القسم الثانى :

ترجمات

الرواية.. نوعاً أدبياً

موريس شوردر

تقديم: هذه المقالة – من أهم المقالات النقدية التى تتناول الرواية – باعتبارها نوعاً أدبياً – بالشرح والتحليل، وبيان النشأة، واتجاه التطور.

والكاتب – منذ البداية – لا يقدم آراءه بطريقة نظرية، وإنما يحاول أن يبين الطريقة التى نحصل بها على معرفة حقيقية بالنوع الروائى، منذ بدأ يبعد عن أساسه القريب فى رومانس العصور الوسطى، ثم يقارن بين النوعين: الرومانس (الحكاية الخيالية)... والرواية، مؤكداً وجهة نظره بالأمثلة الكثيرة، وهو يدرس الرواية، من حيث: النوع، والموضوع، والشخصية الساخرة، وعلى الجملة فإنه يناقش – بالتفصيل – أهم ما يعطى هذا النوع النثرى شكله الفنى، ويحدد انتماءه النوعى.

وعبر أمثلة متعددة من الروايتين الإنجليزية والفرنسية – فى الغالب – يحاول أن يوضح تمايز الرواية الحديثة عن رومانس العصور الوسطى، كما يحاول أن يبين تطور النوع الروائى خلال القرن التاسع عشر ومنتصف العشرين، مشيرا إلى أن هذا التطور يتطابق مع متغيرات معينة فى النظام الاجتماعى والعلم والفلسفة.

والكاتب يجهد قارءه، لأنه لا يقدم له آراء جاهزة، وإنما يقدم معرفة حقيقية تقوم على الاستقراء، والتحليل، والمقارنة، واستخدام مصطلحات تكاد تكون خاصة به.

وأهمية المقالة لا تمنعنا من الإشارة إلى أن لغة الناقد كانت عويصة بدرجة بالغة، وأن جمله وفقراته كانت طويلة ومضنية، ومع هذا فقد بذل جهد فى ترجمتها، بحيث تكون أمينة لروح اللغتين: المنقولة منها، والمترجمة إليها.

أما المقالة فهى: The Novel as a Genre, By: Murice Z. Shroder

وأما الكتاب فهو :

The Novel Modern, Essays in Criticism, Edited By: Robert Murray Davis

* * *

الرواية .. نوعاً أدبيًّا

عندما نتكلم عن «الرواية» بشكل عام نجدنا – شئنا أم لم نشأ – موافقين على افتراض أن النوع له أكثر من حقيقة نظرية. وعلى هذا سنكون قادرين على إعطاء وصف لهذا النوع وبيان حقيقة الرواية، وما الذى يميزها عن أشكال أخرى من النثر القصصى. ولكن دارسى الأدب – وحتى ناقد معروف مثل إ.م.فورستر – ليسوا مطمئنين لأى تعريف للرواية، أكثر دقة من الصيغ المتداولة عند مؤلفى الكتب الدراسية. فالرواية فى مثل تلك الكتب مجرد «**سرد خيالى ذو طول معقول، بلغة النثر**». ولكن شخصا يمكن أن يضيف أليست طبيعة النثر فى روايات مثل: لانسلوت، ورحلة احاج، وعودة أورفى، وطريق فينجانز – يمكن مقارنتها بدون كيشوت، أو مدام بوفارى، والأنانى، والسفراء.. فهى نثر قصصى، ودونَ شك فهى روايات وليست شيئا آخر؟

إن عدم القدرة على إنتاج تعريف أكثر وضوحاً وكفاية لأوصاف الرواية، يمكن أن يعكس الرغبة العجيبة فى تحاشى مشاكل نظريات جاهزة للنوع الأدبى. إن آراء أرسطو فى المأساة قد تجاوزتْ «القواعد» التى خرج بها النقاد المتأخرون من كتاب «الشعر»، ولكن محاولة أرسطو للوصف ينبغى أن تظل مثالنا، إنه يجب مواجهة حقائق المسئولية النقدية، وإلغاء تلك التقسيمات العامة مثل الرواية (novel) و «الرومانس» (romance)، أو نستعد لإعطاء تبريرات لمثل تلك المصطلحات فى شكل أكثر شمولية للأوصاف والمناقشات، **فحالة التقسيمات ليست أكثر من مجرد بغبغة أكاديمية**، والقضية كما يطرحها هامبتى دامبتى على «أوليس» هى «من سيكون السيد» – الكلمات التى نستخدمها أم نحن الذين نستخدم لها؟ إنه عندما لا نحدد مصطلحاتنا – خاصة – فى النقد الأدبى بدقة قدر الإمكان، فإننا ندعو ذلك الشكل من البغبغة الذى كان يجده هامبتى دامبتى هوايته المفضلة.

إن تعريف الرواية يجب أن يكون دقيقاً للغاية وشاملا كاملا لا يشك فيه بالطبع، وأن يصدر التعريف فى نفس الوقت عن تاريخ الأدب ودراسة الشكل الخارجى والمضمون الخيالى للروايات بصفة عامة. ولا أستطيع الادعاء بأن الصفحات التالية ليست أكثر من اقتراح لتوجيه دراسة لما يمكن أن نفعله، فأنا مهتم بمضمون الرواية

وبما يستمد من تاريخ الأدب أكثر من قضايا الشكل الخارجى، أنا مهتم – بدقة – بالتكنيك الروائى، والخصوصيات الأسلوبية بين أفراد الروائيين، وتعليلى لذلك بسيط هو: إن حقائق النوع الروائى وتغيرات الشكل الخارجية، تكمن فى تفرد شخصية الروائى. إن شعر الرعاة هو شعر غير مقفى إيامبى يقع فى خمسة أو اثنى عشر مقطعا، وعندما ننظر فى قطعة منه نرى صورة شخصية ورؤية ذاتية للعالم فى ذلك النوع الشعرى – وهكذا يجب – عند اختبار الرواية – أن ننظر أولا إلى الحدث، الذى هو غير ثابت ومتنوع الأشكال، فالرواية – كأى شكل قصصى – لها حدث محدد، ذو فكرة رئيسية، ذات قيمة خاصة بها.

إن حدث الرواية – وهو الفكرة الأساسية (theme) التى قدمت النوع منذ دون كيشوت – غير معقد نسبيا. وتسجل الرواية الانتقال من حالة السذاجة إلى حالة التجربة. من لجهالة التى هى بركة إلى التعرف الناضج للطريق الحقيقى للعالم. وتهتم الرواية – كما فى تعريفات أقل تركيزا عند ليونيل تريلنج – بالتفرقة بين المظهر والحقيقة. وهذه ليست قضية وجود معرفية دقيقة: فالحقيقة التى تستدعيها الرواية تاريخيا، هى التى تتعلق بحقيقة الحياة البرجوازية والعمل والمدينة الحديثة.

إن المهرج فولستاف (فى مسرحية شكسبير: هنرى الرابع) يقف فى ميدان معركة شيرز بورى، وتعطى خطبته فكرة المال طابعا رمزياً، وعندما يستنكر قيمة مُثل أرستقراطية مطلقة كشرف الفروسية، يقرر فولستاف أن يعيش جباناً، مجسداً الإحساس الذى سوف يجعل الرواية ممكنة. وتجد التوقعات العظيمة للشاب هارتزبور إجابات ساخرة فى الأوهام الضائعة للعجوز سيرجون، إن بطل الرواية يتبع نفس نموذج عدم الأوهام – التى يراها الناقد هارى ليفن – أهم جانب نستدعى به الواقعية، من الإمكانية المقنعة إلى العمل الفعلى، ومن براءة الأمل إلى الحكمة العاقلة.

إن الفكرة الرئيسية التى تفرق بها الرواية نفسها – حينئذ – عن الرومانس، هى فيما يبرهنه بطل الرواية كبطل تتحقق فعلا إمكانية بطولته. إن (رواية ثاكرى) معرض ادعاء (Vanity Fair)«رواية بلا بطل» – وهى ليست سوى حالة لنموذج خيالى أكثر منها استثناء.

إن بطل الرواية يمكن أن يكون «غير بطل» (anti-hero) أو «هو بطل بلا بطولة» (unheroic hero) كما يسميه رايموند جرود. ومنفر شيفى أو الترميتى يقدران على تضخيم أحلام مجدهما بتجاهل حقيقة موقفهما وزمنهما فقط.

إن حدث الرواية (الذى يُفضى إلى تطورات مختلفة متتابعة – كما يقدم – مثيرًا الاهتمام الخاص أو عقدة أية رواية معطاة) يكون بصفة رئيسية العمل الأساسى لحدث الرومانس. هذه القصة (الرومانس) المشابهة لما ناقشه جوزيف كامبل فى «البطل ذو الألف وجه» – كما فى الأسطورة واحدية البطل، ولما ناقشه نورث روب فراى فى دراسته النقدية عن ملامح تركيب البطل، حيث الوصف الأمثل لهذه «القضية» – (بطل الرومانس). إنه رجل صغير يمضى قدما ليكتشف طبيعته الخاصة وطبيعة العالم، ويبحث – فى الغالب – عن اسمه وعن أبيه وعن سر غامض. وتكملة لتلك القضية يثبت الرجل الصغير أنه كان بطلا عظيما للرومانس، ليعرف هو والمؤلف ونحن القراء أنه كان منذ البداية – البطل.

أما فى الرواية فيمكن أن يكون «المضىُّ قدما» رمزيا أكثر منه حقيقة، لكن الرحلة غالبا ما تمد الرواية بالمخطط الأول، وحركة البطل تكون دائما من محيط ضيق إلى بيئة أوسع. ويمكن أن يتحرك البطل فى المكان مثل شخصية بيت عند تشارلز ديكنز من الريف الإنجليزى إلى لندن، وكما يفعل بلزاك مع لوسيمان دى رويمبر من الأقاليم إلى باريس.

ويمكن أن يتحرك البطل أكثر فى الزمان كما تفعل شخصية إيما عند أوستن، أو مارسيل عند بروست، من الوعى المحدد للطفولة لتجربة النضج العريضة. ويمكن أن يكون الهدف من القضية – الاسم والسر – خادعا أو غير خادع، **ولكن بطل الرواية قد يكتشف مثل فولستاف أنه لا يوجد مستقبل لبطولته، وأنه هو نفسه ليس إلا رجلا عاديا تماما بغير الخبرة والمعرفة اللتين تناسبان موقفه، ويثبت الاسم السحرى نفسه (البطل) أنه مجرد اسم مستعار غير مناسب:** دون كيشوت فارس الحزن الرزين هو بالفعل ألونز كايزانو، ولوسيان دى ريمبر – «الأرستقراطى» الصغير – الذى خلقه لوسيان شاردون.

وعلى الرغم من أن دون كيشوت يموت خالعا نعليه، وأن لوسيان يشنق نفسه فى السجن – إلا أن هذا لا يجعلنا نقول بأن الرومانس كلها تنتهى نهاية سعيدة، بينما كل الروايات تنتهى نهاية حزينة، وأن الرومانس تقترب من الملهاة والروايات تقترب من المأساة. إن بطل الرومانس قد يحقق قدرته البطولية فى الموت فقط – ولعل انتصار لايبستود فى نهاية أسطورة تريستان أشهر مثال لذلك. وبطل الرواية، على الجانب الآخر – مثل إليزابيث بينت وتوم جونز ويوجين راستناك وبيير بيزوخوف – يعيش فى سعادة إلى الأبد، ولكن كل هؤلاء الأبطال ينجحون فقط، لأنهم قد سمحوا لأوهامهم وكبريائهم بأن تسقطا، مثل هذا السقوط فى الرواية، سقوط سعيد طالما أنه يقدم تكملة لعملية المعرفة التى تتعامل معها الرواية، معرفة حقائق العالم المادى والإنسانى فى المجتمع.

وبمعنى آخر فإن البيلدونجز – رومان (Bildungs roman) ليست مجرد تقسيم خاص: إن فكرة الرواية هى بالضرورة فى التشكيل (formation) وفى المعرفة (edueation). وشروط المعرفة نفسها هامة، طالما أن عملية الوصف فى الرواية مشابهة لما يوجد فى شكلين قصصيين آخرين، فذلك ربما يساعد فى وضع الحدود الفاصلة التى توظف بينها الحساسية الروائية.

ففى ناحية تقف الرومانس بحكايتها عن المخاطرة المنتصرة، وبيطلها الخارق، وفى الناحية المقابلة تقف مثل تلك المضامين الفلسفية كما فى كانديد ومغامرات جيلفن، التى ترتكز على بطل ساذج وعادى إلى حد كبير، والتى تعالج الفشل الذى يعانيه المرء فى محاولته تطبيق نظم على حقائق الحياة غير المنظمة. وربما كانت الراوية كما يقترح الناقد الفرنسى جوستاف كان – أقرب إلى الحكاية الفلسفية من الرومانس، وهى تقدم عملية مشابهة للإحباط، وبينما الحكايات الفلسفية تنقل مثل هذا الإحباط فى مصطلحات أيديولوجية، فإن الرواية تعالجها من خلال التجربة ومن خلال الحقيقة الجزئية. والرواية والحكاية الفلسفية كلاهما ترفض «روح الخيال» التى ترى العالم خلال ضباب من التفسير الخيالى والذاتى المشوب بعاطفية، والمحول فى النهاية إلى شعر خرافة وأسطورة.

وقد وضع أورتاجا جاست الموضوع بنجاح فى كتابه الأول المترجم حديثاً بعنوان «تأملات حول كيشوت»، فذكر «أن الأسطورة دائما هى نقطة البداية لكل شعر، بما فى ذلك الواقعى، ماعدا ذلك الأخير الذى نربطه بالأسطورة فى انحدارها وسقوطها، هذا السقوط الشعرى هو مضمون الأدب الواقعى». وتعنى كلمة أسطورة (Myth) فى

هذا النص – بادىء ذى بدء – التحول التام، وربما ارتقاء الحقيقة من خلال إبداع خيالى، هذا التحول فى الرواية (كما يرى جميع النقاد – على ما أعتقد) هـ عملية «خلق أسطورى» ومعادل شكلى أو نوعى للفشل التجريبى لبطل الرواية. ولو عرفنا الأسطورة بمعنى أضيق من معنى الملحمة (Epic) ، فإنه سيصبح من الممكن اعتبار **الرواية ملحمة العصر الحديث**، أو هى (الرواية) بتعبير فيلدنج «ملحمة هزلية منثورة».

وتؤكد الصفحات البطولية الساخرة فى توم جونس هذه الناحية، كما تفعل نظريات ثاكرى فى مثل تلك الحالات المعزولة من الرواية الملحمية، وإشارة رى دتى جورمونت إلى المعرفة العاطفية كما فى الأودسة الفرنسية ويولسيس، حيث ينتهيان بالطبيعة إلى خط لاستمرار هذه العملية (عملية المعرفة العاطفية) فى القرن العشرين. ورغم ذلك فإن التاريخ الأدبى يذكر أن الرواية قد استمدت أصولها المباشرة بشكل مؤكد من رومانس العصور الوسطى وعصر النهضة أكثر مما استمدتها من الملحمة. أما الملحمة الساخرة – المكتوبة غالبا بالشعر أكثر من النثر – فقد اختفت مع الكلاسيكية الجديدة، وأما الرومانس الساخر الفكاهى أو البرجوازى فهو خطوة خطيرة فى تاريخ تطور الرواية، وتقليد لنموذج سيرفانتس (دون كيشوت).

الرواية عندئذ سواء من حيث الشكل أو النوع هى ارتداد عن الرومانس (anti-romance) . إن التسمية تحدد فى المصطلح، وتبدأ أدبيا بعد كل هذا مبالغة سوريل برجر عندما ينتهى دون كيشوت مع العودة إلى اللامعقول فى الرومانس الرعوية. ورغم أن مفهوم «خلق أسطورة» تعبير مفيد إلا أنه مضلل إلى حد ما، إنه تقسيم نقدى بينما مفاهيم الرواية تجريبية. فى مثل هذه التسميات يوجد ما يكشف كوهم – أو كمجرد إسقاط خيالى، ذلك أن الأسطورة بالمعنى القاصر للكلمة ليست نوعاً مختلفاً تماماً عن الرومانسى، وليست جوا أدبياً مغايراً عن الواقعى، (التى تضطرنا إلى إطلاق كلمة «رومانسية» بمعنى الخيالية) (romantique) والعاطفية (romantie) وتدل على المعنيين كليهما، إنها إلى حد ما حالة العقل التى تثير وتشكل هذا النوع الأدبى وذلك الجو النفسى، والتى قد نسميها «الحساسية الرومانسية»، (وبهذا نتجنب ازدواج الصفة).

ويكمن فى أصل الحساسية الرومانسية خيال خصب أو حاد الخصوبة متمن شروط الرواية فى عملية خلق الأسطورة والإحباط. وشخصية إيما ودهاوس عند جين أوستن

أخذت من الرومانسية كل الأفكار المتعلقة بالحب والزواج، ومعرفتها تشمل إدراك أن حقيقة عالمه لا تتطابق مع معناها وأحلامها، لذلك تسمى إيما نفسها «خيالية» (imaginist)، وتعانى شخصية إيما بوفارى عند فلوبير فى شكل أكثر حرجا من نفس حالة الفوضى، التى سماها جولز دى جولتير «البوفارية»، وتعنى: انفصال عن الحقيقة بدرجة كبيرة، حتى تجعل مدام بوفارى قادرة على قبول حالة عجزها ومواءمة نفسها مع الضواحى الريفية الكئيبة التى تعيش فيها.

وببساطة تتحول الحساسية الرومانسية فى أقصى حدودها إلى الجنون والجموح الخيالى – وهى روح دون كيشوت التى تملأ العالم بالأشباح والمقاصل، وتحوله إلى مسرح للمخاطرة، حيث يرى دون كيشوت جيشاً برايات فى كل قطيع غنم، وليس عجيباً إذن أن نجد أن معرفة فايرس ديلدونجو عند ستندال بعد الهزيمة فى معركة و ترلو – نجد أن معرفته مدمرة للحقيقة، حيث ينظر إلى الجيش الفرنسى المتراجع والمكلل بالعار كقطيع من الغنم فقط. ولكن ستندال بعيد عن أن ينتهى من بطله الصغير: إن رد فعل فايرس انتقاد غير ناضج وحكم غير معتدل مثل الوهم، وخطر إلى حد بعيد مثل رومانسية دون كيشوت المغالية.

إن الحساسية التى تخلق الروايات – والتى أرى أن فولستاف قد أدركها من آلام شيرزبورى – **توجه الأسئلة بدلا من صنع أحكام متعارضة.** وفى رواية سرفنتس – فى مشهد ربما كان أكثر المشاهد رمزية – يصرح دون كيشوت بصوت عال: إن مجموعة من طواحين الهواء أشباح. والإجابة المناسبة لمثل هذه الأحكام ليست بالتأكيد المضاد بأن الأشباح مجرد طواحين هواء. إن السؤال الذى طرحه التابع المكره سانكوبانزا: «أىُّ أشباح؟» بهذا السؤال الحاسم يوضح سانكو البرىء الفرق بين الرواية والرومانس.

وفى مقابل دون كيشوت وسانكوبانزا جسَّد سرفانتس – فى إطار إنسانى – لسمات الأدبية والفنية بين عمله وكتب الرومانس التى سخر منها. ويعكس دون كيشوت فى تجسيده للحساسية الرومانسية (التى قد تكون جنونا) – يعكس خلق أسطورة تجعل العالم أكثر شاعرية ومخاطرة، إن سلوكه الساذج وحب استطلاعه مقترن بالبراءة والجهل.

وفى الناحية الأخرى يتحدث سانكو (تابع دون كيشوت) بصوت الشهوة عامة، ويسترجع سيده الشارد إلى الحقيقة. (بينما هو السادج يمكن أن يقدم كثيراً من التصرفات التى هى فى مرتبة تالية عند دون كيشوت، لذلك تصبح طبيعته ودوره مشكلين على نحو متزايد). وهو يذكر أيضا بشخصية الشرير الساذج المألوفة فى الرومانس المعروف، وهو شخص غير محبوب وفاضح وغريزى، يقدم على هذا النحو بكل هذه الأوصاف، أو يبعد عن عالم الرومانس المثالى.

وظيفة هذا النموذج فى قصص الحب الرمزية – كما يرى لويس (C. S. Lewis) - أنه يستخدم «رشوة للسكوت»، ليعطى قارىء الرومانسى شيئاً يضحكه ويمنعه من محاولة التساؤل، وربما لجعل الرؤية الرومانسية نفسها سخرة. بينما كانت بساطة الرومانس غالبا ليست أكثر من شخصية ساذجة أو قاصرة، فإن سانكوبانزا يقرن حكايته بمركز المرحلة، وصوته يبدو كما لو كان بديلا عن الفارس القديم. إن نداءه خشن وحضوره يستدعى فشل مغامرات دون كيشوت غالبا إلى مستوى كبير من السخرية غير الناضجة، ورد فعل بيرون – حيث سخر سرفانتس من الفروسية الأسبانية – إن لم يكن غير دقيق تاريخياً، فإنه يمكن تبريره.

سؤال سانكو «أى أشباح» ليس مثالا هزلياً، لكنه حكم بالنفى على شكاوى وارتباكات دون كيشوت المغالية بالتأكيد. إن سانكو فى مشهد طواحين الهواء لا يكشف حقيقة الموقف بطريقة مباشرة فجة منذ أول لحظة – إنه أكثر براعة من بايرون نفسه فى (رواية) دون جوان، إذ أن تفاديه للرومانس أكثر رسوخا. إن التابع القروى يناقش فرض الرومانس، وهو عبارة سيده العالية الصوت. وبلا وعى منه فإن **سانكو يؤدى دور «الأيرون»** (airon) **أى الساخر، المخيب لآمال نفسه، فى مقابل دون كيشوت «الألزون»** (alazon)**أى.. المغرور، الخادع نفسه.** إن سرفانتس قد أعاد خلق التناقض الكوميدى الأساسى الذى بدأه فرانسيس كورنفورد وقتله بحثا نورث روب فراى، وهو التناقض بين باحث عن الحقيقة بالغ التواضع .. بين دعىّ مغرور.

إن «الأيرون» على أى حال يدافع عن قضيته دفاعاً واعياً. وبينما يصلح سانكو كأيرون حقيقى حين يتقلد الحكم كمحافظ لجزيرة براتريا، فإن سخريته فى مشهد طواحين الهواء لا شعورية تماما. أما سيرفانتس من الناحية الأخرى فيسحر بطريقة واعية: إنه هو الذى يضع السؤال المضىء على لسان سانكو فى النهاية. فسخرية

سرفانتس التى تيلون جو دون كيشوت كلها، أكثر أمثلة السخرية قوة وأصالة وهى التى يناقشها أرسطو فى «محاورة الأخلاق». وعلى غرار «الأيرون» عند أرسطو يقيد سرفانتس الجهل بالمعرفة: فهو يصل إلى الحقيقة بطريق غير مباشر بدلا من الكشف الدرامى، وعلى ذلك فروايته والنوع الذى أرساه هو الطريق إلى الواقعية، كما أشار إلى ذلك هارى ليفن. وهو يبدأ بالهزل والتقليد الساخر، وذلك بتفنيد الوهم من خلال مواجهة الواقع بأشكاله الجادة والهازلة. ولكن حين ندع الكتاب الأول من دون كيشوت ونذهب إلى الكتاب الثانى، أى ندع التقليد العبثى لرومانسية القروسية ونذهب إلى المغامرات الغامضة فى كهف مونتسينو على الحصان السحرى كلافينُو، فإننا نترك الهزل ونذهب إلى السخرية.

ولعلنا نلاحظ نفس خط التقدم هذا فى النثر القصصى للقرن السابع عشر فى فرنسا، إذ ينتقل من عزل سورل وسكارون إلى معالجة مدام دى لافيت الساخرة للموقف الرومانسى فى رواية «أميرة العبيد»، كما أن السياق الذى سارت فيه أعمال جين أوستن من «الحب والصداقة» ومرورا «بدير نورث أنجر» إلى «مانسفيلد بارك» و «إيما» – تمثل نفس هذا التطور. ولعل هذا التطور شىء تلقائى كما يؤكد ذلك دافيد وشبستر فى كتابه: فن الهجاء (The Art of Satir) ، فالشكلان يمثلان نقطتين على خط واحد، فالسخرية (irony) تتضمن تقابلا أكثر براعة بين المظهر والجوهر، وهى شكل من أشكال التناقض أكثر غموضا من الهزل. ومن أجل ذلك كانت **السخرية أنسب لأغراض الرواية كنوع أدبى، حيث تعالج الرواية اكتشاف الذات والتحرر من الوهم** (disenchantment). والسخرية – كما يذكر فلاديميرجان كليفتش فى كتابه «السخرية» – تمكننا من عدم الوقوع فى الوهم لسبب بسيط، وهو أنها تحارب الوهم. إن المتعة التى نحس بها حين نرى «ألزون» يفيق من أوهامه أو من أحلامه هى متعة السخرية: بل إن أبسط أنواع السخرية اللفظية تعتمد على التناقض بين المظهر والحقيقة .

ويبدو أن الرواية إذن شكل قصصى ساخر بالدرجة الأولى، وتأتى فى مركز وسط بين الرومانس غير الساخرة والحكاية الفلسفية، التى هى ساخرة، ولكن بطريقة مختلفة عما فى الرواية غالبا فى كثير من الأحيان. والرواية تتفق مع الرومانس فى التأكيد على المواقف الإنسانية (human situations) أكثر من الأفكار: فالاثنتان كلتاهما تعالجان الواقع التجريبى (experimental reality) أكثر من القضايا النظرية. كما تتفق الرواية

مع الحكاية الفلسفية فى عدم الثقة فى الحساسية الرومانسية والاتجاهات المغرقة فى العاطفية والأسطورية، التى تعطى قصص الرومانس طابعها الساخر والوهمى.

وعلى غرار الحكاية الفلسفية فإن للرواية غرضاً تعليمياً محدداً: فقد كانت السخرية إحدى الحيل عند المتكلم الفيلسوف، وهى حيلة كان المتكلم (rhetor) يميز بها سامعيه: ما بين ذكى متقد الذهن، وساذج بالغ السذاجة. إن بين مجموع السامعين هناك صفوة ذكية تستجيب لسخرية المتكلم، وهى التى تستطيع أن تفهم أن بروتاس يمكن أن يكون أى شىءإلا أن يكون إنساناً شريفاً، وهى التى تستطيع أن تدرك القيم الأخلاقية الكامنة وراء الظاهر.

وبمعنى آخر، ربما كانت الرواية شكلا أقل «شعبية» مما نفترض فى الطالب، وهى أقل شعبية بالتأكيد من حكايات الرومانس وحكايات البلاط والحكايات البرجوازية (bourgeois) والحكايات التاريخية. لقد بقى الرومانس (ولا يزال) حتى بعد ميلاد الرواية وانتصارها النهائى، ببساطة فإن ذلك قد حدث بمواءمة أساليب الرومانس وموضوعها لخيال نظام اجتماعى مختلف. ولقد بقى بعد رومانس البلاط الذى بدأ فى مناقشة المبادىء الأخلاقية الدنيوية للعصور الوسطى المتأخرة، وانتهى فى حكايات جريل المختلفة.

ويعبر الرومانس عن اتجاه أزلى (eternal tendecy)للعقل الإنسانى فى تفكيره بعيدا عن أثر التغير التاريخى. ففى مجتمع (الأنذال) (vilains) - مثل فولستاف وسانكو بانزا – فإن بطلة الرومانس تكون خادمة، والبطل صبى يتيم يبيع الجرائد، ولكن باميلا وهوارشيو ألجر وما يوقظانه فينا من أحاسيس أقرب إلى تقاليد لودين، ويفين.

إن وظيفة الرومانس لم تتغير، وكذلك حدثه – رغم أن مظاهر المكان و نؤامرة قد تغيرت إلى حد كبير. إن الرومانس أدب هروبى (escapist) بالدرجة الأولى، وهو يخاطب عواطف القارئ وخياله، ويدعوه ليضرب فى عالم مسحور من المغامرة المنتصرة – وربما كان النصر هو قتل وحش أو كشف القناع عن شريف فاسد الخلق. ولكن **الرواية تعيد القارىء إلى أرض الواقع بمناقشتها لأساس الرومانس، وكلما كانت العملية أكثر تعقيدا أو براعة، أو تخييبا للآمال،** (كما هو عند ستندال وجيمس وفلوبير) **أصبحت الرواية أقل «شعبية» وقل عدد الجمهور الذى يستمتع بسخرية الروائى.**

لعل ذلك نتيجة لطبيعة السخرية الروائية، وهى مسألة اتجاه عام وتوجيه أخلاقى أكثر منها مسألة أسلوب، فالسخرية فى الحكاية الفلسفية – كما فى كانديد عند فولتير مثلا – سخرية لفظية. ويندر ألا نجد قارئا يستجيب للمقابلة اللفظية والمبالغة والترادف التى تميز هذا الأسلوب، وهذه السخرية تندرج تحت العبارات البلاغية. ولكن سخرية الرواية هى صورة فكرية بالمعنى الواسع. والفرق بينهما قديم قدم «معهد البلاغة». ونموذج كونتيليان للسخرية المطلقة هو حياة سقراط وأسلوبه وطريقة التساؤل الساذج التى يستخدمها سانكوبانزا حين يواجه طواحين الهواء، هى الطريقة التى تقوم عليها السخرية والواقعية فى الرواية.

على أى حال يجب أن نجد فارقا آخر، ومثال فولستاف مفيد هنا أيضا، وفولستاف فى شيرزبورج يؤدى دور «الأيرون» حين يناقش تلك المجردات الوهمية كالشرف، ولكن فولستاف يمثل شخصية «ألزون» الذى هو دعىّ ووريث تقاليد عريقة ترجع إلى الأدب اللاتينى منذ كانت هناك شخصية الهجّاس. وبالمثل من حيث علاقة الرواية بالرومانس – فإن الروايات جميعا ساخرة، لأنها تكرر مناقشة سانكوبانزا للفرض الرومانسى؛ ولكن هناك بعض الروايات أكثر سخرية من الأخرى.

وقد عالج جوستاف كان فى مقال قصير كتبه عن السخرية عند ستندال والسخرية فى الرواية الفرنسية عامة، حيث يقول إن هناك تناقضا واضحا بين التصوير الساخر لمعركة ووترلو فى معاهدة بيرم، والتصوير المبالغ فيه لميدان المعركة فى رواية زولا (La debacl): فإثارة زولا المبالغة تشبه رومانسية هوجو المبهمة أكثر مما تشبه لغة ستندال الموضوعية التهوينية. والحل الذى قدمه «كان» يمثل فرقا بين الرومانسية الساخرة و لرومانسية الغنائية فى المذهب الرومانسى أو المذهب الطبيعى، والمصطلح الأول (الرومانسية الساخرة) يكاد يكون مفهوما، ولكن المصطلح الثانى (الرومانسية الغنائية) يستدعى خاصية جديدة مجهولة لسوء الحظ.

ولعل مصطلحات أخرى تكون أفضل وهى التى استخدمها هارى ليفن ليصف أسلوب ستندال الساخر وأسلوب بلزاك الأكثر رومانسية، وهى «انكماشى» (deflationry) و«تضخمى» (inflationry). ولعل الرومانس يعتمد على فن التضخيم: فعالم الرومانس يجعل كل شاب بطلا، وكل معارض غولا، وكل فتاة قطعة فنية أبدعتها الطبيعة.

ولكن الروايات «انكماشية» بطريقة أو بأخرى: فبلزاك انكماشى أكثر من جورج صاند، وفلوبير أكثر من بلزاك. ونفس التناسب فى الرواية الإنجليزية يتمثل فى وولترسكوت، وديكنز، وجيمس. وليست القضية قضية سياق زمنى فحسب، وإن كانت القائمتان توحيان بأن تاريخ الرواية الحديثة تطور من التضخم إلى الانكماش، ومن الناحية الأخرى فإن الانتقال من الهزل إلى السخرية الذى ظهر منذ دون كيشوت، يمكن أن يكون ركنا آخر لنفس التطور.

فى الفصول الأولى من دون كيشوت يدعو سانكوبانزا سيده إلى الواقع، ولكن فى أثناء تجوالهما خلال أسبانيا فإن خيال السيد يخصب خيال تابعه، حتى أصبح سانكو مثله غارقا فى الوهم، حين كانا يمتطيان الحصان الخشبى كلافينو. أما سير فانتس من الناحية الأخرى فقد أصبح أقل ثرثرة ورغبة فى أن يقول لنا الحقائق، وأكثر حرصاً على دفع قارئيه للوصول إلى الحقيقة بجهودهم. وطريقة سيرفانتس فى الكتاب الثانى من دون كيشوت توحى بالطريقة التى غلبت فى القرن التاسع عشر، حين تصبح الرواية هى الأداة لنقل الواقعية الأدبية. فالسخرية فى روايته والروايات التالية لا تأتى من وجود زوج من «الأيرون والألزون» مثل دون كيشوت وسانكو بانزا، بل من اتجاه الروائى نحو شخصياته والعالم الروائى الذى يخلقه. فبينما **تعكس نشأة الرواية نهضة الطبقة الوسطى وانتشار الأخلاقيات البرجوازية** (كما أشار إلى ذلك إيان وات)، فإن البرجوازى يلقى معالجة ساخرة فى رواية القرن التاسع عشر، ويذكرنا هوميز (M. Homais) بدون كيشوت وسانكوبانزا على السواء. إن اتجاه فلوبير هو الذى يعنينا وليس المركز الاجتماعى أو التكوين الفكرى لهوميز.

إن «الألزون» الأدبى يصنع دعايات لنفسه، إنه كاتب «غنائى» – بتعبير جوستاف كان – بغض النظر عن النوع الأدبى الذى يكتبه: فشخصياته وعالمه انعكاس لأحلام يقظته، وتصوير خيالى للعالم الفوضوى الذى يحيط به. فالروائى «التضخمى» – مثل بلزاك أو زولا – يعالج واقعا مألوفاً لنا جميعا، ولكنه يصوره كأنما هو (الكاتب) فى كابوس. فشخصية فيدوك الحقيقى (عند بلزاك) تصبح شخصية فيترون الشيطانية، وكل شخصيات بلزاك – كما لاحظ بودلير – لها عبقرية وظيفتها ومركزها. وبينما ينقلنا كاتب الرومانس إلى أرض خيالية بعيدة حيث يمكن أن نحقق كل أحلامنا بالمجد، فإن بلزاك يبالغ فى تأكيد واقعيته، وأن «كل شىء حقيقى» ويغلظ الإيمان على ذلك.

وكاتب الرواية «الانكماشى» – أى الأكثر سخرية، يعلن عن عدم مسئوليته ويعتذر عن القصة التى يرويها لنا والطريقة التى يقص بها. وفى خلدى الآن قصص سيرفانتس الأكثر تطوراً التى يضع فيها مسئولية قصته على الراوى (Chronieler) العربى، سيد حامد بينجلى (C.H. Benegli) . وفى خلدى أيضا تواضع ستندال الزائف، وفى خلدى أيضاً رأى أندرية جيد فى شخصيات قصة «مزيفى النقود»، إذ يدعى الهلع من أخلاقيات شخصياته الإيطالية العاطفية ودوافعها، وادعاؤه بأنه تتبع برنارد وأولفييه حيثما أرادا أن يقوداه. وحين يواصل الروائى هذه العملية فإنه يصل إلى ما نظنه عادة غاية الطريقة الواقعية، وكما يفعل فلوبير – فإنه يختفى كلية من رواياته، ويخفى كل حكم أخلاقى صريح. ويدع شخصياته تدافع عن نفسها. وبينما يعى كاتب الرومانس مسئوليته وشخصيته، فإن الروائى الساخر يظل حريصاً غاية الحرص. **إن بطل الرومانس يستطيع أن يفعل ما يشاء فى قصته، أما بطل الرواية فهو دائما مكبوح الجماح.**

ونحن إذ نقبل النظرية التى تقول بأن **الرواية تحاول أن تكون شريحة من الحياة نفسها، وأنها تقدم رجالا «واقعيين» ونساء «واقعيات» فى مواقف «واقعية»**، فلعله من التناقض القول بأن الكلمات الأخيرة فى رواية «وادى الغرور» – «تعالوا يا أطفال لنغلق الصندرق ونرمى الدمى، لأن اللعبة قد انتهت» – تجعل فقط ما هو باطن فى كل رواية ظاهرا. إن الروائى لاعب عرائس (puppet show) والرواية عرض للعرائس، كما أن النهاية الهشة لاتفاقية «معاهدة بيرم»، والحل الكوميدى للمؤامرة فى «توم جونز» ليست سوى أمثلة أكثر وضوحا لموقف مماثل من مواقف الواقعية.

إن ما أرمى إليه – ولست فى حاجة إلى أن أصرح به مباشرة – هو أن وريث سقراط ليس سانكوبانز وإنما سيرفانتس، أى أن الروائى هو «الأيرون» بينما بطله (وهو الإنسان «الخيالى» ممثل الحساسية الرومانسية فى عالم واقعى) هو «الألزون» الذى يعلم بعد كشف أوهامه – أنه ليس بطلا على الإطلاق. وعلى غير ما يتبع الروائى «التضخمى» الذى يهول من شأن شخصياته (إن لم يكن من شأن نفسه)، فإن الروائى «الانكماشى» أو الكاتب لساخر، يبدو كأنه يسمح لشخصياته بأن يهونوا من شأن أنفسهم، لكنه فى الواقع يهون من شأنهم ويعيدهم فى صمت إلى حجمهم الطبيعى.

وإذا ناقشنا الموضوع على ضوء آخر، **فإن الروائى إله (God) أو خالق كونه القصصى، يقوم بملاحظة شخصياته من أعلى، ويتحكم فيهم.** وحين اخترع هارى

«رئيسا للخالدين» فى رواية (Tess of the Urbevilles) فإنه لم يغير طريقة السرد ولا اتجاه الكاتب العام الذى نجده فى رواية «عودة مواطن»، لكنه وعى أم لم يع، قد كشف لنا معنى هذا الاتجاه، وهو حقيقة أن الألوهية الشريرة فى شخصية يوستاسيا هى فى الحقيقة توماس هاردى نفسه. وزولا أيضا كان خالقا فى منحه لشخصيات الرجون والمكاورت إرثهم المخيف، كان فى ذلك مثل إله منتقم يصب اللعنة على أسرة من البشر أكثر من كونه عالماً موضوعياً تجريبياً، يبالى شخصيا بما يبحث – كما كان يدعى.

وأما فلوبير وجويس، فى مقارنتهما للروائى بإله فوق عالمه الذى يخلقه – فإنهما يعطياننا مثالين آخرين – ولكن لا ينبغى أن يبهرنا إصرارهم على فوقية هذا الإله، أكثر مما تبهرنا الدعاوى المماثلة التى ترتبط بالواقعية ككل. **ولعل يد الروائى تكون أكثر خفية من يد الكاتب،الذى يوزع توزيعاً واضحاً العدالة الشعرية (Poetic justice) على شخصياته المختلفة.** إن الروائيين مثلهم كمثل الإله فى قول تولستوى: إنهم يرون الحقيقة ولكنهم ينتظرون. إن «الألزون» يفند غروره بادعاءاته وليس على «لأيرون» إلا أن يدعه يغرق نفسه. وحجتنا هنا هى بسكال نفسه الذى يقول فى معرض حديثه عن آباء الكنيسة: **إن السخرية تليق بالله وحده.** وفى المقال الحادى عشر من «مقالات محلية» كتب بسكال يقول: إن أول ما قاله الله لآدم بعد أن طرده هو وحواء من الجنة كان كلاماً ساخراً: «انظروا لقد أصبح الإنسان واحداً منا». وربما فهم آدم كلام الله على أنه إشارة لمعرفته بالخير والشر، التى اكتسبها بطريقة غير مشروعة، ولكن ثمرة هذه المعرفة كان السقوط إلى الأرض.

وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى الموضوع الأساسى للرواية وهو **المفارقة اساخرة** بين حالة السذاجة (وهى خليط من الجهل والعمى الأخلاقى) وحالة الخبرة. إن بطل الرواية هو آدم آخر طرد من جنة الطفولة والخيال، وهى الجنة التى تمثل وطن لورمانسى. ويلعب الروائى دور الإله الذى ربما لا يكون شريراً أو خيراً (مثل إرادة هاردى)، ولكنه دائماً ساخر.

وكون موقف آدم يثير ضحك الآلهة وأسى البشر، يمكن أن يفسر لم كنت الرواية – برغم ما لها من أساس فى الكوميديا والحيل الكوميدية – تكاد تصير مأساة (tragedy)، **فالسخرية رغم كل شىء تتراوح بين الكوميديا والتراجيديا،** إنها كما قال تومبسون

فى كتابه عن السخرية:«إنها التوازن المرتعش بين المضحك والمبكى». وسبب ذلك كما أوضح فرنسيس كورنفورد هو أن الخطأ المضحك لخداع النفس يعادل الغرور التراجيدى.

إن فولستاف المغرور وعطيل البالغ الثقة فى نفسه، هما نسختان تراجيديتان وكوميديتان لشخصية واحدة، هى الإنسان الذى أعمته ادعاءاته عن رؤية الواقع. وهكذا يمكن أن يكون دون كيشوت رسماً كاريكاتورياً وعند الرومانسيين قديساً شهيداً للخيال.

ويذكر سير أوستن فيفرل عند مريديث – فى اعتماده الساذج على فضائل النظام – بشخصيات موليير المهووسة، أما شخصية سير أوستن – فى النهاية رواية محنة ريتشارد فيفرل – فهى شخصية إنسان قد تسبب غروره فى الجنون والموت والاكتئاب.

وربما كانت نظرية مريديث فى الكوميديا نظرية فى السخرية، مشتملة على روح التراجيديا كإحدى ركائزها، وبالمثل فإن غموض رد فعلنا تجاه شخصيات – إيما بوفارى وكليم بوجريت وفردريك مورو، وأوليف وشانسلر – يتبدى حين نسأل هل هم حمقى مدعون أم أن مأساتهم انعكاس للواقع الإنسانى بكل ما يمكن أن توحى به العبارة من معان مأساوية؟ – إن هذا الغموض سببه الطبيعة الغامضة للطريقة الساخرة وأسلوبها.

وإذا كانت الرواية تبدو لنا أداة بالغة النجاح لخلق صورة واقعية للعالم، فإن ذلك مرجعه إلى أننا نرى فى السخرية الغامضة للرواية الانعكاس الدقيق «للوقائع» (realities)غير الأكيدة فى الحياة الإنسانية. ويعكس عنوان هاردى «السخريات الصغيرة للحياة» ما يمكن أن يكون عليه الإجماع العام، وهو أن الحياة ساخرة، وأن القصص الساخر هو وحده الذى يستطيع أن يعيد تقديم ما فى الحياة من عقد أخلاقية. «الآن نحن لا نرى إلا من وراء زجاج معتم» – وليس أمامنا إلا الكشف عن الحقيقة بطريقة غاية فى الموضوعية والسخرية.

ويستتبع ذلك حينئذ أنه كلما أصبحت الرواية أكثر كوميدية أو أكثر تراجيدية، فإنها تذهب إلى ما وراء السخرية والواقعية، واصلة إلى منطقة جديدة من التعبير القصصى؛ مفتوحةٍ على رؤى أكثر شمولا وأكثر عمقا للعالم. ويبدو هذا متسقا مع تطور الرواية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين. إن السخرية فى القرن التاسع عشر (سواء فى النثر أم فى الشعر)، خَدمْت هدفاً معيناً: لقد كانت رد فعل تجاه مبالغات الرومانسية والإغراق العاطفى بادعاءاته الوهمية «روح الرومانس» فى أكثر مظاهره إغراقا.

قد تغذَّتْ قلوبُنا على أوهام
فغدتْ قاسيةً كالحجـــارة

هذان البيتان للشاعر «يتس» يمكن أن يكونا شعار ردّ الفعل لكتاب فرنسا فى منتصف القرن التاسع عشر مثل فلوبير وبودلير وليكونت دى لسيل، بينما تشبه أقوال معينة لماثيو أرنولد ما قاله معاصروه الفرنسيون. وقد كان رد الفعل فى إنجلترا مبكرا عن ذلك، ويرجع إلى بايرون وبيكوك، بل نجده إلى حد ما عند جين أوستن، ولكنه كان أقل حدة.

ولكن بعد أن استقر الأسلوب الساخر (ironic manner) وقدم ما قدمه من روايات واقعية عظيمة كان مستحيلا أن يختفى. (ولولا بقاء الرومانسية نفسها صوال القرن التاسع عشر، لكان من العجيب أن نجد فى فلوبير وتوين وتورجنيف دروسا وأساليب يمكن أن نراها عند سرفانتس ومدام لافيت وفيلدنج). وحين انتقل فلوبير من القضية الفردية لإيما بوفارى إلى قضية الجيل عند فردريك مورو، فإنه كان يعكس ما يمكن أن تنقله إليه الواقعية من آفاق، لذلك فإن العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر قد تميزت فى الرواية، فإما أن يتجه الكاتب إلى السيكلوجية البحتة ويبحث عن كوامن السخرية فى الحساسية الفردية، أو أن يصبح قدريا (cosmic) بشكل واضح، ويرى الناس جميعا مدعين لا يبصرون، ويرى الحقيقة على أنها من خصائص إله عليم بكل شىء.

وتظل أساليب الرواية الواقعية واهتماماتها تظهر فى روايات بداية القرن العشرين ومنتصفه، تماما كما ظل الرومانس بعد ظهور الرواية، إن فرنسوا مورياك وس.ب.سنو، هما الروائيان الوحيدان اللذان لا يزالان يكتبان بطريقة القرن التاسع عشر. لكن الاهتمام بوجهة النظر عند جيمس ومجرى تيار الشعور عند فرجينيا وولف، والتحليل البارع للوعى واللاوعى عند جيد وبروست، كل ذلك يعكس المتغيرات نحو طبيعة الواقع الذى لم يكن هناك بد من أن يؤثر على الراوية الحديثة. ونحن نربط بين هذا التطور الجديد وبين أعمال برجسون وفرويد، وربما نفيد من السير فريزر فى معرفة معادل لمتغيرات أخرى فى طبيعة الرواية، ومع كتّاب مثل زولا وهاردى فإن **الرواية تتعرض لعملية يمكن تسميتها بعملية «إعادة خلق الأسطورة» (remythification)، وهى عملية رؤية الحياة البشرية على أنها أسطورة وخرافة (Legend)، وذلك للمواءمة مع موضوعات وتأثيرات**

فنية، كان الروائيون الأوائل يرونها خاصة بالشعر وحده. وكان نموذج الروائيين الأول هو أن يبدأوا بالتقليد الساخر للرومانس، وينتهوا واقعيين، فالنموذج الذى يصبح أكثر وضوحا بعد عام ١٩٠٠ هو قلب لنموذج سرفانتس قلباً غريباً: فيبدأ جويس ومان مثلا بالواقعية، وينتهيان بالأسطورة الشعرية.

وكما كانت الواقعية تسخر من الرومانس استدار كتاب الرواية الجديدة ليسخروا من أساليب الروايات الواقعية نفسها. وعبارات بروست الساخرة عن أسلافه من الروائيين، وتصويره الساخر للروائى الواقعى – الذى يجيب على سؤال بشأن بعده البارد عما يخلقه بقوله «إنى ألاحظ!» (J'observe!) – كل ذلك مثال، كتقليد جويس الهزلى للواقعية التصويرية فى فصل «أثاكا» فى رواية «عوليس».

ولستُ أحاول هنا أن أوحى بأنه فى بداية القرن العشرين أتمت الرواية دورة كاملة، فذلك بعيد عن الحقيقة، إن الموضوع الساخر للرواية (وهو يتطابق مع متغيرات معينة فى النظام الاجتماعى والعلم والفلسفة) قد ترك آثاراً لا تُمحى على طبيعة الرواية: فمارسيل عند بروست ينتقل من مرحلة الأسماء إلى مرحلة الأشياء، ويولسيس عند جويس يقيم فى مدينة حديثة، كما أن استخدام جيمس للأسطورة فى حد ذاته استخدام ساخر.

ولكن إذا كنا سنعالج الأشكال المختلفة للرواية من وجهة خصائصها الأساسية، فعلينا الاعتراف بأن الواقعية الساخرة منذ سرفانتس إلى نهاية القرن التاسع عشر، قد أخلت السبيل لأساليب روائية أخرى فى القرن العشرين.

ولعلنا نجد من المحتم أن نظل نستخدم مصطلح «رواية» (novel) للفن القصصى فى القرن العشرين، مثلما كان على الفرنسيين أن يستخدموا كلمة «قصة» (roman) للتعبير عن الرومانس والرواية كليهما، ولكن علينا أن نعترف أن ما نتوقعه ربما كان خاطئا، ولا يقل خطئا عن الحال عندما ننتقل من الرواية الإنجليزية والفرنسية إلى الرواية فى بلاد أخرى فى القرن التاسع عشر نفسه.

فقد كانت الرواية فى وقت من الأوقات هى الشكل الغالب على كل ألوان القصص فى إنجلترا وفرنسا، ولكن لم يكن الحال كذلك فى أمريكا وروسيا مثلا.

إن «الرواية الأمريكية» عبارة نستخدمها دون تمييز تقريبا، إذا كنا سوف نتبع ريتشارد شيس، ونميز بين الرواية الأمريكية والرومانس الأمريكى (فالرومانس كان شكلا أكثر خصوبة وأدق تعبيراً عن الخيال الأمريكى)، فربما نكتشف أننا قد أوضحنا خلطا نقديا مفجعا، وهو خلط هاوثورن فى تقديمه لرواية «بيت الجمالونات السبع».

وبينما كان يوجد تقليد حقيقى للرواية الساخرة فى روسيا (وهو تقليد يمثله جُوجُول وجونكروف وساليتكوف وتورجنيف وتشيكوف، فإن الأعمال العظيمة لديستوفكى وتولستوى تنتمى إلى الأدب الذى يسميه فورستر «فن القصص التنبؤى» (Prophetic Fiction)– ولعلها كانت روايات، ولكنها ليست روايات تنتمى إلى نوع دون كيشوت بالمعنى الحقيقى. وكما يقول فورستر فإن المرء يحتاج إلى نوع مختلف من الأدوات ليفحص مثل هذه القصص، وكذلك الحال فى كثير من الروايات الإنجليزية والفرنسية فى قرننا الحالى. ونظرية برونتيير فى نشأة الأنواع خاطئة، إذ أنها خلطت بين النشأة والتطور، ولكن الأنواع تتغير. وكما نمت الرواية من الرومانس خلال الاتجاه والأسلوب الساخرين، وهو ما نسميه بالواقعية – وكما أن رؤيتنا للواقع قد تغيرت، وكما رسخت قدم الفن القصصى الساخر، الذى صور المفارقة بين المظهر والحقيقة، فإن الرواية قد أصبحت شيئا جديدا على يد الكتاب المعاصرين[١].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» بغداد، ديسمبر (كانون الأول) ١٩٧٦ العدد (٣) السنة (١٢).

موت البطل فى الرواية

رالف فوكس

تقديم: هذه المقالة – تُشكل أحد الفصول الهامة لكتاب «رالف فوكس»، الذى يأخذ أهمية خاصة من زاويتين:

الأولى: إن مؤلفة قد أثر كثيرا على بعض رواد النقد الواقعى فى الوطن العربى، الذين كانو' يركزون على المضمون الاجتماعى للأدب وضرورة إسهامه فى صنع المجتمع والإنسان.

الثانية: هذا الكتاب يعد من البدايات المبكرة التى تمثل وجهة نظر نقدية ماركسية بالنسبة لنقد الرواية. ومن المعروف أن النقد الأيديولوجى كان يعتمد كثيرا على مجال الرواية، باعتبارها من أكثر الأنواع طواعية للحديث عن علاقة الأدب بالمجتمع. وسوف نجد فى هذه المقالة ما يؤكد ذلك.

وما أود الإشارة إليه – أيضا – أن الكتاب لا يزال من الكتب الهامة فى نقد الرواية، ولا أدل على ذلك من هذا الفصل الذى نقدمه منه، حيث يبين أن الروائى الحديث فى تخليه عن خلق شخصية (البطل) – من أجل تصوير الناس العاديين فى ظروف عادية– قد تخلى عن الواقعية، وعن الحياة نفسها، وأن عزل الحياة فى الرواية عن الواقع إنكار للتفاعل بين الشخصيات والعالم الخارجى، مما يؤدى إلى قتل الخلق الفنى بإنكار الشخصية التاريخية للإنسان. ويؤكد أن المهمة الرئيسية للروائى هى إعادة الإنسان إلى المكان الذى ينتمى إليه فى الرواية، وأن يضعه فى صورة كاملة للإنسان المعاصر فى محاولته ليصبح سيّد حياته ومالك مصيره، وأن البطولة يجب أن تعود إلى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية.

ونستطيع القول – بصفة عامة – أن الناقد يلح مؤكدا المبدأ الجمالى – الذى تقوم عليه الرواية، بل الفن القصصى عموما – وهو مبدأ «خلق الشخصية»، ذلك أن الرواية بلا شخصية إنسانية – تصبح نثرًا بلا روح أو ثرثرة بلا جدوى.

ولن أطيل – حتى لا أحول بين القارىء ونص الناقد – وإنما أشير فى النهاية إلى أن هذا الكتاب صدر فى لندن سنى ١٩٣٧ بعنوان:

The novel and the people By: Ralph Fox

والفصل الثامن الذى نترجمه بعنوان: Death of the Hero

* * *

موت البطل فى الرواية

يبدو أنه ابتذال غير ضرورى، حين نؤكد أن الرواية ينبغى أن تهتم أساسا بخلق الشخصية. ومن سوء الحظ، فإن هذا الأمر لا يمثل – فيها عدا الشعور الرسمى – الاهتمام الرئيسى للروائيين المحدثين. فالروايات تهتم اليوم بكل شىء تقريبا عدا الشخصية الإنسانية. وبعض الروائيين مثل السيد هسكلى يهتمون بدائرة المعارف البريطانة، والأشياء الغريبة الخاصة بمعارف الفرد الذاتية، وآخرون مثل د. هـ. لورنس يهتمون بشكل واضح بوصف الحالة النفسية للكاتب، بينما آخرون يشغلون بالمناقشات السياسية مثل معظم أعمال هـ. جـ. ويلز، أو بالنقد الاجتماعى المعتدل مثل مئات الكتب لتوم، وجان، وإملى، وهاردى. (وبالتأكيد فإن التغير الاجتماعى يكون الفكرة الرئيسية للروائى، وقد أنتج بالفعل بعض الروايات العظمى عالميا. والناقد – رغم كونه فوق الجميع، فإن هذا لا يعفيه من واجب جعل الشخصية الإنسانية مركز عمله).

لقد اختفت الشخصية الإنسانية من ا لرواية المعاصرة، واختفى معها «البطل» (hero). **وعملية قتل البطل كان لا مفر منها فى تطور رواية القرن التاسع عشر، بسبب تدهور الواقعية.** إن فلوبير عند كتابته لرواية «مدام بوفارى» كان لا يزال مهتما بشخصية المرأة نفسها بالدرجة الأولى، لذلك فإن طريقته فى الخلق جعلته يمد طاقته كلما استطاع، لرسم صورة كاملة لأقليم نورمان بنفس القدر الذى اهتم فيه بشخصية إيما. ولكن ذى جونكرت كان قد فكر بالفعل فى شروط كتابة الرواية حول خشبة المسرح والمستشفى وبيت الدعارة أكثر من اهتمامه بالبشر. كذلك استمر زولا يواصل الاهتمام فى رواياته بالحرب والمال والدعارة والشرف وأسواق باريس وما إلى ذلك. وكتب أرنولد بنت – التلميذ المخلص للواقعية الفرنسية – رواية ممتازة عن والده وعن شبابه، ومن ثم سيطرت

عليه الرغبة القدرية لكتابة رواية «تاريخ الأسرة»، التى دمرت عمله المبكر بتكملتين، وبالمثل فإنه كتب واحدة من الروايات الجيدة قبل الحرب الإنجليزية حول سيدين عجوزين، تعرف عليهما فى بوتريز، ثم بدأ فى الكتابة حول صاحب جريدة وفندق وبيت دعارة وغير ذلك (وإن لم يختلف فى هذا – بالضرورة عن روائيين آخرين).

وكان فنانو الجون كورتز (The Goncourls)حريصين على ذلك، ولا يزال ممكنا قراءة أعمالهم بشىء من المتعة. وكان زولا يملك حيوية وقدرة على الخلق عبقرية، لذلك فإن رواياته لا تزال مقروءة أيضا بسبب حرارة العاطفة التى فيها. وهناك آلاف من الدراسات «الواقعية» كتبت حول أناس ليسوا فنانين أو رجال عاطفة وعباقرة، ومع ذلك فإنها تقرأ شعبيا إلى اليوم.

إن الروائى الحديث فى تخليه عن خلق الشخصية أو البطل، من أجل مهمة تصوير الناس العاديين فى ظروف عادية، قد تخلى عن الواقعية وعن الحياة نفسها. وهذا حقيقى ليس بشأن الواقعيّين الملتزمين للمدرسة «الموضوعية» فحسب، ولكن بشأن الروائيين من أصحاب التحليل النفسى الذاتى الخالص أيضا.

وبالفعل فإن الأخيرين (أصحاب المدرسة النفسية) يستطيعون أن ينسبوا إلى أنفسهم الفصل فى تفريغ الشخصية من كل معنى، حتى لو كان ذلك فى بعض الأحيان بطريقة رائعة موهوبة، ذلك أن جيمس جويس حريص على تصوير الإنسان العادى، حتى إنه كان يختار أكثر «الرجال» عادية- وهو الرجل الذى يستطيع أن يجده فى مدينة دبلن فى ظروف «عادية»، لدرجة أنه يقدم بطله وهو جالس على مقعد المرحاض.

إن هذا تأثير رفض الإنسانية فى تقاليد الأدب الغربى عامة، وفى الحقيقة فإنه رفض للرؤية العادية التى يعطيها لنا الأدب العالمى ككل، لأن الشرق له إنسانيته أيضا. إن وجهة النظر الحديثة فى قضية الخلق الفنى تقوم على عزل الحياة عن الواقع (reality) من خلال تحطيم الزمان والمنطق الداخلى للأحداث، فيضيع فى النهاية التفاعل المشترك بين الشخصيات والعالم الخارجى، وهذه وجهة نظر تؤدى إلى قتل الخلق الفنى بإنكار الشخصية التاريخية للإنسان. وبالفعل فإن البرجوازية لا تستطيع أن تواصل قبولها للإنسان فى الزمان، وهو يتحرك فى العالم متغيرا به ومغيرا إياه، ذلك الإنسان التاريخى الذى يخلق نفسه دائما – لأن هذا القبول يتضمن إدانة للعالم البرجوازى، واعترافا بالمصير التاريخى للرأسمالية، والقوى العاملة فى المجتمع التى سوف تغيره.

إن البطل فى روايات الفترة العظيمة للقرن التاسع عشر، نجده –فى الغالب– رجلا صغيرا فى صراع مع المجتمع الذى يهزمه أو يقهره فى النهاية، وهذا وحده بطل ستندال، وهو الذى يحتل مكان الصدارة دائما عند بلزاك، كما أنه الشخصية الرئيسية فى كل رواية روسية تقريبا، وتستطيع أن تجده فى الأدب الإنجليزى من بنديتس إلى ريتشارد فيفرل، وأرنست بونتفكس. و «جود» هذا الشاب المتمرد، المثالى، ملتهب العاطفة، الحزين، هو الفرد الذى لا يقدر أن يتلاءم مع المجتمع لذى يرضى بالأنانية عقيدة. ويبدو أن **هذا القرن قد عرف شكلين من الأنانية: شكل مقدس، وآخر مدنس** (profane)، ولم يكن أمام مقدسى الأنانية سوى اليأس والنفاق وتحكيم الإرادة وضياع الإيمان فى النهاية.

هذا البطل الشبابى كان يمثل – بشكل مؤكد – شباب الكاتب نفسه، أو مرحلة من نضاله الشخصى ضد المجتمع الذى لم يتقبل إنسانيته، كما لم يستطع أن يتقبل آراءه فى السعادة الشخصية والملكية وفى العلاقات بين الجنسين. ورسائل فلوبير مفعمة بكراهية شديدة واحتقار للمجتمع البرجوازى الذى يرغم الفنان على التكيف مع كل فكرة من مثله الكريهة غير الجديرة بالاحترام، والمؤسسة على الجهل والمدعمة بأساس صلب من المال. وقد رأى فلوبير وزملاؤه المثقفون – ومن بينهم أفضل مفكرى القرن التاسع عشر وأكثرهم شرفا – أن **أساس كل شر اجتماعى يرجع إلى التعليم الإلزامى وحق الانتخاب العام**، فالأول كان يعنى بالنسبة لديهم تعليما يسير وفق المثل البرجوازية، بينما يرتبط الثانى فى أذهانهم بالاستفتاء العام الذى ثبت أقدام الدكتاتوريه البرجوازية لنابليون الصغير.

ورد الفعل ضد رتابة الحياة فى المجتمع الرأسمالى ووضاعتها – فى القرن التاسع عشر – قد منعت الروائى من فهم رؤية مثيرة من أعظم إنجازات الحياة البشرية فى هذا القرن، ذلك الذى كان ينبغى عليه معرفته، وتجاهله كلية بالطبيعة – وهو الطبقة العاملة (working class)، ذلك أن **الروائى لم يتصل بالعامل، ولم يبحث عنه، كما لو كان مواطنا غريبا أو من سكان عالم غير مفهوم**. وأخيرا بدأ الجهد الجاد الصعب فى اكتشاف هذا العالم بعد كميونة باريس فقط. ويذكر أدموند دى جونكور صراحة، أنه يحس كأنه مخبر بوليس حينما كان يجمع عناصر رواية «الحياة الدنيا (low life).

ولكنه يصرح أنه ربما صورها لأنه رجل أدب «يستهوينى الناس والرعاع إن شئت – كأنهم وطن مجهول لم يكتشف بعد، فيه شيء «مثير» يبحث عنه الرحالة ويتحملون من أجله ألوانا من المعاناة فى أرض بعيدة». وبالنسبة لمعظم الكتاب فإن الطبقة العاملة لا يزال لها مجرد هذا الانجذاب «المثير» بغض النظر عن حقيقة أنه يستحيل خلق شخصية إنسانية من وجهة نظر كهذه. وباستثناء نادر لواحد أو اثنين (مثل مارك راثر فورد على سبيل المثال)، فإن الروائى لم ينجح فى تصوير مقنع لرجال أو نساء من الطبقة العاملة. وبسبب من هذه الصعوبة فى كسر الحاجز بين «الأمتين» (الطبقة البرجوازية والعاملة) فإنه يندر حتى أن يحاول الروائى ذلك.

بيد أن الأكثر وضوحا من ذلك أن هناك نموذجين آخرين للإنسان قد استبعدهما الروائى البرجوازى من الأدب الخيالى، وهذان النموذجان قد لعبا دورا خطيرا فى تاريخ المجتمع البرجوازى وهما: العالم (scientist) والزعيم الرأسمالى (captalistleader) ذلك المليونير الذى يعد حاكم حياتنا الحديثة.

ويعد أرشميدس، وجاليليو، ونيوتن، ولافوازيه، وداروين، وفاراداى، وباستير، وكلارك مكسويل من أشهر علماء العالم، وأربعة منهم إنجليز، بل إن ثلاثة منهم من رجال القرن التاسع عشر، وكان بعضهم صديقا حميما لكل من ساوثى، وكلوريدج، ووردز ويرث، والروائية ماريا إدجورث. وكان يمكن أن يوجد بعض الإنجليز القلائل المهتمين بالكيمائى دكتور جوزيف برسيلى، الذى لم يحصل على مقدمة فى كتاب جيد يترجم له.

ويمكنك أن تبحث عبثاً فى الأعمال الحقيقية للروائيين المجيدين للقرن التاسع عشر، لأن مثل هذه المعرفة تدل على أن وجود العالم يعنى أن الإنسان أكثر أهمية من وجود مرحاض عام، نافع وضرورى، على الرغم من أن المقارنة غير سارة. **إن العالِم والزعيم الرأسمالى، مازال كلاهما بعيدا عن مجال الأدب، حتى فى أيامنا هذه بعد أن عُرف العلم تماما، واحتل المرحاض مكانه المشرِّف فى الأدب، فإنه لا يتحقق معرفة بحق العالِم ليحتل مكانه – على الأقل فى بار مع بغى وممثلة كموضوع للفن – سوى عند كتاب الدرجة الثانية فقط.**

ولا تتخيل أن هذه دعوتى للعالِم ليعترف به كـ «موضوع»، كما اعترف دى جونكورت بالمثلة، وزولا بالسلخانة، وأرنولد بنت بالفندق الفخم. فالعالِم ليس موضوعا، ولكنه نموذج للإنسان الذى يخلق العقل الذى يُوصِّل إلى الفن العظيم، وهو جزء من حياة الإنسان، وليست هناك صورة ممكنة لحياة الإنسان فى العصر الحديث تتجاهله كلية.

ويوجد سببان يُبرران لم كان هذا النوع من البشر – وهو واحد من القوى الخالقة الحقيقية لعصرنا – قد تُجوهل من الروائى؟ السبب الأول أن الروائى نفسه جاهل للعلم، منفصل ومنعزل عن عقيدة الخلق العلمى فى هذا العالم ذى التخصص الضيق والمقسم للعمل، لذا فإن هذا المجال الحى للشخصية الإنسانية يظل كلية كتابا مغلقا بالنسبة للروائى. والسبب الثانى يكمن فى أن ظروف الحياة الاجتماعية تمنع الروائى من اكتشاف الشخصية العلمية، فالعلم واحد من القوى الخلاقة لعالمنا، والتى ماتزال تستعبده وتفسده أيضا، لذلك فإنه ينبغى علينا أن نطلب من أديب واقعى شجاع أن يصور العالِم فى القرن التاسع عشر، ذلك (الأديب) الذى عليه أن يختار – دون خوف – عقيدته بشجاعة، وأن يعرف أضرار هذا التجاهل، كما أن عليه أن يفضح الفساد الاقتصادى، وأن يعرف أضرار هذا التجاهل. وفى أيامنا هذه فإن عليه أكثر من ذلك أن يكون مستعدا ليبين كيف أن المجتمع يوظف العلم لتدمير العلم نفسه (أحيانا).

وقد سبق أن ذكرتُ أن الروائى قد تجاهل نموذجا آخر، لا يقل أهمية خلال هذا القرن فى تطور الشخصية الإنسانية بأى معنى. ففى كل المحاولات الجديرة بالاعتبار خلال القرنين التاسع عشر والعشرين سوف تبحث عبثا عن صورة رجل الأعمال العظيم، ذلك الرجل الذى ينظم بناء طرق المواصلات، والذى يصنع الصلب ويستخرج الماس من أرض أفريقيا، ويشق الترع عبر الطرق الصعبة والصحراء لتصب فى المحيط. وربما كان روائيو القرن التاسع عشر غير واعين بهذا جيدا، وكان الرجل الذى يعد فى مجال الأعمال قبل سنى ١٨٧٠ هو رجل المال (Banker) وقد تعامل معه بلزاك بإخلاص. أما رجل الصناعة (manufacturer) فكان بالفعل رجلا صغيرا، ولم يكن قد حدد لنفسه هو وخطيبته أمر حكم العالم بعد. حقيقة إن هذا الرجل الصناعى الصغير،

أو رجل الأعمال الصغير لم يكونا مجهولين لدى الواقعيين العظام. ولكن الرغبة وحدها حاولت أن تصور أمثال بعض رجال الاقتصاد الكبار، بيد أن الفنان بصفة عامة قد فر بعيدا عن هذا النموذج كما لو كان شيطانا.

إن فنان عصر النهضة لم يجفل من تصوير شخصية الوغد (villain). وكان على شكسبير أن يقول **إن الحياة ناقصة بدون الأوغاد**، وسوف يكون من غير الحق تخيل أن الوغد إنسان سلبى، وأنه لا يملك أى ملامح إيجابية، وأنه لا يزيد عن كونه تجسيدا رمزيا للشر. وفى الحقيقة إن الرأسماليين المحدثين لا يشبهون مغامرى عصر النهضة إلا بطريقة سطحية، فبينما كان الأخير عنيفا ولكن فى الخفاء، أو يتخلى عن العنف والقسوة كلية لوكلائه. وبينما كان أمير عصر النهضة شهوانيا مسرفا بطريقة فجة، كأنه يستكشف الحياة فى الجسد البشرى، فإن الثرى الحديث (modern plutocrat) يميل إلى أكثر الدسائس الخفية، وألاعيبه أقرب إلى أن تكون عروض حماقات.

ولكن هناك رجالا جديرين بالاعتبار بين الأثرياء، فكان رودز شخص محترم مثلما كان كريها، ونورثكليف كان عبقريا بقدر ما كان مجنونا. ولا تستطيع أن تفصل هؤلاء الناس عن كثير من شعر الحياة الحديثة، ومن ضعف الحالة التى جعلت من الممكن لصحيفة حديثة أن تعطينا صورة لملك يموت فى حالة إطلاق القاتل لرصاصته تقريبا، وتضحيات الرجال والنساء الملتهبة من أجل قضايا سامية ترتبط بحياة الأثرياء كذلك.

وهؤلاء لا يجدون لهم مكانا فى الأدب الخيالى رغم كل ذلك، فالكاتب يجفل منهم خوفا من القوى الرهيبة التى ستنطلق غير مبالية فى صحفاته – إذا ما حاول أن يعيد خلق مثل هذه الشخصية فى الفن القصصى؛ لذلك كان من الأفضل الأخذ بعالم سوان الهادىء: الحدائق والصالونات والمحادثات الطويلة والتحليل الرشيق للمشاعر، والارتقاء الأكثر رقيا للجسد والروح. وهذا فى الحقيقة تصوير لعالم الأثرياء – الذين يملكون حياة الأمم، ويتحكمون فى قدر حضارات عظيمة – ولكنه تصوير معزول بطريقة رقيقة، راقية، بعيدة كل البعد عن العالم الذى خلقه سوان من الدوقة ومسيو دى شارلوس، لدرجة أننا نستطيع تجاهل هذا العالم مطمئنين.

وهكذا فإن الملك والوغد، قد توفيا فى روايتنا الحديثة، فلم تعد الشخصية موجودة إلا فى شرائح لا يمكن رؤيتها سوى بالمجهر. وهذه الشرائح البشرية تثير حب استطلاعنا بصورة زائدة دوما، وتكون شيقة أو جميلة، بيد أنها ليست لرجال ونساء أحياء. **إن تحطيم الشخصية بطريقة آلية فى جزء من شعورها، قد قوض بناء الرواية وحطم شخصيتها الملحمية،** فلم يعد الإنسان إرادة فردانية تصارع إرادات وشخصيات أخرى، لذلك يجب أن يتوارى فى هذه الأيام كل صراع وراء الصراعات الاجتماعية الرهيبة التى تهز الحياة الحديثة وتحولها، بينما يختفى هذا الصراع من الرواية، ليحل محله الصراعات الشخصية والعلاقات الجنسية المحرمة أو المناقشة المجردة.

وتنهار النظرة الفلسفية الواحدة التى اعتنقت ببعض النجاح من عصر لنهضة حتى كانط (kant)، من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر، فقد حدث تصدع كامل لأى نظرة عالمية واحدية، حدث انتقاء فلسفى من أشباه الفلسفة المتقسخة عند نيتشه وبرجسون والغموض الجنسى عند فرويد، والمثالية الفردية للمدارس الكانطية الجديدة المتعددة، ثم رفض العقل البشرى فى النهاية لكل ذلك، وهذه فى حد ذاتها انعكاس للآلام البائسة للثورة السياسية المضادة. لقد بدأت حضارتنا بأرشميدس ورابليه ومونتين، وتنتهى بالعودة إلى سمة العصور الوسطى فى التعصب للدم والسلالة مع إبهام دينى وجنسى فى آراء شبلنجر وأوثمان سبان وفرويد وغيرهم، وأول إعلان عظيم لاستقلال الفرد لا يزيد فى عصرنا عن إعلان بموت الفرد باسم قداسة لفردية.

ولا يمكن أن نجد تعبيرا حرا كاملا عن الشخصية الإنسانية فى غياب رؤية عالمية وفهم للحياة، فالرواية لا تستطيع أن تجد حياة جديدة، لأن الإنسان لا يمكن أن يولد من جديد إلا إذا وجدت مثل هذه الرؤية، التى لا يمكن إلا أن تكون رؤية المادية الجدلية (the outlook of dialectiical materialism) التى ستولد فى الفن واقعية اشتراكية جديدة. لقد كتب ماركس وأنجلز فى كتابهما «العائلة المقدسة» الذى يعود إلى سنة ١٨٤٤ ، وذكرا أن الإنسانية اليوم لا معنى لها بغير الاشتراكية. «وإذا كان الإنسان يبنى معرفته وتصوره من عالم الحس ومن تجاربه المحسوسة فإنه يستتبع ذلك ضرورة تنظيم العالم التجريبى، وعليه أن يجرب ما هو إنسانى حقا فيه، وأن يألف معرفة نفسه كائنا إنسانيا. وقد عبرت الاشتراكية الإنجليزية والفرنسية إلى جانب الشيوعية عن هذا التوافق بين الإنسانية والمادية فى دنيا التجربة».

سوف يعترض أكثر من قارىء على هذه المناقشة بحجة أن التعميمات، وكانت مسرفة جدا. ولكن ألا نملك حقا كتابة مبدعة (لخلق الشخصية الإنسانية خلقا خياليا فى صورة سامية) فى رواية «يولسيس» أو طريق «سوان»؟ ألم ينجح ويلز فى كتاباته المبكرة رغم كل إنكاره المتواضع فى خلق الشخصية، وكذلك نفس الأمر بالنسبة للورنس وهسكلى؟

إن شخصية بلوم حقيقة شخصية إنسانية، ولكنه الشخصية الوحيدة فى يولسيس، ولا يملك ديدا لوس حياة بشرية أكثر من مارلو الذى خلقه كونراد. وشخصيات دبلن المتنوعة فى «أوديسا» اليوم، هى ببساطة بقايا معارف الكاتب نفسه، حيث نجد تصويرا جيدا وتحليلا ذكيا، ولكننا لا نجد شخصيات مبتدعة، وبلوم نفسه هل هو صورة للإنسان حقا؟ لعله كان يمثل تسعين فى المائة (٩٠٪) من الإنسان مصورا فوتوغرافيا أكثر منه متخيلا أدبيا، ولكنه ليس بالتأكيد ما يريدنا المؤلف أن نعتقده عنه كإنسان مطلق، يصبح رمزا لكل الرجال المتألمين فى القرن العشرين. إن بورفارد وبورشيه – كروائيين واقعيين – كانا أيضا حريصين على أن يقدما صورة بلوم الفرنسية، وقد أصابهما التوفيق أكثر فى أعادة خلق صورة بطولية «للرجل البسيط» الذى نسمع عنه كثيرا اليوم. ولكن ذلك ليس تماما بالضبط، إن فلوبير لم يعرف شيئا عن الاكتشاف النفسى الحديث عن اللاشعور، بينما عرف جويس ذلك، ولا يسعف المرء فهمه ليقرر أن ذلك ميزة بالنسبة له. إن فلوبير وإن حُرم من اكتشافات فرويد الجديدة، فقد قرأ عى الأقل رابليه واستمتع به، إن لم يكن يملك سوى كراهية الجزويت.

ولا يستطيع بروست – فيما أرى – أن يدَّعى لنفسه نجاحا أكبر من جُويس، حقا إنه كان يفهم الرجال والنساء بصورة أفضل، ولكن هذه الأشباح المنهوكة القوى فى صالونات باريس ليست إلا ظلالا فقط. ويعتقد بعض النقاد أن بروست ليس روائيا، ولكنه كاتب مقال ونموذج جديد لمونتين. وفى هذه بعض الحقيقة إذا تغاضبنا عن المقارنة بمونتين. إن بروست لا يمكن أن يحتل مكانة بين الروائين العظام، لأنه يعتقد أهم ميزة للروائى. إنه لم يخبر الحياة بقوة بدرجة تجعله يستطيع أن يترك الناس (فى الرواية) تعيش حياتها الخاصة كاملة، بحيث تستطيع أن تسأل أى سؤال عنهم وتجد إجبة بالضرورة.

ومع كتّاب مثل ويلز ولورنس وهسكلى سوف نجد مستوى أدنى، وشخصيات مثل كيس وسمتر بولى وغيرهما، لا تزيد عن كونها انعكاسات مثالية لشخصية كاتبها، وما تملكه من إثارة للعطف يأتى من نفس السبيل. إن هسكلى فيما أعتقد يشبه ويلز إلى حد كبير، فله نفس الحماسة للأفكار التى تعطى حيوية للكتابة، والتى لا تستطيع أن تستمدها من الشخصيات بمفردها، وله نفس الاهتمام بالعلم ونفس العجز عن الوصول إلى نتيجة مقنعة لحقائق الحياة الشاقة فى العالم المعاصر. إنه ما كان سيصبح ويلز فى الحقيقة لو أنه ذهب إلى أتون أو إكسفورد بدلا من مدرسة برومللى للنحو وساوث كنجتون.

ونصيب لورنس من الاعتبار كروائى ضئيل، فإنه بعد بدايته الممتازة فى «قوس قزح» ترك كتابةالرواية تماما إلى تلك القصائد الجميلة المبهمة التى كتبها بالنثر، المستمدة من قصصه وحكاياته، حيث لا نجد فيها رجالا ونساء أحياء، وإنما حالات مزاجية بسيطة. وعندما نقارن على سبيل المثال رواية «قوس قزح» بتاليتها المثيرة للأسى «نسء عاشقات» (Women in Love) فمن ذا الذى يصدق أن ما فى الرواية الثانية من مجردات لها أى علاقة على الإطلاق بالشقيقات الملتهبات العاطفة فى الرواية الأولى؟ وإلى أى مدى سوف نجد موضوع الحب والزواج المبكر فى قوس قزح باهتا لا حياة فيه، حين نقارنه بمعالجة تولستوى لنفس الموضوع فى زواج ليفين ويتى. لقد حدث شىء ما بالنسبة للروائى الحديث ليست فيما أظن فى لحظة التنبؤ الفوضوى عن البدائى، ولكنه كان فى الحقيقة الكاتب الذى يتذوق الريف وجمال الأرض الإنجليزية. ولا يستطيع المرء على كل حال أن يتعاطف مع الريف والأرض الإنجليزية، إذا كان عاجزا عن رؤية أن هذه الأرض ليست حرة، وأن التراث الإنجليزى يشوه إلى حد كبير على يد قلة من الجهلة والملاك معدومى الضمير. إن هاردى كان يملك القدرة ليرى ذلك، ولكن لورنس لم يكن يملك ذلك، لذا فرغم أن لورنس كتب لغة أفضل فإن رؤية هاردى للريف الإنجليزى كانت أكثر إثارة للإعجاب.

إن المهمة الرئيسية للروائى الإنجليزى أن يُعيد الإنسان إلى المكان الذى ينتمى إليه فى الرواية، أن يضعه فى صورة كاملة للإنسان، أى يفهم ويعيد خلق كل وجه لشخصية الإنسان المعاصر خلقا خياليا. إن شعور الإنسان ينطلق حرا من الأغلال التى يفرضها عليه المجتمع الرأسمالى، ومن الأفضل أن تستخدم الفرص المدهشة التى توفرها

الحياة الحديثة من خلال نمو الاتصال السريع أرضا وجوا، من خلال السينما واللاسلكى والتليفزيون، ومن خلال إمكانية الحياة فى بيوت انتفى فيها العمل الوضيع، ولكنه لا يستطيع الاستفادة من هذه الأشياء إلا قلة قليلة، هم سادة العالم الرأسمالى الذين يستطيعون أن يستخدموا الابتكارات العديدة للحياة الحديثة، بل فى تدميرها تدميرا كاملا.

إن شعور الإنسان فى الهند والصين والرغبة فى الاستمتاع بالحياة، قد تكون بنفس القدر الذى عليه الإنجليزى والفرنسى وأوسع. وهذا الشعور يجب أن يترجم إلى فعل، إلى جهد مؤثر لخلق عالم جديد، لإيجاد مساحة جديدة للحرية الإنسانية.

وهنا يصبح السؤال: **ما طبيعة الرجال والنساء الذين ينبغى أن تصورهم رواياتنا؟** وكيف ينبغى أن نرى الكائنات فى حركتها، وممن نستلهم المساعدة؟ **إن الواقعية الجديدة** يجب أن تتسلم المهمة من حيث تركتها الواقعية البرجوازية. إن تقدم الانسان ليس فى موقف النقد فقط أو فى حربه البائسة مع المجتمع الذى لا يستطيع أن يتكيف معه كفرد، **ولكن عليها أن تقدم الإنسان فى محاولته ليصبح سيد حياته، ذلك الإنسان المنسجم مع تيار التاريخ والقادر على أن يصبح مالك مصيره. وهذا يعنى أن البطولة ينبغى أن تعود ثانية إلى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية.** ويعطينا هازلت فى سياق مقارنته بين شخصيات شكسبير وتشوسر فهما واضحا للطريقة، التى يصور بها الروائى ذو الرؤية الواقعية الناس (الشخصيات):

«إن شخصيات تشوسر متميزة عن بعضها بوضوح، ولكنها قليلة التباين لدرجة أن وظائفها يمكن أن تكون متماثلة، فهى مستقلة وإن كانت متحدة الشكل. ولا نستطيع أن نأخذ عنها فكرة معينة من البداية إلى النهاية، فهى لا توضع تحت أضواء مختلفة، كما أن سماتها المتوارية لا تظهر فى مواقف جديدة، وتظهر كأنها صور أدبية أو دراسات نفسية بملامحها المتباينة المصورة بصدق وتمسك بالقواعد لا يتخيل، ولكنها تبقى على نفس الاتجاه والجو الثابت. وأما عند شكسبير فالشخصيات تاريخية حقيقية لا تقل صدقا وسلامة، وتقدم وهى تعمل، بينما يظهر أمامنا كل عرق وكل عضلة فيها وهى تؤدى صراعها مع الآخرين، بكل ما يستتبع ذلك من انهيار وتعارض وشدة تنوع من نور وظلال. وإذا كانت شخصيات تشوسر قصصية (narrative)فإن شخصيات شكسبير درامية (dramatic). بينما شخصيات ميلتون ملحمية (epic). إن تشوسر قص علينا حكايته كما رأى، بحيث تصبح القصة قادرة على أن تفى لهدف معين، وبينما كان تشوسر

يجيب عن شخصياته بنفسه، كانت الشخصيات عند شكسبير تتقدم إلى المسرح عارضة كل الأسئلة الممكنة، وكان ينبغى أن تجيب عليها لنفسها. إننا نجد عند تشوسر أساسا ثابتا للشخصية، بينما عند شكسبير بناء وهدم لعناصر الشخصية دائميْن، حيث نجد تخمرا لكل جزئية فى الكتلة باتساقها أو تعارضها المتبادل مع العناصر الأخرى التى تحتك بها. وإلى أن تتم التجربة فنحن لا نعلم النتيجة والتحول الذى سوف تأخذه الشخصية فى ظروفها الجديدة.

هذه الرؤية للشخصية – التى ضاعتْ من الرواية كلية – واحدة مما يجب على الروائى الثورى استعادته، إذ ينبغى عليه ألا يخشى الواقع ويجفل من تصوير الإنسان الكامل. إن مهمته هذه، هى المهمة التى يمرُّ بعيدا عنها الروائيون البرجوازيون، وهى أن يخلق بجهوده الفنية الإنسان النموذجى (the typical man)بطل عصرنا، وبهذه الطريقة يصبح كما قال عنه ستالين «مهندس الروح البشرية»[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» العراقية – بغداد، أغسطس ١٩٧٦ .

الفلسفة والنقد والرواية

بيتر جونز

تقديم: يشكل هذا الفصل الذى نترجمه عن الناقد الإنجليزى «بيترجونز» (Peter Jonnes) المقال الأساسى فى كتابه «الفلسفة والرواية» (Philosophy and the Novel)، حيث يمثل المقال وجهة النظر الفلسفية التى يصدر عنها الناقد فى تحليل بعض الروايات العالمية، ومنهجه فى ذلك التحليل الذى سماه «نظرية التفسير الخلاق»، وحاول من خلاله أن يدرس جوانب الرواية المختلفة باعتبارها نصا أدبيا، تلعب اللغة الدور الأساسى فى تشكيله. ورغم الجهد الذى بذله الكاتب فى كشف كثير من الزوايا التى تضىء دراسة الرواية، فإنه يعود فى النهاية – متواضعا – ليؤكد أن منهجه ليس إلا وجهة نظر فى التعامل مع الأعمال الروائية. ومع هذا نرى أن المقال مازال يحمل أسسا نقدية صائبة لدراسة الرواية ومحاولة التعرف عليها جماليا وفلسفيا فى آن واحد.

بقى استدراك يجب أن ننبه إليه – من منطلق الأمانة العلمية – هو أننا فى الغالب كنا نترجم رأى المؤلف كاملا، وفى بعض الفقرات لجأنا إلى الاختصار والتصرف فى الترجمة، حتى لا نشغل القارئ بأمور ليست أساسية فى فهم النص.

والكتاب الذى نترجم عنه من منشورات جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٥ . والفصل الذى نترجمه بعنوان: Philosophy, Criticism and Novel

* * *

الفلسفة والنقد والرواية

عندما نتعرض لمعالم نظرية التفسير الخلاق بالنسبة للرواية، نلاحظ أن عددا كبيرا من الأعمال الروائية يفسر تفسيرات عدة ومختلفة فى آنٍ واحد . فما السر فى ذلك؟ وماذا نعنى حينما نقول إننا فهمنا رواية؟ ثم أخيرا.. ماذا نتعلم من الرواية؟.

أستطيع أن أدعى أن تفسيرى للروايات يقوم على التفسير المعتمد على الذوق الخلاق (Sense Creative)، ذلك أن مصطلح زاوية (أو.. جانب) (Aspect) الذى استخدم عنوانا جانبيا لهذا الكتاب، يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، على أنه يُراد به النظر إلى الأعمال الروائية من منظور أو جانب محدد. من أجل هذا يمكن وصف الرواية على أنها عمل فلسفى، أو بمعنى آخر أنها يمكن أن تمثل فلسفة ما. وعلى هذا الأساس فإن التفسير المنطقى فى هذه الحالة لا يمكن أن يوصف بأنه مجرد عمل موضوعى.

وإذا كان هناك من يمكن أن يجادل فى هذه الفكرة السابقة، فإنه لابد من الرجوع إلى أعمال معروفة حتى يمكن إقناعهم. إن التفسير الروائى – من وجهة نظرنا – ينصب على العمل المبدع (الرواية).. وعلى ذلك تكون الرواية المرجع الأساسى لتفسيراتنا، لأن الأعمال الروائية المشكلة فى كتب، يجب ألا تحمل على أساس أنها أشياء مادية، وإنما على أنها تحمل رموزا (Symbols) ذات معنى، ولها دلالتها الخاصة بها دون غيرها. وعلى هذا يجب أن نكون قادرين على أن نفرق بين تلك النصوص الأدبية المحملة بالرموز، وبين الأعمال النقدية التى حاولت تفسيرها وفك رموزها.

إن مصطلحات مثل «الرواية» (Novel) أو «التحليل الفلسفى» (Philosophical Treatise) تحدد الفرق بين العمل الإبداعى والعمل التحليلى المفسر له، ومن هنا أعتقد أن الكتاب عندما يُصنف على أنه رواية، يتيح للقارئ قدرا كافيا من الحرية فى نقده وتفسيره وتحليله، وهذه الحرية المتاحة للقارئ الناقد تعد عملا مساويا لعملية الإبداع الأولى، وهذه الحرية المتاحة للناقد مظهر من مظاهر تصور العمل الأدبى ذاته، ويمكن استخدامها بغير شروط لنقد العمل الروائى وتفسيره.

إن الكتاب المبدعين يؤلفون الروايات، والنقاد يفسرون وينقدون هذه الأعمال الروائية، من هنا فإن ما سبق – من فصول الكتاب – يوضح أن طريقتى فى التعامل مع الروايات هى النظر إلى تلك الأعمال من وجهة نظر خاصة ومحددة، تعنى بأهم الأشياء لتى يجب أن يهتم بها الناقد، فالتحليل عملية تذوق للعمل المنقود، وهذا يتم عن طريق وضع التأكيدات اللازمة ورسم العلاقات بين أجزاء العمل الأدبى. إن الجمل والعبارات التى تتضمنها لها معان فلسفية، لأن العبارة اللغوية يكون لها دلالتها وأهميتها لدى الناقد المتفلسف بشكل مختلف عما هى عليه لدى القارئ العادى، إذ أنها قد تعنى عند هذا شيئا، وتعنى عند الآخر فى نفس الوقت شيئا مختلفا عن المعنى الأول.

وسوف أحاول أن أوضح الفرق بين المعنى اللغوى (Linguistic Meaning) للجملة، والطرق المختلفة التى يمكن أن تأخذها الجملة، لأن الموضوع ذو أهمية بالغة فى هذا المجال، لأن قواعد الدلالة (Semantic) والتركيب (Syntactic)، تؤكد أن الجمل لا تحمل معنى محددا بعينه، وإنما تتحدد المعانى فى ضوء السياق، حيث نتعرف من خلال ذلك على ما تهدف إليه. إن فهم تعبير ما يتوقف على فهم الظروف الاجتماعية واللغوية التى حدث فيها ذلك التعبير. إذاً فهمُ تعبير لغوى ما يتوقف على فهم تلك الكلمات التى عبر بهذا الشخص المتكلم من ناحية، ومن ناحية أخرى معرفة الظروف المحيطة بذلك الشخص المتكلم مثل: ماذا كان يفعل فى لحظة الكلام؟ وماذا كان يريد أن يعبر عنه فى مثل تلك الظروف الاجتماعية التى حدث فيها التعبير؟ لأن فهم هذه الأمور يساعد على فهم المراد من التعبير اللغوى المحدد. فمثلا عندما يصيح شخص بكلمة «الذئب» (Wolf)، فإن هذا الصياح يمكن أن يكون مجرد خداع من الصائح، كما يمكن أن تكون كلمة جادة يعنى صاحبها ما يقول، هذا بينما يظل معنى الكلمة فى الحالين واحدا. من أجل هذا كان لابد أن نفرق بين ماذا يقصد المتكلم.. وبين ما تعنى كلماته فى حد ذاتها؟ وحتى لا نشك فى قصد الكاتب يجب أن نقرر ماذا يعنى الكاتب بما كتب، ذلك أن الكلام يجب أن يكون مطابقا لمقتضى الحال، كما أن الكلام يختلف فى المحادثات العادية التى تجرىبين الناس فى حياتهم اليومية عنه فى تلك الحياة المتخيلة فى الكتب الأدبية، فالأشياء التى تبدو مألوفة فى الحياة قد تصبح ذات أهمية قصوى فى النصوص الأدبية.

إن الروايات – باعتبارها إنتاجا أدبيا – تحتاج إلى فهم محدد، وعلى هذا يكون الأديب مسئولا عن كل ما فعل (فى الرواية) حتى يصل القارئ إلى هذا الفهم. لكن القضية الأساسية الموجهة إلى الناقد هى: **كيف يمكن تناول العمل الروائى المعطى؟** وهذا الذى نفعله إقرار ببعض ما قد أُنجز. إن النقد أو التفسير (Interpretation)، يدور حول الاهتمام بالناحية الأولية فى الإجابة عن السؤال التاريخى، وهو كيف استطاع الكاتب أن يصور بالفعل معنى عمله الفنى فى ضوء السياق الذى ارتضاه لنفسه، أو أن يهتم أكثر بمعنى النص مقارنا بما سبقه من أعمال أخرى.

ويمكن أن يكون هناك اعتباران يمثلان رؤية التشكيل (Former Approach) : أولهما هل الأحداث – بصفة عامة – يمكن أن تُرى كأحداث فقط فى إطار الظروف

والخلفية التى يحملها العمل الفنى،لأن الأعمال الفنية (الروائية) قد تكون فى الأساس انعكاسا لبعض الظروف، أى أن الأحداث أيضا يمكن أن تكون صدى لمثل هذه الخلفية (Back-ground). ثانى هذه الاعتبارات هو: هل الجمل التى صاغ فيها المؤلف تلك الأحداث تحمل المعنى العادى فقط فى الظروف العادية، لأن نقرة معاصرة (Contemporary View Point) للتعبير اللغوى، قد تجد فيه تعبيرا عن معنى اللغوى العام، كما قد تجد فيه معنى آخر خاصا. وسوف يتضح فيما بعد كيف أن هاتين النقطتين تتعلقان بتساؤل عما يمكن عمله مع النص الآن؟. وعلى العموم ليس هناك حدود فاصلة بين ما يسمى بالاتجاه التاريخى فى التفسير النقدى للأدب والاتجاه غير التاريخى، فلكى يفهم نص أدبى لابد من استخدام بعض المعارف التاريخية حتى لو كان ذلك بطريقة ذات ارتباط غير وثيق، ومن ناحية أخرى فإن فهم أى تعبير أدبى يقتضى تقصّى الظروف أو العوامل المؤثرة فى ذلك التعبير، فهى تساعد على فهم المعنى وتأكيده وإقراره. إن الهدف من النص وسياقه يحكمان المجال التاريخى الذى يود القارئ أن يضع فيه ذلك النص، والسياق هنا يجب أن يتضمن المعلومات التى تجعل ذلك النص يصنف على أساس أنه نص روائى، يصور الدور الذى تلعبه هذه الشخصيات فى طبيعة حياتها، بعبارة أخرى فإن النقاد التاريخيين يهتمون بتتبع الخطوط التى يمكن من خلالها تفسير العمل الفنى بطريقة، تفسير الماضى وتجعله فى نفس الوقت صالحا لتفسير الحاضر.

إن النص الأدبى المنشور منفصل عن صاحبه، كما أنه منفصل عن قارئه، فلا يستطيع كاتب أن يسيطر من خلال النص على قارئه بأن يجعله يفهم شيئا محددا من خلال السياق، بل تظل كثير من تأثيراته غير مرئية وغير مرغوب فيها. ولكن الروائيين عادة يحاولون – كغيرهم من المرشدين – أن يلفتوا النظر إلى أشياء قد تبدو لهم من الضرورة بمكان. لكن معنى النص لا يطفو على سطحه، كما ينبغى أن يكون، والقارئ – على هذا – لا يود أن يعرف أوليات الكاتب أو تفسيراته القريبة، ويفضل عليها الغوص إلى أعماق العمل الأدبى، بمعنى أنه يرفض المعنى الظاهر، ويبحث عما تحت القشرة وعن الأساس الذى يحمله وجهة نظر تاريخية وهدفا غير واضح. **والقارىء فى هذه الحالة يجب أن يفسر العمل الأدبى فى ضوء الممكن والمحتمل.** ولا ينبغى أن تكون تلك الممكنات والمحتملات نابعة من رغباته الخاصة وآرائه الشخصية. هذا هو

الأساس الذى يمكن للناقد أن يعامل به الرواية بما يمتلك من حساسية من غير أن تكون له أغراض عملية وراء هذا التفسير يريد أن يحققها. وهذا ما يجعل الفرق ظاهرا بين النظر إلى النص الروائى كنص قائم بذاته والنظر إليه من خلال مؤلفه، لأن الناقد يُخدع أو يُضلل كثيرا عندما ينظر إلى العمل مجردا، وعلى هذا فإن الكاتب يجب ألا يحاسب على شخصيته المحافظة مثلا.. إلا إذا فهمنا دورها فى السياق العام للنص.

ومهما يكن من أمر فإنه يمكن بقليل من الحساسية أن نتساءل عن معنى كل جملة، وعما إذا كانت تعكس وجهة نظر تاريخية أم لا؟ كما يمكن أن نتساءل عن تلك الأوصاف والتيارات العامة إذا احتاج الناقد إلى تأكيد موقف معين، حتى لا يصبح الخروج عن تلك الدائرة مستحيلا:

إن عملية تحديد الهدف لدى الناقد – إذن – تمثل حالة من القدرة (Intelligibility) على فهم النص. غير أن قدرة الإنسان على الإحساس والتأثير بما يقرأ، تنعكس من خلال إمكانيته كمستخدم للغة ومدى سيطرته على هذا الاستخدام، فليس كل قارئ قادرا على أن ينجح فى اكتساب هذه المقدرة. غير أن هناك ضرورة للربط بين القدرة على استخدام اللغة ومحاولة تأكيد معنى الاستخدامات التى تقابل ذلك الشخص. **فالناقد يختلف عن القارىء العادى فى الدرجة، حيث يتبدى ذلك الفرق فى استيعابه للنص بصورة أكثر فهما.**

إن وجهة النظر التى يتبناها كل ناقد فى تحليل النص عموما، هى التى توضح الفوارق بين النقاد أنفسهم. وإذا ما نظرنا إلى إمكانية وجود وجهات نظر متعددة أصبحنا أكثر اعتقادا بأن **تفسير عمل ما لا يمثل القول الفصل أو الحد النهائى فى تفسير ذلك العمل**، وهذا هو السرّ وراء عمليات التفسير المستمرة والتحليلات المتجددة لأعمال سبق تفسيرها وتحليلها، فالفوارق الزمنية بين القراء تتكيف بتلك العوامل الاجتماعية والتاريخية، التى تحدث أنماطا جديدة من التفسير، كما أن الترجمات تفتح أبوابا جديدة للفهم، ينتج عنها تأثّر بالثقافات واللغات والمضامين المترجمة. كما أن الترجمة التى تمت من قرن سابق مثلا تختلف عما يتم ترجمته اليوم، نتيجة لهذا يختلف التحليل والتفسير لذلك النص، لأن الواقع الحاضر سوف يترك أثره فى الترجمة، وبالتالى ستكون ترجمة تقود لفهم معاصر، وإن اختلف ذلك بعض الشىء مع ما هو كائن فى النص.

وإذا كنا نتحدث عن معنى النص الذى قرأناه مُسبقا، فإن هذا يعنى أننا نتحدث عن شيء خلقناه – ولو جزئيا – بأنفسنا.

إننا لا نستطيع فى الأدب أن نقول كل شيء عن النص الذى يتمثل فى طبيعة مادة السرد أو الوصف، أو فى العبارات وإعادة البناء الشكلى للمواقف أو الأحداث، وهذا كله قد يحدث بعد أن نكون قد بعدنا كثيرا عن النص الأصلى.

وينبغى ألا تأخذنا الدهشة إذا عرفنا أن كثيرا من الروايات قد فُسرتْ تفسيرات مختلفة على مر الزمان، إنما يجب أن تأخذنا الدهشة – بحق – إذا ما تشابهتْ هذه التفسيرات التى جاءت فى أزمان متباعدة، رغم أن النص الذى يمثل المادة المشتركة للقدماء والمحدثين واحد. والتفسيرات الجديدة للنص تظهر لأسباب لا يمكن حصرها.. ربما يكون منها السأم والملل من القديم. وعلى العموم فنحن **لا نعيد قراءة الأعمال الكبرى بهدف الوصول إلى نفس التفسيرات القديمة أو السابقة، وإنما نحن نعيد قراءة هذه الأعمال من أجل الحصول على تلك التفسيرات الجديدة**، ويجب ألا يغيب عنا أن خبرات ومعارف ورغبات جديدة تضاف إلى الأعمال السابقة بما فيها خبراتنا، وكل هذه عوامل مؤثرة فى هذا المجال. ويمكن لأى إنسان أن يعيد تفسير أى عمل أدبى، فنحن نكون دائما متيقظين أو مشدودين نحو الأجيال الجديدة، لهذا يمكن أن تعد مثل هذه الروايات التى تعرضنا لها بالتفسير أعمالا عفى عليها الزمان، لكن العودة إليها تمثل عند القارئ نوعا من إعادة النظر أو المراجعة لتلك الأعمال فى ضوء اختلاف الظروف، وهو أمر له – على العموم – فائدته من عدة نواح

وأعتقد أن واحدا من وجوه التفسير الفنى الذى لا يستطيع إنسان أن يشك فى أهميته الضرورية لتفسير أعمال جورج إليوت أو ديستويوفسكى أو تولستوى هو التفسير النفسى القائم على المنهج الفرويدى لأعمال أولئك الكتاب، التى يشعر البعض تجاهها أنها قد أصبحت مجالا لهذه التفسيرات النفسية. وقد يكون هناك مجال للنقاش حول هذه النقطة إذا ظهر أن النظرية الفرويدية غير صحيحة فى أساسها. كما نكون على حق فى رفض التفسيرات المسيحية (أو.. المتشددة) إذا صح أن المزاعم المسيحية نفسها صحيحة، غير أن هناك صعوبات جمة فى إثبات أن النظرية الفرويدية أو المزاعم المسيحية غير صحيحتين. ورغم ذلك فإن الأخذ بالمنهج الفرويدى، الذى لا يرتبط بالعمية النقدية ارتباطا عضويا، قد يؤدى إلى الاهتمام بالجانب التاريخى بصورة أوضح من غيرها.

إن نظريتى فى التفسير الخلاق (Creative Interpretation) تساعد على توضيح أن هناك أعمالا أدبية قديمة مات أصحابها، لكنها ما زالت حية فى ذمة تاريخ الفن، وأننا نحس بأننا أقل حرية فى تناول هذه الأعمال بمثل الحرية التى نجدها فى تناول أعمال المعاصرين، حيث ندرك – عموما – الإطار الاجتماعى والسياق الفكرى اللذين أبدعت فيهما تلك الأعمال المعاصرة. لهذه الاعتبارات وغيرها نلاحظ أن عددا من القراء والنقاد يعاملون هذه المؤلفات القديمة على أساس أنها أعمال فنية فقط، فى الوقت الذى يتطرق فيه إلى الأعمال المعاصرة على أساس أنها جزء من ألوان التعبير اليومى؛ من هنا نجد لدينا نوعين من الأدب.. أو أننا ننظر إلى الأدب من خلال مستويين أو أمرين مختلفين:

أحدهما معاصر: وهو ما نجد أنفسنا مقيدى الحرية فى تحليله وتفسيره ونقده.

آخر قديم: وهو ما نجد قدرا من الحرية فى تحليله ونقده، وهو بالتالى يواجهنا بكثير من الصعوبات، إذا لم نعتمد على تحمل مسئوليات حرية تفسيره.

وهنا تظهر مدى الفائدة التى نُحققها من الأعمال النقدية القائمة على منهج التفسير الخلاق – الذى ندعو له، حيث نجد كثيرا من الخبرات بصورة لم تكن متوفرة فى النصوص ذاتها. وقد نجد من يعارض هذا الرأى، لكن القارىء فى الواقع يواجه تحديات فى فهم النص، فى الوقت الذى يمكن أن يفصل فيه العمل النقدى.. كما أشرنا من قبل.

إن التفسير الخلاق – كما أوضحته – لا يعكس وجهة نظر موضوعية (Subjective) واحدة، إذ يحتمل النص عدة وجهات نظر، وقد يكون بعضها أهمل من قبل. ورغم عدم وجود حدود معينة لعملية تحليل النص – إلا الاعتماد على ما تأسس من تقاليد – فإنه يمكن الوصول إلى ما يمكن تسميته بالاحتمال الغالب (Reasoned Dismissal)، الذى يعتمد على التحليل والتعليل.

وبما أن العلاقة بين النص الأدبى والنقد التفسيرى ليست علاقة علة بمعلول، أو بمعنى آخر إنها علاقة لا تقوم على الحتمية، وإنما تقوم على الاحتمال، من هنا فالأحكام ليست نهائية، وما يزال الجدل والحوار حول الأعمال الأدبية يلعب دوراً من وقت

لآخر. إن هناك فرقا بين الأحكام التى تتضمنها الأعمال النقدية التحليلية، والأحكام التى تكون مجرد انطباعات شخصية، ومع هذا الفارق بين النوعين من النقد فإن **النقد التفسيرى يعتمد أساسا على معايشة النص**، لدرجة الألفة والتمحيص الدقيق اللذين لا نصل إلى تفسير للرواية بدونهما. وعلى كل حال فهناك علاقة – أو ربما أكثر من علاقة – بين الناقد والعمل الفنى، وعلى هذا فالناقد قد يشعر بفائدة عظيمة ويمثل شيئا ضروريا لا غنى عنه. ورغم أن الخلاف الحاد بين النقاد يكون نادرا، فإنه من المحتمل حدوثه، وهو فى هذه الحالة يكون خلافا بين مجموعات من النقاد ينتمون إلى وجهات نظر مختلفة.

ونحن هنا لا نحترم وجهة النظر النقدية لمجرد أنها وجهة نظر قائمة على حرية الاختيار، وإنما نحترم العمل بمدى ارتباطه بالنص الأدبى، إلا أن هذا الإرتباط لا يمنع الآخرين من الانتفاع بسلامة هذا التحليل أو عدم الانتفاع به، حيث يمكن فى هذه الحالة أن نفرق بين النص الأدبى وبين ما قام حوله من تراث نقدى. ونظريتى النقدية تسمح بهذه التفرقة، فحين نتحدث عن العمل فنحن نتحدث إذاً عن شيء مختلف عن النص الأدبى، على أساس أن **النقاد أنفسهم يتحدثون عن نص واحد بطرق مختلفة**، فالنقد بالضرورة يعكس وجهة نظر معينة تقوم على مبدأ اختيار نقاط أو مبادئ محددة تقوم على بعض الأولويات، التى جاءتْ عن طريق النقد نفسه، بمعنى أنه هو الذى حددها وخلقها.

بناء على هذا كيف يمكن القول بأننا نتعلم من نص معين؟ إن الإجابة على هذا توضح أن تفسيرنا للنص الأدبى إنما يقوم على الخبرة والمعرفة وفهم السياق والرغبة فى التحليل الذى يعتمد على واقع نعيشه؛ من هنا قد يكون تفسيرنا للنص فيه تعديل لمعتقداتنا أو تغيير لأفكارنا. بناء على مجرد هذا الاحتمال نكون قد تعلمنا شيئا من ذلك النص، رغم أننا نحن الذين استخرجنا هذه الدلالات الجديدة بأنفسنا، وأن الكاتب هو الذى وضع المادة الخام لهذه الدلالات المستنبطة أو الأفكار للمستخرجة. ويمكن فهم طريقتى فى نقد الرواية عندما أختار بعض العناصر من النص كى أفسره بها، لذلك يمكن أن نعد النص بهذه الطريقة، كما لو كان موضحا للعوامل المختلفة التى تعوق القدرة الإنسانية.

وقد كُنت على حذر من عدم توضيح التشابه بين نظريتى فى تفسير الروايات، ومفهوم التفسير الذى يمكن تطبيقه فى أشكال الفن الأخرى – مع استثناء لتماثل ظاهرى فى الأداء الموسيقى. غير أن هناك ملاحظة أبداها عازف البيانو ألفرد برندل تستحق الذكر لأنها يمكن أن تطبق أيضا فى **التفسير الأدبى**، فقد صرح بأنه يعتبر دوره كممثل يجب أن يحتوى على ثلاثة جوانب، فهو: مثل **كاتب المتحف** فى حاجة إلى أن يرسخ وجود النص ويثبت الاعتراف به، ومثل المحامى الذى يجب عليه أن يبذل قصارى جهده من أجل توضيح القيم الأخلاقية دفاعا عن موكله، ومثل **القابلة** عليه أن يساعد المولود الجديد رغم أنه فعل مثل ذلك مرات عدة.. هذه الأمور الثلاثة أيضا يجب أن تتوفر فى الناقد.

* * *

فهم الرواية :

إن تحليل الأدب يقوم على توضيح قيمة النص والهدف منه، وهذه القيمة تمكن القارىء من البحث عن تماسك من نوع ما فى النص المراد تفسيره، يوضح أهميته ويظهر قيمته. وقد أكدت على ضرورة توضيح الهدف من النص أو الاحتمالات الممكنة فيه، لأن التأكيد على الهدف من النص يتضمن أيضا بيان الاستخدامات اللغوية فى الوقت نفسه، وعلى هذا يمكن القول بأن المعانى التى يُخرج بها من النص توضح معناه الفعلى أو المحتمل، وعلى هذا يكون الدور الهام للناقد هو أن يحدد تلك الأهداف المحتملة للنص، وطبيعة الأمور التى يدل عليها فى ضوء **نظرية الاحتمال**، وإذا كانت عملية الاحتمال هذه تقوم على تفسير النص بشكل ما، فيمكننا القول بأن قيمة النص تتجلى فى الوظيفة التى نحددها لنقدنا له. إن الأسى على عدم فهم القارئ لقيمة النص، ترجع إلى عدم القدرة على معرفته وكشف أسراره بطريقة تسمح للمرء بأن يخلق جوا من التوافق فى النص. وأقى أسفا من ذلك أن القارىء حين لا يفهم النص فإن ذلك يعود إلى فشله فى معرفة كيفية التعامل معه، وأرى أن تصنيف نص ما، على أساس أنه عمل أدبى يتطلب قدرا من الحرية فى تفسيره، ذلك أن فهم القارىء للنص – بتفسيرات متنوعة – عادة ما يكون غير كامل منطقيا، لأن النص لا يقبل أكثر من وجهة نظر إلا بشروط وجود خلفية مناسبة.

إن الطريقة التى توضح وجهة النظر تجاه نص ما، هى التى تكشف عن مدى الفهم له، وإذا أراد ناقد أن يوضح طريقة تناوله للروايات – كما أوضحت – فإن هذه الطريقة فى التناول تتضمن طريقة استخدامه للمنهج، إذ ليس كل تفسير يتضمن منهجا، كما أنه ليست كل معانى الفهم تشير إلى نوع التفسير الذى ذكرته، ومن المهم أن نترك مدى تنوع القيم الجمالية فى علاقتها بالعمل الأدبى المعطى، والتى تعد مفاتيح أساسية لفهم النص. إن الموضوع المفهوم يحدد – بصفة عامة – المعانى الممكنة لفهمه. بمعنى أن تفسير شيء فى النص يمكن أن يرمز له بحرف (X)، يعتمد على فهم (X) هذه فى حد ذاتها. وهذا النسق من التناظر يمنحنا قدرا من الأمان فى التحليل. وسوف أبدأ فى شرح بعض الأمور الخاصة بالرواية.

إن فهم الشخصية الروائية لا يعنى بالضرورة الحكم على تصرفاتها مترتبة على أفعال تؤدى إلى أهداف محددة، ولكن ملاحظة أهداف تلك الأفعال أو الغرض منها، وربما النظر إلى خلفياتها يوضح مدى ملاءمتها لسياق النص. ولكى نفهم أى شخص (فى الرواية) لابد أن نعرف كيف يستجيب الإنسان العادى أو يتفاعل مع ظروف مشابهة، فيجب أن نعرف طريقته فى المبادرة مع الأحداث وكيفية الإستجابة لها؛ أى أن نعرف ما هو **فعل الشخصية.. وما رد فعلها إزاء الأحداث**، حتى لا تكون هناك مفاجآت لما هو غير متوقع منها فى أمثال هذه المواقف. ورغم أن فهم الشخصية يتضمن التعاطف معها، لكن هذا التعاطف لا يجعلنا نقع فى حبها. كما لا يتضمن فهم الشخصية معرفة مدى قدرتها على التحكم فى رد الفعل، وهو ما يفرق بين الناس إزاء الأحداث.

كذلك فإن فهم الشخصية من ناحية أخرى يعتمد بالضرورة على: معرفة هويتها القومية التى تنبىء عن وعيها الخاص المنعكس على الشخصيات الأخرى، كما يعتمد الفهم للشخصية على معرفة تناسق الحدث فى اتجاه مخطط وموجه نحو نهاية محددة.

إن فهم رواية يعنى أنها عمل له هدف، أنتجته عبقرية إنسانية، وهذا يؤدى إلى ضرورة الوعى بالمفاهيم (Conscepts) التى نتحدث عنها من خلال هذا العمل. بالإضافة إلى ذلك فإن الروائى يستخدم لغة تفتح مجالات التحليل النقدى الذى يقودنا إلى فهم الرواية.

وهذا ليس شيئا سهلا، لأن بعض الروائيين يجعلون مغزى الرواية معقدا، ويقدمون النص بلغة تعتمد على الإيهام والغموض، أكثر مما تميل إلى البساطة والسهولة، وهذا ما يجعل تلك الأعمال تتحمل إعادة النظر فيها من وقت لآخر تحت أضواء جديدة.

إن فهم الرواية لا يعنى فهم الشخصية فحسب، بل يمتد أيضا لفهم الحوار الذى يتوقف بدوره أيضا على فهم اللغة، فاللغة مسألة حيوية لفهم الرواية، لأن ما قاله الكاتب مطابق دائما لما أراد أن يقول، وعلى هذا فإن الإصغاء الجيد للغة الحوار، بالإضافة إلى مراقبة أفعال الشخصية، يمكننا من الفهم الصحيح لأهداف الرواية، وبالتالى لمعناها وفلسفتها.

حقيقة أخرى تتصل بفهم الرواية هى أن العمل الأدبى – كما ذكرت – يكسب معانى متعددة ومتجددة كلما تعرض له أكثر من ناقد، أو كلما مر عليه الزمن. يظهر هذا بشكل واضح عندما نسأل أحد الكتاب المعاصرين عن رأيه فى تفسير أحد أعماله، فسوف نجده مثلا يوافق أو يخالف.. وفى هذه الحالة سيكون رأيه رأيا نقديا، ولن يكون رأيه رأى الأديب الذى يصر على أن عمله الفنى يحمل معنى واحدا، ويكون هذا مخالفا لحقيقة أن عمله يختلف معناه من قارىء إلى آخر.

وخلاصة الأمر: إنه لا يمكن وضع قواعد نهائية، وبالتالى فليس هناك اكتشاف أخير فى تفسير الأدب، ولكى ننصف عملا ما، فلابد من شىء من الحرية فى تفسيره. وهناك عدة تفصيلات يمكن بها التعرف على العمل الفنى وتفسيره مثل: مذهب الكاتب وآرائه، ونوع التكنيك الذى يستخدمه، والأسلوب الذى يتبعه، والتقاليد الأدبية السائدة عنده، والحالة الناجمة عن التفاعل بين مختلف الظروف المحيطة به... إلى غير ذلك.

إن مجرد وصفنا لنص بأنه عمل روائى، يستدعى كل ماسبق الحديث عنه، أو أنه يحمل جميع هذه المظاهر، لذلك لم أركز على عملية مناقشة هذه الأمور كلها، فمن الضرورى تذكر أن مضمون العمل الفنى غير ثابت أو مستقر على حالة واحدة، وبالتالى فإن جميع الأفكار والآراء التى يحتويها النص عرضة لهذا التغيير المستمر فى التفسير، وعلى هذا يصبح من الصعوبة بمكان أن تدعى نظرية ما أنها كفيلة بحل هذه المشكلات الجمالية على طول الوقت، وإنْ نجحتْ فى ذلك لبعض الوقت. كما أنه ليس فى مقدرة هذه النظرية أن تحل هذه المشكلات الجمالية فى أى وقت، لأنها مشكلات تعكس مستويات مختلفة ناجمة عن تغيرات مستمرة للفكر النقدى والفنى.

وبناء على هذا فإن نظريتى فى التحليل والتفسير الخلاَّق لا تقوم على حل جميع المعضلات التى أوضحتها، وإنما تلقى عليها الضوء، لأنها معضلات تجسد مبادىء مختلفة لنصوص ونظريات متعددة. وهذا ما يجعل نظريتى تصلح لتفسير بعض أعمال دون غيرها، وتحديد ما هو فن وما هو غير ذلك. فقد أُوضحتُ من خلال حديثى – عن التفسير الخلاق – فكرتى عن عملية تحليل النص وتفسيره فى خطوطها العريضة دون القول بأن هذه هى الطريقة الوحيدة فى التفسير. وهنا أقرر مرة ثنية أن كثيرا من النصوص الأدبية يمكن أن تُحلل بطرق مختلفة ومستويات متنوعة من التفسير، مثيرة بذلك عدة تساؤلات وأهداف مختلفة أيضا. إننى أعتقد عمليا أن مشروعية تحليل الرواية تقوم على أساس رصد الأحداث والوسائل التى يجب ملاحظتها من الناحية البلاغية، لأنه ليست هناك حواجز تفصل بين الرواية والانعكاسات الفلسفية التى تدور حولها.

وهذه الإقتراحات تعنى أن دراسة نوع محدد من الأدب سوف يُثمر فى معرفة الفلسفة العامة له.[1]

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الثقافة» – القاهرة – مايو ١٩٨٣ .

التاريخ والأسطورة فى الرواية

أنتونى برجس

تقديم: تمثل هذه المقالة للناقد الإنجليزى «أنتونى برجس» (Anthony Burgess) أحد فصول كتابه الهام «الرواية اليوم» (The Novel Now)، الذى ظهر فى لندن سنة ١٩٧١ .. والمقالة لاتوضّح الفرق بين موضوعات التاريخ وموضوعات الأسطورة، بشكل يُوحى بأنه أراد فقط أن يتحدث عن توظيف الموضوعات القديمة فى الرواية التاريخية؛ وعلى هذا فإن الناقد يحاول بصفة عامة أن يوضح الملامح العامة للرواية التاريخية؛ وعلى هذا فإن الناقد يحاول بصفة عامة أن يوضح الملامح العامة التاريخية فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا وروسيا.. كما يذكر أن بعض الكاتبات يتفوقن فى مجال الرواية التاريخية.

وفى رأيى أن المرأة تستطيع أن تتفوق فى مجالى الرواية التاريخية والبوليسية. وأظن أن شهرة الروائية البوليسية أجاثا كريستى غنية عن التعريف، فقد تُرجمت معظم رواياتها إلى لغات كثيرة وقدمت فى السينما أكثر من مرة. ولعل السبب فى ذلك يمكن أن يُرد إلى أن «المادة الخام» بالنسبة لرواية تاريخية أو بوليسية شىء جاهز ومعد من قبل، وإذا احتاج إلى إعداد فهو أمر يَسيرٌ.. ويبقى على المرأة – وما تمتع به حساسية ورهافة – أن تقدم مادة منظمة بأسلوب غير منظم، يقوم على التشويق والغموض والمفاجأة.

ويشير الناقد من خلال هذه المقالة أيضا إلى أن كل روائى – بالضرورة – يحاول أن يتمثل مرحلة تاريخية معينة فيما يكتب.. وأن هناك بعض كتاب الرواية التاريخية يقدمون التاريخ كما هو، دون أية إضافة، والبعض الآخر يحملون الماضى وجهة نظر معاصرة، وغير ذلك من الأمور المختلفة التى بها يقدِّم بها الروائى مادته التاريخية كما تخيلها. كما يوضح الناقد رأيا جريئا بالنسبة لكتابة الرواية التاريخية – وإنْ كان هذا ينسحبُ أيضا على الرواية البوليسية – وهو أنها قد تكون وسيلة سهلة لكسب العيش عند أديب متواضع القدرات.

كما يزعمُ المؤلف أن كتابة رواية تاريخية أمر من الصعوبة بمكان، بدرجة يمكن معها أن تكون كتابة الرواية المعاصرة أسهل بكثير من الرواية التاريخية. وهذا أمر فيما أرى لا ينصف أيا من النوعين القصصيين: التاريخى والاجتماعى، حتى يصبح عملا أدبيا خالدا، فالعمل الجيد بطريقة تناوله.. وليس بالموضوع الذى يشكل مادته.

ومن الآراء الذكية التى يشير إليها أنتونى برجس فى هذه المقالة أيضا هو أن **الرواية التاريخية الروسية أفضل** من حيث المادة والكيف من الروايات الإنجليزية التاريخية، وهو يرد ذلك إلى أن تاريخ روسيا نفسه أكثر زخما بالأحداث عن تاريخ إنجلترا، مما يجعل تاريخ روسيا أقدر على إلهام فن روائى تاريخى عظيم.

وهذه أيضا وجهة نظر لها ما يبررها عند الناقد.. وإن كنا نرى أن الأمر فى الرواية التاريخية ليس مرتهنا بطبيعة التاريخ، بقدر ما هو معتمد على عبقرية الكاتب، فكل عمل أدبى لكى يكون خالدا، لابد أن تكون وراءه قدرة فنية أصيلة.

* * *

التاريخ والأسطورة فى الرواية

واحد من الميادين التى تتفوق فيها المرأة الروائية هو الرواية التاريخية (The Historical Novel). وقد يشك المرء فيما إذا كانت الكاتبات يتفوقن فيها أفضل من الرجال، رغم أن أكثر الروايات التاريخية شعبية فى العصر الحديث قد كتبتها نساء مثل «ذهب مع الريح» التى ألفتها «مارجريت ميشيل» و «أمير إلى الأبد» التى كتبتها «كاثلين ونسر». وربما يكون من غير العدل أن تُذكر هاتان الروايتان فى سياق واحد، حيث أن الأولى تذكرنا بالحرب الأهلية الضارية فى أمريكا، بينما الثانية تقدم صورة ساخرة للحياة المضطربة فى إنجلترا أثناء استرجاع الملكية. ولكن بعدا عن المميزات (سواء أكانت مطلقة أو مقارنة)، فإن الروائيات التاريخيات قد أظهرن شجاعة أو اندفاعا فى كشف ماضٍ، كان الرجال فقط يستطيعون أن ينظروا إليه نظرة تعاطف أو غضب. إن هذه الجرأة النسائية فى تصوير التاريخ – ربما تنبع من إيمانهن الراسخ بأن الحياة لا تتغير كثيرا، وأن الخوض فى عمق التاريخ هو من أجل إيجاد بديل

للحاضر فقط. وعلى أى حال فإن وظيفة المرأة وحالتها قد مرتا بتغيرات طفيفة عبر القرون: فالرجال يحلمون أحلاما جديدة، ويلعبون بطرق جديدة، ويتكلمون أيضا حوارا جديدا، ولكن النساء تظل دائما عشيقات وزوجات وأمهات. ومن أجل التحقق من هذا علينا أن نقابل بين زوجة «تشوسر» ومربية «جولييت» فى مسرحية شكسبير، والسيدة «جاب» فى قصة «صمويل باتلر» لنعرف أنه طرأ تغيير طفيف على قاموسها وأسلوبها خلال خمسة قرون، إن المرأة قادرة على التغير، غير أن الرجل هو الذى يغيرها.

وقد دفع لاعتقاد – بأن التاريخ ليس سوى ثوب هُلامى (Fancy Dress) – بعض الروائيات لأن يكتبن أكثر الروايات التاريخية خصوبة فى الخيال – مثل السلسلة اللامتناهية لروايات جورجيان «لجورجيت هاير» أو قبل ذلك قصص البارونة «أوركزى» عن «الزهرة انقرمزية» – لأن الحاسة الطبيعية من الجائز إذا أضيفت إلى عقل دارس متخصص، يمكن أن تنتج عملا مميزا مثل قصة هيلين واديل (Peter Abelard) أو قصة براهير التى تصور الحياة فى بريطانيا القديمة.

وأما بالنسبة للرواية التاريخية الجادة، فإننا نعتقد أن مشاكل المرأة ليست مختلفة عن مشاكل الرجل، فكلاهما يواجه نفس السلسلة من الصراعات، ويوازن الحقيقة بالخيال والدراسة بالمتعة.

ولكن.. لم يشغل الروائى نفسه بالماضى فى حين أن هناك الكثير من القضايا فى الحاضر، يجب أن يشغل نفسه بها؟ هناك إجابة واحدة بدون مراوغة: إن الحاضر ليس إلا خيطا رفيعا فقط يربط بين الماضى والمستقبل، وبما أن المستقبل لم يأت بعد إلى حيِّز الوجود، لذلك لا نملك إلا الماضى لنكتب عنه. ومن الطبيعى إلى حد ما أن كل روائى – فى الحقيقة – روائى تاريخى.

ولكن إذا أخذنا مصطلح (تاريخى) بمعناه المدرسى – والذى يشير إلى ماضٍ ذهب من زمان طويل، إنه الماضى الذى يجب على الكاتب وبنفس القدر على القارىء أن يتعلماه ليستفيدا منه – فإننا بعدئذٍ نستطيع إيجاد إجابة مناسبة وأكثر فائدة. إن الروائى التاريخى هو فى الحقيقة مؤرخ ليست لديه حساسية مؤقتة لتذوق التاريخ، وإنما هو روائى اكتسب موهبة الخيال القصصى للتاريخ بصفة عامة.

إن معظم الروائيين الذين يهتمون بالعصر الذى يعيشون بأنفسهم فيه، قد أخضعوا خيالهم القصصى لفترات طويلة مضت، فقد كتب «آرثر كوستلر» رواية (الجلادون) (The Gladiators)، التى تصور ثورة العبيد فى روما القديمة. وكتبت إفلين ووف رواية «هلينا» (Helena) التى تصور اكتشاف الصليب الحقيقى بواسطة أم الامبراطور قسطنطين.

وكتب وليم جولدنج رواية «القمة» (The Spire)، التى تصور إنجلترا فى العصور الوسطى، كما عاد بروايته «الورثة» (The Inheritors) إلى فترات ما قبل التاريخ. وعلى هذا فإن الدافع عند الروائيين كان تنوير الماضى وكشفه، أكثر من توضيح بعض المبادىء السياسية أو الدينية أو الأخلاقية باستخدام تكنيك الاغتراب (Alienation)، وتقديم نظرة جديدة عن طريق موقف قديم (قد يكون غريبا). ولكن الماضى والمستقبل أو الأسطورة تؤثر كلها على نفس المستوى: فروما فى رواية كوستلر، والمزارع التى تديرها الحيوانات فى حكايات «أورول» الخرافية، ليست سوى رؤية لإنجلترا سنة ١٩٤٨ ، وهذا ليس هو الطريق الحقيقى للروائى التاريخى.

ويحضر فى الذهن على الفور الكاتب «روبرت جريفز» كمثال حقيقى لكاتب الذى يستعيد الماضى من أجل الماضى فقط، وليس من أجل تقديم موعظة للجيل المعاصر. ولأنه كان فى الأصل شاعرا، ثم تحول إلى الرواية التاريخية كوسيلة لكسب العيش، لذلك نحس فى بعض رواياته مذاق الصنعة، إن أسلوبه فى تقديم حكاية رومانية من الماضى هو أن يأتى بسرد بسيط عن طريق شاهد عيان خيالى للأحداث التاريخية الموصوفة. وكما فى رواية «كلوديوس» نجد أن هذا الشاهد هو الراوى الرئيسى، وليس هناك محاولة لإشراك السحر أو لجعل الماضى البعيد ملونا بالماضى الذى اختاره. وقد تكون «الملك والمسيح» و «زوجة للسيِّد ميلتون» هما أكثر روايات جريفز التاريخية إعجازا، حيث إن الأولى محاولة جريئة لإعادة قص بعض حكايات الإنجيل من وجهة نظر بعض معاصرى السيد المسيح، مؤكدة حق المسيح الدنيوى فى تاج ايهود ممارسا للمعجزات، ومحاولا – دون جدوى – أن يفجر ما فوق الطبيعة.

إن رواية «زوجة ميلتون» قد كُتبتْ من أجل تصوير دور هذا الثائر لكبير بطلا للحرية فى بريطانيا، أكثر منه طاغية عائليا، يبدو فى عينى زوجته الأولى مثيرا للضحك.

إن هذه الصعوبة التى تصادف من يكتب عن ماض إنجلترا سواء: ليرسم صورة للماضى البعيد لها أو يقدم مغامرة كما تفعل أفلام هوليود، فإنه يستخدم لغة معاصرة.. وهذه الصعوبة هى ما فعله جريفز باقتدار. إن مارى بادل الزوجة تحكى الرواية كما لو كانت نموذجا لأنثى لازمانية (Timeless Feminine) تبدو مقبولة لعصرنا أكثر من أيامها، على الرغم من أن هذه الرواية مكتوبة بطريقة القرن السابع عشرة،وهى طريقة الخطابات والمذكرات. وإن كانت رواية «دافيدكوت» «الزميل يعقوب» التى تعد من أحسن روايات هذه الفترة – تتخذ طريقا آخر، إذ تصور الحرب الأهلية فى العصور الوسطى من خلال مرآة القرن العشرين، لكن النتيجة مقنعة للغاية، حيث نجد فى الرواية رائحة عصر جمهورية كروميل.

وهناك روائى آخر من الذين صوروا الماضى بشكل منتظم، هو «ألفريد دوجان» الذى حصر اهتمامه فى عصور الظلام وروما القديمة، فقد جذبته هذه الفترة الانتقالية رغم أنه ليس لها وثائق كثيرة. ومن أحسن رواياته التاريخية: ضمير الملك – النمور والزنابق – صحبة الثلاثة – تأسيس الآباء – مكر اليمامة – هوى اللورد جيوفرى، وعلى يديه المشهود لهما بالبراعة تحولت الرواية التاريخية إلى عمل روتينى لكسب العيش، ويشعر المرء غالبا أن رودجان لم يكن مسوقا بنوع من الضرورة لكى يعيد إحياء الماضى، وإنما كان مجرد قاص تغمره السعادة بما لديه من معلومات تاريخية، كافية لإنتاج كتاب كل عام. ولكن منذ وفاته – التى لم تأت فى موعدها – افتقدنا ذلك القلم المشغول بالكتابة، وربما كان هو الروائى التاريخى الوحيد المحترف الذى شهده الأدب الحديث، باستثناء الروائية التاريخية الفرنسية.. «زوى أولدينبرج»، فعملها معروف بدرجة كافية فى إنجلترا وأمريكا، حيث ترجمت بعض رواياتها إلى الإنجليزية. وقد اهتمت هذه الكاتبة بتصوير حركة الإقطاع الكنسى فى فرنسا أثناء العصور الوسطى، فروايتها.. «مصير النار»؛ تسجيل متحرك وأحيانا مُدهش لمطاردة هذه العصابات المتزمتة، التى كانت تشكل قطاعا من المجتمع، يرى العالم كما لو كان صراعا دائما بين الله والشيطان (Devil) ، وليس كبشر طيبين قد تكون فيهم نوازع شر، لقد كان هذا العالم متهما بعبادة الشيطان تحت سلطان هؤلاء الأرثوذكس المتشددين.

وهناك كاتب آخر هو «بيترجرين» – الذى عرف من قبل كمترجم – كتب روايتين تاريخيتين جيدتين هما «سيف السعادة» التى تقدم تصويرا حيا لحياة «سولا» (Sulla)،

ورواية «ضحك أفروديت»، وهى رواية نابضة بالحياة مثل بطلتها شاعرة ليسبوسى «سافو». ومن الجدير بالذكر أن انجذاب الروائيين الدائم إلى روما القديمة أو اليونان سوف يُفضى إلى ما هو أبعد من التاريخ المسجل.

«مارى رينو» روائية تكتب عن الحياة المعاصرة، لكنها فى رواية «آخر النبيذ» عادت إلى تصوير حياة القرن الخامس فى أثينا وشخصيته «سقراط». وما قدمته فى رواية «الملك يجب أن يموت»، و «ثور من البحر» يعد صورة أكثر حداثة للبطل الأسطورى (Mythical Hero) «ثيزوس» – ويبدو أن هدف هاتين الروايتين هو إيجاد الحجج المقنعة لدراسة الأنثروبولوجى فى أسطورة المينوتوروذبح ثيزيوس له، تماما مثل ما فعل «هنرى تريس» فى محاولته الرائعة «جاسون» التى تستعيد رواية حكايات الأشباح فى مغامرات الأرجوناتس (Argonats).

أما بالنسبة للروايات التاريخية الأمريكية فليس من العدل أن نفكر فيها فقط، من حيث أنها تسجل أحسن المبيعات ضخامة عن روايات تحلم بأوربا العظيمة الفخمة أو تحتفل ببؤس الحرب الأهلية وأمجادها. وهناك شاب أكاديمى أمريكى هو «جون بارت» الذى كتب رواية تقع فى ثمانى مائة صفحة وسماها «بائع دخان» (The Sot-Weed Factor) (وهذا هو الاسم الأمريكى القديم لتاجر الدخان). وهذه الرواية قد خلقت شيئا أصيلا فى مجال الرواية التاريخية. وكما يذكر الناقد الأمريكى «ليسلى أ. فيدلر» أن بارت حتى فى رواياته التى تعالج التاريخ المعاصر، يُعطينا الخيال ذا التأثير الغريب، لأنه يصوره معتمدا على الوثائق التى اختارها بدقة وترجمها بحرية، إنه لم يجد فى التاريخ مجرد الحقيقة أو الحرية كلها فى الواقع.. لكنه وجد فيه العبثية أو اللامعقولية (Absurdity)، وهذا **أمر يتطلب قدرا من الشجاعة، لتكون جامعيا وتسخر من الدراسة الجامعية.**

إن كتاب بارت يحكى مغامرات شاب قبيح يدعى «ابنزركوك»، أتى إلى أمريكا فى السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر كشاعر رسمى لحاكم مارى لاند، وقد ارتبط شعره فقط بالموضوعات المألوفة لتاريخ المستعمرات السياسى المبكر، وهى: السياسة – الدين – الجنس – الحرب مع المواطنين الأصليين. إن كثيرا مما يقدمه عبارة عن تقليد (Parody) للمحتوى المعتاد للقصص التاريخية الشعبية: كأن يكتشف شقيق وشقيقته كل

منهما الآخر فى لحظة الاغتصاب، أو أن يكتشف رجل هندى وآخر أبيض أن لهما أبا واحدا. إن المصادر الإنجليزية للقرن السابع عشر منتشرة لحسن الحظ على قدر كبير من العلمية (Pseudo) وغير المسجلة تاريخيا من خلال جنون الحبكة الروائية، ولنا أن نتخيل إذا ما تكلمنا عن أحد لنرى ماذا يعنى بناء وطن جديد؟ وإنه من العجب أن يتم هذا عن طريق تكتيك عاصف ومن خلال التركيز المتعمد على نطاق صغير جدا من أمريكا هو طريق روشستر فى مارى لاند.

أما عن الرواية التاريخية فى بريطانيا فربما كان الطابع المتحقق فيها مثل روايات – بارت مع ملاحظة أن هذا النوع – فى إنجلترا – أكثر قِدماً بدرجة قد لا يثير فيها تعجبهم، فقد كان هناك حين من الدهر بدا فيه أن الروايات العظيمة أو القصص التاريخية الناجحة يمكن أن تكتب عن الإمبراطورية البريطانية، ولكن موهبة بارت كانت فى الشعر والقصة القصيرة، لذا فقد ضاعت الفرصة ليكتب رواية تاريخية.

وعندما يُعيد الإنسان قراءة رواية «تولستوى» العظيمة «الحرب والسلام» فإنه لا يكون سعيدا بما فعله الروائيون مع المراحل الكلاسيكية البعيدة، وعندما ظهرت رواية «بوريس باسترناك» «دكتور زيفاجو»، ورغم غضب الاتحاد السوفيتى. فقد ساد العجب حول ما إذا كان فشل بريطانيا الحديثة فى إيجاد فكرة قصصية عظيمة، قد يرجع إلى تاريخ إنجلترا نفسه وليس إلى الأعمال الخيالية التى سجلت هذا التاريخ، فبريطانيا لم يغزها نابليون ولم تكن لديها ثورة عارمة مثل ثورة سنة ١٩١٧ فى روسيا. وربما نجد فيما سبق ذكره تعليلا تاريخيا للفن الذى أنجزته. إن رواية دكتور زيفاجو تعكس فنا عظيما، فهى تصور فشل ثورة ١٩١٧ فى روسيا، ولكن ليس بالأسلوب البسيط الذى يزعم السوفييت فهمه، وهو أن تصور الأمور على أنها أبيض وأسود فى الكتاب. إن زيفاجو البطل يعرف أن هذا الفشل للثورة أكثر نبلا من الرفض القاطع لمحاولة إعادة بناء مجتمع إنسانى، ومن هذه الزاوية فإن الكتاب مع السوفييت وضد الغرب. إن تفاؤل باسترناك أعمق وأكثر إنسانية من الكتابات الرسمية، حيث أنها تقوم على معرفة واضحة لما يستطيع الفرد عمله فى مواجهة المواقف الغريبة والمستحيلة، حيث إن الأمل ينبع من داخل الفشل. ولكن هذا تمجيد للفرد وخلق نموذج خاص لبطل القرن العشرين الذى ضاق ومازال يضيق بالمتزمتين. إن التطلع نحو المستقبل عند دكتور زيفاجو ليس عنصرا منفصلا، ولكنه يتحرك فى الرواية من خلال شخصية شاعر، يمثل الفردية الواضحة –

ويغنى ملحمة كفاح. إن زيفاجو طبيب وعضو مفيد فى المجتمع رغم كونه غير معروف، وهو أيضا شاعر، ومن أجل – أنه يعارض المجتمع – يطالب هذا المجتمع بأن من حقه أن ينظر إليه، ويستمع له، ويكون دائما فى الحسبان.

وهذه الفكرة – التى تقوم عليها الرواية – مناهضة للشمولية وضد الجماعية (Anti-Collectivist)، وهذا مبرر كاف للمضايقة والرفض فى روسيا، وبسبب معتقداتها الصارمة فقد أنكرت روسيا على نفسها المجد الذى تضفيه أعظم رواية تاريخية فى هذا العصر.

وربما ينبغى أن تدور الروايات التاريخية الهامة دائما عن أفراد مشهورين، وليس عن مجرد تسجيل الحس أو الرائحة أو الوثائق أو الفسلفة الخاصة بعصر مضى. إن رواية إيريس ماردوك عن إيرلندا فى عيد استقلالها – «الأحمر والأخضر» تفتقد البطل العملاق (Mammoth Hero)، وهذا ما لا نجده فى روايات جريفز، أو تمى الروايات الروسية العظيمة. وبمعنى آخر **فإن الرواية التاريخية تتشكل فى أحسن حالاتها عندما تصور سيرة حياة متخيلة.. بعيدة عن الأصل المستمدة منه.**

وإن كان هذا لا ينفى أن هناك طريقة أسهل وأكثر شعبية عند بعض الكتاب العظام من الرجال والنساء.. وهذه الطريقة السهلة – فى كتابة الرواية التاريخية – تقوم على **تقديم سيرة الفرد بطريقة عادية مستعينة بالوثائق والخطابات، لكى تترك المادة تتكلم عن نفسها وبكلماتها هى.**

وحين يريد الكاتب أن يكون روائيا جريئا، فإن عليه أن يحاول إعادة خلق سيرة السيد المسيح وبوذا أو وليم شكسبير فى ذروة مجدهم المقنع فنيا بما يصورهم عليه. وسوف تكتشف إذا ما قدمت شكسبير فى رواية أن هذا الشاعر العظيم قد نزل إلى مكانة الرجل العادى، وقد أطلقت على روايتى عن شكسبير «لا شىء مثل الشمس»، لكى أؤكد استحالة توصيل الحقائق المعروفة فى سيرة الإنسان المؤلف عنه، كما هى معروفة بنفس الكيفية. **إن الروايات التاريخية (أو السير التاريخية) العظيمة قليلة جدا إذا ماقيست بحجم تخيل الأحداث التاريخية العظيمة**[1]. إنه من الأسلم أن

(١) المؤلف يقصد أن كتابة الرواية التاريخية أصعب من كتابة الرواية العادية.. التى تدور فى زمن معاصر.

تتخيل الأحداث التاريخية البسيطة مقترنة برجالها العاديين البسطاء، أو أن نفكر فى بعث الحقيقة الكامنة خلف الأسطورة.. فهذا أفضل من أن نتوقف عند الرجال الذين يعطون للتاريخ معناه.

وحتى تولستوى فإنه صوَّر نابيلون فى روايته – الحرب والسلام – رجلا صغيرا تحطمه وتبتلعه البطلة الحقيقية، وهى روسيا. كما أنه لكى تجعل من شاعر عظيم بطلا لرواية، فيجب أن تكون أنت نفسك شاعرا كبيرا، وهذا هو ما يجعلنا نقرر أن دكتور زيفاجو نوع من الروايات يندر أن يأتى مثيل له. **وإننا نعترف فى النهاية بأن هناك روايات تاريخية عظيمة ينبغى أن تُكتب.. ولكن الصعوبة تنحصر فى إيجاد من يكتبها.!!**[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الثقافة» – القاهرة، يوليو ١٩٨٣ .

الرواية السياسية

إيرفنج هاو

تقديم: تعد (السياسة) محورا فكريا من أهم العناصر التى تعتمد عليها الرواية المعاصرة، وأيا ما كان نوع الإطار الاجتماعى الذى يكشف عنه عالم رواية اليوم، فإن الذى لا مراء فيه، هو هذه الظاهرة الأدبية اللافتة – ألا وهى، اقتحام السياسة البارز، وتمكنها من أن تشغل حيزا واضحا داخل بنية الرواية. ولكن السياسة فى الرواية.. عمل شائك بقدر ما هو شائق، وميزة بقر ما هى عبء. إن إنسان اليوم: مُبدعًا أو متذوقا – يمكن أن يُعرَّف بأنه كائن سياسى، له أيديولوجيته الخاصة، أو على الأقل – موقفه – الواعى أو اللاواعى – الذى يعبر عن انتمائه الفكرى وبالتالى عن رؤيته السياسية، كذلك الحال بالنسبة للرواية المعاصرة، فقد أصبحت – فى الغالب الأعم – تجعل من الموقف السياسى أو من الأفكار السياسية المطروحة – على الأقل – إحدى اهتماماتها الأصيلة أو البارزة. بل إن الأمر كذلك بالنسبة للقارىء المعاصر، الذى أصبحت الرواية تجيب له، أو تناقش معه – على الأقل– قضية سياسية أو حدثا سياسيا. على الجملة، فقد أصبحت (الرؤية السياسية) إحدى سمات الإنسان والفن المعاصريْن، بل لقد أصبح التعامل بها – أحيانا – معيارا كافيا لتقدير موقف الشخص وتقييم قدر الفن. وعلى هذا فإن الرؤية السياسية – سواء تبدت فى الأدب بشكل مباشر أو رمزى أو ضمنى، أم من قريب أو بعيد – قد أصبحت أمرا لا ميحص عنه اليوم.

وهذا الفصل – الذى نقدم لترجمته – يشكل الباب الأول من كتاب بعنوان «الرواية والسياسة» للناقد الأمريكى «إيرفنج هاو». وهذا الباب – وحده – هو الذى يتناول بشكل نظرى فكرة الرواية السياسية، وقد حرصنا على تقديمه – لأهميته من ناحية، ولأن أرض النقد الروائى العربى تكاد تخلو منه من ناحية أخرى.

والناقد يبين فيه خطورة استخدام السياسة كموضوع فى الرواية. كما يبين – بشكل ذكى – أن ليس المهم بالنسبة للناقد هو تحديد نوع الرواية، وإنما – كيف يُحسن الناقد التحليل الفنى، ويقنع به قراءه. كما يناقش نوعية الرواية السياسية باعتبارها عملاً أدبيا.. فهل توصف كذلك بحكم المضمون أم برغبة الناقد؟ ويبين أنها – فى الحق – نوع من الرواية، تكون فيه العلاقة بين الرواية والسياسة مثيرة للاهتمام – حيث تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب – بما يكفى لتحليلها من هذه الزاوية.

كما يوضح الناقد دور الروائى السياسى.. وكيف يكون قادرا على تناول الأفكار السياسية بشكل مغاير لما توجد عليه فى برنامج سياسى، ويبيّن أن المهمة اسامية أمام الروائى السياسى هى أن يجعل الأفكار والأيديولوجيات، التى يقدمها حية ومقنعة فى إطار حركة الشخصيات الروائية.

كذلك يناقش الكاتب فى النهاية الامتحان العسير الذى يقف أمامه كاتب الرواية السياسية وقارئها على السواء، حيث يلتقيان لقاء غير سهل، ليكشفا عن معتقداتهما فى لقاء صاخب.. وكيف يمكن أن يتحدا – من حيث المعرفة العامة والرابطة الإنسانية.. والقيمة الفنية للعمل الأدبى – رغم ما قد يكون بينهما من خلافات فكرية أوْ أيديولوجية!!.

هذه الآراء – باختصار شديد – توضّح بعض ما حدا بى إلى ترجمة المقال.. وتلك هى بعض عناصر الموضوع المترجم.. وغاية ما أرجو من التقديم المكتوب والمقال المترجم أن يثيرا من نقاط المناقشة وأن يحركا من قضايا البحث أكثر مما يُجيبا.. إذ إننى – أعتقد بحق – أن الطرح الجيد للقضية، يقود – بالضرورة – إلى سبيل للسير الصحيح نحو حلها.

وعنوان هذا الفصل: The Idea of the Political Novel

وأما الكتاب المترجم عنه فقد نشر فى الولايات المتحدة الأمريكية لأول مرة سنة ١٩٥٧ – والطبعة المستخدمة منه هى طبعة سنة ١٩٦٠ .

وهو: Politics and the Novel By: Irving Howe

* * *

الرواية السياسية

«السياسة فى عمل أدبى مثل طلقة مسدس وسط حفل موسيقى، عالية الصوت وسوقية إلى حد ما، ولكنها شيء غير ممكن رفضه لجذب الانتباه». هذه الملاحظة – التى ذكرها الروائى ستندال (Stendhal) بعيدة الغور، لأن من يعنيه ستندال فى كل الحفل هو الذى يُقاطع بطلق نارى، ويضطرب لدرجة أنه لا يستطيع مواصلة الأداء. فما الذى يحدث للموسيقى عندما يُطلق المسدس؟ وهل يمكن أن يصبح صوت الطلقة جزءا من العزف الموسيقى؟ ومتى يكون هذا القطع مُرحباً به، ومتى يستاء منه؟

وحين نحاول الإجابة عن مثل هذه الأسئلة، فإننا نعود مباشرة إلى الحفل، متخيلين أثر ذلك النشاذ المتنافر – الذى سوف يشكل موضوعنا – والذى فطن إليه ستندال، لكنه لم يصفه. إنه ينبغى علينا للحظة واحدة أن نختبر عددا من الروايات، التى يغلب عليها استعمال السياسة، وقد تُشكل كل منها وتُلون باختلاف واضح من الفكر الحديث (modern thought)، لنرى التعدى القوى الذى تفعله السياسة فى الرواية، وربما فى الخيال الأدبى.

ولكن علينا أن نتأمل قليلا فى بداية الأمر: إن التسميات والتقسيمات والتعريفات – التى يجب أن تراعى بدقة فى الرواية – لا تهمنى هنا كثيرا، وسواء وصُفت الرواية بأنها سياسية أو نفسية (سيكلوجية) – هذا الوصف غالبا ليس سوى وسيلة إقناع – فإنه يبدو أيضا تافهاً بجوار التساؤل عم يضطر ناقد خاص إلى أن يحشد خبرته المتراكمة، ويقترح استعمال واحد أو آخر من هذه التسميات؟. وما وجهة نظره التى تجعلنا نرى العمل بشكل أوضح، وما اتجاه التحليل الذى يستعمله الناقد، أو ما هى حجم الرؤية التى يسيطر عليها، لكى يقنعنا حتى «نوافق» على تصنيفه، أو ربما «نوافق» على تبنى وجهة نظره؟

وعندما أتحدث فى الصفحات التالية عن الرواية السياسية، فليس لى طموح إلى أن أنتهى إلى تقسيم صارم آخر، إذ إننى لستُ مهتما بالتقسيم المذهبى، وإنما بالانطباعات التى تُوحى بها الملاحظة. وللتأكد من أن تقسيمات النوع يمكن أن تكون مجدية فى التحليل الأدبى، فالنقاد يرون أنه يجب أنْ ندرب لتجنب التوقعات الزائفة أو غير المتعلقة بالموضوع، وأن نستعد للتحدد المرن، لنصل إلى التوقعات المضبوطة، كما يلفت

النقاد أنظارنا أيضا إلى أنه عندما نأخذ شاهداً مألوفاً، فينبغى أن يظل مثالاً صالحاً، كما يجب ألا نتوقع فى السرد والقص الطويل حول مآثر بطل رواية، ما نجده عندما نقرأ شعراً غنائياً. ولكننا حين نتحدث بدقة عن الأنواع الأدبية ككل، ونستخدم هذه التعريفات المقصودة مثل الرواية السياسية أو النفسية، فإن ذلك لا يوضح أى تقسيمات أساسية للشكل. ومن الضرورى أن نشير إلى الموضوع السائد أو الاتجاه المؤكد عند الكاتب فى صياغة الموضوع. وربما كانت هذه طريقة ملائمة (convenient) للتحدث عن مجموعة خاصة وقليلة من الروايات.

إننى أؤكد على هذا النقد التطبيقى – والتسليم بالنقد العملى – لأنها خبرتى التى تصدر عن نوع خاص من العقل، الذى يمكن تسميته ببساطة واختصار – العقل الجامعى (academic mind)، الذى يعتمد على تمييز دقيق للمذاهب.

وأذكر أنى سُئلت بعد محاضرة عما إذا كانت «قصة مدينتين» (رواية تشارلرز ديكنز) يمكن أن تعد رواية سياسية؟ وقد تحيرتُ لحظة، حيث لم تكن (الرواية السياسية) تمثل اهتماماً حقيقياً بالنسبة لى: إنها – كما أنا متأكد الآن – نوع من القضايا التى ينبغى على المرء «أن يبحثها». وقد أجبت فى النهاية أن المرء يمكن أن يفكر فيها إذا اهتم بها. ولكن هذه الفائدة المتواضعة كان يجب أن تستمر، وأن قصة «سدنى كارتون» (sidney carton) لم تكن مادة ذات جدوى مثمر بالنسبة لهذا التسؤل الذى قدمته. ثم أضفت بعد ذلك أن المقصود بالرواية السياسية – هو أنها: **الرواية التى يجب تحليلها من حيث هى رواية سياسية، لأنه من الواضح أن المر- لا يريد معالجة معظم الروايات من هذه الناحية، كما أنه ليس هناك مبرر لذلك.**

وربما كان من الأفضل القول بأن هذا الموضوع يبحث العلاقة بين السياسية والأدب، وأن مصطلح «الرواية السياسية» (Political Novel) يُستخدم كمجرد اختصار للحديث عن ذلك النوع من الرواية، التى **تكون فيها العلاقة بين الرواية والسياسة مثيرة للاهتمام بما يكفى للبحث.** ولكن العلاقة بين الأدب والسياسة ليست دائما واحدة، وهذا أيضا جزء من موضوعى، لتوضيح الطريقة التى تتحكم بها السياسة دائما فى نوع من الروايات، ولتأمل الأسباب التى تؤدى إلى هذا التغيير.

ولكن ما الذى أقصده بمصطلح «الرواية السياسية» المستخدم هنا؟ إننى أعنى به **الرواية التى تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمى**، بيد أن توضيح كيفية (التحكم) ضرورية، لأن كلمة تحكمى تحتاج إلى تحديد. وربما كان من الأفضل القول بأنها **الرواية التى نتحدث عنها لنظهر غلبة أفكار سياسية (political ideas) ، أومحيط (milieu) سياسى، إنها رواية تظهر هذا الافتراض بدون وسيلة صعبة لأى تحريف تقدمى، ويتبع ذلك إمكانية كسب بعض تحليل منطقى.**

ولنعرف للحظة مشروعاً مبسطاً لنمو الرواية: إن هناك أنواعاً مختلفة من الكتابات النثرية تقترب من شكل الرواية كما نعرفه، منها: «البكارسك» (picaresque) ومعناها: حكايات الشطار[1]، والقصص الرعوية (Pastoral Idyll)، والرومانس (romance) ومعناها الحكايات الخيالية أو القصص الشعبية. ثم هناك الحوليات التاريخية، والتحقيقات الصحفية المبكرة.

وأهم الأنواع التى ذكرت هو «البكارسك» وقد ازدهرتْ خلال فترة، كانت البرجوازية قد أثبتت فيها لنفسها إمكانية أن تكون طبقة ضرورية، غير أنها لم تكن قادرة على الاستيلاء كلية على القوة السياسية. وكانت حكايات «البكارسك» علامة على حيوية وصحة الحياة ،لاجتماعية، التى قدمتها بشكل واسع وجيد فى صورتها اللاأخلاقية. وقد اقترحت احتمالات جديدة للتحول الاجتماعى من خلال نموذج «البطل المحتال» (rogue hero)، الذى استطاع أن يحطم الحواجز الطبقية مشيرا إلى حقائقها غير الخالدة، وكانت شجاعته هذه تجعله يبدو ساخراً متوقعاً سيطرة المجموعات الاجتماعية، التى سوف تحتل مكاناً سريعاً فى القرن التاسع عشر. ومهما يكن من شىء، فقد عكست حكايات «البكارسك» قدرة المجتمع على احتواء الصدمة من الثورة البرجوازية، وكان الإطار الذى يتحرك فيه البطل المحتال مسرفاً ومحتملاً، حيث عبر بطريقة عجيبة وخفية وجديدة عن التجربة كنموذج حياة.

وحين ننتقل من «البكارسك» إلى الرواية الاجتماعية (social novel) فى القرن التاسع عشر، نجد أن هناك تغيراً أساسياً فيما تؤكده، وبينما عكست «البكارسك»، الانفتاح التدريجى للمجتمع نتيجة الحركة الفردية، فإن الرواية الاجتماعية قد أوضحت نجاح

(١) يمكن أن يقابلها فى الأدب العربى نصوص «المقامات»، التى تعتمد على بطل محتال.

هذه الحركة فى الانتصار السياسى لطبقة التجار، وفى حين فجَّرالبطل المحتال الفوارق الطبقية المختلفة للمجتمع بروح حب استطلاع (فهو لم يكن يخضع بعدُ لفكرة الحياة داخل المجتمع)، فإن البطل الحقيقى لروايات القرن التاسع عشر كان لابد أن يختبر نفسه، ويمتحن قيمه فى مواجهة مخلفات الطبقة الأرستقراطية والتضخم الرمزى للعالم التجارى الحديث الذى أنكر مفاهيمه.

وعندما بدأ المجتمع البرجوازى يفقد تماسكه وحيويته، بدأت الرواية الاجتماعية تنحدر مترسبة فى نماذج ملائمة أو تأخذ اتجاهات مختلفة، وأكثر هذه الاتجاهات بُعدا وقيمة الرواية ذات الحساسية الخاصة (private sensibility)، التى احتلت مركزاً عالياً من النجاح، وبلغت قمة من التقدير لم تسبق إليها، وكذلك يدانيها الرواية ذات الاهتمامات الشعبية والرواية السياسية، التى يمكن تبرير الشعور بمنافستها القريبة الخاصة.

وقد حققت الرواية الاجتماعية دائما قدرا من المكانة الاجتماعية، لأن الروائى كان يحرص دائما على تقديم السلوك الواقعى «بقطع شريحة من الحياة»، حيث كان على المجتمع أيضا ألا يفر من «سكين» الروائى، وهذه الطريقة كانت لا تزال موجودة ومعتبرة فى إنجلترا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد كتبت أفضل الروايات الاجتماعية بواسطة «جين أوستن» (Jane Austen) الفنانة العظيمة، التى كانت تملك قدرة فائقة على أن تمنح المجتمع الحياة القائمة – التى هو عليها – كما ظهر أمام عينيها، سواء أكان هناك نابليون أو لم يكن. وبعد قليل لم يكن من الممكن أن يظل المجتمع ثابتا أمام نظر أى شخص، وأصبح اهتمام الروائى – ليس بعوامل المجتمع وظروفه، وإنما بقدر المجتمع ومصيره.

إنه عند تلك النقطة بدأ يظهر ذلك النوع من الكتب الذى أسميته الرواية السياسية، التى بدىء فى كتابتها، ذلك النوع (من الرواية) الذى تنفصل فيه «فكرة المجتمع» عن مجرد أعمال المجتمع التى لا يسأل عنها، والتى وصلت إلى لا شعور الشخصيات بكل مظاهرها العميقة المثيرة للمشاكل، لدرجة أنها تلاحظ فى تصرفاتهم، وهذه الشخصيات نفسها دائما واعية بانتماء أو تماثل أيديولوجى سياسى متناغم، وهى الآن تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع، حيث تركن – على سبيل المثال – إلى وحدة ثابتة من المجتمع، وتفعل ذلك باسم – وتحت إلحاح – الأيديولوجية.

من أجل رؤية ذلك بدرجة واضحة علينا أن نتجه إلى فرنسا، حيث الروائى ستندال الذى كان مؤذنا بموت مرحلة، برغم أنه كتب بعد الآنسة (الروائية جين) أوستن إلى فترات قليلة. وقد عرفتْ فرنسا ثورة برجوازية كانت مفاجئة وشديدة، فكل التناقضات الاجتماعية كانت حادة، كما أن لا شعورهم كان أكثر انضباطا مما فى إنجلترا. ومن خلال رواياته أعلن ستندال تكرارا أن البطل بعد حرمانه من مجال لمواهبه وقدراته، لابد أن يشق طريقه فى المجتمع – عندئذ من خلاله – وذلك بمجرد قوة عزيمته. **وقد أعلنت روايات ستندال، قبل أن يدرك العالم بمراحل – أن عصر البطولة الفردية – (individual heroism) قد انتهى، وأن عصر أيديولوجية الجماعة (mass ideology) بادىء فى الظهور.**

الرواية السياسية – فى شكلها «المثالى» – عمل خاص بالمشاعر الداخلية. ومن أجل أن تكون الرواية رواية – على أى حال – لابد أن تحتوى على التمثيل المعتاد للسلوك والشعور البشرى، وبالرغم من ذلك لابد أن تشمل فى تيار حركتها العناصر القاسية، والتى ربما يكون لها حل فى الأيديولوجية الحديثة. والرواية تتعامل مع المشاعر الأخلاقية (moral sentiments) والعواطف والأحاسيس، وتحاول فوق كل شىء أن تمسك بميزة التجربة المحسوسة. **والأيديولوجية – على أى الحالات – مجردة كما يجب أن تكون، لهذا فمن المحتمل أن تكون متمردة (recalcitrant)عند أى محاولة لإدخالها فى مجرى الانطباع الحسى للرواية. والصراع (conflict)لا مهرب منه: فالرواية تحاول أن تقدم التجربة فى كمالها وفى درجة قربها الشديدة من الحياة، بينما الأيديولوجية بطبيعتها عامة وشاملة، ورغم ذلك فإن الرواية (السياسية) تكتسب أهمية – بالتأكيد – من ذلك الصراع بين التجربة والأيديولوجية. وتأخذ الرواية – حينئذ) شكل الدراما العالية. ولمجرد أن نقول إن الأيديولوجية بمعنى ما، هى عبء أو قسر أو فرض فى الرواية، فهذا لا يعنى تحديد فوائدها ، ولايدلنا رغم ذلك بأن هذا القسر (للأيديولوجية) قد يكون له قيمته فى فرض تركيز على تلك المصاعب التى يجب على الروائى تخطيها.**

وهنا يسهل الانزلاق إلى خطأ، هذا الخطأ – بمعنى محدد – يفعله الروائيون الأمريكيون، وهو أن لأفكار المجردة (abstract)، قد تفسد العمل الفنى إلى حد كبير، ولابد أن

يحتفظ بهذه الأفكار المجردة فى مكان بعيد عنه. وبلا شك فإنه عندما تتدخل أعمدة الأيديولوجية القوية، تتجمع «فى تكتل» وتقضى على حياة الرواية وحيويتها. ولكن الأفكار عندما تكون فى انفصال حر، أو فى أشكال تقليدية، يصبح «لا غنى» عنها للرواية الجادة، ذلك أن الأفكار فى المجتمع الحديث، تعطى حمولات من العاطفة لا حصر لها، وتشملنا فى أشد علاقاتنا حرارة، وتقودنا إلى نواحى ضعفنا المخيف. **والروائى السياسى قد يكون عليه لذلك، أن يجتاز مخاطر (risks)أصعب من الآخرين، وذلك كما يجب على أى فنان يستخدم كميات كبيرة من موضوع «غير نقى»، بيد أن المكافأة المؤكدة بناء على ذلك تعظم.** والرواية – بشكل مؤكد – تكون غير مفهومة بدون مجهود لتقديم واختراق حُجب العاطفة الإنسانية فى أدق خصوصياتها ومظاهرها المبعثرة، غير أن الاتجاه الذى تتحرك فيه العاطفة والثقل الذى تمارسه والعناصر التى ترتبط بها، كلها محكومة – ما لم يتحكم فيها – بكل ضغوط الفكر المجرد.

والروائى السياسى – مثل المجادل المتمرس – لابد أن يكون قادرا على تناول الأفكار المختلفة مباشرة، ليراها فى علاقاتها البعيدة وأيضا المتداخلة، من أجل الإمساك بالسبيل الذى تتحول فيه أفكار الرواية إلى شىء مغاير عما توجد عليه (هذه الأفكار) فى برنامج سياسى. إن أفكار الحياة العملية التى قد توحى للكاتب أن يؤلف روايته لابد أن تترك متناثرة، فالروائى ليست مهمته التعامل مع الأفكار فى نطاقها المجرد، أو أن يمتلك قدرة عامة على فعل ذلك، وبمجرد أن توضع هذه الأفكار للعمل داخل الرواية، فإنها لا تبقى طويلا مجرد تجريد أو شطرات للتجريد. والرواية السياسية – فى أحسن حالاتها – توجد مثل هذه الحرارة الشديدة، حتى إن الأفكار التى تقدمها تصهر فى حركتها، وتتخلل عواطف شخصياتها. وفى خطاب للروائية جورج إليوت تتحدث عن «المجهود الشاق لمحاولة جعل بعض الأفكار الخاصة تتعانق، كما لو كانت لحما مكشوفة أولاً لى». وهذه إحدى الصعوبات الشاقة، بيد أنها أيضا **إحدى التحديات السامية للروائى السياسى: أن يجعل الأفكار أو الأيديولوجيات تصبح حية بإمدادها بالقدرة على تحريك الشخصيات فى أفعال وتضحيات مشبوبة، أكثر من ذلك فإن عليه (الروائى السياسى) أن يخلق ما يوحى بأن للشخصيات نوعا من الحركة المستقلة، حتى إنهم أنفسهم يرون تلك الأثقال المجردة للفكرة أو الأيديولوجية، تصبح شخصيات حية فى الرواية السياسية.**

ولا يعنينا إلى أى حد ينوى الكاتب أن يحتفل أو – لا بأيديولوجيته السياسية، كما لا يعنينا هدفه التعليمى أو الجدلى، لأن روايته لا تستطيع فى النهاية أن تعتمد على الفكرة «فى حد ذاتها». وبحكم كونه روائيا، فهو رجل محكوم بالعاطفة التى يمثلها، ولكى ينظم تجربته – عليه أن يبعد السياسة أو يواريها خلف روايته فى علاقة معقدة مع أنواع الخبرة، التى تؤكد شحوب التكوين (السياسى)، وبمجرد تحقق ذلك فإن الصعوبة الكبرى تزول أمامه حين يترجم هذه الأفكار بطريقة مدهشة. **إن وظيفة (الروائى السياسى) دائما هى أن يظهر العلاقة بين النظرية والتجربة، بين الأيديولوجية – التى سبق أن فهمها من قبل – والعواطف والعلاقات التى يحاول أن يقدمها، وهو يفعل ذلك بطرق عدة:**

فيقدم عاطفة مريضة وعميقة مزاوجا بين الأيديولوجية والأحلام المسيطرة، كما هو الحال فى رو ية ديستوفسكى «الممسوس» (The possessed)، أو يقدم الأيديولوجية مؤيدة بعاطفة من أجل استشهاد بطولى، كما هو الحال فى رواية مارلوز «قدر الإنسان» (Man's Fate)، أو أن يقدم أيديولوجية خالصة وعواطف مسيطرة صاخبة بحتة بصورة موضوعية، كما هو الحال في رواية «كواستلرز» – «ظلام فى الظهيرة» (darkness at noon)، أو أن يقدم عاطفة تُدمَّر بحماقة نتيجة لارتباط أيديولوجى، كما فى رواية «الأميرة كاساماسيما» (The Princess Casamassma).

وتعد «الممسوس» من أعظم الروايات السياسية التى كُتبتْ من أجل غرض واضح، هو عزل كل الأفكار التى لا تجد خلاصها إلا فى الديانة المسيحية، فقد كتب ديستوفسكى يقول «أود أن أقول بعض الأفكار، سواء ذهب الجانب الفنى لها أو للكلاب، أو لم يذهب.. وحتى إذا تحولت إلى مجرد كتيِّب صغير، فلن أكف حتى أقول كل ما يمليه علىَّ قلبى». ولحسن الحظ لم يستطع ديستوفسكى أن يدون «جانبه الأدبى» سريعا، ولم يصل كتابه إلى نهايته إلا بعد أن سجل رحلته التى راد فيها أماكن لم يحلم بها العقل أو القلب فى حالته الطبيعية.

ومهما يكن الأمر، فإن رواية «الممسوس» لا تثبت شيئا من ذلك النوع الذى قد يكون قابلا للإثبات فى «مجرد كتيب»، لذلك فبينما **الرواية السياسية تستطيع أن تخصب إحساسنا بالتجربة الإنسانية، فإنها أيضا قادرة على أن تقوّى ارتباطاتنا وأن تؤنسنها** (humanize)، **وإن كان من النادر جداً أن تغير هذه الارتباطات نفسها.**

والرواية السياسية عندما تفعل ذلك، تقوم بمهمة الإقناع، التى ليست حقيقة هدفها الأصيل أو المميز. وقد أدركتُ بعد قراءة رواية «الممسوس» أنه من الصعوبة تخيل كائن اجتماعى جاد منفصلا عن معتقده، لذلك أرى أن هذا الرأى لم يكن متساويا لدىَّ فى الدقة والوضوح قبل قراءة رواية «الممسوس».

ونظراً لأن الرواية السياسية تستكشف المطالب غير الشخصية للأيديولوجية وتتعرض لضغوط العواطف الخاصة، فهى دائما فى حالة حرب داخلية وعلى حافة أن تصبح شيئا غير الرواية نفسها، **والروائى السياسى** – ودرجة وعيه بهذا مشكلة أخرى – **يؤسس نظاماً معقداً لآراء فكرية أو ثقافية (intellectual)، يكون رأيه فيها أكثر الآراء حيوية، إن لم يكن أكثر الآراء المسيطرة على الإطلاق.** ولكن ألا نصل هنا إلى واحد من «أسرار» الرواية عامة؟ – أقصد الحجم المعتبر الذى يكون الروائى العظيم على استعداد لأن يمنحه لأفكار المعارضة العامة، تلك المعارضة التى يحتاجها ليتيح لكتابه القدرة على معارضة ميوله الخاصة وأشواقه وخيالاته، وهو يعلم أن قواه الدافعة ونواياه يمكن أن تضيع بسهولة، ولكنه يحس بقدر كافٍ أن ما يعينه فى كل الأحوال هو أن يتفادى الصخور، التى قد تتحطم أمامها مقاصده، وإذا كان سعيد الحظ فإنها قد تُحدث مجرد خدش. وحتى إذا ما قرر الكاتب العظيم مزهّوا باستقلال خياله، وحتى إذا وظف أقصى إمكانات قوته لفرض إرادته على العناصر المبعثرة التى أحضرها خياله، رغم ذلك فهو يعلم أنه يجب أن يضع نفسه ضد الوجود المستبد للضرورة. **إن السياسة – فى الرواية السياسية – تُعدُّ إغراءً وعبئا يمثلان الضرورة.**

ويواجه التجريد – عندئذ – بتغير التجربة وإعادة البرنامج بثراء وخصوبة الدافع ونقاوة المثال من تلوثات الفعل. وقد تتحول الرواية السياسية على وجه الخصوص إلى إغراء سياسى، ففى رواية «الممسوس» إشارة إلى أن الإصلاح ممكن للمذنبين الذين عانوا بدرجة شديدة، وفى روايات كونراد: نسترومو (contrd's Nostromo) ، و «تحت عيون غربية» نجد أنواعا من العاطفة الخاصة والرقة، أما فى رواية «قدر الإنسان» فهناك إشارة إلى الإغراءات الميتافيزيقية للبطولة كما تكشف عن نفسها فى «موت مارترو». وفى رواية سيلون (Silone) «الخبز والخمر» هناك إشارة إلى اكتشاف البساطة الريفية كمقابل للفساد المدنى، أما فى رواية «الظلام فى الظهيرة» فتوجد إشارة إلى الاستخدامات المهملة للإرادة الشخصية و «الأنا» المرتبطة بتقسيم «الرواية». ويمكن القول بأن هذا العنصر

«الرعوى» لا غنى عنه بالنسبة للرواية السياسية، ليمدها بالتناقض البيِّن والتركيز الحاد، ولكنها تهتم به فقط إذا كان هناك عنصر شعبى وإحساس بصعوبات وضرورات وإغراءات الحياة السياسية.

إن الشروط التى نقيِّم بها رواية سياسية – فى النهاية – مماثلة لتلك التى نقيم بها أية رواية أخرى: بأى قدر تثير هذه الرواية حياتنا، وما هى الرؤية الأخلاقية الثرية، التى تقدمها؟ ولكن هذه الأسئلة تأتى إلينا من خلال سياق خاص، فى ذلك الجو من الصراع السياسى الذى يسيطر على الحياة الحديثة.

وتمدنا الرواية السياسية على وجه الخصوص باختبار قاس للكاتب والقارىء كليهما، لأن السياسة تلهب عواطفنا مثلما لا يفعل ذلك أى شىء سواها، ومهما قد نتفق على تجاهلها (السياسة) فى أثناء قراءة رواية ما، فإننا ننفعل بسرعة لرأى سياسى قد نمقته.

أما بالنسبة للكاتب فالاختبار العظيم هو: ما قدر الحقيقة التى يستطيع أن يفرضها خلال عرض آرائه؟ أما بالنسبة للقارىء فالاختبار العظيم هو: ما قدر الحقيقة التى يوافق عليها، رغم أنها قد تتنافى مع معتقداته؟

وفى الرواية السياسية – بسبب ذلك – فإن الكاتب والقارىء يلتقيان فى اتصال غير سهل: ليكشفا عن معتقداتهما فى لقاء صاخب. فكيف يذوب كل ذلك فى حركة الرواية، لتجد بعض المعرفة العامة والرابطة الإنسانية التى هى أبعد من أفكار وفوق أفكار. ولا يدهشنا أن الروائى السياسى: حتى إذا بقى مبهورا بالسياسة، فإنه يحس بحاجته تجاه نظام أخلاقى أبعد من الأيديولوجى، وكذلك الحال بالنسبة للقارئ لاندهش إذا احتفظ برتباطاته الخاصة عندما يلتقى بعالم آخر للروائى[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأفلام» – بغداد، يناير (كانون الثانى) ١٩٧٧ . العدد (٤) السنة(١٢) – ومجلة «الهلال» –القاهرة، فبراير ١٩٨٢ .

لغة الفن القصصى

ألبرت كوك

تقديم: هذه المقالة يوضح فيها الناقد الأمريكى المعاصر ألبرت كوك بعض السمات (الأسلوبية) الخاصة بالفن القصصى عامة، والروائى بصفة خاصة.. ويمكن القول بأن المقالة تتضمن محوريْن نقديْن أساسيين: الأول يتصل بجوهر الفن القصصى – من حيث المضمون – وما ينبغى أن تتسم به موهبة الروائى، حتى تقدم عملاً قصصياً جيداً. والثانى يتصل بلغة الفن القصصى وما تتسم به من دلالات وقدرات تعبيرية، وما قد تختلف فيه عن لغة الشعر – على سبيل المثال.

أما بالنسبة للمحور الأول – وهو ما يتصل بجوهر الفن القصصى، وما يجب أن يتسم به مضمونه، والعناصر التى تتشكل منها بنيته الفنية – فإنه يركز على أن الموهبة الجوهرية للروائى تتبدَّى فى قدرته على ملاحظة تفاصيل السلوك الاجتماعى للأفراد الذين يصورهم، بحيث توضح الرواية لقارئها واقعا كان خافيا عليه، رغم أنه مما يشاهده فى حياته اليومية المألوفة؛ لذلك يجب على الرواية أن تواكب واقع الحياة وأن توصّله إلينا مصوَّرا، وأن الأمانة فى تسجيل الواقع قد تكمن حتى فى مجرد الأسماء المعطاة للشخصيات. وإن ما تقوم به الشخصيات من أفعال إنسانية – ذات مغزى!! – هى التى ترسم – عن طريق اطراد التسجيل والإخبار – صورة الشخصية القصصية. وينتهى إلى أن كل ما تقدمه عوالم الفن القصصى – حتى الرومانس – يجب أن يترافق توافقا أصيلا مع الحياة، حيث تبدو أكثر واقعية وأمانة فى التسجيل عن الدراما والشعر.

وأما عن المحور الآخر – وهو ما يتصل بلغة الفن القصصى.. وسماتها التعبيرية.. ووظيفتها الفنية.. ومدى المطابقة بين السلامة اللغوية والجودة الفنية – فيذكر الناقد: إن الشعر إذا كان صنعة لغوية، فليس شرطا التطابق بين جودة الرواية وجودة اللغة

التى كتبت بها، فقد تكون هناك رواية جيدة خالية من ومضات البلاغة.. بل قد تكون بأسلوب ركيك مثل «من هنا إلى الخلود» لجيمس جونز.

وإن ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية من وضوح، يقوم فى الغالب على وصف الواقع المتحرك الذى يُسمح بتصويره قدر الإمكان، وأن الكلمات فى الرواية لا تشير إلى معنى مجرد، بل إلى (تخيل) شىء مدرك، أو إلى فعل حقينى يقوم به أناس واقعيون. كما أن الرواية يمكن أن تصور حركة التغيير من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا فى النادر. وإن نغة القصة لا تميل إلى التجريد قدر محاولتها الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية.. من هنا فليس للقصة قاموسها الفنى أو تقاليدها الصارمة فى التكنيك.

وأفكار المقال – على هذا النحو المختصر – لا تخلو من ذكاء وموضوعية، كانا حافزين على ترجمته. وإذا كان حديث النقاد عن مضمون القصة.. وصلتها بالواقع.. وطريقة رسم الشخصية.. يأخذ حجما لا بأس به من الاهتمام، فإن الأمر الجدير بتواصل الاهتمام.. هو الحديث عن بلاغة الرواية نوعًا أدبيا، وهنا تبرز (اللغة) أداة أساسية تستحق العناية والدراسة. وملاحظات ألبرت كوك – هنا – بالنسبة للغة الفن القصصى موضوعية وصحيحة، إلا أنها لا تقدم وجهة نظر متكاملة. وهنا نشير إلى ما يبذله الشكليون الروس والبنيويون الفرنسيون ودارسو الأسلوبية فى سبيل دراسة لغة الأدب بصفة عامة. وفى هذا السياق تتجه العناية إلى دراسة اللغة القصصية دراسة تحليلية، تبرز علاقتها بالمضمون وقدرتها على رسم الشخصية. وإذا كان بعض أدباء الفن القصصى يتهاونون فى أمر اللغة.. فما أجدر نقاده أن يكونوا على وعى بها، وأن يحرصوا على بذل جهد خاص فى درسها، وتحليل الرواية من زواية تعاملها مع اللغة.

وأخيرا فإن الفصل الذى نترجمه بعنوان: The Language of Fiction

من كتاب طُبع فى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦١ بعنوان:
The Meaning of Fiction : Albert Cock

* * *

لغة الفن القصصى

«بينما تثير القصيدة أحاسيسنا إثارة مباشرة فى شكلها الغنائى – وهو حد يرتبط ارتباطاً متناسقا ودقيقاً بين السمع ونغمة الصوت والتعبير المنطقى – فإن الرواية تبغى إثارة ذلك الانتظار العام والمنظم فينا وتحافظ عليه، وهو الانتظار لأحداث واقعية: إن فن الراوى (narrator) يحاكى علاقات الأحداث الاستنتاجية الغريبة أو تتابعها العادى. وبينما يوجد عالم القصيدة كاملا ومغلقاً على نفسه، متشكلا من النظام الخاص للآلىء اللغة وشواردها، فإن عالم الرواية – حتى وإن كان قصة وهمية (fantasy) - يربط نفسه بالعالم الواقعى، كوهم مرئىّ يكيف نفسه مع الأشياء الملموسة التى يتحرك المشاهد بينهم.

إن «مظهر الحياة» و«الحقيقة» وهو غاية ما يطمح إليه الروائى، يعتمد على تقديم سيل لا يتوقف من الملاحظات، أى يعتمد على عناصر كثيرة يدخلها فى معماره الفنى. وهو نسيج من التفاصيل الحقيقية والقاطعة يربط الوجود الواقعى للقارئ بالوجود الوهمى للشخصيات».

فاليرى (بروست)

إن الموهبة الجوهرية للروائى هى أن «يلاحظ» السلوك الاجتماعى: كطريقة تأثيث الفرد لبيته أو ممارسته للحب أو رد فعله تجاه الموت أو فضه لخطاب أو تركيب جُمله أو التخطيط لمستقبله. فكم هو عميق من بلزاك أن يرى صانع المكرونة معرضا بسبب بساطته لأن يتألم ذلك الألم الحاد، الذى يتعرض له بير جوريو (فى رواية.. الكوميديا الإنسانية). كما أنها ملاحظة حقيقية أن تجار الجملة فى مواد الطعام يميلون إلى الإخلاص لأسرهم أكثر من رجال الوظائف العامة فى رواية «المستخدمون»، كما يميلون إلى أن يكونوا أكثر بساطة فى التفكير من صغار الرأسماليين – مثل هولو فى رواية «ابنة العم» – الذين يحتاجون إلى تجريد أكثر فى تعاملهم. وكم هو حقيقى – كما يلاحظ هنرى جيمس – أن الثوريين مثل بوبان يميلون إلى المهن «الأدبية» كالطباعة والتجليد. وكم هى رائعة تلك العلاقة المهمة التى يضعها تولستوى للأمير أندرى بين تربيته النبيلة المبكرة ومثاليته الدينية العميقة، وهى علاقة ملاحظة فى أمثلة لا تحصى، وفى حياة القديس فرانسيس بالذات.

وقبل كل شيء فإن حكمنا على قيمة الرواية – بالدرجة الأولى– ينبغى أن يقوم على درجة صدق وعمق مثل هذه اللاحظات، سواء فى تفاصيلها أو فى البناء الكلى للحبكة، وهذا ما نحكم به على جدارة الرواية. فنحن نريد من الرواية بادىء ذى بدء أن توضح واقعاً كان خافيا علينا. وهو ليس مثل واقع قصيدة يتشكل من إيقاعات و «تماثلات»، وليس طقسا من طقوس الدراما، أو واقع عواطف مجردة، لكنه نسيج خفى نراه خيطا مما نشاهده فى حياتنا اليومية.

وعلى قدر ما يلاحظ الروائى فإنه يمكن أن يضع مشاهداته مجتمعة بطريقة متنافرة ومتخبطة، مثل ما كان يفعل دريزر أو جيمس جونز وجيروم ويدمان من الكتاب المعاصرين. إن القصيدة إذا كانت فجة لغويا وموسيقيا، فلن تكون شيئاً على الإطلاق: فالشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية (Verbal artifice)، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة. ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة.

ولعل عدم امتلاك ناصية اللغة يُوقع الروائى فى خطر. ولكن العلاقة الخاصة بين اللغة فى الرواية والملاحظات التى تحكيها هذه اللغة، تجعل من الممكن لرواية جميلة أن تكتب بلغة مسطحة وفجة وخالية من الجمال، مثل هذه الرؤية التى أثار أسلوبها امتعاض النقاد – رواية جيمس جونز الأولى، وروايته الوحيدة «من هنا إلى الخلود». وهذه فقرة منها نختارها عشوائياً:

«برويت كان مرتاحا لأن يجد هولمز قد رحل حين التقيا للمرة الثانية. وكان بالوزو مرتاحا أيضا، وفك وثاق برويت بسرعة، ومضى ليلحق بالقطار، وسريعاً ختفى عن الأنظار. ولم يفهم أى منهما أن الأمر قد انتهى. صعد برويت يعرج على السلم، وفك الحزمة وأخرج ما بها، واستحم واستبدل ملابسه بملابس نظيفة. وتمدد على الكنبة فى انتظار النوبتجية. وحين لم يأت أحد أدرك أنه لن يأتى بعد أن انتظر لساعة ونصف.

وحين سمع صفارة الطعام أدرك أن شيئاً قد حال بينه وبين مصيره.. ولم يجد إجابة على ظنونه إلا من الحارس الذى رأى أنه يصلح لأن يفعل شيئاً ما. لا أعرف ما دخل هذا اللعين فى الموضوع، هكذا قال لنفسه بغضب وهو يهبط الدرج العام. لماذا لا يبعد أنفه الضخم عن الموضوع؟».

هنا لا نجد بصيصا من ومضة بلاغية فى هذا الأسلوب غير المصقول، كما نجد عند دريزر أو ويدمان، فليس هناك جرس أو رشاقة حركية، أو حتى شخصية متميزة فى الأسلوب، فلغة جونز هنا خالية من الجاذبية، وتشبه أحيانا لغة الحياة العادية، وتشبه لغة التقارير المكتبية الجافة مع افتقارها لما تتسم به هاتان اللغتان من حيوية الحديث اليومى وموضوعية الوثائق المكتبية السريعة. ويضيع فى هذا الوحل تلك اللآلىء الصغيرة العارضة فى استخدامه اللغوى، مثل تغييره من برويت لبالوزو فى الفقرة الأولى، حين نكف الشخصية الرئيسية عن كونها موضوعا رسمياً للعقاب، وتصبح مرة أخرى عضوا فى الجماعة يمكن أن ندعوه بكنيته.

ويشك المرء كذلك فى أن التفاصيل الفردية (كالاستحمام وما إلى ذلك)، ليست فقط أدبا رخيصاً، ولكنها لا تزيد عن كونها وثائق تقريرية عديمة التأثير الفنى قصصيا. وهذا الشك يتزايد بتراكم التفاصيل الملفقة فى قصة «البعض جاء راكضا».

ورغم كل هذا فما تزال هذه الرواية رائعة وغير عادية فى عمق مفهومها الإنسانى ومداها الواسع من العلاقات الإنسانية. إن اتجاه برويت بعد عودته من رحلته العقابية ملاحظ بدقة، ومحقق فى شكل الرواية العام، سواء فى حد ذاته أو فى الإطار العام كلحظة فى تطور وعيه النامى وتحقيق دوره كإنسان. وهذا الوعى أكثر تعقيداً مما يُمكن تسميته «بالاحتجاج»، ولقد حافظ الكاتب «جونز» على رؤيته الصحيحة له، بوضعه فى علاقات متغيرة مع أناس آخرين لا يقلون عنه تعقيداً. وغضب الكابتن هولمز على برويت – وقد أجاد جونز تصويره – وقد عالجه ملت واردن ببراعة، حتى إن هولمز تنازل عن شكواه. ومما يتفق مع شخصية برويت إلى حد كبير أنه لا يستطيع أن يعلم بالأمر كله، ولكنه يشتمه حتى إنه يشعر بالراحة أول الأمر، ثم بالغضب حين يعرف بطريقة التخمين – التى تناسبه تماما – من صاحب الفضل؟ ويشاركه فى شعوره بالراحة كربورال بالوزو، وهو واحد من الشخصيات الثانوية التى تصورها الرواية بتمييز ودقة ناجحة، فبالوزو قد أغاظ برويت وتشاجر معه فى ذلك الصباح، ثم وجه إليه أول ضربة انتقامية ثم سلم له فى المرة الثانية، وفى النهاية ينفض يده من موضوع برويت ويختفى إلى الأبد.

ومع خلو لغة هذه الرواية من كل محسنات، فإنها تعبر عن هذه العملية الرائعة للعلاقات الشخصية، وعن تلك الملاحظات صادقة التأثير التى رصدها الكاتب، والتى تتضافر فى النهاية لتخلق سيمفونية روائية محكمة ومؤثرة رغم ركاكة الأسلوب.

وليست التفصيلات الملاحظة (المرصودة) هى التى يجب أن تصدق مع الحياة فى رواية جيدة فحسب، بل يجب أن تتوافق الحبكة ذاتيا فى وقعها الزمنى وعلاقاتها الاجتماعية والسببية توافقا مع الحياة، ذلك أن **حبكة الرواية يجب أن تبدو أكثر واقعية** مما يجب فى الدراما، بل حتى إن كاتب الرومانس – الذى يبدو كمن يتعامل مع حبكة رمزية تماما – يبدأ بملاحظة الواقع: إن شخصية أهاب (فى رواية.. موبى ديك لميلفل) تبنى على الملاحظة العامة للطريقة التى يتصرف بها كبار السن من أصحاب النفوذ تحت تأثير فكرة ما ثابتة، وشخصية جوزيف كاى (فى رواية.. القضية لكافكا) تقوم على ملاحظة ردود الفعل النمطية لموظفى المدينة المحدثين، مرهفى الشعور تجاه متناقضات وجودهم المحبطة.

إن علاقة الروائى الخاصة بالواقع تلزمه بأن يسجل وأن يتحرى الصدق فى تسجيله، وحتى بروست قد تخلى عن ابتداعاته رغم كل ما كان يقوله فى أسبقية الخيال. وجين أوستن لم تكن تصور فى نورث أمبتون شاير نباتات برية لأنها تخلو منها، وذلك تحريا للأمانة فى التصوير. **وسحر الكلمات له تأثيره فى الرواية، وإن واقعا تسجيليا يمكن أن نشعر به كامنا فى مجرد الأسماء المعطاة للتخصيات،** وإلا فلم كان يعانى كثير من كبار الروائيين فى اختيار أسماء معينة لشخصياتهم؟ وتلك الأسماء كانت تحمل – على أى حال – بعض دلالات التورية فى لغتهم الأصلية.

وهكذا فإن الرواية بالنسبة لستندال مرآة تواكب واقع الحياة الصعب وتوصّله إلينا، ففى كل نقطة من الرواية وفى كل جملة، نجد وضوحاً اقتصادياً ودقيقاً. وهذا الوضوح الذى يُشبه وضوح المرآة، يرجع فى جزء منه إلى استخدام الحديث العادى لذى يقيم كل روائى أسلوبه عليه تقريباً. ولكن حتى إذا قلنا إن جين أوستن وبروست يفعلان باللغة شيئاً أكثر من مجرد السمو بحديث الأذكياء من البشر، فإن أسلوبيهم أقل تكلفا من أسلوب أفلاطون أو ملتون. وهذا ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية سن وضوح، يقوم فى الغالب على وصف الواقع المتحرك الذى يُسمح بتصويره قدر الإمكان.

إن الكلمات فى تعبير قصصى لا تشير إلى كلمات أخرى فقط، ولكن إلى مشار إليه فى الواقع. وجملة «اعتادا أن يتبادلا القبلات»، تشير مباشرة إلى (تخيل) أناس واقعيين يقومون بفعل حقيقى. إن المشاهد التى تقدمها اللغة فى رواية، لا تأخذ مكانتها القصصية إلا بقدر ما ينبغى أن تكون صدى لحقيقة فى الواقع، كما هو الحال فى قصص جُويس الأخيرة. كما أنه لا ينبغى أن تتبادل شخصيتان القبل لمجرد التقبيل، إنما ينبغى أن يكون لهذا الفعل مغزى فى حياتهما القصصية.

وبينما تشير جملة واحدة فى الرواية إلى شىء مفعول أو مُدرك، فإن الكلمات فى الشعر تتفاعل فيما بينها موسيقيا ومنطقيا، فبيت من الشعر مثل «همتُ وحيداً مثل السحابة»، ليس تعبيراً عن ملاحظة. فكلمة «وحيدا» تتفق أولا مع كلمة «سحابة» من قبل أن يشيرا معاً إلى مُشارٍ إليه فى الواقع، (ولعله لا يكون هناك سحابة حقيقية فى القصيدة). أكثر من هذا فإن المشار إليه الحقيقى وهو «الوحيد كالسحابة» توحى حالته النفسية بأنه يجعل كلمة «هِمتُ» نظيراً لشىء فى الواقع. وكلمة «همتُ» تعنى فى السياق أكثر حتى من الحقيقة الحرفية للمشى بغيْر هُدى (كالذى يمكن أن تعنيه كلمة «همتُ» قصصيا)، وتعنى طرح التوقعات المناظرة كالتى تحدث بين الشعور بالوحدة والسحابة المفترضة. فالقصيدة تبنى نظائر (analogs) فمثلا كلمة «سحابة» تحدد كلمة «وحيداً» بالمناظرة، وكلاهما يحدد كلمة «همتُ» وهكذا إلى النهاية، وفى الشعر فإن المجردات تحددها مجردات أخرى غالبا، بينما الأمر بالنسبة للرواية أنه حتى حين تشكل مثل هذه المجردات ذات المغزى القصصى مع بعض المعطيات الأخرى، فإنها تعمل كعنصر لعملية اجتماعية بالدرجة الأولى.

ومن مدام لافييت إلى (أندريه) جيد، ومن ديفو إلى جيمس فإن الملاحظة الأخلاقية (The moral observation) تقوم بالعمل الرئيسى الذى يحفظ للرواية استمرارها. ولكن تلك الأخبار الأخلاقية (= القصصية)، حين ترتبط بالموقف الاجتماعى تختلف اختلافاً واضحاً مع الوظيفة المجردة المقيدة، التى تقوم بها مثل تلك الأخبار فى الدراما منذ سوفوكليز إلى إبسن. إن مول فلاندرز (فى رواية.. ديفو) تستخدم التعميمات النفسية فى الفقرة التالية لتصوير الخطوط الدقيقة لشخصية زوجها:

«كان زوجى إذا أردت أن أوفيه حقه رجلا طيبا بلا حدود، ولكنه ليس أحمق، ولما لم يجد دخله كافيا للوفاء بمستوى من المعيشة كان يريده، حتى لو جئته بما كان

يريد. ورغم خيبة أمله بعد عودته من مزارعه، فإنه كان كثيراً ما يحن إلى فرجينيا، ويعيش من عرق جبينه، وكان كثيراً ما يمتدح العيش هناك لرخصه ووفرته وما فيه من بهجة وسرور. وقد بدأت أفهم مقصده سريعا، وذات صباح فاجأته بأنى قد أدركت ذلك»..

لقد لاحظ ديفو كيف يتصرف الرجال مع النساء، وكم يتخابث الأزواج مع زوجاتهم، وكيف تكون الزوجات صريحات معهم، وكيف تعرف الزوجة مكانها عند زوجها، حتى لو كان ذلك فى وضع دون ما تستحق، كما تستطيع أن تفهم ما يكنه لها من مشاعر – حتى وإن كانت قصيرة المعاشرة معه. وملاحظات ديفو هذه تمنح الرواية تكاملها وترفعها فوق مستوى قصص المغامرات العادية، وفوق النوع التسجيلى الذى يسجل القيم اللاشعورية للمجتمع التجارى (الذى أخذ نقادنا يفسرون الرواية من أجله فقط). وبهذا تصبح رواية ديفو من تراث الفن القصصى بلا جدال. فالملاحظات (The observations) وحدها هى التى تجعلها رواية، وليس الأسلوب العام جيد الصياغة، ولا فكرة ديفو الجيدة عن المجرم صاحب القيم البرجوازية، ولا أمانته كمؤلف. ولا أيا من تلك المحاسن الأخرى للكتاب، فمثل تلك المحاسن لم تكن لتوجد فى الغالب بغير هدى من عمق قدرته على الملاحظة.

إن الملاحظة يجب أن تكمن وراء الأخبار فى الرواية، وإلا سوف تبدو زائفة مهما كان الأسلوب بارعاً والبناء معقداً. ففى رواية «عوليس» مثلا، تقوم الملاحظات الجوهرية للعملية الاجتماعية التى يصورها الكاتب فى أجزاء بنيتها المعقدة، حيث نجد أن بطلها بلوم يلاحظ شخصا، بينما هو ملاحظ من شخص آخر، وما يقول يميز عقله، بينما يتميز عقله بصفة عامة بالسياق المبعثر لأفكاره. فالزمان والمكان ووجه المدينة المتغير واهتمامه الجنسى والاقتصادى وأخباره اليومية وعالمه الخاص، تتضافر كلها على السواء لترسم شخصية بلوم. بينما الأوديسا (الجديدة) يقل نصيبها من كل ذلك كثيراً، وتكمن سخرية (جيمس) جويس فى عنوانها بالتحديد. إننا نستطيع قراءة (رواية) «عوليس» كقصيدة، ولا نفعل ذلك لكى نسمع إيقاع الكلمات متداخلة الصدى، ولكن لنرى كيف تقوم الملاحظات بالتعليق على بعضها البعض. فكل جملة من هذه الجمل تعطى رؤية قصصية عميقة مسلسلة فى وضوح، يشبه فى بساطته وضوح العملية الاجتماعية التى يقدمها ديفو.

وحاجة الروائى لأن يكسو الواقع لحما، يمكن أن تؤدى به إلى تقديم بعض ملاحظات فى شكل وثائق تسجيلية. فجويس يريد أن يعيد خلق كل ما يريد أن

يـراه ويسمعـه فى المدينـة، كما يقـر فى وعى بلـوم وستيفين ومـولى. ويمكـن للوثائـق التسجيلية أن تتسع بالشكل الذى نراه عند بلزاك، أو تضيـق بالشكـل الـذى نـراه عنـد وليم سانسوم، الذى يسجل الأماكن كجزء من بعض الملاحظـات فى رواياتـه. ويميـل الروائيون التاريخيون إلى استخدام أخبار وثائقية لأسباب واضحة. إن آثـار التسجيـل لا يمكن أن نجدهـا فى روايـة تقريبًـا، بـل نستطيـع أن نعـرف خبـرا عاديـاً فى قصة على أنه: ملاحظة لها ظلالها القصصية والتسجيليـة معـا.

وحين يستخدم جويس وفلوبير التفاصيـل استحداماً مجازيـاً، فإنهمـا يفعـلان ذلك بطريقة «الملاحظة» – (وهى السمة الأساسية للفـن القصصى) – وليس مـن أجـل بنـاء العالم الضيق الصغير الذى تبنيـه الملاحظـات فى قصيـدة. فالذبـاب الـذى يكتشفـه آلـن تيت فى كتابه «حدود الشعر» فى رواية «الأبلة» (لديستوفسكى) هو ذبـاب رمـزى فى طنيـه حول جثة ناتاشا، وهو ذباب حقيقى فى حجرة حقيقـة بالدرجـة الأولى، ومـرئى كعـنصر من لحظة ديناميكية تشتمـل على زجاجـات مشروب جادانـوف وبعض الـريش الأمـريكى. وحين تسمى إميلى ديكنسون الموت فى قصيـدة «بالاستغـلال»، فإنهـا تتنبـأ بنمط له نظائره، وعندما تسميـه كـذلك «بالاستغـلال الأبيض» فإنهـا تضع نظيـرا آخـر وصورة رمزية للاستغـلال، ودقـة صورة «الاستغـلال الأبيض» أمـر يـدهش حقـا. لقـد تعودنـا على أن نتخيـل الموت شيئاً أسود، والإشارة للسمـاء عـادة مـا تستعمـل كلمـة «أبيض»، ولكن الأبيض عام وشمولى جداً، وذلك ما يتصف به النـور الـذى تمتلىء بـه السماء. ثم كيف يمكن للاستغلال أن يأخذ لونا؟ لهذا فتسميـة الموت «استغـلالا» أمـرٌ يدعو للدهشة، وأن يكون هذا الاستغلال «أبيض» هو دهشة أخرى. وكثير من القصائد – إن لم تكن كلها – نسيج مـن مثـل هـذه الصورة، وعبـارة عـن سلسلـة مـن جمـل إيقاعية، تبنى عوالم تتوافق معهـا بالتناظـر.

وعلى قدر ما يجب على الرواية أن تلاحظ الأخبار الفرديـة، فـإن ارتبـاط هـذه الأخبار يجب أن يكون طليقاً فى التنقل مـن خبـر إلى آخـر. وينبغى أن ينشأ هـذا الارتباط تلقائياً من العملية التى يقدمها الروائى، حتى لا تصبح الرواية بناء جامـداً يمكن أن نجده فى شكل سردى آخـر. فما نجده من ارتباط فى الأوديسا أو البطـل وليندار، ينبغى أن يختلف عما نجـده فى كتـاب الجمهوريـة أو النامـوس الكنسى.

والشعر مثل الفلسفة ينظم العالم متخذاً فى ذلك بصورة أساسية تحديداً بالتناظر، وهو نظام ملموس ومجرد بصورة مثالية. **أما الفن القصصى فهو مثل التاريخ يقدم أخبارا قائمة على الملاحظة – غالبا – على أساس أنها خط سردى. وفى القصص ليس الخبر أعجوبة فى حد ذاته، أو كشفا لخبر آخر كما هو الحال فى الشعر، لكنه نقطة فى سياق وحسب. وتبنى الرواية وتتألف من مثل هذه السلسلة الطويلة من الأخبار التى لا تدعو للدهشة، والمكررة غالبا فى كل ومضة من الملاحظة. والرواية تستطيع أن تعالج حركة التغير، لكن ذلك يكون من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا فى النادر، ومن تراكم تلك الرؤى المتشابهة، لأن الرواية توصل ما يسميه بول جودمان «تمددها الكامل من السياقات التى تتضح فى بطء».**

ويستطيع الفن القصصى أن يقيم ملاحظاته من أخبار ما، هى فى حد ذاتها نظائر لمجردات مفهومة سلفا. فحين يشبه فلوبير قصاصات ممزقة من خطاب بفراشات، أو حين يصور صيحة الديك فى حظيرة، لكى يعبر عن القلق والوحشة اللتيْن يشعر بهما تشارلز (فى رواية.. مدام بوفارى)، فإنه يستخدم النظائر كوسيلة لملاحظة الواقع الاجتماعى. وحين يجعل تولستوى أناكارنينا تخفض من رموشها فى النهاية، فإن ذلك حقيقة «ملاحظة»، كما أنه «مجاز» يعبر عن طمس النور الأخلاقى للواقع. وحين تقول جين أوستن إن «مريانا كان حساساً»، تستخدم تجريدا مفهوماً سلفاً لتضع ملاحظة مبتكرة.

وقد يبدو فى هذا مغالاة، ولكن النثر الذى يكون ببساطة «نظائريا» (analogical) يقنع بأنه قصصى، بل سيكون شعرا منثوراً مثل الفصل الأخير من الناموس الكنسى. كما أن النثر الخيالى الذى يستخدم التجريد كثيراً رومانس خالص مثل «موت الملك آرثر». **والعلاقة الخاصة بين الفن القصصى والحياة الواقعية تعتمد على سرد أخبارها التى تكون ذات جانب من الملاحظة.** والحوار فى.. «حكاية جانجى» غير ملاحظ رغم أن المشاهير من الناس يمكن أن يتتبعوا السلوك المجرد الذى يحكم الحوار، وهذا الحوار يشير إلى نظام مثالى – لا تعبر عنه سوى قصائد الحب، التى تنتمى لتلك الفترة والتى يمكن أن تستشهد عليها.

وبينما نجدنا مع كل الشعر تقريباً واعين لوجود التقاليد الفنية، فإن الأمر فى الفن القصصى ليس بهذه القوة، بل أحياناً لا نجده مطلقاً. فليس هناك قاموس قصصى يماثل

ذلك الذى للشعر. **ان نثر الحياة العادية الذى هو الأسلوب النثرى العادى للقصص، يأخذ من الحيـة ويعطى، حتى يعبر عن الشعور بالواقع الـذى هـو العاطفـة المميـزة للفن القصصى فيمـا أعتقـد. إن مـا نشعـر بـه فى القصص هـو صدمـات متتابعـة، وومضات من صدمات الملاحظة التى تربطنا بالواقع. والحياة السريعة للشخصيـات تكشف عنها الملاحظـات التى تصورهـم.** إننا مع تولستوى نعى معنى مشاعـر إيفـان إيلتش، بينما لا يعى هو بها. كما أن تشارلز بوفارى تحيط بها صور صماء. أما فى الشعر فعلى العكس، كل شىء موجود ومنطوق ومعروف فى صوت الشاعر وشخصيتـه، أمـا فى الدراما فنجد شخصية أو أكثر تعى المعنى الحاضر بطريقة أو بأخرى، طـالما أن هـذا المعنى يكمن فى أحاديث تنطق بها الشخصيـات.

ومهما كانت الملاحظات فى القصة وثائقية، فإنها لا تزال – بطبيعة الحال – قصصية وجزءا من حيلة فنية، الإيهام فيها أمر لا ينفصل عن معناها، بل إنـه جـزء مـن واقعهـا. «حتى إذا وصفت بتفصيل دقيـق – كما يذكـر مـوريس بـلا نشو فى حديثـه عـن اللغـة القصصية – وحتى إذا اكتشفت بأعجوبة (فى قصة) أسرار القلعة كلها، فلسوف أظـل واعيـاً بـأنى لم أعـرف سوى القليـل، **لأن هذا الفقر (فى المعرفـة) هـو جوهـر الفـن القصصى: وهذا الجوهر يتمثل فى تقديم ما يجعله غير واقعى، ومحببا للقـراءة على انفراد، وغير مقبول بالنسبة لوجودى، فليس هناك ثراء فى الخيال، ولا إحكام فى الملاحظة يمكن أن يعوض هذا الفقر، طالما كان هذا الفقر كامنـاً فى جوهـر الفـن القصصى نفسه، ويمكن افتراض وجوده أو الحصول عليه من خلال مضمون، يزيد كثافة أو يقل بالنسبة للواقع على قدر ما يسمح بـه».**

إن الواقع الذى تتصل بـه ملاحظـات القصة لا ينفصل أبـداً عـن الحيلـة الفنيـة التى تنتظم هذه الملاحظات، وحقيقة إن كلا منها مختـارة بفقـر نسبى، إذا مـا قـورن بثـراء وجود الإنسـنى الحقيقى. ولكن هذا الثراء وهذا الوجود لا يستطيع أى شكل فنى آخر أن يصوره، كما تفعل ملاحظات الفن القصصى الرحبـة.[1]

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» – بغداد، يوليو (تموز) ١٩٧٧ .
ومجلة «الكلمة» – صنعاء – (٤١) ١٩٧٦ .