

متحف الانساد العربي

ميخائيل باختين

المأجور والرواية

دراسة الرواية ، مسائل في المنهجية

د. جمال شحيد

كتاب للفكر العربي ٢



كتاب الفكر العربي ٣
KITAB AL-FIKR AL-ARABI

**سلسلة غير دورية تصدر عن
مجلة الفكر العربي
متحف الانماء العربي**

**رئيس التحرير
د. رضوان السيد**

**حقوق الطبع محفوظة
طبع الأولى
١٩٦٣ بيروت**

**للهيئة القومية للبحث العلمي
الجماهيرية العربية الليبية
الشعبية الاشتراكية
طرابلس**

**متحف الانماء العربي
بيروت**

ميخائيل باختين

المبحثة والرواية

دراسة الرواية ، مسائل في المنهجية

د. جمال شحيد

سِلْسِلَةُ الْمُرَاكِبَاتِ
الْإِغْوَيَّةُ وَلِللهُ وَبَتَّةٌ ١

عنوان النص بالفرنسية

Epopée et Roman.

*L'étude du roman – questions de méthodologie.
(Coll. Recherches Internationales à la lumière du
marxisme, No. 76). Editions sociales, 1973.*



مَقْرِئَةٌ

بعد أن خُلِبَ عدد من المثقفين الغربيين بنظرية لوكاتش في الرواية، بالرغم مما عليها من تحفظات جوهرية، ظهر في الأفق تفسير آخر بدأ يقتسم الساحة الثقافية الأوروبية، ألا وهو التفسير الباختيني الذي ما زال في العالم العربي غير معروف^(۱). ولأنَّ نظرية باختين في الرواية عميقة وغنية جداً، صنمت على تقديمها إلى القارئ العربي، على أمل أن يباح لي لاحقاً استكمال هذا العمل الصغير بدراسة مستوفية عن هذا الناقد «الهامشي» غير الأرثوذكسي الذي سمع به الغرب لأول مرة عام ۱۹۶۷ فقط^(۲).

۱ - ميخائيل باختين (۱۸۹۵ - ۱۹۷۵)

انتهى ميخائيل باختين من دراسته الأدبية في جامعة بطرسبرغ (لينينغراد) قبيل قيام ثورة أكتوبر. وأبدى منذ سنِيه الأولى الجامعية اهتماماً بالفلسفة الألمانية المعاصرة. وبعد تخرّجه عُيِّن مدرساً في مدرسة ريفية صغيرة؛ ثم انتقل إلى جامعة صغيرة تابعة لمدينة فيتبسك حيث التقى بالفنان مارك شاغال وبالألسيني نقولا فولوشينوف وبالناقد الأدبي بافيل ميدفيديف. وبسبب التهاب خبيث في ساقه اليمنى، اضطر الأطباء إلى بترها؛ مما أجبر باختين على الرجوع إلى لينينغراد حيث عمل

في معهد تاريخ الفن ، أحد معاقل المدرسة الشكلانية ، وفي مؤسسة مطابع الدولة ، وبسبب عمله الجديد ، تعرف على عدد من المثقفين الذين لاقوا حتفهم في الثلاثينيات ، وهي سنوات الرعب الكبير في الاتحاد السوفيتي .

وبعد أن أصدر كتابه حول الفن الشعري عند دستويفسكي (١٩٢٩) نفي باختين إلى سiberia . لأن دستويفسكي كان يعتبر آنذاك كاتبا بورجوازيا معاديا للثورة . وبقي باختين هناك حتى ١٩٣٦ فعي عنه وعيين من جديد في مدرسة دار المعلمين في مدرسة سارانسك .

وبالرغم من الظروف القاسية التي عاشها ، بقي يتمتع بصير العالم وجده . فأصدر عام ١٩٤١ كتابه « جمالية الرواية ونظريتها » . ومن مجلة مصائبه أنه أضاع عام ١٩٣٧ دراسة مطولة حول الرواية الألمانية في القرن الثامن عشر . وفي عام ١٩٤١ انتهى باختين من أطروحة دكتوراه متميزة عن الكاتب الفرنسي رابليه . ولأسباب « خاصة » لم يمنح إلا درجة كандيدات نوك بدل دكتور نوك . وبقيت الأطروحة تحت الحظر حتى رأت النور عام ١٩٦٥ . وعام ١٩٧٠ اضطر باختين ، بسبب انحراف صحته وتواتر الأمراض عليه إلى الاقامة في موسكو ، حيث توفي عام ١٩٧٥ .

٢ - أعماله

لقد كتب باختين ، بالإضافة إلى كتبه عن « الفن الشعري عند دستويفسكي » (١٩٢٩) وعن « رابليه » (١٩٦٥) « جمالية الرواية ونظريتها » (١٩٧٥) عدداً من المقالات والكتب طبعت بأسماء مستعارة . وهي « الفرويدية » و « الماركسية وفلسفة اللغة » (١٩٢٧ ١٩٢٩ و ١٩٣٠) وطبعا باسم ن . فولوشينوف ، و « المنهج الشكلي في علم الأدب »

ويلاحظ أن عام ١٩٢٩ كان عام انتاج ضخم في حياة باختين الثقافية. يدل لجوؤه إلى الأسماء المستعارة على أنه فضل العلم على المجد الشخصي . فلا ضير لديه أن يزول اسمه من الوجود، إنما المهم أن تنشر أفكاره الجديدة .

٣ - الرواية وأهميتها في أعمال باختين

إذا ألقينا نظرة على انتاج باختين نلاحظ أن الرواية تلعب فيه حيزاً كبيراً . ومن الجدير بالذكر أنه خصّ الرواية بدراسات نظرية وتطبيقية، بدءاً من نشأتها الأولى حتى تطورها في الآداب المعاصرة. فيلاحظ باختين ،بادىء ذي بدء، أن تحديد نشأة الرواية يحتمل مقداراً من الخطورة لا يجوز للناقد الرصين إهماله أو التقليل من شأنه . وانطلاقاً من هذه الأهمية ،رأيت أن أترجم نصاً أساسياً لباختين يدرس فيه أسباب الانتقال الذي حصل في الآداب الغربية من الفن الملحمي إلى الفن الروائي . ولتبين هذا الانتقال، لا بد من الرجوع إلى طروحات كلّ من هيغل ولوكتاش .

إذا رجعنا إلى الباب الثالث من كتاب علم الجمال لهيغل (القسم الثالث، الفصل الثالث) نلاحظ أنه يغير هذا الانتقال من الملhmaة إلى الرواية اهتماماً كبيراً . لكنه يصنف الرواية كأنها تفريع ثانوي من تفريعات الملhmaة؛ ويرى أن الفرق بينهما يكمن في اللغة الشعرية من جهة (الملhmaة) واللغة النثرية من جهة ثانية (الرواية)؛ ويرى أيضاً أن الواقع الذي تعالجه الرواية يستدعي الخروج من الشعر المرتبط بالنوازع والعواطف

والوصول إلى النثر المرتبط أكثر بالظرف والمناسبات. ويستتتج أن الشكل الروائي الجديد ملتصق بصعود البورجوازية وبها جسها الأخلاقي والتعليمي الذي يؤدي إلى ثورة البطل الرومانسي أو سقوطه أو مكابرته. وتعيش المغامرة الروائية وبالتالي في الأوهام، نتيجة للفارق الكبير القائم بين الواقع المرجو والواقع المعاش.

واستقى لوکاتش كثیراً من أفكاره حول الرواية من نظرية هيغل. فرأى أن وجود الرواية مرتبط بالانتقال من الإقطاعية التي طورت الفن الملحمي إلى الرأسمالية التي أوجدت لها فناً متميزاً هو الفن الروائي. ويرکز كتابه «نظرية الرواية»^(٢) على الارتباط العضوي بين نشأة الرواية وصعود البورجوازية، لأن الرواية هي النوع الأدبي الذي تميزت به البورجوازية للتعبير عن واقعها الجديد، والذي نافست فيه فنون الإقطاع والأستقراطية، ولا سيما الملحمه منها. والحق يقال إن هناك تقاربًا بين نظريتي هيغل ولوکاتش، بالرغم من أن هذا الأخير وضع بعض الن نقاط على بعض الحروف في نظرية هيغل.

وبعكس هيغل ولوکاتش اللذين ربطا بين الرواية والطبقة البورجوازية (ما فوق الطبقة الوسطى، في التصنيف الاجتماعي القديم) رأى باختين أن الرواية تمثل نوعاً أدبياً دونياً (سفلياً) كان ينطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة؛ ورأى أن نشأة الرواية تزامنت مع تفسخ اللغة الثقافية الأم (اليونانية أو اللاتينية) إلى لغات ولهجات شعبية؛ وهذا ما تم في العصر الملنستي والعصر الروماني وفجر النهضة الأوروبية التي نشأت فيها اللغات الأوروبية القومية الأولى. كيف ترعرعت الرواية إذن؟ يجيب باختين على هذا السؤال بتركيزه على المحاكاة الساخرة التي تعتمد أساساً على الضحك والسخرية (انظر دراسته عن رابليه)، وعلى الاحتفال الشعبي أو الكرنفال

الذي تجلّى في الأدب القديم بالأنواع الكوميدية الساخرة كالشعر الخمرى والمجونى والأمثلة الناطقة بألسنة الحيوانات وأدب الندماء والمحاورات السقراطية ومحاورات الأموات والنقد المينيبي . واسترعى انتباهه بشكل خاص كتاب ساتير يكون للشاعر اللاتيني بيترونه الذى ركز على السخرية المبتدلة والتخييل والعمق الانساني النابع من الطبقات الدنيا ، حسب باختين .

ويلتقى باختين في هذا المجال مع أنطونيو غراماشي الذى لاحظ تزامناً واضحاً بين انتعاش الرواية وظهور «قوى الديموقراطية الشعبية والوطنية في كل أوروبا»^(٤)؛ ويمكن فهم هذه القوى الديموقراطية الشعبية بأنها الطبقات السفلية في السلم الاجتماعي التي وجدت في الرواية شكلها التعبيري الأنسب .

ويركز باختين على طابع الرواية غير المنجز الذي يعني استمرارها في الانفتاح ورفضها الاحتواء من قبل مؤسسة اجتماعية ما أو تكريسها في شكل فني معين . ويرى باختين في هذا الانفتاح غير المحدود للرواية غنى كبيراً وطاقات عظيمة غير محدودة . إذن لا تستطيع الرواية ، حسب هذا المنظور ، أن تحتمل لا الكليشيهات الجاهزة ولا الشكل الفنى الأحادي ؛ إنها دائماً في حيوية مستمرة وفي نشاط متواصل وشباب دائم .

وبعد أن درس باختين أعمال رابليه ودستويفسكي توصل إلى تحديد شكلين من أشكال الرواية ، هما الشكل الكرنفالي المعتمد على الضحك وعلى الثقافة الشعبية التي تعطي الضحك الشعبي أهمية كبرى ، علماً بأن هذا الضحك يعتبر مبتذلاً وعالياً بالنسبة للثقافة الرسمية (الأرستقراطية أو البورجوازية) . ووجد هذا الشكل الروائي الكرنفالي في روايتي رابليه الشهرتين «غارغاتوا» و«بانتا غروئيل» . أما الشكل الثاني فقد وجده

باختين في أعمال دستويفسكي ، وأطلق عليه تسمية « الرواية المتعددة الأصوات » أو المتعددة الأفاق ، أي التي تعتمد على الحوار . فالشخصوص لا يمثلون الشخص الغائب وإنما المخاطب الذي يتحاور معه الروائي ويتحداه ويصغي إليه ؛ وبالتالي لا تكون العلاقة بين الروائي وشخصوه علاقة خضوع ورضوخ له من قبلهم وإنما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما . وبالطبع يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز ، كما يكون العالم الروائي غير مكتشف تماماً ويبقى بحاجة إلى تعمق في الاكتشاف .

٤ - المنهجية الجديدة

تدل مآسي باختين الحياتية على أن منهجه الجديد في فهم الانتاج الأدبي كان يعتبر بعيداً عن الصراط الماركسي المستقيم ، لا سيما في الحقبة السтаيلينية . وكان على باختين أن ينتظر المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي كي تبدأ بوادر الانفراج بالنسبة للفن والأدب ؛ فإن كتابه عن دستويفسكي بقي مغموراً أو شبه من نوع حتى موت ستالين وانعقاد المؤتمر العشرين عام ١٩٥٦ . وانطلاقاً من ذلك نستطيع استخلاص بعض النتائج في منهجية باختين .

أ) ضد علم الاجتماع الأدبي الساذج

لقد انتشرت في الاتحاد السوفيتي أثناء الثلاثينات من هذا القرن نزعة خاصة في النقد الأدبي والفنـي كان همـها إبراز الدور الذي تلعبه الأحداث التاريخية والبنية التحتية في الأدب والفنـ. وتم التركيز على نظرية الانعكاس المباشر والسريع . فهناك علة ومعلول يجب الربط بينهما آلياً ؛ وهكذا أصبح الأدب ، وفق هذه النزعة ، تعبيراً اجتماعياً جماعياً بحثاً تزول فيه كل

خصوصية وفرادة . فهذه الأزمة الاجتماعية مثلاً يجب أن تظهر في الأدب والفن بطريقة معينة ثابتة ؛ أو بالأحرى يجب على هذا النوع من التعبير الأدبي والبني أن يعكس بشكل مباشر وواضح هذه الأزمة الاجتماعية أو هذا الوضع السياسي المعين . وبلغ تبسيط الأمور ، في الحقبة السستالينية إلى حد الدمج بين الأديب والصحفى الذي لا ينفي يمجد السلطة ويتكلم بلسانها . ولقد تأثرت الواقعية الاشتراكية في بداياتها بهذا التيار السوسيولوجي التبسيطي .

وأثناء إقامة جورج لوکاتش في موسكو (١٩٣٣ - ١٩٤٤) ساهم هو وميخائيل ليفشيتس (رئيس تحرير مجلة : النقد الأدبي [ليتراتورني كريتيك]) في التصدي لهذا التيار السوسيولوجي الساذج الذي أريد له أن ينطبق على عالم الأدب والفن ؛ وذلك بالعودة إلى عدد من النصوص الأدبية المغمورة لماركس وأنجلز ، بالإضافة إلى هيغل ، ولا سيما كتابه في علم المجال .

وبالرغم من أن هناك عدداً من نقاط الاختلاف بين لوکاتش وباختين ، إلا أن قاسما مشتركا بقي بينهما ، وهو فضح علم الاجتماع الأدبي الساذج والمبتذل . ولقد تصدى باختين لهذا الاتجاه بالدراسة المتميزة التي أجرتها عن دستويفسكي الذي كان مغضوباً عليه في الحقبة السستالينية . فكان الرد على ذلك بمنع توزيع الكتاب وإقصاء صاحبه إلى سiberيا ، لا سيما وأنه بالإضافة إلى معالجته موضوعاً منوعاً ، قد ركز على الخصوصية الفنية عند دستويفسكي .

ب) مقاربة بين الرواية والطبقات الدنيا

تركز لوکاتش على أن الانتقال من الملhmaة إلى الرواية هو انتقال

منطقى ناجم عن تطور اجتماعي بدأ بالاقطاع الأرستقراطي وانتهى في عصر النهضة الأوروبية إلى صعود البورجوازية. أما بالنسبة لباختين فهناك تناقض واضح بين هذين النوعين الأدبيين. فالملحمة نشيد أحادى الصوت (monodie)، بينما الرواية هي نص متعدد الأصوات. وتعدّد الأصوات هذا مرتبط، عند باختين، بالشعب، وبكلام أدق، بالطبقات الدنيا أو بسواد الناس. وبالتالي لا تكون الرواية فرعاً من فروع الملحمة، وإنما من طينة مغايرة لطينتها. فبينما ترتبط الملحمة بهيمنة الأرستقراطية وتبني عالمها في مناخ أسطوري راسخ في القدم مرتبط بالخرافات وبعيد عن الزمن المعاش فعلاً والخاضع للتجربة الحياتية الحرة، تنطلق الرواية من الزمن الحاضر (أي زمن الطبقات الدنيا) المشاكس والمجدّد والمجرّب (بالكسر) دائماً. فهو، من هذا القبيل، لا يعتبر نوعاً أدبياً محدداً (حسب منظري الأنواع الأدبية كأرسطو وبولو) له بداية ونهاية ككلّ حدث تاريخي وانساني انتهى وأصبح في سياق الماضي. إنه نوع أدبي غير منجز ومستمر في تطوره، أي أنه يرفض الانغلاق والاحتواء. ولا شك أن السلطة السياسية في الاتحاد السوفياتي آنذاك، اعتبرت تعريف الرواية هذا نوعاً من الانشقاق والتحريفية والهرطقة، لأن الطابع الرسمي للسلطة كان يجب أن يظهر في كل مجال، وفي مجال الأدب وخاصة. فكيف لانسان مثل باختين أن يدعى أن الرواية - وهناك روايات واقعية اشتراكية، حسب النظرية الرسمية - خارجة على كل نزعـة عقائدية ورسمية؟

ج) دور اللغة في الرواية

إذا ما استعرضنا موقف الشكليين الروس إبان الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن نجد أنهم قسموا اللغة قسمين. ويدور القسم الأول حول

اللغة الشعرية ، بينما يدور الثاني حول اللغة العملية . ولم يعيروا هذه الأخيرة اهتماماً يذكر ، لا بل إن بعضهم مثل شلوفسكي لم يكن يهتم بها بحد ذاتها - أي كلغة عملية - وإنما كوسيلة تجلت فيها الحكاية الشعبية مثلاً . والحق يقال إن تركيز فلاديير بروپ على تشكّل الرواية أبعده عن النظر إلى شكلها اللغوي وتحليل سماته المميزة . فقد اهتم الشكليون الروس باللغة كوسيلة للتواصل وليس كبنية أساسية مستقلة يجب أن تدرس بحد ذاتها . ومن هذا المنطلق اهتموا بنوعين من الشعرية متناظرين ومتنازفين في آن : شعرية اللغة كما تتجلى في الشعر ، وشعرية النص القصصي كما تتجلى في النثر .

أما باختين فاعتبر أن الرواية هي شكل من أشكال اللغة ، شأنها شأن الشعر . فلقد استفاد من تطبيقات الشكليين على الشعر ليوسعها بحيث تشمل النثر بشكله القصصي والروائي . فلا تشكل اللغة « شيئاً خارجاً على الكلام الذي يدفع فيها زخمه بواسطة مقاصده . وليس الكلام سوى الحوار ... (ذلك أنه يصبح جامداً ويموت في المونولوج) »^{١٥} . والحال أن اللغة تتنعش في الحوار ، لأنها تخضع عندئذ لعدة مقاصد متشابكة ومتعارضة أو متقاربة مما يغدق عليها أبعاداً لغوية خاصة . ويعتبر باختين أن النوع الروائي طور كثيراً هذا البعد الحواري للغة ، وذلك بتطويره دراسة الشخصوص وعلاقتهم في ما بينهم . وتتعارض الرواية في ذلك مع الشعر ، لأنه يركّز على الفردانية والمونولوج والمقصد الواحد المطروح والمفروض . فيينا كان أرباب الخطابة التقليدية ينظرون إلى النثر الروائي والقصصي كأنه رصف كلام باهت ، كان باختين يركّز على أن هذا النثر قائم على توزيع معقد وعميق شبيه بتوزيع الموسيقى في السمفونيات ؛ لا بل إنه يعتقد بأن لغة الرواية أغنى بأبعادها ومقاصدها من اللغة الشعرية

لأن مختلف الشخصوص بطبعاتهم واهتماماتهم المختلفة يستعملونها ويضيفون عليها قيمة متميزة نابعة باللخصب والعطاء . ذلك أن عطاءً واحداً (النص الشعري واللغة الشعرية بمقصد الشاعر ومنولوجه) يبقى دون عطاءات مختلفة (النص الروائي النثري بمقاصد سخوصه المتعددين) .

د) في سبيل شكلية مستنيرة

بالرغم من اختلاف باختين مع الشكلين في عدد من النقاط ، حتى الجوهرية أحياناً ، إلا أنه يبقى متقارباً مع حركة الشكلين في مسارها الأساسي . أجل لقد نشأت هذه الحركة لتجعل من الأدب علمًا ولتفصله عن تاريخ الفكر حيث كان يصنف ؛ وساهمت مساهمة فعالة في تطوير الأدب داخل الاتحاد السوفيتي وخارجـه .

ولأن الشكلين ركزوا على الشكل الأدبي (شكل النص الأدبي) ، فقد اعتبروا مضمون الأدب ، على اختلاف جوانبه الأيديولوجية والفكرية والأخلاقية إلخ . . . ، محايـداً . وبذلك أعادـوا ، بشكل غير مباشر ، مقولـة الفصل بين الشكل والمضمون . وكذلك فإن المنهج المتبـع لديـهم يرفض كل المعطيات المساعدة لفهم النص أو كل الأفكار القـبلية ليـركـز على مادة النص فقط وعلى كل ما يمكن أن يقدمـه ؛ ويكونـون بذلك قد عزلـوا المادة الفنية عن عالمـها المحـيط بها واعتـبروها إلى حد ما ميتافيزيـقـية وسامـية ؛ ووقعـوا بالتـالي في فـتح المـثالـية ، ولكن بشـكل غير مباشر وجـانـي .

وكي لا يقعـ باختـين في المـطبـ الذي وقعـ فيه الشـكـلـيون ، فإـنه بلـور نـظرـية الدـلـالـات وأـدرـجـها في تـحلـيلـه السـوسـيـولـوجـي للـأـدب . فـلـقد رـأـى أن كلـ الأـيدـيـولـوجـيات بـمـخـتـلـفـ أـشكـالـها ، دـينـيـةـ كـانـتـ أمـ فـنيـةـ أمـ أدـبـيـةـ أمـ قـانـونـيـةـ ، هيـ نـظـامـ دـلـالـيـ . إلاـ أنـ باختـين لمـ يـنـظـرـ إـلـىـ هـذـاـ النـظـامـ الدـلـالـيـ مـنـ

حيث هو شكل لغوي فقط ، وإنما من حيث هو تعبير اجتماعي . فالدلالة لا ترتبط بالوعي الفردي أو بالداخل فحسب ، بل هي واقع اجتماعي مرتبط بما هو خارج عن الوعي الفردي ؛ يقول : « إن الوعي الفردي لا ينشئ البنية الأيديولوجية ، وإنما تقيم هي فيه فقط فتسكن داخل الصرح الاجتماعي للدلالات الأيديولوجية »^(٦) . أما الفردي والشخصي فيرتبط فقط بالجسد ومضاعفاته ، أو - إن صحت التعبير - بالبيولوجيا ؛ إلا أنه يصبح مرتبطاً بالوعي عندما يتخذ له معنى ما . ولا يمكن أن يتبلور هذا المعنى إلا إذا ارتبط بالخارج أو ، إن صحت التعبير ، بالعالم المحيط أو المجتمع . إن وعيينا لذاتنا مرتبط حكماً بوعيينا للمجتمع . ويتم هذا الوعي عن طريق اللغة ذات البعد الجماعي : « يتم الوعي ويتحقق في مادة ذات معنى نخلقها من خلال نظام التواصل الاجتماعي داخل مجتمع منظم » . ويقول أيضاً : « في الكلمة أتحقق نفسي من وجهة نظر الآخرين ، وبالتالي من وجهة نظر المجموعة »^(٧) .

وفي نهاية المطاف يربط باختين الدلالات واللغة بالمجتمع ، دون إغفال المبدع الذي جأ إلى هذا النوع دون ذاك من الدلالات واللغة . فلا يمكن في رأيه أن يتحقق الوعي الذاتي إلا من خلال الوعي الجماعي . ولقد سبق للووكاتش أن ركز على هذين النوعين من الوعي ؛ وهذا حذوه أحد أبرز تلاميذه وهو لوسيان غولدمان .

نستطيع أن نستخلص مما سبق أن باختين علم من أعلام النقد الأدبي المعاصر . وأنه شقّ طريقةً يتعارض أصلاً مع علم الاجتماع المبتدل الذي كان موضة العصر الستالييني فقد لاقى متاعب عديدة . وبعد الخسار المرحلة الستاليينية برب باختين بمنهجه النبدي العميق والتماسك ، ووصلت أعماله إلى الغرب مؤخراً فأدهشت العديد من النقاد ، مما دفع بعضهم إلى

تصنيفه في مرتبة لوكاتش أو مرتبة أعلى .

ولم أقدماليوم للقاريء العربي سوى عمل صغير من أعمال باختين ، على أمل أن يجد هذا الكاتب طريقه إلى قرائنا العرب بجمل أعماله . والحق يقال إن العمل الجماعي في هذا المجال يبقى أمنية لا بل هدفاً .

جمال شحيد

المأكمة والرواية

إن دراسة الرواية كنمط أدبي تتميز بصعوبات خاصة ناجمة عن خصوصية الموضوع بحد ذاته . فالرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين ، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد . إن القوى الفاعلة في سيرورة هذا التطور هي أمام أعيننا : فلقد تم نشوء النوع الروائي وانطلاقه في أوج الزمن التاريخي ؛ لكن بنية هذا النوع الأدبي لا تزال بحاجة إلى زمن طويل ل تستقر بشكل نهائى ؛ ولا نستطيع حالياً التكهن بحسب إمكانيات تشكيله .

أما الأنواع الأدبية الأخرى فإننا نعرفها بحد ذاتها - أي مكتملة - على أنها أشكال ثابتة أتت تجربة الفنان لتنصب فيها . ويتعذر على المراقبة الوثائقية التاريخية فهم المسار القديم لتطورها . وعندما نتصدى للملحمة نجد أنها ليست فقط هذا النوع الأدبي الذي تم اكتماله منذ أمد بعيد بل نجد أنها قديمة وبالية . ويكتننا طرح المقوله نفسها مع تقديم بعض الملاحظات حول الأنواع الأساسية الأخرى مثل المأساة ؛ ومعلوماتنا حول وجودها التاريخي هي أنها أنواع مكتملة ، ذات بنى ثابتة وتفتقر إلى كثير من المرونة ؛ وكل منها يمتلك قوانينه الفاعلة ضمن الأدب كقوة تاريخية حقيقة .

وعلى أية حال ، فإن كل هذه الأنواع أو عناصرها الأساسية ، هي أكثر قدماً من الكتابة والكتاب ؛ ولا تزال تحفظ حتى أيامنا هذه بطبعتها

الشفوية والخطابية الأصلية إلى حد ما. ومن بين جميع الأنواع الأدبية الكبرى نجد أن الرواية هي النوع الوحيد الذي لم يسبق الكتابة والكتاب، والنوع الوحيد الذي طابق عضوياً الأشكال الجديدة للاستقبال اللامعنى، أي القراءة. لكن الحدث الأساسي هو أن الرواية على خلاف الأنواع الأخرى، لا تمتلك قوانين خاصة؛ وما هو فعال تاريخياً يتشكل من عدة نماذج روائية، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها. ويمكننا مقارنة دراسة الأنواع الأدبية الأخرى بدراسة اللغات الميتة. أما دراسة الرواية فنقارنها بدراسة اللغات الحية، وعلى الأخص اللغات الحية الشابة.

ومن هنا تأتي الصعوبة القصوى لوضع نظرية للرواية؛ لأنَّ موضوعها يعتمد على دراسة نوع شديد الاختلاف عن غيره. فالرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين، والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي، وبالتالي فهو الوحيد الذي يتفاعل بعمق مع هذا العصر الذي تلقى عن طريق الوراثة الأنواع الأدبية الكبرى في شكلها المكتمل، مع العلم أنَّ هذه الأنواع لم تفعل سوى التكيف إلى حد ما مع ظروف الوجود الجديدة. وبالمقارنة معها نجد أن الرواية كائن من طبيعة أخرى، يصعب عليه التعايش مع الأنواع الأخرى، ويقاتل لفرض سيادته داخل الأدب، وحيث ينتصر تتلاشى الأنواع الأدبية القديمة. وليس من العث أن أفضل كتاب حول تاريخ الرواية في العصور القديمة - وهو كتاب ايرولين رود (Erwin Rohde)^(٨) - لم يتحدث عن تاريخ الرواية بقدر ما تحدث عن سياق التفكك الذي عرفته آنذاك كل الأنواع الأدبية الكبرى والسامية في العالم القديم.

هناك مسألة في غاية الأهمية، ألا وهي مسألة التأثيرات المتبادلة بين الأنواع الأدبية في مرحلة محددة. ففي بعض العصور - في اليونان

الكلاسيكية وأثناء العصر الذهبي للأدب الروماني وفي عصر الكلاسيكية - كانت الأنواع الأدبية في الأدب الكبير (أي أدب الجماعات الاجتماعية السائدة) تتكامل بانسجام نوعاً ما ، وكان الأدب ، باعتباره مجموعة من الأنواع الأدبية، يشكل جملة عضوية ضمن نظام رئيسي . لكنَّ الحدث الهام هو أن الرواية لم تدخل أبداً ضمن هذه الجملة ، إذ كانت مستبعدة من انسجام الأنواع . في تلك العصور كانت الرواية تعيش بشكل غير رسمي خارج حدود الأدب الكبير . وحدها الأنواع المكتملة كانت تدخل ضمن الجملة العضوية والتراتبية للأدب ، مع الشخصوص الثابتين والمحددين الذين تفترضهم . وكانت هذه الأنواع تستطيع أن تتكامل وتنحدر بدورها مع الاحتفاظ بطبيعتها كأنواع أدبية . ذلك أنها متعددة ومتقاربة في ما بينها بسبب خصائصها التكوينية العميقية .

إن أكبر التصانيف حول نظرية الشعر في الماضي - تلك التي كتبها أرسسطو وهوراس وبولو - كان يتخاللها شعور عميق بوحدة الأدب ، وبالتمفصل المتناسق لكل الأنواع ضمن هذا الكل ، كأنها تتلقى بشكل محسوس هذا التجانس بين الأنواع . ومن هنا أتت قوة هذه التصانيف الشعرية ، ومن هنا أتى أيضاً اكتئافها وتمامها . وكلها كانت تجاهل الرواية باستمرار . ولم تكن التصانيف الشعرية العلمية في القرن التاسع عشر كاملة ، وإنما كانت انتقائية ووصفية ولم تكن تهدف إلى كلية حية وعضوية ، بل إلى موسوعية مجردة ، ولم تكن تتجه نحو هذه الإمكانية الفعلية لتعايشه الأنواع الأدبية المحددة في الجملة الحية للأدب في عصرها ، وإنما لتعايشهما ضمن منتخبات أدبية بأوسع شكل ممكن . وبالتأكيد لم تكن تجاهل الرواية وإنما كانت تصفيتها (وتضعها في أحد مراكز الصدارة) إلى الأنواع الأخرى الموجودة (وهكذا ، كنوع ضمن

الأنواع كانت تدخل أيضاً ضمن المنتخبات الأدبية؛ لكن دخول الرواية في الجملة الحية للأدب كان يتم بشكل مختلف تماماً).

والرواية، كما سبق أن قلنا، تتناقض مع باقي الأنواع. وليس هناك مجال لأي انسجام يتم على أساس المحاذاة والتكمال المتبادل. والرواية تسخر من بقية الأنواع (وبالتحديد تسخر من هذه الأنواع لأنواع) وتفضح الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها وتقسي بعض الأنواع، وتدخل أنواعاً أخرى في تركيبها الخاص، بعد إعطائهما معنى آخر ولهجة أخرى. ويميل بعض مؤرخي الأدب إلى أن يعتبروا ذلك بأنه نوع من التناحر بين الاتجاهات والمدارس الأدبية. وهذا التناحر موجود بالتأكيد، لكنه ظاهرة عارضة تفتقر إلى الدلالة التاريخية العميقة. وخلف هذا التناحر، يجب أن ندرك - بين الأنواع - التناحر الأكثر عمقاً وذا الأهمية التاريخية الكبرى، وأن نفهم أيضاً نشوء وتكوين الهيكل العظيم للأدب المتمثل بالأنواع الأدبية.

ويكمن ملاحظة بعض الظواهر الخاصة والمهمة، خلال العصور التي غدت فيها الرواية نوعاً مسيطراً. وقد تأثر الأدب بكامله بظاهره بروز الرواية كما تأثر أيضاً «بالنزعية النقدية المتوفرة في الأنواع الأدبية». وقد تم الأمر على هذا النحو في بعض مراحل الهيلينية وخلال العصر الوسيط المتأخر وعصر النهضة، وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر إذ تم بطريقة مكثفة وباهرة. فعندما تسيطر الرواية تتبنى كل الأنواع الأخرى تقريراً «الشكل الروائي» إلى حد كبير: الدراما (مثلاً دراما ايبيسن Ibsen، ودراما هاوبتمان Hauptmann، والدراما التابعة للمدرسة الطبيعية) والقصيدة (مثلاً شايلد هارولد Childe Harold)، وعلى الأخص دون جوان التي كتبها بايرون) وحتى الشعر الغنائي (المثال

الساطع على ذلك هو هاينه Heine). أما الأنواع الأخرى التي تحافظ بعناد على قواعدها القديمة، فتشكوا من الطابع المفرط في التنميط. وبشكل عام فإن كل تقييد ضيق بقواعد النوع الأدبي، وبالرغم من إرادة الكاتب، أصبح ينظر إليه على أنه تنميط بل تنميط ساخر. وبوجود الرواية كنوع مسيطر، بدأت اللغات الاصطلاحية - التي تستعملها الأنواع المحافظة على قوانينها بشكل ضيق - تدرك بطريقة مختلفة، على خلاف ما كانت عليه خلال العصور التي لم تكن فيها الرواية جزءاً من الأدب الكبير.

إن التنميطات الساخرة للأنواع نفسها ولأساليبها تختلّ مكاناً هاماً في الرواية. وعندما مرّت الرواية في مرحلة الانطلاق - ولا سيما في المراحل التحضيرية لهذا الانطلاق - اجتاحت الأدب موجة من المحاكاة الساخرة والتنكر لكلّ الأنواع السامية (وبدقّة أكثر : للأنواع الأدبية وليس لبعض الكتاب أو المدارس الأدبية)؛ وكانت هذه المحاكاة الساخرة بمثابة علامات إنذار، وملازمات إجبارية، وكانت نوعاً ما بمثابة الدراسات التمهيدية للرواية. ولكن الملاحظ هو أن أيّاً من متغيرات الرواية لم يستقرّ. ونصادف في كل مرحلة من تاريخ الرواية المحاكاة الساخرة أو التنكر الناتجين عن الاختلافات الأساسية، كما أنها نصادفهما في طريقة هذا النوع؛ وتوشك هذه الاختلافات أن تصبح كليسيهات : أي محاكاة لرواية الفروسيّة (وتترقى أول محاكاة ساخرة لرواية الفروسيّة إلى القرن الثالث عشر، وهي «حكاية المغامرات» ولرواية الباروكية وللرائعيات («الراغي العجيب» لسوريل) ولرواية العاطفية (فيلدينغ، «غرانديزون الثاني» لموزاووس، إلخ...)). ويشكل هذا الضرب من النقد الذاتي صفة مميزة للرواية على أنها نوع أدبي في طور التكوين.

ولكن كيف يتوضّح تأثير الأنواع الأخرى بالرواية، كما ذكرنا

سابقاً؟ إن هذه الأنواع أكثر تحرراً ومرونة، وتتجدد لغتها عندما تنهل من مدخلات الخطاب الخارج عن الأدب (discours extra-littéraire) ومن الطبقات الروائية في اللغة الأدبية، لتصبح حواريات، ومن ثم يتخللها الضحك والسخرية والدعابة أكثر فأكثر، وعناصر المحاكاة الذاتية الساخرة، وأخيراً (وهذا هو الأساسي) تدخل الرواية على الأنواع الأدبية لونها الأشكالي وشكلها الحضوري الذي يتجلّى دون أن يتم (مع الحاضر غير المكتمل - المضارع) في إهالة الأنواع إلى منطقة جديدة وخاصة من بناء الأشكال الأدبية (منطقة التماس بالحاضر في عدم اكتماله)؛ وهذا مجال كانت الرواية أول من اكتشفه.

وبالطبع لا يمكننا تفسير ظاهرة التأثير هذه فقط بالتأثير المباشر والفوري للرواية. وحتى إذا لوحظ مثل هذا التأثير وتوضّح بدقة، فإنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفعول المباشر للتحولات الحاصلة داخل الواقع نفسه، وهي التي حددت أيضاً ماهية الرواية وأدت إلى هيمنتها في حقبة ما. إن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي ما زال قيد التشكّل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة، تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكّل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة. وأصبحت الرواية البطل الأساسي للدراما التي يبرزها التطور الأدبي في العصر الجديد، لأنّها تعبّر أكثر من غيرها عن النزعات القائمة لبناء العالم الجديد؛ وهي النوع الأدبي الوحيد الذي خلفه هذا العالم الجديد ويشاركه طبيعته في كل شيء. إن الرواية قد سبقت التطور المستقبلي للأدب كله، في مجالات كثيرة، وما زالت تسبقه حتى اليوم. ولذا فإنّها، عندما تتحلّ مركز الصدارة تساهم في تجديد جميع الأنواع الأخرى التي تتأثر بحيويتها وعدم اكتئافها؛ وإذا جذبّتها الرواية بشدة إلى مجالها، فلأنّ تطورها الخاص يتماشى

مع النزعة الأساسية لتطور الأدب بأكمله . وهنا تكمن الأهمية الكبرى للرواية كموضوع لدراسة الأدب وتاريخه .

ولسوء الحظ فإن التاريخ يحيل بالعادة ذلك الصراع القائم بين الرواية والأنواع الأدبية المنتهية كما يحيل جميع ظاهرات تأثير الفن الروائي إلى وجود مدارس ومذاهب وإلى الصراع في ما بينها . ويطلق اسم « شعر رومانسي » مثلاً (وهذا صحيح) على القصيدة التي أخذت شكل الرواية ، ويعتقد هكذا أن كل شيء قد قيل في هذا الصدد . وخلف الواجهة السطحية للمسار الأدبي وخلف الأصوات الباطلة المنبعثة منه ، فإن بعضهم لا يميز بين المصائر الكبرى للأدب واللغة التي تشكل أنواع الأدبية قبل كل شيء أبطالها الرئيسيين ، كما أنهم لا يرون في المدارس والنزاعات إلا عناصر من الدرجة الثانية والثالثة .

إن نظرية الأدب تبرز عجزها الكامل تجاه الرواية؛ ذلك أن عملها المتعلق بباقي أنواع الأدبية واضح ودقيق ، إذ يكون الموضوع فيها منتهيا نهاية واضحة وذا سمة بارزة . وأثناء العصور الكلاسيكية جميعها حافظت هذه أنواع في تطورها على شكلها الخاص والقانوني؛ ولم تكن الاختلافات التي طرأت عليها بسبب العصور والنزاعات والمدارس إلا جانبية ولا تمس بنية النوع بحد ذاتها . وفي الحقيقة أن البحث النظري حول هذه أنواع لم يستطع حتى أيامنا هذه إضافة أي شيء أساسي على ما سبق أن وضعه أرسطو . وتبقى نظريته في الشعر الأساس الراسخ لنظرية الأنواع (حتى ولو كان هذا الأساس أحياناً قد احتفى وتوغل في الاختفاء ، بحيث لم نعد نميزه) . وتم كل هذه الأمور بشكل جيد طالما لم نصل بعد إلى الرواية ، إذ تتأرجح هذه النظرية أمام أنواع الروائية . ولكن مسألة الرواية تدل على ضرورة تغيير جذري في البحث النظري .

وبفضل عمل الباحثين الدقيق، تم جمع مادة تاريخية كبيرة وتوضحت سلسلة من المسائل المتعلقة بنشأة الأشكال الخاصة المختلفة للرواية، ولكن مسألة النوع في مجلها لم تجد جواباً مبدئياً مقنعاً. وبقي الباحثون يعتبرونه نوعاً كغيره من الأنواع، ويحاولون تحديد اختلافه، كنوع مكتمل، عن باقي الأنواع الأخرى المكتملة، كما أنهم يحاولون إضاح القوانين الداخلية للرواية، مما يشكل نظاماً محدداً من العناصر الثابتة والمستقرة الخاصة بالنوع الروائي. وفي معظم الحالات تقتصر الأعمال التي تمت حول الرواية على القيام بإحصاء ووصف كاملين نوعاً ما لختلف الأشكال الروائية، ولكنها لم تتوصل قط إلى أن تقدم للرواية نوع أدبي وصفاً يمكن إضافه صفة التام عليه. زد على ذلك أنَّ الباحثين لم يتوصلا إلى تحديد أية سمة ثابتة ومستقرة للرواية دون ابداء تحفظات تقضي على هذا السمة بالاعدام.

وسأدرج هنا بعض الأمثلة على السمات المصحوبة بـ « تحفظات »: الرواية هي نوع أدبي ذو طبقات متعددة - ولكننا نجد أيضاً روايات ممتازة لها طبقة واحدة؛ إن الرواية نوع دينامي لها موضوع متميز تماماً - ولكننا نجد روايات يكون الأسلوب فيها وصفياً تماماً ويقع على حدود الأدب؛ إن النوع الروائي هو نوع تم فيه مناقشة بعض المشاكل - ولكن الانتاج الروائي الجماهيري يعطي مثلاً على التسلية التامة والفراغ الفكري اللذين لا يمكن أن يسمح بها لنفسه أي نوع آخر؛ الرواية هي قصة حب - ولكننا نجد عدداً من أكبر النماذج الروائية الأوروبية تفتقر إلى كل ما يمت إلى الحب بصلة؛ الرواية هي نوع نثري، ولكننا نجد روايات رائعة كتبت شعراً. وبلا شك نستطيع أن ندرج أيضاً عدداً كبيراً من « السمات النوعية » المئات التي تلغيها التحفظات التي يرافقها صاحبها، إن توخي الأمانة.

إن التعريفات المعيارية التي يعطيها الروائيون أنفسهم للرواية عندما يقدمون شكلاً خاصاً للرواية ويعتبرونها الشكل الروائي الوحيد الصحيح والضروري والراهن، تتمتع بأهمية ومنطق أكبر بكثير. وهكذا مثلاً لدينا مقدمة روسو لروايته «*هيلويز الجديدة*»، ومقدمة فيلاند Wieland لروايته «*أغاتون*» (1766 - 1767)، ومقدمة فيرزل Wezel لروايته «*طوبias كناوت*»^(٦)، ومقدمة: رواية «*لوسيند*» Lucinde (لشليغل)، إلخ... ولا تحاول مثل هذه التصريحات أن تتضمن جميع أشكال الرواية في تعريف مختار وإنما تساهم في خلق الرواية كنوع أدبي. وغالباً ما تعكس بعمق وأمانة الصراع المحتمم بين الرواية وباقى الأنواع، كما تعكس الصراع الداخلي للرواية (أي مقاومتها للأشكال السائدة والمطابقة للصرعة الدارجة) في مرحلة محددة من مراحل تطورها. وتقترب أكثر من الفهم الصحيح للموقع الخاص الذي تحتله الرواية في الأدب، ولا يمكن مقارنة هذا الموقع بالموقع الذي تحتله الأنواع الأخرى.

وهناك مجموعة من الأحكام التي رافقت ولادة نمط جديد من الروايات في القرن الثامن عشر، تأخذ في هذا الشأن معنى خاصاً. وفي طليعة هذه المجموعة من الأحكام هناك أفكار لـ «*فيليدينغ*» Fielding حول الرواية وبطلها أدرجت في «*توم جونز*». وظهرت مقدمة فيلاند لروايته «*أغاتون*» كتتمة لها، وكتاب «*محاولة حول الرواية*» لـ «*بلانكنبورغ*» Blankenburg^(٧) كنواة حاسمة. أما قمة كل ذلك فتتمثل فعلاً بالنظرية التي ساقها في ما بعد هيجيل. وإن السمات الأساسية لكل الأحكام التي تعكس اتجاه تشكّل الرواية وربطها بإحدى المراحل الرئيسية التي مرت بها (توم جونز، أغاتون، فيليم ميسنتر) تتركز حول الشروط التالية المعبر عنها في الرواية: ١) يجب على الرواية الا-

تكون شاعرية بالمعنى الذي تكون فيه باقي الأنواع الأدبية ؛ ٢) ينبغي على البطل ألا يكون «بطوليًّا» بالمعنى الملحمي أو التراجيدي للكلمة ؛ أي يجب أن يجمع لديه الصفات الإيجابية والسلبية معاً ، وكذلك الأمر بالنسبة للصفات الكوميدية السامية والجادة ، كما يجب عليه أن يجمع الصغر والعظمة معاً ؛ ٣) يجب على البطل ألا يقدم (بالفتح) كإنسان مكتمل وثابت ، وإنما كإنسان قيد التطور وتربية الحياة ؛ ٤) يجب أن تصبح الرواية بالنسبة للعالم المعاصر ما كانت عليه الملhmaة بالنسبة للعالم القديم (وقد عبر بلانكنبورغ عن هذه الفكرة بكل دقة ، وكررها هيغل في ما بعد) .

وإن هذه الشروط المعروضة بشكل أطروحات وجهاً جوهرياً وإيجابياً ، أي أنها نقد لباقي الأنواع وأن علاقتها مرتبطة بالواقع ؛ ومن ناحية الرواية فإنه ينظر إلى تمجيد البطولة فيها وإلى طابعها الاصطلاحى وإلى الشعر الضيق والعديم الحياة الذى يتخللها كما يُنظر إلى رتابتها وتجريديتها والسمة المنتهية والسكونية لأبطالها .

وهكذا تم النقد المضمني للمستوى «المفرط في أدبيته» و«المفرط في شاعريته» الذي كان يظهر في باقي الأنواع وفي الأشكال الروائية السابقة والعتيقة (كالرواية الباروكية المركزة على البطولة ، والرواية العاطفية التي وضعها ريشاردسون) . وترسخت هذه الأحكام جداً بواسطة ممارسة الروائيين بالذات . وتدخلت الرواية هنا مباشرة بشكل واعٍ كنوع أدبي نقدي يقوم بنقد ذاته وينبغي عليه أن يجدد أسس الأدب النثري والشعري المهيمن ذاتها (وذلك بمهاراته وبالنظرية المرتبطة به) . وظهرت المقارنة بين الرواية والملhmaة (وتعارضهما) من جهة كمرحلة من مراحل نقد الأنواع الأدبية الأخرى (لا سيما التي تكون على شاكلة التمجيد البطولي في

الملحمة) ، واستهدفت من جهة ثانية التركيز على أهمية الرواية كنوع أساسي من أنواع الأدب الجديد .

وتظهر الشروط التي ذكرناها كإحدى قمم الوعي تقوم به الرواية نفسها . ولا تشكل هذه الشروط نظرية للرواية ؛ ذلك أنها لا تتشاءم بعمق فلسي كبير . إلا أنها تشهد لطبيعة الرواية كنوع ؛ وتضاهي النظريات المعروفة للرواية ، إن لم تتفوق عليها .

وسأحاول الآن أن أضع تقدیماً للرواية من حيث هي نوع في طور التكوين وتحتل مركز الصدارة في المسار التطوري للأدب كله في العصر الجديد . ولن أضع تعريفاً بالقانون الروائي الفاعل في الأدب (في تاريخ الأدب) يشمل نظام الدلائل الثابتة الخاصة بنوع أدبي معين . ولكنني سأحاول الإحاطة بالخصائص البنائية الأساسية لهذا النوع الذي يبدو أكثر الأنواع تجريدية ، وسأسعى إلى معرفة بعض الخصائص الأخرى التي تحدد اتجاه تطوره الخاص وتتأثيره في باقي الأدب و فعله فيه .

وهكذا يبدو لي أن هناك ثلاث خصائص رئيسية تميّز الرواية تميّزاً أساسياً عن كل الأنواع الأخرى :

١) البهوت الانشائي للرواية المرتبط بالوعي المتعدد اللغات والذي يتحقق فيها ؛

٢) التحويل الجذري للتراjectories الزمنية القائمة في الصور الأدبية الموجودة داخل الرواية ؛

٣) منطقة جديدة لبناء الصور الأدبية في الرواية ، أي منطقة التماس الأقصى بالحاضر (المعاصر) من حيث إنه لم يكتمل بعد .

إن هذه الخصائص مرتبطة ارتباطاً عضوياً في ما بينها وتنجلّى في نوع

من الانقطاع الذي حصل في تاريخ المجتمعات الأوروبية ، أي الانتقال من الظروف الخاصة لعالم مغلق وهادئ وأبوي نوعاً ما إلى ظروف جديدة مرتبطة بظهور العلاقات الدولية والصلات التي قامت ما بين اللغات . وتوافرت للإنسان الأوروبي مجموعة من اللغات والثقافات والعصور المختلفة صارت عاماً حاسماً في حياته ونظام تفكيره .

ولقد درست في مكان آخر الخاصية الأولى في إنشائية الرواية^{١١١} ، وهي ترتبط بالتعدد اللغوي الذي يعتبر فعالاً في هذا العالم الجديد وفي هذه الثقافة والفكر الأدبي المبدع . وسأذكر باقتضاب بأهم ما ورد في هذه المحاضرة .

لقد كان التعدد اللغوي دائم الوجود (إنه أقدم من الأحادية النظامية الصرفة للغة) ، إلا أنه لم يكن عاماً في الابداع؛ ذلك أن الاختيار الوعي لدى الفنان لم يحتل مركز الصدارة في المسار الابداعي اللغوي الأدبي . إن اللغة اليونانية الكلاسيكية كانت تتمتع بجنس «لغات» وللعصور اللغوية ولتنوع اللهجات الأدبية اليونانية (وكان المأساة نوعاً أدبياً متعدد اللغات) ، إلا أن الفكر الخلاق كان يتم في لغات صافية منطوية على نفسها (مع أنها كانت هجينة هي أيضاً) . إن التعدد اللغوي كان يجب على قواعد وقوانين قائمة بين الأنواع الأدبية .

ووجد الفكر الثقافي الجديد والخلقاني داخل النصوص في عالم متعدد اللغات جداً ، وكان العالم صار مكملاً وبشكل لا يقبل النكوص . وانتهى زمان التعايش الهداء ما بين اللغات القومية التي كانت تعيش في حلقة مفرغة . وإذا باللغات ينير بعضها بعضاً ، وفي الواقع لا تستطيع لغة من اللغات أن تعني ذاتها إلا بالمقارنة مع لغة أخرى . وكذلك ولئن زمن التعايش الساذج بين اللغات ذات الإطار الواضح داخل لغة قومية

معينة ، أعني بذلك تعايش اللغات العالمية الإقليمية واللغات العالمية بشكل عام ولغات الأُرْغَة الخاصة بالمجتمعات والحرف واحدى اللغات الفصحى واللغات الخاصة بمجال ما في اللغة الأدبية ، ومختلف حقب تاريخ اللغة .
الخ . . .

وتحرك كل هذا ودخل في مجال حيوي من التفاعلات والإشارات المشتركة . واحتللت الإحساس بالكلمة وباللغة وتبين تماماً عما كان عليه سابقاً . وضمن شروط هذه الإنارة الداخلية والخارجية المتبادلة للغات ، مرت كل لغة - حتى إذا لم يطرأ أي تغيير على بنيتها اللغوية (الصوتية والمفرداتية والصرفية إلخ . . .) - في مخاض جديد واحتللت كييفياً باختلاف الفكر الخلاق الذي يستعملها .

وفي عالم متعدد اللغات كهذا توشجت بين اللغة وموضوعها - أي العالم الواقعي - علاقات جديدة على كافة الأصدعات ، وذات نتائج خطيرة على الأنواع الأدبية المكتملة التي تم تكوينها في عصور من أحاديث اللغة منغلقة على نفسها . وخلافاً للأنواع الكبرى الأخرى ، فإن الرواية قد تكونت وتطورت في ظروف نشطة فيها كثيراً أحاديث اللغة خارجياً وداخلياً ، وهنا يكمن عنصرها الطبيعي . ولهذا السبب فإن الرواية استطاعت على المستويين اللغوي والأنثائي أن تضع نفسها في طبيعة الأنواع التي طورت الأدب وجده .

وحاولت في المحاضرة الآنفة الذكر توضيح هذه الخصوصية الإنسانية المبتكرة والعميقة للرواية التي حدّدت علاقاتها بشروط تعددية اللغة . وأعود إلى الخصيّتين الآخرين المتعلقتين بالجوانب المضمونية لبنيّة النوع الروائي . وتتجلى هاتان الخصيّتان وتشرحان بعضهما بعضاً بشكل أفضل عندما سنجري مقارنة بين الرواية والملحمة .

في مجال بحثنا ، هناك ثلاثة سمات رئيسية للملحمة كنوع محدد ، لا وهي :

- (١) إن الماضي القومي البطولي يكون بمثابة موضوع للملحمة ، وهذا ما أطلق عليه غوته وشيلر تسمية «الماضي المطلق» .
- (٢) إن الأسطورة القومية تكون في أصل الملحمـة (ولا تلعب هذا الدور التجربة الشخصية والإرادة الحرة المنشقة من هذه الأسطورة) .
- (٣) ينقطع العالم الملحمـي عن الزمن الحاضـر أي عن زمن الشاعـر الجـوال (أي المؤلف وجمهـوره) ، بـواسطة الزـمن الملـحمـي المـطلق .
ولنتوقف بالتفصـيل عند كل من هذه السـمات الـثلاث التي تـؤلف الملـحـمة .

إن عـالم الملـحـمة هو عـالم المـاضـي القـومـي البـطـولي ، عـالم «الـبـدـاـيات» و«الـقـمـم» في التـارـيخ القـومـي ، أي عـالم الآـباء والأـجـداد ، عـالم «الأـولـين» و«الـسـلـف الصـالـح» . وليس المـهم أن يـشكـل المـاضـي مـضمـون الملـحـمة ؛ ذلك أن نـقل العـالم المـتصـور (بالـفـتح) إـلى المـاضـي ، ورـبطـه بـالـمـاضـي ، هـما خـاصـيـاتـان شـكـلـيـاتـان لـلـملـحـمة كـنـوـع أدـبـي . وبـما أنـ الملـحـمة نوع أدـبـي مـحدـد نـعـرفـه قـامـ المـعـرـفة ، فإـنـها كـانـت منـذ الـبـداـية قـصـيـدةـ عنـ المـاضـي وـعنـ تـوـجـهـ المؤـلـف ؛ ولـكـنـ تـوـجـهـ إـنـسانـ يـتـكـلـمـ عنـ مـاضـ عـصـيـ يـرـتـبـطـ بـالـملـحـمة (أـي تـوـجـهـ الشـخـصـ الذي يـلـقـيـ النـصـ الملـحـمي) ، وهذا هو مـوقـفـ الـورـعـ والـاحـترـامـ الذي يـرـثـهـ الـأـخـلـافـ . إنـ الـكـلامـ الملـحـمي بـأـسـلـوبـهـ وـنـبـرـتـهـ وـشـكـلـ صـورـهـ يـبـتـعـدـ تـامـ الـبعـدـ عنـ الـكـلامـ الذي يـسـتـعـملـهـ أحدـ الـمـعاـصـرـينـ عنـ أـتـرـابـهـ فـيـقـولـ لهمـ فـيـهـ : («يـا عـزـيزـيـ ، إـنـ أـوـنيـغـيـنـ قدـ وـلـدـ عـلـى شـواـطـئـ الـنـيـقـاـ حيثـ رـبـيـاـ قدـ وـلـدـتـ أـنـتـ أـيـضاـ ، أـيـهاـ القـارـيـءـ ، وـحـيـثـ كـانـتـ

لَكَ ثُمَّ أَمْجَادٌ . . .) . إن الشاعر القديم والسامع يشكلان جزءاً لا يتجزأ من الملهمة كنوع أدبي ، وكلاهما يجد نفسه في زمن متطابق وفي مستوى من القيم واحد (أي المستوى التراتيبي) ، بينما يقع عالم البطل المتخيل (بالفتح) على مستوى من القيم والزمن متغيراً تماماً ولا يمكن الوصول إليه ، وينفصلان عنه بواسطة المسافة الملحمية . إن الأسطورة القومية تكون وسيطاً بينهما ؛ ذلك أن تصور حادث ما على مستوى الزمن والقيم يتطابق مع المستوى الخاص ومستوى المعاصرين (ويتم بالتالي على أساس تجربة وإرادة شخصية) ، يعني أنه يجري انقلاباً جذرياً : أي أنه يحدد الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي .

وبالطبع يكون بوسع المرء أن يعاين « ز منه الخا ص » من ناحية معناه التاريخي كزمن ملحمي بطولي متبعاً يُرى منذ غابر الزمان (ولا يراه الذي يعاصره بالذات ، وإنما يُرى على ضوء المستقبل) ، كما يسعه أن يرى الماضي بشكل مألف (كما لو كان حاضره الخاص) . ومن هنا لا تمر رؤية الحاضر في الحاضر والماضي في الماضي ؛ لأن القاص يقصي نفسه عن « ز منه الخا ص » وعن منطقة الاتصال المألفة ، بواسطة أناه .

نتكلم عن الملهمة كنوع محدد وواقعي وصل إلينا . ونكتشفها في وضع النوع المكتمل تماماً الذي يقدم بعض المؤشرات على الشيخوخة والزوال . وإن كمالها والإتقان الذي تعبّر عنه والغياب الكامل فيها للسذاجة الفتية يشهد بوجودها الطويل كنوع ويشهد بماضيها . ولكننا بالنسبة لهذا الماضي لا نستطيع إلا أن نخاول تخمين ما حدث ، ويجب الاعتراف صراحة بأننا لا نتوصل إلى الملهمة حالياً إلا بصعوبة ؛ ولا نعرف الأنماط الأولى التي يفترض فيها أن تكون قد سبقت ولادة الملاحم ونشأة تراث النوع الملحمي ، وهي أغاني حول المعاصرين تمثل ردود فعل

مباشرة على الأحداث التي ما عتمت أن وقعت . ولذا لا يسعنا إلا أن نخاول تخمين ما كانت عليه تلك الأهازيج وتلك الأناشيد البدائية التي كان يرددتها الشعراء الجوالون . ولا شيء يخولنا التفكير بأنها كثيرة الشبه بالأغاني الملحمية المتأخرة (التي نعرفها) أكثر من تشابهها مثلاً مع أخبارنا الصحفية أو كتاباتنا المختصرة عن الأحداث الراهنة . ولم تظهر الأغاني الملحمية التي تتكلّم عن المعاصرين بصورة بطولية (وهذه الأغاني قريبة المنازل و موجودة فعلاً) إلا بعد وضع الملاحم ، وعلى غرار تراث ملحمي قديم وقوى ؛ ونقلت الشكل الملحمي الجاهز إلى أحداث وبشر معاصرين ، أي أنها وضعتهم « في الماضي » ، وجعلتهم يتلاءمون مع قيم الماضي ونقلتهم إلى عالم الأجداد والأصول والقمم وطوبتهم قديسين نوعاً ما أثناء حياتهم . ففي شروط النظام الأسروي القديم ، ينتمي مثلو الجماعات الحاكمة أنفسهم إلى عالم « الآباء » ، وتفصلهم مسافة شبه « ملحمية » عن باقي البشر . وإقامة علاقة ملحمية بين أحد المعاصرين الذين أصبحوا أبطالاً وبين عالم الأجداد والسلف الصالح تشكل ظاهرة خاصة تطورت في إطار تراث ملحمي تم وضعه منذ أمد بعيد ، ولذا فإنه لا يجد تفسيراً حول أصل الملحة ، شأنه شأن قصيدة غنائية كلاسيكية محدثة مثلاً .

ومهما كان أصل الملحة الأصلية التي وصلت إلينا ، فإنها تبقى نوعاً أدبياً شكلياً انتهي تماماً ويتمتع بكمال تام . وإن نقل العالم الذي تصوّره الملحة إلى ماضي البدايات والقمم القومية لذو دلالة إيجابية . إن هذا الماضي المطلق هو نوع من القيم (التراتبية) الخاصة . وفي المفهوم الملحمي لا تعتبر الكلمات التالية كـ « بدء » و « أول » و « جد » و « سلف » و « ما كان » إلخ ... لا تعتبر مقولات زمنية بحثة ، ولكنها ترتبط معاً بالزمن والقيم التي تمثل درجتها القصوى إذ تتحقق بالنسبة للبشر والأشياء

وظاهرات العالم الملحمي : ففي الزمن الماضي هذا ، كان كل شيء جيداً ، وكل ما هو حقاً جيد («الأول») لا يحدث إلا في الماضي . ويعتبر الماضي الملحمي المطلق بالنسبة للأزمنة المستقبلة المصدر والأصل الوحديين لكل ما هو جيد . وهذا التأكيد يكمن في شكل الملhma .

وبان الذاكرة ، وليس نشاط المعرفة ، هي التي تمثل الطاقة الأساسية والقوة الإبداعية للأدب القديم . « كانت الأمور هكذا ، ويجب ألا نغير فيها شيئاً »؛ إن أسطورة الماضي مقدسة . ولم يكن الناس يعون حتى ذلك الزمان نسبة كل ماضٍ .

إن ما يحدد الرواية هو التجربة والمعرفة والمارسة (المستقبل) . ففي العصر الهنطي حصلت علاقة على مستوى الأبطال الذين يتسمون إلى القصائد الملحمية الطروادية؛ وتحولت الملhma إلى رواية . وتحولت المادة الملحمية إلى مادة روائية ، وحصلت لها نقطة تماس بعد مرورها في مرحلة التبسيط والهزل . وعندما أصبحت الرواية النوع الأدبي المهيمن ، أصبحت نظرية المعرفة المادة الفلسفية الأساسية .

ولم تطلق عبئاً تسمية «الماضي المطلق» على الماضي الملحمي ؛ فعلى غرار الماضي (التراخي) مع سلمه القيمي ، يفتقر الماضي الملحمي إلى كل طابع نسيي ، أي أنه ينتقل إلى مراحل الانتقال التدريجي الزمنية تماماً التي تربطه بالحاضر . وبواسطة حاجز مطلق يتم فصله عن كل الحقب اللاحقة لا سيما عن زمن الشاعر وعصر مستمعيه . وبالتالي فإن هذا الحاجز ينتمي إلى شكل الملhma تماماً ويكون ملمساً ويتجلّ في كل كلمة من كلماتها .

ويكون إلغاء هذا الحاجز إلغاء لشكل الملhma كنوع أدبي . ولأن الماضي الملحمي منقطع عن كل العصور اللاحقة فإنه مطلق وكامل . إنه

مكتمل ومنغلق على نفسه كدائرة، وتحقق فيه كل شيء واكتمل . ولا يوجد في العالم الملحمي مكان لأي نقص ولأي شك أو لأي أمر يسبّب مشكلة . ولا يتضمن أية إمكانية افتتاح على المستقبل ، إنه يكفي ذاته بذاته ولا يحتاج إلى امتداد ولا يقترح أيّاً منه . وتنصره التعاريف التي تحيل إلى الزمن والقيم في كلٌّ مماسك (وكذلك كان الأمر في المستويات القدمية للغة) . وكل ما يعود إلى هذا الماضي يصبح وبالتالي « كل ما له معنى وقيمة في الواقع » ، ولكنّه يحصل في ذات الوقت على طابع مكتمل وكامل وينقطع - إن جاز التعبير - عن كل حق وكل إمكانية في الحصول على تجديد حقيقي . إن الانتهاء والكمال هما سمات الماضي الملحمي مع مقاييسه الزمنية والقيمية .

ولننتقل الآن إلى الأسطورة . إن الماضي الملحمي المنفصل عن العصور اللاحقة بسبب حاجز منيع ، لا يحافظ على نفسه ولا يتجلّى إلا في شكل الأسطورة القومية . وتستند الملهمة فقط على الأسطورة . والمهم أنها تشكّل في الواقع أصل الملهمة ؛ والمهم هو أن هذا الارتكاز على الأسطورة هو جزء لا يتجزأ من شكل الملهمة ، كالزمن المطلق . إن الخطاب الملحمي هو خطاب يتجلّى بالأسطورة . وينغلق الماضي الملحمي للزمن المطلق بفعل طبيعته نفسها على التجربة الشخصية ولا يقبل وجهة نظر أو تقنيّاً فرديّين وشخصيّين . ولا نستطيع أن نكتشفه بالعين أو أن نشمّه ونتحسّسه ، ولا نستطيع أن نعطيه اعتباراً من خلال هذا الرأي أو ذاك ، ولا يمكن اختباره وتحليله وإزالته وسر أعمقه . فإنه لا يظهر إلا كأسطورة مقدسة لا تدحض وتتضمن نفس التقييم الذي يُجريه الجميع وتفرض احترامها . ولنكرر ونؤكّد أن المهم ليس الأصول الملموسة للملهمة أو مقومات حكايتها أو تصريحات مؤلفيها ، وإنما هو في الصفة

الشكلية (وبشكل أدق في الصفة الشكلية والدالة) التي تجعل الملهمة نوعاً أدبياً، أي: الارتكاز على أسطورة لا تعارض (بالفتح) ، والقيمة الشاملة للتقييم ووجهة النظر التي تنفي كل إمكانية تقريب أخرى ، و موقف الاحترام العميق تجاه موضوع التصور ، والخطاب الخاص بهذا الموضوع من حيث هو خطاب الأسطورة .

إن الماضي المطلق ، المعتبر كموضوع للملهمة ، والأسطورة التي لا يمكن دحضها ، والمعتبرة كأصل وحيد لهذا الماضي ، يحددان أيضاً صفة المسافة الملحمية ، أي الصفة الثالثة التي تحدد شكل الملهمة كنوع أدبي . إن الماضي الملحمي كما رأينا قد انتهى وانغلق على نفسه وانقطع عن العصور السابقة بواسطة حاجز منيع ، ذلك أنه انقطع قبل كل شيء عن ذلك الحاضر المتصل الخاص بالأطفال والأحفاد والذي يتواجد فيه الشاعر الجوال ومستمعوه ، والذي يعيشون فيه وينالونـكـ « سكار » الملحمي ^(١٢) . ومن جهة أخرى فإن الأسطورة تضع عالم الملهمة خارج حدود التجربة الشخصية لكل حصول جديد على المعرفة ولكل مبادرة شخصية في فهم هذا العالم وتأويله ولو جهات النظر والتقييمات الأخرى . إن العالم الملحمي منتهٍ تماماً لا لأنه حدث حقيقي حصل في الماضي السحيق ، وإنما أيضاً في معناه وقيمه الخاصين ، إذ لا نستطيع تغييره أو إعادة النظر في تأويله أو اعطاءه تقييماً جديداً . إنه منتهٍ وكامل و ثابت ، نظراً لأنه شيء حقيقي ونظراً لمعناه وقيمه . وهذا بالضبط ما يخلق المسافة الملحمية المطلقة . ولا يسعنا إلا أن نستقبل العالم الملحمي باحترام ، لأننا نعجز عن إقامة أدنى صلة واقعية معه ، لأنه يغيب عن النشاط الإنساني الذي يغير العالم وال قادر على إقامة تأويل جديد له . وهذه المسافة لا تتعلق فقط بالمادة الملحمية ، أي بالأحداث والأبطال ، وإنما أيضاً بوجهة النظر فيهم وبتقسيمهم . ذلك

أن وجهة النظر والتقييم يشكلان مع المادة الملحمية كلاً لا ينفصل . فالخطاب الملحمي غير منفصل عن موضوعه ، ويستند معناه على التشابك الكبير في مقومات ح侃اته وفي عناصره الزمنية والمكانية التي تختلط بالعناصر القيمية (التراتبية) . وللمرة الأولى ، لم يتم تجاوز هذا التعقيد الكبير وقدان الحرية للموضوع الناجم عنه ، إلا في ظروف نشطت فيها تعددية اللغات التي استنارت معاً (وأصبحت الملhma عندئذ نوعاً أدبياً نصفه اصطلاحي ونصفه الآخر مريض مدفون) .

وبفضل المسافة الملحمية التي تقصي كل إمكانية تأثير في الملhma وتغييرها ، فإن هذا الكمال المطلق لا ينطبق فقط على المضمون وإنما أيضاً على معنى الملhma وقيمتها . يتشكل العالم الملحمي في منطقة البعد السحيق وفي المسافة المطلقة ، بعيداً تماماً عن منطقة التماس الممكن مع الحاضر المكون غير المتهي والذي يتغير وبالتالي تأويله وتقييمه .

ونتبين أيضاً ، وعلى مدى أوسع ، السمات المميزة للملhma ؛ وسبق أن حدّدنا هذه السمات في كل الأنواع الأدبية النبيلة الأخرى التي أفرزها العصر الكلاسيكي القديم وعصر القرون الوسطى . وترتکز هذه الأنواع النبيلة المكتملة كلها على تقييم للأزمان نفسه وعلى دور مماثل للأسطورة ومسافة تراتبية متطابقة . فلا يوجد نوع نبيل واحد يجعل من الواقع المعاصر موضوع تصور . ذلك أن الواقع المعاصر لا يستطيع أن يدخل في الأنواع النبيلة إلا بواسطة طبقاتها العليا تراتبياً ، لأنها تباعدت فعلاً بسبب موقعها . ولكن الأحداث والمتصررين وأبطال المعاصرة «النبيلة» ، إذ يدخلون في هذه الأنواع (كما في أناشيد الشاعرين اليونانيين بنداروس وسيمونيدس) ، فإنهم يتصلون نوعاً ما بالماضي ويدخلون بواسطة حلقات وروابط مختلفة إلى لحمة الماضي البطولي الوحيدة وإلى لحمة الأسطورة ،

ويستمدون قيمتهم وعظمتهم من هذا الارتباط بالماضي ، إذ إنه أصل كل أهمية وقيمة حقيقيتين . وينسلخون نوعاً ما من الزمن المعاصر بكل ما يحتويه من نقص ومشاكل غير محلولة ومطواعية وقدرة على تحويل التأویلات والقيم ، كي يتساموا إلى مستوى قيم الماضي ويجدوا فيه صفة الانتهاء والكمال . ويجب ألا ننسى أن « الماضي المطلق » ليس زمناً بالمعنى الضيق والدقيق للكلمة ، وإنما هو أحد المستويات التراتبية للأزمان والقيم .

لا يستطيع المرء أن يكون عظياً في زمنه الذي عاشه ، لأن العظمة تتواكب دائماً مع السلف فتصبح جزءاً من الماضي (وتتّخذ بعداً مرتبطاً بمسافة) ، وتصير موضوعاً للذاكرة وليس للملاحظة والاتصال الحيين . وفي مجال البناء يكون (بالتشديد) الشاعر صورته الخاصة عندما يأخذ بعين الاعتبار المسافة المستقبلية التي يؤمنها للخلف (ويجد الرجوع إلى الكتابات المحفورة على النصب التذكاري والمباني التي تركها الطغاة الشرقيون أو التي زرعها الامبراطور أغسطس) . ففي عالم الذاكرة تقع كل ظاهرة في جوٍ خاص جداً وفي ظروف قاهرة متميزة دون أن ترتبط إطلاقاً بعالم النزرة الحية والعلاقة العملية والمألوفة . إن الماضي الملحمي هو نوع خاص من الفهم الفني للإنسان وللواقعية التي نابت نوعاً ما تماماً عن الفهم والتصور الفنيين المشتركين . ذلك أن التصور الفني هو تصور خاضع لصورة الأبدية . إذ لا نستطيع ولا يجب أن نتصور ونخلد بلغة الفن إلا ما يليق أن نحتفظ به ونتركه للأخلاق ؛ ومن أجل ذلك تكونت الصورة التي أخذت شكلها مع الزمن المرهص (بالفتح) على هذا المستوى البعيد من الأخلاق . يكتب الزمن المعاصر (الذي لا يمت إلى الذاكرة بصلة) للإنسان المعاصر في الخرف ؛ ويكتب بالنسبة لإنسان المستقبل (أي للأخلاق) في الرخام والبرونز .

يحتل تطابق الأزمنة أهمية كبرى ، إذ لا يتم اعتبار القديمة بالنسبة

للمستقبل ، لأن الفضائل لا تقاد بمعايير المستقبل (إنها تخضع لمقاييس قيمة خالدة تتجاوز حدود الزمن)؛ إن الفضائل تتبع لذاكرة الماضي المستقبلية أن تتحقق ، وتساهم في توسيع عالم الماضي المطلق وفي إضفاء صور جديدة (على حساب الزمن الحاضر) على هذا العالم الذي يتعارض أساساً وبشكل دائم مع كل ماضٍ محدود في الزمن .

في الأنواع الأدبية النبيلة المنتهية ، تحافظ الأسطورة أيضاً على أهميتها ، بالرغم من أنها تملك في ظروف الإبداع الحر والشخصي طابعاً اصطلاحياً يتجاوز ما هو عليه في الملhma .

وبشكل عام فإن عالم الأدب الكبير في العصر الكلاسيكي له إسقاط في الماضي ، على المستوى البعيد للذاكرة ، ولا نعني بذلك الماضي الحقيقي النسبي والمرتبط بتواتر مستمر لحمل عابرة وإنما الماضي المعتبر كماضي البدايات والقمم . ولقد تم تغريب هذا الماضي ، إنه كامل ومغلق على ذاته كالدائرة . وهذا لا يعني أنه يفتقر في داخله إلى كل حركة . وبالعكس فإن هذا الماضي يتمتع بمقولات زمنية نسبية وعديدة وموضوعة بدقة كبيرة (دقائق المعاني الخاصة بالـ « قبل » والـ « بعد » والتواتر في الزمن والسرعة والمدة إلخ ...)؛ ونجد هنا تقنية ممتازة في التعبير الأدبي عن الزمن . ولكن جميع نقاط هذه الحلقة الزمنية المنتهية هي بعيدة عن الزمن الحقيقي للحاضر المتحرك ؛ ذلك أنها بمجملها غير متموضعه في القضية التاريخية الحقيقة وغير مرتبطة بالحاضر والمستقبل ، أي أنها تتضمن نوعاً ما كامل الأزمنة . وبالتالي يسعنا القول أن جميع الأنواع الأدبية النبيلة في العصر الكلاسيكي ، أي كل الأدب الكبير ، تبني صورتها في عالم بعيد ، دون أية إمكانية لصلة مع الحاضر في عدم انتهائه .

إن الواقع الراهن بحد ذاته ، وبشكله الحاضر والحي ، لم يكن بوسعه أن

يكون موضوعاً تتصوره الأنواع الأدبية النبيلة. ذلك أن الواقع الراهن كان واقعاً ذا مستوى «أدنى» بالمقارنة مع الماضي الملحمي. فكان يستطيع أقل من غيره أن يشكل نقطة انطلاق للتأويل والتقييم الفنيين. وكان الماضي المطلق هو وحده يتناسب مع ذلك. إن الحاضر هو شيء عابر، إنه الساقية الجارية، إنه نوع من الاستمرار الأزلي دون بداية أو نهاية؛ إنه يفتقر إلى انتهاء حقيقي ويفتقر بالتالي إلى الواقع. وكان الناس يفكرون أن المستقبل استمرار للحاضر، فيعتبرونها من طينة واحدة، إما كهدف وإما كموت أو كارثة. إن مقولات الأزمنة وانقى، والبداية والنهاية المطلقتين، لها معنى رفيع في إدراك الزمن وإيديولوجيات العصور الغابرة. فينظر إلى البداية كمثل أعلى، وتصور النهاية بألوان قائمة (منها الكارثة ومنها «النحسار الآلهة»). إن إدراك الزمن هذا وتراتبية الأزمنة التي يحددها قد دخلا إلى كل الأنواع الأدبية النبيلة في التاريخ القديم وفي العصر الوسيط. وقد توغلا حتى في أسس الأنواع الأدبية بحيث لم يكن من الممكن إزالتها في العصور اللاحقة حتى القرن التاسع عشر وبعده.

إن اعتبار الماضي في الأنواع الأدبية النبيلة كمثال أسمى ذو طابع رسمي. ونرى أن كل العبارات الخارجية الطاغية التي تتكلم عن القوة والحقيقة (أي عبارات كل ما تم انتهاؤه) تصب في مقوله الزمن وقيم الماضي وفي صورة متبااعدة ومتغيرة (بالفتح) (فمن الحركة والباس وحتى أيضاً الأسلوب، يكون كل شيء رمزاً للسلطة)، بينما ترتبط الرواية بالعنصر الحي القيوم للكلام وللفكرة غير الرسميين (الشكل الاحتفالي، الكلمات المألوفة، التدليس).

إن احترام الأموات يتم بشكل آخر، فإنهم خارج حدود الاتصال، ونستطيع و يجب أن نتكلم عنهم بأسلوب آخر. ذلك أن الكلام عن الموت

يختلف أسلوبياً؛ تمام الاختلاف عن الكلام المخصص للحياة.

في الأنواع الأدبية النبيلة يخرج كل امتياز وسلطة وكل ما هو مهم وعظيم من منطقة الاتصال المألف ليدخل في منطقة الابتعاد (اللباس وأداب السلوك وأسلوب البطل في كلامه وأسلوب الناس الذين يتكلمون عنه). وفي هذا التزوع نحو الانتهاء والكمال تظهر كلاسيكية جميع الأنواع الأدبية غير الرومانسية.

إن الواقع المعاصر الصحيح، هذا الواقع «المنحط» بحيويته وطابعه العابر، وإن كل هذه «الحياة دون بداية ونهاية»، لم يكونا موضوعاً للتصور إلا في الأنواع الأدبية المنحطة. وينطبق هذا قبل كل شيء على المجال الواسع والغني جداً للإبداع الشعبي الهجائي. وفي نص آخر^(١٢) اجتهدت أن أبرز المعنى الكبير لجال الإبداع هذا في التاريخ القديم والعصر الوسيط بشأن نشأة النص الروائي وتكونه. ولقد كان له نفس المعنى في مختلف أزمنة النوع الروائي في مرحلة نشأتها وفي سيرورة تكوئها الأصلية. وهنا بالذات، أي في الضحك الشعبي، يجب أن نفتتش عن الجذور الحقيقة للرواية، علماً بأن هذه الجذور مرتيبة بالفولكلور. إن الحاضر، والمعاصر بحد ذاته و«أنا» و«معاصري» و«عصري»، كل هؤلاء كانوا يشكلون في البداية موضوعاً لضحك مزدوج باعثاً للسرور وهذاً في آن واحد. وهنا تنشأ علاقة جديدة أصلاً على اللغة والكلام. وبعكس التصور المباشر (هجاء الواقع الحي الراهن)، فإننا نلاحظ صعوداً للمحاكاة الساخرة (parodie) وتشويباً لكل الأنواع الأدبية النبيلة ولكل الصور الكبرى في الأساطير القومية. إن «الماضي المطلق» للألهة وأنصار الألهة والأبطال «يصبح معاصرًا لنا» في نصوص المحاكاة الساخرة ولا سيما في التشويه، أي أنه ينحط ويتم تصوّره على مستوى

الواقع الحاضر والحياة اليومية ، ويتم فيه استعمال اللغة المنحطة الخاصة به .

وانطلاقاً من هذا الضحك الشعبي يتطور فوراً على الأرضية الكلاسيكية المجال الفسيح والمتنوع للأدب القديم الذي كان الأقدمون أنفسهم يطلقون عليه اسمـاً معتبراً كـ GПомѣглѹиов أي كـ مجال « الهجاء الرصين ». وتدخل في ذلك ايماءات سوفرون^(١٤) التي تكاد أن تكون بدون موضوع ، وكل شعر الخمريات والأمثال الواردة على ألسنة الحيوانات والمحاولات الأولى للمذكرات («ιαία» التي كتبها « ايون » من جزيرة خيوس ، و«تأملات» «ομιλίαι» كريتياس) والمقالات الهجائية اللاذعة ؛ وكان الأقدمون في هذا الشأن يتناقلون هم أنفسهم « المحاورات السقراطية » (كتنوع أدبي) ؛ كما يرتبط بذلك أيضاً الهجاء الروماني (لوسيليوس وهو راسيوس ويروسيوس وجوقينال) ، وأدب الخمرة (Symposion) الكبير^(١٥) ، ويرتبط به أخيراً « الهجاء الميني » (كتنوع أدبي)^(١٦) والمحاورات الشبيهة بمحاورات لوقيانوس^(١٧) . إن كل هذه الأنواع الأدبية التي يمكن تصنيفها في مقوله « الهجاء الرصين » تبدو كعناصر حقيقة سبقت الرواية . وببعضها هي أنواع أدبية ذات نسق روائي محض تحتوي جنينياً وبدرجة متطرفة أحياناً على العناصر الرئيسية للمتغيرات اللاحقة والمهمة جداً التي تميزت بها الرواية الأوروبية . ونجد فيها الروح الحقيقية للرواية ك النوع أدبي قيد التكون وبدرجة متطرفة تفوق « الرواية اليونانية » المزعومة (وهي النوع الأدبي القديم الوحيد الذي استحق هذه التسمية) . ففي العصر الباروكي ، أي في الوقت الذي بدأت فيه نظرية الرواية بالتكوين (الأب هويه Huet) ، وحيث توضحت وتأكدت لفظة « رواية » ، فإن الرواية اليونانية مارست تأثيراً قوياً على الرواية الأوروبية . ولهذا السبب خصصت هذه الكلمة للدلالة على الرواية

اليونانية وحدها . إلا أنَّ الأنواع «المجائية الرصينة» الآنفة الذكر كانت تسبق أزمنةً أهم بكثير من الأزمنة الحديثة في تطور الرواية ، مع أنها كانت تفتقر إلى هذا التأليف والهيكل الصلب للموضوع اللذين تعودنا فرضهما على النوع الروائي . وينطبق هذا بشكل خاص على المحاورات السقراطية التي يمكن أن نسميها بـ «روايات ذلك العصر» ، إنَّ أخذنا كلمات فريديريك شليغل ببعض التصرف ، وكذلك بالنسبة للهجاء المينيبي (يادخالنا كتاب ساتيوريكون لـ «پترونيوس») الذي لعب دوراً عظيماً في تاريخ الرواية ، إلا أنه ما زال مجهولاً بالنسبة لعلم الأدب . لقد شكلت كل هذه الأنواع المجائية الرصينة المرحلة الأولى بالفعل والأكثر أهمية في تطور الرواية التي بدأت تتبلور كنوع أدبي .

ما هو إذن قوام الروح الروائية في هذه الأنواع المجائية الرصينة؟ وبماذا تشكل المرحلة الأولى من نشأة الرواية؟

إن الواقع المعاصر هو الذي يشكل موضوعها ، والأهم من ذلك أيضاً ، أنه هو الذي يشكل نقطة انطلاق للفهم والتقييم وإضفاء الشكل . ولأول مرة يكون موضوع التصور الأدبي الرصين (والمجائي في ذات الوقت ، إن توخيانا الحقيقة) مؤمناً دون أدنى مسافة ، على مستوى الواقع المعاصر في مرحلة الاتصال المباشر والفظ . وحيث يشكل الماضي والأسطورة مادة التصور لهذه الأنواع ، لا تكون هناك مسافة ملحمية ، لأن الواقع المعاصر هو الذي يقدم وجهة النظر . وهناك أهمية خاصة في طريقة هدم المسافة هذه منوطه ببدأ هذه الأنواع المجائي ، وهذا المبدأ مستقى من الفولكلور (الضحك الشعبي) . ذلك أن الضحك يلغى المسافة الملحمية ويلغى بشكل عام كل مسافة تراتبية تدفع إلى التفرد لأنها تضع بعض القيم . إن أي شيء لا يستطيع أن يكون مضحكاً إذا تم تصويره

بواسطة شكل بعيد . فيجب بالضرورة تقريبه لجعله كما هو؛ إن كل ما يثير السخرية قريب ، وإن كل الابداع الهجائي يتم في دائرة التقارب الاقصى . ويلك الضحك القدرة المدهشة على تقريب الشيء ، ويدخله في دائرة الاتصال الفظ حيث يمكن مداعبته من كافة النواحي ، فيمكن قلبه وإعادة قلبه كاصبع قفاز والنظر إليه من تحت ومن على ، ويمكن تخريب غلافه الخارجي وفحصه من الداخل ، كما يمكن الشك فيه وتشريحه وتحليله وتعريفه وفضحه ودراسته بحرية وإخضاعه للتجربة . إن الضحك يزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم ، ويجعل منه موضوع اتصال مألف ، وهكذا يرسى أسس الفحص الحر المطلق . إن الضحك هو عامل مهم لإزالة الخوف ، ويكون مقدمة لا بد منها لإجراء تقريب واقعي للعالم . وبتقريب الشيء وجعله مألفاً ، فإن الضحك يسلمه نوعاً ما إلى أيدي البحث القاسية- البحث العلمي والفنى معاً - وإلى الخيال الحر المجرّب (بالكسر) بغية تقديم خدمة لهذا البحث . إن جعل الكون مألفاً بواسطة الهجاء واللغة الشعبية هو مرحلة مهمة جداً وضرورية على طريق الابداع الحر الذي يسير نحوه العالم الأوروبي ، هذا الابداع المتعلق بالمعرفة العلمية وبالتجريب الواقعي والفنى للعالم .

إن التصور الهزلي (الهجائي) يقدم صفات متميزة على صعيدي الزمان والمكان . ويكون دور الذاكرة هنا محدوداً ، لأن عالم الهزل لا يترك للذاكرة والتقليد أية فعالية ، إذ يسخر الانسان لينسى . وهنا تقع المنطقة التي يكون فيها الاتصال مألفاً وفطاً إلى الغاية وينتقل من الضحك إلى الانتهاب والضرب أيضاً . وأساساً يتم نزع الطابع القدسي ، أي أتنا ننقل الموضوع من مستوى التباعد إلى مستوى أكثر قرباً ، فنزييل المسافة الملحمية ونسسيطر على المستوى البعيد عامة ونلغيه . ويكتننا الإحاطة التامة

بالموضع الواقع على هذا المستوى (أي مستوى الضحك) دون أي حرج . وأفضل من ذلك ، فإن القسم الخلقي من الموضوع (والقسم الداخلي منه وأحشاءه التي عادةً تخفيها) يأخذ معنى خاصاً . ذلك أننا نقسم الموضوع إلى أجزاء ونعرّيه (ونفصله عن الجهاز التراتبي) ، فيصبح الموضوع العاري مثيراً للسخرية ، شأنه في ذلك شأن الرداء أو الجلد « المسلح » إذا ما انفصل عن صاحبهما . وتؤدي هذه العمليات إلى تفكيك الصفات المهزولة وتنطئها أوصالها .

يتم عرض المهزل أمام الناس (أي أنه يصبح حاضراً) ؛ وتقوم مادة اللعب على الطابع الرمزي الفني الأصلي للمكان والزمان: أي الأعلى والأسفل والأمام والوراء والقبل والبعد والأول والأخير والماضي والحاضر والسبعين (الخاطف) والمديد الخ ... وهنا يلعب المنطق الفني للتحليل والتفسير وتنفيذ الإعدام دوراً أساسياً .

وعندنا وثيقة ممتازة تعكس نشأة المفهوم العلمي للرواية وشخصها (وبطلها) الجديد النثري والفنـي معاً . وهذه الوثيقة هي المحاورات السقراطية . وكل شيء متميز في هذا النوع الرائع الذي انطلق في نهاية الحقبة الكلاسيكية القدية . وللحظـة ظهورـه كنوع أدبي مرتبط بالذاكرة الصـحيحة^(١٨) اعتـادـا على التـذـكـر الشخصـي لها ؛ ومن الدلـالة بمـكان أيضـاً أن يكون الشخصـ الرئـيـسي لهذا النوع الأدـبي انسـانـاً يتـكلـم ويـزـح ؛ ومن خـصـائـص هذا النوع أخـيراً أـنـا نـجـدـ في شـخـص سـقـراـطـ ، أي البـطـل الرئـيـسي لهذا النوع ، صـفـاتـ النـمـطـ الشـعـبـيـ للأـحـقـ الذـي لاـ يـفـهـمـ شيئاً ، الذـي يـشـبـهـ إـلـىـ «ـ مـارـغـيـتـ »ـ نوعـاـ مـاـ^(١٩)ـ ، كـمـاـ نـجـدـ فـيـهـ صـفـاتـ الحـكـيمـ الذـائـعـ الصـيـتـ (ـ كـمـاـ فـيـ عـقـلـيـةـ خـرافـاتـ الحـكـماءـ السـبـعةـ)ـ . وـتـكـوـنـ نـتـيـجـةـ هـذـاـ

الدمج صورة مزدوجة للجهل الطافح بالحكمة . وأخيراً فإن ازدواجية المدائح التي يوجهها لنفسه في الحوار السقراطي لها سمة خاصة : إبني أشد حكمة من الجميع لأنني لا أعرف شيئاً . وعلى أساس شخص سocrates نستطيع التنويه بأن نوعاً جديداً من الوصف النثري للبطولة بدأ يظهر . وحول هذا الشخص ظهرت أساطير كرنفالية (علاقاته بزوجته كسانثيا مثلاً) . وهكذا ينقلب البطل إلى مهرج (انظر ما حصل في ما بعد لإضفاء صفة الكرنفالية على الأساطير التي ألفت حول دانتي وبوشكين وغيرهما ...) .

ومتميز أيضاً الحوار المروي (الذي يشكل قانون هذا النوع) البارز في السرد المخواري ؛ ومتميز كذلك قرب اللغة في هذا النوع (المتتطور جداً في اليونان القديمة) من اللغة الشعبية المحكية . والمتميز للغاية هو أن هذه المحاورات كانت تدخل النثر القديم ، وأنها كانت مرتبطة بتجديد عظيم في اللغة الأدبية النثرية وباستبدال لغة بأخرى ؛ والمتميز أيضاً هو أن هذا النوع يؤلف نهجاً في الأساليب وحتى في اللهجات (مما كان معقداً بالنسبة للعصر) الذي تندمج فيه كنهاذج للغات ولهجات ذات طابع ساخر وظاهر بشكل أو باخر (نجد أنفسنا إذن أمام نوع له طابع مزيف ، كما يجب أن تكون عليه الرواية الحقيقة) ؛ ومتميز أيضاً شخص سocrates نفسه كنموذج رائع يضفي طابع البطولة النثري والروائي (مما يختلف تماماً عن إضفاء طابع البطولة الملحمي) ؛ وأخيراً فإنه لم يتميز كثيراً (وهذا أهم شيء بالنسبة لنا) أن يتم دمج الضحك والتهم السقراطي وطريقة الإذلال السقراطية كلها (التحقيق) بدراسة ذات مستوى آخر وجادة وحرارة للعالم والإنسان والفكر الإنساني ، وهذا ما يحصل للمرة الأولى . إن الضحك السقراطي (الذي أصمه التهم) والتحقيقات السقراطية (التي

تشمل نظاماً كاملاً من الاستعارات والتشابه المستوحة من الطبقات الدنيا للوجود، كالمهن والحياة اليومية، إلخ...). يجعل العالم قريباً ومالوفاً، مما يسمح هكذا بدراسته بحرية دون خوف. إن نقطة الانطلاق هي اللحظة الراهنة وهي الناس الأحياء المحيطون بنا وأراؤهم. ومن هنا، من هذا العالم الراهن ذي الأصوات واللغات المختلفة للإنسان، الذي بفضل تجربته وبحثه الشخصيين يستطيع أن يتوجه في العالم المحسوس وفي الزمن (ولا سيما في «الماضي المطلق» للأسطورة). وإن ذريعة الحوار الظاهر والمباشر تكون هي أيضاً عرضية وتفقد دلالتها (إذ إن ذلك جزء من قوانين هذا النوع): فكأننا نؤكد على الاسم الأسبوعي لليوم الذي نحن فيه، علماً بأنه نقطة عابرة ولقاء غير متظر، إلخ..

وفي عدد من الأنواع الهجائية الأخرى الرصينة نجد وجوهاً ودقائق معنى ونتائج أخرى تفسر التغيير الجذري في القيم والأزمنة، وهنا تكمن ميزة اتجاه العمل (الأدبي)، كما نجد نتائج أخرى تقلب تراتب الأزمنة. وسأورد هنا بعض الكلمات عن الحوار المينيي. تشبه أصوله الفولكلورية أصول الحوار السocraticي الذي يرتبط به أصلاً (إذ نعتبره بالعادة ناتجاً عن فساد الحوار السocraticي). إن دور الضحك الذي يدفع إلى الأنس يكون فيه أقوى وأكثر لذعاً وفطاظة. ويحصل أحياناً أن تصدمنا الوقاحة في الانتقال من اللهجة الرزينة إلى اللهجة الأكثر خشونة، عندما يستهزئ الممجاء بالأجزاء النبيلة لعالم ما أو التي تظهر في رؤية من رؤى العالم. إلا أن الألفة المهزيلة غير المعتادة تتاشى مع إشكالية مليئة بالأمور اللاذعة وبتخيل طوباوي حقيقي. ولم يبق أي شيء من الشخص الملحمي العريق المرتبط بالماضي المطلق. ويظهر العالم برمته وبكل ما فيه من مقدسات دون أية مسافة ومرتبطاً بدائرة الاتصال الخشن. فيستطيع المرء أن يمسك بكل

شيء بيديه . وفي هذا العالم الذي تم تدجينه للغاية ، نرى الانسان يتحرك بحرية مدهشة ، فينتقل من السماء إلى الأرض ومن الأرض إلى الجحيم ومن الحاضر إلى الماضي ومن الماضي إلى المستقبل . وفي الرؤى الهجائية الأخرى الواردة في الهجاء المينيبي ، يلتقي أبطال « الماضي المطلق » ورجالات حقب الماضي التاريخي المختلفة (كالاسكندر المقدوني مثلًا) بالمعاصرين الأحياء كي يتذاذبوا أطراف الحديث أو يتبدلو حتى الضربات . إن صدمة الأزمان هذه داخل المعاصرة لها دلالة مهمة للغاية . ويخضع الأشخاص وظروف التخييل المجنح في الهجاء المينيبي لهدف واحد ، ألا وهو اختبار الأفكار والحوارات وإزالة طابع القدسية عنها . إنهم أشخاص محترضون عمداً بهدف التجريب .

إن ظهور العنصر الطوباوي داخل هذا النوع لذو دلالة؛ علماً بأنه عنصر غير مضمون تماماً وقليل العمق . إن الحاضر غير المنجز (المضارع) يبدأ بالظهور أكثر قرباً من المستقبل منه للماضي ، ويبدأ بالبحث داخل المستقبل عن ركيزة ثابتة لقيم جديدة ، حتى ولو ظهر هذا المستقبل لأول وهلة كعودة للعصر الذهبي الزحلي (على الساحة الرومانية ارتبط الهجاء المينيبي بأعياد الإله زُحل « ساتورن » وبالحرية التي كان الضحك يؤمنها في هذه الأعياد)^(٢٠) .

إن الهجاء المينيبي حواري ومليء بالمحاكاة الساخرة واللعب التنكرية ، ويتمتع بمستويات عديدة من الأساليب ولا يخشى حتى استعمال لغتين أحياناً (عند فارون Varron)^(٢١) . إن كتاب ساتيريكون لبرترونيوس يشهد بأن المهجاء المينيبي يمكن أن يبلغ أبعاداً ترسم لوحة عظيمة للكون المعاصر بكل تنوعها الاجتماعي مع كافة تناقضاته)

وفي كل هذه الأنواع المجانية الرصينة تقريباً، نلاحظ استعمالاً مقصوداً واضحاً لعناصر مرتبطة بالسيرة الذاتية واليوميات. إن تغيير مركز الزمن الذي يضع كلاً من المؤلف وقرائه من جهة العالم والشخص الموصوفة من جهة أخرى في سلم القيم والأزمنة ذاته وعلى نفس المستوى ، والذي يجعلها تتعارض وتعامل ربما تعامل الأصدقاء أو المعارف ويدع العلاقات في ما بينها مأولة (وأذكر هنا أيضاً بالطبع الروائي المركز والمتميز في بداية أونينغين *Onégnine*)^(٢٢)، كل هذا يخول المؤلف بأقنعته ووجوهه المختلفة أن يتحرك بحرية في ميدان العالم المتصور (بالفتح)، علماً بأن هذا الميدان كان مغلقاً ومحرماً في الأسطورة.

إن مجال العالم المتصور لم يكن هو هو حسب الأنواع والعصور لتطور الأدب . إنه منظم ومحدد بشكل مختلف في المكان والزمان . وهذا المجال هو دائماً متميز .

وتربط الرواية بالدفع الأولى للحاضر غير المنجز (المضارع) ، مما يحول دون هذا النوع من التحجّر . ويشعر الروائي بجاذبية نحو كل ما هو غير منجز بعد . وقد يظهر داخل مجال التصور لدى أي شخص من شخص المؤلف ، وقد يصور لحظات حقيقة في حياته أو أنه يلمح إليها فقط ، وقد يشارك أبطاله الحديث ، وقد يتتساجل علانية مع أعدائه في مجال الأدب إلخ ... وليس من المهم فقط أن يظهر شخص المؤلف داخل مجال التصور ، وإنما أيضاً أن يدخل المؤلف الأصيل والصريح والأول (أي مؤلف شخص المؤلف) في علاقات جديدة مع العالم المتخيل (بالفتح) ، فيقع هو وهذا العالم عندئذ في نفس تعاطفات الأزمنة والقيم ، فيكون الكلام الذي يتصوره المؤلف على نفس مستوى الكلام المتصور (بالفتح) للبطل ، وقد تنشأ بينهما (وعلى وجه التدقيق: لا يمكن إلا أن

تنشأ بينهما) علائق حوارية وعلائق هجينة.

وهذا الوضع الجديد للمؤلف الأول والصريح في إطار علاقته بالعالم المتصور، هو الذي يتتيح ظهور شخص المؤلف في مجال التصور. وهذا الموقع الجديد الذي يحتله المؤلف هو واحدى النتائج الهامة جداً التي تم الحصول عليها بإلغاء التغريب الملحمي (المرتبى). وليس من الضروري أن نشرح ، في مجال التأليف الشكلي والأسلوب ، ما هي الأهمية العظيمة التي يحتلها هذا الموقف الجديد للمؤلف في اختصاص النوع الروائي .

وفي هذا الصدد سنقول كلامتين عن رواية النفوس الميتة لغوغل. كان غوغل ينوي أن يضفي على ملحنته شكل الكوميديا الاهمية، وكان هذا هدفه؛ والحال أنه عمل هجاءً مينبياً . ولم يستطع الخروج من دائرة العلاقة الحميمية ، بعد دخوله في هذا المجال ، ولم يستطع بالتالي أن يبدل الشخص الايجابيين المغاربين (بالفتح). ذلك أن شخص الملhmaة المغاربين وشخص العلاقة الحميمية لا يستطيعون أن يلتقاو في مجال التصور الواحد نفسه . وإثارة العواطف كانت تندلع كالجسم الغريب داخل عالم الهراء المينيبي؛ وبالرغم من إيجابيتها الكبيرة، إلا أنها كانت تمثل إلى التجريدية وترفض أن تدخل في صميم العمل . ولم يكن باستطاعة غوغل أن ينتقل مع الأشخاص أنفسهم وداخل العمل نفسه من الجحيم إلى المطهر ثم إلى الجنة، إذ كان من المستحيل إيجاد انتقال دون إيجاد حل للاستمرار . إن مأساة غوغل هي نوعاً ما مأساة نوع أدبي (اللهم إذا لم نفهم النوع بالمعنى الشكلاوي، وإنما كمنطقة وحقل لإدراك الكون وتصوره بواسطة بعض القيم) . وقد فاتت غوغل رؤية روسيا ، أي أنه أضاع المستوى الذي ربما أتاح له فهمها وتصورها ، وأنه لم يعد قادراً على السير ما بين الذاكرة والاتصال الحميمي (وللتبسيط نقول: إنه لم يكن

يستطيع ضبط رؤية منظاره كما يجب).

ولكن اختيار المؤلف للعالم المعاصر كنقطة انطلاق لتوجه فني جديد لا يلغى أبداً تصور الماضي البطولي، دون أي تأثر بالتنكر. لذاخذ كمثال كتاب **الكيروبيديا** *Cyropédie* (الكسرويات) للكاتب اليوناني كسينوفون (بالطبع لا يشكل هذا الكتاب جزءاً من عالم الهجاء الرصين، ولكنه يقع على حدوده). يؤلف الماضي موضوع التصور، وبطله هو كسرى العظيم. إلا أن نقطة الانطلاق هي الحقبة المعاصرة لكسينوفون، فهي التي تؤمن وجهة النظر والقيم التي تساعد القارئ على التوجه. ومن الدلالات بمكان ألا يشكل الماضي البطولي المختار التراث الوطني، وإنما يشكل ماضي شعب آخر، أي الماضي الهمجي. فلقد تم افتتاح العالم؛ فحل محل العالم المترافق والمغلق لدى الإغريق (كما ظهر في الملجمة) عالم آخر أوسع وأكثر انتفاحاً، ألا وهو عالم الإغريق والآخرين معاً^(٢٣). وإن اختيار هؤلاء الأبطال الأجانب يعبر في زمن كسينوفون عن اهتمام الناس الكبير بالشرق وثقافته وايديولوجيته وبناء الاجتماعية السياسية؛ ذلك أنهم كانوا ينتظرون مجيء النور من الشرق. ومنذ ذلك العصر كانت الثقافات والإيديولوجيات واللغات قد بدأ بعضها يستثير بالبعض الآخر. وإن اعتبار الطاغية الشرقي مثلاً أسمى لذو دلالة: فهنا نجد أيضاً صدى لعصر كسينوفون بما فيه من فكرة تجديد الأشكال السياسية الاغريقية (وكانت هذه الفكرة تراود الكثيرين) في إطار عقلية قريبة من الاستبداد الشرقي. وبالطبع كان مثل هذا التمجيد للاستبداد الشرقي غريباً جداً على روح التراث الوطني اليوناني برمتها.

أما فكرة صقل الإنسان التي كانت فكرة منتشرة جداً في ذلك العصر؛ فهي معبرة أيضاً ولذلك فقد أصبحت من أهم الأفكار التي عالجتها

الرواية الأوروبية ، وكانت قاعدة لأحد أشكالها . ويعتبر ما فعله كسينوفون عمداً وبوضوح معتبراً أيضاً ، إذا نسب إلى قورش الصغير (وهو معاصر لكسينوفون الذي اشترك في الحملة ضدّ قورش) صفات تعود لشخص قورش الكبير . ونحسن أيضاً تأثير صورة انسان آخر عاصر كسينوفون وكان صديقاً حمياً له ، ألا وهو سقراط . وحصل العمل من جراء ذلك على بعض الملامح التي تقرّبه من كتب المذّكرات .

وأخيراً فإنّ شكل العمل القائم على حوارات تحيط بها حكاية ، لذو دلالة كبيرة . وهكذا يكون العالم المعاصر وإشكاليته نقطة انطلاق ومركزاً لتأويل الماضي وتقييمه فنياً وإيديولوجياً . ويتم إبراز هذا الماضي دون مسافة ، على مستوى الحاضر ؛ والحق يقال إننا لا نتكلّم عن ماضٍ تعبّر عنه الطبقات السفلی بل العلیا منها ، أي على مستوى طبیعته إشكاليته . ولنلاحظ التلوّن الخيالي نوعاً ما لهذا العمل الذي تطبعه حركة وجلة (وغير أكيدة) للحاضر انطلاقاً من الماضي نحو المستقبل . إن الكيروبیديا ، على نطاق واسع ، هي رواية بالمعنى الدقيق للكلمة .

إن تصوّر الماضي في رواية ما لا يستدعي بالضرورة تحديداً لهذا الماضي (ونجد عند كسينوفون بعض العناصر التي تشير إلى مثل هذا التحديد) . وبالعكس فإنّ تصوّراً موضوعياً كاملاً للماضي كماضٍ مستحبّل في الرواية . فيبقى الحاضر بكلّ جدّة تجربته ضمن حدود رؤية ما للعالم ، بما في هذه الرؤية من عمق وحدة واتساع وحيوية ، إلا أنه يجب الا يظهر أبداً في العمل المتّصور (بالفتح) نفسه ويعمل كقوة تحديدية تشوّه الصورة العالقة بالماضي . ومن المؤكّد على كل حال أنّ كل عصر كبير وخطير يحتاج إلى صورة أصيلة للماضي ، وإلى لغة تختلف بكلّ أصالتها عن لغة زمن آخر .

إن قلب مرتبية الأزمنة التي سبق أن وصفناها تؤدي أيضاً إلى قلب جذري لبنية الصورة الأدبية . إن الحاضر بكليته ، إن جاز التعبير (بالرغم من أنه لا يشكل كلاماً) ، هو غير منجر أصلاً ومبدئياً: إذ يفرض بكل كيانه أن يكون متبعاً ومستمراً ، وأن يسير نحو المستقبل ، وكلما سار سيراً حثيثاً وواعياً نحو المستقبل كلما كان عدم انجازه ملحوظاً وأساسياً . ولهذا السبب عندما أصبح الحاضر مركز توجهه الإنسان عبر الزمان والكون ، انقطع الناس عن الشعور بها كمنجزين ، إن في مجملها وإن في كلّ مقومة من مقوماتها . إن النموذج الزمني للعالم قد تبدل أساساً: إذ أصبح عالماً لم يعد فيه كلام أول (لم يعد فيه بداية مثالية) ولم ينطق فيه بالكلمة الفصل . ففي الفكر الفني والأيديولوجي يصبح الزمان والعالم تاريخيين للمرة الأولى ، ذلك أنه يتم الشعور بها كمستقبل - حتى ولو كان ذلك في البداية بشكل غير أكيد وغامض - ويظهران كحركة لا تنقطع نحو المستقبل الحقيقي ، كقضية وحيدة لم تتحقق ولكنها تشمل كل شيء . إن أي حدث منها كان نوعه ، وأية ظاهرة وأي شيء ، وبوجيز العبارة إن كل موضوع يتهدّد الفن بتصويره ، يفقد هذه الصفة المنجزة وهذا الطابع المنجز تماماً والثابت اللذين توافرا له في عالم « الماضي المطلق » الملحمي المنفصل عن الحاضر الراهن والمضارع بسبب وجود حاجز منيع . وباتصال الموضوع بالحاضر فإنه يتعلّق بقضية مصير العالم غير المكتملة ويحمل بدوره صفة عدم الاكتمال . ومما ابتعد عنا في الزمن فإنه يرتبط الآن بحاضرنا غير المنجز ، بواسطة نقلات زمنية لا تنقطع؛ ولقد اتصل بانتهائنا وبحاضرنا ، وكان حاضرنا هذا يسير نحو الصفة غير المكتملة للمستقبل . وفي هذا السياق من عدم الاكتمال يفقد معنى الموضوع طابع ثباته : ويتحول هذا المنحى والمعنى وينموان حسب التطور اللاحق لسياق النص . وفي بنية الصورة الفنية يؤدي هذا إلى تغييرات جذرية . فتحصل

الصورة على واقع راهن متميّز. وتم مقارنتها بشكل أو باخر وبدرجة متفاوتة، بالحدث الجاري الذي شارك فيه - أي المؤلف والقارئ - مشاركة أساسية أيضاً. وينشأ هكذا مجال جديد جذرياً لتأليف الشخصوص داخل الرواية، أي ينشأ مجال للتقارب الأقصى بين موضوع التصور وحاضرنا بما يحتويه من اكمال، أي أنه ينشأ تقارب بينه وبين المستقبل.

إن علاقة النبوة بالملحمة تشبه علاقة الاستبصار بالرواية. وتتحقق النبوة الملحمية تماماً في إطار الماضي المطلق وحدوده (وإن لم تتحقق في هذه الملhmaة أو تلك، فإنها تتحقق على الأقل في حدود الخرافات التي تتضمنها)، ولا تتعلق لا بالقاريء ولا بزمنه الحقيقي. أما الرواية فتبغى الإلعام بالواقع واستبصارها والتأثير في المستقبل الحقيقي، أي مستقبل المؤلف والقراء. إن المسائل التي تعالجها الرواية جديدة وخاصة؛ وما تتميز به هو إعادة النظر المستمرة في المعاني والقيم. وينتقل مركز النشاط الذي يجب أن يعطي الماضي معناه ومسوّجه إلى المستقبل.

إن «حداثة» الرواية لا تفني، وهذه الحداثة تلامس الظلم عندما تكون المسألة هي أن ندلي بحكمنا في العصور الأخرى. ولنتذكر التقييم الجديد للماضي الذي تم في عصر النهضة («الظلمات الغوطية») وفي القرن الثامن عشر (فولتير) وفي كنف المدرسة الوضعية (فضح الأسطورة وخرافة البلوغ إلى البطولة، إقامة مسافة قصوى مع الذاكرة، تقليص عظيم يبلغ حدود التجريبية لمفهوم «المعرفة»، ظهور «الفكر التقديمي» الآلي كمقاييس نهائي).

ولا بد من قول كلمتين حول بعض الخصائص الفنية المتعلقة بما سبق أن قلته. إن غياب التحقيق والشمول الداخليين يؤدي إلى ضرورة حاسمة تقتضي تحقيقاً وشمولاً خارجين يعنيان بالشكل، لا سيما في ما يتعلق

بالموضوع . إن مسائل البداية والنهاية والكمال في العمل تطرح نفسها بشكل جديد . وإن الملhma تسرّع من البداية الشكلية وتستطيع أن تكون ناقصة (أي لا يكون لها إلا نهاية اعتباطية) . ويكون الماضي المطلق مغلقاً وتماماً في مجده وفي كل جزء من أجزاءه . ولذا نستطيع أن نصوغ ونعرض كل جزء منها كما لو كان يمثل الكل . ولا نستطيع أن نجمع في ملحمة واحدة عالم الماضي المطلق كله (بالرغم من أنه واحد من ناحية موضوعه) ، لأن ذلك يعني أننا نروي مجموعة الأسطورة القومية بكاملها ؛ وحتى أننا لا نستطيع دون إيجاد صعوبات حقيقة أن نجمع أي جزء منها كأن مهماً . ولا ضير في ذلك لأن بنية الكل تتكرر كما هي في كل جزء من الأجزاء ، وأن كل جزء يُقفل وينتهي ككل . وبوسعنا البدء بالقصة في كل وقت تقريباً . وتظهر الالياذة كجزء مقطوع مصادفةً من سلسلة طروادة . وإن نهايتها (أي دفن هكتور) في مجال الرواية لا تستطيع بأي شكل من الأشكال أن تكون نهاية . إلا أن الملhma لا تعاني من ذلك إطلاقاً . وفي ما يتعلق بالمادة الملحمية ، يكون « الاهتمام بالنهاية » بحد ذاته - أي كيف ستنتهي الحرب ؟ ومن سينتصر ؟ وماذا سيكون مصير آخريل ؟ - مرفوضاً ، وذلك لأسباب داخلية وخارجية معاً (إذ كان التقليد يقتضي بأن يكون الفاعل معروفاً من قبل منذ البداية وحتى النهاية) . إن « الاهتمام بالنهاية » بحد ذاته (ماذا سيحدث ؟) و« الاهتمام بالنهاية » (كيف سينتهي ذلك ؟) لا تتميز بها إلا الرواية ولا يكونان ممكرين إلا في منطقة التقارب والاتصال (ويكونان مرفوضين في منطقة الصورة التغريبية ضمن الزمان والمكان) .

وفي الصورة « المبعدة » يظهر أحد الأحداث كأنه كل شيء ، ولا يمكن أن يصيب الفاعل أي اهتمام (لأننا نعرفه مسبقاً) . أما الرواية فتبني تفكيرها على مقوله عدم المعرفة . فتظهر عدة أشكال وطرق

لاستعمال مخزون المؤلف (أي ما يعرفه المؤلف ويراه وهو شيء لا يعرفه البطل ولا يراه). إن زيادة المعرفة هذه يمكن أن تستعمل على مستوى الفاعل (استعمال خارجي)، أي في إطار إغناء أساسي لصورة الإنسان (وفي إطار تعبير روائي خارجي خاص). وتظهر عندئذ إمكانية أخرى.

تتجلى خصائص المجال الروائي المتعددة في أشكال مختلفة. و تستطيع الرواية أن تخلي عن كل ادعاء إشكالي. ولنأخذ كمثال رواية المغامرات أو رواية القروش الأربع. ففي هذه الرواية لا توجد أية إشكالية فلسفية أو سياسية اجتماعية، كما لا توجد أية اشكالية نفسية. وبالتالي لا يمكن في أية دائرة من هذه الدوائر أن يتم الاتصال بالحدث الذي لم يتحقق بعد في حياتنا اليوم. وإن غياب المسافة وجودتنا في منطقة الاتصال يستعملان هنا بشكل آخر؛ فبدل الحياة المملة التي نعيشها، يقترحون علينا البديل بشكل حياة مثيرة وبراقة. وهذه المغامرات تستطيع أن نعيشها بأنفسنا كما نستطيع أن نتطابق مع هؤلاء الأبطال. و تستطيع روايات بهذه أن تبدل حياتنا الخاصة. أما في الملحمه والأنواع الأدبية التغربية فلا يمكن أن يتم شيء من هذا القبيل. وهنا إذن يظهر الخطر الخاص بهذه المنطقة من العلاقة بالرواية: إذ يستطيع المرء بنفسه أن يدخل إلى أعماق الرواية (ولن يستطيع أبداً الدخول لا إلى الملحمه ولا إلى أي نوع أدبي تغريبي آخر). ومن هنا نجد إمكانية الظاهرات الخاصة كالاستعاضة عن الحياة الحقيقة بقراءة عشرات من الروايات أو بأحلام تقتدي بنماذج الرواية (بطل الليالي البيضاء) كالبوفاري^(٢٤) وكظهور أبطال بعض الروايات التي أصبحت على الموضة في المجتمع، وهم أبطال خائبون وشيطانيون إلخ... ولا تستطيع الأنواع الأخرى أن تخلق ظاهرات مماثلة إلا إذا طبعت نفسها بطبع الرواية، أي عندما تنتقل إلى منطقة الاتصال (قصائد بايون مثلاً).

وبالاتجاه الزمني الجديد ومنطقة الاتصال، تتعلق ظاهرة أخرى مهمة للغاية في تاريخ الرواية: ونعني بذلك العلاقات الخاصة القائمة بين الرواية والأنواع غير الأدبية، وهي أنواع الحياة اليومية والأنواع الأيديولوجية. وحتى أثناء العصر الذي ولدت فيه الرواية والأنواع التي سبقتها، فقد كان يتم التركيز على أشكال مختلفة غير أدبية ومرتبطة بالحياة الخاصة والعامة للناس، ولا سيما على الأشكال البلاغية (وهناك نظرية ترى أن البلاغة هي أصل الرواية). وحتى في المراحل اللاحقة لتطور الرواية فإنها استعملت كثيراً أساليب الرسائل والمذكرات الخاصة والاعترافات، وكذلك أيضاً أشكال البلاغة الحقيقة إلخ... وبما أن الرواية نشأت في منطقة التماسم مع الحدث الراهن، فإنها غالباً ما تتجاوز الحد الخاص بالأداب، كي تتحول إلى عظة أخلاقية تارة، وطوراً إلى مؤلف فلسفى، وأحياناً إلى تدخل سياسى مكشوف، وأحياناً أخرى إلى اعتراف عفوياً فوج وغير مدروس أو إلى «صرخة للروح» إلخ... وتتميز الرواية كنوع أدبي قيد التكون بكل هذه الظاهرات. أجل إن الحدود القائمة بين الفن وعدمه والأدب وعدمه إلخ.. لم تضعها الآلة مرة واحدة. ذلك أن ما هو متميّز (Specificum) هو تارىخي. فلا يرتبط مصير الأدب فقط بنموه وبنطواراته داخل الحدود غير الملمسة لما هو متميّز؛ وإنما يتضمن هذه الحدود بالذات. إن تعديل الحدود في مختلف مجالات الثقافة (بما فيها الأدب) هو سيرورة بطيئة جداً ومعقدة. إن بعض المأخذ التي نلصقها بحدود «ما هو متميّز» (على غرار ما ذكرنا أعلاه) ليست إلا مؤشرات على هذه السيرورة التي تتم في الأبعاد السحرية. ففي الرواية كنوع قيد التكون، تظهر مؤشرات التحول لـ «ما هو متميّز» مراراً وبشكل واضح، وتكون ذات دلالة أكبر لأن الرواية تسير في مقدمة هذه التحولات. ولا تستطيع الرواية أن تكون وثيقة قادرة على تلميس المراحل

العظيمة والمصائر البعيدة لتطور الأدب بجمله .

إلا أن التغير في التوجه الزمني وفي منطقة بناء الأنماط لا يظهر في مكان آخر بشكل أعمق وأعظم إلا في إعادة ترميم صورة الإنسان داخل الأدب . إلا أني لن أتكلّم في معرض هذه الدراسة إلا بإيجاز وسطحية عن هذه المسألة الكبيرة والمعقدة .

إن إنسان الأنواع الأدبية التغريبية الكبرى هو إنسان الماضي المطلق والتنافر (الابتعاد) . وبحد ذاته هو تام ومغلق تماماً . وتم على مستوى بطيولي عالٍ ، ولكنّه يقدّم (بالفتح) لنا بكماله ونجدّه هكذا ، وهو موجود هنا منذ البداية وحتى النهاية ، ويتناسب مع ذاته ويتعادل تماماً مع ذاته . ويفقد باطننته تماماً . ولا يوجد أي فرق بين كيانه الحقيقي ومظهره الخارجي . وتتحقق كل طاقاته وإمكانياته بشكل كامل في وضعه الاجتماعي المرئي وفي قدره كله ، وحتى في مظهره الخارجي ؛ ولا يبقى منه شيء خارج هذا القدر المحتوم والوضع الاجتماعي المرتبطين به . فأصبح كل ما كان يستطيع أن يصبحه ، ولم يكن بوسعه أن يكون إلا ما صاره . لقد فقد باطننته ، إن أخذناها بمعنى آخر أكثر بدائية وارتباطاً بالحرافية نوعاً ما ، أي أنه يتكشف فيه كل شيء ويُعلن جهاراً ، وينطبق ذلك أيضاً على عالمه الداخلي وملامحه كلها وتجلياته وأعماله الخارجية . ويتطابق رأيه عن نفسه مع رأي الناس فيه تماماً ، إن عيننا بالناس المجتمع (طابعه الجماعي) أو الشاعر الجوال أو المستمعين .

و سنقول في هذا الصدد كلمتين حول مسألة « مدح الذات » كما وردت عند بلوتارخوس وبعض الكتاب الآخرين . في ظروف المستوى المتباعد (أو مستوى عدم الاتصال) لا توجد الأنماط ذاتها ومن أجل ذاتها ، وإنما من أجل الذين سيأتون فيما بعد ، أي في ذاكرة الأئلاف ؛

أشعر بذاتي وبشخصي على مستوى البعد والتغريب؛ إن وعي لذاتي يكون غريباً عني على هذا المستوى التغريبي للذاكرة، فأرى نفسي في عيني انسان آخر. إن تطابق الأشكال هذا - تطابق وجهات النظر حول الذات والآخرين - له طابع بدائي وساذج، إذ لا يوجد من بعد خلاف بينهما. ولم نصل بعد إلى الاعتراف وافراغ الذات من الطابع القدسي. فيتطابق المتصور مع المتصور^(٢٥)!

فلا يعرف عن نفسه ولا يرى فيها إلا ما يعرفه الآخرون عنه ويرونه فيه. إذ إن كل ما يستطيع انسان آخر أن يقوله عن الكاتب يستطيع هو نفسه أن يقوله عن نفسه، وبالعكس. فلا يوجد أي سر يكتشف فيه، أو أي شيء للسعى إلى تلمسه فيه، كما لا يستطيع المرء أن يفضحه ولا أن يتحداه؛ إنه انفتاح مطلق على الخارج، فلا نقدر أن نرى فيه فرقاً بين الغلاف والنواة. ويجب الإضافة أنَّ الإنسان الملحمي محروم من كل بادرة ايديولوجية (وذلك ينطبق على الأبطال والكاتب معاً). ولا يعرف الجو الملحمي إلا مفهوماً واحداً ووحيداً للعالم، مفهوماً منجزاً تماماً وإزامياً ويقينياً بالنسبة للأبطال والمُؤلف والسامعين. ويفتقرب الإنسان الملحمي أيضاً إلى المبادرة اللغوية، ذلك أنَّ الجو الملحمي لا يعرف إلا اللغة الواحدة نفسها والمنتهية. إذن لا يستطيع مفهوم العالم أو اللغة أن يكونا عوامل حصر وتحديد للصور الإنسانية ولإضفاء طابع الفردية عليها. ذلك أنَّ الناس هنا محصورون ومحدودون ويغلب عليهم طابع الفردية بسبب المواقف والمصائر المختلفة وليس بسبب «الحقائق» المختلفة. وحتى الآلهة فإنهم لا يختلفون عن البشر من جراء إحدى الحقائق الخاصة، فإنهم يتكلمون اللغة نفسها وعندهم نفس المفهوم عن العالم ونفس المصير. ونفس الانفتاح المطلق على الخارج.

إن خصائص شخص الملحمة التي تتفق على معظمها جميع الأنواع التغريبية الكبرى الأخرى، تؤسس الجمال الخارق والنزاهة والشفافية المرهفة والتحقيق الأدبي لصورة الإنسان هذه، إلا أنها في ذات الوقت سبب لوضعه المحدود ولعجزه نوعاً ما عن العيش في ظروف حياتية جديدة تخلّ بـ محل الظروف القديمة.

إن ردم المسافة الملحمية وانتقال الصورة البشرية من مستواها البعيد إلى منطقة الاتصال بالحدث الحاضر غير التام (والحدث المستقبلي إذن) يؤديان إلى إعادة بناء جذرية لصورة الإنسان في الرواية (وبالتالي في الأدب كله). وفي هذه السيرورة لعبت الأصول المجائية المرتبطة بالفولكلور دوراً عظيماً. وكانت المرحلة الأولى، لأهميتها البالغة، هي جعل صورة الإنسان مألوفة بواسطة الهجاء... وخرّب الضحك المسافة الملحمية وانهك في دراسة حرّة وملوفة عن الإنسان، فقلبه كما نقلب إصبع قفاز، وفضح النشاز القائم بين المظهر الخارجي والداخل وبين الممكّن وتحقيقه. وأدخلت إلى صورة الإنسان دينامية فعالة جداً، ألا وهي دينامية عدم التطابق والخلاف القائمين في المراحل المختلفة لهذه الصورة؛ وانقطع الإنسان عن التطابق مع نفسه، وبالتالي لم يعد صاحب العمل قائراً على إعطاء صورة كاملة عن عمله. ووَجَدَ الضحك أولاً في عدم المطابقات والاختلافات هذه نتائج هزلية (بيد أنها ليست فقط هزلية)، أما في الأنواع «المجائية الرصينة» في التاريخ القديم فإننا نرى انبعاث صور من صنف آخر، فمثلاً كانت صورة سقراط صورة رائعة إلا أن شخصه كان بطريقته الجديدة والمعقدة جداً شخصاً له بُعد واحد، وشخصاً بطالياً.

إن البنية الفنية للأقنعة الشعبية الكبرى التي أثرت كثيراً في مصير صورة الإنسان في الرواية في المراحل الخامسة من تطورها (الأنواع

الهجائية الرصينة في التاريخ القديم وعند رابليه وسرفانتيس) ذات دلالة كبرى . ولا يمثل البطل الملحمي والماساوي شيئاً خارج قدره والموضوع الذي يحدده هذا القدر . فلا يستطيع أن يصبح بطلًا لأي مصرير أو موضوع آخر . وبالعكس فإن الأقنعة الشعبية - ماكوس وبوليسيينيلاً وأرلوكان - لا تستطيع أن تعيش أي مصرير وأن تظهر في كل حالة (وهذا ما تعمله أحياناً داخل المسرحية الواحدة نفسها) دون أن ينهك جوهرها في هذه المصائر والحالات ، إذ يتواافق فيها دائمًا احتياط لفلسفتها المتفائلة ولقوتها الزائدة وتحافظ على وجهها الخاص القليل التعقيد بالطبع وغير المستنفد فعلاً . ومن هنا تأتي فعالية هذه الأقنعة بتجاوزها الموضوع . ولأنها تدخل خارج الموضوع - لا سيما في حيل المسرحيات الكوميدية الرومانية (attelanes) وفي مساخر (lazzi) الكوميديا الإيطالية - فإنها تكشف عن وجهها بأفضل طريقة . فلا البطل الملحمي ولا البطل التراجيدي يستطيعان بطبعتها أن يظهرا أثناء استطراد بعيد عن الموضوع أو أثناء استراحة ما بين الفصلين ، إذ لا يمكن لذلك لا الوجه ولا الحركات ولا اللغة ؛ وهذا ما ينحهم معاً قوتهم ولكن أيضاً حدودهم . إن البطل الملحمي والتراجيدي هو بطل يسير نحو الموت بطبعته نفسها . وبالعكس تماماً فإن الأقنعة الشعبية لا تموت أبداً ؛ فلا يتوقع أيّ موضوع من مواضع المسرحيات الكوميدية الرومانية أو المسرحيات الهزلية الإيطالية أو الفرنسية الميتالة إلى اللون الإيطالي ، ولا يستطيع أن يتوقع الموت الفعلي لماكوس أو بوليسيينيلاً أو أرلوكان . وبالمقابل فإن عدداً كبيراً من هذه المسرحيات تتوقع موتهم الهزلي والمصنوع (وتتوقع بالتالي نهوضهم من بين الأموات) . إنهم أبطال الارتجالات الحرة ، وليسوا أبطال الأسطورة ؛ إنهم أبطال السيرورة الحيوية الحاضرة دائماً التي لا تفنى والتي تتجدد أبداً ، وليسوا أبطال الماضي المطلق .

ويجب التأكيد على أن هذه الأقنعة وبنيتها (عدم المطابقة مع الذات في أية حالة معروضة، حيويتها المفرطة وفلسفتها المرح탄، احتياطي الغنى الذي لا ينضب، إلخ...) أثّرت كثيراً في تطوير صورة الإنسان في الرواية التي حافظت على هذه البنية ولكن بشكل أكثر تعقيداً وجدية (أو بشكل هجائي رصين) وتركت مضمونها أكثر عمقاً.

إن أحد المواضيع الداخلية الأساسية للرواية هو عدم تلاؤم مصير البطل مع وضعه الراهن. فإذاً أن يكون البطل أكبر من مصيره وإما أن يكون أصغر من إنسانيته. فلا يمكن أن يكون تماماً وحتى النهاية موظفاً ونبيلاً ريفياً وتاجراً وشابةً صالحًا للزواج وحسوداً وأباً إلخ... وإذا أصبح أحد أبطال الرواية ذلك بالرغم من كل شيء، أي أنه دخل تماماً في وضعه الراهن ومصيره (وهذا ما يحدث تماماً في الروايات الأخلاقية والروايات التي لها نوع محدد، ويحدث كذلك مع معظم الشخصوص الثنوين في الرواية عامة)، فيمكن عندئذ أن تتحقق الزيادة في الإنسانية داخل شخصية البطل الأساسي؛ وعلى كل حال تتحقق هذه الزيادة دائماً على مستوى المؤلف بطريقته في معالجة الشكل والمضمون وبطريقة فهمه للإنسان وتصوره. إن نفس منطقة الاتصال بالحاضر غير المنتهي، وبالمستقبل إذن، تؤدي إلى ضرورة مثل هذا التناقض بين الإنسان ونفسه. وتكون في الإنسان دائماً طاقات غير محققة ومتطلبات لم ترَ النور. وهناك المستقبل الذي لا يستطيع إلا أن يؤثر في صورة الإنسان ويضرب جذوره فيه.

يرفض الإنسان حتى النهاية أن يتبلور تماماً في جسد تاريخي اجتماعي قائم. إذ لا توجد أشكال تستطيع أن تجسد تحسيناً كاملاً كافة إمكانياته ومتطلباته كإنسان ويتمكن فيها أن ينهك نفسه - كبطل ملحسي أو

تراجيدي - حتى آخر كلمة يستطيع أن يلبسها لبساً كاملاً دون مغalaة. ويبقى دائماً فائضاً من الإنسانية غير محقق كما تبقى هناك دائماً حاجة إلى المستقبل ومكان ضروري لهذا المستقبل. وكل الشياط الموجودة ضيقية (وتعطي الإنسان بالتالي أشكالاً هزلية). إلا أن هذه الإنسانية الزائدة والتي يستحيل تجسّدها يمكن أن تتحقق لا في البطل وإنما في وجهة نظر الكاتب (عند غوغول مثلاً). ذلك أن الحقيقة في الرواية ليست بحد ذاتها إلا إحدى الحقائق الممكنة، ليست ضرورة وإنما هي من صنع المصادفة وتتضمن إمكانيات أخرى.

إن الاستقامة الملحمية للإنسان تفسد في الرواية حسب عدد من الاتجاهات الأخرى أيضاً، إذ يتكشف تناقض ملحوظ بين الإنسان الداخلي وإنسان المظاهر، وكذلك فإن ذاتية الإنسان هي التي تصبح موضوع اختبار وتصور، على مستوى الضحك والانتناس قبل كل شيء. ويظهر تناقض نوعي في الرؤى المختلفة: شكل الإنسان كما يراه هو نفسه، وشكل الإنسان كما يراه الآخرون فيه. إن هذا الفساد في الاستقامة الملحمية (والتراجيدي) للإنسان في الرواية يكون مصحوباً بتحضيرات لكتلية انسانية أخرى ومعقدة ولمستوى عالٍ من تطور الإنسانية.

وأخيراً فإن الإنسان يحصل في الرواية على مبادرة ايديولوجية ولغوية، مما يغير شكل الصورة المعطاة عنه (نمط الفردانية الجديد والأكثر تطوراً). فمنذ المرحلة القدية من نشوء الرواية ظهرت صور رائعة لأبطال منظرين: فتلك كانت صورة سقراط وتلك كانت شخصية أبيقور المشرق وصورته في كتاب «رواية ابقراط»، وتلك كانت صورة ديوجينوس الروائية جداً كما ظهرت في الأدب الحواري الواسع لدى

الفلسفه الكلبين وفي الهجاء المينيبي (حيث يقترب كثيراً من صورة القناع الشعبي)، وتلك أخيراً كانت صورة مينيبيوس عند لوقيانوس السميسياطي . فيكون بطل الرواية بشكل عام منظراً حسب درجته .

وهذا هو المخطط الأولي النظري إلى حد ما وغير المتقن لإعادة بناء صورة الإنسان في الرواية .

ولننظر سريعاً في النتائج .

إن الحاضر غير المكتمل كنقطة انطلاق للرواية وكمركز توجهه ايديولوجي وفني لها يشكل انقلاباً كبيراً في الفكر الإبداعي للإنسان . ففي أوروبا تم التعبير عن التوجيه الجديد للمرتبية القديمة للأزمنة وزواها تماماً بواسطة تحديات كبيرة في النوع شملت إلى حد ما التاريخ الكلاسيكي القديم؛ أمّا في ما يخصّ الأزمنة المعاصرة فقد تم ذلك في حقبة أواخر القرون الوسطى والنهضة . ففي هذه الحقبات نشأت أسس الرواية كنوع أدبي ، بالرغم من أن بعض عناصرها كان موجوداً منذ زمن طويل وتصبّ جذوره في أرضية الفولكلور . وكل الأنواع الكبرى الأخرى كانت في هذه الحقب قد اكتملت منذ أمد طويل وشاخت وتحجرت . واخترقتها جميعها المرتبية القديمة للأزمنة . وكنوع أدبي نشأت الرواية منذ البداية وتطورت فيها بعد انطلاقاً من إحساس جديد بالزمن . ولم يلعب الماضي المطلق أو الأسطورة القومية أو التغريب المرتبي أي دور في سيرورة نشوئها كنوع (ولم تلعب الدور الذي بقي ثانوياً إلا في حقب معينة من تطور الرواية عندما أصبحت موضوعاً لشكل من أشكال الملحمـة ، كما في الرواية الباروكية مثلاً)؛ فنشأت الرواية إذن داخل سيرورة التفسخ في التغريب الملحمـي ، وداخل سيرورة تأسيس العالم والإنسان بواسطة الضحك ، والانتقاد من موضوع التصور الفني ونقله

إلى المستوى البسيط للواقع الذي عاصره الكاتب، هذا الواقع غير المكتمل وغير المنوح، الحي والشارد. ومنذ البداية لم تنشأ الرواية في الصورة البعيدة للماضي المطلق وإنما في نقطة الاتصال المباشر مع هذه المعاصرة غير التامة. ونجد التجربة الشخصية والخيال المبدع الحرّ أصلاً من أصولها. وظهرت صورة الإنسان الجديدة الواضحة في الإطار النثري للرواية كما ظهر المفهوم العلسي الجديد المبني على التجربة، في آن واحدٍ وجنبًا إلى جنب. وهكذا كانت الرواية منذ البداية مصنوعة من طينة تختلف عن طينة الأنواع الأخرى التي تحققت، وكان لها طبيعة مغایرة. ففيها وبها نشأ نوعاً ما مصير الأدب كله. ولذا عندما ولدت لم يكن بسعها أن تصير نوعاً بسيطاً ضمن الأنواع الأخرى ولم تكن تستطيع إقامة علاقاتها بها بشكل تعايش هادئ ومتناول. وأمام الرواية تصرفت جميع الأنواع الأخرى بصورة مغایرة. وبدأ صراع طويل لجعل هذه الأنواع تقترب من الرواية، ولإدخالها في نقطة الاتصال المباشر مع الواقع غير التام. وكانت مسيرة هذا الصراع معقدة وشائكة.

إن جعل الأدب يقترب من الرواية لا يعني اطلاقاً أننا أجبرنا الأنواع الأخرى على الامتثال لقوانين الرواية، وهي قوانين غريبة على طبيعتها. أجل إن الرواية لا تتوافق فيها هذه القوانين. لأنها بطبعتها غير قابلة للتقيين. إنها قابلية التشكيل بالذات، هي نوع يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبداً ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقرَّ فيها. فمثل هذا النوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقاً في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل (بالكسر). وكذلك فإن جعل الأنواع الأخرى تقترب من الرواية لا يعني خضوعها لقوانين غريبة، وبالعكس يعني ذلك تحررها من كل الأعراف والصيغ الجاهزة (الكليشيّات) والادعاءات الميّتة التي أكل الدهر عليها وشرب، ومن كل ما يعوق تطورها الخاص وكل ما يحولها -

بالنسبة للرواية - إلى عدد من الأنماط الجاهزة القدمة التي لا تنساب العصر.

ولقد سقت هذه الأفكار بشكل نظري نوعاً ما . ولم أوضحها إلا ببعض الأمثلة المستقة من مراحل تكون الرواية في التاريخ القدم . ولقد تبلور اختياري بعد أن تبيّن لي أن أهمية هذه المرحلة مهملاً تماماً عندنا . فعندما نتكلّم عن المرحلة القدمة لتطور الرواية نعني بذلك ضمنياً ، حسب التقليد ، « الرواية اليونانية » فقط . إن المرحلة القدمة للرواية لها أهمية كبرى للقيام بفهم صحيح لطبيعة هذا النوع الأدبي . ولكن الرواية لم تكن تستطيع فعلاً في الواقع القديم أن تطور كافة الإمكانيات التي توافرت له في العالم الحديث . ولقد ذكرنا أن الواقع غير التام في بعض جوانب التاريخ القديم يبدأ بإشعار نفسه أنه أقرب إلى المستقبل أكثر منه إلى الماضي . ولكن في غياب المنظور الذي يميز المجتمع القديم ، فإن سيرورة التوجه الجديد نحو مستقبل حقيقي لم يكن بوسعه أن يؤدي إلى نتيجة ، لأن هذا المستقبل الحقيقي لم يكن موجوداً . ولقد تم هذا التوجه الجديد لأول مرة ليس فقط كتتمة للماضي لم تكتمل بعد وإنما أيضاً كبداية جديدة وبطولية . إن إدراك شيء ما وصياغته على مستوى الواقع المعاصر لم يكن يدل فقط على الحط من شأنه ، وإنما أيضاً على نقله إلى العوالم السامية لهذه البداية البطولية . وفي عصر النهضة شعر الحاضر بأنه يكون لأول مرة أقرب جداً من المستقبل أكثر منه من الماضي (يجب فهم كلمة أقرب بمعنىها : القرب وصلة القربي) ، وذلك بوعي كامل وبدقة لا متناهية . إن سيرورة تشكيل الرواية لم تكن قد انتهت ولم تنته بعد . وتدخل الآن في مرحلة جديدة . وما يميز عصرنا التعقيد الكبير والتعمق العظيم للعالم والنمو الهائل لمتطلبات الإنسان ولادراجه ونقده . وهذه الميزات هي التي ستعطي النوع الروائي تطوره اللاحق .

أحوال شهي

- (١) ما عدا - على علمي - مقالة قيمة للدكتور فيصل دراج في مجلة الطريق، عدد ٣ - ٤، ص ص ٢٢ - ٥٨ ، وهي بعنوان: «العلاقة الروائية في العلاقات الاجتماعية (الرواية ونمط الانتاج) .
- (٢) وذلك إثر مقالة للناقدة البلغارية/الفرنسية جوليا كريستيفا في مجلة نقد (Critique)، عدد ٢٢٣٩ بعنوان: «باختين، الكلمة، الموار، الرواية» .
- (٣) صدرت له ترجمة جزئية في دار الطليعة، بعنوان «الرواية كملحمة بورجوازية» ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ١٩٧٩ .
- (٤) استشهاد للكلود بريشو مأخذ من الأعمال المختارة (المنشورات الاجتماعية، ص ٤٦٥) .
- (٥) انظر مقدمة الطبعة الفرنسية لكتاب باختين حول «علم الجمال ونظرية الرواية» ، وهي لميشيل أكوتورييه، غاليلار، ١٩٧٨ ، ص ١٦ .
- (٦) مأخذة من كتاب باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» . انظر مقدمة أكوتورييه لكتاب باختين الآف الذكر، ص ١٣ .
- (٧) انظر الحاشية السابقة.
- (٨) ابروين رود: «الرواية اليونانية وروادها» ، برلين، ١٨٧٦؛ وأعيدت طباعته عام ١٩٦٠ (E. Rohde. *Der Griechische Roman und seine Voraussetzungen*).
- (٩) هانس - كارل فيزل (١٧٤٧ - ١٨١٩) روائي وكاتب مسرحي ألماني. كتب رواية «تاريخ طوبیاس کناؤت الحکیم» في اربعة أجزاء، وظهرت عامي ١٧٧٤ و ١٧٧٥ .
- (١٠) صدر عام ١٧٧٤
- (١١) هي المحاضرة التي ألقاها باختين عام ١٩٣٨ في الـ IMLI، حول «المخطاب في الرواية»؛ ونشرت فقرات من هذه المحاضرة في مجلة Questions de littérature Littérature russe et étrangère (مسائل في الأدب) (العدد ٨ من عام ١٩٦٥) وفي كتاب (الأدب الروسي والأجنبي) (نشر سارansk، ١٩٦٧).

(١٢) *Skaz* كلمة روسية من الصعب ترجمتها . وهي قصة أو حكاية تحمل فيها طريقة الرواية ، أي أنماط الكلام الطبيعية للراوي من لهجة وأسلوب في اللفظ وخصائص نحوية وذبذبة في الصوت وأنماط في النبرة إلخ ... ويعتمد أداؤها على عامل التأثير السمعي . وتشبه إلى حد ما القصص الشعبي «للحكواتي» في تراثنا الشعبي العربي .

وقد أخذ الشكلانيون الروس هذا المصطلح وجعلوا منه أحد المصطلحات الأساسية في الأسلوبية الشكلية وأصبح يعني عندهم أسلوب ونوع الرواية التي ترتكز على النبرة الخاصة للراوي القصصي .

(١٣) انظر الحاشية رقم ١٤

(١٤) سوفرون : كاتب مسرحي يوناني ركز كثيراً على الإيمائية ، وكان لاذعاً في نقهه الاجتماعي . عاصر أوربيدس (القرن الخامس قبل الميلاد) . ولكن كتبه ، لسوء الحظ ، ضاعت ولم تصل إلينا .
(المترجم) .

(١٥) يعود أصل هذه الكلمة إلى اليونانية . ففي العصر اليوناني القديم كانت الكلمة تعني المأدبة التي تنتهي بشرب الخمرة . وبعدئذ بدأت الكلمة تعني أدب الخمرة وكل ما يحيط بها من حديث وغناء ولعب ورقص بين الندامى ، بالإضافة إلى مشاركة القيام .

(المترجم)

(١٦) ينسب الماجاء المينيبي إلى مينيوس العذاري ، وهو كاتب سوري من القرن الثالث الميلادي كتب باليونانية . ولاقت كتبه رواجاً كبيراً ، إلا أنها لم تصل إلينا . وهو أول كاتب مرج بين الشعر والثر . واشتهر بنقده اللاذع وهجائه الساخر .
(المترجم)

(١٧) لوقيانوس السميسياطي : كاتب سوري كبير ، ولد سنة ١٢٥ في سميساط على ضفة الفرات الأعلى . وكتب باليونانية عدة مؤلفات منها «محاورات الموتى» . وكان لوقيانوس عقلانياً لا يؤمن بالأساطير والعقائد . واشتهر بسخريته اللاذعة . وهو الذي طور الفن الروائي في الأدب اليوناني في كتابيه : «قصة حقيقة» و«الحمار» .
(المترجم) .

(١٨) إن «الذاكرة» في كتب الذكريات والسير الذاتية تحتل طابعاً خاصاً ، إنها ذاكرة تذكرني بنفسي وبالعالم المحيط بي . إنها ذاكرة لا تستدعي البطولة ، إذ فيها شيء ما آلي ، فهي مجرد تدوين لبعض النقاط (ولبست مهمتها) . إنها الذاكرة الخاصة دون الإحالـة إلى بعض الأجيال أو دون الارتباط بهـم ، إنها الذاكرة المحدودة بمدى حياتي وحدها (دون أجداد

أو أجيال). وينتمي ما هو تذكر إلى نوع الحوار السocraticي.

(المترجم).

(١٩) إن المارغيتيس اليونانية هي قصيدة هزلية تروي مغامرات بطل اسمه المارغيت وهو الذي يمثل دائماً دور الأبله المهبول. وتشبه المقامات في الأدب العربي.

(المترجم).

(٢٠) كان الإله ساتورن (زحل) بالنسبة للروماني إله الحبوب والخصب والكرم أيضاً، ويحمل في الرسوم والمنحوتات منجل الفلاح ومشذب الكرمي. وظهر الإله، في التراث الروماني، كمؤسس للأمة الرومانية، بعد أن طرد من جبل الأولibus (جبل الآلهة عند الاغريق) ولجا إلى إيطاليا حيث أقام حضارة عريقة سميت بالعصر الذهبي اللاتيني.

(المترجم).

(٢١) ثارون هو شاعر وعالم روماني عبقري تميز بعلمه الموسعي. وألف كتاباً عنوانه الاقتصاد الريفي، وعاش في القرن الأول قبل الميلاد. أما بويس فهو فيلسوف وشاعر ورجل دولة عاش ما بين ٤٨٠ و ٥٢٤ للميلاد؛ وكان وزيراً للإمبراطور تيودوريك الكبير.

(٢٢) «يفجني أونيغين» هي رواية بوشكين الشهيرة التي رسم فيها الحياة الاجتماعية في بطرسبرغ في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وتعتبر هذه الرواية الشعرية تحولاً من الرومانسية إلى الواقعية.

(المترجم).

(٢٣) بدأ بذلك التخلص من العقلية الشوفينية اليونانية القديمة التي كانت تقسم الشعوب إلى قسمين: القسم الأول وهو مكون من اليونانيين أو الهلينيين الأقحاح والمحضرين، والقسم الثاني من البرابرة، بما في هذه الكلمة من تحفظ.

(المترجم).

(٢٤) نسبة إلى رواية فلوبير الشهيرة: مدام بوفاري.

(٢٥) تتلاشى الملهمة عندما يبدأ البحث عن وجهة نظر جديدة عن الذات (دون تدخل وجهة نظر الآخرين). ويزرس الشكل المعبر للرواية كابتعاد عن القاعدة ولكن طابع «الخطأ» فيها يظهر بجلاءً معناها الذاتي. فيتم أولاً تجاوز القاعدة وبعدئذ يتجلى الوجه الإشكالي للقاعدة نفسها.

ثبت الم الموضوعات

٧	مقدمة
٧	ميغائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥)
٨	أعماله
٩	الرواية وأهميتها في أعمال باختين
١٢	المنهجية الجديدة
١٩	الملحمة والرواية
٦٨	الحواشي
٧١	ثبت الم موضوعات

المراجحة والرواية

تعرض هذه المقالة في الرواية للنافذ الشكلاني الروسي المعروف ميخائيل باختين رؤية جديدة لموضوع ظهور الرواية في عصر النهضة الاوروبية. فخلافاً للمتعارف عليه وما أكده جورج لوكانش برى م. باختين انقطعان بين الرواية والملحمة من ناحية، وارتباط الرواية بتصوف الفئات الدنيا أو سواد الناس لا البورجوازية من ناحية ثانية.

ان هذه الرؤية المتميزة للرواية ماهية وتقنية تبسطق من تأسيس شامل وجذري وجديد لكل التراث الدراسي حول المؤسوع حيث تهادى مسلمات الشكل والمضمون والأدب الواقعي لصالح نظرية للأدب الشكل فيها - بكل ما يعني ذلك - هو الحقيقة الوحيدة.