في معضلة التجنيس الأدبي: حالة الرواية

تاريخ الإرسال: 2018/03/01

تاريخ القبول: 2018/05/17

د/ ميلود شنوفي

جامعة البليدة 2

chenoufihoussem@gmail.com

ملخّص المقال: هذا المقال يبسط القول في المعايير المحدّدة للجنس الأدبي بالاستناد إلى مواضعات شكلية ومضمونية لا يمكن تحديده بمعزل عن شروطها، ولكنّها في الوقت نفسه لا تؤطّر بناءً نظريا مثاليا يدّعي توافّر كلّ الخصائص المميّزة في هذا الجنس أو ذاك، ذلك أنّ مسألة تصنيف الرواية نوعا أدبيا في الوقت الذي لا يتوفّر هذا "النوع" على أية خصوصية بنائية أو موضوعية بإمكانها تمييزه عن الأنواع التي أخذ منها شكله أو موضوعه، أو أساليبه التعبيرية تطرح بحدّة التساؤل ما إذا كانت الرواية نوعا أدبيا فعلا؟ إنّ خصوصية البناء والموضوع والأسلوب هي الجهاز الحصين الذي يوفّر انتظام الخطاب الروائي في شكل نوع أدبي له خصوصياته ومكوّناته بشكل مغاير للخطابات الأخرى. لكن المعضلة هي: هل للرواية خصوصية تميّزها عن غيرها من الأنواع؟

الكلمات المفتاحية: الجنس الأدبي، النوع الأدبي، الرواية، الملحمة، الأسطورة، الشعرية التاريخية، النثر الفني، باختين، هيغل، غريمال.

In the dilemma of literary naturalization: the case of the novel.

Abstract : *This article simplifies the saying in the specific criteria for the literary genre based on formal and material rules that cannot be determined independently of its conditions, but at the same time it does not frame an ideal theoretical construct predetermining the availability of all the particularities of this kind or the other so that the issue of the classification of the novel as a literary type where this "type" has no constructive or objective specificity that can distinguish it from types whose form or subject has been taken, or his expressive methods raise the question of whether the novel is really a literary type. the specificity of construction, subject and style is the immune system that ensures the regularity of the novelistic discourse in the form of a literary genre that has its own characteristics and components in a different way to other discourses. But the dilemma is this: does the novel have a specificity that distinguishes it from other types?*

Keywords : *literary genre, literary type, novel, epic, myth, historical poetic, artistic prose, Bakhtin, Hegel, Grimal.*

1- مقدّمة:

تفترض دراسة مفهوم الجنس الأدبي ومعايير تصنيف الأجناس الأدبية مثيلا غائبا هو تاريخ تشكّل الأجناس: فلكي يمكن الحديث عن جنس أدبي مخصّص، لابدّ من جمع قائم على أساس المشابهة، لمكوّنات فردية غير محدّدة العدد على أساس نوع العلاقة التي يقيمها المكوّن الأدنى مع الصنف الأعلى، وعلى أساس درجة التّكرار أو التواتر التي بوساطتها يتعرّف الجنس الذي يجمع إليه صنفين أو أكثر من طبيعة مختلفة في جانب ومتشابهة في جانب آخر. بمعنى: متى يمكن أن يخلق اتّحاد صنفين أدبيين جنسا جديدا في صورة المأساة-الملهاة "la tragi-comedie" الناتجة أصلا عن جمع صنفين هما: المأساة والملهاة؟.

2- من الأسطورة إلى الرواية: توالد الأجناس:

مهما يكن من شأن ميلاد للرواية، فإنّ ما يعنينا بالدرجة الأولى وبعبارة أكثر تاريخية هو معرفة أي موقع يمكن أن يحتله هذا الجنس الجديد المتعدّد الأشكال في مواجهة الأنواع المعترف بها وفي طليعتها الملحمة القوية بانتظامها، وكذلك الأسطورة بوصفها الشكل الأوّل -إن لم يكن الأصل- لكلّ محكي بشري « هل توجد ديمومة للمحكي، تتجاوز الأشكال التي يتّخذها عبر تاريخه...أم هل يجب، ويمكن، تعيين الفروق البنائية التي تميّز ما بين الأسطورة والملحمة والرواية؟.»[1]

الواقع أنّ علماء الأنتروبولوجيا والميثولوجيين والمتخصّصين في الديانات وفي الأدب المقارن يعيّنون للأسطورة وضعية عالمية، وهم إذ لا يؤكّدون أنّ الرواية كانت سلفاً في كلّ مكان، إلاّ أنّهم يسجّلون حضور المحكي(الأسطورة) مهما أوغلنا في ماضي الإنسان، وأنّ هذا المحكي يعرف في كلّ مكان تماثلات لافتة للنظر في الشكل والمضمون[2]. هل يعني هذا أنّ الملحمة، وهي شكل كان قد

اكتسب الطابع الأدبي، لا تزال تبدو قريبة من القول الأسطوري، والمفترض فيها أنّها وريثته، في حين أنّ الرواية تبدو باعتبارها وليداً لاحقاً صادراً عن المآثر الملحمية، ومنذورا لمصير عظيم، غير أنّ ذلك لم يحدث إلاّ منذ زمن قصير جداً (بضعة قرون) مقارنة مع الأسطورة، بحيث أنّ مصير الرواية لم يتحدّد بعد؟[3]. أيمكن أن يصدق هذا الكلام؟ أيمكن أن تكون "شمولية الأسطورة" ذات المنشأ الإثنولوجي أفضل من "شمولية الطابع الروائي" عند الباحث في الأدبين الإغريقي واللاتيني؟.

بالنسبة إلى نقاد الشعرية التاريخية الجواب هو:لا، سواء تعلّق الأمر بالأسطورة أو بالملحمة، شمولية الطابع الروائي أفضل، لأنّ عالم الأسطورة والملحمة مغلق وبطليموسي، عالم أحادي الصوت والرؤية، يتحدّث عن الآلهة وأنصاف الآلهة، يقول كلامها ويقصي ما عداه من كلام عموم البشر.

أما بالنسبة إلى من يرى إلى قدرة ذلك على توسيع قضية المحكي لتشمل الشعوب التي لم تعرف الكتابة، والحضارات غير الأوروبية فالجواب هو: نعم، لأنّ ذلك يتيح أيضاً في بعض الحالات المتميّزة، ملاحظة تحوّل بعض الأساطير إلى ملاحم أو حتى إلى روايات، لكن دون الاعتقاد بشكل مطلق بالمتوالية التعاقبية المتصلّبة: أسطورة ← ملحمة ← رواية. كما لا يمكن التسليم بذلك إذا كان من شأنه أن يغرق الرواية في مجموع أوسع، دون تمييز في إمبراطورية المحكي بين الأساطير المتناقلة شفوياً والأشكال الأدبية (المكتوبة) كالملاحم والروايات، ذلك أنّ الوظيفة الاجتماعية والثقافية للشكلين غير متطابقة أبداً[4]. فالأسطورة في الغالب ما تكون أسطورة أصل، تروي عن خلق العالم و« ظهور البشر، وروابطهم الخاصّة مع بعض أنواع الحيوان ومع الطبيعة عموماً، وتشكّل أو تمايز العناصر المؤلّفة للجماعة، وتجلي الفوارق المختلفة الأنماط، وأصل الموت والأمراض وتحديد الروابط بالعالم فوق الطبيعي.»[5] فهي إذن تحيل على

زمن البدايات الأولى باعتباره قالب الأزمان الحاضرة، وهكذا فالأحداث العجائبية التي تزخر بها الأسطورة لا تقبل أي اعتدال في الاعتقاد بها، ولأنّها مقبولة عند أفراد الجماعة، وملكية جماعية ومشاعة، بلا أصل يمكن التعرّف عليه، فإنّها تحظى بإذعان تام وشامل من أولئك الذين يروونها كما من أولئك الذين يتلقّونها[6].

إنّ الخصوصية التعريفية للأسطورة هي أنّها تقول الحقيقة على الأقل في معتقد الجماعة التي تقول بها، لذلك فهي تعيشها وتتناقلها وترويها دون تحفّظ. إنّها في الواقع تحياها، مع أنّ الأسطورة ذاتها في نظر "الأجنبي" عن هذه الجماعة قد تكون موضع سخرية واستخفاف، وغير قابلة تماماً للتصديق. وهكذا يجتمع فيها طابع الرواية بوصفها محكياً تخييلياً عند البعض، وطابع التاريخ بوصفها محكياً حقيقياً صادقاً عند البعض الآخر، وذلك بعيداً عن أية إمكانية تلاقٍ بين هذين المستويين من الحكم. وهذا ما يناقض حقيقة الرواية الحديثة « التي تتميّز أساساً، وتبعاً لتنويعات لا حصر لها، بأنّها لا تتوقّف أبداً عند أحد الطرفين، بل هي في الأغلب تبذر بعناية كبيرة الالتباس المؤسّس للتخييلي وللواقعي، للمستحيل التصديق وللحقيقي، للمتخيّل وللمعاين.»[7] لذلك فنحن في الحقيقة إزاء نمطين من المحكي يفصل بينهما بون شاسع تجلّله القرون والتقنيات رغم ما يبديه "ليفي شتراوس" من تساؤل حول قيمة التمييز بين الجنسين، ذلك أنّ الرواية بالنسبة إليه ليست إلاّ تحولاً أصاب الأسطورة عبر رواياتها المتعاقبة ممّا أدى إلى إنهاك المحكي الأسطوري الذي « تحلّ فيه بنيات الاستنساخ محلّ بنيات التقابل.»[8] بمعنى أنّها تتدهور إلى تسلسلات غير مبنينة تماثل في تأثيراتها التكرار المتزايد التفاهة للروايات المسلسلة المعاصرة في التسلسل ذاته[9] يتساءل "ليفي شتراوس" بامتعاض: « ألم تكن الرواية هكذا دائماً؟ يجرف الماضي والحياة والحلم صوراً وأشكالاً متفكّكة تتسلّط على الكاتب حين تصون المصادفة أو تعثر من

جديد فيها على ملامح الأسطورة، أو يكون ذلك من فعل أي ضرورة أخرى تأتي لتكذّب تلك الضرورة التي عرفت فيما سلف كيف تولّدها وترتّبها في نظام حقيقي. ومع ذلك فإنّ الكاتب الروائي يبحر على غير هدى بين هذه الأجسام الطافية التي تنتزعها عن كتلتها الجليدية حرارة التاريخ بما تسبّبه من تكسّر للجليد. إنّ الروائي يجمع هذه المواد المتناثرة ويعيد استعمالها كما هي، دون أن يستشعر في غموض أنّها صادرة عن بناء آخر، وأنّها ستصير أكثر فأكثر نُدرة بقدر ما يحرفها تيار مختلف عن ذلك الذي كان يبقيها مجتمعة.»(10)

وبرأي "بيير شارتيه" فإنّ أسطورة السقوط بالنسبة إلى" شتراوس" المدافع عن الأسطورة، هي التي تميّز الرواية، هذا الانمساخ المنحطّ للأسطورة: « إنّ السقوط المسرود في الحبكة الروائية، والمتضمَّن في تسلسلها منذ الأصل والذي صار مؤخراً خارجاً عنها –لأنّنا نعاين سقوط الحبكة ذاتها بعد السقوط داخل الحبكة– يؤكّد أنّه بالنظر إلى موقعها التاريخي في تطوّر الأنواع الأدبية، فقد كان من المحتوم أن تحكي الرواية قصة تنتهي نهاية سيّئة، وأن تنتهي هي الآن، باعتبارها نوعاً، نهاية سيّئة. وفي كلتا الحالتين يكون بطل الرواية هو الرواية ذاتها. إنّها تسرد تاريخها الشخصي: ليس فقط لأنّها تولّدت عن الانهماك الذي أصاب الأسطورة، وإنّما أيضاً لأنّها مضطرة إلى مطاردة منهكة وراء البنية، متخلّفة عن صيرورة تحدّق نحوها من قريب دون أن تستطيع العثور داخلاً أو خارجاً عن سرّ طراوة قديمة، إلاّ ربما في بعض الملاذات حيث لا يزال الإبداع الأسطوري قوياً، غير أنّ ذلك يكون عفوياً عكس ما هو الحال في الرواية.»(11)

وإذا كان "شتراوس" يأسى لموت البنية في الرواية، فإنّ غيره كثيرون ممن يرون بشكل أكثر كلاسيكية، انتقال مجتمعات مغلقة، ثابتة تقريباً، ومترابطة عضوياً، إلى مجتمعات أكثر تفتّحاً، وتطوّراً، وخاضعة لتأثير الفردانية المتعاظمة الباعث على التفكّك والمنشّط أيضاً على غرار ما نجد ذلك عند "بيير غريمال"

(P. Grimal) حين عرض لميلاد الرواية: « عوضا عن الإنسان في المدينة، إنسان بين الناس، تجعل الرواية الإنسان في مصيره الفردي، الذي هو أن يعشق، وأن يبقى على حياته بواسطة العشق. إنّ الرواية الإغريقية، مثل الكوميديا الجديدة، ومثل المرثية الرومانية فيما بعد، ما كان لها أن تنشأ إلاّ في مجتمع هو في طور التخفيف من الضغوط الموروثة، وهو في طور يفسح فيه المجال أكثر فأكثر للأفراد.»[12] وهذه، مثلما يمكن للمرء أن يلاحظ، مسألة تتعلّق بالانتقال من الملحمي إلى الروائي، لا من الأسطورة إلى الرواية. وهنا يحقّ لنا أن نتساءل: هل يعني هذا أنّ الأسطورة والملحمة قد بلغتا هذه الدرجة من عدم إمكانية التمييز بينهما؟ وإذا كان الجواب سلباً بالطبع، فلأنّ الأساطير تظهر وتزدهر في مجتمعات لا تعرف الكتابة ولا العملة ولا المدن ولا الدولة ولا ينتظم توزيع الأدوار الاجتماعية فيها إلاّ حسب التمييز بين الجنسين « وقد يحدث بعد ذلك أن تستمر تلك الأساطير وتتحوّل في حضن مجتمعات أكثر تطوّراً، بل حتى في حضارات حقيقية، لكن موقعها المجتمعي الأصلي يكون قبل التاريخ.»[13] بينما نشأت الملحمة بالمقابل « في بنيات مجتمعية أكثر تعقيداً، بعد ثورة العصر الحجري الأخير، بين شعوب حسّنت تقنيات الزراعة والرعي والخزف، والتي قد يكون بإمكانها معرفة نظام المدينة. وعلى أيّة حال تعرف أشكالاً سياسية متطوّرة جداً، وتتقن الكتابة.»[14] وهذا يعني أنّ وجود الملحمة بالمعنى البطولي للكلمة مزامل لوجود نظام اجتماعي غير متكافئ ومتطوّر في الوقت ذاته، في أعلى هرمه تقف طبقة المحاربين إلى جانب طبقة الكهنة في هيمنة جليّة على كتلة اجتماعية كبيرة من الحرفيين والرعاة وعامّة الناس. وإذا كانت هذه هي حقيقة الملحمة وهي مختلفة بشكل واضح عن حقيقة الرواية، مع أنّه طوال عقود، لما حاول النقد أن يميّز الملحمة عن الرواية، لم يأخذ في الحسبان بصورة جزئية أو كلّية إلاّ الملاحم الهوميرية بسبب أنّها كانت وحدها المعروفة والمثمّنة عبر

القرون، وربطها بروايات أوروبية متأخّرة عنها زمنيا بكثير، ولم يحدث ذلك مع الأسطورة لأنّ زمنها موغل في القدم مقارنة بزمن الملاحم الحديث نسبيا، فإنّه لم يتم اعتبار التسلسل الذي يرى أنّ ظهور اسم وشكل "رواية" في العصر الوسيط لم يحدث إلاّ بعد "أنشودة المآثر" "Chanson de geste"، وبصورة ثانوية أيضا لأنّه كان يبدو فعلاً أنّ كثيراً من "تيمات" الرواية صادرة عن المادة الملحمية[15]. وإن صرنا نعرف مع باختين أنّ ذلك غير صحيح، إلاّ أنّ مبرّراته في هذا الشأن يشوبها كثير من الغموض والتعميم لأنّ ما حدث مع الرواية في العصر الحديث، حدث مع مختلف علوم وآداب هذا العصر، والرواية ليست استثناء في مسار تطوّر المجتمع الإنساني، وهي وإن خالفت الملحمة، فقد تعايشت مع أحد أنواعها وهو أنشودة المآثر بالوظيفة الاجتماعية التي تؤديانها.

إنّ الرواية في تمظهراتها الأولى « تبدو صادرة عن تلاقي تراثيين اثنين: تراث أنشودات المآثر، وتراث أقدم، ذي منشأ مدرسي، تجدّدت قوّته بفضل نهضة القرن 12م.»[16] وإن كانت الرواية القروسطية تستجيب لتوقّع جمهور مغاير لجمهور أنشودة المآثر، ذلك أنّ جمهور تلك الرواية « أكثر محدودية، وربما أشدّ تجانساً وتحديداً.»[17] والحقيقة أنّنا إزاء فعل جماعي تتغنّى به الملحمة، ومغامرة فردية تسردها الرواية: في هذه، ما يحدث لشخص ما، حدث معقّد ناتج عن مجموعة من العوامل، وفي تلك، مصير العالم المرتبط بقرار، بمعنى أنّ في الملحمة مجتمع واقعي وتخييلي في الوقت نفسه، بينما في الرواية مصير إنسان. وهكذا فالخطاب السردي تحدّده، في مجموعه، إيديولوجيتان تعسر المقارنة بينهما[18]. وإذا ما أدركنا أنّ الحقيقة الملحمية صادرة في الأصل عن الذاكرة الجمعية التي تؤكّدها الملحمة، فإنّنا قد أدركنا حديثا أنّ الرواية لا تستمد حقيقتها إلاّ من اتساق التخييل[19]. وما يوسّع من دائرة التمايز أنّ الملحمة تنبني «انطلاقاً من تجميع لصياغات تعبيرية "Formules"، منتظمة تعاقبياً، بحيث

ترسم تيمة، وتطرح الرواية تيمة تنمّيها كما لو كانت صيغة تعبيرية توليدية. ومن ثمّ اختلاف في الإيقاع الدلالي يكاد يكون اختلافاً في الإيقاع العاطفي: البطء النسبي للمحكي الملحمي، والسرعة والحركية العامة للمحكي الروائي، دقّة خطوط الملحمة التي تكاد تخلو من "الإيهام بالواقع"، وزخرفة الرواية، الغاصّة "بالتفاصيل الحقيقية" شبيهة بهوامش أو إطارات بعض المخطوطات المزيّنة بالرسوم، الموحية بعالم مليء، حيّ، متباين، إنّه ديكور مسرح يُكشف لنا فيه عن مصير فرد مميّز، لا مصير بطل كما في أنشودة المآثر.»[20].

إنّ تحليل الملحمة القروسطية والرواية القروسطية يكشف عن تطابق مع التقابل العام بين الملحمة والرواية على نحو ما أوحى لنا به المثال الإغريقي في علاقته مع المصير اللاّحق للرواية. وعموماً فإنّ خصائص ثلاثا أساسية تميّز الرواية عن الملحمة كما عن سائر الأنواع الأدبية كان قد رصدها باختين: « أجد ثلاث سمات أساسية تميّز الرواية عن كلّ الأنواع الأخرى:

1- ثلاثية البعد الأسلوبي للرواية، المرتبط بالوعي المتعدّد لغويا الذي يتحقّق فيها.

2- التحوّل الجذري للإحداثيات الزمانية للصورة الأدبية في الرواية.

3- المنطقة الجديدة لبناء الصورة الأدبية في الرواية: أي منطقة التماس الأقصى مع الحاضر (الواقع المعاصر) في لا اكتماله.»[21]

ما معنى هذا الكلام؟ هل سمات الرواية كجنس أدبي قابلة فعلاً للتحديد على هذا المستوى من الحسّية والعملية والخصوصية الخالصة؟.

تحدّد الخاصية الأولى الرواية من وجهة نظر أسلوبية باعتبارها عملاً فنياً متعدّد الأصوات، أي أنّها تتّسم بتنوّع أشكال الحديث والتعبير الاجتماعية المختلفة لنفس اللّغة.

هل التفصيل الداخلي إلى طبقات، لكلّ لغة في كلّ مرحلة من مراحل وجودها التاريخي هو شرط وجود الرواية كجنس؟.

الحقيقة أنّ ما يقوله باختين لا تكذّبه الكثير من الأعمال الأدبية، ولكنّه ليس صحيحاً بصفة مطلقة، ذلك أنّ الكتابة الفنية لا تعني دمج لغة الكاتب بأساليب الشخصيات الأدبية، لأنّ لغته تعبّر عن شخصيته التي يمكن أن يمارس حضوره من خلالها، كما أنّه يقدّم من خلال لغته الرفيعة، الثرية المعاني، خدمة كبيرة وجليلة في تطوير لغته القومية ورفع المستوى الثقافي اللّغوي عند القرّاء، ولهذا الأمر أهمية خاصة. أمّا أن تصبح لغته مجرّد رقم في سلسلة أعداد لغات شخصيات العمل الأدبي فمن شأن ذلك أن يقطع لغة الرواية عن جذورها الأدبية ويربطها مباشرة بالواقع السيئة لغته.

السمة الثانية التي تُميّز الرواية حسب باختين تتعلّق بأهمية الانتقال والتغيير في تصوير الزمان، وضرورة التعبير عنه في العمل الروائي ضمن خطوط بيانية تكشف هذا التغيير. فالزمان في العمل الروائي يمارس حضوره الدائم سواء في طبيعة العمل أو في بنيته، وهو انعكاس لحركة المجتمع والأحداث والشخصيات.

إنّ مقارنة بسيطة في هذا الشأن بين الزمان في الرواية والزمان في الملحمة تظهر أنّ زمان الملاحم مأخوذ من الماضي، بل إنّ الملحمة هي الماضي السحيق لهذه الأمة أو تلك، وأنّ مؤلّفها المجهول، عادة، لا يدّعي معرفته الشخصية بهذه الأزمان السحيقة، بينما يصوّر الروائي العالم من خلال تجربته الشخصية وتجارب الآخرين(22).

لكن هل هذه ميزة فعلية؟ إنّ ما ينكره باختين على الملحمة ويلصقه بالرواية هو، في حقيقة الأمر، نتاج الكتابة والتدوين، هذه النعمة التي أصبغت على الرواية وحرمت منها الملحمة، بمعنى أنّ العصور السحيقة التي تتحدّث عنها

الملحمة ألصقت بها من جرّاء خضوعها للنقل بالمشافهة عبر الذاكرة الشعبية التي لا يضبطها قيد أو شرط في إخصاب الحدث وتلوينه وتضخيمه، وهذا كان يمكن أنّ يحدث للرواية لولا فضل الكتابة، ما يمكّننا من القول إنّ الرواية ملحمة مكتوبة وإنّ الملحمة رواية لحقها عبر الذاكرة الشعبية ما ليس منها لأنّها ليست مكتوبة « إنّ الملحمة لم يدوّنها مؤلّفها في نفس فترة كتابتها فتعرضت إلى العديد من التحويرات والتحريفات والزيادات من قبل أناس لا علاقة لهم بأحداثها وزمانها، فتداولها الناس فيما بعد بأشكال مختلفة حتى دوّنت بعد التغييرات الكثيرة. وهكذا فإنّ التصميم الزمني في الملحمة مقدّم بكلّ تطوّره ويتميّز بعدم دقّته ولا جدواه للعالم المعاصر.»[23].

أمّا السمة الثالثة التي رصدها باختين فتخصّ تصوير البطل الروائي الذي يجب أن يقدّم بشكل تدريجي وعبر مسارات تطوّر الأحداث وأن يكون على صلة بالواقع، فهي الأخرى ميزة على قدر كبير من العمومية، تصدّقها بعض الروايات وتكذّبها روايات كثيرة. صحيح أنّ الروائي ملزم بإيلاء أهمية كبيرة لحياة الإنسان الخاصّة، مع ذلك علينا أن ندرك أنّ هذه السمة ظهرت في الرواية نتيجة سقوط أشباه الآلهة الشيطانية الملحمية في الأنواع (الهزلية الجدّية أو الضاحكة بجدّ). ومن الضروري أن يوجّه الروائي اهتمامه لبطله وأن تكون علاقته به طبيعية وخالية من الرسميات كتلك العلاقة التي تميّزت بها الأعمال اليونانية الكثيرة. وبناء على هذا الأساس يدخل بطل الرواية في علاقة مع الواقع غير المتكامل ويصبح كالمعتاد منظّراً لأفكار جديدة، وهذا في الحقيقة لم يحدث مع الرواية فقط، بل لم يحدث مع الأدب فقط، إنّما حدث أيضاً مع الدين والأفكار ومختلف العلوم التي تخلّصت من سيطرة الفكر الكنيسي المتكلّس عبر العصور. وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ هذه ليست ميزة خاصة بالرواية، إنّها خاصية متعلّقة بتطوّر الإنسان، وما الرواية إلاّ إحدى مظاهر هذا التطوّر.

وعموماً فإنّ علّة خصائص الرواية التي رصدها باختين تكمن في التحوّل الذي مسّ تاريخ المجتمعات الأوروبية: الانتقال من عالم منغلق معتّم، إلى علاقات دولية وعلاقات جديدة بين اللّغات، حيث أصبح تعدّد أشكال اللّغات، والثقافات، والعصور بالنسبة للإنسان الأوروبي، عاملاً حاسماً في وجوده وفكره[24]. وحينما يضفي التراث قيمة على الملحمة، بوصفها وحدها الجديرة بالتنظير والتكريس، في مواجهة انعدام جدارة الرواية، حيث يتنافس المدافعون الكلاسيكيون عن الرواية من "دانيال هويت" إلى "فيلدنغ" قبل "هيغل"، في التأكيد على انتساب النوع المحتقر إلى الملحمة، يعلن باختين، الخاضع طوال حياته لصرامة الستالينية، عن ثراء الرواية الحيّ والمتجدّد دائماً، هذا النوع الأعظم حريّة على الإطلاق« لقد كانت الرواية لواء باختين في منفاه ووطنه المفقود. وكم كان صحيحاً أنّ الكفاح من أجل الرواية لم يتميّز في بعض فترات التاريخ، عن الكفاح من أجل الحرية.»[25].

3- الرواية والأجناس الأدبية:

الرواية هي الجنس الأدبي الذي استأثر باهتمام باختين طوال حياته، ويبدو أنّ لها من الخصوصيات الأدبية ما يجعلها كذلك. مع ذلك فإنّ أحد أهمّ شرّاح باختين ومستلهميه (تودوروف) يبدي شيئاً من الانزعاج، أو على الأقل الإحساس بضرب منه، وهو يتنقّل من استعراض الاعتبارات العامة للأجناس الأدبية إلى تلك الخاصة بالرواية عند باختين، ذلك أنّه يحسّد الاشتغال التناصّي في أقصى درجاته، ويفسح للتغاير الخطابي أوسع حيّز. ومع أنّ التناصّ والتغاير مقولتان لا زمنيتان، إلاّ أنّه يمكن أن تنطبقا على كلّ حقبة تاريخية. وعليه كيف يمكن مواءمة هذا الحضور الكلّي مع الطابع التاريخي بالضرورة للجنس؟[26].

وتزداد درجة هذا الانزعاج حدّة لما نتبيّن أنّ الأمثلة المفضّلة لدى باختين، وهي الأكثر تردّداً باستمرار في أقواله وتمنحه الدقة في تعيين الجنس، ليست هي

الأعمال التي نربطها عادة بالجنس الروائي: أعمال "فلدينغ"، "بلزاك"، "تولستوي"، وهم مؤلفون لا يكاد يرد ذكرهم عنده، وفي المقابل يحتفي بأعمال "كسينوفون" و"مينيبوس"[27]، "بيترونيوس" و"أبوليوس". الحقيقة أنّه لو كانت الرواية هي فقط تناصّ وتغاير خطابي، فإنّ هذه الأعمال فعلا ممثلة لذلك، لكنّنا حينئذ لما نتحدث عن الرواية في العصر القديم اليوناني واللاتيني، لا نفعل شيئاً سوى أنّ نلاحظ في ذلك العصر أيضاً، وجود الاشتغال التناصيّ أو تعدّدية التغاير الخطابي[28]. فماذا تعلّمنا من هذه التسمية الجديدة التي يحتفل بها باختين؟ الواضح أنّ مفهوم الرواية قد بلغ عنده من ضرورته درجة الإفلات من عقلنته ذاتها، وأنّ استخدام المصطلح يختصّ بتعلّق عاطفي قبل كلّ شيء، ولا يهتم بالأسباب التي يقوم عليها، إلى حدّ يفرض فيه سؤال نفسه: هل الرواية بالمدلول الباختيني للجنس، هي حقا جنس؟ إنّ مشروعية هذا التساؤل تستند إلى قاعدة مفادها أنّ الجنس يتعيّن بالتركيب الزماني-المكاني، الخاص به، والحال أنّ لا وجود أبداً عند باختين لتركيب زماني- مكاني روائي واحد[29].

يتضاعف هذا الافتراض لوضعية فريدة لمفهوم الرواية، حين نلاحظ أنّ كلّ خصائص الرواية قد استعارها باختين، دون تغيير يذكر من الإستيطيقا الرومانسية الكبرى، من فكر"غوته"، و"شليغل" و"هيغل"، كما لو كان غياب اندماج حقيقي للمفهوم في نظريته الخاصّة يبيح هذا الاقتراض الكثيف الذي تغيب عنه كلّ نظرة نقدية، لنرى ما يصف به باختين الرواية، وعلاقته بما قاله أسلافه الرومانسيون:

الرواية، عنده، ليست جنساً مثل الأجناس الأخرى، من واقع أنّ كلّ واحد من أركانها هو في نهاية المطاف فردي لا يمكن اختزاله، وهذا ما يناقض بالفعل مفهوم الجنس ذاته.

النقطة الأساسية هي أنّ الرواية لا تمتلك، مثل الأجناس الأخرى، قانوناً: وحدها النماذج الفردية هي المؤثّرة تاريخياً، لا قانون الجنس بما هو كذلك[30]، وهو تأكيد يحيل مباشرة إلى "شليغل" الذي يرى أنّ: كلّ رواية جنس قائم بذاته[31]. كلّ رواية هي فرد قائم بذاته وفي هذا يكمن جوهر الرواية[32]. وكان "شليغل" يؤكّد إضافة إلى ذلك، كما يفعل باختين، أنّ الرواية ناتجة عن مزج كلّ الأجناس الأخرى التي كانت موجودة قبلها.

فكرة الرواية، كما أقامها "بوكاتشيو" و"سيرفانتيس"، هي فكرة كتاب رومانسي، إنشاء أو تأليف رومانسي، حيث كلّ الأشكال، وكلّ الأجناس ممزوجة محتبكة. الجزء الرئيس في الرواية هو من النثر الأكثر تنوّعاً من أي نثر أنشأه القدماء. هنالك توجد أقسام تاريخية، وبلاغية وحوارية، فتتعاقب كلّ هذه الأساليب وتتعالق بطريقة أكثر حذقا وأكثر صنعة، قصائد من كلّ الأنواع، غنائية ملحمية، تعليمية، أغان غرامية منبثّة في ثنايا الكلّ وتزيّنه في وفرة وتنوّع غزيرين بالطريقة الأشدّ ثراء وتألّقاً. الرواية هي قصيدة القصائد، نسيج كامل من القصائد. ومن الواضح أنّ تأليفاً شعرياً من هذا النوع ناتج انطلاقاً من عناصر وأشكال بهذا التنوّع، حيث لا حاجز ضيقاً يحدّ الشروط الخارجية، يتيح تناسجاً شعرياً أكثر صنعة من الملحمة أو الدراما، بالقدر الذي لا ينبغي أن يكون في الأولى إلاّ وحدة الأسلوب، في حين أنّ كلّ شيء في الدراما يمكن تلخيصه والاشتمال عليه في يسر باعتباره متوجّهاً إلى الحدس والبديهة[33].

وباختصار فإنّ الرواية هي مزيج من كلّ الأنواع الشعرية، من الشعر الطبيعي المجرّد من الزخارف ومن أنواع الشعر الفني مختلطة[34].

يقول باختين ما معناه إنّ المحاورات السقراطية هي روايات العصور القديمة، وكان "شليغل" قد أكّد في تناظر: الروايات هي المحاورات السقراطية لعصرنا[35].

ويرى باختين أنّ الرواية هي الأحدث عمراً بين الأجناس الكبرى (وهو طبعاً لا يوضّح مقولة الكبرى هذه أو الأساسية أبداً)، هي وحدها الأحدث عمراً من الكتابة والكتاب، وهي وحدها المتلائمة عضوياً مع الأشكال الجديدة للإدراك الصامت، أي القراءة... دراسة الأنواع الأخرى مماثلة لدراسة اللّغات الميتة، ودراسة الرواية مماثلة لدراسة اللّغات الحيّة الفتية. زيادة على ذلك، الرواية ليست مجرّد جنس من بين أجناس أخرى، إنّها الجنس الوحيد في صيرورة بين أجناس ناجزة منذ أمد بعيد وجزئياً ميتة سلفاً[36]. وهذه الفكرة كانت موجودة في بيان الإستيطيقا الرومانسية، هذا الذي تمثّله الشذرة 116 من "الأثينيوم"، وكاتبها مرّة أخرى هو "فريدريك شليغل".

الرواية هي آخر مولود، وأحدث سنّا من جميع الأجناس، لذلك فهي بالطبع، الجنس الأوفر عافية، وتهيمن على الأدب الحديث إلى حدّ امتزاجها به. كتب باختين: « إلى حدّ ما فقد ولد معها وفيها مستقبل مجموع الأدب.»[37] وكتب "شليغل": كلّ الشعر الحديث يستمدّ لونه الأصيل من الرواية[38].

ورغم تأكيد باختين أنّ الرواية ليست جنسا، فإنّه يحاول توضيح التعارض بين الرواية و"الأجناس الكبرى" الأخرى، وفي هذه النقطة، لا مفرّ من أن يصادف من جديد الثلاثي الإشكالي: الغنائي والملحمي والدرامي.

وقد حاول بعد ذلك[39] إعادة تحديد التعارض: رواية – شعر (الشعر عنده يعادل الغنائي) مميّزا بين خطّين أسلوبيين في تاريخ الأدب الغربي: حوارية خارجية "In Absentia" وحوارية داخلية "In Presentia"، وهو يواجه مصاعب كثيرة، حتى داخل منظوره ذاته، ذلك أنّ هذا التمييز يصبح أكثر هشاشة في مواجهة أسئلة معايير نسبة الشعر الغنائي إلى الخطّ الأسلوبي الأوّل،

ذلك الذي يحافظ على تجانس النصّ وهو يدخل في حوار مع تغاير خطابي خارجي أو تنوّع ملفوظات خارجي.

خصّ باختين التمييز بين الملحمة والرواية باهتمام أكبر، في نصّ يحمل العنوان ذاته "الملحمة والرواية". والحقّ أنّ مدخل هذا النقاش يمكنه سلفاً أن يثير القلق؛ فما أن يعلن عن مشروعة حتى يرفض للملحمة كلّ نوعية « مع أنّ السمات الثلاث المكوّنة للملحمة، هي أيضاً خاصة، بمقدار قليل أو كثير، بالأجناس الرفيعة في العصر القديم (الكلاسيكي) وفي العصر الوسيط".»[40] لنقرأ مرّة أخرى التعريف المقترح للرواية في مقابل تحديد الملحمة:

«أحاول التوصّل إلى الخصوصيات البنائية الأساسية لهذا النوع، الأكثر مرونة بين الأنواع، خصوصيات حدّدت اتجاه تغيّراته الذاتية واتجاه تأثيره وفعله في سائر الأدب. أجد ثلاث سمات أساسية تميّز الرواية عن كلّ الأنواع الأخرى:

1- ثلاثية البعد الأسلوبي للرواية، المرتبط بالوعي المتعدّد لغوياً الذي يتحقّق فيها.

2- التحوّل الجذري للإحداثيات الزمانية للصورة الأدبية في الرواية.

3- المنطقة الجديدة لبناء الصورة الأدبية في الرواية، أي منطقة التماس الأقصى مع الحاضر (الواقع المعاصر) في لا اكتماله.»[41]

إنّ الخصيصة الأولى قد صارت مألوفة لدينا، ذلك أنّ الخطاب الروائي ليس فحسب ممثَّلا (يحاكي ويشخّص) وإنّما أيضاً، ممثَلاّ وموضوعاً للتمثيل (والمحاكاة والتشخيص)، يتعلّق الأمر باتجاه الرواية إلى تصوير تعدّدية من اللّغات، والخطابات، والأصوات. كانت تلك الخصيصة قد ظهرت أثناء المقابلة بين الرواية والشعر(الغنائي) وهو لا يشرحها هنا في المواجهة مع الملحمة. الخصيصتان الأخريان « لحظتان تيميتان سلفاً في بنية الجنس الروائي.»[42] هما اللّتان

ستدخلان في تعارض الجنس الروائي مع الجنس الملحمي، الذي يقدّم عنه باختين التحديد التالي:

1- الماضي الملحمي القومي "الماضي المطلق" حسب تعريف "غوته" و"شيلر"، هو الذي يكون موضوعاً للملحمة.

2- الأسطورة القومية (لا التجربة الشخصية والإبداع الحرّ الناجم عنها) هي التي تكون مصدر الملحمة.

3- العالم الملحمي منفصل عن المعاصرة، أي عصر الشاعر المنشد (المؤلف وجمهوره) بمسافة ملحمية مطلقة[43].

وما يمكن ملاحظته أنّ مصطلح "ملحمي" الواجب تعريفه، يظهر مرتين في التعريف ذاته: "الماضي الملحمي"، "مسافة ملحمية". إنّ المقولة إجمالاً أنتروبولوجية حتى قبل أن تكون أدبية.

السّمات التي تتيح المقابلة بين الرواية والملحمة –اثنتان للرواية في مقابل ثلاثة للملحمة– لن يتمّ التمييز بينها بوضوح فيما بعد، ويمكن، في الواقع، إرجاعها إلى تعارض كبير: الاتصالية الممكنة أو المستحيلة بين زمن الملفوظ (الممثَّل) وزمن التلفّظ (الممثِّل). من هنا تنجم الخصائص الأخرى للعالمين، الروائي والملحمي، ذلك أنّ إحالة العالم الممثَّل على الماضي وانتسابه إليه هما السّمة الشكلية المكوّنة للملحمة بوصفها جنسا. إنّ تمثيل المؤلف للحدث على المستوى الزمني والقيمي لمستواه هو (المؤلِّف) ذاته ولمستوى معاصريه (ونتيجة لذلك، انطلاقا من تجربة وإبداع فرديين)، هو ما يشكّل إنجاز تحوّل جذري: العبور من العالم الملحمي إلى العالم الروائي[44].

ترتبط سلسلة كاملة من خصائص أخرى للرواية وللملحمة بهذا التعارض الأساسي، تمثيل (وتشخيص) المؤلف داخل الرواية يصبح ممكناً، فالرواية تتطلّب

بداية ونهاية محدّدتين بدقّة، في حين أنّ الملحمة تستغني عنهما في سهولة؛ الرواية تضفي القيمة على الثنائي: معرفة- جهل؛ الملحمة تجسدّ الوحدة، والرواية تجسّد التنوّع،.. هذه الملاحظات لا تخلو من أهمية، غير أنّه يمكن التساؤل إن كانت تنطبق جميعها على جنس، وعلى كيان محدّد تاريخيا، أم أنّها ليست بالأحرى مقولات شاملة، عبر نوعية وعبر تاريخية.

الإحالة على "غوته" التي تظهر في واحد من الاقتباسات السابقة، قد تساعد في الإجابة على هذا السؤال، « في النصّ المعنون: "عن الشعر الملحمي والدرامي" المكتوب في 1797 والصادر في 1827 الذي يحمل توقيع "شيلر" و"غوته" ...، تجري معارضه الملحمة، بالفعل، لا بالرواية، بل بالدراما: الشاعر الملحمي يسرد الحدث باعتباره ماضياً مطلقاً، والكاتب المسرحي يمثّله باعتباره حاضراً مطلقاً.»[45].

يتجذّر التعارض هنا بين الملحمة والدراما، في التعارض بين "السرد" و"التمثيل" الذي يحيل بدوره على تعارض بين "السرد" و"المحاكاة" عند أفلاطون. لكنّ هذان نمطان عامان للخطاب، كيف نطالب لهما بوضعية الخصائص التاريخية والنوعية؟. التمييز نفسه إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى، يشكّل الأساس في تحليلات موازية عند "هيغل" الذي يذكره باختين في تلك الصفحات نفسها.

يجب أن يظهر ما يسرده الشاعر الملحمي، في مضمونه كما في الطريقة التي يعرضه بها، بمثابة واقع مغلق، خارج عنه بوصفه ذاتاً، بمثابة واقع غريب لا ينبغي له أن يتماهى به إلى حدّ أن يشكّل معه وحدة ذاتية.. تشكّل الدراما كلّية جديدة تتضمّن تسلسلاً موضوعياً وتجعلنا نعاين في الوقت نفسه انبثاق الأحداث من السريرة الفردية، بحيث إنّ الموضوعي يعرض نفسه باعتباره غير

قابل للانفصال عن الذّات، في حين أنّ الذاتي، بتحقّقه الخارجي وبالطريقة التي يجرى إدراكه بها، يجعل الأهواء التي تحرّكه تظهر كما لو كانت أثراً مباشراً وضرورياً لكينونة الذّات وفعلها[46]. وليست الدراما فحسب هي التي تشارك بهذه الطريقة خصائص الرواية، ولكن الملحمة أيضاً. ومن مجموع الخصائص المشتركة، المثال التالي عند باختين في دراسته عن التركيب الزماني– المكاني (الكرونوتوب)، حيث يميّز الملحمة بهذه الطريقة: تختلط الهيئة الداخلية بالهيئة الخارجية، الإنسان بأكمله في الظاهر الخارجي[47]. وهو يعرض، في تلك الصفحات نفسها، مؤلفات "رابليه" بوصفها التجسيد الأكثر صفاء لما هو روائي، وهذا وصفه: يجب التأكيد على واقع أنّه عند "رابليه" لا يوجد مطلقاً أي جانب من الحياة الفردية الداخلية. الإنسان عند "رابليه" بأكمله في الظاهر الخارجي. نبلغ هنا حداً معيناً في إظهار الإنسان".. كلّ ما في الإنسان يعبّر عن ذاته بالفعل وبالحوار[48].

وتتطوّر هذه الرؤية إلى الحدّ الذي لم تعد تربط فيه الروائي والملحمي علاقة تعارض، بل يبدو أحدهما بمثابة فرع للآخر. الشكل الملحمي الكبير (الملحمة الكبرى)، بما فيه الرواية... الرواية (والملحمة الكبرى على العموم.)[49].

ينقلب باختين بعد عشرين سنة على وجهة النظر هذه، ويصبح الملحمي مجرّد جانب في الروائي حين يدرج في الطبعات الجديدة لـ " شعرية دوستويفسكي" تحديداً جديداً « وإذا قبلنا الحديث بشيء من التبسيط والتقنين، أمكننا القول إنّ للصنف الروائي ثلاثة جذور أساسية: ملحمي (نسبة إلى الملحمة). وبياني متكلّف وخطابي "Rhétorical"، وكرنفالي.»[50] وهو يقصد هنا، بالطبع، نوعا محدّدا من الجنس الروائي هو الرواية متعدّدة الأصوات، دون غيرها من أنواع الرواية.

4- تفوّق الجنس الروائي:

وإذا كنا لا نعثر أبداً (ربما إلاّ في الأعمال التي لم تُنشر أو لم يُعثر عليها) على المقابلة المتوقّعة بين الرواية والدراما. فإنّ مقال "الملحمة والرواية" يتضمّن بالأحرى، ثناء على الرواية إلى الحدّ الذي يضعها فيه باختين فوق مستوى كلّ الأجناس الأدبية، وهو يرى أنّها الجنس الأدبي الوحيد الذي لا يشيخ، لأنّه معبأ بإمكانات لا نهائية للتطوّر والتحوّل على عكس الأجناس الأدبية الأخرى التي غلّفتها طبقات من الصدأ بفعل انغلاقها على ذاتها، ما أفقدها القدرة على التطوّر، بل نزل بها درجات كبيرة أمام حركة التطوّر المستمرة للجنس الروائي المحدّد بهذه الصفات: «.."الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وغير منجز أيضاً"، "الرواية هي وحدها بين الأجناس الكبرى، الأكثر شباباً من الكتابة والكتاب"، "الرواية ليست جنسا بين أجناس أخرى، فهي فريدة في تطوّرها بين أجناس أخرى تشكّلت منذ زمن بعيد واقترب بعضها من الموت"، "لا ترتاح الرواية إلى الأجناس الأخرى، وتقاتل من أجل تفوّقها في الأدب، حيث تربح وتفكك الأجناس الأخرى"، "تحاكي الرواية ساخرة الأجناس الأخرى وتندّد بأشكالها وبلغتها التقليدية"، "الرواية جنس ديناميكي ومدهش في نقده الذاتي المستمر"، "الرواية جنس في صيرورة، يسير في طليعة التطوّر الأدبي كلّه في الأزمنة الحديثة".»(51).

يشير هذا السيل من المديح للرواية إلى مسائل متعدّدة، يتعلّق بعضها بما ينجرّ عن مقارنة الرواية بباقي الأجناس التي فقدت القدرة على التطوّر، ويتعلّق بعضها الآخر بصفة الصيرورة التي تمتلكها الرواية دون باقي الأجناس، وهذا ما يجعلها جنسا مرنا قابلا للتحوّل وقادرا عليه، ذلك أنّ إمكانية التجدّد الذاتي الناتجة عن القدرة عمّا تمارسه الرواية على ذاتها من نقد، يجعلها جنساً يولّد شكله من تلقاء ذاته، فلا يقف عند شكل ثابت ومحدّد مهما كانت درجة

ملاءمته لما تقوله الرواية، لأنّها تعبير عن متغيّر وليس عن يقيني، لذلك فإنّ هذا المتغيّر سيفرض في لحظة تغيّره شكلاً جديداً يستوعبه، شكل يموت وآخر يولد. إنّه قانون الحياة، وقانون الرواية أيضاً. لذلك لا يمكن الوقوف عند حدود شكل الرواية إلاّ في لحظة إبداعها، لأنّها جنس يساير نفسه ويساير الواقع الذي أنتجه. ولعلّ آخر ما يثيره سيل الإطراء هذا، هو فاعلية الرواية، التي تسلّط نقداً شديد الزجر ومغلفاً بسخرية هادفة عبر وصف الأجناس الأدبية الأخرى بوضاعة أشكالها، لذلك فهي (الرواية) تسعى إلى إقناعها بالأخذ ببعض صفاتها "الحيّة"، ذلك أنّ الرواية في نظر باختين مرجع شامل يميّز بفضل وسائله الحيّ من الميّت، وتُصنّف بأدواته الخطابات من حيث امتلاؤها بنسغ الحياة أو فراغها.

تفضي هذه المقارنة إلى الحديث عن الرواية بوصفها « جنساً أدبيا يثير المشاكل، ويسعى إلى الهيمنة على غيره ولا يأتلف إلاّ مع ذاته، بل إنّها جنس غريب المصير، ولدت من الأدب وهيمنت عليه، بل ولدت متأخّرة ولم تتأخّر في التفوّق على العالم الذي صدرت عنه.»[52].

تمتحّ الرواية من الزمن الذي أنتجت فيه، وهو ليس زمناً أسطورياً على أيّة حال « تتغذّى الرواية بالتاريخ الكوني الحديث.»[53] هو الزمن الراهن، والرواية امتداد له، وحين نعرف مدى التنوّع الذي يغلّف هذا العصر ومختلف القوى التي تجعله دائم الحركة والتغيّر إلى الدرجة التي تتلاشى فيها الحدود الجغرافية وتنفتح فيها الثقافات واللّغات المختلفة على بعضها، ما يشكّل لإنسان هذا العصر، في النهاية، مراجع في الحياة على قدر من التعدّد والتنوّع، ويحرّره من قيود أحادية المرجع اليقيني اللاهوتي الذي كان مكبّلا به مع أنّه لم يكن يراه، ندرك لماذا تتعامل الرواية مع الحاضر في درجات حضوره العليا وهي متّجهة إلى المستقبل، تستشرفه لتتمكّن من مسايرة أوضاعه بتجدّد على مستوى شكلها، أمّا الماضي والأجناس الأدبية التي تحيا فيه وعليه، فهي أمور لا تحفل بها الرواية ولا ترتاح

إليها. وهذه هي ميزتها الأساسية في مقابل الملحمة، ويصدر عن وضع الرواية في هذا الإطار أمران: « يقول أوّلهما: لأنّ الرواية ليست جنساً أدبياً تقليديا، فإنّ النظرية الأدبية التقليدية لن تفعل معها شيئاً، ويقول ثانيهما: إذا كانت الرواية جنساً أدبياً يتأبّى على الأقانيم والمعايير الجامدة، فإنّ على نظريتها أن تشاركها مرونتها.»(54) وباختين إذ حاول أن يجد للجنس الروائي مميّزاته الفارقة في مشروع أخذ جزءا كبيرا من عمره، إنّما حاول أن يؤسّس لنظرية جديدة للرواية ترتكز على ما اكتشفه من خصائص مميّزة لها، لعلّ أبرزها التنوّع.

يلتقي التنوّع الذي لا يملّ باختين من ترديده، باعتباره شرطاً من شروط الإبداع وبوصفه أحد ركائز العمل الروائي على مستوى اللّغة، مع الحاضر في سيرورته إلى درجة التطابق، حتى يبدو الاعتراف بهذا الحاضر المفتوح على المستقبل كما لو أنّيه الاعتراف السابق بالتنوّع القادر على احتواء الأزمنة والأصوات المتعدّدة التي تتعامل مع هذا الحاضر في سياق انفتاحه على المستقبل.

أفضى هذا الكلام بباختين إلى حديث عن أزمة في المجتمع الأوروبي تولّدت نتاجاً للانتقال الذي حدث من عالم مغلق، شبه أبوي، مظلم، إلى عالم جديد له شروط جديدة وله علاقات جديدة بين الأمم وبين اللّغات، وهو إذ سعى إلى مقاربة هذه الأزمة على المستوى الأدبي، فإنّه بخلاف "لوكاتش" الذي اعتبر زمن الرواية منطلقه إلى زمن الملحمة الذي أقام فيه، انطلق من تحوّلات الزمن الحديث وما ترتّب عنها ليشرح الجنسين معاً ويفهمهما ، حتى بدا كمن يريد أن يفرّق بين اللاهوت القديم ومخترعات عصر العلوم الحديثة، ووصل من هذه المقاربة إلى أنّ الرواية لا تشرح ذاتها، ولا تشرح الملحمة، لأنّها أثر لتفاعل لغوي شديد على المستويين الداخلي والخارجي في الوقت نفسه.

بعد كلّ هذا الإطراء للرواية وحتى أثناءه لم يفصّل باختين في أسباب موت الملحمة، لأنّ هدفه كما يبدو، هو إثبات تفوّق الرواية على باقي الأجناس الأدبية وليس البحث في أسباب ضعف هذه الأجناس إلاّ مقابلة لأسباب تفوّق الرواية، فانبرى للدفاع عن الزمن الحديث الذي أنتج الرواية بوصفها « مجازاً لما هو حديث وتعبيرا عنه.»[55] لذلك يمكن القول إنّ الطابع الضئيل الاتساق، واللاعقلاني في الحدّ الأقصى للوصف الباختيني للجنس الروائي، يؤشّر سلفاً على واقع أنّ هذه المقولة لا تحتل في النسق، المكان الملائم لها. إنّ تقاطع مقولتين: التناصّ الداخلي والاتصالية الزمانية، لا تصادف موضوعاً له من النوعية ما يمكن معه تعيين موقع ذلك الموضوع تاريخياً، ومثل هذا التعيين العام بالضرورة، لن يكون بمثل تعقيد الواقع، فالجنس يظهر في فترة معيّنة، لا في غيرها. و"التمثيل" و"السرد" لا يعيّنان أجناسا، بل مقولات عامّة للخطاب، والأمر نفسه ينطبق على السمات التي اقترحها باختين باعتبارها تشكّل الرواية[56]. وهكذا فإنّ ما وضعه باختين تحت اسم "الرواية" ليس جنسا، بل واحدة أو اثنتين من خصائص الخطاب لا يمكن حصر ظهورها في لحظة وحيدة من التاريخ.

مع ذلك، فإنّ تحليل الجنس، المحيّر حين يكون موضوعه الرواية، يستردّ كلّ ملاءمته حين ينطبق على الأنواع الروائية الفرعية. وقد كرّس لها باختين جهده خصوصاً في الثلاثينيات، في سلسلة من الأبحاث يمكن تقسيمها إلى فئتين: تلك التي تتناول تمثيل الخطاب، وتلك المخصّصة لتمثيل العالم. هاتان السلسلتان هما على ما يبدو مستقلّتان عن بعضهما، بحيث نحصل في آخر المطاف على ثلاث لوائح للأنواع الروائية الفرعية الرئيسية.

إنّ تعدّدية الأنواع الفرعية في "الخطاب في الرواية" ظهرت أثناء النقاش حول الخطين الأسلوبيين اللّذين يميّز صراعهما الرواية الأوروبية وأفضى إلى التصنيف التالي:

1- الأنواع الصغرى للعصر القديم (اليوناني واللاتيني) التي تؤدي إلى رواية بيترونيوس الساتيريكون و رواية أبوليوس: الجحش الذهبي. 2- الروايات السفسطائية. 3- رواية الفروسية. 4- الرواية الباروكية. 5- الرواية الرعوية. 6- رواية الاختبار. 7- رواية التعلّم. 8- الرواية السيرية. 9- رواية الرعب. 10- الرواية العاطفية. 11- الأنواع الصغرى القروسطية. 12- الرواية الشطارية. 13- الرواية البارودية. 14- الرواية التركيبية في ق 19م[57].

لا تدّعي هذه اللائحة صفة "الاستيعابية"، ففي منعطف النقاش يورد باختين، خصائص الرواية الفكاهية (الإنجليزية) رغم كونها غائبة عن التعداد.

تتوقّف دراسة باختين عن التركيب الزماني-المكاني المخصّصة صراحة لوصف النماذج المختلفة التي هيمنت على تاريخ الرواية، في الواقع، عند عصر النهضة (عند رابليه)، لكنّها تقترح بعض الإشارات عن الأنواع الفرعية اللاحقة. واللائحة هنا تقريباً، كالتالي:

1-الرواية السوفسطائية أو الهيللينية، 2-رواية المغامرات والحياة اليومية (الساتيريكون، الجحش الذهبي)، 3- الرواية السيرية مع تفريعات عديدة: أ- النمط الأفلاطوني أو السير البلاغية، ب- سير"القوة" على طريقة بلوتارك، أو سيرة تحليلية على طريقة سويتونيوس،...، 4- رواية الفروسية. 5- الأنواع الصغرى للعصر الوسيط والنهضة، 6- الرواية على طريقة رابليه، 7- الرواية الرعوية وما تفرّع عنها: أ- الرواية الإقليمية، ب- رواية ستيرن وغوته، ج- الرواية على طريقة روسو، د- الرواية العائلية (رواية الأجيال). ويرد أيضاً ذكر بعض الأنواع الفرعية الأخرى لكن دون معالجتها، مثل رواية الاختبار ورواية التعلّم[58].

وفي المقتطفات التي وصلتنا من الكتاب المخصّص لرواية التعلّم، وهي في الحقيقة مقتطفات تشهد على نضج كتابتها، نجد لائحة ثالثة أشدّ إيجازا

وتركيبية، تقوم على معيار آخر هو صيغة تمثيل الشخصية الرئيسية، غير أنّنا نتعرّف هنا على المقولات التي صادفناها سابقاً: تصنيف حسب مبدأ بناء صورة الشخصية الرئيسية: رواية الأسفار والرحلات، رواية اختبار البطل، الرواية السيرية، رواية التعلّم(59).

5- مزالق الشعرية التاريخية في التجنيس:

نصل ممّا إلى تسجيل ملاحظتين عامتين نلحقهما بمناقشة مبدأ التصنيف في حدّ ذاته.

الملاحظة الأولى: تتعلّق بالطابع المفتوح، غير المبنين لهذه اللوائح التي تشهد على تعلّق صاحبها بتاريخ تحليلي لا بتاريخ نسقي. وممّا له دلالة أنّ البحث عن النسق كان يضعف معه على مرّ السنين: إذا كان "الخطاب في الرواية" (1934- 1935) لا يزال يقترح محاولة لإيجاد نسق، عن طريق توزيع الأنواع حسب الخطّين الأسلوبيين، فإنّه لم يعد لذلك أثر في دراسة التركيب الزماني- المكاني (الكرونوتوب) (1937- 1938): أشكال التركيب الزماني- المكاني لا يجرى تصنيفها أبداً، والأمر ذاته فيما يخصّ صيغ بناء صورة الشخصية.

الملاحظة الثانية: تتعلّق باستقلالية هذه اللوائح عن بعضها؛ ذلك أنّه لا توجد أي إحالة من واحدة على أخرى. لا يثير هذا الواقع الدهشة، طبعاً، إلاّ لكون اللوائح الثلاث في غاية التقارب من بعضها البعض، وذلك ليس في الخطوط الكبرى، بل أيضا في التفاصيل(60). ذلك أنّه أكانت الإشكالية المتصوّرة أسلوبية أو بنائية، فإنّ رواية "بارسيفال" لـ "فولفرام فون إيشنباخ" هي هنا كما هي هناك تشكّل استثناء في النوع الفرعي "رواية الفروسية" الذي تنتسب إليه مبدئياً، وهي أكثر قرباً من روايات نموذجها هو الجحش الذهبي(61). أو أيضاً: إنّ مجيء الخطّ الأسلوبي الثاني (التغاير الخطابي الداخلي) كان مترابطاً

مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية الكبرى، وكذلك الأمر ذاته تماماً بالنسبة للهيمنة التي صارت في عصر النهضة لتركيب زماني–مكاني جديد. فرواية "رابليه" تكشف أمام أعيننا تركيباً زمانياً–مكانياً شاملاً ولا محدوداً للحياة البشرية.

وكان ذلك متناغماً تماماً مع عصر الاكتشافات الجغرافية والكونية الكبرى[62]. لذلك يمكن القول إنّ هذا التوافق الملحوظ يشهد على صحة عمل باختين؛ لقد قام بثلاثة أبحاث مستقلّة تماماً عن بعضها، فتوصّل فيها جميعاً إلى النتيجة نفسها (تقريباً)، كلّ بحث يؤكّد الآخر. الأمور في الواقع أكثر بساطة ولكنّها أقلّ كشفاً عن التصوّر الباختيني، ذلك أنّ أياً من هذه الأبحاث لا يفضي إلى لائحة للأنواع. إنّ تلك اللائحة هي في الواقع معطى سابقا. لا يستنبط باختين، كما رأينا، الأنواع انطلاقا من مبدأ مجرّد، على طريقة "شلينغ" أو "هيغل"، إنّه يعثر عليها، إنّها موجودة بغير مبدأ تصنيفي، ما يفعله، هو تصنيفها حسب مبدأ جديد: نوع أسلوبها. لقد خلّف التاريخ عدداً معيّناً من الأعمال التي تجمّعت، في التاريخ أيضاً، حسب عدد قليل من النماذج. يتعلّق الأمر هنا بمعطى تجريبي.

إنّ عمل باختين لا يتشكّل في تأسيس أنواع، بل إنّه بعد أن يجدها، يخضعها للتحليل (الذي يمكن أن يكون أسلوبياً كما يكون تركيبياً زمانياً–مكانياً أو مرتبطا بمفهوم الإنسان كما يتجلّى فيها) وهو لا يفعل شيئاً في الواقع إلاّ تأكيد تعلّقه "بالتاريخ التحليلي"، وفيما وراء ذلك، بتصوّره للدارسات الأدبية بوصفها تشكّل قسماً من التاريخ[63]. ومع أنّه لا يتكلّم أبداً عن منهجه في تصنيف الأنواع أو القاعدة التي استند إليها إلاّ أنّ البعد التاريخي فيما قام به واضح وجلّي، تعزّزه فكرة راسخة عنده بأنّ الإبداع إمّا تعدّدي أو أحادي وأنّ الأسلوب إمّا "تصويري" أو "خطّي"، فهو في تصنيفه لأساليب التعبير في الرواية عبر عصورها، يقف على عتبة تاريخ الأدب الأوروبي مدلّلا على كلّ نوع برواية

أو مجموعة من الروايات، وهو يرى أنّ الأسلوب الخطّي تمثّله الرواية الهللينية ونموذج باختين المفضّل فيه هو " لوسيب و كليتوفون" (لأخيل تاتيوس). أمّا الأسلوب التصويري، فتمثّله أنواع صغيرة أقلّ أهمية قادت في العصور القديمة إلى عملين شهيرين هما: ساتيريكون لـ "بترونيوس" والجحش الذهبي لـ "أبوليوس".

وكان باختين سبق وأن ميّز في تاريخ الأدب الأوروبي أربع مراحل هي:« مرحلة العقائدية السلطوية المتصلّبة التي تتّسم بأسلوب خطّي بارز وغير شخصي لدى نقل خطاب الآخر (العصور الوسطى)، مرحلة العقائدية العقلانية المتصلّبة التي تتّسم بوضوح الأسلوب الخطي وبروزه (القرنان السابع عشر والثامن عشر)، مرحلة الفردية الواقعية والنقدية بأسلوبها التصويري ونزوعها إلى حقن خطاب الآخر بردود فعل المؤلف وتعليقاته (الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر)، وأخيراً مرحلة الفردية النسبوية، بتحلّل السياق الخاص بالمؤلف (المرحلة المعاصرة).»[64]، إلاّ أنّه لا يعمل في استدعائه لهذين الخطّين الأسلوبيين "التصويري والخطّي" اللّذين يتحوّلان تالياً إلى شكلين من أشكال الثقافة كما رصدها في كتابه عن "رابليه والثقافة الشعبية" بشكل خاص، كمؤرخ نزيه ومتجرّد، إذ أنّ تعاطفه مع امتزاج الأساليب والثقافة الشعبية واضح جداً، وهو يفعل ذلك ليؤكّد على تعدّد مراكز لغة الخطاب الروائي التي بشّر بها في كتابة عن "دوستويفسكي"، لكنّه يبرّر موقفه جزئياً بالقول إنّ التقليد الشعبي وغير المتجانس قد تمّ تجاهله إلى حدّ بعيد من قبل لأسباب يمكن فهمها بسهولة: إنّ التاريخ والدراسة الأدبية يشتركان معاً في الأيديولوجيا "الرسمية"و"الجدّية العابسة" و"الكلاسيكية" (بالمعني الذي يعطي هذه الكلمة صفة الرصانة ونبذ كلّ ما هو شعبي وسوقي ومبتذل) ونتيجة لذلك فهما يشدّدان(التاريخ والدراسة الأدبية) على الأمور التي تقترب من نموذجهما المثالي، ومن هذا المنظور فإنّ عمل باختين عالج ثغرة فيهما معاً، لذلك كان تركيزه على وصف الثقافة الشعبية[65].

مع ذلك فإنّ هذا التفسير للهيمنة الكمّية لا يسوّغ أحكام القيمة التي تفضّل دوماً القطب الثقافي نفسه، كما أنّ تكرّر المعنى الضمني الذي يفهم من فحواه أنّ الناس ينشئون قيمة عليا، لا يبرّر هذه الأحكام، وإذا كان لابدّ من قبول هذه الأحكام فسوف يكون من السهل التأكيد على أنّ ترك "صمام الأمان" الخاص بما هو كرنفالي مفتوحاً هو الوسيلة الأفضل بالنسبة للطبقة المهيمنة لكي تزيد من استبدادها وطغيانها.

إنّ تفسير تفضيل باختين الواضح لأسلوب على آخر، هو في اعتقادي، مختلف إلى حدّ ما ويستدعى النظر إلى ما يؤمن به إبستيمولوجيًا وسيكولوجيًا وجماليًا: إنّ الوجود الإنساني هو نفسه مزيج من الأساليب، تنافر ولا تجانس لا يمكن اختزالهما، وسوف يعمل التمثيل "Représentation"، عندما يكون ممكناً، على إجراء مقايسة "Analogie" بين الموضوع الممثَّل والوسط الممثِّل. إنّ الفن والأدب بوصفهما من أشكال التمثيل، سوف يعملان بصورة صحيحة كلّما اقتربا من مبدأ الصحة، أي كلّما استطاعا أن يشبها موضوعهما وهو الوجود الإنساني غير المتجانس، وهذا هو السبب الذي جعل التقليد "التصويري" مفضلاً بصورة تامة على التقليد "الخطي"[66] وهو عندما قال ذلك، لا يبدو أنّه قدمّ جديداً بالصورة التي قد نتوهّم. فإذا كان الوجود الإنساني أصلاً غير متجانس، لماذا البحث عن اللاتجانس في العمل الأدبي الروائي وتخصيصه بهذه الصفة دون غيره من مظاهر الإبداع الإنساني؟ وهل إنّ هجينية الرواية ولا تجانس مكوّناتها وتعدّد مواضيعها وأشكالها وتحرّرها الواضح من مختلف الضوابط الصارمة، يعني بالضرورة اعتبارها نوعاً أدبياً مستقلاً عن الأنواع الأخرى وبالخصوص عن الملحمة؟.

صحيح إنّنا نادراً ما نحصل على أي صنف من الرواية بشكله النقي أو الخالص، لذلك كان الأولى بباختين الحديث « عن اتجاه التطوّر وليس تعدّد

الأصناف، مع ذلك فإنّ التقسيم إلى أصناف أدقّ من التقسيم إلى مراحل، لأنّه يشير إلى خصائص النوع العامّة بشكل أوضح.»[67] ومع ذلك أيضاً يمكن ملاحظة «العلاقة التتابعية بين مختلف عصور الرواية رغم تنوّعها. وإنّ هذه العلاقة يمكن لمسها بوضوح عند معالجة المراحل الرئيسية لتطوّر الرواية سواء أكانت في الغرب أم في الشرق.»[68].

إنّ الارتقاء الرئيس لتطوّر الرواية لم يكن فقط بما عكسته من دواخل العالم الروحي للبطل، هذه سمة ليست نادرة، صحيح، بل على العكس ملازمة من حيث المبدأ لنوع الرواية على امتداد تاريخها: يحدّث الروائي القارئ عن كلّ العوالم ولكن من وجهة نظر ذاتية، ومن خلال مؤشّر الأحداث الخاصة.

ولكن ذلك الارتقاء يتركّز أكثر في « مبدأ التعمّق في الحياة الداخلية، وهنا يكمن الفهم الواسع لطبيعة الرواية كملحمة الحياة الخاصة: فيلدينغ، هيغل، بلزاك، وبيلينسكي.»[69].

وهذا فهم للرواية يعبّر بجلاء عن انتمائها إلى « النوع الملحمي بالمفهوم الواسع لهذه الكلمة، وأنّ الشيء الرئيس هو الكيفية الجديدة التي تدخل معها الرواية إلى مجال الملحمة والتي ظهرت بما فيه الكفاية في الرواية القديمة.»[70] لذلك ليس باختين مصيبا حين لا يرى، أو لا يريد أن يرى، أيّة علاقة للرواية بالملحمة، ذلك أنّ الرواية بالنسبة لكثيرين غيره قد أصبحت « نوعاً ملحمياً بحكم طبيعتها الخاصة –والحديث هنا ينسحب على الرواية القديمة ورواية العصر الحديث– تكاد أن تحلّ محلّ الملحمة الكلاسيكية.»[71] ففي عصر ظهور الرواية يصبح التكامل العام في لوحة العالم الأسطورية، غير ممكن بالنسبة للكاتب، ولهذا انتقل الشعر الملحمي من الأحداث الشعبية الكبيرة إلى محدودية الحياة اليومية الخاصة في الريف أو في مدينة صغيرة.

يتبدّل أفق الملحمة الشعبي العام الموحّد في الرواية بتنوّع المدارك الخاصّة، وتغيب المسافة الملحمية بين الحدث المصّور (الماضي المطلق) والحاضر، وتحلّ الحماسة العادية محلّ الحماسة البطولية. إنّنا لا نرجع منشأ الرواية عنوة إلى الملحمة، فقد صارت لدينا الآن عدّة فرضيات تربط بواكير الرواية بهذا الاسم أو ذاك من رواد الأدب اليوناني في عصريه الكلاسيكي والهيلليني، وبعضها يتلمّس مصادر الرواية الإغريقية في كلّ الأنواع الأدبية القديمة بينما يرجعها بعضها الآخر إلى المؤلّفات البلاغية والدراما والقصص الإغريقية القديمة والشرقية وحتى إلى الشعر الألكسندري العاطفي وإلى الملاحظات الجغرافية وعلم تدوين التاريخ(72). ذلك أنّ النوع الروائي لا يظهر أبداً كنتيجة لعملية التطوّر الأدبي الصرف، بل بوصفه عملا أدبيا مقصودا وهادفا يمارسه الكتّاب وفقاً لأهداف ومدارك معيّنة. تكمن هذه الأهداف في الأنواع الأكثر ثباتاً وفي تلبية الرغبات والحاجات الروحية المتحضّرة الجديدة عند الغالبية العظمى من المجتمع في مرحلة معيّنة من مراحل التاريخ الثقافي، وهذا الكلام لا يرفض الدور الفعّال للأشكال الأدبية القديمة، ولا ينفيها، بل يؤكّد أنّ ما تقدّمه هذه الأشكال القديمة لا يشكّل دافعاً أو مصدراً أو سبباً للإلهام، بل تكون النموذج الحرّ ومادة بنائية لهذا النوع الأدبي أو ذاك، أي أنّها ليست هي مصدر الرواية، إذ يمكن أن تستخدم في عملية تكوين ظاهرة جديدة إلى حدّ ما على غرار الرواية. مع ذلك فهي ملاحظة تخصّ أهمّ حلقة في تاريخ الرواية بشكل عام، ذلك أنّ ظهور الرواية سواء أكان في اليونان أو في دول الغرب الأخرى أو الشرق، في القديم أو في العصر الحديث، ليس فقط نتيجة لانحلال الأنواع وتغيّرها ونقل أيّ شكل نوعي جاهز، بل كنوع خاصّ من حيث المبدأ يلبّي بالدرجة الأولى متطلّبات العصر الإيديولوجية والأدبية(73).

ومع كلّ هذا، ليس لدينا دليل قاطع على أنّ الرواية ليست هي الشكل الجديد للملحمة بينما يصرّ باختين أنّ لا الملحمة ولا البرجوازية من ولد الرواية. وفي المقابل

تكاد تفصيلاته النظرية في قراءة تاريخ الرواية تغرق في عموميات الأنواع الصغرى والكبرى والأجناس الأدبية ومختلف الأشكال، وقد كان بإمكانه تلافي تلك التحديدات النظرية لولا إصرار منه على إبراز تفوّق الجنس النثري الروائي، لأنّه لا يوجد باعتقادنا جنس نقي وآخر هجين بسبب التاريخ المشترك "للجنس الأدبي" عموماً.

يؤكّد "فاولر" أنّ تاريخ الجنس الأدبي يمرّ بمراحل ثلاث: في الأولى: يجتمع مركّب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدّد، وفي الثانية: يستقيم ذلك الشكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع الحفاظ على المسلّمات العامّة له، وفي المرحلة الأخيرة: يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النوع بطريقة جديدة، فينحسر الشكل الأساسي له، ويتوقّف وينبثق نوع جديد[74]. وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، وربما تظهر في نص واحد لأنّها أشبه بسلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجرّدة. « ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس، والأمر إنّما هو مسألة انصياع غير واع للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع، ومع المرحلة الثانية يعطى الجنس اسما، وتفهم متطلّباته وشروطه، وفي المرحلة الأخيرة يميّز النقد تنوّعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع.»[75] هذا التفاعل المتطوّر بين قاعدة معيارية وتجليات نصيّة تتغذّى منها لا يتوقف في واقع الأمر عند حدود كشف فكرة تشكّل النوع وتفكّكه، بل إنّه يكشف الترابط الحرّ والمتجدّد بين إطار عام للتعبير يتوفّر على قواعد عامّة ونصوص تزاملها، ثمّ تندرج فيها وتذعن لمقوّماتها فتصبح جزءاً منها أو تتقاطع معها وتأبى الذوبان فيها فتشكّل نوعاً مختلفاً. وحتى هذا الموقف تمّ تجاوزه مؤخّراً ببديل يجعل من الخاصية السردية والصيغ محور نظرية الأنواع الأدبية.

وتقوم "نظرية الصيغ" بحسب تصوّر "روبرت شولز"[76] على درجة "التمثيل" الذي يقدّمه الأدب السردي للعالم الذي يشكّل مرجعه، وهو يقرّر أنّ كلّ الآثار

التخييلية قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسّس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل وعالم التجربة. إنّ العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة أو أسوأ منه، أو مساوياً له، وهذه العوالم التخييلية تتضمّن مواقف أو اتجاهات عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية. ومع تباين ما يقدّمه كلّ عالم تخييلي يبقى العالم الحقيقي محايداً أخلاقياً.

أمّا العوالم التخييلية فإنّها مثقلة بالقيم، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تدفعنا، ونحن نحاول تبيّن موضعها، إلى الالتزام بالبحث في وضعنا الخاص. إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأردياء الغارقين في الفوضى، أمّا المأساة، فإنّها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى[77]. ورغم الروح الأرسطية التي تلفّ هذا التصوّر إلاّ أنّ السعي إلى التوفيق بين المحاكاة الأرسطية والتمثيل باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي الممكن بين الواقع والتعبير، واضح الملامح وثابت.

إنّ التخييل السردي تعبير، لذلك فهو بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث، كلّ رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الخاصّة، ونصوص التخييل السردي تتأرجح بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها. وبالنظر إلى أنّ الصيغة الواقعية في التخييل تقع بين صيغتين، تقدّم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه، وتقدّم الأخرى العالم بأسوأ ممّا هو عليه، فإنّ المأساة تقع بين القطبين، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي، مع مراعاة التنوّع الممكن من خلال الاقتراب من الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية، وهنا يتحقّق البعد الواقعي للتمثيل الذي أكتسب شرعيته في الرواية الغربية خلال القرن التاسع عشر بشكل خاص. وهذا الحدّ الوسط للتمثيل، ينطوي في الحقيقة، على تنوّع خاص يضفي على كلّ شكل درجة من الخصوصية المميّزة للصيغة السردية المعتمدة[78].

لكن هذا التصوّر على بساطته غامض، ذلك أنّ بناء مختلف صيغ التمثيل التي أوردها يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من حيث كونها تقدّم للقارئ وجهة نظر عن وضعيته الخاصّة كمتلق، كما أنّنا لا نرى مع "ستمبل" الكيفية التي يتمّ بها وصف العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي (أفضل/ أسوأ) ناهيك عن علاقة تساو بين هذين العالمين. لذلك يقترح "ستمبل" لإتمام نقائص هذا التصوّر المفيد في جوانب كثيرة، أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظمة، أو كميزات تستخدم لتكييف المتلقي مع معطياته، ذلك أنّ ما تحتاج إليه الصيغ، هو بروزها في شكل ما، مما يجعل أمر إدراكها ممكنا، وهنا فإنّها ستندرج ضمن السنن التاريخية سواء أكانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية، ممّا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ، وبذلك تكون سلسلة من المواقف، لأنّها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي بوصفه نموذجاً موازياً للواقع ولا يعيد إنتاجه، فالصيغ يقع إبرازها بواسطة النماذج، حيث تتضافر الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما، ممّا يعدّ شرطاً لازما لكلّ عملية تلق[79] وبهذا التعديل يصبح لتصوّر" شولز" وظيفة إبستيمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية.

6- خاتمة:

وعلى العموم فإنّ النّص الأدبي في معظم النظريات عالم مركّب من المرجعيات التي لا تتحدّد بسطح النّص، بل تتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوّعة وذات مستويات متعدّدة: تمثيل/ سرد، عوالم، مرجعيات ثقافية واجتماعية... لا يمكن بأي حال اختزالها، ذلك أنّها ليست مباشرة أو شبة مباشرة كما توهّم البعض، وليست مقتصرة على مرجع ما بمعناه المادي كما تصوّرها آخر، ولا تقتصر على العلاقات أو تتعلّق بالقيّم والأنساق الثقافية كما شدّد البعض الآخر. إنّ درجة التمثيل في مثل حالة الرواية تساوي الحياة في صورة مجازية.

الهوامش:

– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية: تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2001 ، ص31.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 المرجع نفسه، ص 32.

5– Mircea Eliade, Aspects du Mythe, Gallimard, Paris 1963, P81.

6 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص32.

7 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

8 – Claude Lévi-Strauss, Mythologiques III, L'origine des manières de table, Plon 1968, P162 .

9 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 34.

10 – Claude Lévi-Strauss, Mythologiques III, L'origine des manières de table, Op. Cit. P181 .

11 – Ibid. P182.

12– P. Grimal, Roman Grecs et Latins, Bibliothèque de Pléiade, Gallimard, Pairs 1958, P92 .

13 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 35.

14 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

15 – المرجع نفسه، ص .36

16– Paul Zunthor, Essais de Poétique Médiévale, Seuil, Paris 1972, P102.

17 – Ibid. P103.

18 – Ibid. P103.

19 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص 39.

20– Paul Zunthor, Essais de Poétique Médiévale, Op. Cit. P104.

21 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P448.

22 – زهير شلبية، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، ط1، دار حوران، دمشق/ سورية2001، ص68.

23 - المرجع نفسه، ص.69

24 - بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص39.

25- المرجع نفسه، ص 40.

26 - تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1996، ص162.

27 - كزينوفـون (430 – 355 ق.م) كاتـب وفيلسـوف يـوناني، ومينيبـوس شـاعر وفيلسوف يوناني، كاتب هجائيات ساخرة.

28 - تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص.162

29 - المرجع نفسه، ص 163.

30 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Ed. Tel, Gallimard, Paris2004. P441.

31 – PH. Lacone Laborth, J. L. Nancy. L'absolu littéraire, Seuil, Pairs 1978, P24.

وينظر أيضاً: تزفيطان تودوروف، المرجع السابق، ص 163.

32 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

33 – PH. Lacone Laborth, J. L. Nancy: L'absolu littéraire, Op. Cit. P 23.

34 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص 165.

35 – PH. Lacone, J.L. Nancy. L'absolu Littéraire, Op. Cit. P27 .

36 – M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op. Cit. P442.

37– Ibid. P472.

38- ينظر: تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص165.

39– M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman , Op. Cit. P439-473.

40 – Ibid. P 453.

41– Ibid. P 448.

42 – Ibid. P 449.

43 – Ibid. P 449.

44– Ibid. P449- 450.

45 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص168.

46 – Hegel, (G.W.F), Esthétique, la Poésie. Trad. Française, T1. Ed. Aubier-Montaigne , Paris1965, P128-129.

47 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P351.

48 – Ibid. Particulièrement 3ème étude, P313-350.

49– M. Bakhtine, Esthétique de la Création Verbale, Ed. Gallimard, Paris1984. P224-227.

50 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص158.

51 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P441-449.

52 – فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص73.

53– M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P442.

54 – فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص73.

55– المرجع نفسه ، ص74.

56 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين:المبدأ الحواري، مرجع سابق ، ص171.

57– M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P183-233.

58 – Ibid, P 235-383.

59– M. Bakhtine, Esthétique de la Création verbale, Op. Cit. P 188.

60 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص 173.

61 – Voir: M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op. Cit. P192- p298.

62 – Ibid. P383.

63 – تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص174.

64– M. Bakhtine. (V.M. Volochinov), Le Marxisme et la Philosophie du Langage, Ed. Minuit, Paris 1977, P171-172.

65– ينظر: تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص152.

66 – المرجع نفسه، ص .153

67 – بافل غرينتسر، عصر الرواية، في: زهير شليبة، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية، ط1، دار حوران، سوريا 2001، ص82.

68 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

69 - توماس مان، فن الرواية، المؤلفات الكاملة، ج1، 1961، ص359.

70 - بافل غرينتسر، عصر الرواية، مرجع سابق، ص83.

71 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

72 - المرجع نفسه، ص84.

73 - المرجع نفسه ، ص85.

74 - ألستر فاولر، حياة وموت الأشكال الأدبية. تر، شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع2، سنة 1998، ص 4.

75 - المرجع نفسه، ص 11- 12.

76 - روبرت شولز، صيغ التخييل، ضمن كتاب، "نظرية الأجناس الأدبية" كارل فيتور، وآخرون، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة 1994م.

77 - المرجع نفسه، ص97-99.

78 - وولف ديتر ستمبل، المظاهر الأجناسية للتلقي، في: نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 102.

79 - المرجع نفسه، ص120 وما بعدها.