ميخائيل باختين

القول في الحياة والقول في الشعر

مساهمة في علم شعر اجتماعي

ترجمة د. أمينة رشيد
د. سيد البحراوي

مقدمة الترجمة

هذه الدراسة تقدم مساهمة أساسية في إرساء قواعد علم اجتماعي/ ماركسي لدراسة النصوص الفنية. وهي تفعل ذلك نظرياً وتطبيقياً في إطار معركة مع الاتجاهات النقدية الغربية ـ والروسية الشكلية التي كانت قائمة منذ نصف قرن أو أكثر، ومازالت امتداداتها قائمة حتى الآن، سواء في الغرب الأوربي أو لدينا نحن في العالم العربي الذي وصلته هذه الامتدادات خلال العقد الأخير من القرن.

إن باختين ـ الذي أصبح أحد النقاد المعروفين ـ أخيراً من الترجمات العربية، يحاول أن يقيم ـ هنا ـ علماً لدراسة النص الأدبي على أساس ماركسي مناقض لكثير من الاتجاهات، الوضعية الضيقة أو السيكولوجية أو حتى بعض الماركسيين الذين يعزلون المنهج الاجتماعي ـ كما يسميه ـ عن دراسة النص من داخله. وهو على هذا الأساس يسعى إلى إخراج النقد الماركسي من مأزق، أعتقد أنه مازال واقعاً فيه حتى الآن ـ وخاصة في نقدنا العربي ـ هو مأزق البقاء خارج النص، أو بمعنى أدق عدم إدراك كيف أن ما خارج النص ليس خارجه حقاً، وإنما هو عميق التدخل في داخل النص ذاته.

لقد نشرت دراسة «القول في الحياة والقول في الشعر» في العشرينيات، أي في الفترة التي شهدت التعارض بين النقد الأسلوبي، الذي لم يكن يهتم إلا بالتعبير الفردي من ناحية، واللغويات البنيوية السوسيرية الناشئة التي كانت اللغة ركيزتها الأساسية، أي الشكل النحوي، من ناحية أخرى ـ وجاء موقف باختين الذي يستند إلى الجدل بين العام والخاص، ويعتبر العبارة الإنسانية نتاجاً للتفاعل بين اللغة المنطوقة، وسياق النطق، أي بين الكلمة الفردية وسياقها التاريخي.

إن المساهمة الأساسية التي يقدمها باختين في هذا السبيل تتمثل في كشفه الهام عن الوجود الاجتماعي اللصيق داخل النص اللغوي ذاته، بحيث تتحول الدراسة التي تتجاهل هذا الوجود الاجتماعي أو تفصله عن «البنية الكامنة» للنص، إلى دراسة فاقدة لأهميتها، لأنها تتجاهل العنصر الأساسي الفاعل في هذا النص. وباختين يؤسس هذه المساهمة عبر المناقشة النظرية، ثم عبر الدرس التطبيقي للقول في الحياة والقول في الشعر، مقدماً في هذا الدرس آليات هامة لتحليل النص تحليلاً علمياً، وهي ـ في ذاتها ـ مسألة في غاية الفائدة أيضاً لنقدنا الماركسي العربي الذي يفتقد ـ في كثير من الحالات ـ مثل هذه الآليات الدقيقة، ويظل يدور في إطار آليات تعتمد على اجتهاد الناقد الفرد دون وضوح معايير موضوعية. المعيار الموضوعي هنا هو اكتشاف قيم الشكل أو أيديولوجيته.

لقد ترجمنا هذا النص من كتاب Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique. Suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine (Editions du seuil, Paris, 1981) الذي أعده تزفتان تودوروف والنص بعنوان: Le Discours Dans la vie et dans la poésie. كتبه باختين تحت اسم «ف. فولوشينوف» وهو أحد الأسماء التي كان يكتبها بديلاً عن اسمه. وذلك في سنة ١٩٢٦.

وقد آثرنا ترجمة مصطلح discours بالقول بدلاً من الخطاب التي أصبحت شائعة في العالم العربي لإحساسنا أن مصطلح «الخطاب» قد حمل - في العربية المعاصرة - دلالات تلصقه بالشفاهية السياسية أو بالمراسلات فحسب. أما مصطلح Poetique فلم يستقر العرب بعد على ترجمة دقيقة له، فهناك البلاغة، والدراسة الأدبية، وعلم الأدب، وعلم الشعر. وقد اخترنا الأخيرة نظراً لتلاؤمها مع موضوع الدراسة: «القول في الحياة والقول في الشعر»، رغم أن الكاتب يستخدم المصطلح - في كثير من الأحيان - بمعنى يشمل الشعر وغيره من الفنون الأدبية وحتى غير الأدبية.

- ١ -

لم يستخدم المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية - غالباً - إلا في القضايا التاريخية. أما القضايا التي يطرحها ما يسمى بعلم الشعر التاريخي - أي مجمل القضايا المرتبطة بالشكل الفني في أوجهه المختلفة (الأسلوب.. الخ)، فلم تدرس بمثل هذا المنهج.

ثمة فكرة خاطئة - رغم مشاركة بعض الماركسيين فيها - ترى أن المنهج الاجتماعي لا يكون مشروعاً - حقيقة - إلا عندما يبدأ الشكل الشعري الفني، وقد أغناه الوجه الأيديولوجي - أي المضمون -، في النمو تاريخياً في إطار الواقع الاجتماعي الخارجي. أما الشكل - في حد ذاته - فإنه يمتلك طبيعته الخاصة، ويتحدد حسب قوانينه النوعية، التي هي فنية وليست اجتماعية.

إن وجهة النظر هذه متعارضة مع أساس المنهج الماركسي نفسه، متعارضة مع وحدته وتاريخيته، وينتج عنها الفصل بين الشكل والمضمون، بين النظرية والتاريخ.

علينا إذن أن نقف طويلاً عند هذه الآراء الخاطئة، فهي شديدة الدلالة على مجمل النظرية المعاصرة للفن.

لقد قدم البروفيسور ساكولين[١] - حديثاً - التطور الأكثر وضوحاً واتساقاً لوجهة النظر هذه. فهو يميز - في الأدب وتاريخه - بين سلسلتين: السلسلة الكامنة (immanente) (الداخلية)، والسلسلة السببية. فللنواة «الفنية» الكامنة بنيتها وتحديدها الخاصّان اللّذان ليسا إلا لها، وهي قابلة لتطور مستقل «حسب طبيعتها». وفي مجرى هذه العملية يتأثر الأدب بالفعل «السببي» للوسط الاجتماعي الذي هو «خارج الفن».

وطبقاً لهذا المفهوم، فإن عالم الاجتماع لا علاقة له «بالنواة الكامنة» للأدب، أي ببنيته وتطوره المستقل (القائم بذاته). والمفيد هنا - فحسب - هو علم الشعر النظري والتاريخي بمناهجه الخاصة[٢]. أما المنهج الاجتماعي فلا يستطيع أن يدرس بنجاح غير التفاعل السببي ذاته، الذي يتم بين الأدب والوسط الاجتماعي الذي يحيط به من خارجه. والأكثر من ذلك، أن التحليل الكامن (غير الاجتماعي) لجوهر الأدب ولحدوده الخاصة والقائمة بذاتها، ينبغي أن يسبق التحليل الاجتماعي[٣].

---

(١) راجع: ب. ن. ساكولين: المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية ١٩٢٥.

(٢) «إن عناصر الشكل الشعري (الصوت، الكلمة، الصورة، الإيقاع، التركيب، النوع)، والموضوعات الشعرية والأسلوب الفني بصفة عامة، كل هذا يكون من البداية موضوع الدراسة الداخلية بمساعدة المناهج التي أعدتها النظرية الأدبية المعتمدة على علم النفس وعلم الجمال واللغوية، هذه المناهج التي طبقها المنهج المسمى «باتسكلي» (ب. ن. ساكولين. مرجع سابق ص ٢٧).

(٣) «ونحن إذ نعتبر الأدب ظاهرة اجتماعية، فنحن نصل بالضرورة إلى طرح سؤال حتميته السببية. وهي بالنسبة لنا سببية اجتماعية. إن مؤرخ الأدب يملك الحق الآن في أن يقدم نفسه كعالم اجتماع وأن يطرح سؤال «لماذا» لكي يدخل الوقائع الأدبية في المجرى العام للحياة الاجتماعية لفترة ما، ويحدد - فيما بعد - وضعها في شمولية الحركة التاريخية. وهنا يتدخل المنهج الاجتماعي الذي يصبح - عندما يطبق في تاريخ الأدب - منهجاً تاريخياً اجتماعياً.

إن عالم الاجتماع الماركسي لا يمكنه أن يوافق بأي حال من الأحوال على هذه المقولات. ولا بد له من الاعتراف بأن علم الاجتماع لم يشتغل ـ حتى الآن ـ إلا بقضايا ملموسة تنتمي إلى تاريخ الأدب، وأنه لم يحاول أبداً أن يدرس ـ بجدية وبمناهجه الخاصة ـ البنية المسماة «كامنة» للعمل الفني. هذه البنية تركت كمسلمة لمهارة المناهج الجمالية النفسية والمناهج الأخرى التي لا يربطها أي شيء بالاجتماعي.

ويكفي، للاقتناع بذلك، أن نتصفح أي كتاب معاصر مهتم بعلم الشعر أو بنظرية الفن بصفة عامة. ولن نجد فيه أدنى أثر لتطبيق مقولات اجتماعية. وسنجد الفن فيه يعتبر وكأنه بطبيعته غريب على علم الاجتماع، مثل البنية الطبيعية والكيميائية للأجسام. وهذا بالضبط ما يقوله أغلب منظِّري الفن في أوربا الغربية، وفي روسيا، عن الأدب ومجمل الفن؛ ونتيجة لذلك تراهم يدافعون بإصرار عن نظرية الفن كعلم خاص ضد أي تدخل من العلم الاجتماعي.

هذا الموقف، يُبَرَّر من وجهة نظرهم على النحو التالي تقريباً: يخضع كل شيء أصبح موضوعاً للعرض والطلب، أي أصبح سلعة، للتحديد الاجتماعي والاقتصادي، في قيمته كما في حركته داخل المجتمع الإنساني. وبافتراض أننا قد فهمنا تماماً هذا التحديد فإن هذا لا يعني أننا لم نفهم شيئاً عن البنية الطبيعية والكيميائية لهذا الشيء الذي أصبح سلعة. وبالعكس، فإن دراسة السلعة في ذاتها تحتاج هي نفسها لتحليل طبيعي ـ كيميائي سابق. وهذه لا يمكن أن تتم إلا بمجهود عالم في الطبيعة والكيمياء، هو الوحيد الذي يفلح في ذلك بفضل مناهجه النوعية. إن هذا ـ حسب هؤلاء المنظرين ـ يحدث أيضاً للفن، إذ أنه عندما يتحول إلى عنصر اجتماعي ويتأثر بعناصر أخرى هي أيضاً اجتماعية، فإنه يخضع ـ بالطبع ـ للتحديد الاجتماعي العام، دون أن يسمح هذا التحديد باستخراج جوهره الجمالي. مثلما يستحيل استخراج الصيغة الكيميائية لسلعة ما من التحديد الاجتماعي لدورة السلع. ومن ثم ينبغي أن تبحث قطرية الفن وعلم الشعر للعمل الفني عن صيغة مثل هذه، نوعية ومستقلة عن علم الاجتماع.

وكما قلنا، فإن مفهوماً كهذا لجوهر الفن متعارض في أساسه مع المبادىء الماركسية. وبالطبع فإن أية صيغة فنية لن تكتشف بواسطة المنهج الاجتماعي، ولكن يبقى أن مثل هذا المنهج وحده هو الذي يسمح بإيجاد «صيغة» علمية ذات قيمة لمجال ما في الأيديولوجية. فكل المناهج الأخرى، بما فيها «الكامنة» تتخبط في الذاتية، ولم تستطع ـ حتى الآن ـ أن تخرج نفسها من صراع الآراء ووجهات النظر العقيم، وهي غير قادرة حتى الآن ـ على أن تعطينا شيئاً يشبه ـ حتى من بعيد ـ دقة الصيغة الكيميائية وانضباطها. ومن المؤكد أن المنهج الماركسي لا يستطيع ـ هو الآخر ـ أن يدّعي ذلك. فعلم الأيديولوجية، نتيجة لجوهر موضوعه بذاته، لا يصل إلى دقة العلوم الطبيعية وانضباطها. ولكن فضل المنهج الاجتماعي، بمفهومه الماركسي أنه سمح بالاقتراب الشديد من الدراسة العلمية الحقيقية للمنتجات الأيديولوجية. فالأجسام الطبيعية والكيميائية توجد خارج المجتمع الإنساني أيضاً، بينما لا تظهر منتجات النشاط الأيديولوجي إلا في المجتمع ومن أجله، والتحديدات الاجتماعية لا تأتي من الخارج لتنطبق على هذه المنتجات كما هو الحال بالنسبة للأجسام الطبيعية. **إن التشكلات الأيديولوجية لها طبيعة اجتماعية على نحو داخلي وكامن.** إن أحداً لا يذهب إلى نفي ذلك فيما يخص الأشكال السياسية والشرعية: فما هو الجوهر الكامن واللا إجتماعي الذي يمكن أن نجده فيها؟ إن أرقى التدرجات الشكلية للقانون وللبنية السياسية قابلة للدراسة بالمنهج الاجتماعي، وبه وحده. ولكن نفس الشيء يمكن قوله بالنسبة للأشكال الأيديولوجية الأخرى. **فهي كلها جزءاً جزءاً ذات طبيعة اجتماعية.** وهذا رغم أن بنيتها المتحركة والمركبة لا تخضع بسهولة للتحليل الدقيق.

= لقد كان العمل يدرك، في مرحلة أولى ـ داخلية ـ كقيمة فنية معتبرة في دلالتها الاجتماعية والتاريخية. (ساكولين، نفسه ص ٢٧، ٢٨).

إن الفن أيضاً اجتماعي بشكل كامن، وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي، الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدى داخلياً مباشراً. فليس هناك ـ إذن ـ عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي. إن علم الجمال ليس أقل من القانون أو المعرفة. هو وجه من الاجتماعي. وهكذا فإن نظرية الفن لا يمكن إلا أن تكون علم اجتماع الفن[٤]، وليس لها ـ من ثم أي نوع من القضايا «الكامنة» التي تعالجها.

ـ ٢ ـ

ينبغي من أجل تطبيق صحيح ومثمر للتحليل الاجتماعي في نظرية الفن. وخاصة في علم الشعر ـ أن نتخلى عن مفهومين مخطئين، يقلصان مجاله إلى أقصى درجة، بسبب عزل كل منهما لبعض أوجهه. أما المفهوم الأول فيمكن تعريفه كتحول رمزي أو طقوسي للعمل الفني كشيء. وهو مفهوم مازال سائداً في نظرية الفن. وعلى أساسه يحدد الباحث مجال دراسته في العمل فقط ويحلله وكأنه حقل الفن كله، ويبقى المبدع والمتلقي خارج مجال البحث.

وعلى العكس من ذلك، يحصر المفهوم الثاني ـ الدراسة في نفسية المبدع أو نفسية المتلقي، وفي أغلب الأحوال يكون معنى ذلك هو الخلط بينهما، وتؤدي متابعة هذا المفهوم إلى تقليص الفن إلى تجارب هذه أو تلك.

وهكذا، يكون لدينا من ناحية بناء العمل وحده كشيء موضوعاً للبحث، ومن ناحية أخرى لدينا فقط النفسية الفردية للمبدع أو المتلقي.

إن المفهوم الأول يضع المادة في المستوى الأول من البحث الجمالي، فيصبح الشكل ـ مدركاً بمعنى ضيق جداً ـ كشكل المادة التي ينظمها في شيء فردي نهائي، هو الموضوع الأساسي، وتقريباً الوحيد، للبحث.

وما يسمى «بالمنهج الشكلي» هو أحد تنوعات هذا المفهوم الأول. وهو يعتبر العمل الشعري مادة لفظية، منظمة بطريقة معينة بواسطة الشكل، وهنا يتم التسليم بأن القول لا يظهر كظاهرة اجتماعية، وإنما ينبغي النظر إليه من وجهة نظر لغوية مجردة، وهذا أمر مفهوم تماماً لأنه لو أخذ القول بفهم أوسع، كظاهرة اتصالٍ ثقافية، فسوف يكف عن كونه شيئاً مكتفياً بنفسه، ولما أمكن النظر إليه باعتباره مستقلاً عن الوضع الاجتماعي الذي أوجده.

وليس ممكناً للباحث الإخلاص حتى النهاية لمثل هذا الفهم مع بقائه متسقاً مع نفسه. فالحقيقة أنه إذا لم يعتبر الفن سوى شيء، فيستحيل الإشارة إلى حدود المادة المدروسة أو حتى اكتشاف الجوانب ذات الدلالة الجمالية. إن المادة توجد خارج الوسط الفني، ولها عدد لا نهائي من الجوانب والتحديدات، ولها طبيعتها الرياضية، الفيزيائية، الكيمائية، وأخيراً اللغوية. ومهما حللنا جميع خواص المادة، وكل التركيبات الممكنة لهذه الخواص، فلن نستطيع أبداً أن نكتشف دلالتها الجمالية، إلا إذا أدخلنا، بالسرقة، مفهوماً آخر، لا يدخل، هو نفسه، في إطار تحليل المادة. وبنفس الطريقة، لن نستطيع أبداً ـ مهما حللنا البنية الكيميائية لجسم ما ـ أن نصل إلى فهم دلالتها وقيمتها كسلعة، ما لم نلجأ إلى وجهة نظر اقتصادية.

وليست المحاولة التي تتم في إطار المفهوم الثاني، والتي تهدف إلى إيجاد الجمالي في نفسية المبدع والمتلقّي بأقلّ يأساً من الأولى، وإذا تمادينا في القياس مع الاقتصاد، لأمكننا أن نقول إن هذا السعي يردنا إلى اكتشاف علاقات الإنتاج الموضوعية التي تحدد وضع العامل في المجتمع، من خلال تحليل النفسية الفردية لهذا العامل.

المفهومان ـ إذن ـ يعانيان من الخطأ نفسه: **محاولة اكتشاف الكل في الجزء**، ويقدمان بنية الجزء المنتزع من الكل عبر عملية تجريد، على أنها بنية الكل ذاته. والحقيقة أن الواقعة الفنية، في شموليتها، ليست كامنة لا

(٤) إننا لا نقيم الفصل بين نظرية الفن وتاريخه إلا من أجل التقنيات المتوافقة لتقسيم العمل. وفي الحقيقة لا ينبغي أن يقوم بينهما أي انفصال منهجي. إن التقنيات التاريخية تنطبق ـ بالتأكيد وبدون أي استثناء، على كل مجالات العلوم الإنسانية، تاريخية كانت أو نظرية.

في الشيء ولا في نفسية المبدع منعزلاً، ولا هي نفسية المتلقي. إنها تشمل هذه الأوجه الثلاثة. إن الواقعة الفنية **هي شكل خاص ومثبت في العمل الفني لعلاقة متبادلة بين المبدع والمتلقّين.**

إن الاتصال الفني يتجذر في بنية تحتية يشترك فيها مع الأشكال الاجتماعية الأخرى، ولكنه يحتفظ، مثل هذه الأشكال الأخرى، بشكله الخاص: هو نمط خاص من الاتصال يمتلك شكله الخاص والنوعي. **ومهمة علم الشعر الاجتماعي - إذن - هي فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعي الذي يوجد متحققاً ومثبتاً في مادة العمل الفني.**

إننا، إذا نظرنا إلى العمل الفني خارج علاقة الاتصال هذه، ومستقلاً عنها، فلن يكون سوى شيء من العالم الطبيعي أو تمرين لغوي. ولن يتحول - في الحقيقة - إلى عمل فني إلا في عملية التفاعل التي تتم بين المبدع والمتلقي، هو لحظة أساسية في الحدث الذي يكونه هذا التفاعل. وكل جزء من مادة العمل الفني لا يستطيع أن يسهم في علاقة الاتصال بين المبدع والمتلقي، كل ما لا يستطيع أن يصبح «وسيطاً» أو وسطاً لهذا الاتصال، لا يمكن أن يكون له أية دلالة جمالية.

إن المناهج التي تتجاهل الجوهر الاجتماعي للفن، والتي تحاول أن تكتشف طبيعته وخواصه في مجرد تنظيم العمل الذي اعتبرته شيئاً، هذه المناهج مضطرة في الواقع لأن تسقط على الأوجه المختلفة للمادة وطرق تشكيلها، العلاقة الاجتماعية المتبادلة الموجودة بين المبدع والمتلقي. وهذا ما يزال علم الجمال النفسي يفعله، حينما يسقط هذه العلاقة ذاتها على النفسية الفردية لهذا الذي يدرك العمل. ومثل هذا الإسقاط يشوه صفاء هذه العلاقة، ويعطي فكرة مزيفة عن المادة، وعن النفسية.

إن الاتصال الجمالي المثبت في العمل الفني هو، كما قلنا، نوعي تماماً، ولا يخضع لأنماط الاتصال الأيديولوجي الأخرى (السياسية، الشرعية أو الأخلاقية - الخ). وإذا كانت علاقة الاتصال السياسي تخلق المؤسسات والأشكال الشرعية الخاصة بها، فإن علاقة الاتصال الفني لا تنظم إلا العمل الفني. وإذا تخلّت عن هذه المهمة، وحاولت أن تخلق، ولو مؤقتاً، إطاراً سياسياً أو أي شكل أيديولوجي آخر، فإنها تتوقف عن كونها علاقة اتصال جمالي، وتتوقف - إذن - عن أن تكون هي نفسها. **إن عنصر الخصوصية في الاتصال الجمالي هو أنه يتحقق كاملاً في العمل الفني، في تجدده المستمر عبر التلقي المشارك في الإبداع، وأنه لا يطلب تحققات أخرى.** غير أن هذا الشكل الخاص للاتصال ليس منعزلاً بالطبع، فهو يشارك في فيض الحياة الاجتماعية، يعكس البنية التحتية الاقتصادية العامة، ويدخل مع الأشكال الأخرى للاتصال في عملية تفاعل وتبادل للقوى. ومهمتنا هي فهم شكل العبارة الشعرية كشكل اتصال جمالي خاص يتحقق في المادة اللغوية. ولكن لتحقيق ذلك، فإننا مضطرون إلى فحص أدق لبعض أوجه العبارة اللغوية التي لا تنتمي إلى الفن - في قول الحياة اليومية - لأن أسس وإمكانيات الشكل الفني اللاحق مستقرة بالفعل في هذا النمط من العبارة. إن الجوهر الاجتماعي للكلمة يظهر هنا بوضوح أكثر ودقة أكبر، والرابطة التي تصل العبارة بالوسط الاجتماعي، تخضع للتحليل بسهولة أكثر.

- ٣ -

من الواضح تماماً أن القول في الحياة ليس مكتفياً بذاته. فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج - لفظية (extra-verbale)، ويحتفظ بعلاقات محدودة به. وأكثر من ذلك، فإن القول يكتمل لحظياً بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يُفصل عنه دون أن يفقد معناه.

وهكذا، فنحن نشخص ونقوِّم عادة عبارات الحياة اليومية بالطريقة التالية: «هذا كذب» و «هذه الحقيقة» و «هذا كلام شديد» و «لم يكن يجب قول ذلك». الخ. وكل التقويمات من هذا النوع، مهما كان المعيار الذي يوجهها - أخلاقي، معرفي، سياسي، أو غيره - تشمل أكثر مما هو متضمن في الشكل اللفظي، اللغوي البحت للعبارة بكثير: **تشمل في الوقت نفسه الكلمة والموقف خارج - اللفظي للعبارة.** وهذه الأحكام والتقويمات ترجع إلى شمولية ما يتصل فيها القول مباشرة مع الحادث المعيش،

ويذوب فيه ليكونا وحدة متينة. إن القول في ذاته، إذا اعتبرناه معزولاً، لا يستطيع ـ كظاهرة لغوية بحتة، أن يكون حقيقياً أو مزيفاً، جريئاً أو متواضعاً.

كيف إذن تقوم العلاقة بين القول اليومي والموقف خارج اللفظي الذي أثاره؟ فلنتابع ذلك في مثل قصدنا أن يكون بسيطاً.

رجلان يوجدان في حجرة. صمت. ثم يقول أحدهما: «هكذا». والآخر لا يجيب.

بالنسبة لنا نحن الذين لم نكن في الحجرة لحظة حدوث هذا الكلام، فإن مجمل المحادثة غير مفهوم تماماً. ذلك أن العبارة من «هكذا»، لو أخذت معزولة، فارغة ولا معنى لها. ومع ذلك فإن هذه المحادثة الغريبة التي لا تحمل سوى كلمة واحدة، وإن كانت منطوقة، حقيقة، بتنغيم معبر جداً ـ غنية بالمعنى والدلالة، ومكتملة تماماً.

ومن أجل توضيح هذا المعنى وهذه الدلالة، لا بد من التحليل. ولكن ما الذي نستطيع هنا أن نخضعه للتحليل؟ إذا قلبنا، وأعدنا التقليب ـ في كافة الاتجاهات ـ في الجزء اللفظي البحت من العبارة، وحددنا بكل الدقة الممكنة الأوجه الصوتية والصرفية والدلالية لهذه الكلمة، فلن نستطيع أن نقترب ولو شبراً من فهم المعنى الإجمالي للمحادثة.

ولنفترض أننا عرفنا التنغيم الذي نطقت به الكلمة المعنية: لهجة عتاب شديد، ومع ذلك مختلط بهمسة تهكم، فإن هذا يملأ جزئياً الفراغ الدلالي الذي يتركه التعجب في «هكذا»، ولكنه لا يكشف بنفس الدرجة الدلالة الإجمالية.

فماذا ينقصنا إذن؟ هو السياق خارج/ اللفظي الذي كان يعطي معنى كلمة «هكذا» للسامع.

وهذا السياق خارج اللفظي ينقسم إلى ثلاثة أقسام: ١) الأفق المساحي المشترك بين المتكلمين (وحدة المكان المرئي: الحجرة، النافذة ـ الخ). ٢) معرفة الموقف المشترك أيضاً بين المتكلمين وفهمه. وأخيراً. ٣) التقويم ـ المشترك أيضاً الذي يقدمانه لهذا الموقف.

في لحظة المحادثة، يلقي الرجلان نظرة عبر النافذة، ويريان الجليد يسقط. الاثنان يعرفان أنهما في شهر مايو، وأن الوقت قد حان لمجيء الربيع، وأخيراً فهما نافران من هذا الشتاء الذي لا ينتهي؛ كلاهما ينتظر بفروغ صبر مجيء الربيع، وكلاهما غاضب لأن الجليد مايزال يسقط. العبارة تستند مباشرة إلى مجموع هذه المعطيات، أي «الأفق المشترك»: (الجليد في الخارج)، «المعرفة المشتركة»: (التاريخ: شهر مايو)، و «التقويم المشترك»: (الرغبة في انتهاء الشتاء ومجيء الربيع)؛ كل ذلك متضمن في دلالته الحية، منغرس فيها، ولكنه الاتصال بالكلمات، ويظل غير مقول. يبقى الجليد وراء النافذة، والتاريخ على ورق النتيجة، التقويم في نفسية المتكلم. ولكن كل هذا المجموع يبقى متضمناً في كلمة «هكذا».

والآن، وقد علمنا هذا المتضمن، أي الأفق المكاني والدلالي المشترك للمتكلمين، نفهم جيداً المعنى الإجمالي لكلمة «هكذا» ونفهم أيضاً تنغيمها.

فما هي إذن العلاقة التي تربط الأفق خارج اللفظي بالقول نفسه، ولا مقول بما قيل؟

قبل كل شيء، من الواضح تماماً أن القول لا يعكس هنا الموقف خارج اللفظي كما تعكس مرآة شيئاً معكوساً. ينبغي أن نقول هنا إن القول يتمم الموقف، إنه يقيم ـ بمعنى ما ـ الميزان التقويمي له. وفي أغلب الأحيان تمد عبارة الحياة اليومية الموقف بفاعلية، وتنميه، ترسم الخطة وتنظم الحركة المستقبلية. ولكن ما يهمنا، هو الوجه الآخر للعبارة اليومية، إذ مهما يكن، فهو يربط دائماً بين كل من يشترك في موقف، كمشاركين يفهمون، يعرفون، ويقيمون الموقف بالطريقة نفسها.

العبارة إذن، تستند إلى انتمائهم الواقعي والمادي إلى قطعة واحدة من الحياة، وتعطي هذه الوحدة المادية تعبيراً وتطوراً أيديولوجيين جديدين.

فالموقف خارج اللفظي، ليس ـ بأية حال ـ السبب الخارجي للعبارة، إنه لا يؤثر فيها من الخارج كقوة آلية.

لا . إن الموقف مندمج في العبارة كعنصر ضروري في تكوينه الدلالي . إن العبارة اليومية ـ معتبرة في شموليتها ، تنقسم إلى جزئين : ١) جزء لفظي محقق ، ٢) جزء متضمن . ولذلك نستطيع أن نقارن العبارة اليومية «بالمثل»[٥] .

ولكن لدينا هنا مثل من نوع خاص . فكلمة مثل Enthymême (الذي تعنى باليونانية «ما يوجد في النفس» ، و «المتضمن») وحتى كلمة متضمن ، لها أصداء سيكولوجية كبيرة . ويمكن الاعتقاد بأن الموقف معطى في شكل فعل ذاتي ونفسي (تصورات ، أفكار ، أحاسيس) يتم في نفس المتكلم . ولكن الأشياء لا تتم في الحقيقة كذلك : فالفردي والذاتي ينمحيان وراء الاجتماعي والموضوعي . ما أعرفه ، ما أراه ، ما أريده ، وما أحبه ، لا يمكن أن يكون متضمناً ، لا يمكن أن يتحول إلى جزء متضمن من العبارة ، وإنما ذلك الذي نعرفه نحن ، المتكلمين ، ونراه ونحبه ونتعرف عليه جميعاً ، ذلك المشترك بيننا ، وما يجمعنا . ثم إن الاجتماعي من مبدئه موضوعي تماماً : إنه ليس سوى **الوحدة المادية للعالم** التي تدخل في الأفق المرئي للمتكلمين (وهو في مثالنا الحجرة التي يتواجدان فيها والجليد الذي يقع وراء النافذة) ، ووحدة الظروف الحقيقية للحياة ، الوحدة التي تثير مجموعة مشتركة من التقييمات (انتماء المتكلمين إلى أسرة واحدة ، مهنة واحدة ، طبقة اجتماعية واحدة ، وأخيراً ، فترة واحدة . فالمتكلمون متعاصرون) . إن التقييمات المتضمنة ، ليست إنتاجاً للانفعالات الفردية ، إنها أفعال محددة اجتماعياً وضرورية . والانفعالات الفردية لا يمكنها إلا أن تكون هذه الانسجامات التي تصاحب **النغمة الأساسية** للتقويم الاجتماعي . الأنا لا يتحقق في القول إلا إذا استند إلى الـ «نحن» .

على هذا الأساس ، تصبح كل عبارة يومية مثلاً موضوعياً واجتماعياً . فهو كالكلمة «السحرية» التي لا يعرفها سوى الذين ينتمون إلى نفس الأفق الاجتماعي . هذه هي خاصية العبارات اليومية : إنها مرتبطة بالسياق المعيش خارج اللفظي بآلاف الخيوط . وعندما تفصل عن هذا السياق ، فإنها تفقد كل معناها تقريباً . لا يمكن فهمها إذا جهل سياقها المعاش المباشر .

ولكن هذا السياق المباشر يمكن أن يكون واسعاً أو ضيقاً . فهو ـ في المثل الذي سبق أن رأيناه ـ في أضيق الحدود : محدود بأفق الحجرة ولحظة الحدوث ، والعبارة لا تفهم إلا من قبل شخصين فقط . غير أن هذا الأفق المشترك الذي تستند إليه العبارة ، يمكن أن يتسع في المكان وفي الزمان . «فالمتضمن» يمكن أن يوجد على مستوى الأسرة ، والأمة ، والطبقة الاجتماعية ، والأيام والسنوات وفترات كاملة . وبمقدار ما يتسع الأفق المشترك والمجموعة الاجتماعية الملائمة له ، تصبح الأوجه المتضمنة للعبارة أكثر فأكثر دواماً .

وعندما يكون الأفق الحقيقي المتضمن للعبارة ضيقاً ، عندما يتطابق ـ كما هو في مثلنا ـ مع الأفق الملموس للفردين الموجودين في الحجرة نفسها ويريان الشيء نفسه ، هنا تدخل في المتضمن ، أصغر التعديلات التي تنتج في داخل هذا الأفق . أما حينما يتسع الأفق ، فإن العبارة لا يمكن أن تستند إلا إلى عناصر من الحياة تتسم بالاستمرارية والثبات ، وإلى تقييمات اجتماعية جوهرية وأساسية .

في هذه الحالة تتسم التقييمات المتضمنة بدلالة لها أهمية خاصة . وفي الحقيقة فإن التقييمات الاجتماعية الأساسية المتجذرة مباشرة في خواص الحياة الاقتصادية لمجموعة اجتماعية ما ، لا تذكر في أغلب الأحوال : لقد دخلت في لحم ودم كل ممثلي المجموعة ، تنظم أفعال الناس وسلوكهم ، تلتحم بطريقة ما بالأشياء وبالظواهر المناسبة ، ولذلك فإنها لا تتطلب صيغاً لفظية خاصة . ويبدو أننا ندرك مع وجود الشيء ، قيمته كإحدى صفاته ، وهكذا فإننا ندرك مع دفء الشمس وضوئها ، قيمتها بالنسبة لنا . وهكذا أيضاً فإن كل ظواهر الحياة المحيطة بنا تتحد بتقويماتها . ولو كان التقييم مشروطاً تماماً بنفس حياة المجموعة المعينة ، لقُبل في هذه

(٥) يسمى «المثل» في المنطق ، القضية التي لا يكون إحدى مقدماتها موجودة ، وإنما متضمنة . مثلاً : سقراط رجل . إذن هو حي . فالمتضمن هو : كل الرجال أحياء .

الحالة كحقيقة مطلقة، كشيء مفروغ منه ولا يناقش. وعلى العكس، إذا كان التقييم الأساسي معبراً عنه ومحتجاً له، لكان معنى ذلك أنه قد أصبح مشكوكاً فيه، وأنه قد انفصل عن موضوعه؛ توقف عن تنظيمّ الحياة، وأن صلته - بالتالي - مع ظروف وجود الجماعة قد قطعت.

إن التقويم الاجتماعي الصحي ينتمي إلى الحياة ذاتها. ومن هنا فإنه ينظم شكل العبارة وتنغيمها. لا حاجة له لإيجاد تعبير ملائم لمضمون القول. وحين ينتقل التقويم من الأوجه الشكلية للقول إلى مضمونه، نستطيع أن نقول - تأكيداً إن إعادة تقويم تعد نفسها. وهكذا، فإن التقويم الأساسي، ليس محصوراً في مضمون القول، ولا يمكن استنتاجه منه؛ بل على العكس فإن التقويم يحدد حتى اختيار الكلمات وشكل الكلية اللفظية؛ أما بالنسبة لتعبيرها الأكثر نقاءً، فإننا نجده في التنغيم. ذلك أن التنغيم يقيم علاقة ضيقة بين القول والسياق خارج اللفظي: التنغيم يقود القول بشكل ما خارج حدوده اللفظية.

ولنتوقف - الآن - أطول قليلاً عند الصلة التي تربط التنغيم بالسياق المعاش، من خلال المثال السابق، فسوف يسمح لنا بأن نذكر بعض الملاحظات الهامة حول الجوهر الاجتماعي للتنغيم.

- ٤ -

قبل كل شيء، ينبغي أن نبرز أن كلمة «هكذا» التي هي - تقريباً - فارغة دلالياً، لا يمكن بأية حال - أن تحدد التنغيم مسبقاً عن طريق مضمونها: فأي تنغيم يستطيع أن يستثمر هذه الكلمة بطريقة سهلة ومشروعة، أياً كان: الفرح أو الحزن أو الاحتقار.. الخ. فكل ذلك يعتمد على سياق الكلمة. في الحالة التي تهمنا، فإن السياق الذي يحدد التنغيم (العتاب الشديد المختلط بهمسة تهكم - يكونه الموقف خارج اللفظي الذي لاحظناه سابقاً، ليس ثمة سياق لفظي مباشر. ويمكننا أن نقول من الآن فصاعداً قبل الفحص إنه حتى في حالة وجود سياق لفظي مباشر، وحتى إذا بدا هذا السياق كافياً من كل وجهات النظر الأخرى، فإن التنغيم يقودنا - مع ذلك - خارج حدوده: لا يمكن فهم التنغيم دون الألفة مع التقويمات المتضمنة لدى مجموعة اجتماعية معينة، مهما كانت واسعة. **التنغيم يوجد دائماً في حدود اللفظي وغير اللفظي، المقول واللامقول.** في التنغيم يتصل القول مباشرة بالحياة. وهذا يعني في التنغيم - قبل كل شيء - اتصال المتكلم بالسامعين. إن التنغيم اجتماعي بأعلى درجة. التنغيم حساس بشكل خاص لجميع تحولات المناخ الاجتماعي الذي يحيط بالمتكلم.

فيما يختص بمثالنا، يتجذر التنغيم في الرغبة - المشتركة لدى المتكلمين - في رؤية مجيء الربيع، في احباطها - المشترك أيضاً - من رؤية أن الشتاء لا ينتهي. وعلى هذا الاشتراك في التقويمات المتضمنة، تقوم صرامة النغمة الأساسية ووضوحها. وفي ظل جو من التعاطف استطاع هذا التنغيم أن ينطلق، ويختلف، في إطار النغمة الأساسية. ولو لم يكن تأكيد «مساندة الكورس» بهذه الصرامة، لكان التنغيم قد توجه في اتجاه آخر، واغتنى بنغمات أخرى (ربما التحدي أو خيبة الأمل) أو انطوى على نفسه وتقلص إلى أقصى درجة. عندما يفترض الإنسان أن محاوره ليس متفقاً معه، أو حتى إذا لم يكن متأكداً من هذا الاتفاق، أو يشك فيه، فإنه يعطي الكلمات التي ينطقها تنغيماً مختلفاً، كما أنه، على كل حال، يبني عبارته بشكل مختلف. وسوف نرى فيما بعد أنه ليس التنغيم فقط، بل البنية الشكلية الكلية للقول، تعتمد - بدرجة كبيرة - على العلاقة بين العبارة - من ناحية، والاشتراك في التقويم الذي يفترض أنه موجود في الوسط الاجتماعي الذي يوجه إليه القول من ناحية أخرى. إن تنغيماً خلاقاً، واثقاً من نفسه وغنياً بالتدرجات، ليس متاحاً إلا إذا افترض «مساندة الكورس». وبالعكس، إذا تغيبت هذه المساندة، فإن الصوت ينكسر ويتقلص غنى التنغيم، تماماً مثلما يحدث عندما يدرك رجل يضحك أنه لا أحد يشاركه الضحك، حينئذ ينتهي الضحك أو يتقلص، يصبح مضغوطاً، يفقد ثقته ووضوحه، ولا يستطيع أن يثير المزاج أو الفكاهة. إن **مجمل التقويمات الأساسية هي النسيج الذي سيطرز عليه القول الإنساني زينات تنغيمية.** ولكن انتظار التعاطف ومساندة الكورس في التنغيم، لا يستنفد شمولية طبيعته الاجتماعية. فبجوار توجهه نحو السامع، يوجد فيه وجه آخر في غاية الأهمية لعلم اجتماع القول.

لو عدنا إلى تنغيم العبارة التي حللناها من قبل، فسوف نلاحظ عنصراً غامضاً يستحق اختباراً خاصاً.

في تنغيم كلمة «هكذا» لم يكن يسمع فقط الإحباط (من رؤية الجليد يسقط) ـ وهذا موقف سلبي ـ ولكن أيضاً الغضب واللوم ـ وهو موقف إيجابي. ولكن إلى من يكون هذا اللوم موجهاً؟ بالطبع ليس إلى السامع، ولكن إلى إنسان آخر. وهذا التوجه لحركة التنغيم يفك الموقف ويعطي مكاناً لمساهم ثالث. من هو هذا الثالث؟ إلى من يوجه اللوم؟ إلى الجليد؟ إلى الطبيعة؟ إلى القدر ربما؟

من المؤكد أنه ـ في عبارتنا اليومية المبسطة ـ لم يتكون بعد تماماً هذا المساهم الثالث الذي يسمي في العمل الأدبي بالبطل. التنغيم يشير بوضوح إلى مكانه، ولكنه لم يتلق حتى الآن معادله الدلالي، ولم يجد اسمه. إن التنغيم يقيم هنا علاقة حية مع موضوع العبارة، فهو تقريباً متهم كما لو كان هو المذنب، حي وملموس، بينما هو ـ بالنسبة للسامع، المشارك الثاني، يدعى، بشكل ما ـ كشاهد وحليف.

إن كل تنغيم حي في القول اليومي الحيوي يبدو تقريباً وكأنه يتوجه إلى الموضوعات والأشياء، إلى المساهمين والقراء الملموسين في الحياة: إنه يتميز باتجاه قوى نحو التشخيص. وإذا لم يهدأ التنغيم ـ كما في مقالنا ـ بتهكم ما، لو كان ساذجاً وتلقائياً، فإنه يثير ـ عندئذ ـ صورة أسطورية، صيغة سحرية، دعاء، وهذا بالتحديد ما يحدث في الأطوار الأولى من الثقافة.. وبالعودة إلى مثالنا، نجدنا نتعامل مع ظاهرة في غاية الأهمية: التنغيم يخلق الاستعارة، ويبدو كأنه يُسمِعُ لوماً موجهاً للكائن الحي المسؤول عن الطقس السيّء، أي للشتاء. لدينا هنا استعارة تنغيم في حالة نقية، ولكن في داخلها كما في منشئها، تنام إمكانية الاستعارة الدلالية الجارية. وإذا تحققت هذه الإمكانية، فإن كلمة «هكذا» تكون قد تحولت إلى تعبير استعاري يصاغ تقريباً، على النحو التالي: «كم أصبح الشتاء مضراً ببقائه، لا يريد التسليم، ومع ذلك فقد حان الوقت». غير أن الإمكانية الكامنة في التنغيم ظلت دون تحقق: اكتفت العبارة بالتعجب الذي في «هكذا» الفارغ دلالياً على وجه التقريب. علينا أن نلاحظ بصفة عامة، أن التنغيم ـ في الكلام اليومي ـ أكثر استعارية من الكلمات نفسها، وفيه يبدو وكأن النفس البدائية، خالقة الأساطير، ماتزال تحيا فيها. كل شيء يتم وكأن العالم حول المتكلم مازال مليئاً بالقوى الحية: التنغيم يهدد ويشتم ويحب، ويلمس الأشياء والظواهر غير الحية، بينما الاستعارات التي في اللغة اليومية، قد تبخرت، والكلمات أصبحت بخيلة في دلالتها وغير شعرية.

إن قرابة حميمة تصل استعارة التنغيم باستعارة الإيماءة (ألم تكن الإيماءة ـ في الأصل ـ حركة لغوية، عنصراً في حركة معتمدة تشمل الجسد كله)، مع مراعاة أننا نعني بالإيماءة مفهوماً واسعاً يشمل التقليد كايماءة للوجه. إن الإيماءة تحتاج مثل التنغيم تماماً، إلى مساندة العالم الجماعي المحيط، ذلك إن إيماءة حرة وواثقة (assurée) لا يمكن أن تتم إلا في جو من التعاطف الاجتماعي ـ ومن ناحية أخرى، فإن الإيماءة ـ مثل التنغيم ـ تفك الموقف وتقدم مشاركاً ثالثاً، هو البطل. في الإيماءة يكمن دائماً جنين الهجوم أو الدفاع، التهديد أو الملاطفة، والمشاهد والسامع يلعبان دور الحليف أو الشاهد. وفي الغالب فإن الذي يلعب دور البطل في هذه الإيماءة، ليس إلا شيئاً بلا حياة؛ ظاهرة أو مناسبة ما من الحياة اليومية. وكثيراً ما يحدث أننا في لحظة ازدراء، نلوح غاضبين في الفضاء أو حتى نلقي نظرة سوداء غير موجهة إلى أحد بشكل خاص، وبالعكس قد نضحك للأشياء كلها: للشمس، للشجر ولأفكارنا.

ومن الضروري حتماً عدم نسيان هذه الحقيقة (التي ينساها دائماً علم الجمال النفسي): التنغيم والإيماءة فاعلان وموضوعيان بنزعتهما ذاتها. إنهما لا يعبران فحسب عن الحالة النفسية السلبية للمتكلم، بل يحملان دائماً بالدرجة نفسها علاقة حية وفعالة بالعالم الخارجي والمحيط الاجتماعي (الأعداء، الأصدقاء والحلفاء).

عبر التنغيم والإيماءة، يلتزم الإنسان اجتماعياً ويأخذ موقفاً بالنسبة لبعض القيم، متفقاً مع أسس وجوده الاجتماعي

نفسها. وهذه ـ بدقة ـ هي الجوانب الموضوعية والاجتماعية للتنغيم والإيماءة، وليس الجانب الذاتي والنفسي، التي ينبغي أن يهتم بها منظرو الفنون موضع الدراسة، بمعيار أنه في هذه الجوانب تكمن القوى الخلاقة جمالياً والتي تؤسس الشكل الفني لهذه الظواهر وتنظمه.

وهكذا، فالتنغيم موجه حسب اتجاهين: بالنسبة للسامع كحليف أو شاهد، وبالنسبة لموضوع العبارة كمشارك حي ثالث؛ التنغيم يشتم هذا الموضوع أو يلاطفه، يدينه أو يرفعه إلى السماء. وهذا التوجه الاجتماعي المزدوج يحدد ـ ويعطي ـ معنى لكل جوانب التنغيم. غير أن هذا صحيح أيضاً بالنسبة لكل جوانب العبارة اللفظية: فهي جميعاً تنتظم وتأخذ شكلاً في عملية التوجه المزدوج للمتكلم؛ الفارق الوحيد هو أن التنغيم الذي يجعل القول أكثر حساسية وليونة وحرية، يكشف ـ أيضاً ـ بأقصى وضوح عن هذا الأصل الاجتماعي.

أصبحنا ـ الآن ـ نملك الحق في أن نقول إن كل كلمة نطقت بالفعل ـ وليست مدفونة في القاموس ـ هي تعبير وإنتاج التفاعل الاجتماعي لمشاركين ثلاثة: المتكلم (أو المؤلف)، والسامع (أو القارىء) ثم هذا (أو ذاك) الذي نتكلم عنه (أو البطل). إن القول حدث اجتماعي لا يكتفي بذاته كبعد لغوي مجرد ما، كما لا يمكن استخراجه بطريقة نفسية، من الوعي الذاتي، المنعزل للمتكلم. ولهذا فإن الاتجاهين الشكلي ـ اللغوي والنفسي لا يحققان هدفهما: الجوهر الملموس، الاجتماعي للقول الذي يستطيع ـ وحده ـ أن يحدد حقيقته أو زيفه، دونيته أو عظمته، فائدته أو عدم فائدته؛ ومن ثم يبقى القول، حين يدرس بأحد هذه الطرق، غير مفهوم ولا ممتلك.

هذه هي، بالتأكيد «الروح الاجتماعية» للقول، التي تجعل له دلالة ـ جميل أو قبيح. ومن المؤكد أن المفهومين المجردين: المفهوم الشكلي ـ اللغوي والمفهوم النفسي يحتفظان بدلالتهما بمقدار ما يخضعان للمدخل الاجتماعي، الأساسي والاكثر ملموسية. بل إن مساهمتهما هي ـ حتى ـ ضرورية تماماً. ولكن بذاتهما، وإذا أخذ كل منهما منفصلاً أصبح دون جدوى.

إن العبارة الملموسة (وليس التجريد اللغوي)، تولد وتحيا وتموت في مجرى التفاعل الاجتماعي للمشاركين في العبارة. وتتحدد دلالتها وشكلها جوهرياً بشكل وخصيصة هذا التفاعل. وإذا انتزعت العبارة من هذه الأرض المغذية الحقيقية فقدت المفتاح الذي يقدم المنفذ لفهم شكلها ومعناها. ولا يبقى في اليدين سوى غلاف، سواء كان غلاف التجريد اللغوي، أو هذا الغلاف ـ المجرد هو أيضاً ـ الخاص بتخطيطSchéme الفكر (تلك الفكرة المشهورة «التي تحيي العمل الأدبي» الشائعة قديماً عند منظري الأدب ومؤرخيه). تجريدان إذن لا يربطهما شيء، لأن الأرضية الملموسة حيث يمكن أن يحققا تركيبهما الحي، غير موجودة.

يبقى لنا الآن أن نقيم استنتاجات تحليلنا الموجز لعبارة الحياة اليومية وللإمكانيات والبذور والشكل والمضمون المحتملة التي وجدناها فيها.

إن المعنى المعيشي ودلالة عبارة الحياة لا ينطبقان بتكوينهما اللفظي البحت مهما كان. إن الأقوال المنطوقة مليئة بالمتضمن وغير المقول. وما يسمى بـ «فهم» و «تقويم» العبارة (اتفاقاً معها واختلافاً) يشمل دائماً القول نفسه والموقف المعيشي خارج اللفظ. وهكذا فالحياة لا تؤثر في العبارة من الخارج بل تخترقها من الداخل. إنها الوحدة والوجود المشترك الذي يحيط بالمتكلمين كما أنها هي وحدة التقويمات الأساسية المتجذرة في هذا الوجود والتي خارجها لا توجد عبارة تعقل. إن التنغيم يقع على حدود الحياة والجزء اللفظي للعبارة، وينقل بطريقة ما قوة الموقف المعيشي في القول، ويعطي لكل ما هو ثابت لغوياً حركة تاريخية حية، وخصوصية التفرد. وأخيراً فإن العبارة تعكس التفاعل الاجتماعي للمتكلم والسامع والبطل: إنها نتاج اتصالهم الحي وتثبيت لمادته اللفظية.

إن القول، هو نوع ما من السيناريو لحادث ما. ويجب على الفهم الحي للمعنى الشامل للكلمة أن يعيد انتاج هذا الحادث الذي هو العلاقة المتبادلة بين المتكلمين، يجب

«إخراجه» إذا استطعنا القول؛ إن من يفك شفرة المغني يأخذ على عاتقه دور السامع، وعليه، لكي يقوم بهذا الدور، أن يفهم جيداً مواقع المشاركين الآخرين.

إن اللغويات لا ترى بالطبع، لا هذا الحادث، ولا مشتركيه الأحياء. إن لها علاقة بالقول المجرد، في حالة عري، وبجوانبه المختلفة المجردة هي أيضاً (الأوجه الصوتية الصرفية ـ الخ). ولهذا السبب فإن المعنى الشامل للقول وقيمته الأيديولوجية ـ العرفية، السياسية أو الجمالية غير مدركة لدى هذا المدخل. وكما أنه لا يمكن أن يوجد منطق لغوي أو سياسة لغوية، فلا يمكن أن يوجد علم شعر لغوي.

ـ ٥ ـ

بم تتميز العبارة اللفظية الفنية ـ العمل الشعري المتكامل ـ عن العبارة اليومية؟ واضح، من البداية ـ أن القول ـ هنا ـ ليس، ولا يمكن أن يكون في تبعية ضيقة، بالنسبة لمجمل لحظات السياق خارج ـ اللفظي، وبالنسبة لمجمل ما هو مرئي ومعروف مباشرة، كما هو الحال في الحياة. إن العمل الشعري لا يستطيع أن يعتمد على الأشياء والأحداث الخاصة بالتجاوز المباشر، كأشياء مسلم بها، دون ادخال أقل تلميح إلى هذه الأحداث في الجزء اللفظي للعبارة. ومن هذا المنظور، فإن القول يخضع ـ في الأدب ـ لضرورات أكثر بكثير: إن الجزء الهام من هذا الحياتي الذي يبقى خارج حدود العبارة، يجب أن يجد هنا تمثيلاً لفظياً.

ينبغي ـ من المنظور الشيئي Objectal والذرائعي ألا يبقى شيء لا يعبر عنه في العمل الشعري.

هل يعني ذلك أنه في الأدب يجتمع المتكلم والسامع والبطل لأول مرة دون أن يعرفوا أي شيء عن بعضهم البعض، دون أفق مشترك، دون مستند ولا شيء متضمن؛ يظن البعض أن هذا هو الحال.

في الحقيقة، هل العمل متداخل ـ أيضاً ـ بعمق في السياق المعيش غير المعبر عنه؟ لو كان السامع والبطل يجتمعان حقاً لأول مرة كأنهما كائنات مجردة، لا أفق مشتركاً بينهما، ولو كانا يأخذان كلماتهما من قاموس، لتعذر تصور أن يخرج من ذلك عمل نثري، فضلاً عن كونه عملاً شعرياً. إن العلم يقترب بمعيارٍ ما من هذه الحدود: التعريف العلمي يشمل في الحقيقة ـ حداً أدنى من المتضمن؛ ولكن يمكن إثبات أن العلم نفسه لا يستطيع الاستغناء عن جزء متضمن.

في الأدب خاصة، تكون للتقويمات المتضمنة أهمية بالغة. ويمكن القول إن **العمل الشعري هو مكثف قوي لتقويمات اجتماعية غير معبر عنها**: كل كلمة منه مشحونة بها. **وهذه بالضبط هي التقويمات الاجتماعية التي تنظم الأشكال الفنية كتعبيرها المباشر.**

إن التقويمات تحدد ـ قبل كل شيء ـ اختيار الكلمة الذي يقوم به المؤلف، وواقعة أن السامع يدرك ذلك لأن الشاعر لا يختار كلماته من قاموس، وإنما من سياق معيش نضجت فيه وامتلأت بالتقويمات. هو إذن يختار التقويمات المرتبطة بالكلمات، ويختارها من وجهة نظر الكائنات الحية التي تحمل هذه التقويمات. يمكن القول إن الشاعر يعمل في كل لحظة مع تعاطف السامع أو نفوره، اتفاقه أو اختلافه. ومن ناحية أخرى فالتقويم فاعل أيضاً فيما يخص موضوع العبارة، أي البطل. إن مجرد اختيار صفة أو استعارة، هو فعل تقويمي موجه في اتجاهين: نحو السامع ونحو البطل. فالسامع والبطل يشتركان باستمرار في حادث الخلق الذي لا يتوقف لحظة عن أن يكون حادث اتصالٍ حي بينهما.

إن مهمة علم الشعر الاجتماعي تكون قد انتهت لو كان ممكناً تفسير كل لحظة من الشكل كتعبير حي عن التقويم في هذين الاتجاهين: تجاه المستمع وتجاه موضوع العبارة ـ البطل[٦]. ولكن في اللحظة الراهنة، ليس لدينا لحل المشكلة سوى قليل من المعطيات، ولا نستطيع إلا أن نرسم المراحل الأولية لهذا البحث.

إن علم الجمال الشكلي المعاصر يعرف الشكل الفني على أنه شكل المادة. ويؤدي التطور التالي لهذا المنظور إلى تجاهل المضمون، لأنه لم يبق له مكان في العمل

(٦) لقد ابتعدنا هنا عن قضايا تقنيات الشكل التي سنتناولها فيما بعد.

الفني. وفي أحسن الأحوال ليس المضمون سوى إحدى لحظات المادة، ومن ثم فلا ينظمه الشكل الفني المتصل مباشرة بالمادة إلا بطريقة غير مباشرة[٧].

وفي مثل هذا المفهوم يفقد الشكل خاصيته التقويمية الفعالة، ولا يستطيع أن يثير فيمن يدركه إلا أحاسيس ممتعة وسلبية تماماً.

إن الشكل يتحقق ـ بالتأكيد ـ بمساعدة المادة. فهو مثبت فيها ولكنه في دلالته يتجاوزها. **فدلالة الشكل ومعناه لا يرجعان إلى المادة بل إلى الموضوع**. وهكذا نستطيع أن نقول إن شكل تمثال ليس شكل المرمر، بل شكل الجسم الإنساني، وأكثر من ذلك، يحول الشكل الإنسان الممثل إلى بطل: «يذلّله» أو قد «يدينه» (كما في أسلوب الكاريكاتير في البحث)، أي أنه يعبر عن تقويم ما للشيء الممثَّل.

ولكن في الشعر نجد هذه الدلالة المرتبطة بالقيمة للشكل في أوضح صورها. فالإيقاع والعناصر الشكلية الأخرى تعبر بكل وضوح عن علاقة فعالة بما هو ممثَّل وبما يقوم الشكل بتمجيده أو التهكم عليه.

إن علم الجمال النفسي يداعب «الوجه الانفعالي» للشكل. وما يهمنا هنا ليس الناحية النفسية للأمر، وأن نعرف ما هي القوى النفسية المشتركة في الخلق وفي الإدراك الخلقي المشترك للشكل. ما يهمنا هو معنى هذه الانفعالات، خاصيتها الفعَّالة والموجهة نحو المضمون. بمساعدة الشكل الفني، يأخذ الخالق موقفاً فعالاً بالنسبة للمضمون.

إن الشكل في ذاته لا ينبغي أن يكون ممتعاً ـ والتفسير المزاجي سفيه ـ بل يجب أن يكون تقويماً مقنعاً للمضمون. من الممكن مثلاً أن يكون شكل العدو منفراً تماماً: ولكن أثره الإيجابي في نهاية الأمر (أي متعة المشاهد) يكمن في حقيقة أن هذا الشكل مناسب لعدو. وأنه يوجد محققاً ـ من الناحية التقنية ـ بمساعدة المادة المستخدمة. وفي هذين الاتجاهين ينبغي أن يدرس الشكل: في علاقة بالمضمون الذي هو تقويمه الأيديولوجي، وفي علاقة بالمادة التي يتحقق فيها هذا التقويم تقنياً.

ليس من الضروري أن يمر التقويم الأيديولوجي الذي يعبر عنه الشكل من خلال المضمون في مظهر الحكمة أو الحكم الأخلاقي أو السياسي أو غيره، يجب أن يظل التقويم في الإيقاع، في ذات الحركة القيمية للصفة وللإستعارة، في النظام الذي يتطور الحدث الممثَّل وفقاً له؛ أي أنه لا ينبغي أن يتحقق إلا عبر الموارد الشكلية للمادة. ولكن في الوقت نفسه الذي يجب ألا يمر الشكل عبر المضمون، يجب أيضاً ألا يفقد صلته به، في الحالة العكسية يتحول الشكل إلى تجربة تقنية بلا معنى فني حقيقي.

إن التعريف العام للأسلوب الذي حدده علم الشعر الكلاسي والكلاسي الجديد، وقسمته الأساسية إلى «أسلوب رفيع» و «أسلوب دنيء» يبرز بصحة تامة هذه الطبيعة التقويمية الفعالة للشكل الفني. إن بنية الشكل هي فعلاً تراتبية، ومن هذه الزاوية فإنها قريبة من التدرجات السياسية والتشريعية إذ تخلق مثلها في داخل المضمون المشكّل فنياً، نظاماً مركباً من العلاقات التراتبية المتبادلة. إن كلاً من هذه العناصر ـ كالصفة أو الاستعارة ترفع الشيء الذي تحدده إلى أقصى درجة، أو تهبط به أو تساويه. فاختيار البطل أو الحادث يحدد منذ البداية المستوى العام للشكل كما يحدد الخاصية الاستقبالية لهذه الأداة التشكيلية أو تلك. وهذا المطلب الأساسي **لاتساق الأسلوب يختص بالاتساق التراتبي للشكل وللمضمون اللذين ينبغي أن يتساويا**. إن اختيار الشكل واختيار المضمون ينتميان إلى فعل واحد هو نفسه الذي يؤسس الموقف الأساسي للمبدع والذي من خلاله يعبر عن تقويم اجتماعي واحد هو نفسه.

من المفهوم أن التحليل الاجتماعي يجب أن ينطلق من التمفصل اللفظي، اللغوي البحت للعمل، ولكنه لا ينبغي أن ينحبس في حدوده كما يفعل علم الشعر اللغوي. فالحقيقة أن التأمل الفني لعمل شعري يبدأ، في القراءة،

(٧) هذه وجهة نظر ف. م. جيرونسكي.

«بالجرافيم» (أي الصورة المرئية التي تعطيها الكلمة المكتوبة أو المطبوعة)، ولكن مع المرحلة التالية للإدراك تنحل هذه الصورة وتختفي على نحو شبه تام وراء الأوجه الأخرى للكلمة ـ النطق، الصورة السمعية، التنغيم، الدلالة ـ وهذه الأوجه ستجرنا فيما بعد عبر الكلمة نفسها. يمكننا إذن القول **بأن العلاقة بين الوجه اللغوي البحت للقول وشمولية العمل الفني تتطابق مع العلاقة التي توجد بين «الجرافيم» والكلمة في شموليتها**. وفي الشعر أيضاً، يكون القول هو سيناريو الحدث، والإدراك الفني الماهر «يمثله» بأن يخمن برهافة العلاقات المتبادلة الحية والنوعية التي توجد بين المؤلف والعالم الذي مثله في الكلمات وفي أشكال تنظيمها، ثم يتدخل في هذه العلاقات بصفته مشاركاً ثالثاً ـ المستمع. وهنا، حيث لا يرى التحليل اللغوي إلا كلمات وعلاقات متبادلة بين لحظاتها المجردة (صوتية) صرفية، **سياقية**.. الخ)، هنا يكشف الإدراك الفني الحي والتحليل الاجتماعي الملموس علاقات بين البشر، علاقات انعكست وثبتت في المادة اللفظية. إن القول هيكل عظمي لا يكتسي اللحم الحي إلا في مجرى الإدراك الخلاق، وبالتالي في مجرى الاتصال الاجتماعي الحي.

سنحاول الآن أن نشير بإيجاز وبشكل تمهيدي إلى الجوانب **الثلاثة** للعلاقات المتبادلة المستقرة بين المشاركين في الحدث الفني، **ونحدد** بصفة عامة الخطوط الأساسية للأسلوب الشعري كظاهرة اجتماعية. وبالطبع فإن دراسة مفصلة لهذه الجوانب مستحيلة في حدود هذه السطور.

إننا لا نعتبر المؤلف والبطل والسامع خارج الحدث الفني، وإنما نعتبرهم، من حيث أنهم يدخلون في ذات إدراك العمل الفني، العناصر المكونة الضرورية له. إنهم هم القوى الحية التي تحدد الشكل والأسلوب، وهي العناصر القابلة للإدراك من قبل القارىء الماهر. أما مجموع التحديدات التي يستطيع استخراجها مؤرخ الأدب والمجتمع بخصوص المؤلف وشخصياته (أي سيرة حياة المؤلف وإعداد زمني واجتماعي أكثر دقة للشخصيات.. الخ)، فإنها لا تدخل مباشرة في بناء العمل الفني وإنما تبقى خارجه. فبالنسبة لهذا السامع، فإنه لا يهمنا إلا بقدر ما يهتم به المؤلف، بقدر توجه العمل نحوه، أي بقدر ما يحدد هو بناء العمل ـ من الداخل. ليس إذن الجمهور الواقعي هو الذي نهتم به وليس الجمهور الذي كونه للمؤلف المعنيً مجموع قرائه.

إن أول جانب للمضمون يحدد الشكل هو درجة المعيارية التي يشغلها الحدث الممثل وحامله، البطل (بغض النظر عما إذا كان مشاراً إليه أم لا)، معتبراً في علاقته الدقيقة مع مقام الخالق ومقام المتلقي. فما يهمنا هنا هو علاقة ثنائية، بالضبط كما في الحياة السياسية والشرعية: مالك ـ عبد، أمير ـ رعية، رفيق ـ رفيق.. الخ.

تتحدد نغمية الأسلوب الأساسية إذن قبل كل شيء بواسطة ذلك الذي نتكلم عنه والعلاقة الموجودة بينه وبين المتكلم (ومن المحتمل أن يوضع أعلى أو أدنى أو في مستوى التكلم نفسه في التراتبية الاجتماعية. فعندما يظهر الملك أو الأب أو الأخ أو العبد أو الرفيق كبطل للعبارة (المنطوقة)، فإنه يحدد أيضاً بناءه الشكلي. ويتحدد الوزن النوعي التراتبي للبطل بدوره حسب السياق التقويمي الأساسي غير المعبر عنه، الذي يندرج فيه القول الشعري.

وكما كانت «استعارة التنغيم» في مثلنا المأخوذ من الحياة اليومية تقيم علاقة حية مع موضوع القول، فإننا نرى ـ بالطريقة نفسها ـ كل عناصر الأسلوب في العمل الشعري وقد دخلت فيها العلاقة التقويمية للمؤلف بالمضمون، معبرة عن موقفه الاجتماعي الأساسي. ولنؤكد مرة أخرى أننا هنا لا نقصد هذه التقويمات الأيديولوجية التي تدخل في مضمون العمل نفسه تحت شكل أحكام وخلاصات المؤلف، وإنما نقصد التقويم عبر الشكل الأكثر أساسية وعمقاً، الذي يجد تعبيره في طريقة رؤية المادة الفنية وتنظيمها.

وبعض اللغات، مثل اليابانية، تمتلك ترسانة غنية ومتنوعة من الأشكال المعجمية والنحوية الخاصة يتحدد

استعمالها بدقة عبر مقام بطل القول (مراسيم اللغة)[٨].

ويمكن القول إن هذا الذي مازال قضية نحوية في اليابانية، قد أصبح بالنسبة لنا قضية أسلوبية، فالمكونات الأساسية لأسلوب الملحمة البطولية، والتراجيديا والأغنية ـ الخ يحددها بالضبط هذا الموقع التراتبي لموضوع العبارة بالنسبة للمتكلم.

ولا ينبغي أن نعتقد أن الأدب المعاصر قد تخلى عن هذا التحديد الهيراركي المتبادل بين المبدع والبطل: فقد أصبح أكثر تعقيداً. إنه لا يعكس التراتبية السوسيو-سياسية المعاصرة بالوضوح نفسه الذي كانت تفعله الكلاسيكية؛ ولكن فيما يخص المبدأ نفسه، فإنه يحتفظ بكل قوته. لأن الشاعر لا يكره عدوه الشخصي، لا يحب صديقه الشخصي أو يتملقه عبر الشكل، لا يفرح ولا يحزن بأحداث حياته الخاصة، وحتى إذا استعار هذا الشاعر جزءاً كبيراً من مأساته، من أحداث مصيره الخاص، فعليه أن يعمق الحدث المقابل له كي يعطيه دلالة وأهمية اجتماعية.

والجانب الآخر للعلاقات المتبادلة بين البطل والمبدع الذي يحدد الأسلوب هو درجة القرب بينهما. ولهذا الجانب تعبير نحوي مباشر في جميع اللغات: استعمال الضمير الأول أو الثاني أو الثالث، وتغيير بناء الجملة حسب الفاعل (أنا أو أنت أو هو). وهكذا يوجد تمييز نحوي واضح بين الشكل المستعمل للحكم على الغير، والشكل المستعمل في مخاطبة الغير، والشكل الذي يستخدم في الكلام عن النفس (بتنويعاتها المختلفة). وهكذا فإن بناء اللغة نفسه يعكس العلاقة المتبادلة بين المتكلمين.

وفي بعض اللغات، تستطيع الأشكال النحوية البحتة أن تعطي بطريقة أكثر ليونة التدرجات المختلفة للعلاقة الاجتماعية المتبادلة التي تربط بين المتكلمين، والدرجات المختلفة لتقاربهم. ومن هذا المنظور، فإن صيغ الجمع في بعض اللغات مثيرة للاهتمام للغاية: مثلاً الصيغ «المتضمنة» و «المستقلة». وهذا يحدث مثلاً إذا استعمل المتكلم «نحن» قاصداً هو والسامع، أو عندما يضمنّه في الفاعل الذي يحكم، فإنه يستعمل صيغة ما، وبالعكس عندما يقصد هو وآخر («نحن» بمعنى «هو وأنا») فإنه يستعمل هنا صيغة أخرى. هكذا يستعمل المثنى في بعض اللغات الأسترالية. وبالطريقة نفسها توجد صيغتان مختلفتان للتعبير عن الفاعل الثلاثي: إحداهما يقصد بها «أنا، أنت، هو» والأخرى «أنا، هو، هو» (بينما تستقل «أنت» ـ المستمع)[٩].

في اللغات الأوربية، لا يجد هذا النمط من العلاقات المتبادلة بين المتكلمين تعبيراً نحوياً خاصاً. فخاصية هذه اللغات أكثر تجريداً؛ لا تستطيع أن تعكس بالدرجة نفسها وضع العبارة من خلال البناء النحوي نفسه. وفي المقابل تجد هذه العلاقات المتبادلة تعبيرها في الأسلوب وتنغيم العبارة، وتلك طريقة أكثر رقة وتنوعاً بكثير: عن طريق أدوات فنية بحتة، يعكس الوضع الاجتماعي للإبداع في العمل الفني بكل جوانبه.

يتحدد شكل العمل الشعري إذن إلى درجة كبيرة بالطريقة التي يتأثر بها المؤلف ببطله الذي هو المركز الذي تنتظم حوله العبارة. فشكل السرد الموضوعي، وشكل المناجاة (الدعاء، الإنشاد، بعض أشكال الشعر الغنائي)، وشكل التعبير عن الذات (الاعتراف، السيرة الذاتية، الإعلان الغنائي ـ الذي هو من أهم أشكال شعر الحب)، كل هذه الأشكال تتحدد بالضبط بدرجة القرب بين المؤلف وبطله.

غير أن هذين الجانبين اللذين ذكرناهما ـ القيمة التراتبية للبطل ودرجة قربه بالنسبة للمؤلف ـ غير كافيين في ذاتهما وعلى انفراد لتحديد الشكل الفني، إذ يوجد بالفعل مساهم ثالث ـ السامع ـ يختلط باستمرار بالهو، وبغير العلاقات المتبادلة بين المساهمين الأخيرين: المبدع والبطل، ذلك لأن العلاقات المتبادلة بين المؤلف والبطل لم تكن أبداً ـ في الحقيقة علاقات حميمة، بمعنيين: فالشكل يضع في الاعتبار دائماً المشارك الثالث ـ المستمع ـ الذي يؤثر

(٨) راجع فون هامبوك «عمل ـ كاوي Kawi . ٢، ٣٣٥ وأيضاً كتاب اليابانية لهوفمان. اليابان. شيراخلر (تعليم اللغة). ٥، ٧٥.

(٩) راجع ماثيو: اللغات الأصلية للعصر الفيكتوري. وأيضاً هامبولت. المرجع السابق.

هو بالذات بشكل جوهري على كل أوجه العمل.

في أي اتجاه يستطيع المستمع أن يوجه أسلوب العبارة الشعرية؟ هنا أيضاً يجب أن نميز جانبين أساسيين: أولاً القرب الموجود بين المستمع والمؤلف، وثانياً العلاقة بين المستمع والبطل. فليس ثمة أخطر على الجمالي من تجاهل الدور المستقل للمستمع. وثمة رأي يقول إن المستمع يجب أن يعتبر مساوياً للمؤلف ـ بصرف النظر عن التقنية ـ فوضع المستمع الكفء يعيد ـ ببساطة ـ انتاج وضع المؤلف. والأمر في الحقيقة مختلف تماماً. والأحرى أنه ينبغي أن نعكس القضية: فالمستمع ليس ـ أبداً ـ نداً للمؤلف. إن له مكانه. مكان يحتله بذاته في حدث الإبداع الفني. ينبغي أن يحتل موضعاً خاصاً، وأن يتجه ـ بالإضافة إلى ذلك في اتجاهين في آن واحد: نحو المؤلف ونحو البطل. وهذا هو الموضع الذي يحدد أسلوب العبارة.

كيف «يشعر» المؤلف بمستمعه؟ من فحصنا لمثال العبارة اليومية، رأينا المقدار الذي به يحدد اتفاق المستمع أو اختلافه المفترضين التنغيم. وإننا لنجد الظرف نفسه بالنسبة لكل لحظات الشكل. وعلى طريقة مجازية نقول إن المستمع يجد نفسه إلى جانب المؤلف كحليف على نحو طبيعي. غير أن هذا المجاز بعيد عن الظهور دائماً على هذا النحو.

أحياناً، يبدأ المستمع في التقارب مع بطل العبارة. يوجد التعبير الأكثر وضوحاً ونموذجية في الأسلوب الجدالي الذي يضع البطل والمستمع على المستوى نفسه. ويستطيع الهجاء أيضاً أن يتضمن المستمع ويعتبره قريباً من البطل المستهزأ به وليس من المؤلف المستهزىء: وهنا شكل متضمن للسخرية يختلف جذرياً عن الشكل غير المتضمن الذي يتحالف فيه المستمع مع ضحك المؤلف. ويمكننا أن نلاحظ ظاهرة هامة في الرومانسية، حيث يبدو المؤلف متحالفاً ـ في الغالب ـ مع البطل ضد المستمع (مثلاً شليجل في «لوستدا» وفي الأدب الروسي إلى حد ما بطل «من زماننا» لليرمنتوف).

وفي أشكال الاعترافات والسيرة الذاتية، يأخذ إدراك المؤلف للمستمع أهمية خاصة. فكل تدرجات الشعور ـ من الاحترام والتواضع أمام السامع باعتباره قاضياً، حتى الشك المحتقر والكراهية، تستطيع أن تحدد أسلوب الاعترافات والسيرة الذاتية. وفي عمل دوستويفسكي توجد أدوات في غاية الندرة لتصوير هذا الموقف. ففي أسلوب «اعتراف» «هيبوليت» في رواية «الأبله» تحديد ـ بدرجة قصوى ـ للارتياب المحتقر والعداء تجاه كل من سيستمع لهذه النجوى التي يبوح بها مشرف على الموت. ومثل هذه الإضاءة، وإن كانت مخففة، تحدد أسلوب «ملحوظات من تحت الأرض». وعلى العكس من ذلك، يكشف أسلوب اعتراف ستافروجين في «الشياطين» ثقة أكبر في المستمع واعترافاً بحقوقه، رغم أننا نجد هنا أيضاً شعوراً قريباً من الكراهية يتغلغل هنا أو هناك مما يخلق انقطاعات مفاجئة في الأسلوب. إن «الجورو دستفو»(*)، كشكل خاص للعبارة يتواجد في الحقيقة على حدود مجال الفن، يتحدد قبل كل شيء عبر صراع شديد التعقيد والإبهام بين المتكلم والمستمع.

إن شكل الشعر حساس بوجه خاص لوضع المستمع. فالشرط الأساسي للتنغيم الغنائي هو **الثقة المطلقة في تعاطف المستمعين**. وبمجرد دخول الشكل في الموقف الغنائي يتحول أسلوب الشعر فجأة. ويجد هذا الصراع مع المستمع أوضح تعبير له فيما يسمى «بالتهكم الغنائي («هنري هاين» وفي الشعر الحديث «لافورج» و «انسكي» ـ الخ). إن شكل التهكم مشروط بالصراع الاجتماعي: فهو التقاء تقويمين ملموسين في صوت واحد، والتداخل أو الصدام الذي يحدث بينهما».

لقد قدمت الجماليات الحديثة نظرية جديدة في «التراجيديا». نظرية تسمى «قضائية» يمكن إيجاز مبدئها في محاولة فهم بنية التراجيديا على أنها بنية محاكمة أمام محكمة(١٠).

ويمكن بالفعل أن ينسب ـ إلى درجة ما ـ تشريع للعلاقات المتبادلة بين البطل و «الكورس» من ناحية

(*) كان لهذا اللفظ في البداية دلالة دينية. وكان يعبر عن «الجنون في المسيح». وفيما بعد تغيرت الدلالة وأشارت إلى سلوك مختل مؤلف بين التهريج والنصب ووضوح رؤيا ما.

والوضع العام للمستمع من ناحية أخرى. ولكننا بالطبع لا نستطيع هنا إلا أن نشير إلى تشابه. فالعنصر المشترك بين التراجيديا ـ وأي عمل أدبي آخر ـ والمحاكمة هو في الواقع وجود «أجزاء» أي مشاركين متعددين يشغلون مواقع مختلفة. وهذا هو العنصر الوحيد.

إن إشارات الشاعر المنمّطة كإشارات «القاضي» و «الشاهد» و «الدفاع» أو حتى من الجلاد (انظر كليشيه «الهجاء الذي يحمل ذراعاً» ـ «جوفينال» ـ «باربييه»، «مكراسوف».. الخ)، مثلها مثل الإشارات المناسبة للبطل والمستمع، تكشف تحت شكل التشابه الأساس الاجتماعي نفسه للشعر. فالمؤلف، إذن، والبطل والمستمع لا ينصهرون أبداً في وحدة ما دون اختلاف، بل يحتلون مواقع مستقلة. إنهم بالفعل «أجزاء» ليس من «محاكمة، بل من حدث فني ذي بنية اجتماعية خاصة، يمثل العمل الفني ذاته محفزها».

وليس من نافل القول أن نبرز هنا مرة أخرى أن المستمع الذي نتكلم عنه هو هو مشارك من داخل الحدث الفني، وأنه يحدد من الداخل شكل العمل الفني. فهذا المستمع ـ مثل المؤلف والبطل ـ لحظة داخلية ضرورية للعمل، ولا يختلط بأي شكل من الأشكال بما يسمى «الجمهور» الذي هو في خارج العمل والذي يمكن وضع مطالبه الفنية وذوقه موضع الاعتبار. إن هذا الوضع في الاعتبار لا يستطيع أن يحدد مباشرة، وفي العمق، الشكل الفني في حركة إبداعه الحية. وأكثر من ذلك، إذا احتل هذا الوضع في الاعتبار الواعي للجمهور حيزاً ذا أهمية في عمل الشاعر، فإن هذا العمل سيفقد بالضرورة صفاءه الفني وسيتدنى إلى مستوى اجتماعي أدنى.

إن وضع الخارجي في الاعتبار يعني أن الشاعر قد فقد مستمعه الداخلي، (اللصيق) وأنه انفصل عن الشمولية الاجتماعية التي كان بإمكانها التحديد من الداخل، بصرف النظر عن أي اعتبار مجرد، لتقويماتها وللشكل الفني لعبارتها الشعرية، وهذا الشكل ليس إلا التعبير عن هذه التقويمات الاجتماعية الأساسية. وكلما انفصل الشاعر عن الوحدة الاجتماعية للمجموعه التي ينتمي إليها، كلما اتجه إلى أن يضع في اعتباره المطالب الخارجية لجمهور محدد. لا يستطيع أن يحدد إبداع الشاعر من الخارج سوى مجموعة اجتماعية غريبة عنه، بينما مجموعته هو لا تحتاج لهذا التحديد الخارجي: إنها توجد في صوت الشاعر نفسه، في نغميّته الأساسية وفي تنغيماته ـ أراد الشاعر ذلك أم لم يرد.

إن الشاعر يستقبل كلماته ويتعلم إعطاءها التنغيمات على مدى حياته، في حركة التفاعل الشامل مع بيئته، فيأخذ في استعمال هذه الكلمات وتلك التنغيمات في قوله الداخلي الذي يفكر ويعي بنفسه بمساعدته، حتى عندما لا يعبر عن نفسه. فمن السذاجة الظن أنه من الممكن الاستيلاء على قول خارجي متناقض مع القول الداخلي الخاص بالشخص، مع طريقته الخاصة في التوعية اللفظية بنفسه وبالعالم. ولو كان ممكناً بالفعل أن يبدع حاجات بعض المواقف الملموسة في الحياة، فسوف يظل حقيقياً أنه، منفصلاً عن المنابع التي تغذيه به، سيحرم من أية انتاجية فنية. إن أسلوب الشاعر يولد من أسلوب قوله الداخلي الذي لا يخضع لأية ضوابط، والذي هو إنتاج حياته الاجتماعية كلها.

«الأسلوب هو الإنسان». ولكننا نستطيع أن نقول إن الأسلوب هو على الأقل إنسانان، أو بمعنى أصح إنسان ومجموعة اجتماعية ممثلة في المستمع الذي يشترك بشكل دائم في القول الداخلي والخارجي للإنسان، ويجسد السلطة التي تمارسها عليه المجموعة الاجتماعية.

والواقع أن أي فعل واعٍ متميز ولو قليلاً لا يمكنه الاستغناء عن القول الداخلي، عن الكلمات والتنغيمات ـ التقويمات، وأنه ـ إذن ـ فعل اجتماعي، أي فعل اتصال. فالتأمل الداخلي الأكثر ألفة هو ـ مسبقاً ـ محاولة لترجمة وجهة نظر الآخر في لغة مشتركة، ولوضعها في الاعتبار، فهي ـ إذن ـ تتضمن توجهاً نحو سامع محتمل. وقد يكون هذا السامع مجرد حامل لتقويمات الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتأمل. وبهذا

(١٠) توجد أهم معالجة لوجهة النظر هذه عند «هـ. كوهين» في كتابه «جماليات الشعور الخالص».

الاعتبار، فإن الوعي، إذا لم نبعد مضمونه، لا يعد ظاهرة نفسية خالصة، ويصبح ـ في الأساس ـ ظاهرة أيديولوجية ونتاجاً لعلاقة اتصال اجتماعي. إن هذا المشارك في أفعال وعينا دائماً لا يكتفي بأن يحدد مضمونه، بل يحدد أيضاً ـ وهذه هي النقطة الرئيسية ـ حتى اختيار المضمون، اختيار ما نعي به، وإذن التقويمات التي تدخل الوعي أيضاً (وهذا ما يسميه علم النفس عادة بـ «النغمة الانفعالية» للوعي). فالسامع الذي يحدد الشكل الفني يجد نمطه بالضبط في هذا المشارك الدائم في كل أفعال وعينا.

ـ ٧ ـ

إن الجوانب المختلفة التي تحدد شكل العبارة (المنطوقة) الفنية، أي: ١) القيمة التراتبية للبطل أو للحدث الذي يكون مضمون العبارة، ٢) درجة تقاربه مع المؤلف. ٣) السامع وعلاقاته المتبادلة مع المؤلف من ناحية ومع البطل من ناحية أخرى؛ كل هذه الجوانب هي نقاط تطبيق القوى الاجتماعية للواقع خارج الفن في الشعر. وبفضل هذه البنية الاجتماعية داخلياً ـ بالضبط ـ ينفتح الإبداع الفني من مختلف جوانبه على المؤثرات الاجتماعية لمجالات الحياة الأخرى. إن الدوائر الأيديولوجية الأخرى، وخاصة البنية الاجتماعية ـ السياسية وأخيراً الاقتصاد، تحدد الشعر ليس فقط من الخارج، بل استناداً إلى هذه العناصر البنائية الداخلية. وعلى العكس، يستطيع التفاعل الفني بين المبدع، والسامع والبطل أن يمارس تأثيره على المجالات الأخرى للاتصال الاجتماعي.

ولكن نعطي إجابة كاملة على مسألة معرفة من هم الأبطال النمطيون للأدب في فترة ما، ما هو التوجه الشكلي النموذجي إزاءهم من المؤلف، وما هي العلاقات المتبادلة بين البطل والمؤلف مع السامع داخل الانتاج الأدبي؛ يجب أن نجري تحليلاً واسعاً ومتنوعاً للظروف الاقتصادية والأيديولوجية للفترة المقصودة.

ولكن هذه القضايا التاريخية الملوسة تخرج من إطار نظرية الأدب، والتي عليها مهمة أخرى أساسية. حتى الآن، لم نهتم إلا بالجوانب المحددة للشكل في علاقته بالمضمون، أي كتقويم اجتماعي مجسد لهذا المضمون نفسه، ووصلنا إلى نتيجة هي أن كل جوانب الشكل نتاج لتفاعل اجتماعي. ولكن أشرنا أيضاً إلى أن الشكل يجب أن يفهم أيضاً من وجهة نظر أخرى، أي كشكل يتحقق عبر أدوات محددة. وهذا يفتح سلسلة طويلة من الأسئلة المرتبطة بتقنية الشكل.

وبالطبع، لا يمكن عزل هذه المسائل التقنية عن علم اجتماع الشكل إلا بالتجريد. فمن المستحيل الفصل الواقعي بين المعنى الفني لأداة ما وبين تحديدها اللغوي الخالص (مثلاً الاستعارة التي ترجع إلى المضمون وتعبر عن تقويم شكلي له بخفض موضوعاته أو رفعها إلى أقصى درجة).

إن معنى الاستعارة (التي هي إعادة توزيع للقيم) خارج ـ اللفظي وغلافها اللغوي (كانزلاق دلالي)، ليسا إلا وجهتي نظر مختلفتين حول ظاهرة واقعية واحدة. ولكن يجب أن يخضع وجهة النظر الأولى للثانية. فالشاعر يستعمل الاستعارة ليعيد توزيع القيم وليس للذة ممارسة تمرين لغوي.

ومن الممكن اعتبار كل مسائل الشكل من زاوية الأداة، وفي هذه الحالة من زاوية اللغة بمنظور لغوي. وهنا يتقلص التحليل التقني إلى قضية معرفة ما هي الموارد اللغوية الموظفة لتحقيق المهمة الاجتماعية الفنية للشكل. وإذا لم نعرف ما هذه المهمة، فنحن لم نستوف ـ إذن ـ معناها، ويصبح التحليل الفني عبثياً.

إن قضايا تقنية الشكل تتجاوز بالطبع إطار المسألة التي كنا نريد حلها. وعلى كل فقد كان ينبغي ـ لمعالجتها ـ أن نحلل بطريقة ـ أكثر تنوعاً وعمقاً ـ الوجه الاجتماعي الفني للشعر. ولم نستطع هنا إلا أن نشير باختصار إلى التوجهات الأساسية لهذا التحليل.

وإذا كنا قد استطعنا أن نظهر ما إذا كان ثمة إمكانية لمدخل اجتماعي للبنية الغنية الداخلية للشكل الشعري، فإننا نعتبر أن مهمتنا قد تحققت.