الفصل الثاني عشر
تحليل العمل الفني الأدبي

إن نقطة البداية الطبيعية والمعقولة في البحث الأدبي هي تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها. إذ أن الأعمال الأدبية هي التي تبرر في النهاية اهتمامنا بحياة الكاتب، وبيئته الإجتماعية، وكل العملية الأدبية. بيد أنه من الغرابة بمكان، انشغال تاريخ الأدب بخلفية العمل الأدبي بدرجة أصبحت معها محاولات تحليل الأعمال الأدبية ضئيلة بالمقارنة بالجهود التي تبذل في دراسة البيئة. ومن السهل الوصول إلى بعض أسباب زيادة التأكيد على الظروف المكيفة وليس على الأعمال الأدبية ذاتها. إذ أن التاريخ الأدبي الحديث نشأ مصاحباً للحركة الرومانتيكية التي هدمت المنهج النقدي للكلاسيكية الجديدة من مدخل النسبية، بحجة أن العصور المختلفة تتطلب ضوابط وأسساً مختلفة. ومن ثم تحول الإهتمام من الأدب نفسه إلى خلفيته التاريخية، التي استخدمت لتبرر القيم الجديدة التي نسبت إلى الأدب القديم. وفي القرن التاسع عشر أصبح التفسير بالرجوع إلى الأسباب والمؤثرات هو الشعار الأعظم، وذلك في محاولة لمجاراة أساليب العلوم الطبيعية. أضف إلى هذا أن انهيار «النظرية الشعرية Poetics التقليدية» الذي حدث مع التحول إلى الاهتمام «بالذوق» الفردي للقارىء، دعم الاعتقاد بأن الفن ـ الذي هو في أساسه غير مبني على المنطق ـ ينبغي أن يترك «للتذوق». وقد لخص سير سدني لي Sir Sidney Lee في محاضرته الإفتتاحيه النظرية التي تقوم عليها معظم الدراسة الأدبية الإكاديمية حين قال: «في التاريخ الأدبي نبحث عن الظروف الخارجية ـ سياسية واجتماعية واقتصادية ـ التي أنتج الأدب في

Company Confidential

إطارها». وقد ترتب على غموض الأمور المتعلقة بالنظرية الشعرية أن يصبح معظم الدارسين بلا حول إذا ووجهوا بمهمة التحليل الفعلي وتقويم العمل الفني.

في السنوات الأخيرة ظهر اتجاه صحي يعترف بأن دراسة الأدب ينبغي أولاً وقبل كل شيء أن تركز على الأعمال الفنية ذاتها. إذ يعاد النظر ـ وهذا ما ينبغي أن يكون ـ في المناهج النقدية القديمة المعتمدة على البلاغة الكلاسيكية، والعروض، وتصاغ هذه المناهج صياغة جديدة. وتقدم الآن مناهج جديدة مبنية على التنوع الكبير في الأشكال الأدبية الحديثة. ففي فرنسا ظهر منهج «تفسير النص Explication de Textes». وفي ألمانيا ظهرت التحليلات الشكلية المبنية على المقارنات مع تاريخ الفنون الجميلة، وهو المنهج الذي رعاه أسكار والزل Oskar Walzel ، وهناك على وجه الخصوص الحركة البارعة للشكليين الروس وأتباعهم من التشكيين والبولنديين. كل هذه الإتجاهات الجديدة خلقت دوافع جديدة لدراسة العمل الأدبي، الذي لم نكد نبدأ في التمعن فيه على الوجه الصحيح، وتحليله بالدرجة الكافية. وفي انجلترا أبدى بعض تلامذة أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards اهتماماً كبيراً بالنص الشعري، وكذلك في الولايات المتحدة جعل مجموعة من النقاد دراسة العمل الفني مركزاً لاهتمامهم. وفي نفس الإتجاه يتمشى عدد من الدراسات في المسرح التي تؤكد الفاصل بينه وبين الحياة، وتهاجم الخلط بين الحقيقة المسرحية، والحقيقة الفعلية. كذلك لا تقنع دراسات كثيرة في القصة بالبحث في علاقاتها بالبنية الاجتماعية، بل تحاول تحليل أساليبها الفنية ـ زوايا النظر فيها، وطريقة الحكاية.

اعترض الشكليون الروس في شدة على الفصل التقليدي بين «المضمون والشكل» الذي يشطر العمل الفني إلى شطرين: مضمون خام، وشكل خارجي مفروض عليه. من الواضح أن التأثير الجمالي للعمل الفني لا يكمن فيما اصطلح على تسميته بالمضمون. وقلة هي الأعمال الفنية التي لا تصبح ساذجة أو عديمة المعنى عند تلخيصها (وهو إجراء لا تبرير له إلا

Company Confidential

إذا اتخذ كوسيلة تعليمية). ولكن التمييز بين الشكل كعنصر ذي فاعلية جمالية، والمضمون الذي لا صلة له بالجمال، يواجه بصعوبات يصعب التغلب عليها. وربما يبدو الخط الفاصل محدداً لأول وهلة. فإذا فهمنا المضمون على أنه الأفكار والعواطف التي يحملها العمل الأدبي، فإن الشكل يضم كل العناصر اللغوية التي يعبر بها عن المضمون. ولكن إذا دققنا الفحص في هذا التمييز تبين لنا أن المضمون ينطوي على بعض عناصر الشكل، مثلاً الأحداث التي تحكي في قصة هي أجزاء من المضمون، بينما الطريقة التي ترتب بها في «نسج» هي جزء من الشكل. فإذا فصلت الأحداث عن الطريقة التي رتبت بها أصبحت غير ذات أثر فني بالمرة. والعلاج الشائع الذي اقترحه الإلمان، واستخدموه على نطاق واسع ـ نقصد مصطلح «الشكل الداخلي» الذي يرجع تاريخه أصلاً إلى أفلوطين Plotinus وشافتسبري Shaftesbury ـ هذا المصطلح أدى إلى تعقيد الأمور، حيث أن الخط الفاصل بين «الشكل الداخلي» و«الشكل الخارجي» ظل مطموساً تماماً. إذ لا بد أن نقرر ببساطة أن الطريقة التي ترتب بها الأحداث في «نسيج» القصة هي جزء من الشكل. وتصبح الأمور أشد خطورة على المفاهيم التقليدية إذا أدركنا أن اللغة ـ وهي عادة ما تعد جزء من الشكل ـ ينبغي أن نميز فيها بين الكلمات في ذاتها بلا تأثير جمالي، وبين الطريقة التي تصبح فيها المفردات، وحدات صوتية ومعنوية ذات تأثير جمالي. وربما كان من الأفضل أن نصطلح على تسمية العناصر غير ذات الصفة الجمالية materials «مواد»، بينما تسمى الطريقة التي تكتسب بها الفاعلية الجمالية Structure «بناء أو بنية». وهذا التمييز ليس مجرد معاودة تسمية الثنائي القديم، «المضمون والشكل». فهو يجتاز الحدود الفاصلة القديمة. «المواد» تتضمن عناصر كانت في السابق تعد جزء من المضمون، وأجزاء كانت تعد من الشكل و«البناء» مفهوم يتضمن كلا المضمون والشكل بالدرجة التي يدخلان بها في نسق له هدف جمالي. فالعمل الفني إذن هو بناء من الإيماءات/ الإشارات تخدم غرضاً جمالياً محدداً.

Company Confidential

كيف يمكن أن نواجه ـ بصورة أكثر تحديداً ـ تحليل هذا البناء. ما المقصود بهذا الكل؟ وكيف يمكن تحليله؟ وماذا يعني بقولنا إن هذا التحليل خاطىء؟ إن هذا يثير مشكلة معرفية غاية في الصعوبة، تلك المتعلقة بنوعية وجود mode of existence أو كينونة ontological situs العمل الفني الأدبي (الذي سنسميه «القصيدة» فيما يلي على سبيل الاختصار) ما هي القصيدة «الحقيقية»؟ أين نبحث عنها؟ وكيف تكون؟ إن الإجابة الصحيحة على هذه الأسئلة لا بد أن تحل عدداً من المشاكل النقدية وتفتح الطريق للتحليل السليم للعمل الأدبي.

وقد قدمت عدة إجابات تقليدية للسؤال عن ماهية القصيدة وموقعها، أو العمل الأدبي الفني بشكل عام. وهذه الإجابات لا بد من نقدها وإزاحتها من الطريق قبل أن نقدم إجابتنا نحن عن السؤال. من أكثر الإجابات شيوعاً وقدماً هو القول بأن القصيدة «صنع فني»، مثلها مثل قطعة النحت، أو التصوير. ومن ثم يصبح العمل الفني ممثلاً في خطوط الحبر السوداء على الورق أو الرق أو ـ إذا كنا نتحدث عن القصيدة البابلية، في الخطوط المحفورة في الصخر. وهذه إجابة ليست شافية بالطبع. فهناك ـ بادىء ذي بدء ـ هذا الحجم الضخم من «الأدب الشفوي». هناك من القصائد أو الحكايات ما لم يثبت بالتدوين ومع ذلك ظل قائماً ومتداولاً. إذ أن خطوط الحبر الأسود ما هي إلا وسيلة لتسجيل قصيدة لها كيان قائم مستقل عن مدونتها. فإذا أتلفنا الكتابة، أو قل كل نسخ الكتاب المطبوع فقد لا نتلف القصيدة التي قد تظل محفوظة في التراث الشفوي أو في ذاكرة رجل مثل ماكولي Macaulay، الذي كان يفخر بأنه يحفظ الفردوس المفقود Paradise Lost» وتقدم الحاج The Pilgrim'sProgress عن ظهر قلب. وعلى النقيض من ذلك فإننا إذا أتلفنا رسماً أو نحتاً أو بناء، فإننا نذهب به كلية، وإن احتفظنا بوصف أو تسجيل له في وسيلة أخرى، أو ربما أعدنا إقامة ما فقد منه. ولكن هذا البديل ـ رغم التشابه ـ سيظل عملاً فنياً آخر، أما في حالة الفن الأدبي فإن إعدام نسخة من كتاب، أو حتى جميع النسخ فلن يمس العمل

Company Confidential

الأدبي ذاته.

وهناك تدليل آخر على أن القصيدة «المدونة» على الورق ليست هي القصيدة الحقيقية. فالصفحة المطبوعة تضم عناصر متعددة لا تمت إلى تكوين القصيدة: حجم حروف الطباعة، ونوعها، وحجم الصفحة، وعوامل أخرى كثيرة. فإذا أخذنا على محمل الجد وجهة النظر القائلة بأن القصيدة هي «صنع فني artifact» فسنتوصل إلى القول بأن كل نسخة من القصيدة على انفرادها هي عمل فني مختلف. فلن يكون هناك ما يدعو بداهة إلى الافتراض بأن نسخ الطبعات المختلفة هي نسخ لذات الكتاب. أضف إلى هذا أننا نحن القراء لا نعد كل طبعة من القصيدة طبعة صحيحة. كوننا نستطيع تنقيح الأخطاء المطبعية دون قراءة مسبقة للنص، أو في بعض الحالات النادرة، قدرتنا على التوصل إلى المعنى الحقيقي، يدل على أننا لا نعد السطور المطبوعة في ذاتها هي القصيدة الحقيقية، وبهذا نكون قد أوضحنا أن القصيدة (أو أي عمل أدبي فني) يمكن أن يكون له وجود خارج عن النص المطبوع، وأن «الصنع الفني» المطبوع يضم عناصر كثيرة لا بد أن نستبعدها من تكوين القصيدة الحقيقية.

ومع هذا فلا ينبغي أن تعمينا هذه النتيجة السلبية عن الأهمية العملية العظمى ـ منذ اختراع الكتابة والطباعة ـ لطرائقنا في تسجيل الشعر. لا شك أن الكثير من الأدب قد فقد، وتلف تماماً لأن مدوناته اندثرت، ولأن التواتر الشفوي لم يتحقق له. أن التدوين ـ ولا سيما الطباعة ـ جعل استمرار التقليد الأدبي أمراً ممكناً، وزاد من وحدة وتكامل الأعمال الفنية. هذا، وفي بعض عصور تاريخ الشعر، أصبحت الصورة المرسومة جزء من الأعمال الفنية المكتملة.

وقد أوضح إرنست فنيلوزا Ernest Fenollosa، أن «الأيد يوجرام» الأبجدية المصورة في الشعر الصيني تشكل جزء من المعنى الشامل للقصائد. بل إنه في التقليد الغربي هناك القصائد المرسومة في «المختارات الإغريقية Greek Anthology»، مثل «المنبر Altar وأرضية الكنيسة Church

Company Confidential

Floor» للشاعر جورج هربرت George Herbert، والقصائد المماثلة للشعراء الميتافيزيقيين التي يمكن أن تقارن في شعر القارة الأوربية، بما أنتجته مدرسة الجونجورية في أسبانيا Spanish Gongorism[١]، ومدرسة المارينية في إيطاليا Italian marinism[٢]، وشعر الباروك الألماني، وغيره. وفي الشعر الحديث في أمريكا (أ أ كمنز) وفي ألمانيا (أرنو هولز Arno Holz) وفي فرنسا (أبولينر Apollinaire) وغيرهم. عمد الشعراء إلى اتخاذ وسائل تصويرية كتنسيق السطور بشكل غير مألوف أو البدء في أسفل الصفحة، أو تنويع الألوان في الطباعة، وما إلى ذلك. وفي القرن الثامن عشر، اتخذ سترن Laurence Sterne في طبع قصته «تريسترام شاندي Tristram Shandy» صفحات خالية أو مرقطة رقشاء. مثل هذه الوسائل تعد أجزاء متكاملة من تلك الأعمال الفنية ذاتها. ورغم أننا نعلم أن الجانب الأعظم من الشعر مستقل عنها، فلا نستطيع إغفالها، ولا يجب أن نغفلها.

أضف إلى هذا أن دور الطباعة في الشعر ليس محدوداً بهذه الأمثلة النادرة من المبالغات، فهناك روي الأبيات في الشعر، وجمع الأبيات في مقاطع، والفقرات في القطع النثرية، والقوافي البصرية أو التورية (أو الجناس) التي لا تفهم إلا من خلال شكل اللفظ وهجائه ـ وهناك أساليب مشابهة كثيرة هي عناصر يكتمل بها العمل الفني. والنظرية القائلة بالكيان الشفوي للعمل الفني تتجه إلى استبعاد هذه العناصر، إلا أنه لا يمكن تجاهلها عند التحليل الكامل لكثير من الأعمال الأدبية. ويثبت وجود هذه أن

(١) «الجونجورية» أسلوب شعري يتميز بالغموض والتعقيد لكثرة ما استخدم فيه من المحسنات البديعية والتراكيب النحوية المغربة. وهو منسوب للشاعر الإسباني لويس دي جونجورا أي أرجوتي Don Luis De Gongora y Argote (المترجم).

(٢) «المارينية» أسلوب شعري يتميز بالحشو والتكلف. وسمي كذلك نسبة إلى الشاعر الإيطالي مارينو١٥٦٩ ـ ١٦٢٣) Giambattista Marino وقد كان لهذا الأسلوب تأثيره على الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز في القرن السابع عشر.

Company Confidential

الطباعة أصبحت ذات أهمية في ممارسة الشعر في العصر الحديث، وأن الشعر يكتب للعين كما يكتب للأذن. ورغم أن استخدام الوسائل التصويرية ليس لازباً في الشعر، إلا أن هذه الوسائل تتردد في الشعر أكثر مما تتردد في الموسيقى، حيث تقع النوتة الموسيقية من الموسيقى موقع الصفحة المطبوعة من الشعر. والوسائل التصويرية هذه نادرة الحدوث في الموسيقى، إلا أنها موجودة. فقد وردت حيل بصرية (ألوان) غريبة في النوت الموسيقية الخاصة بالأغاريد الإيطالية الغزلية في القرن السادس عشر. وقد كتب المؤلف الموسيقي هاندل Handel (ويفترض أنه كان مؤلفاً يتسم بالنقاء pure) ـ جملاً موسيقية لكورس تتناول انحسار البحر الأحمر «حيث ارتفعت المياه كالجدار»، وجاءت النوتة على الصفحة الموسيقية المطبوعة مكونة لصفوف ثابتة من النقط في فواصل متساوية كأنها حائط أو طابور عسكري.

لقد بدأنا بنظرية لا تجد كثيراً من الأتباع اليوم. والإجابة الثانية على تساؤلنا ترى كنه العمل الأدبي الفني في تتابع الأصوات التي يحدثها قارىء الشعر. وهذا حل شائع يحبذه المنشدون على وجه الأخص، ولكنه كذلك حل غير شاف. فكل قراءة جهرية أو إنشاد لقصيدة ما هو إلا أداء لها، وليس هو القصيدة في ذاتها. هذا الأداء هو مماثل لأداء القطعة الموسيقية بواسطة العازف. وإذا سرنا على نفس منطقنا السابق، فهناك حجم كبير من الأدب المدون لا يمكن أداؤه صوتياً. وإنكار ذلك يعني أن نتبع نظرية مسفة كتلك التي يعتنقها بعض السلوكيين، ومؤداها أن القراءة الصامتة تكون مصحوبة بحركة في الأحبال الصوتية. والواقع أن كل التجارب تثبت أننا عادة نقرأ قراءة «شمولية Globally» بمعنى أننا ندرك الكلمة المطبوعة ككل دون أن نجزئها إلى وحدات صوتية متتابعة (فونيمات)، وبالتالي فلا ننطق الكلمة حتى بالهمس ـ هذا اللهم إلا إذا كنا أميين أو مبتدئين في تعلم لغة أجنبية، أو نعمد إلى الهمس بالأصوات عمداً. وعند القراءة السريعة لا يكون لدينا الوقت لإخراج الأصوات على أحبالنا الصوتية. والقول بأن القصيدة تستمد وجودها من القراءة الجهرية يترتب عليه النتيجة الساذجة وهي أن القصيدة

Company Confidential

تفقد وجودها إذا لم تقرأ جهراً، وأنها تخلق من جديد عند كل قراءة. أضف إلى هذا أنه لا يمكننا بيان كيف أن عملاً مثل إلياذة هوميروس، أو «الحرب والسلام» لتولستوي كيانه في وحدته، إذا أننا لا نستطيع أن نقرأه جهراً في جلسة واحدة.

وهناك أمر بالغ الأهمية: إن كل قراءة للقصيدة تربو على القصيدة الحقيقية ذاتها: كل أداء لها يضيف للقصيدة عناصر خارجية من لزمات فردية للقارىء، تتعلق بالنطق، وطبقة الصوت، والسرعة والتوقيت، وتوزيع النبر ـ وهي عناصر إما يحددها شخصية المتحدث، أو قد تكون مظاهر أو وسائل متعلقة بتفسيره للقصيدة. هذا ولا تضيف القراءة الجهرية للقصيدة عناصر فردية فحسب، بل إنها دائماً تقتصر على إبراز جملة مختارة من العوامل التي تكمن في نفس القصيدة: فطبقة الصوت، والسرعة التي تقرأ بها القصيدة، وعمق النبر وتوزيعه، كل هذه العوامل قد تكون على صواب أو على خطأ، وحتى لو كانت على صواب، فهي تقدم كيفية واحدة لقراءة القصيدة. ولا بد لنا من أن نقر بإمكان أداء قراءات متعددة لذات القصيدة؛ قراءات قد نرى أنها خاطئة إذا اعتبرنا أنها تشوه المعنى الحقيقي للقصيدة، وقد نرى أنها صائبة ومسموح بها، وإن كانت لا تصل إلى درجة الكمال.

إن القراءة الجهرية للقصيدة ليست هي القصيدة في ذاتها، إذ أننا نستطيع أن نصحح الأداء ذهنياً. وحتى لو أعجبنا إنشاد قصيدة ما، فهذا لا يمنع أن منشداً آخر، أو ربما المنشد ذاته في وقت آخر، من أن يؤدي نفس القصيدة بطريقة أخرى تظهر من القصيدة عناصر أخرى بذات الجودة. وقد تساعد المقارنة بالموسيقى في توضيح هذا: إن عزف السيمفونية حتى ولو قام بذلك موسيقي مثل توسكانيني Toscanini ـ ليس هو السيمفونية ذاتها، لأن العزف يتلون بفردية العازف ويتخذ تفاصيل إضافية محددة مثل سرعة الإيقاع، وتفاوت هذه السرعة، ورنة الصوت، وهي تفاصيل قد تتغير مع أداء ثانٍ، رغم أنه لا يمكن إنكار أن السيمفونية ذاتها قد أعيد عزفها. وبهذا نكون قد أوضحنا أن القصيدة لها كيان خارج عن أدائها الجهري، وأن هذا

Company Confidential

الأداء الجهري يضم عناصر كثيرة لا بد أن نعدها خارجة عن نطاق القصيدة ذاتها.

ومع هذا، فإن الجانب الصوتي للشعر ـ في بعض الأعمال الأدبية وخاصة في الشعر الغنائي، يعد عاملاً هاماً في البنية العامة لذلك العمل. وثمت وسائل متعددة تلفت نظرنا إلى مثل الوزن، والنسق الذي تتتابع فيه الصوائت والصوامت، والجناس الإستهلالي، والجناس الضوتي، والقافية وما إلى ذلك. وتفسر هذه الحقيقة ـ أو تساعد على تفسير ـ القصور الذي يصاحب ترجمة الكثير من الشعر الغنائي، حيث يتعذر نقل هذه الأنساق الصوتية إلى نظام لغوي آخر (غير النظام اللغوي الذي كتبت فيه)، وإن استطاع المترجم المحنك أن يقارب في الوقع العام بين ترجمته وبين الأصل. ومع هذا فهناك قطاع ضخم من الأدب مستقل الكيان عن الأنساق الصوتية، كما تبين من الأثر التاريخي لكثير من الأعمال التي جاءت ترجماتها خاليةً من الذوق الأدبي. قد يكون الصوت عاملاً هاماً في بناء القصيدة، ولكن الإجابة بأن القصيدة هي تتابع من الأصوات لا تعد شافية، مثل ذلك الإيمان بأهمية الطباعة على الصفحات.

والإجابة الثالثة الشائعة على السؤال تقول أن القصيدة هي خبرة القارىء ويحتج أهل هذه النظرية بأن القصيدة لا وجود لها خارج العمليات العقلية لقرائها فرادى، وبالتالي فهي ذات الحالة الذهنية التي نعانيها عند قراءة القصيدة أو الاستماع إليها. وهنا أيضاً يتضح أن هذا الحل السيكولوجي، غير مرضٍ.

حقيقي أن القصيدة قد تعرف أولاً من خلال التجارب الفردية، ولكنها لا تصبح متحدة الكيان مع مثل هذه التجربة الفردية. وكل خبرة فردية بالقصيدة تتضمن شيئاً خاصاً منفرداً. فهي تتلون بمزاجنا وباستعدادنا الشخصي. إذ أن تعليم المرء، وشخصية كل قارىء، والمناخ الثقافي العام للعصر، والمسلمات الدينية، والفلسفية، بل والتقنية لكل قارىء، ستضيف شيئاً تلقائياً وخارجياً لكل قراءة للقصيدة. وقد يشتد التفاوت بين قراءتين لنفس القارىء في وقتين مختلفين إما لأنه نضج عقلياً، أو لأن ضعفاً طارئاً أصابه لظروف مثل الإجهاد، والقلق، وشرود الذهن. وعلى هذا فإن كل خبرة بالقصيدة تترك شيئاً خاصاً منفرداً. هذه

Company Confidential

الخبرة لن تكون مساوية للقصيدة ذاتها: والقارىء المحنك سيكتشف تفاصيل جديدة في قصائد سبق له قراءتها، ولم تعنِ له من قبل. ولا حاجة لنا إلى الإشارة إلى مدى تشوه أو ضحالة ما يجنيه القارىء الأقل تمرساً من قراءته لذات القصيدة. والقول بأن الخبرة الذهنية للقارىء هي القصيدة ذاتها، ينتهي إلى نتيجة غير معقولة مؤداها أن القصيدة لا توجد إلا من خلال الخبرة بها، وأنها تخلق من جديد مع كل خبرة جديدة وعلى هذا فلن تكون هناك «كوميديا إلهية» واحدة، بل عددا من الكوميديات الإلهية بقدر ما كان أو يكون أو سيكون من القراء. إننا ننتهي إلى الشك الشامل والفوضى، ونصل إلى درك تلك المقولة الشريرة «لا جدل حول الأذواق De gustibus non est disputandum»، وإذا أخذنا هذا القول على محمل الجد، فلن نستطيع أن نفسر لماذا تفضل خبرة قارىء للقصيدة خبرة قارىء آخر لها، وإمكان تصحيح تفسير قارىء ثالث للقصيدة. إن هذا سيضع نهاية لتعليم الأدب بهدف تنمية القدرة على فهم وتذوق النص. وقد أوضحت كتابات أ. أ ريتشاردز I. A. Richards ـ وخاصة كتابة النقد العملي Practical Criticism، الكثير الذي يمكن عمله لتحليل اللزمات الفردية للقراء، وكيف أن المدرس الناجح يمكنه أن يفعل الكثير لتصحيح الإتجاهات الخاطئة. ومن الغريب أن ريتشاردز ـ الذي ينتقد خبرات تلاميذه بصفة دائمة ـ يتمسك بنظرية سيكولوجية تتناقض تماماً مع تطبيقاته النقدية. فقد أدت به أخيراً فكرته القائلة بأن الشعر يعمل على تنسيق دوافعنا وأن قيمة الشعر في أنه علاج نفسي ـ إلى القول بأن هدفه يتحقق سواء بسواء بالقصيدة الرثة أو الجيدة، أو ببساط، أو وعاء، أو بلفتة، أو بسوناتا وعلى هذا فإن النسق المفترض الناشىء في ذهننا ليس على وجه التحديد مرتبطاً بالقصيدة التي أوجدته.

ستظل سيكولوجية القارىء دائماً ـ مهما كانت أهميتها لذاتها أو لفائدتها في تحقيق الأهداف التعليمية ـ خارجة عن موضوع الدراسة الأدبية، وهو العمل الأدبي على وجه التحديد ـ ولن نحل مشكلة بناء العمل الأدبي وقيمته. النظريات السيكولوجية هي نظريات متعلقة بالتأثير، وفي بعض الحالات القصوى تؤدي إلى مثل مقولة أ. أ. هوسمان A. E. Housman حول قيمة الشعر ـ التي جاءت في

Company Confidential

محاضرته «اسم الشعر وطبيعته» The Name and Nature of Poetry (١٩٣٣) - حيث يذكر - ربما ولسانه في شدقه - أننا نحس بالشعر الجيد في الرعشة التي تسري في عمودنا الفقري. وهذا يستوي مع نظريات القرن الثامن عشر التي قاست جودة المأساة بكمية الدمع الذي أراقه النظارة، أو مع ما يجريه البعض من نقاد السينما من قياس جودة الكوميديا بعدد الضحكات التي يحدثها النظارة. وعلى هذا فإنه يترتب على كل نظرية سيكولوجية، سواد الفوضى، والشك، والخلط التام بين القيم، إذ لا يمكن ربط النظرية السيكولوجية ببناء القصيدة أو بنوعيتها.

وقد أدخل أ. أ ريتشاردز تحسيناً طفيفاً على النظرية السيكولوجية حين عرف القصيدة بأنها «خبرة القارىء الحق». ويتضح أن المشكلة قد نقل محورها لتحديد ماهية صفة «الحق»، ومن هو القارىء «الحق». وحتى لو افترضنا حالة مثالية لمزاج القارىء الذي له أسمى الخلفيات، وأفضل المران، فإن التعريف يظل قاصراً، لأنه يظل عرضة لنفس النقد الذي وجهناه للمنهج السيكولوجي. إذ أنه يلقي بلباب القصيدة في خبرة عارضة قد لا يستطيع حتى القارىء الكفء استعادتها دون أن تتبدل. وبهذا فإن هذا التعريف لن يحتوي المعنى الكامل للقصيدة في أي لحظة محددة، وسيضيف دائماً عناصر شخصية عند كل قراءة للقصيدة.

وهناك إجابة رابعة قدمت لتجاوز الصعوبة. قيل أن القصيدة هي تجربة الشاعر. ويمكن أن نمر مر الكرام بالزعم القائل بأن القصيدة هي خبرة الشاعر حين يعاود قراءتها في أي وقت من حياته بعد إتمام كتابتها. فهنا يصبح الشاعر مجرد قارىء لعمله، وقد يرتكب نفس الأخطاء في التفسير التي يرتكبها أي قارىء آخر. وهناك الكثير مما يمكن جمعه من أخطاء التفسير التي ارتكبها كتاب حين تعرضوا لأعمالهم، وربما كان هناك قدر من الحقيقة في تلك القصة القديمة عن الشاعر الإنجليزي براوننج Browning الذي اعترف بأنه لم يفهم إحدى قصائده. ويحدث لكثير منا أن نخطىء تفسير بعض ما سبق أن كتبناه، وربما قصرنا عن فهم بعضه. وعلى هذا فإن الإجابة المقترحة تتناول خبرة الشاعر أثناء

Company Confidential

عملية الإبداع. ومع هذا فهناك مدلولان لعبارة «خبرة الشاعر» الخبرة الواعية، المقاصد التي رمى إليها الشاعر في عمله، أو الخبرة الشاملة، واعية وغير واعية خلال الوقت الذي امتدت فيه عملية الإبداع. وقد انتشر القول بأن القصيدة الحقيقية تلتمس في مقاصد الشاعر، وإن لم يذكر ذلك صراحة في غالب الأحيان. فهو المبرر لكثير من البحوث التاريخية، وهو أساس كثير من البراهين التي تقوم عليها شروح بعينها. ومهما يكن من شيء فإنه بالنسبة لمعظم الأعمال الأدبية ليس لدينا من سبيل للإهتداء إلى مقاصد الكاتب إلا العمل الأدبي المكتمل ذاته. وحتى لو كان لدينا شاهد معاصر ـ في صورة إعلان صريح للمقاصد ـ فإن مثل هذا الإعلان لا يكون ملزماً للناقد الحديث. فإن «مقاصد» الكاتب هي دائماً «تبريرات»، تعليقات ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار، ولكن ينبغي أيضاً أن تنتقد في ضوء العمل الفني المكتمل. «فمقاصد» الكاتب قد تتجاوز العمل الفني المكتمل، وقد تكون مجرد إعلان للخطط والمثل العليا، بينما واقع التنفيذ قد يقصر عنها أو يغايرها. فلو أننا سألنا شكسبير فربما عبر عن مقاصده من كتابة مسرحيته «هاملت Hamlet» بطريقة قد نراها غير مرضية. ونحن الآن ما زلنا نستنبط معاني في «هاملت» (ليست مختلقة منا) ربما لم تدر بخلد شكسبير بصورة واضحة واعية.

وقد يتأثر الفنانون في تعبيرهم عن مقاصدهم بموقف نقدي معاصر، أو بصيغ نقدية معاصرة، بينما تقصر هذه الصيغ النقدية عن وصف إنتاجهم الفني الفعلي. وعصر الباروك Baroque مثال على ذلك، إذ لم يجد التجديد في الإنتاج الفني إلا صدى ضئيلاً في تعليقات الفنانين أو نقد النقاد. ـ فنجد مثالاً مثل برنيني Bernini يحاضر في أكاديمية باريس ليوضح أن عمله الفني جاء مطابقاً للقدماء، وقد كتب دانيل أدامز بوبولمان Daniel Adam Poppelmann ـ ذلك المعماري الذي صمم البناء المسمى زفنجر Zwinger في مدينة درسدن على الطراز روكوكو rococo كتيباً كاملاً ليثبت فيه مطابقة عمله الفني لمبادىء فيتروفيوس الخالصة Vitruvius. ولم يكن للشعراء الميتافيزيقيين إلا القليل من الصيغ النقدية القاصرة (مثل «Strong lines الأبيات القوية») التي لا تكاد تمس

التجديد الفعلي في إنتاجهم الفني. وكثيراً ما كان لفناني العصور الوسطى «مقاصد» دينية أو تعليمية بحتة ليس لها أدنى علاقة بالأسس الفنية التي يقوم عليها عملهم. والتفاوت بين القصد الواعي والأداء الفعلي ظاهرة متفشية في تاريخ الأدب. فقد كان زولا Zola يؤمن تماماً بنظريته العلمية الخاصة بالقصة التجريبية، ولكنه في الواقع أنتج قصصاً مغرقة في الميلودرامية والرمزية. وظن جوجول Gogol نفسه مصلحاً إجتماعياً، ودارسا «لجغرافية روسيا»، بينما هو في الواقع قد أنتج قصصاً وحكايات تعج بالمخلوقات الناشزة الغريبة التي صنعها خياله. ـ من المستحيل إذن أن نعتمد على دراسة «مقاصد» الكاتب إذ أنها قد لا ترقى إلى مرتبة تعليق موثوق به على عمله الفني، وهي في أحسن الأحوال لا تزيد عن كونها مجرد تعليق. وليس هناك اعتراض على دراسة «مقصد» الكاتب، إذا عنينا بذلك دراسة للعمل الفني المتكامل موجهة نحو العنى الشامل. ولكن استخدام كلمة «مقصد» بهذا المعنى استخدام مختلف ومضلل شيئاً ما.

كذلك الاقتراح البديل غير شاف. ـ وهو الاقتراح القائل بأن القصيدة الحقيقية تكمن في التجربة الشاملة، واعية وغير واعية خلال وقت الإبداع الفني. ولهذا الاقتراح في واقع الأمر عيب كبير، إذ أنه يحيل المشكلة إلى فرض بعيد الإحتمال ومجهول القيمة؛ ليس لدينا وسيلة لاستكشافه وإعادة تكوينه. وإلى جانب هذه الصعوبة التي لا يمكن اجتيازها، فإن الاقتراح لا يرضي أيضاً لأنه يجعل وجود القصيدة مترتباً على تجربة ذاتية أصبحت في خبر كان. فإن تجارب الكاتب خلال عملية الإبداع تتوقف في ذات الوقت الذي تدخل فيه القصيدة إلى الوجود. وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً، فلن نستطيع تحقيق صلة مباشرة مع العمل الفني ذاته، وسنظل نفترض دائماً أن تجاربنا في قراءة القصيدة هي بشكل ما نفس تجارب الكاتب التي انفضت. وقد حاول أ. م تيليارد E. M. Tillyard في كتابة عن ميلتون Milton أن يقيم دراسته عن «الفردوس المفقود» Paradise Lost على أنها تعبير عن حالة الكاتب أثناء كتابته للقصيدة، ولم يستطع خلال مساجلة طويلة مع س. س لويس C. S. Lewis أن يقر بأن «الفردوس المفقود» تتناول بداية الشيطان Satan وآدم وحواء ومئات وآلاف من الأفكار، والتشخيصات،

Company Confidential

والمفاهيم، وذلك قبل أن تعني بحالة ميلتون Milton الذهنية خلال عملية الإبداع. صحيح أن جملة محتوى القصيدة كان في وقت ما متصلاً بذهن ميلتون الواعي واللاواعي، ولكن لا وصول الآن إلى هذه الحالة الذهنية، وربما كانت في لحظات الإبداع تلك تعج بملايين التجارب التي لا نرى أثراً لها في القصيدة. وإذا أخذنا هذا الحل بحرفيته، فإنه سيقودنا إلى تخرصات حول تحديد الفترة الزمنية التي استغرقتها حالة الكاتب الذهنية أثناء عملية الإبداع، وحول تحديد محتوى تلك الفترة التي قد تضم مثلاً إحساس الكاتب بألم في أسنانه في لحظة الخلق الفني. إن الإتجاه السيكولوجي في دراسة الحالة الذهنية سواء للقارىء أو المستمع، للمتحدث أو الكاتب تثير من المشاكل أكثر مما تقدمه من حلول.

وواضح أن السبيل الأفضل لتعريف العمل الفني هو من خلال التجربة الإجتماعية والجماعية، هناك حلان محتملان ـ وإن كانا يقصران عن تقديم حل ناجح لمشكلتنا. فقد نقول أن العمل الفني هو جماع خبراتنا السابقة والمحتملة بالقصيدة: وهو حل يغص بعدد لا متناه من الخبرات الفردية غير ذات العلاقة، وبالقراءات السيئة والخاطئة، والشذوذ، وباختصار فإن هذا الحل يقوم على أن القصيدة تكمن في الحالة الذهنية للقارىء مضروبة في عدد لا نهائي. وحل آخر يقول بأن القصيدة الحقة هي الخبرة المشتركة بين كافة خبرات القراء بالقصيدة. ولكن هذا الحل يخفض من شأن العمل الفني بحيث يجعله في مقام القاسم المشترك بين كل خبرات القراء. وهذا القاسم المشترك لا بد أن يكون في أدنى حد ـ الخبرة الأكثر ضحالة وسطحية وتفاهة. وإلى جانب الصعوبات العملية التي ينطوي عليها هذا الحل، فإنه يحط من المعنى الشامل للعمل الفني.

ولا نجد حلاً لمسألتنا من خلال علم النفس الفردي أو الإجتماعي، فلا بد أن ننتهي إلى أن القصيدة ليست خبرة فردية، أو مجموعة خبرات، بل إنها مصدر محتمل للخبرات. ولا يفلح التعريف من خلال الحالات الذهنية لأنه لا يفسر الطبيعة المعيارية normative character للقصيدة الحقة، وذلك أن الخبرة في هذه الحالة خاضعة للخطأ والصواب. وقسم خاص فقط من الخبرة الفردية هو الذي

Company Confidential

يعد استجابة للقصيدة الحقة. وعلى هذا فإنه ينبغي أن تؤخذ القصيدة الحقة على أنها بناء من المعايير، التي تتحقق جزئياً فقط في الخبرة الفعلية لقرائها المتعددين. وكل خبرة منفردة (القراءة ـ أو الإنشاء وما إلى ذلك) ما هي إلا محاولة ـ ربما تكون ناجحة وكاملة ـ لإدراك تلك الجملة من المعايير والمستويات.

ولا ينبغي بالطبع الخلط بين «كلمة معايير» كما نستخدمها هنا، وبين المعايير الكلاسيكية أو الرومانتيكية، الأخلاقية أو السياسية. فالمعايير التي نقصدها هي معايير ضمنية تستخلص من كل خبرة فردية بالعمل الفني. وهي في جملتها تكون العمل الفني الحق، ككل. حقيقي أننا لو أجربنا مقارنة بين الأعمال الفنية، فسيمكن التحقق من أوجه الشبه والخلاف بين هذه المعايير، ومن أوجه الشبه سيمكن التوصل إلى تصنيف للأعمال الفنية طبقاً لنمط المعايير التي تتضمنها. وقد فصل في النهاية إلى نظريات للأجناس الأدبية، وأخيراً إلى نظريات في الأدب بوجه عام. وهناك من رفض هذا مؤكداً تفرد العمل الفني، ولكن هذا الرفض يدفع بفكرة التفرد إلى درجة يصبح معها العمل الفني معزولاً عن التراث، وبالتالي متعذر الشرح والفهم. وإذا افترضنا أننا سنبدأ بتحليل العمل الفني المنفرد، فلن نستطيع أن ننكر وجود بعض الروابط، وأوجه الشبه، والعناصر أو العوامل المشتركة التي تقرب بين عملين فنيين أو أكثر، وبهذا نفتح الباب للإنتقال من تحليل عمل فني واحد، إلى دراسة نمط مثل المأساة اليونانية، ثم المأساة بوجه عام، ثم الأدب بوجه عام، وأخيراً إلى دراسة بناء شامل مشترك بين كل الفنون.

ولكن هذه مشكلة أخرى. إذ أن علينا أن نحدد أين وكيف توجد هذه المعايير، والتحليل الممحص للعمل الأدبي سيبين أنه من الأفضل ألا نأخذه على أنه نظام واحد من المعايير، بل نظام متعدد الطبقات، كل طبقة تنطوي تحتها مجموعة. وقد استخدم الفيلسوف البولندي رومان انجاردن Roman Ingarden ـ في تحليل مبتكر للعمل الفني الأدبي ـ النهج الذي اتخذه هوسرل Husserl في «دراسته» لعلم الظواهر Phenomenology، وذلك للوصول إلى تمييز لهذه

Company Confidential

الطِبقات. ولا حاجة بنا إلى تتبع تفاصيل ما أورده لنرى أن تمييزاته العامة سليمة ومفيدة. فهناك أولاً طبقة الصوت ـ التي لا ينبغي أن تخلط بالصوت الفعلي للألفاظ، كما سبق أن أوضحنا من قبل. وهذا النسق لا غنى عنه لأنه على أساس الأصوات ترتفع الطبقة الثانية: وهي وحدات المعنى فكل لفظ مفرد له معناه، وسيدخل في وحدات تكون السياق، وفي تركيبات معنوية، وتكوينات الجمل. ومن هذا البناء النحوي ترتفع الطبقة الثالثة، وهو الموضوعات الممثلة، «عالم» القصاص، والشخوص، والخلفية. ويضيف انجاردن Ingarden طبقتين أخريين قد يرى عدم الفصل بينهما، فطبقة «العالم» ترى من زاوية رؤية محددة، قد تكون متضمنة وليست بالضرورة منصوص عليها. ويمكن أن يقدم حدث (في الأدب) على أنه مرئي أو مسموع، نفس الحدث مثل صفق الباب مثلاً، ويمكن أن ترى الشخصية من خلال سماتها المميزة «الداخلية» أو «الخارجية»، وأخيراً يتحدث إنجاردن Ingarden عن طبقة من «الصفات الميتافيزيقية (السامي، المأساوي، الرهيب، المقدس) التي قد يتيح لنا الفن تأملها. وهذه الطبقة قد يمكن التجاوز عنها، وبعض الأعمال الأدبية لا تتضمنها، ومن الممكن تضمين الطبقتين الأخيرتين في «العالم» في محيط الموضوعات الممثلة. ولكن هذا يسوق إلى مشاكل جد حقيقية في تحليل الأدب. «فزاوية النظر» قد حظيت باهتمام كبير منذ هنري جيمس Henry James، ومنذ عرض لابوك Lubbock المنهجي لنظرية جيمس وتطبيقها. أما طبقة «الصفات الميتافيزيقية» فقد أتاحت لانجاردن Ingarden أن يعين تناول «المعنى الفلسفي» للأعمال الفنية دون خطر الوقوع في أخطاء المنهج العقلي.

ومن المفيد أن نوضح هذا التصور بما يقابله في مجال اللغويات. فاللغويون مثل أتباع مدرسة جنيف، ودائرة براج اللغوية يميزون بدقة بين «اللغة Langue» و «الكلام Parole»، بين النظام اللغوي، وبين الممارسة الفردية في دور الحديث. وهذا التمييز يرادف الخبرة الشخصية بالقصيدة، والقصيدة في ذاتها. فالنظام اللغوي هو مجموعة من الأعراف والمعايير يمكن دراسة فاعليتها وعلاقاتها ووصفها بأنها ذات إتساق أساسي وكيان واحد، وذلك على الرغم من اختلاف

Company Confidential

أفراد المتحدثين بتلك اللغة، وعدم دقتهم، وعدم اكتمال مقولاتهم؛ والعمل الفني الأدبي ـ في هذا المجال على الأقل ـ يقع نفس موقع النظام اللغوي. فنحن كأفراد لن نستطيع تحقيقه كاملاً، لأننا لن نصل إلى درجة الكمال في استخدام لغتنا، وينشأ نفس الموقف في كل عملية مفردة من عمليات الإدراك، إذ أنه لن يحيط إدراكنا لشيء ما بكل صفاته، ومع هذا فلن يتأتى لنا أن ننكر ذاتية الأشياء حتى ولو رأيناها من زوايا رؤية مختلفة. إننا دائماً نتبين «بناء محدداً» في الشيء (موضوع النظر) يجعل من عملية الإدراك اهتداء للمعايير تفرضها علينا الحقيقة، وليست عملية ابتداع قسري، أو تمييز ذاتي. وبالمثل فإن بناء العمل الفني له خاصية «الواجب الذي علي أن أحققه». وسيكون تحقيقه دائماً منقوصاً، ورغم هذا النقصان فسيظل هناك دائماً «بناء محدد» كما في جملة الأشياء الأخرى التي هي موضوع للمعرفة.

وقد حلل اللغويون المحدثون الأصوات إلى فونيمات «وحدات صوتية»، ويستطيعون أيضاً تحليل «المورفيمات ـ الوحدات الدلالية الصغرى، والمنظومات الدلالية Syntagma. فالجملة ـ على سبيل المثال ـ لا توصف بأنها مجرد منطوق عفوي، ولكن بأنها نسق نحوي. وما زالت اللغويات الوظيفية الحديثة ـ فيما عدا علم دراسة الوحدات الصوتية Phonemics في طور النمو. غير أن المشاكل ـ على صعوبتها ـ ليست مستعصية على الحل، أو جديدة تماماً: فما هي إلا إعادة للمسائل الصرفية والنحوية التي ناقشها النحويون القدامى. وتحليل العمل الأدبي يواجه مشاكل مماثلة في وحدات المعنى وتنظيمها الخاص لتحقيق الأغراض الجمالية. إذ يعاد تقديم مشاكل مثل الدلالات الشعرية، وفن القول، والصور المجازية، في عبارات جديدة أكثر دقة. وتشير وحدات المعنى، والجمل، والتركيبات اللغوية إلى أشياء موضوعية، كما تقيم حقائق خيالية مثل المناظر الطبيعية، والردهات الداخلية، والشخوص، والأحداث، والأفكار. وهذه يمكن أيضاً تحليلها بطريقة لا تخلط بينها وبين الحقيقة الواقعة، ولا تغفل أن وجودها يستمد من تكوينات لغوية. فالشخصية في القصة تنمو من خلال وحدات معنوية، وتصنع من جمل تلقيها أو تشير إليها. إن لها بناء غير محدد بالمقارنة بالشخص

Company Confidential

الحي الذي له وجود بيولوجي وله ماضي متناسق. وتحليل العمل الفني على أساس المستويات يفوق التفرقة التقليدية المضللة بين المضمون والشكل. وسيعاود المضمون الظهور مقترناً بالمستوى اللغوي، الذي يُتضمن فيه، ويعتمد عليه.

بيد أن هذا التصور للعمل الفني الأدبي على أنه نظام للمعايير متعدد الطبقات، لا يحدد صيغة الوجود الفعلي لهذا النظام. ولمعالجة هذا الموضوع على الوجه الصحيح لا بد أن ننهي ما قد يكون هناك من جدل بين الأسمية nominalism والواقعية، أو بين المذهب العقلي والمذهب السلوكي ـ باختصار المشاكل الرئيسية للمعرفة. ويكفي لأغراضنا إن نتحاشى نقيضين هما الأفلاطونية المتطرفة، والأسمية المتطرفة، لا حاجة بنا إلى تجسيد نظام المعايير هذا أو «تشييئه»، وإلى جعله فكرة مثلى تسود على ملكوت سرمدي من الجواهر. فالعمل الأدبي الفني ـ من حيث حالة الوجود ـ ليس له نفس وضع الفكرة المجردة للمثلث، أو العدد، أو صفة مثل «الحمرة». فالعمل الأدبي الفني يختلف عن هذه «الموجودات» أولاً في أنه خلق في لحظة ما من الزمن، وثانياً في أنه عرضة للتغير وربما الفناء الكامل. ومن هذه الناحية هو أشبه بالنظام اللغوي، رغم أن لحظة الخلق أو الفناء بالنسبة للنظام اللغوي ليست محددة تماماً بنفس درجة العمل الفني الأدبي الذي هو عادة إنتاج فردي. ومن جانب آخر، على المرء أن يدرك أن الأسمية المتطرفة التي ترفض مبدأ «النظام اللغوي»، وبالتالي فكرة العمل الفني بمفهومنا ـ وربما قبلت على أنه افتراض (وهم) مفيد أو «وصف علمي» ـ هذه الإسمية المتطرفة لا تصيب الهدف وتغفل عن نقطة البحث. أما الإفتراضات المحدودة للسلوكية فإنها تعرف كل شيء لا يتفق مع تصورها المحدود للحقيقة التجريبية الواقعة بأنه «تصوفي» أو «غيبي ميتافيريقي». بيد أن وصف «الفونيم» ـ الوحدة الصوتية الدنيا ـ بأنه وهم fiction والنظام اللغوي بأنه «وصف علمي لفعل الكلام» هو مجانبة لمشكلة الحقيقة. إنما نحن نتعرف على المعايير وعلى الإنحراف عن هذه المعايير، وليس عملنا مجرد ابتداع الأوصاف اللفظية. ووجهة نظر السلوكيين ـ في هذا المجال ـ مبنية على نظرية سيئة في

Company Confidential

التجريد. فالأعداد والمعايير هي ما هي، سواء أنشأناها أم لم ننشئها. فالواقع إني أنا الذي أعد، وأنا الذي أقرأ: ولكن عرض الأعداد، أو التعرف على المعيار ليس هو العدد أو المعيار في ذاته، والجهر بصوت «هـ» ليس هو «الفونيم ـ الوحدة الصوتية الدنيا» «هـ». إذْ نحن نتعرف على بناء من المعايير متضمناً في الحقيقة، ولسنا مجرد مبتدعين لتكوينات لفظية. أما الإعتراض بأننا لا نصل إلى هذه المعايير إلا من خلال عمليات معرفة فردية، وأنه لا يمكننا أن نخلص من هذه العمليات أو نتجاوزها ـ هو اعتراض ظاهري التأثير. وهو الاعتراض الذي سبق أن وجه لنقد كانت Kant لمعرفتنا، ويمكن أن يدحض بنفس الحجج التي قدمها كانت.

صحيح أننا عرضة لإساءة فهم هذه المعايير أو القصور في إدراكها، ولكن هذا لا يعني أن الناقد يكون له دور فوق مستوى البشر يخول له تقويم قدرتنا على الفهم من موقف خارجي، أو أن يتظاهر باستيعاب كامل لنظام المعايير بالبصيرة. والأولى أننا ننقد بعضاً من معرفتنا في ضوء مستوى أعلى فرضه بعض آخر. إذ ليس المفروض أن نضع نفسنا في مكان الرجل الذي أراد أن يفحص بصره، فحاول أن ينظر إلى عينيه، بل نضع أنفسنا في موقف الرجل الذي يقارن بين الأشياء التي يراها بوضوح وبين تلك التي تغشاها عتامة، ثم يصل إلى الصفات العامة التي تؤدي إلى تصنيف الأشياء في كل من هذين القسمين، ثم يوضح الفارق بينهما بواسطة نظرية في الرؤية تأخذ في اعتبارها المسافة والضوء وما إلى ذلك.

وبالمثل، فإننا نستطيع أن نميز بين القراءة الصحيحة والقراءة الخاطئة لقصيدة، أو بين الإدراك السليم والمشوه للمعايير المتضمنة في عمل فني، عن طريق المقارنة، ودراسة الفهم المختلف خاطئاً أو غير مكتمل. ونستطيع أن ندرس فاعلية هذه المعايير، وعلاقاتها، ومركباتها، تماماً كما ندرس الفونيم «الوحدة الصوتية الدنيا». فالعمل الأدبي الفني ليس حقيقة تجريبية، بمعنى أن يكون هو الحالة الذهنية لفرد ما أو مجموعة من الأفراد، كما إنه ليس شيئاً مثالياً لا يتغير مثل فكرة المثلث. فالعمل الفني قد يكون محل

Company Confidential

التجربة؛ ويجب أن نسلم بأنه لا يوصل إليه إلا من خلال التجربة الفردية، ولكنه لا يتفق مع أي من التجارب. وهو يختلف عن الأشياء المثالية مثل الأعداد على وجه التحقيق لأنه لا يوصل إليه إلا من خلال الجانب التجريبي من بنائه ـ وهو النظام الصوتي ـ بينما المثلث والعدد يوصل إليها مباشرة بالبصيرة. كذلك هناك وجه اختلاف جوهري بين العمل الفني وبين الأشياء المثالية: فهو يتصف بما يمكن أن يسمى «بالحياة». إذ أنه يوجد في نقطة محددة من الزمن، ويتغير مع مجرى التاريخ، وربما اندثر. والعمل الفني يتخطى حدود الزمن بمعنى واحد فقط: إذا كتب له البقاء، يكون له بناء ذاتي أساسي منذ تكوينه ولكنه «تاريخي» أيضاً. إذ سيكون له إطراد في النمو يمكن وصفه. وهذا التطور إن هو إلا سلسلة للتصورات الخاصة بعمل فني ما عبر التاريخ، التي استطعنا إلى حد ما إعادة تكوينها من خلال تقارير النقاد والقراء عن خبراتهم وأحكامهم على العمل، وأثر هذا العمل على الأعمال الأدبية الأخرى. وإن إدراكنا للتصورات السابقة (القراءات ـ والنقد، والتفاسير الخاطئة) سيؤثر في خبرتنا نحن، فالقراءات السابقة قد تهيئنا لفهم أعمق، أو قد تدفعنا إلى رد فعل عنيف ضد التفاسير التي كانت سائدة في الماضي. وكل هذا يوضح أهمية تاريخ النقد، أو ـ في اللغويات ـ أهمية علم النحو التاريخي، ويسوق إلى أسئلة صعبة حول طبيعة وحدود الفردية. إلى أي مدى يمكن أن يقال أن العمل الفني يتغير ومع ذلك يظل يحتفظ بذاتيته؟ فالإلياذة The Iliad ما زالت موجودة بمعنى أنه يمكن أن يكون لها تأثيرها المرة تلو المرة، وبهذا تختلف عن ظاهرة تاريخية مثل معركة واترلو Waterloo التي غبرت في الزمن، رغم أنه يمكن إعادة بنا مسارها، ورغم أن نتائجها قد تظل ملموسة إلى الآن. وبأي معنى يمكن أن نتحدث عن الإلياذة The Iliad كما سمعها أو قرأها الأغريق المعاصرون لهوميروس، على أنها هي نفس الألياذة التي نقرؤها اليوم؟ ولو فرضنا أننا نعرف ذات النص، فإن خبرتنا الفعلية لا بد أن تختلف. فنحن لا نستطيع أن نقابل بين اللغة التي كتبت بها وبين اللغة اليومية التي تحدث بها الأغريق القدامى، ومن ثم لا نستطيع أن نتبين مدى

Company Confidential

مخالفتها للعامية الإغريقية. وهو ما يتوقف عليه الكثير من التأثير الشعري للقصيدة ولا نستطيع أن نفهم الكثير من الإلتباسات اللفظية التي تمثل جزءاً أساسياً من معنى كل شاعر. ومن الواضح أن هذا يتطلب بالإضافة جهداً من الخيال، الذي قد يكلل بنجاح جزئي، لنتصور أنفسنا راجعين إلى عقيدة الإغريق حول الآلهة، وميزان الإغريق للقيم الأخلاقية. ومع هذا فلا يمكن أن ننكر أن ذات «البناء» ظلت على حالها بشكل ملموس طوال العصور. وهو بناء ديناميكي: إنه يتغير مع حركة التاريخ خلال مروره بعقول قرائه، ونقاده، والفنانين الآخرين، وبهذا فإن نظام المعايير ينمو ويتغير ويظل التثبت منه دائماً أمراً منقوصاً غير دقيق. ولكن هذا المفهوم الديناميكي لا يعني مجرد الذاتية أو النسبية. فليست كل زوايا النظر متكافئة في الصحة. وسيكون في الإمكان أن نحدد أية زاوية كانت أشمل وأعمق استيعاباً للموضوع. والقول بأن التفسير الأمثل والأكمل غير ممكن التحقيق، يتضمن وجود تراكم من زوايا النظر، ونقداً متفاوتاً للمعايير. وستدحض نهائياً فكرة النسبية حين نقر بأن «المطلق في النسبي، وإن لم يكن متضمناً فيه نهائياً وكلية».

فالعمل الفني إذن، هو موضوع للمعرفة قائم بذاته له وجوده الخاص. فهو ليس واقعاً ملموساً (كالتمثال) ولا واقعاً ذهنياً (مثل الإحساس بالضوء أو بالألم) ولا مجرداً (مثل فكرة المثلث). هو نظام معايير لمفاهيم متداخلة الذاتية ولا بد أن نفترض أنه يوجد في إيديولوجية جماعية، يتغير معها، ويُتوصل إليه بالخبرات الفردية الذهنية القائمة على البناء الصوتي لجمله.

نحن لم نناقش مسألة القيم الفنية. ولا بد أن ما قدمناه من دراسة قد أوضح أن لا بناء خارج المعايير والقيم، فلا نستطيع أن نتفهم ونحلل عملاً فنياً دون الإشارة إلى القيم. فإذا تعرفنا على تكوين ما على أنه «عمل فني» فهذا في حد ذاته يتضمن حكماً بوجود القيمة. إن خطأ «الفينومينولوجيا»[1]

(١) دراسة تطور الوعي الإنساني وإدراك الذات كمقدمة للفلسفة (المترجم).

Company Confidential

المتطرفة هو افتراضها أن مثل هذا الفصل ممكن، وأن القيم تفرض على التكوين من الخارج أو تكون أحد عناصره الداخلية. وهذا الخطأ في التحليل يشوب كتاب رومان انجردن Roman Ingarden ـ رغم عمقه ـ الذي يحاول تحليل العمل الفني بغير رجوع للقيم. وأصل الخطأ راجع إلى افتراضه وجود نظام أزلي سرمدي من الجواهر Essences أضيفت إليها الفرديات التجريبية فيما بعد. وافتراض وجود نظام مطلق من القيم يؤدي بالضرورة إلى فقد الصلة بنسبية الأحكام الفردية. والمطلق المجمد يواجه سيلاً لا قيمة له من الأحكام الفردية غير المبنية على القيم.

وينبغي أن يتم مجاوزة مبدأ التجريد (الإطلاق) غير السليم، وكذلك مبدأ النسبية ـ وهو غير سليم أيضاً، والمواءمة بينهما في مبدأ وسط جديد يجعل ميزان القيم ذاته ديناميكياً، دون أن يؤدى به. والمنظورية Perspectivism ـ كما سبق أن سمينا هذا المفهوم ـ لا تعني فوضى القيم، أو تمجيد النزوة الفردية، ولكنها عملية إدارك للموضوع من زوايا نظر مختلفة، يمكن تحديد ونقد كل منها على التوالي. البناء، والعلامة والقيمة تشكل ثلاث جوانب لنفس المشكلة ولا يمكن الفصل بينهم فصلاً مصطنعاً.

Company Confidential