اللغة والأدب

بـــول دو مـــان

ترجمة سعيد الغانمي

ما أن تطـرح الأسئلة حول لغـة الأدب، أو حـول تميّز اللغة الأدبية، حتى تقع بعض المصـاعب المتوقعـة. ومن الممكن تماماً وصـف نمـط معيـن مـن اللغـة الأدبيـة، بأكثر من مجرد الضبط الوافي – كما فعـل سيرل بيرتش فـي مقالتـه عـن اللغـة الصينيـة، أو إلـى حـد مـا، اسـحاق رابينوفتش في دراسته عن لغة العهد القديم – بـالرغم مـن أن بعض الأسئلة المنحوسة، في الحالة الأخيرة، تكاد تطـلّ برأسها فوق أفق النص. ولا يفلح هـذا، إلا إذا كـان المـرء مكتفيـاً بوصـف الأنـواع دون أن يمـسّ الأجنـاس: إذ حيـن

يسلّم المرء بوجود شيء اسمه "اللغة الأدبية"، فإنه يستطيع أن يصف فرعاً جزئياً من فئة، لكنه ما أن يواجه المرء سؤال تحديد خصوصية اللغة الأدبية في ذاتها، حتى تظهر التعقيدات. ولابدّ أن تتيح لنا أكثر الدراسات تنظيراً عن اللغة والأدب، المنشورة في الأعداد الأخيرة من مجلة "تاريخ الأدب الجديد" أن نتأمل في التصنيف النسقي لهذه المصاعب.

يكشف ترادف هذه المقالات[1] عن نموذج سردي مطرد، ربما لا يكون من نتاج المصادفة، أو الاشتراك في العرض الأكاديمي: فالمقالات كلها توحي بأنّ دراسة اللغة الأدبية لن تتطوّر إلا إذا تخلصنا من حالات سوء الفهم التي كانت تعوقها في الماضي دائماً. تطغى نبرة نفاد الصبر من تكرار أخطاء التعريف. يكتب سيمور تشاتمان: "من الواضح أن الأسلوبية، شأنها شأن علم اللغة قبلها، يجب أن تتخلص من الاستغراق المعياري، إذا هي أرادت أن تحتال على مهمة وصف موضوعها"[2]. ولا يرى مايكل ريفاتير أيّ عائق آخر دون التعاون الطبيعي بين تاريخ الأدب والتحليل النصي (وهو تعاون ظلّ كما يقول غير مستكشف إلى حد بعيد) سوى نفور المؤرخين عن إدراك أنّ "النصوص مصنوعة من الكلمات، لا من الأشياء أو الأفكار"[3].

أما ستانلي فيش فمتلهف للشروع في منهج يدعي أنه "يصلح"[4]، لكنّ عليه أوّلاً أن يتهيأ لقتال عدد من العوائق من أمثال: ومسات، وبيردسلي، وريتشاردز، وامبسون، بل حتى ريفاتير. ويزداد الموقف توتراً وإثارة في نثر جورج شتاينر. إذ أنّ لديه بعض الشكوك حول خصوصية اللغة الأدبية، ولا وجود لتعقيدات جدلية تفسد تأكيده أننا في قراءة الأدب "متورطون في قالب خصوصية لا تستنفد"[5]. ولعله إذا كان أقلّ ثقة من الآخرين في استشراف علم للأدب، فذلك فقط لأن العمل الأدبي يقف لديه مبجّلاً في مرتبة شبه متعالية لاكتمال لا يرقى إليه اكتمال. ولن يستطيع اللغويون والنقاد وعلماء الاجتماع أن يتحدوا في جهد مشترك يبلغ بنا مستوى عالياً من عالم الروائع الأدبية، إلاّ إذا تهيأ لنا الخلاص من الضلالات الكلية الشمولية التي تزعم أنها ترى روابط بين اللغة الأدبية واللغة العادية.

تكمن في قرار جميع هذه المقالات قصة رئيسية واحدة. فما من كاتب من هؤلاء الكتاب يتحدث، وكأنه سيقوم بمهمة سالكة، لا يعوقها عائق، في الفهم أو الوصف، بل كان عليهم جميعاً أن ينازلوا مفهوماً مخطوءاً للأدب يقف في طريقهم. وبالتأكيد لم يكن ذلك لأنهم

عدائيون بطبيعتهم، أولم يكونوا جماعة من الناس راضية عن نفسها ، بل كانوا جميعاً منصفين على نحو بارز، وأحاطوا أسلافهم بالتقدير والاحترام. ويبدو أن من طبيعة السؤال، المطروح ضدّ الأجوبة السابقة، أن يظهر أولاً وكأنه ضلال، قبل أن يتمّ تحديد اللغة الأدبية.

تختلف طبيعة هذا العائق إلى حد التضاد الشامل، ولكن على نحو يستعصي على أي تصنيف نسقي بسيط. فالأدب عند ريفاتير (على الأقل في هذه المقالة) ثابت وشامخ: "النصّ.. لا يتغيّر"[6]، "وكلّما ازداد شموخه.. ازدادت أدبيته"[7]، وأن من وظيفة الأسلوبية أن تتقذ الشموخ من التغيرات الانتقالية للتأويلات المتتالية. أمّا عند ستانلي فيش، فلا ضلال أكثر من اختزال النص إلى موضوعيّة، شامخة لمادة ساكنة. يقول: "إنّ موضوعية النص وهم من الأوهام بل هي وهم خطير لأنه مقنع مادياً. إنه وهم الاكتمال والاكتفاء الذاتي"[8]. ويتوجه جهده بكامله إلى استبدال حركية القراءة، مفهومةً بأنها فعل متوالٍ في الزمان، بجمود الوصف المحض[9]. أمّا عند شتاينر، فيصدر العائق الأكبر دون الدراسات الأدبية من كلّ ما يصنع موضع السؤال الخصوصية التي تدق على الوصف للعمل المكتفي تماماً بذاته، والمتماهي مع ذاته، في الاختلاف الجذري الذي يفصله عن كلّ ما ليس هو، في

حين يبحث سيمور تشاتمان، وجوزيف مايلز، بدلاً من ذلك عن "فئات العناصر التي تستطيع أن توفر تحت الاختلافات السَّطحية، نماذج تبقي على المشابهات وتعززها"[10]. وينقسم سؤال الخصوصية اللغوية للأدب أيضاً: فهناك القائلون بالكليات، مثل ريفاتير، الذين يصرون على فرادة الأدب في مقابل اللغة العادية باصطلاحات تراتبية يمكن أن يُقرَّ بها القائلون بالخصوصية، مثل شتاينر، في حين يميل مايلز وتشاتمان إلى طمس الحدود بين الأدب والكلام العادي، وهو موقع دافع عنه بقوة أيضاً ستانلي فيش (ضدّ ريفاتير) الذي تعاطف، من ناحية أخرى تعاطفاً قليلاً مع الشكلانية الباطنية intrinsic في المناهج الأسلوبية أو البنيوية. وليست الاستعارة المكانية في المناهج الأدبية الباطنية / الظاهرية (أو الداخلية / التقليدية) بالأكثر انسجاماً وتماسكاً، فالنزعة الفيلوجية التاريخية التقليدية، لدى ريفاتير، القائمة على اطلاع واسع ومعلومات فعلية، ظاهرية، في حين أن فعل القراءة لدى فش حدث نصي داخلي بين لحظتين متتاليتين في التشكيل الزماني لفهم ما. ولا يتسيح التشميل العضوي، عند شتاينر، أيّ مجال للتنافرات أو التطفلات بأن تنفذ من الخارج – فهو يصطف إلى جوار فش في هذه النقطة – بينما يضفي إصرار تشاتمان على المحتوى والرسالة على عمله نكهة

ظاهرية لا يمكن نكرانها. فإذا عزلنا هذه الأقطاب الثمانية البسيطة نسبياً (وغير المنعدمة الصلة ببعضها بالطبع) وهي: الساكن / الحركي، الكلي / الجزئي، الأثير / العادي، الخارجي / الداخلي، لم نجد فيها أي تماسك. فهي أقطاب موزعة وفق نموذج يبدو أنه عشوائي، ويوحي أن ليس في هذه الأزواج المتقابلة ما يحوز مشروعية خادعة. ويبدو المحتوى الفعلي للأضداد المتناقضة أقلّ أهمية من الضرورة الشكلية لوجودها. فالنصوص تستمدّ طاقتها من التوترات التي يمكن استبدالها حسب الطلب في الغالب، ولكنها لا يمكن أن تحقق وجودها دون نقيض تقدِّم تعريفاتها وبدائلَها ضدّه، فهي تنطوي ضمناً على سوء قراءة جذرية للأدب، هي دائماً ونسقياً سوء قراءة يقوم بها آخرون[11].

إذا أقرَّ المرء بهذا التعقيد نموذجاً شكلياً خالصاً، دون التصدي لمزايا كلّ موقع فردي وعيوبه، فسيتبع ذلك أن تكمن خصوصية اللغة الأدبية في إمكان سوء القراءة وسوء التأويل. ونحن ندرك ذلك، إدراكاً بالغ القوة، عند الانتقال من الأجزاء النقدية في المقالات – التي يسهل الاتفاق معها عموماً – إلى الأجزاء التي يقترح فيها المؤلفون قراءاتهم المصحَّحة. وما أن يحدث هذا، حتى نشعر بالميل إلى الإمساك بهم متلبسين بالخطأ، بصحبة

الكتاب الذين كانوا يرقبونهم. ويجد المرء بعض العنت وهو يتابع فش في انتقاده ريتشاردز، أو ريفاتير في حملته على المؤرخين ذوي العقول الحرفية، أو تشاتمان في تضييقه على بارت، أو شتاينر في مؤاخذاته على تشومسكي ولكنهم ما أن يقدّموا قراءاتهم الخاصة، حتى ينتعش حسُّنا النقدي. يستحق "المنقودون" المعالجة التي يحظون بها على يد "النقاد"، لكنّ هؤلاء ينقلبون دفعة واحدة إلى منقودين من ناحيتهم، دون أن يخلصوا أهدافهم الأصلية على الإطلاق. وها نحن نريد قبول ما تطور الآن إلى نموذج مزدوج للضلال المتجاور.

حين يُنكر ريفاتير، مثلاً (وأنا أفرزه لا لسبب، إلاّ لأنّ المثال الذي يضربه يرد في حقل أليف عندي) في قراءته قصيدة بودلير، "البوهيميون في رحلة"[12]، وجود صلة قربى لها بحفائر كالو الوثيرية، التي كانت في الأصل نموذجاً مولّداً للقصيدة، يصير إغراء الاختلاف معه أمراً لا مَفكَّ منه. إذ كيف يستطيع الادّعاء أن عمل كالو هو مجرد "تمرين في التصوير"، في حين أنّ كالو، الذي كان ملهم هوفمان، يعدّ عند بودلير، مع غويا، وبروغيل، وكونستانتان غيز، وأسماء أخرى موقرة، ممثل اسمي "فن فلسفي"، وحرفي جماليات السخرية المطلقة[13]؟

كيف لم يلاحظْ أن أثر حضور كالو الخلفي في القصيدة كان لابدَّ أن يظهر في الأبيات الختامية، التي يرى ريفاتير أن القارىء "حر في تأويلها موتاً أو لغزاً كونياً"[14]؟ كيف يجد تضاداً بين كالو وموضوعة البحث، بينما يقدم كالو نفسه البعد النبولي المتجه للمستقبل منذ البدء[15]؟ كيف يفصل فصلاً قطعياً مصدر النشوء عن وظيفته الإلهامية، في حالةٍ سيجعل الانتقالُ فيها من وسط (الرسم) إلى آخر (الشعر)، وهذا بحدّ ذاته حدث حاسم لدى بودلير، من تجاورهما أمراً بالغ الرهافة والتعقيد؟ ليس من شأني هنا الاختلاف مع مايكل ريفاتير في تفسير نص معين لبودلير، بل أريد فقط أن أوضح كيف أن ملاحظاته، بحكم بنائها نفسه، تسمح بأن يتبلور عنها مباشرة خطاب نقدي مضاد (إن لم أتورغ بما يكفي لتطويره كاملاً) فليس من الصعب أن يصير بدوره عرضةً لبحث مشابه، أو لدورة أخرى من دورات لولب المفك النقدي[16].

يمكن رصد ملاحظات مشابهة عن كل مقال من المقالات فهي تتركنا في مواجهة وضعية تهزم ذاتها. كيف يمكن للدراسات الأدبية أن تكون قد بدأت، بينما يبدو كل منهج مقترح قائماً على سوء قراءة وتصور مسبق أُسيء فهمه عن طبيعة اللغة الأدبية؟ من الواضح أنّ الخطوة

التالية لابدّ أن تتأمل في طبيعة هذه الضروب من سوء القراءة ومنزلتها. لكنّ مؤلفينا عند هذه النقطة، يحجمون عند الإدلاء بشيء إحجاماً عجيباً. إنهم يحاجّون بقوة ونشاط ضدّ الموضوعة الجوهرية الخاصة التي يرفضونها، لكنهم لا يقولون شيئاً عن الأسباب التي بقيت تضلل النقاد الآخرين. لماذا ظلّ المؤرخون، قروناً، معصوبي العيون عن رؤية الحقيقة الواضحة في أنّ القصائد تصنعها الكلمات؟ ولماذا بقي كتاب الأدب يرجعون بعناد إلى أحكام القيمة غير ذات العلاقة؟ ليس لدى ريفاتير وتشاتمان ما يقولانه بهذا الشأن. ويبدو واضحاً لديهما، أنه ما إن يتم وضع الافتراضات المنهجية المناسبة، حتى تستتبعها قراءة صحيحة، أو مجموعة مسيطر عليها من القراءات. فصعوبة القراءة، عند جميع هؤلاء المؤلفين تقريباً (ربّما باستثناء ستانلي فش)، توجد بوصفها عائقاً عرضياً طارئاً، وليس عائقاً مكوِّناً للفهم الأدبي على الإطلاق.

من هذه الناحية تحديداً، لا تشذّ هذه المقالات عن بقية الدراسات الأدبية، كما تمارَس الآن. فالتحاشي النسقي لمشكلة القراءة، وللحظة التأويلية أو الهرمنيوطيقية، عرضٌ عام تشترك به جميع مناهج التحليل الأدبي، سواء

أكانت بنيوية أم موضوعاتية، شكلانية أم مرجعية، أمريكية أم أوربية، عارية عن السياسة أم ملتزمة اجتماعياً. وكأنّ هناك مؤامرة منظمة قد حظرت طرح السؤال، ربّما لأنّ المصالح المنوطة بالدراسات الأدبية بوصفها حقولاً ثقافية محترمة هي الشيء موضع الرهان، أو ربّما لأسباب أكثر شؤماً. أمّا بالنسبة إلى النقاد المعنيين بنظرية التأويل، فيبدو أن مهمتهم تنحصر، بأن يعيدوا، ومهما كلّف الثمن، طمأنة زملائهم من ذوي التوجهات التداولية أو الشكلانية، حول الاحتمال الواضح بذاته لتحقيق قراءات صحيحة. وليس هذا بموضع لتقديم البدائل، أو للنظر في مصدر المصاعب التي تشفّ عنها هذه المقالات، وإن لم تصرّح بذكرها. بل أودّ، بدلاً من ذلك، متابعة ما تطرحه هذه الأوراق التي تدنو كثيراً من دخول مدار السؤال الذي تمّ تحاشيه نسقياً. وهناك اهتمام بفرز اللحظة التي يتراجع بها الكتاب أمام البيّنة التي أنتجوها. أمّا ما سيحدث بعد تلك اللحظة، إذا أرادوا الاستمرار في هذا الطريق، فتلك قصة أخرى تحتاج إلى سيناريو لابدّ أن يختلف إلى حدّ ما عن الحبكة المتكررة التي يشتركون بها جميعاً. ومهما تكن الظروف، فلابدّ لها أن تتضمن لحظة التراجع والارتداد، بوصفها بناءً مرئياً،

ينفذ مكتوباً، على نحو غير مقصود، إلى بعض هذه المقالات.

وأستطيع أن أُعطي حيزاً لمثالين فقط. فانطلاقاً من التقاليد الفلسفية الألمانية، ومن الدراسات السلافية عن الشكل الأدبي، يعطينا هنريك ماركييفتش[17] مجموعة موجزة، ولكنها محكمة من الخواص التي يُعَدُّ وجودها شرطاً ضرورياً "للأدبية". وهذه الخواص هي: (1) الخيالية (أي إمكان غياب المرجع التجريبي في الخطاب الأدبي) (2) المجازية (أي حضور مجازات تمثيلية أو لا – تمثيلية)، (3) ما يسمّيه ماركييفتش بالإحالة إلى ياكبسون بـ "التنظيم في طبقات متراكبة"، أي مبادىء الاختيار اللغوي التي تهديها اعتبارات ليست مرجعية خالصة، كما في حال إيثار كلمة على مرادفتها لأسباب صوتية، لا دلالية، وتكمن الأفضلية، أو الميزة الواضحة لهذا الجهاز الاصطلاحي على التعبير عن خواص الأدب تعبيراً انطباعياً أو جمالياً تقليدياً، في كونه يوحي بالدقة التي تعطي في الأقل وهماً بالموضوعية، أو الإحالة المسؤولة إلى وقائع لغوية يمكن تحديد ماهيتها. لكن هل هذه هي الحقيقة فعلاً؟ تحاول محاجّة ماركييفتش التاريخية أن تبيّن

أن حضور أية خاصية من هذه "الخواص" كافٍ لإسباغ درجة من الأدبية على أيّ خطاب، وليس من الضروري أن تحضر هذه الخواص الثلاث كلّها في وقت واحد. وواضح أنه يعامل مقولاته الثلاث بوصفها خواصَّ متميزة للغة، تميز الأحمر عن الأخضر، والحموضة عن الحلاوة. ولكننا إذا ترجمنا هذه المصطلحات الثلاثة، إلى الصيغ البلاغية التي هي تصوير مفهومي لها، لاتكشف لنا نموذج أقلّ استقلالاً ووضوحاً. فالخيالية، كما ناقشها ماركيفتش، ليست سوى اصطلاح آخر لتسمية المحاكاة، وتتطابق المجازية، من خلال الإحالة النافعة إلى هيغل، مع الاستعارة. أمّا بالنسبة إلى "التنظيم في طبقات متراكبة" فإنّ ذكر ياكبسون كافٍ للقول بأنه "جناس" أو ازدواج أو إدماج للألفاظ على أساس صوتي (كما في التقفية والترصيع والجناس الاستهلالي). والمحاكاة والاستعارة والجناس كلها بالطبع وجوه بلاغية، لذلك حين يسأل ماركيفتش عند نهاية مقاله، ما إذا كان "بالإمكان حقاً العثور على قاسم مشترك لصفات الأدبية الثلاث"، فإنّ أول وأوضح جواب على هذا السؤال، سيكون القول بإمكان اعتبار البلاغة خاصية للغة، أو أن "البلاغية" تشكّل ذلك

القاسم المشترك. لكن هل يمكن وصف البلاغية بأنها خاصية تسوّغ، بتعبير ماركيفتش، وجود علاقة موضوعية بين الكلمات الموصوفة بكونها أدبية، وتسوّغ أيضاً، بصورة غير مباشرة، وجود وحدة نسبية لموضوع الدراسات الأدبية؟ يشهد كلّ من راجع كتاباً عن البلاغة، بأنّ من بالغ الصعوبة، منطقياً وتاريخياً على السواء، الإبقاء على المجازات والاستعارات في منأى عن بعضها، لكي نحدّد بدقة متى تتحول الألفاظ المتحجرة إلى استعارات، ومتى تنقلب الاستعارات إلى كنايات، وإذا نحن شئنا استعمال استعارة السيولة الذكية التي اضطّر إلى اللجوء إليها أحد خبراء البلاغة بدقة عند مناقشته للاستعارة "فإنّ الانتقال (من مجاز إلى آخر، وهو في هذه الحالة من الاستعارة إلى الكناية) أمر سيّال"[18]. وتتميز الأوجه البلاغية الثلاثة التي التقطها ماركيفتش على الخصوص بالهيبة: فالجناس يمكن اعتباره حالة خاصة، قائمة على الصوت من الاستعارة التي يمكن أن يشف فيها التشابه الصوتي عن تشابه على صعيد المحتوى. ويمكن اعتبار الاستعارة تقليداً (وهو ما يفهمه ماركيفتش ربّما غلطاً على أنه محاكاة) يقلّد فيه المحمول tenor الحامل

vehicle أو بعبارة أخرى، يقلّد فيه المعنى الحرفي المعنى المجازي قياساً على مشابهة يشتركان بها مع طرف ثالث. ويمكن بل يجب على المرء أن يتقصى هذه المناقشة بتفاصيلها، وربما قيل ما يكفي حول تداخل الأطراف الثلاثة إلى حدّ صار فيه من غير المعقول الحديث عن حضور أيّ واحد من هذه الأطراف بغياب الآخر. غير أنّ ما يحظى بمزيد من الأهمية هو أن كل طرف منها غامض في ذاته إلى حدّ بعيد. ففي كل واحد إمكان لسوء القراءة – يشكّل قوام بنائه، بحيث يمكن حقاً القول أنه القاسم التصوري المشترك لهذا الإمكان. ولكي يبدأ ماركييفتش بالتقليد، فإنه ينكر أن تكون الخيالية صفة كلية للأدب مستشهداً بحالة المذكرات والرسائل في مقابل الروايات، فهل لنا أن نستخلص من ذلك أنّ ما يُروى في المذكرات والرسائل صحيح، وأنّ الروايات مصنوعة من الأكاذيب حصراً؟ والمحاكاة يمكن أن تعني التحقق من المرجع أو مراوغته، والشيء اليقيني الوحيد فيها هي أنها تسمح بالخلط بين الاختيارين معاً. أمّا بالنسبة إلى الاستعارة، فإنّ الشقاق الذي توقعه أمكر من علب باندورا إذ، يستعصي على تحدي محاولة تناولها بكلمات قليلة.

ويفضي المثال الذي ذكره ماركييفتش، أي تمييز هيغل بين التمثيل الحرفي والتمثيل المجازي، مباشرة إلى إبستمولوجيا التمثيل الخادعة بلا انتهاء، وإلى الطرق التي لا حصر لها التي يمكن بها الخلط بين الصور والأشياء. أمّا قوى الإغراء الخطيرة في الجناس فأسهل في النقل، ولسنا نحتاج إلاّ أن نتذكر أن ياكبسون أقام مناقشته لهذا الوجه البلاغي على التحليل الصوتي لشعار "I like Ike"، وربّما كانت عذوبة الترخيم أكثر مصادر الخطأ غواية وبمتابعة مقولات ماركييفتش وحدها، نصل إلى نتيجة مفادها أن الصفة المحددة للغة الأدبية هي حقاً المجازية، إذا أُطلقت على البلاغية بمعناها الأوسع، غير أنّ ذلك لا يشكّل أساساً موضوعياً للدراسة الأدبية، لأنّ البلاغة تنطوي على تهديد متواصل بسوء القراءة، أمّا كونها تنطوي أيضاً على استحالة القراءة الصادقة، فشيء لا يمكن البتّ به في حدود جمل قليلة. إنّ مقالة ماركييفتش الوجيزة، بل الموحية توفر مقولات واصطلاحات يمكن من خلالها استكمال هذا البحث، ولكنها تنتهي بوهم الضبط الزائف، في اللحظة نفسها التي تكشف فيها حتمية الخلط.

من بين جميع المقالات التي تأمّل فيها هذا التعليق،

فإنّ أقربها إلى التصريح بمعاملة القراءة على أنها مشكلة، مقالة ستانلي فيش: "الأدب لدى القارىء: الأسلوبية التأثيرية". وعند فش، لا يمكن الفصل بين إنتاج المعنى وبين العملية الزمانية التي يتمُّ بها الوصول إلى هذا المعنى، أي بعبارة أكثر جذرية، ليس المعنى سوى سرد لهذه العملية الزمانية، ولا يمكن اختزاله إلى مجرد تعبير بياني. "لقد تحولت ملاحظة الجملة [الأدبية] بوصفها منطوقاً، ورفضها إعطاء بيانٍ إيضاحي، إلى سرد رواية تجربتها (فلا وجود لواقعة خارجها). فهي ليست موضوعاً أو شيئاً في ذاته، بل حدث، وشيء ما يحدث أمام القارىء، وبمشاركةٍ منه. وهذا الحدث، هذا التجدد في الحدوث، هو معنى الجملة"[19]. حسنات هذا الموقع بيّنة الوضوح في الأمثلة المطروحة للمناقشة في هذه المقالة. فقد تحررنا أخيراً من عمل الشرح المملّ، ومن الممارسة الأكثر إملالاً في إعادة بناء الموضوع وتنظيمه من جديد. وما كسبناه أقرب بالتأكيد إلى الحدث الفعلي في الفهم الأدبي.

السؤال الذي يجب أن يظهر، مع ذلك، هو ما هي قيمة الصدق في مثل هذا السرد، وهل يستطيع المرء أن يطمئنَّ إليها اطمئنان فش. لا ريب أنّ قصص القراءة لديه تتضمن كثيراً من الأحداث العرضية للضلال والمخاتلة: "ما تفعله الجملة هو أنها تعطي القارىء شيئاً ما ثمّ تستردّه

منه، حاملة إياه في وعدها الممطول بعودته"، ويمتزج السَّلبانِ... لكي يمنعا القارىء من تحقيق المعنى (الإيضاحي) البسيط الذي قد يكون هدف تحليلٍ منطقي"، "ويضغط هذا البناء على القارىء لكي يؤدي تماماً تلك العمليات العقلية التي يتحدى منطوق الجملة فيها وما تقوله لياقتها"[20]... إلخ. إنّ العلاقة بين المؤلف والقارىء علاقة درامية، تفاعلية إلى حدّ كبير، غير أنها تروي قصة خسيسة يقع فيها القارىء ضحية استغلال مؤلف خبيث، يظهر، عن طريق جملة من الاقتباسات العشوائية، بمظهر مستشار شرير، ومُغْوٍ لا حجة عليه، بل إنه مزيف للحقيقة.

ولا يعود السبب في السماح ببلورة هذا الموقف المؤسف إلى أن مقولة المعنى قد تقوّضت، بل يعود إلى أنها قد استبدلت بسواها. فالمؤلف نفسه، وليس مرجع منطوقه، يبدو الآن وكأنه مستودع المعنى نفسه، فهو قادر على اللعب بالقارىء، كما يلعب القط بالفأر، ولكنه يسيطر تماماً على المعنى، فهو قادر على إخفائه وإظهاره دون قيد أو شرط. يُقال لنا، على سبيل المثال، إن جملة بيتر: "تخيَّب عن عمدٍ الرغبةَ الطبيعية لدى القارىء لتأسيس الجزئيات التي تقدمها" وإن "حركية القراءة يُشار لها دائماً

بوصفها استراتيجياً أو بوصفها أثراً"[21]. وهذا الإيمان بالذات حاضر أيضاً في الصياغة الرائعة لإجراء فش النقدي. فقصص القراءة التي يرويها صادقة، لأنّ مَن ينقلها لنا مؤلف يسيطر على لغته تماماً. وبملاحقة الخيط المتعرّج لستراتيجيات الكاتب، نستعيد كليّة التجربة الأدبية وحرارتها التي ظلّت خفية عنا مؤقتاً. "إنّ التحليل بالأفعال والأحداث شيء موضوعي حقاً، لأنه يرنو إلى السيولة، ويدرك حركية تجربة المعنى، ولأنه يوجِّهنا إلى حيث يكون الفعل، أي إلى الشعور الفعال والمنشط للقارىء". ليست القراءة، إذن، بالمشكلة الواقعية لأنها تتطابق مع النشر المتتابع لعمليتها. بل هي تتبع مسار حقيقتها: "أي ردود الأفعال المتنامية للقارىء على الكلمات من حيث هي تتوالى الواحدة بعد الأخرى على الصفحة" أو "التلقي المؤقت من اليسار إلى اليمين [في الكتابات الأوربية] لخيط الألفاظ". ومثل ريفاتير، يستطيع فش أن يَعِدَ أنه بمتابعة خيط الألفاظ إلى متاهة النص "أستطيع أن أصوّر وأن أُبرز ردّ الفعل المتنامي". فالناقد قد يشترك مع المؤلف بهذا الاطمئنان الذاتي الجذري، الذي ربّما استعاره منه في المحلّ الأول.

لعلي بالغتُ في اطمئنان فش، لأنّ نصه يشترك

بتحفظاته واستواء الأضداد لديه مع مذهبه. فليس من الواضح، مثلاً، هل يصدر الكتمان والتعقيد في المعنى عن المؤلف بوصفه ذاتاً واعية، أو عن النص (الخاص به؟). يذكر فش بحذر أنّ القول بأن جملة بيتر "تخيّب عن عمد" أو أن القول بأنّ الأخطاء تفرضها على القارىء "لغة المؤلف"، لا يعنيان القول بأن بيتر أو المؤلف يقومان بهذه الأشياء نفسها. من ناحية أخرى يجبره التزامه بدراميات الفعل على تحويل هذه الذوات التي تستوي لديها الأضداد ambivalent (أي القنطورات نصف البشرية ونصف النصية) إلى ذوات نحوية ذات ألفاظ متحوّلة تصدر عنها إيماءات تجسيمية anthropomorphic، أو تشخيصية. ومن المستحيل الحديث عن النص في أثناء اشتغاله ستراتيجياً دون أن نسقط عليه استعارة الوعي القصدي أو الذات. ولا أثرَ في نص فش يدلّ على إمكان التأمل في هذه الصياغة الاستعارية المنفلتة، دعك من كونها مهيمنة، مع ذلك فهي تهيمن على خطابه كله ، كما يتضح من اختيار الأمثلة من بين أشياء كثيرة.

يعنى أول مثالين، أطلقا هذه النبرة[22]، بأبيات لتوماس براون وملتن، تركز على يهوذا والشيطان، وهي

أبيات تشكّك – كما يوضح فش نفسه مقتنعاً – ما إذا كان الأشرار يدركون أوزار شرورهم. وهناك شخصية واحدة أخرى تحمل شبهاً قريباً من هذه النماذج الشيطانية: إذ لو كان المؤلفون عامدين ومسؤولين حقاً، كما يريد أن يجعلهم فش، فبالإمكان إرهاقهم بأثقل الخطايا في جهنم، بما فيها خديعتهم مَن أحسنَ إليهم: أعني القرّاء، غير أنّ المقاطع التي انتقاها تؤكد استحالة تمرير هذا الحكم، لأنّ دليل الجرم، سواءٌ الآتي من سلطة كتابية أو من صوت الضمير الداخلي – لا يمكن التحقق منه. هكذا تكشف الأمثلة المعطاة في داخل منطق محاجّة فش عن الارتباك التام للمؤلف أمام نصه. فهل كان يعرف، أم لا يعرف ما كان يقوله؟ لا القارىء ولا المؤلف بقادرين على إخبارنا. فالمؤلف يتقدم على القارىء بمعرفة هذه الاستحالة فقط، ولكنه بحكم منطوقه نفسه، يختزل القارىء ويرده إلى وضعية الجهل ذاتها. ومن المشكوك فيه أن يُسمّى هذا التفريغ السلبي للبصيرة فعلاً، دعْكَ من تسميته عملية. ومن المشكوك فيه أيضاً إمكان أن يتمَّ تمثيل هذا اللا – فعل بصورة خط هندسي (خيط الألفاظ) أو بصورة سرد يدّعي أنه حقيقة تحاكي الواقع. فلا القراءة ولا الكتابة تشبهان الفعل الخارجي، بل تميل كلتاهما إلى الانصهار

في انحرافهما عن النماذج المرجعية، سواء أكانت أشياء أم أفعالاً أم مشاعر.

إن القارىء المثالي هو المؤلف نفسه، لأنه يشترك بأوهام القارىء الساذج – وهو في هذه الحالة ستانلي فش – عن سلطة الكاتب ومشروعيته.

هذا ما يستخلصه نص فش، برغم أنه يختزل دعاواه المنهجية إلى الصفر. فوضع محاورة "فايدروس" لأفلاطون في قلب مقال عن بلاغة القراءة، وقراءته، بصواب، على أنه تفكيك جذري لحقيقة جميع النصوص الأدبية، ثمّ المضي إلى الادعاء بأنّ خطابه النقديَّ سيصوِّر ويُبرز ردّ الفعل المتنامي بطريقة موضوعية حقّاً، إنما هو تبسيط مسرف للأشياء للشارح النقدي.

أليست في هذا إشارة مُداورة للدفاع عن النفس؟ إذ أنّ ستانلي فش لم يكتف بالتلميح إلى التعقيدات في "فايدروس"، وفي النصوص الشعرية التي يقتبسها، وفي نقده للدلاليات الموضوعاتية والبنيوية. بل هو يعلق، متأملاً بطريقة دفاعية في أمثلته ذات البعد الواحد، قائلاً "ربما كان الأدب يُعكّر صفو حسّنا بالرضا عن الذات، الشخصي واللغوي"، وهذه صيغة تعلن، في التحليل الأخير، عن نهاية النقد نمطاً علمياً من الخطاب. لكنه سرعان

ما يتراجع عن هذه المعاني الضمنية قائلاً: "قد تكون نتيجة [مثل هذا التعريف للأدب] إنعكاساً لحاجة شخصية نفسية أكثر مما هي حاجة جمالية صادقة كلياً"[23]. إن الحاجة الوحيدة الحاضرة هنا هي عدم رؤية السلبية الشاملة لما لم يعد ممكناً أن يسمّى جماليات الأدب، وهذه الحاجة ليست شخصية ولا نفسية. ونصادف لاحقاً التهديد الذي لا يمكن تحاشيه بالعدمية الدلالية، مرة أخرى، في قوله: "المعنى عدم، وربما كان علينا أن ننبذ كلمة معنى حينئذٍ.." [24]. لكنّ هذه اللحظة التأملية سرعان ما يقمعها أيضاً استبدال المعنى بفكرة تراجعية عن التجربة بلا وساطة، ومفهوم بدائي على نحو عجيب عن التجربة التي تتعرض للشبهة بمجرد أن تقول عنها أيما شيء" وهي موضوعة رثائية زائفة، برغم أنها تنتحل العدوانية ضدّ اللغة، فقد ولدت من الكلمات أكثر مما ولدتها حروب طروادة [أو حرب البسوس – م].

ليس التحاشي النسقي للقراءة بالصفة المرتبطة بالزمان والمكان في النقد الشكلاني الأمريكي في بواكير السبعينات. والحركة المزدوجة في الكشف والارتداد ستكون دائماً شيئاً متأصلاً في طبيعة أي خطاب نقدي أصيل، ويكفي حضورها في هذه المقالات شاهداً على

حيويتها. وهي تستطيع أن تظهر بصور لا حصر لها، بحيث يخلق هذا التشعب فيها إمكان وجود تاريخ للإتجاهات والحركات النقدية. وفي حالة كثير من هذه المقالات، ينبثق العائق الذي يتدخل في عملية القراءة بالذات من خلط منشود بين الصرامة التحليلية للعملية التفسيرية وبين السلطة المعرفية للنتائج الناشئة عنها.

الهوامش

(1) يعتمد هذا التعليق في الغالب على المقولات المنشورة في العدد الرابع من مجلة "تاريخ الأدب الجديد" NLH (1972)، وعلى مقالات في أعداد سابقة من المجلة نفسها: مايكل ريفاتير: المدخل الأسلوبي لتاريخ الأدب، ستانلي فش: الأدب لدى القارىء: الأسلوبية التأثيرية (وقد ظهرت كلتاهما في 2، 1970) وسيمور تشاتمان: في تحديد الشكل، NLH، 2، 1971. ومقالات هذا العدد من التشعب بحيث يستعصي إنصافها في تعليق حصري. لذلك آثرتُ تضييق مساحة الاختيار في المادة التوضيحية وحصرها في أصغر عدد ممكن من المقالات، مخاطراً بترك بعض المساهمات البارزة. فمن شأن ضمها أن يخرج هذا التعليق عن الحجم المعقول.

(2) تشاتمان ص 220.

(3) ريفاتير ص 39.

(4) فش ص 161.

(5) جورج شتاينر: وورف وتشومسكي وطلاب الأدب، NLH، 4، 172، ص 15 - 34.

(6) ريفاتير ص 39.

(7) المصدر نفسه ص 47.

(8) فش ص 140.

(9) لمناقشة ريفاتير فإنّ مفهوم ستانلي فش عن حركية القراءة (انظر: فش ص 156) الذي يعتمد على مقالته: معايير للتحليل الأسلوبي (الكلمة، 15، 1959) هو فعلاً أكثر حذقاً بكثير من التصنيف المقولاتي عن الشموخ في مقالة ريفاتير في العدد نفسه من مجلة NLH.

(10) جوزيف مايلز؛ الغاية والأشجار، NLH، 4، 1972، ص 35 - 45.

(11) خشية إساءة الفهم نقدياً، أسارع إلى الإشارة إلى أن هذه الملاحظة تصح على هذا التعليق الوجيز أيضاً.

(12) ريفاتير ص 41.

(13) تتوفر الإحالة الرئيسية إلى كالو عند بودلير في مقالتيه المعروفتين: "ماهية الضحك" و"الفن الفلسفي".

(14) ريفاتير ص 42.ويقول آخر بيتين في القصيدة:

"ces voyagers, pour lesquels est ouvert / L'empire Familier des Ténèbres Futures".

(15) من المثير حقاً أن يقول البيتان المنقوشان في القصيدة:

"Ces pauvres gueux pleins bonadventure / Ne portent rien que de choses Futures".

وواضح أن ليس بالإمكان تفسير جميع تفاصيل القصيدة بكالو، لأنها تضم روافد متعددة. غير أن الأثر الدلالي لهذه التصويرات الإيحائية يتشوه، إذا لم نأخذ كالو بنظر الاعتبار. وتعود الإشارة إلى كالو كمراجع إلى بواكير عام ١٩١٩ من لدن أنطوان آدم.

(16) يقوّض هذا النقد المضاد الأسس المنهجية للقراءة التي يهاجمها، ولا نستطيع الأخذ بتأكيد ريفاتير أن العمل الأدبي ينطوي على "شفرة ثابتة" من شأنها إثارة ردود فعل محددة لدى القارىء، إذا كان علينا أن نتساءل عن جميع القراءات التي يقترحها، وإذا كان هو نفسه حين يواجهه بيت حاسم تختلف فيه قراءتان حرفياً اختلاف الحياة عن الموت، يضطر إلى ترك القارىء "حراً في التأويل" كما يشاء.

(17) هنريك ماركييفتش: حدود الأدب، NLH، ، (1972) ص 5 - 14.

(18) هاينرش لاورسبرغ:

Der übergang von de Metonmis zur Metaphor ist Fliessend.

معجم البلاغة الأدبية (ميونخ، 1960) ص 295.

(19) فش ص 125.

(20) المصدر نفسه ص 125، 126، 133.

(21) "ما يجعل من الحس الإشكالي بياناً يجعل من الحس الكامل ستراتيجياً وفعلاً يمارس على القارىء" (فش ص 124). "في القراءة كما أفهمها يكون التبني المؤقت لهذه الستراتيجيات غير المناسبة هو نفسه رد فعل على ستراتيجيا مؤلف ما. والأغلاط الناجمة هي جزء من التجربة التي تقدمها لغة الكاتب، ولذلك فهي جزء من المعنى" (ص 144).

(22) تستفيض في هذه الأمثلة، بدلاً من أن تدحضها الأمثلة الأخرى من بيتر وأفلاطون.

(23) فش ص 147.

(24) المصدر نفسه ص 160.

* * *