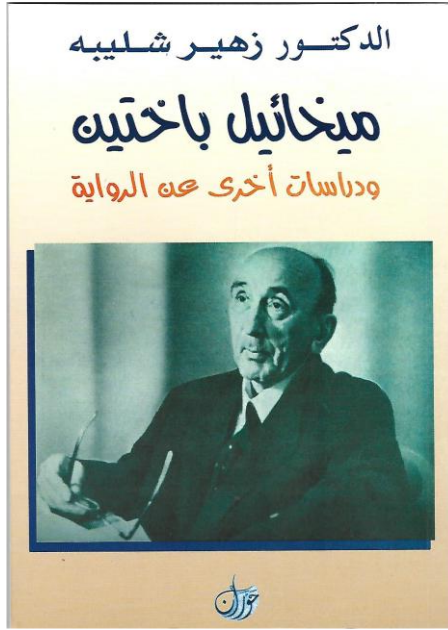


د. زهير ياسين شليبه

## ميخائيل باختين

وآخرون عن الرواية

بافل جرينتسر، إيرل فيتز، جورج يوست، ويليام. ج. كينيدي



غلاف الطبعة الأولى

دا نشر حوران

دار نشر شرق-غرب

الطبعة الثانية

2026

الإهداء

إلى والدي، معلمي الأول

لا يُسمح بإعادة الإصدار التصويري أو الإلكتروني أو أي شكل من الاستنساخ والنشر والاقتراسات الطويلة والتوزيع إلا بأخذ الموافقة الخطية من المؤلف بموجب اتفاقات Copy-Dan دان كوبي السارية.

**Fotografisk, mekanisk, eller anden form for gengivelse eller mangfoldiggørelse er kun tilladt ifølge gældende Copy -Dan aftaler.**

**Dr. Zouhair Yassin Shlaiba**

**M. Bakhtin  
and**

**P. Grinser, Earl E. Fitz, Georg Just,  
William G. Kennedy**

**On The Novel Genre**

**ISBN:978-87-971329-7-5**

**Second Edition**

**Copyright: Zouhair Yassin Shlaiba**

**Sharq-Gharb/**

**East West publishing house**

**Denmark**

**2026**

**M. Bakhtin**

**And others**

**On The Novel Genre**

**Copyright: Dr. Zouhair Shlaiba**

**East West publishing house/**

**Horan Publishing Company, Syria**

**First Edition**

**ISBN: 87-985964-4-6**

**Denmark**

**2001**

## المقدمة

يضم كتاب ((ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية)) مجموعة دراسات نقدية تدور حول موضوع الرواية ومقوماتها ومختلف قضايا تطورها في الشرق والغرب.

إن دراسة ((مطالعة في الفكر النقدي عند باختين)) الموسعة، سبق وان نشرت بجزئين قبل أكثر من ثلاثة عقود في مجلة المعرفة السورية ضمن ملف باختين تموز/ 1985 دمشق، وهي كما يبدو من عنوانها مكرسة لأعمال هذا الكاتب. وتكاد تكون هذه الدراسة من أولى الدراسات العربية عن هذا العالم الكبير، التي استعرضنا فيها أبرز أفكاره النقدية واهم أبحاثه عن الرواية والأنواع النثرية الأخرى. ورغبةً منا في التعريف بهذا الكاتب ترجمنا له نصاً نقدياً بعنوان ((حول منهجية علم الأدب))، الذي نشر ضمن ملف باختين. وهذا المقال مكرس لموضوع علاقة النص بالكاتب، والأخيرين بالعام وموقف الذات الإبداعية من النص في مشغلها الإبداعي.

أما دراستنا الأخرى ((آراء حول نظرية الرواية)) المنشورة في ملف باختين فقد كرسناها لموضوعات الرواية مثل بداياتها ومقوماتها، وهنا يطالع القارئ على أفكار باختين بالنسبة لمقومات الرواية. يقدم مقال "حول منهجية علم الأدب" عرضاً لمجمل آراء الكاتب عن مقومات الرواية. كان المفروض ان ينشر هذا الكتاب قبل عدة اعوام، الا ان الظروف حالت دون ذلك، واعتقد ان نشره متأخراً أفضل من عدمه.

كنت اود إضافة عدة دراسات نقدية مقارنة مترجمة، مكرسة لنوع الرواية، إلا أنني ارتأيت الاقتصار على المقالات ذات الصلة الوثيقة بهذا النوع أملاً لنشر الدراسات الأخرى ضمن كتاب خاص لاحقاً.

بحث ((عصر الرواية)) لبافل جرينتسر مكرس لتطور الرواية في آسيا وافريقيا، عالج فيه الباحث جوانب عديدة من تاريخ هذا النوع الأدبي ومختلف مقوماته في بداية تطوره حتى العصر الحديث، منطلقاً من مبادئ الأدب المقارن.

قدم غرينتسبر في هذه الدراسة أمثلة كثيرة على أنواع الروايات في الشرق والغرب، بما فيها الرواية العربية. وقد نشرت هذه الدراسة كمقدمة لكتاب: أصل الرواية في آسيا وأفريقيا/دار العلم/موسكو 1984.

الشيء نفسه يُقال عن دراسات عن الرواية الأميركية مثل "ملحوظات حول بواكير الرواية الأمريكية" لإيرل فيتز و"مقارنة بين كل من الروائي سكوت والروائية صاند" لجورج يوست.

و"جمهور الهزليات والإستراتيجيا الفنية عند ميكافيللي، شكسبير وموليير" لويليام. ج. كيندي المنشورة في أعداد مجلة الأدب المقارن، الأعداد لسنة 87/1985

هذه البحوث سبق وان نُشرت في الدوريات العربية، ومن المؤكد أن المكتبة العربية حافلة اليوم بالعديد من الدراسات المكرسة للرواية واعمال باختين المترجمة بعد كتابة بحثنا عنه، ومع ذلك فإنني أرجو أن يكون إعادة نشر كتابي هذا، الذي نفذ، مساهمة متواضعة في النقد الأدبي المعاصر وفي الدراسات الأدبية الأكاديمية للطلبة والباحثين.

**الدكتور زهير ياسين شليبه**

## مطالعة في فكر ميخائيل باختين النقدي. القسم الأول

أصبح اسم العالم الروسي ميخائيل باختين من الإعلام المعروفة في حركة النقد العربي المعاصر، فكثيراً ما يورد بعض النقاد العرب اسمه ولكننا ومع الأسف الشديد لم نكن نطلع في مقالاتهم على أرائه الأساسية. والسبب واضح إذ إن أعمال باختين لم تكن مترجمة إلى اللغة العربية، وجرى الاطلاع على بعض أبحاثه (قضايا الفن الإبداعي عند دوستيفسكي " شعرية دوستوييفسكي ") بفضل اللغة الفرنسية. إضافة إلى ذلك فإن لغة باختين تتميز عن أسلوب الباحثين الآخرين بصعوبتها بسبب تنوع أفكاره وأصالته. وهي صعبة ليس للقراء الاعتياديين فحسب، بل للاختصاصيين الذين يقرأونه باللغة الروسية حيث توجد في أبحاثه الكثير من المقاطع والعبارات الغامضة. ولكي لا تتشابك الأمور على القارئ العربي فكرنا أن نقدم هذه المقال الاستعراضي متناولين فيه أهم أبحاث باختين. سنتجنب التشعب والانغمار في الثانوي، بل سنهتم بالتعريف بفكر الباحث ومكانته في علم الأدب في بلاده قبل خلوده الابدي وبعده.

إننا نعتقد أن مثل هذه المعلومات الأولية عن فكر باختين ومنطقاته النقدية يجب أن تأخذ شكل البحث العلمي الدقيق الكامل في المستقبل. وهذا من شأنه أن يوفر الوقت ويجنب الباحث اللجوء إلى ترجمة أعمال باختين. إلا أن هذا لا يعني انتفاء ضرورة ترجمة بعض البحوث الهامة جداً للاختصاصيين. ونرى أن طريقة تلخيص مثل هذه الأبحاث واستعراضها دون التدخل أو التلاعب بالمضمون حسب الأهواء والأمزج أفضل بكثير من تحليلها إن لم تتوفر إمكانية ترجمتها ترجمة كاملة. في الحقيقة أننا استفدنا كثيراً من علماء الأدب والمستشرقين الأجانب في هذا المجال، وبخاصة في تعريف قرائهم وطلبة المعاهد الأدبية بأراء هذا الباحث العربي أو ذاك دون اللجوء إلى ترجمة أعمالهم ترجمة كاملة.

## نبذة عن حياة باختين

ولد ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين بتاريخ 17 - 11 - 1895 في مدينة أريول وتوفي في موسكو عام 1975 . أنهى دراسته في كلية الآداب بجامعة بطرسبورج عام 1918 وسافر إلى مدينة نيفيل (حالياً تسمى مقاطعة فيليكو لوكسكايا) ونشر هناك مقال ((الفن والمسؤولية)) "1" في كتاب ضم مجموعة مقالات تحت عنوان ((يوم الفن)).

عاش باختين في هذه المدينة لفترة قصيرة (1918 - 1920) حيث سافر في نهاية عام 1920 إلى مدينة فيتيسك، التي استقر فيها حتى عام 1924.

أصدر باختين في عام 1929 كتابه الشهير ((قضايا إبداع ديستوفسكي)) (2) الذي جلب له شهرة كبيرة في كل العالم. ومن الجدير بالذكر أن لوناتشارسكي (3) أول من كتب عن هذا البحث مقالا قيم فيه تقييماً عالياً التحليل الدقيق والعميق الذي قام به باختين لأعمال دوستيفسكي (سنتحدث فيما بعد بالتفصيل عن هذا الكتاب والأبحاث الأخرى في نفس هذه الدراسة).

ثم دافع في موسكو عام 1940 عن أطروحته الموسومة ((رابليه في تاريخ الواقعية)) (4) في معهد الأدب العالمي التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية وكتب بعض البحوث والمقالات التي لم تجد كلها طريقها للنشر فنشر قسماً منها باسم مستعار (ف. ن. فولوشينوف) (5).

وعمل منذ عام 1957 حتى فترة متأخرة من حياته رئيساً لقسم الأدب في جامعة موردايا الحكومية في مدينة سارانسك.

عاش قبل وفاته بفترة قصيرة في ضواحي موسكو منشغلاً في إعداد بعض بحوثه للنشر.

في الستينات نشر باختين كتابه عن رابليه المأخوذ من نفس الأطروحة، وأعاد طبع كتابه عن أعمال دوستيفسكي بعنوان آخر، ونشر العديد من مقالاته في المجلات الأدبية السوفيتية. إلا أن الاهتمام الكبير، بأعمال باختين بدأ عام 1975 حيث أصدرت دار النشر السوفيتية المعروفة

((خودوشستفنايا ليتزاتورا)) (الأدب الفني) كتاباً كبيراً، ضم أهم أبحاثه.  
(6)

ثم بادرت دار ((ايسكوستفو)) (الفن) بإصدار كتاب آخر ضم دراسات الباحث الأخرى بما فيها المقالات غير المنشورة سابقاً، بل التي لم يتمكن الكاتب في حياته أن يعدها للنشر ولهذا بقي الكثير منها ناقصة. (7) لكي نقدم للقارئ صورة شاملة عن فكر باختين نرى من الضروري التطرق إلى مضامين أهم المقالات لا حسب تاريخ نشرها أو كتابتها، بل حسب تسلسلها في كتابيه الأخيرين اللذين أشرنا إليهما أعلاه.

كما سبق وأن ذكرنا بأن مقالات هذا الكتاب ألفت في فترات مختلفة فإن مقال ((مسألة المضمون والشكل في الإبداع الفني مثلاً، الذي افتتح به الباحث كتابه ألفه عام 1924 لنشره في مجلة ((روسكي سوفريمنيك)) /الروسي المعاصر/ بطلب من هيئة التحرير التي كان يعمل فيها مكسيم غوركي آنذاك، إلا أن المجلة أغلقت في ذلك الحين فبقي المقال في مكتبة الكاتب الشخصية ثم نشر قسم منه ضمن مجموعة البحوث النقدية الأدبية التي يصدرها معهد الأدب العالمي التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية على شكل كتاب دوري تحت عنوان ((كونتيكست)).(8)

كتب باختين هذا البحث في مرحلة زمنية شهدت نقاشاً حاداً حول بعض المسائل المنهجية العامة في علم الأدب السوفييتي. وقد قمنا بترجمة القسم المنشور منه في كونتيكست إلى اللغة العربية وستأخذ طريقها للنشر.

تعد هذه الدراسة مداخلة هامة وفريدة من نوعها في الحوار الذي دار حول المنطلقات النقدية، إلا أنها لم تشارك في اغناء الحوار بسبب بقاءها بعيدة عن النشر.

إن مطالعة المقال تساعد القارئ على تكوين صورة عن الحياة النقدية الأدبية في روسيا السوفيتية آنذاك.

لقد عالج باختين مسألة الوحدة بين الشكل والمضمون من وجهة نظر علمية مستقلة وخاصة به لوحده وانتقد بها انتقاداً شديداً المنطقات الأدبية التي اعتمد عليها الشكلانيون.

يقول باختين في مقدمته لهذا البحث: ((إن المقال الحالي محاولة لتحليل أهم مفاهيم نظرية الأدب ومسائلها تحليلاً منهجياً على أساس نظام علم الجمال العام. إن ما يهمننا في الدرجة الأولى هو القيمة النظامية لأهم المفاهيم والمقولات النقدية. (9) ولم يتطرق في هذا المقال إلى الأعمال النقدية ذات الطابع التاريخي ولأنه ((لا يرى ضرورة لذلك في البحوث التي تضع أمامها هدفاً محدداً كمعالجة الفرضيات والأدلة النظرية فحسب، ولم يذكر المصادر التي استخدمها في بحثه لأنها ليست ضرورية لا للقارئ العادي ولللاختصاصي على حد تعبيره. (10)

ونحن نذكر مثل هذه الملاحظات لغرض وصف طريقة عمل باختين التي تعكس بالتالي شخصيته كباحث أصيل كما يسميه الاختصاصيون في بلاده. وهم يصفونه بهذا الشكل تمييزاً له عن منظري الأدب الأكاديميين الآخرين الذين يولون أهمية كبيرة إلى الطريقة الأكاديمية في إصدار أحكامهم وكتبهم وتحريرها وتصنيفها وتحليل أفكارهم ووجهات نظر الآخرين ويخشون في أكثر الحالات المغامرة النظرية على حد تعبير باختين في أحد اللقاءات الصحفية.

أما المقالات الأخرى فهي: أشكال الزمان والهرونوتوب، الكلمة في الرواية، من تاريخ الكلمة الروائية، الملحمة والرواية حول المنهجية في دراسة الرواية، رابليه وغوغول، الكلمة والثقافة الشعبية الساخرة، فقد عالج فيها باختين مسألتين أساسيتين بالنسبة له وهما: الرواية كنوع خاص جداً وأساسي في الأدب المعاصر ومسألة الكلمة النثرية الأدبية.

"الكلمة في الرواية " بحث كبير وجدي للغاية كتبه باختين في عام 1934، لم ينشر إلا عام 1972 في مجلة "مسائل الأدب" بعنوان "الكلمة في النثر والشعر". (11)

عاد باختين إلى هذا الموضوع عام 1940 حيث ألقى محاضرة في معهد الأدب العالمي الذي أنهى فيه دراسته العليا، ونشرت المحاضرة فيما

بعد في مجلة ((مسائل الأدب)). (12) ثم نشرت ضمن كتاب ((قضايا الأدب وعلم الجمال)) الذي أشرنا إليه في بداية المقال الحالي.

تجسد فكرة مقال ((الكلمة في الرواية)) الرئيسية في تجاوز الهوية الشاسعة بين المدرسة الشكلانية المجردة والأيدولوجية المجردة أيضاً في دراسة الكلمة الفنية. وإن الكلمة يجب أن تفهم كظاهرة اجتماعية في كل مجالات حياتها وفي كل الحالات التي تتواجد فيها بدءاً من الصورة الصوتية انتهاءً بطبقات الصوت ذات المعنى الخاص (13) على حد تعبير باختين نفسه، ولهذا فإنه يهدف في هذا البحث إلى شرح سمات لغة النثر وعلى الأخص لغة الرواية.

لقد أدى عزل الأسلوب واللغة عن النوع الأدبي في أكثر الحالات إلى أن تُدرس النبرات الذاتية والاتجاهية للأسلوب فحسب، بينما تُركت النبرة الاجتماعية بعيداً عن اهتمام النقاد.

ترتبط المصائر التاريخية الكبيرة للكلمة الفنية بمصائر الأنواع الأدبية وتختفي بالمصائر الصغيرة للتغيرات الأسلوبية المرتبطة بالاتجاهات والكتاب الذاتيين.

ولهذا فإن علم أساليب الكلام يفتقر إلى المنهج الفلسفي والسوسيولوجي في معالجة مختلف جوانبه لأن أكثر الدراسات مغرقة في الصغائر البلاغية ولا تستطيع الإحساس بمصائر الكلمة الفنية الكبيرة والمجهولة التي ظهرت كنتيجة للتحويلات الذاتية والاتجاهية. (14)

يهتم علم أساليب الكلام ببلاغة أسلوب الفنان ومهارته المحددة ضمن مشغله على حد تعبير باختين، ولا يعبر هذا العلم أية أهمية إلى الطابع الاجتماعي أو الحياة الاجتماعية للكلمة، ونشاطها خارج مشغل الكاتب، بعيداً عن منضدة عمله، أي في الساحات الواسعة والشوارع والمدن والقرى والجماعات والأجيال والعصور. إن علم أسلوب الكلام لا يمتلك صلة بالكلمة الحية بل بجهاز الهستولوجي (علم الأنسجة الحية) وبالكلمة اللغوية المجردة بينما تحصل النغمات الإضافية الذاتية والاتجاهية للأسلوب عن طرق حياة الكلمة الاجتماعية وتحصل على

إضافة تفسير سطحي وتجريدي ولا يمكن أن تدرس في وحدة عضوية مع مجالات المعنى في العمل الأدبي. (15)

مقال أشكال الزمان والمكان /الهرونوتوب، أو كرونوتوب Cronotope في الرواية مكرس لجانب آخر من الرواية، ألا وهو الزمان والمكان.

يشكل هذا المقال في حقيقة الأمر قسماً مأخوذاً من دراسة كبيرة أعدها باختين عن رواية التربية الأوروبية، إلا أنها فُقدت فنشر ماتبقى منها تحت هذا العنوان الذي وضعه بنفسه.

كتب باختين هذا البحث بين عامي 1937 — 1938 ويعد أول من تطرق إلى أهمية المكان والزمان متوقفاً بالتفصيل عند مختلف جوانبهما. سبق لمجلة مسائل الأدب وأن نشرت بعض مقاطع المقال في أحد أعدادها عام 1974. (16)

يلاحظ القارئ أننا أبقينا مصطلح (هرونوتوب أو كرونوتوب) الإغريقي كما هو في الأصل، وذلك توكيلاً للدقة ولأن باختين نفسه شرح هذا المصطلح كما فهمه هو بالذات وسنورد شرحه له.

مما لا شك فيه أن عملية استيعاب ظرفي الزمان والمكان التاريخيين الحقيقيين وموقع الإنسان التاريخي الحقيقي فيهما لم تنته بسهولة بل مرت بطريق وعر. لقد تم استيعاب بعض جوانب الزمان والمكان التي حصلت في مرحلة معينة من تطور الإنسانية ووضعت الأنواع الأدبية طرقها المناسبة لتصوير مشاكل المجتمع وللصياغة الفنية لجوانب الواقع المستوعبة والمدركة من قبل الفنان.

فما هو الـ هرونوتوب؟ وكيف يفهمه باختين؟ هل يمكن أن نترجمه إلى (الزمان)؟ وللإجابة على هذا السؤال لا بد لنا أن نورد التعريف الباختيني الكامل لهذا المصطلح. يقول باختين:

((إن العلاقة المتبادلة والملموسة بين المكان والزمان والتي سبق وأن عولجت في الأدب، سنسميها في مقالنا هذا بمصطلح هرونوتوب الذي يعني (الزمان - المكان).

يستخدم المصطلح في علم الرياضيات واستعمله اينشتين أيضاً في النظرية النسبية. ولا يهمننا هنا معناه الخاص الذي يمتلكه ضمن إطار النظرية النسبية، إذ سندخله في علم الأدب مجازاً (تقريباً وليس بالضبط). إن ما يهمننا هنا هو التعبير عن ارتباط الزمان والمكان (الزمان كبعد رابع للمكان). ونحن نفهم الهرونوتوب كمقولة مضمونية شكلية للأدب ولا يهمننا معناه في مجالات الحياة الأخرى. ونلمس في الهرونوتوب الأدبي الفني الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك والملموس. ونلاحظ هنا أن الزمان يتكثف ويتقلص ويصبح ناضجاً فنياً أما المكان فيصبح بدوره قوياً ويمتد حتى يصل إلى حركة الزمان والمضمون والتاريخ. وتتضح علامات الزمان في المكان أما الأخير فيمكن ادراكه وقياسه بواسطة الزمان. وهكذا فإن الهرونوتوب يتسم بتقاطع مجموعة من العلاقات واتحادها. وله أهمية واضحة ولملموسة في بناء النوع الأدبي فيساعدنا على تحديد النوع الأدبي والأشكال المتفرعة منه إضافة إلى أن الزمان هو البداية الرئيسية في هرونوتوب الأدب. إضافة إلى ذلك فإن الهرونوتوب باعتباره مقولة شكلية — مضمونية يحدد (إلى درجة كبيرة) صورة الإنسان في الأدب، التي تتسم بطابع هرونوتوبي (17) وقد تابع باختين الهرونوتوب من خلال تطور مختلف أنواع الرواية الأوروبية بدءاً من ما يسمى بالرواية اليونانية انتهاء برواية رابليه.

هذا البحث غني بالمعلومات والاكتشافات الجديدة في مجال النقد الأدبي وكبير الحجم (164 ص) يحتوي على تحليلات عميقة لأغلب الروايات العالمية من بداية تطور النوع حتى القرن الحالي ولهذا فمن الصعب للغاية الإحاطة هنا إحاطة كاملة بكل البحث لأن هدفاً كهذا يمكن تحقيقه في دراسة خاصة.

أما الآن فنحاول أن نلخص بعض أنواع الهرونوتوب المطروحة من قبل باختين ونبين في الوقت نفسه طريفته في معالجة هذه المسائل. يرى باختين أن الهرونوتوب يحدد الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقته مع الواقع. ولهذا فإنه يتضمن المقطع القيم الذي يمكن أن يُنتقى من كل الهرونوتوب الفني في التحليل التجريدي فحسب. ترتبط كل التحديدات الزمنية المكانية في الفن والأدب ببعض وتصبغ بصبغة عاطفية قيمة، فإن التفكير التجريدي يستطيع أن يرى الزمان والمكان منفصلين عن بعضهما. إلا أن العمل الفني الحيوي (طبعاً المليء بالأفكار، لكن غير التجريدية) لا تفصل شيئاً ولا تتجرد من أي شيء. وهو يحيط بالهرونوتوب بكل تكامله وتماحه الفني. إن الفن والأدب مشبعان بالقيم الهرونوتوبية بمختلف الأحجام والأشكال والدرجات. يشكل كل باعث ومقطع في العمل الأدبي هذه القيمة. (18) حدد باختين في بحثه هذا بعض أنواع الهرونوتوب مثل هرونوتوب اللقاء والطريق والافتراق وهرونوتوب الزمان الديني (Mysterion) والكورنوفالي (الإحتفالي). إن لكل واحد من هذه الهرونوتوبات سمته الخاصة به، فمثلاً أن هرونوتوب اللقاء يتميز بصبغة زمانية وبمستوى عال من الفاعلية العاطفية للقيم ولكن بدرجة أقل مما هي في هرونوتوب اللقاء. هرونوتوب الطريق ذو حجم واسع وكبير. فكل اللقاءات تحدث في الطريق وهو بالتالي المكان الذي تتم فيه أغلب اللقاءات العابرة، لقاءات الصدفة ويلتقي على قارعة الطريق أناس من مختلف القوميات والأجناس والفئات الاجتماعية والأمزجة. هنا يمكن أن يلتقي أصدقاء افترقوا منذ فترة طويلة والخ من المصادفات. وأخيراً فإن الطريق خير مكان لحبك الأحداث ولهذا نرى في مثل هذا الهرونوتوب أن الزمان يصب في المكان ومن هنا ظهر القول المجازي ((طريق الحياة)) أو ((السير في طريق حياتي جديد)) أو ((طريق تاريخي)) على حد تعبير باختين. يرى باختين أن الطريق هو المكان الملائم في العديد من الروايات لتصوير الحدث بشكل عام وي طرح كمثال على ذلك رواية ((ساتيركون)) — بيتروني و ((الحمار الذهبي)) لأبولو التي مرت أحداثها في الطرق اليونانية القديمة.

يشير باختين أيضاً إلى أن الطريق كان مسرحاً لأهم مغامرات أبطال روايات الفروسية في القرون الوسطى، بل كثيراً ماكانت كل أحداث هذا الشكل الروائي تدور منذ البداية حتى النهاية في الطرقات، مثل رواية ((بارتسيفال)) لـ فولفرامفون اشينباخ.

فإن تحركات البطل وتنقلاته في طرق مونسالفات تتحول بشكل لاشعوري إلى طريق حياتي، طريق الروح التي تقترب تارة من الرب وتبتعد تارة أخرى حسب الأخطاء والنجاحات والاختافات التي يحصل عليها البطل وهو يمر على قارة الطريق الحقيقي. (19)

وحدد الطريق مضامين رواية المكر والخداع، قصص الشطار الإسبانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، فإن ((دون كيشوت)) جاب كل طرق إسبانيا من أجل أن يلتقي بمختلف الناس بدءاً من المجرمين انتهاء بالأعيان وذوات المجتمع.

إن مثل هذا الطريق لا بدّ وأن يكون مشحوناً بسير الزمان التاريخي وبعلامات العصر التي تميزه عن غيره. يستمر باختين بطرح العديد من الأمثلة لهرونوتوب الطريق التي تعتمد كلها على افكاره الأساسية المشار إليها أعلاه. وبنفس الطريقة يعالج باختين الأنواع الأخرى من الهرونوتوبات محدداً خصائصها في كل رواية على حدة، في الرواية القوطية الإنجليزية، مثلاً نرى أن الأحداث تتركز في القلعة ذات الطابع التاريخي ولهذا لعبت دوراً كبيراً في تكوين الرواية التاريخية.

أما في روايات ستندال وبلزاك فإن الأحداث تبدأ ((بصالة الاستقبال)) وتنتهي بها، هنا يتم كل شيء بدءاً من الحوارات والاتفاقات انتهاءً بعقد الصفقات المادية والمعنوية، وهنا يحدث أهم شيء ألا وهو كشف الأفكار والأمزجة الشخصية. يؤكد باختين أن موهبة بلزاك في رؤية الزمان لم تقتصر على صالة الاستقبال بل امتدت إلى المدن والشوارع والأرياف. (21) أما هرونوتوب ((الافتراق)) فمرتبط ارتباطاً وثيقاً بباعث الانتقاء ولكنه مرتبط بشكل أوثق بهرونوتوب الأزمنة النفسية والإحباط وانكسار الأحلام، ويتسم بالرمزية والمجازية و يمارس حضوره في أعمال دوستويفسكي بالذات. ((عند دوستويفسكي، مثلاً

نرى أن عتبة الباب والسلالم والغرف المجاورة للدهاليز والشوارع والساحات أهم الأماكن التي تمر بها الأحداث (الأزمات، السقوط، التعميد، التجديد، التكفير عن الذنوب، اتخاذ القرارات الخ) الأحداث التي تحدد حياة الإنسان كله. (20)

يمر الزمان في مثل هذا الهرنوتوب كلمح البصر كما لو أنه لا يمكن أن يكون طبيعياً بطيئاً وطويلاً كما هو في حياة الإنسان الطبيعية. تدخل هذه اللحظات السريعة الحاسمة عند دوستوييفسكي في هرنوتوبات كبيرة، هرنوتوبات الاحتفالات الدينية والكورنوفالية. تتداخل هذه الأزمنة وتنشأ وتتمارس حضورها معاً وبشكل متنوع في أعمال دوستوييفسكي.

يميز باختين دوستوييفسكي عن ليف تولستوي الذي اهتم بالهرنوتوب السيرى، بأماكن سير النبلاء مثل القصور الكبيرة الواسعة والحدائق الغناء. ويرى باختين أن تولستوي لم يكن يهتم بما هو سريع وفجائي ولهذا فنادراً ما كان يستعمل كلمة ((وفجأة)) على عكس دوستوييفسكي. ويرى أن تولستوي ينسج أحداثه ببطء وكثيراً ما تجري تحت ظلال الأشجار وفي الغابات والحدائق بعكس أحداث عالم دوستوييفسكي السريعة التي تمر في الدهاليز وأمام عتبات الأبواب وفي التنقل من بيت إلى بيت. لا بد لنا من الإشارة إلى أن تفصيل الهرنوتوبات إلى أنواع لايعني عدم التقائها وتشابكها في عمل أدبي واحد، إلا أن نوعاً واحداً منها يبقى سائداً في كل عمل أدبي. تحدث ميخائيل باختين في ((أشكال الزمان والهرنوتوب في الرواية)) عن دور المينيبييه Satyre و Menippe والمرثاة العاطفية والرواية الجغرافية وعلم البلاغة والمسرح و فن تدوين التاريخ وغيرها من الأنواع النثرية في عملية ظهور الرواية الإغريقية وتكوينها.

ولهذا فقد أكد باختين قبل غيره من الباحثين على النزعة الهجينية Synkretismos التي اتسمت بها الرواية الإغريقية؛ أي تآلف عناصر كثيرة لمختلف الأنواع النثرية الأخرى في الرواية الإغريقية لأن النوع الروائي استخدم في بنائه أغلب أنواع الأدب القديم واستوعبها.

أشار باختين أيضاً إلى اهتمام الرواية الإغريقية بالمغامرات البطولية ووصف البطل من الخارج لا من الداخل، ولهذا فإن المجازفات والمغامرات التي يقدم عليها البطل تتبوأ مركز الصدارة في هذه الرواية، بينما تهمل دوافعه وهمومه النفسية.

يرى باختين أن رحلات البطل ومغامراته في الحقيقة تعبر عن رغبة الكاتب في تحقيق هدفه الإبداعي و مغزاه الفني في بيان الجانب الأليغوري (الرمزي — الوعظي الاستعاري) ((لطريق الحياة)) المليء بالمغامرات والبطولات والمصاعب.

ولهذا السبب فمن الطبيعي أن يحتفظ هذا النمط من الرحلات بحيويته وأهميته حتى في الرواية الحديثة مثل ((الأرواح الميتة)) لغوغل، أو انتقال البطل من الريف إلى المدينة كما هو الحال عند ستندال وبلزال وبروست التي تحل فيها التغيرات المكانية محل التغيرات الزمانية.

يعتقد ميخائيل باختين أن رواية الفروسية تستخدم نفس النوع من الزمان الذي عودتنا عليه الرواية الإغريقية، فهو زمان مليء بالمغامرات ولهذا فإن هرونوتوب رواية الفروسية يعبر عن عالم غريب ومتنوع إلى حدّ ما.

وإذا كان باختين قد أكد في هذا المقال على مكانة التجارب والاختبارات والامتحانات الحياتية التي تجابه البطل في حياته اليومية، في بناء الروايات الإغريقية، فإنه أكد نفس الأمر في رواية الفروسية.

أي إن تجربة الأبطال ومجابهتهم لمختلف المصاعب الحياتية بمثابة امتحان عصيب تكشف فيه الشخصيات الروائية عن جوهرها الشخصي وقدرتها في الإخلاص للحببية، للأصدقاء، ولأمثل الفروسية وأخلاقها،

بل إن باختين يعتقد أن لفكرة ((امتحان)) الشخصيات أهمية كبيرة في بناء الرواية الحديثة. ومن الجدير بالذكر أن أغلب الروائيين أشار إلى هذا الأمر في معرض حديثهم عن تجاربهم الإبداعية. غائب طعمة فرمان مثلاً ذكر في أحد اللقاءات الأخيره بأنه تناول في روايته ((خمسة أصوات)) خمس شخصيات تمثل عوالم روحية مختلفة وكان ((الفيضان)) في الرواية خير امتحان واختبار جوهرها.

أما دراسته الأخرى ((الملحمة والرواية)) فرغم صغرها لا تقل أهمية عن المقال السابق ويتحدث باختين فيها عن تاريخ الرواية كنوع أدبي وتاريخ النقد الروائي وأهم خصائص الرواية باعتباره نوعاً جديداً. ثم عالج فيها سمات الرواية المقررة من قبل علماء الأدب والخصائص المختلف عليها، التي لازالت في دائرة النقاش ومركز استقطاب وجهات النظر المختلفة حولها. يشرح باختين في الوقت نفسه سمات الرواية، التي وجدها في النوع الروائي. أهم مايجب أن نتطرق إليه هنا هو شرح هذه الخصائص كما يراها باختين. لمس باختين ثلاث سمات أساسية تميز الرواية عن كل الأنواع الأدبية الأخرى وهي:

1 - تعدد أساليب الرواية المرتبطة بالوعي المتعدد ( المتنوع اللغات والمتحقق في الرواية).

2 - التغيير الجذري في إحداثيات الزمان للشخصية الأدبية في الرواية.

3 — منطقة جديدة لبناء الشخصية الأدبية في الرواية، مرتبطة إلى أقصى حد بالحاضر، بالواقع المعاصر في عدم تكامله. (22)

تشير السمة الأولى إلى أن الرواية من وجهة النظر الأسلوبية تمثل عملاً فنياً متنوع الأصوات والنغمات، أي أنها تحتوي أشكالاً مختلفة للحديث اليومي، على أشكال التعبير اللغوية واللهجية والنبرات الاجتماعية لنفس اللغة القومية.

إن التفصيل الداخلي للغة القومية الواحدة إلى الصيغ التعبيرية اللغوية الاجتماعية وطرق حديث الجماعات وأصحاب الحرف وممثلي مختلف الأعمار والشيوخ والشخصيات المرموقة والمنتفذة ولغة المواضع

العابرة والأيام، حتى لغة الساعات الاجتماعية والسياسية (...). إن مثل هذا التفصيل الداخلي إلى طبقات لكل لغة في كل مراحل وجودها التاريخي شرط ضروري لنوع الرواية. (23)

يُعد باختين أول من أشار إلى هذه السمة لأن النقاد و علماء الأدب الآخرين أغفلوا أهمية عكس الوعي الاجتماعي بأساليب مختلفة تعبر عن ماهية الذوات المتحدثة عن انحداراتها الطبقيّة والاجتماعية و همومها و رغباتها وطريقتها في التفكير. لهذه السمة أهمية كبيرة للغاية بالنسبة لدراسة الرواية العربية بالذات بسبب سعة اللغة العربية الفصيحة وتعدد أشكال التعبير اللغوية فيها، وعمقها، واختلاطها أو تمازجها باللغات الأخرى القديمة وكثرة المرادفات وتنوعها، مما أدى إلى تكوّن اللهجات العربية، التي ترجع في الحقيقة إلى اللغة العربية الفصحى.

يعود أغلب مفردات اللهجات العربية في كل أقطار الوطن العربي إلى اللغة العربية الفصحى. ولهذا ندعو هنا إلى ضرورة الأخذ بيد اللهجات العامية إلى شاطئ العربية الفصحى من خلال تكوين لغة ((حوار، متمازجة)) بين هذين الشكلين اللغويين وهذا متوقف على موهبة الكاتب المبدع وقدرته في رفع مستوى الفرد الثقافي.

أما سمة الرواية الثانية فتتجسد حسب رأي باختين في ضرورة التغيير في تصوير الزمان والتعبير عنه في الرواية فإن الملحمة كلها عكست الماضي وإن الكاتب المجهول (الشعب) لا يدعي معرفته الشخصية بالأزمان السحيقة التي تناولتها الملاحم.

إن تصميم الزمان في الملحمة مقدم بكل تطوره، ويتميز بلا جدواه للعالم المعاصر وعدم دقته. إن تصوير الحدث من قبل الروائي يتم بمستوى قيم من الناحية الزمنية مقارنة مع نفسه ومعاصريه وعلى أساس التجربة الشخصية والخيال مما يعني إنجاز تحول جذري كبير، أي انتقال من عالم الملاحم إلى العالم الروائي. 24

أما السمة الثالثة فتتمثل في خصائص تصوير البطل الروائي الذي يجب أن يقدم بالتدرج و عبر مسار الأحداث وتطورها وأن يكون على صلة وثيقة بالواقع، ويرى باختين أن الرواية الإغريقية أولت عنايتها

باهتمامات الإنسان الخاص الذي نظم حياته الشخصية وتحكم بالعالم نفسه. (25) إن الروائي ملزم بأن يولى أهمية خاصة بل كبيرة جداً لحياة الإنسان وهومومه اليومية، ومن المعلوم أن هذه السمة ظهرت في الرواية كنتيجة لسقوط أشباه الآلهة الشيطانية الملحمية في الأنواع ((الهزلية الجديدة)) على حد تعبير باختين نفسه، وإن البطل الروائي يجب أن يدخل في علاقة وثيقة مع الواقع غير المتكامل، ولهذا فلا بد أن يكون منظرأ، إبداعياً لأفكار جديدة. (26)

ثم يحدد باختين سمات الملحمة ويحلها بالتفصيل من خلال تطبيقها على مجموعة من الأعمال الملحمية ولا يمكننا هنا أن نحيط بالتفصيل بكل هذه التحليلات ولهذا نقتصر على تلخيص أهم سمات الملحمة كما يراها باختين وهي برأينا تكفي لأن يكون القارئ الاختصاصي فكرةً متكاملةً عن آراء باختين في هذا المجال:

- 1 — تركز الملحمة على عالم قديم، على ماضي اليونان السحيق والبدائيات والانتصارات القومية، فتهتم بالماضي المطلق على حد تعبير شيلر وغوته.
- 2 — اعتمد كتاب الملحمة على التراث الشعبي، لا على التجربة الشخصية.

3 - عالم الملاحم بعيد كل البعد عن العالم المعاصر. (27)  
إن عالم الملاحم مليء ببدايات الشعب اليوناني ونجاحاته وانتصاراته القومية التي حققها الأجداد وهي لم تكن في يوم من الأيام ملحمة عن العالم المعاصر، عن حاضرها، أي عن زمنها. ((والكلمة الملحمية تختلف تماماً من حيث المعنى والأسلوب والنبذة عن كلمة الأديب المعاصر، وكلمة الحاضر عن الحاضر. فإن المغني والسامع ملازمان للملحمة و ينتميان إلى زمان واحد ومقام واحد إلا أن الأبطال العظماء المصورين في الملحمة مستمدون من زمان بعيد لا يمكن الوصول إليه بدون المرور بمسافات ملحمية طويلة. تتخلل هذه المسافات الأساطير القومية.

إن تصوير الكاتب للحدث انطلاقاً من وجهة نظره ومعاصريه (وبالتالي على أساس التجربة الشخصية والخيال)، يعنى إنجاز تحول جذري كبير، ويعني الانتقال من عالم الملاحم إلى العالم الروائي. (28)

أما السمة الثانية (اعتماد الملحمة على الفلكلور) فتؤكد حسب رأي باختين على أن الملاحم أخذت مضامينها من الماضي السحيق لليونان، الذي يمكن أن يُصور في الأساطير فقط ولهذا نرى أن الملحمة تعتمد على الأساطير بالذات. فالاعتماد على الأساطير والمآثر القومية صفة ملازمة للملحمة ليس لأن الأولى مصدر وثائقي ومعلوماتي بل لأن شكل الأخيرة لا يمكن أن يُنجز وأن يتحقق بدون الماضي المطلق.. إن العالم الملحمي للماضي السحيق المطلق لا يسمح بطبيعته لوجهات النظر والتقييمات الذاتية والشخصية وبعيد عن التجربة الشخصية.. فهو مقدم لنا كأسطورة مقدسة لا ريب ولا جدال فيها)). 29

يؤكد باختين في هذه الدراسة لأكثر من مرة على أن الملحمة تهتم بالأساطير ليس لأن الأخيرة كما سبق وأن قلنا تشكل مصدراً أساسياً لها بل اهتمامها بالماضي بما فيه الأساطير والمآثر هوسمة أساسية للملحمة وينطبق نفس الأمر على السمة الثالثة والأخيرة (الاعتماد على الماضي المطلق) الذي يعتبر سمة أساسية أيضاً وأكد على أن الماضي المطلق كالأسطورة مقدس لا يقبل النقاش والجدل وجاهز ومتكامل ولا يقبل التلاعب فيه أو التدخل بمساره التاريخي أو إجراء بعض التعديلات الشخصية عليه من قبل الكاتب. كانت الملحمة تبحث عن العظمة والخلود ولهذا وجدت ضالتها في الماضي المطلق ويمكن للمرء أن يكون عظيماً في عصره، لأن العظمة والخلود تأتي فيما بعد...

يؤكد باختين هذه الفكرة بطريقة حديث الناس عن الأموات التي تتسم بالإيجابية و بالعاطفية والبحث عن إيجابياته وهذا هو بالذات ما عناه باختين. لقد عالج باختين إضافة إلى كل هذه المسائل التي تطرقنا إليها، أعمال فرانسوا رابليه في أطروحته التي دافع عنها عام 1940 وأصدر فيما بعد قسماً منها في كتاب. 31

وقد نشر الكتاب الدوري النظري ((كونتيكست)) أقساماً هامة من هذه الأطروحة بعنوان ((فن الكلمة الهزلية الشعبية)) (رابليه و غوغول)).

32

وأخيراً نُشر قسم آخر من الأطروحة ضمن الكتاب الذي نحن بصده الآن قضايا الأدب وعلم الجمال بعنوان رابليه و غوغول وسنتطرق إلى أهم المسائل التي طرحها باختين في دراسة لأعمال هذين الكاتبين كما عملنا في الحالات السابقة.

يقارن باختين في دراسته ((رابليه و غوغول)) بين ((الكتاب الرابع - رحلة بانتغريول)) للأول وقصة ((الأرواح الميتة)) للكاتب الروسي المشهور غوغول. أي إن باختين يلمس طابعاً مشتركاً تتسم به القصتان ألا وهو طابع الهزل.

ويرى باختين ضرورة تحليل ((الأرواح الميتة تحليلاً دقيقاً وشاملاً لاستنباط كل أشكال الترحال الكرنفالي المرح في بلاد الموت الجهنمية)). (33)

إلا إن باختين لم ينسَ هنا أن يقدم تحفظاته الشخصية على طريقته في معالجة أعمال غوغول، فيؤكد أنه يدرس جانباً معيناً من أعمال الكاتب. إن ما يهمننا هنا هو بيان عناصر الثقافة الشعبية الهزلية في أعمال غوغول (34) وثانياً وأهم مافي الأمر هو أن باختين اعتبر الرحلات الهزلية التي قام بها تشيشكوف (بطل الأرواح الميتة) أساساً تقليدياً عميقاً لهذه القصة وأساساً غنياً لمعلومات كثيرة من نوع آخر وتقاليدها أخرى، ومن هنا جاءت تعقيدها. (35) على الرغم من أن باختين طرح رأيه بشأن علاقة عالم غوغول الإبداعي بالثقافة الشعبية الهزلية بإيجاز لكنه يساعد على تكوين قاعدة نظرية لدراسة كل المسائل المتأتية منه وهذا وحده كفيل بأن يبين مدى صحة هذا الرأي. أي إنه أصبح بإمكان الباحثين الاسترشاد بفكرة باختين عن ارتباط غوغول بالتراث وهذا بالتالي يساعدهم على إيضاح الأشكال الملموسة للاتحاد والتفاعل بين الجديد والقديم، بين عناصر التقاليد والتراث وبواعث تجديد أخرى مارست حضورها في ((الأرواح الميتة)) بعد أن أثرت على غوغول

فظهر واضحاً في أسلوبه. إلا أن مفهوم الثقافة الهزلية الشعبية نفسه يتطلب الكثير من التدقيقات والشروح والمراجعات الملموسة فيما لو طبق على روسيا وعالم غوغول الفني ويجب أن يعتمد قبل كل شيء على أسس ملموسة تستند على الحقائق التاريخية. وعند رجوعنا إلى التاريخ الروسي والفرنسي فإننا نلاحظ أن شعب روسيا الذي عرفه وخبره وأحبه وبالتالي كتب عنه غوغول من هذا المنطلق يختلف كثيراً عن الشعب الفرنسي الذي صوره رابليه. لا بدّ من الإشارة إلى صعوبة بل عدم دقة مقارنة الفلاح القن العبد في أوروبا الشرقية كلها في القرنين السادس عشر والسابع عشر بالفلاح الأوروبي الغربي، فالفلاح الروسي كما هو معروف عاش ظروفاً قاسية لا تختلف تقريباً عن نظام العبودية بينما كان الفلاح الأوروبي الغربي يتمتع بحقوق وامتيازات معينة لا بأس بها بالمقارنة مع الأول. ففي الربع الثاني من القرن التاسع عشر نمت وتوسعت الحركات الفلاحية في مختلف أنحاء روسيا، وعكست هذه الحركات دورها الضرورة التاريخية للقضاء على نظام القنانة والعبودية، أي أن روسيا كانت تتسم بديناميكية معينة، إلا أن نظام الحياة الاجتماعية المتخلف في روسيا آنذاك أعاق ظهور الثقافة الهزلية الشعبية على عكس فرنسا في القرن السادس عشر. لقد أشار باختين إلى هذه المسألة إلا أنه لم يولها أهمية ولم يعالجها بالتفصيل بل اكتفى بالقول: ((إن ضعف الثقافة المدنية في روسيا أعاق تطور كرنفال القرون الوسطى الذي أنجز في فترة طويلة امتدت لآلاف السنين من تطور تقاليد هزلية للغاية. (36)

ولهذا فإن دراسة عصر النهضة في أوروبا لتطبيق بعض ضوابطه على روسيا يتطلب ضرورة الأخذ بنظر الاعتبار طابع الحياة الاجتماعية الثقافية في روسيا وإلا فإن أي نقل حرفي وافتراضي للظواهر والمفاهيم التاريخية من الغرب إلى الواقع الروسي لا يمكن أن يكتب له النجاح. وأكد باختين نفسه على ضرورة دراسة الثقافة الهزلية الشعبية وكشف مكانتها في الحياة الروحية وفي الواقع الروسي وفي السنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر، دراسة دقيقة. (37)

إن المطابقات المجردة والمقارنات التعسفية بين ثقافة فرنسا وروسيا لمختلف العهود التاريخية، غير قادرة برأينا على حل هذا النوع من المسائل الأدبية ولذلك فهي نسبية وتفترض دراسة كل التفاصيل التي لها علاقة من قريب أو بعيد بموضوع المقارنة. ينطبق نفس الرأي على الحضارة الأوكرانية التي تختلف بدورها عن كل العادات والتقاليد الروسية، ويظهر هذا الاختلاف بين هاتين الحضارتين بالذات عند تحليل رواية غوغل التاريخية "تاراس بولبا" وقصة "الأرواح الميتة" لنفس الكاتب.

"تاراس بولبا" رواية تاريخية تتحدث عن بطولة تاراس بل كل أهالي منطقة زابوروجي في أوكرانيا ضد المستغلين الأجانب، وهي مرتبطة ارتباطاً شديداً بالعادات والتقاليد والأغاني الأوكرانية الشعبية، إلا أنها ليست بحثاً في الإثنوغرافي لأوكرانيا بل رواية فنية. أما رواية ((الأرواح الميتة)) التي لم يكتب لجزئها الثاني الحياة حيث أحرقتها غوغل نفسه، فكانت على عكس ((تاراس بولبا)) مشبعة بروح الحياة الاجتماعية التي عاشها الكاتب في روسيا عشية كتابته هذه الرواية. ولهذا فإننا يجب أن نعالج هذين العملين الفنيين مع ضرورة الأخذ بنظر الاعتبار كل الظروف الموضوعية والذاتية التي أحاطت الكاتب عند تأليفه لهما وقد أشار العديد من النقاد السوفييت إلى هذا الموضوع.

(38)

الغريب في الأمر أن باختين لم يشر إلى هذا الجانب من أعمال غوغل إلا أنه اكتفى بالحديث عن علاقة قصة "الأنف" الهزلية لغوغل بالفولكلور الروسي الساخر، بل ويُعد أول من أشار إلى هذه العلاقة بشكل ملموس حيث ذكّر الحكايات الروسية الشعبية الساخرة الفلكلورية أمثال بولجينيل وبتروشكا. (39)

في الحقيقة أن للهزل في روسيا أهمية كبيرة انعكست حتى في التفسير اللغوي لهذه الكلمة الذي قدمه القاموسي والعالم اللغوي الروسي الشهير فلاديمير دال.

حيث عرّفه كما يلي: هو الأنين والأهات والبكاء والنحيب والسعادة والمرح. ولهذا يقال باللغة الروسية: لاحزن بلا فرح ولا فرح بلا حزن، ويقال أيضاً ((الضحك المبكي)). إنه الضحك المبكي الذي يكوّن الأساس الفني لكل أعمال غوغل.

أخيراً فلا بدّ لنا ان نشير إلى نسبية أفكار باختين بخصوص علاقة أعمال غوغل بالثقافة الشعبية الهزلية، وأنه نفسه أكد هذا الجانب من بحثه، ومع ذلك فهي تشكل نواة التحليل الأدبي لأعمال غوغل وبالذات قصة ((الأرواح الميتة)) الكفيلة ببيان عناصر الجديد والقديم فيها وفي كل إبداع غوغل.

على الرغم من أن باختين أكد في هذا البحث على ارتباط عالم غوغل بالثقافة الشعبية الهزلية وتشعبه بها، إلا أنه ومن الغريب يعرف عند غوغل على أنه لا يمت بصلة بضحك الساخر.. وأن الساخر الضاحك لا يمكن أن يكون مرحاً فهو مكفهر وحزين إلى حد ما، لكن وتبقى الغلبة في عالم غوغل للضحك دوماً. (40)

وليست هي المرة الأولى التي يحاول فيها بعض النقاد السوفييت رفض الهزل والمرح كسمتين مميزتين للساتيرا مما لا يمكن الاتفاق معهم، إذ لا يمكن للساتيرا أن تصور العالم من كل جوانبه بدون الهزل. (41) وهو سمة ملائمة للساتيرا ولأعمال غوغل بالذات، فهي مضحكة وهزلية من الخارج لكنها مبكية من الداخل على حد تعبير ي. ف. مان في مقالته المكرسة لأعمال غوغل في الموسوعة الأدبية الموجزة. (42).

أخيراً فإن الضحك عند غوغل يتبوّ مركز الصدارة وينتصر على كل شيء ويكوّن إلى حد ما Katharsis من نوع خاص لتنقية جسم الإنسان من الخساسة على حد تعبير باختين. (43) فعلاً، فإن غوغل كغيره من الكتاب الهزليين الروس لم يكن يهدف من الضحك للترويح عن النفس أو إلهاء الصفة المختارة، بل بالعكس كان ردّ فعل على كل تناقضات مجتمع الأرواح الميتة والمجتمع الروسي.

هذه هي آخر دراسة ضمها كتاب ((قضايا الأدب وعلم الجمال)) عكست دورها جانباً آخر من اهتمامات باختين العلمية، التي لم تقتصر على القضايا النظرية فحسب، بل والتطبيقية.

سنقوم في الدراسة اللاحقة بعرض الجانب الآخر والمهم من حياة باختين العلمية، ألا وهو دراسته عن دستويفسكي التي كرس أغلب وقته لها (أكثر من أربعين سنة).

أحدث هذا الكتاب ضجة كبيرة ليس في النقد الأدبي السوفييتي فحسب، بل في الخارج وجلب لباختين الأعداء والأصدقاء وفُهم بطرق مختلفة لكنه نُشر مع ذلك ثلاث مرات وتُرجم إلى مختلف اللغات الأجنبية. ولهذا بالذات سنعمل على استعراض أهم اكتشافات باختين في مجال دراسته لعالم دوستوييفسكي الإبداعي. وسنستعرض إضافة إلى ذلك كل المقالات الأخرى المنشورة في كتابه الثاني ((جمالية الإبداع الكلامي)).

## المصادر:

- 1 — م. م. باختين. الفن والمسؤولية. في كتاب ((يوم الفن)). نيفيل 1919 ص 43
- 2 - م. م. باختين. قضايا إبداع دوستوييفسكي. لينينغراد 1929 ط 1
- 3 — ا. ف. لوناتشارسكي. حول تعدد الأصوات عند دوستوييفسكي ((مقالات عن الأدب)). موسكو 1957
- 4 — م. م. باختين. إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة. موسكو 1979
- 5 — ف. ن. فولوشينوف. مسألة الأنواع الكلامية. في كتاب ((الماركسية وفلسفة اللغة)). لينينغراد 1929
- 6 - م. م. باختين. قضايا الأدب وعلم الجمال. موسكو 1975
- 7 - م. م. باختين. جمالية الإبداع الكلامي. موسكو 1979
- 8 — م. م. باختين. حول منهجية علم الأدب. كونتيكست 1973. دار العلم، موسكو 1974
- 9 - م. م. باختين. قضايا الأدب وعلم الجمال. ص 6
- 10 - م. م. باختين. نفس المصدر السابق. ص 7
- 11 — م. م. باختين. الكلمة في النثر والشعر. ((مسائل الأدب)) العدد 6 السنة 1972
- 12 — م. م. باختين. الكلمة في النثر والشعر. ((مسائل الأدب)) العدد 8 السنة 1965
- 13 - م. م. باختين. قضايا الأدب. ص 72
- 14 - م. م. باختين. نفس المصدر السابق. ص 72
- 15 - م. م. باختين. نفس المصدر السابق. ص 73
- 16 — م. م. باختين. مقاطع من دراسة: أشكال الزمان والهرونوتوب في الرواية. ((مسائل الأدب))، العدد 3 السنة 1974
- 17 - م. م. باختين. قضايا الأدب. ص 390
- 18 - م. م. باختين. نفس المصدر السابق. ص 392
- 19 - نفس المصدر. ص 393

- 20 - نفس المصدر. ص 397
- 22 - نفس المصدر. مقالة ((الملحمة والرواية)). ص 454
- 23 - نفس المصدر. ص 481
- 24 - نفس المصدر. 481
- 25 - نفس المصدر. ص 384
- 26 - نفس المصدر. ص 475
- 27 - نفس المصدر. ص 456
- 28 - نفس المصدر. ص 457
- 29 - نفس المصدر. ص 460
- 30 - نفس المصدر. ص 462
- 31 — م. م. باختين. إبداع فرانسوا رابليه الثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة. موسكو. 1965
- 32- م. م. باختين. فن الكلمة والثقافة الشعبية الهزلية. (رابليه وغوغل). كورنتيكست 1972 ص 252
- 33 - نفس المصدر. ص 252
- 34 - نفس المصدر. ص 249
- 35 - نفس المصدر. ص 252
- 36 - م. م. باختين. إبداع فرانسوا رابليه.. ص 14
- 37 - م. م. باختين. فن الكلمة والثقافة الشعبية... ص 259
- 38 — انظر: الموسوعة الأدبية الموجزة. موسكو. ص 218 الجزء الثاني 1964
- 39 - م. م. باختين. فن الكلمة... ص 251
- 40 - م. م. باختين. نفس المصدر. ص 255 - 259
- 41 - انظر: ((مسائل الأدب)) العدد 5، السنة 1968 ص 77، 78
- 42 - ي. ف. مان. ((غوغل)). الموسوعة الأدبية... ص 217
- 43 - م. م. باختين. فن الكلمة... ص 259

## مطالعة في فكر باختين النقدي. القسم الثاني

سبق وأن تحدثنا في القسم الأول من هذه الدراسة عن بداية نشاط باختين العلمي وأوردنا معلومات بسيطة عن حياته وتوقفنا عند بعض الدراسات النظرية الهامة، مثل دراساته عن روايات غوغل ورايليه وغيرها من الأبحاث.

كذلك تحدثنا في الفصل الأول عن بعض المصطلحات الباختينية مثل الهرنوتوب، إضافة إلى مصطلحات أخرى سنتحدث عنها في الفصل الحالي من الدراسة.

إذا كنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن الدراسات المنشورة ضمن كتاب ((قضايا الأدب وعلم الجمال)) فإننا سنتطرق في هذا الفصل إلى أهم الدراسات التي ضمها كتاب باختين الثاني ((جمالية الإبداع الكلامي)) (1)

نظراً لأهمية كتاب باختين عن أعمال دوستويفسكي الروائية فسنوقف عنده بالتفصيل وخاصة تلك التي اختلف ولايزال يختلف عليها بعض العلماء الأكاديميين والباحثين في مجال الأدب.

بعد رحيل باختين بادرت دار ((اسكوستفو — الفن)) بإصدار أعماله وبحوثه غير المنشورة سابقاً في كتاب ((جمالية الإبداع الكلامي)). وقد أخذت أغلب مواد هذا الكتاب من أرشيف الباحث الشخصي لأنها لم تنشر سابقاً، كما أشرنا أعلاه بإيجاز إلى أهمها وسنتحدث عنها.

### الفن والمسؤولية:

بهذا المقال يفتح الناشر كتاب باختين ((جمالية الإبداع الكلامي)) وهو من المقالات الأولى، حيث نشره باختين في عام 1919، أي بعد إنهائه جامعة بطرس بوج ثم نشرت فيما بعد في مجلة ((مسائل الأدب)). 2

وهو مقال صغير لا أهمية له من حيث المعلومات والأفكار المطروحة فيها لافي تلك السنوات ولا في الوقت الحاضر، ولهذا فإنها تقتصر على الناحية السيرية والتاريخية لبيان تطور بداية نشاط باختين الفكري.

يقول باختين في هذا المقال: ((لا وجود لبطل الفن في الحياة، والعكس صحيح. ولا توجد بينهما وحدة وتغلغل داخلي متبادل في وحدة الشخصية، وإن وحدة المسؤولية وحدها كفيلة بضمان العلاقة الداخلية لعناصر الشخصية. (3)

((والشخصية يجب أن تكون دائماً وابدأ ذات شعور بالمسؤولية.. ولاداعي للتبجح والتباهي باللامسؤولية بحجة ((الإلهام)). وإن الإلهام الذي يتجاهل الحياة وتتجاهله الحياة نفسُها ليس إلهاماً بل هو جنون وصراع)). (4)

### الكاتب والبطل في النشاط الإبداعي:

لم يُنشر هذا البحث إلا بعد رحيل باختين وهو أيضاً من المواد التي عثر عليها في أرشيفه الشخصي، ومما يؤسف له أن أقساماً هامة منه قد فقدت، وأن الباحث لم يتمكن من اتمام البحث واعداده للنشر، ولهذا اختير عنوانه من قبل الناشر.

هناك معلومات بسيطة عن الفصل المفقود في بداية القسم الأول ((حول مسألة الكاتب)) من هذا البحث ويعتقد الناشر أن الأقسام التي عثر عليها هي الرئيسية ولهذا فهي تعطي تصوراً كاملاً عن مجمل الأفكار المطروحة في البحث.

كتب باختين هذه الدراسة في العشرينات لكنه لم ينهها في تلك الفترة وذكر فيها عنوان الفصل اللاحق حيث سماه "حول مسألة الكاتب والبطل في الأدب الروسي".

وأشار الناشر (س. ج. بوتشاروف) إلى أن باختين كتب هذا البحث عندما كان يعيش في مدينة فيتيبسك (1920 — 1924)، مستنداً بذلك على رسالة باختين إلى صديقه الفيلسوف المعروف م. ي. كاغان التي أرسلها من مدينة فيتيبسك بتاريخ 20 - 2 - 1921.

قال باختين في هذه الرسالة "أصبحت في الفترة الأخيرة أكتب عن جمال الإبداع الكلامي فقط". (5)

يرتبط محتوى هذه الدراسة ارتباطاً وثيقاً بعملين آخرين لباختين كتبهما في العشرينات أيضاً وهما: "حول مسألة المحتوى، المادة والشكل في الإبداع الكلامي الفني" (1924) وقضايا إبداع دوستوييفسكي. (1929)

اعتمد باختين في الدراسة الأولى على علم الجمال الفلسفي مسترشداً بنفس المنطلقات الفكرية فيقدم ((البطل)) و((المؤلف)) كمفهومين مأخوذتين من علم الجمال الفلسفي العام.

أي، إن باختين عمل على تأكيد الصلة الوثيقة بين الكاتب والبطل باعتبارهما مشاركين في ((الحدث الجمالي)) وتوضيحها، إضافة إلى تأثير الحدث على علاقتهما المتبادلة في العمل الإبداعي الفني.

لمفهوم الحدث أهمية كبيرة في فكر باختين الجمالي ويُعد من أهم مفاهيمه، ولهذا نجد أن الباحث استفاد في شرحه له ضمن مفاهيمه الواسعة والعامّة للحوار.

يعتبر باختين الحوار حدثاً هاماً في العلاقات الإنسانية، وضمن هذا السياق يقدم تفسيره للوحدة التامة في رواية دوستوييفسكي المتعددة الأصوات Polephone كحدث للعلاقات المتبادلة بين مختلف الإدراكات المتساوية فيما بينها التي ((لا تكفي بالتفسير المضموني البراجماتي)). (6)

أي إنه لا يمكن للحدث الجمالي أن يتوقع أو ينحصر ضمن أطر العمل الفني، بل له امتدادات بعيدة خارج النص الأدبي.

ولهذا نلاحظ في البحث الحالي أن باختين يتحدث عن سعة النشاط الجمالي و((طابعه القيم)) فيرى أن البطل وعالمه الداخلي يكونان ((مركزاً قيماً للنشاط الجمالي ويمتلكان واقعيتهما المرنة ولا يمكن أن يخلقا بفضل نشاط الكاتب الإبداعي فقط، كذلك لا يمكن لهما أن يصبحا بالنسبة له موضوعاً ومادةً فحسب.

انتقد باختين في هذا النص هذا النوع من المعلومات عن ((القيم الحياتية المضافة إلى العمل الأدبي، لمادة العمل الفني))، التي يحدث فيها ((ضياح البطل)) ويتحول نشاط الكاتب بدون البطل إلى نشاط تكتيكي ليس إلا.

مما يمكن ملاحظته على هذا البحث هو حضور أفكار باختين الأولى المطروحة في دراسته ((حول مسألة المحتوى، المادة والشكل في العمل الأدبي)) المنشورة في عام 1924 والتي انتقد فيها علم الجمال المادي وتُنسب إلى المدرسة الشكلية.

يعتقد بعض النقاد بأنه إذا كانت نظرية الفن قد أضاعت الكاتب الحقيقي الاصيل، فإن نظريات الشعور السائدة منذ القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين بسبب فهمها للنشاط الجمالي كشعور في البطل للتعبير عن نفسه، قد قامت بالشيء نفسه وحطمت الحدث الفني في كلا الحالتين. كما سبق وأن أشرنا إلى علاقة هذا البحث الوطيدة بكتاب باختين عن دوستويفسكي. لكننا نلاحظ أن باختين وصف علاقة الكاتب بالبطل في رواية دوستويفسكي البوليغونية— كما يفهمها باختين — بطريقة مناقضة لتلك الشروط العامة للإبداع الجمالي التي تطرق إليها في البحث الحالي.

في بحثه الحالي والأبحاث السابقة التي تطرقنا إليها في القسم الأول من دراستنا الحالية نرى أن باختين كون العديد من مفاهيمه الجمالية مثل ((اللاوجود)) و((الغزارة)) في رؤية العالم والمعرفة ومدارك البطل والمحيط، إضافة إلى العديد من المصطلحات الباختينية التي أصبحت شبه مقرة في علم الأدب الأكاديمي.

إن هذه المصطلحات ((تعمل)) بنشاط في كل أبحاث باختين، فإذا كان الحديث يدور في البحث الحالي عن عدم وجود الأنا والآخرين في الحدث الواقعي لمعايشة الكاتب للبطل في ((الحدث الإجمالي))، فإن باختين أشار في آخر مقابلة صحفية أجرتها معه مجلة ((نوفي مير)) (العالم الجديد)، إلى عدم وجود القارئ والباحث المعاصرين بالنسبة للثقافات والعصور البعيدة. (7)

لم يُعد باختين هذا البحث للنشر نهائياً بسبب وفاته، لذلك يُلاحظ انعدام الدقة في بعض الأفكار المطروحة إضافة إلى كونها أخذت طابع التلخيص السريع وبقيت بعض العبارات والكلمات غير مفهومة حتى وقتنا الحاضر، ولهذا بالذات وضعت المقاطع العسيرة الفهم داخل قوسين (...). للدلالة على غموضها وهي كثيرة جداً. ومما يجدر ذكره أن بعضاً من أجزاء هذا البحث سبق وأن نُشر في مجلتي ((مسائل الفلسفة)) و((مسائل الأدب)) في عامي 1977، 1987. (8)

**أقسام من كتاب ((قضايا إبداع دوستوييفسكي)) أو شعرية دوستوييفسكي.**

تضمن كتاب ((جمالية الإبداع الكلامي)) الأقسام غير المنشورة من كتاب باختين ((قضايا إبداع دوستوييفسكي)). لهذا الكتاب قصة طويلة بدأت في عام 1929 حيث صدرت الطبعة الأولى وانتهت في 1970، عام الاختصاصيون الطبعة الثالثة منه.

بل إن اهتمام باختين بعالم دوستوييفسكي الروائي بدأ في عام 1922 حيث كتب رسالة لصديقه الفيلسوف كاغان وأشار فيها إلى كتابه الجديد قائلاً: أعد الآن بحثاً عن دوستوييفسكي واعتقد أنني سأنتهيه في القريب العاجل، أما مشروع كتابة مقال ((ذات القيم الأخلاقية وذات القانون)) فقد أجلته. ويرى الناشر أن هذا آخر مقال أُشير إليه في مجلة ((الفن)) حيث نشرت الخبر التالي: يستمر باختين في تأليف كتاب عن مسائل الفلسفة الأخلاقية. (9)

احتوت هذه الأجزاء آراء باختين وملاحظاته عن علاقة دوستوييفسكي بالرومانسية الأوروبية وعن الحوارية الداخلية لأسطورة اينكفيزيتور العظيم ومختلف حالات الحوار، وعلاقة الحوار عند دوستوييفسكي بالحوار الإفلاطوني والإنجيلي وعن المثال الطوباوي عند أبطال الروائي.

انتقد باختين في مقدمته لهذا الكتاب ضيق الأفق الأيديولوجي (النقد الفلسفي في بداية القرن العشرين) الذي فسر كل تصرفات أبطال الكاتب

ب طرق فلسفية بحثه، وانتقد أيضاً المنهج الشكلي في معالجة أعمال دوستوييفسكي.

يرتبط تجاوز هذه الهوة الشاسعة بين الأيديولوجيا والشكل إلى حد كبير بموضوعتي الاجتماعية الفطرية الداخلية والقيمة الاجتماعية اللتين وضعهما باختين في العديد من أبحاثه التي ألفها في النصف الثاني من العشرينات.

حصلت مقولات باختين السوسولوجية على شروح عميقة ومتنوعة، واستخدمها كمصطلحات لفلسفته عن ((التعايش)) (الاختلاط بين الشخصيات) والمفهوم الواسع للحوار.

فإن مفهوم ((القيمة الاجتماعية)) يعني المضمون الحيوي الفلح والقيم لكل حدث حيوي وعمل أدبي في ظروف ملموسة وغير متكررة. وضع باختين هذه ((الاجتماعية الداخلية التي تتوجه بالحوار إلى الكلمات والتصريح على الضد من الاجتماعية الخارجية (الشئية). (10)

تمر القيم الاجتماعية من خلال كل تصريح للشخصية الأدبية وأحاديثها، وتتغلغل وتتوحد وتنظم من الداخل كل عناصر العمل الفني. في دراسته: مسألة المضمون والشكل في الإبداع الفني وضع باختين حدوداً فاصلة بين ((الموضوع الجمالي)) كمضمون لنشاط الفنان الجمالي الموجه نحو عالم العلاقات الإنسانية وقيمه و((العمل الخارجي)) في مادة معينة، وبالتالي بين الشكل المعماري المرتأى للموضوع الجمالي والشكل البنائي (للإنتاج الفني المادي). (11)

عالج باختين في كتابه عن دوستوييفسكي مسألة الموضوع الجمالي والشكل المعماري لروايات دوستوييفسكي الموجهة نحو قيم العالم الإنساني — كحقيقة ((الوعي الذاتي للشخصية، أي الإنسان في الإنسان حسب فلسفة الكاتب (دوستوييفسكي) وتعايشه العميق (الحوار الدائم) مع الشخصيات الأخرى. ويسمى الباحث هذا النفاذ الفكري القيم لكل عناصر العمل بالاجتماعية الداخلية.

تدل ملاحظة باختين على النزعة التاريخية كأساس ضروري للتحليل النظري، على سعة رؤيته لمسائل الإبداع الفني، وقبل كل شيء لمسألة تقاليد الرواية عند دوستويفسكي. (12)

يعد كتاب ((قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي)) من أبرز العلامات في النقد العالمي المتخصص بدوستويفسكي. وأحدث هذا الكتاب ضجة كبيرة منذ صدوره حتى فترات متأخرة، وسنتحدث عن أبرز وجهات النظر النقدية بصدده لاحقاً.

نشر باختين كتابه عن دوستويفسكي بعنوان ((قضايا إبداع دوستويفسكي)) عام 1929 وجلب له في ذلك الحين شهرة كبيرة في الأوساط الأدبية، وكتب عنه لوناشارسكي مقالا تقييماً إيجابياً أثنى عليه وامتدحه كثيراً، ثم أعيد طبع الكتاب عام 1963 ولكن بعنوان آخر يختلف عن الأول بعض الشيء “بويتنكا أعمال دوستويفسكي” ((قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي)). وطبع للمرة الثالثة بنفس العنوان الأخيرة عام 1971، ومع ذلك فمن الصعب الحصول عليه حتى محلات بيع الكتب القديمة!.

ترجم الكتاب إلى أغلب اللغات الأوروبية وبعض اللغات السلافية واللغة اليابانية. وتكمن أهمية كتاب باختين الذي نحن بصدده الآن في كونه خرج باستنتاجات جديدة تخص إبداع دوستويفسكي كله ولها علاقة مباشرة بالأدب الروسي، والرواية الروسية بشكل خاص.

فقد اعتبر باختين دوستويفسكي مؤسساً للرواية البوليفونية المتعددة الأصوات، رواية تعدد الأصوات في الأدب الروسي وأنه صمم العالم من جديد بأسلوب البوليفونيا والديالوجيا) ”الحوارية“. فوضع باختين أبطال دوستويفسكي على قدم المساواة مع المؤلف نفسه واعتبرهم وجهات نظر متنوعة ومختلفة ومستقلة كدوستويفسكي تماماً.

عزم باختين على إعادة كتابة العديد من فصول ((قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي))، وإضافة نصوص أخرى إليه إلا أنه لم يستطع تحقيق كل نواياه وخطه في هذا المجال.

ولقد نشرت هذه الخطة في أحد اعداد المجلة وستحدث عنها في سياق حديثنا عن الكتاب. إن ما أقلق باختين حقاً هو خوفه من عدم قدرة القراء على استيعاب أفكاره الجديدة حول ((مساواة)) الأبطال مع الكاتب دوستوييفسكي وفهمها وتقبلها، لهذا فيقول بهذا الصدد: ((... هذه هي الاستقلالية النسبية للأبطال في إطار المغزى الإبداعي عند دوستوييفسكي. وهنا لا بدّ من التحذير من الوقوع في اشتباه واحد. فقد يبدو لبعضهم أن استقلالية البطل تُناقض طابع الكتابة الفنية.. باعتباره من البداية حتى النهاية من صنع الكاتب وخلقه وحده لكن لا وجود لمثل هذا التناقض.

فقد أكدنا حرية الأبطال في إطار المغزى الفني وهي مكونة بالضبط ك ((لاحرية البطل الموضوعي... صحيح أن كلمة البطل من خلق الكاتب وإبداعه إلا أنها خلقت بشكل يسمح لها أن تقدر حتى النهاية على تطوير نفسها و منطقتها واستقلاليتها الداخلية ككلمة غريبة وككلمة البطل نفسه)). (13)

حاول باختين أن يبرهن ويؤكد على استقلالية شخصيات دوستوييفسكي وحريتها، إلا أن بعض القراء والنقاد لاحظ هذا الجانب من المسألة فحسب، فأطلقوا العنان لتفسيراتهم في هذا الاتجاه، ومع ذلك فكلمة البطل لا تخرج من نية الكاتب الفنية، بل من ثقافته ومداركه المونولوجية. (14)

يبدو أن باختين انتبه إلى هذا الأمر عند كتابته خطة تنقيح كتابه عن دوستوييفسكي وتعديله، انتبه إلى الفهم الخاطئ لأفكاره في هذا الكتاب من قبل القراء، وتصورهم من أن يؤكد وجود مبدأ النسبية في أعمال دوستوييفسكي.

ولهذا بالذات يؤكد باختين في خطته لتعديل الكتاب على خطأ هذا التصور فيقول:

((إن وجهة نظرنا لا تؤكد أبداً سلبية دوستوييفسكي وخموله ولا تصوره كما لو أنه يجمع وجهات نظر مختلفة، أو حقائق مختلفة وغريبة عنه ويتخلى عن حقيقته الخاصة به فقط. إن جوهر المسألة يكمن في

تفاعل جديد وخاص بين حقيقة الكاتب والحقيقة الغريبة. فالكاتب نشط إلا أن نشاطه هذا يتسم بطابع حوارى، إذ إن دوستوييفسكي يعطي الفرصة لشخصياته بأن تحاكم نفسها بنفسها وبأن تمارس عملية النقد والنقد الذاتي بحرية نسبية)). 15

وفي مكان آخر من الخطة أشار باختين إلى أن ((المعنى — الإدراك)) في العمل الفني ينتمي في نهاية المطاف وفي آخر مراحل نضجه إلى الكاتب فقط.

وإن هذا المعنى ينتمي بدوره إلى الواقع وليس إلى ((ادراك آخر متساو)). (16) أي إن المغزى الفني النهائي والأخير للعالم الإبداعي الذي خلقه دوستوييفسكي يعود إلى الواقع وليس إلى ((المدارك المتساوية)) للأبطال الذين يشكلون بدورهم ولادات ذاتية للواقع.

في الحقيقة أن باختين استخدم مصطلح ((صوت الكاتب)) وهو خاص به بالذات إذ لم يستخدمه ناقد آخر غيره، إلا أنه لم يشر إليه لتوضيح فكرته عن ((تساوي)) المدارك الذاتية في عالم دوستوييفسكي الروائي فانبرى الناقد السوفييتي المعروف كوجينوف والمدافع الحقيقي عن أفكار باختين ليوضح هذه الفكرة فيما بعد قائلاً: ((... إن باختين لم يكن دقيقاً في استخدام مصطلح كاتب، إذ إنه لم يميز بين الكاتب الحقيقي الأصل والكاتب العادي الذي يعتبر صوتاً للكاتب في العمل الأدبي. أول من أشار إلى هذه المسألة هو فيودوروف في أطروحته الموسومة ((الحوار في الرواية. البناء والوظائف.)) (التي دافع عنها في جامعة دانيتسك عام 1975 والتي اقترح فيها ضرورة التمييز بين ((الكاتب)) و((القاص، السارد، الراوي)) ولكن هنا يمكن التخبط بين الكاتب والشكل الخاص للسارد. وفي عالم دوستوييفسكي نرى أن صوت الكاتب بالذات هو الذي يتساوى مع الأبطال، أي يقع معهم في مقام واحد، وليس دوستوييفسكي الذي خلق كل هذه الشخصيات والذي ينسب إليه كل مغزى العالم الفني، وإن هذا المغزى الفني يتناسب الواقع ويتلائم معه، لا مع مدارك الأبطال. وهكذا فإنه لا وجود للمذهب النسبي في عالم دوستوييفسكي وهذا ما أكده باختين نفسه)). (17)

لم يعتبر باختين دوستوييفسكي نسبياً وقال بالتحديد في هذا الخصوص: ((نحن لا نرى أية ضرورة للتأكيد على أن الطريقة البوليفونية لا تمتلك شيئاً مشتركاً مع المذهب النسبي ولا مع الدوغمائية. ويجدر القول هنا إن النسبية والدوغمائية لا تسمحان أبداً بأي نقاش أصيل، فهما إنما يحولان النقاش إلى شيء غير ضروري (نسبي)، أو غير ممكن (دوغمائي)). أما البوليفونيا كطريقة فنية فهي تقع ضمن مجال آخر. (18) يُعد هذا النص الباختيني جواباً على انتقادات الناقد الفلسفي بيبليير ف. س. الذي أكد في دراسته ((التفكير كإبداع. مقدمة منطوق الحوار الفكري، ((على نسبية مفاهيم عالم دوستوييفسكي وفكره بحجة أن كل واحد من الأبطال الرئيسيين ناضل من أجل ((حقيقته)) على حد تعبير باختين، وعلى أساس أن كل شخصية أدبية من شخصيات دوستوييفسكي مساوية ليس للأبطال الآخرين، بل للكاتب نفسه، ولهذا فلا وجود - طبقاً لهذه المفاهيم — للحقيقة الواحدة التي تعلو ولا يعلى عليها في عالمه الروائي، فكل شيء عنده نسبي ليس إلا وكل شيء متساوي الحقوق. هكذا فهمت أفكار باختين، ومن هذا المنطلق فقط وجهت إليها الانتقادات (19)، وقد كرر هذه الأفكار الناقدان السوفيتيان غلازمان وأخوتين ولم يطرحا أفكاراً جديدة ولهذا لن نتوقف عند مقالتيهما، بل سنتحدث عن مقال الناقد السوفيتي المعروف بوريس بورسوف ورأى العلماء السوفييت الآخرين بكتاب باختين والانتقادات التي وجهت إليه من قبل بعض النقاد الصحفيين في الصحيفة الأدبية.

رفض بورسوف فكرة تعدد أبطال دوستوييفسكي وتنوعهم واستقلاليتهم قائلاً: ((...من الخطأ إنزال المؤلف إلى مستوى الأبطال، أو رفع الآخرين إلى مقام المؤلف في عالم دوستوييفسكي الروائي، أو الكتاب الآخرين... إذ لا يمكن للبطل أن يتمثل ولا أن يتساوى مع المؤلف. (20)

ويختلف بورسوف أيضاً مع فكرة باختين التي تؤكد دور الريادة وتأسيس رواية البوليفونية الروسية لدوستوييفسكي بالذات، بحجة أن أعمال تولستوي أيضاً اتسمت بعنصر البوليفونيا. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن بورسوف رأى في هذه الفكرة أن باختين يفصل تجربة

دوستوييفسكي الإبداعية عن تجارب الأدب الروسي، واثار حفيظته رفض باختين لتجربة المونولوجيا لكي يمكن التكيف مع المناخ الفني الإبداعي الجديد الذي ابتدعه واكتشفه دوستوييفسكي، ومن أجل التوجه نحو الطرق الأكثر تعقيداً في تحقيق عملية إعادة خلق الواقع وتصميمه على حد تعبير باختين نفسه. (21)

وطبعاً اعتبر بعض النقاد ومنهم بورسوف رفض باختين للمونولوجيا "المناجاتية" رفضاً للكتاب المونولوجيين مثل تورغينيف وتولستوي من أجل بوليفونيا دوستوييفسكي. كذلك يلاحظ بورسوف أن باختين يفصل بين دوستوييفسكي المبدع الفنان ودوستوييفسكي المفكر، ويصف (الدوستوييفشينا- الفكر دوستوييفسكي) بالرجعية، التي يقتصر وجودها - كما يؤكد باختين - على عنصر المونولوجيا الذي يمارس حضوره بالتالي في طريقتة البوليفونية.

يقول بورسوف: ((يصبح دوستوييفسكي رجعيّاً في رواياته فقط عندما يتخلى عن المبدأ البوليفوني ويلتزم بالأسلوب المناجاتي، أي بطريقة الروائيين الروس الآخرين. (22)

يرى بورسوف أن ((جذور النقص)) في كتاب باختين يمكن تحديدها في إجمالية الاتجاه التاريخي وليس النزعة المثالية وأن الاتجاه التاريخي الذي زاد عنه باختين باستمرار غير محدد تمام التحديد، ولهذا نراه يقع في تناقض مع الطبيعة الملموسة والمحددة دائماً. (23) يعتقد بورسوف أن باختين اعتبر فن الكتابة عند دوستوييفسكي مسألة مطلقاً ومرحلة متقدمة من الوعي الإبداعي الفني، ولهذا اعتبر رواية دوستوييفسكي مقياساً للقيمة الفنية.

يؤكد بورسوف على أن الحوارية كمظهر من مظاهر الوعي الإنساني غير مقتصرة على أعمال دوستوييفسكي فحسب، بل إنها موجودة عند تولستوي الذي شُهر بالمناجاتية. أهم ما في الأمر أن بورسوف لا يفصل ولا يميز بين الحوارية والمناجاتية بحجة أن الأخيرة تكشف أيضاً عن تصادم مختلف النزعات في أعماق البطل وتوفر للشخصية الروائية فرصة النظر إلى نفسها من الخارج كما لو أنها كانت تنظر إلى إنسان

آخر وتقييمه وتطرح أمامه مهمات أخرى وتحكم عليه بأقصى درجة من القسوة والصرامة.

أخيراً فإن بورسوف يلجأ إلى المقولات النظرية الثابتة لإثبات رأيه، فيعتبر ظهور الحوارية أمراً مرتبطاً بالظروف الموضوعية والذاتية والزمان والمكان ولهذا فلا يجوز أن تكون ملكاً لدوستوييفسكي وحده كما يقول بورسوف — لأنها مارست حضورها في أعمال جميع كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وخاصة عند تولستوي.

يرى بعض النقاد أن بورسوف لم يقدم أدلة قاطعة لأفكاره، فإن باختين لم يرفض وجود عنصر الحوارية في بعض أعمال الروائيين الروس الآخرين، وإن وُجدت عناصر الحوارية فهذا لا يعني أبداً أنها روايات ديالوجية، ويختلفون معه أيضاً في مطابقتها المناجائية بالحوارية لأن الحوار الداخلي يختلف عن الخارجي بين مختلف المدارك النفسية والاجتماعية، وهنا بالذات تكمن عبقرية دوستوييفسكي، وباختين يعني ما يقول ويؤكد أن دوستوييفسكي أعاد تصميم العالم من جديد فلا وجود للبوليفونيا بمعناها الحقيقي عند الكتاب الروس الآخرين، وإن وجدت فهي نسبية ولا يمكن مقارنتها بروايات دوستوييفسكي البوليفونية. أما أن يكون باختين قد رفض أسلوب المونولوجيا وأن يُنعت بالرجعية فهذا مالم يتفق عليه الباحثون لكنه أكد على زيادة دوستوييفسكي للفن البوليفوني الذي يتسم بنشاط الديالوجيا. ولا بد لنا هنا من أن نشير أيضاً إلى رأي بورسوف عن فكرة ارتباط ظهور البوليفونيا والمناجائية بالظروف الموضوعية والذاتية والزمان والمكان فلا يمكن أن تكون سمة البوليفونيا ملكاً لدوستوييفسكي، فيعتقد النقاد أن هذه الطريقة في المناقشات لا تستند إلى أسس علمية على الأقل لأنها ترفض دور الفنان العبقرى الموهوب وتبرر كل الظواهر بالرجوع إلى الظروف الموضوعية والذاتية.

وبعد إصدار الكتاب في طبعته الثانية عام 1963 ثارت عاصفة فكرية بصدده، حيث نشرت مقالات تعرضت له ولمؤلفه باختين إيجاباً وسلباً. فقد انتقد ديميتشيتس في مقاله ((المونولوج والمونولوجيا)) (المناجاة

والمناجاتية) باختين وأورد بعض المقاطع من كتاب ((قضايا الفن الإبداعي..)) للبرهنة على مثالية باختين بينما كتبت الناقدة فاسيليفسكايا والناقد مسنيكوف مقالاً مشتركاً بعنوان ((لنتأمل جوهر القضية)) نقلاً فيها بعض مقاطع كتاب باختين محاولةً منهما للبرهنة على صحة آراء الأخير ودحض أفكار ديميتشيتس، مؤكّدين في الوقت نفسه على أن الاقتباسات التي اخذها زميلهما السابق ديميشيتس لا تعكس كل وجهات نظر باختين الرئيسية، فأصبح الأمر كما لو أنه محكمة نصبت لمحاكمة باختين لا لمناقشته.

يعتقد ديميتشيتس أن باختين ((... فصل دوستوييفسكي عن التراث الروسي وتجاهل الوعي الذاتي للمؤلف)) (24)، ولم يصرح بمثل هذه الأفكار إطلاقاً، بل اكتفى بالتأكيد على عبقرية دوستوييفسكي واكتشافه الرواية البوليفونية وهذا لايعني أنه أنكر ارتباطه بالتراث الروسي ((... فإن دوستوييفسكي ليس معزولاً عن التاريخ الروائي، وأن الرواية البوليفونية التي أبدعها، ليست منقطعة الجذور أيضاً)). (25)

ومن الطريف أن رسالة جماعية كتبها كبار علماء الأدب السوفييت مثل: ف. أسموس، ف. برميلوف، ف. بيرتسوف، م. خرابتشينكو و ف. شكوفسكي، نُشرت في الصحيفة الأدبية التي تصدر في موسكو، أشاروا فيها إلى أن ديميتشيتس انتقد كتاب باختين إلا أنه لم يوضح أهميته في النقد الأدبي السوفييتي ولم يوضح موقفه ووجهات نظره الشخصية تجاه الطبيعة الفنية لابداع دوستوييفسكي، أعقد مسألة تواجه البحث النقدي. (26)

لم تتضمن هذه الرسالة وجهات نظر أصحابها حول أفكار باختين ولم يتعرضوا لباختين لا بالمدح ولا بالمدح إلا أنهم رسخوا سمعة باختين وشهرته كباحث قدير يصعب التهجم عليه ببساطة كما فعل ديميتشيتس. إلا أن هذا لايعني قبول كل أفكار باختين، لأنه كأى باحث أصيل وموهوب يخرج باستنتاجات كثيرة يحتاج قسم منها إلى أدلة وبراهين كثيرة للإقناع والفهم بينما يبدو القسم الآخر منها واضحاً ومفهوماً ودقيقاً.

من البحوث الهامة في حياة باختين النقدية، بحث أعده بين 1936-1938 بعنوان ((رواية التربية وأهميتها في تاريخ الواقعية)) إلا أنه لم ينشر بسبب الحرب العالمية الثانية، ثم فقد العديد من أقسامه في فترة الحرب.

أما القسم الباقي الذي عُثر عليه في أرشيف الباحث الشخصي فهو عبارة عن خطة لكتابة البحث، أعطت الباحثين تصوراً عاماً عن البحث المفقود. وكان باختين يرغب بمعالجة تاريخ الرواية الأوروبية بدءاً من العصور اليونانية حتى القرن التاسع عشر. أما عن رواية التربية أو ((الرواية التربوية)) فإن باختين حدد سماتها كما يلي:

1 - يجب أن تحتوي رواية التربية على صورة جديدة للإنسان في عدم تكامله، للإنسان الذي يتكون ويتكامل بالتدرج، ((الإنسان غير الجاهز)) على حد تعبير باختين.

2 - التغيير الجذري في صورة العالم الزمانية المكانية.

3 - تنوع الكلمة الروائية. أي تعدد الأشكال والأساليب اللغوية.

في الحقيقة أن هذه الآراء ليست جديدة على فكر باختين حول الرواية حيث سبق له أن طرحها في بحثيه اللذين تحدثنا عنهما في القسم الأول من هذه الدراسة، ونقصد بهما ((الكلمة في الرواية)) و ((الرواية والملحمة)) — إلا أنه في ((رواية التربية)) صوّب اهتمامه إلى أعمال غوته بالذات.

وهكذا فقد كرس باختين أكثر أبحاثه لموضوعات مثل الرواية وتطورها ودور الكلمة فيها وأعمال دوستويفسكي ورايليه حيث كتب عنه أطروحة الدكتوراه، ثم درس أعمال غوته فأصبح هذا الكاتب الشخصية الثالثة في حياة باختين النقدية.

أخيراً لا بدّ لنا من تأكيد ضرورة ترجمة بعض الأبحاث النظرية التي كتبها باختين في بداية حياته والتي تناول فيها مختلف جوانب تطور الأنواع الأدبية منذ القدم، لكي يتعرف النقاد العرب على افكاره الرئيسية بعمق، ولكي تسنح لهم الفرصة للتمييز بين الصحيحة منها والخاطئة

ولكي لا ينجرف الناقد العربي مع تيار ((موضة باختين)) في النقد الأدبي التي جاءت إليها من الغرب بالذات. ونؤكد أيضاً أن باختين لم يمثل النقد الأدبي الرسمي في الاتحاد السوفيتي وتكاد أن تكون مشاركته في المحافل الأدبية الرسمية معدومة، إلا أنه لم ينتم للمدرسة الشكلانية، بل إنه دعا للنضال ضد الشكلية والبنوية، لكنه استفاد من نجاحات المدرسة الشكلية من أجل رفع مستوى النقد الواقعي العلمي الفلسفي. ونأمل في المستقبل مع توفر الوقت ومصادر أخرى أن يُوسّع بحثنا الحالي وتضاف له تفصيلات أفكار باختين من قبل باحثين آخرين لما في ذلك خدمة للقراء وطلبة الجامعات.

### الهوامش:

- 1- م. م. باختين. جمالية الإبداع الكلامي. موسكو 1979 ص 456
- 2- م. م. باختين. الفن والمسؤولية. مسائل الأدب. العدد 6 - 1977 ص 307-308
- 3- م. م. باختين. جمالية... ص 5
- 4- نفس المصدر ص 6
- 5- م. م. باختين. نفس المصدر ص 3
- 6- م. م. باختين. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي. موسكو 1972 ص 9
- 7- انظر: العالم الجديد (مجلة) العدد 11، 1970 ص 237 - 240
- 8- انظر مسائل الفلسفة. العدد مسائل الأدب. العدد
- 9- مجلة الفن العدد 1/1921 ص 23 فيتيسك.
- 10- جمالية الإبداع الكلامي ص 312
- 11- باختين. قضايا الأدب وعلم الجمال. ص 12 - 21
- 12- باختين. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي. الفصل الرابع.
- 13- نفس المصدر. ص 87، 88
- 14- نفس المصدر ص 88 .
- 15- كونتيكست 1976. موسكو/1977 ص 298
- 16- نفس المصدر 299

- 17 - نفس المصدر.
  - 18 - قضايا الفن الإبداعي... ص 93
  - 19 - ف. س. بيلير. التفكير كإبداع. مسائل الفلسفة. العدد 4/1976 .
  - 20 - بوريس بورسوف. الواقعية اليوم وأبداً. لينينغراد 19 ص 250
  - 21 - قضايا الفن الإبداعي... ص 369
  - 22 - الواقعية اليوم...
  - 23 - نفس المصدر.
  - 24 - ديميتشيتس. المناجاة والحوار. الصحيفة الأدبية. 11 - 7 - 1964
  - 25 - قضايا الفن الإبداعي.. ص 10
  - 26 - الصحيفة الأدبية العدد 96 موسكو 1964
- المعرفة. دمشق، السنة الرابعة والعشرون - العدد 281 تموز 1985**

## حول سمات الرواية \*

يُعد نوع الرواية الأدبي من أكثر الأنواع الأدبية الأخرى، التي أثارت ولازالت تثير اهتمام النقاد والاختصاصيين في مجالات علم الأدب الثلاثة (نظرية الأدب، تاريخ الأدب، النقد الأدبي). فقد أولى منظرو الأدب ومؤرخوه ونقاده الديناميكيون، في أعمالهم ودراساتهم وبحوثهم ومقالاتهم اهتماماً كبيراً بمختلف قضايا نظرية الرواية بشكل عام. يصعب على الباحث اليوم الإحاطة بكل هذه المؤلفات الكبيرة، الصادرة في الشرق والغرب والتي تناولت تاريخ ظهور النوع الروائي وأصله وخصائصه.

لقد تعددت وجهات النظر حول نظرية الرواية وظهرت وجهات نظر كثيرة عنها رغم أنها قد تعد غائبة في نظر بعضهم. إنها النظرية الغائبة رسمياً، والحاضرة عملياً وروحياً وفي أذهان محبي هذا النوع الأدبي الوثيق الصلة بالحياة اليومية، ولكنها لم تتبلور بعد في نظرية مستقلة لها أصولها الخاصة بحياة الناس على اختلاف أمزجتهم وبيئاتهم وقومياتهم ومهنتهم في شرق المعمورة الكبيرة وغربها.

وبسبب اهتمام الروائيين بتفصيلات الحياة اليومية، وبهموم البشر المختلفة، الروحية والمادية وبمباهجهم وسعادتهم، وتقلبات أمزجتهم تبعاً لتغير الظروف المحيطة بهم، ولأسباب كثيرة تكمن في خصائص النوع الروائي، (التي سنتحدث عنها لاحقاً) استطاعت الرواية، وبجدارة أن تتبوأ مركز الصدارة في آداب كل الشعوب، في الشرق والغرب.

هنا أيضاً يكمن سر اهتمام علماء الأدب بنظرية الرواية وفي اختلافهم وتكوينهم وجهات نظر متباينة، بل نظريات كثيرة حول نظرية غير مقرة كلاسيكياً وغير معتمدة من قبل أجيال العلماء السابقة والمعاصرة. إن الرواية كنوع أدبي مستقل عن الأنواع الأدبية المختلفة، لا يزال يعاني من همومه الخاصة، رغم ما قدمه وقام به منظرو الأدب وعلماءه

لحل مشاكله، والإجابة على التساؤلات والاستفسارات، التي كثيراً ما تظهر في سياق النقاش والبحث عن أصله وتاريخ نشأته وتطوره.

يمكن للباحث أن يلاحظ ويلمس بنفسه الحاجة الماسة، لوجود نظرية، أو مجموعة أفكار جمالية نقدية متكاملة عن الرواية عندما يتناول تاريخها وخصائصها بالذات.

فعلى الرغم من ظهور العديد من الدراسات، والبحوث الأكاديمية المكرسة لخصائص الرواية بالذات إلا أنها "الخصائص" لازالت معلقة ولم تلق الحلول النهائية كلاسيكياً، لأن توفر مثل هذه الحلول يعني وجود نظرية كلاسيكية خاصة بالرواية.

إن وجود نظرية كلاسيكية للرواية يعني وجود ثوابت ومبادئ مقرة من قبل علماء الأدب ومؤرخيه ونقاده، بحيث يمكن لها أن تحدد أهم سمات هذا النوع الأدبي الذي حير ولا يزال يحير الباحثين والنقاد الصحفيين فاختلّفوا في تفسيراتهم لصيرورته وقوانين تطوره.

لقد تجسد النوع الروائي في أشكال متنوعة وكثيرة لدرجة يصعب على الباحث تصنيفها، إضافة إلى ترجمته ونقله إلى مختلف لغات العالم وبشكل سريع، لدرجة أصبح من الصعب دراسة خصائصه التي تميزه عن الأنواع الأدبية الأخرى. فلقد وجد الباحثون سابقاً لفترة طويلة أنفسهم أمام نوع أدبي جديد عليهم وعلى الحياة الأدبية كلها فانشغلوا بمعرفة مزاياه العامة والسطحية وقراءة نماذج المتجسدة بالروايات الكثيرة والكتابة عنها وعن تأثيرها السلبي أو الإيجابي على القراء، فحذروا في المرحلة الأولى الشباب والنساء من قراءة الروايات لأنها تشغل بالهم وتسلب لبهم وتتهك أعصابهم وتثير شجونهم، ثم تغير موقفهم من هذا الأمر، بل العكس أصبحوا يدعون الشباب لقراءة القصص والروايات للاستفادة من تجارب الحياة المنقولة على صفحات هذه الكتب القيمة.

وتنطبق هذه الحقيقة التاريخية على واقع الرواية الأول وبواكيرها الأولى في كل العالم بما فيه الأدب العربي.

إن تفصيلات النوع الروائي وخصائصه بقيت خارج إطار الكتابات النقدية الأدبية اليومية التي استطاعت وصف هذه الرواية الأدبية أو تلك فقط، إذ إنها “الكتابات” تلبية حاجات النقد الأدبي السريع الصحفي العاجز عن تقديم تحليل مفصل وشامل لخصائص وبناء النوع الروائي. إن النقد الصحفي لا يضع أمامه هدف الدخول في تفصيلات الرواية لأنها متعبة له ولكتابه ولقرائه، بل إن النقاد الصحفيين كانوا يمدحون أو ينفقون، بل ويتهجمون على هذه الروايات أو تلك تبعاً لموقف محرر صحيفتهم من مؤلفي هذه الروايات.

يكن سبب تناقض نظريات الرواية كذلك في تعمق الباحثين في التفكير، ولكونهم لم يميزوا بين أساليب التحليل الأدبي عند دراستهم الأنواع الأدبية لمختلف العصور.

يشكل باخثين رد فعل عنيف ضد هذه الحالة، بل إنه بحد ذاته يُعد خطوة كبيرة على طريق تكوين نظرية مستقلة للرواية، ولهذا سنشير إلى آرائه وآراء باحثين آخرين بهذا الصدد.

ونعتقد أنه من الضروري عند حديثنا عن الرواية البدء بتلك السمات المتفق عليها من قبل الغالبية العظمى من علماء الأدب. ولعل أهم هذه الخصائص هي حركية الرواية وتطورها الدائب والمستمر بسبب حداثتها، ولأن ((عودها كنوع أدبي لم يتصلب بعد ونحن لا نستطيع التنبؤ بمستقبله -....)) (1) على حد تعبير باخثين. فالتطور الديناميكي سمة ملازمة للنوع الأدبي الروائي منذ ظهوره حتى وقتنا الحاضر.

أما السمة الأخرى المتفق عليها من حيث المبدأ، فهي حداثة الرواية كنوع أدبي مستقل متميز عن الأنواع الأخرى. وهنا لا بد لنا من القاء لمحة مختصرة عن تاريخ ظهور الرواية.

من المعلوم أن الرواية ظهرت في العصور الوسطى، وانتشرت وتكونت وترسخت في عصر النهضة وازدهرت بعد ظهور الطبقة الوسطى. إن هذه الحقيقة تكاد أن تكون مقررة من قبل جميع النقاد وعلماء الأدب بشكل عام والمختصين بتاريخ نوع الرواية بالذات.

إلا أن هذه الحقيقة تفسر بطرق مختلفة من باحث إلى آخر فمثلاً يرى كل من لوكاش وكوجينوف أن الرواية نوع أدبي برجوازي بينما يعتقد آخرون (باختين م. م، غريفتسوف ب. أ.\*\*) بأنها استمرار للملحمة الإغريقية ورواية القرون الوسطى والرواية البرجوازية، لكن هذا لا ينفي إمكانية ظهور بواكيرها الأولى " والفنية منها " في العصور السابقة كما يقول زاتونسكي. 2

ونورد هنا رأي الباحث السوفييتي كوجينوف لتتضح الصورة أكثر فهو يقول: (الرواية ظهرت بشكل مستقل في نهاية عصر النهضة فقط... ظهرت في البداية في التراث الشعبي كاستيعاب مباشر للعلاقات الإنسانية الجديدة والعلاقات المتبادلة. العلاقات الجديدة التي لا مثيل لها بين الإنسان والمجتمع، العلاقات المتبادلة المتكونة في بداية العصر الحديث). 3

بناء على هذا الأساس فنحن نلاحظ هنا أن حداثة الرواية يمكن النظر إليها كحداثة (ذات موروث)، لها جذور في العصور السابقة، وكحداثة غير معتمدة على النجاحات الفنية للعصور السابقة بما فيها الرواية الإغريقية.

أخيراً هناك سمة أخرى تكاد أن تكون مقرة من قبل الجميع أيضاً، وهي المقارنة المطلقة بين الرواية والملحمة، أي معارضة أو مقابلة الرواية بالملحمة، مقابلة نوع أدبي حديث لنوع أدبي قديم تساعدنا على استنباط الاختلافات بينهما.

تظهر بالذات عند مقارنة هذين النوعين سمات الرواية التي تميزها عن الأنواع الأدبية الأخرى ولهذا فمن الضروري لنا عدم الخلط بينهما لإختلافهما عن بعض.

يُعد رأي لوكاش بالرواية باعتبارها (شكل ناقص للملحمة) محاولة ميكانيكية واضحة لمقارنة هذين النوعين الأدبيين وأن أول من قارن الرواية بالملحمة كما يقول باختين هو بلانكنبورك، الذي قال في معرض حديثه عن سمات الرواية:

(... يجب أن تكون الرواية للعالم المعاصر تماماً كما كانت الملحمة للعالم القديم، شُرح هذا الراي بكل حذافيره لأول مرة من قبل بلانكبنورك ثم رده هيجل). (4)

يمكن للمقارنة هنا بين هذين النوعين الأدبيين أن تساعد على تحديد دور الملحمة والرواية ومكانتهما في عصري ظهورهما وتهيء ل طرح الأسئلة والاستفسارات المتواردة في الذهن.

من أهم هذه التساؤلات : هل يمكن مقارنة المشاعر والأفكار التي عكستها الملحمة بمشاعر وأفكار الإنسان المعاصر؟ وعند الإجابة على هذا السؤال نلمس الاختلاف في بيان الواقع وعكس تصويره من قبل الرواية والملحمة بما أن هذه الاختلافات يجب أن تحدد في كل الأحوال باختلاف المشاعر والأفكار وباختلاف نمذجة الواقع الاجتماعي.

لقد عولجت هذه المسألة بشكل دقيق من قبل باختين في مقالته المذكورة (الملحمة الرواية) وكذلك في كتابه (الهرونوتوب)، (أشكال الزمان والعلاقة الزمانية) - المكانية في الرواية).

وهكذا فإن البحث الفكري حتى يومنا هذا في محاولاته لتحديد نوع الرواية (بشكل عام باستثناء الدراسات النموذجية) تحرك ضمن الاتجاهات التي أشرنا إليها، والتي هي في الحقيقة محددة بسمات الرواية الواسعة النطاق (استمرارية التطور، الحداثة، المقارنة مع الملحمة).

إضافة إلى هذه السمات في بناء النوع يمكننا أن نلمس خصائص أخرى، أدبية خالصة موجودة في نوع الرواية بالذات.

كل هذا يمكن أن يكون أمراً عادياً لو أمكن ملاحظة هذه الخصائص على المستوى التطبيقي بنفس القدر من السهولة في معالجتها نظرياً.

فالرواية نوع أدبي هجين مختلط ومتفاعل مع كل الأنواع الأدبية التقليدية الأخرى وهذا ما اصطلح عليه علماء الأدب بـ

Synkretismos، نلمسُ فيه سمات أو آثار كل الأنواع الأدبية الأخرى تقريباً.

إلا أن هذا في الوقت نفسه لا يعني ولابأية حال من الأحوال انتفاء وجود سمات أخرى خاصة بالرواية فقط، اي غير مأخوذة من الأنواع الأدبية الأخرى.

كثيراً ما يورد الباحثون عند حديثهم عن هذا الموضوع رأي باختين الرائع الذي أصبح (كلاسيكياً) والذي يخص محاولات تقديم كل سمات الرواية أو سمة خاصة بالرواية فقط الضروري هنا أن نورد نحن أيضاً هذا الرأي إذ يقول: ((... من الصعب على الباحثين تحديد أية سمة معينة وثابتة، وغير مشروطة بتحفظات من شأنها إن تلغيها كلياً)).

ونطرح هنا أمثلة على هذه السمات (النسبية):

الرواية نوع أدبي متعدد الموضوعات، ولكن توجد روايات رائعة و في الوقت نفسه أحادية الموضوع، أو : الرواية نوع يتميز بحدة المضمون ولكن توجد روايات بلغت أقصى حد ممكن، من الوصف الخالص لا مثيل لها سابقاً في الأدب. ويقال أيضاً إن الرواية نوع أدبي يعالج مشكلة ملحة وهامة ومع ذلك يوجد العديد من النتاجات الروائية المكرسة للتشويق الخالص ولحالة اللاتفكير التي لا يمكن أن يصل إليها أي نوع أدبي آخر.

ونسلمع من يقول: إن الرواية قصة غرامية، ولكننا نلاحظ أن، أعظم النماذج الروائية الأوروبية تقتفر إلى العنصر العاطفي، ويقال أيضاً: الرواية نوع نثري ولكن مع ذلك توجد روايات شعرية رائعة. (5)

إلا أن صعوبة تحديد خصائص الرواية الملازمة لها كنوع أدبي مستقل لا يعني عدم وجودها، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

في الحقيقة أن هذه المسألة تتعد وتعاقد وعناد المستميت أمام الحلول بسبب تجريدية سمات الرواية وعموميتها الخالصة، ولكن مع ذلك فمن الممكن تمييز أو (لمس) على حد تعبير باختين، بعض القوانين الحتمية

في تطور الرواية ومن الأفضل بيان هذا الأمر من خلال مقارنة الرواية  
بالأنواع الأدبية الأخرى ولنلقي نظرة على الطريقة التي عالج فيها  
باختين هذه المسألة.

يقول باختين:

((أنا أجد ثلاث سمات أساسية تميز الرواية مبدئياً عن كل الأنواع  
الأخرى)) هي:

1 — تنوع أساليب الرواية المرتبطة بالوعي المتعدد اللغات المتحقق  
في الرواية.

2 — التغيير الجذري في (إحداثيات الزمان) للشخصية الأدبية في  
الرواية.

3 — منطقة جديدة لبناء الشخصية الأدبية في الرواية، وبالذات منطقة  
ذات حد أقصى من الارتباط بالحاضر (الواقع المعاصر في عدم  
تكامله). (5)

تكمن الخاصية الأولى في أن الرواية من وجهة النظر الأسلوبية تمثل  
عملاً فنياً متعدد الأصوات (النعجمات) أي تتسم بتنوع أشكال الحديث  
والتعبير الاجتماعية المختلفة لنفس اللغة.

إن التفصيل الداخلي للغة القومية الواحدة إلى أساليب التعبير  
الاجتماعية، وطرق حديث الجماعات ولغة أصحاب الحرف، ولغات  
الأنواع، ولغات الأجيال والشيوخ، ولغات التيارات ولغات الشخصيات  
المعروفة، ولغات الحلقات، ولغات الموضوعات العابرة، ولغات الأيام بل  
وحتى الساعات الاجتماعية والسياسية (...). إن مثل هذا التفصيل  
الداخلي إلى طبقات لكل لغة في كل مرحلة من مراحل وجودها  
التاريخي شرط ضروري لنوع الرواية. (6)

ومما يؤسف له أن النقاد الأدبيين وعلماء اللغة أغفلوا هذه  
الموضوعة الجديرة بالاهتمام التي طرحها باختين م. م. أي إن  
الباحثين لم يتناولوا اللغة الروائية كظاهرة اجتماعية، ولم يأخذوا  
بنظر الاعتبار الخلفية الاجتماعية لمفردات النثر الروائي، ولا علاقة

الأخيرة بالأحداث التاريخية التي تهم المجتمع، والتحويلات الكبيرة التي تغير أمزجة الناس وبالتالي لغتهم وأساليب تفكيرهم والتي لا بدّ وأن تنعكس على الشخصيات الروائية وعند أخذ مثل هذه الدراسات وصفها جنباً إلى جنب الدراسات النقدية الأسلوبية الذاتية لهذا الكاتب أو ذاك نلاحظ أن اللغويين عالجوا مسألة لغة الرواية الأدبية بمعزل تام عن نظرية الرواية العامة.

أما بالنسبة لعلماء الأدب فإنهم قليلاً ما تطرقوا إلى الخصائص الاجتماعية التي تميز لغة الرواية ولم نجد حتى ولو ملاحظات عابرة عن خصائص الرواية اللغوية، حتى ولو كانت هذه الملاحظات طفيفة ومحدودة تهتم بمتابعة الأسلوب ووسائل التعبير فحسب، وإن وجدت مثل هذه الملاحظات هي في الغالب سطحية في معالجتها لنتوع أشكال الحديث أو المفردات الاجتماعية، ومن ثم لعلاقة المفردة والعبارة الأدبية مع المجتمع، أو ما يسمى بالخلفية الاجتماعية للغة النثر، وندراً ما يدور الحديث عن علاقة طرق التعبير اللغوية المتنوعة بالتغيرات والظواهر الاجتماعية المختلفة ودورهما في تكوين بناء الكلمة الروائية وتطورها.

من الضروري هنا أن نشير إلى أن أكثر الدراسات المكرسة لتاريخ تطور الرواية في الوطن العربي لم تعالج مسألة تقسيم اللغة داخلياً إلى طبقات باعتبارها ميزة هامة من سمات لغة النوع الأدبي الروائي، أي لم تتناول علاقة اللغة بالمجتمع. لاسيما وأن لهذه المسألة في الأدب العربي أهمية خاصة بحكم غنى اللغة العربية الفحصى وعمقها وثرائها بالعديد من المفردات والعبارات، وتنوعها وتطورها المضطرد، وقدرتها على مواكبة واستيعاب كل منجزات التطور الحضاري، وتليبيتها لكل حاجات العربي من الحياة الاجتماعية اليومية بمختلف مجالاتها، وهنا بالذات تكمن وظيفتها الاجتماعية، وبالتالي تطورها وتوسعها وتنوع أساليبها وطرق التعبير فيها.

فالعمل الروائي يصور المجتمع بتنوع شخصياته وأمزجته واختلاف المستويات العلمية والثقافية لافراده، العمل الروائي هو الناس في

أحزانهم وأفراحهم، في متاعبهم وهمومهم اليومية والحياتية، في جدهم وهزلهم وهمومهم، في طقوس الحزن والفرح التي يمارسونها في الحياة، في مأكلمهم ومشربهم وتقاليدهم وعاداتهم المتنوعة وهكذا...

والرواية هي العصر والأحداث والشخصيات وقضايا الحياة اليومية والمكان والزمان، وهي (رحلة سياحية) يأخذ الروائي فيها بيد القارئ منذ بدايتها حتى النهاية.

إن روايات اليوم هي في الحقيقة تسجيل لحياة المجتمع في الفترة التي تناولتها، ونحن اليوم نتعرف على حياة أمتنا العربية لا من خلال كتب التاريخ فحسب، بل ومن خلال الأدب والنثر بالذات، وخاصة الأشكال الروائية العربية الأولى مثل قصص الفروسية الشعبية العربية والمقامات وغيرها.

من خلال قرأنا للأعمال الروائية الأوروبية التي صدرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر مثلاً نتعرف على حياة الناس آنذاك، على عاداتهم وتقاليدهم وأسماهم في الأحداث التاريخية وطرق تفكيرهم وموقفهم من الخير والشر ومختلف جوانب حياتهم وكل هذه الأمور لا يمكن أن تتحقق بأسلوب أدبي واحد يطغى على كل أمزجة الشخصيات الروائية، التي هي بالتالي لا بد أن تمثل نماذج وأنماطاً اجتماعية مختلفة، لأن الأسلوب النثري الواحد يجرف كل هذه التكوينات النفسية المتعددة ويجعل القارئ حائراً أمام التشابه الغريب في كلامهما ومفرداتها. فالناس في المجتمع لا يعبرون بمفردات واحدة ومتشابهة، وهم يختلفون باهتماماتهم ومهنهم وأعمالهم اليومية ولا بد لهذا الأمر أن ينعكس على أسلوبهم في الحديث.

وهناك من يضمن حواراً وحديثه اليومي مع الناس بالحكم والأمثال والطرائف والقصص الأدبية وهناك المتجهم الحزين الشاكي، الذي يكتفي بنظراته التشاؤمية والسوداوية لمحدثيه ويكتفي بتريديد عبارات الشكوى والحزن الرتيبة، أو بإيماءات وحرركات مختلفة يقوم بها دلالة على حالته النفسية.

حتى وقع اللفظة وموسيقاها ونغمها يختلف بنسب متفاوتة عند هذه الشخصيات أو تلك، فالبطل المحبط الخامل تتكاسل عنده المفردات وهي في الغالب حزينية الإيقاع والموسيقى، والعكس صحيح عند الشخصية المتحركة حيث نراها تضغط على مخارج حروف مفرداتها اليومية، ويرن جرس ألفاظها محدثاً دويماً قوياً في المكان وأثراً كبيراً في الشخصيات الأخرى.

يستخدم بعض الناس مفردات خاصة بمهنتهم، فكلمات الصحفي تختلف عن الطبيب، والأخيرة لا تشبه عبارات البسطاء وطرق حديثهم، ويتميز المتعلمون عن أشباههم وغير المتعلمين في نشاطاتهم اللفظية.

فقد يستخدم الصحفي عبارات كثيرة مأخوذة من الصحافة، أو مترجمة من لغات أجنبية أخرى، وقد يورد الطبيب بعض المصطلحات العلمية والطبية أثناء حديثه مع الآخرين، وأحاديث متنوعة بسبب اختلاطه بالعديد بالناس من مختلف المناطق.

ونشير هنا في هذه المناسبة إلى تنوع الشخصيات الأدبية ومفرداتها وأساليب تكبيرها عند الكتاب القصصيين الأطباء مثل يوسف ادريس في الأدب العربي وتشخوف في الأدب الروسي وغيرهما.

بل إن الأغاني والأهازيج والطرائف لها علاقة وثيقة بالحياة الاجتماعية والأحداث التاريخية لابد للروائي من تناولها والاهتمام بها ومعالجتها في (مشغله) الإبداعي.

لا بد أن تكون لغة الروائي نثرية طيبة تتقبل أمزجة الشخصيات الروائية برحابة، فهي لا تعرف الانغلاق على نفسها، ولا تقمع الفرح والحزن ضمن إطار أو أسلوب واحد.

فالكاتب الروائي الموهوب لا يمر مرور الكرام أمام هذه الظاهرة الاجتماعية أو تلك، أمام الشخصيات المتميزة بحديثها عن غيرها، ولا يتغافل عن أسلوبها (ويقمه) بأسلوبه الأدبي الرفيع.

لا تعني الكتابة الفنية دمج لغة الكاتب بأساليب الشخصيات الأدبية، لأن لغته تعبر عن شخصيته التي يمكن أن يمارس حضوره من خلالها (تسمى شخصية الكاتب أو صوت الكاتب وصورة الكاتب).

والروائي يقدم من خلال لغته الرفيعة الثرية المعاني خدمة كبيرة وجلييلة في تطوير لغته القومية ورفع المستوى الثقافي اللغوي عند القراء.

لهذا الأمر أهمية خاصة في الأدب العربي بسبب الاختلاف بين اللغة العربية الفصيحة والمحكية العامية أو الدارجة، فعلى الروائي العربي المعاصر أن يضع نصب عينيه مهمة إعلاء شأن اللغة العربية ورفع مدارك القراء اللغوية وتعويدهم على لغة عربية سليمة فإن كثرة القراءات الروائية المكتوبة بلغة أدبية غير مقطوعة الجذور والصلات مع الواقع الاجتماعي الذي يعيشه القراء، لا بدّ أن تقدم مردوداتها الإيجابية لهم من حيث إتقانهم بالسليقة لغتهم التي يتعلمون بها بغض النظر عن انتماءاتهم القومية.

أما السمة الثانية التي يجب أن تتميز بها الرواية كما حددها ميخائيل باختين فهي أهمية الانتقال والتغيير في تصوير الزمان، وضرورة التعبير عنه في العمل الروائي ضمن خطوط بيانية تكشف هذا التغيير فالزمان في العمل الروائي يمارس حضوره الدائم، وهو انعكاس لحركة المجتمع والأحداث والشخصيات فإذا قارنا الزمان في الملحمة مع الزمان في الرواية، نلاحظ أن زمان الملاحم مأخوذ من الماضي، بل إن الملحمة هي الماضي السحيق لهذا الشعب أو ذلك، وأن مؤلفها المجهول (الشعب) لا يدعى معرفته الشخصية بهذه الأزمان الغابرة، بينما يصور الروائي العالم من خلال تجربته الشخصية وتجارب الآخرين.

لأن الملحمة لم يدونها مؤلفها في نفس فترة كتابتها فتعرضت إلى العديد من التحويرات والتحريفات والزيادات من قبل أناس لا علاقة لهم بأحداثها وزمانها القديم، فتداولها الناس فيما بعد بأشكال مختلفة حتى دونت بعد التغييرات الكثيرة وهكذا فإن التصميم الزمني في الملحمة مقدم بكل تطوره ويتميز بعدم دقته ولا جدواه للعالم المعاصر،

و((إن تصوير الكاتب للحدث من منطلق زمني واضح مقارنة مع نفسه ومع معاصريه وبالتالي على أساس التجربة الشخصية والخيال الفني) يعني إنجاز تحول جذري كبير في لغة النثر، ويعني الانتقال من عالم الملاحم إلى العالم الروائي)). (7)

وهناك ملاحظة أخرى على درجة كبيرة من الأهمية قدمها باختين تتلخص بأن الرواية نوع أدبي يتكون ويتطور منذ البداية على أساس شعور جديد. (8)

أما السمة الثالثة فتكمن في خصائص تصوير البطل الروائي الذي يجب أن يقدم بشكل تدريجي وعبر مسارات تطور الأحداث وأن يكون على صلة بالواقع.

((كثيراً ما برزت الرواية الإغريقية ضمن هذه المجالات التي أولت عنايتها باهتمامات الإنسان الخاصة الذي نظم حياته الشخصية وتحكم بالعالم لنفسه (9).

إن الروائي ملزم بأن يولي أهمية كبيرة جداً لحياة الإنسان الخاص، ومن المعلوم أن هذه السمة ظهرت في الرواية نتيجة لـ (سقوط) أشباه الآلهة الشيطانية الملحمية في الأنواع (الهزلية الجدية).

ومن الضروري أن يوجه الروائي اهتمامه لبطله وأن تكون علاقته معه طبيعية وتخلو من ((الرسميات كتلك العلاقة التي تميزت بها الأعمال اليونانية الكثيرة، وبناء على هذا الأساس يدخل بطل الرواية في علاقة مع الواقع غير المتكامل ويصبح بطل الرواية كالمعتاد (منظراً)). (10) أي يمثل مرحلة جديدة من تاريخ تطور البشرية والفكر الإنساني.

### المصادر:

1 - م. م. باختين. مسائل الأدب وعلم الجمال. موسكو (1975م). انظر: الملحمة والرواية. ص 447 كذلك أشار كل من: ب. أ. غرينتسر، ر. ويلي، ف. م. غوليزاده، ي. نيكيفور وفا إلى "انفتاحية الرواية" كنوع أدبي مستقل متميز عن الأنواع الأخرى.

2 — زاتونسكي. مسائل نظرية الرواية الأوروبية الغربية وتاريخها. كيف (1967) - ص (51).

زاتونسكي دميتري فلاديميروفيتش: ولد عام 1922 في اوديسا، عضو مراسل أكاديمية العلوم السوفيتية منذ 1969، دافع عن أطروحته " قضايا نظرية في تاريخ الرواية الأوروبية الغربية" عام 1967، له كتابات كثيرة عن الرواية الأوروبية الغربية أهمها: " فن الرواية في القرن العشرين " 1973. زاتونسكي عضو جمعية النقاد العالمية ونائب رئيس الجمعية العالمية لشؤون الأدب المقارن منذ 1967.

3— ف. ف. كوجينوف. أصل الرواية. نبذة تاريخية نظرية. موسكو. (1963). ص 42.

4 - م. م. باختين. نفس المصدر. ص 454

5 - م. م. باختين. نفس المصدر. ص 454

6 - م. م. باختين. نفس المصدر. ص 457

7 - م. م. باختين. نفس المصدر. ص 481

8 — غ. ل. ابراموفيج. مقدمة في علم الأدب. موسكو 1975. ص 226 - 227

9 - م. م. باختين. نفس المصدر ص 464

10 - م. م. باختين. نفس المصدر ص 475

### \*نُشرت هذه الدراسة في مجلة (المعرفة) دمشق تموز/1986

\*\* غريفتسوف بوريس ألكسندر وفيتش: 1885 - 1950 ناقد ادبي وفني ومترجم روسي بدأ أبحاثه منذ 1906، صدرت له كتب كثيرة، نذكر أهمها: " الفن اليوناني " " كيف عمل بلزاك ؟ " وهو اول من ترجم أعمال بلزاك وفلوبير ورولان وبروست وآخرين الى اللغة الروسية. شارك مشاركة فعلية في وضع القاموس الروسي الإيطالي عام 1934 ونشر عام 1923 قصة طويلة " ذكريات غير مجدية ".

\*\*\*من المفيد أن نورد هنا تعريف مصطلح بوفست الذي يميز بين القصة الطويلة و الرواية. بوفست Povest: من اللغة الروسية وتعني ((قصة، سرد)) أو ((قصة طويلة)): نوع ملحمي نثري يفسر بطريقتين

مختلفتين: فمن ناحية يقصد بهذا المصطلح الشكل النثري الملحمي الأوسط (من حيث الحجم وتصوير الحياة)، شكل أصغر من الرواية ولكنه أكبر من الأقصوصة. وطبيعي إن حجم العمل الإبداعي في هذه الحالة يجب اعتباره تقييماً ظاهرياً وخارجياً وشكلياً، إذ إن صغر حجم هذا النوع (البوفست) مقارنة بالرواية جاء نتيجة لكونه يحيط بمجموعة معينة من المشاهد بعكس الرواية التي تقدم لوحة متكاملة لكل البنية الاجتماعية من خلال عرضها لأحداث معقدة ومتكاملة.

هناك تفسير آخر لهذا المصطلح لكنه أقل إقناعاً، وهو يؤكد على أن الأقصوصة تعكس حدثاً واحداً من حياة البطل، أما الـ ((بوفست)) فتتناول مجموعة من الأحداث، بينما تعكس الرواية كل حياة البطل.

لكن هناك أقاصيص، مثل قصة ((ايونينش)) — تشيخوف تحيط بكل حياة البطل، بينما توجد روايات يعتمد بناؤها على حدث واحد، بل هناك روايات كثيرة تصور يوماً واحداً من حياة الشخصية مثل قصة ((إلى الإمام أيها الزمان)) — كاتاييف، ورواية ((عوليس)) — جيمس جويس ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن تقسيم الأنواع النثرية حسب أحجامها كثيراً ما يواجه صعوبات كثيرة ومعقدة.

فمثلاً، إن قصص بيلكين — بوشكين يجب اعتبارها أقصوصات فيما لو انطلقنا من أحجامها وحجم أحداثها المصورة، ولكننا نلاحظ في الوقت نفسه أن مكسيم غوركي حدد هذا النوع (البوفست) لعمله الملحمي الكبير ((حياة كليم سامغين)) الذي يضاهاه بحجمه كل الروايات الروسية.

هناك مفهوم آخر لهذا المصطلح لا يميزه عن الرواية بالحجم، بل بخصائص ملازمه لأشكال الأنواع النثرية وبنفس الطريقة يجري تمييز الأنواع النثرية عن بعضها في الآداب الأوربية.

فلاحظ مثلاً أن الرواية تعني في اللغة الألمانية Roman أما الـ ((بوفست/ القصة الطويلة)) فيشار لها بمصطلح آخر هو Erzählung، ونفس الشيء يُقال عن مصطلح الرواية في اللغة الإنجليزية فهي تعني Novel بينما يطابق مصطلح Story البوفست.

يُعد هذا النوع من أقدم الأنواع النثرية في الأدب الروسي الكلاسيكي مثل ((قصة أسفار باطي في ريزان أما الرواية والأقصوصة أيضاً فقد ظهرت في روسيا في القرن السابع عشر والثامن عشر.

وكثيراً ما تأخذ الـ ((بوفست)) شكل الحديث الشفوي وهي تميل إلى (الرؤية) لا إلى (التصوير) بطريقة موضوعية (غير شخصية أو ذاتية). وكمثال لهذا النوع نذكر الحب الأول لـ (تورغينيف) و(حياتي) لـ أنطون بافلوفيتش تشيخوف وغيرها. ونلاحظ من ناحية أخرى أن الـ ((بوفست)) تميل إلى التسجيلية وهي مقارنة بالرواية أكثر استقراراً وملحمية وبطءاً.

ومع ذلك فإن الفهم الثاني لهذا المصطلح لا يفند الرأي الأول الذي يعتمد على حجم العمل الأدبي، إذ إن الطابع التسجيلي للـ ((بوفست)) البعيد عن مضامين معقدة ومنتهية على عكس الرواية، من شأنه أن يحدد حجمها الـ ((بوفست)) ولا يفسح لها المجال لكي تصل إلى الأحجام الواسعة للنوع الروائي.

أخيراً فإن حياة كلیم سمغين مثلاً تمتلك مقومات الـ ((بوفست)) إلا أنها في الحقيقة قريبة من الملحمة النثرية التي تتوحد فيها سمات النوعين (الرواية والـ ((بوفست)). وبناء على هذا الأساس نرى أنه من الممكن توحيد هذين المفهومين لهذا المصطلح: كشكل أوسط للنثر الملحمي وكشكل لنوع متميز عن الأنواع الأدبية الأخرى.

انظر: قاموس المصطلحات النقدية الأدبية. موسكو 1974 ص 271 - 272 .

## حول منهجية علم الأدب بقلم ميخائيل ميخايلوفيتش باختين

يمارس مؤلف العمل الأدبي حضوره في كل نتاجه الإبداعي ولهذا فمن الخطأ البحث عنه في صفحة واحدة من بين صفحات الكتاب أو في مقطع واحد، منفصل عن مجمل مضمونه. يمارس الكاتب حضوره في كل مقطع يتوحد فيه الشكل والمضمون. وكثيراً ما يحاول علماء الأدب البحث عن الكاتب في مقطع معين منتقى من كل المضمون مما يؤدي وبكل بساطة إلى مطابقة البطل بالكاتب الذي هو في الحقيقة إنسان ينتمي إلى زمن معين، ويمتلك سيرته الذاتية الخاصة، وله أيضاً أفكار معينة.

لا يمكن للكاتب الحقيقي أن يتحول إلى شخصية فنية لأنه خالق لكل شخصية أدبية ولكل ما هو فني في عمله الأدبي. ولهذا فإن ما يسمى بـ (شخصية الكاتب) يمكن أن تكون واحدة من شخصيات متعددة في العمل الأدبي (هي في الحقيقة تكون شخصية من طراز خاص). ولا يختلف الكاتب هنا عن الفنان كثيراً. غالباً ما يرسم الفنان صورته في اللوحة بل يرسم صورته الشخصية إلا أننا لا نراه في هذه الصورة الشخصية كما هو في الواقع (إذ من غير الممكن رؤيته)، وفي كل الأحوال يمكننا رؤية الفنان في أي لوحة من لوحاته الفنية أكثر بكثير مما في صورته الشخصية، وهو يكشف عن نفسه بشكل واضح في أفضل لوحاته الفنية.

فالكاتب هو المبدع الخالق ولهذا لا يجوز أن يخلق ضمن حالة خلقها هو بنفسه لأنه طبيعة خالقه – *natura naturan* ، وليس طبيعة مخلوقة *naturanca namyra* ولهذا فإننا نرى المبدع فقط في عمله الفني وليس خارجه.

عندما يؤلف الكاتب عمله الأدبي لا يأخذ بنظر الاعتبار آراء النقاد، ولا مفاهيم النقد الأدبي الخاصة ولا يعمل على تكوين مجموعة من النقاد الأدبيين.

إنه لا يقدم دعوة خاصة لعلماء الأدب للجلوس أمام منضدة عمله. وكثيراً ما يفترض النقاد الأدبيون المعاصرون مسبقاً (وبشكل خاص أغلب النقاد البنيويين) السامع الحال immanent للعمل الأدبي، أي السامع المثالي الذي يفهم كل الأشياء ويصبح رأيه من الأمور المسلم بها. إلا أن هذا تكويننا مثالياً وتجريداً للسامع، يقابله كاتب مثالي وتجريدي أيضاً. وفي هذه الحالة وحسب هذا المفهوم يمكن اعتبار السامع المثالي انعكاساً لصورة الكاتب في المرأة، كبديل له.

لا يقدر السامع المثالي أن يأتي بشيء خاص به، بشيء جديد في العمل الأدبي المفهوم فهماً مثالياً وفي فكرة الكاتب المفهومة فهماً مثالياً أيضاً.

إن السامع المثالي يوجد مع الكاتب في نفس ظرفي الزمان والمكان، بل إذا أردنا توخي الدقة فإنه كالكاتب يقع خارج الزمان والمكان كأى تصور مثالي وتجريدي ولهذا فلا يمكن أن يكون شخصاً آخر (غريباً) بالنسبة للكاتب ولا يمكن أن يمتلك شيئاً معيناً بنوعية أخرى. ولا يجوز أن توجد بين الكاتب ومثل هذا السامع أية تأثيرات متبادلة، ولا أية علاقات درامية حيوية لأنهما ليسا صوتين مفهومين مجردين ومتساويين فيما بينهما. ومن الممكن أن نجد هنا تجريدات ميكانيكية رياضية فارغة و مترادفة فحسب. ولا نجد هنا أي أثر للتشخيص

## Personification

### إدراك الشخصية وإدراك الشيء:

من الضروري هنا وصفهما كحدين:

أولاً: إدراك الشيء النقي الميت الذي يمتلك مظهراً خارجياً فحسب، الذي يوجد للآخرين (للاخر) فقط، ثانياً: الحياة القوية المكشوفة بعمل احادي الجانب من قبل الآخر (المدرّك). تكمن المقاييس والمؤشرات هنا في عمق التوغل وليس في دقة الإدراك. إن الإدراك موجه نحو الذات. هذا هو مجال المعرفة والاكتشافات والاختراعات وظهور المعارف والأخبار الجديدة. ومهم هنا معرفة أو تخمين اللغز والخيال (وليس الخطأ).

إن عملية الوعي والتوغل معقدة للغاية. فنشاط المدرك يلتقي بنشاط المكتشف (أي الحوارية) الديالوجيا) وهي تعني هنا القدرة على المعرفة، أي القدرة على التعبير عن النفس. نحن نقصد بـ (التعبير) إدراك و(فهم) التعبير بجدلية معقدة للخارجي والداخلي. فالشخصية لا تمتلك البيئة والواقع المحيط فحسب بل، مداركها الخاصة أيضاً. وتتفاعل معارف المدرك مع معارف المدرك.

هنا توجد (أنا) لأجل الآخرين وبفضلهم. ولا يمتلك تاريخ الوعي أية قيمة بدون دور الآخرين فيه وبدون انعكاس النفس في الآخرين.

ترتبط مسائل علم الأدب ونظرية الفن الملموسة بعلاقات متبادلة بين المحيط والمدارك (أنا) والآخرين. وتفترن عملية التوغل في الآخرين (الاتحاد معهم) بالحفاظ على distantia (مكانها الخاص) الذي يضمن وجود فيض الوعي.

وينطبق هذا الأمر على تصوير الشخصية، الجماعة، الشعوب، العصور والتاريخ نفسه، إضافة إلى مداركهم وممثلهم. تدرس العلوم الإنسانية الوجود المتحدث والتعبيري. ولا يتطابق هذا الوجود مع نفسه ولهذا بالذات تبقى أهميته كبيرة للغاية.

إن مثل هذا الشيء الذي يفتقر إلى الباطن المناسب وغير المستعمل يمكن أن يكون مادة للاستخدام اليومي فحسب. أما الحد الثاني فيعني الفكرة عن الشخصية في حضورها هي بنفسها، أي التساؤل والحوار. ومن الضروري هنا أن تكشف الشخصية عن نفسها بنفسها. توجد هنا نواة لا يمكن بلعها واستهلاكها (تحافظ هنا المسافة distantia على وجودها باستمرار)، إنها النواة التي يجب التوجه إليها في علاقات صميمية وأصيلة. وعندما تكشف هذه النواة عن نفسها تبقى في الوقت نفسه محتفظة بشخصيتها لنفسها.

### الدقة: أهميتها وحدودها:

تفترض الدقة مطابقة الأشياء مع نفسها. الدقة ضرورية للاتقان العملي. إن الوجود الذي يكشف عن نفسه بنفسه لا يمكن أن يكون

مضطراً ومرتبطاً وبالتالي لا تحكمه أية ضوابط. ولهذا فإن الوعي هنا لا يستطيع ان يضمن أو ((يهدي)) لنا أي شيء.

وهكذا يوجد حدان للأفكار والتطبيق (التصرفات)، أو نوعان من العلاقات (الشيء والشخصية). وكلما كانت الشخصية عميقة، أي كلما كانت قريبة من الحد الشخصي، كلما كان من الصعب استخدام الطرق المعممة والتقليدية والشكلية والشائعة التي تمحو الاختلافات بين العبقري وغير الموهوب.

تعد مرادفة (a = a) موضوعاً للدقة في العلوم الطبيعية. أما في علم الأدب فإن الدقة تعني تجاوز غرابة الغريب بدون تحويله إلى خاص ونقي خالص (مختلف أنواع التغيير والتجديد، وعدم معرفة الغريب والخ). أهم شيء هنا هو العمق أي التعميق والوصول إلى النواة الإبداعية للشخصية التي تبقى تعيش فيها إلى الابد.

إن العلوم الدقيقة شكل مونولوجي للمعرفة، فالعقل يتأمل الشيء ثم يطرح رأيه به. وهنا توجد ذات واحدة وهي المدرك (المتامل) والمتحدث (المصرح) ويقابله شيء صامت ليس إلا. إن كل موضوع المعرفة (بما فيه الإنسان) من الممكن تقبله واستيعابه وإدراكه كشيء. إلا أن الذات بحد ذاتها لا يجوز تقبلها ودراستها كشيء لأنها ببقائها ذاتاً لا يمكن أن تكون صامتة ولهذا فإن عملية ادراكها يمكن أن تتم بالحوار فحسب، إنه إدراك حوارى.

توجد أشكال مختلفة للنشاطات والفاعليات الإدراكية مثل: فاعلية مدرك الشيء الصامت وفاعلية مدرك الذات الأخرى، أي الفاعلية الحوارية للمدرك التي تلنقى بالفاعلية الحوارية للذات المدركة والإدراك الحوارى بحد ذاته لقاء ليس أكثر.

إن السؤال والجواب ليسا مقولتين منطقيتين، ولا يجوز جمعهما في وعي واحد وموحد ومنغلق على نفسه). ولكل جواب سؤال. يفترض السؤال والجواب إبهاماً وغموضاً مشتركاً، فإذا ظهر من الجواب سؤال

جديد فمعنى ذلك أنه سيسقط من الحوار ويدخل في الإدراك النظامي اللاشخصي. يفترض الحوار زمكانات مختلفة للسائل والمجيب، (وعوالم جوهرية مختلفة، اي ((الأنأ)) و((الأخرين)). إن السؤال والجواب من وجهة نظر الإدراك (الثالث) وعالمه (المحايد) حيث يمكن فيه تغيير أي شيء بشيء آخر، لا بدّ وأن يفقدا طابعهما الشخصانيين.

ومن الجدير بالذكر أن الذات، ذات الباحث نفسه تشكل ظاهرة ملحوظة في علم الأدب المعاصر (وبشكل خاص في النقد الأدبي البنيوي) فتتحول الأشياء إلى مفاهيم (بمستويات مختلفة من التجريد)، ولا يمكن للذات أن تكون مفهوماً (وهي نفسها تتحدث وتجبب).

يتسم مغزى العمل الأدبي بالشخصانية. ونجد فيه السؤال والتوجه لمعرفة الجواب وتخمينه. ولكن هذه الشخصية ليست سايكولوجية بل جوهرية ولها معنى خاص.

### حول مسألة الاختلافات بين النص والكونتيكست (\*)

لكل كلمة (بل لكل حرف) في العمل الأدبي امتدادات خارج حدود النص. ولهذا لا يجوز اقتصار التحليل الأدبي (الوعي والفهم) على النص المعطى فحسب. وإن كل فهم للنص يعني في نهاية المطاف تحويله إلى النصوص الأخرى وإعادة تفسيره في كونتيكست جديد، (في كونتيكست خاص بي في الوقت الحالي وفي المستقبل). كونتيكست المستقبل هو في الحقيقة شعور (بأنني أقدم على خطوة جديدة أتحرك من مكاني). ويمكن تحديد مراحل هذه الحركة الحوارية للفهم كما يلي: أولاً: مرحلة الانطلاق. اي النص المعطى. ثانياً: حركة إلى الوراء.

أي التوجه نحو الماضي ودراسة الكونتيكستات السابقة. ثالثاً وأخيراً: حركة إلى الإمام. أي المبادرة بكتابة (أو بداية) النص المستقبلي.

يعيش النص فقط عند التقائه بنص آخر (كونتيكست آخر). ويشع النور في نقطة تماس النصوص فحسب، ويسلط هذا النور نحو الماضي والمستقبل، ويقرب النص إلى الحوار. ونؤكد هنا أن هذا التقارب بين

النصوص يتسم بطابع الحوار بين النصوص (بين التصريحات) وبعيد كل البعد عن الحوار الميكانيكي (للتعريضة). يمكن أن يتم مثل هذا التقارب ضمن حدود نص واحد (ولكن ليس ضمن نص وكونتيكسات أخرى)، ويمكن أن يتم هذا التقارب بين عناصر تجريدية (علاقات ما في داخل النص)، وهو ضروري في المرحلة الأولى من الفهم (فهم الأهمية وليس المعنى). يقف خلف هذا التقارب التقاء الشخصيات وليس الأشياء. وإذا أردنا أن نحول الحوار إلى نص واسع واحد، أي لو ألغينا أقسام الأصوات (أي تغيير الذات المتحدثة)، لدرجة أنه سيشبه إلى حد ما (جدلية هيغل المناجائية)، فإن المعنى العميق (اللانهائي) سيختفي في هذه الحالة (وسنستخدم بالقاع ولن نضع غير نقطة مية ليس إلا).

فإن الشيء الكامل يؤدي حتماً إلى اختفاء لامحدودية المعنى وعمقه (أي معنى كان).

فالفكرة التي تشبه السمكة وهي في الحوض الزجاجي، تصطدم بالقاع وبالجران ولا تستطيع الاستمرار في السباحة لا إلى الإمام ولا نحو العمق.. أما الفكرة الأصلية فتعرف الفرضيات الشرطية فقط وهي تستوعب كل النقاط الموضوعية سابقاً.

ولهذا فإن شرح النص يجب أن يتم بالرجوع إلى الواقع المشياً (الشيء) الموجود خارج حدود النص وليس بالجوء إلى نصوص أدبية أخرى (كونتيكسات) كما يحدث في العديد من التحليلات السيريرية والاجتماعية المبتذلة والسببية (ضمن روح العلوم الطبيعية) وكذلك في النزعة التاريخية العديمة الشخصيات (التاريخ العديم الأسماء).

إن الفهم الحقيقي الأصل للآدب وللقاد الأديبي يتسم دائماً وابدأً بالطابع الشخصاني والتاريخي. وإن كل ما يسمى بـ ((الواقعات)) في الآدب هي في الحقيقة أشياء مشحونة بالكلمة ليس إلا.

تكمن المهمة الرئيسية في ضرورة إجبار البيئة الشيئية التي تؤثر ميكانيكاً على الشخصية، على ((الاعتراف))، أي ضرورة بيان ما تمتلك من الكلمات الاحتياطية والنبرة، وتحويلها إلى كونتيكست ذا معنى، إلى كونتيكست الشخصية المفكرة والمنكلمة والفاعلة (بما فيها

المبدعة). في الحقيقة إن كل اعتراف — انتقاد ذاتي جدي وعميق، أو السيرة الذاتية والشعر الغنائي يجب أن تحقق هذه المهمة. نستطيع أن نعتبر دوستويفسكي واحداً من الكتاب النادرين الذين استطاعوا بمنتهى العمق أن يحولوا الأشياء إلى معنى من خلال كشفه تصرفات أبطاله الرئيسيين وأفكارهم. فإن الشيء عندما يبقى شيئاً يؤثر على الأشياء فحسب، ولكي يؤثر هذا الشيء على البطل يجب أن يفصح عن احتياطيه المعنوي، يجب أن يتحول إلى كلمة.

ونلاحظ أيضاً عند تحليلنا لمسرحيات شكسبير التحول المستمر لكل الواقع المؤثر على الأبطال إلى كونتيكست معنوي لتصرفاتهم، لأفكارهم وأحاسيسهم، فهي أما كلمات (كلمات الساحرات وكلمات شبح الأب والخ)، أو أحداث وظروف مترجمة إلى لغة الكلمة الاحتياطية المفسرة.

لكن من الضروري الإشارة إلى أنه لا يوجد هنا نقل خالص ومباشر لكل الأشياء تحت قاسم مشترك واحد، فالشيء يبقى شيئاً والكلمة هي الأخرى تبقى محتفظة بجوهرها ولكنها يعوضان عن نقصهما بالمعنى فحسب.

يجب التذكر دائماً وأبداً بأن الشيء والشخصية حدان ليس لهما جوهرأ مطلقاً Substantia إن المعنى لا يقدر (ولا يريد) أن يغير الظواهر المادية الفيزيائية وغيرها، إنه لا يمكن أن يؤثر كقوة مادية. بل إنه لا يجد ضرورة لذلك لأنه أقوى من أي قوة، و يغير المعنى الشامل للأحداث والواقع الفني بدون تغييره ولا قيد شعره في تركيبها الواقعي (الحياتي)، ويبقى كل شيء كما كان إلا أنه يكتسب معنى آخر (تحول الواقع إلى معنى، إلى مغزى). وإن كل كلمة في النص تتحول إلى كونتيكست جديد.

هل هناك ما يرادف الـ (كونتيكست) في العلوم الطبيعية؟ يتسم الكونتيكست بالشخصانية (حوار متناهٍ لا يوجد فيه مكان لا للكلمة الأولى ولا للأخيرة)، أما العلوم الطبيعية فهي عبارة عن نظام موضوعي (لا وجود للذات فيه).

إن أفكارنا وتطبيقاتنا وممارساتنا الأخلاقية لا التكنيكية “ أي تصرفاتنا “ تتحقق ضمن حدّين: ضمن علاقاتنا بالأشياء والشخصيات. وتحاول بعض تصرفاتنا (الإدراكية لا الأخلاقية) أن تصل إلى حد التشييء، إلا أنها لا تصل إليه إطلاقاً، وهناك أفعال تعمل هي أيضاً” على أن تصل إلى حد الشخصانية ولكنها لا تصل إليها بالتمام. ولكن الشخصانية ليست ولابأية حال من الأحوال ذاتية، لأن الحد هنا ليس ((أنا)) بحد ذاتها بل ((أنا)) مأخوذة من علاقاتها المتبادلة مع الشخصيات الأخرى.

لقد لعبت الصور — الرموز دوراً كبيراً (أكبر بكثير مما يتصور النقاد). إن تحول الشخصية إلى رمز يعطيها عمقاً وأفقاً معنويين خاصين. يرتبط محتوى الرمز الحقيقي بفكرة العالم المتكامل وبتكامل الشمولية الإنسانية والكونية من خلال تشابك الافكار الموجودة في عقولنا. تكون كل ظاهرة خاصة محملة بطوارئ البدايات الأولى للوجود. إضافة إلى ذلك فإن الفارق بين الأسطورة واللاواعي هو إدراك الأول لعدم تطابقه مع معناه الخاص.

يبقى كل تفسير للرمز رمزاً بحد ذاته، أقرب قليلاً إلى المنطق، أي أقرب إلى المفهوم. ويعني تحديد مغزى العمل الأدبي بكل تعقيدات جوهره وعمقه، يعني تقديم (إضافة جديدة) بواسطة النشاط الإبداعي. هذا يعني التنبؤ بالكونتيكست الجديد الآتي والنامي، وهو يعني أيضاً فيما يعنيه تحويل الذكريات المتممة واحتمالات وامكانيات المستقبل (الفهم في كونتيكستات بعيدة)، وعند ذكرياتنا نأخذ بنظر الاعتبار الأحداث اللاحقة (ضمن حدود الماضي)، أي نتقبل ونفهم الماضي غير المتكامل والمشار إليه في الكونتيكست.

بأي نسبة يمكن هنا بيان المغزى وشرحه وتأويله (مغزى الصورة أو الرمز)؟ يمكن تحقيق هذه المهمة فقط بفضل مغزى آخر (مغزى متبلور للرمز أو الشخصية). ولا يمكن إذابة المغزى في المفاهيم. يجوز تفسير المغزى الفني تفسيراً عقلائياً ونسبياً (أي التحليل العلمي الاعتيادي)، أو التعمق به عن طريق اللجوء إلى مقاصد أخرى، (أي

التأويل الفلسفي الفني)، وهذا يعني التعمق من خلال توسيع الكونتريكت البعيد. ولا بدّ لتفسير البنى الرمزية من الخروج إلى رحابة المعاني الرمزية، ولهذا فإن هذا التفسير لا يمكن له أن يكون عملياً بالمفهوم العلمي للعلوم الدقيقة.

ولا يجوز لتأويل المغزى الفني وتفسيره أن يكون علمياً، لكنه معرفي إلى أبعد الحدود. يمكن لمثل هذا التأويل أن يقدم خدمة كبيرة للممارسة العملية ذات الصلة الوثيقة بالأشياء. (... من الضروري الاعتراف بعلم الرمز كشكل للمعرفة منتج إلى علم آخر وله قوانينه الداخلية وشروط الدقة الخاصة به، وليس كشكل (غير علمي) حسب تعبير س. افيرينتسيف الدقيق (1).

### **المحتوى كشكل جديد، الشكل كتقليد متبع، المحتوى الرتيب (القديم المعروف والمعتمد عليه).**

يمكن اعتبار الشكل جسراً لا بدّ منه للوصول إلى الجديد، إلى مضمون آخر، لا مثيل له. وكان الشكل معروفاً ومتفق عليه من قبل الفكر القديم الجامد. في عصور ما قبل الرأسمالية كانت توجد بين الشكل والمحتوى فترة انتقال تدريجية أقل حدة، ولم يكن الشكل مؤكداً ولا ثابتاً تمام الثبات ولا مضموناً تقليدياً، بل كان الشكل مرتبطاً بنتائج الإبداع الجماعي العام، وعلى صلة وثيقة بالأساطير والتقاليد.

كان الشكل مضموناً ذاتياً منطوياً على نفسه، على ذاته، أما مضمون العمل الأدبي فقد طرح وطوّر ما موجود من محتوى في الشكل ولم يكوّن الكاتب مضموناً جديداً في العمل الأدبي، لم يخلق المحتوى في نظام جديد من الإبداع الذاتي.

ولهذا فإن المضمون سبق إلى حد ما العمل الأدبي. لم يبتدع الكاتب محتوى عمله الإبداعي بل طوّر ما كان موجوداً في الأساطير فحسب.

إن الجانب اللغوي في النتاج الأدبي، أي أهمية عناصره (مرحلة الفهم الأولى) مفهوم من حيث المبدأ لكل إدراك ذاتي. ولكن المقطع القيم المشبع بالمغزى "والرموز أيضاً" مهم فقط للذوات والشخصيات المرتبطة بظروف حياتية عامة (أنظر المعنى الأولى لكلمة رمز)، وبالعلاقات الأخوة الحميمية في أعلى مستوياتها. يجوز إنجاز عملية التعبير عن العلاقات العاطفية القيمة ضمناً لا بالشروحات والتحليلات المنطقية المطولة. تكوّن النبرات الثابتة والجوهرية أساساً لجماعة اجتماعية معينة (كالقومية والطبقة ومجموعة العمل والخ).

فمن الممكن إلى حد ما الحديث بالنبرات فحسب وذلك بأن يكون قسم الكلام التعبيري نسبياً ويجوز فيه تبديل كلمة بأخرى، وغير مختلف تقريباً، فنحن مثلاً كثيراً مانستخدم كلمات لا نحتاج إلى معانيها أو نكرر هذه الكلمة أو تلك العبارة فقط لكي نعكس النبيرة الضرورية لنا.

ويمكن أن يتحقق الكونتيكست غير النصي النبوي القيم (من خلال الأداء التمثيلي) فقط، أي قراءة النص المعطى، إلا أنه يبقى في قسمه الأكبر وبشكل خاص في الأقسام الجوهرية والعميقة المعنى، يبقى خارجاً عن النص المعطى، كخلفية حوارية لاستيعابه. إلى هذا تنسب إلى حد ما مسألة الشرط الاجتماعي (غير الكلامي) للعمل الأدبي.

وهكذا فإن النص سواء أكان مطبوعاً أو مكتوباً أو شفويّاً (مسجلاً)، لا يساوي العمل الأدبي مأخوذاً بكامله (أو لا يساوي الموضوع الجمالي).

ويدخل في النتاج الأدبي كونتيكست غير نصي ضروري. فإن العمل الأدبي يتضلل بموسيقى الكونتيكست النبوي القيم، ولهذا فهو يفهم ويقوم من خلال وجوده في الكونتيكست (طبعاً أن هذا الكونتيكست يتغير حسب عصور التقبل لدرجة أنه يكون صوتاً جديداً للعمل الفني).

إن التفاهم المتبادل منذ مئات وآلاف السنين بين مختلف الشعوب والأمم يؤمن وجود وحده معقده لكل الإنسانية، ولكل ثقافتها والأدب الإنساني. كل هذا يمكن أن يتضح على مستوى (فترة زمنية طويلة) فقط. يتحرك

التحليل دائماً وأبداً في ظرف زمني قصير، أي في الحاضر والماضي القريب والمستقبل المتصور المرغوب فيه أو المحذور منه وأن الأشكال العاطفية تسبق المستقبل في اللغة — الكلام (الأوامر، الأمانى، التحذيرات وغيرها) والموقف الإنساني البسيط من المستقبل (الأمانى، الأمل، الخوف)، ولا يوجد فهم للصدف، والمفاجئات، والحادثة المطلقة والخ) ولا وجود لنكران الذات في خلق التصورات عن المستقبل (المستقبل بدوني).

يظهر في فترة زمنية قصيرة تعارض بين الجديد والقديم في الأدب. ولا يمكن التخلص من هذا الاختلاف أو التناقض، إلا أن نواة الأدب (الجوهرية) تقع على حافة هذا الفارق (مثل الحقيقة والخير). وفي نفس الأطر الضيقة للزمن القصير يمكننا أن نلمس الموقف من الحاضر، ألا وهو: عدم التلكؤ والتقدم إلى الإمام (الطليعة).

لا وجود للكلمة الأولى ولا الأخيرة، بل لا وجود للحدود في الكونتنيكست الحوارى (لأنه ينطلق إلى الماضي والمستقبل اللانهائيين).

حتى المدلولات السابقة، أي التي ولدت في العصور السالفة لا يمكن لها أن تكون ثابتة (متكاملة ومنتهية تماماً، لأنها ستتغير باستمرار (تتجدد) في عملية التطور اللاحق للحوار، وتحى من جديد ضمن شكل محدث (في كونتيكست جديد). فلا وجود للأشياء الميتة المطلقة، وسيكون لكل مدلول (في فترة زمنية طويلة) عيد انبعاثه من جديد.

1940 - 1974

المعرفة ((السورية)) السنة الرابعة والعشرون

العدد 281 تموز/1985

عصرا الرواية

نشر المستشرق غرينتسر بحثه "عصر الرواية" كمقال افتتاحي لكتاب هام صدر عام 1980 بعنوان "أصل الرواية في آسيا وأفريقيا"، الذي تضمن مقالاتٍ جديّة تناولت مختلف جوانب نشأة آداب الشرق وأفريقيا وتطورها، والأدب العربي القديم، وبواكير الأشكال الروائية الأولى في التراث الأدبي العربي. ونشير هنا الى ان نشر بحثه كمقدمة لم يأت عبثاً، أو محض الصدفة، إذ إن غرينتسر اعتمد على أسس الأدب المقارن في كتابته لهذا البحث فتناول عملية التطور الأدبي التاريخيه، التي مر بها النوع الروائي في أغلب آداب آسيا وأفريقيا بما فيها الأدب العربي. هذا البحث هام وضروري جداً ليس للاختصاصيين من الاساتذه والاكاديميين فحسب، بل للطلبة الذين يدرسون في اقسام اللغة العربية التابعة لكليات الآداب والتربية، الذين يدرسون مواد الأدب الحديث، والأدب المقارن، والنقد الأدبي الحديث، وتاريخ الآداب الاجنبيه، إذ إن غرينتسر تطرق في القسم الثاني من بحثه الى العديد من الروايات الصادرة في آسيا وأفريقيا، وتناول أوجه الشبه في عمليتي التطور التاريخي للنوع الأدبي الروائي في الغرب والشرق. وتحدث في القسم الاول من البحث عن بدايات الأدب التنويري في الشرق وأصل الروايه هناك و نشأتها في الغرب وتطورها وقارن بين عمليته التطور الروائي في الغرب والشرق.

وهو بهذا لخص للقارئ أغلب النظريات والافكار الصادره فيما يحض النوع الروائي. ولم ينسَ غرينتسر ان يتطرق الى الرواية العربية مقارناً ظروف نشأتها بنظيرتها في آداب الشرق. كذلك سيلاحظ القارئ اننا لم نكتفِ بالترجمة فحسب، بل حاولنا قدر الإمكان شرح بعض المصطلحات الأدبية والنقدية، لإفادة الاختصاصيين وطلاب أقسام اللغة العربية وأدائها، فإن مجرد قراءة هذه المصطلحات والاطلاع عليها سيساعد القراء على معرفه بعض جوانب النقد الأدبي المعاصر.

هذا من ناحية، وفي ناحية اخرى فإن قراءة هذا البحث سيغني طلبة اقسام اللغة العربية وآدابها في الاطلاع على المؤثرات الاجنبية في

الأدب الحديث، إذ إن الكاتب تطرق الى أهم الكتب الاوروبية التي ترجمت الى اللغة العربية واللغات الشرقية الاخرى. أما بالنسبة للأدب المقارن فإن القراءه المتأنيه لهذا البحث ستأخذ بيد الطالب، وحتى الاختصاصي نحو ادوات الأدب المقارن وأساليبه على الصعيد العملي، لا النظري فحسب. لهذا كله ارتأينا ترجمة هذا البحث القيم وأملنا كبير في اهتمام الاختصاصيين به وقرائته بتمعن وتأنٍ لكي يؤدي غرضه العلمي المنشود.

## عصر الرواية بقلم بافل غرينتسر

على امتداد القرن التاسع عشر وأحياناً قبل ذلك بفترة قصيرة، وفي حالات أخرى بدءاً من السنوات العشر الأولى من القرن العشرين حدثت في تطور أغلب الآداب الشرقية تحولات جذرية. ارتبطت هذه التحولات بهذا الشكل أو ذلك بالتغييرات الاجتماعية ثم بانحلال العلاقات الإقطاعية في البلدان الشرقية وبالتحول التدريجي إلى النظام الرأسمالي الجديد. وجرت في الوقت نفسه عملية جدية في إعادة النظر بالقيم والمبادئ الأيديولوجية والثقافية العامة.

توسعت في كل مكان الحركة التنويرية التعليمية ذات الصبغة الدينية الإصلاحية والمعادية للإقطاع والاستعمار بالاعتماد على المنجزات الفكرية والعلمية التي توصل إليها الغرب وأيدت الجمعيات العلمية العديدة والهيئات التدريسية في دول الشرق (مثل: الجمعية العلمية العثمانية في تركيا والجمعية السورية للعلوم والفنون، والأكاديمية الشرقية في الدول العربية ودار العلم) في إيران و(كلية فورت ولیم) و (الحركة الأوليغاركية) في الهند وغيرها، أيدت الإصلاحات الجذرية في طابع التعليم وساعدت مؤسسات الإعلام في الاختصاصيون المطبوعات الدورية ونشرها.

إنّ عملية إصدار الكتب التي حلت محل تقاليد الكتابة اليدوية المتعددة القرون والصحافة التي أخذت على عاتقها تنفيذ مهمات ملحة، لها علاقة بالأحداث اليومية المعاصرة وبالتعرف على الأدب الأوروبي وتوسيع حركة الترجمة، كل هذا ساهم بدوره مساهمة كبيرة في تغيير طابع اللغات الأدبية الشرقية وتقريبها من هموم الحياة اليومية وفي تجديدها، إن لم نقل اقتباس كل نظام الأنواع الأدبية.

يشير مؤلفا كتاب (أدب الشرق في العصر الحديث) إلى أن أهم منجزات العصر التنويري هي: ظهور النثر الجديد المكتوب باللغة الأم والدراما.. وتحقيق اكتشافات فنية هامة جداً وترسخ مجموعة الأنواع الأدبية فأخذت الروايات التاريخية والاجتماعية والقصة ثم القصة

القصيرة تتبوأ مركز الصدارة في النثر بعد (كتب الرحلات) المتعددة و(دفاتر المذكرات) وكتابات السِير. أما في مجال الدراما فكانت الغلبة للمسرحية التاريخية الاجتماعية الفاضحة والحياتية اليومية الضيقة الأفق. (1)

أصبحت الرواية بإجماع من قبل جميع الاختصاصيين، النوع الرئيس في نظام الأنواع الجديد في الآداب الشرقية وقدمت بمختلف أشكالها عوناً كبيراً ليس في مجال الأدب فحسب، بل في تطور الحياة الاجتماعية للبلدان الشرقية.

ظهرت الرواية في الشرق كما يعتقد أغلب علماء الأدب بدون أي موروث، لكنها كانت محملة بتقاليد نثرية غير متبلورة جداً، وتقاليد قصصية محلية تطورت في أنواع أدبية أخرى.

يستند أصحاب هذا الرأي كما يبدو على أسس جدية. فمن ناحية تبوأ الشعر مركز الصدارة في آداب القرون الوسطى الشرقية، أما النثر فلم يشغل مكاناً ملفتاً للنظر وبقي كالعادة خارج حدود كل ما اتفق على تسميته بالأدب (مثل التسجيلات التاريخية والمؤلفات والتعليقات العلمية وانتاجات القصة الإطارية شبه الفولكلورية).

إن دقة استخدام مصطلح (رواية) قد تبدو نسبيةً عندما نشير به إلى آثار العصور الوسطى النثرية، مثل (الرواية السنسكريتية في القرن السابع والرواية اليابانية في القرن الحادي عشر وغيرها)، بسبب غياب مصطلح أدبي ملائم لهذه الآثار، التي هي في الحقيقة قليلة الشبه بالروايات المعاصرة.

ومن ناحية أخرى فإن الرواية الشرقية ومن بعدها الأفريقية ظهرت على الأغلب بتأثير مباشر من الغرب عن طريق تغلغل أعمال الكتاب الأوربيين المترجمة والمنقولة بتصريف. ويعترف أغلب الكتاب الشرقيين بأن اقتباس النوع الأدبي الأوروبي أصبح ممكناً، وضرورياً لأن الأنواع التقليدية المحددة بالضوابط الشعرية الدقيقة لم تعد قادرة على عكس حركة التحولات الاجتماعية والسياسية التي حدثت في الشرق ما بين القرنين الثامن عشر والعشرين.

تتطابق وجهة النظر الواردة أعلاه مع الفرضية المعروفة في النقد الأدبي التي ترى أن الرواية ظهرت في العصر الحديث حصراً. وفي كلتا الحالتين يُنظر إلى الرواية كنوع ارتبط ظهوره بالظروف الخاصة التي أحاطت تكون الرأسمالية (الرواية عند هيغل ملحمة برجوازية معاصرة)).

في أوروبا فحسب، كان على الرواية الأوروبية وهي لا تملك أي موروث أن تظفر بحق الوجود من خلال مرورها بأشكال شبه روائية خاصة مثل (الكتاب الشعبي وروايات المكر والخداع (قصص الشطار) (2) والروايات المتكلفة) (3)، أما في الشرق فالرواية ظهرت بفضل اقتباسها كنوع جاهز مع ضرورة الأخذ بنظر الاعتبار أن الأشكال الأولى كانت بعيدة عن الكمال الفني.

إن فكرة اقتباس أي نوع أدبي من أدب معين إلى أدب آخر بدون الأخذ بنظر الاعتبار لخصائص التقاليد المحلية ودورها وإمكانيتها في احتضان النوع الجديد وفي تقبلها له أو رفضها تطبيقه، من شأنها أن تثير شكوكاً جدية. فهي برأينا غير دقيقة فيما يتعلق بالرواية الشرقية بالذات لأنها لم تدرس بما فيه الكفاية ومن منطلق بيان أوجه الشبه والعلاقات الموضوعية بين أنواع الآداب الشرقية في القرون الوسطى، كذلك لم تدرس خصائص الرواية وقوانين تطورها في الشرق.

يرتبط ظهور الرواية الشرقية بلا شك بشكل مباشر وغير مباشر بتاريخ الرواية الأوروبية ولهذا فمن الضروري هنا ولو بإيجاز إلقاء لمحة على ظروف نشأة الرواية الأوروبية لبيان القوانين الحتمية لتطور الأولى.

كما سبق وأن ذكرنا بأن هناك فكرة واسعة الانتشار بما فيه الكفاية في علم الأدب في أغلب دول العالم مفادها أن نوع الرواية تكون في العصر الحديث فحسب، لأن الروايات اليونانية القديمة وروايات الفروسية لا يمكن اعتبارها روايات حقيقية بكل معنى الكلمة. فمثلاً إن **ف. ف. كوجينوف** واحد من أبرز أصحاب هذه الفرضية، قد أكد على أن ((الرواية ولدت بشكل مستقل في نهاية عصر النهضة فحسب.

ظهرت الرواية في البداية في التراث الشعبي كإعكاس مباشر للعلاقات الإنسانية الجديدة وكتعبير عن تفاعل جديد لا مثيل له من قبل بين الإنسان والمجتمع، تفاعل وترسخ في بداية العصر البرجوازي فحسب. (5)

على الرغم من أن كوجينوف أيد الموضوعة التي تنص على أن الميزة الأساسية للرواية كنوع ملحي تكمن في اهتمامها بحياة بطل معين ومصيره وبتكوين وعي شخصية أدبية محددة وتطورها، إلا أنه مع ذلك لا يعتبر نوع الرواية القديمة ملحمياً بحجة أن تصوير الحياة الشخصية للأفراد في الرواية اليونانية القديمة لا يؤدي على حد رأيه إلى الإحاطة الفنية بكل حياة المجتمع. (6)

إضافة إلى هذا، يضع كوجينوف رواية العصر الحديث التي يكون بها بطل الرحلات باعثاً حركة الإنسان المستمر، أحد أسس بناء الرواية على الضد من ملحمة الفروسية التي تسود بها حماسة الخصائص الأساسية للإنسان والعالم وروحها وثباتها وصدقها. (7)

أخيراً، فإن كوجينوف يرى في تاريخ كلمة ((الرواية)) نفسها دليلاً قاطعاً يثبت صحة رأيه، فهو يستند إلى أن الإغريق لم يعرفوا هذا المصطلح، وكانوا يشيرون إلى الأعمال التي نسميها الآن روايات بمفاهيم أخرى، وأن مصطلح ((رواية)) كان يشير في العصور الوسطى إلى اللغة الشعبية التي كانت تقابل اللاتينية، وإلى (المؤلفات المكتوبة باللغة الرومانية (8).

وأشار هذا المصطلح أيضاً إلى (النثر المدون باللغات الرومانية) في القرن الخامس عشر، في نهاية عصر روايات الفروسية. وكذلك توجد فوارق جدية في اللغة الإنجليزية على خلاف اللغات الأوروبية الأخرى ماعدا الإسبانية، تميز نوع المغامرات الفنتازية الروائي Romance الذي ينتمي إلى الروايات القديمة وروايات الفروسية، والنوع الذي ظهر بعد الأول Novel ذو الصلة الوثيقة بالواقع الاجتماعي. (9) يرى كوجينوف أن مصطلح Novel وحده يمكن اعتباره رواية حقيقة.

ورغم أن حجج كوجينوف تعتمد على آراء علماء موثوق بهم ومعروفين إلا أنها مع ذلك تبقى توفيقية وغير مقنعة بما فيه الكفاية. وبالفعل فهل قدمت رواية (ساتيريكون) لبتروني صور الحياة الشخصية وبانوراما الواقع الاجتماعي بدرجة أقل من رواية (المكر والخداع) في القرنين السادس عشر والثامن عشر؟

يا ترى ألم تصبح صورة الرحلات بما فيها الرحلات الروحية والنفسية، الصورة الرئيسية في رواية الفروسية الفرنسية وعلى نحو أوسع في الرواية الأوروبية؟ ولقد وضح أ. د. ميخايلوف في كتابه هذا الموضوع بدقة. (10)

إذا كانت الرواية Romance مرتبطة برواية الأسرار والعجائب وألهة الإغريق، وأن نوفيل Novel تتحدث في الوقت نفسه عن الواقع فقط (11)، أليس من الممكن إذن ومن المنطقي ضم الروايات البوليسية والفنطازية العلمية والمعاصرة وما يسمى بالرواية القوطية Gothic الإنجليزية بما فيها ((الأسرار الأدولفية لراديكليف، و((القس)) لـ ليوسي، و((ملمونت الرحال لـ ميتيورين و أعمال بنيان وسبنسر وسيدني وسكوت وسيو وديوما وإلى حد ما الكاتبة الأميركية هارييت بيتشر— ستو وكونراد وميلفيل وجيمس وغيرهم، ضم كل هذه الأعمال إلى نوع الرومانس. (12)

وأكد النقاد لأكثر من مرة التتابع غير المباشر بين مختلف أشكال رواية "الرومانس" المغامراتية ورواية نوفيل ((الحقيقية)).

فمثلاً نلاحظ أن باختين أشار إلى أوجه الشبه في علاقات الزمان والمكان في الرواية الإغريقية القديمة ورواية العصور الوسطى، هذا من جهة ومن جهة أخرى يرى أن الشكل الأول لرواية المكر والخداع يمكن لمسه في أعمال فرانسوا رابليه وعند بتروني وابوليا ولمس كذلك حضور الرواية البارونية Barone في الرواية الصوفية الإغريقية (13) وافترض ف. كايزر أن تأثير الرواية القوطية أو رواية الرعب والأهوال ظهرت في أعمال جان بول وهيجو وجورج صاند وبلزاك ودوستوييفسكي. (14)

يميل كوجينوف إلى إقرار العلاقة المباشرة بين رواية الفروسية الإسبانية و((روبسون كروزو)) لـ ديفو أو بين روايات ((المكر والخداع- قصص الشطار، وأعمال ليساج وماريفو فيلدنغ وسموليت. (15) قال **توماس مان** في معرض حديثه عن هذا النوع من النتابع ((ترى هل يمكن أن تكون الرواية التربوية الألمانية، رواية تطور الشخصية وتكونها، أو أن تكون رواية ((وليم مايلستر)) لـ جيتيه، ضرباً من رواية المغامرات المصعدة والنافذة إلى أعماق الحياة))؟ (16)

وفيما لو اعترض أحداً ما على هذا الرأي بحجة أن هذا الطراز من التصعيد الروحي يساعد على التمييز بين الرواية الحقيقية الأصيلة وبين النثر القصصي المبكر، بين رومانس Romance ونوفيل Novel فيكفي للرد على هذا الاعتراض أن نتذكر أن الطريقة الرئيسة لإدراج الروايات الإغريقية القديمة في نظام الحياة البيزنطية تكمن في التفسير المجازي الأليغوري المشبع برمزياتها الروحية.

وإنه لم يعد من الممكن لمس أية فوارق نوعية محددة بين الرواية الإغريقية القديمة والبيزنطية ولا يمكن اعتبار الأولى تنتمي إلى رومانس Romance أو الثاني إلى نوفيل Novel. إن وجود الأنواع الروائية العديدة والأشكال الانتقالية والمتوسطة، إضافة إلى غياب الفوارق الكرونولوجية بينها اضطر حتى ممثلي نظرية ظهور الرواية في العصر الحديث على تسمية أول رواية حقيقية وتحديدتها. فوجدوا الرواية الحقيقية الأولى في (دون كيشوت) لـ سيرفانتس، أو في (أميرة كليفسك) لصاحبها غجي دي لافاييت، أو في روايات القرن التاسع عشر فحسب. يعتبر كوجينوف (الكتاب الشعبي) مثل الكتب التي تتحدث عن تيل أو عن لينشبيغل، النموذج الأول للرواية، ويرى أن روايات المكر والخداع تنتمي إلى بواكير الرواية الحقيقية الأولى.

ويرفض **العالم الأميركي أوت** اعتبار (حياة لاساريليو وتورميسا، دون كيشوت، أميرة كليفسك) روايات حقيقية بحجة أن نوع الرواية الجديدة نشأ على يد ديفو وفيلدينغ وريشاردسون. (17)

فهو ينظر إلى الرواية باعتبارها نتيجةً للبيئة المتحضرة التي كونها ديكرات ولوك، التي أولت أهمية كبيرة للتجربة اليومية الفردية

والمشاعر الإنسانية وليس للعموميات. ويرى أيضاً أن هذا أدى إلى رفض المضامين العادية والتقليدية وتحديد الزمان والمكان وتبسيط اللغة الأدبية أدى أخيراً إلى الاعتماد على مبدأ (مجانبة الحقيقة) في تصوير الحياة اليومية، الذي يعتبر من أهم خصائص الرواية. من الطبيعي لا يمكن لنا رفض رأي ووت كله، إلا أنه يبذل عملياً مسألة نشأة الرواية بمسألة ظهور أشكالها الواقعية، بل حتى بنشأة الأسلوب الواقعي بحد ذاته.

إن الرواية الإغريقية كانت فعلاً قليلة الشبه بروايات تولستوي وفوكنر إلا أن المأساة الإغريقية القديمة تشبه إلى حد ما أعمال تشيخوف وميتزلينغ المسرحية.

لقد أشار كل من و. أورين، ر. أويليك إلى التغيرات في لغة المأساة وأسلوبها (مثل الانتقال من الشعر إلى النثر) وفي مفاهيم البطل المأساوي وفصلا المأساة عن الأدب الاليزابيتي والأخير عن الكلاسيكية والكلاسيكية الفرنسية عن الرومانسية الألمانية، والرومانسية الألمانية عن الواقعية الروسية والخ.

إلا أن هذا لا يمنع المأساة من الاحتفاظ بشخصيتها كنوع مأساوي. كذلك لا يمكن أن تؤدي التغييرات الحاصلة في محتوى الرواية وتكنيكها إلى رفض وحدتها النوعية أو إلى اختيار أحد نماذجها كمقياس لها. انتقى كوجينوف عند دفاعه عن رأيه الذي يحدد ولادة الرواية في العصر الحديث رواية المكر والخداع والرواية النفسية والرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة (عند تولستوي ودوستوييفسكي) كنماذج رئيسة (أو كمراحل) لتطور الرواية (18). اعتمد هذا التصنيف على أسسه الخاصة، لكن تقسيم مراحل تطور الرواية الذي أعده ب. أ. غريفتسوف ليس أقل إقناعاً من التقسيم الأول، بل يتسم بالإيجاز فهو قسم المراحل كما يلي:

الرواية الإغريقية القديمة والرواية البيزنطية ورواية المكر والخداع- قصص الشطار في إسبانيا ثم الرواية المعاصرة في القرن السابع عشر (19). نلاحظ أن أوجه الشبه والاختلاف بين هذين التقسيمين جلية بنفس القدر عند غريفتسوف وكوجينوف.

لكن حتى في علم الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية والذي يتضح فيه الفرق بين رومانس **Romance** ونوفيل **Novel** بسبب التطبيق اللغوي نفسه، مع ذلك نجد أن هذين المصطلحين كثيراً ما يتوحدان (نماذج) تنتمي إلى نفس النوع **Species** في (أصل) عام (أدب قصصي فني) **Fiction**. (20)

ينطبق هذا التصنيف إلى حد ما على تقسيمات أخرى لنوع الرواية إلى: رواية الحوادث والمغامرات **Ereigni Romance** والرواية النفسية **21 Entwicklung romans**. وإلى رواية الأحداث ورواية الطباع **(Figuren Romans)** 22، ورواية الظروف إلى رواية العنف أو المكثفة **Intensio** والرواية الموسعة **Extensivus** (23). نادراً ما نحصل على أي صنف من الرواية بشكله (النقي أو الخالص)، ولهذا فمن الأفضل الحديث عن اتجاه التطور وليس عن هذه الأصناف، ومع ذلك فإن التقسيم إلى أصناف أدق من التقسيم إلى مراحل لأنه يشير إلى خصائص النوع العامة بشكل أوضح.

من الممكن شيوع طراز معين من النوع الروائي في أي عصر كان لكن وجدت في الوقت نفسه نزعة أخرى احتياطية، بل ظهرت نزعات أخرى بوضوح وجلاء تامين.

مع ذلك، فيمكن ملاحظة العلاقة التتابعية بين مختلف عصور الرواية رغم تنوعها. وإن هذه العلاقة يمكن لمسها بوضوح عند معالجة المراحل الرئيسية لتطور الرواية سواء أكانت في الغرب أم في الشرق.

إن الرواية الإغريقية القديمة أول نوع في أوروبا وهي حصيلة عصر الإلياذة. لقد تميز هذا العصر بغياب الحدود الدولية بسبب التوحيد السياسي والثقافي لشعوب البحر المتوسط والشعوب المجاورة لها و نمو النزاعات اللوطنية والتوجه إلى الدول والعادات والأديان الأخرى. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تميز هذا العصر بضعف الروابط الاجتماعية بين الناس وتركيز الاهتمام نحو الذات.

ويحل البحث عن القيم الجديدة في البيئة المتحضرة، المرتبط بإدراك العالم الداخلي للإنسان وحدود حرية الروح الإنسانية وإمكاناتها

المتجسدة في فلسفة الستويا **Stoa** الشعبية، محل محاولات وضع مسائل فلسفية عامة واسعة النطاق وحسمها، وأعيد طبقاً لهذه النزعة النظر في الأنواع الأدبية.

ومن المعلوم أن الأدب اليوناني القديم يتميز عن الأدب الواسع النطاق للماضي الكلاسيكي بحماسة الشخصية البطولية القوية وباهتمامه اهتماماً كبيراً وخصوصاً بالرغبات الذاتية للإنسان الفردي المصطدم بالعالم الخارجي اللانهائي والمتغير. وظهرت الرواية الإغريقية القديمة التي وجهت اهتمامها الرئيسي إلى الإنسان (الخاص) في العالم المجرد الغريب على حد تعبير باختين، ظهرت ضمن الأنواع الأخرى الجديدة أو بالأحرى غيرت مظهرها التقليدي. (25)

إن سمة الرواية القديمة هذه التي عكست العالم الروحي للبطل ليست نادرة، بل على العكس ملازمة من حيث المبدأ لنوع الرواية على امتداد كل تاريخها. يحدث الروائي القارئ عن كل العوالم لكن من وجهة نظر ذاتية ومن خلال مؤشر الأحداث الخاصة ويعبر عن عصر الحروب الصليبية في الرواية بمضمون (أيفينهو)، أوديسا القيصر، حبيب الآلهة الذي يصبح شخصية خاصة. (26)

أما توماس مان فيرى أن الارتقاء الرئيس لتطور الرواية يتركز في مبدأ التعمق في الحياة الداخلية، وهنا يكمن الفهم الواسع لطبيعة الرواية كملحمة الحياة الخاصة (فيلدينغ، هيغل، بلزاك، وبيلينسكي). (27) ويعبر هذا الفهم عن انتماء الرواية إلى النوع الملحمي بالمفهوم الواسع لهذه الكلمة، وأن الشيء الرئيسي هو الكيفية الجديدة التي تدخل معها الرواية إلى مجال الملحمة والتي ظهرت بما فيه الكفاية في الرواية القديمة.

إن الرواية التي أصبحت فيما بعد نوعاً ملحمياً بحكم طبيعتها الخاصة — والحديث هنا ينسحب على الرواية القديمة ورواية العصر الحديث — تكاد أن تحل محل الملحمة الكلاسيكية.

ففي عصر ظهور الرواية، وحسب آراء هيغل يصبح التكامل العام في لوحة العالم الأسطورية غير ممكن بالنسبة للكاتب ولهذا انتقل الشعر الملحمي من الأحداث الشعبية الكبيرة إلى محدودية الحياة اليومية البيئية الخاصة في الريف أو في مدينة صغيرة.

يتبدل أفق الملحمة الشعبي العام الموحد في الرواية بتنوع المدارك الخاصة، وتغيب المسافة الملحمية بين الحدث المصور (الماضي المطلق) والحاضر، وتحل الحماسة العادية محل البطولية.

وإن الملحمة ((هي حكاية عن العالم (بأسلوب رفيع)، أما الرواية فهي حكاية عن عالم خاص وبنبرة بسيطة)) على حد تعبير **ف. كايزر**. (28)

إلا أن الطبيعة الملحمية للرواية لا تعني أنها ترجع إلى الملحمة من حيث المنشأ. لقد تكونت حول مسألة أصل الرواية القديمة الهيليني عدة فرضيات تربط بواكبرها بهذا الاسم أو ذاك من رواد الأدب اليوناني في عصره الكلاسيكي والهيليني فمثلاً يلمس **(ك. كيريني، م. براون، ب. لافانتي)** مصادر الرواية الإغريقية في كل الأنواع الأدبية القديمة، أما **(أ. رودى، ب. أ. غريفنتسوف، أ. ف. بولديرييف)** فيرجعون الرواية إلى المؤلفات البلاغية، أما **أ. ي. كيرشسينكوف، ف. ف. كوجينوف** فيبحثان عن أصل الرواية في الدراما، ويرى كل من **أ. شاسان وأ. ي. كيربيتشينكوف** أن أصل الرواية يعود إلى القصص الإغريقية القديمة والشرقية، ويرجع آخرون (مثل **أ. ن. فيسيلوفسكي، د. جانبرادي**) الرواية إلى الشعر الألكندري العاطفي وإلى الملاحظات الجغرافية وعلم تدوين التاريخ. ومن الطبيعي أن لكل فرضية من هذه الفرضيات سلبياتها وإيجابياتها، لأن بعض عناصر الأسلوب والمضمون والبناء في الروايات الإغريقية تبدو فعلاً وريثة هذا النوع أو ذاك من الأنواع الأدبية السابقة.

لكن حتى هذا الاختلاف في وجهات النظر يشير بحد ذاته إلى أنه لا يمكن تصور أصل الرواية الإغريقية القديمة المرتبط بتطور النوع، تطوراً بيولوجياً.

كتب الباحث الأميركي المعروف والمختص بالأدب الإغريقي القديم ب. ي. بيرري عند دراسته أصل الرواية الإغريقية ونشأتها، قائلاً: ((أنا متأكد من أن النوع الروائي لا يظهر أبداً كنتيجة لعملية التطور الأدبي الصرف، بل كعمل أدبي مقصود وهاذف يمارسه الناس وفقاً لأهداف ومدارك معينة. تكمن هذه الأهداف في الأنواع الأكثر ثباتاً وفي تلبية الرغبات والحاجات الروحية المتحضرة الجديدة عند الغالبية العظمى من المجتمع في مرحلة معينة من مراحل التاريخ الثقافي).

لا يرفض بيرري في هذه الحالة الدور البناء للأشكال الأدبية القديمة، إلا أنه يؤكد أن ماتقدمه هذه الأشكال الأدبية القديمة لا تشكل دافعاً أو مصدراً أو سبباً للإلهام بل تكون النموذج الحر ومادة بنائية لهذا النوع الأدبي أو ذاك. ويمكن أن تستخدم هذه الأشكال في عملية تكوين ظاهرة جديدة إلى حد ما. (29)

إن هذه الملاحظة تخص برأينا أهم حلقة من تاريخ الرواية بشكل عام. تظهر الرواية سواء أكانت في اليونان أو في دول الغرب والشرق الأخرى، في القدم أم في العصر الحديث، ليس كنتيجة لانحلال الأنواع وتغيرها ونقل أي شكل نوعي جاهز، بل كنوع خاص من حيث المبدأ ويلبي بالدرجة الأولى متطلبات العصر الأيديولوجية والأدبية.

وهنا تتجسد الهجينية **Synkretismos** والانفصال الشكلي، لدرجة أن باختين كثيراً ماكان يميل في حديثه عن تكوّن النوع الروائي إلى تضخيم دور المينيبييه الساخرة (30 **Satyre Menippe**) ويقول في الوقت نفسه: ((يمكن وبطرق مختلفة تقييم أهمية المرثاة العاطفية والرواية الجغرافية وعلم البلاغة والمسرح وفن تدوين التاريخ في عملية ظهور الرواية الإغريقية ولكن يجب إقرار مسالة هجينية الأنواع الأدبية الأخرى المختلفة في الرواية الإغريقية لأن الرواية استخدمت واستوعبت في بنائها أغلب أنواع الأدب القديم. (31)

إن هجينية الرواية وتعدد مواضيعها وأشكالها وتحررها الواضح من مختلف الضوابط الصارمة لا يعني في الوقت نفسه اعتبارها نوعاً أدبياً مستقلاً عن الأنواع الأخرى. وتظهره هذه المواصفات بوضوح في الروايات المبكرة الأولى، وفي كل الأنواع البسيطة لأية ظاهرة كانت

نلاحظ المشاهد التالية في كل الروايات القديمة تقريباً:

حماسة الأبطال المتفجرة الفجائية وسخط آلهتهم عليهم وملاحقتها إياهم وهجوم اللصوص عليهم ومحاولات إغراق سفنهم وبيعهم كعبيد أو حبسهم في الزنانات الانفرادية وعمليات القتل الخيالية وكلمات الاتهام والدفاع، إضافة إلى المطاردات الغرامية للحبيبة من قبل الأشرار والعدال والأندال الذين يكونون العدا للحبیب.

تتراكم هذه المشاهد كالمعتاد في شكل بنائي عام متبع من قبل الجميع: ((جمال منقطع النظير يمتاز به الفتى والفتاة على حد سواء، وهما لا يعرفان الحب فحسب، بل يرفضانه إلا أنهما يقعان فيه بعد اللقاء الأول ويصبح الفراق بالنسبة لهما أمراً مستحيلاً فيلجآن إلى الزواج أو الهرب.

وبسبب عدا الآلهة لهما يتعرضان للافتراق وتبوء محاولات بحثهما عن بعض بالفشل، ويتعرضان لمخاطر كثيرة للغاية، ويقعان في أسر القراصنة والموت الخيالي وقسوة الأشرار الحاقدين والظواهر الطبيعية المختلفة. لكن النهاية تكون دائماً سعيدة حيث يتم لقاء العاشقين ويعقد قرانهما بعد صراع مرير. (32)

يوجد مثل هذا الطراز من الصيغة المضمونية التي لا تتميز بها الروايات العاطفية مثل ((هيريا وكاليري)) لمؤلفها هاريتون، و((غابروكوم وانتيبا)) لـ كسينوفونت ايفسكوي، و((ليفكيب وكليتوفونت)) لـ ((أخيل تانا)) و((أثيوبكا)) (أسير الأحباش) لمؤلفها هيليو دور، بل ورويات مثل ((دافينس وهلوى)) لمؤلفها لونغه و((رواية عن نينسا)) و ((تاريخ أولونيا قيصر التيرسك)) و((المغامرات العجيبة في الجهة الأخرى من الغولا)) لصاحبها أنتوني ديوجين، و((القصة البابلية)) لكتابها يامفلخ، وحتى ((ساتيريكون)) لبيترونيا، في كل هذه الروايات مجموعة ثابتة من البواعث التالية: التقاء - افتراق - بحث لقاء وامتلاك (النهاية السعيدة).

ترتبط مجموعة البواعث والموضوعات في هذه الرواية الإغريقية القديمة بالعديد من الأساطير المعروفة، وهنا جاء التنويه أعلاه بالنظريات الأسطورية حول ظهور الرواية، إلا أن الرواية، كما سبق

أن وضحنا في أعمالنا السابقة، تُعد النموذج المعماري الأساسي (الأصيل) ليس للأسطورة فحسب، بل لجميع الأنواع النثرية القصصية القديمة. (33)

وعند استخدام الرواية لهذا التصميم المعماري كشفت في الوقت نفسه عن علاقتها التايولوجية (التصنيفية، أوجه شبيهاً). وليس المنشئية (الوراثية) بتلك الأنواع الأدبية الأخرى، هذا من ناحية وهي من ناحية أخرى أعادت بناء تصميمها المعماري وتأويله حسب المهمات الخاصة، وحددت بهذا بعض الضوابط البنائية الملموسة والخاصة بالنثر الروائي.

في الحقيقة أن الصيغة المضمونية في الرواية العاطفية القديمة بشكلها العام تعتبر أساساً بنائياً لما يسمى بالرواية الاتساعية أو رواية الأحداث المتمثلة في الرواية الإغريقية وروايات الفروسية وروايات المكر والخداع والروايات القوطية، التي أثرت على روايات سكوت وديماس وسينكفيس وسيو، حيث يسود في هذا النوع من الروايات التصميم الخارجي (التاريخ الداخلي للحماسة يتراجع أمام التاريخ الخارجي للحب). (34)

تحل المغامرات المتركمة محل الدوافع النفسية، ويتسم البطل بالسكون ويوصف من الخارج وليس من الداخل، هو في الواقع يشكل موضوع الحدث وليس ذاته. وعلى الرغم من هذا كله فإن رواية الأحداث (بما فيها الرواية الإغريقية هي أحد نماذج الرواية التي تتميز بالمرونة وتمتلك قوة حياتية كبيرة). (35)

يرى باختين أن رحلات أبطال الرواية الإغريقية ومغامراتهم قد ظهرت كنتيجة لعملية تحقيق أليغوريا ((طريق الحياة)). (36)

لهذا السبب فمن الطبيعي أن يحتفظ هذا النمط من الأسفار بحيويته وأهميته ليس في رواية المكر والخداع على سبيل المثال، بل في الكثير من الروايات الواقعية مثل الأرواح الميتة لغوجل K أو انتقال البطل من الريف إلى العاصمة عند سنتدال وبلزك وفي أعمال بروسست التي حلَّ فيها الانتقال المكاني محل الانتقال الزمني بشكل واضح.

إن لفكرة التجربة الامتحانية كحالة بنائية منظمة لموضوعات الروايات الإغريقية الغرامية، التي قدمها باختين أهمية كبيرة للغاية. وتعد هذه الفكرة على حد تعبير باختين أحد أهم الضوابط التنظيمية للنوع الروائي في كل العصور اللاحقة، وتبقى هذه الفكرة تمارس حضورها بأشكال مختلفة في الرواية حتى القرنين التاسع عشر والعشرين. (37)

يتبين لنا هنا كم هو مفرط بالتضخيم رأي غريفتسوف، الذي يؤكد على أن الطريق من هيوليودور إلى بروست طريق واحد. فقط في البدايات - يقول غريفتسوف - يكون الأبطال ثابتين تماماً ويقفون وجهاً لوجه أمام تقلبات الأحداث.

وتنتقل بالتدريج كل الأحداث إلى الداخل لكن تبقى الشخصيات على درجة كبيرة من الاستقرار والثبات.

ويتبين أخيراً أن كل الجهاز العصبي يتميز بالحركة والحيوية ومتفجر بصراع حاد في نفس اللحظة الساكنة وغير الملحوظة في حياته. (38)

إلا إن أهمية الرواية القديمة في تاريخ تطور النوع الروائي لا تكمن فقط في كونها تعتبر الشكل الأول لرواية المغامرات والرواية الغرامية بشكلها المبسط.

على الرغم من أن رواية الأحداث كانت النوع السائد والأكثر انتشاراً في العصر الإغريقي القديم، إلا أنها لم تكن الوحيدة ولم تنف إمكانية انتشار المضمون الروائي التقليدي في ذلك الوقت.

لقد حددت ن. ب. زيمباتوفا في مقالها عن ((إثيوبيكيا)) لمؤلفها هيوليودور ثلاثة طرق سار بها الكتاب الإغريقيون في القدم محاولين التخلص من طابع التسلية والمغامرات، التي اكتسبتها الرواية في أشكالها الأولى. أولاً: كان هذا طريق المحاكاة الهجائية **parodia** والتقليد الساخر للمضمون الروائي الاعتيادي (مثل بيتروني وأخيل تاتي إلى حد ما).

ثانياً: هو طريق الاقتراب من الأنواع الكلاسيكية بما فيها تقاليد الأدب الرعائي ((البوكوليكيا **Boucolica** (مثل لونغ)). أما الطريق الثالث:

فهو طريق إشباع الرواية بالبواعث والموضوعات الفلسفية الجدية  
(مثل هيوليودور). (39)

وفي الواقع، إن ((قصة ليفكيت وكتوفونت)) لأخيل تأتي يمكن اعتبارها محاكاة هجائية فريدة من نوعها للروايات الغرامية النموذجية حيث تقدم شخصياتها والرئيسية منها بالذات في جو من السخرية والاحتقار، وتقلد الموضوعات التقليدية للرواية الغرامية (كالحب من النظرة الأولى والاعتداء على شرف الأبطال وموت البطلة الوهمي والخ) تقليداً ساخرًا، وتنتقل المغامرات إلى عالم الأخطاء اليومية بعد أن كانت بطولية. وينطبق هذا الرأي إلى درجة كبيرة على (ساتيركون)) لبيتروني، التي تمتلك شكلاً هزلياً واضحاً.

يتحرك هنا جنباً إلى جنب مع الشخصيتين العاشقتين، اثنان من الفاسقين المشردين هما: انكلوبي وهيتون، إضافة إلى متشرد ثالث اسمه اسكياييت يكوّن معهم ثلاثياً تقليدياً عاطفياً. ويتحمل أبطال ساتيركون ككل أبطال الروايات الإغريقية مختلف أنواع الكوارث (بما فيها هجوم القراصنة على سفنهم)، والفشل في الحب (مثل مقطع من بولينيوم - انكوليم وكيركويه)، إلا أنهم لا يطاردون هنا من قبل آلهة أوليمبا - ايروت أو افروديت السامية، بل من قبل آلهة الشبق.

لم تتعرض رواية بيتروني للمحاكاة الهجائية فحسب، بل لمختلف أنواع الأدب الإغريقي الأخرى وكل ما جرت العادة على اعتباره من تركيب الرواية التقليدية مثل الجدل اللفظي البلاغي والحوارات الفلسفية والقصائد الملحمية وغيرها من الكتابات الإغريقية.

لابد لنا هنا من الإشارة إلى أن التقليد والمحاكاة الهجائية لا تشكلان اعتبارية ومحلية ملازمة للرواية القديمة فحسب، بل التنقيح والتحوير ومحاكاة النفس والأنواع الأخرى تمتلك أهمية كبيرة في تاريخ الرواية كله.

((مما يمكن أن نلاحظه - والحديث لباختين - أن الرواية لا تسمح لأي نوع من أنواعها الخاصة بالاستقرار وتستمر في تاريخ النوع الروائي

كله المحاكاة الهجائية أو التقليد الساخر لمختلف أشكال الرواية السائدة والتجديدية العابرة. انظر باختين ص (450)

ولنتذكر في هذه المناسبة الأشكال العديدة من المحاكاة الهجائية لروايات الفروسية، حتى دون كيخوت لسيرفانتس، والمحاكاة الهجائية للرواية الاتساعية ((فرانسيون)) لسوريل و الرواية الهزلية لساتير يكون و وشيلموفسكي لكريستيان ريتار والمحاكاة الهجائية للرواية الوجدانية عند فيلدينغ وموزيوس والخ.

**أما الطريق الثاني** لتحول رواية المغامرات إلى نثر رفيع المستوى فيظهر في التفسير الرمزي الأليغوري للمضمون. وقد تطرقنا إلى بلاغة الرواية البيزنطية التي جاءت بعد الرواية الإغريقية القديمة إلا أن ن. ب. زيمباتوفا أكدت بأدلة وبراهين قاطعة على وجود عناصر الأليغوريا في الرواية الإغريقية القديمة، وخاصة في أعمال هيوليودور الذي يتسم عالمه الفني الإبداعي بوجود ((الحقيقي)) و((الخيالي)) في الأحداث والشخصيات والصفات والبطلين فياغين وهرقل اللذين يحبان بعضهما كغيرهم من الناس الاعتياديين الآخرين، إضافة إلى وجود أخ وأخت إلهيين هما الشمس والقمر أبولو وارتيميدا. (40)

لا يقل التفسير الأليغوري للمضمون التقليدي عن المحاكاة الهجائية في تكوين أشكال مختلفة من النوع الروائي حيث يمر سلك العلاقات والتتابع من خلال ((ثيوببكا)) لمؤلفها هيوليودور وروايات الفروسية البيزنطية، و((مغامرات تيلماك)) لفينيلون و((طريق بيليغريم)) لبنيان ويصل إلى حدود أبعد من عالم فولتير وسويفت والروايات الفلسفية اللاحقة.

أخيراً فقد لوحظت منذ القدم المكانة الخاصة التي شغلتها "رواية" ((دافينس وهلوييا)) للونغ بين الروايات الإغريقية القديمة الأخرى.

ولا يشذ مضمون ((دافينس وهلوييا)) تقريباً عن الشكل التقليدي لكنه يصبح علامةً خارجيةً للنوع فحسب. إن الاهتمام الرئيس موجّه للشخصيات وإلى عالمهم وتجاربهم الروحية، أما علاقات الأبطال الرئيسيين فهي مؤشر لقياس تقلبات الحب المتبادل بين العاشقين، ومن

المعلوم أن رواية ((دافنيس وهلوياء)) كتبت ضمن تقاليد الكتابة الرعوية الريفية.

ويمكن حقاً اعتبارها رائدة الرواية النفسية ولهذا دخلت في تراث الأدب العالمي الذهبي. لقد أثار نوع رواية الحياة الغرامية المسالمة المتجسد في قصة ((دافنيس وهلوياء))، على ((الويزا الجديدة)) لروسو وقصة ((غيرمان ودوروتيو)) و ((الأم فارترو))، وأثر طابعها وتكوينها النفسي على كل ما يسمى برواية التربية بدءاً من فيلدينغ وانتهاءً بتوماس مان.

حتى إن هذه اللوحة الموجزة عن قضايا الرواية الإغريقية تبين برأينا أنه لا يمكن عزل تاريخها عن تطور النوع الروائي بشكل عام. ولقد استخدمت الرواية الإغريقية لأول مرة الشكل البنائي الضروري الذي بشر بنتائج إيجابية مستقبلاً بالنسبة لمختلف نماذج رواية المغامرات (مثل المغامرات العاطفية والمغامرات التاريخية التي سنتطرق إليها فيما بعد).

أظهر الكتاب – اليونانيون القدماء – في الوقت نفسه بأن الصيغة البنائية يمكن أن تُعكس وتُصوّر وتُفسّر حسب المهمات الفنية والإبداعية ويمكننا أن نجد في التاريخ القديم أشكال ما قبل الرواية مثل رواية المحاكاة الهجائية (الباروديا **Parodia**) والرواية الأليغورية (الوعظية- الاستعارية) والرواية الفلسفية الطوبائية (الخيالية) والنفسية.

أما المرحلة الأخرى من تطور النوع الروائي في أوروبا، فهي القرون الوسطى، أو ما يسمى بمرحلة رواية الفروسية. ويعتبر الدكتور د. ستيفينس المختص بشؤون القرون الوسطى، ((مكانة رواية **Romance**) في أدب العصور الوسطى لا تقل كثيراً عن مكانة الرواية الجديدة (**Novel**) في أدب القرنين التاسع عشر والعشرين.

ولقد كانت رواية الفروسية النوع الرئيس الشائع في تلك الفترة، الذي انتشر منذ عهد كرتين دي تروا (توفي عام 1180) حتى جوسير (توفي عام 1400). (41)

تشبه ظروف ظهور رواية الفروسية إلى حد ما ظروف نظيرتها اليونانية القديمة. وعمقت النهضة الفكرية في القرن الثاني عشر التفكك الأيديولوجي لمجتمع العصور الوسطى. وأدى توسع المدن والمجتمعات المدنية وترسخها إلى النمو السريع في ثقافة الصالونات المدنية وتكون وترسخ في الوقت نفسه الوعي الذاتي الفروسي، (وعى النبلاء). كل هذا أدى إلى تقوية النزعات المركزية للطموحات الفردية في ثقافة العصور الوسطى في أوروبا مع الاحتفاظ بالصبغة المحلية الكوسموبوليتيكية (اللاوطنية) للعصر نفسه.

تنسب الرواية في مثل هذه الظروف، التي تفت على الضد من ملحمة القرون الوسطى (مثل الأغنية، المأثرة، والأسطورة الشعرية الايسلندية القديمة ساغا) منذ البداية بطابع شخصي. إن البداية الشخصية كما ذكر ا. د. ميخايلوف في كتابه عن رواية الفروسية الفرنسية — مكتشفة بشكل محدود وأن العقدة بين الدوافع الذاتية للأبطال وقواعد السلوك المتبعة تتراءى للكاتب كما لو أنه لا يمكن حلها. (42)

ثم يؤكد ميخايلوف على وجود شخصية رئيسة في مركز رواية القرون الوسطى لكن لا توجد حياة الشخصية كلها بل أحد مقاطعها البالغة الذروة لدرجة أن ظرفي الزمان والمكان يتحولان إلى شيئين ذاتيين وشخصيين في وعي الأبطال. (43)

على الرغم من أن تأثير الرواية الإغريقية على رواية الفروسية كان كما يبدو محدوداً، لكن مع ذلك يمكننا أن نجد تأثير بعض الأعمال الإغريقية القديمة مثل ((رواية عن ألكندر)) وتاريخ ابولوني قيصر تيرسك، الملموس في تكوينها (رواية الفروسية). وكذلك أثرت الأنواع الروائية القديمة التي ظهرت في العهدين الإغريقي والبيزنطي مثل فلواروبلانشيفاور ايوميديون وغيرها من أعمال غونا دي لاتيلاند لـ، أثرت على رواية الفروسية. أخيراً فإن أوجه الشبه بين رواية الفروسية والأنواع الروائية القديمة يمكن ملاحظتها بأشكال وخطوط عديدة ومتنوعة.

(( أخذت رواية الفروسية — كما يقول باختين — الزمان المغامراتي من الطراز الإغريقي في الغالب وهي قريبة إلى حد كبير من الرواية الإغريقية وان الهرونوتوب (الزمان أو علاقة الزمان بالمكان) في هذه الرواية عالم غريب ومتنوع ومجرد إلى حد ما.

وتلعب تجربة الأبطال والأشياء (الإخلاص للحب والواجب والمثل الأخلاقية الفروسية) دوراً كبيراً في تنظيم مضمون الرواية وبنائها)).  
(44)

تُنسب كذلك مفاهيم مثل: (النداء المبهم، النظرة الأولى على الحبيبة، الاغتراب إلى دولة نائية ومحاربة الأعداء من العمالقة والسحرة والغرائب، وليس للصوص والقراصنة فحسب كما في المرات السابقة)، بل كل هذه الدوافع المستمرة في رواية الفروسية تنسب إلى الرواية الإغريقية. (45)

ولا نرى أن المسار الظاهري لأغلب روايات الفروسية (حب من النظرة الأول - رحيل البطل إلى المهجر ومآثره الكبيرة - لقاءات جديدة) يشبه هذا المنحى السردي الشكل البنائي للرواية القديمة الذي يمكن أن نصيغه كما يلي: لقاء — افتراق — بحث — امتلاك. أما موضوعها الرئيس فهو الحب المثالي بكل خصائص التفسير الكورتوازي **Courtois** وضمن مواضيع هذا الأدب. (46)

إضافة إلى ذلك، نلاحظ أن رواية الفروسية كغيرها من الروايات الإغريقية القديمة لا تقتصر على الأنواع المغامراتية فحسب. وقد أشار ميخائيلوف في كتابه، الذي أشرنا إليه أعلاه إلى أن المضمون المغامراتي ملازم بالذات للروايات النثرية الفرنسية في القرن الثالث عشر، لكنه غير ملازم للرواية البريتونية في أحسن أشكالها بما فيها أعمال كريتيان دي تروا. (47)

يرى ميخائيلوف أن المغامرة في الرواية البريتونية تلعب دوراً تربوياً كبيراً وأن طريق المجازفات والمخاطرات مرتبط دائماً بالكمال الأخلاقي وأن الأبطال في حالة عدم تغيرهم من الناحية البايولوجية (كالعادة يبقون شباناً وسيمين) إلا أنهم يتغيرون نفسياً ويظهرون في

نهاية الرواية أمام القارئ كأناس آخرين، إذ يصبحون رجالاً من ذوي التجارب الحياتية الكبيرة وتصبح الحياة بالنسبة لهم أسهل من السابق. (48)

يشير د. ستيفنس إلى (الوظيفة الحضارية) كأهم خاصية اتسمت بها رواية القرون الوسطى ويعتبر (حضارة القلب) بمثابة التأثير اللازم لرجولة البطل في الحب والمجازفات. (49)

إن كل سلسلة ملاحم كريتيان دي تروا مثل دايريك وانيدا، كليجس، إيفين جنباً إلى جنب مع الأعمال، التي تدخل ضمن سلسلة تريستان بدءاً من رواية عن "تريستان" لتوم، يمكن اعتبارها نماذج لأعمال أدبية تصبح فيها المغامرة نوعاً من المخاطرة الروحية والبحث النفسي من قبل البطل عن الأنا وعن مكانه في العالم.

عرفت رواية الفروسية إضافة إلى نماذج من روايات المغامرات والرواية النفسية إلى حد ما أنواعاً أخرى أخذتها من الرواية الإغريقية القديمة.. ولا بد لنا هنا من الإشارة إلى أن روايات الفروسية الفرنسية الأولى مثل ((رواية عن ألكندر)) و((رواية عن بروتو)) لفاسل، و((رواية عن الثلاثة — بينو دي سنيت مورا))، و((رواية عن فيفي)) هي في الحقيقة روايات تاريخية أو بالأحرى تاريخية خيالية اعتمدت على الأساطير والحكايات التاريخية.

إن لهذا المنحى التاريخي من تطور النوع أهمية خاصة في رواية القرن الثامن عشر النثرية (مثل روايات ألكندر الثلاثة، واينيه وفيفي) وفي قسم من الروايات الكورتوازية مثل ((فلوار وبلانشيفلور)) وتحافظ إلى حد ما على ارتباطها بالأحداث التاريخية.

يمكن ملاحظة النزعات الرمزية والبلاغية بصورة جلية في سلسلة روايات بما فيها رواية ((بيرسيفال)) لمؤلفها كريتيان دي تروا، وبارسيفال لـ فلوفرا مافون أشينباخ.

تجسّد تأثير رواية المحاكاة الهجائية المتلبسة بلباس رواية المغامرات الفروسية ليس في رواية ليس — رينيير أو رواية ((بغل بدون لجام))

لبنانيا من مزير ورواية ((الأغنية الحكاية)) ورواية ((أكاسين وفيكوليت)) فحسب، بل في بعض روايات عصر النهضة مثل ((مور غانت الكبير لبولشي، وبالوسوم لفولينغو وإلى حد ما في دون كيشوت لسيرفانتس. ولكن تجدر الإشارة إلى أن رواية الفروسية مرت عند تطورها بشكل عام بنفس الاتجاهات التي صاحبها الروايات اليونانية القديمة، إلا أنها لم تقلدها حتى بدرجة من الدرجات.

حدّدَ خط الرواية الاجتماعية — الحياتية (روايات جان رينار) في صيغ عامة وكل هذا أمن وجود الحيوية المستمرة في رواية الفروسية في عصر النهضة أو عشية ظهور مؤلفات مثل ((موت أرتور)) لميلوري ((اركاديل)) لسيدني، الملكة فيسه لسبينسر، أماديس غلسكي، لمونتالغو، أولاندو العاشق ليوياردو، ورولاندر المحترم لاريوستا وغيرها.

أثرت تقاليد رواية الفروسية في الرواية القوطية أو في أعمال سكوت، بل في إبداع مارك توين أيضاً، إلا أن أهمية مرحلة القرون الوسطى و مكانتها في تاريخ النوع الروائي لا تُحدد بهذا الشكل.

تكوّن ملحمة الفروسية، كما يرى ن. ي. كونراد، بمختلف أشكالها (الملحمة — القصيدة — الرواية) ظاهرة ملحوظة بنفس الدرجة في آداب العرب والإيرانيين والحيورجيين واليابانيين.

ووجدت علاقات بين بعض هذه الآداب المذكورة، لكن لم تكن مثل هذه الصلات موجودة بين الآداب الأجنبية الأخرى، ومع ذلك فقد برزت ظاهرة أدبية متشابهة. (50)

يستخدم ن. ي. كونراد كما نلاحظ، مصطلح (ملحمة الفروسية) بدون تمييز ملحوظ متمشياً مع التطبيق الاعتيادي في النقد الأدبي. ظهر هذا الخلط بالأساس للأسباب التالية: أولاً: لأن قسماً من روايات الفروسية كتب شعراً وثانياً: لأن بعضها كان مرتبطاً بالتقاليد الفولكلورية. (51)

سيدور الحديث عن أهمية استخدام مصطلح رواية عن الكتابات الروائية الشعرية. أما ما يخص التقاليد الفولكلورية فإنه في تلك الحالات عندما أثرت فيها على طابع الأثر الأدبي وهذا ينطبق برأيي

على رواية الفروسية الأوربية بنسبة أقل مما هو على مثلتها في الشرق) فمن المفضل في هذه الحالة استخدام مصطلح (أشكال ما قبل الرواية) وليس (الرواية) بكل معنى الكلمة.

سنتطرق لاحقاً إلى أشكال ما قبل الرواية في الآداب الشرقية أما الآن فيجب أن نتوقف عند مؤلفات قريبة في العديد من سماتها من الرواية القديمة وقبل كل شيء في الرواية السنسكريتية الهندية القديمة التي ازدهرت في القرن السابع وبداية القرن الثامن أكثر من قربها إلى رواية الفروسية.

انشغل قسم من الاختصاصيين (أ. ميبر، ب. بيرسون) بأوجه الشبه بين الرواية القديمة والرواية السنسكريتية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لدرجة أنهم اعتقدوا بأن الرواية الهندية ظهرت بتأثير مباشر من الرواية اليونانية القديمة والرواية السنسكريتية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بينما رأى علماء آخرون (مثل ف. لياكوت) العكس هو الصحيح واعتقدوا أن الرواية الإغريقية مرتبطة بالأشكال الأولى التي لم نطلع عليها من الرواية الهندية.

نرى أن أكثر الآراء التي أكدت على اقتباس (أو تصدير) الأدب السنسكريتي للنوع الروائي غير علمية، إلا أن وجودها يدل على الموازة النسبية في تطوير الرواية بشكل عام. (52)

أكد الاختصاصيون على انحلال الأشكال النثرية التقليدية مثل القصة الإطارية والملحمة الفنية في الرواية السنسكريتية، لكنها مع ذلك تعتبر نوعاً مستقلاً ظهر في تلك الفترة التي ألفت فيها الأنواع التقليدية الدائرة في فلك صارم من المواضيع الأسطورية التي ما عادت تلبي حاجات القارئ لتعقد العلاقات الاجتماعية ونمو المصالح الخاصة في المجتمع إضافة إلى تطور الوعي الإبداعي الذاتي بين الكتاب وهذا أدى بدوره إلى الحد من اللوحة التي قدمها الأدب سابقاً.

وقد قربت الرواية السنسكريتية، مقارنةً بالملحمة أو بالدراما، الأدب من الواقع وشخصت ووسعت دائرة أبطالها، الذين صاروا يمثلون مختلف فئات المجتمع وطوائفه.

يتعرف القارئ في إحدى الروايات السنسكريتية المبكرة مثل ((ماتر خارشا)) لمؤلفها باني، يتعرف ولأول مرة في التاريخ الهندي على تفاصيل حياة المؤلف من خلال حديثه الخاص.

يحدثنا المؤلف في الفصلين الأولين عن عائلته والديه وموت أمه ووالده وتربيته وتنقلاته من مكان إلى آخر وأصدقائه الذين أحاطوه والدول التي مر بها وتقرّبه من القيصر خارشا (بطل الرواية)، ويحدثنا كذلك عن تحوله إلى قيصر.

في الحقيقة أن منظري الأدب السنسكريتي لم يفصلوا الرواية كنوع مستقل بل أذابوها في الأنواع الأخلاقية مثل النوعين التقليديين المعروفين **كاتخا وأكخاياكا**. (53)

وقد فسّر منظرو الأدب الاختلافات بين هذين النوعين، إلا أنهم اتفقوا على مسألة واحدة، وهي أن مؤلفات الأكخاياكا يجب أن تكون مرتبطة بالأحداث الحقيقية، أي أن تكون كالمؤلفات التاريخية وشبه التاريخية، أما الكاتخا فتعتمد على الحدث إلا أنها مبتدعة من الخيال.

يختلف هذان النوعان من مؤلفات الأدب السنسكريتي الاعتيادية حيث اعتمدتا بالتأكيد على أساس اسطوري ملحمي تقليدي. يمكننا أن نعتبر ((مصائر خارشا)) التي أشرنا إليها نموذجاً للاكخاياكا التاريخية التي قورنت خصائصها مع ((رواية عن ألسكندر)).

إن هدف الكاتب بانا — كما يؤكد هو في بداية الرواية — يتلخص في التغني بماتر القيصر العظيم ومعاصريه وصاحب الولي خاشا ورد خانه الذي يمكن فعلاً اعتباره أحد أكبر شخصيات العصور الوسطى في تاريخ الهند القديم.

يختلف بعض الاختصاصيين أيضاً حول نسبة الوثائقية في الرواية. وقد تكون فعلاً نسبتها صغيرة، لكننا نلاحظ أن توجه الكاتب السنسكريتي إلى المواضيع التاريخية، بل المعاصرة منها (بالنسبة لتلك الفترة)، إضافة إلى اهتمامه بوصف حياة الكاتب وواقع الجيش ومختلف الطوائف الدينية وصفاً حقيقياً كانت تشكل ظاهرة نادرة من نوعها وتقدم

خدمة كبيرة لتطور النوع الروائي، لكن بانا لا يكتب هنا سيرة حياتية بل رواية على الشكل التالي:

يختار من حياة خارشي بعض المقاطع ويلاحظ بوضوح أنه يركز على الموضوع الرئيسي وهو اختطاف الأخت رادياشري ومن ثم حملة خارشا العسكرية لانقاذها. وهكذا فإن السرد ينتظم حسب المبدأ الروائي، ويقدم الشكل الروائي للكاتب إمكانية وصف البطل الذاتي والحياة الشخصية للإنسان. ولو عمل الكاتب على كتابة سيرة حياته في ظروف القرون الوسطى في الهند لاعتبر عمله نوعاً من الاغريوغرافي (تدوين التاريخ).

أما رواية بانا الأخرى ((كادمباري)) فهي أيضاً لا تختلف عن رواية ((واساودات)) لكاتب آخر معاصر له هو سوبانندوخو المكتوبة ضمن نوع ((القصة القصيرة الخيالية)) الذي سمى في اللغة الهندية (كاتخا) كما يؤكد المختصون في الشعر السنسكريتي.

يصور الكاتب سوبانندوخو في روايته المشار إليها أعلاه القيصر كاندرار بك كيتو وهو يرى في منامه فتاة جميلة اسمها واسا وادشو.

ويحصل الأمر نفسه للفتاة فتقع في غرام القيصر. ويبحث العاشقان عن بعضهما ويتم لهما اللقاء بعد العديد من المغامرات المضنية والكثيرة. إلا أن والدها القيصر شرينغار لا يوافق على الزواج فيعقد قرانها من شخص لآخر، فيلجأ إلى الهرب ويتيهان في الغابة وتقع الفتاة بيد اللصوص، ثم تتخلص منهم، لكنها تتحول فيما بعد إلى صخر لسبب غير ارادي وتعود لها الحياة فقط عندما يمس حبيبها كاندرايا كيتو الصخرة (أي يمسه).

يمكن بسهولة ملاحظة تأثير الأشكال البنائية لرواية المغامرات الإغريقية في مضمون ((واساوداتي))، الذي يمكن وصفه بالصيغة التالية: التقاء - فراق - بحث - التقاء - أحلام إلهية - لصوص - موت غامض والخ من الصيغ المضمونية التي يمكن ملاحظتها في هذه الرواية، لكن كل هذا التأويل يخضع لروح التقاليد الهندية.

إن مثل هذا النوع من المضمون القصصي معقد بسبب ظهور شخصيات عديدة وجديدة كما هو الحال في رواية ((كادمباري)) لمؤلفها بانا، المليئة بالقصص المركبة الكثيرة، لدرجة أن القارئ يشعر كما لو أنه تائه في الغابات الهندية، على حد تعبير المختص بالأدب السنسكريتي المعروف أ. ويبر.

من الجدير بالذكر أن هذه الحالات المعقدة (تغيير الأسماء وظهور عاشقين آخرين وكثرة الترحال إلى بلدان غريبة، والمونولوجات العاطفية والوصف المسهب للأمكنة والخ) سبق أن اطلعنا عليها في الأشكال الروائية الأوروبية الأولى.

أما بالنسبة إلى شكل المحتوى فقد أكدت آراء منظري الأدب السنسكريتي على أن أساس مضمون الكاتخا هو الفوز بالفتاة، وإن مثل هذا المضمون يمكن أن يخلق إمكانية تجسيد التطور العاطفي.

نرى من الضروري الإشارة هنا إلى أن روايات الأدب السنسكريتي بشكل عام تنسم برهافة الأسلوب، واللغة المزوقة المشبعة بكل ما أمكن من التركيبات البلاغية الإيقاعية ومختلف خصائص لغة التزويق اللفظي أو ما يسمى بلغة واكروتیکا.

فسرت خصائص أسلوب الروايات السنسكريتية عادة على أنها قريبة من ما يسمى بالشعر (المزوق) الذي انتقلت خاصيته إلى الرواية.

لكن الرهافة السنسكريتية كانت من حيث المبدأ صفة ملازمة للرواية في بداية مرحلة ترسخها. لا نجد ضرورة للحديث عن الروايات الإغريقية التي استعملت بكثرة الأساليب البلاغية (خاصة عند يامفلخ وأخيل تاتي ولونغ وهيلودور)، بل يكفي أن نتذكر الرواية الاتساعية **Extensivus** الأوروبية الحديثة.

انتبه الباحث الإنجليزي ل. غرى إلى التشابه بين رواية ((واساوادات)) لصاحبها سوباند وخو ورواية ((ايفوايس)) لمؤلفها جون ليلي، وسمى هذا الناقد الانكليزي أسلوب الرواية السنسكريتية بـ ((ايفوايس)). (54)

يبدو أن نماذج الرواية المبكرة في مختلف مراحل البلدان اتسمت بالأسلوب المزوق لأن اللغة النثرية كانت ملزمة على البرهنة على انتمائها إلى الأدب الرفيع.

وصلت إلينا بعض الروايات السنسكريتية المنشورة في عهد ما بعد أعمال بانا (منتصف القرن السابع)، وكالعادة قلدت هذه الروايات رواية ((كادمبارا)). لكن نسبة التقليد في هذه الروايات أكثر بكثير مما هي في رواية مغامرات القياصرة التسع لمؤلفها داندين (القرن الثامن تقريباً).

يجمع داندين القياصرة في روايته ((مغامرات القياصرة العشرة)) في مكان واحد بعد افتراق طويل، ويبدأ كل واحد منهم بالحديث عن مغامراته. إن بناء هذه الرواية قريب جداً من القصة الإطارية لكن كل حكاية من حكايات القياصرة تكوّن فصلاً مستقلاً أكثر مما هو في القصة الإطارية. إلا أنها مرتبطة فيما بينها ضمن إطار واحد، وتكوّن هذه الحكايات لوحة واسعة لحياة المجتمع الذي عاش فيه الكاتب مجتمع القياصرة والوزراء والمتدينين والتجار والخدم وأصحاب المهن والعشيقات اللاهيات واللاهين والمهرجين.

ورغم إن القوى الإلهية تتدخل أحياناً في مجرى أحداث الرواية، إلا أن السرد يبقى فيها متمسماً بالصبغة الواقعية بشكل عام، التي تؤكد نزعتي الكاتب الهزلية والساخرة.

تقوم المرأة اللاهية المتحررة بإغراء ماريشي رجل الدين (في رواية الإمام العظيم)) — متظاهرة بزهد العفيفة اللاهية كما مانتجري أو القيصر الرزين، الذي كان يسترشد دائماً بكتاب علم السياسة والذي يتحمل المصائب الكثيرة، فعندما يقوم أبطال الآلهة بتصرفات لا أخلاقية يحاولون تبرير سلوكهم هذا بحجة أن للآلهة نفس هذا النوع من السلوك المشين والمخ.

كثيراً ما اعتبر الباحثون رواية ((مغامرات القياصرة العشرة)) ((رواية هندية مسلية)). لكن يجب اعتبارها — فيما لو توخينا الدقة — رواية المحاكاة الهجائية (رواية الباروديا) ليس إلا. فإن داندين قلد مختلف أنواع الأدب السنسكريتي والقصة الإطارية والدراما والرواية قبل كل شيء.

من الطريف، إنه يحدثنا بأسلوبه المزوق (في الفصل السابع من روايته) عن حكاية القيصر ميتراغوبي، المكتوبة بدون أي صوت شفوي بحجة أن شفثيه مريضتان بسبب العضات الغرامية، ويتبادل أبطال داندين الكلمات المزوقة والمتحذقة بمختلف المناسبات بغض النظر عن أهميتها. إن مضمون أكثر القصص الإطارية التي تدخل في هذه الرواية هو اللقاءات الغرامية والافتراق ثم النهاية السعيدة (الزواج). وهو تقليد بنائي متبع في الرواية السنسكريتية.

نلاحظ أن بواكير الرواية السنسكريتية الأولى ذات التقاليد الهندية الخاصة تتميز بوجود نفس الأشكال الروائية التي ظهرت في مختلف مراحل تطور النوع الروائي في أوروبا، مثل شكل المغامرات العاطفية في واساودات وكادمباري والمحاكاة الهجائية مثل مغامرة القياصرة العشرة والخيالية التاريخية مثل خارشا تشاريت. ولم يكن هذا وليد الصدفة لأن التشابه النوعي لمختلف النزعات التطورية التي ظهرت في تاريخ الرواية يمكن ملاحظته بأمثلة كثيرة في الآداب الشرقية الأخرى.

أشرنا في بداية المقال إلى أن تاريخ رواية الفروسية الفرنسية يمكن تحديده بالمؤلفات التاريخية الخيالية مثل روايات عن (الثلاثة، بروتا، فيفاخ والخ) والشيء نفسه يمكن قوله عن بدايات الرواية الإغريقية القديمة. نلاحظ في الروايات الإغريقية الأولى مثل رواية عن أسكندر “قصة أسكندر” التي تعود نسختها الأصلية إلى القرن الثاني والأول قبل الميلاد، و((قصة عن يوسف)) التي ظهرت في دياسبورا **Diaspora** الشتات الإسكندري في القرن الثاني والأول قبل الميلاد، وإلى حد ما رواية ((خير وكاليدويه)) لهاريتون في القرن الأول

والثاني قبل الميلاد، وقصة أبولو قيصر تيرسكي في القرن الثاني الميلادي وغيرها من الأعمال القصصية، نلاحظ في كل هذه الأعمال تأثير علم تدوين التاريخ الإغريقي والشرقي. (55)

كما هو معلوم، إن رواية عن ألكندر وصلت بمختلف الصيغ والتحويلات المحلية والقومية إلى العديد من الآداب الشرقية حتى أدب الملايو. (56)

لكن في هذه الحالة وفي العديد من الدول الشرقية وبشكل خاص في تلك الدول التي اعتبرت بها التسجيلات التاريخية بواكير روائية تكونت في القرون الوسطى قصصاً تاريخيةً وخياليةً أصلية. ومن هذه القصص يمكننا أن نذكر العمل الفني الإيراني ((كتاب مآثر اردادشير باباكان)) (حوالي عام 600) المكرس لمؤسس السلالة الساسانية ولكنها مليئة بمشاهد الغرام العاطفي والمغامرات الحياتية. (57)

كذلك **القصص التركية** مثل ((بطل نامة)) و((حكاية عن الملك دانشميند)) في القرن الثالث عشر والخامس عشر وغيرهما من القصص التي تضمّنت عناصر بطوليةً وروائية، وأول رواية تسجيلية **فيتنامية** ((الإمبراطور لي موحد الدولة)) في القرن الثامن عشر. (58)

ترتبط التسجيلات الفيتنامية ارتباطاً وثيقاً بتقاليد رواية العصور الوسطى **الصينية** التاريخية، التي يجب الحديث عنها بشكل خاص لأهميتها التصنيفية ولوجود أوجه شبه كثيرة فيما بينها. فعلى أساس مجموعة المدونات التاريخية الصينية، التي ابتدأت الربيع والخريف المنسوبة إلى الكونفوشيوسية بما فيها المدونات التاريخية الرسمية مثل ((تشين شو)) التي ترجع إلى القرن الرابع عشر ألف الكاتب المشهور ((لوغوان تشجونان)) /الممالك الثلاث/ الذي يتحدث عن الصراع بين ثلاث ممالك هي (أو، شو، فاي) التي تكونت بعد سقوط الدولة الخانية في بداية القرن الثالث.

لم تُستمد مصادر هذا الكتاب من الكتب فحسب، بل من التقاليد الفولكلورية الشفوية (غير المدونة آنذاك)، والتي تركت بالتالي في

محتوى وأسلوب كتاباته أثراً خالداً، وبصماتها الواضحة، لكنه يحتفظ في الوقت نفسه بالدقة التاريخية، هذا من جهة ويستخدم من ناحية أخرى التقاليد والأساليب الملحمية ويوحّد في نهاية المطاف الحدث في مضمون مغامراتي مشوّق ويقوي ويعزز من دور الصفات الذاتية لأبطاله وسلوكهم، ومع ذلك تُعدّ ((الممالك الثلاث)) قصةً انتقاليةً بين الفولكلور الملحمي والروائي، ولهذا بالذات اعتبرها الباحث ب. ل ريفتيني (رواية - ملحمة).

ونقرأ في كتاب صيني آخر: المربع النهريّة الذي صدر في القرن الرابع عشر لمؤلفها شي فاي انيا، عن الأحداث التاريخية والحرب الفلاحية في القرن الثاني عشر، إلا أن الكاتب استبدلَ البطل العظيم شبه الملحمي في ((الممالك الثلاث)) ببطل آخر بسيط من الشعب ولهذا تتنوع المشاهد اليومية وتزداد حيويتها وتقترب لغة الرواية إلى اللغة الحديثة البسيطة. إن مبدأ بناء رواية المربع النهريّة يختلف عن مبدأ بناء رواية الممالك الثلاث التي تتكون من مجموعة من الحكايات والمغامرات الحياتية والعاطفية اليومية من أقاصيص كانت منتشرة في الأدب الصيني آنذاك وكانت تسمى خوابين التي تقدم تاريخ الأحداث والحركات وسلوك وتقلّات الأبطال المنطقية حيث بداية تسلسلها أو العكس. (59)

أخيراً، فإن هناك نوعاً آخر من كتابة المذكرات التاريخية في الصين ظهر بعد ((الممالك الثلاث)) و((المربع النهريّة)) في القرن السادس ونقصد به كتاب رحلة إلى الغرب لتشين اين. إن هذا الكتاب يشبه إلى حد ما حكايات عن زيارة الإمام البوذي سيوان تسسزان (القرن السابع) في الهند ويجسّد بدوره نوع كتابة الرحلات الشائع آنذاك في الصين.

إلا إن ربط ((رحلة إلى الغرب)) بالمحتوى التاريخي لسيوان تسزان، هو في الحقيقة أسلوب يقدم سيوان تسزان كبطل رئيسي يزاحم قيصر القردة أو كوكون، وتكون الحيل الحاذقة والنوايا الشيطانية الخبيثة المضمنون الرئيسي للكتاب مكتسباً بها السمة التشويقية. في ((رحلة إلى

الغرب)) مثلاً، يمكن بسهولة ملاحظة خصائص المحاكاة الهجائية التي كانت ملازمة للنوع الروائي.

كذلك نلاحظ أن شكل الرحلات الفنتازية قريب جداً منها (مثل الرواية الإغريقية ((المغامرات العجيبة على جهة فولان)) لمؤلفها أنطون ديوجين، أو ((رحلات جوليفير)) لسويقت التي تجسد بشكل جلي مبدأ الرواية العملي، وهو اقتران البطل الخاص ولجؤه إلى مكان غريب عليه.

إذا كانت بواكير الرواية الصينية تعود إلى الروايات التاريخية والروايات الملحمية الخيالية فإن الرواية العربية يمكن تحديدها بأعمال تدعي التاريخية أيضاً لكنها مليئة بعناصر المغامرة والغرام التقليدي. إن ما يسمى بالرواية الشعبية، الروايات التي تنتمي إلى نوع السيرة (سيرة حياة) بطل مليء، قد كتبت في القرن الثامن والثاني عشر، إلا أن هذه الأعمال وصلت إلينا في فترة متأخرة وصيغت بتحريفات متعددة. (60)

ويمكن تقسيم الروايات العربية إلى نوعين: روايات قديمة ظهرت في أساطير عصر الجاهلية وفي التقاليد التاريخية للعصور الوسطى (الفتوحات العربية في آسيا وفي أفريقيا والحروب الصليبية)، أما النوع الثاني فيشمل روايات ظهرت بعد الأولى اهتمت بالأحداث التاريخية الحديثة، إلى حد ما بالمقارنة مع مضامين الروايات الأولى. وتنتمي سيرة حياة عنتر وأبو زيد وسيف وذات الهما والخ إلى المجموعة الأولى.

يمكننا أن نعتبر سيرة حياة الظاهر بيبرس نموذجاً للمجموعة الثانية. ولقد أخذت مضامين كل هذه الروايات من الحياة الواقعية التاريخية (المقاتل الشاعر عنتر) (السلطان المملوكي بيبرس الذي أصبح حاكماً في النصف الثاني من القرن الثالث عشر) وغيرها من الأحداث التاريخية الحقيقية، إلا أن كل هذه المضامين جاءت بشكل مؤول وفنتازي مرتبط شديد الارتباط بالبواعث الفولكلورية وبالإضافات التي لا تمتلك صلة بالحياة الحقيقية.

لهذا بالذات، لا يمكن لنا أن نعتبر هذه السير أو النتاجات روايات تاريخية بكل معنى الكلمة الدقيق، كذلك ينطبق نفس الرأي على الروايات الأوروبية عن الإسكندر المقدوني ورواية عن الثلاثة لأن العنصر التاريخي يأتي بالدرجة الثانية بعد المغامرات العاطفية والمخاطرات الحياتية البطولية.

تتجسد مغامرات الرواية العربية في هذه الحالة في نظام معروف لنا، تظهر في الشكل البنائي للروايات الإغريقية القديمة وروايات الفروسية والروايات السنسكريتية. وكالعادة ينتمي البطل في الروايات العربية إلى أصل فقير أو مجهول، ومن سوء حظه أن يقع في غرام الأميرة الجميلة.

يخوض البطل مغامرات عاطفية كثيرة ولكن الحبيبة الأولى والرئيسية تتميز دائماً وأبداً عن النساء الأخريات (عبله في ((سيرة عنتره))، شامة في ((سيرة سيف)) والخ، حيث يحافظ البطل على إخلاصه لها.

إلا أنه يفترق عنها ويحقق العديد من المآثر والبطولات في بلدان حقيقية وأخرى خيالية، ولكنه كالعادة يصبح زعيماً وقائداً معترفاً به من قبل قومه العرب ثم تتم النهاية السعيدة، ويلتقي مع حبيبته.

هناك أوجه شبه كثيرة بين السير العربية والرواية الأوروبية القديمة ورواية العصور الوسطى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الأسباب الغامضة التي تؤدي إلى موت البطل والبطللة والهجوم على السفن والأحلام الكهنوتية وهجوم اللصوص والوحوش والأوراح الشريرة الخ من خصائص السير العربية.

لكن تسمية هذه السير الحياتية ((روايات)) تفتقر إلى الدقة، وسابق لأوانها من حيث استخدام مصطلح ((رواية)) لها على الرغم من معرفتنا لأسماء كتّابها (أو مؤولياها ومحريها)، وإن العديد من أهم خصائص بنائها ومضمونها تتضح بالتكنيك الملحمي للكتابة.

إن أصل السير الشفوية (الفولكلورية) يكشف عن نفسه في غزارة الدوافع الملحمية الخالصة وفي شكل اللغة الملحمية. ومن الطبيعي أن

الروايات العربية في القرون الوسطى ليست ملاحم، إذ لا نجد فيها لوحات ملحمية شاملة للعالم، وإن البطل الخاص العادي يحل مكان البطل الأسطوري، وإن السمة التشويقية تبقى من أهم سماتها بالنسبة لمؤلفيها وقارئها وسامعيها على حد سواء.

والسير العربية كغيرها من الروايات — الملاحم الصينية، كثيرة الشبه بروايات الفروسية بما فيها الرواية الجديدة (ديوما، سكوت) التي تقع على حد تعبير باختين على حافة الحدود بين الملحمة والرواية ولكنها مع ذلك تتجاوز هذه الحافة إلى جانب الرواية. (61)

ينطبق نفس القول على **الداستانات الإيرانية الشعبية**، التي انتشرت انتشاراً واسعاً ليس في الأدب الإيراني فحسب، بل في التركي والأذربيجاني والجيورجي والهندي وغيرها، وهي كثيرة الشبه بالسير العربية. وعلى الرغم من انتشار داستانة بالطرق الشفوية ولكنها مع ذلك لا تعتبر من الأدب الفولكلوري.

في الحقيقة أن قسماً كبيراً من داستانات استمد مضامينه من الفلكلور إلا أنها المضامين مرت فيما بعد بعملية تنقيح أدبي، أما القسم الأكبر الآخر فقد وصل إلى المصادر الأدبية ودخل الممارسة الروائية وأخذ مكان النثر وظهر ناثرون جدد. (62)

تشبه داستانات الفارسية إلى حد كبير نَمَطَ السرد في السير العربية التي سبق وأن تطرقنا إليها، وتشبه أيضاً رواية الفروسية الأوربية. عند دراسته داستانات الفارسية قام العالم يو. ي. بورشيفسكي بتقسيمها إلى مجموعتين: مجموعة البطولات التاريخية التي تعتمد على أحداث واقعية مثل ((أبو مسلم نامة))، ومجموعة المغامرات الفروسية الخيالية مثل ((كتاب عن ساماك عيار))، داراب نامة، وكتاب عن الأمير حمزة وغيرها. (63)

وكان لهذه داستانات صدئ كبيراً في الأدب الشرقية الأخرى: في الأدب الأذربيجاني ويمكن أن نذكر مثلاً شاه اسماعيل وعباس وجيولجوخ، أما في الأدب التركي: كريم واسلي، والأدب الجيورجي: كارامانياني والخ.

. البناء الروائي لهذه الداستانات الصيغة التالية: يقع البطل في غرام فتاة جميلة تعيش في بلد بعيد ثم يفترق عنها لأسباب قاهرة أو يطرد من قبل والدها أو منافس له يغدر به، إلا أنه يتجاوز كل المصاعب ويفوز في نهاية المطاف بحبيبته، ويتم عقد قرانها. (64)

تلتحم فنطازيا الأشياء وغرابتها في الداستانة بالوجود الواقعي أما مغامرات البطل (وليس بالضرورة أن يكون من أصل معروف حسبه ونسبه، لكنه دائماً يتسم بالإخلاص والشجاعة والطيبة) فهي تشبه مغامرات رواية القرون الوسطى الأوروبية. وتجسد هذه المغامرات عند إنجازها (طريق الحياة)، تجسد معها البحث عن مثل الفروسية.

وهكذا يمكننا اعتبار داستانات العصور الوسطى في الآداب الشرقية نماذج لا تختلف كثيراً عن رواية الفروسية في آداب دول جنوب شرقي آسيا مثل أسطورة بانجي وحكايات شعوب مالي.

لقد انتشرت أساطير بانجي وحكاياته بمختلف أشكالها ونماذجها انتشاراً واسعاً في الملايو وسيام وكومبوديا وغيرها من الدول الآسيوية.

وكالعادة يكون أبطال هذه الأساطير من العشاق الذين لم يحالفهم الحظ في البداية فيلاقون العديد من المصاعب والحرمان ويشاركون في مختلف الحروب ويتعرضون لإغراءات عاطفية لكنهم يلتقون فيما بعد ويتوجح بهم بالزواج أو بالحصول على الأهداف المنشودة، فتتم النهاية السعيدة.

يمكننا أن نلاحظ أن أساطير بانجي تلتقي بخطوطها الأساسية مع **حكايات الملايو** التي يسميها رفينستيدت بروايات الفروسية. (65) أما المستشرق السوفييتي ب. ب. بارنيكل المختص بأدب الملايو فيرجع حكايات عن سانغ بوما إلى الملحمة البطولية الروائية الأوزبكية، وإلى أغلب روايات الفروسية المكتوبة باللغة الإنجليزية القرواوسطية التي تصف المآثر والمغامرات المؤدية إلى النهاية السعيدة وتحقيق الفارس لهدفه الأول وهو الحصول على خطيبته

المخلصة والأمانة والمحافظة على شرفها رغم المخاطر والإغراءات  
فتقترن به بزواج حسب الطريق المسيحية. (66)

تظهر في سياق الحديث عن حكايات شعوب الملايو مسألة هامة بالنسبة  
لتاريخ النوع الروائي في الشرق. إن هذه الحكايات هي في الحقيقة  
روايات (أو أشكال ما قبل الرواية) في النثر، تشبه بمضمونها وأهدافها  
الفنية (شاعري) كما تسمى بلغتهم القومية. وهي قصائد أو روايات  
شعرية. وهكذا فإن الداستانات النثرية في آداب آسيا الوسطى قريبة جداً  
من الروايات الشعرية.

إن الداستانات النثرية في آداب آسيا الوسطى قريبة جداً من الروايات  
الشعرية. وكثيراً ما يصعب أو بالأحرى تنعدم إمكانية بيان فيما إذا كانت  
الصيغ النثرية لهذا الموضوع الروائي أو ذاك تسبق الصيغ الشعرية أو  
بالعكس. فإن فخر الدين جرجاني مثلاً (القرن الحادي عشر) مؤلف  
الملحمة الإيرانية الشهيرة ((ويس ورامين)) القريبة جداً بمضمونها من  
((تريستان وايزولده)) أشار إلى أنه اعتمد على صيغ الأساطير النثرية  
القديمة. (67)

وفي الوقت نفسه، نلاحظ أن نوع "المتنوي" الإيراني أو الملاحم  
العاطفية الروائية مثل ((خوسرو وشيرين))، ((ليلي ومجنون))،  
((يوسف وزليخة)) وغيرها وضعت لأكثر من مرة ضمن الداستانات  
النثرية. (68) ولهذا فيمكننا هنا مطابقة الداستانات القصصية بالملحمة  
الفيتنامية ((تشوين)) التي اعتبرها نيكولين ن. ن. ((كمعادل متنوع  
للأنواع الأدبية الكبيرة والمتوسطة في الأدب الفيتنامي التي لم يطلع  
عليها والتي رفضت استخدام لغة الشارع البسيطة حتى بداية عصرنا  
الحالي)). (69)

ويشير نيكولين إلى ارتباط مضامين العديد من الملاحم الفيتنامية  
((تشوين)) بالروايات الصينية وإلى وجود الـ ((تشوين)) التاريخية  
والمغامرات العاطفية وحتى التشويقية وأشار إلى أن الأنواع  
المعاصرة ظهرت بتأثير مباشر من تشوين. (70) تذكرنا ((تشوين))  
الفيتنامية بالملاحم الروائية في بلدان جنوب آسيا (مثل ملحمة سيام

((تشان)))، وإن الكثير من الملاحم الخالدة من أعمال نظامي، أمير خوسروي، جام وآخرين من كتاب اللغة الفارسية الذين يدخلون في دائرة ما يسمى بـ ((المخمّسات)) و((المسبّعات))، تلمس بدورها الصلة الموضوعية التي تربطها بالداستانات والرواية الشعبية وبشكل أوسع بفن رواية الفروسية بكامل حجمها. هذه الصلة مؤكدة بحقيقة انتقال القصائد إلى الداستانة التي أشرنا إليها سابقاً. كذلك نلاحظ دخول ((اسكندر — نامه)) وهي مادة كتابية رواية ((أسكندر)) اليونانية في كل مخمّسة. لقد انتشرت هذه النماذج في العصور الوسطى في الغرب والشرق. يؤكد الناقد الأذربيجاني غ. غوليبف في رسالته المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه والمكرسة لتصنيف الأدب الأذربيجاني في القرون الوسطى، يؤكد على وجود المقومات الفنية المكونة للرواية (البداية الذاتية، تصوير حياة البطل الشخصية، لا مبالاة البطل بمصيره، تقديم المغامرات العاطفية ومجمل النظم الأسلوبية الممكنة) في ملاحم نظامي ((خوسرو وشيرين))، ((إيلي ومجنون)) و((اسكندر — نامه))، ويضعها على الضد من ملحمة الفردوس البطولية. (71)

إننا نعتقد بصحة آراء غوليبف حتى فيما يخص الملاحم الروائية الشرقية الأخرى التي سبق وأن أشرنا إليها.

يجدر بنا هنا أن نأخذ بنظر الاعتبار أن العلاقة بين الشعر والنثر في آداب العصور الوسطى والآداب القديمة تختلف عما هي في وقتنا الحاضر فقد وضع النثر حسب ضوابط النظريات التأليفية سابقاً خارج حدود الأنواع الأدبية، وأخذت في هذه الحالة بعض هذه الأنواع على عاتقها وظائف أصبحت فيما بعد من مهمات النثر، وفي حالات أخرى طبقت الضوابط الشعرية في المؤلفات النثرية كما حدث هذا في أدب القرون الوسطى الهندي ولهذا بالذات أصبحت لغة الرواية السنسكريتية قريبة من الشعر (المزوق). فمن الطبيعي جداً أن نجد في شرق العصور الوسطى بهذا الشكل أو ذاك قصائد روائية، وأشكال روائية نثرية مليئة بأشعار غزيرة، استعانت بالنثر المغنى وبنثر الصور البلاغية المأخوذة من الشعر (هذا ينطبق حتى على الروايات الصينية

المبكرة وكتابات السير العربية وداستانات آسيا الوسطى وحكايات أدب (الملايو).

نلمس أوجه الشبه في تاريخ الرواية الأوروبية أيضاً. كما سبق لنا وأن تطرقنا إلى أسلوب الروايات القديمة، أي الأسلوب البلاغي (المزوق)، مثل ((قصة أبولو، ((قيصر تريكسي))، و((ساتيريكون)) — ببيرونيا التي استخدم كاتبها الشعر جنباً إلى جنب مع النثر. بل إن بعض روايات الفروسية كتبت نثراً وشعراً.

كذلك فإن سرفانتس وضع في قصته ((دون كيشوت)) قصائد بوياردو واريوستو في صف واحد مع روايات الفروسية النثرية، أما منظر الرواية الاتساعية Extensivus الأسقف يو أ. فقد قال عن تطور النوع (الهجيني) عام 1670 ((في السابق لم يكن مصطلح الرواية مقتصراً على الأعمال القصصية النثرية بل شمل الروايات الشعرية أيضاً.. أما في الوقت الحاضر فلهذا المصطلح مفهوم أحراد نعتبر التصويرات الإبداعية للمغامرات العاطفية المكتوبة نثراً روايات)). (72)

لقد أشار توماس مان إلى عدم أهمية الاختيار في الرواية بين الشعر والنثر ويلاحظ بايجاز دقيق: ((عندما تظهر عظمة النوع بكامل استقلاليتها وسيادتها ومكانتها المستقلة، عندها يصبح شكل النوع غير مهم)). (73)

عند حديثنا حتى في الوقت الحاضر عن رواية العصور الوسطى الشرقية (أو السرد الروائي الطراز) عالجتنا بشكل رئيسي الروايات التاريخية الخيالية وروايات المغامرات العاطفية والمحاكاة ((داشا كومارا تشاريتا)) — داندين. إضافة إلى ذلك فإنه عندما جرى الحديث عن الرواية القديمة ورواية الفروسية في أوروبا تطرقنا إلى شكلين آخرين من النوع الروائي هما: البوكوليك **Boucolica** والشكل العاطفي اللذين اصبحا فيما بعد طرازين أساسيين للرواية النفسية. فهل يا ترى وجدت مثل هذه الأنواع في شرق العصور الوسطى؟

يبدو أنها كانت موجودة ولكن بصورة محدودة. كمثال على ذلك يمكننا أن نشير إلى الرواية اليابانية الشهيرة غينيدزي مونوغاتري)) المكتوبة في بداية القرن الحادي عشر لمؤلفها موراساكي سيكيبى، موراساكي.

جرت العادة على أن يبحث النقاد عن مصادر (غينيدزي مونوغاتري) في الأنواع الأدبية التقليدية مثل: (تاكيتوري مونوغاتري) أوتيكوبومونوغاتري، (تاكيتوري مونوغاتري) أو القصة الحكائية الإطارية المزوقة، إضافة إلى المذكرات الأدبية والنوع المختلط المتكون من الشعر والنثر الإيضاحي (نسيه مونوغاتري)، إلا أن علاقة أعمال (موراساكي) بتقاليد الشعر العاطفي المتجسد في أعمال مانيو سيو، كوكينسيو وغيرهما تبدو واضحة. (74)

يجب أن لا تدهشنا علاقة الرواية بالشعر العاطفي، ومن الضروري هنا أن نتذكر تأثير المراثة الإسكندرية على الرواية الإغريقية لكن هذه العلاقة في (غينيدزي مونوغاتري) تبدو جليةً ليس في غزارة الشعر المضمن في السرد، بل في كل بنائها وخاصيتها وفي طبيعتها العاطفية الأصيلة. وتشير موراساكي نفسها إلى أن طريقتها تتجسد في غرلة الأحداث المصورة. وهي تعطى في الوقت نفسه الحق لنفسها في تصوير كل ما تراه وتسمعه في الحياة الإنسانية، إلا أنها تعكس كل ما لا يمكن إخفائه في القلب. (75) ولهذا فليس من الغريب أن نجد في رواية (غينيدزي مونوغاتري) ما يقارب الـ 300 شخصية، أما زمن الأحداث فيشمل 70 سنة، إلا أن الحدث مركز بشكل عام حول البطل الرئيسي وهو الأمير غينيدزي ومغامراته العاطفية التي لا تحصى ولا تُعد.

إلا أن كل رحلة أقل ما يمكن أن نعتبرها هي مخاطرة أو مغامرة، وفي الدرجة الأولى انفعالات عانى منها البطل معاناة أبدية. لقد تميزت هذه الرواية عن الروايات الأخرى السابقة بغنى الأوصاف النفسية وتحليل عميق لروح الأبطال الداخلية، ولعبت دوراً كبيراً في تطور الأدب الفني الياباني ولهذا بالذات قُلدت هذه الرواية لأكثر من مرة في القرنين الثاني عشر والسادس عشر.

نلمس عند معالجتنا المضمون العاطفي في أول رواية صينية حقيقية، (تسزين، جين، مي) في القرن السادس عشر، والتي ظهرت بعد الروايات والملاحم في القرن الرابع عشر النزعة الاجتماعية – الحياتية اليومية. إن هذه الرواية متأثرة شكلياً برواية (المربع النهري) للكاتب شي ناي أنيا حيث أخذت منها مضمونها الرئيس.

إلا أن الأبطال الثانويين في (المربع النهري) يظهرون بالمقدمة وهم محاطون بالشخصيات الخيالية الجديدة والعديدة. ومن الجدير بالذكر أن مؤلف رواية (تسزين، جين، مي)، انصرف عن البطل المعياري ونشر باسم مستعار (لانيلينسكي الساخر) نوعاً خاصاً من الروايات الأخلاقية تناول فيها حياة الإنسان الشخصية. (76)

على الرغم من أن أحداث الرواية تعود إلى القرن الثاني عشر، إلا أن الحديث دار فيها عن الحياة المعاصرة أيضاً. (77)

يقدم لانيلينسكي الساخر بفضل كثرة المغامرات الغرامية للبطل الرئيسي التاجر الغني سيمين تسميا، تقييمات نفسية حادة عن عالمه الداخلي وعالم زوجاته وعشيقاته، وقدم أيضاً وصفاً عاماً للحياة اليومية العائلية والاجتماعية في العصور الوسطى، لكن بطريقة ساخرة. ولهذا، وبالذات بتأثير من رواية (تسزين، بين، مي) انتشرت الرواية العائلية في الأدب الصيني في القرن السابع عشر انتشاراً واسعاً. لقد اتسمت هذه الرواية بطابع عاطفي مثل (الزواج السعيد) للكاتب لي. لي. فينا وغيره، ولم تختلف الصيغة الروائية لهاتين الروايتين عن الصيغ البنائية المتبعة في مختلف الروايات السابقة: شاب جميل يحب فتاة خارقة الجمال لكنه يضطر إلى الافتراق والابتعاد عنها ومع ذلك تتم النهاية السعيدة بالزواج بعد اجتياز مختلف الصعوبات. إن خط التطور في أعمال تساوسيو – تسينيا (القرن الثامن عشر) وصل ذروته في رواية (حلم في الربع الأحمر) التي اتسمت بعمق نفسي وفلسفي لا مثيل له في الأدب الكلاسيكي الصيني كله. ونلاحظ من جهة أخرى أن النزعة الساخرة، التي اتسمت بها (تسين بين مي) تجسدت بشكل كامل ومن

مختلف الجوانب في التاريخ الارسمي للكونفوشيوسيه عند تسزين - رائد الرواية الاجتماعية الانتقادية الفاضحة. تسزي. (78)

أما الرواية الكورية فتتجاوب مع الرواية الصينية في القرن السابع عشر، أي في بداية ظهورها. فمثلاً نرى أن روايات كيم مانديجون الكورية الأولى مثل: أسفار السيدة سا في الجنوب) (الحلم الغائم للثسعة) (سيرة السيدة يون)، إضافة إلى روايات عديدة لكتاب مجهولين مثل: ((وصال السوارين العجيب)، (تاريخ القادة المخلصين والطيبين) (حلم في الربع اليشمي) وغيرها من الروايات التي عالجت مغامرات البطل العاطفية وخيانات الزوجات التي هدمت استقرار الحياة العائلية ضمن رؤية تسزين، بين، مي) الصينية.

اقترن التوجه نحو التحليل النفسي الدقيق للشخصيات في الروايات الكورية التي أشرنا إليها بتجربة التعميمات الأخلاقية والاجتماعية الواسعة. (79) وهكذا فقد عالجت كل من الرواية الكورية والصينية — مواضيع اجتماعية مأخوذة من الحياة اليومية للمجتمعين الكوري والصيني، في تلك الفترة، التي لم تعالج بها الآداب الشرقية الأخرى مثل هذه المضامين الحيوية ليس بالنسبة لذلك الوقت بل ولوقتنا الحاضر أيضاً.

نلاحظ في تطور بعض الآداب الشرقية وجود قطيعة استمرت لفترة زمنية طويلة فرقت بين الرواية الشرقية المعاصرة ورواية القرون الوسطى (وينطبق هذا الراي بشكل خاص على الأدب الهندي)، وتنعدم في بعض الآداب مثل هذه القطيعة، أو بالأحرى يصعب ملاحظتها (مثل الصين واليابان) (80)، وفي حالات أخرى (مثل الدول الأفريقية) لا تمتلك الرواية علاقة بالأنواع الأدبية التقليدية القديمة ولهذا فإن تبلور النوع الروائي في دول هذه القارة مرتبط بتأثير الرواية الأوروبية المباشر، وأثرت أيضاً في الكتاب الشرقيين الذين اطلعوا على نماذج الروايات الأوروبية عن طريق القراءة باللغات الأجنبية أو عن طريق التراجم إلى اللغة العربية أو النقل الحر المنسجم مع الأنواع المحلية للناطقين.

ولا نرى ضرورة لرفض تأثير الرواية في الكتاب الشرقيين، بل يجب التأكيد على حقيقة لا مفر منها، وهي أن الرواية الأوروبية أصبحت لفترة طويلة نمطاً يحتذى به من قبل كتّاب الشرق، وعلى الرغم من هذا ويقدر ما أن شكل الكتابة الروائية لم يكن غريباً على آداب الشرق ولهذا فإن التأثير الخارجي (الأوروبي) مرّ من خلال غربال التقاليد المحلية التي عكسته ونقلته، وحددت بالتالي هذه التقاليد المحلية اقتباس الأنواع الأدبية المناسبة لحياة المجتمعات الشرقية ومستقبلها. (81)

عند اطلاعنا على قائمة أسماء الروايات الغربية الأولى المترجمة إلى اللغات الشرقية يمكننا بسهولة ملاحظة الملاحظة المحدودية الصارمة المتأثرة بالتقاليد المحلية، كذلك نكون وجهاً لوجه أمام قضية الاختيار والتفضيل المقصودين من قبل الناقلين والمترجمين.

في **مصر وسوريا** مثلاً ترجمت في البداية كتب مثل (بول وفرجينى، الكوخ الهندي لمؤلفه سين بيير، مغامرات شيل بلاس لصاحبها ليساش، مغامرات تليماك لـ فينيلون، روبنزن كروزو لـ ديفو وروايات ألكندر ديماس وهيغو وسكوت وفيرن وسيو وبول دي كوك وروايات مونتيبيين البوليسية وديوما الأب والابن وريشيبورج وزاكو والخ. (82)

أما في **إيران** فترجمت أعمال ديفو ليساج، سان بيير، فينيلون، هيغو سيو غيرن، بونسون دي تيراتيل ليلان ويفاكو وغيرهم من الكتاب الأوربيين. (83)

ترجمت في **الهند** أعمال روائية مثل (طريق بيليغريم، حياة وموت السيد بيدمين لبينيان، وأعمال ديفو، سويفت، ليساج، ديوما، سكوت، سيرفانتس، رواية ((غبيريتا تيمبل)) ديزرايل، وبوليفر — ليتون وغيرهم. (84)

في **أندونيسيا** تُرجمت المؤلفات التالية: (مغامرات البارون ميونهاوزن راسبويه، أعمال ديوما، فيرن، ديفو، ستيفنسن، مارك توين وغيرهم. (85).

ترجمت نفس هذه الأعمال (أغلبها) في أكثر البلدان الآسيوية الأخرى مثل بورما وكوريا والصين واليابان وغيرها من الدول الآسيوية.

نود أن نتحدث عن القيمة الفنية ولا نتطرق إلى مقارنة أعمال الكتاب الأوروبيين الذين أشرنا إليهم أعلاه، لكننا نود الإشارة إلى تكرار الإعلام الأوروبية (ليساج، هيغو، سكوت وغيرهم) وكتاب الروايات البوليسية (العميل السري) والمغامرات، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نلاحظ أن اهتمامات المترجمين والناقلين وجهت كالعادة نحو روايات ذات مضامين مليئة بالمخاطرات والمغامرات العاطفية بغض النظر عن الدور الذي لعبته سواء أكان ثانوياً أم رئيسياً.

وإن التوجه نحو هذا النوع من الروايات لا يبرر بعدم تطور ذوق القارئ الشرقي بل بقوة التقاليد الروائية واستمراريتها، ولهذا السبب بالذات ظهرت بين الروايات الشرقية المتأثرة بالرواية الأوروبية العديد من روايات المغامرات التي تذكرنا بقصص المغامرات العاطفية في القرون الوسطى.

فمثلاً نرى أن إحدى روايات الكاتب التعليمي التركي أحمد مدحت ((حسن الملاح)) (1875) تتحدث عن مغامرات البطل الخارقة مع حبيبته الجميلة التي احبها وهو في عنفوان شبابه وهي نفسها وقعت في غرامه عندما رأت صورته الشخصية. ورغم أن هذه الرواية تقليد واضح لـ ((غراف مونت كريستو)) إلا أنها كتبت تحت تأثير الحكايات المحلية الفولكلورية في الأدب الشعبي مثل ((هيرباتنبي)). (86)

وبهذا الشكل بالضبط ترتقي خطوط المضمون الرئيسية لبواكير الرواية في بورما مثل (مان اين ماوون ومام ما) 904 لجيمس هلو دجو، كما أن هذه الرواية ليست نقلاً لمونت كريستو لأنها مرتبطة بكل خصائصها بالتقاليد الأدبية القصصية الفولكلورية وألفت تحت تأثير ضوابط هذه التقاليد المحلية وقوانينها. (87)

كذلك كتبت تحت تأثير فن الداستانة القراوسطية وتقاليدها وبتأثير ((الفرسان الثلاثة)) ((أللكندر ديماس وروايات أحد رواد الكتابة القصصية ألا وهو محمد باقر خسروي (بداية القرن العشرين)). (88)

أما أندونيسيا فقد ظهرت فيها في نهاية القرن التاسع عشر قصص (تسمى عندهم حكاية) مثل ((قصة علي صالح)) لمؤلفها رادن كارتا فيناتي، لكنه استخدم في الوقت نفسه أساليب الروايات البوليسية الأوروبية الشائعة في أندونيسيا في تلك الفترة. (89)

إن رائد الرواية البنغالية في الهند هو أشورتشوندر وببدا شاغور الذي أدخل أسلوب العصور الوسطى القصصي المزوق ليس في (الملاحم — راماياني) مثل: غربة سينا (1860) (25 قصة لفيثالي 1847) (شاكونتالي 1854)، بل في ترجمته (مهزلة الأخطاء 1869) لشكسبير. (90)

انتشرت في المراحل الأولى من تطور الآداب الهندية روايات المغامرات التي جسدت وعكست مفاهيم السرد الروائي التقليدي وظوابطه، وتذكرنا في الوقت نفسه بأشكال الرواية القوطية الإنجليزية أو بأعمال غورينولدس الميلودراميين التي بقيت مجهولة بالنسبة للانجليز بينما أصبح مؤلفها من مشاهير الكتاب في الهند في منتصف القرن التاسع عشر. (91)

كانت العلاقة بين تقاليد رواية المغامرات التقليدية الفنطازية في القرون الوسطى واضحة بشكل خاص في الآداب الهندية المعاصرة، لدرجة أن مصطلح (ادخوت كادامبري) يتطابق مع تسمية رواية بانا السنسكريتية (كادامبري).

كتب لاکشمانا خالبا رواياته بتأثير النوع الكلاسيكي المسمى (ادخوت كادامبري)، وقام بالأمر نفسه العديد من الكتاب الهنود المعاصرين الآخرين (ن. س. ريسبودا) و(ك. م. دزوريشفاري) الذين اعتمدوا على الصيغة التقليدية لبناء المضمون: افتراق — بحث — لقاء سعيد بين المحبين. (92)

لقد أشار آ. س. سوخاتشوف إلى دور الداستانات في المؤلفات النثرية المكتوبة باللغة الأوردية في أوائل القرن التاسع عشر (قصة عن راني كيكنا للكاتبة انشال — خان اينشي، قصة العجائب) — راب سوروار في أعمال روائي منتصف القرن التاسع عشر المشهور راتاناتخ

سارشار التي تُعد حلقة وصل بين التقاليد الداستانية القديمة في النثر الأوردي والنثر الواقعي المعاصر على حد تعبير سوختاشوف.

إلا أن رواية المغامرات في ظروف النهضة الفكرية وتطور الحركات التعليمية والحركات المعادية للاستعمار في دول الشرق كفت عن تلبية حاجات القراء. ويمكن ملاحظة طرق تراجعها عن موضوع المغامرات الفنتازية.

ظهر أحد هذه الطرق بسبب تقاليد النوع الروائي المتعددة القرون. ولقد أشرنا إلى الدور الكبير الذي لعبته الرواية التاريخية في مختلف مراحل تطور الرواية عامة في الشرق والغرب. ولهذا تبوأ مركز الصدارة حيث ازدادت نسبة النزعة التاريخية فيها في هذه الفترة بالذات وتعاضم توجه الكتاب نحو التاريخ الذي أمّته بالدرجة الأولى المهمات التعليمية والقومية.

تمتلك الصبغة التاريخية لمثل هذا الطراز من الروايات أهمية كبيرة حددت بسهولة منحى المضمون القصصي والنوع الروائي التقليدي.

لعبت الرواية التاريخية في الأدب العربي لمنتصف القرن التاسع عشر دوراً كبيراً، فهي من ناحية تكون شكلاً شبيه روائي لتسجيلات الرحلات التاريخية المتجسدة بـ (التمدن الاسلامي في بغداد) 1888 لـ جميل المدور ولوصف الرحلات الذي يمت بصلة إلى نوع ((الرحلات)) المنتشر في القرون الوسطى والذي ازدهر بشكل خاص في القرن السابع عشر.

ظهرت من ناحية أخرى الرواية التاريخية على يد سليم البستاني (1848-1884) وجرجي زيدان (1861 - 1914). لم يختلف هذان الروائيان في أهدافهما من كتابة رواياتهما التاريخية، ألا وهو (إعادة كتابة تاريخ العرب المجيد الذي يعلم ويفيد القارئ العربي المعاصر).

وتحدثنا عن طريقة بلوغ هذه الأهداف. فالبستاني يعتقد أن الرواية التاريخية أفضل طريقة لإيصال الحقائق التاريخية المفيدة وجذب

قلوب القراء إليها لاسيما وأنها مطعمة بقصص عن الحب العذري.  
(93)

أما زيدان فقد أكد نفس الأمر حيث أدخل القصص العاطفية لتتشتبب  
رغبة القارئ في قراءة الرواية حتى النهاية، وأكد أيضاً عدم تدخله في  
مسار الأحداث التاريخية. (94)

اذن فإنهما اعتمدا في كتابتهما التاريخ على علم تدوين التاريخ العربي  
الذي ظهر وانتشر في القرون الوسطى وتأثرا عند ادخالهما القصص  
العاطفية بالتقاليد العربية المتجسدة في الرواية الشعبية مثل سيرة  
عنترة والملاحم الروائية مثل مجنون ليلى.

تحدث رواية (بدور) 1872 للبستاني عن سقوط إمارة الأمويين (القرن  
الثامن) وحب البطلة بدور لابن عمها أبو الرحمن الذي يهرب إلى مصر  
ثم إسبانيا، أما هي فيستمر الخليفة العباسي في ملاحقتها، وتُعتقل لكنها  
تهرب من السجن فيتعرض لها اللصوص وتهرب منهم أيضاً حتى  
يحالفها الحظ في الوصول إلى إسبانيا حيث تلتقى بحبيبها فيتم عقد  
القران وتصبح ملكة إسبانيا. (95)

نلاحظ هنا نفس الطراز من البناء المضموني والحبكة في الروايات  
التاريخية الأخرى (زنوبيا، الحب في وقت احتلال سوريا) للبستاني،  
وفي 19 رواية تاريخية لجرجي زيدان (17 منها تكون سلسلة  
القصص العربية المأخوذة من تاريخ الاسلام التي أحاطت بأحداث  
الفترة الواقعة ما بين القرن الثاني عشر والقرن الثامن عشر.

على الرغم من إشارة الباحثين لأكثر من مرة إلى تأثير ألكندر  
ديماس وفولتير وسكوت في تصميم البناء المضموني على الأسلوب  
اللغوي، إلا أننا نلمس أيضاً سمات الكتابة التقليدية عند العرب وقد  
أشارت إلى هذا الأمر المستعربة السوفيتية أ. أ. دولينينا قائلة:  
(استخدم زيدان في أعماله تقاليد أدب القصص الشعبي العربي (وصف  
المعارك البطولية، القدرة الإلهية العجيبة في التخلص من المخاطر  
والقدرة على التتكر وتدخل الخليفة أو السلطان بمختلف الأمور من خلف  
الكواليس والخ). وجود مثل هذه العلاقة بالأدب التقليدي إضافة إلى قدرة

زيدان على التوفيق بين العنصر التعليمي الوعظي والعناصر التشويقية يُعد من أهم أسباب نجاح رواياته وانتشارها. (96) ونلاحظ أيضاً أن نمط السرد في روايات زيدان و مضامينها تُعد بحد ذاتها مرحلة من مراحل تطور النثر العربي الحديث، لا بل الرواية الشرقية بشكل عام.

لهذا فإن أعمال زيدان انتشرت ليس في الدول العربية فحسب بل في الشرق كله. فقد ترجمت أعماله إلى اللغة الفارسية، التركية، الأذربيجانية، الهندية، الأوردية التأميلية المالوية والخ من اللغات الشرقية، وقلدت في كل مكان بسبب تماشيتها مع نزعات تطور النوع التاريخي حتى في الدول الشرقية الأخرى.

تلتقي روايات أحمد مدحت التركية (يانيتشاري) 1881 رواية (جزمي) لكمال نامق 1884، والروايات الفارسية (الحب والسلطة) 1919 لـ موسى ناترا، و(حكاية قديمة) 1920 – 1921 لـ أغا حسن خان بادا، وصنعتي — زادة كرمانين إضافة إلى العديد من أعمال الكتاب الهنود في القرن التاسع عشر وبالذات تلك الروايات التاريخية المكتوبة بلغات بلغات البنجال مثل: بونكيمتشوندر و تشوتوبادخاي (1838 — 1894)، وأعمال أ.خ. شرارة المكتوبة باللغة الأوردية، تلتقي كل هذه الأعمال بموضوعاتها ومضامينها بروايات البستاني وزيدان.

لقد كتب بونكيمتشوندر و تشوتوبادخاي (1838 — 1894) روايته الأولى (زوجة راجموخانا) في عام 1864 باللغة الانكليزية.

ليس هذا الأمر بغريب على آداب الدول المستعمرة، فمثلاً أن تاريخ الرواية الاندونيسية المعاصرة بدأ من مؤلفات مكتوبة باللغة الهولندية، وأن بواكير الرواية في المستعمرات البرتغالية كتبت باللغة البرتغالية والخ. (97). لقد سُمِّي بونكيمتشوندر و بـ (سكوت البنغالي واعترف هو بتأثير سكوت عليه إضافة إلى بوليفير- ليتون واوليك كولونيز). (98)

إلا إن طابع الروايات التي كتبها بونكيمتشوندر و يشهدان على الارتباط الوثيق بتقاليد النوع القومية.

تتحدث رواياته عن ماضي الهند البطولي الذي يرى فيه الكاتب تحرّر شعبه وانبعائه. إلا أن المسألة ليست مسألة تاريخ وانتهى الأمر، فـ (الرواية، رواية) وليست كتابة تاريخية، على حد قول الكاتب بونكيماتشونندرو. (99) يتوجه بما فيه الكفاية نحو الحقائق التاريخية ويركب الأحداث كما لو أنها تسير حسب المشيئة الإلهية كل هذا يتم ضمن روحية فن التأليف التقليدي. يخضع مجرى الأحداث لمغامرة غرامية من تلك التي تنسم بها آثار النوع الروائي في القرون الوسطى. فمثلاً نلاحظ أن بونكيماتشونندرا يتحدث في إحدى رواياته المبكرة (مريнали) 1889 عن دخول المسلمين إلى البنغال في القرن الثاني عشر وعن قصة حب قيصر ماغادخا لابنة أحد تجار ماتخور عن زواجها واقتراقهما، لقائهما فيما بعد.

نلمس في روايته (راجسين) نفس الطراز من الاصطدام بين (راجسين) خوم وجنل كحري الجميلة)، اصطدام مليء بالمغامرات العاطفية للأبطال الآخرين. إن هذه الرواية التي كتبها بونكيماتشونندرا قبل وفاته بفترة قصيرة تتحدث عن نضال الراجبوتيين ضد الإمبراطوريين المنغوليين في القرن السابع عشر.

الحب – الفراق – لقاء الأبطال السعيد الذين ينتمون إلى أصول متعادية إلا أنهم يغضون النظر عن العداوات القومية والدينية، تكوّن هذه المحاور القصصية الأسس البنائية ليس لمضامين روايات بونكيماتشونندرا، بل ولروايات سلفه في الأدب البنغالي بوهديب، وكخربادخاي (تبادل الخواتم) 1857 وعند كتاب الروايات التاريخية المبكرة في الآداب الهندية الأخرى مثل: ((غونجيكارا))، ((باتقاردخان)) في الأدب المارتخسكي، كخاتري في الأدب الهندي، وغيرهم.

يطرُحُ عبد الحليم شرار بالشكل نفسه في روايته (الملك عزيز وأورجانا) المكتوبة باللغة الأوردية حبّ عزيز بن السلطان المصري لـ أورد جانا ابنة أخ الملك الإنجليزي ريشارد ليفنويه و يصوّرُ سيرته

وفراقهما الاضطرابي والأسر والمغامرات الرهيبة والمآثر واخيراً تنتهي الرواية بالزواج.

يُلاحظُ أ.س. سوخاتشوف أن مضمون هذه الرواية وطرق بناء المغامرات وعلاقات الشخصيات الرئيسية والثانوية ((تتكرر مع بعض التغييرات الطفيفة في العديد من روايات الكاتب الأخرى)). (100)

رغم إن شرار كتب روايته هذه بتأثير مباشر من (تاليسمان) لسكوت، إلا أن سوخاتشوف برهن على أن الحب في الرواية صور بروحية الداستانة القديمة أما إذا كان شرار قد ذهب بأسلوب كتابتها بعيداً عن التقاليد الداستانية وظوابطها الفنية الضرورية والصيغ النمطية، فإن مضمون عمله لم يبتعد عن التقاليد. (101)

انتقلت الرواية الهندية التاريخية إلى مواقع الواقعية أي إلى مرحلة جديدة فقط بعد التغلب وتجاوز الأشكال التقليدية مما يمكن أن نجده ولأول مرة في أعمال الكاتب المارتسكي الكبير هاري نارايانا (1864 - 1919).

يمكن ملاحظة الدور الكبير الذي لعبته التقاليد المحلية في الرواية الصينية التاريخية. عندما انتشرت أعمال سكوت وديماس وهاغارد في الصين ظهرت الرواية التعليمية الصينية المعروفة (ياو) بعنوان (تاريخ العذابات) 1903 - 1905.

وهي ككل روايات الشرق الأوسط والهند ظهرت مشبعة بعناصر المغامرات القوية التي تتسم بها قصص العصور الوسطى. لم تكن الانقلابات العاطفية التي تميز السير العربية وداستانات آسيا الوسطى والرواية السنسكريتية، لم تكن صفةً ملازمةً للرواية - الملحمة الصينية في القرن الرابع عشر، إن لم تكن غريبة عليها تماماً.

تُعد الرواية الاجتماعية — الحياتية الانتقادية في الشرق نوعاً جديداً يختلف مبدئياً عن أنواع القرون الوسطى التقليدية. إن ظهور هذا النوع من الرواية كان مرتبطاً بتعاظم دور الأدب الاجتماعي والاعتراف بقدرته وتأثيره في الإصلاح وتقويم الأخلاق. ومما لا شك فيه أن تأثير النماذج الروائية الأوروبية ظهر هنا بجلاء. إلا أنه حتى الرواية الاجتماعية — في بدايتها — لم تكن بمنعزلة عن التقاليد القومية.

كثيراً ما مُحيت الحدود بين الرواية الاجتماعية ونماذج النوع الأخرى بسبب اعتماد الأولى على ظوابط السرد التقليدي المعتاد عليه في الشرق.

حصلت الرواية الوعظية التعليمية المباشرة على شهرة واسعة لكونها قدمت للقراء مثلاً نموذجياً للسلوك. هكذا كانت أول رواية بنغالية لـ بيريتشاند ميترو (مدلل القصر الغني) 1855 — 1857. نجد في هذه الرواية أن الأخ الأصغر راملال المتربي ضمن قوانين تربوية صارمة يأخذ بيد أخيه الأصغر الأكبر الجاهل المبذر موتيلال إلى طريق العلم. ونلمس المضمون في ثنائية رائد الأدب الأوردي المعاصر ناظر أحمد (مرأة الخطيبة) 1869 ، (برج الدب الكبير) 1872 حيث نجد هنا أختين: صغرى وكبرى كل واحدة منهما تمثل نظاماً تربوياً مخالفاً للآخر، ونلاحظ نفس الأمر في رواية (مائة غبي وذكي واحد) 1892 في رواية لالا شرينيفاساد، التي تقف فيها الشخصية الرئيسية على الضد من بطلين آخرين واقعين تحت التأثير الأوروبي، وتنقذ الشخصية الأولى البطلين المأوربيين. وعلى نفس الشاكلة يصور الكاتب السينيغالي في روايته (عائلتان) (1833 — 1886) عائلتين مختلفتين: الأولى متدينة أما الثانية فقد قطعت صلتها بالدين بطريقة متهورة.

أثرت الروايات الإنجليزية، مثل أعمال بنيان وديا تأثيراً كبيراً في الروايات التعليمية التي أشرنا إليها أعلاه، وقد اعترف بهذا الأمر الكتاب والنقاد على حد سواء. (102)

كذلك أثرت التقاليد التعليمية الشرقية بما فيها الروايات الإطارية المزوقة والأمثلة والحوارات الوعظية المختلفة والكثيرة جداً في الأدب الشرقية. وهكذا فإن تأثير هذا النوع من الروايات كان منتشرًا وانتشاراً واسعاً ليس في الأدب الهندية فحسب، بل في الرواية التركية مثل (إفلاطون بي وراكيم أفندي) 1876 لـ أحمد مدحت، التي صور بها شخصيتين مختلفتين بالطباع والتربية: الأول: لاهٍ ومقلدٌ للأخلاق الأوروبية (الشببية الذهبية) الثاني، فهو على العكس تماماً: شاب طيب يحب العمل ويهتم بأمور عائلته. (103)

ظهرت الرواية في الأدب الشرقية كرد فعل جريح ثم حلت محلها الرواية الاجتماعية ذات المضمون المعقد الذي يتسم في معظم الحالات بطابع الميلودراما. إن دائرة أبطال مثل هذا النوع من الروايات واسعة جداً وأن الاصطدامات العائلية والاجتماعية تتسم بالحدة والتنوع ولنلمس في الوقت نفسه كثرة المغامرات المطروحة بطريقة لا تختلف كثيراً عن التقاليد القصصية القديمة.

في قصة (أنديرا) للكاتب الهندي بونكيماتشونندرو تشوتوبادخايا على عكس الروايات التاريخية يتفاعل فيها معاصرو الكاتب ويرتبط مصيرهم بالظروف الاجتماعية في الهند ابان القرن التاسع عشر، وأن مضمون القصة: (افتراق الزوج الشاب عن زوجته الشابة ثم اللقاء السعيد في كولكتا). ونجد نفس الأمر في روايته الاجتماعية (الشجرة السامة) حيث تتكرر فيها نفس مضامين كتب المغامرات التاريخية للكاتب نفسه.

إن أغلب الروايات الحياتية الاجتماعية الشرقية مكوّن من نفس الحلقات البنائية التي يعتمد عليها بناء روايات المغامرات. ويمكن أن نلخص هذا المضمون بالشكل التالي: يتنافس شابان على حب البطلة الجميلة ذات

الأخلاق الطيبة، وكالعادة يكون الأول طيباً وجديراً بحبها، أما الثاني فعلى العكس لا يستحق حبها، لكنه أغنى وكثيراً ما يحصل على موافقة والدها. طبعاً يلجأ الشرير إلى أسلوب التهديد والخداع، بل والإقدام على الجريمة للتخلص من غريمه. وهكذا يفترق العاشقان عن بعضهما لفترة قصيرة، لكنهما يلتقيان بعد المصاعب، ثم يتم زواجهما بفضل إخلاصهما لحبهما ومساعدة أصدقائهما. (ويوجد نموذج تراجيدي آخر لنفس هذا المضمون وهو: تنتهي الرواية بزواج الشرير من البطلة وعندها تحدث حوادث قتل كثيرة تشمل المحبين أيضاً. ويكاد أن ينطبق الأمر نفسه على روايات الكاتب السوري سليم البستاني ذات المضامين الاجتماعية الحياتية والكاتب الإيراني م كاظمي في رواية (طهران المخيفة – 1922) والكاتب الإندونوسي ماراخ روسلي وغيره من الكتاب الشرقيين الآخرين.

وبسبب نضال التعليميين الحازم من أجل تحرير المرأة في الشرق ويتأثير الرواية الأوروبية المعروفة (غادة الكاميليا) لـ ديوما الابن كثيراً ما طرح المضمون التقليدي بشكل تاريخي عن امرأة متحررة، طيبة بسيطة التفكير، لكنها تصل إلى أعلى طبقات المجتمع. فمثلاً في رواية (الأيام السوداء) للكاتب الإيراني عباس خليل تتحدث امرأة شابة عن حياتها وهي طريحة تحتضر على فراش الموت. أحببت شاباً فقيراً إلا أن والديها أجبرها على الزواج من رجل غني لكنه مشوه بالجدري وكان هذا الزوج يضربها كثيراً، ثم طردها من البيت فتلتقي لفترة قصيرة بحبيبها الأول، إلا أنها تقع في نهاية المطاف وبسبب الفقر في بيت الدعارة ثم تصاب بالسل. ويلاحظ الباحث الأدبي بيرتلس أن مثل هذا السرد عن امرأة متحررة شغل مكاناً رئيسياً ليس في الرواية الفارسية فحسب، بل وفي الرواية التركية مثل رواية (الانذار) لنا مق كمال ورواية (في سبعة عشر عام) لـ أحمد مدحت (104). وبشكل عام أصبح هذا النمط من المضمون أساساً عاماً للرواية الشرقية المعاصرة في مرحلة ظهورها وترسخها.

نلاحظ أن الكثير من النقاد الشرقيين والغربيين على حد سواء يقيمون الروايات الشرقية الأولى في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين

بطريقة سلبية. أشاروا إلى عدم نضج الرواية الطبيعي، والأبطال اللواقعيين الملونين بالألوان البيضاء والسوداء، وتحدثوا أيضاً عن التصوير السطحي للحياة وعن كثرة المصادفات في المضامين والوصف وأسلوب السجع المتعب. للوهلة الأولى تبدو مثل هذه التقييمات صحيحة ولكنها عادلة فقط عند الانطلاق من مفاهيم غربية عن تلك الروايات. لأن المسألة ليست في كون الكتاب الذين جرى الحديث عنهم أعلاه ((لم يصلوا)) إلى مستوى الرواية المعاصرة أو أنهم أرادوا ولكنهم لم يقدروا هضم أسلوبها، بل إن طموحاتهم كانت من حيث المبدأ أخرى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأهداف الرواية التقليدية ومقاصدها التي تميزت المرحلة الكلاسيكية في الآداب الشرقية. ونجد مثل هذه التقييمات التي تحدثنا عنها آنفاً في أعمال الناقد الإنجليزي المعروف فورستر عن روايات والترسكوت، التي رأى فيها حسنات قليلة إذ قال: ((.... أنا لا أكن له الحب وأجد الصعوبة في تفسير مجده الدائم... إنه يمثل شخصية قليلة التأثير، فهو يتميز بعقل مبتذل وأسلوب متعب. لم يستطع التصميم ولم يمتلك الحماسة ولا الانقطاع عن العالم. فكيف يستطيع كاتب هذا النوع أن يخلق شخصيات من شأنها أن تثيرنا حقاً؟ (105)

تناسى فورستر أن سكوت لم يكن ليريد أن (يخلق شخصيات) لأنه كتب رواياته بنقائيد أخرى تختلف عن نقائيد ديكنز أو تكيري ومن الملاحظ أن الروائيين الشرقيين الرواد اتجهوا إلى سكوت دون غيره من الكتاب الأوروبيين عند بحثهم عن أشكال فنية لمؤلفاتهم الأدبية. وهذا يؤكد وجود النزعات والاتجاهات العامة في تطور النوع الروائي في الشرق والغرب على حد سواء، وبنفس الصفة النسبية لمثل هذه الاستنتاجات عن الروايات الأولى.

يمكننا أيضاً أن نتحدث عن وجود الرواية التاريخية، بل عن أشكال ما قبل الرواية مثل تلك الأعمال التي تقع على الحد الفاصل بين الملحمة والرواية (مثل السير العربية والروايات — الملاحم الصينية وداستانات آسيا الوسطى والحكايات الشعبية في الملايو) بل ينسحب الأمر حتى على الرواية الجديدة.

الرواية التقليدية تفضل الحدث على الصفات الشخصية والخطة الخارجية على الداخلية في ظل ظروف متغيرة باستمرار، تصور في الحقيقة بطلاً مثالياً، أما الرواية الجديدة، فتولي أهمية كبيرة لتطور الشخصيات وتغييرها أكثر من اهتمامها بالمضمون، إضافة إلى أنها لا تنشغل بتبدل الظروف بقدر اهتمامها بكيفية معاشة البطل لها وهذا بالذات هو أهم ما يحدد هوية الرواية الجديدة.

للرواية الجديدة مساس بالأحداث العجيبة والنادرة، التي لم تحدث ولا يمكن لها أن تحدث أبداً. في الرواية الجديدة (حتى في الرواية اللاواقعية) نجد أن العناصر الواقعية تسود فيها بهذا الشكل أو ذاك. أما في الرواية التقليدية تكون الكلمة كما لو أنها منفصلة عن موضوع الوصف ومن هنا تأتي الحذاقة والبلاغة في الأسلوب وخلط الشعر بالنثر أما في الرواية الجديدة فإن الكلمة هي أداة الوصف الدقيق ويطغى على الشعر.

كما نود أن نبين أن الرواية الجديدة والقديمة تنتمي إلى نوع أدبي واحد: هو الرواية لكنهما امتلكتا أشكالاً مختلفة وكثيرة. وبشكل عام يصور هذا النوع فكرة اصطدام الإنسان (الخاص وليس العام) مع الظروف الملموسة لا الخيالية المأخوذة من الأساطير، أي فكرة الاختبار، التي تتجسد في الرواية التقليدية في تصميم بنائي ثابت: افتراق - تضحيات ومآثر - ثم التقاء. أما في الرواية الجديدة فإن هذه الفكرة تأخذ شكل البحث الروحي. ورغم أن الرواية التقليدية كانت على الأغلب من طراز رواية المغامرات والمخاطرات التي ساعدت على تبلور أصناف أخرى روائية.

بالنتيجة هيأت الرواية التقليدية التاريخية الخيالية التربة الخصبة لتطور الرواية التاريخية الحقيقية، أما رواية الحياة المسالمة فقد هيأت لظهور الرواية النفسية والعائلية، والرواية المجازية—الأليغورية ساعدت على ظهور الرواية الفلسفية ورواية المحاكاة مهدت لظهور الرواية الساخرة.

إن الحد الفاصل بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة غير معين بوضوح وكثيراً ما يكون مشروطاً من الناحيتين التصنيفية والتسجيلية. ظهرت الروايات التقليدية (ذات البناء التقليدي) عرضياً خارج حدود العصر القديم أو العصور الوسطى، وعند هذا بالذات نلاحظ أن سياق الحديث التاريخي الثقافي الآخر يعقد البناء ويجعله أقل واقعية لكنه لا يلغيه (البناء).

هذا ما يميز بشكل خاص المرحلة الانتقالية وبداية العصر الجديد في أوروبا (رواية التسلية والرواية الاتساعية Extensivus وفي الشرق تستند الرواية على علاقتها المباشرة مع التقاليد القصصية القديمة ولكنها تبدو فيما بعد كما لو أنها تتركها (التقاليد) نهائياً وبدون أي خط رجعة، إلا أن وحدة النوع تبقى تمارس حضورها في المستقبل ونادراً ما تجد نفسها كشبكة مترابطة من المضامين والموضوعات. والآن عندما نسمع من حين إلى آخر تصريحات مثل: (أزمة الرواية) (ماتت الرواية) (مضى وقت الرواية) فإن هذه الأصوات هي في الحقيقة إن دلّت على شيء فإنما تدل على نضج أشكال جديدة في تطور أصناف الرواية القديمة والمجربة.

## المصادر:

- 1 - آداب الشرق في العصر الحديث. موسكو - 1975
- 2 — تُعد قصص الشطار أول شكل تاريخي للرواية الأوروبية، التي ظهرت في إسبانيا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر مثل قصة: ((الاساريليو وتورميسا)) التي لا يعرف اسم كاتبها.  
ومن الجدير بالذكر أن بطل هذه الروايات يتسم بالمغامرات والاحتيال، وغالباً ما ينتمي إلى الطبقات الفقيرة وإذا كان من طبقة النبلاء فلا بد أن يكون في هذه الحالة منفصلاً عنها وخائناً لها. ونستخدم هنا مصطلح ((قصص المكر والخداع)) لأنه أكثر دقة برأينا من مصطلح ((قصص الشطار)) الشائع في الكتابات النقدية العربية.  
المترجم.
- 3 — Precieux من اللغة الفرنسية، تعني متأدب، متكلف، ويشير هذا المصطلح إلى الاتجاه الارستقراطي في الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، الذي مثله أدباء بارزون مثل ديورفي، سكيوديزي، ف. كينو وغيرهم. المترجم.
- 4 — كوجينوف، فاديم فلاديميروفيش: من الباحثين الأدبيين البارزين في العالم. ولد عام 1930 في موسكو - تخرج من كلية الآداب في جامعة موسكو عام 1954. له مؤلفات كثيرة نذكر أهمها:  
((أصل الرواية — نبذة تاريخية نظرية)) 1963، حول الأنواع الأدبية، 1964. قدم في أبحاثه العديد من الأفكار الجديدة والجديدة في الأدب المقارن والنقد الأدبي. أغلب أبحاثه مترجمة إلى اللغات الأجنبية، ويعمل حالياً باحثاً في معهد الأدب العالمي التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية في موسكو. المترجم.
- 5 — كوجينوف. ف. ف. أصل الرواية — نبذة تاريخية نظرية. 1963  
ص 42، موسكو.
- 6 - نفس المصدر، ص 24
- 7 - نفس المصدر، ص 115

8 - من الملاحظ أن كوجينوف تعوزه الدقة هنا، كما يشير ميخايلوف أ. د. الذي أكد على أن كلمة ((رواية)) ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتصوير ثابت عن نوع أدبي محدد في اللغة الفرنسية منذ نهاية القرن الثاني عشر. انظر: ميخايلوف أ. د. رواية الفروسية الفرنسية وجوانب تشابهها في أدب القرون الوسطى. موسكو - 1976

9 - انظر مثل هذه التصورات في الأعمال التالية:

Pastoral and Romance. Modern Essays in criticism.  
Ed. by E. T. Lincoln. New Jersey, 1969. P. 4, 211-  
212. Stevens J. Medieval Romance. L. ,1973.P. 16.

Wellek R., Warren A.. Theory of Literature. N.Y.,  
1956. P. 205.

غريفتسوف ب. أ. نظرية الرواية. (1927) موسكو، ص 14 ، 98 -  
102 .

10 - ميخايلوف - رواية الفروسية الفرنسية... نفس المصدر السابق.

11 - مان توماس - فن الرواية - المؤلفات الكاملة ج 1 - 1961

12- أكد الروائيون الأرستقراطيون الفرنسيون المتحذلقون مثل: غجي. دي. سكيوديري وغيره، حقيقة تأثرهم بالرواية اليونانية القديمة، وقبل كل شيء بروايات هيليوذورا. انظر:

Hellebrandt. B. Theorie des Romance. BD. 1. Von  
Heliodor bis Jean Paul. Munchen,1972, p.133-134.

13 — باختين. مسائل الأدب وعلم الجمال. موسكو 1975 ص 316،  
275،199

Kayser W. Das Sprachliche Kunstwerk. Eine - 14  
Einfubrung in die Literaturwissenschaft. Bern -  
Munchen, 1961, p.361.

15 - كوجينوف. المصدر السابق. ص 265

16 - مان - توماس. المصدر السابق. ص 28

Watt J. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, — 17  
Richardson and Tilding Berkley. Los Angeles, 1959.

p.11-30.

18 - كوجينوف. ص 13 - 421

19 - غريفتسوف. ص 18-20

The Theory Of The Novel. P. Stevich. N. Y., -20  
1968. P. 31-43

Petsch R. Wesen und Formen Der Erzahlerknust. -21  
Halle, 1934 P. 295-337

Uir E. The Structure Of The Novel. L. 1967. -22  
p.18

Kayser W. Das Sprchliche Kunst Werk. -23  
Eine Einfuhrung In Die Literatur Wissenschaft  
Munchen 1961 p. 359-364

24- Stoa من اليونانية، تعني مرفأ صغير، غاليري بأعمدة كبيرة في  
أثينا حيث درس فيها الفيلسوف زينون مؤسس هذه الفلسفة. ويرجع  
تاريخ ظهور هذه الفلسفة إلى القرنين الثالث والثاني ق. م. المترجم.

25 - باختين م. م. المصدر السابق. ص 259

26 - نفس المصدر السابق. ص 359

27 - مان توماس. المصدر السابق. ص 359

28 - نفس المصدر السابق. ص 359 Kayser

Perry B. E. The Ancient Romances. A Literary -10 -29  
Historical Account of their Origins. Berkeley - Los  
Angeles, 1967. P.

30 — Satyre menippe نوع أدبي خليط من النثر والشعر، ظهر  
في القرن الثالث قبل الميلاد في الأدب اليوناني، وظهر في الأدب  
الفرنسي في القرن السادس عشر مع بعض الاختلافات. ينتمي هذا  
النوع الأدبي بشكل عام إلى الأدب الساخر.

- 31 - باختين م. م. المصدر السابق. ص 239  
32 — انظر: بولياكوف. كسيوفونت ايفسكي وروايته. كسينومونت ايفسكي. قصة غابروكوم وانتا. م. 1956 ص6 ، غريفتسوف، نظرية الرواية. ص 35، الرواية القديمة م. 1969 ص34، باختين. مسائل الأدب... ص 237-238

Hagg T. Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon... Stockholm, 1971. P. 13.

- 33 - غريفتسوف أ. الملحمة الهندية القديمة. موسكو 1974 ص 280-170 176  
34 — براجينسكي، كومبساروف. الأدب الفارسي. موسكو 1963 ص 42

35 - باختين. المصدر السابق. ص 258

36 - نفس المصدر. ص 251

37 - نفس المصدر. 259 - 256

38 - غريفتسوف. نفس المصدر. ص 137

39 - الرواية القديمة... ص 106 - 105

40 — زيمباتوفا. العقد المقدس بين الهيلينية والبربرية في رواية ((أثيوبيا)) لهليودورا. موسكو 1971 - ص 278-271.

41 - المصدر السابق. ص 15

42 — نيكولين. الأدب الفيتنامي منذ القرن العاشر حتى القرن التاسع عشر. موسكو 1977

43 - ميخايلوف. المصدر السابق. ص 324 - 188 - 187

44 - باختين. نفس المصدر. ص 301

Dasgupta. S. N., Des. K. a History of Sanskrit - 45 literature. Vol.1. Calcutta, 1962. P. 16.

- 46 - المصدر السابق. ص 49 - 23  
47 - ميخايلوف. المصدر السابق. ص 6  
48 - نفس المصدر. ص 162  
49 - Stevens المصدر السابق. ص 50  
50 - كونراد. الغرب والشرق. موسكو 1966، ص 336  
51- على عكس التطبيق الثابت في النقد الأدبي حول رواية الفروسية،  
قال باختين: تقع رواية الفروسية الكلاسيكية على حافة الحدود بين  
الملحمة والرواية، إلا أنها مع ذلك تميل إلى جهة الرواية بشكل واضح.  
(انظر باختين - المصدر السابق، ص 188)

52 - المصدر السابق. ص 201. Dasgupta

53— لا بدّ لنا من الإشارة هنا إلى أن الاستخفاف بالنوع الروائي في  
الشروح النظرية يكاد أن يكون السمة البارزة لتاريخه في الشرق  
والغرب على حد سواء. ولقد بقي هذا الموقف من الرواية كنوع  
(واطىء) يمارس حضوره حتى فترة قريبة، ونورد هنا على سبيل  
المثال ما قاله شيلر في إحدى رسائله إلى حبيته بتاريخ 20 — 10 -  
1797 ضد ما يسمى بـ (الاشاعرية) في الرواية. انظر:

المصدر السابق. ص 46. Hillebrand.B. وأكد منظر الأدب  
المعروف كارل فوسلر في العشرينيات من القرن العشرين على أنه يجب  
عدم الثقة بالرواية كنوع أدبي مستقل، قائم بذاته لأننا يصعب علينا أن  
نجد من مائة رواية، رواية واحدة يمكن اعتبارها شاعرية، أما الـ 99  
رواية الباقية، فتنتهي إلى الممارسات الأدبية المكرسة للقضاء على  
الضجر، ولأخذ قسط من الراحة والمرح، وإيقاظ البشر أو تنويمهم  
وتخديرهم أو لتلبية حاجات روحية أخرى.

انظر: Vossler K. die Dichtungsformen der Romanen.  
Stuttgart, 1951. P. 296.

54 - المصدر السابق. ص 223. Dasgupta

55 - West S. Joseph and Asenath. A Negleted Greek  
Romance. N. S. vol.2.,1974. Nr. 1.

- 56 - قصة ألكندر المقدوني وصيغها الرئيسية في الشرق. م. 1948 -  
ص 32
- 57 - تاريخ الأدبين الفارسي والطاجيكي. موسكو 1970 ص 63 - 64
- 58 - آداب الشرق في العصور الوسطى ج 1 - 2 . م 1970 ص 357  
— 352 الأدب الفيتنامي. نبذة مختصرة. 1970 ص 121 — 119  
نيكولين. الأدب الفيتنامي منذ القرن العاشر حتى القرن التاسع عشر.  
موسكو 1977 ص 263 - 262
- 59 — يان اين. حول نوع ((المرايع النهرية)). أنواع وأساليب آداب  
الصين وكوريا. موسكو 1969 ص 131 - 125
- 60 - بيرتيلس. ي. أ. نبذة تاريخية مختصرة عن الأدب الفارسي. 1928  
ص 59.
- 61 - باختين. المصدر السابق، ص 6
- 62 - يورثيفسكي. يو - الأدب الفارسي. م. 1963 ص 10، دولينا.  
آ. آ. تاريخ الأدب العربي الحديث في مصر وسوريا. الرواية التنويرية  
(1876 - 1914).
- 63 - يورثيفسكي. المصدر السابق، ص 16 - 11
- 64 — الأدب الشعبي الفارسي. لينينغراد 1934 ص 84، يورثيفسكي.  
المصدر السابق، ص 31
- 65 - فينستيدت. تاريخ الأدب في الملايو. 1966 ص 70
- 66 — بارنيسكل. نقل المادة الملحمية المقتبسة وتغييرها. أوجه التشابه  
والعلاقات بين آداب العصور الوسطى الشرقية والغربية. موسكو  
1974 - ص 368
- 67 - تاريخ الأدبين الفارسي والطاجيكي. ص 63
- 68 - آداب الشرق في العصر الحديث. م. 1975 - ص 170
- 69 - نيكولين - الأدب الفيتنامي... المصدر السابق. ص 141 - 171
- 70 - نفس المصدر. ص 42 - 144 - 185 - 300

71 — غوليف. الملحمة الروائية الشرقية وتكوين الرواية الأذربيجانية  
باكو — 1976 ص 18 — 19، دولينا: من تاريخ الواقعية في الأدب  
العربي الحديث. م 1964 ص 27

72 - فيلسوفسكي. مقالات مختارة. 1969 - ص 17

73 - مان. توماس. المصدر السابق، ص 276

74 - الأدب الياباني من كودزيكا حتى توكوتومام. 1974 ص 9 - 11 -  
206 - 215 - 235

75 - نفس المصدر، ص 234

76 — لانيلنسكي الساخر وروايته ((تسزين، بين، ماي)) (أزهار  
البرقوق في المزهرة الذهبية). موسكو 1977 - ص 14

77 — مانوخيم. ف. س. التعميم الفني في الروايات الصينية الأولى،  
مجلة ((علوم الآداب واللغة)). العدد 4 موسكو

78 - ألكيفا - مضامين الرواية التركية وأبطالها. موسكو 1965

ص 170 - 175

79- تروتسيفيش. القصة الكورية في العصور الوسطى. موسكو 1975  
ص 13 - 15 - 227

80 — يحدد سيمانوف بعض أشكال رواية القرن التاسع عشر الصينية  
مثل ((الرواية الهزلية - الخيالية))، ((رواية المغامرات))، ((الرواية  
الغرامية))، ((الرواية التاريخية)) إضافة إلى أشكال روائية أخرى  
كانت ملازمة للأدب الصيني في الفترة الواقعة ما بين القرن الرابع  
عشر والثامن عشر. وأكدن. ل. كونراد في الوقت نفسه في مقاله  
((المرحلة الأولى للأدب الياباني الحديث))، أي بعد ثورة ميدي عام  
1867، على ظهور ((الروايات التعليمية الوعظية والروايات العاطفية  
والقصص الحياتية اليومية والروايات الهزلية (انظر: الأدب الياباني.  
المصدر السابق. 423

81 — من الجدير بالذكر أن البلدان الأفريقية لم تكن تعرف النوع الأدبي  
المعاصر حتى القرن العشرين، وعلى الرغم من أنها تعرفت فيما بعد

- على الرواية عن طريق الآداب الأوروبية، إلا أن خصائص تطورها كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد القصصية ذات الطابع التراثي. (انظر نيكيفوروف- الرواية الأفريقية. موسكو 1977- ص 4 - 5، قصة أسكندر المقدوني....المصدر السابق. ص 9 Kayser W. das Sprachliche Kunstwerk. P. 68-69, 180-183.
- 82 — انظر: دولينينا. تاريخ الأدب العربي الحديث في مصر وسوريا. المصدر السابق. ص 13 - 17, 26 - 27.
- 83 — بيرتيلس. نبذة تاريخية مختصرة عن الأدب الفارسي. لينينغراد 1928ص116 شويتوف — الأفكار التنويرية في الأدب الفارسي في نهاية القرن التاسع عشر. 1973 ص 69 وغيرها.
- 84 - قضايا الرواية الهندية. موسكو 1974 ص 180، وغيره.
- 85 - سيكورسكي. الأدب الإندونوسي. موسكو 1965 ص 29- 66 - 67
- 86 - ألكايفا. مضامين وأبطال الرواية التركية. ص 28
- 87 - الرواية الأولى في بورما. موسكو 1969 ص 164 - 170
- 88 - Alavi B. Geschichte und Entwicklung der Modernen Persischen Literatur. B., 1964. P. 117.
- 89 - الأدب الإندونوسي - المصدر السابق. ص 32 - 33
- 90 - توفستيج. الأدب البنغالي - نبذة مختصرة. م. 1965 100 - 103
- The Novel in India. Its birth and development. ED. By T. W. Clarc. L.,1970. 35-36.
- 91- نوفيكوفا. المسائل التاريخية في أعمال الروائيين البنغاليين الأوائل. موسكو 1929 ص 159، قضايا الرواية الهندية. ص 212 - 214
- 92 - لامشوكوف. الأدب المارتخي. نبذة مختصرة. م. 1970 ص 116
- The Novel In India.... P - 86 - 90

- 93 - دولينينا. تاريخ الأدب العربي الحديث.... ص 48
- 94 - أراسلي. جرجي زيدان والرواية التاريخية العربية. موسكو 1967  
ص 51
- 95 - نفس المصدر. ص 42 - 43
- 96 - تاريخ الأدب العربي الحديث. المصدر السابق. ص 110
- 97 - الأدب الإندونيسي. المصدر السابق. ص 53
- 98 - . P- 73 The Novel In India.....
- 99 - الأدب الفيتنامي. المصدر السابق. ص 162
- 100 — سوخاشوف من الداستانة إلى الرواية. من تاريخ النثر الفني  
الأورودوي في القرن 19. م. 1971 ص 170
- 101 - نفس المصدر. ص 174
- 102 - نفس المصدر. 118 - 119 - 126
- 103 - ألكايفا، بابايف. الأدب التركي. نبذة مختصرة. موسكو 1967
- 104 - بيرتيلس. نبذة مختصرة عن الأدب الفارسي. ص 149
- 105

Forster E. M. Aspects OF The Novel.  
Harmonsworth 1962 - P - 38 .

## ملحوظات حول بواكير الرواية الأمريكية

تُعد مسألة تطور شكل الرواية في كل من أمريكا الشمالية والجنوبية من المسائل المعقدة نسبيًا، لكنها ممتعة في الوقت نفسه ولقد استطاعت الرواية الأمريكية، وفي وقت قصير نسبيًا أن تحقق بأصالتها الفنية في أوروبا، بل أيضًا بسحرها وفتنتها، مستوىً عاليًا من الذوق الفني والفسطة، ذلك الذي وضعها في نفس المرتبة مع أي رواية عالمية. إن البحث عن بدايات الرواية الأمريكية عمل لا بد منه لمن أراد حقًا معرفة تطور شكلها في الأمريكتين، لكنه قد يواجه حينئذ بمشكلة نسبية لبعض التعقيدات. كما إنه لا يجب التعامل مع أربعة أنظمة لغوية منفصلة (الإنجليزية – الفرنسية – الإسبانية – البرتغالية) فحسب، بل لا بد أيضًا من الأخذ في الاعتبار المفهوم النظري العام للرواية ولشكلها، الذي كان موجودًا في العصور الماضية في أوروبا، وبالقدر الذي كانت فيه مجتمعات سالفة تهتم جوهريًا بروايات خاصة "كالحكايات" مثلاً، في شمال أمريكا ووسطها وجنوبها.

لكي نبدأ هذه العمليات الهائلة من الاختبارات والتحقيقات، فإنه يجب علينا أن ننظر بعين انتقادية لما تم إنجازه في شكل الحكاية أو الرواية المحكية كما ظهرت إلينا من اليوميات، التقارير الصحفية والكتب التاريخية المكرسة للفتوحات في كل المجتمعات الأميركية وبأشكال الفن التي رويت بإدراك ذاتي في عصور الاستعمار. بتحقيق هذا نجد أنفسنا منقادين طبيعيًا إلى اختيار أعمال ثابتة باعتبارها أولى الروايات في العالم الجديد أمريكا، التي يمكن التحقق منها. ولهذا فإني اعترزم أن ألقى نظرة مقارنة إلى تلك الأعمال الخمسة التي أجمع

النقاد على اعتبارها البواكير الأولى للرواية الأمريكية.

وهكذا فعلى أساس المصادر الموجودة بخصوص هذا الموضوع، فإننا نرى أن معظم المعلقين يفضل الروايات التالية، والمرتبة هنا حسب ظهورها، وكما نظمت كل منها "كرواية أولى" بالنسبة لموطنها وثقافتها الخاصة:

1- قصة إيميلي مونتاغ (1769 فرانسيس بروك، كندا البريطانية).

The History of Emily Montague (1769 Frances Brooke. English Canada).

2- قوة العاطفة (1789. وليم هـِل براون، الولايات المتحدة).

The power of sympathy (1789, William Hill Brown, United States).

3- El periquillo sarniento (1816 – فرناندز دي لرناردي. المكسيك).

4- L'Influence d'un livre (1837، وغير هذا العنوان إلى "Le Chercheur de trésor" في طبعة عام 1864، فيليب أوبرت دي غاسب، كندا الفرنسية).

5- Amorezinha (1844، مانويل دي مأكو، البرازيل).

تقودنا الإجابة على سؤال لماذا هذه الأعمال بالذات؟ إلى مقارنات مفيدة بين الكتب، التي أشرنا إليها أعلاه.

فمثلاً نلاحظ أن روايتي "تاريخ إيميلي مونتاغ" و"قوة العاطفة" متأثرتان بشكل واضح بالروايات الموجودة آنذاك، وخصوصاً "بامبلا" للكاتب ريتشارد سن (1740). ومؤلفات "بروك" و"براون" اللذين اختارا شكل الرسائل فهي تبدو تقليدية مباشرة معتاد عليها في

الصالونات الأدبية البريطانية التي كانت مألوفة آنذاك. وتبيّن لنا رواية "قوة العاطفة" التأثير الإضافي لكل من روايتي "الرحلة العاطفية" للكاتب ستيرن، و De Leiden des jungen Werthers للكاتب جوته "Goethe"، وهي أيضاً تشبه رواية "بامبلا" في لونها، قصته عن الفضيلة، الشيء الذي لا يبدو حقيقياً مباشرة في رواية "تاريخ إميلي مونتاغ". وعلى كل فإن أعمال "بروك" تختلف عن رواية "بامبلا"، من حيث تأكيدها على التشخيص الشجوي والمفاجأة المؤثرة وتنمو حين تمر بالوسط ثم تنتهي بمعنى أو مغزى "الإغواء جريمة... ذلك الذي لا يمكن أن يغتفر أو يلتمس له العذر".

وصفت رواية "قوة العاطفة" بالضعف من حيث ميزاتها وخصائصها الضئيلة وتركيبها السمج، لكن مع هذا فإنها غنية بالتورية الأدبية، ولهذا والحق يقال فإن "براون" إن لم يكن كاتباً موهوباً فإنه على الأقل كان مثقفاً جيداً.

يَعْمُ الكتاب وينتشر تبعاً لأسلوبه الجاد بالضبط كما حصل مع رواية "بامبلا"، إذ إن "براون" الذي يشك في التأثير السلبي لشكل الرواية على القراء، يبدو أنه اقتنع في روايته "قوة العاطفة" "بالسمو الأخلاقي أو المعنوي" للأدب العاطفي، الذي يدافع عن حقيقة تقول: "إن الإنسان شعور وإحساس" (وكلمة شعور "sense" هنا استعملت لتعني إحساس "sensitivity" وليس بمعنى عقل "reason")، (انظر فيلدر، الحب والموت في الرواية الأمريكية، ص97).

يتناول الكتاب علاقة "رقة العاطفة" الشاذة بالأرملة، السيدة "هولمس"، التي يهاجمها رجل عاطفي كبير وهو والد زوجها الوديع. ولكن، وكما يلاحظ السيد فيلدر، فإنه حتى الجانب المضني من حياة السيدة هولمس عاطفياً، وعقلياً (ذلك الجانب الذي يكون فيه العقل

والطبيعة متوافقين كما لو كانا في رقصة فرح)، فإنه لا يمكن أن يحدث فيه شيء من التخريب المحذور كالإغواء، الانتحار، أو السِّفاح بالقربى الذي يظهر بسبب الحب المتبادل بطريقة سيئة، والذي لا تتحقق فيه الثقة. وفي الشكل الخيالي للسيدة "هولمس" فإن العقل والعاطفة متكافئان ومنضبطان، لكن في شخصيتي الحبيبين "هاربوت" و"هارينغتون": إذ إنهما جزءان أصليان لطبيعة الله، فهي غير متوازنة وخارجة عن التحكم بتلك العاطفة.

قضت السيدة "بروك" البريطانية المولدة سنوات ما بين 1768-

1763 في كندا، حيث كان زوجها قسيساً عسكرياً في المعسكر البريطاني في كيبك. وتُعد روايتها "تاريخ إميلي مونتاغ" من أعظم أعمالها الأدبية نجاحاً. وقد كتبت هذه الرواية على شكل سلسلة من الرسائل، وصل عددها إلى ثمانين وعشرين رسالة بين أبوين في كل من إنجلترا وكندا. وهذا الشكل من الكتابة، أي شكل المراسلات جعلها تتجه نحو الأسلوب الرومانتيكي الهادئ في السرد حيث ركزت على الشخصيات الرئيسية، إميلي مونتاغ والكولونيل إدوارد ريفرز يقدمان تفسيراتٍ راسخة للحياة والعادات في كندا. وهذه العادة القديمة والمفضلة أيضاً للطبقة العليا في المجتمع البريطاني والفرنسي في كيبك تُزود العمل بهواء كندي متميز، وحتى إن لم يكن الشخص بنفس قوة ذلك الهواء فإنه قد يحصل وبشكل جيد على موضوع عمله.

وهذه النقطة الأخيرة تجعل الشخص يفكر باندهاش عن دوافع السيدة "بروك" وبواعثها في تأليف ذلك الكتاب: هل كانت تكتب عن كندا أو الكنديين أم عن إنجلترا والإنجليز؟ بناءً على الكم الهائل من الأدلة فإن أحداً لا يشك في الاحتمال الأخير، فمثلاً يلاحظ "لورن بيرن" أن نماذج السيدة "بروك" وأمثلتها الأدبية كانت حتماً إنجليزية بدون شك.

الشيء نفسه يقال عن مقاييس تذوقها، وذلك لأنها كانت عضوه في حلقة الدكتور "جونسون" الأدبية، وكانت على علاقة وثيقة بـ"ريتشارد" وأعماله الأدبية. تبدو نظرة الازدراء المتكررة التي تظهرها الكاتبة الإنجليزية المولدة والنشأة للمشهد الثقافي في كيبك لعام 1766، واضحةً تمامًا في كثير من الرسائل التي تكوّن الرواية.

وتخبرنا في الرسالة رقم 45، التي كتبتها البطلة "إزابيلا فيرمر"، والتي يبدو أنها كانت الصوت الأقرب بالنسبة لشخصيات الكاتبة بروك. "تمثل كيبك الدرجة الثالثة أو الرابعة للمدينة الحضرية في إنجلترا فهي أحسن ضيافة وأقل ألفة للأهل والرقص ولعب الورق، وأكثر طيبة".

هذا الرأي عن المشهد الكندي مكرر في الرسالة رقم 49، التي كتبت فيها إزابيلا: "تتجمد أقوى أنواع الخمر في حجرة فيها فرن؛ فحتى البراندي يتخثر لكثافة الزيت، وإن أعظم نيران الخشب في مدخنة واسعة لا تصل حرارتها إلى الخارج أكثر من ربع ياردة... وأنا لم أعد أشك أن الفنون الجميلة غير معروفة هنا؛ وإن شدة تعطيلات الطقس هي أكثر القوى لعدم الفهم: إذن ما الذي أدى بأولئك لإضعاف قوة التخيل عندهم؟... إن العبقرية والذكاء لا يمكن أن يرتفعا عاليا، حيث تشل طاقات العقل نصف سنة... " (بروك. تاريخ إميلي مونتاغ مجلد 1 من ص17 إلى ص216)

وكما في رواية "قوة العاطفة"، لكن بنتائج مختلفة، فإن تدفق العاطفة والتظاهر بركة الإحساس في الحقيقة يدخل مباشرة في نهاية رواية "تاريخ إميلي مونتاغ" وكما كتبت لندا شوهيت:

رقة الإحساس هي فكرة الرواية الرئيسية، التي يبدو أن السيدة "بروك" استعملت في كل من عاطفة "بيرك" في "ميل نحو ملذات الخيال" المدخل

إلى السمو، و"رقة الإحساس" في العاطفة الفرنسية، كإحساس إلى العاطفة وإلى كل المشاعر الجميلة الممتعة.

نرى في الرسالة 12، حقًا أن الكولونيل "ريفرز" الرجل الإنجليزي المعوز، الذي قدم إلى العالم الجديد (أمريكا) للبحث عن قدر كاف من المال لتحسين وضعه الاقتصادي (ربما، إذن هو مثل الشخصية النسائية "هولمس" المرأة ذات الورع الزائد، التي قدمها الكاتب "براون" وما كتبت حول رقة الإحساس أن الفضيلة قد تطالب بالاحترام وإكبار الفهم والمواهب، والجمال شهرة زائلة: لكنها وحدها رقة الإحساس التي يمكن أن تبعث الحب). (بروك، تاريخ إميلي مونتاغ. ص83).

إذن، "رقة الإحساس" هي التي أحرزها ريفرز ومونتاغ، كما أنها هي التي جذبتها بعضها لبعض.

تنتهي الرواية، أو "القصة الرسائية" كما جرت العادة على تسميتها بنهاية سعيدة، حيث ارتبط كل من إميلي وإدوارد بزواج سعيد ناجح بعد سلسلة من العلاقات الغرامية المسلية.

إن شخصيات رواية "إميلي مونتاغ" كأبطال "قوة العاطفة" عبارة عن أنماط روتينية هامة ذات أفكار واعتقادات جامدة، باستثناء "إزابيلا فيرمر"، المرأة ذات الدلالة، التي يقف كل من علمها وعقلها في تضاد نشط أمام "رقة الإحساس" الرائعة، (وإن كانت مكتومة) لدى الكولونيل ريفرز. لكن بينما كانت شخصيات هاتين القصتين الرئيسيتين متشابهة في عدم مصداقيتها، فإن قصصها تتلقى عدة تعاملات مختلفة: ففي نتاج الكاتب "براون" الميلودرامي نجد أن الموت والدمار يحدث بسبب حب خليع، بينما نجد في عمل آخر للكاتب "بروك" الهادئ والمتوازن أن سعادة الحياة تنتج عن اتحاد حب بين شخصين عاطفيين.

وهكذا، فبينما كانت هاتان الروايتان القديمتان تعكسان استعمالاً أمريكياً في شكل، أو عملاً أوروبياً مهماً، وبينما كانت شخصيات هاتين الروايتين مبنية حول أغراض أصلية وعلى أسئلة تحتوي "التظاهر برقة الإحساس" و"رقة العاطفة"، فإن رواية "تاريخ إميلي مونتاغ"، ورواية "قوة العاطفة" تتميز في طريقة التعامل، والطريقة التي يمكن بها تناول مثل هذه الأسئلة. وكانت النتيجة أن ظهرت قصتان من القصص الأولى تتشابه شكلياً لكنهما تختلفان كثيراً من حيث الأسلوب والموضوع.

قادت الحقيقة التي تقول إن كندا استطاعت أخيراً إحداثاً كيان ثقافي في عمل روائي أو قصصي، النقاد إلى الحديث عن رواية "تاريخ إميلي مونتاغ" ليس كأول رواية إنجليزية كندية فحسب، بل وكأول رواية أمريكية شمالية. ومثل رواية "قوة العاطفة"، التي نالت الأسبقية في إنجلترا الجديدة، نجد أن رواية "تاريخ إميلي مونتاغ" تنجح في تأسيس عالم جديد نهائي أو قطعي، باستثناء البيئة الكندية؛ فإنه لا يزال يبقى اختلافان بين الكتابين: فبينما نجد أن كتاب "براون" مليء بالتلميح أو التحريض الجنسي والاغتصاب أو العنف والجنون، نجد أن عمل "بروك" ضعيفٌ من حيث الحكمة الروائية، ويبدو صافياً في نغمة الأسلوب، ومليء بالأشخاص الذين يتميزون بضبط النفس، أولئك الذين لا يعانون من سوء حظ أكثر من الإصابة بالبرود في رحلة جليد شتائية خلال شارع "لورنس" المتجمد طريق البحر مثلاً. وكما لاحظ "ليزلي فيدلر" حين قال، "بينما كان عمل "براون" الصاحب يملك إمكانية أن يصبح رواية قوية، فإن قصة "بروك" لم تكن كذلك" (انظر فيدلر، الحب والموت في الرواية الأمريكية، ص125).

تُعد رواية "تاريخ إميلي مونتاغ" لمؤلفها بروك ذات الحكمة المفككة جوهرياً، تشويقيةً وممتعةً خاصة إذا كان القارئ يتشوق

للاطلاع على الحياة الإنجليزية – الفرنسية الكندية الأولى، ولكن يبدو أنها لا تمتلك العناصر الرئيسية اللازمة لكي تصل إلى مستوى الرواية القوية الفعالة.

### عُدّ نتاج الكاتب "ميكسيكو" [El periquillo sarniento]

"الببغاء الأجرّب" أول رواية أمريكية إسبانية، لكنها تُعد أيضًا "رواية إسبانية الأصل". ورواية "الببغاء الأجرّب" مثلها مثل روايتي "تاريخ إميلي مونتاغ" و"قوة العاطفة" تعاني من بنية مفككة، وضعف حبكتها. وهذه الرواية مثل الحكاية الكندية، ومع ذلك فإن العمل المكسيكي يُكتب بأسلوب مقنع وعذب. ذلك الأسلوب الذي ينسق ليصبح ظريفًا وساحرًا في نبرة الصوت. فنحن مثلاً نطلع في رواية "Periquillo" "الببغاء الأجرّب" على وصف الحياة في عصر الكاتب داخل سجن مدينة مكسيكية:

كان هناك مليون من المجرمين المحترفين في ذلك الفناء، كان بعضهم أبيض اللون وبعضهم الآخر مسود؛ بعضهم شبه عار وآخرون محتشمون؛ بعضهم طليق اليدين، وآخرون متورطون في سلاسلهم؛ لكنهم جميعًا شاحبو الوجوه، ويظهر الحزن واليأس في عيونهم الغائرة. الكل سواء، لدرجة أن الناظر إليهم قد يعتقد أنهم لا يبالون بحالتهم تلك مثقال ذرة؛ فبعضهم كان يلعب الورق؛ وآخرون تراهم يقفزون بأغلالهم، بعضهم يغني وآخرون يحيكون الجوارب، ومنهم من يثرثر أو يحكي، وهكذا فكل واحد منهم كان يحاول أن يسلي نفسه... الكل على هذه الحال... إلا قليل من المشاغبين الفضوليين الذين أحاطوا بي ليكتشفوا سبب إدخالهم السجن... (ترجمت من قبل أ. ثورز – ريبسكو. الشعر القصصي الحماسي للأدب الأمريكي اللاتيني، ص48).

قدمت رواية "El periquillo sarniento" هجاءً شافيًا

للمجتمع المكسيكي في نهاية القرن الثامن عشر وعشية الاستقلال وكشفت عن نفسها بسرعة كرواية "إسبانية الأصل" تمامًا، وبالفعل كانت الروايات محرمة قانونيًا في أمريكا الإسبانية حتى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، وذلك عندما نجح الاستقلال السياسي نهائيًا. ومثل "فيلدينغ" نرى أن روايات "ليزاردى" التي أشرنا إليها سابقًا كسبت شهرة في أمريكا الإسبانية المستعمرة مخالفًا بذلك قانون الرقابة القانونية الذي منعه من كتابة ذلك النوع من النثر الهجائي الواقعي. وبعد الاستقلال دعمت الرقابة ذات مرة ثم رقيت نهائيًا في عام 1820. في الحقيقة فإن هذا جعل "الزاردى" يتخلى عن كتابة الرواية ويعود إلى ذلك النوع من الكتابة التي تفضلها الصحافة السياسية.

رواية "البيغاء الأجرى" "El periquillo sarniento" إسبانية الأصل، تعليمية في محتواها وواقعية في وصفها للمشهد الاجتماعي عندما نتابع النماذج الأوربية الأصلية مثل، رواية لاساريلو وتورميس الإسبانية، ورواية جيل بلاس "Gil Blas" الفرنسية، نجد أن بطل الرواية المكسيكية ليس محوراً للعمل الفني.

يبدو بناء حبكة روايتها استطرادياً وعرضياً على نحو كبير، وهي متباعدة بشكل مربك في عناصرها وطبيعتها الأصلية مثل رواية "قوة العاطفة" ثم إن عمل "ليزاردى" مليء بالحكم والأمثال الأدبية حول الانحرافات، والرياء ومليء بالتحذيرات والعظات حول الرذائل الاجتماعية، والقوانين أو الأنظمة الثقافية الناقصة وخاصة النظام التعليمي، الذي شعر "ليزاردى" أنه يجب أن يُصلح من الأساس. وعلاوة على ذلك وكما لاحظ إمد رودريغوس مونيغال أن ليزاردى شعر أنه مجبر على تسليية جماعته المستمعين المحافظين وتنقيفهم (معظم الناس الذين كانوا يستطيعون القراءة في بداية القرن الثامن عشر في المكسيك كانوا عمومًا في دائرته). ولفعل هذا، فإن "ليزاردى" مزج

حكاية مليئة بالمغامرات والمخاطر الوحشية بفيض عامر ومتواصل من المواعظ أو التباشير العاطفية المهدبة. (رودريغوس مونتيغال، الأدب الأمريكي اللاتيني، المجلد.1، ص185). لكن إذا كانت رواية البيغاء الأجرى "El periquillo sarniento" هي جوهرياً إسبانية الأصل، فهي أيضاً تظهر أوجه شبهها للرواية الألمانية Bilundsroman، وأيضاً للروايات التعليمية في القرن الثامن عشر، وخصوصاً روايات؛ ريتشارد سن، فيلدنغ، ديكنز، وروسيو. (رودريغوس مونتيغال. الأدب الأمريكي اللاتيني، المجلد.1، ص186).

الموهبة الروائية عند ليزاردي متجانسةً بشكلٍ دقيقٍ مع لغته الدارجة الحادة مما جعل رواية "El periquillo sarniento" تمثل مكانة كبيرة في تاريخ الرواية الأمريكية الإسبانية، وهي بالضبط مثل رواية "قوة العاطفة" ورواية "تاريخ إميلي مونتاغ" تدل على ترجمة عالمية جديدة للشكل الأدبي الأوروبي الموجود آنذاك مثل (رواية الرسائل الإنجليزية). وكذلك نلاحظ أن رواية "El periquillo sarniento" تشكل محاولة وصل فن قديم من الأصل الإسباني بحقائق أمريكا الجديدة أو بواقعها. على كل، فإن التخلص من هذا الوضع التقليدي الاستنتاجي أصبح أمراً هاماً ألق بال الكتاب الأمريكيان خلال القرن التاسع عشر. وبكثير من الطرق التي لا يشك في استمرارها حتى يومنا هذا، فإن المكانة الأوروبية الشائعة في كندا الفرنسية أحدثت قضية في قلب الموضوع. وكما هو واضح في بعدها ما بين القارئ فإن هذه المهمة تفحص وتحقق حتى يتم جوهرياً الاختصاصيون الهوية الشخصية والاجتماعية: من نحن في الأمريكتين وفيما إذا كان كل شيء غير مرئي حول خبرتنا؟

لقد ربط سؤال التحرير اللغوي تماماً بتلك المهنة الرئيسة جوهرياً حول النشاط الحيوي للهوية. فقط هم الكتاب الكنديون الفرنسيون

المعاصرون أمثال: هربرت أكوين، آن هيبيرن، أوجاسكيوس غودباوت بحثوا عن أشكال جديدة أفضل للتعبير عن أنفسهم، واتجه كتاب أمريكيين آخرون إلى إمكانيات اللغة الاجتماعية أو خبرة اللغة الفسيولوجية.

أدرِك كِتَابٌ مِثْل: جريجوربو. دي ماتوس (القرن السابع عشر/

البرازيل)، روبن داريو (القرن التاسع عشر والقرن العشرين/ نيكاراغوا)، وليم كارلوس (القرن العشرون/ الولايات المتحدة)، أدركوا حاجتهم إلى نظام لغة يعبر عن خبرتهم المتقدمة العالمية الجديدة. وشعروا أنه قبل أن يتمكن الشخص من إحراز هوية ثقافية فإنه يحتاج إلى تحرير لغوي. يُعد الكفاح والنضال لاكتشاف هذا الصوت (النداء) الحقيقي الأصلي، ذلك الذي ظهر تقريباً بعد 500 سنة من التاريخ الثقافي، أحد السمات أو الخصائص الجذرية للأدب الأمريكي.

إن رواية "تأثير الكتاب" "L'influence d'un livre" لمؤلفها فيليب أوبرت دي غاسب المطبوعة في عام 1837، أي بعد نشر رواية "El periquillo sarniento" بحوالي إحدى وعشرين سنة ولقد عُدَّ هذا العمل "أول رواية في كندا الفرنسية".

إن مسألة ضرورة معرفتنا لتحديد مصطلحاتنا قضيةً نوعيةً محددةً من قبل، فإننا يمكن أن نستعين بها عموماً في اعتبار هذا الكتاب، "رواية فطرية". إن المصطلحات أمثال "novel" التي تعني رواية و"romance" التي تعني "قصة عاطفية خيالية" نجدهما يستعملان بالتناوب وذلك كما في مصطلحات أخرى. إن الحكاية الهزلية "romance de moeurs" واضح أنها كتبت لغرض تاريخي، حيث عملت على مزج تكاثر حقيقي أو واقعي للمجتمع الكيبكي، بإدراك الحقيقة المتداخلة بإتقان، والخارقة أحياناً للطبيعة.

الكاتب الذي يُعتبرُ نفسه "واقعيًا" يوضح في مقدمة روايته ويؤكد

أنه رغم أن القصة تبدو خيالية فإن شخصياتها عمومًا حقيقية ومأخوذة من الحياة، فهي تعكس أنواعاً من الناس كان قد قابلهم في ذلك الوقت. حبكة الرواية هنا لا تختلف كثيرًا عن نظيرتها في رواية "EI periquillo sarniento" حيث نجدها متباعدة، مفككة، ومركبة بلا نظام، تُركّز حول بطل الرواية الكيميائي تشارلز أرماند، المشغول ببحث عن حجر الفلاسفة. وفي الواقع فإن "أرماند" يُعد شخصية رمزية، نموذجًا خياليًا للرجل الذي يبحث عن نوع تام من الواقعية وعلى كل فإن "أرماند" من خلال حديثه الخاص يبيد احتقاره للثقافة الكندية الفرنسية وعجزها الروحي. (The. H. W، ص34).

نرى أن رواية "L'influence d'un livre" مطبوعة في زمن وجود الكنديين الفرنسيين، الذين يبدو أنهم مثال "فطري" أكثر من "واقعي" في الأدب. وعند تفسير رواية "L'influence d'un livre" يتضح أنها تمامًا أكثر الأعمال المذكورة هنا فطرية. لكن بالإضافة إلى ذلك فهي ربما أحسن مثال لدينا لواحدة من أكثر المميزات الممتعة للنشر الكندي – الفرنسي القديم: فلقد عازمت منذ البداية أن تمزج أساطير، مثل "روز لاتولب" في الفصل 7 وأغاني تراثها الشفوي الغني بتراثها المكتوب. إن التغطية الملحوظة التي يقوم بها الأدب الكندي – الفرنسي في الثقافة الكندية – الفرنسية لا تزال تسير على قدم وساق حتى يومنا هذا، مما يمكن أن نراه بوضوح في الروايات والقصائد لبعض الكتاب أمثال: آن هبرت، وهوبرت أكوين، وكلود جاسمين. وهذا التفاعل الواضح بين الثقافة الكندية الفرنسية وتعبيرها الأدبي يعطينا مثالاً مؤكدًا عما كان يدور في رأس مارجريت أتوود عندما تتحدث عن الخلود كموضوع عظيم، في الأدب الكندي. إن ظهور رواية "L'influence d'un livre" بشكل غريب

مستهجن ناتج عن محاولتها لمزج أسلوبين مختلفين جداً: التعبير المكتوب والمحكي مثلها مثل الروايات الأولى، التي أشرنا إليها سابقاً رواية "L'influence d'un livre" أصبحت أكثر تعاملاً بسبب القانون الإنجليزي والزعامة الثقافية (تمرد 1837، سياسة ديرهام المماثلة، فن 1840 للوحدة)، فهذه الرواية تبقى كتاب الثقافة المعترف والمغزى السياسي للكنديين الفرنسيين.

تذكرنا رواية "L'influence d'un livre" بعنفها الساحر، ورعبها المستمر بذلك الاغتيال الوحشي والسحر، برواية "قوة العاطفة" – ونراها تختلف عن رواية "قصة إميلي مونتاغ" فهي كرواية تعاني من ضعف أساسها، وذلك بسبب قصورها الفني، وخصوصاً بناء حبكة المشتت وبعباراتها ومصطلحاتها الرئيسية فإن رواية "L'influence d'un livre" مثل عمل براون الميلودرامي تحاول أن تسيطر على نواحي الروح الإنسانية التي تمثل العقل والعاطفة. وباعتبارها أقرب من الملهاة وأبعد عن المأساة، ومحيرة أكثر منها غامضة، فإن رواية "L'influence d'un livre" تُعد عملاً فائقاً جداً لأنها من ذلك النوع من الفن الساحر، وهي تشبه رواية "قوة العاطفة" من حيث بنائها وتجميعها ومميزاتها.

وعلى كل فإن قراءة قصة "غاسب" تظهرها كتصوير كامل للذي نصفه بشكل عادي في قرننا العشرين تعاني من ضعف حبكة روايتها المعارضة والمحاكاة بشكل مفكك، وتعاني أيضاً من افتقارها إلى موضوع أو شخصية العالم الجديد (أمريكا).

تسير رواية "Amoreninha" "السمراء الصغيرة" البرازيلية في هذا الاتجاه، المنشورة عام 1844، وهي حكاية عاطفية تصور العادات والأخلاق والحكم والأمثال، التي تتميز بها طبقة "ريو" المتوسطة –

العالمية خلال منتصف القرن التاسع عشر.

ورغم إن موضوع الكتاب هو تقلب العلاقة الغرامية، قد توصف بكلمة عادية، فإن هذه الرواية، تبدو أعظم من كونها رواية حديثة حقيقية، في معناها أو إحساسها الفني للمصطلح، أكثر مما تفعل أي من الأعمال الأخرى المذكورة في هذا المقال. وأنا اعتقد أنها كذلك لسببين:

أولاً: تتسم رواية "Amorezinha" بحبكة مصوره وممزوجة بحرص وعناية، يظهر بوضوح في المقدمة والعقدة، ثم في الخاتمة المنطقية الحاسمة.

ثانياً: نرى التعارض أو الخلاف الكوميدي الذي تُنسجُ حوله الحبكة، مسيراً بواسطة شخصية وحيدة هي "السمرات الصغيرة" نفسها تلك الفتاة الذكية، النشيطة والجدلانة ذات الوعي الذاتي الكامل.

ولسوء الحظ وبسبب مكانة مؤلفها ماكيدو وشهرته فإن روايته "Amorezinha" قصدت عاطفياً أن تمنع النقاد من رؤية سمات عمله الثقافية الرائعة وخصوصاً أحكام حيكتهما، والحضور المتواصل لبطلتها قصتها، امرأة صغيرة تجرب لتكون معقدة بغرابة ورمز برازيلي أصلي. وعلى كل فإن ماكيدو هو ذلك النوع المهم من الكتاب الذي لم يلقَ الاهتمام النقدي التام الذي يتطلبه عمله.

إن ماكيدو ذلك الكاتب المهمل حتى من قبل البرازيليين وككاتب نثر الـ(Theacly) فإني اعتقد أنه كان ذلك الروائي الذي تعرف بدقة وعمل على إعادة خلق أوجه عديدة كاملة للمجتمع البرازيلي الحضري الأرستقراطي في القرن التاسع عشر: الثقافة العاطفية [إن الشخص هنا لا يملك إلا أن يسترجع كلاً من رواية "قوة العاطفة" ورواية "تاريخ إميلي مونتاغ".

إن إظهار الإعجاب بالاختلاط الاجتماعي يمثل الجانب التفاضلي للحياة

وصلة روحية للفتيات ذوات الشعر الأسود اللاتي يتطلعن دائماً إلى زواج لائق يمثلن مزيجاً من خفة الروح والوقار. تمثل "كارولينا" تلك الفتاة الذكية المازحة شخصية السمراء الصغيرة، تذكرنا ببطللة "بروك"، "إزابيلا فيرمر". وعلى أية حال، فإن الاختلاف الأساسي بينهما، هو أن إزابيلا تبدو أكثر غنجاً ودلالاً من كارولينا التي تفتن الرجال، وأن دونا كارولينا كانت بطريقتها الخاصة تمثل كل شيء، فبقدر النموذج الثقافي كانت نسختها الكندية المطابقة، و"إزابيلا فيرمر" كانت النموذج الأصلي للرواية الكندية – الفرنسية "coquette" والتي تعني "الغندورة أو المرأة الغنوج".

من العدل أن نقول كلمة عن أسلوب ماكيديو الذي قد يكون من الجائز أن نسميه "أسلوباً حلواً ناعماً"، وهو أسلوب محبوبك بنعومة، وأحياناً تتعش وتقوى بواسطة مسرحية كلامية ذكية وفي إظهاره إعجاب ريو دي جانيرو للعاطفية والتصنع، فإن أسلوب ماكيديو كان بالفعل واقعيًا في عصر الرومانسية والعاطفية الروحية، وذلك بعمله على عكس حقائق طبيعية متضمنة عادات كلامية وأخرى اجتماعية بالمثل وكما هو معروف في البرازيل بأنه الجد الأعلى للرواية، فإن ماكيديو أيضاً كوفئ عند إعادته لخلقٍ تفصيلي لنواح محسوسة وأوجه كثيرة من المجتمع البرازيلي الذي عاصره. وفي الحقيقة فإن تفحصاً دقيقاً لفنون ماكيديو يظهر روايته الخيالية التي تميزت بنوع من الواقعية الرومانتيكية واعتمدت على وصف واقعي فني متقن ليوحي جوّاً ثابتاً (اتجاهاته الرومانتيكية أو العاطفية) لعالمه الافتراضي.

أخيراً فإنه يجب علينا أن نلاحظ أيضاً أن رواية "Amoreninha" هي الوحيدة من بين تلك الأعمال الروائية الأولى والتي ناقشناها أعلاه، تمتلك نوعاً من الحكمة المنسوجة أو المبنية تماماً، من خلال ميزاتها التي جمعناها بشكل الرواية الحديثة.

إن رواية "Amorezinha" ليست رسائية في حبكة الروائية، ولا إسبانية الأصل أو فطرية. فقط تلك الرواية العاطفية الفطرية

"L'influence d'un livre" "تأثير الكتاب" المكتوبة قبلها

بسبع سنوات تشبه "Amorezinha" في مصطلحاتها وعباراتها وفي بناء حبكة التخطيطية المتطورة، التي تخلق من الناحية الحسية عالمًا خياليًا واقعيًا مليئًا بأناس مصورين يقومون بأعمال صادقة. وكمثال على قوة قضاياها الفنية، خصوصًا فيما يتعلق بأسلوبها وتركيب عباراتها، وطبيعة وصفها وتصويرها وخلقها لشخصيات روايتها فإن رواية "Amorezinha" للكاتب ماكيو لبت مطالبنا وحاجتنا بشكل شبه نهائي، كأول رواية حقيقية متكاملة في العالم الجديد.

وبينما كانت تلك الأعمال الخمسة، التي ذكرناها في هذا المقال، هي تلك الروايات التي عُدَّت من الأولى في الأدب الأمريكي السابق فإنَّ هناك رواياتٍ أخرى عديدة ذكرت في نفس سياق الكلام من بين أكثر الأعمال البارزة، التي عُدَّت أيضًا من بواكير الرواية الأمريكية:

1- "As aventuras de Diófanes" (1752) لمؤلفها تيرزا

مارجريدا دا سيلفا أورنا، البرازيل).

2- "Wieland" (1798)؛ تشارلز بروكدون، الولايات المتحدة؛ ورغم

أن تشارلز بروكدون لم ينتج الرواية الأولى، إلا أن النقاد كانوا

يشيرون إليه باعتباره أول كاتب روائي فني "اختصاصي" في

الولايات المتحدة).

3- "Don Catrin de la Fachenda" (1818)؛ لمؤلفها فرناندز دي

ليزارد).

4- St. Ursula's Convent, or the Nun of Canada (1824)؛

لمؤلفتها جوليا بيكويز هارت، أول روائية أصلية المولد في كندا الإنجليزية.

5- "Wacousta" (1832)، لمؤلفها جون ريتشاردسن أول روائي كندي المولد، وتعتبر روايته "Wacousta" عملاً هاماً يستحق الاهتمام وقد قورنت برواية الكاتب ج. ف. كوبر "Leatherstocking Saga"، خاصة من حيث تناولها العلاقة، بين المستعمرين البيض والهنود الحمر. ولقد اعتبرها توماس ماركيز أول رواية كندية، ساحرة حتى لو كانت عملاً غير متكامل.

6- "Le Rebelle" 1841؛ لرجيز دي تروبرياند، كندا الفرنسية.

7- "O Filho do pescador" 1843؛ لأنتونيو كونسلفر يتغزيرا سوزا، البرازيل.

8- "Charles Guerin" 1846؛ لمؤلفها بيرى تشاقيو، كندا الفرنسية.

9- "Mattin Rivas" 1862؛ ألبيرتو بلست غانا، تشيلي؛ وعرفت أيضاً باسم "بلزك أمريكا الإسبانية" والكاتبة بليست غانا أحرزت التقدير والاحترام ككاتبة للرواية الواقعية.

10- The portrait of a Lady (1881)، هنري جاميس الولايات المتحدة).

11- Los de abajo (1915)؛ ماريانو أزولا، المكسيك).

هذه هي أبرز الأعمال التي كثيراً ما عدّها النقاد البواكير الروائية الأولى باستثناء رواية "صورة المرأة" "The Portrait of a lady" لمؤلفها جيمس وهي تملك حق الدفاع عن نفسها.

إن أولئك الذين يفضلون رواية "Le Rebelle" مثلاً على رواية

"L'influence d'un livre" يتمكنون بسهولة من الإشارة إلى حبكة الشكل الأكثر التصاقاً وابتعادها عن المادة الغريبة ويستطيعون معرفة جذورها التاريخية.

من جهة أخرى فإن أولئك النقاد الذين يحبون رواية تشارلس جويرين Charles Guerin يُعدونها رواية غير تقليدية عن الأخلاق.:

"unoritable roman de moeurs"

Pour la premiété canadienne – Francais" (Tougas.

Historie de la literature Canadinne – Francaise, p. 23).

تشير مقاطع كثيرة من هذه الرواية إلى أنها تتناول موضوعاً اجتماعياً وسياسياً من كيبك حول سنة 1846 حيث بدأت تظهر التأثيرات الاجتماعية للغزو الإنجليزي للقارة أما رواية "los de abajo" فتتميز عن رواية "L'influence d'un livre" القوية سنة 1915 بحبكتها التهكمية الساخرة التي تكشف عن شخصيتها.

يرى أولئك النقاد الذين يعتبرون رواية "Wieland" حكاية فطرية بدائية أخرى مليئة بالغموض والحيرة وتبدو متينة العبارات والمصطلحات ويرونها من حيث الشكل والمضمون والأسلوب، قريبة لرواية "L'influence d'un livre" أكثر من قربها لرواية "قوة العاطفة" التي ظهرت قبل قصة تشارلز بروك بروادن بسنوات قليلة.

لكن إذا كان للشخص أن يقتنع برواية "As aventuras de Diófanes البرازيلية كرواية إقليمية أو وطنية أولى فإنه ينبغي أن يتعرف على الهدف البرازيلي للحصول على شرف إنتاج أول رواية في العالم الجديد.

إن رواية "As aventuras de Dio' Fanes" (نُشرت عام 1752) تعليمية تبين التأثير القوي للكاتب الفرنسي فيلينيون، وقد أشير إلى هذا

التأثير في مقدمة الطبعين الثانية والثالثة. ومما يجدر ذكره أن هذه الرواية ظهرت قبل (تاريخ إميلي مونتاغ) الإنجليزية الكندية بحوالي سبع عشرة سنة، على كل فإن الرواية البرازيلية، التي أشرنا إليها تتميز ببناء ضعيف ومكتوبة بأسلوب ركيك ونجد أيضاً أن الدفاع فيها عن أفكار فيلينون يتميز بمسحة كئيبة.

يرى ريتشارد تشيز في كتابه: الرواية الأمريكية، ص 117 أن رواية "The portrait of a lady" لهنري جيمس لم تكن حتى عام (1881) نموذجاً للرواية الحديثة في أمريكا. ومن وجهة نظر فنية في الحقيقة هناك تبرير معتبر لهذه المكانة التي احتلتها هذه الرواية كما فعلت قديماً رواية "Amorezinha" وخصوصاً في ذلك الوقت، وكما فعل "ريتشارد تشيز" نفسه ليفرق بين معنى مصطلحي "الرواية" و"الرواية الخيالية الرومانسية" هذين المصطلحين المحيرين اللذين يصعب بواسطتهما تعيين الروايات الأمريكية الأولى أو تحديدها. رغم اتفاقنا مع آراء الباحث تشارلز حول رواية "صورة المرأة" لمؤلفها هنري جيمس، إلا أن هذا لا يعني نسياننا لرواية

### In memorias postumas de Bras Cubus البرازيلية

لمؤلفها ماكادو دي أسيس (1880) وعدم اكرثا بها، التي لا تقل أهميتها من حيث المستوى الفني عن الأولى، وهي إضافةً إلى ذلك أقدم منها بسنة واحدة كما هو ملحوظ مع معاصريهم من الكتاب الأوروبيين "الأساتذة" المحترفين في الفن الروائي.

بتميز الأسلوب الرئيس والاختلافات الفنية التي تفصل الروايات الخمس موضوع هذا المقال... نلاحظ كم هي نسبية مسألة التحديد هنا... ولا يمكننا أن نأمل في تحديد أوائل الروايات الأمريكية، قبل أن نتمكن وبشكل جيد من تعريف ملائم لمصطلح "الرواية" نفسه ولكن مع ذلك

نلاحظ عند قراءتنا لهذه الروايات أنها فعلاً تشكل البواكير الأولى للرواية الأمريكية وإن لم تكن هي الأولى بالضبط فإنها ولا شك تُعد من بين تلك الأعمال الروائية الأولى.

لا تزال تساؤلات من قبيل: ما هي أول رواية؟ وبأي الطرق كتبت؟ والخ من التساؤلات، لا تزال تنتظر الإجابات.

والنتيجة الصحيحة لتطور الرواية في الأمريكتين هي تلك التي بدأت الآن فقط لتلقي الاهتمام النقدي، الذي تستحقه. وبهذا الإطار العام والسؤال عن تطور بعض الأشكال والمصطلحات الخاصة مثل "الرواية، الرواية الخيالية الفطرية (البدائية) الرواية التاريخية، أو الإسبانية الأصلية تبقى كلها، بل برمتها مجهولة في نظام سياق أمريكي. إن تطور الرواية بين أوائل الروايات الأمريكية تظهر مناهضة مساحة غنية بالمعرفة الأدبية، وذلك كما في حالة الحاصلين على جائزة "نوبل" في كولومبيا عام 1982 وهم: غبرائيل دي ماركيز – والبرازيلي ماكادو دي أسيس؛ والكيبكي هربرت أكوين". تلك المساحة التي تتضمن بعض الاستغرابات والاندهاشات غير العادية.

**Earle Fitz**

إيرل فيتز، جامعة ولاية بنسلفانيا

مجلة الأدب المقارن، العدد 8 السنة 1985

-----

## جورج يوست

### مقارنة بين الروائيين سكوت وصاند

بدأ الأدب الرومانسي الفرنسي على مرحلتين: الأولى في حوالي سنة 1790 أي بعد الثورة الفرنسية، أما الثانية فبدأت في حوالي 1820 حيث ظهر محركها لامارتين ووصلت إلى ذروتها بعد ذلك أي في عهد بريفييس دي كرومويل ميجو أي في سنة 1827.

وتُعد الفترة الواقعة ما بين الرومانسية الفرنسية الأولى والثانية من أعظم الفترات بالنسبة للشعراء الرومانسيين الإنجليز مثل وليام وردزورت، كوليريدج، بايرون، شيلر وكيثس.

لقد كانت الشاعرة جورج صاند في كتاباتها وطريقة معالجتها

لبعض موضوعات الرومانسية الفرنسية الثانية شبيهة جدًا بالشعر الرومانسي الإنجليزي. هذا ورغم أن كتاباتها كانت تشبه نتاجات أخرى ليست من ضمن الأسماء الخمسة المذكورة أعلاه فأعمالها الأدبية تلتقي مع نتاجات أديب آخر كانت عظمة كتاباته تقع فيما بين سنة 1814 و1830. لم ينل هذا التشابه في حد ذاته القدر الكافي من الاهتمام النقدي.

أولاً، وقبل كل شيء يُعد كل من والتر سكوت والسيدة جورج صاند روائيين، وقد حصلت روايات سكوت على شعبية كبيرة جدًا في فرنسا. كان ليقوس مغاليًا جدًا عندما قال في مقال له نُشر عام 1971: "لو أن المعرفة تُفاس بشكل الدين أو العقد المبرم مع الدولة، في هذه الحالة نجد أن سكوت ليس عنده أي أولوية وبذلك سنجد أن فصلاً كاملاً من التاريخ سيكون مخصصًا ومكتوبًا باسمه".

حقاً حظيت أعماله في فرنسا بشعبية كبيرة جدًا تعادل معظم الكتاب الروائيين المشهورين إن لم تكن تفوقهم، هذا بالإضافة إلى المعجبين به

والذين من ضمنهم الكثير من الرومانسيين. لقد اضاف ليقوس، وهو أحد الكتاب الروائيين، كل الأعمال التي أنجزها سكوت في الفترة ما بين 1825-1836 إلى تراجمه الأخرى وتمَّ فيما بعد بيع 1.453.700 مجلداً.

كان لأعمال سكوت الأثر الكبير في المسرح الفرنسي ولعبت دوراً كبيراً في تعزيره وأثرت أيضاً على الفنانين، وعلى سبيل المثال ديلاكرويك وديلاروش وسيشفر وأثرت أيضاً على مصممي الأزياء التي تستعمل في شكل الأقنعة المدورة.

أما بالنسبة للجيل الفرنسي الجديد، فنجد أن سكوت قدم فعلاً الصورة الحقيقية واللون المستوحى من البيئة المحلية، والذي كان له أثر أيضاً في إثراء التاريخ، الذي كان على شكل حوار وأحداث ومشاهد. استغل كل الكتاب مثل جيوزت وميشليت ما قدمه سكوت في كتاباتهم التاريخية. في سنة 1820 أطلق هيجو على سكوت لقب الرجل العبقري عندما كان يتحدث عنه كمبدع وخلاق أو ماهر بلا منازع. كتب بلزاك أول رواية تحت شعار سكوت لا الإسكندر وقال إنه أصيب بصاعقه عندما قرأ آيفان هو.

عبر لامارتين عام 1831 عن حزنه الشديد لسوء صحة سكوت المنهاره وقام بإعداد قائمة ببعض الروايات التي كان لسكوت التأثير الكبير في كتابتها كرواية هيجو نوتردام دي باريس والديلفين لويس السادس، وليسواش لبلزاك، وميري مي كرونيك دويتم لشارلز الرابع، وليتروا موسكينير ليومس.

أوضحت جورج صاند علاقتها وارتباطها بالروائي سكوت قائلةً في هذا الصدد: إنه لشرف عظيم بالنسبة لها أن تنادي بأراء والتر سكوت وأنها تحدثت عنه في كتاباتها الكثيرة.

ذكرت الكاتبة بأن معرفتها بأعماله بدأت في حوالي سنة 1830 وأن مكتبتها كانت زاخرة بحوالي ثلاثين مجلدًا تُرجمت كلها من قبل ديفاكونبريت.

أما إذا ألقينا نظرة على رواية "ماوبرات" التاريخية، التي كتبها جورج صاند في سنة 1837 لوجدنا شبهًا كبيرًا وواضحًا و متميزًا مع الروائي سكوت. تنتمي الشخصيات المذكورة في الرواية كلها من الناحية الاجتماعية إلى طبقة عالية جدًا كما هو الحال لدى سكوت. وتميزت رواية "ماوبرات" بالجزارة والشمولية في تناولها كل الأحداث والتغيرات الداخلية والخارجية مثلما هو الأمر عند سكوت في وصفه لماركيز إدمي، **دولا مارشيه** وبرنارد ماوبرات.

يُعد موضوع رواية "ماوبرات" في الحقيقة معقدًا لتضمنه مقاطع توصيفية كثيرة، التي تشبه كثيرًا وصف سكوت لكل من ماركيز وإدمي ودولا مارشيه. إضافة إلى أن الموضوع نفسه يُعد معقدًا لكونه أساسًا مرتكزًا على نمطين من الأساليب ونتيجةً لتركيب عائلة "ماوبرات" المتفرعة من قارتين ماجعل الأسلوب متوازنًا.

يُعد الهجوم على لاروش ماوبرات وإطلاق النار على إدمي وكذلك فصول المحاكم في روايات سكوت مشاهد درامية إلى أبعد الحدود، وكان ذلك واضحًا جدًا في مسرحية "قلب ميدلوذيان".

قام أحد الكتاب البولنديين بسرد نقد صاند لسكوت، لاحتفاظه بكل الصعوبات الطبقيّة والاجتماعية مما أدى في النهاية إلى الكشف عن المتشردين والتائهين، كما لو أنهم أفراد هذه العائلات أو وريثها. وقال في هذا الصدد إنه من المفروض عليهم أن يبدأوا مشوارهم خطوةً خطوةً قبل أن يقفوا تحت أقدام السيدات ذوات الأصل المرموق، هذا إذا أرادوا أن يصلوا إلى هدفهم وحظهم السعيد.

على كل حال وبصورة عامة نجد أن **ماوبرات** كما رأتها صائد هي الشخصية المناسبة جداً لنموذج سكوت. إن ماوبرات هو فعلاً برنارد لكنه كان مجرد عضو ينتمي لأحدى مجموعات اللصوص، وأن التبنّي كان هو السبيل الوحيد الذي رفعه إلى منزلة اقتصادية مناسبة جداً. وسترفع سنوات العمل والتربية من مستواه إلى مستوى إدمي وبهذا يكون قد سما إلى مستوى الفارس الذي يحق له أن يتزوج زواجا ناجحاً.

نجدُ الشيء الوحيد المعروف عن تحول جورج صائد الأسلوبي

**في روايتها التاريخية ماوبرات** متمثلاً في تركيزها على حياة شخصياتها الداخلية وخاصة الرئيسة، مما يبدو واضحاً في بعض المشاهد الدرامية مثلما هو الحال في برنارد الذي كان مثاراً للسخرية، كما نجد أنه في مشهد آخر كان يأكل الخبز المبلل بدموعه.

نلاحظ بشكل عام أن كل الكتابات المكرّسة لأعمال سكوت تناولته كشخصية روائية تاريخية، والأمر نفسه يقال عن الدراسات المكتوبة حول صائد.

إذا نظرنا إلى هذه النتائج نجد أن هناك صنفين من الضعف في أي شكل من أنواع المقارنات بين الروايات كما هو الحال في الروايتين اللتين لهما علاقة برواية "ماوبرات" وإن الروائيين كانا متواضعين على الرغم من كل التشابه الذي كانت جورج صائد مستقلة عنه كثيراً في كتابة روايتها الريفية الأولى عندما كانت تحت التجربة التاريخية، وكان سكوت يساندها. ومن أجل توضيح أوجه التشابه والاختلاف سنقارن "قلب ميدلوزيان" لكاتبها سكوت، ذات الطابع الريفي القوي" برواية "فرانسو لوشامبيه" الريفية أيضاً (طبعة 1848).

**أولاً: التشابه في أنواع الشخصيات:** إن شخصيات كلا الكاتبين كانت نخبة خاليه من كل العيوب. جين دينز مثلاً (عند سكوت) امرأة شريفه

ونبيلة جدًا لدرجة أنها رفضت أن تتفوه في المحكمة بشيء ملفق من أجل إنقاذ حياة أختها، في حين نجد أن جورج صاند كانت قد نبهت القارئ على أنه من الممكن أن يكون فلاحوها أكثر أمانًا وعطفاً وديانة مما هو ظاهر في الحقيقة وذلك نظراً لأنها لا ترغب فقط في إبراز الحقيقة ولكن محاولة إظهار حياتهم الشاعرية.

كان "هو رايتو الحر" برهاناً لفرانسوا في إخلاصه وإتقان عمله الشاق ووفائه لكل من يحب. إنه في الحقيقة يثير قليلاً من الدهشة والعجب عندما نلاحظ استغلاله لكل من مارييت وسيفر وكذلك استعداده لبث الإشاعات الباطلة لإنقاذ مادلين من هؤلاء الذين خدعهم، الذين كانوا يعتبرون مذنبين بخيانتهم وغشهم ومع ذلك فهو لا يعاني من تأنيب الضمير.

أما بالنسبة "الجين" فهي أيضاً على مستوى عالٍ من الذكاء والدهاء مما يجعلها تعرف الوقت المناسب الذي تصون وتحافظ فيه على لسانها. إنها في ذلك مثلها مثل فرانسوا في فصاحتها وبلاغتها الريفية.

بينما كانت "مادلين" تمثل صورة الأمومة المههومة ومع ذلك فليس ثمة شك على الإطلاق بأنها ستكون زوجة طيبة لفرانسوا.

نتذكر دائماً ما قيل عن جورج صاند وذلك بتبنيها لعشاقها وفي هذا الصدد لقد حدثنا برنارد ماوبرات أكثر من مرة عن تبني إدمي له طيلة حياتهما مع بعض.

إن كلتا الشخصيتين أنثويتان وعاطفتان، "جين" في ميدلوزيان، ومادلين في فرانسوا لوشامبيه، كلاهما كانتا قد انخرقتا وذلك عن طريق بعض النساء اللاتي يعتبرن أصغرهن وأجملهن وأكثرهن عناداً وهذا مثل شخصية إيف دينز في رواية "قلب ميدلوزيان" ومارييت في

"فرانسوا لوشامبيه"، أما عن سيفير التي تعتبر عشيقة زوج مادلين نجدها قد أوقعت في خسائر مالية وبذلك تعتبر ندلة ووقحة بكل ما تعنيه الكلمة.

ترى جورج صاند أن الفقر والحياة الطبيعية ليس بالضرورة أن ينتقضا من شأن الشخص، ونجد أن سكوت يشاركها في هذا الرأي أيضاً. "زابيلا" أم التبني الأولى لفرانسوا نجدها جاءت للتعامل معه بشيء من الحب في الوقت المناسب. إن الدافع وراء هذا التبني هو أن تجعله يعمل لمصلحتها المالية بالدرجة الأولى.

أما بالنسبة لسكوت فنجد أنه نجح في مزج كل الخبث والطيبة وخاصة المتشردين الذين كما يبدو أنهم نموا وترعرعوا بعيداً جداً عن أصلهم الطبيعي الذي ينتمون إليه، وهذا واضح جداً في شخصياته المتجانسة، التي فقدت حالة الرفاهية عندما تركت الطبيعة غير أبهة بنفسها. ومن ناحية أخرى نجد أن تأثير الطبيعة في الأدب الرومانتيكي الأخر أدى إلى العكس، ف"لوك" على سبيل المثال ترك حرفة الرعي وذهب إلى المدينة وانغمس في الملذات والأهواء وهذا واضح في قصيدة وردز وورث. نجد أيضاً في قصيدة "رووث" لوردز وورث لم يكن الإنسان الذي تربى وترعرع في أدغال أمريكا ممنوعاً عليه مغادرة رووث وعندما غادرت بيرنادين ذي سينت فيرجينيا إلى باريس نجدها قد غرقت على شواطئها عند عودتها وذلك نتيجة الحياة المعقدة التي اكتسبتها.

لا تغير الطبيعة الشخصيات عند صاند وسكوت وفي النهاية نجد أن الروائيين انتهوا إلى نفس النهاية. من الملاحظ أيضاً أن مشردي سكوت في رواية "ميدلوزيان" لا تعوزهم تماماً الصفات التي يمكن أن يتم علاجها كما هو الحال بالنسبة لصاند.

راتكليف الذي يُعد فاسقاً لحد ما نجده يقوم بإعطاء بعض النصائح الطبية لجين في رحلتها إلى لندن، كما أنه أنقذها أيضاً من اللصوص وقطاع الطرق. أما عن هاندى داندى المعروف بالتهريب فيقوم بالقبض على الحراس في الكنيسة لفترة بسيطة قبل إعدامه مما أدى في النهاية إلى هروب شريكه هيوردا يا روبيرتسون والياس ستاونتون، وبذلك نجده تمكن من إنقاذ حياته على حسابه الخاص.

أما عن ستاونتون الذي كان أباً لابن إيفي، والذي كان مسؤولاً عن كل الأحداث التي أدت إلى الحكم بالإعدام عليه نجده عانى الكثير من تأنيب الضمير مما جعله يعمل كل ما في وسعه لإنقاذها حتى لو كان ذلك في تسليم نفسه للشرطة حيث نهايته المحتومة، أما عن روب روى في كتاب سكوت فنجده خارجاً عن القانون.

كانت الفروق ما بين الروائيتين من حيث أنماط الشخصيات أعظم بكثير من تلك الموجودة بين ميدلوزيان وماوبرات، ويتجسد في الآتي:  
أولاً: قام سكوت بابتكار ما يسمى بالرواية التاريخية متبعاً أسلوب بناء قصصه حول بعض الشخصيات البارزة لحقبة تاريخية معينة وهذا صحيح وواضح جداً في رواية "قلب ميدلوزيان".

أما عن صاندي رواياتها الريفية مثل "فرانسوا لوشامبيه" فنجدها لم تنهج نفس هذه الطريقة وتعتبر كل شخصياتها معاصرةً.  
ثانياً: كانت كل شخصيات سكوت الرئيسة أعلى منزلة اجتماعياً من نظيراتها لدى جورج صاندي.

ثالثاً: لم تتعدّ شخصيات سكوت الحدود التقليدية والطبقية المتفق عليها، وكما هو واضح في موضوعات صاندي البارزة والتي بيّن فيها الشخصيات عندما تريد أن تتخطى مركزها كأنها فعلاً تنتمي إلى طبقة اجتماعية راقية. كانت جين ابنة الفلاح ديف دينز المعروفة والمشهورة

جدًا لدى ديوك أرجيل القوي قد مشت مسافةً لا بأس بها من ادنبره إلى لندن حافية القدمين.

أما عن اللقيط فرانسوا فنجده نما وترعرع في ظروف فقيرة حيث عمل طحانًا بإشراف زوجة صاحب المطحنة مادلين، التي تبنته رغم معارضة زوجها وأمه. بقي فرانسوا مخلصًا جدًّا لمتبنيته طيلة فترة الفراق الطويلة التي انتهت محنتها المالية، حيث أنقذها منها ومن نهاياتها المميّنة.

نجده في الحادية والعشرين يقع في حب متبنيته، التي لم تتجاوز الثلاثين من عمرها. بعد فترة عصبية جدًّا توفي زوج مادلين الذي لم يكن أصلًا مناسبًا لها تمامًا، وتقبلت هي وضعها الاجتماعي الجديد كزوجة لفرانسوا الذي تولى بعد ذلك إدارة المطحنة، لقد قطع هذا الرجل شوطًا كبيراً في الحياة والحب.

**رابعًا:** لقد كانت كتابة سكوت أكثر شمولية متناولاً فيها كل الشخصيات بما فيها الاحتياطية منها. صانعا منها ما يشبه اللوحة الزيتية.

**خامسًا:** كان سكوت أكثر عطاءً وتفصيلاً في وصفه للشخصيات وفي هذا نجد العديد من المقاطع الوصفية لجين دينز في "قلب ميدلوزيان".

كان كل مقطع وصفي واضحاً بذاته، متناولاً نفس شخصية المرأة الصغيرة في السن، لكن أوجه الاختلاف ترجع دائماً إلى الناظر إليها.

كانت جورج صاند تميل إلى الاختصار في عطائها وكان مضمون رواياتها أكثر عمقاً.

كانت الأساليب المتبعة في رواية القصص في كل من الروائيتين متشابهة جدًّا وأن كلا الكاتبتين نسبا قصصهما إلى الناس الذين كان لهم الفضل في لفت انتباههما لها.

كانت جورج صائد محتفظة في كل قصتها بخاصية تغير الراوي في بعض النقاط بحجة أن نظرة الرجل دائماً مناسبة أكثر من المرأة. طرق كلا الكاتبين جرس الإنذار الذي يوميء ببعض التغيرات في سرد القصة.

في إحدى قصص سكوت نجد أن شخصية ويلسون تتجه في طريقها إلى حبل المشنقة طالباً الرحمة من الأغلال أو القيود الصغيرة بينما يرفض بورتوس ذلك، عندها لفظ له ويلسون بعض المفردات مثل: "أنت لا تعلم متى سيكون الوقت المناسب لطلب الرحمة أو الشفاعة التي أصبحت ترفضها". في ذلك الحين اقتربت إحدى الخادمت من مادلين محاولة تقبيل الشاب الكبير اللقيط فرانسو الذي سيصبح بعلمها في النهاية.

قسم كلا الكاتبين رواياتهما إلى فصول من أجل إثارة القارئ وجذبه. لم يخبر الدوق أرجيل جين عن شخصية السيدة الكبيرة كارولين التي كان لها الأثر الكبير في أسلوب سكوت "باووا".

دخل فرانسوا بعد غياب طويل إلى منزله وجلس إلى جانب المدفأة واضعاً يديه حول وجهه مما سبب نوعاً من الهلع لمادلين المريضة، التي لم تستطع التعرف عليه نتيجة التغيرات التي طرأت عليه. وبعد مرور فترة من الذهول تمكنت مادلين من التعرف إليه وعندها بدأ التحامهما المليء بالدموع.

استغل كلا الكاتبين تزامن الأحداث، فعند عودة جين إلى منزلها رأت بالصدفة وعلى الأفق البعيد أم مادج المجنونة على حبل المشنقة. وقبل ذلك وقعت في أيدي قطاع الطرق في اسكوتلندا وعلى مقربة من منزل الخطيب قابلت أيضاً ابنه الذي يتحمل مسؤولية تورط أختها، ومن هنا يتضح لنا أن سكوت كان أكثر غوراً في استعمال تزامن الأحداث.

أما عن المجهولة والدة فرانسوا فنجدها تركته في مكانه الجديد  
ومعه مبلغ لا بأس به وذلك من أجل إنقاذ مادلين أخيراً.  
يمكن تلخيص النقطة الأخيرة في التشابه القصصي بينهما في موضوع  
جورج صائد البسيط هو الذي كان دافعاً لها في التشبه بسكوت.  
إن الوصول إلى معرفة الطريقة التي نهجها فرانسوا في معالجه رأس  
المال والعقود والشخصيات من أجل إنقاذ مادلين وأملاكها التي  
تعرضت للخيانة العظمى قد تستغرق وتأخذ الكثير من الدقه والتمحيص  
بالنسبة للقارئ.

إذا نظرنا إلى الأسلوبين، نجد أن درجة الاختلافات في معالجة  
القصة هي نفس درجة التشابه بينهما، هذا على الرغم من إنفراد سكوت  
لحد ما في الكتابة التاريخية مما جعل موضوعاته دائماً أكثر تعقيداً من  
كتابات صاند. ولو كان سكوت كاتباً لقصة فرانسوا لوشامبيه لما انتهت  
قصة فرانسوا اللقيط إلى الخاتمة، التي لم تكشف عن حقيقة أصل  
فرانسوا الأصلية، لو أنه سكوت لكان بإمكانه أن يكشف ذلك الرجل  
الصغير الذكي المخلص الذي ينتمي إلى أسرة مرموقة أعلى مرتبه من  
الأسرة الريفية وكان أيضاً بإمكانه أن يذكر على الأقل بعض صفاته  
ومميزاته الطيبة.

لقد أخبرتنا الكاتبة صاند بأن أمه تركت له شيئاً من النقود  
لمعالجة المواضيع ذات الصلة ببعضها واكتفت الكاتبة بهذا الحد.  
في حين نجد أن الكاتب سكوت قام بتطوير الكثير من  
الموضوعات الثانوية، أي أنه أضيف وتناول بشيء من التفصيل حتى  
الموضوعات الجانبية خاصة عن بعض الغرباء المجهولين الذين  
يظهرون ما بين الحين والآخر والأخذ في أحداث القصة وفي أغلب  
الأحيان نجده يستعمل في أسماء فنية أي مستعارة. هذا وقد أشار كلا

الكاتبين إلى ما يسمى بالإلهام أو الوحي.

كان سكوت يبحث دائماً عن التأثير النفسي الدرامي الناتج عن بعض الأحداث المشحونة درامياً. كان المشهد الأول "قلب ميدلوزيان" يتضمن كل الأحداث والحفلات في المقاطعات المتجاورة والتي في حقيقتها ما هي إلا وسيلة لتجنب الوقوع في أي شرك أو معضله، أما المشهد الثاني فكان يدور حول المرأة وفي ذلك نجد أن جين قامت فيه بدور الشاهدة البعيدة وهذا كان سبباً في إطالة الرعب. هذا إضافة إلى خطة الشنق المدبرة للضحية والتي نجد فيها أنها صوّرت كأنها تتدلى من حبل المشنقة. لاحظنا أيضاً مشهد المحكمة، الذي كانت فيه ايفي دينز الحلوة، وهي الأخت العاصية المتمردة لجين، مدانةً بسبب قتل ابنها غير الشرعي.

كان المشهد الدرامي يظهر أيضاً في تصرف جين على المسرح الذي كان يدور حول استيقاظ ضميرها، الذي لم يسمح لها بابتكار حتى أكذوبة صغيرة لا تذكر يمكن أن تنقذ بها حياة أختها المدانة. لقد رافقتنا جين في رحلتها إلى لندن وذلك لطلب الأميرة كارولين في التدخل والعفو عن حياة ايفي وفي الطريق تعرضت لمشاكل من اللصوص كادت أن تفقدها حياتها.

لا اعتقد أن هناك صورة درامية تضاهاي الصورة القضائية لجين إلى دوق أرجيل، التي استطاعت فيها أن تتغلب على اعتراضاته الشرعية، وبذلك نجد أن جين استطاعت في النهاية أن تعمل على صمت الملكة وذلك بتذكيرها بلحظة موتها. بعد كل هذه المشاهد والأحداث المسرحية نجد أن جين قد قررت الرجوع إلى طبقتها التي تنتمي إليها وإلى عملها الروتيني العادي أي إلى حياتها العادية.

أما عن صائد فنجد أنه ليس لها ما يوازي سكوت في المسرح.

ونجد أن ثلاثة من رجالها قد ماتوا وليسوا بالشخصيات التي تستحق العطف. هذا بالإضافة إلى أننا لسنا مؤيدين لفكرة موتهم. الشيء الذي لم يكن موجوداً لدى صائد في أحداثها غير العادية هو خلطها أو تداخل الحياة الداخلية كما هو واضح في فرانسو والتي كانت عبارة عن نافورة من الدموع، هذا هو الفرق بين كل من "ميدلوزيان" كرواية تاريخية و"ماوبرات".

بكى فرانسو العنيد القوي كثيراً عندما منعه زوج مادلين الغيور من البقاء في المصنع، ولكم بكى عندما سمع زوج أخته وعشيقتة ينقدان مادلين. كما أنه بكى أيضاً على وفاة زوجها. أن بكاءه وأنيته كان سبباً في مرضه في منفاه البعيد. وكان فقدان مادلين لفرانسو سبباً في هبوطها وتدهور صحتها.

عندما غادر فرانسو مكانه الجديد بكت عليه ابنة صاحب المصنع الجديد إلى درجة المرض، الذي انقذها منه شاب آخر دخل على حياتها. تمت عودة فرانسو إلى المصنع القديم بعد أن أصبح خراباً نتيجة لوفاه زوج مادلين وكذلك الحالة التي أصبحت عليها مادلين وهي طريحة على فراش الموت. الطريقة التي تعهد بها فرانسو بإصلاح كل شيء وخاصة المسائل المالية وإدارة المصنع، كل ذلك كان له الأثر العميق على استعادة مادلين لصحتها. حاول فرانسو إقناع مادلين بالزواج منه. ما هي خلفية هذا الفرق الحساس بالنسبة لسكوت؟ للإجابة على ذلك اعتقد أنه يجدر بنا أن نلقي نظرةً على الرومانسية الإنجليزية التي كانت تحيط بالكاتب سكوت.

**جورج كريب الإنجليزية، التي تكتب عن الحكايات الشعرية والشعر الرومانسي المعاصر لها قصة في هذا المجال.**

إنها رحلة حب يتنبأ فيها العاشق بالطقس في الريف وكأنه حظه الذي

يرتفع ويترك أن يسجن ويبرد، نجد أن هناك بعض الأمراض النفسية لدى الكاتب سكوت في حين أن وردزورث لا توجد لديه الغزارة الموجودة من الدموع ويشاركه في ذلك كل من كوريدج، وبايدون، وسشيلي وكيتس.

نجد أن كيتس إيزابيلا سقت إناءً من الحبق بدموعها على الرغم من أنها إيطالية وموضوع كيننتسي كان من بوكاسيو. في الوقت ذاته نجد أن كل من مارتا وراي دروث قد أصيبا بالجنون ولكن كان ذلك من غير دموع بالنسبة لوردزورث. في نفس الوقت نجد أن هايدي البائس ليبرون قد مات بسبب انفجار أحد الشرايين.

إذا أردنا أن نبحث عن الدموع فيجد بنا أن نبحث عنها في أدب أواخر القرن الثامن عشر عند هؤلاء الكتاب وعلى سبيل المثال الروائي هنري ماكينز فيما قبل الرومانسية وأيضًا عند شاعر السونيتات ويليام ليسلي بوليز وايرشاير بلومان وأخيرًا روبرت برنز. ليست الدموع في حد ذاتها من الأساليب البريطانية ولا هي وسيلة للتعبير عن النشوة أو الابتهاج المتهور المفرط.

نذكر في هذا الصدد كلمات المؤرخ فروسارت: "إن الإنجليز دائمًا يحتفلون ويمرحون عندما تلم بهم أي مصيبة".

امتزاج العدالة والرحمة من الناحية التاريخية هو الموضوع الرئيسي والمهيمن على سكوت في روايته ميدلوزيان. أما بالنسبة لصائد فنجد أن موضوعها كان نابعًا من الريف الذي كان شكل الموضوع الرئيسي لها. وعلى أية حال أنهما يشتركان في بعض الأشياء.

بناء على قانون أوائل القرن الثامن عشر، حيث صدرت رواية ميدلوزيان، نجد لو أن الطفل الذي اختفى، غير شرعي بدون علم مسبق لحمل أمه به لتم الأخذ بهذه الحقيقة على أنها الدليل الوحيد على أنها هي

القائلة. ونظرًا أيضًا لطاعة جين لقانون ديانتها العليا وحبها له نجدها رفضت تخيّل أي أكنوبة مفادها أنها على علم بموضوع أختها إيفي التي حكم عليها بالإعدام.

أما بالنسبة لبوريتوس نقيب الحرس فهو أيضًا مدان في قضية قتل ولكنه أُعفي عنها من قبل الملكة في الوقت الذي منعت ورفضت إيفي من الحصول على ذلك. ونظرًا لعلم الجماهير بالعدالة والرحمة فقد قامت الجماهير بشيء من الهتاف عند إعدامهم لبوريتوس وقدموا التعزية الرسمية ودفعوا أيضًا كل التكاليف.

استجابة لضميرها قامت جين برحلتها الطويلة إلى لندن للحصول على إعفاء لإيفي وتم لها ذلك بفضل تدخل الدوق والملكة كارولين. في الحقيقة أن الاعتبارات السياسية هي التي كانت السبب في إقناعهما وليس فصاحتها.

ترجم كوك شت وجهة نظر سكوت القانونية، التي ترى أن القانون غير عادل بسبب طبيعته. إن القانون الصادق ما هو إلا وهم وخيال، لكن غيابه سيكون أفضح بكثير لأن الرحمة أو العفو أيضًا ما هي إلا أشياء اعتباطية.

كان موضوع صاند إنسانيًا وعبارة عن منظومة مستمدة تصف الثورة الفرنسية وكذلك الفيلسوف جان جاك روسو.

إن الإنسان بحكم طبيعته دائمًا خير عندما يتحرر من القيود والأغلال التي تكبله كما هو واضح لفرانسو الريفى البسيط ونجد أيضًا أن الإنسان دائمًا قادر على رفع مستواه إلى أعلى ويضع كل شيء في المكان المناسب. كان الموضوع الثاني من مواضيع سكوت متمثلًا في إمكانية جمعه بين التواضع والبطولة وهذا واضح جدًا في جين وفرانسو حيث إنهما بطلان حينما تستدعي الضرورة على الرغم من تواضعهما

الكبير.

من الأفضل تلخيص هذه المقارنات بين جورج صاند وسكوت اللذين خاضا في الأدب الريفي بشيء ثابت ومفيد وخاصة أنهما يشتركان في بعض الخصائص، كما هو واضح جداً في الروايتين "ميدلوذيان" و"فرانسو"، اللتين استوحيتا فكرتهما من الطبيعة الرومانسية التي كان لها الأثر العميق على كل من الفلاسفة أمثال جان جاك روسو والشعراء مثل وردزورث.

أولاً: في الحقيقة كان كلاهما مغرمًا بالحياة الطبيعية المتواضعة وكذلك الألوان الطبيعية. كان سكوت يهتم بالدرجة الأولى بالنواحي التاريخية على الرغم من أن معظم الأقدار يرى أن القمص المشوكة والجديه هي التي تكون أقرب في موضوعيتها إلى الأرض الاسكتلندية والتي غالبًا ما تكون أقل اهتمامًا بالنواحي التاريخية.

إن جامع النواحي التاريخية أو الأثرية لسنة 1816 يمتلك من الموضوعات الثانوية ما هي شبيهة أو مألوفة لذلك، وعلى سبيل المثال الراوي "لوفل" الذي لم يكن معروف الأصل ومع هذا كان شخصية بطولية كشف عنه بأنه كان الأب والوريث الشرعي "لأيرل" ولكن ليس هناك من خلفه أو شيء مسبق يمكن ذكرها في هذا الخصوص إلا القليل.

جعل التهديد بالغزو الفرنسي كل الاهتمام منصبًا على الحياة الاسكتلندية بكافه أشكالها وأنماطها، فنجد أن نتاج "روب روي"، (1817) في عهد جاكوبايت في سنة (1715) كان حافلا بشخصية روب روي الاسكتلندية الخارجة عن القانون، الذي سلب الأغنياء لمساعدة الفقراء. يُعد عهد "فورتيز نايجل" في سنة 1822 أوج السنين الأولى لجيمس الأول.

دارت احداث رواية "قلب ميدلوزيان" في عهد حكم جورج الثاني في القرن الثامن عشر و كانت مزخرفة بكل التفاصيل عن الحياة الاسكتلندية، في أغلب الأحيان كانت تعد من أفضل نتاجات سكوت. كان لسكوت شغف واهتمام بالمسافات البعيدة والأحداث القديمة وله القدرة على بث الحياة في كل الأشياء القديمة، لكن بلاغته الفائقة كانت دائماً تدور حول البيئة الاسكتلندية.

بالنسبة لجورج صاند نجد أن الموضوع الرئيس، الذي تدور حوله الروايات الريفية هو "بييري" وأن زمن كتاباتها دائماً هو الحاضر، في حين نجد أن سكوت نادراً ما يتحدث عن الحاضر.

إن صاند لا تتبحر كثيراً في وصف المدن وتكتفي في أغلب الأحيان بإعطاء لمحة بسيطة عن جوها وكانت دائماً تشير إلى الأعمال والتدريبات المتعلقة بالأرض بعد الثورة الفرنسية.

من الملاحظ، ورغم كل الاختلافات الزمنية بين سكوت وصاند التي عالجا فيها موضوعاتهما نجدهما وجدا فعلاً الأرضية في بلادهما الأصلية.

**ثانياً:** إن صاند وسكوت استطاعا أن يعرفا جيداً الطبيعة المحيطة وبذلك نجدهما تمكنا من خلق شخصيات بطولية من عامة الناس الاسكتلنديين الذين كانوا مسيطرين على معظم الأدوار.

كان الجزء الرئيس الخاص بالتاريخ بالنسبة لسكوت متمثلاً في إمكانيته بجعل التواضع والبساطة المادة الأساسية والنمط المهم في حركة الحضارة. تُعد "جين دينز" أدق مثال على ذلك من "ميدلوزيان".

نفس الأمر، نجد أن صاند في إحدى رواياتها توسلت بالقارئ أن يعامل الريفيين أو الفلاحين الأبطال كأنهم ليسوا من الناس العامة الغلاظ. في روايتها "فرانسو" نجد أنها استطاعت أن تخلق بطلاً حقيقياً من

التربة الفرنسية.

**ثالثاً:** كان لكليهما شغفٌ واهتمامٌ كبيرٌ بالخطابة الريفية المحلية. كتب الشاعر وردزروث في مقدمة كتابه لسنة 1800 "الأغاني القصصية" أن الهدف الرئيسي المطروح هو في اختيار الأحداث والأماكن من الحياة العامة ومحاولة وصفهم من خلال ذلك وبالقدر الممكن الذي ينسجم مع اختيار اللغة الحقيقية المستعملة من قبل هؤلاء الناس.

تُعدُّ الحياة البسيطة المتواضعة الريفية الشيء الوحيد الذي يحفظ لهم فطرتهم وأقل كنباً وتقيداً و يُعدُّ الناطق الوحيد والواضح والقوي لمساندة اللغة. إن توفر هذه الأشياء يساعد هؤلاء الناس على امتزاج تفاعلاتهم واتحادها مع جمال الطبيعة الدائمة وأشكالها.

تُعد لغة هؤلاء الناس مختارة ومنقاة من كل الشوائب الثابتة منها والمتحركة والتي قد تسبب شيئاً من النفور والكرهية. يتحدث هؤلاء الناس دائماً عن أجمل الأشياء التي انحدرت منها اللغة.

شكرَ كلوريدج كثيراً وردزروث في تأليفه لكتاب القصة الغنائية ولمساهمته في اللغة الشعرية، مع أنه كان يتساءل عن الأصل الحقيقي للغة وردزروث من خلال غير المتعلمين وكذلك حسن استعماله (وردزروث) لأسلوبه الذي نجده في النهاية قد استخدم من قبل الكاتبة صاند في عملها النثري "أفانت" و"فرانسو لوشامبية"، وقالت إن الحياة البدائية هي الشيء الأمثل بالنسبة لهؤلاء الناس.

إن الأغاني الريفية والتلاوات والحكايات المدونة والمزينة في الأدب ما هي إلا للتفخيم والمبالغة والخداع أو التنكر في بعض الأحيان.

"عرّف وردزورث الوحشية بأنها أكثر الأشياء السائدة في الحياة العصرية"، وفي هذا الصدد قالت صاند بأن واجبنا هو أن نعمل

الأحسن وأن نحاول التدقيق والإخلاص لتيسير الفهم، ونلاحظ أنها تناولت قصتها "فرانسو لوشامبية" كأنها وضعت الفارس المعقد في يدها اليمنى والفلاح الريفي البسيط في اليسرى، لذلك كان عليها أن تكتب بكل وضوح بالنسبة للنبلاء وبساطة بالنسبة للريفيين. على الأدب أو الفن بالنسبة لها أن ينزل إلى مستوى البساطة البدائية وأن يعبر عن جمال الطبيعة ورونقها الفسيح. استخدمت صائد في كتاباتها العديد من مفردات "بيري" لتحقيق النبوة التي كانت تتشدها ومن أجل تصوير الفترات الماضية وأساطيرها وعاداتها. كان جزء من أمثلة صائد مأخوذاً من الخطابة الريفية كمثال على ذلك: كلمة "شامب" تعني طفل مهمل وبلا مأوى وبلا أبوين وغير شرعي بالمعنى العام.

الكنيسة قطعت ذراعِي "أشندر" لاستعماله كلمة "سيكوز"، فيقول لمجرد مضي بعض الوقت إن ذلك يحجب اشعة الشمس ويدفع الدم في الأوردة كهطول المطر قطرةً قطرةً، وفي النهاية تلفُ الأرض كالطاحونة. في جزء آخر تقول إنها في الوهلة الأولى أحببت مارييت فرانسو لأنه كان واقفاً على قدميه كشجرة بلوط صغيرة، وفي إحدى المرات كان فرانسو يفكر بإحدى الترنيمات القديمة التي تستعمل لتهدئته الطفل عند نومه.

كان أجمل حوار لسكوت في خطابه الاسكتلندية عند ذلك الخطيب الاسكتلندي عن شخصياته المتواضعة الذين غمرته عاطفتهم. كانت اللغة التي تستعملها طبقته العليا الراقية رنانة ومحترمة وهذه واضحة وجليه في روايته ووصفه للقصة أنه من المستبعد أن يكون سكوت قد تأثر بمقدمه وردزورث التي كتبها في سنة 1800 على الرغم من وجود سكوت على حدود البلد يجمع الأغاني ويكيّف بعض

المقاطع غير المقبولة اجتماعيًا.

لم يتعلم سكوت اللغة الجيلية ومع هذا كان على إمامٍ واسعٍ  
بالاسكتلندية وبألوانها وأشكالها وبفكاهتها وصعوبتها وكل ذلك كان  
تعبيرًا صادقًا عن إمكانيته المدهشة.

سيصاب كل من يفتح أو يقرأ "ميدلوزيان" لأول مرة بالدهشة  
والذهول من لغتها الاسكتلندية الرفيعة المكتوبة بها. كانت رسالة جين  
المحتوية على كل الاعتذارات والأمال وتلك التي كتبتها لوالدها وهي  
في طريقها إلى لندن، كانت أدق مثال على ذلك. عندما ختمت رسالتها  
المكتوبة "لدوين تيلر" اعتذرت على أخطاء التهجي والكتابة لأن قلمها  
كان ليس على ما يرام.

في هذا الصدد نجد أن سكوت علق تعليقًا جافًا بقوله إن التبرير  
برداءة القلم كان هو السبيل للوقوع في الخطأ وفي الختام نجد أن سكوت  
كان بارزًا ومشهورًا جدًا على الساحة الفرنسية قبل عهد صاند وفي  
أثنائه، هذا كما يبدو، وأيضاً أنها (صاند) كانت أكثر ميلاً لكتاباتهِ  
التاريخية من الريفية، حيث إن التشابه بينهما كان قريباً في بعض  
الأحيان. كلاهما كان مغرماً بالحياة البسيطة المتواضعة من حيث  
اختيارهما للشخصيات والخطابة ونهجا نفس الأسلوب القصصي  
وتناولوا الكثير من الصفات المتشابهة والميزات.

## جمهور الهزليات والإستراتيجية الفنية عند ميكافيللي، شكسبير ومولير

بقلم: ويليام. ج. كينيدي

اتبعت النظرية الكوميديّة منذ العصور القديمة اتجاهين مختلفين. الأول يحلل بنية المادة الكوميديّة ويسعى ليشرح الحدث المسرحي الهزلي نفسه. ويشمل هذا الاتجاه كل من أرسطو، كوينتيليان، ومعظم الباحثين الكلاسيكيين المحدثين، أما في القرن العشرين فقد مثله الباحث المعروف هنري برجسون، نورثروب، فراي وسوزان. ك. لانغر. أما الاتجاه الثاني فقد صوب اهتمامه نحو تحليل سيكولوجية فهم الموضوع، ويعمل على تفسير استجابة الجمهور للفعل المسرحي وتقبله له. ويُعد إفلاطون، هوبس، كانط وبودليير من أبرز أنصار هذا الاتجاه قديمًا. أما في القرن العشرين فقد دعا إلى هذا الاتجاه سيغموند فرويد، ميخائيل باختين، وأرنست كرايس. هذان الاتجاهات ليسا متضادين تمامًا، فالثاني يسلم بالأول والأول يتمّ نفسه بالثاني وتكثر الأمثلة من جميع العصور. فما بين (1500-1700) كان النشاط المسرحي متميزًا بابتكاره مواضيع ترسم دور الجمهور كمشارك في العمل المسرحي. اعترف بعض الكتّاب المسرحيين صراحة بدور الجمهور في خلق الضحك، وذلك بحصولهم على دور ضمن نص المسرحية، وفي مسرحيات "لاماندر اكوولا" لميكافيللي ومسرحية شكسبير "الليلة الثانية عشر" وكذلك مسرحية "لافير" لمولير تمثلت أدوار الجمهور بشكل متنوع. هذا وأكدت نظرية الكاتب في عصر النهضة نفسها على دور الجمهور في المسرحية الهزلية وكانت مسرحية جورج بوتنام:

(The Arte of English Poesie 1589)

أقل أهمية بسبب اهتمامها بالرؤية النظرية العميقة للنوع أكثر من

اهتمامها بالتعريفات الدقيقة للمصطلحات البلاغية، مع ذلك فإن هذه المسرحية تحدد الموضوع الهزلي فيما يتعلق بشؤون الحياة اليومية وعلاقة الجمهور بذلك. فالعمل الكوميدي بالنسبة لجورج بوتنام يجب أن يقدم نموذجًا للمجتمع، مصورًا "شؤون العالم" ويجب أن يجذب الجمهور إليه بالنظام والقوة. ويصور جورج بوتنام مكانًا عامًا في عصر النهضة مبيّنًا كيف أن المسرحية الهزلية تشبه الحياة.

يقول بوتنام: "الآن ذهب الشعراء ليلعبوا أدوارًا تتناول قضايا العالم، مع اثنان، ثلاثة أو أربعة أحيانًا يمثلون أحوالهم الشخصية وأحيانًا يتحدثون عن جيرانهم. ولكن ليس عن شؤون الأمراء والطبقة العليا، بل عن شخصيات مأخوذة من عامة الناس من التجار، الجنود، الحرفيين، الخدم المخلصين، الشباب المحيط، الصبيان والمراهقين، الممرضات، العجائز، المومسات، السماسرة، المتوحشين والقراصنة وغيرها من الشخصيات التي تجسد في قصص حياتها كل طرق الحياة البشرية وملابساتها، وبالتالي فإن تصويرها في الأدب يعمل على تغيير الإنسان وتصحيح مساره إيجابيًا عن طريق القوة والنظام".

إن هذه الفقرة التي أوردناها من كتاب بوتنام تمثل شرحًا لأعمال ميكافيللي، شكسبير وموليير الكوميدية. إن المهم في هذه المسرحيات هو التركيز على قدرة الجمهور على النفاذ عبر تعقيدات الكلام الهزلي إلى أعماق المعاني. وهذا يدعو إلى التساؤل حول حقيقة البعد الهزلي بين الموضوع والمادة. بدلاً عن ذلك فإن العلاقة البلاغية بينهما قد تعكس تقاربًا كوميديًا. وليس بالضرورة أن يتضمن التقارب هنا التماثل النفسي أو الحسي للجمهور مع الشخصيات ولا المشاركة لمحتوى المسرحية المتمسم بالتقليد والمحاكاة. فهذا النوع من المسرحيات فعلاً يتطلب من الجمهور أن يتفاعل مع لغة المسرحية، ويحل التراكيب اللفظية التي توقع الشخصيات في الحبال أو تشرح مشاكلهم وخبائثهم.

تستلزم الصلة بين الجمهور والحدث مشاركة بلاغية فنية للمعنى وفهمًا للتعبير اللغوي، الجدل، الابتكار، الحوار والحكم.

بين ميكافيلي وموليير قرن ونصف أصبحت أدوار الجمهور مقسمة تناقضياً في بعضها فالاستجابة المنطقية المترابطة منطقياً والملازمة لمسرحية ميكافيلي انقلبت إلى مشكلة في أعمال شكسبير الهزلية.

وبدراسة خطوات استجابة الجمهور ومشاركته وفهمه الفني في مسرحيات "لاماندرაკولا"، و"الليلة الثانية عشر" و"لاثير" قد نصل إلى استنتاجات دقيقة عن أشكال هذه المسرحيات ونمطها الكوميدي وربما حتى عن التاريخ الأدبي فيها منذ بواكير القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن السابع عشر.

كانت الأدوار الفنية البلاغية لجمهور ميكافيلي في القرن السادس عشر ثابتة، وليس من الواضح فيما إذا كان كتب لاماندرაკولا منذ 1504م قبل نفيه فيما بعد 1518 بعد عودته. كما أنه غير واضح فيما إذا كانت مجموعة الجمهور في أول عرض تمثل برجوازيين أو أرستقراطيين أو كليهما معاً.

الواضح أن مسرحية لاماندرაკولا تمثل جهداً رفيعاً لهاو غير محترف موجهاً إما إلى أرستقراطيين يختاروها أو ربما لسنيور ثري يختارها لعروض خاصة على مسارح مؤقتة في قصورهم أو ساحاتهم الخاصة.

في بداية القرن السادس عشر كان في إيطاليا عرض مثل هذه المسرحيات في مناسبات احتفالية – كإعلان زواج، ميلاد، أو احتفالات التنصيب والزيارات... وغير ذلك تقليداً شائعاً.

كان صراع الطبقات في مدن شمال إيطاليا يمنع عادة اختلاط القطاعات الجماهيرية العريضة في العروض العامة للمسارح التجارية.

وكنتيجة لذلك فإن المسرحيات الموجهة للجمهور المتمدن كانت قليلة العدد. وتدل الإحصائيات على أن نسبة حضور من جمهور الطبقات السفلى أو الوسطى إلى جمهور الطبقة الراقية ضئيلة جداً رغم أن الطبقة السابقة كان يُسمح لها بالحضور مجاناً في بعض الأحيان كبادرة كرم من صاحب المسرح، حيث لا يوجد دليل على أن الجمهور كان يدفع ثمن حضوره للعروض قبل 1513م عندما افتتح أول مسرح دائم في روما.

النقطة الهامة هنا هي أن جمهور ميكافيللي كان مدعواً، ومن ثم كان متنوعاً ومختلفاً في صفاته بغض النظر عن بيئته الاجتماعية. نجد ما يدلنا على نوع الاستجابة التي يتوقعها ميكافيللي من جمهوره في الشروح والتعليقات على الأعمال الهزلية الرومانية المنشورة خلال بداية عصر النهضة. ويُعد كتاب باديس أسينسيس الموسوم "تيرانس" 1502م كتاباً مفيداً في هذا المجال. رغم أن باديس قدم ملاحظاته حول موضوع توسع فيه العالم النحوي دونيتس في القرن الرابع، إلا أنه اسهب وأطال فيه واعطاها طابعاً تنويرياً. وهو يركز بالذات على الدور الأساسي للجمهور كمشارك في الفعل الفني البلاغي في العمل المسرحي. ميّز باديس في ملاحظاته التمهيدية بين استجابة الجمهور كمشاهدين، فحسب وكمشاهدين بارعين في المجال الفني. يقول باديس: "لكن نماذج الجمهور الأكثر حكمة هي التي انتظرت حتى كُشفت خفايا الكلام وظلت تستمع فقط"، فدور الجمهور الأساسي هو أن يستمع. يُفسر باديس الفعل المسرحي في أية مسرحية على أنه نقاش وجدال فني لغوي بلاغي يدفع الجمهور إلى محاولة التحليل المنطقي لأجزاء ثلاثة في الفعل الفني المسرحي: المقدمة والعقدة ثم النهاية.

فالأول يجذب الانتباه ويشده بإظهار بعض جوانب النقاش وإخفاء أجزاء أخرى منه. يقول باديس: "جزء من النقاش لا يكشف عنه، وجزء يظهر لشد انتباه الجمهور". وهكذا فإن بداية جيدة يجب أن تثير رغبة الجمهور في معرفة نتيجة النقاش المنطقي أو غير المنطقي: "فعدنما يشاهد الجمهور البداية تأسره الرغبة في مشاهدة الحل بتدخل فعل مبهم".

في الجزء الثاني من المسرحية يتطور الفعل، ويستلزم عقدة تنشأ عن خطأ ما على المشاركين حله فالمتن (أو الوسط) هو الجزء الثاني من العمل الكوميدي وفيه تتقدم الأحداث وتتطور وتتضارب. وأستطيع القول إن هذا الجزء يمثل العقدة الناتجة عن خطأ ما أو تعقيدات الحكبة. الجزء الثالث من العمل الهزلي هو الخاتمة: "أقلب الأحداث حتى تصل إلى نهاية سعيدة بعدما يكشف عن ملابسات الأحداث".

يبين مفهوم باديس عن التطبيق الفني البلاغي طريقته المسرحية كاملة، فعندما حلل نقاشات مسرحيات تيرنس أشار إلى ملابسات وإرباقات الحكبة الهزلية، كوضع خطر أو أي شيء يتهدد طريق البطل – وهو يصر على أن ذلك يغير مساره لمدة كافية حتى يكشف أحدهم الحقيقة. ففي "أندريا" مثلاً يستمر الخطر مع كارينس وبافيلس حتى يأتي واحد من أندروس ويكشف عن مسقط رأس البطلة أثينا – وإلى ذلك الموضع فإن الحكبة أو العقدة لا تُحل نهائياً.

وأخيراً يؤكد باديس على الرموز الفنية، البلاغية التي تثير المشاهدين وترشدهم فإن الكثير من الرموز والصور البلاغية متضمنة في هذه الطريقة والتي يمكن أن تكون مبهجة للكثير وكذلك تقدم للجمهور فائدة غير قليلة. فالتفسيرات والشروح السابقة كلها إذن تميل إلى أن ترى الأعمال الهزلية كنفائش يُقحم الجمهور في تطور أحداثها وحلوله عن

طريق خطأ ما أو ارتباك البطل بمشكلة أو أخطار تهدد طريق البطل، أو ذكاء وفتنة استلزمه إيجاد الحل ورموزه وصور توجيهية ممتعه ومرشده. يركز هذا الشرح إذن على دور الجمهور في الفعل المسرحي الفني البلاغي.

يمثل نص "لاماندر اكو لا" نموذجًا لهذا النوع من الأعمال المسرحية الهزلية، وهي تشرح حل مشكلة، الجمهور ودوره في هذه المسرحية، الذي يكمن في متابعة الموضوع حتى يصل إلى الحل. فشخصية كاليماكو مثلاً في هذه المسرحية يعني اسمه: المناضل الوسيم، تتلخص مشكلته في أن يجد طريقة لإغواء لوكريزيا، التي يوحي اسمها بأصلها الروماني الفاضل – لدرجة أن استسلامها له في النهاية واجه معارضة قوية. ويتضح نجاحه وانتصاره المحقق بفضل ذكائه الخارق الذي مارسه على عالم المتعبين – مثل زوج لوكريزيا وأصدقائه.

لا يستوجب الأسلوب الفني لهذه المسرحية ابتكارًا في النقاش فحسب، بل في الآراء والتسلسل، والزخرفة الفنية، والنقاش فيها فالمسرحية تطلب من الجمهور أن يلاحظ ويشارك ويحلل.

ويتركز موضوع النقاش فيها على تأثير قوة القدر أو الحظ العاثر على كاليماكو وتدخلها لتفشل كل مخططاته. فمثلاً يتبين في البداية بالنسبة لكاليماكو أن الحظ حسده على سعادته وأرسل كاميليو كالفوس إلى باريس مع ما وصفه من جمال لوكريزيا.

ففي حوار المسرحية يقول كاليماكو: "ولكن وكأنه بدا للحظ أني سعيد أكثر مما يجب بحيث أرسل كاميليو كالفوس إلى باريس".

وهو يؤكد على دور الصدفة في ذلك اليوم الذي تناقش فيه كاميليو قضية النساء: "حدث ذات يوم أننا وقعنا في جدال" والذي زاد أموره تعقيدًا هو تسليمه بأن أي أمل في النجاح مجرد وهم: "رغم كل ذلك فإنه

مجرد وهم" كل ذلك يقوض محاولاته لاستمالة لوكريزيا – وبمواجهتهم مباشرة ينجح أخيراً في التغلب على الخطر المائل أمامه وفي المشهد السادس يظهر كاليماكو متنكراً في محاولة لاستمالة لوكريزيا وإيقاعها في حباله – ومن جديد يعود لتأثير قوة القدر والحظ – هذه المرة يخاطب نفسه مناجياً مقررًا أن يواجه القدر ويتجنبه ولكن إذا لم يستطع (كما يقول) فسيواجهه كرجل دون أن يُذل نفسه أو ينتقص من كرامته: "صحيح أن الحظ والطبيعة يفوق كل منهما الآخر لا شيء حسن يحصل لك، لكن شيئاً سيئاً لا بدّ وأن يحصل لك".

يذكرنا هذا الأسلوب الفني بالعاملين الرئيسين للنجاح في الميدان السياسي كما يراهما ميكافيللي في كتبه (الأمير 1513)، (الحظ 1527) و(الفضيلة)، و يقدم "الحظ" مخاطر في سبيل الخير أو الشر. بينما تمثل الفضيلة خياراً دائماً: "كلمة (virtue) لا تعني الفضيلة ولا حتى الرجولة"، كما تُفسّر أحياناً، لكنها تعني الدهاء والمرونة أو البراعة الفنية الفائقة، وتستلزم القدرة على الأداء مهما كان نوع العمل الذي وضعت نفسك فيه. في لاماندراكولا يصبح كاليماكو فناناً فكاهياً في حصوله على لوكريزيا.

لا يمثل موقف كاليماكو العاطفي في المشهد الأول والسادس مجرد خلاصة وافية للـ "topoi" والـ "senectiae" بأي شكل فخلال تفاعله مع الأداء الفني للشخصيات الأخرى في المسرحية نجدها تتضمن بدلاً عن ذلك إطاراً يركز على العمل الكوميدي كله. ويرتبط الجمهور بالفعل المسرحي عن طريق شدة قلق كاليماكو ومخاوفه.

إحساس الجمهور بالإطار الفني أو الأسلوب البلاغي يجعله قادراً على رفع الغطاء عن النواقص الفنية التي تضع الفنّاع على الحمقى والأنذال في المسرحية. فينسب حديث تلك الشخصيات رخيصةً مبتذلاً صارخاً

فجًا. وهكذا فالمباشرة أو التعرية الفنية تبدو سخيّة بل وربما مضحكةً. في مشهد الفصل الأول يشكو المتطفل "ليغوريو" من أن "نيسيا" زوج لوكريزيا يحالفه الحظ دائمًا: يقول ليغوريو:

"وكيف حالفه الحظ!!"

يرضي تعبير ليغوريو هذا كاليماكو الذي يرى نفسه سلاحًا ضد الحظ، لكنه بالنظر إلى قدرات كاليماكو الفائقة فإنها تعني أيضًا ضعف "ليغوريو". وبالنسبة لليغوريو يخشى إن هو بدأ في مساعدة كاليماكو أن يفقد كل شيء من أجل أحمق (ابتسم له الحظ) كما يقول، ففي أحد المشاهد عدّد مخاوفه في أن حظه مرتبط كليًا بحظ شخص آخر:

"إنه أحمق كبير، أخشى أن يفسد كل شيء"

يتطلب نجاح ليغوريو كمتطفل منه أن يرضي الجميع طوال الوقت. وبالمقارنة فإن نجاح كاليماكو مع لوكريزيا لا يستلزم منه سوى الفوز بليلة ممتعة لكليهما. ويواجه كاليماكو خطراً غير متوقع كأن يكسب شخص آخر ودّ لوكريزيا بدلاً منه.

يقول كاليماكو: "إذن نحن نواجه خطر العمل من أجل شخص آخر". وللتغلب على تلك الأخطار يُعد ليغوريو حواراً لكاليماكو حتى يفوز بلوكريزيا. والحوار بدوره يخلق عقدة وملابسات هزلية لا تؤثر في كل شخصيات المسرحية الأخرى فحسب، بل تشد الجمهور للمسرحية أيضًا. ويصبح ليغوريو كاتباً مسرحياً يسيطر على شخصيات المسرحية وجمهورها.

كما يتطلب حوارها كل التركيز للمشاركة في المعالجة، فإنها تستوجب من الجمهور أيضًا المشاركة التامة في فك الرموز الفنية استجابة قوية متبادلة بين شخصيات المسرحية وجمهورها. فهي تثبت أيضاً أنه لا يوجد سوى طريق واحد لتأدية العمل الفني المسرحي ولفهمه أيضاً.

يتسع الحوار للجميع بمن فيهم خادم كاليمافو (سيرو) والقسيس المنافق (فريت تيموتيو)، ففي الفصل الثاني يتحدث سيرو عن قيود التبعية التي تربطه بقدر كاليمافو والخطر الذي ينتظره إذا فشل سيده. يقول: "ولأنني تابع فإن حياتي في خطر وسيدي في خطر على حياته..." وفي حديث مع نفسه يعلل القسيس فريت نفسه بالأمل – من الخوف من أن يكشف أمره ويبدو أنه يحاول قلب الفخ لصالحه ويعود يمني نفسه بالنجاح – بلا أسف إذا فشل.. يقول: "فليحدث ما يحدث. أنا لست أسفًا على شيء". فنيًا لا يبدو تبجح تيموتيو هذا مقنعًا فهو يستخدم كلمات مغلفًا ثقته بنفسه المعتمدة على الحظ أكثر من اعتمادها على البراعة الفنية. إن الخطر الذي يواجهه والإرباك هو ثمرة مسالكة الخسيسة.

يُمكن الارتباط الفني بين الخطر والإرباك في هذه المسرحية الجمهور من المشاركة في الحل على عدة مستويات في نفس الوقت وتجعل الجمهور يربط نجاح البطل بنجاح الشخصيات الصغيرة، وبذلك يرتبط كل منهما بالآخر. فهذه المسرحية تجعل الجمهور يراها تعج بالحمقى والأندال الذين يتوقف أمنهم وسلامتهم أو حمايتهم في نواياهم الخفية على مجرد الحظ. وإضافة لذلك فإنها تختار للجمهور دورًا كالدور الذي حدده باديس في شرحه عن تيرينس فكل من النبيل كاليمافو والطفيلي ليغريبو والخادم سيرو والقسيس تيموتيو يواجهون مشاكل الخطر والإرباك، في دور كل منهم في العمل المسرحي، وخاصة أن المسرحية تبين الترابط التكاملية بين مصالحهم. والمسرحية توحد الجمهور في استجابة جماعية واحدة تجاه المشاكل التي تحدث فهي إذن أداة وصل بين الجمهور والفعل المسرحي.

للجمهور الذي خلقه شكسبير لمسرحيته (الليلة الثانية عشرة) في نهاية القرن السادس عشر أساس ثقافي أوسع من جمهور ميكافيلي،

ووجهت هذه المسرحية اهتمامًا أكبر للمضامين البلاغية وللأسلوب الفني في النص المسرحي.

ومن ناحية تاريخية واجتماعية فإن المسرح الإيزابيثي ربما قدم أسساً ديمقراطية في عصر غير ديمقراطي فتركيبة أفراد مسرحه تضم أناساً من كل مفارق الحياة ودروبها وعلى جانبي المسرح.

يَعكسُ ذلك دون شك ديمقراطية كما تعكس ذلك اقتصاديات المسرح. وكانت وبشكل مختلف عن مثيلاتها في القارة، تمثل عملاً تجارياً يشترك فيه رجال الأعمال والممثلون المحترفون تجذب فيه جماهير مربحة. وكانت تعرض دورياً وبشكل علني في البيوت الخاصة، في الداخل والخارج، في الأقاليم والمدن، للأغنياء والفقراء، للمتعلمين ولغير المتعلمين. وتوجد ثمة أدلة حديثة ترى أن جمهورها كان من العامة أكثر من الموسورين.

فلدى الأقلية من المتعلمين الأثرياء وقت فراغ، والمال والخلفية الثقافية أو ربما يمتلكون تقليداً ارستقراطياً على ارتياد المسرح.

لم يشرح دور الجمهور بشكل وافٍ لا في الأنطولوجيا الإليزابيثية ولا حتى في تاريخ المسرح. رغم ذلك فإن شكسبير قد حدد دور الجمهور في الحال من خلال إحياءاته الفنية وأسلوبه البلاغي في العمل المسرحي. في مسرحياته أقحم الجمهور محاولةً للكشف عن المعنى الحقيقي المقصود من خلال حوارها فكل فرد في الجمهور يستطيع أن يشارك في النقاش الكلامي لها، حيث إن ذلك لن يتطلب تعليماً أو خلفية ثقافية، بل يتطلب فقط أدناً ذكية وسرعة بديهة فحسب. من ناحية أدبية فإن تعلم فن الاستماع إلى الأحاديث المسرحية وتذوقها وفهم التلاعب الفني بالألفاظ يمكنه أن يعزز فهم العمل المسرحي والاستمتاع به، لكن الانتباه للفروق الدقيقة هو المقام الذي

يوحد استجابة الجمهور كله.

تدور الإستراتيجية الفنية لمسرحية الليلة الثانية عشر حول  
موضوعة "التنكر"، فالبطل "مالفيليو" مثلاً يجد متعة خاصة في  
التنكر عن طريق انتحاله لشخصية متزمت في طليعة نظام اجتماعي  
جديد، لكن "ماريا" تفهم الأمر بشكل أفضل:

"ما هو سوى شيطان متدين، كأى بهيم دائم التمتع بالوقت"  
ويسأل "توبي" ببرود:

"Art any more than a steward?"

ولكن مالفيليو يؤمن في أعماق نفسه بأنه هو موضوع مشاعر  
أوليفيا أو كلمة له في المسرحية هي "نعم" ولكنه يستخدمها بمعنى النفي  
ليستنكر... اوليفيا:

"Doth he not mend?"

ويجيب على اوليفيا:

"بلى وسيفعل حتى تهزه غصه الموت"

يمثل مالفيليو عنصر النفي في المسرحية وهو بدوره منفي من  
بقية الشخصيات لذلك فهو يقع بسهولة ضحية لانتقام "ماريا" عندما  
صدق أنه "متحيز المشاعر جداً" كما وصفته هي في رسالتها التهكمية،  
أو بالأحرى بسبب سوء قراءتها لرسالتها التهكمية.

فهو عندما رأى نفسه – أو اعتقد أنه رأى نفسه – مرموزاً له  
بالحروف Moal فهو مستمع مسكين ضحية لعلم قواعد اللغة – ويغدو  
اضحكة وهو يفكك اسمه وبنفسه متلاعباً بحروفه ومعيداً ترتيبها  
لتشكيل كلمة جديدة (جناس تصحيفي) وتقوده سرعته ورشاقته في  
تكوين المفردة إلى أخطاء هزلية متضمنة باختصار في نص الرسالة.

عندما تراه بجواربه الصفراء الطويلة ذات الرباطات المتعاكسه  
وابتسامته المتملقة الخبيثة ترى حماقته مترجمة إلى صورة مضحكة  
جدًا. وبتمثيله لدور العاشق تكف اوليفيا عن أن تنظر إليه بحذر كما  
يوحى به شكله.

أما فيولا فقد أتقنت قواعد التنكر الفني ورد فعلها الداخلي في أن  
تحزن على احتمال غرق أخيها يكون بأن تنهك في تلاعب لفظي يطلق  
الحرية لقيود اللغة: "وماذا سأفعل في إيليريا؟ أخي؟ إنه في إيليزم" فهي  
لا تسمح لنفسها بأن تغرق في بحر من الألفاظ وتواجه ذكاء الآخرين  
بكل جرأه، كزعم المهرج أنه:

"ما الكلمة سوى قفاز للذهن الحاضر. وكم من الممكن للخطأ أن  
ينقلب صوابًا!"  
وتجيبه ثانية:

"كلا. فبالأكيد، أولئك الذين يعبثون بالكلمات بلطف قد يقبلون  
المعاني سريعًا إلى ابتذال واستهتار".

وفي انتحالها لشخصية مثل سيزاريو تستطيع أن تسترضي كل من  
"أوسينو" و"اوليفيا" وهي تعرف كيف تترجم قواعد اللعبة نفسها عندما  
يلعبها آخرون.

وهي تفهم خطة فيولا والخاتم والرموز الغرامية المتعلقة بذلك. وترفض  
احتجاج "مالفوليو" لمعرفتها بأنه هو نفسه غير فاهم لمكيدة المرسل:  
"I'll none of it".

وتلعب اللعبة بشكل جيد ولكنها تتبين أن التنكر يسبب مشكله:  
"أرجو الحظ أن لا يجعل مظهري لا يروق لها"

وهكذا تستطيع فيولا أن تتغلب على كل شيء بنجاح وتنفذ عبر  
فن الآخرين وبراعتهم، لكنها لا تستطيع أن تتغلب على تنكرها هي. في  
الواقع تقع فيولا ضحية تنكرها نفسه. حيث يخطط "أندرو افويتشيك"  
لأن يربكها عن طريق رسالة مجهولة كُتبت بشكل بارع. كُتبت لحفظ  
هدف أندرو من "صفعة القانون" وأيضاً لتتحدى قدرة فيولا على  
التفسير والتأويل وتخفق فيولا في فهم رسالة "توبي" حول شكوى  
أندرو:

"أنت مخطئ يا سيدي، أنا متأكد أنني لست على خصام مع أي رجل"  
وأيضاً لم تفهم لماذا يدافع عنها انطونيو ضد اندرو – معتقداً إياها  
بطريق الخطأ أنها سيياستيان:

"وأنا لا أعرفك لا بالصوت ولا بالملامح" وتخطئ في فهم لماذا  
تناديها اوليفيا "زوجي" مرتكبة نفس الخطأ:  
"كلا. يا إلهي" تقول إلى اورسينو "لست أنا".

على ضوء فهم الإرباك الذي يحدث في المشهد الخامس تصر على  
تمثيل منطق الإفشاء والكشف، وعلى الرغم من ذلك فقد بدأ سيياستيان  
في محاربة شخصيته الحقيقية، وبالتالي يورطها هي أيضاً: "لا تعانقني  
حتى ترتبط ظروف الزمان والمكان والحظ بأني أنا فيولا".  
تطلب برهاناً مرئياً ودليلاً كاملاً وشهادة قبطان البحر "الذي بمساعدته  
اللطيفة أنقذت"، فاستغفلت مرةً وغير مستعدة لأن تسمح لأحد بأن  
يستغفلها ثانية.

إذن تقوم مسرحية الليلة الثانية عشر بالاستكشاف عبر المظاهر  
والأقنعة المختلفة التي تحجب الآخرين عنا، بطريقة فنية هزلية.  
في الحقيقة لكي نُقنع مشاعرنا أو أنفسنا فإننا لسنا بحاجة لأن  
نضع رداء التخفي كما فعلت فيولا، ولا حتى قناعاً كما فعلت أوليفيا.

اللغة، الكلمات، فن الأسلوب والبلاغة يقوم بذلك بشكل جيد تماماً.  
تتلخص مهمة الجمهور في هذه المسرحية في أن يكتشف التخفي  
وتقصي فنونه وأسراره. ويمثل المهرج "فيست" العنصر المناسب  
للجمهور، ففي نهاية المسرحية يقوم بحل مشكلة مالفيلو حول عقدة  
الرسالة، عن طريق ترديده لكلماتها مسترجعاً معناها وموضحاً حالتها  
الفنية البلاغية.

تعني إشارته اللفظية أن على الجمهور أن يقوم في الحال  
بالتحليل والترجمة، وتقييم المضمون البلاغي للمسرحية.  
إن هذه المسرحية كالرعد لا وجود للهزل فيها ما لم يكن الجمهور قادراً  
على أن يسمعها جيداً. يعطي السطر الأول لفيست في المشهد الثاني  
مفتاحاً هاماً للجمهور ليفهم الملابسات:  
يسأل:

"هل سبق لك أن رأيت صورتنا نحن الثلاثة من قبل؟"  
تُظهر الصورة التي أشار لها أبلهان مكتوب عليهما (نحن الثلاثة)  
وبالمضمون فإن الناظر هو ثالثهما فدور فيست في المسرحية يتلخص  
في أن يستحضر في بديته السريعة كل جمهوره - الممثلين على جانب  
من المسرح والجمهور على الجانب الآخر ويوقعهم في شرك مغالطات  
منطقهم أنفسهم ويجبرهم على رؤية الحقيقة من منظور أكثر سلامة.  
وهكذا تدع أوليفا في أن تهزأ من أجزائها بنفسها:

"الأكثر حمقاً سيدتي أن تتعي روح أخيك وهو في السماء."  
"خطأ متعمد" هي أقوى كلمات فيست وأقوى أسلحته. وبالأحرى  
فهي أمضى أسلحة شكسبير بما أن OED تسجل أول استخدام لها  
ك"سوء فهم نصي" في مسرحيته الأولى:

## (Love's laboul lost)

فهنا عندما تمل اوليفيا من (لعبته اللفظية) يتهمها المهرج بـ(الخطأ المتعمد) في أعلى درجاته.

ومن خلال مسرحية الخطأ المتعمد بأرقى درجاته فإن المسرحية تتطلب من الجمهور التركيز على اللغة المتعارف عليها غير المشكوك في صحتها. والخطأ المتعمد هو عنصر المسرحية الرئيس يتمثل في قراءة مالفيليو لاسمه نفسه (Moal) ولكن وبمعنى أوسع فإن التركيبة اللغوية للمسرحية كلها تمسح الخطأ المتعمد.

يحتوى اسم مالفيليو – جناسياً – اسم فيولا مع (م، ل، و) إضافات، ويتضمن اسم اوليفيا أيضاً مع (م، ل) إضافات واسم اوليفيا يحتوي جناساً اسم فيولا مع (ي) زائدة وتتقارب أسماء النساء – فهي مثلاً تتشارك في أشياء تُفهم ضمناً في مقاطع (vi)e و (live – life).

ويقف الجميع ضد ارتباط اسم مالفيليو بمعنى الحقد ويبحث الجمهور عما يؤكدون به شعور الود تجاه مالفيليو من خلال الفعل المسرحي ويستفيد الجمهور من تشابه المضامين. فإذا كان اسم مالفيليو يوقعه في الشرك فإن اسمي فيولا واوليفيا يحررانه منه.

إن لعبة الألفاظ الهزلية التي تدعو الجمهور ليشارك في الحل الفني شديدة الارتباط بجوهر معنى المسرحية.

يعكس الاستخدام الخاطي للغة من قبل الشخصيات حماقتهم. يعرف المهرج مثلاً دوره بأنه مخرب كلمات اوليفيا. وفي نهاية أحد المشاهد يقدم الاعتراف – حيث تعلن اوليفيا حبها لسيزاريو مستخدمة أبيات شعرية رديئة القافية بشكل مفرد:

"I love thee so that, maugre all thy pride, Nor wit  
nor reason can my passion hide"

وتفسد بلاغتها بسبب إرغامها للقفافية ونظمها (العميق) العنيد.

"But rather reason thus with reason fetter, Love  
sought is good, but given unsought is better"

وتحاكي فيولا الأبيات السابقة بنظمه من عندها على سبيل  
السخرية وتلقيها مغادرةً خشبة المسرح ضاحكةً مازحةً. فتقول:

"Never more

Will I my master's tears to you deplore"

وبالنسبة للجمهور فإن هذه المحاكاة التهكمية تظهر بطريقة كوميدية  
سداجة اوليفيا وبلاغتها السمجة.

أما فيولا فتسير تمامًا على محاكاتها التهكمية الساخرة. ويعرف الجمهور  
ذلك لأنها سبق وأن تحدّثت أورسينو شعريًا عندما قامت بالرد على شعره  
المغرور. فحينذاك اشتكى هو من أنه لا توجد امرأة تفهمه وتوافقه في  
تعبير حبه، ولا حتى محبوبته اوليفيا:

"Make no compare,

Between that love a woman can

And hat I owe Olivea.

في الشطر الأخير يسمع الجمهور المذهول الأصوات اللينة أكثر من  
الكلمات مُحدّثةً تفاوت في صوت أجوف:

"I owe O (livea)"

وتردد فيولا على التو أصوات اللام والواو في ردها:

"Aye, but I know"

إن ردها المتعمد هذا يظهر سيطرتها على اللغة وأيضًا على نفسها  
(والغطاء المزركش لتخفيها). وهي الآن تعلن حبها لأورسينو تحت

ستار قصة تختلقها مفترضة أن الجمهور يفهمها ويدرك رموزها.  
فتقول:

"My father had a daughter loved a man,  
As it might be perhaps, were I a woman,  
I should your lordship"

ولأن اورسينو لا يعرف ما يعرفه الجمهور يطلب من فيولا أن تكمل:  
يقول: "وما هو تاريخها؟"

وتتمسك فيولا بقناعها وتخفيها (البلاغي) كما يشركها الجمهور:  
فتجيب:

"A blank, my lord, she never told her love, but  
let concealment, like a worm i' th' bud, feed on her  
damask cheek"

تستمر فيولا في تنكرها بثبات حتى بعدما يسقط قناعها. من ناحية  
تمثيلية يشاركها الجمهور في فهمها الرفيع – وينتظر اللحظة التي  
يكشف فيها الفعل الهزلي كل الملابس. ويتطلب التمثيل فهماً متجانساً  
من جانب الجمهور ويتطلب حساً تمييزياً، مهما كانت أنواع الجمهور  
أو اعتباره المزاجي والاجتماعي، فإن الفن البلاغي يتطلب الاستجابة  
بطريقة موحدة.

إن الاستجابة مطلوبة في مسرحية موليير (لافير) (L'vare) 1668 –  
أمرٌ مختلف اجتماعياً وتاريخياً، فجمهورها مختلف عن جمهور  
ميكافيلي وشكسبير. مع ذلك فإن فترة (المهن) التي استغرقها موليير  
(13 سنة) في الأقاليم المختلفة، تنحدر من كل الطبقات لمسرحياته  
الهزلية.

كان نجاح موليير في باريس مرتبباً بالرعاية الملكية وبالحضور البرجوازي على المسرح. ربما كان جمهور الكوميديا في القصر الملكي متجانساً في الثقافة والمظهر، لكنه في الواقع كان جمهوراً غير متجانس في التقييم.

وكان الحضور للمسرح يمكن أن يضايق بقدر ما يُسر، ويمكن للإبداع الفني أن يثير الغضب وأن يضحك في الوقت نفسه.

خلق الغضب والضحك ما يسميه النقاد المحدثون أزمة (crisis) أو أزمة موليير في (تارتوف 1664-1667-1669) و(دون جوان 1665) و(لاميسا نثروب 1666)

إن مسرحياته المبكرة قدمت تصحيح الظلم – رفض المحرقة، عقاب سوء العمل. كان ذلك يتم بموافقة واستحسان أنظار المجتمع التي تتمنى أن تستعيد إيقاعاتها. ويستجيب موليير ويذعن لقيم جمهوره ويذوب التعقيد في (أزماته) بشكل ما. مسرحياته: تروتوف، دون جوان، ميسانزوب – لازالت تمثل إزالة الخطر وقوى الشر متمثلة في مسرحياته في حملة الألقاب – ولا يسمح لأي قوة بديلة بملء الفراغ. فالشخصيات التي عليها أن تمسك مركزاً ما، يصورها، أحياناً، ضعيفة مثل أوجون، وقمعية مثل دوم لويس وكشخصية طائشة عابثة مثل سيليسان.

يبتعد الكاتب المسرحي في هذه المسرحيات عن الجمهور – ويبعد عناصر المسرحية القوية عن الأقل قوةً. وتعالج مسرحيات موليير الأخيرة (الأزمة) بنمط مسرحي جديد. فهي لا تمثل فقط شخصيات تمثل الضعف والقمع... الخ ولكنها تمثل أيضاً قمع الهيئات والأشكال المختلفة وضعفها. تلك الأشكال قد تكون سياسية، أو اجتماعية، أو وظيفية أو حتى لغوية.

مَسْرَحَتُ مسرحيات موليير الأخيرة التغلبَ على بعض تلك القيود عن طريق الخيال الجامح والمسرحية القصيرة، ولعب الأدوار. فمن ناحية تنعكس تلك الدوافع في إزالة بعض قيود النظام الشعري. ومن ناحية أخرى فإن أسلوبها الفني عكس خلود تلك القوانين في الفعل الهزلي وديمومتها.

مثلاً م. جوردين وهارباغون الفضوليان اللذان يمثلان ذلك النمط.. لم يُطردا ولم يُعاقبا وحتى التهديدات التي وجهها لأسرهم لم يُلقَ لها بالأ. ويبرهن ذلك على أن التحرر من القوى الظالمة شيء مؤقت وليس دائماً أبداً.

قد تنظر القطاعات المختلفة للجمهور إلى هذا التغيير بوجهات نظر مختلفة. بالنسبة لأولئك الذين يحتفظون بالقوة، فإن الافتقار للحل يُعد إعادة تأكيد لقناعاتهم. أما الذين لا قوة لهم فنُؤلد عندهم الخيبة والهزيمة. إن النظام الهرمي للطبقة والطائفة والسلطة في جمهور موليير عميق التقسيم كما هو دائماً، لكن موليير يجعل العزلة بين الطبقات استراتيجية فنية أساسية لأعماله الهزلية. والمسارح في أيام موليير كانت مصممة بشكل يؤكد تلك العزلة فأتناء نشاطاته الباريسية يحتل أفراد حاشية الملك المقاعد الأمامية الوثيرة والمصطبات.

ويحتل الأشراف والنبلاء الأقل مكانة بقليل من الحاشية، المقصورات حول القاعة. أما العامة فإنهم يقفون أو يجلسون على الأخشاب المستطيلة في الجزء الخلفي من الصالة.

أما البرجوازيون الأغنياء والموظفون فإما أن ينظموا إلى جماعة الجزء الخلفي أو أن يدفعوا ثمناً باهظاً من أجل الجلوس في المقصورات. وجزء هام من المسرح كان يحتجزه كبار التجار من ريو- دينس وصياغ الذهب والحائكون وصانعو النظارات والقفازات وكبار

السماسة... الخ. من برجوازيو المجتمع. إنهم أولئك الذين وصفهم موليير بأنهم لا قوة لهم، ووصف مكانتهم بالطبقة السفلى، ممّن يبهت نفوذهم أمام قوة الطبقة الأقوى، منهم اختار موليير شخصيات "لافير". استغل موليير دائماً القوة المسرحية في التقريب ما بين الممثل والجمهور حتى في مسرحياته المبكرة مثل "ليس فاتشيوكس" 1661م وأيضاً "لاكرتيك دي لي كول ديس فيميس" 1663م حيث سخر من السلوك السيء للغنادير الشديدي التأنق والتكلف الذين حشد بهم خشبة المسرح، حتى في بعض الأحيان لم يكن الجمهور كله قادراً على التمييز بين الممثلين عن بعض المتفرجين. لم يكن الخط واضحاً على الإطلاق بين الشخصية الهزلية بكل حماقاتها والمتفرج في كل تأنفه. في المسرحيات اللاحقة كان الخط الفاصل بين الشخصية على المسرح وبين المتفرج أكثر ضبابية – فالتشابه تام جوهرياً، تشابه لا يوجد حتى في مسرحيات السيرك.

هناك كان متفرجون آخرون يرون أنفسهم على الخشبة بطرق جديدة تعكس أشكالاً أدبية وغير أدبية. فمن كوميديا "بلوتين" إلى الكوميديا الرخيصة الشعبية الحافلة بالخشونة والفظاظة المفرطة. واجه موليير جمهوره بقضايا تحسه وخبرات وتجارب عاشها بنفسه. لكن الأهم هو أن موليير تحدى الحس الفني لدى جمهوره.

قيّم الجمهور الفعلى مستويات فنية متباينة. فلا يتفق الجمهور على طبيعة علاقة تلك المستويات. ينقسم الجمهور على نفسه وبهذا التقسيم فإن التمثيل والأسلوب الفني للعمل لا يتمازجان كما هو الحال عند ميكافيللي وشكسبير. والسبب هو أن العامل الفني عند موليير يصبح نفسه مادة التمثيل ووسيلته فيكون الجمهور مدعواً لأن يستكشف من منظورات مختلفة تتنوع باتساع قطاعات الجمهور. يجبر العمل الفني

المسرحي كل قطاع على أن ينظر إليها أولاً من وجهة نظره ثم من الزاوية المناقضة له. فالذي يبدو لبعضهم استعمالاً عادياً للغة يكون استخداماً لغوياً غريباً من وجهة نظر أخرى.

لا تستلزم الكوميديا في هذه المسرحية اعتبارية الرموز المتعارف عليها فحسب، بل يقتضي اعتبارية كل الأنظمة واستبدالها، التي تقيد أعضائها كل حسب تقسيماته. وإمكانية تجاوزهم لتعسفهم أو بذاءتهم تثير الضحك.

في مسرحية "لا فير" تتلخص هذه الأنظمة في رباط الأسرة. والضحك فيها، أي المشكلة، مستمدة من أن أبناء هارباغون لم يعودوا قادرين على تبرير قضية التملك الإقطاعي كأبيهم. ولغة الحب عندهم تبدو تعسفية فاسدة، كلغة النقود عند والدهم.

بعض أفراد الجمهور من أحد القطاعات من أولئك المتعاطفين مع العشاق الصغار ليسوا أكثر براءة من آخرين من قطاعات أخرى والمتعاطفين مع هارباغون. ويكون على الجمهور أن يعرف كيف يستجيب للمسرحية من منظورات متناقضة. والشخصيات بدورها تمثل منظورات مختلفة.

هارباغون، بخيل وعريس مرتقب وأب. كل هذه الأدوار تسبب إرباكات مختلفة مع الآخرين ومع أولاده، الذين بينهم زوج من العشاق (إيليز وفالبيير) و(كلينتي وماريان) ويتدخل هارباغون معيقاً خطط زواجهما. وتتشابه مآزقهم على الصعيدين التمثيلي والفني البلاغي – ويعارض والدهم زواجهم وكل منهم ضعيف حيال علاقته العاطفية.

إليز مثلاً هي ابنة أبيها تماماً، أنفذها فالبيير في حادث تحطم سفينة واعتنى بها وأبدى اهتمامه المتزايد بها. وأهمل والديه في سبيلها – وكذلك أنكر هويته، لكن أعماله كما تقول هي "ربما ليست كافية ليبرر

حبه للآخرين" تقول: "لكن، ربما ذلك ليس كافيًا لتبريره للآخرين فأنا لست متأكده من أنهم يشاركوني مشاعري".  
لم تكن ماريان أفضل حالاً، فهي تعترف بحبها لكلينتي، لكنها تؤكد على أنها لن تسمح لحبها بأن يخيّب آمال أمها. تقول:  
"لقد ربنتي بكل حنان ولن أخيب ظنهم أبداً".

ولم يكن الشابان أكثر حسماً. إذا كانا فعلاً يحبان فتاتيهما بكل تلك القوة والرومانتيكية التي يبديانها فإنهما مستعدان ولو لمواجهة العالم، بأسره ولكننا نجدهما بدلاً عن ذلك يجلسان في منزل هارباغون مذعنين أو متساحنين أو متأمرين.

التشابه في محله—لأن العشاق الصغار بخلاء في مشاعرهم مثل بخل هارباغون في نقوده، ونفس الجدران الأربعة تضمهم جميعاً.  
إذا كان بخلهم في الحب كبخل هارباغون في المال فهناك من يقول إن أنواعاً أخرى من البخل قُدمت في المسرحية لم تؤثر في استجابة الجمهور أيضاً.

قد نكون جميعاً بخلاء بطريقة أو بأخرى رغم أننا كأفراد قد لا نتفق على الشيء الذي يستحق أن نكون بخلاء حياله:  
هل هو الحب — المال — خدماتنا لسيدنا — أم إخلاص أحدنا لأسرته — الأمانة في استعمال اللغة؟ كل ذلك يدخل في حوافر الشخصيات المسرحية.

في أحد المشاهد يكتشف كل من كلينتي وهارباغون أن أحدهما هو الدائن والآخر هو المدين في صفقة تافهة، ويدرك الجمهور الطرف لأنه يعرفها، لكنهم يفهمون أن الجميع لن يسلموا من الوقوع ضحية مكيدة مشابهة. يحاول جاكويز في أحد المشاهد أن يصلح الخلاف بين الأب والابن بإخبار كل طرف أن الآخر قد لان ورضى. يفهم الجمهور النكته

لأنه يعلم أن كلا المتنازعين لم يتزحزحاً قيد أنملة عن مواقفهما. إن مشاهدة كلينتي وهارباغون يصليان لمعرفة الوضع شيء مضحك. تكون درجة مشاركة الجمهور أكثر براعة في المشهد (V-iii) حين يختلط الأمر على هارباغون وهو يستمع إلى فالبير يتحدث عن إليز بينما يعتقد هارباغون يتحدث عن صندوق نقوده. يقول فالبير: "لقد اكتويت بسببها وتعذبت ولكني أفعل ذلك بكل حماسة وإخلاص." هارباغون: "من أجل صندوق نقودي؟"

كانت اللغة التي استعملها سبباً في اختلاط المعاني وحدث الإرباك فلغة العاشق يصعب تمييزها عن نظيرتها عند البخيل، وهذا الاستعمال للغة يوقع المتحدث والجمهور معاً في مشكلة استبدال المعاني المتضمنة في مجموعة واحدة وإعطائها جميعاً معنى آخر. كان أكثر المشاهد تأثيراً في الجمهور مفاجأة هارباغون لنفسه بعد سرقة صندوق نقوده. إن مخاطبة هارباغون للجمهور مباشرة، تحطم حاجز الوهم ببعد المسافة بينهم، وتبينه لانزعاج بعض أفراد الجمهور يعتبر من أهم الإيحاءات التي تدل على اشتراكه (الجمهور) في العمل فيقول: "هه؟ ماذا تقول؟" بالنسبة لهارباغون كل واحد من الجمهور يبدو كاللص: "هه؟ عمّ يتحدث أولئك. هناك؟" ويكتشف أن الجمهور يستجيب بالضحك معه: "كلهم ينظرون إليّ ويضحكون".

(هنا يفترض مولبير في نصه ضحكاً هستيرياً).

تطفّل الممثل على الجمهور يجعلهم متحمسين جداً، ويحدث الضحك الهستيري عندما يحاولون الابتعاد عما يعرفون أنه بسبب الإرباك ولكن لا يمكن تجنبه. ولا يستطيع الجمهور هنا أن يكبح تعلقه

بهارباغون. فكل واحد منهم يتحمس أن يكون متميزًا، وأن يُعجب به، لكنهم جميعًا عندما يصلون إلى نقطة الحسم يتراجعون ميكانيكيًا وبدون تفكير. وتُظهر شكوى هارباغون من حادثة السرقة التي تعرض لها، الاستجابة الفنية في العمل المسرحي.

إن هدف موليير التمثيلي والفني البلاغي هو أن يجعل الجمهور قلقًا، مرتبكا، مضطربا ويثير أعصابه بعدم الاستجابة التمثيلية مع البلاغية ويجبره على تقييم الفعل واللغة من منازير مختلفة.

تمثيليًا يظهر العشاق وكأنهم ضد هارباغون، أما بلاغيًا وفنيًا فهم يثبتون أنهم حمقى وسخفاء وساذجين. تمثيليًا يبدو هارباغون عجوزاً مضحكاً. وفنيًا فهو يثير الشفقة والضحك معًا فلغته تظهره أحمق تارةً وضحيةً محزنة لأوهامه تارة أخرى.

يَعوَدُ تكافؤ الضدين لاستجابات الجمهور إلى مدى تعدد المنظورات التي يدرك الجمهور من خلالها العمل، ومدى قوة كلا الافتراضين المتضادين وبالنظر إلى ما يسميه النقاد المحدثون (الجانب المعتم للمشكلة) لكوميديا موليير فإني اعتقد أننا نتعامل مع ظاهرة ثقافية وتاريخية أوسع بكثير من مسرحية موليير وحدها. لقد استغل موليير اللاتجانس الموجود في تعددية وجهات نظر الجمهور. في يوم موليير يصمّم المسرح العمومي لطبقات الملاك، فهو لا يقتصر على جمهور خاص كمسرح ميكافيللي الهاوي ولا يحتضن جماهير تأتي من كل طبقات المجتمع كما هو الحال في مسرح شكسبير.

يُزِيدُ تركيز موليير على الطبقات المالكة حدة التوتر بتقسيم الطبقات المختلفة ضد بعضها، فالأرستقراطيون ضد البرجوازيين، والرأسماليون ضد الحرفيين، والأب ضد ابنه. ولأن الجمهور يأتي من بين هذه الطبقات المقسمة، فإنه ليس جمهورًا متجانسًا كجمهور

ميكافيللي، ولا هو متعدداً للغاية كجمهور شكسبير الديمقراطي.

والنتيجة في مسرحيات موليير هي الفصل بين ردود الفعل التمثيلية والبلاغية الفنية بين مختلف قطاعات الجمهور.

إن هذا الانفصال في الاستجابات هو عكس الاتصال فيها عند

ميكافيللي وشكسبير. وربما هذا الانفصال يعكس عبقرية موليير

المتميزة. إن المسألة ليست مسألة عرف تقليدي. في ذلك نستطيع

المقارنة بين بعض المسرحيات مثل مسرحية (قريفن) (إسباهيس

1560) ومسرحية (لاكوريفوكس لديلاتيل 1562) ومسرحية لافيري

(إسبرتس - 1579) والتي تثير استجابات وردود فعل متوحدة عند

الجمهور والذي يعكس تجانسه. لم تحقق مسرحيات موليير الأخيرة ذلك

وعلى العكس، فقد بينت مسرحياته حالة تخص القرن السابع عشر. وإن

التجانس في عصر النهضة قد مرّ بتنوعات القرن السابع عشر (عصر

الباروك) وتجتمع جميعاً لتحدث المفاجأة والصدمة... لقد عالج المسرح

في عصر موليير هذه الخصائص بطريقة كلاسيكية جديدة منبثقة وهذه

الظاهرة ليست وقفاً على موليير وحده.

في دراسة أخرى لموضوع انتحار كليوباترة في دراما تلك الفترة

نستطيع أن نجد نفس أنواع الاختلافات بين معالجة شكسبير وجوديللا

المبكرة للموضوع في (1553م، 1607م) ومعالجة لوهينتسن اللاحقة

في 1661م. يستلزم الفرق بين مسرحية لاماندراكولا ومسرحية

شكسبير بالنسبة لموليير من ناحية أخرى تعدد استجابة الجمهور ورد

فعله تجاه الجانبين التمثيلي والبلاغي. وهي في النهاية تستلزم تعدداً في

أنواع الجمهور المطلوب.

فما يراه بعضهم رد فعل موحد متطلباً من جمهور القرن السادس عشر

وبداية القرن السابع عشر، يصبح مجزئاً.

عندما يتبنى منظورات مختلفة تجاه الفعل وت واللغة – حتى إنها قد تخمن دور اثنين أو أكثر من أفراد الجمهور في الوقت نفسه. كمتفرج وكمشترك في العمل في نفس الوقت.

توازي هذه التطورات اختلافات أخرى من أسلوب عصر النهضة إلى أسلوب عصر الباروك إلى ما بعد ذلك.

تحتاج هذه الاحتمالات التاريخية، على أية حال، إلى إثبات أقوى ودراسة أكثر دقة لكتب تتعلق بذلك. ولا بد لنا هنا أن نستنتج أنه بإمكان المرء أن يعرف أشكالاً متنوعة للكوميديا وذلك باختلاف الأدوار التي تحددها تلك الأنواع للجمهور، فبعضها تشجعه على الارتباط الوثيق التمثيلي مع شخصيات المسرحية، وقسم آخر يشجعه على الانعزال عن الشخصيات. وفي الحالتين فإن السؤال عن أدوار الجمهور الفنية وتشابه استجاباتهم الجزئي مع التمثيل الهزلي للبطل، موضوع يستحق الاهتمام وجدير بكل جدية. وذلك يساعد في توضيح اختلافات هامة بين الألوان والأساليب الهزلية. ومن شأن ذلك أن يوضح مسار التاريخ الأدبي عندما نحسن التمييز بين اختلافات الجماهير. إضافة لذلك فإنه من شأنها أن تربي ذوقنا للتكتيكات الهزلية وتساعدنا على شرح بعض القوى الأساسية في الشكل الهزلي ككل.

**ويليام. ج. كينيدي**

**جامعة كورنيل، مجلة الأدب المقارن، العدد 8 العام 1985**

-----

الكاتب في سطور  
زهير ياسين شليبه

- ولد في العراق عام 1954، درس في بغداد.
- درس الآداب في روسيا ونال شهادة الدكتوراه في النقد والأدب من معهد الإستشراق التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية في موسكو 1984
- عمل باحثاً وأستاذاً جامعياً بعد تخرجه مباشرة.
- درس الترجمة دراسة أكاديمية جامعية في كلية التجارة كوبنهاجن.
- درس العمل الاجتماعي في المدرسة العليا للعمل الاجتماعي في كوبنهاجن.
- نشر العديد من المقالات والدراسات عن القصة والرواية وأصدر أطروحته عن الروائي العراقي الراحل غائب طعمه فرمان.
- عمل في الترجمة والمجال الاجتماعي والكتابة والبحث.
- حائز على جائزة الثقافة لعام 2002 في مدينة روسكيلدة.
- صدر له:
- غائب طعمه فرمان. دراسة نقدية مقارنة عن الرواية العراقية، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1996
- مختارات من الشعر الدنمركي، دار شرق – غرب، 2000
- ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، دار حوران 2001
- أنطولوجيا الشعر الدنمركي، 2003-2005
- كوابيس المنفى. مجموعة قصص قصيرة. القاهرة 2003-2004
- الفطحل. محاكاة ساخرة وقصص قصيرة. القاهرة 2008-2009

- في الأدب العربي دراسات وحوارات في التنويرية، دار الأنام، بيروت 2025
- جودليته. سردية عابرة للأجناس، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2025
- في الثقافة الدنمركية، طبعة إلكترونية، 2024
- مقالات في السرد العربي الحديث، طبعة إلكترونية 2024
- جاهزة للنشر:
- مقالات في السرد العربي المعاصر
- قصص أفريقية قصيرة

## المحتويات:

- المقدمة ..... ص 4
- مطالعة في فكر ميخائيل باختين النقدي. الجزء الأول ..... ص 6
- مطالعة في فكر ميخائيل باختين النقدي. القسم الثاني ..... ص 28
- حول سمات الرواية ..... ص 44
- ميخائيل باختين. حول منهجية علم الأدب ..... ص 59
- بافل جرينتسر. عصرا الرواية ..... ص 70
- إيرل فيتز. ملحوظات حول بواكير الرواية الأمريكية. ص 133
- جورج يوست. مقارنة بين سكوت وصاند. ص 154
- ويليام. ج. كيندي. جمهور الهزليات والإستراتيجيا الفنية عند ميكافيللي، شكسبير وموليير. ص 173

د. زهير ياسين شلبيه

## ميخائيل باختين

وآخرون عن الرواية

بافل جرينتسر، إيرل فيتز، جورج يوست، ويليام. ج. كينيدي

الطبعة الثانية

دار نشر شرق-غرب 2026

لا يُسمح بإعادة الإصدار التصويري أو الإلكتروني أو أي شكل من الاستنساخ والنشر والاقْتباسات الطويلة والتوزيع إلا بأخذ الموافقة الخطية من المؤلف بموجب اتفاقات Copy-Dan دان كوبي السارية.

**Fotografisk, mekanisk, eller anden form for gengivelse eller mangfoldiggørelse er kun tilladt ifølge gældende Copy -Dan aftaler.**

**Dr. Zouhair Yassin Shlaiba**

**M. Bakhtin  
and**

**P. Grinser, Earl E. Fitz, Georg Just,  
William G. Kennedy**

**On The Novel Genre**

**ISBN:978-87-971329-7-5**

**Second Edition**

**Sharq-Gharb East West publishing house**

**Denmark**

**2026**

**M. Bakhtin**

**On The Novel Genre**

**Copyright: Dr. Zouhair Yassin Shlaiba**

**Horan Publishing Company, Syria**

**First Edition 2001**

**ISBN: 87-985964-4-6**

**Denmark**

**2001**