

ما الأدب، وهل للأدب أهمية؟

جوناثان كاللر

ما الأدب؟ قد تظن أن يكون هذا السؤال سؤالاً مركزياً للنظرية الأدبية، ولكن في واقع الأمر، لا يبدو أنه يهم كثيراً. فلم ذلك؟

يظهر أن ثمة سببين رئيسيين. الأول، ما دامت النظرية ذاتها تُمازج بين الأفكار من الفلسفة، وعلم اللغة، والتاريخ، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، فلماذا ينبغي على المُنظِّرين القلق ما إذا كان النص الذي يقرؤونه هو نص أدبي أم غير أدبي؟ ثمة دائرة كاملة من المشاريع النقدية لأساتذة الأدب وطلابه في الوقت الحاضر، وكذلك الموضوعات لقراءتها والكتابة عنها - كـ «صُور المرأة في بدايات القرن العشرين» - حيث يمكنك تناول الأعمال الأدبية وغير الأدبية. يمكنك دراسة روايات فيرجينا وولف أو سير فرويد (في تحليله للحالات المرضية) أو كليهما، ولا يبدو التمييز بينهما تمييزاً فاصلاً منهجياً. لا يعني هذا أن جميع النصوص متكافئة بهذه الطريقة أو تلك: إذ تُعدّ بعض النصوص - لهذا السبب أو ذاك - أكثر غنىً، وقوةً، أكثر نموذجية، وإثارة للجدل، وأكثر مركزية. إلا أنه يمكن دراسة الأعمال الأدبية وغير الأدبية سوياً وبطرق مُتشابهة.

الأدبية خارج الأدب

والسبب الثاني، لم يتبدأ التمييز أساسياً لأن أعمال النظرية قد كشفت عمّا يُدعى ببساطة «أدبية» الظواهر غير الأدبية [أو طابعها الأدبي]. فقد تبين أن الخواص التي كانت تُعدّ عادةً خواص أدبية، هي حاسمة في الخطابات والممارسات غير الأدبية أيضاً. فقد أخذت - مثلاً - النقاشات التي دارت حول طبيعة الفهم التاريخي، أخذت كنموذج لها ما يُحيط [بعملية] فهم قصة ما. وعلى نحو مميز، لا يقدم المؤرخون تفسيرات مماثلة لتفسيرات العلم التنبئية: إذ لا يمكنهم إثبات أنه حينما يحدث X و Y سيظهر Z حتماً. وما يفعلونه هو، بالأحرى، إثبات كيف أن أمراً ما أفضى إلى آخر، كيف حدث أن اندلعت الحرب العالمية الأولى، لا لم وجب عليها أن تقع. ومن ثم، فإن نموذج التفسير التاريخي هو منطق القصص: الطريقة التي تُظهر بها قصة كيف حدث أن وقع شيء ما، حيث تربط بين الحالة الابتدائية، وتطورها، ونتيجتها بطريقة تكون مفهومة ومعقولة.

ونموذج الوضوح التاريخي هو، بإيجاز، السرد الأدبي. فنحن الذين نسمع القصص ونقرؤها، بارعون في الحديث عمّا إذا كانت الحكمة مفهومة ومتناسكة، أو ما إذا كانت القصة تظل ناقصة. وإذا كانت النماذج

ذاتها لما هو مفهوم ومعقول ولما يُعدُّ بوصفه قصة، تسم السرديات الأدبية والتاريخية بِسمةٍ مميزة، فإنّ التمييز بينهما لا يبدو شأنًا نظرياً مُلحاً. وعلى نحو مماثل، شدّة المُنظرونَ على أهمية الأدوات البلاغية في النصوص غير الأدبية - سواء أكانت تفسير فرويد التحليل النفسي لحالات مرضاه، أم أعمالاً ذات مُحاجة فلسفية - كالاستعارة التي تُعدّ على أنها حاسمة في الأدب، ولكنها كثيراً ما تُعدّ زُخرفاً محضاً في الأنواع الأخرى من الخطابات. وفي إبرازهم الكيفية التي تُشكّلُ بها المجازاتُ البلاغيةُ التفكيرَ داخل الخطابات الأخرى أيضاً، يبيّن المنظرون أن ثمة «أدبية» فعالة تشتغل في النصوص التي يُفترض بها أنها غير أدبية، وبالتالي، باتّ التمييز بين الأدبي وغير الأدبي أمراً مُعقداً.

ولكن واقعة أنني أصف هذا الموقف من خلال التنويه باكتشاف «أدبية» الظواهر غير الأدبية، تشير الى أن فكرة الأدب لم تنزل لتعب دوراً يقتضي تناوله.

أي نوع من الأسئلة؟

لقد عدنا مرّة أخرى إلى السؤال الأساسي الذي لا مَناصَ منه: «ما الأدب؟». ولكن، أي نوع من الأسئلة هذا السؤال؟ إذا سأله طفل يبلغ من العمر سنوات خمساً، فمن السهولة أن تجيب: «الأدب هو: القصص، والقصائد، والمسرحيات». أمّا إذا كان السائل منظرًا أدبياً، فمن الصعوبة بمكان معرفة كيفية تناول التساؤل. ربما كان سؤالاً عن الطبيعة العامة لهذا الشيء - الأدب - الذي تُدركان طبيعته جيداً قبل الآن. أي نوع من الأشياء أو النشاطات يكون الأدب؟ ما الذي يفعله؟ وما الأغراض التي يخدمها؟ إذن، يفهم من سؤال: «ما الأدب؟»، أنه لا يطلب تعريفاً، بل تحليلاً، لا بل مناقشة لماذا على أية حال بهتمّ المرء بالأدب؟ ولكن، ربما كان «ما الأدب؟» سؤالاً عن الخصائص المميّزة للأعمال التي تُعرف على أنها أدب: ما الذي يُميّزها عن الأعمال غير الأدبية؟ ما الذي يُفرّق الأدب عن أنشطة الإنسان الأخرى أو تسلياته؟ ربما سأل الناس هذا السؤال لأنهم كانوا يتساءلون عن كيفية اتخاذ قرار أيّ كتب هي كتب أدبية وأيّها غير أدبية، ولكن من المحتمل أكثر أن لديهم فكرة قبل الآن عمّا يُعدّ أدباً، ويرغبون بمعرفة شيء آخر: هل ثمة سمات جوهرية مميزة تتقاسمها الأعمال الأدبية؟

إنّه سؤال صعب. وقد تُصارع المُنظرون معه، لكن من دون نجاح جدير بالذكر. والأسباب واضحة: تأتي الأعمال الأدبية في جميع الأشكال والأحجام ويبدو أن معظمها لديها ما تشترك به مع الأعمال التي لا تُدعى عادة أدباً، أكثر مما تشترك به مع بعض الأعمال المتعارف عليها بوصفها أدباً. فـ «جين آير» لـ «شارلوت برونتي»، مثلاً، تشبه إلى حد بعيد السيرة الذاتية أكثر من شبهها بالسّونيتة، وقصيدة «حبي شبيه وردة حمراء»، لـ روبرت بيرنز، تشبه أغنية شعبية أكثر مما تشبه «هاملت» لـ شكسبير. فهل ثمة خواصّ تتقاسمها القصائد والمسرحيات والروايات، تُميّزها، لنقل، عن الأغاني، وكتابة المحاورات، والسير الذاتية؟

اختلافات تاريخية

وإذا نظرنا من منظور تاريخي، فمن شأنه أن يُضفي مزيداً من التعقيد على السؤال. لقد كتب الناس طيلة خمسة وعشرين قرناً أعمالاً ندعوها في الوقت الحاضر بالأدب، إلا أن المعنى الحديث لـ الأدب لا يكاد يتجاوز القرنين. فقد كان الأدب والمصطلحات المماثلة له في اللغات الأوروبية الأخرى قبل ١٨٠٠، تدل على «صناعة الكتابة» أو «علم بالكتب». حتى في الوقت الحاضر، عندما يقول العالم: «إنّ أدبيات نظرية

النشويّة كثيرة» فهو لا يقصد أن ثمة قصائد وروايات عديدة تُعالج هذا الموضوع، بل يقصد أنّه قد كُتب بخصوصه الكثير. والأعمال التي تُدرّس في الوقت الحاضر على أنّها أدب في المقرّرات التعليمية الإنكليزية أو اللاتينية داخل المدارس والجامعات، كان يتمّ التعامل معها ذات يوم لا بوصفها ضرباً خاصاً من الكتابة بل بكونها أمثلة رفيعة على استخدام اللغة والبلاغة. لقد كانت أمثلة على مقولة أوسع من الممارسات التي تضرب مثلاً على الكتابة والتفكير اللذين يتضمنان: الحُطْب، والمواعظ، والتاريخ، والفلسفة. ولم يكن يُطلب من الطلاب تفسير هذه الأعمال، كما نفسّر الأعمال الأدبية في الوقت الحاضر، حيث نبحث عن شرح عمّا «تدور» حوله هذه الأعمال «فِعلياً». على العكس، كان الطلاب يحفظونها عن ظهر قلب، ويدرسون قواعدها، ويحدّدون مجازاتها البلاغية، وتراكيبها أو إجراءات مُحاجّتها. فمؤلّف ك «الإلياذة» لفيرجيل، الذي يُدرّس اليوم على أنّه أدب، كان يتمّ التعامل معه في المدارس بطريقة مختلفة تماماً قبل ١٨٥٠.

والمعنى الغربي الحديث للأدب بوصفه كتابة تخيلية يمكن رده إلى مُنظري الرومانسية الألمانية في نهايات القرن الثامن عشر، وإذا أردنا مصدراً محدداً، يمكن رده إلى كتاب أصدرته بارونة فرنسية عام ١٨٠٠، أعني كتاب الأدب من حيث علاقته مع المؤسسات الاجتماعية ل المدام دو ستال. ولكن حتى إن اقتصرنا على القرنين الأخيرين، فإن مقولة الأدب تصبح مقولة زلّقة: هل كانت الأعمال التي نُعدّها أدباً اليوم - ولتكن القصائد التي تبدو أنّها تُنف من المحادثة العادية، من دون قافية أو عرّوض قابل للدراك - هل كانت ستنتعّ بالأدب تبعاً ل المدام دو ستال؟ وحالما نبدأ التفكير في الثقافات غير الأوروبية، فإنّ قضية ما نُعدّها على أنّها أدب، تصبح صعبة أكثر فأكثر. ومن المغربي طرح المسألة والاستنتاج أنّ الأدب هو كلّ ما يتعامل معه مجتمع معيّن بكونه أدباً؛ نسقاً من النصوص التي يُسلّم بها محكمو الثقافة بوصفها تنتمي إلى الأدب.

إنّ مثل هذا الاستنتاج بطبيعة الحال لا يفي بالغرض كلياً. فهو يستبدل الأسئلة بدلاً من حلّها: فعوضاً عن السؤال «ما الأدب؟» سنحتاج إلى سؤال «ما الذي يحملنا (أو أي مجتمع آخر) على التعامل مع شيء ما بوصفه أدباً؟» ومع ذلك، ثمة مقولات أخرى تشتغل بهذه الطريقة، إذ لا تُحيل إلى خصائص محددة، بل إلى المعايير المتغيّرة للمجموعات الاجتماعية. لنأخذ سؤال: «ما العُشبة الضّارة؟» هل ثمة جوهر ل «كون الشيء ضاراً؟» شيء خاص، ما لا أعرفه، تتقاسمه الأعشاب الضّارة بحيث يميّزها عن غير الضّارة؟ إنّ أيّ امرئ يقوم بالمساعدة في إزالة الأعشاب الضّارة من الحديقة، يعرف مدى صعوبة معرفة العُشبة الضّارة من غيرها، وربما تسائل إنّ كان ثمة سرّ ما. ما السرّ؟ كيف تُميّز عشبّة ضّارة؟ حسناً، السرّ هو أن ليس ثمة سرّ. الأعشاب الضّارة هي ببساطة أعشاب لا يريد البُستاني أن تنمو في حديقته. وإذا كنت فضولياً حول الأعشاب الضّارة، وتبحث عن طبيعة «كون الشيء ضاراً»، أو إذا بحثت عن صفات شكلية أو فيزيائية مميّزة تجعل من الأعشاب ضّارة، سيكون مضيعة للوقت إن سعيت إلى استقصاء طبيعتها البيولوجية. وسيكون عليك - بدلاً من ذلك - القيام بتحقيقات تاريخية واجتماعية وربما سيكولوجية، حول أنواع الأعشاب التي يرى فيها مجموعات متباينة من البشر وفي أمكنة مختلفة، بوصفها أعشاباً غير مرغوب فيها.

ربما كان الأدب شأنه شأن العُشبة الضّارة.

إلا أنّ هذا الجواب لا يُبدّد السؤال. إنّه يُغيّره إلى: «ما الذي ينطوي عليه التعامل مع شيء ما بوصفه أدباً في ثقافتنا؟»

التعامل مع النصوص على أنّها أدب

لنفترض أنك تُصادف الجُملة التالية:

We dance in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

ما هذه الجُملة، وكيف تعرف ذلك؟

مما له شأنه، وإلى حدٍ كبير، هو أين تلتقي بهذه الجملة مُصادفةً. إذا كانت هذه الجُملة مطبوعة على مُصاصة بداخل كعكة الحظ المُحلّاة الصّينيّة، قد تظنّ بحقّ أنها حظّ مبهم على نحو استثنائي، ولكن حينما تقدّم (شأنها هنا) بكونها مثلاً، فإنك ستبحث بتلهّف عن الاحتمالات ضمن استخدامات اللغة المألوفة لك. فهل هي أحجّيّة تسألنا أن نحزر السرّ؟ أو ربما كانت إعلاناً عن شيء ما يدعى بـ «السرّ»؟ تُقضى الإعلانات عادةً "Winston tastes good, like a cigarette should" - وقد باتت مُبهمّة أكثر فأكثر وهي تحاول إثارة جمهور مُتخم. ولكن تبدو هذه الجُملة مفصولة عن أيّ سياق عملي ممكن تخيله بسهولة، بما فيه سياق بيع مُنتج ما. إن هذه الواقعة، وكذلك واقعة أنّ هذه الجملة مُقفّاة وثمة إيقاع - بعد أول مفردتين - لتواتر المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة ("round in a ring suppose")، تُخلقان امكانية أن تكون هذه الجملة شعراً، ومثلاً عن الأدب.

مع ذلك، ثمة أحجية هنا: فواقعة أن ليس لهذه الجملة مضمون عملي جليّ هي التي تخلق بالدرجة الأولى امكانية أن تكون هذه الجملة أدباً، ولكن، أليس من الممكن تحقيق ذاك التأثير من خلال نزع جُملي أخرى من السياقات التي تُظهر بوضوح ما تفعله [هذه الجُملي]؟ لنفترض أننا قبسنا جملة من كتيب إرشادات، أو من وصفة (لتحضير طعام)، أو من إعلان، أو من جريدة، ودوّناها وحدها على صفحة:

Stir vigorously and allow to sit five minutes.

[حرك بقوة واترك(ه) يرقد لخمس دقائق.]

هل هذا أدب؟ هل جعلت منه أدباً من خلال اقتطافه من السياق العملي لوصفة؟ من المحتمل [أنني فعلت ذلك]، ولكن نادراً ما يكون ذلك واضحاً. إذ يبدو أنّ ثمة شيئاً ناقصاً؛ ويظهر أن الجملة ليست لديها الموارد [الكافية] حتى تشتغل عليها. ولكي تجعلها أدباً ربما يقتضي منك الأمر تخيّل عنوان حيث ستطرح علاقته مع بيت الشعر مشكلة وتمارس التخيّل: [ليكن العنوان] مثلاً، «السرّ»، أو «خلق الرّحمة».

قد يكون مثل هذا الأمر مفيداً، ولكن يظهر أنّ جزءاً من جملة كـ «قطعة حلوى على الوسادة في الصباح» أو فرّ حظاً كي تغدو أدباً، ذلك أن اخفاقها في أن تصبح أيّما شيء باستثناء صورة، يسترعي ضرباً معيّنًا من الانتباه، ويستدعي التفكير. وهذا هو شأن الجُملي التي تقدّم العلاقة القائمة بين شكلها ومحتواها، زاداً كامناً للفكر. من هنا، قد تكون الجملة الافتتاحية في كتاب فلسفي، من وجهة نظر منطقية لـ و. ف. كوين، قصيدة على نحو يمكن تصورها:

A curious thing
about the ontological problem is its
simplicity

[الشيء الالفت حول المشكلة الوجودية هو بساطتها.]

مُدوّنة بهذا الشكل على صفحة، ومُحاطة بحواشي الصمت التي تلقي الرعب في النفس، يمكن لهذه الجُملة أن تلفت ضرباً معيّنًا من الانتباه الذي يمكننا أن ندعوه أدبياً؛ اهتماماً بالكلمات، علاقة بعضها مع

بعض، وتضمنياتها، لا سيّما اهتمام بالكيفية التي يتصل بها ما يقال بالطريقة التي يُقال بها. أعني أن الجملة تبدو قادرة، مدونة بهذا الشكل، على أن تلتزم بفكرة حديثة معيّنة عن القصيدة، وأن تستجيب لنوع من الاهتمام الذي يرتبط في الوقت الحاضر مع الأدب. إذا كان ينبغي لأحدهم قول هذه الجملة لك، ستسأل «ما الذي تعنيه؟» ولكن، إذا اعتبرت هذه الجملة أنّها قصيدة، فلن يكون السؤال ذاته تماماً: ليس ما يعنيه المتحدث أو المؤلف، إنّما ما الذي تعنيه القصيدة؟ كيف تشتغل هذه اللغة؟ ما الذي تفعله هذه الجملة؟

ولكونهما معزولتين وهدما في البيت الأول، قد تُشير المفردتان «الشيء اللافت» سؤال: مهم يكون الشيء لافتاً ولأيّ غرض. إن سؤال «ما الشيء؟» واحد من المشاكل الأنطولوجية؛ وهو علم الوجود أو دراسة تتعلق بما يوجد. ولكن مفردة «الشيء» في عبارة «الشيء اللافت» ليست شيئاً مادياً، بل هي شيء ما كعلاقة أو مظهر، يبدو أنهما لا يوجدان بالطريقة ذاتها التي يوجد بها حجر أو منزل. تُبشّر الجملة بالبساطة ولكن يبدو أنها لا تمارس ما تُبشّر به، وتوضّح، في التباسات الشيء، شيئاً ما من تعقيدات الوجود الحصينة. ولكن ربما كانت بساطة القصيدة عينها - واقعة أنّها تقف بعد مفردة «بساطة»، وكأنه ليس ثمة حاجة لقول المزيد - تضفي بعض المصدقية على تأكيد البساطة غير القابل للتصديق. على أية حال، يمكن للجملة - معزولة بهذه الطريقة - أن تُسفر عن ضرب من نشاط التأويل المرتبط مع الأدب؛ ذاك الضرب من النشاط الذي طبقته هنا. ما الذي يمكن لهذه التجارب - الفكر أن تخبرنا به عن الأدب؟ إنها تقترح، قبل كلّ شيء، أن اللغة حينما تجرد من السياقات الأخرى، وتُعزل عن الأغراض الأخرى، يمكن تأويلها بوصفها أدباً (رغم أنّه يجب عليها أن تمتلك بعض الخواص التي تجعلها تستجيب لمثل هذا التأويل). إذا كان الأدب اللغة وقد نُزعت من سياقها، وجرّدت من الوظائف والأغراض الأخرى، فهو ذاته سياق يُعزّز ضرباً خاصّة من الاهتمام ويُشيرها. مثلاً، يهتمّ القراء بالتعقيدات الكامنة ويبحثون عن المعاني المضمرّة، من دون الافتراض، لنقل، أن المنطوق يُعلمهم بعمل شيء ما. أن تصف الأدب هو أن تُحلل نسقاً من الافتراضات والعمليات التأويلية التي قد يُطبقها القراء على مثل هذه النصوص.

أعراف الأدب

إنّ أحد الأعراف أو الميول ذات الصلة، والذي نشأ عن تحليل القصص (بدءاً من الحكايات الشخصية الى الروايات الكاملة) يُعرف بالاسم الكالغ لـ «المبدأ التعاوني المحميّ بإفراط» إلا أنه في واقع الأمر بسيط نوعاً ما. يستند التواصل إلى العرف الأساسي الذي مفاده أن المشاركين يتعاونون بعضهم مع بعض، لذا فإن ما يقوله شخص لآخر يكون ذا صلة [بالحديث] على الأرجح. إنّ سألتك فيما إذا كان جورج طالباً جيداً وأجبت: «إنه عادة مُراعٍ للموعد»، فإنني أدركُ جوابك من خلال افتراض أنك متعاون وتقول شيئاً يمتّ بصلة إلى سؤالِي. وبدلاً من التذمر قائلاً: «لم تُجِبْ على سؤالِي»، قد استنتج أنك أجبت ضمناً وأشرت إلى أن ليس ثمة إلا إيجابيات قليلة لتقولها عن جورج كطالب. أعني، أنني أفترض بأنك متعاون إلا إذا كان ثمة بيّنة تفرض بالقوة عكس ذلك.

يمكن النظر - الآن - إلى السرديات الأدبية من حيث أنّها أعضاء في فئة أوسع من القصص؛ «النصوص التي تتكشف عن السرد»، وكذلك المنطوقات، التي لا تكمن صلتها بالمستمعين في المعلومات التي تنقلها بل تكمن في «قدرتها الإخبارية» tellability. وسواء أكنت تُخبر صديقاً حكاية أم تكتب رواية للأجيال القادمة، فأنت تقوم بشيء ما مختلف، لنقل، عن الشهادة في المحكمة: إذّ تحاول أن تُنشئ قصة تبدو

لمستمعيك «جديرة بذلك»؛ حيث تمتلك نوعاً من الفكرة الأساسية أو الفحوى، وُسرِّي عن [المستمعين] وتمنحهم الحُبور. وما يفصل الأعمال الأدبية عن النصوص الأخرى التي تتكشف عن السرد، هو أنها قد خضعت لعملية الاختيار: فهي تُطبع، ويُعاد النظر فيها، ويعاد طبعها، بحيث يتناولها القارئ وهو على يقين أن الآخرين وجدوا أنها مبنية كما ينبغي وأنها «جديرة بذلك». لذا فإن المبدأ التعاوني للأعمال الأدبية «محمي بإفراط». يمكن أن نتغافل عن الأشياء الضبابية وعن كونها غير متصلة بالموضوع على نحو جلي، من دون الافتراض أن ذلك ليس له معنى. ويفترض القراء أن تعقيدات اللغة في الأدب لها غرض توصيلي بالنتيجة، وعضواً عن التصور أن المتحدث أو الكاتب غير المتعاون، كما قد يكون عليه الأمر في سياقات الكلام الأخرى، يكافح القراء لتفسير العناصر التي تهرأ بمبادئ التواصل الفعال في سبيل هدف توصيلي أبعد. إن «الأدب» نعت مؤسستي يسمح لنا بالتوقع أن نتائج مساعدتنا في القراءة ستكون «جديرة بذلك». وينجم الكثير من سمات الأدب عن استعداد القراء للاهتمام، واستكشاف الالتباسات، وعدم السؤال على الفور: «ما الذي تعنيه بذلك؟».

يمكن الاستنتاج، أن الأدب فعلٌ كلامٍ أو حادثة نصية، يبعث على ضروب محددة من الاهتمام. وهو يُغير الأنواع الأخرى من أفعال الكلام، كنقل المعلومات وطرح الأسئلة والبر في الوعود. وما يحمل القراء على التعامل مع شيء ما بوصفه أدباً هو أنهم يجدونه غالباً في سياق يُعيّنه بوصفه أدباً: في ديوان شعر أو في باب مجلة، في المكتبة العامة، أو في مكتبة لبيع الكتب.

أُحجِيَّة

ولكن لدينا أُحجِيَّة أخرى هنا. أليس ثمة أساليب خاصة في تنظيم اللغة تفيد أن هذا الشيء أدب؟ أم أن واقعة معرفتنا بكون هذا الشيء أدباً هي التي تحملنا على أن نُؤليه نوعاً من الاهتمام الذي لا يُؤليه للصحيفة كما نجد فيها ضرورياً خاصة من التنظيم والمعاني المضمرة؟ ينبغي أن يكون الجواب أن الحالتين كلتيهما تجريان حتماً: أحياناً تكون للشيء سمات تجعله أدبياً، وأحياناً أخرى يحملنا السياق الأدبي على التعامل معه بوصفه أدباً. ولكن لا تجعل اللغة المنتظمة جداً من شيء ما أدباً بالضرورة؛ إذ ليس ثمة شيء أكثر نمطية من دليل الهاتف. ولا يمكننا جعل أية قطعة لغة أدباً بمجرد أن نطلق عليها اسم الأدب: لا يمكنني أن أتقظ مُقرّري التعليمي القديم في الكيمياء وأن أقرأه على أنه رواية.

فمن جانب، ليس «الأدب» مجرد اطار نضع فيه اللغة: لن تُصار كل جملة إلى أدب إذا دوّناها على صفحة كقصيدة. ولكن، من جانب آخر، ليس الأدب مجرد ضرب خاص من اللغة، إذ لا تتباهى الكثير من الأعمال الأدبية بتباينها عن الأنواع الأخرى للغة؛ فهي تشتغل بطرق خاصة بفعل أنها تتلقى اهتماماً خاصاً. لدينا بنية معقدة هنا. نحن نتعامل مع منظورين متباينين يتداخلان، ويتقاطعان، لكن يبدو أنهما لا يُحققان تركيبة [واحدة]. يمكننا أن نُعدّ الأعمال الأدبية بوصفها لغة ذات خصائص وسمات معينة، كما يمكننا أن نُعدّ الأدب بوصفه نتاج الأعراف وضرباً معيناً من الاهتمام. إذن، ولا واحد من المنظورين يُدمج الآخر بنجاح، وينبغي على المرء أن يتنقل بينهما. أتناول [فيما يلي خمس نقاط طرحها المنظرون حول طبيعة الأدب: ومع كل نقطة من هذه النقاط، تنطلق من منظور معين ولكن يجب، في النهاية، أن تُدخل في حسابك المنظور الآخر.

طبيعة الأدب

١. الأدب بوصفه «صدارة» اللغة

كثيراً ما يُقال: إنَّ «الأدبية» تتربّع فوق الجميع في تنظيم اللغة، الأمر الذي يجعل من [لغة] الأدب مُميّزة عن اللغة التي تُستخدم في الأغراض الأخرى. والأدب هو اللغة التي «تتصدّر» اللغة ذاتها: يجعلها غريبة، يدفعها أمامك - «انظر! أنا لغة!» - بحيث لا يغيب عن بالك أنك تتعامل مع لغة مُشكّلة بطرائق غريبة. وعلى وجه التخصيص، يُنظّم الشعراً مستوى الصوت للغة بحيث يجعلها شيئاً تُحسب حساباً. فيما مطلع قصيدة لـ جيرارد مانلي هابكنز تحت عنوان «إنفارْسنايد» Invarsnaid:

The darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in coomb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.

إنَّ صدارة الأسلوب اللغوي - التكرار الموزون للأصوات في "burn... brown...rollrock roaring" - إضافةً إلى المُركّبات الفعلية الفريدة كـ "rollrock" تُوضّح أننا نتعامل مع لغة مُنتظمة لتلفت الانتباه إلى البنية اللغوية ذاتها.

ولكن من الصحيح أيضاً أن القُرّاء لا ينتبهون في حالات عديدة إلى الأسلوب اللغوي إلا إذا كان الشيء مُعينا على أنه أدب. فأنت لا تُصغي حينما تقرأ نثراً نموذجياً. ستجد أن سجع هذه الجملة نادراً ما يطرق سمع القارئ؛ ولكن إذا ظهر سجع فجأة، فإنه يجعل من الإيقاع شيئاً تسمعه. يحملك السجع - وهو ميزة متعارف عليها لـ «الأدبية» - على ملاحظة الإيقاع الذي كان هناك منذ البدء. وحينما يُوطّر نص بوصفه أدباً، فنحن مُهيّأون على مراعاة نمط الأصوات التي تتجاهلها بوجه عام وكذلك الضروب اللغوية الأخرى.

٢. الأدب بوصفه تكاملاً داخلياً للغة

الأدب هو اللغة حيث تُفضي عناصر النص ومُكوّناته المتنوعة، إلى أن تكون على علاقة معقدة. وحينما أتلقّى رسالة تطلب مساهمة لأجل قضية جذيرة بالمساهمة، فمن المُستبعد أن أجد فيها الصوت صدى للمعنى، ولكن ثمة في الأدب علاقات - التعزيز أو التّغاير والتّنافر - بين بنى المستويات اللغوية المتباعدة: بين الصوت والمعنى، وبين التنظيم النحوي والأنماط الشيمية. فالسجع من خلال الجمع بين مفردتين ("suppose/knows")، يجعل من معانيها على علاقة بعضها مع بعض (فهو "knowing" نقيض "supposing"؟). لكن من البين أن لا (١) ولا (٢) أو كليهما سوياً، يقدّم تعريفاً للأدب. لا يتصدر الأدب بمعظمه اللغة كما يقترح (١) (لا تقوم روايات عدة بذلك)، واللغة التي تتصدّر ليست أدباً بالضرورة. فالأغلوطة* ("Peter Piper picked a peck of pickled peppers") نادراً ما تُعدّ أدباً، مع أنها تلفت الانتباه بوصفها لغة وتجعلك تتلعثم. وكثيراً ما تتصدّر الأدوات اللغوية في الاعلانات على نحو صارخ أكثر من القصائد الغنائية وقد تتكامل داخلياً المستويات البنائية المختلفة على نحو أكثر تحكماً. يستشهد أحد المُنظرين البارزين، رومان ياكسون، لا ببيت من قصيدة غنائية بل بشعار سياسي: I like Ike في حملة دوايت د. («إيك») إزبينهاور الانتخابية الرئاسية في أمريكا، بوصف هذا الشعار مثاله الأساسي عن «الوظيفة الشعرية». فمن خلال التلاعب بالكلمات، يحجب هنا المفعول به ("Ike") الذي يقع عليه فعل

الحُبّ ("like") والفاعل ("I") الذي يقوم بفعل الحب ("liking")، في الفعل (الحُب) (like): فكيف لي أن لا أحبّ «آيك» لما كنت أنا (I) وأيك (Ike) مشمولين في like؟ يبدو أن لزوم حب آيك، عبر هذا الإعلان، محفور في بنية اللغة ذاتها. إذن، لا لأن العلاقات بين المستويات المتباينة للغة وثيقة الصلة في الأدب وحده، بل لأنه من المحتمل أكثر أن نبحت في الأدب، ونستخدم العلاقات بين المعنى أو الثيمة وبين النحو وأن نجد التكامل الداخلي والهارموني والتوتر أو التنافر، في سعينا لفهم المساهمة التي تقدمها العناصر جميعها في أثر الكلّ.

لا تُقدّم تفسيرات «الأدبية» التي تركّز على صدارة اللغة أو تكاملها الداخلي، الاختيارات التي تُمكن، لنقل، مارشيز من فصل أعمال الأدب عن الأنواع الأخرى من الكتابة. وما تقوم به هذه التفسيرات، شأنها شأن معظم المزاعم حول طبيعة الأدب، هو أن تُوجّه الانتباه صوب مظاهر معينة للأدب الذي يزعمون بمركزيته. أن تدرس شيئاً ما بوصفه أدباً، على حد قول هذا التفسير، ينبغي النظر بادئ ذي بدء إلى تنظيم لغته، ولا ينبغي قراءته بوصفه مظهراً من مظاهر [التركيبة] النفسية لمؤلفه أو على أنه مرآة للمجتمع الذي ينتجه.

٣. الأدب بوصفه تخيلاً

إن أحد الأسباب التي تجعل القراء يولون الأدب عنايتهم على مختلف أنواعه، هو أن لمنطوقاته علاقة خاصة مع العالم؛ علاقة ندعوها بـ: «تخييلية». فالعمل الأدبي حدثٌ لغوي يتصورُ عالماً ذا طابع خيالي يضمّ المتحدث، والفاعلين، والأحداث، وجمهوراً مضمراً (وهو جمهور يتشكل من خلال ما يتخذة العمل [الأدبي، الفني] من قرارات عمّا ينبغي شرحه وما الذي يُفترض أن يعرفه الجمهور). تحيل الأعمال الأدبية إلى أفراد مُتخيّلين أكثر من كونهم تاريخيين (إيما بافري، هاكلبري فين)، لكن لا يقتصر الطابع الخيالي على الشخصيات والأحداث. فالسمات التوجيهية للإشارة للغة، كما تُدعى، التي ترتبط مع موقف المنطوق - ك الضمائر (I, you) ظروف الزمان والمكان (here, there, now, yesterday, tomorrow) - تعمل بطرائق خاصة في الأدب. فـ Now في قصيدة "Now...gathering swallows twitter in the skies" ("now...gathering swallows twitter in the skies") لا تشير إلى اللحظة التي دون فيها الشاعر تلك الكلمة، ولا إلى لحظة نشرها، بل تشير إلى زمن في القصيدة، وفي العالم المُتخيّل لحدثها. كما أن ضمير المتكلم "I" الذي يظهر في قصيدة غنائية - كقصيدة وردزورث "I wondered lonely as a cloud." - هو أيضاً ذو طابع خيالي؛ فهو يشير إلى المُتحدث في القصيدة، الذي ربما كان مختلفاً تماماً عن الشخص الإمبريقي، وليام وردزورث، الذي كتب القصيدة. (من المحتمل تماماً أن ثمة روابط قوية بين راوي القصيدة وما حصل لـ وردزورث في لحظة معينة من حياته. غير أن قصيدة كتبها شخص طاعن في السن قد يكون المتحدث فيها قتيلاً والعكس بالعكس. ومن المعروف تماماً أن رُواة الرواية؛ الشخصية التي تقول "I" بينما تسرد القصة، قد تكون لهم خبرات وأحكام متباينة تماماً عن تلك التي تكون لمؤلفيها). وعلاقة ما يقوله المتحدثون بما يفكر به المؤلفون، في التخيل، هي دائماً مسألة تأويل. كذلك هو شأن العلاقة بين الأحداث المروية والمواقف في العالم. ويكون عادةً الخطاب ذو الطابع غير الخيالي مغروساً في سياق يخبرك بكيفية تناوله: كتيب تعليمات، تقرير صحافي، رسالة من مؤسسة خيرية. رغم ذلك فإن سياق التخيل يترك، وعلى نحو واضح، التساؤل عما يدور حوله التخيل فعلياً، أمراً في متناول [التأويل]. وليست الإحالة إلى العالم خاصية الأعمال الأدبية بقدر ما هي وظيفة يفترضها التأويل. إذا أُخبرت صديقاً لي: «قابلني في هارد روك كافي غدأ في الساعة الثامنة لتناول الغداء» فإنّه/إنها

سيعتبر/ ستعتبر هذا دعوة واقعية [مادية] ويُعيّن ما المُحال إليه زمنياً ومكانياً من سياق المنطوق (« غداً » يعني ١٤ يناير ٢٠٠٢، « الثامنة » تعني ٨ ب.ظ. حسب التوقيت الشرقي). ولكن حينما يكتب الشاعر بن جونسون قصيدة "Inviting a Friend to Supper"، فإنّ الطابع الخيالي لهذا العمل يجعل من علاقته مع العالم قضية تأويل: فسياق الرسالة سياق أدبي ويبقى علينا أن نُقرّر ما إذا كانت القصيدة تصف في المقام الأول مواقف المُتحدّث ذي الطابع الخيالي، حيث تختصر أسلوباً غابراً في الحياة، أم أنها تقترح أنّ الصداقة والمتع البسيطة هي الأكثر أهمية في سعادة الإنسان.

إنّ تأويل مسرحية هاملت، من بين أشياء أخرى، هو تحديد ما إذا كان ينبغي قراءتها بوصفها تتحدّث، لنقل، عن مشاكل الأمير الدانمركي، أم أنها تتحدّث عن معضلات ناس عصر النهضة الذين يكابدون التحولات في مفهوم الذات، أو عن العلاقات بين الرجال وأمهاتهم بوجه عام، أو كيف أنّ التمثيلات (بما فيها الأدبية) تُؤثر في مشكلة فهمنا لخبرتنا. وواقعة أنّ ثمة إحالات إلى الدانمارك طيلة المسرحية، لا تعني أنّ نقرأها بالضرورة على أنها تتحدّث عن الدانمارك، إنّه قرار تأويلي. يمكننا ربط «هاملت» بالعالم بطرائق مختلفة وعلى مستويات مختلفة عدة. إن الطابع الخيالي للأدب يفصل اللغة عن السياقات الأخرى حيث يمكن أن تُستخدم اللغة فيها وتبقى علاقة العمل [الأدبي] مع العالم في متناول التأويل.

٤. الأدب بوصفه موضوعاً جمالياً

إنّ سمات الأدب التي ناقشناها حتى الآن - المستويات الإضافية للتنظيم اللغوي، والانفصال عن السياقات العملية للمنطوق، والعلاقة التخيلية بالعالم - يمكن جمعها سوياً في ظل العنوان الشامل: الوظيفة الجمالية للغة. إن علم الجمال هو - تاريخياً - تسمية لنظرية الفن وقد انطوت على السجلات حول ما إذا كان الجمال خاصية موضوعية لأعمال الفن أم هو استجابة ذاتية للمشاهدين، وكذلك حول علاقة الجميل بالحقيقة والخير. ففي رأي عمانوئيل كانط، المنظر الرئيسي لعلم الجمال الغربي الحديث، الجمالية هي تسمية للسعي إلى راب الصدع بين العالم المادي والعالم الروحي، بين عالم القوى والأحجام وبين عالم المفاهيم. إنّ الأشياء الجمالية، كالرسم أو أعمال الأدب، في جمعها للشكل الحسيّ (الألوان، الأصوات) والمحتوى الروحي (الأفكار)، تعطي مثلاً عن إمكانية الجمع بين المادي والروحي. وعمل أدبي هو شيء جمالي لأنه، مع الوظائف التوصيلية الأخرى المحصورة أو المُعطّلة أصلاً، يجذب القراء إلى التفكير في العلاقة المتبادلة بين الشكل والمحتوى.

وللأشياء الجمالية، في رأي كانط ومُنظرين آخرين، « غائية من دون غاية ». ثمة غائية في تكوينها: فهي مكونة بحيث تعمل أجزاءها سوياً صوب نهاية معينة. إلا أنّ النهاية هي العمل الفني ذاته، المتعة في العمل [الفني] أو المتعة الناتجة عنه، وليس غاية خارجية معينة. ويعني هذا عملياً أنّ تعدّد نصّاً ما بوصفه أدباً هو أنّ تتساءل عن مساهمة أجزائه في أثر الكل ولكن لا ينبغي تناول العمل [الأدبي، الفني] على أنه مُقدّر له أنّ ينجز غاية معينة، كإخبارنا أو إقناعنا. فعندما أقول إنّ القصص منظّقات تكمن صلتها في « قدرتها الإخبارية »، أشير إلى أنّ ثمة غائية للقصص (الخواص التي يمكن أن تجعلها « قصصاً جيدة ») ولكن لا يمكن ربط هذا ببسر بغاية خارجية معينة، لذا فأنا أدوّن الجمالي؛ الخاصية المؤثرة للقصص، حتى غير الأدبية منها. القصة الجيدة قصة مفيدة، تستوقف القارئ أو المستمع بوصفها « جذيرة بذلك ». قد تُسلي أو تُعلم أو تُحرّض، ربما كان لها سلسلة تأثيرات، ولكن لا يمكنك تحديد القصص الجيدة عموماً بكونها تلك التي تقوم

٥. الأدب بوصفه تركيباً تناصياً أو انعكاساً ذاتياً

تناقش المنظرون الحديثون في أن الأعمال [الأدبية، الفنية] مكوّنة من الأعمال الأخرى: فقد أوضحت هذه الأعمال ممكنة من خلال تلك السابقة عليها، حيث تناولتها، وكرّزتها، وتحدّتها، وغيّرتها. تسمى أحياناً هذه الفكرة بمسمى مُتَنَب: «التناص». فعمل [أدبي، فني] يوجد بين الأعمال الأخرى وفي عدادها، عبر علاقته بها. وأنّ تقرأ شيئاً ما بوصفه أدباً هو أن تعدّه حادثة لغوية لها معنى بعلاقتها مع الخطابات الأخرى: مثلاً، كقصيدة تلعب على الاحتمالات الأخرى التي خلقتها القصائد السابقة أو كرواية تعرض البلاغة السياسية لعصرها وتنتقدّها. فسونيّة شكسبير «عينا خليلتي لا تشبهان الشمس في شيء» تتناول الاستعارات المعمول بها في التقاليد الأدبية للشعر الغزليّ وتتنكّر لها («لا أرى مثل هذا الورد في وجنتيها») وترفض هذه الاستعارات كطريقة لمُدح امرأة «حين تسير، تمشي على الأرض». فالقصيدة لها معنى بعلاقتها مع التقاليد الأدبية التي تجعلها ممكنة.

والآن، مُد كانت قراءة قصيدة بوصفها أدباً هي اقامة علاقة بينها والقصائد الأخرى، وكذلك مقارنة الطريقة التي تكون فيها مفهومة مع الطرق التي تكون فيها القصائد الأخرى مفهومة ومُغايرتها لها، فمن الممكن قراءة القصائد بكونها بخصوص الشعر ذاته على مستوى ما. فهي تؤثر على اواليات اشتغال الخيال والتفسير الشعريين. نقابل هنا فكرة أخرى لها أهميتها في النظرية الحديثة: أي، فكرة «الانعكاس الذاتي» للأدب. فالروايات حول الروايات على مستوى معين، وحول مشاكل وإمكانيات تمثيل الخبرة واضفاء شكلٍ ومعنى عليها. إذن، يمكن قراءة مدام بوفاري على أنها استكشاف للعلاقات بين «حياة» إيما بوفاري «الفعلية» وبين الطريقة التي تفهمُ بها الروايات التي تقرأها [إيما] الخبرة، وكذلك رواية فلوير نفسه. يمكن للمرء أن يُسائل رواية (أو قصيدة) عن الكيفية التي يرتبط بها ما تقوله ضمناً عن كون [الشيء] مفهوماً بالطريقة التي هي ذاتها تُواصل أن تكون مفهومة.

والأدب ممارسة، حيث يحاول المؤلفون أن يدفعوا الأدب الى الأمام ويُجددوه وهو بالتالي على الدوام تَفَكُّرٌ في الأدب. ولكن مرة أخرى، نجد أنّ هذا شيء يمكننا قوله عن الأشكال الأخرى؛ فقد تستند المُلصقات من حيث معناها، شأنها شأن القصائد، الى المُلصقات السابقة عليها: فـ «يبيدون الحوت بالأسلحة النووية وحق المسيح!» لا تكون مفهومة من دون «لا للأسلحة النووية»، و«أنقذوا الحيتان»، و«المسيح يُخلّص»، ويمكن للمرء بلا ريب القول إن «يبيدون الحوت بالأسلحة النووية وحق المسيح!» هي حقاً بخصوص المُلصقات. أخيراً، إنّ التناصّ والانعكاس الذاتي للأدب ليسا سمتين مُحدّدتين بل صدارة مظاهر استخدام اللغة والأسئلة المتعلقة بالتمثيل الذي يمكن ملاحظته في مكان آخر أيضاً.

الخواصّ مقابل التبعات

في كل حالة من هذه الحالات الخمس، تُقابل البنية التي ذكرتها آنفاً: إذ نتعامل مع ما يمكن وصفه بخصائص الأعمال الأدبية، تلك السمات التي تُميّزها بوصفها أدباً، غير أننا نتعامل أيضاً مع ما يمكن عدّه بكونه نتائج ضرب مُعين من الانتباه، وظيفه تُضيفها على اللغة على اعتبارها أدباً. ويبدو لا منظور يمكنه أن يضمّ غيره ليصبح المنظور الشامل. كما لا يمكن أن نجعل خواصّ الأدب لا الخصائص الموضوعية ولا تبعات

طُرُق تأطير اللغة. ثمة سبب رئيسي لهذا وقد ظهر سابقاً في التجارب - الفكر قليلة العدد في بداية هذه الدراسة. اللغة تقاوم الأظر التي نفرضها. فمن الصعوبة بمكان أن نجعل بيت الشعر "We dance in a ring..." طالع كعكة الحظ المحلاة أو أن نجعل "Stir vigorously..." قصيدة حماسية. فحينما نتعامل مع شيء بوصفه أدباً، وحينما نبحت عن النمط والترباط، ثمة مقاومة في اللغة؛ وينبغي لنا أن نشتغل عليها، وأن نشتغل معها. أخيراً، قد تكمن «أدبية» الأدب في توثر التفاعل بين المادة اللغوية وبين توقعات القارئ المتعارف عليها لما هو الأدب. ولكن أقول هذا بحذر، ذلك أن الشيء الآخر الذي تعلمناه من حالاتنا الخمس هو أن كل خاصية حُدِّتْ على أنها سمة مهمة للأدب تنتهي إلى أن تكون سمة غير مُحددة، طالما يمكن تبنيها وهي تشتغل في الاستخدامات الأخرى للغة.

وظائف الأدب

بدأت هذه الدراسة بملاحظة أن النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات لم تركز على التباين بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. وما قام به المنظرون هو التفكير في الأدب بوصفه مقولة تاريخية وأيديولوجية، وكذلك التفكير في الوظائف الاجتماعية والسياسية التي ظن أن شيئاً ما يُدعى «الأدب» يؤديها. ففي بريطانيا القرن التاسع عشر، ظهر الأدب بوصفه فكرة مهمة إلى أبعد حد، ضرباً خاصاً من الكتابة مُشبعاً بوظائف عدة. ولكونه بات موضوعاً للتعليم في مستعمرات الإمبراطورية البريطانية، فقد كان مُعبأً بتقديمه لسكان [المستعمرات] الأصليين تقديراً لعظمة بريطانيا ودفعهم لأن يكونوا مشاركين مُمتنِّين لمشروع تاريخي تحضري. أما في الوطن فقد كان يُجابه الأثنية والمادية اللتين عززهما الاقتصاد الرأسمالي الجديد، مُقدِّماً للطبقات الوسطى والأرستقراطيين قيماً بديلة، ومانحاً العمال حصّة من الثقافة التي أقصتهم الى موقع ثانوي مادياً. وسيعلم في الحال التقدير الزيه، ويُقر احساساً بالعظمة القومية، ويخلق مشاركة وجدانية بين الطبقات، وفي النهاية، يقوم بدور يحل محل الديانة التي بدت أنها لم تعد قادرة على جعل المجتمع متماسكاً.

إن أي نسق نصوص يمكنه فعل ذلك كله، سيكون حقاً نسقاً خاصاً جداً. فما الأدب الذي يُظن أنه يقوم بذلك جميعاً؟ إن أحد الأشياء الحاسمة هو بنية خاصة للنموذج الذي يشتغل في الأدب. فعمل أدبي ما - هاملت، مثلاً - هو على نحو مميز قصة شخصية ذات طابع خيالي: إذ يُقدّم نفسه بطريقة ما بوصفه يُقتدى به (والإلم ستفروهُ؟)، إلا أنه وفي الوقت نفسه ينحدر نحو تحديد مدى ذلك النموذج أو نطاقه؛ من هنا يأتي ذلك اليسر الذي يتحدث به القراء والنقاد عن «عالمية» الأدب. إن بنية الأعمال هي هكذا: بحيث يكون من السهولة أكثر تناولها بكونها تخبرنا عن «الشرط الإنساني» بوجه عام، من أن تُعيّن ما المقولات الأضيق التي تصفها وتلقي الضوء عليها. فهل مسرحية «هاملت» هي بخصوص الأمراء، أو ناس عصر النهضة، أو الشبان الاستبائيين، أو الناس الذين مات آباءهم في ظروف غامضة؟ ولما كانت هذه الأجوبة كلها تبدو أجوبة غير مرضية، فمن السهولة أكثر أن لا يجيب القراء عليها، وبالتالي يُسلمون بإمكانية العالمية. وفي خصوصيتها، تنحدر الروايات والقصائد والمسرحيات نحو استكشاف عمّا هي نموذج له وتدعو إذ ذاك القراء جميعهم الى أن ينخرطوا في مآزق وأفكار رواة هذه الأعمال وشخصياتها.

غير أن الجمع بين تقديم العالمية وبين التوجّه نحو جميع أولئك الذين يمكنهم قراءة اللغة، له وظيفة قومية فعالة. يناقش بينديكت أندرسن، في كتابه الجماعات المُتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها - وهو

عمل عن التاريخ السياسي بات مؤثراً كنظرية - يناقش أن أعمال الأدب تلك - لا سيما الروايات - قد ساعدت على خلق الجماعات القومية من خلال تسليمها بجماعة قراء عريضة وجذبها لها، وعلى الرغم من أنها محدودة إلا أنها في متناول كل من يستطيع قراءة اللغة من حيث المبدأ. يكتب أندرسن: « يتسرّب التخيل بهدوء وباستمرار إلى الواقع، مُحدثاً تلك الثقة البارزة للجماعة في العُقليّة [كون الشيء مجهول الاسم] التي تعدّ السمة المميزة للقوميات الحديثة. «فإن تُقدّم الشخصيات والمتحدثون والحبكة وقيمات الأدب الإنكليزي بكونها عالمية على نحو كامل، هو أن تُعطي من شأن جماعة منفتحة بيد أنها متخيلة ومحدودة، حيث الرعايا في المستعمرات البريطانية، مثلاً مدعوون إلى أن يصبوا إليها. والحق، بقدر ما يتمّ التشديد على عالمية الأدب، بقدر ما يكون له وظيفة قومية: فالتأكيد على عالميّة الرؤية إلى العالم التي يقدمها جين أوستن يجعل من بريطانيا في الواقع مكاناً خاصاً جداً، موقع معايير الذوق والسلوك، والأكثر أهمية، موقع السيناريوهات والظروف الاجتماعية حيث تحلّ المشاكل الأخلاقية وتشكّل الشخصيات.

لقد نُظر إلى الأدب بكونه ضرباً خاصاً من الكتابة التي - كما تذهب المحاجة - يمكنها، لا أن تُحصّر الطبقات الدنيا وحدها، بل الارستقراطيين والطبقات الوسطى أيضاً. إنّ هذا الرأي في الأدب بوصفه موضوعاً جمالياً يمكنه أن يجعلنا «ناساً أفضل»، مرتبطاً مع فكرة معينة عن الذات، مرتبطاً مع ما دعاه المنظرون «الذات التحرريّة»، حيث لا يتحدّد الأفراد بالحالة الاجتماعية ومصالحها، بل يتحدّدون بالذاتية الفردية (العقلانية والأخلاقية) التي تُعدّ على أنها مُنعتقة من المُحدّدات الاجتماعية بشكل أساسي. إنّ الموضوع الجمالي، معزولاً عن الأغراض العملية وحائثاً على أنواع معينة من التّفكّر والتماهي، يساعدنا على أن نصبح ذوات تحرريّة من خلال الممارسة المُنعتقة والتزبّهة للملكة تخيلية تجمع بين المعرفة وتكوين الرأي [عن الأشياء] في علاقة سليمة. وبفعل الأدب هذا - كما تذهب المحاجة - من خلال تشجيع التفكير في التعقيدات من دون الإسراع في الحكم [عليها]، وإغراء العقل للمشاركة في القضايا الأخلاقية، وحثّ القراء على تفحص التصرف (بما فيه تصرفهم) شأنهم شأن دخيل أو قارئ روايات. إنه يُعطي من شأن التجرّد، ويُعلّم الحساسية والتمييز الدقيق، ويُنتج التماهي مع الرجال والنساء الذين لهم شروط أخرى، وبالتالي تعزيز المشاركة الوجدانية. أكّد مثقف في ١٨٦٠ أنه:

من خلال محاورة أفكار أولئك الذين هم القادة الفكريّون للعرق ومن خلال كلماتهم، يحدث أن يخفق قلبنا بتناغم مع شعور الإنسانية العالمية. نكتشف أن لا تباينات الطبقة أو الحزب أو العقيدة يمكنها أن تدمر قوة العبقريّة في أن تأخذ بمجامع القلوب وأن تُعلّم، وأنه فوق الضباب والاضطراب، وفوق ضجيج حياة الإنسان الدنيا وضوائها في المبالاة والشغل والمساجلة، ثمة منطقة مُطمئنة مُتألقة للحقيقة حيث يمكن للجميع أن يلتقوا ويُطنبوا في الكلام معاً.

ومن غير المفاجئ أن المناقشات النظرية الحديثة كانت نزاعة إلى انتقاد هذا المفهوم للأدب، وتركزت قبل كل شيء على التّعمية التي تسعى وراء إلهاء العمال عن بُؤس وضعهم من خلال تقديمها لهم حقّ الدخول إلى هذه «المنطقة الأسمى»؛ إذ ترمي للعمال ببعض الروايات لمنعهم من تشييد بعض المتاريس، على حدّ تعبير تيري إيغلتن. ولكن حينما نستكشف الادّعاءات بخصوص ما يقوم به الأدب، وكيف يشتغل بوصفه ممارسة اجتماعية، نجد المحاجات التي يكون التوفيق في ما بينها في غاية الصعوبة.

لقد حوّل الأدب بوظائف متناقضة بكل ما في الكلمة من معنى. هل الأدب أداة أيديولوجية: نسق من القصص يُعري القراء بالتسليم بالتنظيمات الهرمية للمجتمع؟ إذا كانت القصص تُسلّم جدلاً أنه ينبغي

للنساء أن يجدنَّ سعادتهنَّ - إنَّ كان ثمة سعادة - في الزواج؛ وإذا سلَّمت [القصص] بالتقسيمات الطبقيّة بوصفها تقسيمات طبيعيّة واستكشفت كيف أنّ الخادمة العفيفة قد تتزوج لُورداً، فإنها تعمل على جعل التنظيمات التاريخيّة العرضيّة شرعيّة. أو هل الأدب هو المكان الذي تبرز فيه الأيديولوجيا وتتكشف بوصفها شيئاً يمكن مساواة له؟ فالأدب يُمثّل، مثلاً، بطريقة مؤثّرة وكثيفة على نحو كامل، السلسلة الضيقة للخيارات المعروضة على المرأة تاريخياً، ويجعله هذا الأمر بيناً، يُثير إمكانية عدم التسليم بها جدلاً. إنَّ كلا الادعاءين معقولان بكلّ معنى الكلمة: أنّ الأدب وسيلة الأيديولوجيا، وأنّ الأدب أداة لنقضها. نجد هنا مرة أخرى الذبذبة المعقدة بين «خصائص» الأدب الممكنة وبين الاهتمام الذي يبرز هذه الخصائص.

تُقابل أيضاً ادعاءات مُتناقضة بخصوص علاقة الأدب بالفعل [الاجتماعي]. فقد دافع المُنظرون عن أنّ الأدب يُشجع القراءة الانفرادية والتأمل بوصفهما السبيل للانخراط في العالم وبالتالي يُجابه النشاطات السياسيّة والاجتماعية التي قد تنتج التغيير. فالأدب في أحسن الأحوال، يشجع على الانعزال وإدراك التعقيد، ويشجع في أسوأ الأحوال على السلبية وقبول ما هو قائم. ولكن من جهة أخرى، اعتبر الأدب تاريخياً بكونه خطراً: فهو يعزز مساواة السلطة والتنظيمات الاجتماعيّة. فقد حظر أفلاطون على الشعراء في جمهوريته المثالية لأنهم لا يجلبون إلا الأذى، وقد نُسب إلى الروايات طويلاً أنها تجعل الناس مستاءين من الحياة التي توارثوها وتوافقن لشيء ما جديد؛ سواء أكان الحياة في المدن الكبيرة، أم في القصة البطولية أو الثورة. ومن خلال تعزيز التماهي عبر تقسيمات الطبقة، والجنس، والعرق، والقومية، والسنّ، قد تعزز الكتب «المشاركة الوجدانية» التي تُثبّط الصراع؛ ولكنها قد تُحدث إحساساً قوياً بالظلم، الذي يجعل من الصراعات الأخذة في التقدم أمراً ممكناً. وقد نُسب تاريخياً للأدب إحداث التغيير: فـ «كوخ العم توم» لـ هاربيت بيتشر ستو، الرواية الأكثر رواجاً في وقتها، ساعدت على خلق اشمزاز ضد العبودية الأمر الذي جعل الحرب الأهلية الأمريكيّة ممكنة.

أعود إلى مشكلة التماهي وتأثيراتها: ما الدور الذي يلعبه التماهي مع الرواة والشخصيات الأدبية؟ في الوقت الراهن ينبغي أن نلاحظ قبل كل شيء تعقّد الأدب وتشعبه بوصفه مؤسسة وممارسة اجتماعيتين. وما لدينا هنا هو، في آخر الأمر، مؤسسة تستند إلى إمكانية قول أي شيء يمكن تخيله. هذه قضية مركزية فيما يتعلق بسؤال ما الأدب: ذلك أنّ أيّ معتقد، أو اعتقاد، أو قيمة، يمكن لعمل أدبي أن يهزأ به، أن يحاكيه على سبيل السخرية، وأن يُصوّر تخيلاً مُعيناً متبائناً وصارخاً. فمن روايات المركز دو ساد التي سعت إلى استنباط ما الذي قد يحدث في عالم حيث تُبع الفعل طبيعيّة تعدّ على أنها شهوة خرة، إلى رواية «آيات شيطانية» لـ سلمان رشدي التي أدت إلى هجوم عنيف [عليها] لاستخدامها أسماء وبواعث مقدسة في سياق هجاء ومحاكاة ساخرة، كان الأدب إمكانية تجاوز خيالية لما كُتب وفُكر به قبلاً. ذلك أن أيّ شيء يبدو مفهوماً، استطاع الأدب أن يجعله كلاماً فارغاً، أن يمضي إلى أبعد منه، وأن يحوِّله بطريقة أثارت قضية شرعيته وملاءمته.

لقد كان الأدب نشاط النخبة المثقفة، وقد كان ما يُدعى أحياناً بـ «الرأسمال الثقافي»: فالدراسة بخصوص الأدب تمنحك رهاناً في ثقافة قد تفكّ الرهن بطرق متنوعة، وتساعدك على التلاؤم مع الناس الذين ينتمون إلى مكانة اجتماعية أعلى. ولكن لا يمكن تحويل الأدب إلى هذه الوظيفة الاجتماعيّة المقاومة للتغيير: نادراً ما يكون الأدب المُمون لـ «القيم الأسرية» إلا أنه يجعل أساليب الجريمة كافة مُغربة، بدءاً من تمرد الشيطان ضد الربّ في «الفردوس المفقود» لـ ميلتون إلى جريمة قتل راسكولنيكوف للمرأة العجوز في

رواية «الجريمة والعقاب» لـ دستوفسكي. فهو يشجع مقاومة القيم الرأسمالية، ومقاومة الاجراءات العملية للكسب والانتفاق. الأدب ضوضاء الثقافة ومُعطياتها أيضاً. إنه قوة أنثروبوية ورأسمال ثقافي أيضاً. إنه كتابة تستدعي [فعل] القراءة وتنخرط بالقراءة في مشاكل المعنى.

مفارقة الثقافة

الأدب مؤسسة مفارقة، ذلك أن إبداع الأدب هو كتابة وفق صيغ ثابتة قائمة - أن تنتج شيئاً يشبه السونيتة أو يتبع أعراف الرواية - إلا أنه هزءٌ بهذه الأعراف أيضاً، ومُضِيّ إلى ما وراءها. والأدب مؤسسة تحيا على إماطة اللثام عن حدوده الخاصة ونقدها، من خلال سير ما الذي سيحدث إذا كتب المرء بطريقة مختلفة. لذا، فإن الأدب هو تسمية للعرفي بكل ما في الكلمة من معنى - moon يتساجع مع June و swoon والعذارى شقراوات والفرسان جسورون - وهو تسمية للتَمَرِيقِي تماماً، حيث ينبغي على القراء الصراع لخلق أي معنى بأية حال. كما هو حال هذه الجملة من رواية «يقظة فينيغان» لـ جيمس جويس: "Eins within a space and a wearywide space it was er wohnd a Mookse".

يُطرح سؤال «ما الأدب؟»، كما اقترحت سابقاً، ليس لأن الناس قلقون أنهم قد يحملون رواية على محمل تاريخ، أو أن يحسبوا رسالة في كعكة الحظ المحلاة قسيده، بل لأن النقاد والمنظرين يتأملون، من خلال زعمهم ما الأدب، أن يُعزِّزوا ما يُعدُّونه أكثر المناهج النقدية وثاقه صلة، وأن يرفضوا المناهج التي تتجاهل أكثر مظاهر الأدب أساسية وخصوصية. وفي سياق النظرية الحديثة، فإن سؤال «ما الأدب؟» له أهميته لأن النظرية ألقت الضوء على «أدبية» النصوص من جميع الأصناف. أن نتأمل «الأدبية» هو أن نضع أمام أعيننا، بوصفها موارد لتحليل هذه الخطابات، ممارسات القراءة التي يثيرها الأدب: تعليق المطالبة بالوضوح المباشر، التَّفَكُّر في تضمينات معاني التعبيرات، والاهتمام بالكيفية التي يكون بها المعنى، والكيفية التي تتحقق بها المتعة.

ترجمة: رشاد عبد القادر