الفن وتأويله بين الحاصل والمرجع*

شربل داغر

جامعة البلمند، لبنان

إن العودة إلى السيميولوجيا - وإن كانت محمودة – لا تحل المشاكل المتعلقة بالفن، بل تعيد طرحها على بساط البحث من جديد، خاصة وأن الاندفاعة التي أصابت النظرية السيميولوجية، بالتوافق مع البنيوية ، في الستينات والسبعينات من القرن الماضي أبقت لنا "مشروعاً للإنجاز"، لا "نظرية متعينة": هذا ما قالته جوليا كريستيفا في مطالع السبعينات – وهي من أهم المساهمات في هذا الجدل – على أننا نستطيع طرح قولها من جديد في العقد الأول من الألفية الثالثة من دون خجل أو وجل. لا تزال المهمة مطروحة، ولا تزال "مشروعاً للإنجاز". أهي مهمة سيزيفية؟

لا، إذ أن الجدل العلمي يناقش ما هو بمقدوره، حتى وإن عجز عن ذلك؛ على الأقل يخلص إلى تحديد المأزق أو الانسداد الذي انتهى إليه . وهو ما يتطلب في المقام الأول إعادة فحص عناصر التأزم، أيتناول السيميولوجيا في حد ذاتها . إذ أن في طرحها المناسب ما يجنبها ربما أو يبعد عنها ما أوقعها في طريق غير نافذ. فكيف يكون ذلك؟

1 . اللغة بين الجملة والسطر

هذا ما أجمعه في عدة مسائل متتابعة، وأتناولها واحدة واحدة . المسألة الأولى تتناول "لغة" العمل الفني، وأريد من هذه معرفة ما إذا كانت السيميولوجيا تملك لغة صالحة لقراءة العمل الفني، البصري خصوصاً، ما أطرحه في السؤال التالي: أللفن "لغة" مثلما هو عليه الحال في لغة القول أو الكتابة؟

هذا ما تجيب عنه بالإيجاب خطابات نقدية عديدة ورائجة تتحدث عن "قراءة"العمل الفني، أ و عن "مفرداته"، أو عن "أساليبه" وغيرها من التسميات التي تشير، وإن ضمناً، إلى إمكان وجود "لغة واصفة" للعمل الفني. فهل هذا صحيح؟

هذا ما طرحه دو سوسور كمهمة تدشينية للسيميولوجيا إذ قال بأن "اللغة نظام من العلامات معبر عن أفكار، وهو، لكونه على هذه الحال، مشابه للكتابة (...) لهذا يمكن تصور علم يدرس حياة

العلامات في الحياة الاجتماعية ". هذا ما سعى إلى شق طريقه غير باحث، ساعياً إلى تبين لغة لـــدرس العمل الفني. فما كان الحاصل؟

قد تكون مجهودات الباحث الفرنسي لويس مارين (Louis Marin) هي أجدى المحاولات في هذا النطاق، في غير كتاب ودراسة له. ولقد سعى فيها إلى التحقق من وجـــود "التمفـــصلين" (les deux articulations)المعروفين في بناء اللغة؛ واذ تهفيها إلى إيجاد تقابل ممكن : بين "اللغة" (وهي المؤســـسة الاجتماعية الجامعة) و"الكلام" (هو الاستعمال الفردي للغة)، بوصفهما المفهومـــان الأساســـيان في درس دو سوسور للغة ، من جهة، وبين المشترك الصوري والأسلوب الفردي في إنتاج العمل الفـــني، من جهة ثانيةوهو توصل بحثي مهم شـــريطة أن تتوصـــل الـــسيميولوجيا إلى بنـــاء لغـــة و اصـــفة (metalangage)للعمل الفني . وهو السؤال واقعا عما إذا كانت تتوافر في العمل الفـــني "لغـــة" قابلـــة للتفكيك في وحدات صغرى. فما كان الحاصل؟

للغة الإنسانية قابلية ليست متوافرة لغيرها من اللغات، وهي أنها مزدوجة : لغة ذات علامـــات، وهي بنفسها قابلة لأن تصف نفسها، وفي آن لغة.قيد العمل، فيما هي قادرة على أن تتأمل نفـــسها . هذه القابلية ليست للغة الفن البصـ ري، وإن نجح بعض الدارسين في فحص بعض علامات أو مفـــردات في العمل الفني: يستطيع الدارس – إن شاء – أن يتوقف أمام نسق اللون أو الشكل في لوحـــة علـــى سبيل المثال، إلا أنه لا يقوى على بناء نظامي لذلك. يتحدث مارين، على سبيل المثال، عن "مسارات" ممكنة في تتبع العلامات في العمل الفني، ما يعني – ضمنياً على الأقل – عدم وجود تتابع لغوي ملـــزم للقراءة، مثلما هو عليه الأمر في القراءة الأبجدية لنص ما .كما يتساءل مارين، في إحد ى دراساته، عن إمكانية توافر وحدات صغرى في العمل الفني شبيهة بما يعرفه البناء اللغوي -كالفونيم علـــى ســـبيل المثال، الذي هو أصغر من اللفظ - من دون أن يجيب عن ذلك، ما يعني – علـــى الأقـــل – تعليـــق الجواب أو استحالته . إلا أن مارين يقترح بالمقابل إمكان وجود "تركيـــب صـــوري " (syntagme) في العمل الفني؛ كما يتحدث عن إمكان وجود علاقات لازمة بين مفردات في العمل الفني (ولا سيما في اللوحات "التاريخية" الطابع أو "السردية")بين مقابلاتها التصويرية في اللوحة . وهي توصلات بحثيـــة أكيدة ومفيدة، ونجح مارين في الاستدلال بها لدرس عدد من الأعمال الفنية.

إلا أن هذه التوصلات – على قيمتها – تبقى محدودة، ولا تفي بمجمـــوع التطلبـــات الـــتي تشترطها أية قراءة نسقية للعمل الفني. فقد نجح مارين، أو جان-لويس شيفر (Jean-Louis Schefer)، في كتابه "سينوغرافيا لوحة"، في اقتراح سبل للقراءة، إلا أنها ظلت محدودة، وخصوصاً أســـيرة المنظـــور

"التمثيلي" (كما سأوضحه لاحقاً) بمس مارين، كما سبق القول، سبل تعرف أو بناء لـ "مفردات" في العمل الفني، ولا سيما الوحدات الصغرى فيه، أو لما أسماه بـ "التركيب الصوري"، وتحقق من صعوبة مثل هذه التعريفات (أي من صعوبة فصل المادة التصويرية عن ماديتها المنتجة لها). وهو ما أكمله بدوري متوقفاً عند ما أعتبره المعيق الأساسي في بناء "لغة واصفة" للعمل الفني، وهو صعوبة فرز "جملة" بصرية في العمل الفني، وهو ما أدلل عليه في عدد من الأمثلة : يستطيع الدارس، على سبيل المثال، أن يتوقف عند عمل لبول كلي و(لحن في تونس العزيزة على قلبه)، وأن ينتبه إلى أن العمل الفني ينتظم بشيء من النسقية بين خطوط أفقية و أخرى عامودية، ما يحيل إلى أبجدية ما، أو إلى أبجدية موسيقية. وهو المثل عينه الذي يمكن أن يقع عليه الدارس في عمل خطي لابن مقلة، أو في عمل لخطاط ياباني، أو عند تجريديين غربيين ممن اعتنوا بالتصميم الهندسي في لوحاتهم (مثل ديلوني وغيره). هذا ما حاولته بدوري في أحد كتبي، "الحروفية العربية"، إذ استعرت من علم البلاغة القديمة مصطلحات مثل (in absentia - in presentia) وطبقتها على لوحة حروفية. ولقد أعانتني هذه الأدوات في فهم علاقات التعاقب (أي تجاور الألوان والأشكال والعلامات الحروفية في توليفات تشكيلية) وفي فهم علاقات الاستدعاء (أي يمكن أن تستثيره الألوان والأشكال والعلامات الحروفية من المخزون الصوري الذي للمتلقي). إلا أن هذه المساعي محدودة، بقيت في حدود الاستفادة الأولية، في حدود التعرف ليس إلا، وما تعدت ذلك، سواء في دراساتي أو في دراسات غيري. وما كان العائق في ذلك؟

هذا ما أجمع لي الجواب عنه في لزوم العلاقة بين السطر والجملة في الدرس اللساني : فالكتابة الإنسانية تتعاقب في أصوات، في ألفاظ، ما يمكن حسبانه ؛ وتتعين مادياً فوق سطر متتابع، وفق حسابات معروفة في التتابع والتباعد . هذا ما يكتمل في الدرس اللساني في "الجملة" حيث أنها هي وحدة الدرس القابلة للتعين. وهو ما استقر عليه الدرس اللساني، حتى اليوم، بدلالة أنه "يرتبك" في التعامل مع "النص"، وإن يقر بوجوده. وهذا ما لا يتوافر تماماً للعمل الفني، فهو لا يعرف مبدأ "الجملة". ذلك أنه قد تتوافر في العمل الفني بعض عناصر السطر ولكن في صيغ مرتبكة للغاية ، ولا تتيح بالتالي أية "نسقية"، وهي الصفة اللازمة للدرس اللساني النظامي.

إلا أن استبيان هذه المشكلة لم يظهر بعد ما قد يكون الأساس المادي للمصاعب كلها، وهو أنه إذا كان للتصوير لغة، فما هي حروفها، قبل السؤال عن ألفاظها وجملها؟ وهو سؤال قلما طرحه الدرس السيميولوجي أو غيره في نطاق العمل الفني . وما نقع عليه من مساع تعريفية يتوزع بين: لون وشكل وعلامة ورمز وغيرها وهي محددات لا تسعفنا تقصي التعرف على أصغر الوحدات في المادية

التصويرية. وهو استقصاء - إن عمدنا إلى إجرائه – يظهر بأن اللون كما الشكل يؤلفان خط التصوير وتعبيره أيضاً.ذلك أنهما هما اللذان "يكتبان"فوق السطح التصويري، وإن كان ما يكتبانه يتعين في وجه أو لطخة وغيرها . وهو قول ابتدائي في اللون والشكل، حيث أن درسهما الوافي يتطلب الوقوف عند علاقات تفيد أكثر في تكوين اللوحة منها أن الشكل هو الذي يسبق اللون بل يحدد له إطار عمله المسبق (كما في اللوحة الكلاسيكية)، فيما يختلف الأمر مع لوحات حديثة، تجريدية خصوصاً، التي عولت على اللون قبل الشكل، بل جعلت من اللون أحياناً شكلاً قائماً بذاته، أو علامة في هيئة خدش أو لطخة. تعيينات لازمة ومفيدة غير أنها لا تكفي في حد ذاتها لـ الوقوف عند اللون أو الشكل في أجزائهما الصغيرة والمحددة لوحدات أكبر منها في التوليف المادي للوحة . أنقول، والحالة هذه، إن اللون أو الشكل يبلغان أحياناً شكل تركيب صوري، مثل الوجه أو التفاحة (كما في "طبيعة صامتة")؟ أنقول إن الشكل أو اللون يتخذان شكل سطر أو خدش أو لطخة في لوحة تجريدية على سبيل المثال؟

ان الوقوف عند اللون وعند الشكل لحظة ابتدائية لازمة لأية قراءة؛ وهو ما يجب البدء منه للتعرف علو الوحدات المختلفة، بين صغرى وكبرى.

2 . العمل الفني بين الكتابي والمرئي

ثانية المشاكل تتعين في العلاقات بين الكتابي والمرئي، مثلما تتبدى في العمل الفني . فالسيميولوجيا تجمع مثلما تخلط بين اللفظ والأيقونة والإشارة والرمز وغيرها؛ وهي عناصر مختلفة في طبيعتها، ما يعقد المشكلة ولا يحلها أبداً . فاللوحة الفنية قد تستعمل في مبناها التشكيلي حروفاً وكلمات وعلامات وإشارات معروفة وهيئات ووجوهاً آدمية، فكيف السبيل إلى إيجاد نسق ناظم وموحد لهذه كلها؟ والجواب عن هذا السؤال ممكن إذا نظرنا إلى طبيعة كل من اللغتين : فالأبجدية الإنسانية توحد وتضبط بالحروف نفسها كل ما يأتي بها، وتعرضه وفق السوية نفسها : تستقبل كل شيء وتعامله وفق مبدأ التساوي، إن شئنا التشبيه. أما لغة العمل البصري فهي ليست كذلك أبداً : لها مفردات مختلفة، بل وجب القول: لها لغات أو أنسقة عرض متباينة. ماذا يعني هذا؟

هذا يفتح نقاشاً واسعاً، سواء حول التسمية نفسها أو حول البناء في كل من اللغتين . فالأبجدية الإنسانية "تسمي"، فيما اللغة الفنية "تعرض" (أو "تُظهر")؛ وهما أمران شديدا الاختلاف، فكيف يمكن الجمع بينهما، أو طلبُ التقابل بينهما؟

فالأبجدية الإنسانية "تسمي"، من جهة، وتنبني وفق علاقة يعرفها الآدمي (تبعاً لأبجديته) بين "دال" و"مدلول" هو ما لا تتمتع به اللغة الفنية في كلا الحالتين . لهذا وجب البحث عن أشكال انتظام العلاقات بين الدال والمدلول الفنيين . وهو أمر ممكن شريطة الخروج من "وحدانية" المنظور إلى العمل الفني. هذا ما تغفل عنه العين الناظرة، على الرغم من بداهته منذ مطالع القرن العشرين؛ وهو أنه ما عادت للغة الفن المفردات عينها، ولا أشكال بناء التوليفات فيها.

يستوقف، عند مراجعة العديد من الطروحات السيميولوجية عن الفن، إغفالها لطبيعة العمل الفني، حيث أن طلبَها للنسقية العلمية جعلها تغفل عن كون العمل الفني يتعين في أبنية مختلفة؛ وهو ما يصعب بالتالي إمكان قيام أية نظرية هذا ما يقره مرأى الأعمال الفنية، بين واقعية وسوريالية وانطباعية وتجريدية وغيرها، حيث أنها تنشىء بين مفرداتها وأشكال انتظامها علاقات تمثيل أو تعالق متباينة بين الدال والمدلول فيها، بل بين الحاصل التشكيلي والمرجع الذي تحيل عليه (referent). وهو ما أجمعه في ثلاثة أنماط، هي التالية:

- نمط المحاكاة، وهو ما اجتمع في "فن المثل" (mimesis)، الذي يقترب في بنائه من بناء العلامة الأبجدية، حيث تنتظم علاقة أو تكافل بين حاصل تصويري (هو الماثل فوق السطح المادي) ومرجع وجودي (بين وجوه ومشاهد وأمكنة وغيرها) يعرفه المتلقي؛

- نمط أو "فن الشبه"، وهو ما اجتمع وفق العلاقة السابقة على أن المرجع قد لا يكون وجودياً بل ثقافياً أو اصطلاحياً (مثل الحرف أو الرمز وغيرها)؛

-نمط أو "فن التقديم" (ولقد اتخذت هذا اللفظ من بول كلي، الذي تحدث، من دون شروحات وافية، عن فن يتوخى "تقديم" أشياء)، وهو ما يجتمع في التمييز بين فن "تقديم" (presentation) وفن "تمثيل" (representation). وهو ما يحتاج إلى إبانة وعرض.

ينتظم النمط الأول والثاني وفق علاقات ممكنة الدرس والتعيين، على أن كل نمط، بل كل عمل فني، يبني علاقات مخصوصة بين داله ومدلوله : قد تكون العلاقة "متقيدة" بما ترسمه، وقد تشوهه؛ وقد ترسمه كما هو أو تبدل تأليفه (مثلما تفعل السوريالية التي تحافظ على التصوير الكلاسيكي وإن تخل بالمحاكاة التامة). أما النمط الثالث فيصعب تعيينه إذ "يفسد" الدال أو "يبطله"، مثلما "يبلبل" انتظام التأليف في العمل الفني .هذا ما يجعل ني أطلق على هذا النمط الثالث تسمية النمط "الخالص" (pur). ولا أريد من ذلك محضه صفة جمالية أو قيمية أبداً، وإنما أريد الإشارة إلى طبيعته نفسها، وهي أنه "فن متولد من نفسه "؛ أي أنه "فن ذاتي الإحالة " (auto-referentiel). وهذا يعني، في حسابي، الإشارة إلى فن

يبلبل قواعد الإنشاء أو التأليف، فضلاً عن أنه يجعل من لغة الفن الاصطلاحية مرجعاً للفن وبديلاً عن المرجع نفسه. إنه يبطل بذلك لزوم العودة إلى العلامة. فكيف ذلك؟

استوقفتني ذات يوم، في مقابلة وقعت عليها في جريدة "ليبراسيون" الفرنسية مع ناتالي ساروت، هذه الجملة المضيئة، وهي أنها قالت بأن كتاب "الرواية الجديدة" أفادوا من ممارسات الفنانين التجريديين، حيث أن إيلاء العناصر الشكلية الأهمية بل الأسبقية في السرد يشبه إيلاء التشكيلي للون أو للشكل؛ الأول اكثر من ذلك إذ يجعل التشكيلي من اللون أو الشكل نواة اللوحة وعمارتها ، مادتها وشكلها في آن . وهو ما تنبهت له جوليا كريستيفا في توقفها عما يسبق العلامة اللغوية ويتعداها؛ وهو الذي درسته في "الممارسة المنتجة لمعنى" (semanalyse). فقد سعت، ولا سيما في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" إلى استبيان مسار سابق على تعين العلامة بما يبطلها أو يعطلها أو يحولها أثناء العمل على إنتاج النص.

3 . الفن دالاً على الوجود وعلى التشكيل أيضاً

يبقى علي تناول مسألة ثالثة، عالية الأهمية، وقد تكون في أساس ما سبقها أو مما لا تطرحه هذه الورقة، وهي علاقة الحاصل الفني بمرجعه فالدارس ينتبه، إذ يراجع منظورات السيميولوجيا فضلاً عن فلسفات الفن، إلى أنها استندت في غالب متنها إلى منظور للوجود المادي وتالياً للفن؛ أي إلى نظريات فلسفية وفنية اتخذت وعاملت الفن على أنه عينة عن الوجود، ويعود إليه . وهو الأمر عينه الذي عولت عليه السيميولوجيا إذ افترضت أن بناء علاقة بين الدال والمدلول التصويريين ممكن وفق هذه العلاقة، وهي علاقة لازمة كذلك، لا يسع الفن التنصل منها أو التهرب منها، إذ هي في أساس الوجود، فكيف لا تكون في أساس الفن أيضاً! هكذا يطلق شارل ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) على العلامة تسمية تشير إلى كونها علامة تمثيل (representam)؛ وهذا ما فعله شارل موريس (Ch Morris)، أيضاً في حديثه عن "العلامات الأيقونية" (signes iconiques) وغيرهم أيضاً.

يتعدى مجال هذه الورقة الوقوف عند أسباب معرفية واعتقادية مختلفة بنت هذه المنظورات المختلفة، وقد يكون التقيد بمرجعية جمالية متكاملة الأسس (في التصور والنموذج والتطبيق) أقوى هذه الأسس، فيما وجب البحث عن أسس أخرى باتت تصرف الفنان، بل الأديب قبل ذلك ، عن الأمانة هذه، جاعلاً من "اللعب"، لا "التقيد"، فاعلاً محركاً لممارسته ولما يطلبه منها . وهو ما جعله ميشال فوكو، في كتابه "الكلمات والأشياء"، في صنيع سرفانتس ، في "دون كيشوت"، بوصفه "العتبة

التدشينية" للحداثةهذا ما يراه فوكو ماثلاً في الإنتاجات اللغوية تحديداً، حيث أنها تتعين في "تولدات انبثاقيةللخيل على نفسها لا على أي شيء آخر . سبق لي أن تناولت مسعى فوكو بالنقد (وهو ما يحتاج إلى عرض مو سع)، فأكتفي – هنا –بالقول إ ن هذا المسعى في التفسير يشير إلى الممارسة الإنتاجية اللغوية على أنها قادرة على توليد ما ليس مسبوقاً أو معهوداً . وهو قول مصيب في ما يتعلق بصنيع سرفانتس، إذ حاد عما كان مقراً في أدب الفروسية، بل خرج منه متعلقاً بالوهم وصوره، طامعاً بكتابة كتاب "مسل"، وفق تعبيره، على أن يكون الكتاب "من ثمرات تخيله".

هذا ما أجمعه تحت مفهوم "اللعب"؛ ويعني واقعاً انصراف الكاتب إلى توليد قواعد لممارسته، غير آبه بالنظام الجمالي المستقر . بل أجد في "اللعب" شيئاً أبعد من ذلك، وهو أن الكاتب بات ينحو إلى معالجات فوق سطح الكتابة شبيهة (إن أردنا التشبيه) بما يفعله التشكيلي اليوم في توليده الحر لأشكاله الفنية. وهو "لعب" عرفه سرفنتس دون شك، وقبل غيره، في خروجه من نطاق الخبر إلى نطاق التخيل الحر، ومن نطاق الكاتب المكلف بالخبر الصحيح إلى توليد شبه الكاتب، والذي يبلبل الخبر ويبطله بدل أن ينقله.

يضيق المجال في هذه الورقة لتناول "اللعب" بوصفه عاملاً منتجاً للفن الحديث، ولا تكفي في ذلك التفاتات شيلر أ ومالرمه أو مارسيل موس السريعة له . إلا أن في البحث عن مفاعيل اللعب على العمل الفني، أدباً وتصويراً، ما يشير إلى البلبلة التي باتت تسم "قراءة" أي عمل فني.

هذا "اللعب" عقد إمكان الوصول إلى لغة هي طموح عمل السيميولوجيا، إذ بلبل المتن بالهامش، وأدخل كواليس المسرح إلى المسرح بل جعلها هي المسرح، وجعل اللوحة تنظر إلى نفسها في المرآة أكثر مما تفضي على خارجها، على الوجود، على الإنسان . هذا ما أطلقت عليه "احتكام الفن لنفسه"، من دون أن يعني تفلت الفن من تداول يصدر عنه لزوماً وإن يتلاعب به.

أخلص من هذا كله إلى مجموعة من التوصلات البحثية:

- للعمل الفني لغة بدليل أننا نحسن التواصل معه، ومهما كانت مصاعب هذا التواصل أو ضمنياته أو عمليات سوء الفهم. وهو تواصل لازم، وإن لا تتعين لغة الفن في أصوات وألفاظ، ولا في جمل. فالحديث في العمل الفني عن لون وألوان، وعن شكل وأشكال، وعن رموز وصور متعارف عليها، لا تجعل العمل الفني يكتسب لغة قابلة لدرس نسقي، وإن كانت توفر عناصر استدلالية في أية قراءة. وهو ما أجمعه في هذا التوصل: هناك لغة في العمل الفني، ولكن من دون أن تتعين في جمل مبنية.

- للعمل الفني شكل اندراج فوق السطح التصويري يبلغ أحياناً شكل السطر، ولكن في قسم وحسب من الأعمال الفنية؛ كما للعمل الفني أحياناً شكل الصفحة، شكل الورقة الطباعية، من دون أن يكون له السطر الذي تتعين فيه الكتابة مادياً.

- إلى هذا وجب التنبه إلى أن قراءة إنتاجات الأبجدية الإنسانية تقوم على عملية زمنية، تعاقبية، فيما "يهجم" العمل الفني على العين دفعة واحدة : يتعين العمل الفني للعين مرة واحدة، مركزة أو مشتتة؛ وهي كذلك وإن توقف المتلقي عند تفصيل في العمل أو أعاد النظر إليه من جديد.

- وجب التمييز بين علاقات مختلفة تقوم بين الدال التصويري والمدلول التصويري؛ ولقد أجملتها في ثلاثة أنماط، كما سبق القول . والمتابع لهذه العلاقات المختلفة في الأنماط الثلاثة يتحقق من أنها – على اختلافاتها الأكيدة – تحتفظ بصلات متفاوتة ومختلفة مع "المرجع". وهو ما أجملته في ثلاث صلات: صلة تحفظ علاقة تمثيلية بالمرجع الإنساني؛ وصلة تحفظ علاقة تامة أو مجزوءة أو تحويلية بالمرجع الثقافي أو الجمالي؛ وصلة تقطع مع المرجع نفسه، مكتفية بمواد العمل الفني (بين لون وشكل) مادة لتأليفها.

- هكذا يصعب، ختاماً، إمكان انتظام درس سيميولوجي نسقي للعمل الفني، إلا أنه لا يعدمه شريطة أن نحسن فهم الدرس الأساسي لدو سوسور، وهو درس الفن وغيره "في الحياة الاجتماعية ". فكيف ذلك؟

يتحدث الدارس الروسي يان موكاروفسكي (Jan Mukarovsky) في دراسته "الفن بوصفه فعلاً سيميولوجياً" عن "العلامة الجمالية" مميزاً بين أمرين فيها : يعالج الدارس هذه العلامة على أنها "ذات كفاية" أو "استقلال ذاتي"، ما يعني أنها "تكتسب أهمية في ذاتها، وليس فقط بوصفها وسيط تعبير ". إلا أن الدارس يشدد كذلك على أن العلامة الجمالية في الأعمال الفنية ، ولا سيما التي لها موضوعات مخصوصة، مثل التصوير، لها "وظيفة تواصلية" كذلك.

هذا ينشىء علاقة مزدوجة بين "انبناء" العمل الفني في بنائه المخصوص، وبين تفاعله "التواصلي" مع خارجه كذلك . وهذا يعني كذلك أن السيميولوجيا لا تتمكن من بناء "لغة" لدرس الفن، إلا أنها تقيم نسقاً لدرس الفن يقوم بين الحاصل الفني (أي المتعين فوق السطح المادي للعمل البصري) وبين المرجع على تعدد حمولاته.

هذا ما يجتمع في ممارساتي البحثية في منظور "التداول" الذي يشدد على أن العمل البصري يصدر عن تداول ويصب فيه؛ وهو التداول عينه الذي يبني ويربي الفنان مثل المتلقي . ويضيق الوقت

طبعاً لعرض المقصود من "التداول"' مكتفياً وحسب بإبداء بعض التعريفات عنه: لا يتعين العمل الفني (في ما يبنيه) في تولد انبثاقي أو "خلاق" وإنما في تواصلية صورية، بدليل أن أعمالاً "مقبولة" أو معينة على أنها "فنية"اليوم ما كانت كذلك قبل عقود . وهذا يصيب كذلك الفنون بين سياقات استعمال وتقويم، حيث أنها تتباين في قيمتها و "فنيتها" هنا وهناك. يقع العمل الفني، إذن، في "تواصلية" لازمة، بل تراكمية كذلك، ما يجعل لقاء العين بالعمل الفني الجديد لقاء مسبوقاً بالضرورة وإن حمل الجديد والغريب في مبناه. هذا ما فسر، قبل عقود، إمكان استقبال أعمال خوان ميرو على أنها من "الفن"، وأعمال تابييس مؤخراً على أنها من "الفن" كذلك، فيما كانت ستعتبر قبل قرن على أنها "خربشات أطفال"! وهذا يعني بالتالي أن قيمة العمل الفني ليست فيه، في ماهية بعينها، أو في بلوغ "تطورية" جمالية أو إيديولوجية أو فنية وغيرها، وإنما تتعين في التداول الذي تصدر عنه هذه الأعمال وتستقبله . وهذا يعني خصوصاً وجوب الخروج من علاقة وجاهية نطلب منها وحدها تفسير العلاقة بين العمل الفني والمتلقي، بين البناء الفني المخصوص وبين "تواصليته".

تبقى السيميولوجيا، وسيميولوجيا الفن خصوصاً ، مشروعاً مفتوحاً، ومقترحاً قابلاً للدرس والتعيينات المختلفة. وهي الوجهة اللازمة بالضرورة، مهما كانت المصاعب المتأتية من طبيعة العمل الفني أو من نواقص البحث نفسها . ذلك أن التخلي عن مثل هذه الوجهات، وغيرها أيضاً (مثل "التداولية" وخلافاً من صنوف المقاربات الاجتماعية)، يعني واقعاً تسليمَ درس الفن لما أسميه بالعجائبية الرومنسية، التي لا تخفي اجتماعية الأعمال الفنية وحسب وإنما تجعل أحياناً من الخطاب وسيلة ترويجية للفن، ومن دون علمها في غالب الأحيان.

---

* - نص المداخلة التي شاركنا بها في الندوة التي نظمها معهد الفنون والحرف ، جامعة قابس، تونس