دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الكفاءة الأدبية
المصدر:	نوافذ
الناشر:	النادي الأدبي الثقافي بجدة
المؤلف الرئيسي:	كولر، جوناثان
مؤلفين آخرين:	الشرع، علي أحمد حسين(مترجم)
المجلد/العدد :	ع 11
محكمة:	لا
التاريخ الميلادي:	2000
الشهر:	مارس / ذو القعدة
الصفحات:	35 - 80
رقم MD:	314506
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات

حقوق النشر © 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الكفاءة الأدبية

LITERARY COMPETENCE

جوناثان كولر

ترجمة علي الشرع

أن تفهم جملة يعني أن تفهم لغة وأن تفهم لغة يعني أنك تسيطر على خبرة آلية وتجينشين WITTGENSTEIN .

عندما يستمع ابن اللغة إلى سياق صوتي فإنه قادر على إعطائه معنى، وذلك لأنه يرد هذا الحدث من التواصل الكلامي إلى مخزون مذهل في وعيه أو لا وعيه. إن امتلاك ابن اللغة القدرة على فهم أنظمة اللغة الصوتية: تركيباً أو دلالة، هو الذي يؤهله لأن يحول

الأصوات إلى وحدات متمايزة (من أجل) أن يتعرف المفردات لإعطاء الجملة (التي يتلفظها) وصفاً بنيوياً وتفسيراً، وهو يفعل ذلك حتى ولو كانت (هذه الجملة) جديدة بالنسبة له. ودون (أن يكون لابن اللغة) هذه المعرفة الضمنية، ودون أن يكون له هذا النحو الداخلي، فإن سياق الأصوات لن يعني له صورة كلامية . ومع هذا فنحن ميالون للقول: إن تركيبة الأصوات وتركيب النحو والمعنى هي خصائص لازمة للتلفظ ، وأنه لا أذى يلحق بهذا الكلام مادمنا نتذكر أن هذه الخصائص لازمة للتلفظ بالنظر فقط إلى استنادها إلى نحو من نوع خاص. فنحو آخر يمكن أن يضفي على هذا السياق التلفظي خصائص معينة (على سبيل المثال قد يكون هذا التلفظ لا معنى له وفق معطيات نحوية للغة مغايرة). إن الكلام على تركيب جملة يتضمن بالضرورة وجود نحو داخلي يعطي هذه الجملة تركيبها.

ونحن ميالون كذلك للتفكير بالمعنى والتركيب باعتبارهما خصائص مميزة للأعمال الأدبية، واعتقادنا هذا، من وجهة نظر معينة، اعتقاد صائب: فعندما نتعامل مع سياق من المفردات المتتابعة باعتبارها عملاً أدبياً، فإن (هذا السياق) يمتلك خصائص مميزة. لكن هذا المؤهل (الذي يعطي السياق الخصائص) يوحي بأهمية

القياس اللغوي وبمدى صلته (بالأعمال الأدبية). إن العمل الأدبي له بنيته ومعناه لأنه يقرأ بطريقة خاصة، ولأن الخصائص الكامنة فيه قد تحققت من خلال نظرية في الخطاب مطبقة بفعل القراءة. وكما يسأل بارت Barthes في "النقد والحقيقة" Critique et Vérite p. 19: "كيف يستطيع أحد أن يكتشف البنية دون مساعدة نموذج منهجي؟". أن تقرأ نصاً باعتباره أدباً أمر لا يتحقق والقارىء خالي الذهن ، ولا يقترب من النص دون وعي مسبق؛ على المرء أن يباشر (قراءة النص) وهو ممتلك فهماً ضمنياً لأسس الخطاب الأدبي، وهي الأسس التي ترشد صاحبها إلى ما يبحث عنه.

إن المرء الذي يفتقر لهذه المعرفة وليس على إطلاع بالأدب، وليست له ألفة بالأعراف التي تقرأ بموجبها الأعمال الأدبية، سيشعر بالحيرة الكلية والإعاقة، إذا قدمت له قصيدة (ليقرأها). إن معرفة (مثل هذا المرء) باللغة قد تمكنه من فهم عبارات وجمل ، ولكنه قد لا يعرف كيف يتصرف إزاء التسلسل الذي يربط هذه العبارات؛ إنه قد لا يستطيع أن يقرأ هذه العبارات باعتبارها أدباً، ونحن نقول ذلك أيضاً لأولئك الذين يستخدمون الأدب لغايات أخرى – وذلك لأن مثل هذا

المرء يفتقد أسباب الكفاءة الأدبية المعقدة ، وهي الكفـــاءة التي تؤهل غيره لفهم الأدب. إن مثل هذا المرء لا يقـــوم على إدراك النحو الداخـــلي للأدب (لأنه يفتقـــر) للملكـــة التي تتيح له تحويل الســـياقات اللغوية إلى بنـــى أدبيـــة، وإلى معان (أدبية) .

إذا كان القياس (قياس نحو الأدب على نحو اللغة/ م) أقـــل مما هو متوخى من الدقـــة ، فـــإن ذلـــك يعـــود بوضوح إلى أن الفهم ، في حالة اللغة، يعتمد على المقدرة في (إدراك) النظام. لكن ما يبذل من وقت وجهد في سبيل التدريبات الأدبية في المدارس والجامعات، يشير إلـــى أن فهم الأدب يعتمد أيضاً علـــى التجربـــة والاقتـــدار. ولأن الأدب هو نظام تال من الإشارات ، حيث يتخذ من اللغـــة أساساً له، فإن معرفة اللغة ستقود المرء إلى مدى محـــدد في التعامل مع النصوص الأدبية. ولعله من الصعـــب أن نحدد بدقة النقطة التي يعتمد فيها فهم المرء على معرفـــة أدبية إضافية. لكن الصعوبة في وضع خط فاصل (بيـــن فهم اللغة وفهم الأدب/ م) لا تعيق عن تبين الفرق الواضح بين فهم اللغة في القصيدة – بمعنى أن المرء يســـتطيع أن يقدم ترجمة أولية (للقصيدة) في لغـــة أخـــرى – وفهـــم القصيدة (باعتبارها أدباً/ م). فمن يعرف الفرنســـية فـــإن

بإمكانه أن يترجم "قصيدة الخلاص" "Salut" لملارميه Mallarme (انظر الفصل الرابع) ، لكن هذه الترجمة ليست تألقاً مضمونياً – إنها ليست ما ندعوه في العادة فهماً للقصيدة –، وحتى يستطيع المرء أن يتعرف على مستويات متنوعة من التلاحم لبعضها وفقاً للعلاقات فيما بينها تحت عنوان دال أو تحت مضمون "مسألة أدبية" فإن عليه أن يمتلك تجربة ذات شأن في أعراف قراءة الشعر.

إن أسهل طريقة لإدراك أهمية هذه الأعراف هي أن تأخذ قطعة من نثر صحفي، أو جملة من رواية، وتصوغها على صفحة بشكل قصيدة (انظر الفصل الثامن). فالخصائص اللازمة للجملة وفق النحو الإنجليزي تبقى كما هي، والمعاني المختلفة التي يملكها النص لا يمكن أن تعزى فقط إلى معرفة الفرد باللغة، ولكن يجب أن تعزى إلى أعراف خاصة في قراءة الشعر، وهي الأعراف التي تقود المرء ليتعامل مع اللغة بطرق جديدة من أجل استحداث خصائص ذات صلة باللغة لم تكن مستغلة سابقاً، ومن أجل إخضاع النص لسلسلة من عمليات التفسير. لكن المرء يستطيع أن يظهر أهمية هذه الأعراف من خلال تحديد المسافة الفاصلة بين لغة القصيدة وتفسيراتها النقدية، وهي المسافة للوصول إليها من خلال أعراف القراءة المؤسسة لكيان الشعر.

كل من يعرف الإنجليزية يستطيع فهم لغة بليـــك Blake في "آه يا زهرة... الشمس":

آه يا زهرة... الشمس المتعبة من الزمن

يا من تعدين خطوات الشمس

باحثة عن الأقاليم الذهبية الحلوة

حيث رحلة الرحّالة تقوده

حيث الشباب المتبدد بالرغبة

والعذراء الشاحبة متلفعة بالثلج

ينهضان من قبريهما ويتطلعان

إلى حيث زهرة... الشمس ترغب بالذهاب

لكن هناك فرقاً بين فهم اللغة وفهم الفحوى الـــذي يستنتجه الناقد في مناقشته للقصيدة. فاندفاع بليك الجدلـــي نحو الزهد هو أكثر من مجرد مـــهارة ذكيـــة ؛ فـــأنت لا تستطيع أن تتعالى على الطبيعة بإنكار الرغبة الذي هـــو مطلبها الرئيســـي، وبدلاً من ذلك فإنك تسقط كليـــة فـــي حلقة مملة ضمن حركتها الدورانية. كيف يستطيع المـــرء أن يصل إلى هذا الفهم من القراءة؟ إنّ المعيار الأســـاسي هو ما يمكن تسميته بقانون الدلالة: اقرأ القصيدة باعتبارها

معبّرة عن موقف دال تجاه مشكلة متعلقة بالإنسان، أو بعلاقة الإنسان مع الكون. فزهرة... الشمس ، بناء على ذلك، تمثل رمزاً، والتعبيرات الإستعارية الماثلة في قوله "تعدّ" أو "باحثة" ليست مجرد إشارات مجازية للزهرة في توجهها نحو الشمس، وإنما هي تعبيرات مجازية فاعلة تجعل من زهرة الشمس رمزاً للتطلعات البشرية المحاطة بهذين الخطين. إن أعراف اللحمة الاستعارية – تلك التي يعمد إليها المرء من خلال تحويلات دلالية لإيجاد اللحمة على صعيدي المعنى العام والأداء – تقود المرء للمقابلة بين الزمن والأبدية، وتدفعه لمعانقة ذاك المناخ الحلو: غروب الشمس الذي يضع نهاية للدورة الزمنية اليومية، والموت حيث تنتهي رحلة الرحالة. إن التآلف بين غروب الشمس والموت مبرر بالعرف الذي يسمح للمرء أن يصنف القصيدة ضمن تقليد شعري. وما هو أهم من ذلك هو عرف الوحدة المضمونية التي تفرض على المرء أن يعطي الشاب والعذراء (المذكورين) في المقطع الثاني دوراً يبرر اختيارهما مثلاً على التلهف؛ ومن هنا فإن الملمح الدلالي الذي يشتركان فيه، وهو كبح إحساسهما بالرغبة، يجب أن يبحث له عن طريقة لدمجه في بقية القصيدة. والبنية الدلالية الغريبة القائمة على جمل تابعة clauses، تبدأ كل

واحدة منهما بلفظ "حيث" هي التي تعطينا المبرر لفعل ذلك:

فالشاب والعذراء كانا قد تنكرا لدوافعهما الجنسية من أجل الفوز بالميعاد المجازي في السماء المتخيلة. ولدى وصولهما هناك، فإنهما سينهضان من قبريهما ليقعا في قبضة دورة الشوق القاسية؛ إنهما يقبعان هناك في الغروب ، ويتلهفان للذهاب حيث زهرة... الشمس تبحث عن راحتها، وهذا هو بدقة المكان الذي يقبعان فيه فعلاً.

إن مثل هذه التفسيرات ليست نتيجة لتداعيات ذاتية. إنها تفسيرات موضوعية ، ويمكن أن تناقش أو تبرر بالنظر إلى أعراف قراءة الشعر، أو بالنظر، كما نقول بالإنجليزية، إلى معقولية المعنى. إن هذه الأعراف هي العناصر المشكلة لكيان الأدب، ومن هذا المنظور فإنه من قبيل المغالطة أن يقول المرء عن القصائد بأنها كليات متناغمة أو وحدات عضوية طبيعية مستقلة، وإنما مكتملة بذاتها وتحمل معنى ثرياً فاعلاً. إن المدخل الدلالي يوحي، على الأصح، بأن التفكير في القصيدة من حيث كونها تلفظاً ممتلكاً معنى، يتحقق فقط بالنظر إلى نظام الأعراف التي يتمثلها القارىء، وإذا كان هناك أعراف

أخرى قد وظفت فإن مدى المعاني الفعلية (الكامنة) في القصيدة سيكون مختلفاً.

إن الأدب، كما يقول Genette مثل أي نشاط عقلي مبني، مع بعض الإستثناءات، على أعراف في اللاوعي (figures p. 258) والمرء يستطيع أن يفكر بهذه الأعراف ليس باعتبارها معرفة ضمنية لدى القارىء ولكن باعتبارها معرفة ضمنية لدى المؤلفين أيضاً. فكتابة القصيدة أو الرواية تعني مباشرة أنك مشغول بتقليد أدبي. أو على الأقل، أنك مشغول بتصور محدد عن القصيدة أو الرواية. والنشاط (الكتابي) قد يكون ممكناً مع وجود الجنس الأدبي الذي يجتذبه المؤلف حينما يكتب، ومن المؤكد أن المؤلف ربما يحاول أن يتجاوز أعراف هذا الجنس، ولكن مع ذلك فإن نشاط المؤلف سيظل ضمن سياق هذه الأعراف، تماماً كمن يحاول أن يهرب من وعد إلا أنه يفعل ذلك ضمن سباق كينونة الوعد نفسه. إن التخير من بين الكلمات أو الجمل أو أساليب العرض المتباينة سيتم بناء على مدى تأثير هذه المواد المتغيرة؛ ووجود نية التأثير (لدى المؤلف/ م) تقتضي توجيهات من القراءة المنافية للعشوائية أو المصادفة. وحتى ولو لم يظهر المؤلف اهتماماً بالقراءة ، فإنه هو نفسه سيقوم

بدور قارىء لعمله الخاص، وإنه لن يكون راضياً عنه إلا إذا كانت قراءته له ضامنة إحداث تأثيرات (لدى غيره/ م). لعل المرء يستغرب من شاعر يقول: عندما أفكر بعمق بزهرة... الشمس فإني أشعر بإحساس يمكن تسميته بـ (P)، وهذا الشعور يمكن ، باعتقادي، أن يرتبط بإحساس آخر يمكن تسميته بـ (q)، ونستغرب من هذا الشاعر عندما يكتب: (إذا كان هناك p سيكون هناك q) كحال قصيدة عن زهرة... الشمس ، إن مثل هذا الكلام لا يمكن أن يكون قصيدة، وذلك لأنه حتى الشاعر نفسه لا يستطيع أن يقرأ المعاني على هذه الشاكلة، من سلسلة الإشارات. إنه يتعامل مع (الإشارات) التي تحيله إلى الأحاسيس - هي الموضوع الأساسي - للمسألة. ولكن هذه مسألة مغايرة تماماً. إن نص (الشاعر) لا يستكشف ولا يحرض ، وهو حتى لا يستفيد من الأحاسيس، وبالتالي فإن (الشاعر) لا يكون قادراً على قراءة نصه كما (لو قدر) للنص أن يقرأ نفسه (أي أن النص يمتلك مقومات داخلية تسمح بقراءته/ م). فالكاتب، لكي يحس نوعاً من الرضا في كتابة قصيدة، يتوجب عليه أن يستحدث نظاماً من الكلمات بحيث يستطيع هو أن يقرأه وفق أعراف الشعر: إنه ببساطة،

لا يستطيع أن يعين المعنى، وإنما يجب عليه أن يحقق لنفسه ولغيره، إمكانية إنتاج معنى.

إن كل عمل أدبي، كما كتب فاليري Valéry، منطو على أشياء عديدة بالإضافة إلى مؤلفه، ويقترح فاليري أن تحل نظرية الشعر محل تاريخ الأدب، فهي التي ستكرس جهدها لدراسة "شروط الشعر وتطور الأدب". إن الشعر هو الوحيد من بين أنواع الفنون، الذي يمارس فيه العرف الدور الأكبر، وحتى أولئك الذين يظنون أن أعمالهم كانت وليدة إبداع شخصي ووليدة استجابة لعبقرية – حتى هؤلاء:

> كانوا قد طوروا، ودونما شك، نظاماً من العادات والتصورات التي كانت ثمرة التجربة، والتي لم يقووا على الاستغناء عنها في عملية الإنتاج الإبداعي. وعلى الرغم من أن (هؤلاء الكتاب) قد تشككوا قليلاً في التعريفات والأعراف والمنطق ونظام التأليف، وهي الأمور التي تقتضيها عملية التأليف، وعلى الرغم من أنهم اعتقدوا بأنهم لا يدينون بشيء (...) وأنهم (أبناء) اللحظة (الراهنة) نفسها – على الرغم من ذلك كله فإن عمل هؤلاء قد استحضر بالضرورة كل الإجراءات والعمليات العقلية الحتمية (في إنشاء نصوصهم).

إن أعراف الشعر ومنطق الرموز وأسس إحداث التأثيرات – كل هذه الأمور، ليست ببساطة مما يتصف به القراء، وإنما هي الأمور التي تشكل أساساً للأشكال الأدبية. ومع هذا، ولأسباب متنوعة، فإن دراسة هذه الأمور باعتبارها عمليات مؤداة من قبل القراء، أسهل من دراستها باعتبارها سياقاً مؤسساً مسلماً به من قبل المؤلفين. إن الإفادات التي يقدمها المؤلفون عن عملية التأليف مثيرة للجدل، كما هو معروف، وهناك وسائل قليلة للتأكد مما يعتبره هؤلاء المؤلفون مسلمات. وبالمقابل فإننا نجد المعاني التي يقدمها القراء عن أعمال المؤلفين، والتأثيرات التي يحسون بها لدى قراءتهم لهذه الأعمال – نجد هذه الأمور قابلة للملاحظة بوضوح. إنه من الممكن التأكد من صحة الفرضيات المطروحة حول الأعراف والعمليات التي تنتج المعاني، ليس فقط بالنظر إلى قدرتها على تفسير المعاني موضوع الدراسة، ولكن بقدرتها، حينما تطبق، على تفسير المعاني في قصائد أخرى. وعلاوة على ذلك، عندما يتمعن المرء عملية القراءة فإنه يستطيع أن يحدث تغييرات في لغة نص ما ليرى كيف تؤثر هذه التغييرات في المعاني الأدبية، في حين أن هذا النوع من التجريب (في إحداث التغيير) غير ممكن عندما نتمعن الأعراف التي أخذ بها

المؤلفون، (إضافة إلى ذلك) فإن المؤلفين ليسوا حاضرين ليعطوا وجهات نظرهم في المعاني المترتبة على التغييرات المقترحة على نصوصهم. ووفقاً لما يوحي به المثال المعتمد لدى النحو التحويلي، فإن أفضل طريقة لإنتاج صورة بائنة لمعرفة ضمنية هي أن يقدم المرء جملاً يعرضها على نفسه أو على زملائه، وبعدها يعمد إلى صياغة القوانين التي تفسر أحكام السامعين على المعنى والصياغة الشكلية المتقنة والانحراف والبنية المكملة، والمعنى الملبس.

عندما أتحدث ، وهذا ما سأفعله، عن الكفاءة الأدبية باعتبارها مجموعة من الأعراف (الواجب وجودها) لمباشرة قراءة النص الأدبي، فإن ذلك لا يعني، بأي معنى من المعاني، أن المؤلفين (جماعة من) المغفلين المفطورين ببساطة على إنتاج شرائط من الجمل، بينما ينجز العمل الإبداعي الحق من خلال (جهد) القراء الذين يمتلكون الوسائل الفنية لمتابعة (استنطاق) هذه الجملة. إن مناقشات البنيوي تبدو وكأنها تروج لمثل هذه الوجهة من النظر من خلال فشلها في عزل، أو في امتداح الوعي الفني للمؤلف، لكن السبب هنا (الذي تبدو من خلاله مناقشات البنيوي كذلك/ م) هو ببساطة، كما هو الحال في معظم النشاطات البشرية المنطوية على مثل هذا

التعقيد، – أن الخط (الفاصل) بين الوعـــي واللاوعـــي، غير واضح المعالم إلى درجة بعيـــدة، ومـــن المســـتحيل التعرّف عليه، ويبدو خارج دائرة الاهتمام نـــهائياً. متـــى تعرف كيف تلعب الشطرنج؟ (هل تعرف ذلك) كل الوقت؟ أو تعرف ذلك فقط عندما تحرك (القطعة)؟ (أو تعـــرف) الشطرنج كله في حركة تبتدرها؟ وعندما تسوق الســـيارة، فهل يمكنك أن تعرف ، بوعي أو غير وعي، متى تلـــتزم الجانب الصواب من الطريق، أو تنقل الغيار أو تســـتخدم الكوابح، أو تشغل أو تعطل الضوء الرئيسي. إن ســـؤالك عما هو واع أو لاواع في (عمل) المؤلف سؤال لا طـــائل من ورائه، تماماً كســـؤالك عـــن القواعـــد الإنجليزيـــة الموظفة بوعي أو غير وعي لدى من يتكلم الإنجليزية. إنّ المهارة الفنية، في جانب كبير منـــها، لاواعيـــة، أو قـــد وصلت إلى مرحلة عاليـــة من التطور النظري في الوعي على الذات ، ولكنها تظل في كلتـــا الحالتين هي المـــهارة (الفنية). ولا أحد ينكر، بأية طريقـــة كـــانت ، موهبـــة المؤلف في الحديث عن مهارته باعتبـــارها قدرة علـــى بناء حرفته، الحرفة التي تبرهن على ثرائها الكبير فـــي حـــال خضوعها لعمليات القراءة.

إن واجب نظرية الشعـــر البنيويـــة structuralist poetics، كما يحددها بارت Barthes هو أن توضح النظام

التحتي المسؤول عن إمكانية استحداث المعاني الأدبية. إن العلم الذي يقدم تفسيرات للأعمال الأدبيـــة قـــد لا يكـــون علم المحتوى، بالمعنى التأويلي، وإنما:

هو علم شروط المحتوى، أي علم الأشـــكال (علـــم البنى العامة/ م). إنّ ما يهتم به هـــذا العلـــم هـــو التنويعات في المعاني المولّدة والمعاني القابلـــة لأن تُولّد من الأعمال الأدبية؛ إنّه (هذا العلم) لا يفســـر الرمـــوز وإنما يصف ظلالها المتعددة. باختصـــار إن هدف (هذا العلم) ليس (الإحاطة) بالمعاني الكلية للعمل (الأدبي) وإنما ، وعلى النقيض مـــن ذلـــك، (الإحاطة) بالمعنى المفرّع empty meaning الـــذي يدعمها (أي هذه المعاني الكلية) جميعاً Critique et Vérite p. 57.

إنّ البنيوية، بهذا المعنى ، تجترح منظوراً معاكساً مهماً ، فتعطي الأولوية لواجب صياغة نظرية للخطـــاب الأدبي، وتخصص مكانة ثانويـــة لتفســـير النصـــوص المفردة. ومهما تكن الفوائد المتوخاة من التفسير بالنســـبة للمشتغلين به، فإنّ التفسير سيصبح نشاطاً مســـاعداً فـــي سياق نظرية الشعر – إنه طريقة في توظيف النصـــوص الأدبية تقابل (نظريةً) في دراســـة الأدب باعتباره كيانـــاً.

أن أقول هذا الكلام لا يعني بأية حال ، التنكر للتفسير، والدليل الكامل على ذلك نأخذه من المثال اللغوي. فمعظم الناس معنيٌ باستعمال اللغة باعتبارها وسيلة للتواصل أكثر من عنايتهم بها وسيلة لدراسة النظام الكامن وراء التواصل اللغوي، وهم ليسوا بحاجة للشعور بأنّ عنايتهم باللغة مهددة من أولئك الذين يجعلون من دراسة الكفاءة اللغوية (وسيلة لاكتشاف) نظام متلاحم ومستقل . وبالمثْل فإن نظرية الشعر البنيوية ربّما تدعي بأن دراسة الأدب معنية وبشكل غير مباشر فقط، بالممارسة النقدية من أجل وضع العمل الأدبي في موقعه ، فتقرأه باعتباره علامة من نوع خاص، وبالتالي تعطيه معنى. إن واجب (نظرية الشعر البنيوية) على الأصح هو أن تقيم نظرية الخطاب الأدبي: "المعاني المفرغة" (empty meanings) التي تدعم نوعية من المعاني الكلية، ولكن دون أن تسمح للعمل الأدبي أن يعطي أي معنى محدد بعينه .

ما كنا بحاجة إلى مثل هذا الكلام لو لم يكن النقد التفسيري قد حاول إقناعنا بأن دراسة الأدب تعني توضيح النصوص المفردة. لكنه مهم جداً في هذا السياق الثقافي في أن نمعن في التفكير بما فقد أو أبهم في ممارسة النقد

التفسيري الذي يتعامل مع كل عمل (أدبي) باعتباره عملاً مستقلاً وكلاً عضوياً تساهم أجزاؤه في مقال مضموني معقد. إن التصور القائل بأن واجب النقد هو أن يكشف عن الوحدة المضمونية، تصور يرجع إلى (فترة) ما بعد الرومانسية، وجذور هذا التصور في نظرية الشكل العضوي (تبدو) محيرة إلى أبعد حد. إن الوحدة العضوية لنبتة ما لا يمكن ترجمتها (لتؤدي معنى) الوحدة المضمونية، ونحن مجبرون على الإعتراف بأن النظرة (المستندة إلى) علم النبات قد يسمح لها أن تقارن نبتة بأخرى أو أن تعزل المتشابهات والمختلفات، أو أن تركز في (تفحصها) على البناء الشكلي، دون أن يترتب على ذلك مباشرة شيء من هدف الرؤية المنطقية أو الوحدة المضمونية. كما أنه لم يعهد في الخطاب الأدبي أن يكون مقصوراً على التفسير. لقد كان ذلك ممكناً في أيام قبل أن تصبح القصيدة، بشكلها المتسامي تماماً، حدثاً يبتدعه الفرد، و(تستوجبه) عاطفة تتنامى بهدوء؛ لقد كان ممكناً أن ندرس تداخلات القصيدة مع معايير البيان أو الحس (الأدبي)، وأن ندرس علاقة ملامحها الشكلية بالنظر إلى ملامح (الأشكال) التقليدية، دون أن تشعر بأنك مجبر على إيجاد تفسير يبرهن على صحة

صلة هذه الملامح مضموناً (بالملامح الشكلية التقليدية/ م). إن المرء ليس بحاجة إلى أن ينتقل من القصيدة إلى العالم لاستكشاف القصيدة، ولكنه يستطيع ذلك من خلال (النظر إليها) ضمن سياق كيان الأدب، (وهو يستطيع أن ينظر إليها في علاقاتها مع التقاليد)، أو يتعرف على تواصلها شكلاً (مع هذه التقاليد) أو انقطاعها عنها. ولو حدثت مثل هذه الإمكانية فإننا ربما نستفيد شيئاً مهماً عن الأدب، أو على الأقل ربما قادتنا مثل هذه الإمكانية إلى التفكر ملياً بتخفيف قبضة التفسير على الخطاب النقدي.

إن تخفيف هذه القبضة أمر مهم؛ وذلك لأن المحلل إذا كان يهدف إلى فهم الكيفية التي يعمل بها لأدب، فإن عليه، كما يقول نوثروب فراي Northrop Frye، أن يشرع في صياغة قوانين التجربة الأدبية العامة بصيغة مكتوبة مختصرة، كما لو كان يعتقد أن هناك بنية كلية ملموسة من المعرفة الأدبية يمكن الحصول عليها من الشعر؛ وهذه المعرفة ليست الشعر نفسه أو التجربة نفسها، ولكنها نظرية الشعر (Anatomy of Criticism p. 14).

قلة من أبرز حالة نظرية الشعر كفراي ، لكن -

من خلال هذا المنظور كما يفهم من الاقتباس، - العلاقة بين الشعر وتجربة الشعر، من جهة وبين نظرية الشعر، من جهة أخرى، تظل غامضة، وهذا الغموض أثّر في صياغات (فراي) الأخيرة. إن مناقشاته حول الأساليب والرموز والأساطير والأجناس (الأدبية) قادته إلى استخراج تصنيفات قبضت على شيء ما من ثراء الأدب، لكن واقع حال هذه القوائم من التصنيفات ظل غير حاسم. فما علاقة (تصنيفاته) بالخطاب الأدبي وبنشاط القراءة ؟ فهل قوائم تصنيفاته الأربع حول الأسطورة (أسطورة طقوسية الفصول/ م): الربيع والصيف والخريف والشتاء (يمكن اعتبارها) بمثابة آليات لتصنيف الأعمال الأدبية، (واعتبارها بالتالي) قاعدة يبنى عليها الأدب؟ وحالما يسأل المرء: لماذا يجب أن تكون هذه التصنيفات مفضلة على تصنيفات أخرى ممكنة، فإنه يتضح أن هناك شيئاً مضللاً في إطار فراي التنظيري ينبغي أن يبرز إلى حيز الوضوح.

إن النموذج اللغوي يمكننا من إطلالة نستكشف من خلالها بعض ما نحتاجه. إن دراسة النظام اللغوي تبدو مترابطة نظرياً عندما نتوقف عن التفكير في أن هدفنا هو تحديد خصائص الأشياء بشكل تجسيدي، فبدلاً من هذا التحديد التجسيدي علينا أن نركز على صياغة الكفاءة

الداخلية التي تمكن الأشياء من امتلاك الخصائص التي تمارس فعلها بالنسبة لأولئك الذين لديهم المقدرة على فهم النظام. إن اكتشاف البنى وتشخيصها تتطلب من المرء تحليل النظام الذي يعطي الأشياء موضع التساؤل، سمات بنيوية، وهكذا فإن التصنيف الأدبي يجب أن يتأسس على نظرية في القراءة. إن الجزئيات المصنفة ذات الصلة هي تلك المطلوبة لتفسير مدى المعاني المقبولة التي يمكن أن تمتلكها الأعمال الأدبية بالنسبة لقراء الأدب .

إن مفهوم الكفاءة الأدبية ، أو كفاءة النظام الأدبي، هو طبعاً سوءة بالنسبة لبعض النقاد الذين يرون في (مثل هذه الكفاءة) هجوماً على عفوية الأدب وطبيعته الإبداعية الفعالة. إن مفهوم الكفاءة الأدبية نفسه الذي ينطوي على فرضية التمييز بين القراء الكفوئين وغير الكفوئين، مفهوم يواجه بالرفض للأسباب نفسها التي تدفعنا لوضع هذه الفرضية أي: فرضية معيار القراءة السليمة. فنحن نستطيع أن نتحدث عن الكفاءة أو عدم الكفاءة في مجال أنشطة إنسانية أخرى مثل لعب الشطرنج أو تسلق الجبال حيث تتطلب هذه الأنشطة معايير واضحة لتحقيق الفشل أو النجاح؛ لكن ثراء الأدب وقوته يعتمدان بدقة على (مقولة) أنه ليس مثل هذا النوع من الأنشطة ،

وبالتالي فإن تقييمه متنوع وشخصي، وليس خاضعاً لتشريع معياري (يضعه) خبراء منظمون ذاتياً.

إن مثل هذه المزاعم يجانبها الصواب . فلا أحد يستطيع أن ينكر أن الأعمال الأدبية، مثلها مثل كل الموضوعات التي تجتذب الإهتمام الإنساني، يمكن أن يستمتع بها لأسباب ليست ذات صلة قوية بالفهم أو التمكن - (ولا أحد يستطيع أن ينكر كذلك) أن هذه النصوص قد يساء فهمها بغباء، ومع ذلك تظل موضع تقدير لعدد من الأسباب الشخصية. لكن أن ترفض فكرة سوء فهم (الأعمال الأدبية) بناء على أسس مشروعة يعني أن تتخلى، ودونما أسباب واضحة، عن مقتضيات الخبرة العامة التي تريك مكان الخطأ وسببه. وعلى الرغم من أن مجرد (إعلان) الموافقة، على ما في ذلك من أسباب الإمتعاض ، قد يقود إلى مكانة عالية ، فإن على المرء أن يتأكد أن إعلان الموافقة لا يؤدي إلى هذه النتيجة دائماً؛ فالمرء يشعر غالباً بأنه بحاجة إلى أن يرى الطريق التي تقوده إلى فهم كلي للأدب، وأنه بحاجة إلى أن يقبض بإحكام على عمليات القراءة. فإذا كان التمييز بين فهم (الأدب) وسوء فهمه (لا يتصل بالدراسة الأدبية / م)، وإذا لم يكن طرفا النقاش يؤمنان بهذا التمييز، فإنه لا جدوى

من النقاش أو الجدال حول الأعمال الأدبية، ولا جدوى من الجدال حول الكتابة عن هذه الأعمال أيضاً.

علاوة على ذلك، إن مطالبة المدارس والجامعات في تقديم التدريبات الأدبية، لا يمكن نفيها بسهولة. فالإعتقاد بأن كل كيان الثقافة الأدبية ليس إلا خدعة هائلة واثقة (من نفسها) – مثل هذا الإعتقاد لا ينطوي حتى على (من يتصف) بالسذاجة المطبقة، وذلك لأنه – للأسف – واضح تماماً أن المعرفة في اللغة، وأن خبرة ما بالعالم، لا تكفيان لجعل واحد قارئاً كفؤاً. إن تحقيق (الكفاءة في القراءة) يتطلب إطلاعا على قطاع واسع في (مجال) الأدب، كما يتطلب كذلك في حالات كثيرة، لوناً من الرشد. فالوقت والجهد المكرسان للثقافة الأدبية من قبل أجيال من الطلاب والمدرسين يعززان تصورنا بأن هناك شيئاً ما يجب أن يُتعلم ؛ والمدرسون لا يترددون في الحكم على تقدم طلابهم (بمقدار ما يلاحظون لديهم/ م) من الكفاءة الأدبية . والكثير من المدرسين يزعمون، ولديهم دونما شك الأسباب الوجيهة ، أن امتحاناتهم ليست مصممة ببساطة للتأكد من أن طلابهم قد قرؤوا مجموعات من الأعمال المختلفة، وإنما لاختبار هؤلاء الطلاب في مستوى كفاءتهم .

إن كل واحد يدرس الأدب بجدية، كما يؤكد نورثروب فراي، "يعرف أن العملية العقلية التي (تنتهج هذه الدراسة) عملية متلاحمة ومنظمة باستمرار، تماماً كتلك العمليات العقلية السائدة (في دراسة) العلم. وتجري دراسة الأدب وفق تدريبات دقيقة مماثلة (لما يجري في دراسة العلم) وينشأ من هذه الدراسة (للأدب)" معنى مماثل لوحدة الموضوع المدروس (في العلم) (نورثروب فراي، تشريح النقد؛ ص 10 – 11). وإذا بدا هذا القول مبالغاً فيه ، فإن هذه المبالغة عائدة دون شك، إلى أن ما يعلن عنه بوضوح في تدريس العلوم، يظل مفهوماً ضمناً في تدريس الأدب. لعله واضح أن دراسة قصيدة ما أو رواية ما تسهل ما يليها من (قصائد أو روايات): والدارس لا يفيد من ذلك فقط (باكتساب حس) المقارنة، ولكنه يفيد أيضاً (منهجية) في كيفية القراءة. إن (دارس الأدب) يطور مجموعة من الأسئلة التي تظهر بالتجربة ، أنّها مناسبة ومنتجة، وأنها معايير يلجأ إليها للتأكد من صحة إنتاجها في حالات أخرى. إن الدارس وفق هذا التصور سيمتلك حساً بإمكانيات الأدب وكيف تتميز هذه الإمكانيات عن غيرها. وقد نتحدث ، إذا أردنا، عن (إمكانية) التوقّع بعمل ما بناءً على عمل آخر، وبخاصة إذا لم نخف الحقيقة القائلة: بأن عملية

التوقع هي بالضبط ما تتطلب التوضيح. إن تفسير عملية التوقع، وتوضيح الأسئلة والتمييزات المحددة التي يعرف الدارس صلتها بموضوعه – أمور مطلوبة لصياغة نظرية في الكفاءة الأدبية. إذا كان علينا أن نجعل لعملية الثقافة الأدبية وللنقد نفسه معنى ما فإنه يتوجب علينا ، كما يحاول فراي إثبات ذلك، أن نتصور وجود "نظرية أدبية" متسمة بالتماسك والشمولية ؛ نظرية منظمة منطقياً وعملياً، (ولعله واضح) أن بعض ملامح هذه النظرية يعلمها (دارس الأدب) بطريقة لاواعية في أثناء (دراسته الأدب) في حين أن القسم الرئيسي من مبادئها لم يزل غير معروف لنا بعد (نورثروب فراي ص 11) .

ولعله من السهل أن نعرف لماذا – من هذا المنظور – يقدم لنا علم اللغة القياس المنهجي الجذاب متمثلاً بالنحو؛ النحو الذي يقول عنه شومسكي: "إنه يمكن أن يعد نظرية اللغة"، وأن نظرية الأدب التي يتحدث عنها فراي يمكن أن تعد نحواً (للأدب) أو كفاءة أدبية، وهي الكفاءة التي تمثلها قراء الأدب ولكنهم غير مدركين أسسها النظرية بوعي . إن جعل الضمني واضحاً هو واجب كل من نظرية علم اللغة Lingustics ونظرية الشعر Poetics، وقد وضع النحو التوليدي تأكيداً مجدداً على متطلبين أساسيين لنظريات من هذا النوع، الأول:

عليها أن تنص على قواعدها باعتبارها خطوات مقننة (وذلك لأن ما تبحثان عنه هو نوع من الذكاء وهما لا تستطيعان أن تتعاملا مع الذكاء الموظف في تطبيق القواعد كمسلمة، عليهما إذن جعل القواعد واضحة بقدر (الإمكان)، والثاني هو أن تكون هذه القواعد قابلة لإعادة الإنتاج، كما لو كانت حقائق مجربة على الكفاءة الدلالية).

هل يمكن أن يؤخذ بهذه الخطوة في النقد الأدبي؟ العقبة الرئيسية تبدو في مسألة تحديد الشيء الذي يعد دليلاً في موضوع الكفاءة الأدبية. فليس صعباً في علم اللغة أن نتعرف على الحقائق التي يمكن أن يفسرها على نحو درجة من الدقة: وعلى الرغم من أننا قد نتحدث عن درجات من الحالات النحوية ، فإن المرء يستطيع أن ينتج مجموعة من الجمل المؤلفة دونما خلاف على دقة صياغتها، ومجموعة من الجمل المنحرفة (عن المعيار النحوي) بشكل لا جدال فيه. علاوة على ذلك فإننا نمتلك قوة حدسية في إعادة تشكيل علاقات (ألفاظ الجمل)، تمكننا من أن نتبين المعنى العام لجملة لدى متكلمي اللغة. أما في دراسة الأدب فإن الوضعية تبدو أكثر تعقيداً. فتصوراتنا عن الأعمال الأدبية المتقنة الصياغة، والمفهومة - مثيرة للإشكاليات، كما هو معروف؛ ولعله من الصعب ضمان الاتفاق حول تحديد ما يمكن تسميته بالفهم المناسب

للنص. فاختلاف النقاد الكبير في تفسيراتهم يبدو وكأنه يقوض أي تصور عن الكفاءة الأدبية العامة.

علينا وذلك من أجل أن نتغلب على هذه العقبة الظاهرية، أن نسأل: ما هو الشيء الذي نود من النظرية الأدبية أن تفسره؟ فنحن لا نستطيع أن نطلب منها أن تكون مسؤولة عن صحة المعنى لعمل ما ، وذلك لأننا بوضوح لا نعتقد بأن هناك قراءة صحيحة واحدة لكل عمل أدبي. ونحن لا نستطيع أن نطلب منها أن تضع خطاً (فاصلاً) بين العمل المتقن الصياغة والعمل المنحرف عن معيار الإتقان ، إذا كنا نعتقد بأن مثل هذا الخط لا وجود له. إن الحقائق المثيرة التي تتطلب توضيحاً هي: كيف يستطيع عمل ما أن يمتلك عدة معاني متنوعة دون أن يكون له معنى واحد معين، مهما يكن هذا المعنى، أو كيف تعطي بعض الأعمال الإنطباع بالغرابة والتفكك وعدم القابلية للفهم؟ (وهذا لا يعني) تحت أي اعتبار، أن نموذج (الكفاءة الأدبية الذي نبحث عنه) يجب أن يكون متفقاً عليه بإجماع . إنه يعني أنه يتوجب علينا أن نحدد مجموعة من الحقائق من أي نوع كانت؛ حقائق وكأنها تتطلب توضيحاً، وبعدها نحاول أن نؤسس نموذج الكفاءة الأدبية الذي من الممكن أن يفسرها.

قد يكون لدينا أنواع من الحقائق من مثل: إن جملة

نثرية ما قد تمتلك معاني مختلفة إذا كتبت بشكل قصيدة؛ أن القراء قادرون على التعرف على حبكة رواية ما؛ إن بعض التفسيرات الرمزية لقصيدة قد تلاقي استحساناً أكثر (من تفسيرات رمزية أخرى/ م)؛ إن الأرض اليباب The Waste Land، أو يولسيس Ulysses بدتا (في أول ظهورهما) غريبتين، أما الآن فتبدوان مفهومتين. إن نظرية الشعر ، كما يقول بارت، لا تركز كثيراً على العمل الأدبي نفسه بقدر ما تركز على قابليته للفهم critique et vérité p. 62، وبالتالي فإن الحالات المشكلة – أو العمل الذي يسمح بعدة قراءات في فترات مختلفة – تقدم الدليل الحاسم حول أساليب (القراءة) الفاعلة. فكل عمل يمكن أن يجعل مفهوماً ما إذا تمكن المرء من ابتداع أساليب (في القراءة) مناسبة: فالقصيدة الأكثر تعقيداً يمكن أن تفسر إذا توفر أسلوب يسمح بتبديل كل مادة معجمية (مفردة) بكلمة تبتدىء بالحرف الهجائي نفسه، وتختار وفقاً لما يتطلبه الإنسجام (الدلالي في النص المفسر). فهناك عدد من الأساليب الغريبة التي يمكن أن تكون فاعلة لو كان كيان الأدب مختلفاً، ومن هنا فإن صعوبة تفسير الأعمال (الأدبية) تقدم لنا دليلاً على الطبيعة المقيدة لأساليب (التفسير) الفاعلة في الثقافة. علاوة على ذلك إذا غدا عمل صعب قابلاً للفهم في مرحلة لاحقة فإن ذلك يعود لاستحداث طرق جديدة في القراءة لتلبية حاجة أساسية في

النظام (الثقافي/ م): إنها الحاجة للمعنى. والمقارنة بين القراءات القديمة والحديثة تلقي ضوءاً على التعبير في كيان الأدب.

وكما هو الحال في علم اللغة ، فإنه لا توجد الوسيلة الآلية (الأوتوماتيكية automatic) للحصول على المعلومات عن الكفاءة (الأدبية)، ولكن مع ذلك فإنه لا تعوزنا الحقائق التي تتطلب تفسيراً. إن استطلاع سلوك القراء قد لا يفيدنا كثيراً، وذلك لأن الذي يهمنا ليس أداء القراء نفسه وإنما المعرفة الضمنية، أو الكفاءة (الأدبية) التي تكمن وراء هذا الأداء. فالأداء قد لا يكون انعكاساً مباشراً للكفاءة، وذلك لأن (سلوكية الأداء) قد تكون متأثرة بمجموعة عوامل ليست ذات صلة: فقد لا أكون أعطيت الانتباه (اللازم) في لحظة ما، وقد أكون سهوت بمحض تداعيات شخصية، وربما أكون نسيت شيئاً مهما من جزئيات سابقة في النص، ولربما وقعت في خطأ سأعترف به لو نبهت له. إن الإهتمام يسعى أن يصبّ على المعرفة الضمنية (الكامنة وراء التفسير) لاكتشاف إمكانية الخطأ فيها، أكثر من الإهتمام بمعرفة الخطأ نفسه، وهكذا فإنه لو عمد المرء إلى استطلاع (سلوكية القراء) فإنه سيظل ملزماً بأن يحكم على ردود الفعل الخاصة

فيما إذا كانت انعكاسات مباشرة للكفاءة. إن المسألة ليست ما يفعله القراء الحقيقيون وإنما هي ماذا يتوجب على القارىء المثالي أن يعرفه بدايةً من أجل أن يقرأ ويفسر الأعمال بطرق نقدرها ، ويتوافق مع أعراف الكيان الأدبي.

إن القارىء المثالي هو بالطبع أساس تنظيري theoretical construct ويحسن الظن به باعتباره مبدأ الثقة. إن نظرية الشعر، كما جاء لدى بارت في كتاباته، "ستصف المنطق الذي بموجبه تتولد المعاني، بحيث تكون مقبولة لدى المنطق الترميزي للإنسان، وذلك تماماً كما تكون فيه الجمل الفرنسية مقبولة لدى حدس الفرنسيين اللغوي" critique et vérite P. 63 إن عدم وجود وسيلة آلية (أوتوماتيكية) لتحديد ما هو مقبول، مسألة ليست ذات أهمية، وذلك لأن الطروحات التي يقدمها واحد ما ستختبر بكفاية من خلال قبول أو رفض قرائه لها. فإذا لم يقبل القراء الحقائق التي يشرع في تقديمها (أحد المحللين)، وذلك بحجة أنها تعزب عن معرفتهم وخبرتهم في الأدب ، الأمر الذي يستتبع عدم الإهتمام بما يطرحه الأدب المقروء - إذا فعل القراء ذلك ، فإنه يتوجب على المحلل أن يقنع القراء بالمعاني أو الإنطباعات التي يحاول تفسيرها، وأن يقنعهم بأن ما

يقدمه هو الحقيقة السليمة. إن معنى قصيدة ما في سياق العرف الأدبي، ليس هو المعنى الذي يخطر للوهلة الأولى، أو المعنى العفوي الحاصل من استجابة القارىء الفرد، وإنما هو المعاني التي يبدي القراء رغبتهم في قبولها باستحسان واقتناع عندما تفسر لهم. اسأل نفسك هذا السؤال: كيف يستدرج واحد ما الآخر لاستيعاب قصيدة أو مضمون ما؟ والإجابة (على السؤال) تقودنا لأن نعرف كيف نفسر المعنى. إن الوسائل التي يستدرج بها القارىء للإستيعاب هي بالضبط، وسائل منطق الأدب: إن المعاني يجب أن تربط بالقصيدة بطريقة يرى من خلالها القارىء أن هذا الربط يتفق تماماً ومعرفته الخاصة بالأدب.

وبناءً على ذلك فإن على المرء أن لا يعول كثيراً على فكرة: أن كل ناقد، مهما تكن وسائله في الإقناع، يواجه مشاكل الكفاءة الأدبية حالما يبدأ الحديث أو الكتابة عن الأعمال الأدبية، كما ينبغي أن لا نعول كثيراً أيضاً على التصور القائل بأن على الناقد أن يأخذ مسألة قبول (الأعمال الأدبية) أو طرق القراءة العادية، كمسلمات (أو أمور بديهية). إن على الناقد أن لا يكتب شيئاً ما لم يعتقد بأن هناك شيئاً جديداً ينبغي أن يقوله حول (النص الأدبي)، وهو إذا قرأ يجب أن يكون واثقاً أن قراءته ليست

قراءة عشوائية أو أن قراءتـــه ظـــاهرة تخصـــه وحـــده idiosyncratic phenomenon. إن النـــاقد – إذا لـــم يكـــن مجرد سارد للآخرين مغامراته في (بيـــان) ذاتيتـــه فـــي القراءة – يزعم أن تفسـيره مرتبـــط بـــالنص بطريقـــة يفترض معها قبول القراء لها، حالما ينبههم للعلاقة (بيـــن قراءته والنص): وهم بدورهم إما أن يقبلوا تفسيره كتعبير واضح لما كانوا يحدسون به، أو أن يتعرفوا مـــن خـــلال معرفتهم بالأدب، صحة الخطوات التي تقود النـــاقد مـــن النص إلى التفســـير. إن الجـــدل النقـــدي يعتمـــد علـــى تصورات مشتركة حول القبول أو عدمه، وهذه التصورات هي الأرضية المشتركة التي هي في الحقيقة ليست إلا هذه المنهجيات في القراءة. على الناقد أن يتخذ قرارات ثابتـــة إزاء ما يمكن أن يكون مسلمة، وما يمكن أن يدافع عنـــه بوضوح، وما يمكن أن يشـــكل قاعدة للدفـــاع المقبـــول. يجب عليه أن يري قراءه أن المعـــاني التـــي لاحظـــها تتدرج ضمن دائرة المنطق الضمني الذي يفترض فيـــهم قبوله، وهكذا (يجب أن يريهم) أنه يتعامل في إجراءاتـــه التفسيرية مع المشاكل التي تأمل نظرية الشعر توضيحها.

إن عمل وليم إمبسن William Empson، "ســـبعة أنماط من الغمـــوض"، Seven Types of Ambiguities، يبدي – من خارج التقليد البنيـــوي – وعيـــاً كبـــيراً إزاء

مشاكل الكفاءة الأدبية ، ويوضح المدى الذي يقترب فيه المرء من التحديدات البنيوية إذا بدأ يتأملها بعمق. ولو كان إمبسن قانعاً بأن يقدم عمله كاستعراض للبراعة في اكتشاف (أنماط) الغموض، فإن مشروعه كان من الممكن أن يظل محاطاً بهالة من الاستحسان. لكنه، بطبيعة الحال، أراد أن يجعل لتحليله مستحقات واسعة، وتبين أن تحقيق ذلك يستتبع وضعية شبيهة تماماً بما أوصى به:

لقد وظفت باستمرار منهجية تجوز ثغرة تفصل بين طريقتين في التفكير؛ منهجية تولد نسقاً ممكناً من المعاني البديلة وبطريقة لا تخلو من البراعة؛ منهجية يمكن أن تمتلك في مستوى لاوعي القارىء من خلال طاقة متوطنة في العقل. وهذا القول يجب أن يثير الشكوك، ومع ذلك، فإن الحقائق حول استيعاب الشعر هي في كل الأحوال، غير عادية. وهذا الإعتقاد يحكم عليه بشكل أفضل من خلال معاينة تفاصيل طريقة العمل، (P. 239).

إن للشعر معاني معقدة يصعب جداً توضيحها، وإزاء ذلك فإن المحلل يجد أن أفضل استراتيجية يتخذها هي أن يتصور أن المعاني التي يشرع في تفسيرها قد نقلت إلى القارىء، وبالتالي عليه أن يفترض سلسلة من الخطوات العامة كمسلمات يتخذ منها وسيلته لتوضيح

هذه المعاني وأية معان أخرى مماثلة لهـا فـي قصـائد أخرى. وللإجابة على مـن يحتـج علـى مثـل هـذه التصورات يمكن أن يقول المرء مع إمبسن: إن الاختبـار هو فيما إذا نجح المفسر في تفسير المعاني التـي قبلهـا القارىء، عندما فسرت له. إن هذا التصـور لا ينطـوي على خطـورة، وذلـك لأن علـى المحـلل "أن يقنـع القـارىء بأنه – المحلل – يعرف عما يتحدث"، وعليه أن يريه أيضاً صحة المعاني الخاضعة للتسـاؤل – وعليـه أيضاً أن يستدرج القارىء ليرى أن المقدمة التي يسـوقها تقود في الحقيقة إلى المعنى المعنيّ بالتجربة ؛ وإذا لـم يكن الأمر كذلك فإن المحـلل والقارىء سيجدان أنهمـا لا يملكان شيئاً يلتقيان حـوله" (P. 249). وإذا اسـتدرج القارىء لقبول كل من المعاني الخاضعـةُ للتسـاؤل، والتفسير الذي قدم لهذه المعاني، فإنه سـوف يسـاعد على المصادقة على مشروعية نظريـة القـراءة. "لقـد زعمت أنني استطعت أن أبين الكيفية التي تعمل فيهـا العقول المؤهلة عندما تشرع في قراءة الأشعار، والكيفية التي عملت فيه هذه العقول المؤهلة التي لم تكن تعـرف أصلاً كيف تمارس عملها الخاص " (P. 248) . إن هذه المزاعم حول الكفاءة الأدبية لا يُتثبـت مـن صحتهـا باستطلاع ردود أفعال القراء إزاء القصائد، ولكن مـن

خلال إبداء موافقتهم على المعاني التي يحاول المحلل أن يفسرها، وموافقتهم على فرضياته التفسيرية المنتجة في حالات أخرى مماثلة.

إن ما يجعل لعمل إمبسن هذه القيمة العالية لدى دارسي نظرية الشعر هو وعي إمبسن الذاتي وقدرته التعبيرية العالية، وسطوع أفكاره؛ إنه لا يكن احتراماً للتلقي النقدي الذي يرى أن المعاني حاضرة دائماً في لغة القصيدة بشكلها الضمني أو الواضح للعيان، وكل ما يحتاجه المرء هو أن يحضر بخطته إلى النص لينتج المعنى. لقد لاحظ (إمبسن) في مناقشته لشذرة من نص صيني، تقول:

تمضي السنين بأسرع مما نتذكر

وسكون هذا الصباح الربيعي رصين

Swiftly the years, beyond recall

solemn the stillness of the spring morning

لاحظ إمبسن قائلاً:

هذان السطران من النوع الذي ينبغي أن نسميه الشعر، وذلك لما يتسم به هذان السطران من إحكام؛ إنهما جملتان صيغتا كما لو كانتا مترابطتين، والقارىء في دخيلة نفسه مجبر على النظر في العلاقات التي تربطهما

معاً. أما السبب في اختيار هذه الإنطباعات لتكون مادة القصيدة فأمر متروك للقارىء لإيجاده، (فعلى القارىء) أن يستحدث عدداً من الأسباب ويرتبها في عقله. هذه هي كما أعتقد الحقيقة الجوهرية لطبيعة توظيف اللغة شعرياً (P. 25).

هذا الكلام بالتأكيد، حقيقة جوهرية، وعلى المرء أن يسارع إلى إظهار ما يتضمنه: فقراءة الشعر عملية مقننة لإنتاج المعاني؛ والقصيدة تقدم البنية التي يجب أن تملأ، وعلى المرء تبعاً لذلك أن يحاول ابتداع المعاني منها مسترشداً بسلسلة من القواعد المحددة الحاصلة من خبرته في قراءة الشعر - الخبرة التي تتيح المجال لإمكانية الإبداع ووضع القيود (على القراءة) في آن. إن أوضح ملمح في الكفاءة الأدبية هنا هو التوجه الكلي نحو العملية التفسيرية: فالمفروض أن تكون القصائد محكمة التلاحم، ويتوجب على القارىء تبعاً لذلك أن يكتشف مستوى دلالياً تتحقق معه الصلة بين البيتين. النقطة الواضحة في حلقة الصلة بين هذين هو هذه المقابلة بين: المضي سريعاً والثبات ، وهكذا نجد الشرط الأساسي لنقيم عليه "إبداعنا": وكل تفسير ينبغي عليه أن ينجح في إيجاد أساس مضموني من هذا التعارض. علاوة

على ذلك فإن كلمة "سنين" في الجملة الأولى، وعبارة "هذا المصباح" في الجملة الثانية، قد وضعتا في إطار بعد زماني، الأمر الذي يعطي لوناً آخر من التعارض ونقطة أخرى من التواصل. ولعل القارىء يجد تفسيراً يربط بين هذين (العنصرين) المتقابلين. وإذا حدث (الإلتفات من القارىء إلى هذا التقابل) بالفعل فإنه قد حدث دونما شك بسبب خبرته في قراءة الشعر التي تقود للإعتراف الضمني بأهمية التضادات الثنائية كآلية من (آليات بناء المضمون): فتفسير قصيدة ما يستدعي أن يبحث المرء عن مفردات يمكن وضعها على محور دلالي أو مضموني، بحيث تضاد الواحدة منها الأخرى.

إن البنية الحاصلة من ذلك "أو قالب المعنى المفرغ (empty meaning / الترجمة الحرفية: المعنى الفارغ ، وهذا مُحلّ في المعنى) تدفع القارىء لمحاولة رد التعارض بين: "المضي سريعاً" swifly ، و"الثبات" stillness إلى وجود طريقتين في التفكير بالزمن ، كما تدفعه لأن يستنتج نوعاً من الخلاصة المضمونية الحاصلة من التوتر القائم بين الجملتين. وبذلك تتوفر إمكانية كبيرة لإيجاد قراءة ما ، مقبولة وفقاً لمنطق الشعر. فمن جهة، نستطيع أن نفكر، من خلال منظور واسع (منظور

بانورامي واسع) بعمر الإنسان ممثـــلاً لوحـــدة زمنيـــة، وبالسنوات التي تمر سريعاً، ومن جهة أخرى فإننا، مـــن خلال النظر للوعي الإنســـاني ممثـــلاً لوحـــدة زمنيـــة، نستطيع أن نتأمل صعوبة الإحساس الدائـــم بـــالزمن دون النظر إليه كوحدات متقطعة - إنها صعوبة النظـــر إلـــى ثبات مؤشر الساعة الدائم. فعبارة "تمضي السنوات سريعاً" تضعنا في موقـــع رؤية متميز نطل من خلاله على عبور الزمن، وعبور الزمـــن الســـريع بمـــا يدعـــوه إمبســـن "بالإستقرار المتجاوب مع معرفة الذات " وهـــو المعنـــى المتضمن في هذه الطريقة من النظر إلى الحياة (P. 24) .

(وعبارة) "هذا الصباح" تتضمن (وجود) صباحات أخرى - التجربة المتجددة (حرفياً: المتقطعة) المتجســـدة في القدرة على الفصل والتســـمية -، وبالتـــالي تتضمـــن الإحساس بعدم الاستقرار الذي يجعل للثبات معنى أكـــبر قيمة. إن هذا المنهج في البناء الضدي ، بناء علـــى مـــا سبق، يقود المرء لاكتشـــاف بؤرة توتر في كل بيت شعري من هذين البيتين، ومن البيت والآخر مـــن هذيـــن البيتيـــن أيضاً. ولأن التقابلات المضمونية ينبغي أن تربـــط بـــالقيم المتعارضة، فإننا سنجد أنفسنا منقادين للتفكير فـــي فوائـــد ومساوىء هذا النهج في إدراك الزمـــن، وبطبيعـــة الحـــال

سنحصل على عدة نتائج من هذه العملية. والمسألة ليست في أن يوافق القراء الأكفاء على التفسير فقط وإنما هي مسألة توقعات محددة حول الشعر، وطرق في القراءة يسترشد بها في عملية التفسير، وتتخذ مرشداً لفرض حدود قاطعة مبينة للقراءات المقبولة أو المستحسنة.

إن المثل الذي يقدمه إمبسن يشير بوضوح إلى أنه حالما يتأمل المرء بجدية وضعية الجدل النقدي وعلاقة التفسير بالنص، فإنه يقترب من المشاكل التي تواجه نظرية الشعر؛ بمعنى أن على المرء أن يبرر قراءته من خلال وضعها في سياق الأعراف الأدبية المحددة والمستحسنة والمتفق عليها بشكل عام. فمن وجهة نظر نظرية الشعر، إن ما يتطلب التوضيح ليس النص نفسه وإنما هو توضيح الإمكانية التي يقرأ فيها النص أو يفسر، وتوضيح إمكانية الحقائق الأدبية وأسلوب التواصل في الأدب كذلك. وكما يؤكد ج. س جاردن J.C. Gardin، إن تفسير أسس القبول والإستحسان، وهي الأمور التي يقوم عليها النقد، هو الواجب الأساسي لدراسة الأدب المنظمة:

هذه هي الحالة الوحيدة ، بإطلاق، من الطبيعة

الموضوعية التي يضعها علم ما نصب عينيه، حتى ولو كان هذا العلم علم الأدب: إن الظواهر المنتظمة التي تتكشف عنها الظواهر الطبيعية تتوافق مع حالات مماثلة في مجال الأدب وهي حالات الإلتقاء في الإدراك لدى أشخاص تجمعهم حضارة ما (سبل التحليل الدلالي في علوم الإنسان Semantic procedures in the science of man p. 33).

لكن يجب التأكيد هنا على نقطة وهي: إنه إذا لم يعط المحلل أهمية خاصة لتوضيح أسس قبول التفسير، واكتفى فقط بتوضيح النصوص بطريقة منظمة خاصة به في قراءة الأدب، فإن النتائج التي يتوصل إليها ستؤخذ بعين الاعتبار لأهميتها بالنسبة لنظرية الشعر. فإذا شرع هذا المحلل بالتعليق على (طبيعة) تفسيراته وردود أفعاله إزاء الأدب، وبالتالي نجح في صياغة مجموعة من القواعد الواضحة القادرة على تعليل التفسيرات – إذا فعل المحلل ذلك – فإنه يقدم الدليل على أنه يمتلك القاعدة التي تمكنه من الحديث عن الكفاءة الأدبية. وقد تجرى تعديلات لاستيعاب قراءات أخرى تبدو مقبولة ولاستثناء أي قراءات شخصية أو مستمدة من النظرة الذاتية؛ لكن علينا أن نتوقع، لسبب أو لآخر، أن قراء آخرين ربما يقدرون على التعرف على جزئيات

جوهرية من معرفتهم (الذاتية) الكامنة (التي استثيرت) من حديث المحلل عن الكفاءة الأدبية. إن كونك قارئاً له الخبرة في قراءة الأدب يعني في المحصلة الأخيرة أنك تمثلت نظاماً ما متسماً بكونه مهارة مشتركة بين الأشخاص. وليس لديك السبب الكافي لتقلق، إبتداء، حول صحة الحقائق التي يحاول أحد ما الشروع في توضيحها؛ المغامرة الوحيدة التي يجازف فيها المرء هي أن يضيع وقته. إن الشيء المهم هو أن تبدأ في فرز مجموعة من الحقائق لتبني، بعد ذلك، النموذج المفسر لها، وعلى الرغم من أن البنيويين قد فشلوا في عمل هذا النموذج اللغوي في ممارساتهم التطبيقية، إلا أن هذا النموذج متضمن على الأقل في النموذج اللغوي: فعلم اللغة يستطيع أن يعطي الأدب النموذج التوليدي الذي هو مبدأ كل علم ، وذلك لأنه (أي النموذج التوليدي) يحسن الإستفادة من قواعد محددة لتفسير نتائج خاصة .Barthe, Critique et vérité. p. 58.

ولأن نظرية الأدب في جوهرها نظرية في القراءة، فإن النقاد على اختلاف توجهاتهم وبخاصة أولئك الذين حاولوا توضيح طرائقهم في العمل - قد أسهموا في (بناء) نظرية الأدب، وكان لديهم ما يعطونه أكثر مما فعل البنيويون أنفسهم. فما تقدمه البنيوية هو

عكس اتجاه المنظور النقدي (وذلك من خلال إيجاد) إطار نظري يستغل أعمال النقاد الآخرين، وينظمها داخل هذا الإطار. فعندما تعطي البنيوية الأولوية لواجب صياغة نظرية للكفاءة الأدبية ، وتنحي التفسير النقدي ليحتل المرتبة الثانية – فإنها تنتهي إلى إعادة صياغة ما يعتبره البعض أعرافاً أدبية أو عمليات قراءة، وهي الأعراف والعمليات التي قد يظنها البعض حقائق خاصة بنصوص أدبية متنوعة. فبدلاً من أن يقال، على سبيل المثال، إن النصوص الأدبية أعمال خيالية، يمكننا أن نشير إلى ذلك، وفق عرف التفسير الأدبي، بالقول: أن تقرأ نصاً باعتباره أدباً يعني أن نقرأه باعتباره خيالاً، ومع أن قلب وضعية (القول) يبدو للوهلة الأولى أمراً تافهاً إلا أن إعادة طرح النقاش في موضوع الخطاب الشعري أو الروائي باعتباره نهجاً في القراءة ، هو إطلالة حاسمة (على هذا الخطاب) وذلك لأسباب عدة تكمن فيها إعادة الحيوية لقوى نظرية الشعر البنيوية.

فأول (هذه الأسباب) هو أن التأكيد على وجوب اعتماد الأدب على أساليب في القراءة هو انطلاق من نقطة أكثر ثباتاً وصدقاً مما اعتاد النقد أن ينطلق منه. فالمرء ليس بحاجة، كما يتوجب على المنظرين الآخرين

أن يفعلوا، لأن يجهد نفسه في العثور على خاصية موضوعية في اللغة من شأنها أن تميز ما هو أدبي مما هو غير أدبي، وهو يستطيع ببساطة أن يبدأ من حقيقة أننا نقرأ النصوص باعتبارها أدباً، ومن ثم يأتي التساؤل حول العمليات التي تشغلنا . وبطبيعة الحال إن عمليات (القراءة) يجب أن تختلف وفقاً لاختلاف الأجناس (الأدبية)، وهنا يمكن القول وبالأسلوب نفسه: إن الأجناس (الأدبية) ليست تنوعات لغوية وإنما هي أنظمة من التوقعات التي تسمح لجمل لغة ما لأن تصبح إشارات (دالة) من نوع مختلف في نظام أدبي مختلف الترتيب. فالجملة نفسها يمكن أن يكون لها معنى مختلف اعتماداً على الجنس الأدبي الذي تظهر فيه. لا أحد سوف يشعر بالإزعاج وبخاصة المنظر (الأدبي) الذي يعمل على بيان السمات المميزة التي يجب أن تكون عليها اللغة الأدبية – لا أحد يشعر بالإزعاج من حقيقة أن الحدود بين الأدبي واللاأدبي، أو بين جنس أدبي وآخر، تتغير بين عنصر وآخر. وعلى العكس من ذلك فإن التغير في أساليب القراءة يقدم أحسن دليل على الأعراف الفاعلة (في القراءة) في فترات مختلفة.

والسبب الثاني هو: إن محاولة إيضاح إجراءات

العمل في قراءة القصيدة أو في تفسيرها يكسب المرء وعياً بذاته ووعياً بطبيعة الأدب باعتباره كياناً. فمادام المرء يعتقد أن ما يفعله شيء طبيعي فإنه من الصعب أن يكتسب فهما (لطبيعة ما يقوم به)، وبالتالي فإنه يصعب عليه أن يحدد الفروق بينه وبين أسلافه أو خلفه . إن القراءة ليست نشاطاً بريئاً، إنها مثقلة بالبراعة (الحاذقة) artifice، وأن يرفض الواحد أن يدرس أساليبه في القراءة يعني أن يهمل مصدراً أساسياً من مصادر المعلومات حول النشاط الأدبي. والنظر إلى الأدب باعتباره شيئاً حيوياً بسبب ما يكتنفه من أنظمة الأعراف الخاصة، تجعل المرء يكتسب بسهولة إحساساً بخصوصيته وبطرافته، وهل نقول أيضاً باختلافه عن أساليب أخرى من الخطاب في شؤون العالم. وهذه الملامح في اختلاف (الخطاب الأدبي) تتمحور في وظيفة الإشارة الأدبية: أي في الطرق التي يستحدث من خلالها المعنى.

والسبب الثالث هو: إن وجود الاستعداد للتفكير في الأدب باعتباره كياناً مؤلفاً من عمليات تفسيرية متنوعة يجعل المرء أكثر انفتاحاً على النصوص المثيرة للتحدي والمنطوية على الإبداع، وهي النصوص التي من الصعب أن تستسلم لأساليب جاهزة من الفهم. فوعي المرء للتصورات التي يعمل بها ومقدرته على إيضاح ما

يحاول أن يفعله (أمور) تسهل عليه اكتشاف أين وكيف يقاوم النص محاولة إخضاعه للفهم وذلك من خلال رفضه للإذعان لتوقعات (القارىء) - إن كل هذه الأمور تقود المرء للتساؤل عن أساليب الذات والأساليب الاجتماعية العادية التي كانت دائماً نتيجة للأدب العظيم. إن قرائي كما يقول الراوي في نهاية: la reherche de temps perd سيصبحون قراء أنفسهم les propres lecteurs d'eux-mêmes ؛ إنهم سيقرؤون في كتابي أنفسهم وحدود طاقاتهم. فهل هناك وسيلة أحسن لتسهيل قراءة الذات (لنفسها) من محاولة توضيح كيفية إدراك الذات لما هو قابل للفهم ولما هو غير قابل لذلك، ومن محاولة توضيح كيفية إدراك ما هو مهم وما هو غير مهم، أو إدراك ما هو منظم وما هو فج. إن الأدب، من خلال تقديمه سياقات أو توليفات تعزب عن فهمنا العادي، ومن خلال إخضاعه اللغة لانحرافات تشذّر (أي تجعله شذرات) ما اعتدنا عليه من إشارات دالة في عالمنا - إن الأدب (بهذه المواصفات) يتحدى الخطوط التي وضعناها لأنفسنا كأدوات أو نظام (للإدراك) ويتيح لنا بذلك، سواء بإحساس من الألم أو من الفرح، أن نشارف مدى واسعاً للذات. لكن هذا (الإحساس) - إذا تحقق بكامله - يتطلب مستوى من الوعي للنماذج التفسيرية التي تقدمها حضارة

(القارىء). والبنيوية، بسبب اهتمامها بمغامرات الإشارة (الدالة) sign، قد انفتحت بشكل واسع على العمل الثوري، واجدة في تمنعه على عمليات القراءة، تعزيزاً للحقيقة القائلة: إن معاني الأدب تعتمد على الأعراف، وإن التطور الأدبي يتقدم نحو إزاحة الأعراف القديمة في القراءة، ونحو تطوير أعراف جديدة.

وأخيراً ، إن البنيوية ، بعكسها لاتجاه المنظور النقدي، يمكن أن تقود إلى تفسير مبني على (معطيات) نظرية الشعر نفسها، حيث يجب أن يقرأ العمل (الأدبي) بالنظر إلى أعراف الخطاب، وحيث يكون تفسير المرء بمثابة تقرير يصف فيه الطرق التي أذعن فيها النص، أو قوض النص (من خلال هذه الطرق) نهجنا في استخلاص المعنى من الأشياء. وعلى الرغم من أن البنيوية بطبيعة الحال، لا تحاول أن تستبدل التفسيرات المضمونية الإعتيادرية، فإنها تتجنب استباق النتيجة – أي الإندفاع الغامض من الكلمة إلى العلم (وإنها كذلك) تقيم داخل النظام الأدبي، بقدر الإمكان. وبإصرار البنيوية على أن الأدب شيء مختلف عن أي كلام آخر (في أمور العلم)، فإنها تؤسس في المحصلة الأخيرة ، مقايسة بين إنتاج أو قراءة نظام الإشارات في الأدب ونظام الإشارات في مجالات أخرى من التجربة (اللغوية/ م)، وبالتالي

تدرس الطرق التي يتم من خلالها استكشاف السابق وإثراء طاقات المتأخر. إن معنى العمل الأدبي في هذا النوع من التفسير هو ما يتراءى به للقارىء من خلال استعراضه (لمهاراته) التي تستغرق القارىء، ومن خلال المشاكل الخاصة بالقارىء حيث يجد الدلالات المماثلة في النص، ومن خلال كون القارىء صانع (معنى) وقارىء نظام إشارات . وهكذا فإن تصور الكفاءة الأدبية يمثل القاعدة الأساسية للتفسير الإنعكاسي reflexive interpretation.

* * *