

هل يتمحور السرد الأدبي حول الحقيقة أو المعنى؟

Leen Verheyen

ترجمة: إبراهيم الفريح

Aesthetic Investigations

Vol 3 No 1: Special Issue: Is There Truth Through Fiction?



هل يتمحور السرد الأدبي حول الحقيقة أو المعنى؟

Is Literary Fiction about Truth or Meaning?¹

الملخص

أطوّر في هذه الورقة تفسيراً بديلاً لمفهوم القيمة المعرفية للرواية، بناءً على التمييز الذي قدمته حنة آرنت بين الحقيقة (نتيجة "الحاجة إلى المعرفة") والمعنى (نتيجة "الحاجة إلى التفكير")، زاعمة أنّ الأخير أكثر قدرة على شرح القيمة المعرفية للرواية. وسعيًا لإنجاز هذا فإنّي أركّز على اتجاه ذي شقين أعدّهما أساسيين لتجربتنا مع الأعمال الأدبية، وهو حقيقة كون الأعمال الأدبية تدعونا دائمًا إلى الوصول إلى تفسير لها، ولكنها في الوقت نفسه تقاوم التفسير.

تعالج حنة آرنت في عملها المنشور بعد وفاتها "التفكير"² سؤالاً جوهرياً عن ماهية التفكير بالضبط. وأحد أهم الحجج المتعلقة بالتفكير التي تعرضها آرنت هي أنّ نشاط التفكير فعل مختلف جذرياً عن فعل اكتساب المعرفة. فالتفكير -كما تقول حنة آرنت- هو نتيجة حاجة الإنسان لإعطاء معنى، ولذلك يجب فهم فعل التفكير على أنّه عملية مستمرة دون نتائج محددة. وتحليل آرنت رغم هذا لا يشمل التمييز الواضح بين فعل التفكير والأنشطة العلمية التي تركز على اكتساب المعرفة فحسب، بل يتضمن أيضاً دعوى أهمية الفن والأدب. تشير آرنت -على سبيل المثال- إلى الفن باسم "أفكار الأشياء" (ص 184) أو تنص على أنّ هايدجر كان على حق عندما وصف الشعر والتفكير بالجارين المقربين (ص 108)³ وبهذا فإن آرنت تقترح أنّنا يجب أن نفهم الأدب -والفن عمومًا- بوصفه متصلًا بفعل التفكير.

هذا يجعل من المثير للاهتمام مقارنة أفكار آرنت عن التفكير والأدب مع الجدل المعاصر عن القيمة المعرفية للأدب في الواقع.⁴ حيث يُنظر إلى القيمة المعرفية للأدب عمومًا على أنّها فكرة اكتشاف القراء لحقائق جديدة أو اكتسابهم لمعرفة جديدة من خلال قراءة أعمال أدبية سردية.⁵ وهذا -على سبيل المثال- واضح جدًّا عندما يدافع الفلاسفة عن نظرية افتراضية للحقيقة الأدبية. يدّعي هؤلاء المنظرون أنّ القراء يكتسبون معارف جديدة من خلال قراءة الأدب؛ لأن الأعمال الأدبية -صراحة أو ضمناً- تحوي افتراضات

¹ كلمة (Fiction) معقدة رغم وضوحها الظاهري؛ نظرًا لاستخداماتها المتعددة، فهي قد تأتي مرادفة للرواية (novel) ويمكن أن تستعمل بمعنى: الخيال، التخيل، القصة، الأدب القصصي أو التخيلي. اخترت ترجمة (Fiction) في هذا النص بالسرد، و (literary fiction) بالسرد الأدبي؛ سعيًا لنقل أفضل لمعنى هذا المصطلح في الإنجليزية المرتبط بالنصوص الأدبية المنشأة من خيال مؤلفها، وتشمل الرواية والقصة القصيرة ... أما حين يكون المراد ما يقابل الحقيقة أو الواقع حصراً فإنّي أستخدم الخيال. (المترجم)

² نُقل إلى العربية بعنوان (حياة العقل: الجزء الأول التفكير) بترجمة نادرة السنوسي، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ودار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، 2016م (المترجم)



صحيحة حول العالم الواقعي. وأيضاً عندما تُوصف القيمة المعرفية للأدب بأنها قيمة أخلاقية، فإنه يكون عمومًا عبر اكتساب المعرفة الأخلاقية. تجادل دورثي والش (Dorothy Walsh) -على سبيل المثال- بأن الأعمال الأدبية تقدّم لنا نوعًا مميزًا من المعرفة، أي معرفة الشعور بشيء ما.^{iv} وعلى غرار هذا، وُصفت القيمة المعرفية للأدب من حيث اكتساب المعرفة المفاهيمية أو إثرائها، كما صنعت كاثرين ويلسون (Catherine Wilson) -على سبيل المثال-^v.

بناء على تمييز حنة آرنت بين اكتساب المعرفة والتفكير، يمكن أن نميّز بين نوعين مختلفين من المعرفة: فمن جهة المعرفة بمعنى اكتساب المعرفة، ومن جهة أخرى المعرفة بمعنى العمليات العقلية لفهم العالم الذي نعيش فيه. وفي حين يبدو أنّ معظم النظريات حول القيمة المعرفية للأدب تركز على احتمالية إسهام الأعمال الأدبية في النوع الأول من المعرفة، يساعدنا تمييز آرنت في إثبات إسهام الأعمال الأدبية في النوع الثاني، كما أسعى لإثباته في هذه الورقة.

أسعى في هذه الورقة البحثية إلى سبر المدى الذي يمكن أن يسهم فيه تفسير حنة آرنت للتفكير في استجلاء القيمة المعرفية للرواية. ورغم أن آرنت تنصّ في كتاب التفكير على أنّ الأعمال الأدبية يجب أن تكون مرتبطة بفعل التفكير، فإنها لم تطور هذه الفكرة في عملها. وأعتقد رغم هذا أنّ هذه الفكرة تمكّننا من الوصول إلى فهم عام أفضل لآثار الأعمال الأدبية السردية وأهميتها أكثر مما تقدمه لنا العديد من النظريات المعاصرة عن القيمة المعرفية للرواية؛ لاقتصار نطاقها غالبًا على أجناس أدبية معينة، مثل الواقعية.^{vi}

ولتحقيق هذه الغاية، سأقوم أولاً بتسليط الضوء على الجوانب ذات الصلة بتحليل آرنت للتفكير، وسأشرح الفرق بين فعل التفكير والبحث عن المعرفة. سأستقصي بعد ذلك كيف أنّ تحليل آرنت للتفكير يمكن أن يساعدنا في الوصول إلى فهم القيمة المعرفية للأدب. وسأركز في هذا الاستقصاء على سمة واحدة مهمة للسرد الأدبي، وهي حقيقة وقوعه فيما يمكن عدّه "فضاء محايد"، في حين أنّ النظريات التي تدافع عن المعرفة الأدبية غالبًا ما تركز على الاتصال والاستمرارية بين العالم الخيالي والعالم الواقعي، وأزعم أنّ التركيز على الانقطاع وعلى الطريقة التي يوقف العمل الأدبي السردى بها الإشارة المباشرة إلى العالم الواقعي تقدم نقطة انطلاق أفضل لنظرية عامة حول القيمة المعرفية للسرد الأدبي. يعود هذا تحديدًا -كما سأبين- إلى كون الإشارة المباشرة إلى الواقع تُوقف السؤال الذي ينشأ عن معنى العمل الأدبي. ولتوضيح هذا، سأستعين بمسرحية عطيل لوليم شكسبير كمثال، وسأسلط الضوء على بعض الأسئلة الكثيرة التي تظهر عند قراءة (أو مشاهدة) هذا العمل وتفسيره. وبهذا فسأوضح كيف أن نصًا مثل عطيل يدعونا إلى فهم ما نقرأ وإعطاء معنى له، مع أنه لا يمكن منح معنى نهائي له. وسأبين أيضًا أنّ عملية التفسير هذه تؤثر كذلك في الإطار المرجعي للقراء وفي طريقتهم في فهم العالم. وبالتالي سأجادل بأنّ القيمة المعرفية للأدب يجب أن





تُفهم على أنها دعوة إلى التفكير وإلى طرح الأسئلة بدلاً من تقديم حقيقة أو معرفة، كما تُفهم القيمة المعرفية للأدب عادة.

1. مفهوم حنة أرنت للتفكير

تؤكد حنة أرنت -كما أشرتُ في المقدمة- على حقيقة وجود تمييز مهم بين الحقيقة والمعنى، تمييز مرتبط بحقيقة أنهما ناتجان عن عنصرين مختلفين من احتياجات الإنسان. فالحقيقة كما تقول أرنت هي نتيجة حاجة الإنسان إلى المعرفة، في حين أن المعنى نتيجة لحاجته إلى التفكير. وتنشأ هذه الحاجة إلى التفكير من حقيقة كون التجربة أو الإدراك وحدهما لا يمكن أن يقدمنا لنا المعنى أو الانسجام. فالتفكير إذن هو السؤال عن معنى وجود شيء ما: أن نمنح معنى لما نشعر أو نتصور من خلال التفكير. وفي حين يمكن إشباع حاجتنا للمعرفة عبر الحصول على إجابة عن أسئلتنا، فإن التفكير يتعامل تعاملاً أساسياً مع الأسئلة غير القابلة للإجابة مثل: ما معنى الحياة؟ ما الخيار الأخلاقي الصائب الذي يجدر فعله؟ ما المجتمع العادل؟ فمثل هذه الأسئلة ظهرت مراراً وتكراراً في تاريخ الفكر البشري، وتظل الإجابات المقدمة دائماً غير مرضية. وعلى الرغم من أننا نعلم أننا لن نتمكن أبداً من تحديد تعريف ثابت للمجتمع العادل -على سبيل المثال- فإننا نجد أنفسنا نتناقش ونتفكر في مثل هذه الأفكار. ولذلك فإن التفكير مقوَّض لذاته بالضرورة: فكل جواب مؤقت دائماً، وكل جواب يمكن أيضاً التشكيك به. وبالتالي، فإن التفكير يتحدانا نحو التشكيك في الأفكار الجامدة، وبهذه الطريقة يُذاب الفكر المتجمد. وعليه فإن للتفكير -وفقاً لأرنت- "تأثير مدمر ومقوَّض محتوم لجميع المعايير والقيم والأبعاد المستقرة للخير والشر، وباختصار للعادات وقواعد السلوك التي تعالجها الآداب والأخلاق (ethics)^{3vii} ولهذا يُعدّ سقراط بالنسبة لأرنت النموذج المثالي للمفكر. فهو يدعو محاوريه إلى التفكير وتفحص آرائهم تفحصاً نقدياً عوضاً عن تقديم الحقيقة أو المعرفة لهم. فسقراط لا يصل إطلاقاً إلى إجابة ثابتة، وبالتالي فإن مناقشاته تنتهي دون حسم.

وبصرف النظر عن حقيقة تشكّل قيمة التفكير من خلال طرح أسئلة وشكوك، فإن التفكير -كما رأينا- يبتدع شيئاً أيضاً، أعني المعنى. وبهذا فالتفكير يُسهّم في تكوين ما يمكننا تسميته -بمصطلحات ظاهراتية (فينومينولوجية phenomenological)- أفقنا، السياق الأكبر للمعنى الذي يقع ضمنه أي عرض معين ذي مغزى، وبالتالي يحدد الإطار المرجعي الذي "نرى" العالم من خلاله. ورغم أنّ هذا الأفق مستقر إلى حدٍ ما، إلا أنه ليس ثابتاً ولا غير متغير. فعبر عملية التفكير، تظهر معانٍ جديدة ويُشكَّك في المعاني الأخرى المستقرة وتُستبدل.

³ ترجمت نادرة السنوسي النص السابق كما يلي "يملك الفكر كلياً مفعولاً تقويض، وهدم إزاء كلّ المعايير الموضوعية مسبقاً [هكذا، والصحيح مسبقاً كما هو واضح]، والقيم، ونماذج الخير والشر، وبايجاز إزاء العادات وقوانين التصرف التي تقرها مبادئ الأخلاق والإتيقا". أرنت، حنة: حياة العقل: الجزء الأول التفكير، ترجمة: نادرة السنوسي، ص 233. (المترجم)





يمكن العثور على أحد الأمثلة الأساسية لتوضيح ذلك في حقيقة أننا نتصور عمومًا تصرفات الآخرين على أنها ذات مغزى بطريقة ما. فنحن لا نرى الآخرين يتصرفون عشوائيًا، بل نعدُّ أفعالهم نتيجة لنيات معينة. ومن خلال عزو مثل هذه النيات إلى الأفعال، فإننا نحملها معانٍ محددة. فعلى سبيل المثال، عندما تضطر إلى انتظار شخص ستقابله لفترة طويلة، فيحتمل أن تفترض أن حقيقة كون هذا الشخص جعلك تنتظر يعني أنه يظهر لك القليل من الاحترام. ولكن قد يكون هناك سبب آخر دفعه لجعلك تنتظر، وعندما تفكر في هذا الاحتمال، تتوصل إلى إعطاء هذا السلوك معنى مختلف. وهذا المثال مهما بدا تافهًا، فإنه يوضح لنا بلا شك كيف يُحدد المعنى الذي ننسبه إلى الأشياء والأفعال الطريقة التي نرى بها العالم وكيف نتصرف فيه وكيف يمكن التشكيك في هذه المعاني واستبدالها بمعانٍ أخرى ذات مغزى للنظر إلى الأشياء. وجليٌّ أن هذه هي الحال أيضًا مع القضايا الأقل تفاهة، مثل أفكارنا عن العدالة التي تستند إلى افتراضات متعددة وإلى سبيل ذات مغزى ننظر عبرها إلى الأشياء. وحين تُساءل بعض هذه الافتراضات، وحين نكتشف سبلاً جديدة ذات مغزى للنظر في أشياء معينة، فمن المحتمل بلا شك أن تتغير أفكارنا عن العدالة أيضًا.

2. السرد الأدبي والفضاء المحايد

عندما نريد أن نفهم كيف ترتبط أعمال السرد الأدبي بالتفكير -كما وصفت آرنت- نحتاج إلى إلقاء نظرة فاحصة على إحدى السمات المهمة في الأعمال السردية الأدبية، وهي حقيقة وقوع هذه الأعمال فيما يمكننا تسميته "فضاء محايد". أشير باستخدامي لهذا المصطلح إلى حقيقة كون الأعمال السردية الأدبية تُوقف الإشارة إلى العالم الواقعي.^{viii} فحينما نقرأ عملاً سردياً فنحن ندرك أنَّ الجمل التي نقرأها لا تصف حالات حقيقية في العالم الواقعي. فعندما نقرأ (أو نشاهد) -على سبيل المثال- عُطيل لشكسبير فإننا نعلم أنَّ عُطيل وياجو غير موجودين وأنه لا ينبغي فهم المسرحية على أنها تقرير عن وقائع حقيقية. فنحن نعلم أنَّ الجمل التي نقرأها لا يُقصد بها ادعاءات عن العالم الواقعي.^{ix} وبالتالي فإنَّ العبارات التي نقرأ "تُحيد" من خلال الطبيعة الخيالية للعمل. فما نقرأه خيالي حقًا. لذلك -كما أوضح ديريك أتريدج (Derrek Attridge) في قراءته النقدية لأعمال جون ماكسويل كويتزي (J.M. Coetzee)- فإنَّ السرد "دائمًا ما يكون متضمنًا لتحاشي محتوم للمسؤولية".^x ورغم أنَّه قد يتأتى قراءة أقوالٍ معينة في عمل أدبي سردي على أنها أقوال عن العالم الواقعي، فلا يفترض بنا أن نقرأها بهذه الطريقة. فمثل هذه العبارات "تُحيد" من خلال حقيقة ظهورها في عمل سردي: فالكتَّاب غير ملزمين بتعليل العبارات التي يُدلون بها في عمل سردي، وإذا كان هناك من يطمع في جعل كاتب ما يعلل عباراته، فيمكن للكاتب دائمًا تجنب ذلك عبر الإشارة إلى الطبيعة الخيالية لهذه العبارات. من المهم التأكيد على هذه النقطة؛ لأنه في تاريخ الأدب لطالما حوسب الكتَّاب عما كتبوه. ورغم هذا يجب أن يكون واضحًا أنَّه عندما تبدي شخصية ما ملاحظة عنصرية -على سبيل المثال- في رواية فإنَّ هذا لا يعني أنَّ المؤلف يتفق مع وجهة نظر هذه الشخصية. فيفترض عادةً ألا تُقرأ هذه العبارة في الرواية على أنها ادعاء يدعيه المؤلف حول العالم الواقعي، بل يجب فهمها من خلال الإشارة إلى السياق الذي ظهرت





فيه. وبالتالي، يتعين على القارئ أن يسأل عن وظيفة مثل هذه العبارة ضمن سياق العمل، فعلى سبيل المثال قد تكون إبراز الاستهجان الأخلاقي للشخصية الخيالية التي تنطق بها.

أحد الأمثلة المثيرة للاهتمام التي تساعد في شرح ما أعنيه هي محاضرة جي إم كويتزي "حياة الحيوانات"^{xi} فنص كويتزي الذي ألقاه ضمن محاضرات تانر 1997-1998 في جامعة برينستون، عجيب من نواحٍ متعددة. فالمحاضرة ابتداءً ليست محاضرة تقليدية بل هي قصة خيالية. وإضافة إلى هذا، فالحكاية السردية نفسها تروي قصة إليزابيث كوستيلو، الكاتبة الشهيرة التي تلقي محاضرة في جامعة مرموقة في الولايات المتحدة. وتركز كوستيلو في هذه المحاضرة على مسألة حقوق الحيوان، وتجادل بأنَّ العقل والفلسفة لم يفيدا هذه المسألة كثيراً وأنَّ الشعر أكثر جدارة بتعزيز حسنا الأخلاقي نحو الحيوانات. يُؤكّد كويتزي بطريقة ما عبارة كوستيلو من خلال كتابة قصة خيالية بدلاً من محاضرة تقليدية، كما لو كان يوضح أنَّ عرض موضوع محاضرتة عرضاً أدبيّاً أجدى من عرضه عرضاً فلسفياً.

يُعدُّ اختيار كويتزي لهذا الأسلوب أمرًا مثيرًا للتفكير، وكذلك فإنه يمثّل -بالنظر إلى حقيقة كون النص قُدّم بوصفه محاضرة- إشكالاً بالغاً. يقتضي اختيار كويتزي حقاً إمكانية الجدال لصالح بعض العبارات المتعلقة بحقوق الحيوان دون أن يكون مسؤولاً عن هذه العبارات. ويبدو جلياً أنَّ بيتر سينجر (Peter Singer) يعاني من هذا في رده على "محاضرة" كويتزي، مفضيلاً إلى ردِّ يتشكل من حكاية سردية يناقش فيها سينجر محاضرة كويتزي مع ابنته ويعبّر عن الصعوبات التي يواجهها في كتابة ردِّ عليها:

لكن هل هي حجج كويتزي؟ هذا تحديداً مربط الفرس- ولهذا فأنا لا أعرف كيف أرد على هذه المحاضرة المزعومة. هذه حجج كوستيلو. فكويتزي يتمكن عبر أدواته السردية من إبعاد نفسه عن هذه الحجج. وهناك أيضاً شخصية نورما -زوجة ابن كوستيلو- التي تقدّم اعتراضات بدهية على ما يقوله كوستيلو. هذه أدوات مذهلة حقاً. حيث يتسنى لكوستيلو أن ينتقد استخدام العقل، أو الحاجة إلى وجود أي مبادئ أو قيود واضحة، دون أن يلزم كويتزي نفسه بهذه الادعاءات. فهو قد يشارك نورما بالفعل شكوكها الملائمة بشأنها.^{xii}

كما يوضح رد سينجر، يتمثل الجانب الإشكالي في محاضرة كويتزي، بوصفها محاضرة، في استخدامها لأدوات سردية وعبر التحييد الذي يأتي معها. وبهذا تُظهر لنا محاضرة كويتزي بجلاء شيئاً مهماً حول آلية عمل السرد وعلاقته المتناقضة مع قول الحقيقة. فتعليق المرجعية هو بالضبط ما يحدث هذا التناقض.

وبسبب تعليق المرجعية هذا يبرز السؤال عن معنى عمل معين من الأعمال السردية الأدبية. ولأنَّ معناه لا يمكن العثور عليه عبر الإشارة المباشرة إلى العالم الواقعي ولأنَّ القراء يقرؤون نصّاً اتخذت فيه خيارات





فنية معينة، وكتب بطريقة معينة، فإنَّ العمل السردي الأدبي يدعو قراءه -كما سأبيِّن لاحقًا في هذا النص- لطرح سلسلة لا نهائية من الأسئلة وكذلك لفهم ما يقرؤون. فعلى سبيل المثال، تواجهنا حياة الحيوانات لكويتزي بأراء متباينة فيما يتعلق بحقوق الحيوان دون إظهار تفضيلٍ واضحٍ لأحد هذه المواقف، كما قد يفعل المرء عادة في نص فلسفي أو محاضرة تقليدية. وبالتالي، فإنَّ القارئ مدعو لمحاولة معرفة ما معنى هذا العمل، وما نيات المؤلف المحتملة. وأود أن أوضح أنَّ تجلية معنى العمل لا يعني أنَّه يتعين على المرء أن يبحث عن النيات الفعلية للمؤلف، كما يزعم مدعو القصدية المتطرفة (Intentionalism).⁴ ما أعنيه هو أننا يجب أن نرى العمل الأدبي بوصفه نتيجة لعملية مقصودة؛ فالكلمات والجمل التي نقرأ ليست منشأة عشوائيًا بواسطة حاسوب. بل إنَّ فكرة كون العمل له مؤلف هي ما يدعو القارئ للبحث عن معنى العمل، وبالتالي البحث عما يمكن للعمل الأدبي (وربما يهدف) إلى إخبارنا إخبارًا غير مباشر عن العالم الواقعي.

3. فقر السرد

إضافة إلى ما سبق، يبرز جليًا السؤال عن معنى العمل الأدبي؛ لأنَّ أوصاف الشخصيات وتاريخهم والأحداث في القصة محدودة دائمًا إلى مستوى معين. ومقارنة بمعرفة الأحداث التي وقعت أو الأشخاص الموجودين (أو الذين وجدوا) في العالم الواقعي، ما قد يتسنى لنا اكتساب معرفة إضافية عنهم، على سبيل المثال من خلال التحدث إلى شهود جدد أو عبر الرجوع إلى مصادر أخرى، فإنَّ الحصول على مثل هذه المعرفة عن الأحداث الخيالية أو الأشخاص خارج العمل الأدبي المحدد عادة ما تكون غير ممكنة. يصف موريس بلانشو (Maurice Blanchot) هذا "الفقر"^{xiii} في إحدى مقالاته بأنَّه جوهر السرد: لأنَّ العالم السردي المقدم لا يمكن الوصول إليه إلا عبر القراءة، فمعرفتي بهذا العالم مقصورة دائمًا على ما يمكنني قراءته. وعلى أي حال، فإنَّ القراء غالبًا ما يستنبطون افتراضات عن الشخصيات أو الأحداث تساعدهم في الوصول إلى فهم أفضل للرواية من خلال جمع أوصاف مختلفة في رواية ما وباستخدام المعرفة الخارجية. فعندما نقرأ رواية زمنها ضمن الحرب العالمية الثانية -على سبيل المثال- فإننا سنستعين عادةً بمعرفتنا عن هذه الحقبة لفهم الأحداث الموصوفة، حتى حين لا تُذكر المعلومات الأساسية صراحة في الرواية. قد تبدو حقيقة استعانتنا عمومًا بمعرفتنا عن العالم الواقعي للتوصل إلى فهم للعالم السردي الذي نواجهه متناقضة مع فكرة كون السرد يعلق الإشارة إلى العالم الواقعي، ولكن الحال مختلفة. ففي حين يمكننا الاستعانة بمعرفتنا بالعالم الواقعي لفهم العالم السردي، فإن هذا لا يعني أنَّ الجمل التي نقرأها في عمل سردي هي جمل يُقصد بها ادعاءات عن العالم الواقعي. إضافة إلى ما سبق، يجب أن يكون القراء دائمًا على دراية بحقيقة وجود اختلافات بين العالم الواقعي والعالم السردي حتى وإن كانا متشابهين، فعلى سبيل المثال نظرًا لوجود أشخاص في العالم السردي غير موجودين في العالم الواقعي فإنَّ افتراضات القراء التي يستعينون بها في معرفتهم بالعالم الواقعي قد لا تكون صحيحة. ولكن لأنَّ هذه الافتراضات -مهما كانت مقنعة- تظل

⁴ النظرية القائلة بأنَّ الحكم على العمل الأدبي يكون بالنظر في نية المؤلف، لمزيد تفصيل عنها انظر راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، مصر، 2003م، ص 489 (المترجم).





افتراضات وتتجاوز المعرفة المتاحة عن العالم السردي، فمن الممكن وجود افتراضات مقنعة وتفسيرات مختلفة، ويبقى إيجاد إجابات نهائية على الأسئلة التي تنشأ حين القراءة بعيد المنال.

هذه الحقيقة تحديداً، كون الأعمال الأدبية الروائية السردية تثير سلسلة لا حصر لها من الأسئلة وتتركنا دائماً غير راضين عن الإجابات المقدمة سلفاً هي ما يجعلها أعمالاً فنية عظيمة. فحقيقة كون التفسيرات المقدمة للعمل ليست قادرة على منحنا إجابات مرضية تماماً للأسئلة التي يثيرها ذلك العمل تنشأ عن حقيقة أنّ أي تفسير يهدف إلى إلقاء بعض الضوء على العمل. وإلقاء مثل هذا الضوء على أي حال يعني دائماً إبراز بعض جوانب العمل، وبالتالي إيلاء اهتمام أقل لجوانب أخرى أو إهمالها. فلا يوجد تفسير قادر على تزويدنا بفهم كامل لعمل فني أدبي. تدعونا الأعمال الأدبية الفنية إلى تقديم إجابات للأسئلة التي تطرحها، رغم أنه لا يمكن تقديم إجابة "صحيحة". ونظراً لاستحالة تقديم إجابة نهائية، فإنّ العمل الأدبي السردى يواصل دعوتنا إلى التفسير و"يطارد" القارئ.^{xiv}

كما هو واضح فإنّ هذا الوصف لدعوة العمل الأدبي الوصول إلى تفسير عبر طرح سلسلة من الأسئلة رغم عدم وجود إجابة أو تفسير صحيح مشابه جداً لوصف التفكير الذي قدمته حنة آرنت. فالتفكير - كما تصفه آرنت - هو النشاط الموجه نحو إنشاء المعنى، على الرغم من عدم وجود معنى نهائي على الإطلاق، حيث يمكن دائماً مساءلة كل معنى ينتج عن التفكير مرة أخرى وإعادة النظر فيه. وعند تفسير عمل أدبي ومحاولة فهم ما قد يعنيه، فإن إنشاء المعنى هذا ذو شقين. نحاول أولاً فهم ما يعنيه العمل من خلال النظر إلى تناسقه الداخلي. فعلى سبيل المثال نقوم بصياغة فكرة تمكّننا من فهم المنطق الداخلي للعمل. وبهذا نتوصل إلى رؤية كيف تسهم جوانب العمل وأحداثه المختلفة في العمل ككل. وحين نقوم بهذا على أي حال، فإنّ تفسيرنا للرواية يسهم أيضاً في عمليات منح معنى للعالم الواقعي. فحين نحاول - على سبيل المثال - فهم معنى قصة كافكا القصيرة أمام القانون (Before the Law) يمكننا - كما فعل جاك دريدا^{xv} أن نلقي بعض الضوء على هذا العمل من خلال فهم قصة رجل يواجه صعوبة الوصول إلى القانون بوصفها قصة عن عدم إمكانية الوصول إلى القصة نفسها. وبهذا فإننا نصل إلى فهم العناصر المختلفة للقصة ومعناها. ولكن يضيف مثل هذا التفسير في الوقت نفسه شيئاً إلى فهمنا لطبيعة السرد، ويقدم لنا طريقة جديدة وذات مغزى لفهم علاقتنا بالقصص الخيالية.^{xvi}

4. فهم قتل دزديمونة⁵

⁵ يجدر التنويه إلى أنّ خليل مطران في ترجمته لِعَطِيلَ ترجم (Desdemona) (دزديمونة)، ولكنني أذهب مع ما ذهب إليه جبرا إبراهيم جبرا في ترجمته بإثبات (دزديمونة)؛ لتوافقها مع النطق الإنجليزي للاسم، انظر شكسبير، وليام، المآسي الكبرى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2000، الطبعة الثانية، ص383. والدراسة النقدية التي صدرَ جبرا إبراهيم جبرا بها ترجمته لِعَطِيلَ جديرة بالقراءة. (المترجم).





سأستخدم مسرحية وليم شكسبير عُطَّيْل أو مغربي البندقية كمثال؛ لتطوير هذه الفكرة أكثر. في هذه المسرحية - كما هو معروف - يُخدع عُطَّيْل - وهو جنرال مغربي في جيش البندقية - من قبل حامل رايته الخائن ياجو للاعتقاد بأن زوجته الجميلة دزديمونة كانت خائنة، مما أدى إلى قتل عُطَّيْل دزديمونة. يبدو على المستوى السطحي أن عُطَّيْل لشكسبير تخبرنا بشيء عن الحب والغيرة. لكن ماذا بالضبط؟ هل تعني القصة أن الحب يمكن بسهولة تدميره بسم الغيرة؟ هذا يثير بالفعل السؤال عما إذا كانت الغيرة هي الدافع الحقيقي لفعل عُطَّيْل. فعلى سبيل المثال، يبدو أن عُطَّيْل نفسه يشير إلى أنه يتصرف من منطلق الشعور بالواجب والشرف. فهو يتحدث عن منع دزديمونة من خيانة المزيد من الرجال وعن قتله لها بوصفها "نضحية" ويتحدث عن نفسه بوصفه "قاتلاً شريعاً" (المشهد الثاني من الفصل الخامس). تبدو دزديمونة من وجهة النظر هذه ضحيةً لسياق ثقافي عام يحتمل نظرة خاصة للمرأة وكيف يجب أن تتصرف النساء، عوضاً عن كونها ضحية لمأساة شخصية بحتة.

بيد أننا حين نأخذ بكل هذا في الاعتبار عند تفسير عُطَّيْل، لا نقول شيئاً عن إحدى السمات المهمة لعُطَّيْل، وهي حقيقة أنه مغربي (Moor). هل لعُطَّيْل طابع عنصري؟ لا يقتصر الأمر على قيام الشخصيات الأخرى بإبداء ملاحظات عنصرية عن عُطَّيْل فحسب، بل إن سواد عُطَّيْل يمكن أن يكون أيضاً تعبيراً مجازياً عن فعله الرهيب. فبينما يُوصف عُطَّيْل في الفصل الأول من المسرحية بأنه كان "فاتح اللون أكثر من كونه أسوداً" (المشهد الثالث من الفصل الأول)، يُوصف في نهاية المسرحية بأنه "شيطان أسود" (المشهد الثاني من الفصل الخامس)، كما لو أن عُطَّيْل بفعله أصبح ما كان يجب أن يكون عليه دائماً. هل يُنظر إلى عُطَّيْل إذن على أنه مخلوق حيواني أقل تحضراً، ومتبع لغرائزه؟ ولكن كيف يمكننا ربط ذلك بالأهمية التي يعطيها عُطَّيْل لمفاهيم الواجب والشرف؟ هل تخبرنا المسرحية أن الحضارة لا تعدو كونها وهمًا يغطي غرائزنا الطبيعية؟ أم أن سواد عُطَّيْل يعمل بطريقة مختلفة بوصفه دافعاً لأفعاله، أي أنه سبب لكراهية الذات والشعور بالدونية مما يجعله يؤمن دون عناء أن زوجته تفضل رجلاً آخر (أبيض)؟

إضافة إلى ذلك، فإن إحدى السمات المهمة الأخرى من سمات عُطَّيْل التي لم تُؤخذ في الاعتبار هي حقيقة كونه رجلاً عسكرياً وأن أفعاله حدثت في زمن حرب. أليس سبب ثقة عُطَّيْل السهلة في ياجو هي حقيقة أنه بوصفه رجلاً عسكرياً فهو مدرب على الثقة بزملائه الجنود؟ أليست الطريقة التي يتعامل بها مع مشكلته، بقتله لدزديمونة، هي الحل الذي ينبع من حقيقة اعتياده على التعامل مع الأمور العسكرية فقط؟ أليس عُطَّيْل مجرد ضحية لاستراتيجية شبيهة بالجيش، وبالتحديد ياجو؟ إضافة إلى ذلك، يمكن استخلاص العديد من أوجه التشابه في العلاقات الشخصية بين الشخصيات المختلفة وحالة الحرب التي يعيشونها. فهل يفهم الحب إذن على أنه شأن يشبه الحرب أو أن الحب يصبح خطيراً عند عدّه كذلك؟





وعلى غرار ذلك، تثير أفعال الشخصيات الأخرى في المسرحية ودوافعها العديد من الأسئلة الأخرى. ماذا عن ياجو، على سبيل المثال؟ ما السبب الحقيقي لبغضه لعطيل؟ هل حقيقة أن عطيل تجاوزه في الترقية أو لاشتباهه في أن عطيل كان على علاقة حميمة بزوجته؟ إضافة إلى ذلك، لماذا يطال انتقام ياجو العديد من الشخصيات البريئة الأخرى؟ أمي مجرد أضرار جانبية أم أن هناك شيئاً آخر؟

5. إنشاء المعنى والقيمة المعرفية للأدب

هذه ليست سوى بعض الأسئلة العديدة التي تظهر حينما نشغل اشتغالاتنا جاداً بعمل مثل عطيل. يمكن طرح العديد من الأسئلة ومن البين أنه لا يمكن الوصول إلى أي إجابة نهائية أبداً. قد يتسنى دائماً النظر في القصة، وكيف قدّمت من منظور جديد، وقد يُظهر هذا المنظور الجديد الثغرات في التفسيرات السابقة. ولكننا -بوصفنا قراء- نفترض أن للعمل الذي نقرأ معنى معين؛ لمجرد كون هذا العمل "مؤلفاً"، مما يعني أن القراء يفترضون سلفاً أن الكلمات التي يقرؤونها "هي نتاج حدث ذهني أو عدد من الأحداث تعمل من خلالها عمليات المعنى اللغوي"^{xviii}

لا يعني هذا بالطبع أنه يجب على القارئ أن يحاول اكتشاف النيات "الحقيقية" للمؤلف، ولكن حري به أن يفترض أن العمل الذي يقرؤه هو نتيجة اختيارات ونيات فنية معينة. فعلى سبيل المثال، بالكاد نعرف شيئاً عن وليم شكسبير، لكننا نقرأ أعماله مفترضين أن له أهدافاً معينة عندما كتبها، وأنه كان بطريقة ما يُوصل شيئاً. ورغم هذا فإن التحديد الذي يميز الأعمال الأدبية -كما جادلت سابقاً- يجعل الافتراضات المقنعة عن العمل والتفسيرات له ممكنة. ولذا رغم أننا نفترض مسبقاً أن العمل الذي قرأناه قد كُتب بنية معينة، فمن المستحيل اكتشاف المعنى "الحقيقي" للعمل.

وبهذا فإن عملاً مثل عطيل يدعونا لاكتشاف المعاني المحتملة التي يحويها. ولإنجاز هذا فإننا نسأل أنفسنا ما الذي تعنيه القصة من خلال التركيز على جوانبها العديدة المختلفة. نسأل أنفسنا ما أهمية كون عطيل مغربياً، وما أهمية كونه رجلاً عسكرياً، وما أهمية أن تحدث القصة في جزيرة وفي زمن حرب إلخ. عند محاولة الإجابة عن مثل هذه الأسئلة واكتشاف معنى هذه الجوانب من القصة للقصة، فإننا بالطبع نستعين بمعرفتنا العامة عن العالم وخبرتنا الخاصة للوصول إلى إجابات. فعلى سبيل المثال، يتسنى الاشتغال بقراءة عطيل قراءة يُولى فيها الاهتمام لوضع المرأة الخاص في السياق الثقافي الذي كتبت ضمنه المسرحية فقط حين نكون مدركين سلفاً لحقيقة كون وضع المرأة في زمن شكسبير يختلف اختلافاً كبيراً عن وضع المرأة في المجتمع الغربي المعاصر، على الرغم من أنه يجب أيضاً أن يُنظر إلى مجتمعنا إلى حدٍ ما بوصفه وريثاً لبعض الصور النمطية التي نشأت تاريخياً والتي لم يُقض عليها تماماً. ربما يكون الموقف المحدد من المرأة في السياق الثقافي الذي كتبت ضمنه عطيل أكثر وضوحاً في النص عندما تشهد إميليا زوجة ياجو ضد زوجها بعد مقتل دزيمونة (المشهد الثاني من الفصل الخامس). تريد إميليا الإدلاء بشهادتها، على





الرغم من أنه من اللائق أن تطيع زوجها الذي يأمرها بالعودة إلى المنزل، مما يؤدي إلى قتل ياجو لزوجته لعصيانها له ولقولها الحقيقة. إضافة إلى ذلك، فإن الفصل الأول من المسرحية الذي تحدثت فيه دزيمونة عن واجباتها تجاه والدها وزوجها، يوضح أيضاً أن النساء يُنظر إليهن إلى حدٍ ما على أنهن "ملكية" للرجال، وأنَّ المتوقع منهن أن يطعن الرجل الولي عليهن. يمكننا فقط فهم أساليب الحديث هذه وكيفية ارتباط الشخصيات بعضها ببعض عندما نفهم سلفاً أن هذا مترتب من رؤية ثقافية أوسع للمرأة. وفي الوقت نفسه، فإنَّ التعامل مع الطريقة التي صوّرت بها النساء في مسرحية عُطيل لشكسبير، والطريقة التي يلعب بها هذا التصوير دوراً في تطوير القصة، يؤثر أيضاً في فهمنا السابق ويعززها. ورغم هذا فلا ينبغي فهم ما سبق على أنه اكتساب لمعرفة أو اكتشاف لحقيقة: فليس الأمر أن شكسبير يقدم لنا مفهومًا "أفضل" لأدوار الجنسين أو أننا تعلمنا شيئاً جديداً عن وضع المرأة في أوروبا في القرن السابع عشر. بل إنَّ قراءة عُطيل تمنحنا مادة للتفكير والتأمل: فهي تقدّم لنا -على سبيل المثال- طريقة جديدة وذات مغزى للتفكير في وضع المرأة في المجتمع.

وبهذا يتضح سبب أهمية التأكيد على حقيقة كون الأعمال الأدبية تدعونا لطرح سلسلة لا حصر لها من الأسئلة. ففي حين أنَّ انشغالنا بأسئلة مثل أهمية مكانة المرأة في تطور قصة عُطيل لا يمكن أن توصلنا إلى إجابة نهائية أبداً، إلا أنها تثير أسئلة كثيرة. تهدف هذه الأسئلة في المقام الأول إلى إلقاء الضوء على العمل وفهمه ككل. فنحن نسأل أنفسنا مثلاً كيف يُسهم تصوير المرأة في تطور القصة، وما الفرق الذي ستحدثه صورة أخرى للمرأة في هذه القصة. وحين تطرح هذه الأسئلة فإنَّ القصة الخيالية تقدّم لنا في المقابل طريقة مفيدة للتفكير ضمن إطارنا المرجعي. فقد تُظهر لنا الأحداث الواردة في القصة أنَّ إطارنا المفاهيمي يقصر عند محاولة تفسيرها. وقد تُقدّم لنا تجسيداً أكثر واقعية للأفكار المجردة التي نستخدم أو تمنحنا منظوراً جديداً للتفكير في الافتراضات السابقة. وبهذا يتضح أنَّ قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها يمكن اعتباره شكلاً من أشكال التفكير بحسب وصف حنة أرنت. حيث نكتشف في عملية التفسير سبلاً جديدة وذات مغزى لمواجهة العالم الذي نعيش فيه ونوسّع إطارنا المرجعي. فنحن نُمكّن من مساءلة افتراضاتنا السابقة وتُقدم لنا وجهات نظر جديدة للنظر في المألوف سلفاً.

خاتمة

يتضح عند الاشتغال بالأعمال الأدبية اشتغالاً جاداً عبر الانغماس في الأسئلة التي تطرح أنَّ القيمة المعرفية للأدب يجب أن تُفهم من حيث اتصالها بالطريقة التي يستثير بها العمل الأدبي المعنى ويمنح مادة للتفكير والتأمل من خلال طرح الأسئلة والشكوك. وكما بيّنت، ترتبط هذه القدرة على طرح الأسئلة ارتباطاً وثيقاً بحقيقة كون الأعمال السردية الأدبية تقع في "فضاء محايد" وكذلك بكون معرفتنا بالعالم السردية تقتصر دائماً على ما يمكننا قراءته. ويعود هذا لكون معرفتنا محدودة ولأننا -بوصفنا قراءً- نفترض أنَّ للعمل الذي





نقرأ معنى، وأنّ مؤلفه كتبه بنيات معينة، وأنّه يثير العديد من الأسئلة التي تدعو إلى التفكير، على الرغم أنّ هذه الأسئلة تظل غير قابلة للإجابة.

إضافة إلى ذلك، فإننا نستعين بمعرفتنا العامة عن العالم وخبرتنا الخاصة للوصول إلى إجابات عند التفكير في هذه الأسئلة، مما يؤدي أيضًا إلى تحولٍ في إطارنا المرجعي. يمكن لعمل مثل عَطِيْل أن يقدم لنا سبلاً ذات مغزى للتفكير ليس في وضع المرأة في المجتمع فحسب، بل وفي اضطراب ما بعد الصدمة لدى الجنود -على سبيل المثال- والعلاقة بين العنصرية وكره الذات أو مفاهيم الواجب والشرف. ولذا فإنّ قراءة عمل مثل عَطِيْل وتفسيره يمكن أن يثري فهمنا دون تقديم مفهوم بديل أو معرفة جديدة. حيث تقدّم لنا قراءة الأعمال السردية الأدبية -بحسب وصف حنة أرنت للتفكير- طريقة لإذابة الفكر المتجمد. فالأعمال السردية الأدبية تدعونا إلى التفكير لكونها تحديداً لا تدلي بعبارات لا لبس فيها أو بعبارات مباشرة عن العالم الواقعي.

وهذا يتضح أنّ الأدب -كما عبّر المنظر الأدبي ديريك أتريدج-: "لا يحل مشاكل ولا ينقذ أرواحاً... (لكنه) مؤثر، حتى لو لم تكن آثاره قابلة للتنبؤ بما يكفي لخدمة برنامج سياسي أو أخلاقي".^{xviii} ولذلك ترتبط المخاطر الكامنة في الأدب بقيمته المعرفية وبنشاط التفكير بحد ذاته. وكما أقرّت أرنت يكمن خطر التفكير في حقيقة كون مسائلة جميع المذاهب والقواعد المقبولة يمكن أن ينتهي أيضًا إلى تشكيل انقلاب إلى القيم القديمة، وإعلانها بوصفها "قيماً جديدة". ولذلك فإنّ العدمية خطر متأصل في نشاط التفكير نفسه، لكن هذا الخطر ينشأ "من الرغبة في إيجاد نتائج تجعل المزيد من التفكير غير ضروري".^{xix} وعلى غرار هذا، من الممكن أن يلتزم القراء بتفسير واحد وألا يكونوا قادرين على الانفتاح على تفسيرات جديدة أو تفسيرات أخرى. تنشأ هذه المخاطرة غير المتوقعة من الانفتاح الأصيل للعمل الأدبي ومن رغبة القارئ في جعل المزيد من التفكير غير ضروري. ورغم أنّ العمل الأدبي يدعو القارئ إلى التفكير، إلا أنّ الأمر متروك للقارئ لقبول هذه الدعوة. فالشيء الوحيد الذي يمكن أن يفعله العمل الأدبي هو توجيه نداء للقارئ. وجزء مهم من التعليم الأدبي والإمام بالممارسة الأدبية ينبغي أن يتشكّل من تعلم كيفية الاستجابة لهذا النداء. فهذه الطريقة فقط يمكن تقدير العمل الفني الأدبي تقديرًا مناسبًا وتتسنى إدراك قيمته المعرفية.





المراجع

- Arendt, Hannah. 1971. "Thinking and Moral Considerations: A Lecture." *Social Research* 38 (3): 417–446.
- _____ 1981. *The life of the mind*. One-volume ed. A Harvest book. San Diego: Harcourt, Inc.
- Attridge, Derek. 2004a. *J.M. Coetzee & the ethics of reading: literature in the event*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____ 2004b. *The singularity of literature*. London - New York: Routledge.
- Blanchot, Maurice. 1995. *The work of fire*. Meridian. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Coetzee, J. M. 1999. *The lives of animals*. University Center for Human Values series. Edited by Amy Gutmann. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Davies, David. 2007. "The Cognitive Value of Literature." In *Aesthetics and Literature*, 142–163. London - New York: Continuum.
- Derrida, Jacques. 1992. *Acts of literature*. Edited by Derek Attridge. New York: Routledge.
- Harold, James. 2016. "Literary Cognitivism." In *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, edited by Noël Carroll and John Gibson, 382–393. New York and London: Routledge.
- Lamarque, Peter, and Stein Haugom Olsen. 1994. *Truth, fiction, and literature*: Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford: *a philosophical perspective*. Clarendon library of logic and philosophy. Press. Oxford University
- In *Modernist Narratives and the Theory of* Mikkonen, Jukka. "On the Cognitive Significance of Modernist Narratives." Miguel Alfonso. *Mind*, edited by Ricardo
- Ricoeur, Paul. 1991. "The Function of Fiction in Shaping Reality." In *A Ricoeur reader: reflection and imagination*, edited by Mario J. Valdés, Toronto Press. Singer, Peter. 1999. "Reflections." In *Theory/culture series no. 2*, 117–136. Toronto Buffalo: University of
- The lives of animals*, edited by Amy Gutmann, University Center for Human Values series, 85–91. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Stock, Kathleen. 2016. "Learning from fiction and theories of fictional content." *Teorema: Revista internacional de filosofía* 35 (3): 69–85.
- Verheyen, Leen. 2018. "The Cognitive Value of Modernist Literature. Ricoeur's Conception of Productive Imagination Reconsidered." *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 6, no. 1 (jul).
- Walsh, Dorothy. 1969. *Literature and Knowledge*. Press. Wesleyan University
- Weitz, Morris. 1955. "Truth in Literature." *Revue Internationale de Philosophie*, 489–496 (oct).
- Wilson, Catherine. 1983. "Literature and Knowledge." *Philosophy* 58 (226): no. Vol 9, No 31 (1):116–129.

Arendt 1981. ⁱ





ii ، أستخدّم كلمة "أدب" (literature) في هذه الورقة بالمعنى المحدود لـ "السرد الأدبي" (literary fiction).

iii لنظرة عامة أكثر تفصيلاً عن النظريات المختلفة المتعلقة بالقيمة المعرفية للأدب والعلاقة بين الأدب والحقيقة، انظر على سبيل المثال:

Lamarque and Olsen 1994; Davies 2007; Harold 2016

Cf. Walsh 1969. iv

Wilson 1983. v

vi يشير جيمس هارولد (James Harold) -على سبيل المثال- إلى أنّ "المعرفة الأدبية لا تُفهم عادة على أنّها ادعاء عن الأدب عمومًا، ولكن عن الأعمال السردية الخيالية، لا سيما "الواقعية" (Harold, 2016, 383). ونحو مماثل تشير يوكا ميكونن (Jukka Mikkonen) أنّه "عند دراسة قدرة الأدب على توسيع فهمنا، فإن التركيز التقليدي كان على البعد المحاكى للأعمال: بحيث تتخذ الأعمال الأدبية لتزويدنا بمعرفة معنى أن تكون في موقف معين أو أن ترى العالم من وجهة نظر (أو وجهات نظر) معينة، على سبيل المثال. (...) إضافة إلى ذلك، قامت الفلسفة التحليلية للفن (...) بالبحث في المكاسب المعرفية للفن، عادة من حيث الحقيقة والتشابه أو باشتقاقها منها، مفضلة النماذج المستمدة من الأدب الواقعي (ميكونن، سيصدر قريبًا).

Arendt 1971, 434. vii

Ricoeur 1991, 128. viii

ix هناك بالطبع فلاسفة يزعمون إمكانية التمييز في العمل السردى بين الأقوال السردية المجردة والألفاظ التي تقدّم ادعاءً بشأن العالم الواقعي. يزعم موريس ويتز (Morris Weitz) -على سبيل المثال- في مقالته "الحقيقة في الأدب" (ويتز 1955)، أنّ الأفكار والتعليقات التي يقدمها مارسيل بروست (Marcel Proust) في روايته *البحث عن الزمن المفقود* (Remembrance of Things Past) يمكن قراءتها على أنّها مقولات عن العالم الواقعي. مؤخرًا، دافعت كاتلين ستوك (Kathleen Stock) عن وجهة النظر القائلة بأنّ القارئ "يفهم بسلاسة وتلقائية نسبيًا ما يفترض أن يتخيله وما يفترض أن يؤمن به" (Stock 2016, 82). ورغم هذا فإن وجهة النظر هذه -كما أجادل في هذا النص- تقلل بشدة من حقيقة كون الإشارة إلى العالم الواقعي في مثل هذه الجملة محيدة، لأنّها مضمّنة في عمل سردي، وبسبب تجنب المسؤولية المرتبط بهذا التحييد.

Attridge 2004a, 149. x

Coetzee 1999. xi

Singer 1999, 91. xii

Blanchot 1995, 75. xiii

xiv لمزيد من التفصيل لهذه الفكرة، انظر Verheyen 2018.

Derrida 1992, 181-220. xv

xvi لاستقصاء أكثر تفصيلاً لهذا المثال، راجع Verheyen 2018.

xvii Attridge 2004b, 101. يصف ديريك أتريدج مفهوم (authorednes) بالقول إنه "قراءة النص بمعناه الكامل -على عكس فك تشفيره آليًا- أي التعامل معه ليس بوصفها تجميعًا جامدًا للكلمات ولكن على أنّها "مكتوبة" أو حتى أفضل -لأنه يجسد النشاط المتضمن اللامتناهي - بوصفها كتابة. فهناك نصوص لا تتطلب سوى فك التشفير، وهي نصوص لا تحمل أي دلالة على أنّها كتبت (...) ولكن معظم ما أقرأ أفرؤه بوصفه كتابة، أي كلمات اختيرت ورتبت إلى حد ما. يمكن أن يفتقر هذا الاختيار والترتيب -بالطبع في كثير من الأحيان- إلى أي إبداع معين. وحينما يعد إبداعًا -أو بالأحرى يمكن اعتباره هكذا في القراءة الإبداعية- بالمعنى الذي أعطيته للمصطلح، يبدو من المناسب تسمية الشيء المكتوب *عملًا*، مما يشير إلى أنّ هذه الكلمة تؤدي العمل الذي كان في إنشائها. وبهذا فهو يتوافق جيدًا مع المعنى المزدوج لـ "الإنشاء". وعلى النقيض من ذلك فإنّ "النص" يشير (كما أحب رولان بارت تذكير قرائه) إلى نسج غير مؤلف من الإشارات اللغوية، ويبدو أنه أكثر ملاءمة للكلمة الهائلة من الكتابة غير الإبداعية." (Attridge 2004b, 103).

Attridge 2004b, 4. xviii

Arendt 1971, 435. xix



