13206
809
ايغ1
ن

تيري إيغلتون

الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية
رقم التصنيف : 809 ايغ1 ن
رقم التسجيل : ٤١٢٨٩

نظرية الأدب

moral Organization of the Alexandria Library (GOAL)

ترجمة

ثائر ديب

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

مَدخل: ما الأدب؟

إن كان ثمة نظرية أدبية ، فلا بد أن يكون هنالك أدب هي نظريته . ويمكننا أن نبدأ ، إذاً ، بطرح السؤال : ما الأدب ؟

لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب . حيث يمكنك أن تعرّفه ،على سبيل المثال ، بأنه كتابة « تخيّلية » imaginative بمعنى التخييل * Fiction — أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحـرفي للكلمة . لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموماً تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض . فالأدب الانجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير ووبستر ، ومارفل وميلتون ؛ لكنه يمتد أيضاً ليطال مقالات فرانسيس بيكون ، ومواعظ جون دَنْ ، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان وكل ما كتبه السِرْ توماس

(*) Fiction — : مصطلح عام ومبهم يستخدم للتعبير عن عمل تخيلي نثري في الغالب . وهو لا يغطي الشعر والدراما عادة على الرغم من أن كلا منهما شكل من التخييل، فكلاهما مصاغ أو مفرغ في قالب ومخترع أو مختلق . وعموماً ، فان هذا المصطلح يستخدم للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بها . ومن هنا ترجمته بـ « القص » في كثير من الأحيان . وسوف نستخدم في هذه الترجمة كلا المقابلين « قص » و « تخييل » تبعاً للسياق .

براون . بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على **لوياثان هوبز وتاريخ الثورة** لكلارينـدون . ويحتوي الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، إضافة إلى كورني وراسين ، حِكَم لاروشفوكو ، والكلمات التي ألقاها بوسويه في المآتم ، ومقالات بوالو في الشعر ، ورسائل مدام سيفيني إلى ابنتها وفلسفة ديكارت وباسكال . أما الأدب الانجليزي في القرن التاسع عشر فيضمّ عادة لامب (على الرغم من أنه لا يضم بنتام) ، وماكولي (ولكن ليس ماركس) ، ومل (ولكن ليس داروين أو هربرت سبنسر) .

إذاً فان التمييز بين «الواقعة» Fact و«التخييل» ، يبدو من غير المحتمل أن يمضي بنا بعيدا ، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته هو موضع شك في الغالب . وثمة من يجادل ، مثلاً ، أن مقابلتنا بين الحقيقة « التاريخية » والحقيقة « الفنية » لا تنطبق أبداً على الساغات * الإسلندية القديمة(١) . ويبدو أن كلمة « رواية » قد استُخْدِمت ، في انجلترا نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر لكل من الأحداث الحقيقية والتخييلية ، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تُعْتَبر وقائعية إلا بالكاد . فلم تكن الروايات والتقارير الإخبارية وقائعية على نحو واضح ولا تخييلية على نحو واضح : وبالتالي فان تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين

(*) – الـ Saga : نوع من السرديات النثرية الايسلندية والاسكندنافية القروسطية تحكي عن بطل مشهور أو عائلة أو عن مآثر الملوك والمحاربين . وقد ظل معظمها شفوياً حتى القرن الثاني عشر حيث بدأ تدوينها .

(١) – انظر م . إ . ستيبلين – كامينسكي ، عقل الساغا (أودنس ، ١٩٧٣) .

لا تقبل التطبيق(١) . ولا ريب أن غيبن قد حَسِبَ أنه كان يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما هكذا حَسِبَ أيضاً مؤلّفو سفر التكوين، ولكنهم يُقْرؤون الآن بمثابة « واقعة » من قبل البعض و « تخييل » من قبل البعض الآخر؛ ومن المؤكد أن نيومان قد حَسِبَ أن تأملاته اللا هوتية حقيقية ولكنها اليوم « أدب » بالنسبة لكثير من القراء . وعلاوةً ، فان « الأدب » حين يضم الكثير من الكتابة « الوقائعية» ، يُقصي أيضاً قدراً وافراً من التخييل . كما أن مجلة **سوبرمان** وروايات ميلزوبون هي تخييلية ولكنها لا تُعْتبر أدباً على العموم ، وهي لا تَرْقى إلى مصاف الأدب بالتأكيد . وإذا ما كان الأدب كتابة « إبداعية » ، « تخيّلية » ، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ ، والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخيّلية ؟ .

لعلنا بحاجة إلى نوع مختلف تماماً من المقاربة . ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخييلياً أو « تخيّلياً » ، وإنما لانه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة . فالأدب ، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثّل « عنفاً منظّماً يُرْتَكب بحقّ الكلام الاعتيادي» ، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون . ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشددها ، وينحرف بصورة منظمّة عن الكلام اليومي . وإذا ما دنوتَ مني عند موقف الباص ورحت تدمدم « وتظلّين عروس السكينة البكر » ، فسوف أدرك للتوّ أنني في حضرة الأدبي ، وأنا

(١) انظر لينارد . ج . ديفيز ، « تاريخ اجتماعي للواقعة والتخييل : إنكار المؤلف في الرواية الانجليزية الباكرة » ، في إدوارد سعيد (محرر) ، الأدب والمجتمع (بالتيمورو لندن ، ١٩٨٠) .

أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك ، وإيقاعها ورنينها يتجاوز معناها المجرّد ؛ أو ، كما يقـــول الألسنيون بصورة أكثر تقنيةً ، لأن ثمة عدم تناسب بين الدالاّت والمدلولات* : فلغتك تلفت الانتباه إلى ذاتها ، وتزهو بكينونتها المادية ، الأمر الذي لا تبديه عبارة مثل « ألا تعلم أنّ السائقين مضربون؟» .

وهذا ، في الواقع ، هو تعريف « الأدبي » الذي قدمه الشكلانيون الروس ، الذين ضمّوا في صفوفهم فيكتور شكلوفسكي ، ورومان جاكوبسون ، وأوسيب بريك ، ويوري تينيانوف ، وبوريس إيخنباوم وبوريس توماشيفسكي . ولقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات ، إلى أن تمّ إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية . وهذه المجموعة المقاتلة ، المتمرّسة في فنّ الجدل والمناظرة ، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل ، وركّزت الاهتمام ، بروح علمية وعملية ، على الواقع المادي للنصّ الأدبي ذاته . ذلك أن على النقد أن يُبْعِد الفن عن الإبهام والغموض

---

* – بخلاف ما هو شائع فاني لم أضع كلمة « علامة» أو « إشارة» مقابل الكلمة الانكليزية «Sign » . وإنما تعاملت معها ومع مشتقاتها على النحو التالي :
Sign دليل ، Signifier : دال ، Signified : مدلول ، Significance دلالة ، Signfication : تدليل .
وذلك للمحافظة ، في اللغة العربية ، على الجذر المشترك بين هذه الكلمات . هذا وقد احتفظت بكلمة « علامة » كمقابل للكلمة الانجليزية « mark » ،والتي يشرح الكاتب ، في سياق هذا الكتاب ، الفرق بينها وبين كلمة « Sign » .

ويُعنى بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعلياً : فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدّد للغة . إنّ له قوانينه ، وبناه وصنعاته* النوعية الخاصة ، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أي شيء آخر . والعمل الأدبي ليس حمّالة أفكار ، أو انعكاساً للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية : إنه واقعة مادية ، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة . وهو مؤلّف من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلّف : ولقد لاحظ أو سيب بريك مرّةً بشكل عابر أنّ **يوجين أو نيغين** لبوشكين كانت ستُكْتَب حتى لو لم يَعِشْ بوشكين .

والشكلانية Formalism أساساً هي تطبيق للألسنية Linguistic في دراسة الأدب ؛ ولأن الألسنية التي نحن بصددها من نوع شكلي ، تُعنى ببنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعلياً ، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل « المحتوى » الأدبي (حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي . وبعيداً عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المضمون ، أوقفوا العلاقة على رأسها : فالمحتوى هو مجرد « تحفيز » motivation للشكل ، ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي . وهكذا

(*) الصنعة device ونجمعها على صنعات . وقد جاء في المورد للبعلبكي أن device هي « شيء في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، اسلوب خاص في الرواية والسرد . . .) » . وترجمتها بصنعة تنسجم مع التفريق الذي يستعمله النقاد العرب بين الطبع والصنعة في الشعر .

فانّ دون كيشوت ليست « عن » الشخصية التي تحمل ذلك الأسم : فالشخصية مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية إلى بعضها بعضاً . ومزرعة الحيوانات بالنسبة للشكلانيين ليست تمثيلاً مجازياً Allegory للستالينية ؛ بـــل على العكس ، فانّ الستالينية تقدّم فرصة طيبة لبناء تمثيل مجازي . وإنّ هذا الالحاح العنيد هو الذي ظَفَّرَ للشكلانيين من خصومهم باسمهم الازدرائي ؛ وعلى الرغم من أنهم لم ينكروا أنّ للفن علاقة بالواقع الاجتماعي ــ حيث كان بعضهم مرتبطاً بالبلاشفة على نحو وثيق ــ لكنهم زعموا وبصورة استفزازية أن هذه العلاقة ليست من شأن الناقد .

لقد انطلق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد تعسفي الى هذا الحد أو ذاك من « الصنعات » ، ولم يتوصلوا إلا لاحقاً إلى رؤية هذه الصنعات بمثابة عناصر أو « وظائف » مترابطة interrelated ضمن نظام نصّي كلّي . وتضمّ هذه « الصنعات» كلاً من الصوت ، والمخيّلة ، والإيقاع ، والنحو ، والعروض ، والقافية ، والتقنيات السردية ، وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية ؛ وما هو مشترك بين هذه العناصر كلها هو أثرها « المغرِّب » estranging أو « النـــازع للألفة » defamiliarizing . فما هو نوعي في اللغة الأدبية ، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى ، هو أنها « تشوِّه» اللغة الاعتيادية بطرائق شتّى . فتحت ضغط الصنعات الأدبية ، تتشدد اللغة الاعتيادية ، وتتكثّف ، وتتلوى ، وتتداخل ، وتتطاول ، وتنقلب وتقف على رأسها . إنها لغة « جُعِلَتْ غريبة» ؛

وبسببٍ من هذا التغريب estrangement ، فان العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف . ففي رتابة الكلام اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا لهبائخة ، كليلة ، أو «مُؤَتْمتَة» ، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب ، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للّغة ، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر « قابلية للإدراك ». ومن خلال الإمساك بتلابيب اللغة بطريقة أشد عنفاً ووعياً للذات من المعتاد، فان العالم الذي تحتويه تلكاللغة يتجدد بصورة حيوية. وربما كان شعر جيرارد مانلي هوبكنز مثالاً حيـــاً على ذلك . فالخطاب الأدبي يغرّب أو يستلب alienate الكلام الاعتيادي ، ولكنهفي فعله هذا ، وبصورة تنطوي على مفارقة ، يبلغ بنا إلى تملّك أعمق وأكثر امتلاءً وصميمية للتجربة . إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك أو ننتبه إليه في الغالب : فهو ، مثل اللغة ، الوسط الذي نتحرك فيه . ولكن إذا ما تلوث الهواء فجأة أو أُثْقِلَ بالأبخرة والغبار فاننا نضطر لأن نُعنى بتنفسنا باحتراس طارىء ، وقد يكون لذلك أثره بصورة تجربة عميقة فيما يتعلّق بحياتنا الجسدية . ونحن نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نصرف كبير اهتمام إلى بنيتها السردية ؛ أما حين تتوقف قصة فجأة وتبدأ من جديد ، وتتحول على نحو متواصل من مستوى سردي الى آخر وتتوانى عن الوصول إلى ذروتها لكي تبقينا في ترقّب وتشوّق، فان وعينا يتجـــدد بالكيفية التي تنبني بها كلمـــا اشتد تورطنا فيها . فالقصة ، كما يجادل الشكلانيون ، تستخدم صنعات « معوّقة» أو « مؤخّرة» لكي تبقي انتباهنا مشدوداً إليها ؛ فهذه الصنعات ، في اللغة الأدبية ، « تفشي سراً» . وهذا ما دفع فيكتور شكلوفسكي لأن

يعلّق بنوع من العبث على رواية لورنس ستيرن **تريسترام شاندي** ، تلك الرواية التي تعوّق خط القصة Story — line الخاص بها كثيراً لدرجة أنه لا يتصاعد إلا بالكاد ، معتبراً أنها « الرواية الأشد نموذجية في الأدب العالمي» .

وإذاً، فقد رأى الشكلانيون اللغـــة الأدبية بمثابةطقم set من الانحرافات عن معيار، ونوع من العنف الألسني : فالأدب نوع «خاص» من اللغة ، بخلاف اللغة « الاعتيادية» التي نستخدمها على نحو شائع . بيد أن تعيين انحرافٍ ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه. فعلى الرغم من أن «اللغةالاعتيادية» مفهوم أثير لدى بعض فلاسفةأوكسفورد، إلا أن لغة فلاسفة أوكسفورد الإعتيادية لا يجمعها إلا القليل مع اللغة الاعتيادية لعمال أحواض السفن في غلاسكو . كما أن اللغة التي تستخدمها كلتا الجماعتين الاجتماعيتين في كتابة رسائل الحب تختلف عادة عن الطريقة التي تتحدثان بها مع خوري المنطقة . والفكرة التي مفادها أن ثمة لغة « معيارية » وحيدة ، بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي ، هي أخدوعة ووهم. فأية لغة فعلية تتألف من مجال معتّد جداً من الخطابات ، تتخالف تبعاً للطبقة، والدين ، والجنس، والمنزلة وهلمجرا، ولا يمكن بأية وسيلة أن تكونموحّدة على نحو مُحْكَم في جماعة ألسنية متماثلة وحيدة . ومعيار شخص ما قد يكون انحراف الآخر : فكلمة « زقاق» كمقابل لكلمة « جادّة » قد تكون شعرية في برايتون ولكنها لغة اعتيادية في بارنزلي * . وحتى النص

(*) برايتون مدنية ساحلية في جنوب انجلترا . ولغة الجنوبيين رسمية ومهذبة عادة . أما بارنزلي فهي مدنية في شمال انجلترا معظم سكانها من الطبقة العاملة ، وتنحرف اللغة المستعملة في هذه المدنية عن اللغة الرسمية المستعملة في الجنوب .

الأشد « نثريةً » من القرن الخامس عشر قد يبدو « شعرياً » بالنسبة لنا اليوم بسببٍ من التزامه مهجورَ الكلام . وإذا ما عثرنا على قصاصة مكتوبة تعود إلى حضارة زالت منذ زمن بعيد ، فاننا لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت « شعراً » أم لا بمجرد معاينتها ، فقد لا يكون لدينا أي منفذ إلى خطابات ذلك المجتمع « الاعتيادية » ، وحتى حين يكشف مزيد من البحث عن أنها « منحرفة » ، فان ذلك لا يُثبت بَعْدُ أنها شعر إذْ ليست كل الانحرافات شعرية . فقد تكون عامية ، مثلاً . كما أننا لا نستطيع أن نحدد بمجرد النظر فيها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » ، دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها فعلياً بوصفها قطعة من الكتابة ضمن المجتمع المعني .

ولم يكن الشكلانيون بالغافلين عن كل هذا . فقد أدركوا أن المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر — وأن « الشعر » بهذا المعنى يتوقف على الموقع الزمني الذي تجد نفسك فيه . وواقعة أن قطعة من اللغة هي « مغرِّبة » لا يضمن أن تكون كذلك في كل زمان ومكان : فهي ليست مغرِّبة إلا قبالة خلفية ألسنية معيارية معيّنة ، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فان الكتابة تكفّ عن كونها مُدْرَكَةً بوصفها أدبية . ولو أن الجميع راحوا يستخدمون عبارات مثل « عروس السكينة البكر » في محادثة اعتيادية في الحانة ، فقد يكفّ هذا النوع من اللغة عن كونه شعرياً . وبعبارة أخرى ، إن الأدبية literariness ، بالنسبة للشكلانيين ، هي وظيفة للعلاقات التخالفية بين ضرب من الخطاب وآخر ؛ وليست خاصية معطاة إلى الأبد . وهم لا يركّزون على « الأدب » ، بل على « الأدبية » — أي على

تلك الاستخدامات الخاصة للّغة ، والتي يمكن أن نجدها في النصوص « الأدبية » ولكننا نجدها أيضاً في كثير من الأماكن خارجها . وكل من يعتقد أن « الأدب » يمكن تعريفه بمثل هذه الاستخدامات الخاصة للّغة لا بد أن يواجه واقعة أن ثمة مجاز metaphor في ما نشستر أكثر مما لدى الشاعر مارفل* . وأن ما من صنعة « أدبية» — سواء كانت كناية، أو كناية جزئية ، أو نفي الضد ، أو مقابلة عكسية وهلمجرا ** إلا وتُسْتَخْدَم بصورة كثيفة تماماً في الخطاب اليومي .

بيد أن الشكلانيين يواظبون على افتراض أن « التغريب » هو جوهر الأدبي . ويكتفون بجعل هذا الاستخدام للّغة أمراً نسبياً ، ويرونه بوصفه مسألة تعارض بين نمط من الكلام وآخر . ولكن ماذا لو سمعت أحداً ما على الطاولة المجاورة في حانة وهو يعلّق قائلاً « هذه خربشة شنيعة ! » فهل هذه لغة « أدبية» أم « غير أدبية » ؟ في الواقع إنها لغة « أدبية» ، لأنها مُستمَدة من رواية نوت هامسون **الجوع** . ولكن كيف لي أن أعرف أنها أدبية ؟ فهي ، في النهاية ، لا تركّز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي . وإحدى الإجابات على السؤال السابق هي أنها

(*) مانشستر مدينة صناعية في شمال انجلترا تتميز بكثرة سكانها من الطبقة العاملة. واندرومارفل من الشعراء الميتافيزيقيين الذين عرفوا بصورهم الأصيلة الملفتة للانتباه وباستعمالهم للكلام اليومي استعمالا فنياً .

(**) الكناية metonymy هي استخدام كلمة لتدل على معنى كلمة أخرى ذات علاقة بها ، كاستعمال « قدر » لتدل على « الماء » في جملة « القدر يغلي » . والكناية الجزئية Synecdoche هي إطلاق الجزء ليراد به الكل . ونفي الضد litotes هو صيغة بلاغية يتم فيها التعبير عن الموجب بنفي ضده مثل « غير رديء» بمعنى « جيد » . أما المقابلة العكسية chiasmus فهي سرد كلمتين على نحو س ثم ص ، ثم سردهما على نحو ص ثم س في نفس الجملة أو في جملة تالية .

مستمدة من رواية **الجوع** لنوت هامسون . أي أنها جزء من نص أقرؤه بمثابته نصاً « تخييلياً» ، ويقدم نفسه بوصفه « رواية » ، والتي قد تُدْرَج في مناهج الدراسة الأدبية الجامعية وما إلى ذلك . وإذاً فان **السياق** يقول لي إنها أدبية ؛ أما اللغة ذاتها فلا تملك أيــة خصائص أو صفــات متأصّلة يمكن أن تميّزهــا عــن أنواع أخرى مــن الخطاب ، ويمكن لأحد ما أن يقول ذلك في حانة دون أن يكون مُعْجَباً بما فيه من براعة أدبية . وأن نفكّر في الأدب كما يفعل الشكلانيون يعني في الواقع أن نفكر بكل الأدب بوصفه **شعراً** . ومما له دلالته أن الشكلانيين ، حين يدرسون الكتابة النثرية ، غالباً ما يطّبقون عليها تلك الأنواع من التقنية التي يستخدمونها مع الشعر . بيد أن الأدب يُعْتَبر في العادة حاوياً على ما هو أكثر بكثير من الشعر — فهو يضم ، مثلاً ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التي لا تعي ذاتها أو تنمّ عن ذاتها ألسنياً بأية طريقة تلفت الانتباه . وفي بعض الأحيان يصف الناس كتابة ما بأنها « جميلة » لأنها لا تجتذب انتباهاً مفرطاً إلى ذاتها : فهم يُعْجَبون بوضوحها المقتضب أو رزانتها المنضبطة .ثم ماذا عن النكات ، وأغاني وصيحــات التشجيع في كرة القدم ، وعناوين الصحف ، والإعلانات ، والتي غالباً ما تكون مسرفة في زخرفتها اللفظية ولكنها لا تُصنّف عموماً بوصفها أدباً ؟

وثمة إشكالية أخرى بالنسبة لقضية « التغريب » هي أن ما من نوع من الكتابة ، حين يتوفر له ما يكفي من البراعة ، إلا وتمكن قراءته باعتباره مُغَرَّباً . فلنأخذ، مثلاً ، عبارة نثرية ، واضحة تماماً كتلك التي يراها المرء أحياناً في ميترو الأنفاق في لندن « Dogs mustbe

carried on The escalator » * . إن هذه العبارة قد لا تكون واضحة بالقدر الذي تبدو عليه للوهلة الأولى : فهل تعني أن **عليك** أن تحمل كلباً على السُلَّم الدّوار ؟ أم أنك قد تُحْرَم من استخدام السلّم الدّوار ما لم تستطع أن تجد لنفسك هجيناً شارداً تحضنه بين ذراعيك وأنت تصعد؟إن كثيراًمن الملاحظات الواضحةفي الظاهر تحوي مثل هذه الالتباسات : مثلاً ، (Refuse to be put inthis basket) ** أو إشارة المـــرور البريطانية (Wayout) *** ، كما يقرؤها شخص مـــن كاليفورينا . ولكن حتى لـــو وضعنا جانباً هذه الالتباسات المربكة، يبقى واضحاً بالتأكيد أن ملاحظة مِتْرو الأنفاق يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . حيث يمكن للمرء أن يدع نفسه ليستوقفها ذلك **التقطع** المهدّد ، والمفاجىء في الكلمات الأولى الثقيلة أحادية المقطع ؛ ويجد عقله منساقاً ، حين يصل إلى ما في كلمة (carried) من إلماع خصب ، خلف الأصداء الموحية بمساعدة الكلاب العرجاء طوال الحياة ، بل إنه قد يتبيّن في خفّة والتواء كلمة (escalator) محاكاةً لحركة هذا الشيء الدّوارة ، صعوداً وهبوطاً . وقد يكون هذا ضرباً عقيماً من السعي خلف الأشياء ، لكنه ليس أكثر عقماً من الزعم الذي يدّعي سماع ضربات السيوف وطعناتها في وصف شعري لمبارزة ، وهو يتمتّع على الأقل بميزة الإلماع إلى أن « الأدب »

(*) « يجب حمل الكلاب على السلم الدوار » .

(**) « ارفض أن توضع في هذه السلة » .

(***) « مخرج » . ويبدو أن الكاليفورني يعتبرها نوعاً من الطرد والإهانة .

قد يكون في النهاية مسألةً تتعلّق بما يفعله الناس بالكتابة بقدر ما تتعلّق بما تفعله الكتابة بالناس .

لكن حتى لو أن أحداً ما قرأ الملاحظة بهذه الطريقة ، فان ذلك يبقى أمر قراءتها باعتبارها **شعراً** ، والذي لا يشكّل سوى جزءاً مما يضمّه الأدب عادة . دعونا ننظر إذاً في طريقة أخرى من « سوء قراءة » هذه الملاحظة والتي قد تمضي بنا أبعد قليلاً مما نحن فيه . لنتخيّل سكيراً في آخر الليل يترنّح على درابزين السُلّم الدّوار ويقرأ الملاحظة بانتباه مشدود خلال دقائق عدّة ثم يغمغم لنفسه « كم هذا صحيح ! » أيّ نوع من سوء الفهم يحصل هنا ؟ إن ما يفعله السكّير ، في الواقع ، هو فهم الملاحظة بوصفها عبارة ذات دلالة عامة ، بل وكونية . وبتطبيقه أعرافاً conventions معينة في القراءة على كلماتها ، فانه يثمنّها خارج سياقها المباشر ويعممها بعيداً عن غرضها الذرائعي pragmatic باتجاه شيء أرحب وربما أعمق أهمية . ويبدو يقيناً أن هذه واحدة من العمليات المشمولة في ما يدعوه الناس أدباً . فحين يقول لنا الشاعر إن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف بالتأكيد ، من خلال وضعه لعبارته في عَروض ، أنه لا يُفْتَرض بنا أن نسأل عمّا إذا كان لديه حقاً تلك الحبيبة التي تبدو له ، لسببٍ غريب من الأسباب ، شبيهة بوردة . ونعرف أنه يقول لنا شيئاً ما عن النساء والحب بوجه عام . وينبغي القول ، إذاً ، إن الأدب هو خطاب « غير ذرائعي » : فهو ، بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة للحلاّب ، لا يخدم أي غرض عملي مباشر ، وإنما يجب اعتباره بمثابة إحالةٍ إلى حالة عامة للأمور والأشياء .وفي بعض الأحيان ،وإنْ لم يكن بشكل دائم ، قد

يستخدم الأدب لغة خاصة وكأنما ليجعل هذه الواقعة واضحة — أي ليدلل على أن الرهان هو **طريقة الكلام** عن امرأة ، وليس أي امرأة واقعية محددة . وهذا التركيز على طريقة الكلام ، وليس على الواقع الذي يتمّ الكلام عنه ، يُعْتَبر في بعض الأحيان إشارة إلى أننا نعني بالأدب نوعاً من اللغة **ذاتية المرجعية** ، لغة تتكلم عن ذاتها .

بيد أن هنالك إشكاليات في هذه الطريقة أيضاً من طرق تعريف الأدب . فأولاً ، إنّ جورج أورويل ربما كان ليُصاب بالذهول حين يسمع أن مقالاته يجب قراءتها كما لو أن الموضوعات التي يناقشها هي أقل أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . وفي كثير مما يتّم تصنيفه أدباً تُعْتَبر قيمة الحقيقة والصلة العملية الوثيقة لما يقال هامةً بالنسبة للأثر عموماً . وحتى لو كانت معالجة الخطاب « بصورة غير ذرائعية » هي جزء مما يُعنى بكلمة « الأدب » ، فان ما يترتّب على هذا التعريف هو أن الأدب لا يمكن تعريفه « بشكل موضوعي » في الواقع . كما أنه يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرر أحد ما أن **يقرأ** بها ، وليس بطبيعة ما هو مكتوب . صحيح أن ثمة أنواعاً معينة من الكتابة — قصائد، مسرحيات ، روايات — يُقْصَد لها بوضوح تام أن تكون « غير ذرائعية» بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن لها أن تُقْرأ فعلاً بهذه الطريقة . وقد أقرأ وصف غيبن للامبراطورية الرومانية لا لأنني مُضَلّل بما يكفي للاعتقاد أنه سيطلعني بصورة موثوقة على روما القديمة وإنما لأنني استمتع بأسلوب غيبن النثري ، أو أجد متعة بالغة في صور الفساد البشري بصرف النظر عن مصدرها التاريخي . ولكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز لأنني أريد أن أعرف ، أنا الجنائني الياباني ، ما إذا كان

الورد الأحمر منتشراً في بريطانيا القرن الثامن عشر . ولسوف يُقال إن هذه ليست قراءة لقصيدة بيرنز بوصفها « أدباً » ؛ ولكن ألا أقرأ مقالات أورويل بوصفها أدباً إلا إذا عممّت ما يقوله عن الحرب الأهلية الإسبانية وجعلته قولاً كونياً عن الحياة البشرية ؟ صحيح أن كثيراً من الأعمال التي تدرس بوصفها أدباً في المؤسسات الأكاديمية كانت قد « بُنيتْ» لتُقرأ على هذا النحو ، لكن صحيح أيضاً أن كثيراً منها ليست كذلك . ويمكن لقطعة من الكتابة أن تبدأ حياتها باعتبارها تاريخاً أو فلسفة ومن ثم يتمّ تصنيفها كأدب ؛ أو يمكن لها أن تبدأ حياتها كأدب ومن ثم يتم اعتبارها قيّمة بسببٍ من دلالتها الأركيولوجية. وبعض النصوص تولد أدبيةً ، وبعضها يحقق الأدبية ، وبعضها تُضْفَى عليه الأدبية إضفاءً . وقد يبلغ الاستيلاد في هذا الصدد قدراً أكبر بكثير من الولادة . وقد لا يكون مهماً من أين أتيت وإنما كيف يعاملك الناس . فاذا ما قرروا أنك أدب فسيبدو عندها أنك كذلك ، بصرف النظر عما تحسب أنك عليه .

وبهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكّر بالأدب بوصفه عدداً من الطرائق التي يقيم الناس بواسطتها **علاقةً** بالكتابة أكثر مما يمكنه أن يفكّر به بوصفه خاصيةً أو طقماً من الخاصيات التي تتكشّف عنها أنواع معينة من الكتابة منذ **بيوولف*** وحتى فيرجينيا وولف. فليس من السهل أن نعزل ، من بين كل ما أُطْلِقَ عليه اسم « الأدب » ، مجموعة ثابتة من السمات المتأصّلة . وهذا مستحيل في الواقع شأنه شأن

(*) ملحمة مكتوبة عام ٧٢٥ بعد الميلاد باللغة الانجليزية . وهي أقدم قصيدة باقية في أية لغة أوربية معاصرة . مؤلفها غير معروف . ويبلغ عدد أبياتها ٣١٨٢ بيتاً .

محاولة تعيين السمة المفردة المميِّزة التي تشترك بها كل الألعاب . فليس ثمة « جوهر » للأدب مهما يكن هذا الجوهر . ويمكن لأية قطعة من الكتابة أن تُقْرَأ « بصورة غير ذرائعية » ، إن كانت « غير الذرائعية» تعني ما يقرأ النصّ بوصفه أدباً ، تماماً كما يمكن لأية كتابة أن تُقْرَأ « بصورة شعرية » . فحين أحدّق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث ، قد يُقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً . ولقد حاول جون . م . إيليس أن يبرهن أن المصطلح « أدب » يعمل بالأحرى مثل كلمة « Weed » * . فالأعشاب الضارّة ليست أنواعاً محددة من النبات ، وإنما هي أي نوع من النبات الذي لا يريده الجنائني في الجوار لسبب أو لآخر (٣) ولعلّ الأدب يعني شيئاً مشابهاً لعكس ذلك: أي نوع من الكتابة التي يثمّنها أحد ما ويقيّمها عالياً لسبب أو لآخر . وكما يمكن للفلاسفة أن يقولوا ، فان « الأدب » و « العشبة الضارة » هما مصطلحـــان **وظيفيان** وليسا **كيانيين** ontological : فهما يحكيان لناعمّا نفعله ، وليس عن الكينونة الثابته للأشياء . يحكيان لنا عن الدور الذي يلعبه نصّ أو نبات شائك في سياق اجتماعي ، وعلاقاته مع ما يحيط به واختلافاته عنه ، والطرائق التي يسلك بها ، والأغراض التي تُنَاط به والممارسات التي تتعقد حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو ضرب فارغ ، وشكلي محض من التعريف . فحتى لو زعمنا أنه معالجة غير ذرائعية للّغة ، فاننا نبقى دون أن نتوصل بذلك الى « جوهر » الأدب لأن الأمر هو على هذه الشاكلة أيضاً بالنسبة لممارسات

(*) عشبة ضارة .

(٣) نظرية النقد الأدبي : تحليل منطقي (بيركلي ، ١٩٧٤) ، ص ٣٧ -- ٤٢

ألسنية أخرى مثل النكات . ومن غير الواضح أبداً ، على أية حال ، أن بمقدورنا إقامة تمييز دقيق بين الطرائق « العملية » و « غير العملية » التي نقيم بواسطتها علاقة بيننا وبين اللغة . فقراءة رواية من أجل المتعة تختلف بوضوح عن قراءة إشارة مرور من أجل المعلومات ، ولكن ماذا عن قراءة كتاب في علم الأحياء بغية تطوير الذهن ؟ هل هذه معالجة « ذرائعية » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات ، خدم « الأدب » وظائف عملية رفيعة كالوظائف الدينية ؛ وقد لا يكون التمييز الحاد بين « العملي » و « غير العملي » ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كفّ الأدب عن أن يكون له تلك الوظيفة العملية الكبيرة . ولعل ما نقدمه بمثابة تعريف عام لـ « الأدبي » ليس إلاّ معنى نوعياً ومحدداً تاريخياً في حقيقة الأمر .

لم نكتشف بَعْدُ ، إذاً ، سرّ ما يجعل لامب ، وماكولي ، ومل أدباً من دون بنتام ، وماركس وداروين ، على سبيل المثال . ولعل الجواب ببساطة هو أن الثلاثة الأوَل أمثلة من « الكتابة الجميلة » في حين أن الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذا الجواب هو أنه غير صحيح إلى حدّ بعيد ، في حُكمي على الأقل ، لكن له ميزة الإشارة إلى أن البشر بوجه عام يسمّون « أدباً » تلك الكتابة التي يعتقدون أنها **جيدة** . والاعتراض الواضح على ذلك هو السؤال عمّا إذا كان صحيحاً تماماً أن ليس ثمة « أدب رديء» . فقد أعتبر أن هنالك مبالغة في تقديم لامب وماكولي ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن أكفّ عن اعتبارهما أدباً . وقد تعتبر ريموندتشاندلر* « جيداً في نوعه » ، لكن ليس أدباً على

(*) ريموند تشاندلر كاتب أميركي معاصر يكتب روايات جريمة .

وجه الدقّة . ومن جهة أخرى ، إذا كان ماكولي كاتباً رديئاً **حقاً** — إذا كان جاهلاً تماماً بالقواعد ولم يَبْدُ مهتماً سوى بالفئران البيضاء — فان الناس عندها قد لا يسمّون أعماله أدباً على الإطلاق ، حتى ولا أدباً رديئاً . ويبدو يقيناً أنّ لأحكام القيمة علاقة كبيرة بما يُحْكَم عليه أنه أدب وما يُحكم عليه أنه ليس كذلك — وذلك لايعني بالضرورة أن الكتابة ينبغي أن تكون « جميلة » كي تكون أدبية ، بل يعني أنها ينبغي أن تكون من النوع الذي يُحْكَم عليه أنه جميل : حيث يمكن أن تكون مثالاً متدنّياً من نوع قيّم عموماً . وما من أحد يزعجه القول إن بطاقة الباص مثال للأدب المتدني ، لكن البعض قد يقول إن شعر أرنست دوسن أدب متدني . وبهذا المعنى ، فان مصطلح « الكتابة الجميلة »، أو **الآداب الجميلة*** هو مصطلح ملتبس : فهو يشير إلى ضرب من الكتابة التي تُثمَّن عالياً عموماً ، لكنه لا يحملنا بالضرورة على الاقتناع بأن عيّنة منها هي « جيدة » .

وبالرغم من هذا التحفّظ ، فان الاشارة إلى أن « الأدب » هو نوع من الكتابة التي تُثمّن عالياً تبقى إشارة مثقّفة . بيد أن لها عاقبة مدمّرة تماماً : فهي تعني أن بمقدورنا أن نطيح مرةً وإلى الأبد بالوهم الذي مفاده أن مقولة « الأدب » هي مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة

(*) belleslettres : ظهر هذا المصطلح في فرنسا عام ١٥٣٨ بيد أن من الضروري النظر إليه في بعده الاجتماعي — التاريخي ، والبعد عن إعطائه صبغة المطلقية. فهو يميز « الأدب » الذي ظهر مع صعود البرجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد اللغوية والنحوية والكتابية التي خصت بها هذه البرجوازية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يعزل مالا يخضع لقوانينه ومقتضياته .

بصورة أبدية ولا تقبل التغيّر . فأي شيء مما اعتُبرَ بمثابة أدب ثابت ولا شك فيه — كشكسبير ، مثلاً — يمكن أن يكفّ عن كونه أدباً . وأية قناعة بأن دراسة الأدب هي دراسة لكيان راسخ ومُعرَّف بدقة، كما هو علم الحشرات دراسة للحشرات ، يمكن التخلي عنها بوصفها وهماً : فبعض أنواع التخييل هي أدب وبعضها ليس كذلك ؛ وبعض الأدب تخييلي وبعضه ليس كذلك؛ وبعض الأدب مُعْتَمَدٌ بذاته لفظياً، في حين أن بعض البلاغة المنمّقة ليست أدباً : والأدب ، بمعنى طقم الأعمال ذات القيمة المضمونة والثابتة ، والتي تتميز بخصائص متأصّلة مشتركة ، هو غير موجود . وعندما أستخدم كلمتّي « أدب » و « أدبي» من الآن فصاعداً في هذا الكتاب فانني أضعهما تحت علامة شطب غير مرئية ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين لا يفيان بالغرض حقاً ولكننا لا نملك الآن أفضل منهما :

إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل . وثمة إعلان لصحيفة يومية يقول ، « تتغير العصور ، أما القيم فلا » ، وكأننا لا نزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو بجعل المريض العقلي أضحوكةً للجميع . وكما يمكن للناس أن يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي ، أو العكس ، فانهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيّمة. بل إنهم قد يبدّلون آرائهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيمّ وما هو غير ذلك . وهذا، كما أشرت ، لا يعني بالضرورة أنهم يرفضون وصف عمل يعتبرونه متدنياً بأنه أدب : فقد يواظبون على تسميته أدباً ، وهم يعنون بصورة

أما نه ينتمي إلى نمط من الكتابة يعتبرونه قيّماً عموماً . وذلك يعني أيضاً أن ما يُطلق عليه اسم « الناموس الأدبي»* ، أي ذلك « التقليد العظيم » من « الأدب القومي » الذي لا شك فيه ، ينبغي فهمه بوصفه بناء ، صاغه شعب محدد لأسباب محددة في أزمنة محددة : فليس ثمة عمل أو تقليد أدبي قيمّ في ذاته ، وبغض النظر عما يمكن أن يكون قد قيل أو يقال عنه من قبل أي كان . وذلك لأن « القيمة » مصطلح انتقالي : فهو يعني كل ما يتم تقييمه من قبل بشر معينين في وضعيات نوعية وتبعاً لمعايير محددة وفي ضوء غايات معينة : وبالتالي فان من الممكن تماماً ، وبعد تحوّل عميق بما فيه الكفاية يصيب تاريخنا ، أن ننتج في المستقبل مجتمعاً لا يكون قادراً على استخراج أي شيء على الإطلاق من شكسبير . وقد تبدو أعمال هذا الأخير آنئذ غريبة على نحو مُوْئِس ، مليئةً بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة لا أهمية لها . وفي مثل هذه الوضعية لن يكون شكسبير أكثر قيمةً من كثير من كتابات الجدران في الوقت الحاضر : وبالرغم من أن كثيراً من البشر سيعتبرون مثل هذا الشرط الاجتماعي مُفْقِراً على نحو مأساوي ، إلا أنه يبدو لي من الجمود ألاّ نفكر في إمكانية أن ينشأ بالأحرى عن خصب إنساني عام . ولطالما أقلق كارل ماركس السؤال عما يجعل الفن الإغريقي محتفظاً بـ « سحر أبدي » على الرغم من أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد زالت منذ أمد بعيد ؛ ولكن كيف لنا أن

(*) literary canon : إن الـ « canon » هي مجموعة من الكتابات التي تتكرس وتترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة . ويشير المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر موثوقة وأصلية ، بعكس الـ « apocrypha » ، أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين . ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصيلة ، كأن نقول ، مثلا ، الناموس الشكسبيري .

نعرف أنه سيبقى ساحراً « إلى الأبد » ؛ ما دام التاريخ لم ينته بعد ؟ دعونا نتخيّل أننا بفضل بحث أركيولوجي ماهر قد اكتشفنا قدراً كبيراً جديداً من المعلومات عمّا كانت تعنيه التراجيديا الاغريقية فعلياً لجمهورها الأصلي ، وأدركنا أن تلك الاهتمامات بعيدة كلياً عن اهتماماتنا الراهنة ، ورحنا نقرأ المسرحيات ثانيةً في ضوء هذه المعرفة المعمّقة . فقد تكون إحدى النتائج أن نكفّ عن الاستمتاع بها . وقد نجد أننا كنا نستمتع بها من قبل لأننا كنا نقرؤها دون دراية في ضوء انشغالاتنا الخاصة ؛ وما أن أصبح ذلك غير ممكن ، حتى كفّت الدراما تماماً عن الإفضاء لنا بدلالتها وأهميتها .

نحن دوماً نؤوّل الأعمال الأدبية إلى حدٍّ ما في ضوء اهتماماتنا الخاصة ــ وأحد معاني « اهتماماتنا الخاصة » هو أننا عاجزون عن القيام بأي شيء آخر . وهذه الواقعة قد تكون واحداً من الأسباب التي تفسّر احتفاظ أعمال أدبية معينة بقيمتها عبر القرون . وقد يكون السبب ، بالطبع ، أننا ما نزال نتقاسم مع العمل كثيراً من الاهتمامات ؛ ولكنه قد يكون أيضاً أن البشر لا يقيمّون في الحقيقة العمل « نفسه » على الإطلاق ، على الرغم من أنهم قد يَحسَبون العكس . فهو ميروس«نا» ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير«نا» مطابق لشكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى فان المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير « مختلفين » ، وتجد في هذه النصوص عناصر تقيمّها وأخرى تحطّ من قيمتها ، على الرغم من أنها ليست العناصر ذاتها بالضرورة . وبعبارة أخرى ، فان كل الأعمال

الأدبية « تُعَاد كتابتها » ، ولو بصورة لا واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرؤها ؛ وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة « إعادة كتابة » أيضاً . وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتدّ إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ؛ وهذا واحد من الأسباب التي تفسِّر أنّ ما يُعْتبر أدباً هو أمر متقلِّب ومتبدّل بصورة تلفت الانتباه .

وأنا لا أعني أنه متقلّب لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فتبعاً لهذه النظرة ، يكون العالم منقسماً بين وقائع راسخة « خارجية » مثل محطة غراند سنترال ، وأحكام قيمة اعتباطية « داخلية » مثل الميل إلى الموز أو الشعور بأن النبرة في قصيدة ليتيس تتحول من نبرة تغطرس دفاعي إلى نبرة استقالة مقيتة . وتكون الوقائع عامة لا يمكن التشكيك بها ، والقيم خصوصية ومجانية . كما يكون ثمة اختلاف واضح بين تلاوة واقعة ، مثل « هذه الكاثدرائية شُيِّدت في عام ١٦١٢»، وتسجيل حكم قيمة ، مثل « هذه الكاثدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » . فلنفترض أن القول الأول يصدر عني وأنا أُري زائرةً غريبةً محيط انجلترا ، فأكتشفُ انه يحيّرها إلى حد بعيد . ولعلها تسألني لماذا تواصل التأكيد على تواريخ تشييد كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهُجَاس بالأصول ؟ وقد تتابعُ قائلةً ، في المجتمع الذي أعيش فيه لا نحتفظ على الإطلاق بأي سجلّ لمثل هذه الأحداث : فنحن نصنف مبانينا بدلاً من ذلك تبعاً لكونها شمالية غربية أو جنوبية شرقية . وما يمكن لذلك أن يفعله هو أنه يوضح جزءاً من النظام اللا واعي لأحكام

القيمة التي تبطّن أقوالي الواصفة . وأحكام القيمة هذه ليست بالضرورة من ذات النوع الذي في القول « هذه الكاثدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة مع ذلك ، وما من تلفّظ prononcnement وقائعي يصدر عني يمكن أن يكون في منجى منها . فالأقوال التي تتحدث عن واقعة هي **أقوال** في النهاية ، وتفترض عدداً من الأحكام التي يمكن مساءلتها : هل هي جديرة بالقول ، وهل هي أجدر بذلك من أقوال معينة أخرى ، وهل أنا ذلك الشخص المؤهّل لقولها والقادر على ضمان صحتها ، وهل أنت ذلك الشخص الجدير بقولها له ، وهل يتحقق أي شيء نافع بقولها ، وهلمجرا . ويمكن حتى لمحادثة في حانة أن تنقل معلومات ، لكن ما يتعاظم أيضاً في حوار من هذا النوع الأخير هو عنصر قوي مما يدعوه الألسنيون باللغة « التوكيدية » phatic ، والتي تهتم بفعل الاتصال ذاته . فحين أجاذبك أطراف الحديث عن الطقس أدلّل أيضاً أنني أعتبر الحديث معك قيّماً ، وأنني أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معه ، وأنني لست شخصاً انطوائياً أو بصدد المباشرة في نقد مفصّل لمظهرك الشخصي .

وبهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية لقول نزيه ومتجرّد تماماً . وبالطبع فان القول الذي يشير إلى زمن بناء الكاثدرائية يُعْتَبر في ثقافتنا أكثر نزاهة من الرأي المتعلّق بطراز عمارتها ، ولكن يمكننا أيضاً تخيّل وضعيات يكون فيها القول الأول « مشحوناً بالقيمة » أكثر من القول الثاني . ويمكن لكلمة « باروكي » و « رائع » أن تصبحا مترادفتين إلى هذا الحد أو ذاك ، في حين أن قلّة عنيدة وحسب من بيننا تتشبث بالاعتقاد أن تاريخ تشييد المبنى هو ذو دلالة ، وأن قولي يُعتبر بمثابة

طريقة لها سُنّتها code في الإشارة إلى نوع من التحزّب. إن أقوالنا الواصفة كلها تتحرك ضمن شبكة خفية غالباً من مقولات القيمة ، ومن غير هذه المقولات لن يكون لدينا ما نقوله واحدنا للآخر مطلقاً. والأمر لا يقتصر على أن لدينا ما ندعوه معرفة وقائعية يمكن من ثم أن تشوّهها المصالح والأحكام الخاصة ، على الرغم من أن هذا ممكن بالتأكيد ؛ وإنما الأمر أنه من دون مصالح خاصة لن يكون لدينا أية معرفة على الإطلاق ، حيث لن يكون هنالك ما يقلقنا ويدفعنا لمعرفة أي شيء . فالمصالح **مكوِّن أساسي** من مكوّنات معرفتنا ، وليست مجرّد أهواء وتحيّزات تعرّضها للخطر . وليس الزعم بأن المعرفة ينبغي أن تكون « خالياً من القيمة » سوى حكم قيمة هو ذاته .

قد يكون الميل إلى الموز مجرد أمر خصوصي بحقّ ، بالرغم من أن ذلك موضع شكّ في الواقع . ولعل تحليلاً دقيقاً لذوقي في المأكل أن يكشف عن صلته الوثيقة بتجارب معينة من الطفولة الباكرة عملت على تشكيلي ، وكذلك بعلاقاتي بأهلي وأخوتي وبعوامل أخرى ثقافية كثيرة جداً هي عوامل اجتماعية تماماً و « غير ذاتية » شأنها شأن محطات القطار . بل وينطبق هذا أكثر على تلك البنية الأساسية للقناعات والمصالح التي فُطِرْتُ عليها بصفتي فرداً في مجتمع محدد ، شأن القناعة مثلاً بأن عليّ الحفاظ على صحة جيدة ، أو القناعة بأن اختلافات الدور الجنسي تجد جذورها في البيولوجيا البشرية أو بأن الكائنات البشرية أكثر أهمية من التماسيح . وقد لا نتفق على هذا الأمر أو ذاك ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف إلا لأننا نتقاسم طرائق « عميقة» معينة في الرؤية

والتقييم ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون تغيير الحياة . وصحيح أن أحداً لن يعاقبني إن لم تَرُقْ لي قصيدة لجون دَنْ ، لكنني قد أتعرّض في ظروف معينة لخطر فقدان عملي إذا جادلت بأن أعمال دَنْ ليست أدباً مطلقاً . وصحيح أنني حرّ في أن أصوّت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، ولكن الأمر قد ينتهي بي إلى السجن في ظروف استثنائية معينة إذاحاولتأن أتصرف تبعاً لقناعة مفادها أن هذا الاختيار ذاته يُقنِّعُ تحيّزاً أعمق ليس إلا -- وهو التحيّز الذي مفاده أن معنى الديمقراطية مقتصر على وضع إشارة ضرب على ورقة الاقتراع كل بضع سنوات .

إن بنية القيم الخفيّة إلى حدّ بعيد والتي تشكّل وتبطّن أقوالنا الوقائعية هي جزء مما نعنيه بـ « الايديولوجيا » . فأنا أعني بـ « الايديولوجيا » ، تقريبياً ، الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقده مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج عن هذا التعريف الأوليّ للايديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن أن يُقال عنها جميعاً وبصورة مفيدة إنها إيديولوجية . وعلى سبيل المثال ، إنه لمن المغروس فينا بعمق أن نتخيل أننا نتحرك قُدُماً نحو المستقبل (ما لم يكن ثمة مجتمع آخر يرى أنه يتحركرجوعاً إليه) ، وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الرؤية **قد** تكون متصلة بصورة لها دلالتها مع بنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تكون كذلك دوماً وفي كل مكان . وأنا لا أعني بـ « الايديولوجيا » مجرد القناعات المتأصلة بعمق ، واللاواعية غالباً التي يحملها البشر ، بل أعني بتحديد أدقّ تلك الصيغ من الشعور ، والتقييم ، والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ

على القوة الاجتماعية وإعادة إنتاجها . ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية .

في دراسته الشهيرة **النقد التطبيقي** (١٩٢٩) ، حاول الناقد الكيمبرجي أ . أ . ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيمة أن تكون نزويّة حقاً وذاتية تماماً وذلك من خلال إعطاء طلابه مجموعة من القصائد ، وسؤالهم تقييمها ، بعد أن حجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها . وجاءت الأحكام متنوعة ومتقلّبة إلى حدّ بعيد ، وعلى نحو مشين : فقد خفضوا مقام شعراء تمتعوا بقداسة القِدَم وامتدحوا مؤلّفين باهتين. بيد أن الوجه الأشد أهمية في هذه العملية ، والوجه الذي من الواضح أنه قد خَفِيَ تماماً على ريتشاردز نفسه ، هو في رأيي ذلك الإجماع المحكم في التقييمات اللا واعية التي تبطّن هذه الاختلافات المحددة في الرأي . فحين يقرأ المرء توصيفات طلاب ريتشاردز للأعمال الأدبية ، يدهشه ما يتقاسمونه عفوياً من عادات في الإدراك والتأويل — ما يتوقعون أن يكون عليه الأدب ، والافتراضات التي أخضعوا لها قصيدة ما والنتائج التي انتظروا أن يستمدوها منها . وفي الواقع ، ليس ثمة ما يدهش في هذا : لأن المشاركين في هذه التجربة كانوا انجليزيين شباباً ، بيض ، من الطبقة العليا أو الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، تلقّوا تعليمهم في المدارس الخاصة ، وتوقفت استجابتهم لقصيدة ما على ما هو أكثر بكثير من مجرد العوامل « الأدبية »الخالصة : فقد تضافرت استجاباتهم النقدية بشدة مع تحيزّاتهم وقناعاتهم الأوسع . وهذه ليست قضية لوم وتوبيخ : فما من استجابة نقدية إلا وهي متضافرة

على هذا النحو ، وبالتالي ليس ثمة حكم أو تأويل نقدي أدبي « خالص». وإذا ما كان أحد يستحق التوبيخ فهو أ . أ . ريتشاردز نفسه ، الذي لم يكن قادراً ، وهو العميد الشاب ، الأبيض ، الكيمبرجي الذكر من الشرائح العليا للطبقـــة الوسطى ، أن يموضـــع objectify سيـــاق المصالح التي يتقاسمها معهم إلى حدّ بعيد هو نفسه ، ولم يستطع بالتالي أن يفهم تماماً تلك الاختلافات « الذاتية » ، المحلية في تقييم عمل ما والتي تقع ضمن طريقة في إدراك العالم محددّة ومبنيّة اجتماعياً .

إن كنا لا نرى الأدب بوصفه مقولة « موضوعية » واصفة ، فان ذلك لا يعني أن الأدب يقتصر على ما يختار البشر بصورة نزويّة أن يطلقوا عليه هذا الأسم : فليس ثمة مطلقاً ماهو نزويّ بشأن مثل هذه الأنواع من أحكام القيمة : إن لها جذورها في البنى العميقة للقناعة التي تبدو في الظاهر راسخة لا تهتزّ شأنها شأن مبنى الإمبايرستيت . وإذاً فإنّ ما أزلنا النقاب عنه إلى الآن لا يقتصر على أن الأدب غير موجود بالمعنى الذي توجد فيه الحشرات ، وأن أحكام القيمة التي يتشكّل بواسطتها متغيرة تاريخياً ، وإنما أزلنا النقاب أيضاً عن أن لأحكام القيمة هذه علاقة وثيقة بالايديولوجيات الاجتماعية . فهي لا تشير في النهاية إلى مجرد ذوق خاص ، وإنما إلى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها . وإذا ما كان هذا التأكيد يبدو متكلّفاً وبعيد الاحتمال ، ومسألة تحيّز خاص ، فلنحاول أن نضعه على المحكّ من خلال تتبعنا لنشوء « الأدب» في انجلترا .