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).