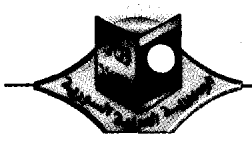
سـفيتان تودوروف

مفـهـــوم الأدب

ودراسـات أخـرى

ترجمة

عبـود كاسـوحـة



مَنشُورات وزارَة الثَّقَافَة
في الجُمهوريَّة العَربيَّة السُّوريَّة
دمشق ٢٠٠٢

العنوان الأصلي للكتاب:

La notion
de Littérature
et autres essais

مقدمة

إنما (الأجناس «الأدبيـــة[1]») حياة الأدب نفسها. أمَّا التعرف عليها بشكل كامل، والمضي حتى بلوغ الغاية للمعنى الخـاص بكل جنس، والغـوص في قوامها غوصًا عميقًا، فذلكم مايعود علينا بالحقيقة والقوة.

هنري جيمس.

«الأجناس» الأدبية تشكل حياة الأدب نفسها. ويكمن مصدر الحقيقة والقوة [في عمل الباحث] في التعرف التام على تلك الأجناس، والمضي حتى غاية التعرف على المعنى الخاص بكل جنس منها، والغوص عميقًا في قوامها.

---

(١) إضافة من المترجم. ثمانية من الدراسات التي يتضمّنها هذا الكتاب نشرت سابقًا في كتابنا «أنواع الخطاب» ١٩٧١، واثنتان في «شعرية النثر»، ١٩٨٧. وفي هذا الكتاب أعدنا النظر في تلك الدراسات، وقللنا من الهوامش.

-١-

مفهوم الأدب

أتمسّك بطوق نجاة خفيف، قبل أن أغوص في هوّة الـ «ما هو» الأدب: ليس سؤالي بالدرجة الأولى عن وجود الأدب ذاته، لكن عن الخطاب الذي يسعى للكلام عنه، كالخطاب التالي. فالفارق يكمن في المسار لا في الهدف النهائي. لكن من يقول لنا ماإذا كان الطريق الذي سنسلك، ليس له من الأهمية مالنقطة الوصول؟

I

علينا بادئ ذي بدء أن نشك في مشروعية مفهوم الأدب: فلا وجود الكلمة أو استخدامها في المؤسسة الجامعية يجعل الأدب أمراً مسلَّمًا به. إذ يسعنا في البداية أن نعثر لهذا الشك على علل ويمكننا بقليل هذا الشك بأسباب تجريبية. فلم نكتب بعد تاريخ هذه الكلمة كاملاً، ولا معادلاتها في مختلف اللغات وفي العصور المختلفة. إلا أن نظرة سريعة بل سطحية على المسألة تكشف عن أن الكلمة لم تكن قائمة على الدوام. فكلمة «أدب» في اللغات الأوروبية، حديثة العهد جداً بمعناها الراهن: إنها لاتكاد تسبق القرن الثامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخية لا«أبدية»؟ ناهيك بالكثيرمن اللغات (في إفريقيا مثلاً) التي لاتعرف من تعبير نوعي يعني النتاجات الأدبية كافة. وتجاوزنا مرحلة ليفي برول[1]، حيث نجد شرح هذا

(١) ليفي برول: عالم اجتماعي فرنسي كان قد وضع كتاباً بعنوان العقلية البدائية، ليقول فيه إن البدائي كأن لم ينتقل بعد من مرحلة الصور إلى مرحلة المفهوم.

الغياب فيما أطلق عليه الطبيعة «البدائية» لتلك اللغات التي تجهل التجريد، فتجهل بالتالي الكلمات التي تدل على النوع الأدبي أكثر مما تدل على الجنس. أضف إلى تلك البينات الأولية مايعرفه الأدب في الأوقاتِ الراهنة من تشتت: فمن عساه يُقْدم اليوم على الفصل بين ماهو أدب وماليس كذلك، حيال التنوّع الذي لايمكن تبسيطه، من بين مايعرض علينا من كتابات، ضمن منظورات لانهاية لاختلافاتها؟

وليست تلك الحجج بحاسمة: فمن حق مفهوم ما بالوجود من غير أن تقابله مفردة دقيقة. لكنه يقودنا نحو شك بدئي في الخاصية «الطبيعية» للأدب. غير أن التحليل النظري للمسألة لايأتينا بطمأنينة أكبر. فمن أين يأتينا اليقين بأن كيانًا مثل الأدب قائم حقًا؟ أمن التجربة: فنحن ندرس الأعمال الأدبية في المدرسة ثم في الجامعة. ونقع على هذا النوع من الكتب في محلات تجارية متخصصة. ولقد ألفنا الإتيان بشواهد من مؤلفات «الأدباء» في أحاديثنا اليومية. إن كيانًا «أدبيًا» يؤدي عمله في ميدان العلاقات بين الأشخاص والعلاقات الاجتماعية، وذلك مالا ريب فيه حسبما يبدو. لابأس. لكن علام يشهد ذلك؟ يشهد على وجود عناصر تمكننا من التمييز بدقة بين مانشير إليه عبر كلمة «أدب» وهو قائم وسط نظام أكثر اتساعًا، هو هذا المجتمع أو ذاك وهذه الثقافة أو تلك. فهل برهنّا في الوقت نفسه على أن النتاجات الخاصة كلها والتي تتصدى لتلك المهمّة، تشترك في طبيعة واحدة تعطينا الحق في أن نحدد ماهو أدب؟ كلا.

فلنطلق صفة «وظيفي» على التعريف الأول للكيان المجرد، وهو الذي يمكن أن نعدّه عنصراً من منظومة أوسع، تضم من جهة واقعة الأدب. ونطلق صفة «بنيوي» على الثاني حيث علينا أن نبحث ما إذا كانت كل المراجع القائمة بالمهمة نفسها، تساهم في الخصائص إياها. إذ علينا أن نميز بدقة بين ماهو وظيفي وبين ماهو بنيوي، حتى حين يمكننا الانتقال من واحدة إلى الأخرى.

ولنأخذ موضوعًا آخر، على سبيل المثال، يدلل على صحة هذا التمييز: يتقلّد الإعلان بكل تأكيد وظيفة محدّدة داخل مجتمعنا. إلا أن مسألة تعيين طبيعة الإعلان تصبح أصعب بكثير عندما نرى الموضوع من منظور بنيوي: فيمكن

للإعلان أن يستخدم وسائل توصيل مختلفة من بصرية وسمعية (وغيرها أيضاً)، وقد تتوفرّ له استمرارية زمنية ما، أولا تتوفّر، ويمكن أن يكون متواصلاً أو متقطعاً، وأن يستخدم آليات شتى مثل التحريض المباشر أو الوصف أو التلميح أو قلب المعنى وهكذا دواليك. فالكيان الوظيفي الذي لاجدال فيه لايطابق ضرورة (ولنسلّم بذلك آنياً) كياناً بنيوياً. فالبنية والوظيفة لا تتضمن الواحدة الأخرى إذا توخينا الدقة، على الرغم من ملاحظة تقاربات بينهما بشكل دائم. وذلك فارق في وجهة النظر، لا في الموضوع. وبالتالي، إذا ما اكتشفنا أن الأدب (أو الإعلان) مفهوم بنيوي، فعلينا إذن تسويغ وظيفة كل من العناصر المتداخلة. وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي «إعلان» جزء من بنية، نقول هي بنية المجتمع. فالبنية مكونة من وظائف والوظائف تنشئ بنية. لكن بما أن وجهة النظر هي التي تكوّن موضوع المعرفة، فالفارق مع ذلك بين البنية والوظيفة لايزال قائماً.

فوجود كيان وظيفي ـ هو الأدب ـ يستدعي وجود كيان بنيوي، (رغم أن هذا الفارق يدفعنا أن نبحث ما إذا كانت المسألة على هذا الشكل أم لا). والحال أن تعريفات الأدب الوظيفية - بمفعول الأدب أكثر مما هو بطبيعته- كثيرة جداً. ولاينبغي أن نعتقد أن هذه الطريق تقود دوماً إلى علم الاجتماع: فحين يتساءل فيلسوف مثل هايدغر حول ماهية الشعر، يقع أيضاً على مفهوم وظيفي. أما القول إن «الفن هو تفعيل الحقيقة» أو إن «الشعر تأسيس الوجود على الكلام»، فهو يعبرِّ عن أمنية عمّا يكون هذا وذاك، دون البتّ بأي من الآليات النوعية التي تنهض بهذه المهمة. أن تكون للأدب وظيفة أنطولوجية فنحن مانزال ضمن حدود الوظيفة. وبالنتيجة فإن هايدغر نفسه يسلّم بأن الكيان الوظيفي لا يتطابق مع الكيان البنيوي، مادام يقول لنا في مكان آخر من بحثه «إنه يقصد الفن العظيم». ولا يتوفّر لدينا هنا معيار داخلي يتيح لنا تحديد كل عمل فني (أو أدبي)، بل تأكيد على ماينبغي على جزء من الفن (الجزء الأفضل) أن يقوم به.

من الممكن إذن أن لايكون سوى كيان وظيفي. لكني لن أصرّ على ذلك الآن وسأجزم، مع القبول باحتمالات الخيبة في نهاية المطاف، بأن له كيانًا بنيويًا أيضًا. وسوف أسعى لأعْرف ماهو. وسبق لمتفائلين آخرين أن سلكوا هذا الدرب قبلي، فيسعني الانطلاق من الأجوبة التي اقترحوها. وسوف أحاول، متحاشيًا الدخول في تفصيل تاريخي، أن أتفحصّ النمطين الأكثر ورودًا واللذين اقترحا حلاً.

يعتمد تعريف أولي للأدب على خاصتين متمايزتين. فالفن نوعيًا «محاكاة» تختلف باختلاف المادة المستخدمة. فالأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصًا ليس أيما محاكاة، لأننا لانحاكي الواقع ضرورةً، بل نحاكي كذلك كائناتٍ وأفعالاً ليس لها وجود. إن الأدب **تخيّل**: وذلكم هو تعريفه البنيوي الأول.

لم توضع صيغة ذلك التعريف في يوم واحد، فقد جرى استخدام تعابير متنوعة جداً. ويسعنا الافتراض أنها كانت نصب عيني أرسطو حين أكّد أولاً إنّ العرض الشعري يوازي العرض القائم «على الألوان والأشكال»، (وثانيًا إن «الشعر يعالج، على الأصحّ، العام، أي وقائع الخاص». وتستهدف هذه الملاحظة شيئًا آخر في الوقت نفسه): لاتعني العبارات الأدبية أفعالاً خاصة، هي الأفعال الوحيدة التي يمكن أن تجري واقعيًا. فسوف يقال في عصر آخر إن الأدب يناسب الكذب. وذكّر فراي FRYE بغموض تعابير «خرافة» و«تخيّل» «وأسطورة»، التي تنتمي إلى الأدب وإلى الكذب سواء بسواء. لكن ذلك ليس صحيحًا: فليست العبارات التي تشكل النص الأدبي «مغلوطة» أكثر مما هي «صحيحة». فقد سبق لأوائل علماء المنطق المحدثين (ومنهم فريجي Frege مثلاً) أن لاحظوا أن النص الأدبي لايخضع لمعيار الحقيقة، وأنه ليس بصحيح أو مغلوط، لكنه تخيلي على وجه الدقة. وذلك ما أضحى اليوم حيّزًا مشتركًا.

فهل مثل هذا التعريف مرضٍ؟ يسعنا أن نتساءل ما إذا كنا نقوم هنا بإحلال إحدى تبعات ماهو الأدب محل تعريفه. فليس مايحول دون قصة تروي حدثًا

واقعيًا أن تؤخذ أدبًا. لاينبغي من أجل ذلك تبديل شيء في تشكيلها، وحسب المرء فقط أن يقول في نفسه إنه لايقيم لحقيقتها من وزن وإنه يقرأها «على أنها» من الأدب. ويسع المرء أن يفرض قراءة «أدبية» على أي نصٍّ كان: فمسألة الحقيقة لن تطرح نفسها **لأن** النص **أدبي**، وليس العكس كذلك.

وبدلاً من تعريف للأدب، تُقدَّم إلينا هنا، بطريقة غير مباشرة، واحدة من خصائص إدراكه. ولكن هل يسعنا مشاهدتها في كل نص أدبي؟ وهل هي مصادفة أن نسارع إلى إلصاق كلمة «تخيّل» على جزء من الأدب (من روايات وقصص ومسرحيات) في حين أننا نفعل ذلك بصورة أصعب بكثير، بل لانفعله البتة، حيال جزء آخر من أجزائه، ألا وهو الشعر؟ قد تأخذنا الرغبة في القول: مثلما أن العبارة الروائية غير صحيحة ولا مغلوطة، رغم أنها تصف حدثًا، كذلك فالعبارة الشعرية ليست بتخيلية ولاغير تخيلية؛ فالمسألة ليست مطروحة ضمن نطاق القول إن الشعر لايروي شيئًا ولايعني أي حدث، لكنها تكتفي في الغالب بالإعراب عن تأمل أو انطباع. ولاينطبق التعبير النوعي «تخيل» على الشعر، لأن التعبير النوعي «محاكاة» أو «تمثيل» ينبغي له أن يفقد كل معنى دقيق ليبقى ملائمًا. ولايستدعي الشعر غالبًا أي واقع خارجي، بل يكفي نفسه بنفسه. وتغدو المسألة أكثر صعوبة أيضًا، حين نلتفت صوب أجناس، رغم وصفها غالبًا بأنها أجناس «قاصر»، لها حضورها في «آداب» العالم كلها: «الالتماسات والنصائح والأمثال والألغاز والعَدّيات[1] (لاجرم أن يطرح كل منها مسائل مختلفة). فهل نمضي إلى حد القول على هذه الأخريات مؤكدين أنها «تحاكي»، أم نبتعد بها عن مجموع الوقائع التي تعنيها عبارة «أدب»؟

إن لم يكن ما يُعدّ عادة أدبيًا، تخيليًا كله بالضرورة، فليس بالمقابل كل تخيل أدبًا بشكل ملزم. ولنأخذ «قصص الحالات» لدى فرويد. قد لايكون من الملائم التساؤل إن كانت الملابسات كلها في حياة الصغير هانس أو الرجل والذئاب،

(١) مفردها: عدّيّة: لتعيين من يقع عليه الدور، من الأطفال، في اللعب. (م)

صحيحة أم لا . فهي تتقاسم حالة التخيّل قاسماً مضبوطًا، وكل مايسعنا قوله، إنها تخدم نظرية فرويد خدمة حسنة أو سيئة . وهذا مثال مغاير تمامًا : هل نضمِّن الأدب الأساطير كلّها (وهي تخيلية بكل تأكيد)؟

لستُ بالتأكيد أولَ من وجه نقداً لمفهوم المحاكاة في الأدب أو في الفن . فهنالك من سعى لتعديله طيلة المرحلة الكلاسيكية الأوروبية لجعله قابلاً للاستخدام . فيصير ضرورياً إضفاء معنى عام جداً على هذا التعبير كي يتلاءم مع النشاطات المنظورة كلها . غير أنه ينطبق على أشياء أخرى أيضًا، ويتطلّب تخصيصاً لاستكماله : ينبغي أن تكون «فنية»، فيعيدنا ذلك إلى استرجاع التعبير الواجب تعريفه داخل التعريف نفسه . وكان أن حصل في القرن الثامن عشر انقلاب ما : فبدلاً من تطويع التعريف القديم، جرى اقتراح تعريف آخر، جديد كل الجدّة . وليس في هذا الصدد ما هو أكثر إيحاءً من عنواني النصَّين اللذين يعينان حدود المرحلتين . لقد ظهر في عام ١٧٤٦ كتاب في الجمال يلخّص الحس المشترك للعصر : إنه **الفنون الجميلة مقتصرة على مبدأ واحد** للراهب باتو . والمبدأ المقصود تقليدُ الطبيعة الجميلة . وتجاوب معه عام ١٧٨٥ عنوان آخر هو : **محاولة جمع الفنون الجميلة والعلوم كلها تحت مفهوم الإنجاز بذاته** من تأليف كارل فيليب موريتس . لقد اجتمعت الفنون الجميلة مجدداً، لكن هذه المرة باسم الجميل، على أنه «إنجاز بحد ذاته» .

والواقع أن التعريف الثاني الكبير للأدب، سوف يقع ضمن منظور الجميل . ففي هذا الميدان تتغلّب «راق» على «علَّم» . إلا أن مفهوم الجميل سوف يتبلور نحو نهاية القرن الثامن عشر ضمن تأكيد للطابع اللازم للمؤلّف، لا للطابع الأداتي . فيُعرَّف الجميل الآن بدليل طبيعته غير الاستخدامية من بعد أن اختلط بالنافع . وقد كتب موريتس يقول : «تكمن فحوى الجميل الحقيقي في أنّه لايعني الشيء سوى نفسه، ولايقصد سوى نفسه ولايتمالك غير نفسه، وأنه يكون كلاًّ ناجزاً بنفسه» . إلا أن الفن يعرَّف بالجميل : «إذا ما تمثّل مبرر الوجود لعمل فني بدلالته

على شيء ما خارج عنه، أضحى بذلك تبعياً. في حين أن المراد على الدوام، في حالة الجميل، أن يكون هو نفسه المقدَّم». فالتلوين صور تُدرك لذاتها، لابقصد فائدة ما. والموسيقى أنغام قيمتها كامنة فيها «نفسها» والأدب أخيراً من الكلام غير الأداتي، وقيمته قائمة فيه، أو كما يقول نوفاليس «تعبير للتعبير». ويقع المرء على بحث أكثر تفصيلاً لهذا الانقلاب في القسم الرئيس من كتابي **نظريات الرمز**.

وسوف يتولى الرومنسيون الألمان الدفاع عن هذا الموقف، فينقلونه إلى الرمزيين. ليهيمن على الحركات الرمزية كافةومابعد الرمزية في أوروبا. بل هنالك ماهو أكثر من ذلك: سوف يغدو نقطة انطلاق للمحاولات الأولى العصرية لإنشاء «علم للأدب». وسواء كان الأمر في الشكلية الروسية أو **النقدية الحديثة** الأميركية، فالانطلاق على الدوام من المسلّمة نفسها. إن الوظيفة الشعرية هي التي تشدّد على «الرسالة» نفسها. وهذا هو المفهوم الذي لايزال سائداً اليوم، حتى مع تنوّع الصياغة.

مثل هذا التعريف للأدب لايستحق، والحق يقال، أن يوصف بالبنيوي. ويقال لنا هنا ماينبغي على الشعر أن يفعل، وليس كيفية بلوغ ذلك. غير أن الهدف الوظيفي مالبث أن اكتمل في وقت مبكر بوجهة نظر بنيوية: إن مظهراً للعمل، يساهم دون ماعداه من المظاهر الأخرى، في جعلنا ندركه بذاته، وذلك هو طابعه **النظامي**. فذا هو ديدرو قد بدأ يعرّف الجميل بالنظام. ثم جرى من بعد أن استُبْدل بتعبير «الجميل» تعبير «الشكل»، الذي انزاح بدوره على يد «البنية». أما دراسات الأدب الصورية فسوف يتجلى فضلها (ومن هنا أرست أسس الشاعرية الحديثة) في أنها دراسات النظام الأدبي، ونظام النتاج الأدبي. إذن الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة «بتفسير غايتها بنفسها». وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني.

ولنتفحص هذه الفرضية بدورها. هل اللغة الأدبية هي اللغة المنهجية الوحيدة؟ الجواب هذه المرة بالنفي من دون أي تردّد. فليست وحدها الخطابات،

والتي تقارن عادة بالأدب ـ مثل الإعلان ـ هي التي نشهد فيها تنظيماً دقيقاً، بل حتى استخدام آليات متماثلة (القافية، المعاني المتعددة، إلخ)، إنما أيضاً في الأكثر بعداً عنها من ناحية مبدئية. فهل يسعنا القول إن خطاباً قضائياً، أو سياسياً، ليس منظّماً ولايخضع لقواعد صارمة؟ ليس الأمر على كل حال أمر مصادفة إذا كان فن الخطابة، حتى عهد النهضة، ولاسيما قديماً لدى الأغريق والرومان، يأتي مجاوراً لفن الشعر. (بل ينبغي القول: إن الشعر ماكان يأتي إلا لاحقاً بالخطابة)، التي كان من مهمتها عقلنة قوانين الخطاب المغايرة للخطاب الأدبي. ويسعنا أن نمضي أبعد فنستجوب الملاءمة نفسها لمفهوم مامثل مفهوم «منظومة النتاج الأدبي»، وذلك نظراً للسهولة الكبرى التي نتمكن بها تحديداً من أن ننشئ مثل تلك «المنظومة» على الدوام. لاتحتوي اللغة إلا على عدد محدود من الاصوات وعدد أقل أيضاً من السمات المميّزة. فالأبواب النحوية لكل نموذج قليلة العدد، والتكرار الذي لاصعوبة فيه، لايمكن تلافيه. ونحن نعرف أن دو سوسير قد صاغ فرضية حول الشعر اللاتيني، تقول: إن الشعراء كانوا يدوّنون في نسيج القصيدة اسم علم، إنه اسم المرسل إليه أو الذي ترسم القصيدة صورته. وقد انتهت فرضيته بطريق مسدود، لالنقص في البراهين، بل بالأحرى لفيض فيها. نستطيع العثور على أي اسم كان، مدوناً في قصيدة طولها معقول. ولم الاكتفاء بالشعر فقط؟ «كانت هذه العادة طبيعة ثانية لدى الرومان المتعلمين كافة الذين يمسكون بالريشة ليقولوا الكلمة الأقل دلالة». وهل هم الرومان فقط؟ بلغ الأمر بسوسير حد اكتشاف اسم ايتون ETON في نص لاتيني يستخدم تمريناً لطلاب تلك الجامعة في القرن التاسع عشر. لكن يشاء سوء طالعه أن يكون واضع النص طالباً في جامعة كمبردج الملكية في القرن السابع عشر، وأن النص لم يُعْتمد في جامعة ايتون إلا بعد مئة عام!

إذا قُدّر للنظام أن يكون بمثل ذلك اليسر في كل مكان، فليس له من وجود في أي مكان. فلنتصدَّ الآن للامتحان المتمِّم: هل بلغ كل نص أدبي منهجياً، الدرجة التي تمكننا من وصفه بأنه «يفسّر غايته بنفسه» وأنه «غير متعدٍ» و«غير شفاف»؟ نحن ندرك كامل الإدراك معنى هذا التأكيد حين ينطبق على القصيدة، وهي الموضوع

المتكامل بذاته، مثلما قال موريتس، لكن ماذا بشأن الرواية؟ إني أستبعد الفكرة القائلة إنها ليست سوى «شريحة حياة» مجردة من الاصطلاحات، وبالتالي من منظومة. لكن هذه المنظومة لاتجعل اللغة الروائية «غير شفافة». بل إن هذه اللغة تفيد، خلافًا لذلك (وفي الرواية الأوروبية على أقل تقدير) في عرض الأغراض والأحداث والأفعال والأشخاص. فهل سيقال إن غائية الرواية لاتكمن في اللغة بل في الآلية الروائية، وإن ماهو غير شفاف في هذه الحال هو العالم المعروض؟ لكن مثل هذا التصور لعدم الشفافية (وعدم التعدية وذاتية العثور على الغاية) ينطبق كل الانطباق أيضًا على أي محادثة يومية كانت.

II

جرت في عصرنا محاولات عدة لدمج تعريفَيْ الأدب الاثنين معًا. أما وأن كلاً منهما ليس مرضيًا حقًا، إذا ما أُخذ معزولاً عن الآخر، فإن مجرد جمعهما لايستطيع البتة أن يمضي بنا قدمًا. وينبغي، في سبيل تدارك ضعفهما، أن يكون الاثنان **واضحين**، بدلاً من أن يكونا مضافين فقط، ناهيك بمختلطين. لكن ذلك، لسوء الحظ، ما تجري به العادة.

يعالج رينيه ويليك «طبيعة الأدب» في فصل من «**النظرية الأدبية**» وهو الكتاب الكلاسيكي الذي وضعه مع فارين. فيلاحظ بداية أن «أيسر وسيلة لحل المشكلة هي جلاء استخدام الأدب للّغة، وهو استخدام خاص»، ويعرض ثلاثة استخدامات رئيسة: أدبي ودارج وعلمي. ثم يجري مقارنة على التوالي بين الاستخدام الأدبي والاثنين الآخرين. فالأدب، مقارنة بالعلم «مفهومي»، أي غنيّ بالتداعي ومبهم؛ وغير شفاف (في حين أن الإشارة في الاستخدام العلمي هي «شفاف»، أي أنه يوجهنا دون التباس نحو مرجعيته، من غير أن يجتذب الاهتمام لنفسه»)، والأدب متعدّد الوظائف: فليس مرجعيًا فقط بل هو أيضًا تعبيري ونفعي (**براغماتي**). والاستخدام الأدبي استخدام منتظم، مقارنةبالاستخدام اليومي،

(«تنظم اللغة الشعرية مصادر اللغة الدارجة وتركّزها»)، وذاتيّ الغاية، نظراً لأنه لايقع على تبرير وجوده خارجاً عن ذاته.

كان يسعنا الاعتقاد، حتى الآن، أن ويليك مناصر لتعريفنا الثاني للأدب. ذلك أن التشديد على أي وظيفة كانت (مرجعية أو معبّرة أو براغماتية) يمضي بنا خارج حدود الأدب، إلى حيث تتبدى قيمة النص في ذاته (وهذا ماسندعوه بالوظيفة الجمالية. وهي من قبل نظرية جاكوبسون وموكاروفسكي في الثلاثينات). إن النتائج البنيوية لهذه المقاصد الوظيفية هي: الميل نحو المنظومة وإبراز كافة المصادر الرمزية للإشارة.

إلا أن تميّزاً آخر يأتي من بعد، فيواصل ظاهرياً التعارض بين الاستخدام الدارج والاستخدام الأدبي. يقول لنا ويليك في المؤلفات الأكثر «أدبية»: «إنما تظهر طبيعة الأدب، على أوضح مايكون الوضوح، على الصعيد المرجعي». ثم يواصل القول: «نحن نرجع إلى عالم التخيّل والتصوّر. فليست المزاعم في رواية أو قصيدة أو مسرحية حقيقية بحصر المعنى. إذ ليست بقضايا منطقية». ثم يخلص إلى القول: «إنما تلك هي السمة المميزة للأدب». إنها «التخيّلية».

نقول بصيغة أخرى: إننا انتقلنا من التعريف الثاني للأدب إلى التعريف الأول، من غير أن نلحظ ذلك. فلم يعد الاستخدام الأدبي يعرَّف بطابعه المنهجي (والمفسّر بالتالي ذاتياً)، لكن بالتخيّل، وبجمل ليست بصحيحة ولابمغلوطة: فهل يعني ذلك أن الواحد يعدل الآخر؟ لكن تأكيداً من هذا القبيل جدير على الأقل بالصياغة (من غير كلام على البرهان عليه). ولا نكون حققنا تقدماً أكبر حين يخلص ويليك إلى أن تلك التعابير كلها (التنظيم المنهجي ووعي الإشارة والتخيل) ضرورية لتمييز العمل الفني: فالسؤال الذي نطرحه على أنفسنا تحديداً هو: ماهي العلاقات التي توحّد بين تلك التعابير؟

يشير «نور ثروب فراي »إلى المشكلة نفسها في الفصل «مرحلتان حرفية ووصفية: الرمز حافزاً وإشارة» من كتاب **تشريح النقد**. فيبدأ هو أيضاً بإقامة تمييز بين استخدام أدبي واستخدام غير أدبي للغة (التي تجمع إذن «العلمي» و«الدارج» لدى ويليك). فالتعارض التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو ماليست عليه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ونحو إشارات أخرى). فحالات التعارض بين نابذ وجابذ، وبين طور وصفي وطور حرفي، وبين رموزٍ إشارات ورموزٍ حوافز، تترابط لدى التمييز الأول. فالتوجه الداخلي هو الذي يميّز الاستخدام. ولنلاحظ بشكل عابر أن فراي، ومثله ويليك، لايؤكّد البتة على الحضور الحصري لهذا التوجه في الأدب، بل على غلَبته فقط.

ونقع هنا أيضاً على صيغة لتعريفنا الثاني للأدب. وترانا مرة أخرى أيضاً، ننزلق نحو الأول من قبل أن نلحظ ذلك. كتب فراي يقول: «إن توجُّه الدلالة الحاسم، في البُنى اللفظية الأدبية كافة، توجُّه داخلي. فمتطلّبات الدلالة الخارجية في الأدب متطلبات ثانوية، لأن النتاجات الأدبية لاتدّعي أن تصف أو أن تؤكّد، إذن ليست هي بصحيحة ولا مغلوطة... ومسائل الواقع أو الحقيقة في الأدب تابعة للموضوع الأدبي الأساسي، المتمثل في إنتاج بنية لفظية تجد تبريرها داخل ذاتها. وقيمة الرموز التأشيرية أدنى من أهميتها منظوراً إليها كبنية تحفيزات ارتباطية». ولم تعد الشفافية، في هذه العبارة الأخيرة، هي التي تتعارض مع عدم الشفافية، بل هي اللاتخيلية (الانتماء إلى منظومة صحيح ـ مغلوط).

إن الدوامة التي سمحت بهذا الانتقال هي كلمة «داخلي». فلها حضورها في التعارضين، مرة مرادفة لـ«غير شفاف» وأخرى لـ«تخيّلي». فاستخدام اللغة الأدبي «داخلي» سواء من جهة التشديد على الإشارات نفسها أو من أن الحقيقة التي توحي بها هذه الإشارات حقيقة تخيلية. لكن قد يوجد فيما وراء التعدد البسيط للمعاني (إذمن التشوش المبدئي) إلزام متبادل بين معنيَيْ كلمة «داخلي» الاثنين: قد يكون كل «تخيلٍ «غير شفاف» وكل «عدم شفافية» «تخيلية». ويبدو أن فراي يوحي بهذا

حين يؤكد في الصفحة التالية قائلاً إذا خضع كتاب في التاريخ لمبدأ التناظر (منظومة إذن غائية ذاتية)، دخل وفقًا لذلك في مجال الأدب، انطلاقًا من التخيّل. فلنحاول أن نرى إلى أي نقطة يصل ذلك الإلزام المزدوج من واقعيته. فقد يكون من شأن ذلك أن يضيء لنا طبيعة العلاقة مابين تعريفينا الاثنين للأدب.

هب أن كتاب التاريخ يخضع لمبدأ التناظر (إذن يتعلق بالأدب، وفقًا لتعريفنا الثاني)، فهل يصير انطلاقًا من هنا تخيليًا (إذن أدبيًا، وفقًا لتعريفنا الأول)؟ كلا. بل قد يكون كتاب تاريخ رديئًا، وعلى استعداد لأن يشوّه الحقيقة، من أجل الإبقاء على التناظرات. لكن الانتقال تمَّ مابين «الصحيح» و«المغلوط»، ولم يتم بين «الصحيح المغلوط» من جهة وبين «التخيّلي» من جهة أخرى. يمكن كذلك لخطاب سياسي أن يكون منهجيًا من الطراز الأول. غير أنه لايصير تخيليًا بناءً على ذلك. فهل هنالك من فارق جذري في «منهجية» النص بين قصة سفر حقيقي وقصة سفر خيالي (في حين أن إحداهما تخيلية، والأخرى غير ذلك)؟ إن قصد المنظومة والانتباه الذي نوليه التنظيم الداخلي، لايُلزمان بأن يكون النص تخيليًا. إن أحد مسارات الإلزام غير سالك.

فماذا عن الآخر؟ هل تستجر التخيلية هدف البنية على نحو ضروري؟ يعود كل شيء للمعنى الذي نسبغه على هذه العبارة الأخيرة. فإذا مافهمناها ضمن معنى التكرار الضيق، ومعنى الظهور مجدداً لأجزاء التواصل نفسها، على مثل ماتدعونا بعض ملاحظات فراي إلى تخمينه، كان في حكم المؤكد وجود نصوص تخيلية تفتقر إلى هذه الخاصية: يمكن أن يتحكّم بالقصة منطق التتابع والسببية وحده (حتى حين تكون أمثلة من هذا النوع نادرة). أما إذا فهمناها بالمعنى العريض لـ «وجود تنظيم من نوع ما»، فإننا نجد أن النصوص التخيلية كلها تتمتع بذلك «التوجه الداخلي». لكن قد نلاقي مشقة في العثور على نص مغاير. إذن ليس الإلزام الثاني أكثر تشدداً، ونحن لانملك حق الالتماس كي لايساوي المعنيان الاثنان لكلمة «داخلي» سوى واحد في الواقع. ويكون قد أجري مرة أخرى أيضًا تصادم بين التعارضين (وبين التعريفين)، من غير التلفّظ بهما.

إن كل مايسعنا تعلمه أن التعريفين يسمحان بتحليل عدد كبير من النتاجات التي توصف عادة بالأدبية، لكن ليس كلها. وأنهما على علاقة تجانس متبادلة، لكنها ليست علاقة إلزام. فنظل ضمن حيز التقريب.

III

قد يجد فشل التقصّي الذي قمت به تفسيراً له عبر الطبيعة نفسها للسؤال الذي طرحته على نفسي: ما الذي يميز الأدب عما ليس أدبًا؟ وما هو الفارق بين استخدام أدبي للغة وبين استخدام غير أدبي لها؟ إلا أني وأنا أسائل نفسي على ذلك النحو حول مفهوم الأدب، أرى أن وجود مفهوم آخر متماسك، هو مفهوم «اللاأدب»، أمراً مفروغًا منه. أفلا ينبغي البدء أولاً بمساءلة ذلك المفهوم؟

وسواء كلمونا عن كتابةٍ وصفية (فراي)، أو عن استخدامٍ دارج (ويليك) أو على لغة يومية، عملية أو عادية، نجدنا نلتمس وحدة تبدو لنا مريبة إلى الحد الأقصى لمجرد أن نسائلها بدورها. فيبدو جلياً أن هذا المفهوم ـ الذي يتضمن المحادثة العادية والمزاح سواء بسواء، واللغة الخاصة بالإدارة والقانون كما لغة الصحفي ورجل السياسة، والكتابات العلمية كما المؤلفات الفلسفية أو الدينية ـ ليس بمفهوم. فنحن لانعرف معرفة دقيقة عدد أنماط الخطابات، لكننا نتفق بكل يسر على القول إن هنالك أكثر من واحد.

علينا أن نقوم هنا بإدخال مفهوم نوعي، بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم **الخطاب**. فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لـ «استخدام» اللغة. فلم هو ضروري؟ لأن اللغة تنتج عبارات، انطلاقًا من المفردات ومن قواعد النحو. إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للعمل المقالي: سوف يصار إلى تنسيق تلك العبارات فيما بينها وإلى إيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي. ولسوف تتحول على هذا الأساس إلى إيضاحات فتتحول اللغة إلى خطاب. يضاف إلى ذلك أن الخطاب ليس واحداً بل متعدداً، سواء في وظائفه أم في أشكاله: يعرف كل امرئ

أنه لاينبغي إرسال رسالة شخصية بدلاً من تقرير رسمي، وأن الاثنين لا يكتبان بالطريقة نفسها. وأن أيًّا من المعاني اللفظية، الاختياري داخل اللغة، قد يغدو إلزاميًّا في الخطاب، أما الاختيار الذي يقوم به مجتمع ما، بين كافة أشكال التقنين الممكنة للخطاب، فيحدد ما نطلق عليه **منظومة الأجناس**.

وليست الأجناس الأدبية، في واقع الأمر، شيئًا آخر سوى مثل ذلك الاختيار، الذي أضحى اصطلاحيًّا على يد مجتمع ما. فالسونيتة على سبيل المثال نمط من الخطاب الذي يتميز بضوابط إضافية تتعلق بالوزن والقافية. لكن ليس هنالك من مبرر لتحديد مفهوم الجنس هذا للأدب وحده: فالوضع خارج نطاق الأدب ليس مغايراً. فيستبعد الخطاب العلمي من حيث المبدأ أي إسناد للفعل إلى ضمير المتكلم أو المخاطب، وكذلك أي استخدام زمني سوى المضارع. وتضمّ المُلَح قواعد دلالية لاوجود لها في أشكال الخطاب الأخرى، في حين أن تركيبها الوزني، وغير المرمّز على صعيد الخطاب، سيجري تثبيته في مجرى البيان الخاص. وتحتوي بعض القواعد المقالية على مفارقة تتمثل في أنها تتعارض مع قاعدة لغوية. فوفقًا لما بيّنه كل من صاموئيل لينين وجان كوين يصار إلى حذف بعض القواعد النحوية أو الدلالية في الشعر الحديث. أما ضمن منظور تكوين الخطاب، فإن المراد على نحو دائم قواعد أكثر وليس أقل. ويتمثل البرهان على ذلك في أننا نعيد بكل يسر بناء القاعدة اللغوية المخروقة، في مثل تلك الملفوظات الشعرية «المنحرفة»: فالقاعدة لم تحذف بل «رفعت» بالأحرى عبر قاعدة جديدة. ونحن نرى أن أجناس الخطاب تنتمي إلى المادة اللغوية على قدر انتمائها لإيديولوجية المجتمع المحدّدة تاريخيًّا.

إذا ماسلمنا بوجود أشكال من الخطاب، صار على سؤالنا حول الخصوصية الأدبية أن يحمل الصياغة التالية: أهنالك قواعد مناسبة لكافة تفرعات الأدب (المحددة هويتها حدسًا)، ولها فقط؟ لكن يبدو لي أن السؤال المطروح على هذا النحو لن يلقى إلا جواباً بالنفي. وسبق أن ذكّرت بعدد كبير من أنماط النصوص التي تشهد على أن الخصائص «الأدبية» قائمة خارج الأدب (من التورية إلى العدّية وحتى التأمل الفلسفي، مروراً بالتحقيق الصحفي أو حكاية سفر)، وكذلك

الاستحالة التي نجد أنفسنا فيها باكتشاف قاسم مشترك لكافة النتاجات «الأدبية» كلها، (مالم يكن القاسم: استخدام اللغة).

تتغير الأشياء تغيراً جذرياً إذا نحن لم نعد نلتفت صوب «الأدب»، بل صوب تشعباته. ولن نلقى كبير عناء في إيضاح القواعد لبعض أنواع الخطاب (وذلك مافعلت **الفنون الشعرية** على الدوام حين خلطت أحياناً، وذلك واقع، بين الوصفي والموصوف). أما خارج ذلك فالصيغة أشدّ صعوبة، غير أن «كفاءتنا المقالية» تتيح لنا أن نشعر على الدوام بوجود مثل تلك القواعد. ولقد رأينا من قبل أن التعريف الأول للأدب ينطبق انطباقاً خاصاً على النثر السردي، بينما يتلاءم الثاني مع الشعر. وقد لا نجانب الصواب إذا مابحثنا عن أصل تعريفين على تلك الدرجة من الاستقلالية ضمن وجود هذين «الجنسين» المختلفين جداً. ذلك أن «الأدب» وهو موضع اهتمام خاص، ليس هو نفسه على اختلاف أحواله. فالتعريف الأول ينطلق من القصة (يهتم أرسطو بالملحمة والتراجيديا، ولايهتم بالشعر)، والثاني من الشعر (هكذا تحاليل جاكوبسون للقصائد): جرى على ذلك النحو وصف جنسين أدبيين كبيرين، مع الاعتقاد في كل مرة بأننا نتعامل مع الأدب بكامله.

ويسعنا أن نحدد بطريقة مماثلة تماماً قواعد الخطاب التي تعدّ في العادة «لاأدبية» عندها سوف أقترح الفرضية التالية: إذا ما اخترنا وجهة نظر بنيوية، وجدنا لكل نمط من أنماط الخطاب، الموصوف عادة بأنه أدبي «أقرباء» لا أدبيين، هم أقرب إليه من أي نمط «أدبي» آخر. إذ يخضع، على سبيل المثال، نوع من الشعر الغنائي والصلاة، لقواعد مشتركة تفوق بكثير مابين هذا الشعر نفسه ورواية تاريخية من نمط **الحرب والسلم**. وهكذا يخلي التعارض بين الأدب واللاأدب المكان لنمطية من أشكال الخطاب. إن «مفهوم الأدب»، على نحو ما أتصوره الآن، يلتقي بالمفهوم الذي كان لدى أواخر الكلاسيكيين وأوائل الرومنطيقيين. لقد كتب كوندياك في كتابه **عن فن الكتابة** يقول: «كلما ازداد عدد اللغات الجديرة بالدراسة، ازداد صعوبةً قولُنا ماذا نقصد بالشعر، لأن كل شعب صاغ لنفسه فكرة مختلفة، في ذلك الميدان. (...) فالفطرة الخاصة بالشعر وبكل نوع من القصائد هي

فطرة اصطلاحية! يفوق تنوّعها القدرة على تعريفها بكثير. (...) وعبثًا نسعى وراء الكشف عن جوهر الأسلوب الشعري: فليس له من أسلوب». ويقول فريدريك شليغل في شذرات من **الأيتايوم**: «يمكن لتعريف للشعر أن يحدد فقط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر، لا ما كان أو ما هو عليه في الواقع. وإلا فقد يعبِّر عن نفسه بشكله الأكثر اقتضابًا: إن الشعر هو ما دعوناه بالشعر في كل زمان ومكان».

قد تبدو نتيجة هذا التجوال سلبية: فهي تقوم على نفي شرعية المفهوم البنيوي لـ «الأدب»، وإنكار وجود «خطاب أدبي» متجانس. وسواء كان المفهوم الوظيفي مشروعًا أم لم يكن، فإن المفهوم البنيوي ليس كذلك. غير أن النتيجة ليست سلبية إلا ظاهرًا، ذلك أنه ظهر الآن مكان الأدب الوحيد عدد كبير من أنماط الخطاب الجديرة بأن تستأثر باهتمامنا بالطريقة نفسها. وإذا كان اختيارنا لموضوع معرفتنا لم يُمْلَ علينا بتأثير علل إيديولوجية محضة، (التي ينبغي حينئذ جلاؤها)، فلا يعود لدينا الحق بحصر اهتمامنا في الأنواع الأدبية الأدنى، حتى لو كان مقر عملنا يدعى «مديرية الأدب» (الفرنسي أو الإنكليزي أو الروسي). ولنا أن نستشهد مرة أخرى بكلام فراي، ومن غير تحفظ هذه المرة: «تطوّر عالمنا الأدبي إلى عالم لفظي» (**تشريح النقد**) أو بشكل مطوّل أكثر: «ينبغي على كل أستاذ للأدب أن يضع في الحسبان أن التجربة الأدبية ليست سوى الجزء المرئي من الجبل الجليدي اللفظي: ففي الأسفل المجال المتسامي للردود البلاغية التي يحضّ عليها الإعلان والمستلزمات الاجتماعية والمحادثة اليومية. وتبقى تلك الردود منيعة على الأدب أبدًا، حتى لو كان من المستوى الشعبي جدًا كما في السينما أو التلفزيون أو الرسوم المتحركة. إلا أن أستاذ الأدب سوف يتعامل مع تجربة الطالب اللفظية الكلية، بما في ذلك تسعة أعشارها الأدبية الدنيا». (The secular seripture).

إن حقلاً غير مستكشف للدراسات، ومقطّعًا في الوقت الراهن تقطيعًا لارحمة فيه، بين علماء دلالات الألفاظ ونقّاد الأدب، وبين لغويين اجتماعيين وأثنيّين، وبين فلاسفة في اللغة وعلماء نفس، ليَتطلب إذن أن يُعرف بشكل ملزم، أين الشاعرية تخلي المكان لنظرية الخطاب وتحليل أجناسه. فلم تكتب الصفحات التالية إلا ضمن هذا المنظور.