الهيئة العامة السورية للكتاب

مدخل إلى

النظريات الكبرى في الرواية

رئيس مجلس الإدارة
الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

المشرف العام
د. نايف الياسين
المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكتاب

رئيس التحرير
د. باسل المسالمة

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

تصميم الغلاف
عبدالله القصير

مدخل إلى
النظريات الكبرى في الرواية

تأليف : بيير شارتييه
ترجمة : عدنان محمد

الهيئة العامة السورية للكتاب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٣م

العنوان الأصلي للكتاب:

Introduction aux grandes Théories du roman

الكاتب: Pierre Chartier

الناشر: Armand Colin,2005

المترجم: عدنان محمد

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(**بالضرورةِ**)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها**.**

مدخل إلى النظريات الكبرى في الرواية/ تأليف بيير شارتييه؛ ترجمة عدنان محمد. - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٣م. - ٣٠٤ص: ٢٥سم. (المشروع الوطني للترجمة. العلوم الإنسانية).

١- ٨٠١ ش ا ر م ٢- العنوان ٣- شارتييه ٤- محمد

مكتبة الأسد

تمهيد

تفترض هذه الدراسة وجودَ قرينٍ لها وهو غائب هنا: وأقصد به تاريخاً للرواية. هناك تواريخ للرواية الفرنسية، كاملة وجيدة جداً، وسوف نرجع إليها.

كما أننا لم نتوقّف عند التمييزات، غير المثبتة تاريخياً، بين القصة القصيرة والحكاية والرواية، فإن مفهوم *نظرية الرواية* مقصودٌ هنا بمعناه الأوسع: منظومةٌ من الآراء المتشكِّلة حول الجنس الروائي. لقد تضافرت في هذه الدراسة ثلاثُ وجهات نظرٍ متكاملة: مجموعةٌ من النقاشات والسجالات حول «الجنس»، تسعى إلى تعريفه تاريخياً، وإلى الإحاطة به من الخارج المحكي، ولاسيّما في عصور التكوّن والاعتراض والرفض؛ وهناك تحليلٌ لأهمّ النظريات المكرَّسة لمسألة المسرود[1] (أرسطو Aristote) أو الرواية، التي أنتجها فلاسفةٌ أو كتّاب أو نقّاد، ثاروا على هذا الخطاب الاجتماعي والثقافي، وعلى هذا المعتقد doxa؛ وأخيراً هناك قراءة لنظرية الرواية التي كانت قيد الإنجاز في بعض النصوص الروائية الكبرى، مثل *دون كيشوت* Don Quichotte أو *جاك*

(١) رأيتُ ترجمة كلمة «récit» بكلمة «مسرود» لأن هذه المفردة، برأيي، أكثر دقّةً ومرونةً، من حيث العدد (كالمثنى والجمع) من مفردتَي «قصّ» أو «حكي»، فنحن نستطيع أن نقول بسهولة: مسروداً أو مسرودات، في حين أن الأمر مستحيل بالنسبة إلى المفردتَين المقترحَتَين. (المترجم).

القدَري Jacques le fataliste، التي تساءلت حول طبيعة تخييلها وطبيعة النص الأدبي. إذن كان يجب أن نقوم بخيارات يفرضها حجمُ هذه الدراسة في أية حال. يدعونا وجودُ دراسة مشابِهة عن النظريات الحديثة في النقد على الأقل، صادرة ضمن السلسلة نفسها، إلى أن نميِّز كُتّاباً في القرن العشرين، على حساب النقّاد، ومنهم منظرّون مهمّون أيضاً. إننا نريد أن نَعُدَّ هذين المدخلين متكاملَين حول هذه النقطة.

بقي أن نقول إن بعض كبار الروائيين قد ذُكروا ببساطة في هذه الدراسة أو «أن أفكارهم حول الرواية» قد طُرِحَت بسرعة: ذلك لأنهم لم يصوغوا نظريةً للرواية، بالمعنى الدقيق للكلمة. والحيّز المحدود (بشكل متفاوت) المخصّص، على سبيل المثال، لستندال Stendhal أو فلوبير Flaubert أو بروست Proust أو سيلين Céline لا يعني أن هؤلاء قد قُلّل من قدْرهم، أو أن نتاجاتهم قد أَدَّت دوراً ثانوياً في الرواية، أو أنها لم تؤثّر في منظّرين مهمّين. ومن ناحية أخرى، لكي نأخذ بالحسبان الأهمية أو التأثير التاريخيَّين لبعض الروائيين (بلزاك Balzac ، فلوبير، بروست)، فإن الشرح الرئيس المخصّص لهؤلاء يتمتّع ببعض الحرية في التسلسل الزمني. وهذا أمرٌ مقصود.

إن الطبيعة النقدية للأدب الروائي بصورة رئيسة لا تسمح بتنامي الشكوك: فهناك رواياتٌ كثيرة تُثير التفكير حول بنائها، في لحظة أو في أخرى من قراءتها. انطلاقاً من أية نقطة يمكننا أن نتعرّف فيها على نظرية ضمنية للجنس الروائي؟ بالنسبة إلى رواية *دون كيشوت*، الأمر غير قابل للنقاش، فالنظرية فيها ضمنيةٌ وظاهراتيّة وحتى تأسيسية! وبالنسبة إلى رواية *بحثاً عن الزمن المفقود* A la recherche du temps perdu، أياً تكن النوعية الفكرية، وأيّاً يكن صدى الاعتبارات التي نالها مؤلّفُها بعد أن تمَّ نشرها،

سواءٌ أكان ذلك حول الكتابة أو مفهوم الرواية بصورةٍ عامة، فإن بروست، برأينا، يقدّم بالحريّ نظريةً للّغة، ونظريةً لأدبٍ يُعَدّ تحفةً فنّية، أكثر مما يقدّم نظريةً للرواية. ومع ذلك، نحن نعترف بأن وجهة النظر هذه قابلة للنقاش.

أكرّر مرة أخرى: كان يجب علينا أن نختار، وتلك عملية صعبة مادام مفهوم الرواية لا يملك شيئاً من معطى الوضوح، السابق لنظريتها، ولكن هذه المرة سوف نتصدّى لموضوع هذا الكتاب نفسه...

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

مدخل

هل الروايةُ جنسٌ غير موجود؟

١ - تعريفات:

عرفت الرواية ازدهاراً غير عادي في الجزء الأخير من القرن العشرين. وقد تكاثرت الروايات وتضاعفت أعدادُها ولاسيما في أوربا وفي أمريكا الشمالية والجنوبية أيضاً، وكذلك في اليابان، وحتى في أقصى أصقاع الكرة الأرضية. الرواية تسود على الآداب، من حيث الكَم. إنها تُكتَب وتُقرأ وتُباع في كل مكان تقريباً، حيثما يكتب الإنسان ويقرأ ويشتري، أي في البلدان المتطوّرة، وبصورة أعم حيث التواصل المكتوب يفرض نفسه وينتشر. الرواية نوع شبه كوني، ابن الطباعة والعالم الحديث، وهو اليوم في أذهان الكثيرين حول العالم.

لكن ما هي الرواية؟ تُبقي المعاجمُ والموسوعات تعريفَها ضمن نطاق العموميات: حسب رأي فوروتيير Furertière[١]: «كتُبٌ خرافية تحوي قصصَ حبٍّ وفروسية». وتعرّفها الأكاديمية[٢] بأنها: قصص «مغامراتٍ خرافية وحب وحرب». و بحسب رأي جوكور Jaucourt أو الموسوعة[٣]: «هي» قصة خيالية عن مغامرات مختلفة وغير عادية أو مُمكنة الحدوث vraisemblables، أو عن

(١) Dictionnaire, 1960.

(٢) Dictionnaire de l'Académie Français, 1694.

(٣) Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers, 1751-1772.

حياة البشر. ويقول معجم ليتريه[١] Littré: «قصة مختَلَقة مكتوبة نثراً يسعى مؤلّفها إلى إثارة الاهتمام بتصوير الأهواء والعادات أو بغرابة المغامرات». أما معجم لاروس[٢] Larousse فيقول: «عملُ خيالٍ يتكوّن من قصة منثورة ذات طول معيّن، وتكمن أهميتها في سرد المغامرات، ودراسة العادات أو الطباع، وتحليل المشاعر والأهواء». أما روبير[٣] Robert فيقول: «عملُ خيال منثور، طويل كفايةً يقدّم ويُحيي شخصياتٍ مصوَّرةً على أنها واقعية في وسَطٍ ما، ويعرّفنا بنفسياتها، ومصائرها ومغامراتها».

وتضيف الموسوعة البريطانية[٤] Encyclopaedia Britannica: «ضمن هذا الإطار الواسع، حوى جنسُ الرواية عدداً كبيراً من الأنواع والأساليب: التشرّدي picaresque[٥]، والتراسلي[٦]، والغوطي[٧]، والرومانسي، والواقعي، والتاريخي - هذا إذا اكتفينا بذكر أهمّها». بينما تذكر الموسوعة البريطانية ستة

---

(١) Dictionnaire de langue française,1863-1873.

(٢) Grand dictionnaire encyclopédique, 1866-rééd. 1964.

(٣) Dictionnaire alphabétique et analytique, 1959-1964.

(٤) Encyclopaedia Britannica, depuis 1768, Micropaedia,1974.

(٥) قصص تحكي مغامرات لا يربط بينها إلا وجود الراوي والبطل المحتال المتشرِّد، وقد شاع هذا النوع من القصص في جميع آداب أوربا في القرن الثامن عشر، بوصفه مقدمة للرواية النثرية بمفهومها الحديث. (المترجم).

(٦) تكون الرواية على شكل مراسلات متبادلة بين شخصياتها. ومن أشهر الروايات التراسلية روايتا «باملا» و«كلاريسا هارلو» للكاتب صموئيل ريتشاردسون. (المترجم).

(٧) اسم أُطلق على نوع من الروايات التي انتشرت في إنكلترا بين عامي (١٧٦٢-١٨١٤)، وهي تتميز بالإثارة المبنية على الخوف أو التشويق لما فيها من أشباح وأحداث خارقة للعادة، مثل روايتَي: «لونغسوورد، إيرل أو سالزبوري» لتوماس ليلاند، و«ويفرلي: لوالتر سكوت». (المترجم).

«أنواع»، (فإن بورجيه[١] Bourget يقترح نوعين: روايات التحليل وروايات العادات. ويذكر تيبوديه[٢] Thibaudet ثلاثة: الرواية الخام والرواية السلبية والرواية الإيجابية). ويميّز معجم لاروس اثني عشر نوعاً، ويُحصي معجم روبير، من دون أن يأخذ المعاني بالحسبان المعاني القديمة أو التي في العصور القديمة أو التي في العصور الوسطى، تسعةً وأربعين نوعاً، مجموعة تحت عناوين أربعة: النوع، الطريقة، التقديم، القرّاء.. ونحن نلاحظ أن هذا كلّه يفتقر إلى الإجماع والوضوح. ونرى أن الموسوعة العالمية[٣] L'Encyclopaedia Universlis قد خصّصت مقالاً من ثلاث وعشرين صفحة من القطع الكبير لكلمة «رواية»، وحرصت على أن تعطي التعريف العام الأدنى للجنس.

إذن من الصعب الإحاطة بالرواية بصورة خاصة، ولهذا أسباب كثيرة: فهي لم تعرف قواعد شكلية؛ وأصولُها غائمة ومثيرة للنقاش؛ وموضوعُها متطوّرٌ مع الزمن؛ وطريقتها ونبرتها متعدّدتان؛ وهي متغيّرة إلى ما لا نهاية. وعندما يقترح اختصاصيّ، يتمتّع بروح الموضوعية، أن يعدّد الملامح الخاصة المكوِّنة لهذا «الجنس»، إليك ما يقرؤه هاوٍ للروايات، يرغب في الاستناد إلى تعريف بسيط وواضح، قبل أن يجول على وجهات النظر النظرية المختلفة: «الرواية عمل نثري؛ الرواية جنس ليس لها شكلٌ مُعَدٌّ مسبقاً؛ الرواية لا تبيّن إلا ما هو محسوس؛ الرواية تخييل؛ الرواية قصة، الرواية مسرود»[٤]. تثير النقطتان الأولى والثالثة النقاش، ومن دون الادّعاء بالقيام بالأفضل، نعترف بأن أملنا قد خاب!

---

(١) Etudes et portraits, Lemerre, 1889.

(٢) Réflexions sur le roman, N.R.F., 1912.

(٣) Encyclopaedia Universalis, 1984.

(٤) Henri Coulet, Le Roman jusqu'à la Révolution, A. Colin, 1967.

٢ - جنسٌ دخيلٌ على الأجناس الأدبية:

إذا كانت الرواية الجنس الوحيد الذي ليس له قوانين، كما يلاحظ معظم المنظّرين، فذلك لأنه الجنس الوحيد الخاضع لصيرورةٍ دائمة، وغير المنجَز بعد. هل يمكننا أن نفسّر هكذا تزايُدَ الاتهامات من غير دليل، وحالات سوء الفهم، والتحريمات anathèmes، والمناشير، وإعلانات المبادئ، التي واكَبَت تاريخَها؟ بكل تأكيد، نحن هنا لا نعطي مرجعيات لظهور أعمال خاصة تثير الجدل بصورة طبيعية، بالنسبة إلى الروايات كما بالنسبة إلى الأجناس الأخرى كلّها: فهذا هو المجال الخاص بـ *النقد*، فيما نحن نخصّص مصطلح *النظرية* لاعتبار الرواية جنساً (على الرغم من أن التمييز واضح وضروري في بعض الحالات، بينما هو غير واضح وغير ضروري في حالات أخرى).

مهما يكن من أمر، فقد اتّفق النقّاد والمنظِّرون. لم يمتنع النقّاد عن القوننة قطّ، وهم ينقدون؛ وقد تطوّع الروائيون أنفسُهم للتنظير كلما سنحت لهم الفرصة بذلك. وهم ليسوا الوحيدين: فقد أسْدَت السلطات الدينية والسياسية والتشريعية بآرائهن حول السرد الروائي، وكذلك كي تقرّع أو تمنع. وقد بتّ النقّاد الرسميون أو «الخصوصيون» في مسألة الحلال والحرام، وأعلنوا: هذا العمل يستحق أن يكون رواية، أو لا يستحق. ومن غير النادر أن يُلفي الروائيون أنفسَهم مضطرّين لتبرير أفعالهم أمام السلطات أو أمام الجمهور، بنيَّةٍ حسنة تكبر أو تصغر، مخاطرين بالحطِّ من قدْر المنافسين أو حرمانهم، مبتعدين عن معتقداتهم. كل شيء يتم كما لو أن الشك الخاص بمبادئ جمالية موضوعية كان يضاعف التدخّلات من نوع آخر - أخلاقي، سياسي، ديني. يبقى رهان الرواية محلَّ نزاع تبعاً لتطوّرها وتحوّلاتها. تقول مارت روبير[١] Marthe Robert: «ليست

---

(١) Roman des origines et origines du roman, Grasset, 1972.

الروايةُ الجنسَ الوحيد الذي تَحَمَّل طغيان «يجب» التي يفرضها عليها الفيلسوفُ والأخلاقي من الخارج. كل أدب متطوّر يجد نفسه، بالطريقة نفسها، يحدّد حقوقاً وواجبات، منسوخة تماماً عن حقوق الواقع التجريبي وواجباته، وتذكّر الفن بمسؤوليته باستمرار. ولكنّ عدم انتظام الرواية، والفوضى التي هي من طبيعتها، ولا أخلاقيتُها أيضاً، في نظر التقاليد، كما في نظر العالم الاجتماعي الواقعي، تدَعها أكثر عرضةً من الأجناس الكلاسيكية لهذه الوصاية الأخلاقية التي من دونها يبدو المتخيَّل مفرطاً في الحرية، ومفرطاً في الخروج على القانون، هذا إذا لم يكن خطراً».

إذن، برأيها، ليس غياب القواعد نقطة ضعف في النظرية، بل هو معطى مكوِّن للرواية. إذ إنها لا تعرف حدوداً ولا كوابح، فهي مفتوحة على الممكنات كلّها، وغير محدَّدة، وفي حالة توسّع مستمرّة، فهي تشبه في قدرتها على الخلق، وفي مزاجها المتحرّك، وفي حيويتها، المجتمعَ الحديث الذي عرَفت فيه طفرَتَها الحاسمة. يرى ميخائيل باختين[1] Mikhaïl Bakhtine أن العصور التي تطوّرت فيها الرواية، وسادت فيها (برأيه في بعض فترات الهيلينية l'hellénisme، في نهاية العصور الوسطى، وفي عصر النهضة، وبصورة خاصة في القرن الثامن عشر)، قد تميّزت بنزوعٍ نحو تراجع الأجناس الأدبية الأخرى، وبما يسمّيه «نقدية criticisme الأجناس». الرواية «تقلّد» الأجناس الأخرى بسخرية، وتزعجها، و«تروّيها» وتستنكر تقاليدها وأشكالها ولغتها الاصطلاحية، مُلغيةً بعضَها، ودامجةً بالقوة بعضها الآخر بإعادةً تأويلها. إن العنف الذي مورس على الرواية يردّ هكذا إلى العنف الذي تمارسه على الأشكال المتلقّاة والنماذج القائمة.

(١) Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978.

ويعترف، بالطريقة نفسها أيضاً، كلٌّ من إيروين رود Erwin Rhode، في القرن التاسع عشر، وبيير غريمال Pierre Grimal اليوم، وهما مؤرّخان لـ «الرواية» اليونانية والرومانية، ومختلفان حول نشأتها، بأن الرواية تستعير من الأجناس القديمة كلّها، وعلى الرغم من أنها كانت غريبة تماماً عن معايير هذه الأجناس، فقد كانت تتغذّى منها بكل حرّية. ويتوصّل إيتيامبل[1] إلى النتيجة نفسها في ما يخصّ الروايتين الصينية واليابانية، فهُما أيضاً، "تقعان على تخوم الأجناس كلّها: الرواية الصينية تمتح منذ بداياتها من الحكايات الشعبية، ومن سِيَر حيوات الكهنة البوذيين، ومن التاريخ والملحمة، والغنائية le lyrisme، «بما في ذلك السيرة الذاتية». ومن ناحيتها، فإن الرواية اليابانية قد استوحت من «الحكايات الشعبية اليابانية، ومن السِيَر الذاتية المكتوبة باللغة الصينية القديمة». سواء «أتلاقحت» الرواية مع التاريخ المعاصر أو مع التاريخ القديم، فإنها، هناك، مثلما هي هنا، الأقل حظاً من التوافق بين الأجناس. فإنها تقوم بأكثر من الاستعارة، فهي تحوِّل وتشوِّه لحسابها الخاص. وهي تقوم بأكثر من تحويل ما تجده، فهي تتضمّن في داخلها مبدأ التحويلات الممكنة كلّها. وإذا ما رجعنا إلى عبارة فاليري Valéry، يمكننا أن نقول إن لديها عنصراً مشتركاً مع الحلم وتنتمي شطحاتها إليه.

حين لا يعترض رُقباء الرواية عليها، يجب أن تدافع عن نفسها ضد نفسها: فهي مرصودة من الامتثالية le conformisme، وخطر التحجّر، ويجب أن تتجنّب انزياحاً كبيراً جداً مع تطوّر العالم والعقول، والأيديولوجيا الثقيلة أو تقنية رجعية. لا بدّ لها من أن تخترع، وهي تجد نفسَها مضطرة للتجديد بأي ثمن، في السرّاء والضرّاء. إن حرية الرواية في الشكل وفي المضمون، ورشاقتها، ولا أخلاقيتها ولا امتثاليتها الأصيلة، هي التي تجعها مشبوهة كلّياً في نظر كل

---

(١) Encyclopaedia Universalis, op. cit

سلطة متسلّطة. وقد كتبت مارت روبير (ولكنها تقصد العصر الحديث فقط) أن الرواية لا تخصّ العوام فقط، بل هي ديمقراطية بجوهرها. كما قال إيتيامبل: «الرواية ليست حكماً إلهياً، والحكم الإلهي ليس رواية».

إذا عُدَّت الرواية خطِرة ومؤذية فذلك ليس لأنها تستطيع أن تقول كل شيء بكل حرية وبالأشكال كلّها، وتدّعي قول كل ما تستطيع أن تقوله الأجناس الأخرى فحسب، بل لأنها تريد أن تقوله بالشكل نفسه وبالسلطة نفسها لهذه الخطابات الأخرى. الرواية إمبريالية بطبيعتها، إنها «تستعمِر» وتضمّ بلا وازعٍ الأراضيَ المحيطة، فهي تستعيد استخدام ثيمات وطرائق الكوميديا، والقصة، والهجاء، والقصيدة الغنائية، والقصيدة التعليمية، والتفكير الفلسفي، إلخ. وتقول روبير: «لا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف والسرد والدراما والمقالة والتعليق والمناجاة والخطاب، وذلك من أجل مآربها الخاصة؛ ولا شيء يمنعها من أن تكون، بمشيئتها الخاصة، وبصورةٍ متتابعة أو متزامنة، خرافةً أو قصة أو دفاعاً أو قصةَ حبٍّ ساذجة أو تأريخاً، أو حكاية أو ملحمة...» لا شيء يكبح جماحَ الروايةَ في الواقع لأنها، إذ تلغي «الفئات الأدبية القديمة» بوصفها «حديثةَ نعمةٍ من بين الأجناس الأدبية»، «فإنها تستولي على قطاعات متعاظمة من التجربة الإنسانية التي غالباً ما تتباهى بأنها تملك معرفة معمَّقة بها، والتي تعيد إنتاجها تارةً بالاستيلاء عليها مباشرة، وتارةً أخرى بتأويلها على طريقة عالِم الأخلاق، والمؤرّخ واللاهوتي وحتى على طريقة الفيلسوف والعالِم».

أبدَت الرواية كثيراً من جنون العظَمة إلى درجة أن بلزاك أخذ يتباهى بأنه نافس الأحوال المدنية، وبأنه تجاوز المؤرّخين. وكذلك ألم يؤكّد زولا Zola في كتابه *الرواية التجريبية* Le roman expérimental: «نحن، الروائيين الآخرين،

قضاةُ تحقيق البشر وأهوائهم؟» وتعلّق مارت روبير: «لم يكن بوسع راوي القصة أن يحلم بصعودٍ غير عادي أكثر من هذا: فبينما لم يكن يحلم في الماضي إلا بالتسلية مستغلًّا التواطؤ المعروف جيداً للسرور والكذب، فإنه بات يُراكِم من الآن فصاعداً المهامَّ الشاقّة للعالِم والكاهن والطبيب وعالم النفس وعالم الاجتماع والقاضي والمؤرّخ». إذا كان الروائيون جميعاً بعيدين عن الاشتراك في هذا الادّعاء، فإنه لا يقصّر في دمغ نزعةٍ واحدة على الأقل مؤكَّداً بصورة متزايدة باطّراد في الرواية الحديثة: التعبير عن كلّية الواقع، والإعلان عن حقيقته النهائية على الملأ. إذن نحن نفهم لماذا هاجمت المراجع الدينية والأخلاقية والسياسية أو حتى الجمالية (المدارس الأدبية كما الأكاديميات) الروايةَ بشراسة. المحاكم كلّها تسعى للاقتصاص منها ومحاكمها لأنها تسعى إلى الحلول محلّها جميعاً لمصلحتها. وهكذا فإن المعارك التي شُنّت من خارج الرواية هي في الواقع المعارك التي جذبتها إليها طبيعتُها غير المحدَّدة وطموحُها غير المنضبط. ويُضاف إلى ذلك كلّه: أن الصعوبات التي تلاقى في تعريفها، وفي تصنيفها، وفي تحليل تاريخها وفي فهم مغامراتها، هي صعوبات لصيقة بها وخاصة بها وتعشِّش فيها، وتنتمي إليها. وكلمة فاليري التي اقتبسناها من قبل أصحّ مما نعتقد. هي لا تحوي شطحاتِها فحسب، بل تحوي شطحات الأجناس الأخرى: وتتبنّاها. وكما فهِم ديدرو Diderot ذلك جيداً، فالرواية تدمج الأجناس الأخرى، وجميع طُرق القول والفعل، بل والانتقادات التي تُوجَّه إليها، وحتى النظريات التي تُفرَض عليها، حتى وإن بدت لا تناسبها! إنها قوة هائلة غير عادية، قريبة جداً بشطحاتها من التفاهة. باختصار: يصعب أن تُعَد الروايةُ جنساً بين الأجناس الأخرى، وذلك من فرط ما تطالب به ومن فرط ما تضمّه في إمبراطورية الآداب: بل هي تتطلّع اليوم إلى أن تُعرّف نفسها بأكثر من الأدب نفسه.

الفصل الأول

الفنون الشعرية

أبوّة أرسطو المتناقضة

١ - الفنون الشعرية: الرواية ليست جنساً أدبياً:

تسير الفنونُ الشعرية في الغرب، القديم ثم المسيحي، في معظمها، على خُطا أرسطو (لأن أفلاطون لم يكن إلا مرجعية ثانوية، أقل استخداماً بكثير). ولم يوجد، في هذا المجال، نصٌّ نظري قُرئ، وتُرجم، واستُنطق حتى التضادّ في المعنى، مثل كتاب *فن الشعر*[1] Poétique. يرى هذا الكتاب المقدّس الذي نشأ انطلاقاً من أرسطو أن هناك ثلاثة أجناس كبرى، نبيلة أو رفيعة، بوزنها وبموضوعها وبنبرتها: المأساة la tragédie والملحمة l'épopée والملهاة la comédie. ولكن بالإضافة إلى أن هذه الثلاثية قد نزعت إلى التحوّل إلى ثلاثية أخرى - الملحمي والمأساوي والغنائي - فإن أجناساً جديدة قد اندمجت أو امتزجت بهذه الأجناس، على مدى العصور، وعبر الفنون الشعرية، من دون أي نظام أحياناً. هي استمراريةٌ ولكنّها اضطراب أيضاً، هكذا تبدو الخواص المزدوجة لهذه الكتب النظرية.

أخذ المنظّرون الكلاسيكيون، المعجَبون جداً بأرسطو، والمتشرّبون لمبادئه، بالحسبان بعضَ الأجناس الجديدة التي تنتمي إلى التراث الوطني،

---

(١) Poétique, Seuil,1980,Introduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.

كالقصيدة البطولية-الروائية (المشهورة باسم *القدس محرَّرة* لتاس Tasse و*رولان الغاضب* لأريوست Arioste)، والرواية الرعوية (*الأركاديا* لسانازار Sannazar، و*ديانا* لمونتيمايور Montemayor)، الرعوية المأساوية أو المأساة-الملهاة، ولكنهم يجرّدونها من أية ميزةٍ بارزة. لقد كرّس بوالو[١] Boileau الأغنيةَ الثالثة من كتابه *فن الشعر* للأجناس الثلاثة الكبرى، في حين أن الأغنية الثانية تذكر بلا ترتيب، كما فعل سابقوه في القرن السادس عشر، الأجناس الصغرى، مثل قصيدة الحب القصيرة l'idylle، والقصيدة الرعوية التي تتغنّى بالطبيعة l'églogue، والقصيدة الحزينة l'élégie، والقصيدة التي تتغنّى بشخصٍ أو بحدثٍ مهم l'ode، والسوناتة sonnet، وقصيدة الهجاء الساخرة l'épigramme والروندو rondeau والقصيدة الغزلية le madrigal والبالاد la ballade والهجائية la satire والتمثيلية الخفيفة المرحة la vaudeville والأغنية la chanson. أما رابان[٢] Rapin، كما يوضِح ج. جينيه[٣] Genette، فلم يدَع خياراً للأجناس الصغرى إلا بين «الضم المقوِّم» إلى الأجناس الكبرى، أو الرمي في «الظلمات الخارجية»، أو إذا شئنا في يمبوس «النقيصة». وتلك هي أيضاً النتيجة التي خلص إليها رينيه براي[٤] René Bray: «لقد ازدرى المنظّرون كثيراً كل ما هو ليس من الأجناس الكبرى، ولم تجذب اهتمامَهم إلا المأساة، والقصيدة البطولية».

---

(١) Art Poétique, 1674, in Boileau, Œuvres complètes, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1966.

(٢) Eflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, 1674.

(٣) Introduction à l'architexte, Seuil, 1979.

(٤) Formation de la doctrine classique en France, Nizetn1945.

وهكذا يمكننا أن نميّز ثلاثة أنواع من الأعمال، ثلاثة مستويات من المنازل المتدرّجة، المتراتبة، بحسب علماء الشعرية الكلاسيكيين الفرنسيين. أولاً تأتي الأجناس النبيلة، المحتفى بها والمثيرة للإعجاب، والجديرة بالتقليد (على الرغم من أن الملهاة تتمتّع بمنزلةٍ أقل). ثم تأتي الأجناس الأخرى المذكورة بنوع من التنازل: بحسب بوالو، بما أن «الأود» رفيعة المقام، لأنها قديمة تعود إلى أيام بندار Pindare وهوراس، أو لأنها استحوذت على استحسان «لويس»، في القرن السابع عشر، فهي جديرة بالاحترام «وبعض الفوضى الجميلة فيها هو من تأثير الفن»؛ وبالنسبة إلى قصيدة الهجاء الساخرة، فإنها عمل دارج غالباً، وهي لا تحرّك «الأفكار»، وما هي في أغلب الأحيان إلا «كلمة جيدة مزينة ذات قافيتين». أما الإيديلّات التي شدا بها رونسار Ronsard، فهي ما تزال تُعَدُّ على أنها ريفية، وتقترب من الصفة «القوطية» وأصولها. لقد لقِيَت هذه الأجناس الصغرى تسامُحاً على مضض، لأنه من غير الممكن أن تُقارَن، من حيث المنزلة، بالأجناس الكبرى التي اعترف بها التراث، فهي بعيدة عنها كلَّ البُعد.

تبقى الفئةُ الأخيرة، غير المصنَّفة، لأنها غير قابلة للتصنيف، وهي تضمّ «الأجناسَ» التي طردتْها الفنونُ الشعريةُ واستبعَدتها ونبذتها. تلك التي لا يوحي اسمُها إلا بالسخرية، حتى وإن كان متقدماً. وتأتي الروايةُ في الصف الأول من هذه الأجناس، إذا جرؤنا على القول. يذكر بوالو المصطلح، أو يذكر باشمئزاز أبطالَه «المعسولين»، في بيت شعري، بوصفه جنساً قبيحاً. فهو يرى أن الرواية، مثلُها كمَثَل المسرح المعاصر، مليئة بقصص الحب الممجوجة؛ ولكن يجب التغاضي عن «تفاهتها» وأنها بلا أهمية! يرى هذا الرقيب الصارم أن الرواية الصالحة للتسلية (بالمعنى الكلاسيكي) لزمن قصير، هي بنظر القانون باطلة ولاغية. إنها لا تستحق أن يُنظَر إليها. وإذا لم يُقْدِم بوالو على إدانةِ تاس لأنه يضعه

في مصاف مؤلفي القصائد الملحمية، المجد يتطلّب ذلك، فإنه يدين بكلمة رواية لا *كليلي*[1] La Clélie. الرواية لا تُعالَج في *فن الشعر*: فهي ليست جنساً أدبياً.

إذن كان بوالو، وهو منظِّر الأجناس، يحتقر الرواية، ولكنه كان مهتمّاً بما فيه الكفاية، كما سنرى، بتطوّرها إلى درجة أنه خصّص لها كتاباً هجائياً، سمّاه *حوار حول أبطال الرواية*[2]. لم يشعر هوراس وأرسطو، مرجعيتاه العظيمتان، بهذه المخاوف ولا بهذا الازدراء، والسبب هو: برأيهما، كما برأي معاصريهما، لم يكن للقصص النثرية وجود أدبي. لم يذكر أرسطو في كتابه *فن الشعر* أي عمل يمكننا أن نطلق عليه اسم رواية. فهو، بطبيعة الحال، لم يقدم نظرية عنها. ولمّا كان قد عاش قبل عصر «الروايات اليونانية»، فقد أراد أن يكون منظِّراً للمسرحيات التراجيدية، وللملاحم اليونانية التي يعود بعضُها إلى زمن بعيد. لقد كرّس للجنسين المأساوي والسردي قوةَ تفكيره كلّها، الأمر الذي يجعل إسهامه ثميناً في نظرنا. ولكنه أثمن من حيث ديمومة تأثيره وشموليته عبر العصور. فكرة الرواية وتاريخها تأثّرا بذلك. لنعُد إذن إلى أرسطو، نموذج منظّري الشعرية، ولمن استلهم منه ثم أبعَدَه: أفلاطون.

٢ - أرسطو منظّر شعرية المسرود:

ما هو الشعر؟

إن هدف أرسطو هو الشعر، وفقاً لعنوان كتابه. فهو يضع تحت هذا العنوان، إلى جانب المأساة (الدرامية الرفيعة) والملهاة (الدرامية الخفيضة)، الملحمة (السردية الرفيعة) وفئةً رابعة لا يعرّفها تعريفاً دقيقاً، ولكنه يضع فيها

(١) Roman de Mademoiselle de Scudéry.

(٢) Dialogue sur les heros de roman, in Œuvres completem op.cit.

السخرية، الديإلياذة la Déiliade لنيكوشاريس Nicocharès، أو المارجيتيس Margitès المنسوب لهوميروس Homère أيضاً؛ وقد كتب عنهما أرسطو أنهما عملان يميلان إلى أن يكونا كوميديَّين، مثلما تميل ملحمتا الإلياذة l'Iliade والأوديسة l'Odyssée إلى أن تكونا تراجيديّتين. تتعلّق هذه المجموعة قليلة الانسجام في عرض أرسطو بالجنس السردي الخفيض - على ما يبدو، هنا تكمن وظيفته الجوهرية والتناظرية تماماً. وفيما يخصّ الطريقة السردية بصورة عامة (سوف نعود لاحقاً، إلى التمييز بين الأهداف: الرفيعة والخفيضة) يذكر أرسطو في بداية دراسته القصيدة الحماسية le dithyrambe التي تمثّل فئةَ السردي الصرف (قصص ينشدها الشاعر وحده، بعيداً عن الحوارات التي هي عبارة عن أحاديث تدور بين الشخصيات، إذن هي منقولة)، ولكنه لا يتوسّع في هذه الفكرة، ولا يعود لذكر هذا المثال في دراسته، في حين أن الملحمة تشغل فيها مركزاً ممتازاً، فهي التي تمثّل فئة السردي المختلط (تناوب القص والحوار، بحسب تعريف أفلاطون Platon في *الجمهورية* La République، في الكتاب الثالث، ولكن أرسطو نقل مكانها إلى فن الشعر).

تطلّب وضعُ المحاكاة la mimèsis هذا الأمرَ الجوهري الذي يتعلّق بتناقض وجهتَي النظر بين أفلاطون وأرسطو. في الواقع، يرى أفلاطون أن كل قصيدة هي مسرود: diègèsis. إلى جانب السردي الصرف والمسرود الصرف، يضع المسرود المحاكاتي mimétique، خطاب مباشر يوهم بأنه متبنّى من شخص آخر غير المؤلف: وهكذا فإن النص المحاكاتي بصورة كاملة هو النص المسرحي. وأخيراً يميّز أفلاطون المسرود المختلط، الذي هو مسرود وحوار بالتناوب، كما هي الحال عند هوميروس، أنموذج الشعراء الملحميين. أما أرسطو فهو يرى العكس، إذ إن المسرود المأساوي والمسرود الملحمي، المأساة

والملحمة هما طريقتان للمحاكاة. بمعنى آخر، تشغل المحاكاة في منظومته الحقلَ الشعري بأكمله، بعكس أفلاطون.

المحاكاة La mimèsis:

قد تبدو هذه التمييزات وهذه التدقيقات لبعض القرّاء الحديثين قليلة الوضوح، بل عقيمة. وذلك ليس لأن المنظّرين اللاحقين قد قلّلوا من قوة هذه التحليلات فحسب، بل لأن مسألة المحاكاة مسألة رئيسة. ماذا تعني، في الواقع، العبارة القائلة بأن الشعر هو من قبيل المحاكاة؟ يقصد أرسطو بالمحاكاة إعادة إنتاج فعل إنساني (براكسيس Praxis)، أو يقصد «بشراً يتصرّفون» أيضاً. هنا هو يقصد موضوع الشعر بصورة خاصة، مستبعداً كلَّ خطاب غير محاكاتي، أي لا يصوّر الكائن البشري في طور الفعل. غالباً ما تُرجمت كلمة mimésis على أنها تقليد. يفضّل كلٌّ من ر. ديبون - روك R. Dupont-Roc وج. لالو[1] J. Lallot أن يستخدما مصطلح *تمثيل* représentation، وهو الأكثر ديناميكية، والأكثر مأساوية، وأخيراً الأقل غموضاً. برأي أرسطو، في الواقع، لمصطلح *محاكاة* مظهر مأساوي، وحتى مسرحي، وهذا ما يعبّر عنه عندما يقول إن الخرافة، أو القصة، هي جوهر المأساة، قبل «الطباع» (الإيتوس ethos). فهو يقول هنا تكمن جدارة هوميروس الذي جعل من ملاحمه مآسيَ حقيقيةً، وهذا بنظره هو سبب تفوّق المأساة على الملحمة (بعكس ما يعتقد أفلاطون). وفي المقام الثاني، يجب التأكيد على المظهر الخلّاق للمحاكاة الأرسطية؛ إنها لا تنسخ نسخاً صِرفاً هدفَها «الإنسان المتمتّع بطبع، والقادر على الفعل والهوى، المأخوذ ضمن شبكة من الأحداث»؛ بل بالعكس، إن على الشاعر المُحاكي mimètès أن يبني «بموجب

---

(١) Aristote, op.cit.

عقلانيةٍ هي من قبيل العام والضرورة، قصةً (ميتوس mythos): ففن الشعر هو «فن هذا الانتقال». الهدف «المقلَّد»، الحاضر دائماً، يُتَجاوز إلى «ممثَّل» عليه، لكي يكون ناجحاً، أن يتقيّد بقواعد الفن (تيكنيه tekhnè)، كما يعرّفها أرسطو. لذا فإن *فن الشعر* كتاب معياري (فهو يقول ما يجب أن يكون) بقدر ما هو وصفي، ولهذا السبب هو كتابُ منظّرٍ رفيع المستوى، وليس كتاب مؤرّخ فقط. إن هذا «التوتّر» بين الحق والفعل، بين القابل للفرض والقابل للملاحظة، والذي كان أرسطو واعياً له، يعطى من ناحية أخرى معنًى للاستخدام الذي يقوم به لمفهومَي الضروري le nécessaire وممكن الحدوث le vraisemblable: إذا كان أرسطو قد استبعد المستحيل، وغير المعقول والعبثي l'absurde (التي لجأ إليها هوميروس، الشاعر بامتياز - هذا هو الواقع) فمع ذلك هو يطلب من الشاعر بأن «يعمل على حدود ممكن الحدوث لأنه سيذهب إلى حد أن يقبل بصورة متناقضة «إمكانية حدوث عدم إمكانية الحدوث». وهنا الفرض الذي يسعى إلى حمل الفن المحاكاتي إلى ما بعد الخاص والممكن. إن *فن الشعر*، القانون العلمي لأكثر الفلاسفةِ القدماء تجريبيةً، هو هكذا بصورة رفيعة وبالحركة نفسها كتاب نظري، بمعنى أنْ لا أحدَ من أخلافه تمكّن أن يبلغه في هذا المجال.

٣- مكانة الطريقة السردية عند أرسطو:

فيمَ يخصّ هذا التطلّبُ النظري - الذي يؤيّد استخدام *تمثيل* على أنه *محاكاة* - الطريقةَ السردية، في حين أننا رأينا أن ما يمكنه أن يغطّي مجال «الرواية» (مصطلح مغالِط زمنياً بكل تأكيد) لم يذكره المنظِّر القديم؟ هذا التطلّب يسمح - بالإضافة إلى صعوبات القراءة وتردّدات المترجمين، الذين أضرّت بهم مخطوطات محرَّفة- بقوة نسَق تعريفات واستبعادات ليس

«السردي المتدنّي» ضحيّتَه الوحيدة. لا ينظر أرسطو صراحةً في كتابه *فن الشعر* إلا إلى الأعمال الشعرية، تلك التي تقدّم، كما يقول، الإيقاع واللغة والموسيقا. إذن لقد استُبعدت على سبيل المثال «التمثيليات الإيمائية les mimes لسوفرون Sophron وكزينارك Xsénarque والحوارات السقراطية»، وكلها نصوص نثرية. لكن الرفض يشمل أيضاً كتباً تعالِج شعرياً (بمقاطع «بطولية» أي بمقاطع سداسية دكتيلية dactylique) «موضوعاً طبياً أو فيزيائياً» الأمر الذي يجعل أرسطو يرغب في أن ندعو أمبيدوكليس Empédocle نظّاماً وليس شاعراً، على الرغم من أنه ألّف كتبه كلّها بأبيات شعرية مثل هوميروس. إذن ليس البيت الشعري بصورة عامة هو الذي يصنع الشاعر، بل المحاكاة أولاً، التمثيل. وبالطريقة ذاتها، كل شخص مثل شيريمون chérémon، مؤلّف *القنطور* الذي لا نعرفه، وهو عبارة عن ربسوديا rhapsodie تخلط بين جميع البحور، سيكون من المشروع تسميته شاعراً، لأن عملاً كهذا يتعلّق بالمحاكاة، بالتمثيل.

باختصار، يستبعد أرسطو من حقله البيتَ الشعري الذي لا يقدم أفعالاً إنسانية، أو كائنات بشرية تتحرّك، على سبيل المثال، الشعر الغنائي، أو التعليمي، الذي لا يُتَعرَّف فيه على «المسافة المُحاكاتية»، و«تراجع التخييل». كذلك هو يستبعد التقليدَ النثري - الذي نضع فيه الجوهري من حكاياتنا، وقصصنا القصيرة وروايتنا الحديثة. أخيراً، ومن باب أولى، هو يرفض النظر في النثر غير المحاكاتي، غير التمثيلي، بحيث إنه حتى لا يذكره في كتابه *فن الشعر* - مثل الفصاحة، على سبيل المثال، التي بالمقابل يُسهب في معالجتها في كتابه *البلاغة la Rhétorique*. وهكذا فإن سقراط شخص محدِّد، ولكن بالنسبة إلى اعتبارات صارمة، حتى لو كان كتابه مبتوراً على ما يبدو، وغير كامل، وإن كثيراً من دروس النص لها تأويل

دقيق. بالنسبة إلى الجزء الذي من المحتمل أن يكون ناقصاً، فإنه لا يخصّ الشعر الغنائي، المستبعَد من حيث المبدأ (الجيد أو السيئ، فهذه قضية أخرى)، وليس الطريقة السردية الخفيضة، (التي يسمّيها «المحاكيات الهزلية parodies» أو كل قصة «مضحكة» نثرية)، بل يخصّ الملهاة، الطريقة الدرامية الخفيضة، التي قال لنا أرسطو عنها في بداية الفصل السادس إنه «سيتكلّم عنها فيما بعد». هل هو وعدٌ لم يُوَفَّ؟ إننا نعتقد بالحري أن الملهاة كانت تشغل كتاباً آخر، وهو مفقود الآن. من المسموح به أن نحلم بهذا الفقد الذي لا يُعوَّض بكل تأكيد، وعلى طريقة مؤلف رواية *اسم الوردة*[1]، وأن نجعل منها المركز السرّي، الملعون، والمخبَّأ لمكتبة - متاهة آيلة بصورة مضحكة لنيران المتعصّبين للثقافة المسيحية - الكل بكل تأكيد من جوف... رواية بوليسية. الانتقام متأخّر للضحك (و) للرواية!

٤ - وزن فن الشعر الأرسطي:

إذن فنون الشعر تحديديةٌ بجوهرها، مثلما هي معيارية، ويمكننا أن نتخيّل أن الرواية، ضمن حريتها، إذ لم تهتم كثيراً بالفَرَمانات أو بازدراء المنظّرين، لكي تتوطّد ثم لكي تزدهر، لا علاقة لها بالبناءات المتحكّمة، منذ بداياتها. هناك عالمان من دون أي مقياس أو اتصال بينهما. إن وجهة نظرٍ كهذه قد تتجاهل تأثير الفنون الشعرية الكلاسيكية، وحتى ملاءمتها. في الواقع، لقد حدّدت هذه الفنون طويلاً، في جزءٍ لا يُستهان به، الموقفَ السائد تجاه الرواية، أو بالحري كل مسرود بصورة عامة، وبالتالي فقد أثّرت في المؤلّفين وفي الجمهور، بالمعنى الإيجابي والسلبي على حدٍّ سواء. وبالمقابل، من غير المناسب أن نعزو إليها تأثيراً أكثر مما تدّعي باعترافها هي.

---

(١) Umberto Eco, Le Nom de la Rose, Grasset-Fasquelle, 1982.

إنما تكمن قوة الفنون الشعرية الكلاسيكية في روح منظومتها، وفي جهدها في التركيب، ولا تكمن في امتدادها الاستيعابي. ثم إن هذه الصفات لا يمكن عزوها إلا إلى أرسطو: فقد ترك كلٌّ من بوالو وهوراس[1] كثيراً من النواقص في هذه المجالات. ومن ناحية أخرى، إن وجود عصرٍ للويس الرابع عشر، على صورة عصر أغسطس قيصر (جيل أو جيلين «كلاسيكيين»، متوَّجَين مؤخَّراً بـ *فن الشعر* لبوالو، وكذلك بـ *فن الشعر* للأب اليسوعي رابان Rapin) هو في الواقع تحديد إرادة، جهد معياري، وليس تحديداً لواقع متجانس تجانساً كاملاً[2]. يبقى أن نقول إن الإرادة المعيارية تشكّل جزءاً من المعطيات التجريبية. في هذا يظل هوراس وبوالو وفيَّين لروح أرسطو، مع كثيرٍ من التباينات. إن إمبراطورية القاعدة، ودوغما التقليد والتمثيل، وتطلّبا إمكانية الحدوث واللياقات، والتمييز الواضح بين مستويات الأسلوب، كل هذا يحدّد مفهوم الجنس تحديداً نظرياً، لا يمكن فصله عن إقامة قواعد للفن. بمعنى آخر، إن النظرية لا تعترف بالجنس إلا بقدر ما تشكّله.

ويُضاف إلى هذا (ويختلط به) الثقلُ الكبير لسلطة الماضي، والنموذج المكرَّس بوساطة قِدَمه. ما أُخذ بأمانةٍ عند هوراس وعند بوالو، إلى جانب اختراع إيجابي غير قابل للنقاش من تراث جليل ولا يمكن الاعتداء عليه، يظهر عند أرسطو إن لم يكن على أنه طزاجة البدايات - أرسطو لم يكن أصيلاً بأية حالٍ من الأحوال - بل على أنه جهد للتفكير، وللتحديد، غير قابل للمقارنة. بهذا المعنى لدى الكلاسيكيين الحق في العودة إلى أرسطو، ولكن لهذا فإن هذه العودة مستحيلة تماماً. وتبقى نظرية أرسطو تطلّباً جمالياً وأخلاقياً في أفق فنون الشعر الكلاسيكية.

---

(١) Art Poétique, dit encore, Epitre aux Pisons, Les Bellees Lettres, 1978.

(٢) Voir à ce sujet, les remarques, d'A. Adamin Boileau, op.cit.

هذا التطلّب لا يخصّ المسرح المأساوي فقط، هذا المسرح الذي نعلم أن أرسطو (بعكس أفلاطون) كان يضعه في المرتبة الأولى أمام الملحمة. عند أرسطو، الطريقة السردية الرفيعة، أي الملحمة، محاكاتيةٌ أيضاً. فالأولوية التي يوليها للقصة المروية، *الميتوس le muthos*، والخيار الحصري الذي يقوم به لتمثيل الأفعال، أو البشر الفاعلين، والتأكيد على إنشاء التخييل، بـ «تنقية» «الضروري» و«ممكن الحدوث»، هذا كلُّه يجب عليه وبوسعه أن يقرّب ملامح الطريقة السردية بحسب النظرية الأرسطية من خصائص روايتنا الحديثة. ولكن بالمقابل، إن تطلّب التنقية، والإصرار على ضرورة وجود قواعد صارمة للخيال، وكذلك المكانة الممنوحة للتعبير، تبعدها إلى ما لا نهاية عن «الرواية»، هذا الجنس غير النقي بامتياز، أو بطريقة أقل مغالطة زمنية، من المسرود الذي لا يتطلّب شيئاً - سوى أن تكون إحدى طرقه الخاصة، الجديرة بانتظام النشأة، الجنس السردي الرفيع عند أرسطو. إذا لم تكن الرواية جنساً، بنظر الفنون الشعرية الناتجة عن أرسطو، عندما تولَد في الوعي النظري، أو النقدي بكل بساطة، فذلك لأنها متخفّفة (وبعضهم سيقولون مثقَلة) بالوزن المدهش ولكنه ثقيل الحمل الذي تشكّله النظرية الأرسطية للملحمة. عندما قبل ولادة الرواية، بالمجمَل، وعلى الأرضية النظرية البحتة، فإنها ومن أجل تعاستها الكبرى، مليئة بالملحمة.

٥ - هل الرواية هي جنس فوق الأجناس؟

غياب الرواية عن النظريات القديمة

إذن هناك قربٌ وبُعد، بالنسبة إلى النظرية الأرسطية، من هذا الهدف الحديث الذي لا يمكنها إلا أن تتجاهله وتؤثّر فيه: الرواية. تظهر هذه

الخصيصة المضاعفة ونتائجُها ظهوراً أفضل إذا ما أنشأنا الخُطاطة التي اقترحها جيرار جينيت، في كتابه *مدخل إلى النص الجامع*[1] l'archi-texte. فهو يصنّف «الأجناس» المنظَّر لها في *فن الشعر* بحسب: من ناحية خلط الطرق - طريقة سردية أو مأساوية - ومن ناحية أخرى طريقة الأهداف - شخصيات فاعلة وضيعة أو رفيعة-، والتي تبعد قصداً المدخل الثالث، الوسائل: الحركات، الكلام، اللغة اليونانية، اللغة الفرنسية، شعر أو نثر، التي يشير إليه أرسطو دون أن يستغلّها بالطريقة المنهجية نفسها. لنذكّر بالمعايير المتعلّقة بالطرق. لأن الطرق ذات طبيعة شكلية، فهي تحدّد «مواقف التلفّظ»: السردي يروي، أي أن الشاعر، فاعل التلفّظ، يتكلّم باسمه الخاص، إما مباشرةً أو عن طريق الشخصيات، الفاعلة للملفوظات، التي يوجَّه إليها الكلام مؤقتاً، في أنه في الطريقة المأساوية تكون الشخصيات في وضع الفاعلة للتلفّظ، فهُي، هي وحدها، التي تمتلك الكلام مباشرة. أما فيما يخص المعايير التي تسود تمييز الأهداف، فإنها في *فن الشعر* ذات ملتبسة التباساً مخيفاً ولكنها مثقَّفة: الشخصيات ممثَّلة إما بصورة أرفع منا، أو مساوية لنا أو «أوضع منا». إن هذه الـ «نا» تخلق صعوبة، فما هو معيارها؟ بكل تأكيد مجموع البشر الذين هم نحن. ولكن هناك أكثر: فالصف الثاني غير مأخوذ في دراسة أرسطو، والمعارضة العليا-الدنيا تُوافق مع قليل من المسافة في النص، إما معايير أخلاقية (رذيلة - فضيلة) أو معايير اجتماعية (طبقة عليا-طبقة دنيا). سوف ننظر في هذا الخلط، في وضوحه، وفي المعايير، في غموضها:

---

(١) Op. cit.

طريقة هدف	مأساوية	سردية
أعلى	مأساة	ملحمة
أدنى	ملهاة	(محاكاة هزلية)

إذ يُعلي أرسطو من قيمة الطريقة المأساوية، والأهداف الرفيعة، فإن المأساة مميَّزة في نظره، وبالطريقة التناظرية تماماً، فإنه يخفّض من قيمة المحاكاة الهزلية، كما يبدو لكل قارئ لفن الشعر. ولكن في التفصيل الذي يقدّمه (وهو غير ثانوي على الإطلاق!) تبدو المسألة معقّدة، ونحن نُحيل على المؤلّفين المذكورين من أجل مناقشتها الدقيقة والمفتوحة دائمة على أية حال. ضمن المنظور الذي هو منظورنا، لنظرية الرواية، لنحفظ نوعين مترابطَين من الاعتبارات. أولاً: إن الفئة الرابعة (جنس «المحاكاة الهزلية») التي لا يعالجها أرسطو، كما رأينا، هي خانة فارغة بنيوياً، يمكن أن تملأها أنواعُ المسرودات غير النبيلة كلُّها، بمعنى آخر عدد كبير من المسرودات التي نصنّفها منذ عدة قرون تحت مفردة «رواية». ألم يكن للرواية، على مدى تاريخها الطويل، الجزء المرتبط أكثر من مرة بالمحاكاة الهزلية؟ تلك قضية للمتابعة! ولكن بكل تأكيد، تسعى الرواية إلى أن تسرق هذا الموقع الثانوي، الغنية بالإمكانيات، من كل ناحية: فهي تقيم علاقات وطيدة مع الملهاة، وبكل تأكيدٍ الملحمة التي تطمح إلى وراثة أهميتها ومنزلتها؛ بل أن تتقارب مع المأساة - ألم يُشِر أرسطو نفسُه، كما بيّنا،إلى نقاط التقارب، إن لم تكن نقاط التشابه بين الجنسين؟ لنا أن نتخيّل مقابل أية اعوجاجات يمكن أن تظهر هذه التشابهاتُ أو هذه المتمّماتُ الطموحة، ولكن غير الواردة نهائياً، في طبيعة الرواية!

تتعلّق السلسلةُ الثانية من الاعتبارات التي لا يمكن فصلها عن السلسلة الأولى، والتي تسعى إلى إيضاحها، بوضع الأهداف. إن المفاهيم

الخاصة بالمجتمع اليوناني القديم، والمتعلّقة بالبِنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، تنزع إلى عدم التمييز بين الصفة الأخلاقية والصفة الاجتماعية للشخصيات وأفعالها. كما نعلم، لقد تطوّرت وجهةُ النظر هذه. جيرار جينيت على صوابٍ حين يلاحظ أننا نجد في مجال المأساوي على سبيل المثال بريشة كورني Corneille، المنظِّر اللامع، الانفصال، الذي ليس فيه ما يفاجئنا، بين مستوى «منزلة» الأحداث ومستوى الشخصيات. هل يمكننا أن نتخيّل أحداثاً غير مأساوية (غير رفيعة) في وسط نبيل؟ بكل تأكيد، تلك هي الملهاة البطولية، التي مارَسها كورني نفسُه بألمعية ودافع عنها بفصاحة! أما فيما يخص حدثاً مأساوياً، أو رفيعاً، في وسط وضيع، فإن ديدرو وبومارشيه Beaumarchais قد جعلا من نفسيهما منظِّرين له، وسوف نسّميه، من بعدهما، المأساة البرجوازية (الأمر الذي لا يعني بطبيعة الحال، أن مؤلِّفين آخرين، قبل هذين، لم يؤلّفوا، دون أن يهتمّوا بالنظرية، مسرحيات مشابهة للملهاة البطولية والمأساة البرجوازية). مأساة، ملهاة بطولية، مأساة برجوازية: هل يمكن لهذه التمييزات ولهذه الإيضاحات أن تكون قابلة للنقل إلى الطريقة السردية؟ ربما لا. على الأقل المفهوم القديم لمستويات المنزلة قد تخلّد على نطاق واسع في أوربا الغربية طوال قرون، إذ استمرّت الشروط المادية والأيديولوجية في أن تؤمِّن بأشكالٍ متجدّدة سيطرةَ أنواع مميَّزة على مجموع البشر، سوقي، أو منحط أو «ميكانيكي».

إن التمييز (بين الشخصيات، والأحداث، و«الأساليب») من ناحية، والالتباس من ناحية أخرى، (بين الصفة الأخلاقية والشرط الاجتماعي-السياسي)، قد استمرّا إذن، مستندَين على إرث الفصاحة القديمة، الذي كان هو نفسه عرضةً لتنويعات مهمة. لنأخذ المثال الأسطع، والأكثر اتهاماً لهذه

الديمومة وهذا التفاعل. «عَجَلة فرجيل la roue de Virgile»، في نهاية الإمبراطورية الرومانية، تنظِّم وتعارض بصورة تراتبية بين ثلاثة «أساليب» أو طرُق في التعبير: الأسلوب البسيط أو الوضيع (humilis) الذي يناسب الجنس الرعوي (شعار: *الرعويات*)؛ والأسلوب المتواضع أو المعتدل الذي يحكم الجنس التعليمي، وما سنسمّيه بالمناسبة الروائي (الشعار: الجورجيات)؛ والأسلوب الرصين (nobilis)، أو الرفيع أيضاً، أو السامي، وهو المخصّص للملحمة، وللمأساة، وللأجناس التاريخية النبيلة (الشعار: الإنيادة). في الواقع، إن «الفصل بين مستويات الأسلوب» (stiltrennung) الذي جعله إ. أويرباخ E.Auerbach المفهوم المفتاحي لتفكيره[1] لها قيمة عامة بعد أرسطو (ومن باب أولى بعد أفلاطون، فالفيلسوفان متّفقان على هذا اتفاقاً تامّاً)، حتى وإن اتّخذ أهمية خاصة في العصور الكلاسيكية. إذن لم تجد الرواية بصورة خاصة على ما يبدو حسابَها في هذه التوسّعات النظرية - المعيارية - لو لم تكن - والاستثناء ليس قليلاً - قد نشأت فيها وتشكّلت شروطُ ظهورها، والثيمات المفروضة، المؤاتية أو المخالفة لمعركتها المقبلة، وبالتالي بعض الملامح التي تحدّدها.

ولادة الرواية مع نظرية أرسطو أو ضدّها

إذن المقصود هو قالب خرج منه كائنٌ جديد. أو بالحري وجدت الرواية نفسها بمعنًى ما حاضرةً، لأن صورة القالب ليست كافية، في النظريات القديمة التي لا يمكنها إلا أن تتجاهلها، ليس بوصفها كائناً مختبئاً أو كامناً، بل بوصفها مجموعة لا يمكن الجمع بينها من المفاهيم والخُطاطات والمبادئ التي

---

(١) Mimèsis, Gallimard, 1968.

ستطرح *مسألةُ* الرواية نفسَها انطلاقاً منها أو ضدها، ذات يوم، بصورة متعثّرة، وسجالية، وعصية على المقاومة - وعندما تتضافر، من ناحية أخرى، شروطٌ مؤاتية لظهورها ولتطوّرها ولوعيِها بوصفها جنساً أدبياً. وهنا يجب أن نلعّب تاريخَ الرواية وخرافتَها، أحدهما بالنسبة إلى الأخرى، أي التمثيل، الأيديولوجي كلّياً، الذي تعطيه الرواية فيما بعد من نفسها ومن أصولها. لا تظهر الروايةُ المعترَف بها «أخيراً» أبداً بوصفها حدثاً، مبهراً، وغير قابل للنقاش، فهي ليست ظهوراً يفرض نفسه على كل نظرة شريفة وغير متهمة. بل ظهرت بدايةً بوصفها سلسلة من الأسئلة، هي في الوقت نفسه استفهامات واستفزازات، تلك التي للرواية الحديثة الأوربية، التي تعترف بنفسها وتتبنّى ماضياً، فترة من التشكّل، هي العصر الوسيط، ثم فترة نقدية، العصر الكلاسيكي بالمعنى الواسع للكلمة، قبل زمن نضجها المعلَن، المظفَّر، وسن بلوغها الرسمي: القرن التاسع عشر. إنها الرواية الحديثة المتشكّلة ببطء من سرفانتس Cervantès إلى ديفو Defoe وحتى غوته وستندال وبلزاك، التي إذا نظّرت لنفسها وثبّتت أقدامها، فقد فرضت المصطلح بالمعنى الإيجابي، وذاكرتها، وأبناءها (المنكَرين جزئياً) ومعاركها، في حين أنها انتصرت بأشكالٍ خاصة (الواقعية)، وفي الواقع في شروط تاريخية خاصة جداً هي الأخرى (عصر الثورات والقوميات في أوروبا)، وتحوّلت، وأعادت النظر في نفسها، وتساءلت، وسيطرت على الآداب، مع فلوبير ودوستويفسكي Dostoïevski ومع بروست وكافكا Kafka وفوكنر Faulkner وموسيل Musil وجويس Joyce وسيلين Céline... وكل أولئك الذين «تنساهم» قائمةٌ منحازة بهذا القدر بصورة فضائحية. تلك هي رواية الرواية، التي تُقرأ كقصةِ شخصٍ

موصوف ومروي على مدى حياةٍ مفتوحة مع أسلافه ودينه ونشأته وغرامياته وأمزجته، وعُرّاته[1] ses tics وملامحه وأوقات راحته ومهمّاته وأسرته وتحالفاته وأعدائه، وأراضيه، وأسفاره، وأسلوبه وإيقاعه، ورغباته المعترف بها والمخبَّأة، وتحوّلاته وكتبه، وأفكاره، وروتينه، ودناءاته، وأمجاده. تلك هي حقيقة الرواية أيضاً. حقيقة الرواية: خرافتها. حقيقة الرواية: تقنياتها. حقيقة الرواية هي حقيقة كائنٍ غير واثق من نفسه كثيراً في البداية، ومن دون أصول محدّدة بدقة، وبعد أن وصل لامعاً وفعّالاً وعنيداً، أعلن نفسه ذات يوم ملكاً وحاكماً، مثل سانشو بانسا وروبنسون كروزو في جزيرتهما، ومثل بلزاك في ملهاته الإنسانية، من دون أن يُقرَّر ما إذا كان يكذب، كان مخطئاً، أو ما إذا كان يعلن بكل هدوءٍ الحقيقةَ الهائلة والمتناقضة التي اتخذتها لنفسها.

وهكذا فإن الأمور قد وُزّعت من جانبَي المنعطف التاريخي في أوروبا، انطلاقاً من نقطة مركزية للمرجعية، ظهور أسطوري - واقعي، *إعلان* يوحّد بين *الكلمة والشيء* - *الرواية* مثل - وتحت - سؤال الرواية. هذا «السؤال» بين ملامح أخرى كبيرة، ظهر بسرعة كبيرة، كما توحي بذلك بعض أسماء الروائيين المذكورين آنفاً، كظاهرة توجّه عالمي بصورة رئيسة، متعدّد اللغات، متجاوزاً الحدود المحلية والوطنية، الغربية، متجاوزاً باعترافه حدود الطبقات والأعراق والثقافات، بحيث إن الكلمة مهمّة وثانوية في آنٍ واحد. الرواية هي برج بابل الحديث الذي ينهض: لا تنتَظر من كثرة المصطلحات التي تدل عليها، من لغة إلى أخرى، وفي قلب كل واحدة منها، إلا ما يمكن أن تعطيه:

---

(١) العُرّة تقلّص عضلي لاإرادي، متكرّر، غالباً ما يكون في الوجه، وكلُّ حركةٍ لا إرادية متكررة بالذراعين أو بالساقين، أو أية كلمةٍ تُكرَّر بذاتها، بطريقة لافتة. **(المترجم).**

بالمجمل، ليس كثيراً، مؤشرات بسيطة، ثم تتم العودة إلى البناء الذي هو نفسه غير مكوَّن إلا من كلمات. ولكن هذه الكلمات تزعم - وتلك هي أصالة هذا «اللاجنس» بين الأجناس لحظةَ ترسّخه بوصفه «واقعياً»، يقيم مع الأشياء أكثر من علاقة تمثيل أو تكافؤ؛ إنها تزعم أنها تسجيلها النقي، المباشر، الوشيك في العالم، وحتى أعلى منه لأن لها فضيلة أن تُظهر بنيته المخبَّأة. إن هذه التأكيدات التي نجدها بقلم بلزاك، أو بعض أخلافه، لا تمضي من دون بعض الخبث الساذج أحياناً، والواعي أحياناً أخرى. ومن ناحية أخرى تكذّبها أشكال أخرى بحيث إن الرواية ، وهي في أوج عصرها «الواقعي»، وفي قلب ممارستها نفسه، لا تكفّ عن أن تتّخذ بصورة متزامنة أساليب لا واقعية، هجائية، حلُمية. إنها لا تتوقّف. إن وضع الفنون الشعرية الكلاسيكية تجد نفسها مقلوبة، لأن عصر انتصار الرواية ينزع إلى تنظيرها بوصفها جنساً يتفوّق على الأجناس الأخرى كلّها، حاطّاً من قيمتها كلّها - فهو الجنس الوحيد ذو القيمة بوصفها طبيعية مقابل التقاليد - ولاغياً إياها كلّها نهائياً بوساطة كمال فنّه. وإذ تقع الرواية في الوقت نفسه قبل المحاكاة وبعدها، فهي ضد - أرسطية وضد - الجنس الأرسطي بامتياز، حتى ولا سيما إذا خصّص أرسطو لمكانها بعض الحق في جملة الأجناس الكبرى. هكذا يظهر على الأقل القدَر الذي صاغته لنفسها. ابن ضال أو هجين طموح، تلك هي الرواية، لكي نستعيد، ونحن نمنحها دلالة مختلفة بعض الشيء، عبارة مارت روبير في حقها. وأخيراً وُجدت، ابنة أعمالها، تجريبية تماماً، ولكن منذ ولادتها غير المحتملة، ورغماً عن أرسطو، هي متّسمة بميسم أبوّته النظري والمتناقض.

الفصل الثاني

الأسطورة والملحمة والرواية

١ - هل كان هناك رواية في التاريخ القديم؟

إذن هذه الوريثة المقبلة، البنت المفترَضة والمنبوذة للملحمة، هذه الأم المسكينة، ابنة عم الأجناس الأخرى، لم يكن لها وجود شرعي، ولا أحوال مدنية في التاريخ القديم. ألم يكن لها اسم، ولا وجود؟ أم بالعكس، كان لها وجود متعدّد، مضاعَف؟ هذه هي وجهة نظر ب. غريمال[1] P. Grimal، الذي تعرّف إلى ملامحها المدوَّنة في الأجناس الأخرى جميعاً، قبل وقت طويل مما سُمّي «الرواية اليونانية». إنه يراها في «كل مكان»: ليس في ثيمات الشعر الإسكندري فحسب، بل أبكر من ذلك بكثير، في *الأوديسة* l'Odyssée، «أول رواية مغامرات»؛ وعند هيرودوت Hérodote، المؤرّخ الذي جمع «كثيراً من الأخبار الروائية»؛ وفي «كواليس الملهاة، من مياندر Méandre إلى تيرانس Térence، وكذلك في كواليس المأساة، مع يوريبيدس Euripide وأخلافه»؛ وبصورة أعم في «قصص الأساطير الجميلة»؛ وأخيراً، الرواية، بدايات الرواية، يراها حاضرةً في مراحل الأسطورة كلّها». موقف منطقي: إذا كان قِدَم الرواية، أو على الأقل قِدَم الثيمات الروائية، يرجع إلى يوريبيدس وهوميروس، فيجب عليه أن يرجع إلى زمن أقدم أيضاً، حتى الأساطير الأقدم التي تغذّي قصائدهم، المأساوية والملحمية. إذن كان هناك تأثيرات متبادلة.

---

(١) Romans grecs et latins, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1958.

إذا كانت الأجناس الأدبية في اليونان الكلاسيكية قد اصطبغت بالرواية، فإن «الرواية اليونانية» نفسها، بدورها، قد استلفت منها جميعاً «عنصراً مميِّزاً». وبحسب رأي غريمال، الصفة الروائية في اليونان القديمة تجاوزت الرواية إلى ما لا نهاية. إنها تؤلّف بين الأحداث غير العادية، والأسفار البعيدة، وقصص الحب المجهَضة، وأخبار الخطف والاعترافات، وحالات سوء الفهم، والرحلات المضنية، التي كانت من نصيب *الإثيوبيات*[1] Les Ethiopiques، أو *مغامرات كيرياس وكاليرويه*[2] Aventures de Chéréas et vde Calliroé أو *مغامرات ليوسيبيه وكليتوفان*[3] Aventures de Leucippé et de Clitophane. الثيمة الموحِّدة والقوية جداً في هذه الأعمال كلّها هي الحب، وهي التي تنشّط حكية آنيو وبسيشيه Anieu et Psyché، المحتواة في *التحولات* Les Métamorphoses (الحمار الذهبي L'Ane d'or) لآبوليه Apulée ، مثلما هي في رعوية لونغوس، *دافنيس وكلويه* Daphnis et Chloé.

إذاً من غير الصحيح، إذا ما صدّقنا غريمال، أن نعزو للرواية اليونانية ولادة متأخّرة، معاصرة للولادة الثانية المغلوطة، والتي بتأثيرها ستكون قد تشكّلت في القرن الأول الميلادي. وهكذا، انتشرت انتشاراً واسعاً في كل مكان من تلقاء نفسها، وتفتّحت بحسب كل الاحتمالات قبل قرنين، «ناتجة عن تراث شعبي من الحكايات المتأثّرة بالنثر العظيم للمؤرخين اليونانيين»، واستمرّت في روايات المغامرات والعادات اللاتينية (صحيح أنها قليلة جداً: رواية أبوليه ورواية *ساتيريكون* Satyricon لبيترون Pétrone)، وفي

---

(١) "Roman" d'Hérodote.

(٢) "Roman" de Chariton d'Aphrodise.

(٣) "Roman" d'Achille Tatius.

روايات المغامرات اليونانية، قبل اختفاء مؤقت ثم ظهور جديد نهائي في العصر الوسيط. هشاشة أصلية في الرواية، ودوام في العنصر الروائي: فمقابل الملحمة، وكذلك الأجناس الأخرى، المضايَقة من عوائقها الشكلية، للرواية «وظيفة تحرير». ويكتب غريمال: «إنها الحياة نفسها، مأخوذة في جهد من أجل تقسية جريانها المائع وتثبيته». يستطيع منظّر الشعرية أن يجد ما يقوله من جديد عن صياغة قليلة النقد بهذا الشكل. ولكن، عموماً، أليس تشبيه الرواية بالحياة نفسها هو ما أعلنته الرواية في عصر نضجها بصوت الروائيين «الواقعيين»؟ ألم يزعم أشهر ممثّليهم أو نقّادهم أن الرواية قادرة على أن تقترح نسخاً حديثة من تلك الأساطير التي يشعر ب. غريمال أنها حاضرة في الرواية القديمة؟ يمكن أن يجد صعوبة ما في الربط فيما بينها، بالتأكيد، هذا الذي بموجبه لا تكون الرواية «في الصميم» إلا اللحظة الحالية «للحياة» «المثبَّتة بوساطة الفن، والقناعة بأن الرواية قادرة على العودة إلى الأساطير الأقدم لدى البشرية أو تجديدها - إلا إذا كان هناك اعتقاد بأن هذه الأساطير نفسها ستكون التوسّع المباشر و«الطبيعي» لهذه «الحياة» نفسها»! مهما يكن من أمر، إن السؤال الأساس بالنسبة إلينا يجد نفسه مطروحاً بمصطلحات أكثر تاريخية، حول معرفة أية مكانة فعلية وقانونية يمكن أن تشغلها الرواية متعدّدة الحدود والمائعة مقابل الأجناس المعترَف بها، وبصورة خاصة مقابل الملحمة، القوية في نظاميتها، وكذلك مقابل الأساطير، الشكل الأولي، إن لم يكن الأصيل، لكل قصة إنسانية. هل ثمة استمرار في المسرود الإنساني قبل الشكل الذي اتخذه طوال تاريخه، كما أعطى الفرضية عنه علماء شعرية اليوم والأمس؟ أم بالعكس، هل يجب علينا أو هل نستطيع أن نحدّد الفروق البنيوية التي تميّز الأسطورة عن الملحمة عن الرواية؟

٢ - من الأسطورة إلى الرواية

الأسطورة

بالاتجاه المقلوب، وليس المعاكس، لاتجاه ب. غريمال، يعزو اليومَ علماءُ الإنسانيات والاختصاصيون في علم الأساطير والدين والأدب المقارنة، إلى الأسطورة وضعاً شاملاً. وبدلاً من أن يؤكّدوا أن الرواية كانت موجودة في كل مكان من قبل، فقد تبيّن لهم أننا بقدر ما نرجع بعيداً في ماضي الجماعات البشرية، فإن المسرود (الأسطورة) حاضرة، وأنها تقدّم في كل مكان تشابهات مدهشة في الشكل وفي المضمون. هل هذا يعني أن الملحمة، وهي الشكل الأدبي الموجود، قد ظهرت قريبة أكثر من الكلام الأسطوري الذي افتُرض أنها وريثته، في حين أن الرواية تُعَدّ الابنة اللاحقة للمأثَرة الملحمية المدعوّة بكل تأكيد إلى قدَر مجيد، ولكن منذ زمن قصير جداً (بضعة قرون!)، بالنسبة إلى قِدَم الأسطورة، لا شيء قد لُعب بصورة نهائية؟ إن وجهات النظر هذه قابلةٌ للنقاش جزئياً بهذا الشكل. هل يجب علينا أن نفضّل على «الرومانسية العمومية pan-romantisme» لاختصاصيٍّ في التاريخ القديم، «أسطوريةً - عمومية pan-mythisme» أكثر إثنولوجية؟ نعم، إذا كان يسمح بأن تُوسّع مسألة المسرود لتشمل الشعوب التي كانت بلا كتابة، والحضارات غير الأوربية. نعم أيضاً، إذا كان يسمح بأن يُلاحَظ، في بعض الحالات المميَّزة، تحولُ بعض الأساطير إلى ملاحم، أو حتى إلى روايات، ولكن من دون أن تصنع ديناً من السلسلة المتعاقبة القاسية أسطورة - ملحمة - رواية. لا، إذا كانت وجهة نظرٍ كهذه تُغرِق الرواية في مجموعة أوسع، من دون تمييز الأساطير المحوَّلة بوساطة التراث الشفاهي، في إمبراطورية المسرود، عن الأشكال الأدبية (المكتوبة) التي تشكّلها الملاحم والروايات. إن وظيفتها الاجتماعية والثقافية بعيدة عن أن تكون متطابقة.

في أغلب الأحيان، إن الأسطورةُ الأصلية[1]، قصة خلق العالم، وظهور البشر، وعلاقاتهم الخاصة مع بعض الأنواع الحيوانية ومع الطبيعة بصورة عامة، وتشكّل وتمايز العناصر التي تتكوّن منها المجموعة، وظهور تفاوتات بعض الأنواع، وأصل الموت والأمراض وتعريف العلاقات مع العالم الخارق؛ تُحيل على زمنٍ أوليّ «نرجع إليه باستمرار كما نرجع إلى رحم الأزمنة الحاضرة»[2]. وهكذا فإن الأحداث الرائعة التي تمتلئ بها الأسطورةُ ليست جديرة بأي اعتقاد مخفَّف. مقبولة من أفراد المجموعة كلّها، ومشتركة جيداً ومُغْفَلة، ومن دون أصل قابل للتحديد، فقد تلقّت قبولاً كاملاً ممن ينقلونها مثلما تلقّته ممن يستقبلونها. الأسطورة تقول الحقيقة: هذا تعريفها، على الأقل بالنسبة إلى المجتمع الذي يلفظها. من دون أدنى التباس أو ارتياب، هي معيشة من المجموعة التي تنقلها وتسمعها: التي تعيشها. فالأسطورة نفسُها تبدو تماماً غير قابلة للتصديق في نظر المراقب الأجنبي. إنها تُراكِم الصفتين. «رواية»، مسرود خيالي عند بعض الناس؛ و«تاريخ»، قصة حقيقية لدى بعضهم الآخر. من دون أي تداخل ممكن بين هذين النظامين من الأحكام. هي عكس الرواية الحديثة بالضبط، التي خصيصتُها، بحسب تنويعات لانهائية، هي ألّا تتوقّف أبداً كلياً عند أحد هذين المصطلحين، وفي أغلب الأحيان أن تنشئ بعناية كبرى الالتباس المؤسِّس للخيالي والواقعي، ولغير القابل للتحقّق والحقيقي، للمتخيَّل والمشهود.

---

(١) Voir à ce propos Mircea Eliade, Aspects du mythe, Gallimard, 1963.

(٢) Encyclopaedia Universalis, article "Mythe".

تحوّل الأسطورة

ما الفارق بين الأسطوري، وغير الأسطوري، بحسب مصطلحات المسرود؟ حين درس ج. دوميزيل[1] G. Dumézil الأساطير الهندو-أوربية، من الهند إلى أيسلندا، كان مضطراً للقيام بأكثر من مقارنة من هذا النوع: تلك التي بين أسطورة رومانية للترسيم أو للتعليم الحربي، مع المسرود الذي رواه تيت - ليف Tite-Live عن تاريخ هوراس. وبصورة أكثر دقة، لقد تمكّن من أن يقارن بين أسطورة أيسلندية كتبها الأيسلندي سنوري ستورلوسون Snorri Sturluson في القرن الثاني عشر، وهو شخص متبحّر يمتلك مصادر موثوقة في الإينغلينغساغا Ynglingsaga، ومن ناحية أخرى عن الملك هادينغوس Hadingus المذكور في تاريخ الدانمارك الذي ألفه ساكسو غراماتيكوس[2] Saxo Grammaticus تحت اسم *جستا دانوروم* Gesta Danurum. من دون الدخول في التفاصيل التي يقدّمها كتاب ج. دوميزيل، سوف نحفظ أن البنية نفسها كانت مستخدمة، عند سنوري من وجهة نظر «دينية» (زوج الآلهة نجوردر وفرير Njordr et Freyr) وعند ساكسو ضمن منظور «أدبي» (عائلة هادينغوس، ملك الدانمارك)، ويقول دوميزيل: «هذا استبدال لحبكة أسطورية، *شخصية* تماماً، بمسرود ذي قيمة *اجتماعية*، حيث الأحداث الشخصية، والتغيّرات التي كانت تصيب نجوردر، لم تكن إلا ارتداداً للأحداث والتغييرات *الجماعية*». أو يقول أيضاً: إن ما نقله سنوري في الأسطورة هو نمطين من الصراع: «الشهواني» نمط فان Vane؛ ونمط آنس Anse، الحيوي والمحب للحرب»، يصبح عند

---

(١) Du mythe au roman, P.U.F., 1970.

(٢) Historien danois du XII siècle.

ساكسو «صراع رغبات، في نفس هارتغرابا Hartgrapa وفي نفس هادينغوس، وليس [...] صراع أعراف بين *طبقتين* من البشر». وبمناسبة عائلة هادينغوس، يتكلّم ج. دوميزيل عن الرواية، أو عن الأسطورة المروية. إن التعارض، ونحن نشكّ في ذلك، ليس بين طريقتين غريبتين كلّياً إحداهما عن الأخرى، ولا بين جنسين متشكّلَين، بل إن «الرواية» تُقرأ بوصفها استبطاناً intériorisation، وأَخْذاً بالحسبان بوساطة الفردي والنفسي، لما هو في الأسطورة معطى على أنه خارجي بالنسبة إلى الشخصيات، ومتحمَّل جماعياً، ومبني ثقافياً في مجموعة اجتماعية مستقرة.

وبنبرة أقلّ حدّة، ذكر كلود ليفي- ستروس[1] في كتابه *أسطوريات* Mythologiques سيرورةً مطابِقة ولكنها معاكسة. تتحوّل الأسطورة (والمقصود هنا أسطورة سيميديويه Cimidiyuë عند هنود التوكونا Tukuna) على مر نسخها المتعاقبة: تطوّر، يقول هذا الباحث، ولكن هناك أيضاً إنهاك في المسرود الأسطوري، الذي تترك بِنى تعارضاته مكانَها لِبِنى المضاعَفة أي أنها تتراجع بطريقةٍ تسلسلية. سيرورة متطابقة في تأثيراتها، يعلّق فيما بعد، عند المعالجة الجديدة الأكثر فأكثر تفاهةً للروايات - المسلسلة الحديثة في السلسلة نفسها. من الممكن أن يكون المقصود هنا توازياً بسيطاً بين قدَر نمطين من المسرود يفصل بينهما كل شيء، البحار والقرون والتقنيات. وليست وحيدة في ذلك، إذ يتساءل كلود ليفي - ستروس بكآبة: «أليست الرواية هذا دائماً؟»

«الماضي والحياة والحلم يحملون صوراً وأشكالاً مخلَّعة تسكن الكاتب حين تحفظ المصادفةُ أو أيةُ ضرورةٍ أخرى تكذَب الضرورةَ التي استطاعت

(١) Mythologiques, III, l'Origine des matières de table. Plon. 1968.

في الماضي أن تولّدها وترتّبها في نظام حقيقي، تحفظ أو تستعيد حدود الأسطورة. ومع ذلك، فإن الروائي يسبح على غير هدى بين هذه الأجسام الطافية، التي تنتزعها حرارةُ التاريخ من تجمّدها، في الانهيار الذي تُسبّبه. يجمع هذه المواد المنتشرة ويعيد استخدامها كما تتبدّى، ليس من دون أن يدرك باضطراب أنها تتأتّى من بناءٍ آخر، وأنها تصبح أكثر ندرةً كلما جرفه تيار مختلف عن التيار الذي يبقيها مجتمعة»[1].

بالنسبة إلى عالم الإثنيات بطل الأسطورة، إن أسطورة السقوط تعرّف الرواية، التحوّل الساقط للأسطورة:

«إن سقوط الحبكة الروائية، الداخلي في حدوثه منذ البداية والذي أصبح حديثاً خارجياً عنها، لأننا نشهد سقوط الحبكة قبل السقوط في الحبكة-، يؤكد أنه بسبب مكانتها التاريخية في تطور الأجناس الأدبية كان من المحتَّم أن تروي الرواية قصة تنتهي نهاية سيئة، وأن تكون في طور الانتهاء نهاية سيئة بوصفها جنساً. في كلتا الحالتين، بطل الرواية هو الرواية نفسُها. إنه يروي قصته الخاصة: ليس أنها وُلدت من إنهاك الأسطورة فحسب، بل إنها اختُزلت إلى ملاحقة منهِكة للبنية، قبل صيرورةٍ تراقبها عن كثب من دون أن تتمكّن من أن تستعيد في داخلها أو في خارجها سرَّ طزاجةٍ قديمة، ربما باستثناء بعض الملاذات حيث ما يزال الإبداع الأسطوري قوياً، ولكن من دون علمها، وبصورة معاكسة للرواية»[2].

فيما يعلن كلود ليفي- ستروس موت أو احتضار البنية (المحفوظة برأيه في الموسيقا)، يرى آخرون بصورة أكثر كلاسيكيةً انتقال المجتمعات

(١) Cl. Lévi-Strauss, op.cit.

(٢) Id

المغلقة، شبه المستقرة، المرتبطة عضوياً، إلى مجتمعات منفتحة، ومتطوّرة، خاضعة للتأثير المشتِّت ولكنه المنشِّط للفردانية l'individualisme المتعاظمة. وهكذا يقول ب. غريمال آخذاً بالحسبان ظهورَ الرواية القديمة:

«تستبدل [الرواية] الإنسانَ في المدينة، وهو إنسان بين البشر، بالإنسان في مصيره الفردي، الذي يحب، ويؤمِّن بالحب بقاءَه الخاص. لم يكن بوسع الرواية اليونانية أن تولَد، مثلها كمثل الملهاة الجديدة، ومثلها كمثل المرثاة الرومانية، إلا في مجتمعٍ في طور تخفيف القيود التقليدية، مجتمعٍ يصنع للأفراد مكانة أكثر فأكثر اتساعاً»(١).

أساطير وملاحم

ولكننا سوف ندرك أن هذه الملاحظة تخصّ انتقالَ الملحمي (والمأساوي) إلى الروائي، وليس الأسطورة إلى الرواية. هل هذا يعني أن الأسطورة والملحمة غير قابلتين للتمييز إلى هذا الحد؟ بالتأكيد لا، فالأساطير تظهر وتتفتّح في مجتمعات بلا كتابة، وبلا نقد، وبلا مدن، وبلا دولة حيث لا ينتظم تقسيم العمل إلا بحسب التمييز بين الجنسين. وبعد ذلك يمكنها أن تستمر وتتحوّل في داخل مجتمعات أكثر تطوراً، وحتى داخل حضارات حقيقية، ولكنّ مكانها الاجتماعي الأصلي يقع ما قبل التاريخ. بالمقابل، فإن الملحمة تولد في بنى اجتماعية أعقد. بعد «ثورة» العصر الحجري الحديث، بين شعوب حسّنت تقنيات الزراعة، وتربية الحيوانات، وصناعة الفخّار، إلخ.، يمكنها أن تعرف المدينة، وتعرف بكل الأحوال أشكالاً سياسية متطورة جداً، وتتقن الكتابة. لكي تكون هناك ملحمة بالمعنى القديم، «البطولي» للكلمة، يجب أن يكون هناك مجتمع متفاوت

(١) P. Grimal, op.cit.

الطبقات، متطور من قبل، مثل طبقة المحاربين، في توافق (تنافسي نوعاً ما) مع طبقة من الكهنة، وتسود فيه الكتلةَ الكبرى من المزارعين، ومربّي الحيوانات والحرفيين، وأبناء «الشعب». لقد عُرفت الخُطاطة ثلاثيةُ الوظائف الهندو - أوربية الشهيرة التي أعاد ج. دوميزيل[1] بناء أيديولوجيتها انطلاقاً من شهاداتٍ كثيرة جداً نجد آثاراً لها في قلب العصر الوسيط الأوربي. إن عصر الملاحم حديث جداً إذا ما قورن بعصر الأسطورة. فأقدم ملحمة معروفة، ملحمة جلجامش (سومر)، «لا» تعود في الواقع إلا إلى الألفية الثانية قبل الميلاد، في حين أن ملحمة الماهابهاراتا le Mahabharata (الهند)، أقرب إلينا، إذ ولدت بكل تأكيد حوالي بداية العصر المسيحي. من البدهي أن الأسطورة تزودهما بمادة مهمّة، كما زَوَّدت الشعوبَ اليونانية، ولكن لها أصلها وموضوعها هما مجتمعات «بطريركية» متراتبة، مستعدة لكي تمجّد، عن طريق «اختصاصيين» مثقفين أو عرّافين أو كهنة، طبقاتِ الملوك والمحاربين بأغاني - مسرودات، شعرية أو غير شعرية، ويمكنها أن تكوّن حكايات بطولية أيضاً، وملاحم بطولية قَبَلية، وملاحم وطنية، وحتى ملاحم روائية. في الواقع، لقد أفسحت هذه الأعمال المجال لكثير من التنويعات والتحويرات المستمرة عبر العصور، بحيث إن بعضاً من هذه النسخ، ذات الإلهام الشعبي أو العلمي يمكنها أن تُسمّى روايات. إذن يجب أن نكون حذرين جداً في استخدام هذه المفردة، والحرص على ألا ننغلق في فئات بصورةٍ قَبْلية.

يبقى أنه، في خلال عدة عقود من السنين، حين حاول النقد أن يميّز بين الملحمة والرواية، فقد أخذ الملاحم الهوميرية بالحسبان بصورة خاصة، أو

(١) Mythe et épopée, Gallimard, 1968. C'est aussi à propos d'Homère, la position de Charles Autran, Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque, Denoël, 1943.

حصرية، فهي الوحيدة المعروفة أو المقدَّرة على طول العصور، وأنه نقلها إلى روايات أوربية أحدث منها بكثير. ولم تُؤخذ بالحسبان إلا بصورة ثانوية السلسلة التي رأت في العصر الوسيط، «بعد» نشيد المآثر la chanson de geste، ظهور مصطلح «رواية» حيث اشتُقّت ثيمات كثيرة في الواقع من المادة الملحمية.

٣- الملحمة والرواية

كلمة «roman»

إذن يمكننا الآن أن نوجّه اهتماماً مشروعاً لعلم الأصول l'étymologie. فما معنى كلمة «roman»؟ إن كلمة «Romanz»، ثم «ro[m]mant» كما يشير معجم أصول الكلمات *بلوك وفارتبورغ*[١] Bloch et Wartburg، مشتقة من الظرف «romanice» وهو مصطلح من اللاتينية المتأخّرة، ويعني «على طريقة الرومان»، وبصورة خاصة: «باللغة اللاتينية». وكانت كلمة romania، التي اشتُقّت منها كلمة «romanice»، تعني منذ عصر الإمبراطور قسطنطين، مجموعَ العالم الذي غزاه الرومان، L'orbis romanus، كما علّمنا إياه إي. إر. كورتيوس E.R.Curtius في كتابه *الأدب الأوربي والعصر الوسيط اللاتيني*[٢]. ومنذ ما قبل القرن التاسع الميلادي في هذه الـ romania، كانت *اللغة الرومانية* تعني اللغة الشعبية لتمييزها عن اللغة اللاتينية المكتوبة والعلمية، وكذلك في lingua barabara أساس اللغة الألمانية. وهكذا فإن هذه اللغة الرومانية، مجموعة اللغات واللهجات، هي التي وَلَدَت اللغات المختلفة التي نسمّيها «الرومانية»[٣].

---

(١) rtburg, Dictionnaire étymologique de la langue française, P.U.F., 1932. (Rééditions).

(٢) Littérature européenne au Moyen Age latin, P.U.F., 1956, chapitre 1 et 5.

(٣) المقصود باللغات الرومانية بطبيعة الحال اللغات الحالية المشتقة من اللاتينية القديمة وهي: الفرنسية والأسبانية والإيطالية والبرتغالية والرومانية، لغة دولة رومانيا الحالية. (م).

في القرن الثاني عشر، حدث تطور في المعنى، إذ صار يُميَّز، ومن باب التنافس مع كلمة «conte حكاية» أو «estoire» أو «nouvelle» بكلمة «roman» المسرودات باللغة الشعبية الناتجة عن ترجمة أو تحريف نص لاتيني، أو المسرودات التي صارت تُكتَب أكثر فأكثر باللغة الفرنسية مباشرة. وكانت هذه المسرودات مؤلَّفة شعراً (بأبيات ثُمانيّة المقاطع، غير مغنّاة)، ثم نثراً. وفي القرن الرابع عشر، صار هذا المصطلح يعني بصورة خاصة أدب المجاملة la littérature courtoise، أي روايات المغامرات (المكتوبة شعراً)، ثم في القرن الخامس عشر، روايات الفروسية (المكتوبة نثراً). وقد نشأ المصطلح الحديث في القرن السابع عشر. وهو مصطلح مُستقبَح بصورة شائعة منذ ذلك العصر، وبصورة خاصة في القرن التالي، حيث باتت كلمة «roman» تعني «خرافات» و«اختلاقات عبثية» و«أكاذيب».

وفي اللغة الإيطالية أو الألمانية أو الروسية، فرضت كلمات «romanzo» و«Roman» و«pomaH» نفسَها بمعنى مشابه لكلمة «roman» الفرنسية. أما الإسبانية فقد اعتمدت كلمة «novela»، مخصِّصةً كلمة «romancero» لاستخدام مختلف. ولقد فضّلت اللغة الإنكليزية، من ناحيتها، كلمة «novel» التي دخلت في تنافس مع كلمة «romance»، هذا المصطلح الثاني الذي يصف، بالحري، قصصاً يسود فيها الخيال، في حين ينزع المصطلح الأول إلى أن يعني «مسرود واقعي» - ولكنّ هذا التقسيم ليس صارماً.

بموازاة كلمة «roman»، فإن كلمة «romancier» قد عنَت في البداية (بداية القرن الثالث عشر): «الفعل «تَرجَمَ» من اللغة اللاتينية إلى الفرنسية»، قبل أن تنتقل إلى «الفعل «سَرَدَ» باللغة الفرنسية». بكل تأكيد، منذ ذلك العصر، فإن

الرواية، وهي نوع جديد من المسرود، تتميّز عن نشيد المآثر، مثلما تتميّز عن اللي le lai والفابليو le fabliau، ولكنّ اختصاصيي أدب العصر الوسيط يعترفون بعدم قدرتهم على أن يجدوا لها تعريفاً واضحاً، متمايزاً وثابتاً.

من نشيد المآثر إلى الرواية

ما يحيلنا على الشيء. الرواية في تجلياتها الأولى ، كما كتب ب. زومتور[1] P. Zumthor «يبدو جيداً أنه متأتٍّ من تقارب تراثَين: تراث نشيد المآثر، وتراث أقدم، ذي أصل مدرسي، ولكن أُعيدت تقويته في «نهضة القرن الثاني عشر»، تراث كتّاب التاريخ les historiographes. (نلاحظ أن هذه الفرضية قريبة من فرضية (ب. غريمال بخصوص ولادة الرواية اليونانية) الرواية القروسطية تستجيب لتوقّع جمهور مختلف عن جمهور نشيد المآثر: فمستمعوه «أكثر محدودية»، وربما أكثر انسجاماً، وأكثر تحديداً».

ويضيف زومتور:

«في خلال ما يقارب قرناً من الزمن، بين عامَي ١١٧٠ و١٢٥٠، تعايش كلٌّ من نشيد المآثر و«الرواية»، متمايزين(بصورة أكثر فأكثر سوءاً) بوساطة الوظيفة الاجتماعية التي كانا يؤدّيانها. فعل جماعي تتغنّى به الملحمة؛ مغامرة فردية تحكيها الرواية. هنا ما يحدث لشخصٍ ما، حدث معقد تُحدثه مجموعة من العوامل؛ وهناك، مصير العالم، موضوع قرار؛ في الملحمة مجتمع واقعي ووهمي في آنٍ واحد؛ وفي «الرواية» قدَر إنسان: الخطاب السردي محدَّد، من هذه الناحية ومن تلك، بأيدولوجيات غير قابلة للمقارنة بشكل جيد»[2].

---

(١) Extraits de poétique médiévale, Seuil, 1972.

(٢) Op.cit,

إذا كانت الحقيقة الملحمية تتأتّى من الذاكرة الجماعية، التي تؤكّدها، فإن الرواية لا تستمد حقيقتها إلا من انسجام تخييل.

«الملحمة تنبني انطلاقاً من تجمّعاتٍ من الصيغ، منظَّمة تنظيماً متعاقباً بطريقة تؤدّي إلى رسم ثيمة؛ والرواية تطرح ثيمة تطوّرها كما لو أن المقصود هو صيغة توليدية formule générative. ومن هنا يأتي اختلافٌ في الإيقاع الدلالي، وعاطفي، إذا استطعنا القول: بطء نسبي للقص الملحمي، سرعة وحركية عامة في المسرود الروائي؛ نقاء في خطوط الملحمة، مجردة تقريباً من «تأثيرات الواقع»؛ تزيين للرواية، التي تحتشد فيها التفاصيل «الحقيقية»، مثل هوامش أو إطارات بعض المخطوطات المصوّرة، موحيةً عالماً مليئاً، حياً، متناقضاً، مع ديكور المشهد الذي أُميط لنا اللثام عن مصير أحد الأخيار، وليس أحد الأبطال، كما في نشيد المآثر»[1].

وهكذا فإن التحليل المقارن للملحمة القروسطية والرواية القروسطية يقطع، وفي بعض النقاط يوضح، التعارض العام بين الملحمة والرواية كما يوحي بذلك المثال اليوناني المنقول إلى المصير اللاحق للرواية. بحسب رأي باختين[2]، بصورة أكثر عمومية، ثمة ثلاث خصوصيات تميّز الرواية عن الملحمة، وعن الأجناس الأدبية جميعاً: أسلوبها متعدّد الأبعاد، المتعلّق بالوعي متعدّد اللغات التي يتحقّق فيها؛ إحداثياتها المكانية - الزمانية، التي هي موضوعات تَحوُّل جذري، هو تحول الفردية المجدِّدة؛ وطريقتها في التمثيل الأدبي الذي يميِّز تماسّاً قصوياً مع الحاضر (أو المعاصر) غير المنجَز. ويكمن سبب هذه الخصوصيات في التحوّل الذي أصاب المجتمعات الأوربية: الانتقال من عالم مغلق، نصف بطريركي، كتيم، إلى علاقات جديدة دولية

(١) Op.cit

(٢) M. Bakhtine, op.cit.

وألسنية متداخلة - تعدد أشكال اللغات، والثقافات والعصور الذي أصبح بالنسبة إلى الإنسان الأوربي عاملاً محدِّداً لوجوده ولتفكيره.

حيث يُعلي التراث من قيمة الملحمة، الجديرة وحدَها بأن يُنظَّر لها، وتوضع لها القوانين في مقابل عدم جدارة الرواية؛ وحيث يؤكّد المدافعون الكلاسيكيون عن الرواية، من هوييت Huet إلى فيلدينغ Fielding، قبل هيغل Hegel، في كل مناسبةٍ البنوّةَ الملحمية للجنس المدان؛ ويعلن ميخائيل باختين، الخاضع طوال حياته لظلم الستالينية، غِنى الرواية الحي والجديد دائماً، هذا الجنس الأكثر حرية. وفي منفى باختين، كانت الروايةُ رايتَه ووطنَه المفقود. ومن الصحيح القول إن المعركة من أجل الرواية لم تتميّز، في بعض مفاصل التاريخ، عن المعركة من أجل الحرية.

٤ - أول «رواية» حديثة: دون كيشوت

وكذلك، في فجر العصر الكلاسيكي (١٦٠٥-١٦١٦)، من الجهة الأخرى من أوربا، يناضل رجلٌ آخر بمفرده بعناد على حدود الجنس الأدبي. ولكنه بطل... رواية. مقابل الرقباء الرسميين، ومتحالفاً مع الحس السليم، وبحسب رغبته المحمومة تماماً في كتابة الروائي في الواقعي وأن يوضّح بإنجازاته الملحمة التي ينادي بها، ينهض العبقري هيدالغو الذي تخيّله سرفانتس، *دون كيشوت دو لا مانش* الشهير.

«الجنون» الروائي

حين بلغ دون كيشوت الخمسين من عمره، اندفع في المغامرة[1]، وذلك لكي يكتب في الواقع المعيش ما قرأه في روايات الفروسية. نماذجُه هم

(١) Miguel de Cervantès, l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de vla Manche, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1949.

المحترمون الذين يجتهد في تقليدهم، هم تيران لو بلان Tiran le Blanc، وبالميريون Palmérion، ورولان Roland، وبصورة خاصة جداً، أماديس دو غول Amadis de Gaule. لكن الواقع يقاوم أحلام يقظته، وعند ذلك انهالت عليه الضربات والسخريات، وتَراكَمَت زوالاتُ حظوته من كل نوع، فتصلّب دون كيشوت أمامها وصمد مقاوِماً بفضيلةٍ رواقية، ومُبدياً حِججَه بطريقة مثيرة للإعجاب. ولم يُعترَف بهزيمةِ إيمانه بالفروسية، وبعد أن أخفق في قلب طواحين الهواء، إلا في نهاية حملته الأخيرة. وبعد أن اقتيد إلى بيته، مات مجرَّداً من طموحاته كلّها، ومنهَكاً تماماً: وافق، مقابل حياته، على ألّا يجتهد ضد البداهة في أن يوفّق بين غرابة حلمه الفروسي وتفاهة واقع الزمن. المزيِّن والخوري، مواطناه وملاحقاه، الرقيبان اللذان لا يرحمان والمعقِّلان لجنونه، وصار بوسعهما أن يَعدّا نفسيهما راضيين: فقد عاقبا الخطأ الهاذي والمنحرف لروائي يصدم الأعراف ويشتم ممكن الحدوث. هما يعتقدان أن كل شيء قد عاد إلى نظامه بفضلهما، وأن الرواية اكتملت بالهزيمة «الرسمية» للعنصر الروائي.

ومع ذلك لا يمكننا أن ننسى أن كتاب سرفانتس مليء بمسرودات شفاهية، أو بقراءات لمخطوطات، من نوعية مختلفة تماماً. إن هذه المسرودات المنقولة، والمعقدة، والمحزِنة، والمنسوجة من مصادفات غير ممكنة الحدوث، انعكاسات مقلوبة لإخفاقات دون كيشوت وسانشو، تُعيد إدخال هيبات وفضائل الروائي البطولي واللبق التي صورت هزائم الفارس المحاكيات الساخرة الدائمة: قصص حب عابر، وقصص إخلاص أبدي، وجمالات أكثر من إنسانية، وآلام لا تُطاق، ومشاعر أثيرية، ومغامرات غير عادية، وحالات يأس فظيعة، انقلابات مفاجئة، مبارزات تنكّرات، حالات خطف، سوء

تفاهمات، تعارفات، إلخ. وهكذا فإن سرفانتس يُدخِل، إلى جانب الموضوع المضحك، موضوعاً نبيلاً، معلناً عنه بأنه رفيع تراتبياً، ويفهِمنا أن ممكن الحدوث يحيل مُثُلاً على أجناس، مرمَّزة ومحسوسة كما هي، أو على «مستويات من الأسلوب»، من مرجع خارج الأدب extra-littéraire (**«الواقع»**) الذي يبدو أن القصص الروائية لا تحفَل به.

هوى الروائي

ولكن كيف يمكننا أن نفهم أو أن نؤوّل «جنون» دون كيشوت؟ وهل ما هو مراقَب لديه، وموسوم بالحماقة، خطأ مضحك في الذوق والتمييز، وحتى عتْهٌ صرف، سيُحتفى به عند الآخرين على أنه علامة تميز وانتخاب، وشهادة على التفوق الاجتماعي والأخلاقي الشخصي، وعصي على النقد وعلى المُضحِك؟ ولأن حوله المزيِّن والخوري، ولكن صاحب الحانة أيضاً، وماريتورن، فتاة الحانة، وسانشو، كلّهم يشاركونه في هواه للمسرودات الروائية. ولكنْ في الواقع، ، أليسَ الخوري والمزيِّن، محاميا العقل، وقاضيا القيم، متحذلقَين جميلين ريفيين مسطَّحَين، أخلاقيين تافهين ومحدودين، جائرَين، وعديمي الإحساس تجاه العظمة الرفيعة للفارس التائه؟ وأكثر من ذلك، أليس الخوري، الرقيب الذي لا يرحم الهذيانات الدون كيشوتية، هو نفسه قارئاً مولَعاً بكتب الفروسية التي أربكت قراءتُها عقلَ دون كيشوت؟ وعند المحرقة الأدبية التي يلجأ إليها الخوري في بداية الجزء الأول، فإنه يمتنع عن حرق كل الروايات التي من هذا النوع: فإذا كان بعضها يستحق أن لا تُحرَق، فذلك لأن صفتها الأدبية تميّزها. هناك روايات فروسية جيدة، بل ممتازة. إذن يجب ألا تصدر في حقها إدانة جماعية وغير متمايزة باسم حسٍّ سليم متخلّف أو يحمل حقداً ما على

الرواية. بالعكس إن تفضيلات الخوري والمزيِّن تبدو مستندةً إلى تفضيلات المؤلّف. ولكن مَن نصدّق؟ الحكماء أم المجانين؟ المعلم الذي يهذي، المضحِك والرائع، وسانشو بانسا، الخادم الجبان الرعديد، الثرثار الأشِر الذي في فمه دائماً مَثَلٌ يقوله، ولكنه معجون بالإنسانية الحقيقية وبالحب لسيّده؟ أما الشخصيات النبيلة التي تسخر من الفارس، سادة كبار، وسيدات لطيفات، من أفضل طبقات المجتمع، المتحمّسين للثقافة الإنسانية والرفيعة، والذين يبدو أن ضحكتهم وموافقتهم ملتَمَسة من سرفانتس؟ إن خصال دون كيشوت وسانشو تنقص بالتحديد السادةَ المخادعين: عزة النفس وحب المغامرة للعقل. هذا يدل إلى أية نقطة في هذا العمل تنقص المرجعيات الثابتة، ويسود الغموض. إذن أين ذهبت الحدود بين العقل والجنون، والعادي والمُحزِن، المقبول وغير المقبول، المضحك والجاد، وكذلك بين النبل الحقيقي والوضاعة الواقعية؟ أية نقاط علّام في الواقع؟ أية قواعد في الآداب؟ أي واقٍ للرواية، ماضٍ أو مستقبل؟ لا يوجد درس أكثر معاداة للأرسطية anti-aristotélicienne، من وجهة النظر هذه، إلا درس *دون كيشوت*.

الغموض المكوِّن للرواية الحديثة

عندما نضيف أن سرفانتس تظاهر بإعادة إنتاج، أو تقليد عمل شخص آخر، السيد حامد بن أنجيلي، الذي يبيّن اسمُه أن ليس فيه شيء من مسيحي قديم؛ وأن دون كيشوت، من ناحيته هو الاسم الحركي، وأن من يحمله، ألونسو كيسانا، قد لا يكون أقل من الأشراف الأصيلين؛ أن بطل الجزء الأول، قد جرى التعرّف إليه في الجزء الثاني، لأن مغامراته كانت قد قُرئت في الزمن الفاصل ما بين الجزأين؛ وأن سرفانتس «يجعله يموت» لكي

يتجنّب تتمةً جديدة منتحَلة أساءت كثيراً إلى سمعته؛ وأن آخر عمل لمؤلف كيشوت هو رواية فروسية ، يريدها أن تكون الأجمل بين جميع الروايات من حيث إبداع الأسلوب *برسيلس وسيجيسموندي* Persiles et Sigismonde؛ يبيّن هذا كلّه كفايةً الغنى الساخر لهذه الرواية. إن الحدود نفسها للنص وللعالم، للواقع وللحلم، إن فئات الكتابة والتقليد والإبداع، تلك التي للمؤلّف وللراوي وللقارئ، هي التي وُضعت موضعَ تساؤل. ومع *دون كيشوت* أُرسِيَت المعطيات المكوِّنة للرواية الحديثة.

في الواقع، أليست صفةُ *دون كيشوت* بوصفها روايةً للرواية، هي التي تمنحها، وهي العمل الذي يُعَدّ رحِمَ اللانهاية الماضية ومستقبل المسرودات الروائية، قيمتَها بوصفها مثالاً مفتوحاً؟ أليس نقد الرواية الذي يُشرِكه سرفانتس دائماً مع مسروداته هو الذي يدعو إلى عَدّ نقاط العلّام إشكاليةً، سواء أكانت معترَفاً بها أم لا، لكل تخييل، وتشير إلى الرواية الحديثة بوصفها جنساً نقدياً بصورة أساس؟ لقد قيل عن *دون كيشوت* إنها أول رواية حديثة كبرى. في الواقع، هي لم تكتفِ بسرد مغامرات بطل عظيم أو تافه، وإذ تقترح أكثر بكثير من هجاء أو محاكاة ساخرة من مضحكين من نوعٍ من السرد القديم الذي بطلت موضتُه (رواية الفروسية)، فإن موضوعها الحقيقي، كما تؤكّد مارت روبير[1] بقوة، هو الرواية بذاتها التي يقيّم أفقَها وقدراتها في تلك السنوات الأولى من القرن السابع عشر. مع دون كيشوت تعي الروايةُ أوضحَ الوعي الهيبةَ التي ترتديها وكذلك التناقضات التي صُنعت منها، حتى وإن أخذ هذا الوعي عقوداً من السنين

(١) L'Ancien et le Nouveau, Grasset, 1963.

حتى تعمّم، ومن دون أن نتمكّن من التأكيد، بكل تأكيد، بأن السيرورة التي اتخذتها قد أنجزت اليوم.

٥ - من الملحمة إلى الرواية

النموذج الملحمي غير القابل للنقاش

لم يكتف سرفانتس، بوصفه روائياً، بتقديم المثال. بل هناك أيضاً في دون كيشوت[١] تفكير واضح، ونقطة انطلاقه هي نقطة الانطلاق نفسها التي اعتمدها منظّرو الشعرية في زمانه، أخلاف أرسطو وشارحوه: القصيدة الملحمية، بالأشكال المختلفة التي عرفتها في التراث الغربي. بالنسبة إلى دون كيشوت، إن رواية الفروسية التي يجتهد في إعادة إحيائها وفي تصويرها هي في الوقت نفسه منبع السحر وموضوع الإيمان، لأنه من دون أن يسعى البطل الحديث إلى ترك نفسه يتأثّر بأمور غير قابلة للتحقّق وصارخة ظاهرياً، فإنه يعلم أنه يستند إلى نموذج ملحمي لا جدال حوله، جدير بأن يُقلَّد بكل نقطة من نقاطه، ألا وهو نموذج أماديس Amadis، البطل القروسطي، وفي ذهنه نموذجا أخيل وأوليس، البطلين اليونانيَّين، الأقل أهلية أيضاً للتشكيك فيهما أو نقدهما. بينما اجتهد المنظّرون الإيطاليون والفرنسيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر في تأويل فن الشعر الأرسطي، الذي يجلّونه بمعنى أكثر فأكثر عقلانيةً وتحضّراً (فقد أنشؤوا للمسرود التخييلي، بعكس المسرود التاريخي، المخلص للحقيقة، القواعد الصارمة لممكن الحدوث واللباقة)، فإن بطل سرفانتس - إن لم يكن مؤلّفُه - يظل مرتبطاً بقراءة أكثر تقليدية للقصيدة الملحمية. بل إن دون كيشوت يدفع الحكم المؤاتي وشبه الرسمي حتى الذروة،

(١) En particulier dans le livre I, chapitres 47,48,49.

وهو الذي تتمتّع به الملحمة منذ قرون، ويرى في هوميروس المرجعية المطلقة للمعرفة والإمتاع. إنه يعلن بذلك إيمانَه بالكتب، بالكتب كلّها، ولكن بصورة خاصة الكتب التي، إذ تغذّي الوريد البطولي، فإنها تسعى إلى أن تأخذ على محمل الجد تماماً أحلامَنا ورغباتنا في تحقيقها، برأيه الأكثر نبلاً، والأكثر استحقاقاً للرعاية والتكريم. إن هذا الإخلاص للكتب، وفضائلها وسحرها، لحظةَ تكاثرها المطبوع الذي لا يمكن ضبطه، لا يفيض وينافس الإيمان الذي يطالب به اللاهوت بوصفه حقاً ومن أجله وحده، فحسب، بل ينشِّط ذلك الإيمان الذي لم يعد يُعيره جزءٌ من رأي ذلك الزمان للبدائل الحديثة لنصوص الماضي الملحمية العظيمة. وهذا ما قاله دون كيشوت لكاهن طليطلة الذي حاول أن يعقّله، فقال له: إذا كنتَ تؤكّد أن أداميس لم يوجد قطّ، وإذا ادّعيتَ العكس، فهذا كذب.

«كذلك يجب ألّا يكون هناك هكتور ولا أخيل، ولا حرب طروادة، ولا أعيان فرنسا الاثنا عشر، ولا أرتوس ملك إنكلترا، الذي تحول الآن إلى غراب، وهو منتظَر في أية ساعة في مملكته...»

كل شيء في إخلاص دون كيشوت، يخلط ويمزج، كما أخبره بذلك الكاهن القانوني بكثير من الصبر التربوي، شخصيات محترمة من التاريخ ، وأبطال خرافة والأفعال المشهود لها، والتزيينات الخادعة التي تضيفها الخرافة. يردّ دون كيشوت على التراث الناتج عن أفلاطون وأرسطو، والذي يعارض بين الشعر والقصة بتجاهله. فهو لم يتساءل ما إذا كان الشعر صعب التمييز عن القصة، ولم يهتم بذلك، فالسؤال بالنسبة إليه يوجد في مكان آخر: إنها قضية الإيمان بالكتب. ومن هنا يأتي الاستخدام الذي يقوم به للحجة الدامغة، بطريقته المُلهَمة والقطعية، أليست هذه الكتب، «مطبوعة بدعم من الملك

وبموافقة من أرسلت إليهم»، «وقرئت برضا عام من الناس جميعاً، واحتفى بها الكبار والصغار، والفقراء والأغنياء، من المثقفين والجهلة، وأبناء الشعب والنبلاء، وأخيراً من جميع أنواع الأشخاص، من أية حالةٍ وشرط يكونون؟»

ألا تحكي بالتفصيل ومن دون أن ترتكب خطأً ما يشكّل حلمَ يقظة حميم لكلٍّ منا، وكلٌّ منا يعترف به؟

«... إنها تحوي كثيراً من مظاهر الحقيقة، مادامت تحكي لنا، من نقطة إلى نقطة ويوم بيوم، عن الأب والأم والوطن والأهل والسن والمكان والإنجازات، التي قام به فارس معيَّن أو فرسانٌ معيّنون؟»

أكاذيب أم حقائق روائية؟

إذ اتّخذ دون كيشوت مثال العجوز الشرسة كيتانيون، الأكثر «حقيقةً» من كثير من المعاصرين، فقد ذهب حتى إلى حد الدفاع بأن الطبيعة تقلّد الفن، وأن الحياة ليست سوى في المرتبة الثانية بالنسبة إلى التخييل، وأن الحلم ينجم عن الكتاب.

الكتاب هو النموذج، من جميع الوجوه. وهكذا، بسبب الحرية، فإن رواية الفروسية بلا منافس. ودون كيشوت هو المثال الحي على ذلك، كما سيشرح للكاهن:

«بالنسبة إليّ أنا، أستطيع أن أقول إني منذ أن جعلتُ من نفسي فارساً متجوّلاً، أصبحتُ جريئاً، ولطيفاً وحراً، ومتحضّراً وحسَن التربية، وكريماً، ولبقاً، وجسوراً، وناعماً، وصبوراً، ومتحمّلاً للأعمال، وللسجون، ولأعمال السحر؛ وعلى الرغم من أنه قد مرّ زمن قصير جداً منذ أن رأيتُ نفسي مسجوناً في قفص كمجنون، فإني أعتقد أني أرى نفسي، بعد بضعة أيام، بفضل ذراعي

وبفضل السماء، ولأن القدر لن يكون عدواً لي، ملكاً على مملكةٍ ما، حيث سأتمكن من أن أقدّم العرفان والحرية السجينتين في قلبي...»

وسانشو ليس أقلّ منه. فهو أيضاً، يعدّ نفسَه جديراً بالكونتيّة التي وعده بها دون كيشوت:

«أنا أعرف أني بمجرّد أن أحصل على الكونتية، فإني سأحسن حكمها، وأني سأملك نفساً مثل أي شخص آخر، وجسماً بوصفي رجلَ العالم، وأني سأكون أيضاً ملكاً على دولتي، ككل ملك على دولته، وبما أني سأكون كذلك، فإني سأفعل ما سيبدو لي جيداً، وبما أني سأفعل ما أريد، فإني سأتصرّف بحسب ذوقي، وبما أني سأتصرّف بحسب ذوقي، فسأكون مسروراً؛ وعندما يكون المرء مسروراً، لا يعود لديه ما يتمنّاه؛ وبما أنه لن يعود لديّ ما أتمنّاه، فقد حدث ذلك، ولتأت الدولة، ووداعاً حتى رؤيتك ثانية، كما يقول أعمى لآخر».

هل قيل من قبل مديحٌ أجمل للملَكية المطلقة - المؤقتة؟ - لهذا الأعمى الرؤيوي الذي هو قارئ الرواية؟ ولكن أيضاً، من هو الأكثر عمًى من سانشو أو من دون كيشوت أو من الكاهن القانوني أو من الراوي أو من المؤلّف أو القارئ، أم الناقد؟ كلّهم منوَّرون بألَق العنصر الروائي! بهذا المعنى، إن الأكاذيب القديمة هي دائماً حقائق حالية، صالحة لكل شخص لكي يقولها ويقرأها، بل هي أفضل من أجل تأمّلها وامتلاكها. برأي دون كيشوت، كما برأي سانشو، الأكاذيب الأدبية هي الحقائق الوحيدة ذات القيمة. وهكذا بالطرق المتناوبة، والمتعارضة، والمتكاملة، لسانشو ودون كيشوت، لسرفانتس/السيد حامد بن الإنجيلي، وكذلك بوساطة طرق

المزيّن والخوري والكاهن القانوني، والمعجب والمتحمِّس للحقيقة الملحمية القديمة، يظهر في الحركة نفسها المدخِل الملهم للحقائق التي كانت آنذاك أقل اعترافاً بها من العنصر الروائي الحديث. صلة وصل ثقافية حقيقية، كتاب سرفانتس يعانق الملحمة والرواية بالحب المجنون نفسه، حب الأدب الذي يُسهم في تأسيسه بنصّه المدنَّس.

٦ - التعميد النظري للرواية

بالعكس، إن هذه المعادلة لم تبدأ بالنقاش النظري الأوضح للرواية، الذي أجراه الكاهن القانوني مع الخوري في الفصل الثامن والأربعين من الكتاب الأول. وبكل استغراب، أدان الكاهن القانوني المعجب أمام دون كيشوت، في البداية بلا تردّد نوعَ روايات الفروسية التي تثبّط وحدةُ شكلها، كما يقول، من عزيمة القارئ المتطلِّب. وفي نظر ناقد مشبَع بالمبادئ الكلاسيكية، إن هذا النوع من المسرودات تنحدر قيمتُه بسبب قلّة طموحه: النيل من متعة القارئ البسيطة. لأنه يناقض القواعد التي فرضها أرسطو، والتي تنظّم السرد الملحمي.

إن إدانته القاطعة، في أفلاطونيته المسيحية (طرد مؤلّفي «كتب الفروسية» من مدينته المسيحية)، تتوّج إعادة نظر في اعتبارات خضوعه الأرسطي، الكلاسيكي الطابع تماماً (حول تناسب الأجزاء، وتقليد «الطبيعة»، وجانب إمكانية الحدوث والممكن، واحترام اللياقات)، وقرّر بكل وضوح: إن هذه الروايات، المحشوة بـ «أحلام اليقظة» الغريبة هذه كلّها، تستخدم الكذب استخداماً متهوراً وعديم القيمة. فلا العقل ولا الخيال ولا الذوق لهم نصيب فيها. هل السبب معروف؟ ومع ذلك، حول هذه النقطة تحوّل الحديث

وتأرجح. لحظةَ ذكَرَ الخوري الذي وافق محدِّثه وشاطره آراءه (فقد أعلن «أنه يكره» روايات الفروسية)، الكتبَ القليلة التي اختار أن يحميها من المحرقة (الكتاب الأول، الفصل الثاني)، استأنف الكاهن القانوني كلامَه. وتحوّلت إدانتُه الأولى إلى دفاع عن رواية الفروسية وتمجيد لها، في مرافعة تمتدح الاستخدام السليم للجنس الروائي، وتحثّ على استخدام أسلوب روائي رفيع! الخطاب الثاني للكاهن القانوني واضح وضوحَ خطابه الأول. وهو لم يعمد إلى مناقضته بل إلى إكماله: عرض الشروط التي بموجبها يمكن ويجب أن تُحترَم قواعد التخييل الملحمي. وأكثر المنظِّرين الإيطاليين والفرنسيين انفتاحاً لم يتصرّفوا بصورة مختلفة. ومع ذلك! تنوّع في الإلهام والنبرة، دروس في الأخلاق وفي السلوك المثالي بوساطة شخصيات مُقحَمة، وولوج إلى أنواع معرفة ذلك الزمن كافّة، واستخدام لأسلوب منقّى، ومتفانٍ في تقليد حقيقة عليا تسمح باحترام مبدأ هوراس احتراماً تامّاً: «الجمع بين المفيد والممتع»، أليس هذا كلُّه قابلاً للتحقيق بوساطة الرواية بصورة أفضل من أي جنسٍ آخر؟ ألن تكون الرواية الشكل الأسمى للملحمي؟ يبدو ذلك، ما دامت أرسطية نبرة الكاهن القانوني الجيدة ترافقت بخاتمة أقلّ أصولية، فقد قال متعجِّباً:

«لأن الكتابة الركيكة لهذه الكتب، تفسح المجال للكاتب للتمكّن من أن يبدو ملحمياً، غنائياً، مأساوياً، مضحكاً، مع كل هذه الأجزاء التي تضمها وتحتويها بذاتها العلوم الحلوة والممتعة للشعر وللفن الشفاهي: فالتأليف الملحمي يمكنه تماماً أن يعالج الموضوعات شعراً أو نثراً أيضاً».

مديح للركاكة (لنا الحرية)، ولمزج الموضوعات (سحقاً لانفصال الأجناس!)، ولاتّحاد الشعر والفصاحة (تسقط دوغمات المحاكيات الصرفة!)

واحتكار الشعر (عاش النثر!) بالتأكيد إن هذه الصيغ ليست غريبة، فإننا نجد هذه أو تلك بقلم أكثر من ناقد كلاسيكي، مهتم بالأسباب التي أدّت إلى تكييف المعتقد مع تطور الأذواق، وبما أنها مجموعة في نهاية الكتاب الأول من *دون كيشوت*، فقد اتخذت أهمية خاصة جداً. إن مطالبة كهذه على خلفية متشدّدة توحّد بكل تأكيد الملحمة والرواية *برسيلبس وسيجيسموندي ودون كيشوت*، في مصير واحد ورجاء واحد في فجر القرن السابع عشر. إن غموض سرفانتس المثير للإعجاب، حتى وإن لم يخلط بين القديم والجديد، فهو في خدمة القديم كما في خدمة الجديد. لقد حملت عبقريةُ سرفانتس الروايةَ الحديثة المصحوبة بالملحمة القديمة وبرواية الفروسية القروسطية، إلى جرن العماد النظري والعملي، مستبقاً بكل جرأة عقوداً من البحوث والتجارب. ولكن كانت هذه البنوّة مبكرة بكل تأكيد، وكان هذا الاعتراف سابقاً لأوانه كثيراً. لقد قُرئت *دون كيشوت* ونالت الإعجاب إبّان العصر الكلاسيكي، ولكن العصر الكلاسيكي لم يكن بوسعه أن يتحمّل دروسها. في الواقع، لم تتوانَ الرواية عن أن تمسح في خلال قرنين من الزمن التقريعات والمخازي وحتى الاضطهادات التي لم تكن «ولادة رائعة كهذه» بقادرة على توفيرها لها.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الثالث

الرواية في العصر الكلاسيكي:
قضية شرعنة

١ - خطاب الرقباء الكلاسيكيين: نظرية سلبية

كتبت مدام دو سيفينييه Madame de Sévigné يوم ١٢ تموز ١٦٧١، لابنتها مدام دو غرينيان Madame de Grignan:

«أعود إلى مطالعاتنا، ومن دون أي إضرار برواية *كليوباترا* التي وعدتُ بإنهائها: أنتِ تعرفين كم أفي بوعودي. إني أفكّر أحياناً من أين يأتي الجنون الذي لديّ نحو هذه الحماقات؛ إني أجد عناءً في فهم ذلك. قد تتذكّرين كفايةً أني مجروحة كفايةً من الأساليب السيئة؛ إني أحبّ جيِّدَها، ولا أحد يفوقني تأثُّراً بسحر البلاغة. إن أسلوب لا كلابرونيد La Claprenède ملعون في ألف مكان: فترات طويلة في الرواية، وكلمات شرّيرة، أشعر بهذا كلّه. كتبتُ في أحد الأيام رسالة لابني بهذا الأسلوب، وكانت مسلّية جداً. إذن إني أجد هذا الأسلوب مقيتاً، ولم أكفّ عن التعلّق به كالغراء. إن جمال المشاعر، وعنف الأهواء، وعظمة الأحداث، والنجاح الإعجازي لسيفهم المخيف، هذا كله يقودني كفتاةٍ صغيرة؛ دخلتُ في شؤونهم؛ ولو لم يكن عندي السيد دو لاروشفوكو de La Rochefoucauld والسيد داكفيل d'Hacqueville ليواسياني، لشنقتُ نفسي لأنه ما يزال يوجد في نفسي هذا الضعف»[١].

(١) Correspondance, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1972.

لقد كَنّ الذوقُ الكلاسيكي في مُجمله للروايات تقديراً هزيلاً. وقد كُتب عنها كثيرٌ، وعلى الأخص في فرنسا، وانتُقدت كثيراً. الأمر الذي لا يعني، كما يُشعِر بذلك المقبوس السابق للمركيزة، بأن العصر الكلاسيكي، لم يُعجَب بها، وبحرارة جداً أحياناً. ويعود هذا التناقض بكل تأكيد إلى الفارق بين وزن النقد المسموح به وتأثيره، إذ كان يستند إلى المبادئ الكلاسيكية وتطوّر العادات والأفكار والأشكال الفنية التي أفسحت مجالاً أكثر فأكثر تعاظماً للرواية، هذا الجنس الذي هو في أوج صعوده. لكن خط الجبهة ما زال بعيداً عن أن يكون واضحاً وثابتاً، بين مؤيدين متخلّفين للأشكال الفنية للماضي، وأبطال التقدّم المتوثّبين في الفنون كما في العلوم! التناقض ليس خارجياً، بل بالعكس، إننا نجده مسجَّلاً في قلب كل واحد من الأبطال. وما يبدو لدى مدام دو سفينييه مفارقةً شخصية صغيرة، وحميمة، ومعترَف به على أنه نية سيئة متنكِّرة في الغُنج، إنما يسكن في الواقع العصرَ الكلاسيكي في مجمله، وحتى «فلاسفة» عصر الأنوار.

لنتفحّص بعض التأثيرات لهذه الازدواجية في المعنى. إذا كان التراث الأنسَوي humaniste منذ عصر النهضة ينظر بازدراء إلى الرواية لأنها: «أكثر صلاحية لتناسب الآنسات من أن تكتب كتابة عقائدية»[1] وانقضّ النقّادُ الأكثر تحمّساً بكل ضراوة على الرواية، كما فعلوا مع المسرح، باسم أخلاق مسيحية من دون تمييز. «صانع الروايات وشاعر المسرح مسمِّم للعموم. ليس لأجساد المؤمنين، بل لنفوسهم، يجب عليه أن يعدّ نفسَه مذنباً بما لانهاية له من جرائم القتل الروحية، إما أنه سبّبها في الواقع، أو أنه تمكّن من التسبّب بها

(١) Du Bellay, Défense et illustrations de la langue française, 1549.

بكتاباته الضارّة». هكذا انفجر عامَ ١٥٥٦ الجانسيني[١] المتشدّد بيير نيكول Pierre Nicole في كتابه الأول *رسالة حول الهرطقة الخيالية*، ضد ديماريه دو سان سورلان Desmarets de Saint-Sorlin، الروائي والشاعر المسرحي، وضد زملائه جميعاً، بمن فيهم راسين Racine. وفي متابعة تامة للروحية نفسها، ألّف ب. بوريه P. Porée، وهو رئيس دير يسوعي في كوليج لوي لوغران، عامَ ١٧٣٦ خطبةً لاتينية شهيرة، تحاكم لاأخلافيةَ الروايات وانحطاطَها: كما تروي *مذكرات تريفو* les Mémoires de Trévoux: «بعدواها تُفسِد كلَّ أجناس الأدب التي لها بها أية صلة. وبخصوبتها تُفسد أذواق الآداب الجيدة، وحتى الأجناس التي لا صلة لها بها. **[...]** إنها تؤذي أذًى مضاعفاً الأخلاق، موحيةً حب الرذيلة وخانقةً بذور الفضيلة». ولكنْ هناك كتّاب، ليسوا رجعيين أبداً، بل هم «روائيون»، قليلو الشبهة بالتزمّت الأخلاقي أو بالتعصّب الديني مثل فولتير Voltaire أو ديدرو Diderot أو لاكلو Laclos، قد جعلوا من أنفسهم صدًى لهذه الإدانات، وإن بطريقةٍ أكثر اتّزاناً: «إذا كانت بعض الروايات الجديدة ما تزال تظهر، كتب مؤلّف *كانديد* المُقبِل (والتي سيسمّيها «رواية»، وكذلك سيسمّيها «مداعبة صغيرة»)، وإذا أمتعت الشبابَ العابث لبعض الوقت ، فإن رجال الأدب الحقيقيين يحتقرونها[٢]». أما لاكلو فإنه يستنتج عام ١٧٨٤ أنه «من بين كل أجناس الكتب التي ينتجها الأدب، فإن الأقل احتراماً

---

(١) الجانسينية le jansénisme، وأتباعها يُسمّون جانسينيّون، وهي حركة دينية متشدّدة ضمن الكاثوليكية نشأت في فرنسا في القرن السابع عشر، وكان مركزها في البور ويال Le Port Royal وهي تؤمن بأن الإنسان ليس حرّاً في تصرّفاته، ومن أهم أتباعها العالم والفيلسوف الفرنسي بليز باسكال Blaise Pascal والكاتب المسرحي الشهير جان راسين Jean Racine. (المترجم).

(٢) Essai sur la poésie lyrique.

من بينها هو جنس الروايات». ويضيف: «إن البواعث التي يمنحونها إياها هي من ناحية، سهولة الجنس، ومن ناحية أخرى تفاهة الكتب»[1]. وجوكور Jaucourt، كما نعلم، لا يفكّر تفكيراً آخر في مادة «الرواية» في الموسوعة التي أُلّفت علم ١٧٦٢. ومدام دو لامبير Madame de Lambert التي لم تكن متزمّتة، لكنّها حذّرت ابنتها منها (إنذار من أم لابنتها، ١٧٢٨) ضد «مخاطر» الرواية، والتي كان روسو Rousseau، من ناحيته، مقتنعاً بها تماماً، كما عبّر عن ذلك بطريقة قاطعة، عام ١٧٦١ في مقدمة... روايته، *إيلوييز الجديدة* La Nouvelle Héloïse، إذ قال: «لم تقرأ الفتاة العفيفة روايةً قطّ». ومع مدام دوبينوفيل Madame de Bénouville، عام ١٧٥٨، الرأي السائد حتى نهاية القرن الثامن عشر يقول إنه إذا ما جعل المرءُ من قراءة الروايات شغلَه الشاغل، فإن «هذه القراءة تُضعف قلبَه وتُفسِد عقله».

ومع ذلك، هناك آراء مختلفة. هكذا فقد وجد الأب ديفونتين Desfontaines، المعجب بالرواية الإنكليزية والمترجِم لها، منذ عام ١٧٤٢ لمحات لم ينفِها ديدرو بعد نحو عشرين سنة مخاطباً ريتشاردسون Richardson:

«إن الرواية المصنوعة جيداً والمكتوبة جيداً، والتي لا تجرح شرف الأخلاق، ولا ترمي إلى التظرُّف، والتي تضمّ أخلاقاً لطيفة في أحداثها، أو التي تمتّع القارئ بصور مسلّية، ومواقف مضحكة، هي حقاً عمل جدير برجلِ أدبٍ جدارةَ قصيدةٍ ملحمية، أو مأساةٍ أو ملهاةٍ، أو أوبرا»[2].

ويقول سيباستيان مرسييه Sébastien Mercier متعجِّباً في نهاية القرن:

---

(١) Compte-rendu de Cecilia.

(٢) Observations sur les Modernes.

«يبدو لي الكاتبُ الذي لا يُحسِن كتابةَ روايةٍ وكأنه لم يدخل مجال الآداب مدفوعاً من عبقريته»[1].

تدلّ هذه المقبوسات القليلة على رهان المعركة الطويلة للرواية. حتى وإن هاجم النقدُ أسلوبَ الروايات (انظر المركيزة)، فقد هاجم الأخلاق أكثر من مهاجمته الجماليات، وقد عُني بالأخلاق مثل، بل وأكثر، من عنايته بالأدب، وقد تعلّق في معظم الأحيان بالرقابة، وليس بعلمٍ نزيه. منذ ذلك الحين نُدِّد بوضاعة هذا النقد. فبكل ضعف مستشرٍ هو لا يدافع عن محاسن أفضل الروائيين، وهو يطرح الأسئلة طرحاً سيئاً، إذا ما صدّقنا في ذلك ه. كوليه[2] H. Coulet أو ج. فابر J. Fabre أيضاً، اللذين أحصيا المستنقعات التي خوّض فيها النقّاد. مسألة الأصول، تدنّي الروايات أو رفعتها بالنسبة إلى التاريخ، والمخاطر التي تسبّبها للأخلاق، والفائدة التي يمكن أن تُرجى منها. أليس ردُّ فعلٍ كهذا ملطّخاً بالرعونة النظرية، وحتى ببعض المغالطات التاريخية؟ هل من العبث التساؤل عن أصل «جنسٍ» قليل الضبط بهذا الشكل؟ وهل من الخطل أن نسأله على أي نوعٍ من الحقيقة يريد أن يُحيل؟ مهما يكن من أمر، يجب أن تُؤخذ نقاشات العصر الكلاسيكي على محمل الجد، حتى لو لم يكن ذلك إلا لأنهم يرسمون صورةً سائدة للجنس ما وراء التباعدات والحميميات، وأنهم يبدؤون في الفراغ ما يمكن أن يسمّى لاهوتاً - نظريةً - سلبية للرواية.

الرواية مقبوضٌ عليها من الشرطة، ومتحكَّمٌ فيها من الرقابة، ومكروهة من المؤمنين، وسخر منها الفلاسفة، ونُدّدت بها المعتقدات، إنها

---

(١) Mon bonnet de nuit.

(٢) H. Coulet, op. cit.

في وضع المتهَم، ويجب أن تقرّ بأنها مذنبة لكي تحصل على أحكام مخفِّفة، وعلى تسامح الناس الشرفاء. ومن بين الهجمات العديدة الموجَّهة ضد المتسلّق على جمهورية الآداب، كما يقول جورج ماي[1] Georges May في دراسته حول معضلة الرواية في القرن الثامن عشر، مُخرِجاً سببين للاتهامات: «قراءة الرواية تخرّب الأذواق؛ وتفسد الأخلاق».

٢ - الرواية مُفسِدة الذوق

نقود بوالو ضد التيار المتحذلق

يرتكز هذا المأخذ الأول، ذو الطابع الجمالي، على المفهوم الكلاسيكي الصارم لتراتبية القيم الفنية، المرتكزة هي نفسها على التراتبية الاجتماعية الثقافية. لقد طوّر بوالو هذه الحجة بحماسته المعتادة في كتابه *فن الشعر* قائلاً: بما أن القدماء لم يمارسوا كتابة الرواية، فهي تُعدّ باطلة ولاغية، بسبب وضاعتها، وعدم كفايةِ نَسَبِ نُبلها. إذن يمكننا أن نسامحها لأنها بلا نتيجة:

«في روايةٍ هشّة كلُّ شيءٍ معذور بسهولة،

يكفي أن ممارستها للتخييل تسلّي:

الصرامة المبالغ فيها ستكون غير ملائمة».

لا يشاطر بوالو نيكولَ ولا باربييه دوكور Barbier d'Aucour صرامتَهما؛ فالازدراء يكفي، أو يجب أن يكفي. ويعلّق ج. ماي: إذا «كانت النبالة تُلزِم»، فإن «الوضاعة تُبيح». يعترف تسامح بوالو للرواية بحريةٍ كانت ستحطّ من قدرها. ولكنْ سواءٌ أكانت الرواية محطوطاً من قدرها أم

---

(١) Le dilemme du roman au XVIIIe siècle, P.U.F., 1963.

لا، فإنها، مع ذلك، لم تكن تكفّ عن ممارسة أضرارها! بحيث إن هذا النقد لم يسُد على وجه العموم. فقد تلاشى أمام تصييغات متشرّبة «للحكم المسبق النبلائي» في الأدب، هي في آنٍ واحد أكثر قتاليةً وأكثر أيديولوجية بصورة دقيقة: إذا لم يكن الذوق السليم ميزة النبلاء فقط، حاشا وكلا، فإنه يتطلب، أينما كان، أن يُدافَع عنه ضد ما يفسده، وإذا كانت الرواية «تُفسد الذوق»، فذلك لأنها منذ دورفيه d'Urfé وهي ملطّخة بعدم إمكانيات الحدوث الصارخة، وباللاواقعية الهاذية، وتتباهى بلغةٍ مضحكة أو غير مفهومة. ومن حيث الإبداع والتركيب، والموقف وعلم النفس والأسلوب فإن هذه الروايات مُخزية، وعلى الأقل غير نظامية.- وكان لا بدّ من وجود روايتَي *زاييد* Zaïde *وأميرة كليف*[1] *la Princesse de Clèves* لكي تقدّما ممارساتٍ أكثر نقاءً وأكثر عقلانية. هذا هو موقف هوييت أو أوبينياك Aubignac: بغضّ النظر عن استخدام الرواية للنثر، يجب عليها أن تخضع لقواعد القصيدة الملحمية. وبصورة خاصة، إذا لم تكن تاريخية، لا شيء يسمح لها بأن تتخلّى عن إمكانية الحدوث المطلوبة من كل تخييل. هل يجب علينا أن نرى في هذه الفروض كلّها التعاونَ المنسجم بين الرقباء مع جنس يبحث عن نفسه من أجل أن يُسمح له بأن يبلغ تقليداً حقيقياً للطبيعة، مفتاح الشمولية الكلاسيكية، كما يوحي بذلك رينيه براي René Bray بطريقةٍ ناعمة؟ في الواقع، لقد اختلط نقدُ الرواية مع نقد المثل الأعلى المتحذلق نفسه. ولم يكن العصر الكلاسيكي كتلة واحدة! فإننا نجد ضد الأب دو بور *ومتحذلقته* (١٦٥٦)، وضد دورفيه أو غومبرفيل أو لاكلابرانيد أو ديماريه

(١) Romans de Madame de Lafayette

أو سكوديري: بوالو، ومولييير وبوسويه، ولكن سوريل وفوروتيير أيضاً؛ وفيما بعد نجد ضد ماريفو، بريفو وكريبيون الابن Crébillon fils، كلاً من ب. لوبوجان، والأب إبرايل، والأب جاكان، ولكن فولتير وديدرو أيضاً، متمسّكين بالقيم الكلاسيكية، في وجه المتحذلقين أو الروائيين الجدد! أية نقود يوجّه المعتقد الكلاسيكي ضد العنصر الروائي غير ممكن الحدوث؟

«بدلاً من أن يصنع دورفيه، في روايته *آستريه* Astrée، من رعاةٍ ضعفاء جداً أبطالَ روايةٍ معتبَرين، فإن هؤلاء الكتّاب قد فعلوا بالعكس، إذ صنعوا من الأبطال الأكثر اعتباراً في التاريخ رعاةً ضعفاء جداً، وأحياناً جعلوا البرجوازيين حتى أضعف من هؤلاء الرعاة»(١).

يعترف بوالو بأنه قرأ هذه الروايات في شبابه «بكثير من الإعجاب»، ومع ذلك فإنه يعدّ كتابتَها وقراءتها غير جديرتين بالبالغين ذوي الحسّ السليم. فقد فتح العقلُ عينيه مع مرور السنوات. إنه يعترف على طريقته، كما فعلت مدام دو سيفينييه في رسالتها إلى ابنتها، بالإغواء الذي كانت تمارسه هذه الروايات على خيال قرّائها. إذا كان بوالو قد رآها في البداية «روائعَ في لغتنا»، فقد أدان في سنّه «الهجائية» قلة تماسكها، ونعومتها المتكلّفة والمتحذلقة في اللغة، ومحادثاتها الغامضة والهشّة، والصور المتحيّزة المصنوعة في كل لحظة لأشخاص ذوي وسامة متواضعة جداً، بل وأحياناً يكونون في منتهى القبح، وكل هذه الثرثرة في الحب التي ليس لها من نهاية». إذن إن الانشغال باللغة الجميلة والنقية يتواءم ويلتقي مع همٍّ ممكن الحدوث والمعقول. لا يمكن جعل ملوكٍ أو أبطالٍ من التاريخ القديم يتكلّمون ويتصرّفون كرعاة صالون تافهين في القرن السابع

(١) Boileau, op. cit. Ecrit en 1665, ce Dialogue fut publié en 1710, avec une préface que nous citons ici.

عشر! المضحِك في *حوارها* يتوّج استخداماً لاإرادياً للتحول البطولي - الكوميدي héroïcomique. وهكذا فإن بلوتون Pluton المقيم في قصره في الجحيم حيث يحكم بالعدل، قد وُضع أمام الأمر الواقع: سيروس، هوراتيوس، كوكليس، كليلي، بروتوس، سافو... وجان دارك، أبطال الماضي العظماء، وبطلاته العظيمات، قد غيّروا تصرّفاتهم ولغتهم تغييراً جذرياً، وتحوّلوا إلى عشاق مُغمى عليهم، لا يُقسمون إلا ببطاقة تاندر، ويتبادلون رسائل الغرام كأحاجٍ! الحوار في حماسته مسلٍّ بكل تأكيد، وملامحه تنجح - بشرط أن يتقاسم افتراضات المؤلّف الأدبية والأيديولوجية المسبقة (احتقاره لقيم الطفولة، المحوَّلة إلى التفاهة!) التي هي على سبيل المثال افتراضات موليير، بنبرة أعنف: محارب لا يعرف ماذا يفعل في زاروب، وبرجوازي لا يُحسن أن يقطع مع الرجل ذو الأهمية (الأقل قِدَماً!) وهو مضحك بصورة مضاعفة عندما يرى أن «يمارس الحب» الذي هو ليس أهلاً له بالطبع، بألفاظ متحذلقة مضحكة[1]!

استمرار النقد للذوق المتحذلق

بعد سبعين عاماً، عام ١٧٣٥، حين ردّب. بوجان على مرافعة لانغليه - دوفرينوا Langlet-Dufresnoy بكتاب هجائي عنوانه *رحلة عجيبة للأمير فان - في الرومانسي* Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie، يعود، بصورة طبيعية تماماً إلى نبرة بوالو ونقوده وحججه. ولكن بالإضافة إلى الروايات القديمة البطولية - المجامِلة، فإنه يهاجم الروايات الحديثة للأب بريفو l'abbé Prévost وكريبيون الابن Crébillon fils ولوساج Lesage. وعلى الرغم من أن مانون ليسكو Manon Lescaut أو تانزاي ونيادارنيه Tanzaï et

(١) Voir à ce sujet Paul Bénichou. Les morales du Grand Siècle, Gallimard, 1948.

Néadarné أو جيل بلاس Gil Blas لا علاقة لها باللاواقعية المعلَنة في *كليلي* أو *كليوباترا*، فإن بوجان يحدّد ويهاجم في رحلته المتخيّلة ذات الأسلوب الشرقي في رومانسي العليا والسفلى حالات عدم إمكانية الحدوث نفسها التي في الحدث، والمبالغات نفسها التي في الطباع، والدقائق المنقّاة للعواطف نفسها، وركاكات اللغة نفسها. أهي استمرارية عنيدة للنقد أم استمرارية واقعية للعنصر الروائي؟ هذا وذاك بكل تأكيد، مع ملاحظة الاختلافات البدهية في المعالجة. عام ١٦٧١، يبيّن شارل سوريل في كتابه *عن معرفة بعض الكتب أو امتحان لبضعة مؤلّفين*، أن هجر الرائع المعمول به في الروايات القروسطية، والتي أنصفها سرفانتس برأيه، لم يُبعد عدم إمكانية الحدوث في الروايات المعاصرة: «على الرغم من أنها لا تروي خرافات ولا سحراً، فإنها لا تني تروي لنا كثيراً من الأمور التافهة، بحيث إن أعمالهم يمكن أن تُعَدّ روايات ليست روايات إلا أقل من الأخريات جميعاً». وبالطريقة نفسها، إن الوريد الأكثر «واقعية» في روايات القرن الثامن عشر يحوي أيضاً نصيباً واسعاً من عدم إمكانية الحدوث الروائية. ذلك لأن الانتقاد الأكبر عند بوالو يستمر بصورة كاملة عند بوجان. إن الموضع الجوهري والثيمة الرئيسة المرسومة من الخارج بكل خفّة، أو المحلّلة بالطريقة الأكثر ترفاً، لهذه الروايات القديمة أو الحديثة هو الهوى الأكثر صلاحيةً لإضاعة أرواح القرّاء، ولاسيما أرواح القارئات: الحب.

٣- الرواية، تصوير الحب

تصوير الحب، بسحره ونقاط ضعفه، وبالتالي إفساد الأخلاق، تلك هي التهمة الثانية التي وجّهها نقد العصر الكلاسيكي للروايات. باسم الأخلاق

والدين حُكِم: إن هذا التصوير يصدم اللياقات، ويخدش حياء النساء، ويعكّر براءة الفتيات، ويهدّد الأسرة ومؤسسة الزواج المقدّسة، إذن هي تقوّض أسس النظام الاجتماعي، إنه خطِر. الخطباء المقدّسون والمدراء ومتلقّو الاعترافات انتفضوا ضد الرواية: فقد اتفق الجانسينيون واليسوعيون والإصلاحيون لأول مرة ليبيّنوا الضرر الناجم عن قراءتها ويتمنوا منع إنتاجها والمتاجرة بها. والسلطة السياسية نفسها، عن طريق الرقابة، اجتهدت في الحد منها. وبصورة أوسع، في الرأي العام، تكلّم أشخاص من ذوي الذوق الصارم والتبحّر الكلاسيكي، عن «سهولة» هذا الجنس وتحالف اللاواقعية مع اللاأخلاقية. برأيهم، إن الأخطاء المرتكبة في حق اللياقات لا يمكن فصلها عن الإهانات الموجَّهة ضد إمكانية الحدوث.

إمكانية الحدوث، أم لياقات؟

إذا ما تفحصنا عن كثب الإنتاج الروائي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، نجد أن هذا الجمع ليس مسوَّغاً إلا جزئياً. إن التيار المتحذلق مهتم جداً بالثوب الأخلاقي، بل إنه متشدّد في هذا المسألة. تذكّر آراسي الأب دو بور، قبل آخرين كثيرين وبعدهم، أن الرواية متفوّقة على القصة لأن هذه تحوي غالباً بذاءات صادمة ولا أخلاقية، في حين أن الرواية تعنى بتمثيل أشخاص ومشاعر استثنائية لا ضير فيها. وفي الواقع، إن المواقف والمشاعر المعروضة في الروايات البطولية والمجامِلة تترسّخ خالية من كل لذّة شبقية، وأكثر من ذلك، من كل دناءة أخلاقية، بعكس الروايات الخيالية أو المضحكة التي، إذ تندّد سريعاً بغرابات التوجّه المثالي، فإنها لا تتراجع أمام تلميحات إلى «الانحطاط المادي»، المواقف الملتبسة والجنسية، وحتى المشاهد الإباحية بصورة صريحة. مشاهد فسق وفجور وزنىً وأكاذيب وخيانات وغش وحتى الجرائم الدموية ليست نادرة فيها.

بالعكس، فإن المتحذلقين والمتحذلقات، وأخلافهم في القرن الثامن عشر، يقفون مع الفضائل والشرف والرقة، وباختصار: اللياقات. إنهم يوجّهون تفضيلهم نحو ما هو نادر وغير عادي، ما يسمح لهم بمحو ما يثير الفضيحة أو الاشمئزاز في الحياة اليومية، ونحو تراث الخرافات البطولية. إن اللوحة ذات الخلفية «التاريخية» التي ينشرونها في مسروداتهم تبيح المبالغات في عدم إمكانية الحدوث الروائي، أو أيضاً في «عدم إمكانية الحدوث الحقيقي»، من أجل الكلام مثل كورناي، ولكن بالمناسبة نفسها، وللأسباب نفسها، تمنع كل مساس باللياقات. إن البطل «الحقيقي» أو البطلة الجديرة بهذا الاسم تمتلك الوازع الأخلاقي أكثر من آخر في هذا الفصل. والتيار المتحذلق يرفض ما يكون عند الآخرين، ذا استخراج أدنى أو ذا حساسية أقل لذة، ويتعلّق للأسف بممكن الحدوث وغالباً بالحقيقي. إذن كان هناك نوع من العلاقة المقلوبة يشير إليها ج. ماي، بين ممكن الحدوث واللياقات. وقد كان الرقباء المتقشّفون على خطأ حين حاولوا أن يخلطوا بين السببين، إفساد الذوق وتخريب الأخلاق، تحت عنوان واحد.

ومع ذلك فإن لقانون التناسبات المقلوبة هذا حدوداً. أو على الأقل يمكننا، أن نقترح قراءة أخرى مناسِبة بصورةٍ أقل لمعركة اللياقات. على سبيل المثال، يشير مونتسكيو Montesquieu في ألواحه بتاريخ ٦ نيسان ١٧٣٤:

«قرأت **[...]** *مانون ليسكو*، وهي رواية ألّفها ب. بريفو. لم أستغرب أن تعجبني هذه الرواية التي بطلها نصّاب، وبطلتها مومس أُخذت إلى سالبتريير؛ لأن أفعال البطل السيئة كلّها، فارس آل غريو، سببها الحب الذي هو دائماً سبب نبيل، على الرغم من أن التصرّف كان منحطاً. مانون يحب أيضاً، الأمر الذي يبرّر له على بقية طبعه»[1].

(١) Mes pensées, Œuvres complètes, "Bibliothèque la Pléiade", Gallimard, 1949.

إذا كان النصّاب والمومس لا يستطيعان أن يكونا بطلين حقيقيين للرواية، بالمعنى النبيل للكلمة، بالنسبة إلى كثيرٍ من عقول العصر الكلاسيكي؛ فمونتسكيو، القارئ الناقد، الذي يبدو أنه لا يشاطر، من ناحيته، هذا الحكم المسبق، فإنه يؤكّد على أسسه بوضوح: بالنسبة إلى الشعرية الكلاسيكية، كما بالنسبة إلى أرسطو، إن الصفة الأخلاقية والصفة الاجتماعية لا تنفصلان إحداهما عن الأخرى. ولكن عندما تفعلان ذلك، في الرواية، تماماً كما في الملهاة أو المأساة)، فإن الحب يكون هو السبب في معظم الأحيان. إذن يرتكز النقد الأخلاقي والنقد الجمالي على الحكم الأرستقراطي المسبق نفسه، الذي يُشرف على تمييز «مستويات الأسلوب»، في حين أن الرواية، هذه اللاجنس غير القابل للترميز، الذي يصوّر في لا أخلاقيته الصرفة حلاوات الحب وغضباته وحساباته، إنما يمتلك فضائل تدعو إلى المساواة. إنه يساوي بين الصغار والكبار من دون أن يهتم ما إذا كانوا فاسقين أو فاضلين، في نظر قارئ مستعجل للتعرّف على الأخطاء والجرائم المرتكبة باسم الحب، على الأقل لمسامحتها. الرواية تمحو بصورة منحازة تراتبية الأجناس التي كانت ما تزال تحكم المسرح في العصر نفسه. من غير المفيد كثيراً بالنسبة إلى مجدِّدي الرواية أن يسعوا إلى خلق جنس وضيع أو متواضع، يكون «جادّاً» بهذا القدْر، أو «مأساة برجوازية» روائية أو «ملهاة مسيلة للدموع» ملحمية. الرواية رشيقة ومختلفة كفايةً بحيث إنها تحتوي بداخلها الممكنات كلّها، وبخاصة هذه. إن قوتها الدنيوية تُحبِط وتُربِك المتمسّكين بأخلاق متمدّنة مسيحية، لأنها تشتغل على هذا الضعف في المفصل، حيث الأخلاق المدنية تدّعي أنها مسيحية أيضاً. في الواقع، يمكننا أن نؤكّد مع أويرباخ[1] أن «واقعية» الرواية، أي قدرتها على إثارة

(١) E. Auerbach, op. cit.

اندماج القارئ وانفعاله من دون اعتبارٍ للمستوى الاجتماعي أو الأخلاقي للحدث الذي تقدّمه أو تقلّده (محاكاة)، إنما يقع في المنظور الإيديولوجي للمسيحية، ذلك الدين الكوني الذي يدعو إلى الخلاص الفردي (للضعفاء كما للأقوياء)، بعدم الأخذ بالحسبان أن تمّحي في العصر الحديث المحاكاة التقليدية «التصويرية» (محيلةً كلَّ موقف مقدَّم على «صورة» عليا، صورة المسيح، نموذج البشرية المفارِق transcendant) من أجل محاكاة هي في آنٍ واحد محايثة تماماً وغير مثالية نهائياً. هكذا فُهم الحب، وحورب بقوة وبفصاحة من الرقباء الكلاسيكيين باسم اللياقات، ولكن المتحذلقين دعوا إليه أيضاً بشرط ألّا يُصوَّر إلا بمعانٍ مثالية، وألّا يكون كلمة عامة تعني بصورة عامة التمثيل الدنيوي بصورة صرفة للحياة الخاصة.

ما يؤكّد هذه الفرضية، أو بالحري ما يؤكّد هذا التوصيف «الفارغ» الذي هو أيضاً التناقض الحميم للرقباء الكلاسيكيين، ذلك لأن البطولة»، أو العنصر الروائي المجامِل في الروايات القديمة أو الجديدة، مخلصة إخلاصاً وثنياً تماماً للحب الأرضي، ولا تهتم كثيراً بالقيم المسيحية. ولهذا السبب، تبدو قراءة الرواية «تسلية» صرفة، أي نشاطاً تعويضياً، بل نشاط استبدال، يُبعِد عن السبُل الدينية، بحيث إن عدم إمكانيات الحدوث التي يعلنها هذا الجنس، لا يعوّضها في شيء مظهرها الأخلاقي، مهما علا. إذا روعيت اللياقات، فإنها تبقى بصورة متعمَّدة مدنية وحتى أرستقراطية: إنها تتعلّق بأخلاق من النوع اللبق، حيث القيم المسيحية لا تجد مكاناً لها إلا بصورة جزئية جداً. بمعنى آخر، إن الموضوعات «المنحطّة» كحب نصّاب ومومس، والموضوعات «النبيلة» أيضاً، الرفيعة، مثل الهوى بين مدام دو كليف ومسيو دو نومور، ليست كذلك عصيّة على النقّاد ذوي الأخلاق

الصارمة. بهذا المعنى، إن مشاعر تأثّم مدام دو كليف (والنقاش العام الذي تلاها) تشير إلى اهتمام بوقائع تحتقرها الرواية البطولية والمجامِلة ولكن لا تتجاهلها، على طريقتها، مسرودات أقل «نبلاً»، إذا ما أردنا التكلّم مثل مونتسكيو. أن يُضحّى بالحب لاعتبارات «السكينة» أو المجد، أو الاحترام الزوجي، أو الخلاص الشخصي، لا يمكننا الاحتفاء في التخلّي النهائي بالانتصار المثالي لفضيلةٍ بطولية أو بالانتصار الذي يبني قيماً مسيحية. بالمقابل فإن عنف الهوى حتى (ولاسيما) إذا جرى التغلّب عليه، فإنه لا يزيد إلا بصورةٍ أفضل حلاوتَه اللذيذة، التي يرفعها العذاب الذي هو سببه. مع أميرة كليف، مثل مانون ليسكو أو هيلوييز الجديدة فيما بعد، وحتى *التقاربات الانتقائية*[1]، أو مدام بوفاري[2]، أو آنا كارنينا[3]، أو حتى اختطاف لول شتاين[4]، لم تتخلّ الرواية عن الحب، بل تخلّت إما عن تقديم حقيقته «المضحِكة» أو عن انتصاره المثالي، وكسبت، من خلال همّها في تعميق التناقضات التي تعيشها البطلة، الجدية، والجوّانية، وبكل تأكيد القدرة على الإغراء. وبهذا المعنى، تسجّل أميرة كليف انتصاراً مضاعفاً للرواية.

الرواية، تخييل حر

هل سيكون الخطر أكثر انتشاراً؟ بحسب رأي الأب إيريل، مع أنه خصم معلَن لجنس الرواية، إن فارس موهي محِقٌّ في التفكير «بأن الرواية ليست أخطر من الحفل الراقص، ومن الملهاة، ومن النزهة ومن ألعاب

(١) Roman de J. W. Goethe/

(٢) Roman de G. Flaubert.

(٣) Roman de Tolstoï.

(٤) Roman de Duras.

التمرين» بل إن لافونتين يمضي إلى أبعد من ذلك، عام ١٦٦٨، في غراميات بسيشيه Les amours de Psyché إذا قال: «إذا ما كان لديك بنات، فدعهن يقرأن»، لأن الطبيعة تصنع آستريه، وحرص الأمهات لا يفعل سوى أنه يجعل البنات أكثر حماقة في الحب». إن تلك مرافعة لصالح مذهب طبيعي naturalisme لم تنسَ ميراث مونتيني Montaigne، وكذلك فإنها تذكير بصورة مناسبة بأن النقود الموجَّهة إلى الرواية كانت قد وُجّهت ضد مجموع التسليات المدنية، وبصورة خاصة ضد المسرح، منذ القرن السابع عشر، كما أفهمتْنا التكفيرات التي أطلقها البور رويال، أو كما لاحظ بوالو في كتابه *الفن الشعري*:

«قريباً، الحب الخصب بمشاعر حنونة

سيستولي على المسرح، وكذلك على الرواية».

ولكن بوالو كان أقل عنفاً من الجانسينيين في أثناء معركة المتخيلات Imaginaires (١٩٦٦)، أو من بوسوييه Bossuet في *حِكم وأفكار حول الملهاة* (١٦٩٤)، فهو لم يهاجم الروائيين بلا تمييز، هؤلاء «المسمِّمين للذوق العام»، بل حرص على أن يعفي من نقده «الكتّاب الفاضلين». والأبيات التي خصّصها لهذه المسألة في فنه الشعري تذكر بصراحة بمعركة *السيد* le Cid وبهجمات نيكول.

سوف نلاحظ مع جورج ماي أن اعتدال بوالو فيما يخص المسرح يعود إلى الأسباب نفسها التي حكمت قضيته في *حوار حول أبطال الرواية*: المأساة تتمتّع بنظره بمناعة منحتها إياها هيبةُ كبار الكتّاب القدامى، وسلطةُ أرسطو، بينما تجد فيه الملهاةُ محامياً بصعوبة أكبر. إنه يعترف، على سبيل المثال، بأنه لم يعد يجد «في الكيس المضحِك حيث يختبئ سكابان» (ولنعنِ بذلك التهريج)، موليير،

«مؤلّف كاره البشر»، الخلف الجدير بالمضحكين ذوي الموقف الجيد والسمعة الطيبة في الأدب القديم، من أمثال ميناندر Ménandre وتيرانس Térence. ألم يترجم الأستاذ دي ساسي نفسُه عامَ ١٦٤٧ ثلاثاً من مسرحيات تيرانس، كما لم يتوان كورناي عن التذكير بذلك بصورة ساخرة! فيما بعد، ومنذ نهاية القرن السابع عشر، خنق المجدُ الذي كان ينعم به كورناي وراسين وموليير النقودَ ضد المسرح - ما خلا التأكّد من الاتهامات اللاهوتية الكبرى، بقلم جان جاك روسو، عام ١٧٥٨، في *رسالة إلى دالامبير d'Alembert حول المسرح*. لقد هاجم روسو الأعمال المسرحية الفرنسية، وبصورة خاصة مسرحية «كاره البشر»، المعجب بها ولكنها مكروهة، الصالحة بكل تأكيد بالنسبة إلى شعبٍ فاسد، ولكن يجب أن تُحمى منها بأي ثمن الفتياتُ البريئات وجمهوريةُ جنيف الفاضلة. في مواجهة روسو ومؤيديه، فإن الحزب الفلسفي يدافع عن المسرح. لكن الأمر مختلف بالنسبة إلى الرواية التي لا تستطيع، بوصفها «جنساً»، أن تعتمد أكثر على مساندة «الفلاسفة» من مساندة جهابذة القرن السابق.

وهكذا، كان يجب على الرواية، بخلاف المسرح، أن تدافع عن نفسها في الميدان «الجمالي»، كما في الميدان «الأخلاقي». منبوذة، بلا نبل، وبالتالي بلا فضيلة، تدفع الرواية، ليس ثمن الحرية التي منحها إياها النقّاد، كما يعتقد ج. ماي، كمثل الحرية التي تكوّنها بصورة أساس، والتي اضطر النقاد إلى الاعتراف لها بها، وسارعوا إلى لومها عليها. الرواية الكلاسيكية تخييلٌ بل قواعد، فهي لا تستطيع أن تدّعي أية «إمكانية حدوث في الجنس»، أي لا تتمتّع بأية شرعية، مقابل المأساة، التي يحصل لها أن تنافسها، أو أيضاً على غرار الملهاة والمهزلة التي هي قريبة منها في أغلب الأحيان. بمعنى آخر، إن طبيعتها ذات التخييل الحر، التي تدلّ عليها بوصفها رواية، ستكون بالتحديد «جنساً ممكن

الحدوث» لا يمكنها أن تدّعيه بحسب نقّادها، ولكنه مع ذلك يمكنه أن يمنحها هويتها السلبية التي تعرّضها أكثر من أي جنس آخر إلى كل أنواع الأوصاف بالتفاهة واللاأخلاقية! النقد الكلاسيكي يسجّل بوضوح مواصفات لا-جنساً محارَب بضراوة.

إن هذا الطابع السلبي هو الذي يسعى المدافعون عنها إلى قلبه إلى صفات إيجابية. في العصر الكلاسيكي، لا يؤكّد المدافعون عن الرواية على أصالة هذا الجنس بحيث إنهم لا يصنعون من عيوبه المعلَن عنها مزايا، ومن رذائله المندَّد بها فضيلته الخاصة، التي جلبت لها، بغياب اتفاق الجهابذة والنقاد، تصفيق جمهورٍ أكثر فأكثر اتساعاً. هكذا أعلن كلٌّ من بيير- فرانسوا هوييت ونيكولا لانغليه - دوفرينوا، بطريقة أفضل من غيرهما، وحضّرا، على طريقتهما، للانتصار النظري للرواية الحديثة.

٤ - مدافِع شريف: بيير-دانييل هوييت

ألّف بيير- دانييل هوييت، أسقف أفارانش المقبل، عام ١٧٠٠، *دراسة حول أصل الرواية*(١). هذا الكتاب الذي غالباً ما أُعيدت طباعته إبّان العصر الكلاسيكي، يستحقّ شهرته آنذاك. في الواقع، يتميّز هوييت بنوعية معلوماته، وبنظرته الثاقبة وبمهارته في الدفاع عن جنسٍ في وجه مجموعة قوية من المشهّرين به. وهذه الخصال الثلاث مرتبطة ارتباطاً وثيقاً لديه. لا يسعى هوييت إلى تقديم تقريظ للرواية، بل يقترح بصورة أكثر تواضعاً رسالة حول أصل الروايات. إذن هو يعرف مادّته معرفة كافية لكي يؤكّد أن هذا النوع من المسرود، بالمعنى الواسع للكلمة، قد رأى النور في عصر قديم متأخّر، في

(١) Pierre-Daniel Huet, Traité de l'origine du roman, éd. De 1701.

الشرق، قبل أن يُعنى به اليونانيون القدماء. والتأكيد على هذا القِدم هو الطريقة الفضلى، في عصره، للإيحاء بالنبل «الكلاسيكي» للجنس، ولغسله قدر استطاعته من سوابقه الغوطية. وهذا يعني أيضاً لفت الانتباه على الإنتاجات التي غالباً ما شُهِّر بها بأنها سخيفة، إذ أخضعها لتبحُّره بوصفه رجل كنيسة وإنساناً شريفاً. يؤكّد هوييت أنه كتب مقالته بطلب من سوغريه Segrais، وقدَّمها مثل مؤلف زايد باسم الصداقة والإعجاب الذي يكنّه له. وفي الواقع هما يشكّلان جزءاً من الجمعية المدنية والأدبية التي تجتمع حول مدام دو لافاييت ولاروشفوكو. إذن المقصود بهذه الـ *مقالة حول أصل الرواية* هي مشروع متفق عليه، بل دعائي لصالح الرواية الفرنسية المعاصرة. ومع هوييت، وُضع الذوق الكلاسيكي في خدمة الرواية.

ولادة مضاعَفة للرواية

ولكن أولاً، كيف يمكن أن تؤخذ ولادة الرواية الحديثة بالحسبان؟ يلاحظ هوييت أن انهيار الإمبراطورية في الغرب قد ترافق مع انهيار مملكة الآداب «حين حملت أمم الشمال المتوحّشة تلك جهلَها وبربريتَها إلى كل مكان. في السابق كُتبت روايات من أجل المتعة، فكُتبت آنذاك قصصٌ خرافية، لأنه لم يكن بالإمكان كتابة قصص حقيقية، بسبب عدم معرفة الحقيقة». وهكذا، بحسب رأي هوييت، ترافق انهيار الإمبراطورية الرومانية بفقدان معنى الحقيقي، وبالتالي وبصورة خاصة فقدان القدرة على تميز التخييلي ممكن الحدوث. لم تكن قصص العصر الميروفنجي le temps mérovingien إلا تجميعاً لأكاذيب متخيَّلة تخيُّلاً فظّاً». وكان يجب انتظار العصر الوسيط حين أخذ التروبادور والمغنّون المتجوّلون troubadours et chanterres «يروون romaniser»، واخترعوا الرواية الحديثة التي نقلها الفرنسيون إلى إسبانيا وإيطاليا. هذه فكرة

ولادة مضاعفة للجنس بوساطة «اللطف» و«الفظاظة»، هي في آن واحد ثمرة حضارة القدماء ووحشية المُحدَثين.

في الواقع، بالنسبة إلى هوبيت، إن أعمال الشعوب القديمة، سواء أكنا نعرفها أو لا نعرفها، هي متكافئة بمعنًى من المعاني: إنها تأتي من حب «الإبداعات الروائية». بهذه الطريقة يبني دراسته للرواية على أنتروبولوجيا شاملة وطبيعية، ويؤسّسها على مفهوم المتعة الضروري دائماً لإشباع حاجةٍ جوهرية للحياة. وينظِّر قائلاً إن هذا الميل إلى المتعة صفة مشتركة بين بني البشر جميعاً، وهي لا تأتيهم بالتفكير، ولا بالتقليد ولا بالعادة: إنها طبيعية لديهم لأن «الرغبة في الفهم والمعرفة خاصة بالإنسان، ولا يميّزه عن الحيوانات الأخرى سوى عقله». وإذ استند إلى أفلاطون وخرافته حول زواج بوروس Porus (الغنى) وبينا Peina (الفقر)، أبو المتعة وأمها. يرى هوبيت: «بما أن ملَكات نفسِنا أكثر امتداداً وقدرة من أن تُملأ بموضوعات حاضرة، فإن النفس تبحث في الماضي وفي المستقبل، في الحقيقة وفي الكذب، في الفضاءات المتخيَّلة، وحتى في المستحيل، عما يَشغلها ويُشَغِّلها».

ولكن يعتقد هوبيت أن هذا الاستعداد البشري كلّياً لنسج تخييلات يتميّز بحسب ما إذا كان يأخذ الحقيقة بالحسبان أم هو عاجز عن ذلك، وكذلك بحسب الطريق - المنصِف والصعب (العلوم)، أو غير المباشر والسهل (الرواية) - الذي يسلكه.

بهذه الطريقة، إن كل الأهواء ولكونها «البواعث الكبرى لكل أفعال حياتنا»، فإن الروايات لا تحرّكها إلا لكي تهدّئها، لأنه لا يلزم مجهود فكري لفهمها، ولا إعمال كبير للعقل لصنعها: يجب عدم إتعاب الذاكرة، يجب عدم

التخيّل فقط». تلكم هي، بحسب رأي ب - د. هوييت وظيفة الروايات وفضيلتها، ذلك هو تنفيسها الخاص: «تكون أهواؤنا كلّها مثارةً فيها ومهدَّأة بصورة جميلة». ذلكم هو أيضاً تفوّق من يبحثون فيها، فضلاً عن ذلك، عن حقائق الفن «وما ينطلق من الإدراك».

ينشئ هوييت، بحسّ الدبلوماسية الذي يميّزه، الرواية في فضاء الآداب الجميلة، من دون أن يقطع علاقاته مع التعليمات الصارمة لمنظّري الشعرية في عصره. لقد أوجد لـ «الجنس» مكاناً شاملاً وخاصاً في آنٍ واحدٍ: «راحة الكسالى الشرفاء»، يمكن أن تطالب بالرواية الثقافةُ الأرستقراطية، بمقابل «تنظيف» متنبّه - الأمر الذي هو الهدف المنشود- في حين أنها تنتمي بكامل الحق، بحسب نظريته، إلى المتخيّل الإنساني.

وهكذا فإن أفكار هوييت تتجاوز بصورة واسعة حجج زمانه المعتادة، وبالطريقة نفسها التي عَرَض الأصل المضاعف للروايات (مهذّبة وقديمة من ناحية، ووحشية وغوطية من ناحية أخرى)، ويفسّر القراءة المضاعفة التي يقوم بها هنا الأطفال والبسطاء - القريبون من «متوحّشي الشمال»، الذين يكتفون بالقشرة، ولا يرون إلا مظهر الحقيقة، ويكتفون به، وهناك «الذين يوغلون في التقدّم إلى الأمام، ويصلون إلى الصلب»، بمعنى آخر القرّاء «المهذّبون»، الذين يشمئزّون من هذا التزييف»، ويبحثون عن «امتياز إبداع الفن» تحت الغش الفعلي للصورة. إن هؤلاء الهواة «للتخييل العبقري، الغامض والمثقّف»، «العارفون» وأفراد آخرون من المجتمع الجيد المهذّب، يمتثلون برأي هوييت لنظرية القديس أغسطين الذي يرى أن «هذه التزييفات التي هي ذات دلالة، وتغلّف معنى خفياً، ليست أكاذيباً، بل صوراً للحقيقة، استخدمها أحكم الناس وأقدسهم، وربُّنا نفسُه».

تراث الصورة

بعد اليهود القدماء المعروفين بحبّهم للترميز والشعر، إذن بعد العهد القديم، إن الأناجيل نفسها هي التي استدعاها العالم المؤيّد للرواية، بأقوالها المأثورة السامية، وكذلك التراث القروسطي للصورة، الموضوع تحت سلطة أوغسطين العليا. ولكن ليس المقصود سوى مهارة الشكل فقط. لم ينسَ التراث القروسطي الذي أرجع عليه هوييت الفكر القديم، ليس أكثر من هوييت نفسه، أفلاطون إذن، أو أرسطو وثنائيته الحقيقة - الشعر، أو بلوتارك Plutarque أو شيشرون Cicéron، يتكلّمون عن المزايا المقارَنة بين القصة historia والخرافة[1] fabula. إن هذا التراث يضع بكل تأكيد الكتاب المقدس في مركز كل **حقيقة**، مثلما هو في مركز كل **مسرود**، ويرى فيه أمراً مختلفاً تماماً وأكثر بكثير من قصة تُروى: الوصول إلى الحقيقة الوحيدة هو ما يعتدّ به، كنز من الدلالات، بئر من بلا قاع، بحر أو سماء واسعان، متاهة وهاوية، إذا شئنا أن نستخدم بعض الصور التي استخدمها اللاهوتيّون. الأمر الذي لا يمكنه إلا أن يؤثّر، سلبياً، في المفهوم العام المأخوذ عن المسرود، إذا ما عارضنا من دون توسيط آخر بين المسرود المقدس، وحده النبيل والدالّ، وبين الكثرة غير الجديرة للمسرودات الدنيوية: إيجابياً، إذا كان النموذج المقدس نفسه محسوساً في أغلب الأحيان واستعارياً، يسبّب إعادة تقييم للصورة ويؤثّر في نظرية الغنى الشعري للمعنى مثلما هو للقيمة الباطنية للمتخيَّل. ما فعله هوييت، بعد آخرين كثيرين، ولكن في خدمة الجنس بأكمله، الجنس الاجتماعي بين الأجناس جميعاً، ألا وهو الرواية.

---

(١) Voir à ce props W. Nelson, Fact or Fiction, The dilemna of the …….

منذ عهد القديس بولس الذي علم، في رسالة إلى الكورنثيين، الثالث، السادس، أن الكلمة تقتل وأن الروح تُحيي[1]، فالمقصود بالنسبة إلى قارئ الكتاب المقدّس أن يفتح وأن يفصل بين الكثرة المتسلسلة، ولكن الغامضة، للدلالات، المقدَّر لها أن تنقسم وتنفتح في عمق رائع[2]. انطلاقاً من المعاني الأربعة المطروحة في العصر الوسيط، المعنى الحرفي littéral (المتمثّل بالقصة)، والمعنى التمثيلي allégorique (الرامي إلى الحقيقة المقدسة)، والمعنى التروبولوجي tropologique (الرامي إلى الفضيلة، تفعيل الحقيقة من أجلنا)، وأخيراً المعنى الأناغولوجي anagologique (الذي يُحيل صوفياً على السعادة الأبدية)، إذن يستطيع المسرود أن يزهو بفرضية الجدية والعمق، حتى وإن كانا غامضين أو ساخرين بصورة محتمَلة. كل تخييلٍ ممكنٌ، وحتى يمكن الدفاع عنه، انطلاقاً من هذا النموذج، باسم فضائل الشعر والأهمية المفهومة جيداً للحقيقة. حين جمع هوييت بين التخييل والشعر لكي يعارضهما مع الخرافة، الكذبة الصرفة، فقد انتمى إلى هذا التراث العظيم. ومع ذلك فقد نقل مكانها واستخدمها لصالح مفهوم كلاسيكي ودنيوي لمسرودٍ رفيع، مثقّف، وحريص على ألّا يسيء استخدام المتعة «البسيطة»، وحتى «الوحشية» للتخييل، ولكنها المنقّاة، من أجل إرضاءات أعلى وأسمى.

تعريف الرواية النظامية

تمنح هذه الاعتبارات معناها الكامل للتعريف الشهير الذي صدّر به هوييت دراسته:

---

(١) وذهبت هذه العبارة مثلاً، بمعنى أن حَرْفية القانون قاسية جداً، في حين أن روحه متسامحة.

(٢) Voir à ce sujet H. Lubac, Exégèse médiévale, les quatre sens de l'Ecriture, 1959-64.

«ما نسمّيها روايات بالمعنى الخاص هي تخييلات لمغامرات غرامية مكتوبة نثراً بفن من أجل إمتاع القرّاء وتثقيفهم. أقول تخييلات لأميّزها عن القصص الحقيقية. وأضيف، مغامرات غرامية، لأن الحب يجب أن يكون موضوعاً رئيساً في الرواية. ويجب أن تكون مكتوبة نثراً لكي تمتثل لعرف هذا القرن. ويجب أن تُكتَب بفن، وتبعاً لبعض القواعد: وإلا فستكون كومة مضطربة، بلا نظام وبلا جمال».

إلى جانب الجزء المخصّص على التوالي للوصفي وللمعياري، وكذلك الموقف الصلب والتقليدي الذي يرافقه لصالح التثقيف والأخلاق، سوف نؤكّد على الأهمية الأكثر من مركزية، والحصرية، الممنوحة للحب، ولنعنِ بذلك التشديد الموجَّه إلى العلاقات البينية الفردية العاطفية لشخصيات الرواية: بالإجمال، على الحياة الخاصة لأفراد العالم الأفضل.

يحدّد هوويت، الكلاسيكي والاجتماعي، للرواية هدفاً ممتثلاً لممارسات المجتمع الذي يعيش فيه ولمُثُله: الجانب المتعاظم للمصير الشخصي، و«اختراع» علم النفس: ولكونه متبحِّراً فقد نظَّر لصالح هذا المجتمع المتحضّر والمترَف policée، والعاشق للتخييلات، (نوعَ الرواية الأكثر مناسبةً له، عام ١٦٧٠)، ولامتداح أذواقه، وترجمة اهتماماته. ولكنّ المعرفة التي يمتلكها حول التراث «الروائي» القديم هي أيضاً التي قادته إلى وضع الحب، والتاريخ والمغامرة الغرامية في صميم الروايات، وأن يجعل من هذا الملمَح النزعةَ الدائمة لهذا الجنس.

إذن هناك معاينة وتقادم مرتبطان. فضلاً عن ذلك، بما أن هذه النزعة ليست صرفةً في جميع العصور السابقة، فقد عُني بأن يحدّد جيداً أوجُه التشابه

والاختلاف بين الرواية والقصيدة الملحمية: الرواية أقل تنبّؤاً، وأقل تصويراً، وأقل روعة، إنها لا تتغنّى بالمعارك، بل تصف بدقة وبأمانة ظروف الحياة الخاصة؛ فهي أكثر إمكانية للحدوث من القصيدة الملحمية، وقادر على أن تحمل عدداً أكبر من «الأفكار». يوضح هوبيت أنه يصف هنا الرواية «النظامية»، أي بمعنى آخر، الرواية على طريقة سوغريه ومدام دو لافاييت. وهذا يعني الإعلان بصورة أوسع مع استقلاليتها مقابل الملحمة. ويشعر هوبيت أنه ليس مرتبطاً بالتراث الأرسطي إلى درجة أن يعلّق الرواية بالجنس الملحمي بأي ثمن: بل بالعكس، فإن تعريفه دقيق، وحتى محدَّد، وبسبب هذه الدقة، وهذا التواضع الظاهر، هو يفتح (بصورة سرية) للجنس الروائي حقلاً جديداً، حديثاً كلّياً، ومطابقاً بصورة مناقضة لاتساع طموحاته.

إذا كان قد وافق على أن «الروايات الساخرة» يمكنها أن تبتعد عن القصة، بعكس الروايات النبيلة التي تحكي «مغامرات شهيرة ويمكن تذكّرها»، فإنه أكثر حدة بكثير تجاه «بعض القصص الملفّقة كلّياً»، جملة وتفصيلاً، وبذلك هي تختلف عن الرواية وعن القصة، «ولكنها مختلَقة فقط بسبب نقص الحقيقة». إن وصف «مغتصبين» الموجَّه إلى راهب جاهل أو إلى مؤلفي الخرافات الأصلية للشعوب، وإضافة «الخرافات» بمعناها الحقيقي، التي هي «تخييل لأشياء لم تكن قطّ، ولم تستطع أن تكون»، بعكس الروايات، التي هي «تخييلات لأشياء استطاعت أن تكون»، يشهد مرة أخرى على أرسطية متنوِّرة، مخلصة تماماً للحقيقة أو لصورتها ممكنة الحدوث أو محروفة بدقّة لخدمة جنس سخر منه وندّد به عدد من الرقباء، بوصفه غير ممكن الحدوث وغير لائق. بكل تأكيد، إن أسقف أفارانش المقبل، هذا الرجل المهذَّب جداً، لم يكن ينقصه لا الإقدام في تحليلاته ولا الأفق في وجهات نظره.

لقد كان بكل تأكيد مدعوماً في ذلك من الدائرة التي كان ينتمي إليها. وكذلك بمرجعية إلى مجتمع طرح السؤال الأخير في دراسته: إلامّ يُرجَع الرواج المعاصر للروايات ونوعيتها؟ إلى النساء، يجيب هوييت، أو بالأحرى: إلى العلاقات التي تحكم بين الجنسين في فرنسا.

مديح النساء

يسبّق هوييت قائلاً: «أعتقد أننا مدينون بهذه الفائدة إلى تهذيب مجاملتنا الذي يأتي، برأيي، من الحرية الكبرى التي يعيش فيها الرجال مع النساء في فرنسا».

بعكس إيطاليا وإسبانيا، حيث لا يمكن الحديث معهن (وبالتالي يُهاجَمن بقوة).

«النساء يعشن في فرنسا بإيمانهنّ الجيد، وبما أنهن لا يملكن من وسائل دفاع سوى قلبهن، فقد جعلن منه سوراً قوياً وأكثر أماناً من المفاتيح كلّها، ومن الشباك الحديدية كلها، ومن كل رقابابات العجائز. إذن كان الرجال مضطرّين لإحاطة هذا السور باللياقات، واستخدموا من العناية ومن المهارة لتقليصه بحيث إنهم صنعوا فناً غير معروف تقريباً من الشعوب الأخرى. إن هذا الفن هو الذي يميّز الروايات الفرنسية عن الروايات الأخرى، والذي جعل قراءتها لذيذة جداً بحيث إنها أهملت قراءات أخرى أكثر فائدة».

إذن لقد كرّست النساء دراستهن كلّها للروايات، فقلّدهنّ الرجالُ الذين كانوا يرغبون في إثارة إعجابهن، وإلا فقد كانوا سيُتّهَمون باحتقار الآداب الجميلة وبنشر الجهل. إن الرأي المؤيِّد الذي يحمله هوييت حول السيدات وحول الرواية لا يدفعه إذن إلى تسامح بلا تمييز. إن المتبحِّر والكلاسيكي بداخله يأسفان على تراجع الآداب الجميلة والمعرفة في جزء من الرأي. ولكنه يتأكّد من

التطوّر، ويجب أن نعترف بأن تحليله السوسيولوجي، يُحيل تماماً على تعريفه للجنس: «مسرود من المغامرات الغرامية مكتوبة نثراً بفن من أجل إمتاع القرّاء وتثقيفهم...» إذن، إن جزءاً كبيراً من القرّاء، برأي هوييت، هم من النساء اللواتي يلتفتن نحو أولئك الذين يريدون ويُحسنون أن يعجبوهن. ويمكن أن نقول الأمر نفسه عن الروائيين الذين يضمّون في صفوفهم روائيات ممتازات، طبعاً مع الحفاظ على التناسبات. ما من فن آخر، أو ما من جنس أدبي آخر يمكنه في الواقع أن ينافس الرواية في هذا المجال. إن تنامي تأثير النساء في المجتمع الجيد المثقَّف، ووصولهن الأوسع عن طريق الرواية إلى ثقافة كُتُبية، وإذا ما صدّقنا هوييت، فإن هذه الظواهر الخاصة بفرنسا في القرن السابع عشر، هي مؤاتية إذن لنجاح الرواية ونوعيتها في هذا البلد. أليس هو أيضاً سبب امتعاض، بل غضب، بعض النقّاد العلمانيين أو الكنسيين؟ يعتقد هوييت ذلك بكل تأكيد، فهو الذي أنهى مقالته بدفاعٍ وتوضيح للجنس في وجه المتَّهِمين المنحازين ضدّه بصورة عامة.

بعد أن اعترف هوييت أن رواية *الآستريه*، وبعض الروايات التي أُلّفت تقليداً لها هي روايات «إباحية بعض الشيء، أعطى كفالته التامة للروايات: «أنا أتكلّم في هذا الوقت عن الروايات الجيدة». ليست قراءة الروايات الجيدة، وذات النقاء الكامل في الأسلوب والأخلاق مفيدة للفتيات حين يقمن بأنفسهن بتجربة الحب فحسب، بل إنها تزيل الصدأ عن العقول و«تكيّفها». الروايات هي «المربّيات الصامتات» الأكثر إقناعاً من مربّي المعاهد!

أخيراً، إن مديح جنس يبدو أنه أخجل «جنسنا» بفضيلته وعمله لصالح أمته (يقصد الآنسة دو سكوديري) يتحوّل إلى مديحٍ عام لجنس أدبي ظهر بهذه الطريقة النبيلة والمختلفة:

«بوساطة فلاسفة مثل أبوليه Apulée وأثيناغوراس Athénagoras، وبوساطة حكّام شرعيين مثل سيسينا Sisenna؛ بوساطة قناصل، مثل بيترون Pétrone، وبوساطة طامحين للإمبراطورية، مثل كلودينوس ألبينوس Clodinos Albinos؛ وبوساطة كهنة، مثل تيودوروس برودوموس Théodorus Prodomus؛ وبوساطة أساقفة مثل هيليودور Héliodore وأشيل تاتيوس Achiles Tatius؛ وبوساطة بابوات، مثل بي الثاني Pie II، الذي كان قد كتب *غراميات أوريال ولوكريس*؛ وبوساطة قديسين، مثل جان داماسان؛ لها الفائدة أيضاً بأنها مورست بوساطة فتاة حكيمة وفاضلة. من أجلك أنت، سيدي، بما أنه صحيح، كما بيّنتُ، وكما أكّد بلوتارك على ذلك، أحد أهم الأسحار في العقل البشري هو نسيج خرافة مصنوعة جيداً ومروية جيداً؛ أي نجاح ليس عليكم أن تأملوه من *زاييد* التي جاءت مغامراتها جديدة جداً ومؤثرة جداً، والتي كان سردها صحيحاً جداً ومهذّباً جداً».

أليست العودة الأخيرة إلى سوغريه وروايته *زاييد*، مناسبة نشر المقالة، تلميحاً دقيقاً لـ «فتاة» أخرى، تستحق فضيلتها وموهبتها سحبها من غُفلٍ طوعي؟ لأننا نعرف أن الاسم الوحيد لسوغريه يغطّي الاسم الموعود بمثل هذه الشهرة الجميلة، مدام دو لافاييت، امرأة عظيمة من العالم الأفضل -ذلك العالم نفسه الذي عايشه هوييت. بكل تأكيد، كان هوييت، ماهراً ومجاملاً حتى النهاية: بل كان المثل للرجل الكلاسيكي الشريف، وكان بكل تأكيد أول منظِّر فرنسي كبير للرواية.

٥ - لانغليه - دوفرينوا، أو الإباحي المقنَّع

لم يكن لدى لانغليه- دوفرينوا الصراحة ولا البساطة التي كانت لدى ب-د هوييت. ولكن يمكنه بحق أن يكون من بين منظّري الرواية المهمّين. في

الواقع، كل شيء يفصل بينهما، وكل شيء يوحّدهما. طُبع كتاب *عن استخدام الرواية* عام ١٧٣٤ باسم مستعار (غوردون دو بيرسيل Gordon de Percel)، واضطرّ مؤلّفه إلى أن ينكره في السنة التالية بسبب حملة من يسوعيي جورنال دي *تريفو* Journal de Trévoux، على شكل كتابة أخرى، *للتاريخ المسوَّغ ضد الروايات*، الذي ظهر هذه المرة باسمه الحقيقي. يمكن لهذه الظروف أن تفسّر تكرارات لانغليه وتناقضاته.وهكذا، بينما كان هوييت رجل كنيسة محترماً، ونصيراً مخلصاً للويس الرابع عشر، كان لانغليه يميل إلى أن يكون ملحدَ عصرِ الأنوار، وشى به المحترمون الأتقياء، كافراً، تلميذ بايل Bayle وفونتونيل Fontenelle، ومنافساً فضائحياً لفولتير. ولهذا السبب كان هدفاً لهجوم ب. بوجان وب. بوريه، المدافعَين الصلبين باللغتين الفرنسية واللاتينية في المعركة التي نشبت ضد عدم اللياقة واللاأخلاقية اللذين صنعا الروايات. إذن بعد هوييت، التزم لانغليه بالرواية، وأحصى الروايات الهامة، وإلى جانب احتجاجات تقليدية تماماً، صاغ مثل هوييت حججاً وأسباباً لصالح الجنس، بدلاً من أن تكون ظرفاً صرفاً، يمكنها أن تُعدّ مقدمات نظرية مهمة. من المؤكد أن لانغليه كان أجرأ بكثير من هوييت، ولم يكن لديه القبول الذي ناله سلفه، ولكن الأسقف، الرجل الشريف، والملحد المقنَّع قد مشيا، أحدهما بعد الآخر، الطريق المؤدي إلى الاعتراف الكامل بالجنس الروائي.

لم يهتم لانغليه كثيراً بتوصية الملحمة. لقد انطلق في تفكيره الشخصي من التاريخ. طريقته في دراسة التاريخ، الصادرة عام ١٧١٣، والتي أُعيد طبعها باستمرار منذ ذلك الحين، التي أرست قواعد نقد تاريخي حديث، كانت قد لقيت هجمات يسوعيي *تريفو*. لقد أعاد لانغليه كتابه في *استخدام الروايات* استخدامَ النقد الشكوكي والعقلاني الصادر عن بايل، ولكنه أدخل إليه مقاطع من *الطريقة*

المراقَبة عام ١٧٢٩ من السلطات الدينية. ولقد كان اليسوعيون محقّين إذ ميّزوا استمرارية واقعية بين الكتابين. ذلك أن لانغليه قلَب المعارضة التقليدية بين التاريخ، المفتَرض أن يقول المؤكَّد والحقيقي، والمشهود له، والرواية المشهورة بأنها تائهة في الاختراع، وعدم إمكانية الحدوث والفانتازيا. يندّد لانغليه - دوفرينوا في المسرود التاريخي بحديث غير مؤكد، وجزئي، وقليل التفسير جداً، ويطلب فضلاً عن ذلك بأن «يُصدَّق كلامه»، وذلك ضد عدد كبير من معاصريه يحلو لهم أن يطلقوا على تخييلاتهم اسم «قصص» لكي يهربوا من الانتقادات ويجذبوا الجمهور. بالمقابل، الرواية غالباً ما تقول الحقيقة من دون أن تدّعي احتكارها لها. كما يقول لانغليه، هذه المرة موجِّهاً كلامه إلى الأب دو بور وأنصار آخرين لِلّياقات، القصة مليئة بالأحداث اللا أخلاقية، وهو لا يعرف في ما تتفوّق القصة على الرواية. لكن توافقه مع النقد المثالي idéaliste والحامي للأخلاق يتوقّف عند هذا الحد: فلانغليه - دوفرينوا لا يقصد أن يستبعد أي عملٍ تحت أي عذر، وبصورة خاصة الحكايات الشبقية والمسرودات اللاأخلاقية. حتى وإن اضطر إلى اتخاذ احتياطات في تراجعه عن أقواله، فإنه مع ذلك مصرّ على أن يقف موقفاً لا لبس فيه ضد التراث المثالي في مجال القصة كما في مجال الرواية. وبالعكس، فإنه يدافع باسم صدق الأهواء عن الواقعية الروائية، الصحيحة تاريخياً وممكنة الحدوث نفسياً. ويلاحظ كلٌّ من ج. أودار J. Oudart وج. سغار J. Sgard[١] بصورة موفّقة أن بيرونيته[٢] pyrrhonisme التاريخية تسمح له بالدفاع عن الواقعية الروائية: نتيجة مفاجئة، ولكن مع التفكير غير الخاطئ نهائياً، لنقد تاريخي فلسفي ممتد إلى نقد الرواية.

---

(١) J. Oudart et J. Sgard, "La critique du roman% in presse et histoire au XVIII e siècle.

(٢) البيرونية مشتقة من اسم الفيلسوف اليوناني بيرون pyrrhon وهو مؤسّس مذهب الشكوكية le scepticisme. (المترجم).

بطريقة قبول لانغليه نفسِها لأنماط الرواية جميعاً، سواء أكان نمطاً نبيلاً أو إباحياً، مثالياً أو مضحكاً، تعليمياً أو مسلياً، وأنه لا يعترف لا «بجدارة الموضوعات، ولا بعظمة الأشخاص، ولا بنبل الطباع» بوصفها معياراً حصرياً للجنس الروائي، فإنه يطالب بجميع أنواع الجمهور، من الطفولة حتى الشيخوخة، ويقترح لكل سنّ قراءات مناسبة: «سخافات مسلّية للأطفال هواة حكايات الجن وألف ليلة وليلة[1]»؛ روايات مهذبة ومدنية ومثقِّفة» للمراهقين الذين يجب كبح جماح دمهم الحار. «قصص قصيرة، وقصص غرامية وتاريخية» من أجل ترميم نيران سن الرجولة من دون إنهاكها؛ أما من أجل الشيخوخة، بعض الملح، والقوابض، «لا شيء كثير عليها، لا *الديكاميرون*[2] ولا *الهبتاميرون*[3]، ولا *المئة قصة*[4]**!**» يمتلك لانغليه علاجاً لكل سن، وهذا من ضمن منطق مفهومه المفتوح والليبرالي للجنس الروائي.

وهذه أيضاً وبصورة خاصة نتيجة اهتمامه المضاعَف الذي يحمل سمته الخاصة والذي جلب له غضب الرقباء اليسوعيين: إشباع رغبات الجمهور وتثقيفه عن طريق الروايات. لم تكن عبارة «الجمع بين المفيد والممتع» عبارة جوفاء عند لانغليه. فهو يعدّ القراءة مناسبة للمتعة ووسيلة للإعداد في آن واحد. إننا نرى كم هو يواكب هوييت وبتجاوزه في هذه النقطة الجوهرية،

(١) Mille et une nuits, avaient été traduites en français par G. Galland entre 1710 et 1717.

(٢) Historiettes de Boccace.

(٣) Nouvelles de Marguerite Navarre.

(٤) Nouvelles attribuées à Philippe Pot.

بل إنه يسخر منه أيضاً، إذ إن الروايات برأيه: ليست مجرّد «مسرودات لمغامرات غرامية»، بل هي مناسبة لتعليم القارئ مبادئ الحب هذه الفضيلة التي يضعها لانغليه، بوصفه إباحياً حقيقياً، بحماسةٍ فوق كل الفضائل الأخرى. المقصود هو إثارة النفوس بهذا «المِنْخَس الرائع» وإعدادها.

لا شيء بوسعه أن يؤدّي هذا الغرض أكثر من الروايات، ولاسيّما الروايات الفرنسية، التي تغذّي الخيال تغذيةً جيدة جداً وتلبّي الرغبات الأكثر سرّيةً، والأكثر حقيقيةً لدى كلٍّ منا. لقد فهم لانغليه الفانتازيا والهوى على أنهما نزعتان خاصتان وسليمتان بصورة جوهرية لطبيعتنا، بدلاً من أن يُندّد بهما بوصفهما مولِّدتين للخطأ والخطيئة ومبدأين للانحراف ومسبّبتَين للفساد. وبذلك تكون قراءة الرواية في نظره مدخلاً إلى الحياة الغرامية، تماماً مثلما هي الكتب الدينية مدخل لحياة الإيمان. تحرير أحلام اليقظة، ولعبة التماهي مع البطل، والتعبير عن الرغبات وممارسة الشهوة، إن الأدب الروائي هو هذا كلّه بنظر لانغليه. فهو واعٍ لأهمية الروايات في العالم الحديث: مثل العروض المسرحية، فإنها تعبّر عن الخيالات وتحرّرها، إنها تظاهر مميَّز لرغبات الفرد.

وهكذا تُفضي القراءةُ الدنيوية إلى جدارةٍ كانت ممنوعة عليها حتى ذلك الحين؛ فهي تنفتح على تربية لا تقلّ عنها دنيويةً، مقدَّرة لتعارِض تربية الآباء الطيبين والمعلّمين الآخرين المغرقين في مسيحيتهم.

من هذه الناحية، يواصل لانغليه عمل هوييت، ولكن ليغيّر طبيعته جزئياً. إنه لا يرافع بصوت خافت من أجل دائرة أرستقراطية مترفة صانعاً من دراسة الأهواء التي يهزّها النموذج الضمني لأهواء البشرية، بل يُعلي بحماسةٍ

من قيمة الرواية الحديثة التي ارتقت من رتبة «المربّي الأبكم» إلى رتبة المربّي الفصيح للأهواء. لقد فهم قبل ديدرو وساد Sade، وبالتوافق على الجوهر مع اليسوعيين الذين كانوا يضطهدونه، أن الرواية مقدَّرة لمستقبلٍ مختلف تماماً عن مستقبل التسلية التافهة، أو مستقبل المرشد المربّي، لأنها تعبّر تعبيراً أفضل من أي شكل أدبي آخر عن التطلّعات - ربما «الموروثة» - لإنسان جديد بكل تأكيد، يطالب بأعلى صوته، و«بقوة»، باستقلالية رغباته.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفصل الرابع

الدفاع عن رواية عصر الأنوار

وإعلاء شأنها

١ - الملحمة المضحكة النثرية بحسب رأي فيلدينغ

تدخّل عنصرٌ جديد في الحياة الأدبية بدءاً من عام ١٧٤٠، وكان له تأثير هائل: نشْر الأعمال الروائية الإنكليزية، ثم ترجمتها: أعمال ريتشاردسون في البداية (بعد ديفو الذي أدخله الأب بريفو، ثم فيلدينغ Fielding، ثم سترن Sterne، ثم سموليت Smolett. مارست الرواية الإنكليزية، التي قُدِّرت وقُلّدت مباشرة، تأثيراً حاسماً على الذوق الفرنسي (والأوربي) وكذلك على النقاشات الجارية. وقد تجلّى هذا التأثير بدايةً، وبصورة خاصة في الأعمال. لم يكن ريتشاردسون منظِّراً للرواية، ليس أكثر من سَلَفِهِ العظيم ديفو. بالمقابل، لقد فكّر فيلدينغ في فنّه، تماماً كما فعل سترن. بوساطة تقنيته بوصفه كاتباً، متتبِّعاً خطوة خطوةً ومؤلِّفاً بصورة مضحكة الروايةَ ذات الأصالة الأعظم، والتي سنجد منها مقاطع جوهرية عند ديدرو. أما فيلدينغ، فقد عرض في مقدمة روايته الأولى جوزيف *أندروز* Joseph Andrews (١٧٤٢)، ثم في فصول افتتاحية في الكتب التي شكّلت *توم جونز* Tom Jones (١٧٤٩)، لمحات نظرية استرعت الانتباه. في حين أن ديفو وريتشاردسون، كل منهما على طريقته، المختلفة جداً، يؤكّدان على جِدّة إنتاجهما (novel)، وعلى تشابههما تجاه

التراث وبصورة خاصة المبادئ المحترَمة للشعرية، فإن فيلدينغ، المؤلف المسرحي المجرّب، والمعجب بسرفانتس وبموليير، هو عارف بالقدماء وتلميذ لهم، وقارئ متمعِّن لأرسطو وهوراس. ولمّا كان راغباً في أن يؤسّس في العقل ممارسته بوصفه روائياً، فقد استدعى لذلك القواعد الأرسطية، كأمر طبيعي تماماً في نظره. وبعمله هذا وقف في صفّ المؤلّفين والنقّاد الفرنسيين من القرن السابق. وقد طالَب فيلدينغ، مثلهم، بتقليد «الطبيعة»، وممكنِ الحدوث، وحدَه القادر على إقامة «اعتقاد» القارئ من دون إضاعته في مبالغات العنصر الروائي، وفيما يخصّ الرائع، والاستخدام المنضبط للمفاجأة، لنقصد بذلك تغييرات في الحبكة، واللقاءات، والتجلّيات، والتغييرات المفاجئة ومصادفات درامية أخرى. وهكذا فإنه عارض غرائب الروايات البطولية الفرنسية في القرن السابع عشر (رومانس)، محتفظاً بمصيرٍ خاص لرواية *تيليماك* *Télémaque* لفينلون Fénelon، هذا العمل المحترم الذي يحوي «التثقيف والتسلية» في آنٍ واحد. أي أنه لا يتخيّل نموذجه خارج القصيدة الملحمية. وبما أنه ينوي، كردّ فعل، على *باميلا* Pamela لريتشاردسون، أن يهاجم الروائي الواعظ الأخلاقي بطريقة مضحِكة في نظره وغير ممكن الحدوث في رواية مواطِنه، فقد ألّف مع رواية جوزيف *أندروز*، قصة شقيق باميلا، معارضة ساخرة ذات نية كاشفة للكذب، وموقفه هذا وجد نفسه مسَوَّغاً تماماً من الناحية المنطقية. يعلن الكلاسيكي، الذي واءَم بين الملحمي الذي ورّثه إياه التراث، والمُضحِك، وهو تراث آخر مسرحي بقدر ما هو روائي، والذي يندّد بعدم إمكانيات الحدوث المثيرة للسخرية للمثالية باسم الملاحظة من دون أحكام مسبقة لـ «الطبيعة»، يعلن أنه مع الرواية الملحمية، أو «الملحمة المضحكة النثرية» أيضاً: «now a comic romance is a comic epic poem in prose».

ملهاة أم محاكاة ساخرة؟

لما كان فيلدينغ حريصاً على ألّا ينتحل نظرية أرسطو، فقد ذكّر على خلفية تصنيف الصيغ التي وضعها الفيلسوف اليوناني، أن الرواية الكوميدية، كما يتصوّرها تختلف عن الكوميديا مثلما تختلف القصيدة الملحمية الجادة عن المأساة. وهكذا يلتقي بالصيغة الرابعة **(«المحاكاة الساخرة»)** التي أشار إليها أرسطو، الصيغة التي وجدت مارجيتيس Margitès هوميروس مكاناً فيها. ومع ذلك، لم يستطع فيلدينغ أن يُخفي اختلافاً بيّناً كان المنظّرون الإيطاليون والفرنسيون قد ذكروه **(مثل الراهب القانوني في دون كيشوت!)** لإدانته أو تبريره؛ استخدام النثر بدلاً من الشعر. ولكنه يدافع قائلاً إن هذا الفارق لا يخصّ إلا جزءاً واحداً من الأجزاء الستة للقصيدة الملحمية بحسب أرسطو، البحر. أما الأجزاء الأخرى مثل الخرافة والحدث والطباع والمشاعر والإلقاء، فهي مطابقة للنموذج. إذن يرى فيلدينغ أن القصيدة الملحمية تناسب عمله الذي يحدّد الملامح الأصلية التي تميّز الملحمة الكوميدية عن الملحمة الجادّة، أو كما يقول عن الرواية الجادّة أيضاً:

«الحدث فيها أكثر تطوّراً واتساعاً. وهي تحوي حقلاً أوسع من الأحداث، وتقدّم تنويعاً أكبر من الشخصيات. هذه الرواية الكوميدية تختلف عن الرواية الجادة من حيث الحدث ومن حيث الموضوع. ففي الرواية الجادّة الإبداع والحدث رصينان ووقوران، أما في الرواية الكوميدية فهما مسليان وساخران. وتختلف عنها في شخصياتها من حيث إدخال أناس من طبقة دنيا وبالتالي عادات فظّة، في حين أن الرواية الجادّة تقدّم لنا أناساً من طبقات أرقى. وهي تختلف أخيراً عن هذه الأخيرة بالشعور والأسلوب، ولأنها تستبدل الغريب المضحِك بالسامي»[1].

---

(١) Préface de Joseph Andrews.

وهكذا يحاول فيلدينغ أن يُؤسّس مسروداً ملحمياً قادراً على أن يأخذ بالحسبان الحياة اليومية بمعناها الأوسع، لأنه لا يستطيع أن يكتفي، ككثيرين من أبناء عصره، بضيق الحقل المعترَف به للملحمة (المشاهد الحربية، وبصورة ثانوية الغراميات)، وكذلك التصنيف الرفيع بصورة حصرية لأبطالها (أمراء، وقباطنة، أشخاص من الطبقات الراقية). ويشعر أنه يجب فتح المادة والطريقة الملحميتين على تعقيد العالم الحديث، ويجب أن يوجد فيها وجوداً كاملاً الأشخاص المنحدرون من طبقات متواضعة. لقد توافرت له أمثلة صادمة بسبب رواج المسرودات المسمّاة «تشرّديّة» picaresques. بطله توم جونز يتذكّر *لازاريللو دو تورميس*[1] Lazarillo de Tormes *وقصص قصيرة مثالية*[2] Des Nouvelles exemplaires مثل فرانسيون Francion لسوريل Sorel. ولكن أيضاً، وإضافة إلى ذلك، استوحى من الملهاة الكلاسيكية، وبخاصة من ملهاة موليير، التي تستند بقوة على عالم البرجوازيين والخدَم والفلاحين، بقدر ما تستند على عالم النبلاء أو الوجهاء. إذن المرجعية الأرسطية للثنائية ملهاة - مأساة ليست لديه مرجعية تقليدية أبداً. فملحمته الكوميدية تنتمي إلى الحرمة التي تجمع في عصره بين العمل المضحك opera buffa والعمل الجاد opera seria، أو ينظّر أيضاً إلى الدراما البرجوازية في مقابل المأساة الكلاسيكية. وهكذا اتّخذت الوقائع السوسيولوجية لذلك العصر مكانها في فرنسا، وأكثر منها في إنكلترا، وكذلك سُمعت أصوات من عامة الشعب كانت خرساء حتى ذلك الحين أو مقتصرة على مجالات المعاون أو الاستهزائي.

---

(١) Lazarillo de Tormes, roman espagnol d'auteur inconnu (1554).

(٢) Des Nouvelles exemplaires, de M. de Cervantes.

ولكن ألم يكن هذا ما نجح فيه ديفو نجاحاً فائقاً مع *روبنسون كروزو* Robinson Crusoe أو مع *مول فلاندرز* Moll Flanders، وما لامَسه ماريفو ملامسة رائعة في روايتيه، *حياة ماريان* أو *الفلاح الوصولي*، أو بريفو في *مانون ليسكو*؟ إذن لم يشعر لا هؤلاء ولا أولئك بحاجة إلى تنظير طريقتهم، ولا حتى، وبصورة خاصة، الرجوع إلى أرسطو. أما فيلدينغ فقد كان متمسّكاً بنبل المرجعية الملحمية وجمالها، الأمر الذي جلب له مصاعبَ جمّة، لكي يُكيّف أسلوبه (إلقاءه) معها. من المؤكّد أن الحلول كانت موجودة منذ زمن طويل: سرد الأحداث النبيلة بألفاظ خافتة أو مشتركة (sermo humilis)، أو عرض أحداث دنيئة بألفاظ رفيعة (sermo sublimis)، بمعنى آخر، اللجوء إلى الساخر وإلى البطولي - الكوميدي. ورواية *لوتران* Lutrin لبولوا تنتمي إلى هذا النمط الأخير. وفيلدينغ أيضاً يضحّي به في *جوزيف أندروز*، أو في *توم جونز* أيضاً، بمناسبة المعركة التي نشبت في بيت مول سيغريم الحامل، وأعدائها المحليين في المقبرة لدى خروجهم من القدّاس! لا ريب في أن السخرية في الأسلوب البطولي-الكوميدي تضرّ بجدية القصة، ولا تتوانى عن حرف المسرود إلى معارضة ساخرة. كانت تلك نيّة بوالو، في *لوتران*، فهل كانت تلك نية فيلدينغ الذي كان يطالب للرواية الكوميدية بمكان «المحاكاة الساخرة» الأرسطية؟ ولكن كيف يمكن عندئذ التأكّد من اندماج القارئ المدعو إلى متعة من الدرجة الثانية، وكيف يحافظ على نبرة اللياقة التي يؤكّد أنه لا يريد أن يتركها أبداً؟ لقد سمح لنفسه بـ «محاكيات ساخرة» (ونقصد بها: بطولية-كوميدية)، يؤكّد في تتمة مقدمته، من أجل إمتاع القرّاء المثقفين، ومن دون أن يؤذي أبداً المشاعر والطباع. بل إنه يضيف، لا شيء متعارض مثل الكوميدي والساخر، لأن هذا ينزع نحو الوحشي ويمحو متعة قراءة «واقعية» متعلّقة بالطبيعة.

حدود نظرية فيلدينغ

يمكننا أن نظن أن تنظير فيلدينغ قد اصطدم بالحاجز الذي اعترف به. إن المبدأ الأرسطي في التمييز بين مستويات الأسلوب والمجالات السوسيو- أخلاقية من ناحية، وهمّه بأن يأخذ بالحسبان الواقعَ المعاصر من ناحية أخرى قد تصادما، إن لم يكن أحدهما قد دمّر الآخر. هل يمكننا أن نكون جادّين أو رفيعي الشأن في معالجة الطباع والمشاعر والأحداث، وليس في الأسلوب؟ وهل يمكننا أن نقلّد الطبيعة، ونسخر منها أو نجعلها كاريكاتورية من ناحية أخرى؟ أرسطو لا يهتم بذلك (يلاحظ آي. وات[1] I. Watt، بعد فولتير، أن مبادئه لا تتجزّأ، ورواية فيلدينغ لا تجد ذلك أكثر. يمكننا أن نمتدح فيلدينغ لأنه أول من شعر بهذا التناقض بطريقةٍ أكثر حدّةً من زملائه، الروائيين أو النقّاد، ولأنه أشار إلى إلحاح حلّه. إنه لا يفعل ذلك إلا بتهرّب، غنيّ بالمعنى على أية حال. فهو يقول في هذا الفصل أو ذاك من الفصول الأولى إن *توم جونز* هي مسرود «نثري- كوميدي- ملحمي» أو أيضاً هي «قصيدة، بطولية، تاريخية، نثرية». إنه يضع الكوميدي والتاريخي أيضاً بين الملحمي والنثري، هذين القطبين اللذين يتمسّك بهما. في الواقع، تبدو هذه المصطلحات قريبة جداً. هو يسعى إلى أن يكون مؤرِّخاً (وهو يكرّر ذلك أكثر من مرة)، وهو كذلك بالفعل، أي إنه يتبنّى مهمة أن يمثّل أوسع ما يمكنه التمثيل قطاعات مهمة من الواقع المعاصر. يعبّر مصطلحُ *التاريخ*، المناقض باستمرار لمصطلح *الشعر* في كل التراث القديم والقروسطي والكلاسيكي، بكل تأكيد تعبيراً أفضل من مصطلح آخر (مع انزياح في المعنى) إلى أي نوعٍ من التخييل يرمي فيلدينغ، على أية حال، مثل معاصريه المذكورين سابقاً، ومثل ريتشاردسون

(١) The rise of the Novel, U . of California (1964).

نفسه، على الرغم من الاختلافات التي تفرّق بينهما. مع الرواية الأوربية، نحن نمضي إلى معالجةٍ «جادّة وإشكالية وحتى مأساوية» للواقع اليومي، بحسب تعابير أويرباخ. لذلك وجَبَ التخلّي عن الشكل الشعري، وكذلك عن التمييز الحاد لمستويات الأسلوب، وبالمقابل، فإن تصادمها المنضبط، والدقيق، لصالح سلاسةٍ أكبر بكثير تقدّمها الرواية للعصر، ولكن على هامش هذه القاعدة، وبالتالي في نظر النقد «الرسمي»، خارج هذه الشرعية الأدبية.

نظراً لأن فيلدينغ لم يتأمّل المسألة التي تشغله باتساع وجهات النظر نفسه، فقد اعتدّ بنظريته، الأكثر تملقاً منها قابليةُ للتحقيق، والتي يقدّمها على أنها ظرفية («just a hint»). وفي نهاية حياته، جرّب مع رواية *أميليا* (١٧٥١)، تسوية نظرية، قائمة على تقليد *الإنيادة*[١] l'Enéide. مهما يكن من أمر، فإن لديه فخرَ طرحِ أسئلةِ مجرِّبٍ نظري بقدر ما هو منظّر للرواية الحديثة لحظة كان هذا الجنس يبحث لنفسه عن شرعية ثقافية، وعن قاعدة اجتماعية وشكلٍ جمالي، جديدة كلّها ومطابقة لتطلّعاته الكبرى.

٢ - الأسس الفلسفية للرواية الإنكليزية

الواقعية الشكلية

بلغت الروايةُ الإنكليزية هذا التجديد، عملياً، خارج كل تنظير وخارج كل مدرسة أيضاً. ولم يُعتمَد مصطلح (Novel) نفسُه إلا في أواخر القرن الثامن عشر. ولكنّ نقد قرننا الحالي بشخص إيان وات[٢] I. Watt، اعتقد أنه يستطيع أن

---

(١) ملحمة شعرية لفرجيل، عن حياة إينياس الطروادي الذي سافر إلى إيطاليا وصار أباً للرومان. (المترجم).

(٢) Watt, op. cit.

يستخرِج الملامحَ التي تحدّد خصائص ما يُسمّى ولادة الرواية الواقعية الحديثة: «The rise of the novel»، ضمن الشروط المؤاتية التي تستفيد منها الرواية عندئذ. يتّخذ هذا المصطلح: «*واقعية*»، المستعار من فرنسا القرن التاسع عشر، معنًى خاصاً بالنسبة للقرن الثامن عشر الإنكليزي. فالمقصود بنظر إيان وات هو موقف إبيستيمولوجي يشمل كتابة هذه الرواية، من ديفو إلى سموليت، بصورة موازية ومتعالقة مع الافتراضات الفلسفية المسبقة في ذلك العصر، والتي تحدّد «التوافق الموجود بين العمل الأدبي والواقع الذي يقلّده». إنها ليست مسألة موضوع (نمط الحياة الممثَّلة، الوضيع، والمنفِّر، على سبيل المثال)، بل هي مسألة وجهة نظر (الطريقة التي مُثِّل بها هذا الموضوع)، ومن هنا أتى اسم *الواقعية الشكلية* le Réalisme formel.

تستند الواقعية، بالمعنى الفلسفي الحديث، إلى الفكرة التي يكتشف الفردُ الحقيقةَ بموجبها عن طريق حواسّه. إن هذه الواقعية، التي هي بنت ديكارت Descartes ولوك Locke، نقديةٌ ومضادة للتقاليد anti-traditionnaliste ومجدِّدة؛ طريقتُها هي دراسة معطيات التجربة التي يقوم بها فرد متحرِّر، مبدئياً على الأقل، من مفاهيم الماضي ومن معتقدات التراث؛ إنها تولي أهمية خاصة للمشكلة الدلالية للعلاقات بين الكلمات والواقع. ويؤكّد إيان وات أن هذه الخصائص كلّها تجد أجوبتها في الرواية الإنكليزية في القرن الثامن عشر.

خصائص الرواية الإنكليزية

تشهد الرواية الجديدة تقديراً لا سابق له للجِدّة *والأصالة*، هذا المصطلح الذي هو نفسُه جديد بهذا المعنى، بعكس الملحمة في عصر النهضة والعصر الكلاسيكي، حيث حبكتها مستعارة من التاريخ أو من الخرافة وتستمد

جدارتها من امتثالها لنماذج الممارسات الموجودة. كلّ همّها هو أن تقدّم بأمانة مثالَ التجربة الإنسانية، فقد اخترعت موضوعاتها أو استمدّتها من الحياة الراهنة، رافضة كل نموذج مشكَّل مسبقاً، وكل تقليد شكلي، وكل حبكة تقليدية، مأخوذة من الأساطير أو التاريخ أو الخرافة أو الأدب السابق لها؛ لقد تحرّرت أخيراً للأسباب نفسها، من الإجراءات النقدية المستخدمة. وفي المقام الثاني يقوم بالحدث أبطالٌ خاصّون، منفردون، في ظروف خاصة (وليس كما في التراث المثالي بحسب الظرف الأفلاطوني للرومانسيات)، أنماط بشرية عامّة ينفصلون على الخلفية عن اتفاق أدبي معد مسبقاً. والملمح الثالث، كيف يحدَّد الفردُ في هذه الرواية الجديدة؟ عن طريق اسم علم، ليس «مميِّزاً» ولا رمزياً ولا يحمل دلالات غريبة، أو قديمة أو أدبية، بل هو مستمدّ من الحياة اليومية، ومسبوق باسم أول عادي، مثل روبنسون كروزو أو مول فلاندرز.

ومن ناحية أخرى، لقد عرّف لوك الهوية الشخصية على أنها هوية وعي عبر الزمن. والأمر نفسه، بالنسبة إلى الرواية في أزمنة أو أمكنة خاصة، فإن ظروفاً خارجية غريبة تُفرِدِن شخصيات مجتازة هي نفسها بديمومة داخلية توحّدها بفضل ذواكرها. ألا تضمن الذاكرة دوام الأنا، من وجهة نظر لوك وهيوم Hume؟ وهنا ينضم وات إلى سبنغلر[1] Spengler أو ن. فراي[2] Fraye أيضاً، الذي يرى في «تحالف الرجل الغربي مع الزمان» الخصيصةَ الرئيسة للرواية (Novel) منقولةً إلى الأجناس الأخرى. التجربة الماضية للشخصيات، وليس مجموعة من الحقائق اللازمنية المحمولة بوساطة لغة معَدَّة مسبقاً، مقدَّمة على أنها سبب أحداثها الحالية. وهكذا فإن

(١) Le déclin de l'Occident, Gallimard, 1948.

(٢) Anatomie de la critique, Gallimard, 1969.

الرواية تكسب في الاندماج وفي إمكانية الحدوث. والأهم من ذلك، بنظر وات، هو الاهتمام الموجَّه إلى تطوّر وعيٍ في الزمن، يمكنه أن يؤدّي إلى حدود المناجاة الداخلية. إن الرواية الإنكليزية الجديدة تسعى إلى إعطاء توصيف دقيق للحياة اليومية (ريتشاردسون)، وتقدّم اهتماماً دقيقاً بالتسلسل الزمني والتأريخ (ديفو، وفيلدينغ في *توم جونز*). في العصر الذي اقترح كلّ من لوك ونيوتن Newton تحليلاً جديداً للسيرورة الزمنية، تم التوصّل إلى شعور أدقّ وأكثر ميكانيكية من الديمومة من أجل أن يُقاس سقوط الأجسام، مثلما يقاس تعاقب الأفكار في العقل. وقد وُصف أيضاً بدقّةٍ أكبر المكانُ الذي لا يمكن فصله عن الزمان. وجرت معاينةُ محيط الحدث عند ديفو، واكتسبت الأشياء حضوراً وأدواتيةً ملحوظة: الملابس، على سبيل المثال في رواية *مول فلاندرز*، والأدوات في رواية *روبنسون كروزو*. وفيلدينغ نفسُه الذي يُعَد أكثر كلاسيكيةً، ها هو يصف أول بيت على الطراز القوطي في تاريخ الرواية.

أخيراً، لمّا كانت هذه الرواية ترمي إلى تلخيصٍ صحيح للتجربة المعيشة في الحاضر الفردي، فقد امتنعت عن السعي إلى جماليات الأسلوب. ما يهمّها هو العلاقة المناسبة بين الكلمات والأشياء، وليس فصاحة التزيين الشعري. غالباً ما انتقد الكتّاب المثقفون كلاً من ديفو وريتشاردسون على أسلوبيهما المعروف بفظاظته وخرَقه. إن هذا الاستخدام المرجعي على نطاقٍ واسع للّغة، الذي يتسم بغياب للجمال، حتى بمناسبة سوقية غير قابلة للنقاش، سوف يلقى أيضاً الانتقاد عند بلزاك ودوستويفسكي، ولكنه يفسّر لماذا تتُرجَم الرواية الواقعية الحديثة، من بين الأجناس جميعاً، بسهولةٍ أكثر إلى اللغات الأجنبية.

تفتّح الفرد الحديث

يعزو إيان وات ولادة هذا الشكل الروائي الجديد إلى التحولّات الواسعة لمجتمع يستبدِل، منذ عصر النهضة، الصورةَ الموحَّدة لعالمِ العصر الوسيط بمجموعة قليلةِ الانتظام من الأفراد المزوَّد كل منهم بتجربته الخاصة. بكل تأكيد تتعلّق هذه المبادئ وهذه السيرورات (التي تُشبِّه هذا النوع الجديد من التقصّي والكتابة بالنقاشات الدائرة في محكمة الجنايات)، كما يعترف إيان وات، بتقليد جديد، شبيه بذلك الذي يحكم إنتاج الأدلّة في محاكمة حديثة. لكن ديفو وريتشاردسون اللذين لديهما أسلاف منذ هوميروس في الأدب «الكوميدي» عند القدماء أو المحدثين، تخلّصا بصورة أوضح من كثير من التقاليد الأدبية الدارجة، بصورة أوضح من أبوليه أو غريميلشاوزن Grimmelshausen أو فورتيير، على سبيل المثال، وتمكّنا من أن يستخرجا نتائج جذرية من التغيرات في الكوميديا لكي يستحدثا نمطاً جدياً من المسرود النثري.

يسمح العمل النظري لإيان وات بفهم كيف سَمَح ضمُّ الشروط التاريخية المناسبة لتفتّح الفرد الحديث في إنكلترا (حيث لم ينسَ تطور محو الأمية، وهو الشرط الضروري لتشكيل جمهور من القرّاء) وبموقف «إبيستيمولوجي» جديد (هو نفسه بات ممكناً بوساطة هذه الشروط) بظهور نمط من التخييلات المستخرجة على نطاق واسع من التقاليد الأدبية السابقة، وبصورة أخص، متحرّرة في مواجهة النقد المعياري - لئلا نتكلّم عن رقابة - المستخدم على أراضي القارّة. من الواضح أيضاً أن هذا قاده إلى أن يقلّل، بصورة عامة، من قدر الإنتاج الروائي السابق، وعلى وجه الخصوص الإنتاج الروائي الفرنسي في العصور الكلاسيكية. تقليلٌ من القدر (نسبيٌّ)، هو أكثر

عند وات، إنه إنكار للعنصر الروائي **(**ما في الرواية هو *رومانس***)** منه للرواية**.** فمنذ القرن الثامن عشر، استفاد التراث الأدبي القارّي سريعاً جداً من منجزات الرواية الإنكليزية، حتى وإن كان مرتبطاً بمفاهيم كلاسيكية**.** في المجال النظري، فهِمَ ديدرو بصورة خاصة، وهو المعجب بريتشاردسون، قيمة السخرية اللاذعة عند سترن وعرف كيف يربطها مع وجهات النظر العميقة والموضِّحة عند سرفانتس لكي يصوغ من جديد أفكاره الخاصة **(**غير الرجعية نهائياً**!)** على شعرية التخييل الروائي**.**

٣- دوني ديدرو منظِّراً: هل هناك اسم آخر للرواية؟

عندما ألّف ديدرو *مديح ريتشاردسون* **(**عام ١٧٦١**)**، كان الروائي الإنكليزي قد توفّي توّاً**.** إن ديدرو الذي كان يُغني أعماله بترجمات مكيَّفة مع الذوق الفرنسي التي كان قد وضعها الأب بريفو، هو واقع تحت تأثير الإعجاب الذي شعر به لدى قراءته رواية كلاريس *هارلو* باللغة الإنكليزية**.** ألّف *المديح* وهو في حرارة الحماسة، مشبِّهاً ريتشاردسون بأكبر المؤلّفين الأخلاقيين الكلاسيكيين، بمونتيني Montaigne أو لاروشفوكو أو حتى بـ «عباقرة» البشرية من أمثال «موسى وهوميروس ويوريبيدس Euripide وسوفوكلس Sophocle»**.** إذن ريتشاردسون روائي، والرواية، لدى ديدرو في بداية حياته، ليست ذات سمعة طيبة**:**

«لقد قُصِد بالرواية، حتى اليوم، نسيجٌ من الأحداث الوهمية والهشّة، كانت قراءتُها خطرة على الذوق وعلى الأخلاق**.** وأنا أريد أن يوجَد اسم آخر لأعمال ريتشاردسون التي تنمّي العقل، وتلامس الروح، والتي تنشر في كل مكان حبَّ الخير، والتي تُسمّى روايات أيضاً»**.**

هكذا توسّع مديح ريتشاردسون إلى مديحٍ للرواية، أو على ألأقل للرواية كما تصوّرها، ، مهما كان الاسم الذي يُطلَق عليها، وكما تصوّرها ديدرو نفسُه من خلال ريتشاردسون. ولكننا سنخطئ إذا لم نرَ في *المديح*، عند قراءة هذه السطور، سوى تقريظ للمحزن الناشر للأخلاق، وهو كذلك في جزء منه. إن الدعوة إلى شرفية الجنس المغسول بفضل ريتشاردسون من المآخذ الاعتيادية للتفاهة، ولعدم إمكانية الحدوث ومن اللاأخلاقية، يتمدّد بوساطة الاهتمام الوَلوع الذي وجّهه ديدرو طوال حياته للتخييلات، من مسرودات أو مسرحيات، وإن لم تبدُ له الرواية جديرة بالعناية الدؤوبة لفيلسوف، بسبب تاريخها الخاص.

ويؤكّد ديدرو أن ريتشاردسون يمتلك خصال الكتّاب الأخلاقيين العظام. ولكنه لا يفارقنا تاركاً لنا برودة الأقوال المأثورة، بل بالعكس:

«آه يا ريتشاردسون! إننا نتخذ، رغماً عنا، دوراً في كتبك، نندمج في المحادثة، نقبل، نلوم، نُعجب، نغضب، نسخط. كم مرةٍ لم أفاجئ نفسي، كما حصل مع أطفال اصطُحبوا إلى المسرح أولَ مرة، وصُرخ بهم: *لا تصدّقوه، إنه يخدعكم... إذا ذهبتم إلى هناك فسوف تضيعون*. كانت روحي واقعة في اضطراب دائم. كم كنتُ طيباً! كم كنتُ عادلاً! وكم كنتُ راضياً عن نفسي! كنتُ لدى انتهائي من قراءتك كرجلٍ في نهاية نهارٍ استخدمه لفعل الخير».

من أجل شعريةٍ للواقعية

إن مقارنة الروائي الجاد بالكاتب الأخلاقي، من أجل إثبات تفوّق الأول، الأكثر محسوسية وأهمية، ليس فيها من شيء جديد. فنحن نجدها عند كل المدافعين عن هذا النوع. وهكذا فإن بريفو يشرح في «رأي المؤلّف» الموجود

في بداية مانون ليسكو: «العمل بأكمله هو كتاب أخلاقي، مختزَل إلى تمرين». لكن وجهة نظر ديدروا أكثر جِدةً: إنها الإلحاح على مشاركة القارئ تبعاً لرهان أخلاقي مصوغ درامياً بصورة حية. إن قراءة رواية لريتشاردسون، تماماً كحضور عرض مسرحي لا تثير سواء عنده، ولا عند الجميع، كما يفترض، أثراً من المتعة الجمالية، أو من المعرفة، بقدر منافسة للحدث الخيّر. التماهي في آنٍ واحد مع الشخصية والحوار معها: تأويل وتعليقات ولوعة. وإذا كان ريتشاردسون عظيماً فذلك بسبب هذا الجمع الذي يقوم به، وهذه المشاركة - المزدوجة التي يتيحها، والتي هي مصدر استمتاع شديد. لقد فعل ديدرو أكثر بكثير، في *مديحه لريتشاردسون*، من أن يكرّر الثيمات الاعتيادية في عصره، عن الأخلاق «الفاعلة»: فقد مَفْصَلَ بين كتابةٍ مسرحية للقراءة وشعريةٍ للكتابة. إذا كانت هذه وتلك مرتبطتين، فكيف يمكن فهم هذه العلاقة؟ من أين يأتي السحر الخاص لمسرود ريتشاردسون؟ إن قراءة ريتشاردسون تعني الدخول في حياةٍ ثانية، لذيذة، ونحن نجد عناءً شديداً في أن «ننتزع أنفسنا منها» لكي نعود إلى «واجبات» الحياة الواقعية.

الزمن يتّسع:

«لقد عبرت في فاصل من عدة ساعات عدداً كبيراً من المواقف التي لا تكاد تقدّمها الحياة بطولها. وسمعت أحاديث الأهواء الحقيقية. ورأيت دوافع الاهتمام وحب الذات تلعب بمئة طريقة مختلفة. لقد أصبحتُ مشاهداً لعدد كبير من الأحداث العارضة، كنتُ أشعر أني قد اكتسبتُ الخبرة».

الخبرة: لقد قال مؤلّفُ *رسالة حول العميان* هنا كلمات مفتاحية حول حسّية sensualisme عصر الأنوار، التي وُجدت في روايات الواقعية «الشكلية»

الإنكليزية. إن قراءة الرواية عن طريق الرسائل لريتشاردسون تغوص في مختلف أنواع المواقف المعيشة من قبل، وتجعلنا نلامس كل أنواع الشخصيات المختلفة أو المنفِّرة أو المؤثّرة، الضعيفة أو القوية، المتخيَّلة بكل تأكيد، ولكن المألوفة، التي يمكن التعرّف إليها بسرعة، كالعالم الذي تتحرّك فيه.

ما من فاصل يمكن أن يتدخّل على ما يبدو لقارئ ريتشاردسون، بين الحياة اليومية المدرَكة بالحواس وهذه الحياة الأخرى - نفسها - التي أصبحت محسوسة بوساطة هلوسة القراءة، ومعمَّقة وشديدة وحتى حقيقية، فهي مناسَبةٌ للعودة إلى النفس وإلى العالم: إن هذه الخبرة المكتسَبة هي برأي ديدرو تجلٍّ وتأكيد للحاضر في آنٍ واحد:

«هذا الكاتب لا يسفك الدمَ أبداً على طول كساءات الجدران؛ وهو لا ينقلك إلى أماكن نائية؛ ولا يعرّضك لأن تأكلك الحيوانات المتوحّشة؛ ولا يعزل نفسه في مناطق سرية للفحش؛ ولا يتوه في مناطق الجنّيات. العالم الذي نعيش فيه هو مكان المشهد؛ إن جوهر مأساته حقيقي؛ ولشخصياته كلّ الواقع الممكن، وطباعه مأخوذة من وسط المجتمع؛ وأحداثه تقع ضمن عادات الأمم المتحضّرة كلّها؛ والأهواء التي يصوّرها هي تلك التي أشعر بها في داخلي؛ وإن الأدوات نفسها هي التي تحرّكها، لديها الطاقة التي أعرفها بها، منغّصات ولوعات شخصياته لها طبيعة المنغّصات واللوعات التي تهدّدني باستمرار؛ إنه يبيّن لي المجرى العام للأشياء التي تحيط بي».

إن عودة ضمير المتكلّم في هذا المقطع، أنتم أصبحت *نحن* ثم *أنا*، ضمير القارئ ملتقى ومرآةً لكل الانطباعات والعادات والانفعالات التي يوحي بها النص الروائي، تقوم بأكثر من تأكيد تأثير الواقع المتكرّر كلازمة

في هذا النقد: إنها تجعله ممكناً. في هذه السَّلسَلة للقراءة والكتابة تحت علامة خبرة مباشرة، بهذا الانزلاق الواعي للوهمي - اللاواقعي إلى الشبحي - الواقعي fantomatique-réel، لا يقوم ديدرو إلا برسم الخطوط الأولى للتطويرات النظرية لشعريةٍ الواقعية.

تحقّق الروايةُ بحسب ريتشاردسون (الذي راجعه ديدرو)، تحت عنف العواطف، التماهيَ مع الشخصية والضامن للمواقف لأنها تريد أن تكون وهماً وتعرف أنها كذلك بصورة مضاعفة، قصة مختلقة، وهم أدبي، تخييل كاذب بصورة بدهية يجب نسيانه، وفن صافٍ للكذب، تمرين يقوده صانع أوهام يفجّر، في سذاجته، حقيقةَ القلب البشري. «ويوضح ديدرو، أنه لولا هذا الفن، ولولا روحي التي تخضع بصعوبة لمسارب وهمية، لا يكون الوهم إلا لحظياً، ولا يكون الانطباع إلا واهناً وعابراً».

ولكن ماذا نسمّي هذه الروايات ذات النمط الجديد؟ لقد أُعيد تفعيل الجدل القديم بين الصحيح والخاطئ وممكن الحدوث لصالح نمط من المسرود اسمه غائب. ومن ناحيته، لا يزعم ديدرو أنه ينظّر لممارسةٍ قد لا يكون لها مثال أبداً. هذه الأمثلة موجودة، ولكن خارج الرواية، وإن عبقرية ريتشاردسون هي التي لا مثيل لها. بالنسبة إلى فنّه، يُعلّقه ديدرو بفن الرسّام والشاعر، (على صورة تحليلاته للصالونات)، وفي مكان آخر، (في *المفارقة حول الكوميدي*) بفن الكوميدي والسياسي. وفي هذا المديح لريتشاردسون، على الرغم من هبّاته الغاضبة، ليس فيه شيء من نشيد الظرف. والدليل على ذلك هو أن ديدرو أعاد وجهات نظرِه بعد نحو عشر سنوات وأوضح وجهات نظره في الخاتمة التي أضافها إلى حكايته: *صديقا بوربون*.

الحكاية التاريخية

كتب ديدرو: هناك ثلاثة أنواع من الحكايات: الحكاية العجيبة، على طريقة حكايات هوميروس، وفيرجيل وتاس Tasse، حيث الطبيعة مبالَغ فيها، والحقيقية مفترضة. ذلك هو النموذج الملحمي الذي يحيله ديدرو على قواعده: «إذا كان الراوي قد أسّس المعيار الذي اختاره، وإذا كان كل شيء يستجيب لهذا المعيار، في الأحداث، وفي الخطابات، فقد حصل على درجة الكمال التي كان يحتويها عمله، وليس لديكم شيء إضافي تطلبونه منه».

النوع الثاني: «إن الحكاية الممتعة، على طريقة لافونتين La Fontaine وفرجييه Vergier وأريوست وهاملتون Hamilton، حيث لا يسعى الراوي لا إلى تقليد الطبيعة ولا إلى الحقيقة، ولا إلى الوهم؛ بل ينطلق في فضاءات متخيَّلة». وسحر الشكل يجب أن يُخفي عدم إمكانية حدوث المضمون. ويضيف ديدرو، وهناك أخيراً نوع الحكاية التي يُدخلها النوعان الأولان، بالتناقض: «**الحكاية التاريخية**».

هذه الحكاية تسعى إلى خداعكم؛ إنها جالسة في زاوية مصطلاكم: وموضوعها الحقيقة القوية؛ وتريد أن تُصدَّق؛ إنها تريد أن تهم وتلمس وتجر وتحرّك، وتقشعر جلدكم وتسيل دموعكم؛ وتلك تأثيرات لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الفصاحة والشعر.

ليس في وجهة نظر ديدرو هذه شيءٌ من الوعظ الأخلاقي. بل هي لا تعارض الأخلاق؛ وتقديمها يركّز على تأثير الكتابة، المشروح من قبل في مديح ريتشاردسون، من أجل إيضاح مصطلحات شعرية الكتابة «التاريخية»، وهم فني للحقيقي:

لكن الفصاحة هي نوع من الكذب، ولا شيء يعاكس الوهم مثل الشعر؛ فكلاهما يبالغ، ويعظّم ويضخّم، ويوحي بالريبة: فكيف سيتصرّف هذا الراوي لكي يخدعكم؟ إليكم ما يفعل: إنه سينثر في مسروده ظروفاً صغيرة مرتبطة جداً بالشيء، وملامحَ بسيطة جداً، وطبيعية جداً، ومع ذلك فهي صعبة التخيّل جداً، بحيث إنكم تضطرّون إلى أن تقولوا لأنفسكم: يا إلهي، إن هذا صحيح، فهذه الأشياء لا تُختلَق. هكذا سينقذ مبالغة الفصاحة والشعر؛ وحقيقة الطبيعة ستنقذ هيبة الفن؛ وسوف يلبّي شرطين يبدوان متناقضين: أن يكون مؤرخاً وشاعراً في الوقت نفسه؛ صادقاً وكاذباً.

يستند فنُّ «الكذب الصحيح» استناداً واضحاً إلى «الفعل الصغير الحقيقي»، المولود قريباً من «التفصيل» الذي كان مطروحاً في روايات ريتشاردسون. وسوف نلتقي هنا فيما بعد، مع الممثل كايو caillot، المرجع للمسرح، بفن ظاهر للوهم، وكذلك، فإنه إذ يستند إلى المثال الشهير منذ العصر القديم «نموذج مثالي»، باللجوء إلى الفنون التشكيلية، العزيزة على قلب مؤلّف *الصالونات*. ولكن الرأس المثالي لزوكسيس Zeuxis المكوَّن من تجميع منفَّذ بطريقة عالية لأجمل الأجزاء كلّها من أجمل رؤوسٍ واقعية، تقليد من الدرجة الثانية والدرجة الثالثة للطبيعة، محروف هنا عن استخدامه التقليدي (الذي هو هنا السعي إلى المثل الأعلى للطبيعة الجميلة لصالح متطلّبات الطريقة «التاريخية»، التي هي طريقة مؤلّفي الصور نفسُها، طريقة العيوب الخفيفة، العلامات التي تحدّد الفردية، تلك التي تشهد باكراً على مصادفات الحياة والوراثة والمهنة والهوى والمرض والحادث وكل هذه الملامح الخفية المنتشرة بمهارة لتثور على الكذب السامي للفن الذي تؤكّده وتندّد به في آنٍ واحد، لكي تثير ما سيسمّه رولان بارت Roland Barthes «تأثيرات الواقع»، تدوينات

تافهة ظاهرياً يعلن ذكرُها الواضح: «أنا واقعي، أنا الواقع بصورةٍ جوهرية، إن واقع الواقع يظهر فيَّ»، حضورٌ مُلحٌّ وساذج، مزوَّدٌ بالقوة الخفيفة والتي لا اعتراض غليها لـ «ما هو موجود هنا». هي تفرّ من فطنة القارئ في النص، حيث نُثرت غالباً. ذلك لأن تأثير الواقع لا يُمارَس إلا عندما يتغذّى من هذه المجانية الظاهرة التي تمنح التفصيل قيمته الأكثر عموميةً بوصفه «تأثيراً للواقع» حتى وإن كان مسوَّغاً من الروائي، ومتوضِّعاً في سلاسل سببية مضمرة أو ظاهرة: في نصوص أخرى، يذكر ديدرو عملياً تأثير تفاصيل دالّة، كهذه، حتى أنه يُركّز على الصلة التي يمكن أن توجد بين ملامح جسدية واضحة أو غير محسوسة، وأسبابها الجسدية أو الأخلاقية، الاجتماعية أو الفردية، إنها على سبيل المثال البلاهات التي تحدَث عنها *ابن أخي رامو*[1] Le Neveu de Rameau. لقد شُقَ الطريق (ولكنه في الحقيقة لم يُستكشف بعد) للتطورات البلزاكية الكبرى والواقعية بصورة عامة. ولكن في عام ١٧٧٠، نقصت شروط أخرى وبخاصة عدُّ الواقع مجموعة من الملامح المحددة تاريخياً بالمعنى الحديث هذه المرة لكلمة «تاريخ». وقد ضرب ديدرو، من ناحيته، هذه الأمثلة في المجالات الفنية المألوفة بالنسبة إليه، سواء أكانت قديمة أو حديثة، أن لها تأثيراً شاملاً:

«أن يجعلني الفنان ألمح على جبهة هذا الرأس نُدبة خفيفة، ثؤلولاً على أحد صدغيه، شُقّاً غير واضح على شفته السفلى، ومن المثال الذي كان يشكّله هذا الرأس يصبح صورة في اللحظة نفسها: علامة على الجدري عند العين أو زاوية الأنف، ووجه المرأة هذا لا يعود وجهُ فينوس، إنها صورة إحدى

(١) كتاب لديدرو يحوي نقاشات ذات شجون بين الراوي وجان - فرانسوا رامو، ابن أخي المؤلّف الموسيقي الشهير جان - فيليب رامو. (المترجم)

جاراتي. إذن سأقول للرواة التاريخيين: صوركم جميلة، إذا شئتم، ولكن هناك غيابٌ لثؤلولٍ على الصدغ، ولشقٍّ على الشفة، ولأثرِ الجدري إلى جانب الأنف، هي العيوب الغائبة هي التي تجعلها حقيقية: وكما يقول صديقي كايو: «قليل من الغبار على حذائي، ولا أخرج من بيتي، أنا عائد من الريف».

الواقعية والخداع

تُوضِح هذه الخطوط القليلة أحداس *مديح ريتشاردسون*. وإذا لم يكن فيها شيء من مقالةٍ كاملة فإن وضوحها ثمين. إن المفارقة الظاهرة التي تجمع داخل *المديح* نظريةً للوهم- المشاركة (القراءة) مع نظريةٍ للكذب-التمييز (الكتابة) قد أخذ بها ديدرو وشرحها بوضوح. لقد سمح لنا أن نفهم فهماً أفضل التعايشَ الذي بداخله لتفضيله التخييلات ولحذره تجاه الروايات. لقد أظهرت مقدمةُ رواية *الراهبة* الملحقة، إن لم يكن أسرارَ الكتابة، فعلى الأقل أسرارَ مناسبتها ودافعها الأوليين، ونزعت فتيل أفخاخ قراءة مفتونة. وهكذا فإن رواية *صديقا بوربون* هي خداعٌ، مثلها كمثل رواية *الراهبة*. إن التأثير الخاطئ للواقع في القارئ الذي هو فيها الضحية المستهدفة (نيجون)، والذي يُسخر منه ضمن ثلةٍ من الأصدقاء، حول مدام دومو Madame de Meaux، هو نفسه الذي يشعر به أيُّ قارئِ روايةٍ أو حكاية مهما كانت غير «تاريخية».

لقد اختفت المجموعة المميزة، شريكة المخادع من هذه المسرودات، ولكنّ الخداع المخبأ ليس إلا أكثر إخافة. وديدرو يُحسن ممارسته كفاية بحيث إنه يحذره. لنقل من بعده: أليست الواقعية خداعاً مبطَّناً؟ والأسوأ من ذلك: أليست خداعاً للذات automystification؟ ألا تبدو الرواية الواقعية مثل الخداع الساذج أو الخفي، بحسب الحالات، لقارئ سريع التصديق؟ إن ما يندد به ديدرو (بينما هو

يمارسه!) هو شرعة القراءة «الواقعية» التي تماهي بين عملية المدلولات (ما يتكلَم عنه المسرود) والمرجع الخارجي (العالم الذي تُحال عليه).

وأكثر من ذلك، إذا اعتُرف بهذا الغش. ولكن ماذا إذا كان مجهولاً؟ وماذا إذا وصل إلى روح الجدَيَة؟ يلزم ترياق لهذه المشاركة - الاستلاب: تأثير خاطف من التخفيف، من التراجع، بوساطة قطع للنبرة، تدخّل غير مقصود من الراوي، تعليق نقدي يكشف الكذب، وكل الطرق الهادفة إلى التقليل من قيمة عمل روائي هش لأنها بلا كفالات غير قابلة للنقاش في الواقع، مثلما هي بلا ضمانات مطلقة في الفكر. تلك هي لعبة الراوي في رواية *جاك القدري*، من ضمن ألعاب أخرى، حيث يمكننا أن نُعجب بالاستخدام الساخر لفن التخيير. إن ديدرو يضاعف عدد الانفكاكات - التحذيرات:

«ما الذي لم يكن سيحل بهذه المغامرة بين يديّ لو خطر ببالي أن أيئسكم؟»

«من البديهي تماماً أني لا أكتب رواية، لأني أُهمل ما لا يتوانى الروائي عن استخدامه».

«لا يتعلّق الأمر إلا بي أنا لإيقاف هذه العربة، وأن أُخرج منها مع المصلّي ورفيقة سفره سلسلة من الأحداث بنتيجتها أنتم لن تعرفوا لا غراميات جاك ولا غراميات سيده؛ لكني أكره كل هذه المصادر، وأرى فقط أنه بقليل من التخيل ومن الأسلوب لا شيء أسهل من كتابة رواية».

هنا، في مدرسة *تريسترام شاندي* لسترن، ديدرو متنبِّة، أكثر بكثير من ريتشاردسون، لإثارة ثم لنزع فتيل الوهم الواقعي والانفعال الذي تجعله ممكناً. إعادة النظر في الكتابة والقراءة الروائيين يتضافران بالضرورة. رواية *جاك القدري* لا تُناقض *مديح ريتشاردسون*، بل إنها تكمّلها وتؤكدها.

كيف التقت الكتابة والقراءة؟

إن الحضور في النص للقارئ الضمني الذي يوقفه المؤلف بفظاظة، والمزاحَم بفظاظة مفتعلة، ولهذا المؤلف- الراوي الذي يفوّض صلاحياته للرواة (جاك، المضيفة، السيد، وآخرون كثر) من أجل استئنافها أو مناقشتها، على هواه؛ إن اصطدام المستويات السردية (المؤلف والقارئ، على سبيل المثال، يتركان جاك وسيدَه ينامان لكي يتفرّغا لتطويرات أخرى)؛ إن الانتقال، في الثلث الأخير من «الرواية»، من الشكل شبه الشفهي (المقابلة) إلى الشكل «المكتوب» (جاك يصبح «نصّاً») جمعه الكاتب وتنقسم نهايته إلى عدة «روايات»، مختلفة النبرة والمضمون من دون أن يكون أيٌّ منها صحيحاً بطريقة مؤكدة)؛ إن خبث ديدرو، الذي يحجز قارئه بين مشاعره المتناقضة من متعة وغضب، وانتظار ومفاجأة، واستباق وخيبة، لدعوته إلى التفكير، أو تركه لقَدَره: إن كل هذه الملامح المرتّبة ترتيباً متقَناً تجعل من رواية *جاك*، بعد *دون كيشوت*، روايةً عظيمة عن الرواية، في حين أنها ليست رواية، باعترافه الخاص، بل هي «ربسودية»، رواية مضادة، معجونة بهوى الكتابة الروائية، وهمّها تجنب سهولاتها مثل مصاعبها، ولاعبة بطريقة ساخرة على الثنائيات التي ينشّط الجنس الروائي توتراتها - كتابتها - مغامرتها، قراءتها-لقاءها، تخييلها - تفكيرها، واقعها - وهمها، كتابتها - كذبها - وبين هذه هو يستمتع بمضاعفة العلاقات.

«كيف التقوا؟ بالمصادفة، ككل الناس. ماذا يسمون؟ ماذا يهمّكم؟ من أين أتوا؟ من أقرب مكان. إلى أين يذهبون؟ هل يعلم الإنسان إلى أين يذهب؟ ماذا كانوا يقولون؟ السيد لم يكن يقول شيئاً: وجاك يقول إن سيدته تقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر هنا في هذه الحياة مكتوب في الأعلى».

جاك، ابن أريافنا، خادم لعدة أسياد، وثرثار فظيع - القدَري (لنقصد بذلك: فيلسوف مادّي)، يتساءل حول لعبة المعلولات والعلل، وحول واقع حريتنا ووحول المعنى الملتبس للعلامات. دوني، الفيلسوف المتحدِّر من مقاطعة لانغروا، الموسوعي الباريسي، والمادي، والملحد الأخلاقي لعصر الأنوار، يتساءل معه، ويحدّد هذا التساؤل بشكل نصّه نفسه، وبتدخّلاته المستمرة: ما هي حرية *الراوي*، وكيف يرتّب أحداث مسروداته، وبأية علامةٍ يسِم الحقيقة في هذا العالم حيث يسود الوهم، وينتشر الكذب، وحيث لا يستطيع أحدٌ إلا أن يلعب دورَه، أدواره، بوصفه ممثلاً مستوحياً من نفسه نوعاً ما، بين الممثلين الآخرين في الملهاة الإنسانية الكبرى.

لكن الملهاة الإنسانية بحسب ديدرو ليست ملهاة بلزاك الإنسانية. إذا كان صحيحاً أنه بحسب عبارة ابن أخي رامو: في الطبيعة، كل الأنواع يفترس بعضُها بعضاً؛ وفي المجتمع كل الشروط يفترس بعضُها بعضاً». إن موضوع ديدرو ليس المجتمع حيث المطلوب أن يصوّر أجزاءه كلّها تصويراً منهجياً، فما بالك بشرح آلية عملها.

لا ريب في أن المجتمع بمظاهره المختلفة ممثَّل في رواية *جاك*: الشروط تتسلسل، والطباع تتعارض؛ والصور تتعاقب؛ الأصيلون أنفسهم؛ والمتحذلقون «حبة الخميرة» يجدون مكانهم فيها. ضمن هذا المنظار للنماذج المتعدّدة، وهذا التصوير البرّاق والشديد والأخاذ في صحّته وفي حيويته، لا يتّخذ ديدرو دور الضامن لعالم واقعي قد يشرع في منافسته. لقد مدح ريتشاردسون عام ١٧٦١، لأنه نافسَ «الحياة»، وليس الأحوالَ المدنية. وهو نفسه كان يرى في *جاك* أو في *ابن أخي رامو*، «هجاءه»، مسرحاً للأدوار، ونوعاً

من استعراض المجانين والحكماء، ومعرضاً كبيراً للأقنعة، رهيباً، أو حنوناً، وليس مشروعاً روائياً متصوَّراً بصورة مأساوية على أنه ردّ على العالم الواقعي. يظل ديدرو أخلاقياً في هذا، فهو قبل كل شيء فيلسوف، ومزيل للوهم الواقعي بقدر ما هو عدوٌّ للأحكام المسبقة. إن الطريقة المفضلة لدى ديدرو، الفيلسوف والأخلاقي، هي المقابلة، والحكاية، مكانا انعقاد الحوارات وتبادل وجهات النظر. إذ يعترف ديدرو في هذه الممارسة بشكلٍ من الأشكال المميزة لرواية العصر، فلسفية أو غير فلسفية، فإننا لن نندهش أن يكرِّس لهذا التشابك اللعبي والمولع من الأصوات والنظرات والأسباب ملاحظاتٍ نقدية تهمّ الجنس الروائي، إذا كان صحيحاً أن الرواية تتفوق على «الخرافة»، و«الحكاية»، وأن الحس المشترك في حكمته يعدّها طوعاً كومة من الأوهام المستشرية والأكاذيب غير المنضبطة. إذا «لم تكن هذه حكاية» فهي مع ذلك مسرود، قريب جداً في بنيته من الروايات المستخدمة آنذاك:

«عندما تُكتب حكايةٌ فهي لشخص يسمعها؛ ومهما كانت الحكاية قصيرة، من النادر ألا يقاطَع الراوي أحياناً من مستمعه. لهذا السبب أدخلتُ في المسرود الذي سيقرأ والذي هو ليس حكاية، أو الذي هو حكاية سيئة، إذا شككتم في ذلك، شخصيّةً تقوم تقريباً بدور القارئ؛ وأبدأ».

الدليل والمتعة

إذن إن لوضع القارئ في الحكاية علاقةً مع لحظة القراءة ومع اللحظة السابقة لها، أي الكتابة؛ ولكن مع التفاعل الوهمي والمحلوم به أيضاً، ولكن، الفاعل بصورة واقعية، للقارئ وللحدث الممثَّل في النص؛ ولكن في النهاية مع وضع «الواقع» في هذا النص نفسه. هناك صدمٌ علمي لما هو لحظي ولوضع

الحكاية داخل الحكاية la mise en abyme! يكشف ديدرو بالحركة نفسها ما يخفيه رواة آخرون أو يتجاهلونه: فن إثارة الاندماج والانفعال، ويفكك ويحيّد ما يدخله هؤلاء الرواة غالباً بلا تحفّظ أو تردد: مسرودهم الخاص وأثر مسرودهم الخاص. إنه يبني ويفكك في آن واحد *الآن والهُنا* le hic et nunc للتخييل مؤكداً على الحاضر وعلى حضور هذا التمثيل ونوعية تحيينه actualisation وفضيلة إقناعه، وعلى تأجيله، وعلى إعادة إنتاجه بوساطة السرد، وعلى اهتزازه العصيّ على الفهم للسراب - الإبهار والخطأ ممتزجة. في هذه النقطة يتدخّل الفيلسوف إلى جانب السارد، ويحلّ محتِقرُ الجنس الروائي محَلَّ هاوي المسرود.

يوجد داخل هذا «الأخ أفلاطون» الحديث الذي هو ديدرو، كما في نموذجه القديم، منددٌ بالأسطورة، وإظلام للحقيقة وتنكيرٍ لها، ومبدع للخرافات، ومتحمِّس للحكايات، ويفضّل أن تكون فلسفية، أي مقدّمةً أدلتها باسم المتعة وآخذةً متعتها إلى حدود القابل للبرهان.

وهكذا فإن ديدرو الراوي يحتفظ بطريقة واعية جداً بالتماس مع الحكايات الشفاهية القديمة وطقسيتها ووظيفتها: مسرودة ومسموعة من المجتمع الضيق وله، كما في السهرة على سبيل المثال؛ قابلة للنقود وللتصفيق، وللتدخلات من كل نوع؛ ومفترضاً تواطؤات أو تضمينات محلّية جداً وغير قابلة كثيراً للتصدير كما هي للمجموعات أكثر اتساعاً؛ حرّة ومرمّزة في آن واحد، مؤمنة دوام الرابط الاجتماعي وداعمة اغراءات أو تحالفات عابرة.

إن موقفاً كهذا هو من أكثر المواقف غرابة في الشعرية الكلاسيكية. وديدرو نفسه الكلاسيكي والهاوي للنصوص القديمة، لا يرجع مطلقاً على

الملحمة، ولكنه يُحيل (بصورة مختلفة في ذلك عن فولتير) على تراث الحكاية. والمنظرون الرومانسيون الألمان سيتذكرونه، أولئك الذين سيرون فيه (الفيتز Witz)، سبّاقاً كبيراً، حول هذه النقطة كما حول نقاط غيرها. ولكن ديدرو يعرف معرفةً جيدة أن استخدام المكتوب وبالتالي القراءة الفردية، يُدمر هذه التواطؤات القديمة (التي لا يحنّ إليها على أية حال)، ويُبعد الشركاء مجمّداً إياهم في عزلة القراءة وصمتها، ويُبدد ويُوقع في الغفل علاقات الكلام والاستماع التي تُصبح تخييلات صرفة للتخييل، ويفكك الطقوس ويُسلّم الكاتب لنفسه، سيدٌ قدير وبعيد عن سحره، ولكنه بهذا الشكل سيئ الضبط (ممن تأخذ ما تحكيه؟)، يميل إلى جنون العظمة، ومولع بالاعتباطي الكلّي، وبكل تأكيد فريسة لتعريفات يجهلها. أليس هذا بالتحديد الشديد ثيمةً رئيسة في رواية *جاك القدري*؟

الراوية بضمير المتكلم

إذ يستعيد ديدرو في هذه الممارسات الخاصة بالرواية الكوميدية، وتدخلات المؤلف، غمزات، قطع للنبرة، فإنه يعزو إليها قيمة قوية وعامة ونظرية: لأنه يقابلها بالطريقة السائدة في عصره، السرد بضمير المتكلم، مذكرات أو اعترافات حياة (مثل *مول فلاندرز*، *حياة ماريان*، *مانون ليسكو* أو ... *الراهبة*[١]، قبل جوستين[٢] أو *السيد نيكولا*[٣])؛ روايات تراسلية، لها صوت واحد (*رسائل الراهبة البرتغالية*[٤]، كان يظنها كثيرون في القرن الثامن عشر

(١) Roman de D. Didrot.

(٢) Roman de D.A.F. de Sade.

(٣) Roman de N. Rétif de la Bretonne.

(٤) Roman attribué aujourd'hui à Guilleragues.

حقيقية)، بصوتين أو عدة أصوات مثل *كلاريس هارلو* أو رواية *جولي* لروسو وحتى تعدّد الأصوات المعقَّد في رواية *العلاقات الخطرة*.

يذكر مونتسكيو Montesquieu في كتابه *أفكار* Réflexions الذي وضعه بعد ذلك في رأس *رسائله الفارسية*، بخصوص «الروايات عن طريق الرسائل» أن «هذه الروايات تنجح عادة لأن وضعها الراهن يُؤخذ بالحسبان، الأمر الذي يُحسّس بالأهواء أكثر من المسرودات التي يمكن أن تُصنع منها». القرن بأكمله يستخدم بهذه الطريقة القرب بين *أنا* و*أنت* لإعطاء الانطباع بحقيقة التخييل. في المسرود الذي من نمط «مذكّرات»، يروي الأنا الحالي، فاعلُ التلفّظ، مغامراتِ ومشاعرَ وتجاربَ الأنا القديم، فاعل الملفوظات، والفارق بين هذين الضميرَين: ضمير المتكلّم وضمير المخاطَب المحيلين على الفرد نفسه يسمح بأحكام وبعودات إلى الذات ضمن منظور سردي خطي ولكنه مرسوم بوضوح، في حين أن التماس هو الآن مع حاضر الأحداث والمشاعر المحسوسة والمعبّر عنها من داخلية الراوي.

وبالمقابل، فإن الروايات التراسلية تسمح بخُطاطة سردية أكثر تعقيداً. إنها أقرب إلى نموذج مسرحي، حيث الحوارات تقوم ليس حضورياً in presentia بل تكون مؤجلةً في المكان والزمان مع مؤثرات مادية ممكنة لشبه الحضور (نقل الورقة من يدٍ إلى يد، الكتابة، الدموع والبكاء وخصلة الشعر): فقد انتقل الأمر الذي احتُفظ به من التراث الشفاهي القديم (والمعاصر في عالم الأرياف) إلى المجتمع الراقي المثقف، هو في آنٍ واحد الطابع المحدود والمختار للمتخاطبين، والتخاطب بالزمن الحاضر من أجل خلق تأثير يستدعي رداً أو عدة ردود.

تتميّز الرواية التراسلية بنقل الحالات النفسية وأحلام اليقظة والمكاشفات، ولكنها حدَثٌ أيضاً، فهي تثير ردوداً وتفسح مجالاً لتبادلات حيويّة أو تعارضات، ولقرارات مفاجئة ولكوارث. بما أن الرسالة ذات توجُّهٍ شخصي، بين الأفراد، فإن نشر مضمونها الطوعي أو غير الطوعي هو باعث جوهري للمأساة. ويمكنها أن تكون، فضلاً عن ذلك، قرينة أو دليلاً أو شاهد إثبات أو نفي. لكنّ خصيصتها الفعالة من حيث إنها تقلب وتُقنع هو طابعها في المباشرة، وظهورها ونقص تكلُّفها (المزعوم)؛ إنها تتعاطى التعبير المباشر للشعور الأكثر راهنية والانفعال الأكثر سذاجة وللهوى الأقرب والأكثر صدقاً.

من هنا إن قلب هذه الصفات من أجل «لعب» الدور الطبيعي، واللعب بالمرسل إليهم وتركيب حبكات بطريقة مكيافلية وإقامة آلات بمصادر من الروح الهندسية أو العسكرية، ونلتقي بلاكلو أو بديدرو. *العلاقات* أو *الخداعات*. ونلتقي أيضاً بالطابع المسرحي لهذا النمط من المسرودات ومفارقاتها.

يشير ديدرو، بوصفه متنبِّئاً مُلهَما، إلى الفائدة التي جناها عصرُه من التخييلات بضمير المتكلّم، من دون أن يُفسّرها إلا عن طريق تبريرات ملتبسة: إنها تهدف إلى تعزيز الحديث بالإشارة إلى أصله، شبه - الشفاهي، إما أن تصدّق المشاعر والأهواء بالتوضّع في منبعها، أو أن تجعل الشخصيات والأماكن والظروف ممكنةَ الحدوث بنقلها لأولئك، مالكي الكلام (الكتابة) الذين يعاشرونهم. وهؤلاء وأولئك لا يستمدّون من استخدام ضميرَي المتكلّم المفرد والمخاطب المفرَد قيمةَ حقيقةٍ، قابلة للنقاش دائماً ومناقَشة، بل قيمة واقع؛ إنهم موجودون «إنهم هنا» «كما في الحياة» لأن فواعل التلفّظ يشعرون بهم ويذكرونهم.

بالإجمال، إن استخدام الضمير *أنا* والضمير *أنت* وكذلك العلامات القواعدية التي ترافقهما، من صفاتٍ وضمائر وبعض أزمنة الأفعال تضمن واقعية الحدث الصغير الحقيقي، كما أنه يدعم التحليل النفسي وواقعية التجربة الذاتية. نقطة تبئيرية تلتقي فيها روايات العادات وروايات التحليل. بالتأكيد لا يستغلّ ديدرو أحداسه وتحليلاته إلى حد اقتراحِ نظريةٍ في شكل الراوية، بل يقترح سلسلة من اللمحات الساخرة والنقدية طريقةً للاستخدام الجيّد بل للصحة العامة، هذا بكل تأكيد لأنه ظلَّ على مسافةٍ من رواية عصره وقد تمكن من أن يميز ملامحها الجوهرية بكثير من نفاذ البصيرة.

٤ - ساد، مدام دوستال، هيغل: هل ثمة طرق أخرى للرواية؟

الخرافي من وجهة نظر ساد

ظهرت مع ساد انشغالاتٌ أخرى ونبرة أخرى، ظاهرياً على الأقل. في الواقع: «الرواية هي العمل الخرافي المؤلف من أغرب مغامراتِ حياةِ البشر». ظهرت *أفكار حول الرواية* للمركيز دو ساد عام ١٨٠٠ فبدت كمغالَطة زمنية. هل هذه عودة في فجر الأزمنة الجديدة هذا إلى السحر الذي طالما نُدِّد به للرواية البطولية والمجاملة، وإعادة خلق للعنصر الروائي الأرسطي والمتحذلق؟ يوجد شيءٌ من هذا عند ساد، منظّر الرواية والمعجب المعلن عنه، إن لم يكن بمدموزيل دو سكودري، فعلى الأقل بمنافساتها، مدام دو غرافيني Madame de Graffigny أو مدام ريكوبوني Madame de Riccoboni. ولكن كيف يمكن تجاهل نقاط التوافق العديدة مع كبار معاصريه، واهتمامه بروسو وبالرواية الإنكليزية؛ ولاسيما كيف لا يمكن الإحساس بنبرة نثره العصيّة على التقليد؟ إن صوت ساد، حتى في محاولته النظرية لا يشبه صوت أحد: «المركيز الإلهي» يفتح للرواية فضاءات مدوِّخة.

يرى ساد أن الخرافي هو الوهمي، ومع ذلك فقد أعلن أنه مع مُمكن الحدوث، وقد طلب من الروائي نقاء الكتابة وجمال الأسلوب (وقد جعل كتُبَه مثالاً لذلك). إن حقيقة الطبيعة التي يطالب بها هي «من ناحية» ريتشاردسون الذي كان معجباً به، وفيلدينغ وبريفو، قدوته، وديدرو. تصوير قوي للأهواء البشرية، وحب الطاقة وعبادتها. ولكن إذا كان ديدرو وريتشاردسون يدعوان إلى حقيقة شديدة، ولكنها يومية، وإذا كانت جرأتهما «مخنوقة» بهَمِّ الأخلاق، فإن شدة ساد ترمي إلى ما بعد كل أخلاقية، إلى غير العادي، وإلى الاستثنائي، وإلى الغريب، إلى الخرافي بالتحديد. إن طريقته المستهجَنة جداً تجعله يعارض تفاهة *تليماك* (التي يفضّل عليها *الرواية الكوميدية*[1]، وهو يقول هذا صراحة)، وأكثر من ذلك فهو يعارض التسطيح السخيف والوضاعة المقيتة التي يختصرها بالنسبة إليه عدوُّه اللدود ريتيف Rétif. لماذا نكرر مثلَ هذا الكاتب الشعبي الذي يعتاش من قلمه والذي لا يُحسن إيقاف ثرثرته الروائية، «ما يعرفه الناس جميعاً؟» يجب أن ينظر الروائي إلى القلب الإنساني، وليس إلى منظر الشارع. إن الحكم المسبق الأرستقراطي لدى ساد يجعله يثور ضد الواقعية البرجوازية الوليدة. برأيه، هو يتطلع إلى واقعيةٍ أخرى. إنه يطلب من الروائي وصفاً دقيقاً للأماكن وللبلاد، ولكن لكي يبرز أمراً آخر غير العادات العادية! إنه ينتظر منه أن يدخل في «متاهة الطبيعة»، وأن يشعر «بتغيرات الرذيلة وبهزات الهوى كلها». وهذا ما شرع به هو نفسه: «الطبيعة ملتوية في أغلب الأحيان أكثر مما هي مستقيمة. ويجب تتبع التواءاتها؛ وهذا ما قمنا به». وهكذا هو يطلب من الروائي الشاب أن يسبر أغوار الطبيعة حيث تخرج من الطرق المشتركة («وأن التواءاتها نفسها لا تبدو

---

(١) Roman de Scarron

له أكثر من أخطاءٍ شرعنَتْها دراساتُه»). لمّا كانت الطبيعة «أغرب مما يصورها لنا الأخلاقيون»، فإن عظمتها وجلالها وقدرتها لا تبخل علينا لا بالعذابات الأكثر إمضاضاً ولا بالانحطاطات الأكثر غرابة. يجب أن نستمد منها الإلهام الروائي، «مهما يمكن أن تكون نتائجه».

إن التطرف السادي، غير المحدود، يظهر في الأعمال التمهيدية التي يطلبها من الروائي كما في التأثيرات المنتظرة من القراءة. إن المعرفة الضرورية للطبيعة تُكتسب «بمصائب وأسفار». ومقابل هذه التجارب، مهما كانت رهيبة، سيتمكن الروائي، تيتان Titan الجديد، من أن يستخرج منها «أشياء غريبة جداً»، وبذلك يحرر خياله («فهو ممتَلَك من خياله، الذي يتنازل له...») ويجعل من نفسه الخصم والعاشق لأمه، الطبيعة، بدلاً من أن يظلَّ ناسخها الشاحب أو المتفرج عليها الخجول. لقد صرخ ساد بشكل رائع: «الوثبات هي ما نريد، وليس القواعد! » إن الحماسة الساديّة التي يُعبر عنها في أحاديثه الشعرية ليست فصاحة معترفاً بها، كما هي الحال لدى كثيرين من معاصريه. لديه عمق ديني وأسطوري. «الإنسان عُرضة لنقطتي ضعف تملأان حياته وتحددان طباعه»، كتب ساد مفكّراً في أصل الجنس الروائي (الذي أطلق عليه بكثير من الحرية التأكيدات الأكثر فانتازية، ولكن الجوهري ليس هنا). «في كل مكان يجب أن يُصلي، وفي كل مكان يجب أن يحب وهذا هو أساس الروايات جميعاً». حب وصلاة: هوييت، أسقف أفارانش لقد تجاوزه ما لا نهاية إباحيٌّ منطقة بروفانس.

مَنفيَة كوبيه وضيف شارانتون

كم تبدو جيرمن دوستال أكثر حكمة أيضاً! فقد طلبت في *محاولة حول التخييلات*، في الفترة نفسها تقريباً، عام (١٧٩٥)، ثم في مقدّمتها

لرواية *دلفين* (١٨٠٢) أن تكون الرواية لوحة ليس «للعادات القديمة»، كما يطالب ساد، بل للعواطف الخاصة، وألّا يكون هناك من عنصر روائي إلا عنصر القلب، بمعنى آخر أن يصوّر الأهواء، الأهواء كلها، من بخل وكبرياء وطموح، في ظروف الحياة كلها. ومع ذلك، فقد حيّت، هي أيضاً، دورَ النساء في الأدب الروائي؛ ورأت هي أيضاً في الروائيين الإنكليز سادة وقدوات (لأنهم شعب حر، ويسعون إلى المفيد- ساد لا يؤيّدها حول هذه النقطة الأخيرة!). إذا كانت المقالة قد أثارت اهتمام غوته بصورةٍ كافيةٍ لكي يترجمها وينشرها في *ساعات شيلر*، أية مسافة تفصل ابنةَ نيكير الموهوبة اللامعة (التي أوصت برواية غارقة في الفضيلة، وتهدف إلى حقيقة وسطية بالضرورة)، منفية كوبيه Coppet، الكاتبة العظيمة، ومعلمة مبادئ التيارات الأوربية الجديدة، عن الماركيز المظلم، ضيف الباستيل ثم شارانتون Charenton، الذي يطالب بما هو ليس أقل من الجحيم! «لن أُصوّر الجرائم أبداً إلا بألوان الجحيم»، يقول أيضاً (لكي يتنكّر لرواية جوستين!). يجب تتبُّعُه على الحرف. إذا كان الروائي بالنسبة إليه شاعراً، وشاعراً لغير العادي، فذلك لأنه يشعر شعوراً متأجّجاً بمأساة الوجود الإنساني. في عصر الأنوار المنتهي والذي ينتمي إليه انتماءً تاماً، في عصر الروايات السوداء وبعد اهتزازات الرعب، هو المادي المتحمِّس، ورسول الفصيح للعقل، يحتفظ بالتماس مع «الرعب المقدّس الذي يتحكّم بولادة الأساطير والآلهة»[١].

كانت مدام دوستال حساسة لعمق النفس البشرية، وكانت ترغب في أن «[تفسر لنا] تخييلاتُنا أسرارَ مصيرنا، بوساطة فضائلنا ومشاعرنا». إن ما

(١) Jean Fabre, Préface à D.A.F. de Sade, Idées sur le roman, in Œuvres complètes I, 9, Cercle du livre précieux, 1966

تسمّيه من أمانيها (ولكنها لا تحقّقه أبداً بنفسها)، هي روايات التحليل الدقيقة كفاية بحيث إنها تفكك «انطباعاتنا الحميمة» كما ستكون روايات *أدولف*[١]، أو *أوبرمان*[٢] أو حتى *شهوة*[٣]، ولكنها ستكون «موجّهة» من الفضيلة، وحيث كل اعتبار تاريخي ملغى منها عمداً. المستقبل القريب سيجعلها محقة جزئياً. فقد اقتلع ساد، بأسلوبه القديم نفسه، الذي تحوّل إلى تشدّدٍ فلسفي، نفسَه من حدود زمنه، وتمكّن من أن يولّد بعضاً من أرهب الأسرار التي تسكننا. إن كلاماً بهذه القوة كان غير مسموع تقريباً آنذاك: بالنسبة إلينا نحن الذين أتينا بعد دوستويفسكي وكافكا سوف نجد في المنظِّر العبقريةَ المظلمةَ والتي لا تطاق التي تسكن الروائي.

الرواية مكان مواجهة الأنا والعالم

وهكذا فقد تخلّصت الروايةُ، في نهاية القرن الثامن عشر، من وصاية الفنون الشعرية، سواء بالنسبة إلى منظِّريها أو بالنسبة إلى ممارسيها الأكثر شهرة. بكل تأكيد، لم ينطفئ الذوق الكلاسيكي (فيلدينغ وديدرو وساد ومدام دوستال، كلٌّ، من ناحيته مسجَّلون فيه على نطاق واسع)، لكن القواعد الكلاسيكية لم تتوصل بكل تأكيد إلى احتواء أو ضبط جنسٍ روائي متعطش أكثر فأكثر لكي يستخدم قدرته الجديدة وحريته المتناقضة. لم يعد الجنس الملحمي نموذجاً إجبارياً بل مرجعية يجب تجاوزها - أو الانضمام إليها.

لقد وعت الروايةُ نفسَها بوصفها فعلاً أدبياً عظيماً، على اعتبار أن القرن قد ترسّخ ورسّخ قِيَمَه، وأنه بدأ يستخرج الأنا من روابطه السلفية، وأنه جعل

---

(١) Roman de Benjamin Constant.

(٢) Roman de Senancour.

(٣) Roman de Sainte-Beuve.

من *التجربة الفردية* حجر الأساس للمعرفة والمجالَ المميز للمسرود. إن المواجهة، السلمية أو العنيفة، بين الأنا والعالم تنزع إلى أن تشغل الآن الحقلَ النظري للرواية بتعقيداته. ومع ذلك، فقد ترافَقَ الوضعُ التدريجي للواقعية (الشيء، وليس الكلمة، فما بالك بالمدرسة) مع نقد افتراضاتها المسبقة وحدودها. كانت التجريبات في الشكل وفي المضمون، التي هي في طور التشكّل في ذلك العصر، منفتحةً على نطاق واسع، وجعلت من الرواية الأكثر فتنة أدواتِ استقصاءٍ حديثةً. إنها مستعدة للمغامرات التي يُهيّئُها لها طموحُها. وهذا لا يعني أنها تستطيع تخيّل التخلّص كلياً من هجمات المتشدّدين ومن العقائد ومن المتجبرين. وأعداؤها لم يلقوا سلاحهم.

فقد وجب على بلزاك أن يُبرِّئ نفسَه من الاتهام باللاأخلاقية، كما وجب على فلوبير حتى أن يدافع عن نفسه أمام القضاة. ألا تُحرق حتى اليوم (على الصورة؟)، رواياتٌ متهمة بالكفر؟ لكنّ الرواية التي جعلت من نقاط ضعفها نفسِها فضائلَ لا يمكنها أن تتقدم إلا بتعزيز وتوسيع الصفات التي تجعلها مشبوهة لدى المنتقصين من قيمتها. وهي إذ تستخدم الإغراء تجاه مؤيديها فإنها تقلل من استخدام الحيلة لكي تقلّص من خصومها. وبما أنها واثقة من نفسها، على الرغم من أنها ما تزال مهدَّدة فإنها محمولة بروح العصر، وهي تشعر بذلك، الذي يحدث لها أن تثور ضدها في أغلب الأحيان - ألم تُصبح هذه إحدى مهامها الكبرى؟

في الواقع، إذا كان «العنصر الروائي للقلب» و«تفاهة الحياة اليومية» يتقابلان وجهاً لوجه بصورة ملتبسة، فإنه يلزمها، من دون أن تعبأ بدوغماءات الماضي، أن تمثّل وتفسّر وتعكس هذه الصراعات. وكما يعرض هيغل ذلك عرضاً رائعاً - وهو الذي فرَّ في كتابه *علم الجمال* (الذي نُشر عام ١٨٣٥) في

جزء متناقض، مع صرامة منظومته، فإنه عرض الطرق المقبلة - الجنس الملحمي النثري في القرن الجديد، «الملحمة البرجوازية الحديثة» هي الرواية:

«نحن نرى هنا ظهوراً جديداً لغنى وتنوع الاهتمامات، والحالات، والطباع، وشروط الحياة، وكذلك الخلفية الواسعة لعالم كلي وكذلك الوصف الملحمي للأحداث. لكن ما ينقص الرواية هو شعر العالم البدائي الذي هو منبع الملحمة. إن الرواية، بالمعنى الحديث للكلمة، تفترض مسبقاً واقعاً قد أصبح نثرياً من قبل، وعلى أرضيته وتسعى بقدر ما تسمح به هذه الحالة النثرية للعالم إلى أن تعيد للأحداث وكذلك للأفراد ولأقدارهم، الشعرَ الذي جرّدهم منه الواقع».

إن أحد الصراعات التي عالجتها الرواية في أغلب الأحيان، والتي هي أحد الموضوعات التي تناسبها بصورة أفضل، هو الصراع الذي ينشب بين شعر القلب ونثر الظروف؛ صراع يمكنه أن يُحَلَّ بطريقة مأساوية أو كوميدية، أو بإحدى الطريقتين التاليتين: تارةً ينتهي الأمرُ بالطباع التي كانت بحالة تمرّد ضد نظام العالم بأن تعترف بما هو صحيح وجوهري، وترضخ لشروطه وتدخل بها بطريقة فاعلة؛ وتارةً أخرى تجرد من شكلها النثري ما تفعله فتنجزه لكي تضع في مكان الواقع النثري الذي غاصوا فيه واقعاً قد حوله الفن ومقتربة من الجمال.

وفيما يخص طريقة التصوير، تفترض الرواية الحقيقية، مثلُها كمَثَل القصيدة الملحمية، رؤيةً كلية للعالم وللحياة التي تبدو مادتُها ومحتواها بمظاهرهما المتنوعة بمناسبة حدث فردي يشكّل مركز المجموعة. أما عن تفاصيل التنفيذ والتصوّر، فيجب على الشاعر أن يمتلك حريةً أكبر بحيث إنه يستطيع أن يتجنب أن يُدخل في توصيفاته نثرَ الحياة الواقعية من دون أن يغوص هو نفسه في التافه واليومي»[1].

(١) Esthétique, quatrième volume,Flammarion, 1979.

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الخامس

العصر الذهبي للرواية:

من الرومانسية إلى الواقعية

١ - بيانات المدرسة الواقعية

«وأخيراً أتت الواقعية».

في كانون الأول عام ١٨٥٥: سنة المعرض الكبير لـ كوربيه Courbet الذي كان عنوانه ***الواقعية***، قبل سنة من تأسيس ديرانتي Duranty لمجلة *رِياليسم* **(**الواقعية**)**، وقبل سنتين من صدور ديوان المقالات لشانفلوري Champfleury الذي صدر تحت عنوان عام الواقعية، وقد وقّع فرنان دينويه في مجلة لا رتيست التي يديرها أرسين هوساي Arsène Houssay، بياناً عنوانه «الواقعية». كانت تلك البداية الأولى لسلسلة إعلانات مبادئ. فهو يعلن:

«الواقعية هي التصوير الحقيقي للأشياء». ويضيف بعد ذلك: «لمّا كانت كلمة حقيقة تضع الجميع في توافق، ولمّا كان الجميع يحبّون هذه الكلمة، حتى الكاذبون، يجب أن نقبل تماماً أن الواقعية، من دون أن تكون مديحاً للقبح وللشر، لها الحق في أن تقدّم ما يوجد وما نراه». ثم يقول:

«أنا أطالب بالحق الذي للمرايا بالنسبة إلى التصوير كما بالنسبة إلى الأدب». ثم يُعلن نصفَ جادٍّ نصفَ مازحٍ: «وأخيراً أتت الواقعية».

إذن هل الواقعية، هذا الوافد الجديد، هي مدرسة أدبية جديدة؟ لقد كان السؤال على جدول الأعمال في تلك السنوات الأولى لقيام الإمبراطورية الثانية، وكذلك كان مصطلح «واقعية» غير المسبوق، أو على الأقل الحديث جداً بهذا المعنى. لقد انمحى منذ زمن طويل الاستخدامُ الناتج عن السكولائية القروسطية الذي كان يدل، بمقابل الإسمية le nominalisme، على الموقف الذي تكون بموجبه الجواهر هي الوحيدة الواقعية أو الكونية.

بالعكس، إن الاستخدام المشترك الذي ساد بدءاً من عصر النهضة قد قلبَ المطابقة واقع - مثالية («réalisme» يجد أصله في كلمة res، التي تعني شيء) وترى الواقع من ناحية الأدوات المدرَكة من الحواس، أي المادية والمحسوسة.

تقترب «الواقعية» اليوم، في اللغة العادية، من «المادية le matérialisme»، ويُعَدّ هذا المصطلحُ نفسُه من أكثر المصطلحات التباساً، ويدل على الأقل على معنى صلْبٍ للأشياء الموجودة والقواعد المستخدمة في مقابل الحلم أو الشبح، في مقابل العنصر الروائي أو أيضاً عدم النضج، وحتى المتعة (إن المفهوم الفرويدي لـ «مبدأ الواقع» يقترب من هذا الاستخدام). في عقد خمسينيات القرن التاسع عشر لم يكونوا بعيدين كثيراً عن ذلك؛ لكنّ النزوع الحديث يعبّر عن نفسه، غازياً: فقد توسّع المصطلح إلى مجال الفنون التشكيلية والأدب.

تجدر الملاحظة إلى أن كتاب أرسين هوساي، *تاريخ التصوير الفلامندي والهولندي* الذي صدر في كانون الثاني عام ١٨٤٦، قد لعب دوراً مهمّاً في هذا التطور: فبسبب الرجوع إلى فن التصوير، وبصورة خاصة التصوير الذي اشتهر بأنه قريب من المحسوس ومن الأدوات ومن الحياة اليومية، ومن

الموضوعات البسيطة والشعبية؛ وبما أن هوساي قد أصبح بعد ذلك المسؤول عن مجلة لارتيست، وهي مجلة استعادت فيها كلمةُ «واقعية» حياةً جديدة ووجدت معناها الأدبي الحالي الذي بات مستخدماً منذ ذلك الحين.

صحيح أن مصطلح «المذهب الطبيعي le naturalisme» كان بوسعه أن يحل محله لأنه كان مستخدماً منذ تاريخ طويل في مجال فن التصوير. لكنّ «الواقعية» أزاحته لكي تدل على مدرسةٍ ثم على نمطِ كتابةٍ بصورة عامة. «المذهب الطبيعي»، من ناحيته، دلّ على حركة لاحقة، وهو الوارث المباشر للواقعية، والذي استقى الجوهريَّ من ملامحها، والذي لا يُميَّز عنها دائماً بكثيرٍ من الوضوح والسهولة.

في الواقع، منذ أول شهادة محصيّة، يعود الفضل فيها إلى ه. فورتول H. Fortoul عام ١٨٣٤ (فقد وصف روايةً معاصرة بـ «مبالغة في الواقعية **[...]** مستقاة من السيد هيغو»)، وعلى أثر استخدامها من *لا ريفو دي دو موند* من عام ١٨٣٥ إلى عام ١٨٣٧، فإن الكلمة المستخدمة على أنها اسمُ مدرسةٍ وخيارٌ جمالي قد انتصرت شيئاً فشيئاً بقلم النقّاد والكتّاب، لكنها بدت لزمن طويل استعمالاً جديداً، كما تشهد على ذلك كتابتُها زمناً طويلاً بأحرف مائلة.

ومن ناحية أولئك الذين حاربوا تحت ألوانها فقد بحثوا عن أنفسهم ووجدوا لأنفسهم أسلافاً مهمّين جداً وبعيدين جداً وحلفاء ومرجعيات وسابقين - الأمر الذي لا يخدم توضيح المسألة. لقد انتسبوا بطريقةٍ عشوائية إلى هوميروس ورابليه وبرانتوم Brantome وسوريل ومولييه وباسكال وشال Challes ولوساج le Sage وبريفو وسْتِرْن وفولتير وديدرو. ومن بين المعاصرين سمَّوا بلزاك، بكل تأكيد، ولكن أيضاً هيغو وغوتييه ودو موسيه de Musset

وكار Karr وموجيه Murger، أو سو Sue وبول دو كوك Paul de Kock أيضاً. ويضم شانفلوري في مقالاته، من بين شخصيات أخرى أجنبية، ديكنز وغوغول وتورغنييف.

وبعد، لقد أقامت المدرسة الواقعية معركتها في العالم الأدبي والفني المعاصر. وقد أكّد رسامون وكتّاب ونقّاد، مستندين إلى مجلات ذُكرت من قبل مثل *لارتيست* و*ريالِيسم*، عن تأييدهم ضد كتّاب وفنانين ونقّاد آخرين وضد صحف أخرى. يقول الواقعيون أنهم يمثّلون الأدب الحي المجدّد، ويزعمون أنهم يرفعون الجماهير المتعَبة من الكلاسيكيين (المتفقين فيما بينهم بصورة مبالغٍ فيها) ومن الرومانسيين (الأثيريين والمبالغين). وبصورةٍ منطقيةٍ جداً يكون الرومانسيون هدفَهم المميَّز لأنهم الأقرب إليهم. فهم لا يَبدون في نظرهم أقل تكلفاً وتزييفاً من الكلاسيكيين، ولأنهم مخطئون باستخدامهم المفرِط لـ «الفانتازيا»، أو لـ «الطريف» السهل، أولـ «المثالية» أو لـ «الروحانية» المسعورة.

وكما كتب أسيزا Assézat في مجلة *ريالِيسم* في شهر تموز عام ١٨٥٦: "كان هدف الأدب بالنسبة للرومانسيين شيئاً غريباً: فالفن بالنسبة إلينا هو شيء واقعي وموجود ومفهوم ومرئي وخافق: إنه التقليد الدقيق للطبيعة. «إن مطالبة دينوييه تمسّ بصورة أدق أكثر النقاط الحساسة في النقاش: العلاقة المميزة مع التصويري والمرئي («الرواية هي تصوير الأدوات...» «حقّ المرايا...» «الحق من أجل التصوير...»)؛ المسألة التي نوقشت بحرارة آنذاك هي مسألة العلاقة بين الواقعية والقبح، الواقعية واللاأخلاقية («تسويغ القبح والشر»)؛ والمطالبة أخيراً بالحقيقة الفنية التي يُفترض أن تكون إلى جانب الواقعي الموضوعي أو الأدواتي («التصوير الحقيقي للأدوات»).

إننا نتصور أن هذه الصفات تُطبّق قبل كل شيء على الرواية. بالتأكيد إن الواقعية تخصّ المسرح أيضاً. ولكن منذ عام ١٨٤٣، عرّف ه. بابو H. Babou الطريقةَ الروائية الجديدة، وهو خصم واضح الرؤية، لا يستخدم مصطلح «واقعية» بل مصطلح «رواية تحليل»، بمرجعية بلزاك و«تلميذه» شارل دو برنار«Charles de Bernard»:

«إنما ينجح المحلّلون بوساطة تعداد التفاصيل في إعطاء فكرة عامة. إنهم يأخذون للأدوات الخارجية والمادية انعكاسات مشاعر شخصياتهم وطباعها. في نظرهم لا يتركّز الوجود الإنساني بأكمله في مركز التفكير. إنه يتكوّن من آلاف الذرات المبعثرة حوله؛ الشكل هو ترتيب قطع الأثاث ولون الملابس وخصوصيات المسكن ودرجة النور الذي يدخل من النافذة، وألف شيء صغير آخر غير مدرَك، تُظهر العادات والغرائز لفرد ولأسرة. المحلِّل ذو الضمير يدفع دين التفصيل إلى أبعد من تاجر العاديات»[١].

مبادئ المدرسة الواقعية

كان شانفلوري أكثر وضوحاً أيضاً. فهو إذ رجع عام ١٨٥٤ على «المغامر شال»، فقد استخرج بطريقةٍ منسجمة بعضَ الملامح المكوِّنة للرواية الواقعية التي يمكننا أن نلخّصها بعد برنارد واينبرغ[٢] كما يلي:

يجب أن تتفرغ الرواية إلى ملاحظة تفاصيل دقيقة، لا أن تتفرغ إلى «الاختراع» أو إلى «الخيال»؛ وهكذا فإنها إذ تقتصر هي نفسها على الواقعية

(١) Revue de Paris, 10 décembre 1843.

(٢) French Realism, The critical Reaction, 1830-1870, the University of Chicago Libraries, 1937.

والحقيقة، لا يمكنها أن تكون إلا ذات صدق مطلق؛ وعليها أيضاً أن تنظر إلى العالم المعاصر، وأن تعطي «تصويراً للعادات» ولـ «مشاهد الحياة الاعتيادية»؛ وكذلك فإن شخصية الكاتب تمنعه من الاكتفاء بإعادة إنتاجٍ آلي وفوتوغرافي للواقع؛ إذن الاختيار ضروري، ويجب على الفنان أن يرتب مادَّته ويوزعها بحيث يجعل منها عملاً فنياً؛ أخيراً يجب أن يكون أسلوب الرواية ذا بساطة تامة.

كما أوضح شانفلوري نفسُه، بعد عامين، في *لولفيغارو* أن الروائي «الجاد»، ويقصد بذلك: الواقعي، هو «كائن لاشخصي impersonnel»، كائن لا يحكم ولا يُدين، ولا «يغفر لأنه «يعرض الأحداث». وهذا الروائي يتراجع بالنسبة إلى شخصياته، إذن يجب أن يكون موسوعياً، لئلا يجهل شيئاً عن النزعات العلمية والأخلاقية لعصره». إن هذه المطالبة باللاشخصية وبالحياد توجد لدى كزافييه أوبرييه[1] Xavier Aubryet. وفي السنة نفسها، يمضي دورانتي بعيداً أكثر في العدد الثاني من مجلة *ريالیسم*. فهو يلخّص «من أجل أولئك الذين لم يفهموا أبداً» جوهر العدد الأول:

«... لقد تبيَّن بوضوحٍ شديد:

أن تحظر الواقعية *التاريخَ* في التصوير وفي الرواية وفي المسرح، من أجل ألا يوجد أي كذب، ولئلا يتمكن الفنان من استعارة ذكائه من الآخرين؛ وأن الواقعية لا تريد من الفنانين إلا دراسة عصرهم؛ وأن في هذه الدراسة لعصرهم، يُطلب منهم ألا يشوّهوا شيئاً بل أن يحتفظوا لكل شيء بتناسبه الدقيق؛ وأن الطريقة الفضلى لعدم حدوث التيه في هذه الدراسة هي أن تُعتَمَد

(١) L'Artiste, novembre 1856.

دائماً فكرةُ تمثيل الجانب *الاجتماعي* للإنسان، الجانب الأكثر رؤية، والأكثر قابليةً للفهم، والأكثر تنوعاً، وأن يفكّروا هكذا بفكرة إعادة إنتاج الأشياء التي تمسّ حياة العدد الأكبر، والتي تحدث في أغلب الأحيان في مجال الغرائز والرغبات والأهواء؛ وأن تعزو الواقعية في ذلك إلى الفنان هدفاً فلسفياً عملياً ومفيداً وليس هدفاً مسلياً، وبالتالي ترفعه؛ وأنها، إذ تطلب المفيدَ من الفنان الحقيقي، فإنها تطلب منه بصورة خاصة الشعورَ، والملاحظة الذكية التي ترى تعليماً، وانفعالاً في المشهد مهما يكن، تافهاً أو نبيلاً، بحسب التقاليد، والذي يستمدّ دائماً هذا التعليمَ، وهذا الانفعال، من هذا المشهد محسِناً تمثيلَه «كاملاً» ورابطاً إياه بالإطار الاجتماعي، بحيث إن إعادة الإنتاج المعزولة والمتقطّعة، على طريقة هنري مونييه Henry Monnier، على سبيل المثال، يجب أن تكون مرفوضة من الفن والواقعية على الرغم من أنه أريدَ ربطها بهما؛ وأن يحكم الجمهور حكماً قطعياً على قيمة المشاعر المدروسة في كتاب، لأن الجمهور أيضاً يعتريه العطف والمصيبة والغضب إلخ، مثل الكاتب الذي يتوجّه إليه[1]».

وقد قام هنري توليبه Heny Thulié في الأعداد الثاني والثالث والخامس والسادس من مجلة *ريالِيسم* (كانون الأول ١٨٥٦ حتى أيار ١٨٥٧) بإعداد جسم المعتقد الأكمل. فقد تمَّ الانتقال بسرعة كبيرة جداً من مطالباتٍ مستفزة نوعاً ما إلى نظرية في الشكل تعالج على التوالي الشخصيات والوصف والحدث والأسلوب. الطبع هو العنصر الأكثر أهمية: ليس المقصود تصوير النمط بل الفرد المزوّد بملامحه الخاصة التي توافق وضعه الاجتماعي ووسطه؛ لا يمكن الحديث عن نمط إلا ضمن نطاق أن تكون هذه الملامح تمثيلية لطبقة؛ بالإضافة

(١) Réalisme, décembre 1856.

إلى ذلك يجب أن تكون الشخصيات معاصرة ومتحدّرة من الطبقات الاجتماعية كلها. ولكي يكون الوصف سليماً، يجب أن يكون توصيفاً: لمنظر خارجي، لديكور داخلي، لمظهر جسدي، للباس، ويجب أن يُحيل كلُّ شيءٍ على الطباع بالتحديد. ومن الضروري أن يكون الحدثُ المروي تابعاً للطباع التي هو متعلّق بها ومشتقٌّ منها: فالبساطة مطلوبة إذن. وكذلك أخيراً يجب أن يكون الأسلوب بسيطاً وواضحاً، وأن يستخدم «الكلمة المناسبة»، وأن يتجنّب الكنايات.

مع أنطونيو فاتريبون Antonio Watripon نجد هذا الهمَّ من «الوصف الحقيقي»، ولكنه يطبّق المبدأ على التوبيخ باللاأخلاقية الموجّه غالباً إلى الواقعيين. وهو إذ يقلب النقد، فإنه يوجهه نحو أولئك الذين يعدّون أنفسهم ذوي «مَثَلٍ أعلى في الجمال»، «شيء من التقليد» «لا يؤدي دائماً تقريباً إلا إلى التصنّع». ويضيف: «إنهم بالضبط هؤلاء الحراس الدهريين للجمال البدائي الذين في فمهم دائماً التذكير بمعنى الأخلاق». بالعكس، «فإن الأخلاق المعاصرة» لا تُغري إلا «الكتّاب الملاحظين حقاً والفنانين الجادين»:

«إن الأدب لا يستطيع أن يستغني عن أن الأشعة المضيئة لا يمكنها أن تستغني عن أنصاف الألوان وعن التعارض. فالملاحظة ليست شيئاً آخر سوى العلم؛ إنها المجموع الذي يُحصل عليه من استقصاءات عصر، سواء من القبيح أو من الجميل، من معتقداته أو منفياته. إذن الأدب والعلم لا يمكنهما أن يعيشا، أي أن ينهضا، إلا بقدر ما يعبران بطريقةٍ عامة عن حاجات الزمن الذي يسعيان إلى إرشاده وتنويره وتطلعاته وعاداته، مهما تكن. إذن يقوم عمل الروائي على تصوير الحياة كما هي»[1].

(١) Le Présent, aout 1857.

عام ١٨٦٣، أُعيد مع فايدو Feydeau طرحُ مسألة لاأخلاقية الواقعية هذه التي تطرّق إليها في مقدّمته *لبداية للأوبرا*. فقد كتب فايدو أن الجمهور المعاصر «مادي»، فهو لا يطالب منذ زمن طويل بـ «الطريف»، بل بإعادة إنتاج دقيقة لما هو موجود. لذا فإن الواقعية هي الشكل الوحيد الممكن للأدب في هذا النصف الثاني من القرن. إن تصوير المجتمع «كما يراه» والذي يطالب بخيارات، وبترتيب للمادة وبتأويل، يحوي المثالي مثلما يحوي الواقعي. إذا كانت الواقعية تقدّم أخلاقاً فاسدة فذلك لأن المجتمع نفسه فاسد. وبدلاً من أن تكون الرواية مسؤولة عن إفساد المجتمع، فإنها تكتفي بوصفه. لذا فإن وصمها باللاأخلاقية أمر تافه.

٢ - الواقعية في مواجهة النقد

المدرسة الواقعية في قفص الاتهام

إن حججاً كهذه لم تُفحم الخصوم كما يُتصوَّر. فقد أكّدوا في البداية، كما فعل بابو، على الزعم العلمي للحركة، وعلى التحويل الضار للروائي إلى «كيميائي»، وإلى «طبيب للنفوس». سوف يحيا الذكاء المحذِّر للناقد الذي استبق في صفاء ذهنه تين وزولا مصنّفاً بعلامة سلبية ما أعلى من قيمته هذان الكاتبان:

«كان التحليل حتى ذلك الحين [قبل بلزاك] حدثاً تضبطه موهبةٌ فطرية؛ ثم أصبح علماً: وهنا يكمن الشر. فكل علم يتشكّل يحتاج إلى قائمة مصطلحات؛ الكيمياء الأخلاقية لها قائمتها. وعوملت الأهواء والطباع منذ ذلك الحين مثل الأوكسجين والهيدروجين. وحلّت تكنولوجيا وحشية متحذلقة مظلمة محلَّ اللغة العادية. كانت الكيمياء الأخلاقية على وشك أن تعطينا أوكسيدات الحب وكبريتات الكراهية المقابلة لأوكسيدات الحديد

وكبريتات الرصاص في الكيمياء الحقيقية **[...]** إن هذه التغييرات التي كانت لها هيئة معينة من الجدّة، يجب أن نعترف بذلك، مالت أكثر فأكثر إلى تحويل مكتب الكاتب إلى مختبر. فكانت رواية العادات تفرُّ من الأدب لتدخل في مجال العلوم الفيزيائية والطبيعية. وبعد أن كان الروائي كيميائياً، جعل من نفسه طبيباً. فهو يجسُّ نبض شخصياته بدلاً من أن يؤول أسرار حركات القلب السرية. وتحوّلت الأهواءُ إلى أمراض، والطباع إلى عُرّات. إن العالم المادي الذي يبدو أن الذكاء البشري قد رفعه إليه، يتصرف بدوره ويغزو الذكاء»[1].

وكذلك، فقد مارس إرنست برسو Ernest Bersot نفاذَ بصيرته في مقال في مجلة *ديبا* عام ١٨٦٠، عنوانه «من تطبيق الطب إلى الأدب». وهو يحكم أن التحليل العلمي غير متوافق مع الفن ويلاحظ بصورة خاصة أن دراسة الحالات السريرية لا يمكن أن تؤدي إلى تفضيل الاستثنائي على العادي و المرضي على السليم.

ثمة مأخذٌ آخر غالباً ما قيل، وهو اشمئزاز الواقعيين المفترَض تجاه المثل الأعلى ومحاولتهم التوفيق بين وصف الواقع والحقيقة. ما تقوله باربي دورفيلي Barbey d'Aurevilly مثلاً، إذ ترى أن «الواقع معقّد؛ إنها ورطة يجب سبرها من أجل فك التمازجات والأعماق». ويعارض كاتب آخر بين الواقع، المصنوع من الموضة، والحقيقة التي هي أبدية. وملاحظات دو بلوا De Belloy أكثر أهمية:

«في الفن، كل شيء متفق عليه نوعاً ما. المظهر الخدّاع نفسه لا يخدع إلا العيون التي تقبل أن تنخدع. مهما يكن برنامج الواقعيين بسيطاً من

---

(١) Op. cit.

حيث المظهر، لا يمكنهم أن يمتثلوا له. [...] المؤلف ينفر، وأريد أن أصدقه، من هذه التضحية المؤلمة [للغة العامية]؛ ولكن يجب أن يخضع تماماً، ومنذ ذلك الحين لا يعود واقعياً؛ يسعى إلى تسوية، إلى حل وسط، إلى طريقة؛ إنه يصنع الفن صنعاً، ويغضبني أن أقول هذا له»[1].

عبثاً يبحث جول لوفالوا Jules Levallois، من ناحيته، «عن النفس البشرية» في زحمة الأدوات المحسوسة التي يصفها الواقعيون. وهذا الاعتراض يمتد إلى نقد ثالث، نقدُ عدمِ دراسة الإنسان (بعكس تأكيدات الواقعيين المتجددة) مع تعلّق حصري بالمظاهر الخارجية على حساب الدراسة النفسية. الواقعيون بحسب خصومهم هم مادّيون مسطَّحون يرخّصون حساسية الفنان وشخصيته. لنستمع إلى ك. دو ري Cl. De Ris:

«بموجب التسمية التي عرفوا بها والتي قبلوها يبدو أنهم لم يرفضوا تدخّل الخيال فحسب، بل تدخّل الذوق والتفكير والطبع أيضاً. انسخوا الواقع، اكتبوه حرفياً، تلك هي شروط الفن العليا، والباقي كله ليس إلا خطأً؛ أي لا تشعروا ولا تفكروا احبسوا قلبكم وأطفئوا ذكاءكم واخنقوا ذوقكم واجعلوا من عقلكم هدفاً للداكريه[2] وكل شيء سيسير على ما يرام»[3].

التنديد بانحطاط المدرسة يشكّل النمط الرابع الذي غالباً ما عُبّر عنه بحماسة كبيرة: يختار الواقعيون متعمّدين مواضيع سوقية، ويتمرّغون في

---

(١) L'Artiste, 1859.

(٢) Daguerréotypie طريقة بدائية للتصوير، تُركّز فيها صورة الشيء المراد تصويره على لوحة معدنية. (المترجم).

(٣) L'Artiste, 27 juin, 1858

المنحط والدنيء والسوقي. فهم يخلّون بذلك بموهبتهم بوصفهم فنانين. فلا يصلح كلُّ شيء موضوعاً للأدب. وما يصوغه بيتل Peytel على سبيل المثال ببعض الاعتدال:

«إن ما يشكّل خطأ المدرسة الواقعية الحالية هو أنها وضعت في روعها أنه يكفي أن يكون شيءٌ ما حقيقياً لكي يكون صالحاً للتصوير أو للرواية؛ ذلك لأنها، وبنيّة تأكيد مبدئها تأكيداً شديداً، اختارت موضوعات مجرّدة من كل صفة أخرى غير حقيقتها وهكذا بمنحدر طبيعي أصبح حب الواقع هو عبادة القبح. لقد نسي الواقعيون أن النسخة إذا كانت دقيقة لا يمكنها أن تكون أكثر أهمية من الأصل **[...]** وهذه بالتحديد هي صعوبة أن نكتشف أمام أعيننا موضوعات مهمة أدخلت ما نسميه المثل الأعلى في الفن والأدب»[1].

بصورة عامة ردود الأفعال عنيفة. ووجهات نظر الواقعيين مرفوضة جملة وتفصيلاً من خصومهم. في الواقع، إن انحطاط الموضوع مرتبط بنظرهم بانحطاط المستوى الاجتماعي لشخصيات وبسوقية الأوساط الاجتماعية المصورة وبدناءة الأحداث. بحسب النقّاد المدهوشين بحسب أقوالهم، بالجمال وبالمثل العليا وبمعنى العظمة والرفعة فإن الواقعيين يخوضون في الوحل. ويقول ج. ميرليه G. Merlet: إذا ما استمعنا إليهم **[الواقعيين]**، فلا يوجد في العالم إلا فتيات المتعة المتنكّرات نوعاً ما؛ والقلوب كلها لا تخفق إلا للرذيلة، والمجتمع ليس إلا مكاناً مغلقاً إغلاقاً سيئاً وأقلامهم تمسك سجلَّه[2]». أو ما يقوله لويس دو كورمونان Louis de Cormenin:

---

(١) Gazette littéraire, 25 juin, 1864.

(٢) Revue contemporaine, 15 janvier, 1859.

«اقرؤوا كتبه، وانظروا إلى أي جحور يدخل، وأية مخازي اجتماعية يصف، وأية مشاعر دنيئة يُحرك - مشاعر اللصوص وبنات الهوى والضمائر المشكوك فيها والكائنات المنحطّة. وبدلاً من نثر بذور كريمة في قلب الإنسان فإنه يُحرك قذاراتها؛ وبدلاً من أن يمسك بيده المبضع الذي يسبر الجروح لكي يشفيها، فإنه يحمل المشرط الذي ينقّب فيها ليوسعها، وهو يتنزه من المدرّج إلى المقبرة»[1].

يمكننا بكل تأكيد أن نقيس بهذه الاشمئزازات المرتفعة جداً إحدى المقدّمات الحاسمة للمدرسة الواقعية: فقد عدّت نهائياً وكلياً الطبقات الشعبية على أنها موضوع الرواية، وكذلك (على أثر كتّاب مثل ف. هيغو أو أ. سو أو بلزاك أيضاً)، الطبقات الهامشية والأوساط المشبوهة واللصوص والمومسات وشذّاذ الأفاق وغيرهم. لقد بيّن لهم أسلافُهم، التراث المسمّى التشردي، أو ديفو (*مول فلاندرز*)، الطريقَ بالقدوة. اقتفى الواقعيون أثرهم، لكنهم فعلوا أكثر، فقد طالبوا علناً باختيار مواضيع كهذه، وجعلوا منها إحدى المعطيات الأساس لالتزامهم. ومن هنا أتى اسم «مدرسة القبح» تلك الصفة التي أطلقها عليهم خصومُهم، والتي حوّلها ليون غوتييه Léon Gautier في رده إلى طريقة عبادةٍ ضارة:

«لواقعيٌّ مأخوذ بالواقع القبيح، ويقبّح الجميل لكي يجعله واقعياً. قد تكون هذه أول مرة نرى فيها جمهوراً مولعاً بالقبح، يمشي ويركض ويطير بحثاً عنه ويطلق صيحات فرح لدى اكتشافه ويسجد أمامه لكي يعبده»[2].

---

(١) Revue de Paris, 19 mars 1854.

(٢) Etudes littéraires pour la défense de l'église, "M. Gustave Flaubert" V^e^ Poussielgue et fils, 1865.

النمط الخامس من النقد يتوجّه نحو الأسلوب كنتيجة منطقية. وإذا كان بعض النقّاد يعترفون بجهد الواقعيين للوصول إلى بساطة الأسلوب ووضوحه، كردٍّ فعلٍ على «التقليد والطريقة والحساسية المفتعَلة، والمصطنع والمتكلّف»، ضد «الثرثرة والتشدد»، فإن الآخرين يندّدون بـ «إهمال أسلوبهم». إنهم يعتدون على اللغة وعلى النبرة السليمة. ويمكننا أن نقرأ أن الواقعي «محتقر للقواعد وللغة الجميلة» لأنه يكتفي بالرصف ويهمل مبادئ التبعية والمنظور والمظهر الكلي. كما يولي أهمية مبالغاً فيها لتفاصيل تافهة، تشكّل مصدرَ خطرٍ للاضطراب والاختلال. ويقول لاتاي Lataye: «العيب الأكبر لهذه المدرسة هو التضحية بالمجموع من أجل التفصيل، ومن هنا ينتج سبب للعجز لا يقل خطورةً عن العبادة المبالغ فيها للشكل»[1]. ويقول أرنولد Arnould أيضاً: «يضيعون في التفصيل، ويفرُّ منهم المجموع. فالتفصيل فعل عنيف بلا طائل وبلا أخلاقية، بمجرد أن نكفَّ عن ربطه بمجموعٍ يمنحه دلالته الحقيقية»[2].

ومع ذلك تظل هذه المآخذ صغيرة تجاه المأخذ الأخير، الذي طُوِّر في وقت متأخر كفايةً، ولاسيما بعد نشر ومحاكمة *مدام بوفاري* عام ١٨٥٧: إن مأخذ اللاأخلاقية، وبالضبط التسامح مع الرذيلة. «هذه الأخلاق» يصرخ المحقق بانكار Pincard متحدثاً عن الأخلاق المسيحية، «تسِم الأدب الواقعي، ليس لأنه يصوّر الأهواء: الكراهية والانتقام والحب؛ فالعالم لا يعيش إلا معها ويجب أن يصوّرها الفن؛ أما عندما يصورها بلا كابح، وبلا

(١) Revue des Deux Mondes, 15 janvier1859.

(٢) Revue nationale et étrangère, 23 septembre 1861.

مقياس»[1]. على أثر مطالبة بانكار (المحامي العام) ضد رواية فلوبير، التي صدرت ضمن جو النظام الأخلاقي والسلطويه المتعاظمين في ظل الإمبراطورية الثانية، جُمِع فن تصوير «العالم السيئ»، نصف العالم، مع الحب المنحط للعواطف الحسية وللفضيحة ولعرض ما يجب أن يبقى مخبئاً بعناية حياءً أو خبثاً:

«هناك تفاصيل في حياتنا تحدث خلف المشهد؛ وأنا أطلب بلطف نقي أن يتركوها هناك، وألا يقلبوا هذا المشهد الخلفي للحياة ويجعلوا منه العرض. هناك إغراءات طبيعية: فلتبقَ إغراءات؛ وهناك إغواءات رهيبة: فلتبقّ هذه الإغواءات إغواءات، وليُنظر إليها وهي تمر كمرور العاصفة»[2].

على الرغم من دفاع الواقعيين كدفاع سينار، محامي فلوبير، الذي اجتهد في البرهان بأن أخلاق موكِّله هي في الصميم نفسها الأخلاق النقية والشريفة التي يطالب بها متَّهِموه، أو أيضاً ضد أدلة فاتريبون وفايدو المذكورَين سابقاً، اللذين اعترضا بأن اللاأخلاقية تكمن في العصر وليس في الكتب التي هي تمثيلات وفيّة للواقع الاجتماعي والأخلاقي في تنوعه: في نظر خصوم الواقعية لا يُسمح بأي شك؛ إن المعتقد نفسه هو السيئ في الأصل، وبوصفه هكذا يجب رفضه من دون أي ظرف مخفِّف. بالنسبة إلى هؤلاء الرقباء، إن الواقعية المرتبطة بالموضوعات المنحطّة هي نفسَها منحطة وبصورة غير قابلة للعلاج: هي اللاأخلاقية صُنعت أدباً.

عصر جديد للرواية

ما الخلاصات التي يمكن استنتاجها من هذه التبادلات في العبارات وهذه الأدلّة وهذه التكفيرات؟ بدايةً، انتظم بعضُ الروائيين لأول مرة في

(١) "Le Ministère public contre G. Flaubert" in Flaubert, Mme Bovary, Conard, 1910.
(٢) Ibid.

مدرسة مستقلة، مع المطالبة بمبادئهم وقوانينهم الجمالية. فقد تكلموا جماعياً، وبدؤوا تحت راية الواقعية، وبارتباط مع رسامين وكتّاب مسرحيين ولكن باسمهم الخاص وباستخدامهم الخاص، لصالح رواية العصر الحديث، اشتباكاً ارتفع إلى مصاف المعركة الأدبية. لقد ترسّخت الرواية بوصفها جنساً هو نفسه سائدٌ في عالم الأدب في عصر من التطور الذي لا يقاوم للمبدأ الديمقراطي والبرلمانية، على المستوى السياسي؛ وفي عصر توسّع الإنتاج الصناعي الهائل وسيطرة رأس المال، على المستوى الاقتصادي، وفي عصر تفتُّح الوضعية العلمية le positivisme scientifique على المستوى الأيديولوجي. بكل تأكيد لم يكن كل الروائيين واقعيين، حتى وإن تجاوزت الواقعية تجاوزاً واسعاً، بكثير من الملامح، حدودَ المدرسة الواقعية. وبكل تأكيد طعن بعض الواقعيين الأكثر شهرة، من أمثال شانفلوري بالمصطلح، الذي عُدَّ «ملتبساً» و«انتقالياً». وبكل تأكيد لم يقف النقّاد مكتوفي الأيدي: فالمعترضون ردّوا ضربة بضربة؛ وإنه لأمر ذو دلالة أن لا نزال نرى في عام ١٨٦٢، فلوبير، مؤلف رواية *سالامبو*، وهو يطلب في رسالة طويلة، هي في الوقت نفسه محترمة وعنيدة، موافقةً قَبِلها سانت - بوف من أطراف شفتيه، وهو الذي كان روائيّاً في أوقات فراغه.

بكل تأكيد، فإن الشعراء أيضاً قد تعرّضوا لاعتداءات من أنصار النظام الأخلاقي واللياقة البرجوازية (وبودلير نفسه قد أُدين!). وبكل تأكيد رسمت الإمبراطورية الثانية الخطوة في «الغزوات الديمقراطية»، وقد عُبِّر عن ردود أفعال مستقيمي الرأي بحماسةٍ كبرى ومن دون أي خوف - رداً على وقاحة الواقعيين وعدم احترامهم المستفِز. يبقى أن الرواية أخذت تتكلم باسمها. ولا يمكن لأية محكمة تفتيش أن تسكتها ولا حتى أن تفكر بذلك.

وهكذا أقول الملاحظة الثانية، إذا لم يستسلم خصوم الواقعية، وإذا استمروا على طريقة أسلافهم في العصور الكلاسيكية في التنديد بكل مسرود يبدو لهم يقدم المديح للّاأخلاقية وللفاحشة، فإنهم لا يعترضون على الجنس الروائي بحدّ ذاته، بل إنهم يرفضون ويراقبون علم جمال منحرف برأيهم. وقد اضطروا أحياناً، مثل «المحامي العام بانكار» إلى الاعتراف على مضض بالنوعية الأدبية لأولئك الذين يطالِبون بالحكم بإدانتهم. في الحقيقة لقد انتقل النقاش. فالواقعيون أنفسهم، وهم يعون بأنهم يمشون على رأس الحركة الأدبية في عصرهم فإنهم لا يزعمون بأنهم يدافعون عن جنس مهدَّد. الروائيون الواقعيون والنقّاد المعادون للواقعية متفقون عموماً وضمنياً على عدِّ المعركة من أجل شرعنة الرواية قد تم تجاوزها.

المدرسة الأولى المعلنة للرواية والصراع الأدبي الأول المفتوح والمعمَّم بخصوص الرواية معاصران لتجاوز الصراع العملي والنظري من أجل الجنس. وهذا يفسّر ما يلي: هنا يكمن انتصارها، الأول، «الرسمي»، في تاريخها. لقد تجاوزت الروايةُ عصرَ الدفاع والإيضاحات. ونسيت زمن الحيل والحذر والخبث. لقد بلغت سن رشدها، حيث لا يمكنها إلا أن تكسب في مواجهات تبحث عنها مهما كانت قسوة الضربات المتلقاة. لقد انضمت الرواية انضماماً تاماً إلى الأدب «المعترف به»، الذي تريد أن تتماهى معه والذي تحاول أن تطويه تحت قانونها. في خلال النصف الأول من القرن تمَّ هذا التطور الذي لا يقاوم. إن استخلاص لحظاتها الرئيسة سوف يسمح بأن يوضَع المجدِّدُ العظيم للرواية الحديثة، والمنظّر الكبير ولكن غير القابل للتصنيف: بلزاك، في مكانه الصحيح، المركزي.

٣- صعود لا يقاوَم: الرواية في النصف الأول من القرن التاسع عشر

انتصار الرواية

منذ ما قبل عام ١٨١٥ كثرت الشهادات التي تشهد على تحوّل «الأفكار» حول الرواية وعلى تطور العقول. م. أيكنايان[١] M. Iknayan يعد أنه في مُنْحَنٍ صاعد مستمر قد نمت، منذ عام ١٨٠٠ حتى ١٨٥٠ (مع انحراف بعد عام ١٨٣٧) «هيبة» الرواية لدى الجمهور والنقّاد المتفقين على توسع حقلها وتوطد جديّة موضوعاتها. وقد كتب شاتوبريان عام ١٨٠٥ عن «النجاح الإعجازي للروايات»، والذي عزاه إلى حب «القراءات الهشّة»، التي تريح «تنديدات الفلسفة». ولكنه لم يصنّف على ما يبدو لا رواية رينيه ولا رواية *أتالا* ضمن هذه القراءات الهشّة.

وقد كتب بنجامان كونستان في مقدمته لرواية *أدولف* التي ألّفها عام ١٨٢٤، أي بعد ثماني سنوات من نشر الكتاب، ليُفهِمْ أن هذه «الحدّوتة» قد أصبحت سِيّان عنده. لقد حكم الجمهور على ذلك حكماً مختلفاً، وكان بنجامان كونستان يعرف ذلك تماماً فبرر إعادة النشر بِهَمِّ قطع الطريق على طبعات مقرصَنة وخاطئة.

ومن ناحية النقد، فقد أعلن ديسو Dussot في مجلة *ديبا* عام ١٨١٧: «إن كثرة الروايات السيئة هي التي أضرّت بالجيدة».

ولكن ما هي الرواية الجيدة؟ بكل تأكيد أولاً هي رواية ذات طموح معيّن، رواية «جادة».

---

(١) The idea of the novel in France; the critical reaction, 1815-1848, Droz Minard, 1961.

إذن انتشرت الفكرة وأخذت مصداقية إبان فترة عودة الملكية بأن الرواية هي انعكاس المجتمع المعاصر وأنها التعبير عنه. فهي في منتهى الجديّةً:

«منذ أن مرّت المشاهد الكبرى في العالم السياسي أمام أعيننا ومرّنت انتباهنا بقوة عظمى، هل ثمة شيء مفرط في الجدّية بالنسبة إلينا؟ لماذا لا يُلاحَظ هذا النزوع الشمولي للعقول في رواياتنا كما في كل شيء آخر؟ إذا كان عصر التفاهات قد ولّى فلماذا هناك كتب مخصصة أكثر من جميع الكتب الأخرى لأن تكون تعبيراً عن عادات الزمن الذي كُتبت فيه لا تحمل هي أيضاً هذه الصفة نفسها[1]؟»

ومن هنا أتى نجاحها وكفاءتها المتعاظمة:

«لقد صنع هذا النوع من الكتب لدينا ثورة حقيقية في الأدب؛ لم تعد قراءةً تافهة ولم يعد كتاباً تافهاً، بل اجتاز عتبة الردهة لكي يصل إلى الصالون الذي كان قد طُرد منه لزمن طويل جداً، وكتّابنا الأكثر شهرة لا يكرهون أن يسخّروا له سهراتهم ومواهبهم»[2].

ويتساءل شارل رونوار Charles Renouard في *لا ريفو آنسيكلوبيديك* عام ١٨٢٣ أين يمكن وضع الرواية في التراتبية الأدبية. إنها ملاذ النتاجات السهلة والضعيفة والخطيرة في أغلب الأحيان. «أن يستولي رجلٌ عبقري على الرواية فإنه يرفعها إلى أعلى صف في الأدب ويستخدمها لنشر حقائق مفيدة ومعارف إيجابية ومعلومات لا يعرفها كثير من القرّاء». ويتبين لنودييه في السنة نفسها:

---

(١) T.n. in Archives philosophiques, 1817.

(٢) C.J.R. in Les Lettres champenoises, 1820.

«يبدو أن على الرواية، وهي التعبير عن هذه الحضارة الحديثة التي امتلكتها باستمرار بحسب كل تعديلاتها، أن تتخذ صفة جديدة تنتج عن النزوع الحالي للعقول نحو المسائل المهمّة في المجتمع وفحص الاهتمامات والحقوق التي كانت الأجيال السابقة تجدها مناقشة وجاهزة تماماً. إذن سيدخل بالضرورة في رواية العصر عقل ملاحظةٍ أكثر صرامة وعمقاً من ذلك الذي لا يتعلّق إلا بالتفاصيل الخاصة للأخلاق والتباينات الهاربة للعادات. سوف يتشرّب دروس هذه الفلسفة التجريبية للحكمة الإنسانية البحتة التي تنتمي إلى معتقد الشعوب على اعتبار أن الفلسفة الدغمائية للدين قد بدأت تفقد نفوذها»[1].

إن الأصل النظري لهذه الأفكار موجود منذ عام ١٨٠٦ عند بونالد Bonald. في كتابه *أمزجة أدبية سياسية فلسفية*. يعزو بونالد المفهومَ الكلي للإنتاج الأدبي لأمةٍ ما لمؤسساتها السياسية والدينية. وبحسب مصطلحاته، فإن الرواية تزدهر في مجتمع برجوازي كما تشهد على ذلك الروايات الإنكليزية البرجوازية المَصلَحة التجارية المتعلّقة بالأسرة والتي تمتلك حكومة ديمقراطية ممثلة: إنهم يتميزون في هذا الجنس. وهكذا فإن العبارة الشهيرة للمنظّر الرجعي «الأدب هو التعبير عن المجتمع» قد استعيدت وحُوّلت وكررت بأشكال لا تُعد ولا تُحصى ومشوّهة أحياناً. نوديه وشاتوبريان وريموزا Remusat وفيلمان Villemain وشاسل Chasles، وآخرون أيضاً يعدّون على أثره أن الرواية «الحديثة» و«الخاصة» و«الشمالية» و«المسيحية» و«التاريخية»، هي الشكل الأدبي المميز من المجتمع الفرنسي الناتج عن الثورة. لقد بدت هذه الفكرة لا منازع لها طوال فترة عودة الملكية البالغة خمس عشرة سنة. إنها مكرّسة لكي تغذّي، بعد بلزاك، الكتابَ المقدّس للواقعية والمذهب الطبيعي.

---

(١) La Quotidienne, 1823.

إن شهرة والتر سكوت Walter Scott التي امتدت طوال عشرينيات القرن التاسع عشر، تدعم هذا الحكم النظري وتؤكّده. كان سكوت يُجيد التسلية، ولكنه كان «يثقّف» أيضاً، فهو «كاتب أخلاقي» كبير. إذا كان فيلمان يقدّر «خيالَه»، ونودييه وهيجو يمتدحان مزاياه «الملحمية»، ويُعجَب آخرون باهتمامه بـ «الواقع»، فإنه «مؤرّخ» بقدر ما هو «روائي». لقد وجد روادُ الرواية التاريخية في تلك الحقبة، في سكوت (وبصورة ثانوية في مانزوني Manzoni) نموذجَه المحتفى به. لقد جدّد سكوت الأجناس جميعاً، «الرواية، والتاريخ والملحمة والمأساة والملهاة». وبفضله «عظُمت مهمة الروائي بلا توقّف»؛ «لقد أحدث ثورة كمّلت جنس الرواية». ولم يكن رأي بلزاك غير ذلك. لقد فُتحت الطريق إلى «الرواية الاجتماعية» بوساطة الإنجاز التاريخي لـ «رواية العادات». وحين مدح نيزار Nisard سكوت، فقد مدَح الرواية أيضاً:

«السير والتر سكوت هو أول من أحدث رواجاً لهذا النوع إذ كتب روائع. كانت الرواية قبله توصف بأنها جنس هجين. وربما برّر عنوانه بغموض موضوعاتها وبالحدود التي سجنت نفسَها ضمنها. ها هي اليوم قد ارتفعت إلى مصافّ الأدب الرفيع والصريح، ووالتر سكوت يمتلك سمعةً جيدة وكبيرة لا تختلف، في تخيّلي، في وزنها ولا في لونها عن سمعة كبار الكتّاب. شئنا أم أبينا، لقد وجب أن توجَد له مكانة، وإلا فإن هناك إنكاراً لعبقريته المتنوّعة جداً والأصيلة جداً، باستثناء بعض النقّاد الذين لا يؤمنون بموهبة كاتب لا تُصنَّف نتاجاته طبقاً لفئات الأجناس النموذجية»[1].

(١) Journal des Débats, 1828.

كتبت *لوفيغارو* عام ١٨٣١: «إن كلمة رواية التي شهّر بها الأخلاقيون الأغبياء موجودة على عنوان أكثر من عمل جدير، وهذه الإشارة الهشّة هي أحياناً الذريعة والإطار لفكرة فلسفية وقوية». وتقول *لا ريفو دو باري* la Revue de Paris بطريقة أكثر سخرية عام ١٨٣٢: «منذ بضع سنوات فقط، كان الشاب الذي يتخرّج من المدرسة الثانوية يسارع إلى كتابة مأساة، هذا إذا لم ينقل مأساة جاهزة. [...] واليوم، بعد أن ماتت المأساة، [...] فإن كل حاصل على الثانوية *يبدأ* بالرواية، بل لقد رأينا أن بعض العلماء *ينتهون* بكتابة الرواية».

الانفجار الرومانسي الذي حصل عام ١٨٣٠ جمع مصير الرواية إلى مصير «المدرسة» الجديدة. والمناوشات الكلامية بين الكلاسيكيين والرومانسيين بدءاً من عام ١٨٣٣ (ولاسيما هجمات نيزار على «الأدب السهل») وضعت بطبيعة الحال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية في قلب النقاشات. وإذا ما صدّقنا هذا الناقد، هل ستكون الرواية هي «صناعة مستنفدة» موسومة بتفاهاتٍ طريفةٍ وعيبٍ مخجل بالمعنى الأخلاقي؟

وقد ردّ جول جانان Jules Janin مادحاً روايات *أحدب نوتردام*(١) *وستيللو والجلد المسحور*. وقد اعترف نيزار بقيمة بروسبير ميريميه *Mérimée* وسانت - بوف. أما كوشو Cochut، فقد وفّر في *لا ريفودي دو موند* أسماء جورج ساند George Sand وفيكتور هيجو وسانت - بوف وألفرد دوفيني وألفرد دو موسيه Alfred de Musset وسولييه Soulié. أما سوفيستر

(١) آثرنا إيراد الترجمة المعروفة في الثقافة العربية لعنوان رواية فيكتور هيجو Notre-Dame de Paris. (م)

Souvestre، السان - سيموني المدافع عن «الرواية الاجتماعية»، فإنه لا يرى في الرواية، «وكل يوم أكثر»، إلا «الكتاب الترسيمي» بامتياز: «سيكون قد أدّى واجبه لو اندفع نحو الحقيقة[١] بأي طريق كان».

ومن ناحيته، فقد هاجم ازدراء النقّاد، ولم يتردّد في أن يؤكّد عام ١٨٣٧: «ليس لدينا أي مجد أدبي حديث لا تكون الرواية أساساً له»[٢]. و«الرواية هي العنوان الأدبي الأول للمشهورين الشباب»[٣]. في تلك النهاية لثلاثينيات القرن التاسع عشر، أكّد ذلك فرانسيس فاي Francis Wey: «لقد انهارت المنظومات الأدبية القديمة كلّها [...] وماتت المدارس القديمة [...] وانكسرت القواعد [...] وغدا أرسطو بلا صوت وبوالو بلا تأثير؛ [...] والمبادئ الأدبية تلحّ على استقلالية كبرى» و «هناك من المدارس عديمة الأنظمة بقدر ما هناك من أفراد»[٤].

إذن إنه عصر الرواية التي تكاثرت بيانات انتصارها. ورأى أوغست باربييه Auguste Barbier الذي اعترف ببعض الإساءات، أن لا أحد يمكنه الاعتراض على سطوة الرواية، ولا على وسائل إغرائها ولا على تأثيرها على الجماهير: «في هذه اللحظة، هي جنس الكتاب الأكثر رواجاً وشعبية»[٥]. ويقول فيلاريت شاسل Philarète Chasles: «الرواية هي السيدة في أوروبا بأسرها: في إنكلترا، وفي ألمانيا وفي فرنسا؛ فقد قتلت الملحمة وابتلعت الفلسفة وأزاحت الهجاء»[٦].

---

(١) Revue de Paris, octobre, 1836.

(٢) La Presse, juillet, 1836.

(٣) Id.

(٤) Id, novembre, 1938.

(٥) Revue des deux Mondes, mai, 1938.

(٦) Le Journal des Débats, février, 1939.

وبدأت آنذاك، عامّ ١٩٣٩، حملة طويلة ضد الرواية - المسلسلة، وقد أثارها سانت - بوف في مقال له في *لا روفيو دي دو موند* حول «الأدب الصناعي»، وقد تجاوز هذه الطريقة الخاصة ليهاجم كل النسق الذي ولّده. إن حكم المركنتيلية، وحكم المال، وحكم البرجوازية في الأدب يدلّ هكذا بطريقة متناقضة على انتصار الرواية على تسخيفها الصحفي. لأن الرواية المسلسلة ليست جنسَ الروائي كلّه. وهل كانت رواية *أسرار باريس* لأوجين سو، النفَس الأخير للرواية الرومانسية المُحتضرة، كما زعم ليمايارك Limayarc عام[١] ١٨٤٤؟ فقد عارضها النقدُ بروايات *أوجيني غراندیه* (١٨٣٣) وشهوة (١٨٣٤) وكولومبا (١٨٤٠). واستطاع غوبينو أن يتوقّع: «ومن ناحية الرواية، هذا الجنس الذي لم يكتسب إلا بالأمس جرأتَه على أن يلامس كل شيء، فإن لها عملاً لا يمكننا أن نتكهّن بحدوده»[٢]. ومن ناحيته، ذكر سانت - بوف عام ١٨٤٥، بمناسبة الحديث عن جورج ساند: «إن هذه الروائع الصرفة في جنس الرواية، عندما يُبرع فيه إلى هذا الحد، فإنه ما من جنس (ويطيب لي أن أؤكّد ذلك) يمكنه أن يتفوّق عليه»[٣].

ويلخص أوجين موران Eugène Moran الشعور السائد: «الآن، عندما تُهاجَم الرواية، فإنما تُهاجَم أعمال ولا يُهاجَم الجنس»[٤]. لا يوجد من لا يوافقون هذا الرأي، حتى الأكاديمية نفسُها وافقته حين قبلت لأول مرة روائياً في صفوفها (لأن ميريميه قُبل فيها عام ١٨٤٥ بوصفه عالم آثار) بشخص أوكتاف فوييه Octave Feuillet - عام ١٨٦٢، في أوج الفترة الواقعية.

---

(١) La Revue des deux Mondes, janvier, 1844.

(٢) La Revue Nouvelle, mai, 1845.

(٣) La Revue des deux Mondes, mars, 1840.

(٤) La Revue Indépendante, août, 1846.

غياب النظرية الرومانسية للرواية في فرنسا

لكن هذا الانتصار للرواية الذي لا نقاش فيه، وهو الحدث السوسيولوجي والأدبي، لم يرافقه انتصار نظري. فإذا استطعنا أن نعتقد مع غايتان بيكون Gaëtan Picon بأن الرومانسية «قد منحت الرواية أسباب نبلها الأدبي»، فإن الرواج المتعاظم للجنس الروائي في القرن التاسع عشر لم يتماهَ قطّ مع الدوائر الرومانسية، بل كان يجب انتظار المعركة الواقعية حتى يتم هذا التماهي. لقد قامت هجمات الرومانسيين باسم الشعر والدراما (١٩٣٣، معركة هرناني Hernani). ومن ناحية أخرى لم تشكّل الرومانسية في فرنسا هيئةَ معتقدٍ خاص حول الرواية كما كانت الحال على سبيل المثال في الرومانسية الألمانية الأولى التي نظّرت لولادة «الأدب» فلم تفصل الشعر عن المسرح عن الرواية.

وقد دعا فريدريش شليغل في رسالته حول الرواية من جملة أمنياته منذ عام ١٨٠٠، ولادة رواية «حقيقية» تعطي عنها فكرة أعمال جان - بول ريشتير: «مزيج (مرتكز على المسرح) من المسرود والغناء وأشكال أخرى» أيضاً. فن «الأرابسك» هذه الرواية ضمن خط سْتِرْن أو جاك القدري لـ ديدرو أو اعترافات روّسو، هي برأي شليغل ابنة «الفانتازيا» الإلهية والروح الشعرية ونقد السخرية الرومانسية.

من بين الفرنسيين يُعد نيرفال Nerval الأقرب بأعماله إلى هذه الأحداس النظرية. لكنّ الممارسة الرومانسية لم تولِّد في فرنسا نظرية منسجمة حول الجنس. ومفهوم «المدرسة الرومانسية» هو نفسه من أكثر المفاهيم إثارة للنقاش. بقدر ما يوجد من مؤلفين هناك طرق. وقد قدّم سانت - بوف رواية

شهوة على أنها تجربة خاصة، «تحليل لميل، لهوى، حتى لرذيلة»، ومن هنا تأتي «نبرتها» و«جانبها الخامل العاطل المؤثر السري والخاص الغامض والخفي والحالم حتى الدقة والحنون حتى الرخاوة والشهواني أخيراً».

بين روايتَي *أدولف* و*دومينيك* (١٨٦٢) لم تشكّل الرواية الحميمة مدرسة ولم تزعم ذلك. ومن ناحية أخرى فقد تحدّثت جورج ساند عن ثيماتها ومعاركها (الشرط الأنثوي، والرواية الريفية أو الشعبية) ومساجلاتها مع منتقديها.

أو أيضاً تيوفيل غوتييه في مقدّمته الجميلة لرواية *مدموزيل دو موبان* (١٨٣٤) فقد هاجم على التوالي خبث الفضيلة عند وشاة النقد، و«الصحفيين الأخلاقيين»، ثم المنظرين المسطحين للفن النافع والأتباع الآخرين للتقدّم لكي يمتدح، فيما يخصّه، مذهبَ الفن للفن بطلاقةٍ مستندة بعض الشيء على صفاقة ذات واجهة مفرحة. ولكنّ هذا كله لا يُعطي نظرية.

بالنسبة إلى الرواية التاريخية، إن فيني هو الذي اقترح أفكاراً هي الأكثر أهمية. ففي مقدمته لكتاب *الخامس من آذار* (١٨٢٧)، حيث أكد على أهمية الاعتبارات التاريخية في فرنسا المعاصرة، «بحقيقة» مثالية وأخلاقية متفوقة على «الحقيقة» المرئية. ما معنى هذا؟ منذ السطور الأولى يعارض بين الدراما والتاريخ من ناحية و«الدين والفلسفة والشعر الصرف» من ناحية أخرى، والذي «يعود إليه المضي إلى أبعد من الحياة وإلى ما وراء الزمن، وحتى الأبدية».

إذن هو لم يحتفظ بمكانة مميزة «لنسَق التأليف التاريخي». ومن ناحية أخرى هو مقتنع «أن بذرة عظمة عمل ما هي في مجموع أفكار الإنسان

ومشاعره، وليس في جنس يُستخدم كشكل لها وأن النشاط النظري عبثي» ويسأل: «ماذا تعلمنا النظرية ولماذا نحن مسحورون؟» إذن هو لا يرغب في «الدفاع» عن «جنس» الرواية. وأفكاره حول الحقيقة في الفن (هذا هو العنوان الذي وضعه لمقدمته) تعجن من هذا الرفض الفوقي بعض الشيء والذي يُظهر حدود التزامه النظري. إننا نراه متردّداً بين طموحه بوصفه مؤرّخاً (تحليل المعطيات التاريخية كما تفعل دراسة علمية) والمطالبة بفن مثالي متعاظم ومجمِّل للأحداث. الواقع في نظر فيني محزن و«مخيِّب»، فهو يقول:

«لا يبدو لي العقل البشري مهتمّاً بالحقيقة إلا ضمن الطابع العام للعصر، فالذي يهمّ أكثر هو كتلة الأحداث والخطوات الكبرى للبشرية التي تحمل الأفراد، ولكنه إذ يكون غير مبالٍ بالتفاصيل، فإنه يحبّها أقل واقعية من أن تكون جميلة، أو بالأحرى عظيمة وكاملة» - وما يصوغه صياغة موفّقة في بيت شعري اثني عشَري المقاطع: «الإنسان روايةُ الشعب هو مؤلّفُها».

نشعر بهذا الكلام إلى أية درجة كان فيني قريباً من بعض أحداس سكوت وبلزاك. ولكنه لا يتوصّل إلى حدّ تخيّل الرابط العضوي بين همّ الحدث وضرورة الإنشاء الفني: فهو يضمّهما ويعارض بينهما، ولا يُمَفْصِل بينهما. إنه يطرح ضرورة رؤية شاملة ولكن لكي يسارع إلى إعلانها مستحيلة، ومخصّصة لله؛ هو ينظّر للنمط، وهو تجميع «للملامح» مبعثرة «وحدَه اسمُها متخيَّل»، ولكنه يعمَد إلى وضع الشخصيات التاريخية المعروفة في مقدمة المشهد؛ وأخيراً، فإن الحقيقة «ثانوية» بالنسبة إليه، وإذا كان ينشئ شجرةَ نسبٍ «للتخييل»، فإنها تظل في نظره «وهماً» ما يلبث أن يشحب أمام الشيء الوحيد الذي يهمّه، «حقيقة الملاحظة حول الطبيعة البشرية، وليس صدق الحدث».

لا يستطيع نبلُ الإلهام عند فيني أن يحجب عنه الصعوبة في القبض على الرواية التاريخية، وقد تكون الوجه الآخر للامبالاة أمام قدَر الرواية بوصفها رواية- إلا إذا كان هذا أمام التاريخ. وبعكسه، فقد اعترف هيجو ذات يوم، وهو الذي لم ينظّر أكثر حول الجنس، بأنه أخطأ في الإفراط إذ أراد أن يجعل من رواياته ملاحم. ومهما يكن من أمر، فإن فيني يبدو من ناحيته يقف أمام مشروعه، بسبب صفاء ذهنه نفسه الذي لا يمكن فصله عن خيبة أمله. إنه يشعر بما للتطلّع إلى الحقيقة الوحيدة والجامعة من مبالغة، ولكنه لا يرى من ردّ آخر سوى مقصد أخلاقي ذي طابع عام.

من أجل إبداع رواية العالم الحديث، ربما لم يكن يجب أن يُنظَر إلى «الحياة» على أنها «مأساة محزنة»، بل بالحريّ القبض بكل قوة على التناقضات المأساوية التي تكوِّنها. وهذا ما فعله الأكثرُ رؤيويةً والأكثر ثورية من بين معاصريه، في أعماله الروائية كما في أفكاره ونقوده التي كرّسها لها. إذا كان تنظيرٌ جدير بهذا الاسم قد نقُص الروايات- الدرّية الرومانسية، ففي بلزاك اكتملت بكل تأكيد العبقرية النقدية للرومانسية الروائية، في حين أنه استبق ودشّن التراث الواقعي، وضمن إطار هذا الاستباق نفسه. بهذا ساد تفكيرُ بلزاك النظري عصرَه بلا منازع، ولاسيما أنه كان مدعوماً بحيويته الهائلة بوصفه مبدعاً.

الفصل السادس

١ - بلزاك منظِّراً للرواية الكلّية

الأعمال والمشروع

شرح بلزاك مشروعاتِه وأفكارَه وتفضيلاته الأدبية شرحاً أفضل وأطول وأدقّ من معظم معاصريه. بينما اقتصر ستندال من خلال مقدّماته المقتضبة على بعض الجمل الساخرة (حياءً أم حذراً؟) ولاسيما المخصّصة منها لحماية نفسه من القراءات السياسية أو المتحيِّزة، فقد تطرّق بلزاك، في مقدماته، وفي رسائله، وفي مقالات نقده الأدبي، عن طريق التقديم أو التمهيد الموحى به أو المُمْلى على أصدقائه، وأخيراً وعلى وجه الخصوص في *التمهيد* الذي كتبه عام ١٨٤٢ لمجموعته *الملهاة الإنسانية* la Comédie Humaine، بمظاهر متعدّدة إلى مشكلات الرواية والإبداع الروائي: مراجع ونماذج، واختيار الموضوعات، ومبادئ التأليف، ومعالجة الشخصيات، والترتيب الجامع والمشروع العام.

ولكنّ المقصود هو أكثر بكثير من ملاحظات نقدية، فبلزاك يتجاوز عادةً مستوى تعليلٍ بسيط ودقيق لكي يرتفع إلى الهمّ النظري لـ «شعريةٍ للرواية» حقيقيّةٍ. وبوصفه مبدعاً عنيداً، يصحّح نصوصه ويعدّل فيها، متأخراً دائماً، مُراكِماً منجزات الكتابة، فقد يمتلك من ناحية أخرى وعياً واضحاً جداً لِجدة محاولته، ولأهميتها ولدويّها على المفهوم الذي أُخذ عن الرواية آنذاك. بكل تأكيد، لدى تأمّل نوايا بلزاك، ووجهات نظره الخاصة،

وإعلانات مبادئه، فإننا لا نحصل إلا على فكرة غير مكتملة لإسهامه بوصفه روائياً، وهذا يتعلّق بدراسة أخرى.

أما بالنسبة إلى تاريخ نظريات الرواية، وكذلك إلى التاريخ الأدبي بصورة عامة، فقد لعب بلزاك دوراً ومارس تأثيراً لم يحلم بهما أي روائي من قبله. بهذا المعنى، لا يمكن الفصل بين أعماله ومشروعه ونجاحه.

«إني إذ أُطلِق على أعمالٍ هي مشروع منذ ثلاث عشرة سنة، عنوان *الملهاة الإنسانية*، فمن الضروري أن أقول فكرتي عنه، وأن أروي أصله، وأن أشرح خطته بإيجاز...»: وهكذا يبدأ *التمهيد* عام ١٨٤٢. يشير بلزاك بنفسه إلى الخطوة الخاصة لمن يتمنى أن يتعلّق ليس بتطور العمل في مراحله المتعاقبة بقدر ما يتعلّق بمعنى المشروع ومداه في كليته.

من المناسب إذاً، معه ومثله، أن يُعدَّ المشروع في رؤيته الجامعة وفي جهده إلى إتمامه، أي إلى اللحظة التي يتوقف فيها التصوّر النهائي: ليس لأن هذا التصّور يرتسم باكراً جداً، منذ أعوام ١٨٣١ - ١٨٣٤ فحسب، بل لأنه يعطي معنى لكل ما سبق وينير العمل الذي أنجزه الكاتب الممارس مثل الأفكار السابقة التي قدّمها المنظِّر.

الرواية بوصفها «ملهاة إنسانية»

يعرض بلزاك في شهر تشرين الأول عام ١٨٣٤ في رسالةٍ موجّهة إلى مدام هانسكا، وهو يمتلك الفكرة «العبقرية» لعودة الشخصيات، منظومته في صفحة مركّبة بكل قدرة:

«أعتقد أن الأجزاء الثلاثة من هذا العمل الهائل، إن لم تكن قد اكتملت في عام ١٨٣٨، فستكون على الأقل متراكبة وسيكون بالإمكان الحكم على حجمها».

سوف تقدّم *دراسات العادات* التأثيرات الاجتماعية كلها من دون أن أنسى لا موقفاً في الحياة ولا سيماء ولا طبع رجل أو امرأة، ولا طريقة حياة، ولا مهنة، ولا منطقة اجتماعية، ولا منطقة فرنسية، ولا أي شيء يخص الطفولة والشيخوخة وسن النضج، والسياسة والعدالة والحرب.

بعد أن يوضع هذا سوف يُرسم تاريخ القلب الإنساني خيطاً خيطاً، والتاريخ الاجتماعي بكل أجزائه، ذلك هو الأساس. ولن تكون هناك أحداث متخيلة: بل سيكون ما يحدث في كل مكان.

بعد ذلك ستأتي القاعدة الثانية وهي *دراسات فلسفية*، لأن الأسباب ستأتي بعد الآثار. سوف أرسم لكِ في دراسات العادات المشاعر ولعبتها، والحياة وهيئتها. وفي الدراسات الفلسفية، سأقول لماذا المشاعر، وعلى ماذا الحياة؛ ما هو الجزء، وما هي الشروط التي ما بعدها لا يوجد المجتمع ولا الإنسان؛ وبعد أن أستعرضه (المجتمع) لكي أصفه، فإني سأستعرضه لكي أحكم عليه. وكذلك في دراسات العادات ستكون هناك الفرديات المنمّطة؛ وفي الدراسات الفلسفية ستكون هناك الأنماط المُفَردنة. وهكذا، في كل مكان، سأعطي الحياة: للنمط مفردِناً إياه؛ وللفرد منمِّطاً إياه. سوف أمنح التفكير للجزء؛ سأمنح حياةَ الفرد للتفكير.

وبعد الآثار والأسباب ستأتي *الدراسات التحليلية* التي ستكون فيزيولوجيا الزواج جزءاً منها، لأنه يجب البحث عن المبادئ بعد الآثار

والأسباب. «ستكون العادات هي المسرح، وستكون الأسباب هي الكواليس والآلات. والمبادئ هي المؤلف...».

وهكذا يكون كل شيء في مكانه، كل شيء موجود. لم يُظهر أي روائي طموحاً بهذا الشمول وبهذا الإبداع قط. إن بلزاك يسعى بمفرده إلى خلق عالم ينافس العالم الواقعي، ويطمح إلى صنع عمل أدبي ينافس أسمى الأعمال، ويجرؤ على عرض الفلسفة والطباع ومبادئ هذا العالم - العمل! بذلك يعرّف الرواية على أنها الجنس الحديث المركّب الكبير، وريث الأجناس النبيلة للماضي، وأقدر، وأدق، وأنقد منها جميعاً. لا يحتاج هذا المشروع العملاق إلى أن يستند إلى أي حرب كلامية مع المنظرين المعترف بهم، ولا إلى أي تعليل جمالي باتجاه أرسطيي وبواليي الماضي مثل أرسطيي الحاضر وبواليه.

كان بلزاك يقدّر في تلك الحقبة أن سكوت قد أمّن، بإنشائه الرواية التاريخية، الجمعَ بين الطرق والأجناس التي كانت منفصلة حتى ذلك الحين. لقد تنكّب بلزاك المهمة الأسمى وهي توحيد المواد الناتجة من مقابلته اللصيقة بالمجتمع، لا لكي ينسخه بل لكي يعبّر عنه ويجعله رائعاً ويحوّله إلى صرح فني، الأمر الذي لم يكن في البداية إلا مجرد حلم. بهذا المعنى تسمح الواقعية التي يطالب بها بلزاك (**«ليست أحداثاً متخيّلة: بل ستكون ما يحدث في كل مكان»**) بالقيام بوثبة إلى ما بعد الشعرية التقليدية، من دون أن يزعم القفزة إلى ما بعد الفن: فالرواية هي وحدها الجنس الذي يحقق الأجناس الأخرى كلها بمحوها. ليس المقصود تجاوز الأدب، بل إعادة إبداعه.

ظهر مشروع بلزاك بشكله الكثيف والنبوئي في رسالته إلى مدام هانسكا، هكذا بكل قوته وبكل توتّراته وتناقضاته. أية علاقة توجد بين

المثالي والواقعي؟ هل هناك من إمكانية للتوفيق بين التنميط والفردانية؟ بين دقة الملاحظة والإرادة الروحية المعيارية؟ كيف يمكن تخيّل المقابلة وجهاً لوجه بين المبدع المنعزل وكثرة الظواهر الطبيعية؟ وهكذا دواليك. لقد تم تأكيد مطالبة تشرين الثاني ١٨٣٤ وإظهارها بوساطة *التمهيد* الذي يعيد استخدام الجوهري في *المدخلين*: إلى *الدراسات الفلسفية*؛ وإلى *دراسات العادات*، في كانون الأول ١٨٣٤ ونيسان ١٨٣٥، والتي قدّمت صورة للبرنامج النظري البلزاكي ليست أقل طموحاً، ولكنها أدقّ وأوضح.

٢ - «منافسة الأحوال المدنية»

وحدة التأليف

في «البداية»، بحسب *التمهيد*، هناك «المشروع الطوباوي» الذي ولّدته همومُ بلزاك الفلسفية، واهتمامه المولَع بـ«الكتّاب الصوفيين الذين اهتمّوا بالعلوم من خلال علاقاتها مع اللانهاية، من أمثال سويدنبورغ Swedenborg وسان - ماران Saint-Marin، إلخ...، وبكتابات أجمل العبقريات في التاريخ الطبيعي، مثل لايبنتز Leibnitz وبوفون Buffon وشارل بونيه Charles Bonnet، إلخ». لقد استُخدمت التأملات العلمية-الفلسفية بوصفها ضمانةً للمشروع الفلسفي-الأدبي، في البداية، والمستعار من هؤلاء المفكرين. إذن هناك فكرة «وحدة التأليف». فالوحدة والتأليف، هكذا سيكون المبدأ المؤسِّس لـ«*اللهاة الإنسانية*»: وحدة الطبيعة، وتأليف العمل، والعكس صحيح.

فإذا كان المجتمع يشبه الطبيعة، كما يقول بلزاك، وإذا كان يصنع من الإنسان كثيراً من البشر المختلفين «بقدر الأوساط التي ينتشر فيها فعلُه»، فإن العالَم الاجتماعي أعقد إلى مالا نهاية، وأعصى على التوقّع إلى ما لا نهاية، من

العالَم الطبيعي. إن في الحالة الاجتماعية مصادفات لا تُتيحها الطبيعة، لأنها الطبيعة زائداً المجتمع. «إن الذكاء البشري هو الذي يجعل المعركة الاجتماعية» معقَّدة بشكل مختلف «ثمة خصوصية بشرية»، يؤكّد بلزاك (**«في المجتمع، لا تجد المرأة نفسَها امرأةَ الذكر دائماً»**)، تذكّر بأن «العادات، والملابس والكلام ومساكن أميرٍ ومصرفي وفنان وبرجوازي وكاهن وفقير مختلفة اختلافاً كلياً فيما بينها، وهي تتغيّر بحسب الحضارات». والثيمة القديمة لتنوّع الشروط تلتقي مع الاختلافات حول الوحدة الأصلية للأنواع الحية، واختلافها اللاحق، الذي أحدثه القرن الثامن عشر، ثم استمرّ في عصر بلزاك، كما تشهد على ذلك النقاشات الشهيرة بين كوفييه Cuvier وجوفروا سان-هيلير Geoffroy Saint-Hilaire. يرى بلزاك أن نموذج العلوم الطبيعية يفرض نفسه على النظرية الروائية. ونحن نعرف النجاح اللاحق للداروينية الأدبية le darwinisme littéraire مع برونوتيير Brunetière على سبيل المثال، والاستخدام الذي قام به زولا لأعمال كلود برنار Claude Bernard. لقد تجدّدت الثيمةُ في *التمهيد* وتوطّدت بوساطة تلك الفكرة القوية الموروثة من عصر الأنوار، والتي تقول إن المعطيات الاجتماعية - النفسية تحدّد «السلوكات والمواقف المتعلّقة» بـ «الأنواع الاجتماعية»، وبالتالي بالأفراد الذين يكوّنونها في كنف الحضارة.

«على الرغم من صعوبة تبيُّن الفروق بين جندي وعامل ومدير ومحامٍ وعاطل عن العمل وعالم ورجل دولة وتاجر وبحار وشاعر وفقير وكاهن، فإنها كبيرة بقدر الفروق التي تميّز بين الذئب والأسد والحمار والغراب وسمكة القرش وعجل البحر، والنعجة، إلخ. إذن لقد وُجدت، وتوجد في كل عصر أنواعٌ اجتماعية، كما توجد أنواع حيوانية».

يجعل بلزاك من هذا التصوّر القطبَ الآخر لقانون وحدة التأليف. إنه يوحي هكذا بأن مشروعه الروائي سينطلق بصورة أساس من الأفكار الفلسفية، سواء أكانت روحية أو حتمية - ولكنها كلٌّ واحد لأن هذه الأفكار أو تلك تسلّم بوحدة الجوهر، ضد المثنوية المثالية - الناتجة عن القرن السابق أكثر، بكل تأكيد، من أن تكون ناتجة عن التقنيات الروائية في القرن نفسه. ومثلما يستلهم «تاريخ العادات» الذي أنتجه العصر الكلاسيكي، فإنه يريده أكثر اكتمالاً وتعقيداً وتفسيراً، ما يُتيح له أن يُدخل كتابةً *دراميةً* بالمعنى الجديد والراهن لكلمة *تاريخ*، وكذلك بنمطٍ آخر من الكتابة الروائية الجديدة بصورة متعالقة هي الأخرى.

نلتقي هنا بالبعد الأدبي في النقطة التي يدشّن فيها التاريخُ والرواية قدَرهما المشترك في القرن التاسع عشر. وفي فضاء من المرجعية المنهجية (وحدة المجتمع)، يتطلّب الاختلاف غير العشوائي للشخصيات معالجة أقرب في آنٍ واحد إلى الكتابة المسرحية، والمسيرة العلمية: طريقة سردٍ أكثر منهجيةً وحيويةً واتفاقاً. تتشكّل الواقعية البلزاكية من جمع الطباع، التي كانت منفصلة من قبله، وممارَسةً، حتى ذلك الحين، بطريقةٍ مستقلة ومنفصلة. الفكرة الأولى، «الوهم» البدئي يجعل ممكناً التمثيلَ الأدبي الذي يتغلب على أحادية الطرف للسرود السابقة، ويمنحها طموحاً فلسفياً جديداً:

«ولكن كيف نجعل الدراما المكوَنة من ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف شخصية يقدّمها المجتمع مهمة؟ وكيف يمكن أن يُثار، في آنٍ واحد، إعجابُ الشاعر والفيلسوف والجماهير التي تريد الشعرَ والفلسفة بصورة أخّاذة؟ إذا ما تصوّرتُ أهمية هذا التاريخ للقلب البشري وشعره، فلم أكن

أرى أية وسيلة للتنفيذ؛ فحتى عصرنا، أنفق أشهر روائيينا موهبتَهم على إبداع شخصية واحدة أو شخصيتين نمطيتين، وعلى رسم وجهٍ للحياة. بهذه الفكرة قرأتُ والتر سكوت».

مديح والتر سكوت

إذن هذا هو مُلهِم هذا التجديد الروائي وقدوته، والتر سكوت، الذي مدحه بلزاك مرةً أخرى في *تمهيده*. إن سكوت بالنسبة إلينا هو بكل تأكيد مفكّر أقل عظمة ، وكاتب أقلّ عظمة من بعض «سابقيه» المذكورين في التمهيد، من أمثال سرفانتس أو روسو أو غوته، ولكنه يبدو لبلزاك مبدعاً لشخصيات روائية (فإليه وُجّهت في البداية العبارة الشهيرة «منافس الأحوال المدنية»). وقد اختلط مديحُه مع مديح الرواية وإعادة تأهيلها. فبفضل والتر سكوت بات القارئ قادراً على إعادة اكتشاف الرواية اليونانية وقصائد المآثر القروسطية، و، قبل الرواية الإنكليزية، أحد المؤلفين المفضَّلين عند بلزاك، رابليه. إن القوة الخلاقة عند سكوت وحسّه التاريخي - «اللون المحلي»، يضيء بحسب وجهة نظر بلزاك الوجوه الروائية الكبرى للماضي القديم أو القريب، لأنهم شقّوا الطريق للمشروع البلزاكي.

«لقد رفع والتر سكوت [...] الرواية إلى القيمة الفلسفية للتاريخ، هذا الأدب الذي ما انفكّ يرصّع من قرنٍ إلى قرن بهاسات خالدة التاجَ الشعري في البلدان التي يُحتفى فيها بالآداب. لقد وضع فيها روح الأزمنة القديمة، وجمع فيها في آنٍ واحد الدراما والحوار والصورة والمنظر والوصف؛ أدخل إليها الرائع والحقيقي، هذين العنصرين من الملحمة، وواكب فيها بين الشعر بألفةِ أكثر اللغات تواضعاً».

إذن يستطيع بلزاك، انطلاقاً من أعمال والتر سكوت، أن يغذّي الرواية بأسمى الطموحات، وأن يجد الوسائل لكي ينفّذ «مشروعه». إذن كانت تلك «أول» فكرة بلزاكية شاملة، منذ عصر غار Gars (الشكل الأصلي للشوان Chouans) بين عامَي ١٨٢٤-١٨٢٧، في أن يكرّس، على غرار سكوت سلسلة من الأجزاء عن تاريخ فرنسا. وبعد ذلك، وإذ غيّر فكرته، فقد وضع هذا البعد التاريخي في حاضر المجتمع الفرنسي، وتمنّى أن يكون مؤرّخ العادات المعاصرة. هكذا، فقد منح سكوت بلزاكَ مفتاح «التنوّع اللامنتهي للطبيعة الإنسانية»، فاتحاً له الأفق التاريخي الأوسع، وكاشفاً له المشهدَ الأكثر تنوّعاً للحاضر. ومن هنا تأتي المهمّة التي تنكّبها بلزاك: «المجتمع الفرنسي سيكون المؤرِّخَ، ولن أكون إلا أمين السر، الممتلئ كبرياء أو تواضعاً، والذي يُمهّد لتحقيق المشروع المعلَن عنه في التمهيد، كتابة التاريخ الذي نسيه مؤرخون كثُر، ألا وهو تاريخ العادات».

ولكن بكل تأكيد، لقد تغلّب الطموح على التواضع: فلم يكن «أمين سر» المجتمع ناسخاً حسير البصر ولا سلبياً. فقد حدث معه أن تدخَّل: صنّف وجمع واختار وألّف أنماطاً باجتماع الملامح (تأليف - صغري للشخصيات رادّاً على التأليف - الكبري للمجموع الروائي). عليه تقع مهمة بعث زمنه، ببذل «كثير من الصبر ومن الجرأة»، وأن يؤمّن لهذا الزمن التفكير المكثَّف والمعقول والحي. وعلى عاتقه يقع فعل الإبداع الذي يجعله أكثر «حرية» وأعظم من أعظم سياسي. برأي بلزاك، لقد غدت الرواية، بعد والتر سكوت، أمينةً للواقع، ولكن ليست أمانة محاكاتية، والمشروع الروائي لا يطمح إلى وضع بيان دقيق إلا ضمن إطار أن يُعدّ ذلك تجلياً أيضاً.

الرواية تدخل السياسة

هذا ما يهمّ بلزاك. فبعد أن صحّح تعبير «أمين سر المجتمع» بإعلان نشاطه بوصفه راوياً شبه - إلهي، فقد وجب عليه، بسبب همومه الفلسفية، أن يرفض الاكتفاء بما هو موجود، بل كان يريد أن يكون بتفوّق: من أتباع إعادة الإنتاج الصارمة، «رسّاماً أميناً نوعا ما، وسعيداً نوعاً ما، ومتأنّياً وشجاعاً للأنماط الإنسانية»، «راوياً لمآسي الحياة الحميمة»، «وعالم آثار في الأثاث الاجتماعي»، و«مصنِّفاً للمهن»، و«مسجّلاً للخير والشر». إذا كان أكثر من قارئٍ يتذوّق اليومَ بلزاك، بسبب خصاله بوصفه «موجِداً» للعالم الحديث، ومبدعاً لعلم النفس ولعلم الاجتماع الفاعلين في المجتمع الفرنسي في ذلك النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإن بلزاك نفسَه لم يكن راضياً عن ذلك. لم يكن يريد أن يكون راوياً فحسب، بل فيلسوفاً؛ ولم يُرِد أن يكون ملاحِظاً دقيقاً فحسب، بل مؤرّخاً ذا وجهات نظرٍ واسعة. لقد ترسّخ الروائيُّ مع بلزاك كاتباً مسرحياً، بل واختصاصياً في العلوم الاجتماعية أيضاً، وأكثر من ذلك، أن يكون مفكراً سياسياً أيضاً. لقد كمّلت مهمةُ السياسي وتَوّجت وأَكّدت عملَ العالِم وفنَّ الكاتب. الروائي ليس ببساطة **(!)** الشاعرَ الرؤيوي للحاضر، بل يريد أن يكون المرشدَ الملهَم للمستقبل، ومع بلزاك دخلت الروايةُ دخولاً رائعاً إلى السياسة.

قال بونالد: «يجب أن يكون للكاتب أفكار ثابتة في الأخلاق وفي السياسة، ويجب أن يعدّ نفسَه مثقِّفاً للبشر، لأن هؤلاء ليسوا بحاجة إلى معلّمين لكي يشكّوا». إن هذه العبارة الرائعة المقتبَسة من أحد كبار المنظّرين لليمين المضاد للثورة، ولنذكّر أن هذا الشخص نفسه هو الذي أكّد أن الآداب تعبير عن المجتمعات، وأنه يأخذ بالحسبان بهذه الحاجة إلى الالتزام والمسؤولية، وهذه الحاجة أيضاً إلى مرجعية ثابتة تنشّط روائي *الملهاة الإنسانية*.

وقد أعلن بلزاك نفسَه رجلاً حزبيّاً بكل صراحة. هو الذي أكّد في مكانٍ آخر نسبيةَ التاريخ وحتميةَ القضايا المادية، وهو الذي يفكّر أن «الروايات هي الحياة الخاصة للأمم»، ويقول إنه لا يؤمن بـ **التقدّم** الاجتماعي، وهو يؤمن بالانتخابات ولكن إيماناً معتدلاً. باختصار، هو يقف إلى جانب **المطلق**، من الناحية السياسية! بكل تأكيد، سوف يُقال إن من الأسهل المطالبة بالنظام الاجتماعي، وبالحزب الشرعي، حتى في عهد الحكم المطلق الذي قام في شهر تموز، ومن المريح أكثر له أن يكتب «على ضوء حقيقتين أبديتين: الدين والحكم الملكي، وهما ضرورتان تعلنهما الأحداث المعاصرة»، من أن يعترف بأنه ثوري أو جمهوري!

أما ستندال، فقد فضّل أن يظلّ صامتاً، ويتنكّر ويموّه موقفه (من دون موجِب!)؛ لم يكتب على ضوء أي من تلك الشعلات السامية التي تضيء ليالِيَ بلزاك المبدِعة وأحلامَه بالانتصار الحضاري. ولكن، عملياً، لقد دخل أيضاً في البعد التاريخي والسياسي بصورةٍ كليةٍ للمجتمع المعاصر، كما اعترف بلزاك بنفسه وأكّد، وهو الناقد المتحمّس لرواية دير *بارما* la Chartreuse de Parme: مقابل الموقف المقنَّع لمؤلّف رواية *الأحمر والأسود* الصادرة عام ١٨٣٠، وذات العنوان الفرعي *تاريخ ١٨٣٠*، إلى جانب جورج ساند، وهي الشاهدة الكبرى الأخرى على الحياة السياسية والاجتماعية في عصرها، عبّر مبدع *اللهاة الإنسانية*، كما نحتَه رودان Rodin، عن الميل الحاسم للرواية الفرنسية التي وُلدت بعد الثورة: أولوية السياسة، وحتى ضرورة اتخاذ الموقف، مهما تكن مواقف كل روائي وتفضيلاته. وهنا يؤكّد بلزاك، بصوت أعلى وأوضح من الآخرين على أهمية الواقعية الروائية، إنجاز الثورة، معها أو ضدها، لا يهم!

مشروع «فلسفي»

من المؤكّد أن لديه أسباباً شخصية ليجمع «المبادئ» مع «الأسباب» و«النتائج»؛ إنه يُدخل أحد الأفكار - القوة التي كانت تحرّكه قبل ظهور مشروعه النهائي: «إذا كان الفكر، أو الهوى، الذي يضم الفكر والشعور، هو العنصر الاجتماعي، فإنه العنصر المدمّر له أيضاً. والحياة الاجتماعية تشبه هنا الحياة الإنسانية». وإذ عزا بلزاك للكاثوليكية وللملَكية فضيلة «تعديل الفعل الحياتي» (للفرد مقابل نفسه) واجتماعياً، فضيلة «تقديم منظومة كاملة من القمع للرذائل»، فإنه أخذ من الإنسان المتحضِّر تلك الحقيقة الحميمة الكبرى التي صنعها من الألم، حتى الإنهاك والموت، التجربة الممزَّقة، بعد أن قلَبَها: الفكر يقتل الحياة. ونحن نجد آثار دراسة شاسل، عام ١٨٣١، المستوحاة من بلزاك نفسه، والتي أُعيدت في مقدمة رواية *الجلد المسحور*: «كلّما تحضّر الإنسان انتحر». وإذ ينشحذ الذكاء الإنساني فإنه يحمل الفوضى والدمار للكائن الفرد كما للكائن الاجتماعي. الإرادة تدمّر، والإبداع يقتل. إن هذه الثيمة البلزاكية جداً لا تنطبق بكل تأكيد على رواية عصره بصورة عامة. ولكن بوصفه محرِّكاً للمشروع الذي أنجزه بلزاك، وبوصفه مثالاً على التصميم البلزاكي الأقصى (المشروعات المتعاقبة لا تتناقض، بقدر ما تتراكب، إنها تتوسّع وتتعمّق)، فهو يُسْهِمُ بفهمٍ أفضل للصلة التي نُسجت بين التأليف الدرامي، والتطلّع العلمي، والرؤية التاريخية والهم الفلسفي - السياسي عند بلزاك.

٣- التفصيل والإجمال

المثال الكاثوليكي وواقعية التفصيل

قد يبدو من التفاهة، أو من المضحك، القول بأنه قد وجب على بلزاك في ما بعد، في *التمهيد*، أن يدافع عن نفسه ضد اتهامه باللاأخلاقية، وهو

الذي لم يكن قد فتح نقاشاً جمالياً حتى ذلك الحين. يمكن أن يبدو ذلك تافهاً أو مضحكاً بصورة غامضة. في الواقع، كان ما يزال يجب على الروائي عام ١٨٤٢ أن يتخذ احتياطاته ضد تهديدات النظام الأخلاقي. ولكي يدافع بلزاك عن نفسه، فقد استعان بالصور المجمَّلة لأعلى الفضائل المسيحية، الكثيرة جداً، برأيه، في أعماله، ومن ناحية أخرى جُعلت «حقيقيةً» بفضل التفاصيل التي شُكّلت منها ملامحُها. لقد أقام تحالفاً مقدّساً سعيداً بين الكاثوليكية والواقعية. وهو يشرح قائلاً إن الدين الكاثوليكي الذي يستلهمه يندّد بالخطيئة ويقمعها، ويحاربها، وإذا حكم عليها بأنها جيدة فإنه يغفرها! زادٌ رائع، وهو فعّال بقدر ما يدَع الرواية خاليةً بالقوة من إثباتات حالتها! إنها تصوّر نسَقاً روائياً ما بعد أدبي، ونوعاً من القرين الذي يقيها من نفسها ومن كارهيها، يزّينها ويقدّسها من دون أن يسيء إليها أية إساءة. مع بلزاك، أصبحت الكاثوليكية راعية الرواية.

النسَق الآخر من الدفاع ومن التعليل، والذي لم يعد متعالياً transcendant، بل ملازِماً لنص بلزاك مكوَّنٌ من «الأحداث الثابتة» المأخوذة من الحياة اليومية. *التمهيد* أقلّ إفصاحاً عن هذه النقطة من المقدمة التي كتبها فيليكس دافان- هونوريه Félix Davin-Honoré لبلزاك كمقدمة لـ *دراسات العادات* (نيسان ١٨٣٥). وذلك لأن منظوره مختلِف، فهو بكل تأكيد مألوف أكثر لقرّاء *الملهاة الإنسانية*.

وبدلاً من أن تقول *المقدّمة* مديحَ الواقعية لاحتجاجات الأخلاق، ولهمّها في المثلنة، فقد ألحّت على «الثورة» الروائية التي أنجزها بلزاك. بانسجام مع كلام بودلير Baudelaire القوي(«لقد دُهشتُ غير مرة من أن مجد بلزاك العظيمَ هو أنه أصبح مراقباً، ولطالما بدا لي أن جدارته الرئيسة هو

أنه كان رؤيوياً، ورؤيوياً مولَعاً»)، ويؤكد المؤلف: «هنا يكمن السر الكبير للسيد دو بلزاك: لا شيء صغير تحت قلمه، فهو يرفع، ويجعل من أدنى التفاهات موضوعاً ما دراما». هذا يعني أن واقعية التفصيل الدقيق المرفوع إلى رتبة النسق والمفتخَر به في *مدخل إلى دراسات العادات*، ليس في الحقيقة مجموعاً بصورةٍ أساس مع المثلنة (الواعظة أخلاقياً) للطباع، وأن مدعَّم بكل تأكيد بصورة شاملة (وذاتية) بالتأملات السامية للصوفية المسيحية متحدة مع علم لافاتير Lavater و غال Gall، ولكنه يحمل بصورة خاصة في نفسه قدرته الذاتية على التجاوز والعظمة. تسمح بقية المقدمة بتعريف هذا الطبع الجوهري. إنه، كما يُقال لنا، الترتيب والتوضيب والتنظيم للتدوينات الصغيرة التي تحرّك مشاعر القارئ مباشرة وتخلق سحر النص البلزاكي لأنها تمهّد للدراما وتشغّل الحدث:

«يمتلك السيد دو بلزاك شعوراً عميقاً جداً بالحياة الخاصة، يمضي في أغلب الأحيان إلى دقة التفصيل. إنه يُحسن تحريك مشاعرك، وجعل قلبك يخفق منذ البداية، لمجرد أن يصف لك ممراً أو غرفة طعام أو قطع أثاث. لديه عدد كبير من الملاحظات السريعة حول العوانس والعجائز، والفتيات قليلات الحظوة والفتيات المشوّهات، والنساء الشابات الشاحبات والمريضات، والعشيقات المضحّى بهن والمخلصات، والعازبات والبخيلات».

إننا نتساءل من أين استطاع أن يميّز ويجمع هذا كله في قطار خياله الجامح [...] في أغلب الأحيان، لم يصف السيد دو بلزاك بعد إلا داخل المطبخ أو خلفية المحل أو غرفة نوم، وما أدراني؟ ولقد وصل الاهتمام وخفقت الدراما وبدأ الحدث؛ من توضيب قطع الأثاث هذه ومن ترتيب

هذه الدواخل ووصفها الدقيق والمضيء لطبع أولئك الذين يسكنونها وليَبرز أهواءهم واهتماماتهم الطاغية ، وباختصار لحياتهم كلها. لقد تجاوز السيد دو بلزاك كليّا الألمان والإنكليز، البارعين في هذا الجنس، وهو الذي ليس له في فرنسا لا معلّم ولا مثيل.

القوى النابذة والقوى الجاذبة

إن واقعية التفصيل المفهومة على هذا النحو هي أساس الاهتمام الموجَّه إلى الحيوات الفاضلة والتعِسة. ولكن بصورة خاصة في تمظهراتها الأكثر عناداً هي في خدمة الهوى الذي هو نفسه حقيقة الملاحظة- تصوير المجتمع «كما هو»- وحقيقة فلسفية - شرح أضرار «الفكر» والتنديد «برذائل الإنسان المتحضّر»، بمعنى آخر، إن هذه الواقعية معاصرة، ضمن سياق الإبداع الروائي، للمشروع البلزاكي الشامل. إنها تبني وتعلّم المشروع نفسه.

إن هذه الواقعية الجامعة فاعلة على كل المستويات. سواء أتكلّم بلزاك المنظّر عن الملاحظة أو عن الأفكار فإنه يلجأ إلى الصور نفسها المميزة لوحدة المركز وللتقارب وللكلية. «يجب أن يكون الكاتب متآلفاً مع التأثيرات كلها والطبيعات كلها، كتب في مقدمة رواية *الجلد المسحور* (١٨٣١). إنه مضطر لكي يمتلك بداخله لست أدري أيةَ مرآةٍ متحدةِ المركز يأتي الكون على هواه لكي ينعكس فيها...»

أو أيضاً في مقدمة *مدخل إلى دراسات العادات* نفسه الذي صدر عام ١٨٣٥، يذكر هذا «المركز المضيء» الذي «تتقارب» نحوه أجزاءُ العمل كلها. وفي مكان آخر (مدخل إلى الدراسات الفلسفية، ١٨٣٤)، إنه يشبهها بـ «منظار عالمي» ذي «أبعاد عملاقة». بينما يقترح ستندال صورته الخطية

والمتواضعة طوعياً لـ المرآة المتنزّهة على طول الطريق. فإن مع بلزاك، وعلى كل المستويات، تنتصر وحدة التأليف أو تريد أن تنتصر.

إذا كان الهوى ينشّط العالم الاجتماعي، فإن هذا العالم الآخر الذي هو العمل الأدبي ينشّطه الهوى العظيم المشهود للكلية المركّزة المتفق عليها: صورة مقلوبة، متفائلة للحيوية البلزاكية وللتقليص المأساوي لـ *الجلد المسحور*. إذا كان التبديد النابذ للقوى الحيوية يقلّص تقليصاً يائساً رأس المال الحيوي البلزاكي إلى العدم، فإن التركيز الجاذب للعمل وداخل العمل لكل سلسلة، ولكل فصل (رواية)، ولكل مسبب ولكل تفصيل، يؤمن بقاءهم الكامل والأسطوري وينقذ الروائي - ليس من اللاأخلاقية، بالتأكيد، وليس من الإسفاف الواقعي، بل من الموت.

إن النقاش الذي أثاره الرقباء يدور حول مسألة جوهرية، ولكنها مطروحة طرحاً سيئاً. الجواب في مكان آخر، فقد غيّر بلزاك مكانه. إن ما يعوّل عليه ليس أن يكون في خدمة الفضيلة أو لا يكون، بل أن يكون في خدمة قوة الحياة وقوة الفضيلة الروائية المبدعة لعالمها، ولمعناه ولحركيته. قال بلزاك قولاً أعمق بكثير مما قال غوتييه (ولكن ربما وهو يخادع نفسه ويخادع منتقديه): إن فن الرواية ليس له سوى غاية واحدة، الرواية نفسها، والتي هي تمثيل الحياة «كما هي». يحاول الروائي بذلك لا أن يرد على الآخرين بقدر ما يرد على الدوار الملح لموته هو. تلك هي أخلاق الرواية أيضاً بحسب بلزاك، أسمى من أخلاق الفن النافع أو الفن المثالي أو الفن للفن.

بقي عنصر لإكمال النظرية الظاهرة للرواية البلزاكية: إذا كانت خصيصة الفن، كما شرح بلزاك منذ بداية عقد الثلاثينيات، هي «اختيار

الأجزاء المتناثرة من الطبيعة، وتفاصيل الحقيقة، من أجل أن يصنع منها كلاً متجانساً، ومثالاً كاملاً»، وإذا كان المقصود بالنسبة إليه أن «يكون والتر سكوت، زائداً مهندساً معمارياً» (*مدخل إلى دراسات العادات*)، وإذا كان يطمح إلى أن يكون المفكر الذي يستلهم الموضوعات الحديثة الكبرى، والمؤرّخ الأعمق للمجتمع المعاصر، - بين التأليف الدقيق للمجموع والتأليف الرؤيوي للتفاصيل الأكثر عناداً، فإن على بلزاك أن يكوّن نقطة علام وسيطة، مبدأ تأليف الشخصيات: خلق *الأنماط* الكبرى.

٤ - نظرية «النّمط»

مديح النَمط

هذا المصطلح الذي ظهر غيرَ مرةٍ في *التمهيد*، والذي استخدمه بلزاك عن معرفةٍ تامة بمعناه في رسالته إلى مدام هانسكا عام ١٨٣٤، هو في آنٍ واحد أحد أهمّ خصائص أعماله، وأحد منجزاته النظرية الجوهرية. وبلزاك يمتلك وعياً واضحاً لأهميته، فقد كتب في مقدمة رواية «*قضية مُظلِمة* (١٨٤٢)»: النمط **[...]** هو شخصية تلخّص في نفسها الملامح المميِّزة لكل الشخصيات التي تشبهها نوعاً ما، إنه نموذجها في الجنس.

كذلك فإننا نجد كثيراً من نقاط الالتقاء بين هذا النمط وشخصيات الزمن الحاضر؛ ولكن أن يكون إحدى هذه الشخصيات، فتلك إدانة للمؤلف، لأن ممثله لن يعود إبداعاً. «قبل بلزاك، كان كثيرٌ من الكتّاب، من مؤلّفين مسرحيين أو روائيين، قد جمعوا ملامح دالّة من نماذج تجريبية مبعثرة لكي يخلقوا نمطاً أدبياً، يجمع طبعاً أو موقفاً، كاشفاً بذلك مظهراً من مظاهر «الطبيعة البشرية». ولكن إذا ما صدّقنا بلزاك، فإنه قد قام بعملٍ أفضل:

لكي يستجيب لتعقيد العالم الحديث، لم يخلق لَفْليس Lovelace واحد، بل عدة، ولم يُبدِع هارباغون، بل غراندیه Grandet، ونوسينجن Nocingen، وغوبسيك Gobseck، ولم يخلق كلاريس Clarisse، بل بييريت لوران Pierrette Lorrain، وأورسول ميرويه Ursule Mirouët، يوكونستانس بيروتو Constance Birotteaau ولافوسوز La Fosseuse وأوجيني غراندیه Eugénie Grandet، ومالاغرين كلاييس Marguerite Claës، وبولين دو فيلنوا Pauline de Villenoix، ومدام دو شانتري Madame de Chanterie وإيف شاردون Eve Chardon ومدموزيل ديسغرينيون Mademoiselle d'Esgrignon، ومدام جول Madame Jules ومدام فيرمياني Madame Frimiani، وآغات روجيه Agathe Rouget، ورينيه دو موكومب Renée de Mocombe، إلخ.

وأخيراً، وعلى وجه الخصوص، فإن بلزاك هو أول من قدّم النظرية الكاملة للنمط ونتائجه. «إن هذا» العدد الكبير من «الحيوات» يحتاج إلى «إطارات» وإلى «صالات عرض galeries» ومن هنا أتت العمارة المعقدة لـ *الملهاة الإنسانية*، التي عُرضت منذ عام ١٨٣٤، والتي شرحها في *التمهيد*. عند مَفْصَلَة الملاحظة مع التأمّل، لا تخصّ الأنماط سكونية الشخصيات فحسب، بل ديناميكية العمل الكلّية، «لا تخص البشر فحسب، بل الأحداث الرئيسة في الحياة أيضاً»، «هناك مواقف تتبدّى في كل أنواع الحيوات، ومراحل نمطية، وهذا أحد المظاهر الدقيقة exactitudes التي سعيتُ إليه أكثر ما سعيت».

إذن تتخذ الأنماط البلزاكية معناها في النقطة التي تُلعب في مجتمع معين، وفي أثناء مرحلة تاريخية، بشكل متزامن، صراعاً أو مأساة إنسانية معبّرة بقوة. ويردّ على من يتهمونه بالمبالغة، بأن هذه الأكاذيب، إن كان هناك من أكاذيب،

فهي حتمية وسعيدة في آنٍ واحد، إنها مثلنة وأخلاق وعلم جمال «احتجاج فصيح ضد اللوم باللاأخلاقية الموجَّهة إلى المؤلف»: «مهمة الفنان هي [...] خلق أنماط كبرى، ورفع الجمال إلى مستوى الفكرة».

ويرد بلزاك رداً منهجياً على تهمة تجميل الواقع وتمويهه - إنها حرب جيدة - بالتهمة التي وُجّهت إليه، بأنهم يخونون الواقع بتسويده. وهو يسوِّغ عمله بالحاجة الطاغية التي هي أن يُبدع بمناسبة أحداث متفرقة «مرعبة» (وفي الواقع، هذا يصح على كل نمطية بصورة ممكنة)، مكوّنة من «كثير من الشخصيات من الزمن الحاضر». يقول إنه يعمد إلى نقل حدث واقعي ولكنه غير ممكن الحدوث «إلى وسط حقيقي» (مقدمة قضية مظلمة). إن هذه الجمالية الكلاسيكية تماماً، التي تجعله «يغيّر الأماكن، و«يغيّر الاهتمامات»، «محتفظاً تماماً بنقطة الانطلاق السياسية»، ترمي إلى جعل المستحيل حقيقياً، من الناحية الأدبية، فهو يقول في مقدمة *مقصورة القدماء*:

«الحياة الواقعية مأساوية جداً، أو ليست أدبيةً في أعلب الأحيان. فغالباً ما يكون الحقيقي غير ممكن الحدوث، وكذلك فإن الحقيقي الأدبي لا يمكن أن يكون الحقيقي في الطبيعة. من يسمحون لأنفسهم بملاحظات شبيهة، إذا كانوا منطقيين، يريدون أن يروا الممثلين على المسرح يقتلون أنفسهم بصورة واقعية».

الرواية ليست الحياة! هناك اتفاقات روائية، أو بمعنى أفضل هناك ممكن الحدوث للرواية! وبرأي بلزاك، قبل فلوبير، إن «الواقعي المكتوب» لا يختلط مع الواقعي المعيش. وبرأيه وهو الذي يشمئز حتى التسطيح «من الأحداث المقدّمة بجفاف حدثاً حدثاً، «إن اللجوء إلى الواقع ضروري، وإلا

فإن «الموضوع» «يموت حياً»، أما «الأحداث الحقيقية» فيجب أن تكون مكثَّفة بقوة:

«الأدب يستخدم الطريقة التي يستخدمها فن الرسم الذي، يستخدم يدَي موديل معين، وقدَمي موديل آخر، وصدرَ هذا، وكتفي ذاك، لكي يرسم صورة جميلة. يقوم عمل الرسّام على منح الحياة لهذه الأعضاء المختارة، وعلى جعلها محتملة.. فإذا نسخ لك امرأة حقيقية، فإنك ستدير رأسك».

الوظيفة الروائية لـ «النمط»

نجد هنا مديح كليومين أو مديح زوكسيس، العزيز على قلب ديدرو، منظّر «الحكاية التاريخية». وبلزاك لم يبتعد أكثر من ديدرو في هذا المجال عن علم الجمال الكلاسيكي. الواقعية «الحديثة» التي جعل من نفسه بهذه الخطوط المنظّر المتشدد جداً لها لم يقطع شيئاً من علاقته مع أيديولوجية التمثيل: إنه يعممها موسعاً مبدأها المركزي لـ «الطبيعة الجميلة»، لكن هذا التوسيع يؤدي إلى تحوّل حاسم لم يكن ديدرو قد قام إلا بإشعال فتيله. إذا كان تأليف النمط يتعلق جيداً بمثلنة، بعمل جمالي فليس هذا محلياً لتحديد الخطوط أو بالتنميق، بل بطريقة تامة بإشباع المؤشرات التي يتكون منها النمط؛ وكذلك ليس نقصاً (الندبة أو الجدري) أو على هامشه تُطْبَع فردية الشخصية، بل بالعكس فإن الكل نفسه، التجريبي، والمعمم، والشامل، بمواصفاته المكونة هو الذي يجعل من الشخصية - النمط نموذجاً للتأليف الواقعي؛ أخيراً، ليس «ضد» الفصاحة والشعر، منبعي «التخيلات»، ولكن بمقتضى مثلنة عليا، شعرية، في الفضيلة كما في الرذيلة يتشكّل الوهم الواقعي، ممكن الحدوث الروائي «الأسطوري»، المفترض على أنه أكثر «حقيقة» من الحقيقة التي يعمل بها.

بالتأكيد عند بلزاك أيضاً، «الأحداث الصغيرة الحقيقية» مختارة. وغايتها، كما في *فن الشعر* عند أرسطو، هي «المحتمل»، أي شكل مخفَّف من الضرورة. ولكنه محتملٌ مؤرخ، مخصَّص للتعبير بمقتضى ما يحدّه (هذه التأريخية) بقدر ما يعممه (مثلنته) بمقتضى ما يربطه أيضاً بمعارف ذات توجّه علمي (بالنسبة إلى الكاتب)، أي (بالنسبة إلى الشخصية) ما يربطه بأماكن وظروف وأشخاص وأحاسيس وأفكار وذكريات ومشاريع، باختصار بجمهرة منظمة من تحديدات للأمكنة والأدوات والعلامات ومعنى يصنع العالم ولكن أيضاً قادرة على أن تكون هؤلاء أو أولئك متعلّقة بعلوم موجودة أو سوف تولد:

«إن عملي، كتب بلزاك في *التمهيد*، له جغرافيته كما له شجرة نسبه وعائلاته وأماكنه وأشياؤه وأشخاصه وأحداثه؛ مثلما له شعاراته ونبلاؤه وبرجوازيوه وحرفيوه وفلاحوه وسياسيوه وأُلعُباناته وجيشه، وعالمه كله في النهاية!».

إذا كان هذا العالم قد أصبح مقروءاً بوساطة الشخصية النمطية، التي لا يمكن فصلها عن «مرحلة نمطية»، وهذا بكل تأكيد لأنه يرمي إلى كشف النقاب عن أكثر من منظر أو حالة، أكثر من «تشريح»: حقيقة عمل النسق الاجتماعي بصورة عامة مثل حقيقة السلوك «الأنواع» والطبقات، والمجموعات الفرعية والأفراد الخصوصيين لأن له وظيفة أن يكشف، ما بعد موقفه والظروف، وما بعد المواجهات والأزمات التي تشكّل الحالة العادية للعالم الاجتماعي وآليات وتسلسلات و«فيزيولوجيا»؛ باختصار لأنه مُعطى من أجل بنية حية ومعقدة ومتناقصة، ولكنها ليست غير عقلانية على الإطلاق: كفيلة بفك التشفير. النمط يعطي معنى لأنه يلخّص ويعكس ويحقق المعنى. فيه تتمفصل، كما رأينا، «وحدات التأليف» المرتبة تراتبياً، من الأسفل إلى الأعلى، ولكن أيضاً تنعقد «أفقياً» المعطيات المأساوية للعمل

والأفكار الفلسفية للمؤلف. في هذه، النقطة العقدية للإبداع الروائي، هو نقطة مركزية للنظرية البلزاكية للرواية.

لما كان مكلَّفاً بتكبير المشروع الكلي، كان عليه أن يؤمّن رضا القارئ، بقوة إغرائه. وقد جعلت منه فضيلتُه العليا التمثيلية عظيمَ ممكن الحدوث: ليس ما يعدّه الجمهور حقيقياً فحسب، وما يستجيب لتوقّعه فحسب، بل ما يُعَدّ تمثيلياً وقابلاً للتفسير) من الروائي أيضاً. وبدقةٍ أكثر، يسعى بلزاك إلى تقديم نفسه بوساطة قدرته على الملاحظة وعلى التنبّؤ بصورة غير عادية[1]، والوعي المشترك، الجديد تاريخياً، للمجتمع ما بعد الثورة. يجب ألّا نتسرّع في اتهام بلزاك بالتكبّر الغريب أو بجنون العظمة. ثمة خرافة تردّ هنا على أخرى. إنما كانت عبقرية بلزاك تكمن، كما كان يشعر بذلك، في أنه خمّن أساطير عصره. أما معاصره ستندال، فإن العالم الذي كان يصفه مستوحى أيضاً من العالم الذي يعيش فيه، لكن الجمهور الذي ينشده هو جمهور عام ١٨٨٠ أو ١٩٣٥! جنون أكبر أيضاً! وهو في ذلك لا يسعى إلى قبول الأساطير الفاعلة في عصره، والتي هو بعيد عن تقديرها في كلّيتها، ، بل إنه يلتمس حول هذا العصر وحول هذه الأساطير، حكماً أكثر بُعداً، وأكثر سخرية، ولكنه أكثر حقيقةً بهذا المعنى! عزم مضاعف! فمن حسن الحظ أن واقعية الأول والثاني تتغذّى بصورة بدَهية من هذه الابتعادات الهاذية.

٥ - النموذج أم المصطلح؟

ها نحن نصل إلى تأكيدٍ وإلى مفارقة. التأكيد هو صفاء الذهن النظري الأقصى عند بلزاك، والتوافق بين ما اقترح أن يحقّقه وما حقّقه بالفعل: إنه

(١) Préface de la première édition de *la Peau de chagrin*. 1831.

توسيعٌ للرواية، وتعميق للواقعية ولمكن الحدوث الروائي المترسّخ في تاريخ الحاضر. لقد كان بلزاك واعياً لهذا كلّه وللثمن الذي كان عليه أن يدفعه، من جهد دؤوب ومستمر أنهك فيه قواه. إذا لم يكن الوحيد الذي مشى في هذا الطريق، فإنه أول من مضى بعيداً، حتى الإفراط، ومن كانت له الرؤية الأوضح في ذلك. بين هذا «الإفراط» وصفاء الذهن النظري هذا ليس ثمة تناقض: فليس على الرغم من المبالغة التي قام بها بلزاك وطالب بها، ثوَّر الرواية، بل فعل ذلك بكل تأكيد بفضلها وبسببها. فبعد بلزاك، لم تعد الرواية كما كانت. لقد تخطّى حاجزاً حاسماً لا يمكنه إعادة تخطّيه ببراءة. لقد بات بلزاك المرجع الإجباري لكل الروائيين الذين أتوا من بعده، بحيث إنه يمكن أن يُعَد هوميروس الجديد وأرسطو الجديد للراوية في آنٍ واحد.

بلزاك قارئاً ستندال

المفارقةُ هي نتيجة هذا التأكيد. لقد بات من الصعب اليوم أن نقدّر إنجاز بلزاك بدقة، وذلك بالتحديد بسبب أهميته وتأثيره وكل ما فُعل باسمه وما بعده. يجب علينا بصورةٍ خاصة أن نقاوم الانطباعَ بالقالب الجامد وحتى بالتصلّب الذي يمكن أن يولّده بصورةٍ رجعية التكرار عديم الطاقة ولا الإبداع لإبداعاته المليئة بالطاقة. في المجال النظري ما من شك في أن بلزاك قد أرسى دعائم الشخصية الحديثة في الرواية، ورسمها بملامح أكثر تنقيباً وإتقاناً من سابقيه. الشخصية النمطية التي نعرف عرّاتها وعاداتها الخاصة، وتفاصيلها الجسمية وهوسها في انتقاء الملابس، وحركاتها وحتى نبراتها، ولكن من الداخل أيضاً، إن بلزاك هو الذي أبدع المقاصد الصارخة أو الصمّاء، وهو الذي خلق الحبكات المنسوجة بنفَس طويل أو الرغبات الخاطفة، ونظَّر لها.

في مقالته المتحمّسة حول رواية *دير بارما*، التي نُشرت عام ١٨٤٠ في *لاريفو باريزيين*، ومن بين مدائح ثاقبة وأخوية، لام بلزاكُ ستندالَ على شخصية هي من بين أكثر الشخصيات تأثيراً في الرواية، وهي شخصية الأب بلانيس، فمن ناحيته، كان سيحذفها أو سيستبدلها (بكل تأكيد، إن خورياً مسنّاً مولَعاً بالتنجيم لا يعني له شيئاً ذا قيمة)، بوساطة «عبقرية المسيحية» نفسها! من وجهة النظر هذه، يمكن لفابريس أن يصبح النمط التام للشاب الحديث، المستسلم لأهوائه والذي تكبحه الفضيلة السامية للكاثوليكية، بطل رواية تاريخية على طريقة والتر سكوت ، فابريس أو الإيطالي في القرن التاسع عشر. هكذا يتخيّل بلزاك شخصيةً لبلزاك انطلاقاً من ستندال! ولكن مدائحه أكثر إظهاراً للمفهوم الذي يتبنّاه من الشخصية الروائية.

هو ليس معجباً بجينا التي يفضّلها على كورين[١] فحسب، بل إنه يرفع إلى السماء الثوري، العشيق والشاعر المُدنَف الذي هو فيرانتي بالا، المتفوق، كما يقول، على شخصية ميشيل كريستيان. كذلك، تبدو له رواية *موسكا* Masca رائعة لأن هذا الوزير هو ميترنيخ من دون أن يكونه، واختيار بلاط إيطالي وهمي، قريب جداً من البلاطات الإيطالية المعروفة، يسمح للكاتب ببلوغ عظمة النمط. ويُحل بلزاك نفسَه محلَّ ستندال من جديد: «إن السيد بيل[٢]، محمولاً بالحماسة، وقد انطلق لوصف بلاط إيطالي صغير ودبلوماسياً، قد انتهى به الأمر بنمط أمير وبنمط رؤساء وزراء، ثم يضيف:

«هناك هي الحياة، ولاسيما حياة البلاطات، ليست مرسومة رسماً كاريكاتورياً، كما حاول هوفمان Hoffmann أن يفعل، بل بجدية وبإعجاز.

---

(١) Personnage du roman de Madame de Staël, Corinne ou l'Italie (1807).

(٢) الاسم الحقيقي لستندال هو هنري بيل Henri Beyle (١٧٨٣-١٨٤٢) (المترجم).

وأخيراً، إن هذا الكتاب يفسّر لك كل ما كانت حاشية لويس الثالث عشر تعذّب به ريشليو Richelieu. هذا العمل المطبَّق على اهتمامات واسعة مثل اهتمامات وزارة لويس الرابع عشر، ووزارة بيت Pitt، ووزارة نابليون أو الوزارة الروسية، كان مستحيلاً بسبب الإطالات والتفسيرات التي كانت ستريدها كل هذه الاهتمامات المقنَّعة، في حين أنك تخلط جيداً حالة بارما؛ وبارما تفهمك، مؤامرات البلاط الأرفع. كانت الأمور هكذا تحت سلطة البابا بورجيا، وفي بلاط تيباريوس، في بلاط فيليب الثاني، ويجب أن تكون هكذا في بلاط بكين.

كما رأى لوكاتش[1] بحق، إن تخيُّل بلاط صغير وهمي ولكنه ممكن الحدوث في شمال إيطاليا، وتأليف شخصية مركزية ذات وضع تاريخي متوسط، ووضعها في أماكن وعصور موصوفة بقوة، إن هذه الخيارات كلها نسمح بموضعتها تاريخياً في ملتقى الصراعات والأزمات التي لا تصفها الرواية فحسب، بل تشرحها. إذن هي واقعية موسَّعة مهمة بالنسبة إلى ستندال، مثلما هي مهمة بالنسبة إلى بلزاك، وجزئياً إلى ميريميه، وغالباً بالنسبة إلى جورج ساند، وكذلك بالنسبة إلى هيجو في رواية *البؤساء*، لأنها هذه الواقعية، بصورة مختلفة عن ديما Dumas، تُحسِن إبقاء الشخصيات الكبرى في الخلفية، في غبشٍ يديرها. وبصورة مقابلة، فإن مخلوقات الواجهة تدخل في حياة أكثر شدة وإمكانيةِ حدوث.

هل هي امتثالية جديدة؟

لقد أصبحت هذه الشدة أحياناً عند بلزاك صورة شبحية للواقع. فشخصياته الأقوى مثل فوتران لها بالفعل وضع أساطير حقيقية. وتتحول

---

(١) Le Roman historique, Payot, 1965.

الأنماط أحياناً إلى رموز محزنة - غوريو «مسيح الأبوّة»، أو بيروتو «شهيد الاستقامة التجارية»، أو مدام دو مورسوف «تجسّد» المرأة الفاضلة... هي القدرة على الإبداع! من هنا، كما كُتب غالباً، ينادى بيانشون على سرير موته! ألم يعد بلزاك يميّز شخصياته عن الواقع؟ إنه يرخّص بذلك الإعلانات الدائمة التي يعرض بموجبها بين «الواقعي الأدبي» و«الواقعي المعيش»، وينسى طموحه بوصفه مهندساً معمارياً، هذا الطموح الذي لطالما أكّده. هو يبني كاتدرائية! يعرف بلزاك أنه كاتب، ويعلن نفسَه رجلَ أدب وروائياً وفناناً. ولكننا نرى كيف استطاع بعضُ التابعين الأقل قوة والأقل صفاءَ ذهنٍ ألّا يتعلّقوا إلا ببعض مظاهر الواقعية البلزاكية، ناسين الأسطورة والفانتازيا والكاتدرائية لكي يزعموا أنهم ينتجون «شرائح من الحياة» أو «إثبات حالة» صرف وبسيط. إنما يكمن خطر الواقعية في التكاثف والجمود في وضعية أدبية positivisme littéraire، ونسيان أن الرواية الأكثر واقعية، هي بمعنًى ما الأكثر اعتباطية (كما رأى سرفانتس وديدرو بحق).

هناك في المبالغة البلزاكية، إلى جانب قدرته التي لا تُضاهى في الإظهار وفي الانفتاح، قدرة على تغطية وإخفاء جزء كامل وجوهري من الحقيقة الروائية. إن تأليف مآسي داخلية متجذّرة في زمنها، ووضع شخصيات مع كل صفاتها الواقعية، ومحاولة أخذ المعنى والحركة «الواقعيَّين» للظواهر التاريخية والاجتماعية بالحسبان، وتأليف - أعمال - جامعة «تشمل في آنٍ واحد التاريخ ونقد المجتمع، وتحليل أمراضه ومناقشة مبادئه»: وكثير من الخيارات الجديدة والمجيدة والغزوات الأدبية الحاسمة بين عامَي ١٨٣٠ و١٨٥٠. ولكن من بعده، إن التمسّك بهذه المآسي، وعَدّ النمط كياناً غير قابل للنقاش، المستوى الوحيد للوصف الممكن للواقعي، ومحاولة إظهار بنية الواقع السوسيو -

تاريخي نفسها، وإنهاء عملية جمع مستحيلة بدَهياً، هذا يعني التعرّض لخطر الحياد عن كل بحث جديد، والامتناع عن استكشاف ظواهر أخرى ومستويات أخرى للمعنى، والاعتقاد بأن الإنسان قابل للتعليم أو معلَّم، تناقضاته المركزية بصورة تامة، وأن العمل التاريخي قد أُنجز.

وهذا يفترض أيضاً أن وجهة نظر الروائي الواعي هي الوحيدة الممكنة. لا شيء من هذا. فقد تألّمت الرواية البلزاكية من أن تكون نموذجاً غالباً ما عُدّ مصطلحاً، وعانى، بوصفه مجدِّداً من أن يغذّي امتثالية جديدة. ومن ناحيته، كان لدى منظر *تمهيد الكوميديا الإنسانية* الوعي لـ «العمل المرعب» الذي كان ما يزال ينتظره، ولـ «شساعة المخطّط» الذي عرضه، من أن يقبل هذه الخاتمة. لم يُنهِ بلزاك، المبدع العظيم والمنظّر العظيم، معركتَه مع نفسه.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل السابع

يقينات المذهب الطبيعي وشكوكه

١ - من الواقعية إلى المذهب الطبيعي

طموحات المذهب الطبيعي

شكّل الأخَوان غونكور les frères Goncourt صلة الوصل بين البيانات الواقعية والمجموعة الطبيعية. فقد شرح الأخَوان إدمون وجول غونكور في مقدمات رواياتهما، ثم إدمون بمفرده، خياراتهما وانحيازاتهما:

«اليوم، والرواية تتسع وتكبر، وأخذت تصبح الشكلَ الأكبر والجدّي والمولَع والحي للدراسة الأدبية وللتحقيق الاجتماعي، وقد أصبحت بفضل التحليل والبحث النفسي التاريخَ الأخلاقي المعاصر؛ اليوم وقد فرضت الرواية على نفسها الدراسات ووظائف العلم، يمكنها أن تطالب بحرياتها وصراحاتها».

يقدّم مؤلّفا رواية *الأخت فيلومين* Sœur Philomène (١٨٦١)، ورواية جرميني *لاسرتو* Germinie Lacerteux (١٨٦٤)، نفسيهما بوضوح على أنهما روائيا العالم الحديث، باختيارهما لموضوعاتهما، وبمنهج عملهما المتّبَع. «بما أننا نعيش في القرن التاسع عشر، في عصر الاقتراع العام والديمقراطية والليبرالية، فقد تساءلنا ما إذا كانت ما تُسمّى «الطبقة السفلى» ليس لها الحق في الرواية». لصالح «هذا العالم تحت العالم» أزمعا على أن يرفعا الممنوع المزمن. «لقد تساءلنا ما إذا كان ما يزال هناك، بالنسبة إلى

الكاتب أو إلى القارئ ، في سنوات المساواة هذه التي نعيشها، طبقات غير جديرة، ومصائب مفرطة في الانحطاط، ومآسي مفرطة في البذاءة، وكوارث عديمة الشرف».

أما الطريقة فهي التحقيق، ولكن العلمي، («عيادة حب»)، والصارم. وقد أعلنا احتقارهما الشديد لـ «الأعمال الإباحية، ومذكرات الفتيات، واعترافات مخادع النوم، والقذارات الشبقية، والفضيحة التي تشمّر عن ساقها في صورة على واجهات المكتبات». ويوضح إدمون منهجهما في مقدمة رواية *الأخوة زمغانو* les Frères Zemganno، عام ١٨٧٩: «تخزينات كبيرة من الملاحظات»، «ملاحظات لا تُعد ولا تُحصى مأخوذة بالمنظار»، «تجميع لمجموعة من الوثائق الإنسانية، شبيه بهذه الجبال من دفاتر الجيب التي تقدّم، لدى موت الرسّام، كل الرسوم التخطيطية لحياته». ويعلّق قائلاً: «لأن الوثائق الإنسانية وحدها، ولنقُل ذلك بصوت عال، هي التي تصنع الكتب الجيدة: الكتب التي فيها إنسانية حقيقية على ساقيها».

ويقدم زولا، في مقدمة روايته *تيريز راكان* Thérèse Raquin الصادرة عام ١٨٦٧ إيضاحات شبيهة، لا يخالفها بعد ذلك. وفيما بعد، يواصل في رواية *الحانة* l'assommoir (١٨٧٧)، والتي نالت نجاحاً كبيراً في المكتبة، والتي أُطلق بمناسبتها النقاشُ الشعبي حول «المذهب الطبيعي»، تأكيد طموحه في أن يكون رسّاماً حقيقياً للطبقات الشعبية، إذ كتب: «هذا عمل عن الحقيقة، إنها أول رواية عن الشعب لا تكذب، ولها رائحة الشعب..» ومن ناحية أخرى، وطوال مسيرة زولا بوصفه روائياً، فقد شبّه نفسَه إما بالطبيب في المدرّج، أو بالجرّاح الذي يشرّح الجثث، أو بعالِم الطبيعة الذي

يتساءل حول الوراثة، أو بالمؤرّخ الذي يرسم لوحة لحقبة تاريخية، أو بالفقيه اللغوي أيضاً الذي يجمع أمثلة عن اللغة الشعبية».

ولدى صدور رواية *الأخوة زمغانو*، عام ١٨٧٩، ولحظة تشكُّل مجموعة ميدان Médan، يبدأ إدمون تغييراً حاسماً، حين عرَضَ في مقدمة الرواية جرداً استرجاعياً لعمله مع أخيه جول الذي توفّي عام ١٨٧٠: «إن المعركة الكبرى التي ستقرّر انتصار الواقعية والمذهب الطبيعي، والدراسة بحسب الطبيعة في الأدب، لن تنشب على الأرض التي اختارها المؤلفون [لروايتَي جرميني لاسرتو *والحانة*». إن «الكاتب الموهوب» الذي سيستكمل «التحليل القاسي» للواقعي، سوف يستخدمه لإعادة إنتاج رجال العالم ونسائه، في أوساط تعليم وتمييز»- ويؤكّد: «ذاك اليوم، سوف تُقتَل الكلاسيكيةُ وذيلُها».

الكتابة «الفنانة»

ويؤكد إدمون أنه إذا كان قد حاد عن الموضوعات الدنيا والشعبية، فليس ذلك من قبيل الاشمئزاز من منهج التوثيق الدقيق والمعمّق والمتأنّي الذي جعل من نفسه مختصّاً به مع أخيه. إن هذه المهمة الشاقّة على «مخلوقات بسيطة»، وقريبة من الطبيعة ومن الوحشية، تصبح صعبة إلى أقصى الحدود مع باريسي وباريسية المجتمع، هذين المتحضّرين المفرطَين، واللذين قُطعت أصالتهما، وصُنعت كلّها من التباينات اللونية وكلّها من أنصاف الألوان، وكلّها من هذه اللاأشياء التي لا يمكن القبض عليها، شبيهة بتلك اللاأشياء اللعوبة والمحايدة التي تتشكّل منها صفة الزينة المميِّزة للمرأة. «تلزم» سنواتٌ لكي تُثقَب، ولكي تُعرَف، ولكي تُدرَك، ولكن هنا يكمن نجاح الواقعية، وليس في «الخنا الأدبي» المنهَك من سابقيه.

في الواقع، لطالما مارس الأخَوان غونكور، وبفعالية كبرى في المذكّرات، ، نمطاً من الكتابة المشغولة، وذات الأناقات المتكلّفة والمترَفة، و«الفاسدة» أحياناً: «الكتابة الفنّانة»، التي قدّم إدمون تعريفاً لها في المقدمة نفسها لرواية *الأخوة زمغانو*. من البدهي أن هذه الكتابة تحلم بموضوع على مقاسها، يكون أكثر تميّزاً، وأكثر «رفعة»:

«هذه الرواية الواقعية الأنيقة، هكذا كان طموحنا أن نكتبها أنا وأخي. الواقعية، لأستخدم هذه الكلمة الحمقاء، الكلمة الراية، ليس لها المهمة الوحيدة لوصف ما هو دنيء، وما هو مثير للاشمئزاز، وما هو نتِن؛ لقد أتت إلى العالم أيضاً، هي، لكي تعرِّف، في الكتابة *الفنّانة*، ما هو رفيع، وما هو جميل، وما تفوح منه رائحة زكية، وكذلك من أجل أن تعطي مظاهر وصوراً للكائنات المترَفة، والأشياء الغنية،، ولكن هذا، في دراسة للجمال متأنّية، وقوية وغير تقليدية، وغير خيالية؛ دراسة شبيهة بتلك التي قدّمتها المدرسة الجديدة عن القُبح، في السنوات الأخيرة».

وإذ قدّمت «واقعيةُ الأناقة» الخاصة بإدمون دو غونكور لانزياحات أخرى، فقد أعطت صورةً لمنفى داخلي في مذهب طبيعي أعدّه الأخَوان، ثم بشخص إدمون الذي واكبه ورافقه. في هذا المجال يبدو الأخَوان غونكور المظهرَين المهمَّين للتناقضات التي سكنت الروائيين الطبيعيين: كيف يمكن التوفيق بين رسم السوقي والمشترك والمادي والمنحط، وادّعاءاتهما بصنع أعمال فنية، واستخراج جمال العالم المعاصر، بوصفهما فنانين متطلّبين وملهَمين؟

ولقد أشار الناقد غاسانيول Gassagnol إلى الطريق التي يجب سلوكها، على صعوبتها، في *مانيت سالومون* Manette Salomon (١٨٦٧)، وهي الرواية التي ذكر فيها الأخَوان غونكور عالمَ اللوحات:

«هل تعتقد أن الجمال لم يوهَب إلا في عصر واحد، ولشعب واحد؟ لكن الأزمنة كلّها تحمل الجمال بداخلها، تحمل جمالاً ما، على وجه الأرض نوعاً ما، قابلاً للقبض، وقابلاً للاستكشاف... إنها مسألة حفر... قد يكون جمال اليوم مغلَّفاً، مدفوناً، مركَّزاً... وربما يلزم لإيجاده تحليلٌ، ومنظار وعيون حسيرة، وطرق فيزيولوجية جديدة...»

كان إدمون يحلم في نهاية حياته (مقدمة رواية *عزيزتي*، (١٨٨٤)، برواية بسيطة، بلا تعقيدات أكثر من معظم المآسي الحميمة للحياة، يحلم «بكتاب يحوي تحليلاً صرفاً - كتاب قد يجد له *شابٌّ* يوماً ما تسميةً - وقد بحثتُ عنها ولم أجدها - تسميةً غير تسمية رواية». كان المثل الأعلى لغاسانيول ما يزال حياً في إدمون دو غونكور، ولكن تحقيقه يفترض الخروج من المراجع الطبيعية الصرفة، أو تجاوزها على الأقل. وربما لم تكن الكتابة *الفنّانة* أفضل هذه المخارج.

٢ - إميل زولا، منظِّراً للرواية التجريبية

من ناحيته، كان زولا مقيماً في مركز هذه المدرسة الجديدة. لقد أصبح ضيف ميدان في عام ١٨٧٩، متسلّحاً بنجاحاته الأدبية التي جعلت منه الرئيس، على الرغم من أنه كان يتمنّع عن ذلك، والمنظّر «الرسمي» لأتباع المذهب الطبيعي بمحاولته حول *الرواية التجريبية* le Roman expérimental، ثم في عام ١٨٨١، في دراسته حول «*الروائيون الطبيعيون*».

النموذج التجريبي: كلود برنار Claude Bernard

عودة إلى الطبيعة: الثورة الطبيعية حملت القرن. نموذج علمي: الأدب محدَّدٌ اليوم بالعلم. حول كلمتَي السر هاتين، شرع إميل زولا بضرب الرأي

العام بقوةٍ في مقالاته التي صدرت في *لوميساجيه دو لوروب* Le Messager de l'Europe وفي *لو فولتير* Le Voltaire، ثم جُمعت في كتاب عام ١٨٨٠. إن إعلانه الذي يطوّر ويؤكّد الاعتبارات المقدَّمة منذ عام ١٨٦٦ في *تعريفان للرواية*، موضوعة تحت الضمانة المهيبة لعالم الفيزيولوجيا الشهير والأستاذ العظيم في الطب كلود برنار. وكان زولا قد فرغ للتو من قراءة *مقدمة لدراسة الطب التجريبي*، الصادرة عام ١٨٦٥. إنه يرجع إليها رجوعاً واسعاً، إذ يذكرها ويحدّدها في عنوانه: مثلما يميل الطب، هذا الفن القديم، مع كلود برنار إلى أن يصبح علماً، فإن الرواية تستطيع العمل على سلوك الطريق نفسه بـ دافع من المذهب الطبيعي. لقد طالب الواقعيون، بحق، بمراقبة الطبيعة، بيد أن الطبيعويين، يدافع زولا، سيمضون إلى أبعد: سيجعلون منها موضع تجريبهم.

ما هي التجربة العلمية؟ هي ملاحظة قائمة بهدف المراقبة. «في الواقع، يشرح كلود برنار أن «المجرّب هو من يكوّن التجربةَ، بفضل تأويل محتملٍ نوعاً ما، ولكنه مُسبَق، للظواهر المراقَبة، بحيث إنها تقدّم في التسلسل المنطقي للتوقّعات نتيجةً تشكّل مراقبةً للفرضية أو للفكرة المتصوَّرة من قبل». إذا كانت الملاحظة «تبيّن»، فإن التجربة «تبني». ماذا يمكن أن تفيد التجربةُ الروائيَّ بعد أن يضع الشخصيات والظواهر على «الأرض الصلبة» للملاحظة؟

إنه «البحث عن حقيقة»: فالمجرِّب الأدبي «يحرّك الشخصيات في قصة خاصة، لكي يبيّن أن توالي الأحداث سيكون كما تقتضي حتمية الظواهر الموضوعة قيد الدراسة». مثال طبيعي بمنهجه، *ابنة العم بيت La cousine Bette*، لبلزاك:

«الفعل العام الذي لاحظه بلزاك هو الدمار الذي جلبه الطبع المحب لرجل إلى بيته وإلى أسرته وإلى المجتمع. بمجرد أن يختار موضوعه، ينطلق من الأحداث الملاحَظة، ثم يبني تجربته مُخضِعاً هولو Hulot إلى سلسلة من التجارب، وجاعلاً إياه يمرّ في عدة أوساط لبيان عمل آلية هواه. إذن من البدَهي أن لا توجد هنا ملاحظة فحسب، بل هناك تجريب أيضاً، لأن بلزاك لا يكتفي بأن يكون مجرّد مصوِّرٍ فوتوغرافي مباشر للأحداث التي جمعها لأنه يتدخّل مباشرة لوضع شخصيته في شروط يظل هو متحكّماً فيها. المشكلة هي معرفة أي هوى يعمل في وسط معين في ظروف معينة سيعيد إنتاجه من وجهة نظر الفرد والمجتمع؛ والرواية التجريبية، ابنة العم بيت، على سبيل المثال هي ببساطة محضر التجربة التي يكرّرها الروائي أمام نظر الجمهور.

نزع القداسة عن الشخصية

تقديس الروائي

اختبارات، آلية، تصوير فوتوغرافي، تجربة، محضر: هذه المصطلحات كلها تستحق الشرح. إن بلزاك لم يُنادِ قط إلا بملاحظة الطبيعة (المدعومة بموهبة توقّع الروائي). يعدّ زولا، مع أتباع المذهب الطبيعي، أن الوثائق المجموعة لا تفيد بوصفها سنَداً بسيطاً للروائي، بل هي مادته نفسها. من هنا، إن «الحياة الخام»، بغناها وبحقيقتها، يفترَض أن تدخل في العمل، لتكوّنه ولتُعلمه. لقد أصبحت الرواية، في آنٍ واحد، حقل الظواهر والمختبر الذي يختبرها فيه الروائي - العالم الذي يختبر فيه فرضياته «لكي يرى» كما كان كلود برنار يقول.

أما فيما يخص «الاختبارات» فهي بكل تأكيد كلمة مفتاحية للأدب الروائي. في أقدم الروايات، وفي الملاحم وفي الحكايات وقي الأساطير، كم

من الشخصيات يجب عليها أن تمرّ في امتحانات ترسيمية أو غير ترسيمية تؤهّلها لكي تنجز مهمة شاقة بصورة خاصة، أو تسمح لها بأن تُنجَز هي نفسُها، وتنتصر على مصاعب الحياة. حمار أبوليه، وفرسان كريتيان دو تروا Chrétien de Troyes، وأبطال الحكايات الشعبية. دون كيشوت، روبنسون كروزو، فيلهلم مايستر، فريديريك مورو، من بين أمثلة أخرى، مضطرّون، بنجاحات متفاوتة، لمواجهة الامتحانات التي تنتصب في طريقهم.

بهذا المعنى، إن الروايات التعليمية أو التأهيلية هي تنويع مهم للرواية، القديمة أو الحديثة، كما اعترف هيغل بذلك. في قلب رواية التأهيل في القرن التاسع عشر، عُبّر عن الصراع بين المجتمع والشخصية، الذي يبيّن القيم الأسمى التي يجب بلوغُها، أو الذي يندّد بانحراف هذه القيم في «التفاهة» المحيطة. وقد أشار زولا نفسُه إلى هذا في *الرواية التجريبية*: «دراستنا الكبرى تكمن هنا، في العمل المتبادل للمجتمع على الفرد والفرد على المجتمع». ولكن الاختبار ينزلق عنده من الشخصية المختارة، حاملة قيم مجموعة أو عصر أو طبقة، إلى الروائي نفسه، الذي يصبح العاملَ النشيط والقدير على هذا التحوّل.

لهذا السبب ينفي زولا الاتهام الذي وُجّه إلى الواقعيين من قبل، بأنه ليس سوى «مصوّر فوتوغرافي» سلبي. في عصر نادار Nadar، كان المصطلح مسلَّحاً بغموض مخيف. ألم يفتخر زولا، وكذلك فَعَلَ فلوبير، بعدم قابلية الروائي للتأثّر؟ في الحقيقة، منذ بداياته اتخذ الجانب الجميل لـ «الانطباع الشخصي». ثم إن عدم قابلية التأثّر ليست سلبية. إذ يدافع زولا عن نفسه قائلاً: لا، لسنا مصورين فوتوغرافيين، لأننا بدلاً من أن نسجّل ما نراه بصورة صرفة وبسيطة، نحن نتصرّف على الموضوع الذي نتعاطاه، نغيّره تجريبياً بموجب قواعد دقيقة

ومتحكَّم بها. الشخصية المجردة من فضيلتها البطولية بوصفها نموذجاً، تخضع لقوانين الطبيعة التي بوساطتها يكتشف المؤلف الحقيقة. يُدفع ثمن تقديس المنهج العلمي بنزع القداسة عن البطل.

وكذلك، عندما يذكر إميل زولا كلود برنار، فإنه يذكّر بأنه في «التجربة العملية للحياة، لا يفعل البشر سوى القيام بتجارب بعضُهم على بعضهم الآخر». هذا التعبير العام جداً، لا يمكنه أن يختلط مع المصطلح العلمي «التجريب» الذي عرّفه كلود برنار نفسُه بقوة. وهو لا يتفق أيضاً مع التجربة كما تصورتها التجريبية الحسّية الكلاسيكية، «حامل إبيستيمولوجي» للرواية الإنكليزية في القرن السابق. باختصار إن التجريبي لدى زولا خاضع لاختبارات قاسية! ليس أقلّها تلك العبارة التي استعارها زولا من كلود برنار: «المجرَّب هو قاضي تحقيق الطبيعة». إذ أصبحت: «نحن الروائيين الآخرين، قضاة تحقيق البشر وأهوائهم». وقد شرحها على الشكل التالي: «بالإجمال، تقوم العملية كلّها على أخذ الأحداث في الطبيعة، ثم على دراسةِ آلية الأحداث، متصرّفين معها بوساطة تغيير الظروف والأوساط، من دون الابتعاد أبداً عن قوانين الطبيعة».

أية قوانين يقصد؟ إذا كان الروائي يمنح نفسه ميزة أن يحكم على الحقيقي، فإن انزلاق الحدث إلى الحقوق قد يحوّل القانون العلمي إلى قانون قضائي، وحتى إلى قانون ديني، إلى «طلب». العالم ينزع إلى أن يكون قاضياً، شخصية مقدَّسة.

هل هي سفسطة؟

لكنّ النقد الأكثر صرامةً للحديث النظري عند زولا، أتى من هنري سيار Henry Céard، أحد أعضاء مجموعة ميدان. فقد كتب إليه منذ تشرين

الأول ١٨٧٩: «هناك سفسطة هائلة في دراستك حول الرواية التجريبية. عندما يقوم كلود برنار بتجربته، فإنه يعرف معرفة تامة في أية شروط ستجري، وتحت التأثير الدقيق لأية قوانين محدّدة [...] وهو يمسك بيده الوسيلة الدقيقة للتحقّق من تجاربه كلّها. فهل الأمر نفسُه بصورة مطابقة بالنسبة إلى الروائي؟».

عملياً، فيم يمكن للرواية أن تُشبه مختبراً تجرى فيه تجربة ضمن شروط محدودة طوعياً بعدة عوامل جوهرية، قابلة للتحكّم وللتكرار دائماً؟ بصياغة أي قانون تستطيع الرواية أن تتباهى به في نهاية عملها؟ لم يكن بمقدور زولا أن يتجاهل هذا المأخذ. هو الذي يطلب زمناً، وهو الذي يؤكّد على طول وصعوبة مهمةٍ لم يكد يبدؤها، فقد قسّى بكل تأكيد وطوعياً مصطلحات المرجع العلمي. ولكن من المؤسف أن يُعتَرَض على المفهوم المركزي للمذهب الطبيعي النظري بهذه السرعة من أحد تلامذة زولا، أحد الروائيين الطبيعيين المفترض بهم أن يؤسّسوا العلم التجريبي للرواية!

٣- الإيمان الوضعي

قانون الحالات الثلاث

لما كان كتاب *الرواية التجريبية* بياناً لصالح المذهب الطبيعي، فإنه مدين بحماسته إلى شدة الإيمان الوضعي. ألم يقترح كلود برنار الذي احتجّ به زولا «قانون الحالات الثلاث»، المستوحى مباشرة من أوغست كونت Auguste Comte؟ الشعور والعقل والتجربة، تلك هي المراحل الثلاث لتقدّم البشرية، والتي ترجمها زولا في المجال الأدبي كما يلي:

«الرواية التجريبية نتيجة للتطور العلمي للعصر؛ إنها تواصل وتُكمِل الفيزيولوجيا التي تستند هي نفسها على الكيمياء والفيزياء؛ إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرّد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية - الكيميائية، والمحدَّد بتأثير الوسط؛ إنه باختصار أدبُ عصرنا العلمي، كما وافق الأدب الكلاسيكي والرومانسي عصر السكولائية واللاهوت».

هؤلاء الخصوم، أقارب «الحيويين les vitalistes» الذين هزمهم كلود برنار، هم «مثاليون يرتكزون على اللاعقلانية وعلى الخارق للطبيعة، والذين تلا كلَّ وثبةً من وثباتهم سقوطٌ عميق في عماء الميتافيزيقا». لقد افترضوا «تأثيرات غامضة تفرّ من التحليل، وظلّوا منذ ذلك الحين في المجهول، خارج قوانين الطبيعة». المنبع اللاعقلاني لفنّهم «هو تجلٍّ أو تراث أو سلطة تقليدية»، في حين أن الكتّاب الطبيعيين قد طردوا كل «حكمٍ مسبق» بهذا الشكل، وأخضعوا «كل حدثٍ للمراقبة وللتجربة».

هذا لا يعني أن أتباع المذهب الطبيعي لم ينشدوا أيضاً أهدافاً نبيلة وسامية - «نحن جميعاً مثاليون» بهذا المعنى، يكتب زولا- بيد أن المثاليين يلجؤون إلى المجهول من أجل متعة الوجود فيه، لأنهم يرون الحقيقة في أنفسهم وليس في الأشياء. بمقابل هذه الذاتية subjectivisme، عمل الروائيون التجريبيون، وحدَهم، من أجل قوة الإنسان وسعادته، بجعله شيئاً فشيئاً سيداً للطبيعة. المثل الأعلى للطبيعيين مرتبط بحب البحث المستند إلى «العدد الأكبر من العلوم»، يُنشّطه الشكّ ويعدّله في آنٍ واحد، لأن الطريق ما يزال طويلاً، والمعارف ضئيلة والمنهج متطلّب. ويقول زولا: «الرواية تحقيق عام حول الطبيعة وحول الإنسان». نحن نشتغل على

الطباع، وعلى الأهواء وعلى الأحداث الإنسانية والاجتماعية، كما يشتغل الكيميائي والفيزيائي على الأجسام الجامدة، وكما يشتغل عالم الفيزيولوجيا على الأجسام الحية». وهكذا فإن روايات المراقبة والتجريب مدعوّة لكي تحلّ محل «الروايات ذات الخيال الصرف».

حتمية علموية

ومع ذلك إن هذا التحقيق ككل استقصاء علمي لا يقدّم إجابة إلا عن السؤال «كيف»، وليس عن السؤال «لماذا» الذي يطرده زولا من الأفق الممكن للأدب. إذا كانت الرواية التجريبية قد فازت على الفلسفة وعلى التقريبات الشعرية السابقة، فبهذا الثمن. الكائن عصي على المعرفة إن وُجد. ومن جانبه، لا يكشف العلم إلا عن ظواهر: ولكنّ مستقبله مؤمَّن تأميناً كافياً ومشرقٌ لكي ينشِّط الروائيَّ الطبيعوي إيمانُ الروّاد والمكتشفين. إنه يمتلك المنهج الصحيح. «على أية حال»، كل شيء يُختزَل إلى مسألة منهج، بمجرّد أن نمتلك الفكرة قبلياً، «البذرة». لأن المنهج هو أداة الاكتشاف، ولا تتجلّى العبقرية بهذه الطريقة إلا «متحكَّماً بها من التجربة». بمعنى آخر، يجب أن تشكّل التجربةُ دليلاً على العبقرية. وإلا، إذا ما بقينا على مستوى الفكرة القَبلية، فإننا نخاطر بفرضيات لا يُثبتها شيءٌ، ونتناقش نقاشاً شاقاً وعديم الفائدة (وغالباً بطريقة ضارة) في اللاحتمية l'indéterminisme.

إذن مادة أخرى من المعتقد الوضعي، الروائي الطبيعي حتمي، يرفض وهم حرية الإرادة، الأمر الذي لا يعني أنه قدَري، وذلك لأنه مجرِّب، فهو يعمل على الطبيعة ويغيّرها، ولا أنه مادي، خيار ميتافيزيقي، يرفضه زولا كما يرفض الروحانية. صحيح أنه في هذه النقطة هو أقل علمويةً من

نموذجه الشهير، لأنه يعترف أن العالم - والروائي أيضاً -يستند دائماً، شاء أم أبى، إلى فلسفة كامنة تحت خياراته التقنية والأخلاقية.

وكتب زولا: «أقدّر أنه يجب علينا أن نقبل المنظومة الفلسفية التي تتكيّف بصورة أفضل مع الحالة الراهنة للعلوم، ولكن ببساطة لوجهة نظر تأملية. على سبيل المثال، إن التحويلية le transformisme هي المنظومة الأكثر عقلانية في وضعنا الراهن، تلك التي ترتكز ارتكازاً أكثر مباشرةً على معرفتنا للطبيعة».

مع كلود برنار وداروين Darwin، المرجع الثالث الظاهر في الرواية التجريبية هو مرجع تين Taine: العرق والوسط واللحظة. منذ زمن طويل اختار زولا سلَفَه؛ فعلى سبيل المثال، لقد أُعجب بدراسته حول بلزاك. لقد حاول زولا أن يجمع بين تأثير الوراثة (التي لم يُكتشَف قانونها) مع تأثير الوسط في حقبة تاريخية محدَّدة. وما سلسلة روغون - ماكار Les Rougon-Macquart إلا مجموعة من التنويعات حول هذه الثيمة: تاريخ طبيعي واجتماعي لعائلة محدَّدة بوساطة وراثة رهيبة، في أوساط مختلفة انتشرت فيها، إبّان الإمبراطورية الثانية. كما أشار زولا، منذ ما قبل عام ١٨٧٠، كان يتمنى أن يفعل «من وجهة نظر أكثر منهجيةً ما كان بلزاك قد فعله في عهد لوي - فيليب». ولكن بخلاف بلزاك، كان يريد أن يكون «روائياً فقط» وليس فيلسوفاً، و«يدرس البشر بوصفهم قوى بسيطة ويسجّل تصادمها».

ومثلما أنشأ كلود برنار الوجود والوظيفة الجوهرية لـ «الوسط الداخلي» للكائن الحي، فقد كان زولا يتمنّى أن يكتشف «الآلية» التي بوساطتها يتحرّك الوسط الاجتماعي، «تروس التمظهرات الفكرية والحسّية

كما ستشرحها لنا الفيزيولوجيا، تحت تأثير الوراثة والظروف المحيطة». من أجل «إظهار الإنسان الحي في الوسط الاجتماعي الذي أنتجه بنفسه، والذي يغيّره كل يوم، والذي يشعر، بدوره، بتحوّل مستمر في كنفه».

إن برنامج الدراسة هذا لـ «السلوك» البشري المعقّد يُفهِم فهماً أفضل استخدام مصطلح «تجريبي». وبرأي زولا، يجب أن يكون الروائي تجريبياً لأن الحياة الاجتماعية تبدو له مختبراً واسعاً، ومكاناً للأفعال وردود الأفعال المستمرة. وعلى الرواية التي تمثّلها أن تعيد إنتاج هذه التفاعلات، مخاطِرة بفقدان موضوعها. إن الإنسان الاجتماعي، برأي زولا، هو بطبيعته موضوع التجريب.

٤ - القوة والشكل

مختبر السعادة المقبلة

يتطلّع الروائي الطبيعي إلى قدرةٍ وإلى منفعةٍ عمليتين بحيث إن فكرته عن التجريب تمضي إلى مكان أبعد: مثل المجرِّب العلمي الذي يجتهد في تنمية قوة البشرية بحسب عبارة ديكارت Descartes («أن يصبح سيداً ومالكاً للطبيعة»)، أو عبارة بيكون Bacon (القرن السادس عشر): «المعرفة قدرة Knowledge is Power». ويضيف زولا: «نحن أيضاً نريد أن نكون أسياد ظواهر العناصر الفكرية والشخصية، لكي نتمكّن من توجيهها. باختصار، نحن أخلاقيون مجرِّبون...» ما هو الهدف المنشود؟ الحالة الاجتماعية الفضلى. لمّا كان زولا واعياً لممارسة «السوسيولوجيا العملية»، فهو يريد «مساعدة العلوم السياسية والاقتصادية».

كان بلزاك يسعى إلى استخراج مبادئ الحياة الاجتماعية، معتمداً على الحقائق الأبدية للملَكية وللدين. أما زولا، فهو تقدّمي بصورة متعمّدة، ورؤيته السياسية لا تخلو من جنون العظمة: «أن يكون سيد الخير والشر،

ويضبط الحياة، وينظم المجتمع، ويحل، مع مرور الزمن، مشكلات الاشتراكية كلّها، وبصورة خاصة أن يُرسي الأسس المتينة للعدالة، بحل مشكلات الإجرام عن طريق التجربة، ألا يعني هذا أن يكونوا العمال الأكثر نفعاً والأكثر أخلاقية للعمل الإنساني؟» بكل تأكيد، لا يستطيع الروائيون الطبيعيون أن يقوموا بكل هذا العمل بمفردهم. إنهم «مجرِّبون وليسوا ممارِسين».

يجب عليهم «أن يكتفوا بالبحث في حتمية الظواهر الاجتماعية، تاركين للمشرّعين ولرجال التطبيق مهمةَ أن يديروا هذه الظواهر عاجلاً أو آجلاً، بحيث إنهم يطوّرون الجيدة منها ويقلّصون السيئة، من وجهة نظر المنفعة البشرية». إذن هم مستشارون للسلطة السياسية. ويختم زولا قائلاً: «نحن من نمتلك القوة، نحن من نمتلك الأخلاق».

يمتلك أتباعُ المذهب الطبيعي، الذين يمتلكون القوة، الحق والعقل أيضاً. وإذ يعدّ زولا المذهب الطبيعي على أنه حركة «ذكاء القرن» نفسها، فإنه يؤكّد غير مرة أن خصومه يرتعون تماماً في الخطأ. يمتلك أتباع المذهب الطبيعي الحقيقةَ التي هي ذات طبيعة علمية. من يبتعدون عن مبادئ العلم، كما عن مكتسباته، ليسوا غير مفيدين فحسب، بل هم ضارّون، ولا يتخبّطون في الخطأ فحسب، بل هم خارج معايير الحسّ السليم: «في حال أنا أقدّم رجلاً يمشي ورأسه إلى الأسفل، كنتُ سأقدّم عملاً فنياً، إذا كان هذا شعوري الشخصي. سأكون مجنوناً لا أكثر». الجنون نفسه يكون لدى شاعر يؤكّد أن الشمس تدور حول الأرض، لأنه قد «بُرهِن» أن لا شيء من هذا يحدث.

هل كان زولا بعيداً عن المزاح إلى هذا الحد؟ من السيادة الأدبية إلى السيادة الأخلاقية والسياسية، من أجل الخير «قوة سعادة» البشرية، ليس هناك من انقطاع. الانتقال يتم من تلقاء نفسه. إن إيمان زولا الوضعي يقوده

في بياناته إلى تفاؤل علموي ذي أبعاد مقلقة. من يستطيع أن يؤكّد أن القيم المعلَن عنها يجب أن تلقى القبول العام؟ من سيكون مرخَّصاً له بأن يمارس هذه الأستذة؟ وبموجب أية صفات؟ وما هي المؤسسات غير المثيرة للنقاش التي ستعترف بها؟.

الرواية الطبيعية مشارٌ إليها أسطورياً بأنها مكان الممارسة، إن لم تكن الكتاب المقدّس، لدينٍ جديد، قليل التسامح، مثلما هي حال الأديان التي يحاول أن يجتثّها. من المؤكّد أن هناك قانوناً للجنس، يجعل من البيان، كما يجعل من قصيدة الهجاء، أدبَ الإفراط. ولكن في عام ١٨٨٠، انتقلت الرواية بسرعة كبيرة من المعسكر الأدبي للأجناس الصغرى والمحتقَرة إلى المعسكر السياسي لأقوياء هذا العالم، الواثقين من حقهم الجيد، وغير القلقين على الإطلاق على الخطر أو الاستخدام السيئ لقوتهم. التصرّف والتغيير: إذا كانت الرواية الطبيعية هي مختبر السعادة المقبلة، فسوف يُرغَب في أن تُعارَض بدروس *أفضل العوالم*[١].

لقد علّمنا التاريخ الحديث ألّا نحفل بهذه المختبرات حتى وإن أُسطِرت. ولما كان زولا صافي الذهن، فقد اعترف بأن «التجريبية l'empirisme» أي التلمّس الحِرَفي، في الأدب كما في الطب، ما يزال أمامها أيام جميلة. ومع ذلك، حتى وإن وَصَمت اعتراضاتُ هنري سيار الطموحَ التجريبيَّ للمذهب الطبيعي بالتفاهة، فإن المُثُل العليا الوضعية والتقدمية لدى زولا في كتابه *الرواية التجريبية* هي شهادة على الصعود القوي، إن لم يكن للرواية الحديثة، فعلى الأقل لاستخدامٍ إيديولوجي معين ممكن لأدبِ التخييل الحديث، مرتبط بنمو العقل العلمي.

---

(١) Roman d'anticipation de A. Huxley.

«يبقى» الشكل الذي «يخصّ الأدبَ» تماماً. يقدّر زولا أنه يُعطى أهمية مبالغاً فيها. وبرأيه، يجب ألّا يُنظَر إلى «الفصاحات» إلا بوصفها التعبيرات عن الطباع الأدبية للكتّاب. لنقبلْها على تنوّعها، لأن الأمر الجوهري موجود في مكان آخر، في المنهج. فهو الذي «يصل إلى الشكل»: نحن موسوسون الآن بالغنائية، ونحن نعتقد مخطئين تماماً بأن الأسلوب العظيم مصنوع من ذهول سامٍ، قريب دائماً من التردّي في العتْه: فالأسلوب العظيم مصنوع من المنطق والوضوح.

ولكنه يتعارض في ذلك مع كلود برنار ومع العلماء جميعاً الذين «يسجنون الأدب في المثل الأعلى»، إذ يعدّونه «فسحةً من الكذب»، يريحهم من «عملهم الدقيق». هو يقول: لا، إن الحقيقة هي الهدف الوحيد للرواية الواقعية العظيمة، كروايات بلزاك وستندال. يجب أن تخاطر بفرضيات، ولكن علمية، وتتركها إذا كانت ملفَّقة. إذا كانت مهمتها التنبّؤ ، سواء أكان ذلك انطلاقاً من المعلوم ، وليس من تجليات لاعقلانية.

لا، إن عملهم الأدبي ليس كلّه في «الشعور الشخصي». هذا ليس إلا الدافع الأولي، الذي يجب أن يتحكّم بالعقل التجريبي ويصحّحه. وهكذا فإن الروائي مقتنع، ولكن إلى أجلٍ أيضاً، وكذلك الكاتب المسرحي والشاعر يجب أن يسلكوا على حسابهم طريق الإنسانية المتحرّرة من أخطائها: شعور، عقل، تجريب. إن المستقبل الأدبي الذي تقوده الرواية الطبيعية لا ينفصل عن ما قبل العلم.

هل ثمة تناقضات في المذهب الطبيعي؟

لقد سمح زولا المنظِّر بأن يُفهَم أكثر كيف أوضح زولا الروائي وخرَق مذهبه الخاص. إن النفحة الملحمية لحلقته الروائية (التي لا يمكن أن يُقارَن

طموحُها الكلي إلا بطموح بلزاك)، وديناميتُه المبدعة للأساطير (منجم رواية جرمينال، وسوق الهال في رواية *بطن باريس*، والقاطرة في رواية *الوحش البشري*)، مدعومة عملياً من حسّه بالعمارة الدرامية، واهتمامه المولَع بالتحديدات النفسية والسوسيولوجية، على حدود الحالة المرَضية، حتى في الحياة اليومية الأكثر ذلاً والأكثر بؤساً. ومن ناحية أخرى، يمكننا أن نقدّر مع ميشيل سير Michel Serres بأن «أطروحة مؤلّف سلسلة روغون - ماكار ومنهجه وإبيستيمولوجياه وفيّة لكل ما هو أفضل في الأعمال العلمية لزمنه»[1]. ولكنه زولا نفسه الذي، إذ اعترف طوعاً بجور بعض تصييغاته النظرية، قد سعى مبكراً جداً إلى التغلّب على «إنهاك المذهب الطبيعي من أجل تقديم لوحة للحقيقة الأوسع، والأعقد [...] وانفتاحاً أكبر على الإنسانية»، كما بيّنَتْ ذلك أعمالُه الأخيرة، التالية لالتزامه الرائع في قضية دريفوس l'affaire Dreyfus. أليس هو أيضاً الذي أطلق، مخالفاً أقواله السابقة: «لا يهمّني كثيراً أن يحرّف الكاتبُ الواقعَ ويسِمه بميسمه، وأن يجعله لنا مشغولاً بصورة غريبة، وحاراً جداً بشخصيته؟» المصير العنيف، والمتناقض للطبيعوية مسجَّل في اعترافه.

٥ - موباسان أو الوعي النقدي للطبيعوية

درس في البساطة

نشر غي دو موباسان Guy de Maupassant، عام ١٨٨٧ بضعَ صفحات، بمثابة مقدمة لروايته *بيير وجان*، وقد عنونَها: *دراسة حول الرواية*. ليس هناك أية دغمائية في هذا النص، وليس هناك من رجوع ساحق إلى العلم التجريبي في عصره، ، وما من يقين مفروض على أنه مادة لمذهب

(١) Feux et signaux de brume, Zola, Grasset, 1975.

أدبي أو أيديولوجيا فنية: بل بالحري، ثمة تفضيلات، مكتوبة بهدوء، وجهد في التفكير العام. لقد سمع في هذه الدراسة صوتاً مختلفاً جداً عن الصوت الذي تكلّم به زولا في *الرواية التجريبية*، صوت يضع نفسه بوضوح تحت طاعة معلّم موباسان وقدوته، غوستاف فلوبير.

لقد علّم فلوبير الشابَّ موباسان طولَ الأناة في العمل.، ومعنى الملاحظة التي تصبح تأمّلاً (**«من أجل وصف نار تستعر وشجرة في سهل، لنبقَ مقابل هذه النار وهذه الشجرة حتى لا تعودان تشبهان بالنسبة إلينا أية شجرةٍ أخرى ولا نار أخرى»**)، البحث الشاق عن الكلمة الصحيحة، والبسيطة والوحيدة «الموضوعة في مكانها»، بحسب نصيحة بوالو التي ذكَّره بها.

إن علم الجمال الكلاسيكي هذا، في خدمة اللغة الفرنسية، المعدود على أنه «ماء نقي» بحيث إن أي تكلّف لم يستطع ولن يستطيع أن «يعكّره»، يذهب حتى إلى حدّ رفض الكلمات المجرَّدة. لا أحد ينظّف الزجاجَ النظيف، ولنتعلّمْ أيضاً ألّا نلقي الحجر على بساطة الزملاء. لم يكن بوالو يطلب مثل هذا! في الواقع، إن ما رفضه موباسان علناً هو الكتابة «الفنّانة» المعاصرة جداً له والتي نادى بها الأخَوان غونكور. ولما كان موباسان نصيراً لصفاء الذهن وللاقتصاد في الوسائل، فقد طلب ألّا تُخلَط الأناقة مع جمال القلم، ولا أن يُخلَط ذوو الأساليب الراقية مع جامعي الكلمات النادرة. من فرط سعي موباسان إلى «أصالته» الخاصة، ومن فرط امّحاء الأنا (مبدأ كلاسيكي آخر)، فقد نشَد ذلك «اللامستكشَف l'inexploré» وذاك «المعروف قليلاً» الثمين جداً والذي يقبع في أوضع الأشياء، لمن يريد أن يمعن النظر.

لقد استُوعِب درسُ فلوبير جيداً من أكثر تلاميذه موهبة، وهو درسُ *البساطة*، بحدّه الأقصى، وبالمعنى الأكثر شعريةً للكلمة. إننا نجد أن موباسان قد وجد مجاله الأرحب في الحكاية.

الرواية، نموذج الحرية

هذا هو توقيع الكاتب موباسان، وطريقته الخاصة. ولكن حين يتساءل حول الرواية بصورة عامة، والتي هي موضوع دراسته، فإنه يُبدي روحاً نقديةً وتسامحاً نظرياً. تتصف الصفحات الأولى من *دراسة حول الرواية* بحسّها السليم المليء بالحيوية، وبالثقة المستنيرة لأحكامها. وهي تهاجم تحيّز النقّاد الضيّق:

«إن الناقد بعد *مانون ليسكو* و*بول وفيرجيني* و*دون كيشوت* و*العلاقات الخطرة* و*فارتر*، و*التآلفات الاختيارية* و*كلاريس هارلو* و*إميل* و*كانديد* و*سان-مارس*، و*رينيه*، و*الفرسان الثلاثة* و*موبار* و*الأب غوريو* و*ابنة العم بيت*، و*كولومبا* و*الأحمر والأسود* و*الآنسة دو موبان*، و*أحدب نوتردام* و*سالامبو* و*مدام بوفاري* و*أدولف* و*مسيو دو كامور* و*الحانة* و*سافو*[1]»، إلخ. وتجرّأ على أن يكتب أيضاً: «هذه رواية، وتلك ليست رواية، يبدو لي أنه يمتلك نظرة ثاقبة نشبه كثيراً عدم الكفاءة».

وإذ قارن موباسان فيما بين هذه الروايات، سأل وهو واثق من أنه لن يحصل على أي جواب: ما هي قواعد الرواية؟ ومن أين تأتي هذه القواعد؟

---

(١) أسماء روايات هي على التوالي للأب بريفو وبرناردان دو سان- بيير، وسرفانتس، وش. لاكلو، وغوته (×٢)، وريتشاردسون، وجان-جاك روسو، وفولتير، ودو فيني، وشاتوبريان، ودوما، وجورج ساند، وبلزاك (×٢)، وميريميه، وستندال وتيوفيل غوتييه، وفيكتور هيجو، وفلوبير (×٢)، وكونستان، وأو. فوييه، وزولا، وألفونس دوديه.

ومن وضعها؟ وبموجب أي مبدأ وأية سلطة وأي تفكير؟ ويضيف، إن النقاد والروائيين المنتَمين إلى مدرسة هم الذين يرفضون الأعمال المتصوَّرة والمنفَّذة خارج علم جمالهم. وبمقابل ذلك، يعلن موباسان «الحق المطلق» لـ «كل الكتّاب، فيكتور هيجو، مثل السيد زولا»، في أن يتخيّلوا ويؤلّفوا ما يمليه عليهم طبعُهم بوصفهم فنانين». وككل قارئ، يطلب الناقد من الكاتب أن يجيبه على «ذوقه المسيطر»، وعلى «خياله المثالي أو الفرِح أو الإباحي أو الحزين أو الحالم أو الإيجابي».

ولكن يجب ألّا يسنّ القوانين انطلاقاً من هذا الذوق! بشرط أن تنشر الرواية «الجمال»، فهي موضوعة في *الدراسة* في ممارسة حرة بصورة مطلقة، وبمرجعية إلى كل الممارسات الفنية.

لقد وسّع موباسان مبدأه إلى الشعراء الرمزيين. أليس حلمهم حلم الفنّان؟ ربما، ولكنه محترم بقدر ما يكون باسم الصعوبة القصوى للفن. إذن إن الرواية، المسلَّحة بعدم انتظامها، تشكّل منارةَ النشاط الفني: ونموذجاً للحرية.

المدرسة المثالية والمدرسة الواقعية

لكن التسامح ليس لامبالاة. إذ عارض موباسان بين المدرسة الجديدة «الواقعية أو الطبيعية، التي زعمت أنها تبيّن لنا الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة، والحقيقة كلّها» بالمدارس الأدبية السابقة، فقد اعترف للمدارس الأقدم بأنها تقدّم «رؤية [...] خارقة، شعرية، محرِّكة للعواطف وساحرة ورائعة للحياة»: ولكن الصفة الأولى هنا، المنقولة طوعاً، «كانت مشوَّهة». صفة أدبية، ولكنها عيب، وربما تكشيرة. المدرسة الجديدة وحدها مخلصة للحقيقي، مع هذا (التحفّظ)، يمنح موباسان هذه «النظريات الفنية» «اهتماماً مساوياً» ويُبيح لها

الحرية نفسَها في أن تتوسّع، ولكن «طرق التأليف» بين مختلف المدارس «متعارضة تعارضاً مطلقاً». ويعرض رأيه قائلاً:

«الروائي الذي يحوّل الحقيقة الثابتة، والعنيفة وغير المرضية، لكي يستخلص منها مغامرة استثنائية ومغرية، عليه من دون اهتمامٍ مبالَغٍ فيه بممكن الحدوث، فنراه يغيّر في الأحداث على مزاجه، ويفصل بينها ويرتّبها لكي نُعجب القارئ، وتحرّك مشاعره وعواطفه. وما مخطّط روايته إلا سلسلة من التوليفات العبقرية التي تؤدّي بمهارة إلى الحل. والأحداث مرتَّبة ومتدرِّجة نحو نقطة الذروة وتأثير النهاية الذي هو حدث رئيس وحاسم، مشبَعاً كلَّ الفضولات التي جرى إيقاظها في البداية، وواضعاً حاجزاً للاهتمام، ومنهياً تماماً القصة المروية بحيث لا يُرغَب بعدُ في معرفة ماذا سيحلّ في اليوم التالي بالشخصيات الأكثر تأثيراً».

ويرى موباسان أن روايات الأزمة و«الحالات الحادّة»، والروايات التي تهدف إلى إحداث السحر وإثارة المشاعر، والروايات التي ينتصر فيها العنصر الدرامي و«الحبكة»: فهذه الطرق التقليدية تتعارض نقطةً نقطة مع الروايات الواقعية:

«بالعكس، إن الروائي الذي يسعى إلى إعطائنا صورة دقيقة عن الحياة، يجب عليه أن يتجنب بعناية كل تسلسل] للأحداث قد يبدو استثنائياً. ليس هدفه أن يروي لنا قصة، وأن يسلّينا وأن يحرّك عواطفنا، بل أن يُجبرنا على أن نفكّر، وأن نفهم المعنى العميق والمخبَّأ للأحداث. ومن فرط إمعانه النظر والتأمّل، يرى الكون والأشياء والأحداث والبشر بطريقةٍ معينة خاصة به، وتنتج عن ملاحظاته المنعكسة. إن هذه الرؤية الشخصية

للعالم هي ما يسعى لإيصالها إلينا بإعادة إنتاجها في كتاب. ولكي يحرّك مشاعرنا، كما حرّكت مشاهدُ الحياة مشاعرَه هو نفسه، يجب أن يعيد إنتاجها أمام أعيننا بتشابه تام. إذن عليه أن يؤلّف عمله بطريقة ماهرة جداً وخفيّة جداً، وذات مظهر بسيط بحيث يكون من المستحيل أن نُدرك أو نشير إلى خطته، وأن نكتشف نواياه».

وبحسب رأي موباسان أيضاً، إن الرواية الواقعية هي أخت رواية بلزاك وفلوبير وزولا: فهي تدعو إلى تفكيرٍ عميق بالمجتمع، وتريد أن تبيّن كيف تتواجه المصالح والأهواء -«مصالح برجوازية، مصالح المال، مصالح العائلة، المصالح السياسية»- وكيف تتغيّر العقول أيضاً «تحت تأثير الظروف المحيطة». هكذا يتصرّف مؤلف *الصديق الجميل* أو *حياة*، الذي يأخذ شخصيته في «حقبة معينة» من حياتها لكي يقودها بانتقالات وسيطة طبيعية إلى الحقبة التالية.

من وجهة نظر التأليف، فإن المراجع نفسها تناسب، ولكن النموذج هو *مدام بوفاري*. إن غياب العنصر الروائي الخارجي، وإعادة الإنتاج الدقيقة للحياة، وبصورة خاصة «التجميع الحاذق للأحداث الثابتة، هو الذي يمنح الروايةَ» «مداها» و«قيمتها الإجمالية». يقوم الفن، بعكس الحياة المضطربة والفوضوية وغير المتوقَّعة، على استخدام الاحتياطات والتحضيرات، وعلى ترتيب انتقالات علمية وخفيّة وتعريض الأحداث الجوهرية للنور الساطع، بمهارة التأليف، ومنح الأحداث الأخرى درجة البروز التي تناسبها، بحسب أهميتها، من أجل إنتاج الإحساس العميق بالحقيقة الخاصة التي يُراد تبيانها». موباسان في التراث الكلاسيكي هو هنا تلميذ فلوبير، الذي نعرف عنه، مثلاً، بأية عناية (وبأي ألم!) أجبر نفسه على أن يؤلّف في مجموعة مرتّبة تماماً كل المظاهر المعقدة لقصة إيما بوفاري.

٦ - الوهم وزوال الوهم

وهمية ذاتية

ما يميّز موباسان هو الخاتمة التي خلص إليها: إذا كان قول الحقيقي يقوم على «إعطاء الوهم الكامل بالحقيقي»، فإن على «الواقعيين الموهوبين أن يُسمّوا أنفسَهم وهميين illusionnistes». هذه المرة، المرجع بالنسبة إلينا يُسمّى ديدرو. يتوصّل موباسان إلى نظرية للواقعية، إن لم تكن مثل الخداع، فهي على الأقل مثل تحكّمٍ وهميٍّ بالواقع. ومع ذلك، حيث يحذر ديدرو وهمَ الواقعي، ما دامت هيبات وليدة دائماً للعنصر الروائي (لها المنبع نفسه، والشرعة التي تربط القارئ بالمؤلف)، فإن موباسان، الكاتب الذي يعتنق المذهب الطبيعي، يعتقد أن الوهم الذي ينظِّر له هو في خدمة الحقيقي، وأنه يعارض «العنصر الروائي»، لأنه الترتيب الأعلى لمعطيات ملاحظةٍ متحكّمة. ولكن أصالته تُحدَّد أيضاً بالنسبة إلى التقليد الواقعي.

يصنّف ستندال «الأحداث الصغيرة الحقيقية» بوصفها مرجعاً لحقيقة سياسية وأخلاقية يشكّل عنصرها الروائي جزءاً مكوَّناً. وينظّم بلزاك مجموعَ التفاصيل الدالّة لكي يخلق «أنماطاً» فائقة الدلالة sur-signifiants، ومواقف - نمطية مخصّصة لإظهار البنية العميقة للواقع. أما موباسان، فإنه يعمد إلى طرد العنصر الروائي، وإذا ما أراد أيضاً أن يأخذ بالحسبان الواقعيَّ بمجمله، فإنه يرفض «الأنماط» لصالح بيانات حالة قريبة من التجربة المشتركة لأكبر عدد.

ولكنْ ثمة ملمح يميّزه عن سابقيه: الإلحاح الذي يضعه لتعريف الفن الروائي على أنه فيض لطبعه، ولتكوينه النفسي الخاص، ولذاتيته.

يوجد لدى موباسان، منظِّر الرواية، ذاتية نسبية subjectivisme relativiste يرتكز عليها تسامحُه وحسّه بالتعبير الحر للأصالة الفنية. فهو يقول: «الفنانون العظماء هم الذين يفرضون وهمَهم الخاص على البشرية».

إن هذه الذاتية الليبرالية تقلّل من شأن قدرة تواصل التجارب الشخصية، وبمقابل ذلك، تُعلي من شأن تحكّم الذات الفنّانة التي تمتلك مادتها وحديثَها ولغتها. هنا يظهر الحد النظري لموباسان الذي ربما يُدرك الصعوبة التي يشعر بها في دفع الفكرة التي يكوّنها عن «كتابة الحقيقة» إلى النهاية. أو بالعكس، يمكننا أن نرى فيها عَرَضَ حقيقةٍ أخرى يخمّنها، ولكنه لا يستطيع أن يصوغها بوضوح لأنه سجين المبادئ التي اعتنقها (وهو قريب في ذلك من زولا الذي يرى أن «العمل الفني هو ركن للطبيعة مرئي من خلال طبع»).

على حدود المذهب الطبيعي

رفض موباسان التحليل النفسي، من باب الشرف والحرص الشديد بوصفه كاتباً نصيراً للمذهب الطبيعي، فقد بدا له أنه يحتوي على جزء كبير من التقريب. ولكن هذا الامتناع أثار بداخله نوعاً من الخيبة. ألم يَقُل الكتّابُ العظماء كلَّ شيءٍ من قبل، وبصورة خاصة بلزاك الذي هو معجب به، وفلوبير الذي يبجّله؟ ألم نصل بعد فوات الأوان؟ ماذا سنقدّم من جديد؟ ويقول في عبارةٍ مُرضية: نحن الكتّاب الذين جسمهم بأكمله يعطينا انطباعاً بأنه «عجينة مصنوعة من الكلمات»، نحن «مشبَعون بالكتابة الفرنسية». «عشرون بيتاً، عشرون جملةً مقروءة تجعلنا نرتعد فجأةً حتى قلوبنا بوصفها تجلّياً مفاجئاً: لكنّ الأبيات التالية تشبه كلَّ الأبيات، والنثر الذي ينثال بعد ذلك يُشبه كلَّ النثور».

لماذا هذا التجلّي القوي ثم هذه الخيبة؟ هو يقول إن الأدب شيءٌ غامض. كما لو أنه كان يفهم أن الأنا تتجاوز الأنا في بعض اللحظات، وأن الكاتب هو اللغة التي أصبحت جسداً، وكما لو أنه كان يمتلك الحدس، ما بعد الحدود النفسية والتحديدات الموضوعية، بأن روابط سرّية تربط المؤلّف بقارئه، بعيداً عن كل سيطرة، وعن كل مرجع على حقيقة موضوعية. ولعدم وجود نظرية أعقد وأدق للّغة، وللعلاقات ذاتية - بينية، وللإبداع الأدبي - الذي لا يؤمّنه له زمنه - اضطرّ موباسان إلى أسْطَرة اللغة الفرنسية التي يستخدمها لأستذة عظيمة، وإلى الحلم بتخييلات من نمطٍ آخر، مثل إدمون دو غونكور. إن نظرية الأنا الصحيحة هي الشكل المقدَّس والمتجمِّد لهذه الاستحالة. ومع ذلك، فقد كان درسُ فلوبير يرشده إلى الطريق.

إن مفهوم الملاحظة - التأمّل أمام «أصالة» كل شخصٍ وكل شيء، ومبدأ نسيجٍ بسيط وموحَّد لعوَزٍ شبه كلّي، وتطلُّب كتابةٍ هي في آنٍ واحد مليئة وفي حدّها الأدنى كانت تؤدّي إلى حدود التخييل كما يتصوّره المذهب الطبيعي، وتنقله نحو مناطق حدودية، حيث، في تلك السنوات الأخيرة من القرن، أعاد شعراء من أمثال مالارميه Mallarmé ورامبو Rimbaud، وروائيون من أمثال فلوبير، خلقَ الأدب وأعادوا صياغةَ معطياته. إن صفاء ذهن موباسان وقوته، وهو الكاتب الواقعي، أوصلاه إلى عتبة هذه الاكتشافات النظرية الكبرى.

٧- أول الكتّاب المحدَثين

الرواية تمرين «إشكالي»

صفّق زولا في كتابه الروائيون الطبيعيون لفلوبير على أنه نموذج الكتّاب الطبيعيين. إذا كان بلزاك قد شقّ الطريق، فذلك مقابل المبالغات

واللجوء إلى الحبكات غير العادية، وإلى التضخيم الكاريكاتوري للشخصيات، وإلى تدخّلات المؤلّف الصارخة والمستمرّة. وبالمقابل، فقد بلغ فلوبير، برأيه، قمةَ الفن الروائي في رواية *مدام بوفاري* «نمط» الرواية الطبيعية. ثلاث خصائص كبرى تعبّر عن نفسها فيها: إعادة الإنتاج الدقيق للحياة، التي تستبعد كل عنصر روائي، وتنزع حتى إلى إخفاء الحبكة؛ واختيار أبطال ذوي قامات عادية، وغير مكبَّرة على الإطلاق؛ وأخيراً امّحاء الروائي خلف الأحداث التي يرويها.

يقدّر زولا أن هذا العمل الذي يقوم به عالم تشريح هو أصل شعريةٍ جديدة، ونظام هارموني جديد للرواية. ذلك يعني اعترافاً لفلوبير بأهميةٍ صدّقت عليها الأجيال التالية. ولكن أي فلوبير؟ أي من «الرجال الطيبين» بداخله؟ فإلى جانب مؤلف رواية *مدام بوفاري* ورواية *التربية العاطفية* التي فاح أريجُها في أواخر حياته، على يد مجموعة ميدان، هناك مؤلّفون آخرون. هناك فلوبير الذي اجتهد بوساطة التوثيق واللون المحلّي لكي ينتج مع *سالامبو* روايةً تاريخية عظيمة؛ وهناك فلوبير الممجَّد والرومانسي والباروكي بطريقةٍ رائعة الذي ألّف ثم أعاد تأليف رواية *غواية القديس أنطونيوس*؛ وهناك بالمقابل، أستاذ المسرود القصير (ثلاث حكايات)، وهناك أيضاً مؤلف رواية *بوفار وبيكوشيه* Bouvard et Pécuchet العصية على التصنيف والعبقرية، والذي تبتعد عن كل شكل معروف من أشكال الرواية منشداً أنشودته التافهة عن معارف عصره وممارساته.

إذن هناك كثير من الفلوبيرات المختلفة اختلافاً بيّناً، والتي يمكن أن يبدو لنا بعضُها اليومَ منقّباً آثارياً. ومن ناحية أخرى، مثَل فلوبير كمثَل ستندال، فهو لم يؤلف كتاباً نظرياً في الشكل. بيد أن مراسلاته مليئة

بالملاحظات ووجهات النظر حول أعماله ومشروعاته ومعاناته بوصفه مبدعاً، ولحظات شكّه وتألّقه. وهذه الملاحظات ثمينة. لأن هذا الكاتب الغامض قد جدّد الرواية في نظر المحدَثين لأسباب بعيدة عن إعادة قطع تلك التي قيّمها زولا وهويزمان Huysmans. هل لأنه أسهم في إعادة طرح السؤال من وجهة النظر الروائية، ولأنه قلَبَ التراتبية التقليدية للسرد وللوصف؟

هل لأنه كان يمتلك إلى أعلى درجة همَّ الأسلوب الذي يقول عنه إنه وحده «طريقة مطلقة لرؤية الأشياء؟» بكل تأكيد. ولكن أحياناً يمكن أن يصبح هذا المثَل الأعلى في الكمال التشكيلي والصوتي للجملة، كما رأى جيرار جينيت «أكاديمياً بالمعنى الأسوأ للكلمة، مادام جهد الأسلوب عنده حسّاساً دائماً بوصفه جهداً، بحيث إنه يمنحنا الانطباع بأنه يكتب بطريقة مفرطة قليلاً في السوء، ومفرطة قليلاً في الجودة في آنٍ واحد». ومع ذلك فإن فلوبير يبدو بصورة لا تُقاوَم على أنه «أول الكتّاب المحدَثين»، وهذا يعود برأي جينيت إلى:

«أولاً، وربما بصورة جوهرية، لأنه كان أول كاتب قد أصبحت ممارسةُ الأدب لديه إشكالية problématique تماماً: أي أن الأدب لديه لم يعد، كما كان عند بلزاك على سبيل المثال، مهنةً تُتَعلَّم وتُمارَس من دون أن تُصادف فيها مشكلاتٌ ما خلا المشكلات التقنية والمتعلّقة بالتنفيذ البحت. نحن نعلم أن فلوبير قد عاش الأدب بوصفه نوعاً من صعوبةً دائمة ومبدئية، وبتحديدٍ أكثر، عاش الأدب على أنه ضرورة ملحّة واستحالة في آنٍ معاً».

إن هذه الـ double bind التي عبّر عنها كافكا فيما بعد قائلاً: «الله لا يريد أن أكتب، أما أنا فإني أعرف أن عليّ أن أكتب». «لقد ظهر هذا الوضع

المتناقض الذي جعل من الكتابة نوعاً من الموهبة الممنوعة أولَ مرة في مراسلات فلوبير، وحضوره هو الذي جعل منها أحد النصوص المؤسِّسة للأدب الحديث. أي باختصار الأدب بالمعنى الجذري، من دون قسمة ومن دون تعليمات (وربما من دون دواء) نطلقها اليوم على هذه الكلمة[1]».

كتاب حول لا شيء؟

مفارقة نشعر بها أحياناً عندما نقرأ رواياته، الوعي الأكثر حيويةً. لهذا الكاتب الذي اقتنص «الواقع» أكثر من غيره، إن نثر فلوبير يغادر أحياناً أرضَ *التمثيل*. من فرط الوصف التكراري والملحّ، ومن فرط الاهتمام بالعصي على التوقّع، والانفصالات الخاطفة، الواقع تحت قلمه يتجزَّأ ويتفكّك ويتفتّت، كشخصياته المميَّزة بإخفاقها، والعاجزة عن الاستمرار في حياتها بحسب نموذج روائي أو بطولي. وكذلك فإن الموضوع المعالَج يختفي، أو ينتقل: هو موجود دائماً، ولكن دلالته، على الرغم من أنها واضحة وضوحاً تاماً، فإنها تصبح غير مؤكّدة. إن هذا التنقّل في موقع الروائي يربك أحياناً العلامات حتى ما لا يمكن اتخاذ القرار فيه.

تبدو شبكات الدلالة المنسوجة بأناة ملغاةً ومعلَّقة. تعليق مؤقت للمعنى، وللقصة وللموضوع نفسه. نص فلوبير، بوصفه مسَلَّماً لنفسه، مسَلَّماً عارياً للقارئ، يأخذ بالوجود وحيداً بمعنى ما، وبصورة نقية، مثلما تتخذ استقلالَها الصوري أكوامُ التبن عند مونيه Monet، على حدود اللا-تصويري le non-figuratif. لحظات مسكونة بالصمت، صادحاً خارج كل بلاغة، بنوعٍ من النداء للمطلق. هذا ما شعر به فلوبير نفسُه وصاغه. كتب

---

(١) Travail de Flaubert, Seuil, 1983.

في رسالته إلى لويز كوليه، بتاريخ ١٦ كانون الثاني ١٨٥٢، بكلمات تفوق كلمات موباسان، وتذكّر ببودلير في *قصائد صغيرة نثرية*:

«ما يبدو لي جميلاً، وما أودّ أن أفعله، هو كتاب عن لاشيء، كتاب من دون روابط خارجية، كالأرض تقف في الهواء من دون أن تكون ممسوكة، كتاب لا يكون له موضوع، أو على الأقل يكون موضوعه خفياً، إذا كان ذلك ممكناً. الأعمال الأجمل هي تلك التي تحمل أقل مادة؛ كلما دنا التعبير من الفكر، التصقت الكلمة فيه واختفت، وكان ذلك أجمل. أعتقد أن مستقبل الفنون في هذه الطرق. **[...]** وإذ يصبح الشكل ماهراً، فإنه يَخفّ، يغادر كل التعاليم، وكل قاعدة وكل مقياس؛ يغادر الملحمة إلى الرواية، والشعرَ إلى النثر؛ إنه لا يعود يعرف طريقاً قوياً، ويكون حرّاً ككل إرادةٍ تنتجه[١]...»

بكل تأكيد، بعد فلوبير، واصلت الرواية الواقعية مسيرتها زمناً طويلاً، - عملياً حتى اليوم - وذلك من أجل الأفضل أو من أجل الأسوأ. ولكن انطلاقاً منه أيضاً، تضاعفت إشكالية التخييل بإشكالية الكتابة. «أزمة الواقعي» غذّت «أزمة الرواية». ومثل الرواية الحديثة كمثَل الفن الحديث، لم تعد واثقة من شيء، اللهم إلا من رغبتها في الوصول إلى عمل - كتاب - حول لاشيء.

(١) Correspondance, in G. Bollème; Préface à la vie d'écrivain, Seuil, 1963.

الفصل الثامن

القرن العشرون

عصر الشك

١ - أزمة الواقعية، أزمة الرواية؟

أصدرت ناتالي ساروت Nathalie Sarraute، مؤلفة الروايتين المهمتين *انتحاءات*[١] و*صورة مجهول*[٢]، في شباط ١٩٥٠، مقالاً عنوانه «عصر الشك». وقد صدر بعد عدة سنوات، عام ١٩٥٦، مع ثلاث مقالات أخرى تكمّل وتوضّح هذا النص - البيان الذي اتخذ موقفاً حيال الرواية المعاصرة. قالت: إن الحلف القديم، المريح جداً، بين المؤلف والقارئ، والمتعاقَد عليه منذ بلزاك، حول الشخصية المنمَّطة، والحبكة المبنية جيداً، واستخدام ضمير الغائب، قد أصبح لاغياً. سيطر الحذر بين الشركاء، ولامس الشخصية التقليدية بصورة خاصة. من المستحيل الاكتفاء بالتقاليد «الواقعية» في القرن الماضي. وأكّدت ساروت أن الشرعة لا تمضي من تلقاء نفسها، لقد دخلنا زمن الشك.

عملياً، في عام ١٩٥٠، كانت الرواية قد دخلت منذ زمن طويل في عصر التنازع الحاد. فمنذ تسعينيات القرن التاسع عشر انتفضت جمهرة من النقّاد ضد قوانين المذهب الطبيعي، وعلى نطاق أوسع، ضد مبادئ الواقعية.

---

(١) Tropisme, Edition de Minuit, 1939.

(٢) Portrait d'un inconnu; Gallimard, 1948.

عام ١٨٨٧، بعد انشقاق هويزمان، (وقد فسّر ذلك عام ١٨٨٤ في مقدمة كتابه *عد عكسي*)، كان خمسة من تلاميذ زولا قد انتقدوا في رسالة مفتوحة نُشرت في *لوفيغارو* «تجاوزات المعلم، مازجين أصواتهم مع الهجمات المضادة للروحانيين والرمزيين، وهم: أناتول فرانس Anatole France (الذي أرهق زولا بنقده)، وبرونوتيير Brunetière (إفلاس المذهب الطبيعي)، قبل ليون بلوا Léon Bloy («جنازة المذهب الطبيعي»)، وباريس Barrès، وم. إو دو فوغويه M. E. De Vogüé (الرواية الروسية، ١٨٨٦)، وآخرون كثُر، ولاسيما في التحقيق الذي أجراه جول هوريه Jules Huret حول تطور الأدب عام ١٨٩١، ، أعلنوا قطيعتهم مع المفهوم السائد للرواية منذ بلزاك».

ولقد جزَموا بأن زمن التحقيقات الموضوعية الواسعة، ومنافسة الأحوال المدنية، والمحاضر ذات الادّعاء العلمي والحتمي للمجتمع المعاصر قد ولّى. وطلبوا أن يُفسح المجال لمُثُل عليا «أرفع»، حسّاسة لأسرارٍ السلوكيات الإنسانية، ولأفكارٍ فلسفية أكثر طموحاً. لقد انتصر ردّ الفعل المثالي، الذي كسب الروائيين، في النقد، وخسر في حمل الرواية نفسها في العاصفة.

وبعضهم، مثل ر. دو غورمون R. de Gourmont ، وجول رونار Jules Renard (يوميات، ١٨٩١)، انتقلوا من احتقار بعض الروايات إلى احتقار الرواية بوصفها جنساً. إن الضعف في نتاجات السنوات ١٨٩٠-١٩٢٠، كما فسّره م. ريمون[1] M. Raimond يغذّي مشاعر كهذه. لم تكن الروايةُ قطّ موضوعاً للشبهة بهذه العمومية منذ المحاكمة التي أجراها الرقباء الكلاسيكيون.

(١) Le Roman depuis la Révolution, A. Colin, 1967. Voir aussi le Roman, A. Colin, 1988.

إن حكم «الأساتذة الرسميون»، فرانس وباريس ولوتي Loti وبورجيه Bourget، «الأحبار les pontifes»، يسوّغون هذه النقود: يرى كثير من المراقبين أن الجنس الروائي قد فَقَد طزاجته كلّها، وإبداعيتَه كلّها، وقدرتَه كلّها على التجلّي الجديد. سخرية من التاريخ، التعليمات القديمة لرواية القرن التاسع عشر، توصيفات، وحوارات، لم تُستبدَل، وما تزال محل تشريف واحترام، بحيث إنه بغضّ النظر عن الاختلافات في المضمون أو التعارضات الإيديولوجية، فإن الشكل القانوني لرواية القرن التاسع عشر يسود بصورة شبه تامة، بحسب التنويعات: الرواية النفسية، رواية الهروب، الرواية التاريخية، الرواية الغريبة، الرواية ذات الأطروحة.

بدا الجنس الروائي مستمراً ومنهكاً في آنٍ واحد. وتحوّلت أزمة المذهب الطبيعي إلى أزمة الرواية. وهل المستقبل سيكون لأجناسٍ أخرى؟ تخليد لمبادئ الواقعية، تخليد للرواية، نقد الواقعية ونقد الرواية تعايشا في تلك السنوات من الشك والسنوات الانتقالية. باختصار، على الرغم من استئناف الإبداع الروائي، الحسّاس في فرنسا بدءاً من عقد العشرينيات (عاطفي بصورة أبكر)، وبصورة أوسع، على الرغم من روائع أدبية على الصعيد الدولي، والتي تشهد على القوة المتجدّدة للجنس، فإن أزمة الرواية لم تتوقّف: بل بالعكس. الأدب بأكمله دخل منذ أواخر القرن التاسع عشر في مرحلة حرجة بصورة أساس، لم تنجُ منها الرواية التي تُعد الطريقة الأدبية السائدة من حيث الكم.

إن ناتالي ساروت على حق: بالنسبة إلى الرواية، القرن العشرون هو عصر الشك تماماً الخصب والعامض. وهنا أيضاً، كما في العصر الكلاسيكي، وصلت إلى حدٍّ أن تكون أكثر فصاحة مما يجب.

٢ - الشك العظيم: بروتون والسريالية

وجّهت السريالية le surréalisme، منذ سنوات تشكّلها، انتقادات كبرى للرواية. وقد صاغها أندريه بروتون André Breton أول مرةٍ علناً، عام ١٩٢٤م في *البيان السريالي*(١). على اعتبار أن السريالية قد ظهرت على أنها أكبر حركة أدبية وفنية في قرننا، فإن النقود التي وجّهتها إلى الجنس الروائي تستحقّ تفحّصاً متنبِّها. بعكس فكرةٍ مريحة ولكنها غير صحيحة، لم تكن هذه الإدانة لا طرداً عنيفاً لا يقبل الرد، ولا نقطة دوغما، قدّمها حبٌّ لا يُقاوَم للمبالغة وللاستفزاز. وأكثر من ذلك بكثير، فإن الرواية لم تشكّل نقطة خلاف بين أعضاء الحركة. فيجب ألّا ننسى أن رواية *نادجا* لبروتون قد صدرت عام ١٩٢٧، وأن *الإباحية*، لأراغون Aragon قد صدرت بين عامَي ١٩١٨ و١٩٢٣، ورواية *فلّاح باريس*، التي صدرت عام ١٩٢٥، قبل انقطاعات البيان الثاني، عام ١٩٣٠. مهما كان من الممكن أن تكون التباعدات والتحفّظات (صمت بروتون الرافض، ونقوده)، ثمة مكان، في زمن مبكر جداً، لمسرودٍ سريالي، إلى جانب الممارسات الأشهر للسريالية، كالكتابة الآلية وقراءة الأحلام، والإلصاقات.

السريالية ضد الواقعية:

يبدأ البيان بذكر حياةٍ ضائعة، هي حياة رجلٍ في نحو العشرين من عمره، يستسلم «لقدَر بلا نور». وبما أنه مقدَّر جسداً وروحاً لضرورةٍ عملية طاغية، فقد ترك «خيال طفولته الأثير على قلبه»، والذي لم يكن يعرف حدوداً، يُمارَس بموجب قوانين «منفعة تعسّفية». مطالبة ممجَّدة بالحرية،

(١) Manifeste du surréalisme, Gallimard, 1970, (©), J.J. Pauvret).

ضد أمان الروح: فمن الأفضل للإنسان، كما يُقال بحق، أن يكون ضحية خياله. ويقول بروتون: «ليس الخوف من الجنون هو الذي سيرغمنا على تنكيس راية الخيال».

ويضيف مباشرة: «إن سيرورة الموقف الواقعي تتطلّب أن يكون المرء مثقَّفاً، بعد سيرورة الموقف المادي». المسمَّى الأول، وهو الأسوأ، هو علامة استسلام تام لقانون الجهد الأقل. بمعنى آخر، إن العدو هو الوضعية.

كان زولا يندّد بالمجنون، غير القادر على التعرّف إلى الحقائق العلمية، التي هي وحدها هدف الإيمان العقلي. وبروتون يندّد بالعلم والفن والرأي المتملّق في أذواقه الأكثر انحطاطاً. «إن الموقف الواقعي، المستوحى من الوضعية، منذ القديس توما إلى أناتول فرانس، يبدو لي معادياً لكل جهد فكري وأخلاقي. أنا أمقته لأنه مصنوع من الوضاعة والكراهية والاكتفاء المسطَّح». هو الذي يولّد المسرحيات المضحكة والكتب الشائمة، وبصورة خاصة جداً، غزارة الروايات. الروايات تقتل فينا فضائل التمرّد والانتظار. إن لها وظيفة التكيّف والإسفنج، إنها «منتقِمة»، كما يقول بروتون في مقام آخر. إن إدانة الرواية لا تُفهَم على أنها نقد «للجنس»، بقدر ما هي تمرّد على موقف مشترك جداً، رفض لحالة روحية دنيئة.

وبالعكس، فإن «السخافة: هو نصيب هذه «البدايات للرواية»، والتي نموذجها الذي اقترحه بول فاليري Paul Valéry ذات يوم هو نموذج المركيزة الشهيرة، التي آلمت كثيراً الروائي المتوسّط، على ما يبدو: «*المركيزة خرجت عند الساعة الخامسة*»، أشهر افتتاحية في الرواية الفرنسية، هي المثال المجمَّع من كل مسرود واقعي. إن عبارات كهذه تحطّ من قيمة الرواية، برأي بروتون، لأنها

تُمارَس، وهذا هو الانتقاد الأول، «بأسلوب إخبار بحت وبسيط»، والانتقاد الثاني، ولا تتساند إلا بالتدخّل التعسّفي للروائي. ونلتقي، ومع كفالة فاليري، بالنقد المالارمي لـ «كلمات القبيلة»، والتي لم تُمنَح أي «معنى أكثر نقاءً».

وبالنسبة إلى الصفة الثانية، لنأخذ حذرنا من أن هذا التنازل هو لمقابلات تعسّف الكتابة الآلية التي تأخذ بالحسبان الضرورة الطاغية للروح في حركتها غير المنضبطة. السريالية لا تفرّ من الواقع، بل تقتنصه، وهذا ليس الشيء نفسه. إنه واقع واسع، وكامل. ويشهد على ذلك تعريف كلمة «سريالية» الذي يأتي بعد عدة صفحات: «آلية نفسية بحتة، نقترح بوساطتها التعبير عن واقع الفكر إما نطقاً، أو كتابةً، أو بأية طريقة أخرى».

الواقع لا يُبلَغ بنزوة من الفنان عندما يُظهِر عنصراً ما، خارجياً من الحياة اليومية، بل هو النشاط الحر للروح: «مُملى من الفكر، بغياب كل تحكّم ممارَس من العقل، وخارج كل هم جمالي أو أخلاقي».

وفي *البيان الثاني* ثمة تأكيد لهذا الطموح الأوسع: "كل شيء يحمل على الاعتقاد بأنه يوجد نقطة في الروح تكفّ منها الحياة والموت، والواقعي والمتخيَّل، والماضي والمستقبل، والقابل للتوصيل وغير القابل للتوصيل، والعالي والخفيض، عن أن تُدرك بصورة متناقضة.

إدانة الرواية الواقعية

وضع بروتون مصيراً خاصاً لمظهرَين مميِّزين للطريقة الواقعية: الوصف وعلم نفس الشخصيات. أولاً الوصف «عدَم»، ولكنه تكراري: تعاقب من البطاقات البريدية التي هي لأماكن مشتركة. في حين أن التعسّف الأساس للإشارة الواقعية المعزولة تتأتى من طابعها المعرِّف بصورة خاطئة

(إنها مؤكَّدة «مرة واحدة وإلى الأبد») الوصف يتجدّد بتفاهته على مدى عدة صفحات مُعمِية وتافهة، «تراكب صفحات كاتالوج». المثال الذي نصحنا بروتون بألا نتبعه هو وصف غرفة صفراء ، مأخوذ من رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي:

«كانت الغرفة الصغيرة التي دلف إليها الشاب مفروشة بورق أصفر - وفيها نبات إبرة الراعي، وستائر من الموسلين على النوافذ، وهي منارة بسطوع في هذه اللحظة بسبب أشعة الشمس الغاربة.... ولكن ليس في الغرفة شيء خاص. الأثاث من الخشب الأصفر، وكله قديم... إلخ».

سوف نلاحظ أن بروتون قد اختار مقطعاً «غريباً» جداً للروائي الروسي، كما لو أنه يريد أن يؤكّد ضد فوغويه ومن معه (الذي برأيه أن الرواية الروسية قد أضافت للواقعية فضيلة الأنسية l'humanisme، بأن الواقعيات كلّها متساوية في النوع؛ وسنرى أيضاً، مع جاكلين شينيو[1] Jacqueline Chénieux، أن بروتون قد محا في مكان نقاط التعليق ذكر راسكولنيكوف، الذي يمنح وصف الغرفة التي نفّذ فيها الطالب جريمته، بُعداً سردياً ودرامياً لا لبس فيه. يعلم بروتون أن «للمؤلّف أسبابه» لإتعابه: فهو يحضّر لعقدة قصته؛ والديكور العادي مقصود بوضوح، واللون الأصفر دالٌّ على جو، كما يقول ميشيل بوتور Michel Butor. لكن بروتون يرفض كل «مسبّبات» سردية. إذا بقي هو خارج هذه الغرفة فله أسبابه أيضاً. السبب تافه، معدوم جمالياً. ومن ناحية أخرى، فإن المؤلف «يضيّع وقته»، أي وبصورة خاصة هو يضيّعه على قارئه، إذ يجعله يعيش لحظة غير جديرة بالأدب، دقيقة أدبية من الاكتئاب والضعف.

---

(١) Le surréalisme et le roman, l'age d'homme, 1983.

بروتون يرغب في أن يحمي نفسه من الخطر الذي تسبّبه قراءةٌ كهذه. في الواقع إن الرواية الواقعية تتغلّف في الزمن أكثر من أية روايةٍ أخرى، وتلتمس بالحركة ذاتها زمنَ قارئها مختزلةً لحظاته إلى القاسم المشترك الأصغر، القاسم المشترك «للكسل» و«للتعب». وبدلاً من إبراز قيمة الدقائق الثمينة للتمجيد، واللقاء، والشدة السحرية، نراه يتمهّل على الأخرى. كما لو أنه، من ناحية أخرى، لا يبيّن شيئاً في الحقيقة، بل يكتفي بأن يسمّي من دون أن يوضِح، ومشروعه جدير بالنقد ثلاث مرات: قارئ، أمتنع، لا أدخل.

في ممارسة علم النفس - المجال الثاني - يندّد بروتون بمظهر من مظاهر الحرية (كل شيء متوقّع بصورة رائعة، ويتظاهر البطل بتخريب الحسابات التي هو موضوعها). ذلك لأن قراءة الرواية تقترب من تفاهة تمرين متفق عليه: دور شطرنج ونجاحات ولطافات متكلّفة. النقاشات فيها ضئيلة جداً بحيث تصبح الفكرة «الحقيقية فيها كاريكاتورية، وهي نفسُها التي يُبحَث عنها». بالعكس، في هذه النقاشات المزيفة يقود التحليلُ المجهولَ إلى المعلوم بلا كلل ولا ملل: بروست وباريس يجدان نفسيهما بهذه المناسبة مدانَين معاً. ليست قوة التخيل تضيع في هذه التجريدات التقريبية التي تساوي اختلاف كل شيء الذي لا يمكن اختزاله أبداً، فحسب، بل إن «الشعور» مضحّى به، والحدث مخفَّض وحتى معدوم.

وكتب بروتون: «بدا لي أن كل حدث يحمل مسوّغه في ذاته، على الأقل الذي من أجله كان قادراً على ارتكابه. وأنه مزود بقدرة مشعّة بحيث إن أدنى حاشية هي ذات طبيعة مضعَّفة». وهذه المرة، أُخذ ستندال مثلاً، وهو يدفع ثمن الثرثرة النفسية التي تُستخدم لإرباك القوى الفطرية لدينا،

بدلاً من إثارتها وتمجيدها. بالعكس، إن الرواية الواقعية تثمّن القوى التافهة للروائي، المقدرة للاحقيقي. هل هي إدانة مطلقة للرواية؟

مديح الرائع

«لا يبدو ذلك، إذا ما حذرنا أن، ضد هذه الطريقة، يعطي بروتون بعد عدة صفحات مديحَ الرائع - من نوع *راهب ليويس*. لنقتطع منها: الرائع جميل جداً. أي رائع هو جميل. بل ليس هناك إلا الرائع ليكون جميلاً». إذن كل رواية مدانة قبْلياً:

«في المجال الأدبي، وحدَه الرائعُ قادر على أن يخصّب أعمالاً تنتمي إلى جنس أدنى مثل الرواية، وبصورة عامة كل ما يشارك في الحدّوتة. *وراهب ليويس*، هو دليل دامغ على ذلك. نفحة الرائع تحييه بأكمله. قبل أن يخلّص المؤلّف شخصياته الرئيسة من كل قيد زمني، نشعر أنها مستعدة للتصرّف بفخر لا سابق له. إن هذا الولع بالأبدية التي ترفعهم بلا توقف، يمنح تأكيدات لا تنسى لعذابهم ولعذابي. أقصد ألا يمجّد هذا الكتاب، من بدايته حتى نهايته، وبصورة هي الأكثر نقاءً في العالم، إلا من يتطلّع بروحه إلى أن يغادر الأرض، وأنه إذ يتخلّص من جزء تافه الحبكات الروائية، على موضة الزمن، يشكّل نموذجاً من الضبط، ومن العظمة البريئة. يبدو لي أنهم لم يصنعوا أفضل وأن شخصية ماتيلد، على وجه الخصوص، هي الإبداع الأكثر تأثيراً الذي يمكن أن يوضع لصالح هذه الصيغة المجازية في الأدب. إنها شخصية أقلّ من أن تكون إغواءً مستمراً[1]...»

المقصود لدى أندريه بروتون هو الاحتفاظ بحظّه من الرغبة، أي بإمكانية الإغواء، مثلما تثبت ذلك رواية *نادجا*. إذن هناك استخدام جيد

(١) Op. cit.

للتخييل، والاشمئزاز الذي أثارته الوضعية الواقعية، يمكن أن ينقلب إلى تمجيد للعجائبي والخرافي، بالمعنى السادي للكلمة (بروتون يعترف في مكان آخر، بأنه يقف كلّياً مع تعريف الرواية الذي يقترحه ساد).

وإلا بقي هناك استخدام ساخر للرواية «من أجل كتابة روايات مزيفة» هو أحد هذه الألعاب الجادة التي تسمح بها السريالية بشخص بروتون، بشرط أن تكذب مسيرة الروائي الواقعي، وترّهاته المختلطة بحسب أفكار متلقّاة. بمقابل الروائي، رجل غني متربّع في شهرته الأدبية، الشاعر بحسب رأي بروتون رجل حر - متنبّه لإثارة ممكناتٍ في عملية توفيق للكتابة.

وفي البيان الثاني يتخيّل بروتون ألعاباً أخرى أقل سخريةً ولكنها «مخيِّبة». والمقصود هنا هو نشاط هائل، مذكورة بهذا العنوان في ملاحظة، للممارسة هامشية ولكنها ممكنة، الواقع يظهر فيها بطرق أخرى:

«يبدو بصورة خاصة أن بإمكاننا في الساعة الراهنة أن ننتظر الكثير من بعض طرق الخيبة البحتة والتي سيكون لدعوتها إلى الفن أو إلى الحياة تأثير تثبيت ليس على الواقع، أو على المتخيَّل، بل، كيف أقول ذلك؟ على مقلوب الواقع».

إننا نُسر بتخيّل روايات لا يمكن أن تنتهي، بما أن هناك مشكلات ما تزال بلا حل. حتى متى ستتحرّك شخصيات ذلك الذي شخصياته محدّدة بغزارة بوساطة بعض الخصوصيات الضئيلة، بطريقة متوقَّعة تماماً بقصد نتيجة غير متوقَّعة، وبطريقة معاكسة، ذاك الآخر حيث سيتخلى علم النفس عن أن يرمّق على حساب الأشخاص والأحداث وظائفَه الكبرى التافهة لكي يبقى حقاً بين نصلين جزءاً من الثانية، ويُفاجئ فيها بذور الأحداث، هذا الآخر حيث إمكانية حدوث الديكورات ستكفّ لأول مرة عن أن تخفي عنا

الحياة الرمزية الغريبة بحيث إن الأدوات، هي الأخرى محدّدة بصورة أفضل والأكثر فائدة لا نراها إلا في الأحلام، بذلك الذي حتى بناؤه سيكون بسيطاً جداً، ولكن حيث مشهد من الأحداث سوف يعالَج بكلمات التعب، عاصفة تصف بدقة ولكن بسرور، إلخ؟ أحدٌ ما سيحكم أنه قد آن الأوان للانتهاء من هذه التفاهات «الواقعية» المستفزّة لن يكون مهتماً بمضاعفة هذه الاقتراحات بمفرده[1]».

إعادة تأهيل الإبداع

بصورة عامة، يمكننا مع جاكلين شينيو أن نُجمل النقود التي وجّهها بروتون منذ عام ١٩٢٤ ضد الوضعية المصنوعة رواية: الفقر غير المسوَّغ للوصف الروائي، وللسرد الطرائفي anecdotique ولعلم نفس الشخصية، وللزمنية - التي تصنع الكتابة الواقعية مثل قراءتها تمريناً خطراً، وتهديداً بالتصلّب بالنسبة إلى الروح.

وقد اتخذ هذا النقد في عقد العشرينيات مظهر المثالية، كما اعترف بروتون بذلك بنفسه، ولكنه يعمد إلى الاستناد إلى الإنجازات الحاسمة لفكر فرويد Freud؛ وحول الفيزياء المعاصرة (محاضرات إينشتاين تعود إلى عام ١٩٢٢)، حول مظاهرها النسبية، أو بصورة توحيدية أكثر: الطاقية؛ وهي تسمح لنفسها باستخدام علم نفس الشكل Psychologie de la Forme، الذي يؤكّد حكمه السلبي حول الوصف - المزيف الواقعي، قبل أن يعلن بروتون انتماءه إلى المادية الجدلية لتروتسكي Trotski، عام ١٩٣٠.

---

(١) Second manifeste du surréalisme. (op. cit.)

تفسّر جاكلين شينيو أن ما هو موضع رهان في إدانة الرواية هو بالنسبة إلى السريالية السؤال المركزي والخاضع لنقاش دائم، حول حكم الواقع وحكم الإمكانية. "كيف يمكن أن نجعل الممكن واقعياً، والحلم وغير المسبوق؟

أولاً بوضع الشخص البشري وسط كل علاقات المشاركة التي تعرّفه. بهذا، تقترح السريالية (في تيارها الأعظمي، حول بروتون) انتفاضة أصيلة للفكر المشاركي أو السحري. لذا فإن نشاطات المجموعة - الجمالية أو غير الجمالية - بدت وكأنها عمل «ترميق bricolage» بالمعنى القاسي الذي يطلقه كلود ليفي - ستروس على هذا المصطلح: أدوات أنتجها نشاطٌ يجب أن يُقرأ في مجموع نيّاته، في الروابط التي تُنسَج بين هذه الأداة والأدوات الأخرى كلها- نشاط يتكفّل فيه المتخيَّل بالدوافع اللاواعية.

في هذا النسق من التفكير الغنائي (ما يبعد السريالية عن الفكر الفرويدي، الذي يمكن أن يعتقد أنه متورّط في هذا المرجع الأخير على اللاوعي) يقوم السحر السريالي كله على رفع العلامات: طعوم appâts هي دعوات، أحلام مفكّكة رموزها مثل الملحّات الأمرية لفعل عاش، علامات كتابية للكتابة الآلية التي فيها، كما يلاحظ موريس بلانشو Maurice Blanchot: «ليست الكلمة بالمعنى الحقيقي هي التي تصبح حرة، بل الكلمة وحريتي لا يشكّلان إلا كلاً واحداً».

تنزع هذه النزعة إلى قلب مفهوم الواقعية التي تؤسّس الفن الغربي الحديث، بالرجوع على «نموذج دائم داخلي»[1] بمقابل الرواية الممارَسة بصورة مشتركة «الإبداع في مكان آخر». ومن هنا، بحسب جاكلين شينيو: «هناك

(١) Breton, le surréalisme et la peinture/ 1928/

طريقتان للإبداع: طريقة بروتون الذي يقترح علاقة أخرى بين الإبداع و«الحياة» (بوساطة نظرية الحدث، التي اتخذت اسم المصادفة الموضوعية le hasard objectif؛ بوساطة نظرية للكتابة تقدّم هذه الكتابة على أنها حدث آخر). هذا الوريد الإبداعي مدعوّ إلى مضاعفة المدلولات signifiés.

وتقوم الطريقة الثانية، بحسب أراغون، على القيام بإحداث كل كتابة تصويرية للعبة حول الدوالّ les signifiants، كما نرى في آلية افتتاحية كتاب، والتقليد والإلصاق) - مقدماً الضمانة بألا يفترض مسبقاً أي مفهوم للعالم في كتابته.

إذن نحن بعيدون عن إدانة موحَّدة. الرواية تخرج منهكة من نقد بروتون، لكن الواقعية جيدة أكثر. بمعنى آخر، إن ممارسة التخييل تجد نفسها فيها معاداً بدؤها، ومجدَّدةً، وموضوعةً في أقصى إمكانيات إبداعه. وتشهد على ذلك أعمال أراغون، (مهما يمكن أن يكون تطورها)، ولامبور Limbour وليريس Leiris، وغراك Gracq، من بين آخرين.

٣- الشك الأكبر: بول فاليري

عاشر أندريه بروتون بول فاليري منذ عام ١٩١٤، وكان هذا مصدر جيداً. ولكن المسارّة الشهيرة حول المركيزة سرت في الصالونات، والتقت بصورة مطابقة تقريباً على أقلام كتّاب آخرين. على سبيل المثال، كتب إدمون جالو Edmond Jaloux في العدد الصادر بتاريخ ١٣ حزيران عام ١٩٢٥ من مجلة *لي نوفيل ليتيرير*:

«تُحكى [...] هذه الكلمة لفاليري»: «سيكون من المستحيل عليّ أن أكتب: المركيزة ستعود إلى بيتها عند الساعة الخامسة». وهذا ليس مزاجاً

سيئاً فقط. قال لي صديقي القديم ستيوارت ميريل Stuart Merrill حديثاً مشابهاً ذات يوم: «لم أستطع قطّ أن أقرّر أن أكتب رواية» **[...]** كيف تريدني أن أقول: «جلس إلى طاولة في مقهى، وطلب كأس جعة».

المركيزة المستحيلة

لم ينوِّع فاليري حول هذه النقطة. فمنذ كلماته التي قالها عام ١٩١٣ في (*دفاتر*)، والتي كرّرها في رومب Rhumbs عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٤٤، عشية وفاته، نجد النقود نفسها للرواية، هذا الجنس الساذج، والمزيف والمخادع. فقد كتب عام ١٩٣٣:

«من السهل التقاط جمهور بمشهد أو خطاب يمضي مباشرة إلى نقطة ضعفنا، يعذّب القلوب أو يفرّجها، مُحيياً حياةً مزيفة، ومتلاعباً بالقوى الساذجة للحياة. ولكن هذا الفن (الذي يُقال عنه *إنسانياً*) هو كذبة. بالنسبة إليّ أنا، لا شيء يبرّدني مثل التعرّف إلى الإرادة في التلاعب بي ورؤية الآلة البسيطة[1]».

أو كما قال أيضاً في مجلة *كونفلوانس*، عام ١٠٣٤:

«أريد تماماً أن تتطوّر نتاجات الروح في التعسّف، الذي هو في النهاية «فضاؤها» الطبيعي: ولكني لا أحبّ ألّا يُراد أن يُتفق عليه».

لم يكن فاليري يريد أن يُكذَب عليه، ولا أن يُحَطّ من قَدْره بكذبةٍ تافهة. لم يكن يحبّ الروايات، الناقلة المميّزة لعمليات كهذه، مثلما لم يكن يحب التاريخ، لأسباب أخرى، وللأسباب نفسها أيضاً. كان يضع لطموحاته ولأعمال العقل البشري صورةً أعلى. ومن أجل من لا يسمح لنفسه بشيء يعمل بضرورة لا

(١) Conférence sur Mallarmé, Variété, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

نقاش فيها، تبدو الرواية على أنها تحريضٌ للاحقيقي. تعسفية، وعلم نفس مصطنَع، وضاعة وفظاظة وتلاعبات، تُهم فاليري تناسب اتهامات بروتون تماماً. وقد قال م. ريمون إن عملية ضمٍّ بين الفاليرية والسريالية قد نشأت ضدّ الرواية في فترة ما بين الحربين.

ذلك لأن الشكّ طبيعة ثانية بالنسبة إلى رجل الأدب بول فاليري، فقد كتب عام ١٩٢٥:

«كنتُ اشتبه في الأدب، وحتى في الأعمال الشعرية الأكثر دقة. فعل الكتابة يتطلّب «تضحية معينة من العقل». نحن نعلم جيداً، على سبيل المثال، أن شروط القراءة الأدبية غير متوافقة مع دقة مفرطة في اللغة. قد يتطلّب العقل من اللغة المشتركة تحسينات ونقاوات ليست في وسعها. ولكنهم قلة هم القرّاء الذين لا يستمتعون إلا عندما تكون الروح متوتّرة. نحن لا نكسب التنبّهات إلا لصالح تسلية معينة؛ وهذا النوع من التنبّه سلبي[١]».

بالنسبة إليه، الولع الوحيد هو معرفة النفس،«من دون حذف، ومن دون تصنّع، ومن دون مجاملة»، التمرين الأدبي يبدو «غير جدير». هذه هي نقطة الانطلاق: البحث عن حقيقة حميمة جداً، وغير خاصة على الإطلاق، تحطّ من قيمة الألعاب الخبيثة والمؤقتة للآداب، وحتى للفلسفة. وحدَه الناجي من هذا الغرق هو التمرين الشعري (الذي استعاد فاليري الحديث عنه بعد عصر السيد تيست)، لأنه عصر الشكل، أو أيضاً بالمعنى المالارمي (نحن نعلم أن فاليري كان تلميذ مالارميه)، حيث قطع العلاقة مع الريبورتاج الكوني» ومع التواصل اليومي، والنقل العادي للحواس، وتبادل المدلولات. الشعر تمرين بحت

(١) Préface à Une soirée avec M. Teste, Gallimard, 1925.

للشكل (إنتاج دوالّ، مولودة من تشوّهات الجسد فقط: أصوات، إيقاعات، «تقريبات فيزيائية للكلمات، وآثارها على الاستنتاج والتأثير المتبادل»)، بحيث إن المعنى لا يمكن أن ينتصر على الشكل، وأن يدمره تدميراً نهائياً[1]».

إن التعقّلية l'intellectualisme الأرستقراطية لمؤلف *أسحار* متآكلة بصورة أساس بسبب التمرين الشعري، تحالف لا يُفصَم عراه، ولكنه منضبط بين العقل والجسد، وبهذا الثمن فقط يستسلم السيد فاليري لطزاجات الشعر عندما يعود من المناطق الجافة التي يحكم فيها السيد تيست.

ومن ناحيتها، الرواية، تقع على بعد مئة فرسخ من هذا التقشّف اللذيذ والمتعالي: «العصي على التصوّر»، لأنه من ناحية الاستخدام التقليدي، المنخفض والمتوقف في آن واحد، كما يعرضه في الصفحات المخصصة لمارسيل بروست وللرواية، بمناسبة التكريم الذي قدّمه المؤلف في كانون الثاني ١٩٢٣ لرواية *بحثاً عن الزمن المفقود*، في مجلة *لانوفيل ريفو فرانسيز* La Nouvelle Revue Française. الرواية سوء استخدام للخطاب لأنها تتنازل لاعتبارات «الحياة». فاليري لا ينتقد، في الطريقة الواقعية للخطاب، تمثيلاً غير كافٍ، أو غير ملائم، للمرجع الوجودي، تمثيلاً مفرطاً في نجاحه. «إن الغش الذي يسعى إليه الخطاب الروائي والذي يندّد به فاليري هو عظيم وغير ممكن الدفاع عنه في آنٍ واحد. لا يمكن الدفاع عنه لأنه فعّال فعالية تامّة. إن المشروع الروائي نفسه، بطبيعته، هو الخديعة وهو الانحراف للعقل.

---

(١) Préface à un commentaire, 1930.

تكريم مارسيل بروست

لقد نمتُ طويلاً في ساعة مبكرة» كان يجب عليها ألّا تعجب فاليري أكثر من «المركيزة خرجت عند الساعة الخامسة»، إذا ما حكمنا عليها من خلال الملاحظات المزدرية والمنتشرة التي يكرّسها أولاً لبروست. لقد قرأه قليلاً جداً، ومنذ زمن طويل جداً... ثم من دون مقدمة أخرى، يستفهم حول «جوهر» العنصر الروائي مقارنةً مع الشعر، «الذي يضع منظومتنا موضع رهان مباشرة». فبينما الشعر تمرين منضبط، ومنغلق على نفسه، إن الرواية منفتحة انفتاحاً أساساً. إنها لا تعرف حدوداً إلا حدود حياتنا اليومية التافهة نفسها. حريتها وطبيعتها بلا حدود، ولكنهما لا يضاعفان إلا أوهاماً: «مجموعة واقعية تماماً من الأشياء بعضُها تافه وبعضها الآخر متخيَّل...»

ومن هنا يأتي نقدُ بول فاليري الحاد للمتخيَّل الروائي، عديم الشكل وعديم الانضباط، والمقدَّر «للانتظار العام وغير المنتظَم، الذي هو انتظارنا للأحداث الواقعية». أيها الروائي، نحن نشكّل شخصيات، ونحدّد أزمنة وأمكنة، ونتلفّظ بأحداث نسلسلها بوساطة «ظل من الأسباب الكافية نوعاً ما». أيها القارئ، نحن نرد على هذه التلاعبات الفظة موفِّقين بين «نسيج من التفاصيل الدقيقة والتعسفية» - «إشارات تافهة كلّها وكأنها لاغية الواحدة تلو الأخرى»، مانحةً جسداً للحيوات المزيفة للشخصيات - لوجودنا الواقعي. هذه الحياة بالوكالة هي إذن لعبة مضاعفة للعلاقة ولفكّ العلاقة، للتسلسل ولانقطاع التسلسل: إن القانون الوحيد للرواية هو (تحت طائلة الموت) هذا التطلّع نحو النهاية، التي هي لدى القارئ تنازل، وهَجر «لقوى غريبة للحياة»، في آن واحد مثيرة للسخرية وخطرة. الرواية هي العبث العصي على الضبط، تمرير مفضوح، بدلاً من أن يُظهر الجوهري، فإنها تُفقِد

الفن قيمته إذ تمنحه هيبات ملتبسة للحياة. «الرواية الشعبية» ليست ذات جوهر مختلف عن جوهر رواية بروست، على سبيل المثال، (الذي يحاذر فاليري أن يسمّيه هنا):

«إذن تستطيع الرواية أن تقبل كل ما يناديه ويقبله كل تطوّرٍ منتظم لذاكرتنا، عندما تستعيد أو تنتقد زمناً عشناه: ليس صوراً ولا مناظر وما نسمّيه «علم نفس» فقط، بل كل نوع من أنواع الأفكار، والتلميحات إلى المعارف كلّها أيضاً. إن بوسعها أن تحرّك وتتفحّص الروح كلّها[1]».

إذن الرواية هي إلى جانب الأحلام، - ومن وجهة النظر هذه أصبح الخلاف مع السريالية في حدّه الأقصى:

«بهذا تقترب الرواية اقتراباً شكلياً من الحلم؛ يمكن أن نعرّف كليهما بالنظر إلى هذه الخصيصة الغريبة: أن كل اختلافاتهما تنتمي إليهما». ويضيف فاليري: «ولكن نجمع بصورة عامة القصائد مع الأحلام، وهذا يبدو لي محقّاً بصورة خفيفة[2]».

بروتون وفاليري يتقاربان في ذلك تقارباً متناقضاً. لأنه بالنسبة إلى الأول أو إلى الثاني، إن التمرين الشعري هو تمرين للغة، وليس انسياقاً لتزيينات بيانية. أو بتعبير أفضل: إذا كان فاليري يتصوّر أيضاً الشعر على أنه زينة، فذلك بوصفه «نسقاً نقياً للزينات ولحظوظ اللغة».

إن كلاسيكية فاليري تتجاور مع حداثة بروتون: فكلاهما ينزعان نحو تقشف في الخطاب، ولا يتطلعان إلا إلى ما هو تجلٍ غير مسبوق في الكلام

(١) Variétés, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.
(٢) Ibid.

لضرورة وبالتالي لواقعية منقطعة انقطاعاً جذرياً عن التمرين المشترك للغة. وانطلاقاً من هذا، فإن كل الخلافات تنفجر.

بالنسبة إلى فاليري، الحلم ليس إلا وهماً - والرواية هي وهم موحد بصورة تقريبية وسوقية: قادر على أن يكون «ملخّصاً» «مروياً» (أي من الممكن إعادة إنتاجه بأشكال مختلفة متعادلة)، «مترجم»، «مطوّر» و«غارق في اللانهاية»...«كل هذه التقييدات التي يمكن أن نفرضها عليه لا تتصرف من جوهره، بل من النوايا والقرارات الخاصة فقط [ونقصد أنها لا تنزع نحو شمول الكاتب ولا نحو ضرورته]».

يجب ألا يدخل أحد إلى هنا...

نلتقي هنا بانشغالات جيدْ المعاصرة، في العصر الذي كان الخلاف حول «الشعر البحت» (برومون) يبلغ أوجه. في رواية *مزيفو النقود* (١٩٢٥)، يحمّل إدوارد - البطل الروائي لرواية لن يكتبها أبداً، قرين جيدْ نفسه، مؤلف هذه الرواية الوحيدة التي كتبها وعلّق عليها في *يوميات مزيفي النقود* - كلاماً حول «الرواية البحتة». إن ألعاب الرواية ضمن الرواية التي قام بها جيد غريبة على فاليري (وعلى بروتون!) على الرغم من أنها تحيل على أحد التقاليد الكبرى للعنصر الروائي، من سرفانتس إلى بورخيس Borges وبيوي كازارس Bioy Casares، لكنَّ نقطتها المحرقية asymptote أو خطها المقارب، يرتسم بوساطة هذا السراب لروايةٍ مجردة من كل ما ليس هي، من كل ما لا ينتمي إليها، ومتخلّصة من ثقل انزياحاتها. في الواقع، لقد حَلُم فاليري وجيد، كل من جهته، بمسرود يكون مكوناً من لا نهايةِ ممكناته... جيدْ وفاليري يقولان الشيء نفسه ولكن كل منهما على طريقته. الشاعر

المتشدد، من ناحية، والكاتب المعقّد إلى ما لا نهاية بـ «السوتيات[1] les soties»، أو «المسرودات»، من ناحية أخرى، يريان في الرواية التعبير عن مزيج لا يمكن اختزاله إلى النقاء وإلى الفن.

في عام ١٩١١، عارضَ جيد في مقدّمته لقصة *إيزابيل* بين الرواية، التي هي عمل «مربك»، مكان اختلاف وجهات النظر والشخصيات، والقصة «التي تقدّم شخصية جوهرية وتنتقد موقفاً أخلاقياً وهي تعرضه». ولكن هذا كثير جداً بالنسبة لإدوارد - ولفاليري. إن عداءه للرواية جذري، وقد رأينا ذلك. ولا تستطيع الكثافةُ الكلاسيكية لتحليله أن تخفي عنف الحيثيات، الذي يغذيه الاستخدامُ الحاذق للإضمار والإثبات بالنفي.

وبالمقابل فإن الإهانات المعلنة من بروتون وعباراته الخارقة للأصول والتي تعبّر عن رفضٍ ليس سطحياً بل هو أخلاقي بصورة جوهرية، تبدو معتدلة إذا ما قورنت بالاحتقار المتحكّم لدى فاليري، الشاعر المقل المتحول إلى حَبر رسمي للآداب. يجب ألا يدخل أحد إلى هنا إذا لم يكن شاعراً على طريقتنا! بالنسبة إلى المركيزة الغارقة في مشاغلها التافهة، هي تخرج في كل ساعة من المجال الحصري الذي رسمه مؤلف *أوبالينوس*: الصالحة في أحسن الأحوال، بكل تأكيد، لتشغل أوقات الفراغ غير المحددة لشخص يدعى مارسيل بروست.

٤ - واقعية فوق كل شك: النقد الماركسي

إن وجهة النظر الماركسية مختلفة تماماً. فالواقعية بالمعنى الأدبي والفني للكلمة تشغل في نظرها مكانة مميزة. إنها بكل منطقية المعتقد الذي تنادي به؛

---

(١) السوتي هي مسرحية هزلية موضوعها الشخصيات الدينية والسياسية المعاصرة يرتدي فيها الممثلون أزياء مثيرة للضحك. (المترجم).

وكذلك فإنها تضع أمامها، بين الأجناس، المسرح، وبصورة خاصة الرواية. ولكن أية واقعية هي المقصودة، وأية رواية؟ بينما استند ماركس وإنجليز إلى تحليلاتهما حول أعمال روائية (لبلزاك وأوجين سو، على سبيل المثال)، فإن الموقف اللينيني الذي يؤكد على الحزب وعلى نظرية الانعكاس، يَصرُّ على الدور العملي والمفيد والفعّال في معركة تحرير البروليتاريا[1].

أما الستالينية التي استقرت في السلطة منذ عقد العشرينيات فقد أجبرت على أن تُنتظر في أوروبا ثورة لا تأتي، فقد أدارت بصورة عمائية النمو الاقتصادي لولد واحد، متخلّف في جزء كبير منه الاتحاد السوفيتي؛ نظرياً فقد استبدلت الجدلية الماركسية بكتاب مقدّس ميكانيكي؛ وعملياً فقد كمّت كل نشاط فكري وفني غير ممتثل. وقد وجب على الفنانين والكتّاب، بمثابة مشاركة في الجهد المشترك بأن يكونوا أبواق دعاية متحمسين للحزب ولقائده الذي لا يخطئ وأن يصبحوا المنفذين الوديعين وكلاب الحراسة! وأعظمهم كُسروا في ذلك مثل مایاكوفيسكي وإيزينشتاين وآخرون فقدوا راحتهم أو روحهم أو شرفهم.

عام ١٩٣٤، في المؤتمر الأول للكتّاب السوفييت، أطلق مكسيم غوركي Maxime Gorki كلمة سر الواقعية الاشتراكية. بينما كانت تتواجه تأويلات متناقضة حول المعنى الذي يجب أن يُعطى لهذه الواقعية في ألمانيا وفي الاتحاد السوفييتي، - بعد هزيمة ألمانيا الهتلرية، كل نقاش مفتوح خُنق في العالم الشيوعي. ومنذ عام ١٩٤٦، حدّد جدانوف Jdanov، مساعداً ستالين، الدوغمة. لم يؤسّس ماركس وإنجلز فلسفة جديدة مختلفة نوعياً عن كل

(١) Lénine, La littérature et l'organisation du parti,, 1905.

الأنساق الفلسفية السابقة، مهما كانت تقدمية، فحسب»، بل «إن أدبنا هو الأكثر شباباً بين جميع آداب جميع الشعوب في جميع البلدان. وهو في الوقت نفسه الأكثر غنًى بالأفكار، والأكثر تقدميةً والأكثر ثوريةً[1]».

ترافق هذا الاكتفاء الذاتي المسلّح بالبيتون بالأمر الصريح برسم البطل السوفييتي، الإنسان الإيجابي، السليم، القوي والستاخانوفي[2]، يبني وهو يتغنّى مع رفاقه بالمجتمع الشيوعي المشع في المستقبل... تفاهات الواقعية الاشتراكية، التي تنادي، بموازاة وجهة نظر الشكل، بالمسرود الباني الأكثر تفاهة ممكنة. واقعية تحتقر الواقعيات، رواية مكمَّمة، وإبداع أدبي مبرمج رسمياً. هل يستحق هذا كله شرف التلخيص؟ بكل تأكيد، لأنه بالإضافة إلى الأمل العريض الذي رفعته الثورة البلشفية، بعد فظاعات الحرب العالمية، والمصداقية التي أمكن أن يتمتع بها النموذج السوفييتي طويلاً خارج حدود الاتحاد السوفييتي، في المجالات كلّها، فإن عقيدة الواقعية الاشتراكية قد ألهمت فنانين كباراً، من بين آخرين، وأفسحت المجال لنقاشات ذات أهمية كبرى، كتلك التي حصلت، على سبيل المثال، في الثلاثينيات على صفحات مجلة *داس فورت* Das Wort، بين برتولد بريخت Bertolt Brecht وجورج لوكاتش Georges Lukacs.

لوكاتش منظِّراً للرواية.

نحن نعرف المكانة التي شغلها بريخت في الشعر والنقد والمسرح المعاصرين. أما جورج لوكاتش فقد كان ممثلاً نمطياً لمثقفي أوروبا الوسطى في

---

(١) Au sujet de la science, 1951.

(٢) الستاخانوفية، أسلوب عمل كان مطبَّقا في الإتحاد السوفييتي، ويقوم على مضاعفة الإنتاج ببذل المزيد من الجهد. (المترجم).

قرننا، المتأثّرين بالماركسية تأثّراً كبيراً. كان خط سيره معقداً ولا يخلو من التعرّجات، إن لم يكن من التراجعات، التي تفرضها الستالينية، ولكنه يبقى - من بين ألقاب أخرى - بفضل ثقافته الواسعة، أعظم النقاد من ذوي الانتماء الماركسي للواقعية في رواية القرن العشرين.

منذ عامَي ١٩١٤-١٩١٥، ألّف الشاب لوكاتش *نظرية الرواية*(١)، وهي كتاب صدر عام ١٩٢٠. وقد تصور فيه بمصطلحات من المثالية الهيغلية، بعد اختفاء الملحمة اليونانية، مستقبل الرواية، وهي الشكل الملحمي الحديث:

«لا يكمن الاختلاف بين الملحمة والرواية - منجزا الأدب الملحمي العظيم - في الترتيبات الداخلية للكاتب، بل في المعطيات التاريخية - الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه. الرواية هي ملحمة زمنٍ حيث الكلية المتوسعة للحياة لا تعود ممنوحة بطريقة مباشرة، زمن أصبح ثبات معنى الحياة بالنسبة إليه مشكلة، من دون أن يكف مع ذلك عن التطلع إلى الكلية».

لأن النفس فقدت الكلية فإنها تسعى في الرواية وبوساطتها إلى إعادة غزو العالم:

«الرواية هي شكل المغامرة، هذا الشكل الذي يناسب القيمة الخاصة للجوّانية؛ ومحتواها هو قصة هذه النفس التي تمضي في العالم لكي تتعلم كيف تتعرف إلى نفسها، وتبحث عن مغامرات لكي تمتحن نفسها فيها وبوساطة هذا الامتحان تعطي مقاسها وتكتشف جوهرها الخاص».

موقفان أقصَيان يحددان نمطية الجنس الروائي المبني على العلاقة الوحيدة شخصية - عالم: إما أن تكون النفس أضيق من العالم (في دون

---

(١) La théorie du roman, Gonthier, &ç-"/

كيشوت، رائعة من روائع المثالية المجردة، البداهة الذاتية لا تتوصل إلى ملء الواقع الفعلي)؛ أو أن تكون النفس أوسع من العالم (أعمال «رومانسية نزع الوهم»، في القرن التاسع عشر، تبيّن نزوع بطلٍ نفسُه غنية جداً، إلى السلبية وإلى تجنب الصراعات والمعارك الخارجية - بما أن الحالة القصوى هي أوبلوموف Oblomov لغونتشاروف Gontcharov).

يرى لوكاتش محاولة تركيب في رواية التعليم المقدّرة للتخلي الإرادي الذي ينشئ نوعاً من التناسب غير المكتمل والعرضي بين نفس البطل والعالم (فيلهيلم مايستر). بما أن الفرد الحديث لا يستطيع استعادة الاتحاد الذي كان سائداً في الثقافة القديمة، فإن الوعي الحديث يظل ممزقاً، والشخصية «الإشكالية» والرواية هي الشهادة الكبرى على ذلك.

انتقال إلى النظرية الماركسية

في عام ١٩١٨ انتسب لوكاتش إلى الحزب الشيوعي الهنغاري. واتّسمت نتاجاتُه اللاحقة كلها بميسم الماركسية. وقد استخدم تحليل العمل الأدبي مع تحليل الشروط المادية والأيديولوجية التي تحدد إنتاجه، ليس بالطريقة الوضعية المسطَّحة، بل التاريخية والجدلية (علاقات مع صراع الطبقات، علاقات مع الرهانات السياسية والثقافية في اللحظة الراهنة، مع المنظور التاريخي الذي رسمته الماركسية).

لقد خضعت الرواية الواقعية على وجه الخصوص تماماً لهذه الجيئات والذهابات ولهذا المنظور من الخصوصية والعمومية ومن الخاص والعام ومن الماضي والحاضر ومن المادي والفكري ومن العملي والنظري - لأن هذا بالمجمل هو طموحه نفسُه وبرنامجه. تتعرف الماركسية في الواقعية إلى رؤية منسجمة مع رؤيتها بهمها في تعقيد الإنسان وكليته. وهكذا يحمّل لوكاتش في

الرواية التاريخية (١٩٣٦-١٩٣٧)[١]، «كلية درجة التطور التاريخي للمجتمع البشري»، وهذا شكل مُمَرْكَس لـ «كلية الأدوات» الهيغلية، لمفهوم «الحياة الشعبية» (الأوسع من «الحياة البروليتارية»). يعرّف البطل الإشكالي من ناحيته على أنه «نمط أدبي». وهذا المفهوم مستعار بكل تأكيد من بلزاك، ومن قراءة الآباء المؤسّسين للماركسية له. يقول إنجلز: «الواقعية تعني، خارج الإخلاص للتفصيل، التمثيل المخلص للطباع النمطية في شروط نمطية». وعلى سبيل المثال يوفّر لوكاتش في كتابه *بلزاك والواقعية الفرنسية*[٢] نسخة ماركسية مُهَيْغَلة للنظرية البلزاكية، جاعلاً من النمط، وهو تركيب العام والفردي، «درجة التطور الأرفع والانتشار الأقصى للإمكانيات الافتراضية للحظات المحددة لفترة تاريخية»، وبهذا يتيح الروائي ذكاءً أفضل للحاضر وللمستقبل أيضاً الذي يجب أن يولد من صراع التناقضات الحالية.

يقول ه.أرفون[٣] H. Arvon منتقداً: «إن فهم المعنى المواكب لعصرٍ ما هو بمعنى معيّن تسريع تطوره، وفهم تناقضاته، وحلُّها».

إن هذه النقطة الهامة من القراءة الماركسية للمسرود الواقعي تؤدي إلى نقاش عميق: إن هذا الوعي الصحيح ألا يجب أن يوافق الوعيَ الصحيح للمعتقد الماركسي، أي توجيهات الحزب؟ وتحت ضغط الستالينية دافع عنه لوكاتش للحظة. أم هو نتيجة رؤية واضحة لـ «الشرف» العالي للروائي الواقعي، مهما يمكن أن تكون قناعاته، «وعيه المزيف؟» إن هذا الموقف كان بصورة مشتركة موقف لوكاتش.

---

(١) Op. cit.

(٢) Balzac et le réalisme français, Maspéro, 1969.

(٣) Lukacs, Seghers, 1968.

ليس لدى سكوت وبلزاك وتولوستوي من شيء ثوري، ولا حتى تقدمي. ومع ذلك فقد وصلوا إلى «الأعماق الحقيقية للحقيقة التاريخية» بفضل الاستخدام الصحيح بصورة عبقرية لـ «النمط» الروائي الموضوع في شروط نمطية. إن هذا الموقف مطابق لملاحظات ماركس وإنجلز، ولكنه لا يمضي من دون صعوبات نظرية. إنه مطابق بصورة خاصة لـ «كلاسيكية» لوكاتش التي غذّاها الأدب «العظيم» للقرن التاسع عشر، أدب «الواقعية النقدية» الذي فضّله (نجهل السبب!) على الواقعية الاشتراكية التي لم يحاول قطُّ أن يقطع علاقته معها.

الحنطة والزؤان

نتيجةَ تبنّي لوكاتش لنظرية النمط فإن كل واقعيةٍ لا تخلو من الشك بالنسبة إليه. فإذا كانت واقعية بلزاك وستندال وتولستوي وتوماس مان Thomas Mann فوق كل شبهة، على صورة ماركسية جمالية تختارها لنفسها وتُلحقها، هناك واقعيات «سيئة»، أشكال منحطّة وضارّة عند زولا أو أبتون سينكلير Upton Sinclair أو ألفريد دوبلان Alfred Doblin، على سبيل المثال، واقعيات مثيرة للشك بصورة عالية جداً. لطالما ربط بلزاك وتولستوي، وبدرجة ديكنز Dikens أو تشيخوف Tchekhov، ربطاً حميماً المشكلات الكبرى لعصرهم مع «آلام الشعب»، وفهمت فهماً عميقاً الطابع «التقدّمي بصورة متناقضة» للنمو الرأسمالي، وعرفوا كيف يوائمون في «وحدةٍ عضوية» الواقعيةَ العظمى مع «الأنسية الشعبية l'humanisme populaire». أنماطهم وسرودُهم في آنٍ واحد صحيحة (فهم يقولون الحقيقة الطبقية العميقة للبنية التاريخية التي يصفونها) والإيجابية (فهم يدعون إلى التجاوز، ويقدّمون إيماناً وتفاؤلاً بتقدم أمتهم وتقدم

البشرية). بالمقابل فإن زولا[1]، على سبيل المثال، لم يكن لديه تمثيل شامل للإنسان: فهو يخفّض درجة الشروط الاجتماعية والتاريخية إلى معطيات فيزيولوجية. وليس لديه، بصورةٍ متعالقة، رؤية جدلية، أي متناقضة وديناميكية للواقع. إنه يرى «بصورة ميكانيكية» في المجتمع هيئة منسجمة يجب أن تُحذف مظاهرها المريضة: فهو لا يدعو إلا محاربة إلى «الجوانب السلبية» من الرأسمالية. روحه التقدّمية موسومة، رغماً عنه، بضيق برجوازي يأخذ على بلزاك أو على ستندال، مآخذ رومانسية، في حين أن هذه التكبيرات الملحمية تعرّي هذه العيوب العميقة للمجتمع الذي يصوّره الروائي.

وبالعكس، إن النزوع نحو حقيقة «علمية» ومشتركة يحطّ من قدر أنصار المذهب الطبيعي إلى مرتبة مسجّلي وقائع الحياة اليومية. لم يعد هناك من صراع: فهم مجرّد مشاهدين. وبدلاً من الوحدة الجدلية بين النمطي والفردي، نحصل على متوسّط ميكانيكي وإحصائي. وأخيراً، لما كان الإنسان ووسطُه منفصلَين انفصالاً جذرياً، أحدُهما عن الآخر، فإن زولا، حين يغادر الرتابة الطبيعية، يسقط في تكلّف غريب وتزييني، مثل هيجو والرومانسيين جميعاً. لم يكن زولا عظيماً إلا رغماً عنه.

معركة من أجل المستقبل أم من أجل الماضي؟

وهكذا، فقد كان لوكاتش يحارب على جبهتين. فعلى الرغم من الخصال العظيمة لفلوبير، بوصفه كاتباً واقعياً، فقد يئس من مستقبل البشرية؛ فبعد عام ١٨٤٨، أدار ظهره للصراعات التحرّرية للبروليتاريا:

(١) "Pour le centième anniversaire de la naissance de Zola", in Balzacet le réalisme français, op. cit.

إخفاق أبطاله الخائبين هو الدليل على ذلك، وهو صدى لمواقفه الشخصية. وقد استنكر لوكاتش ضمن هذا المنظور الذاتيةَ البرجوازية الآيلة للسقوط لدى جويس وبروست وكافكا وموزيل ويونغر Jünger وبين Benn وبيكيت Beckett، أو لدى الوجوديين أيضاً، انعكاس المرحلة «الإمبريالية» (بالمعنى اللينيني) للرأسمالية. لقد حارب الأوهام الغنائية لدى «الرومانسية الثورية» (ونقصد بذلك الواقعية الاشتراكية)، وانتقد جهود «الطليعة» من أجل قطع العلاقة قطعاً جذرياً مع التراث السابق. وكان يفضّل الواقعية البرجوازية، ولكن التقدمية لدى هاينريش مان Heinrich Mann، وبصورة خاصة لدى توماس مان الذي وجّه إليه، طوال حياته، اهتماماً مولعاً، وإلى اللاواقعية التشاؤمية l'irréalisme pessimiste، لدى كافكا، وإلى نظرية التغريب théorie de la distanciation لدى برتولد برخت، القاضية على الوحدة العضوية بين الذات والموضوع، وبين الخاص والعام.

وقال لبريخت، الذي لم يكن يعرف الكثير عن أعماله قبل الحرب: ابقَ أرسطياً، ولا تبتعد عن التقليد. بهذا الشرط ستتجاوز الأخلاقية المجرَّدة، الضارة جداً للقضية المشتركة. لا ريب في أن تكتيك الصراع ضد الفاشية le fascisme هي أساس هذا التعارض. بيد أن التباعدات قد تجلّت أيضاً في مجالات شكلية، وبصورةٍ أخص أدبية. فالسخرية البرختية أثارت حفيظة الفيلسوف الهنعاري الجادّ.

فقد كتب بريخت[1]: «لوكاتش يوصي الكتّاب: كونوا مثل تولستوي، من دون نقاط ضعفه؛ وكونوا مثل بلزاك، ولكن كونوا في عصركم!» إن

(١) Lettre à Bredel, codirecteur de la revue Das Wort, 1938.

النقاش حول التعبيرية l'expressionnisme الذي أثارته مجلة *داس فورت* هو الذي اقترح وجهات النظر الأكثر إيضاحاً. يقول بريخت إن التقنيات الأدبية الجديدة تعبّر عن حاجات عصرنا وتطلّعاته. ومثلما يدين لوكاتش «الريبورتاج»، وهذه محاولة لتجاوز المسرود الواقعي التقليدي، فإنه يرفض الإلصاقات والحوار الداخلي، وكل شكلٍ يتلاعب بالفصل والتزامن، لا تسامح فيها بالنسبة إلى منظّر مولع بالكلية.

رد بريخت:

«إلا بإعطاء الواقعية تعريفاً شكلانياً formaliste بحتاً. كالتعريف الذي أُعطي للواقعية في مجال الرواية البرجوازية، في التسعينيات، يمكن تقديم كل الاعتراضات الممكنة ضد تقنيات المسرود كالمونتاج أو الحوار الداخلي أو التغريب، ولكن لا يمكن أبداً القيام بذلك من وجهة النظر الواقعية. بطبيعة الحال، يمكن أن يكون هناك حوار داخلي من المناسب وصفه بأنه شكلاني، ولكن هناك أيضاً حوارات داخلية واقعية، ومع المونتاج يمكن تقديم عالم العمل بالدقة نفسها من دون أي شك. في مسائل الشكل البحت، يجب عدم الكلام بلا تروٍّ باسم الماركسية؛ فهذا كلّه ليس من الماركسية في شيء[1]».

إن الشك، المشروع من نواحٍ كثيرة، والذي يشكّل لوكاتش صدىً له فيما يخصّ تبدّلات الواقعية، يترافق عنده برفض كل محاولة حديثة لإبداع أدبٍ لزماننا، سواءٌ أكان واقعياً أم لم يكن. من هذه الناحية، يتعرّض لوكاتش نفسُه للشك الذي وصفته ناتالي ساروت. لم ننتهِ من تقييم النتائج المتناقضة لمعركته من أجل المستقبل، ومن أجل الماضي.

---

(١) Id.

٥ - شبهات...

إن الأدب البروليتاري، النتاج الثانوي للواقعية الروائية، الذي حاربه لوكاتش في أوربا الوسطى، ندّد به أنصار بريخت وسارتر في فرنسا أيضاً، مثل الشاب رولان بارت، الذي كتب عام ١٩٥٣ نصاً حاسماً في النقد الأدبي في عصره: الدرجة صفر للكتابة le degré zéro de l'écriture. في حين أن تروتسكي Trotski قد انتفض منذ عام ١٩٢٣ ضد الأطروحات الإرادوية Thèses volontaristes التي يجعلها مستوى النمو الاقتصادي والاجتماعي والإيديولوجي وهمية، لأدبٍ بروليتاري مولود وهو مسلَّح تماماً على أعقاب الانتصار السياسي، فإن بارت قد هاجم بضراوة، بعد سارتر، بشخص ستيل Stil وروجيه غارودي Roger Garaudy الكتابةَ البرجوازية الصغيرة التي مارسها وتفاخَر بها «الكتّاب الشيوعيون» مثل النموذج الذي لا يُطاق لواقعيةٍ بلا ضفاف.

هذه الكتابة التي تشبه تلخيصات المدرسة الابتدائية، والتي تتغنّى بالأفراح البسيطة للعمل في المصنع، وبالرفاقية العمالية، وبالتّماس النبيل والمباشر مع المادة، تضاعف جماليات التعبير وجرأة «الأسلوب» المزيفة: كان يحتضن أول دقيقة سعيدة في حياته علّق بارت: حذلقة جديدة، ولغة مثقف يريد أن يصنع شعباً، لغة مشبعة بالتقاليد «لا تعطي الواقعَ إلا بين هلالين»، ولكي تكتسب وزناً تراها مليئة بالعبارات الشعبَوية: «يتبادلون النظرات ليس بغير فضول، في الريح الهوجاء، وبريهاتهم وخوذاتهم تهتز فوق أعينهم». يتساءل بارت: «قد يوجد في هذه الكتابة الحكيمة للثوريين، شعور بالعجز عن إبداع كتابة حرة منذ الآن. وربما أيضاً كان الكتّاب البرجوازيون وحدهم يشعرون بتوريطات الكتابة البرجوازية: إن انفجار اللغة الأدبية هو من فعل الوعي، وليس من فعل الثورة».

مسألة رئيسة. هل تعني الشبهة الموجَّهة إلى الأدب الواقعي منذ فلوبير، كما يعتقد لوكاتش، هجراناً كلياً للشكل الأعلى للوعي الأدبي، الواقعية، أم انفتاحها على إبداعات الحداثة؟ الجواب لا ريب فيه بالنسبة إلى كل الذين وعوا الدخول في عصر الشك. إننا لا نشهد نفيَ الكتابة الروائية ولا نهايتها، بل نشهد مرحلة جديدة من تعمّقها. لقد انطلق القرن العشرون بحثاً عن الرواية، بأفضل ما لديه.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل التاسع
بحثاً عن الرواية

١ - الرواية بوصفها بحثاً

«الرواية بوصفها بحثاً»، ذلك كان عنوان محاولة موجزة لميشيل بوتور Michel Butor ظهرت عام ١٩٥٦ في *لي كاييه دو سود*، ثم جُمعت مع محاولات أخرى في *محاولات حول الرواية*[١]، يَعرِض فيها إشكالية الرواية الحديثة بمصطلحات واضحة. ويقول بوتور إن الرواية، وهي الشكل الخاص من المسرودات التي لا تُعَد ولا تُحصى والتي تحيط بنا، ليست بحاجة، بعكس هذه المسرودات، إلى بديهية ولا إلى شهادات خارجية. إنها تحمل مرجعياتها في ذاتها، وبذلك تكون المكانَ المميَّزَ لدراسة الواقع كما يبدو لنا: «الرواية هي مختبر المسرود». ويُظهِر لنا استكشافُ الأشكالِ الروائيةِ العشوائيةَ التي تقبع في رؤيتنا العادية، وتنزع النقاب عنها؛ وبالمقابل، فإنها تكشف أيضاً أشياء جديدة في الواقع.

وهكذا فإن الرواية بوصفها بحثاً تلعب بالنسبة إلى الوعي الذي نملكه عن الواقع «دوراً مثلَّثاً هو التنديد والاستكشاف والتحوير» - في حين أن الروائي الأكثر تقليديةً، الذي لا يزحَم عاداتنا، يستسلم للسهولة. قد يسعى إلى نجاح أسهل، ولكنه يجعل من نفسه المتواطئَ مع التمثيلات المعهودة والانزعاج الذي تثيرُه، بحيث إن الإبداع الشكلي، بدلاً من أن يعارض الواقعية، فإنه «الشرط

---

(١) Essais sur le roman, Ed. Minuit, 1960-64

الذي لا بدّ منه من أجل واقعية مطوَّرة أكثر». تَظهَر ثيمة الرواية، أو موضوعها، فيها غير قابلةٍ للفصل عن شكلها (الذي يشكّل الأسلوب شكلاً له). الواقعية والشكلانية ليستا متناقضتين على الإطلاق، بل بالعكس، فهما تجتمعان مع «رمزيةِ symbolisme» كل روايةٍ في وحدة لا تنفصم عُراها.

ويختم بوتور: «ينتج عن هذا كلّه أن كل تحوّلٍ في الشكل الروائي، وكل بحث خصب في هذا المجال، لا يمكن أن يتوضّع إلا في داخل تحوّلٍ لمفهوم الرواية نفسه، هذه الرواية التي تتطوّر ببطء ولكن بصورةٍ حتمية (كل الأعمال الروائية العظمى في القرن العشرين تشهد على ذلك) نحو نوع جديد من الشعر»، يعرّفه من ناحيته على أنه ملحمي وتعليمي في آنٍ واحد - وداخل تحوّل مفهوم الأدب نفسه، الذي يأخذ بالظهور ليس بوصفه استراحة بسيطة، أو ترفاً، بل في كنف العمل الاجتماعي، بوصفه تجربة منهجية».

مهمة عليا للأدب، ضرورة البحث الروائي وقيمته، تأويل الشكل والمضمون، وتطور الرواية بوصفها وسيلة معرفة بالذات الكاتبة بقدر ما هي معرفة بالعالم، وتلك روابط وثيقة أكثر فأكثر بين «الأجناس» في داخل الأدب الذي هو نفسه في عملية تحوّل تامّة: إن هذه الثيمات تفرض نفسها بالقوة في عصر الشك، عصرنا. الأدب الروائي الحي يجلوها، وكذلك النظرية الروائية التي تنزع نزوعاً كبيراً إلى التماهي معها.

وهكذا، في الممارسة كما في النظرية، تساءل البحث الحديث والمعاصر بولعٍ حول سلطات الروائي (ليس بلا مظاهر سجالية، على سبيل المثال، مع سارتر و«الواقعية الذاتية»)؛ وقد تساءل حول موضوعه نفسه، ذلك الذي يتأمّله والذي يشكّل بوصفه تحقيقاً (قام بهذا النقاش بصورة خاصة القائمون على الرواية

الجديدة le Nouveau roman) إلى درجة التساؤل حول البديهية وقابلية الكتابة الروائية للنقل، أي النظرية الأرسطية القديمة للتمثيل. سؤال لا يمكن أن يَتوانى عن طرحه عصرٌ «نقدي» بهذه الصورة الأساسٌ، كعصرنا الذي ينزع إلى أن يجعل من نشاط الرواية، منذ مارسيل بروست، تساؤلاً حول ذاتها، بحثاً لبحثها.

٢ - هل الله روائي؟

سارتر ناقداً لموریاك

«الله ليس فنّاناً، ولا السيد موریاك Mauriac أيضاً» بهذا الحكم النهائي انتهى المقال الذي خصّصه جان - بول سارتر عام ١٩٣٩ لنقد فرانسوا موریاك، مؤلف روايتَي *تيريز ديكيرو* و*نهاية الليل*. إن موریاك الروائي لا يتصرف مثل الله القدير والعليم تجاه شخصياته فحسب، بل إنه ليس لديه من وعي واضح لذلك، عندما يُخضِع تيريز لقدر مصنوع جزءٌ منه من الحتمية النفسية وجزء منه من اللعنة الإلهية. وتساءل سارتر: هل ضمير الغائب في رواية موریاك «هي - الفاعل» أم «هي - المفعول به؟» وماذا عن ثخانته وعن جوّانيته لدى تلك المسمّاة «اليائسة الحذرة»؟من يتكلّم هنا؟ من يُملي؟ من يَعلَم؟ إن «السيد موریاك» نفسه، الكاتب الكاثوليكي الذي يعدّ نفسه بصورة مسيحية قليلة جداً إلهاً مطلقاً. إن سارتر يهاجم في موریاك المسيحيَّ والروائيَّ والإنسانَ الذي لا يطيقه. بعداوة قوية يهاجم مؤلفُ رواية *الغثيان* الشابُّ كاتباً يفوقه سناً، كاتباً تقليدياً متجذّراً في فلسفة الحرية التي لا يتحمّلها بوصفه كاتباً.

بدلاً من أن يتمرّد ضحيةُ هذا الهجوم الشرس، نراه يقلق؛ إنه يتقبّل انزعاجه وارتباكَه. منذ عام ١٩٣٣، كتب موریاك في كتابه *الروائي وشخصياته*[١]

---

(١) Le Romancier et bses personnages, Buchet-Castel, &ç/

أن «الروائي هو قرد الله»، هو الذي عندما ينوي «خلق» شخصيات مختلفة عن النسخ منه أو مجرد مواصفات تقليدية بسيطة، فإنه يلجأ إلى مزجٍ ناجح نوعاً ما بين خبرته الحميمة وتلك التي اكتسبها من الواقع. تلك هي المصيبة العميقة لفن الروائي، يُضيف موریاك المتأثِّر بالشك أكثر من تأثّره بالنعمة: فقد كان من المستحيل، حتى على أكبر العظماء، من أمثال بلزاك وتولستوي ودوستويفسكي، وبروست، ولكن على جيمس جويس وفيرجينيا وولف Virginia Wolf أيضاً، الوصول إلى تعقيد واقع الحياة. فقد لجؤوا بصورة أفضل إلى تتابعات، وإذا كان فنُّهم غير متجاوَز لأن موضوعه هو الإنسان، فإن هذا الفن المصطنع يدمّر موضوعه ويُبرز الحياة! إن هذا النقد على النمط البرغسوني[١] ينسجم مع النقد الذي وجّهه جول رومان Jules Romains في الفترة نفسها (١٩٣٢) ضد فن الرواية في مقدمة روايته *الرجال ذوو الإرادة الطيبة*[٢]. يوصي الإجماعي[٣] l'unanimiste جول رومان، على الأكثر، من أجل تجنّب الافتعالات النافرة جداً في التركيب، بأعمال متركّزة عضوياً، حول الشخص وحياة شخصية واحدة، مثل رواية *البائسون*، ولكن بصورة خاصة رواية *جان كريستوف*[٤] أو البودنبروكس[٥] Les Buddenbrocks، أو *بحثاً عن الزمن المفقود*.

---

(١) نسبة إلى الفيلسوف هنري برغسون Henry Bergson. (المترجم)

(٢) Préface des Hommes de la bonne volonté, Flammarion, 1932.

(٣) الإجماعية l'unanimisme، حركة أدبية فرنسية ظهرت في القرن العشرين، ومؤدّاها أن من واجب الأديب أن يعبّر عن الحياة الجماعية التي يعيش فيها، وأن شخصية الفرد يجب أن تندمج في روح الجماعة. وكان جول رومان (١٨٨٥-١٩٧٢) هو من نادى بهذا المذهب. (المترجم)

(٤) Roman de Romain Rolland.

(٥) Roman de Thomas Mann.

ومع ذلك فإن «سوء الاستخدام» جليٌّ حتى عند أعظم الكتّاب. عند غوته وكتابه «رواية النمو» *فيلهلم مايستر*. وجول رومان الذي يفكّر بكتابه الجامع، هو هنا أقرب (بصورة لاإرادية طبعاً) إلى لوكاتش أكثر منه إلى برغسون، لكن عذاب الضمير كان يعذّبه مثل مورياك. قوية هي الشبهة التي ألقتْها «المركيزة» عند هؤلاء الكتّاب أصحاب الضمير والموهوبين، ولكنهم ليسوا من الطليعة.

الواقعية الذاتية

لكن هجوم سارتر لا يتماهى مع هجوم بروتون أو فاليري. إن هوسيرل Husserl وفكرته حول «قصدية l'intentionalité» الوعي، وبصورة ثانوية نظريةُ إينشتاين حول النسبية، هما اللتان زوّدتاه بحججه[1]. الوعي ليس جوّانيةً «رخوة»، معدةً لكي تبتلع الواقعَ وتهضمه، إنه كله في خارجه، في حركته، «من الانفجار نحو» العالم. الكينونة هي الكينونة في العالم، تقول ظاهراتية la phénoménologie هوسيرل، والتي تبنّاها سارتر، كل وعي، هو وعي لشيءٍ ما. ويؤكّد الكاتب المقبل لكتاب *الكينونة والعدم* والروائي المقبل: نحن هذه الحركة، هذا المشروع الحر الذي يُبنى. ويجب علينا أن نحترم حرية شخصياتنا. إذا أعطى مورياك الانطباع بأنه يكتب مسرحية مؤلَّفة من فصول مبسِّطة، ومن حوارات مصطنعة، وإذا اغتال شخصياته، فهذا يعني أنه لم يفهم أنه لا يوجد مراقب مميَّز لا في الحياة ولا في الرواية. كان يجب عليه أن يعالج الحريةَ الهشّة ولكن الأساس لهذه الكائنات الورقيةِ. هل تريد أن تعيش شخصياتك؟ تصرّف بحيث إن تكون حرة».

(١) Voir "Une idée fondamentale sur la phénoménologie de Husserl: intentionnalité", Situations, I, op. cit.

ما يزال السؤال الذي أثاره موریاك أو رومان كلاسيكياً جداً، سؤال «التأليف». وقد نقل سارتر مكانه: يجب تغيير الفلسفة، ويجب تبنّي مفهومٍ آخر للوعي. ويؤكّد أن الروائي التقليدي يتأرجح بين واقعيةٍ موضوعية بصورة خاطئة ومثاليةٍ آكلة للحوم البشر anthropophage؛ إن الروائي الجديد لـ «الواقعية الذاتية» يعلم «أننا في موقف»، وأن المعوَّل عليه، كما سيكرّره منافسوه، هو تعاقب وجهات النظر، وبصورة خاصة الحدّ منها، وهي التي يجب ألّا تتميز واحدةٌ منها، والتي ليس منها ما هو مطلق. يجب أن يتخلّى الروائي عن عَدِّ نفسه إلهاً. يجب عليه إدانة بلزاك وأحلامه بأنه خالق، وأن يلتفت، كسارتر نفسه، نحو الرواية الأمريكية، ليس إلى فوكنر، بل إلى دوس باسوس[1] Dos Passos. لأن فوكنر أيضاً لا يتوانى عن الكذب على طريقته، على الرغم من قوته (في حين أنه يثير بحسّه شبه الإغريقي بالقَدَر إعجابَ الهاوي للبطولة أندريه مالرو André Malraux). بالنسبة إلى دوس باسوس «أعظم كاتب في زماننا»، فهو يشهد بأننا «لسنا ميكانيكيين، ولسنا مجانين؛ بل نحو أسوأ من ذلك: نحن أحرار». بعد الحرب، ومن منظور قدوته نفسه، شرع سارتر بكتابة رواية *دروب الحرية*، وهي سلسلة غير مكتملة... إفراط في الحرية أم عيب في التأليف؟ ليس موریاك الروائي الوحيد الذي أعيق بحثُه في الشك.

كامو: الرواية بوصفها قَدَراً

لم يُبدِ جان - بول سارتر حيال معاصريه جميعاً الصرامة التي أبداها حيال موریاك. وهكذا فعل كامو الذي عرض في كتابه *الإنسان المتمرّد*[2]

(١) Voir "A propos de Jhon Dos Passos et de 1919", Situations I, op. cit.

(٢) L'homme révolté, Gallimard, 1951.

(١٩٥١) مفهوماً غير مبالٍ نهائياً بإيعازات الواقعية الذاتية. ليس الرهان بالنسبة إليه أن يقدّم عن طريق الشخصيات (وبالتالي، القارئ المدعو إلى التماهي معه، أو على الأقل أن يتبنّى وجهة نظره) اكتشافاً تدريجياً ولكنه جزئي دائماً لمعنى حياته، الذي لا يستبق المستقبل، ولا يضع مسبقاً أي تحديد ولا نتيجة نهائية. يتصوّر كامو الأثر الشامل لقراءة الرواية بطريقة مختلفة تماماً. القارئ يُكمِل فيها حياته بالوكالة، ولكن بوصفها قدراً: «الرواية تصنع قدراً على المقاس. وهكذا هي تُنافِس الإبداع وتنتصر، مؤقتاً، على الموت». الرواية تكلّمنا عن الحياة نفسها التي نعرفها والتي نعيشها، ولكنها تمضي إلى نهاية المؤقَّت. مدام دوكليف تنطفئ يأساً، أو كازيمير، بطل رواية *الثريا*[١]، أو هيلثكليف في رواية *مرتفعات وذرينغ*[٢]، يعيشون حبّه حتى نهاية تخلّيهم، أو الجحيم، كما رغبوا. وهكذا فإن الرواية تحقّق، في الخيال، كمال القدر.

في هذا التطلّب الميتافيزيقي، تعرّف سارتر بحق منذ صدور رواية *الغريب* إلى النموذج الفقير للكتاب الأخلاقيين الكلاسيكيين أكثر من نموذج العدمية الشيستوفية Le nihilisme chestovien. وإذا كان الانطباع قد تولّد عند سارتر لدى قراءته مورياك بأن الله يُحسن أن يكون روائياً، فإن قراءة كامو جعلته يفكّر أن كاتب *الغريب*، بحركة خفّة، كان هو نفسه قد وافق عليها («استخدمتُ النهج الأمريكي» - ونقصد أنه استلهم كتابة الحد الأدنى لدى همنغواي Hemingway)، لا يمكنه أن يكون إلا إلهاً مقطوعاً بدراية عن دلالاته. ولكن ربما كان كامو، بعكس مورياك، قد بدا له وقد وضع موهبته في خدمة تجديده الروائي.

---

(١) Roman de Gobineau.

(٢) Roman d'Emiky Bronte.

كورتيس ناقداً لسارتر

نحن نعلم أن سارتر نفسُه قد سار إلى الوراء. وهو إذ عاد إلى نزوات شبابه، فقد أعلن أن الأمر الجوهري في هذا المجال هو إثارة الاهتمام، وأنه من غير المهم كثيراً أن يكون الكاتب كلّي المعرفة أو تدخّلياً interventionniste: كل شيء تزييف[١]! هذا الدرس يبدو قصيراً بعض الشيء. ومع ذلك فإن جان - لوي كورتيس Jean-Louis Curtis كان قد عبّر له عن ذلك منذ عام ١٩٥٠، في المدرسة العليا[٢] محاولة تقليدية استمتع فيها بالقبض على سارتر بالجرم المشهود، باختراق قواعده الخاصة. ولكنه يمضي إلى أبعد من ذلك: إذا ما قرأنا الروائع من *التربية العاطفية*[٣] حتى تيبو[٤] Thibault قراءة متمعّنة، فإنها تسقط كلّها في النقد الموجَّه إلى فرانسوا مورياك. في الحقيقة، هناك عقد ضمني بين القارئ والمؤلّف، يدعم هذا الجنس «العبثي إلى أعلى درجة والاتفاقي» الذي هو الرواية: إن اختفاء المؤلف معطى مسبقاً، ومقبول من القارئ. وغالباً ما يساعدنا تدخّلُ الكاتب على إضافة التصديق لمسروده، ويستأثر بنا. يلاحظ كورتيس:

«ليست وجهةُ النظر الإلهية مبدأً فصلٍ هنا، بل هي مبدأ دمج ووحدة. يمكننا إذن أن نؤكّد أن الوجود الروائي - أي مظهر الحياة والاستقلالية الذي تتحمّله شخصيات الروايات الناجحة بالنسبة إلى القارئ - غير مرتبط بالضرورة بكلية العلم وبكلية القدرة لدى الروائي[٥]».

---

(١) L'Express du " mars, 1960.

(٢) Haute Ecole, Julliard, 1950.

(٣) Roman de Flaubert.

(٤) Roman de R. Martin du Gard.

(٥) Op. cit.

ويستنتج ج. - ل. كورتيس أن ما يسمّيه سارتر «حريةَ» بطلِ تخييلٍ «ليس في النهاية سوى مجموعة من الألاعيب والحيل التي يستطيع بوساطتها الروائي، إذا رغب، أن يخفي تدخّله عن القارئ». لكنه من غير المؤكد أن مفهوم الحيلة الذي استخدمه كامو وسارتر وكورتيس يكفي لأن تؤخذ بالحسبان العملية الخيميائية التي تسود الاعتقاد الذي يمنحه القارئ للتخييل الروائي، بصورة مختلفة عن وجهة نظر تقنية بحتة. وقد كتب موريس بلانشو في مقال نُشر عام ١٩٤٧: «الرواية عمل نيّة سيئة[١]»، يقترح حلاً فعّالاً مستنداً إلى مفهوم مفتاحي للفكر السارتري، «النيّة السيئة»، التي يمكن أن تُعرّف على أنها هروب أمام القلق من الحرية، والبحث عن معنى مطمْئِن ولكنه وهمي ليسجن العالم فيه.

بلانشو: الرواية عمل نيّة سيئة

يقول بلانشو: الفعل المضاعف الذي بوساطته تتحقق الأحداث والشخصيات، بوصفها تخيلية، «في وضع غير مستقر دائم»: هما فعل الكتابة وفعل القراءة. يجب إذن تأمل نمط الإيحاء الذي يشكّل الرواية. وأن قدرات الروائي لا تنفصل عن ألاعيب القارئ. التخييل، لأنه غير مصنوع إلا من الكلمات، هو «الواقع الخاص بالرواية». وإذا كان الشعور المباشر للقارئ، كالشعور المباشر للكاتب بكل تأكيد، «يحمله على أن يعزو لمُعامِل الواقعِ غيرِ العادي السحرَ لكائنات متطلبة إلى هذه الدرجة بحيث إنه لا يستطيع التخلص منها، ويُطيعها»، ذلك لأن هذا وذاك ينزلقان خارج العالم، ويُضيِّعان العالم ويَضِيعان بالنسبة إليه. القصة تحل محل الواقع. ويضيف بلانشو:

---

(١) In Les Temps modernes, avril, 1947.

«هذا لا يُثبت أن التخييل يكفّ عن كونه متخيلاً، بل يثبت أن كائناً واقعياً، كاتباً، أو قارئاً، مفتوناً بشكل معين من الغياب الذي يجده في الكلمات وأن الكلمات تستقي من القدرة الأساس للكتابة **[...]** يسعى إلى إنشاء غيابِ عالمٍ مثل العالم الوحيد الحقيقي[١]».

اللاواقعية هي طريقة كينونةِ الأشياء الروائية؛ إنها تبقى دائماً على مسافة، وهذا الإبعاد للواقع «يصنع واقعَ الأشياء الخاص في آنٍ واحد، ويسمح لها باستحضار الحركة التي بوساطتها يصل المعنى إلى أشياء العالم».

«الرواية عملُ نيّةٍ سيئة، نيةٍ سيئة من جانب الروائي الذي يؤمن بشخصياته، رغم أنه يجد نفسَه خلفها، وهو الذي يجهلها، يحقّقها على أنها مجاهيل، ويجد في الكلمات التي هو سيّدها الوسيلةَ لترتيبها من دون أن يكفّ عن الاعتقاد بأنها تفرّ منه. ونيّة سيئة من جانب القارئ الذي يتلاعب بالمتخيَّل، ويتلاعب بأنه ذلك البطل الذي ليس هو، ويتلاعب بِعَدِّ ما هو تخييل على أنه واقع، وأخيراً يدَع نفسَه منساقاً معه، وفي هذا السحر الذي يجعل الوجودَ مبعَداً، يستعيد إمكانية أن يعيش معنى هذا الوجود[٢]».

رؤى جديدة، تقنيات جديدة

إن تحليلاً كهذا يطابق مصطلحات سارتر نفسه في *المتخيَّل*[٣] l'imaginaire. بالنسبة إلى سارتر، ناقد الرواية ومنظّرها، سوف نتّفق على الأقل بأنه أسهم في أن يطرح بقوة السؤالَ من وجهة نظرٍ سردية. ما هي مزايا الروائي؟ وماذا يمكنه أن

---

(١) Ibid

(٢) Ibid

(٣) L'Imaginaired, Gallimard, 1940. On trouve par ailleurs, dans la nausée, comme dans la Peste de Camus, des exemples de romanciers torturés par l'écriture romanesque.

يزعم معرفته؟ ماذا يجب أن يُظهر وأن يُخفي؟ كان يجب أن يُنتَظَر في فرنسا جان بويون[١] Jean Pouillon وجورج بلان[٢] Georges Blin من أجل أن تكون مفاهيمُ «الرؤية la vision» و«اختصار الحقل la restriction du champs» و«تدخّل الكاتب intrusion de l'auteur» مفهومةً ومتمثَّلة. وبالمقابل، فقد توافقت في العالم الأنكلو - ساكسوني، منذ نهاية القرن الماضي، الممارسة والوعي النظري بصورة مبكرة أكثر من أجل إظهار تقنيات جديدة للتقديم la présentation والتبئير la focalisation. وقد أوجد كلٌّ من روبرت براونينغ Robert Browning (الخاتم والسيف، التي هي قصيدة!)، وهنري جيمس Henry James (ما كانت تعرفه ميزي، السفراء)، وماي سانكلير May Sinclair تنويعات على «التبئير الداخلي»، من أجل استخدام مصطلحات جيرار جينيت[٣]، أي وجهة نظر شخصية واحدة مضيئةً القصة كلَّها، و«التبئير الخارجي»، وجهة نظر خارجية لا تسمح للقارئ أبداً بأن يعرف أفكار البطل ومشاعره (كما في الروايات البوليسية لداشييل هاميت Dashiell Hammett). ولكن هناك تنويعات ممكنة: تبئير داخلي interne متغيِّر، أو متعدِّد (نلتقي بالروايات بوساطة الرسائل!)، وتبئير خارجي externe مؤقَّت (على سبيل المثال بداية رواية *دورة حول العالم في ثمانين يوماً*[٤]، حيث وُصِف بطلُها فيلياس فوغ وصفاً بحتاً من الخارج).

بيد أن هنري جيمس الذي عاشر فلوبير وأتباعَ المذهب الطبيعي، والذي تناقش مع بورجيه Bourget، والذي كتب كتاباً نظرياً مهمّاً (*فن التخييل*، ١٨٨٤)، لم يكن مفهوماً في فرنسا، وذلك بكلّ تأكيد لأنه إحساس

(١) Temps et Roman, Gallimard, 1946.

(٢) Stendhal et les problèmes du roman, José Corti, 1954.

(٣) Figures III, Seuil, 1972.

(٤) Roman de Jules Verne.

باللغزي l'énigmatique وبالسرّي كان يجب أن ينتظر قراءات نقدية ذات حدّة مساوية. هل آتى قبل الأوان؟ بالمقابل، فإننا نكتشف، بعد عرض هذه التقنيات (الرؤية مع «la vision avec» «ومن الخلف par derrière»، بحسب مصطلحات ج. بويون؛ أو«اختصار الحقل la restriction du champ»، بحسب مصطلحات بلان)، أن أكثر من روائي من القرون الماضية قد استخدموها ببراءة، بمعنىً ما! إنها مناسبة لإعادة اكتشاف بلزاك وستندال وفلوبير وآخرين كثُر قبل مارسيل بروست. وكذلك مهما كانت تقنيةٌ جديدةً أو دقيقة، بعد التقدمات غير القابلة للنقاش في التنظير الحديث، فإنها لا تكفي لاقتراح رؤية جديدة ذات نوعية روائية معادِلة. هناك مثال مدهش تماماً وعظيم قَدّمه «المونولوج الداخلي».

جويس ودوجاردان والمونولوج الداخلي

اكتُشف جيمس جويس ونُشرت أعماله كاملةً في البداية في فرنسا (باستثناء النزعة المُشار إليها سابقاً)، بفضل الحدس الفاعل لفاليري لاربو Valéry Larbaud. وقد كاشَف جويس لاربو ذات يوم أن فكرة المونولوج الداخلي المستخدمة في رواية *أوليس*[1] قد وافته بعد قراءته لرواية *أشجار الغار قُطعت* لإدوار دو جاردان Edouard Dujardin، التي صدرت عام ١٨٨٧، والتي لم تُحدِث أي صدىً آنذاك. دوجاردان نفسُه الذي كان متنبّهاً للحياة الأدبية وللنقاشات التي دارت في العشرينيات، نشر عام ١٩٣١ دراسة حول المسألة: المونولوج الداخلي[2]. «الرؤية مع» أو «التبئير الداخلي» ، هو كلام المتكلّم طوال نهارٍ، على سبيل المثال، من حياة امرأة (مسز دالواي لفيرجينيا وولف، ١٩٢٥)، أو بطريقة أعقد بكثير، نهار أيضاً لستيفن ديدالوس، مستر

(١) Ulisse, 1922, Shakespeare & Company, trad. Fr. Gallimardm !(@

(٢) Le Monologue intérieur, Messein, 1931.

بلوم، مسز بلوم، في رواية أوليس. المونولوج الداخلي، خطاب الشخصية غير الملفوظ، ومن غير مستمع، يُدخلنا مباشرةً إلى حياتها الداخلية، يقول دوجاردان، من دون أن يتدخّل المؤلف بوساطة تفسيرات أو تعليقات.

«إنه يختلف عن المونولوج التقليدي في أنه، من حيث المادة، هو تعبير عن الفكر الأكثر حميمية، والأقرب إلى اللاوعي.

أما عن روحه، فهو خطاب سابق لكل تنظيم منطقي، يعيد إنتاج هذا الفكر في حالته الوليدة ومظهره غير المنتقى،

أما عن شكله، فإنه يُنجَز بجُمَل مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى النحوي.

وهكذا فهو يردّ بصورة جوهرية على المفهوم الذي نكوّنه اليوم عن الشعر.

الذي منه أستمد هذه المحاولة في التعريف:

«المونولوج الداخلي هو، ضمن مجال الشعر، الخطاب الذي ليس له مستمع، وغير الملفوظ، الذي تعبّر بوساطته الشخصية عن فكرها الأكثر حميمية، بحيث إنها تعطي الانطباع غير المنتقى، والأقرب إلى اللاوعي، بصورة سابقة لكل تنظيم منطقي، أي في حالته الوليدة، بوساطة جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى نحوياً، بحيث إنها تعطي الانطباع غير المنتقى».

ويمكننا أن نحكم، مع السيد ريمون، على رواية ف. لاربو المؤلَّفة بحسب هذه التقنية، *عشاق، عشاق سعداء*، تقطع بطريقة سعيدة بهمِّها في مجال الهارموني الكلاسيكية على الطريقة الفرنسية، على نموذجها البريطاني، العظيم، الفائض، الباروكي، المدهش. يمكننا أن نفكّر بالعكس تماماً، بأن جويس يستغل موارد المونولوج الداخلي بطريقة أكثر جرأة وإدهاشاً: فهل هي عبقرية الكاتب الأيرلندي؟ بكل تأكيد.

ولكن هناك أيضاً توافق لبحثه الروائي مع كل ما يحتويه العالم الحديث من جديد بالصورة الأكثر تأكيداً: علاقة مع اللاوعي، ومع اللغة، ومع اللغات، ومع المنطق، وعمل على الأساطير والأديان، وعلى اليومي، وعلى الجسد، والشبقية، والموت، إلخ.

وهنا نلتقي بالحالة المذكورة سابقاً لدى هنري جيمس. جويس يخترع كتابةً بصورة حقيقية، ويطرح أسئلة جديدة، ويفرضها؛ وهي تشكّل جزءاً من الأسئلة التي تحرّك اليوم أولئك الذي يعدّون، على أثر ميشيل بيتور، أن الرواية الأكثر حقيقيةً هي رواية التجريب والبحث.

وداعاً للشخصية؟

لم يعنِ البحث في الرواية إلا قدرات المؤلف ووجهة نظر السارد والرؤية المتنازَل عنها للقارئ (من يتكلّم؟ من يرى، وماذا يُرى؟) وقد تصدّى أيضاً لمفهومَي الشخصية والحبكة اللذين زعزعهما بروست منذ النصف الأول من القرن. وقد اجتمع المهتمّون، وهم المختلفون جداً من ناحية أخرى، بعد الحرب العالمية الثانية حول منشورات مينوي Minuit، وناقشوا باهتمام خاص جداً هذا المظهر الأساس بالنسبة إليهم: ما هو موضوع الرواية؟

الرواية الجديدة: نقد الشخصية التقليدية

قدّم برنار بانغو Bernard Pingaud إيجازاً عام ١٩٥٨ في عدد خاص من مجلة *إيسبري*[١] *Esprit*. لقد فاجأ آلان روب - غرييه Alain Robbe-Grillet وجميع أصدقائه حين أكّدوا أن رواياتهم «ليس لها من هدف أن تخلق شخصيات ولا أن تروي قصصاً».

(١) "L'Ecole du refus", Esprit, 1958.

في الواقع، «ما هي الرواية إن لم ترِوِ بعضَ الأحداث التي يقوم بها بعض الأشخاص؟» بكل تأكيد لم تستطع الرواية أن تستغني عن حدوّتة، على الأقل، على اعتبار أنها لا تستطيع أن تستغني عن الزمن. يقول بانغو، في الواقع، إن هؤلاء الروائيين، وهو واحد منهم، لا يرفضون الشخصية والقصة بقدر رفضهم لمفهوم الشخصية والقصة. ولكن بما أنهما هنا العنصران الأساس للمسرود، بالنسبة إلى النقد التقليدي، - النقد الذي يهتم بالروايات «المصنوعة جيداً» - فقد قرّر روب - غرييه وأصدقاؤه أن يستخدموا هاتين الكلمتين. بهذه العبارة المستفزّة قليلاً، يقصدون أن «الفكرة التقليدية للشخصية والقصة، الموروثة عن بلزاك وروائيي القرن التاسع عشر، مرتبطة برؤية معينة للمجتمع وبقدَر الإنسان، وأن هذه الرؤية باتت اليوم لاغية».

هذا يعني طرح المسألة بوضوح: ليس أكثر من النقاش حول وجهة النظر السردية، إن النقاش حول الشخصية والقصة ليس تقنياً بصورة ضيقة. وقد عبّر بانغو عن ذلك بلا لبس:

«الشخصية كائن وحيد، استثنائي، «لا يُنسى»: ولكنها في الوقت نفسه، في صفّها، وفي مكانتها، ممثِّلة للجنس البشري. ففيها يتحقّق التوازن بين متطلبات الفرد - متطلّبات تحدّده من الداخل، وتمنحه «طباعه» - وضرورات الحياة الاجتماعية، التي تحدّدها من الخارج: لها اسم ولقب ووظيفة وأملاك. هذا التوازن الذي قد بيّن أفكار البرجوازية المنتصرة، والذي كان على الأقل معاصراً لنظام برجوازي معين، هو مختلّ اليوم. نحن نشهد الاحتضار البطيء للعالم الذي لم يعد يقف إلا بقوة المظاهر، ولا أحد يجرؤ أن يزعم، في الحالة الراهنة للبشر وللمجتمع، أن الشخصية لم تصبح تخييلاً مريحاً أحياناً ومربكاً أحياناً أخرى».

ناتالي ساروت في *عصر الشك*، أو آلان روب - غرييه في *من أجل رواية جديدة*[1]، لم يفتحا الجبهات بصورة أقل وضوحاً. يجب قطع العلاقة، إن لم يكن مع العالم «القديم»، فعلى الأقل مع بلزاك وتولستوي وحتى بنجامان كونستان أو مدام دو لافاييت، ولكن ليس من أجل التطلّع إلى الرائع le merveilleux، أو اللاواقع: بل من أجل أن يُحفَر بعدهم أخدودُ الواقعية بصورة أعمق. تقول ساروت إنه يجب علينا أن نعمّق البحث باتجاه ما هو مختبئ بداخلنا في زوايا وعينا، أو في لاوعينا: تمظهرات دقيقة، ومتقلّبة، ومنتشرة، «محادثات - كامنة»، ترافق بصورة خفيّة أفعالَنا وأفكارَنا حول الحياة اليومية الأكثر تفاهةً ظاهرياً.

إن هذه «الحلبات الجديدة» ليست مريحةً جداً، فهذا الغوص يحوي مخاطر ولكنها تستحق الخوض فيها.

في الواقع، هناك عناد لدى ناتالي ساروت الروائية عُرفت به صحّة مشروعها. وتقول إنه يجب التخلّي عن الكسل والسهولة المطمئِنة، والمظاهر الخدّاعة للتقليدات «الشكلانية»، وحتى وإن بدَت «واقعية»، يجب استكشاف ما وراء الاختلاف الفظّ للسطح، ما يشكّل الأساس المشترك غير المتمايز والمظلم لحالاتنا النفسية: فهناك واقع أعمق يجب اكتشافه.

ولكن، حتى وإن لم تعد التقاليد القديمة دارجة، فإن ناتالي ساروت لم تقلّل من قيمة إنجازات الرواية الواقعية في القرن الماضي. ذلك أن شيئاً ما غريباً وعنيفاً كان يختبئ تحت المظاهر المألوفة: فقد كان الروائي ينقّب بلا هوادة وبلا مراعاة عن المادة التي كانت ما تزال مجهولة والتي كانت تظهر في الكثرة التافهة أو الصغيرة للكائنات وللأشياء.

---

(١) Pour un nouvequ ro;qnm Gqlli;qrd, 1963.

«إن وعي هذا الجهد وصحّة هذا البحث كانت تسوّغ الصلَف الذي كان مضطراً، من دون أن يخشى إملال القارئ، على القيام بتفتيشات فضولية لربة منزل، ولهذه الحسابات لموثّق العقود، وهذه التقديرات للدلّالة». في نهاية الطريق كان الهدف الأدبي ينتظره «مثلما كان غير قابلٍ للفصل موضوع المرجع الذي كان، في لوحة لشاردان Chardin اللون الأصفر لليمون»: وهو للعلم، على سبيل المثال، بخل الأب غراندیه، البخلُ الذي *كان* الأبَ غراندیه.

رائدا هذا التفكّك: دوستويفسكي وكافكا

ولكن مع مرور السنين، «لم تكفّ هذه الشخصية عن فقدان صفاتها وميّزاتها كلّها على التوالي»، لكي تُختزَل إلى شكل فارغ ومغْفَل. إذن الملك القديم عارٍ. فمن الذي سيحلّ محلَّه؟ ولكن هذا التغيّر محيِّر، تعترف ساروت، بالنسبة إلى القارئ المعتاد على أن يتماهى مع أبطال قابلين تماماً للتحديد في الرواية القديمة أو في وريثاتها الحاليات، ولكنها تمنحه الثقة مادام التبديل قد حدث على مراحل. إن أول كاتبَين يُذكران، على أنهما رفعا نير «النمط» هما دوستويفسكي وكافكا. دوستويفسكي لم يفكّك الشخصيات، بل خلخلَها. لقد أدخلها في حالات حادة ومتناقضة تعبّر عن «الحاجة الدائمة والمهووسة تقريباً للتواصل، ولعناقٍ مستحيل ومهدّئ، تسحب هذه الشخصيات كلّها، مثل دوار، وتحثّها في كل لحظة على أن تجرّب أية وسيلة لتشقّ طريقاً إلى قلوب الآخر، والدخول إلى داخله إلى أبعد ما يمكن، وجعله يفقد كتامته المُطَمْئِنة وغير المحتملة، ودفعه إلى الانفتاح له بدوره، ويظهر له الخبايا الأكثر سرّية».

ومن هنا تأتي تصرّفاتها الطائشة المفاجئة، ويأتي ذلُّها المبالَغ فيه، المتبوع بوثبات الكبرياء، وتناوبها بين العنف والكرم التي بلغت أوجها في *الزوج*

الأبدي، وبالعكس، يوجد في قصة *مذكرات من قبو* القاع اليائس، ذلك الذي لم يعد بالإمكان إنشاء أي تواصل إنساني فيه، نسيان الآخر واحتقاره الكامل. تقرّب ناتالي ساروت سلوك الشخصية الدوستويفسكية من الصلف البروستي، وهذا تنويع آخر لهذه الرغبة في الذوبان التائه، في سياق آخر تماماً. ولكن الأمر يتعلّق بكافكا «بالقبض على الشاهد» من يديدوستويفسكي لحظةَ كان هذا يتركه، معمِّقاً تجربته الأخيرة الأكثر أسفاً، تجربة *مذكرات من القبو*. على طول كابوس لا ينتهي، يجتهد بطلُه ك.، من دون أن ينجح، في أن يكون مقبولاً للحظة، ويعدّه أولئك الذين يحيطون به على أنه شبيه لهم. ولكن الفضاءات بين الكائنات لانهائية لدى كافكا «بين-كوكبية»، وذات قسوة لا حدود لها. وتشهد على ذلك نهاية رواية *المحاكمة*. استشعار نبوئي بحسب ن. ساروت، بكابوس آخر، واقعي للأسف:

«مع هذه النبوءة، الخاصة ببعض العبقريات، تلك التي أشعرت دوستويفسكي بالوثبة الأخوية الهائلة للشعب الروسي، وقدَره الغريب، فإن كافكا الذي كان يهودياً، والذي كان يعيش في ظل الأمة الألمانية، قد تصوّر مسبقاً المصير المقبل لشعبه وأدخل هذه الملامح التي كانت ملامح ألمانيا الهتلرية والتي دفعت النازيين إلى تصوّر وتحقيق تجربة وحيدة: تجربة النجوم بالساتان الأصفر موزعة بعد إعادة وضع نقطيتين متمايزتين في بطاقة النسيج: تجربة أفران الغاز، والتي كانت عليها لافتات إعلانية كبرى تشير إلى اسم وعنوان شركة الأجهزة الصحية التي كانت قد صنّعت نموذجه، وغرف الغاز حيث ألفا جثةٍ عارية (كانت ملابسهم «قد وُضعت بجانبهم وطُويت، مسبقاً، كما في رواية المحاكمة، يتلوّون أمام أعين سادةٍ أجسامهم مشدودة، وينتعلون أحذية عسكرية لامعة ويعلّقون النياشين، أتوا بمهمة

التفتيش، ينظرون إليهم من فتحات مزجّجة، ويتقدمون بالدور محترمين التراتبية ، ومتبادلين اللياقات[1]».

لدى نهاية تحليلها، بدا عمل كافكا الروائي أحد التحقيقات الأرهب والأكثر تكديراً في أعماق النفس البشرية. إذا لم يستخدم كافكا عادةً ضمير المتكلّم، وكذلك فعل دوستويفسكي، فإن تحقيق الـ*أنا* المغْفَل لكثير من الروايات يدل، في نظر ن. ساروت، «على كائن بلا حواف، وغير قابل للتعريف، وغير مرئي، هو لاشيء، وهو في أغلب الأحيان انعكاسُ الكاتب نفسه»، مغتصباً دور البطل الرئيس في الروايات التقليدية. والآخرون لم يعودوا سوى «رؤى أو أحلام أو كوابيس أو أوهام أو انعكاسات أو أشكال أو تعلّقات لهذا الأنا القدير».

هذا يبدو أكثر صحّة لدى كتّاب آخرين تذكرهم ساروت في عصر الشك: جويس، فيرجينيا وولف (السيلان المفاجئ دائماً للمونولوج الداخلي)؛ هنري جيمس، بروست، وتحليلهما الدقيق لحالات الوعي؛ جيد وريلكه وفوكنر وغبشُه التلفّظي. ولكنها لا تقدّر الأسلوب السطحي لهمنغواي، والرواية الأمريكية بصورة عامة؛ وأخيراً، إذا كانت قد حيّت سارتر، فإنها، وللأسباب نفسها، متمرّدة على كامو وعلى «روايته الموضوعية».

سَبْرٌ للأغوار أم تصويرٌ فوتوغرافي؟

ما يهمّها في الواقع، وقد عزَتْه طوعاً لأنصار الكتابة «الميتافيزيقية» أو السلوكية béhavioriste، هو الدراسة النفسية، ولكن المنفصلة، كما تقول، عن درع الطباع، والمتخلّصة من أربطة الحبكة، والمتحرّرة من القيود الشكلية للحوار التقليدي: والمختزلة إلى «مادة مغْفَلة كالدم»، «صُهارة بلا اسم، وبلا

(١) Nathalie Sarraute, op. Cit.

حواف»، ومن دون أية نقاط علام مشتركة ومريحة - على طريقة الرسم اللاتصويري، غزو الفن الحديث الذي بيَّنَ الطريقَ للرواية. لقد فهمت هي أيضاً، مثلها كمثل بروتون وفاليري، أنه بالنسبة إلى من يتأهّب لكتابة «المركيزة خرجت عند الساعة الخامسة»، بلا قلب: لا، إنه لا يستطيع بكل تأكيد.

ومع ذلك، فإنها بعكس فاليري، لا ترى العبارة فزّاعةً نهائية. إن روايات جديدة ممكنة، بل هي ضرورية. وحيث تصوّر بروتون، في أقصى الحدود، ألعاباً بمنطق مستحيل، أكثر واقعية بحيث إن الوضعية المحيطة تعدّه ممكنَ الحدوث، فإنها تقصد، من ناحيتها، قنص الواقع التجريبي وفتح حقول جديدة لممكن حدوثٍ مُجدَّد. إذن الشك ليس مانعاً برأي ساروت، بل هو إستراتيجي، موضوع في خدمة استغوار روائي لحالات الوعي التي تلاحقها لحسابها مع تحيّز معترَف به، أي منهجها الخاص، ومجالها الخاص: التحقيق المتأنّي لعلم نفس الأعماق.

بالمقابل، فإن ألان روب - غرييه يعترض بصراحة، وبطريقةٍ سجالية، على أساطير الأعماق. عليها، وعليها فقط يرتكز «الأدب الروائي كلّه»:

«كان دور الكاتب يقوم تقليدياً على حفر الطبيعة، وعلى *تعميقها*، من أجل الوصول إلى طبقات أكثر فأكثر حميمية، وتوليد بعض الشذرات من سرٍّ مُربِك. وبعد أن ينزل إلى هاوية الأهواء الإنسانية، يُرسِل إلى العالم الهادئ ظاهرياً (عالم السطح) رسائل انتصار تصف أسراراً لَمَسَها بإصبعه. والدّوار المقدَّس الذي كان يغزو القارئ آنذاك، بدلاً من أن يولّد لديه القلق والغثيان، فإنه بالعكس، يطمئنه من ناحية سيطرته على العالم[1]».

(١) Robbe-Grillet, op. Cit.

إذن ينتفض روب - غرييه ضد كل مشروع لتوليد «روح الأشياء المخبَّأة». وهو إذ يستند إلى رولان بارت[1]، الذي برأيه إن رواية *محاولات* تخلّص الأشياء من «قلبها الرومانسي»، وتصنع من الأداة، «ليس مركز توافقات، ومَوَراناً للأحاسيس والرموز»، بل مجرد موئل لـ «المقاومة البصرية». وهو يؤكّد أن على الرواية الجديدة أن تكرّس نفسها للوصف الحرفي لعالم مختزَل إلى سطوحه فقط. ومن هنا أتى اسم «مدرسة النظر» الذي أُطلق أحياناً على الرواية الجديدة. وهو إذ ندّد (مثل سارتر!) بالجوّانية عديمة الشكل، و«المخاطية»، فقد هاجم علمَ نفسٍ مشبوهٍ بالمثالية، ولكنه لا ينتظر شيئاً أيضاً من ميتافيزيقا البرّانية، ولا من موضوعيةٍ ذات نمط طبيعي. إنه ينادي بالواقع البحت والبسيط:

«العالم ليس دالّاً ولا عبثياً. هو كائنٌ بكل بساطة. وهذا على كل حال كل ما يملكه من شيء مميَّز. وفجأةً تصدمنا هذه البديهية بقوةٍ لا نعود نستطيع أن نفعل حيالها أيَّ شيء. البناء الجميل ينهار بغتةً: ونحن إذ فتحنا أعيننا على حين غرّة، شعرنا بالصدمة الشديدة لهذا الواقع العنيد الذي كنا نتظاهر بأننا تغلّبنا عليه. الأشياء موجودة من حولنا تتحدّى مجموعة صفاتنا الإحيائية أو المنزلية. سطحها نظيف وصقيل، غير ممسوس، ولكن بلا بريق مخادِع ولا شفافية. وأدبُنا كلّه لم ينجح بعد في أن يباشر أصغر زاوية منه، ولا في أن يلطّف أي انحناء فيه[2]».

إنها أعراف التصوير الفوتوغرافي («البعدان، الأبيض والأسود، والتأطير»، «واختلاف المستويات بين السطوح»)، وكذلك التقنيات السينمائية

---

(١) Voir les études que R. Barthes consacre à Robbe-Grillet dans *Essais critiques*, Seuil, 1964.

(٢) A. Robbe-Grillet, op.cit.

(وبصورة خاصة وجهة نظر الكاميرا) التي تحرّرنا من التقاليد الروائية، يقول روب - غرييه، ونخرج من عَمانا. فلنستخلص النتائج من هذا:

«إذن في مكان هذا الكون من «الدلالات» (النفسية والاجتماعية والوظيفية) يجب أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة، وأكثر مباشرة. فلتفرض الأدوات والحركات نفسَها بحضورها أولاً، وليستمرَّ هذا الحضور بعد ذلك في السيطرة، فوق كل نظرية تفسيرية تحاول أن تسجنها في نسَقٍ مرجعيٍّ ما: شعوري أو سوسيولوجي أو فرويدي أو ميتافيزيقي أو غيرها.

في هذا الكون الروائي الجديد، سوف تكون الحركات والأدوات «هنا» قبل أن تكون «شيئاً ما»؛ وسوف تكون هنا فيما بعد أيضاً، قاسيةً، عصية على الخراب، حاضرة إلى الأبد، وساخرة من معناها الخاص الذي يسعى عبثاً إلى تحجيمها في دور أدوات مؤقتة بين ماض عديم الشكل ومستقبل غير محدّد المعالم».

٣- هذا الموضوع الغامض للشك...

هل هي نهاية الفاعل الكلاسيكي؟

نحن نقيس إلى أية درجة هذه النظرة المتفحّصة (فألأن روب-غرييه، في نهاية المطاف، لا يتخيّل الأماكن ولا الأدوات ولا الحركات من دون نظرةِ مراقبٍ، إن لم تكن نظرة محقِّقٍ أو بصّاص) هي بعكس التحقيقات الصمّاء لناتالي ساروت. ومع ذلك، فهما يلتقيان في ما يزعمه كلٌّ منهما عدم التعارض بين المظهر والجوهر، وفي ما يثيران التساؤل حوله أيضاً، على الأقل في الممارسة، لأن تصييغاتهما النظرية ليست أمثلة على بقايا الوضعية، القدرة الكلية للفاعل الكوبرنيكي الحر والواعي، وللكوجيتو le cogito الواثق من حدوده وميزاته.

في الواقع، ربما تفضحهما استعاراتهما (مثل الأعماق والسطح)، إذا كان صحيحاً أن ما يريدان الدلالة عليه هو (استعارات أخرى)، وانتقال مكان هذا الفاعل، وكذلك تَشَظّيه، وتفتّته الذي لا يُقاوَم. هذا الملمح يَسِم بصورة أساس الأيديولوجيا المعاصرة التي غذّاها أساتذة الشك الكبار (نيتشه Nietzsche وماركس وفرويد)، سواء شاءت ذلك وعرفته أم لا،، وهي معتادة منذ بداية القرن على تفكيكات الفن الحديث؛ وحسّاسة لاهتزاز الشعور بالواقع، الناتج عن تجربتنا اليومية، ولسحقه بوساطة العلم ما بعد الكلاسيكي (وبصورة خاصة اللامتناهي في الصغر واللامتناهي في الكبر)؛ والمتنبّهة أيضاً إلى نمو المنطق، والمرتبطة بمعيار الصحة أكثر من ارتباطها بمعيار الحقيقة، باللسانيات (خطابنا يكلّمنا بقدر ما نتكلّم، إن لم يكن أكثر)، والاقتصاد السياسي، الذي تُمارَس قوانينُه خارج إرادتنا الواعية؛ والمحمولة أخيراً والتائهة في عالم تسوده إجراءات إدارة الكتلة، وتكنولوجيات مبتعدة أكثر فأكثر عن التّماس الفردي الصعب، ولكن المطمْئِن، مع الطبيعة.

كيف نجيب؟ إما أن نبحث خلف تمظهرات السطح، ومسرحته وعقلنته بَعدياً a posteriori، عن المعطيات المباشرة، والمظلِمة والمجتزأة، على حدود ما لا يمكن تمييزه من مشاعرنا ومن انتحاءاتنا الحميمة - أو أن نرفض التزيينات والترتيبات المصطنعة، والفصاحات المصالِحة والشعورية، لكي نحافظ على القوة الفطرية وعلى اللغز المكوِّن للعالم: فالرواية الجديدة تحاول أن تعطي ردوداً تفرّ عملياً من السهولة على متطلّبات العالم الحديث الرهيبة.

هل هي نهاية التخييل التقليدي؟

إذن كيف يمكن التخلّص من التخييل القديم للشخصية؟ يقول بانغو إن هناك طريقتين لإلغائه: الأولى هي طريقة روب-غرييه، وتقوم على

«إغفاله بصورة بحتة وبكل بساطة»، الأمر الذي يمنح العالمَ الخارجي أهميةً أكثر بالفعل.

والطريقة الثانية هي طريقة بيكيت، وهي الطلب من الشخصية أن تفترس نفسَها، كما يفعل «الوحش البروتيني الشكل في رواية *المتعدّد*، يسبّب باجتراره انهيارَ العالم. يسأل موريس بلانشو[1]: «من الذي يتكلّم في كتب صموئيل بيكيت؟ من هو هذا «الأنا» الذي لا يكل ولا يملّ والذي يقول دائماً على ما يبدو الكلام نفسَه؟ إلى أين يريد أن يصل؟ ماذا يأمل الكاتب الذي لا بدّ أنه موجود في مكان ما؟ وماذا نأمل نحن، نحن الذين نقرأ؟ «تجربة بلا نهاية، وهي تتوالى من كتاب إلى آخر بطريقةٍ أنقى»:

«إن هذه الحركة هي التي تصدم أكثر. هنا، ثمة شخص يكتب ليس من أجل المتعة المشرِّفة لتأليف كتاب جميل، ولا يكتب أكثر بوساطة هذا القيد الجميل الذي نعتقد أن بوسعنا أن نسمّيه إلهاماً: بل يكتب لكي يقول لنا الأشياء المهمة التي عليه أن يقولها لنا؛ أو لأنه هذه هي مهمته؛ أو لأنه يأمل، عندما يكتب، أن يتوغّل في المجهول. إذن وفي النهاية؟ ألأنه يحاول أن يختبئ من الحركة التي تجرّه، ولأنه لحظةَ يتكلّم يمكنه أن يكفّ عن الكلام؟ ولكن هل هو من يتكلّم؟ وما هذا الفراغ الذي يُحدِث كلاماً في الحميمية المفتوحة لمن يختفي فيه؟ أين سقط؟ أين الآن؟ ومتى الآن؟ ومن الآن[2]؟»

لأولئك الذين يريدون قصةً، إنها تُختزَل إلى أبعاد حدّوتة. يلاحظ ب. بانغو، إما مختفية تماماً في رواية *الغيرة*، أو «مسحوقة، ومكذّبة في كل صفحة

---

(١) Le Livre à venir, Gallimard, 1959.

(٢) Ibid.

(الريح لكلود سيمون Claude Simon) ما دام عمل الكاتب يقوم على تكوين كتاب انطلاقاً من هذا النفي، وعنه». وإذ تكلّم كلود سيمون[1] عن عمله، فقد قال في مقابلة عام ١٩٧٧: «لقد بنى بروست صرحاً حيث الوصف (وصف / إنتاج أدوات وأماكن وأهواء وأحداث، يجب عدم خلطها في الحالتين الأخيرتين مع اختصارها البسيط) لم يعد «سكونياً»، بل صار «ديناميكياً [...] في حين أن الحدث [...] يجد نفسَه مدفوعاً إلى الخلفية، إلى مستوى حامل بسيط وهذا يتم أحياناً بكامل الحرية...» ويضيف: «إن ما حاولتُه، هو أن أدفع قُدُماً العمليةَ التي بدأها بروست، وأن أقوم بالوصف (الذي كان في الماضي زينة - طفيلية، حتى في نظر بعضهم)، المحرّك نفسه، أو إذا شئتم مولِّد الحدث، بحيث إن التخييل المنتَج هكذا يصبح مسوَّغاً (باعتبار معين، أو بالحري معلَّلاً) ويفقد في الوقت نفسه طابعه التعسفي والإمبريالي، لأنه إذ يُبدي هو نفسُه منابعَه، وآليته المولِّدة، فإنه يندّد بنفسه باستمرار بوصفه تخييلاً كلما تقدّم إنتاجُه».

إذن تواصل الرواية الجديدة، مدفوعةً برغبة استكشاف الممكن، إلى أبعد حالات «الالتزام» العزيز على قلب سارتر، وإلى أبعد حالات «الرسالة» والرغبة في الدلالة:

«هذا لا يعني، يوضح برنار بانغو، أن الرواية الجديدة هشة وبلا دلالة. ولكن الدلالة فيها بالتزايد. لم يعد الروائي هو من يبيّنها. بل إن العمل يجد معناه في نفسه، إنه هو نهايته الخاصة. إن الفاعل العادي في رواية *التغيير* يمكنه أن يدفع إلى الاعتقاد بأن ميشيل بيتور قد أراد مرةً أخرى أن

(١) "Un homme traversé par le travail", La Nouvelle critique, N°105, 1977.

يعالج المسألة النفسية للزوجين. ولكن يكفي أن نقرأ الرواية قراءة متمعّنةً بعض الشيء لكي نفهم أن ما يهمّ بيتور ليس معرفة ما إذا كان البطل سيهجر زوجته أم لا، لكي يعيش مع عشيقته، فما بالك أن نستخلص من موقفهِ فلسفةٍ ما للحب. إن ما يهمّه هو «التغيير» نفسه، منظوراً إليه على أنه مسبّب خفي لسجّادة خيوطها متشابكة[1]».

حدود الرواية الجديدة

هذه هي حدود الرواية الجديدة برأي بانغو: فهو يرى أنها مدرسة للرفض، وبمصطلحات أدبية، يمكن لهذا الرفض أن يبدو أسطورياً بصورة واسعة كفايةً: فالرواية «التقليدية»، أكثر مما توافق عليه ناتالي ساروت، أحسنت هي أيضاً أن تُحبط أفخاخ السهولة. على الأقل نحن نتصوّر ضرورة أن يتخذ كتّابُ الرواية الجديدة موقفاً واضحاً وسجالياً في وجه كتّاب أكثر تقليديةً، ولجمهور ينتظر بصورةٍ خاصة من الرواية متعة متفقاً عليها.

ففي مصطلحات سوسيولوجيا الرواية لا يبحث هذا الرفض أبداً - الذي هو على قطيعةٍ صريحة مع الإيديولوجيا «البرجوازية»- عن منبعه، بحسب جاك لينهارت[2] Jacques Leenhardt: «في تقليد اشتراكي، هجَرَه روب - غرييه بصورة خاصة، فهو يرى فيه تمظهراً للعوالم المتخلّفة التي يريد أن يحرّر الأدب منها». ولكن ماذا لو انقلب هذا الرفض إلى انفتاح؟ يجيب لينهارت: «سيكون ذلك بالحري ضمن منظورٍ قريب كفاية مما يطوّر أيديولوجيو التكنوقراطية المتنوِّرون».

---

(١) Op.cit.

(٢) La Jalousie, lecture politique du roman, Ed. Minuit, 1973.

وهكذا فإننا سوف نرى مفاهيم مثل النسق، وآلية العمل، وسوف نرى هذا الخليط يغزو الأدب والنظرية الأدبية شيئاً فشيئاً، كما لو أن الإبداع في هذه المجالات مضطر أن يتبع النموذج السائد للتطبيق السائد (تخطيط) الطبقة القادرة على أن تكون سائدة أخيراً - ولكن مؤقتاً.

ومن وجهة نظر فلسفية وجمالية، تستنتج دينا دريفوس[1] Dina Dreyfus أن الرواية المعاصرة تنزع إلى أن تكون رواية عن الرواية، أو بعبارة أصح «رواية تنعكس على نفسها»، ما يُدخل في دائرة إنشائها «الانعكاس على الرواية ووسائل الرواية». وإذ استبدلت المفاهيم بسيرورات عملياتية، فقد مضت إلى حدود إمكانياتها الخاصة ضامّةً إليها مسيرتها الخاصة.

ولكن تتساءل د. دريفوس: هل لمشروعٍ «تقشفي» كالرواية الجديدة التي تسعى إلى إزالة وهم الرواية التقليدية، أن يكونَ هو نفسُه ممكناً؟ إذا كانت قراءةُ رواية تعني *الاعتقاد* فإن إزالة الوهم عن الرواية، سيكون الاشتباه بكل موضوع للاعتقاد قد جعلَ الرواية نفسها مستحيلة. إن اعتقاد القارئ ليس تصديقاً (يظن الصحيح خطأً) بل هو سذاجة (عقد موقَّع مع الكاتب). فإذا كانت الرواية تعدّ وسائلَها الخاصة هدفاً لها، يجب أن تكون هذه الوسائل مصدَّقة وليس معروفة، وإلا فإن المشروع المُزيل لوهم الرواية لا يمكن أن يكون إلا فاشلاً.

«على الرواية أن تخدع أو أن تتخلّى. لذا فإن الرواية المعاصرة لا تستطيع إلا أن تعارض، بعض أشكال الخداع الممتحَنة والتقليدية، بأشكال أخرى من الخداع أقل استخداماً: والذاتية بالموضوعية، والشكل الجميل للأسلوب

---

(١) "De l'ascétisme dans le roman", Esprit, 1958.

بشكلانية التقنية. إما أن تولّد الاعتقاد، وستكون الرواية رواية ولكن على حساب أصوليتها؛ أو لا تولّده وستكون حينئذ شبحاً للرواية، من دون أن تكون، أو أن تستطيع أن تصبح فلسفة».

لم تعتقد الرواية الجديدة أنها سُجنت في هذه المعضلة. إنها توطّد نفسَها بحثاً، حتى وإن فرّ منه موضوعه، وهي تنزع إلى غزو جمهور: إنها تريد أن تكون ممارسة للشك، حتى وإن، ولأن، وإن ظلّ موضوع هذا الشكّ غامضاً بالنسبة إليها. إنها لا تستطيع إلا أن تستكشف أغوار الوعي المظلمة، وتلمّس الذكرى المشوّشة، أو في الإبهار الساطع لتحقيق بوليسي لا يمكن القبض عليه، الانزلاقات التدريجية لتحوّل نصّي. بحسب عبارة ريكاردو Ricardou (المفرطة!) في شهرتها، والتي يستهدي بها، كلّ على طريقته، كلود أولييه Claude Ollier وروبير بانغو، ورفاقهما جميعاً، الرواية الجديدة ليست كتابةَ مغامرةٍ، بل هي مغامرةُ كتابة.

وبذلك، كما قال بانغو بعد بيتور، إنها تخاطر بأن تبدو مستفزّة، مخيّبة لأنها مدبَّرة، و«مخبرية» جداً، ومفرطة النقدية، ومفرطة النظرية. ولكن أن تزعم الرواية الجديدة أنها لا تستند إلى أية فلسفة، ولا تحمل أية فلسفة (الأمر المتنازَع حوله بكل تأكيد)، فكم من النقود والتفسيرات والنقاشات واكبتها وساندتها! وكم من المقالات والمحاولات، والبيانات وإعلانات المبادئ!

لدينا انطباع أحياناً بأن النظرية كانت على وشك أن تفترس التطبيق. علامة فارقة، المنظرون الأكثر نتاجاً كفّوا اليوم عن الإنتاج. نوعيتهم وصدقهم ليسا على المحك. ولكن وحدهم واصلوا النشر أولئك الذين كانوا مرتبطين نوعاً ما بالحركة في الخمسينيات والستينيات - بيكيت ودوراس وسيمون وساروت - بدوا وكأنهم لم يستنفدوا ما بداخلهم من الهوى اللغزي للكتابة.

خاتمة

لقد وَسّعَت الأبحاث الحديثة التي تُعنى بالتقنيات السردية أو الوصفية، وببلاغةِ المسرود وشعريته، مجالَ النظرية الروائية مؤكّدةً على الطبيعة اللسانية للفعل الأدبي وبُعده التحليلي. ولكن كما رأينا بالنسبة إلى الرواية الجديدة، وكما يبدو منذ صدور كتاب *الدرجة صفر للكتابة*[1]، فإن جزءاً مهمّاً من التراث الفرنسي لم يفصل، طوال سنوات، النظرية والكتابة الروائيتين عن إستراتيجية قطيعة (مسمّاة أحياناً بجرأة: «ثورية») عن نيةٍ سياسيةٍ أكثر.

إن أدنى رواج للماركسية، يدَع اليوم الجزء الجوهري للمظهر الأول. لقد فقَدَ مفهوما «التطبيق الدالّ» و«الإنتاجية» بريقهما الأيديولوجي منذ بداية عقد الثمانينيات (تاريخ اختفاء *تيل كيل* Tel Quel). هل يمكننا الاستمرار في التفكير، كما كانت تفعل جوليا كريستيفا[2] Julia Kristeva عام ١٩٧٠، بأنه إذا كان العصر الوسيط، الموضوعُ تحت السيطرة الموحِّدة لـ «المدلول المفارِق le signifié transcendantal» (الله)، فقد كان عصرَ الرمز بامتياز، وقد روّج عصر النهضة العلامة المضاعفة (مرجِع - تمثيل، دال-مدلول) جاعلاً كل عنصر ممكنَ الحدوث (مزوَّد بمعنى)، بشرط وحيد هو أن يقترن بما يضاعفه، يقلّده، يمثّله، أي بشرط مطابقة الكلام مع الواقع-في حين أنه كان يبزغ مع الطليعة الأدبية عصرٌ جديد دشّنه مالارميه ولوتريامون Lautréamont متحدّيين المعنى والكلام، لاستبدالهما بالسيرورة التي تُظهِرهما؟ لم يعُد الخروجُ من عصر

---

(١) Roland Barthes, op. cit.

(٢) Le texte du roman, Mouton, 1970.

التمثيل على جدول الأعمال. فهل يجب أن نلعب بلا استثناء، ومن دون ادّعاء نظري آخر، لعبة مجتمع المشهد؟

بينما كانت الإيديولوجيا الوضعية، التي عرفت أجمل أيامها مع الرواية الواقعية، تواصل إنتاجها الروائي الجماهيري، وفي عدة روايات ذات نوعية جيدة، تبيّن على الأقل أن التساؤل حول الفاعل الكلاسيكي ما زال بعيداً عن استنفاد تأثيراته: الفن الحديث مستمر في الاستكشاف بنشاط. والرواية، من ناحيتها، بقيت أحد الأماكن المميزة للتعايش، السلمي تارةً، والعنيف تارةً أخرى، لهذه الإيديولوجيات. إنها تحوي كل الممكنات أكثر من أي وقت مضى.

بهذا المعنى، إذا كانت النظرية الروائية، وكذلك رواية البحث، قد وجدتا نفسيهما غافيتين منذ بداية الثمانينيات، وغائصتين في مرحلةٍ من الانتظار، أو الكمون، فإن الطريق الذي شقه مارسيل بروست منذ بداية هذا القرن، يمكن أن يواصل ظهورَه اليوم على أنه الأغنى والأخصب.

في الواقع، لقد جدّد بروست، (مثل بروخ Broch، ومثل موسيل)، مع روايته *بحثاً عن الزمن المفقود*، الطريقةَ الروائية الكبرى في القرن التاسع عشر، رواية التأهيل، مثلما جدّد التراثَ النقدي الانعكاسي، جاعلاً من عمله، صراحةً، البحثَ عن الحقيقة غير القابل للانفصال عن تعلّم الفاعل: كيف يصبح السارد كاتباً؟ إن رواية *بحثاً عن الزمن المفقود*، كما كان يعتقد بروست، هي رواية جديدة.

مثلما هناك رواية تأهيل أصيل، تتساءل حول الصورة المنتظرة للشخصية الرئيسة، وحول علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وتتالي الأحداث، وترتيب الأماكن والمشاهد، كذلك فإن هدفها النقدي والنظري لا يمكن اختزاله إلى

الهدف النقدي والنظري لروايتي *دون كيشوت* أو *جاك القدَري*. في الواقع، بينما كان سرفانتس وديدرو يسألان، بعد سْتِرْن، عن علاقة روايتيهما مع الواقع، مؤكدين في آنٍ واحد على طبيعة تخييلهما، وتوجّههما الساخر نحو حقيقة (لأن هذين النصين، النموذجيين في هذا، والكاشفين الغامضَين لكل رواية، فإنهما يزعمان في آن واحد تأسيسَ الواقع والاعتراض عليه، لأنهما يعدّان نفسيهما لا واقعاً سيكون واقعاً منافساً، إن لم يكن أعلى)، فإن تساؤل بروست من نوع آخر.

بكل تأكيد، بروست يسأل بالنهَم نفسه العلامات التي لا تُعد ولا تُحصى التي تظهر بوساطتها الكائنات والأشياء؛ وبكل تأكيد، يستكشف بلا كلل ولا ملل الدلالات التي نمنحها إياها. لكن مسعاه الذي يرمي إلى فك رموز الواقع (وفي هذا يقترب بروست من بلزاك)، لا يبدو أنه يعيد النظر أولاً بتأثيرات أخرى للوهم إلا بتأثيرات فاعلٍ معمَّى أو متَّهَم: درس كلاسيكي تماماً. لا يتصوّر بروست الإغواءات على أنها خداعات، بل هي تأثير قانون «بصريات الروح». إن رواية بحثاً ليست نقداً للتخييل الذي تشكّله، بل تعدّ نفسَها التعليمَ الإعدادي propédeutique للكتاب الذي تكوّنه. يوجد في رواية بروست فلسفة، وليس نظرية رواية.

عملياً، يجب على الراوي (وعلى القارئ أيضاً)، أن يقوم بعملية فك رموز طويلة، وصعبة، مخيِّبة (ولذيذة) لكل العلامات: علامات حضارية، علامات حب، علامات حسّاسة، علامات الفن، التي هي «مغلَّفة» في الزمن المفقود.

إن الانتقال بوساطة الذاكرة اللاإرادية وتداعياتها، يجعل من الممكن، بوساطة الفن، الكشف عن الجواهر (بالمعنى الأفلاطوني)، والوصول النهائي إلى

الزمن المستعاد، الزمن الأصلي، المطلق الذي يحوي الأزمنة الأخرى كلّها. هكذا يحاول بروست أن يتجاوز الموضوعية التي تتعرّف إلى القيمة داخل الموضوع (على طريقة الواقعيين)، والذاتية، رد الفعل التعويضي الضروري ولكن غير الكافي، كما يبيّن ذلك، على سبيل المثال، المقطع حول بيرما la Berma.

ويذكّرنا جيل دولوز[1] Gilles Deleuze، بطريقة مكمّلة أنه بعكس بلزاك، المعجّب به، إن بروست لا يرمي إلى أية كلّية، للذات كما للموضوع. الكل غير قابل للعطاء، لأن الزمن «المترجِم الأخير، ترجمة أخيرة، يمتلك القدرة الغريبة على أن يؤكّد بصورة متزامنة قطعاً لا تشكّل كلًّا في المكان، ليس أكثر من أن تشكّل كلًّا في الزمان». إن رواية «*بحثاً عن الزمن المفقود*» ليست كاتدرائية بقدر ما هي شبكة عنكبوت عظيمة نابضة. «في تعرّجات أسلوبٍ وفي حلقاته، يقوم [العمل] بالتفافاتٍ بقدر ما يلزم لجمع القطع الأخيرة، وجرّ، بسرعات مختلفة، كل الأجزاء التي يُحيل كلّ منها على مجموعات مختلفة، أو لا يحيل على أية مجموعةٍ إلا على مجموعة الأسلوب». في هذا يبدو بروست، أكثر من موباسان، الخلفَ الأصيل لفلوبير.

ويمكن أن تُقرأ *رواية بحثاً* أيضاً على أنها تفكير شديد حول اللغة: حول الأسماء، حول الكلمات، وحول الاستعارات. إن مصطلحات نظرية اللغة التي تطوّرها رواية بحثاً تُحيل بكل منطقيةٍ على التراث «الكراتيلي المضاد»، المعارض لفكرة أن اللغة مخصّصة لتقديم صورة مخلصة للواقع، وتعبير مباشر عنه. يرى بروست أنه «لا العالم المرئي»، ولا العالم المسمّى ليسا «العالم الحقيقي».

---

(١) Proust et les signes, P.U.F., 1964-83/

يتخذ تفكير بروست حول «الأسماء»، ثم حول «الكلمات» معناه في ما يسميه ممارسة «الاستعارة». ونجد تحليل جيل دولوز بشكل آخر:

«إن الواقع الوحيد الحقيقي، يقول جينيت[١]، هو برأي بروست الواقع الذي يُمنَح في تجربة التذكّر المبهَم réminiscences، ويدوم في ممارسة الاستعارة - حضور إحساس في إحساس آخر، انعكاس الذكرى، عمق مماثل أو تفاضلي، وشفافية ملتبسة للنص، طِلْس الكتابة. وبدلاً من أن تقودنا رواية بحثاً من جديد إلى مباشرةٍ معينة للمحسوس، فإن الزمن المستعاد سيغطّسنا بلا رجعة فيما يسمّيه جيمس «روعة اللامباشر»، في توسّط اللغة اللامنتهي.

يوجد هنا، في خدمة الرواية الحديثة، ما يشكّل عناصرَ نظريةٍ تلتقي من ناحية أخرى وتناقش الأحداس الكبرى التي طوّرها رينيه جيرار[٢] René Girard على شكل مضمون بخصوص الطبيعة الموسَّطة للرغبة، في العمل، منذ *دون كيشوت* في روايات ستندال وفلوبير ودوستويفسكي وبروست نفسه. المقصود هو إنتاج نظرية «الرواية الفلسفية[٣]». عملياً، ألا تقول الرواية أكثر من الفلسفة، كما يعتقد بروست، إذا كان صحيحاً أن الذكاء «يأتي فيما بعد» وأنه لا يوجد فكرٌ إلا «مقسوراً»؟

وهذا هو رأي ميلان كونديرا[٤] Milan Kundera أيضاً. إن الرواية الأوربية التي أنشأها العقل الأوربي منذ أربعة قرون هي برأيه الطريقة الكبرى للتفكير في عصرنا: إنها تتجاوز فن الحكي، وبناء حبكة، وإحياء شخصيات، إنها توسيط

(١) Figures II, Seuil, 1969.

(٢) Et, 1961.

(٣) Voir à ce propos V. Descombes, Proust, philosophie du roman, Ed. de Minuiy, 1987.

(٤) L'art du roman, Gallimard, 1986.

الإنسان الإشكالي، المتحدِّر من عصر النهضة، بين نفسه وبين العالم وبين الوجود في العالم. إن هذا «الشيء الذي يفكّر»، بحسب تعبير د. سالناف D. Sallenave مذكِّراً بالتوسيط الثاني لديكارت Descartes، ترقّي الراوي (والشخصية) إلى صف مدى «لاعباً بكل مجالات الإبداع الأدبي، والحلمي، والفلسفي والنظري والشعري[1]». هل يمكننا أن نتكلّم (ضد كونديرا نفسه) عن مستقبل هذا الجنس الذي يتحدّى الشعريات، وبالتالي نعلن بانتظام الانحطاط أو الموت؟ على الأقل، إن الشكل الأدبي الأكثر حريةً والأكثر غزواً، جعل بكل تأكيد النظرية ممكنةً، تلك التي يحملنا القرن الحادي والعشرين إلى موضوعها.

الهيئة العامة السورية للكتاب

(١) "La Belle histoire du roman", article du Monde du 12 janvier, 1990.

المراجع

- Anthologies des préfaces des romans du XIX[e] siècle, présentation de H.S. Gerhman et K.B. Withwork Jr, Julliard, 1964.
- **Aristote**, Poétique, édition présentée par R. Dupont-roc et J. Lallot, Seuil, 1980.
- Articles de l'Encyclopedia Universalis:
-"Roman", "Chansons de geste", "Conte", "Epopée", "Mythe", "Nouvelle", "Sociologie de la littérature", Théorie du texte".
- AUERBACH Erich, Mimesis, Gallimard, 1968.
- BAKHTINE Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978.
- BARTHES Roland, Le degré zéro de l'écriture, Seuil, 1953.
- BARTHES Roland, S/Z, Seuil, 1970.
- BROCH Hermann, Théorie littéraire et connaissance, Gallimard, 1966.
- CHENIEUX Jacqueline, Le surréalisme et le roman, l'âge d'homme, 1983.
- COULET Henri, Le Roman jusqu'à la Révolution, Armand Colin, 1967.
- DUMEZIL GEORGES, Du mythe au roman, P.U.F., 1970.
- GENETTE Gérard, Figures II, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, Figures III, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, Introduction à l'architexte, 1979.
- GIRARD René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset, 1961.
- GRIMAL Pierre, Introduction et notes à Romans grecs et latins, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1958.
- IKNAYAN Marguerite, The Idea of the Novel in France: the critical reaction 1815-1848, Droz, Minard, 1961.
- KRISTEVA Julia, Le texte du roman, Mouton, 1970.
- KUNDEA Milan, L'Art du roman, Gallimard, 1988.
- LEVI-STRAUSS Claude, Mythologiques, tome III, Plon, 1968.
- LUKACS Georges, La théorie du roman Gonthier, 1963.

- MAY Georges, Le dilemme du roman au XVIII[e] siècle, P.U.F., 1963.
- MITTEREND Henri, Le discours du roman P.U.F., 1980.
- NELSON William, Fact of fiction, the dilemma of the Renaissance, Storyteller, Harvard, U.P., 19773.
- RAIMON Michel, Le roman depuis la Révolution, Armand Colin, 1967.
- RAIMON Michel, Le roman, Armand Colin, 1988.
- ROBERT Marthe, Roman des origines, Origines du roman, Grasset, 1972.
- ROUSSET Jean, Narcisse romancier, Corti, 1973.
- SARTRE Jean-Paul, L'idiot de la famille, Gallimard, 1971.
- WAIT Ian, The Rise of the novel, U. of California Press, 1964.
- WEINBERG Bernard, French realism: The critical reaction 1830-1870, U. of Chicago Libraries, 1937.
- ZERAFFA Michel, Roman et société, PUF, 1951;
- ZUMTHOR Paul, Essais de poétique médiéval, Seuil, 1972.

الهيئة العامة السورية للكتاب

جدول زمني للمصادر والمراجع

التي استعان بها الكتاب

١٤٨٩	ترجمة *فن الشعر* لأرسطو إلى اللغة اللاتينية، عن طريق فالا Valla، متبوعة بترجمات أخرى وتعليقات حتى عام ١٥٥٠.
١٥٤٦	فرانسوا رابليه François Rabelais، *مقدمة الكتاب الثالث*.
١٥٤٩	م. دو نافار M. de Navarre، *مقدمة الهبتاميرون*.
١٥٥٥	إي. جوديل E Jodelle، *مقدمة التاريخ البالا دي*، لكلود كوليه Claude Colet.
١٦٠٥	م. دو سرفانتس، *العبقري هيدالغو دون كيشوت دو لا مانش*، الجزء الأول.
١٦١٤	ترجمة *دون كيشوت*، الجزء الأول، بوساطة سيزار أودان .César Oudin.
١٦١٥	دو سرفانتس، *دون كيشوت*، الجزء الثاني.
١٦١٦	م. دو سرفانتس، *برسيليس وسيجيسموندا*.
١٦١٨	ترجمة *دون كيشوت*، الجزء الثاني، بوساطة ف. روسيه François Rosset.
١٦٢٣	ج. شابلان J. Chapelain، *رسالة إلى السيد فافرو* **[...]** *حول قصيدة أدونيس للفارس البحري*
١٦٢٦	ماري دو غورني Marie de Gournay، *ظل الآنسة دو غورني*.
١٦٢٦	ش. سوريل Ch. Sorel، *إنذار التاريخ الكوميدي لفرانسيون* (الطبعة الثانية)
١٦٢٦	فانكان Fancan، *قبر الروايات*.
١٦٢٦	ج. ب. كاموس J.P. Camus ، *ديلود* **[خاتمة]** *بتروني*.
١٦٢٧	جوزان Gezan، *مقدمة التاريخ الأفريقي لكليوميد وسوفونيسب*.
١٦٢٩	بوارويير Boisrobert، *تنويه للقرّاء/ مقدمة التاريخ الهندي للإسكندر وأورازيا*.

١٦٢٩	غ. دو بلزاك G. de Balzac، رسالة حول الكتاب نفسه.
١٦٣٩	ديماريه دو سان-سورلان Desmarets de Saint-Sorlin، *مقدمة روكسان*.
١٦٤١	ج. وم. دو سكوديري، *مقدمة إبراهيم*.
١٦٤٨	ش. سوريل، *إنذار بوليندر*.
١٦٥١	فوروتيير Furetière، *إنذار لقارئ الرواية البرجوازية*.
١٦٥٧	ج. دو سوغريه، *مقدمة القصص القصيرة الفرنسية*.
١٦٥٦ - ١٦٥٨	الأب دو بور، *المتحذلقة*.
١٦٦٥	ب. نيكول P. Nicole: *الرسالة الأولى حول الهرطقة المتخيّلة*.
١٦٦٥	بوالو، *حوار حول أبطال الرواية* (مقدمة عام ١٧١٠).
١٦٦٨	غ. غيريه G. Guéret، *البارناس مُصلَحاً*.
١٦٧٠	ب.-د. هوييت، *مقالة حول أصل الروايات*.
١٦٧١	ش. سوريل، *عن معرفة الكتب الجيدة*.
١٦٧١	الأب دو فيّار L'abbé de Villars: *عن الدقة*.
١٦٧٣	فالانكور Valincour، *رسائل حول أميرة كليف*.
١٦٧٥	لو بوسو Le Bossu، *مقالة حول القصيدة الملحمية*.
١٦٧٨	الأب دو شارن L'abbé de Charnes: *محادثة حول نقد أميرة كليف*.
١٦٨٣	دو بليزير Du Plaisir، *مشاعر حول الرسائل، وحول التاريخ، مع توجسات من الأسلوب*.
١٦٨٧	فونتونيل Fontenelle، *رسالة حول إليونور ديفريه*.
١٧٢١	مونتسكيو، *رسائل فارسية*، («بعض الأفكار...» لم تُنشر إلا عام ١٧٥٤)

١٧٣١	الأب بريفو، *إنذار حول قراءة مانون ليسكو*.
١٧٣١	ماريفو، *تنويه لقارئ حياة ماريان*.
١٧٣٤	لانجليه-دوفرينوا، *عن استخدام الروايات*.
١٧٣٥	الأب بريفو، *مقدمة عميد كالرين*.
١٧٣٥	ر. ب. بوجان، *رحلة الأمير فان-فيريدان العجيبة في إقليم الرومانس*.
١٧٣٦	كريبيون الابن، *مقدمة التزامات القلب والروح*.
١٧٣٦	ر.ب. بوريه R.P.Porée، De libris qui vulgo dicuntur romanses…
١٧٣٧	نشر *فارسامون* Pharsamon (التي كُتبت عام ١٧١٢)
١٧٣٨	بواييه دارجان Boyer d'Argens، *رسائل يهودية*.
١٧٣٩	بواييه دارجان، *رسائل مسلّية حول القصص القصيرة*.
١٧٣٥ - ١٧٤٣	الأب ديفونتين L'abbé Desfontaines، *ملاحظات حول الكتابات الحديثة*.
١٧٤٣	أوبير دو لا شيني دو بوا Aubert de la Chesnay des Bois، *رسائل مسلية ونقدية*
١٧٤٤	ج.-ب. جوردان J.-B. Jourdan، *مقدمة المحارب الفيلسوف*.
١٧٥٠	ترجمة *توم جونز* (لفيلدينغ التي صدرت عام ١٧٤٩)، وترجمة لابلاس.
١٧٥٠	ترجمة جوزيف *أندروز* (لفيلدينغ التي صدرت عام ١٧٤٢)، على يد الأب ديفونتين.
١٧٥١	ترجمة *كلاريس هارلو* (لريتشاردسون، التي صدرت عام ١٧٤٧) على يد الأب بريفو.
١٧٥٥	الأب جاكان l'abbé Jaquin، *مقابلات حول الروايات*.
١٧٥٥	شوفالييه دو موهي Chevalier de Mouhy، *مقدمة أو محاولة لتقوم مقام الرد على كتاب عنوان محاولة حول الروايات للأب ج*.
١٧٦١	الأب إيريل، *معارك أدبية*.
١٧٦١	ج.-ج. روسو، *مقابلة حول الروايات، مقدمة هيلوييز الجديدة*.

١٧٦٢	د. ديدرو، *مديح ريتشاردسون*.
١٧٦٥	بيليار: *مقدمة أو خطاب ليقوم بالدفاع عن الروايات*.
١٧٦٩	ذ. بارث Th. Barthe، *المرأة الجميلة أو امرأة النهار*.
١٧٧٠	د. ديدرو: *خاتمة صديقا دو بوربون*.
١٧٧٢	د. ديدرو، *هذه ليست حكاية*.
١٧٧٦	ن. ريتيف دو لا بريتون، *مدرسة الآباء*.
١٧٨٤	شودرلو دو لاكلو، تلخيص *سيسيليا*.
١٧٨٦	ن. ريتيف دو لا بريتون، *الروايات*، في *الفرنسيات*.
١٧٨٦	س. مرسييه S. Mercier، *قبعتي الليلية*.
١٧٨٧	مارمونتيل Marmontel، *محاولة حول الروايات منظوراً إليها من الناحية الأخلاقية*.
١٧٨٩	باكولار دارنو Baculard d'Arnaud، حوار *بين ناقد والمؤلّف*، في *استراحات الرجل الحسّاس*.
١٧٩٥	غ. دو ستال، *محاولة حول التخييلات*.
١٧٩٦	صدور رواية *جاك القدَري* (التي أعيدت كتابتُها بين عامَي ١٧٧٢-٧٣).
١٨٠٠	د.أ.ف. دو ساد، *فكرة حول الروايات*.
١٨٠٠	ف. شليغل Fr. Schlegel، *رسالة حول الروايات*.
١٨٠١	ف. دو شاتوبريان، *مقدمة أتالا* (الطبعة الثانية).
١٨٠٢	غ. دو ستال، *مقدمة دلفين*.
١٨٠٣	أ. ه. دامبمارتان A.H. de Dampartin، *عن الروايات*.
١٨٠٤	إ. دو سونانكور E. de Senancour، ملاحظات حول أوبرمان.
١٨٠٥	ف. دو شاتوبريان، *مقدمة أتالا ورينيه*.
١٨٠٦	ل. دو بونالد، أمزجة أدبية وسياسية وفلسفية.

١٨١٧ - ١٨٣٠	رواج والتر سكوت في فرنسا، ٨٢ رواية تُرجمت عام ١٨٣٠.
١٨٢٤	ب. كونستان، *مقدمة أدولف* (الصادرة علم ١٨١٦).
١٨٢٧	أ. دو فيني، *أفكار حول الحقيقة في الفن، مقدمة الخامس من آذار* (الصادرة عام ١٨٢٦).
١٨٢٧	ه. دو بلزاك، *إنذار غار*.
١٨٢٧	ستندال، *تمهيد لأ رمانس*.
١٨٣١	ف. هيجو، *مقدمة أحدب نوتردام* (متبوعة بـ *ملاحظة* عام ١٨٣٢).
١٨٣١	ف. شاسل Ph. Chasles، *مقدمة روايات وحكايات فلسفية* لبلزاك.
١٨٣٢	ج. ساند، *مقدمة أنديتنا* (متبوعة بمقدمة ثانية عام ١٨٤٢، وملاحظات عام ١٨٥٢).
١٨٣٤	سانت-بوف، *مقدمة شهوة*.
١٨٣٤	بلزاك، *رسالة إلى مدام هانسكا* يعرض لها فيها المخطط العام لمشروعه الروائي.
١٨٣٤	ف. دافان F. Davin، (ه. دو بلزاك)، *مدخل إلى دراسات فلسفية*.
١٨٣٥	ف. دافان، (ه. دو بلزاك)، *مدخل إلى دراسات العادات*.
١٨٣٥	ت. غوتييه، *مقدمة الآنسة دو موبان*.
١٨٣٦	ستندال، *مقدمة لوسيان لوفين*.
١٨٤٠	بلزاك، *دراسات حول السيد بيل* (رسالة إلى ستندال حول رواية دير بارما).
١٨٤١	ج. ساند، مقدمة *ليليا* (الصادرة عام ١٨٣٣) متبوعة بملاحظات عام ١٨٥٤
١٨٤٢	ه. دو بلزاك، *تمهيد لـ الكوميديا الإنسانية*.
١٨٤٢	ف. شاسل، «*عن الرواية، وعن مصادرها في أوربا الحديثة*»، في *ريفو دي دو موند*.
١٨٤٥	أ. دو فالكونسي A. de Valconseil، *استعراض تحليلي ونقدي للرواية المعاصرة*.
١٨٥٢	غ. فلوبير، *رسالة إلى لويز كوليه*: «رواية حول لا شيء...»

١٨٥٥	ف. دينوابيه F. Desnoyers، «*عن الواقعية*»، في *لا رتست*.
١٨٥٥	كوربيه يقيم معرضاً حول «الواقعية».
١٨٥٦	دورانتي يؤسس مجلة *ريباليسم* (تشرين الثاني ١٨٥٦، حتى أيار ١٨٥٧). مقالات، بصورة خاصة لدورانتي (العدد ٢، كانون الأول ١٨٥٦) ولـ ه. تويلييه (الأعداد ٢، ٣، ٥، ٦، من تشرن الثاني ١٨٥٦، حتى أيار ١٨٥٧).
١٨٥٧	شانفلوري، *الواقعية*.
١٨٥٧	دعوى أُقيمت ضد فلوبير بسبب مدام بوفاري، وقد بُرّئ فيها فلوبير.
١٨٦٢	غ. فلوبير، *ملحق* لرواية *سالامبو*.
١٨٦٢	ف. هيجو، *ملاحظة أولية* لرواية *البؤساء*.
١٨٦٤	إي. فايدو، *مقدمة بداية الأوبرا*.
١٨٦٤	إ. و ج. دو غونكور، *مقدمة جرميني لاسرتو*.
١٨٦٤	أ نيتمان A. Nettement، الرواية المعاصرة، تحوّلاتها، ومظاهرها المختلفة وتأثيرها.
١٨٦٥	باربي دورفيلي Barbey d'Aurevilliy، *مقدمة عشيقة عجوز* (الصادرة عام ١٨٥١).
١٨٦٥	ه. تين، *محاولات جديدة في النقد والتاريخ*.
١٨٦٨	إ. زولا، *مقدمة تيريز راكان* (الصادرة عام ١٨٦٧).
١٨٧٣	أ.-م. دو بونمارتان A.-M. de Ponmartin، *الرواية المعاصرة*.
١٨٧٥	إ. دو غونكور، *مقدمة* رواية *رينيه موبران* (الصادرة عام ١٨٦٤).
١٨٧٧	إ. زولا، *مقدمة* رواية *الحانة*.
١٨٧٩	إ. دو غونكور، *مقدمة* رواية *الأخوة زمغانو*.
١٨٨٠	زولا وموباسان وهويزمان وسيار وهينيك وألكسي، *أمسيات ميدان*.
١٨٨٠	إ. زولا، *الرواية التجريبية*.
١٨٨١	إ. زولا، *الروائيون الطبيعيون*.

١٨٨٣	ف. برونوتيير F. Brunetière، *الرواية الطبيعية*.
١٨٨٤	ترجمة رواية *الحرب والسلم* ليف تولستوي إلى اللغة الفرنسية (١٨٦٥-٦٩).
١٨٨٦	إ. م. دو فوغويه، *الرواية الروسية*.
١٨٨٧	ترجمة رواية *الأبله* لفيدور دوستويفسكي.
١٨٨٧	«بيان الخمسة» في *الفيغارو*.
١٨٨٨	غ. دو موباسان، *دراسة حول الرواية*، مقدمة لرواية *بيير وجان*.
١٨٨٩	ب. بورجيه P. Bourget، دراسات وصور.
١٨٨٩	م. باريس M. Barrès، *مقدمة* رواية *إنسان حر*.
١٨٨٩	ب. بورجيه، *إلى شاب*، *مقدمة* رواية *التلميذ*.
١٨٩٠	ج. هوريه، تحقيق حول التطوّر الأدبي.
١٨٩٥	ألبالا Albalat، *مرض الكتابة والرواية المعاصرة*.
١٩٠٣	ج. ك. هويزمان، *مقدمة* رواية *بالعكس* (الصادرة عام ١٨٨٤).
١٩١١	أ. جيد، *مقدمة* قصة *إيزابيل*.
١٩١٢	ب. بورجيه، *صفحات من النقد ومن المعتقد*.
١٩١٢	أ. تيبوديه A. Thibaudet، «*أفكار حول الرواية*» N.R.F.
١٩١٣	ج. ريفيير J. Rivière، «رواية المغامرات» في *لانوفيل ريفو فرانسيز*.
١٩٢٠	آلان Alain، *نسق الفنون الجميلة*.
١٩٢٣	ب. فاليري، «مديح لمارسيل بروست» في *لانوفيل ريفو فرانسيز*.
١٩٢٤	أ. بروتون، بيان السريالية، متبوعاً ببيان آخر عام ١٩٣٠.
١٩٢٥	أ. جيد، رواية *مزيّفو النقود*.
١٩٢٥	ج. ديهاميل G. Duhamel، *محاولة حول الرواية*.

١٩٢٦	أ. جيد، *مذكرات مزيّفي النقود*.
١٩٢٦	ر. فرناندیز R. Fernandez، *رسائل*.
١٩٢٧	ه. ماسي H. Massis، *أفكار حول فن الرواية*.
١٩٢٧	إ.م. فورستر E.M. Forster، *مظاهر الرواية*.
١٩٢٨	ترجمة رواية *نقل مانهاتن* (١٩٢٥) لدوس باسوس.
١٩٢٩	ترجمة رواية أوليس (١٩٢٢) لجيمس جويس على يد موريل وجيلبا ولاربو.
١٩٢٩	ترجمة *دورة اللولب* لهنري جيمس (الصادرة عام ١٨٩٨).
١٩٣١	إ. دوجاردان، *الحوار الداخلي*.
١٩٣١	ترجمة رواية *الجبل السحري* (١٩٢٤) لتوماس مان.
١٩٣٢	ج. رومان، *مقدمة رواية الرجال ذوو الإرادة الطيبة*.
١٩٣٣	آلان، *حديث أدب*.
١٩٣٣	ف. مورياك، *الرواية وشخصياتها*.
١٩٣٣	ترجمة رواية *الحَرَم* (الصادرة عام ١٩٣١) لوليم فوكنر.
١٩٣٤	المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، حيث أطلق مكسيم غوركي شعار الواقعية الاشتراكية.
١٩٣٥	ل. برب، *مخطط أولي لمقالة الرواية*.
١٩٣٨	أ. تيبوديه، *أفكار حول الرواية*.
١٩٤١	أ. كايوا، *قدرة الرواية*.
١٩٤٦	ج. بويون J. Pouillon، *الزمن والرواية*.
١٩٤٦	ترجمة رواية ما من *أزهار الأوركيد للآنسة بلانديش*، لـ ج.-ه. تشيز.
١٩٤٧	ج.-ب. سارتر، *مواقف* ١، (معدودة من ضمن مقالات أخرى)، «*السيد مورياك والرواية*»، الصادر عام ١٩٣٩.

١٩٥٠	ج.-ل. كورتيس، *المدرسة العليا*.
١٩٥١	كلود إ. ماني Cl. E. Magny، *تاريخ الرواية الفرنسية منذ عام ١٩١٨*.
١٩٥١	أ. كامو، *الإنسان المتمرّد*.
١٩٥٣	ر. بارت، *الدرجة صفر للكتابة*.
١٩٥٣	غ. بيكون G. Picon، *الكاتب وظلّه*.
١٩٥٤	غ. بلان، *ستندال ومشكلات الرواية*.
١٩٥٤	إ. ر. كورتيوس E.R.Curtius: *محاولات حول الأدب الأوربي*.
١٩٥٤	م. بروست، *ضد سانت-بوف*، نصوص مكتوبة بين عامَي ١٩٠٨ و١٩١٢، وقد جمعها برنار دو فالوا.
١٩٥٥	م. بلانشو، *الفضاء الأدبي*.
١٩٥٦	ناتالي ساروت، *عصر الشك*، (المقال الأول صدر عام ١٩٥٠).
١٩٥٧	ترجمة *الإنسان عديم الصفات* (١٩٢٥-٣١) لـ ر. موزيل، بوساطة فرانسوا جاكوتيه.
١٩٥٨	العدد الخاص من *إسبري* حول الرواية الجديدة، مع إسهامات بصورة خاصة لـ ب. بانغو «*مدرسة الرفض*» ولدينا دريفوس«عن التقشّفية في الرواية».
١٩٥٩	م. بلانشو، *الفضاء الأدبي*.
١٩٦٠	جورج لوكاتش، *الدلالة الحالية للواقعية النقدية* (الصادر عام ١٩٥٨).
١٩٦١	ر. جيرار، *الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية*.
١٩٦٢	ر.-م. ألبيريس R.-M. Albérès، *تاريخ الرواية الحديثة*.
١٩٦٢	ف. وولف، *فن الرواية* (الصادر عام ١٩٢٥).
١٩٦٣	ج. لوكاتش، *نظرية الرواية* (الصادر عام ١٩٢٠).
١٩٦٣	أ. روب-غرييه، *من أجل رواية جديدة*.
١٩٦٤	م. بيتور، *محاولات حول الرواية*.

١٩٦٤	ر. بارت، *محاولات نقدية*.
١٩٦٤	ل. غولدمان، *من أجل سوسيولوجيا الرواية*.
١٩٦٤	ل. تروتسكي، *الأدب والثورة* (الصادر عام ١٩٢٤).
١٩٦٥	ج. لوكاتش، *الرواية التاريخية*.
١٩٦٥	الشكلانيون الروس، *نظرية الأدب* (نصوص لرومان ياكوبسون، وف. شكلوفسكي، وج. تينيانوف، وب. توماشفسكي، وب. إخنباوم، وف. بروب، إلخ.)
١٩٦٦	ه. بروخ، *النظرية الأدبية والمعرفة* (الصادر عام ١٩٥٥).
١٩٦٧	ج. ريكاردو، *مشكلات الرواية الجديدة*.
١٩٦٨	ف. سولير F.Sollers، *منطقيات*.
١٩٦٨	تيل كيل، *نظرية المجموع*.
١٩٦٩	ج. كريستيفا، *سيمويوطيقا*.
١٩٦٩	إ أويرباخ، *المحاكاة*.
١٩٦٩	ن. فراي، *تشريح النقد* (الصادر عام ١٩٥٧).
١٩٧٠	رولان بارت: S/Z
١٩٧١	زيرافا M. Zéraffa، *الرواية والمجتمع*.
١٩٧٢	رويير: *أصول الروايات وروايات الأصول*.
١٩٧٣	ج. روسيه: *نرسيس روائياً*.
١٩٧٧	ج. لوران J. Laurent، *رواية الرواية*.
١٩٧٧	أ. مالرو A. Malraux، *الإنسان الهَش والأدب*.

١٩٧٨	باختين، *جماليات الرواية ونظريتها*.
١٩٨٣ ١٩٨٤، ١٩٨٥	بول ريكور Paul Ricoeur، *الزمن والمسرود*، ١، ٢، ٣.
١٩٨٦	ميلان كونديرا، *فن الرواية*.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

فهرس

الصفحة

تمهيد ٥

مدخل ٩

١ - هل الروايةُ جنسٌ غير موجود؟ ٩

٢ - جنسٌ دخيلٌ على الأجناس الأدبية: ١٢

الفصل الأول: الفنون الشعرية أبوّة أرسطو المتناقضة ١٧

١ - الفنون الشعرية: الرواية ليست جنساً أدبياً: ١٧

٢ - أرسطو منظّر شعرية المسرود: ٢٠

٣ - مكانة الطريقة السردية عند أرسطو: ٢٣

٤ - وزن فن الشعر الأرسطي: ٢٥

٥ - هل الرواية هي جنس فوق الأجناس؟ ٢٧

الفصل الثاني: الأسطورة والملحمة والرواية ٣٥

١ - هل كان هناك رواية في التاريخ القديم؟ ٣٥

الصفحة

٢ - من الأسطورة إلى الرواية ٣٨

٣ - الملحمة والرواية ٤٥

٤ - أول «رواية» حديثة: دون كيشوت ٤٩

٥ - من الملحمة إلى الرواية ٥٤

٦ - التعميد النظري للرواية ٥٨

الفصل الثالث: الرواية في العصر الكلاسيكي: قضية شرعنة ٦١

١ - خطاب الرقباء الكلاسيكيين: نظرية سلبية ٦١

٢ - الرواية مُفسِدة الذوق ٦٦

٣ - الرواية، تصوير الحب ٧٠

٤ - مدافِع شريف: بيير - دانييل هوييت ٧٨

٥ - لانغليه - دوفرينوا، أو الإباحي المقنَّع ٨٨

الفصل الرابع: الدفاع عن رواية عصر الأنوار وإعلاء شأنها ٩٥

١ - الملحمة المضحكة النثرية بحسب رأي فيلدينغ ٩٥

٢ - الأسس الفلسفية للرواية الإنكليزية ١٠١

٣ - دوني ديدرو منظِّراً: هل هناك اسم آخر للرواية؟ ١٠٦

٤ - ساد، مدام دوستال، هيغل: هل ثمة طرق أخرى للرواية؟ ١٢٣

الصفحة

الفصل الخامس: العصر الذهبي للرواية: من الرومانسية إلى الواقعية ... ١٣١

١ - بيانات المدرسة الواقعية ١٣١

٢ - الواقعية في مواجهة النقد ١٣٩

٣- صعود لا يقاوَم: الرواية في النصف الأول من القرن التاسع عشر ١٤٨

الفصل السادس: ١٥٩

١ - بلزاك منظِّراً للرواية الكلّية ١٥٩

٢ - «منافسة الأحوال المدنية» ١٦٣

٣- التفصيل والإجمال ١٧٠

٤ - نظرية «النّمط» ١٧٥

٥ - النموذج أم المصطلح؟ ١٨٠

الفصل السابع: يقينات المذهب الطبيعي وشكوكه ١٨٧

١ - من الواقعية إلى المذهب الطبيعي ١٨٧

٢ - إميل زولا، منظِّراً للرواية التجريبية ١٩١

٣- الإيمان الوضعي ١٩٦

٤ - القوة والشكل ٢٠٠

٥ - موباسان أو الوعي النقدي للطبيعوية ٢٠٤

الصفحة

٦- الوهم وزوال الوهم ٢١٠

٧- أول الكتّاب المحدَثين ٢١٢

الفصل الثامن: القرن العشرون عصر الشك ٢١٧

١- أزمة الواقعية، أزمة الرواية؟ ٢١٧

٢- الشك العظيم: بروتون والسريالية ٢٢٠

٣- الشك الأكبر: بول فاليري ٢٢٩

٤- واقعية فوق كل شك: النقد الماركسي ٢٣٦

٥- شبهات... ..... ٢٤٦

الفصل التاسع: بحثاً عن الرواية ٢٤٩

١- الرواية بوصفها بحثاً ٢٤٩

٢- هل الله روائي؟ ٢٥١

٣- هذا الموضوع الغامض للشك... ..... ٢٧٠

خاتمة ٢٧٧

المراجع ٢٨٣

جدول زمني للمصادر والمراجع ٢٨٥

فهرس ٢٩٧

بيير شارتييه

- كاتب فرنسي معاصر.
- مُتخرج من مدرسة المعلّمين العليا في سان-كلو.
- حائز على درجة الأستاذية في الآداب الحديثة.
- مدرّس محاضر في جامعة باريس الثانية.

من أعماله الأدبية:

- من الإيمائية إلى الهيلوغرفية، ٢٠١١م.
- هل هو طيب؟ هل هو غامض؟، ٢٠٠٧م.
- مزوري النقود، ١٩٩١م.

الهيئة العامة السورية للكتاب

عدنان محمد

- مترجم سوري.

- ترجم عشرات الكتب في مختلف مجالات المعرفة.

- وقد نشر في الهيئة السوريةالعامة للكتاب:

١ - «الفراغ والملء» عام ٢٠٠٧ تأليف فرانسوا شينغ، بالاشتراك مع الدكتور صلاح صالح.

٢ - «شعرية المسرود» عام ٢٠٠٩، تأليف رولان بارت ومجموعة من المؤلفين.

٣ - «شعر النثر» عام ٢٠١٠، تأليف فرفتيان تودوروف.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب