

مِخَايِيلُ بَاخْتِينَ

الخطاب الروائي

ترجمة وتقديم
محمد بركة



دار الأمان
الرباط

يخايلُ باخْتين

الخطاب الروائي

ترجمة وتقديم
محمد بَرادة

دار الأمان

للنشر والتوزيع

4، زنقة المأمونية

الهاتف 232.76 - الرباط

هذه ترجمة للجزء الذى يحمل عنوان : « عن الخطاب الروائي » والمنشور ضمن الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين : « استيقا الرواية ونظريتها » : Esthetique et theorie du roman الذى ترجمته عن الروسية داريا أوليفنى وأصدرته دار جالمار سنة ١٩٧٨ . وقد كتب باختين دراساته الخمس عن الخطاب الروائي ما بين ١٩٣٤ - ١٩٤١ أما تحليله لرواية تولستوي « بعث » فقد ترجمناه عن كتاب تودوروف « باختين : المبدأ الحوارى » الذى نشرته دار لوسوي سنة ١٩٨١ .

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة — 1987 .

الطبعة الثانية : دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط — 1987

صمم الغلاف : عبد الله الحريوي

موقع باخمين في مجال نظرية الرواية

تشغل نظرية/ نظريات الرواية ، حيزاً كبيراً من كتابات الفلاسفة والنقاد المنظرين ومحلّي شعرية الخطاب ، بالرغم من أن « تاريخ » النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيرى تميّز عما عداه من الأجناس ، لا يرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر . ولاشك أن ما بَوَّأَ نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة ، هو توافق صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية ، ومع تجديد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية وبالإستيقا ، واتخاذها مجالاً للتفكير في إشكالية الإنسان من منظور مغاير لتحليل التاريخ العام وتنظيره ... ولعل فردريك شيلكيل قد لخص هذا التوجّه الملحّ لدى الفلاسفة والأدباء في نهاية القرن الثامن عشر ، في إحدى شذارته ، عندما قال :

« إن تاريخ الشعر الحديث برمته ، هو تعليق متّصل على نصّ الفلسفة القصير ، ذلك أن كل فن يجب أن يصير علماً ، وكل علم عليه أن يصير فنّاً ؛ وعلى الشعر والفلسفة أن يكونا مجتمعين »^(١) .

هذه النبذة المتحمسة لأحد أبرز وجوه الرومانسية الجذرية الأولى ، تؤشر على الزخم الذي سيطبع تفكير الأدب في ذاته ومجالاته وغائته وعلاقته ببقية الأجناس التعبيرية ، وطموحه إلى « المطلق الأدبي » وسط اللغات والخطابات المتعدّدة .. وستكون الرواية ، بعد ماكتبه جوته ، ومن خلال إعادة استكشاف دانتي ، وسيرفانتيس ، ورابليه ، هي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاء التبدلات المجتمعية المتسارعة ، وتنظير مسارات التماظهر والتعبير .

وقد أسعف على « ازدهار » التفكير النظرى في الرواية وتواصله ، كونها جنساً تعبيرياً « غير مُنتهِ » في تكوّنه ، مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدّاً منها بعض عناصرها ، ممّا جعل خطاب الرواية خطاباً « خليطاً » متصلاً بسيرورات تعدد اللغات والأصوات ، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص ، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإبستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى .

لذلك ، قبل الحديث عن التصورات النظرية والمقولات الأساسية التي بلورها ميخائيل باختين في

مجال تاريخ الرواية وإستراتيجيتها ، يتحتم التنبيه إلى الجهود المبذولة قبله وأيضاً إلى اجتهادات نظرية تالية لما كُتِبَ، تحاول أن تتدارك محدودية تحليلاته ، وأن تغنيها اعتماداً على استيعاب روايات جديدة لم يأخذها باختين في الاعتبار . بعبارة أخرى ، فإن قراءة تحليلات باختين قراءة مخصصة ، تستدعى الحرص على مراعاة مسألتين :

- استحضار تعدّد المقاربات المنهجية والإبستمولوجية لنظرية الرواية إلى درجة تسمح بالحديث عن تاريخ نظريات الرواية ، واستكناه صورة مختلف المفاهيم التي وجّهت كُتّاب الرواية في فترات وسياقات وآداب مختلفة . وهذا لايعنى نفْي وجود عناصر مشتركة تسند النص الروائي وتتيح وصفه واستخلاص خصائصه الاستدلالية ، وإنما هو تأكيد على نسبية تنظير الرواية بوصفه تنظيراً يَبْنِيه مفكرون وأدباء ، انطلاقاً من أسئلة تحاور ثقافة معينة وتتفاعل مع حقول ومناهج ودوائر معرفية تؤثر البنية الفكرية والمجتمعية العامة .

- تَجَنُّب اختزال النصوص الروائية إلى مقولات ومصطلحات واردة في نظرية الرواية ، وإفساح المجال أمام النصوص لكي تغتني النظرية وتصبح أداة تحليل وإضاءة ، بدلاً من أن تتحول إلى معايير ثابتة عاجزة عن التجدّد والانواع .

لهذه الاعتبارات ، سأتناول في هذه المقدمة ثلاث نقط متكاملة فيما بينها ، قد تصلح لأن تكون مدخلاً لموضعة تفكير باختين في الرواية ، وربط أسئلته ببعض الأسئلة الشاغلة للنقد الروائي العربي .

إشكالية نظرية الرواية

قبل هيجل ولوكاش اللذين حدّدا بعض عناصر إشكالية الرواية من منظور فلسفي - تاريخي ، كانت هناك محاولة الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا (رومانسية مجلة « أتينيوم »⁽¹⁾ L' Athenoeum التي طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تصوورها العام المتطلع إلى « المطلق الأدبي » الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترّب من « كلية عضوية » قادرة على أن تِلدّ نفسها وتلد عالماً غير مجزأ . ومن ثم فإن فردريك شليكل في رسالته عن الرواية ، يُلحّ على أن « كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية » مشتملة على الثبرات الخالدة للَنَزْوَة ، وعلى فوضَى سديم الفُرسان ، وعوالم النصوص القديمة (دانتي ، سيرفانتيس ، شكسبير) ، إن الرواية لايمكن أن تستحق اسمها إذا « لم تكن خليطاً من المحكي ، والنشيد ، ومن أشكال أخرى » . لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة « وتابعة » لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي : فهم لايقبلون الرواية إلّا بوصفها « جنساً » للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زُخْرُفِيَّة . لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك « اللامنتهي » ، الّا محدّد ، الذي يتخايل لهم في أفق تطّلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم وتحقيق المطلق ليس في الأدب وحده ، وإنما في « إنتاج » الإنسان لنفسه كذلك .

لكن العنصر الأساسي في تنظيرهم للرواية هو اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدّد الأجناس التعبيرية وعلى تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات الثرية المبتذلة . إن هذا

العنصر سيُصُحَّح أحد المكوّنات البارزة في تشييدات نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية ، وخاصة عند باختين الذي تعمّق في تحليل تكوّن الرواية من خلال التقاء عدّة أجناس تعبيرية ، وتداخل لغات وأصوات متعددة .

ولاشك أن هيجل في كتابه « الإستيقا » ، هو الذي دشّن نظيراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحوّلات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربي خلال صعود البورجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر . وبالرغم من قلة الصفحات المخصصة للحديث عن الرواية ، فإن ملاحظات هيجل في الموضوع تكتسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحته للإشكالية الإستيقية عما كانت مطروحة عليه عند كانط ، وبالنظر إلى اعتماده ، في تحليلاته ، على التاريخ ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجلية الإواليات الكامنة وراء تبدّل كثير من العلاقات المجتمعية ، وكذلك نقد مظاهر الاستلاب المرافقة لسيرورة قيام « العالم الحديث » .

ففى الصفحات التي خصّصها لتحليل العنصر الروائي Le romanesque داخل المجتمع ، بعد تلاشي العنصر الرومانسي ، يعيد هيجل إلى الذاكرة أنّه بدأ مع رواية الفروسية ومع الرواية الرعوية ، لكنه ، في العصر الحديث ، تحوّل عن بُعد الفروسي (الخيالي) ليتجسد عبر محتوى أصبح قائماً بالفعل داخل المجتمع : « ... فالحياة الخارجية التي كانت خاضعة ، إلى ذلك الحين لنزوات المصادفة ولتقلباتها ، قد تحوّلت إلى نظام حقيقي ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدولة ، بحيث أن الشرطة ، والمحاكم ، والجيش ، والحكومة هي التي أصبحت ، الآن ، تحتل مكان الأهداف الخيالية التي جرى وراءها الفرسان^(١) » . ونتيجة لهذا الوضع الاجتماعي الجديد ، تحوّل « الروائي » عما كان عليه من قبل وتبدّل سلوكات الأبطال - الفرسان لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة . صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة ، والمجتمع ، والدولة والقوانين ، ومقتضيات المهنة .. إن أبطال الرواية ، وهم من الشباب ، يجدون في تلك القيود والتنظيمات ، اعتداء على جميع « حقوق القلب الخالدة » . من ثم يغدو الصراع مع هذا الواقع صراعاً بين البطل - الفرد والمجتمع لتغيير العالم أو ، على الأقل ، « للحصول على زاوية من سماء فوق هذه الأرض » برفقة حبيبة تشاطره مثله الأعلى . ويتابع هيجل تحليله لهذه المسألة معتمداً على منهجه الجدلي ، ليضع أمامنا الأبعاد الجديدة التي أخذها الأبطال في الرواية كما في المجتمع : ذلك أن تلك المطامح ومآثفجره من صراعات هي التي أصبحت تحمل اسم « سنوات التعلّم » لأنها تقدم للفرد قيمة تربوية كبيرة من خلال وصّله بالواقع القائم ، وإغناؤه بالتجارب العملية . وتكون النتيجة أن يؤوّل البطل المتمرد إلى التعقل ، ويعود إلى الاندماج في الحياة الاجتماعية ، فيتزوج امرأة هي تقريباً « مثل النساء الأخريات » وينخرط في عمل مليء بالمتاعب ، وباختصار يجد نفسه « في اليقظة بعد الانشاء^(٢) »

أليس هذا الذي وصفه هيجل هو ماضار معروفاً باسم « رواية التعلّم » ، والذي يلخص نسيج معظم الروايات في القرن الثامن عشر بألمانيا ، وفي القرن التاسع عشر بفرنسا ؟ إن رَصْد هيجل

لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع واستجلاءه داخل الرواية ، هو ما جعله يعتبر هذه الأخيرة مجالاً لصراع « بين شعر القلب ، وبين نثر العلائق الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية » . وبذلك فإن الرواية تُصْطَلَع بوظيفة « ملحمة بورجوازية » داخل « مجتمع منظم بطريقة نثرية » ، (مبتذلة) لأنها تسعى إلى أن تستعيد كُليته وشعريته المفتقدتين .

من خلال هذه اللوحات ، على قِصرها ، يقدم هيجل عناصر نظرية لها أهميتها بالنسبة لتنظير الرواية ، خاصة ما يتصل بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع وجعل فضح الزّهم مكوّناً أساسياً في المحكي الروائي ، وافترض نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية .

ضمن هذا المنظور الفلسفي - التاريخي ، تابع جورج لو كاش نظيره للرواية مُطَوِّراً ومعمّقاً ملاحظات هيجل ، ومقدّماً في كتابه الشهير « نظرية الرواية » (١٩١٦)^(٥) تحليلاً لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله ، من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لـ « ملجأ التعالي » الذي يضيء عليها معنى أخلاقياً .

صدر لو كاش ، في تحليلاته ، عن منظور تاريخي - فلسفي يعكس اهتمامات الفكر الفلسفي الأوروبي عند اندلاع الحرب العالمية الأولى . كان لو كاش ينتقل من تأثير كانط إلى جدلية هيجل ، متأثراً أيضاً بديلتي ، وسيميل ، وماكس فيبر . وعندما بدأ بكتابة « نظرية الرواية » في ١٩١٤ ، كان فكره مشغولاً بالأخطار التي ستنتج عن انتصار محتمل لألمانيا . ومن ثم فإن كتابه ، في الواقع كان محاولة للبحث عن أفق عالم جديد ، وبحثاً عن مخرج من اليأس الذي حملته الحرب العالمية . اتخذ لو كاش ، من الحضارة الإغريقية بوصفها كلاً مُنتهياً ، مُغلّقاً ، متوفراً على شروط تعاليه ، مُنطلقاً لرصد الأشكال التعبيرية الأدبية ومقارنتها بشكل الرواية المنتمية إلى حضارة إشكالية يطبعها التمزق والاستلاب . لذلك فإن تحليله للملحمة والتراجيديا لا يهدف إلى جعلهما مثلاً أعلى يمكن إعادة إنتاجه أو تقليده وإنما يقصد إلى إبراز الشروط التي أوجدت هذين الشكلين ثم جعلتهما يختلفان ، لتظهر الرواية بوصفها شكلاً يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته . من ثم ، اعتمد لو كاش تفكيراً مُتعمّقاً في التَشَكُّلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي ، إذ لا يكفي تسجيل المظاهر التجريبية للتعبيرات الفنية ، بل لا بد من تصوّر فلسفة تاريخية للأشكال تفسر لنا لحظات الانتقال والتحوّل من شكل أساسي إلى آخر . وعلى هذا الأساس ، فإن الملحمة تعبر عن تطابق الذات مع العالم ، والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة ، مع الداخل المستغنى عن التساؤل . وتكون التراجيديا هي شكل الجوهر الخالص المهتم بميلاد الوعي والإحساس بالموت ، وتكون « رواية الشكل الجدلي للملحمة » ، شكل الوحدة داخل العشيرة والحضور داخل الغياب ، والأمل بدون مستقبل^(٦) . ومن نفس المنظور نجد لو كاش يختصر اللحظات المميّزة في الإنتاج الأدبي ، منذ بداية الزمن التاريخي إلى عتبة العالم المستقبلي ، في أربع صيغ يمثلها : هوميروس ودانتي (بالنسبة للحضارات المغلقة القديمة والعصور الوسطى) وسيرفانتيس ، وجوته ، وفلوبير (بالنسبة للحضارة الإشكالية في العصر البورجوازي) ودوستويفسكي (بالنسبة للعالم المقبل ، « العالم الجديد ») .

وراء هذا التصور العام لتاريخ الأشكال وتمفصلاتها ، هناك مفهومات أساسية استند إليها لوكاش لتأطير نظيره للرواية : الجوهر ، العلاقة العضوية ، الحياة ، الكلية ، التعالي ، المحايثة . وهى مفهومات ذات حمولة فلسفية معينة (مثالية كما سيصفها لوكاش نفسه فيما بعد) يستعملها لتفسير الحضارة اليونانية وللإجابة على بعض أسئلة الحضارة الحديثة ، وضمن ذلك ، يحدد تصوره للرواية بوصفها ، شكلاً ومضموناً ، ضرورة للتعبير عن العالم الحديث المجزأ ، وعن الذات التى أصبحت فاقدة لعلاقتها العضوية بالحياة ، ولاندماجها في كلية متعالية تقدم معنى لوجودها ...

لذلك ، فإن نظرية الرواية عند لوكاش ، تستند إلى تمييزها عن الأسس النظرية - كما يتصورها من منظوره - للملحمة والتراجيديا ، والدراما ، باعتبارها ليست مجرد أشكال أو أجناس تعبيرية منحردة من التجريب والممارسة ، وإنما بوصفها أشكالاً كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية ، وتستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية تُشترطها وتحدد فعاليتها ومداها . وعلى هذا الأساس ، فإن مايفصل الدراما عن الملحمة في نظره ، هو أن موضوع كل شعر ملحمي ليس شيئاً آخر سوى الحياة ، بينما الدراما (والتراجيديا خاصة) تعبر عن مايجب أن يكون من خلال تشكيلها للكلية المكثفة للجوهر : « وبعبارة أخرى يمكن القول بأن موضوع الدراما ، هو الأنا - المُدرَك ، وموضوع الملحمة هو الأنا - التجريبي »^(٧) .

من ثم ، فإن لوكاش يستدل على وجود « ادب ملحمي كبير » يتمحور حول مفهوم الحياة مع اختلاف في أشكال ذلك الأدب الملحمي . وإذا كانت الملحمة اليونانية قد جسدت التحام الذات بالعالم ، وكلية الحياة ، فإن العصور التالية أعطت أشكالاً ملحمية لايقوم موضوعها على كلية الحياة ، بل على أجزاء منها وعلى شذرات من الوجود تستمد حياتها من ذاتها ، وبذلك لا يكون مفهوم الكلية Totalité مفهوماً مفارقاً (ترانساندنتال) كما هو الشأن في الدراما ، وإنما هو مفهوم تجريبي - ميتافيزيقي ، يجمع بين التعالي والمحايثة بدون تفريق . ومن هنا ، يجد لوكاش الإطار العام الذي يضم الملحمة والرواية (إطار الأدب الملحمي الكبير) ، لكن مع فروق أساسية يخصص لها فصلاً من كتابه لتوضيحها . والنقطة الأساسية في إبراز الالتقاء والاختلاف بين الملحمة والرواية هى : « بين الملحمة والرواية - صيغتنا توضيح الأدب الملحمي الكبير - لا يعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب ، بل للمعطيات التاريخية - الفلسفية التى تفرض نفسها على إبداعه . فالرواية هى ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة ، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محايثة المعنى بالنسبة للحياة معضلة ، لكنها مع ذلك ، لم تكف عن أن تطمح إلى الكلية »^(٨) .

الرواية إذن ، في هذا السياق الفلسفى - التاريخي ، وضمن التأويلات التى قدمها لوكاش ، هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي . من أجل تشييد كلية جزئية ، إذا جاز التعبير ، تُسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته .. لكن مضمون الرواية غير التام باستمرار (نتيجة لوجودها في عالم غَرْصِيّ واشتغالها على فرد إشكالي)

يجعل شكلها في حالة صيرورة ، وغير مكتمل . ذلك أن العلاقة بين الأخلاق والإستيقا في سيرة إدعاء الرواية ، تختلف عما هي عليه في الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث خلُق الأشكال هو تأكيد لوجود نشاز بين الحياة والفن يكون مقبولاً وسابقاً للتشكيل ، بينما في الرواية يصبح ذلك النشاز هو الشكل ذاته . مضمون الرواية وشكلها مفتوحان ، إلا أن الشكل يحقق ، مع ذلك ، توازناً متحرراً « بين الصيرورة والكائن » فالرواية : « بوصفها فكرة للصيرورة تصبح حالة ، فتتمكّن ، وقد غدت كائناً معيارياً للصيرورة ، من أن تتجاوز نفسها : الطريق بدأت ، والرحلة انتهت »^(٩) .

ومجموع هذه التحديدات يجد مايقابله في بناء الرواية الداخلي^(١٠) الذي يحلل لوكاش عناصره بنفس الدقة والعمق : فالعلة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائي ، هي لحظة انقسام الأفكار عن العالم ، وتحولها - داخل الإنسان - إلى أحداث نفسية ، أي إلى مثل عليا . عندئذ تفقد الفردية l'individualite طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعاً غير إشكالي ، فتصير هي نفسها غاية نفسها ، لأنها تكتشف أن ماهو جوهرى ، يوجد داخلها ، لا بوصفه امتلاكاً ، ولا بوصفه أساساً لوجودها ، وإنما بوصفه موضوعاً للبحث . من هنا ، أهمية البيوغرافيا (السيرة) في شكل الرواية ، فالشكل السيري يحوّل النزوع إلى التوحد المباشر مع الحياة ، إلى كينونة ، لأن السيرة لاكتسب معناها (مُبرّرها) إلا من خلال علاقتها بعالم من المثل العليا يتجاوزها ، عالم لايتوفر على حقيقته إلا بقدر ما يعيش داخل الفرد (العنصر السيري) عبر تجربة معيشة . ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدلية تؤثر في بناء الرواية من خلال شكلين : انعدام الانسجام بين السريّة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ، عن الاكتمال فعلياً وعن إدراك الكلية والاتحام .. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجى ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكوّن لعنائه .

إنّ هذه السيرة الكامنة وراء شكل الرواية الداخلي ، هي ، في الآن نفسه ، صورة لِسِير الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها . فالسيرة الواضحة للشكل الروائي الداخلي المعتمد على السيرة ، هي التي تضئ المسافة الفاصلة بين اللامحدود ، المتقطع ، داخل المادة الروائية ، وبين اللامنتهى ، المتواصل ، الخاص بالمادة الملحمية .. ومن هذا المنظور ، ينتهي لوكاش إلى القول :

« إن التركيبة الروائية ، صَهْر لا يخلو من مفارقة ، لعناصر متنافرة ومتقطعة ، مدعوة لأن تتكوّن داخل وحدة عضوية موضوعة دائماً موضع تساؤل »^(١١) .

وفي القسم الثاني من « نظرية الرواية »^(١٢) يقدم لوكاش نمذجة للشكل الروائي انطلاقاً من المعاناة الأساسية لعدم التلاؤم بين السيرة والمغامرة ، بين روح الإنسان وما ينتجه من عمل فني ، إذ لم يعد هناك نظام مفارق يحقق التعالي لجهود الإنسان ، ويمنحها كليتها وعلاقتها العضوية بالثقافة والحضارة ، من ثم تكون الرواية ، في نظر لوكاش ، هي « ملحة عالم بدون آلهة »^(١٣) . والنمذجة التي يقدمها لوكاش ترتكز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم . ويتخذ عدم

التلاؤم هذا ، شكلين : إما أن يكون أوسع من العالم الخارجي المكوّن لمجال أفعاله ، وإما أن يكون أضيق منه ، فينتج عن ذلك أن نفس (روح) البطل تتسع أو تضيق في وعيها ، بالنسبة للعالم الخارجي وتعتقداته . لكن في الحالتين معاً ، هناك فشل للبطل أمام الواقع لأنه يظل مشدوداً إلى القيم إلى « موطن الروح » « الحقيقية » ، ولو من خلال صيغة غير مباشرة يسميها لوكاش « الشيطانية » ، في مقابل الصيغة الإيجابية ، المباشرة ، المفقودة . تأسيساً على ذلك ، يستخرج لوكاش ، ثلاثة نماذج أساسية للرواية ، بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكوّن يستشعره من خلال أعمال تولستوي ودوستويفسكي :

١ - رواية المثالية المجردة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعتقداته ، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى . إنه « في عمّاه الشيطاني ، ينسى كلّ مسافة قائمة بين المثل الأعلى والفكرة ، بين الفكر الكوني والنفس الفردية » . والعمل الروائي الذي يصلح نموذجاً لهذا النوع هو دون كيشوت لسيرفانتيس ، وكذلك الأحمر والأسود لستاندال .

٢ - رواية رومانسية انجلاء الوهم : في هذا النموذج ، ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع ، من أن وعي الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعاً ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تُقدّمها الحياة له . إن البطل الإشكالي ، في هذا النموذج ، يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريره ، وبه ، ومن خلاله ، يواجه العالم الخارجي الذي يُجسّده المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر ، مجتمع « الطبيعة الثانية » المرتكزة على القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد . وهذا النموذج من الروايات (مثلاً ، التربية العاطفية لفلوير ، أو : نيبلس ليهن Niels Lyhne لجاكوبسن) يجسد وعي الذات بأهميتها والتوجّه إلى الإعلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطلاع بأي دور داخل بنية العالم الخارجي . إن هزيمة الفرد ، « هي الشرط نفسه لقيام الذاتية » بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي .

٣ - رواية التربية كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين : يتخذ لوكاش من « سنوات تعلم ويلهيلم ميستير » لجوته ، نموذجاً تركيبياً بين رواية المثالية المجردة ، ورواية رومانسية انجلاء الوهم . ذلك أن ويلهيلم ميستير ، سواء من وجهة النظر الإستيقية ، أو على مستوى فلسفة التاريخ ، تقع بين بناءَي النموذجين السالفين : « ييمّتها هي مصالحة الإنسان الإشكالي (...) مع الواقع الملموس والاجتماعي » . غير أن مصالحة السّريّة مع العالم الخارجي لا يجب أن تكون تبسيطية ، تلغي الصراع والتناقضات . إن « رواية التربية » تستجيب لحاجة الإنسانية إلى تحقيق توازن بين الفعل والتأمل . وبطل هذا النموذج يعي جيداً الطلاق بين السريّة والعالم ، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج : التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبّل أشكال حياته ، ومن جهة ثانية ، الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تُحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها ...

٤ - نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية : يحاول لوكاش ، من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي ، أن يستخلص نموذجاً « مكتملاً » يمكن أن يستعيد الانسان الحديث من خلاله ، كليته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع .. وهذا النموذج يعبر عنه بـ : « شكل الملحمة

المجّد» حيث سيبدو الفرد إنساناً ، وليس ككائن اجتماعي معزول . ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعية والثقافة .. ومع ذلك ، فإننا نستشعر ، في بعض صفحاته ، التطلع إلى عهد جديد من التاريخ العالمي . ويتوقف لوكاش وقفة جد قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستوفسكي ليعلن بأن « العالم الجديد » الذي يتطلع إليه ، يوجد ، لأول مرة ، في رواياته محدداً بعيداً عن كل تعارض مع ماهو موجود ، وكأنه رؤية للواقع بدون شروط .. .

لقد أفضنا ، قليلاً ، في عرض تصوّر لوكاش لنظرية الرواية ، لأن محاولته تكتسي أهمية خاصة ضمن مجموع محاولات التنظير الروائي ، ولأنها تتقاطع في بعض العناصر الأساسية مع نظرية باختين الروائية . ذلك أن محاولة لوكاش ، بشموليتها وربطها للأشكال التعبيرية الأدبية باللحظات الفلسفية التاريخية ، من خلال عدة مناهج تلخص المستوى الإستمولوجي للفلسفة الغربية في مطلع هذا القرن ، قد طرحت الرواية بوصفها أداة للمعرفة وشكلاً إستيقياً يقوم على تصور « أخلاق » . وبالرغم من الطابع المثالي الموجه لتصورات لوكاش في مرحلته الأولى ، فإن « نظرية الرواية » قدمت عناصر مغنية لتنظير الرواية ، ليس أقلها ماقدّمه لوسيان كولدمان من تنظير لسوسيولوجيا الرواية... (١٤)

وبالنسبة لعلاقة باختين بلوكاش ، في هذا المجال ، فقد لَقَّت نظري أن باختين لم يُشر ، ولو مرة واحدة ، فيما قرأته له ، إلى كتاب لوكاش « نظرية الرواية » . ومع ذلك ، فإننا نجد نقطاً مشتركة في تشييدهما النظري رغم اختلاف المنطلقين والنتائج. وستوضح هذه المسألة من خلال حديثنا عن مفهوم باختين لنظرية الرواية.

باختين ونظرية الرواية

في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين ينشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة ، معضلات شعرية دوستوفسكي ، ١٩٢٩) ، كان الطرف المقابل الموجه إليه الحوار والانتقادات ، هم الشكلاونيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بالأسنية دوسوسير . كانت اللغة ، عند هذا الطرف الأخير ، تُقدّم على أنها بناء مستقل ، له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة . وكان الشكلاونيون ، بانطلاقهم من أسئلة حول تظاهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية ، قد وجدوا في الأسنية الحديثة مستودعاً يستمدون منه المصطلحات ويسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية .. وجاءت الأسلوبية - في اتجاهها الأول - لتقتصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة ، متوخية استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب ...

وينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه : من داخل الفلسفة الماركسية ، وباطلاع جيد على الأسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين ، وبوعي أيضاً لسلبيات الوثوقية الايديولوجية التجريدية ، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري

السائد آنذاك . بالنسبة لباختين ، لا يمكن فصل الألسنية والأسلوبية عن جذور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجه دقتهما . ومن ثم ، فإنه يلح على « أسلوبية الجنس الأدبي » حتى لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو « جزء من الذاكرة الجماعية » يطبع كل أسلوب ببنّيته الاجتماعية . وهذا الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي هو الذي يتيح متابعة مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، ويحول دون الفرق في التفاصيل المتصلة بالخصائص الفردية .

وقد اتخذ باختين من الرواية مجالاً لدحض أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين (التقليديين كما يسميهم) وأيضاً لتشييد نظريته عن الرواية وعن الطابع الغيري للإبداع والتواصل . فالرواية ، في نظره « هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدبياً » . ولكي يُدلل باختين على الصفتين الأساسيتين المميزتين لنسيج الخطاب الروائي ، وهما : تعدد الملفوظات ، والتناص ، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعاً لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين^(١٦) عَبرَ - اللّساني La translinguistique أو ما أصبح يُعرّف اليوم بالتداولية la pragmatique ، ويربطه في معناه بالخطاب والكلمة ، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام .

هكذا ، فإن الخلفية التي يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة :

- عبر لسانية ، تداولية (لا ترفض الألسنية) تركز على تصور فلسفي غيري ، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع .

- نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشرّح العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسيلوجي لأشكال التعبير الايديولوجي .

ومن هذا المنظور ، يمكن أن نقول مع فلاديمير كيريزنسكي^(١٧) ، بأن طرح باختين لنظرية الرواية ، « يمثل في تاريخ نظريات الرواية قطعة ابستمولوجية لاجدال حولها » .

وبالفعل ، فإن باختين - بخلاف المنظرين الذين سبقوه - يتخلى عن الربط المؤلف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها ، محاولاً أن يجد لها جذوراً في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمّس مكوّناتها النّصّية في بعض النصوص النثرية الاغريقية والرومانية القديمة ، وكذلك في « روايات » العصور الوسطى . ولاشك أن هذا الموقف النظري ، عند باختين ، الذي يسعى إلى « استعادة » مكوّنات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به . ولكنه موقف لا يقنع كثيراً بوجود الرواية منذ « بدايات » النثر^(١٨) . يضاف إلى ذلك ، أن هذا التشييد لجذور الرواية ، يعتمد عناصر ومقولات مستمدة من روايات ديستوفسكي باعتبارها مثلاً أعلى في تحقّق الشكل الروائي ، وانطلاقاً منه يعيد قراءة تلك النصوص القديمة .

مهما يكن فإن هذه القراءة « الاستعادية » تحتفظ ، رغم كل الاعتراضات ، بقيمتها الحفريّة التي تلفت النظر إلى نُصوص نثرية لم تُعْطَ ما تستحقّه من أهميّة .

لكن من الصعب أيضاً ، القول بأن باختين يغض الطرف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وجعلت منها شكلاً لتعدد الأصوات واللغات ، وتنوع الملفوظات المتحاورة ، والمواقف الايديولوجية المتصارعة . ذلك أن باختين يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويله . فورا نموذج الرواية وتطورها ، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلعية اللغة ونزوعها الحدودى الملغى للتعدّد والنسبية . فمَنْذ القديم ، كانت هناك نصوص نثرية تعاكس مركزة حياة اللغة ، وتخالف اتجاه قوى توحيد الايديولوجيات اللفظية ، وتعمل على إيجاد كثرة لسانية لترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات ، وتكشف عالماً أكثر اتساعاً وتعقيداً ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه . وهذا الوعي الكاليلي ، التنسيبي ، هو الذي تطورت بذوره نتيجة لأحداث وتحولات تاريخية ومعرفية ، حطمت المركزية اللغوية والايديولوجية التي سادت في العصور الوسطى (الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ، عصر النهضة ، الثورة البروتستانتية ، الثورة الصناعية الخ) . مكانة اللغة ، إذن ، أساسية في تطوير جنس الرواية عند باختين ، ولكنها ليست اللغة - النسق ذات البنية الثابتة ، وإنما اللغة - الملفوظ - الكلمة - الخطاب ، المحمّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلعية إلى النسبية ، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخصوس ، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم . ونلمس الأهمية التي يوليها باختين للغة في الرواية من قوله التالي : « وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقى باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي ، الكاليلي ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية ، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحوّلة ، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانيات والمعضلات الحقيقية للرواية » (١٩) .

وضمن هذه الاعتبارات النظرية العامة التي يحدد باختين الرواية انطلاقاً منها ، نجد تعريفات أخرى يلتقى فيها مع منظرين آخرين سبقوه (هيجل ، الرومانسيون الألمان ، لوكاش) . وأكثر مانجد ذلك في الدراسة التي كتبها عن « المحكي الملحمي والرواية » (٢٠) حيث يورد تحديدات من هذا النوع : « الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة ومايزال غير مُكتمل » ، « .. لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة ، فإنها تعكس بعمق وجوهية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : فَوَحْده الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطوراً ما » . « .. لاتسمى الرواية إلى أن تتنبأ بالوقائع ولا إلى أن تخمّن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه ، فلها مشكلاتها الجديدة والنوعية ، والملح المميز لها هو إعادة التأويل والتقييم المستمرين . إن مركز دينامية الماضي ومركز إدراكه وتبريره ، قد انتقل إلى المستقبل » . « ... إحدى التيمات الروائية الداخلية الأساسية هي بالضبط ، عدم تلاؤم شخصيه ما ، مع مصيرها ووضعيتها .. » ، « .. مع الرواية ودخلها ، وُلِدَ ، إلى حد معين ، مستقبل الأدب بِرُمته .. »

إن جميع هذه الاستشهادات تؤكد فكرة جوهرية ، عند باختين وعند آخرين ، متصلة بالطابع الجدلي ، المفتوح ، الذي يميز الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية الأدبية . لكن باختين يُخصص تعريفاته العامة للرواية من خلال تحليلاته التفصيلية لمكونات الخطاب الروائي . وهذا الجانب هو الذي تتناوله الدراسات الخمس التي ترجمناها في هذا الكتاب لتقديم صورة مُدَقَّقة عن منهج ميخائيل باختين وطريقة تحليله و« تأريخه » للرواية الأوروبية ، وصياغته النظرية لبعض المقولات الإجرائية التي يقترحها لتحليل النص الروائي من الداخل . لذلك نود أن نتوقف قليلاً عند بعض المقولات والمصطلحات بهدف مساعدة القارئ على إدراك طبيعة المقاربة التي انتهجها في هذه الدراسات .

ربما كان العنوان الأدق لوصف هذه الدراسات هو « الخطاب في الرواية »^(٢١) كما ترجمه تودوروف ، بدلاً من « الخطاب الروائي » الوارد في الترجمة الفرنسية التي اعتمدناها . ذلك أن المسألة المحورية التي تستقطب اهتمام باختين ، هنا ، هي تحليل سيرورة تشخيص الخطاب داخل الخطاب الروائي ، أو كما عبر باختين عن ذلك ضمن إشكالية عامة :

« إذا كان موضوع الجنس الروائي ، النوعي ، هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تُنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار بوصفها لغة خاصة للتعبُّد اللساني) فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة »^(٢٢) .

غير أن باختين ، وهو يتوغل في تحليل تفاصيل تشخيص اللغة تشخيصاً لغوياً ، لا يغفل « الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب (..) أي حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصوغ من تعددية الصوت وتعددية اللغة » . من ثم فإن التشخيص الأدبي هو ، أساساً ، تشخيص لخطاب الآخر (الآخرين) ، اعتماداً على البارودي بين الملفوظات ، وعلى الأسلبة والمحكي المباشر : « ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص إلا أنه أيضاً مُشخَّص .. » ولتوضيح هذه السيرورة المعقدة ، حلَّل باختين في فصل « التعدد اللغوي في الرواية » طرائق استحضار خطاب الآخر ، فابرز منها ، على الخصوص : اللعب الهزلي مع اللغات ، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي) ، أقوال الشخصيات ومآخذه من « مناطق » ، المحكي المباشر ، والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر ، أمثال ، رسائل ، حكم ...) ، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتتنوع الملفوظات إلى الرواية ، كما تجعل خطاب الآخرين حاضراً بكمية وافرة . وهذا التعدد اللغوي المشخَّص لتنوع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخر ، يُفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيراً غير مباشر ، كما أنه يُحوّل خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت : « إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو صيغة حوار داخلي . هذا ما نجد في الخطابات الهزلية والساخرة ، والبارودية ، وفي الخطاب التكميري للسارد وللشخص ، وأخيراً في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها ، توجد بذرة حوار كامن غير منتشر ، مركّز على نفسه ، هو حوار صوتين ، ومفهومين للعالم وحوار لغتين .. » .

وفي فصل « المتكلم في الرواية » يتابع باختين تحليله للتشخيص الأدبي لِلَّغة ولخطاب الآخرين ، وطرائق نقل كلام المتكلمين نقلاً أدبياً إلى خطاب الرواية . إنه يلح على أن ما يضيفي الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها ، هو موضوع الإنسان الذي يتكلم وكلامه . فهذان العنصران الأخيران ، تتخذ منهما الرواية موضوعاً لتشخيص لفظي وأدبي ، و« المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا ، وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية .. » .

غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي ، بل لابد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس ، وراء كل ملفوظ منقول ، بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها الداخلية ، « ولا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدّد إعطاء القيمة اللّهُجِيَّة لِلَّغة وتُفْرِدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدّداً نفسه بتحويلات دلالية وابتقاءات معجمية » . وإلى جانب سياق التضمن وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر ، يُورِدُ باختين ثلاث طرائق لتشديد صورة اللغة في الرواية :

- الحوار الخالص ، الصريح .

- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، والتقاء وعيّن لغويّين مفصولين ، داخل ساحة ذلك الملفوظ . ويلزم أن يكون التهجين قصدياً .

- تعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى ، من خلال إضاعة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد اللغتين داخل ملفوظ واحد . وصيغ هذا التعالق هي :

الأسلبة : أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية « أجنبية » عنه ، يتحدث من خلالها عن موضوعه : « فاللغة المعاصرة تُلقِي ضوئاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلبة ، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل .. »

التنوع : نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسِّلَب يُدخل على المادة الأولية لِلَّغة موضوع الأسلبة ، مادته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة ..) .. متوخياً من وراء ذلك أن يَحْتَبِر اللغة المؤسِّلَبَة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها .

الباروديا : نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخّصة مع مقاصد اللغة المشخّصة ، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها . لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً ، بل عليها « أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهر مَالِكٌ لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوْشِرَتْ عليها » .

ولاشك أن هذه المسألة هي من الإضافات الهامة التي قدمها باختين في مجال تحليل وجود الخطاب

والمفوضات داخل الرواية ، والتقاط طرائق التشخيص الأدبي للغات « الأجنبية » عن لغة الكاتب . وهذا ما يجعل من الرواية مجال صهر للتأثيرات المتبادلة ومجال توليد للمعاني الجديدة : « في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف ، داخل رؤية الآخر للعالم ، على رؤيتها الخاصة . وفي الرواية أيضا تقع ترجمة إيديولوجية « لِلْغَةِ الْآخَرِينَ ، ومجاوزة « أجنبيتها » التي ليست سوى عَرَضِيَّة وخارجية ، وظاهرية » .

إن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع هذه الدراسات - كما لاحظ تودوروف (٢٣) - هي اعتمادها على التحليل وعلى مقولات ومصطلحات لوصف سجل الروايات التي تُعَرَّض لها . وبذلك فإن قراءة باختين لتاريخ الرواية الأوروبية هي قراءة تحليلية وصفية ، مُنطلقة من تصور نظري ، أكثر مما هي تنظير نَسَقِي يؤكد وجود نظام داخل التغير ، ويسمح بالتنبؤ لمستقبل الأدب والرواية ، على غرار منهجية هيجل . من ثم فإن النتائج الجزئية التي يصل إليها باختين في قراءاته التفصيلية ، تكتسي بدورها أهمية كبيرة لأنها تفتح الطريق أمام آفاق أخرى لتنظير الخطاب الروائي . وهذا ما نجده في استخراجه لمغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة مع تقديم تعريفات مميزة لها ، على نحو ما فعله في دراسته « خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية » . ففي هذه الدراسة يورد ما يقرب من سبعة عشر مُغَايِرًا :

- ١ - نصوص العصر القديم (مثل الجحش الذهبي) .
- ٢ - الرواية السفسطائية .
- ٣ - رواية القرون الوسطى .
- ٤ - رواية الفروسية .
- ٥ - الرواية الباروكية .
- ٦ - الرواية الرعوية .
- ٧ - الرواية الغزلية .
- ٨ - رواية السيرة .
- ٩ - رواية السيرة - الذاتية .
- ١٠ - رواية الاختبار .
- ١١ - الرواية الرسائلية .
- ١٢ - الرواية الاضطارية .
- ١٣ - رواية الإثارة .
- ١٤ - الرواية الهزلية .
- ١٥ - رواية التكوين والتعلم .
- ١٦ - رواية المغامرة .
- ١٧ - رواية الاعترافات .

وفي التحليلات والتعريفات المقتَضبة التي يوردها باختين لهذه المغايرات الروائية ، يعبر عن صعوبة إدماج « النثر الروائي للعصور القديمة في « بنية الرواية التركيبية والديماتيكية » ، ولذلك فإن تحليله

لتلك النصوص القديمة اتجه بالأخص إلى الكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرات الرواية في الأزمنة الحديثة . ومن ثم ، يمكن القول بأن المبدأ النظري الجوهرى في نظرية الرواية عند باختين هو اللغة ذات الوعي الكاليل التنسيبي ، التى وجدت في النثر البوائى ، ثم في الرواية ، شكلها التعبيري الملائم من أجل تحطيم مطلقة اللغة الواحدة والوحيدة . وهكذا فإن : « اللغة التى كانت قديماً ، تجسداً لايجادل ، ووحيداً ، للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة » .

أود أن ألفت نظر القارئ إلى أنه يستطيع أن يجد في « تحليل رواية » البعث لتولستوي «^(٢٤)» التى أضفتها إلى دراسات « الخطاب البوائى » ، نموذجاً للتحليل التطبيقي عند باختين : فهو إلى جانب تمييزه النظري لرواية بعث بوصفها رواية اجتماعية - إيدولوجية ، قد ربط بين التبدلات الاجتماعية والسياسية ، وبين التحول الفني الشكلي عند تولستوي ، مع إبراز الأطروحة الايدولوجية التى تعبر عنها « بعث » كرواية انتقادية ، داعية إلى مثل أعلى طوبوي .. وقد اعتمد باختين في تحليله على مستويات السرد ، وتشخيص اللغات « الأجنبية » وتفاصيل اللوحات الاجتماعية .

ولاشك أن مزاجه باختين بين تحليل النصوص ، وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استناداً إلى الماركسية المتفتحة على الأسنسية والأسلوبية والسيمائية ، بهدف إبراز الطابع البغيى لدى الانسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي ، هو ما يعطى لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها .

مابعد باختين .. راهنية باختين

لقد أولينا الاهتمام ، في هذه المقدمة ، للمجال النظري المشترك الذي تلتقي عنده تحليلات وتنظيرات نقاد وفلاسفة جعلوا من الرواية أداة معرفة ، وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحويلات عميقة في بنيات المجتمع ورؤياته للعالم .

لكن هذه القراءة في نظرية الرواية تظل جد ناقصة بدون الإشارة إلى « تنظيرات » الروائيين أنفسهم سواء في شكل مقالات وتعليقات أو في شكل حوارات وتحليلات مُدمجة ضمن بنية الروايات التى كتبوها ، على نحو ما فعل بروسست في أحد أجزاء « البحث عن الزمن الضائع » أو مثلما نجد في « مزيفو النقود » لأندريه جيد ..^(٢٥) .

والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائماً وراء تحولات الرواية ، وبالتالي وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد والفلاسفة . ففي أواخر القرن التاسع عشر ، عندما بدأت الرواية الأوربية تغوص في اجترارية الواقعية والطبيعية ، جاءت حُدوس نيتشه وفولوير^(٢٦) يُثَوِّش على إمكانيات كامنة في النفس واللاواقع واللغة . وفي بدايات القرن العشرين ، كان هناك أكثر من روائي (بروسست ، توماس مان ، جويس ..) يعملون بترأمن ، وبدون تنسيق ،

على إنجاز أعمال تلقى مع بعض تصورات الناقد الفيلسوف جورج لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » .

ومنذ ذلك الحين ، وباستثناء روايات التسلية ، أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلاقته بالرؤية والواقع والتخييل ، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءاً ملتحماً بإنتاجهم . غير أن معظم تلك النظريات هي تنظيرات جزئية أو موضعية تجيب على أسئلة محدودة ، أو تقترح « حلولاً » لمعضلات تتصل بتقنية الرواية . وهذا مايمكن أن نجد له نماذج في تنظيرات « الرواية الجديدة » ، وفي بعض مقالات جان بول سارتر الجدالية أو في استخلاصات النقاد لنظرية متكاملة عند روائي واحد .. (٢٧)

ومع ذلك ، فإن النقد الحديث يخصص حيزاً كبيراً للتفكير في نظرية الرواية وبلورة شعرية روائية لتحليل مكوناتها وبنياتها وعناصر صوغها التخيلي . وهو تفكير يستعين بمختلف المناهج والمعطيات العلمية خاصة في مجالات الألسنية والسميائية ، والشعرية ، والتحليل النفساني ، والسوسيولوجيا . ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالآخرين ..) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وقدرتها على المسألة والتساؤل ، توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .

إن معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية وبنظيرتها ، من أمثال كريستيفا ، وتودوروف ، وجيت ، وزيرا ، وفيليب هامون ، وفلاديمير كرينزسكي ، (٢٨) يتخذون أفقاً تحليلاتهم مجاوزة الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر - اللسانية ، بين عناصر خطابها ، والأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وسميائيتها .. وهو نفس الأفق الذي كان ميخائيل باختين ، منذ ثلاثينات هذا القرن ، رائداً في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى .

ومن ثم راهنية باختين .

ونحن لانقصد بالراهنية الصلابة المطلقة لنظرية باختين ولقولاته ومصطلحاته ، وإنما نوفر أطروحاته ومنهجيته على عناصر حيوية صالحة لأن تخصب البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية . وتمشياً مع جوهر منهجية باختين ، فإن نتائجه لايمكن أن تكون إلا محدودة ومُتطلبية لمتابعة التحليل والتفكير والتعديل ، على ضوء ما استجد من إنتاج روائي ومن تنظيرات معرفية (خاصة وأن باختين لم يتناول بالتحليل روايات أساسية كُتبت في القرن العشرين) . ومن شأن تطور الإنتاج الروائي أن يُنسب المصطلحات والمفاهيم النظرية .

وبالنسبة للرواية العربية ونقدها ، فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتابات يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجديد . ذلك أن ميخائيل باختين ، ابتداء من عشرينات هذا القرن ، وأجّة نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينات ، وماتزال ، عبر التعرف - المتأخر دائماً - على مناهج الألسنية والبنوية والسميائية والشكلانية .. ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها

وفي سياق مجتمعي مُعَيَّن ، قَدِّم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية ، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نُحوِّلها إلى خميرة لتفكير نقدي مُخَصَّب . وفي هذا الإطار ، أورد الملاحظات التالية :

١ - إن الرواية ، عند باختين ، جزء من ثقافة المجتمع . والثقافة ، مثل الرواية ، مكونة من خطابات تُعَيِّمها الذاكرة الجماعية ، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات . وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات ... ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعةً وعناصر تقنية تكتسب . إنها ، قبل كل شيء ، إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع ، وفي التراث المكتوب والشفوي ، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي . وجميع « المظاهر » في الحياة ، كما في الرواية ، تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا ، خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي أعطاه لها باختين :

« نقصد بالإيديولوجيا ، مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري ، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويُثَبِّتُه بواسطة الكلمة ، والرسم ، والخط أو بشكل سيميائي آخر . من ثم عندما نقول إيديولوجيا : فإن ذلك يعني ، داخل إشارة ، أو كلمة ، أو علامة ، أو خط بياني ، أو رمز ، الخ .. » (٢٩) .

وهذا عنصر يجب أن يستحضره الروائي العربي وناقده ، سواء عند صوغ المتكلمين في الرواية أو عند تحليل كلامهم .

٢ - يعتبر باختين الروائي منتجاً للمعرفة ومحاوراً لثقافته ومجتمعه . ومن ثم ، فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة « محايدة » تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانياً أو تبرز مدى تفرُّدها التعبيري والمعجمي . فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات ، والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية ، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل .

لأجل ذلك ، فإن ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكونات في تشابكاتها وتظاهراتها وامتداداتها الدلالية . ذلك « أن حلّ المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية . وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويماً للرواية لا يكون فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق ، بل أيضاً تقويماً إيديولوجياً لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي .. » (٣٠) .

وتتمثل أهمية هذه الملاحظة ، بالنسبة لنا ، في أن يُقلع الروائي العربي عن اصطناع البراءة واختيار الطرائق السهلة ، وفي أن يستعيد الناقد مسؤوليته في إنتاج المعرفة والإنصات لما تقوله الروايات بعيداً عن الاختزال والتصنيفات المسبقة .

٣ - تَعَوَّدنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق « نظرية » في النقد العربي ، وفي « الرواية العربية » حفاظاً على خصوصيتها « وحماية » هويتنا الثقافية من الأستلاب والتقليد ...

وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد . فالأمر لا يتعلق بـ « وضع » نظرية تستجيب لخصوصية مُتَوَهمة ، ثابتة ، وإنما بَوَعْي الرواية تاريخاً ونظرية ونصوصاً ، والاستفادة من حصيلة تجارب

الرواية في ثقافات أخرى من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوع . وأظن أن ما يقدمه باحثين ، في هذا المجال ، على جانب كبير من الأهمية . فهو يعتبر : « أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية ، وضرورة الأدب لا تتمثل في نموه وتحوّلاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها ، بل إن الأدب يُقَلِّق حتى تلك الحدود .. » (٣١) .

لذلك فإن خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً إشكالياً ، متفاعلاً ، وعلى أن تعتمد التاريخ لحلّ مشكلاتها . ومن هذا المنظور ، فإن العودة إلى نصوصنا النثرية القديمة ، والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتخيلية في التراث ، تكون عودةً مخصصة على ضوء ما يقترحه باحثين في مجال محاور لغات الماضي وملفوظاته ، وفي مجال وعي مخاطر « تكريس » اللغات ، وإعادة تَنْبِير الخطابات والنصوص ...

إن الرواية في صيرورة مستمرة ..

والخصوصية - ومنها خصوصية الثقافة والأدب - لا تَبْلُورُ إِلَّا بِوَعْيِ التاريخ - الصيرورة .

ذلك بعض ماتضيئه لنا هذه الدراسات .

محمد برادة

يونيو ١٩٨٦

- (١) ورد في كتاب المطلق الأدبي ، تأليف وترجمة لابات ونانسي ، سوي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣
- Ph. Lacone Laborth J. L. Nancy: L. Absolu bitteraire, seuil, 1978
- (٢) انظر كتاب « المطلق الأدبي : نظرية الأدب عند الرومانسية الألمانية » تأليف وترجمة : فيليب لاکو - لابات ، وَ : جان - ليد نانسي ، نشر لوسوي ، باريس ، ١٩٧٨ مصدر مذكور .
- إن هذا الكتاب يقدم تحليلاً جديداً ونصوصاً لم تكن مترجمة إلى الفرنسية عن هذه الحركة التي وضعت منذ نهاية القرن ١٨ ، أسئلة عميقة حول طبيعة الأدب والكتابة والأجناس التعبيرية والحداثة ، وكانت لها ممارسات مميزة أضفت على تجربتها صفة الطلائعية والخصوصية ، وخاصة فيما يتصل بالكتابة « الجماعية » بدون إثبات « ملكية » النصوص ، وأيضاً مايتصل بشكل « الشذرات » .
- (٣) انظر : هيجل ، الإستيقا ، فلاماريون ، ج ٣ ترجمة S- Jankélévitch ص ٣٤٧ .
- (٤) هيجل ، المرجع المذكور ؟ ص . ٣٤٨
- (٥) اعتمدنا على الترجمة الفرنسية le théorie du roman من إنجاز جان كليرفواي ، نشر كوئيتي ، باريس ١٩٦٣ . وفي التقديم الذي كتبه لوکاش للترجمة الفرنسية ، أوضح أنه كتب « نظرية الرواية » خلال الفترة المتراوحة بين ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ونُشر ، أول مرة ، في برلين العام ١٩٢٠ . وفي هذه المقدمة يُبرز المؤلف مايفصله ، عن كتابه بعد أن أصبح ماركسياً منذ ١٩١٧ ويلخص انتقاداته لنظريته في الرواية ، في أنها جمعت بين « أخلاق يسارية وإبستمولوجيا يمينية » ص ١٦ . لكن نَتَصَّلْ لوکاش من كتابه ، لایلغى أهميته ، ليس فقط من الناحية التاريخية للفكر الفلسفي ، بل وأيضاً في مجال الإستيقا والتنظير ، لأن نظرية الرواية اشتملت على عناصر هامة ، خاصة مايتصل بالبنية الروائية (الشكل الدال) ومفهوم الزمنية بوصفها ديمومة ..
- (٦) هذا استنتاج أورده لوسيان كولدمان في الدراسة المثبتة بآخر كتاب « نظرية الرواية » تحت عنوان « مدخل لكتابات لوکاش الأولى » من ص ١٥٦ إلى ١٩٠ . وفي هذه الدراسة ، يوضح كولدمان مدى استفادته من لوکاش في تشييد تصوره النظري للرواية وللبنوية التكوينية .
- (٧) نظرية الرواية ، ص ٤٠ .
- (٨) نظرية الرواية ص ٤٩ .
- (٩) المرجع المذكور ؟ ص ٦٨ .
- (١٠) حصص لوکاش هذه المسألة فصلاً يحمل عنوان : « شكل الرواية الداخلي » (ص ٦٤ - ٧٨) ، وفي هذا الفصل يوضح أن البنية « المتقطعة » وغير التامة للرواية تعود إلى أسباب عميقة تنصل بعلائق الفرد بالكلية وبالتجريد ، في شروط الحضارة الحديثة ، وهذا مايجعل

- من البنية الروائية بنية ، شكلاً ، للغيب .. وقد ألح لوكاش على دور « السخرية » L'ironie بمفهومها العميق ، في إقامة البناء الروائي الداخلي ، لكننا لم نتعرض لهذه النقطة لأنها تحتاج إلى مجال أوسع . وقد اعتمدنا على هذا الفصل في تقديم أهم عناصر بناء الرواية الداخلي . (١١) م . م ، ص ٧٩ .
- (١٢) تشتمل « نظرية الرواية » على قسمين : ١ - أشكال الأدب الملحمي الكبير في علاقته بالحضارة ، حسب كونه كلاً متنبهاً ومغلماً ، أو أنه أدب إشكالي . ٢ - محاولة لمذجة الشكل الروائي .
- وإذا كان القسم الأول هو الذي يضع الأسس والمفاهيم النظرية ، فإن القسم الثاني ، إلى جانب تحليله الشمولي لبعض النماذج ، يحتوي أيضاً على توضيحات نظرية ، خاصة ما يتعلق بالزمنية والذاتية .
- (١٣) م . م ، ص ٨٤ .
- (١٤) يتحدث كولدمان في معظم كتبه عن استفادته من تحليلات لوكاش ونظرياته . انظر مثلاً ، كتابه « من أجل سوسولوجيا للرواية » .
- (١٥) لسنا متفقين مع الرأي الذي أورده رينر روشليت في كتابه « لوكاش الشاب » عن كون باختين لابعلم أن يكون تلميذاً للوكاش ، وسُع بعض الأفكار التي طرحها لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » ، وأن لوكاش قد أشار إلى نهاية الرواية المونولوجية وبداية الرواية الحوارية مع دوستوفسكي ... فمثل هذا الاستنتاج يُهمل الاختلاف الواضح بين طرح لوكاش الفلسفي الهيجلي ، وبين منهجية باختين الأسلوبية الاجتماعية السيميائية - وهذا ماستيضح في الفقرات التي خصصناها لباختين .
- انظر كتاب : Rainer Rochlitz: le Jeune lukacs: théorie de la forme et philosophie de l'histoire ed. Payot, paris, 1983, P. 277
- (١٦) انظر : Tzvetan Todorov: Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine ed. Seuil 1981, p. 42
- (١٧) كريزنسكي : Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne ed., 1981, p. 311
- (١٨) لقد ناقش هذه النقطة تودوروف من خلال الربط بين تحديد باختين للجنس الروائي وعلاقته بالزمان (الكرونوتوب) مُنتهاً إلى أن باختين لم يهتم كثيراً بتحديد معنى الرواية . انظر كتابه عن باختين ، مرجع مذكور ، ص ١٢٣ ومايليها .
- (١٩) من دراسة « التعدد اللغوي في الرواية » المترجمة في هذا الكتاب .
- (٢٠) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٣٩ ومايليها .
- (٢١) يشير تودوروف إلى ذلك في كتابه عن باختين ، موضحاً بعض الصعوبات والالتباسات التي تنشأ من الترجمة غير الدقيقة . ولكننا أبقينا على الترجمة الأولى لوجود التقاء بين المعنيين ، عند نهاية التحليل : فالخطاب في الرواية هو أيضاً صورة للخطاب الروائي .
- وهناك مصطلح آخر قدّم له تودوروف ترجمة مغايرة للترجمة التي اعتمدها ، وهو مصطلح hétérologie (تنوع الملفوظات) بينما الترجمة التي اعتمدها تستعمل Plurilinguisme (التعدد اللغوي) . لذلك نرجو أن يأخذ القارئ ذلك في الاعتبار حتى تُفهم عبارة التعدد اللغوي أيضاً بمعنى تعدد الملفوظات والخطابات .
- (٢٢) جميع الاستشهادات التي سنستعملها ، واردة في الدراسات المترجمة بهذا الكتاب .
- (٢٣) م . م ، ص ١١٨ .
- (٢٤) هذه الدراسات ترجمناها عن الترجمة الفرنسية التي ألّفها تودوروف بكتابة عن باختين ، وهي من إنجاز جورج فليبيكو بمساعدة مونيك كانتو . عنوان الدراسة بالفرنسية Préface à Résurrection
- (٢٥) معلوم أن مارسيل بروست كتب عدة مقالات عن الرواية وخاصة في خصوصته الجديدة مع الناقد سانت بوف التي أفضت به إلى العثور على أسلوبه الروائي الخاص .. (انظر كتابه : ضد سانت - بوف) . وفي جزء خاص من روايته الكبيرة ، يحمل عنوان « الزمن المستعاد » ، يتحدث بروست عن علاقة الرواية بالزمان ، ويرسم ملامح لمفهوم العام .
- أما أندريه جيد ، فقد كتب بتزامن مع كتابته لرواية « مزيفو النقود » ، يوميات عن الرواية تتضمن طرح بعض المشكلات التي اعترضته عند الكتابة ، كما تتضمن رأيه في الرواية بصفة عامة . وتتضمن الرواية نفسها فصلاً عن الرواية والواقع من خلال مذكرات إدوارد (انظر les fauoc- monnayeurs طبعة فولوي ، رقم ١٣١ ، ص ١٧٩ إلى ١٩١ . نشرت هذه الرواية أول مرة سنة ١٩٢٥) .
- (٢٦) نقدم لنا رسائل فلوير إلى أصدقائه وصديقاته ، صورة عن تطلعاته إلى كتابة رواية جديدة مختلفة تماماً عن روايات الاتجاهات والمدارس الأدبية السائدة آنذاك . كذلك ، فإن تنقله بين أساليب وأشكال مختلفة في رحلته الروائية ، تؤكد ذلك الاهتمام النظري بالرواية .
- (٢٧) كما نعلم ، فإن معظم كتاب « الرواية الجديدة » بفرنسا ، نشروا دراسات حول تصورهم النظري للرواية التي يكتبونها (ميشيل بيتر ، آلان روب كريبه ، تالي ساروت ..) . وبالنسبة لسارتر ، نجد بعض تصوراته عن الرواية في كتابه « مواقف » ٢ حيث يخلل رواية جون دون باسوس ١٩١٩ ، وحيث يخاصم فرانسوا موريك حول مفهومه للرواية ...

أما بالنسبة لاستخلاص الناقد لنظرية روائية عند أحد الروائيين ، فإننا نشير ، مثلاً إلى كتاب « لورانس العجيب » للناقد فلاديمير فولكوف (نشر جولييار - وأج دوم - ١٩٨٤) حيث يحلل فولكوف روايات لورانس درايل وينتهي إلى وجود « نظرية للرؤاية النسبية » عند لورانس ، تقوم على ثلاثة عناصر :

١ - خلق مكان مُربع الأبعاد حيث لا يُقدّم الزمان في نُفْسه التعاقبي ، وإنما من خلال أجزاء ديمومة مُدرّجَة بِحسب ضرورات ليست هي الضرورات الزمنية .

٢ - استعمال منظور تكعيبي يسمح بالتقديم المتزامن لمختلف وجوه الشيء نفسه .

٣ - الإقرار بأن الرواية هي رواية وليست قصة مزيفة معاشة ، مثلما أن اللوحة (في الرسم) ليست منظراً مزيفاً .
(٢٨) من المحاولات الأساسية ، الحديثة ، في نظير الرواية ، كتاب كريزنسكي بعنوان : « مَلَقَى العلامات : محاولات في الرواية الحديثة » نشر موتون ، ١٩٨١ . وهو محاولة للجولة سيميائية تعاقبية تبرز تطور استراتيجية السرد ، والبناء وتوليد المعنى . وهو كتاب يجمع بين التنظير والتحليل ، ويعتمد على قراءة أهم النصوص الروائية المعاصرة في أوروبا وأمريكا اللاتينية . وقد استفاد كريزنسكي من تحليلات باخтин .

(٢٩) أورد هذا التعريف تزفيتان تودوروف في كتابه : باخтин : المبدأ الحوارى ، سوي ١٩٨١ ، ص ٣٢ .

(٣٠) من دراسة « خطان أسلوبيان للرواية الأوربية » ، منشورة في هذا الكتاب .

(٣١) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٦٧ .

معجم الاصطلاحات

Aperceptif	المُدْرَك
Aphorisme	قول مأثور
Bivoque	ثنائي الصوت
Canonisation	تكريس
تفيد كلمة canonisation معنى التقديس ولكن السياق يفيد تكريس لغة من اللغات	
Caste	فئة مغلقة
Centralisation	مُرَكَّزة
Centrifuge	نابذ (طارد)
Centripète	جاذب (نحو المركز)
Compositionnel	مُرَكَّب
Consonance	تناغم
Contrebalancer	وَأَزَنَ
Dialogisation	صوغ حوارى
Diatribes	القدح اللاذع
Discordance	نشاز
discours- rayon	خطاب - شعاع
Ennoblement	تنبيل اللغة
يستعمله باختين كمرادف لما يحقق أدبية النص du langage	
Etrangère : langue	لغة أجنبية
Fabliau	حكاية شعبية
Genre	جنس (أدبى ، تعبيري)

المقصود ، الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها وتحولاتها . وهذا المصطلح متصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعتبره نسيجاً مكوّناً من مجموعة أجناس تعبيرية . لذلك آثرنا الجنس المتخلل على الجنس المضاف . لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي .

Hagiographie قداسة (سير القديسين)

Histologique نسيجي

Hybride هجين

Hybridité هجانة

Hybridisation تهجين

ننبه إلى أن التهجين عند باختين لا يقتصر بأية دلالة سلبية أو تنقيصية ، بل يصبح التهجين عنده عنصراً إيجابياً مولداً للجديد . وعلى هذا الأساس يعرف التهجين « بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، وهو أيضاً التقاء وعتين لغويتين مفصولتين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصدياً .

Idèologème عينة إيديولوجية

Incompréhension لافهم

Individualisation تفريد (إضفاء الطابع الفردي المميز)

Interrelation تعلق (كل الملفوظات تتبادل العلاقة بكيفية أو بأخرى)

Intersection تقاطع

Intentionnaliastion توفير القصصية

Jargon رطانة

Manièrisme تلفظ متصنع

Materiau مادة بناء

Mélodie رخامة

Monosémique أحادي الدلالة

Motivation poseudo- objective تعليل موضوعي مزعوم

Objectal غيري

Objectivation توضيح [إخفاء الموضوعية]

Orchestration تنسيق

Parodisation الصوغ البارودي

Parodie ، عند باختين ، هي نوع من الأسلبة ، تكون فيها قصصية اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية . ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهرية متوفر على منطقها الداخلي ، وكأشف لعالم متفرد مرتبط باللغة

التي كانت موضوعاً للباروديا ..

Parole autoritaire

كلام آمر

Parole persuasive

كلام مقنع

Pathos

باتوس ، مثير الانفعال

استعملنا ، أحياناً ، كلمة باتوس بدلاً من ترجمتها ، وفي أحيان أخرى استعملنا إثارة الانفعال . وقد اعتمدنا في هذه الترجمة على الشروح الواردة في الترجمة الأخيرة لكتاب الشعر لأرسطو ، ص ١٤٨ ، وأيضاً على التقسيمات التي يوردها أرسطو في « الخطابة » مميزاً بين *éthos* (الطابع المميز للخطيب) والباتوس (ما يحدث الانفعال في الجمهور) واللوغوس (التفكير المنطقي) .

Pathétique (discours)

خطاب مؤثر ، خطاب باتوسي

Philosophème

عيّنة فلسفية

Plurilinguisme

تعدد لغوي تعدد لساني

وحسب ملاحظة لتودوروف ، فإن المصطلح الذي يستعمله باختين بالروسية ، يمكن أن يفيد تنوع الملفوظات ، وتنوع أنماط الخطاب الاستدلالية :

Polysémie

تعدد الدلالة ، تعدد المعنى

réaccentuation

إعادة التّنبير

يستعمل باختين مصطلح إعادة التنبير بمعنى خاص ، إذ يَجْعَلُهُ ، إلى جانب التكريس ، عنصراً أساسياً في تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل « وجوه » الرواية . ومن ثم فإن سيرورة إعادة التنبير قد تكون سالبة أو موجبة ، فهي تُشَوِّه فهم أسلوب الرواية أحياناً ، وأحياناً أخرى تضيف عليها دلالات جديدة . وفي تاريخ الأدب ، يكتسب مفهوم إعادة التنبير دلالة كبيرة ، لأن كل عصر يُعيد ، على طريقته ، تنبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماضٍ قريب أو بعيد ، فيعيد إبرازها اجتماعياً وإيديولوجياً .. وكثير من الشخصيات الأدبية الجديدة هي مخلوقة من إعادة تنبير أعمال قديمة ...

Réfraction

انكسار ، حَرْف

يرى باختين أن من السمات الأساسية للكاتب الروائي ، التحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به . ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحَرْفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية . ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب ، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي ...

Roman d' apprentissage

رواية التعلّم

Roman à sensations

رواية الإثارة

Roman de chevalerie

رواية الفروسية

Roman d' éducation

رواية التربية

Roman d' épreuve

رواية الاختبار

Roman de formation	رواية التكوين
Roman de galant	رواية الغزل
Roman humoristique	الرواية الهزلية
Roman pastoral	الرواية الرعوية
Satire	أهجية ساخرة
Sentence	حكممة
Sentimentalisme	عواطفية
Stratification	تنضيد (تنضيد تراتبي)

آثرنا ترجمة هذه المصطلح بـ « تنضيد تراتبي » لأن باختين يستعمله في سياق إبراز قصدية الروائي عند تعدد اللغات وتوظيف الأجناس التعبيرية المتخللة وحرف لغته الخاصة .. بهدف جعل لغة الرواية نسقاً من اللغات منظماً أدبياً . ومن ثم فإن التنضيد يكون تراتبياً حسب قصدية الكاتب ورؤيته .

Stylisation	أسلية
-------------	-------

الأسلية ، عند باختين ، تدرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية . وتميز الأسلية عن التهجين بأنها لا تحقق توحيداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد ، بل الأسلية لغة واحدة مُحَيَّنة وملفوظة ، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً . وفي الأسلية نجد وعين لغوين مُفردتين : وعي مَنْ يشخص (وعي المؤسِّلِب) ، وعي مَنْ هو موضوع للتشخيص والأسلبة ...

Joyeux Supercherie	الخداع السارّ
--------------------	---------------

مقولة يضعها باختين في مقابل الكذب الباتوسي ويقصد بها لغة الخلفي البال، الفرحان الذي يعيد إنتاج خطاب باتوسي بارودي..

Surdistanciation	التباعد المفرط ، إفراطُ تباعد
------------------	-------------------------------

Transmission	نقل (الكلام)
--------------	----------------

يُولي باختين أهمية خاصة لنقل كلام الآخرين ومناقشته . ويرى أن كلامنا يشتمل بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز متبانية . وتتصل مسألة نقل الكلام بمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ..

Variante	مُغاير :
----------	----------

يدل هذا المصطلح على النوع المميّز داخل الجنس التعبيري الأساسي . من ذلك ، بالنسبة للرواية ، مغايرات : رواية المشكلات ، الرواية التاريخية ، الرواية النفسية .. كل واحدة هي مغاير متفرع عن « الرواية - الجنس »

Variation	تنويع
-----------	-------

يختلف التنويع عن الأسلبة في أنه يُدخل مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤسَّلَب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسَّلَبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها ..

تمهيد

توجّه هذه الدراسة فكرة التخلص من القطيعة القائمة بين « شكلانية » مجردة و « إيديولوجية » ليست أقل تجريداً ، وكلاهما طريقتان مُكرّستان في دراسة الفن الأدبي .

إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعْتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً .

لقد وجّهنا تفكيرنا هذا ، إلى الإلحاح على « أسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن التمييز بين الأسلوب واللغة من جهة ، وبين الجنس التعبيري من جهة ثانية ، قد أفضى بالكثيرين إلى أن يدرسوا ، بالدرجة الأولى ، التناغمات الفردية والموجهة للأسلوب ، وإلى أن يتجاهلوا نبرته الاجتماعية البذئية . هكذا ، فإن مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، وقد رُبطت بمصائر الأجناس التعبيرية ، وَقَعَ حَجَبُهَا وراء التاريخ الصغير للتعديلات الأسلوبية المتصلة بالفنانين وبالاتجاهات الفردية . لذلك فإن الأسلوبية لا تُعالج مشكلاتها بطريقة جدية ، فلسفية واجتماعية وإنما تفرق نفسها في التفاصيل . إنها لا تعرف كيف تتبين من وراء التحويلات الفردية ، الموجهة ، المصائر الكبرى : الغُفْل ، داخل الخطاب الأدبي . وفي معظم الحالات ، تُقدّم نفسها على أنها أسلوبية « فَنّ داخل غُرفة » ، فتتجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، أي وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية ، والأزقة والمدن والقرى ، والفئات الاجتماعية ، والأجيال والحقب .

إن الأسلوبية لاتهم بالكلام الحي ، بل بتفصيله النسيجي ، وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع . غير أن تناغمات الأسلوب تلك ، وقد أبعدت عن الطرق الاجتماعية لحياة اللفظة ، تتعرض ختماً ، لتناول ضيق وتجريدي يتعذر معه أن نسبرها ضمن كلّ عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .

قبل القرن العشرين ، لم يكن هناك تناول دقيق لمشكلاتِ أسلوبية الرواية ، قائم على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي .

لقد كانت الرواية ، أمدأ طويلاً ، موضوعاً لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية ، ومجألاً لأحكام يصدرها الإعلاميون . كان هناك إهمال تامّ للمشكلات الملموسة ، أو أنها كانت تُدرس بسرعةٍ وسطحية بدون الاعتماد على أيّ مبدأ . وكان خطاب النثر الأدبي مُعتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق ، فكان يُطبَّق عليه ، بدون أي حس نقدي ، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة : كانوا يتحدثون عن « تعبيريتها » وعن « صرامتها » وعن « سلاستها » بدون أن يُعطي لهذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدّد .

وخلال نهاية القرن الماضي ، وفي مقابل التحليل الإيديولوجي التجريدي ، تزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي ، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة . ومع ذلك لاشيء تغيّر فيما يخص مشكلات الأسلوبية : إذ يكاد يقتصّر التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع) لكن دائماً بدون معالجة جذرية وملموسة (إحدى المعالجتين مستحيلة بدون الأخرى) للخصائص الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة . إنها مازال أحكام قيمة ، وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي ، لا تلامس حتى الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي .

هناك رأي مُتداول ومُميّز ، يُعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيئة خارج - أدبية ، مفتقراً لأيّ تشييد خاص وأصيل . فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه ، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية ، وجعلوه يبدو ، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العام ، مجرد وسيلة للإبلاغ ، مُحايدة ، بالنسبة للفن^(١) . مثل هذا الرأي يُعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية ، ويلغي المشكلة ذاتها ، ويسمح بالاعتصار على تحليلات قيمائية .

حوالي العشرينات من هذا القرن ، تبدّل الوضع ، وأخذ خطاب الرواية النثري يكتسب مكانة داخل الأسلوبية . فَمِنْ جهة ، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لثنر الرواية ، ومن جهة أخرى ، بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التّفرد الأسلوبي للثنر الأدبي انطلاقاً ممّا يُميّزه عن الشعر .

إلا أن تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية ، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه ، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي . ذلك أن هذا الأخير قد أبان عن أنه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية ، لأنه أظهر ضيق الأسلوبية وعدم ملائمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي .

إنّ جميع محاولات التحليل الأسلوبي الملموس للثنر الروائي إمّا أنها تاهت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي ، وإمّا أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . في كلتا الحالتين ، تبيّن الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها عن الباحثين .

إن الرواية ككُلّ ، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت ، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد ، أحياناً ، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة .

نسوق ، فيما يلي ، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكوّنة ، عادة ، لمتخلف أجزاء الكلّ الروائي :

- ١ - السرد المباشر الأدبي ، في مغايراته المتعددة الأشكال .
- ٢ - أسلوبيّة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر .
- ٣ - أسلوبيّة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمندولة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، الخ .
- ٤ - أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب ، إلا أنها لاتدخل في إطار « الفن الأدبي » ، مثل : كتابات أخلاقية ، وفلسفية ، استطرادات عالمة ، تُخطبُ بلاغية ، أوصاف إثنوغرافية ، عروض مختصرة ، وهلمّ جرّاً .
- ٥ - خطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوبياً .

هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تمتاز ، عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقاً أدبياً منسجماً ، ولتخضع لوحدة أسلوبية عُليا تتحكم في الكلّ ، ولا نستطيع أن نُطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها .

إن الاصالّة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبياً (أحياناً تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا لـ (الكلّ) ، فأسلوب الرواية هو تجميع

لأساليب ، ولغة الرواية هي نَسق من « اللغات » . وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدّد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة : خطاب الشخصية المفرد أسلوبياً ، المحكي المألوف للشارد ، رسائل ، الخ .. هذه الوحدة هي التي تحدّد المظهر اللساني ، والأسلوبي (القاموسي ، والدلالي ، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك ، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه ، في أسلوب الكل ، ويحدّد نبرته ، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل .

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أديباً . وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية ، وتلفظ مُتصنّع عند جماعه ما ، ورَطانات مِهْنِيّة ، ولغات للأجناس التعبيرية ، وطرائق كلام بحسب الأجيال ، والأعمار ، والمدارس والسلطات ، والنوادي والموضات العابرة ، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ونبراته) . ويتحمّ على كل لغة أن تنقسم داخلياً وعند كلّ لحظة من وجودها التاريخي . نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوقي ، فإن الرواية تتمكن من أن تُلائم بين جميع تيمات ومجموع عالمها الدال ، ملائمة مشحّنة ومُعَبَّرٌ عنها . فخطابُ الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخلّلة وأقوال الشخصوس ، ماهي إلّا الوحدات التاليفية الأساس ، التي تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية . وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائماً في شكل حوارِي ، قلّ أو كثر . تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات ، وتلك الحركة للتيمة التي تمرّ عبر اللغات والخطابات ، وتشدّرها إلى تيارات وقطرات ، وصيغتها الحوارية آخر الأمر ، هو المظهر الذي يتخذهُ التفرّد الأولي لأسلوبية الرواية .

إن الأسلوبية التقليدية لانعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تكوّن وحدةً عُلياً . إنها لانعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للغات الرواية ، كما أن تحليلها الأسلوبي لا يتجه نحو مجموع الرواية ، وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك . فالباحث ، من هذا الاتجاه ، لا يلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائي ، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات ، وبالإجمال ، فإنه يُحلّل شيئاً جدّ مختلف عن الأسلوب الروائي ! إنه يكتب للبيانو تيمة سيمفونية (تقودها الأوركسترا) .

ويمكن لذلك الاستبدال أن يتم بطريقتين : في حالة أولى ، بدلاً من تحليل أسلوب الرواية ، يُقدّم لنا وصف للغة الروائي (وفي أحسن الحالات ، « لغات » الرواية) وفي حالة ثانية ، يُبرز أحد الأساليب التابعة التي يقع تحليلها كأنها أسلوب مجموع الرواية .

في المثال الأول يكون الأسلوب مفصلاً عن الجنس وعن العمل الروائي ، ومدروساً بوصفه ظاهرةً للغة نفسها : تصوير وحدة الأسلوب هي وحدة لغة مُعينة (لهجة فردية) أو وحدة كلام فردي . عندئذ ، تكون فردية التكلم هي المعترف بها على أنها العامل المكوّن للأسلوب والمحوّل

للمظهرة اللسانية واللفظية ، إلى وحدة أسلوبية .

في الوقت الراهن ، لا يهنا أن نعرف في أي اتجاه يسير هذا النوع من تحليل الأسلوب : هل يسير نحو اكتشاف لهجة معينة خاصة بالروائي (بقاموسه ، بتركيبه) أو نحو اكتشاف خصائص العمل الروائي باعتباره وحدة لفظية أو ملفوظاً ؟ في الحالتين معاً ، يكون الأسلوب ، حسب فهم دوسوسير ، تفريداً للغة العامة (بمعنى نسق من المعايير اللسانية العامة) ، وتصبح الأسلوبية ، حينئذ ، لسانية عامة للغات الفردية ، أو تصبح لسانية للتلفظ .

وطبقاً لوجهة النظر هذه التي نُحللها ، فإن وحدة الأسلوب تُفترض من جهة ، وحدة اللغة ، بمعنى أنها نسق من الأشكال المعيارية العامة ، ومن جهة ثانية ، تفترض وحدة الفردية التي تتحقق داخل تلك اللغة .

هذان الشرطان هما ، فعلاً ، شرطان لازمان ، في معظم الأجناس الشعرية المنظومة ، لكن حتى في ذلك المجال يكونان أبعد من أن يستوفيا تماماً أسلوب العمل الأدبي ، ومن أن يُحدّده . إن الوصف الأكثر دقة واكتمالاً للغة شاعرٍ وخطابه الفرديين ، حتى لو كان موجهاً نحو المظهر التعبيري للعناصر اللسانية واللفظية ، فإنه لا يكون بُعد تحليل أسلوبيا للعمل الشعري ، وذلك لأن تلك العناصر متصلة بنسق اللغة أو بنسق الخطاب (أى ببعض الوحدات اللسانية) وليست متصلة بنسق العمل الأدبي المحدد بقواعد جد مُعَايِرَة . لكن ، نكرر مرةً أخرى ، بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية ، تكون وحدة نسق اللغة ، ووحدة (ووحداية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر ، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعري . والرواية ، على العكس ، ليس فقط أنها لا تتطلب تلك الشروط ، بل إن مُسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة ، وتنوع اللغات الاجتماعية ، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصادى داخلها .

لأجل ذلك ، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفردة (على افتراض إمكان التقاط تلك اللغة داخل نسق « لغات » و« أقوال » الرواية) معناه الابتعاد عن الدقة مرتين ، وتشويه جوهر أسلوبية الرواية نفسه . إن ذلك الاستبدال يؤول بالهتَم ، إلى توضيح فقط العناصر المتصلة بنسق أحادي اللسان يُعبر مباشرة وتلقائياً عن فردية الكاتب . أما وحدة الرواية والمعضلات النوعية لتركيبتها انطلاقاً من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب ، ومنتمية ، غالباً إلى لغات مختلفة ، فإنها تظل بعيدة عن حدود مثل تلك الأبحاث .

ذلك ، إذن ، هو أول خطٍ لاستبدال الموضوع في التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لن نتمتع ، هنا ، في تحليل مُعَايِرَات هذا التَمَط والمتصلة بمختلف طرائق فهم المفهومات مثل « وحدة الخطاب » ، « نسق اللغة » ، « الفردية اللسانية واللفظية للكاتب » ، والتصورات المختلفة عن التعلّق بين الأسلوب واللغة (وبين الأسلوبية واللسانية) . وبالرغم من كل التنويعات الممكنة لهذا النمط من التحليل ، فإن الجوهر الأسلوبي للرواية يندُّ عن الباحث المتبع لتلك الطريقة .

ويتميّز النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز ، لاعلى لغة الكاتب ، وإنما على أسلوب الرواية الذي يتقلّص ويصبح فقط وحدة من بين الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) للرواية .

في معظم الحالات ، يُقلّص الأسلوب الروائي إلى مفهوم « الأسلوب الملحمي » وتُطبّق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاختصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي (بتفضيل ما ورَدَ في الخطاب المباشر للكاتب) . إن أصحاب هذا المنهج يجهلون التمييز العميق بين التشخيص الملحمي الخالص ، وبين التشخيص الروائي . عادة ، لا يدركون الفرق بين الرواية والمحكي الملحمي إلا على صعيد التأليف والتيمة .

في حالات أخرى ، يتم إبراز بعض عناصر الأسلوب الروائي على أنها الأكثر تمييزاً لعمل روائي ملموس . فالعنصر السردى ، مثلاً يمكن اعتباره لامن وجهة نظر صفته التشخيصية ، الموضوعية ، وإنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية الذاتية . ويحدث أحياناً أن يتم تمييز عناصر سردٍ مألوف ، خارج - أدبي (محكي مباشر) ، أو عناصر إخبارية ترجع للموضوع : مثلاً في تحليل رواية المغامرات^(٢) . ونجد أيضاً من يعزل عناصر درامية بمعنى الكلمة في الرواية ، مُختزلاً العنصر السردى إلى مجرد إشارة مشهدة توضح حوارات الشخصوس . على أن نسق لغات الدراما مُنظم بكيفية مختلفة ، ولذلك فإن اللغات في الدراما لها رَجْعٌ مختلف عما هو عليه في الرواية . إنه لا يوجد ، في هذا المجال ، لغة تحتضن الكل وتتجاوز مع كل لغة ؛ ليس هناك حوار في الدرجة الثانية (غير درامي) بدون موضوع ، ويكون كونياً .

جميع هذه الأنماط من التحليل غير ملائمة عندما يتعلق الأمر ليس فقط بأسلوب المجموع ، وإنما أيضاً بعنصر معيّن جوهري في الرواية ، ذلك أنه إذا حُرِمَ من تبادل التأثير فإنه يُحوّل معناه الأسلوبى ويكفّ عن أن يكون ما كان عليه حقيقة داخل الرواية .

إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوبية الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية ، وعن تحليل وجودها الخاص . فمقولات : « اللغة الشعرية » و « الفردية اللسانية » ، « الصورة » ، « الرمز » « الأسلوب الملحمي » ، وغيرها من المقولات العامة المشيّد والمطبّقة من لَدُنِ الأسلوبية ، وكذلك مجموع الطرائق الأسلوبية الملموسة المطبقة على تلك المقولات ، هي بالرغم من تنوع تصورات مختلف الباحثين ، مركّزة سَوِيَّة على الأجناس الأحادية للسان والأسلوب ، وعلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . إلى هذا التوجّه الإقتصاري تُضافُ توابع من الخصوصيات والتحديدات الهامة المتعلقة بالمقولات الأسلوبية التقليدية . وهذه الأخيرة ، مثلها مثل التصور الفلسفى للفظ الشعري الذي تُنبئ عليه ، هي أيضاً مُجملة ومُختصرة ولاستطيع أن تحتوى لفظ النثر الأدبي الروائي .

والواقع أن الأسلوبية وفلسفة الخطاب تُوجدان أمام مأزق : إما الإقرار بأن الرواية (وإذن ، مجموع النثر الأدبي الذي يدور حولها) هي بمثابة جنس غير أدبي أو أدبي - مزعوم ، وإما التحوير الجذري لمفهوم الخطاب الشعري الذي تقوم عليه الأسلوبية التقليدية ويحدد مجموع مقولاتها .

على أن هذا المأزق ليس مُدْرَكاً من الجميع ، فالأمر أبعد ما يكون من ذلك . ومعظم الباحثين غير مَيَّالِينَ إلى مراجعة جذرية للمفهوم الفلسفي البدئي للخطاب الشعري . فهناك أولئك الذين ، بصفة عامة ، لا يبصرون ولا يعترفون بالجذور الفلسفية للأسلوبية (وللأسنية) التي يدرسونها ويرفضون كل موقف مبدئي ، فلسفي . إنَّهم ، خارج ملاحظاتهم الأسلوبية ، وأوصافهم اللسانية المعزولة والمتناثرة ، لا يبصرون المعضلة الأساسية للفظ الروائي . وهناك آخرون ، أكثر صرامة ، يظنون ملازمين لفردية مُمنَهَجَة من أجل فهم اللغة والأسلوب : داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائي لفردية الكاتب . لكن هذه الطريقة في إدراك المعضلة هي أقل من كل الطرائق الأخرى تَقْبُلاً لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية ، بالكيفية التي يجب أن تتم بها .

غير أن بالإمكان أن نجد حلاً آخر جذرياً لمأزقنا ، وذلك عن طريق تذكّر البلاغة المنسية التي نَظَّمَتْ ، طوال قرون ، مجموع الفن الأدبي الثري . ذلك أنه بعد إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها القديمة ، يمكن أن يتعلق البعض بالمفهوم العتيق للفظ الشعري ، وأن يُرجع إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لا يجد ، في النثر الروائي ، موضعاً داخل سرير « بروكيست » المُجَدِّد للمقولات الأسلوبية التقليدية^(٣) .

مثل هذا الحل للمأزق اقترحه عندنا ، بنوع من التصلب والنسقية ، الناقد ج . ج سبيث . إنه يُقْصِي تماماً من مجال الشعر ، النثر الأدبي وصيغته المكتملة الأساسية : الرواية ، ويربطها بالأشكال البلاغية المحض^(٤) .

وإليكم ماكتبه سبيث عن الرواية : « بدأنا الآن فقط نفهم أن الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية - الرواية - ليست هي أشكال العمل الشعري ، بل هي تأليفات بلاغية محض ، لكن هذا الوعي سرعان ما يصطدم بعقبة يصعب تخطيها : وأقصد الرأي العام الذي يعترف للرواية ببعض الدلالة الإستيقية » .

لقد كان سبيث يفرض إعطاء أية دلالة إستيقية للرواية ويعتبرها جنساً خارج - أدبياً ، بلاغياً ، وشكلاً معاصراً للدعاية الأخلاقية ، وَوَحَدَهُ اللفظ الشعري (بالمعنى المشار إليه) ينتمي إلى الفن الأدبي .

وقد تبني ف . ف . فينوكرادوف وجهة نظرٍ مماثلة في كتابه « عن النثر الأدبي » وذلك بإلحاقه مشكلة النثر بالبلاغة . وعلى قُرب فينوكرادوف من سبيث فيما يرجع للتحديدات الفلسفية الجوهرية لـ « الشعري » ولـ « البلاغي » فإنه مع ذلك لا يبلغ درجته في التَّسْقِيَة القائمة على المفارقة . إنه يعتبر الرواية شكلاً تلفيقياً ، مختلطاً (تشكيلاً هجيناً) ، ويقبل أن توجَد فيها عناصر شعرية محض إلى جانب عناصر بلاغية^(٥) .

إن هذا الرأي الذي يُقْصِي كلية النثر الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكيلاً بلاغياً محضاً ، له بعض الجدارة مع أنه يعبر عن وجهة نظر مغلوطة في مجموعها . إنه إقرار صارم ، مُعَلَّل ، بعدم

ملاءمة مجموع الأسلوبية المعاصرة مع أساسها الفلسفي - اللساني ، لخصائص النثر الروائي النوعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن اللجوء نفسه إلى الأشكال البلاغية ، له دلالة كشفية كبيرة . إن الخطاب البلاغي ، باعتباره موضوعاً للدراسة في كل تنوعه الحي ، لابد أن يمارس تأثيراً ثورياً عميقاً على الأسنسية وفلسفة اللغة . فالأشكال البلاغية ، إذا تمّ تناولها بطريقة صحيحة وبدون حكم مُسبق ، تكشف بدقة كبيرة ، عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحوارى الداخلى) والظواهر المرافقة له والتي ، لحدّ الآن ، لم يُنظر إليها ولم تُفهم بالنسبة لثقلها الضخم ، النوعى ، داخل حياة اللغة . هنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للأشكال البلاغية بالنسبة للأسنسية وفلسفة اللغة .

كذلك فإن لتلك الأشكال البلاغية دلالة خاصة ، هامة في فهم الرواية . فمجموع النثر الأدبى والرواية هما قرابة تكوينية جدّ وثيقة مع الأشكال البلاغية ، وخلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذى عرفته الرواية ، فإن تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمى أو العدائى) مع الأجناس البلاغية الحية — الصحفية ، والأخلاقية والفلسفية وغيرها ، — لم يكفّ أبداً ، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية ، الدرامية ، والغنائية) . لكن وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة ، احتفظ الخطاب الروائى بأصالة النوعية ، إنه غير قابل لأن يُختزل إلى خطاب بلاغى .

إن الرواية جنس من الفن الأدبى . والخطاب الروائى ، خطاب شعري إلا أنه ، عملياً ، لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة . لقد انصبّ ذلك التصور خلال تكوّنه التاريخى من أرسطو إلى اليوم ، على أجناس محدّدة ، « رسمية » ، وهو مرتبط باتجاهات تاريخية معينة في الحياة ، وأيضاً بأفكار وكلمات . كذلك فإن ملحقاً من الظواهر قد ظل بمنأى عن منظورات ذلك التصور .

وتفترض هذه الفلسفة للغة والأسنسية والأسلوبية ، وجود علاقة بسيطة وتلقائية بين المتكلم و « لغته الخاصة به » المفردة والوحيدة ، كما تفترض تحقّقاً لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجى عند شخص ما . إنها لا تعرف ، في الواقع سوى قطبين اثنين من حياة اللغة ، يبيّنها تصنّف جميع الظواهر اللسانية والأسلوبية التى تكون في متناولهما : نسق اللغة الوحيدة ، والفرد الذى يستعمل تلك اللغة .

إننا نجد تيارات مختلفة في فلسفة اللغة والأسنسية والأسلوبية ، خلال فترات مختلفة (وبترباط وثيق مع مختلف الأساليب الملموسة الشعرية والإيديولوجية لذلك الزمان) قد ميّزت ونوعت مفهومات « نسق اللغة » و « التلفظ المونولوجى » و « الفرد المتكلم » ، لكن محتواها البديّ يظل ثابتاً . إنه محتوى محدّد بالمصائر الاجتماعية التاريخية المعينة للغات الأوربية ، وبمصائر الخطاب الإيديولوجى والمعضلات التاريخية الخاصة التى وجدت حلاً لها من خلال الكلمة الإيديولوجية داخل المناطق الاجتماعية المحدّدة وطوال بعض المراحل المعينة من التطور التاريخى لذلك المحتوى .

إن تلك المصائر والمعضلات قد حدّدت بعض المغايرات (بالنسبة إلى الجنس) في الخطاب

الإيديولوجي ، مثلما حددت بعض التوجهات اللفظية والإيديولوجية وأيضاً التصور الفلسفي المدقق للكلمة ، وخاصة الكلمة الشعرية ، وهو تصور أساسي لدى جميع الاتجاهات الأسلوبية . وفي هذا التحديد للمقولات الأسلوبية البدئية على أساس بعض المصائر التاريخية ومعضلات الخطاب الإيديولوجي ، تكمن قوتها وفي نفس الآن حدودها . إنها مقولات تكونت وتولدت عن قوى تاريخية واقعية متصلة بالضرورة اللفظية والإيديولوجية لِبَعْضِ الفئات الاجتماعية المحددة ، وكانت التعبيرُ النظري عن تلك القوى الفعالة ، الخالقة لحياة اللغة .

تلك القوى هي قوى توحيد ومركزة الإيديولوجيات اللفظية . إن مقولة اللغة الوحيدة هي تعبير نظري عن السيرورات التاريخية للتوحيد والمركزة اللسانية التي تنجزها قوى اللغة الجابذة نحو المركز . وليست اللغة الوحيدة « معطاة » ، بل هي إجمالاً ، موضوعاً باعتبارها مبدأ ، وتكون في كل لحظة من حياة اللغة ، معارضةً للتعدد اللساني . لكنها في نفس الآن ، واقعية باعتبارها قوة تُعلي ذلك التعدد اللساني وتضع أمامه بعض الحواجز ، وتَضْمَنُ حداً أعلى مُعِيناً من الفهم المتبادل . وتتلور داخل الوحدة الحقيقية ، ولو أنها مازال نسبية ، لِلَّغة السائدة المتحدّث بها ، وللغة الأدبية « الصحيحة » .

إن لغةً مشتركة وحيدة ، هي نسق من المعايير اللسانية . إلا أن تلك المعايير ليست مُفْتَضَى تجريدياً ، بل هي القوى الخالقة لحياة اللغة . إنها تُعلي التعدد اللساني وتُوحِد الفكر الأدبي الإيديولوجي ومركزُهُ ، وتخلق داخل لغة قومية متعددة اللسان ، نواةً لسانية صلبة ومُقاومة هي نواة اللغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، أو أنها تحمي تلك اللغة التي تكونت من هجمة تعددٍ لساني مُتَنَام .

لن نستند ، هنا ، إلى الحد الأدنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأولية (ومن الرموز اللسانية) ، التي تَضْمَنُ حداً أدنى من الفهم في التواصل المؤلف . ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقاً من المقولات النحوية المجردة ، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغةً مُشَبَّعة إيديولوجياً وباعتبارها مفهوماً للعالم ، بل وكأنها رأى ملموس ، أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية . لهذا ، فإن اللغة الوحيدة تشخص قوى التوحيد والمركزة الملموسة ، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسيرورات المركزة الاجتماعية - السياسية والثقافية .

إن شرية أرسطو ، والقديس أوغسطين ، وشعرية القرون الوسطى الكنيسية الداعية إلى « لغة الحقيقة الوحيدة » ، وشعرية الكلاسيكية الجديدة الكارتيانية ، والكونية النحوية التجريدية عند لينينز (فكرته عن « النحو الكوني ») ، والإيديولوجية الملموسة لدى هامبولدت ، كلها تُعبّر ، بتلوينات متنوعة ، عن نفس القوى الجابذة إلى المركز في الحياة الاجتماعية واللسانية والإيديولوجية ، وتخدم نفس مهمة مركزة اللغات الأوربية وتوحيدها . إن انتصار لغةٍ وحيدة مُتفوقة (لهجة) على الأخريات وإقصاء بعض اللغات واستبعادها ، والتلقين بواسطة « الكلام الحق » ، ومساهمة البرابرة

والطبقات الاجتماعية الدُّنيا في اللغة الوحيدة للثقافة والحقيقة ، وتقنين الأنساق الإيديولوجية وَفَقَه اللُّغة بمناهجه في دراسة وتعليم اللغات الميتة (وهى في الواقع لغات موحَّدة على غرار كل ما هو مَيِّت) ، وعلم اللغات الهندو - أوربية الذي ينتقل من كثرة اللغات إلى لغة واحدة أُم ، كل ذلك قد حدد مُحتوى مقولة اللغة الواحدة وقوتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي ، كما حدد دورها الخالق ، المؤسِّلِب تجاه معظم الأجناس الشعرية التى تَكُونَت وسط تيار نفس تلك القوى الجابذة إلى المركز للحياة الاجتماعية والإيديولوجية .

إن المحيط الحقيقي للملفوظ حيث يعيش ويتكوَّن هو الكثرة اللسانية المصوغة في حوار ، المغفلة والاجتماعية مثل اللغة ، لكنها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون ، ومُثَبِّرة مثل ملفوظ فردي .

وإذا كانت المغايرت الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القوى الجابذة نحو المركز ، فإن الرواية والأجناس الأدبية الثرية قد تَكُونَت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة . فبينما كان الشعر يَحُلُ ، فوق القِيَمَم الاجتماعية - الإيديولوجية الرسمية ، مشكلة المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإيديولوجي ، كان هناك في الأسفل ، فوق مصطببات الأكواخ والمعارض الشعبية ، صدى التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع « اللغات » واللهجات ، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة ، وأغاني الشارع ، والأمثال والطرائف . ولم يكن هناك ، في هذا المستوى ، أي مركز لساني ، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان . وجميع « اللغات » كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ، ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش .

وفي تلك الأجناس التعبيرية الدنيا ، لم يكن التعدد اللساني يقدم نفسه بما هو عليه بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في جميع مُغايرت الأجناس) بل كان مُعتبراً على أنه مُناقض للغة الأدبية . كان التعدد اللساني من الناحية البارودية والجدالية ، موجَّهاً ضد اللغات الرسمية في عصره .

لقد كان ذلك التعدد اللساني المصوغ في حوار ، مجهولاً من طرف فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي وُلِدَت وتَكُونَت وسط تيار الاتجاهات المركزة لحياة اللغة . ولم يكن الصَّوْغ الحوارى فى متناول فهم تلك الاتجاهات ، لأنَّه صيغة حدَّدها صراع وجهات النظر الاجتماعية واللسانية ، وليس الصراع (بَيْنَ - الألسني) الدائر بين إرادات فردية أو بين تناقضات منطقية . فضلاً عن ذلك فالحوار بَيْنَ الألسني نفسه (الدرامي والبلاغي ، والعلمي ، والمتداول) قلَّما دُرس لسانياً وأسلوبياً قبل الفترة الأخيرة . بل يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحوارى للخطاب وجميع الظاهرات المرتبطة به ، قد بقيت إلى عهد قريب ، خارج أفق الألسنية .

وفيما يخص الأسلوبية ، كانت مُصنَّعة آذانها تماماً عن الحوار . كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كُلُّ مغلق ومستقل ، تُؤلف عناصره نَسَقاً مُقَفَّلاً ولا تفترض وجود شيء خارجه ، ولا وجود أي تلفظ آخر . لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوماً قياساً على نسق اللغة ، وعاجزاً عن أن يوجد داخل

فعل متبادل مع لغات أخرى . فالعمل الأدبي في مجموعه ، ومهما كان ، هو ، من وجهة نظر الأسلوبية ، مونولوج مُغلق للكاتب ، يكتفي بذاته ، ولا يتطلع خارج حدوده سوى الى مُستَيع سلمي . وإذا تمثّلنا عملاً أدبياً على أنه بمثابة ردّ على حوار معين وعلى أسلوب محدّد بعلاقته المتبادلة مع ردود أخرى لنفس الحوار (في مجموع المحادثة) ، فإن وجهة نظر الأسلوبية التقليدية تذهب إلى أن ليس هناك إمكانية للوصول ملائم إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار . فالأسلوب الجدالي ، والبارودي ، والساخِر - وهي التظاهرات الأكثر ظهوراً ووضوحاً في هذه الصيغة التعبيرية - تُنعت عادة ، من الأسلوبية التقليدية ، بالتظاهرات البلاغية لا الشعرية . إن الأسلوبية تُحجّز كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظ ما ، مُستقل ومُغلق ، إنها ، كما يمكن أن يُقال ، تأسرها داخل سياق فريد حيث لا تستطيع أن تتصّادى مع تلفظات أخرى ، أو أن تحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات . إنّ على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تُجفّ داخل سياقها المغلق .

توخياً لخدمة تلك الاتجاهات المركّزة للحياة الإيديولوجية اللفظية الأوربية ، بحثت فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية ، قبل كل شيء ، عن الوحدة داخل التنوع . وهذا « التوجّه نحو الوحدة » الاستثنائي في حاضر حياة اللغات وماضيها ، قد ركّز اهتمام الفكر الفلسفي اللساني على المظاهر الأكثر مقاومة وصرامة واستقراراً ، والأقلّ التباساً (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب ، أي المظاهر الأكثر ابتعاداً عن المجالات الاجتماعية الدلالية المتغيرة في الخطاب . إن « الوعي اللساني » الحقيقي المشعّ بالإيديولوجيا والمشارك في تعدد صوتي ولغوي أصيل ، كان يندّد عن نظر الباحثين . وهذا التوجّه نفسه نحو الوحدة ، هو الذي كان يضطرهم إلى عدم اعتبار جميع الأجناس اللفظية (المألوفة ، البلاغية ، الأدبية) الحاملة لاتجاهات معاكسة لمركزة حياة اللغة ، أو أنها ، في جميع الأحوال ، تشارك بكيفية جدّ جوهرية في الكثرة اللسانية . إن التعبير عن ذلك الوعي بتعدد اللغات وتنوعها من خلال أشكال وتظاهرات خاصة للحياة اللفظية ، قد ظل بدون تأثير يُذكر على أبحاث الألسنية والأسلوبية .

لأجل ذلك ، فإن الإدراك النوعي للغة وللّكلام ، الذي كان يجد تعبيره في الأساليب و« المحكي المباشر » (Skaz) والباروديا ، والأشكال المتعددة من التّفنّع اللفظي ، ومن « الكلام التلمحي » ، وفي أشكال فنية أكثر تعقيداً متصلة بتنظيم التعدد اللساني ، وبتنسيق التيمات عن طريق اللغات ، وفي جميع النماذج المميزة والعميقة للنثر الروائي (عند سيرفانتيس ، وكريميلسون ، ورايلي ، وفيلدنج ، وسموليت ، وستيرن ، وآخرين) لم تستطع أن تجد تأويلاً نظرياً ولا إضاءة ملائمة .

إن معضلات أسلوبية الرواية تُقوّدنا بالحتم ، إلى تناول مجموعة من الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب ، والمربطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب ، والتي لم تيمّ إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبي . ونعني حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنّوع من تعدّد الصوت وتعددية اللغات .

- (١) نجد ، مثلاً أن ف . م . جيرمونسكي قد كتب مثل هذا الرأي سنة ١٩٢٠ ، إذ يقول : « بينا القصيدة الغنائية تتقدم حقيقة مثل عمل **للفن الأدبي** من حيث اختيار الألفاظ وربطها ، وخضوعها الكلي لمهنتها الإستيقية سواء في جانبها الدلالي أو السمعي ، فإن الرواية التي يكتبها تولستوي ، في حرية تأليفها اللفظي ، تستهل الخطاب لاباعتباره عنصراً له أهمية فنية ، بل باعتباره وسطاً محايداً أو نَسَقاً للدلالة ، خاضعاً ، مثلما هو الأمر في الخطاب العادي ، لوظيفة الإبلاغ ، ويقودنا إلى حركة عناصر تيماتية بعيدة عن الخطاب . مثل هذا **العمل الأدبي** لا يمكن أن يسمى عملاً في **الفن الأدبي** ، أو أنه ، على الأقل ، لا يستحق هذا الاسم بالمعنى الذي نعطيه للشعر الغنائي » (في كتابه : **مشكلات « المنهج الشكلي »** ، نشر الأكاديمية ، ليننغراد ، ١٩٢٨ ، ص ١٧٣) .
- (٢) عندنا ، كان أسلوب النثر الأدبي يُدرس من طرف الشكلايين خاصة من هذين الجانبين الأخيرين : كانوا يمحسون إما مظاهر المحكي المباشر باعتبارها الأكثر تمييزاً للنثر (مثلما نجد عند إغنيباوم) وإما المظاهر الإخبارية فيما يرجع للموضوع (مثلما نجد عند شكولوفسكي) .
- (٣) هذا الحل للمعضلة لقي انجذاباً خاصاً من طرف المنهج الشكلي في مجال الشعرية . وبالفعل فإن إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها ، يُعوي كثيراً المواقف الشكلاية . والبلاغة الشكلاية هي التكملة الضرورية للشعرية الشكلاية . لقد كان شكلايوناً جد منسجمين مع منطقهم عندما بدأوا يتحدثون عن ضرورة بعث البلاغة إلى جانب الشعرية (انظر مآكته إغنيباوم في كتابه : **أدب ، نَشْرُهُ سنة ١٩٢٧**) .
- (٤) كتب ذلك أولاً في كتابه « **شذرات إستيقية** » ، ثم في بحث أكثر اكتمالاً بعنوان : **الشكل الداخلي للكلمة** ، موسكو ، ١٩٢٧ .
- (٥) La prose littéraire: V. V. Vinogradov ، موسكو - ليننغراد ، ١٩٣٠ ، ص ٧٥ - ١٠٦ .

الخطاب السعدي والخطاب الروائي

فيما وراء منظورات فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية المنبئية عليها^(١)، تبقى هناك، غير مُكتَشَفَة تقريباً، ظاهرات الخطاب النوعية المحددة باتجاهها الحوارية وسط الخطابات «الأجنبية»، داخل نفس اللغة (الصوغ الحوارية التقليدي) ووسط «لغات اجتماعية» أخرى ضمن نفس اللغة القومية، وأخيراً وسط لغات قومية أخرى داخل نفس الثقافة والأفق الاجتماعي - الإيديولوجي.

صحيح أنه خلال العقد الأخير^(٢) بدأت هذه الظاهرات تثير اهتمام الألسنية والأسلوبية، إلا أن دلالتها الأساسية والجوهرية بالنسبة لمجموع مجالات حياة الكلمات، بعيدة، ماتزال، عن الفهم.

إن الاتجاه الحوارية للخطاب وسط الخطابات «الأجنبية» (بدرجات وطرائق متنوعة) يُعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يُعطيه فنيةً تُثَرِّه التي تُلْقَى تعبيرها الأكثر ثَمَماً وعمقاً، في الرواية. ونحن هنا، سنُركِّز على مختلف أشكال التوجه الحوارية ودرجاته، وعلى الإمكانات المتاحة لفن النثر الأدبي.

وَبِحَسَب الفكر الأسلوبي التقليدي، لا يعرف الخطاب سوى نفسه (سياقه)، وسوى موضوعه وتعبيره المباشر، ولغته الواحدة والوحيدة. بالنسبة لذلك الفكر، كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، ماهو إلا كلام محاميد «لا يرجع لأي أحد»، فهو مجرد إمكان (بالقوة). وحسب الأسلوبية التقليدية، فإن الخطاب المباشر الموجه إلى موضوعه، لا يُلْقَى سوى مقاومة ذلك الموضوع (الذي لا يستطيع استنفاده أو الإحاطة به كلياً)، لكنه لا يصادف المقاومة الرئيسية والمتعددة الأشكال الصادرة عن خطاب الآخرين. لاشيء يزعجه أو يُناهضه.

لكن كل خطاب حي لا يقاوم بنفس الطريقة موضوعه: فبينهما مثلما بيّنه وبين الذي يتكلم، تُتَلَبَّد البيئة المتحركة، المستعصية غالباً على النفاذ، للخطابات الأجنبية حول نفس الموضوع والمتناولة للثيمة ذاتها. وداخل تفاعله الحي مع تلك البيئة النوعية يستطيع الخطاب أن يتفرد وأن يتكوّن أسلوبياً.

ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائماً موضوع توجّهه وكأنما قد تمّ من قبل تخصيصه ، ومناهضته ، وتقييمه ، وكأنه ، إذا جاز القول ، مُدَثِّرٌ بضابّة خفيفة تعتمه أو ، على العكس ، يجد أن موضوعه مُضَاءٌ بأقوال غريبة عن مجال حديثه . إنه (الخطاب) أسير ، مُخْتَرَقٌ بالأفكار العامة ، والرؤيات ، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين . مُوجَّهٌ نحو موضوعه ، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية ، المتهيجة بالحوارات ، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة ، ثم يندسّ بين تفاعلاتها المعقدة ، منصهراً مع البعض ، ومُنفصلاً عن البعض الآخر ، ومتقاطعاً مع فئة ثالثة من تلك العناصر . كل ذلك يمكن أن يُفيد كثيراً في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية ، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي .

إن ملفوظاً حياً يَنْبُتُ ، بِدَلَالَةٍ ، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محدّدتين ، لا يمكن أن يُقْلَبَ من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لُذْنِ الوعي الاجتماعي - الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ، ومن الإسهام بحويّة ، في الحوار الاجتماعي . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع : إنه بمثابة استمرار له ، بمثابة ردّ في حوار بينهما ، لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء مِنْ حيث لاندرى .

إن مَفْهَمَةَ الموضوع عن طريق الخطاب فعل معقّد : فكل موضوع « مشروط » ، « مُناهض » ، يكون مُضَاءً من جانب ، ومعتماً من جانب آخر ، من لُذْنِ رأي اجتماعي ذي لغات متعددة ، ومن لُذْنِ أقوال الآخرين في شأنه⁽³⁾ . والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة ، لعبة الواضح - الغامض ، ويتشعّب منها ، ويكشف داخلها عن صَفِيحَاتِهِ الدلالية والأسلوبية الخاصة . وتتعدّد تلك المفهمة نتيجة لتفاعل حوارِي ، داخل مجال الموضوع ، مع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي واللفظي . ويمكن أيضاً للتشخيص الأدبي ، « صورة » الموضوع ، أن يكون مُسنداً من طرف لعبة النوايا اللفظية التي تلتقي وتتشابك داخله . وبإمكان التشخيص الأدبي ألا يَخْنُقَ تلك النوايا اللفظية ، بل على العكس ، يُنْشِطُهَا وَيُنْظِمُهَا . فإذا تَمَثَّلْنَا نَيَّْةَ الخطاب ، أو بتعبير آخر ، تَوَجُّهَهُ نحو موضوعه وكأنه شعاع مُضِيءٌ ، فَسَيَمَكِنُنَا أن نَفسِرَ اللعبة الحية الممتنعة عن المحاكاة ، للألوان والضوء داخل صفيحات الصورة التي يصنعها ، بانكسار « الخطاب - الشعاع » ، لا داخل الموضوع نفسه (مثلما هو الشأن في لعبة الصورة - الاستعارة للخطاب الشعري بالمعنى الضيق ، داخل « كلمة مُدْخَصَةٌ ») وإنما داخل بيئة من الكلمات والأحكام والنبرات « الأجنبية » ، بيئة مُخْتَرَقَةٌ بذلك الشّعاع الموجّه إلى الموضوع : ذلك أن مُنَاخَ الخطاب الاجتماعي المحيط بموضوعه ، يُحرّك صَفِيحَاتِ صورته .

ولكي يشق الخطابُ طريقه نحو معناه وتعبيره ، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية ، ويكون على وِثَامٍ مع بعض عناصرها ، وعلى اختلاف مع البعض . وداخل هذه السيرة للصوغ الحوارِي ، يستطيع أن يُعطى شكلاً لصورته وَلِنَبْرِتِهِ الأسلوبيتين .

تلك هي ، تدقيقاً ، صورة الفن الأدبي في النثر ، وبخاصة صورة النثر الروائي . فالنية المباشرة والتلقائية للخطاب داخل مناخ الرواية ، تبدو ساذجة بكيفية غير مقبولة وتكون ، إجمالاً ، مستحيلة ، ذلك لأن الساذجة نفسها لا تستطيع ، عندما يتعلق الأمر برواية حقيقية ، أن تغفل من طابع جدالي داخلي فتصبح ، هي ذاتها ، في صيغة حوار . (مثلاً ، مانجده عند الستانتالين ، وعند شاتو بريان ، وتولستوي) . صحيح أن صورة ذات صيغة حوارية من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها (بدون أن تكون لها ثمرتها) في مجموع الأجناس الشعرية بما في ذلك الشعر^(٤) . لكنها داخل الجنس الروائي ، وفيه وحده ، تستطيع أن تتطور وأن تصبح معقدة وعميقة ، وفي نفس الآن تُدرك اكتمالها الأدبي .

في التشخيص الشعري بمعناه الضارم (داخل الصورة - الاستعارة) يجري كل الفعل (دينامية الكلمة - الصورة) ما بين الكلمة والموضوع (في جميع مظاهرها) . فالكلمة تُسبب داخل الغني الذي لا ينفذ ، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته ، وداخل طبيعته التي ماتزال « بكرًا » وغير مكتشفة . لذلك فإن الكلمة لا تفترض شيئاً خارج حدود سياقها ، وإلا فإن ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها . إن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضاً متعدد اللسان .

وعلى العكس من ذلك ، بالنسبة للفنان الناثر ، يكشف الموضوع ، قبل كل شيء ، التعدد الشكلي الاجتماعي المتعدد اللسان لأسمائه وتحديداته وتقديراته . وبدلاً من الامتلاء الذي لا ينفذ للموضوع ذاته ، يكشف الناثر كثرة من الطرق والسبل ، والممرات المرسومة داخله بواسطة وعيه الاجتماعي . وفي نفس الآن الذي يكشف الناثر التناقضات الداخلية للموضوع ذاته ، فإنه يكشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة على شاكلة اختلاط لغات « بابل » ، ذلك الاختلاط الذي يظهر حول كل موضوع . وتتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكاتب الناثر . وبالنسبة لهذا الأخير ، فإن الموضوع هو نقطة اتلاف أصوات مختلفة ، داخلها يتحتم أيضاً أن يُدَوِّي صوته : فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية يغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك ولا « مرئية » .

والفنان - الناثر يُشيد ذلك التعدد اللساني الاجتماعي حول الموضوع بما فيه الصورة المكتملة ، المشبعة بامتلاء الأصداء الحوارية المحسوبة فنياً بالنسبة لجميع الأصوات والنبرات الجوهرية الموجودة في ذلك التعدد . لكن (كما قلنا من قبل) ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي - سواء كان يومياً أو بلاغياً ، أو علمياً - يستطيع أن يفلت من السير في اتجاه « ماقيل سابقاً » ، و « المعروف » و « الرأي العام » الخ . إن الاتجاه الحوارية للخطاب هو ، بطبيعة الحال ، ظاهرة خاصة بكل خطاب . إنه التثبيث الطبيعي لكل كلام حي . وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع ، وفي كل الاتجاهات ، يُصادف الخطاب موضوعاً آخر ، « أجنبياً » ، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلاً حياً ، قوياً ، معه . وحده آدم الأسطوري ، وهو يُقارب ، بكلامه الأول ، عالماً بكرًا ، لم يوضع بعد موضع تساؤل ؛ وحده آدم ذاك - المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجه الحوارية نحو

الموضوع مع كلام الآخرين . وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس ، التاريخي ، الذي لا يستطيع تحبّبه إلّا بطريقة اصطلاحية ، وفي حدود معينة فقط .

إنّه بالأحرى ، مثير للدهشة ، كون فلسفة اللغة والألسنية قد ركّزتا اهتمامهما بالأخص على ذلك الشرط المصطنع والاصطلاحي للخطاب المجرّد من الحوار ، معتبرتين إياه بمثابة خطاب عادي (مع إعلانهما ، في غالب الأحيان أولوية الحوار على المنولوج) . لقد دُرِسَ الحوار فقط باعتباره شكلاً مركّباً لبنية الكلام . لكن الصوّغ الحواري الداخلي للخطاب (سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المنولوجي) الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية ، وقع تقريباً تجاهله باستمرار . غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو ، بالضبط ، الذي يتوفر على قوة مؤسّلية كبيرة . إن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقاً الألسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا (مثلما أنهما لم تدرسا حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

يؤلّد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ، ويتكوّن داخل فعل حوارٍ متبادل مع كلمة الآخر ، بداخل الموضوع . فالخطاب يُفهمُ موضوعه بفضل الحوار .

وهذا لا يستنفد مسألة الصوغ الحواري الداخلي للحوار ، فهي لا تُلْقَى خطاب الآخرين داخل الموضوع فقط . فكل خطاب هو « موجه » نحو جواب ، ولا يمكنه أن يُنْجُو من التأثير العميق للخطاب - الإجابة ، المرتقب .

وفي لغة الحديث العادية ، يكون الخطاب الحي مُتجهاً مباشرة وبُخشونة ، نحو الخطاب - الجواب المستقبَل : إنّه يستثير ذلك الجواب ، يستعجله ، ويسير للاقائه . ولتكوّنه داخل مناخ « ما قبل سابقاً » ، فإن الخطاب يكون محدّداً في نفس الوقت بالإجابة التي لم تُصدر بعد ، إلّا أنها مطلوبة ومُتوقّعة مسبقاً . وهذا هو الشأن في كل حوارٍ حيّ .

إنّ جميع الأشكال البلاغية والمنولوجية ، بِحُكْمِ بُنيته المركّبة ، تكون مُثَبَّتة على مُحاورٍ وعلى إجابته . بل إن هذا يُعتبر ، عادة ، بمثابة خصيصة تكوينية جوهرية للخطاب البلاغي⁽⁵⁾ . صحيح أنه بالنسبة للبلاغة ، باستمرار ، تندمج العلاقة بِمُحاورٍ ملموس وبالمكانة المخصّصة له ، في البنية الخارجية للخطاب البلاغي . فَهُنَا يكون التوجه نحو الإجابة مُعلّناً ، مكشوفاً عنه ، ولملموساً .

وقد اهتم اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المحاور وإجابته داخل الحوار العادي وفي الأشكال البلاغية . لكن هنا ، أيضاً ، توقّفوا بالأخص عند الأشكال المركّبة المُموّضعة للمُحاور ، ولم يبحثوا عن تأثير هذا الأخير على الطبقات العميقة للمعنى والأسلوب . إنهم لم يعتبروا سوى مظاهر الأسلوب المفروضة من جانب مُقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط تلك المظاهر المجردة من الحوار الداخلي والتي لا تُؤثّر اهتماماً للمُحاور إلّا بصفته شخصاً يفهم بكيفية سلبية ، لكنه لا يُجيب ولا يعترض بكيفية إيجابية .

كل كلام ، كيفما كان ، مُوجَّه نحو إجابة مُتَفَهِّمَة ، غير أن هذا التوجه لا يَتَفَرَّد بفعل مستقل ، ولا ينتج عن التركيب . فَالتَفَهُّم المتبادل قوة رئيسية تُسهم في تكوين الخطاب : إنه إيجابي ، مُدْرَك من لَدُن الخطاب باعتباره مقاومة أو مساندة ، وباعتباره إغناء .

إن فلسفة اللغة والألسنية يعرفان فقط الفَهْم السليبي للخطاب ، خاصةً على صعيد اللغة العامة ، أي أنها يَهْتَان بِتَفَهُّم المعنى الخايد للملفوظ ، ولا يَهْتَان بِمَعْنَاهُ الراهن .

ونحن نرى أن المعنى اللساني للملفوظ معين ، يُدْرَك من خلال خلفيه اللغة ومعناها الحقيقي ، ومن خلال خلفية ملفوظاتٍ أخرى ملموسة متصلة بنفس التيمة ، وخلفية آراء ثانية ووجهات نظر وتقديرات قائمة في لغات مختلفة . بعبارة أخرى ، فإن معنى ملفوظ ما ، يدرك من خلال خلفية كل ما يُعَقَّد مسيرة أي خطابٍ نحو موضوعه . لكن الآن ، تُتَقَدَّم هذه البيئة المتعددة اللسان من الكلمات « الأجنبية » إلى المتكلم لا ذَاخِلَ الموضوع ، وإنما داخل قَلْبِ المُحَاوِر باعتباره خَلْفِيَّتِهِ المدركة ، المثقلة بالأجوبة والاعتراضات . وكل ملفوظ يتجه نحو هذه الخلفية التي ليست لسانية ، بل غيرية وتعبيرية . وعندئذ يحدث لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين ، يُمارس تأثيراً جديداً ونوعياً على أسلوبه .

إن إدراكاً سلبياً للمعنى اللساني لا يعتبر إدراكاً : إنه مجرد أحد عناصره التجريدية . غير أن فهماً ملموساً أكثر ، لكنه سلبى ، لمعنى الملفوظ ولَقْصِدِ المتكلم ، إذا ظل سلبياً ، بل تكرارياً ، لا يُفيد شيئاً في فهم الخطاب ، ولا يفعل أكثر من أن يُضَاعَفه ، هادفاً في أحسن الحالات ، إلى إعادة إنتاج ماسَبَقَ فهمه . فهذا الفهم لا يتعدى السياق ولا يُعْنِي ، في شيء ، التصور . لأجل ذلك ، فإن الفهم السلبى ، إذا أخذه المتكلم بالاعتبار ، لا يمكنه أن يُضَيِّف إلى أقواله أي عنصر جديد . ذلك أن المقتضيات الوحيدة ، السلبية تماماً ، التي يمكن أن تنحدر من مثل هذا التصور السلبى ، مثل المزيد من الوضوح وقوة الإقناع والقابلية ، إلخ.. تُتْرَك المتكلم داخل سياقه ومنظوره الخاصين ، ولا تُخرجه من حدودهما . إنها مقتضيات محايدة لخطابه ، ولا تكسر استقلاله..

وفي حياة لغة الكلام الواقعية ، يكون كل فهمٍ ملموس إيجابياً : إنه يُدْمَج ما يجب فهمه ضمن منظوره الغيري والتعبيري الخاص ، ويكون وثيق الارتباط بجواب ، وباعتراضٍ معلَّل وبموافقة . بمعنى ما ، تعود الأولوية إلى الإجابة باعتبارها مبدأً إيجابياً : فهى التي تخلق مجالاً مُسَبِّحاً على الفهم ، وتُمهِّد بكيفية دينامية ومُهمِّمة . والفهم لا ينضج إلَّا داخل الجواب ، فالفهم والإجابة مُمتزجان جدلياً ويتشارطان بالتبادل ، ويتعذر أحدهما بدون الآخر .

إن الفهم الإيجابي ، بإشراكه ، على هذا النحو ، ما يجب فهمه ، مع المنظورات الجديدة للشخص الذي يريد أن يفهم ، إنما يُقيم سلسلةً من العلائق المتبادلة المعقَّدة ، ومن التناغمات والتنافرات مع ماهو مفهوم ، كما يُغْنِيه بعناصر جديدة . وعلى هذا الفهم يُعَوَّل المتكلم . لهذا فإن توجهه نحو مُحَاوَرِهِ هو توجه نحو المنظور الخاص لهذا الأخير ونحو عالمه ، وهو بذلك يُدْخِل إلى خطابه عناصر جديدة تماماً ، لأنه يحدث عندئذ تفاعل بين مختلف السياقات ، ووجهات النظر ، والمنظورات ،

وأنساق التعبير والتشبيه ، ومختلف « اللهجات » الاجتماعية . يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة ، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم ، ويحاول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره . إنه يتسلل إلى المنظور الأجنبي لمجاورته ، ويشيد ملفوظه فوق أرض أجنبية ومن خلال الخلفية الإدراكية لمُحاوره .

وهذا المظهر الجديد للصوغ الحوارية الداخلي يُميّزه عن ذلك الذي كان يُحدّد نفسه بالالتقاء مع كلام الآخر داخل الموضوع نفسه ، ذلك أنه هنا ، لم يعد الموضوع يضطلع بمهمة ساحة اللقاء ، بل المنظور الذاتي للمُحاور هو الذي اضطلع بذلك . أيضاً ، فإن هذا الصوغ الحوارية يشتمل على طابع أكثر ذاتية وسيكولوجية و (غالباً) ما يكون عرضياً ، وأحياناً امثالياً بطريقة خشنة ، بل أنه ، في أحيان أخرى ، يُثير خصاماً جدالياً .

وفي معظم الأحيان ، خاصة في الأشكال البلاغية ، يمكن لهذا التوجه نحو المستمع ، وللصوغ الحوارية الداخلي المتصل به ، أن يُخفيا الموضوع : وعندئذ يصير إقناع المُحاور الملموس مشكلة مستقلة تُحيدُ بالخطاب عن عمله الخلاق المنصب على الموضوع ذاته .

ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين داخل الموضوع ، ومع كلام الآخرين داخل الجواب المستقبلي ، هي علاقة في جوهرها ، متباينة ومُولدة لتأثيرات أسلوبية مُميّزة داخل الخطاب ، فإنها مع ذلك ، تستطيع أن تتشابه تشابكاً وثيقاً ، وأن يصير من الصعب ، عند التحليل الأسلوبية ، التمييز بين شقّي هذه العلاقة . هكذا يتميز الخطاب عند تولستوي ، بصوغ حوارية داخلي واضح ، سواء في الموضوع أو في منظور القارئ اللذين يدرك تولستوي خصائصهما الدلالية والتعبيرية إدراكاً حاداً . هذان الخطان في الحوار (المصبوغان غالباً بصيغة الخصام الجدالي) يوجدان في اتحاد وثيق داخل أسلوب تولستوي : إن خطابه ، حتى في تعبيراته الأكثر « غنائية » وفي أوصافه الأكثر « ملحمة » ، يتوافق (وكثيراً ما يتنافر) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي واللفظي المتعدد اللسان الذي يُكبّل الموضوع . وفي نفس الآن يتسرب هذا الخطاب بطريقة جدالية ، إلى المنظور الغيري والخيالي للقارئ متقصداً أن يضرب ويحطم الخلفية الإدراكية المكونة لفهمه الإيجابي . بهذا المعنى ، يكون تولستوي وارثاً للقرن الثامن عشر ، وخاصة لجان جاك روسو . من ثمّ ما نلاحظه ، أحياناً ، من انكماش في الوعي الاجتماعي ذي الأصوات المتعددة ، ذلك الوعي الذي يستند إليه تولستوي في جداله ، والذي يقلص إلى وَغِي ماهو معاصر له مباشرة ، ووعي مايتصل بأيامه دون الارتقاء إلى وعي عصره . ينتج عن ذلك تجسيد متطرف للحوار (يكاد يكون دائماً جدالياً) . كذلك ، فإن هذا الصوغ الحوارية المدرك بوضوح داخل الطابع التعبيري لأسلوب تولستوي ، يستلزم ، أحياناً ، تعليقاً تاريخياً - أدبياً : فنحن لانعرف مع أي شيء بالضبط تتناغم نبذة ما أو تتنافر ، ومع ذلك فإنّ التناغم والتنافر يكونان جزءاً من مقتضيات أسلوبه الضرورية^(٦) . صحيح أن ذلك التكثيف المتطرف (أحياناً يكاد يقترب من التكثيف الذي نجده في رواية سلسلة) لا يكون ملتجئاً إلا بالمظاهر الثانوية ، وبتنغيمات الحوار الداخلي لخطاب تولستوي .

وفي جميع تلك التظاهرات للحوار الداخلي في الخطاب (الداخلي يختلف عن الحوار الخارجي المركّب) ، تكون العلائق مع خطاب وملفوظ الآخرين ، جزءاً من مقتضيات الأسلوب . فالأسلوب يحتوي ، عضوياً ، على جماع عناصره الخاصة مترابطة بعناصر السياق « الأجنبي » . إن السياسة الداخلية للأسلوب (تلازُم العناصر) تُعَدُّها سياستُهُ الخارجية (العلاقة بخطاب الآخرين) . ومن ثم يمكن القول بأن الخطاب يعيش على حدود سياقه وعلى حدود سياق الآخرين .

هذه الحياة المزدوجة هي أيضاً حياة الإجابة في كل حوار حقيقي : إنها تشيّد ويتم تصورها داخل سياق حوار بكامله ، مؤلف من عناصر « للذات » (من وجهة نظر المتكلم) ، وعناصر « للآخر » (من وجهة نظر « شريكه ») . ومن هذا السياق المختلط المكوّن من خطابات « الذات » ومن الخطابات « الأجنبية » عنها ، لا يمكن إزالة إجابة واحدة بدون أن يفقد السياق معناه وبُهرته . فالإجابة جزء عضوي من كلّ متعدد الأصوات .

كما رأينا ، فإن ظاهرة الصوغ الحوارية الداخلي تكون متجلية بشكّل أو بآخر ، في جميع مجالات الكلام الحي . لكن إذا كان الصوغ الحوارية ، في النثر خارج - الأدبي (البلاغي ، المعتاد ، العلمي) يتفرد عادة بفعل مستقل وينتشر في حوار مباشر ، أو في بعض الأشكال الأخرى المعبر عنها تركيبياً من خلال التّجزيء والجدال مع كلام الآخرين ، فإنه في النثر الأدبي ، على العكس من ذلك ، وخاصة في الرواية ، حيث الصوغ الحوارية يَسْنِدُ من الداخل المفهمة ذاتها لموضوعه والتعبير عنها بمساعدة الخطاب ، مُحَوِّلاً بذلك دلالة الخطاب وبنية التركيبية ، فَيَعْدُو هنا ، تبادل التوجه الحوارية وكأنه حدثُ الخطاب نفسه ، مُضْفِياً عليه الحركة والدرامية من الداخل ، وأيضاً على كل واحد من عناصره .

وفي معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا يكون الصوغ الحوارية الداخلي ، كما أوضحنا ، مستعملاً بطريقة أدبية . إنه لا يدخل في « الموضوع الإستيقمي » للعمل الأدبي ، بل يَخْفُف ويخمد ، اصطلاحاً ، داخل الخطاب الشعري . وبالمقابل ، يصير الصوغ الحوارية في الرواية ، أحد مظاهر الأسلوب النثري الأساسية ويتلاءم مع تشييد أدبي خاص .

غير أن الصوغ الحوارية الداخلي لا يمكن أن يصبح تلك القوة الخلاقة للشكل إلا حين يتم إخصاب التنافقات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي حيث التناغمات الحوارية تُدَوِّي ، لا فوق قَمَم الخطاب الدلالية (مثلما هو الشأن في الأجناس البلاغية) وإنما تَتَسَرَّب إلى طبقاته العميقة ، مضمّية طابع الحوار على اللغة ذاتها وعلى رؤيتها للعالم (الشكل الداخلي للخطاب) . وأيضاً لا يمكن أن يصبح قوة خلاقة إلا حيث يولد حوار الأصوات تلقائياً من حوار « اللغات » الاجتماعي حيث يبدأ ملفوظ الآخرين يَرِنُ وكأنه لغة « أجنبية » اجتماعياً ، وحيث يصير الآن ، تَوَجُّهُ الخطاب وسط الملفوظات « الأجنبية » تَوَجُّهاً وسط اللغات « الأجنبية » اجتماعياً ، داخل حدود نفس اللغة القومية ..

في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُسْتَعْدَمُ الصوغ الحوارية الطبيعي للخطاب بكيفية

أدبية ، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين ، خارج حدوده . إن الأسلوب الشعري هو ، اصطلاحاً ، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ، ومن كل « نظرة » نحو خطاب يصدر عن آخر .

كذلك ، يكون غريباً عن الأسلوب الشعري أي نظر مهما كان ، في اللغات الأجنبية ، وفي إمكانات معجم آخر ، وفي دلالة وأشكال تركيبية ووجهات نظر لسانية أخرى . نتيجة لذلك ، فإن الأسلوب الشعري يجهل الشعور بوجود حدود ، أو تاريخية ، أو تحديد اجتماعي ، أو خصيصية للغة الخاصة ؛ وإذن ، فإنه يجهل كل علاقة نقدية ، مُقَيَّدة ، مع لغته الخاصة باعتبارها إحدى اللغات الكثيرة القائمة داخل التعدد اللساني ، وبترباط مع هذه العلاقة النقدية (لو وُجِدَتْ) لا يُسلم نفسه كليةً ولا يُعطي للغة مُعَيَّنة كل معناها .

بطبيعة الحال ، لا يستطيع أي شاعر ، وُجد تاريخياً محاطاً بتعدد حيّ ، لساني وصوتي ، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته ، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعاً داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يُحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر ، ودون أن يُحوّل الشاعر إلى ناثر .

في الأجناس الشعرية ، يتحقق الوعي الأدبي (بمعنى جميع نوايا التعبير والمعنى لدى الكاتب) تَحَقُّقاً كاملاً داخل لغته ، ويكون محايثاً لها بكليته ، ويعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائياً بدون قيود ولا مسافات . إن لغة الشاعر هي لغته هو . إنه يجد نفسه داخلها برمتها ، وبدون شريك يُقاسمه إياها . إنه يستعمل كل شكل وكل كلمة وتعبير في معانيها المباشرة (« بدون مزدوجتين » يمكن القول) ، أي أنه يستعملها وكأنها التعبير الخالص والتلقائي عن قصده . ومهما تكن « الآلام اللفظية » التي يُعاني منها الشاعر أثناء الإبداع ، فإن لغة العمل المبدع أداة طيعة ملائمة تماماً لمشروعه الشعري .

في العمل الشعري ، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة ، حاسمة ، حاضنة كلّ شيء . وبواسطتها ، عن طريق أشكالها الداخلية ، يُبصر الشاعر ، يفهم ويتأمل . وعندما يعبر عن نفسه ، لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة « أخرى » ، « أجنبية » . لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي ، واحد وفريد ، وخارجه لا يوجد شيء ولا تُستشعر حاجة . ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الدالة والمعبّرة في آن ، هي ، عضوياً ، في غير مُتناول الأسلوب الشعري .

إن عالم الشعر ، مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله ، هو دائماً عالم مُضاء بخطابٍ وحيد ومُستعص على الدحض . فالتناقضات والصراعات ، والشكوى ، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات ؛ وبكلمة واحدة ، تظل داخل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة . ففي الشعر ، يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة .

ويقتضي الأسلوب الشعري ، أساساً ، مسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة مجموع عمله وكأنها لغته . عليه أن يتضامن كليةً مع كل واحد من عناصرها ، ونبراتها ، وتلويحاتها . إنه في خدمة

لغة واحدة ، ووعى لساني واحد . ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التي يستخدمها ، مادام يوجد داخلها كلية ؛ فهو ، إذن ، لا يستطيع ، في حدود أسلوبه ، أن يتخذ من اللغة موضوعاً للإدراك وللتفكير أو ربط العلاقة . فاللغة مُعطاة له فقط من الداخل ، بقدر ما يُشيد نواياه ، وليست من الخارج ، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية . وفي حدود الأسلوب الشعري ، تكون النوايا المباشرة ، بدون تحفظ ، المشروعة تماماً في اللغة ، غير متلائمة مع تقديمها الموضوعي (باعتبارها حقيقة لسانية محدودة اجتماعياً وتاريخياً) . إن أُحْدِيَتِ اللغة ووحدايتها شرطان لآزمان لفرديّة الأسلوب الشعري المباشرة والقصدية ، وللإنشاء عليه داخل المونولوج .

هذا لا يعني ، بطبيعة الحال ، أن « لهجات » مختلفة ، بل ولغة أجنبية ، لا يمكن أن تنسربا إلى العمل الشعري . صحيح أن الإمكانات محدودة : فليس هناك مجال للتعدد اللساني إلا في الأجناس الشعرية « الدنيا » مثل قصائد الهجاء والشعر الكوميدي الخ . إلا أن التعدد اللساني (لغات اجتماعية — إيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة ، وأساساً من خلال أقوال الشخصيات . لكن هنا ، يكون التعدد اللغوي مُؤَضَّعاً . إنه مُقدم ، إجمالاً ، وكأنه شيء ، وليس على نفس مستوى لغة العمل الشعري الحقيقية : إنه الإشارة المشخصة للشخصية ، وليس الكلام الذي يُشخص . هنا ، لا تدخل عناصر التعدد اللساني وهي متوفرة على الحقوق المخولة للغة أخرى ستحمل وجهاً نظرها الشخصية ، وستسمح بقول ما لا يمكن قوله في اللغة الخاصة ، وإنما تكون لها حقوق شيءٍ مُشخص . فالشاعر يتكلم أيضاً في لغته الخاصة عما هو أجنبي عنه . إنه لا يلجأ قط ، لأجل إضاعة عالم أجنبي ، إلى لغة الآخرين باعتبارها أكثر ملاءمة لذلك العالم . وسنوضح فيما بعد ، أن الناثر يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصه شخصياً (مثلاً ، اللغة غير الأدبية التي يستعملها سارد أو ممثل ففة اجتماعية — إيديولوجية) ؛ وكثيراً ما يقيس عالمه الخاص بالمقياس اللساني لدى الآخرين .

نتيجة للمقتضيات التي حللناها فإن لغة الأجناس الشعرية ، عندما تُلامس الحد الأسلوبي الأقصى للأجناس^(٧) غالباً ما تصير لغة أمرة ، وثوقية ومحافظة ، تَتَمَثَّرُ ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية . أيضاً ، من الممكن ، في مادة الشعر ، أن توجد فكرة « لغة شعيرية » خاصة ، و « لغة للآلهة » ، و « لغة شعرية تَبَوُّية » ، الخ .. ومن الثابت أن الشاعر ، برفضه لمثل هذه اللغة الأدبية ، يحلم بأن يخلق ، اصطناعياً ، لغة شعرية جديدة بدلاً من اللجوء إلى اللهجات الاجتماعية القائمة . إن اللغات الاجتماعية غيرية ، مُميَّزة ، مُ موضوعة ومحصورة اجتماعياً ؛ لكن لغة الشعر ، المخلوقة اصطناعياً ، ستكون مباشرة قَصْدِيَّةً ، حاسمة ، فريدة ومُفَرَّدَة . هذا ما كان عليه الحال في بداية القرن العشرين ، عندما بدأ الناثرون الروسيون يُظهرون اهتماماً مُتَحَيِّزاً باللهجات و « المحكي المباشر » . فقد حلم الشعراء الرمزيون عندئذ (بالمونت ، ف . إفانوف) ، ثم المُسْتَقْبِلِيُّونَ ، بِخَلْقِ « لغة خاصة » بالشعر ، بل إنهم قاموا بمحاولات في سبيل ذلك (ف . كليبينكوف)^(٨) .

إن فكرة لُغةٍ فريدة وخاصة بالشعر هي «عينة فلسفية» طوبويةٌ مميّزة للكلمة الشعرية : إنها مبنية على الشروط والمقتضيات الحقيقية للأسلوب الشعري الكافية لِلُغةٍ واحدة قصدية بكيفية مباشرة ، انطلاقاً منها تكون اللغات الأخرى (لغة الكلام ، ولغات الصفقات ، ولغة النثر الخ ...) مُدركةٌ وكأنها مُتَوَضَّعةٌ وليست بأية حال معادلة لها^(٩) . وفكرة « لغة شعرية » خاصة ، تُعبر دائماً عن التصور البطليموسي المتعلق بعالم لسانيّ مُوسَلَب .

إن اللغة ، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعيى الفنان بالكلمة ، لم تكن أبداً لغة وحيدة . إنها لا تكون كذلك إلّا باعتبارها نسقاً نحوياً مجرداً مكوناً من أشكال معيارية ، ومحوّلاً عن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التي تمثّلها ، ومحوّلاً عن التطور التاريخي المستمر لِلُغةِ الحية . فالحياة الاجتماعية الراسخة والصورورة التاريخية تُخلّقان ، داخل لغةٍ قومية وحيدة بكيفية مجرّدة ، عدداً وافرأ من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المغلقة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلئ بمضامين مختلفة دلالية وخلاقية ، وتُربّن رنيناً مُتبايناً .

واللغة الأدبية نفسها ، المتكلّم بها والمكتوبة ، لِكُونها فريدة لا فقط استناداً إلى علاماتها العامة اللسانية بكيفية تجريدية ، وإنما طبقاً لأشكال تأويلاتها ، هي لغة مُنضّدةٌ طبقاتٍ ومتعددة لسانياً بمظهرها الملموس الذي هو دلاليٌّ وتعبيري في نظر الغير .

ويكون ذلك التنضيد محدّداً ، قبل كل شيء ، عن طريق الأجهزة العضوية النوعية للأجناس التعبيرية . فأمثال هذه الملامح أو تلك من اللغة (القاموسية ، الدلالية ، التركيبية أو غيرها) تكون وثيقة الالتحام بالنوايا والنسق العام للتعبير المتصل بهذه أو تلك من الأجناس : الخطابية الصحفية ، الأدبية — الدنيا (الرواية المسلسلة) ، والأجناس المتنوعة للأدب الكبير . وتتخذ بعض ملامح اللغة العِطرَ النوعي لِجنسها التعبيري ، فتلتحم بِوَجْهَةٍ نظره ، وبطريقة تناوله ، وبشكله في التفكير ، وبتلاوته ونبرته .

وإلى جانب هذا التّضْيِيدِ للغة إلى أجناس ، يضاف تّضْيِيدٌ آخر يختلط بالأول تارة يتطابق معه ، وطورا يبتعد عنه ، وهو التّضْيِيدُ المهنى للغة (بالمعنى الواسع) : لغة المحامي ، والطبيب ، والتاجر ، والسياسي ، والمعلم ، الخ .. وطبيعي أن هذه اللغات لا تَتَبَايَنُ بسبب معجمها وحده ؛ بل هي تستتبع أشكالاً محددة من التوجّه القصدي ، ومن أشكال التأويل والتقدير الملموسين . وحتى لغة الكاتب (الشاعر ، والروائي) يمكن إدراكها وكأنها رطانة مهنية إلى جانب الرطانات الأخرى .

ما يهمنا ، هو الجانب القصدي ، أي الدلالة الغيرية وتعبيرية ذلك التّضْيِيدِ في « اللغة المشتركة » . ذلك أن تركيب اللغة اللساني والمحايد ليس هو الذي يَتَنَضَّدُ ويتباين ، وإنما نواياها الممكنة المبعثرة : إنها تتحقق داخل اتجاهات محدّدة ، وتمتلئ بمضمون محدد ، وتتجسد ، وتتخصص ، وتتشعب بأحكام قيمة ملموسة ، وترتبط بأشياء معينة وبمنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن . داخل هذه المنظورات ، ومن أجل المتكلمين أنفسهم ، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن تلك ، قصديةٌ مباشرة وكاملة الدلالة ، وتعبيرية تلقائياً . لكن في الخارج ، بالنسبة

لأولئك الذين لا يشاركون في تلك المنظورات القصدية ، فإنه يمكن للغات والروايات أن تكون غيرية ، مميزة ، مثيرة ، الخ .. بالنسبة للذين يقفون في الخارج ، فإن النوايا المسندة لتلك اللغات تتقوى وتصبح حدوداً دلالية وتعبيرية ، فتثقل الكلام وتُفسدُه بالنسبة لهم ، وتعدُّ استعماله المباشر ، القصدي بدون تحفظ .

لكن القضية لا تنتهي بتضييد اللغة الأدبية إلى أجناس ومهن . فبالرغم من أن هذه اللغة ، في نواتها البدئية ، كثيراً ما تكون متجانسة اجتماعياً باعتبارها اللغة الرئيسية المتكلم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية ، فإنها تحتفظ ، مع ذلك ، باختلاف اجتماعي ، بتضييد اجتماعي يمكنه أن يصبح ، في بعض الفترات ، اختلافاً ملحوظاً . هنا وهناك ، يمكنه أن يطابق تضييداً للأجناس وللمهن ، إلا أنه في الواقع ، بطبيعة الحال ، مستقل استقلالاً ذاتياً تاماً ونوعياً .

إن جميع الرؤيات للعالم الدالة اجتماعياً ، قادرة على بعثرة النوايا المفترضة للغة ، وذلك بتحقيقها تحقيقاً ملموساً . وتستطيع التيارات الأدبية وغير الأدبية والنوادي والمجلات ، والصحف ، وحتى بعض الأعمال الأدبية الكبرى وبعض الأفراد ، يستطيعون جمعياً ، بحسب أهميتهم الاجتماعية ، أن يُضدوا اللغة ، وأن يُثقلوا كلماتها وأشكالها بواسطة نواياهم ونبراتهم النموذجية ، وبذلك يفصلونها عن التيارات والأحزاب والأعمال الأدبية والأفراد الآخرين .

ولكل ظاهرة لفظية هلمة اجتماعياً ، القدرة على أن تُوصل — أحياناً لأمد طويل ولبينة واسعة — نواياها إلى عناصر اللغة المدمجة في مقاصدها الدلالية والتعبيرية ، وعلى أن تفرض على تلك العناصر تولينات محدّدة من المعاني والنبرات ذات القيمة المحدّدة . هكذا يمكن خلق الكلمة — الشعار ، والكلمة — الشتيمة ، والكلمة — الإطراء ، الخ ..

في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية ، يَمْتَلِكُ كل جيل ، داخل كل واحدة من فئات المجتمع ، لغته . فضلاً عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد له « لهجته » ومعجم مفرداته ، ونسقه في التعبير الخاص ، وهي يدورها تتباين حسب الطبقة الاجتماعية ، والمؤسسة المدرسية ، وحسب عوامل أخرى في التضييد . (لغات التلميذ — الضابط ، وتلميذ المدرسة الثانوية ، ولغة الواقعي ، هي لغات متباينة) ؛ إنها جميعها نموذجية اجتماعياً مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية . بل يمكن في أقصى حد ، أن نعتبر رطانة عائلية عنصراً اجتماعياً ، مثل رطانة عائلية إرتينبيف التي قدمها تولستوي بمفرداتها الخاصة وبنسقتها في التّنبير الخصوصي^(١٠) .

أخيراً ، في هذه الفترة أو تلك ، تتعايش لغاتٌ من مختلف فترات وعهود الحياة الاجتماعية — الإيديولوجية . بل إنه توجد حتى لغة للأيام : بالفعل ، فإن « أمس » و « اليوم » ليس لهما ، بمعنى ما ، نفس اللغة على الصعيد الاجتماعي — الإيديولوجي والسياسي ؛ فلكل يوم ظرفته الاجتماعية — الإيديولوجية والدلالية ، ومعجمه ، ونبراته ، وشعاره ، وشئائه وإطراءاته . والشعر ، في لغته ، ينزع الصفة الشخصية عن الأيام ؛ لكن النثر ، كما سنرى ، غالباً ما يُفردُها عن قصد ، ويُعطِيها مُشخّصين مُجسّدين يُجعلهم مُتجاهلين حوارياً عبر حوارات روائية درامية .

هكذا ، إذن ، تكون اللغة ، في كل فترة من وجودها التاريخي ، مُنَوَّعة تماماً : إنه التعايش المحسّد للتناقضات الاجتماعية — الإيديولوجية متوزعة بين ماضٍ وحاضر ، وبين مختلف فترات الزمن الماضي ، ومختلف الفئات الاجتماعية — الإيديولوجية للزمن الحاضر ؛ ومتوزعة بين تيارات ، ومدارس ، وحلقات ، الخ .. وهذه « اللهجات » للتعدد اللساني تتقاطع بعدة طرائق ، مُكوِّنة « لهجات » جديدة ، نموذجية اجتماعياً .

بين كل تلك « اللهجات » توجد تمييزات منهجية عميقة . فعلاً ، ففي أساسها توجد مبادئ للالتقاء وللتكوين متنافرة تماماً (في بعض الحالات ، يتعلق الأمر بالوظيفة ، وفي حالات أخرى ، بالمضمون التيمائي ، وفي حالة ثالثة ، بمبدأ اجتماعي — لهجوي بخصر المعنى) . كذلك ، فإن اللغات لا تتناذب فيما بينها بل تتشابك بطرائق مختلفة (لغة أوكرانيا ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة بداية الرمزية ، لغة الطالب والأطفال والمثقف المتوسط ، ولغة المتشيع لنتيشه ، وهكذا دواليك) . قد يبدو أن مصطلح « لغة » نفسه ، يفقد ، هنا ، كل معناه لأنه لا يوجد ، ظاهرياً ، صعيّد وحيد لمقارنة كل هذه « اللغات » .

والواقع ، أنه يوجد ، مع ذلك ، صعيد مشترك يُبرر منهجياً المقابلة التي قُمنّا بها : فجميع لغات التعدد اللساني ، مهما تكن الطريقة التي فُرِّدَتْ بها ، هي وجهات نظر نوعية حول العالم ، وأشكال لتأويله اللفظي ، ومنظورات غريبة دلالية وإخلاقية . بهذه الصفة ، يمكنها جميعاً أن تتجابه ، وأن تُستعمل بمثابة تكملة مُتبادلة ، وأن تدخل في علائق حوارية . بهذه الصفة ، تلتقي وتعايش داخل وعي الناس ، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان — الروائي الخلاق . وهذه الصفة أيضاً ، تعيش حقيقة ، وتُصارع ، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي . لأجل ذلك ، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأساليب البارودية للغات أجناس متنوعة ، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة ، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية (مثلاً ، ما نجد في الرواية الانجليزية الساخرة) . جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذّبها الراوي لتنسيق تيماته وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيمية . لأجل ذلك يُلجأ باستمرار ، على المظهر الغيري ، الدلالي والتعبيري ، أي القصدي ، لأنه القوة التي تُنضد وتنوع اللغة الأدبية ، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات ، تناغمات المعنى ، الخ ..) في لغات الأجناس والطرائف المهنية وغيرها ، لأنها ، إذا جاز القول ، رواسب مُتحرّجة عن سيرورة النوايا ، وعن العلامات التي أعملها العمل الحي الذي تجزّه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة . إن تلك العلامات الخارجية ، ملحوظة ومُثبتة من وجهة النظر اللسانية ، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها القصدي .

إن الخطاب يعيش خارج ذاته ، داخل تثبيت حيّ لموضوعه ، وإذا ابتعدنا كليةً عن ذلك التثبيت ، فلن يبقَ لنا فوق الأذرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئاً عَنْ وَضْعِهِ الاجتماعي ولا عن مصائره .

إن دراسة الخطاب في حد ذاته ، بدون معرفة نحو أى شيء يتطلع خارجة ، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعيداً عن الواقع الذي يوجد مثبتاً عليه والذي يُحدده .

وبإبرازنا الجانب القصدي في تنضيد اللغة الأدبية ، نستطيع إذن ، أن نضع على نفس المستوى ظاهرات مفرطة في اللاتجانس (من وجهة نظر المنهجية) مثلاً نضع لهجات اجتماعية — مهنية ، ورؤيات للعالم وأعمال أدبية فردية ، لأن جانبها القصدي هو الذي يكون الصعيد المشترك حيث يمكنها أن تكون جميعها متجابهة ، وبطريقة حوارية إضافةً لذلك . والحقيقة أن بالإمكان قيام علاقات حوارية (خاصة) بين « اللغات » كيفما كانت ، ممّا يدل على أن من الممكن إدراكها باعتبارها وجهات نظر حول العالم . ومهما تختلف القوى الاجتماعية المنتجة لعمل التنضيد (المهنة ، الجنس التعبيري ، الاتجاه ، الشخصية الفردية) فإن هذا العمل نفسه يعود ، حيث كان ، إلى إشباع للغة (نسبياً) طويل ، له دلالة اجتماعياً (جماعياً) ، وهو إشباع يتم بواسطة نوايا ونبرات محدّدة (وبالتالي مُقيّدة) .

وكلما دام ذلك الاشباع المنضد ، كلما اتسع المحيط الاجتماعي الذي يشمل الإشباع ، وإذن : كلما عظمت القوة الاجتماعية المنتجة للتنضيد ، كلما كانت واضحة وقارة البصمات والتعديلات اللسانية لعلامات اللغة (للرموز اللسانية) التي تستمر موجودة في اللغة من جراء تأثير تلك القوة ، انطلاقاً من التلاوين الدلالية القارة (وإذن ، الاجتماعية) حتى المؤشرات اللهجية الأصلية (الصوتية والمورفولوجية وغيرها) ، التي تسمح مسبقاً بأن نتحدث عن لهجة اجتماعية خاصة .

كنتيجة لعمل جميع القوى المنضدة تلك ، تكف اللغة عن الاحتفاظ بأشكال وكلمات محايدة « لا تنتمي لأحد » : إنها مُبعثرة ، مُسندة بنوايا ، ومُنيرة من أولها لآخرها . وبالنسبة للوعي الذي يعيش داخل اللغة ، فإن هذه الأخيرة ليست نسقاً مجرداً من الأشكال المعيارية ، وإنما هي رأي متعدد اللسان حول العالم . وجميع الكلمات تستحضر مهنة ، جنساً تعبيرياً ، نزعة ، طرفاً ، عملاً أدبياً محدّداً ، رجلاً معيّناً ، جيلاً ، عمراً ، يوماً ساعة . وكل كلمة تُحيل على سياق أو عدة سياقات ، داخلها عاشت وجودها المسنود اجتماعياً . جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا . ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية ، والتوجهات ، والأفراد) .

والواقع ، بالنسبة للوعي الفردي ، أن اللغة بصفتها تكثفاً اجتماعياً — إيديولوجياً حياً ، ورأياً متعدد اللسان ، فإنها تتّوضع عند الحد الأقصى من منطقته ومن منطقة الآخرين . فكلمة اللغة هي كلمة نصف — أجنبية ؛ وستكف عن أن تكون كذلك عندما يُسكنها المتكلم نيته ونبرته ، وحينما يمتلكها ويُدرّبها على مظمحه الدلالي والتعبيري . وإلى حدود اللحظة التي يتم فيها امتلاك الخطاب ، فإنه لا يكون موجوداً داخل لغة محايدة ، لا شخصية (لأن المتكلم لا يأخذ الخطاب من قاموس !) ؛ إنه موجود على شفاهِ أجنبية ، وداخل سياقات غريبة ، وفي خدمة نوايا أجنبية ، ومن هنا بالذات يجب أخذ الخطاب وجعله خطاباً « خاصاً » . ولا تتلاءم جميع الخطابات ، بنفس السهولة ، مع هذا الاغتصاب وهذا التملك ؛ إذ الكثير منها يقاوم بصلابة ، وبعضها الآخر يظل

« أجنبياً » وَيَرِنُ بكيفية غريبة داخل فَمِ المتكلم الذي استولى عليها ؛ إنها لا تستطيع أن تمتزج بسياقه ، فنسقط خارجه . تكون كما لو أنها ، خارج إرادة المتكلم ، قد وَضَعَتْ نفسها « بين مزدوجتين » . إن اللغة ليست بيئة محايدة . إنها لا تصبح بسهولة وبِحرية ، مِلْكِيَّةً للمتكلم . إنها مسكونة ومُكَنَّظَةٌ بالنوايا الأجنبية ؛ والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وَغَرَّةٌ ومعقَّدة !

لقد ثَقَّلْنَا الوحدة اللسانية بكيفية تجريدية (لهجوية) في اللغة الأدبية . لكن هذه الأخيرة أَبْعَدُ ما تكون عن لهجة مُغلَقة . فَمَسْبَقاً يمكن أن يَقُومَ بين اللغة الأدبية المتكلم بها ، المألوفة ، وبين اللغة المكتوبة ، حدٌّ على درجة من الوضوح . وكثيراً ما يتطابق تمييز الأجناس مع التمييزات اللهجوية (مثلاً ، في القرن ١٨ ، بين « الأجناس العليا » بلغة الكنيسة السلافية ، وبين « الأجناس التعبيرية الدنيا » في المحادثات العادية) . وأخيراً ، فإن بإمكان بعض اللهجات أن تكتسب المشروعية داخل الأدب ، وبذلك يمكنها المساهمة إلى حد ، في اللغة الأدبية .

ومن الواضح ، أن اللهجات ، بِدُخُولِهَا إلى الأدب ومساهمتها في لغته ، تفقد صفة كونها أنساقاً اجتماعية — لسانية مغلقة . إنها تتشوَّه ؛ وحاصل الكلام ، فإنها تكفُّ عن أن تكون ما كانت عليه بصفتها لهجات . غير أن هذه اللهجات ، من جانب آخر ، تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية ، على مَرونتها اللهجوية ، وعلى لغتها « الأخرى » ، كما أنها تُشوَّه اللغة الأدبية التي تدخل إليها (واللغة الأدبية بدورها تكفُّ عن أن تكون أصيلة بعمق) ، نتيجة لأنساقها الاجتماعية — اللسانية المغلقة . إن اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق ؛ مثل أيضاً الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفر على ثقافة أدبية والذي يكون مرتبطاً بها . فعند هذا الأخير ، يصبح التَّنوع القصدي للخطابات (وهو تنوع يوجد في كل لهجة حية ومغلقة) تنوعاً في اللغات . فالأمر لا يتعلق بلغة ، وإنما بمحاور لغات .

إن اللغة القومية الأدبية لشعبٍ متشبع بالثقافة ، وأساساً بالثقافة الروائية ، ومتوفر على تاريخٍ لفظي وإيديولوجي غَنِيٍّ وكثيف تبدو ، في الواقع ، وكأنها عالم صغير مُنظَّم ، يعكس العالم الكبير للتعدد اللساني لا فقط القومي ، بل الأوربي . إن وحدة اللغة الأدبية ليست هي وحدة نسق لساني مُغلق : إنها الوحدة الأصلية جداً لِـ « اللغات » التي دخلت في اتصالٍ واعترفت كل منها بالأخرى . (إحداها هي « اللغة الشعرية » بالمعنى الضيق) . تلك هي خصوصية المعضلة المنهجية للغة الأدبية .

وعندما يُصبح الوعي الاجتماعي — الأيديولوجي الملموس خَلاقاً بِنشاطٍ ، أي يغدو نشيطاً أدبياً ، فإنه يَكْثِفُ عن نفسه ، مسبقاً ، محاطاً بتعدد لساني ، من خلال لغة وحيدة غير قابلة للنقاش وحاسمة . دائماً وفي كل مكان ، وفي جميع عصور الادب المعروفة تاريخياً ، يكشف الوعي النشط أدبياً لُغَاتٍ وليس لغة واحدة . إنه يجد نفسه أمام ضرورة اختيار لغة . وفي كل واحدة من تظاهراته الأدبية اللفظية ، يتجه بنشاط وسط التعدد اللساني ، ويختل داخله موقِعاً ، ويختار « لغة » . إنه فقط ببقاء الإنسان داخل وجود مُغلق ، بدون كتابة ولا أفكار ، وفي معزل عن جميع سُبُل الصيرورة الاجتماعية — الايديولوجية ، يستطيع ألا يدرك هذا النشاط اللساني الانتقائي ، ويمكنه ، عندئذ ،

أن يظل داخل اليقين المطلق ، والتعيين المسبق للغته الخاصه .

والحقيقه أنه حتى مثل ذلك الإنسان المنعزل لا تكون قضيته مع لغة واحدة بل مع عدة لغات ، إلا أن موضع كل واحدة منها يكون مشيداً بصلاية وغير قابل للنقاش ، ويكون الانتقال من لغة إلى أخرى مُتَوَقَّعاً وآلياً يمثل ما يكون عليه الانتقال من غرفة الى أخرى . ولا تتصادم تلك اللغات داخل وَغِيه ؛ وهو لا يحاول أن يربط بينها ، ولا أن ينظر إلى واحدة منها « بعيون » الأخرى .

على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز ، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً ، يعيش وسط عدّة أنساق لسانية : كان يُصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى ، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة ؛ وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي ، موجه لسلطات المقاطعة القروية ، كان يُجَرَّب لغة رابعة (رسمية ، سليمة ، منبعثة من « ركام الورق القديم ») . وقد كانت تلك لغات مختلفة ، حتى من وجهة نظر العلامات المجردة الاجتماعية واللهجية . لكنها لم تكن مترابطة حوارياً داخل الوعي اللساني للفلاح . لقد كان ينتقل من واحدة إلى أخرى بدون أن يفكر في ذلك وبكيفية آلية : كل واحدة منها كانت بالتأكيد في موضعها ، وموضع كل واحدة لم يكن لِيُنَاقَشَ . إن ذلك الفلاح لم يكن يعرف بعد كيف ينظر إلى اللغة (ولا إلى العالم اللفظي الذي يوازيها) « بعيون » لغة أخرى ؛ مثلاً أن ينظر إلى اللغة والعالم اليوميين إنطلاقاً من لغة الصلاة ومن لغة الأغنية ، أو العكس^(١) .

وبمجرد ما بدأت اللغات ، داخل وغني فلاحنا يُضيء بعضها البعض ، وتبادل النقد ، وبمجرد ما تبين أنها كانت مختلفة ، بل متعددة ، وبأن الأنساق الإيديولوجية والمواقف تجاه العالم الوثيقة الارتباط بتلك اللغات ، كانت تتناقض فيما بينها ، بمجرد ما تبين ذلك فإنه بدلاً من أن يظل ساكناً إلى جانبها ، تزوّد من طابعها الحاسم والمعين مُسبقاً ، وبدأت عنده عملية تثبيتها الانتقائي والدينامي ..

فاللغة وعالم الصلاة ، واللغة وعالم الأغنية ، واللغة وعالم الكدّ والعادات ، اللغة والعالم الخصوصيان للإدارة القروية ، اللغة الجديدة والعالم الجديد للعامل الحضري الذي جاء لإقامة محددة ، كل تلك اللغات والعوامل تَنَحَّلِي عاجلاً أم آجلاً عن توازنها الرائق عديم الشكل وتكتشف تعدديتها اللسانية .

بطبيعة الحال ، فإن الوعي اللساني أدبياً ، يَسْتَبِقُ تعددية لسانية أكثر تنوعاً في الأشكال وأكثر عمقاً ، سواء في اللغة الأدبية نفسها أو خارجها . وهذا الحدث الجوهري يجب أن يَتَّخِذ نُقْطَةً انطلاقاً في كل دراسة أساسية عن الحياة الأسلوبية للكلمات . ذلك أن طابع التعدد اللساني المستبق ، ومناهج التوجه إليه ، تحدد تلك الحياة الملموسة .

إن الشاعر محدّد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، وبملفوظ واحد مُنغلق على مونولوجه . وهذه الأفكار مُحايِنة للأجناس الشعرية التي يلجأ إليها . وهذا ما يحدد طرائق توجُّهه وسط تعدّد لساني حقيقي .

على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته ، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع

مظاهرها ، وأن يُخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء آخر غيرها . يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كُلُّ قصديٍّ ووحيد : إذ لا ينبغي أن ينعكس أي تنضد ولا تنوع — للغات أو ، أسوأ من ذلك ، أي تنافر ، ملحوظ على العمل الشعري .

لتحقيق ذلك ، يُخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين ، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصدية في اللغة وبعض سياقاتها . إنه لا يجب أن نستشعر وراء كلمات عمل شعري الصورَ النموذجية والمتوضعة للأجناس التعبيرية (غير الجنس الشعري نفسه) ، ورؤيات العالم (ما عدا رؤية الشاعر الوحيدة والفريدة) ، ولا أن نستشعر الوجوه النموذجية أو الشخصية للمتكلمين ، ولطريقة كلامهم ، وتثيراتهم المميزة .

إن كل ما يدخل في العمل الشعري ، عليه أن يفرق في مياه نهر « ليتي » Léthé^(١٢) وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين : يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية (هنا ، تكون ممكنة أيضاً التذكُّرات الملموسة) .

جلياً أنه توجد دائماً فئة محدودة من السياقات الملموسة بكيفية أو بأخرى ، والتي يجب أن تكون رابطتها مع اللفظ الشعري مُدركة . لكن تلك السياقات هي دلالية خالصة ، وإذا جاز القول ، هي مُنبرة بكيفية مُجردة . ومن خلال العلاقة اللسانية تكون لا شخصية ، وفي كل الحالات ، لا يجب أن نستشف من ورائها خصوصية لسانية جد ملموسة ، أو طريقة في القول ، الخ ... إنه لا يجب أن يتراءى من خلف تلك السياقات وجه نموذجي اجتماعياً (احتمالاً ، شخصية — ساردة) . إنما هناك وجه واحد في كل مكان : الوجه اللساني للشاعر المسؤول عن كل كلمه وكأنها كلمته هو . ومهما كانت الأسلاك الدلالية ، والنبرات ، وتداعيات الأفكار ، والأشارات ، والتلميحات ، والتطابقات التي تنحدر من كل خطاب شعري ، عديدة وكثيرة الأشكال ، فإنها جميعها تخدم لغة واحدة ، ومنظوراً واحداً ، وليس سياقات اجتماعية ذات لغات عديدة . بالإضافة الى ذلك ، فإن حركة الرمز الشعري (مثلاً ، نشر استعارة وتمديدتها) تفترض بالضبط وحدة اللغة المرتبطة مباشرة بموضوعها . إن التعدد اللساني الاجتماعي الذي سيدخل إلى العمل الشعري ويُنضد لغته ، سيجعل مستحيلًا سواء نُموه الطبيعي أو حركة الرمز داخله .

وإيقاع الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد في شيء على تضيد جوهري للغة . فالإيقاع ، يخلقُه مساهمة مباشرة لكل عنصر من عناصر نسق التنبير في المجموع (من خلال الوحدات الأكثر مباشرة في الإيقاع) يقتل في المهذ العوالم والوجوه المضمرة ، احتمالاً ، داخل الخطاب . على كل حال ، فإن الإيقاع يضع أمامها حواجز محدّدة ، ولا يسمح لها بأن تنتشر وأن تتجسّد . إنه يُوطد ويضغط أكثر ، الوحدة والطابع المغلق والموحد للأسلوب الشعري وللغة الفريدة المسلم بها من طرف ذلك الأسلوب .

نتيجة لهذا « التقشير » للنوايا والنبرات « الأجنبية » ، ولحو كل أثر للتعدد اللساني والصوتي ،

يكتسب العمل الشعري وحدة لغوية كثيفة . ويمكن أن تكون هذه الوحدة ساذجة ، وأن توجد فقط في أكثر عهود الشعر ثُدرةً عندما لا يتعدى هذا الأخير ، حدود فئة اجتماعية منغلقة بساذجة على نفسها ، وحيدة ، لم تتباين بعد ، ولا تكون إيديولوجيتها ولا لغتها قد تَنصَّدت بعد تنضيداً حقيقياً . لكن ، في العادة نحس ذلك التوتر العميق والواعي لِلَّغة الشعرية الفريدة عندما ترتفع خارج سديم اللغة الأدبية الحية ، المتعددة اللسان والصوت ، لعصرها .

على هذا النحو يتصرف الشاعر .

أما النائر — الروائي (وبصفة عامة ، كل نائر تقريباً) فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً . إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك . بل إنه يصير أكثر عمقاً (لأن ذلك يُسهِم في توعيته وتَفْريدِهِ) .

فوق هذا التنضيد وتلك التَنوَّعات ، بل فوق اختلافات اللغة تلك ، يُشيدُّ الروائي أسلوبه مع الحفاظ على وحدة شَخْصِيَّتِهِ كمبدع ، وعلى وحدة (من نَظَرٍ آخر ، صحيح) أسلوبه .

إن النائر لا يُنْقِي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين ؛ ولا يَقْتُلُ فيها أَجَنَّةَ التعدد اللساني الاجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام ، وتلك الشخوص — الحاكية المضرة التي تترأى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ؛ وإنما يُرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة مِنْ النِوَاةِ الدلالية . النهائية لعمله الأدبي ، ولمركز نواياه الشخصية .

وتتوزع لغة النائر على درجات قريبة بشكل أو بآخر ، من الكاتب ومن مستواه الدلالي الأخير : بعض عناصر لغته تعبر صراحة ومباشرة (مثلما هو الشأن في الشعر) عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب ، وعناصر أخرى تعمل على حَرْفِ اتجاهها ، إذ أنها بدون أن تتضمن تماماً مع تلك الخطابات ، تريد في نبرتها بكيفية خاصة (هزلية ، ساخرة ، بارودية الخ ...)^(١٣) ، وعناصر أخرى تبتعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير وتكسّر بعنف أكبر نواياها . وهناك أخيراً ، عناصر لغوية مجردة تماماً من نَوَايَا الكاتب : إنه لا يعبر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتباً) بل يُظهِرُهَا كأنها شيء لفظي أصيل ؛ فهي ، بالنسبة له ، مُوضَّعة تماماً . كذلك ، فإن تنضيد اللغة إلى أجناس ، مهن ، مجتمعات (بالمعنى الضيق) رؤيات للعالم ، توجّهات ، فرديات ، وتعددها اللساني الاجتماعي (لهجات) عند دخولهما إلى الرواية يَنْتَظِمَانِ داخلها بطريقة خاصة فيُصبِحان نسقاً أدبياً أصيلاً يقود ويُنسَقُ تيمّة الكاتب القصصية .

هكذا يستطيع النائر أن ينفصل عن لغة عمله ، وأيضاً ، بدرجات مختلفة ، عن بعض طبقاتها ومظاهرها . إنه يستطيع أن يستخدم تلك اللغة بدون أن يُسلم نفسه إليها كليّةً ، إنه يتركها نصف — « أجنبية » أو « أجنبية » تماماً ، لكنه في نهاية المطاف ، يستعملها في نفس الآن ، رغم كل شيء ، لخدمة نواياه .

إن الكاتب لا يتكلم تلك اللغة التي انفصل عنها تقريباً ، بل كأنه يتكلم من خلالها ، وقد

أصبحت قويةً بعض الشيء ، موضَّعة ومُبعدة عن شفثيته .

إن النائر — الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات ، ولا يُحطم المنظورات والعوامل ، والعوامل الصغيرة الاجتماعية — الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي : إنه يُدخلها إلى عمله . إنه يستخدم خطابات مأهولة مُسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ، ويُرغمها على خدمة نواياه الجديدة ، وعلى خدمة سيد ثانٍ . أيضاً ، فإن نوايا النائر تنكسر وتحت زوايا متنوعة ، حسب الطابع الاجتماعي — الإيديولوجي « الأجنبي » ، وحسب تعزيز وتوضيح اللغات المكسرة في التعدد اللساني .

ويأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم ، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة ، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية . فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم . وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي .

هذا التفرد يتطلب أسلوبية ملائمة ، لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسولوجية . فالحوار الداخلي ، الاجتماعي ، للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يُعدّل مجموع بنيته الأسلوبية ، و « شكله » و « محتواه » ، فضلاً عن أنه لا يُعدّل من الخارج وإنما من الداخل . ذلك أن الحوار الاجتماعي يَرِن داخل الخطاب نفسه ، وداخل كل عناصره ، سواء تلك التي تخص « المحتوى » أو تخص « الشكل » .

ويتمثل تطور الرواية في تعميق الحوار من خلال نُشرِه وتهذيبه . إن العناصر المحايدة ، الصلبة (الحقيقة الصلبة) غير المدمجة في الحوار ، هي في تناقص . ومن ثم فإن الحوار يتقوى داخل أعماق جُزئية ، وفي نهاية الأمر ، داخل أعماق ضُمُدرية (Intra - atomiques) . بطبيعة الحال ، فإن الخطاب الشعري هو أيضاً اجتماعي ، لكن الأشكال الشعرية تعكس سيرورات اجتماعية أكثر دَواماً ، أو نقول بأنها تعكس « اتجاهات عريقة » من الحياة الاجتماعية . أما الخطاب الروائي ، فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته ؛ إنه يقوم بِردّة فعل ، كما قلنا ، بِكَليته ، وبجميع عناصره .

داخل الرواية ، يخضع التعدد اللساني لتشييد أدبي . والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها ، وجميع أشكالها) ، وتُعطيها دلالاتها الملموسة ، المحددة ، تنتظم داخل الرواية في نسق أسلوبِي منسجم ، مُترجمة الوضعية الاجتماعية — الإيديولوجية المميّزة للكاتب ، داخل التعدد اللغوي لعصره .

- (١) لا تعرف الألسنية سوى تأثيرات متبادلة آلية (وليست واعية بالبعد الاجتماعي) وَخَلطَ بين اللغات ينعكس على عناصر لسانية مجردة (صوتية ومورفولوجية) .
- (٢) كتب باختين هذه الدراسة سنة ١٩٣٤ — ١٩٣٥ . (المترجم) .
- (٣) من هذه الزاوية، فإن الصراع مع الجانب التقني للموضوع (فكرة العودة إلى الوعي البدائي، وعودة الموضوع في حد ذاته إلى الإحساس الخالص الخ) هو عنصر مميّز في فلسفة روسو، وعند الطبيعية والانطباعية والأكميّز والدادائية، وعند اتجاهات أخرى مماثلة.
- (٤) راجع شعر : هوارس، وفليون، وهين، ولافورغ، وأينسكي وآخرين، بالرغم من عدم التجانس الموجود بين أشعارهم.
- (٥) راجع في كتاب فينو كرادوف : عن النثر الأدبي (مرجع مذكور)، الفصل المخصص للبلاغة والشعرية، ص 75 وما يليها، وفيه يُعطى تحديدات مأخوذة من البلاغة القديمة.
- (٦) يراجع كتاب إينخوم : ليون تولستوي، الجزء الأول، طُبِعَ بلينيغراد، ١٩٢٨، وهو يشتمل على كثير من المواد الأولية حول هذا الموضوع، مثلاً اكتشاف سياق « السعادة العائلية » المتصل برأهنية اللحظة .
- (٧) مفهوم أننا نُعيّز باستمرار الحد المثالي للأجناس الشعرية . وفي الأعمال الحقيقية تكون هناك « نثرات » جوهرية مقبولة . ويوجد عدد من المغايرات الهجينة للأجناس، تكون مألوفة بخاصة في فترات « تبديل » اللغات الأدبية الشعرية .
- (٨) قسطنطين بالمونت (١٨٦٧ — ١٩٤٣) أسس مع ميريجوفسكي، وبريوسوف، ثالثاً أول جيل للرمزيين الروس المسّمين بـ « الانعطافيين » .
- فيكتور كليمينيكوف، (١٨٨٥ — ١٩٢٢) هو منظر « اللغة التي تذهب إلى أبعد من العقل » وهي النظرية التي استوحاها المستقبليون ؛ ويعتبر بمثابة أول شاعر مستقبلي روسي حقيقي .
- (٩) هذه هي وجهة نظر اللاتينية حول اللغات القومية للقرون الوسطى .
- (١٠) ليون تولستوي : في كتبه : طفولة ، مرافقة ؛ شباب
- (١١) إننا نُبسّط عن قصد : فالى حد ما ، كان الفلاح الحقيقي يعرف دائماً كيف يفعل ذلك ، وكان يفعله .
- (١٢) اسم نهر ورد في الميثولوجيا الأغريقية ، وهو مرادف للنسيان . كل من شرب ماءه ينجح في أن ينسى . (المترجم)
- (١٣) هذا يعني أن الكلمات ليست كلماته إذا ما فهمناها بطريقة مباشرة ، وإنما تكون كلماته هو عندما تُثقل بسخرية ، أو بطريقة توضيحية ، الخ...وبعبارة أخرى ، عندما تُدرَك من مسافة ملائمة .

التعدد اللغوي في الرواية

إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، والتي هي أشكال مُشيدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره ، على درجة كبيرة من التنوع . فكل واحد من تلك الأشكال ، موصولاً بإمكانات أسلوبية معينة ، يتطلب تشييداً أدبياً صحيحاً لمختلف « اللغات » . ولن نتوقف ، هنا سوى عند الأشكال الجوهرية والتمطية بالنسبة لمعظم مُغايرات الرواية .

لقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحاً ، وبنفس الآن ، الأكثر أهمية تاريخياً ، داخل نُصوص ما سُميَ بالرواية الهزلية ؛ ومثلوها الكلاسيكيون هم فيلديغ ، سوليت ، ستيرن ، ديكنز ، تاكيري في إنجلترا ، وهيبيل^(١) وجان — بول ريشتر في ألمانيا .

في الرواية الهزلية الانجليزية ، نجد استحضاراً بارودياً لمجموع ، تقريباً ، مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها في عصرها . وقلّما نجد رواية واحدة لهؤلاء الكتاب الكلاسيكيين لا تكون موسوعةً تضمُّ أوردّة اللغة الأدبية وأشكالها . ووفق الموضوع المشخص ، يستحضر المحكيّ بطريقة بارودية ، أحياناً الفصاحة البرلمانية أو القانونية ، وطوراً الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومَحاضره ، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في « المدينة » وثرثرات البُلهاء ، والجهود الضائعة المتخذقة للعلماء ، والأسلوب النبيل أو الإنجيلي ، والنبرة المترنّمة للموعظة الأخلاقية ، وأخيراً طريقة كلام شخص محدّد اجتماعياً وبالملموس .

هذه الأسلبة — البارودية عادةً — للغة الخاصة بالأجناس التعبيرية ، وبالمهين وبطبقات أخرى من اللغة ، تكون ، أحياناً ، مفصولة بخطاب مباشر من الكاتب (يكون بصفة عامة ، مؤثراً ، عاطفياً ، أو غزلياً) ، يُترجم فيه مباشرة (بدون انكسار) رؤيته للعالم وأحكامه القيمية . لكن أساس الرواية الهزلية هو صيغة نوعية تماماً تتمثل في اللجوء إلى « اللغة المشتركة » . فهذه الأخيرة ، التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعاشين في بيئة معينة ، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأْي العام ، أو الموقف اللفظي العادي لوسط اجتماعي معين تجاه كائنات وأشياء ، أو

باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين . والكاتب يتعد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة ، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها ، ومن خلال حَرْفِ نواياه عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً مُناقضاً) المحسّد داخل لغته .

وعلاقة الكاتب هذه ، باللغة المعيّنة كأنها « رأي عام » ، ليست علاقة ثابتة ، بل تعرف دوماً حالة متحركة وحية ، واهتزازاً موقِعاً أحياناً : فالكاتب يستطيع أن يبالغ بارودياً ، في إيراد ملاح من « اللغة الجارية » بصرامة ثقل أو تزيد ، كما يمكنه أن يكشف بخشونة ، عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعه .

وفي أحيان أخرى ، على عكس الموقف الذي ذكرناه ، يتضامن الكاتب تقريباً ، مع اللغة الجارية ، أو يتعد عنها قليلاً ، وأحياناً يجعلها تَرِنُ مباشرة بـ « حقيقته » ، أي أنه يدمج تماماً صوته بتلك اللغة . في نفس الآن ، فإن عناصر اللغة الجارية ، وقد تعرضت للمبالغة البارودية أو تَوَضَّعت قليلاً ، تتغير بطريقة منطقية . ويقتضى الأسلوب الهزلي هذه الحركة من الذهاب والإياب بين الكاتب ولغته ، والتعديل المستمر للمسافات ، والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارةً حول مظهر للغة ، وتارةً حول مظهر آخر . ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة ، لكان الأسلوب رتيباً أو أنه سيستلزم تفريداً للسارد ، أي طريقة أخرى لإدخال « التعدد اللساني » وتنظيمه .

من هذه الخلفية البديئية للغة الجارية ، للرأي العام ، العُقل ، تنطلق ، داخل الرواية الهزلية ، تلك الأساليب البارودية للغات الخاصة بجنس تعبيرى ، وبمهنة الخ .. ممّا تحدّثنا عنه ، وكذلك الكتل الملتحمة للخطاب المباشر المؤثر ، الأخلاقي والتعليمي ، العاطفي ، الرثائي أو الغزلي ، للكاتب . هكذا يتحقق هذا الأسلوب داخل الأساليب المباشرة اللامشروطة ، للأجناس الشعرية (الغزلية ، الرثائية) أو البلاغية (إثارة الانفعال ، الأخلاق التعليمية) . إن انتقال اللغة الجارية إلى مستوى بارودية لغات الأجناس التعبيرية وغيرها من اللغات ، وكذلك إلى خطاب الكاتب المباشر ، يمكن أن يكون تدريجياً أو ، على عكس ، مُباغتاً . هذا هو نَسَقُ اللغة داخل الرواية الهزلية

لِنَتَنَاولَ الآن ، تحليل بعض الأمثلة المأخوذة من رواية « دوريت الصغيرة »^(٢) لشارل ديكنز :

١ — « ... جرث تلك المناظرة في نَحْوِ الساعة الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، بينما كان مجموع حيّ هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، يَرْتَجُّ من جراء مرور السيارات ، ومن الدقات المضاعفة لمطرقة الزوّار على أبواب المدخل . وكانت المقابلة قد بلغت هذا الحد عندما عاد السيد ميردل إلى بيته بعد أن أنجز مهمته اليومية التي كانت تتمثل في أن يجعل الناس يحترمون ، أكثر ، الاسم البريطاني في جميع أنحاء العالم التحضر القادر على تضمين المشاريع التجارية ذات المدى العالمي ، وتضمين تركيبات رؤوس الأموال الضخمة المقترنة بالخبرة العملية . ذلك أنه لا أحد كان يعلم ما هو بالضبط الشاغل الحقيقي للسيد ميردل ، باستثناء أن عمله يُنتج المال ؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدد شُغْل السيد ميردل خلال جميع الحفلات الرسمية ، وكان التفسير الحديث لِمَثَلِ الجَمَلِ وثُقْبِ الإبرة ، يتقبّله مُعَمَّضُ العَيْنَيْنِ ... »

فالفقرات التي أبرزناها ، توضح الأسلبة البارودية التي أُجريت على حُطْب البرلمان والمآدب الرسمية المملّة . وقد وقع التمهيد للانتقال الى هذا الاسلوب عن طريق بنية العبارة المصوغه منذ البداية في نبرة ملحمة واحتفالية بعض الشيء . ثم ، في لغة الكاتب هذه المرة وبالتالي في أسلوب مختلف) ، كُثِفَ لنا المعنى البارودي للتحديد الارتسامي لمشاغل السيد ميردل ، وهو تحديد يُبين عن نفسه وكأنه « كلام الآخرين » ، وبالإمكان وضعه بين مزدوجتين : « بهذه الكلمات كان الجميع .. يحدد (ذلك الشاغل) خلال جميع الحفلات الرسمية ... »

هكذا فإن أقوال « واحد آخر » ، في شكل مَسْتَوْر ، (أي بدون إشارة واضحة لانتائها إلى « آخر » ، انتاءً مباشراً أو غير مباشر) ، تدخل إلى خطاب (سرد) الكاتب . لكن لا يتعلق الأمر فقط بكلام الآخرين داخل نفس « اللغة » ، بل هو ملفوظ « داخل لغة » أجنبية « عن الكاتب : إنها اللغة المتقوّرة للأجناس الخطائية الرسمية ، المناقفة والطَّنّانة .

٢ — « ... بعد يومين أو ثلاثة ، علمتُ كل المدينة أن إدموند سباركلير ، المَبْجَل ، صهر السيد ميردل رجل المال النابغة ذى الشهرة العالمية ، قد ارتقى إلى صف اللوردات بوزارة تَعْمِيّة الكلام ؛ وأرسل الإعلان إلى جميع المؤمنين الحقيقيين لإخطارهم بأن هذه التسمية المثيرة للإعجاب يجب أن تُعتبر بمثابة تكريم تُفَضَّلُ به شخص لا يقل لطفاً هو السيد ديسميوس على تلك المصالح التجارية التي يجب دائماً في بلاد تجارية الخ .. ، ثم ورد كل الكلام متبوعاً بصخب الأبواق . هكذا بفضل مساندة هذا التكريم المحترم من جانب الحكومة ، ازدهر البنك العجيب وجميع المشاريع الرائعة التابعة له ، ازدهاراً كبيراً ؛ فَسَارِعَ جميع المتسككين زرافاتٍ إلى هارلي ستريت ، وكفانديس سكوar ، فقط ليتأملوا البيت الذي كان يسكنه ذلك الرجل الفاحش الغني العجيب ... » (٢ ، ص ١٢) .

نجد هنا ، أن خطاب الآخر ، الذي أبرزنا حروفه ، والذي هو في لغة أجنبية (رسمية ومهية) قد أدخل من خلال شكل معترف به (خطاب غير مباشر) . لكن هذا الخطاب محاط بالشكل المستتر لأقوال الآخرين الطائشة (في نفس اللغة الطنانة ، المتنفخة) ، التي تُمهّد لدخول الشكل الصريح وتُتيح له أن يُحدث رَيْنَهُ . هذا التمهيد يتم بفضل استعمال لقب المَبْجَل «Esquire» الموضوع قبل اسم « سباركلير » حسب مقتضيات اللغة الرسمية ، وينتهي بالنعت « الرائعة » . وواضح أن نعت « رائعة » ليس من صنع الكاتب بل من صنع الرأي العام الذي يقوم بكل هذه الدعاوى الصاخبة حول مشاريع السيد ميردل المتعاطمة .

٣ — « ... كانت وَجَبَةً من شأنها أن تمنحه شهية الأكل حتى وَلَوْ لم يكن يتوفر عليها مطلقاً . كانت هناك أكثر الأطباق لذّة ، محضرة ومقدمة بِبَذَخ ، وكانت هناك الفواكه الأكثر نُدرة ، والأنبذة الأكثر لذّة ، وروائع الصياغة والفضيّات والخزف الصيني ، والبلور ، وأشياء عديدة وُضعتُ لمداغبة الذوق والشمّ والبصر ، وكانت جزءاً من الوجبة . أوه ! يَالَهُ من

رجل رائع ذلك السيد ميردل ، ياله من رجل عظيم ، ياله من سيّد مفعم بهيات الحظ
الأكثر نفاسةً وإثارةً للحسد .. وفي كلمة ، ياله من رجل غني ! .. » (٢ ، ص ١٢) .

بداية هذه الفقرة عبارة عن معارضة مؤسّلة للأسلوب الملحمي التّيبيل . ثم يردّ بعد ذلك إطرأء
مُجنّح للسيد ميردل من طرف جوقه المتملّقين : إنه خطاب « أجنبي » مستتر . وفي الجمل المبرّزة ،
نجد أن كشف السبب الحقيقي لتلك الإطرأءات ، يفضح نفاق الجوقة : فالكلمات « رائع » ،
« عظيم » ، « مفعم بهيات الحظ » ، « رجل سيّد » ، يمكن أن تُعوّض بكلمة واحدة : « غني » !
وهذا الكشف من جانب الكاتب ، المتّحز في الحدود العاجلة للجملة واحدة بسيطة ، ينصهر مع
ملفوظ الآخرين الكاشف . وتتعلّق نبرة الإطرأءات المتحمسة بلغة أخرى ، ساخطة بسخرية ،
وتُهنّئ على الأقوال الكاشفة في نهاية الجملة .

إننا نتوفر ، هنا في هذا المثال ، على بناء هجين نمطي ، له ثبوتان وأسلوبان .

ونحن نصفُ بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمي ، حسب مؤشرات النحوية (التركيبية) والتوليفية ، إلى
متكلم واحد ، لكن يمتزج فيه ، عملياً ، ملفوظان ، وطريقتان في الكلام ، وأسلوبان ، و « لغتان »
ومنظوران دلاليان واجتماعيان . يجب أن نكرر ذلك : بين تلك الملفوظات ؛ والأساليب ،
واللغات ، والمنظورات لا يوجد أي حدّ فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب . فتقسيم
الأصوات واللغات يتمّ داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة ، وغالباً داخل جملة بسيطة . كذلك ،
كثيراً ما ينتمي نفس الخطاب ، في تآني ، إلى لغتين ، وإلى منظورين يتقاطعان داخل تلك البنية
الهجينة ؛ فيكون له ، بالتالي ، معنيان مختلفان ، وثبوتان اثنتان . (سنورد أمثلة عن ذلك فيما
بعد) . إن للبناءات الهجينة أهميةً جوهرية بالنسبة لأسلوب الرواية (٣) .

٤ — « ... » لكن السديت بيرنيكل كان رجلاً مزرراً حتى الذقن ، وبالتالي ، فقد كان رجلاً له
ثقل ... » (٢ ، ص ١٢) .

هذا مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم ، الذي يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين
المستترة ؛ وفي حالتنا هذه ، يبدو وكأنه من أقوال « الرأي العام » . وجميع العلامات الشكلية توضح
أن هذا التعليل صادر عن الكاتب الذي هو متضامن معه شكلياً ، إلا أن التعليل ، في الواقع ،
يتوضع داخل منظور الشخص الذاتي ، أو منظور الرأي العام .

وبصفة عامة ، فإن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي (٤) ، و يصل
إلينا كأنه أحد مُغاريات البناء الهجين ، في شكل خطابات « أجنبية » مستترة . فالروابط التابعة
وروابط التّسق (مثل : مادام ، لأن ، بسبب ، رغم ، إلخ .) وألفاظ الربط المنطقي (مثل :
هكذا ، وبالتالي ، إلخ) ، تتجرد من نيّة الكاتب المباشرة ، وتكون لها ثبرة غريبة ، فتصبح
منكسرة . بل إنها تتوضّع تماماً . وهذا التعليل هو بكيفية خاصة ، يميّز للأسلوب الهزلي حيث يغلّب
شكل خطاب الآخرين (خطاب الشخص الملموسة ، أو ، غالباً ، خطاب وسط من
الأوساط) (٥) .

٥ — « ... مثلما الحريق الكبير ينشر في البُعد هَدِيرَه ، فإن الشعلة المقدسة التي نفخ عليها آل بيرنيكل جعلت اسم ميردل يُدَوِّي أكثر فأكثر . لقد كان اسمه على كل الشفاه وارتاد جميع الآذان . إنه لم يكن هناك أبداً رجل مثل السيد ميردل ، ولن يكون هناك نظيره . وما مِنْ أحد ، كما سَبَق القول ، كان يعرف ما فعله ميردل من أجل ذلك ، لكن الجميع كان يعلم أنه هو أعظم رجل خرج إلى الوجود ... » (٢ ، ص ١٣) .

يتعلق الأمر ، هنا ، بمدخل ملحني ، « هوميروسي » (وبالطبع ، بارودي) ، دَاخِلَه ينتظم إطرأ السيد ميردل من لَدُن الحشد : خطاب مستتر ، لغة الآخرين .. ثم يتحدث الكاتب ، لكن على طريقتة في التعبير ، عما يعرفه كل واحد (ما أُبْرَزناه في الفقرة) ، مما يُضفي طابعاً موضوعياً على حديثه . حتى يمكن القول بأن الكاتب نفسه لا يُدْخِلُه أي شك بخصوص ما يؤكده !

٦ — « ... » والسيد ميردل ، ذلك الرجل الشهير والحلّة الكبيرة على جبين بلاده ، كان يتابع سباقه المتألق . أصبح واضحاً أن رجلاً أَدَّى للمجتمع خدمة جَلِيَّ تمثل في أن يجعله يربح مالاً وفيراً على حسابه ، ما كان يجوز أن يظل أمداً أطول واحداً من عَامَّة الشعب . كان هناك حديث واثق عن إعطائه رتبة البارونيتة ، وكثيراً ما كان يأتي ذِكْرٌ لِلْقَب النبالة ..) (٢ ، ص ٢٥) .

هنا أيضاً ، يبدو الكاتب متضامناً ، صورياً ، مع الرأي العام الذي يتعلق السيد ميردل بِحَيَاةٍ مُمَالِقة . في الجملة الأولى ، جميع الصفات المتصلة به هي من صنع الرأي العام ، وإذن فهي من قبيل الخطاب المستتر للآخرين . والجملة الثانية — « أصبح واضحاً للجميع » — تَمَّت معالجتها بالحاح ، من خلال أسلوب موضوعي ، لا باعتبارها رأياً ذاتياً ، ولكن كأنها قَبُولٌ لحديث موضوعي لا يقبل النقاش مطلقاً . والصفة : « أَدَّى للمجتمع خدمة جَلِيَّ .. » قد وضعت بُرْمَتها على مستوى الرأي العام الذي يُرْجِعُ صدى الإطراءات الرسمية ؛ إلّا أن الجملة التابعة : « .. إذ يجعله يربح مالاً وفيراً على حسابه — (حساب المجتمع) » هي من كلام الكاتب نفسه ، (كأنه كان يضع استشهاداً بين قوسين) . والجملة الأساسية تستأنف على مستوى الرأي العام . هكذا فإن أقوال الكاتب المبدّدة للطابع الأسطوري ، تتقدم إلينا كأنها أرض محصورة داخل الجملة التابعة ، وخطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية ، وكِلْتَاها قد شَيَّدتا من خلال منظورات دلالية وِخْلَاقِيَّة متباعدة .

إن مجموع الفعل الذي يجري حول السيد ميردل والمقرين إليه ، مُعْطَى لنا داخل اللغة (أو بالأحرى ، داخل اللغات) المتملقة بنفاق ، والصادرة عن الرأي العام : باروديا مُوسَلِّبة طوراً للغة المستعملة في حفلات المجتمع المبهذرة المترنفة ، وطوراً للتصريحات الرسمية الوقورة ، ولخطابات المآدب ، وطوراً للطريقة الملحمية الفخمة ، أو للأسلوب الإنجيلي . فلنناخ المخلوق حول السيد ميردل ، والرأي المكوّن عنه وعن مشاريعه ، يُعَدِّيَانِ حتى الشخصين الإيجابية وخاصة بانكس الواعي ، وذلك بإزغامه على وضع كُلِّ مَالِه (ومال الصغيرة دوريت) في صفقات ميردل المدهشة .

٧ — « ... » كان الطبيب قد تعهد بإخطار هارلي ستريت . ولم يكن « بارو » يستطيع أن يعود مباشرة إلى الأحابيل التي أعدها هيئة المحلفين الأكثر تميزاً وتنوراً في نظره ، وهي هيئة لا يمكن أن تؤثر فيها (كان باستطاعته تأكيد ذلك لصديقه العلامة) أية سفسطة فارغة ، كما لا يمكن لأية موهبة مهنية مسخرة لأغراض دنيئة أن تَرْجَحَ كَفَتْها أمامها (هكذا كان ينوي أن يبدأ كلامه) . أعلن إذن ، للطبيب أنه سيرافقه حتى البيت وأنه سيتجول في الضواحي المحيطة به ، بينما سيدخل صديقه إلى البيت لإنجاز مهمته الكثيرة .. » (٢ ، ص ٢٥) .

هذا بناء هجين مُنجز بصرامة : في إطار خطاب الكاتب (الأخباري) (لم يكن « بارو » يستطيع العودة مباشرة إلى الأحابيل ... هيئة المحلفين .. أعلن للطبيب أنه سيرافقه ... ») قد أدمجت بداية المرافعة التي أعدها المحامي (بارو) والتي وقع التعامل معها كأنها صفة أشير إليها بغرض إتمام خطاب الكاتب عن هيئة المحلفين إتماماً مباشراً . وهذا اللفظ « هيئة المحلفين » يدخل في سياق الخطاب الإخباري للكاتب (بصفته مُتممًا لازماً لكلمة « أحبولة ») ، وفي نفس الوقت يندرج في سياق مرافعة المحامي التي هي معارضة مُوسَّلة . ولفظ أحبولة نفسه الذي صدر عن الكاتب ، يبرز الجانب البارودي للمرافعة التي ينتهي معناها الخادع ، تدقيقاً ، إلى توضيح أنه ليس هناك أحابيل بالنسبة لهيئة محلفين على هذا القدر من « التميز » .

٨ — « ... نتج عن ذلك أن السيدة ميردل ، وهي امرأة مجتمع ذات تربية مهذبة ، وضحية مكر رجل خشن ومبتذل (لأننا سنصدر عليه مثل هذا الحكم من الرأس إلى القدمين بمجرد ما نكتشف حالة محفظة نقوده) ، نَحْتَمُ الدفاع عنها بنشاط من طرف الطبقة التي كانت تنتمي إليها ، وذلك لنفس صالح تلك الطبقة ... » (٢ ، ص ٣٣) .

هذه أيضاً بنيةٌ هجينة حيث تعريف الرأي العام الاجتماعي « للعالم الجميل » (« ضحية مكر رجل خشن ... ») يختلط مع خطاب الكاتب الذي يفضح زيف تلك البيئة وطابعها الانتفاعي .

هذه هي رواية ديكنز « دوريت الصغيرة » . وباستطاعتنا ، إجمالاً ، أن نُرصع مجموع النص بمزدوجات تبرز « الجُزء الصغيرة » للخطاب المباشر والخالص للكاتب ، والمغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدد الصوتي ، إلا أن ذلك لا يُحَمَّدُ فعله لأنه ، مثلما رأينا ، كثيراً ما يدخل لفظ واحد ، في نفس الآن ، إلى خطاب الآخرين وإلى خطاب الكاتب . وأقوال الآخرين ، المسرودة ، المحوَّرة ، كاريكاتورياً ، المقدمة عبر إضاءة معينة ، طوراً مرتبة في كُتُل مُتراصة ، وطوراً مُبعثرة هنا وهناك ، وغالباً ما تكون لا شخصية (« رأي عام » ، لغات مهنة ، أو جنس تعبيري) ، لا تُمَيِّزُ بطريقة حاسمة عن أقوال الكاتب : فالحدود هي ، عن قصد ، متحركة ومزدوجة ، وكثيراً ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة ، وأحياناً تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة . وهذه اللعبة المتعددة الأشكال لحدود الخطاب ، وللغات والمنظورات ، هي أحد الملامح الجوهرية للأسلوب الهزلي .

يتأسس ، إذن ، هذا الأسلوب الهزلي (من النمط الإنجليزي) على تنضيد تراثي للغة الجارية ، وعلى ما يتوفر عليه من إمكانيات في أن يفصل ، إلى حد معين ، نواياه عن تلك الطبقات ، وفي ألا يتضامن معها في كل أجزائها . وبالضبط فإن تنوع اللغات ، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية ، هو ما يبدو بمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب . صحيح أن التعدد اللساني ، هنا ، لا يتعدى حدود الوحدة اللسانية للغة الأدبية (حسب العلامات اللفظية المجردة) ؛ إنه لا يصير نشاطاً حقيقياً ، وهو مركّز على مفهوم لساني مجرد ضمن لغة وحيدة (أي لا تقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللساني هو العنصر التجريدي لفهم ملموس ونشط (بمشاركة الحوار) للتعدد اللساني الحي ، الموضوع داخل الرواية والمنظم فيها تنظيمياً أدبياً .

عند السابقين لديكنز : فيلدنغ ، سموليت ، ستيرن ، رواد الرواية الهزلية الانجليزية ، نجد نفس الأسلبة البارودية لمختلف طبقات وأجناس اللغة الأدبية . إلا أنهم مع ذلك ، يضعون مسافة بينهم وبين تلك اللغات بكيفية أكثر عنفاً ، ويذهبون في المبالغة إلى أبعد مما ذهب ديكنز (خاصة ستيرن) . إن إدراكهم البارودي الموضّع لمختلف صيغ اللغة الأدبية يرتاد عندهم (بالأخص في عمل ستيرن) الطبقات العميقة جداً من الفكر الأدبي والإيديولوجي ، متحوّلاً إلى باروديا للبنية المنطقية ، التعبيرية ، لكل خطاب إيديولوجي بما هو عليه (علمي ، أخلاقي — بلاغي — شعري) ، مع ، تقريباً ، نفس التصلب الذي نجده عند رابليه .

إن المعارضة الأدبية (بالمعنى الضيق للكلمة) للرواية الريتشاردسونية عند فيلدنغ وسموليت ، لجميع مغايرات رواية عصره عند ستيرن ، قد لعبت دوراً جوهرياً في بناء لغتهم . والباروديا الأدبية تُبعد أكثر الكاتب عن لغته ، وتُعقد زيادةً موقفه من لغات عصره الأدبية داخل نفس منطقة الرواية . فالصيغة الروائية الغائبة في فترة ما ، تتوضّع وتصبح بيئة تنكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة .

لقد كان دور المعارضة الأدبية هذا ، داخل المغايرات الروائية المهيمنة في تاريخ الرواية الأوربية ، دوراً جد كبير . وبالإمكان القول بأن نماذجه ومغايراته الأساسية ظهرت إلى الوجود خلال سيرورة من الهدم البارودي للعوالم الروائية القديمة . هكذا فعل سيرفانتيس ، وميندوزا ، وكريميلسون ، ورابليه ، ولوساج وآخرون .

إن رابليه الذي مارس تأثيراً واسعاً على مجموع النثر الروائي ، وبخاصة على الرواية الهزلية ، قد عالج بكيفية بارودية تقريباً ، كل أشكال الخطاب الإيديولوجي (الفلسفي ، الأخلاقي ، العالم ، البلاغي ، الشعري) ، وخاصة الأشكال المؤثرة (بالنسبة له إثارة الانفعال والكذب هما تقريباً دائماً متساويان) ؛ ويذهب إلى حدّ ممارسة الباروديا على الفكر اللساني . إنه باستهزائه من الكلام البشري الكاذب يُحطم عن طريق الباروديا (من بين أخريات) بعض البنيات التركيبية وذلك بأن يختزل إلى حد العتب بعض عناصرها المنطقية التعبيرية والمدعّمة (مثلاً ، المحمولات ، والشروح ، الخ .) ويُدرِك نُثر رابليه ، تقريباً ، نقاوته الكبيرة عندما يأخذ مسافات تفصله عن اللغة (بواسطة مناهجه الخاصة) ويُلفي مصداقية ما هو « مُراد » وتعبيري بكيفية مباشرة وصریحة (الجديّة « الطنانة »)

داخل الخطاب الإيديولوجي الذي يعتبره اصطلاحياً ومزيفاً ومعبراً عن واقع مصنوع وغير ملائم . لكن الحقيقة المواجهة للكذب ليست ، هنا ، متوفرة على أي تعبير لفظي مباشر وقصدي ، ولا على أي لفظ خاص . إنها لا تجد صداها سوى داخل الكشف المتزايد للكذب عن طريق الباروديا . فالحقيقة يُعاد لها الاعتبار بواسطة اختزال الكذب إلى حد العبث ، إلا أنها نفسها لا تبحث عن كلماتها خوفاً من أن ترتبك داخلها ومن أن تتورط في المؤثر ، المشجي ، اللفظي .

لإبراز التأثير الضخم لـ « فلسفة خطاب » رابليه على النثر الروائي اللاحق ، وأساساً على النماذج الكبرى للرواية الهزلية (« فلسفة » عبّر عنها لا من خلال الملفوظات المباشرة بل من خلال ممارسة أسلوبه اللفظي) ، يجب أن نُورد الاعتراف الرابليي الخالص الذي جاء على لسان شخصية « يوريك » في إحدى روايات ستيرن ، وهو اعتراف يصلح لأن يكون عبارة توجيهية لتاريخ الخط الأسلوبية الأكثر أهمية في الرواية الأوربية :

« ... بل إنني أتساءل عما إذا لم يكن ميله الثَّعَس إلى الهزل هو ، جزئياً ، وراء مثل تلك القرقعات . ذلك أن يوريك في الحقيقة ، كان يُغذّي تقزراً لا سَبِيل للخلاص منه ، تقزراً وراثياً ضد الجِد ، ليس الجد الحقيقي الذي يعرف ثمنه : عندما يكون ضرورياً بالنسبة له فإنه يصير أكثر الرجال جديةً في العالم خلال بضعة أيام ، وخلال أسابيع ؛ لكن الأمر يتعلق بالجد المتصنع الذي يصلح لإخفاء الجهل والبلادة . مع هذا النوع من الجد كان يجد نفسه دوماً في حرب مفتوحة ، لايهادنه مهما كان محمياً ومحصناً بالدفاع .

« كان أحياناً ، وقد انجَرَّ عبر حديث ما ، يؤكد أن الجد هو المتقاعس الحقيقي ، وأنه من النوع الأكثر خطورة ، بالإضافة إلى أنه مُتحايل ؛ وكان مقتنعاً بعمق ، أنه خلال سنة واحدة ، عمل الجِد على إفلاس وتشريد كثير من الناس الشرفاء العاقلين ، أكثر ممّا ارتكبه جميع اللصوص النشالين وناهبُو المتاجر خلال سبع سنوات . وكان يحب أن يقول بأن طيبوبة قلب فرحان ليست خطراً على أي أحد ، ولا يمكن أن تؤذي سوى نفسها . بينما جوهر الجد نفسه يتمثل في قَصْد معين وإذن ، يقوم على خداع . إنه طريقة مضمونة لأن نضع ، في العالم ، شهرة رجل نجعله أكثر ذكاءً وعلماً ممّا هو عليه في الواقع . لأجل هذا ، فإنه بالرغم من كل ادعاءاته ، لم يكن الجِد أبداً أفضل ، بل إنه كثيراً ما ظهر أسوأ ممّا حدّده به ، قديماً ، رجل فرنسي يتمتع بفكر ثاقب : « الجِد هو سلوك غامض للجسد ، يصلح لإخفاء عيوب النفس » . هذا التعريف للجِد ، كان يوركي يعلق عليه بطيش وجرأة ، مؤكداً بأنه جدير بأن يُنقش بحروف من ذهب ... » (٦) .

ويَنَتَّصِب سيرانفانتيس إلى جانب رابليه ، بل إنه بمعنى ما ، يُجاوزه على صعيد تأثيره الحاسم على مجموع الرواية الثوية . وقد تشبّثت الرواية الهزلية الأنجليزية ، بعمق ، روح سيرانفانتيس . وليس من قبيل المصادفة إذا كان نفس « يوريك » يستشهد بسانشوبانسا وهو على فراش الموت !

عند الهزليين الألمانين ، خاصة عند هيبيل وجان — بول ، لمّا كانت معالجة اللغة وتنضيداتها إلى أجناس ، ومهن ، الخ . هي في مجملها ذات منهج « سَيرَني » فإنها عندهم مثلما عند ستيرن ، تنفذ

بعمق إلى الإشكالية الفلسفية الخالصة الموجودة في الملفوظ الأدبي والإيديولوجي ، بما هي عليه . وكثيراً ما يقوم الجانب الفلسفي والسيكولوجي من علاقة الكاتب بخطابه ، بدفع لعبة النوايا إلى الخلفية ، لتلتقي مع الطبقات الملموسة وهي ، أساساً ، طبقات الأجناس التعبيرية والإيديولوجيات ، واللغة الأدبية . (هذا ما ينعكس في النظريات الإستتقية لجان — بول) . (٧) .

وإذن ، فإن المسلمة اللازمة للأسلوب الهزلي ، هي التنضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها ؛ وهو تعدد لساني يجب أن تُنفذ عناصره على مستويات لسانية مختلفة ؛ بالإضافة إلى ذلك ، فإن نوايا الكاتب وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات ، تستطيع ألا ترتبط كلياً بأي واحد منها . كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنه يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبيرية . هذه اللعبة مع اللغات ، وغالباً ما يكون هناك غياب تام لكل خطاب مباشر شخصي كلياً صادر عن الكاتب ، لا تُقلل بأي حال ، كما علينا أن نفهم ، القصدية العامة العميقة ، أو بتعبير آخر ، لا تنقص من الدلالة الإيديولوجية لكل عمل أدبي .



هناك خاصيتان تُميزان إدراج وتشبيد التعدد اللساني داخل الرواية الهزلية :

١ — يمكن أن نُدخل إلى الرواية « اللغات » والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال — لغات الأجناس التعبيرية ، والمهن ، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل ، والمزارع ، والبائع ، والفلاح) ، كما يمكن أن نُدخل اللغات الموجّهة ، المعتادة (الثثرة ، هذر الحفلات ، لهجة الخدم) ، وهكذا دواليك . صحيح أن هذا الإدخال يتم خاصة في حدود اللغات الأدبية المكتوبة والمتحدث بها ، وفي هذا الصدد يجب القول بأنها لا تُنسب إلى شخص محدّد (لا تنسب إلى الأبطال ، إلى الساردين) بل إنها تُدخل في شكل غُفل « من جانب الكاتب » متروحة في نفس الآن مع خطاب الكاتب المباشر (بدون اعتبار للحدود الدقيقة) .

٢ — اللغات المُدخلة والمنظورات الاجتماعية — الإيديولوجية ، مع كونها مستعملة ، بطبيعة الحال ، لهدف تكسير نوايا الكاتب وحرفها ، فإنها يتم كشفها وتخطيطها باعتبارها حقائق مُزيفة ، متملّقة ، انتفاعية ، قصيرة النظر ، ذات حكم مُتهدّم ، وغير ملائمة . وفي معظم الحالات ، فإن جميع تلك اللغات المتكوّنة سابقاً ، والمُعترف بها رسمياً ، الرفيعة الشأن ، ذات السلطة ، والرجعية ، هي لغات منذورة للموت وللإبدال . لذلك تُهيمن عدة أشكال ودرجات من الأسلبة البارودية في اللغات المُدخلة إلى الرواية ، وهي عند الممثلين الأكثر جذرية وتمثلاً لروح رابليه^(٨) بخصوص ذلك التنوّع في الرواية (سترن وجان — بول) تُقارب دحضاً لكل ما هو جدي مباشرة وتلقائياً (الجدي الحقيقي ويتمثل في هدم كل جدي زائف سواء كان مؤثراً أو عاطفياً^(٩)) ، ويتخذ موضعاً عند أقصى نقطة من النقد الجذري لهذه الكلمة بما هي عليه .

وهذا الشكل الهزلي لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، هو أساساً ، مختلف عن فئة الأشكال

المحدّدة بإدخال كاتبٍ مُفترض ، مشخّص وملموس (كلام مكتوب) أو إدخال سارد (كلام شفوي) .

ولعبة الكاتب المُفترض التي تُعتبر أيضاً خاصية للرواية الهزلية (ستين ، هيبيل ، جان — بول) إرث من دونكشوت . إلّا أن اللعبة هنا مُحض طريقة في التأليف تُعزز التّنسيب والتوضيع العامين ، كما تعزز إضفاء الباروديا على الأشكال والأجناس الأدبية .

إن الكاتب والسارد المُفترضين ، يأخذان معنى مُغايراً تماماً عندما يُدخَلان إلى الرواية كـمُوجّهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث ، ولتقييمات وتنبيات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي ، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية « العادية » .

هذه الخصوصية ، وتلك المسافات التي يتعد بها الكاتب أو السارد المُفترضين عن الكاتب الحقيقي وعن منظوره الأدبي « العادي » ، يمكنها أن تُقدم درجات وسميّات مختلفة . لكن ، مهما يكن ، فإن ذلك المنظور ، وتلك الرؤية للعالم الخاصين بالآخرين ، يقودهما الكاتب ويوجههما بسبب إنتاجيتهما وقدرتهما على أن يُظهرا ، من جهة ، موضوعَ التشخيص بمظهر جديد (اكتشاف جوانب ومظاهر جديدة) ، ومن جهة ثانية لأنهما قادران على أن يُضيئا أيضاً بطريقة جديدة ذلك الأفق الأدبي « العادي » الذي انطلافاً من خلفيته تُدرّك مُميّزات محكيّ السارد .

مثلاً ، شخصية بيلكين اختارها (أو بدقة أكثر : خلقها) بوشكين بصفتها وجهة نظر خاصة ، « غير شعرية » عن أشياء وموضوعات تعتبر تقليدياً ، شعرية : (قصة روميو وجوليت في « الأنسة — الفلاحة » أو « الرقصة الجنائزية » الرومانسية في « صانع النعوش »^(١٠) هما مُميّزتان وقصديّتان بكيفية خاصة) . إن بيلكين ، مثل قصاصي الدرجة الثالثة الذين يأخذ عنهم محكياته ، هو رجل « نثري » بدون أية إثارة انفعال شعري . والنهايات السعيدة ، لحكاياته ، وحتى جريان المحكي ، يناسبان انتظار التأثيرات « الشعرية » التقليدية . وداخل هذا اللافهم للّبأتوس الشعري تكمن الإنتاجية النثرية لوجهات نظرييلكين .

إن مكسيم مكسيموفيتش في « بطل من هذا الزمان » ، وبانكو الأحمر ، السارد في « المعطف » و « الأنف » ، ومُدوؤو دوستوفسكي ، والرواة الفولكوريون والشخصيات الساردة لميلنيكوف — بيتشيرسكي أو لمامين — سيبيرياك ، وكذلك رواة ليسكوف التقليديون^(١١) ، و « منشدو » الأدب الشعبي ، وأخيراً الساردون في نثر الرمزيين وما بعد الرمزيين الروس (ريمزوف ، زامياتين) ، بالرغم من كل اختلاف في الأشكال نفسها للسرد (الشفوية والمكتوبة ، الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية ، الإقليمية ، الاصطلاحية ، اللهجوية) ، فإن جميع تلك الشخصيات قد أدخلت في كل رواية باعتبارها كائنات على حدة ، وقصيرة النظر ؛ إلّا أنها داخل ذلك النطاق المحدد ، وداخل الخصوصية نفسيهما تُنتج وجهات نظر تترجم إيديولوجيتها ومنظوراتها المتفردة لكونها مُعَارِضةً لوجهات النظر وللمنظورات الأدبية التي انطلافاً من خلفيتها تكون مُدركة .

إن خطاب الساردين لهذا النوع ، هو دائماً خطاب الآخرين (بالنسبة لخطاب الكاتب المباشر ، سواء كان حقيقياً أو مفترساً) ، ويكون داخل لغة أجنبية (بالنسبة لمغاير اللغة الأدبية الذي تكون متعارضة معه لغة السارد) .

وفي هذه الحالة تكون أماننا « لهجة غير مباشرة » ، لا داخل لغة ، بل من خلال لغة ، ومن خلال محيط لساني « أجنبي » . نتيجة لذلك ، نشاهد أيضاً انكساراً لنوايا الكاتب .

إن الكاتب يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته (وهي عناصر تكون موضّعة ومُظهِرة بدرجات كبيرة تقريباً) ، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد . وراء محكي السارد ، نقرأ محكياً ثانياً : هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد ، والذي ، بالإضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه . كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين : على صعيد السارد ، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري ، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ، ومن خلاله . والسارد نفسه ، وكل ما هو مسرود ، يدخل سويّة داخل منظور الكاتب . إننا نُخَمِّن نبرات هذا الأخير ، الموضوع على موضوع المحكي مثلما هي موضوعة على المحكي ذاته وعلى صورة السارد ، تلك الصورة التي تُنكّش بقدر ما يتسع المحكي وينمو . وعدم إدراك ذلك المستوى الثاني للكاتب ، القصدي المنبّر ، معناه عدم فهم أي شيء في العمل الروائي .

كما أوضحنا ذلك ، فإن محكي السارد أو الكاتب المفترض يتشيد على خلفية اللغة الأدبية العادية ، وعلى المنظور الأدبي المألوف . وكل لحظة من المحكي تكون مرتبطة بتلك اللغة وبذلك المنظور ، مُتجابهةً معهما ، وفوق ذلك يكون التجابه حوارياً : وجهة نظر ضد وجهة نظر ، نبرة ضد نبرة ، تسمين ضد تسمين (ولا يكون التجابه مطلقاً وكأنهما ظاهرتان لسانيتين بكيفية مجردة) . هذا الارتباط ، وهذا الاتصال الحوارى بين لغتين ، ومنظورين ، يسمح لبينة الكاتب أن تتحقق بطريقة تجعلنا نُحسها بتميز في كل لحظة من لحظات الرواية . إن الكاتب لا يوجد لا داخل لغة السارد ، ولا داخل اللغة الأدبية « العادية » التي ارتبط بها المحكي (مع أنه قد يوجد أكثر قرباً من إحدهما) ، لكنه يلجأ إلى اللغتين معاً لكي لا يسلم كلية نواياه لأية واحدة منهما . إنه يستعمل في كل لحظة من عمله الأدبي ، ذلك التساؤل ، وذلك الحوار بين اللغات ، من أجل أن يظل ، على الصعيد اللساني ، وكأنه محايد ، وكأنه « رجل ثالث » في الخصومة الناشبة بين الاثنين الآخرين (حتى ولو كان ذلك الرجل الثالث مُتحيّزاً) . إن جميع الأشكال المتضمنة لسارد أو كاتب مفترض ، تُظهر بكيفية أو بأخرى ، أن الكاتب متحرر من لغة وحيدة ، وهو تحرر مرتبط بتنسب الأنساق الأدبية واللسانية . إنها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألا يحدد موقفه على صعيد اللغة ، وأنه يستطيع أن ينقل نواياه من نسق لغوي إلى نسق آخر ، وأن يمزج « لغة الحقيقة » بـ « اللغة المشتركة » ، وأن يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، وعن الآخرين في لغته الخاصة به . وكما يوجد في جميع هذه الأشكال (محكي السارد ، ومحكي الكاتب المفترض ومحكي الشخصية) انكسار لنوايا الكاتب ، فإنه

بالإمكان أن توجد في تلك الأشكال ، وأيضاً في الرواية الهزلية ، مسافات متنوعة بين عناصر معزولة من لغة السارد والكاتب : إذ يمكن للانكسار أن يكون أكثر قوة أو ضعفاً ، وفي بعض اللحظات يمكن أن يتمّ امتزاج كلي تقريباً بين الأصوات .

هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء : ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات . فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص ، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية ، وتستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له ، إلى حدّ ما ، بمثابة لغة ثانية . فضلاً عن ذلك ، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائماً تأثيراً (أحياناً قوياً) على خطاب الكاتب ، فترصّعه بكلمات أجنبية (خطاب مستتر للشخصية) ، وتُنصّده تراثياً ، وإذن تُدخل إليه التعدد اللساني . لذلك حتى عندما لا يكون هناك هزل ، ولا باروديا ، ولا سخرية ، ولا سارد ، ولا كاتب مفترض ، ولا شخصية — حاكية فإن تنوع اللغة وتنضيدها يصلحان قاعدةً لأسلوب الرواية . حتى في مثل هذه الحالة ، حيث تبدو ، لأول وهلة لغة الكاتب وحيدة وأحادية الشكل .. ، مُثَقَّلة بالنوايا المباشرة والعاجلة ، فإننا نكتشف ، وراء هذا المستوى الأملس ، الأحادي اللغة ، نثراً ثلاثي الأبعاد ، متعدد اللسان بعمق ، ويستجيب لمقتضيات الأسلوب ويُحدّده . هكذا الأمر بالنسبة لروايات تورغنيف : فاللغة والأسلوب ، فيما يبدو ، مصنوعان من لغة وحيدة وخالصة . ومع ذلك ، فعنده أيضاً تكون تلك « اللغة الوحيدة » جدّ بعيدة عن كل مطلقة شعرية . إنها في كُنتلتها البدئية ، مُندججة ومنجذبة داخل صراع بين وجهات نظر ، وأحكام ، ونبرات أذخلتها الشخصيات فتعرضت تلك اللغة لِعُدْوَى مصائرهما وانقساماتها المتناقضة ، وغدت مُرصّعة بكلمات كبيرة وصغيرة ، وبعبارات ، وتعريفات ونعوت ، مفعمة بنوايا « أجنبية » لا يكون الكاتب متضامناً معها تماماً ، ومن خلالها يكسر نواياه الخاصة به . إننا ندرك بوضوح ، في روايات تورغنيف ، المسافات المختلفة القائمة بين الكاتب وبين بعض عناصر لغته ، والموحية بأوساط مجتمعية أو بأفاق غريبة عنه . ندرك بوضوح ، بدرجات متنوعة ، حضور الكاتب وحضور قصده الدلالي النهائي ، داخل مختلف أجزاء لغته . ذلك أن تنوّع وتنضيد اللغة هما ، بالنسبة لتورغنيف ، عامل أسلوبى جوهري ؛ إنه يقود وينسق حقيقته ككاتب ووعيه اللساني هو وعي ناثر ، مُنسب .

عند تورغنيف ، يتم إدخال تنوع لغات مجتمع ما ، أساساً ، عن طريق خطابات الشخصيات المباشرة من خلال حواراتها . لكن ، وكما سبق القول ، فإن هذا التعدد اللساني الاجتماعي يكون أيضاً متناثراً داخل خطاب الكاتب ، وحول الشخصيات ، خالفاً بذلك مناطقهم الخاصة . وهذه الأخيرة تتكون من أنصاف — خطابات الشخصيات ، ومن مختلف أشكال النقل المستتر لكلام الآخرين ، ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك ، سواء كانت هامة أو غير هامة ، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو نقط الوقوف) . هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطاً ، على نحو أو آخر ، بصوت الكاتب .

مع ذلك ، نكرر القول بأن تنظيم وتنسيق التيمة الروائية ، عند تورغنيف ، يكون مركزاً على الحوارات المباشرة ؛ فشخصه لا تخلق من حولها مناطق شاسعة ومُشَبَّعة ؛ عنده ، تكون الهجانات الأسلوبية المعقدة نادرة .

سنتوقف هنا ، عند بعض الأمثلة من التعدد اللساني المتناثر في رواياته :

١ — « ... يسمونه نيكولا بيتروفيتس كيرسانوف . كان يملك ، على بُعد خمسة عشر فرست من الفندق الصغير ، ملكية جميلة تُسَعُّ ألفي روح ، أو كما كان يجب أن يقول منذ أن أُجِّرَ أراضي لِفَلَّاحِيهِ ، « ضيعة » مساحتها ألفا دسياتين .. » (آباء وأبناء ، فصل ١) .

فالعبارات الجديدة ، المميزة لتلك الحقبة وللأسلوب الليبرالي ، قد وُضِعَتْ بين مزدوجتين ، أو أنها تشتمل على تحفظ .

٢ — « ... كان بدأ يحس بغيظ بهيم . فطبيعته الأرستقراطية لم تكن تستطيع تحمّل رباطة جأش بزاروف . ليس فقط أن ابن الطبيب ذاك لم يكن يظهر مُرتَبِكاً ، بل إنه كان يحببه بخشونة وعلى مضض ، وكان في نبرة صوته شيء من الجلالة يقارب الوقاحة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٦) .

لما كانت الجملة الثالثة من هذه الفقرة ، حسب مؤشرات الدلالة الشكلية ، جزءاً من خطاب الكاتب ، فإنها تُقدَّم إلينا ، في نفس الآن ، حسب اختيار العبارات (ابن الطبيب ذاك) وحسب بنيتها التعبيرية ، كأنها الخطاب المستتر الآخر (لبول بيتروفيتش) .

٣ — « ... جلس بول بيتروفيتش إلى طاولته . كان يرْتَدِي بدلة أنيقة للصباح طبقاً للذوق الأنجليزي ، وطربوش صغير يزين رأسه . تلك التسمية مع ربطة عنق معقودة بإهمال ، كانتا بمثابة الحرية التي يَسْمَحُ بها الريف ، ولكن ياقة القميص المنشأة التي كانت ملوّنة حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح ، كانت تضغط ، بالصلابة العادية ، على الذقن المحلوق جيداً .. » (آباء وأبناء ، فصل ٥) .

إن هذا الاستحضار الساخر للباس الصباحي لبول بيتروفيتش ، قد صيغ تحديداً في نبرة جَنَّتِلْمَان من نفس أسلوبه . « حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح » ، ليست مجرد تأكيد من جانب الكاتب ، بل هي عبارة تدرج في القاموس العادي لجَنَّتِلْمَان من وسط بول بيتروفيتش ، وقد أوردها في صيغة ساخرة . كان بالإمكان ، تقريباً ، أن توضع بين مزدوجتين . إنها تعليل موضوعي مزعوم .

٤ — « ... لم تكن بشاشة ماتفي إلتس تحمل أي ضرر لجلال طرائقه . كان يتملق الجميع ، البعض مع تلوين من الاحتقار ، والبعض الآخر مع تلوين من الاعتبار . وكان يغمر النساء بتقديم خدماته وفق صورة الفارس الفرنسي الحق ، وكانت تصدر عنه ، باستمرار ، ضحكة كبيرة بدون صدى ، مثلما يليق بشخصية عظيمة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٤)

هنا أيضا نجد خاصية ساخرة متشابهة، وقد قُدمت من وجهة نظر صاحب المقام الرفيع نفسه. وعبرة «كما يليق بشخصية عظيمة» هي كذلك تعليل موضوعي مزعوم.

٥ — «...» في صباح الغد، توجه، نيدجانوف إلى بيت سيبياكين، وهناك، داخل مَكْتَبٍ ممتاز، مليء بأثاث ذي أسلوب قاسٍ مطابق تماماً لكرامة رجل الدولة الليبرالي، وللجنتلمان ..» (أراضٍ عذراء، فصل ٤).

هنا تركيب مشابه للسابق، موضوعي — مزعوم.

٦ — «...» كان سيمون يتروفتش يعمل في وزارة البلاط تحت لقب نبيل الغرفة؛ وقد منعه وطنيته من الالتحاق بالدبلوماسية حيث كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه الدخول إليها: تربيته، تعوده على الناس، نجاحاته مع النساء، وصيغة جملته المشهورة: «لكن مغادرة روسيا .. أبداً!» .. (أراضٍ عذراء، فصل ٥).

إن هذا التعليل لرفض سلك الدبلوماسية هو تعليل موضوعي — مزعوم. فكل ما يميز كالوميتزيف قد قُدم لنا في نبذة الشخصية ذاتها، وفي وجهة نظره الخاصة؛ وهو ينتهي بخطاب مباشر يبدو، حسب تركيب جُمْلِهِ، وكأنه جُمْلَةٌ تابعة لخطاب الكاتب. (... كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه .. لكن مغادرة روسيا .. الخ).

٧ — «...» كان كالوميتزيف قد حضر لقضاء شهري عطلة في منطقة حكومة س وذلك ليهم بتدبير ممتلكاته، أي ليخيف البعض، ويقرب إليه البعض الآخر. بِذَوْنِ تلك الطرائق هل كان لشيء أن يسير؟ ...» (أراضٍ عذراء، فصل ٥).

نهاية هذه الفقرة، تأكيد موضوعي مزعوم نموذجي. وبالضبط لاجل إعطاء مظهر حكم موضوعي صادر عن الكاتب، لم يوضع ذلك التأكيد بين مزدوجتين مثلما وقع بالنسبة للأقوال السابقة التي تلفظ بها كالوميتزيف نفسه، والتي أدرجت ضمن خطاب الكاتب، فجاء التأكيد تالياً لها مباشرة وعن قصد.

٨ — «...» بدون عجلة، ثبت كالوميتزيف نظارته الأحادية الزجاج المدوّرة على قوس حاجبيه، وأخذ يتفحص ذلك الطالب الصغير الذي كان يُبيح لنفسه ألا يُشاطرَه «مخاوفه» ...» (أراضٍ عذراء، فصل ٧).

هذا بناء هجين نموذجي. فسواء الجملة التابعة أو المفعول به (ذلك الطالب الصغير) من الجملة الأساسية للكاتب، كلاهما مُقَدَّمَتَانِ من خلال نبذة كالوميتزيف واختيار الألفاظ (طالب صغير .. كان يبيح لنفسه ألا يشاطر ..) قد أُمْلَتْهُ النبرات المغتاطة لكالوميتزيف؛ وفي نفس الآن، فإن تلك الأقوال، ضمن سياق خطابه، مُحْتَرَفَةٌ بِنبرات الكاتب الساخرة. من ثَمَّ ذلك البناء المسند بطريقة مزدوجة: إعادة نُقْلٍ ساخرة للكاتب، ومعارضة لِعَقِيْظِ الشخصية الروائية.

أخيراً ، نورد أمثلة عن إدراج عناصر تعبيرية لخطاب الآخرين داخل النسق التركيبي لخطاب الكاتب . (نقط الوقوف والاستفهام ، ونقط التعجب .)

٩ — « ... كان نيجدانوف في حالة نفسية غريبة . منذ يومين ، ما أكثر الانطباعات والوجوه الجديدة ! لأول مرة في حياته ، ارتبط بفتاة كان ، حسب احتمال صدق المظهر ، يحبها حباً حقيقياً ؛ لقد حضر البدايات الأولى لعمل كان قد خصّص له ، أيضاً حسب احتمال صدق المظهر ، كل قواه .. وإجمالاً ، هل كان مسروراً ؟ كلا ! هل كان متردداً ، هل كان خائفاً ؟ هل كان يحس نفسه مضطرباً ؟ — أوه ، بالتأكيد لا !

هل كان يستشعر على الأقل ، ذلك التوتر الذي يغمر كل الكيان ، وذلك الاندفاع الذي يحملك إلى الصفوف الأولى للمحاربين عندما تكون المعركة وشيكة الوقوع ؟ — ليس أكثر من ذي قبل ! لكن هل كان يؤمن بذلك العمل في النهاية ؟ هل كان يؤمن بحبه ؟ أوه ! يالك من صانع ملعون للإستيقا ! يالك من مُرتابٍ كانت تُتمتم بِخُفوتِ شفتاه .

لماذا هذا التعب ، لماذا هذا العزوف عن الكلام ، باستثناء اللحظات التي كان يصرخ فيها ويصير غاضباً ؟ ما هو ذلك الصوت الداخلي الذي كان يحاول أن يخنقه بصرخاته ؟ ... » (أراض عذراء ، فصل ١٨) .

في الواقع ، نجد هنا شكلاً من خطاب مباشر لإحدى الشخصيات واستناداً إلى تركيب جملة ، فهو خطاب الكاتب ، إلّا أنه ، استناداً إلى مجموع بنيته التعبيرية ، فهو خطاب نيجدانوف ، كلامه الداخلي ، لكنه وصل إلينا من خلال نقل الكاتب له ، مع أسئلته المستفزة وتحفظاته الكاشفة بطريقة ساخرة (« حسب احتمال صدق المظهر ») . ومع ذلك ، فإن اللون التعبيري لنيجدانوف يظل موجوداً .

ذلك هو الشكل المعتاد لنقل الحوارات الداخلية عند تورغنيف (بصفة عامة ، ذلك هو أحد الأشكال الأكثر تداولاً) . إنه يُدخل إلى مجرى الحوار الداخلي المشوّش ، والمتقطع ، نظاماً وتناسقاً أسلوبيين (وإلّا كنا سنضطر إلى إعادة إنتاج تلك الفوضى ، وتلك التقطعات بالجوء إلى الخطاب المباشر) . بالإضافة إلى ذلك ، واستناداً إلى مؤشرات التركيبية الأساسية (ضمير الغائب) والأسلوبية (القاموسية وغيرها) ، فإن ذلك الشكل يسمح بأن نلائم عضويّاً وتناسقياً ، بين المونولوج الداخلي لشخص آخر وبين سياق الكاتب . إنه يسمح بأن نحفظ للحوار الداخلي للشخصيات بنيته التعبيرية وطابعه الناقص والمتحرك الذي يُميّزه ، وهو أمر مستحيل داخل الشكل الجاف والمنطقي للخطاب غير المباشر بفضل هذه الخصوصيات ، فإن ذلك الشكل هو الأكثر ملاءمة للمونولوجات الداخلية لدى الشخص . وواضح أنه شكل هجين ، وبإمكان صوت الكاتب أن يتوفر على درجات مختلفة من النشاط ، كما يمكنه أن يُدخل إلى الخطاب المنقول نبرة ثانية : ساخرة ، مغتظة ، الخ .

نحصل على نفس التهجين ونفس اختلاط الثبرات ، ونفس إزالة الحدود بين خطاب الكاتب وخطاب الآخرين ، بفضل أشكال أخرى في نقل خطابات الشخص . مع فقط ثلاثة أنماط من النقل (خطاب مباشر ، خطاب غير مباشر ، خطاب الآخرين المباشر) ، ومع تركيباتها المتعددة خاصة مع طرائق متنوعة في أجوبتها المرصعة وفي تنضيداتها بواسطة سياق الكاتب ، فإنه يمكن التوصل إلى لعبة متعددة للخطابات بما لها من تفاعلات وتأثيرات متبادلة .

إن الأمثلة المأخوذة من أعمال تورغنيف تحدّد كفايةً دَوْر الشخصية باعتبارها عامل تنضيد تراتبي للغة الرواية ولإدخال التعدد الصوتي . وكما سبق القول ، فإن شخصية روائية لها دائماً منطقتها ، ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها . وغالباً ما تتمكن تلك المنطقة من أن تمتد إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصّص لتلك الشخصية . وفي جميع الأحوال ، فإن شعاع فعل صوت مثل تلك الشخصية الروائية الهامة يجب أن يمتد إلى أبعد مما يطاله خطابها المباشر الحقيقي إن تلك المنطقة المحيطة بالشخص الأساسيّة هي ، من الناحية الأسلوبية ، أصيلة بعمق : ففيها تُهيمن أشكال البنيات الهجينة الأكثر تنوعاً ، ودائماً تكون تقريباً في صيغة حوار ، وداخلها ينتشر الحوار بين الكاتب وشخصه ، وهو ليس حواراً درامياً متمفصلاً إلى ردود ، بل إنه حوار خاص بالرواية ، مُنجز داخل بنيات لها مظهر مونولوجي . وإمكان مثل هذا الحوار ، الذي هو أحد امتيازات النثر الروائي الملحوظة ، لا يكون في متناول الأجناس الدرامية ولا الشعرية الخالصة .

وتقدّم مناطق الشخص هداً من بين الأهداف الأكثر أهمية بالنسبة للتحليلات الأسلوبية واللسانية : إذ يمكن أن نكتشف داخلها بناءات تُلقي ضوءاً تامّ الجدة على مشكلات التركيب والأسلوبية .

في الأخير ، سنتوقف عند أحد الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية : وهو الأجناس المتخلّلة .

إن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) أو خارج — أدبية (دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية وعلمية ، ودينية ، الخ) . نظرياً ، فإن أي جنس تعبيرى يمكنه أن يَدْخُلَ إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له ، في يوم ما ، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية . وتحفظ تلك الأجناس ، عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية والأسلوبية .

أكثر من ذلك ، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بناءً جدهم داخل الروايات ، بل إنها أحياناً ، تحدّد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي . تلك الأجناس هي الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، ومحكي الأسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل ، الخ . إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، بل هي أيضاً تحدّد شكل الرواية برمتها (رواية — اعتراف ، رواية — مذكرات ، رواية — رسائل) وكل واحد

من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع . كذلك ، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس ، تدقيقاً ، على اعتبار أنها أشكال مُشَيِّدة من الواقع . إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة من إمكانيتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع ، ومُتطلِّبة لتشييد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيداً تأليفياً ، من الدرجة الثانية ، لتلك الأجناس اللفظية الأولى .

جميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، مُنصَّدة ، إذن ، وحدثها اللسانية تنضيداً ترتيبياً ، ومعقدة بطريقة جديدة تنوع لغاتها . وكثيراً ما تأخذ لغات الأجناس خارج — الأدبية الملحقّة بالرواية ، أهمية بالغة لدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي (مثلاً إدخال الجنس الرسائي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامة .

يمكن للأجناس المتخللة أن تكون مباشرة قصديّة أو موضّعة كليّة ، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب ، فلا تكون في صيغة « قول » بل فقط « مُظْهَرة » ، كأنها شيء ، بواسطة الخطاب . لكن ، غالباً ما تعتمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة ، إلى كسر نوايا الكاتب وحرفها ، وبعض عناصرها قد تبتعد بكيفية مختلفة ، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي .

هكذا ، فإن الأجناس الشعرية المنظومة (الغنائية ، مثلاً) ، المدرجة في رواية ، يمكنها أن تبدو قصديّة شعرياً وبكيفية مباشرة ، بدون سوء نيّة . هذا ما ينطبق ، مثلاً ، على الأشعار التي أدخلها جوته إلى روايته « ويلهلم ميستر » Wilhelm Meister . وكان الرومانسيون يُدرجون أحياناً شعرية ضمن كتاباتهم النثرية : ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعرية في الرواية (باعتبارها تعبيرات مباشرة عن نوايا الكاتب) بمثابة علامة مكوّنة للجنس الروائي . وفي حالات أخرى ، تقوم القصائد المدمجة بتكسیر نوايا الكاتب . مثلاً ، قصيدة لينسكي في رواية « أوجين أونكين » لبوشكين : « إلى أين حلّقتم .. » . فإذا كان بالإمكان (كما يفعل البعض) إسناد الأبيات الواردة في « ويلهلم ميستر » إلى جوته مباشرة ، فإن قصائد لينسكي لا يمكن أن تُربط بشيء إلى شعر بوشكين إلا إذا صُنّفناها ضمن نوع خاص من « الأساليب البارودية » (حيث يجب أن نضع أيضاً أبيات كرينوف الواردة في رواية بوشكين النثرية « ابنة القبطان ») . أخيراً ، يمكن للأبيات الشعرية المدرجة في الرواية أن تكون ، تقريباً ، موضوعية تماماً ، مثلما هو الشأن بالنسبة لشعر القبطان ليبيديكين في رواية الشياطين لدوستوفسكي .

ونجد حالة مشابهة ، لما تقدم ، في إدخال جميع أنواع الحكم والأقوال الماثورة إلى الرواية : إنها تستطيع أيضاً أن تتأزّج بين الأشكال الغيرية الخالصة (الكلمة المُظْهَرة) وبين الأشكال القصديّة مباشرة ، أي تلك التي تتقدّم وكأنها الحكم الفلسفية الدالة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته (كلام مُعبّر عنه بطريقة مطلقة بدون تحفظ ولا تباعد) . هذا ما نجده في روايات جان — بول الزاخرة بالأقوال الماثورة ؛ ففيها يطالعنا سلّم طويل من القيم ، انطلاقاً من تلك التي هي غيرية خالصة ، إلى

رواياته القصصية مباشرة ، مروراً بالدرجات الأكثر ثباتاً من حيث تكسير نوايا الكاتب .

في أوجين أونكين ، تبدو الأقوال الماثورة والحكم على صعيد الباروديا أو على صعيد السخرية ؛ وبعبارة أخرى ، فإن نوايا الكاتب فيها تظهر تقريباً ، مُكسرة . لنأخذ ، مثلاً ، هذه الحكمة :

للذي يفكر ويعيش ، المستحيل
هو رؤية الناس بدون احتقار ،
ويأتي ليلبلة قلب حساس
شبح الأزمنة الذي لا يعود .
هذا الشبح لا شيء بعد يسره ،
ذاكرته تلاحقها ثعابين ،
والندم جحيمة ..

إن الحكمة هنا معالجة وكأنها معارضة شعرية خفيفة ، بالرغم من أننا نلمح ، باستمرار ، قربها ، بل انصهارها ، مع نوايا الكاتب . لكن الأبيات التالية (للكاتب المفترض ولأونكين) تبادر إلى تعزيز النبرات الساخرة بكيفية بارودية ، وتلقي بتلويين من التوضيح على تلك الحكمة :

لكن كل ذلك كثيراً ما يُضفي
طلاوة على الأشياء التي تُقال ...

نلاحظ أن هذا التلويين قد شُيد داخل شعاع فعل صوت أوجين أونكين ، وضمن منظوره الشخصي ، ونبراته الخاصة به . إلا أن تكسير نوايا الكاتب هنا ، داخل أصداء صوت أونكين ، وضمن منطقة « أونكين » هو تكسير مغاير لما نجده في منطقة لينسكي ، مثلاً . (انظر المعارضة الموضعة تقريباً لأبيات لينسكي في نهاية هذه الدراسة).

يمكن لهذا المثال أن يوضح لنا أيضاً ، ذلك التأثير الذي حللناه آنفاً ، لخطابات الشخص على خطابات الكاتب . فالقول الماثور الذي استشهدنا به ، مُفعم بنوايا أونكين (« البايرونية » ، حسب الموضة آنذاك) ، كذلك فإن الكاتب ليس متضامناً معها كليةً ، ويحافظ ، إلى حد ما ، على مسافة تبُعده عنها .

وتتعدّد المسألة جدّاً عندما تُدرج أجناس تعبيرية جوهرية ضمن الجنس الروائي (اعترافات ، مذكرات خاصة ، الخ .) . فتلك الأجناس أيضاً تُدخل لغاتها ، غير أن هذه الأخيرة يُنظر إليها ، قبل كل شيء ، على أنها وجهات نظر مؤوَّلة و « مُنتجة » ، مجرّدة من الاصطلاحات الأدبية ، وتوسّع الأفق الأدبي واللساني ، مُسعفة الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية التي سبق الإحساس بها وإخضاعها جزئياً في مجالات أخرى من حياة اللغة — في مناطق خارج — أدبية .

اللعب الهزلي مع اللغات ، السرد الذي « لا يأتي من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب

المصطلح عليه ، ومن الشخصية) ، خطابات البطل ومناطقه ، الأجناس المتخلّلة ، المدرّجة ، أو « المرصّعة » ، تلك هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . جميعها تُتيح تحقيق صيغة الاستعمال غير المباشر ، المقيد ، المتباعد ، للغات . جميعها تؤثر على تنسيب الوعي اللساني وتمنحه الحس الخاص به في توضيح اللغة وفيما يرجع لحدوده التاريخية والاجتماعية ، بل والجنسية (حس اللغة بصفها لغة) . وهذا التنسيب لا يتحكم مطلقاً في تنسيب النوايا الدلالية نفسها : إذ يمكن أن تكون النوايا مطلقة حتى في مجال الوعي اللساني للنثر . لكن ، بالضبط ، لأن فكرة لغة وحيدة (باعتبارها لغة لا تُدخّل وبدون تحفظات) هي فكرة غريبة عن النثر الروائي ، فإن على الوعي النثري أن يُنسّق نواياه الدلالية الخاصة ، ولو كانت مطلقة . إنه فقط داخل لغة واحدة ، وفي حضن لغات كثيرة متفرعة عن التعدد اللساني ، يجد الوعي النثري نفسه في ضيق ؛ ذلك أن جَهْوَرِيَّة لسانية وحيدة لا يمكن أن تكفيه ..

إننا لم نتناول سوى الأشكال الأساسية ، المميزة ، للأنواع الأكثر أهمية في الرواية الأوربية ، وبطبيعة الحال ، فإنها لا تستنفد جميع الوسائل الممكنة لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . يُضاف إلى ذلك ، أن بالإمكان الملامة بين جميع تلك الأشكال في روايات ملموسة ، وبالتالي ، داخل مُغايرات للجنس الروائي تُخلّقه مثل تلك الروايات . *فدوئيكيشوت* لسيرفانتيس ، النموذج الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في جنسه الروائي ، يحقق بطريقة بالغة العمق والاتساع ، جميع الإمكانيات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي .



إن التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجة) هو خطاب الآخريين داخل لغة الآخريين ، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب . وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت . إنه يُخدم ، بتّانٍ ، متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين : نيّة مباشرة — هي نيّة الشخصية التي تتكلم ، ونية — مكسّرة — هي نيّة الكاتب . مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين ، وعلى معنيين ، وعلى تعبيرين . فضلاً عن ذلك ، فإن الصوتين مترابطان حوارياً وكأنهما كانا يتعارفان (مثلما يتعارف ردّان في حوار ، ويتشّيدان داخل تلك المعرفة المتبادلة) ، وكأنهما كانا يتحدّثان سوية . إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو حوار داخلي . هذا ما نجده في الخطابات الهزلية ، والساخرة ، والبارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخص ، وأخيراً في خطاب الأجناس المتخلّلة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلية . فيها جميعها توجد بذرة حوار كامنٍ ، غير مُنتشر ، مركز على نفسه ، حوار لصوتين ، ومفهومين للعالم ، ولغتين .

طبيعي أن الخطاب الثنائي الصوت ذا الحوار الداخلي ، هو أيضاً ممكن داخل نسق مغلق ، خالص ، ذي لغة وحيدة ، بعيدة عن النسبية اللسانية للوعي النثري ، فهو ، إذن ، ممكن داخل الأجناس الشعرية الخالصة . مع ذلك فهو محروم من أرض مُسعفة على أي نحو ملحوظ وجوهري

كيفما كان . إن الخطاب الثنائي الصوت جد منتشر في الأجناس البلاغية ، غير أنه ، هنا أيضاً ، ببقائه داخل حدود نسق لساني وحيد ، لا يكون مُخصَّصاً برابطة عميقة مع قوى الصيرورة التاريخية التي تُضدّ تراتيبها للغة ، وفي أحسن الحالات ، لا يكون سوى الصدى البعيد والمختزل لخصام جدالي فردي عن تلك الصيرورة .

يمكن لثنائية صوتية شعرية وبلاغية من هذا النوع ، مُنتزعة من سيرورة تنضيد اللغة ، أن يتم غوها وانتشارها بطريقة ملائمة داخل حوار فردي أو نزاع شخصي أو محادثة تجري بين فردين . في هذه الحالة ، ستكون ردود ذلك الحوار محايثة للغة وحيدة : تستطيع أن تكون على خلاف ، متناقضة ، لكنها لن تكون لا متعددة اللسان ولا متعددة الأصوات . مثل هذه الثنائية الصوتية التي تُحصر داخل حدود نفس النسق اللساني المغلق الواحد ، بدون توجيه اجتماعي — لساني حقيقي وجوهري ، لا تستطيع أن تكون سوى لازمة أسلوبية ثانوية للحوار وللأشكال الجدالية^(١٢) . إن الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) لخطاب يفرض متطلبات لغة واحدة ووحيدة ، وأسلوب ذى مونولوج مُدغم ، لا يمكنها أبداً أن تتكشف هامة : إنها لعبة ، زوبعة داخل كأس ماء !

شيء مختلف تماماً ما هي عليه الثنائية الصوتية في النثر . هنا ، انطلاقاً من النثر الروائي لا تمتح طاقها أو التباس صيغتها الحوارية من النشاطات ، وسوء التفاهات ، والتناقضات الفردية (ولو كانت في المصائر الفردية جد مأساوية بقدر ما هي عميقة الخواطر)^(١٣) : في الرواية تكون لتلك الثنائية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات ، وفي تنوع اللغات السوسيو — لسانية جوهرياً . بكل تأكيد ، في الرواية أيضاً يكون التعدد اللساني دائماً مشخصاً ، مجسداً ، داخل وجوه بشرية بينها خلافات وتناقضات مُفردة . لكن هنا ، تكون تلك التناقضات بين الإرادات والذكااء الشخصية ، منبعثة من تعدد لساني اجتماعي هو الذي يُعيد تأويلها . فتناقضات الأفراد ليست ، هنا ، سوى قَمّة أمواج محيط من التعدد اللساني الاجتماعي يضطرب ويتحرك فيجعلها متناقضة بشدة ، مُشعباً وعيها وخطاباتها بتعددته اللسانية الأساسية .

هذا هو السبب الذي من أجله لا يمكن للصوغ الحوارية الداخلي للخطاب الثنائي الصوت الأدبي نثراً ، أن يكون أبداً مُستنفداً على مستوى التيمات (مثلما أنه لا يمكن أن تُستنفد الطاقة الاستعارية للغة) . إن من غير الممكن أن ينتشر الصوغ الحوارية كلية داخل حوار مباشر يدور حول موضوع أو معضلة ، ويكون بمقدوره أن يُحيين تماماً الإمكان الحوارية الداخلي المتضمن في التعدد اللغوي اللساني . فالصوغ الحوارية الداخلي للخطاب النثري حقيقة ، المنحدر عضوياً من لغة مُنضدة متعددة الصوت ، لا يمكن أن يكون حقاً درامياً بكيفية هامة ومكتملة (منتهية بالفعل) ؛ إنه لا يدخل برمته في أطر حوار مباشر ، ومحادثة بين أفراد ، إنه ليس قابلاً كله للانقسام إلى ردود محدّدة بوضوح^(١٤) . هذه الثنائية الصوتية النثرية لها تشكّلها الأولي في اللغة ذاتها (مثلما هو الشأن أيضاً بالنسبة للاستعارة الحق ، وبالنسبة للأسطورة) ، في اللغة باعتبارها ظاهرة تعيش في تطور تاريخي ، منضدة اجتماعياً وممزقة طوال ذلك التطور .

تنسب الوعي اللساني، إسهامه الجوهرى فى التكثير والتنوع الاجتماعيين للغات الموجودة فى صيرورة، تلمّسات النوايا والمقاصد الدلالية والتعبيرية لذلك الوعي بين اللغات (التى هى أيضاً مؤولة وموضوعية)، حتمية قيام لهجة بالنسبة لذلك الوعي، غير مباشرة، مُقيّدة، مُكسّرة: تلك هى المسلمات الضرورية لثنائية الصوت الأصلية فى الخطاب الأدبى النثرى. وهذه الثنائية الصوتية يكشف عنها مسبقاً الروائى فى التعدد اللسانى والصوتى اللذين يَحْتَضِنَانِهِ وَيُعْذِيَانِ وَغَيْهِ؛ إنها لا تُخْلَق داخل خصام جدالى مصطنع، فردى، بلاغى، يدور بين أفراد.

وَإِذَا فَقَدَ الروائى الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقى إلى مستوى الوعي التنسيبى، الجاليلى، باللغة، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلى للكلمة الحية المتحوّلة، فإنّه لن يفهم ولن يحقق أبداً، الإمكانيات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائى. يمكنه، بطبيعة الحال، أن يخلق عملاً يشبه كثيراً الرواية فى تركيبه وتيمات، « مصنوعاً » تماماً مثل رواية، لكنه لن يكون قد أبدع رواية. سيخونه دائماً أسلوبه. سنجد عند ذلك الروائى مجموع لغة واحدة، خالصة، متواطئة، مزهوة بنفسها بطريقة ساذجة أو بليدة (أو متوفرة على ثنائية صوتية متخيلة، أولية، مصطنعة). وسنرى أن مثل ذلك الكاتب لم يجد عناءً فى التخلص من التعدد الصوتى: بكل بساطة، لا يدرك التنوع الجوهرى للغة الحقيقية. إنه يعتبر التناغمات الاجتماعية المولّدة لنبرة الكلمات، على أنها ضوضاء مزعجة، تتطلب الحذف! منزوعة من التعدد اللسانى الأصل للغة، فإن الرواية تُنَحَلْ، غالباً، لتصبح دراما (نقصد دراما جدّ سيئة)، صُنِعَتْ لَتُقْرَأ مصحوبة بتعليقات دسمة و « مشيّدة فنياً ». وفى رواية مثل هذه مجردة من خصائصها، فإن لغة الكاتب تقع لا محالة فى وضعية صعبة وعشبية، هى وضعية لغة الإرشادات المشهدة^(١٥).

إن الخطاب الثنائى الصوت ملتبس. لكن الخطاب الشعري، بمعناه الضيق، هو أيضاً ملتبس ومتعدد الدلالة الثقافية. وفى هذا يكمن اختلافه الجوهرى عن الخطاب — المفهوم، والخطاب — المصطلح. فالخطاب الشعري استعارة تقتضى أن ندرك فيها بوضوح معنيها الاثنين.

لكن، مهما تكن الطريقة التى نفهم بها العلاقة المتبادلة للمعاني داخل رمز شعري (وجه استعارى)، فإن هذه العلاقة ليست، فى كل الأحوال، ذات طبيعة حوارية، ولا يمكن أبداً، بأي تعلّل كان، أن نتصور وجهاً بلاغياً (استعارة، مثلاً) قائمة موزعة على ردّين داخل حوار، أى أن يكون معنيها الاثنان مُقسمين بين صوتين مختلفين. لذلك فإن المعنى المزدوج (أو المعاني المتعددة) للرمز لا يستتبع قط تنبيراً مزدوجاً. على العكس، يكفي المعنى الشعري المزدوج لصوت واحد، ولتستقّ واحد من التنبيرات. وبالإمكان أن نؤول العلائق المتبادلة للمعاني وللرموز حسب المنطق (باعتبار علاقة الخاص أو الفرد بالعام، مثلاً اسم علم أصبح رمزاً؛ أو باعتبار علاقة الملموس بالجرد، الخ.)؛ ويمكن أن نؤولها بطريقة فلسفية — أو نطولوجية كأنها علاقة خاصة بالتشخيص، أو كأنها علاقة بين ظاهرة وواقع؛ كما يمكن أيضاً أن نضع فى المستوى الأول الجانب الانفعالي والخلقي لذلك التعالق، لكن جميع تلك الأنماط من العلائق المتبادلة بين المعاني لا تخرج، ولا يمكنها

أن تخرج ، عن حدود علاقة الخطاب بموضوعه وبمختلف مظاهر ذلك الموضوع . بين الخطاب وموضوعه تقع جميع الأحداث ، ومجموع لعبة الرمز الشعري . ولا يستطيع الرمز أن يخمن علاقة جوهريّة قائمة مع كلام الآخرين ومع صوتهم . فالتعدد الدلالي للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه ، وتوحده الكامل داخل كلامه . وبمجرد ما يرتاد لعبة الرمز هذه ، صوت أجنبي ، أو نبرة أجنبية ، أو وجهة نظر محتملة مخالفة ، فإن المستوى الشعري يتحطم والرمز يُنقل إلى مستوى النثر .

ولفهم التمييز بين الدلالة الثقافية الثنائية الشعرية ، وبين الثنائية الصوتية النثرية ، يكفي أن نفهم أي رمز ، وأن نُنبّه من أوّلِهِ إلى آخرِهِ بطريقة ساخرة (طبعي أن يتم ذلك في سياق هامّ مطابق) ، وبعبارة ثانية ، يكفي أن ندخل إليه صَوْنًا الخاص ، وأن نكسر فيه نيته الجديدة^(١٦) . نتيجة لذلك ، فإن الرمز الشعري (مع بقائه رمزاً) يَنْتَقِلُ في نفس الآن إلى مستوى النثر ، ويصبح خطاباً نثريّاً الصوت : بين الخطاب وموضوعه يندرج خطاب ، نبرة أجنبية ، وفوق الرمز يقع ظلّ من التوضيح (بطبيعة الحال ، ستكشفُ البنية الثنائية الصوت بدائيةً وبسيطة) .

لدينا مثال عن هذا التحويل النثري البسيط للرمز الشعري ، في المقطع الخاص بـلينسكي في الرواية الشعرية : أوجين أونكين :

« طيّعاً بين يدي الحب كان يغني الحب
وكان غناؤه واضحاً
مثل أفكار عذراء بريئة
مثل نوم طفل صغير
مثل القمر ... »

فالرموز الشعرية لهذا المقطع موجهة في الوقت نفسه إلى مستويين : مستوى غناء لينسكي نفسه من منظور دلالي وتعبيري يوافق « روحه المتشعبة بروح جامعة كوتنكين^(١٧) » ، ومستوى خطاب بوشكين الذي يعتبر « روحاً على شاكلة كوتنكين » بلغتها وشعريتها الخاصتين ، بمثابة ظاهرة للتعدد اللساني الأدبي في عصره ، جديدة إلا أنها بدأت تصير نمطية : فهي ثبرة جديدة وصوت جديد وسط أصوات متعددة للغة الأدبية ولمفاهيم العالم الأدبي ، وللوجود الخاضع في تديره لتلك المفاهيم . وهناك أصوات أخرى داخل تلك المجموعة من حياة الحروف : فهناك لغة أونكين على طريقة بايرون ، وشاتوبريان وهناك لغة وعالم « ريتشاردسون » عند تاتيانا في الريف ، واللهجة الإقليمية المألوفة في القصير الريفي لآل لارين ؛ وهناك لغة وعالم تاتيانا في بترسبورغ إلى جانب لغات أخرى من بينها لغات الكاتب غير المباشرة المتنوعة والتي تتحول على إمتداد الرواية . كل هذا التعدد اللساني (أوجين أونكين موسوعة من أساليب ولغات العصر) يُوجّه نوايا الكاتب ويخلق الأسلوب الأصيل الروائي لذلك العمل .

هكذا إذن ، فإن صور المقطع الذي ذكرناه ، بوجودها كرموز شعرية من منظور لينسكي

القصدي ، قد أصبحت ، داخل نسق خطابات بوشكين ، رموزاً نثرية ذات صوتين . وهي بطبيعة الحال ، رموز أصيلة للفن الأدبي النثري ، منحدره من تعدد لساني أدبي يتطور في تلك الحقبة ، وليست مطلقاً باروديا بلاغية مصطنعة ولا دعاية هزلية .

ذلك هو الاختلاف بين الثنائية الصوتية الأدبية الدرامية ، وبين الأحادية الصوتية للدلالة الثنائية أو المتعددة في الرمز الشعري . ان دلالة الخطاب الثنائي الصوت ذى الصوغ الحوارى داخلها ، حبل بحوار ، ويمكنها ، فعلياً ، أن تولد حوارات لأصوات مفروقة في الواقع (لا تكون حوارات درامية ، بل يائسة عندما تُكتب نثراً) . وبالرغم من ذلك فإن الثنائية الصوتية الشعرية لا ينضب معناها قط داخل تلك الحوارات ، إنها لا تستطيع أن تكون مُبعدة تماماً من الخطاب ، لا بواسطة تفكيك مفصلي منطقي ، وإعادة توزيع لأعضاء فترة فريدة من حيث طابعها المونولوجي (مثلما هو الشأن في البلاغة) ، ولا بواسطة قطيعة درامية بين ردود حوار يحتاج إلى اكتمال . إن الثنائية الصوتية الحقيقية ، بتوليدها لحوارات روائية نثرية ، لا ينضب معناها من جراء ذلك وتظل داخل الخطاب ، وداخل اللغة ، كأنها نبع لا ينضب من الصوغ الحوارى ؛ ذلك أن الصوغ الحوارى الداخلى للخطاب هو النتيجة الطبيعية اللازمة لتنضيد اللغة تراثياً ، وهو العاقبة الناجمة عن « شدة امتلائه » بالنوايا المتعددة اللغات . غير أن ذلك التنضيد ، والامتلاء الشديد ، مثل الإثقال القصدي لجميع الكلمات والأشكال التي تتصل به ، هو النتيجة الحتمية للتطور التاريخي للغة المتناقض اجتماعياً .

وإذا كانت المعضلة المركزية لنظرية الشعر هي معضلة الرمز الشعري ، فإن معضلة نظرية النثر الأدبي المركزية هي معضلة خطاب ذى صوتين مُصاغ حواراً داخلياً ، في جميع أنماطه ومُغاييراته العديدة .

بالنسبة للروائي — الناثر ، فإن الموضوع مشوّش داخل خطاب الآخرين الذين يتحدثون عنه ؛ إنه موضوع مُوضِعُ تساؤل ، مُناهض ، مؤوّل ومُثَمَّن بطرائق مُختلفة ، وغير مفصول عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات . وعن ذلك العالم « الذي وُضع من جديد موضع تساؤل » والذي لا ينفصل عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات ، يتحدث الروائي في لغة مُنوعة ومَصُوغة داخلياً في حوار . على هذه الشاكلة ، تبدى له اللغة والموضوع في مظهرهما التاريخي ، وفي صيرورتهما الاجتماعية المتعددة الأصوات . بالنسبة له ، لا يوجد عالم خارج وَغيه الاجتماعي المتعدد الأصوات ، كما لا توجد لغة خارج النوايا المتعددة التي تُنصّدها . لذلك ، في الرواية كما في الشعر ، يمكن للغة (أو بدّة أكثر : للغات) أن تتحد بكيفية عميقة ، لكن أصيلة ، مع موضوعها وعالمها . ومثلما أن الصورة الشعرية تبدو متولدة ومنحدره عضوياً من اللغة ذاتها ، ومتكوّنة مُسبقاً فيها : فإن الصور الروائية تظهر ملتحمة عضوياً بلغتها المتعددة الصوت ، المتكوّنة مسبقاً داخلها على نحو ما ، في أعماق تعُدديتها اللغوية ، العضوية ، الخاصة بها . إن « تباعد » العالم و « إفراط تباعد اللغة » يمتزجان داخل الرواية في حدث واحد لتمو العالم المتعدد اللغة ، وداخل الاستيعاء والخطاب الاجتماعى .

وعلى الخطاب الشعري أيضاً بالمعنى الضيق ، أن يتسلّل إلى أن يصل إلى موضوعه عبر خطاب

الآخرين الذي يُشوشه ويُربِّكه ؛ إنه يجد لغة متعددة وكأنها سابقة له في الوجود ، فيتحتم عليه أن يصل إلى وحدته المبدعة (مبدعة وليست معطاة) والجاهزة ، وإلى قصديته الخالصة . لكن هذا المسير للخطاب الشعري نحو موضوعه ونحو وحدة اللغة ، والذي يلتقي خلاله أيضاً ، وباستمرار ، خطاب الآخرين ويتَّوجَّه معه بالتبادل ، يظل ضمن حُثالة سيرورة الإبداع ، ويتلاشى مثلما تتلاشى إسقالةُ عمارةٍ انتهى بناؤها . عندئذ ، يرتفع العمل الشعري المنتهي مثل خطاب وحيد ومركَّز على موضوع ، مثل خطاب عن عالم « بكر » . إن هذا الصفاء المتواطىء وهذه الصراحة القصدية الخالية من التقييد ، في الخطاب الشعري المنتهي ، يُكتسبان مُقابل نوع من الاصطلاحية في اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة لغة شعرية ، يَحْصُرُ المعنى ، خارج الحياة الجارية وخارج التاريخ ، هي « لغة للآلهة » ، تولد انطلاقاً من الشعر بوصفه فلسفة طوبوية للأجناس التعبيرية ، ففي المقابل نجد أن فكرة وجود اللغات وجوداً حياً وملمساً تاريخياً ، هي فكرة قريبة من النثر وأثيرة لديه . إن نثر الفن الأدبي يفترض حساسية تجاه التخثر والنسبية التاريخيين والاجتماعيين للكلام الحي ، ولإسهامه في الصيرورة التاريخية وفي النضال الاجتماعي . وهذا النثر الأدبي يستولي على الكلمة وهي مازال دافعة من تجربة نضالها ومن عدائها ، مُصَيِّمَةً وممزَّقة بين النبرات واللهجات المعادية ، يستولي عليها ثم يُخضعها ، بما هي عليه ، لوحدة أسلوبه الدينامية .

- (١) تيودور — كوتليب فون هيبيل (١٧٤٣ — ١٧٩٦) روائى ألماني يمكن أن نضعه بين ستيرن ، وجان — بول .
- (٢) نص مستخلص من الترجمة الفرنسية للرواية : La Petite Dorrit ، الجزء السادس من الأعمال الكاملة لديكنز ، مكتبة لابلاد ، كاليفاريا ، ١٩٧٠ ، تحت إشراف بيير ليريس ، ترجمها عن الإنجليزية جان ميرجين — بيجان .
- (٣) سنعالج بالتفصيل البناءات الهجينة ودلالاتها في الفصل الرابع : المتكلم في الرواية .
- (٤) وهو أمر مستحيل بالنسبة للملحمة .
- (٥) تراجع في هذه المسألة التعليقات الموضوعية المزعومة الخثنية في أعمال جوجول .
- (٦) لورانس ستيرن : تريسترام شاندي Tristram Shandy (رواية نشرت سنة ١٧٦٧) بلندن .
- (٧) في نظره ، فإن العقل المجسد في أشكال ومناهج الفكر الأدبي والايديولوجي ، وبعبارة أخرى ، الأفق اللساني للعقل البشري العادي ، يصبح مختزلاً وهزلياً إلى مالا نهاية ، وقد أضاعه العقل . إن الهزل لعبة بالعقل وبأشكاله .
- (٨) واضح جداً أننا لانستطيع ربط رابليه بكتاب الرواية الهزلية في معناها الدقيق ، لامن حيث التسلسل الزمني ، ولا من حيث جوهرها .
- (٩) مع ذلك ، فإن الجدي العاطفى لا يتم أبداً تجاوزه تماماً ، وخاصة عند جان — بول .
- (١٠) ألكسندر بوشكين : قصص المرحوم إيفان بيتروفيتش بيلكين ، صدرت سنة ١٨٣٠ .
- (١١) « بطل من هذا الزمان » رواية لميخائيل ليرمونتوف (١٨٤٠) . بانكو الأحمر : سارد مفترض في رواية جوجول « أمسيات هامو » . ميلنيكوف — بيتشيرسكي (١٨١٩ — ١٨٨٣) كاتب إقليمي يستلهم الحياة في فولجا الوسطى . مامين سيبيريك (١٨٥٢ — ١٩١٢) كاتب من منطقة الأورال يعالج موضوعات شعبية واجتماعية . نيكولا ليسكوف (١٨٣١ — ١٨٩٥) خصص أعماله لتصوير الحياة الروسية في المدن والبوادي وفي الوسط الكسبي .
- (١٢) لا نكتسي هذه الثنائية الصوتية أهمية في الكلاسيكية الجديدة إلا في الأجناس التعبيرية الدنيا ، خاصة في الأهجية .
- (١٣) في حدود عالم شعري ذي لغة واحدة ، كل ما هو جوهرى في تلك التشازات والتناقضات ، يمكن ونجب أن ينتشر في حوار درامى خالص ومباشر .
- (١٤) بصفة عامة ، تكون تلك الرودود ، بالأحرى ، أكثر حدة ودرامية ، وأكثر انتهاء ممّا تكون اللغة مسنودة ووحيدة .
- (١٥) يتوجه سيبيلهاجن Spielhagen في كتبه المشهورة عن نظرية الرواية وتقنيها ، إلى دراسة هذا النوع من الرواية الذي ليس برواية ، متجاهلاً ، بالتحديد ، الإمكانيات الخاصة لهذا الجنس التعبيري . بصفته مُنظراً ، كان سيبيلهاجن غافلاً عن التعدد اللساني وعن متوجه

(١٦) فى رواية تولستوي « أناكارنينا » ، نجد أن أليكسيس كارنين كان معتاداً على الساعداً عن بعض الكلمات وعن التعبيرات المرتبطة بها . كان يستسلم لبناءات ثنائية الصوت ، بدون أى سياق فقط على مستوى النوايا : « نعم ، كما تريد ، زوجك العزيز حينئذ لدرجة أنه عند نهاية سنة من الزواج ، كان يتحرق من الرغبة فى رؤيتك ، قال بصوته الفاتر السائل ، بنفس النبرة التى كان يستعملها دائماً معها على وجه التقريب ، نبرة مَنْ كان سيسخر من رجل قد يتكلم بحقيقة بتلك الطريقة .. » (أناكارنينا الجزء ١ ، فصل ٣٠) .

(١٧) كوتتكين Gottingen : جامعة ألمانية لعبت دوراً هاماً فى تكوين الشباب الروسى المتقشف خلال الفترة الرومانسية .

المتكلم في الرواية

أوضحنا من قبل ، أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُنسقان التيمات الروائية ، يمكن أن يُوجَدَا في الرواية إما في شكل أسئلة غُفِلَ لكنها محمّلة بِصُورِ الأساليب المتكلمة المنجزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات اليهن الخ ... ، وإما أنهما يوجدان بِوصفِهما الصُورَ المجسّدة لكاتبٍ مُفترَض ، أو لِسَارِدِينَ أو لشخص روائية .

إن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يمكن أن تعتبر عن سداجة (أو اصطلاحاً) لغة أكيدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنّفة ومُقسّمة من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك حتّى لو ظلّت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لو تقدّم الكاتب بلغة واحدة مُبَيّنة كلياً (بدون أن تشتمل على تباعد أو انكسار أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنها تُرِنُ وسط التعدد اللغوي وبأنه يتحتم الحفاظ عليها ، وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتعليلها . كذلك حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هي لغة جدالية ودفاعية ، أي أنها عبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدّد اللساني . وهذا هو ما يُحدّد مقصد الخطاب الروائي الخاص المعترض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعارض بِتَوَرّه : إنه لا يستطيع ، لا عن سداجة ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به .

والتعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية « بِشَخْصِيهِ » إذا جاز القول ، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ، وإما أنه ، بِمثوله في خلفية الحوار يُحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر . ومن ثمّ تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيري : في الرواية الإنسان هو أساساً ، إنسان يتكلم ، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصيل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسي الذي « يُخصّص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه . ولكنّي ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقي الضوء

بكيفية دقيقة ، قُدر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ — في الرواية ، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي . وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات مُشخّص بطريقة فنية ، وهو ، خلافاً للدراما ، مشخّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . إلا أن المتكلم وخطابه هما ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، موضوع خاص : فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ ... ذلك إن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي .

٢ — في الرواية ، المتكلم أساساً هو فرد اجتماعي ، ملموس ومحدّد تاريخياً ، وخطابه لغةً اجتماعية (ولو أنها مازال جينية) وليس « لهجة فردية » . إن الخطابات الفردية التي تحددها الطبائع والمصائر الفردية لالتقى في حد ذاتها اهتماماً من الرواية . ذلك إن كلام الشخص الخاص ، ينزع دوماً نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معيّنين : إنه لغات افتراضية (بالقوة) . من ثمّ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومُدخلاً للتعدّد اللساني .

٣ — المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية (Idéologème) . واللغة الخاصة برواية ما ، تُقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تُنزعُ إلى دلالة اجتماعية . تدقيقاً ، باعتبار الخطاب نصاً إيديولوجياً ، فإنّه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية ، وأيضاً فإنه يُجنّب الرواية أن تغدو لعبةً لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحوارى لخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً يكون خطاباً راهناً وفعالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أي جنس لفظي آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض . كذلك ، فإنه عندما يشرعُ إستيتيقي في كتابة رواية ، لا تظهر إستيتيقته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل في كَوْن تلك الرواية تشخّص مُتكلماً هو مُنتج إيديولوجيا للاستيتقا ، يكشف عن عقيدته موضوعاً على المحك داخل الرواية . هذا مانجده في رواية « صورة دوريان جراي » لاوسكار وايلد ، وفي الأعمال الأولى لتوماس مان ، وهنري دورينييه ، وهويسمانس ، وباريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، حتى الاستيتيقي الذي يبنى رواية ، يصبح عبر هذا الجنس الأدبي ، مُنتج إيديولوجيا يدافع ويختبر مواقفه الإيديولوجية ، كما يغدو أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما : الموضوع الذي يُخصّصُ الرواية ، ويتبدع أصالة هذا الجنس التعبيري . ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مُشخّصاً وحده وليس فقط بوصفه متكلماً . ففي الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلاً على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة ، إلا أن لفعله دائماً إضاءة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب (ولو كان خطاباً محتملاً) ، وبلازمة إيديولوجية ، كما أنه يحتل موقعاً إيديولوجياً محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لآزمان ، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها ، أو

لاختبارهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايَراً أساسياً حيث الشخصية لاتعدو أن تكون متكلماً عاجزاً عن الفعل ، محكوماً عليه بالكلام العاري : بأحلام البقطة ، وبالمواعظ غير الفاعلة ، وبالنزعة التعليمية ، وبالتأملات المجذبة الخ ... وهذا مانجده أيضاً في « رواية الاختبار » الروسية ، رواية المثقف - العقائدى (التي نجد أوضح نموذج لها في رواية « رودين Roudine » لتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التي لاتفعل ، سوى واحدة من المغايرات التيمائية لبطل الرواية . في العادة ، يفعل البطل في الرواية بنفس القدر الذي يفعل به داخل المحكي الملحمي . وما يُميزه أساساً عن البطل الملحمي ، هو أنه نتيجة لاسيائه من كونه يفعل ، فإنه يتكلم ، ثم إن فعله بدون دلالة عامة أكيدة ، ولايجري داخل عالم ملحمي مقبول ، وذو دلالة لدى الجميع . أيضاً فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً إيديولوجياً ، ويكون مُدعماً بموقف إيديولوجي محدّد ليس هو الموقف الوحيد الممكن ، وإذن ، فإنه معرض للمناهضة . إن موقف البطل الملحمي الإيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم الملحمي برُمته ، فهو لايتوفر على إيديولوجيا خاصة ، بجانبها توجد أو يمكن أن توجد إيديولوجيات أخرى . طبيعي أن البطل الملحمي يستطيع أن يتفوّه بخطب طويلة (وبطل الرواية يلازم الصمت) ، إلّا أن خطابه لايتفرّد على المستوى الإيديولوجي (أو لنقل إنه يتفرد فقط من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لايرز إيديولوجيته : فهذه تنصهر داخل الإيديولوجيا العامة ، التي هي وحدها ممكنة . وللملحمة منظور واحد ووحيد . بينما تشتمل الرواية على عدد كبير من المنظورات ، ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا لايشتمل المحكي الملحمي على رجال يتكلمون باعتبارهم مُشخصين للغات مختلفة ، فالذي يتكلم هنا هو في العموم الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية، يمكن أيضاً أن نضفي القيمة على بطل يفكر، ويفعل (وبطبيعة الحال، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (حسب نية الكاتب) وكما يجب أن يفعل كل واحد، لكن في الرواية، يكون هذا الطابع سليم من المآخذ جد بعيد عن طابع الملحمة الساذج سذاجة لا تقبل الجدال حولها. فإذا كان الموقف الإيديولوجي لمثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب (أي إذا اختلطاً) فإنه مع ذلك يمكن تبينه بالنسبة للتعدد اللساني المحيط به: فالموقف السليم من المآخذ لدى الشخصية، يتعارض على المستوى الدفاعي والجدالي مع التعدد اللساني. هذا ما نجده عند شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المآخذ وعند شخصيات النزعة العواطفية مثل كرانديزون (Grandison)، فأفعالها مُضاعة إيديولوجيا من خلال مقصد دفاعي وجدالي.

إنّ فِعْلَ بطل رواية ما مُبرّز دائماً من طرف إيديولوجيته : فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالماً ملحمياً و« واحداً ») وله مفهومه الخاص به للعالم مجسّداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لانستطيع أن نكتشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روائية ، والعالم الإيديولوجي المكوّن لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نُشخّص خطابها ؟ .

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، بدون أن نعطيه صده ، وبدون أن نكتشف كلامه هو ، ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكَيّف حقيقةً مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل . قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها ، وألا تُعطي لشخصها خطاباً مباشراً ، غير أنه في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، فإننا سنسمع بالحتم رنين الكلام الأجنبي ، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب (راجع تحليلنا للنبات الهجينة في الفصل السابق) .

لقد مرّ بنا أن المتكلم في الرواية لا يكون بالضرورة ، مجسّداً في شخصية أساسية . فالشخصية ماهي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغات التعدد اللساني تدخل إلى الرواية في شكل أساليب بارودية لا شخصية (مثلما هو الحال عند الكتّاب الساخرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التعبيرية المتخللة ، وفي شكل كتاب مفترضين ، وفي شكل محكي مباشر . وأخيراً ، حتّى فيما يتعلق بخطاب لاثنكر نسبه للكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أي إذا تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللساني الأخرى ، سيصبح ، إلى حد ما ، مركزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخّص فقط ، بل سيكون مُشخّصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المجسّدة من خلل شخصية ، تكون مُتجسّدة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتموّجة (فقط اللغة الوحيدة التي لا تتجأور مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموّجة) ، لأجل ذلك تتراءى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين بـ « ملابسهم » الملموسة الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميّزة للجنس الروائي ، بل صورة لُفته . إلا أنه لكي تُصير اللغة صورةً للفن الأدبي ، يتحمّ أن تُصبح كلاماً على الشفاه التي تتحدث ، وأن تتحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

وإذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : **معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة .**

ويتحمّ القول بأن هذه المعضلة لم تطرح بعد بكيفية وافية وجذرية . كذلك فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد نُدّت عن الباحثين . إلا أن هذه المعضلة قد استشعرها البعض : فدراسة النثر الأدبي وجّهت الاهتمام ، أكثر فأكثر ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلية أو باروديا اللغات ، ومثل « المحكي المباشر » . ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلا أنه أيضاً مُشخّص وأن اللغة الاجتماعية (الأجناس التعبيرية ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستنساخ ، وإعادة البَيّنة ، والتجميل الفني ، وتكون موجّهة بحرية نحو الفن الأدبي : يتم انتقاء

بعض العناصر التلمبية في لغة ما ، تكون مميّزة بل جوهرية على المستوى الرمزي . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبي للغة المشحّصة يمكن أن يكون هاما جدا ، ليس فقط بمعنى انتقاء متحيز ومفرط في إبراز عناصر تلك اللغة ، وإنما بمعنى أنه ، في إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حرّ لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى رموز ، هو ما يميز « المحكي المباشر » (عند الكاتب ليسكوف ^(١)) ، وخاصة ريميزوف ^(٢) . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلية ، والباروديا و« المحكي المباشر » هي ، كما أوضحنا من قبل ، ظاهرات ثنائية الصوت ومزدوجة اللغة .

ففي آن واحد ، ويتّواز مع الاهتمام الذي أثارته ظاهرات الأسلية والباروديا ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة اللاتيني - الألماني هو الذي اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلي هذا المبحث كانوا منصرفين بخاصة إلى الجانب الأسلسي - الأسلوبي (بل النحوي تحديداً) من المسألة ، فإنهم اقترحوا أيضاً - وخاصة ليوسبيتزر Léo spitzer - من مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ، تلك المشكلة المركزية في النثر الروائي . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصرامة اللازمتين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً التي يوحى بها الكلام البشري ، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته . ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي ، يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز جد متبانية . وكلما كانت حياة الجماعة التي تتكلم ثرةً ، متنوعة ومرتفعة ، كلما اتخذ كلام الآخر وملفوظه ، بوصفه موضوع نقل مهم وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودحض ومساندة وتطوير ، حيزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذي يتكلم بوصفه موضوعاً لخطاب ، هو موضوع « فريد » يطرح على لغتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نتعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر الموجه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نلامس معنى تيمة المتكلم ومايقوله في المجالات خارج- أدبية المتصلة بالحياة والإيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لجميع أشكال نقل خطاب الآخر خارج الرواية ، توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن جميع تلك الأشكال ستستخدم داخل الرواية ، وستخصب هذه الأخيرة ، وستتحول داخلها وتصبح خاضعة لوحدة جديدة ذات هدف مُدَقَّق . (وبالعكس ، تُمارس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله في المجال خارج - أدبي) .

إن تيمة المتكلم وزناً كبيراً في الحياة العادية ، ففي وجودنا اليومي نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن مايقوله . وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نستند

بالأخص إلى مايقوله الآخرون : نثقل كلامهم ، نستحضره ، نرثه ، نناقشه ، نناقش آراءهم ، تأكيداتهم أخبارهم ، نغضب منها أو نتفق معها ، نكرها أو نستند إليها الخ

بإعارتنا السمع لنتف من حوار نلتقطه كما هو في الشارع ، وسط الحشد ، في صفٍ للانتظار ، أو في بناء المسرح ... نستطيع أن نتبين مدى تواتر عبارات مثل « هو يتكلم » ، « هناك من يتكلم عن ... » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حشد من الناس ، غالباً مانلتقط كلمات كأنها كلٌ مختلط ، مكونة من : « يقول » ، « نقول » ، « أقول » ... وكم هي هامة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثروة العمومية ، وللغتيابات ، تلك التأكيدات التي تصدر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لي ذلك » ! لامناص أيضاً من أن نضع في الحسبان الجانب البسيكولوجي الكبير المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التي نوليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (« تأويلية اليومى ») .

إن أهمية هذه التيمة لاتنقص في شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأكثر مرتبةً وتنظيماً . فكل محادثة محملة بنقل كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهداً » ، « مرجعاً » يُحيلنا على ماقاله شخص من الأشخاص ، أو على « مايقال » ، أو على مايقوله كل واحد ، أو يُحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ، أو كتاب .. ومعظم الأخبار والآراء تُنقل ، عموماً ، في شكل غير مباشر لا يوصفها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر عام غير محدد : « سمعتُ من يقول » ، « هناك من يعتبر » ، « من يظن » . لناخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة وتأويل وتقدير مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض اللفظي ، والتعديلات المصادق عليها . يتعلق الأمر ، إذن بمتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التي سنصادفها باستمرار : إما أنها تصدر مباشرة الخطاب وتُنظمه ، وإما أنها تُرافق نموّ التيمات العادية الأخرى .

سيكون من النافل ذكر أمثلة أخرى . يكفي أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد مايلي : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف مايتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع التعرفُ عليه كما هو) ، منقولاً حسب كل الدرجات الممكنة من الدقة والتجرد (أو ، بالأحرى ، من التحيز) .

بطبيعة الحال ، فإن جميع الأقوال « الأجنبية » المنقولة لانتطيع ، متى تمّ تثبيتها في الكتابة ، أن توضع « بين مزدوجتين » ، فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفائه ، التي يتوقف ضمانها على وضع مزدوجتين في الكلام المكتوب (بحسب غاية المتكلم نفسه وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب « الأجنبي » المنقول لاتقف عند الصيغ النحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ؛ فطرائق إدراجه وتشبيده ، وإلقاء الضوء عليه ، جد

متنوعة . ويجب أن نأخذ ذلك بالاعتبار لِنَقْدِر التاكيد التالى حَقَّ قدره : من بين مجموع الأقوال التى نَتَلَفُظُ بها فى الحياة العادية يأتينا مايزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لا يكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدبى بل للنقل المنتفع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لاعتنا أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة سواء فيما يرجع للتشديد اللفظى الأسلوبى لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويلي ، وإعادة اعتباره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التحريف البارودي المتعمد ، القصدي ، لأقوال الآخرين وتشويهها (٣) .

ومن الضرورى أن نسجل مايلي : إن كلام الآخرين ، مفهوماً فى سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات فى المعنى . فالسياق الذى يشمل كلام الآخر ، يُوجَدُ خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وبالحجوة إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحوير ملفوظ أجنبي تحويراً بارزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن المجالد غير الحريص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التى يجب أن يُعطىها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لفي منتهى السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوع . على هذه الشاكلة ، يَسْهَلُ أن نُصَيِّر الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً . فكلام الآخر ، وقد أُدرج ضمن سياق خطاب ما ، يُقيم مع السياق الذى يتضمّنه ، لا صلة آلية ، بل مزيجاً كيمياوياً (على صعيد المعنى والتعبير) ؛ ويمكن للدرجة التأثير المتبادل بواسطة الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لَنَسْتَطِيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب عن طريقة تأطيره السياقي (الحوارى) : فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد فى تهيء إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فعل فريد فى مجال العلائق الحوارية مع هذا الحوار الذى يحدّد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والتبرة التى تحدث داخله فى أثناء ذلك النقل .

وفى خطاب الحياة العادية ، وكما قلنا من قَبْل ، يصلح المتكلم ومايقوله ، لأن يكون موضوعاً للنقل المنتفع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتفاع العملي يُحدّد أيضاً كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثَمَّ ، فإنه يحدّد أيضاً تحولاتها ابتداءً من التلوينات الدقيقة للمعنى والتبرة ، إلى الالتواءات الظاهرة والخشنة التى تلحق الكلّ اللفظي . لكن هذا التوجيه نحو نقل منتفع ، لا يَسْتَبْعِدُ خلُوثَ بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادي للمعنى الحقيقى لكلام الآخرين وفكّ عناصره ، قد يكون حاسماً معرفة مَنْ يتكلم ، وفى أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتادان لايفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فصل ممكن فى مجال الإيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ماتقدم ، من الهام جداً أن نضع المحادثة فى سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أي تعبير يُعَلِّو محياه ؟ كيف كانت إشاراته وتلاوين تَبْرَتِه أثناء ماكان يتكلم ؟ عند نقل

مألوف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات وشخصية المتكلم ، بل وتمثيلها (انطلاقاً من الاستسناخ الدقيق إلى الاستهزاء البارودي والإشارات ، والنبرات المتجاوزة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المنتفع عملياً ، ومشروطاً كليةً بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال ، للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لغته . غير أنه بالإمكان في مجاميع المحكميات التقليدية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن تُميز الطرائق الأدبية الثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل ومزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين في الحياة العادية لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام ولِثْقَلِهِ في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لا تَبْدُو لنا . إنها شيء مختلف ، دلالة تيمة الإنسان المتكلم ودلالة كلامه داخل التيار الإيديولوجي لَوَغِنَا ، وداخل سيرورة تواصله مع العالم الإيديولوجي .

إن التطور الإيديولوجي للإنسان في هذا السياق ، هو سيرورة اختيار كلمات الآخرين وسيرورة تَمَثُّلِهَا .

ويعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتين مدرستين أساسيتين لتحقيق نقل مُتمثل لخطاب الآخر (للنص وللقواعد وللأمثلة) : الحَفْظُ « عن ظهر قلب » أو بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسلوية بالنسبة للنثر الأدبي : أن تُعيد قول نصٍّ « بكلماتنا » معناه إلى حد ما إنجاز سردٍ ثنائي الصوت فوق أقوال الآخر . حَقّاً إنَّ « كلماتنا » لَا تَبْغِي أن تُذيب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ، ولابد لِسَرْدٍ مُنْجَز بكلماتنا أن يتوفر على طابع مختلف ، وأن يستنسخ في المواضع الضرورية ، أسلوب النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تَتَضَمَّنُ سلسلة من المغايرات للنقل الذي يتمثل كلمة الآخر بعلاقة مع طابع النص المتمثل ومراميه البيداغوجية المتعلقة بفهمه وتقييمه .

إن تَمَثُّل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان الإيديولوجية في المعنى الحقيقي للكلمة . هنا لا يعود كلام الآخر مجرد نبأ ، توضيح ، قاعدة ، نموذج ، الخ ... ، بل إنه يسعى إلى أن يُحدد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا ، هنا ، كأنه كلام أمر ، وكأنه كلام مُقْنِع داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين ، فإنه يمكن أن يتحدا داخل كلام واحد هو في نفس الآن ، أمر ومُقْنِع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادة ماتكون سيرورة التحول الإيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بين هذين النوعين : الكلام الآمِر (الديني ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعي ، بينما الكلام المنقح داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غير مُقَدَّر اجتماعياً (من لدن الرأي العام ، والعلم الرسمي والنقد) ، بل يكون محروماً من الشرعية . والصراع والتعاليقات الحوارية بين هذين النوعين من

الكلام غالباً ما يُحددان تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردي .

ويقتضي منا الكلام الأمر أن نعرف به وأن نتمثله ، وهو يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا . إننا نجده وكأنه مُتَّحدٌ من قبل بما يُكوِّن السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضي التراتبي . إنه ، على هذا النحو كلام الآباء . أنه معترف به مسبقاً في الماضي ! فهو كلام وقع العُثور عليه مقدماً ، وليس لنا أن نختاره من بين اقوال متعادلة . أنه معطى (إنه يرِن) داخل فلكٍ عالٍ وليس داخل جَوٍّ للاتصال المؤلف . ولغته خاصة (كَهْوتية ، جامدة ، إذا جاز القول) ، ويمكن أن تُصبح موضوعاً للانتهاك ، فالكلام الأمر ينتمي للمحرم ، وللألم الذي لا يمكن أن نُحمِلَهُ بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نُعالج المغايرات المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، ولِكِتَابِ رائج ، الخ ...) ، ولا أن نتعرض لدرجات سلطويته . وبالنسبة لغرضنا من التحليل ، نهمنا فقط الخصائص الشكلية لنقل وتشخيص الكلام الأمر ، وهي خصائص مشتركة بين جميع مُغايراته ، وبين كل درجاته .

إنّ رابطة كلام - سلطة ، سواء اعترفنا بها أم لا ، تُميّز الكلام وتعزله بطريقة نوعيّة ؛ إنها تتحكم في المسافة بالنسبة إليها هي نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون مُتحمساً أو مُعادياً) . ويستطيع الكلام الأمر أن يُنظم حوله كُتلاً من الأقوال الأخرى (تُؤَوِّله ، تُطَرِّيه ، تُطَبِّقه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلّا أنه لا يخلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التدريجية) ، ويظل معزولاً بوضوح ، مُتأسكاً وجامداً : يمكن القول بأنه لا يستلزم مزدوجتين فحسب ، بل تُضريساً أكثر ضخامة عن ذي قبل ، لنقل إنه يقتضي كتابة خاصة ^(٤) . إنه أكثر صعوبة أن نلحق بالكلام المتسلط تعديلات في المعنى بمساعدة السياق الذي يُؤَطِّره ؛ ذلك أن بنيته الدلالية ثابتة وعديمة الشكل لكونها متبينة وأحادية الدلالة ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفي ، ويتجمد .

إن الكلام الأمر يقتضي منا أن نعرف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية مستعملين كلمائنا الخاصة . كذلك فإنه لا يسمح بأى تصرف في السياق الذي يتضمنه أو في حدوده ، فليس هناك استبدالات تدريجية ، متحركة ، ولا مغايرات حرة إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الأمر يلج إلى وعينا اللفظي مثل كتلة متأسكة غير قابلة للقسمة ؛ ويتحتم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بِتَمَامِهِ . لقد التحم التحاماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة الشخصية) : معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لا يمكن أن نُقسمه ، فنقبل جزءاً ، ونسمح بالآخر ، ونحضى الجزء الثالث ... أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية : فلعبة المسافات - الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد - تكون مستحيلة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الأمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة

لطرائق التضمين عن طريق السياق . ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هي أيضاً منطقة بعيدة مادام الاتصال المؤلف مستحيلاً هنا ، فالإنسان الذي يُدرك ويفهم هو سليل منحدر من زمن بعيد ، وإذن ، ما مِنْ خصوصية ممكنة !

على نفس الشاكلة يتحدد الدور المحتمل للكلام الأمر في العمل الأدبي الثري بالكلام الأمر لايتشخص ، إنه فقط منقول . فجموده واكتماله الدلالي ، وانغلاقه . وتمييزه الظاهر والمتعجرف ، واستحالة وصول أسلبة حرة إليه ، كل ذلك يُقْصِي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الأمر . إن دوره في الرواية ضئيل . إنه لايمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية الهجينة . وعندما يفقد الكلام الأمر سلطته فإنه لايعود سوى مادة ، رُفات ، شيء . إنه لايدخل في سياق أدبي إلا بوصفه جسماً غير متجانس ، فليس هناك من حوله لعب ولا انفعالات متعددة الأصوات ، إنه غير محاط بمحارات حية ، مضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الأمر يموت السياق ، وتجمد الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يوفق في رواية من الروايات ، إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة المعترتين رسمياً ، سلطويتين (اللتين لهما علاقة بالكنيسة ، أو بالملكية ، أو بالإدارة ، أو بالأخلاق) . يكفي أن نذكر بالمحاولات اليائسة في هذا المجال ، لكل من جوجول ودوستوفسكي . لأجل ذلك ، يظل النص السلطوي في الرواية ، استشهاداً فاقداً للحياة باستمرار ومنفتلاً من قبضة السياق الأدبي (مثل نصوص الإنجيل في نهاية رواية « بعث » لتولستوي) . (٥) .

يُمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هي عليه ، السلطة العليا ، التقاليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكن أن تتوفر على عدة مناطق (بتباعد معين عن منطقة الاتصال) ، وعلى علائق مختلفة من المستمع المتفهم ، المفترض (خلفية لا إدراكية يقترحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفي تاريخ اللغة الأدبية يدور صراع مع ماهو رسمي ، ومع ماهو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صيغ السلطوية ودرجاتها . هكذا ، يُدمج الكلام في منطقة الاتصال ومن ثم تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (ثَبْرِيَّة) : إضعاف واختزال لصيغته الاستعارية ، تشييء ، تجسيد ، اختزال على مستوى اليومي ، الخ . كل ذلك دُرِسَ على المستوى البسيكولوجي لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر تشييد لفظي داخل حوار داخلي ممكن بالنسبة للإنسان الموجود في صيرورة ، داخل حوار داخلي (مونولوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجهنا المعضلة المعقدة لأشكال ذلك الحوار الداخلي (وقد اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الإيديولوجي للآخر ، المقنع داخليا والمعترف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانيات مختلفة تماماً : فهذا الكلام محدّد لعملية صيرورة الوعي الفردي الإيديولوجية ، فَلَكَني يعيش حياة إيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعي داخل عالم حيث تحيط به الأقوال « الأجنبية » والتي لايتميز عنها أول الأمر . فالتمايز بين كلامنا وكلام الآخرين ، بين أفكارنا وأفكارهم ، يتم في مرحلة

متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبي والانتقائي ، يحدث قبل كل شيء انفصال الكلام المقنع عن الكلام الأمر المفروض ، وعن كتلة الأقوال المتشابهة التي قلما تؤثر فينا .

وعلى عكس الكلام الأمر الخارجي ، فإن الكلام المقنع الداخلي يشترك - خلال استيعابه الإيجابي - اشتراكاً وثيقاً بـ « كلامنا الخاص »^(٦) . ودخل تيار وعينا يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادة ، نصف - كلامنا ، نصف - أجنبي . وتمثل إنتاجيته الإبداعية ، تدقيقاً ، في إنه يوقظ فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنه ينظم من الداخل كُتَل كلماتنا ، بدلا من أن تظل في حالة عزلة وثبوت . وبقدر مانوول الكلام المقنع ، بقدر ما يستمر في النمو بحرية متكيفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيئاً ، بالتبادل ، مع سياقات جديدة فضلاً عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبادلاً ، وصراعاً مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط فإن صيرورتنا الإيديولوجية هي صراع متوتر يجري داخلنا من أجل تحقيق تفوق مختلف وجهات النظر اللفظية والإيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية . إنها تظل مفتوحة ، قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع ، كلام معاصر وُلِدَ في داخل منطقة الاتصال بمعية الحاضر الناقص ؛ أو أنه أصبح معاصراً . إنه يتوجه لمعاصر ، ويخاطب سلباً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع - القارئ المتفهم الخاص ، هو بالنسبة له ، مفهوم مُكوّن ، فكل كلام يستتبع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولخلفيته الإدراكية المتميزة ، وقدرأ معيناً من المسئولية ، ومسافة دقيقة محددة . كل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام : وجهل هذه المظاهر ، معناه الانتهاء إلى تشييء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

جميع ماتقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نقله ، وطرائق تضمينه في سياق ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثيرها الحوارية المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع ، للكلام « الأجنبي » ، ولتدرج النقل ، وللعبة الحدود ، وللأمارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن يمتته « يمكن أن ترن داخل السياق زمناً طويلاً قبل ظهورها) ؛ كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهي وغير المنجز لعلائقنا الأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يعلمنا بعد كل ما كان يستطيع أن يعلمنا إياه . إننا ندجمه ضمن سياقات جديدة ، ونطبقه على مواد جديدة ، ونضعه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يؤلّد في شكل جواب . عن طريق الحوار ، كلامنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد وتضمين الكلام المقنع الداخلي أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع

أن تصبح كلية الحضور ، حرفياً ، داخل السياق وأن تختلط بجميع نبراته النوعية ، ومن حين لآخر ، تنفصل وتتجسم برمتها كأنها كلام للآخر ، معزول ومميز ، (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) . هذه التنويعات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الإيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم المتخصصة . هذا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتنويعات أسلوبية حرة للكلام الآخر ، ويعرض فكره من خلال أسلوبه ذاته مع تطبيقه على مادة جديدة وعلى صياغة أخرى للمسألة ، وبذلك فإنه يُجرب ويتلقى جواباً داخل لغة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة تُمثل في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر قبل كل شيء بجميع حالات التأثير القوي للكلام الآخرين على كاتب معين . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف - المستتر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومغصّب ، فلا مجال مطلقاً لمحاكاة خارجية تقوم على الاستنساخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحق للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف - أجنبي) ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ، بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بذور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نُرحّح قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاقي (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيو - سياسي (صورة الرئيس) . إننا بتنميتنا وأسلبتنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نخمن وأن نتخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلقي عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيلة المبدعة أدبياً . (٧)

هذا التوضيح الذي يضع على المحك الكلام المقنع وصورة المتكلم ، يأخذ أهمية كبرى هنا حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث عن طريق هذا التوضيح (Objectivation) ، نحاول الانفلات من تأثيرهما بل فضح أسرارهما .

إن سيرورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي. عاجلاً أو آجلاً سيبدأ «كلامنا»، «صوتنا» المتولدان عن أقوال وأصوات الآخرين ، أو المستحاثان حوارياً بواسطتهما ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتعتقد هذه السيرورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تكافح لفرض سيطرتها على وعي الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيح كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع ،داخلي الموضوع في قفص الاتهام . إلا أنها تتخذ طابعاً آخر : فنحن نسأله ، ونضعه في موقف جديد لإماطة اللثام عن ضعفه ولكشف حدوده ،

والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأسلبة كثيرا ماتصبح بارودية لكن بدون خشونة ، لأن كلام الآخرين المقنع داخلياً منذ فترة قريبة ، يقاوم وفي أحيان كثيرة يرسل رنينه بدون أدنى نبرة بارودية . فوق هذه الرقعة تولد تشخيصات روائية نافذة وثنائية الصوت ، تضطلع بتوضيح الصراع بين كلام الآخر المقنع وبين الكاتب الذي كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد في أوجين أو نكين للشاعر بوشكين ، و « بيتشورين » لليرمونتوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختبارات » غالباً ماتوجد سيرورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلي للآخر ، ولتحرر من سطوته عن طريق التوضيح . ويمكن لـ « رواية التعلم » أن تفيد أيضاً في توضيح الأفكار التي نعرضها هنا ، إلا أن سيرورة اختيار الصيرورة الإيديولوجية يمتد هنا مثل تيمة للرواية ، بينما في « رواية الاختبارات » تظل السيرورة الذاتية للكاتب نفسه خارج العمل الروائي .

وفي هذا الصدد ، تحتل أعمال دوستوفسكي مكانة استثنائية وفريدة . فالتفاعل المتهيج والمتوتر مع كلام الآخرين ، يقدم لنا في رواياته من خلال مظهر مزدوج : أولاً ، يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تام مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (« كلام الآخر في شأني ») ، وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ، وأخيراً على المستوى الإيديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوار ناقص وغير قابل للإتمام) . إن ملفوظات شخصيات دوستوفسكي هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لامتناهية من التنوع في نقل كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستوفسكي ، في مجموعها ، وباعتبارها ملفوظات لكاتبها ، هي أيضاً حوارات يائسة وغير تامة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرها المجسدة) وأيضاً فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ، فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لا يصل إلى نهايته ، ويظل حرّاً مفتوحاً . وعند دوستوفسكي ^(٨) تظل اختبارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامة داخلياً ، وبدون حل .

وفي مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لتيمة المتكلم ، واضحة . فالإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يتقدمان هنا مثل موضوع أساسي للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأساسية للحكم والتقييم الأخلاقيين والقانونيين والشرعيين ، هي بالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعي (« صوت الوعي » ، « كلام داخلي ») الحقيقة والكذب ، المسؤولية وملكة الفعل ، التأنيبات (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ ، الخ ... إن الكلام المستقل ، المسؤول والفعال ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاقي ، القانوني ، والسياسي . واللجوء إلى ذلك الكلام ، واستحضاره وتأويله ، وتنميته ، وحدود فعاليته وأشكالها (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجاوز مختلف الإرادات والأقوال الخ ، كل ذلك يُلقى بثقله كثيراً في المجالين الأخلاقي والقانوني . يكفي أن نشير في المجال الخاص للقضاء إلى تشييد التحليل ودوره ، وإلى تأويل

الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى للمفوضات الآخرين ، ونشير آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع تمحيص التقنية القانونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام «الأجنبي» ، ولإثبات صحته ودقته الخ . (مثلاً ، تقنية العمل التوثيقي لدى الكتّاب الشرعيين) . لكن لم تُطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيبى ، أسلوبى ، دلالي ، وفي أشكال أخرى .

ولم تتناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائي سوى على الصعيد القضائي والأخلاقي والبيسكولوجي (وكذلك ما يتصل بطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) والمادة الأكثر إثارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هي تلك التي قدمها لنا دوستوفسكي (مشكلة الفكر والرغبة الحقيقيين ، والحافز الحقيقي ، مثلاً ، عند إيفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ؛ ودور « الآخر » ، ومعضلة البحث الخ) .

الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، بوصفهما موضوعاً للتفكير والخطاب عولجا في مجال الأخلاق والقانون فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لهذين المجالين . وقد أخضعت لذلك الاهتمام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق النقل والتشديد وتضمنين كلام الآخرين . غير أنه حتى هنا ، تكون التشخيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصة في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعي وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحوار الداخلي للتوبة .. الخ ... ويمكن أن تشمل رسائل الأخلاق ، خاصة الاعترافات ، على عناصر هامة للرواية الأدبية المكتوبة نثراً : هذا مانجده عند إيكيت ، ومارك أوريل ، والقديس أوغسطين ، وبيترارك ، حيث نكتشف بذوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التعلم » .

ونجد نصيب هذه التيمة التي نخللها أكثر أهمية في مجال الفكر والكلام الدينيين (في الميثولوجيا ، والصوفية ، والسحر) . فالموضوع الأساسي للكلام الديني هو كائن يتكلم : إله ، شيطان ، مبشّر ، رسول . والفكر الميثولوجي يجهل تماماً الأشياء الفارقة للحركة ، الأشياء الخرساء . تاليه لإرادة الإلهة الأسطورية ، وتأليه الشيطان (خيراً كان أم شريراً) ، وتأويل علامات الغضب أو السماح ، للنبوءات والتعاليم ، وأخيراً نقل وشرح أقوال الإله المباشرة (الوحي) وأقوال رُسله وقديسيه ومبشريه ، وبصفة عامة ، انعكاس وتأويل الكلام الموحي به ربانياً (على عكس الكلام الدنيوى) ؛ تلك هي الأفعال ذات الأهمية البالغة في الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذجة ، تتوفر على جهاز ضخم ، خاص ومنهجي ، ينقل ويؤول مظاهر الكلام الرباني المختلفة (الهيرمينوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمي تختلف الأمور بعض الشيء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضئيلاً نسبياً . فالعلوم الرياضية والطبيعية لاتعرف أبداً الكلام باعتباره موضوعاً لتوجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمي تأتي المناسبة لمواجهة كلام « أجنبي » (أعمال السابقين ، آراء النقاد ، الرأى

العام) ، أو للدخول في اتصال مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام أمر ، تنحية التأثيرات ، خصومات جدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل في نطاق سيروورة العمل ، ولايمس في شيء المحتوى الموضوعي للعلم ذاته ، والذي لايسطيع المتكلم وكلامه ، الولوج إلى داخله . إن مجموع الجهاز المنهجي للعلوم الرياضية والطبيعية يتجه إلى التحكم في الموضوع المشيئاً ، الأبكم الذي لايكشف نفسه أبداً في الكلام ، والذي لا يُخبر بشيء عن ذاته . هنا لاتكون المعرفة مرتبطة بالتلقي وتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفي العلوم الإنسانية ، وعلى خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المعضلة النوعية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبي » (مثلاً ، مشكلة المصادر في منهجية الفروع التاريخية) . أما في فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهرى للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية وطريقته الخاصة في تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلاً ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه في حقل العلوم الإنسانية (وفي حدود فقه اللغة بمعناه الضيق) يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين باعتباره موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدرَكاً موضوعياً (مثل شيء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام في معظم فروع اللسانيات . في هذا الكلام الموضَّع يكون المعنى أيضاً شيئاً : إنه لايسمح بأية مقارنة حوارية محايدة لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجردة : إنها تتعد كلية عن الدلالة الإيديولوجية للكلام الحي ، عن حقيقته أو عن زيفه ، عن أهميته أو عن تفاهته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضَّع المشيئاً محرومة من كل نفاذ حوارى داخل معنى قابل لأن يُتعرَّف عليه ، ومن ثم تتعذر محادثة مثل هذا الكلام .

ومع ذلك ، فإن النفاذ الحوارى لازم في فقه اللغة (لأنه بدونه ، لا يكون أي تفاهم ممكناً : فهو الذي يكتشف في الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، ينتهي بها الأمر إلى التشيؤ بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلم الكلام يكون مسبوقاً بـ « مرحلته العبقريّة » ؛ أي بعلاقة حوارية حادة مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هي التي تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لاتتجرد عن الدلالة الإيديولوجية الراهنة للكلام ، ورابطة موضوعية الفهم بمحيوته وعمقه الحوارين . وفي مجال الشعرية والتاريخ الأدبي (وتاريخ الأيديولوجيات بعامة) وأيضاً ، إلى حد كبير ، في فلسفة الكلام ، مامن مقارنة أخرى ممكنة : ففي هذه المجالات لاتستطيع الوضعية (Positivisme) الأكثر جفافاً وتسطّحاً ، أن تعالج الكلام بكيفية محايدة كأنه شيء . وتجند نفسها مرغمة هنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً مرغمة على التحدث معه من أجل النفاذ إلى معناه الإيديولوجي الذي لا يكون إلا في متناول إدراك إيديولوجي يجمع بين تقييمه ومايقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك

الإيديولوجي تستطيع ، لكي يكون الإدراك عميقاً وحيّاً ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبي ثنائي الصوت لكلام الآخر . ولابد من أن نسجل أن الرواية أيضاً تضم دائماً عنصر إدراك معرفي من كلام الآخرين الذي تشخصه

لنقل ، في نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بضع كلمات عن أهمية تيمتنا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال في أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهمية في الخطاب البلاغي : (هنا جميع التيمات الأخرى ترافقها أيضاً تيمة الكلام) . فالخطاب البلاغي مثلاً ، في البلاغة القانونية ، يَتَّهِمُ أو يدافع عن المتكلم المسؤول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ، فَيُؤَوِّلُها ، ويَجادِلُها ، ويُعيد ، وبُن ، تكوين الكلمات المضمرة للمتهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع التلفظ بها ، هي إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة في العصر القديم : « كان باستطاعته أن يقول لكم ») .

إن الخطاب البلاغي يجهد في أن يستيق الاعتراضات الممكنة فينقل تصريحات الشهود ويُجاوزُ بينها ... الخ ... وفي البلاغة السياسية يسند الخطاب مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض ويُدافع عن وجهة نظره ووعوده اللفظية ، أو في حالة أخرى يحتج على مرسوم أو قانون ، أو تصريح ، أى أنه يعارض ملفوظات لفظية محددة يركز عليها في محاورته .

وَلِخطاب الإعلامي ، الصحفي ، علاقة أيضاً بالكلام وبالإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام : إنه يَنْتَقِدُ ملفوظاً ، وجهة نظر ، يجادل ، يتهم ، يسخر ... وإذا حلل عملاً يكشف وجهات النظر التي تحفره ، ويصوغها لفظياً مُبرزاً إياها بما يلائم : بالسخرية ، بالغضب ، الخ . وهذا لايعنى أن البلاغة تُضحى بحدث أو فعل أو واقعة غير لفظية ، في سبيل خطابها ، وإنما هي في علاقة مع الإنسان الاجتماعي الذي يُؤَوِّلُ كل فعل أساسي من أفعاله إيديولوجياً بواسطة الكلام ، أو أنه يُجَسِّد فيه مباشرة .

في البلاغة تكون دلالة كلام الآخرين كموضوع ، جد كبيرة بحيث غالباً مايحاول الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ، وبذلك فإنه يتقلص ويفقد من عمقه . وفي معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة تُسجلها على الكلام ، عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكن ، نُكرر القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطِّمُه ، فَيَذَلُّ ، ويفقد عمقه الدلالي وحركيته ، وقدرته على تجديد معناه في سياقات جديدة حية ، أى بتعبير أشمل يموت بصفته كلاماً ، لأن الكلام الدال يعيش خارج ذاته ، يعيش من توجُّهه نحو الخارج . إلّا أن تركيزاً قاصراً على الكلام « الأجنبي » كموضوع ، لايفترض في ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تعرف أكثر أشكال نقل خطاب الآخر تنوعاً ، وفي معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جدّ حوارية . فالبلاغة تلجأ بكثرة إلى إعادة تثير قوية للأقوال المنقولة (غالباً ماتصل إلى حد تشويهها تماماً) بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هي مادة أولية

أكثر ملاءمة لدراسة مختلف أشكال نقل وتكوين وتضمين الأقوال الأجنبية . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نشيد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذي يتكلم ولما يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك الشخصيات عميقة : ذلك أن جذورها لانغوص في الطابع الحوارى للغة المتحولة ، إنها لاتنبني على تعدد لساني جوهري ، بل على تنافرات . وفي معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجردة وتواء تحت تحديد وتقسيم شكلين ومنطقيين للأصوات على نحو يُنصَّبُ معيها . لذلك يُستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية في النثر الأدبي ، أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نقل بلاغي ذي صوتين لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، ويكون مميزاً عن التشخيص الثنائى الصوت داخل الرواية والموجه نحو صورة اللغة .

ذلك هو معنى تيمة الإنسان الذي يتكلم ، في جميع مجالات الوجود العادية ، وفي الحياة اللفظية والإيديولوجية . وتأسيساً على ما قبل يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتداءً من الرد القصير فى الحوار المؤلف ، إلى الأعمال اللفظية الإيديولوجية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها) ، فإنه يوجد ، فى شكل مُعلن أو مستتر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة منقولة بهذه الطريقة أو تلك . وداخل حقل كل ملفوظ تقريباً ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تتم سيرورة للتحديد أو الإضاءة الحوارية المتبادلة . يتضح إذن أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً ودينامية مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجهه الغيرى وتعبيرته الأحادية الصوت المباشرة .

وكون الكلام هو أحد موضوعات الخطاب الإنسانى الأساسية ، مسألة لم تحظ بعد بالاعتبار الكافى ، ولم تقوم بعد دلالتها الجذرية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن فى سعة أفق جميع الظواهر المتصلة بهذه المسألة ، فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تتحكم فى نقل واستنساخ الكلمة « الأجنبية » نفسها : إننا لانتطيع أن نتحدث عن هذه الأخيرة إلا بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة وإضاءتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام ، مثلما نتحدث عن أى موضوع آخر ، أى بطريقة تيماتيكية ، وبدون نقل حوارى ، لا يكون ممكناً إلا إذا كان ذلك الكلام مُوضَّعاً تماماً ، ومشياً . هكذا يمكن أن نتحدث ، مثلاً ، عن الكلمة فى النحو حيث يهنا ، بالضبط ، غلافها المشياً ، عديم الشكل

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والتى تتشكل داخل الحياة العادية ، وفى العلائق الإيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُقدم وتستنسج داخل الملفوظات - المؤلفات والإيديولوجية - لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المتخللة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ .

ثانياً ، يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبى للمتكلم ولكلامه ، مع توجه نحو صورة الكلام ، والتعرض

لتحول أدبي محدد .

ماهو ، إذن ، الفرق الجوهرى بين جميع هذه الأشكال الخارج - أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حينما تكون قريبة من تشخيص أدبى ، مثلما هو الحال فى بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأساليب البارودية) ، هى دائماً موجّهة نحو ملفوظ فرد من الأفراد . إنها النقل المهم ، عملياً ، بملفوظ الآخرين الأفراد ، والذي يصل فى أفضل الحالات إلى تعميم الملفوظات صيغة لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميزة . وهذه الأشكال المركّزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لا تهدف إلى أن ترى وتثبت فيما وراء الملفوظات ، صورة لغة اجتماعية تتحقق داخلها . وإنما يتعلق الأمر ، دون أن تحجب داخلها ، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابية لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نحس وراء كل ملفوظ ، طبيعة اللغات الأجنبية بمنطقها وضرورتها الداخليتين . والصورة هنا لا تكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لغة معطاة ، وحدودها المثلّى إذا جاز القول ، ومعناها الشامل المتلحم ، وحقيقتها وانحصارها .

لذلك فإن الثنائية الصوتية فى الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها تنزع دائماً نحو الثنائية اللسانية كأنها تتطلع إلى نهايتها . كذلك لا تستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر لافى التناقضات المنطقية ، ولا فى التجاورات الدرامية الخالصة . وهذا هو ما يحدد خصوصية حوارات الرواية التى تنزع نحو الحد الأقصى للإتفاهم المتبادل بين الأفراد المتكلمين لغاتٍ مختلفة .

علينا أن نؤكد مرة أخرى ، أننا لانقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التى تحدد إعطاء القيمة للهجوية للغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، والذي يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدداً نفسه بتحويلات دلالية ولبانقاءات قاموسية . إنه منظور سوسيو - لسانى ملموس ، يتفرد داخل لغة « واحدة » تجريدية . وهذا المنظور اللسانى ، غالباً ، لا يتحمل تحديداً لسانياً مدققاً ، إلا أنه ينطوي على إمكانات محتملة لتفريد لهجوى مستقبل : إنه لهجة كامنة ، جينها ما يزال عديم الشكل . خلال وجودها التاريخي وصورها المتعددة اللغات ، تكون اللغة ممتلئة بتلك اللهجات الكامنة : فهي تتقاطع بطرائق عديدة ولا تنمو حتى النهاية فتتموت ، غير أن بعضها يزهر ويصبح لغات حقيقية . نكرر القول : إن اللغة هى - تاريخياً - واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، تعج باللغات المستقبلية والماضية ، باللسانيات « الارستقراطية » المتعجرفة ، وبلسانيات « وصولية » ، وبالعديد من « طالبي يد » اللغة ، سعداء أو أشقياء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة فى الرواية هى صورة منظور اجتماعي ، وصورة عينة إيديولوجية اجتماعية ملتزمة بخطابها وبلغتها . لا يمكن ، إذن ، لهذه الصورة ، بأى حال ، أن تكون صورة شكلانية

ولايكمن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها ، هي رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ماُستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تؤثر على فروق اجتماعية - لسانية - وأحياناً تكون في شكل تعليقات مباشرة موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً في « أباء وأبناء » يقدم لنا تورجنيف من حين لآخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات أو عن تلفظ إحدى الشخصيات (تجدر الإشارة إلى أنها أكثر تمييزاً من الناحية التاريخية - الاجتماعية) .

هكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (Printzipty) « مبادئ » تمايز في تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية - ثقافية - اجتماعية : العالم المثقف لكبار مُلاك الأراضي خلال سنوات ١٨٢٠ - ١٨٣٠ الذي درس الأدب الفرنسي وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العلم الألماني ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضي عندما كان التوجيه في يد الأطباء والمتناظرين المتشبعين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت النبرة اللاتينية - الألمانية الجافة في التلفظ بكلمة مبادئ في اللغة الروسية . إلا أن قاموس كلام « كوشينا » الذي يقول « سيدي » بدلاً من « رجل » ، قد تجذر داخل الأجناس التعبيرية الدنيا والوسطى في اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هي عناصر مميزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هي التي تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هي غيرية خالصة ، وخطاب الكاتب هنا لايلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغة التي لها خصائص مثل خصائص الشيء ، فنحن لانجد هنا صيغة حوار داخلي ، تلك الصيغة المميزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصلية للغة ، دائماً ، حواشي يدور فيها الحوار بين صوتين ولغتين (مثلاً ، مناطق الأبطال التي تحدثنا عنها في الفصل السابق) .

ويكتسي دور السياق الذي يُضْمَنُ الخطاب التشخيصي ، دلالة جوهرية في خلق صورة للغة . فالسياق المضمّن ، مثله مثل إزميل النحات يُرَفِّقُ حواشي خطاب الآخر ، وينحت صورة للغة داخل التجريبية الخشنة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلي للغة المشخّصة بتحديداتها الخارجية الموضّعة . وخطاب الكاتب يشخص ويضمّن خطاب الآخر ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويوجد وضعيته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً فإنه بنفاذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته ، ويخلق له خلفية حوارية .

بفضل هذه القابلية للغة تُشَخَّصُ لغة أخرى ، وترن بتزامن خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيما هي تحدث مثلها ومعها ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغة مُشَخَّصة لأن تضطلع في نفس الآن بدور موضوع للتشخيص ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن نخلق صوراً لِلُّغَاتِ روائية نوعية . ولأجل هذا ، فإنه في سياق الكاتب ، الذي يُضْمَنُ اللغة المشخصة ، لايمكن لهذه اللغة في جميع الأحوال أن تكون شيئاً ، مادة لخطاب ، بكاء بدون رد فعل ، واقفة في الخارج مثل أى عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية ، في ثلاثة أصناف أساسية :

(١) التهجين .

(٢) تعالق اللغات القائم على الحوار .

(٣) الحوارات الخالصة .

ولايمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة .

ماهو التهجين ؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعين لسانين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ ، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاإرادي ، اللاواعي ، هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيورة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالاً ، يتغيران تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف « اللغات » المتعايشة داخل نفس اللهجة ، ونفس اللغة القومية ، وعن طريق الشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي ، ودائماً يقوم الملفوظ بدور المَرَجَل في المزج . (٩)

يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي من حيث جوهرها ، هجينا لسانيا (قصدياً) ، ويتحتم أن يوجد إلزامياً وعيان لسانيان : الوعي المشخص ، والوعي الذي يُشخص ، وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف . ذلك أنه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخص ، تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشاهدنا لا صورة للغة ، بل مجرد عينة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيفة .

إن صورة اللغة باعتبارها هُجْنَة قصدية ، هي قبل كل شيء هُجْنَة واعية (بخلاف الهُجْنَة التاريخية - العضوية الغامضة لسانياً) ، إنها بالضبط ، ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى ، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر . ويمكن لصورة لغة أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على إنها بمثابة معيار .

يُضاف إلى ماتقدم ، أنه داخل هُجْنَة قصدية وواعية يمتزج لاوعيان لسانيان مبهمان (مرتبطان بلغتين) ، وإنما وعيان لسانيان مفردان (مرتبطان بملفوظين لا بلغتين) ، وإرادتان لسانيتان فرديتان هما : الوعي والإرادة الفرديان للكاتب الذي يشخص ، والوعي والإرادة المَفرَدان لشخصية روائية مُشخّصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخصة تنبني الملفوظات الملموسة الموجدة ، وإذن ، يتحتم إلزامياً أن يتجسد الوعي اللساني في « كُتّاب » (١٠) يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، وبالتالي يدخلون إلى امكانيات اللغة المدخرة ، إرادتهم اللسانية التحينية . إنهما وعيان ، إرادتان ، وصوتان ، وإذن نبرتان تشتركان في الهُجْنَة الأدبية القصدية والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردي لهذه الهجنة ، يجب أن نؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهُجْنة الأدبية للرواية ، التي تبني صورة اللغة ، يكون المظهر الفردي ضرورياً لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية (مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر السوسيو - لسانی : وهذا معناه إن الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبْرة (كما في البلاغة) فحسب بل ، هي مزدوجة اللسان . وهي لاتشتمل فقط على وعین فرديين ، على صوتين ، على نبرتين ، بل على وعین اجتماعيين - لسانیين - وعلى حقبتين ليستا ، في الحقيقة ، مختلطتين هنا بكيفية لاواعية (كما هو الشأن في هجنة عضوية) بل هما قد التقيتا بوعي ، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ .

في هجنة قصدية لاتتعلق الأمر فحسب (وليس كثيراً) بمزج وإشارات الأسلوبين واللغتين ، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء ، بالصدمة التي تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هُجْنة أدبية قصدية ليست هُجْنة دلالية تجريدية ومنطقية (كما في البلاغة) ، بل هي ملموسة واجتماعية .

طبعي أنه في هُجْنة تاريخية عضوية لاتمتزج فقط لغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان - لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أنه هنا ، يكون مزيجاً سميكاً ومعتماً ، وليس تجاوزاً وتعارضاً واعيین ، ومع ذلك ، من الضروري التدقيق بأن هذا المزيج السميك ، المعتم ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم هو منتج بعمق ، تاريخياً داخل الهجنتان العضوية : إنه ينطوي على رؤيات جديدة للعالم ، وعلى « أشكال داخلية » جديدة لوعي لفظي للعالم .

إن الهُجْنة الدلالية القصدية تكون بالحثم في صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهُجْنة العضوية) . ونجد هنا ، وجهتي نظر لاتنصهران ، وإنما تتجاوران حوارياً . وهذه الصيغة الحوارية للهُجْنة الروائية باعتبارها حواراً لوجهات نظر سوسيو - لسانية ، لاتستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُنته مُتميز دلالياً وفردياً : ذلك أن مظهراً معيناً ، كارتيا ويائساً عضوياً ، يكون ملتحمًا بها .

وأخيراً ، فإن للهجنة الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة في حوار داخلياً ، بنية تركيبية ذات خصوصية تأمة : نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد ، يتحد ملفوظان كامنان مثل جوابين لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجوابين لن يستطيعا قط أن يتحينا كليةً ، وأن يتكونا في ملفوظات منتهية ، إلا إننا ننتين بوضوح شكلهما الناقصين داخل بنية تركيب الجملة في الهجنة الثنائية الصوت . ولاتتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لامتناسنة خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو مايمكن أن يوجد في هُجْنة عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بِصَمِّ ملفوظين في واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً في هُجْنة بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) ، غير أن الهجنة الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً في ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميز للهجنة الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعتم في ملفوظات تعيش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة ، كل ملفوظ حتى داخل لغة حية له درجة كبيرة على نحو ما ، من التهجين) ، تكون الهجنة الروائية نسقاً من توحيد اللغات ، منظماً أدبياً ، نسقاً موضوعه إضاءة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حية للغة أخرى .

إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تُضَيء (عادة تكون نسقاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حد ما ، لتُصبح صورة . وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيئة طابعاً موضوعياً ، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية ؛ والأمثلة الكلاسيكية التي تُساق في هذا الصدد هي : دون كيشوت ، وروايات الكاتب الساخرين الانجليز فيلدنج ، سموليت ، ستيرن ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة : هيبيل جان - بول^(١١) . في مثل هذه الروايات ، تكتسب سيرورة كتابة الرواية ووجه الروائي طابعاً من الموضوعية (هذا مانجده متحققاً ، جزئياً ، في « دون كيشوت » ثم فيما بعد عند ستيرن ، هيبيل ، وجان - بول) .

إن الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلياً ، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها ، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص . ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة ، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً .

إن الشكل الأكثر تميزاً ووضوحاً لهذه الاضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأسلوب (Stylisation) .

وقد سبق القول بأن كل أسلبة حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين . وفيها يُقَدَّم ، إلزامياً ، وعيان لسانيان مفردان : وَغِي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسِّلِب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة . وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر ، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسِّلِب المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسِّلِب ، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين .

هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسِّلِب ولعاصريه يباشر عمله اعتماداً على المادة الأولية للغة المؤسِّلِب . ولا يتحدث المؤسِّلِب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسِّلِبها والتي هي « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسِّلِب . فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناغمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر . وباختصار ، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لاتترجم إرادة ماسيؤسِّلِب فحسب ، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسِّلِب .

هذه هي الأسلبة . وقريبا منها ، يوجد نوع آخر من الإضاءة المتبادلة هو التنويع . ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فيضيئها ، ويدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لا يدخل إليها مادته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة بهذا المعنى ، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية . لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة جملة ، الخ) ... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ ، أو مفارقة ، عصرية .

غير أن « عدم الانضباط » هذا ، قد يكون مقصوداً ومنظماً : إذ يستطيع الوعي اللساني المؤسلب ، ليس فقط إضاءة اللغة موضوع الأسلبة ، بل يستطيع أن يُذجج فيها مادته التيماتية واللسانية . في هذه الحالة ، لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنويع (غالباً ما يصبح تهجيناً) .

إن التنويع يُدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومعالجة بالنسبة لها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتنويع ، كبيرة في تاريخ الرواية ولاتفوقها سوى الباروديا (Parodie) . فالأساليب لفنت للنثر التشخيص الأدبي للغات . صحيح أن الأمر كان يتعلق بلغات (بل بأساليب) مكونة ومُشكَّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة ، وغالباً ماتكون إمكانات للتعديل اللساني الحي (لغات في صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاءً والأكثر اكتمالاً فنياً ، وتسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي . لذلك كان أساتذة الأسلبة ، مثل بروسير ميرمي ، وهنري دورينييه ، وأنتول فرانس وآخرين ، يمثلون النزعة الإستيقية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التعبيري) .

إن دلالة الأسلبة في فترات تكوُّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي ، تشكل تيمة خاصة سنتناولها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر حيث نوايا اللغة المشخّصة لاتتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخّصة ، فتقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي ، لا بمساعدة اللغة المشخّصة باعتبارها وجهة نظر منتجة ، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها ، وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة البارودية .

غير أن الأسلبة البارودية لاتستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بشرط واحد ، وهو ألا يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية . ولكي تكون جوهرية ومنتجة ، يتحتم على الباروديا بالضبط ، أن تكون أسلبة بارودية : عليها أن تبعد خلق لغة بارودية وكأنها كُلُّ جوهرية مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوشرت عليها .

بين الأسلبة والباروديا تقف - كما لو بين نصين - الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبادلة الإضاءة والهجن المباشرة ، وقد تحددت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية

والاستدلالية التي التقت داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ، ودرجة المقاومة التي يُبديها الخطاب موضوع - الباروديا تجاه الخطاب الذي يباشر عليه الباروديا ، ودرجة تشييد تشخيص اللغات الاجتماعية ، مثل درجة تفريدها داخل التشخيص ، والتعدد اللساني المحيط هو القائم دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور المِرْنان مُرجع الصدى ... كل ذلك يخلق تنوعاً في طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجاور الحواري للغات الخالصة إلى جانب التهجينات ، في الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستكية للغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مُكوّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بخوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنفٍ خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لا يستطيع أن يستنفد نفسه في الحوارات الذرائعية والتميائية للشخصيات . إنه يحمل داخله تعددية الأشكال اللانهاية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لا تستطيع تلك التعددية أن تُدبها ، ومن ثم فإنها تكفي بأن تبرز (كواحدة من الإمكانيات العديدة) ذلك الحوار اليائس والعميق للغات ، المحدد بالضرورة نفسها الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها ، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأيام ، وحوار مائوت ويعيش ، ويولد : هنا ينصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة ، لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة . هذا الحوار يحمل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، والتي تستعير منه ، أي من حوار اللغات ذاك - بأسها ونقصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، و« طبيعتها » (natur alisme) ، وكل ما يميزها جذرياً عن الحوارات الدرامية الخالصة .

في مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

وحتى حجة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشف اللغات الاجتماعية والإيديولوجيات ، وأن تبرزها وتختبرها : اختبار الأقوال ، والرؤية للعالم ، والأساس الإيديولوجي للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلما في الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطبائع) والعوالم الاجتماعية الإيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغايرات الرواية التاريخية) ، أو أيضاً إظهار الأعمار والأجيال المتصقة بالفترات والعوالم الاجتماعية - الإيديولوجية (روايات التعلم والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون وتشخيص أكوانهم الإيديولوجية . في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف داخل رؤية الآخرين للعالم ، على رؤيتها الخاصة . في الرواية تقع ترجمة إيديولوجية للغة الآخرين ، ومجاوزة

« أجنبيتها » التي ليست سوى عرضية وخارجية ، وظاهرية .

إن التحديث الفعلي ، محو حدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدي في الماضي ، هي خصائص مميزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات للغات هي المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي .

كل رواية في كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها ، هي هجين . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : إنه هجين قصدي وواع ، منظم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً معتمداً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائي القصدي ، هو تشخيص أدبي للغة .

لأجل ذلك ، لا يرمي الروائي مطلقاً إلى استنساخ لساني (لهجوي) دقيق وتام ، لتجريبية اللغات الأجنبية التي يُدخلها في روايته . إنه لا يتوخى سوى التمكن الأدبي من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب الهجنة الأدبية جهداً ضخماً : فهي مؤسلبية كلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذي نجده عند كتاب النثر المبذلين ، ذلك المزج السطحي ، العفوي ، بدون نسق ، الذي غالباً ما يقترب من الجهل . وفي مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملاءمات لأنساق لسانية محكمة بإتقان وإنما هي مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللساني ، بل هي في معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لخالصة ، ولا مُشيدة .

إن الرواية لا تُعفي مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية . بل إنها تستلزم فضلاً عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللساني . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللساني ، إنها تنقي وتشدّد إدراكنا للفروقات الاجتماعية - اللسانية .

- (١) نيقولا ليسكوف (١٨٣١ - ١٨٩٥) كاتب روسي خصص عمله الروائي للحياة الروسية في المدن والقرى والبيئة الكنيسية . ويشير باختين هنا إلى الميكانيك المباشرة (Skazy) ذات المحتوى الشعبي .
- (٢) أليكسي ريمزوف (١٨٧٧ - ١٩٥٧) كاتب روسي على مستوى كبير من الأصالة الفكرية واللغوية .
- (٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين أثناء نقلها ، متعددة ؛ وكذلك طرائق اختراؤها إلى العبث عن طريق تكثيف محتواها الاحتمالي وكشفه . وفي هذا المجال ، نجد أن بعض الأضواء قد ألفت على الموضوع من جانب علم البلاغة وفن الجدال : منهج الكشف L'heuristique .
- (٤) كثيراً ما يكون الكلام الأمر كلاماً « أجنبياً » (راجع مثلاً ، الطابع الأجنبي للنصوص الدينية عند معظم الشعوب) .
- (٥) عندما نخلل بكيفية ملموسة الكلام الأمر في الرواية ، يلزمنا أن ندخل في الاعتبار كون كلام أمر يستطيع في فترة معينة ، أن يصبح مقنعاً داخلياً . وهذا يحدث بالأخص في الأخلاق .
- (٦) ذلك أن كلامنا الخاص يتشيد شيئاً فشيئاً ، وببطء ، انطلاقاً من أقوال الآخر المعترف بها والمستوعبة ، والتي تكون حدودها في البداية غير مدركة تقريباً .
- (٧) يظهر سقراط في كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدبية للحكيم والسيد وقد وضع على محك الاختبار من جانب الحوار .
- (٨) راجع كتابنا (مشكلات عمل دوستوفسكي الأدبي) لينينغراد ١٩٢٩ ، وفي طبعته الثانية والثالثة بعنوان « مشكلات شعرية دوستوفسكي » موسكو ١٩٦٣ . في هذا الكتاب أنجزت تحليلات أسلوبية للمفوضات الشخصيات التي تكشف عنها أشكال مختلفة من النقل والتضمين السياقي .
- (٩) تلك التهجينات التاريخية اللاوعية هي ، بصفتها عناصر هجينة ، ثنائية اللسان ، إلا أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لسق اللغة الأدبية ، فإن التهجين نصف العضوي ، نصف القصدي ، خاصة مميزة .
- (١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكتاب » مغفل الاسم ، أو كانوا « نماذج » كما في أساليب لغات مختلف الأجناس ، وأساليب « الرأي العام » .
- (١١) تيودور - كوتليب فون هيبل (١٧٤٣ - ١٧٩٦) روائي ألماني يمكن أن نضعه بين سترن Sterne وجان بول .

خُطابُ أَسْلُوِيانَ لِلرُّوَايَةِ الدَّلَالِيَّةِ

الرواية هي التعبير عن الوعي الكاليلي للغة الذي ، برفضه لمطلقه لغة واحدة ووحيدة ، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الأيديولوجي ، يُقرُّ بتعدد اللغات القومية وبالأخص ، الاجتماعية ، القابلة لأن تصير « لغات للحقيقة » مثلما تصير لغات نسبية ، غيرية ، محدودة : أي لغات للفتات الاجتماعية ، وللمهن ، وللاستعمالات الجارية . إن الرواية تفترض لامركزية العالم الإيديولوجي لفظياً ودالياً ، ووعياً أدبياً لم يعد له مكان ثابت ، بل فَقَدَ الوسط الوحيد وغير القابل للمناقشة لِفِكْرِهِ الإيديولوجي ، وأصبح يوجد بين اللغات الاجتماعية داخل لغة واحدة ، وبين اللغات القومية داخل ثقافة واحدة (إغريقية ، مسيحية ، بروتستانتية) ، وعالم سياسي - ثقافي واحد (مماليك إغريقية ، امبراطورية رومانية ، الخ) .

ويتعلق الأمر هنا ، بثورة جد هامة وجذرية ، في مجال مصائر اللفظ البشري : فالنوايا الثقافية الدلالية والتعبيرية ، قد تحررت من نير لغة وحيدة ، ونتيجة لذلك ، لم تعد اللغة تدرك كأنها أسطورة ، أو كأنها شكل مطلق للفكر . ولتحقيق ذلك ، لا يكفي الكشف عن التعدد اللساني للعالم الثقافي ، وعن الاختلافات اللسانية الموجودة في اللغة القومية الخاصة بذلك العالم ، بل يجب أيضاً إظهار أن ذلك الحدث جوهري ، مع كل العواقب التي تنجم عنه ، وهو أمر لا يكون ممكناً إلا في شروط اجتماعية — تاريخية محددة .

ولكي تتم لعبة أدبية عميقة مع اللغات الاجتماعية ، فإن تحويلاً جذرياً لطريقة الإحساس بالكلام على المستوى الأدبي واللساني العام شيء ضروري . كذلك يتحتم التكيف مع الكلام بوصفه ظاهرة موضَّعة مُميَّزة ، لكنها قصدية في نفس الآن . إن من اللازم تعلم الإحساس بـ « الشكل الداخلي » (بالمعنى الذي يعطيه له هيمبولدت) للغة الآخرين ، و « الشكل الداخلي » للغتنا الخاصة باعتبارها « أجنبية » . يلزم أن نتعلم الإحساس بما هو غيري ، نمطي ، مميز ، ليس في الأفعال والإشارات ومختلف الأقوال والتعابير وحسب ، بل في وجهات النظر ، والرؤيات للعالم التي هي ، عضوياً ، جزء لا يتجزأ من اللغة التي تعبر عنها . ولا يكون هذا ممكناً إلا لدى وعي يشارك عضوياً في كون من

الإضاعة المتبادلة للغات . وهذا يستتبع بالضرورة تقاطعاً هاماً للغات داخل وعي معين مساهم بكيفية متساوية مع تلك اللغات المعدودة .

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لفظاً ، والذي يجد تعبيره في الرواية يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين ، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى . فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه ، أو طائفة ، أو طبقة لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة ، فإن عليها أن تفتت وأن تتحلل عن توازنها الداخلي ، وعن اكتفائها بذاتها ، لتصبح مجالاً منتجا اجتماعياً لصالح نمو الرواية . قد يحدث هنا ، أن يتعرض حدث تعدد الأقوال واللغات للتجاهل من لدن وعي أدبي ولساني يمثل سلطة لغة وحيدة لاتقبل المناقشة . إن تعدداً لسانياً يقوم بضجة كبيرة خارج ذلك العالم الثقافي المغلق ، بلغته الأدبية ، لا يستطيع أن يُبلِّغ للأجناس التعبيرية الدنيا سوى تشخيصات موضّعة ، منزوعة من نواياها ، ومن « الكلمات - الأشياء » وبدون إمكانيات في النثر الروائي . يتحتم على التعدد اللساني أن يغمر الوعي الثقافي ولغته ، وأن ينفذ إلى النواة ، وأن يعمل على تسريب النسق اللساني البدئي للإيديولوجيا وللأدب ، وعلى تعريبته من طابعه الوثوقي الساذج .

لكن ذلك أيضاً يظل أقل من المطلوب . فحتى جماعة ممزقة من جراء الكفاح الاجتماعي ، إذا كانت مغلفة ومعزولة على المستوى الوطني ، فإنها تقدم أرضاً اجتماعية غير كافية لتحقيق تسريب عميق للوعي الأدبي واللساني ، ولإعادة بنيتها على أساس صيغة نثر جديدة . إنه يتحتم على التنوع الداخلي للهجة الأدبية ولحيطتها الخارج - أدبي (أي لمجموع التنظيم للهجوى المتعلق بلغة قومية معينة) أن يحس بنفسه وكأنه قد غمرته أمواج محيط من التعدد اللغوي الهام ، يتكشف في امتلاء نواياه ، وفي أنساقه الميثولوجية والدينية والاجتماعية السياسية والأدبية والثقافية والإيديولوجية . ولا يهم كثيراً إذا لم ينفذ هذا التعدد اللغوي الخارج - قومي إلى داخل نسق اللغة الأدبية وإلى داخل نسق أجناس النثر (مثلما تنفذ إليهما اللهجات الخارج - أدبية التي تنتمي لنفس اللغة) : ذلك أن التعدد اللغوي الخارجي سيثبت ويعمق التعدد اللغوي الداخلي للغة الأدبية نفسها . وسيضعف من سلطة الأساطير والتقاليد التي ماتزال تشل الوعي اللساني ، وسيفكك نسق الأسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة . وبجمل القول ، فإنه سيحطم كلية الإحساس الأسطوري والسحري للغة والكلام . إن المساهمة القوية في ثقافات ولغات الآخرين (مادامت المساهمة الواحدة مستحيلة بدون الأخرى) ستقود حتماً إلى فصل النوايا والفكر والتعبيرات عن اللغة .

إننا نتحدث عن « الفصل » بمعنى حذف ذلك اللحم المطلق القائم بين المعنى الإيديولوجي واللغة ، الذي يحدد الفكر الأسطوري والسحري . ولا جدال أن اللحم المطلق بين الكلمة والمعنى الإيديولوجي للمموس ، هو إحدى الخصائص المكونة والجوهرية للأسطورة ، وهي خاصية تحدد ، من جهة ، تطور التشخيصات الأسطورية ، ومن جهة ثانية ، تحدد إدراكاً نوعياً للأشكال اللغوية وللدلالات والملاءمات الأسلوبية . فالفكر الأسطوري يخدم لغته التي تلد هي نفسها حقيقتها الأسطورية ، وتقدم علائقها الخاصة وتعالقاتها اللسانية على أنها علائق وتعالقات عناصر الواقع

(المرور من مقولات وتبعيات لسانية إلى مقولات متصلة بنسب الآلهة ونشأة الكون) . غير أن اللغة هي أيضاً في خدمة صور الفكر الأسطوري التي تشل نواياها جاعلة من الصعب على المقولات اللغوية أن تصير في متناول الإدراك ، مَرْنَةً ، وأكثر صفاء من الناحية الشكلية (عقب لحمها بالعلائق المشيئة تشيئاً ملموساً) ، ومن ثم نُحَدُّ من الإمكانيات التعبيرية للكلام . (١) .

بطبيعة الحال ، فإن هذه السلطة التامة للأسطورة على اللغة ، ولغة على إدراك الواقع وتصوره ، تتموضع داخل الماضي مقابل التاريخي للوعي اللغوي ، وإذن ، فهو حتماً ماضٍ افتراضي (٢) . لكن حتى عندما تكون مطلقة تلك السلطة قد أبطل مفعولها منذ أمد طويل (منذ العهود التاريخية للوعي اللساني) ، فإن المعنى الأسطوري لسلطة اللغة ، والعزو المباشر لكل دلالة ولكل تعبيرية ، إلى وحدتها غير القابلة للنقاش ، يستمران على نحو من القوة داخل الأجناس الإيديولوجية النبيلة جميعها ، ليجعلا من المحال على الأشكال الأدبية الكبرى اللجوء بكيفية مهمة إلى التعدد اللغوي . ذلك أن مقاومة لغة شرعية واحدة ووحيدة ، مسنودة بالوحدة القومية التي ماتزال راسخة ، هي جد قوية بحيث لا يستطيع التعدد اللغوي أن يُنسب الوعي اللغوي أدبياً ، ولا أن يفكك مركزته . ولن يتم هذا التفكيك اللفظي والإيديولوجي للمركزية إلا عندما تكون الثقافة القومية قد فقدت طابعها المغلق ، المستقل ، وأصبح لها وعي بذاتها بين الثقافات واللغات الأخرى . عندئذ ، سيتم نزع جذور الشعور الأسطوري من لغة مبنية على انصهارها المطلق بالمعنى الإيديولوجي . وسيستثير ذلك شعوراً حاداً بالحدود الاجتماعية والقومية ، والدلالية ، وستكشف اللغة في طابعها الإنساني برمته . ووراء كلماتها ، وأشكالها ، وأساليبها ، ستبدأ بالظهور الوجه المميزة قومياً ، والنموذجية اجتماعياً ، وكذلك تشخيصات المتكلمين التي ستظهر ، علاوة على ذلك ، وراء الطبقات جميعها لكل اللغات بدون استثناء ، بل حتى الأكثر قصدية منها : ستظهر وراء لغات الأجناس التعبيرية الإيديولوجية العليا . وتصبح اللغة (بدقة أكبر : اللغات) نفسها تشخيصاً يكمله أدبياً وعي ، ورؤية ، وإدراك للعالم له طابع إنساني .

إن اللغة التي كانت قديماً ، تجسيدا لايجادل ، ووحيدا للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة .

وتكتسي الأشياء طريقة مشابهة لما قلناه ، عندما تكون اللغة الأدبية الوحيدة والواحدة ، هي لغة الآخرين . إنه لامناص من أن تفكك وتختفي السلطة الدينية والسياسية ، والأيديولوجية التي هي مرتبطة بها . وفي أثناء هذا التفكك ، ينضج الوعي اللغوي اللامركز للنثر الأدبي ، المعتمد على التعدد اللساني الاجتماعي للغات القومية المتحدث بها .

هكذا ظهرت بذور النثر الروائي في عالم متعدد اللغة والأصوات ، خلال الفترة الهيلينية باليونان ، وفي روما الامبراطورية ، وفي أثناء تفكك المركزية الإيديولوجية لكنيسة القرون الوسطى ، وسقوطها . كذلك الشأن بالنسبة للأزمة الجديدة ، فازدهار الرواية مرتبط ، دوماً بتحليل الأنساق اللفظية الإيديولوجية المستقرة ، وفي المقابل ، بتعزيز التعدد اللغوي والسعي إليه عن قصد سواء في

داخل حدود اللهجة الأدبية نفسها ، أو خارجها .

إن معضلة النثر الروائي ، في العصور القديمة ، جد معقدة ، فلم تكن بذور نثر ثنائي الصوت ، ازدواجي ، وبدائي ، كافية دائماً لما تتطلبه بنية الرواية التركيبية والتماتية ، بل إنها كانت تنفتح بالخصوص داخل أشكال أجناس تعبيرية أخرى : قصص واقعية ، أهجيات ساخرة (٣) ، وداخل بعض أشكال البيوغرافيا والسيرة الذاتية(٤) ، وداخل بعض الأجناس البلاغية الخالصة (مثلاً القدح اللاذع) (٥) ، وفي الأجناس التاريخية والرسائية(٦) . في تلك النصوص جميعها ، نجد بذوراً لتوزيع المعنى توزيعاً روائياً حقيقياً عن طريق التعدد اللغوي . وحسب هذا التخطيط الثنائي الصوت ، وفي نثر حقيقي ، قد شيدت أيضاً مغايرات « رواية الحمار » (لـ « لوسيان المزيف » ، ولـ « أبوليوس المزيف ») ، ورواية بيترون .

هكذا تكونت ، في العصور القديمة ، عناصر هامة للرواية ذات الصوتين وذات اللغتين ، وهي عناصر قد مارست في العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة ، تأثيراً قوياً على أكثر مغايرات الجنس الروائي أهمية : فقد أثرت على « رواية الاختبارات » (بتفريعاتها : سير القديسين ، الاعترافات ، المعضلات والمغامرات إلى عهد دوستوفسكي وإلى زمننا هذا) ، وعلى رواية التعلم والتطور (خاصة في تفريعاتها السير - ذاتي) ، وعلى الأهجيات الساخرة من العادات ، وباختصار ، فقد أثرت على تنوعات الجنس الروائي جميعها التي تدخل إلى كيانها مباشرة تعدداً لهجياً ، وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التعدد اللساني الموجود في الأجناس التعبيرية الدنيا والمألوفة . غير أنه في العصور القديمة ، لم تكن تلك العناصر المبعثرة داخل أجناس متعددة الأشكال ، تتمزج بتيار الرواية العنيف ، ولم تكن تقدم سوى أمثلة معزولة ، مبسطة ، عن هذا الخط الأسلوبي (الذي يمثل كل من أبوليوس ، وبيترون) .

إن الروايات المسماة برواية « السفسطائيين »(٧) ترتبط بخط أسلوبي جد مغاير للخط الذي تحدثنا عنه . إنها تتميز بأسلوبية واضحة ومنهجية لـ « مادة بنائها » ، أي أنها تتميز بصرامة أسلوب مونولوجي خالص (تجريدي ومؤمل) . ومع ذلك فإن هذه الروايات هي التي تبدو بتركيبها وتماتها ، معبرة على نحو أفضل ، عن طبيعة رواية العصور القديمة . لقد أثرت بقوة على تطور مغايرات الأجناس التعبيرية الأوروبية الكبيرة ، تقريباً إلى حدود القرن التاسع عشر : أثرت على رواية القرون الوسطى ، وعلى الرواية العزلة في القرنين الخامس والسادس عشر (أماديس) ، وبخاصة الرواية الرعوية) ، وعلى الرواية الباروكية ، بل وعلى رواية عصر الأنوار (مثلاً ، روايات فولتير) . وقد حددت روايات السفسطائيين ، أيضاً ، إلى حد كبير ، النظريات المتصلة بالجنس الروائي وبمقتضياته ، والتي سادت إلى حدود نهاية القرن الثامن عشر(٨) .

ومع ذلك ، فإن الأسلبة التجريدية المؤمثلة لرواية السفسطائيين تقبل تنوعاً معيناً في الصيغ الأسلوبية . وهو أمر لا مفر منه ، بالنظر إلى تنوع الأجزاء التكوينية المستقلة نسبياً ، التي تدخل

بغزارة إلى جسم الرواية : سرد الكاتب ، سرد الشخص والشاهدين ، وصف المناظر ، والطبيعة ، والأماكن ، والأشياء النادرة ، وصنائع الفن ، والتوصيفات « المتكلفة » ، والاستطرادات المتوخية إتمام التيمات العالمة والفلسفية والاخلاقية واستنفادها ، وكذلك الأقوال المأثورة ، والمحكيات المتخللة ، والخطابات المتعلقة بأشكال بلاغية مختلفة ، والرسائل ، والحوار الواسع الأطراف . صحيح أن الاستقلال الأسلوبي لهذه العناصر المختلفة يختلف بكيفية ملحوظة ، عن استقلالها البنيوي ، وعن طابع جنسها التعبيري « المنتهي » غير أنها تبدو ، جميعها ، متوفرة على النوايا نفسها ، واصطلاحية بدرجة متساوية . إنها موضوعة على الصعيد اللفظي والدلالي نفسه ، وتنقل بكيفية متشابهة ومباشرة ، مقاصد الكاتب .

غير أن الجانب الاصطلاحي نفسه ، مثله مثل الاستمرارية المتطرفة (والتجريدية) لتلك الأسلبة ، هما نوعيان في حد ذاتهما . فليس هناك ، من ورائهما ، أي نسق وحيد ، مهم ، متين ، ديني ، اجتماعي - سياسي ، فلسفي أو له صفة أخرى من الصفات . ذلك أن الرواية السفسطائية هي ، إيديولوجيا ، غير ممركرة بكيفية مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لبلاغة « مدرسة السفسطائيين الثانية ») . فوحدة الأسلوب ، هنا ، قد تركت لنفسها ، مادامت غير منغرسه في أي موقع ، وغير مُسندة بوحدة عالم ثقافي وإيديولوجي وحيد . ذلك أن وحدة هذا الأسلوب هي وحدة محيطية ، « لفظية » . والتجريد نفسه مع الانفصال المغالي لتلك الأسلبة ، يكشفان ذلك الأوقيانوس من التعدد اللغوي اللازم الذي تنبثق منه الوحدة اللفظية لتلك الأعمال انبثاقاً بدون تحقيق تعال لذلك التعدد اللغوي عن طريق إدماجه في موضوعها (مثلما هو الشأن في الشعر الحق) . وللأسف ، فإننا لانعرف إلى أي حد كان هذا الأسلوب مُعدّداً لكي يدرك تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللساني . لأنه لا يُستبعد مطلقاً وجود إمكانية ترابط حوار لنعاصر ذلك الأسلوب مع لغات التعدد اللساني القائم آنذاك . فنحن نهمل مثلاً ، الوظائف التي تضطلع بها ، هنا ، التذكرات العديدة والالامتجانسة التي امتلأت بها تلك الروايات (السفسطائية) : فهل هي وظائف قصدية مباشرة ، مثل التذكر الشعري ، أم أنها شيء آخر ، وظائف نثرية مثلاً ، وفي هذه الحالة ألن تكون تكوينات ثنائية الصوت ؟ هل الاستطرادات والحكم الموجودة بها ، هي دائماً قصدية مباشرة بدون سوء نية ؟ ألا تحمل ، غالباً ، طابعاً ساخرأ ، بل بارودياً بكيفية واضحة ؟ في كثير من الحالات ، يضطرنا موقعها داخل تركيب الروايات إلى تخيل وجود ما ورد في تساؤلانا . هكذا ، فإنه في المواضع التي تنفع فيها الاستطرادات الطويلة والتجريدية لتأجيل الفعل ، وقطع السرد عند النقطة الأكثر حدة وتوتراً ، نجد أن عدم ملاءمتها نفسها (خاصة عندما تتعلق الاستطرادات الظرفية والمتحذلقه تعلقاً مقصوداً بتيمة ثانوية) تلقى على تلك المواضع ظلاً من التوضيع ، وترغماً على تخمين أسلبة بارودية^(٩) .

إن الباروديا ، إذا لم تكن خشنه (أي عندما تكون مصاغة نثراً أدبياً) يصعب كثيراً ، بصفة عامة ، الكشف عنها إذا لم نعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية ، وسياقها الثاني . ولاشك أنه يوجد في الأدب العالمي كثير من الأعمال التي لا يحظر على بالنا اشتغالها على طابع بارودي . ومن المؤكد أن

أعمال الأدب العالمي التي يتم فيها التعبير بلا قصدٍ سيء وبصوت واحد وحسب ، هي أعمال جد محدودة العدد . لكن هذا الأدب ننظر إليه انطلاقاً من جزيرة جد مختزلة في الفضاء والزمان ، هي جزيرة ثقافة لفظية أحادية النبرة والصوت . وكما سنرى ، فإنه توجد بعض أنماط الخطاب الثنائي الصوت وتنوعاته ، التي يصعب إدراك ثنائيتها الصوتية والتي ، بعد إعادة تركيز نبرتها على صوت واحد ، لاتنفقد تماماً دلالتها الأدبية (من خلال اختلاطها بكتلة خطابات الكاتب المباشرة) .

ولاجدال في وجود أسلبة بارودية داخل تنوعات أخرى للخطاب الثنائي الصوت في رواية السفسطائين ، غير أن من الصعب تحديد قسطها بدقة (١٠) . لقد اختفت بالنسبة لنا ، إلى حد كبير ، تلك الخلفية المتعددة اللغة ، الدالة لفظياً ، والتي كانت تلك الروايات ترن من خلالها وتدخل معها في علاقة حوارية . ومن الممكن أن تكون تلك الأسلبة التجريدية ، المستقيمة التي تبدو لنا ، في تلك الروايات جد رتيبة ومسطحة ، قد ظهرت أكثر حيوية وتنوعاً من خلال خلفية التعدد اللغوي لعصرها ومساهمة عناصرها في لعبة ثنائية الصوت والتحاور مع تلك الخلفية .

إن رواية السفسطائين تكمن وراء ظهور الخط الأسلوبي الأول (كما سنصطلح على تسميته) للرواية الأوربية . وخلافاً للخط الثاني الذي كان ، خلال العصور القديمة ، قيد التكون في الأجناس التعبيرية الأكثر تنافراً ، ولم يكن له بعد شكل نمط روائى « مُنته » (ومن ثم لم يكن ممكناً أن نربط به لا روايات أبوليوس ولا روايات بيترون) ، فإن الخط الأول عرف أن يعبر عن نفسه في رواية السفسطائين بطريقة على جانب من الاكتمال والانتها ، محدداً بذلك ، كما أوضحنا ، مجموع التاريخ اللاحق لهذا الخط . وخاصيته الأساسية ، لغة وحيدة وأسلوب وحيد (معروضان بصرامة على وجه التقريب) ، أما التعدد اللغوي فيبقى خارج هذا الصنف من الرواية ، غير أنه يحدده بوصفه يقوم بدور الخلفية لحواره . وإلى ذلك التعدد اللغوي يربط ، بطريقة جدالية ودفاعية ، عالم الرواية ولغتها .

وفي تاريخ الرواية الأوربية اللاحق ، نعين أن تطورها الأسلوبي يتبع هذين الخطين الأساسيين . والخط الثاني الذي ترتبط به أكبر أسماء الجنس الروائى (وأسماء مغايراته وبعض الأعمال الاستثنائية) ، يُدخل التعدد اللغوي الاجتماعي إلى جسم الرواية ، مستعملاً إياه لتنسيق معناها ، رافضاً في غالب الأحيان ، اللجوء إلى خطاب الكاتب المباشر والخالص . فالخط الأول وقد تعرض لتأثير رواية السفسطائين القوي ، يترك - بصفة عامة - التعدد اللغوي في الخارج ، أي خارج لغة الرواية التي هي لغة مؤسلفة بطريقة روائية نوعياً . ومع ذلك ، فهي ، كما سبق القول ، لغة قد وضعت ليتم إدراكها من خلال خلفية التعدد اللغوي ، وبربطها مع بعض العناصر التي تتصل بها حوارياً . فالأسلبة التجريدية ، المؤثلة لتلك الروايات ، لاتكون ، إذن ، محددة بموضوعها والتعبير المباشر للمتكلم وحسب (مثلما هو الشأن في الخطاب الشعري الخالص) ، بل أيضاً بأسلوب الآخرين ، وبالتعدد اللغوي . وهذه الأسلبة تستتبع إلقاء نظرة على لغات الآخرين وعلى وجهات نظرهم ومنظوراتهم الدلالية والغيرية . وعلى هذا النحو يتبدى أحد الاختلافات الأساسية بين أسلبة

وعلى شاكلة الخط الأول ، ينقسم الخط الأسلوبي الثاني بدوره إلى سلسلة من المغايرات الأسلوبية الأصلية . وفي الأخير ، يتقاطع كلا الخطين ويتشابكان بطرائق عديدة ، وتعبير آخر ، تتأزج أسلوبية مادة البناء بتوزيعها التنسيقي المتعدد اللغة .

لنقل بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً .

لقد كان الوعي الأدبي اللفظي (وبكيفية أكثر اتساعاً ، اللفظي أيديولوجيا) لمؤلفي تلك الروايات وسامعها وعياً مركباً : فمن جهة ، كان متركزاً اجتماعياً وإيديولوجياً لتكوّنه فوق أرض صلبة لمجتمع الطبقات والمجموعات المغلقة . كان تقريباً ، وعي مجموعة مغلفة بطابعه الاجتماعي المؤمن المنغلق على نفسه ، والمكتفى بذاته . لكن في الوقت نفسه ، من جهة ثانية ، لم يكن ذلك الوعي يملك لغة وحيدة ملتحمة عضوياً بعالم الأسطورة والخرافات ، والمعتقدات والتقاليد ، والانساق الإيديولوجية ، عالم هو أيضاً عالم ثقافي وإيديولوجي . فمن خلال العلاقة مع الثقافة اللفظية ، صار ذلك الوعي لامركزيّاً وعالمياً ، بدرجة على جانب من الأهمية . وبالنسبة لذلك الوعي اللفظي الأدبي ، فقد كانت القطيعة بين اللغة والمادة الخام من جانب ، وبين المادة الخام والحالية المعاصرة من جانب آخر ، قطيعة مكوّنة في الأساس . لقد كان يعيش داخل عالم من اللغات والثقافات الأجنبية ، وخلال إعادة بنيتها وتمثلها ، وخلال ارتباطها بوحداية منظور مجموعة مغلفة ومنظور طبقة ومثلها العليا ، وأخيراً خلال معارضة تلك اللغات والثقافات الأجنبية للتعددية اللغوية القائمة في المستويات الشعبية الدنيا التي كانت تحيط بها ، خلال كل ذلك ، تكون وتشيد الوعي اللفظي الأدبي لدى المؤلفين ولدى الجمهور المستمع لرواية الفروسية المنظومة شعراً . لقد كان ، باستمرار ، على صلة بخطابات الأجانب وعوالمهم : الأدب القديم ، الأساطير المسيحية ، « المحكيات المباشرة » البروتونية والسليّنة (لكنه لم يتصل بالمحكي الملحمي القومي ، الشعبي ، الذي كان يقترب من أوجه في نفس فترة رواية الفروسية ويتوازى معها ، لكن باستقلال عنها ، وبدون أن يؤثر فيها مطلقاً) ، وكل ذلك استعمل كإداة بناء غير متجانسة ومتعددة لغوياً (اللاتينية واللغات القومية) ، كان يرتديها ، بعد إعلاء مظهرها الأجنبي ، وعى الطبقة والمجموعة المغلقة « الواحد » لرواية الفروسية . فالترجمة والتعديل ، وإعادة الإبراز ، والتأويل من جديد ، والتوجيه المتبادل ، بدرجات مختلفة ، مع خطاب الآخرين ونواياهم ، تلك كانت سيورة تكوين الوعي الأدبي الذي خلق رواية الفروسية . لتسلّم بأن جميع مراحل التوجيه المتبادل مع خطاب الآخرين ، لم يتم اجتيازها من لدن الوعي الفردي لهذا أو ذاك من مؤلفي رواية الفروسية ، إلا أن تلك السيورة مع ذلك ، قد تَمَّت داخل الوعي اللفظي أدبياً لعصر المؤلف ، وكانت تحدد الأعمال التي يكتبها أفراد معزولون . إن مادة البناء واللغة لم تكونا معطائين داخل وحدة مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لخالقي الملحمة) ، وإنما كانتا تُنتزعان الواحدة من الأخرى ، وكانتا مفصولتين ومرغمتين على أن تبحث كل واحدة عن الأخرى .

إن هذا هو ما يحدد أصالة أسلوب رواية الفروسية . إنه أسلوب لا يشتمل على بعض السذاجة

اللفظية والسردية . فالسذاجة (إذا ما وجدت فيه) يتوجب وضعها على حساب الوحدة الاجتماعية الصُّلْبَة التي لم تتفكك بعد ، والتي تعرف كيف تدخل إلى جميع عناصر مادة بناء الآخرين ، وكيف تعيد صوغها وتغيير نبرتها ، بحيث يتبدى لنا عالم تلك الروايات وكأنه عالم « واحد » على شاكلة العالم الملحمي . وبالفعل ، فإن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً ، توجد على حدود الملحمة والرواية ، لكنها تحتازها ، بكيفية واضحة ، في اتجاه الرواية . كذلك فإن النماذج الأكثر عمقاً وإكتمالاً ، مثل نص « بارزيفال parzifal لولفرام ^(١١) » ، تتقدم نحونا ، منذ ذلك التاريخ ، وكأنها روايات حقيقية . ونحن لانستطيع بأي حال أن نربط بارزيفال ذاك بالخط الأسلوبى الأول والخالص للرواية . فلأمر يتعلق ، هنا ، بأول رواية ألمانية ثنائية الصوت بعمق وإلى أبعد حد ، استطاعت أن تطابق بين تصلب نواياها ، وبين احترام حاذق وحكيم للمسافات تجاه اللغة ، لغة موضَّعة ومنسبة بدرجة جد خفيفة ، كأنها قلامة مبعدة عن شفتي الكاتب بواسطة ابتسامة ساخرة .^(١٢)

ومن وجهة نظر لسانية ، سار الأمر على نفس الشاكلة بالنسبة للروايات النثرية الأولى . فعنصر الترجمة وإعادة القولة ، يبدو هنا بكيفية أكثر إثارة للانتباه وأكثر خشونة . ويمكن القول بدون مواربة أن النثر الروائى الأوربى ولدوتشيد داخل سيرورة ترجمة حرة (محولة) لأعمال الآخرين الأدبية . وخلال بدايات النثر الروائى الفرنسى فقط ، لم يكن هذا المظهر للترجمة بمعناه الحقيقي على نفس التميز ، ففي تلك السيرورة ، الشيء الأهم هو « نقل » الأبيات الشعرية الملحمية إلى النثر . غير أن ميلاد النثر الروائى في ألمانيا يكتسى ، حقيقة ، قيمة رمزية : إنه من إنجاز أرسطراطية فرنسية تشبعت بالخصائص الجرمانية ، ولجأت إلى ترجمة أو نقل النثر أو المنظومات الشعرية الفرنسية .

لقد كان الوعي اللسانى لكتاب الرواية النثرية ، لامركزياً ومنسباً بكيفية تامة كان وعياً يتجول بحرية بين اللغات بحثاً عن مواده ، فاصلاً بسهولة أية مادة عن أية لغة في المتناول ومشرّكاً إياها في بناء « لغته » و« عالمه » . ولم تكن « لغته » ، وهي لم تستقر بعد وماتزال في صيرورة ، تُبدي أية مقاومة أمام المترجم - الناقل ، كذلك فإن القطيعة بين اللغة والمادة كانت تامة ، فلم تكن إحداها تبالي بالأخرى ، ومن هذا الاستلاب المتبادل وُلد « الأسلوب » الخاص بذلك النثر .

والحقيقة أننا لانستطيع حتى أن نتحدث هنا عن الأسلوب ، وإنما فقط عن شكل العرض : فهنا بالذات تم تعويض الأسلوب بالعرض . إن الأسلوب يتحدد بعلاقة راجحة وخلقة للخطاب بموضوعه ، وبالتكلم نفسه ، وبخطاب الآخرين . إنه يسعى إلى أن يصل ، عضوياً ، المادة باللغة واللغة بالمادة . ولايمثل الأسلوب ، خارج هذا العرض معطى مكوناً ومشيداً أدبياً . فهو إما أنه يلج مباشرة وتلقائياً موضوعه ، كما في الشعر ، وإما أنه يحرف نواياه ، كما في النثر الأدبى (الروائى - الناثر) هو أيضاً لايُنشر لغة الآخرين ، بل يبنى بها التشخيص الأدبى . هكذا فإن رواية الفروسية المنظومة شعراً ، حتى وهى محددة بقطيعة بين المادة واللغة ، تتعالى مع ذلك بتلك القطيعة ، وتحمل المادة تشارك في اللغة ، وتخلق مغايراً أصيلاً للأسلوب الروائى الحقيقى ^(١٣) . لكن أول نثر روائى أوربى إنما

ولد وتشكل تدقيقاً ، بوصفه نثراً للعرض ، وهو ماسيقرر مصيره لأمدٍ طويل .

بطبيعة الحال ، فإن الخصوصية النوعية لنثر العرض ذاك ، لم تتحدد بمحدث الترجمة الحرة لنصوص الآخرين وحسب ، ولا بالعالمية الثقافية للكتاب وحدها (ذلك أن كثيراً من الكتاب ومن مستمعي رواية الفروسية الشعرية ، كانت لهم ثقافة عالمية كافية) وإنما تحددت ، قبل كل شيء ، بكون ذلك النثر لم يعد له لاقاعدة اجتماعية وحيدة وصلبة ، ولا استقلال رائق ومضمون لطبقة منغلقة .

ومن المعلوم أن الطباعة قد لعبت دوراً استثنائياً ، هاما في تاريخ رواية الفروسية النثرية ، لأنها وسعت جمهور مستمعيها ومزجت اجتماعياً بين فئاته ^(١٤) . لقد أسهمت أيضاً في نقل الكلام إلى سجل الادراك الصامت ، وهو حدث جوهرى بالنسبة للرواية .

وهذا الضلال الاجتماعي للرواية النثرية ، على أثر تطورها ، سار دائماً إلى أبعد ، فبدأت عندئذ التقلبات الاجتماعية لرواية الفروسية التي نشأت خلال القرنين الرابع والخامس عشر ، وهي تقلبات ستنتهي بتحويلها إلى « أدب شعبي » موجه للفئات الاجتماعية الدنيا ، وسيتم إخراجها من منطقة ذلك الأدب على يد وعي الرومانسيين ذي التوجيه الأدبي .

لنتوقف قليلاً عند خصوصية تلك الخطابات الأولى للرواية النثرية المفصولة عن مادتها ، وغير المشبعة بإيديولوجيا اجتماعية وحيدة ، والمحاطة بلغات وألسنة مختلفة لانقيدها في أن تكون دعامة ولا مركزاً لها . إن تلك اللغة النائية ، المنغرس في لامكان ، هي لغة مندورة لأن تصير اصطلاحية بكيفية نوعية . ولايتعلق الأمر بالاصطلاح السليم للخطاب الشعري ، وإنما بذلك الذي يتولد من استحالة استعمال الخطاب أدبياً ، وإعطائه شكلاً تاماً يشمل جميع عناصره .

إن الخطاب ، محروماً من مادته ، ومن إيديولوجيته « الواحدة » الصلبة والعضوية ، يتبدى مليئاً بالزائد عن الحاجة وبالانصر غير المجدية ، ومن ثم لايتقبل تأويلاً أدبياً حقيقياً . وكل ذلك الزائد يجب أن يُحَيَّد أو أن ينظم بطريقة تنتفي معها المضايقة . يلزم انتشار الخطاب من حالة المادة الأولية . ومايحقق هذا الغرض هو اصطلاح نوعي : فكل مالايمكن تأويله يكتسي شكلاً اصطلاحياً مدموفاً ، ويقع صقله وتسويته وتهذيبه وتزيينه الخ . وكل ماهو مجرد من التأويل الأدبي حقيقة ، يجب أن يعرض بما هو ، اصطلاحاً ، مقبول من الجميع وله صفة تزيينية .

ماذا يستطيع خطاب ، منزوع من مادته ومن إيديولوجيته الوحيدة ، أن يفعل بتشخيصه المرن ، وبغنى مختلف أشكاله ، وببغميته وفروق تلويناته ، وببينته التركيبية والنبرية ، وبالتعدد الذي لاينفد لمعناه الغيري والاجتماعي ؟ إن خطاب العرض ليس له مايصنعه بكل هذا الذي لايمكن لحمه عضويًا بمادة بنائه أو غمره بنواياه . لهذا السبب فإن كل ذلك ينتظم خارجياً ، بطريقة مصطلح عليها : التشخيص الصوتي ينزع نحو رخامة فارغة ، والبنية التركيبية والقصدية نحو الخفة والسهولة المجوفتين ، أو نحو تعقيدات بلاغية منتفخة وجوفاء أيضاً تقضي إلى تزيينية خارجية ، وينزع تعدد المعنى نحو دلالة أحادية فارغة . طبيعي ، أن بإمكان نثر العرض أن يتزين ، بغزارة ، باستعارات

شعرية ، غير أنها ستفقد ، في هذا الاستعمال معناها الشعري الحقيقي .

هكذا يبدو أن نثر العرض هذا ، يُصدّق على القطيعة المطلقة بين اللغة والمادة ويكرسها ، كما أنه يجد لها شكلاً اصطلاحياً ومفتعلاً للتجاوز الأسلوبى . ومنذ ذلك الحين ، يصبح بإمكان ذلك النثر أن يحصل على أية مادة ، ومهما كان أصلها . فاللغة بالنسبة له ، عنصر محايد ، فضلاً عن أنها سائفة ومزينة ، تسمح له بأن يركز الاهتمام على ما تحتويه المادة نفسها من عناصر آسرة ، ملفتة ، مؤثرة وذات أهمية خارجياً .

في هذا الاتجاه تطور نثر العرض داخل رواية الفروسية ، إلى أن أدرك ذروته في رواية « أماديس »^(١٥) ، ثم في الرواية الرعوية . لكنه ، وهو على الطريق ، اغتنى بمظاهر جديدة وهامة سمحت له بالاقتراب من الأسلوب الروائى الحقيقي ، وبتحديد الخط الأسلوبى الأول الذي هو خط جوهرى داخل الرواية الأوربية المتطورة . والحق ، أن هذا الخط ليس هو الموضوع الذي سيتم فيه ، انطلاقاً من الرواية ، الجمع العضوي للغة بالمادة وتأويلهما ، بل تحقق ذلك داخل إطار الخط الثانى ، وداخل أسلوبه الذي يحرف نواياه وينسقها ، وهي الطريق التي أصبحت أكثر أهمية وإنتاجاً في تاريخ الرواية الأوربية .

وبينما كان يتطور نثر العرض ، تشيدت مقولة خاصة ، مُثَبِّتة ، هي مقولة « أدبية اللغة » أو بالأحرى (بتعبير أقرب إلى مفهومنا البدئى) ، « تنبيل اللغة » . وليست هذه مقولة أسلوبية بالمعنى الدقيق ، لأنها ليست مُسندة بأي مقتضى لازم ، محدد وجوهري بالنسبة للفن وللأجناس الأدبية ، وليست ، كذلك ، مقولة لسائية تستطيع أن تعزل اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية محددة اجتماعياً . إن مقولة « الأدبية » والتنبيل تقع على الحدود بين المقتضيات الضرورية والتقديرية الأسلوبية ، وبين المعانية والضبط اللسانيين (أي التأكد من ملاءمة شكل معين للهجة محددة ، ومعانية دقتها اللسانية) .

وفي لغات مختلفة وخلال فترات متباعدة ، نجد أن هذه المقولة العامة « لغة أدبية » (مثل مقولة « خارج الأجناس التعبيرية ») ، تمتلئ بمحتويات ملموسة متنوعة ، وتأخذ معاني مختلفة سواء في التاريخ الأدبى أو في تاريخ اللغة الأدبية . لكن دائماً وفي كل مكان ، يكون شعاع فعلها هو لغة الكلام في بيئة متعلمة وثقافة (في حالتنا ، لغة كلام جميع أعضاء « مجتمع مُتميّز ») ، إنه اللغة الرسائلية المستعملة في الأجناس المألوفة والنصف - أدبية (الرسائل ، المذكرات الخاصة) ، وهو أيضاً [أي شعاع فعل اللغة الأدبية] لغة الأجناس التعبيرية الاجتماعية الإيديولوجية (الخطب المملة من كل نوع ، الاستطرادات ، الأوصاف ، المقالات ، الخ) ، وأخيراً ، جميع أجناس الفن الأدبى النثرية وبخاصة الرواية . وباعتبار آخر فإن هذه المقولة تزعم أنها تنظم مجال اللغة الأدبية والمألوفة (بالمعنى اللهجوى) الذي لاتنظمه الأجناس التعبيرية الدقيقة التي تكونت من قبل بمقتضاياتها المحددة والمتغيرة تجاه لغتها . وواضح أن مقولة الأدبية العامة لا مكان لها في الشعر والملحمة والتراجيديا . إنها تُقنن التعدد اللغوي المتكلم به والرسائلى ، الذي يستثمر ، من كل جهة ، الأجناس الشعرية

المستقرة ، الدقيقة ، التي لا يمكن لمقتضياتها الضرورية ، في أية حالة ، أن تُطبق على لغة الكلام أو على اللغة الرسائية المستعملة ^(١٦) . إنها تهدف إلى تنظيم ذلك التعدد اللغوي ، وإلى أن تتركس وتقن ، من أجله ، أسلوباً لفظياً معيناً .

لنكرر القول : يمكن للمضمون الملموس لمقولة « أدبية اللغة » بما هي عليه ، والتي هي مقولة خارج الأجناس التعبيرية ، أن تكون متنوعة إلى ما لا نهاية ومحددة وملموسة على وجه التقريب . إنها تستطيع أن تعتمد على نوايا إيديولوجية متنوعة من الناحية الثقافية ، وأن تبرر ذاتها بمصالحها وقيمها المختلفة : مثلاً ، الحفاظ على الطابع المغلق لمجتمع محظوظ (لغة وَسَط متميز) ، حماية المصالح القومية المحلية ، أو مثلاً ضمان تفوق اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية ، أو الحفاظ على المركزية السياسية الثقافية مثلما كان عليه الحال بفرنسا خلال القرن الثامن عشر . فضلاً عن ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تتوفر على « منجزين » ملموسين مختلفين : نَحْو أكاديمي ، مدرسة ، صالونات ، تيارات أدبية ، أجناس تعبيرية معينة ، وهلمّ جراً ... بالإضافة إلى ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تنزع نحو حدودها اللفظية ، أي نحو الدقة اللفظية : وفي هذه الحالة تتعمم إلى أقصى حد ، لكنها ، بالمقابل ، تفقد تقريباً كل لونها الإيديولوجي ووضوحه (مع تقديم تبرير لموقفها : « ذلك هو روح اللغة » ؛ « هذا فرنسي ») ، وتستطيع ، بالمقابل أن تنزع نحو حدودها الأسلوبية ، وعندئذ يتجسد مضمونها إيديولوجياً كذلك ، ويكتسب تحديداً دلاليّاً معيناً ، غيرياً وتعبيرياً ، وتضفي مقتضياتها الضرورية على المتكلم والكاتب صفات مميزة على نحو ما ، وفي تلك الحالة يبرر المضمون نفسه على هذا النحو : « هكذا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب رجل متميز » (أو « كل رجل رقيق وحساس » الخ .) . في هذه الحالة الأخيرة ، تمارس الأدبية التي تنظم أجناس الحياة العملية والجارية (المحادثات ، المراسلات ، الصحف) تأثيراً قوياً ، وأحياناً عميقاً ، على الفكر التطبيقي ، بل على أسلوب الحياة ذاته ، وتخلق « أفراداً أدبيين » و « أفعالاً أدبية » . وأخيراً ، فإن درجة فعالية هذه المقولة وأهميتها التاريخية بالنسبة لتاريخ اللغة الأدبية ، يمكن أن تتباين ، يمكنها أن تكون جد هامة مثلما كانت عليه في فرنسا خلال القرنين السابع والثامن عشر ، أو أن تكون تافهة : كما في بعض الفترات ، حيث اكتسح التعدد اللغوي (بل واللهجوي) حتى الأجناس الشعرية الكبرى . ومن الواضح أن درجات تلك الفعالية التاريخية وطابعها ، يتوقفان على مضمون المقولة ، وعلى صلابة واستقرار السلطة الثقافية والسياسية التي تعتمد عليها .

إننا لن نتناول إلا عَرَضاً هذه المقولة ذات الأهمية الكبيرة والتي هي « الأدبية العامة للغة » . وما يهمننا هو دلالتها ، لا بالنسبة للأدب في عمومها ، أو تاريخ اللغة الأدبية ، وإنما بالنسبة لتاريخ الأسلوب الروائي وحده . ففي هذه المسألة ، تكتسب هذه المقولة أهمية كبيرة : مباشرة ، بالنسبة لروايات الخط الأسلوبى الأول ، وغير مباشرة بالنسبة لروايات الخط الثاني .

نزعم روايات الخط الأول أنها تنظم وترتب أسلوبها ، التعدد اللغوي للغة الكلام وللأجناس الرسائية الجارية ، والنصف - أدبية . وهذا يحدد إلى حد كبير علاقتها بالتعدد اللغوي . أما روايات

الخط الثاني ، فإنها تحول تلك اللغة المستعملة والأدبية المنظمة « والمتنبلة » ، لتجعل منها مادة بناء راجحة في عملية تنسيقها الخاص ، كما تجعل من أولئك الذين يستخدمون تلك اللغة - « الشخصيات الأدبية » - بأفكارهم و« أفعالهم الأدبية » ، تجعل منهم شخوصها الأساسية .

إننا لانستطيع أن نفهم الجوهر الأسلوبي لخط الرواية الأول ، إذا لم ندخل في الاعتبار حدثاً هاما : وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات بلغة الكلام ، وبالأجناس التعبيرية في الحياة الجارية وفي العادات . إن خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة الجارية . ورواية الفروسية الثرية تعارض التعدد اللغوي « الوضع » ، « المبتذل » في جميع مجالات الحياة ، ولكي توازنه ، فإنها تبرز خطابها المؤمل ، المنبل على نحو خاص . والخطاب « المبتذل » ، الخارج - الأدبي ، هو خطاب مشبع بالنوايا الوضيعة ، وبالتعبير الخشن المسرف في السوقية ، المقيدة بتداعيات بذيئة ، داعة ، ولذلك فإنه يحتفظ بأثر من سياقات مربية . ورواية الفروسية تعارضه بخطابها المرتبط فقط بالأفكار الرفيعة والنبيلة ، والذي يستحضر سياقات سامية ، تاريخية وأدبية ، عالمة . فضلاً عن ذلك ، فإن هذا الخطاب ، المنبل على هذا النحو ، يستطيع ، خلافاً للغة الشعرية ، أن يُعوّض اللغة المبتذلة للمحادثات والرسائل والأجناس التعبيرية المألوفة الأخرى ، تماماً مثلما تعوض التورية تعبيراً خشناً ، لأنه خطاب يسعى إلى التوجه نحو الفلك نفسه الذي تتحرك داخله لغة الحياة .

وبذلك تصبح رواية الفروسية وسيلة لنقل مقولة أدبية اللغة ، المستقلة عن الأجناس . إنها تدعى القدرة على فرض معاييرها على اللغة الجارية . وعلى تلقين الأسلوب الجميل والنبرة الجيدة ، وكذلك طريقة التحدث في المجتمع ، وكتابة رسالة ، وهكذا دواليك . وقد كان تأثير رواية أماديس هاما بكيفية استثنائية في هذا المضمار ، فنشرت كتب خاصة من نوع « كنز أماديس » و« كتاب الإطراءات » ، ومجاميع لتماذج المحادثات ، والرسائل ، والخطب ، الخ .. المستخرجة من الرواية ، وهي كتب انتشرت على نطاق واسع ، وأثرت تأثيراً قوياً على امتداد القرن السابع عشر . لقد قدمت رواية الفروسية كلاماً لجميع المواقف والطوارئ الممكنة ، وعارضت في كل مكان ، الكلام المبتذل ذا الاختيارات الخشنة .

ويقدم لنا سيرفانتيس تشخيصاً أدبياً عبقرياً عن لقاءات بين الخطاب المنبل بواسطة رواية الفروسية ، وبين الخطاب المبتذل ، وهي لقاءات في جميع المواقف لها أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء . ويظهر القصد الجدالي للغة المنبلة أمام التعدد اللغوي ، داخل دونكيشوت ، في حوارات سانشو ، وحوارات ناطقين آخرين باسم الواقع اليومي الخشن المتعدد اللغة ، وأيضاً في دينامية الموضوع . إن الصوغ الحوارية الداخلي الكامن ، القائم داخل اللغة النبيلة ، قد وقع هنا تحينه وإضاءته (في حوارات الموضوع وديناميته) ، إلا أنه ، مثل كل صوغ حوارية حقيقي للغة ، لاينضب معينه تماماً ، ولاينتهي نهاية سيئة .

وبالنسبة للخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، فإن مثل هذه العلاقة بالتعدد اللغوي الخارج - أدبي ، هي علاقة مستبعدة . فالخطاب الشعري بما هو عليه ، متعذر ومستحيل في مواقف عادية

وضمن الأجناس التعبيرية المألوفة . إنه لا يستطيع حتى أن يعارض مباشرة التعدد اللغوي لأنه لن تكون هناك أية أرض مشتركة بينهما . صحيح أنه يستطيع أن يؤثر في الأجناس التعبيرية المألوفة ، بل وفي لغة الكلام ، لكن فقط بطريقة غير مباشرة .

ولكى تنجز رواية الفروسية الثرية مهمتها في التنظيم الأسلوبي للغة المستعملة فإن عليها ، بطبيعة الحال ، أن تدخل إلى بنيتها كل تعدد الأجناس الإيديولوجية ، وضمن - الأدبية والأجناس المتداولة . إن رواية الفروسية تماماً مثل رواية السفسطائين ، تمثل موسوعة شبه كاملة عن أجناس عصرها التعبيرية . فبنية الأجناس التعبيرية المتخللة كلها ، كانت قد اكتملت واستقلت : فكان بإمكانها إذن أن تنفصل بسهولة عن الرواية وأن تنتصب على انفراد ، بوصفها نماذج . طبعي أن أسلوب الرواية كان ، حسب الجنس التعبيري المدخل إليها ، يختلف قليلاً نتيجة لذلك (إذ لا يستجيب سوى لحد أدنى من مقتضيات الجنس التعبيري الضرورية) ، لكن ، بالنسبة للجوهر ، كان يظل موحد الطابع . أما بالنسبة للغات في المعنى الدقيق لتلك الأجناس المدخلة ، فليس هناك ما يقال : فعبر ذلك التنوع كله للأجناس المتخللة ، تتمطى بطريقة موحدة ، اللغة المنبلة نفسها .

إن وحدة أو بتعبير أدق ، تماثل هذه اللغة المنبلة لا يمكنه أن يكتفي بذاته : إنه تماثل جدالي وتجريدي . ويوجد في أصل تَكُونِهِ ، موقف نبيل معين تجاه الواقع الوضع . لكن وحدة هذا الموقف النبيل ووفاءه لذاته قد دُفِعَ في مقابلهما ثمن من التجريد الجدالي ، لذلك فإنهما جامدان ، ثابتان وصفراوان . بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للمسألة أن تكون على غير ماهي عليه نظراً للضلال الاجتماعي وانعدام أى أساس إيديولوجي في تلك الروايات . إن المنظور الغيري والتعبيري لهذا الخطاب الروائي ليس هو المنظور المتغير المهارب نحو لا نهائية الواقع لدى إنسان حي متحرك وإنما هو مثل منظور متجمد لإنسان يحاول أن يحتفظ دائماً بالوضعية الثابتة نفسها ، والذي قد يتحرك ، لا لكي يرى ، وإنما على العكس ، لكي يُعرض عما هو أمامه فلا يلاحظ شيئاً ، ولكي يستغرق داخل ذاته ، إنه منظور مملوء ، لا بالأشياء الحقيقية ، بل بالتذكرات اللفظية للأشياء ، وبالصور الأدبية المجاورة بطريقة جدالية للتعدد اللغوي الخشن الموجود في العالم القائم ، والمنظفة بعناية من جميع التدايعات الممكنة ، الخشنة والمعهودة .

ونجد ممثلي الخط الأسلوبي الثاني (رابليه ، فيشارت ، سيرفانتيس وآخرين) ، يحولون بطريقة بارودية هذا النهج في التجريد ، ناشرين ، خلال مقارناتهم ، متتالية من التدايعات الخشنة عن قصد ، والتي تخفض الأشياء المقارنة إلى مستوى اليومي الوضع والنثري ، محطمة بذلك الخطبة الأدبية الرفيعة المحصل عليها نتيجة لتجريد جدالي . ومن ثم فإن التعدد اللغوي ينتقم هنا ، من حرمانه ممارسة التأثير عن طريق اللجوء إلى التجريد (تراجع في هذه النقطة خطابات سانشوبانسا) (١٧) .

وبالنسبة للخط الأسلوبي الثاني ، فإن لغة رواية الفروسية المنبلة ، بتجريدها الجدالي ، تصير فقط أحد المساهمين في حوار اللغات ، وصورة عادية للغة (صورة تناو لها سيرفانتيس بالطريقة الأكثر عمقا واكتمالا) - وهي صورة قابلة لأن تقاوم ، بحوارها الداخلي ، نوايا الكاتب الجديدة . إنها

وحوالي بداية القرن السابع عشر ، أخذ الخط الأسلوبى الأول للرواية يتغير بعض الشيء : ذلك أن قوى تاريخية حقيقية بدأت تستخدم أمثلة الأسلوب الروائى وإغراقه في الجدال التجريدي من أجل تحقيق مهام جدالية ودفاعية أكثر تعقيداً . وسرعان ما تخلى الضلال الاجتماعى لدى الرومانسية الفروسية ، عن مكانه للاتجاه الواضح ، الاجتماعى والسياسى ، لدى الرواية الباروكية .

ومن قبل ، كان للرواية الرعوية إدراك مختلف تماماً لمادتها ، وبدأت توجه أساليبها بطريقة مغايرة . ولايتعلق الأمر بمعالجة أدبية أكثر حرية وحسب ، أمام المادة (١٨) ، بل بتحويل للوظائف نفسها . ويمكن القول إجمالاً : إننا لم نعد ندخل إلى المادة الأجنبية للهروب من الواقع المعاصر ، وإنما ندمج فيها ذلك الواقع ، ونتشخص بأنفسنا داخله . لقد بدأت العلاقة الرومانسية بمادة البناء تتغير من النقيض إلى النقيض ، وتصير باروكية . وتم اكتشاف صيغة جديدة للعلاقة مع المادة ، صيغة استعمال جديدة نخددها ، دائماً بكيفية إجمالية ، على أنها بمثابة إخفاء للواقع المحيط داخل مادة أجنبية ، وبمثابة تنكر فريد مضاف للبطولة (١٩) . إن الفترة تدرك نفسها بطريقة قوية ، مرتفعة ، وتلجأ إلى مادة أجنبية متعددة للتعبير عن الذات وتشخيصها . وهذا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الصيغة لتطبيقها لم يكونا سوى في بدايتهما داخل الرواية الرعوية ، إنهما لم يكتسبا بعد مدى كبيراً ، ولم تتركز داخلهما بعد القوى التاريخية للعصر . هناك عنصر تأكيد ذاتي حميمي وغنائى يسود تلك الروايات « داخل غرفة » المحدودة العدد .

وفي الرواية الباروكية التاريخية - البطولية ، تنتشر وتحقق تماماً الصيغة الجديدة لاستعمال مادة البناء . فالعصر ينطلق بشراهة نحو البحث عن مادة تضم بطولة العصور والقارات والثقافات كلها ، وبدأ وعي قوي بالذات يستشعر القدرة على أن يستثمر نفسه داخل أية مادة لها توتر بطولي مهما يكن العالم الثقافى والإيديولوجي الذي تأتى منه . وكل إغرافية تصير مرغوبا فيها . وأصبح باتوس الرواية الباروكية يستمد عناصره من الرغبة في الوجود والتحقق داخل ماهو أجنبى ، ومن إضفاء البطولة على الذات ومعركتها من خلال مادة بناء أجنبية . وقد أفادت المادة الشرقية في هذا البناء ، بالقدر الذي أفادت به المادة القديمة أو مادة العصور الوسطى . ودخل مفهوم العالم الباروكي باستقطاباته وبالتوتر القوي لوحده المتناقضة ، إلى المادة التاريخية وطرد كل أثر للاستقلال والمقاومة الداخليين القائمين في العالم الثقافى الأجنبى خالق تلك المادة ، وصار هو الغلاف الخارجى والمؤسلب لمضمونها (٢٠) .

إن الدلالة التاريخية للرواية الباروكية ذات أهمية استثنائية ، إذ نجد تقريبا أن جميع مغايرات رواية الأزمنة الجديدة تستمد منها ، تكوينياً ، أصلها . فالرواية الباروكية بوصفها وارثة لمجموع تطور الرواية السابق ، وباستعمالها الواسع لذلك الإرث (رواية السفسطائيين ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، عرفت كيف تجمع لديها كل الملامح التي كانت تمثل منعزلة وكأنها مغايرات مستقلة : رواية المشكلات ، رواية المغامرات ، الرواية التاريخية ، والنفسية ، والاجتماعية . كانت الرواية

الباروكية تصير بالنسبة للأزمة الآتية ، موسوعة لمادة البناء : التيمات والمواقف الروائية ، طروحات الموضوع وحججه . ومعظم تيمات رواية الأزمة الجديدة التي تظهرها الدراسة المقارنة وكأن لها أصلاً قديماً أو شرقياً ، كانت تدخل هنا ، بواسطة الرواية الباروكية ؛ وتكاد جميع الدراسات المتصلة بالبحث عن الأصول تقودنا بطريقة مباشرة إلى الرواية الباروكية ، ثم بعدها فقط تأتي مصادر قروسطوية وقديمة (وبعد ذلك بكثير ، مصادر شرقية) .

لقد سميت الرواية الباروكية ، بحق رواية « اختبارات » . وفي هذا الصدد تقدم نفسها وكأنها إكمال لرواية السفسطائيين التي هي أيضاً رواية اختبارات (اختبار وفاء العاشقين المفضولين وعفتم) . لكن في الرواية الباروكية ، يكون اختبار بطولة البطل ووفائه وفضائله العديدة ، منصهراً بطريقة أكثر عضوية ، وذلك بفضل مادة فخيمة ومتنوعة إلى مالا نهاية .

كل شيء هنا ، حجر محك ، ووسيلة لاختبار جميع جوانب البطل وصفاته التي يتطلبها المثل الأعلى البطولي الباروكي . وتنظم المادة بطريقة جدية وصلبة من حول فكرة الاختبار . عند هذه الفكرة وعند أفكار أخرى منظمة أيضاً للجنس الروائي ، يتحتم علينا أن نتوقف وقفة خاصة .

لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه ، هي الفكرة المنظّمة ، الجوهرية ، للرواية والتي تُميزها جذرياً عن المحكي الملحمي : فالبطل الملحمي يضع نفسه ، منذ البدء ، خارج كل اختبار . ففي عالم ملحمي ، من غير المعقول الشك في بطولة البطل .

وتنتج فكرة الاختبار ، تنظيم المادة الروائية حول البطل بكيفية عميقة وجوهرية . لكن مضمون هذه الفكرة ذاته ، يمكن أن يتغير بطريقة دامغة ، بحسب الفترات والفئات الاجتماعية المختلفة . ف « الاختبار » ، وقد تكون انطلاقاً من دراسة بلاغية « مدرسة السفسطائيين الثانية » للذمة وأحوال الضمير ، اتخذ ، في الرواية السفسطائية ، طابعاً شكلياً وخارجياً ، خشناً (لا وجود مطلقاً للعنصر النفسي والأخلاقي في هذا النوع من الرواية) . وكان الأمر على خلاف ذلك في سيرر المسيحية البدائية ، وفي حياة القديسين والاعترافات الأوتوبوغرافية ، حيث فكرة الاختبار مُتحدة ، عادة بفكرة الأزمة والتجدّد (وكانت هذه هي الأشكال الجنينية لرواية الاختبارات ، والمغامرات والاعترافات) . والفكرة المسيحية عن الاستشهاد (اختبار الألم والموت) من جهة ، وفكرة الإغراء (اختبار الاشتناء) من جهة ثانية ، أعطتا مضموناً نوعياً لفكرة الاختبار المنظّم للمادة في الأدب الضخم المتصل بحياة القديسين خلال المسيحية البدائية ثم في العصر الوسيط^(٢١) . وهناك مغاير آخر لفكرة الاختبار ، ينظم مادة رواية الفروسية الكلاسيكية الشعرية التي تجمع على السواء ، تفرّدات اختبارات الرواية الإغريقية (الوفاء في الحب ، الشجاعة) ، وتفرّدات السيرة المسيحية (الآلام والإغراءات) . والفكرة نفسها ، لكن أكثر ضعفاً وتهّداً ، توجه رواية الفروسية النثرية ، غير أنها تفعل ذلك بضعف وسطحية ، بدون النفاذ إلى عمق المادة . وأخيراً ، في الرواية الباروكية ، تُوحّد فكرة الاختبار مادّة بنائها الأكثر فخامة وتنافراً ، بفضل تركيبها المتين إلى أبعد حد .

وخلال تطور الرواية اللائق ، احتفظت فكرة الاختبار بدلالاتها التنظيمية الهامة ، مغتنية ، بحسب الفترة ، بمضامين إيديولوجية متنوعة . ومع ذلك ، ظلت الروابط مع التقاليد قائمة ، لكن أحيانا يسود هذا الخط ، وطوراً يسود الخط الآخر (خط تقليدي ، قديم ، قداسي ، باروكي) .

هناك مغاير خاص ، وجدّ منتشر في رواية القرن التاسع عشر ، وهو مغاير اختبار النداء الباطني ، والعبقرية ، والاصطفاء . ويرتبط بهذا النوع من الاختبار ، قبل كل شيء ، نموذج « المصطفى » الرومانسي ، الذي اختبرته الحياة . ثم هناك بعد ذلك ، مغاير جدّ هامّ لـ « الاصطفاء » يُجسده في الرواية الفرنسية الوصوليون خلال عهد نابليون (أبطال ستاندال وبلزاك) . وعند زولا ، يصبح الاختبار هو الاستعداد للعيش ، والصحة الفيزيكية ، وملكة الإنسان في التكيف . وهو ينظم مادة رواياته مثل عملية اختبار القيمة المطلقة ، البيولوجية ، للشخصيات (مع نتيجة سلبية) . تنوع آخر : كثيراً ما يُربط اختبار العبقرية باختبار مُواز هو الاستعداد للعيش عند الفنان . وهناك مغايرات أخرى في القرن ١٩ : اختبار الشخصية القوية المعارضة للجماعة ، لهذا السبب أو ذاك ، والمتطلعة إلى الاستقلال وإلى العزلة المتكبرّة ، أو الطامحة إلى تقلّد دور الرئيس المعين . ثم نجد اختبار المصلح الأخلاقي أو اللاّ أخلاقي ، والاختبار النيتشوي (نسبة إلى نيتشه) ، واختبار المرأة المتحررة ، الخ . وجميعها أفكار مُنظمة جدّ منتشرة في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (٢٢) . وهناك مغاير بارز في الرواية الروسية حيث يُختبر « الذكي » في إستعداده الاجتماعي وقيمه غير المحدودة (تنمية « الإنسان الزائد ») . وتنقسم هذه الرواية ، بدورها ، إلى مغايرات تابعة منذ بوشكين حتى ظهور اختبار « الذكي » على يد الثورة .

وتكتسب فكرة الاختبار دلالة كبيرة في رواية المغامرات الخالصة . وتتجلى إنتاجيتها خارجياً في أنها تُتيح الجمع عضوياً بين مغامرات عنيفة ومتنوعة ، مع إشكالية عميقة وبسيكولوجية معقدة . ويتوقف كل شيء على العمق الإيديولوجي للمناسبة وللتقدم الاجتماعي - التاريخي لفكرة الاختبار التي تنظم الرواية . وتبعاً لهذه الصفات ، تدرك الرواية الامتلاء ، والانساع ، والعمق في أعلى درجات الإمكانيات التي يسمح بها الجنس الروائي . وكثيراً ما تُقلّص رواية المغامرات الخالصة إمكانيات الجنس الروائي إلى ما يقرب من حدّها الأقصى . غير أن الموضوع « العاري » ، والمغامرة « العارية » لا يستطيعان أبداً أن يصيرا قوى مُنظمة للرواية . على العكس ، سنعرّض دوماً ، في كل موضوع ، وفي كل مغامرة ، على بصمات فكرة هي التي نظمتها وشيّدت مجموع الموضوع المطروح ، وأضفت عليه الحياة والروح ، ولكنها تجردت ، فيما بعد ، عن قوتها الإيديولوجية ولم تعد تعيش إلا بصعوبة كبيرة . وفي غالب الأحيان ، يكون موضوع رواية المغامرات منظماً على أساس فكرة (آفلة) لاختبار البطل ، لكن ذلك لا يحصل دائماً ...

وتتوفر رواية المغامرات الأوربية الجديدة على مصدرين متباينين جوهرياً . أحد نماذجها يقود إلى رواية الاختبارات الباروكية الكبرى (نموذج سائد في رواية المغامرات) ، والآخر يسلمنا إلى « جيل

بلاس « gil Blas ثم إلى « لازاريلو Lazarillo^(٢٣) ، أي أنه نموذج متصل بـ « الرواية الشُّطارية » . وفي العصور القديمة ، نجد هذين النموذجين ممثلين برواية السفسطائين من جهة ، وبرواية « بيترون » من جهة ثانية . والنموذج الأول الأساسي لرواية المغامرات منظم ، مثل الرواية الباروكية ، بشكل أو آخر من أشكال فكرة الاختبار التي تذيب أيديولوجياً ، وتغدو خارجية في هذا النموذج . ومع ذلك فإن رواية هذا النموذج أكثر غنى وتعقيداً ، ولا ترفض كلية التعبير عن إشكالية معينة وبسيكولوجيا معينة : تتعرّف دائماً فيها على التسبب المتسلسل للرواية الباروكية - أما ديس ، رواية الفروسية ، وقبل ذلك ، المحكي الملحمي ، والسيرة المسيحية والرواية الإغريقية^(٢٤) .

ونظير هذا نجده في رواية المغامرات الأنجليزية والأمريكية (دلفو ، لويس ، رادكليف ، فالبول ، فانيمور كوبر ، جاك لندن ، الخ) ، وأيضاً في المغايرات الأساسية لرواية المغامرات والمسلسلات الفرنسية . ونلاحظ ، في غالب الأحيان ، خليطاً من النموذجين ، ألا أن الأول (رواية الاختبارات) هو الذي يسود بوصفه مبدأً منظماً للمجموع ، وذلك لكونه هو الأكثر قوة . إن الخميرة الباروكية لرواية المغامرات ، جدّ فاعلة : فحتّى في بنية الرواية المتسلسلة الأكثر انخفاضاً في القيمة ، نكتشف مظاهر تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ورواية أماديس ، إلى أشكال من السيرة الذاتية المسيحية البدائية ، وإلى أوتوبوغرافيات العالم اللاتيني - الإغريقي وأساطيره . نظير هذه الرواية ، مثل روكامبول الشهيرة لبونسون دي تيراي ، تكتظ بالذكريات المفرطة في القدم . وفي أساس بُنيّتها تتراعى أشكال رواية الاختبارات الإغريقية - اللاتينية ، بأزماتها وتجدها . (عند أبوليوس في روايته الجحش الذهبي ، وفي الأساطير المسيحية البدائية ، نجد فكرة المذنب المكفّر عن خطاياها) . ونجد في روكامبول عدداً من الملامح التي تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ، إلى أماديس ، وإلى ما قبلها ، نحو رواية الفروسية الشعرية . ونكتشف أيضاً حضور عناصر من النموذج الثاني (لازاريلو ، وجيل بلاس) ، لكن الروح الباروكية ، بطبيعة الحال ، هي التي تهيمن .

لنتحدث قليلاً عن دوستوفسكي . فرواياته هي روايات اختبار ، مشحونة بقوة ومثانة . ودون أن نلامس ، إجمالاً ، مضمون المفهوم الأصيل للاختبار ، والموجود في أساس بنية رواياته ، نتوقف ، باقتضاب ، عند التقاليد التاريخية التي تركت بصمتها على تلك الروايات . لقد كان دوستوفسكي متصلاً بالرواية الباروكية من خلال أربع طرق : « رواية الإثارة الأنجليزية^(٢٥) (لويس ، رادكليف ، فالبول) ؛ والرواية الفرنسية الاجتماعية - المغامرة التي تصور الحضيض (أوجين سو) ؛ ورواية الاختبارات لبليزك ؛ وأخيراً ، الرومانسية الألمانية (أساساً بواسطة هوفمان) . لكن فضلاً عن ذلك ، كان دوستوفسكي ، عن طريق الديانة الأورثوذكسية ، متصلاً مباشرة بأدب القداسة وبأساطير المسيحية ومالها من مفهوم خصوصي للاختبار . وهذا هو ما حدّد عنده الخليط العضوي المكوّن من المغامرة ، والاعتراف والإشكالية ، والقداسة ، والأزمات والافتداءات ، وبعبارة أخرى ، المكوّن من مجموع مركّب رواية الاختبارات اللاتينية - الإغريقية (بالقدر الذي نستطيع أن نحكم على ذلك من خلال أبوليوس ، ومن خلال ما نعرفه عن بعض السير الذاتية

القديمة ، والأساطير المسيحية المتصلة بالقدسين) .

إن الدراسات المتصلة بالرواية الباروكية ، والمشتمة على مادة غزيرة عن التطور السابق لهذا الجنس الروائي ، هي من أهم الدراسات اللازمة لفهم المغايرات الأساسية لرواية العصور الحديثة الأخيرة . وتكاد الطرق جميعها تؤدي ، بأوضح سبيل مباشر إلى الرواية الباروكية ، ومن ورائها ، إلى العصر الوسيط ، وإلى العالم اللاتيني - الهليني ثم إلى الشرق .

خلال القرن السابع عشر ، أعلن ويلاند ، وويتزيل ، وبلانكينبورغ^(٢٦) ، ثم جوته والرومانسيون ، فكرةً جديدة غدت بمثابة ثِقَلٍ مُوازن لرواية الاختبارات ، وهي : « رواية التكوين » ، وبخاصة ، « رواية التعلّم » .

وليس لفكرة الاختبار علاقة بتكوين الإنسان وتدريبه . ففي بعض الحالات ، تمر بالأزمة ثم الاحياء والتجدد لكنها لا تعرف مطلقاً التطور، والضرورة، والتكوين التدريجي للكائن البشري. إنها [رواية الاختبار] تنطلق من الإنسان « جاهزاً تماماً » وتخضعه للاختبار انطلاقاً من مثل أعلى « جاهز تماماً » هو أيضاً . ورواية الفُروسية ، وخاصة الرواية الباروكية ، نموذجان في هذا الصدد ، أنهما يسلمان بوجود طابع نبيل ، فطري ، ثابت وجامد ، لدى الشخص . وتعارضُ رواية الأزمنة الجديدة ذلك ، بوضعها في المقابل ، ضرورة الإنسان من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، نوعاً من الثنائية وعدم اكتمال الإنسان الحي ، مع مزيج من الطيبة والسوء ، من القوة والضعف . ذلك أن الحياة ، بتقلباتها ، لم تُعد تُفيد في أن تكون حجر الأساس لشخصية مكتملة ووسيلة لاختبارها (أو ، في أحسن الحالات ، تفيد في أن تكون حافزاً لطبيعة تَكُونُ وتحدث من قبل) .

وفي الوقت الحاضر ، فإن الحياة بأحداثها ، مُضَاءة بفكرة الضرورة ، تبدو كأنها أرض للتجربة ، مدرسة ، وبيئة ، تصوغ وتكون ، لأول مرة ، طابع الشخصية ورؤيتها للعالم على السواء . ففكرة الضرورة والتربية ، تتيح تنظيم المادة من حول الشخصية بكيفية جديدة ، واكتشاف الجوانب التي لم يسبق مطلقاً أن عُرفت ، من تلك المادة .

إن فكرة التكوين والتعلم وفكرة الاختبار لا تتنافى فيما بينها داخل إطار رواية الأزمنة الجديدة . على العكس ، تستطيع أن تتحدّ بعمق وبطريقة عضوية ، ومعظم نماذج الرواية الأوربية الكبرى تصل بين هاتين الفكرتين ، وبخاصة في القرن التاسع عشر عندما صارت رواية الاختبار ورواية التكوين الخالصتين نادرتين بكيفية ملحوظة . وقبل ذلك جمعت رواية « بارزيفال » بين فكرة الاختبار (المهيمنة) وبين فكرة التكوين . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن رواية التعلم الكلاسيكية ، مثل ويلهيلم ميستير ، حيث فكرة التربية (المتفوقة الآن) تتحد بفكرة الاختبار . ويتميز أيضاً نمط الرواية الأنجليزية الذي خلقه فيلدنغ ، وجزئياً ، ستيرن ، بضمّ هاتين الفكرتين وفقاً لنسبة متساوية تقريباً . ويتأثر من هذين الروائيين ، ولِد النقط « القاري » لرواية التعلم التي يمثلها ويلاند ، وويتزيل ، هيبيل ، وجان - بول . ففي هذا النمط ، يؤول اختبار المثالي والأصيل ، لا إلى فضحهما اللفظ ، بل إلى تحويلهما إلى رجال ذوي أفكار أكثر واقعية ؛ والحياة تُفيدهما ، ليس كحجر أساس

وحسب ، وإنما بوصفها مدرسة . نشير أيضاً ، من بين المغايرات الأصلية لضمّ هذين التمثيلين من الرواية ، إلى رواية هنري الأخضر لكوتفريد كيلير^(٢٧) ، الذي جمع الفكرتين ، وإلى رواية جان كريستوف لرومان رولاند ، المبنية بطريقة مماثلة .

بطبيعة الحال ، لم يُستنفد كل شيء مع رواية الاختبارات ورواية التكوين . ويكفي أن نشير إلى الأفكار المنظمة الجديدة تماماً ؛ التي أدخلتها الرواية البيوغرافية والسيرة الذاتية . فالبيوغرافيا ، مثل السيرة الذاتية ، قد شيدتا خلال تطورهما ، مُتتالية من الأشكال المحددة بأفكار خاصة ، مثل : « الشجاعة والفضيلة » أو أيضاً « الأعمال والأيام » ، « النجاح والإخفاق » ، وهي أساس تنظيم المادة البيوغرافية ، وهلمّ جرّاً ...

لنرجع إلى رواية الاختبارات الباروكية التي أبعدنا الاستطراد عنها . ما هي صيغة اللغة داخلها ، وما هي علاقتها بالتعدد اللغوي ؟

إن خطاب الرواية الباروكية هو خطاب مثير للانفعال ؛ وفيه نشأ (وأدرك نموّه اللا محدود) الباتوس الروائي ، المختلف كثيراً عن الباتوس الشعري : لقد أصبحت الرواية الباروكية مُستَبْتاً لباتوس مؤثر نوعي ، في كل موضع وصلّه تأثيرها ، وحُوْفِظَ فيه على تقاليدها ، وبالدرجة الأولى في رواية الاختبارات (وداخل عناصرها ذات النمط المختلط) .

ويتحدد الباتوس الباروكي المؤثر بالجدال والدفاع . إنه باتوس النثر الحمّاس لمقاومة الخطاب الأجنبي ووجهة نظره . إنه بَاتُوس ، التبرير (التبرير - الذاتي) والاثام . وليست الأمثلة المصنّفة للبطولة في الرواية الباروكية ، أمثلة ملحمة أبداً . إنها ، مثلما هو الشأن في رواية الفروسية ، أمثلة تجريدية ، جدالية ، وبخاصة دفاعية . غير أنها على نقيض رواية الفروسية ، مشبعة إشباعاً عميقاً بإثارة الانفعال ، ومُسندة بقوى ثقافية حقيقية واعية بذاتها . لتتوقف ، قليلاً ، عند فريدة هذا البَاتُوس الروائي .

إن الخطاب المثير للانفعال يتقدم بكليته وكأنه مُستَكِف تماماً بذاته وبموضوعه . ذلك أن المتكلم يتموضع داخله بدون مراعاة أية مسافة أو تقييد . ومن ثم فإن الخطاب المثير للانفعال يبدو كأنه خطاب قصديّ مباشرة .

ومع ذلك ، فإن البَاتُوس بعيد عن أن يكون دائماً على هذه الشاكلة ؛ إذ يمكن لخطابه أن يكون كذلك خطاباً اصطلاحياً ، بل مزدوجاً وكأنه ثنائي الصوت . وهذا ما نجد عليه ، تقريباً بكيفية حتمية ، باتوس الرواية لأنه هنا ، لا يتوفر ، ولا يستطع أن يتوفر ، على أي سند حقيقي ، ويتوجب عليه أن يبحث عنه داخل أجناس تعبيرية أخرى . إن الباتوس الروائي لا يملك كلماته الخاصة ، ويتحتم عليه أن يستعير كلمات الآخرين . إن الباتوس الحقيقي الغيري هو الباتوس الشعري وحده لا غير .

ويستعيد الباتوس الروائي ، دائماً في الرواية ، جنساً تعبيرياً آخر يكون قد سبق أن قُدد ، في شكله المباشر والخالص ، مجاله الحقيقي . وتتقد لغة الباتوس ، دوماً ، داخل الرواية وكأنها البديل عن جنس تعبيرى صار في غير المتناول خلال فترة معينة ، وبالنسبة لقوة اجتماعية معينة : إنها لغة مُبشّر بدون منبر ، ولغة قاضٍ مخيف بدون سلطة قضائية وعقابية ، ولغة رسول بدون رسالة ، ولغة سياسي بدون سلطة سياسية ، ولغة مؤمن بدون كنيسة .. في كل مكان ، تكون لغة الباتوس مرتبطة بمقاصد وبأوضاع تنذ عن الكاتب في جذبتها ومنطقها ، غير أن عليه ، مع ذلك ، أن يعيد إنتاجها في خطابه بطريقة اصطلاحية . وجميع الأشكال المثيرة للانفعال ووسائل لغة الباتوس - المعجمية والتركيبة والتأليفية - قد التحمت بتلك المقاصد والأوضاع الدقيقة ، وهي كلها تخدم قوة منظمة ما ، وتستتبع بالنسبة للمتكلم ، تفويضاً للسلطة محدداً ومشيداً . إنه لا توجد ، في الباتوس لغة فردية خالصة لإنسان يكتب رواية : رغماً عنه ، يتحم عليه أن يصعد إلى المنبر ، وأن يتخذ وضعه المُبشّر والحاكم ... وليس هناك باتوس بثون تهديدات ، ولعنات ، ووعود ، وبركات ، الخ (٢٨) . إننا لا نستطيع في خطاب مثير للانفعال ، أن نتقدم خطوة بدون أن نُسبغ على أنفسنا نوعاً من السلطة ، والصف الاجتماعي ، والموقف ، الخ . وهذه هي « لعنة » خطاب الباتوس المباشر داخل الرواية . ولأجل ذلك فإن الباتوس الحقيقي يخشى داخل الرواية (وداخل الأدب بصفة عامة) ذلك الخطاب المثير للانفعال ، المباشر ، ويظل ملتحماً بموضوعه .

لقد وُلد وتكوّن خطاب الباتوس وطابعه التشخيصي ، داخل تشخيص مُوغل في القدم ، وارتبط عضوياً بمقولة الماضي التراتبية خلقياً . وداخل منطقة للاتصال المألوف مع حالة غير مُنتهية ، لا يوجد مكان لتلك الأشكال من الباتوس : إنه ، حتماً ، يُحطم منطقة الاتصال (مثلاً ، عند جوجول) . وتفرض وضعية تراتبية عالية نفسها ، غير أنه يستحيل قيامها في مثل هذه المنطقة (ومن ثم منشأ التوتر والزيف) .

ويرتبط الباتوس الدفاعي والجدالي للرواية الباروكية عضوياً ، بالفكرة الخالصة عن الباروك بوصفه اختصاراً للفضيلة الفطرية والجامدة لدى البطل . وبالنسبة لكل ما هو جوهري ، لا توجد أية مسافة بين الشخصية والكاتب ، فالكتلة اللفظية الأساسية للرواية قد وضعت على مستوى واحد ، وبذلك فإنها توجد ، في جميع مظاهرها وبطريقة متائلة ، متصلة بالتعدد اللغوي ، لكنها لا تندمج في تأليفها التركيبي وتركه خارجاً عنها .

إن الرواية الباروكية تجمع داخلها تعدد الاجناس المتخلله . وهي تهدف أيضاً إلى أن تكون موسوعة تضم مختلف مظاهر لغة عصرها الأدبية ، بل وجميع المعلومات والأخبار (الفلسفية ، والتاريخية ، والسياسية ، والجغرافية ، الخ) الممكنة والمتخيلة . ويمكن القول بأنها تُدرك حدود معرفة موسوعية خاصة بالخط الأسلوبى الأول (٢٩) .

تنقسم الرواية الباروكية ، في تطورها اللاحق ، إلى فرعين (هما نفس فرعي تطور الخط الأول كله) : أحدهما امتداد لعنصر البطولي - المغامر في الرواية الباروكية (لويس ، رادكليف ، فالبول ،

الخ) . والفرع الثاني هو الرواية المؤثرة - النفسية ، وخاصة الرواية الرسائية في القرنين السابع والثامن عشر (مدام لافايت ، روسو ، ريشاردسون) . وعلينا أن نقول بضع كلمات عن هذه الرواية لأن أهميتها ، من الناحية الأسلوبية ، كانت جد عظيمة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .

وترتبط الرواية البسيكولوجية العاطفية، تكوينياً، بالرسائل المدمجة في الرواية الباروكية وبياتوسها المحبّ الذي لم يكن سوى أحد مظاهر الباتّوس الجدالي — الدفاعي في الرواية الباروكية، وهو، فضلاً عن ذلك، مظهر ثانوي.

إن الخطاب المثير للانفعال ، شيء مختلف تماماً داخل الرواية النفسية العاطفية . إنه يصير ، فيها ، حميمياً ويستطيع ، وقد فقد المستوى السياسي والتاريخي الواسع الخاص بالرواية الباروكية ، أن يرتبط بتعليمية أخلاقية مشتركة ، على مستوى المجال الضيق للحياة العائلية الخاصة . إنه باتّوس « داخل غرفة » . وفي الآن نفسه ، تتغير علائق اللغة الروائية بالتعدد اللغوي : إنها تتّصم وتصبح أكثر مباشرة ، وتظهر في الواجهة الأولى الأجناس التعبيرية المألوفة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، المحادثات اليومية . وتُصبح النزعة التعليمية لهذا الباتّوس العاطفي ، ملموسة ، وتنفذ حتى إلى تفصيل الحياة اليومية والعلائق الحميمة بين الناس ، وإلى حياة الشخص داخلية .

وعندئذ تُخلق المنطقة الخاصة ، الفُضائية - الزمنية ، للباتّوس العاطفي « داخل غرفة » . إنها منطقة الرسائل والمذكرات الخصوصية . وتكون مناطق الاتصال والألفة (« الحوار ») مختلفة بحسب ما يتعلق به الأمر ، هل بالشارع أم بالبيت . من هذا المنظور يختلف القصر عن المنزل ، والمعبّد (الكنيسة) عن المصلّى البروتستانتي الخاص . ولا يتعلق الأمر بالدرجة ، وإنما بالتنظيم الخاص للفضاء . (من المفيد ، هنا ، عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم) .

وتوجد الرواية المؤثرة - العاطفية على اتصال ، في أي مكان ، بالتحوّل الجوهرى للغة الأدبية في اتجاه اقتربها من لغة الكلام . ولكن هذه الأخيرة تنتظم ، هنا ، وتنضبط وفقاً لوجهة نظرها الأدبية ، فتصبح اللغة الوحيدة المستعملة في التعبير المباشر عن نوايا الكاتب ، وليس فقط إحدى لغات التعدد اللغوي المستعملة في تنسيق النوايا . إنها تعارض ، على السواء ، التعدد اللغوي الفوضوي والختشن للحياة الحارة ، والأجناس الأدبية الكبرى العتيقة والأدبية اصطلاحياً ، وذلك بوصفها لغة وحيدة وحقيقية للأدب وللحياة ، مُتكيفة مع النوايا ومع التعبير البشرى الأصليين .

وهذا المظهر المعارض للغة الأدبية القديمة ولالأجناس الشعرية الكبرى التي تحافظ عليها ، يكتسي أهمية جوهرية بالنسبة للرواية العاطفية .

ويُعارض العواطفية ولغتها ، في آّب ، التعدد اللغوي الوضيع ، المبتذل ، للحياة الجارية ، والذي يتحتم تنظيمه وتثبيله ، وأيضاً التعدد اللغوي المزيف النبالة والأدبية ، الذي يحسّن فضحه ورفضه . لكن هذا الاختيار بالنسبة للتعدد الأدبي هو اختيار جدالي ؛ فالأسلوب واللغة المرفوضان ليسا مُدمجين في الرواية ، بل يظلان خارجين عنها مثل خلفيتها الحوارية .

وتتحدد المظاهر الجوهرية للأسلوب العاطفي ، تدقيقاً ، بهذه المعارضة للبأتوس العالي المضفي للبطولية ، والتودجي بكيفية تجريدية . إن الأوصاف المفصلة ، والإبراز القصدي نفسه لتلك التفاصيل الثانوية ، البذيفة ، اليومية ، وتوجيه التشخيص نحو التأثير المباشر للموضوع ، وأخيراً بأتوس الضعف المحروم من الدفاع وليس بأتوس القوة البطولية ، وكذلك التقليل المقصود لأفق اختبارات الإنسان ومكانها ، إلى حد جعلهما عالماً صغيراً (وفي أبعد حد ، غرفة) ، كل ذلك محدد بتعارض جدالي مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

غير أن العواطفية ، لتعويض اصطلاح ما ، فإنها تخلق اصطلاحاً آخر بالدرجة نفسها من التجريد ، يُعرض فقط عن مظاهر الواقع الأخرى . فيجد الخطاب نفسه ، وقد تنبّل بباتوس عاطفي متطلع إلى تعويض خطاب الحياة الجارية المبتذل ، مضطراً للدخول في صراع حوارى يائس مع تعدد الأصوات الحقيقي للحياة ، ويَجِدُ نفسه أمام سوء تفاهم حوارى مُستعص على الحل استعصاء خطاب أماديس المنبّل في مواقف رواية دونكشوت وحواراتها . إن الحوارية الأحادية الجانب المتولدة داخل الخطاب العاطفي ، تَتَحَيَّنُ داخل رواية الخط الأسلوبي الثاني حيث يتوفر الباتوس العاطفي على صدى بارودي وكأنه لغة من بين لغات أخرى ، وكأنه أيضاً أحد جوانب حوار اللغات من حول الإنسان والكون (٣٠) .

صحيح أن الخطاب المثير للانفعال المباشر لم يَمُتْ بِمَوْتِ الرواية الباروكية (بأتوس البطولة والرعب) ولا بِمَوْتِ العواطفية (بأتوس العواطف الحميمة) ؛ بل إنه استمر موجوداً بوصفه أحد المغايرت الأساسية لخطاب الكاتب المباشر ، أي من خلال تعبيره عن نواياه عاجلاً ومباشرة ، بدون تكسير أو حَرْف . استمر في الوجود ، لكنه لم يعد أساساً للأسلوب في أيِّ مُغَايِرِ هامٍّ للرواية .

وحيثما ظهر الخطاب المثير للانفعال المباشر ، فإن طبيعته تظل ثابتة : فالتكلم (الكاتب) يَتَبَنَّى الموقف الاصطلاحي للقاضي ، والمبشّر ، والأستاذ الخ . ، أو أن خطابه يستدعي بكيفية جدالية الانطباع المباشر المُتَلَقَّى من الموضوع ومن الحياة ، وهو انطباع لاثشوشه أية مسلمة إيديولوجية . وبين هذين الحدين يظهر خطاب الكاتب المباشر عند ليون تولستوي . وتتحدد خصائص هذا الخطاب عنده ، في جميع أعماله ، بالتعدد اللغوي (للأدب وللحياة) ، الذي يرتبط به الخطاب حوارياً (جدالياً أو تعليمياً) ؛ مثلاً تشخيص مباشر ، « تلقائي » ، يبدو كأنه « نَزَع للبطولة » ، جدالياً ، عن القوقاز ، وعن الحرب والمأثرة العسكرية ، بل وعن الطبيعة .

إن الذين ينكرون المظهر الفني للرواية ، ويُنزِلون الخطاب الروائي إلى مرتبة تشخيص ينجزه خطاب بلاغي مُزَيّن في السطح وحسب ، ومزَيّف الشعرية ، إنّما يستندون في إنكارهم ، إلى الخط الأسلوبي الأول للرواية ، وهو ما يبدو مُبَرِّراً لتأكيداتهم عند أول وهلة . لَأَمْنَاَصَ من الإقرار بأن الخطاب الروائي ، داخل هذا الخطاب الأسلوبي الأول ، مهما نزع إلى بلوغ حَدّه ، فإنه لا يحقق كَامِنَهُ النوعي ، وكثيراً ما يَتِيَهُ (لكن قلما يحدث ذلك) وسط بلاغة جوفاء ، أو شعرية ، مُزَيِّفة . مع ذلك ، وحتى في إطار هذا الخط الأول ، فإن الخطاب الروائي أصيل بعمق ، ومتميّز سواء عن

الخطاب البلاغي أو عن الخطاب الشعري . وتحدد أصالته بعلاقة حوارية غالبية مع التعدد اللغوي . وبالنسبة لخط الرواية الأول أيضاً ، فإن التنضيد الاجتماعي للغة ، داخل سيرورة تطورها ، يبدو بوصفه أساساً للتشديد الأسلوبي للخطاب . إن لغة الرواية تتشيد داخل فعل متبادل ، حوارياً ، متواصل مع اللغات التي تحيط بها .

ويجد الشعر كذلك لغة مُنضدة داخل سيرورة تحوله الإيديولوجي المستمر ، يجدها منقسمة إلى لغات متنوعة . ويرى أن لغته الخاصة ، محاطة أيضاً بلغاتٍ وتعدد لغوي أدبي وخارج - أدبي . لكن الشعر الذي ينزع إلى أقصى درجة من الصفاء ، يعمل بلغته وكأنها لغة وحيدة ، وكأن ليس هناك ، خارجها ، أية تعددية للغات . إنه ينتصب كما لو كان وسط أرض لغته ، بدون أن يقترب من حدودها حيث سيجد نفسه ، حتماً ، في اتصال حوارى مع التعدد اللغوي ؛ ينتصب وسط أرضه ويخشى أن ينظر إلى ما وراء الحدود . وإذا تعينَ عليه ، في فترات الأزمة اللسانية ، أن يتغير فإنه يُكرس ، فوراً ، لغته الجديدة بوصفها واحدة ووحيدة ، وكأنما لا توجد لغة أخرى .

إن النثر الروائي للخط الأسلوبي الأول يقف عند الحدود نفسها للغة ، وهو متصل ، حوارياً بالتعدد اللغوي المحيط به ، وينقل أصداً من ملامحه الرئيسية ، فهو ، إذن ، يساهم في حوار اللغات . إنه حريص على أن تُدركه ، تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللغوي ، لأن دلالة الأدبية تتكشف داخل الرابطة الحوارية مع ذلك التعدد . وخطابه هو تعبير عن وعي لساني مُنسب بعمق ، بواسطة تنوع الأقوال واللغات .

إن اللغة الأدبية تمتلك ، بواسطة الرواية ، والأداة التي تُتاح لها أن تفهم كلية تعدديتها اللغوية . داخل الرواية ، وبواسطتها ، يصير التعدد اللغوي الذي هو تعدد في ذاته (en- soi) ، تعدداً لغوياً لذاته (Pour- soi) : فاللغات متصلة حوارياً ، وتبدأ تُوجد بعضها بالنسبة للبعض (مثل ردود الحوار) . وبالضبط ، يعود الفضل للرواية في أنها جعلت اللغات تستضيء بالتبادل ، وصيرت اللغة الأدبية حواراً للغات لتتعارف وتتفاهم فيما بينها .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تنجّه نحو التعدد اللغوي من فوق إلى تحت : إنها « تتعطف » فتتزل ، إذا جاز التعبير (مع ملاحظة أن الرواية العاطفية تحتل وضعية خاصة بين التعدد اللغوي والأجناس التعبيرية الكبرى) . وعلى عكس ذلك ، تنجّه روايات الخط الثاني من أسفل إلى أعلى : إنها تصعد من أعماق التعدد اللغوي نحو أعلى أفلاك اللغة الأدبية وتكتسحها . ووجهة نظر التعدد اللغوي عن الأدبية هي ، هنا ، نقطة انطلاق .

ومن الشائك كثيراً ، خاصة عند بداية تطور ما ، أن نتحدث عن الخلاف الواضح ، الأصلي ، بين الخططين الأسلوبيين . فرواية الفروسية الكلاسيكية - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - لا تندرج كلها ضمن أطر الخط الأول ، ورواية مثل « بارزيفال » هي بلا شك ، وفي وقت باكر ، نموذج بارز لرواية الخط الثاني .

ومع ذلك ، خلال التاريخ اللاحق للنثر الأوربي ، نجد أن الخطاب الثنائي الصوت تشيّد ، مثلما هو الشأن في العصور القديمة ، داخل أجناس ملحمة صغيرة - حكايات شعبية ، درامات نقدية ، أجناس بارودية بعيداً عن الطريق الكبرى لرواية الفروسية العليا . لكن هناك أثبتت التمازج الأساسية ، ومغايرات الخطاب الثنائي الصوت التي ستُحدد فيما بعد أسلوب رواية الخط الثاني الكبرى : خطاب بارودي على جميع المستويات ، ومن كل التلوينات : الساخرة ، والهزلية ، والسردية ، الخ .

وهنا بالضبط ، على مستوى صغير (داخل الأجناس التعبيرية الدنيا ، وعلى مسارح المعارض والأسواق ، ومن خلال الأغاني وحكايات الشارع) تشيّد طرائق البنية التي تسمح بتشخيص اللغة وربطها بوجه المتكلم ، وب « إظهارها » موضوعياً في الوقت نفسه مع الإنسان المتكلم ، ليس مطلقاً كلفة كونية ، لأشخصية ، وإنما بوصفها لغة مميزة أو نموذجية ، اجتماعياً ، عن شخص معين - راهب ، فارس ، بائع ، فلاح ، قانوني ... وكل خطاب له « مَالِكُهُ » - المعنى ، التحيز . إنه لا وجود لخطاب « غير مُنتمٍ لاحد » ، وبدون دلالة . تلك هي فلسفة خطاب السخرية الواقعية الشعبية الجديدة ، وفلسفة أجناس بارودية أو تهريجيه دنيا ، أخرى . فضلاً عن ذلك فإن حساسية اللغة الموجودة في أساس تلك الأجناس ، مشبعة بريبة عميقة تجاه الكلام البشري بما هو عليه . فليس معناه المباشر ، الغيري ، المعبر ، هو ما يهمّ لفهم الخطاب (إن ذلك مجرد مظهر خادع) ، وإنما المهم استعماله الحقيقي المعنى دائماً بالمتكلم وهو استعمال محدد بوضعية المتكلم (المهنة ، الطبقة ، الموقف الملموس) . إن المعنى الحقيقي للخطاب محدد من جانب الذي يتكلم ، ومن طرف الظروف التي تجعله يتكلم . وكل دلالة مباشرة ، وكل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان ، خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة الانفعال .

هنا تنهت تلك الارتيازية الجذرية في تبيين الخطاب المباشر وفي كل شيء جذي مباشر ، التي تحاذي نفي مجموع إمكانية الخطاب المباشر غير الكاذب ، وهو النفي الذي سيجد تعبيره الأكثر عمقاً عند فيون ، ورابليه ، وسوريل ، وسكارون ، وآخرين .

وهنا أيضاً تنهت المقولة الحوارية الجديدة المتمثلة في الرد الحوارى اللفظي الفعّال ، على الكذب الباتوسي الذي لعب ، في تاريخ الرواية الأوربية (وليس فقط في تاريخ الرواية) دوراً على جانب من الأهمية : إنها مقولة الخداع السار . في مقابل الكذب المؤثر المتراكم داخل لغة جميع الأجناس التعبيرية السامية ، الرسمية ، المكرّسة ، وداخل الأجناس التعبيرية لجميع المهن ، والطبقات والفئات الاجتماعية المعترف بها والقائمة ، ليست الحقيقة المباشرة المشبعة أيضاً بالباتوس هي التي تعارضه ، بل خداع سار ، ماكر ، مثل الكذب المبرّر بالنسبة للكاذبين . في وجه لغات القسس والكهنة ، ولغة الملوك والسادة ، والفُرسان والمواطنين الأغنياء ، والعلماء والقانونيين ، ولغة جميع أولئك الذين يسكون السلطة ويحتلون مواضع جيدة في الوجود ، تنتصب ، معارضة ، لغة الخلفى البال الفرحان الذي يستطيع ، عندما يتحتم ذلك ، أن يعيد إنتاج أي خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية . لكنه يُحيده

من خلال التلفظ به مقروناً بابتسامة ومكر ، ساخراً من الكذب ومحولاً إياه إلى خدعة مَرِحَة .
هكذا فإن الكذب يستضيء بَوَغْيِهِ لذاته ، ويتخذ طابعاً بارودياً على لسان الخليّ الفرحان .

لقد سبقت ومهدت لأشكال رواية الخط الأسلوبى الثانى الكبرى ، حَلَقَاتُ أصيلة من القصص
الساخرة والبارودية . ولا نستطيع هنا ، أن نتعرض لمشكلة تلك الحلقات الروائية الثرية ،
ولاختلافها الكبير عن الحلقات الملحمية ، ولتختلف أنماط ترتيب القصص ، وللملاح أخرى مماثلة ،
نخرج جميعها عن حدود الأسلوبية .

وإلى جانب وجه المحتال ، يظهر وجه الأبله الذى كثيراً ما يختلط به ؛ إنه غيبى أصيل أو قَتَاغٍ
للمحتال . فَبَجَوَارِ الاستهزاء الفرح للمؤثر المزيف ، تتجمع سذاجة الأبله الذى لا يفهم ذلك
الاستهزاء - (أو يفهمه انحرافاً ، وبالمقلوب) والذى « يُفَرِّد » عندئذ الحقيقة الرفيعة للخطاب المثير
للانفعال .

إن ذلك « التَّفَرِيد » من خلال النثر ، للعالم المثير للانفعال ، الاصطلاحى ، وبفضل البلاهة
(البساطة ، السذاجة) التى لا تفهم منه شيئاً ، كان له أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .
وإذا كان وجه الأبله ، خلال تطور النثر الروائى اللاحق ، قد قَدَّ دوره التنظيمى الهام (مثلما هو
الشأن بالنسبة لوجه المحتال) ، فإن ملمح لَافْهَمِ المواضع الاجتماعية (الاصطلاحية) ، والأسماء
الكبرى ، والأشياء ، وأحداث الباتوس ، ظل تقريباً هو المقوم الجوهرى من بين مقومات
الأسلوب . إن الناصر يشخص العالم إمّا بكلمات مَنْ لا يفهم « اصطلاحية » عالم السارد ، ولا
يعرف ما به من أسماء أساسية وكبيرة للشعراء والعلماء وآخرين ؛ وأمّا يُدخل إليه شخصية لا
تفهم ، وإمّا أن أسلوبه ، أخيراً ، يستتبع لَافْهَمَ مقصوداً (جدياً) لمفهوم العالم المؤلف (مثلاً ،
ما نجده فى روايات تولستوى) . وبطبيعة الحال ، من الممكن استعمال هذا الَافْهَمِ ، وتلك البلاهة
المبتذلة ، فى الطرائق الثلاثة كلها .

يحدث أن الَافْهَمِ قد يحمل طابعاً جذرياً ويتقدم بوصفه عاملاً أساسياً فى تكوين الأسلوب
(مثلاً ، عند فولتير فى كانديد ، وعند ستاندال ، وتولستوى) ، ولكن كثيراً ما يقتصر لَافْهَمِ معنى
الحياة المعطى من طرف بعض اللغات ، على بعض المظاهر فقط . وهذا ما نجد عليه ييبلكين بوصفه
سارداً (٣١) : فابتذالية أسلوبه محدّدة بَلافْهَمِ للدرجة الشعرية لهذا المظهر أو ذاك من الأحداث التى
ينقلها : إذ يمكن القول ، بأنه يُضَيِّع من بين يديه ، جميع الإمكانيات والتأثيرات الشعرية ، إنه يسرد
بجفاف وبإيجاز (عن قصد) جميع الملاح الشعرية الأكثر إفادة . ونجد كرينيوف (٣٢) أيضاً شاعراً
سيئاً (لَيسَتْ صدفة أنه كتب أبياتاً شعرية سيئة) . وفى « بطل من هذا الزمان » نجد أن الكاتب
ليرمنتوف يُبرز ، فى محكي البطل مكسيم ماكسيموفيتش ، لَافْهَمِ لغة بايرون وباتوسه .

إن مزج الَافْهَمِ والفهم والبساطة ، والبلاهة ، والسذاجة والذكاء ، هى ظاهرة مألوفة فى النثر
الروائى ، ونموذجية بطريقة عميقة . ويمكن أن نؤكد بأن هذا المظهر من الَافْهَمِ ومن البلاهة النوعية

(المقصودة) يكاد يحدد دائماً ، وعلى نطاق واسع تقريباً ، نثر الرواية المندرج في الخط الأسلوبي الثاني .

في الرواية ، تكون البلاهة (اللافهم) دائماً جدالية : إنها متصلة ، حوارياً ، بالذكاء (بـ « الذكاء الأعلى » المزيف) ، تخصمه جدالياً وتفضحه . فالبلاهة ، مثل الخداع السار ، ومثل جميع مقولات الرواية الأخرى ، هي مقولة حوارية ، منحدرة من حوارية خاصة بالخطاب الروائي ؛ لأجل ذلك تكون دوماً ، داخل الرواية ، مرتبطة باللغة وبالخطاب : في أساسها يوجد اللافهم الجدالي لخطاب الآخرين ولكذبهم الباتوسي الذي ضَبَّ العالم زاعماً أنه يُفسره . ويوجد اللافهم الجدالي للغات المستعملة ، المكرسة ، وللكاذبين بالأسماء الرنانة التي يُطلقونها على الأشياء والأحداث - لغة شعرية ، عالمة ، دينية ، سياسية ، قانونية ، في تحذلق واضح ، وهلمّ جرّاً . ومن ثمّ تعدد أشكال المواقف الروائية المصوغة حواراً ، أو تعدد التعارضات الحوارية : الأبله والشاعر ، والأبله والعالم المتحذلق ، الأبله والواعظ الأخلاقي ، الأبله والراهب أو المترمّ ، الأبله والمشرّع ، الأبله غير الفاهم (في المحكمة ، في المسرح ، في منتدى علمي) ، الأبله والسياسي ، الخ . لقد استخدم سيرفانتيس تنوع هذه المواقف على نطاق واسع في دونكشوت (دور سانشو كحاكم، هو بكيفية خاصة مساعد على هذه المواقف الحوارية) ونجد ذلك أيضاً ، مع اعتبار فرق الأسلوب ، عند تولستوي : الرجل الذي لا يفهم شيئاً خلال مواقف وظروف مختلفة ، مثل بيبير أثناء المعركة ، وليفين عند انتخابات جمعية النبلاء وانتخابات المجلس البلدي ، ومثل كوزنيشيف (في آنا كارنينا) وهو يتحدث مع أستاذ للفلسفة ، ومثل نيكليدوف (رواية « بعث ») في المحكمة ، وفي مجلس الشيوخ الخ . واضح أن تولستوي يُعيد إنتاج المواقف القديمة والتقليدية للرواية .

ويمكن للأبله الذي يقدمه الكاتب ، والذي « يُقرّد » عالم الباتوس الاصطلاحي ، يمكنه هو نفسه أن يكون التهكم الصادر عن الكاتب الذي ليس مضطراً لأن يتضامن معه تضامناً مطلقاً . بل إن الاستهزاء من البلهاء يمكن أن يَحْتَلَّ وَاجَهَةً الرواية . لكن الأبله ضروري بالنسبة للكاتب : فَحُضُورُهُ غير الفاهم « يُقرّد » عالم المواضع الاجتماعية . فالرواية ، بتشخيصها للبلاهة ، تتعلم أشياء عن روح النثر وعن حكمته . وعين الروائي التي تلاحظ الأبله أو ترصد العالم من خلال عيني الأبله ، تتكيف مع الرواية المبتذلة لعالم مشوّش ، مُربك ، وسط اصطلاح الباتوس والكذب . إن لافهم اللغات المستعملة والتي تبدو دالة بالنسبة للجميع تفيد في إدراك غَيْرِيتِهَا ونِسْبِيتِهَا ، وتفيد في عرضها على الخارج وكشف حدودها ؛ وبتعبير آخر ، تُعلم اكتشاف التشخيصات اللغوية الاجتماعية وبناءها .

إننا نبتعد ، هنا ، عن مغايرات الأبله العديدة وعن لافهمه ، التي تشيدت خلال التطور التاريخي للرواية . فهذه الرواية أو تلك ، أو هذا التيار الأدبي أو ذاك ، يضع في الواجه مظهراً مختلفاً للبلاهة ولِّلافهم ، ووَفقَهُ ، يشيد صورته الخاصة عن الغبي . (الصبائية عند الرومانسيين ، وأَصْلَاء - جان بول - ، مثلاً) . واللغات « المُقرّدة » هي أيضاً متنوعة ومتصلة بمظاهر البلاهة واللافهم ؛ ووظائفها كذلك متنوعة داخل كيان الرواية . ولاشك أن دراسة هذه المظاهر من البلاهة واللافهم

ودراسة مغايراتها الأسلوبية والتأليفية عبر تطورها التاريخي ، مهمة جد أساسية ومفيدة لتاريخ الرواية .

إن الخداع السارّ عند المحتال ، هو الكذب المبرّر بالنسبة للكاذبين ؛ والبلاهة هي لافهم الكذب المبرّر . وهذان هما جَوَابًا للنثر على الباتوس الرفيع ، على كل ما هو جدي وعلى كل اصطلاحية . إلّا أنه ينتصب ، بين المحتال والأبله ، وجه المهرج الذي يبدو وكأنه خليط فريد من الاثنين : إنه محتال يحمل قناع الأبله ليُعلّل ، بلافهمه ، التواءات واستبدالات اللغات النبيلة والأسماء الكبيرة . والمهرج هو أحد الوجوه الأكثر قدماً في الأدب ، وخطابه التهريجي ، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج) هو أحد الأشكال الأكثر قدماً للكلام البشري في مجال الفن . في الرواية ، تكون وظائف المهرج الأسلوبية ، تماماً مثل وظائف المحتال والأبله ، محددة كلياً بعلاقتها مع التعدد اللغوي (في طبقاته العليا) : فالمهرج هو الذي له الحق في أن يتكلم لغة غير معترف بها ، وفي أن يُشوّه اللغات المعترف بها مع لُذعة خبث .

هكذا ، إذن ، فإن الخداع السار للمحتال الساخر من اللغات النبيلة ، وتشويه المهرج لها تشويهاً شرساً مع قلبها رأساً على عقب ، وأخيراً الأبله بلا فهمه الساذج لها ، هي المقولات الثلاث الحوارية التي نظمت التعدد اللغوي للرواية في فجر تاريخها وهي التي نجدها ، في الأزمنة الحديثة ، مجسدة بوضوح عجيب داخل الوجوه الرمزية للمحتال ، والمهرج ، والأبله . وبقدر ما نمت ، بقدر ما تهذب وتغايرت ، ورفضت تلك الوجوه الخارجية والرمزية الجامدة ؛ وهي ما تزال تحتفظ على دلالتها بوصفها منظّمة للأسلوب الروائي . إن أصالة حوارات الرواية تتحدّد بتلك المقولات التي تنغرس جذورها ، دوماً ، في قلب الصوغ الحوارية الداخلي للغة نفسها ؛ وبتعبير آخر ، تنغرس في اللافهم المتبادل لأولئك الذين يتكلمون لغات مختلفة . وفيما يخص تنظيم الحوارات الدرامية ، فإن تلك المقولات تستطيع ، على عكس ما رأينا ، ألا تكون لها سوى دلالة ثانوية ، لأنها لا تتوفر على مظهر الدراما المكتمل . إن المحتال والمهرج والأبله هم أبطال سلسلة من الحلقات والمغامرات والتعارضات الحوارية التي لا يمكن أن تنتهي . وبالإمكان أن نخلق من حولهم حلقة من القصص النثرية بأتمّها . أما الدراما فإنها غير محتاجة لذلك . فالدراما بالمعنى الدقيق ، تهدف إلى لغة وحيدة ، مُفردة عن طريق شخصها وحدها . ويتحدّد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد ، ولغة واحدة (٣٣) . وتبدو الكوميديا ، إلى حد معين ، بمثابة استثناء . ومع ذلك ، تجدر الإشارة إلى أن الكوميديا الشطارية بعيدة عن أن تدرك مدى الدراما الشطارية . فشخصية فيغارو هي ، بالإجمال ، الوجه الكبير الوحيد لتلك الكوميديا (٣٤) .

إن للمقولات الثلاث التي فحصناها أهمية أساسية في فهم أسلوب الرواية . ذلك أن مهّد الرواية الأوربية في الأزمنة الجديدة ، قد شغله المحتال ، والمهرج ، والأبله ، الذين تركوا داخل أقمطته نَفحاتٍ من طبائعهم . فضلاً عن ذلك ، فإن لهذه المقولات الثلاث الأهمية نفسها لفهم أصول النثر ما قبل - التاريخية ، ولفهم رَوَائِطِهِ مع الفولكلور .

إن وجه المحتال هو الذي سيحدد الشكل الأول البالغ الأهمية ، لرواية الخط الثاني : رواية المغامرات الشطارية .

وليس من الممكن فهم بطل هذه الرواية وخطابه بما لهما من أصالة ، إلا عبر خلفية رواية الاختبارات الفروسية الكبرى ، وعبر أجناس بلاغية خارج - أدبية (بيوغرافيات ، اعترافات ، وعظ ، الخ) . ثم عبر الرواية الباروكية . من خلال هذه الخلفية ، ومن خلالها وحدها تبرز بطريقة واضحة تماماً ، جذّة البطل الجذرية ، وعمق مفهومه وخطابه داخل الرواية الشطارية .

فالبطل ، حامل الخداع السارّ ، مَوْضُوع هنا بعيداً عن أي باتوس سواء كان بطولياً أو عاطفياً. إنه موضوع هنا عن قصد، وبالحاح، وطبيعته الجلفة مكشوفة في كل حين ، ابتداءً من طريقته في تقديم نفسه ومحاولة إضفاء القيمة على شخصه أمام الجمهور (وهو ما يُعطى نبرةً لمجموع السرد التالي) إلى خاتمته النهائية . فهذه الشخصية توجد خارج المقولات جميعها (التي هي بلاغية في جوهرها) الموجودة في أساس تشخيص البطل داخل رواية الاختبارات ، وتوجد بعيدة عن أية عدالة ، وعن أي دفاع أو اتهام ، وعن أي تبرير ذاتي وأيضاً عن أي نكَم . هنا ، ما يقال عن الإنسان ، يقال بِنبرة جديدة جذرياً ، وبعيدة عن أية جدية مثيرة للانفعال .

غير أن مقولات الباتوس هذه ، كما قلنا من قبل ، قد حدّثت كلفة وجه البطل في رواية الاختبارات ، ووجه الإنسان في معظم الأجناس البلاغية : البيوغرافيات (تمجيد ، دفاع) ، سير ذاتية (تمجيد ذاتي ، تبرير ذاتي) اعترافات (الندم) ، بلاغة قانونية وسياسية (دفاع - اتهام) ، وهلمّ جرّاً . فترتيب تشخيص الإنسان ، واختبار ملامحه ، وجمّعها ، وطريقة إرجاع الأفعال والأحداث إلى البطل ، كل ذلك محدّد بأجمعه إما عن طريق الدفاع عنه ، وتمجيده ، وإطرائه ، وإما على العكس ، باتهامه ، وفضحه ، الخ . إنها ، في الجوهر ، فكرة معيارية وجامدة عن الإنسان تستبعد كل صيرورة ذات بآل ، ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُحكم البطل بكيفية إيجابية تماماً ، أو سلبية تماماً . يضاف إلى ما تقدم ، أن المقولات البلاغية - القانونية هي التي تُهيّئ على مفهوم الإنسان الذي يُحدّد بطل رواية السفسطائيين ، والبيوغرافيا والسيرة الذاتية القديمتين ، وبطل رواية الفروسية ، ورواية الاختبارات والأجناس البلاغية المطابقة لها . وتكتسي وحدة الإنسان ووحدة أعماله (أفعاله) طابعاً بلاغياً - قانونياً أيضاً ؛ وهما تَبَدُّوان من وجهة نظر المفهوم البسيكولوجي اللاحق للشخصية ، سطحيّتين وشكليّتين كذلك . وليس عبثاً أن رواية السفسطائيين تُخلّقت من النزوات القضائية بدون أن تكون لها أية علاقة مع الوجود الحقيقي للبلاغي ، ولِرَجُل القانون ، وللسياسي . فَخُطَاةٌ تحليل الفعل البشري وتشخيصه داخل رواية ، كانت تقدمها التحليلات والتشخيصات البلاغية لـ « الجريمة » ولـ « الاستحقاق » ولـ « المأثرة » ولـ « الحق السياسي » ، الخ . وكانت هذه الخُطَاة هي التي تحدّد وحدة الفعل وصفتهَا كَمَقُولَةٍ . وكانت توجد خطاطات مماثلة في أساس تشخيص بقية الشخص . وحول هذه النواة البلاغية - القضائية كانت تُرتب مادة

المغامرات ، والمادة الجنسية الشبقية ، والمادة البسيكولوجية (الأولية) .

صحيح أنه في الآن نفسه لهذه المقاربة البلاغية خارجياً ، لوحدة الشخصية البشرية ولأفعالها ، كانَ يُوجد كذلك (منذ القديس أو غسطين) موقف نحو الذات مبنيّ على الاعتراف و « الندم » ويمتلك خطاطته الخاصة لبناء صورة للإنسان ولأفعاله ؛ لكن هذه الفكرة « المعترفة » للإنسان الداخلي (والبناء المطابق لصورتها) لم تَبَارِسْ سوى تأثير ضئيل على روايتي الفروسية والباروكية ، وهو التأثير الذي صار كبيراً فيما بعد ذلك خلال الأزمنة الحديثة .

عبر هذه الخلفية يتبدى ، في الطليعة وبكيفية واضحة ، العمل السلبي للرواية الشطارية التي حطمت الوحدة البلاغية للشخصية ، ولل فعل ، وللحدث . مَنْ هو المحتال ؟ مَنْ هُمْ لازاريلو ، وجيل بلاس وآخرون ؟ هل هو مجرم أم رجل شريف ؟ شرير أم خير ، جبان أم متهور ؟ هل يمكن أن نتحدث عن استحقاقات وجرائم ، ومآثرات نُخلَقُ سِخْنَتُهُ ونُجِدِّدها ؟ إن المحتال ينتصب خارج مجال الاتهام والدفاع ، وخارج مجال المدح والتشهير ؛ إنه لا يعرف لا الندم ولا التبرير الذاتي ، ولا يرتبط بأي معيار ، ولا بأي مقتضى ضروري أو مثل أعلى ؛ إنه ليس وحيداً ولا يقدم من وجهة نظر الوحدات البلاغية المعروفة عن الشخصية . معه يكون الإنسان كأنه متحرر من كل عوائق تلك الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد بها ولا يتحقق داخلها : إنه يَهْزَأُ منها .

لقد تفكّكت جميع الروابط القديمة القائمة بين الإنسان وفعله وبين الحدث والمشاركين فيه ؛ واتّضحت للعيان قطعة فُطِّلَ بين المرء وموقفه الخارجي (صَفُّه الاجتماعي ، كرامته ، مجموعته المغلقة) . وجميع الأوضاع الرفيعة ورموزها ، الدينية منها واللائكية على السواء ، التي كان يتدثر بها الإنسان المترفع والمنافق ، تبدّلت ، حول المحتال ، إلى أقنعة وبزاتٍ للتشكُّر ، ولوازم للمسرح . وفي مناخ الخداع السار ، ثم تحوّل تلك الرموز الكبيرة والمواقف الرفيعة كلها ، والتخفّف من حملها ، وإعادة تئبّيرها وإبرازها بكيفية جذرية .

وإعادة التئبّير [الإبراز] هذه ، كما سبق القول ، قد تمت بالنسبة لّلغات النبيلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببعض المواقف المحدّدة للإنسان .

إن خطاب الرواية (الشطارية) ، مثل بطلها ، ليس مقيداً بأية نبرة من النبرات الحاضرة ، ولا يسلم نفسه لأي نسق مُنْبَرٍ أخلاقياً ، وحتى في الموضع الذي لا يلجأ فيه هذا الخطاب للباروديا ، ولا يسخر ، فإنه يفضل أن يبقى خطاباً عارياً من النبرة ، خطاباً جافاً وإخبارياً .

إن بطل الرواية الشطارية معارض لبطل رواية الاختبارات والإغراءات . إنه ليس وفياً لأي شيء ، يخون الأشياء والناس جميعهم ، لكنه وهو يفعل ذلك ، يكون وفياً لنفسه ، ولما قصده الكريمة والارتياحية . وهنا يبدأ ينضج مفهوم جديد للشخصية البشرية ، ليس مفهوماً بلاغياً ، إلا أنه ليس أيضاً مفهوماً « اعترافياً » ، وإنما هو ما يزال يتلمس طريقه ليجد خطابه وبهية له أرضه .

فالرواية الشطارية لا تُنسق بَعْدَ نواياها بالمعنى الدقيق ، بل تهيء ، جوهرياً ذلك التنسيق من

خلال تخليص الخطاب من الباتوس الذي يُثقل على صدره ، ومن جميع الثبرات المثخورة والكاذبة ؛ إنها تخفّف الأسلوب ، وإلى حدّ ما ، تُفرّغه . وفي هذا تكمن أهميتها ، إلى جانب القصة الشطارية المستهزئة والبارودية ، وإلى جانب الملحمة البارودية ، وإلى جانب حلقات القصص المشابهة ، المشيّد حول وجهي المحتال والأبله .

إن ذلك كله هيّأ لظهور الوجوه الكبيرة لرواية الخط الأسلوبي الثاني مثل وجه دونكشوت . ففي تلك الأعمال الأساسية ، أصبح الجنس الروائي هو ما هو عليه ، وتشرّ كل إمكاناته الكامنة . هنا ، في هذه الأعمال ، نضجت وبلغت أصالتها الكاملة ، التشخيصات الروائية الحقيقية ، الثنائية الصوت والمختلفة بعمق عن الرموز الشعرية . وإذا وجدنا ، في النثر الشطاري والتهريجي ، وفي مناخ الخداع السار المبسّط لكل شيء ، أن وجهاً مُشوّهاً بالباتوس المزيف قد تمكن من التحوّل إلى نصف قناع أدبي وإلى وجه صريح ، فإنه في رواية الخط الثاني ، تمّ تعويض ذلك النصف - قناع بصورة وجهٍ حقيقي تحلّقها النثر الأدبي . فاللغات ، هنا ، تكفّ عن أن تكون مجرد موضوع لباروديا محض جدالية ، وتجد غايتها في ذاتها : فهي بدون أن تكشف تماماً لونها البارودي ، تشرع في الاضطلاع بوظيفة تشخيص أدبي مُنصف . إن الرواية تتعلم أن تُفيد وتستعمل جميع اللغات ، والصيغ ، والأجناس التعبيرية . أنها تُرغمُ جميع العوالم الآفلة والبالية ، المستلبة والمبعدة اجتماعياً وإيديولوجياً ، على أن تتحدّث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات ، نواياه ونبراته التي تتألف فيما بينها عن طريق الحوار . ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة . وينصهر خطاب الشخصية عن نفسها وعالمها الخاص انصهاراً عضويّاً مع خطاب الكاتب عن نفسه وعالمه . وبهذا الانصهار الداخلي لوجهي نظر ، ولقصدتين ، وتعبيرين ، في خطاب واحد ، يكتسي الجانب البارودي لهذا الخطاب طابعاً جديداً : فاللغة البارودية تُبدي مقاومة حوارية نشيطة تجاه المقاصد الأجنبية التي مارست عليها الصوغ البارودي ؛ وداخل التشخيص نفسه يبدأ صدّى محدّثة لم تكتمل ؛ ويغدو التشخيص تفاعلاً واضحاً ، نشيطة ، بين مختلف العوالم ، ووجهات النظر ، والثبرات . ومن ثمّ إمكانية إعادة التّنبير والإبراز وإمكانية اتخاذ مواقف متباينة تجاه الخصومة التي يرنّ صداها داخل التشخيص ، وإذن تكون هناك إمكانية لتأويلات مختلفة للتشخيص ذاته الذي يصبح متعدد الدلالة شبيهاً برمزٍ من الرموز . هكذا تخلق الوجوه الخالدة للرواية التي تعيش حيوات متغيرة في عصور مختلفة . وهكذا ، فإن وجه دونكشوت ، خلال المجرى اللاحق من تاريخ الرواية ، قد أعيد إبرازه وتأويله ، إبرازات وتأويلات ضرورية ومتصلة عضويّاً بالتطور اللاحق لذلك التشخيص ، هي بمثابة استمرار للخصومة غير المنتهية المتولّدة في داخل دونكشوت .

وهذا الصوغ الحوارية الداخلي للتشخيصات ، مرتبط بالصوغ الحوارية العام لمجموع التعدد اللغوي الموجود في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الأسلوبي الثاني . فهنا ، تنكشف وتتحجّن الطبيعة الحوارية للتعدد اللغوي ، وتتطابق اللغات فيما بينها ويضيء بعضها البعض بالتبادل^(٣٥) . وجميع مقاصد الكاتب الكبرى موجهة بتنسيق ، ومكسّرة طبقاً لزوايا متباينة ، وعبر العديد من لغات

العصر . وحدها العناصر الثانوية الإخبارية والإشارية المحض ، تكون مُعطاة داخل خطاب الكاتب المباشر . وبذلك تصبح لغة الرواية نسقاً من اللغات مُنظماً أدبياً .

ولتكملة تمييزاتنا بين الخط الأسلوبى الأول والخط الثانى ، وتدقيقها ، سنتوقف عند اثنين من مظاهرها يُضيئان الخلاف في علاقتهما بالتعدد اللغوى .

رأينا أن روايات الخط الأول ، كانت تُدخل في تركيبها ، التعدد الشكلى لأجناس الحياة المألوفة والجارية ، وللأجناس النصف - أدبية . وكان الأمر يتعلق ، عندها ، بتخليص تلك الأجناس من تعدد لغوى خشن ، لأجل تَعْوِيضِهِ بِلُغَةٍ مُثَالَّةٍ وَ « مُثَبَّلَةٍ » . وكانت الرواية موسوعة لا للغات ، بل للأجناس التعبيرية . صحيح أن تلك الأجناس جميعها قُدمت من خلال خلفية حوارية للغات المطابقة للتعدد اللغوى ، التي تُقَيِّمُ أو هُجِرَتْ من خلال خصومة جدالية ، ومع ذلك فإن تلك الخلفية المتعددة اللغة ظلت خارج الرواية .

وضمن الخط الأسلوبى الثانى ، نلاحظ الاتجاه نفسه نحو موسوعة للأجناس (لكن بدرجة أقل) . ويكفى أن نذكر دونكشوت الغنية كثيراً بأجناسها التعبيرية المتخللة . غير أن وظيفة الأجناس المتخللة ، في هذا الخط الثانى ، مختلفة جذرياً : فالهدف الأول لتلك الأجناس هو ، إدخال تنوع لغات العصر وتعدددها ، إلى الرواية . أما الأجناس غير الأدبية (مثلاً ، أجناس الحياة الجارية) فإنها تُدخل لا لِيَتِمَّ « ثَنِيْلُهَا » وتصبح « أدبية » وإنما بالضبط ، لأنها « لا أدبية » ، ولأن بالإمكان إدخال لغة غير أدبية (بل لهجة) إلى الرواية . لقد كان يتحتم تشخيص تعدد لغات العصر ، داخل الرواية .

وانطلاقاً من رواية الخط الثانى ، تكون مُقتضى سِيَعَتَرُفُ به فيما بعد ، على أنه بمثابة عنصر مكوّن للجنس الروائى (يميزه عن الأجناس الملحمية الأخرى) ويُصاغ التعبير عنه ، عادة ، على هذا النحو : يجب أن تكون الرواية انعكاساً تاماً ومتعدد الشكل ، لعصرها .

لكن يجب أن نصوغ هذا المقتضى بطريقة مختلفة ، فنقول : في الرواية ، يجب أن تُشَخَّصَ جميع الأصوات الاجتماعية - الإيديولوجية للعصر ؛ وبتعبير آخر ، جميع اللغات مهما قلّت أهميتها في عصرها : يتحتم على الرواية أن تكون عالماً صغيراً للتعدد اللغوى .

بهذه الصياغة ، يكون ذلك المقتضى ، بالفعل ، مُحَايِثاً لتلك الفكرة عن الجنس الروائى والتي ستحدّد خلق وتطور المغاير الأكثر أهمية للرواية الكبرى في الأزمنة الحديثة ابتداء من دونكشوت . ويكتسب هذا المقتضى دلالة جديدة في رواية التعلم حيث الفكرة نفسها عن صيرورة الإنسان ونموه ، المشخّصة فيها ، تفرض تشخيصاً كاملاً للعوالم الاجتماعية ولأصوات العصر ولغاتة التى تمّ داخلها صيرورة البطل واختباره واصطفاءؤه . بطبيعة الحال ، ليست رواية التعلم وحدها التي تقتضى ، بحق ، ذلك الامتلاء للغات الاجتماعية (وهو امتلاء يُنْضِجُهَا إذا بلغ حدّه الأقصى) . ويمكن لهذا المقتضى أن يقترن ، عضوياً ، بمقاصد أخرى هي من أكثر المقاصد تنوعاً . (مثلاً روايات

أوجين سو ، الرامية إلى تشخيص العوالم الاجتماعية) .

ويوجد ، في أساس هذا المقتضى المتمثل في أن تعمل الرواية على احتواء تمام اللغات الاجتماعية لعصرها ، إدراك دقيق للتعدد اللغوي الروائي . فكل لغة لا تتكشف في أصلاتها إلا وهي متصلة بجميع اللغات الأخرى المدمجة داخل نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية . وفي الرواية ، تكون كل لغة وجهة نظر ، ومنظوراً اجتماعياً - إيديولوجياً للفئات الاجتماعية القائمة ولممثلها المجسدين . وإذا لم تفهم اللغة على أنها منظور اجتماعي - إيديولوجي فإنها لا تستطيع أن تُفيد كإداة للتنسيق ، ولا أن تصير تشخيصاً للغة . ومن جهة ثانية ، فإن كل وجهة نظر جوهرية حول العالم ، بالنسبة للرواية ، يجب أن تكون وجهة نظر ملموسة ، مجسدة اجتماعياً ، وليست موقفاً تجريدياً ، دلاليّاً محضاً ؛ وبالتالي ، فإن عليها أن تتوفر على لغتها الخاصة التي تكون معها ، عضويّاً ، عنصراً « واحداً » . إن الرواية لا تشيد لاعلى اختلافات دلالية بكيفية مجردة ، ولا على تصادمات ناتجة عن الموضوع وحسب ، بل هي تقوم على تعدد لغوي اجتماعي ملموس . لأجل هذا فإن ذلك التمام لوجهات النظر المجسدة ، الذي تطمح إليه الرواية ، ليس هو التمام المنطقي ، النسقي ، الدلالي المحض لوجهات النظر الممكنة . كلا ! إنه التمام التاريخي والملموس للغات الاجتماعية - الأيدولوجية وقد دخلت في فعل متبادل خلال حقبة معينة ، منتمية إلى كيّانٍ متطور ، واحد ومتناقض ، ومن خلال خلفية حوارية للغات العصر الأخرى ، وبتفاعل حوارِي مباشر معها ، تأخذ كل لغة (داخل الحوارات المباشرة) صدى مغايراً للصدى الذي كان سيكون لها « في حد ذاتها » إذا جاز التعبير (إي لو أنها لم تكن متصلة باللغات الأخرى) . انه فقط داخل مجموع التعدد اللغوي لعصر ما ، تستطيع اللغات المعزولة ودورها ودلالاتها التاريخية الحقيقية ، أن تتكشف تماماً ، مثلما أن المعنى النهائي ، الأخير ، لرّد معزول في حوار يتكشف فقط عندما ينتهي ذلك الحوار ، ويكون كل شيء قد قيل ، أي في سياق محادثته تامة ومُكتملة . هكذا نجد أن لغة أماديس على لسان دونكشوت ، تسفر عن وجهها تماماً وتكشف معناها التاريخي التام فقط داخل مجموع حوار لغات عصر سيرفانتيس .

لِنَتَقَلَّ إلى مظهر ثان يضيء أيضاً الفرق بين الخط الأول والخط الثاني .

إن رواية الخط الثاني ، في موزانتها مقولة الأدبية ، قد أعطت الصدارة لنقد الخطاب الأدبي بما هو عليه ، وقبل كل شيء نقد الخطاب الروائي . إنه نقد ذاتي للخطاب ، وهي خاصية جوهرية مميزة للجنس الروائي . فالخطاب منقود داخل علاقته بالواقع : لأنه يزعم عكس الواقع بكيفية مضبوطة والتحكم فيه وتعديله (إدعاءات طوبوية) ، ولأنه يزعم أيضاً تعويضه وكأنه بديل له (أي أن الحلم والابتكار يعوضان الحياة) . وسبق منذ ، دونكشوت ، أن وُضع الخطاب الروائي الأدبي لمقاومة الحياة والواقع . وخلال تطورها اللاحق ، ظلت رواية الخط الثاني ، في معظمها ، هي رواية اختبار الخطاب الأدبي ؛ وفضلاً عن ذلك يمكن أن نلاحظ نموذجين مختلفين من هذا الاختبار :

النموذج الأول ، يركز نقد الخطاب الأدبي واختباره حول البطل ، حول « الإنسان الأدبي » ، الذي ينظر إلى الحياة بعيون الأدب ويحاول أن يعيش « وفقاً للأدب » . والمثالان المعروفان أكثر في

هذا العدد هما روايتا : دونكشوت ، ومدام بوفاري ؛ لكن كل رواية كبيرة ، أو جميعها تقريباً ، تشتمل على إنسان أدبي ، بتراط مع وضع الخطاب الأدبي موضع اختبار : هذا هو شأن جميع أبطال بلزاك ، ودوستوفسكي ، وتورجنيف ، وآخرين ، بدرجات متفاوتة ، ولايتباين سوى حجم هذا العنصر في مجموع الرواية .

والنموذج الثاني (« تعرية الطريقة » حسب مصطلح الشكلانيين) يُدخل في الرواية الكاتب الذي كتبها ، مع ذلك ، لا بصفته شخصية أساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية . فنجد ، يتواز مع الرواية نفسها ، شذرات من « رواية عن الرواية » (التي يُعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية تريسترام شاندي Tristram Shandy ، لتوبياس سموليت) .

ويمكن لهذين النموذجين أن يجتمعا . ولدنيا في دونكشوت عناصر من « رواية عن الرواية » ، (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المزيف) . فضلاً عن ذلك ، فإن أشكال اختبار الخطاب الأدبي يمكن أن تكون جد مختلفة (ما دامت معايير الخط الثاني متنوعة بكيفية خاصة) . وأخيراً ، تجدر الإشارة تخصيصاً ، لمتنوع درجات باروديا الخطاب الأدبي المعرض للاختبار . فاختبار الخطاب مرتبط بصوغه صوغاً بارودياً ، لكن درجة هذا الصوغ ، مثل درجة مقاومته الحوارية للخطاب المصوغ بارودياً ، يمكنهما أن يتنوعا كثيراً : ابتداءً من باروديا أدبية لها غايتها « في ذاتها » خارجية وخشنة ، ووصولاً إلى تضامن شبه تام مع الخطاب المصوغ بارودياً (« السخرية الرومانسية ») . وبين هاتين النقطتين المتطرفتين ، تنتصب رواية دونكشوت بصوغها الحوارية العميق ، المتزن مع ذلك ، للخطاب المصوغ بارودياً . ويمكن بكيفية استثنائية ، أن يكون اختبار الخطاب الأدبي في الرواية ، متجرداً تماماً من كل صوغ بارودي . ولدنيا نموذج حديث وجَد مفيد ، هو رواية « وطن اللقائى » لميخائيل بريشفين^(٣٦) ، حيث النقد الذاتي للخطاب الأدبي - رواية داخل الرواية - يتحول إلى رواية فلسفية حول الفن الأدبي ، بدون أي صوغ بارودي .

هكذا ، فإن مقولة الأدبية ، عند الخط الأسلوبى الأول ، ومزاعمها الوثوقية عن أداء دور حيوي ، قد عُوْضَتْ في روايات الخط الثاني ، باختبار الخطاب الأدبي ونقده نقداً ذاتياً .

* * *

حوالى بداية القرن التاسع عشر ، انتهى التعارض الحاد بين الخططين الأسلوبيين للرواية : أماديس ، من جهة ، وكاركتيا وبانتا كريل ودونكشوت ، من جهة ثانية . وهناك الرواية الباروكية الكبرى مقابل Simplicissmus^(٣٦) وروايات سوريل ، وسكارون ؛ ورواية الفروسية في مقابل الملحمة البارودية ، والقصة الساخرة ، والرواية الشطارية ؛ وأخيراً ، روسو ، ورشاردسون في مقابل فييلنديغ ، وستيرن ، وجان - بول ، وآخرين . بطبيعة الحال ، يمكن أن نُعَين ، إلى يومنا هذا ، تطوراً واضحاً ، تقريباً ، لهذين الخططين ، ولكن ذلك لن يكون ممكناً إذا ابتعدنا عن الطريق الكبرى لرواية الأزمنة الحديثة . ذلك أن جميع معايير رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي لها

بعض الأهمية ، تكتسي طابعاً مُختلطاً ، حيث يُهيمن ، بالطبع الخط الثاني . إن هذا الأخير هو الذي يهيمن أسلوبياً حتى في رواية التكوين بمعناها الدقيق خلال القرن التاسع عشر ، بالرغم من اشتغالها على مظاهر دامغة ، نسبياً ، من الخط الأسلوبى الأول . ويمكن القول ، بأن مؤشرات الخط الثاني أصبحت ، حوالي القرن التاسع عشر ، هي العلامات المكوّنة ، الجوهرية ، للجنس الروائى بصفة عامة . ولقد نشر ونمى الخطاب الروائى جميع إمكاناته الأسلوبية النوعية ، الخاصة به هو وحده ، تحديداً ضمن إطار هذا الخط الثاني الذي كشف ، نهائياً ، الإمكانات الكامنة داخل الجنس الروائى . ومن خلال الخط الثاني أصبحت الرواية ما هي عليه .

ما هي المسلمات السوسيلوجية للخطاب الروائى المدرج ضمن الخط الأسلوبى الثاني ؟

لقد تكون ، ذلك الخطاب ، عندما خلقت الشروط المسعفة إلى أقصى حد ، على تفاعل اللغات وإضاءة بعضها البعض ، وعلى أن ينتقل التعدد اللغوي من وجوده « في حد ذاته » (عندما لا تعرف اللغات شيئاً عن بعضها أو عندما تستطيع أن يتجاهل بعضها البعض) إلى وجوده « لذاته » (عندما تكشف لغات التعدد اللغوي بعضها البعض وتبدأ في القيام بدور الخلفية الحوارية فيما بينها) . ومثل مَرَايا مُصَوِّبة بعضها إلى بعض ، تعكس كل واحدة من لغات التعدد اللساني ، على طريقتها ، قسماً من العالم وزاوية صغيرة منه ، وترغمننا على أن نُخَمِّن ونلتقط ، وَرَاءَ الانعكاسات المتبادلة ، علماً أكثر اتساعاً يتوفر على مخططات ومنظورات أكثر تنوعاً ليس بإمكان لغة وحيدة ، ومراة واحدة ، أن تعكسها ...

وَخَذَهُ وَعْيُ لُغَوِي ، كاليلي ، مُجَسَّد في خطاب روائى من الخط الأسلوبى الثاني كان يستطيع أن يتطابق ويتلاءم مع عصر الكشوفات العقلية والرياضية ، والجغرافية الكبرى ، التي حطمت غائية الكون القديم وسيّجّه ، كما حطمت غائية الرقم الرياضي .. العصر الذي وسّع حدود العالم الجغرافي العتيق ، عصر « النهضة » والبروتستانتية الذي وضع حَدّاً لِلْمُرَكَّبِيَّةِ اللفظية والإيديولوجية التي سادت في العصر الوسيط .

* * *

نختم الآن ، هذه الدراسة ، ببعض الملاحظات المنهجية .

إن عجز الاسلوبية التقليدية التي لم تكن تعرف سوى الوعي اللساني البطليموسي ، أمام الأصالة الحقيقية للنثر الروائى ، واستحالة تطبيق المقولات الأسلوبية التقليدية المعتمدة على وحدة اللغة وعلى القصيدة المستقيمة والمائلة لمجموعها ، وجهل المعنى القوي ، المُوسَّلِب ، للغة الآخرين ولصيغة كلام غير مباشر ومُقَيَّد ، كل ذلك أدّى إلى وصف لساني ، محامد للغة هذا العمل أو ذاك - وأسوأ من ذلك للغة أحد الكتاب - وصفاً غَوْضَ به التحليل الأسلوبى لِثَرِّ الرواية .

لكن مثل هذا الوصف لا يستطيع، بذاته أن يتيح فهم أي شيء من أسلوب الرواية. فضلاً عن ذلك، فإنه معيَّب منهجياً بوصفه وصفاً لسانياً، لأن الرواية لا تشتمل على لغة واحدة، بل على عدة لغات

تُكوّن ، مجتمعه ، وحدة أسلوبية محضاً ، وليس وحدة لسانية مطلقاً (تماماً مثل اللهجات التي تستطيع أن تمتاز فيما بينها لتكوّن وحدات لهجوية جديدة) .

إن اللغة الروائية للخط الثاني ليست لغة « واحدة » منحدره ، تكوينياً ، من خليط من اللغات ، بل هي ، كما كررنا ذلك مراراً نسق أدبي أصيل من اللغات التي لا تتواجد على نفس المستوى . وحتى إذا غضضنا الطرف عن أحاديث الشخص والأتجناس التعبيرية المتخللة ، فإن الخطاب نفسه للكاتب يظل نسقاً أسلوبياً من اللغات : كتل هامة من هذا الخطاب تؤسلب (مباشرة بكيفية بارودية أو ساخرة) لغات الآخرين ، وتتلاشى داخلها أحاديث الآخرين فلا توضع بين أقواس وإنما تنتمي شكلياً لأحاديث الكاتب ، لكنها تظل مبتعدة ، بوضوح ، عن شفثته من خلال تثير مُقيّد ، ساخر ، بارودي ، أوله شكل آخر . إن إرجاع جميع هذه الكلمات المتباعدة ، المنظّمة ، لمعجم واحد يخص كاتباً معيناً ، وإرجاع الخصوصيات الدلالية والتركييبية لهذه الكلمات والأشكال « المنسّقة » ، إلى خصوصيات دلالة ذلك الكاتب وتركيبه ، وبعبارة أخرى : إدراك كل ذلك ووصفه باعتباره المؤشرات اللسانية للغة مزعومة ، وحيدة يمتلكها الكاتب ، إنما هي عملية خرقاء مثلها مثل أن ننسب إلى لغة كاتب ما ، الأخطاء النحوية الواردة على لسان إحدى شخصياته ، والتي أثبتنا هو عن قصد ليظهرها بكيفية موضوعية ! بطبيعة الحال ، فإن جميع هذه العناصر اللسانية التي تنسق المسافة وتخلقها ، تحمل ثبرة الكاتب وهي ماثلة بتأثير من إرادته الأدبية ، وموضوعه تحت مسؤوليته الفنية ، غير أنها لا تنتمي إلى لغته ، ولا توجد على المستوى نفسه معها . إن مهمة وصف لغة الرواية هي مسألة عبثية من وجهة نظر المنهج ، لأن الموضوع نفسه لثل هذا الوصف ، أي اللغة الروائية الوحيدة ، غير موجود .

إن الرواية تشتمل على نسق أدبي للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات ، وتمثل المهمة الحقيقية لتحليله أسلوبياً ، في أن نكشف ، داخل جسم الرواية ، جميع اللغات المفيدة في توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية والزوايا المختلفة لتكسير نواياها ؛ كما تتمثل مهمة التحليل الأسلوبى في التقاط العلاقات الحوارية المتبادلة لتلك اللغات ، وأخيراً ، إذا كان هناك خطاب مباشر للكاتب فإن على التحليل أن يكشف عن الخلفية الحوارية المتعددة اللغات ، والموجودة خارج العمل المُحلّل (بالنسبة لرواية الخط الأول ، تبدو هذه المهمة وكأنها أساسية) .

إن حل هذه المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية^(٣٨) . وهذا الفهم وحده يستطيع (بالطبع ، يكون مدعماً بمعلومات) أن يهيمن على المشروع الأدبي الجوهرى للمجموع ، وانطلاقاً من ذلك ، أن يدرك أبسط المسافات القائمة بين مختلف ملامح اللغة ، والمستوى الدلالي الأخير للعمل الأدبى ، والفروق الأكثر حذاقة في نبرات الكاتب ، الخ . وليست هناك أية ملاحظة لسانية ، مهما بلغت رقتها ، تستطيع أن تكشف حركة ولعب نوايا الكاتب داخل مختلف اللغات ومظاهرها . إن النفاذ الأدبى والايديولوجى إلى مجموع

الرواية هو الذي يجب أن يقود ، باستمرار ، خطوات التحليل اللساني الأسلوبي . وعلينا الانسى ، إضافة إلى ذلك ، بأن اللغات المدمجة في الرواية ، قد تشيدت في شكل تشخيصات أدبية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خشنة)، وبإمكان هذا التشييد الأدبي تقريبا، والناجح، أن يستجيب لروح اللغات المشخصة وصرامتها، على وجه التقريب.

لكن ، من الواضح ، أن النفاذ الأدبي وحده لا يكفي . فالتحليل الأسلوبي يُصادف مجموعة من العقبات ، خاصة عندما يتعرض لأعمال تنتمي لعصور بعيدة ، وللغات أجنبية ، حيث لا يتوفر الإدراك الأدبي على سبيل من حدس حي . في هذه الحالة (إذا أردنا أن نتحدث بطريقة مجازية) فإن كل لغة ، نتيجة للمسافة الفاصلة لها عتاً ، تبدو موضوعة على مستوى واحد ، لأن البعد الثالث وتنوع المستويات لا يُحسان بها . ومنذ ذاك ، فإن دراسة تاريخية - لسانية للأنساق اللسانية وأساليبها (الاجتماعية - المهنية ، المرتبطة بالأجناس التعبيرية ، الموجهة) الموجودة في عصر معين ، من شأنها أن تساعد جدياً في التعرف على البعد الثالث داخل لغة الرواية ، وأن تُتيح لنا تمييزه والتباعد عنه . ومع ذلك ، وحتى في دراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، فإن الأسلية هي بطبيعة الحال ، الأداة اللازمة للتحليل الأسلوبي .

لكن الأمر لا ينتهي عند ذلك الحد ، فالتحليل الأسلوبي للرواية ، لا يمكن أن يكون مُنتجاً بعيداً عن فهم عميق للتعدد اللغوي ، ولحوار اللغات في عصر معين . غير أنه لفهم حوار اللغات ، وحتى السماع ، لأول مرة ، بوجود حوار ، فإن معرفة المظهر اللساني والأسلوبي للغات ، لا يكفي : إنه من الضروري النفاذ بعمق إلى المعنى الاجتماعي - الأيديولوجي لكل لغة ومعرفة التوزيع الاجتماعي لجميع الاصوات الأيديولوجية لعصر ما ، معرفة دقيقة .

ويصادف تحليل أسلوب الرواية صعوبات من نوع خاص ، ناتجة عن سرعة تيار سيرورتي التحويل اللتين تخضع لهما أية ظاهرة لسانية وهما : سيرورة التكريس وسيرورة إعادة التبرير [الإبراز] .

تستطيع بعض عناصر التعدد اللغوي المدمجة في لغة الرواية (مثلاً ، الإقليميات ، التعبيرات المهنية والتقنية) أن تفيد في تنسيق مقاصد الكاتب (وإذن، في أن تُستعمل بطريقة تقييدية ، على مسافة) ، وهناك عناصر أخرى من التعدد اللغوي ، ماثلة للاولى ، فقدت في لحظة معينة طعمها « الأجنبي » وأصبحت مكرسة عن طريق اللغة الأدبية ، والكاتب لم يعد يدركها داخل نسق لهجة إقليمية ، أو ضمن رطانة مهنية ، بل داخل نسق اللغة الأدبية . وسيكون خطأ فظاً أن نَعزُو إليها وظيفة تنسيقية : إن تلك العناصر توجد على المستوي نفسه الذي توجد عليه لغة الكاتب إلا إذا لم يتضامن هذا الأخير مع اللغة الأدبية لعصره ، و في هذه الحالة ، فإنها ستوجد على مستوى لغة « مُنسقة » مختلفة (أدبية وليست إقليمية أبداً) . ومنذ ذلك الحين ، في بعض الحالات ، يكون من الصعب جداً الفصل فيما يبدو للكاتب كأنه عنصر مُكرس من اللغة الأدبية ، وفي ما زال يعطيه الإحساس بالتعدد اللغوي . وكلما ابتعد العمل الأدبي المحلل عن وعينا الحديث ، كلما أصبحت هذه

الصعوبة كبيرة . وفي العصور التي يكون التعدد اللغوي هو الأكثر صرامة ، وحيث يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوترين وقويّين بكيفية خاصة ، وحيث التعدد اللغوي يحاصر اللغة الأدبية من كلّ جانب ، أي في العصور الأكثر ملاءمة للرواية ، فإن « مظاهر التعدد اللغوي تصبح مكرسة بسهولة وسرعة ، وتنتقل من نسق لغة إلى آخر : من الحياة المعيشة إلى اللغة الأدبية ومن هذه الأخيرة إلى الكلام الجاري ، ومن الرطانة المهنية إلى اللغة المشتركة ، ومن جنس تعبيرى لآخر ، إلخ . وفي هذا الصراع المتوتر ، تغدو الحدود ، في آن ، أكثر حسماً ولكنها أكثر تلاشياً ، فيستحيل ، أحياناً ، أن نحدد بدقة أين احت تلك الحدود ، ومن أين دخل بعض « المقاتلين » إلى أرض العدو ! كل ذلك يثير صعوبات ضخمة أمام التحليل . وخلال العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات محافظة أكثر ، ويتم التكريس ببطء أكبر ، وصعوبة أشد ، فنستطيع أن نتابعه بسهولة . ومع ذلك ، يجب القول بأن سرعة التكريس لا تخلق صعوبات إلا بخصوص التراثات ، وتفصيل التحليل الأسلوبى (أساساً للخطاب الأجنبى المبعثر بكيفية مشتتة داخل خطاب الكاتب) ، لكن فهم اللغات الأساسية المنسقة والخطوط الجوهرية في حركة المقاصد ولعبتها ، لا يمكن أن يتصايق من ذلك .

والسيرورة الثانية ، إعادة التعبير ، أكثر تعقيداً . إنها تستطيع أن تُشوّء بكيفية هامة ، فهم أسلوب الرواية . وتعلق هذه السيرورة الثانية بإذراكنا لمسافات الكاتب ونبراته المقيدة ، التي ينجزها عن طريق محو فروقها الصغيرة ، وغالباً ، عن طريق تحطيمها . وقد سنحت لنا الفرصة من قبل للقول ، بأن بعض نماذج الخطاب الثنائى الصوت ومغايراته ، تفقد بسهولة ، بالنسبة لمن يستمعها ، صوتها الثانى ، وتنصهر مع الخطاب المباشر الأحادي الصوت . هكذا ، فإن الصوغ البارودى في الموضوع الذي لا يبدو فيه هدفاً في حد ذاته بلّ يضطلع بوظيفة التشخيص ، يمكنه بسرعة كبيرة وبسهولة متناهية ، مع بعض الشروط ، أن يمتنع عن الإدراك تماماً ، أو يلامسه الإدراك بنسبة ضعيفة جداً . وسبق أن قلنا أيضاً بأنه في تشخيص نثرى حقيقى ، يُبدى الخطاب البارودى مقاومة حوارية داخلية تجاه المقاصد البارودية ، وذلك لأن الكلمة ليست مادة جامدة ، مُوضّعة بين يدي الفنان الذي يستعملها كيف شاء ، وإنما هي حيّة ، منطقية ، دائماً وفيه لنفسها . إنها تستطيع أن تصير غير ملائمة ومضحكة ، وأن تكشف ضيقها ومظهرها الاحادي الجانب ، لكن معناها ، بعد تجسيده لا يمكن أبداً أن يتمحّص تماماً . ويستطيع هذا المعنى ، في ظروف مختلفة ، أن يجعل شرارات جديدة ومتألّفة تنبثق عن طريق إحراق قوقته الموضّعة ، وإذن عن طريق حرمان التعبير البارودى من خلفيته الحقيقية ، وحجب نوره وإطفائه . ولابد من أن نستحضر في ذهننا تلك الخاصية الأخرى لكل تشخيص نثرى عميق : فمقاصد الكاتب تحوّل داخله وفقاً لمنحنى بياني ، والمسافات بين الخطاب والمقاصد تتغير دوماً ، أي أن زاوية الانكسار تتعدل ؛ ففي أعلى المنحنى البياني يكون مُمكناً تحقيق تضامن تام للكاتب مع تشخيصه ، وإدغام صوتيهما ، وفي أسفل المنحنى ، على العكس ، يمكن أن يكون هناك توضيع تام للتشخيص ، وإذن يمكن تحقيق باروديا خشنة ، مرفقة بصوغ حوارى عميق . ويمكن لانصهار التشخيص مع نوايا الكاتب ان يتراوح ، بكيفية واضحة ، مع التوضيع الكامل للتشخيص ، لكن فقط خلال جزء صغير من العمل الأدبى ، مثلما نجد عند بوشكين بالنسبة

لوجه أونغن ، وجزئياً ، بالنسبة لوجه لينسكي . بالطبع ، فإن منحني حركة نوايا الكاتب يمكن أن يكون قوياً تقريباً ، والوجه داخل الرواية النثرية يملك أن يكون أكثر روقاً وتوازناً . ولما كانت شروط التشخيص قادرة على التغير ، فإن بإمكان المنحني أن يصبح أقل بروزاً ، بل يمكنه أن يتمطي ليشكل خطاً مستقيماً : فيصبح الوجه عندئذ ، إما قصدياً كلية ، وإما على العكس ، غيرياً بمعنى الكلمة ، وبارودياً بطريقة خشنة .

مالذي ، إذن يحدد إعادة تبير وجوه الرواية ولغاتها ؟

إنه تعديل في خلفيتها الحوارية ، أي تخوير داخل الجسم المتعدد اللغة . وعندما يتحول حوار اللغات في عصر معين ، فإن لغة الشخصية الروائية تبدأ ترن بكيفية مختلفة ، ما دامت مضاءة بطريقة مغايرة ومدركة عبر خلفية حوارية أخرى . داخل هذا الحوار ، وداخل هذه الشخصية وخطابها ، يمكن أن يتقوى ويتعمق مقصده المباشر أو ، على العكس ، تستطيع تلك الشخصية أن تتوضع كلية ويستطيع الوجه الكوميدي أن يصير مأساوياً ، والمفصوح قاضحاً ، الخ .

في إعادة التبيرات من هذا النوع ، لا يوجد انتهاك فقط لإرادة الكاتب . ويمكن القول بأن السيرة جرت داخل التشخيص نفسه ، وليس فقط داخل الشروط الجديدة للإدراك . فهذه الشروط لم تفعل أكثر من تحين إمكانات التشخيص التي كانت توجد فيه من قبل (صحيح أنها قد أضعفت إمكانات أخرى) . ويحق أن نؤكد بأن التشخيص يغدو بمعنى ما ، مفهوماً ومحسوساً أفضل من ذي قبل . وفي جميع الأحوال ، فإن لافهماً معيناً ينضم هنا ، إلى فهم جديد وأكثر عمقاً .

وفي بعض الحدود ، تكون إعادة التبير محتومة ومشروعة ، بل ومنتجة ، لكن هذه الحدود تكون سهلة الاجتياز عندما يكون العمل الأدبي بعيداً عنا ، وعندما نبدأ في إدراكه من خلال خلفية أجنبية عنه تماماً . في هذه الحالة ، تستطيع إعادة تبير جذرية أن تُشوِّه العمل : ذلك هو مصير كثير من الروايات القديمة . لكن الأكثر خطراً ، هو إعادة تبير تبسيطة تعميمية ، تأتي ، من كل الجوانب ، دون مستوى عقلية الكاتب (ودون عصره) ، وتحول تشخيصاً ثنائي الصوت إلى تشخيص مسطح ذي صوت واحد ، بطولي - متكلف ، مؤثر عاطفياً ، أو على العكس ، تحوله إلى تشخيص كوميدي بكيفية سطحية . هذا ما نجده مثلاً ، في التأويل الابتدائي المحدود ، للأسلوب البورجوازي الصغير ، ولوجه لينسكي بأخذه مأخذ « الجد » بما في ذلك حتى قصيدته البارودية : إلى أين ، إذن هربتهم ... أو نجده في تأويل بطولي محض لبيتشورين ، على طريقة تفسير شخصيات مارلانسكي (٣٠) .

إن لسيرة إعادة التبير ، دلالة كبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب . فكل عصر يُعيد ، على طريقته ، تبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماض قريب . والحياة التاريخية للأعمال الكلاسيكية هي ، إجمالاً ، سيرة متصلة من إعادة التبير والإبراز اجتماعياً وإيديولوجياً . وبفضل الكامن من النوايا والمقاصد التي تنطوي عليها ، فإنها تستطيع ، في كل عصر ، وعبر خلفية حوارية جديدة ، أن تكشف مظاهر دلالية دائماً أكثر جدّة . إن جسم الأعمال الكلاسيكية يستمر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، في النمو ،

وفي إعادة تخلق نفسه . كذلك ، فإن تأثيرها على الأعمال الأدبية اللاحقة ، يفترض حتمياً ، عنصراً من إعادة التنبير . وإن الشخصيات الأدبية الجديدة هي ، في غالب الأحيان ، مخلوقة من إعادة تنبير القديمة ، عن طريق نقلها من سجل نبرات إلى سجل آخر ، مثلاً من صعيد كوميدي إلى صعيد تراجيدي ، أو العكس .

ويذكر ف . ديبيلوس في كُتُبِهِ ، أمثلة مفيدة عن خلق تشخيصات جديدة من خلال إعادة تنبير أخرى قديمة . فشخصيات الرواية الأنجليزية المنتسبة إلى مهنة أو طبقة (الأطباء ، القانونيون ، ثُلاء الريف) ظهرت أول الأمر في أجناس كوميدية ، ثم انتقلت إلى مستويات مضحكة من الدرجة الثانية في الرواية ، بصفتها شخصيات موضّعة ثانوية ، وبعد ذلك فقط ، نُقلت إلى مستويات عالية وأصبح في إمكانها أن تصير شخصيات أساسية . وَتَمَثَّلُ إحدى الطرائق الكبرى لنقل شخصية ما ، من المستوى الكوميدي إلى مستوى أعلى ، في تقديمها بئسة ، مثألة ؛ فالآلام تنقل شخصية مضحكة إلى سجل مختلف ، أكثر رفعة . هكذا ، نجد أن الوجه التقليدي للبخيل في الكوميديا ، يسهم في تشييد شخصية جديدة ، هي شخصية الرأسمالي ، كما يتيح الصعود إلى المرتفعات المأسوية لشخصية « دمبي » في رواية ديككنز (٤٠) .

وتكتسي إعادة تنبير تشخيص شعري ينتقل إلى النثر ، أو بالعكس من النثر إلى الشعر ، أهمية خاصة . وعلى هذه الشاكلة ، وُلِدَتِ الملحمة البارودية في العصر الوسيط ، ولعبت دوراً جوهرياً في التحضير لظهور رواية الخط الثاني (مقارنتها الكلاسيكية تبلغ الأوج بظهور L, arioste) . ولا جدال في إن إعادة تنبير تشخيصات منقولة من الأدب إلى مجال فنون أخرى - الدراما ، الأوبرا ، الرسم - هي عملية ذات دلالة كبيرة . والمثال الكلاسيكي في هذا الصدد هو : إعادة التنبير القوية التي أنجزها الموسيقي تشايكوفسكي لرواية بوشكين أوجين أونفغين ، فهي عملية جدّ هامة بسبب التأويل ذي الطابع البورجوازي الصغير لشخص هذه الرواية التي حُجِبَ الجانب البارودي فيها (٤١) .

هذه هي سيورة إعادة التنبير ، ويجب أن نُقرَّ لها بأهميتها الكبيرة والمخصصة داخل تاريخ الأدب . وإن الدراسة الأسلوبية ، الموضوعية ، لرواية العصور البعيدة ، تفرض علينا أن نأخذ بالاعتبار ، جدياً هذه السيورة ، وأن نربط بدقة ، بين الأسلوب الذي ندرسه ، وبين الخلفية الحوارية للتعهد اللغوي الخاص بعصره . فضلاً عن ذلك ، فإن تلخيص إعادة التنبيرات اللاحقة لشخص رواية ما ، مثلاً شخصية دونكشوت ، يكتسي أهمية كشفية كبرى ، مويوسع دائرة تأويلها الأدبي والأيدولوجي . ذلك أن الوجوه الكبيرة للرواية - ولا بأس من أن نُكرَّرَ ذلك - تستمر في النمو وفي الانتشار حتى بعد خلقها ، وهي قادرة على أن تتحول داخل أعمال أدبية لعصور أخرى ، جد بعيدة عنها وعن ساعة ميلادها الأول .

(١) لانستطيع ، هنا ، الدخول في جوهر معضلة تعالقات اللغة والأسطورة . وفي الكتب التي نتحدث عن هذا الموضوع ، نجد أن المسألة قد عولجت ، إلى أمد قريب ، على المستوى السيكلولوجي ، ومن زاوية نظر متصلة بالفولكلور ، وبدون علاقة مع المعضلات الملموسة لتاريخ الوعي اللغوي (مثلاً عند ستيهال ، لازريس ، ووندت ، وآخرين ...) وفي الاتحاد السوفياني ، طرحت هذه المسائل في علاقتها الجوهرية من لدن بوتينا وفيلسوفسكي .

(٢) بدأ هذا المجال الافتراضي في الدخول ، لأول مرة ، إلى مجال العلم ، عند دراسة « إحنة الدلالات » .

(٣) إن الصور الذاتية الساخرة في أهجيات هوارس ، مشهورة ، وفيها نجد أن الموقف المتكلم تجاه « أنا » يشتمل دائماً على أسلبة بارودية تخص السلوكات المألوفة ، ووجهات نظر الآخرين والآراء الجارية . ونجد ، أيضاً ، أهجيات ماركيس فارون أكثر قرباً من التوزيع الروائي للمعنى . واستناداً إلى الشنرات المتبقية من تلك الأهجيات ، يمكننا أن نحكم على الأسلبة البارودية في الخطاب العالم والوعي .

(٤) نجد عناصر للتوزيع المنسق عن طريق التعدد اللغوي وأيضاً من خلال بنور لأسلوب النثر الأصيل ، في نص « الدفاع » لسقراط . وبصفة عامة ، فإن وجه سقراط وأقواله تتخذ ، عند أفلاطون ، الطابع نفسه للنثر . غير أن أشكال السيرة الذاتية الإغريقية المتأخرة زمنياً ، وكذلك السيرة الذاتية المسيحية ، تكتسي أهمية خاصة ، فهي تفرق التاريخ - الاعتراف بتحول يتم من خلال عناصر رواية المغامرات والطابع التي يمكن أن نتعرف عليها (مادامت الأعمال نفسها لم يحتفظ بها) ديون كريزوستوم ، جوستان - مارتير ، سيريان ، وأيضاً مايمسي Le Cycle des légendes bltémentines وأخيراً ، نجد العناصر نفسها عند بؤيس Boèce .

(٥) من بين الأشكال البلاغية الهيلينية جميعها ، نجد أن جنس القدرح اللاذع هو الذي يشتمل على أكبر عدد من الإمكانات الروائية . فهو يقبل بل ويستلزم تنوع الصيغ اللفظية ، والتشخيص الدرامي والبارودي الساخر لوجهات نظر الآخرين ، إنه يسمح بمزج الأبيات الشعرية مع النثر ، الخ .

(٦) يكفي أن نذكر في هذا الصدد ، رسائل سيرون إلى أتيكيس Atticus .

(٧) يُراجع في هذه المسألة كتاب كريفتزوف : نظرية الرواية (موسكو ١٩٢٧) ، وأيضاً المقدمة التي كتبها بولديراف لترجمة رواية أشيل تاتيس : مغامرات لوسبي وكتيفون ، (نشر الأدب العالمي ، موسكو ١٩٢٥) . هذه المقدمة توضح مسألة رواية السفسطائين .

(٨) عبرت تلك الأفكار عن نفسها في أول تحليل خصص للرواية وأصبح مرجعاً في الموضوع ، وهو تحليل هيبس Huet سنة ١٦٧٠ . ولم يظهر كتاب مماثل في الموضوع إلا في القرن التاسع عشر ، عندما نشر إروين رود دراسته عن رواية العصور القديمة سنة ١٨٧٦ .

(٩) راجعوا الشكل المتطرف لهذه الطريقة التعبيرية عند ستيرن ، وأيضاً عند جان - بول مع تنوع أكبر في درجات الصوغ البارودي .

- (١٠) هكذا نجد أن بولدريف في المقالة المذكورة ، يسجل أن أشيل تاتيس في تعبيره البارودي يلجأ إلى قيمة الحلم المنذر التقليدية . فضلاً عن ذلك ، يرى بولدريف أن رواية تاتيس تتعد عن النمط التقليدي لتتجه صوب رواية الطابع الهزلية .
- (١١) الكاتب الألماني وولفرام فون إشنباخ ، (١١٧٠ - ١٢٢٠) .
- (١٢) « بارزيفال » هي أول رواية ذات مشكلة ، وأول رواية للتكوين . وهذا المغاير لجنس الرواية يتميز عن رواية التكوين التعليمية الخالصة (البلاغة) ، الأحادية الصوت أساساً (مثل روايات تيلميك ، ولا سيرويدي ، وإميل) ويستلزم الثنائية الصوتية . ورواية التكوين الساخرة ، الجانحة بقوة نحو الباروديا ، هي مغاير أصيل لهذا الجنس الروائي .
- (١٣) إن سيرورة ترجمت وتتمل مادة الآخرين لم تتم ، هنا ، بداخل الوعي الفردي لكتاب الرواية : إنها سيرورة طويلة ، تدريجية تتم داخل الوعي الأدبي واللساني للعصر . فالوعي الفردي لم يبدأها ، ولا أنهاها ، وإنما أسهم فيها .
- (١٤) في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر ، ظهرت في كتاب مطبوع جميع روايات الفروسية ، تقريباً ، الموجودة آنذاك .
- (١٥) إن رواية أماديس ، مفصولة عن جنورها الإسبانية ، قد أصبحت رواية عالمية تماماً .
- (١٦) إن شعاع فعل مقولة « اللغة الأدبية » يمكن أن يضيف جماله في بعض الفترات عندما يُشيد جنس نصف - أدبي ، قاعدة صارمة ومميزة (مثلما هو الشأن ، مثلاً ، في الجنس الرسائلي) .
- (١٧) يتميز الأدب الألماني بميل خاص نحو هذه الطريقة في تدنية الأقوال الرفيعة ، بواسطة نشر مقارنات وتدايعات ذات مستوى وضع . وهذه الطريقة التي أدخلها في الأدب الألماني وولفرام فون إشنباخ ، هي التي تحدد في القرن ١٥ ، أسلوب مبشرين مثل جيلر فون كيزر ييغ . وفي القرن ١٦ أسلوب فيشارت . وفي القرن ١٧ الدعوات التبشيرية لأبراهام سانتا كلارا ، وفي القرن ١٨ و ١٩ تحدد أسلوب روايات هيبيل ، وجان بول .
- (١٨) من ثم المكتسبات التركيبية الهامة للرواية الرعوية إذا قُورنت برواية الفروسية : فُعل مركز بقوة ، « إتقان » جميل ، تطور للمنظر المؤسَّس . ويجب أن تُسجل كذلك ، إدخال الميثولوجيا الكلاسيكية والآيات الشعرية إلى النشر .
- (١٩) إن « حوارات الموت » جسد منتشرة ، والعنصر المميّز فيما هو : أن تعد الأشكال نقدم إمكانية التحدّث حول نيمات مختارة (معاصرة وحالية) ، مع حكماء ، وعلماء ، وأبطال من جميع الأقطار ، وفي كل العصور .
- (٢٠) انظر في لاس تري L'Astrée التكرّر الحقيقي الذي تتخفّى وراءه شخصيات العصر الواقعية .
- (٢١) هكذا ، نجد فكرة الاختيار تنظم ، بتناغم وتحفّظ عجيب ، قصيدة كمشهورة منظومة بالفرنسية القديمة ، عنوانها : حياة أليكسي (Vied'Alesais) وفي روسيا ، عندنا ، مثلاً ، حياة تيدورزد ولايتشورا .
- (٢٢) إن فسط مثل هذه الاختبارات ، المفروضة على ممثلي جميع أنواع الافكار والاتجاهات المسائرة للموضة ، هو فسط كبير في الإنتاج الضخم لروائيي الدرجة الثانية .
- (٢٣) حياة لازاريلو دو تورميس هي أول رواية شطارية .
- (٢٤) صحيح أن مفهوماً بهذا الاتساع قلما يكون امتيازاً لهذا النموذج : فالمادة الإشكالية والبيكولوجية هي ، في غالب الأحيان ، مبتذلة . ولذلك فالنموذج الثاني هو أكثر وضوحاً وصفاء .
- (٢٥) أخذنا هذا الاصطلاح عن ديبليوس Dibelius

- (٢٦) كريستوف وييلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) كاتب وشاعر ألماني .
جون كارل ويتزيل (١٧٤٧ - ١٨١٩) هو مؤلف Tobias Kravt
كريستيان فردريك بلانكنبورغ (١٧٤٤ - ١٧٩٦) دارس للإستيقا ومنظّر للأدب ، أُلّف : بحث عن الرواية ، ونظرية عامة للفنون
الجملية .
- (٢٧) كوتفريد كيلير (١٨١٩ - ١٨٩٠) (gattfried Keller) كاتب سويسري ، أُلّف : هنري الأخضر و : أهْلُ سيلدويل ، و : سبع
أساطير .
- (٢٨) مفهوم أننا لا نتحدث هنا، الا عن الخطاب المثير للانفعال المتصل بخطاب الآخرين بكيفية جدالية ودفاعية، ولا نتحدث عن باتوس
التشخيص ذاته، الذي هو باتوس غيري، أدبي، خالص، وفي غير حاجة إلى الاصطلاح النوعي.
- (٢٩) وخاصة في الباروك الألماني .
- (٣٠) نجد ذلك ، بشكل أو بآخر عند فيلندفع ، سموليت ، وسترن . وفي ألمانيا ، عند ميزوس ، فييلاند ، ميلر ، وآخرين . وهؤلاء
الكتاب جميعهم ، عند معالجتهم الأدبية لمسألة الباتوس العاطفي (والتعلّيمي) في علاقته بالواقع ، يتبعون نموذج رواية دونكشوت التي يبدو
تأثيرها حاسماً . (يمكن أن نراجعوا ، في الأدب الروسي ، دور لغة ريشاردسون في التنسيق المتعدد الأصوات داخل رواية بوشكين : أوجين
أو نعين) .
- (٣١) بوشكين : محكيات بيبليكين .
- (٣٢) بوشكين : ابنة القبطان .
- (٣٣) مفهوم أننا نتكلم هنا عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد الأعلى لجنس . ومن الواضح أن الدراما الواقعية المعاصرة
تستطيع أن تتوفر على لغات متنوعة ومتعددة .
- (٣٤) لا نعالج هنا مشكلة تأثير الكوميديا على الرواية ، والأصل الممكن ، انطلاقاً من الكوميديا ، لبعض مغايرات المحتال ، والمهرج ،
والأبله . ومهما تكن أصولهم ، فإن وظائفهم تتغير داخل الرواية ، وفي إطار الرواية تنمو إمكانيات جديدة تماماً بالنسبة لهذه الوجوه .
- (٣٥) سبق القول بأن الصوغ الحوارية الكامنة للغة المثيلة في الخط الأسلوبي الأول ، مثله مثل خصومته الجدالية مع تعدد لغوي خشين ،
يوجد هنا (في الخط الثاني) مُحْيِئاً .
- (٣٦) ميخائيل بريشفين (١٨٣٣ - ١٩٥٤) : أسلوبي أصيل وقصاص ذو حساسية نفاذة .
- (٣٧) Simplicius Simplicissimus : عنوان رواية شهيرة للكاتب الألماني كرسstof فون كيرميلشوزن الذي عاش خلال القرن السابع
عشر (١٦٤٢ - ١٦٧٦) .
- (٣٨) إن هذا الفهم يستتبع كذلك تقويماً للرواية ، وليس فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق ، بل أيضاً التقويم الأيديولوجي ، لأنه لا يوجد فهم
أدبي غير تقويمي .
- (٣٩) ألكسندر بيستوجيف ، الملقب ب مارلانسكي Marlinski (١٧٩٧ - ١٨٣٧) ، كاتب روسي رومانسي غزير الإنتاج لكن بدون
روح ، منافس عديم الأصالة لجوته ، وهيغو ووالترسكوت .
- (٤٠) شارل ديكنز في روايته Dombey and Son
- (٤١) إن مشكلة الخطاب الثنائي الصوت ، البارودي ، والساحر (وبدقة أكثر مشكلة تشابهاته) في الأوبرا ، وكذلك الموسيقى وتصميم
الرقص (رقصات بارودية) هي مسألة بالغة الأهمية .

تحليل رواية تولستوي «البعث»

بعد مرور أكثر من عشر سنوات على الانتهاء من «آناكارنينا» (١٨٧٧) أنجز تولستوي روايته الأخيرة «بعث» (١٨٩٠). وخلال هذه السنوات العشر، حصلت «الأزمة» الشهيرة التي ستقلب الحياة الشخصية لتولستوي وكذلك إيديولوجيته وإنتاجه الأدبي، مما جعله يتخلى عن ممتلكاته (لِفائدة أسرته)، وينقض معتقداته الماضية ورؤيته للعالم، وينكر عمله الأدبي.

ومثل هذا الانقلاب في الرؤية للعالم وفي الحياة الشخصية، أحس به معاصرو تولستوي إحساساً قوياً وفهموه على أنه بمثابة أزمة. اليوم، يرى العلم المسألة بكيفية مختلفة، ذلك أننا نعرف أن مقدمات هذا الانقلاب كانت توجد سلفاً في أعمال تولستوي الشاب، ونعرف أنه منذ السنوات الممتدة بين ١٨٥٠ - ١٨٦٠ كانت تظهر بوضوح اتجاهات ستجد مجالاً للتعبير عن نفسها منذ ١٨٨٠ في «الاعتراف» وفي الحكايات الشعبية والمحاولات الفلسفية الدينية وكذلك في وضع تولستوي لبعض مبادئ الحياة موضع تساؤل جذري. ونعرف أيضاً أن هذا الانقلاب لا يجب أن يفهم باعتباره حدثاً يخص حياة تولستوي وحده، بل كان، في الواقع مستجيباً لتطور السيرورات الاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية المعقدة التي كانت تجري آنذاك في المجتمع الروسي والتي كانت تقتضي من الكاتب أو الفنان الخاضعين في تكوينهما لفترة سابقة، أن يعيدا النظر في توجيه أعمالهما. وفي الثمانينات بالضبط (١٨٨٠)، حصلت «إعادة التوجيه الاجتماعي» لإيديولوجيا تولستوي ولإبداعه الأدبي. وكان ذلك هو الجواب المطلوب من لدن الشروط الجديدة لتلك الفترة.

منذ الخطوات الأولى على درب الأدب، تميزت الرؤية للعالم عند تولستوي وكذلك عمله الأدبي، بل وحتى أسلوب حياته، بموقف معارضة للتيارات السائدة في عصره. بدأ مثل «تقليدي مناضل» يدافع عن تقاليد القرن الثامن عشر، وعن مبادئه، وعن روسو، وعن موجة العواطفية الأولى.

ولما كان مناصراً لمبادئ بالية، فقد تشيع للمجتمع البطريركي الخاضع لسيطرة ملاك الأراضي والقائم على الرق، كما عارض بقوة قيام علائق اجتماعية جديدة متولدة عن ضغط البورجوازية

الليبرالية . كان تولستوي خلال السنوات ١٨٥٠ - ١٨٦٠ يرى أن كاتباً مثل تورجنيف ، هو ديمقراطي أكثر من اللازم مع أنه كان مُمثلاً للتيارات الأدبية المعبرة عن طبقة النبلاء الروسية . في تلك الفترة ، كان يوجد في النقطة المركزية لأيديولوجية تولستوي وإبداعه الأدبي ، مفهوم التنظيم البطريكي للأسرة ، وللملكية العقارية مع جميع العلاقات البشرية المنحدرة من هذه الأشكال الاجتماعية . وهي علائق مُؤمّلة بعض الشيء ومفتقرة ، في التحديد الأخير ، للواقع التاريخي الملموس .

إن الملكية العقارية البطريكية منظوراً إليها من واقعها الاجتماعي الاقتصادي ، كانت توجد آنذاك ، خارج الصيرورة التاريخية . لكن تولستوي لم يصبح مع ذلك ، المعلق السنتاتالي على « اعشاش الأسياح »^(١) الأخيرة ، تلك البقايا العتيقة من العهد الإقطاعي . وإذا كان صحيحاً أن رومانسية معينة خاصة بهذا العالم الإقطاعي المحتضّر ، تكون جزءاً ملتصقاً برواية « الحرب والسلام » ، فإنه لا يقل عن ذلك وضوحاً أن هذه الرومانسية لا تكون الخاصة الغالبة في هذه الرواية . ذلك أن المجتمع البطريكي مستحضر عند تولستوي عبر سيمفونية غنية بالصور والمشاعر والانفعالات . إنه مرتبط بادرّك عميق لعلائق الإنسان بالطبيعة إلا أنه لا يكوّن منذ البدء ، سوى خلفية يمتزج فيها الواقعي بالرمزي وتضيف إليها الفترة عناصر واقع اجتماعي آخر .

ليست البداية عند تولستوي ، هي العالم الواقعي للمالك العقاري ، ذلك الوسط الجامد القائم على الرّق والمنغلق على ذاته والمعادي لكل تجديد . بل إن تولستوي يتبع مقاربة أخرى : اصطلاحية بعض الشيء ، بدون شك ، إلا أنها مُتَشَبِّهة بعمق للشعارات الاجتماعية المطروحة في سنوات ١٨٦٠ ، مما جعلها متلقية لتعدد الأصوات المنبعثة من فترة جد غنية بالصراعات والتوترات الإيديولوجية .

وانطلاقاً ، بالتحديد ، من هذه الرؤية للملكية العقارية الإقطاعية ، المؤسّبة نصفياً ، استطاع تولستوي أن يتطور بكيفية مُطرّدة نحو مثله الاجتماعي الأعلى الذي تجسده الاسبة (isba) (مسكن خشبي يقطنه الفلاحون الروس) . لأجل ذلك ، فإن انتقاد الرأسمالية الوليدة وانتقاد كل ما كان يسندها سواء على الصعيد البيكولوجي أو على الصعيد الإيديولوجي ، قد اعتمد عند تولستوي ومنذ وقت مبكر ، على بنية اجتماعية تحته أكثر اتساعاً من بنية الحياة التقليدية للملكية العقارية المرتكزة على الرّق . وهذا المظهر الآخر لعالم تولستوي ، هذه اللذة العارمة للعيش التي تلون مجموع أعمال تولستوي قبل الأزمة ، لم تكن في جزئها الكبير ، سوى التعبير عن هذه الأشكال الاجتماعية الجديدة والصاخبة التي كانت قد ارتادت ساحة التاريخ^(٢) خلال تلك السنوات .

كل هذا الذي ذكرناه ، كان يسهم في تكوين روح تلك الفترة : فمن جهة نجد نظاماً تقليدياً مرتكزاً على الرّق ، يلفظ أنفاسه الأخيرة ؛ ومن جهة ثانية ، كان هناك عالم إيديولوجي قليل التمايز وخاص بفئات اجتماعية جديدة . ولم تكن الرأسمالية قد شرعت بعد في تركيز وتوزيع القوى الاجتماعية التي كانت شعاراتها الإيديولوجية ما تزال مختلطة وكانت تتداخل فيما بينها بألف طريقة وخاصة في مجال الإبداع الفني . والواقع أن الفنان كان يستطيع أن يتوفر على بنية اجتماعية تحته

واسعة بالرغم من أن هذه البنية كانت تنطوي على تناقضات داخلية كامنة لم تكن تتبدى بعد في وضع النهار ، مثلها مثل تناقضات الاقتصاد لتلك الفترة . إن الحقبة كانت تُراكمُ التناقضات ، إلا أن إيديولوجيتها ، وبخاصة في مجال الفن ، ظلت ساذجة في معظمها ما دامت تلك التناقضات لم تكن قد انكشفت أو عُدت راهنة .

فوق هذه البنية التحتية الاجتماعية الواسعة اللامتناهية وغير الكاشفة لتناقضاتها ، شيدت المجاميع الروائية الضخمة لتولستوي . بل إن سذاجتها وتناقضاتها الداخلية غير المقصودة هي التي كونت غناها وعظمتها عن طريق إدراج وجوه وأشكال ووجهات نظر ، وتقييمات تعبر عن مواقف اجتماعية متنافرة ومفتقرة إلى التجانس . وهذا هو ما يميز ملحمة « الحرب والسلام » ، وكذلك القصص والمحكيات ، بل وحتى رواية « أنا كارنينا » .

بدأت سيرورة التمايز منذ سنوات ١٨٧٠ . كانت الرأسمالية قد استقرت مُحددةً بمنطق شرس حقل القوى الاجتماعية ، مفرقة الأصوات الإيديولوجية ، معطية لكل صوت وضوحاً أكثر ، ومقيمة في كل الأنحاء حدوداً دقيقة . وقد تسارعت هذه السيرورة أيضاً خلال السنوات ١٨٨٠ - ١٨٩٠ وهي الفترة التي أتمت خلالها التيارات الإيديولوجية بالمجتمع الروسي ، تمايزها : فلمدافعون التشبثون بالنظام البطريكي التقليدي ، والبورجوازيون الليبراليون من كل صنف ، والشعبيون ، والماركسيون ، جميع هذه التيارات تمايزت عن بعضها البعض ، ووضعت إيديولوجيتها الخاصة التي تنحو ، نتيجة لِقْطَاقِ صراع الطبقات ، إلى أن تتميز بدقة أكبر من قبل . ومنذئذ تحم على المبدع أن يختار توجهه بدون التباس داخل هذا الصراع الاجتماعي ، خوفاً من أن يخسر ملكاته الإبداعية .

إن الأشكال الفنية خاضعة بدورها لهذه الأزمة الداخلية حيث تتمايز وتتحاينُ التناقضات الكامنة . فالملحمة التي كانت تجمع تحت نفس الإضاءة الفنية ، عالم نيكولا روستوف ، عالم بلاطون كراتيف وعالم بير بيزوكوف ، وعالم الأمير الشيخ بولكونسكي ، أو الرواية حيث ليفين يجد ، بدون أن يكف عن أن يكون مَلَاكاً للأرض ، طمأنينة روحه بالقرب من إله الموجد .. هذه الأشكال أصبحت في سنوات ١٨٩٠ ، مستحيلة . ذلك أن التناقضات التي تشتمل عليها ظهرت جلية في عمق العمل الأدبي ذاته ، مفككة من الداخل وحدته ، مثلما أنها كانت قد انفجرت في واضحة النهار داخل الواقع الاجتماعي والاقتصادي الموضوعي .

وخلال هذه الأزمة الداخلية التي أثرت في إيديولوجية تولستوي وفي نشاط إبداعه الأدبي على السواء ، بدأ يتجه صوب عالم طبقة الفلاحين البطريكية . ولحد هذه الفترة ، كان نفْيُ الرأسمالية ونقد الحضارة المدنية يتآن انطلاقا من مواقف عزيزة على طبقة نبلاء قروية تقليدية وغير متشبثة كثيراً بالمواضعات . وآلآن ، أي منذ ١٨٩٠ ، بدأ النفْي والنقد يتآن من مواقع طبقة فلاحين تقليدية هي في نفس الآن ، ذات مواضعات اجتماعية ومفتقرة لواقع تاريخي حقيقي وملموس . من ثم فإن عناصر الرؤية للعالم لدى تولستوي التي لم تكن ، أول الأمر ، موجهة إلا نحو هذا القطب الثاني للعالم الإقطاعي الذي كان الفلاح يُكوّنه ، والتي كانت تتعارض بُعْثُف مع كل واقع ثقافي واجتماعي

وسياسي محيط بها ، ستتولي منذ الآن على كل تفكيره وَتُرْغِمُهُ على أن يرفض بصرامة جميع ما لا يتلاءم معها .

لقد نجح تولستوي ، باعتباره مفكراً إيديولوجياً وأخلاقياً ومبشراً ، في أن يتناغم مع طبقة الفلاحين ، وفي أن يصبح حسب تعبير لينين ، الناطق باسم ملايين الناس الممثلين لهذه الطبقة الاجتماعية :

« إن تولستوي عظيم بصفته مترجماً لأفكار وعقلية ملايين الفلاحين الروسين أثناء اندلاع الثورة البورجوازية في روسيا . تولستوي أصيل لأن مجموع أفكاره إذا أخذت ككل ، تعبر بكيفية صائبة عن خصوصيات ثورتنا باعتبارها ثورة بورجوازية فلاحية . من هذه الزاوية ، فإن التناقضات الموجودة في أفكار تولستوي ، هي مرآة حقيقية للشروط المتناقضة التي جرى فيها النشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا^(٣) » .

لكن إذا كان اتجاه جديد ، جذري وَمُتَجِّة الآن نحو الفلاح ، قد تحقق داخل الرؤية للعالم عند تولستوي وفي أفكاره الفلسفية واعتباراته التجريدية عن الأخلاق ، فإننا نلاحظ بالمقابل ، في مجال الإبداع الفني ، أن إعادة التوجيه ظهرت أكثر تعقيداً وصعوبة . ليس مجرد صدفة إذا كان النشاط الفني بمعنى الكلمة لتولستوي قد أصبح في المرتبة الثانية منذ نهاية سنوات ١٨٧٠ ، بعد أن تَوَارَى خلف أعماله المتصلة بالفلسفة الدينية وبالفلسفة الأخلاقية . فبعد أن تخلى تولستوي عن طريقته القديمة ، فإنه لم يتوصل قط إلى تشييد أشكال فنية جديدة تكون ملائمة لتوجيهه الاجتماعي الجديد . والسنوات الممتدة بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ تتطابق في عمل تولستوي مع فترة أبحاث شكلية مكثفة قام بها لِخَلَقَ أدب فلاحى .

إن الإسبة الفلاحية بعالمها الخاص بها وبوجهة نظرها عن العالم ، كانت منذ البدء ، حاضرة في أعمال تولستوي ، إلا أنها لم تكن تكون سوى حلقة ولم تكن تظهر إلا من خلال بلورة مَوْشُورِيَّة هي رؤية الشخص المبحر من عالم اجتماعي آخر ؛ أو أنها أيضاً كانت معطاة باعتبارها مصطلحاً ثانياً يدل على نقيضه أو على توازن (كما هو الحال في « الموقى الثلاثة ») .

فالفلاح ، هنا ، منظور إليه من طرف شخص نبيل وعبر مَشَاغِلِهِ ، فهو لا يقدم مبدأ تنظيم داخلي للعمل الأدبي . أكثر من ذلك ، فإن وضعية الفلاح عند تولستوي تستبعد أن يكون محركاً للفعل . فالفلاحون هم بالنسبة للكاتب ، مثلما هم بالنسبة لشخص رواياته ، موضوع اهتمام ومثل أعلى يتطلع إليه ، وليسوا مطلقاً مركزاً تَنْتَظِمُ الرواية من حوله . سجلت صوفيا تولستوي^(٤) في أكتوبر ١٨٧٧ ، بمذكراتها ، هذا الاعتراف ذا الدلالة القوية على لسان ليون تولستوي :

« إن عادات الفلاحين بالنسبة لي ذات أهمية خاصة وصعبة على الفهم . وعلى العكس ، بمجرد ما أُشْرِعُ في وصف وجود أناس من طبقتي ، أُحْسِنُ وكأني في بيتي » .

كان تولستوي منشغلاً منذ أمد طويل بمشروع رواية فلاحية . وفي سنة ١٨٧٠ ، وقبل كتابة آنا

كارنينا ، كان ينوي أن يكتب رواية يكون بطلها بمثابة نموذج شبيه بـ « إيليا مورومي »* ، موجيك في أصله ، لكنه جامعي في تكوينه . وبعبارة أخرى ، كان تولستوي يريد أن يتدع نمطاً من الفلاح حسب روح الملحمة الشعبية^(٥) . وفي سنة ١٨٧٧ عندما كان يُنهي آنا كارنينا ، سجلت زوجته في مذكراتها الحديث التالي :

« - آه ! إنهاء هذه الرواية [يقصد آنا كارنينا] في أقرب وقت لأبدأ شيئاً آخر . إن فكري الآن جدّ واضحة . فلن يكون عمل أدبي جيداً يجب أن نحجب فيه الفكرة الأساسية . هكذا ، في « آنا كارنينا » أحب فكرة العائلة ، وفي « الحرب والسلام » أحببت فكرة الأمة كما وُلِدَتْ في حرب سنة ١٨١٢ . ومنذ اليوم أرى بوضوح أنني في عملي المقبل ، سأحسب فكرة الشعب الروسي بصفته قوة مُعْتَصِبة » .

يطالعنا هنا ، مفهوم جديد للرواية عن الديسميرين ، وهي الرواية التي كان مشروعها في ذهن تولستوي . منذ الآن يتحتم أن تكون تدقيقاً رواية فلاحية موضوعها المركزي هو احتمالاً الفكرة التي صاغها ك . ليقين عن أن الرسالة التاريخية للفلاح الروسي تتمثل في استعمار أراضي شاسعة من آسيا . وهذه المهمة التاريخية تتحقق حصراً في إطار العمل الزراعي ومن خلال تشييد حياة بطريكية .

هكذا تخيل تولستوي ديسميراً وجد نفسه من جديد في سيريا وسط الفلاحين المعمرين . ونشهد ، عندئذ ، تغييراً في المنظور : في « الحرب والسلام » يظهر بلاطون كراتيف الشخص الساذج ، فقط كعنصر من عالم بير بوزوكوف . والآن نلاحظ عكس ذلك : بير مندمج في حقل رؤية الموجيك الذي هو العنصر الحقيقي في التاريخ . فالتاريخ ليس هو « ١٤ ديسمبر » وساحة السيونا* ، بل هو حركة هجرة الفلاح المتضرر من المالك . على أن هذا المشروع للرواية لم ينجز ، ولم تبق منه سوى بعض التخطيطات .

لقد أنجز تولستوي مقاربة للمعضلة التي يطرحها الأدب الفلاحي وذلك من خلال « المحكيات الشعبية » التي كتبها لا عن الفلاحين بل من أجلهم . فقد توصل تولستوي ، هنا ، حقيقة إلى تشييد أشكال جديدة ، هي ، بالرغم من أنها تظل في بعض جوانبها تقليدية ومرتبطة ببعض الأجناس الفولكلورية ، مثل المثل الشعبي ، أشكالاً جد أصيلة يتحققها الأسلوب . غير أن هذه الأجناس الأدبية تستتبع أشكالاً قصيرة ولا تؤدي إلى الرواية الفلاحية ، كما أنها لا توصل إلى الملحمة الفلاحية .

لذلك ابتعد تولستوي ، أكثر فأكثر ، عن الأدب ، وصاغ رؤيته للعالم في شكل المحاولة والمقالة

(*) بطل أسطوري في الملاحم الشعبية الروسية .

(*) إشارة إلى هبة الديسميرين التي قامت يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ ، والتي جرت مرحلة أحداثها الحاسمة بساحة السيونا في مدينة سانت سبورغ بطبر .

والبحث ومنتخبات الأقوال المأثورة لمختلف المفكرين (أفكار لكل الأيام) الخ .. والأعمال الأدبية حقاً لهذه الفترة (موت أيقان إليتش ، سوناته لكروترز الخ ..) كُتِبَتْ حسب طريقته القديمة ، لكن مع حضور راجع للنقد وللإتهام وللأخلاقية التجريدية . ذلك أن المعركة الحامية ، لكن بدون أمل ، التي خاضها تولستوي لإقامة شكل فني جديد ، انتهت دائماً بانتصار الأخلاقي على الفنان : وجميع أعمال هذه المرحلة تحمل أمانة هذا الصراع .

وإذن ، فإن مشروع « بعث » آخر رواية لتولستوي ، بزغ إلى الوجود في الوقت الذي كان تولستوي يكافح بكل قواه من أجل إعادة توجيه اجتماعي للخلق الفني ؛ ومنذئذ بدأ عملاً طويلاً وشاقاً تتخلله أزمات .

إن « بعث » بينيتها ، تتميز جذرياً عن روايات تولستوي السابقة . وبالنسبة للجنس الروائي ، يجب أن تُصنّف على حدة . فإذا كانت « الحرب والسلام » يمكن أن تُحدّد بوصفها رواية تاريخية وعائلية (مع توجّه نحو الملحمية) ؛ وإذا كانت « أناكارينا » تنتمي إلى الجنس النفسي والعائلي ، فإن « بعث » يجب أن تُحدّد بمثابة رواية اجتماعية - إيديولوجية . أنها ، بخصائصها النوعية ، يمكن أن تصنف ضمن نفس خانة رواية « ما العمل ؟ » لتشير نشيفسكي ، ورواية « خطأ من » . إذا نظرنا جهة الأدب الأوربي سندرجها ضمن جنس روايات جورج صاند . إن هذا النوع من الرواية يركز على أطروحة إيديولوجية متصلة بالتنظيم الاجتماعي مثلما هو مرغوب فيه ، وكما يجب أن يكون . وانطلاقاً من هذه الأطروحة ، تخضع أشكال المجتمع والعلاقات الاجتماعية ، لنقد منهجي ؛ وهو نقد تضاف إليه إما تدليلات مصوغة باعتباريات تجريدية ، أو أحياناً ، محاولات لتشخيص مثل أعلى طوبوى .

هكذا فإن مبدأ تنظيم الرواية الاجتماعية - الأيديولوجية لا يوجد في حياة الفئات الاجتماعية - كما هو الحال في الرواية الاجتماعية التي تصف هذه الحياة ، ولا في الصراعات النفسية المتولدة عن العلاقات الاجتماعية المحددة - كما في الرواية النفسية - الاجتماعية - ، بل يكون مبدأ تنظيم الرواية هو أطروحة إيديولوجية معبرة عن مثل أعلى اجتماعي وأخلاقي من خلاله يتمّ التشخيص النقدي للواقع .

لذلك ، وباتفاق مع خصائص الجنس الذي تنتمي إليه رواية « بعث » ، نجدها تتكوّن انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

(١) النقد المنهجي لجميع العلاقات الاجتماعية القائمة .

(٢) تشخيص « الحالة » التي تتكوّن الحياة السابقة للبطل ، أي البعث الأخلاقي ل « نيكليدوف » و « كاتيا ماسلوف » .

(٣) التطورات العامة لوجهات نظر الكاتب الاجتماعية والأخلاقية والدينية .

صحيح أن هذه العناصر كانت حاضرة في الروايات السابقة لتولستوي إلا أنها لم تكن تضطلع في تأليفها بسوى وظيفة ثانوية . كانت الوظيفة الأساسية من نصيب عناصر أخرى : التشخيص

التقييمي للحياة الفيزيقية وحياة الروح في السياق الاجتماعي البطريكي والملاكي ، مع رُحجان كفة الحياة العائلية ، وكذلك تشخيص الطبيعة وحياة « إنسان الطبيعة » . لم يعد هناك من أثر لذلك في رواية « بعث » . ويكفي للاقتناع بذلك ، أن نُذَكِّرَ بالدور الضعيف الذي يلعبه ، في أناكارينا ، نقد الثقافة الحضرية والمؤسسات البيروقراطية والحياة العمومية - وهو نقد ينطلق به في الرواية قسطنطين ليفين ، والذي يتجلى أيضاً مِنْ أزمة ليفين الأخلاقية ومن بحثه عن معنى للحياة ! لكن في « بعث » نجد هذه التيمات التي ذكرناها ، وحدها تحدّد بنية الرواية .

كل ذلك له عواقب على تأليف « بعث » التي هي ذات بساطة خاصة إذا قارناها بأعمال سابقة لتولستوي كانت تتميز بمحضور عدّة تَوَيَّاتٍ سردية مستقلة مترابطة فيما بينها داخل حبكة من خلال علائق صلبة وجوهرية . مثلاً ، في رواية « أنا كارينا » : نجد عالم آل أوبولونسكي ، وعالم كارينا ، وعالم آنا وفرونسكي ، وعالم آل شتشيربان ، وعالم ليفين ، وجميع هذه العوالم مقدمة تقريبا من الداخل ، مع دقة وإتقان أصيلين . وحدها الشخصيات الثانوية مقدمة من خلال البلورة الموسورية التي تُولِّفُها نظرة الأبطال الأساسيين : البعض من تلك الشخصيات منظور إليه من خلال ليفين ، والبعض الآخر من خلال فرونسكي ، وآنا ، الخ ... بل إن شخصية مثل « كوزنيسف » تكون أحيانا موضوعاً لحكي مستقل . وجميع هذه العوالم وثيقة الصلة فيما بينها ، ومندرجة في حزمة مُتَضَامَةٍ من الروابط العائلية ومن العلائق الجوهرية الأخرى . في « بعث » يتركز الحكي على « نيكليودوف » وحده ، وجزئياً على كاتيا ماسلوفا . وجميع الشخصيات الأخرى وبقية العالم ، تقدم من خلال رؤية نيكليودوف . إن شخصيات هذه الرواية ، باستثناء البطل والبطلة ، ليست مترابطة فيما بينها ، وما من شيء مشترك بينها سوى الدُّخُولُ عَرَضاً في علاقة مع نيكليودوف .

وإذن ، فإن « بعث » ليست سوى سلسلة من اللوحات المشخصة للواقع الاجتماعي من زاوية نقدية عفيفة . والخيط الرابط بين هذه اللوحات هو النشاط الخارجي والداخلي لنيكليودوف ؛ وتُفَضِّي الرواية إلى الأطروحة التجريدية للكاتب والتي يُدَعِّمُها باستشهادات من الإنجيل .

ولا جدال في أن نقد الواقع الاجتماعي ، خاصة ، بالنسبة للقاري اليوم ، هو العنصر الأكثر أهمية والأكثر حملاً للمعنى . ويهتم هذا النقد بمجال جد واسع ، أكثر اتساعاً ممّا نجده في أية رواية أخرى من روايات تولستوي . إنه يشمل (هنا ، في بعث) : سجن بوتيريك في موسكو ، وسجون الانتقال في روسيا ، وسيربيا ، والمحكمة ، ومجلس « السينا » والكنيسة والمصالح الدينية ، وصالونات المجتمع الراقي ، والأجواء البيروقراطية ، والإدارة العليا والمتوسطة ، والحامين الليبراليين ، ورجال القانون ذوي النزعة المحافظة أو الليبرالية ، والإداريين على اختلاف درجاتهم : من الوزير إلى حُرَّاس السجون ، ونساء السهرات ، والبورجوازية ، والبورجوازية الصغيرة بالمدن ، وأخيرا ، الفلاحين : كل ذلك مُدمج في تقديمه ، بالرؤية النقدية لـ « نيكليودوف » وللكاتب نفسه . وبعض الفئات الاجتماعية مثل الأنتلجنسيا الثورية ، والعمال ، تظهر هنا ، لأول مرة ضمن العناصر المكوّنة لعالم تولستوي الروائي .

إن نقد الواقع عند تولستوي مُوجَّهٌ (مثلما هو الشأن عند سابقه الشهير جان جاك روسو في القرن الثامن عشر) ضد كل شكل من أشكال المواضعة الاجتماعية بما هي عليه ، وضد كل ما استعمله الإنسان لإخفاء الطبيعة وتمويهها . لأجل ذلك فإن هذا النقد خالٍ من كل تاريخية حقيقية .

تُستهل الرواية برسم لوحة واسعة للمدينة التي تسحق الطبيعة وكل ما هو طبيعي في الإنسان . ويقدم لنا الكاتب بناء المدينة والثقافة الحضرية على أنها محاولة اقترفها بعض مئات من الناس لتشويه قطعة الأرض التي تكذَّبوا فوقها ، وذلك بإخفائها وراء الأحجار حتى لا ينبت شيء عليها ، منتزعين جميع النباتات خائفين إياها بالفحم والبترو ، مقلِّمين الأشجار وطاردين جميع الحيوانات والأطيَّار . وحتى الربيع نفسه الذي تمكن من أن يعيد الحياة لما تبقَّى من الطبيعة ، لا يستطيع شيئاً ضد ثخونة الكذب الاجتماعي وضد المواضعة اللتين ابتكرهما سكان المدن أنفسهم ليمارسوا سلطتهم ، البعض على البعض ، وَلَيَتَحَادَّعُوا وليعذبوا أنفسهم .

هذه اللوحة الفخمة والفلسفية الخالصة التي رسمها تولستوي للربيع في المدينة ، ولصراع الطبيعة ضد الثقافة الحضرية المتعفنة ، لا تَقُلُ في شيء عن أفضل الصفحات التي كتبها روسو ، وذلك لكثافتها وقوتها المقتضية ، وجرأة مفارقاتها . إنه يُعطينا ، دفعة واحدة ، نبرة الفضح الذي سيُتَلو والمتصل بجميع المبتكرات البشرية : السجن ، العدالة ، الحياة الاجتماعية الخ ... وكما هو الحال دائماً عند تولستوي ، فإن الحكمة ينتقل مباشرة من المستوى الأكثر اتساعاً وتعميماً ، إلى مستوى التفاصيل الأكثر دقة مع التسجيل المضبوط لأصغر الإشارات ولأتفه أفكار الناس ومشاعرهم وكلامهم . والانتقال المفاجيء والمباشر من العام إلى الخاص ، هو أحد مميزات فن تولستوي ؛ لكننا نجد استعماله في « بعث » أكثر لفتاً للنظر اعتباراً إلى أن التعميم فيها أكثر تجريداً وأكثر فلسفة ، والتفاصيل أكثر صغراً وجفافاً .

وتشخيص العدالة في هذه الرواية ، هو موضوع تشييد على جانب متميز من الدقة والعمق . والصفحات المخصصة له هي أقوى صفحات الرواية . فلنفحصها بانتباه أكثر .

إن الاستشهادات المأخوذة من الأنجيل والموضوعة في صدر الجزء الأول من الرواية على شكل فكرة توجيهية ، تكشف لنا أطروحة تولستوي الأساسية : من غير المقبول أن يتَّوَلَّى إنسان الحكم على إنسان آخر وإدانته . وهذه الأطروحة يدلل عليها الموقف الجوهرى في الرواية : نيكليودوف الذي وجد نفسه في موضع الخلف أي في موضع القاضي خلال محاكمة ما سلوفا ، هو في الواقع مسؤول عن سقوطها وضياعها . ومشهد المحاكمة ، كما تصوره تولستوي ، يوضح كذلك أن لا أحد من القضاة المجتمعين في هذه المحاكمة مؤهل لممارسة هذه الوظيفة : الرئيس وعضلته ذات الرأسين ، وهضمه الجيّد وعلاقته الغرامية بإحدى الخدم ، والقاضي المحترم ذو النظارة المحفوفة بالذهب ، والمزاج المتعكّر بسبب خصومته مع زوجته - ممّا يؤثّر في سلوكه داخل المحكمة - ، ثم القاضي الشجاع المتألم من نَزْلَةِ بمعذته ، ووكيل النيابة المهنوي البليد المدّعي ، وأخيراً الخلفون الذين هم أدنياء ومتباهون مُتَبَجِّحُونَ بأنفسهم ، معترفون بثرثرتهم العقيمة . لا أحد يمكنه أن يكون مؤهلاً

ليحكم ، لأن الحكم في حد ذاته ، مهما كان ، ما هو إلا من ابتكار الناس ، وهو ابتكار غاو وكاذب . أيضاً فإن مُسْطَرَّة الحكم نفسها كاذبة وخالية من المعنى ، وكذلك كل ذلك التقديس الأعمى للشكليات والمواضعات التي تدفن تحتها الطبيعة الحقيقية للإنسان .

هذا هو ما يقوله لنا تولستوي المفكر الإيديولوجي . إلا أن تشخيص المحاكمة ، تلك اللوحة المنجزة ، بمهارة فائقة ، يقول لنا أيضاً شيئاً آخر .

ما هو ، إذن ، ذلك الشيء الذي قيل لنا ؟

في الواقع يتعلق الأمر بمحاكمة للعدالة ، محاكمة لها حوافرها وقدرتها على الاقتناع . إنها محاكمة طبقة النبلاء مجسدة في نيكليدوف ، ومحاكمة القضاة البيروقراطيين والمحلفين البورجوازيين الصغار ، وأخيراً محاكمة المجتمع الطبقي والأشكال الخادعة لـ « العدالة » التي ولدتها هي بنفسها . إن اللوحة التي رسمها تولستوي أمامنا انطلاقاً من تفكير اجتماعي عميق ومقنع ، ما هي إلا إدانة للعدالة الطبقيّة في سياق الواقع الروسي خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠) . ومثل وهذه المحاكمة الاجتماعية تتوفر على أسسها وعلى حوافرها : أنه ليس حكماً أخلاقياً موجهاً لإنسان مجرد ، بل حكم اجتماعي موضوعه العلاقات القائمة على الاستغلال وأيضاً الأشخاص المحسّدون له : المستغلون ، والبيروقراطيون ، الخ ... وفكرة مثل هذه المحاكمة تغدو أكثر وضوحاً وإقناعاً من خلال خلفية التشخيص الفني التي ينسجها تولستوي .

إن مجموع عمل تولستوي مطبوع في العمق ، برسم المحاكمة الاجتماعية . لكن أيديولوجيته المجردة لا تعرف سوى الحكم الأخلاقي الموجة للنفس ، وعدم مقاومة الشر الاجتماعي . وهذا أحد التناقضات الخطيرة عند تولستوي الذي لم يتوصل قط إلى تجاوزه والذي يظهر جلياً في هذه المحاكمة الاجتماعية للعدالة التي قمنا بتحليلها . فالتاريخ وجدليته ، وذلك النفي الذي هو داخل التاريخ ، نسبي فقط وفيه يوجد الإثبات ، هو شيء غريب عن طريقة تفكير تولستوي . لذلك فإن نفيه للعدالة بما هي عليه ، هو نفي مطلق ، وإذن ، بدون مخرج ، وغير جدلي ، إنه نفي متناقض .

غير أن رؤيته وتشخيصه الفني هما أكثر عمقاً : فتولستوي مع رفضه للعدالة الطبقيّة وللبيروقراطية ، يدافع عن مبدأ عدالة مضادة ، عدالة اجتماعية واعية وليست شكلية ، يعلنها المجتمع ذاته وباسمه الخاص .

إن فضح المعنى الحقيقي - أو بالأحرى عَبيّة - كل ما يتم خلال المحاكمة ، قد أنجز بواسطة طرائق فنية محدّدة جيداً ، ولا تظهر لأول مرة في رواية « بعث » بل هي تميز مجموع أعمال تولستوي السابقة . إنه يقدم لنا هذا الفعل أو ذاك وكأنه يتبنّى وجهة نظر رجل يتأمل ذلك الفعل لأول مرّة ولا يعرف شيئاً عن غايته ، وبالتالي فهو لا يدرك سوى المظهر الخارجي للفعل مع جميع التفاصيل الماديّة . إن تولستوي عندما يصف فعلاً ما ، يتحاشى بعناية الكلمات أو العبارات التي أَلِفنا استعمالها للدلالة عليها .

وإلى جانب هذه الطريقة في التشخيص تضاف طريقة أخرى مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً وتكملها ، ومن ثم فهي دائماً تستعمل بقران معها : إنه عندما يصف المظهر الخارجى لهذا الفعل الاجتماعي أو ذاك أو لسلوك متواضع عليه - مثلاً أداء القسم ، افتتاح المحكمة ، قراءة الحكم الخ .. يُبرز دائماً مشاعر الشخص التي تنجز هذه الأفعال . إلا أنه يحدث أن تكون هذه المشاعر ، في كل مرة ، بدون علاقة مع الأفعال ، وتكون غريبة تماماً عنها ، وكثيراً ما تنتمي لاهتمامات مادية أو فيزيقية متدنية . هكذا ، نجد أن أحد أعضاء المحكمة بينما كان يصعد درجات سلم المحكمة باعتزاز أمام الحضور الذين وقفوا احتراماً ، راح يجهد ذهنه ليخمن ، حسب عدد الخطوات المتبقي له ، ما إذا كان العلاج الجديد لنزله المعديه سيكون ناجحاً . وبذلك تكون الإشارة نوعاً ما ، منفصلة عن الشخص الذي ينجزها وتصبح قوة آلية مستقلة عن الناس وخالية من المعنى .

هناك ، في الأخير ، طريقة تعبيرية ثالثة تنضاف إلى الأولى . إن تولستوي لا يكف عن إظهار كيف أن هذه الشكلية الاجتماعية الآلية ، المفصولة عن الإنسان والمفرغة من معناها ، ينتهي بها الأمر إلى أن يستعملها الناس لإرضاء مطامعهم الدنيئة وشرهم الأناني . لذلك يكون واضحاً أن المستفيدين يفعلون كل شيء حفاظاً ودفاعاً عن هذه الأشكال الجتيّة . هكذا ، فإن أعضاء المحكمة ، فيما هم مُنْشَغِلُونَ بأفكار ومشاعر غريبة تماماً عن مسطرة الحكم الموقرة ، وعن بزاتهم المزركشة ، كانوا يستشعرون مع ذلك ارتياحاً متباهاً لكونهم أشخاصاً هامين ومحترمين ، وأيضاً لارتباطهم الشديد بالامتيازات التي توفرها لهم الوظيفية التي يمارسونها .

إن تولستوي ينتهج دائماً نفس الطريقة عندما يريد أن يُعري التضليل وبخاصة في المشهد المعروف ، مشهد القداس الديني المقام في السجن .

عن طريق فضحه للطابع المتواضع عليه ولعبيشة الطقوس الدينية والحفلات الاجتماعية والأشكال الإدارية الخ .. يتوصل تولستوي إلى النفي المطلق لجميع المواقعات الاجتماعية كيفما كانت . وهنا أيضاً تكون أطروحته خالية من كل عنصر جدلي تاريخي . إن ما يشخصه ويعُريه هو المواقعات المغلوطة التي فقدت إنتاجيتها الاجتماعية والتي تحافظ عليها الطبقات الحاكمة لصالح استدامة السيادة الطبقية . والواقع أن المواقعات الاجتماعية يمكن أن تكون مُنتجة ، وهي في الوقت ذاته الشروط اللازمة للتواصل . ثم أليس الكلام البشري الذي كان تولستوي يعرف استعماله بفن متميّز ، هو نفسه ، في نهاية التحليل ، إشارة اصطلاحية متواضع عليها .

إن نهيلية تولستوي هذه ، التي تؤول إلى نكران كل ثقافة إنسانية بوصفها اصطلاحية ومبتكرة من الناس ، هي نهيلية مرتبطة . يكون تولستوي لا يعرف الجدلية التاريخية التي لا تدفن الموتى إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتعويضهم . إن تولستوي لا يرى سوى الموت ، ويُخَيَّلُ إليه أن حقل التاريخ سيظل فارغاً قُبْصَرُهُ مُرْكَز على ما يتفتت ويتحلل ، وعلى ما لا يستطيع ولا يجب أن يظل قائماً : إنه لا يبصر سوى علائق الاستغلال وما يتولد عنها من اشكال اجتماعية . لكن الأشكال الأيجابية التي تبلغ النضج داخل حقل المستغلين الذين ينظمون صفوفهم بسبب الاستغلال ذاته ،

تظل مجهولة من جانب تولستوي الذي لا يحس ولا يؤمن بها . ولأنه يتوجه إلى المستغلين وحدهم ، فإن تبشيريه يكتسي طابعاً سلبياً بالحتم : يتخذ شكل المحرّمات القطعية والنفي المطلق بدون جدلية .

ولهذا السبب أيضاً يفضح تولستوي في روايته الأنتليجنسيا الثورية وممثل العالم العمالي . هنا ، كذلك ، لا يرى سوى الزيف والمواضعة والابتكار الإنساني ، ولا يدرك سوى التناقض بين الأشكال الخارجية والعالم الداخلي ، واستعمال هذه الأشكال الميتة من أجل غايات مصلحية وأثانية .

نورد للتدليل على هذه الملاحظة ، وصف تولستوي لـ « فيرا بكوندوكوفسكايا » عضوة الحركة الثورية « إرادة الشعب » ؛ ويجري المشهد داخل السجن ، :

« سأها نيكليدوف كيف وقعت في الأسر ؛ وسرعان ما أخذت تحدثه بذلاقة لسان عن عملها الثوري : وكان حديثها يزدحم بالكلمات الأجنبية عن الدعاية والتخريب ، والجماعات والفروع والفروع التابعة .. كانت ، بطبيعة الحال مقتنعة بأن الجميع يعرفون هذه الأشياء التي لم يكن نيكليدوف قد سمع عنها قط » .

ففي مقابل العالم الطبيعي والأصيل للفلاح مينشوف ، نجد هنا العالم الاصطلاحي ، الاصطناعي ، الفارغ ، للمناضلة الثورية .

أما القائد الثوري ، فإن الصورة التي يرسمها له تولستوي هي أكثر سلبية : فبالنسبة لـ « نوفودفوروف » ليس العمل النضالي والمسؤوليات على رأس الحزب ، والأفكار السياسية نفسها ، سوى وسيلة لإرضاء طموح جامع .

والمناضل العامل ماركيل كوندراتييف ، الذي يقرأ بمواظبة الجزء الأول من كتاب الرأسمال ، والذي يتعلق بأستاذه نوفودفوروف ، فإنه يصبح ، من خلال تصوير تولستوي لشخصيته محروماً من استقلال الفكر : فعنده تيمية ثقافية تجعله يخضع بدون تحفظ لنظرية علمية اصطلاحية من ابتكار الناس .

على هذا النحو يصوغ تولستوي نقدَه والمبدأ الذي يعتمده تمييز جميع الأشكال الاصطلاحية للتواصل الاجتماعي : أشكال ابتكرها سكان المدن « لتعذيب أنفسهم ولتعذيب الآخرين » . وحسب رأي تولستوي ، فإن القائمين على هذه الأشكال الاستغلالية ، مثلهم مثل الثوريين الذين يحاولون تحطيمها ، هم أيضاً عاجزون عن الخروج من حلقة المواضعة المغلقة ومن دائرة الاصطناع والآجلوى .

في هذا العالم ، كل نشاط سواء كان اصطلاحياً أو ثورياً هو كاذب على حد سواء ، وهو سيء وغريب عن طبيعة الإنسان الحقيقية .

ماذا نجد في رواية « بعث » من عناصر مخصّصة لتعديل هذا العالم القائم على الأشكال والعلائق الاجتماعية المتواضع عليها ؟

في الأعمال السابقة لتولستوي ، كانت تتولّى هذه الوظيفة « التعديلية » ، الطبيعة ، والحب ، والزواج ، والأسرة ، والإنجاب ، والموت ، وصعود أجيال جديدة ، ونشاط عائلي قوي . أما في « بعث » فإننا لا نجد شيئاً من ذلك ، حتى الموت في عظمتة الحقيقية لا نَجده هنا . ففي مواجهة العالم الاجتماعي المرفوض ينتصب ، معارضاً ، عالمُ الأبطال الداخلي ، عالم نيكليودوف وكاتيا ، بعثهم الأخلاقي ، وكذلك تبشيرية الكاتب التي تقوم حصراً على النفي والمحرم .

كيف يفعل تولستوي لإظهار كل كذلك ؟

في هذه الرواية الأخيرة ، لا نجد مطلقاً تلك اللوحات القوية عن حياة الروح بأندفاعاتها الداخلية القائمة وبشكوكها وتردّداتها ، بصعودها وسقطاتها ، بتقلباتها بين الإحساس والزواج .. وباختصار لانجد كل ما كان تولستوي يتناوله عندما كان يقدم الحياة الداخلية لأندريه بولكونسكي ، وبيرييسوكوف ، ونيكولا روستوف ، وحتى لشخصية لفين . فالنسبة لنيكليودوف لجأ تولستوي إلى احتراس وجفاف استثنائيين ، فليس هناك سوى الصفحات المخصصة لنيكليودوف الشاب التي كُتبت حسب الطريقة القديمة (حبه الأول وهو مُراهق لكاتيا ماسلوقا) . أما سيرورة البعث الداخلية فإنها ، عملياً غير مصوّرة : إنه يعوض واقع الروح الحي بعرض جاف عن الدلالة الأخلاقية لانفعالات نيكليودوف . ويظهر الكاتب متعجلاً في الانتقال بسرعة من واقع الحياة الأخلاقية التجريبي - الذي لم يعد محتاجاً إليه وأصبح الآن كريباً في نظره ، إلى الاستخلاصات الأخلاقية ، والصيغ ، ثم ينتقل مباشرة إلى نصوص الإنجيل نفسها . ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد ، تلك الفقرة من مذكرات تولستوي حيث يُبوح باشمئزازه من الحديث عن حياة نيكليودوف الداخلية ، وبالأخص عن قرار هذا الأخير بالزواج من ماسلوقا ؛ وفي تلك الفقرة ، يعلن تولستوي نيّته في أن يقدم مشاعر وحياة بطله : « مع استنكارها والاستهزاء بها » . إلا أن تولستوي لم يُنفذ التزامه بخصوص هذه النقطة الأخيرة ، فهو لم يتمكن من أن يفصل كفاية عن شخصية بطله ليهزأ منه ؛ لكن الاشمئزاز الذي كان يستشعره منَعهُ من أن يَستَرسِل في وصف حياته الداخلية وأرغمه على « تجميد » ما كان يجب أن يقوله عنها . إن تولستوي ، برفضه أن يحب بطله ، لم يستطع أن يجد الكلمات الحقيقية لتقدمه . ففي كل الصفحات نجد أن حصيلة الانفعالات والتجارب الأخلاقية التي سَطَرها الكاتب تكبّت وتعوق اندفاعاتها الحيوية ، كما تُخفي منها ما لا يمكن اختزاله في صيغ أخلاقية .

كذلك فإن حياة كاتيوشا الداخلية مقدّمة بطريقة جافة ومتحفظة من وجهة نظر الكاتب ، لا من وجهة نظر كاتيوشا نفسها . على أن هذه الشخصية الأخيرة هي التي كان من المفروض أن تلعب الدور الأساسي في الرواية . فقد كان تولستوي يجد أن نموذج « النبيل الثائب » ، أي شخصية نيكليودوف ، يبدو له مُضحكاً تقريباً . وليس مجرد صدفة إذا كان يتحدث ، في مذكراته ، عن ضرورة إدخال « الاستهزاء » في تقديم شخصية نيكليودوف . وجميع مظاهر السرد الإيجابية كانت ستتركز ، على كاتيوشا التي كان عليها ، وبإمكانها ، أن تُلقَى ظلاً على الصراع الداخلي عند نيكليودوف ، وعلى توبّيته حتى يبدو وكأنه « معضلة الخالق » . تقول كاتيوشا لنيكليودوف عند

رفضها طلب زواجه منها : « تريد أن تستعلمنى من أجل خلاصك . لقد حصلت على مُنتك منى في هذه الحياة ، وتريد أيضا ان تُنقذ ، بفضلى ، روحك في العالم الآخر » .

إن كاتيوشا ، هنا ، تبرز بدقة وعمق ، الأنانية الغالبة على « النبيل الثائب » ، واهتمامه المقصور على « أنها » ؛ فليس لصراع نيكليودوف الداخلي من غرض ، في نهاية الأمر ، سوى « أنها » الخاص . إن الاهتمام المحصور في ذاته ، هو الذي يُحدد جميع انفعالاته وافعاله ، كما يُحدد إيديولوجيته الجديدة ؛ فالعالم أجمع ، والواقع بكل ما يشتمل عليه من شر اجتماعي ، ليس لهما في نظره وجود في حد ذاتهما ، بل فقط باعتبارهما يتصلان بمعضلته الداخلية : إنه يريد استعمالهما ليظفر بخلاصه .

أما كاتيوشا فإنها لا تعرف التوبة ، وليس ذلك فقط لأنها ما دامت هي نفسها ضحية لا يكون لها سبب يحملها على التوبة ، بل كذلك وبالأخص ، لا تستطيع ولا تريد أن تحصر التفكير في « أنها » الخاصة . إنها لا تنظر إلى نفسها ، وإنما تنظر إلى ما حولها وإلى العالم المحيط بها .

نعثر في مذكرات تولستوي على الملاحظة التالية :

« (في كونفيسكايا) بعد البعث ، تعلقو مُحيا كاتيوشا ، فى بعض اللحظات ، ابتسامات ماكرة ، كسولة وكأنها قد نسيت كل ما كانت تعتبره من قبل بمثابة الحقيقة : إن لديها رغبة في إن تعيش ، وفي أن تكون سعيدة » .

ومن أسف أن هذا الشعار المتوفر على قوة وعمق استثنائيين ، قد ظل في مستوى التخطيط الأولي داخل الرواية . على أن كاتيوشا غير قادرة على أن تُطيل الحديث عن بعثها الداخلي ، ولا على أن تركز اهتمامها حول الحقيقة السلبية تماماً التى جعلها تولستوي تكتشفها . إنها ترغب فقط في أن تعيش . وباستطاعتنا أن نفهم بسهولة لماذا لم يستطع تولستوي أن يحصر في شخصية ما سلوفا لا إيديولوجيا الرواية ولا نقده المطلق ، ولانفيه للواقع . ذلك أن هذه الأيديولوجيا ، ومطلعية النقد (نقد يمكن القول عنه بأنه ليس طبقياً) قد نمتا بالضبط في كنف أحادية التطور لدى « النبيل الثائب » . من ثم لزم أن يكون نيكليودوف هو مبدأ تنظيم الرواية ، وبالتالي فإن تقديم كاتيوشا جاء بالحتم جافاً ومختزلاً ، وما كان له أن يتكوّن إلا على ضوء اهتمامات نيكليودوف .

لننتقل الآن إلى النقطة الثالثة : الأطروحة الأيديولوجية التى تنتظم الرواية انطلاقاً منها .

إن الوظيفة المعمارية لهذه الأطروحة ، واضحة على الأقل من خلال كل ما سبق قوله . فليس هناك قطعاً شيء في الرواية يكون مُحايِداً بالنسبة للأطروحة الأيديولوجية . إن تولستوي لم يُعدّ يسمح لنفسه ، كما في « الحرب والسلام » وأنا كارنينا بأن يظهر الناس والأشياء فقط لذاتها ؛ بل إن كل كلمة وكل صفة ، وكل مقارنة تعود مباشرة ، إلى هذه الأطروحة الأيديولوجية . وليس فقط أن الكاتب لا يخشى أن يكون متحيزاً ، بل هو يبرز هذا التحيز في كل تفصييلة وفي كل كلمة من روايته ، مع جرأة أدبية استثنائية تكاد أن تغدو تحدياً .

ويكفي ، للاقتناع بما قلناه ، أن نقارن مشهد استيقاظ نيكليودوف في الصباح ، واغتساله

وتناوله لفطوره (فى الفصل الثالث) ، مع مشهد آخر يشبه تماماً فى المضمون ، وهو مشهد استيقاظ أولونسكى فى رواية أناكارينا .

فى « أنا كارينا » ، كل تفصيلة من هذا المشهد ، وكل صفة ، لها وظيفة تشخيصية خالصة : فالكاتب يقدم لنا شخصيته الروائية وكذلك الأشياء المحيطة بها ثم يسترسل ، بدون خلفية ، فى متعة التشخيص ، وتأتى قوة ونكهة هذا التشخيص من كون الكاتب يتلذذ بوصف شخصيته الروائية وبوصف فرحها بالحياة وطراوتها ، وأيضاً من كونه يحب الأشياء المحيطة بهذه الشخصية .

أما فى مشهد استيقاظ نيكليودوف (فى رواية « بعث ») فإنه لم تعد للكلمة وظيفة تشخيصية ، بل إنها تستعمل للفضح والاثام والندم . من ثم فإن التشخيص ، فى مجمله ، خاضع لهذه الوظيفة .

نُورِدُ بداية المشهد :

« فى الوقت الذي كانت فيه ماسلوف ، المنهكة من طول المسافة ، تقترب من المحكمة مرفوعة بحرسها ، كان حفيد الآنتين العانستين ، نفسه ذلك الذي فتنها ، الأمير ديميتري إيفانوفيتش نيكليودوف ، ما يزال مُمدّداً فوق لحاف الريش لسرير كبير له نوابض . كان قد فكَّ أزرار ياقة قميصه المصنوع من كتّان هولاندا ، والذي ثَبِثَتْ مُقَدَّمَتُهُ بالمكواة الحديدية .. وكان يُدخِّن سيجارة » .

فاستيقاظ « الفّائز » فى غرفة نوم مُترَفَفة ، فوق سرير مُريح ، يقابله هنا مباشرة ، صباح ماسلوف فى السجن والمسافة الشاقة التي يتحتم عليها أن تقطعها لتصل إلى المحكمة . هكذا فإن الطابع التحيز للتشخيص ، بارز منذ الوهلة الأولى ومحدّد للمبدأ الذي سيتحكم فى اختيار التفاصيل والنوع : كل شيء فى الرواية يجب أن يخدم هذا التعارض الكاشف . فالنوع التي تميّز سرير ميكليودوف (مرتفع ، فوق نوابض ، مغطى بريش) وقميصه (مستورد من هولاندا ، نظيف له صُدرة مكوية بعناية : يا للعمل الذي يتطلبه إنجاز كل ذلك !) ، جميعها خاضعة لوظيفة النقد الاجتماعي المبرزة بفضاظة . والواقع أننا لا نجد ، هنا ، تشخيصاً بل فضحاً .

وبقية الفقرة متناولة بنفس الطريقة . فنيكليودوف يغسل بالماء البارد « جسمه المفتول العضلات ، الملتحم » ، وملابسه مكوية وطرية ، وحذاؤه « يلمع كأنه مرآة » . فى كل موضع ، يبرز الكاتب كمية الشغل التي يستلزمها أقل عنصر من عناصر هذه الرفاهية ، وبالأخص من خلال تكراره لكلمات : مهياً ، منظف : « كان حَمَامَه مهياً » و « ملابسه منظفة ومهيّاه » و « البلاط لَمَعَهُ أمس ثلاثة فلاحين » الخ .. يغدو الأمر وكأن نيكليودوف كان يكتسي من ذلك العمل الذى يبذله رجال آخرون : والهواء الذي يستنشقه مُشبع بشغل الآخرين .

وإذن ، فإن التحليل يكشف الطابع التحيز الملحوظ فى كل لحظة ، لأسلوب تولستوي . وواضح أن الأطروحة الإيديولوجية لها قيمة محدّدة فى تكوين الأسلوب ، ومعمارية الرواية فى مجموعها ، تنحدر أيضاً منها . يكفي أن نتذكر ، بهذا الصدد ، الطرائق المستعملة لتشخيص المحاكمة : فوظيفتها

الوحيدة هي إظهار ما هو غير مقبول في كل حكم يوجهه إنسان لإنسان آخر . ومشاهد المحاكمة ،
والقداس الديني الخ مؤلفة وكأنها حجج لصالح بعض مواقف الكاتب الإيديولوجية . وإذن فإن كل
تفصيلا من الوصف خاضعة لهذه الوظيفة .

لكن ، بالرغم من طابع الرواية المتحيز كثيراً ، فإنها ليست مُملّة ولا خالية من الحياة . فقد
استطاع تولستوي أن يتوصل إلى بناء رواية اجتماعية - إيديولوجية بمهارة فائقة . بل ويمكن القول
بأن « بعث » هي النموذج الأكثر اكتمالاً وتحققاً لهذا النوع من الرواية ، ليس فقط في الأدب الروسي
بل كذلك في الأدب الأوربي .

ما قمنا به ، لِحَدِّ الآن ، هو تحليل دلالة الأطروحة الإيديولوجية على المستوى الشكلي والفني ؛
وسننتقل الآن إلى تحليل مضمون هذه الأطروحة .

لا يتسع المجال هنا للدخول في تفاصيل فلسفة تولستوي الدينية ومفاهيمه الاجتماعية والأخلاقية .
لذلك فإننا لن نتناول إلا بإيجاز شديد محتوى الأطروحة الإيديولوجية الفاعلة داخل الرواية .

تبتدئ « بعث » بنصوص مأخوذة من الإنجيل (العبارة التوجيهية) ، وتنتهي بنفس الطريقة
(قراءة نيكليودوف للإنجيل) . وجميع هذه النصوص تصلح لتدعيم فكرة جوهرية : لا يجب أن
نحكم على الآخر ، ولا أن نفعل أي شيء لمكافحة الشر القائم . وعلى الناس ، الذين أرسلوا إلى العالم
بإرادة الله - سيد الحياة - باعتبارهم عاملين ، أن ينجزوا إرادة المولى . وهذه الإرادة نفسها هي
التي تتجلى في الوصايا التي تُحرم كل انتهاك يُمارَس ضد أي إنسان . إن الإنسان لا يستطيع أن يفعل
شيئاً سوى في نفسه أو في « أناه » الداخلية (البحث عن مملكة الرب الموجودة فينا) ، والبقية تأتي
فضلاً عن ذلك .

وعندما تنكشف هذه الفكرة لنيكليودوف ، في الصفحات الأخيرة من الرواية ، فإنه يدرك
بوضوح كيف يقهر الشر الذي يرين في كل مكان ، والذي كان هو شاهداً عليه منذ بداية الرواية :
إنه لا يمكن التغلب على الشر إلا عن طريق التخلي عن الفعل ، وعدم المقاومة :

« على هذا النحو أدرك الوسيلة الفعالة للكفاح ضد جميع الشرور المرعبة التي يتألم منها الناس : إن
عليهم أن يعتبروا أنفسهم دائماً مجرمين أمام الله ، ونتيجة لذلك فإنهم ليسوا مؤهلين مطلقاً لتقويم
اعوجاج أشباههم . أصبح يري بوضوح منذ الآن ، أن الشرور المرعبة التي كان شاهداً عليها في
السجون وفي المعتقلات ، وكذلك الوثوق المطمئن لأولئك المسؤولين عنها ، إنما مصدرها الوحيد ،
أن هؤلاء الناس كانوا يريدون القيام بالمستحيل : إذ كيف يمكن أن نصلح الشر عندما نكون
شريرين ؟ »

« كان نيكليودوف يقول في نفسه : « حقاً ، من المستحيل أن يكون الأمر بمثل هذه البساطة » .
إلا أنه ، ومهما بدا له ذلك غريباً في أول الأمر ، لا عتباده على التفكير بعكس ذلك ، فقد كان
يخس بأن هذه الكلمات تحمل حلاً للمعضلة نظرياً وعملياً . أما عن المسألة الخالدة المتصلة بالسلوك

الذي يجب اتباعه مع المجرمين ، فإنها لم تعد ، منذ الآن ، تقلقه .

تلك ، إذن هي الإيديولوجية التي تنظم رواية « بعث » .

وكون هذه الإيديولوجية تتجلى ، لا مصوغة في قول تجريدي عن الأخلاق أو الفلسفة الدينية ، بل من خلال تشخيص يعتمد على وقائع من الواقع الملموس ، ومن حياة نيكليودوف اليومية بكل مميزات الاجتماعية ، هو ما يبرز بوضوح جنورها الاجتماعية والنفسية .

كيف تطرح حياة نيكليودوف السؤال الذي تُجيب عليه إيدولوجيا الرواية ؟ في الواقع ، فإن ما يُسَبَّبُ ، دفعة واحدة ، آلام نيكليودوف وَقَلَقُهُ ، ليس هو الشر الاجتماعي في حد ذاته ، وإنما مساهمته الشخصية في هذا الشر . وحول هذه المسألة المتصلة بالمساهمة الشخصية في الشر الرائن على المجتمع ، تركز وساوس وهموم نيكليودوف . كيف يمكن وقف هذه المساهمة ؟ كيف يتحرر من هذا الرفاه الذي يُكَلِّف الآخرين جهوداً كبيرة ؟ كيف يتخلص من الملكية العقارية المرتبطة باستغلال الفلاحين ؟ كيف يتحرر من التزامات الحياة العمومية التي تسهم في تدعيم الاستعباد ، وبالأخص : كيف يُكفّر عن سلوكه المشين وخطئه تجاه كاتيوشا ؟

إن مشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر ، تخفي مشكلة الشر ذاته باعتباره واقعاً موضوعياً ، وتجعل منه شيئاً ثانوياً ومتفرعاً ، بالنسبة إلى مشكلة التوبة الشخصية وكمال النفس . فالواقع الموضوعي ، بِمُشْكِلَاتِهِ الملموسة ، يغدو وكأنه ذائب ومُنْتَصٌّ من جانب المشكلة الفردية والذاتية للتوبة والتطهير والبعث الأخلاقي . فهناك ، من أول وهلة تعويض قدرتي لمشكلة الشر الموضوعية .. بمشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر .

وعلى هذا السؤال الأخير تدقيقاً ، تحجب إيدولوجيا الرواية ، كما أن الطريقة نفسها التي طرحت من خلالها المعضلة تنتهي إلى أن تظل الإيديولوجيا محصورة في المستوى الذاتي وكأنها معضلة شخصية . إنها تشير على المستغل التائب بمخرج ذاتي ، وتدعو الآخرين إلى التوبة . في حين أن مسألة المُسْتَغْلِينَ لم تُحَظَّ حتى بالطرح : إنهم سعداء لأنهم أبرياء ولا يستطيعون أن يُثيروا سوى الحسد .

بينما كان تولستوي يعمل في إنجاز زوايته ، وفي نفس الوقت الذي كان يحاول أن يُزحزح مركز الثقل نحو كاتيوشا ، كتب يقول في مذكراته :

« تَنَزَّهْتُ اليوم قليلاً . زرتُ قسطنطين بيلوف ؛ إنه يبعث على الشفقة ثم اخترقت القرية : عندهم الأمور حسنة ، وعندنا في بيتنا ، هناك العار » .

إن الموجيك فقراء ، مُرضى ، لكنهم سعداء لأنهم لا يحجلون من شيء . ونحن نجد أن مذكرات تولستوي ومراسلاته ، خلال هذه الفترة ، يخترقها خط الغيرة الأحمر تجاه أولئك الذين لا يحسون بالعار في هذا العالم الخاضع لسيطرة الشر الاجتماعي .

إن إيدولوجيا « بعث » موجهة للمستغلين ، وهي قد تكونت انطلاقاً من المشاكل التي طُرحت

على ممثلي طبقة حاصرهم التوبة ، طبقة سائرة إلى التدهور وفي قمة تحللها : طبقة النبلاء . من ثم فإن هذه المشاكل خالية من كل منظور تاريخي . وممثلو هذه الطبقة لا يتوفرون على نقطة ارتكاز صلبة في العالم الخارجي ؛ إنهم بدون مهمة تاريخية ينجزونها ، ولذلك فإنهم يحرصون اهتمامهم في شخصهم الخاص ، وفي مشاكلهم الداخلية . صحيح أن إيديولوجيا تولستوي التجريدية تشتمل على عناصر جوهرية كانت تُقرّبها من طبقة الفلاحين ألا أن هذه المظاهر لم يتم إدماجها في الرواية باعتبارها مبادئ للتنظيم الداخلي . فهذا التنظيم يبقى مُتمحوراً حول شخص النبيل التائب الذي هو نيكليودوف .

هكذا يكون لدينا ، في أساس بناء الرواية ، سؤال تولستوي - نيكليودوف : « كيف أستطيع ، أنا الفرد المنتمي إلى الطبقة السائدة ، أن أتحرك بمفردي من المساهمة في الشر الاجتماعي ؟ » والجواب على هذا السؤال هو التالي :

« كُف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجياً ، ولأجل ذلك يجب أن تطيع وصايا سلبية تماماً » .
لقد كان بليخانوف محقاً عندما وصف إيديولوجيا تولستوي كما يلي :

« بعد أن عجز تولستوي عن أن يُعوض ، في حقل رؤيته ، المستغلين بالمستغلين أو بتعبير آخر ، عجز عن أن ينتقل من وجهة نظر بعضهم إلى وجهة نظر الآخرين ، فإنه اضطر بطبيعة الحال ، إلى أن يُوجه جهوده نحو التقدم الأخلاقي للمستغلين وذلك بحثهم على أن يتخلوا عن أفعالهم السيئة . لذلك اكتسب تبشيره الأخلاقي طابعاً سلبياً » .

إن الشر الموضوعي الموجود في نسق اجتماعي قائم على انقسام الطبقات - والذي قدّمه تولستوي بقوة فائقة - توطّره في هذه الرواية رؤية ذاتية لمُتمل طبقة مُدانة تاريخياً ويحاول أن يعثر على مخرج بالتوجه نحو الأفعال التاريخية الموضوعي .

نختم هذا التحليل بوضع كلمات عن دلالة رواية « بعث » لدى القارئ المعاصر .

لقد رأينا كيف أن النقد هو الذي يُشكل اللحظة المهيمنة في هذه الرواية ؛ ورأينا كذلك أن المبدأ المولّد للشكل في هذا التشخيص النقدي للواقع يَكْمُن في الكلام المثير للافعال عن الحكم ، حكم نشيط وصارم - بالياً . وإن بروز هذا التشخيص هو أكثر قوة وثرية من حرارة التوبة والغفران واللامقاومة ، وهي المقولات التي تُلوّن صراعات الشخصيات الداخلية والأطروحات الإيديولوجية أو التجريدية المتلفظ بها في الرواية .

إن عناصر النقد الاجتماعي هي التي تمثل أهمية هذه الرواية . والطرائق الفنية التي انجزها تولستوي في عمله هذا ، حتى اليوم ، نموذجية وغير متجاوزة .

ومنذ فترة من الزمن ، يعمل الأدب السوفياتي بإصرار ، على تشييد إشكال جديدة للرواية الإيديولوجية والاجتماعية التي هي ، بدون شك ، الجنس الأدبي الأكثر أهمية وحالية في الأدب

المعاصر . إن الرواية الاجتماعية الايديولوجية ، الرواية المتحيزة اجتماعياً هي ، في نهاية الأمر ، شكل أدبي مشروع كل المشروعية . وإن رفض اعتبار هذه المشروعية رفضاً إستيقياً خالصاً ، هو حكم مسبق ساذج خاص بنزعة جمالية مصطنعة ، حان الأوان لتجاوزها . لكن يجب علينا أن نقبل كون هذا الشكل هو أحد الأشكال الأكثر صعوبة ومخاطرة في مجال الرواية .

فليس هناك أكثر إغراء من اختيار طريق أبسط مجهود : أي أن يتخلص المرء من المشكلة بواسطة الإيديولوجيا (عن طريق اختيار توجيه إيديولوجي جيد) ، وتحويل الواقع إلى تدليل سيء ، أو بالعكس ، إدراج الايديولوجيا في شكل إشارات وملاحظات واستقرارات تجريدية لا تنصهر عضوياً مع التشخيص .

إن تنظيم مجموع المادة الخام الإستيقية انطلاقاً من أطروحة إيديولوجية واجتماعية محدّدة بوضوح وبدون قتل واقع الحياة الملموس أو جعله جافاً ، لهي مهمة جد شاقة وعويصة .

ولقد عرف تولستوي كيف يحقق تلك المهمة بمهارة فائقة . ولذلك فإن « بعث » باعتبارها رواية إيديولوجية نموذجية ، يمكنها أن تغدو جد مفيدة اليوم في مجال الأبحاث الأدبية^(٦) .

هوامش

(١) إشارة إلى رواية تورغنيف : « عش الأسياد » .

(٢) لذلك فإن تولستوي الذي كان ، من عدة جوانب ، قريباً من أنصار النزعة السلافية ، كان في نفس الوقت ، قريباً - أكثر من تورجنيف - من الأنتلجنسيا الشعبية خلال فترة (١٨٥٠ - ١٨٦٠) (أي من : تشير نيتيفسكي ، نيكراشوف الخ) .. لأن هذه الصفوة كانت تفهمه وتترك في أعماله الشعارات الاجتماعية القريبة من شعاراتها .

(٣) لينين : تولستوي مرآة الثورة الروسية ، الأعمال الكاملة ، طبعة التقدم ، الجزء ١٥ ، ص . ٢٢٤ - ٢٢٥ .

(٤) أنظر : Journal de Lacomtesse Léon Tolstoï Paris, 1930

(٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٦) هذه الدراسة ترجمناها عن كتاب تودوروف الذي يحمل عنوان :

Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de: Ecrits du cercle de Bakhtine, ed. Seuil, 1981

وقد كتب باختين دراسته هذه عن رواية تولستوي في سنة ١٩٢٩ .

المحتويات

مقدمة

3	موقع بأختين في مجال نظرية الرواية
23	معجم المصطلحات
29	الأسلوبية المعاصرة والرواية
43	الخطاب الشعري والخطاب الروائي
63	التعدد اللغوي في الرواية
89	المتكلم في الرواية
115	خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية
157	تحليل رواية تولستوي : «بعث»

الخطاب الروائي

لما كانت الرواية جنساً تعبيرياً مفتوحاً، يستمد من الأجناس الأدبية الأخرى، بعض عناصرها، لنا فإن دراسة الخطاب في الرواية، تنسحب — بالضرورة — على سائر الأجناس الأدبية التي تعتمد اللغة في إنشائها. وهذا الدرس التأسيسي — الذي نقدمه للقارئ العربي — يركز على أطروحتين رئيسيتين :

الأولى : دحض المفاهيم التي أفضت إلى دراسة الأجناس التعبيرية باعتبارها وحدات منعزلة متجاهلة أبعادها التاريخية والاجتماعية، أو التي بحثت فقط في مجال اللغة / اللفظة، ذات البعد الواحد الذي يخلقه ويحدده — منفرداً — الكاتب وبالتالي تجاهلت حياة اللفظة عبر أحقاب تاريخية وتشكلات إجتماعية قبل أن تستقر في ذاكرة الكاتب. ويروج لهذه المفاهيم الشكليون والأسلوبيون «التقليديون» [كما يصفهم باختين].

الثانية : تخطي القطيعة التي كرسها أجيال عديدة من دارسي الأدب بين ما هو «شكلي» وما هو «إيديولوجي»، لكون الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يعد ظاهرة اجتماعية ضمن سياقه التاريخي. وبالإضافة إلى هذا فإن «باختين» يقدم درساً هاماً في إجراءات التعامل مع نص روائي، في الفصل الخاص بتحليل رواية «البعث» لتولستوي، كما أنه يسعى — على مدار الكتاب — إلى تدمير الروئي والأطروحات التي تكرر مطلقة اللغة وواحديتها، على حساب تعدديتها ونسبتها ووجودها ضمن «كل» عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية.