مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية
Eissn :2602-5264 Issn : 2353-0499
المجلد 12 / العـدد: 03 (2024)، ص: 298-286

جوزيف كونراد "الفنُّ المنفلت"

Joseph Conrad "Art indiscipliné"

مصطفى سداس
المركز الجامعي تيبازة - الجزائر
mseddas@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2024/07/30 تاريخ القبول: 2024/09/05 تاريخ النشر: 2024/10/01

ملخص:

تتبدى الرواية كجنسٍ أدبيّ مُنفتح، غنيٍّ بكلّ الإمكانات، يضم داخله كل الأجناس الأدبية والأشكال التعبيريّة، والرواية هي ابنة الأزمنة الحديثة، في هذا المقال نقدم تصور البولندي جوزيف كونراد حول فن الرواية، جوزيف كونراد الذي اشتهر بنّصّه الرائع "قلب الظلام"، هذه الرواية التي عرّى فيها كونراد حقيقة الكولونيالية، اتطلاقا مما شاهده في (الكونكو)، وهو البحار الذي أبحر في كل الاتجاهات، وقد اتخذ إدوارد سعيد هذا النصّ مدونّةً يجاججُ من خلالها على صحة أطروحته حول خطاب الاستشراق واستراتيجيات المُستعمِر.

كلمات مفتاحية:. جوزيف، كونراد، الفن، المنفلت،

Abstract:

Le roman apparaît comme un genre littéraire ouvert, riche de toutes les possibilités, contenant en lui tous les genres littéraires et formes expressives, et le roman est fille des temps modernes. Dans cet article, nous présentons la vision du polonais Joseph Conrad sur l'art. du roman, Joseph Conrad, célèbre pour son merveilleux texte « Cœur des Ténèbres », ce roman qui... Dans ce roman, Conrad expose la vérité du colonialisme, à partir de ce qu'il a vu au Congo, le marin qui a navigué dans tous les sens. Edward Said a pris ce texte comme un blog à travers lequel il argumentait la validité de sa thèse sur le discours de l'orientalisme et les stratégies du colonisateur

Keywords: Joseph, Conrad, Art, Indiscipliné

***المؤلف المرسل:** مصطفى سداس

1. مقدمة

جوزيف كونراد (1857 – 1924) روائيٌ انجليزي من أصلٍ بولندي حيث اختار اللغة الإنجليزية وكتب بها عدداً من الأعمال الروائية التي أغنت الأدب الإنجليزي والرواية بوجهٍ خاص، يُعد الامتداد الطبيعي لهنري جيمس، فقد شاركه

مصطفى سداس

الاهتمام بالرواية كشكلٍ فنيّ غنيٍّ بالإمكانات، كما شاركه السعي لتطويعها لتصوير أشدِّ المواقف النفسية والخُلقية تعقُّداً وتركيباً، والاعتقاد بأنها كي تحقق ما تصبو إليه من تأثيرٍ ونجاح، عليها أن تستعير أدواتها من فنون النحت والتصوير والموسيقى وتتعلم منها كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس، باستخدام الشكل واللون وغير ذلك.

إنّ أعمال كونراد تمثل الفن في خدمة الحياة، تماما مثل هنري جيمس، وإن اهتمامه بالفن _ وهو المجدِّد في مسائل الشكل كجين أوستين، "وجورج إليوت، وجيمس _ يخدم اهتمامه الجدّي الفخور بالحياة (Leavis, 1998, p. 18)، ولا يتجلى ذلك في رواياته المتفردة فحسب، بل في كتاباته النقدية أيضا فقد ارتبطت فلسفة كونراد الفنية بآرائه الخُلقية، وقد كرَّس النصف الأول من حياته للفن الروائي، كما منح النصف الأول منها للبحر، مستمداً مادته من التجارب التي عاشها حين ركب البحار وزار كثيراً من بلاد العالم خاصةً الشرق الأدنى وإفريقيا، حيث عكف على كتابة الرواية وخلَّف للإنسانية إرثاً فنياً متميزاً، ومن أروع أعماله "قلب الظلام" "The heart of darkness" و"لوردجيم" " Lord Jim" و"نوستروموNostromo"، وكان إلى ذلك ناقداً نافذ البصيرة، ترك آراءً قيّمةً ودفاعاً مجيداً عن الرواية، لم يكتب كثيراً في النقد الروائي، إذ تتلخص كتاباته في بعض المقدمات التي دبَّج بها رواياته، جُمعت فيما بعد في مجلدٍ واحدٍ بعنوان "مقدمات كونراد لأعماله" "Conrad's prefaces to his works"(1937) ثم في مجموعتين من المقالات عن الأدب والحياة، بعنوان "ملاحظات حول الحياة والأدب" " Notes on life and letters"(1911) ثم "المقالات الأخيرة" " Last essays" (1926) ولكن القليل الذي كتبه يدل على اهتمامٍ عميقٍ بالرواية، وإعجابٍ وتقديرٍ لأعلام الفن الروائي العالمي مثل هنري جيمس وفلوبير وموباسان وألفونس دوديه وأناتول فرانس " Anathole France".

ولعل مقدمة كونراد لرواية أسود النرجس "The nigger of the narcissus"، أكثر المقدمات التي تتضمن تعبيراً دقيقاً عن فلسفته الفنية بوجهٍ عام والروائية على الخصوص، كما أن مقاله المعنون بـ"الكتب" "Books"(1905) قد أفرد وصفاً بليغاً للرواية، وقد ظهرت معظم آرائه النقدية في "آراء في فن الرواية" "Views on the art of the novel".

يعتقد كونراد، وهذا بخلاف معظم الروائيين الآخرين، بأن الفن محكومٌ بالصعوبة، وهو يستخدم هنا كلمة "Elusive" (Views on the art of the novel, 1978, p. 155)، لوصف الرواية كفنٍّ عصيٍّ على الانقياد، وإننا نوثر أن نضع مقابلاً لهذه الكلمة في العربية وهو "منفلت"، فالفن الروائي يبدو بسيطاً وسهلاً ومِطواعاً، هو في الوقت نفسه أكثر الفنون الخلاَّقة كلها هروباً أو صعوبةً في التمكُّن منه، وأكثرها تعرُّضاً للغموض نتيجةً لمخاوف خُدَّامه ومن نذروا أنفسهم له، فهو الفن الذي "قُدِّر له أكثر من غيره أن يبعث القلق في قلب الفنان وعقله، فمن الواضح أن خلق عالمٍ ليس بالعمل الهيّن إلاَّ ربما لمن أُوتوا الموهبة، والحقيقة أن على كل روائي أن يبدأ بخلق عالمٍ له، عالمٍ كبيرٍ أو صغير، يمكنه أن يؤمن به بصدق، ومن المستحيل ألاَّ يصوِّر هذا العالم إلاَّ على صورته، فمن المحتَّم أن يبقى عالماً فردياً، وغامضاً بعض الشيء، ومع ذلك فلابد أن يشبه شيئاً مألوفاً للقراء يعرفونه عن طريق تجاربهم وأفكارهم وأحاسيسهم، ففي قلب الروايات، حتى أقلِّها استحقاقاً للإسم، يمكن العثور على نوعٍ من الحقيقة، حتى ولو لم تكن سوى حقيقة الحماس الصبياني المسرحي للعبة الحياة، كما هو الحال في روايات دوماس الأب (Views on the art of the novel, 1978, p. 56).

جوزيف كونراد "الفنُّ المنفلت"

إن الانفلات الذي يطبع الفن الروائي بطابعه عائدٌ إلى أنه يقدِّم في الآن ذاته جاذبية الحكاية القاسية، والسجل الجامع للأصداء النفسية والاجتماعية والأنتولوجية والجمالية، التي يمكن أن تشمتل عليها هذه الحكاية، وهكذا فالرواية هي تلك المنمنمة التي تنطوي على فنِّ الجزئيات، ومنذ نشأتها تزداد غنىً وثراءً، ولكنها تزداد باطنيةً أيضاً، وإن العمق والتنوع الذين وَسَما الرواية يضاف إليهما رغبة القرن العشرين في حصر اهتماماته وإمكانياته بكل تنوعاتها حتى الفلسفية في تلك المنمنمة، هو ما يفسر إلى حدٍّ كبير تلك الصعوبة التي تكلم عنها كونراد.

لقد تطور الروائيون الذين ينتمون إلى محيط اللغة الانجليزية، المعجبون بفلوبير وزولا وموباسان نحو تصويرٍ أشدَّ شحوباً وأكثرَ تلويناً، حيث تنتج الظلال فيه من رهافة التلوينات بعد أن كانت تأخذ صفة القسرية، فمن المذهب الطبيعي إلى المذهب الانطباعي مروراً بجوزيف كونراد وهنري جيمس وفورستر، إلى كاترين مانسفيلد " Catherine Mansfield"، وفيرجينيا وولف، نجد أن الكثافة الوضعية التي كانت تسود حوالي عام 1875م قد توضَّحت شيئاً فشيئاً إلى أن ذابت في التلوينات الشفَّافة للجزئية السيكولوجية" (ألبيرس، 1982، صفحة 195)

في الوقت الذي وَسَمَت السخريةُ المنحدرةُ من الرمزية ثورةً أشدَّ ظهوراً في فرنسا، وجد فن الرواية الانجليزية نفسه يسير في اتجاهٍ معاكس، إذ ذابت الملاحظة الخارجية للحقائق الاجتماعية في إحساساتٍ داخليةٍ وصورٍ ضبابية، كان غالزورثي "يصف أُناساً في الشوارع، أما فرجينيا فلم تعد تستحضر إلاَّ صوراً ذات انعكاسٍ برَّاقٍ متغيِّر" (ألبيرس، 1982، صفحة 196).

لقد تملَّص الروائيون الانجليز من الفن الواقعي، واستطاعوا التحرر من الرسوم الوضعية، وربما يكون هذا شكلٌ من أشكال الانحدار لدى فئةٍ من النقاد، لكن الحقيقة الثابتة هي أنهم كانوا منجذبين نحو السر الذي تخفيه السيكولوجيا، وهكذا غَدَت الرواية لديهم "حساسيةً باطنيةً محبوسة (ألبيرس، 1982، صفحة 196)، وقد ظلَّ كونراد الذي تشبَّع في نهاية القرن التاسع عشر بالمذهب الطبيعي الذي كان معجباً به إلى حدٍّ كبير، مفتوناً بالعقدة والمأساة والسرد المحكم قياده.

كان جوزيف كونراد في كل كتاباته عن البحر، كاتِبَ حكاياتٍ قبل كل شيء بطبيعة الحال، فبطل رواية "لورد جيم" يرى حياته من خلال ساعاتٍ كاملة، إلاَّ أن غايةً أخرى تلوح خلف الحكاية المثيرة الطريفة، القائمة على وصف بعض المغامرات، ذلك أن الحياة التي لا يمكن روايتها، الحياة المتشعبة الضخمة، يستحيل أن تُحوَّل إلى الاعتراف أو السرد، وإنَّ البطل في جميع روايات كونراد " لورد جيم " أو " قلب الظلام " موضوعٌ في مواجهة قضيَّةٍ أو ظرف، عليه أن يقدِّم فيه حساباً عن الأحداث التي عاشها، وإنَّ الحياة لتتخذ " بعداً جديداً من خلال الذاكرة التي تشكل ريبتُها هامش الخطأ بين الحكاية والواقع (ألبيرس، 1982، صفحة 198)، إذَّاك فقط يمكن لرواية البحر والمغامرة الغرابة التي تميز أدب كونراد أن تعكس المنحنى الواقعي الظاهر في حكايتها، ومن ثَمَّ لم يعد سحر الرواية في تتالي الأيام بل في تردد الذاكرة، وإن سرد كونراد يظل حكايةً حرةً جوَّالة، كما يظل انعكاساً لهذه الحكاية في الأعماق، وهذا الانعكاس هو ظل ولغز و"حادث طبيعي يكوِّن كل عاطفة الوجود (Views on the art of the novel, 1978, p. 157).

مصطفى سداس

لقد اكتشف كونراد طريقةً انطباعيةً قبل أن تصاغ نظريات الانطباعية " L'impressionisme" بعد عام 1920م، فالأحداث المنقولة والموسومة على نحوٍ دقيقٍ خفيفٍ فوق لوحةٍ ما، توحي، بصورةٍ أثيرية، بحقيقةٍ أخرى لا يمكن تحديدها، وراء هذه اللوحة وتحت السطح الشيِّق للحكاية الخاطفة أو الفتَّانة، يفرض الحادث الذي يهرب من الحكاية نفسه بسحره وعمقه فليست حادثة غرقٍ عند كونراد، بالحادثة العرَضية في الحكاية، بل هي حقيقةٌ إجماليةٌ مجهولةٌ يصعب تحليلها، ولا يمكن إعادة تكوينها كلّياً خارج القضية التي تلتها، وفق ذلك تتحدد الرواية الانطباعية "الإحساس بأن وراء السرد الموضوعي -الذي غدا غير كاف- ووراء وعي الأشخاص بالأحداث التي يعيشونها، هناك حقيقة الحدث التي يمكن الولوج إليها (ألبيرس، 1982، صفحة 199)

إن ذلك العجز عن تصور ووصف الأحداث الكلّيَّة، هو الذي أدَّى بالرواية إلى ارتداء لبوسٍ مختلفٍ لدى بعض الكتاب كجويس وكافكا، فهدف السرد ومادته لم يعودا يقومان على ما يُروى، بل على حقيقةٍ يحملها تعقيدها وكثافتها على التخلص من إمكانات السرد والتحليل

لقد تجلى التطور البطيء في الرواية الإنجليزية نحو الانطباعية الكلية في أعمال فرجينيا وولف وهنري جيمس، حيث التلاشي التدريجي للعقدة المأسوية، ففي رواية "الأوروبيون" "The europeans"، لم يعتمد هنري جيمس على عقدة بل شكَّلت روايته "دراسةً " فحسب، صدام الحساسيات المرهف جداً بين الأمريكيين والأوروبيين الذين جاءوا لزيارة أمريكا، وفي رواية " السفراء " يذهب أمريكيٌ إلى أوروبا ليُصلِحَها فإذا به يرتدُّ إلى الإيمان بها .

يماثل تطور الرواية الإنجليزية من المذهب الطبيعي إلى المذهب الانطباعي، ذلك التطور الذي حدث في الرواية الفرنسية حين انتقلت في الفترة ذاتها من المذهب الطبيعي إلى "السخرية"، ويرى ألبيريس " R M Albérès" أن هذه الظاهرة هي "انفجار السرد : ذلك بأن سرداً محكماً قياده يؤلف حكايةً متلاحمةً، ليس إلاَّحيلةً مأساويةً يقوم بها الروائي، ولاشك في أن هذه الحيلة تغري القارئ المولع بالمنطق، إلا أنها تغلق الرواية على نفسها وتجعل منها لعباً حراً من ألعاب الذهن، إذ تهمل اللون والسر وكمال الحياة الذي لا تدركه الحواس، وهي الأمور التي ستكون قوام المذهب الانطباعي الانجليزي، أو تمهل ماهو مخالفٌ للمألوف في الوجود، هذا الذي أدخل السخرية إلى الرواية الفرنسية وإلى أدب هكسلي ذي الميل الأوروبي الواضح وإن صاحب نظرية هذه الثورة، فورستر، إذ يستند على جيد وفرجينيا وولف، في آنٍ واحد، يدافع عن الرواية المفتوحة ضد الرواية المغلقة (ألبيرس، 1982، صفحة 200).

ومع تلاشي العقدة وظلالها المأساوية أضحت الرواية الانطباعية بمثابة جهدٍ في التخمين يماثل إلى درجةٍ كبيرة ما قام به مارسيل بروست "Marcel Proust" لأجل استعادة الزمن في " البحث عن الزمن الضائع " " A la recherche du temps perdu " أي ليمتلك ذلك الزمن بكليته وهو الأمر الذي كان فيما بعد محط اهتمام أولئك الكتاب الذي شكلوا ما يعرف بمدرسة "الرواية الجديدة "، وإن كان آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet " قد تحفَّظ على كون أفكارهم تهدف لتأسيس مدرسة، وسوف نأتي على ذكر هذا في المبحث المتعلق بروب غربيه، لقد كان ميشيل بوتور "Michel Butor " في

جوزيف كونراد "الفنُّ المنفلت"

روايته "درجات" "Degres" (1960م) يحلل تحليلاً دقيقاً لا يتسرب إليه الملل، محيطاً بجوانب عدة، الواقع السطحي المبتذل لصفٍ في الثانوية خلال بضعة أيامٍ من شهر تشرين الأول.

إن مادة الحياة في المذهب الانطباعي ليست شعوراً ولا حقيقةً خارجية، بل كلاهما معاً، وقد عبَّر سارتر في أغلب أعماله عن ذلك، فالإنسان في جوهره هو علاقةٌ بين الشعور والأشياء، وفي هذه العلاقة بالذات يكمن غنى الحياة وفناؤها، وإن الفن الموسوم بالانطباعية، في منتهى غايته "يكشف عن باعثه ومادته، لكي يتيقَّن من العيش، ويبسط حوله العالم المحسوس، ويجدد أعراسه معه، في ضباب الزيجات الصوفية الفانية (ألبيرس، 1982، صفحة 203).

ولسوف نعثر في أبرز روايات سارتر على تلك الإشارات المتعلقة بسلسلةٍ من الأحاسيس والصور التي لا تتخذ شكلاً، إنما هي تَتالٍ سريعٍ لانطباعات: "يا للصمت في الخارج، هذا الصمت الساحق شبه الميت، الذي كان يبحث عنه في داخله، لقد كان هنالك في الخارج وكان يبعث في نفسه الخوف كانت الشمس المتناثرة تغطي الأرض بدوائرَ شاحبةٍ متحركة, وكان يشعر أنه غريبٌ غربةً رهيبة، حتى أنه ترك نفسه يمضي من جديد، وجرى إلى الخلف، وهاهو ذا الآن يرى الحديقة من تحت, كغوَّاصٍ يرفع رأسه وينظر إلى السماء من خلال الماء، لا ضجَّة ولا صوت، لا شيء إلاَّ الصمت حوله وفوقه وتحته، وهو وحده، ثقبٌ صغيرٌ ثرثارٌ وسط هذا الصمت" (جان بول سارتر، 2015، صفحة 97)، إنَّ تلك الإحساسات التي أَلِفنا أن نعطيها شكلاً ذهنياً إلاَّ في حالات الطفولة والحلم والتحليل النفسي، تشكل بالنسبة للانطباعيين مادة الوجود الأصلية التي يصعب تحديدها، فمن كونراد إلى ناتالي ساروت "Nathalie Sarraute" التي وضعت أركان أدبها كلها في المناطق نفسها, أي الحياة التي نشعر بها قبل أن نحوِّلها إلى كلماتٍ وحكاياتٍ وسِيَر، ظهر فن يشتغل من أجل الامساك بلحظة الانحباس الأولي للانطباع، إنه "تيار الوعي" الذي لا يمكنه أن يتملص من تأثير برغسون "Bergson" ولا أن يتنكر له.

يقول كونراد "حين يواجه الفنان منظر العالم الغامض المحير هذا بعينه، فإنه ينزل إلى أعماق ذاته في هذه المنطقة الموحشة من الضغط والنضال، يجد إذا ما كان مستحِقاً وسعيد الحظ شروط استمالته فهو يوجه استمالته إلى قدراتنا الأقل وضوحاً، لذلك الجزء من طبيعتنا الذي يُحفظ بالضرورة، نظراً لظروفنا التي تشبه ظروف الحرب، بعيداً عن الأنظار، داخل الصفات الأكثر صلابةً ومقاومة، كما يُحفظ الجسم القابل للإصابة داخل عُدَّة الحرب المصنوعة من الصُّلب، إن نداء الفنان أقلُّ ارتفاعاً وأكثرُ عمقا، وأقلُّ وضوحاً وأكثرُ تحريكاً للعواطف والوجدان، وأسرعُ إلى النسيان من نداء المفكر والعالم، ولكنَّ أثرَه يبقى إلى الأبد (Views on the art of the novel, 1978, p. 152)، ذلك أن الحكمة التي تتغير بتعاقب الأجيال تستبعد الأفكار وتشك في صحة الحقائق، وتهدم النظريات، ولكن الفنان يخاطب جزءاً من كياننا لا يعتمد على الحكمة، جزءاً هو عَطِيَّةٌ وليس تحصيلاً، لذلك يظل مغموراً بـ"الديمومة".

إن الانطباعية بإذابتها العالم في نور، وتفكيكه، ثم تحويله إلى ألوان، وتدوينه حيث يظهر كأنه تكملةٌ لمداركَ حسية، أصبحت تعبيراً عن علاقة جدّ محدودةٍ بين الذات والموضوع، فالفرد الذي اقتصر على الوحدة، وانطوى على ذاته، يحدس العالم بشكلٍ حسي، كمؤثِّراتٍ عصبية، والانطباعات والأمزجة كفوضى ذات ألوان، كتجربةٍ خاصة،

وإحساسٍ خاص، وإن الانطباعية في الرواية أو الرسم، تقابل الوضعية في الفلسفة، هذه الأخيرة التي لا ترى العالم أكثر من تجربةٍ خاصة، وليس واقعاً مستقلاً عن حواس الفرد، وقد كانت الانطباعية قمةً مجيدةً للفن البورجوازي، وخريفاً متألقا، وإثراءً هائلاً لإمكانيات التعبير التي يمتلكها الفنان، الذي يمثل عدسةَ تجمُّعٍ للأحاسيس، حيث لا نظريات، وإنما أعمال فالنظريات تُضيّع، وهو يذهب إلى موضوعه مشتغلاً بالمزج البصري للألوان، كالرسام الانطباعي الذي يفكك الألوان على اللوحة، ثم يعيد تركيبها في شبكة العين، ذلك من أجل تحقيق الاستمالة، وعلى الرواية أن تكون مثل التصوير والموسيقى، وجميع الفنون الأخرى.

فهي تركز نداءها على المزاج، نداءٌ من مزاج معيَّنٍ إلى جميع الأمزجة الأخرى التي لا حصر لها، والتي تضفي قوتُها الخفيَّةُ الهائلة، معنىً حقيقياً على الأحداث، وتخلق الجو الخلقي والعاطفي للمكان والزمان، ولكي يكون هذا النداء مؤثّراً يجب أن يكون انطباعاً يُنقل عن طريق الحواس، والحقيقة أنه لا يمكن أن يُنقل عن طريقٍ آخر، لأن المزاج سواء أكان فردياً أم جماعياً، غير قابلٍ للإقناع، وهكذا، فالفن بكل أشكاله يستميل الحواس في المقام الأول، ولذا فعلى الهدف الفني حين يتخذ شكل الكتابة، أن يركز نداءه على الحواس، عليه أن يتطلَّع جيداً إلى مرونة النحت، ولون التصوير، والتأثير السحري للموسيقى التي هي فن الفنون، وإن الإخلاص التام الذي لا يحيد عن الطريق، لعملية المزج الكامل بين الشكل والمادة فحسب، وعبر العناية الدائمة التي لا تعوزها الشجاعة، وبشكل الجمل ورنينها، يمكن الاقتراب من المرونة واللون، ومن الممكن جعل ضوء التأثير السحري يعمل على سطح الكلمات العادي، والكلمات القديمة التي بلِيَت وشُوِّهت من أثر الاستعمال الفج على مدى الأزمان (Views on the art of the novel, 1978, p. 153).

إن كل عملٍ يتطلَّع، بأي درجةٍ من التواضع، إلى الوصول إلى مرتبة الفن، يجب أن يحمل ما يُبرز ذلك في كل سطرٍ من سطوره، أما الفن ذاته فهو محاولةٌ خالصة النية لإيفاء العالم المرئي حقَّه إلى أقصى حد، وذلك عن طريق الكشف عن الحقيقة الواحدة المتعددة الجوانب، والقائمة خلف كل ناحيةٍ من نواحيه، إنه محاولةٌ للعثور في أشكال هذا العالم وفي ألوانه، في ضوئه وفي ظلاله، في مظاهر المادة وحقائق الحياة، على كل ما هو أساسي، كل ما هو (باقٍ وجوهري) أي ما هو دائم" (Views on the art of the novel, 1978, p. 150)

إن مفهوم الديمومة الذي نعتقد أن كونراد يقصده، والمتعلِّق بالزمن، لا يتخذ الطابع التشاؤمي لدى بروست الذي يتقاطع موقفه مع شعراء الأنتولوجيا اليونانيين الذين يعدُّون الزمن "فناءً أبدياً"، فالزمن عند بروست هو الشيخوخة، الإسراع باتجاه الموت، لكن مفهوم الزمن عند كونراد هو ذاته عند برغسون، إنه ذو طابع تفاؤلي، وليس أبداً سقوطاً، بل واحدٌ مع الدَّفق الخلاَّق للأشياء جميعها في الجِدَّة، وهو حقيقيٌّ ولا يمكن إلغاؤه، ومن المؤكد أن برغسون يعني بالزمن، ليس الوقت الحسابي المجرد الذي يقيمه الفكر ليقيس به سلوك الأجرام المادية والآليات المنشطرة عن بيئتها جاهدةً لضبط المادة في اصطدامها بالأشكال الحية، وإنما الاستمرارية، التغيُّر، عبور الأشياء، إندفاع الحياة الذي لا مرَدَّ له، حاملاً معه الجِدَّة الحقيقية، إنه مجال خلقٍ أصيل، وليس مجرد تحوّلٍ لما هناك أو تكرارٌ للنموذج المعطى

سَلَفاً، وبالنسبة لبرغسون، فإن الأفلاطونية كلَّها "متجذِّرَةٌ في الاعتقاد الزائف بأن الزمن غير حقيقي (Views on the art of the novel, 1978, p. 135)

إننا نشدد هنا على مسألة أن الزمن مجالٌ للخلق الأصيل، لنورد فقرةً لكونراد هي من أجمل ما كتب "أن يخطف المرء في لحظة شجاعة، من اندفاع الزمن الذي لا يني، وجهاً من وجوه الحياة العابرة، ليس إلا بداية المهمَّة، أما المهمَّة ذاتها التي يَقربها المرء برقَّةٍ وإيمان فهي أن يرفع، دون تساؤل، ودون اختيار، ودون تخوف، بذلك الجزء الصغير الذي أنقذه، أمام جميع العيون في ضوءٍ يلقيه عليه مزاجهُ الخاص، وأن يُظهر اهتزازَه، ولونَه، وشكلَه، وعن طريق حركته وشكله، ولونه، يكشف عن كنه حقيقته، ويكشف النقابَ عن سرِّه الملهِم، عن الضغط والانفعال الكامنين في قلب كل لحظةٍ مقنِعة، وإذا كان مستحِقًّا سعيد الحظ، فقد يحقق صدفةً أثناء قيامه بمحاولةٍ خالصة النية من هذا النوع، درجةً من الإخلاص الصافي تجعل في النهاية الرؤيا التي يقدمها للأسف أو الشفقة، للفزع أو المرح، تثير في قلوب جميع المتلقِّين ذلك الشعور الحتمي بالتضامن، التضامن في الأصل الغامض، في الكد، في الفرح، في الأمل، وفي المصير الذي لا ندري عنه شيئاً، والذي يربط الناس فيما بينهم، ويربط الجنس البشري كله بالعالم المرئي (Views on the art of the novel, 1978, p. 148).

تصوير الحياة، مرةً أخرى، هي مهمة الروائي السامية "إن مهمتي التي أحاول الاضطلاع بها هي أن أجعلَكم ترون، تلك هي مهمتي، ولا شيء أكثر، هي كل شيء، فإذا نجحت فستجدون في عملي، بقدر ما تستحقون : التشجيع، والمواساة، الخوف، والفتنة، وكل ما تطالبون به، بل وقد تجدون علاوةً على ذلك، تلك النظرة الخاطفة للحقيقة التي نسيتم أن تطلبوها (Views on the art of the novel, 1978, p. 163). دون أن يخضع ذلك التصوير إلى نظريةٍ قبليةٍ أو وصفةٍ حرفية، أو مذهبٍ ما "الواقعية والرومانسية والطبيعية، حتى العاطفية غير الرسمية التي يصعب جداً التخلص منها، لابد لكل هذه الآلهة أن تتخلى عنه بعد زمنٍ يسير، ولو على عتبة المعبد، تلبيةً لمهمةٍ صادرةٍ من ضميره، وإدراكه لصعوبات مهمته، وفي هذه الوحدة القلِقة، يفقد حتى النداء الرفيع "الفن للفن"، ما له من رنَّةٍ مثيرة (Views on the art of the novel, 1978, p. 154)، وهكذا، فإن هذا الانفلات من القوالب النظرية السابقة، يقابله غوصٌ في الشعور، لا في الحياة الفردية وحدها، بل في النسيج المتميز الذي تشكله الحساسيات التي تمتزج من خلال العلة التي يقوم عليها الوجود العام، وإن الفن الروائي لم يعد إلاَّ انتباهاً حاداً موجهاً نحو جزئيات الحياة التي تغدو مادة الحياة نفسها

بعد عشرات السنين سيتجلى ذلك الانتباه لدى آلان روب غرييه وميشيل بوتور، لقد صار الاتحاد شاملاً بين الروائي وشخصياته، ويكفي أن يحدث غوصٌ مفاجئٌ في شعورٍ غريبٍ حتى تتهاوى الأشياء وتتغير من اتجاهها، بينما تصبح الكلمة " نوعاً من المعادل الصوتي للصورة (Views on the art of the novel, 1978, p. 78)

إن الإشارة إلى الكلمة الروائية يأخذنا إلى تساؤل نيتشه: " يمكن أن نسأل المرئي المسموح به من كلام المرء ما يلي: ماذا يريد أن يخبئ؟ عمَّا يريد أن يبعد الأنظار؟ إلى أيِّ حكمٍ مسبقٍ يريد أن يُلمِّح؟ وأيضا : إلى أين تصل سِريَّة هذا التخفِّي؟ وأين يكمن خطؤه في هذا المجال؟ (Nietzsche., 1995, p. 303).

مصطفى سداس

تُعلِّمُنا الرواية الإصغاء إلى الكلمات، ولكن أية كلمات؟ والإجابة هنا لا نهائية، لكن كونراد يؤثر تلك الكلمات التي تحمل خاصية التأثير السحري للموسيقى، وهذا يذكرنا بالدراسة التي أعدها روسو "Jean Jacque Rousseau" حول أصل اللغات"Essai sur l'origine des langues" حيث يعتقد أن اللغة الأولى، قبل زمن الحسابات والكلام المفكر، وهي لغة "الشغف الساعي إلى الانتقال"، كانت موسيقية تحمل نغمة الانفعال، على وجه التأكيد " كانوا يُغنُّون على الأرجح بدل أن يتكلموا (Rousseau, 1969, p. 407).

ليس من المؤكد أن يكون كونراد قد قرأ هذا الكتاب، ومع ذلك فهو يستحضر معانيه في فلسفته الروائية وإن الصوت الموسيقي يستعيد عنده فكرة اللقاء بين الأنا والآخر، وهو لقاءٌ استثنائيٌ بقدر ما هو كامل كما أنه ينبغي استعادة الشغف عبر الإصغاء إلى صوتٍ هو صوت القلب

من جهةٍ أخرى يذهب باختين، الذي يتَّكئ على نظريةٍ في الكلمة تفصل بين " الكلمة القاموسية" التي يحتفي بها الفكر التقليدي، و" الكلمة الحية " التي هي موضوع الرواية ومصدر النظرية التي تدرسها وإلى رفض التصور التقليدي الذي يركن إلى الكلمات الميتة أو المحايدة حسب تعبيره، ويعتني بالكلمة المشخّصة التي يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين فيها، قبولاً أو رفضاً أو تقاطعا، فلا وجود للكلمات فُرادى، فهي تحيا بصراعها مع كلمات، وتأثرها ووتقاطعها القلق مع كلماتٍ أخرى، يقول : " تتكشف كل كلمة، كما نعلم حلبةً مصغَّرة، تتقاطع فيها وتتصارع لهجاتٌ اجتماعية ذات توجهٍ متناقضٍ وتستبين الكلمة في فم الفرد نتاجاً للتفاعل الحي (Bakhtine, 1977, p. 31)، وتأخذ الكلمة ضمن ذلك التفاعل شكل سيرورةٍ مفتوحة، قِوامها التنوع الكلامي الصادر عن بشرٍ أحياء لهم شروطهم المشخصة المختلفة " إن سيرورة الكلام بمعناها الواسع، كسيرورة نشاطٍ لغويٍ على المستوى الداخلي والخارجي، هي سيرورةٌ مستمرة، لا بداية ولا نهاية لها (Bakhtine, 1977, p. 33). ويجب أن ننبه إلى أن باختين عند حديثه عن الكلمة الروائية التي تحيل إلى المبدأ الحواري لديه، لا يفصل بشكلٍ قاطعٍ بين الحوار والمونولوج، فالحوار ليس فقط تبادلاً عاليَ الصوت "Hautevoix"، يلفُّ أفراداً يواجهون بعضهم بعضاً، ولكنّ كل تبادلٍ كلاميٍ مهما كان نمطه.

إن الموضوع الأبرز ـ حسب كونراد ـ الذي يمكن حقاً للروائي الذي يؤرخ لمغامرات الجنس البشري وسط مخاطر مملكة الأرض أن يعالجه، هو الحقيقة الهزلية المخيفة للجشع الإنساني وقد أُطلق له العنان أمام غنائم الوجود والتي توجد مثلاً، في العالم الوحشي الذي خلقه بلزاك، الجري وراء السعادة بالطرق المشروعة أو غير المشروعة، عن طريق الخضوع أو بواسطة الثورة بمعالجة التقاليد بِدَهاء، أو بالتمسك بوقارٍ بأطراف آخر نظريةٍ علمية. أما مملكة الأرض ذاتها، الأرض التي يقف عليها المرء أو يحيا أو يموت فيجب أن تدخل في نطاق سجل الروائي الصادق، ومنه "الإحاطة بكل ذلك في فكرةٍ متوافقة، عملٌ عظيم (Views on the art of the novel, 1978, p. 156)، بل إنَّ مجرد محاولة القيام بهذا العمل بتمعُّنٍ وجدِّيةٍ ووعي، وليس نتيجةً لنداءٍ عديم المعنى صادرٍ من قلبٍ جاهل، لَطُموحٌ مُشرّف، إذ يتطلب الخَطْوُ بهدوء، حيث يندفع المجانين بحماس، شيئاً من الشجاعة.

جوزيف كونراد "الفنُّ المنفلت"

من الطبيعي أن يشك الروائي في قدرته على الاضطلاع بتلك المهمة، فهو يتصورها أكثر ضخامةً مما هي، ومع ذلك فالخلق الأدبي، لكونه أحدَ الأشكال المتجذّرة في النشاط الإنساني، يصبح عديم القيمة إن لم يلتزم بشرطٍ واحد هو "امتناعه عن عدم الاعتراف الكامل بجميع أنواع النشاط الأكثر تميُّزا (Views on the art of the novel, 1978, p. 147) ، وهو شرطٌ ينساه أحياناً كاتب الرواية الذي يميل كثيراً إلى المطالبة لعمله بمركزٍ رفيعٍ لا يشاركه فيه غيره من نشاطات العقل البشري الأخرى، ويعترض كونراد هنا قائلاً " قد تلمع كتلة الشعر والنثر هنا أو هناك بوهج شرارةٍ إلهية، لكنها لا تتميز بأهميةٍ خاصة في مجموع النشاط الإنساني، ولا يوجد مبررٌ لوجود الرواية دون غيرها من الأعمال الفنية الأخرى، فمصيرها النسيان مثل جميع هذه الأعمال، نسيانٌ قد لا يُخلِّف وراءه أدنى أثر، أما الميزة التي يتميز بها الروائي دون غيره من المشتغلين في حقول الفكر الأخرى، فهي ما يتمتع به من حرية (Views on the art of the novel, 1978, p. 139)

حرية التعبير، حرية الاعتراف بأخصِّ معتقدات الروائي، مما يرفع عنه حدَّة العبودية، عبودية القلم الصارمة، ويجب أن تكون حرية الخيال أغلى ما يحوزه الروائي من ممتلكات، أما أن يحاول بمحض إرادته أن يكتشف قيوداً من الأفكار الجامدةِ الخاصَّةِ بمذهبٍ رومانسيٍ أو واقعيٍ أو طبيعي، في النشاط الحر الذي يوحي به الخيال ذاته، فحيلةٌ جديرةٌ بما يتميز به البشر من انحراف، يحدو بهم بعد اكتشافهم لشيءٍ مضحكٍ أن يجدوا له " سلسلةً من الأسلاف البارزين، أو مدرسةً ما، ينسبون إليها أشياءهم لإضفاء المجد عليها (Views on the art of the novel, 1978, p. 157)، إنَّ ذلك هو شأن العقول الضعيفة، وإنَّه بقدر ما تكون الصعوبة التي يتحرر بها المرء كبيرة، فإنها تزعزعنا، هذا قولٌ ينسحب على كونراد كما انسحب على نيتشه وأولئك الذين يماثلونه في سياق الهم الذي آنسهم

إنَّ الصعوبة التي تسلَّح بها نيتشه لولوج الحقيقة كانت استجابةً لقوةٍ فاقت قوته وأشْعَرَته بالخضوع لانسياب الإرادة، هذه القوة هي قلقٌ متأصِّلٌ فيه، جعل روحه تفور، وتغويه بامتطاء التجارب الخطيرة، وحيثما يكون الخطر تكون النجاة أيضاً، وجديرٌ وحده بالحرية كما بالحياة، من يُهيِّء ذاته على الدوام لمعرفتها، موظِّفاً دون أدنى خوفٍ من الخطر، جمالَ طفولته، ثم حكمةَ الرجل فيه والشيخ، ومن يقامر ليفقد كل ما يمكن أن يربحه، ووحده الذي يحاول أن يفقد حياته يمكنه أن يمنح لشكله الضيِّق قيمةَ المطلق، وهيِّنٌ أن يفقد ذلك ليُتَوَّج بالحقيقة، لأن الشغف أكبر من الوجود، ومعنى الحياة أهم من الحياة ذاتها، لقد كانت كتب نيتشه كتبَ أعالي بحقٍّ، يبدو الواقع الإنساني بكُلِّيته رابضاً على مسافةٍ خياليةٍ من تحتها، إنها الكتب الأكثر عمقاً، كتبٌ طالعةٌ من " الأعماق السريَّة لكنوز الحقيقة، بئرٌ لا تنضب، حيث لا تنزل دلوٌ دون أن تصعد ممتلئةً ذهباً وخيراً كثيرا (نيتشه، 2003، صفحة 25).

لطالما انتصر نيتشه لرفعة العقل وتحرره، وقد سمىَّ كتابه: (إنسان مفرط في إنسانيته (1878) كتاب: (العقول الحرة)، فكلّ جملةٍ فيه تعبر عن عقلٍ محرَّرٍ قد استعاد تملُّكَه بذاته، هذا المؤلَّف الذي تمَّت كتابته في سورينتي "Sorrente"، ثم خُتم واتَّخذ هيئته النهائية في بازل، ذات شتاءٍ قاس، وكان بيتر غاست.

البروفيسور في جامعة بازل والمتعاطف مع نيتشه هو الذي خطَّ الكتاب بيده، إذ كان نيتشه يملي عليه معصوبَ الرأس لشدَّة آلام الصداع، ويعلن عنوان الكتاب ـ حسب نيتشه ـ ما يلي: "حيثما ترون مُثلاً، أرى أموراً إنسانية، بل لا

شيء سوى أشياء مفرطة في الإنسانية (نيتشه، 2003، صفحة 95)، إنَّه كتاب الرِّفعة الذهنية ذات الذوق النبيل، التي تظلُّ تجاهد على الدوام من أجل السيطرة على تيَّار الاندفاع الحماسي الذي يعتمل في النفس.

إن الغرائز المتحرِّرَةَ من كل قيود الرَّهبة والحرج، هي التي تتكلم بكل الصدق، وعلى الروائي أن يكون معافىً في جوهره، قادراً على الولوج إلى عوالم مختلفة، وسبر أغوارها، مسكوناً بشعورٍ واثقٍ بالشجاعة في مساءلة الحقائق القبْلية، التي اتَّخذت مظهر اليقينيات، والتي يحرسها أولئك الذين تمَّ تكريسهم كقداسة.

وهنا يتوجب على الروائي أن يحترس من كل ذلك، وأن ينصرف عنه، و"إنها لمكافأةٌ رديئةٌ للمعلِّم أن يظلَّ المرء على الدوام مجرد تلميذ، فلِمَ لا تريدون تمزيق إكليلي؟ إنكم تُجلُّونني، لكن ما الذي سيحدث لو أنَّ إجلالكم هذا تداعى ذات يوم؟ إحترسوا أن يقتلكم صنمٌ ما... والآن أطالبكم بأن تضيِّعوني، وأن تجدوا أنفسكم، وإني لن أعود إليكم إلاَّ عندما تكونون قد أنكرتموني جميعا (نيتشه، 2003، صفحة 42)، ويرى يونغ "C G Jung" أنَّ لهؤلاء المبدعين المتحررين، بحسب الإرث الميثولوجي لدول الشمال، عيون الأفاعي، كأبطال اليونان القديم، فكل ما يُشتقُّ من خاصيَّاتهم يحيل على أنَّ شخصيتهم فريدة، إذ يمثِّلون توازناً مدهشاً لرؤية الأشياء، فهم يمتلكون عنصراً شيطانياً، أو مظهراً خارقا، مصدره استجابةٌ لنداءٍ باطنيٍ يدفع بهم بأقوى أشكال الخطر وأبهاها، للخروج عن المألوف، لقد سحرتهم زرقة الفضاء أكثر من الزحف، فلم يحيدوا عن الصوت الأزليّ الدفين الذي رَسم بصورةٍ قدريةٍ نهايتَهم التراجيدية (Jung, 1960, p. 23).

يمثِّل كونراد لأولئك الذين يسعون نتيجةً لشعورهم بعدم الثقة بقدرتهم، إلى إضفاء المجد على أعمالهم بنسبها إلى مدرسةٍ أو تيارٍ ما، بكبار الكهنة الذين نادوا بستندال " Stendhal " نبياً للمذهب الطبيعي، ولكن ستندال ذاته ما كان يسمح لأيِّ شيءٍ بأن يحدَّ من حريته، فقد كان يتمتع بعقلٍ من الطِّراز الأول، ولابد أنَّ " روحه في العلا تزمجر على طريقته الخاصة باحتقارٍ وغضبٍ شديدين، فالحقيقة هي أنَّ القواعد الأدبية تخبِّئ خلفها أكثر من نوعٍ واحدٍ من أنواع الجبن الأدبي، أما ستندال فكان شجاعاً بدرجةٍ فائقة (Views on the art of the novel, 1978, p. 158)، وقد كتب ستندال أعماله بروحٍ من الحرية التي لا تخشى شيئا، وإنَّه لا يُقدَّر بقيمة، ذلك بسبب قدرته على استباق الأحداث بعينَيْ الخبير النفسي، وفنِّ القبض على الوقائع الذي يُذكِّر بالواقعي الأكبر.

لقد استطاعت أعمال ستندال أن توفِّق بين فنِّ الرواية العام والرواية باعتبارها قلقاً، وإنَّ كتبه تجسد بصورةٍ واضحة " مشكلةً وحيدة: كيف يصنع شابٌ يقارب العشرين من عمره مصيرَه؟"، لقد كان مطلب ستندال أن يظلَّ الإنسان ماسكاً بالفكر النقدي تجاه نفسه، وفي أكثر المغامرات الاجتماعية والعاطفية فتنةً، وأن يؤمن بأنَّ غاية الإنسان هي أن يمحِّص نفسه ويسيطر على حياته، لا أن يَغزوَها ويمتلِكَها، وإنَّ روايات ستندال علمانيةٌ في جوهرها، فهي تدعو إلى الفضيلة العلمانية لعصرٍ جديد، يحل فيه العقل محلَّ الإيمان، والمخاطرة محلَّ المغامرة، وإنَّ الرواية الستندالية تقدم نفسها قَلِقَةً كأنها " فحص ضميرٍ لعصرٍ ما، ولعدة أجيالٍ من البشر، إنها رواية التفكير الإرادي، فهي تهمل جوانب الحساسية والتعبير الجمالي، حتى الملاحظة الاجتماعية حين لا تقيدها في أهدافها، إنها الكتاب الذي يقدم

جوزيف كونراد "الفنُّ المنفلت"

"نمطاً في العيش " لا " دراسةً "، وهي تقوم بما كانت تقوم به الحرب والخطبة الدينية في القرن السابع عشر (ألبيرس، 1982، صفحة 256).

وإنَّ خطَّها الفني ينهض على استحضارها كلَّ شيء، وتحليلها لكل شيء، وقطيعتها مع كل شيء، أي ألاَّ تسلِّم لشيءٍ دون أن تقبض على مختلف مستويات الحقيقة، فلا تأخذ منها إلاَّ ما يثير في النُّبل حساسيةً ما.

يقول كونراد في ختام مقاله المعنون ب " الكتب : " يجب ألاَّ يتبادر إلى الذهن أني أطالب للفنان بحرية العدم الخلقي، إني أطلب منه أعمالاً كثيرةً تَتَّسم بالإيمان، أوَّلها التمسك بأملٍ لا يخبو (Views on the art of the novel, 1978, p. 162). ويقصد كونراد بالأمل، ذلك الذي يتضمن كل ما يتسم به الجهد وإنكار الذات من تقوى، إنه الشكل الذي تتخذه الثقة التي يمنحها الله لنا، الثقة في القوة السحرية التي تتصف بها الحياة على هذه الأرض، ثم يدعو كونراد إلى تواضع الفنان " كثيراً ما ننسى أن الطريق إلى التفوق والامتياز هو التواضع الفكري الذي يختلف عن التواضع العاطفي

إنَّ ما يشعر به المرء من جذبٍ لا أمل منه، فيما يعلن عنه البعض من تشاؤم، ليس في الحقيقة إلاَّ شعورٌ بما يتسم به هذا التشاؤم من غرور، وإنَّ ما قام باكتشافه كثيرٌ من الرجال في أوقاتٍ متباينة من وجود الكثير من الشر في العالم، كان مصدر فرحٍ متكبّرٍ غير مقدَّسٍ لبعض الكُتَّاب المحدثين، ولكن هذه الحالة ليست التي يليق بنا ككتَّابٍ جادّين أن نتقرَّب بها إلى الفن الروائي، فهي تضفي على المؤلف، لسببٍ لا يعلمه إلا الله، شعوراً مزهواً بتفوّقه، وليس أخطر من هذا الزهو على ما يجب أن يتمسك به المؤلف من وفاءٍ مطلقٍ نحو أحاسيسه، في أكثر لحظات الخلق نشوةً" (Views on the art of the novel, 1978, p. 161).

إنَّ القدرة على استخدام اللغة، ليست بالأمر الخطير، فالرجل الذي يملك سلاحاً بعيد المدى لا يصبح صياداً أو مقاتلاً لمجرد امتلاكه لذلك السلاح، ولكي يصبح كذلك لابد له من صفاتٍ خُلقيةٍ ومزاجيةٍ كثيرة، وإن الشخص الذي لا تصيب إلاَّ كلمةٌ واحدةٌ من كل مائة ألف كلمةٍ من عدَّته اللغوية، علامةَ الفنّ البعيدة، التي يصعب الإمساك بها، فإن كونراد يطلب إليه أن يكون قادراً في معاملاته مع الجنس البشري على " النظر إلى فضائلهم الخفيَّة والاعتراف بها اعترافاً رقيقا، لا أريد له أن يكون ضيِّق الصدر بشأن نقائصهم الصغيرة، ومحتقراً لأخطائهم، لا أريد له أن يتوقع الكثير من العرفان بالجميل من الإنسانية، التي يملك القدرة على تصوير مصيرها، وإنَّ الأمل في تحقيق الكمال، يوجد إذا ما وُجد على الإطلاق، في ممارسة الحياة دون تحيُّز، أكثر مما يوجد في الوصفات المضحكة التي تحاول أن تملي علينا هذا الأسلوب الفني دون ذاك، أو هذه الفكرة دون تلك، وليجعل الروائي قوَّةَ خياله تنضج بين أشياء هذه الأرض، فمن واجبه أن يتمسك بها ويعرفها، وأن يمتنع عن استلهام نوعٍ من الوحي الجاهز، يأتيه من سماءٍ تَتَّسم فيها الأشياء بالتكامل، ولا يعرف عنها شيئا، ولن أبخل عليه عندئذٍ بأن يَزهُوَ بالوهم الذي قد يجيء للكاتب أحياناً: الوهم بأنَّ عمله يكاد يضاهي عظمةَ حلمه (Views on the art of the novel, 1978, p. 160).

على الرواية عند جوزيف كونراد أن تدفع بالمرء إلى أن يُلقيَ نظرةً خاطفةً على الرؤيا المحيطة به من شكلٍ ولون، من ضوءِ الشمس والظِّلال، أن تجعله يتوقف ليلقيَ نظرة، ليزفرَ زفرة، ليبتسم ابتسامة، ذلك هو الهدف الصعب، السريع الزوال، والذي لا يحققه إلاَّ عظماء النفوس، المستحِقُّون وسعداء الحظ، وحين تتحقق تلك المهمة، فانظر، ومَتِّعِ النَّظر، وسوف ترى هنالك حياةَ الحقيقةِ كلِّها، لحظة من الرؤيا، زفرة ابتسامة، ثم العودة إلى الراحةِ الأبديَّة.

المراجع:

ألبيرس ,ر .م .(1982) .*تاريخ الرواية الحديثة* .(Vol)ط) .(2ج .سالم (.Trad ,بيروت ,لبنان :منشورات عويدات .

نيتشه ,ف .(2003) .*هذا هو الإنسان* .(Vol)ط) .(1ع .مصباح (.Trad ,برلين ,ألمانيا :منشورات الجمل.

Jung, C. G. (1960). *Problémes de l'ame moderne* (Vol. Ed Buchet). (Y. L. Trad, Trad.) Paris, France: Chastl.

Leavis, F. (1998). *At the beginning of The Great Tradition.* Cambridge: genre of the novel.

Nietzsche., F. (1995). *Aurore.* (T. d. Albert, Trad.) Paris: LGE. Paris.

Rousseau, J. J. (1969). *Essai sur l'origine des langues* (Vol. 1 Edition). Paris, France: Bibliotheque du graphe .

Views on the art of the novel. (1978). London: Anthology.

Bakhtine, M. (1977). *Le marxisme et le philosophie du langue.* (T. p. Yagvello, Trad.) Paris, France: Ed; de Minuit .