

الفنّ باعتباره لغةً*

يوري لوتمان

ترجمة : عبد القادر بوزيده

جامعة الجزائر

الفنّ وسيلة من وسائل الاتصال. وهو، دون شك، يحقق صلة بين مُرسل ومتلقٍ (وكون المرسل والمتلقّي قد يجتمعان، في بعض الحالات، لا يغيّر من الأمر شيئاً، ذلك أنّ شخصاً يحدث نفسه يجتمع فيه المتكلّم والمستمع). هل يسمح لنا هذا بأن نحّد الفنّ باعتباره لغة منظمة بطريقة خاصة؟

إنّ أيّ نظام يُستخدَم لغرض الاتصال بين شخصين أو أكثر يمكن اعتباره لغة [...]. وإذا تكلمنا حصريّاً، فإن التأكيد الرائج الذي يرى أنّ اللغة تعني ضمناً الاتصال في المجتمع البشري يبدو غير ضروري؛ ذلك أنّ علاقة الإنسان اللغويّة بالآلة وعلاقة الآلات ببعضها لم تعد الآن مشكلة نظريّة، بل هي واقع تقني، هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، فإنّ وجود علاقات لغويّة في العالم الحيواني هو الآن حقيقة مؤكدة لا يُشكّ فيها. وبالمقابل، فإنّ نُظُم الاتصال داخل الفرد (مثلاً آليات الضبط البيو-كيميائي أو الإشارات التي ترسلها شبكة الأعصاب إلى الجسم) ليست لغات.

وبهذا المعنى، يمكن أن نتحدث عن لغة ليس بخصوص اللغات الروسية والفرنسية والهندية وغيرها، وليس بخصوص النظم الصناعية التي وضعتها العلوم المختلفة وتستعملها لوصف مجموعات محدّدة من الظواهر (تُسمّى هذه اللغات لغات "صناعيّة" أو لغات واصفة تستخدمها تلك العلوم) فحسب، بل بخصوص الأعراف والطقوس والتجارة والأفكار الدينيّة. وبهذا المعنى نفسه، يمكن أن نتحدث عن "لغة" المسرح والسينما والرسم والموسيقى والفنّ في عمومهم، باعتبارها لغات منظّمة بطريقة خاصّة.

لكن، وقد حدّدنا الفنّ باعتباره لغة، نكون بذلك قد أصدرنا أحكاماً محدّدة بخصوص طريقة تنظيمه. إنّ كلّ لغة تستخدم علامات (signes) تُشكّل "قاموسها" (يتمّ الحديث أحياناً عن "أبجدية" وهي مفاهيم متكافئة بالنسبة للنظريّة العامة لنظم العلامات)، وكلّ لغة تتوقّف على قواعد محدّدة لتركيب تلك العلامات، وكلّ لغة تُمثّل بنية محدّدة، وهي بنية لها تراتبيّتها الخاصة.

إنّ طرح المسألة على هذا النحو يسمح بمعالجة الفنّ من زاويتي نظر مختلفتين:

- أولاً، نستخلص من الفنّ كلّ ما ينتسب به إلى اللغة ونحاول وصف مظاهره بواسطة الحدود العامة لنظرية نظم العلامات.
- ثانياً، نستخلص من الفنّ، بالاستناد إلى الوصف الأوّل، ما يميّزه باعتباره لغة خصوصيّة وما يميّزه عن نظم العلامات الأخرى من هذا النوع.

ولكوننا سنستخدم لاحقاً مفهوم "اللغة" بالمعنى الخاص الذي يُعطى لها في البحوث السيميائية، وهو المعنى الذي يختلف اختلافاً أساسياً عن

الفن باعتبارهِ لغة

الاستخدام الجاري، فإن علينا أن نحدّد محتوى هذه الكلمة. إننا نعني بكلمة اللغة، كل نظام اتصال يستخدم علامات منظّمة بطريقة خاصة. وتتميّز اللغات بهذا المعنى :

أوّلاً، عن النظم التي لا تُستخدَم وسائل اتصال.

ثانياً، عن النظم التي تُستخدَم وسائل اتصال ولكنها لا تستعمل علامات.

ثالثاً، عن النظم التي تُستخدَم وسائل اتصال وتستعمل علامات لكنها قليلة التنظيم أو تكاد تفتقر إلى هذه الصفة.

تسمح المقابلة الأولى بتمييز اللغات عن أشكال النشاط الإنساني الأخرى التي ليست مرتبطة مباشرة، ومن خلال ما تهدف إليه، بمراكمة المعلومات وتوصيلها. وتسمح المقابلة الثانية بالتمييز التالي: إن علاقة سيميائية تتم عموماً بين أفراد، وإن علاقة "لاسيميائية" تتم بين نظم داخل جسم واحد. لكن، قد يكون من الأصح دراسة هذه المقابلة باعتبارها نقيضة لعمليات الاتصال على مستوى نظام الإشارات الأوّل والثاني، وذلك لأنّه من الممكن، من جهة، حصول علاقات "لاسيميائية" بين أجسام (علاقات حاملة للدلالة عند الحيوانات البدائية، ولكنها ظلت موجودة لدى الإنسان في شكل ظواهر يدرسها علم "التخاطر")؛ ومن جهة أخرى، من الممكن حصول علاقة سيميائية داخل جسم واحد. وفي هذا المجال، لا نأخذ بعين الاعتبار التنظيم الذاتي من قبل الإنسان لعقله بواسطة هذا النظام العلامي أو ذاك فحسب، بل نأخذ بعين الاعتبار كذلك تلك الحالات التي تتدرج فيها العلامات ضمن نظام "توشير" (refraction) بدائي (فالإنسان "يتحاشى" ألم الأسنان بإطلاق كلمات؛ وهو إذ يؤثر في نفسه بواسطة كلمات، فإنّه يتحمّل العذاب والألم الجسدي).

فإذا ما قبلنا، بناء على هذه التقييدات، الأطروحة التي ترى أنّ اللغة هي شكل من أشكال الاتّصال بين شخصين، وجب علينا تقديم بعض التوضيحات. سيكون من الأنسب تعويض مفهوم "شخص" بمفهوم "مرسل المعلومة" (المرسل) و"متلقي المعلومة" (المرسل إليه). وهذا من شأنه أن يسمح لنا أن ندرج في الخطاطة الحالات التي لا تربط فيها اللغة بين شخصين بل بين آليّتيّ بّ (استقبال)، مثل جهاز استقبال تلغرافي وجهاز التسجيل الآلي الموصول به. ولكن هناك ما هو أهمّ: فكثيرة هي الحالات التي يكون فيها الشخص نفسه هو مُرسل المعلومة ومُتلقيها (ملاحظات على سبيل التذكّار، دفاتر شخصيّة، مفكّرات). وفي هذه الحالة، فإنّ المعلومة لا تُبثّ في المكان، بل في الزّمان وتُستخدَم وسيلة للتنظيم الذاتي للشخصيّة. سيكون من المناسب اعتبار هذا الأمر مجردّ جزئية قليلة الدلالة ضمن مُجمل العلاقات الاجتماعيّة لولاّ هذه الملاحظة: يمكن اعتبار الإنسان المعزول فردا؛ في هذه الحالة، فإن خطاطة الاتّصال من أ ← ب (من المرسل إلى المتلقي) ستتقدّم على الخطاطة أ ← أ' (يكون المرسل نفسه هو المتلقي، ولكن في لحظة زمنيّة أخرى). لكن يكفي أن نضع مكان الخانة "أ" مفهوم «الثقافة الوطنيّة» على سبيل المثال لكي تُصبح دلالة خطاطة الاتّصال أ ← أ' دلالة مكافئة على أقلّ تقدير لخطاطة أ ← ب (وستكون هي الغالبة على مستوى الأنماط الثقافيّة). لكن لنخطّ مرّة أخرى الخطوة التالية، فنضع مكان الخانة "أ" البشريّة جمعاء؛ عندها سيصبح الاتّصال الذاتي (على الأقلّ في حدود التجربة التاريخيّة الفعلية) هو خطاطة الاتّصال الوحيدة.

أمّا المقابلة الثالثة، فإنّها تُميّز لغات النُظم الوسيطة التي تدرسها أساسا شبه-اللسانيات المتعلّقة بالإيماءات والحركات، إلخ.

الفن باعتباره لغة

إذا نظرنا إلى "اللغة" وفق الطريقة المقترحة أعلاه فإنّ هذا المفهوم سيشمل :

- (أ) اللغات الطبيعيّة : (مثلا الروسية، الفرنسيّة، الاستونيّة، التشيكية)؛
- (ب) اللغات الصناعيّة : لغات العلم (اللغات الواصفة العلميّة)، لغات الإشارات المتفق عليها (مثل إشارات المرور) الخ...؛
- (ج) اللغات الثانية (secondaires) (النظم المنمّجة الثانية).
- (د) بنيات الاتصال التي تتراكم مع المستوى اللغوي الطبيعي (الأسطورة، الدين).

إنّ الفنّ هو نظام منمّج ثانٍ. ولا يجب أن نفهم تعبير «ثانٍ بالنسبة للغة» كونه «يستخدم اللغة الطبيعية كمادّة» فحسب. ولو كانت هذه العبارة تحمل هذا المعنى لكان من غير المقبول أن ندرج ضمنها الفنون غير اللغويّة (الرسم، الموسيقى أو غيرها). لكن العلاقة هنا هي علاقة أكثر تعقيدا: إنّ اللغة الطبيعيّة ليست أحد النظم الأكثر إبّكاراً فحسب، بل هي أيضا أهمّ نظم الاتصال في المجموعة البشريّة. فهي، بفعل بنيتها نفسها، تؤثر تأثيرا قويا على نفسيّة الأفراد وعلى الكثير من مناحي الحياة الاجتماعيّة. وإنّ النظم المنمّجة الثانية (مثل كلّ النظم السيميائية) تبنى على أساس نموذج اللغة. هذا لا يعني أنّها تعيد إنتاج كل جوانب اللغات الطبيعيّة. وهكذا، فإنّ الموسيقى مثلا، بفعل غياب العلاقات الدلاليّة الضروريّة فيها، تختلف اختلافا واضحا عن اللغات الطبيعيّة؛ لكن وصف نصّ موسيقي باعتباره بناءً تركيبيا أصبح اليوم مسألة مشروعة تماما (أنظر أعمال "م.م. لنگلين" و"ب.م. غاسباروف"). وإنّ تحديد علاقات تركيبية واستبدالية في الرّسم (أعمال "ل. ف. جيغين" و"بوريس أوسبنسكي") وفي السينما (مقالات "س.م. ايزنشتاين" و"يوري تينيانوف" و"ش.ميتز") تسمح لنا باعتبار هذه الفنون

موضوعات سيميائية - أي نظما مبنية وفق نموذج اللغات. وبما أن وعي الإنسان هو وعي لساني، فإن كل النماذج المتراكبة على الوعي، بما في ذلك الفن، يمكن تحديدها باعتبارها نُظُما مُنَمَّجة ثانية.

وعليه يمكن وصف الفن باعتباره لغة ثانية، والعمل الفني باعتباره نصًا ضمن هذه اللغة.

سنخصّص قسما (...) من هذه الدراسة للبرهنة على هذا الطرح وشرحه. ولكننا سنكتفي الآن بسياق بعض الاستشهادات التي تؤكد عدم قابلية الفكرة الشعرية للانقسام، وكذا بنية النص المناسبة [...] وهذه ملاحظة قدّمها "أ. بلوك" (جوان 1917): «من الخطأ الظن بأن الأفكار تتكرّر. إنّ كل فكرة هي فكرة جديدة، ذلك أن الجدة تحيط بها وتمنحها شكلا [...]».

عندما ندرس طبيعة البنى السيميائية، يمكن أن نقدّم الملاحظة التالية: إنّ تعقيد البنية يتجلّى في صورة تبعية متناسبة مباشرة وتعقيد المعلومة المرسلّة. وإنّ تعقّد طبيعة المعلومة يؤدي حتما إلى تعقّد النظام السيميائي المعتمد لتوصيلها. وعلاوة على ذلك، فإنّ أيّ تعقّد زائد، غير مبرّر، لا يمكن أن يكون في نظام سيميائي مبنيّ بناءً جيّداً (أي في نظام يبلغ الهدف الذي وُضع من أجله).

فإذا كان هناك نظامان "أ" و "ب" يبتّان تماما مجموع المعلومات نفسها مع حصول الخسارة نفسها لتجاوز التشويش المتأتّي من قناة التوصيل، لكن النظام "أ" هو أبسط بكثير من النظام "ب"، فلا شك أنّ النظام "ب" سيُسْتَبَعَد ويسقط في غياهب النسيان.

إنّ الخطاب الشعري يُمثّل بنية شديدة التعقيد. وهو أكثر تعقيدا بما لا يُقاس من اللغة الطبيعية. ولو كان مجموع المعلومة المتضمّن في الخطاب

الفن باعتباره لغة

الشعري (سواء أكان موزونا أو منشورا، هذا لا يهم) وفي الخطاب الجاري تماثلا، فإن الخطاب الفني سيفقد مبرر وجوده وسيُندثر دون شك. لكن واقع الأمر ليس هذا: إن بنية فنية معقدة، صيغت من المادة اللغوية، تسمح بتوصيل مجموعة من المعلومات يستحيل توصيلها بواسطة أدوات بنية لغوية صرفة بسيطة. ينتج عن هذا أن معلومة معينة (المضمون) لا يمكن أن تُوجد ولا أن تُبلغ إلا بواسطة بنية معينة. ونحن عندما نقدّم قصيدة بواسطة اللغة الجارية، فإننا نحطّم بنيتها، وبالتالي فإننا لا نُبلغ أبدا للسامع مجمل المعلومة المتضمنة فيها. وهكذا، فإن طريقة الدراسة، المترسّخة في الممارسات المدرسية، والتي تتناول بصفة منفصلة "المضمون" من ناحية، و"الخصائص الفنية" من ناحية أخرى، هي طريقة قائمة على إدراك خاطئ لأسس الفن، وهي مُضرة لأنها تُعوّد جمهور القراء على تمثّل خاطئ للأدب، يعده وسيلة تُقدّم تقدّما مُسهّبا وبملاحة الأفكار نفسها التي يمكن تقديمها ببساطة واختصار. ولو كان بإمكاننا أن نعرض المحتوى المفهومي لرواية "الحرب والسلم" أو رواية "أوجين أونغي" في صفتين فقط، لاستنتجنا النتيجة الطبيعية التالية؛ سيكون من المناسب أن نقرأ، ليس أعمالا طويلة، بل مختصرات صغيرة. وهي نتيجة لا يُدافع عنها أساتذة سيئون لتلاميذ رديئين، بل كلّ النظام المدرسي في دراسة الأدب، وهو النظام الذي يعكس بطريقة مبسّطة وشديدة الوضوح، بسبب من بساطته تلك، التوجّهات التي تظهر في علم الأدب.

إن فكر كاتب ما يتحقّق في بنية فنية معينة لا ينفصل عنها. لقد كتب "ليون تولستوي" مايلي بصدد الفكرة الرئيسية لـ "أنا كارنينا": «لو أردت أن أقول بواسطة الكلمات ما نويت التعبير عنه بواسطة الرواية، لاضطّرت أن أكتب رواية شبيهة تماما بتلك التي كنت كتبت. وإذا كان النقاد يُدركون من الآن ويستطيعون التعبير في حلقات عمّا أردت قوله، فإنني أغبطهم

[...] وإذا كان النقاد القصيرو النظر يعتقدون أنني أردت تصوير ما يعجبني فقط [...] فإنهم واهمون. لقد كانت الحاجة إلى لم أفكار مترابطة من أجل التعبير، هي التي قادت خطاي في كل ما كتبت تقريبا؛ لكن كل فكرة يتم التعبير عنها منفصلة بواسطة الكلمات تفقد معناها؛ إنها تلف تلفا فظيحا عندما تؤخذ وحدها وتقتلح من الترتيب الذي توجد ضمنه». لقد عبر "تولستوي" بوضوح خارق عن كون الفكرة الفنية إنما تتحقق من خلال ترتيب - بنية - وإنها لا توجد خارج ذلك الترتيب؛ وأن فكرة الفنان تتحقق في النموذج الذي يحمله عن الواقع. ويضيف "تولستوي" في موضع لاحق: «يجب أن يكون هناك أشخاص يُظهرون الطابع الأخرق لفكرة البحث عن أفكار معزولة في عمل فني، ويرشدون دوما القراء في متاهة التسلسلات اللامتناهية، التي يتحدّد فيها جوهر الفن، ووفق القوانين التي تقوم على أساسها تلك الترتيبات».

إنّ التحديد الذي يقول: «إنّ الشّكل يتطابق والمضمون» هو تحديد مضبوط من وجهة نظر فلسفية، ولكنه لا يعكس بوضوح العلاقة بين البنية والفكرة. ولقد سبق لـ "تينيانوف" أن أدان طابعه المجازي غير الملائم: «شكل + مضمون = كأس + خمر. لكن كل المماثلات المكانية القابلة للتطبيق على مفهوم الشّكل هي هامة فقط من حيث كونها تقدّم باعتبارها ممّاثلات: في الواقع، تتسلّل في مفهوم الشكل، بلا مناص، ميزة سكونيّة لصيقة بالمكانيّة». ولكي نتمثّل بشكل ملموس علاقة الفكرة بالبنية، يكون من الملائم أن نستحضر العلاقة بين الحياة والآليّة البيولوجيّة المعقّدة التي تُميّز النسيج الحيّ. إنّ الحياة التي تُشكّل الخاصيّة الأساسيّة للجسم الحيّ، هي أمر لا يمكن تصوّره خارج بنيته الفيزيائيّة، إنها وظيفة لهذا النظام النّاشط. إنّ الباحث في الأدب الذي يأمل القبض على الفكرة، المنتزعة من نظام نمذجة الواقع عند المؤلّف، من بنية العمل، يذكّرنا بذلك العالم المثالي الذي

يُحاول فصل الحياة عن البنية البيولوجية الملموسة المرتبطة بها ارتباطاً عضوياً. إنّ الفكرة ليست محتواة في بعض الاستشهادات، حتّى إن كانت منتقاة انتقاء جيّداً؛ إنّها تتجلّى في البنية الفنيّة كلّها. إنّ الباحث الذي لم يدرك هذه الحقيقة ويبحث عن الفكرة في بعض الاستشهادات المعزولة، يشبه ذلك الرّجل الذي، بعدما عرف أنّ منزلاً يتوفر على تصميم، أخذ يهدم الجدران بحثاً عن المكان الذي أُخفي فيه ذلك التّصميم. إنّ تصميميما ليس مخبّأ في جدار، بل إنّهُ مجسّد في أبعاد البناء. التصميم هو فكرة المهندس المعماري، هو بنية البناء [...] إنّ المحتوى المفهومي للعمل هو بنيته. إنّ الفكرة في الفنّ هي دائماً عبارة عن نموذج، لأنّها تُعيد تشكيل صورة للواقع. وبناء عليه، فإنّ الفكرة الفنيّة لا يمكن تصوّرها خارج البنية. ويجب تعويض ثنائية الشكل والمضمون بمفهوم الفكرة التي تتحقق في بنية ملائمة والتي لا توجد خارج هذه البنية.

إنّ بنية معدّلة إنّما تقدّم للقارئ أو المتفرّج فكرة أخرى. تأسيساً على هذا، لا توجد في القصيدة «عناصر شكلية» بالمعنى الذي يعطي عادة لهذا المفهوم. إنّ نصّاً فنيّاً هو معنى مبنيّ بناءً معقّداً. وإنّ كلّ عناصره هي عناصر معنويّة.

الفنّ والنّظم السيميائية الأخرى

إنّ دراسة الفنّ بواسطة مقولات نظام من نظم الاتصال يسمح في الوقت نفسه، بطرح وحلّ جملة من المسائل التي ظلّت خارج مجال اهتمامات علم الجمال التقليدي ونظرية الأدب.

إنّ النظرية المعاصرة لنظم العلامات تتوفّر على مفهوم متبلور للاتصال يسمح بتحديد الخصائص العامة للعلاقة الفنيّة. وإنّ أي فعل اتّصالي يستلزم

وجود مُرسِل ومتلقٍ للمعلومة. لكن الاكتفاء بهذا لا يسعفنا كثيرا؛ ذلك أنّ ظاهرة سوء الفهم المعروفة تبين أنّ كلّ اتصال قد لا يُفهم بالضرورة. فلكي يفهم المتلقّي مُرسِلَ المعلومة، لا بدّ من وجود وسيط مشترك -نظام السّنن- بينهما. إذا أخذنا مجمل المعلومات الممكنة في لغة معيّنة، سنلاحظ بسهولة أنّ بعض عناصر هذه المعلومات تظهر، في إطار هذه العلاقة أو تلك، باعتبارها عناصر متكافئة. وهذا ما نجده، على سبيل المثال، بخصوص تنويعات وحدة صوتية (فونيم) ضمن علاقة، وبين الوحدة الصوتية والحرف المكتوب (غرافيم) ضمن علاقة أخرى، حيث تظهر علاقة تكافؤ بين الحالتين. وإنّه لمن السهل أن نلاحظ أنّ الاختلافات إنّما تظهر بسبب طبيعة تجسيد هذه العلامة أو تلك أو عنصرها، وأنّ التشابهات تنتج عن وضعيّة متشابهة داخل النظام. ويكون العنصر المشترك بين مختلف التنويعات المتكافئة هو عنصرها الثابت. وهكذا سنحصل على مظهرين مختلفين لنظام الاتصال: سيل من الاتصالات المعزولة، مجسّدة في هذا الحامل المادي أو ذاك (خطي، صوتي، كهرومغناطيسي في الحديث التليفوني، في العلامات التلغرافية...) ونظام مجرد من العلاقات الثابتة. وكان دوسوسير هو الذي وضع هذا التمييز بين هذين المبدئين وحدّد الأوّل باعتباره "كلاما" والثاني باعتباره "لغة". من جهة أخرى، فإنّه لمن البديهي، لكون الوحدات اللغويّة حاملة لدلالات معيّنة، أن عمليّة الفهم تتمثل في كون اتصال لغوي معيّن سيتطابق في وعي المتلقّي مع الثابت اللغوي لذلك الاتصال. (...) وهكذا تطرح اللغة باعتبارها مواضعة، يقوم المتلقّي بواسطتها بفك شفرة (déchiffrer) دلالة الاتصال التي تهّمه. وهكذا يمكن لنا، بهذا المعنى، ومع السّماح لأنفسنا بشيء من عدم الدقّة، أن نطابق بين تقسيم النّظام إلى "كلام" و"لغة" في اللسانيات البنويّة من ناحية، و"معلومة" و"وضع" في نظرية الإعلام من ناحية أخرى. لكن، إذا اعتبرنا اللغة نظاما محدّدا من عناصر ثابتة وقواعد لتركيبها، ستظهر لنا

بوضوح صحّة الأطروحة التي اقترحها "ياكوبسون" وعلماء آخرون والتي ترى أننا، في العملية المتمثلة في توصيل المعلومة، لا نستعمل "وضعا" واحدا بل "وضعين". "وضع" لتشفير المعلومة و"وضع" آخر لفك ذلك التشفير. وبهذا المعنى، فإننا نتحدّث عن قواعد للمتكلّم وقواعد للمستمع. وإنّ الفرق ليُصبح واضحا بينهما حالما يبرز المشكل المتمثل في وضع نصّ بطريقة اصطناعيّة (التركيب) وفكّ شفرته (التحليل) في لغة طبيعيّة ما بواسطة آلات حاسبة الكترونيّة.

هذه المسائل كلّها لها علاقة مباشرة بتحديد الفنّ باعتباره نظاما اتصاليّا.

إن النتيجة الأولى التي تتمخّض عن الطرح العام الذي يعتبر الفنّ وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري هي: لكي ندرك إثباتا يُوصّل عن طريق وسائل الفنّ، لا بدّ أن نعرف لغته. سنقوم الآن باستطراد ضروري. لِنَتَصَوَّرَ لغة ما، ولِنَأْخُذْ على سبيل المثال لغة العلامات الكيميائيّة. لو رسمنا كلّ العلامات الكتابيّة المستعملة فيها، سنؤكد بسهولة أنّها تنقسم إلى مجموعتين :

المجموعة الأولى -حروف الأبجديّة اللاتينية- تُعَيِّنُ العناصر الكيميائيّة، والمجموعة الثانية (علامات المساواة =، الزيادة + المعاملات الرقميّة) تُعَيِّنُ طرق تجميعها. ولو رسمنا كلّ العلامات الأبجديّة، سنحصل على مجموعة من تعيينات اللغة الكيميائيّة التي تُحدّد، في نهاية المطاف، مجموع العناصر الكيميائيّة المعروفة حتّى اليوم.

والآن، لنفرض أنّنا سنُقسّم الفضاء المذكور إلى مجموعات محدّدة. سنقوم مثلا، بوصف المضمون كلّّه بواسطة لغة لا تتوفّر إلّا على تسميتين: المعادن واللامعادن، أو سنُدخلُ نُظْمَ تأشير أخرى ما لم نصلِ إلى التقسيم

إلى عناصر وتعيين تلك العناصر بحروف معزولة. من الواضح أن كل نظام من نظم التأشير تلك إنما يعكس تصوّراً علمياً محدّداً لعملية تصنيف المدلول. وهكذا فإن كل نظام من نظم اللغة الكيميائية هو، في الوقت نفسه، نموذج لواقع كيميائي محدّد. وهو ما قادنا إلى النتيجة التالية: إنّ كلّ لغة ليست عبارة عن نظام اتصال فحسب، بل هي كذلك نظام منمّذج (modélisant) أو، بالأحرى، إنّ هاتين الوظيفتين مرتبطتان ارتباطاً لا ينفصم.

يصحّ هذا أيضاً على اللغات الطبيعية. فإذا كانت كلمتا "الشرف" و"المجد" كلمتين نقيضتين في الروسية القديمة لكنهما مترادفتان في الروسية الحديثة، وإذا كانت كلمة "أزرق" هي أحياناً في الروسية القديمة مرادفة لكلمة «أسود» وأحياناً "أحمر أرجواني" وإذا كانت كلمة "رمادي" تشير إلى "الأزرق الفاتح" عندنا نحن اليوم (عندما يتعلّق الأمر بلون العيون) بينما تشير عبارة "أزرق فاتح" إلى "الرمادي" (عندما يتعلّق الأمر بفرو حيوان أو بريش طائر)، وإذا كانت السّماء في نصوص القرن XII لا تُسمّى أبداً بالأفق أو لا تُنعت أبداً بالزّرق (....) فإنّه لمن الواضح أنّنا هنا بإزاء نماذج مختلفة تماماً من الفضاءات القيمية أو من عالم الألوان.

لكن من الواضح أيضاً أنّ "العلامات - التعيينية" (التي تسمّى الأشياء) ليست هي وحدها التي تلعب دوراً مُنمّجاً بل "العلامات التي تُعبّر عن العلاقات" أيضاً، فهي تعيد إنتاج التّصوّر المحمول عن العلاقات الموجودة في الشيء المُعيّن.

وهكذا، فإنّ كلّ نظام اتصال يمكن أن يؤدّي وظيفة مُنمّجة، والعكس بالعكس، فكلّ نظام مُنمّج يمكن أن يؤدّي دوراً اتصالياً. ومما لا شكّ فيه، أنّ هذه الوظيفة أو تلك يمكن أن تظهر بأكثر وضوح أو لا يُستشعر بها إلّا بالكاد في وضعيّة الاستعمال الاجتماعي الملموسة هذه أو تلك، لكنّ الوظيفتين موجودتان بالقوّة. وهذا أمر أساسي بالنسبة للفنّ.

الفن باعتباره لغة

فإذا كان عمل فني يُبلّغ شيئاً، وإذا كان يخدم أهداف الاتصال بين مُرسِل ومُتلَق، فإننا نستطيع أن نتبيّن:

1- الرسالة - ما أُبلّغ به

2- اللغة - النظام المجرّد المحدّد، المشترك بين المرسل والمتلقّي، والذي يجعل عملية الاتّصال نفسها ممكنة.

ومما لا شك فيه (...) أنّ عزل كلّ واحد من الجانبين المذكورين أمر غير ممكن إلّا في إطار عملية التجريد المرتبطة بالبحث، إنّ المقابلة بين هذين الجانبين في العمل الفني، في مرحلة معيّنة من الدراسة، هي مسألة ضرورية تماماً.

إنّ لغة عمل ما هي معطاة موجودة قبل وضع العمل الملموس وهي متشابهة بالنسبة لكلّ قطب من قطبي العملية الاتصاليّة (سنضيف فيما بعد بعض التعديلات على هذا الطرح). والرسالة هي المعلومة التي تظهر في نصّ معيّن. فلو أخذنا مجموعة من النصوص المتجانسة وظيفيّاً، ودرسناها باعتبارها تنويعات على نصّ ثابت، مع استبعاد كل ما "ليس نظاميّاً" من وجهة النظر المحدّدة، سنحصل على وصف بُنويّ للغة مجموعة محدّدة من النصوص. هذه هي الطريقة التي بُنيت بها مثلاً الدراسة الكلاسيكية حول "مورفولوجيا الحكاية" التي وضعها فلاديمير بروب، وهي دراسة تُقدّم لنا نموذجاً لهذا النوع الفولكلوري. يمكن أن نعتبر أيضاً كلّ الباليّهات الممكنة نصّاً واحداً (كما أنّنا نعتبر عادة كل أداءات "باليه" معيّن تنويعات على نصّ واحد)، وعندما نصف ذلك النصّ، نكون قد حصلنا على لغة "الباليه"، إلخ.

إنّ الفن لا ينفصل عن عمليّة البحث عن الحقيقة. لكن، من الضروري أن نلفت النّظر إلى أنّ "حقيقة اللغة" و"حقيقة الرسالة" هما مفهومان

مختلفان أساساً. ولكي ندرك هذا الاختلاف، يمكن أن نتصور من جهة تصريحات حول صحّة أو خطأ هذه المسألة أو تلك، والضبط المنطقي لهذا الإثبات أو ذلك، ومن جهة أخرى عملية تفكير حول صحّة هندسة "لوبا تشفسكي" ومنطق رباعي التكافؤ. يمكن، بصدد أيّ رسالة باللغة الروسية أو بأي لغة طبيعية أخرى، أن نطرح السؤال: هل هي صحيحة أو كاذبة. لكن هذا السؤال لا معنى له على الإطلاق بخصوص لغة ما في كُليتها. لهذا فإنّ الآراء المتواترة حول عدم جدوى الفنّ، أو حول نقص بل حتى "عيوب" اللغة الفنية (مثلاً لغة "الباليه" أو الموسيقى الغربية أو الرّسم التجريدي) يحتوي على خطأ منطقي ناتج عن خلط في المفاهيم. لكن، من الواضح أنّ حكماً حول الصحّة أو الخطأ يجب أن تسبقه عملية توضيح، في طرح المسألة، حول موضوع الحكم: اللّغة أم الرسالة. وبالترايط مع هذا، ستُستخدم مقاييس تقويم مختلفة. إنّ الثقافة تتطوي على تعدّد لغوي خصوصي. وليس من قبيل الصدفة أنّ الفنّ، في مجرى تطوّره، يتخلّص من الرسائل البالية، لكنّه يحفظ في الذاكرة، بدوام عجيب، اللغات الفنيّة من العصور الماضية. إنّ تاريخ الفنّ يعجّ «بولادات جديدة». ولادات جديدة للغات فنيّة من الماضي تدرك باعتبارها مُجدّدة.

إنّ تمييز هذه الجوانب مسألة أساسيّة بالنسبة للنقد الأدبي (كما بالنسبة للنقد الفنّي عموماً). ولا يتعلّق الأمر هنا بذلك الخلط المتواتر بين خصوصية لغة نصّ فنّي من جهة، وقيّمته الفنيّة من جهة أخرى (الذي يصحبه تأكيد دائم بأنّ "ما هو غير مفهوم رديء")، بل يتعلّق بانعدام التمييز الواعي لهدف البحث، ورفض طرح السؤال حول ما ندرس - اللغة الفنيّة عموماً لعصر من العصور (أو اتجاه أو كاتب) أو رسالة معيّنة تُبلّغ بواسطة تلك اللّغة.

الفن باعتباره لغة

يبدو في الحالة الأولى أنه من المعقول وصف نصوص موجّهة للجمهور الواسع، وهي "الوسائل" الأكثر تنميطة، والتي يبرز فيها النموذج العام للغة الفنيّة بأكبر قدر من الوضوح. إن عدم التمييز بين هذين الجانبين يؤدّي إلى ذلك الخلط الذي كان النقد التقليدي قد انتقده، وسعى إلى تفاديه بطريقة حدسيّة، وذلك بالتمييز بين ما هو جماهيري "وما هو فردي" في عمل أدبي معيّن. وقد كانت هذه المسألة تطرح، ضمن قصديّة واضحة، في عشرينيات القرن العشرين. وهكذا، كتب ف. جيرمونسكي أنه يجب، بصدد دراسة الأدب الموجّه للجمهور الواسع، و«بحسب الطبيعة الخاصة للهدف المقترح، أن نبتعد عن الفردي، وأن نتوجّه لإدراك تطوّر اتجاه معيّن». هذه المسألة طرحت بوضوح في أعمال شكلوفسكي وفينوغرادوف. لكن، وبعد إدراك الفرق بين هذين الجانبين، يستحيل ألا نلاحظ بأنّ علاقاتهما المتبادلة في الاتصالات الفنيّة وغير الفنيّة تختلف اختلافا عميقا، وأنّ ظاهرة الخلط المتواتر بين مشاكل خصوصية لغة هذا الجانب أو ذاك في الفنّ وقيمة المعلومة المبلّغة في هذه اللغة هي ظاهرة واسعة الانتشار بحيث لا يمكن أن تكون ناتجة عن محض المصادفة.

إنّ كلّ لغة طبيعيّة تتكوّن من علامات تتميّز بوجود مضمون محدّد غير لغوي، وعناصر تركيبية لا يكرّر مضمونها فقط العلاقات غير اللغوية، بل إنّّه يحتوي، إلى حدّ بعيد، على طابع شكلي محايث. صحيح أنّه يوجد تداخل دائم بين مجموعات الظواهر اللغوية هذه: إنّ العناصر الدالة تصبح عناصر ملحقة من جهة، بينما العناصر الملحقة تكتسب دوما دلالة من جهة أخرى (ذلك هو الأمر بالنسبة لتأويل الصنف النحوي باعتباره الخصيصة المتميّزة لمحتوى جنسي، أو لفئة الكائن الحيّ، الخ...). لكن عملية الانتشار هنا غير منظورة إلى حدّ أنّ الجانبين يتلاشان تماما.

لكن الأمر ليس كذلك في الفن. في الفن يظهر، من جهة، اتجاه قارّ لشكلنة العناصر الحاملة للمعنى وتجميدها، وتحويلها إلى قوالب ونقلها تماما من مجال المحتوى إلى مجال المواضعة الاصطلاحي. ولنأخذ مثلا واحدا: في دراسة حول تاريخ الأدب المصري، يطلعنا "ب.أ. توراييف" (B.A. Touraev) على أنّ الرسوم الجدارية في المعابد المصرية تدور حول موضوع خاص. ولادة الفراعنة التي تأخذ شكل فصول ومشاهد تتكرّر تكرارا. إنّها «عبارة عن قاعة عروض تصويرية، يصحبها نصّ، وتُمثّل تركيبا قديما، صيغ بوجه الاحتمال لأجل ملوك السلالة الخامسة، ثمّ تمّ نقله رسميا، في شكل مُقولّب من جيل إلى جيل». ويوضح المؤلف أنّ «هذه القصيدة الدرامية الرسمية المكوّنة من سلسلة من اللوحات قد وُظفت خصوصا من قبل أولئك الذين كان حقّهم في العرش محلّ اعتراض»، كما هو الحال بالنسبة للأميرة «هاتسبسوت»؛ ويطلعنا على حقيقة لافتة للنظر: كانت «هاتسبسوت» ترغب في تثبيت حقوقها، فأمرت بأن تُعرض وقائع ولادتها على جدران "دير البحري". لكنّ التغيير الخاص بجنس الملكة لم يُثبت إلّا في التوقيع؛ أمّا التصوير نفسه فقد ظلّ تماما، كما في التقليد، يعرض ولادة طفل ذكر. فالتصوير كان مُشكلنا تماما، ولم تكن إحالة صورة طفل على نموذج حقيقي هي الحاملة للمعلومة، بل واقعة إدراج أو لا إدراج نصّ فنيّ في المعبد، لم تُحدّد علاقته بالملكة المعنية إلّا بواسطة التوقيع.

من جهة أخرى، فإنّ الميل إلى تأويل كلّ شيء في النصّ الفنيّ باعتباره دالا هو ميل من القوّة والانتشار بحيث يظهر موقفنا القاضي بأنه لا يوجد في عمل ما شيء عارض، موقفا مؤسّسا. وإنّنا سنعود أكثر من مرّة إلى تأكيد "ياكوبسون" المبرّر بخصوص الدلالة الفنية للأشكال النحويّة في نصّ شعري، كما سنذكر العديد من الأمثلة على عملية امتلاء العناصر الشكلية في نصّ فنيّ بالدلالة.

الفن باعتباره لغة

ومن المؤكد أنّ العلاقة المتبادلة بين هذين المبدئين في مختلف الأشكال الفنية التاريخية والوطنية هي علاقة مختلفة؛ لكن وجودها وتداخلها ظاهرة ثابتة. بل أكثر من ذلك، إذا أخذنا التأكيدين التاليين: «إنّ كلّ شيء في العمل الفني ينتمي إلى اللغة الفنية» و«إنّ كلّ شيء في عمل فني هو رسالة» فإنّ التناقض الذي نقع فيه لن يكون إلّا أمراً ظاهرياً.

علاوة على ذلك، سيَنجُم، بصورة طبيعية، السؤال التالي: ألا يتعيّن أن نمائل شكل العمل الفني باللغة والمضمون بالاتصال، وعندها ألا يبطل ذلك الزعم الذي يؤكد أنّ التحليل البنوي يلغي الثنائية المتمثلة في دراسة نصّ أدبي من ناحية الشكل والمضمون؟ من الواضح أنّه لا يجب إقامة مماثلة كهذه. أوّلاً لأنّ لغة عمل فني ليست "شكلاً" في حالة ما إذا أدرجنا ضمن هذا المفهوم تمثيل شيء خارجي بالنسبة إلى الحمولة الإعلامية التي يحتويها المضمون. إنّ لغة نصّ فني هي، في جوهرها، نموذج فني محدّد للعالم، وهي، بهذا المعنى، تنتمي بكلّ بنيتها "للمضمون"، إنّها تحمل معلومة. لقد كنّا أشرنا أنّ نموذج العالم المتضمّن في اللغة هو أعمّ من نموذج الاتصال، الشخصي جدّاً، خلال صياغته. [...] إنّ الاتصال الفني ينشئ نموذجاً فنياً لظاهرة ملموسة - واللغة الفنية تُتمذج العامّ في مقولاته الأكثر عمومية. هذه المقولات التي، لكونها تُمثّل المضمون الأكثر عمومية للعالم، هي شكل لوجود الأشياء والظواهر الملموسة. وهكذا، فإنّ دراسة اللغة الفنية لا تقدّم لنا نموذجاً فردياً للعلاقة الجمالية فحسب، بل تعيد إنتاج نموذج للعالم في جوانبه الأكثر عمومية. لذا، وانطلاقاً من وجهات نظر محدّدة، فإنّ المعلومة الأكثر جوهرية هي تلك التي تتمثّل في اختيار طراز اللغة الفنية.

إنّ اختيار جنس أو أسلوب أو اتجاه فني معيّن من قِبَل الكاتب هو، في الوقت نفسه، اختيار للغة التي ينوي مخاطبة القارئ بها. هذه اللغة تتدرج ضمن التناقض المميّز للغة الفنية في صميمها، في ثقافة ممثلة.

لشعب مُعَيَّن أو لمجموعة بشرية معيَّنة [...]، إنَّ لغة علم مُعَيَّن هي، بالنسبة إليه، شيء فريد، مرتبط بالموضوع والجانب الخاص به. وإنَّ ترجمة شفرة لغة إلى شفرة لغة أخرى (transcodage)، وهي عملية مثمرة للغاية أغلب الأحيان، وتبرز بالارتباط مع المشاكل التي يطرحها تعدُّ الاختصاصات، تكتشف في موضوع، وحيد كما كان يبدو قبلاً، موضوعين لِعِلَّمين، أو تُؤدِّي إلى بناء مجال معرفة جديدة ولغة واصفة جديد خاصة بذلك المجال.

إنَّ اللغة الطبيعية تقبل مبدئياً التَّرجمة. فهي ليست مخصصة للموضوع، بل للجماعة. لكنَّها تحمل بعدُ في ذاتها تراتبية محدَّدة من الأساليب التي تسمح بالتعبير عن مضمون عملية التبليغ نفسها انطلاقاً من وجهات نظر تداولية مختلفة. فاللغة المبنية بهذه الطريقة لا تُتمدِّج بنية معيَّنة للعالم فحسب، بل كذلك وجهة نظر الملاحظ.

في لغة الفنِّ حيث تتمُّ النمذجة المتساوقة لكلِّ من الموضوع والذات، يقوم صراع دائم بين تمثيل وحدة اللغة من ناحية، وإمكانية الاختيار بين نظم اتصال فنيِّ متكافئة إلى حدِّ ما من ناحية أخرى. نجد في أحد القطبين التساؤل الذي كان يُحيِّر مؤلِّف «حكاية حَمَلَة ايفور»: هل يجب أن نُؤدِّي أغنية على طريقة الغناء التقليدي الروسي، أو بحسب "إلهام بايان"¹، وفي القطب المقابل، ما أكَّده دستوفسكي: "أظن أنه توجد في مقابل أشكال فنيَّة مختلفة سلسلة أفكار شعريَّة تناسبها إلى درجة أنه لا يمكن أبداً أن يُعبَّر عنها في شكل غير ذلك الشكل الذي يناسبها".

إنَّ تعارض هذين القولين ليس في حقيقة الأمر إلاَّ تعارفاً ظاهريًّا: فحيث لا توجد إلاَّ لغة ممكنة واحدة لا تطرح مسألة تناسب أو لا تناسب جوهرها المنمَّذج مع نموذج العالم الذي يحمله الكاتب. في هذه الحالة لا

الفن باعتباره لغة

ينكشف نظام اللغة المُنمذج. وكلّما كانت امكانية الاختيار كبيرة، وكلّما كانت بنية اللغة نفسها تحمل معلومات، كلّما برز بوضوح تناسبها مع هذا النموذج أو ذاك من نماذج العالم.

ولأنّ لغة الفن تُتمذج المظاهر الأكثر عموميّة من صورة العالم ومبادئها البنائية [...] فإنّ النصّ ينغلق على نفسه. ذلك هو الأمر في كلّ حالات المحاكاة الساخرة الأدبيّة، والمجادلات - في الحالات التي يُحدّد فيها الفنّان نوع العلاقة بالواقع والمبادئ الأساسيّة التي تقوم عليها إعادة إنتاجه الفنّي لتلك العلاقة.

وهكذا، فإنّ لغة الفنّ لا يمكن مطابقتها بالمفهوم التقليدي للشكل. بل أكثر من ذلك، إنّ الفنّ، إذ يستعمل هذه اللغة الطّبيعيّة أو تلك، فإنّ الجوانب الشكلية في لغة ذلك الفنّ تكون لصيقة بالمحتوى لا تنفصل عنه.

*- هذا النصّ مأخوذ من كتاب «يوري لوتمان» :

- Youri Lotman, La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourier, Bernard Kreise, Eve Mallert et Joëlle Young, sous la direction de Henri Meschonic. préface de Henri Meschonic, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines. p. 33-49 .



