

نظرات حول مسألة الانفتاح

نموذج كتاب «العمل المفتوح»¹ لأمبرتو إيكو.

Overviews on the openness issue

The model of Umberto Eco's book «The open work»

ملیكة دحامنية*

جامعة بومرداس - الجزائر m.dehamnia@univ-boumerdes.dz

تاريخ النشر:	تاريخ القبول:	تاريخ الإرسال:
2023-06-11	2023-04-28	2023-03-25

ملخص: يتناول الكاتب في هذه الدراسة مسألة انفتاح النص في إطار الفكر الجمالي عامة والمعاصر على وجه الخصوص والذي يركز بالدرجة الأولى على لا نهائية القراءات الممكنة لعمل ما، وذلك لأن كل قراءة تعيد إحياء العمل انطلاقاً من زاوية فريدة وذوق متميز. هذا ما يعترف به إيكو من خلال تأكيده أنه ما من وجود لعمل منغلق على الإطلاق، ذلك أن كل عمل على الرغم من أنه يحمل بصمات الاكتمال، إلا أنه يعبر في الحقيقة عن سلسلة غير منتهية من المبادرات والقراءات التي لا يمكن استنفاد معناها.

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: ما الذي يجعل من عمل ما عملاً مفتوحاً؟ ما هي سمات هذا الانفتاح؟ هذا الانفتاح المقصود والمعلن في نظريات الجمال المعاصرة؟ والتي تدعو إلى صنع العمل -جنباً إلى جنب- مع المؤلف، على نطاق واسع؟ ثم: ما هي نتائج هذا التوجه الجديد القائم على أساس "اللامتناهي" و "اللامحدود" في عملية التأويل؟

كلمات مفتاحية: الشعرية؛ العمل المفتوح؛ العمل المفتوح والمتحول؛ المقاصد والمقصدية؛ مقصدية النص؛ نداء النص؛ المؤؤل؛ أفق الانتظار؛ الإدراك؛ العنصر المتعالي؛ الواقعي واللاواقعي.

* المؤلف المرسل

Abstract: In this study, the author treats the text's openness issue within the framework of aesthetic thought in general and the contemporary one particularly which focuses mainly on the limitless possible readings of a work. Because each reading revives the work from a special angle and a different taste. This is what Eco recognizes by confirming that there is never a closed work at all, because each work, although it takes the completeness imprints, it expresses in the reality an unfinished chain of initiatives and readings whose meaning is inexhaustible.

But the question that arises is: what makes a work an open work? what are the characteristics of this openness? this intended and announced openness in the modern aesthetic theories? which call to make the work, side by side, with the author on a large scale? then: what are the consequences of this new orientation based on the fundament of « the infinite » and « the unlimited » in the interpretative process?

Keywords: poetics; open work; open and in movement work; intentions and intentionality; intention of the text; text appeal; interpreter; horizon of waiting; perception; transcendental element; being and appearance.

1- مقدمة: تكون شعرية العمل المفتوح أساسية في دراسة الأعمال (أو الآثار) بقدر تعهد القارئ لهذا العمل أو هذا الأثر، ويمدى حفاظه عليه ووفائه له - كما سيتضح ذلك من خلال صفحات هذا الكتاب-، ذلك أن العلاقة القائمة بين القارئ والأثر- بحسب شعرية العمل المفتوح- هي علاقة ديناميكية تحظر أو تستبعد كل قراءة استهلاكية من جهة، وكل استسلام وعدم فعالية للقارئ تجاه العمل من جهة أخرى، وبالمقابل تثمن -هذه الشعرية- "جهود النص"، وتبين مدى ما يمكن أن يحتويه من "كثافة" ومن "قدرات" و"إمكانات واحتمالات" تبقى مفتوحة على الدوام.

نحاول في هذا المقام فهم ماهية العمل المفتوح؟ وكيف تتغير هذه الانفتاحات

بتغير بنيات النص أيضا؟

2- الموضوع: يتحدث علماء الجمال أحيانا عن "انفتاح" العمل و"انغلاقه"، وذلك عندما يسعى هؤلاء إلى إيضاح ما يجري خلال استهلاك (consommation) هذا الموضوع الجمالي. فالعمل الفني هو، من جهة، موضوع له جذوره أو لنقل شكله الأصلي، بحسب ما رسمه له مؤلفه، وذلك عبر المظاهر والآثار التي يحدثها في المستهلك؛ ذلك أن الكاتب عندما ينتهي من كتابة مؤلفه يتوقع نوعا ما نتائج القراءة، وهذه النتائج التي

يتوقعها من المتلقين أو القراء أو لنقل مستهلكي النص هي بمثابة البوابة التي تجعل العمل "مكتملا" ومن ثم القول "بإنهاء العمل واكتماله" بحسب الكيفية التي أَرادها هو (أي المؤلف ذاته).

لكن من جهة أخرى، فإن كل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموعة من المحفزات والعوامل في النص -محاوِلا إدراكها وفهم العلاقات الرابطة بينها- يمارس إحساسا شخصيا وثقافة معينة، وهنا يحدث التعارض والاختلاف. وفي العمق فإن الشكل يكون مقبولا جماليا عندما تتاح إمكانية فهمه وإدراكه من منظورات متعددة، حتى تتجلى الأوجه وتتنوع دونما إخلال بالكيان الأصلي والأولي للعمل؛ بمعنى أن النص يتنوع ويتعدد دون أن يتوقف أن يكون هو نفسه². وانطلاقا من هذا المعنى نقول إن كل عمل فني هو عمل "مكتمل و"منتته" من حيث اتسامه بالانضباط والمعيارية، وهو في نفس الوقت "عمل مفتوح" -على الأقل- من حيث كونه يقبل التأويلات المختلفة، هذا دون أن يشوّه أصله أو ينقص منه³.

يبرز الانفتاح، حسب إيكو، إذا «نتيجة التفاعل الذي يحدث بين العمل الفني والمتلقي، الذي يكون، أثناء محاولته كشف وفهم علاقات العمل، مشروطا بثقافة محددة وبأذواق وميولات وأحكام مسبقة، تعمل كلها على توجيه متعته إلى زاوية خاصة به. لذلك فإنه يذهب إلى أن العمل الفني وإن كان شكلا منتهيا "مغلّقا" و"منظّما" في غاية الكمال، ومضبوطا بدقة، فإنه مع ذلك يبقى "مفتوحا"، على الأقل لكونه قابلا للتأويل بطرق مختلفة دون أن يؤدي ذلك إلى فساد خصوصيته»⁴.

شعرية العمل المفتوح تحاول إعطاء الأهمية «لأفعال الحرية الواعية» عند المؤول وأن تجعل منه المحور النشط لشبكة غير منتهية من العلاقات يبلور من خلالها شكله الخاص به دون أن يكون مدفوعا بضرورة معينة يملئها عليه العمل نفسه⁵.

إن عملية العنصر الذاتي (l'élément subjectif) في المتعة الجمالية، والذي يقتضي تفاعلاً بين العمل المعطى موضوعياً والذات التي تدرکه، لم يغب عن القدماء الأوائل فقد أشار إلى ذلك أفلاطون في كتابه السوفسطائي (Le sophiste)⁶، حيث لاحظ أن الرسامين يقدمون شخوصهم ليس على النحو الواقعي تماماً، بل من الزاوية التي سوف يُنظر إليهم منها ... فلوحة الرسام تُدرک من خلال العين التي تشاهدها، وانطلاقاً من منظور معين .. ذلك أن للرؤية الذاتية أهمية بالغة في تفسير العمل وتأويله. «إن الاستمتاع بعمل فني يقول إيكو يعود إلى إعطائه تأويلاً وإنجازاً بحيث يعاد إحياءه من زاوية فريدة. وهذا التأويل الذي يتم عن طريق التفاعل بين العمل باعتباره معطى موضوعياً والذات المدركة، والذي يأخذ بعين الاعتبار العنصر الذاتي الذي تتولد عنه القراءات المتباينة للنص الواحد، نجد له أشباهاً ونظائر لدى القدماء أنفسهم. ولتوضيح هذا الرأي يشير إيكو في نفس الكتاب إلى أفلاطون وفيتروفيوس وأفكارهما حول فن الرسم، والمكانة التي تعطيهما للجانب الذاتي. إلا أن اهتماماتهما في رأيه لا تساعد على انفتاح العمل بل على العكس من ذلك تسعى إلى إقناع المشاهد برؤية الموضوع مشكلاً بطريقة واحدة. الطريقة الوحيدة الصحيحة التي اختارها المؤلف.»⁷

2-1- أشكال الإستيطيقا الشعرية المعاصرة:

2-1-1- الإستيطيقا الباروكية (Esthétique baroque): وتعتبر مثالا صارخا لمفهوم الانفتاح، ذلك أن الفن الباروكي يناقض كل ما هو محدد وسكوني، إنه النفي نفسه للمحدد والثابت والواضح. هذه الخصائص المميزة التي اتسم بها "الشكل الكلاسيكي للنهضة" بفضائه المحيط حول محور مركزي محدد بخطوط متوازية وزوايا مغلقة تحيل باستمرار، وعلى الدوام، إلى هذا المركز أو الأصل بشكل توحى فيه بالأبدية، بعكس الفن الباروكي الذي يتسم بالديناميكية والحيوية وينحو إلى عدم تحديد الأثر (l'indétermination de l'effet) عن طريق لعبة الفراغات والامتلاءات⁸، عن طريق الضوء والظل والمنحنيات والخطوط المنكسرة والزوايا التي تدفع بالمتفرج إلى الدوران

والتحرك الدائمين حتى يتمكن من رؤية العمل من أوجه ومنظورات أبداً مختلفة ودوماً جديدة. ما يهم في الفن الباروكي ليس الاهتمام بشخصية الفنانين وما تثيره عواطفهم ونزعاتهم «بل المهم هو الآثار نفسها وما توحيه لنا وتؤثر فينا، ودور الفن أن يجسّد الحياة كما لا يفعله أي عامل آخر ... فحتى متى كان الشاهد الذي نقله جامداً عديم الحياة كسلسلة جبال أو صرح، يجب أن "تتمثله" فتمثله فوزاراً بالحركة».⁹

لقد استطاع الإنسان من خلال هذا الفن أن يفلت من مسائل التقليد والمعيار والقاعدة والقانون. ومن هنا تأتي ضرورة الإقرار بأن الإستيقا الباروكية هي "صيغة واعية من صيغ العمل المفتوح".¹⁰

2-1-2- الإستيقا الرومانسية (Esthétique romantique): وتتمثل أساساً في التجربة الإنجليزية التي رفضت القوانين المجردة ودعت إلى "حرية الشاعر" وبذلك تكون قد طرحت موضوعاتية للخلق (une thématique de la création) انطلاقاً من تأكيدات "بوراك" (Burke) حول "السلطة الانفعالية للكلمات" مروراً بـ "نوفاليس" (Novalis) حول السلطة الإثارية الخالصة للشعر الذي أصبح «فن المعنى غير المحدد والدلالة الغامضة»¹¹ فعندما يُعرّض الأثر وهو محمل بمقاصد ودلالات مختلفة وعندما يكون متوفراً على العديد من الوجوه يجتهد حينها المؤول أو القارئ في استنطاقه بحثاً عن معانيه الخبيئة. لكن ينبغي أن ننتظر نهاية الرومانسية والنصف الثاني من القرن التاسع عشر لكي نشهد ظهور نظرية مكتملة للعمل المفتوح والمتمثلة في:

2-1-3- الإستيقا الرمزية (Esthétique symbolique):¹² في هذا المعنى تذهب تصريحات "مالارمييه" (Mallarmé) و"بول فرلان" (Paul Verlaine) إلى أبعد الحدود «أن نسمي الأشياء بمسمياتها يعني أننا نضيع ثلاثة أرباع متعة النص الشعري ... الذي يبني أساساً على فعل "التكهن" و"الترقب" و"الإشارة" ... وهذا هو الحلم»¹³.

لقد كان الشاعر الرمزي يحطّم اللَّفظة ويفضّ قشرتها ويأخذ لبابها ويحولها إلى أداة إيحائية بعد أن كانت أداة إيضاحية في اللّغة الشائعة. وكلّ "فكرة واعية" و"مصنفة"،

وكلّ "حكمة" و"نتيجة" و"خلاصة" تُعتبر بالنسبة للفنان الرمزي مادة مقحمة تعطلّ صفاء الذهن وتبعد رونقه.

من الواجب إذًا، أن نتجنّب مبدأ التأويل الأحادي الذي يفرض على القارئ؛ فالكلمة -في النص الشعري- تعترتها جملة من عدم التحديدات والغموض، واتسامها بهذه الحالة من الإبهام هو بالضبط ما يجعلها مشحونة بالإيحاء والرمز. لقد تضمنت الرمزية انفتاح الإدراك الجمالي واستخدمت الرمز باعتباره صورة عن الوضعية الوجودية والأنطولوجية للعالم المعاصر، يشير إلى أكثر من معنى أو فكرة أو عاطفة ويعبر عمّا لا يمكن التعبير عنه؛ فهو يكشف وهو يحجب ويحجب وهو يكشف؛ أي أنه يوحي بالشيء دون أن يوضّحه؛ فهو غامض في جوهره.

2-2- أشكال الكتابة النثرية المعاصرة وممارسة الانفتاح: ومن "النماذج الأخرى"

للعمل المفتوح، نجد كتابات "المؤلفين المشهورين" ويأتي في مقدمتهم:

2-2-1- فرانس كافكا¹⁴ (Franz Kafka): تعتبر أعمال كافكا¹⁵ نموذجا للعمل المفتوح بامتياز نظرا لما تحتويه من معاني تظل أبدا متعددة، غامضة وغير متكافئة، لا تحتويها أية موسوعة، ولا تتبني على أي نظام في العالم.¹⁶ وكل التأويلات الوجودية والتولوجية والنفسية لرموز كافكا لا تستنفد إلا جزءا من إمكانات العمل¹⁷، بحيث يظهر هذا الأخير غير مستنفد ومفتوحا لما يحتويه من أوجه السرية والغموض ... وبذلك يبقى محل مراجعة دائمة وإعادة نظر مستمرة في القيم والثوابت¹⁸.

وفكرة العمل المفتوح يبنّي عليها جزء كبير من النقد المعاصر، ذلك أن مهمة هذا الأخير تتمثل في اعتبار الأدب المعاصر قائما على الرمز، حتى وإن صعب بيان ذلك وتحديده في كثير من الأحيان لأن الشاعر لا يصرح بذلك وإن كانت مقاصده تميل نحو الإشارة وعدم التحديد، فعبارة "بول فاليري" (Paul Valerey) «ما من معنى حقيقي للنص»¹⁹ -كما يوضح ذلك "تندال" (Tindall) في كتابه «الرمز الأدبي» (le symbole littéraire) - لها دلالتها الخاصة بحيث يذهب إلى حد القول: إن العمل

الفني هو آلة أو جهاز بإمكان أي كان -بما في ذلك المؤلف- أن يستعمله مثلما يشاء؛ وهذا النوع من النقد يجعل من النص معينا لا ينضب من الاحتمالات والإمكانات المفتوحة على كل التأويلات والمعاني، وحتى الأعمال حول "بنية الاستعارة" ومختلف "أنواع الغموض" التي تميز الخطاب الشعري، كلها، تدخل في إطار هذا السياق.²⁰

2-2-2-2 - جيمس جويس: ²¹(James Joyce) تمثل الأعمال الفنية لـ "جويس" النموذج الأقصى للانفتاح وذلك باعتبارها صورة عن الوضعية الوجودية والأنطولوجية للعالم المعاصر. لقد عرض الكثير من الفنانين شعرياتهم وحلوا سيرورة الإبداع، وحرروا أبحاثا حقيقية في مسألة الجمالية، لكن ما من أحد عالج مشكلات الجمالية من خلال الشخصيات نفسها مثلما فعل جيمس جويس²²، ويظهر ذلك جليا من خلال بعض أعماله الضخمة مثل رواية "أوليس" (Ulysse) و"يقظة فينيغانس" (Finnegans .wake)

2-2-2-1- رواية "أوليس" (Ulysse): ففي رواية "أوليس"²³ نجد فقرة مثل «الصخور المنجرفة» (wandering rocks) تمثل عالماً مصغراً يمكن أن ننظر إليه من زوايا مختلفة تقلت كلية من قوانين الشعر الأرسطية وبالتالي من الحركة ذات الاتجاه الوحيد للزمن. وفي هذا الصدد كتب "إدموند ولسون" يقول: «إنّ قوة أوليس، عوضاً أن تسيّر في اتجاه محدد، تشيع في كلّ الاتجاهات -بما فيه اتجاه الزمن نفسه- حول النقطة نفسها. فعالم أوليس هو عالم تحركه حياة معقدة لا تتضب؛ إننا نكتشفه وكأنه مدينة نعود إليها باستمرار لكي نستعيد وجوهاً ونفهم طبائع وأمزجة وأن نقيم علاقات وألواناً من المصالح، فجويس أبدى مهارة وتقنية عالية لكي يقدم لنا عناصر هذه الحكاية في نظام أو ترتيب يسمح لنا بالوصول إليها بأنفسنا. إنني أشك في أنّ ذاكرة إنسانية ما تستطيع بعد القراءة الأولى أن تلبّي كلّ متطلبات أوليس²⁴، وعندما نعيد قراءة النص يمكن أن نستعيده من أي مكان، وكأننا أمام شيء متناسق (cohérent) كتناسق مدينة

حقيقية يمكن أن نلجها من كل الجهات. وجويس نفسه يؤكد أنه عمِل بتزامن في مختلف أجزاء كتابه»²⁵.

2-2-2-2- رواية "يقظة فينيغانس" (Finnegans wake): أما في رواية «يقظة فينيغانس»²⁶ فإننا نجد أنفسنا أمام عالم أنشأتيني (Univers Einsteinien) حقيقي (بحيث تتطابق الكلمة الأخيرة من الكتاب مع الكلمة الأولى)، عالم منته (achevé) وفي نفس الوقت غير محدود (illimité)، كل حدث، كل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع أحداث وكلمات أخرى. والتأويل الدلالي لأي كلمة أو أي حدث ينعكس على المجموع²⁷. مع جويس يمكن الوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراءات المتقاطعة²⁸.
والنتيجة: أن مجمل هذه الأفكار -حول مسألة الانفتاح- يمثل من جهة، مرحلة جديدة في تطوير المعرفة العلمية واستبدال العنصر النظري بالعنصر التطبيقي أو لنقل الانتقال من المجال النظري إلى مجال اللمس والإحساس المباشر، وذلك عن طريق منح الأهمية القصوى لـ"عنصر الذاتية". وهذا الانتقال مما هو كائن إلى ما هو ظاهر مرده إلى الفلسفات الجديدة وعلم النفس الانطباعي أو الشعوري والفلسفة التجريبية التي اختزلت الواقع إلى سلسلة من الأعمال الإدراكية. ومن جهة أخرى، وقع إهمال لما يسمى بـ "المركز" الذي كانت له الريادة؛ ففي التفكير العلمي، كما في الفن المعماري، أو الفن الباروكي، الأجزاء كلها متساوية، وتمتلك نفس القيمة، بحيث أصبح الكل (le tout) يتجه نحو "اللامحدود" ويطمح إلى التوسع في "اللانهائي". كما أنه لم يعد هناك قانون يحد من حرية الإنسان الذي أصبح يطمح إلى الاكتشاف أو لنقل إنه أصبح يطمح إلى اتصال أو علاقة تتجدد باستمرار مع الواقع²⁹.

ليس من العجيب إذاً أن نجد في "شعرية العمل المفتوح" صدى لبعض نزعات العلم المعاصر كمفهوم "الحيز" أو "الحقل" المأخوذ من الفيزياء والذي أصبح يُنظر إليه نظرة جديدة عن تلك النظرة الكلاسيكية التي تبحث عن العلل والأسباب في دراستها للظواهر.

لقد أصبح الحديث عن نوع من التفاعل يُعرَف بتفاعل الأنظمة والبنىات. هناك أيضا ظهور مفهوم "الاحتمال" في الفلسفة عوض المفاهيم الثابتة والقياسية والمنظمة. والخلاصة أنه أصبح ينظر إلى المفاهيم والرؤى في علاقتها وسيورتها مع التاريخ. من خلال هذا السياق الثقافي انبثقت شعرية جديدة يظهر من خلالها النص على أنه فضاء متجدد قائم على مبدأ حرية المؤؤل من جهة ومسألة تعدد التأويلات من جهة أخرى.³⁰

2-2-3- موريس ميرلوبونتي³¹ (Maurice Merleau-Ponty): وكنموذج آخر لهذا الانفتاح يتحدث ميرلوبونتي عن فن التصوير، وعن المصور أيضا بحيث يقرر أن الفن لا يعني للفنان الانغماس في عالمه الخاص أو الانطواء على ذاته الفردية، وإنما يعني له الاتجاه نحو العالم والالتجاء إلى الآخرين من أجل تقديم عمل يكون في جوهره بمثابة نداء (Appel). وتتسم فلسفة ميرلوبونتي الجمالية بطابع "الإحالة" القائم بين الفنان والعالم. فالعمل الفني لا يتكون بعيدا عن الأشياء بحيث يكون بمثابة عالم سري مغلق هيهات لأحد أن ينفذ إليه، بل هو وبالذات عالم خاص بالفنان لكنه في الآن نفسه عالم يخاطبنا بلغة "الكلي" حتى نستجيب له ونقبل عليه ونفهم دلالاته؛ فالفنان - المصور - يجعل من الماضي، المعين الذي لا ينضب من الخصب الذي يضمن نوعا من التبادل المستمر، وكأن من شأن كل مصور يشرع في القيام بعمل فني جديد أن يأخذ على عاتقه إعادة النظر في فن التصوير كله ابتداءً من ذلك التراث الذي خلفته الأجيال السابقة؛ ولهذا يقر "ميرلوبونتي" أن «في تاريخ الفن عنصر تراكم أو تجميع هو الذي يكفل لثنى ضروب الفن ضربا من التلاقي المثمر أو التلاحح المنتج»³².

لا شيء يظهر أو يتجلى بصورة نهائية، لأن الآفاق مفتوحة على الدوام ولأن كل منظور أو أفق يحيل إلى الآخر، فالوعي هو دائما وعي جديد. وهو ما يؤكد "إدموند هوسرل"³³ بقوله «لكل حالة وعي أفق خاص بها»³⁴، يختلف هذا الأفق بحسب روابط الاتصال مع حالات الوعي الأخرى فعلى سبيل المثال نجد أن داخل كل إدراك

خارجي، تحيل جوانب الموضوع المدركة بالفعل إلى جوانب أخرى لم تدرك بعد أو أنها ما تزال في طور الظهور والتجلي، وهي في كل مرة تحمل معنى جديداً، ومن منظور آخر مختلف³⁵. يحدث هذا في كل مرة تتغير فيها وجهة إدراكنا³⁶.

إذاً، نستطيع أن نقول إن هذا الجنوح نحو "الغموض" و"اللامحدود" هو من سمات الأعمال الفنية المعاصرة التي تعبر عن الإمكانيات الإيجابية للإنسان الذي يجدد رسم حياته وإدراكاته بشكل مستمر³⁷. ما حققته الثقافة المعاصرة هو هذه الرؤية الجديدة للعالم والمتمثلة في هذا التقارب في الفن والقائم على ما يمكن تسميته بـ "تمائل البنى"³⁸ (analogie de structures).

العمل الفني مفتوح بالفعل، لكن في إطار حقل من العلاقات الممكنة والموجهة والمرتبطة بعالم هو في نهاية المطاف، العالم الذي أراده المؤلف³⁹.

2-2-4- جان بول سارتر⁴⁰ (Jean-Paul Sartre): يبين سارتر، من جهته، - في مسألة الانفتاح- أننا لا نستطيع أن نختزل الموجود ضمن سلسلة من التجليات المحدودة، لأن التجليات في الواقع لا تفتأ تتغير باستمرار وذلك بحسب تغير الموضوعات التي نراها في كل مرة من زاوية تختلف عن تلك التي سبقتها من ناحية، وتلك التي تليها من ناحية أخرى؛ ومن ثم فهو يتحدث عن «لا واقعية» العمل الفني. فاللاواقعية تعني أننا نتجه بأبصارنا نحو ذلك العنصر «المتعالي» أو «المفارق» (l'élément transcendantal) الذي يخلق فوق الخبرة الجمالية، أو هو ذلك المعنى الخصب المليء الذي نشعر أنه من العسير علينا أن نستوعبه حتى ولو قُدِّر لنا أن نتأمله إلى ما لا نهاية. هناك ضرب من الالتباس أو الازدواج في كل عمل فني فهو، من جهة «موضوع حسي» مائل أماناً بتمامه، ومن جهة أخرى، هناك معنى «لا واقعي» يفلت بالضرورة من كل إدراك حسي، وهذا المعنى اللا واقعي أو المعنى الخفي هو بحاجة دائمة إلى تأويل.

يستعيب سارتر عن هذه الثنائية القديمة الواقعي واللاواقعي (le réel et l'irréel) بثنائية مضادة تتمثل في النهائي واللانهائي (le fini et l'infini) والتي تموضع اللانهائي في قلب النهائي. هذا العالم المفتوح هو أساس كل إدراك؛ وهو الذي يميز كل لحظة من لحظات حياتنا المعرفية؛ ذلك أن التجارب هي -على الدوام- في طور الإنجاز، وأن الآفاق هي -بالضرورة- آفاق مفتوحة. وهو ما طرحه ميرلوبونتي ذاته حينما تحدث عن فلسفة النص والكيفية التي ندرك بها العمل الفني. يقول «لا شيء يظهر في صورة الاكتمال، ما دام العمل الفني يتجدد وكل الرؤى لا يمكنها استنفاد معناه»⁴¹. فما يظهر لنا وكأنه رمز للوضوح والتجلي هو نفسه عين الغموض والخفاء، ويقصد بذلك الإدراك والوعي.

تلك هي إزاء، مسائل الفينومينولوجيا (فينومينولوجيا الوعي la phénoménologie de la perception) التي تكشف للفيلسوف والعالم النفسي والفنان على حد سواء تأكيدات مفادها أن الأشياء في العالم تضر غير ما تظهر، وأن هناك دائما شيئا آخر يمكن أن يُرى أو يُقال. «لقد تكلمنا من قبل عن الغموض بوصفه ترتيبا أخلاقيا ومقولة نظرية. وقد حدد علم النفس والفينومينولوجيا "الغموض المدرك" بأنه الإمكانية التي تملكها بأن تقف وفق شروط المعرفة لكي تملك العالم في طراوته قبل كل تثبيبات العادة والتقليد»⁴². هذه النزعة نحو الغموض واللامحدود هي من سمات شعرية العمل المفتوح. هذا العمل يتجدد باستمرار بتجدد تجارب المؤل وخبراته ما دام وعيه وخبراته يتجهان باستمرار نحو آفاق جديدة مفتوحة على الدوام، وفي هذا تجديد لرؤيته للعالم وللحياة والوجود على حد سواء.

مهم جداً -والحال هذه- أن يفتح العالم وتفتح الأشياء حتى يظهر الكل بشكل مغاير ودوماً جديد. فالعمل هو عمل مفتوح، ولكن في إطار حقل من العلاقات (champs de relations) وهذا العمل المتحوّل (L'oeuvre en mouvement) يفتح

إمكانات عدّة تتدخل من خلالها الذات في عملية التأويل. غير أنّ هذه التدخلات ليست عشوائية، بل هي موجهة في إطار عالم النص بحسب ما رسمه له مؤلفه⁴³.

وبالإجمال، فإن المؤلف يقدم للمؤؤل مشروع عمل غير مكتمل، ويترك له مبادرة إنهائه. وهو يجهل الطريقة أو الكيفية التي سيتحقق بها هذا المشروع. وهذا التجسيد للعمل من قبل المؤؤل مرهون بشكل النص وتوجيهاته أيضاً؛ هذه التوجيهات هي التي تحدد -بدورها- مسار القراءة والتأويل مما يجعلنا نقول: إنه مهما كانت النتائج -نتائج القراءة- فإن العمل يبقى في نهاية المطاف "عمل المؤلف" وهو يحمل بصماته أيضاً⁴⁴.

نستنتج إذًا، أن من سمات العمل المفتوح والمتحوّل (L'œuvre ouverte et en mouvement) أنه يدعو إلى المساهمة في صنع العمل بجوار المؤلف على نطاق واسع. وهذا النوع من النصوص، على الرغم من أنه ظاهرياً، يبرز وكأنه "مكتمل" و"منته" إلا أنه في الحقيقة، عمل مفتوح على "ولادة مستمرة" من خلال علاقات داخلية تتولد باستمرار، ولكلّ الحق في بلورة هذه العلاقات وتصورها بحسب إدراكه الخاص، وهذا ما يمنحنا سلسلة غير منتهية من القراءات؛ كلّ قراءة تعيد الحياة للعمل وفق منظور معيّن أو ذوق أو إنجاز شخصي⁴⁵ (Exécution personnelle).

3- خاتمة: نستنتج إذًا، أنّ التفكير الجمالي المعاصر يعالج النص من جوانب عدّة لعلّ أهمها على الإطلاق الجانب اللامتناهي واللامحدود من العمل المكتمل (L'infinité de l'œuvre pourtant achevée). هذا ما كتبه باريسون (Pareyson) في صفحات تُعتبر من أفضل ما خُصّت به «فينومينولوجيا التأويل»، يقول: «إنّ العمل الفني هو شكل (Une forme) أي هو حركة وصلت إلى نهايتها، وبشكل آخر هو "لا نهاية" متضمنة في "المنتهي" (Un infini inclus dans le fini) وكليّته تنتج عن نهايته التي يجب أن ننظر إليها لا على أساس أنها انغلاق لحقيقة ثابتة وجامدة، ولكن على أساس أنها انفتاح للانهاية تجمعت في شكل. وانطلاقاً من هذا الواقع فإن العمل يمتلك عدداً لا نهائياً من المظاهر والتي ليست شذرات

(fragments) ولا أجزاء (parties) ولكن كلّ واحد منها يتضمّنهما جميعاً ويوحى بها من منظور معيّن. إنّ تنوع التنفيذات (exécutions) بقدر ما له أساسه في تعقد الفرد الذي يؤوِّله بقدر ما له أساسه في تعقد العمل نفسه (...). وهكذا فإنّ مختلف وجهات نظر المؤوِّلين ومختلف مظاهر العمل تتجاوب وتتلاقى ويضيء بعضها بعضاً بكيفية تجعل المؤوّل الذي يريد كشف العمل في كليّته، يدركها من خلال أحد هذه المظاهر الخاصة؛ والعكس، فإنّ مظهراً خاصاً للعمل ينتظر -بالضرورة- المؤوّل القادر على اجتذابه والقبض عليه وبالتالي منح الكلّ رؤية مجددة»⁴⁶. ويذهب "باريسون" إلى حدّ التأكيد أنّ «كلّ التأويلات نهائية بالمعنى الذي يجعل كلّ واحدة منها -بالنسبة للمؤوّل- هي العمل في حدّ ذاته، ولكنها في نفس الوقت تأويلات مؤقتة، لأنّ المؤوّل يدرك - بالضرورة- أنّه مطالب بتعميق تأويله الخاص. وبقدر ما كانت هذه التأويلات نهائية، فهي تأويلات متوازية بطريقة يستبعد الواحد فيها الآخر دون أن ينفيه»⁴⁷.

يمكن تطبيق هذه التأكيدات الموجودة على المستوى الجمالي النظري، على كلّ أشكال الفن، في أيّ زمان، غير أنّ الإشكالية الحقيقية لـ "الانفتاح" لم تتجلّ بكلّ تعقيداتها إلّا في الفن المعاصر، من خلال تشابك العلاقة بين الفنان وجمهوره، والتي تؤسس للمنتج الفني مكانة جديدة في المجتمع وتقيم علاقة غير مسبوقّة بين "تأمل" و"استعمال" العمل. ومن ثمّ خلق وضعيات تأويلية يمكن تحقيقها على مستويات عدّة من الكثافة.

وهكذا فإنّ العمل الجديد الموسوم بشعرية العمل المفتوح والمتحوّل والذي قام "إيكو" بتحليله في جذوره التاريخية وفي علاقاته المرجعية والتماثلية التي تجعله يقترب من مظاهر أخرى في العالم المعاصر، يبقى في تطوّر متنامٍ، وبعيداً عن أن يكون قد تمّ شرحه بشكل شامل، وأن يكون قد تمّ تصنيفه، فهو يؤسس إشكالية على جميع المستويات. وبصفة عامّة، فالأمر يتعلق بوضعية مفتوحة وفي تحوّل⁴⁸، وفي هذا فتح لإمكانات التأويل التي قد لا تعرف الحدود.

4- قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

-Umberto Eco,«L'œuvre Ouverte». Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bezieux avec le concours d'André Boucourechliev. Editions du Seuil. 1965.

2- المراجع:

- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، السنة 1966.
- رشيد الإدريسي، سمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، شركة النشر والتوزيع،
الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.

- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، الطبعة
الثانية، 2001.

- أندريه ريشار، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة
الأولى، 1974.

الهوامش والإحالات:

¹ -UmbertoEco,«L'œuvre Ouverte». Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bezieux avec le concours d'André Boucourechliev. Editions du Seuil. 1965.
ملاحظة: تركز هذه الدراسة على المحور الأول من الكتاب الذي يحتوي على مجموع ستة محاور وخاتمة. يبسط الكاتب في هذا المحور الأول «مفهوم الشعرية في العمل الفني» بحيث يشرحه ويطوره وينميها؛ ذلك أن العمل، وإن كان يحمل بصمات الاكتمال، - من حيث كونه عمل المؤلف - إلا أنه في تحوّل مستمر نظرا للتأويلات المتعددة والمختلفة التي يمنحها إياها القراء.

² -Ibid., p. 17.

³ -Ibid., p. 17.

⁴ - رشيد الإدريسي، سمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص 14.

⁵ -Ibid., p. 18.

⁶ - السوفسطائي (le sophiste): في اليونانية القديمة حوار ميتافيزيقي لأفلاطون مع خصومه من أساتذة البلاغة، وهم ثلاثة على التوالي: غورياس وفيتروفيوس وغالكسيس. يدور الحوار حول أنواع الكائن، وطبيعة الكائن وكذا طبيعة السوفسطائي نفسه.

⁷ - رشيد الإدريسي، المرجع السابق، ص 15.

⁸ - Umberto Eco, op. cit., p. 21.

⁹ - أندريه ريشار، النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، 1974، ص 114.

¹⁰ - Ibid., p. 21.

¹¹ - Ibid., p. 21.

¹² - الإستيقيقا الرمزية: تعبر عن حالة من الإشراق والاستسراق الفني تتم في لحظات خارقة يتمكن عبرها الشاعر من الحلول في قلب الحقيقة ذاتها ونقلها في قالب حسي مبتكر.

¹³ - Umberto Eco, op. cit., p. 22.

¹⁴ - فرانس كافكا Franz Kafka (1883-1924): كاتب ألماني ولد بـ "براغ" عاصمة التشيك عام 1883، يهودي الديانة، ويعد أحد أفضل الكتاب الألمان في القرن العشرين.

هو رائد الكتابة الكابوسية، أبدع في مجال الرواية والقصة القصيرة، وتصنف كتاباته بأنها واقعية عجائبية.

توفي كافكا عام 1924 وعمره واحد وأربعون عاما.

¹⁵ - من أشهر مؤلفاته قبل وبعد وفاته:

1- كتاب التحوّل (la métamorphose) صدر بين عامي 1912-1915.

2- كتاب المحاكمة (le verdict) (1913)

3- القلعة (1926)

4- أمام القانون.

5- رسائل إلى ملينا (1952).

¹⁶ - Umberto Eco, op. cit., p. 22.

¹⁷ - يقول كافكا عن نفسه: «ما كان يجب أن أمتلك كل هذا الوعي، طالما أنني أعيش في عالم مبني على سلام مهترئ».

18- لقد عبر عن ذلك لصديقه أوسكار بولاك (Oscar pollak) في جانفي 1914 بقوله «يجب أن يكون الكتاب المعول الذي يجلو الصقيع بداخلنا»
- وكتب أيضا «إذا كان الكتاب الذي نقرأه لا يوقظنا وكأنه ضربة قوية على رؤوسنا، فلماذا نقرأه
إدًا؟»

19 -Ibid., p. 23.

20 -Ibid., p. 23.

21- جيمس جويس James Joyce (1882-1941): روائي وشاعر إيرلندي، من الكتاب الأكثر تأثيرا في القرن العشرين. ولد عام 1882 بإيرلندا وتوفي عام 1941 بسويسرا.
تأثر بأشهر كتاب تلك الحقبة ومنهم أوسكار وايلد (Oscar wilde) ووليام شكسبير وايزرا باوند.
- من أشهر رواياته: الأموات (عام 1920)، أوليس (Ulysse) عام 1920، و (Finnegans wake) عام 1939.

22 -Umberto Eco, op. cit., p. 171.

23- أوليس (Ulysse): يقوم الكتاب على أسلوب المونولوج الداخلي والحوار المسرحي. ففراءة أوليس وتجاربه تغير إدراكنا للرواية وأيضا رؤيتنا للعالم بأكمله، وهو في أجزاء متعددة منه يشبه عمل الشاعر الإغريقي هوميروس في إلياذته الشهيرة.

24- الشاهد أنّ هذا العمل الذي أنجزه جويس، والذي صنع شهرته، صيغ بأسلوب جديد جعل منه معجماً حقيقياً في أساليب الكتابة لكثير من الكتاب الكبار من أمثال "وليام فوكنر" و"ألبيير كامي" و"سامويل بيكيت" وغيرهم... وبالتالي فهو مدعاة لكل تأويل.

25 -Edmund Wilson cité par Umberto Eco in «l'œuvre ouverte». p.23.

26- "يقظة فينيغانس": يتحدث الكاتب عن عادات الطبقة البرجوازية في إيرلندا، ويرسم صورة لحياة الخمول والرقود في "دبلن" (Dublin)، وكذا الجو المضطرب والقدر المأساوي لمجتمعات تلك الحقبة. وعلى النقيض من ذلك تكشف رواية "أوليس" مدينة اليقظة الكبيرة.

27 -Umberto Eco, op. cit., p. 24.

28- إن جويس نفسه في نتاجه النهائي كان يسعى إلى بناء قارئه الخاص عبر استراتيجية نصية، وهو المؤلف الذي أثار عن نصه انفتاحه الشديد. وفي المقابل، فإن النص إذ يحيل إلى قراء لم يفترض وجودهم ولا ساهم في إنتاجهم، يصير عصيا على القراءة (أكثر مما عليه) أو يصير كتاباً آخر مختلفاً.

29 -Ibid., p. 29.

30 -Ibid., p. 30.

³¹ - مورييس ميرلوبونتي Maurice Merleau-Ponty (1908-1961): فيلسوف فرنسي تأثر بفينومينولوجيا هوسرل وبالنظرية القشالتية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص. من أهم كتبه: بنية السلوك (1942) وفينومينولوجيا الإدراك (1945)، وقد بين في هذه الأعمال بطلان مطامح علم النفس في تأسيس ذاته كعلم. والنقد هنا ليس موجهاً إلى علم النفس بل إلى العلم بوجه عام بسبب نزوع هذا الأخير نحو تقديم فهم اختزالي وجاف للظواهر، ومهمة الفلسفة الفينومينولوجية - حسب ميرلوبونتي - تتمثل في تحقيق الرجوع إلى عالم الحياة الأصلي والبدئي وفي "العودة إلى الأشياء ذاتها" كما أكد ذلك من قبل إدموند هوسرل.

³² - زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، السنة 1966. ص 190.

³³ - إدموند هوسرل Edmund Husserl (1859-1938): فيلسوف وعالم في المنطق وعلم الحساب. أول من استخدم مصطلح الفينومينولوجيا للدلالة على منهج فكري واضح المعالم. هذا المنهج الذي كان له بالغ الأثر على فلسفة القرن العشرين.

من مؤلفاته: أبحاث منطقية (1900-1901)، وأساس علم الظواهر وأفكار لعلم ظواهر خالص، وعلم ظواهر الوعي الباطن بالزمان (1905-1910). كما نشر عام 1925 المنطق الصوري والمنطق المتعالي، وتأملات ديكارتيّة سنة 1931. ونُشر بعد سنة من وفاته كتاب الخبرة والحكم.

من أشهر من تأثر بأفكاره من الفلاسفة المعاصرين مارتين هيدجر، جاك دريدا، وإيمانويل ليفيناس، وماكس شيلر.

³⁴ - Umberto Eco, op.cit., p. 31.

³⁵ - Ibid., p. 31.

³⁶ - في كتابات هوسرل الأولى من "الأبحاث المنطقية" إلى "التأملات الديكارتيّة" نجد أن الوعي (Perception) لا يحدده الإدراك، أي انطلاقاً من حضوره الخاص أمام الأشياء، وإنما يحدد بالنظر إلى تباعده وغيابه عنها. هذا التباعد وهذا الغياب يفصح عن «القدرة على منح المعنى»، وأيضاً عن «الرغبة في القول».

يمكن أن تكون لنا مقاصد فارغة من المعنى، أي أننا لم نمنحها معنى معيناً، ومع ذلك يبقى القصد شكلاً من أشكال الوعي. ومن ناحية أخرى، يمكن أن نملاً مقاصدنا بمعاني حقيقية.

الوعي هنا هو وعي مضاعف (أو وعي مزدوج)، في المرة الأولى عندما تركنا مقاصدنا فارغة، وفي المرة الثانية عندما منحنا مقاصدنا معاني حقيقية.

غير أن الأمر تغيّر في كتابات هوسرل الأخيرة، حيث أصبح الإدراك هو المنشأ الأول لكل أشكال الوعي (الوعي الذي يدرك، الوعي الذي يحقق حضوراً ويؤسس مقاصد).

الإدراك بهذا المعنى، هو الأساس في فهم الأشياء. تلك هي نقطة التحول الأساسية في ظاهرية هوسرل المتعالية وتغيّر مسارها إلى الظاهرية الوجودية. في الأول لم يكن الوعي محددًا من طرف الإدراك، ثم تغيّر الأمر بحيث أصبح الإدراك هو الذي يحدد كل أشكال الوعي.

³⁷ -Ibid., p. 32.

³⁸ -Ibid., p. 33.

³⁹ -Ibid., p. 34.

⁴⁰ - جان بول سارتر Jean-Paul Sartre (1905-1980): فيلسوف وكاتب فرنسي وممثل الاتجاه الوجودي في فرنسا.

في عالم سارتر الإنسان "صانع محتواه" وهذا باعتباره يتمتع بالحرية المطلقة، فهو الذي يحدد أهدافه غير المشروطة في هذا الوجود، تأثر به ألبير كامي (A. Camus)، سيمون دي بوفوار (Simone de beauvoir).

من مؤلفاته: الغثيان (1938) la nausée، الوجود والعدم (1943) l'être et le néant، الوجودية من مذهب إنساني (1946)، الكلمات (1963)، وغيرها من المؤلفات.

من أشهر عباراته: "الإنسان محكوم عليه أن يكون حراً، لأنه ذات مرة أُلقي في العالم، وهو مسؤول عن كل مايفعل".

⁴¹ -Umberto Eco, op.cit., p. 32.

⁴² - أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الثانية، 2001، ص 34.

⁴³ -Ibid., p. 34.

⁴⁴ -Ibid., p. 32.

⁴⁵ -Ibid., p. 35.

⁴⁶ -Pareyson cité par Umberto Eco in «l'œuvre ouverte». Op. cit., p.36.

⁴⁷ -Ibid., p. 36.

⁴⁸ -Ibid., p. 37.

ذلك هو "جزء" من المراجعة الحثيثة التي قام بها إيكو للفكر الجمالي في تاريخ الشعرية الغريبة.