الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

نظريّة الرّواية

عند ميخائيل باختين

" المقولة و الإجراء "

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص : النقد الأدبي المعاصر

إعداد :
الطالب: / الشيخ شعثان

إشراف :
أ.د : / وحيد بن بوعزيز

السنة الجامعية : 2017 - 2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

نظريّة الرّواية

عند ميخائيل باختين

" المقولة و الإجراء "

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص : النقد الأدبي المعاصر

إعداد :
الطالب: / الشيخ شعثان

لجنة المناقشة :

أ.د / واسيني الأعرج	رئيـــسا
أ.د / وحيد بن بوعزيز	مشرفا ومقررا
أ.د / عبد الغني بارة	مناقشا
أ.د / نورة بعيو	مناقشا
أ.د / ليلى قاسحي	مناقشا
أ.د / زاوي العموري	مناقشا

السنة الجامعية : 2017 - 2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

نظريّة الرّواية

عند ميخائيل باختين

" المقولة و الإجراء "

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص : النقد الأدبي المعاصر

إعداد :
الطالب: / الشيخ شعثان

لجنة المناقشة :

أ.د / واسيني الأعرج	رئيـــسا
أ.د / وحيد بن بوعزيز	مشرفا ومقررا
أ.د / عبد الغني بارة	مناقشا
أ.د / نورة بعيو	مناقشا
أ.د / ليلى قاسحي	مناقشا
أ.د / زاوي العموري	مناقشا

السنة الجامعية : 2017 - 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روح أبي الحاج "أحمد"

رحمه الله

إلى روح أخي الحاج "إبراهيم"

رحمه الله

إلى أمّي المباركة الحاجّة "جوباية" أطال الله بقاءها،

وبقاءنا في ظلّ يقينها ورضاها.

شكـــر

إلى أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور **وحيد بن بوعزيز** ممتنّا له على فضائله السابغة على الأطروحة ومن نُسِبَت إليه

إلى الأساتذة الذين أخلصوا جهدهم في مساعدتي ودعمي بكل الطرق:

الأستاذ أحمد حيرش

الأستاذ بن علية بوعبدلي

الأستاذ محمد مويسة

الدكتور مفتاح دليوح

الأستاذ ربيع عمراوي

وشكر يحمل خصوصية الإحساس بالجمال ومَنَعة الشّعر ورفعة الموسيقى، أوّجّهه منّي إليّ، ما عانقت روحي روحيهما، أخويّ الكريمين:

د/محمد تاج الدين الطيبي و د/محمّد السّايح بن الأبقع

مقدّمـــة

مقدّمـــــــة

لقد امتدح "باختين" الرواية، كما يمتدح منظّر حضاري الوعي في صورته الأكثر اكتمالا. امتدحها من حيث كونها نمطا تعبيريا يؤسّس للمعنى من منطلقه اللغوي إلى مآلاته التاريخية والإيديولوجية. امتدحها وهو يبرّر لنظر مختلف عن مزاج العادة في التناولات التي تحتفي بثبات اللغة ومركزيتها الخانقة، كان يبتعد عن المطلق سائرا في اتجاه النسبي الذي أفضى به في كثير من الأحيان إلى الكوني. إن مديحه المطوّل للنوع الروائي في كلّ كتاباته تقريبا، يعبّر عن حالة من الأنس الروحي الذي يقرن اللحظة الماضية بمستقبل النوع الذي يتماهى مع الأدب، كما يتماهى مع خارج الأدب حين يخلق لنفسه مجالا يبتدعه في موازاة "الأنواع" الأدبية الأخرى. لقد عاش "باختين" في منفاه الاختياري داخل مسالك الرواية وضمن أروقة النوع، قبل أن يعيش في منفاه الإجباري تحت وطأة إكراهات السياسة وما جلبته له من متاعب، وأكثرها تأثيرا أن يختفي اسمه من فضاء الفكر النقدي طيلة أكثر من ثلاثين عاما وهو حيٌّ يراقب من منافيه المتعدّدة، مسلك النقد في تطوّره عبر مناهجه ومنظوماته المصطلحية.

لم تعرف "المقولة الباختينية" في التنظير الروائي، الرّواج والاحتفاء الضروريين بها كطرائق تحليل تستند إلى ابتكارات النوع في صياغة الوعي الحضاري من خلال البنية اللغوية والأسلوبية، ومن خلال تجاوب البنى الاجتماعية والإيديولوجية مع معطى أنساق الخطاب داخل الرواية. إلا بعد أن تكرّست العديد من النظريات التي تنطلق من الأنساق خارج الأدبية: الفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية من ناحية. ومن ناحية أخرى، انتشار التناول البنيوي والشكلاني كسلوك نقدي وتنظيري للأنواع. فقد اعتمدت النظريات التي تنتمي إلى التصور الأول على ما أنتجته من أفكار علمية لتطبيقها على الرواية من أجل تأكيد مقولاتها التي نبتت في بيئة علمية محضة، وذلك باعتبار الرواية ظاهرة حيّة وتربة خصبة يتوجب عليها تحقيق نصيب من المعرفة التقنية التي نتجت في فضاء فكري نظري خالص، كما يتحتّم عليها أيضا وهي تخضع لتحليل تلك السياقات أن تستجيب للمعطيات

السابقة وتنتج مجالا معرفيا لا يعود بالفائدة عليها إلا نسبيا، لكنّه بالتّأكيد يخدم التصوّر الفلسفي الذي نشأت في أحضانه. الأمر الآخر الذي حدّ، بنسبة كبيرة، من رواج "المقولة الباختينية"، هو بالتأكيد، ما أفرزته اللسانيات البنيوية والمدرسة الشكلانية من تجاوب عظيم على الساحة النقدية في أروبا، ولم يكن من المتوقَّع بتاتا أن تظهر نظرية "باختين" في ظل ذلك التجاوب من جهة، وفي ظل السطوة الستالينية في الاتحاد السوفييتي آنذاك من جهة أخرى، فقد كان مقدّرا لمقولات "باختين" أن تجعل منه مُطاردا ومنفيا، ومُتستّرا تحت أسماء مستعارة لأصدقائه، وهو ما جلب له كثيرا من المتاعب في حياته، وجعله يعيش أكثر من غربة في منافيه المتعدّدة.

إن المعطى النظري الذي يستهدف الرواية لا يمكن قياس قيمته إلا من خلال النتائج المترتّبة على تطبيقه في النص الروائي. وتتحدّد طبيعة النتائج بالنظر إلى الفضاء الحيوي الذي يمكن استثمار هذه النتائج ضمنه. ولأن الرواية نوع أدبي بالأساس، تحيا وتتنفّس داخل حقل الأدب وتستمدّ مادّتها الأصيلة من النظام اللغوي، بل هي أكثر من ذلك، النوع الأدبي المتفوّق الذي يملك طواعية كبيرة لاحتواء الأبعاد الاجتماعية والإيديولوجية، بالإضافة إلى قابليته استعمال البنى النصية المختلفة، من البنية السردية الطاغية التي تُشكّل عنوانا لفنّيته إلى البنية الحوارية والوصفية والاستدلالية، هذا فضلا عن أنها تملك أساليب مختلفة ومتنوّعة تمثّلها أفكار وطروحات الشخصيات المتباينة الملامح من الناحية النفسية والاجتماعية والتكوينية، لهذا وغيره، فإن الجديد الذي قدّمه "باختين" يُعدُّ ثورة علمية حقيقية على مستوى التنظير الروائي.

لقد نقض "باختين" العديد من المفاهيم السائدة عن طبيعة تاريخية الوعي الذي تبنّاه "هيغل"، والطبيعة البرجوازية للرواية في تصوّر "لوكاتش"، لأنه رأى أن الرواية استلهمت صنعتها الفنية وأساليبها اللغوية من الطبقات الدنيا التي أنتجت أدبا شعبيا، سخر من بلاغة الثقافة الرسمية السائدة، كما رأى أن الرواية نوع مفتوح على الأنواع الأدبية الأخرى (الشعر والخطابة والرحلة والرسالة والمذكّرات الشخصية،...). وهي عنوان للتعدّد

الاجتماعي والتنوع اللغوي، هذا التنوّع الذي يمثّل الخاصية الجوهرية للخطاب الروائي، مع أنّه تنوّع ينبغي أن يمثّل الوحدة الأسلوبية للرواية في نظر "باختين".

إن العناية التي أولاها "باختين" للمنظومة اللغوية المشكّلة لنص الرواية، لا تعني بحال إلغاء الفضاء الحيوي للنوع الذي تمثّله الإيديولوجيا، فإن لها أهمية بالغة في التأسيس لفكرة النوع، لأنّها راسخة ضمن طياته من خلال "التّلفظ"، كبديل عن "الكلمة" بالتصور اللساني البنيوي، ومن خلال تناولها من زاوية علم عبر-اللسان، الذي اقترحه "باختين" لدراسة التّلفّظ والإيديولوجيا في النص، ذلك أن لغة الرواية ذات محمول إيديولوجي، كما أن الشخصية حاملة لأفكار وآراء تنتمي إلى الظاهرة الإيديولوجية، فالكلمة وصاحبها كائنان إيديولوجيان بالضرورة، رغم أنهما ينتميان إلى بنية تقف دون البنية الاقتصادية. وفي ذلك إرادة لتهشيم فكرة البنية الفوقية المتعالية التي تطغى بالضرورة على البنيات الأدنى منها، وهو ما كان سائدا ومُكرّسا في سياسة الدولة التي ينتمي إليها، بناء على طروحات "ماركس" و"أنجلز". إن قوام الإيديولوجيا حسب "باختين" يعود إلى النزعة الفردية التي لا تتّصل بعناصر النزعات المزيّفة. والرواية ليست إلا إطارا لغويا منفتحا على الإطار المرجعي، وفي ذلك إشارة إلى التشاكل بين المستويين. فقد أكّد "باختين" أن الوعي الفردي يشكّل إيديولوجيا والإبداع الفني ما هو إلا صورة إيديولوجية بمعنى مخصوص، كما أن الكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز.

إن إرادة "باختين" من خلال تصوره المختلف للمعطى الإيديولوجي، تؤكّد على المزاوجة بين ملمحين متباينين في معطياتهما، ملمح أوّل تمثّله الإيديولوجيا وملمح ثانٍ تمثّله النزعة الشكلانية، فقد اعترض "باختين" على منهج الشّكليين الرّوس في دراسة الأدب، ولم يكن مصدر ذلك الاعتراض أنهم ينطلقون في تفسيرهم للظاهرة الأدبية من أرضية علمية، فهو واحد من الذين يستندون إلى التوجّه العلمي في إعادة تقييم الأدب. لكنّ اعتراضه كان على تلك العلمية الصارخة التي تنتهي بالأدب إلى عزلة تامة عن السياق الثقافي العام الذي تسبح في فضائه جملة من العلامات مُجسّدة مادّيا، تمثّل كيانا مستقلا انبثق عن الوعي،

الذي هو في صورته إفراز من إفرازات وسيط مهم هو اللغة، هذا الوسيط الذي لا يمكنه بحال، الانفصال عن سياق الإيديولوجيا، في التصور الباختيني.

إن التصور النظري الأساس الذي بناه "باختين" على الرواية، انطلق من مَعين الثقافة الأروبية كمركز وعي حضاريّ خلّف إرثا كبيرا من النصوص السردية، تأتي في طليعته أعمال "دوستويفسكي" الروائية، وقبلها تاريخيا أعمال "غوته" وآثار "فرانسوا رابليه"، هذه النصوص التي جعلها "باختين"خطابا يشكّل غاية المستوى القولي وميدانا لتنظيراته فاستخلص منها العديد من النتائج التي شكّلت فيما بعد إطار نظريته الروائية التي قامت على مبدإ الحوارية وفلسفة التّلفّظ، بالإضافة إلى الطابعين الاجتماعي والإيديولوجي للأسلوب، وقيم الكرنفالية ووحدة الفضاء والزمان، هذه المفاهيم التي لا تنطلق من الأسلوب واللغة وبنية الحوار النصية، باعتبارها قيما مادّية في المتن الروائي فحسب، ولكنّها تنطلق من رؤية فلسفية خاصة تَرسَّم "باختين" ملامحها عبر تجربته الفكرية الخالصة دون أن يستند إلى أنساق فلسفية، عدا تلك التي أراد إعادة تقييمها من جديد من أجل أن تحظى مقولاته بالسند العلمي والمقبولية اللازمة. هذه الرؤية التي أراد لها "باختين" الخصوصية، هي ما جعل نظريته لا تنال بادئ الأمر الرّواج المطلوب والشهرة التي تليق بها، خاصّة مع معاينة السّياق التّاريخي الذي ظهرت فيه نظريته التي عاصرت أشهر النظريات الروائية، التي جاء بها كلٌّ من "جورج لوكاتش" و"سيغموند فرويد" و"لوسيان غولدمان"، خاصة. لكنّها، فيما بعد، احتلّت المصاف الذي يليق بها، نظرا لما أثارته من جدل لا يزال قائما حتى يومنا هذا، وفي الثقافة الغربية قبل العربية.

إن اختيار نظرية "باختين" الروائية، كموضوع بحث في هذه الرسالة، يستند إلى **بعد موضوعي** بالأساس، يمثّله جانب كبير من العرض السابق، بالإضافة إلى كونها نظرية تتعدّد فيها المستويات، وكلّ مستوى منها يُعدُّ إشكالية قائمة بذاتها تصلُح لأن تكون ميدانا لبحث مفرد، وبخاصّة إذا طُبّقت على بعض الأعمال الروائية، فضلا عن أنّ ما شاع من إشكالية التعميم المتعلّقة بالنظرية النقدية الغربية، في سجلّ النقد العربي، لا تزال مطروحةً، ولا

تزال كثير من مقولات تلك النظريات محلّ عناية وإعادة قراءة وفق منظور إشكالية التعميم، رغم أن هذه الإشكالية تتطلّب تطبيقا على مستوى النصوص، وبخاصة المتون الروائية، أكثر مما تتطلّب الخوض في المسائل النظرية ومساءلة مظانّ الفلسفة والسياقات المعرفية التي تحيط بعملية إنتاج الخطاب. إن جزءا مهمّا جدا من القراءة غير العميقة لدى كثير من النقّاد العرب لنظرية "باختين" الروائية، والتي بُني التصوّر فيها على الاجتزاء والتمثّل غير المكتمل، هي ما يُؤسّس للبعد الموضوعي في الخيار. أما عن **البعد الذاتي**، الذي يمثّل الوجه الثاني للدافع وراء اختيار هذا الموضوع، فقد شغلتني منذ مرحلة الليسانس، نظرية الرواية وإشكالية التجنيس الأدبي، خاصّة بعد أن ترجمت رفقة صديقي الأستاذ أحمد حيرش، أوّل نص روائي جزائري مكتوب باللسان الفرنسي: "الخيّال" لمحمد بن الشريف، فقد تراءى ليَ الكثير من الأسئلة التي تصاعدت فجأة، ساعةَ طُبع العمل عام 2007، هذه الأسئلة التي يصبّ أغلبها في المستوى الشكلي لبناء الرواية، فكان الحال أن أتولّى الإجابة على نفسي أوّلا قبل الإجابة على الآخرين (وليست الإجابة هنا متعلّقة بروائية نص "الخيّال" من عدمها)، بقدر ما كانت الإجابة المفترضة والمرتقبة في آن، تستدعي حالة من اختراق حُجُب الرواية في مستواها النظري الذي يستمد مادّته من السياق المعرفي العام، ذلك أن مستوى الممارسة والتطبيق يتطلّب في الكثير من الأحيان القفز على بعض المعطيات النظرية المهمة، وهو ما أسعى إلى تجنّبه بمثل هذا الخيار.

لقد تمحّض البحث سبيلا نظريا بحيث صيغ في عنوانه ومباحثه في مجملها صياغة تتجرّد للأبعاد النظرية، بعيدا عن المستوى التطبيقي، وذلك من أجل مقاربة المستوى المعرفي ومستوى الوعي الحضاري في علاقتهما بالرواية نوعا أدبيا، وحتى لا تعترض البحث مسائل التعميم وإشكاليات الإجراء خاصة على مستوى نص ينتمي إلى فضاء لا علاقة له بفضاء النظرية الباختينية، لذلك كان سعي البحث خالصا للمستويات النظرية في بُعدي المقولة والإجراء كما تصوّرهما "باختين" فالبحث يفكّر في عقله من خلال مفاهيمه وإجراءاته هو، ولا يعتمد هذه المقولات من أجل تطبيقها على نصوص، إنما ينظر كيف

فكّر "باختين" في مستويات اللغة والسياق والإمكانات ضمن نصه الذي اختاره هو وبعناية المنهج الذي ارتضاه ووفق ما يطمح إليه من تصورات تعود بالفائدة على الرواية ونظريتها، فليس هناك فصلٌ بين المقولة والإجراء، إذ كلاهما باختينيان تمثّلاً ومآلاً.

إن **الإشكالية** التي يقوم بأعبائها هذا البحث، لا تُفرَد ضمن بعد واحد، بل ضمن أبعاد متعدّدة، ذلك أن نظرية "باختين" الروائية لايحصرها مفهوم واحد، ولا كتاب واحد، وإنما هي نظرية واسعة تكثر فيها المفاهيم وتتداخل مع بعضها، ومع غيرها من الأجهزة المصطلحية التي تنتمي إلى حقول معرفية مقاربة، من قبيل ما أنتجته اللسانيات النصية والمناهج النقدية المعاصرة. غير أنه بالإمكان إجمال هذه الإشكالية في جملة من الأسئلة المحورية المتعلّقة بحدود وضوابط المعطى النظري الذي جاء به "باختين" من أجل مقاربة النوع الروائي، وإلى أيّ مدى تفوّق هذا المعطى على غيره مما شاكله في النظريات المعاصرة له؟، وما إمكانات رصد المصطلح الباختيني، خاصّة فيما يتعلّق بالمبدإ الحواري والكرنفالية الروائية والأسلوبية المبتكرة للرواية والكرونوتوب (الفضاء/الزمان)، بالإضافة إلى السمة الإيديولوجية للرواية التي تتعلّق بهذه الفرضيات؟.

إن هذه الدراسة ذات طابع نظري، ومن الصعوبة بمكان، حصر مرجعياتها بكيفية ملائمة، ذلك أن أفكار "باختين" العميقة تداولتها العديد من الكتب النقدية التي تُعنى بالرواية نوعا أدبيا، وفي كثير من الأحيان كان التناول جزئيا، أما في بعض الأحيان فقد كان التناول غير مبرّر تماما، لأنّه يُدرج ضمن مقولات أخرى لا علاقة لها بتفسير "باختين" لمحتوى الظاهرة الروائية. لذلك فالمنهج الذي تعتمده هذه الدراسة وإن كان يقوم على رؤية وصفية تحليلية، فإنّه يتّخذ من المبدإ التنقيبي والاستدلالي أداتين ضروريتين له، لأن هذا النوع من البحث يتطلّب مقابلة الفرضيات مع بعضها وإنكار الفكر التسليمي، كما يتطلّب نصيبا من الشحنة المنطقية التي تتناسب مع الرؤية التي تبناها "باختين"، هذه الرؤية التي هي المحلّ الأساس لتطبيق طرائق التفكير التي يَمدُّنا بها المنهج المتّبع.

استئناسا بالمنهج المتّبع والإشكالية المقترحة، فإنّ الموضوع بصيغة عنوانه المحدّدة يفرض سعي البحث على مراحل منهجية تحاول الالتزام بالتصوّر النظري لمفاهيم "باختين" وإجراءاته، ولا تقفز على المعطى التاريخي لنظرية الرواية في نسق المعرفة العام، وإنما تضع ذلك النسق ضمن سياق مقارني بشكل ما، مع نظرية "باختين"، وهي وسيلة للتّعرّف على الجديد الذي قدّمه والإضافة التي ستُثري الرواية نوعا، وهو الغرض الأساس من هذا البحث، لذلك كانت مراحل البحث في سعيه مقسّمة على ثلاثة أبواب، الباب الأول في فصلين حول إرث الرواية وإرث نظريتها، كان المنطلق فيه تاريخية النوع، وكانت الغايةُ تبيّنَ ملامح الفضاء التنظيري الذي عاصره أو جاء بعده "باختين". أما الباب الثاني والباب الثالث فكانا خالصين لفرضيات "باختين" في مقولاته وإجراءاته، حيث قُسّم الباب الثاني وهو باب يُعنى ببنية الرواية في التصور الباختيني إلى فصلين، اشتمل الأول منهما على كرنفالية الرواية كفاعلية في النوع سيكون مآلها الاكتشاف الذي اشتمل عليه الفصل الثاني وهو الحوارية والتعدّد الصوتي، وهو الاكتشاف النوعي الذي يكاد يكون عنوان نظريته في مُحدّداتها وضوابطها، أما الباب الثالث والأخير الذي خُصّص لبناء الرواية في التّصوّر الباختيني، فكان بدوره في فصلين، الأوّل عن الإيديولوجيا كمعطًى تأسيسيّ ومادّة ضرورية لفهم النوع، والثاني عن الكرونوتوب الباختيني، الذي لم يكن مميّزا للنوع بقدر ما كان مُميّزا للرؤية الباختينية في تمثُّل العالم الذي دخل في جدل مقيم مع الرواية بوصفها سيّدة الأجناس، بل عنوانا للحضارة الغربية بكل مشتملاتها.

ككل بحث هاجسه التّصوّر النظري الخالص، لا بدّ أن توجد أمامه جملة من العقبات، وقد أوجزها البحث في ثلاث نقاط، الأولى: صعوبة الإحاطة بمصدرية "باختين" فهي ذات تنوّع ينتمي إلى عدّة ثقافات متباينة شكلا وموضوعا، وإن كانت كلها أروبية، الثانية: التباين في فهم "باختين" بين المشرق والمغرب العربيين، فقد تمّت ترجمة أعماله من ثقافات متعدّدة، كالثقافة الروسية والفرنسية والإنجليزية، ولم يكن النّقل مؤسّسا على وحدة في المنظومة المصطلحية بحيث يكون ناتج الفهم واحدا. الثالثة: ثراء النظرية الباختينية التي

تتقاطع محتوياتها مع صنوف من المعرفة تتجاوز في كثير من الأحيان معطيات النظرية الأدبية، حتى أن دارسه يحتاج لتزويد فهمه إلى الإحاطة بالتاريخ والصراع الإيديولوجي الذي ضجّت به أروبا من نهاية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، مع ما يُداخل ذلك من الأفكار التي سادت هذه الفترة، وهي على علاقة مباشرة بطموح "باختين" في صياغة الإضافة التي يصبو إليها.

تجب الإشارة إلى أن البحث في بداية مراحله الجنينية ومع توافر المرجعية الضرورية، كان يسود معالمه عدم وضوح الرؤية، حتى أسعفتني الأقدار بكتاب باختين "جمالية الإبداع اللفظي" الذي مسح كثيرا من الضباب وأزال الغبار الكثيف، بل قضى على حالة التردّد والتراوح في التناول المفترض، وفتح مجال الرؤية واسعا لتحقيق جزء ولو يسير من رغبة البحث وطموحه. لذلك لا يسع البحث إلا أن يكون ممتنا للأستاذ: شكير نصر الدين، ولِيَدِه البارعة التي امتدّت إلى هذا الأثر الخالد، لتنقله إلى فضاء الثقافة العربية، وللّحظة الميمونة التي جمعت صاحب البحث مع هذا الأثر فأخذ يُقلّب صفحاته في سعادة غامرة لا يفوقها إلا بهاء "باختين" وهو يصوغ مقولاته ويطرح مفاهيمه ويبني نظريته التي لم تكن نظرية للرواية وحسب، بقدر ماكانت نظرية للحضارة وللإنسان في آن واحد، وضمن نسق تكاملي فحواه الوعي وقد اكتسى بجمالية السّرد.

في الأخير يجب أن أُقدّم واجب الشّكر وفروض الامتنان للأستاذ الدكتور "**وحيد بن بوعزيز**"، الذي أشرف على هذا العمل، وكان صاحب خطّه الافتتاحي، وقبل هذا، هو الذي أسعفني بقبول الإشراف أولا، وتابعني بالحرص والعناية والتحفيز طيلة مراحل البحث، فله منّي فائق عبارات الشكر، داعيا الله له أن يمدّ في عمره ويمتّعه بالصحة والعافية، وأن يُثمر هذا العمل على يديه بركة في المعرفة، إن الله وليُّ ذلك وهو القادر والمتعال.

الشيخ شعثان،، الجزائر: أكتوبر 2016

الباب الأوّل

في إرث الرّواية ونظريّتها

الفصل الأوّل

في إرث الرّواية

((كن مختلفا حتى لو صرت وحيدا))

دوستويفسكي

1/ الرواية ضمن أجناس الخطاب:

يقول ميخائيل باختين: ((إن غنى وتنوّع أجناس الخطاب لا محدودين، لأن التنوع المفترض للنشاط الإنساني لا ينضب ولأن كل مدار من هذا النشاط يشتمل على ذخيرة من أجناس الخطاب))[1]. وهذه الأجناس تتعدد وتتنوع بين كل ما تعبّر عنه اللغة في أنماطها التي تتّخذ صورا تتباين بين الردود اليومية ذات الإيجاز البالغ وبين الأنواع الأدبية كالرواية التي يمتدّ بعضها إلى أجزاء ضخام، وفي هذا المستوى علينا أن نفرّق بين مستويين من التناول، التناول الذي يستند إلى البحث عن أرضية مشتركة بين أجناس الخطاب. والمستوى الذي يدرس الأنواع الأدبية وقد استقرّت نسبيا على منظومة من القوانين التي تخص الشكل والبناء. بالنسبة للمستوى الأول، ((يزعم البعض أن التنوّع الوظيفي يجعل من السمات المشتركة بين أجناس الخطاب سمات مجردة وعديمة الفعالية، وربما كان هذا ما يفسّر عدم وضع المشكل العام لأجناس الخطاب أبدا))[2]، وهذا ما قرّره "باختين" محاولا لفت الانتباه إلى الكل المتمثل في الأجناس الخطابية الشفوية والكتابية على حد سواء، كما قرّر أن دراسة الأجناس الأدبية قد تمت عبر كل الأعصر القديمة منها والحاضرة، وذلك من ((الزاوية الأدبية- الفنية في خصوصيتها، ومن زاوية التمييزات الأجناسية المتداخلة Intergénétiques (في حدود الأدب) وليس كأنواع خاصة من الملفوظات تتميز عن أنواع أخرى من الملفوظات...))[3] وهذا الفصل المنهجي بين التصوّرين في تناولهما للأجناس الأدبية وللأجناس الخطابية، يجعلنا نتساءل عن موقع الرواية بين الأنواع الأدبية خاصة. وعن السمات التبادلية التي يمكن أن تحدث بين الرواية نوعا أدبيا من جهة، ونظرية الأجناس الأدبية من جهة أخرى.

تعتمد نظرية الأجناس الأدبية على مفهوم النوع والجنس، ونتجت مقاربة هذا المفهوم ضمن هذه النظرية انطلاقا من استعارته من فضاء العلوم التجريبية الطبيعية، ويعود

---

[1] ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص288

[2] نفسه ، ص288

[3] نفسه ، ص288

فضل الأولية والابتكار في ذلك الى العالم الروسي فلاديمير بروب الذي يعتبر رائدا التحليل البنيوي المرفولوجي للقص في مستوياته ووظائفه، وذلك يعني أن نظرية الأجناس الأدبية متأخرة زمانيا عن الفضاء التنظيري العام للرواية نوعا أدبيا، فذلك الفضاء وُجد مع وجود النص الروائي الذي كان يسائل وجوده وهو يتأسس نصا، ويفرض منهج الرؤية إليه من خلال تأسيسه لذلك الوجود. وربما كان لذلك دفعا لنظرية الأجناس اللاحقة للإفادة من التصور المصاحب لتطور الرواية بداية من نشأتها وانتهاء برصد المفردات المكونة لنظرية الأجناس الأدبية، التي يؤكد كثير من الباحثين على أن لها جذورا في النقد القديم، رغم أنها تمثلت صورتَها النهائية بعد أن وظّفت كثيرا من المعطيات النقدية التي جاءت بها نظريات الرواية.

إن نظرية الأجناس تنحو نحو رصد الصفات التمييزية للجنس الأدبي، من أجل استخلاص جملة من القواعد الكلية الناظمة، والتي تسمى قواعد الجنس، كما أننا نتعرف من خلالها على التطور التاريخي للجمال الذي تصوغه هذه الأجناس عبر مكوّناتها الأصيلة، وتنوع جماليات التقبل أو التلقي، فضلا عن تطور العوامل الشّخصية وتطور العوامل الموضوعية التي تحيل على بيئة الأديب بكل تأثيراتها المختلفة[1]، فنظرية الأجناس الأدبية تنطلق أساسا من تعريف الجنس الأدبي، بكل مشتملاته وبكل ما يمكن أن يحيل إليه.

1/1 روافد نظرية الأجناس

كما لكثير من العلوم والنظريات المستجدة، فإن لنظرية الأجناس، التي تحددت معالمها العامة وإطارها المنهجي في القرن العشرين، أصولا في تاريخ النقد الأدبي، وجذورا في مقولات الشعرية التي كانت ومنذ عهد "أفلاطون"، ولا تزال، مهتمة بمسألة الأجناس الأدبية وقد ميز أفلاطون في جمهوريته بين البنية السردية والبنية الحوارية باعتبارهما مميّزين لنوعي

[1] ينظر، م. باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص284

الملحمة والمسرحية[1]، أو بين نوعين من السرد نجد مظاهرهما في القصة والسرد المسرحي التراجيدي والكوميدي، فالتمييز بين الأنواع الأدبية كان ينطلق من التمييز بين أنواع المكون النصي، وهو تصنيف واقعي، ينطلق في ذلك من الواقع حيث يوجد بالتأكيد داخل المجتمع سرد وحوار، غير أنه في كثير من الأحيان تختلط المكونات النصية مع بعضها فهناك سرد داخل الحوار، وحوار داخل السرد، كما أن هناك بالتأكيد وصفا واستشهادا واحتجاجا، غير أن أفلاطون اعتمد في تصنيفه على الصفات الغالبة. وقد انتقل الجنس الأدبي من الشعر بوصفه مؤسّسا للفكر الإنساني ككلّ، مع ما يتميّز به من صفاء ووضوح من خلال قواعده النصية والنوعية المتجلّية في الشعر اليوناني إلى مرحلة تاريخية أخرى مرتبطة بوعي تاريخي مختلف كانت آثار المذاهب الأدبية أهم تجلياته، فكانت الرومانسية كمرحلة تاريخية تسائلُ أنواع الخطاب القديم، في مستويي الشكل والمضمون، وبعد ذلك، إلى مرحلة التهجين[2] مع نظرية باختين، ولم يخرج هذا التطور التاريخي الذي ميز النظرية عن دراسة وتحديد المكون الأصيل ضمن كل جنس لتحقيق مقولة الأدبية فيه، وحين انتهت نظرية الأجناس الأدبية إلى صورتها في القرن العشرين وقد أفادت من العلوم التجريبية، اتخذت جملة من المناهج كالاستقراء والاستدلال، وهي تسعى لضبط المواصفات والمحددات الموضوعية والتقنية. ولتحقيق المراد لابد من القيام بمجموعة من الخطوات المنهجية في ذلك، وهي الخطوات المنهجية التي استُعيرت من فضاء العلوم الطبيعية، كالملاحظة والتجربة والوصف والنتيجة، التي عادة ما تكون مفهوما يُؤطَّر بمصطلح، بمعنى أنّنا سننطلق مما هو مادّي بحت لنصل إلى ماهو مجرّد بحت، في قراءة الجنس من مستوى النص إلى مستوى الخطاب ثم مستوى الثقافة، وبين الاستقراء والاستنباط تبقى بعض الأسئلة عالقة بخصوص الرواية ضمن نظرية الأجناس.

[1] ينظر، جمهورية أفلاطون، المدينة الفاضلة، تر : أحمد فيّاض، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2017، ص56

[2] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص 65

2/1 تقاطع الرواية بين العلم والفن

إن هناك سؤالا محوريا يربط علاقة النص بالفضاء النظري العام له، فعلى الرغم من التشاكل في بناء كثير من الروايات، وهو مايُسهّل التصنيف نسبيا، إلا أن كل نص في الحقيقة ينحو نحو خصوصية ما. وعلى ذلك يمكن بلورة سؤالين كبيرين هما: هل تجوز مناقشة جنس أدبي لم نقرأ كل آثاره الموجودة؟. وهل هناك أجناس أدبية معدودة، درامية وشعرية وملحمية،.. أم إن عدد الأجناس لا ينتهي وربما يكافئ عدد النصوص؟[1].

بالنسبة للسؤال الثاني، فإن الرواية تتسم بكونها عصية على التصنيف الذي يختزل الكثير من أنماط الكتابة فيها، فضلا عن كونها فضاء يستمد حيويته من تلاقح الأجناس الأخرى داخلها. وربما كان السؤال الثاني في نظرية الأجناس استلهاما من الرواية بالذات. أما السؤال الأول، فقد أجاب عنه "تودوروف" بقوله: ((من أولى سمات المنحى العلمي عدم مطالبته بملاحظة كافة تميزات الظاهرة لغرض وصفها، فهو بالأحرى يعمل عن طريق الاستنباط. بحيث يتم في الواقع جمع عدد محدود نسبيا من الوقائع، فتُستخلص من فرضية عامة، وتُراجع على متن آثار أخرى، بتصحيحها أو بطرحها. فمهما كان عدد الظواهر المدروسة، فإنه دائما قلّما يكون متاحا لنا أن نستنبط منها قوانين كلية. إذ إن الترابط المنطقي للنظرية، لا كمّية الملاحظات، هو الذي يكون على صلة وثيقة بالموضوع.))[2]، يبقى أن النظرية في محاولتها الإحاطة الكلية بالظاهرة، لا تستطيع أن تنفي تدفق الرواية وزخمها وتجريبها، بل على العكس تماما، ستظل الرواية بذلك الزخم هي التي تؤطر المنحى الذي يفتح الطرق لمجالات الرؤية التنظيرية. حتى ولو اعتبر البعض بأن الرواية، شكلا فنيا، ذاتُ طبيعة تنتمي إلى القول الشعري، على اعتبار أنها حفيدة الملحمة[3]. ومثل هذا النظر بالتأكيد كان نتاج اعتبار الرواية فنا جادّا يتعاطى مع الواقع كما تتعاطى معه العلوم النظرية، كالتاريخ مثلا، وفي ذلك إقصاء للأبعاد الجمالية التي ميّزت الرواية عن التاريخ،

---

[1] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام ، دار الكلام ، الرباط، ط1 ، 1993 ص26

[2] نفسه ، ص27-28

[3] رينيه ويليك/ أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987 ، ص221

بالإضافة إلى أن الجدية ليست هدفا ولا أداة للرواية، بل إن السخرية ربما هي ما كان الموجّه لها في فترات تاريخية كانت العناية فيها فائقة بتمجيد أشكال السرد القديمة.

نتساءل، بعد أن عدّ "أرسطو" الأنواع الأدبية التي تنتمي إلى القول الشعري على غرار الملحمة والمسرحية، بأنها أقرب إلى الفلسفة من التاريخ[1]، عن سر هذه العلاقة في ضوء ما استجدّ من أشكال السرد الروائية، وفيما إذا كان النظر الأرسطي واصفا الرواية وأمداء صلة القرابة بينها وبين كل من التاريخ والفلسفة. فما الذي كان سيبديه وهو بإزاء هذا النوع المتأخر زمانيا عن الأنواع التي نظّر لها؟. من المؤكد أن النظر الأرسطي مايزال موجودا بصيغ تتعدّد وتتباين في تناولها للرواية وهي ضمن منظومة كاملة من الأنواع الأدبية عبرت التاريخ والجغرافيا. ولم تستقرّ ولم تهدأ. وإن كانت هذه الأنواع عُرفت بحسّها المُفارق الذاهب نحو التميّز والفرادة، إلا أنّ هذا الحسّ غالبته الرواية بقدرتها على ضمّ أنواع الخطابات المختلفة التي كان كل منها في الزمن الماضي خصيصة من خصائص تلك الأنواع.

2/ الرواية: مهاد التعاريف:

منذ أن صار النص يتمحض الوعي بذاته ويفرض آليات قراءته المنبثقة من آليات الإنتاج نفسها، بدأ الاشتغال النظري عليه يصنع تاريخه الموازي للكتابة، يدّعي أنه يقارب ليصنع أفقا جديدا ويشكّل وصفا يكون كالنتيجة الملهمة للأدب، النتيجة التي تضيف حين تتماهى مع العلوم الإنسانية والسياقات المعرفية. لقد تنامى إدراك النص لذاته مع الصيرورة التاريخية. يقول "بيير شارتيه": ((كل نص روائي يحمل –ضمنيا أو تصريحا- نظرية إنتاجه، والسيرورات الإنتاجية التي أوجدته، بل صارت "رواية الرواية"، الرواية وهي تعي ذاتها أثناء كتابتها، أهم من الرواية ذاتها باعتبارها تخييلا صرفا، وكتابة محاكاتية. كذلك

[1] ويليك/ وارين، نظرية الأدب، ص222

وخصوصا بفضل باختين ظهر أن النص الروائي متعدد الأبعاد، وفي علاقة حوارية تناصية داخلية أو خارجية مع نصوص الأدب ونصوص الواقع ...))[1].

1/2 في الماهية:

لقد نشأت الرواية كما نشأت المعرفة الحديثة، بفعل تفاعل العالمين: المادّي والرمزي، فلقد كانت إفرازا طبيعيا لطموح الإنسان في العمران. والذي كان يوازيه تطور عالم من الأفكار والإيديولوجيا السابحة وسط صراعات العقل المبتكرة التي كانت تنحو شيئا فشيئا نحو الفن فكأنها نشأت داخل الزمن لتمارس طغيانها عليه، وداخل المكان الذي توطّنت تاريخيا فيه لتعبر منه إلى خارجه، ولا تزال صيرورتها قائمة حتى ظلت النوع الأدبي الذي يتماهى بما هو خارج عالم الأدب ذاته، ومع هذه الصيرورة لا تزال فنا في أطوار التكوين الأولى، وهي لذلك أكبر من أن تُحاط بتعريف في قاموس ومفهوم في معجم مهما كان متخصصا، إلا أن يكون مفهوما يعرض تصورا ما عن الرواية وبزاوية نظر لا تحدد إلا جزءا من مشتملاتها في الواقع وفي التاريخ والمجتمع، حتى أن كلا من الواقع والتاريخ والمجتمع يصنع جدلا جديدا مع الرواية ليضيف إمكانية أخرى للتماهي وعائقا أكبر للتحديد والضبط.

إن الرواية هي النوع العصي عن الإحاطة وهي لا تزال تتراكم عبر القرون. ولا يزال التجريب فيها مواكبا لزخمها. ولا يزال المفهوم يرقبها بعين واحدة فيما يترقب أن تتوقف صيرورتها التي يبدو أنها لن تتوقف وكأن تلك الصيرورة صارت جزءا من تكوين أصل مادة الشيء فيها.

[1] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص5/ مقدمة المترجم

2/2 الرواية: المصطلح المعجمي:

لكن وبعيدا عن جدل التعريف المحيط الذي باستطاعته اكتناه الأسرار فإن هناك تعريفات للرواية تطورت عبر الزمن كانت في كل مرة تسعى للإلمام بجزء يتعلق بالشكل العام أو بتنويعات الرواية الموضوعية، من ذلك ما جاء في المعاجم القديمة ودوائر المعارف على نحو تعريف الرواية بأنها: ((كتب عجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية))، أو أنها ((محكيات مغامرات الحب والحرب العجائبية))، أو أنها ((حكايات تخييلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس))[1].

ومع مرور الزمن الذي واكبه تطور التأليف الموسوعي والمعجمي برزت فكرة نمط الكتابة في الرواية على أنها عامل مهم وله مقدرة كبيرة في التصوير كما جاء ذلك في معجم Littré الذي عرّف الرواية بأنّها: ((حكاية خيالية مكتوبة نثرا، حتى يهدف المؤلف إلى إثارة الاهتمام عن طريق تصوير العواطف والعادات أو عن طريق غرابة المغامرات))[2]، أو كما جاء في المؤلَّف الموسوعي الكبير ((مؤلَّف يقوم على الخيال، ويتشكل من مكتوب محكي نثرا ذي طول معين، تكمن أهميته في سرد المغامرات، وعرض الأخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف والأهواء))[3]. وهناك من التعريفات مايشبه ماسبقه لكنه يؤكد على فكرة الحجم كما جاء في معجم Robert ((مؤلف يقوم على الخيال مكتوب نثرا، طويل نسبيا، يعرض ويجسد في وسط معين شخصيات يقدمها باعتبارها واقعية، ويعرفنا بنفسيتها ومصيرها ومغامراتها))[4]. أما الموسوعة البريطانية فقد عرّفت الرواية باعتبار أنواعها إذ وضحت أنه ((ضمن هذا الإطار الواسع شمل نوع الرواية عددا كبيرا من الأنماط والأساليب: الشطاري والرسائلي والقوطي والرومانتيكي والواقعي والتاريخي لو اقتصرنا على ذكر أهمها)) وهذا التصنيف

---

[1] Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences, et des métiers, 1772 نقلا عن، بيير شارتيه، ص 10

[2] Littré, Dictoinnaire de la langue française, 1863-1873 نقلا عن، بيير شارتيه، ص10

[3] Grand Dictionnaire Encyclopédique, 1866-1876, réed 1964 نقلا عن بيير شارتيه، ص10

[4] Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique, 1959-1964 ، نقلا عن بيير شارتيه، ص11

يبدو تاريخيا موضوعيا، وإن كان هناك العديد من الأنواع الأخرى التي تكافئ هذه الأنواع أو تندرج تحتها. وهذا على خلاف تقسيم "بورجيه" الكبير الذي ذكر فيه أن الروايات تندرج تحت نوعين اثنين ((الروايات التحليلية وروايات الأخلاق))[1] وكذلك على خلاف تقسيم "تيبوديه" الثلاثي ((الرواية الخام، الرواية المنفعلة والرواية الفاعلة))[2].

تبدو هذه التعاريف أقرب إلى تحديد الموضوع بوصفه عنصرا مميزا يصنع الفارق الجوهري الأصيل بين الرواية وما يمكن أن يشاكلها على غرار الملحمة، هذا النص الذي يضرب بجذوره في التاريخ ويستمد مادة تكوينه من زمن غير معيش وأناس تحفهم الآلهة بالعناية المباشرة. والحقيقة أنها تعاريف تندرج في دائرة التقليدي الذي يحتفي بالتصنيف مستندا إلى الأنماط وطبائع الشخوص والموضوعات وهي تعاريف تسعى لتحقيق قيمة تعليمية تمييزية من خلال ذلك، وهي متحكمة إلى حد بعيد حين تصنف بناء على النمط والموضوع في أغراضها وتؤكد على مآلاتها التعليمية، فعادة القاموس اللغوي ألاّ ينحو إلى التجريد بل يدقّق ويمحّص في البنية اللغوية والمنطقية للرمز اللغوي الذي يشكل عنوان المفهوم، إننا ((إذا استخدمنا طريقة التعريف التقليدية بواسطة الجنس والنوع (الصنف والفرع) فإن اختيار الخصائص المعرّفة يقرر المكان الذي يظهر فيه النوع الأدبي في الشبكة المفاهيمية التي نُوجدها. فإذا تصورنا أن الجنس هو المسرودات الطويلة فإننا سنصنف الروايات مع الملاحم وقصص الرومانس. وتختلف الإثنتان الأوليان عن الرومانس في أنهما أكثر واقعية، ويمكن تمييز الملحمة عن الرواية تاريخيا (قديم مقابل حديث) واجتماعيا (بطولي/أرستقراطي مقابل برجوازي) وربما فلسفيا (موضوعي مقابل ذاتي)، كما أظهر ذلك النقاد الألمان))[3].

---

[1] Bourget, Etudes et portraits, Le Merre, 1889 نقلا عن بيير شارتيه، ص10

[2] Thibaudet, Reflexions sur le roman, NRF, 1912 ، نقلا عن بيار شارتييه ، ص 10،11

[3] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1988، ص51

يجب التأكيد على أن التعاريف المدرسية الموجودة في معاجم اللغات في عمومها هي التي نأنس إليها أكثر من غيرها، ذلك لأننا لا نجد غيرها مُطمئنا وإن ذهب نحو العمق وتدرج مع الحدث كونه المكون الأكثر أصالة للرواية، وذلك على غرار الكثير من دارسي الأدب الذين ((ليسوا مطمئنين لأي تعريف للرواية، أكثر دقة من الصيغ المتداولة عند مؤلفي الكتب المدرسية، فالرواية في مثل تلك الكتب "سرد خيالي ذو طول معقول، بلغة النثر"))[1]. ومثل هذا التعريف الوفيّ للتوجّه المعجمي، يمكن أن يندرج ضمنه كثير من تنويعات الرواية إن لم تندرج كلها ضمنه. ولهذا فهو يجعلنا أكثر اطمئنانا ولو كان ذلك بنسبة ما. أما الاستغراق في تفصيل أصل مادة الشيء، فسيُفضي بنا إلى مزيد من التساؤل والابتعاد أكثر فأكثر عن الماهية. وبالمُجمل فالتعريف جزء مهم داخل كل نظريات الرواية، وسنرى في قابل صفحات هذا البحث من يُعرّف الرواية انطلاقا من التصوّر النظري العام لها.

3/الرواية والواقع:

تفيض الرواية بإحساس المجتمع، لأنها تتعاطى مع منطق الواقع بالأساس، ربما ذلك ما يجعلها تتفوق على بقية الأجناس الأدبية، بما في ذلك الشعر الذي يعتبر صوت التناغم الموحّد المعبّر عن ذات الشاعر أكثر من تعبيره عن كائنات العالم الأخرى. ولذلك نجد ضمنا أو تصريحا في أي تعريف للرواية باختلاف المبرّرات والصّيغ في كلّ تعريف، ما يُحيل إلى مقولة المحاكاة، تلك النظرية الضاربة في القدم، المعروفة منذ عهد أرسطو، ((ولقد قال أحد النقاد الإنجليز بحق: حتى وإن كنا لا نستطيع تعريف الرواية، فإننا نعرف ماالذي نتوقعه عندما نقرأ الرواية: نحن نجد هنا محاكاة وثيقة للإنسان والسلوك، ونرى نسيج وبناء المجتمع ذاته بما هو عليه حقيقة...، وإن كان في الشعر "شيء أكثر سموّا" فإن الرواية

[1] موريس شرودر، الرواية نوعا أدبيا، تر: طه وادي، الأقلام، ع3، س12، كانون الأول، 1976، ص32

تفيض بإنسانية أكثر...))[1]. إنها الإنسانية التي تتحقق في شكل من أشكال المطابقة عن طريق فعل المحاكاة الذي تصنعه الرواية. إن الإحساس بالواقع هاجس يتصل بقراءة الرواية دوما، يحاول أن يصوغ كمالها بالنثر، لا بالشعر الذي يظل شكل سموّه يحمل خصوصية معنوية مجردة، وهو التجريد الذي حاولت الرواية عبر النثر تجاوزه.

1/3 الفرق بين الرواية والرومانس:

لا بد من الإشارة إلى أن المحاكاة هنا متعلقة بمنطق الواقع، فالرواية تستأنس إلى هذا المنطق وتحاكيه ولا تحاكي أوهاما آيلة للزوال، أو مجهولا لا يُدرك مداه، فإذا كانت المحاكاة وسيطا بين طرفين، فإن الطرفين هما: الواقع بما عليه من خضوع لسطوة الزمان وتأثير المكان، والرواية بما فيها من منطق الفن الذي يأخذ من الواقع إمكاناته المتاحة. بمعنى أن الرواية نوعا أدبيا تختلف عن الرومانس مثلا، ولقد قالت "كلارا ريف" Clara Reeve عام 1785 في التمييز بينهما: ((الرواية صورة عن الحياة الواقعية وعادات الناس وعن العصر الذي كُتبت فيه. أما الرومانس المكتوبة بلغة رفيعة منمقة، فتصف مالم يحدث أبدا وما لا يُحتمل حدوثه أبدا))[2]. وذلك هو العناية بمنطق الواقع لدى الرواية الذي يُشكّل امتيازا لها عن الرومانس. وحين تأخذ الرواية منطق الواقع فإنها تطرح إمكانات أخرى له عبر التخييل الذي يُمثّل أداة لها. بمعنى أن هناك إمكانات أخرى، ولكنها إمكانات تمتح من واقع المجتمع ومما يُحتمل وقوعه أيضا، فاحتمالية الوقوع تنفي الرومانس لتُحِلّ محلها الرواية، وكأن تاريخ الرواية تطوّر من حالة "اللااحتمال" إلى حالة "الاحتمال"، أو من حالة "ضيق المستحيل" إلى حالة "سعة الإمكان".

من جهة أخرى فالرواية لا تصوغ أحكاما، سيكون مآلها التعارض بلاشك، بل توجّه الأسئلة وليس لها بديل عن ذلك، فتلك مهمتها، وهي في حال الإحلال مكان أشكال السرد

[1] والتر آلن، الرواية الإنجليزية، ص6، نقلا عن إدريس نقوري، نظرية الوساطة، ص250

[2] ويليك/ وارين، نظرية الأدب، ص225

التي قبلها. ((في رواية سيرفانتس. في مشهد ربما أكثر المشاهد رمزية، يصرخ دون كيشوت بصوت عال أن مجموعة من طواحين الهواء أشباح. والإجابة الممكنة لمثل هذه الأحكام ليست التأكيد المضاد بأن الأشباح مجرد طواحين هواء. إن السؤال الذي طرحه سانكو بانزا (التابع المكره): "أيّ أشباح؟". بهذا السؤال الحاسم يوضح سانكو بانزا البريء الفرق بين الرواية والرومانس.))[1]، إنه الفرق الذي يُحيل إلى الواقعي المُبرّأ. لكنّ هناك مشتركا بين الصّنفين يجعلهما يدوران في الفلك نفسه، وهو المتعلّق بالوضعيات الإنسانية والابتعاد شيئا ما عن الأفكار ولا يستغرقان بعيدا عن التجربة والحقيقة، هذا في مصدرية كلّ منهما، إنّ ((الرواية تشترك مع الرومانس في التكرير على الوضعيات الإنسانية بدلا من الأفكار: الإثنان يتعاملان مع الحقيقة الاختبارية. بدلا من الأسئلة النّظرية))[2]. وإذا كان المشترك يتمحور حول الحقيقة الاختبارية ويبتعد عن مساءلة النّظري، فإنّ في الاختبار ما يحيل إلى الموضوع الذي يرتبط بالشخصية المحورية أساسا أو البطل بالمفهوم الروائي أو بالمفهوم الرومانسي، ((فالرواية من حيث الموضوع الدّال (التيمة)، تتميّز إذن عن الرومانس حيث الشّخصية الرئيسية يثبت ذاته بطلا، ويحقّق عمليا إمكاناته البطولية، ...، إنّ الشخصية الرئيسية في الرواية يحتمل أن يكون بطلا مضادّا، "بطلا غير بطولي" ...))[3]، وهذا هو الاقتراب من الواقعي ومحاولة مسايرته والتماهي مع بعض تفاصيله في فنّ الرواية. ويشير "شرودر" إلى انبثاق الرواية من الرومانس أساسا عبر السّخرية بالذات، وهي عنصر تمييزي للرواية، لذلك يقول في خاتمة مقاله المهمّ عن الرواية بوصفها نوعا أدبيا: ((انبثقت الرواية عن الرومانس عبر الموقف والأسلوب التهكّمي الذي ندعوه الواقعية، وكما تغيّرت نظراتنا إلى الواقع، وكما أنّ التّخييل التّهكّمي، الذي عبّر عن التقابل بين الهيئة (الظاهر) والحقيقة (الواقع) سجّل موقفه، فإنّ شيئا ما جديدا كذلك انبثق عن الرواية))[4]، فالعودة إلى الواقع

[1] موريس شرودر، الرواية نوعا أدبيا، تر: طه وادي، مجلة الأقلام، ع3، السنة12، كانون الأول، 1976، ص34

[2] م. شرودر، الرواية بوصفها نوعا، تر: مصطفى سواق، مجلّة الرواية، ع1، س1، 1990، ص101

[3] نفسه ، ص95

[4] نفسه ، ص110

تحمل السّخرية اللاذعة من الرومانس، وإن كانت الإحاطة بهذا الواقعي ليست ميسورة متاحة، فحياة الإنسان الواحد على سبيل المثال، هي الشيء الأكثر واقعية، كما يُقرّر ذلك "ألبير كامو"، الذي اعترف أن ذلك يستدعي إفناء العمر كله من أجل تحقيقه، كما يستدعي إفناء عمر الجمهور الذي يُشترط فيه أن يكون على قدر من التأهب والمسؤولية في تبديد "الحياة" من أجل مشاهدة حياة إنسان آخر بكل دقائقها[1]. وهو أمر في غاية الاستحالة، لذلك استخلص "كامو" ((بأن الله هو الفنان الواقعي الأوحد: وهذا حدس ميتافيزيقي ليس أكثر غرابة وتطرفا من البحث عن واقعية كاملة))[2]. إن مكمن استحالة الواقعي يعود إلى طبيعة التفاصيل في التجربة الحياتية للإنسان الواحد، لكنّ واقعية من نوع آخر يمكن أن توحي بالتجربة الواحدة، بل ربما بكثير من أنواع التجارب. إنها الواقعية التي تشتغل على فكرة النمطية التي مصدرها الذهن، ((لذلك كان الواقعي المغالي مجبرا على أن يصب اهتمامه على الذهن وعلى الخصوصية الذهنية))[3] ، ومصدر هذه العودة لم يكن إرادة الوصول إلى الذهن بوصفه ذا طبيعة أكثر شمولية من الاستغراق في تفاصيل حياتية تبدو تجليا للواقعي، لكن لأن الزمن في تطوره والتاريخ ضمن صيرورته الطبيعية أقاما صرحا للفن وللطبيعة الفنية. وكان هذا الصرح يتجافى مع التماهي المطلق في تفاصيل اليومي والممارسات الشخصية، ويتنافى مع التسجيل الذي يقيّده الزمن ويطغى عليه التاريخ، وكأنّ التحوّل إلى "الخصوصية الذهنية" أنقذ الواقعي من الخضوع لسطوة التاريخ.

[1] بول ويست، الرواية الحديثة، الإنجليزية والفرنسية، تر: عبد الواحد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ج1، ص11

[2] نفسه ، ص12،11

[3] نفسه ، ص12

2/3 في التخييل:

إن فعالية الذهن لا تكمن في كونه يملك القدرة على تحليل ذاتي ربما ينعكس على ذوات أخرى، ولكن لأن له دورا في خلق (البطل اللابطولي unheroic hero)[1]. ويبدو هذا النوع من الخلق سهلا في بعده الواقعي، لكنه عصيّ في بعده الفني، ((فمن السهل جدا خلق شخصية لا تمتلك هوية سوى ما يجري لها وليس لها تجربة سوى ما يعكسه الدماغ عليها))[2]، لكن بالمقابل، ماالذي يمكن أن تمنحه شخصية بهذا الوصف، من أبعاد جمالية فنية، يحتفي بها الأدب، إن هذه الأبعاد كامنة داخل هوّة الذات بالتأكيد، ولذلك يمكن أن يكون الاستغراق صاحب دور مهمّ في الإبانة عنها. فقد غطس "دوستويفسكي" في هوّة الذات، ثمّ ((خرج بإحساس عميق عن تعقّد الذهن واستبداديته المفسدة وعن دور الحدث في الشؤون البشرية. إن كل هذه الأمور –التعقيد والاستبدادية والحدث- ساعدته على تكوين نظرة عن الإنسان على أنه مزيج مُصهر من أنماط ثلاثة: إنسان ضئيل الشأن وإنسان متكلف وإنسان متقلّب))[3]. وهذا الوصف الدقيق لا يُطرح في الرواية إلا من أجل تقنينه في نظام يكون باستطاعته استيعاب الواقع. وهذا على مستوى الخصوصية الذهنية كدعامة للواقعي داخل الرواية. من زاوية أخرى، ((ترى الرواية إلى الواقع بصيغة الجمع، فهو متطور ينطوي على احتمالات عديدة، تضع المستقبل في الحاضر وتمزج الزمن المعيش بأزمنة غير معيشة))[4]. وكل ذلك بآلة التخييل، التي بمقدورها الإحلال والنفي، وخلق الموازي، بمعنى آخر: منح إمكانات أخرى للواقع. بالرغم مما يمكن أن يوحي به التخييل على أنه مفارق وبعيد، إلا أن هناك علاقات منطقية بينه وبين الواقع، والعلاقة ليست بالضرورة نفيا مطلقا ((فلا ينفي الواقع إلا ذاتية متحررة، تمايز وترفض وتقترح على غيرها

---

[1] بول ويست، الرواية الحديثة، الإنجليزية والفرنسية، ، ج1، ص17

[2] نفسه ، ص17

[3] نفسه ، ص18

[4] فيصل دراج، الرواية المعوّقة في المدينة المجهضة، ملتقى الرواية والمدينة، دورة "إدوارد السعيد"، القاهرة، 2008، ج2، ص157

معيشا أكثر ارتقاء، ولا يستبدل بالواقع المتدهور آخر مرغوبا إلا من أنكر عقلانية المعيش الخفيضة، أو لا عقلانيته وأعلن عن عقلانية بديلة تهندس بناء اجتماعيا لم يره أحد...))[1].

لذلك سيظل الجدل بين الرواية والواقع قائما ليصوغ جديد الرواية على مستوى التقنيات، يقدم لها الواقع إمكانات تندرج في مستوى الخام لتحوّلها الرواية بآلة التخييل إلى مقدرة تنحو صوب إقرار معطى جديد يتمثّله الواقع طموحا ومثالا.

4/ الرواية والتاريخ:

ليس من العادة أن يخرج التعريف عن سياقه التاريخي، بل إن فهم الرواية نوعا أدبيا أو نوعا يتماهى مع أكثر من الأدب لابد أن يمر عبر جدل التاريخ معها في سياق مقارني يحدّد ويضبط ويكشف، فالرواية داخل التاريخ منتَج منذ أن كان وهو يسعى لفهم ذاته ضمن التفاعل الحاصل بين الوعي والعمران. و((التاريخ هو مسيرة العقل المطلق من أجل وعي ذاته. يكون بادئ الأمر غريبا عن نفسه ثم يبدأ متلمسا طريقه عبر منهج جدلي فيزداد وعيا. وبما أن التاريخ إنساني فإن كل منتجات الإنسان تخضع لمنتجات التطور والصيرورة.))[2] ومن ذلك ولا شك الرواية التي تمتح من التاريخ وليس بينها وبينه علاقات من التفاضل، بل هناك علاقات من التكامل فالتاريخ سيرة الإنسان في الكون تحمل كل تجاربه وكافة آماله وتطلعاته، إنجازاته وإحباطاته ملامح الحس الإنساني المرهف وملامح الوحشية العنيفة[3]، والرواية اقتفاء لهذه السيرة وآثارها وفق ما يتطلبه منطق الفن، ومنذ كانت المعرفة الإنسانية عبر حتميات مختلفة كان التاريخ يحتضن الرواية وكانت الرواية تحتفي بالتاريخ.

---

[1] فيصل دراج، الرواية المعوّقة في المدينة المجهضة، ، ص157

[2] حنا عبود، من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 10

[3] قاسم عبده قاسم، الرواية والتاريخ.. تفاضل أم تكامل؟، مؤتمر القاهرة الدولي الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ –دورة عبد الرحمن منيف- ج2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008، ص351

لذلك فالعلاقة بينهما ((علاقة محكومة بالتكامل والاعتماد المتبادل أكثر من التفاضل والتباعد))[1].

يمكن أن يكون ذلك في سياق عام، بعيدا عن الأنساق الداخلية المكونة التي ينتظمها فعل السرد كمكوّن نصّي يعتمده التاريخ وتعتمده الرواية، كما في الموضوع المحتفى به روائيا بينما هو لا ينتمي إلى الزمن الذي يقدّره التاريخ، فعلى مستوى الموضوع ((ليس المؤرخ الذي يختار موضوعه لكن الموضوع هو الذي يختار المؤرخ. وأعني بهذا أنّ التاريخ يكتب لمجرد أن أحداثا جديرة بالذكر قد حصلت))[2]، ماذا إذن عن الأحداث الهامشية والأناس المهمشين؟ إنها ولا شك من اختصاص الرواية التي تصنع تاريخا موازيا من خلال الموضوع وطبائع السرد التي يفرضها الحدث ومن خلال الشخوص المحركة لدواليب الأحداث، إن الرواية تذهب باتجاه العمق دائما تستقي مما هو أبعد من الذاكرة الإنسانية التي شكلها التاريخ بتصوره عما يجب أن يكون محل العناية المطلقة، ذلك الراسخ في الزمن كالمفردات المفاتيح، ((أليس هذا دليلا على أننا لا نتذكر إلا ما له وقع خاص في نفوسنا... وهل كان يمكن لأي مؤرخ كتابة التاريخ لو كان يريد أن يجعل منه سجلا لجميع وقائع الحياة؟ ...))[3]، لا بدّ إذن أن يحدث التقاسم ليتم تسجيل الوقائع في سجلات تمتح منها المعرفة كلها لا من سياق واحد من الأسيقة. إن جميع الظواهر التي تدرسها المعرفة لا بد أن تنتهي إلى الزمن بوصفه المستوى النهائي الذي تنحلّ فيه جميع الظواهر، ويعتبر الزمن واحدا من المستويات التي تم الاشتغال عليها والاعتماد عليها في التاريخ وفي الرواية معا، بل ويشكل مع السياقين جدلا مخصوصا أنتج جملة أخرى من أنواع الجدل: جدل الرواية والزمن، جدل التاريخ والزمن، جدل السرد التاريخي والسرد الروائي مع الزمن،...

[1] قاسم عبده قاسم، الرواية والتاريخ.. تفاضل أم تكامل؟، ص 352

[2] M. Finley : Mythe, Mémoire , Histoire, Les usages du passé. Ed. Flammarion, 1971. P:7

[3] P. Ricoeur, Temps et récit. Seuil, Paris , 1978, p:27

1/4 بين عالمين: الحقيقة والتجريد:

لفهم التاريخ في علاقته بالرواية يجب الاستئناس بالسياق المقارني الذي يضع الزمن في حوار مع التاريخ قبل أن يؤسس لمفهوم الإيقاع الضابط للسرد، فـ((التاريخ يمتد في الزمن كما يمتد الزمن في التاريخ، والجدل بينهما يولد إحساسا دائما بضرورة اكتشاف الواحد في الآخر، فالتاريخ ينشد الإمساك بالزمن وتمكين المعرفة من النفاذ بطريقة محايثة إلى معطيات ذات طبيعة تعاقبية، كما أن الفهم الحسن لأثر التاريخ في الزمن يسمح بمعرفة آفاق الزمن الإنساني..))[1]، تلك الآفاق التي لا يحصرها حد، غير أنها تظل سابحة في عالم من الإمكان والكمون الثابت الذي يحتاج إلى التاريخ ليفعل احتمالاته المغروزة في رحم الزمان إلى كينونة متحققة، تماما كما يفعل النص وهو العالم الكائن المتحقق بالفعل الذي كان قبل أن يكون كذلك جملة من الخيارات المتعددة والممكنة. ويكون الفارق بين التجريد والحقيقة في الوقائع المحكية هو الفارق بين المؤرخ والروائي، إذ ((إن المؤرخ بهذا المعنى أقرب ما يكون إلى روائي ملتزم بنوع خاص من الحكي، يستمد حكاياته مما يحتمل وقوعه حقيقة، في مقابل روائي يستمد حكاياته مما يحتمل وقوعه مجردا...))[2]، وطبيعي أن مادة التخييل التي تتلبس المتن الروائي، وتمنح إمكانات أخرى للواقع، بإمكانها أيضا أن تجادل التاريخ في صنائعه وتصوغ نموذجا مختلفا عما يحتفي به التاريخ ويقدّره. هذا الذي سيصنع من التجريد مادة للحقيقة التي يتجافى عنها التاريخ، إنها الحقيقة التي تمنحها الرواية بتجريدها وباستثمارها في العالم الممكن والمحتمل، ذلك المقصي من التاريخ والبعيد عن الحقيقة التي يتمثلها. إن التجريد يتضافر مع آلة السرد وفاعلية التخييل ليخلق حقيقته في الرواية.

---

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص 37

[2] نفسه ، ص 27

2/4 جدارة السرد:

إذا كان التاريخ يمتدّ في الزمن، فإن زاوية النظر التي من خلالها يعبُر التاريخ إليه متعلقة بالأساس بالوقائع والأحداث التي يحتفي بها التاريخ وكأنها تعبّر عن سائر الزمن، لأن الزمن من منظور التاريخ ((عبارة عن ذكريات سلمت من التلف والانحجاب، وَالتاريخ في دأب مستمر لانتقاء لحظات تمثيلية يكون الاحتفاظ بها في الاعتقاد السائد احتفاظا بسائر الزمان))[1]. ولا بدّ أن الزمان والتاريخ ضمن سياق مقارني يضمران فكرة الشمولية، فأي المستويين أشمل وأكثر احتواء للآخر؟، إنهما ((مستويان ينبهان على جدل لا نهائي لتبادل الاحتواء، فبينما يعتبر الزمن في ملحظه العادي وعاءً لجريان الوقائع والأحداث، يعتبر التاريخ من جهته وعاءً لتدفق الزمان))[2]، الذي لا يمكن القبض عليه وممارسة سلطة ما حوله إلا بفعل آلة السرد التي تختلف بين الرواية والتاريخ وهذا يحيل إلى سؤال عن طبائع الحكي في كل منهما، فـ((هل يختلف فعل الحكي التاريخي بسمات مميزة عن الحكي المتخيل، كما تجسد ذلك في الملحمة والرواية والمسرحية؟))[3].

بالتأكيد هناك اختلاف، ومما لا شك فيه أن المؤرخ يتقمص في واحد من مستوياته شخصية السارد، الذي يتماهى بشخصية الروائي. وفي هذا المستوى سيتراوح المؤرخ بين عالم سردي، هو ((وسطٌ بين الواقع الحيّ والواقع الخيالي، بحيث يعتبر مسؤولا عن صياغة المادة الحقيقية بمنظور سردي يرتبط بالمؤرخ السارد، فالسارد المؤرخ هنا شخصية شبه ورقية بتعبير روائي، والعالم السردي شبه واقعي))[4]. وفي هذا المستوى الذي يتماهى فيه المؤرخ مع الروائي، يتجافى شيئا ما عن المستويين الآخرين، حيث يكون المؤرخ شخصا عاديا وهو بإزاء العالم الخارجي، والعالم الخارجي مقابلٌ للعالم السردي، أو يكون المؤرخ مثاليا بإزاء عالم حقيقي. فالمؤرخ حامل لثلاثة أدوار، وهو بإزاء عالم يملك بطبيعته ثلاثة

---

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص37

[2] نفسه ، ص30

[3] نفسه ، ص21

[4] نفسه ، ص25

أطوار، تتمثل في الماضي والحاضر والمستقبل. فهو يعالج الماضي بموقفية تشبه واقعية الروائي الملتزم بنمط مخصوص من الحكي، ويعالج الحاضر بالصيغة البيوغرافية التي تتمحض سبيل الحقيقي، ويشتغل على المستقبل بمثاليته، التي تنحو نحو الرغبة في تحويل عالمه الحقيقي، الذي يُفترض فيه معرفته بخباياه، على نقيض المؤرخ السارد الذي يحاول محاكاة ذلك العالم الحقيقي[1]. ولذلك مع وجوب التأكيد على ما يقوله بول ريكور: ((يجب أن نقول أن المؤرخين لا يعرفون الماضي على الإطلاق، بل يعرفون فكرتهم عن الماضي فقط، لكن التاريخ لا يكون ممكنا ما لم يعرف المؤرخون أنّهم يعيدون تفعيل فعل ليس هو بفعلهم،...))[2]، إنّها خيار الموضوع للمؤرخ بكيفية مخصوصة، فالفاعل الأساس هو التاريخ لا المؤرخ. وليس هناك مطلب أهم من اعتبار فكرة الآخر في تناول التاريخ، في مقابل فكرة المطابق، يقول ريكور: ((إذا لم يكن بالإمكان التفكير في الماضي من خلال النوع الكبير المطابق، أفليس من الأفضل أن نفكر به من خلال الآخر؟))[3]، وذلك من أجل أن يمنح التاريخ قيمة إضافية للمؤرخ، من خلال تيسير التساؤل الفلسفي عبر الآخرية، حتى يتم الدفاع عن الاختلاف من نقطة هي داخل الزمن لا خارجه.

إن مراجعة المدوّنة الروائية في أي ثقافة من الثقافات تؤكد على وجه اليقين أن موضوعاتها وأحداثها ترعرعت على مضمار التاريخ، كأنما الرواية في أنساقها الحكائية وبعيدا عن التقنية وبناء الشخصيات ومتطلبات الفن، جزء من هذا التاريخ، ولكنه الجزء الذي يخضع للتخييل والتجريد والاختيار. فالروائي يملك سلطة تتجاوز سلطة المؤرخ لأنه يختار موضوعه ويصوغه بإرادته الفنية، بينما المؤرخ لا يملك بإزاء الموضوع أي خيار على الإطلاق، فالموضوع هو الذي يختار للمؤرخ.

---

[1] عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 25

[2] بول ريكور، الزمان والسرد، الزمن المروي، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط1، 2006، ج3، ص 218

[3] نفسه، ص219

5/ الرواية، تفسيرات النشوء:

هل يمكن أن نفسّر نشوء النوع الروائي بالاعتماد على نظرية التطوّر الداروينية؟ وهي تلك النظرية التي تتحدث عن الناشئ على أنقاض المنقرض. أم أنّه لا وجود لكائن منقرض بين الأنواع الأدبية؟ لقد أثبتت الدراسات التاريخية أن نشوء الأنواع الأدبية في عمومها مرتبط بحاجة جمالية اجتماعية، أي أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهورها. ولهذا فإن التغيير التاريخي الذي حدث في أروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر أدّى إلى هيمنة الطبقة الوسطى على المجتمع لأول مرة في التاريخ الإنساني، فكوّن وعيا جديدا مثّلته الرواية التي وجدت شروطا ملائمة لتطوّرها وانتشارها تجلت في مجتمع متعلّم، ونضج شعبي وحرّية فردية وظهور المطابع.

هناك مذهب آخر في تفسير نشأة الرواية. والحقيقة أنه مذهب ينحو نحو التأصيل للرواية بما يشاكلها من أجناس شفوية أكثر من حديثه عن ملامح إطار نظري يجسّد تاريخية الفنّ وصيرورته التي يقتضيها المنطق الفنّي ذاته، فقد اعتقد البعض أن الرواية ((نشأت في زمن أسبق من زمن الملوك وعصر الصيد، ففي الميثولوجيا السومرية القديمة جدا نجد الربة "ليليت" تنزل كل مساء إلى جانب مهد الطفل الذي يلعب بجدائلها السوداء الطويلة، في حين تروي له حدوتة ينام عليها. وما زالت بعض الأمهات يمارسن هذا السرد فوق المهد حتى اليوم. وهذا مايفسر وجود المبالغات التي تصل إلى حد الخرافة..))[1]. وربما كان هذا تأريخا للسرد بوصفه آلة وجدت منذ أن وجد الإنسان وكان بحاجة إليها حاجته للتواصل والحياة واستمرار الجنس، فالسرد ظل على الدوام مكوّنا نصيا ولاشك. وجزءا من الحوار الاجتماعي بين أفراد المجموعة اللسانية والثقافية الواحدة يحقّق نصيبا من الوعي وفق متطلبات المرحلة واقتضاء الصيرورة.

[1] حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 8

هناك من يُرجع نشأة الرواية إلى أزمنة سحيقة في التاريخ وكأنه بذلك يؤصّل للرواية من حيث آلتها الطاغية أكثر من كونه يتحدّث عن نشأة نوع أدبي مرتبط أساسا بالتدوين وسلطة الطبقة الوسطى المعنوية التي حملت آمالُها وطموحاتُها وعيا جديدا بالفن وبالصنعة الفنية، فلم تعد الرواية مجرّد نسق حكائي ولا مجرد إملاءات مرتبطة بالذات أو بالعالم وإنما صار قوامها منطق الفنّ، فالحكاية بما هي نسق، يمكن أن تكون في أيّ نوع من الأنواع الأدبية وربما خارجها أيضا ولكنّها في الرواية نسق محكوم بمنطق الفنّ، لطالما كانت ((تحاول نظرية التطوّر تحت تأثير العبقرية الفردية المندمج واقعُها فيها. وبتأثير من حضارات المجتمع المتعاقبة، أن تربط بين صيغ القصّ المختلفة كالرواية والرواية القصيرة والحكاية الشعبية وحكايات الحيوان والرومانس ومنه نوع منظوم وحكايات الجنّ وتجعل لها نموذجا منشئا أوّل Archetype هو الحكاية الخرافية التي تضرب في أقدم عصور الإنسانية وتجد لها دورا في نشأة الشعر نفسه))[1]. وهي الحكاية المرتبطة بالوجود الإنساني وبآلة السرد التي كانت منذ أن كان الإنسان.

إن الظهور الحقيقي للرواية والقصة من حيث هما فنّان سرديان لم يكن إلا بعد أن تحصّلت جملة من القواعد الناظمة التي تميّز الفنون السردية عن سواها، تلك القواعد والقوانين التي تنتمي إلى أنساق مختلفة ولكنّها قوانين يعضد بعضها بعضا حتى يتحقّق معمار الرواية وهو النّظام الكلي للقصّ، والخاضع لمنطق الفنّ بالأساس والمُعتمد على العلاقات بين الذات (أنا الروائي) والعالم (غير الروائي)، لقد ((ظهر لنقاد أروبا أن القصّة مجموعة صيغ لها قوانينها الخاصّة وتهتمّ بما لا يدخل في إطار "الأنا" إلا إذا جرّد المؤلّف من نفسه أحد شخصياتها. وفي هذه الحال تكون القصّة بمعناها الواسع صورة حياة. بما فيها من أخلاق وقوى طبيعية وتقاليد وسياسة وما تكشف عنه أسرار النفس الإنسانية بمقدار حظ شخصياتها من الوجود الإنساني))[2].

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص74، 75

[2] نفسه ، ص74

1/5 جدوى الخرافة:

إن استخلاص القواعد الناظمة للفنّ لا شكّ وأنّها عملية مرتبطة بفعل التّدوين وحصول التراكم. ولكن يجب التأكيد على أنّ آلة السرد وهي محور فن الرواية تجسّد بالتأكيد في الحكايات الخرافية التي ستظل الجذر الذي تفرّعت عنه وأثمرت منه الفنون السردية، حتى وإن كان الغالب أنّها سُردت بشكل شفوي وأنّ ما دُوّن منها كان مُستجيبا للطبيعة التي يقتضيها السرد الشفوي، ((نريد أن نقول إن وجود الحكايات الخرافية له أهمية تعادل أهمية الأساطير. واستقرّ الرأي على أنها -سُردت شفويا أو دُوّنت- إنما تعني جذرا ضخما لشجرة عتيقة تحمل فروعا ذات غصون نضرة خضراء، وأن هذا الجذع الضخم يدلّ باختصار على صور القصّ الشفوي والتأليف الأدبي))[1].

ينتمي فضاء الحكاية الخرافية إلى عالم غير محسوس إلا بالذهن، كما أن معظم شخصياتها لا تنتمي إلى الواقع. أما أحداثها الغرائبية فهي بلا شكّ تستجيب دائما لمعطيات عالمها غير المحسوس. ويأتي في طليعة أنواع الحكايات الخرافية، كما تحدّث عن ذلك مؤرّخو السّرد، حكايات الجنّ التي كانت ((مُسطّحة وعالمها الخاص واحدي البُعد. ولا يكاد يُنشئ علاقة حميمة مع عالمنا المدرَك، كما تفتقد المشاعر في مضمونها الساذج. ولأنها ذات أسلوب تجريدي في تقديم المردة والجنّ والسّحرة وبعض التصورات الدينية العتيقة، فإنها تصلح دائما –مادامت مثّلت وحدة كاملة- لكثير من أنواع التفسير والتأويل على مختلف العصور والأمكنة، كما تقبل التحوير بما يبعدها عن الشكل أو النمط الأصلي))[2]. إن الخرافة مبدأ للتخييل، ومفتاح للإمكان، لأنها لا تستند إلى الواقع، وإنما إلى عالم مجرّد غير حقيقي، لا يُتمثل إلا بالذهن، فالخرافة وإن امتلكت الطرافة بابتعادها عن المعيش ومجانبة الواقع، إلا أن مادتها ذات حيوية وفاعلية في أساس الرواية، الذي هو التخييل، فضلا عن أن الخرافة قد ارتبطت بأشكال وقوالب تنتمي إلى المعتقدات الدينية، والتي

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص75

[2] نفسه ، ص75

يشوبها كثير من القدسية، وهو ما منحها في التاريخ اعتيارا وقيمة كبيرة، لأن متلقيها كان مستعدا بوعيه المتاح لأن يتفاعل معها بإيجابية. هذا عن فاعلية الخرافة في جانبها الذي يتيح لها فيه أن تخدم النوع الروائي، وتؤصل له، لكن الجانب الآخر والمتعلق بمادة تكوينها وعناصرها ففيه ما يمكن أن تؤاخذ من خلاله الخرافة، ويأتي في طليعة هذه العناصر، المضمون الذي يفتقر إلى الوضوح، لأنه ليس محل عناية في الخرافة التي تعتني بخوارق العادات على حساب البناء، وينجر عن ذلك ما يأتي على مستوى البنية اللغوية المشكّلة لنص الخرافة، فضلا عن إمكانات الاستبدال والتحوير، لأن الخرافة لا تضبطها قوانين ولا قواعد.

2/5 تفسيرات النشوء، العودة إلى التاريخ:

لا يمكن أن نستوعب بشكل دقيق الجذور الحقيقية للرواية وللسرد في عمومه بعيدا عن إطار التاريخ، وربما كان التاريخ في ذاته أكثر التباسا من جميع الأنواع الأدبية التي نشأت في ظل التاريخ بين فكرتي الصيرورة والحتمية التاريخيتين، لأن التاريخ إنساني، وكذلك كل ما ينتجه الإنسان لابد وأن يخضع لمنتَج آخر هو الصيرورة. ومن هذه المنتجات التي خضعت للصيرورة التاريخية تلك الأشكال القديمة للقص والسّرد التي منها الملحمة، التي ظهرت في زمن كانت الآلهة فيه معطى يتعامل معه العقل آنذاك وكأنه حقيقة. بل كان التصوّر الغالب على الوعي الجمعي هو أن العالم لا يُفسّر إلا بوجود الآلهة التي تتحكم في المصائر وتصنع الأحداث وتُلهب الصراعات وأن هناك من البشر مَن هم أنصاف آلهة محميون بقدرة عليا مُتشبّثون بها فهي تصوغ أقدارهم وأقدار من حولهم، ((إن الملحمة هي ابنة العقل الذي يتصور العالم مليئا بالآلهة والأرواح الفاعلة المؤثرة... لا يعني هذا أن الملحمة لا تتحدّث عن أفعال وشخصيات واقعية، بل يعني أن هذا الواقع كان يعمل ضمن قصور عقلي في فهم العالم أفرزته تلك المرحلة من التطوّر))[1]، وكانت الوقائع والأحداث وفق هذا

[1] حنا عبود، من تاريخ الرواية ، ص 12

التصور تستجيب للقصور العقلي، فهي أحداث محكومة بعالم الآلهة وأنصاف الآلهة، تتخذ من البطولات الخارقة المزاج الغالب عليها ويستمدّ البطل فيها قوّته من المطلق، كما أن لها جملة من الخصائص أجملها "ميخائيل باختين" في عدة نقاط منها:[1]

- إن الماضي القومي البطولي يكون بمثابة موضوع الملحمة، وهذا ما أطلق عليه "غوته" و"شيلر" تسمية "الماضي المطلق".

- إن الأسطورة القومية تكون في أصل الملحمة (ولا تلعب هذا الدور التجربة الشخصية والإرادة الحرة المنبثقة من هذه الإرادة).

- ينقطع الزمن الملحمي عن الزمان الحاضر أي عن زمن الشاعر الجوال (أي المؤلف وجمهوره) بواسطة الزمن الملحمي المطلق.

لقد كانت تفسيرات اللحظة التاريخية التي بزغت فيها شمس الرواية من حيث هي صنعة فنية تتسم بالاختلاف عن الأنواع الأدبية والفنية الأخرى، ولعل أكثر تلك التفسيرات حضورا في الوعي النقدي اليوم تفسير "هيغل" الذي يستند إلى فكرة تاريخ الوعي وتاريخ الطبقة وظل التفسير الأكثر حضورا في مقولات المنظرين اللاحقين وبخاصة أولئك الذين اقترنت أسماؤهم بالنزعة المادية وهم يتأولون النشأة والتطور على غرار "جورج لوكاتش" و"لوسيان غولدمان" اللذين تبنيا فيما يبدو تفسير "هيغل" حتى ولو حاول كل واحد منهما أن ينحو طريقا مختلفا عن الآخر، وسيستعرض البحث لتلك الفروق وتلك الاستدعاءات حين يدخل البحث باحة الإرث النظري للرواية، مع أن تفسير النشأة هو جزء من ميراث الرواية النظري، لأنه يفسر ملمحا مهما هو المنطلق للدخول إلى عالم الرواية من حيث مكوناتها النصية وآلياتها السردية ولأن تفسير النشأة أيضا يُدخل الرواية مع جملة من الأنساق ضمن سياق مقارني وظيفته الأساسية الضبط والتحديد أكثر.

[1] باختين ، الملحمة والرواية، مسائل في المنهجية ، تر: جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص14

3/5 التفسير الهيغلي لنشوء الرواية:

ينبني تصور "هيغل" في تفسير نشأة الرواية على وعي قائم متحقق لديه، مفاده المركزية الأروبية التي لا تنظر إلى التاريخ غير الأروبي إلا بوصفه تاريخا هامشيا لا يستدعي مفهومي الصيرورة والحتمية التاريخيين إلا عرضا ولا يمكن لديه أن نفسر الوعي في تطوره إلا ضمن تلك المركزية ((وخلال تحليله لسياق تطور الوعي يضع "هيغل" الرواية في مقابل الملحمة، جاعلا منها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث...))[1]. هناك إذن مجتمع حديث في مقابل مجتمع قديم. وهناك حالتان من الوعي بالتأكيد أن بينهما فارقا، فكانت الرواية بديلا عن الملحمة. ولعل تفسير النشأة ضمن سياق مقارني يستلزم الإحاطة بفكرة "هيغل" عن حالة الوعي، يقول "هيغل": ((إن الفكرة الوحيدة التي تجلبها الفلسفة معها وهي تتأمل التاريخ، هي الفكرة البسيطة عن العقل التي تقول: إن العقل يسيطر عن العالم، وإن تأريخ العالم بالتالي يتمثل أمامنا بوصفه مسارا عقليا))[2]. فالعقل هو المفسر للتاريخ، هو الذي يمنح اقتضاءاته معنى. والتاريخ خارج العقل هو مجرد أحداث داخل الزمن لا يمكنها أن تمنح معنى للزمن أو تفسر الوجود أو الإنسان، لابد إذن للتاريخ من عقل يؤطره ويجعل مقولاته ممنطقة فالعقل يمارس سلطته الطاغية على الإنسان وعلى كل منتجاته التي تحمل قيما إضافية، وكل هذه المنتجات الإنسانية بتنويعاتها الكثيرة التي يدخل ضمنها الفن، محكومةٌ بقواعد الصيرورة الناظمة للتاريخ والوجود، وهي بمثابة القواعد الكلية التي تعتبر مقابلا ترجميا للعقل.

حسب التفسير الهيغلي للتاريخ، فإن مراحله تنتقل من اللاوعي إلى الوعي المطلق وهي المرحلة التي يمكن للعقل الكلي فيها أن يعي ذاته، لذلك كان من الطبيعي والمنطقي وفق

---

[1] الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية قراءة في التفسير الهيغلي، مؤسسة درسات وبحوث، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، ص3

[2] هيغل، العقل في التاريخ، محاضرات في فلسفة التاريخ، مج1، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ط3، 2007، ص78

هذا التصور أن يكون الشعر سابقا عن النثر، فالشعر ((هو أقل منه بما لا يقاس، النثر فكر مُركّز فيه من العمق ماليس في الشعر))[1].

في هذا المستوى يجب أن نفرق بين الملحمة والرواية من جهة، وبوصفهما فنين سرديين، وبين السرد من جهة ثانية بوصفه مكونا نصيا يمكن أن يكون ضمن الملحمة والرواية والمسرح، فالسرد آلية سابقة للأشكال الفنية، وفي مرحلة اللاوعي تسرّب السرد إلى الشعر فكان الناتج هو الملحمة وهي نمط تعبيري صادق عن المرحلة التاريخية بحسب "هيغل" الذي يؤكد أن "الشعر الملحمي" هو المقابل الترجمي والممثل الحقيقي لتلك الشخصيات الكاملة[2]، وهي شخصيات الأبطال الذين لا يعتورهم النقص وشخصيات الآلهة المؤيدة لأولئك الأبطال بالعناية، مما يجعل الصفة الغالبة على شخصيات الملحمة شبيهة بالآلهة وأنصاف الآلهة، وهذا النمط من الشخصيات هو انعكاس لحالة الوعي السائدة آنذاك.

ليس العقل مفسرا للتاريخ وحسب، وإنما هو الصورة المعبرة عن العصر الذي نشأت فيه الرواية. وسنورد مقوله "هيغل" المهمة في مقارنة "غوته" بمن قبله، وهي مقولة، على طولها، تفسر كثيرا مما ينبغي معرفته عن تصور "هيغل" لعصر ما بعد الأنوار عموما ولعصر الرواية وعبقرية "غوته" على وجه الخصوص، يقول "هيغل": ((ويتبنّى "غوته" حلا مشابها وإن في الاتجاه المعاكس، في "غوتزفون برليشنجن". فعصر غوتز وفرانز دي سيكنجن هو العصر المثير الذي كانت فيه طبقة الفرسان المؤلفة إلى ذلك الحين من أفراد فخورين بنبلهم واستقلالهم، قد طفقت تضمحل تحت ضغط نظام جديد موضوعي وشرعي. وأن يكون "غوته" قد اختار موضوعا أول له هذا الاحتكاك وهذا التداخل بين الزمن البطولي للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة القائمة على سيادة القانون. فهذا شاهد على حسه التاريخي العميق. إن (غوتز وسيكنجن) هما من أولئك الأبطال الذين ما يزالون يعون شخصيتهم وشجاعتهم وحسهم بالعدالة. ويريدون بالتالي أن يتحكموا

[1] حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 8

[2] هيغل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1988، ص374

باستقلال تام بالأحداث التي تدور في حلقتهم الواسعة أو الضيقة لكن النظام الجديد يدفع بـ"غوتز" إلى ركوب مركب الخطأ، ويتسبب بهلاكه، ذلك أن الفروسية والبنية الإقطاعية هما وحدهما اللتان تشكلان في العصر الوسيط، الإطار المناسب لمثل هذا النوع من الاستقلال، وابتداء من اليوم الذي آل فيه النظام القائم على المساواة إلى تلبّس شكل مكتمل ناجز، ذي طابع نثري بحت، بات الاستقلال المغامر لممثلي الفروسية من بوائد الأشياء. فإذا بقيت طبقة الفرسان تعتبر نفسها أنها وحدها المدعوة لرفع المظالم وإحقاق حق المضطهدين والمظلومين. فحتم عليها أن تضع نفسها موضع الهزء والسخرية، على نحو ما صوره لنا "سيرفانتس" في "دون كيشوت"))[1]. إن "هيغل" يشير بشكل مباشر إلى عصر الحداثة، وهو يصور ابتكارات "غوته" الذي تحدث "باختين" بإسهاب عن عبقريته الفريدة، بوصفه وريثا شرعيا لعصر الأنوار. وما يؤكّده "هيغل" هنا، هو أن "غوته" بإحساسه العميق بالتاريخ منح الإضافة التي يتطلبها الفن، وأن ينقل الفعل الحضاري عبر شخصياته، ليكون عمله انعكاسا لما ينبغي أن تكون عليه، انطلاقا من فكرة الكمال الفُرُوسي الذي يتحكم في الحق والقانون، إلى السلطة التي يجب أن تكون مطلقة للقانون وحده، لأن بقاء سلطة الفرسان على ما كانت عليه من استقرارها في وعي المرحلة التاريخية آنذاك، سيكون مثيرا للسخرية في عصر الأنوار وما بعده، وفعل السخرية هو ما تجسّد في عمل "سيرفانتس" الشهير الذي بدا في هيكليته مختلفا عن عمل "غوته" الذي لم يعتمد السخرية، ولكنه أشار إليها وأكّد على حقيقتها في حال بقاء السلطة المطلقة للفرسان، أما "دون كيشوت" فهو عمل استغرق كليا في فعل السخرية التي كانت مطلبا وأثرا حقيقيا في العمل.

[1] هيغل، مدخل إلى علم الجمال، ص212، 213

6/ بين هيغل وباختين:

في نقد "باختين" للتفسير الهيغلي لنشأة الرواية،فإنّه ينفي العلاقة بين الرواية والملحمة من جهة، وبين الرواية والطبقة البرجوازية من جهة ثانية، واقترح تفسيرا مغايرا تماما يستدلّ من خلاله على استقلالية الرواية كفنّ تعبيري مغاير. لكن لابدّ وأن يُطرح سؤال بخصوص الدليل الذي ينفي العلاقة بين الرواية والملحمة، وبخصوص الدليل الذي ينفي التعالق بين نشأة الرواية ونشأة الطّبقة البرجوازية، فإذا كنّا قد عرفنا من خلال التفسير الهيغلي لنشأة الرواية أنّ الملحمة أصل والرواية فرع ناتج عنه بفعل تطوّر الوعي، فإنّ الأمر لدى "باختين" مختلف، فقد اعتبرهما فنّين مستقلّين عن بعضهما، لكنّ سؤالا آخر بالضّرورة سيُطرح وسيتعلّق بالدّليل على التمايز بين النوعين، **أولا:** ((إنّ الملحمة نظام تعبيري وفنّي ثابت لا يتطوّر، بينما الرواية متطوّرة ومفتوحة على التّغيّر في نظامها وأشكالها التّعبيرية. بمعنى أنّ الفنّ الملحمي نوع متميّز بسمات قارّة ثابتة، بينما الرواية نوع فنّي جديد، من سماته الجوهرية أنّه يتغيّر ويتشكّل باستمرار))[1]. فهذه السّمة الجوهرية هي التي جعلت الرواية لا تُباين الملحمة فحسب، ولكن تتفوّق على كثير من الأنواع الأدبية والتعبيرية، إن لم تتفوّق على كلّها. لكنّ إبراز السمة الفارقة بين النّوعين لا يُجيب على سؤال النّشأة، نشأة الرواية في نظر "باختين"، هذا ما يبدو أوّل الأمر، ولكنّ الحقيقة الأكيدة أنّ هذه السّمة هي بلورة أخرى لتفسير النشأة الذي سيظل مبهما زمانيا، لأنّه ارتبط بجذور الكرنفالية في النص الروائي، هذه الجذور التي تمتدّ في الزمن قديمه وحديثه وتتشكّل عبر الرواية الإغريقية التي ظهرت على أرضية الأدب القديم وكذلك في أشكال على نحو رواية الفروسية ورواية الشّطّار والرواية الباروكية في العصر الوسيط[2]. إنّ هذه السّمة التي تخصّ الرواية دون سائر الأنواع تجعل الرواية أكثر تعالقا مع الواقع والتاريخ اللذين يتحرّكان وفق صيرورة معيّنة وعميقة، ولا يستطيع سبر غور ذلك العمق غير الرواية التي

---

[1] الطيب بوعزة، ماهية الرواية، ص59

[2] ينظر، باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص230، 231، 232

تحايثهما وتعبّر عن ذلك العمق في شكل فنّي خالص. ((فوحده الذي يتطوّر يستطيع أن يفهم تطوّرا ما))[1]. أمّا **ثانيا:** فإنّ الملحمة تملك صورة موحّدة عن العالم داخلها، في حين أنّ الرواية تستبطن التعدّد في صورة العالم[2]، ومردّ هذا الدّليل يعود إلى النّظر في شخوص كلّ من الملحمة والرواية فشخوص الملحمة يملكون صورة واحدة ونمطية عن العالم، وتصوّر كلّ شخصية لا يختلف عن تصوّرات الشخصيات الأخرى، أما في الرواية فوجهة النظر التي تملكها شخصية ما تختلف بالضرورة عن وجهات النظر الأخرى، **وثالثا:** ((إذا ذكرنا الشخصية وقلنا بأنّ الرواية تستبطن صورا متعدّدة عن العالم، تبعا لتعدّد واختلاف شخوصها، فإنّه لا بدّ من ملاحظة فارق آخر يتمثّل في اختلاف نظام الشّخصية ذاته. فالمتن الروائي يتميّز بحراك وتغيّر في شخوصه، بينما يُلحظ في الملحمة أنّها تبدأ وتنتهي بدون أي تحوّل أو تغيّر في شخصياتها))[3]، مناط الأمر إذن متعلّق بالتعدّد اللسني داخل الصوت الواحد، فهناك اختلاف بين مراحل تطوّر الشّخصية الواحدة، من خلال هذا التعدّد، فالرواية لا تمنح كل شيء مرة واحدة عن الشخصية. بل يتم ذلك عبر بناء الرواية في مراحلها. ومع اكتمال الرواية تكون الشخصيات قد اكتملت. على نقيض ما يجيء في الملحمة التي تمنح الصورة الكاملة للشخصية دفعة واحدة دون مراحل.

1/6 قبل النشوء، تنويعات الرواية:

إذا كانت الرواية جنسا لايزال في طور التكوين، وهي صفة دائمة للنوع مهما تغير شكله ومضمونه عبر العصور، كما رأى ذلك باختين وكثير من الباحثين السوفييت على الخصوص، فإن ذلك لا يعني خضوع هذا الفن لمبدإ التطور الدارويني، لأن هذا المبدأ الأخير يفترض صورة نهائية مكتملة لا تتحقق في الرواية أبدا، فالصورة النهائية للرواية لم تتحدد بعد، ولن تتحدّد مطلقا. وإذا حدث واكتملت صورة ما للرواية فإن ذلك يعصف

---

[1] باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار رؤية للنشروالتوزيع ، القاهرة ،ط1 ، 2009، ص18

[2] الطيب بوعزة، ماهية الرواية ، ص60

[3] الطيب بوعزة، ماهية الرواية ، ص60

بمكوّن جذري في أصل مادة الرواية التي لا يمكنها إلا الانفتاح أبدا. ((فبإمكان المرء أن يذهب إلى القول بأنّ الرواية تعتبر من ناحية، وفي كل الأحوال، صنفا أدبيا غير مكتمل ومنفتحا لا منغلقا على ذاته))[1]. وصفة عدم الاكتمال لا ينبغي أن تُقرأ في بعدها السلبي، لأن الرواية هكذا في تطورها ونموّها نحو الأمام، غير ((أن تاريخ الرواية يبدو مثلا على بعض مثل هذا التطور: فوراء وصوله إلى النضج في "باميلا" و"توم جونز" و"ترسترام شاندي" سلسلة من الأشكال الأبسط (Einfache Formen) نحوُ الرسالة، المفكرة اليومية، كتب الرحلات، أو "الرحلات الخيالية"، الذكريات، "الصورة الشخصية" في القرن السابع عشر، المقالة، إلى جانب ملهاة المسرح والملحمة، والرومانس))[2]

الرواية مُتغير دائم وقراءتها مُتغير دائم أيضا، فـ((مع ظهور كل رواية عظيمة يجب أن يتعرض تفسيرنا للرواية كشكل أدبي لشيء من التغيير))[3]، فالنص الروائي يفرض منهجه ورؤيته وفي كل مرة يطرح انطباعا جديدا وتجربة مختلفة كأنما هو نص قُدّ من التجريب. وهو ما يستجيب له التناول التنظيري والتفسير النقدي والمتابعة التاريخية.

2/6 أصناف الرواية:

إن الحديث عن أنواع الرواية هو من صميم الحديث عن الآفاق النظرية لها، مثله في ذلك مثل تاريخ النشأة والتطور ومهاد التعاريف الاصطلاحية التي عُني بها الروائيون والمؤرخون للرواية على حد سواء.

هناك عدة تصنيفات لأنواع الرواية، منها ما يستجيب للشكل ومنها ما يُعنى بالموضوع ومنها ما يتتبع المراحل التاريخية، ومنها ما يهتم بالغاية والمآل باعتباره انعكاسا لفعل قراءة الرواية، غير أنه من المهم أن نعرف أن التنويعات استجابت للمعطى التاريخي بالتأكيد،

[1] مجموعة من الباحثين السفييت، نظرية الأدب، ص279، نقلا عن إدريس نقوري، ص 249

[2] ويليك / وارين، نظرية الأدب، ص248

[3] والتر آلن، الرواية الإنجليزية، ص6

فبينما كان الزمن يتقدم كانت الأنواع تتجلى وتتمظهر بالمقابل، فتحلّ أشكال من السرد مكان أخرى، أو تتطور الأشكال القديمة لتحيا في صورة هيئة جديدة. لقد عدّد "باختين" الحقب التي سادت فيها الرواية، وهي حسبه: أثناء بعض فترات العصر الهيليني، وفي نهاية العصر الوسيط، وأثناء عصر النهضة، ثم خصوصا إبان القرن الثامن عشر[1]، وتتميّز هذه الحقب بتفكك الأنواع على نحو ما يسميه باختين بـ"نقدية الأنواع"[2]. ولقد أشار كذلك إلى الطبيعة الساخرة التي تتعاطى بها الرواية مع بقية الأنواع، ((فالرواية تدخل في محاكاة ساخرة (بارروديا) مع الأنواع الأخرى، وتشوّشها، و"تُروّيها" [أي تطبعها بطابع روائي]،مُزيلة أوهام قواعدها المرعية وأشكالها ولغتها التقليدية، مُلغية بعضها، دامجة بعضها الآخر بالقوة، مُعيدة تأويلها، فالعنف الذي تُواجَه به الرواية هو صدى لذلك العنف الذي تُمارسه على الأشكال المقبولة والأنماط الراسخة.))[3]. فأصناف الرواية بناء على ذلك، كانت نتيجة تعاطيها مع الأنواع الأخرى التي تُدخلُها مجالَها، فتُصنّف وفق طريقة الإدخال. والأنواع الأخرى هي أجناس الخطاب في عمومها، سواء منها المدوّن وغير المدوّن.

إن الحقيقة التي يؤكّدها مؤرخو الأدب هي أن الأصناف الروائية غير محدودة، فهم وإن صنفوا غير نوع، إلا أن الرواية في طبيعة إنتاجية خطابها تمتلك هذا الاختلاف والتفرد، بمعنى أن الأصناف الروائية قد توازي عدد النصوص. لكن هناك أصنافا ظاهرة ساهمت في صياغة عصر الرواية، نذكرها بإيجاز.

والرواية الباروكية، التي تشير إلى الدرجة صفر ونقطة انطلاق الرواية، إنها تعني المخيلة الحرة، الرواية بلا صفات[4]. نقيض الرواية، التي ظهرت في عصر تفسخ الباروك، وكأنها امتداد له، ولكن وظيفتها الأساسية هي السخرية من الباروك[5]، وفي الصنفين السابقين

---

[1] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص12

[2] نفسه ، ص12

[3] نفسه ، ص12

[4] ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2، 1982 ، ص19

[5] نفسه ، ص21

كانت الرواية معادلا للحكاية. ثم **الرواية الانفعالية** ممثلة في نمطين أساسيين هما: **الرواية الباطنية والرواية السيكولوجية**، وفيهما انفصلت الرواية عن السردية والحكائية والخرافة والمضمون الساذج والخيالية المفرطة، والبحث عن الضمير، والحياة الباطنية الداخلية للإنسان، مع وجود نوعي للحوار[1]. ثم **الرواية العاطفية** التي كانت امتدادا للرواية السيكولوجية، وظهرت في القرن الثامن عشر في شكل الهوى الفريد الذي دفع بها إلى إهمال المغامرة والتركيز على المشاعر[2]، بعد ذلك داء دور **الرواية الواقعية** في القرن التاسع عشر لتكتسح فضاء السرد على يد كل من "بلزاك" و"هيغو" و"شارل ديكنز" و"نيقولا غوغول"، بالإضافة إلى "فلوبير" وغيره، هذا الصنف من الرواية التي ((اكتشفت وألحقت بها حب علم الاجتماع الوليد، وفن الوصف التصويري، والنظرات السياسية، واللون المحلي، وإثارة الماضي. وظلت الأخلاق مصانة، ...))[3]، كما ظهرت في القرن ذاته **الرواية الشمولية والمتعدّدة الأصوات** على أيدي الكتّاب السوفييت خاصة، وهناك العديد من الأصناف التي يصعب حدّها وعدّها، لأننا وكما أشرنا سلفا، تكاد كل رواية تحمل في طياتها نمط تكوينها المختلف عن غيرها، لذلك سنلجأ مباشرة إلى خيارات "باختين" في نمذجته التاريخية التي صنّف فيها الرواية. لكن قبلها سنورد ما يتعلق بأنواع الكتابة الواقعية لدى أهم علَم يمكنه أن يجسّد واقعية الرواية.

7/ إفرازات الواقعية: بلزاك وجيله:

وكما ظهر سابقا في صنف الرواية الواقعية التي اكتسحت مجال الكتابة الروائية، فإن ضمنها أنواعا مختلفة، مثل ((رواية الأفكار. وقد تحدث النقد الفرنسي عن هذا النوع وربطه بالروائي الشهير بلزاك، وأثبت أن هذا الروائي مدمن على كتابة رواية الأفكار، ومولع

[1] ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص30

[2] نفسه ، ص37

[3] نفسه ، ص41

بالرواية التي تشغل نفسها بما يجري في داخل الذهن))[1]. وقد كانت رواية الأفكار تستجيب بشكل ظاهر للعصر المتّسم باضطراب الفكر عموما وعدم ترسّخ الأفكار كمسلّمات يقينية. ولذلك لاحظ بعض النقاد أن رواية الأفكار ((إنما هي شكل قصصي خاص بعصر "قلِق"، أي عصر لم تثبت فيه المعايير تثبيتا لا محيد عنه ولا مُغيّر له))[2]. وإذا كان "بلزاك" من أوائل من اعتنوا بهذا النوع عناية خاصة وفريدة، فإن أكبر ممثّل لرواية الأفكار في القرن العشرين حسب "أندريه جيد" هو "هكسلي"[3].

لقد كتب "بلزاك" آثاره الخالدة في القرن التاسع عشر. وهو قرن الصحافة والروايات المتسلسلة، هذا النوع الذي اخترعه "بلزاك" في فرنسا عام 1836[4] ولقد كانت أول رواية فرنسية مسلسلة هي: La vielle Fille التي نشرت بين تاريخي 23 أكتوبر وَ4نوفمبر من عام 1836[5]، وذلك على غرار كثير من الروائيين آنذاك، لكأن الرواية المتسلسلة هي استجابة غير مباشرة لإرادة الجريدة أو المجلة من ناحية. ومن ناحية أخرى هي استجابة لجمهور القراء المتابع للرواية في حلقات بينها زمن هو مجال لتفكير الروائي في إجابة ذلك الشغف المتواصل الذي يفرض الغوص في ذهن الشخصية الروائية واستلهام الأفكار المولّدة مما يطبع الصنعة الروائية بطابع الأفكار المتجاذبة والمتداخلة بعضها مع بعض. وهكذا كانت رواية القرن التاسع عشر عموما. بل ((إن أكبر الروايات التي ظهرت في القرن التاسع عشر كانت أولا "روايات متسلسلة". ولم يصبح "ديكنز" روائيا إلا بوساطة الصحافة ودعوتها، و"دستويفسكي" نفسه لم يكن إلا كاتب روايات متسلسلة يحثّه رؤساء تحرير الجرائد، وكان مثله الأعلى .. أوجين سو!. وعلى هذا النحو فُرضت على أولئك الذين سندعوهم

[1] أندريه جيد، أشكال الرواية الحديثة، ص 217، نقلا عن إدريس نقوري، نظرية الوساطة، ص253

[2] إدريس نقوري، نظرية الوساطة في الفكر والفن ، منشورات جامعة شعيب الدكالي، المغرب ، ط1 ، 1992، ص254

[3] أندريه جيد، أشكال الرواية الحديثة، ص221 وص252 ، نقلا عن إدريس نقوري ، ص 248

[4] Balzac, La comédie humaine, Tom4, Ed. Classiques Garnier, Paris, 2008, P:09

[5] Ibid , P:13

"الواقعيين" دراسة المجتمع وخفاياه وكواليسه ومظاهره الجديرة بالتصوير))[1]. وعلى هذا يمكن اعتبار رواية الأفكار تنتمي إلى تصنيف الواقعية. لأن التصورات الذهنية المعتنى بها لدى الشخصيات ليست إلا صورة عن أفكار الإنسان في الواقع، وكلاهما: الإنسان في الواقع، وصورته في الرواية يستجيبان لمعطيات المنطق نفسه.

إذا كنا قد أكّدنا على أهمية "الرواية المتسلسلة" لدى الروائيين الكبار فيجب أن نؤكّد أيضا أن الرواية المتسلسلة متاحة لغير الكبار، غير أن الفارق هو أن الكتّاب الكبار وهم بإزاء الرواية المتسلسلة قد أفادوا من الصحافة وأفادوها كثيرا، ومن أولئك بلزاك ((فمن الصحافة استعار بلزاك الأسلوب والشكل والهدف وطريقةً في الرؤية والتحليل بخاصة، إلا أنه حوّل هذه المتطلبات، وحتى زهو "الصحافة المحوّلة إلى رواية"، إلى طريقة أدبية في إدراك العالم))[2]. وكان ذلك مناط رواية الأفكار.

وهناك نوع آخر يخص كتابة "بلزاك" هو نوع (الأوهام الضائعة). وقد قال "جورج لوكاتش" متحدثا عن عن هذا النوع: ((كتب بلزاك هذه الرواية وهو في أوج نضجه ككاتب وخلق بها نمطا جديدا من الرواية، كان مقدرا له أن يؤثر تأثيرا حاسما على التطور الأدبي في القرن التاسع عشر. وهذا النمط الجديد هو الرواية التي تعالج ضياع الأوهام وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يعيشون في مجتمع برجوازي –وهو مفهوم قائم بالضرورة على الرغم من أنه زائف– على صخرة القوى الرأسمالية الغاشمة))[3]. إنه النوع الذي يعكس تحولا تاريخيا، ويؤكّد على أن الرواية بطابعها الفني المحض، تستطيع أن تستجيب للمعطى التاريخي، كما تستطيع أن تؤثر فيه، وهذا ما يجعلها بحق عنوانا للحضارة الغربية بامتياز.

---

[1] ر. م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص42

[2] نفسه، ص42، 43

[3] جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص 71 ، نقلا عن : إدريس نقوري ، ص256

8/ النموذج الباختيني:

لقد اقترح "باختين" نمذجة تاريخية لتطوّر الرواية، يقوم على أساس بنيوي مرتبط بالبطل أساسا، يقول: ((يتأسّس البحث في التصنيف التاريخي لهذه المظاهر على المبادئ البنيوية لصورة البطل الرئيسي في: رواية السفر، ورواية الاختبارات، والرواية السيرية و(السير-ذاتية) ورواية التّعلّم))[1] ، يطرح لكل منها تعريفا موجزا، لكنّه يفصّل من خلال الروايات والعناوين التي يقترح أنّها تمثّل كلّ نوع منها، بالإضافة إلى تلك الأصناف الجزئية التي تنضوي داخلّ كلّ نوع. فأهمّ ما يميّز رواية السفر، ((هو ذلك التّصوّر الفضائي الخالص والقارّ لتعدّد العالم وتنوّعه، إذ يبدو العالم وكأنّه وصف فضائي للاختلافات والتباينات، حيث تتكوّن الحياة من تلاحق مواقف اختلافية وتباينية، من نجاح وفشل، من سعادة وشقاء، من نصر وهزيمة، الخ))[2]، إنّها رواية تحوّلات بامتياز، نموذجها الأعلى هو الرواية الشّطّارية، التي يخضع بطلها للتّحوّل من حالة إلى أخرى مناقضة. على أنّ هناك تنويعات أخرى للأدب الشّطّاري خاضعة للأقاليم المختلفة، فهناك تبعا لهذا التصنيف، الأدب الشّطّاري الإنجليزي والفرنسي والأمريكي[3]، وإن كانت الرواية الشّطّارية قد ظهرت في القرون الوسطى، لتتراجع مع الواقعية الفرنسية، إلا أنّها عادت في القرن العشرين، لتستقي روح الأدب الشّطّاري من جديد وتمثّل المزاج المعاكس، الذي ينتصر للواقعية ويعيد إحلالها بدلا من الموضوعية، وليكون فيض القريحة محلّ الاجتهاد القصصي[4]، إنّ رواية الشّطّار مَرِحة من خلال الاستئناس بذلك الطّموح الذي بمقدوره صناعة التّحوّل، فـ((في الرواية الشّطّارية يصير المتسوّل غنيا وقاطع الطريق سيّدا))[5].

---

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص227

[2] نفسه ، ص228

[3] ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص334،335

[4] نفسه، ص342

[5] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص229

أما عن رواية الاختبارات فإنّ لها تنويعات في الأدب القديم، ظهرت في الرواية الإغريقية، وفي ما يسمى "سير الشهداء" مع ظهور المسيحية[1]، ففي الرواية الإغريقية يتجسّد الاختبار بمعناه الحقيقي لحالات الوفاء والحبّ والطهر المثالي والصفاء لدى كلّ من البطل والبطلة، ووفق تلك الإغراءات التي تتعرّض لها شخصيات الرواية تنتظم الأحداث، أما التنويع الثاني الذي يمثّله "سير الشّهداء" مع ظهور المسيحية، فيظهر فيه معنى التّحوّل من خلال التّحوّل الإديولوجي، سواء تعلّق الأمر بصورة الإنسان أو بمفهوم الاختبار وقد كان هذا التّنويع منذ الأزمنة الأولى للمسيحية،...، وكذلك بعض عناصر التنويع الثاني في كتاب التّحوّلات (الجحش الذّهبي) لأبوليوس[2]. ومن نماذج هذا التنويع أيضا في القرون الوسطى سنجد رواية الفروسية، وأكثر جلاء للتمثيل منها سنجد الرواية الباروكية Le roman baroque[3]، وقد وصف "باختين هذا الصنف من الروايات بتفوّقه في الخصائص المنظّمة للتّعلّم، يقول: ((لقد عملت الرواية الباروكية ونجحت في توظيف مقولة الاختبارات مستخرجة منها المواضيع التي ترسّبت فيها، والتي كانت صالحة لبناء الرواية العظمى، ولهذه الأسباب فإنّ الرواية الباروكية تظهر الخصائص المنظمة لفكرة التّعلّم متفوّقة في ذلك على كلّ رواية أخرى))[4]، وكما نجد أصنافا للرواية الشّطّارية على مستوى التباين بين الأقاليم الأروبية خاصّة، فإنّنا نجد أيضا للرواية الباروكية نماذج وأصناف تنتظم في اتّجاهين اثنين هما: رواية المغامرات البطولية. والرواية العاطفية الوجدانية السيكولوجية[5]. وتتميّز في عمومها بالصوغ البطولي للناس البسطاء والضعفاء، وهناك اختلافات أخرى بينها وبين غيرها، بل بين تنويعات النوع الواحد، غير أن هذه الاختلافات والفروق الموضوعية هي في الحقيقة ما يصوغ التاريخ الحقيقي للنوع الروائي، فالرواية

---

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي،ص230

[2] نفسه ، ص230، 231

[3] نفسه ، 231

[4] نفسه ، ص232

[5] نفسه ، ص232

تمثّل كمال الأجناس بذلك التنوّع الزاخر، الذي يتعدّى الموضوع إلى الشكل كما فصّل ذلك "باختين" حين تحدّث عن الموضوع والزمن وتمثيل العالم[1] في هذه الروايات التي تنتمي إلى روايات ما قبل القرن التاسع عشر، ليصل إلى روايات نوعية ذات قيمة عالية في تصوره النظري، وبالضبط كتابات "رابليه"، و"غوته"، وغيرها كثير يصل إلى إنتاجات الروس الذين احتفى بهم "باختين" بما يليق بأعمالهم الفنية الخالدة، وفي أثناء ذلك ذكر الكثير عن روايات التعلم[2] مفاصلا بين تنويعاتها التي تستند إلى الزمان والمكان الواقعيين بالأساس، معرّجا على الأبعاد الثابتة والأبعاد المتغيّرة. كما إن هناك صنفا حيث يتزامن السرد حقيقة مع المؤلف، ويتناغم إذا تعلق الأمر بالنصوص السيرية، وكذلك يكتسب بالتالي تطابقا وتنضيدا مع الكاتب والراوي بكل تمثلاته المتعاقبة عبر الزمن. في الرواية التراسلية فإن القارئ يكون له حضور مع واحد أو مجموعة الكتاب[3]،...، أعمال أخرى فإنّ علاقته تكون مع شخصيات غير معروفة كما في الغريب لـ"كامو" أو في "المغارات المقطوعة" لـ"دوجاردان".[4] ولكي لا نثقل كاهل البحث في مسعاه، سنقتصر على ما ذكرنا، لأن تاريخية الرواية والنوع تحتاج إلى مزيد من الصفحات يمتدّ إلى ما هو أكثر من طموح البحث الذي سيركّز على النظرية الروائية من خلال تفسيرات النشأة والتطوّر ومن خلال التقييم العلمي الذي يُقارب الظاهرة الروائية في مستوياتها المتعدّدة، وهو ما سنعرف بعضه في الفصل القادم.

[1] ينظر، باختين، جمالية الإبداع اللفظي، من 233 إلى 240

[2] ينظر، نفسه ، ص241، 242

[3] Françoise ARGOD-DUTARD, La linguistique littéraire, éd : Armand Coulin, Paris, 1998, P :62

[4] Ibid, P :62

الفصل الثّاني

الإرث النّظري للرّواية

((لا يعني تعليق الحكم الأخلاقي لاأخلاقية الرّواية، إنّه أخلاقيتها))

م. كونديرا

1/ الرواية بين الملكة والتنظير

دون أدنى شك فإن الحديث عن الرواية من حيث النشأة كما حدث في الصفحات الماضية يدخل في صلب الإرث النظري لهذا الفن. ومما تجدر الإشارة إليه هو أن النشأة عولجت في إطار المركزية الأروبية التي تشظّت إلى جملة من المركزيات ضمن كتل الأقاليم الغربية والشرقية في أروبا، بمعنى أن نظريات الرواية التي واكبت النوع في سياقه الحضاري امتدت أيضا لتتناول النشأة ومقابلاتها في كل إقليم، لكننا يمكن أن نصنّف المنظومات النظرية الأوربية للرواية ضمن إقليمين كبيرين: أروبا الغربية وخاصة منها: فرنسا وإنجلترا. وأروبا الشرقية وخاصة منها الاتحاد السوفييتي. على أننا يجب أن نؤكد أن هذا التقسيم ليس حاسما من وجهة النظر العلمية، فهناك أقاليم أخرى خارج الإقليمين الكبيرين خضعت فيها الرواية من ناحية نشأتها وآلياتها السردية لعوامل مختلفة، هذا فضلا عن أن الرواية بطبعها عصية عن النمطية وهو ما ينعكس بالضرورة على كل تناول نظري يحتفي بها.

إن للقوميات كما للأقاليم دورا في توجيه التصنيف ولذلك يمكن أن نضيف أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية، فتتعدد بالتالي المداخل النظرية والإسهامات في مقاربة النوع، لكن الأهم من هذه التقسيمات هو أن نلاحظ كما أشرنا سابقا أن النص يحمل في طياته بذور نظريته، بمعنى أن التنظير كان في مبتدئه بإسهام الروائيين دون غيرهم، كمرحلة أولى سابقة، تلتها بعد ذلك مقاربات المؤرخين للأدب وللرواية قبل أن تندلع ثورة اللسانيات وما انبثق عنها من أنساق معرفية جديدة كالبنيوية والشعرية والسرديات. ((تطرح مقاربة النوع أو "الجنس" المشكل المزدوج لتاريخ الرواية وللمصطلح الذي يصلح لتعيينها، إن محاولة إقامة رصد للوحدات المفيدة التي تسهم في إنتاج المعنى الروائي، يمازجها في نفس الوقت فعل القراءة المتعددة، الذي يهيمن عليه النقد النفسي أو النقد الاجتماعي. تقدم اللسانيات المعاصرة وعلى الخصوص التداولية إسهاما من الطراز الأول لبلاغة القصة. وتسمح أخيرا البنيوية والشعرية بدراسة وظيفية السرد بصفة دقيقة، سواء كان هذا

الأخير يقع في مستوى الأحداث الواقعية أو التخييلية، سواء تعلق الأمر بالتاريخ أو بالخيال))[1].

إن للمرحلة الأولى أهميتها دون شك، فالنظر إلى الرواية من وجهة نظر كاتبها يمنح تصورا لمجتمع القراء من أجيال متعددة ومتعاقبة، عن تطور النوع ومدى إسهاماته في تاريخ المعرفة. ولأن مرحلة الكتابة سابقة بالضرورة عن مرحلة التنظير، وإبداء الآراء الخاصة المراد تعميمها، فإنّ هناك من يتعاطى مع المستويين كليهما، فقد ((يحدث أحيانا أن يجمع الكاتب الواحد بين المرحلتين معا، فيكتب الرواية ثم يشرع في التنظير لها وتأسيس مصطلحها وقواعدها كما هو الشأن بالنسبة لـ"هنري جيمس" و"كونراد" و"فورستر" ...))[2] وربما كانت رؤى الكتّاب نابعة من تصور جمالي مفترض أكثر من اتسامها بالعلمية والدقة النظرية، لأن أساسها ينطلق من شهادة حول الكتابة، فكأن الكاتب يحاول أن يمنح تبريرات لطريقة تناول الأحداث وطبائع الشخصيات، أو كأنه يشرح للقراء ماالذي يقصده، فالتناول النقدي من هذه الناحية هو كالتعريف المصاحب للرواية. وليس بعيدا عنا أن الفن ليس بإمكانه مطلقا تحمل أعباء تفسيرات وتحديدات ذاتية. وعلى العموم من الناحية التاريخية يمكن الاستئناس بمثل هذا التصور الجمالي المفترض وقراءته في سياقه المخصوص كونه لا يتوسل منطق العلمية كما جاء عند النقاد والمنظرين فيما بعد، ((ومما يدعم هذا الرأي، الدراسات والمؤلفات التي ظهرت تباعا، ...، ومنها على سبيل المثال: (صنعة الرواية)، و(أركان القصة)، و(بناء الرواية)، ...))[3].

إذا تتبعنا مقولات الروائيين الإنجليز في الرواية، بوسعنا أن نحصر إلى حد ما، تلك المجالات المقاربة والمشاكلة للتناول النقدي، فهي مقولات تضبط وتُحدد من منطلق ذاتي ومن رؤية فنية خاصة وتسعى بالأساس لتنبيه القراء وصنع روابط مع الجمهور.

---

[1] برنار فاليط، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2001

[2] إدريس نقوري، نظرية الوساطة، ص261

[3] نفسه، ص262، والكتب هي لمؤلّفيها على الترتيب: بيرسي لوبوك، أ.م فورستر، إدوين موير

2/ الرواية من وجهة نظر نقدي:

من بين ما نُشير إليه في هذا الصدد هو تعريف "هـ.جيمس" للرواية بقوله: ((الرواية هي الرواية))[1]. ومعلوم ما في هذا التعريف من الطرافة، وما فيه من إحالة على صعوبة هذا الفن، ولعل (صعوبة الفن الروائي) كانت الفكرة الغالبة السائدة لدى كثير من الروائيين الذين تصدوا للتناول النظري لفن الرواية. وقال أيضا "جيمس": ((إن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة))[2]، كما قال أيضا: ((في درس بلزاك: الرواية شكل صعب إلى أقصى حد))[3]، فالصعوبة التي أراد نقلها "جيمس" من "بلزاك" إلى القراء تندرج ضمن الاحتفاء بالخيال كونه يمنح إمكانية لتصدي ومجابهة التاريخ الذي يطغى حضوره على أحداث الواقع ومثل هذا التصدي يولّد الصعوبة التي عبّر عنها "جيمس" وبعضٌ غيره. ((ومن استقراء تعريفاتهم وتصنيفاتهم وتحليلاتهم للفن الروائي نتبين أنهم جميعهم أولوا الرواية عناية خاصة وأجمعوا على أنها "فن صعب"، واهتموا بالحرية باعتبارها عنصرا ضروريا في الكتابة الروائية وربطوا بين الرواية والحياة وبينهما وبين الحقيقة ودافعوا عن الشخصية بوصفها مقوما من مقومات فن الرواية إن لم تكن المقوم الرئيس))[4].

تجدر الإشارة إلى أن الروائيين لم يكونوا يتحدثون عن أنفسهم فقط وإنما عن التجارب الروائية التي عاصروها وعايشوها وقرؤوا بعض نماذجها، وكأنهم بذلك كانوا بديلا عن النقد والتنظير المنوط به مثل هذه العناية. ووصل بعضهم إلى نتائج أفادت الأدب والرواية والنقد فيما بعد، ولقد ((بحث "موير" في (بناء الرواية) من خلال نماذج روائية مختلفة محاولة منه للوقوف على قوانين البناء وتحديد المبررات الجمالية التي تحكم تلك

---

[1] إدريس نقوري، نظرية الوساطة، الهامش، ص260

[2] من محاضرة بعنوان "الفن الروائي" ألقاها عام 1884، نقلا عن: نفسه، ص260

[3] نفسه ، الهامش، ص260

[4] نفسه ، ص260

القوانين، بحث مسألة الحبكة، أساس البناء الروائي، وقد انطلق -في سبيل تحقيق هذه المهمة- من مناقشة آراء النقاد الثلاثة: "لبوك" و"فورستر" و"كاروثر" كما تبدت في كتبهم السابقة))[1].

اهتم "لبوك" بالشكل كقيمة تمييزية للفن الروائي، أما "فورستر" فبعد أن حدد تعريف الرواية بشكل طريف بقوله: ((الرواية تحدها سلسلتان من الجبال تتدرّجان في ارتفاع: الشعر من ناحية والتاريخ من الناحية المواجهة،...))[2]، أي أن الرواية تصارع من أجل وجودها على أكثر من صعيد، تبني وتشيد من خلال الشعر ومن خلال التاريخ وتطمح إلى مكان أعلى منهما. هذا التعريف الذي استتبعته خصائص للقصة وأركانها السبعة في نظر "فورستر" التي هي: ((الحكاية والشخصيات والحبكة والإغراق في الخيال والتنبؤ والإطار والنظم))[3] وقد حللها بمقاربة تتسم بالوضوح ومعرفة المآلات، كما رصد "موير" قواعد البناء الروائي من خلال كتابه "بناء الرواية" ووقف على تلك القوانين والضوابط الناظمة لمعمار الرواية من خلال جملة من النصوص التي تتبع بناءها لينتهي إلى مسألة اعتبرها قوام الفن الروائي وأساسه وهي مسألة الحبكة. وقد ((قسّم المتن الروائي إلى أنواع هي: رواية الحدث ورواية الشخصية، الرواية الدرامية، الرواية التسجيلية، رواية الحقبة، كما حلل مفهوم المكان والزمان في الرواية وتحدث عن التطورات الأخيرة للرواية))[4]. وعلى العموم فقد عالج الكتّاب في رؤاهم التنظيرية قضايا مهمة تتصل بالشكل والأركان والحبكة. وهي قضايا أفاد منها النقد التنظيري فيما بعد، كما كانت محور معاينة نظريات الأدب التي جمعت تلك التصورات من أجل تفعيلها والتعاطي معها بمنظور فلسفي وبخاصة وهي تؤرخ للرواية.

---

[1] إدريس نقوري، نظرية الوساطة، ص262

[2] نفسه ، ص262

[3] نفسه ، ص262

[4] نفسه ، ص263

يقول جون هالبرن: ((إن نظرية الرواية، في العهد الأوغسطي وفي القرن التاسع عشر على السواء، (قبل "فلوبير" و"هنري جيمس" على كل حال) تهتم أول ما تهتم بالصلة بين القارئ والنص. إن طبيعة الصلة التي تتحدد بدقة محاكاة التخييل ذاته، تشير إلى نوع من القيمة الخلقية- أي أن مستوى الرواية الروحي يُرى على أنه يتحدد بصلة القارئ بالرواية وبالطبيعة الخلقية للكاتب نفسه.))[1]. وهذا بطبيعة الحال لا يمكن أن ينحاز إلى الواقعية، فالأثر لا يصل القارئ إلا إذا كان النص الروائي يمتح من معين الواقع، قريبا جدا من محيط القارئ، الواقعية التي لا تسخر من المثالية العالية لأنها لا تقف على طرف النقيض الآخر منها، بل هي تقف في مواجهة التضليل[2]، الواقعية التي يمتثل لها القارئ بإخلاص متجاوبا مع ركنها الأخلاقي ومتأثرا بالمآلات التي اختارها الكاتب له.

3/ إسهامات "دافيد ماسون":

إذا كانت الرواية نوعا جديدا ضمن سياق الحضارة العام، فالمؤكد أنها لم تكن وحدها بل كانت موجودة مع الشعر والمسرح، وهما الفنّان القديمان اللذان تعايشا مع النظرية الأدبية منذ عهد "أرسطو". وكلاهما كان يتعاطى مع الحياة محاولا طرح التفسيرات المناسبة. ووفق هذا المنظور شرعت النظرية الروائية منتصف القرن التاسع عشر تمنح تفسيرا مختلفا عن معهوده الشائع لدى كل من المسرح والشعر. وفي هذا الصدد ينبغي أن نذكر "دافيد ماسون" الذي نسيه تاريخ النقد الروائي والتنظيري، وهو الذي قام ((بالمحاجة بأن الرواية تستطيع أن تكون ملاحم نثرية، إذ إن "ماسون" يرى أن الرواية ينبغي أن تتعامل مع الموضوعات الجوهرية وليس مع مجرد الحياة اليومية ومهازلها السلوكية))[3]. وبذلك يمثل "ماسون" عصره بامتياز، ذلك العصر الذي يتسم بالهوس الممعن في رصد

[1] جون هالبرن، نظريات الرواية، مقالات جديدة، تر: محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص12

[2] نفسه ، ص14

[3] نفسه ، ص16

العلاقات الموجودة بين الخلق والواقع. كما أنه يرمي بالموضوعات الجوهرية إلى نوع التفسير الأكثر تنوعا وقابلية للامتداد والبقاء في الزمن وهو التفسير الذي يطمح إليه "ماسون" لكي يكون البديل عن التفسيرات الخطية التي يطرحها الشعر خاصة.

لقد أصرّ "ماسون" على أن الرواية ((تستحق نوع النقد الذي يُمنح عادة للشعر، يقاوم النظرة الشائعة إلى الرواية بأنّها شكل فنّي منحطّ وهو الرأي الذي يعتنقه كتاب مهمّون ومتنوعون من أمثال "سكوت"، "ثاكري"، "ترولوب"، و"سكين"، "ميل"))[1]. إنه بمثلِ هذه النظرة يرصد أفقا نظريا تحقّق فيما بعد على أيدي روائيين حازوا شهرة كبيرة، هي بالتأكيد أكبر من شهرته، لقد تجاوزت الرواية اليوم تلك الرؤى التي تحصرها في زاوية محدودة وباتت تتماهى مع الثقافة، ويرجع الفضل في ذلك لتلك التفسيرات غير الخطية وغير النمطية المعتادة في الفنون الأخرى، فلا أحد يجهل اليوم ((بأن الرواية تخلصت إلى حد كبير من إكراهات التصوير الواقعي. تستمد دلالتها من علاقتها بالعالم بصفة أقل مما تستمدها من مرجعيتها الأدبية، والكلمات حينئذ إشارات تحيل إلى السياق الثقافي أكثر مما تحيل إلى الطبيعة المباشرة))[2]. هذا هو الاختلاف والتفرد لدى الرواية، الإحالة إلى سياق ثقافي عام بدل التماهي المطلق مع مفردات الواقع، إن هذا التّصوّر يعتبر جديدا، بل يكاد يكون معاصرا، فـ"كونديرا" الذي جاء بعد "ماسون" بعقود كثيرة" يؤكّد على عبقرية الرواية التي أعادت الإنسانية التي هشّمتها الآلة[3]، وكان هذا الرأي قياسا على النوع في تاريخيته التي احتفت بالفنّ ومنطقه الذي ارتبط عبر مراحل الرواية في مجملها بالذات الإنسانية، إذ ((بالموازاة تولّد مع سيرفنتس فنٌّ كبير عمل على البحث عن الذات الإنسانية المفقودة))[4] فمنذ مراحل التّشكّل والتّحقّق للنوع بمنطقه الفنّي الخالص كانت الرواية تقول استثناءها

[1] جون هالبرن، نظريات الرواية، مقالات جديدة، ص17

[2] برنار فاليط، الرواية، ص13

[3] Milan Kundera, L'art du roman ;Essai, Edition Gallimard,1986,P :15

[4] Ibid, P :14

وتجاوزها وإمكانها للتقبّل، وهكذا كان يرى "ماسون" مستقبل الرواية وآفاقها بدل النظر إليها على أنها فن منحط، كل غايته تصوير الواقع بكل مشتملاته.

4/ الروائي منظرا :

1/4 فلوبير وفن الرواية:

تزامنت هذه الطروحات مع نشوء الواقعية الفرنسية، حيث ((كان "فلوبير" غالبا في حرب ضروس مع الاتجاهات المضادة للرومانس والواقع. فعلى الرغم من اهتمامه الشديد بالواقع ذاته كان يكره كرها واضحا الواقعية المحضة، كان يكره مجرد محاكاة العالم الخارجي ونسخه))[1]. إن "فلوبير" ينظر إلى الفنان بوصفه منشئا لعالمه الخاص، وربما تساءل عن كيفية ذلك. وكان هذا السؤال الأهم بالنسبة له وبالنسبة للذين جاؤوا من بعده، ولابد أن هذا السؤال قد أحاله بلاشك إلى فكرة الشكل، فقد ((كان اعتقاده أكثر حماسة من "ماسون" بأن تقنيات الرواية تستحق من الانتباه الجمالي والتحليلي ما تستحقه تقنيات الشعر، وهو يرى أن بأن الأسلوب هو الذي يمنح قيمة وجمالا للفن،...))[2]. وفي فكرة الشكل يتقاطع "فلوبير" مع كل من "جيمس" و"ماسون". ولكي نستبين أكثر قضية الشكل، نورد مقولة "موباسان" وهو يتحدث عن "فلوبير" قائلا: ((بالنسبة له، كان الشكل هو العمل الأدبي ذاته، بالطريقة التي يغذي بها الدم جسم الإنسان ويحدد شكله ومظهره وفقا لعرقه وأسرته، كذلك بالنسبة له، كان العمل الأدبي بمعناه الداخلي، يفرض من كل بد الوحدة والتعبير الصحيح والحجم، وجميع الشكل بأكمله))[3]، وبهذا المعنى لا يمكن أن يكون الشكل قيمة ذاتية، بل هو قيمة موضوعية صرفة، تفرض الانزياح عن الغنائية المفرطة وتستوجب بالتالي نمط التعبير والحجم الذي يلائم الموضوع، وكل وحدات الشكل هي إفراز طبيعي لزاوية النظر التي تراهن على الأبعاد الداخلية للنص.

---

[1] جون هالبرن، نظريات الرواية، ص17

[2] نفسه ، ص17

[3] Nouvelle Revue/Junuary.1881 .نقلا عن: جون هالبرن، نظريات الرواية، ص18

رغم أن "فلوبير" أكّد على لا ذاتية الفن، ((مع ذلك فقد شعر بأن النثر، حتى في موضوعيته الضرورية، لديه القدرة على أن يكون موسيقيا ومتناغما كالشعر: "الجملة الجيدة من النثر ينبغي أن تكون كالبيت الجيد من الشعر، أي يستحيل تغييرها، كما أنها موقّعة وغنائية إلى أبعد حد"[1] ويعتقد "فلوبير" أن الرواية مثل الشعر، يجب أن تستعمل تراكيب ملائمة لمواقف فنية معينة))[2]، ولا يخفى ما في هذه الرؤية من إرادة لمزاحمة الشعر الذي كان حضوره طاغيا عبر كل الأعصر، حضوره على مستوى النص وعلى مستوى النظرية وعلى مستوى الجماهيرية الواسعة، وكأن "فلوبير" يؤمن بأحقية الفن الروائي بأن يكون على الصعيد نفسه مع الشعر. وهي بالتأكيد نظرة أقل تفاؤلا من تلك التي جاء بها المنظرون في القرن العشرين، فقد كانت الرواية لديهم تتماهى مع ما يتفوق على الأنواع الأدبية. وربما ((كان الحق مع "آنيت مايكلسون" حين شبهت مساءلة "فلوبير" للفن بالمحاكاة الصامتة وكأنها لحظة تطلع أدبي نحو عمل مستقل بذاته استقلالا كاملا ويرجع إلى ذاته، ويدعم ذاته بذاته، ويبرر ذاته بذاته))[3].

2/4 فلوبير منظرا للرواية:

لقد كان "فلوبير" يركز على شيء ما غير النسق الحكائي، شيء ما هو من الغموض المكافئ لغموض النفس البشرية، وله علاقة بتلك التحولات للأمزجة النفسية التي لا ينبغي للكاتب التدخل فيها بصناعة الموقفيات التي تحاصر الشخصية وتؤطرها أو تمنح رأيا يقصيها أو يصادر أفكارها ((وهو يقول أنه من أجل ما حقيقي في كليته، فإن الفنان ليس بحاجة إلى رواية قصة متقنة، كما أنه ليس بحاجة، لأن تكون لديه قصة يرويها على الإطلاق، كل ما يحتاج إليه الفنان أن يقلل من تدخله قدر الإمكان في تمثيله غير التعليمي

[1] فلوبير، المراسلات، رسالة إلى "لويز كوليت"، حزيران 1852، نقلا عن: هالبرن، نظريات الرواية، ص18

[2] نفسه، ص18

[3] نفسه، ص19

لعلم النفس البشري))[1]. وهذا هو منتهى الواقعية، الجنوح إلى الحياد وهو تعبير عن الموضوعية التي تفرض إطار الشكل.

تجدر الإشارة إلى أن "فلوبير" وإن كان يتحدث عن أفق للرواية، إلا أن هناك روايات مثلت وجسدت تصوره قبل طرحه في رسائله الموجهة للقراء والكتّاب على حدّ سواء. ولأن نظرية "فلوبير" قائمة على رصد الأفق الفني للرواية من خلال جملة من الأعمال السابقة والمعاصرة له، فإنه لذلك يُعدّ ((أول كاتب يطرح نظرية في الرواية منهجية وقابلة للتطبيق على نطاق واسع، واهتمامها بالوظيفة الخلقية للفن أقل من اهتمامها بعلاقات الأجزاء المكونة للإبداع الجمالي بين بعضها بعضا، وبينها وبين العمل ككل، وبذلك يكون أول منظّر حديث للرواية))[2]. وما تلك الخصوصية التي بحثتها نظريات الرواية المعاصرة إلا امتداد لهذه الأفكار التي تعتني بالعلاقات بين الأجزاء في الشكل وفق المعطى الجمالي الفني، فالصيغة التي عليها نظرية "فلوبير" تكتنز كثيرا من القيم الفلسفية التي احتفى بها منظرو القرن العشرين، الذين انطلقوا في تصوراتهم بالأساس من منطلق فلسفي وسياق معرفي مقارب للفنون الأدبية. وجميعهم كان متفقا على الوصول إلى معالجة القيمة من خلال الشكل، وفي هذا الصدد يقول رولان بارت: ((لقد صاغ "فلوبير" الأدب صياغة نهائية على أنه موضوع وذلك بظهور العمل كقيمة: فأصبح الشكل حصيلة "صناعة" مثل صناعة الخزف أو الحلي، أي أن الصناعة كانت "مدلولا" بمعنى أنها قد طرحت لأول مرة كاستعراض بغرض ذاته...))[3]. وهكذا تبتعد الرواية شيئا فشيئا عن كونها استلهاما للحكاية في الواقع إلى كونها صناعة تحتاج إلى تبرير العقل وهي تصوغ الشكل، بعيدا عن النموذج القديم والمحاكاة الخطية، وبهذا يكون " فلوبير"بنظريته قد منح أبعادا جديدة للتصور النقدي الذي سيستمر بعده لعقود من الزمن.

---

[1] جون هالبرن، نظريات الرواية، ص19

[2] نفسه، ص20، 21

[3] رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء ، ط1، 2002، ص9

3/4 هنري جيمس والرواية:

غير بعيد عن "فلوبير" وهو يصوغ مبادئه، كان "جيمس" يتمثل بالطريقة نفسها في بيانه تلك المبادىء عينها، ((فـ"جيمس"، مثل "فلوبير" يصر على التمثيل النفسي للشخصية من خلال المنهج المسرحي ويصر على تجنب الدعاوى الفلسفية في الفن، ويصر على عدم تدخل الكاتب في عمله. كما أنه ينظم أسلوبه أيضا بعناية ليتوافق مع الموضوع الراهن ...))[1] وفي ذلك استدعاء للصناعة والتبرير العقلي، فكل شيء في الرواية ينبغي أن يكون في مكانه قائما ليقول شيئا يضيف إلى الشكل معنى وقيمة. يقول "جيمس": ((لما كانت الفكرة تتخلل العمل بصورة متناسبة إذا كان ناجحا، وتعلمه وتحييه، فإن كل كلمة وكل فاصلة تسهم مباشرة في التعبير. ونحن بهذا التناسب نضيع إحساسنا بالقصة وكأنها نصلٌ يمكن تجريده من غمده كثيرا أو قليلا. الحكاية أو الرواية، والفكرة في الشكل، هما الإبرة والخيط. ولم أسمع أبدا بطائفة من الخياطين توصي باستعمال الخيط دون إبرة أو الإبرة دون خيط))[2]. فهناك نسق حكائي وهناك شكل تنتهي إليه الرواية وقد صاغت المرويّ وكلاهما على درجة من الأهمية نفسها. مع ملاحظة أن "جيمس" يمنح المستوى نفسه للأحداث في الحكاية كما للفكرة في الشكل، وهو وإن كان يتقاطع مع "فلوبير" في ذلك، إلا أن "فلوبير" يصر أحيانا على عدم مراعاة الحكاية كما رأينا ذلك سلفا. وعن تساؤل نظرية "جيمس" حول مقولة المقصدية الأخلاقية والأساس الجمالي وأيّهما أرجح، يجيب "جون هالبرن": ((هذا لا يعني أن "جيمس" غير مبال بالخلُق أو الواقع، لكنه في بحثه عن أفضل الوسائل لإعادة نسج الحياة النفسية ينحو اعتباره للشكل الروائي لأن يكون أقل تخلقا وأكثر جمالية. فـ"جيمس" يستعمل جماليته لتقديم الفوارق الخلُقية، لكن تلك الجمالية في انشغالها الجامح بعمليات الخلْق الفني تكون في جوهرها لا أخلاقية، كما لدى "فلوبير"))[3]. إن هذا المشترك

---

[1] جون هالبرن ، ص 21

[2] هـ . جيمس" فن التمثيل" .نشر 1884 . مجلة لونغمان . نقلا عن : جون هالبرن، ص 22

[3] نفسه، ص 23

ينطلق من مبدإ الفن والصنعة الفنية، باعتبارهما أساسا للعمل الأدبي الذي يصوغ جماليته من مكوّن تجريدي، حتى وإن كان الواقع ميدان الرواية ومادّتها الخام، وكانت المحاكاة وسيلتها، فإن ما ينبغي أن تحاكيه الرواية هو ذلك المنطق ذو الطبيعة التجريدية الذي يتغلغل في الواقع. إن الرواية بهذا المنطق تتماهى مع الفن، وحين نقرأ الرواية يجب أن نتلمّس ما يعنيه الفن فيها، وهذا التقرير الجوهري الذي فطن له كل من "فلوبير" و"جيمس"، هو ما يجعل تنظيراتهما ذات قيمة إضافية ضمن الحقل التنظيري ككل، وما استتبعه من مقولات في نظريات الرواية، كان يلامس في كل مرّة هذا الرأي الجوهري الأساسي الذي تبنياه في كتاباتهما الروائية.

4/4 بلزاك ومفهوم الكلية:

إذا كان كل من "فلوبير"و"جيمس" قد رسما خطا افتتاحيا لرواية العصر الحديث، فإن هنالك إسهامات أخرى قد خطها روائيون كبار من خلال أعمالهم أولا، ومن خلال رسائلهم الموجّهة للقرّاء والكتّاب ثانيا، بل إن منهم من كان يتابع عمله بالتنظير أثناء كتابة الرواية، وكان شغف الخيال لديه يمتزج باستدعاء المبررات العقلية، كما حصل مع "بلزاك" الذي ((كان مبدعا مثابرا، ينقح نصوصه ويعيد النظر فيها باستمرار، متأخرا دائما عن مواعيد النشر، مراكما المنجزات الباهرة في الكتابة. وكان يمتلك، إضافة إلى ذلك، وعيا واضحا جدا عن جدة محاولته وأهميتها، وتأثيرها على المفهوم الذي كان سائدا آنذاك عن الرواية))[1]، لقد تحقق لدى "بلزاك" مفهوم الكتابة بمنتهى الوعي. وقد كان حريصا في رصده للعادات والأخلاق على كشف تلك القيم التي يتغاضى عنها التاريخ بشموليته، بل إنه جعل لأعماله الروائية عناوين جامعة تجنح نحو إضفاء سمة العلمية على نحو: دراسة العادات والأخلاق، دراسات فلسفية، دراسات تحليلية. هذه العناوين التي انضوت تحتها مجمل أعماله، هي بدورها كانت منضوية تحت العنوان الكبير "الكوميديا البشرية" مما يشي أن

[1] بيير شارتيه ،مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 125

مشروعه الكبير كان قائما على التخطيط[1]، وكان دليلا على الإدراك الذي أمكنه من سك مصطلحات لها نفَس بلزاكي خالص، على غرار"منافسة الأحوال المدنية"[2]، هذا المصطلح الذي يقترب لديه من معنى الخلق كوظيفة أساسية للروائي الذي يعتبره خالقا للشخصية الروائية. لقد كان في هذا معجبا بـ"والتر سكوت" الذي رأى بأنه أعاد الاعتبار والتقدير لأشكال السرد القديمة الممثلة في الرواية الإغريقية وأنشودة المآثر القروسطية[3]. والناتج أن بلزاك كان احتفائيا بكل الأشكال التي تنحو نحو الخلق كما كان محتفيا جدا بذاته وهي تشيد معمار "الكوميديا البشرية"، سعيا وراء "الكلية" هذا المفهوم الذي كان حلم ذلك العصر، فالرواية الكلية ((توازي حلم العلم الكلي (تين) وحلم التقدم الجبري (ميشليه ورينان) ووحدة الفكر (هيغل) ...))[4]. والكلية تحيل الى المعنى الجامع الذي يفرض العنايةَ الشديدة بالتفاصيل حتى يكون الخلق كاملا، والحرصَ على مَنْطَقَة الأحداث حتى لا تضيع الشخصيات في متاهة التخييل.

لقد أغرى مفهوم الكلية الروايةَ آنذاك، فأرادت أن تتجاوز الشعر تاركةً إياه هائما في المجهول والمطلق، لتستغرق هي في عنفوان ذلك الإغراء، فتمثل لها أنها سجل الحياة الكلية. حتى أن بلزاك ونتيجة لهذا الإغراء اعتبر نفسه واحدا من أهم رجال التاريخ. إذ يقول: ((لقد عاش أربعة أشخاص حياة غنية: نابليون وكوفيه وأوكونيل، وأستطيع أن أكون رابعهم. فقد عاش الأول حياة أروبا وازدرد الجيوش، وتزوج الثاني من الكرة الأرضية، وتجسّد الثالث في شعب. أما أنا فباستطاعتي أن أحمل مجتمعا كاملا في ذهني))[5]. إنه إغراء الواقعية المدعومة بآلة التخييل، التي بوسعها أن تمنح إمكانا آخر للواقع، وذلك هو

---

[1] بيير شارتيه ، الهامش ، ص 126

[2] نفسه ، ص 130

[3] نفسه ، ص 130

[4] ألبيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ص 43

[5] بلزاك، رسائل إلى الخارج، 6 شباط 1844، نقلا عن: نفسه ، تاريخ الرواية الحديثة، ص43

المفهوم الذي يخدم الرواية ويجعلها نوعا يؤثر في مسار التاريخ، لا عاكسا فقط لأحداثه، متجاوبا أو منافيا لها.

5/ الرواية والمنظرون:

انطلاقا من زوايا نظر مختلفة ومتباينة، شرع المنظرون للرواية عبر أكثر من قرنين من الزمن في تناول المنجز الفني الروائي، وقد استقر نسبيا ضمن سياق الحضارة العام، ليمنح مادة للتفسير ويكون ميدانا لمطارحة الأفكار التي تنطلق من جملة سياقات معرفية ومقاربات علمية، كانت الرواية ظاهرتها المعنية بالدرس والتحليل، ومن الخيارات التي استقر عليها المنظرون، المقاربة الفلسفية ورأس من يمثلها (هيغل)، والمقاربة التاريخية (جورج لوكاتش)، والمقاربة السوسيولوجية (لوسيان غولدمان)، والمقاربة النفسية (فرويد-مارت روبير)[1] بالإضافة الى تلك المقاربة التي تستعير مبادئها انطلاقا من البنية اللغوية ونموذجها الأعلى هو "ميخائيل باختين" الذي يسعى البحث في الصفحات الموالية أن يسبر غور نظريته الحوارية القائمة على التعدد الصوتي واللغوي في الرواية. بالإضافة إلى إمكانات الكرنفالية الروائية وماتمنحه من إضاءات، خاصة لتاريخ الرواية، كما سيعرض البحث للكرونوتوب الباختيني الذي أعطى إضافة البحث عن الوحدة من خلال المتعدّد، وهذا هو صلب المبدإ الحواري لـ"باختين".

1/5 جورج لوكاتش :

حين عالج "جورج لوكاتش" الرواية كان بادئ الأمر مستلهما أفكار أستاذه "هيغل" الفيلسوف الألماني ذي النزعة المثالية الذي يعتبر بحق أول منظر للرواية انطلاقا من مبادئ فلسفة الجمال المثالية المطلقة، وانطلاقا أيضا من فكرة المركزية الأوروبية التي يعتبر مبتكرها بحق. لكن "لوكاتش" لم يعتمد المنطلق المثالي في تناوله النظري للرواية، بل اعتمد

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 1999، ص8

على الجدلية المادية في فهم المجتمع الرأسمالي[1]. ومن وجوه المشاكلة بينه وبين "هيغل" عقد المقارنات بين الملحمة والرواية وما انجر عن هذه المقارنات من مفاهيم لها علاقة وطيدة ببنية الرواية على غرار مفهوم "البطل الإشكالي". الذي هو عنوان النوع الجديد في الصيرورة التاريخية في مقابل البطل الملحمي الذي اعتبره "لوكاتش" عنوانا للنوع القديم، حيث كان الوعي فيه إجمالا مستجيبا للطرح الفكري الذي أفرزته الملحمة ومتعاطيا بدرجة عاطفية كبيرة مع المآلات والنتائج التي انتهت إليها. يقول "لوكاتش" متحدثا عن البطل في الملحمة: ((إن بطل الملحمة لا يكون، على وجه الدقة، أبدا، فردا، ومن السمات التي غدت دائما خصيصة جوهرية للملحمة كون موضوعها ليس مصيرا شخصيا بل مصير عشير. وإن في ذلك لصوابا، لأن منظومة القيم المكتملة والمغلقة المحددة لعالم الملحمة تصنع كلا يبلغ اتصافه بالوحدة العضوية حدا مفرطا، لا يستطيع معه عنصر من عناصر هذا الكل أن يعيش في عزلة ويحتفظ مع ذلك بحيويته، وأن يرتفع ارتفاعا كافيا ليكتشف نفسه كطوية، ويجعل من نفسه شخصية))[2]. والملاحظة الصارخة هنا، أن "لوكاتش" لا يتحدث عن الملحمة بوصفها فنا بائدا، وإنما يستجيب بموضوعية للتعاطي معها كشكل فني، يمكن الإفادة منه في النوع الجديد الذي ينظر له. فالبطل الملحمي لا معنى لتحقيق ذاته ضمن الصراع، لأن الصراع يتعدى الفرد إلى الجماعة، وليس بإمكانه بحال أن يفرض على نفسه في المقابل عزلة، ولا علاقة له بصراع الثنائية: ذات/موضوع. لذلك فإن "لوكاتش" لا يصر على إعدام البطل الملحمي لأنه يؤكد وجوده في روايات "تولستوي" فحسب لوكاتش، يعد "تولستوي" ((المؤهل لخلق هذا الشكل من الرواية مانحا إياه أعظم صورة لتجاوز ذاته نحو الملحمة. إن فن تولستوي عظيم، وملحمي بصورة واقعية، بعيدا عن الجنس الروائي))[3]. بمعنى مراعاة ذلك الانسجام الكلي بين الفرد والجماعة الذي شاع في الملحمة

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص9

[2] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988، ص24

[3] نفسه، ص 28

وهو بعد إيجابي في نظر "لوكاتش" يجب نقله إلى الرواية التي اعتبرها ملحمة العصر الحديث.

إن ولع "لوكاتش" بالبطل الملحمي نابع من مرجعيته التي استند إليها وهو ينظر للرواية، المرجعية التي تحمل نزوعا جدليا ماركسيا، أما عن البطل في الرواية الذي سماه (البطل الإشكالي) فبناء عليه قسم أنماط الرواية في إطار مقاربة تاريخية جدلية، إلى[1]:

أولا – رواية المثالية المجردة: بطلها مثالي ساذج، حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات، يمثلها "سرفنتس" في روايته (دنكشوت).

ثانيا – الرواية السيكولوجية أو رومانسية الأوهام: بطلها رومانسي ينطوي على ذاته، ويتجاوز الواقع المتردي، وبالتالي، فالذات تبدو أكبر من الواقع على مستوى المعرفة والمعايشة، وخير من يمثل هذه المرحلة الروائية "فلوبير" في روايته (التربية العاطفية).

ثالثا – الرواية التعليمية أو الرواية التربوية: بطلها متصالح مع الواقع، ومتكيف مع الموضوع، وهنا تتساوى الذات مع الواقع، وتمثلها رواية (سنوات تعلم فلهلم مايستر) لـ"غوته".

1-1/5 احتفاء لوكاتش بالملحمة:

لقد احتفى "لوكاتش" بالملحمة وبالطبيعة الملحمية للفن، وكان الحنين يحدوه دائما نحو تلك العلاقة التي كانت الملحمة إفرازا لزمنها، وهو حنين نتج عن تلك الغربة داخل المعيش الآني بالنسبة له، والقبح المحض الذي شكله الواقع وقد انعكس على الفن، وهو بذلك كأنه يصنع سياقا مقارنيا ضمن تناظرية حادة طرفاها الرواية من جهة، والملحمة من جهة أخرى، الرواية وقد تجسدت فنا تعبيريا عن الواقع، جسّد ذلك القبح وتلك الغربة، في مقابل الملحمة التي جسّدت" الأخلاق الأولى" وعبّرت عن مطلق الفكر، وقد تحدّث "لوكاتش" في هذا الصدد عن: ((الأصيل،المنسجم، الأصلي،الروحي،المتحقق ... وتحدث، في مستوى آخر، عن: الزائف، المغترب، الخارجي، اليومي، التجريبي، ... وفي كل هذا، تحضر طبيعة

[1] جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ص30، 31

إنسانية أولى، قوامها العفوية والبراءة، تغاير وبشكل جوهري طبيعة إنسانية ثانية ولاحقة، قوامها الغربة والانحطاط،أو يحضر "الإنسان من حيث هو إنسان"،المغاير في ماهيته، لـ"الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي"))[1] .

إن طبيعة إنسان الملحمة شمولية، يتعالى قدرها ليصل إلى مصاف الماهية ذاتها التي يؤول إليها العالم، رغم أن هذه الطبيعة لا توحي بالابتكارية بقدر ما توحي بالخضوع، ولكنه خضوع مبرّر، لأن طبيعة الإنسان وطبيعة العالم تتوحّدان في تناغم وانسجام داخل الملحمة، ((تستدعي الملحمة زمنا عضويا موحدا، لا موقع فيه لذات وموضوع، فهما جزآن متجانسان، من عالم يتجاوزهما. فالذات لا تخلق موضوعها إلا إذا اصطدمت به، أو صدمها بما لم تتوقع. وغياب الذات،كما الموضوع، صورة عن عالم يساوي الإنسان فيه نفسه ويساويه الآخرون، أو صورة، وبلغة أخرى، عن عالم ماهيته محايثة له، والفرد لا تفارقه ماهيته أبدا))[2]، فليس هناك شتات على مستوى الوحدة الزمنية، ولا تشظّ للعلاقات التي تربط الذات بالموضوع، فالانسجام والتناغم هو الركن الركين الذي تأنس إليه الملاحم، والوحدة عنوان الماهية التي اندمج فيها الإنسان وعالمه معا. وإذا كانت الملحمة بهذا الوصف الدقيق، فإن هذا ما جعل "لوكاتش" يدرس الملحمة كطرف ضمن تناظرية حدها الآخر هو عالم الرواية[3]. وكأن التعرف على حدود الملحمة وضوابطها ومكوناتها ليس غاية في ذاته، إنما هو وسيلة لمقاربة الرواية، التي تعتبر المرجعية النهائية والغاية التاريخية. تماما كما لو أن "لوكاتش" وهو بصدد تنظيره للرواية يبرهن على وجودها بالنقيض السالب الذي تمثله الملحمة.

2-1/5 بين الملحمة والرواية:

إن وضع الملحمة والرواية ضمن سياق مقارني، يؤول إلى جملة من أنواع الجدل الأخرى، على غرار جدل اللغة بينهما، ((فعلى مستوى اللغة، تركن الرواية إلى النثر، إلى

[1] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 12

[2] نفسه ، ص 12-13

[3] نفسه ، ص 13

شكل من اللغة يسعفها على تقصي المعنى والكشف عن وجوهه، على خلاف الملحمة التي تعيش المعنى قبل أن تفصح عنه، وفي عالم يخفق المعنى في جميع أرجائه يكون الشكل اللغوي الشعري هو الأكثر موافقة))[1]. ومثل هذا الجدل قد يقرر لدى البعض أن الملحمة أقوى من الرواية، بالاستناد إلى لغة الشعر المعتمَدة في الملحمة، وهذه المقابلة لا تصح لأن الشعر في الملحمة لا يمنح بعدا جماليا آخر ضمن منظومة الملحمة، فهو ليس إلا أداة تعبير قنّنتها ظروف العلم الزمنية المحيطة بمنجز الملحمة، بمعنى لا يعدو كونه أسلوبا، بل لا يملك داخل تلك المنظومة سوى وظيفة ((الإعلان عن شفافية وانسجام العالم الملحمي))[2].

بالإضافة إلى جدل اللغة، هناك جدل البطل بين النوعين، فإذا كان البطل الملحمي كما رأينا سلفا، يأخذ صفاته من مفهوم انسجام الكلية وتناغمها، ويستجيب بالمطلق لمصير الجماعة ومآله يتفق مع طموح الإنسان آنذاك، وهو الطموح المحكوم بدرجة الوعي في الزمن. فإن البطل الإشكالي الممثل للشخصية الروائية يعد ((شخصية إشكالية تعريفا، يبحث عن موضوع أضاعه بأدوات تزيده ضياعا، أو يبحث ضائعا، عن موضوع لم يلتق به أبدا))[3]، فهو بطل تكالبت عليه الأمزجة فصار قابلا لأن يتلقى قهر العالم له، ليوصله ذلك إلى نفي الإيمان، ثم يعيد بعث ذاته من جديد، ويبتكر أداوته التي تسعفه أن يصنع ما تصنع الآلهة في الملحمة، ويوجه مصيره بدل أن يستدرّه من السماء. يقول "لوكاتش": ((الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة، مع ذلك، فإن هذا الزمن لم يكفّ عن رؤية الكلية هدفا))[4]. والبطل الإشكالي في الرواية هو الذي يعيش داخل هذا الزمن المضطرب، والمضطرم بسعير البحث عن معنى والبحث عن شكل، يكون صادما للمجتمع القلق، ومنظما للغاية التي تطمح إليها الرواية. والبطل الإشكالي بهذا المعنى ليس إيجابيا على الخط

[1] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 13

[2] نفسه ، ص 13

[3] نفسه ، ص 14

[4] جوج لوكاتش، نظرية الرواية، ص 52

بطوله، كما أنه ليس سلبيا بالمطلق، لكنه بالأساس كائن يأكله التردد ويلتهمه الاضطراب، وهو يعيش لتحقيق كينونة بين الذات والعالم انطلاقا من هذا القلق، ولذلك فإن وجوده يتخذ أشكالا يكون فيها: إما مثاليا حين يتعالى الواقع على الذات، وحالماً حين تتعالى الذات على الواقع، ويكون تصالحيا حين تتعادل الذات مع الواقع [1]. وهذا التقسيم يعتبر أساس نظرية "لوكاتش" وقد أفاد منه "لوسيان غولدمان" الذي يقول متحدثا عن رواية البطل الإشكالي: ((يتمتع هذا الشكل –رواية البطل الإشكالي – بوضع خاص في تاريخ الإبداع الثقافي: إنها حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد أن ينسى ذكراها تقريبا. فالرواية، كانت الأولى بين الأشكال الأدبية الكبيرة المسيطرة في نظام اجتماعي، التي حملت، جوهريا، طبيعة نقدية))[2].

إذا كان البطل الإشكالي موصوفا بكونه عاجزا، جاهلا، ناسيا، فهو بهذا لا يمكن أن يمنح معنى جديدا ومختلفا للحياة، هكذا يبدو، غير أن عدم وجود المعنى، ووعي العدم، هو من ناحية أخرى تفسير للعالم، يعتبر امتيازا للبطل الروائي. لذلك هو ليس بالمطلق إيجابيا ولا سلبيا، وهو ما يحدد صفة الإشكالية فيه، بل ما يجعله أكثر من ذلك، ذا طبيعة نقدية جدلية، وربما انعكس هذا المفهوم على "جورج لوكاتش" نفسه، حتى غدا بعد تحوله الإيديولوجي إلى فيلسوف إشكالي، فـ((لقد أفضى الاكتشاف المتأخر إلى حد ما، لعمل جورج لوكاتش في الغرب،...، إلى تعزيز فكرة (وجود) انفصام عميق بين لوكاتش المبكر غير الماركسي. ولوكاتش المتأخر الماركسي))[3]، وربما غالى البعض في تصوير هذا الانفصام نتيجة التحول إلى الماركسية التي يعادونها، غير أن الحقيقة التي يؤكدها "بول دومان" أن التمسك بفرضية الانفصام التي تجعل "لوكاتش" الماركسي جامعا لكل الشر، هي فرضية لا تؤكدها استمرارية الخط بين عمل غير ماركسي (نظرية الرواية) وعمل ماركسي (التاريخ والوعي

---

[1] ينظر، عبد المجيد حسيب ، حوارية الفن الروائي ، ص 8

[2] L.Goldman, La création culturelle dans la société moderne, Ed: Denoël Gonthier, Paris 1971, P:31-32، نقلا عن فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص40

[3] بول دومان ، نظرية الرواية لجورج لوكاتش ، تر: عبد النبي اصطيف ، الآداب الأجنبية ، ع 97 ، شتاء 1999 ، السنة 25 ، ص90

الطبقي)[1]، وبالعودة إلى المضامين المشكلة لنظرية "لوكاتش" الروائية، يرى أنه ((لا يقدم لنا في هذه المقالة نظرية سوسيولوجية تستطيع أن تستكشف الصلات بين بنية الرواية وتطورها وبين بنية المجتمع وتطوره. وهو لا يقترح نظرية سيكولوجية تشرح الرواية من خلال الصلات الإنسانية... إنه يمضي عوضا عن ذلك إلى أكثر مستويات الخبرة الممكنة عمومية، إلى مستوى يبدو معه استخدام مصطلحات كالمصير والآلهة والوجود، الخ، بمجمله طبيعيا))[2]، فالنزعة الجمالية التي استلهمها من "هيغل" هي التي جعلت ما أورده في نظريته من مصطلحات طبيعيا، ولقد كان واضحا جدا وهو يصوغ المفردات التي نتجت عن وضع المقارنات بين الأنواع الأدبية.

3-1/5 زمن الملحمة وزمن الرواية:

إن من أنواع الجدل التي أفرزها السياق المقارني لدى "لوكاتش"، جدل الزمن بين كل من الرواية والملحمة، حيث ((تكتفي الملحمة، في عالم منسجم ولا تناقض فيه، بزمن واحد، هو زمن النعمة الغنائي. بيد أن هذا الزمن رغم غنائيته، لن يكون إلا زمنا زائفا قوامه : الموت، ذلك أن التماثل موت، وأن التناقض جوهر الحياة المتدفقة))[3]. فالزمن لا مسير فيه نحو التحول من حال أدنى إلى حال أعلى، إنما انحصر الزمن كله في تجلي النعمة، فلا جديد يحدث قبلها ولا بعدها، ولذلك ((لا يكون غريبا أن يكون زمن الملحمة مساويا للدهر، والدهر نهايته في بدايته، وبدايته أصل مضيء لا ينطفئ أبدا))[4]. إن الزمن يحمل إمكان القيام بالظاهرة لأنه يؤسس لوجودها، فليس هناك ظاهرة تحتفي بوجودها خارج الزمن، وفاعليته ذات النزوع التجريدي لا ينبغي إغفالها في منطق الفن، كما أن الطبيعة التجريدية للزمن لا تعني عدم حضوره، كما هو الحال في الملحمة حيث يغيب

[1] بول دومان ، الآداب الأجنبية ، ص 90

[2] نفسه ، ص 91-92

[3] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 25

[4] نفسه ، ص 25

الزمن، أو يبدو كشيء عبثي بالإمكان عكسه وقلبه. أما في الرواية فالزمان ولاشك قيمة مدروسة وتجلياتها داخل المتون الروائية كثيرة ومتعدّدة ولذلك فإن للزمن فاعلية تدخل في تأسيس النوع، وحضوره مستتبّ، سواء كان ذلك ظاهرا كقيمة منصوصة أو مضمرا داخل طيات آلة السرد.

4-1/5 النزوع الفلسفي لـ"لوكاتش" في تفسيره للرواية:

بين "لوكاتش" و"هيغل" اتّساق نسبي في جدل: الملحمة/الرواية،، فلقد أخذ "لوكاتش" المقولات الهيغلية التي تُعنى بإثبات المقارنات الكائنة بين النوعين، واعتمد عليها، لكنّه عارضها أثناء تخصيبها بمقولة الطبقة، فـ"هيغل" ينبني تقسيمه على مقولات تطور الوعي التاريخي، لكنّه في الوقت نفسه يُبقي على سمت واحد للرواية، مما يعني تجميد القول في الفنّ الروائي على الزمن الهيغلي، الذي بدا فيه أنّ الرواية وصلت غايتها ومنتهاها، أمّا الإضافة التخصيبية لدى "لوكاتش" فكانت بالاستناد على اللمسة الماركسية، وفي ذلك عودة إلى رومانسية "فيخته"، لقد كان "لوكاتش" ((يبني نسقا مفهوميا يُحلّل الفرق بين الملحمة والرواية، اعتمادا على فلسفة "فيخته"، وفي تعارض واضح مع فلسفة "هيغل"، أي في تعارض مع فلسفة يعرفها ويعتمد عليها وينفيها، ...))[1]. الحقيقة أنّه ليس نفيا بالمطلق، بقدر ما هو تخصيب وتنقيح بالرؤى الماركسية الجديدة في مرحلة "لوكاتش" الماركسي، أي قبل مرحلة "التاريخ والوعي الطبقي"، أمّا في مرحلة "نظرية الرواية" فقد كان النظر متقاربا إلى الحدّ الذي يبتعد فيه "لوكاتش" عن كل رومانسية ممكنة، مندمجا مع المقولة الهيغلية إلى أبعد حد، لا يكاد يفرق بينهما إلا التقسيم الطبقي، والذي هو في حقيقة الأمر امتداد للتقسيم التاريخي للوعي الذي جعله "هيغل" مصدر المقارنة بين النوعين.

على العموم، لم يخرج "لوكاتش" عن الحقل الفلسفي في تفسيره للنوع الروائي، ولم تكن تفكيراته حول الرواية إلا إرادة للجمع بين رؤى وتصوّرات فلسفية تنتمي إلى حقب فلسفية

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص162

متقاربة، ((إنّ تأمّلات "لوكاتش" الفلسفية عن الرواية، لم تكن ممكنة من دون الحقل الفلسفي الذي دار فيه، والذي يحتضن "فيخته" والكانتية الجديدة في مرحلة منه، ويتضمن "هيغل" و"ماركس" في مرحلة تالية))[1]. والحقيقة أنّ الأمر بهذا الخصوص لا يتعلّق بـ"جورج لوكاتش" وحسب، ولكن ببعض المنظّرين الذي حذوا حذوه في الاستئناس بالمقولة الفلسفية، وذلك على غرار "لوسيان غولدمان" الذي انتهج النهج نفسه، وقد أدخل إلى القائمة "لوكاتش" نفسه، معتمدا على تحليله وقراءته، مستأنفا إشكالياته في كتابيه: "نظرية الرواية" و"التاريخ والوعي الطبقي"[2].

إذا كان ممكنا تقسيم مشروع "لوكاتش" إلى مرحلتين: ما قبل الماركسية وما بعدها، من خلال "نظرية الرواية" الذي يُمثّل المرحلة الأولى، و"التاريخ والوعي الطبقي" الذي يُمثّل المرحلة الثانية، فإنّ قراءة "غولدمان" الماركسي ركّزت على المرحلة الثانية وحاولت مركسة المرحلة الأولى، وفي المقابلة بين "لوكاتش" و"غولدمان"، سنجد أنّ مفهوم التشيؤ جمع بين التصورين، فلقد ((بلور "لوكاتش" مفهوم التشيؤ في "التاريخ والوعي الطبقي" وهو يقرأ المجتمع الرأسمالي، كما حدّثه عنه "كارل ماركس". وطبّق "غولدمان" مفهوم الأول [لوكاتش] على شكل جديد من المجتمع الرأسمالي، يُحوّل الفرد المغترب إلى شيء لا كيان له، عبّرت عنه رواية "آلان روب غرييه"))[3]. والمقابلة بين "لوكاتش" و"غولدمان" مصدرها الانتساب الماركسي، فكلاهما فيلسوف ذو نزوع مادي خالص، وما أراد أن يقوله "غولدمان" هو أن "لوكاتش" ماركسي حتى في المرحلة الأولى من حياته العلمية، أي قبل أن يصير حاملا للتصور الماركسي، لذلك قرأ "غولدمان" نظرية الرواية بلغته الماركسية، فحوّل مفهوم التشيؤ الذي أنتجه "كارل ماركس" من المرحلة الثانية "التاريخ والوعي الطبقي" إلى المرحلة الأولى "نظرية الرواية". ومما تجدر الإشارة إليه هو أنّ "لوكاتش" لم يتّسم في حياته العلمية بمرحلتين فقط، وإنّما هناك مرحلة لاحقة في آخر حياته تراجع فيها عن أهمّ طروحاته

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص162

[2] نفسه ، ص162

[3] نفسه ، ص162

ومثّلتها كتاباته عن "الجماليات" التي جُمعت في ثلاثة مجلدات انتقد فيها ما كان يتبناه هو قبل غيره[1]. وقد تعذر على البحث توفير الكتاب لذلك تم الاقتصار على المرحلتين قياسا للنظر الغولدماني أولا الذي لم يهتمّ سوى بهاتين المرحلتين في قراءته لـ"لوكاتش"، وثانيا لأنّ "لوكاتش" لازال يُقرأ في وعي النقد العربي بناء على ما مثّلته هاتان المرحلتان.

2/5 لوسيان غولدمان :

إذا كان "جورج لوكاتش" اتُّهم بانفصام بعد تحوله للماركسية، أو على الأقل اتسمت مسيرته العلمية بمرحلتين، مرحلة الشباب التي أنتج فيها (نظرية الرواية) ومرحلة الكهولة التي أنتج فيها مختلف الكتب التي تنطلق من تصور ماركسي، على غرار (التاريخ والوعي الطبقي). فإن العودة إلى نظرية الرواية اللوكاتشية يشكّل لدى كثير من منظّري الرواية المبدأ الصحيح والمنطلق الحاسم لخلق الفضاء النظري المرتقب الذي يطمح إليه النوع، ويهتم بنتائجه الأدب، ومن هؤلاء "لوسيان غولدمان"، الذي على الرغم من اهتمامه بل واكتفائه بسوسيولوجيا الرواية، فإنه بالأساس ((يتكئ على مقولات لوكاتش الشاب التي تحتضن: الفرد الإشكالي، التشيؤ، الوعي الممكن،...، التي تم إخصابها بمقولات البنيوية التكوينية.))[2] . ولم يهتم "غولدمان" في بناء نظريته بقراءة (نظرية الرواية) لـ" لوكاتش" فقط، بل أعاد قراءة كتاب آخر هو (التاريخ والصراع الطبقي) وهو كتاب ينتمي إلى مرحلة ما قبل الماركسية، ألّفه "لوكاتش" في شبابه. والجدير ذكره أن"لوكاتش" تنازل إلى حدّ الإنكار عما جاء في كتابيه المذكورين، ولكن "غولدمان" وفي اتّجاه معاكس لهذا الإنكار، ((قرأ... الكتابين اللذين وقع عليهما الجرم، بلغة ماركسية طليقة، وأخصبهما بمقولات البنيوية التكوينية، التي صاغها عالم النفس جان بياجيه، على مبعدة من الماركسية ومفاهيمها))[3] .

---

[1] أ.د وحيد بن بوعزيز، جلسة حوار ومناقشة، 7فيفري 2017

[2] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 37

[3] نفسه ، ص 37

نجد في مصادر"غولدمان" كتابا آخر أشاد به كثيرا وهو يصوغ خطّه الافتتاحي لنظريته، وهو كتاب "رونيه جيرار"[1]، وعلى العموم فإن "غولدمان" اتّكأ عليه وعلى "جورج لوكاتش"، لذلك ظهر له انطلاقا منهما جملة من الفرضيات: ((تتعلق هذه الفرضيات بالتجانس بين البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد من جهة، ووجود نوع من التوازي بين التطور اللاحق لكل منهما من جهة أخرى))[2]. فهناك تناسب بين بنية نصية وبنية اقتصادية، يشبه إلى حد كبير التناسب الحاصل في العلاقة بين المادة والعالم الإشاري، الذي جسده طموح الإنسان في العمران، وكأن بنية الرواية وهي تتعاطى مع العالم الإشاري (عالم الأفكار)، كانت على مر الزمن وتجدّد المراحل التاريخية، تستجيب لذلك الطموح.

لقد كان إعجاب"غولدمان" شديدا بـ"لوكاتش" وهو يسكّ مصطلحاته التي لم يعتبرها خاصّة بتصور إيديولوجي ما، بل يقول بصلاحيتها التي تتجاوز مختلف المنطلقات العقدية في تناول الرواية، يقول: ((إنّ شكل الرواية الذي يدرسه لوكاتش هو الشّكل الذي يميّز وجود بطل روائي أطلق عليه لحسن الحظ مصطلحا مناسبا جدّا هو مصطلح البطل الإشكالي))[3]. هذا البطل أو الفرد الإشكالي لا يمكن أن يعبُر طريقه الموصوف كما يشاء هو، بل كما يشاء الطريق، فلن يصل الكائن إلى مبتغاه الذي رسمه لنفسه ولا لغايته التي يرغب فيها. يقول "فيصل دراج": ((ينطوي تصور لوكاتش الذي لم يكن قد بلغ الثلاثين بعد، على طبيعة إنسانية أولى قوامها النقاء، وعلى طبيعة ثانية هجرت النقاء وابتعدت عنه، وينطوي أيضا على إنسان مغترب يتذكّر أزمنة النّقاء، ولا يعرف بدايات الدّروب التي تفضي إليها.))[4] والحقيقة أن حقول النقد الأدبي في كثير من مصدرياتها وهي تشرح هذا التّصوّر وتعتمد عليه في ممارساتها، تحيل الأمر مباشرة إلى "لوكاتش" وهذا لا يعني أن مقولاته لا تمتلك جذورا في الفلسفة الغربية، فهذه الفكرة، كما يؤكّد البعض، قد

---

[1] المقصود هو كتابه: Mensonge romantique et vérité romanesque, Pluriel,1961

[2] لوسيان غولدمان، سيوسيولوجية الرواية ، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993 ، ص 13-14

[3] نفسه، ص14

[4] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 38

أخصبت فلسفةُ "ديكارت" تُربتَها، فقد ((جعل ديكارت يطرد فكرة البطل الكلاسيكي، الذي روّض الفضيلة لأنّه امتلك الحقيقة، ودفع به إلى استيلاد بطل جديد، ليس له من البطولة إلا بحثه الناقص عن حقيقة هاربة. وهذا الفرق بين بطل كامل بعيد وإنسان حاضر يبدأ بالنقص، أعاد خلق الماضي، فبدا حكاية عن إنسان سعيد استظل بالأساطير وظلّلته الخرافات، على مبعدة ساحقة عن زمن جديد، يحتضن إنسانا هاربا من المطلق والحقائق المطلقة))[1]. وبعيدا عن الإحالات التاريخية وجذور المصطلحات، فإنّ البطل الإشكالي يعتبر عنوان الرواية، هذا النوع الذي صار بديلا عن أشكال السرد التي توارثتها الإنسانية.

1-2/5 المنهج الديالكتيكي لدى "غولدمان":

بالعودة إلى فرضية التناسب بين عالمين، يؤكد "غولدمان" على ضرورة تقييد صلاحيتها بالنسبة لكل تنويعات الرواية. يقول: ((علينا أن نشير مع ذلك إلى أن من الضروري كما يبدو لنا تقييد مجال صلاح هذه الفرضية،لأنه إذا كان يصلح تطبيقها على مؤلفات لها أهميتها في تاريخ الأدب مثل"دون كيشوت" لـ: سرفانتس و"الأحمروالأسود" لـ: ستندال، و"مدام بوفاري" و"التربية العاطفية" لـ: فلوبير، فإنه لن يكون من الممكن تطبيقها على مُبدَعات بلزاك التي تحتل مكانا مرموقا في تاريخ الرواية الغربية))[2]. وربما يرجع هذا التقييد الذي تم بموجبه عزل بعض التجارب على غرار أعمال "بلزاك" مثلا، إلى كون "بلزاك" أضاء تجربته بتصوره الخاص الذي بنى عليه مجمل أعماله فقد نَظَّر لكتابته، بل وقسّمه وفق ذلك التصور، كما رأينا ذلك سابقا، حين جعل عنوانا عاما ضاما هو (الكوميديا البشرية)، ولم يتحدث عن البطل الإشكالي ولا على فكرة انحطاطه ولا انحطاط العالم، وهذا على عكس أشكال قديمة للسرد، كما يشير مؤكدا ذلك "غولدمان": ((...على عكس الملحمة أو

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 39

[2] لوسيان غولدمان، سيوسيولوجية الرواية، الهامش، ص14

الحكاية، فإن لوكاتش يقدم تحليلا لطبيعة انحطاطين (انحطاط البطل، انحطاط العالم) لا بد أن يُحدثا في وقت واحد تعارضا مقوّما هو أساس هذه القطيعة التي لا يمكن التغلب عليها من جهة، وتفاعلا يكفي للسماح بوجود شكل ملحمي))[1]. ولأن هناك تعارضا وتفاعلا في الآن نفسه، كانت الرواية هي الشكل السردي الناتج، فقد ((كان من الممكن للقطيعة الجذرية وحدها في الواقع أو تؤدي إلى المأساة أو إلى الشعر الغنائي، كما أنه كان من الممكن لغياب القطيعة أو لوجود قطيعة عارضة فقط أن يؤدي إلى الملحمة أو الحكاية.))[2]. ولكن وجودهما معا هو ما قيض للرواية نوعا أدبيا، بأن تكون البديل والمقوم الصحيح لأنماط الكتابة السردية المتوارثة، ولأنْ تمتلك طبيعتها المختلفة ذات المنحى الوسطي بين حالين من التعارض والتفاعل. ((وتملك الرواية باعتبارها تتوسط هذين الوضعين طبيعة جدلية بمقدار ما تحافظ بدقة على التفاعل العميق بين البطل والعالم الذي يفترضه كل شكل ملحمي من جهة، وعلى قطيعتهما التي لا يمكن التغلب عليها من جهة أخرى، باعتبار أن تفاعل البطل والعالم ناتج عن انحطاط كل منهما بالنسبة للقيم الأصيلة، أما التعارض فناتج عن الاختلاف في طبيعة كل من هذين الانحطاطين))[3]. وهذا التصور هو نموذج عن الفكر الغولدماني ومنهجه الذي تحدث عنه في مجمل كتاباته وقد سماه المنهج الديالكتيكي[4]، و((الديالكتيك في الخطاب البنيوي التكويني، هو فكر العلاقة والتأثير، ذلك أن الظواهر الكونية المختلفة لا تعتبر عند غولدمان كيانات مستقلة بذاتها، بل تعتبر بالضبط كيانات متفاعلة))[5]. أي كيانات تؤكّد وجودها بناء على الدياليكتيك الذي يُفضي إلى الجدل والمقارنة، فنتبيّن حقيقتها وفق مقولة التمايز ومقولة التأثر والتأثير.

---

[1] لوسيان غولدمان، سيوسيولوجية الرواية، الهامش، ص15

[2] نفسه، الهامش، ص15

[3] نفسه، الهامش، ص 15

[4] Lucien Goldman, Marxisme et sciences humaines. Gallimard,1976,P: 54

[5] يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الابستمولوجية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص115

2-2/5 البنيوية التكوينية : إخصاب النظرية :

يصح القول بأن "غولدمان" تلميذ للنظرية البنيوية على الرغم من أنه ماركسي، والمفارقة التي جعلته يقرأ (لوكاتش غير الماركسي) بلغة ماركسية طليقة، هي ذاتها المفارقة التي اشتغلت على "مركسة" التصور البنيوي، من أجل أن يكون أكثر فاعلية، نعم، لقد أدرج صاحب "الإله المحتجب" البنيوية في منظور ماركسي خاص به[1]، ومنح عنوانا لعملية الإدراج هذه بـ (النظرية البنيوية التكوينية) التي ((ترى في كل سلوك إنساني، مهما تعددت مواقعه، إجابة دالة على موقف معين، غايته إقامة توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي تتوجه إليه))[2].

تجدر الاشارة إلى أن غولدمان وهو يقرأ لوكاتش يكاد يكون لوكاتشيا لحد التبني، بينما يلوم لوكاتش غولدمان على تحريفاته و بهذا الصدد يقول : " أعتقد أنني اللوكاتشي الوحيد الذي ليس أكثر لوكاتشية من لوكاتش"[3] وفي هذا تأكيد على الاهتمام المفرط لـ"غولدمان" بالتصور اللوكاتشي في شتى مراحله، وهذا اللوم كان في ثوب مغلف بالثناء في جهة مقابلة. إن "غولدمان" شغف بما ذهب إليه لوكاتش في مراحل وعيه كلها .

ووفق هذا المنظور يعاين "غولدمان" المفاهيم البنيوية محاولا منحها فاعلية أكثر، بعيدا عن السكون والكينونة المغلقة التي كانت إفرازا لصرامة المنهج الذي اعتمد على البنية المغلقة في دراسته للنص، ومن بين تلك المفاهيم المستجدّة لديه، يأتي في الطليعة مفهوم البنية التي أراد "غولدمان" بعْث الحيوية في سكونها، كما عيّنها بالتحول الذي نقض به كينونتها المغلقة، فكان الناتج لديه مفهوم جديد يمنح أفق المعنى للبنية، بل ويدخلها في منحى التفاعل مع الدلالة، وقد سمّى هذا المفهوم الجديد بـ "البنية الدالة"[4]، وهي بنية دينامية تتأسس على فكرة التوزان التي هي قوام البنيوية التكوينية، وبالإضافة إلى البنية

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 51

[2] نفسه، ص 51

[3] وحيد بن بوعزيز، جلسة حوار ومناقشة، بتاريخ 07 فيفري 2017، جامعة الجزائر 2

[4] فيصل دراج، السابق، ص 52

الدّالة التي تقابل حدّ المناقضة البنية الساكنة، فإن هناك مفاهيم أخرى كانت الناتج الطبيعي للتصور الجديد. وذلك مثل: الفهم والتفسير[1]. وحتى يتسنى لنا استيضاح هذين المفهومين لابد من العودة إلى الفرضية التي كانت ناتجا أو إحالة مصدرية لهذا التصور وهي التي تقرر مايلي: ((لا يخلق الأفراد المبدعون العمل الفني، إنما الخالق مجموعات اجتماعية ترتبط بطبقات اجتماعية موافقة لها))[2]. وهذه الفرضية تعيد صياغة الوعي الجمعي ضمن العلاقة بين الإبداع الأدبي والمجتمع، وفي هذا يرى "غولدمان" أن ما تحيل إليه هذه العلاقة ليس مضمون كل من الطرفين، إنما هو البنى العقلية العميقة[3]، التي وظيفتها تنظيم الوعي الجمعي والكون التخييلي الذي يحضن المبدع كما يحضن المجتمع، وهاتان الظاهرتان (الوعي والتخييل) متجاوزتان بطبيعتهما للأفراد، متحكمتان إلى حدّ كبير في التصورات التي تسترعي انتباه الفنان وهو داخل المجتمع.

يؤكد "غولدمان" الفرق بين مستويين داخل هذه الفرضية، يحيلان مباشرة إلى الفرق بين سوسيولوجية الأدب التقليدية والمنهج البنيوي التكويني، حول طبيعة العلاقة بين العمل الأدبي والمحتوى داخل الحياة الاجتماعية. وضمن هذا التصور يقدم "غولدمان" نُقط الاختلاف التي ظهرت له من خلال تصوره الجديد، وهي[4]:

1- إن العلاقة لا تتم أولا بين محتوى الأعمال الفنية ومحتوى الحياة الواقعية، بل بين البنية الذهنية لمجموعة اجتماعية معينة والبنية الكلية الدالة للعمل الفني أو الأدبي المبدَع ، وعليه فإن أول خطوة يجب أن يقوم بها المنهج هي تجريد البنية الكلية للنتاج.

2- إن منهج سوسيولوجية الأدب التقليدية، لا يميّز، ...، بين الأعمال الجيدة والرديئة، أي بين الأعمال التي تعبر عن رؤية متماسكة للعالم، والأعمال التي ليست كذلك....

---

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 53

[2] نفسه، ص 51

[3] نفسه، ص 51

[4] يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، ص 123،124

وهكذا يتم وضع الأعمال المتماسكة والموحّدة والأعمال المشتتة والهزيلة على صعيد واحد.

3- لا يعتبر العمل الفني في البنيوية التكوينية مجرد انعكاس للواقع، بل هو تعبير متجانس عن أقصى التلاؤم مع الحقيقة، الذي يمكن لمجموعة اجتماعية أن تصل إليه أي عن وعيها الممكن الأقصى وعن رؤيتها للعالم، وهذا يعني إجرائيا أن الفعل هو البحث عن درجة التلاؤم، لا البحث عن التوافق والتطابق.

4- وأخيرا، إن تجربة الفرد ليست إلا وجها جزئيا في الإبداع، إذ أن المبدع الحقيقي هو الذات الجماعية التي تلائم رؤيتها للعالم بنية العمل الفني، فالانتقال إذن يجب أن يتم منهجيا، من العمل إلى "النحن" لا من العمل إلى "الأنا".

3-2/5 البدائل الغولدمانية:

لا ينتقد "غولدمان" السوسيولوجيا التقليدية للأدب فحسب ، بل يأتي على مجمل المناهج الأخرى،المشاكلة القريبة، والمباينة البعيدة، وفي ذلك إرادة للتمكين لمنهجه، ومن بين المناهج التي وصفها في سياق مقارني مع منهجه: المنهج البيوغرافي، المنهج الوجودي، المنهج التحليلي-النفسي، المنهج الفللوجي، البنيوية الشكلانية، ومنهج "أدورنو" (مدرسة فرنكفورت)[1]، هذا الأخير الذي له علاقة بمفردات أساسية في المنهج الغولدماني، وهي على وجه التحديد (الفهم والتفسير) وهما أداتان أساسيتان في البنيوية التكوينية، ويطرح "غولدمان" مفهومي الفهم والتفسير ((لا كعلاقة تجاور بين عنصرين مختلفين، بل كسيرورة واحدة ترتبط بمستويين مختلفيين من الموضوع والمدروس. ويقوم المستوى الأول بفهم الموضوع المباشر الخاضع للدراسة، بينما يكون على المستوى الثاني تفسير جملة البنى الاجتماعية والفكرية التي لا وجود للموضوع من دونها))[2]. والمقصود أن الفهم يدخل في

[1] يراجع في ذلك، يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، بداية من ص 116 ، إلى، 128

[2] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 53

علاقة مباشرة مع "البنية الدالة" دون شرح أو استنباط، ينظر إليها بوصفها كلية، لا عناصر وأجزاء، مما يعني اتصال الفهم بالنص في مستواه غير الإحالي وبشمولية تستدعي ضبط العلاقات بين مكونات بنية النص الداخلية. بينما التفسير هو استدعاء لبنية خارجية يحاول ربطها بالبنية الداخلية الدالة للنص. بمعنى آخر،الفهم ينطلق من كلية البنية الدالة إلى فهم العلاقات بين الأجزاء داخل هذه الكلية، التي تعتبر منطلقا لكل من الفهم والتفسير، ينطلق الفهم منها نحو الداخل في الوقت الذي ينطلق منها التفسير نحو الخارج إلى بنية أكثر شمولا[1].

إذا كان هذا هو مستوى الحدود التي عني بها كل من الفهم والتفسير حسب وجهة النظر الغولدمانية، فإن منهج "أدورنو" يستند إلى مفهوم "محتوى الحقيقة" داخل الإبداع[2]، وهذا المفهوم بشكل ما ناقضٌ لمفهومي الفهم والتفسير، بل وناقض للبنية الدالة، و"محتوى الحقيقة" في الإبداع، حسب البنيوية التكوينية يصعب تحديده، ((وهو ما ينتج عنه منهجيا عدم دراسة العمل الفني في كليته، وعدم إدراجه في سيرورته التكونية، لماذا؟، لأن هذا المحتوى يجب أن لا يوجد داخل الموضوع، بل عند الناقد أو الفيلسوف (الدارس)، وهو الذي يجب عليه، وطبقا لما يسميه أدورنو بالوعي النقدي، إسقاطه على العمل المبدَع، وهكذا لا يُدرس هذا الأخير إلا من خارجه لأن محتوى الحقيقة يتموضع بالضبط خارج تاريخ العمل))[3]، وعلى ذلك، خارج التاريخ ومراحله، التي يبحث في جوهرها الأدب، ولها أهمية بالغة في استنباط كثير من الدلالات التي تتموقع خارج محتوى الحقيقة، كما أن محتوى الحقيقة بهذا المنظور ليس بحاجة إلى النص الأدبي أصلا، ولا يمكن بالتالي، أن يكافئ أو أن يكون بديلا عن البنية الدالة.

إذا كان غولدمان ضمن الثقافة الأروبية المعاصرة عموما يوصف بأنّه الماركسي الأكثر ذكاء ودهاء، لمحاولته التقريب بين طرفين، اختصّ بكلّ منهما نظر مختلف عن الآخر. فقد

[1] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 53

[2] يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، ص 127

[3] نفسه، ص 127

((بدت طروحات غولدمان متأخّرة زمنيا بالنسبة إلى كشوفات النقد الإنجليزي-الأمريكي. ولم يتردّد أنصار النّقد الكلاسيكي، لحظة صدور "الإله الخفي" من وصف غولدمان بـ"الماركسي المتخلّف"))[1]. وهو بين الذكيّ والمتخلّف ضمن ثقافتين بينهما اتّصال تاريخي، يُعدّ بهذا الوصف أكثر من مثقّف إشكالي، إنّ عقل يملك مساحة واسعة للمطارحات الفكرية التي تتباين في منطلقها وفي نتائجها، فهو شبيه إلى حدّ ما بـ"باختين" في إثارة القضايا الحسّاسة في الرواية وعلاقتها ببنيتيها اللغوية والاجتماعية، لم يرفض بنية مُحقّقة موجودة ولم يتجاف عن طروحات ممكنة. بل حاول التّقريب بين النّظرين، ليُسعف البنيوية ويجعلها مادّ تخصيبية للبنية الاجتماعية، في مقابلة مُدهشة أثمرت العديد من النتائج المهمّة في حقل النّظرية والنقد الأدبيين.

3/5 الفرويدية في حقل نظرية الرواية:

يعتبر "سيغموند فرويد" الفيلسوف والمنظر الأساسي لنمط من المعرفة التحليلية الجديدة، التي اهتمت بالظاهرة النفسية كمعبّر عن الإنسان، وقد وجد هذا النوع من المعرفة في الأدب ميدانا خصبا للتطبيق والمساءلة، حيث انتهى بالاعتماد على النص الأدبي في عمومه، والرواية على وجه الخصوص، إلى نتائج عادت بالفائدة على الحقل النظري للسيكولوجيا أولا، قبل الحقل الأدبي. وهذه الملاحظة الهامة جديرة بالنظر إليها ابتداء قبل الخوض في تفاصيل العناية التي أولاها التحليل النفسي، كمقابل للفرويدية، وهو يستخلص من النوع الروائي ما يخدم نظريته، وما يؤهله لأن يحتل مكانا متصدرا في المعرفة، وليكون آلهة لا يجوز المساس بمكانتها، وذلك عبر عقود متتالية منذ بدايات القرن العشرين إلى اليوم، أي بعد مرور أكثر من قرن من الزمان. وعندما نشر "ميشيل أونفري" كتابه الصادم:"أفول صنم، الأكاذيب الفرويدية"، عام 2010، اتجهت سهام النقد نحوه، وتحركت الآلة الهجومية ضد الفيلسوف الفرنسي الذي قدّم حججه من خلال كتابه، لكن

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأروبا/نصوص-جماليات-تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985 ، ص112

المتهجمين عليه من جمهور المتعصبين للفكرة الفرويدية لم يقارعوا الدليل بالدليل، وإنما كانت الهجمة عبر وسائل الإعلام المختلفة، فيما يشبه الضجة التي كان مرادها: عدم جواز المساس بآلهة المعبد[1]. حدث هذا في وقت قريب جدا، ويمكن لنا أن نتساءل عن حجم الهجمة الشرسة التي كان سينالها "باختين" عام 1927 حين ألف عن "الفرويدية" منتقدا إياها بشكل لافت، ولكن لأن "باختين" لم يُكتب لمقالاته الذيوع والانتشار كما حدث مع كل مؤلفاته بادئ الأمر، فإن الأمر مرّ بسلام نوعا ما، كما أن هذا النوع من التلقي اليوم، سيمنحنا انطباعا ولو جزئيا عن طبيعة التلقي الروسي لنظرية المفكر والفيلسوف النمساوي التي اخترقت الآفاق. ((لقد كان للمفكر الروسي قصب السبق في بيان تهافت الفرويدية من خلال نقده لأسسها الإبستيمولوجية، وذلك بجعلها في إطارها النظري الصحيح ذي النزعة البيولوجية، والميل البلاغي البارز، مختزلا الإنسانية في طبعها الحيواني الجنسي. ومكثفا النفس البشرية في جملة من العقد تمتح من الأساطير اليونانية))[2]. والحقيقة أن نقد "باختين" للفرويدية ينطلق من أساس علمي، لأنه يؤكّد على أنّ المرجعية الفرويدية ليست منضبطة بعلمية الفيزيولوجيا التي تدّعي الانتساب إليها. لكن بالمقابل يجب أن نؤكّد على أن "فرويد" استرجع جزءا مهما من الإرث البشري بالعودة إلى الأساطير اليونانية القديمة واستلهامها في تهيئة مقولاته النظرية التي أضحت بعد ذلك مقولات إجرائية. ولكن الإرث البشري لا يمكن أن يكون مقصورا على الأسطورة اليونانية فقط، بل هناك من الأساطير ما لا ينتمي إلى خارطة أروبا بكاملها. هذا ما يؤكّده "إدوارد سعيد" حين يقول: ((على الرغم من أننا نعلم أن جزءا كبيرا من عمل فرويد مكرس لاستعادة ما سبق له أن تعرض للنسيان أو الإنكار، والاعتراف به، فإنني لا أعتقد أن الشعوب والثقافات البدائية غير الأروبية كانت، على الصعيد الثقافي، آسرة له مثل شعوب وقصص كل من اليونان وروما وإسرائيل القديمة))[3]، إن الفرويدية تمتح من فكرة المركزية الأروبية أساسا

[1] ميخائيل باختين، الفرويدية، تر: شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص6

[2] نفسه ، ص7

[3] إدوارد سعيد، فرويد وغير الأروبيين، دار الآداب، بيروت، ط1 باللغة العربية، 2004، ص23

وتحاول التأكيد على مركزية أخرى ذات خصوصية معينة، هي التي ينتمي إليها أسلاف "فرويد" بالذات وهذا ما يظهر في جملة المفاهيم والصور الأساسية للتحليل النفسي[1]. إن هناك إمكانات لا شك في امتثالها العلمي للنظرية والمنهج في التصور الفرويدي، كما أن الشك لا يمكن من جهة أخرى، أن يأتي على الشهرة والذيوع اللذين كانا صفة لازمة للفرويدية، وهما منطلقان يدللان على إمكانية المقاربة التحليلية للأدب، وبالذات الرواية كنوع ملهم لنظرية التحليل النفسي. إن الانطلاق من المستوى النظري خارج العمل الإبداعي الفني، يعتبر الجانب المهم في استنطاق ما ينتمي للرواية من حيث هي نوع، ويأتي في طليعة من يؤكّد على هذا النظر، أي أهمية الانطلاق من الخارج صوب النص، "إيان واط".

إذا كانت مجمل النظريات الروائية تنطلق من النّصّ وجودا وكينونة، سواء من بنيته اللّغوية أو من بنيته خارج اللغوية، فإنّ هناك من أراد صياغة الفرضيات النظرية المتعلقة بالفنّ الروائي انطلاقا من الفضاء الفلسفي قبل أن ينوجد النّصّ، بمعنى أنّه يفرض على النّص إمكاناته وحدود تأليفه ومعطيات تكوينه، فالنّص متمثّل –وفق هذه الرؤية- لقانون النظرية تمثلا تامّا، ومتشبّع بالفرضيات مسبقا. و"إيان واط" من أولئك الذين يسيرون في اتّجاه فرض حدود النّص قبل وجوده المحقّق، فإ((في قراءته، يدلل على أن بناء نظرية في الرواية يستند، أوّل ما يستند، على مقولات نظرية صادرة عن خارج الحقل الروائي. كأن الرواية لا تشي بمكنوناتها إلا إذا استُنطقت بمفاهيم خارجة عنها، تنتمي إلى الحقل الثقافي التاريخي الذي ولدت فيه الرواية))[2]. وربط الرواية كمنتج فني بمنشئها وسياقها التاريخي يعتبر في نظر "واط" الحل الأمثل الذي يستدرج الرواية لفضاء قراءتها الصحيحة، ولكن اعتبارها بهذا الشكل، سينحو بها إلى أن تكون فرعا عن التاريخ، بينما هي في الأصل تتماهى مع أكثر مما يحتفي به التاريخ.

[1] إدوارد سعيد، فرويد وغير الأروبيين، ص24

[2] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص162

إن هذه المقولة تتلاءم كثيرا مع رغبة الفرويدية، وتستجيب بالكامل لإرادة التحليل النفسي الذي ذهب ناحية الرواية ليؤكّد من خلالها مقولته فقط، فالتحليل النفسي الفرويدي يسبح خارج حقل الرواية، في فضاء أقرب إلى التجريد، ولكنه بحاجة إلى مادة تطبيقية يمارس تفكيراته عليها وتحقق له النتيجة الملهمة التي يستعين بها على تحقيق نظام شامل يخص المعرفة النفسية الشاملة للوجود.

1-3/5 إسهامات "مارت روبير":

إن التطبيق الأمثل لمقولات الفرويدية كان على يد "مارت روبير"، فقد ظلت هذه المقولات سابحة بين شتات كتب ومؤلفات عديدة، تؤكّد كلها على وجود قيم سيكولوجية داخل النص الأدبي تفسر ثراء التحليل النفسي أولا، قبل أن تمنح الأدب قيمة إضافية. وإنجاز "فرويد" الغزير كان مصدرا مهما في كل التحليلات النفسية للخطاب وأجناسه على اختلاف تنويعاته الكثيرة. ((ولم يكن بإمكان مارت روبير أن تنجز دراستها الجميلة المليئة بالإيحاء "رواية الأصول وأصول الرواية" خارج الإنجاز النظري الكبير الذي قدّمه فرويد. فكتاب روبير كله يتخذ من الرواية الأسرية مرجعا له. إذ الرواية المكتوبة استعادة لرواية عاشها الإنسان طفلا، وإذ الرواية ضرورة علاجية تعطي الإنسان توازنا يحتاج إليه))[1]. إن رواية الأصول بحسب ما يراه "فرويد" هي الرواية التي تشكلت في زمن الطفولة، أي في ذلك الزمن الماضي، الذي يعاود تشكله عبر الصياغة الفنية المخوَّلة للمبدع. وفي الزمن الطفالي هنالك مرحلتان مهمتان ومتتاليتان، ولكل مرحلة روايتها التي تختلف عن رواية المرحلة الأخرى ولا تتقاطع معها[2]. ويرجع استعادة العملين المتباينين في المرحلة اللاحقة لرسم صورة المخيلة البريئة أول الأمر، والتي تعرضت لما يشبه انتهاكها آخر الأمر، ليكون التعبير عن المرحلتين متّسقا مع هذا التحوّل وينتج الاختلاف. ((فمثلما خلق الحلم الطفالي روايته

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص162

[2] نفسه، ص94

الأولى عن والدين يقتربان من الآلهة فإن الطفل وقد عصفت به خيبة الأمل، يقوم بتخليق رواية جديدة تُعيد إليه توازنه المفقود. فقبل الأزمة، عاش الطفل في حلمه فردوسه كما يشاء، وبعد الأزمة، ظل ممسكا بفردوسه الأبدي، وظل يبحث عما يعوضه فردوسا مضى...))[1]، وهذا التصور قريب من تصور "إيان واط" الذي قرّر كما رأينا سلفا أن الرواية ينبغي أن تتخذ مسارها وفق مقولة نظرية قبلية تمتح من السياق الفلسفي الذي يحيط بالظاهرة الفنية، ودرجة القرابة تكمن في أن "الرواية الأسرية" بالتعبير الفرويدي الذي اعتمدته "مارت روبير"، هي رواية مكتوبة سلفا بمعنى ما قبل أن تنكتب[2]. وقريبة أيضا وإلى حد ما من التصور الغولدماني الذي يعتبر العمل الأدبي مكتوبا ضمن الوعي الجمعي وفي خصوصية ذهنية على علاقة به، قبل أن يحرّره الكاتب الذي لا يملك في العمل سوى فضيلة التحرير.

2-3/5 مقاربة باختين للفرويدية :

في بحث "فرويد" عن العبقرية، تحدّث عن "غوته" الذي أسهب "باختين" في الحديث عنه، ولكن بطريقة مختلفة، فإذا كان "فرويد" يعتبر أن الروائي يستخدم معرفة ليست لديه، أو يتعامل مع معرفة لا يحملها[3]، فإن "باختين" أشار بشكل واضح إلى عبقرية الروائي، ولم يربط العمل بغير صاحبه، كما سنرى ذلك في صفحات البحث التالية وبخاصة عند معالجة فكرة الكرونوتوب الباختيني.

فيما يخص نظرة "باختين" لكشوف "فرويد" العلمية، فقد ناقش معظمها في كتابه "الفرويدية"، لقد تأمّل "باختين" تلك الكشوف ((وأعاد تأويلها، واضعا إنسان فرويد "البيولوجي" جانبا، ومتعاملا مع إنسان آخر هو "حيوان لفظي ومن ثم اجتماعي" مؤكّدا مبدأ التواصل بين الأفراد، الذي لا وجود له بمعزل عن اللغة. يتعامل باختين مع لاوعي

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص94

[2] نفسه، ص103

[3] نفسه، ص103

آخر، تترجمه اللغة، إن لم تكن اللغة مرآته الوحيدة التي يتجلى فيها))[1]. لقد أراد "باختين" الانطلاق من مفاهيم ترتبط بالواقع ارتباطا وثيقا، كاللغة التي هي كائن واقعي، وفكرة التّلفّظ التي تربط اللغة بسياقها التاريخي، في الوقت الذي انطلق فيه "فرويد" من مبادئ تجريدية بحتة، وهذا لا يعني أن "باختين" لم يُعنَ بالجوانب النفسية، على العكس، فأعمال "دوستويفسكي" التي عالج جماليتها وشعريتها، مليئة بهاته الجوانب، ولكن اعتبار "باختين" لها كان اعتبارا خاصا ينسجم مع منظوره للملفوظ، ((وسبيله المختلف أتاح له التعامل مع نص مشخص، يضع الوعي واللاوعي في سياقهما التاريخي، الاجتماعي))[2]، بمعنى أن عناية "باختين" في اختلافها عن "الفرويدية" كانت تذهب مذهبا إيديولوجيا في كثير من الأحيان، في مقابل التأسيس النظري الفرويدي الذي يقوم على كثير من المفاهيم النفسية المجردة التي تمتح من الأسطورة لا التاريخ .

لقد انتقد باختين التصور الفرويدي عن الإنسان واعتبره معزولا وفق هذا التصور، يقول : ((إن الناطق الرسمي للمبدأ المادي والجسدي ليس، لا الكائن البيولوجي المعزول، ولا الفرد البرجوازي الأناني، ولكنه الشعب، ذلك الشعب الذي ينمو في تطوره ويتجدّد بشكل سرمدي))[3]. وهو نموّ ترسمُ ملامحه الرواية، لأنها في هذا الانتقاد الموجّه للفرويدية، إنّما تُحاكي طبيعتها الشعبية والجماهيرية التي لا تقتصر على الأبعاد البيولوجي فقط، فالإنسان إنساني واجتماعي في عمقه قبل أن يكون بيولوجيا.

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص110

[2] نفسه، ص110

[3] M . Bakhtine , L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen Âge et sous la Renaissance, Gallimard,1970, P 28

الباب الثّاني

في بنية الرّواية "من الكرنفالية إلى المبدإ الحواري"

الفصل الأوّل

كرنفالية الرّواية

((الفكرة عذراء بالميلاد، غانية بالواقع))

إبراهيم الكوني

1/ اكتشاف الكرنفالية:

لاشيء بمقدوره التأكيد على عبقرية "باختين" مثل اكتشاف الأبعاد الكرنفالية في الرواية، التي لم تكن خصيصة حيوية للنّوع الأدبي فحسب، وإنما أداة أكبر لتفسير النشاط الإنساني ككلّ.

لقد كان فرنسوا رابليه (1493-1553) المصدر الحقيقي للاكتشاف بإرادته التأثير في إنسان العصر الوسيط عن طريق تحريره من قيود الخرافة والتقليد[1]، وهذا كان شأن "باختين" حين تناول "رابليه"، أراد أن يحرّره من القراءة المشوّهة ومن خلاله أراد أن يرسم تصوّرا شاملا عن العصور الوسطى وعصر ما قبل النهضة. لقد نشأت الكرنفالية عبر التصوّر الباختيني الذي فسّر بشكل مختلف مكوّنات السّخرية الأدبية وبالغ في منح تأثيراتها أبعادا نظرية استطاع بوساطتها تفسير الإنسان في تحوّله التاريخي في العصور الوسيطة خاصة. فالكرنفالية نوع من التفكير السابق عن النظرية بما يتعدّى الثلاثة قرون. إنّ الكرنفالية معطى تاريخي يفسّر النوع كما يفسّر الوجود الإنساني، إنها في أعمال "رابليه" مرتبطة بلحظات الاستغراق في الشهوة وبلحظات مجسدة في الأعياد والكرنفالات، لكنها لحظات بإمكانها عكس التاريخ[2].

لقد أجمع الكثير من النّقّاد والباحثين على تعريف الكرنفالية بأنّها ((وصف لحيوية الرواية وما تؤصّله من نسبية بهيجة، وما تنطوي عليه من تعدّدية أسلوبية واختلاف وجهات النّظر، وتباين الأصوات، وهي بهذا تشبه في الأدب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية، خاصة ما يصاحبها من هجاء وعبث وسخرية وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا))[3].

---

[1] فرنسوا رابليه ، كاتب فرنسي بدأ حياته راهبا ثم انصرف الى الطب والتربية والأدب ، من أشهر أعماله رواية "بنتاغرويل"Pantagruel عام 1532 ، ورواية "غارغانتوا"Gargantua عام 1534

[2] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais , P 198

[3] ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص 214

إنّ المسالك التي عبرت منها الرواية إلى العالم لتحتلّ مكانتها الأسمى بين الأجناس الأدبية، ولتتماهى مع غير الأدب في كثير من الأحيان، هي ولا شكّ الأبعاد الكرنفالية التي تصنع حيويتها المستمرّة، عن طريق التزاوج بين الثقافة الرسمية النّخبوية والثقافة الشعبية العمومية، وكلمة "الكرنفال" ذات الأصول الإيطالية ((تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة الصوم الكبير عند النصارى، أو أي لحظة احتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة جمالية مفرطة الفوضى))[1]، ويبقى السّؤال الكبير عن الكرنفالية في اكتشافها وتوظيفها لدى "باختين" الذي اقتبس المفردة لدلالتها الطبيعية والإيحائية عما كان يريد تحقيقه في تفسير الرواية وبناء نظرية لها. لكن يجب التنبيه إلى أنّ التعريف القروسطي للكلمة كان وسيظلّ الأكثر إيحاءً وتدليلا على مبتغى النظرية الروائية كما يتمثّلها "باختين". وذلك لارتباطه بالصخب والعبث والسخرية اللاذعة والعنف والعربدة، أكثر مما هو شائع اليوم عن الكرنفال الذي يتّسم بالتّقنين والتّنظيم، وكأنه يعبّر عن حالة تحوّل متصفة بالديمومة، وهو ما يتنافى تماما مع مطلب "باختين" في تفسيره.

ليس هناك مجال من مجالات الحياة، حتى أكثرها تزمّتا في الظّاهر، لم يحتف بالسّخرية أو على الأقل لم تكن السّخرية جزءا منه، أو لم يكن الضّحك الذي هو خاصيّة إنسانية بامتياز، داخلا في طبقاته الظّاهرة أو المستترة، وذلك في جميع المجتمعات وعلى امتداد المجموعات الثقافية على اختلافها وتباينها، وضمن كلّ الأنساق الاجتماعية والمعرفية، بما في ذلك الدّين. ((لقد اخترقت السّخرية كافّة الألسنة (اللّغات) وخاصّة اللّسان الفرنسي، اخترقت الكلمات والأشكال (وخاصّة التّركيبية منها)، لقد هدمت السّخرية دورة الخطاب التضخيمية الثّقيلة، إنّها زحفت نحو كلّ الأمكنة))[2]. على الرّغم من ذلك لم تدخل السّخرية وتوابعها كمبدإ لتأسيس مفهوم الكرنفالية إلا حين طُرحت فكرة البدائل على يد "باختين"، فإذا كانت مقوّمات الثقافة الرّسمية على قدر من الوقار يصل إلى حدّ التّزمّت، فإن البدائل

[1] ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، ص214

[2] م. باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص389

المطروحة نظريا في التّصوّر الباختيني تتجاوز ثقل الوقار، باقتراح نماذج لصور عبثية لها قدرة التطويع وتمتلك مقوّمات الاستبدال في الإزاحة والإحلال.

إن من ضمن مكونات السخرية عنصرا شائعا في المجتمع هو التهكم الذي يختلف عن السّخرية، إنه حالة منها، جزء يشكّل أداة لها، يؤدّي التهكّم في العادة شخصٌ من قاع المجتمع، ضئيل الحجم، هشّ البنيان، لكنّه يتّسم بالذّكاء والخبث[1]، ...، ولم يكن التّهكّم أداة فنّية في بعض الأعمال بقدر ما كان منهج كتابة وتأليف كما هو الحال في بعض أعمال "جوزيف كونراد"، "هنري جيمس"، أناتول فرانس، وغيرهم...،[2] إن عنصر التهكم مؤسس للسخرية المؤسّسة بدورها للكرنفالية، وكأنّ الكرنفالية وهي تُفلسفُ الضّحك تعتمد على هذه العناصر التي هي من صميم المجتمع قابعة فيه ولكن من غير تفسير ولا تأويل بإمكانه ربط عناصر الفن في تأليف يحقق المراد من النظرية، ومن بين أهم الملاحظات حول التهكم أنه ((نبع من الكوميديا، ولكنه كان مرتبطا في الكثير من الأحيان بالمواقف التراجيدية))[3].

إن السخرية في ملمحها الأول تؤسس للبنية الدرامية التصارعية، فهناك دائما ما هو محل للانتقاد وهنالك أداة السخرية الناقلة لهذا المحل ضمن ما يقتضيه منطق الفن والسرد معا، إن لها تفسيرا مبهجا للأشياء رغم حالة التهكم والهجاء المنطوية عليهما و((السّخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية: من النّقد والهجاء والتّلميح واللّماحية والتّهكّم والدّعابة، وذلك بهدف التّعريض بشخص ما، أو مبدإ أو فكرة، أو أيّ شيء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثّغرات والسّلبيات وأوجه القصور فيه. ولذلك فإنّ الهدف الأولي للأدب السّاخر هو هدف تصحيحيّ، سواء على المستوى الأخلاقي أو الجمالي))[4]، ومن عبقرية السخرية أنها محلّ للسّخر منها ومحل لانتقاد السوسيولوجيين فهناك من

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص109

[2] نفسه ، 212

[3] نفسه ، ص214

[4] نفسه ، 179

النّقّاد من سخر من السّخرية ذاتها بقوله: إنّه إذا كانت السّخرية إنجازا خالدا في مجال الأدب فهذا أكبر دليل عل فشلها وتقاعسها في ميدان علم الاجتماع، ذلك أنّها إذا كانت قادرة على محو الرّذائل والحماقات التي تهاجمها وتُحاربُها فإنّها بذلك تُصبح مجرّد أداة تنتهي بانتهاء الغرض منها[1]، وهو نظر فيه شيء من القصور كونه يعتبر السخرية أداة للتغيير بينما هي كامنة في أصل مادة الشيء الذي هو البنية السردية التي تُمثّل عنوانا للنوع الروائي.

2/ السخرية كمبدإ للكرنفالية:

إنّ في تحوّلات الرواية ما يدلّ على يقظة النّوع وانتباهه لخاصّية السّخرية والضحك، بدءا من الاستهتار بالأشكال الرسمية التي تحمل طابعا ينحو نحو الثّقل، إلى السخرية من الواقع، إلى مجابهة الملل. وهكذا كان حين ((استمرّت الأجناس التّصريحية في الفترات المكوّنة للرواية، فترات بارودية (محاكاتية ساخرة) أو شبه بارودية))[2]، ثمّ تحوّلت البدائل إلى تحقيق المتعة الفنّية، عبر صياغة جمالية، تلتزم قواعد الصّنعة الفنّية وقواعد النّوع، كما قواعد النّصّ الروائي، ((لقد اختفى المتكلّمون من الأجناس الخطابية الرّاقية: من قساوسة وأنبياء، ودعاة وقضاة ورؤساء إلخ، وتمّ تعويضهم كافّة بالكاتب، الكاتب البسيط الذي أصبح وريثا لأساليبهم، إنّه يؤسلبهم أحيانا (إذ يظهر بمظهر الداعية أو النّبي، الخ)، أو يحاكيهم بسخرية أحيانا أخرى، لكن يتوجّب عليه إيجاد أسلوبه الخاصّ))[3].

الكاتب البسيط الذي ينتمي إلى عموم الشعب إذن، هو البديل الجديد، بما يطرحه أسلوبه من تمثّلات للخطابات الرّاقية، وإعادة إنتاجها وأسلبتها، هذه العملية التي تستدعي نمط السّخرية، لأنّ التّعاطي مع الأشكال الرّسمية بما عليها من وقار سوف يدعو للملل، وعملية الأسلبة هي بمثابة الترويح الذي يبثّ روح الحياة في النّوع ويجعله قادرا على

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي ، ص185

[2] م. باختين، جمالية الإبداع اللّفظي، ص389

[3] نفسه، ص389

الاستمرار في تطوّره ونضجه، كما أنّ عملية الأسلبة لأشكال لها سلطانها في الوعي العامّ، تتمّ عبر السّخرية ممّا هو قائم من أشكال، هذه السّخرية التي تتراوح بين التّأكيد على قيم الوقار، حين يُظهر الكاتب تماهيه مع الشّخصية الوقورة، وبين الامتهان والاحتقار والاستهزاء من السّائد الذي يمارس طغيانه على الوعي الجمعي.

لقد شاركت السّخرية بشكل ما في التّطوّر التّاريخي للفنون السّردية، والتحوّلات الأجناسية لما يُشاكل الرواية نوعا أدبيا، ففي مرحلة ما بعد الرومانس التاريخي بقليل ((قلّدت الواقعية الرومانس بشكل ساخر، كذلك قام مؤلّفو التّخييل الجديد بتحويل الروايات الواقعية نفسها إلى مواضيع للسخرية، ومعارضات "بروست" لأسلافه، وتصويره الكاريكاتوري للروائي الواقعي))[1]، فالرواية حسب "شرودر" خاضعة بدورها لمعطى السخرية منها في مرحلة ما، لتتحوّل إلى شكل آخر، وفي ذلك تدليل على أن للسّخرية دورا كبيرا في إنتاجية الأنواع بعضها من بعض، فهي ليست تصنيفية للنوع الروائي فحسب، بل تملك في ذاتها إمكانية تجاوزه إلى شكل آخر، لكن سيبقى امتياز "باختين" في كونه قد جلب للرواية أهم ما يميّز نوعها عبر التاريخ الأدبي وهو عدم الاكتمال والنضج كصفة دائمة ستُمارس السّخرية فيها الدّور الأكبر.

إذا كان "سانشو بانزا" التابع المكره في عمل "سرفانتس" نموذج الشخصية التي تُحيل إلى عالم الرواية، فإنّه في عمل "رابليه"، هناك شخصية مثيرة هي "بانورج" التي تنتمي بدورها إلى عالم الرواية، في مقابل شخصية "غارغانتوا" الجائية من عالم الفنتازيا، من جهة أخرى يصف "كونديرا" بعض المشاهد في عمل "رابليه"، قائلا: ((المشهد غير واقعي ومستحيل، فهل له أيّ مغزى؟ وهل يفضح "رابليه" دناءة التجار الذين لا بدّ لعقابهم أن يسرّنا؟ أم يريد أن يثير سخطنا على فظاظة "بانورج"؟ أم يسخر، ...، من حماقة الكليشات الدينية التي يتفوّه

[1] شرودر، الرواية بوصفها نوعا، تر: مصطفى سواق، مجلّة الرواية، الجزائر ، ع1، س1، 1990 ، ص109

بها "بانورج"؟ هيّا احزروا فكل إجابة هي فخ للبلهاء))[1]، هكذا كان "رابليه" ينظر لأشيائه، مُقيّدا إياها بأحكام مسبقة عن صعوبة فهمه، إنّها الحقيقة التي أكّدها "كونديرا": ((لا شيء أصعب من إفهام الفكاهة))[2]، فهي لم تكن مع الإنسان حيث وُجد أول مرّة على هذه الأرض، بل اخترعها لحاجة إنسانية فيه، وهي لذلك تحمل قيمة جمالية، حتى ولو كان محمولها دنيئا أو بذيئا، فهي تحوّلٌ يكاد يشبه الانزياح الأسلوبي، لكنّه ليس على مستوى اللّغة بل على مستوى المضمون والقيم الاجتماعية السائدة والمتوارثة، التي تُحاول الفكاهة تحويرها وفق تصوّرها. وفي الإطار نفسه يحدّد "ميلان كونديرا" فكرة يعتبرها جوهرية حول الفكاهة، يقول: ((ليست الفكاهة ممارسة عريقة للإنسان، إنّها ابتكار مرتبط بولادة الرواية. ليست الفكاهة إذن الضحك والسخرية والهجاء، إنّما نوع خاص من الهزل، ...))، وبالقياس إلى المصدر الأساس للفكاهة في الثقافة الفرنسية والأروبية بوجه عام، فإنّ "كونديرا" يؤكّد على استيعابه المختلف، من خلال أعمال "رابليه"، حيث يقول: ((أولئك الذين لايسعهم أن يستمتعوا بالمشهد الذي يدع فيه "بانورج" تجار الخراف يغرقون وهو يمدح لهم في الوقت ذاته الحياة الآخرة، لن يفهموا أبدا شيئا في فن الرواية.))[3]

وبشكل مواز، حين يُحاول "كونديرا" فتح مفهوم الفكاهة على مجال التعميم في أعمال أخرى يعتبرها تأسيسية، ينتقل إلى الثقافة الإنجليزية، وبالضبط للكاتب الذي جاء بعد كل من "رابليه" و"سيرفنتس"، يقول: ((كتب فيلدينغ روايته عام 1749 أي بعد قرنين من غارغانتوا وبانتاغرويل، وبعد قرن ونصف من دون كيشوت، ومع ذلك، حتى لو نُسبت الرّواية لرابليه وسيرفانتس، ظلت بالنسبة له فنا جديدا، حتى أنه يُلفت الانتباه إلى نفسه بوصفه "مؤسس إقليم أدبي جديد...". وهذا "الإقليم الجديد"، جديد إلى حدّ أنّه ليس له اسم بعد، وبدقة أكثر له اسمان في اللغة الإنكليزية، novel و romance، لكن فيلدينغ

1 ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، تر: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2015، ص9

2 نفسه، ص10

3 نفسه، ص9

يمتنع عن استخدامهما، ...، يتجنّب بحرص كلمة رواية، ويُشير إلى هذا الفنّ الجديد بصيغة معقّدة كفاية لكنّها دقيقة بشكل لافت: "كتابة نثرية–هزلية-ملحمية (prosaiccomic-epic writing))[1]، وهذا دليل على أنّ الفكاهة بالطرح التي تصوّره "كونديرا"، والكرنفالية بمفهومها الأشمل والأعم بما تحتويه من سخرية وفكاهة لدى "باختين"، هي عنصر تأسيسي للنّوع بالذات قبل أن تكون طارئا على الفن، إنّها في صلبه لا يمكن اقتلاعها، كالإيقاع بالنسبة للشعر.

3/ الكرنفالية: مصدر الاكتشاف:

لقد باتت الرواية شكلا من أشكال التزاوج بين نمطين متباينين من الثقافة: الثقافة الرسمية والثقافة الشّعبية، تستمدّ من الأولى الشّكل والبناء، وتستمدّ من الثّانية المادّة الخام التي تعالجها فنّيا وفق مقتضيات النّوع، وإذا كان كلّ من "شكسبير" و"سرفانتس" مثلا، نموذجا للتدليل على وقار الثقافة الرسمية، فإن "فرانسوا رابليه" يأتي في طليعة من يمثّل الثقافة الشّعبية، وإنّ أعماله ولا شكّ هي فاتحة النّوع الجديد، والتي أتاحت للرواية أن تكون جنسا مُباينا للأشكال الخطابية، يملك القابلية للاستمرار والتّطوّر الدائم. كما أنّ أعمال "فرانسوا رابليه" هي التي أوحت لـ"باختين" باكتشاف عالم مغاير للعوالم المعتادة في الرواية.

إنّ عبارة "أرسطو" الجوهرية: "من بين كلّ الكائنات الحيّة، فإنّ الإنسان هو الوحيد الذي يعرف الضحك"، كانت واحدا من مصادر "فرانسوا رابليه" في اختراع شخصياته[2]، وكانت هذه الشّخصيات المصدر الأهم لـ"باختين" في التّأكيد على جدّة فلسفته وهو ينظّر للفعل الإنساني من خلال الرواية. إنّ مؤلَّف "باختين" عن "رابليه" والثقافة الشعبية في

1 ميلان كونديرا، الستارة تر: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2015، ص 10، 11

2 M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, P :77

العصور الوسطى وعصر النهضة، ليس له مثيل في بابه، لأنّه ليس فلسفة للسّخرية والهزل فحسب، بل تاريخا موسوعيا للضّحك بمفهومه العلمي، كذلك تنبغي الإشارة إلى أنّه ليس له ما يناظره في ثقافتنا العربية والإسلامية الحديثة منها والقديمة.

إنّ عبارة الكرنفال بتعريفها المذكور آنفا وغيره، تختلف عن الكرنفالية التي سكّها "باختين" وربط مفهومها بالنّوع الروائي، رغم أنّها تستفيد من دلالاتها في المصطلح الجديد، فـ((الاحتفالية تتأسّس حالما تبدأ معاني الاحتفال بتمزيق القيم الاجتماعية وتشويهها وقلبها رأسا على عقب))[1]، هذه العملية الضّاجّة التي تحمل معنى التّمرّد والثورة على القيم المكرّسة، تدخل تحت عنوان الاحتفالية، فرغم أنّ هناك تهشيما وتمزيقا للسائد اجتماعيا إلا أنّه يدخل ضمن قالب الاحتفال، وقد قسّم "باختين" الاحتفالية المؤسّسة على معاني التشويه، إلى ثلاثة أشكال رئيسية: المشاهد الطّقوسية والتآليف اللّفظية الهزلية، ومختلف أجناس اللّغة البذيئة[2]، والحقيقة أنّها تتداخل فيما بينها دون فواصل في كثير من الأحيان، لأن الفواصل والموانع قد تعني أنّ هناك قوانين ناظمة تفصل المشاهد عن الملفوظ السّاخر الذي يهتك حرمة الأفكار المسيطرة التي كرّسها التاريخ والدين والأعراف ، فتصير الكرنفالية بذلك عامل تقويض لكلّ ما هو رسمي محلّ تقدير.

1/3 الكرنفالية: لحظة الاكتشاف:

لم يتحوّل الكرنفال تاريخيا إلى كرنفالية إلاّ مع أعمال "رابليه"، فمع تهاوي الفروق الاجتماعية والتراتب الطبقي، وسقوط الأقنعة تباعا في عالم "رابليه"، كانت تتأسّس في النصّ لا خارجه قيم جديدة ساخرة جعلت من الضحك أساسها، وبات مقدّرا لـ"رابليه" أن

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص215

[2] نفسه، ص215

يدخل من البوابة الواسعة للآداب العظيمة، وهو الذي كان قبل اكتشاف "باختين"، الأقل جماهيرية والأقلّ دراسة والأقلّ فهما[1].

لم يتسنّ لـ"رابليه" أن يكون مشهورا مثل "فكتور هيغو"، "فولتير"، "شاتبريان" "شكسبير"، أو "بيلنسكي"، لسبب وجيه إلى حدٍّ ما، وهو أنّ قراءته وفهمه متعذّران على كثير من جمهور القراء الذين ألفوا في كلاسيكيات أروبا نمطا معيّنا من النّثر يستجيب للسّمت السائد والذّوق العام، ((وإذا كان "رابليه" الأصعب من بين الكتّاب الكلاسيكيين، فلأنّه –وحتى نفهمه- يتطلّب سبكا جذريا لكلّ المفاهيم الفنّية والإيديولوجية، ويتطلّب كفاءة في الإحاطة بعدد هائل من دواعي الذوق الأدبي ومقتضياته المترسّخة بعمق. وكذلك مراجعة حشد من المفاهيم، وخصوصا الولوج العميق في ميادين العمل الشّعبي مهما كان ذلك قليلا أو عرضيا.))[2]، إنّ هذه الصّعوبة من ورائها حلّ ألغاز الكرنفالية، الاكتشاف الجديد الذي سيصبغ النوع الأدبي ويصير سمة بارزة في تكوينه والتنظير له، ((نعم، عمل "رابليه" صعب، ولكن بالمقابل إذا حُلّت شيفرته كما ينبغي، فإنّ ذلك يسمح بإلقاء الضوء وتسليطه على الثقافة الهزلية الشّعبية القديمة منذ آلاف السنين والتي كانت بمثابة النّاطق الرسمي فوق العادة في الآداب. هكذا فإنّ رواية "رابليه" هي مفتاح المزارات الجليلة للعمل الهزلي الشّعبي، ولأنّه لم يُكشف بعد عنه بسبب غموضه تقريبا، فإنّه من الضّروري امتلاك هذا المفتاح))[3]، وقد كان "باختين" أوّل من امتلك هذا المفتاح لأنّه اكتشف أنّ "رابليه" أكبر ناطق رسمي، وذروة الضحك الكرنفالي الشّعبي في الآداب العالمية، واكتشف أنّ عمله يسمح له ولنا بالولوج إلى الطّبيعة المعقّدة والعميقة لهذا الضّحك[4]. يقول "باختين": ((إنّ رابليه هو الوريث والمتمّم لألف عام من الفكاهة الشعبية. ويمثّل إبداعه مفتاحا لا بديل عنه للولوج إلى ثقافة الفكاهة الأروبية بأسرها في أكثر مظاهرها قوّة وعمقا

[1] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, P :8

[2] Ibid ,P :11

[3] Ibid ,P :11

[4] Ibid , P :21

وأصالة))[1]. ولا بد من القول أن "رابليه" وهو يصوغ هجاءه وسخريته، لم يكن يستند إلى معرفة قبلية بضرورة استثمار المظاهر الكرنفالية في فن الرواية. وإنما كان يمارس ضحكه الطبيعي في أعماله مستمدا إياه من تراث يمتد لألف عام، حاول الأدب الرسمي التغطية عليه واعتباره أدبا هامشيا هابطا. لذلك فإن الفضيلة التي تُنسب لـ"رابليه" هي في إظهاره ذلك التحدي ومحاولته القول أن هناك نمطا من الكتابة الأدبية ينبغي الالتفات إليه، وأن هناك إرثا من المظاهر التي تنتمي إلى الأدب الأصيل، وأنّه هو من تحمّل التعبير عن هذا الإرث الكبير، لتكون أعماله في النهاية هي العنوان الذي يحتضن ثقافة الشعب عبر أجيال الأزمنة التاريخية.

2/3 غارغانتوا، الشخصية الكرنفالية:

تنبئ مقدمة الكتاب عن مذاق الكتاب كله ورائحته :" يا أشرف السكارى وأذيعهم صيتا، وأنتم يا أغلى الفتيان المرحين المفترى عليهم، لأنه إليكم أنتم دون سواكم أهدي كتاباتي... لو أنكم تأملتم شكل سقراط وقدرتموه حسب مظهره الخارجي لما ساوى فينظركم قشرة بصلة... إنكم يا تلاميذي الطيبين وغيركم من الحمقى المرحين، المؤثرين الراحة والدعة، إذ تقرءون العناوين السارة لبعض الكتب التي نخترعها... تتسرعون في الحكم بأنه ليس فيه سوى النكات والدعابات الساخرة والحديث الفاجر والأكاذيب المروحة عن النفس... وقد يتكلم أحمق مغرور مشوش العقل بشر عن كتبي فلا تعبأوا به، وامرحوا الآن يا أبنائي واشرحوا صدوركم واقرأوا بابتهاج..."[2]. تطالعنا في هذه المقدمة روح "رابليه" المرحة وهدفه: الهجاء الجاد مغلفا بتهريج يخفف من العنف.

يبدأ " غارغانتوا" بسلسلة نسب فريدة تحاكي أنساب التوراة شكلا، أما أبوه المارد فهو "غرانغوزييه" ملك يوتوبيا، وأما أمه فهي "غارغاميل" حملته أحد عشر شهرا ولما بدأت آلام

[1] باختين ، رابليه وغوغول فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية، تر: أنور محمد إبراهيم، مجلة فصول، ع63، شتاء وربيع 2004، ص233

[2] ول ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود وآخرون ، طبعة دار الجيل ، بيروت ، دت ، المجلد السادس، ص671

مخاضها اجتمع أصدقاء الأسرة ليسمُروا وهم يحتسون النبيذ، زاعمين أن الطبيعة تكره الفراغ.[1]

يقول الأب الفخور لزوجته بلهجة من لا يعرف الألم: امضي بشجاعة النعجة، واخرجي لنا هذا الغلام بسرعة، وسنعكف بعدها على العمل فورا لنصنع غيره، و" غارغانتوا" الجنين لما وجد المنفذ العادي للوليد مسدودا بقابض فقد دخل وريد غارغاميل الأجوف وتسلق حجابها الحاجز وعنقها ثم انبثق من الأذن اليسرى. وما إن وُلد حتى راح يصيح ويصيح بصوت علا حتى أسمع إقليمين: الشراب ! الشراب ! فقد أبدى إيثاره للنبيذ منذ البدء.[2] يستطرد "رابليه" في كيفية تعلم الغلام " غارغانتوا" ولكن بالطريقة البذيئة الساخرة مثل سرقة أجراس الكاتدرائية التي علقها حول عنق فرسه، ويذكر أسماء الأساتذة الذين درسوه والذين تعاملوا معه بكيفية ساخرة أيضا، لكن الفتى أولع بالتعليم وبدأ يدرب جسمه وعقله وخلقه في وقت معا، فدرس الكتاب المقدس والآداب القديمة الفنون وتعلم العزف وكان أيضا يجري ويقفز ويصارع ويتسلق ويسبح وتعلم مهارات القتال حتى صار مشهورا في باريس كلها وتعلم من الكيميائيين والنساجين وصانعي الساعات وعرف حرفهم وكان كل يوم في عمل نافع يحضر للمحاضرات ويستمع إلى مواعظ الإنجيليين وفي غمرة ذلك يرجع إلى مملكة أبيه التي أُعلن عليها الحرب. يُشارك في الحرب وتبدو بسالته لينقذ مملكة أبيه، لذلك أحبه رجال أبيه.[3]

رغم أن "رابليه" لا يبرر منطقيا تحول شخصيته إلا أننا نفهم ذلك التحول في إطار السخرية المقيتة التي تصنع من" غارغانتوا" بطلا روائيا استثنائيا من خلال مواقفه الغريبة التي يبررها ذلك التفاعل بين معطى الثقافة الشعبية و فنيات السرد الروائي. في القصة أيضا حديث مطول عن الغرائز والحوافز والشهوات وعن فوضى الأرستقراطية كما فيها

[1] F.Rabelais,Gargantua Pantagruel, Livre Seconde ,extraits ,tom1,classique Larousse, P:30

[2] Ibid., P :30

[3] Ibid , P : 33,34

حديث عن المعمار ممثلا في المسرح والمكتبة وحمام السباحة والكنيسة وأراضي الصيد وبساتين الفاكهة و الإسطبلات. لقد صاغ "رابليه" عمله بإحكام لمنطق الفن ومنطق السرد رغم العناء الشديد في تلقي الجمهور لأعماله ولو لم يكن على علاقة بالملك وذوي السلطان لعاقبه الشعب على عمله لما فيه من فحش وبذاءة ولما فيه من استجلاب لحكايا المردة المنتشرة في الأرياف والبوادي خاصة عن ذلك المارد اللطيف الذي يدعى " غارغانتوا" ومنه اقتبس "رابليه" عمله الذي تحدث فيه عن الشهوة الوحشية وعن مظاهر الغرام والقوة العظيمة ومن العجائب أن هذه الحكايا الشعبية بقيت مستمرة ثلاثة قرون بعده تُروى في الأرياف الفرنسية.[1]

لقد ألّف "رابليه" هذا العمل الكوميدي "غارغانتوا و بينتاغرويل" الذي يحكي عن قصة هذين العملاقين ورغبتهما التي لا تشبع مستخدما الفكاهة ليصوغ بذلك أهم ملامح عصره ويضع مؤسسات الدولة آنذاك موضع تساؤل واتهام. وقد أدانت السوربون وهي الكلية اللاهوتية، الكتاب لبذاءته وكذلك فعل الرهبان في الكنائس لكن "فرونسوا الأول"وزوجته استمتعا به ووجد بعض رجال الدين لذة في قراءته، وحين نشر "رابليه" المجلد الثاني الذي حمل فيه على رجال الدين والكنيسة ناهضته السوربون مجددا ونددت به، لكن اشتهرت القصة وراجت رواجا كبيرا في فرنسا مما أهل "رابليه" لمنصب في وظيفة حكومية بعناية "فرونسوا الأول" الذي أذن له بنشر المجلد الثاني، لكن بعد وفاة الملك وزوجته عادت السوربون للتنديد بالكتاب وحظر البرلمان بيعه ولم يجد "رابليه" حظوة لدى "هنري الثاني" صاحب المزاج المكتئب لذلك غادر باريس ثم عاد إليها سريعا ليموت بها بعد معاناة مع المرض.[2]

[1] ول ديورانت، قصة الحضارة، المجلد السادس، ص669 .
[2] نفسه، ص670 .

4/ وظيفة الضحك:

إن علاقة الضحك بالإنسان علاقة وطيدة وذات خصوصية، ذلك لأن الضحك خاصية إنسانية بامتياز، يقول "برغسون في كتابه "الضحك": ((لا شيء هزلي خارج ما هو بشري بشكل خاص))[1]، ولأنه كذلك فتفسيره لا يعني أنه شيء سهل، بل إن اعتبار المجتمع البشري كحاضن للظاهرة، سوف يستدعي الكثير من التأويلات التي قد يتنافى بعضها مع الظاهرة في حد ذاتها، ولكن لا مناص من دراسة الظاهرة ضمن محيطها الطبيعي، الذي هو المجتمع، ولأن المجتمعات تختلف عن بعضها البعض في التفسير والتأويل، ولو بدرجات نسبية، فإن اعتماد الوظيفة الاجتماعية كمدخل لدراسة الظاهرة يعتبر مهما، فـ((من أجل فهم الضحك، يجب وصفه في وسطه الطبيعي الذي هو المجتمع، ويجب تحديد وظيفته المفيدة، التي هي وظيفة اجتماعية))[2]. إن الضحك الاجتماعي يمكن تفسيره اجتماعيا، ولكن حين يرتبط بالشعرية والجمالية فلا بد من رسم إحداثيات دقيقة لذلك، وتتعلق الإحداثيات المفسرة بالوظيفة الاجتماعية التي تتحول عبر الجمالية إلى النص في شكل تحرّر من ثبات القيم التي تستدعي المحافظة،((إن الضحك لا يدخل إذن في مجال الجمالية الخالصة، لأنه يلاحق ... هدفا نافعا في مجال الاكتمال العام، ومع ذلك ففيه شيء من الجمالية، لأن الهزل ينشأ في اللحظة الدقيقة التي يشرع فيها المجتمع والشخص – المتحررين من همّ الاحتماء والمحافظة على نفسيهما – في معاملة ذاتيهما وكأنهما تُحف من التحف الفنية))[3].

إنّ الضّحك الذي يعرفه البشر جميعا كحالة ظاهرة، تعبّر عن الفرح والأنس والمتعة، لا يملك الكثير تفسيره والبحث في أسبابه العميقة، وهذا التّفسير مدخل مهمّ في قراءة "باختين" لأعمال "رابليه"، لذلك كان هناك تأكيد يخصّ الضّحك الكرنفالي بالأساس

---

[1] برغسون، الضحك، تر : علي مقلد ، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع ، بيروت، ط1 ، 1981 ، ص10

[2] نفسه ، ص13

[3] نفسه، ص20

باعتباره فاتحة لمنح أطر حقيقية لفلسفة الضّحك. يقول "باختين": ((لنذكر أوّلا بعض الكلمات عن طبيعة الضّحك الكرنفالي المعقّدة، إنّه قبل كلّ شيء ضحك العيد. هو إذن ليس ردّ فعل فردي إزاء واقعة مضحكة معزولة))[1]، فله خصوصية الاحتفال بالعيد، وضمن هذه الدائرة الخاصّة لا ينبثق شيء ذو بال يمكن أن يحيل إلى الأبعاد الفلسفية للضّحك، لكنّ البحث والتنقيب في الجذور الحقيقية للرواية وعن مؤثرات وجودها ووجود عوالمها الجديدة الدّالّة عن النّوع سيصل بـ"باختين" إلى فلسفة الضحك، ((فالضّحك عامل مهمّ لإزالة الخوف، ويكون مقدّمة لا بدّ منها لإجراء تقريب واقعي للعالم، وبتقريب الشيء وجعله مألوفا فإن الضّحك يسلّمه نوعا ما إلى أيدي البحث العلمي والفنّي وإلى الخيال الحرّ والمجرّب بغية تقديم فدية لهذا البحث))[2]، ليس هذا فقط، وإنّما الضحك هو عامل تفريق نوعي عن الملحمة التي هي ((أحادية الصّوت مرتبطة بالأرستقراطية وتبني عالمها في مناخ أسطوري راسخ في القدم مرتبط بالخرافات وبعيد عن الزمن المعيش فعلا والخاضع للتجربة الحياتية الحرّة، في حين تنطلق الرواية من الزمن الحاضر المشاكس والمجدّد والمجرّب دائما))[3]، ويعني هذا ارتباط الضّحك بمعاني التّمرّد الكرنفالي، كما يعني أن "باختين" سيذهب أبعد من "رابليه"، إلى تاريخ الضّحك في الأجناس الأدبية القديمة، ولأنّه انطلق في تفسيره من منطلق لساني-فلسفي، فإنّ هذا ((جعله يكتشف جذورا للرواية في الثقافات الشّعبية القديمة خاصّة عند الإغريق والرومان. وتتجلّى هذه الثّقافات الشّعبية في الأصناف الأدبية القديمة كـ"الحوارات السقراطية"، "أدب المآدب"، و"أدب المذكّرات المبكّر"، و"الشّعر الرّعوي"، "الهجاءات المنيبية"، وغيرها من الأصناف الهزلية التي قامت على هامش الأصناف الجادّة، مثل الملحمة، المأساة، التاريخ،...))[4]، فالهزل فارق في النّوع، وهو أكثر من ذلك يملك قدرة التجاوز إلى مقابلة المتضادّات وصهرها في بوتقة واحدة،

---

[1] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, P :20

[2] باختين، الملحمة والرواية، ص14

[3] نفسه، ص14

[4] عبد المجيد الحسيب، حوارية الفنّ الروائي، ص20

((يتضمّن الكرنفال دوما احتمال النّفي، فالولادة تحمل في طيّاتها الموت، والموت يوحي بولادة جديدة. وليس هناك أبدا شيء مطلق بل إنّ النّسبية المرحة تعمّ كلّ شيء، هذه النّسبية التي تخفّف من الجدّية الخطابية المتكلّفة الأحادية الجانب ومن عقلانيتها. ومن أحادية قيمتها الدلالية ومن يقينيتها الجامدة))[1]. أكثر من ذلك كلّه ارتباط الضحك والهزل بالإنسان في تكوينه وفي مراحل عمره من جهة، ومن جهة أخرى ارتباطه بالمؤسّسة الاجتماعية على اختلاف طبقاتها، كذلك علاقته المباشرة بالأمزجة النفسية للبشر، ((تكمن خطورة الضّحك بالنّسبة للثّقافة الرسمية في كونه يرتبط ارتباطا جذريا بحقيقة الشّعب غير الرسمية، كما أنّ هناك علاقة متينة بين الضّحك والحرّية، فالإنسان ينتصر على السّلطة والموت والخوف من خلال الضّحك، إنّه الملاذ الذي يحمي من القلق والرّتابة والتّشظّي))[2]. إنّه الضّحك الذي يفضي إلى الحرّية، والضحكّ الذي كانت الحرّية سببا فيه، هذا التبادل للأدوار بين الحرّية والضّحك يمنح معنى إضافيا لقيمة ستصبح من أهمّ العوامل المؤسّسة للنوع، إنّه تبادل يستلزم أنّ الضّحك قرين الحرّية، ولكن يبقى السّرّ في الاكتشاف العظيم الذي خوّل لـ"باختين" أن يربط بين معاني وأشياء تبدو في ظاهرها أنّها متباعدة.

5/ بين الثقافتين، الشعبية والرسمية:

إن هذا الاكتشاف ولاشكّ كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بقراءة "باختين" للسياق الثقافي للتاريخ، وقراءة الفوارق الجوهرية بين الأعصر التاريخية من خلال السياق الثقافي، الذي تمثّل الثقافة الشّعبية عموميته وشعبيته، وهي ثقافة محاذية متاخمة لإرث رسميّ مدوّن، استطاع "باختين" قراءتها بشكل مختلف واستثنائي، وذلك بملامسة مستوى وعي جمعي

[1] عبد المجيد الحسيب ، ص22

[2] نفسه ، ص27

متخلّل بين الزمان وكامن على حوافّ الأعصر، يمثّله شخوص في الغالب لم يُحتفَ بهم، ((إنّ عصر رابليه وسيرفانتس وشكسبير يمثّل حسب باختين تحوّلا أساسيا في تاريخ الضّحك. وهناك علاقة وطيدة بين الضّحك وحرّية الفكر والعقل خاصّة، وأنّ ثقافة الضّحك نمت وتقوّت على هامش الثّقافة الرّسمية وهنا تكمن جذريتها الاستثنائية))[1]. فالهامش الذي تحتفي به النظرية الباختينية كان منطلقه الهامش/المصدر، الذي أسّس "باختين" نظريته بناء عليه، وهو الذي انتهى بواسطته إلى فكرة الضّحك العميقة وإلى فكرة الحرّية المرتبطة به وإلى قيم الكرنفال السّاحرة والسّاخرة، التي كانت إفرازا لثقافة عصر وأفكار مجموعة مُنتجَبة من الأدباء كان في طليعتهم "فرانسوا رابليه".

إن الكرنفالية أثّرت ولا شكّ في ثقافة عصر ما قبل النّهضة الأروبية، وامتدّ تأثيرها عبر الأزمان والأمكنة، فلم تمسّ السخرية اللغة الفرنسية فحسب، بل امتدّت إلى ثقافات أروبا ولغاتها، أكثر من ذلك امتدّت إلى أصناف تعبيرية مختلفة، وقد صنّفها "باختين" واقترح لها اسما تبعا للتأثير الكرنفالي فيها، فـ((جميع الأصناف الأدبية التي تعرّضت لتأثير الكرنفال يحبّ باختين تسميتها بالآداب ذات النّكهة الكرنفالية وهذا النّوع من الأدب يتّسم بثلاث خصائص أساسية: - الموقف الجديد/الرّافض للواقع- الموقف من الموروثات وهو موقف انتقادي- التّنوّع الأسلوبي المتعمّد أو تعدّد الأصوات...))[2]، وهذه الخصائص الأساسية تجتمع كلّها في الرواية، والرواية بذلك فنّ كرنفالي خالص في طبعته الجديدة والمتحوّلة عن الأجناس القديمة أو المصادر الكرنفالية التي تُوهم بعدم علاقتها بالرواية، لأنّها تبتعد في شكلها عما يُقيم بناء تلك العلاقة.

من خلال قراءة "باختين" لـ"رابليه"، استطاع أن يتواصل مع أصناف وأجناس تحمل الطبيعة الكرنفالية للعصر الوسيط خاصّة، واستطاع من خلال ذلك أن يصف الأدب اللاتيني الكوميدي في القرون الوسطى بأنّه ((قد وجد ذروة مجده في عصر النّهضة، في

[1] عبد المجيد الحسيب، ص26

[2] نفسه ، ص22

عمل "إيراسم Erasme" (واحد من أشهر إبداعات الأدب الكرنفالي في الأدب العالمي) وفي أدب السّود...))[1]، هذا الاكتشاف يضاف إلى اكتشافات كبيرة تخصّ هذه المرحلة والمراحل اللاحقة، وتُغني ثقافة العصر بمعلومات جديدة تستوجب إعادة قراءة المنتَج الذي كان موضوعا على الهامش بسبب القراءة السطحية والساذجة في غالب الأحيان، القراءة اللامبالية التي تتجاوز العبثي وكأنّه خارج وعي الإنسان. من هنا تأتي طبيعة الاكتشاف الجديد في كونه خرج عن مزاج العادة في التناول. ففي قراءة أخرى لغير "باختين"، مغايرة تماما، ومختلفة جذريا، ((توّج البعض "رابليه" وعمّدوه كأكبر شاعر لـ"اللّحم" و"البطن"، ومنهم على سبيل المثال "فيكتور هيغو". والبعض لامه على اتّجاهه الأدبي الغارق في الطبيعية والبيولوجية، فهو في نظرهم لا يتحدّث إلا عن المتع واللّذات والبطن والفرج..))[2]. والسبب دون شكّ محصور في المعطى اللّغوي في أعمال "رابليه"، في كيفية قراءة الشّتائم التي يزخر بها عمله والتي نظر إليها "باختين" بشكل مختلف عن نظرة الآخرين، فالشتائم تستغرق أيضا اللّغة العامّة في الشوارع والأفضية العمومية، ويجب النظر إليها باعتبارها صنفا شفويا له خصوصية معيّنة[3]، في حين نظر الآخرون إلى هذه الشّتائم من زاوية كونها مبتذلة حقيرة لا ترتفع إلى مستوى اللّغة الأدبية، ولا يجوز لها ذلك. لكن ما لم ينظر إليه أولئك هو أنّ الشتيمة لم يكن لها بالأساس أيّة علاقة بالضحك. إنّها محذوفة من فلك اللّغة الرّسمية[4]، بمعنى أنّها تنتمي إلى فضاء اللغة الشّعبية التي احتفى بها "رابليه" فجعلت من كرنفالية "باختين" تتويجا احتفائيا له من خلالها، ((إنّ النّاطق الرسمي للمبدأ، ليس هنا، لا الكائن البيولوجي المعزول، ولا الفرد البرجوازي الأناني، ولكنّه الشّعب، ذلك الشّعب الذي ينمو في تطوّره ويتجدّد بشكل سرمدي، ...))[5]، فالأمر مرتبط بالتّعبير عن الشّعب، لا

[1] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, P :23

[2] Ibid , P :27

[3] Ibid , P :26

[4] Ibid , P :26

[5] Ibid , P :28

عن الثقافة الرسمية، ولأنّ النّظر مختلف وزاوية النظر مُباينة، كان لزاما على "باختين" أن يفسّر وجهة نظره باعتبارها فلسفة جديدة.

6/ الكرنفالية في القصص الروسي "غوغول":

يقول "باختين": ((سعينا في كتابنا عن "رابليه" لعرض كيف أنّ ثقافة الفكاهة الشّعبية القديمة هي التي حدّدت المبادئ الأساسية لإبداع هذا الفنّان العظيم. ومن أكثر العيوب الجوهرية التي يعاني منها الأدب الحديث، محاولة هذا العلم وضع الأدب كلّه وخاصّة أدب عصر النّهضة، في إطار الثّقافة الرسمية))[1]. إنّ "باختين" يؤكّد على اختيار زاوية النظر المختلفة التي تبنّاها مشيرا في انتقاده لزاوية النّظر الأخرى على أنّها ضيّقة ومحدودة، لا تراعي الثقافة الشعبية من حيث هي مكوّن أصيل للوعي، وتعدّى في نقده إلى الحديث عن صلب علم الأدب والجمال مصوّرا إمكاناته البحثية التي تتقاصر عن الوعي بالثقافة الشّعبية. يقول: ((إنّ علمي الأدب والجمال ينطلقان عادة من الإظهار الضّيّق والفقير للفكاهة في أدب القرون الثلاثة الأخيرة، وما يزال هذان العلمان يحاولان حشر فكاهة عصر النّهضة ضمن مفاهيمها المحدودة عن الفكاهة والكوميديا، ناهيك عن أنّ هذه المفاهيم غير كافية بالمرّة حتى عن فهم "موليير"))[2]. لقد وضع علم الأدب والجمالية الفكاهة الشعبية على الهامش، وكأنّه وضْع للاستئناس وليس للمُحاجّة، فليس هناك مكان في التفسير العلمي الموضوعي يحتفي بما هو شعبي، لكن الانقلاب الذي يصنعه النّص وهو يحتفي بالأعياد الشعبية في تمظهراتها التي تنحو نحو الهزل والسّخرية مما هو قائم، يؤكّد على حقيقة وجودية في صميم المعنى الذي ينبغي أن يحتفي به علم الأدب وعلم الجمال، لأنّ النّصّ احتفى به أساسا وكان مصدر تأثّر للكثيرين من الكتّاب، ليس فقط في القرون الوسطى وإنّما تعدّى الأمر ليكون أكثر من حقيقة وجودية في نصوص عصر النّهضة، على

[1] باختين، رابليه وغوغول فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية، ص233

[2] نفسه ، ص233

غرار ما صنعه "غوغول" في تأثّره غير المباشر بـ"رابليه"، وتأثّره المباشر بالرؤى الكرنفالية التي ترسّخت في الأعياد الشعبية في وسطه الذي يعيش فيه.

يمثّل "غوغول" في أعماله مصدرا مهمّا، من خلال علاقة تلك الأعمال بأشكال كرنفالية قريبة من محيطه ومجتمعه. فلم يسبر "باختين" عناصر العلاقة التي تربط "غوغول" مباشرة بـ"رابليه" ولم يتعرّض لعناصر التأثر والتأثير بينهما، ولكنّه قارب الكرنفالية في تشكّلاتها المختلفة من خلال أعمال "غوغول"، يقول: ((إنّ ما يهمّنا هو ملامح إبداع "غوغول" التي حدّدتها العلاقة المباشرة بينه وبين أشكال الأعياد الشعبية في مسقط رأسه))[1]. ووفق هذا التّصوّر فقد كان هناك أثر بيّن حسب "باختين" للأثر الذي أحدثته الأعياد الشّعبية وحياة الأسواق في مسقط رأسه، وقد أنتج هذا الأثر خبرة لدى "غوغول" تجلّت في قصصه: "أمسيات قرب قرية ديكانكا"، و"سوق سور تشينيشك" و"ليلة من ليالي شهر مايو"، "ليلة عيد الميلاد"، "ليلة عيد القدّيس يوحنّا كوبالا"[2]. فهذه القصص حسب رأيه، تقوم على التأثّر المباشر في موضوعها وشخصياتها ومضامين حكاياتها بالرؤى الكرنفالية، فالأعياد تملك طابعا خاصّا يحتفي بالخرافة ويكرّس التلقائية المبهجة، ويتّسق هذا مع التّجاوز الذي ترغب فيه الأعياد والمناسبات الشّعبية، التّجاوز الذي يحاول كسر ملل الحياة وانتظام الواقع الخطّي. ((ففي كلّ أقاصيص الأعياد الخالصة التي ذكرناها آنفا وغيرها، تؤدّي الألاعيب الشّيطانية، شديدة الشّبه في طابعها ونبرتها ووظائفها بتأثير الرؤى الكرنفالية المرحة، والعالم السفلي والشّعوذة من كلّ نوع، دورا جوهريا فيها))[3]، فالكرنفالية هنا بحث عميق في فكاهة الأعياد الشعبية، حيث تتلاقى المتضادّات والمتباعدات وتتوحّد عفويا وبشكل تلقائي عبر الصياغة الفنية للأعمال القصصية. هذه الفكاهة الشعبية التي تطغى عليها الألفاظ النّابية والصّور المستهجنة أخلاقيا، ومجموعة

[1] باختين، رابليه وغوغول ، فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية، ص233

[2] نفسه ، ص233

[3] نفسه، ص234،.. ويُهمّش باختين لهذه الإحالة قائلا: ((نؤكّد هنا النموذج الكرنفالي تماما للعب العبثي من عالم الجنّ والعالم السفلي في قصة "الوثيقة المفقودة"))، الهامش، ص240

عريضة من الشتائم، التي ليست شتائم الكاتب وإنّما الشتائم التي يحبّها القرّاء[1]. وهذا تقريظ نوعي، يقول من خلاله "باختين" أنّ ما يوجد في الواقع من الشتائم يفوق بكثير ما يوجد في العوالم القصصية لـ"غوغول" وغيره ممّن نلمس في كتاباتهم تأثّرا مباشرا بالكرنفالية.

يمتدّ أثر الأعياد الشعبية والأسواق العامّة في أعمال "غوغول"، ليصل إلى مستوى البنية اللغوية المكوّنة لنصوصه. ويُلاحظ ذلك الأثر المباشر لمسرح الشوارع في اللغة وعلى مستويات الأسلوب. ((ففي القصص البطرسبورغية، وفي كلّ ما تلاها من إبداعات "غوغول"، نجد عناصر أخرى أيضا لثقافة الفكاهة الشعبية، كما نجدها –قبل كلّ شيء- في الأسلوب نفسه. لا ينبغي هنا أن نشكّك في التأثير المباشر لأشكال مسرح الشّارع وسُرادقات العروض الشعبية الهزلية))[2].

1/6 أبعاد اللغة العامية في قصص "غوغول":

يبدو البون شاسعا وواضحا بين لغة الثقافة الرسمية ولغة الثقافة الشعبية، كما تبدو صياغة تلك الحدود الفاصلة لدى الأدب الرسمي شيئا مطلوبا وأثيرا، بل يؤسس للنوع حين تصنع تلك الفوارق ملامح الأدب الرسمي، وكأنّ الأدب الرسمي ينبغي أن يكون خاليا من لغة العامة، لكنّ ما حدث، عبر تحوّل تاريخي احتفى بالهامش، هو ذلك التحاور بين نمطي الثقافة في شكل أجبر لغة الأدب على أن تستضيف إليها الثقافة الشعبية اليومية العامية، وكذلك كانت الفكاهة ((كاملة في الإبداع الفني عند غوغول. وذلك من خلال بنية اللغة لديه. لقد دخلت الحياة الشفهية العامية للشعب إلى هذه اللغة بكل حرية واستخدم غوغول فيها كلاما لم يسبق نشره))[3]. وهو ما بدا شاذا غير مألوف، فاللغة الدنيا التي تنتمي إلى قاع المجتمع لا ينبغي لها أن تترقى إلى دنيا الوقار في لغة الأدب، ولا ينبغي أن يوصف

[1] باختين، رابليه وغوغول ، فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية ، ص234

[2] نفسه ، ص235

[3] نفسه، ص237

الأدب الذي يوظفها إلا بالهابط. وهذا التحدي الذي تفوق فيه "غوغول" وجعله علامة بارزة في تاريخ الآداب العالمية كان نتيجة لهذه الجرأة ومآلا طبيعيا لتلك الشجاعة الفنية، التي قرّبت الهامش إلى المركز، ثم جعلته، من خلال توظيف الشاذّ والمتناقض من اللغة، مركزا جديدا، وهي مقدرة فنية جابه بها موروثا ثقيلا يتعذّر على كثير من معاصريه، خاصّة أولئك الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية وتُشكّلُ أعمالهم كلاسيكيات الأدب العالمي.

لقد تم تحديث اللغة العامية في الأوساط الشعبية ضمن المنظومة الفنية لـ"غوغول" على مستويي المعنى والملفوظ، وقد كان "غوغول" يزمع إعداد معجم روسي جديد، يحتفي بهذه اللغة التي لا تنتمي إلى المركز، وقد ذكر "باختين" أنه هيّأ مقدمة لهذا العمل، أكّد فيها قائلا: ((يوما بعد الآخر يبدو لي أن إصدار هذا المعجم بات ضروريا، ففي خضم الحياة الغريبة لمجتمعنا، هناك القليل من الأمور التي تميّز روح الأرض والشعب. الكلمات الروسية الأصيلة تُقتلع من جذورها ويتم تحريف معناها الحقيقي والمباشر، بعض الكلمات تكتسب معاني جديدة، بعضها يطويه النسيان إلى الأبد))[1]. إنّ فكرة إصدار معجم للغة الروسية، يعني أن "غوغول" لم يكن حريصا فقط على إدماج اللغة الشعبية ضمن منظومة فنية في أعماله وحسب، بل كان يرمي أن يُنظّر لفكرته الأصيلة عبر المعجم التاريخي الذي يتضمّن المفردات الهامشية عن الأدب الرسمي، ليتحدث بالتالي عن إمكانية وجود معطى فني جديد في الأدب. وربما ((كان لدى غوغول إحساس قوي بحتمية وقوع الصراع بين عفوية اللغة الشعبية وطبقات اللغة الميتة))[2]، وهذا النوع من الصراع كان سيُفضي إلى تهالك العفوية اللغوية ضمن ما هو سائد ومُكرّس من وقار الأدب الرسمي ورقي لغته، هذه العفوية التي هي مطلب أثير في الكرنفالية والتي دخلت في أصل تكوّن مادّة النّوع، وكانت ضرورتها على ذلك مرتبطة بالنشأة والوجود والتأصيل الفني. لذلك كانت الحقيقة التي يُقرّرها "باختين" مرتبطة بهذا الصراع المفترض الذي قدّره "غوغول"، يقول "باختين": ((أما اللغة الشعبية

[1] باختين، رابليه وغوغول ، فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية ، ص237

[2] نفسه، ص237

–والتي لا يمكن الدخول معها في نزاع- فقد تركت أثرها بأن أبدعت أبنية من طبقات الكلام سمحت للفكاهة بكافة أشكالها أن تتفاعل من خلالها جميعا. وفي هذه اللغة سنلحظ تحررا كاملا لكل المعاني غير المطروقة أو المحظورة))[1] وهذا يطرح بدوره إمكانات جديدة عبر القوّة التحررية التي تتمتع بها، ويعيدنا هذا إلى فكرة ارتباط الضحك والفكاهة بالحرية. فضلا عن أن استلهام الأدب للغة التي مآلها الضياع خارج الحقل الفني، هو خدمة جليلة لتاريخية هذه اللغة المهمّشة، وستكون الخدمة بذلك مُتبادلة بين طرفين يرتقيان مع بعضهما البعض، في شكل يصوغ ملامحه الأدب، وصياغة فنية جديدة تطرحها إمكانات الطاقة التحررية للغة الشعب.

يتعرف "باختين" على ملامح الواقعية الغروتسكية من خلال بعض أعمال "غوغول"، يقول: ((وكان موطن هذه التقاليد في الأغلب هو المدارس الدينية والأكاديميات والأماكن المخصصة لطلبتها... كان الطلاب الجوالون في هذه المدارس يقومون وهم صغار القساوسة وصغار الكتبة بنشر أدب الفكاهة الملحمي الشفاهي Facetiae وكذلك النوادر والملح... والمحاكاة الساخرة لقواعد النحو وما إلى ذلك من أنواع الفكاهة عبر أوكرانيا كلها))[2]. وهو هنا، يحاول أن يؤصّل لهذا النوع من الواقعية داخل الزمان والمكان، اللذين أثّرا بشكل مباشر في قصص "غوغول"، ويجعل لذلك المرجع أهمية بارزة، رغم أنه لا يُعرّفنا إن كان "غوغول" نفسه من صغار القساوسة أو من صغار الكتبة الذين تربوا في هذه الأكاديميات، لكن يبقى وأن للمكان الذي نشأت فيه أعماله أثرا في كتابته، حسبما يؤكّد "باختين". بل إنّ "غوغول" لم يستفد من هذا المصدر فقط، وإنما حاول إدماج ما كان سائدا في عصره من ميزة رومنطيقية عامة حاول أن يصبغ بها عالمه المختلف الذي عاينه من المناسبات والاحتفالات والمظاهر ذات الطابع الشعبي في عمومها، لذلك سنجد في إبداع "غوغول" كل

[1] باختين، رابليه وغوغول ، فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية ، ص237

[2] نفسه ، ص234

عناصر ثقافة الأعياد الشعبية تقريبا. لقد كان "غوغول" ميّالا بطبعه للكرنفال. وإن كان الميل، يتّسم بالرومنطيقية[1].

لقد حاول "غوغول" تطبيق فهمه وتصوره عن الواقعية الغروتسكية على مكوّنات نصه المفعم بالسخرية اللاذعة، وقد أكّد "باختين" على الطابع الغروتسكي للجسد البشري في قصصه من خلال اعتماده في ذلك على إحدى المسوّدات التي اعتمدها في هذا التأكيد، فهاهي إحدى المسودات المميزة لطبيعة كتابة "غوغول" للجزء الأول من "الأنفس الميتة": ((وفي الواقع لا توجد على وجه الأرض مثل هذه الوجوه التي لا تشبه سحنة منها سحنة أخرى بالتأكيد، هذا الأنف الضخم عند هذا، وهذه الشفاه عند ذاك، وتلك الخدود عند الثالث، وقد راحت تمد سلطانها حتى على حساب العينين، والأذنين، بل الأنف نفسه الذي أصبح يبدو كزر في صديرية. هذه ذقن طويلة يضطر صاحبها في كل دقيقة أن يغطيها بمنديل حتى لا يكشف سرها. كم من الناس هنا لا يشبهون البشر في شيء. أحدهم يشبه تماما كلبا يرتدي الفراك، حتى أن المرء ليتعجب لماذا يحمل في يده عصا؟ أغلب الظن أنه سيضرب بها أول من سيقابله...))[2].

لم يكن الجسد وحده محلّ عناية هذا النوع من الكتابة لدى "غوغول"، بل إن له عناية خاصة بالكنى والألقاب، واللعب على التغيير الذي يمارسه كوظيفة فنية لتحقيق السخرية في جوانب متعدّدة، ((سنجد من "غوغول" أيضا النظام المتتابع لتحول الأسماء إلى كنى، ...، سنجد "غوغول" في الجزء الثاني من "الأنفس الميتة" يطلق على إحدى المدن لقب "تفوسلافل" [تفو: من البصق، سلافل: من المجد...المترجم]، كما سنجد لديه أيضا هذه النماذج المألوفة من العبارات التي يجمع فيها بين المدح والسباب...: "عليك اللعنة أيتها البراري، كم أنت جميلة!"))[3]. هذا النوع من المزج سوف يعني لدى "باختين" كفاءة السخرية

[1] باختين، فن الكلمة ، ص236

[2] نفسه ، 236

[3] نفسه، 236

التي تجمع المنحط مع ماكان في أصله محلا للتقديس، كما أنه يعني إرادة "غوغول" للتغيير في نمط الكتابة، والسخريةِ من النوع من حيث هو نوع، وذلك يُدخل كتابة "غوغول" في صلب فكرة التأسيس للنوع الذي يطمح إليه" باختين".

بحسب "باختين" فإن "غوغول" كان مدركا لعمق الثقافة الفكاهية ذات الطابع الكوني، لكن الحال أن القرن التاسع عشر حيث عاش، كان مليئا بالجدية، راسخا في أعماق ثقافة وقورة، وكان لزاما على "غوغول" والحال هذه، أن ينظّر لأعماله التي تحمل اختلافا وتتجافى عن ثقافة الجدية، وبطبيعة الحال لم يكن "غوغول" على قدر من الكفاءة التي تؤهّله لأن يكون منظّرا بارعا، بقدر براعته في إبداعه، حتى أنه جنى على إبداعه في آفاقه المدرَكة وغير المدرَكة، ((كان "غوغول" يقوم أحيانا بتبرير فكاهته... بأنها مقيدة بأخلاق العصر. وكثيرا ما حدّ منها وخفّف من نبرتها دون إرادة منه. موجّها مبرّراته لمن أرادوا على قدر فهمه سماعها. لكنه –في الوقت نفسه- حاول بإخلاص أن يضع هذه القوة الهائلة للضحك في الإطار الرسمي...))[1]، وهذه المقدرة، رغم أن إرادته فيها كانت الاحتماء بكينونة محققة يمثّلها الأدب الكلاسيكي والرومنطيقي، الذي أراد أن يُدمج أدبه فيهما، فإنّ خيبتها مؤكّدة، ولكن هذه الخيبة لا تعكس فشل "غوغول" في نصه الإبداعي، بقدر ما تعني فشل محاولته التنظيرية، وكأن النص "الغوغولي" أراد أن يقول أكثر مما يطمح إليه "غوغول" نفسه.

ويبيّن "باختين" اختلاف فكاهة "غوغول" عن غيره، ويربط ذلك بمدى فهم واستيعاب قيم الفكاهة المستخدمة لديه، والتي لا يزال بعضها غير مفهوم ومحدّد حتى أيام "باختين" التي كتب فيها دراسة عن "رابليه" ثم "غوغول". يقول: ((لم يكن ضحك غوغول "الإيجابي"، "النوراني"، "الرفيع"، اليذ نما في بيئة ثقافة الفكاهة الشعبية مفهوما (وماتزال جوانب كثيرة غير مفهومة إلى يومنا هذا). لقد كانت الفكاهة عنده على النقيض من فكاهة الهجاء Satire هي التي حدّدت كل ما هو رئيس في إبداع "غوغول". باستطاعتنا أن نقول إن

[1] باختين، رابليه وغوغول، 236

الطبيعة الداخلية عنده قد جذبته للضحك "مثل الآلهة"، ولكنه كان يرى أن من الضروري أن يبرّر ضحكه في إطار الأخلاق الإنسانية المقيّدة لزمنه))[1]

2/6 جمالية البذيء:

يشرح "باختين" هذا التحول التاريخي ضمن لحظة فنية ناصعة، تسعف اللغة العامية في الثقافة الشعبية من ضياعها، المحتوم خارج احتمال اندماجها في أشكال الأدب، ففي هذه اللغة ((تبدأ المعاني الضائعة في الماضي، المعاني المنسية في التواصل مع بعضها بعضا آخذة في الخروج من قشرتها، تواقة لأن يتم استخدامها وأن تُضم إلى باقي المعاني))[2]. وكأنّ هذه اللغة تتمتّع بحاسّية الرغبة في الاندماج ضمن التاريخ عبر تخليدها، وضمن ثقافة العصر أيضا عبر انوجادها ضمن المنظومة الفنية الجديدة. إنّ كثيرا من التعبيرات ظلت قيد محدودية سياق معين لا يمكن انتزاعها منه للروابط الموضوعية التي تربطها بذلك السياق، وفي حال لم يُحفظ سياقها فإنّ تلك التعبيرات تتضاءل إلى أن تنعدم إذا لم تُسعفها رعاية الشكل الأدبي الذي يبث الحياة في أوصالها. ((ومن ناحية أخرى ظلت بعض المعاني غير مرئية، كما لو أنها كفت عن الوجود أو لم تعد قادرة على البقاء أو الاندماج في السياقات الدلالية المجردة (التي تمت صياغتها بإتقان شفاهة أو كتابة)، وكأنها سقطت إلى الأبد بعدما جاءت لتُعبّر بالكاد عن وقائع حية لم تتكرّر))[3]. لهذا كان فعل الاندماج ضروريا وحيويا، لأن اللغة الجادّة حين تستبعد مثل هذه المعاني تُصيب نفسها بفقر التحرر وتُدخل ذاتها في بوتقة النمطية والجفاف، وهذا سينعكس سلبا على متلقي الأدب الذي سيفرّ إلى الساحات العمومية بحثا عمّا يُزيل مله، وسيجده بالتأكيد ضمن حيوية اللغة الشعبية، ((ولهذا فإن العودة إلى اللغة الشعبية الحية أمر ضروري، وهذه اللغة تتحقق بشكل ملموس للجميع في إبداع المعبرين العباقرة عن الوعي الشعبي من أمثال غوغول. هنا يزول

---

[1] باختين، رابليه وغوغول فن الكلمة...، ص237

[2] نفسه ، ص237

[3] نفسه ، ص238

التصوّر البدائي الذي يتشكّل عادة في الدوائر المعيارية من شيء ما وحركة ما مباشرة إلى الأمام. ويتّضح لنا أن كلّ خطوة جوهرية إلى الأمام تُصاحبها عودة إلى البداية (إلى الأصول) أو بتعبير أدق، إلى تجديد الأصول. إن السير إلى الأمام أمر لا تقدر عليه سوى الذاكرة، لا النسيان))[1].

في مقارنة "باختين" بين ما هو موجود ومكرّس، وبين ما يطمح إليه في إرادته لتحقيق النموذج الكرنفالي في العمل الروائي، فإنه يصف الواقعية بالبشاعة، بينما يصف الانحطاط والتهالك بالسمو، وحين يعقد مقابلة بين العلوي والسفلي فإنه يحاول رصد المعاني المشتركة التي تصنع الروابط بينهما، كل ذلك في رسم صورة واضحة عما يراد تكريسه من الواقعية البشعة، التي لا تحمل سحر الرؤى الكرنفالية، فتوظيف المنحط ليس دائما استثمارا لمعطيات النموذج الذي يترقى لمستوى استلهام اللغة العامية والثقافة الشعبية ضمن ثقافة رسمية تصنع المركز. يقول: ((في الواقعية البشعة، فإنّ الانحطاط السامي لا يحمل مطلقا خاصّية شكلية أو نَسبية، إن العلوي والسفلي لهما هنا دلالة طبوغرافية، بشكل مطلق وصارم، إن العلوي هو السّماء والسفلي هو الأرض، الأرض هي مبدأ الامتصاص (القبر، البطن) في الوقت نفسه فإن العلوي مبدأ الميلاد والقيامة (الحضن الأمومي)، وهكذا هي القيمة الطبوغرافية للعلوي والسفلي تنضوي تحت مظهرها الكوني، وبشكل أدقّ تحت مظهرها الجسمي، الذي لا يمكن فصله عن دقّة المظهر الكوني، العلوي هو الواجهة (الرأس)، السفلي، الأعضاء التناسلية، البطن والمؤخّرة... مع هذه الدّلالات المطلقة التي تستخدمها الواقعية البشعة، بما في ذلك الباروديا القروسطية))[2].
إن هذه الفلسفة التي تحتفي بفكرة تعميم المظهر الكرنفالي عبر المقارنة بين العلوي والسفلي، وعبر التأكيد على الامتداد الكوني لطرفي هذه الثنائية، هو التعبير الحقيقي عن إرادة "باختين" في بناء نظريته من أجل التأكيد على أن الرواية هي الفضاء الحيوي الذي

[1] باختين، فن الكلمة وثقافة الفكاهة، ص238

[2] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, P :30

بإمكانه أن يختزل العالم، هذا الاختزال الذي يتم عبر العناية بما ينتمي إلى السفلي الذي أخضعته الثقافة الرسمية طيلة قرون، وجعلته تحت سلطانها.

7/ الكرنفالية: نقد الإيديولوجيا السائدة:

إن مبدأ الحوارية وتعدّد الأصوات الذي ركّز عليه "باختين"، لدليل على رفضه وبشدة لأنماط الخطاب الأحادي الذي يدعي امتلاك الحقيقة ويُقصي الآخر. هذا الآخر الذي هو أعتى وأشدّ من صروح الرومان والإغريق والفينيق التي خلّدوها ليس حبا للجلال، أو تكريسا لمبدإ الخير ولكن فقط ليتذكّر الأحفاد أن الأسلاف كانوا على درجة كبيرة من العظمة، العظمة الزائفة كونها لم تراع الآخر الذي ينتمي إلى الثقافة الشعبية، بل سحقته وأقصته وقزّمته ورسمت على ظهره بسياط السلطة ظلما لا يُمحى.

لقد ظل أولئك السادة يبحثون عن الخلود ولو بطريق الظلم حتى علا صوت السوقة وفضحهم عبر كتّاب فضّلوا الانتماء إلى هؤلاء على ضآلتهم، ومن هؤلاء نذكر الفرنسي "فرانسوا رابليه" والروسي "نيكولا غوغول" اللذين أوحيا بأعمالهما لـ"باختين" أن يبني تصورا عن الأدب مفاده: أن الأدب كالحياة، لأنه تعبير عنها، فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه أسلوب.

إن "باختين" نفسه اكتوى بنير الخطاب الإيديولوجي الرسمي الماركسي الستاليني، الذي كان يحاول باسم المادية التاريخية والعلمية الهيمنة على الحياة برمتها. ليس بدعا إذن أن يكون كتابه عن "رابليه" حجته في الانتصار لمفهوم الثورة عما هو سائد من أحادية في عصره. لقد تجسدت الثقافة الشعبية والأنواع الأدبية الهابطة المرتبطة بما دعاه "باختين" بالكرنفالية في هذا الأثر الأدبي القروسطي والذي سيظل شاهدا على صوت الآخر مهما كانت رتبته وحرفته، ((في ملاحظات تالية وضعها لمراجعة الكتاب [أعمال فرانسوا رابليه]،

طرح باختين فرضية مفادها أنّ الوعي الشعبي التاريخي كان مُلجّما تكبّله ممارسة السّلطة السياسية لمركزيتها))[1]. كانت أعمال "رابليه" ملاذا لـ"باختين" من الهيمنة الاستعمارية التي كان يشعر بها على الصعيد السياسي، وفي الوقت ذاته شكّلت له سلاحا يدافع به عن نظريته الفنية في عالم الرواية التي تتّسم باستحضار العوالم المتضاربة كالجمال والقبح والعرفان والنكران والضعف الإنساني والانتصار والخيبة..، إن الرواية هي الإنسان متشظيا ومتشرذما، ضالا، يبحث عن إسكات عطشه في القحولة وعن وجوده في التيه. إن بعض تقنيات النقد الباختيني، بل جلّها سليلة ثقافته المتميزة والواسعة في الآداب القديمة وآداب جيله، مما أفضى به إلى أن يوسع اهتماماته حتى طالت قضايا أسلوبية الرواية.

إن السياق المقارني الذي أراد من خلاله "باختين" أن يستثمر في الكرنفالية، إنما هو سياق يحتفي من خلاله بنفسه الثائرة، عبر الولوج إلى عالم "رابليه"، وانتهاء إلى إقامة علاقة وجودية بين التاريخ ممثلا فيما يعتبره قيمة عليا، والرواية باعتبارها الحقيقة التاريخية التي يمثلها الضحك الكرنفالي، الذي يسخر من الأنواع من حيث هي أنواع لها مكانتها التي حظيت بها في الطبقات الأرستقراطية، فنالها من وقار الطبقة ما نال الحكام من سياساتهم التي نظر إليها التاريخ بعين العناية. ولذلك كان من منظور السياسة بوصفها تجليا للتاريخ أن ((يقوم الحكام بتشييد الصّروح لا بكتابة الروايات، إنّ ما يسعون إليه أولا وقبل كلّ شيء، هو ضمان بقاء الاسم، تدفعهم "شهوة" المجد والخلود في ذاكرة أحفادهم، شهوة اسمهم الفعلي لا الاسم الذي يطلقه عليه العامّة ويتداولونه على ألسنتهم، ففي إطلاق الاسم ضمان لقرون قادمة، تأمين الوجود للأبد، إذ يكمن فيه ما لا يمكن استئصاله ولا مسحه، فالاسم يريد أن يكون محفورا بأعمق ما يكون، في أكثر الموادّ صلابة،..))[2]. يمكن لهذه المقارنة أن تتمحض سبيل المجاز، فالمقارنة الحقيقية كانت بين

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة ،في 09 القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، تر: رضوى عاشور، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة،ط1 ، 2005 ، ص236

[2] نفسه، ص236

حكام يمثلون السلطة في المجتمع، وكتّاب يمارسون كتابة الروايات، وهذا يمكن للمجاز أن يعكسه ويتصرف فيه بطريقة ما، وهي أن المقارنة إنما جرت بين نوعين من الثقافة: الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، النوع الأول الذي يتصل بمفهوم السلطة المعنوية التي مارست طغيانها بحضورها الإجباري والمكرس من قبل الحكام والطبقات الممثلة للسلطة. والنوع الثاني الذي كرّسه أبناء الشعب من الطبقات الدنيا. والحقيقة أن النوعين كليهما يرغبان في تحقيق فكرة الخلود، والتخلص من سلطة الزمان. ولكن النوع الأول يريد تحقيق إرادته وهو يملك قوة السلطان، في حين أن النوع الثاني لا يمارس أي سلطة ولكن مراده يتحقق بسهولة ويسر، لأن انتشاره وتوسعه الذي كان عبر المكان والزمان، يمثل سلطة معنوية تفوق تصور سلطة النوع الأول. ((والمعنى المتضمن هنا أنّ كلّ تلك المحاولات لتأمين الفرد في مواجهة مدّ التّغيير محكوم عليه بالفشل: ففي حين تحوّلت صروح الحكام القدامى إلى أطلال، احتفظت الثقافة الشعبية التي أنتجها رعاياهم بحيويتها وبقيت فاعلة))[1]. هذا هو معنى الخلود الحقيقي. وهذه هي الفكرة الجوهرية التي يسعى "باختين" التأكيد عليها من خلال اهتمامه بالكرنفالية كحالة تتحدى سطوة الزمن. والتي من خلالها صارت الرواية الكرنفالية مفتتحا لعصر جديد، يحتفي بالهامش ويقوّض المركز الذي كرسته سلطة أرستقراطية معنوية.

الحقيقة أن مفهوم الصيرورة التاريخية يؤكّد على فكرة تقويض المركز، كما يؤكّد من جهة ثانية، على إمكانية تشظيه، والأكيد أن البدائل المطروحة ستكون في جهة الثقافة الشعبية التي تنتمي إلى الهامش. فالصيرورة التاريخية باعتبارها مسارا نحو المستقبل ستقوم وفق مبدئها على إحلال الهامش في صلب المركز، وهذه النتيجة ستقودنا إلى: ((أنّ رؤية باختين للصيرورة التاريخية لم تحظ منه بتأمّل كاف، إذ لم يتوقّف باختين أمام إمكانية أنّ فكرة التاريخ كمسعى دائم باتّجاه المستقبل، يمكن أن تكون هي نفسها نتاجا

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة ، ص236

للتّطوّر التاريخي))[1]، الذي سيجعل الثقافة الشعبية محل العناية بعد تهاوي المركز الذي تمثله لغة الثقافة الرسمية.

8/ الكرنفالية ومستقبل الرواية:

لا تقتصر مظاهر الكرنفالية في الثقافة الشعبية، ضمن الأعياد والأسواق والمناسبات، ولكنها تتعدى ذلك لتكون مظهرا من مظاهر الكون، لكنّ سعي "باختين" للبرهنة عليها ينبغي أن ينطلق من البنية اللغوية المكونة لها. فاتخاذ النص من حيث شكله مبدأ للتحليل سيكون عاملا مساعدا في البرهنة، ليبقى السؤال الجوهري عن قيام "باختين" بتحقيق طموحه في ذلك رغبة في تحقيق كفاءة منهجية تتعلق بالتعميم، فإذا كانت أعمال "رابليه" و"غوغول" هي المادّة الخام التي اشتغل عليها أو كيّفها مع التصوّر الكرنفالي، فإن بقية الأعمال الخالدة الرائعة قد لا تتّفق مع هذا التصوّر، ((كان [باختين] يفضّل أن يعتبر هذه الفكرة قيّمة ثابتة حيّة أبدا في طيّات اللّغة، تبدو أوضح ما يكون في ممارسات الثقافة الشعبية، ولكنّه على أيّة حال ومهما بلغ احتفاؤه بالإنجازات العلمانية للمجتمع العصري الحديث، إلا أنّه بقي مدينا لمُثل الإيمان والخلاص التي ورثها عن القدماء))[2]. وإذا كانت المظاهر الكرنفالية حالة لصيقة بالبنية الاجتماعية تظهر في المناسبات والأعياد الشعبية، فإن اتّصالها بالبنية اللغوية يتطلّب نظرية ومنهجا لتحقيقه، ومع الأخذ في الاعتبار طبيعة شخصية "باختين" في تعاطيه مع الموروث، رغم احتفائه الظاهر بعصر الأنوار وما بعده وما قبله، وبعصر الحداثة وما أفرزته، من خلال احتفائه بالحضارة عموما.

إنّ في ارتباط الضحك بالحرّية ارتباطا بالمستقبل، وهذا ما يُؤكّده "باختين" في الكثير من المرّات، حين يستدرج معنى اللّحظة القادمة إلى معنى الحرّية التي يتوفّر عليها البطل، وهي الحرّية التي تقتضي أن يحافظ فيها على كينونته دون تدجين، وعلى قيمة التّجدّد فيه دون ارتباط بالقيم المطلقة التي كانت صفة الماضي الملحمي العريق، ((إنّ الضّحك السّقراطي

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص236

[2] نفسه ، ص236

مثلا، يشمل نظاما كاملا من الاستعارات المستوحاة من الطبقات الدنيا للوجود. هنا لا يبقى أي شيء من الشّخص الملحمي العريق، المرتبط بالماضي المطلق. في هذا العالم الذي تمّ تدجينه، نرى البطل يتحرّك بحرّية مدهشة...))[1].

إنّ انتماء الرواية للمستقبل، يُشكّل لدى "باختين" هاجس المقاربة الأفضل في تناول الأعمال الأدبية الروسية بخاصّة. على غرار مافعله مع "غوغول"، ((ففي مقاربته لرواية "النفوس الميتة" لـ"غوغول"، لاحظ ساخرا أنّ الأديب الروسي، سعى إلى إضفاء شكل الكوميديا على روايته. لكنّه لم يستطع العبور بين الذاكرة والاتّصال الحميمي بالحاضر، لذلك راوح أمام البنية الجذرية للرواية، على الرغم من سيره الحثيث نحو الرؤية المستقبلية))[2]. وهذا ليس نقدا يفترض إزاحة هذا العمل لـ"غوغول" من الإجراء النّظري والتّطبيقي للتّصوّر الباختيني، فمراوحة الحاضر دون الاتّصال بالذاكرة بأيّ صفة كانت، لا يعني إلغاء النّصّ نظريا وتجاوز عتبة الإجراء التي يُنتجها، لأنّ في ثنايا قيم الحاضر ما يعني السير نحو المستقبل بالتأكيد بين الحين والآخر على قيم مُفارقة ومختلفة يُتعامل معها داخل الرواية بشكل تحاوري مُثمر.

تقوم المظاهر الكرنفالية في النص بجملة من التحققات، يتعلق الأمر بمحاولة التعاطي مع المقدّس الذس ينتمي إلى طبيعة روحية، عبر تحويره إلى قيمة مادّية تحمل معنى السذاجة، بالإضافة إلى استعمال اللغة الشعبية بكل ما تحمله من بذاءات وإسفاف و"إسفال"، هذا الاستعمال الذي يحقق قيمة واقعية إضافية للمظهر الكرنفالي، ومع أن الضحك كمنطلق كرنفالي مرتبط بالطبقات الدنيا في المجتمع، إلا أنه يمتدّ يصل إلى المقدّس والمتعالي اجتماعيا ليسخر منه، فالضحك الكرنفالي امتداد لصالح "السفلي"، غير أنه يأخذ مادّته الأساسية من العلوي، ((يشمل التصور الكرنفالي للعالم "استعمال متواتر للكلام البذيء، التجديفي المنصبّ على الآلهة"، وكذلك "العبارات الفاحشة" و"الأدب الهزلي المكتوب بالعامية". من سمات ذلك التصور المميزة، الى ماديته، هناك "الإسفال" أو "التسفيل: نقل كل ما هو عالٍ (أو متعالٍ)، روحي ومثالي ومجرد، الى المستوى المادي

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأروبا/نصوص-جماليات-تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985 ، ص248

[2] نفسه ، ص248

والجسدي، مستوى الأرض والجسد"))[1]. إن هذا الإسفال يعني الارتباط بحقيقة كونية، تربط الإنسان في طبقاته الاجتماعية المتباينة، بالأرض التي هي منبت كل شيء، كما تلحّ على ذلك الرابط المشترك بين بني البشر في مظاهر الإسفال. إنها نفي الاتّحاد بالمشترك الإنساني ولو كان ميدانا للسخرية، إلا أن هذه السخرية ستُجابه بالضحك عليها. فالإسفال لا يعني الاتّحاد بالأرض (عنوان الإسفال) فقط، ولكنّه يعني السخرية في أعمق صورها من العلوي الذي يصوغ طبيعته الروحية محاولا الابتعاد والتجافي عن هذا "المشترك" الذي تصنعه مظاهر الإسفال. ((وهذا ما جعل الضحك الشعبي مرتبطاً على "الدوام بالأسفل". ويعني الإسفال "التقريب من الأرض، والاتحاد (بها) بصفتها مبدأ امتصاص وولادة". يعني أيضا "الاتحاد بحياة الأطراف السفلى للجسد: البطن، الأعضاء التناسلية، وبأفعال مثل: التزاوج، الخلق، الحمل، الوضع، امتصاص الطعام، وقضاء الحاجة الطبيعية". وفي الإسفال "نحن نقبُرُ ونبذرُ، نميتُ ونحيي". أما "إهانات العالم والقدر، فليس هناك من وسيلة في الدنيا أقوى من الضحك لمواجهتها"))[2]

إن السِّير والملاحم الشعبية في الثقافة العربية، لها ما يميّزها من وجهة نظر الثقافة الرسمية. وأهمّ عناصرها المتعارف عليها، هو مجهولية المؤلف. فليس هناك مؤلف يُشار إليه ويُكتب اسمه على غلاف المدوّنة، وإنما الراوي الملحمي هو البديل عن المؤلف، وله الإضافات الممكنة عبر الزمان والمكان. وهذا شبيه إلى حد ما بالثقافة الغربية التي تستعيض عن مجهولية المؤلف بالاسم المستعار، مثل تلك الحكاية التي تُشخّص الفرح الشيطاني الذي يتحوّل إلى سوداوية قاتمة حين يُنتزع القناع، في زمن الليل الطاغي، ((هذا ما ورد في كتاب "جولات الليل" لمؤلفه بونافونتورا (اسم مستعار لكاتب مجهول) يعيد رسم أسطورة عن أصل الضحك، باعتباره "مرسلاً الى الأرض من لدن الشيطان الذي تمثّل للناس على هيئة قناع الفرح، واستقبله الناس بالأحضان. ولحظتئذٍ نزع الضحك قناعه الفرحِ، وأخذ ينظر الى العالم والناس بمنظار السخرية القاسية" أو السوداء، العبثية والعدمية. وهذا ما استلهم منه كبار الروائيين العالميين المحدثين، مبدأهم الروائي وفنهم الروائي))[3].

---

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحيدث، ص248

[2] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais , P 30

[3] Ibid , P 33

9/ في أعمال "رابليه:

لقد اشتغل "باختين" على أعمال "رابليه" ناظرا إياها من زاوية تاريخية، لكي يربطها بالثقافة الشعبية السائدة آنذاك، وبتلك العناصر التاريخية المؤسسة للمفهوم الكرنفالي ضمن الأعمال التقليدية التي تنمتي إلى الإغريق والرومان، ((ويستعيد مكتبةً كاملة من المؤلفات المعروفة والمشهورة بـ"الدراسات الرابليهية))[1]. وفي هذا تأكيد على أهمية "رابليه" وأعماله في التحققات التاريخية التي سبقته والتي جاءت من بعد فيما يخص المظاهر الكرنفالية وهي تؤسس للنوع الروائي، و((في إشارة أولى إلى أهمية رابليه، يذكر باختين أنه استقى مذهبه "كاتباً من الطراز الرفيع" من (حكمة التيار الشعبي، ومن اللهجات العاميّة القديمة، والأقوال والأمثال، ومقالب طلاب المدارس، ومن أفواه البسطاء والمجانين). وهو يسمّي هذه كلها (الحماقات (التي) تظهر عبقرية القرن"السادس عشر" التنبؤية).))[2] وفي مقابل كتّاب آخرين ممن قرّروا النأي بأنفسهم وأعمالهم عن تلك القواعد الناظمة للمدرسة الكلاسيكية، من أمثال كل من ((شكسبير وسرفانتس "اللذين كانا يكتفيان بالابتعاد عن القوانين الكلاسيكية إبان عصريهما"، فإن ما يصوّره رابليه في أدبه وكتاباته "موسوم بالطابع غير الرسمي الذي لا يمكن قهره" في خروجه على "الوثوقية" وعلى كل "سلطة أو جدّيّة وحيدة الجانب"، وفي معاداته الشديدة "لكل اكتمال نهائي" و"ثبات (...) في مجال الفكر وتصور العالم"))[3]. إن المصدر الحقيقي لهذا الخروج هو ما يوجد ضمن ساحة المجتمع في تمظهرات حالات الضحك التي تتعارض مع الثقافة الرسمية، الدينية والإقطاعية"[4]. ولذلك فإن الطريق الذي سلكه "رابليه" يختلف عن كل من "شكسبير" و"سرفانتس"، فأعماله كانت تعاين الاختلاف كما هو موجود في تلك الطقوس والأشكال ذات الطابع البارودي الساخر، وهي داخل المجتمع، ليتم تحويلها بأمانة كبيرة على سذاجتها ولغتها البذيئة ومضامينها التي تعبث بالوقار المجتمعي المكتسب من سطوة الثقافة الرسمية، و((تتجلى هذه الأشكال في "أفراح الكرنفالات العامة، الشعائر والطقوس الهزلية"، وفي ما يؤديه "مهرجون مغفلون، عمالقة وأقزام ومسوخ، ممازحون من مشارب

[1] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais , p : 34

[2] Ibid. p : 35

[3] Ibid , p : 32

[4] Ibid. p : 48

ومراتب مختلفة"، إضافة إلى "أدب محاكاتي ساخر (بارودي)، رحب ومتنوع". أما مسارح هذا كله، فهي الساحات العامة والكرنفالات))[1]. إنها ما يوجد في الإنسانية العميقة في مجالها الواسع الذي يحتضن العالم قبل أن يؤكّده النص المكتوب، هذا التحويل الذي قام به "رابليه" باقتدار، جعل "باختين" يحتفي به كمؤسس للنوع، استطاع أن يستخلص لنفسه رؤية مختلفة تستند على خلفية فلكلورية،((حول هذه الخلفية الفلكلورية، أضاف "رابليه" لصورة الشخصيات الرئيسية بعض الملامح التي على علاقة بمثاله الأعلى لـ"الملكية" والإنسانية. وأشياء أخرى من التاريخ. ولكن من وراء ذلك، تُبيّن العمق الفلكلوري الذي تقلّد أشكال العمق الرمزي والواقعي))[2]. إن "رابليه" كان متحررا إلى حد كبير في أعماله، وهو بذلك رسم نهج الكتابة الحرّة التي تقتات من الضحك الشعبي وتحوّله عبر القالب الجمالي، من مبتذل إلى قيمة من قيم الحرية، تدخل في وصف النوع وتحدّد معالم كتابة جديدة تتّصف بالعظمة على حد تعبير "باختين" نفسه الذي يقول: ((إن كل ما هو عظيم يتوفر على الضحك، حتى لو صار مهدّدا ومخيفا ومفخما، وعلى أية حال، محدودا. الضحك يعطي الضوء الأخضر، يفتح الطريق))[3]، وكما هو شأن الضحك في تفسيره على يد الفلاسفة، وما يتّسم به ذلك التفسير من الصعوبة والإيغال في المضامين المشكَلة، فإن ما ينبني عليه الضحك من حرّية، يتّسم كذلك بالصعوبة نفسها، خاصة في رصد العلاقات التي بين الضحك كظاهرة اجتماعية، وبين الحرية التي تُمارس في النص، وفي تلك الإفضاءات التي تقرن فكرة التحرّر عموما بالضحك الكرنفالي. إن الضحك كقيمة إنسانية نادرة التفسير هو العمق الحقيقي الذي يربط المظاهر الكرنفالية بالقيم الجمالية في النص، وهو الرابط الموضوعي لذلك، بقيم الحرية. ((الضحك المرح، المنفتح، الاحتفالي. الضحك المنغلق، السلبي كما في المهزلة، إنه ليس ضحك الضاحك. ضحك "غوغول" هو ضحك مرح. الضحك والحرية. الضحك والمساواة، الضحك يوفّر التقارب والألفة، الضحك الاحتفال. الضحك إما أن يكون أصليا أو أن لا يكون له أصل))[4]. إما أن يفسّر الدلالات الجمالية في النصوص، أو أنّه كظاهرة اجتماعية غير معتبر. إن الربط الباختيني بين

---

[1] M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais , P:148

[2] Bakhtine.Esthétique et théorie du roman, traduit : Daria Olivier ,Gallimard ,1978,P 382

[3] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص393

[4] نفسه ، ص393

الاجتماعي واللغوي، هو ما يسوق الضحك والمظاهر الكرنفالية لكي تكون في مجال قراءة قيم التحرّر داخل النصوص.

إن التحوّل الذي حدث بسبب اشتغال "رابليه" على المهمش والمقصي من الحياة الأدبية الرسمية، كان تحوّلا ضروريا ومحوريا، فبسبب هذا الاشتغال حدث التحوّل التاريخي، ولو كان بعد "رابليه" بمراحل زمنية كبيرة نوعا ما، لأن الاكتشاف المتأخر لعوالمه هو ما جعله منظورا إليه بعين الدونية والاحتقار من كثير من أدباء عصر النهضة الذين جاؤوا بعده، لكن ذلك لا يُغضي أبدا من أهمية أعماله التي نتلمس فيها قيمة وجودية تريد أن تتجاوز المقدّس الديني والدنيوي معا، فلقد دعا "رابليه" وقلّة من أمثاله ((إلى الاستمتاع الدنيوي والتلذذ بالوجود، ولم يعد القسيس الراهب هو أنموذج "المخلوق الإنساني" وإنما أصبح نوعا جديدا يسمى "الإنسان العالمي" أو "رجل النهضة"))[1]، والإنسان العالمي ليس إلا الكاتب الذي يبتعد وينأى عن قيم الوقار الكلاسيكي التي كرّستها الثقافة الرسمية طيلة قرون من الزمن، ولذلك فالتحدي الذي قام به "رابليه" كان على أكثر من المستوى الذاتي، لقد كرّس قيما جديدة في الوعي الجمعي تحاول أن تُعيد الأدب إلى باحته الأصيلة، حيث عامّة الشعب وحيث اللغات التي تفتقدها الآداب السائدة.

1/9 أصول الكرنفالية:

في العصور القديمة، كانت المظاهر الكرنفالية سابحة في ثنايا النصوص، دون أن يلمّها جامع نظري واضح، وقد اختلطت في تحققاتها مع عدد من المفردات الأخرى، كالهجاء الذي يُمارس على الشخوص، والنقد الذي يُمارس على النصوص. ولكن مع ذلك كانت هذه المظاهر لا تؤكّد على أهمية وقيمة الأعمال، بقدر ما تفعل ذلك القيمُ الراسخة، التي كرّسها الأدباء والنقاد على حد سواء، كما أن اختلاط مفردة النقد بمجالات تتماهى مع ما سوى الأدب، كمجال الطب والقانون والسياسة، جعلها تتجافى نسبيا عن تحقيق بعض قيم الكرنفالية. ففي العصر الهيلليني اكتسبت مفردة النقد معنى دراسة النصوص الأدبية، ولأنها متّصلة بمجالات أخرى فقد اكتسبت المفردة موروثا: ((الموروث القانوني والطبي

[1] ميجان الرويلي، دليل الناقد، ص50

واللغوي الفللوجي (دراسة لغة النصوص القديمة).))[1] ولأن العصر الهيلليني يمتدّ من الإغريق حتى الرومان، وربما إلى العصور الوسطى في بعض مظاهره، فـ((من وجهة نظر التعدد اللسني، لم تكن روما غير المرحلة الأخيرة للهيللينية، المرحلة التي انتهت مع التحول المهم للغات العديدة للعالم البربري [الهمجي] الأروبي، ومع ابتكار نوع جديد من التنوع اللسني خلال القرون الوسطى))[2]. فالتعدّد والاختلاف بصورته التي كان عليها في العصور الوسطى هو امتداد للتّعدّد في العصور القديمة، وبالضبط في عصور الهيللينية، حيث كان الارتباط بطوائف من اللغات التي تنتمي إلى الطبقات الدنيا في نظر المرحلة التارخية آنذاك، ((لقد خلقت الهيللينية لكل الشعوب البربرية التي كانت مرتبطة بها إلحاحا قويا للغات الأجنبية والتي حتمت على الأشكال الوطنية المباشرة للخطاب الأدبي وفرضت نفسها عليه. لقد خنقت الهيلينية تقريبا كل فروع الملحمة والشعر الوطني النابعين من عمق الكثافة المعتمة للغة الوحيدة، لقد حولت الخطاب المباشر للشعوب الهمجية إلى خطاب مبتور أو شبه مؤسلب وبالمقابل، شجعت الهيلينية بشكل استثنائي تطور كل أشكال الخطاب البارودي المحرّف.))[3] فاستمرار الهيللينية كان على مستوى تكريس الهامشي، وتحويله إلى ساخر من البطولي الملحمي، ومن الخطاب الشعري، فكان السبيل الأكثر تدليلا على إبراز تلك المظاهر التي احتفى بها "باختين" في الرواية، بل كانت عناصرها مؤسسة للنوع، وقد بحث في أصولها ضمن العصر الهيللينيي، انطلاقا من "رابليه" ثم الذهاب إلى أبعد منه في العصور القديمة، ثم العودة إلى العصر الحديث، من أجل "التعميم"، لأن بحثه في الأساس كان بحثا في النوع وعناصره المؤسِّسة.

بالعودة إلى الغيرية، كوظيفة أساسية لتحقيق النوع، فإن لهذا المفهوم دوره كذلك الذي يؤسس لمبدإ من مبادئ الكرنفالية وهو الضحك، الذي تطوّر بواسطة الغيرية

[1] ميجان الرويلي، دليل الناقد، ص301

[2] M.Bakhtine. Esthétique et théorie du roman. P420

[3] Ibid, P420

كمفهوم متحقق في التاريخ الأدبي، لذلك فإن "باختين" يُشير إلى الملابسات التي تطور وفقها الضحك بقوله: ((في العصر الهيلليني والرومانوهيلليني يمكن أن تتوطد مسافة أكمل بين اللافظ (المبدع) ولغته، وبين لغته والعالم المعارض (الغيري) والتيمي، إنه تحت هذه الظروف يمكن أن يتطور الضحك الروماني))[1]. والغيري مرتبط في تلك المرحلة باللغات التي تنتمي إلى طوائف اجتماعية مختلفة عما تمثّله لغة النظام.

في علاقة المظاهر الكرنفالية بمفردة الهجاء، فإن هناك تعالقا واضحا بين المفهومين الموسّعين للمصطلحين كليهما، ذلك أن الهجاء في مقاربته يكون دائما ((بالغ الوعي بالفرق بين واقع الأشياء، وبين ما يجب أن تكون عليه. ويغلب أن يكون الهجّاء شخصا من الأقلية، لكنه لا يحتمل أن يكون منبوذا صراحة))[2]. وفي هذا الارتباط ما يؤكّد على أصول المظهر الكرنفالي، حتى وإن كان الهجاء مظهرا فرديا في الكرنفالية التي تحمل سمة اجتماعية، والرابط الآخر الذي يجمع المفردتين متعلق بالسخرية كمبدإ يعتمده الطرفان، والسخرية ((لون من الهجاء لكن ثمة سخرية هجائية، وثمة كوميديا ساخرة كذلك. لكي نذكر أن الهجاء ليس بحد ذاته شكلا محضا متفردا. وثمة كذلك كوميديا وسخرية لا تتصف بالهجاء، كوميديا أكثر كرما وسخرية أكثر جدية من الهجاء))[3]، ومعنى هذا أن السخرية كمبدإ كرنفالي، تتفوّق على الهجاء وعلى الكوميديا لتصل إلى حدود السوداوية القاتمة والجنون، وهذا لأنها أكثر تعميما من الهجاء الذي يُعنى بمثالب الشخوص، ويشترك مع السخرية في البحث عن الأمثل.

إن الهجاء نوع من الاحتجاج الذي يُعنى بقضايا مهمة كما يُفترض، ولا بدّ للهجّاء أن يملك خبرة إنسانية كبيرة، لأن هجاءه في النهاية لن يصل إلى مصاف الآداب المكرّسة

[1] M.Bakhtine. Esthétique et théorie du roman , P420

[2] موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، مج2، ص292

[3] نفسه ، ص295

والمرموقة، فليس في الهجاء ما يتّصف بالسموّ، لذلك فهو مُلزم بخبرته التي يعوّض بها افتقار هجائه للسموّ[1].

2/9 شخوص "رابليه" الكرنفالية:

سنتناول شخوص "رابليه" من خلال المواضيع والمضامين التي شكّلت أحداث أعماله الروائية، وسنركّز على جانب من الجوانب المهمة في التدليل على القيم الكرنفالية التي يتمتع بها شخوص "رابليه"، ومن المعلوم أن اللغات المعتمدة في أعماله تتقاطع مع معاني البذاءة والاستغراق في الجسمانية، ونوع من مناهضة القيم العُرفية والدينية السائدة آنذاك. ومن أهم المضامين ذات الدلالة المعبّرة عن مقصدية التصور الكرنفالي، سنجد **الجنس**، ذلك أن هذا المضمون نوعي بالنسبة لـ"رابليه" من خلال شخوصه عامة، ومن خلال "غارغانتوا" و"بنتاغرويل" خاصة. هذان الشخصان اللذان يعكسان بحق في مواقفهما الروائية، المرامي التي يريد أن ينتهي إليها "رابليه"، ليسا هما فقط، وإنما هناك "بانورج"، هذه الشخصية التي تشبه إلى حد ما شخوص "المقامات" العربية. ويكون الجنس ذا حمولة أكبر حين يختلط بالجدية المقترضة للدين، ولذلك فإن البحث عن متنفس يُزيل ملل تلك الجدية الظاهرة كان ديدنا لـ"رابليه" عبر شخوص، ((ومن أبرز المعالجات الفكهة للجنس ما نجده في كتاب "رابليه" الثالث العظيم: "غارغانتوا وبانتاغرويل"))[2]. وتعتبر شخصية "بانورج" هي نموذج المساءلة، الذي ينتهي إلى مساءلة شخوص "رابليه" الأساسيين، وفي خضم ذلك يبدو الوصف الذي يلائم نمط كتابة "رابليه" في السخرية من المظاهر الاجتماعية التي تحمل سموّا، ففي العمل المُشار إليه سلفا ((يتساءل "بانورج" عن وجوب الزواج، ويطلب النصح من "بانتاغرويل" ثم يبحث عن قرار باستشارة عشوائية في كتب "فرجيل" و"هوميروس"، بالأحلام، بالنرد، وباستشارة عرّافة وطلب النصح من أصدقاء ومعارف. ثم تُعرض المسألة برمتها بشكل غير حاسم ويحافظ "رابليه" على توازن

[1] موسوعة المصطلح النقدي، ص299

[2] نفسه ، ص310

لطيف بين التفاهة الظاهرة والجدية الباطنة))[1]. وتلك هي رسالته المضمرة، والمضمّنة في النص. إن "رابليه" يجعل شخوصه في رحلة بحث دائم عن جواب لسؤال مفتاحي، يدخل من خلاله إلى عوالمه المفضلة التي يستجيب فيها إبداعه للمظهر الكرنفالي، والضحك والسخرية، وما يتطلبه ذلك من استعمال للغات السوقة والمجانين والمشردين الذين يحتفون بالبذاءة، كذلك يستمر سؤال "بانورج" عن الغايات والأهداف متخذا سبيلا لذلك، مساءلة الشخصيات المرموقة في المجتمع، إذ أنه بعد البحث في التاريخ والكتب ومساءلة "بانتاغرويل"، يستشير في الأخير ((لاهوتيا وطبيبا ومحاميا وفيلسوفا. وهنا يغتنم "رابليه" الفرصة فيهجو الصفات التي تميز أفراد هذه المهن، لكنه لا يصل حد النيل من صفات محددة معينة، بل إنه يضع نصب عينيه مواقف إنسانية عامة))[2]، وفي هذا يستند إلى خبرته الإنسانية، وإلى قيم الكمال والمثالية التي يرقبها بعين الإبداع، ولن يكون النّيل من أصحاب هذه المهن المرموقة هو المطلب الأساس، بقدر ما هو الإشارة إلى تلك المواقف الإنسانية، في قالب من الضحك يحاول أن يؤسس لقيم جديدة في الأدب الكرنفالي، الذي يأخذ جوانبه الأساسية من الكرنفال الفلكلوري، وكأنه انعكاس له في عالم الأدب الجديد. ولذلك قال "باختين" في معرض المقابلة بين المظهر الكرنفالي ضمن الأدب، وضمن الفلكلور، أننا ((نسمي أدبا كرنفاليا، ذلك الذي يمسّ - بشكل مباشر ودون وسيط، أو بشكل غير مباشر بعد سلسلة من المراحل الانتقالية – تأثير الفلكلور الكرنفالي بشكل أو بآخر))[3]. وكأن الكرنفالية الروائية في النهاية ليست إلا قيم الفلكلور الشعبي وقد صار نصا. وكأن بحث "باختين" في هذه المظاهر، ليس إلا بحثا في العلائق الممكنة بين التحققين: ضمن المجتمع وضمن النص الروائي.

---

[1] موسوعة المصطلح النقدي ، ص310

[2] نفسه ، ص311

[3] M.Bakhtine, La poétique de Dostoïevski,traduit de Isabelle Kolitcheff ,Seuil,1970, P161

الفصل الثّاني

الحوارية وتعدّد الأصوات

((أكثر الحقائق سحرا، حقيقة نحدسُها ولا نُدركها))

إبراهيم الكوني

قبل الدخول إلى المبدإ الحواري، على اعتبار أنه امتداد لفضاء الكرنفالية الروائية، يجب أن نشير إلى أن الملفوظ الروائي ذو طبيعة كرنفالية في تحوله من مسارب المجتمع والسياقات التاريخية إلى النص. ولذلك فدراسة تطور الكلمة الروائية سيكون مدخلا ضروريا، وتتمة في الآن نفسه للفصل السابق الذي اختصر بعض مظاهر الكرنفالية الروائية كما تصوّرها "باختين".

1/ تطوّر الكلمة الروائية:

قبل أن تكون الكلمة روائية بالمعنى الباختيني الصرف، فإن لها مجالا تخلّلته بين شِعاب المكان والزمان، وتحوّلات خضعت فيها لطبيعتها ووظائفها المتعدّدة والمختلفة، ولقد تعرّض "باختين" إلى صيرورتها من خلال تناول اللسانيين قبل "دي سوسير"، وبالضّبط في القرن التاسع عشر، ورصد مدى اعتبار الوظيفة التواصلية بالذّات، وإمكانات التبرير المقدَّمة في موضعة هذه الوظيفة بين الوظائف الأخرى، فقد ((عملت لسانيات القرن التاسع عشر، بداية من "هامبولدت" W. Humboldt على وضع الوظيفة التواصلية للّغة قي الخلفية، لكنّها لم تنفها وإنّما اعتبرتها شيئا تابعا، ومقابل ذلك أبرزت الوظيفة التكوينية للّغة على الفكر والمستقلّة عن التبادل))[1]، فالوظيفة الأساسية للّغة هي الفكر، وهي وظيفة مستقلّة عن التواصل، وفي ذلك إلغاء للدور الاجتماعي للّغة وتجاوز لمؤسّسة المجتمع، بل إيغال في الذاتية والعزلة، فضلا عن عزل الفكر الذي هو نتاج الوظيفة التكوينية الأساسية للّغة، وذلك ما جعل "هامبولدت" يخلّد بقوله الشهير: ((بغضّ النّظر عن حاجة الإنسان إلى التّواصل فإنّ اللّغة ضرورية له كيما يفكّر، حتى ولو كان دوما وحيدا))[2]. إنّ الملفوظ الذي تهتمّ به مثل هذه المدارس لا يُراعي حياتها ضمن الأطر الاجتماعية وتحوّلاتها، بل لا ينظر إليها إلا من خلال وظائفها، بل من خلال وظيفة واحدة أساسية والباقي تبع لها. وليس

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص297

[2] نفسه، ص297

بعيدا جدا عن هذه المدرسة، فإنّ هناك مدرسة أخرى، هي مدرسة "فوسلر" Vossler التي ((تجعل الوظيفة المسمّاة تعبيرية في الواجهة، واعتبارا للفوارق التي يُدخلها المنظّرون على هذه الوظيفة، فهي في جوهرها تُعبّر عن الفضاء الفردي للمُتكلّم، إذ تُستنبط اللّغة من حاجة الإنسان إلى التّعبير عن دواخله، ويرجع جوهرها في هذا الشّكل أو ذاك إلى إبداعية عقل الفرد))[1]. فهذه المدارس كانت تكرّس الفردية، وتعتبر اللغة صنيعة لدى أفراد هم صنّاع الفكر والوعي، الذين يترتّب عليهم صياغة المجتمع خارج التحاورية اللازمة والضرورية للتكوين الحضاري، فالحضارة لا يصنعها أفراد فقط، إنما يشترك الجميع عبر فعل التواصل في صناعتها.

2/ الحوارية ، مهاد الاكتشاف النظري:

إنّ الاكتشاف المتأخر نسبيا لعوالم "باختين" التنظيرية، أدخله في مأزق التصنيف وجدل الانتماء الإديولوجي والمعرفي، وذلك لاختلاف مصادره بين الفلسفة واللسانيات والتاريخ الثقافي العام وتاريخ الأدب والنظرية الأدبية، وهو ما جعله فيلسوفا إشكاليا تضاربت الآراء حوله، ((حيث اعتبره بعض الدارسين من مؤسسي علم التداوليات (البراغماتيك) ورأى آخرون في مبدإ الحوارية Dialogisme قراءة دياليكتية بالمعنى الماركسي للخطابات. وتوالت بعد ذلك التصنيفات، من مجرّد شكلاني بقناع ماركسي إلى ما بعد شكلاني أو ما بعد بنيوي، ليلحقوه في الأخير بقافلة مفكري ما بعد الحداثة))[2]. والحقيقة أنّ بحوثه تتوزّع على تلك المجالات وأكثر، ولأنه أولى العلوم الإنسانية في عمومها اهتماما كبيرا فقد قارن بينها وبين علوم القياس، بواسطة هذا المبدإ الحواري الذي اعتبره خالصا وتأسيسيا في العلوم الإنسانية، فهي تعتمد على التعدّد الذي يُفضي إلى التحاورية منطلقا، في الوقت الذي

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص297

[2] أنور المرتجى، ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، 2009، ص9

يتأسس فيه العلم الدّقيق والقياسي على الصوت المفرد[1]. هذه المقارنة كانت نتيجة الاهتمام الخالص الذي كرّسه لفكرته الجوهرية في تفسير الوجود كلّه، وهي "الحوارية" التي تقوم على التّعدّد والاختلاف في أنساق متباينة، تعمل وهي في تعدّدها على تمثّل النسق الموحِّد، فالحوارية بحث عن الوحدة من خلال الاختلاف.

3/ تفوّق الرواية، مقارنة أجناسية:

إذا كانت الحوارية مبدأ تفسير الوجود، فإنّ المنطلق الذي أيّد به "باختين" تصوّره كان ينبغي أن يكون ضمن منظومة فنّية تستوعب أجناس الخطاب المتنوعة، وتستولي على أنواع أدبية وفنّية كثيرة وتصبغها بروحها الجديد، الروح الذي يمثّل الثقافة المعاصرة والحضارة الغربية كأحسن ما يكون التمثيل، والبحث في العنوان الذي يستوعب هذه الفكرة كان عصيّا جدا خاصّة في ظلّ عدم التفوّق الأجناسي لنوع من الأنواع الأدبية على سواه، فكان لا بدّ من الحرص على الأخذ بعين الاعتبار السّمة التفوّقية للنّوع، كحالة هي محلّ البحث النظري المتفوّق، وكان لا بدّ من اختيار النوع الأدبي الذي يُتيح إمكانية تعدّد المنهج في التناول وعدم الاقتصار على مقاربة واحدة، ووجهة تحليلية فريدة. ولم يكن النّوع الذي بإمكانه استيعاب هذا كلّه إلا الرواية، لذلك اعتمد "باختين" ((في تقعيده للحوارية على المتن الأدبي ممثّلا في الجنس الروائي، لكنّ نظريته لم تقتصر على منهجية محدّدة، سواء كانت لسانية أو أدبية أو فلسفية، بل هي مجموع هذه المقاربات))[2].

إذا كانت الأسلوبية تدرس الكلمة في الخطاب ككل بما يتلاءم نسبيا مع الخطاب الشعري، فإنها عاجزة إلى حد كبير في رصد مكامن الأسلوبية في الخطاب الروائي، وذلك ببساطة لأن الأسلوب الروائي يحتوي على عدد غير محدود من اللغات الاجتماعية، ولغات

[1] أنور المرتجى، ص9
[2] نفسه، ص8

الطبقات الدنيا من المجتمع التي تشكّل أصوات الرواية المتعدّدة، وإذا كانت كثير من الظواهر الأسلوبية في الرواية حريّةٌ بالمناقشة الأسلوبية، إلا أنها لا تؤدي قيمة إضافية للنوع من حيث تفسيره، و((صحيح أنّ هذه الظواهر أخذت تثير اهتمام علمي اللغة والأسلوب في العقود الأخيرة[1]، لكنّ معناها المبدئي والواسع في كلّ دوائر حياة الكلمة لم يُدرك بعدُ الإدراك الواجب))[2]. ذلك لأن الرواية تنبني على التّعدّد والاختلاف، والأسلوبية من حيث هي منهج تنبني على البحث في الوحدة التي تصنع تناغم النص. ((الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة. أمّا الكلمة الأخرى الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللّغة، إلا كلمة لا تخصّ أحدا، إلا مجرّد إمكانية كلامية))[3]. وعدم الاختصاص هذا لا يمكن أن يضيف قيمة للنوع الروائي، لذلك يجب البحث عن إمكانية أسلوبية جديدة تركّز كل عنايتها على دراسة الاختلاف والتعدّد والبحث عن الوحدة ضمن ذلك الاختلاف. إن الكلمة الروائية باعتبار أنها تسرّبت من المجتمع وتخللت سياقات كثيرة قبل أن توظَّف في النص، فقد اكتسبت حمولات معنوية متباينة في تلك السياقات،((إنّ احتواء الكلمة موضوعَها فعل معقّد: ذلك أنّ أيّ موضوع "مفترى عليه" و"مختَلف فيه" مُضاء من جهة ومعتم عليه من جهة أخرى بالآراء الاجتماعية المختلفة وبكلمات الآخرين فيه))[4]، ولأن التعدّد الصوتي داخل الرواية يفضي إلى عملية تحاورية، فإنّ احتواء الكلمة موضوعها يتعقّد بالتّفاعل الحواري الجاري داخل الموضوع بين مختلف الأصوات وبين لحظات إدراكه والطّعن فيه من خلال الكلمة الاجتماعية[5]. وهذا على عكس ما يقوم به الخطاب الشعري وهو يؤسس لأسلوبيته القائمة على وحدة التناغم في الصوت الواحد، لا

---

[1] كتبت دراسته هذه بين عامي 1934 و1935

[2] باختين، الكلمة في الرواية، ص28

[3] نفسه، ص29

[4] نفسه، ص30

[5] نفسه، ص31

في الاختلاف والتعدّد، ((إنّ مسؤولية الأسلوب الشعري المباشرة والمتساوية عن لغة العمل كلّه بوصفها لغته، والتّضامن الكامل مع كلّ لحظة من لحظات هذه اللّغة وكلّ نغمة من نغماتها وكلّ ظلّ من ظلالها، هما المطلب الجوهري لهذا الأسلوب))[1]. ويبقى أن الأسلوبية الروائية كافتراض يفلسفه منظرو الرواية، محاطا بالصعوبة وعدم الإمكان في كثير من الأحيان، لأن البحث الأسلوبي بما هو متوفر في رصد الأسلوب الشعري، لا يقدم إضافة للخطاب الروائي، إلا إذا استخلص هذا الخطاب لنفسه منهجا أسلوبيا يتسق مع معطى التّعدّد والاختلاف والتحاورية الداخلية والخارجية.

4/ الوظيفة التواصلية للغة في نظر "باختين":

حين انتقد "باختين" بعض المدارس اللسانية في القرن التاسع عشر على أساس اعتمادها على المتكلّم وإغفالها للوظيفة التواصلية، فذلك يعود لسبب وجيه هو نظرته للكلام الإنساني باعتباره مرتبطا بالإنجاز، كما أنه انتقد ((علاقة التراتب بين المتكلم والمتلقي الذي يتحوّل إلى مجرّد مكوّن سلبي يتلقى الإرسالية في اتّجاه أحادي دون أن يُشارك في دورة التواصل، ولهذا سيؤكّد "باختين" على أهمّية التفاعل اللفظي L'intéraction verbale))[2]، وهو التفاعل الذي يؤكّد على أهمية المتلقي وعلى دوره في إنجاز الخطاب، كونه داخلا فيه قبل أن يتحدّث المتحدّث ويُصدر كلامه لمتلقّ مفترض، فالمتلقي لا يقتصر دوره على الإفادة التي يسمعها حتى ولو كان صامتا غير محاور، لأنّه دخل في صلب مقول المتحدّث، الذي أنجز كلامه بناء على تصوّر مسبق عن المتلقي، ففرض عليه ذلك الاتّساق في تحاورية فاعلة قبل الإنجاز، وستستمرّ بعد الإنجاز أيضا.

[1] باختين، الكلمة في الرواية، ص43

[2] أنور المرتجى، ص10

إنّ البحث في مصادر "باختين" عن الحوارية، أمرٌ ليس ميسورا لأنّه يتطلّب الخوض في معارف مختلفة للكشف عن الجذور التي تربط العلوم الإنسانية مع بعضها في جدل تحاوري يفسر ترابطها، كما يفسر الوجود، بالإضافة إلى أنه يطرح في فرضياته مهاد الإجراءات التطبيقية على النص السردي الذي يشكل محور ومنطلق هذا الجدل. ولأنّ العملية في غاية الصعوبة، وربما ليست متاحة بالإجمال، فسنحاول الاقتصار على الملامح العامة لمصادر الحوارية لدى "باختين" من خلال حديث "باختين" نفسه عن إمكانات نظريته في تلك الإجراءات التي تبناها في دراسة الرواية. مما يعني أنّ المصدر الأعلى سندا في مبدئه الحواري كان الرواية نوعا أدبيا، بل إن الرواية بهذا التوصيف ستكون وفق هذا المبدإ المنطلق والغاية. ((يقول باختين إن العمل الأدبي والروائي بشكل خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعدّدة إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها. كما أن كل تغير نحوي و دلالي فيما يُعبّر عنه، سواء في الحياة اليومية أو في الأدب، يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه، إلى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل، وما تأثر به من مقولات سابقة...))[1]، فانتظار ردود الفعل يعني أنّ المتحدّث له خبرة سابقة استقى منها وأفادت تجربتُه الجديدة إمكان التأثير في المتلقي. وهو الأمر الذي ينطبق أيضا على المتلقي في خبرته، مما يجعله عضوا غير سلبي، بل فاعلا ومؤثرا في المتحدث. لكنّ هذه المقولة التي تعتبر استنتاجا لا تحيل بالمطلق على المصادر، لأنّها كالنتيجة الإجرائية التي تطرح إمكانات التطبيق، أو هي كحديث عن المصدر الأول الذي منه صاغ "باختين" مبدأه.

5/ النصوص الدوستويفسكية بوصفها مرجعا للحوارية

يمكن أن نُصنّف المصدر التي استمدّ منها "باختين" منهج نظريته إلى مصادر ذات أبعاد لسانية وفلسفية وتاريخية من جهة، ومن جهة أخرى إلى مصادر لها علوق مباشر بالرواية

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص318

الروسية ممثّلة في كتابات "دوستويفسكي" و"تولستوي" خاصّة. أمّا المصادر ذات الأبعاد اللسانية والفلسفية والتاريخية فلها علاقة بتكوينه وصيرورة حياته العلمية حتى نهاية عشرينيات القرن العشرين، والتي كان تتويجها هو الحلقة التي تسمّت باسمه فيما بعد، أمّا المصادر النّصية ممثلة في روايات "دوستويفسكي" خاصّة، فكانت إعادة إنتاج للمبدإ الذي تبلور في حلقته، بطريقة أقرب إلى الإجراء، وكأنّه ظل في حقل المختبر اللساني ردحا من الزمن، لينبثق من جديد بشكل أكثر إيحاء من خلال الرواية الدوستويفسكية، وقد ظهر تتويج ذلك في كتابه عن شعرية "دوستويفسكي، الذي كان الإعلان الحقيقي عن المبدإ حين صدر الكتاب أول مرة باللغة الروسية عام 1929. لقد بيّن "باختين" أن روايات دوستويفسكي ((تتميز بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاختلاف بعيدا عن هيمنته كروائي، وهو ما يجعل رواياته حوارية، على عكس ما نجد لدى "تولستوي" الذي يهيمن لديه صوت المؤلف على أصوات الشخصيات، فيُخضعها لرؤيته))[1]. لقد صار الاكتشاف يُنسب للرواية الدوستويفسكية، حتى غدا "دوستويفسكي" يسمى بصاحب الرواية المتعدّدة الأصوات. وقد أورد "باختين" مقابلا للرواية الحوارية المتعدّدة الأصوات، بـ"تولستوي" صاحب الرواية المنولوجية. كان هذا هو التقييم الأولي، لكنّه عدّل من هذا الرأي فيما بعد، ليؤكّد على وجود نوع مخصوص من الحوار في روايات "تولستوي" ناتج عن الهيمنة التي يمارسها المؤلف، هذه الهيمنة التي ستنتج لا محالة ازدواجية في الصوت ((أي وجود الصوت الروائي مجاورا لصوت الشخصية أو محيطا به، أو من حيث محاولته الهيمنة على ذلك الصوت، وهو ما يُدخل عنصر الحوار بالضرورة))[2]، وفي هذا تأكيد على أنّ الرواية في أساس تكوّنها تقوم على الحوار المؤسَّس على التعدّد الذي يتباين في تجلّياته بين روائي وآخر، ولكنّه يبقى قيمة مؤسِّسة للنوع في كلّ الأحوال.

[1] ميجان الرويلي، ص318

[2] نفسه، ص318

لم يكتب "باختين" حول "دوستويفسكي" دراسته الوحيدة التي نشرت عام 1929 فقط، وإنما كتب أيضا في الأبعاد النفسية والاجتماعية من خلال مقال أشار إليه "تودوروف". والمقال له عنوان: دوستويفسكي والسنتمنتالية: مقالة في تحليل الأنماط، وقد كتب عنه أيضا دراسة مقارنة بين مستويي لغته في كتاباته الروائية وكتاباته الصحفية، وخاصة في "مفكرة كاتب"[1]. هذه الدراسات والأبحاث التي عُني فيها "باختين" بأعمال "دوستويفسكي" في مراحل مختلفة من حياته العلمية، تُشير إلى القيمة الكبيرة لنصوص "دوستويفسكي" في التصور النظري الباختيني، وإمكانية هذه النصوص في تطويع المصطلحات ذات المنشإ اللساني، والتي اختمرت في مخابر الحلقات اللسانية.

6/ النص الروائي ميدانا للحوارية:

إذا كان النوع الروائي تجليا لمبدإ الحوار، فإنّ هذا المبدأ يتعدّى النّوع ليؤسس للثقافة بمعناها الشامل، فالإنسان في كينونته ووجوده هو تعدّدي بالضرورة من خلال التعدّد الإثني والأنثروبولوجي، كما أن هذا التعدّد تعبّر عنه الرواية أصدق تعبير، فكأنّها في الحالة الأولى المنتج النظري له، وفي الحالة الثانية ميدان استيعابه من جديد، فـ"باختين" يعتبر الرواية ((مستودعا مفتوحا يمتصّ خبرات العالم ويختزنها، ويستوعب ما يستجدّ، هذا العالم مؤلف من ذكريات واختبارات وأصوات عُبّر عنها بكلمات وملفوظات وخطابات))[2]، وهي مكونات الرواية التي تتّسم بالتّعدّد والحوارية، وكأنّ الرواية بحواريتها هي الميدان الذي يتجلى فيه الخطاب بمعناه الأصيل، كونه متعلّق بالتواصل الكلامي الذي فيه اختلاف وتنوّع، كما أنه مرتبط بزمان ومكان وموقف، وهو ما تحدّده طبائع اللغات الاجتماعية[3]. وبمعنى الخطاب هذا، فإنّ "باختين" كان ضد مدرسة جنيف اللسانية التي أقصت المرجع

[1] تودوروف، باختين المبدأ الحواري، ص46

[2] نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب ، ج2، ص232

[3] نفسه، ص232

باعتبارها الملفوظ عنصرا مجردا لا علاقة له بالمصالح الجماعية[1]. فضلا عن أن إلغاء المرجع سيُقصي بالضرورة إمكان قياس التباين الإيديولوجي الذي يُحدّد الاختلاف والتعدّد. لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق متعلّق بعلاقة التعدّد بالاختلاف الذي لا يُفضي إلى الوحدة. لكن الحقيقة التي تقرّها الحوارية الباختينية أنّها بحث في الوحدة، أي أنها تبحث في المتعدّد عن القيمة الوحدوية. وذلك من خلال الهيمنة التفسيرية التي تمارسها، لا على الرواية فحسب، وإنما على مستوى الثقافة إجمالا[2].

7/ إسهامات كريستفا وتودوروف:

إنّ أهمّ من عرّف أروبا والغرب، ومن ثمّ العالم، على قيمة المبدإ الحواري في النظرية النقدية المعاصرة هما "تودوروف" و"كريستيفا". وذلك لأنّ أصولهما تنتمي إلى الفضاء نفسه الذي كان ينتمي إليه "باختين"، كما أنّهما ينتميان من جهة أخرى إلى فضاء الثقافة الفرنسية التي انتقلا إليها في فترة ستينيات القرن العشرين، وكان متاحا لهما نقل أفكار "باختين" بتوسّع وإسهاب ضمن الثقافة الجديدة التي تتّسم بالانتشار الكفيل بمنح "باختين" ما يستحقّه من عناية ودرس. لقد ((كان دور كريستيفا حاسما لكونها أول من قدّم مفهوم الحوارية إلى الساحة الفرنسية في محاضرة ألقتها بُعيد وصولها إلى باريس عام 1966 وذلك في مقالة بعنوان "الكلمة، الحوار والرواية". وقد جاء تقديمها لذلك المفهوم تحت مسمى النصوصية أو عبر-النصية Intertextuality في فترة حاسمة من تاريخ النقد الغربي المعاصر))[3]، حيث تحول النقد من النظر البنيوي إلى النظر ما بعد البنيوي. وكان في مقال كريستيفا ما يدلّ على إرادة إسعاف البنيوية بنظر جديد ومهمّ، يراوح اليقين والدقّة

[1] نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، ص232
[2] ميجان الرويلي، ص319
[3] نفسه، ص319

العلمية ويصبو إلى ما يتضمّنه الجانب الآخر من اللغة، حيث تتداخل النصوص ويحدث ذلك الانزلاق الدلالي[1].

وقد قدّمت كريستيفا "باختين" على أساس انتمائه للشكلانيين الروس الذي حاولوا تجاوز الحدود المرسومة والمقيّدة في هذه المدرسة، في الوقت الذي لم يعتبره تودوروف كذلك. إذ لم يُصنّفه ضمن الشكلانيين[2]، لكن الأهمّ من تصنيف "باختين" ضمن دائرة نظرية ما أو ضمن مدرسة نقدية أو لسانية، هو التقديم الذي حظي به كعلَم بارز في الثقافة الأوربية، تأخر الكشف عن إمكاناته الهائلة، ثم أُعيد اكتشافه وإنتاج نظريته من جديد في الثقافة الفرنسية الأكثر رواجا، عن طريق "تودوروف" و"كريستيفا".

لقد كان لجوليا كريستيفا الأثر البالغ في النقد المعاصر من خلال طروحاتها حول التناص وعلم النص، ومن خلال رؤيتها للنص ككلية تتّسم بالحرية، وقد كان تحليلها علميا ينحو نحو الدقة من خلال الإجراء المُحايث والخارجي، ((وفي هذا الطابع الخاص لم تكن كريستيفا لتُذكر بغير التوجّه الباختيني في الدراسة الأدبية، الذي لم تتوان الكاتبة في التعريف به والنهل من تجديداته، المغمورة والمجهولة آنذاك في فرنسا))[3]، فكما أنّ لها فضيلة على "باختين"، فإنّ فضيلة "باختين" عليها وعلى النقد المعاصر لا يمكن إنكارها. فمبادئ علم النص ومفاهيم النصية وفكرة التناص، ما كان لها أن توجد خارج الفضاء العلمي الحيوي الذي يتّخذ من الحوارية مبدأ للفهم والتفسير. وما كان لها أن توجد دون استيعاب فكرة التّعدّد، بل ما كان لها أن تشيع دون أن تستند "كريستيفا" إلى مصدرية تتّخذ من العلوم الإنسانية ككل ميدانا للتطبيق والمساءلة، ومن النوع الروائي منطلقا تتضافر فيها المعطيات النظرية والإجراءات التطبيقية التي تدور كلها في فلك التعدّد والحوارية.

---

[1] ميجان الرويلي، ص319

[2] نفسه، ص319

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، ص5

1/7 التحليل البنيوي والتحليل الباختيني للخطاب:

تتساءل "كريستيفا" عن سر الغربة التي تضع البحث أمام اللسان، حين تستلهم مقولة التواصل كفكرة اجتماعية خالصة، تقول: ((عندما نتّخذ من اللسان موضوعا للبحث، ونشتغل في حيز مادّية مايعتبره المجتمع وسيلة تواصل وتفاهم، ألا يعني ذلك أننا نجعل من أنفسنا غرباء عن اللسان؟))[1]. إنّ النظر إلى التواصل من زاوية مادّية اللّغة فقط، وهو النظر البنيوي الذي يُقصي المرجع وينتمي إلى المدرسة اللسانية السوسيرية، لا يمكن أن يُفيد البحث، بل سيجعله وهو بإزاء اللّغة في حالة غربة تامّة. إنّ هذا ما أشار إليه "باختين" في انتقاده للمدارس اللّسانية في القرن التاسع عشر، حين سخر من عدم اعتماد الوظيفة التواصلية كمحل للدّرس ولو بطريقة مادية، ثم حين انتقد إقصاء المرجع في التناول البنيوي للّغة، مطالع القرن العشرين. لكن الجديد الذي يبدو مختلفا بعض الشيء عن التصور الباختيني، هو نظر "كريستيفا" إلى اللغة نظرة مادّية "جديدة"، تستنطق من خلالها فكرة الدّالّ الذي يستوعب المعطى التاريخي والإيديولوجي ويكون بمحموله منظورا إليه ككلية قابلة للتحليل ويمكنها أن تمنح النتائج التي تخدم الأدب. تقول كريستيفا: ((لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم فيها ويكون محمولا وصفة لها. فعبر تحويل مادّة اللّسان (في تنظيمه المنطقي والنحوي)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلّغ) إلى مجال اللسان ينقرئ النص ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج، فهو يرتبط باللسان (المنزاح الذي خضع للتّحوّل) وبالمجتمع (الذي يتوافق مع تحولاته).))[2] إنّ الاختلاف النسبي يتمثّل في تفسير الخطاب بناء على التحليل اللساني البحت، لأن اللسان في تحوّلاته استبطن تحولات المجتمع التاريخية. وهذا النوع من الاقتصار هو ما يصنع

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ص7

[2] نفسه، ص9

الفارق النسبي عن النظر الباختيني الذي يقتضي تفسير الخطاب وتحليله بناء على تصوّر سوسيولساني[1].

2/7 مبدأ الحوار بديلا عن الأنساق البنيوية:

اتصلت نظرية "باختين" بحقول المعرفة الإنسانية على اختلافها، بسبب حاجة نظرية بحتة. فالنظر إلى النص الروائي بوصفه عاملا مساعدا على تفسير الوجود، اضطره للتنقل عبر علم النفس وعلم الاجتماع، ليستغرق في الفرويدية ويطيل أمد الحوار مع اللغات الاجتماعية، ثم يعود بعد رحلاته المتزامنة، إلى حقل نظرية الرواية وقد استثمر المعطى النظري لهذه الحقول المعرفية، بعد أن استوى عود فكرته الجوهرية عن الترابط الضمني بين البنية اللغوية المكونة للنص والسياق الاجتماعي والإيديولوجي الذي يحيط العملية الأدبية. ((لقد اهتم باختين اهتماما خاصا بعلوم اللغة. ففي العشرينات من هذا القرن [20] راج موقفان متعارضان في (النقد): الموقف الأول تبناه النقد الأسلوبي الذي التفت فقط إلى التعبير الفردي، والموقف الثاني تبنته اللغويات البنيوية الناشئة (سوسير) وقد ركزت على اللغة Langue، أي الصورة النحوية المجردة على حساب حقول بحث أخرى متعلقة باللغة))[2]. إن اهتمام "باختين" باللغة والذي يحمل طابعا خاصا كما ذكر "تودوروف"، هو اهتمام يختلف عن المعطى البنيوي المطلق الذي يستند إلى فصل المرجع، كما هو الحال في اللسانيات البنيوية (سوسير)، ويختلف كذلك عن المعطى الأسلوبي الذي يستند إلى محاورة البنية اللغوية للنص في تجلياتها الأسلوبية دون النظر إلى السياق الاجتماعي. ولكن هذا الاختلاف مع النزعتين لا يعني عزل النسق عزلا كليا، إنما يعني استثماره من خلال إدراجه في سياق التاريخ، عبر مقولة أساسية تضيء جوهر النظرية

[1] نبيل أيوب، النقد النص وتحليل الخطاب، ص233

[2] تودوروف، باختين المبدأ الحواري، ص30،29

الباختينية، وهي مقولة التلفظ Utterance، التي تحاول الجمع بين الموقفين نسبيا مع إدراج السياق العام للتلفظ. وكأن التلفظ حصيلة تفاعل اللغة مع السياق، ونتيجة فعل التواصل الإنساني ضمن منظومة التاريخ، أي داخله لا خارجه. ((فعلى النقيض من قناعات كل من علماء اللغة وعلماء الأسلوب، فإن التلفظ ليس فرديا أو متغيرا بصورة غير محدودة، وهو لذلك أمر يتجاوز المعرفة، إلى حد ما، ويتفلت منها، ويمكن للتلفظ أن يصبح، بل ينبغي أن يصبح موضوعا لاستعلام علم لغة جديد سيدعوه باختين علم عبر اللسان translinguistics ويمكن بهذا الشكل التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة، كما يمكن للتحليل الشكلي للإيديولوجيات أن يبدأ))[1]، فعلم عبر اللسان هو بشكل ما علم للإيديولوجيات وبحثها في إطار النسق اللغوي بشكل يختلف عن الأحكام القيمية المعتادة في الدراسات السياقية التي تنطلق من الإيديولوجيا كمصدر للحكم للنص أو عليه. ولذلك فالمقاربة التي يعتمدها "باختين" لا تمارس الإقصاء ولا تحاول قصر النسق على التمثل البنيوي أو الأسلوبي، إنما هي مقاربة تحتفي بالحوار المثمر البناء الذي يفضي إلى إدماج التلفظ بالإيديولوجيا بواسطة علم عبر اللسان الذي اقترحه بديلا عن التفسيرات الحصرية التي تضيّق مجال الرؤية وتحدّ من أفق التواصل ضمن جدل الشكل والمضمون الذي لم يفرز نتيجة ملهمة للأدب وللنظرية الأدبية.

3/7 من الأحادية إلى الازدواجية:

إن التلفظ بهذا المعنى الذي ذكر آنفا، والذي جاء به "باختين"، لم يدرج في اللسانيات البنيوية ولا في التحليل الأسلوبي، أو على الأقل لم يتم استيعاب نمطه الحواري المكوّن له أساسا، ولا الاستدلال على البعد التناصي فيه، فالحوارية هي الوجه الآخر للتلفظ، و((كل خطاب عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي

[1] تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص30

تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها))[1]. فالتناص هو مكوّن أصيل للنص، مرتبط بإنتاجية الخطاب ومرتبط بتلقيه، والتناص هو الاسم الآخر للحوارية الباختينية، التي هي فضاء مشترك، ليس للنصوص فحسب، ولكن بين جميع أنواع الخطابات المشكّلة للنسق الثقافي، وحين ترد عبارة جميع أنواع الخطابات، فإن الإشارة واضحة جدا للنوع الأدبي الذي بإمكانه استبطان هذه التنويعات في تشكيلة واحدة يقع بين أطرافها تحاور، وهذا النوع هو الرواية. ذلك أنها مبنية على التعدّد الصوتي المنتج للحوارية، لذلك كانت الرواية بالنسبة لـ"باختين" مرتكزا ومنطلقا عمليا، وميدانا لجملة من التحقيقات النظرية التي تقتبس من أنساق معرفية مختلفة. فقد كان ((يركّز على استنباط أسلوبيات النوع بطريقة توضح بصورة متزامنة بنيات النوع الأدبية وترسم صورا لافتة لتحوّل النثر الروائي في أروبا))[2]، ويقع ذلك في مقابل الخطاب الشعري الذي يتسم بواحدية البعد في صوته المهيمن، وتحقيق بنية النوع الروائي استنادا إلى الأساليب المتنوعة بتنوع الخطاب هو تمثل حقيقي للتعدّد والاختلاف. كما أن المقابلة بين الشعر والرواية هو تجسيد فعلي لصراع الوجود لدى المعرفة، بين البعد الواحد من جهة، والتعدد والاختلاف من جهة أخرى. هذا التصارع بين النزعتين سيُفصل بالاتّجاه إلى التعدّد والاختلاف، الذي صار هاجسا ومنهجا لدى "باختين"، ليس في أول مؤلفاته فقط، وإنما في كل حياته العلمية بعد ذلك، بل صار أداة يفسر بها الثقافة والمجتمع والإنسان من خلال مجموع الخطابات التي تشكّل ذاكرة الوعي الجمعي.

[1] تودوروف، باختين المبدأ الحواري، ص30

[2] نفسه، ص31

4/7 الحوارية وتماهي صوت التاريخ والإيديولوجيا:

إن دعامة النظرية في التصور الباختيني، تقوم على مقابلة النص بمستوى البنية الاجتماعية، فما يفسر النص في تعدّد مستوياته، يمكنه الإحاطة بطرح وجهة نظر تعميمية عن العالم. وذلك لوجود العناصر المشتركة بين الذات والوجود، والتي هي قابلة للاختزال ضمن بنية لغوية. ((إن الوجود الإنساني هو ما يوجد فقط في حالة حوار: في الوجود يجد المرء الآخر. تتمفصل هذه الأنثروبولوجيا حول طقم القيم نفسه الذي تحكَّم دوما، بالنسبة لباختين، بتاريخ الأدب وعلم عبر اللسان ومنهجية العلوم الإنسانية))[1]، وهكذا فالحوارية التي بها يتشكّل النص، تتعدى مستوى الخطاب المرتبط بالسياق، إلى أنثروبولوجيا كونية قائمة على التحاور، بل إن العلوم الإنسانية في تحديد منظوماتها، تقوم على الحوارية نفسها التي أطّرها النص. والحوارية مذهب ينظر إلى اللغة من زاوية التلفظ، فليست اللغة المعنية بالنظر الباختيني هي اللغة المنظور إليها بنيويا أو أسلوبيا، أو حتى ضمن مقابلة الشكل بالمضمون، إنما هي اللغة/التلفظ، ((أي اللغة المشبعة بالقصدية ووعي المتكلم، اللغة التي تصبو إلى النسبية وتحمل موقف متلفظها ومنحدره الاجتماعي والإيديولوجي...))[2]، لذلك سيكون الملفوظ ميدانا تحضر فيه ملفوظات سابقة وأفقا تتراءى من خلاله ملفوظات لاحقة، وكل متكلم وهو أثناء تلفظه يستدعي ضمن وعي ملفوظاته جدلا لا يتوقف، وحوارا مع المضاد والشبيه والمقابل، في منظومة تحاورية تعمل على توحيد المتعدّد وتتجاوز النظر اللساني الذي ينظر للعلاقة بين الوحدات اللسانية باعتبارها علاقة بين علامة وأخرى. في حين أن الوحدة التلفظية تعيش ضمن التفاعل الحاصل داخل المجتمع بين المتلفظين، تلك هي حياة الملفوظ ضمن التصور الباختيني الأولي الذي يعتمد مرجعية سوسيولوجية. هذا التصور الذي عالجه "باختين" بتطويره

---

[1] تودوروف، ص32

[2] عبد المجيد الحسيب، ص35

وتطوير آلياته بعد ذلك، ليغدو ذا مرجعية عبر-لسانية[1]. لقد كان هذا التطور تنمية للمقدرة التبريرية لهاجس غالبه منذ مرحلة مبكرة من حياته العلمية، وهي المقدرة التي جعلت من فكره صعبا ومتاحا في الوقت نفسه، فهو صعب لأن الحوارية تدخلنا في متاهات عدة علوم تتباين في معالجاتها بين النسق والسياق، وتحاول في كل مرة البحث عن الوحدة من خلال الاختلاف، وهو متاح لأن الملكة التبريرية التي يتمتع بها "باختين" أفرزت عبر عقود متوالية منظومة فكرية متّسقة لا ينقطع أولها عن آخرها ولا يناقضه، إنما يدعمه بالمعالجة الإجرائية التي تباينت بين روائيين ينتمون إلى ثقافات متعدّدة على غرار الثقافة الروسية والألمانية والفرنسية. ((إن فكر باختين غني ومعقد وباهر، لكن الدنو من هذا الفكر، في ذاته، ليس غامضا. لكن أسباب صعوبة الدنو من هذا الفكر متعدّدة: السبب الأول مرتبط بالتاريخ، تاريخ نشر نصوص باختين أكثر من كونه تاريخ كتابة هذه النصوص،... ، السبب الثاني هو أن باختين كتب، خلال مرحلة نشاطه التالي، دون أن يفكّر في النشر. باستثناء عمله عن دوستويفسكي))[2]. وهو الشيء الذي حرم العالم من فكر "باختين" طيلة عقود. فضلا عن التعقيد الذي تتّسم به هذه الكتابات ومراوحتها للعلوم الإنسانية ككل من منظور فلسفي وجمالي. بالإضافة إلى العديد من النصوص المستعادة وهي غير معلومة التواريخ، لأن تواريخ الكتابة والنشر ضرورية لتتبع المسار العلمي، خاصة لأولئك الذين تشبعت سيرهم الذاتية بملامح الاضطهاد السياسي وما يستتبعه من نفي وتشريد وسجن، وهو ما سيؤثر تأثيرا مباشرا في المنتوجات الفكرية لهم، كما حصل مع "باختين"، الذي ظل إنجازه الفكري في شتى المناحي يصل إلينا مجزأ متقطعا على مراحل.

[1] عبد المجيد الحسيب، ص34

[2] تودوروف، ص32،33

8/ نسبية اللغة:الغاية القصوى:

من خلال التلفظ كقاعدة منهجية، يختبر "باختين" الرواية الأروبية في تطور أسلوبها ونمو معطياتها الفنية. ولكنّه يشير إلى طبيعة النوع الروائي وخصوصيته ذات الفرادة والتميز عن باقي الأنواع الأدبية، كعادته قبل إعمال أدوات الاختبار. يقول "باختين": ((الرواية تعبير عن وعي غاليلي يرفض مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة، أي يرفض اعتبار لغته المركز الكلمي المعنوي الوحيد للعالم الإيديولوجي ويدرك في الوقت نفسه تعددية اللغات القومية ولا سيما اللغات الاجتماعية التي يمكنها أن تكون بقدر واحد "لغات الحقيقة"))[1]، إن هذا الكلام يعني إدراج اللغة التي تنتمي إلى الهامش، في مركز عناية النوع، وهذا بالنسبة للأنواع الأدبية يعتبر تغييرا جذريا في منحى الصوت واحدي البعد الذي اتسمت به الأنواع الأخرى، فكان النوع الروائي الذي يعتبر وجوده ثورة جمالية غاليلية من حيث استراتيجيته في ضبط ملامح النوع الذي يحمل خصوصية التعدّد. والحقيقة أن غاليليو نظرية الرواية هو "باختين" بلا نزاع. فبعد الثورة الكوبرنيكية التي مثّلها وجود النوع وتأسيسه بناء على المعطى الفني، كان لا بد من تفسير يستند إلى الفلسفة وعلم الجمال، ويؤكّد على إمكانات النوع الخارقة في تحدّ للأنواع عبر الحوارية وعنصر عدم الاكتمال كخصيصة نوعية فائقة. إن باختين هو فيلسوف التلفظ الذي ساهم بتفسير الوعي من خلال الإيديولوجيا وفي ابتكاريته هذه إنما يشبه "ماركس" الذي أبدع التفسير المادي للتاريخ و"داروين" الذي أبدع تطور الأنواع.

1/8 الآخر الإيجابي الفاعل:

يبدو مفهوم الآخر في مضمون التصوّر الباختيني على درجة كبيرة من الأهمّية، فهو منطلَق تفسيريّ مهمّ للكثير من حيثيات الرواية، فالآخر يدخل في صلب المعنى المراد تحقيقه من النّوع، والآخر شخصية يتعامل معها السّارد، كما أنّ الآخر سارد يتعامل معه

[1] باختين، الكلمة في الرواية، ص156

المؤلف. لقد((زعم باختين أنّه من أجل الآخر، تنشأ الحبكة الروائية وتُكتب الروايات، وتُذرف الدّموع، ومن أجل الآخر تُقام كلّ الصّروح، ليس الفنّ تعبيرا عن وعي شخص واحد، بل إضاءة لوعي مختلف لشخص ثان وتثمينا لهذا الوعي من خلال عين الأوّل الذي يرى فيه "آخرا"))[1]. وهذا نظر مُخالف لكثير من النّقاد والمنظّرين الذين لم يتعرّفوا على فكرة الآخر وأثرها في التحاورية المنتجة المبنية على القبول وعلى القيم الإنسانية الفاعلة، ((إنّ كلّ أولئك النّقّاد الذين يناقشون أفكار الشّخصيات الروائية متصوّرين أنّ تلك الأفكار هي ما يجعل تلك الشّخصيات مقنعة، يُخطئون الهدف تماما، ففي حين لا يمحو العمل الإبداعي الحدود بين الخير والشّر والقبح، والحقيقة والزيف، إلا أنّه يشملها جميعا في إطار "محبّة وقبول شامل للإنسان، يؤكّد وجوده))[2]. هذا الوجود الذي يتحقّق باكتمال التّحاور الإيجابي المنتج بين القيم التي تبدو متنافرة متضادّة، وشتات هذه القيم يحدث حينما يكون النّظر إلى الأفكار المنسوبة للأصوات المختلفة، فتحدث بالتالي تلك الفواصل التي تمنع تقريب المتضادّات وتحاورها، ولا يحدث ذلك إلا في الإنسان الذي يحقّق كينونته ووجوده من خلال تحاور الغرائز فيه بمحبة وانسجام.

9/ خصوصية الشخصية الدوستويفسكية:

يفرّق "باختين" بين نوعين فاعلين في المعرفة الإنسانية عموما، يتعلق الأمر بالجدل والحوار، ويؤكّد على الجامع بينهما في اتصال الواحد منهما بالآخر عن طريق النوع الروائي، وطبيعة الكلمة الروائية، وما يميّزها عن غيرها في الأنواع الأدبية الأخرى. يقول "باختين": ((أما الحوار فتنتزع منه أصواته (فصل الأصوات)، ونغميته (الوجدانية-المشخصنة)، الكلمة الحية والرد، فتنتقى منه مقولات مجردة وبراهين، وتوضع المحصلة في وعي مجرد،

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص230
[2] نفسه، ص230

وهكذا نحصل على الجدلية))[1]. فالجدلية إمكان يتحقق بفعل الحوار الذي تنتجه الأصوات المتعدّدة في النص الروائي، وهو في حالته الطبيعية يعتبر كائنا حقيقيا يظهر مقابل له في العالم الواقعي، وحين يُستخلص منه ما يتعلق بالوجدان سيصير إلى هيئة مجردة، وهي القيمة التي تبني عليها الجدلية وجودها وتحققها. هذا عن طبيعة الحوار في عمومه الذي له علاقة مباشرة بالواقع، لكن المبدأ الحواري الذي اكتشفه "باختين"، لم يكن له ارتباط بهذا الكائن الواقعي، بقدر ماكان له علوق مباشر بشخوص "دوستويفسكي". وكعادته في مديح الرواية، فقد امتدح هذه الشخوص مبيّنا الفارق بينها وبين غيرها في الأعمال الأخرى، في قالب يُظهر احتفائيته العظيمة بمكنون هذه الشخوص، يقول: ((لم يكتب لأي بطل من أبطال الأدب الروسي، قبل دوستويفسكي تذوق شجرة معرفة الخير والشر،...، الأبطال قبل (دوستويفسكي) كان بمقدورهم الوصول إلى أجزاء من الجنة الأرضية التي طرد منها أبطال دوستويفسكي بصفة نهائية))[2]. فالأمر متّصل بالنعيم الذي لا تجد ملامحه في شخوص "دوستويفسكي"، لأنها كائنات واقعية بامتياز الحوارية، وهي متباينة الأصوات، يحمل كل صوت فيها معناه الذي يدخل في جدل مع غيره من الأصوات. وفي هذه الحالة التحاورية لا يمكن لأي صوت أن يصوغ جنته بعيدا عن غيره، لأن صلة الحوار الجامعة تجعل السؤال ملحا في كل مرة عن التبرير والتدليل والجدل.

في السياق نفسه الذي يحتفي فيه "باختين" بالشخصية وبالآخر، يؤكّد على اكتشاف نموذجه الأعلى، الذي يمثّل بصدق تامّ ما ترمي إليه طروحاته، إنّه شخصيات "دوستويفسكي" ذات الحساسية البالغة والوفرة المنتجة، والتّعدّد الذي يشي بالاختلاف. ((لم تُثر شخصيات أي كاتب ما أثارته شخصيات دستويفسكي من سجال، فكان من الطبيعي أن يغدو هذا الكاتب الروسي هو موضوع كتاب "باختين" الأوّل عام 1929. وهنا أوضح باختين أنّ مناقشة أفكار الشّخصيات تجعل الأفكار، لا حياة الأبطال –أي مضمون

[1] م. باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص408

[2] نفسه، ص398

الاعتراف لا فعل الاعتراف- هو الأهمّ))[1]، يكمن السّرّ في الشخصيات بتعدّدها واختلافها واجتماعها في الآن نفسه على ضمير الروائي، وهو المثير في كتابات "دستويفسكي" والتّصوّر عن "الآخر المثير" هو الذي أنتج إثارة الشخصية، وهو الذي أنتج كذلك التّصوّر المثير ، ((إنّ كتاب دستويفسكي وقضايا فنّه كتابٌ غريبٌ متشعّب موزّع بين الفلسفة والأسلوبيات، يبدو وكأنّ قوّة خارجية ما دفعت به جانبا وهو في منتصف الطريق إلى سكّة لغوية موازية لتلك التي كان يمشي فيها))[2].

إن دستويفسكي لم يكن على صلة وثيقة بقيم البرجوازية، فعالمه الروائي يُظهر بوضوح تلك السّمات والخصائص لروحه المناهض لها، فقد ((رفض رسميا مبادئ وقواعد القيادة التي كانت نتيجة التأثير المباشر للبرجوازية، كما رفض الوظائف البرجوازية في مختلف مجالات العمل...))[3]، ومن الناحية المزاجية، فقد كان حسّاسا جدا لما حوله، قارئا ذكيا، ومقارنا حالته بحال من حوله، ومقارنا حال من حوله بحال من هم في مكان آخر تمثّله وتصوّره أو قرأ عنه، فقد كتب في يومياته عن أولئك الناس الذين عايشهم وكانوا في قمّة السوء مقارنة بأناس آخرين لا يعرفون سوى العمل والكدّ، ولا يُمارسون –كحال البشر في زمانه ومكانه- القتل أو السرقة[4]، من ناحية أخرى أيضا، فإنّ دستويفسكي يهاجم البرجوازية ويقول بأنّها هي التي جلبت القيم الجديدة لقرنه مستبدلة إيّاها بقيم القرن الذي سبقه، والتي سمّاها بالبنية القديمة للعالم[5].

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص231

[2] نفسه، ص231

[3] Mikhail Khraptchenko, Dostoivski et son héritage littéraire, Magazine littéraire :lettres sovietique,N .S : (276) . Moscou. 1981. P :11

[4] Ibid.P :11

[5] Ibid. P :11

10/ الحوارية : المرجع اللساني:

يجب أن نشير إلى أنّ فكرة الحوارية التي أثمرتها فكرة الآخر وإنتاجيته، والتي طبّقها "باختين" على أعمال "دستويفسكي" بإتقان كبير ووظّفها توظيفا جماليا عاليا، كانت قد اختمرت في ذهن صديقه "فوليشنوف" الذي استعار اسمه فيما بعد لأحد مؤلفاته، فقد كان "فوليشنوف" الصديق الذي عمل في الدراسات المقارنة في تاريخ اللغات الشرقية والغربية منذ 1924، هو الذي يمثّل القوّة الدّافعة لـ"باختين"، حيث ((يرى فوليشنوف أنّ هذا التّسامي يعتمد على التوحّد الوجداني بآخر وتمثّل حالته، وهو تمثّل يحكم الأسلوب الذي يقدّم به المؤلّف شخصية يكتب عنها.))[1] وهو توحّد مع الآخر الذي يفضي إلى توحّد مع الشخصية داخل النص الروائي، مع نصيب من الموضوعية، وهو ما سيؤدّي إلى تسامي العمل والإثارة اللازمة التي تتطلّبها الشخصيات الروائية. وهكذا كان حال أعمال "دستويفسكي".

إن احتفاء "باختين" بشخوص "دوستويفسكي" بلغ حدا عظيما، فقد قارنه بأكبر ثورة علمية في التاريخ المعاصر، تلك الثورة التي أحدثها أينشتاين في العلوم الفيزيائية، وإن كان "تودوروف" يصف هذه المقارنة بعدم الغرابة، فإنه يورد استشهادا لـ"باختين" يؤكّد على فكرته، وهذه الفقرة هي: ((إن المشكلات التي واجهها المؤلف ووعيه في الرواية متعدّدة الأصوات أكثر عمقا وأكثر تعقيدا من تلك التي يمكن أن نجدها في الرواية وحيدة الصوت homophonic (المونولوجية monologic). إن أينشتين يملك وحدة أعمق وأكثر تعقيدا من عالم نيوتن، إنها وحدة من نمط أعلى ذات نظام نوعي مختلف))[2]. إنها عبقرية الرواية الدوستويفسكية، قبل أن تكون دليلا على عبقرية "باختين"، التي من مظاهرها إرادته الدائمة في المقارنة بين المظاهر العلمية في الطبيعة والتجلي اللغوي على مستوى النص الروائي. وكذا المقارنة بين العلوم الإنسانية من جهة وعلوم القياس من جهة ثانية.

---

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص231

[2] تودوروف، باختين المبدأ الحواري، ص63

إذا كان المصدر الأدبي الذي أيّد به "باختين" نظريته الحوارية، هو شخوص "دوستويفسكي" من خلال أعماله، فإن المصدر اللساني يتعلق بالاسم المستعار الذي كان يحب "باختين" استخدامه في بعض أعماله، إنه اسم صديقه "فوليشنوف" الذي كان معه في الحلقة المسماة على اسم "باختين"، و"فوليشنوف" هو من اقترح اسم الحوارية، ولكن استخدامه وتطبيقه على الرواية، كان مهمة "باختين" الأساسية في مطالع حياته العلمية الأولى، ولقد كان يعني "فوليشنوف" بمصطلحه نوعا من التمثّل للآخر والغير الذي يدخل في صلب عملية إنتاج الخطاب. يقول "كن هيرشكوب": ((كان الاسم الذي اختاره فوليشنوف لهذا التّمثّل اللّغوي وتبنّاه باختين وطوّره في كتابه عن دستويفسكي هو الحوارية Dialogism. كان على دستويفسكي لكي يحمي بطله من العزلة أن يشتبك معه في حوار، لا بتوجيه أسئلة إليه، بل بكتابة خطاب "مزدوج الصوت" يجسّد مرامي الشخصية كما يُجسّد في الوقت نفسه المسافة التي يتطلّبها تكوين العمل الفنّي ككلّ))[1].

اعتمد "باختين" في تحليله للنص على الظروف والملابسات التي تُحيط بإنتاجيته، وبناءً على فكرة السياق وعلى التعدّد الصوتي فقد عرّف الرواية بتعدّد لسانها وتلازم أنساق معانيها وحوارية هذه الألسنة داخل النص وتشابكها الذي أنتج أثرا جديدا، تتشابك فيه هذه الألسنة بحيث يصعب تفكيكها وإرجاعها إلى أصلها[2].

تتعلق مسألة التعميم التي شغلت نسبة مهمة من أفكار "باختين" في الرواية ومتعلقاتها، بالطريقة التي بها يخلص من شخوص "دوستويفسكي" إلى الرواية بوصفها نوعا أدبيا، وتحظى الحوارية فيه بالمكانة المؤسسة له، وذلك لأن دراسته بالأساس نظرية وجمالية، وليست تطبيقية عابرة، فهو صاحب المبدإ الذي يدّعي صلته بالكونية عبر العلوم الإنسانية، وكمنطلق له، يتخذ من روايات "دوستويفسكي" فضاء لمبدئه الحواري، ولكنه بالتأكيد لن يقف عند حدود تلك الشخصيات، ((وحينما قرّر باختين أنّ الحوارية لا

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص232

[2] يُنظر، حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي، ص 124

تقتصر على إنجاز دستويفسكي بل تُكوّن الملمح الأساس لكلّ كتابة روائية، أصبح التاريخ هو الإطار الذي يُخرج الشّخصيات من عزلتها))[1]، إن مسألة تعميم المبدإ الحواري وإن كان ينطلق من بنية الحوار الموجود بين الشخوص داخل الرواية، إلا أنه يؤسس لفكرة جديدة تعتبر منطلقا للتعميم، إنها فكرة تحاورية المؤلف مع شخوصه التي ستؤدي إلى تحاورية مع مواقفهم، وبالتالي المنسوب اللغوي المتاح لكل منها، وهذا سينتهي إلى نوع حواري بين المؤلف الحقيقي وبين اللغة الروائية، ((وهكذا أعاد باختين صياغة شاغِله السابق بعلاقة المؤلّف بالشّخصية، ليتحوّل إلى علاقة الروائي باللّغة التي أصبح على الروائي أن يتوحّد معها ويتمثّلها ويدخلها، في الوقت نفسه الذي يتعيّن عليه أن يُبقيها على مسافة ويمنحها شكلا موضوعيا))[2]. إن هذه المسافة هي العنصر النوعي في البناء الدرامي، فحين يندمج المؤف مع الشخصية وفي الوقت نفسه يتماهى مع لغتها، ويُبقي المسافة واحدةً بينه وبين كل شخوصه، يتحقق التعدّد الذي يُفضي إلى قيمة عليا في الرواية وهي الوحدة الأسلوبية المبنية على الاختلاف.

يكاد يكون التصوّر الباختيني، في إطار تعميم فكرة التعدّد، ((بمثابة إيضاح لحلقة من سلسلة لتعدّد الأصوات التي تتعلّق بكل نص، وعلى الخصوص النص النثري ذو الشكل الأقلّ وضوحا من نظيره الشّعري الكلاسيكي الذي يتّصف دوما بأنّه حمّال أوجه))[3]، بالرغم من أنه يعبّر عن الصوت المتناغم واحدي البعد. وفي إطار تشكيل قرابة بين الفكرة النظرية والنموذج النصّي الذي انطلقت منه، فسنلجأ إلى الأسلوبية، ف ((لكي تكون هذه الفرضية صحيحة لسانيا، فإنّ الفكرة المتناولة ينبغي أن تكون فارقا في نظر التحليل الأسلوبي على اعتبار أنّها فكرة وليس مثالا توضيحيا.))[4]

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص232

[2] نفسه، ص232

[3] Eric Bordas et Autres, L'analyse littéraire, notions et repères, éd NATHAN, Paris, 2002, P :61

[4] Ibid , P :61

1/10 الحوارية فاعلية لغوية:

بين اللغة وسيلة وغاية، أو مُتاخمة لأطراف الغاية، يتجلّى هذا الطّرح الذي يكيّفه "باختين" حسب المعطى الذي تقتضيه اللغات الاجتماعية، وتتّخذ اللّغة الشّكل الملائم لها بواسطة الأثر المباشر لهذه اللّغات فيها، فلقد ((اكتسبت اللّغة شكلا، بمعنى أنّها لم تعد أداة التّمثيل فحسب بل موضع التّمثيل، أما الشكل الذي يتمّ تمثيلها به فهو ما يُسمّيه باختين "اللّغات الاجتماعية الإيديولوجية"))[1]. فاللّغة بما هي اجتماعية إيديولوجية صارت مناط اللّغة بما هي وسيلة للقول. في علاقة تربط اللّغة ومعناها بشكل تحاوري عميق يُحدّد مصير الغاية، ويُظهر شكلها، الذي كان هامشا في قراءة مختلفة، غير مُعتبر ولا مُعتدٍّ به.

إن التّمييز بين اللّغات المتعدّدة في النّصّ لا يُشكّل في حقيقة قراءةِ الحوارية إلا منطلقا شبيها بعملية الإحصاء الأسلوبية، لأنّ الحوارية ليست تمييزا وفصلا بين المتعدّد، بقدر ما هي صيغة ترتبط بالصّنعة الفنّية، وذلك بتحويل اللّغات الاجتماعية الإيديولوجية في قالب الفنّ وإخضاعها لقواعد النّوع، فـ((عادة ما يُفترض أنّ ما يقصده باختين بالحوارية هو المواجهة بين عدّة لغات اجتماعية يسهُل تمييزها في إطار العمل الروائي الواحد. إلا أنّ هذه المواجهة لا يمكن أن تحدث إلا على أساس مواجهة حوارية أهمّ حيث يُعيد المؤلّف صياغة مادّة الحديث اليومي بما يجعلها تاريخية، ذلك أنّ نقيض الكتابة الروائية ليس الكتابة التي تبدو فيها كلّ الأحاديث وكأنّها حديث واحد، ولا الكتابة الخالية من الجدل، بل الكتابة التي تُبقي الاختلاف في الحديث أمرا خاصّا لا يخرج عن نطاق "أشكال التّنافر وسوء الفهم والتناقض بين الأفراد". وهو أمر لا يطرح اختلافا جوهريا في السياق الاجتماعي أو رؤية للوجود "مهما بلغت درجة مأساويته أو تجذره في مصائر فردية"))[2]. فالحوارية لا ترمي إلى إعادة صياغة الاختلاف الموجود ضمن المجتمع اللّغوي، ولكنّها تُحدّد مصيره فنّيا وروائيا،

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص232

[2] نفسه، ص233

فالاختلاف الذي يعني التّضادّ والتنافر وسوء الفهم، لا يُحدّد روائية النّصّ ولكنّه يُشير في حالته غير النّشطة إلى اللاروائية وإلى الأبعاد الثيوقراطية، وذلك على نقيض الفاعلية النّشطة للمواجهة التي تتبنّاها الحوارية وهي ذات أبعاد ديمقراطية، تُتيح للمادّة الخام أن تتحوّل حواريا إلى مادّة تاريخية.

2/10 الحوارية صوت المهمش:

في محاولة ربط "باختين" بين المظاهر الكرنفالية في الرواية والمبدإ الحواري، يُسائل التاريخ الذي يُحيط بنشأة النوع، ويُقارب الحوارية ضمن باحة المجتمع، وهي محاولة تقترب إلى فكرة التأصيل للمبدإ الحواري. ولكنه تأصيل يأخذ مادّته من خارج النص، يقول "هيرشكوب": ((في مقالاته عن الحوارية يزعم باختين أنّ حسّا شعبيا بالصيرورة التاريخية، والذي نجده مُجسّدا في ثقافة العامّة والأنواع الأدبية الهابطة المرتبطة باحتفالاتهم الشعبية، كان قائما طوال الوقت مغمورا تحت سطح الثقافة الأروبية، ينفجر بين الحين والآخر فيطفو على السطح))[1]. وكأن هناك حالة ارتباط كتضمنة في لغة الرواية بين المظاهر الكرنفالية والحوارية، ولذلك كان "باختين" يعود في كتابه عن "رابليه" إلى هذه الفكرة، ليعتبر في بعض الأحيان أن فكرة التعدّد الموحية بالمبدإ الحواري كانت منطلقاتها الفضاءات الشعبية التي استقى منها "رابليه" أعماله. ((وكانت حجّة باختين حين كتب كتابه عن "رابليه" (1940، نُشر 1956) أنّ "رابليه" يستمدّ القوّة التاريخية لكتابته مباشرة من تلك المصادر الشعبية التي لم تمنحه التقنية فحسب، بل منحته أيضا فلسفة للثقافة))[2]. وكذلك كان التصور الباختيني للحوار في المنظور الثقافي العام، وكأن المنطلق هو المنتهى.

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، الصيرورة التاريخية في اللغة والأدب والثقافة، ص235

[2] نفسه، ص235

فالفضاءات الشعبية التي كرّست المبدأ في حالة إضمار، نقلته الرواية عبر صياغتها الفنية وبنيتها الدرامية، إلى المجتمع ثانية عبر فعل القراءة.

11/ إنتاجية المبدإ الحواري:

إن التحول الذي حدث على مستوى الفكر النقدي المعاصر، قد أسّس له "باختين" في الواقع، فاللسانيات البنيوية التي عزلت المرجع وأقصت في تناولها، السياق والملابسات المحيطة بإنتاج النص، قد زعزعت إلى حد كبير فكرة الخطاب، ذلك المستوى المرتبط بالسياق المؤثر في النص بلا شك. وربما كان "باختين" بسبب احتفائه بالإيديولوجيا، وبسبب فكرته الموسّعة عنها، أكثر موضوعية ودقة، حين استبدل الكلمة الروائية من منسوبها البنيوي إلى "الملفوظ" في بعده الخطابي، ((وفي الواقع، لا تعود الكلمات كلمات ننطقها أو نسمعها وحسب، إنّما تُصبح حقائق وأكاذيب، وأشياء جيدة و سيئة، مستحبّة أو كريهة، تحمل دائما معنى إيديولوجيا أو حدثيّا.. ولذلك، عوض الجملة اللسانية المعزولة، استخدم باختين الملفوظة بمفهوم الكلام عند سوسير مُضيفا إليه ما تكتسبه من الموقف التحاوري والسياق الاجتماعي، بكون الملفوظة حدثا اجتماعيا حسّيا وحواريا))[1]. كما أن المبدأ الحواري يعتمد على فكرة الملفوظ بشكل جوهري، ولا يحتفي كثيرا بالكلمة الروائية من منظور بنيوي، لأن هذه الأخيرة ستجعل من الحوارية مبدأ راكدا لا يحمل فكرة التوليد والمفاجأة، بل يستقر في حالة المتوقَّع والمرتقب الثابت، الذي لا يضيف شيئا للبنية الدرامية للرواية. ذلك أن ((الوجه الأكثر أهمية في المحاورة يكمن في قدرتها على استيلاد ملفوظات غير متوقعة، وأفكار وآراء هي ثمرة تفاعل المتحاورين، من غير أن تكون منتمية إلى أحد))[2].

يعتبر النص من حيث هو أثر أدبي، أكبر تجلّ للمبدإ الحواري، فالنص يستند في تأسيسه على مفهوم الآخر، لأنه يعتبر استجابة له بكيفية ما. فالتمثّل الذي أورده "فوليشنوف" في حلقة "باختين"، كما ذكرنا آنفا، يقترب من المعنى التخيّلي للقارئ

[1] نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، ص232

[2] نفسه، ص232، 233

المفترض، الذي أثبتت جماليات القراءة فيما بعد أهميته، بل وضرورته في إنتاج النص، ((إن العمل l'œuvre شأنه شأن الرد في الحوار يستهدف إجابة الآخر (الآخرين) وفهما استجابيا فاعلا. وهو يقوم بذلك في كل الأشكال، إنه سوف يبحث عن ممارسة تأثير تعليمي على القارئ وعن الفوز بإقناعه وعن إثارة تقييمه النقدي وعن التأثير في بعض التابعين والمنافسين، إلخ))[1]. ليس هذا فقط، بل إن الأثر الأدبي يفترض إجابات لاحقة لا يُدوّنها، وهي مُتطلّبٌ بعدي يدخل في صلب إنتاجية المبدإ الحواري. هذه الإجابات المؤجلة تنتج عن التمثل المسبق لردة فعل القارئ، وستبقى احتمالات وإمكانات، ستؤثر اللحظة القادمة في تأكيدها عبر التحقّق النصي، وكل ذلك ضمن دائرة الملفوظ الذي استعاض به "باختين" عن المفهوم البنيوي للكلمة الروائية. إن للملفوظ بالمفهوم الباختيني علاقة وطيدة بالبنية الاجتماعية، وفي هذا الصدد يؤكّد "باختين" قائلا: ((إن العلامة ترتبط بالسياق الاجتماعي الذي يحيط بها ارتباطا وثيقا. وكل محاولة لفك الارتباط بين العلامة وسياقها، سيشوّه بلا شكّ الطبائع الدلالية لها))[2]، ولذلك فإن البحث عن المعنى سوف يستدعي السياق وهذا الأمر سوف يستدعي لا محالة فكرة الملفوظ، الذي بنى عليه "باختين" عليه كثيرا من أسس مبدئه الحواري.

إذا كان العمل شبيها بالحوار، ويعتبر كرد حواري ذي طابع مخصوص فإن خصوصيته تتجلى في التعاقب الفني للذوات المتكلمة داخل العمل ((إن تعاقب الذوات المتكلمة الذي يهيئ إطار الملفوظ بتحويله إلى كتلة متماسكة ومجمعة بدقة في ارتباط مع باقي الملفوظات التي يرتبط بها هذا الإطار، (إن هذا التعاقب) يشكل خاصية الملفوظ الأولى في تصوره كوحدة للتبادل اللفظي ويميز هذه الأخيرة عن وحدة اللسان))[3]

[1] م. باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص307

[2] M.Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage,Paris,éd. De Minuit 1977. P :59

[3] م. باختين، السابق، ص307

هناك خاصية أخرى غير المذكورة سلفا، إنه خاصية الاكتمال المتفرد للملفوظ، فإذا كانت الخاصية الأولى تعني التعاقب بين الذوات المتكلمة، منظورا إليه من خارج العمل، فإن هذه الخاصية تعني ((إلى حد ما تعاقب الذوات المتكلمة، تعاقب منظور إليه من الداخل، يتم تدقيقا لأن المتكلم قال (أو كتب) كل ما رام قوله في لحظة معينة وداخل ظروف معينة.))[1]، إنه اكتمال يعني انتهاء البناء، ووضوح الصورة وقد تكاملت، ((إن أول وأهمّ معايير اكتمال الملفوظ هو إمكانية الإجابة، إمكانية تبني موقف استجابي إزاءه (إنجاز أمر ما، مثلا) ويصلح هذا المعيار للسؤال المختصر العادي، مثلا "كم الساعة؟"...، ويصلح أيضا للرواية (في المجال الفني) التي نستطيع أن نصدر بشأنها حكما شاملا، إن الاكتمال ضروري ويجعل الانفعال إزاء الملفوظ ممكنا))[2]

12/ التلفظ كمدخل للحوارية:

لقد حوّل "باختين" زاوية النظر التي من خلالها رأى الكلمة الروائية، فتناولها بعيدا عن المعطى اللساني، وقريبا من المعطى الإيديولوجي، تناولها وهي ضمن سياقها الاجتماعي، وقد تخللت التاريخ والطبقات المختلفة المكونة للمجتمع، قبل أن تستقر في النص وهي محمّلة بكل تلك الشّحنات التي عبرت الزمان والمكان، وكان هذا الخيار مبرّرا بتفسير الطرح الجديد، الذي هو التلفظ كبديل عن الجملة بالتصور اللساني، فالكلمة في التصور اللساني تدرس ضمن التركيب اللغوي في نسيج النص بما هو بنية لغوية، بمعنى أنه لا يُراعي سوى البنية التركيبية، في الوقت الذي يتجاوز فيه الملفوظ نسق النص إلى السياق المحيط به، يقول "تودوروف": ((إن الفرق بين التلفظ والخبر (أو الجملة) –أي الوحدة اللغوية- يتألف من كون الأول نتاجا، بالضرورة، لسياق محدد بعينه وهو دائما سياق

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص308

[2] نفسه، ص308

اجتماعي، بينما الثاني لا يحتاج إلى سياق ليحدث. إن للبعد الاجتماعي للتلفظ أصلا ثنائيا مزدوجا: الأول، هو أن التلفظ موجه إلى شخص ما (مما يعني أن لدينا على الأقل مجتمعا مصغرا مؤلفا من شخصين، المتكلم والمتلقي)، والثاني، هو أن المتكلم دائما كائن اجتماعي))[1]. يعتمد تفسير "باختين" للتلفظ على الأساس الأول، أي على اعتماد الأبعاد الاجتماعية، والسياق الذي يُحيط بإنتاج النص.

إن النص باعتباره نسقا لسانيا يتجسد فيه الملفوظ الذي هو ناتج فعل التّلفظEnonciationعادة،((وهذا على أثر "بنفنيست"، بأنّه: تسخير اللّغة بواسطة الفعل الفردي للاستعمال. وهكذا فإنّ التّلفّظ مُباين للملفوظ، كتباين الفعل عمّا يترتّب عنه))[2]، وللتلفظ جملة من الضوابط والمحددات تدل على اختلافه عن الجلمة وعن الملفوظ وعن النص ومن تلك التحديدات تعريف "ديكرو"، إذ يدعو إلى تحديد التّلفّظ بمعزل عن صاحب الكلام[3]، كما يُطلق الملفوظ للدلالة على نتاج فعل التّلفّظ. إنّ هذا اللّفظ متعدّد المعاني ولا يكتسي دلالة بعينها إلا في صلب تقابلات شتّى: فمن الوجهة التّركيبية الجملة هي الملفوظ، وذلك بخلاف "ديكرو" الذي ميّز الملفوظ عن الجملة التي هي وضع لساني، يسمح بالإبانة عن الملفوظات،...، أما على صعيد أعلى فيُفسّر الملفوظ على أنّه وحدة مُساوية للنّصّ.[4]

إن التلفظ آلية تفسيرية تشبه إلى حد كبير مبدأ الحوارية في أبهى صوره ، ذلك الفعل الذي أنتج التعدد الصوتي والتعدد اللسني الذي يقارب بين شخصية ورقية كلامها مضبوط ومحدد بفعل قواعد النوع وقواعد النص ، وشخصية تنتمي إلى الواقع تحاول الرواية الاستثمار فيها بتفاعل مع المعطى الفني ، وظاهر ما بين الشخصيتين من فرق يتجلى

[1] تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص122

[2] دومينيك مانغوينو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، نشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص52

[3] نفسه، ص53

[4] نفسه، ص51، 52

مظهره في الفرق بين التلفظ كفعل وحركية ناتجها الملفوظ الذي لا يُحيل على العالم إلا من خلال عكسه فعل التّلفّظ الذي يتولّى نقله، وهكذا فإنّ الضمائر وزمن الملفوظ إنّما تُعاين بالنّسبة لمقام التّلفّظ هذا،.. وهكذا فإن الملفوظ ينطوي على القيمة الإنشائية التي يُظهرها من خلال تلفّظه بها،.. يشكّل التّلفّظ محور العلاقة بين اللّغة والعالم: يسمح بتمثيل الأحداث في الملفوظ.[1]

1/12 تودوروف قارئا لباختين:

يمكن القول بأن تودوروف هو من أهم من قرأ باختين بوعي باختين لأنه تحدث عنه بمحبة وتسليم في غالب الأحيان، يريد أن يظهر عقله للناس ويعيد في الوقت نفسه انتاج أعماله كما يفعل التلميذ المخلص، فهو أهم من بحث في مصادر باختين مستلهما المقولات منها قارئا اياها بعقل باختين ومنهجه لذلك يمكن اعتبار كتابه "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري" كأنه كتاب ألفه باختين نفسه، ذلك لأنه سبر غور المصادر المتنوعة بين كتب الفلسفة وعلوم اللسان وغيرها.

يتحدث "تودوروف" عن واحد من المقالات التي تُنسب إلى "باختين" رغم أنها موقّعة من قبل "فوليشنوف"، وهو مقال على ما ذكر يُعزّز التصور الباختيني، وقد استطاع أن يستخلص منه مخططا عاما، يستمد من شيئا ما معطياته من التفسير المادي، وورد المخطط بالشكل الآتي[2]:

1- التنظيم الاقتصادي للمجتمع
2- التواصل الاجتماعي
3- التفاعل اللفظي

[1] دومينيك مانغوينو، ص53

[2] تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص125

4- التلفظات

5- الأشكال النحوية للغة

إن هذا المخطط يتلاقى مع التفسير المادي في كونه يجعل من البنية الاقتصادية، بنية متفوقة عليا، تؤثر مباشرة في البنى التي تليها في هذا المخطط، ويجعل من التلفظ أثرا من آثار هذه البنية الفوقية، لكنه في الوقت نفسه يعتبر مستوى التلفظات أعلى من المستوى التركيبي الذي تعتني به اللسانيات. ولذلك كانت النتيجة المهمة بحسب "تودوروف" لهذا الهيكل الجديد هي: ((ضرورة التمييز بين الدلالة في اللغة والدلالة في الخطاب))[1]. وهو مدخل مهم كذلك للمفاصلة بين النص والخطاب، وبين المعنى من جهة، و"الموضوعة"[2] من جهة أخرى. حتى أن مفهوم الخطاب يتحدّد بشكل أوضح في نظر "باختين"، وأقرب تشبيه يسنده للخطاب هو "السيناريو"، حيث يُورد "تودوروف" لمناسبة هذه المشابهة فقرة مهمة: ((الخطاب هو بشكل أو آخر "سيناريو" حدث محدّد. وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن "يلعب الدور" ثانية، ومن يقوم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع ولكن لكي يستطيع المرء أن يقوم بدوره ينبغي أن يفهم أيضا، بوضوح، مواقع المشاركين الآخرين))[3].

إن نظرية التلفظ التي بناها "باختين" مرّت بمراحل، انتقلت فيها من التصور السوسيولوجي البحت، بوصف الملفوظ مشحونا بالدلالات السياقية، إلى المرحلة التي عاين فيها "باختين" منظومة اللسانيات الحديثة بعين الفيلسوف، في قراءة مختلفة أعاد فيها اكتشاف الإيديولوجيا والعلم الذي يدرسها بمعية الملفوظ، وهو علم عبر-اللسان، ((وهو الفرع الجديد من فروع المعرفة الذي أراد باختين أن يبتدعه وقصد أن يكون

[1] تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص125

[2] نفسه، ص126

[3] نفسه، ص130

موضوعه هو التلفظ))[1]. ويشرح "تودوروف" مكوّنات العلم الجديد من خلال إبرازه لقيمة الملفوظ كعنصر مختلف عما اعتاده التناول اللساني، يقول: ((تختلف عناصر علم عبر-اللسان ووحداته نوعيا عن عناصر علم اللغة ووحداته. وسوف يكون خطأ عظيما أن نفهم أن التلفظ ذو طبيعة شبيهة بطبيعة وحدات اللغة الأخرى، ولكنه ذو بعد أعلى، وأنه ذو طبيعة مساوية، لنقُل، للفقرة))[2]. إن الفارق يكمن في الحمولة بين الوحدتين اللغوية والتلفظية، فالأخيرة تتسع لمجالات تحتفي بالسياق والتأويل القبلي، أكثر بكثير مما تحتفي به الوحدة اللغوية. أكثر من ذلك فإن مهمة اللسانيات تتقاصر أمام مهمة علم عبر-اللسانيات، أو بتعبير "تودوروف" ((فإن نقطة انتهاء [عمل] علم اللغة ليست سوى نقطة انطلاق علم عبر-اللسان))[3]

2/12 في وظيفية الآخر:

إذا كان باختين يحتفي بالرواية الدوستويفسكية، فذلك لأنّها تمثّل لديه قيمة إضافية للأدب، وليس للمطارحات الفلسفية فيها النصيب الحريَّ بالمناقشة والمساءلة، إنّه يتعمّد الاشتغال على اللغة المحسوسة ويحاول الابتعاد قدر الإمكان عن التجريد رابطا الأفكار التي تتعاطى معها الشخوص بفكرة الإيديولوجيا، ((وسينقل باختين هذا التأكيد إلى اللغة المحسوسة للحوارية والغيريَّة Altérité ودون أن يجعل من الرواية الدوستويفسكية رواية فلسفية، فهو يبرز كيف أن هذه الرواية هي مسرح لمناقشة الأفكار. والشخوص الدوستويفسكية هم منتجو إيديولوجيا طالما أنهم يحملون في ذواتهم حنينا إلى الحقيقي الموضوعي، وإلى المفاهيم المطابقة))[4]، وإنتاج الإيديولوجيا في نظر "باختين" لا علاقة له بإنتاج التمثّلات والرؤى الفلسفية العميقة التي تسير في ركاب النظرية الهيغلية، التي سار

---

[1] تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص134/133

[2] نفسه، ص134

[3] نفسه، ص134

[4] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد ، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm ، بتاريخ : 2012/03/11

على منوالها "لوكاتش" في نظريته، وهو نهج يذهب بالرواية نحو المثالية التي تبتعد عن الواقع وهي تناقش فعل العقل في حركة التاريخ، ويكاد التصور الباختيني أن يكون مناقضا لأنه ينطلق من التاريخ ليبحث بَعده في مساءلة العقل عن التمثّلات التي يمكن تجسيدها في المبدإ الحواري بوصفه كائنا يمتح من الواقع ويحقّق كينونته بناء على الآخر والغيرية. وفي مقارنة واضحة بين ما أنتجه "لوكاتش" الذي هو امتداد طبيعي في نظريته الروائية لـ"هيغل"، وما أنتجه "باختين" ارتكازا على فكرة الآخر، أو بمعنى آخر: قراءة الفروق بين كتاب "نظرية الرواية" لـ"لوكاتش" وكتاب "شعرية دوستويفسكي" وما فيه من ابتكارات جديدة على مستوى التطبيق المنهجي خاصة، سـ((نلاحظ أن باختين يجعل الرواية تفقد وتتخلى عن مثاليتها. إنه يفعل ذلك مستعينا بوصف جِدَّة رواية دوستويفسكي التي تكمن في إبراز تصادم أنماط الوعي والذاتيات عبر موازيات الأفكار والآراء والتمثلات دون أن يقصي من الحقل الروائي البحثَ عن الحقيقة الموضوعية وعن المفهوم المطابق))[1]. إنّها طريقة للتدليل على قيمة إضافية تنتمي إلى سياق ثقافي عام، وإشارة مباشرة للحوارية، في استدلال تحاوري يقوم على تعدّد الأصوات المبتكرة لدى كل من "باختين" و"لوكاتش"، فالمقابلة التحاورية هنا هي: بين ما ابتكره "لوكاتش" من مفاهيم عن الشخصية الروائية وما أقرّه "باختين" من طبائع الشخوص الدوستويفسكية القابلة للتعميم، فإن كان لا يُوجد تطابق بين الابتكارين فلايمكن أن نقول أن بينهما تناقضا تاما، فالبطل الإشكالي ذو الطبيعة الشيطانية لدى "لوكاتش" لا يطابق بصورة كاملة الشخصية الحوارية لدى "باختين" ولا يُناقضها أيضا.

إن مفهوم الآخر يتحدد وفق منظور التلفظ ،لذلك هو بحاجة إلى علم عبر – اللسان تماما كما التلفظ فـ((علم اللغة كله في منظور الغايات عبر اللسانية للتلفظ، ليس أكثر من وسيلة))[2]، والتلفظ كما يؤكد تودوروف بناء على التصور الباختيني مرتبط بسياق النطق وله ثلاث خصائص تميزه عن الجملة ((للتلفظ، تمييزا له عن الجملة، علاقة بالمتكلم وبالباعث [على التلفظ]، كما أن التلفظ يدخل في علاقة حوارية مع التلفظات التي أنتجت

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

[2] تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص134

سابقا[1]. إن فعل التلفظ مرتبط بالآخر، وهذا الإرتباط يختلف عن ارتباط الإخبار به، ذلك أنه توجد فروق بين التلفظ والإخبار من حيث كونه قيمة تواصلية تستند إلى الخبر، وهناك فروق حددها باختين بين التلفظ والإخبار، حسب قراءة تودوروف، وهي فروق تمييزية لفعل التلفظ[2]:

1. يوصف التلفظ بأنه وحدة التواصل اللفظي بوساطة تحولات الأشخاص الفاعلين للخطاب .
2. لكل تلفظ اكتمال داخلي خاص ومحدد .
3. لا يميل التلفظ إلى الموضوع، كما يفعل الخبر، ولكنه يعبر عن ذات فاعله أيضا،..
4. يدخل التلفظ في علاقة مع التلفظات السابقة التي لها الموضوع نفسه، وكذلك مع تلفظات المستقبل التي يُتنبأ بها كأجوبة.
5. وأخيرا ، فإن التلفظ موجه دائما إلى شخص ما.

إنّ مضمون فكرة الآخر يصعب تحديده بشكل مطلق، خاصّة وأن "باختين" قد ذكره على أكثر من مستوى إجرائي تطبيقا على نصوصه التي اتّخذها مصادر أدبية لتصوّره، فقد شاع مصطلح الآخر عند "باختين" من خلال عمله الفني "أعمال فرانسوا رابليه"، كما انتصر له وهو يؤسس للمبدإ الحواري من خلال أعمال "دوستويفسكي"، وفي الاصطلاح يُعدّ الآخر ((في أبسط صوره هو نقيض الذات أو الأنا، وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب سواء الاستعماري (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري وكل ما يستثمر أطروحاتها مثل النقد النسوي والدراسات الثقافية والاستشراق..... ورغم سيولة المصطلح وصعوبة بلورة معالمه بوضوح، إلا أنه تصنيف استبعادي يقتضي إقصاء كل ما ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء كان النظام قيما اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية))[3]، فهذا المبدأ يسبح في الحقل الثقافي العام وضرورته الإنتاجية لا شك في

[1] تودوروف، باختين المبدأ الحواري، ص138

[2] نفسه، ص141

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد، ص21

فاعليتها، إنه مضمون يُساير الحياة برمتها، على مستوى الواقع وعلى مستوى الأفكار والإيديولوجيا، إنه الهامش الذي احتفى به "باختين" وهو يقرأ أعمال "رابليه"، وأقرّه وهو يحاور شخوص "دوستويفسكي"، وتمثّله وهو يُسائل أزمنة "غوته" التاريخية، إنه ذلك الهامش الذي لا يُقدّره الناس عادة، أو "اللامُفكّر فيه" أو الهامشي الذي يستبعده المركز، بتعبير "فوكو"[1]. إنّه الماضي السحيق أو القريب الذي يحاصره الحاضر وينفيه المستقبل، إنه جوهر إنتاج الكينونات المتباينة التي تصنع التّعدّد والاختلاف والتي نعرف بعضها من خلال بعضها الآخر، إنه إمكان السياق المقارني الفاعل الذي يملك وظيفة أساسية هي الكشف والتوضيح أكثر.

أو هو الماضي الذي يُقصيه الحاضر، لكنه أيضا جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي، ولا نعرف الذات دون الآخر.

تقوم فكرة الآخر على محاور ثلاثة تُجسد معناه ضمن السياق الثقافي في عمومه، فهناك الآخر الذي يعني المغاير، وهناك الآخر المشهدي الذي يقترب إلى الصيغة المرآوية، وهناك المحور الأهم ممثلا في الآخر الرمزي وهو عند "لاكان" وغيره من الفرنسيين((...الآخر بامتياز، حيث يرون جميعا أن كينونة المرء لا تتحقق إلا من خلال القدرة على القول. لكن هذه القدرة تعتمد على استخدامك نظاما تمثيليا "اللغة" يسبق وجودك.))[2]

إن الأهداف الحوارية والمتعدّدة الأصوات تتغيّر بشكل ما، حين يذهب "باختين" إلى معالجة الإيديولوجيا، وربما كان هذا الذهاب بسبب إغراء إيديولوجي، وربما سيجني مثل هذا التحوّل على مذهبه وفكرته. إنّ خصوصية "باختين" المؤكّدة واليقينية خارج هذا التحوّل، والتي هي في العادة تنحو به نحو المعرفي، لا نجدها في هذه العودة نحو القراءة الماركسية للإيديولوجيا، كما قرّر ذلك "كريزنسكي" استنادا إلى ما جاء في كتاب "باختين": الماركسية وفلسفة اللغة، يقول "كريزنسكي" : ((ومن البديهي أن النزعة الإيديولوجَوية

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد، ص22

[2] نفسه، ص24

السائدة في القسم الأول من الكتاب تكبح دينامية الإبستيمولوجيا الباختينية. وفي تقديري فإن هذا الكبح الذي يرجع إلى الأعراض المَرَضية المتزامنة يؤشر على الاحترام الواجب تجاه الأدلجة الرسمية لمفهوم الإيديولوجيا. وإذا تجاوزنا هذه الأعراض المرضية المتزامنة فإننا سنشهد أن مَلَكَاتِ باختين الحوارية والمتعددة الأصوات تتأكد وتتعزز وسوف يَظهَر باختين صاحب الكلام الجدلي حقا وصاحب التلفظ الذي يُلزِم نفسه دوما بمجابهة تجربة الآخر))[1].

إن التلفظ مدخل لتصوّر "باختين"، ولابدّ أن يكون مخرجا من مأزق التقيّد بفلسفة غيره، لأن التلفظ متعلق بفعل التواصل، فـ((كل تلفظ - مونولوج، حتى عندما يتعلق الأمر بكتابة على نصب تذكاري، يشكل جزءا لا يتجزأ من التواصل اللفظي. وكل تلفظ، حتى في شكله المكتوب الجامد، هو جواب على شيء ما ويكون مبنيا في ذاته مثلما هو. وليس التلفظ إذن سوى حلقة في سلسلة من أفعال الكلام. وكل كتابة تعد امتدادا لكتابات سبقتها تجادلها وتتوقع ردود فعل متفهمة وتظل في انتظارها، إلخ... إن كل كتابة تشكل جزءا لا يتجزأ من العلم أو الأدب أو الحياة السياسية.))[2]، وهذا الحقل من التواصل الممتدّ ليس إلا تجسيدا للمبدإ الحواري في شموليته، إذ إن "باختين" ينظر إلى الظاهرة، سواء كانت نصاً، أو منظومة فكرية في ما يصل الإنسان، في معناه، وفي دلالته و في قيمه، وهذا ارتباط مباشر بفكرة الآخر، الذي منه ترد عليه لغته بكل ما تحمله من تاريخ، شخصي نفسي وعام مجتمعي،إذ أن الرواية مثلا، شأن أي ملفوظ، تتحدد بمقصديات الخطاب عبر التعدّد والتواصل، يقول "شكير نصر الدين": ((المبدأ الأساسي في رؤيته [باختين] لكل المظاهر هو مبدأ الوصل أو التمفصل. مما يُتيح قراءة جديدة للنّصّ الباختيني واعتبار المفكّر وفكره بالنظر إلى كل تلك الوجوه المذكورة في اتصالها وليس في انفصالها، إذ كيف يُعقل حصر مفكّر اللااكتمال والانفتاح والحوارية داخل خانات تحدّ وتُقصي وتختزل. فكر ينبني على التلاحم لا التنافر. تلاحم الفهم والمعرفة الإدراكية والتبادل اللفظي...))[3].

إن المقابلة بين الحوارية وتعدد الأصوات هي كالمقابلة بين الفعل وناتجه، تماما، كما هو حاصل بين التلفظ كفعل ناتجه الملفوظ. فالحوارية فعل ناتجه التعدد الصوتي، كما أن

---

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

[2] نفسه

[3] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، مقدمة المترجم، ص6

التعدد الصوتي في الجهة المقابلة لا ينحصر ضمن طيات النص الروائي فحسب، بل هناك أيضا تعدد صوتي بين الشخصية الورقية المجسِّدة والشخصية الواقعية (أو الخيالية) المتمثَلة و المجسَّدة، ويُدرك التّعدّد الصّوتي عبر بعض مكونات النظرية الباختينية، في عنصر السخرية بالضبط، كما أن السخرية يمكن استخلاصها من التعدد الصوتي ((يشرح ديكرو قائلا: إن التحدث بطريقة ساخرة، يعود بالنسبة للمتحدث (ل)، إلى تقديم التلفظ كتعبير عن وضعية المتلفظ (و)، بما هي وضعية نعرف منها فضلا عن ذلك أن المتحدث (ل) لا يتحمل مسؤوليتها، وأكثر من ذلك، يعتبرها سخيفة، من هنا إذن، ستكون السخرية نوع استشهاد ضمني يكمن بالنسبة للمتلفظ في جعلنا نسمع من حديثه صوتا غير صوته، ومنه يوضح، من خلال سلسلة من الإشارات (...) أنه يقيم مسافة معه))[1]. فالسخرية بالضرورة تفرض التعدد الذي يمتد إلى أكثر من اثنين غالبا، ولهذا فهي على علاقة وطيدة بالتعدد الصوتي وحتى التعدد اللسني، ((وما دامت السخرية مشيدة على خطاب مزدوج، فإنها تسهم في تعدد الأصوات في الرواية . إذ تسمح دراسة اشتغالها باستخلاص دقيق لمقصدية محكي معيّن))[2].

إن خاصية الحوارية المنتجة للتعدد الصوتي، هي التي ميّزت النّوع الرّوائي، وهي التي منحته ذلك الانفتاح الذي قرأه العقل النقدي بصورة واعية ساهمت في بلورة الفكر المعاصر وفق رؤى باختين بالأساس، فحوارية النوع الروائي تملك إمكانية تفسير العالم والوجود. ومن الطاقات البديعة لهذا المكوّن النّوعي ما واصل على منواله كل من "كريستيفا" و"تودوروف" و"جينيت" في مقاربته للعناصر التي استخلصها من التناص كمبدإ حواري فيما يتعلق بالمناص والمتناص، ومن ثمّ النص والعنوان والعتبات وما يملكه كل ذلك من انفتاح داخلي وانشطار مرآوي[3].

إن الحوارية تكاد تكون المبدأ الذي يضم كل مكونات النظرية الباختينية، فمن السخرية المؤسِّسة للكرنفالية إلى التّعدّد الصوتي بوصفه ناتج فعل الحوارية إلى الأبعاد الإيديولوجية وتفسيرها داخل الرواية وخارجها ضمن السياق الثقافي والتاريخي العام. كل

---

[1] فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1 ، 2012 ، ص 163،164

[2] نفسه ، ص 143

[3] G.Genette , seuils , Ed seuil ,Paris ,1987,P :72 .

ذلك هو بمثابة الإفراز الحقيقي لهذا المكوّن الفعلي للانسان ضمن التّاريخ، فالإنسان وإن كان يحقّق كينونته بفرديته إلا أنّه لا يحقّق وجوده إلا في إطار الحوارية.

إن السؤال الأكثر تعلقا بالحوارية هو في علاقتها بتناص "كريستيفا"، وليس أبلغ من القول أنّ وعيها تناصص مع وعي "باختين" وإن كانت قد سكّت مصطلحها الخاص بها، والذي بات أكثر شيوعا وذيوعا في الحقل النقدي، وإن كان لا يبدو هناك من فرق صارخ بين التصوّرين، إلا أن بعض الباحثين يحدّد الفرق بينهما بفضيلة الحوارية على التناص، حيث ((من خلال هضم حوارية باختين في السيميائية الفرنسية تفقد كريستيفا رؤية الطريقة التي يتّصل بها النص الأدبي بالبنى الإيديولوجية والاجتماعية))[1]، هذه المقدرة التي تتفوّق بها الحوارية على قسيمها الذي سكّته "كريستيفا"، ولذلك فإن الوقوف على الممارسات الدالة يعتبر أمرا غير كاف، فضلا عن كونه مشبّعا بغموض يُحيل إلى عدم وضوح الدلالة الاجتماعية بخاصة، أما في الحوارية فالأمر وضّحه "باختين" وقارئه الذكي "تودوروف" بشكل يفسّر على وجه الدقة مضمون البنى الايديولوجية في الخطاب الأدبي وبالذات في الرواية، فالمقابلة بين المصطلحين تُحيل إلى نوع من الممارسة التحريفية للحوارية وكأن الغرض هو إزاحتها وإحلال التناص بديلا عنها، ذلك أن ((القوة الإيديولوجية في روايات دوستويفسكي كما قرأها باختين تكمن في التحول الحواري أو التناصي لهذه الروايات وللمعايير السائدة في إطار تراث الرواية))[2]، وبهذا المعنى سينسجم المعطى الباختيني الأساس المتمثّل في الحوارية مع قراءته لإفراز البنية الاجتماعية المتمثّل في الإيديولوجيا وكل ذلك في إطار الجماليات الباختينية التي تعتبر منهجه الأصيل في تناول مختلف العناصر المؤسّسة للنوع الروائي.

إن الرواية في عبقريتها المستمدّة من السّرد كآلية توظّف التخييل في قالب الجمال، ووفق ما يقتضيه منطق الفن، هي الرواية التي يحتفي بها "باختين" في نظريته، فالتصوّر الذي بناه حولها بوصفها نوعا، انطلق من الجمالية التي تحتفي بالذوق وتربط السياق بالنص في تآلف الخطاب، ولا تُلغي أيّ عنصر يمكنه منح الإضافة والجديد الذي يؤيّد فكرة النوع، إنّها الرواية، ((التي عمادها الحوارية، وميزتها التعدّد اللساني، وفضاؤها التبادل

[1] جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2011، ص84

[2] نفسه، ص 84

اللفظي، ووسيطها التنغيم، وجوهرها الجمال الذي يجمع كل هذه العناصر في لحمة ما يُسمى نصّا أو خطابا روائيا في التنظير الباختيني))[1].

والجمالية التي اتّخذها "باختين" مبدأ في بناء نظريته عن الرواية، إنما تنعكس على كلّ تفكيراته ذات البعد الإنساني، وتحقيق المشترك الذي قوامه الجمال، ولذلك تحدّد موقف "باختين" من كثير من الإيديولوجيات السائدة والأفكار التي تتناول الظاهرة الأدبية بالخصوص، من خلال موقفها الذي الذي ينبني على السياق أو على النسق اللساني بعيدا عن مؤثرات التاريخ وقراءة الإيديولوجي فيه، ((تدور أعمال باختين حول بؤرة مهمة وهي الموضوع الجمالي الذي من خلاله سيبرز نظريته للرواية التي أساسها نقد الموضوعية المجردة، والفردانية المنغلقة على ذاتها لأنّ اللسان حسب باختين لا وجود له خارج الكلام الذي يُحييه، والكلام لا وجود له خارج الحوار، لأنه الصيغة الحيّة للّسان))[2]، لذلك فإنّ الأمر منوط بالعنصر الذي يجمع شتات المكوّنات الأساسية للخطاب وللنص، يجمعها في وحدة تنبني على التعدّد، إنّه منطق الفنّ الذي تتّخذه الجمالية كمفهوم تفسيري، لذلك فإن فهم المعطى الباختيني وتفسيره ينبغي أن يخضع للتصور نفسه، فليس هناك ما نستأنس به في قراءة "باختين" غير ما يمدُّنا به منطق الجمالية كأداة للتنظير واختيار زوايا النظر بإزاء الظواهر جميعها، وعلى وجه الخصوص منها الرواية، بما تهبه من عبقرية السرد الذي يملك إمكانية احتضان الزمن، وفعالية الجمالية تكمن في الربط بين مكوّن الزمن الذي يمارس سلطانه على الموجودات، إلا يخضع بسلطانه لآلة السّرد، ليتحوّل الزمن إلى لحظة، هي لحظة السرد، التي تختصر جزءا كبيرا من الزمن التاريخي، فـ((مقارنة بلحظة الأحداث المروية، فإنّ لحظة السّرد يمكنها أن تحتلّ أربع وضعيات، يمكنها أن تكون: لاحقة، سابقة، متزامنة، أو مُقحمة. الأزمنة الأساسية التي تواكبها هي على التوالي: الماضي،

1 حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015، ص124

2 نفسه، ص124

المستقبل، الحاضر، أما بالنسبة للأخيرة فيتناوب فيها الماضي والحاضر، بِنِسبٍ متغيّرة))[1]، وهذه التداخلات ليست عبثية، إنما تخضع في مجملها لتصوّر جمالي حين يتعلق الأمر خاصة بالنّوع الروائي، ((لذا لفهم نظرية الرواية عند باختين لا بد من فهم جوهر أعماله ألا وهو الموضوع الجمالي ليتسنى لنا بعدها إدراك مفهوم الرواية عنده))[2]، وفهم جماليات باختين، يتأسّس على تصوّره الذي صنع من الرواية عبقرية متفرّدة عن الأنواع الأخرى لتتماهى مع حقول المعرفة جميعها، وتؤسّس كيانها المستقلّ بفاعلية الجمالية انطلاقا من السرد والتّخييل ومنطق الفنّ.

1 Michel Patillon, Précis D'Analyse littéraire : Les structures de la fiction, éd NATHAN, Paris, 1995, P :34

2 حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي، ص124

الباب الثّالث

في بناء الرّواية بين الإيديولوجية والكرونوتوب الباختيني

الفصل الأوّل

إيديولوجيا الرّواية

((المعنى الوحيد للحياة، هو خدمة الإنسانية))

تولستوي

تمهيـــــــد

تتمثل إرادة "باختين" الأساسية وهو يقارب المسألة الإديولوجية، في تجاوز القطائع الممكنة بين كلّ من النزعة الشكلية "formalisme" والنزعة الإديولوجية "idéologisme"، وهما نزعتان تعتبر كلتاهما مدخلا لدراسة الفن الأدبي، كما أنهما تنحوان نحو التجريد، حتى وإن بدا أن التزعة الإديولوجية أكثر تجريدا، ومثل هذه القطائع مبدأ يستند إليه "باختين" في طريقه للتأكيد على "أسلوبية الجنس الأدبي". ذلك أن فصل الأسلوب عن الجنس الأدبي سيؤدي بالضرورة إلى التعتيم والابتعاد عما يحيل إليه ذلك الأسلوب من الأبعاد الاجتماعية، حيث تسبح الإديولوجيا والعوالم الإشارية، فلا يقتصر بالتالي إلا على دراسة الفروق الأسلوبية. وعلى ذلك ((حجبت المصائر الصغيرة للتغيرات الأسلوبية المتصلة بفنانين معيّنين وباتجاهات معيّنة المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنية المتّصلة بمصائر الجنس الأدبي، وعلى هذا فقدت الأسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياها وغرقت في الصغائر الأسلوبية، وعجزت ولا زالت عاجزة عن استشفاف المصائر الكبرى المُغفلة للكلمة الفنية وراء التطورات الفردية أو الاتجاهية))[1].

إن مثل هذه المقاربة الباختينية للأسلوبية التقليدية أدّت به إلى تشبيهها بـ(الفن داخل غرفة) بعيدا عن ((الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية، والأزقّة والمدن والقرى، والفئات الاجتماعية، والأجيال والحِقب))[2]، وهذه المقاربة تحاول التأكيد على أن الأسلوبية التقليدية لا تتعاطى إلا مع منحى يذهب بالكلمة بعيدا عن الحياة. وقريبا من التركيب والبعد اللساني المحض الذي يدلّل على البراعة الفردية للفنان. ((لكن حتى الفروق الأسلوبية هذه، الفردية أو الاتجاهية المقطوعة الصلة بالدروب الاجتماعية الأساسية لحياة الكلمة تلقى بالضرورة معالجة مسطّحة ومجردة تتعذر دراستها في وحدتها العضوية بدوائر العمل الفني المعنوية))[3].

---

[1] م. باختين، الكلمة في الرواية، تر : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1988، ص5

[2] م. باختين، الخطاب الروائي، ص59

[3] م. باختين، الكلمة في الرواية، ص6

يجب أن نؤكد على أن تناول الأبعاد الإديولوجية المُقابِلة للأسلوب، أي تلك التي تصنع عالما موازيا له، لم تأت إلا بعد أن استقرّت الدراسات الأسلوبية التي تبحث في الفروق للتأكيد على براعة الفنان ومع ذلك لم تظهر " أسلوبية الرواية" ولو كمفهوم غير متكامل إلا مع حلول القرن العشرين. أما قبل ذلك فكان الفن الأدبي يُدرس إديولوجيًّا بصفة مجرّدة من أجل التقويم الاجتماعي، حتى أنّه لم يظهر فرق كبير بين الكلمة ضمن منظومة الشّعر والكلمة داخل النثر، فليس هناك استدعاء لحياة المفردة إنما هو تكريس لموتها عبر التأكيد على محدوديتها. و((مقابل هذه النظرة الإديولوجية المجرّدة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن التاسع عشر بالمسائل المشخّصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصّة، إلا أن الوضع في مسائل الأسلوبية لم يتغير على الإطلاق))[1]، فالأمر كان منوطا في الأساس بقضايا التأليف والتوليف وكان في ذلك استيحاء لمقولات أسلوبية الشعر بالأساس، وكأنّ أفق الكلمة النثرية محدود بما يمكن للشعر أن يمنحها إياه. بمعنى أن الخطاب النثري ممثّلا في القصة والرواية خاصة، كان يخضع لسلطة الخطاب الشعري، هذا وفق تصوّرات ورؤى الأسلوبية التقليدية التي كان احتفاؤها بالرواية قاصرا ومحدودا. لكن مع عشرينيات القرن العشرين ((تبدّل الوضع، وأخذ خطاب الرواية النثري يكتسب مكانة داخل الأسلوبية. فمن جهة، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية، ومن جهة أخرى، بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التفرّد الأسلوبي للنثر الأدبي انطلاقا ممّا يميّزه عن الشعر))[2]، وفي جميع الأحوال كان المسعى في تناول أسلوبية الرواية، هو لغة الروائي بالأساس، لكن المشكلة أن لغة الرواية تتوزّع على أصوات متباينة ومختلفة كما يُفترض، ولا تعتمد على وحدة التناغم الشعري، فليس هناك صوت واحد، لذلك كانت هذه التناولات في الغالب تنتهي إلى رصد خصائص أسلوبية معزولة لا تمنح صورة مكتملة وموثوقة عن أسلوبية الرواية، ((فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة

[1] م. باختين، الكلمة في الرواية، ص7

[2] م. باختين، الخطاب الروائي، ص62

الرواية هي نسق من اللغات))[1]، وكلّ نسق مختلف أسلوبيا عن النسق الآخر. وهو محكوم بإطار الوحدة الأسلوبية التي انبثق منها، لا بإطار التعدّد.

وعليه فإنّ الرّواية هي ذلك الواحد المتشظّي والمتعدّد بفعل اللّغة كونها مجموعة من الأساليب المنتمية لأصواتها ذات المستويات المتباينة في الحياة فضلا عن تباينها في المواقف.

1/ أسلوب الكل الروائي:

لقد حدّد "باختين" الوحدات الأسلوبية المكوّنة لـ(الكلّ الرّوائي)، وهي كما ذكر كالآتي[2]:

1/ السرد المباشر الأدبي، في مغايراته المتعدّدة الأشكال.

2/ أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.

3/ أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكّرات الخاصّة، إلخ ...

4/ أشكال أدبية متنوّعة من خطاب الكاتب، إلا أنّها لا تدخل في إطار "الفنّ الأدبي"، مثل: كتابات أخلاقية وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهلمّ جرّا.

5/ خطابات الشخوص الروائية أسلوبيا.

يتعذّر البحث في الوحدة الأسلوبية لكلّ هذه التنويعات التي ستخضع بدورها إلى تنويعات داخلها. وإذا كان "باختين" قد طرح إمكانات وآفاق التناول الأسلوبي بقيمه المتداولة آنذاك، فذلك ليؤكّد على محدودية الأسلوبية التي خضعت لهيمنة الخطاب الشعري الذي لم يكن بإمكانه إفراز آليات دقيقة لتناول الخطاب الروائي. لذلك درس ووصف حياة الكلمة بين الخطابين، وحين ركّز على الخطاب الروائي انتهى إلى قيم فلسفية عميقة تخص الإنسان الذي نجد صورته في الرواية. ((فباختين هو الذي أبرز أن الذات

[1] م. باختين، الخطاب الروائي ، ص64

[2] نفسه، ص63

الإنسانية كائن حواري إلى حد بعيد))[1] وذلك في جميع أحواله، متكلما أو صامتا أو مشيرا، وهذا لا يعني بحال أنه يملك السلطان على الكلمة التي تنفلت منه لتدخل فضاءً خطابيا أوسع يساهم فيه التلقي كما يساهم فيه قبل ذلك المكان والزمان والسياق، بمعنى أن الكلمة حين تتحرّر نسبيا من سلطان الذات الحوارية ستدخل في رحابة العوالم الإشارية والإديولوجيا، وسيتعذّر الإحاطة بها بشكل دقيق. لذلك حاول "باختين" ((أن يجعل من العبر-لسانيات التي دعا إليها علما للإديولوجيات. بل سيميائيات للإديولوجيا))[2]. وهو بذلك أراد تفسير إحاطة الإديولوجيا بالكلمة، لكن هل استطاع "باختين" أن يحيط بالإديولوجيا؟ هذا السؤال الذي ينسحب على كثير من المنظّرين الذين بحثوا في حياة الكلمة. والسؤال بصيغة أخرى هو: هل في إمكان "باختين" أن يتجاوز إديولوجيا معيّنة هي بالضرورة موجودة في عادات تفكيره وفي تصوّراته ومنطلقاته التحليلية. يقول كريزنسكي جوابا على هذا السؤال: ((أمام إغراء النزعة الإديولوجية سوف تخفق إرادته في تحقيق صوغ جدلي دقيق للكلام الإنساني))[3]، لكن يجب التأكيد على أن محاولة "باختين" رسمت منهجها وانتهت إلى جملة من النتائج، ستظل دائما محلّ دراسة ونقد وتمحيص، غير أن هذا النّقد لا ينفي مطلقا أن "باختين" كان ((يسعى نحو صياغة متزايدة الدّقّة للعلاقات الحوارية المسيّجة بالمضامين الإديولوجية))[4]. وهو سعي يتّجه صوب تحقيق قيمة مضافة للخطاب الروائي.

لقد أصرّ "فلاديمير كريزنسكي" على عدم تحديد الأثر الإديولوجي للكلمة في فضائها اللساني البحت، وإنما الأثر مرتبط بكل إمكانات الكلمة الدلالية والناتجة عن تلقّيها في سياقها المحدّد. وفي هذا تفسير للتصوّر الباختيني، ((فالذّاتية هي صوت، ولكنّها في نفس

---

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد، 2012/03/11، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm

[2] نفسه

[3] نفسه

[4] نفسه

الوقت أداة لنقل كلّ ما هو جماعي))[1]، فالإديولوجي دائما حاضر في فضاء الملفوظ من مراحل تشكّله الأولى إلى مراحل تلقيه، كما أن الحضور المكثّف للإديولوجيا هو ما جعلها بالأساس عصيّة عن التحديد والضبط، فهي تكاد تكون كلّ شيء داخل اللغة وخارجها، بين المتكلّم والمتلقّي، بين الزمان والمكان، في التاريخ والجغرافيا.

2/ الإيديولوجيا كبنية متغيرة:

في إجابته على سؤال ماالإديولوجيا؟، يطرح "لوي ألتوسير" ما سمّاه التعريف غير العميق للإديولوجيا، قائلا: ((يكفي أن نعرف بكيفية تقريبية أنّها نسق (له منطقه ودقّته الخاصّتان) في التّمثّلات (من صور وأساطير وأفكار وتصوّرات حسب الأحوال) يتمتّع، داخل مجتمع ما، بوجود ودور تاريخيين))[2]، وهي بهذا التعريف تبدو جزءا مهمّا في الحياة. تتشاكل مع الوعي، حتى وإن كانت في جوهرها لا واعية[3]، رغم أن الإديولوجيا عبر مراحلها التاريخية، تبدّل الموقف إزاءها من منطقة الوعي إلى منطقة اللاوعي، وبين جزئيتها في انتمائها للوعي وكلّيتها في احتوائها للأوعاء، إن الإديولوجيا ((ليست شيئا زائدا عرضيا في التاريخ، إنها بنية جوهرية أساسية بالنسبة للحياة التاريخية للمجتمعات، وإن وجودها والاعتراف بضرورتها هما وحدهما اللذان يسمحان بالتأثير على الإديولوجيا وجعلها وسيلة واعية فعّالة في التاريخ))[4]. إنّ إدراك جوهرية الإديولوجيا بالنسبة للحياة وعبر التاريخ ممكن إلى حدّ ما، لكنّ التّدليل على أثرها في البشر صعب، فهو مجهول المعالم، نحسّ وجوده ولا نملك البرهنة على كيفياته وآلياته.

---

[1] Krysinski (Vladimir). Carrefours de signes, Essais sur le roman moderne, éd Mouton 1981. P :32

[2] محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص8

[3] نفسه، ص9

[4] نفسه، ص9

إن مايهمّ مسعى هذا البحث بالذّات ليس البحث عن طرائق الإيديولوجيا ضمن المجموعات الثقافية المتباينة، ولكن البحث عن علاقة النص الروائي بالإديولوجيا ضمن مقولات "باختين" وإجراءاته، وربما لم يرد في كتابات "باختين" مايصبّ مباشرة في خانة ما اتّفق عليه من معنى خاص للإديولوجيا، ولكن هذا لا يمنع أبدا الإشارة إلى المعاني التي فسّر بها الخطاب الروائي من خلال التعريف المتّسق مع مذهبه والجيّد الصياغة، والذي يتجاوز قاعدة البنية الفوقية إلى فكرة الصيغة المرآوية للإديولوجيا[1]. ولقد تراوح فكر "باختين" بين الإديولوجيا بوصفها طاغية مؤثرة على التفسير أحيانا، وبين الصيغة المرآوية لها التي تتعامل معها وفق منطق علمي بحت، فلم يكن صارما في تصوّره وهو يطرح البدائل، وربما كان للظروف السياسية المحيطة به في ذلك الوقت دور مباشر في هذا التراوح، وقد نجد تجلّي ذلك في الاستعانة بأسماء: "ميدفيديف" و"فلوشينوف" التي بدت كأسماء مستعارة، خشي "باختين" من خلال استعمالها على ظهور تصوّره الذي يبدو من ملامحه أنه مناف للتصوّر العام للدولة آنذاك، لذلك عاش غربة المنفى وغربة الهروب المستمرّ من شبح إدانته. كما تتجلّى في الاختلاف النسبي في التعاطي مع فكرة الإديولوجيا بين كتبه: "شعرية دوستويفسكي"، "الماركسية وفلسفة اللغة"، وبعض تفكيراته الأخرى في كلٍّ من: "الجمالية ونظرية الرواية"، و"جمالية الإبداع اللفظي".

قبل التعرف عن ملامح التناول الباختيني لظاهرة الإيديولوجيا ضمن النوع الروائي الذي سيتسق مع بعض رؤى الماركسية وقد يتنافى معها في أحيان أخرى. سنحاول التعرف على الإيديولوجيا بنظر منظرين قاربوا الظاهرة من زاوية فلسفية خالصة مبتدأ الأمر، ولكنهم قرؤوها فيما بعد على مستوى الرواية، بمعنى أن الرواية كانت بالنسبة للنظر الفلسفي منتهى وغاية للتطبيق والممارسة، بينما في التصور الباختيني وهو يرصد الإيديولوجيا مفهوما، فقد انطلق من الرواية كمصدر للتفسير والتأويل.

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد، 2012/03/11، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm

من أولئك المنظرين سنقتصر على البعض في نظرهم للايديولوجيا وسنُعرّج بالأساس على تلك الآراء التي لها علاقة مباشرة بالرواية.

1/2 ألتوسير

يعتبر ألتوسير منظرا ماركسيا بامتياز، حاملا لميول بنيوية، فهو قارئ ماركس الأمثل المتشبع بالثقافة الفرنسية. لقد تساءل ألتوسير حول ما ذهب اليه ماركس الذي اقترنت لديه الايديولوجيا بالأسطورة والوهم، كأن ليس لها قبيل في الحياة الاجتماعية، وليست قابلة للتفسير و التحليل، ((كأنما أراد ألتوسير الإجابة عن هذا السؤال عام 1967 والقيام بتصحيح الطريقة الوحشية التي حُرمت بها الايديولوجيا إلى حد ما من أية قوة تفسيرية في نسخته عن الماركسية))[1]، في هذا الصدد انطلق ألتوسير بعد تحقيق السؤال كمبدإ نقدي إلى تفسير الايديولوجيا وتحليلها باعتبارها أداة لتحقيق وعي شامل بمكونات الحياة الانسانية والمجتمعات الثقافية.

لقد كان ناتج هذه المحاولة هو مقاله الشهير: "الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية" الذي انتقد فيه سياسة الدول، خاصة فيما يتعلق بالمؤسسات التي تنتسب للدولة، وكان هذا الانتقاد تصحيحا لموقف ماركس وطعنا في سياسات بعض الدول التي تبنّت الماركسية مذهبا للنظام، كأنما أراد ألتوسير إغلاق الفجوة الكبيرة في التفسير الماركسي من خلال انتقاد الأنظمة التي اعتنقت مذهب ماركس لكنها سارت في ركاب لينين[2]. وتلك هي المفارقة التي أراد ألتوسير تعديلها من أجل أن يمنح بالأساس حساسية إضافية للماركسية بمعطيات الظاهرة الايديولوجية التي لها تجليات عديدة على مستوى الواقع الاجتماعي. ولذلك لا يجوز اهمالها في تفسير أي فلسفة جديدة، وبخاصة تلك التي دافع عنها وحمل لواءها، لقد أكّد "ألتوسير" أنه من خلال الإيديولوجيا يجب تفسير العلاقات الانتاجية القائمة، كما أقرّ بأنه من خلال الإيديولوجية ستستمرّ الأجيال المتعاقبة في

[1] جون ليتشه ، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة ، تر: فاتن البستاني ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت، ط1، 2002، ص 90

[2] ينظر، نفسه، ص 91

التكيّف مع مختلف التغيرات[1]. يقول ألتوسير: ((إن الايديولوجيا في تحريفها الخيالي الضروري الذي تقوم به، لا تمثل العلاقات الانتاجية القائمة (والعلاقات الأخرى المشتقة منها)، بل تمثل فوق كل شيء علاقة الأفراد المتخيلة بالعلاقات الإنتاجية وكل العلاقات المشتقة منها))[2].

إن الايديولوجيا مفهوم منظم للعلاقات الاجتماعية، تبرز كإطار يتعايش الناس ضمنه، إنّ تحقّق الظاهرة الإيديولوجية لا بد أن يتناءى عن تضئيل كل تصوّر فلسفي، فهي موجودة بالفعل وبالقوة، وتؤثر في المجموعات الثقافية المتباينة، وحضورها مجسد في اليومي و المعيش، لهذه الاعتبارات، أراد ألتوسير إسعاف الماركسية التي عجزت عن الإحاطة بالظاهرة من كل جوانبها، وباعتبار ميوله البنيوية كونه متشبّعا بالثقافة الفرنسية ومهتما بفلسفة العلم، فقد حاول قراءة الإيديولوجيا خلافا لتصوره، لذلك فـ((إن تنظير ألتوسير ضيّق جدا في دائرة تركيزه، ويتمسّك بهذا الشكل بمبادئ الفكر الماركسي))[3]، فرغم محاولته الإسعاف إلا أنه ظل وفيا ومتشبثا بمبادئه مخلصا لماركس وللماركسية حتى ولو لم تضبط مفهومها عن الإيديولوجيا بشكل دقيق يراعي كونها فلسفة جديدة منوط بها الإجابة عن كثير من الأسئلة التي تسبح في أفضية الفكر والفن.

2/2 كارل مانهايم

لقد ارتبط مفهوم الكلي والجزئي للإيديولوجيا بما ذهب إليه مانهايم، فللإيديوجيا معنيان، جزئي وكلي، يرتبط المعنى الجزئي بما يقدّمه المخالف من أفكار يعتبرها الطرف المتمثِّل بمثابة التزوير ((وهذا المفهوم عن الايديولوجيا، الذي لم يتميّز إلا تدريجيا عن المعنى الذي يعطيه الحس العام للكذب، هو مفهوم جزئي بمعان عديدة))[4]، ولا يمكن تمييز

---

[1] ينظر ، جون ليشته ، ص 91

[2] نقلا عن ، جون ليشته ، ص 91،92

[3] نفسه ، ص 93

[4] محمد سبيلا وعبد السلام بنعبدالعالي، الايديولوجيا ، ص 10

المعنى الجزئي بعيدا عن المعنى الكلي الذي يتسم بالاتساع، والمقصود به غالبا الإيديوجيا بشكلها الكلاني التي تميز عصرا تاريخيا أو مجموعة ثقافية، كما هو الحال في تفسير معنى الطبقة الاجتماعية، فالطبقة أو المجموعة الثقافية حاملة للمعنى الكلّي الشّمولي للإيديولوجيا، ونكاد نقول أن الفرق بين المعنيين الجزئي والكلي هو كالفرق بين البنية الفردية والبنية الاجتماعية، ولذلك لا يمكن التسليم لهما، إنما سنظل في الحكم عليهما بإزاء الارتياب، وسبب عدم التسليم هو ((أن هذين المفهومين عن الإيديولوجيا يجعلان من تلك الأفكار تابعا لمن يعبر عنها ومتوقفا على وضعه في وسطه المجتمعي))[1].

إنّ الجدل سيبقى قائما بين المعنيين، ذلك أن المفهوم الجزئي للإيديوجيا يعتمد على الفرد، لذلك سوف ينحو منحى سيكولوجيا يعتمد على البواعث النفسية، في حين أن المفهوم الكلي لا يرجع إلى هذا البواعث الفردية، إنه يزيح الذات، محاولا الاقتراب من الموضوع، مراعيا تلك الاختلافات الكامنة بين الأفراد الذين ينتمون إلى مجتمعات ثقافية مختلفة.

يحاول مانهايم إيجاد حل من خلال ارتباط علائقي وارتباط نسبي، وذلك انطلاقا من اعتماده على المنهج التاريخي السوسيولوجي، كما أنه يستند في تحقيق ذلك الارتباط بمقابلة الإيديولوجي بالمعرفي[2].

لقد عالج منهايم أيضا مسألة الوعي الزائف في ارتباطه بالإيديولوجيا، وحين قرأ تاريخ الماركسية أكد ((وجود تاريخ طويل للشك في الوعي الزائف وليست الماركسية إلا حلقة في هذه السلسة الطويلة... ويعود منهايم بمشكلة الوعي الزائف إلى حد استحضار مفهوم العهد القديم للنبي الزائف))[3].

---

[1] محمد بن سبيلا ، ص 11

[2] نفسه ، ص12

[3] بول ريكور ، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا ، تر: فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت ، ط1، 2002، ص 236

3/2 الإيديولوجيا النفعية/ "إيغلتن":

من أهم النقاط التي تُميّز تناول إيغلتن للإيديولوجيا هي إرادته التقريب بين الطبقتين البرجوازية والأرستقراطية، في محاولة لاستثمار الجمالي الذي يعتبر إرث الأرستقراطية التي همّشها التطور التاريخي، من أجل أن يكون ميراثا مشتركا للطبقة البرجوازية التي بإمكانها بواسطة وعيها الثقافي التوسّع من خلال الجماهير، فهو أراد جمع الميزتين لتحقيق نموذج الإيديولوجيا الأمثل، ممثّلا في طابعها الجمالي وطابعها الجماهيري، وهي نظرة ذات خصوصية فيها من النزوع الماركسي بقدر ما فيها من الإيمان بالإيديولوجيا كفكرة خالصة، ذلك أنه يربط الإيديولوجي بالثقافي[1].

من جهة أخرى، يتحدّث "تيري إيغلتن" عما أسماه (الإيديولوجيا النفعية) للطبقة الوسطى، وبأنها الأثر المباشر في نشأة الرواية، وذلك بقراءة "التراجيديا" في مستوى التاريخ، وارتباط عناصرها بالمعاني الأرستقراطية عند الإغريق، أي في الملحمة حيث تتجسد هذه المعاني في ظهور الآلهة وأنصاف الآلهة، كما يحاول قرءة الروابط في التاريخ بين المدى الزماني الذي سبق نشأة الرواية أي ما يتعلق برؤية "هيغل" التي تعتبر رؤية ظاهرية فيها شيء من المثالية للمأساة وربطها بمن جاء بعده من الروائيين الذين تطورت على أيديهم الرواية في أبعادها السردية، بحيث تحولت الملاحم التي تحتفي بالآلهة في لحظة تاريخية ما حيث كان الوعي بسيطا إلى الرواية التي تحمل في ثناياها ما يبتعد عن الغيب ويقترب من واقع الإنسان في التاريخ. وهذا الفعل الإنساني الواقعي هو ما يرمي إليه "إيغلتن" بالإيديولوجيا النفعية، التي كانت عند الإغريق ممثّلة في متعلقات البعد الأرستقراطي، وممثّلة في الرواية، النوع الجديد، في الأبعاد الواقعية. والحقيقة أن هذا التصور قد سبق لـ"لوكاتش" أن تحدّث عنه بإسهاب في كتابه "نظرية الرواية"، كما أطال الحديث حوله "باختين" في كتابه "الملحمة والرواية"، في إطار تلك المقارنة التي تمحضت سبيل الإبانة عن النوع الجديد وارتباطه بالطبقة البرجوازية. وإذا كان "إيغلتن" مرتبطا بالثقافة الأمريكية التي

[1] تيري إيغلتن ، النقد والإيديولوجيا ، تر: فخري صالح ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، 1992 ، ص 130

أنتجت معاني النفعية، فتفسيره للنوع وإن كان لا يخرج عن إطارها، إلا أنه في محاولته التأكيد على التفسير المختلف لم يبتعد كثيرا عن "باختين"، وإنما غيّر في المصطلح فقط، فالإيديولوجيا النفعية جزء من الإيديولوجيا في مفهومها الباختيني الذي يتضمن التأثير في لغة الرواية، ويعتبر الملفوظ نتاجا طبيعيا للسياق الاجتماعي والإيديولوجي.

4/2 تصنيفات الإيديولوجيا/"ريكور":

لقد طرح "بول ريكور" نماذج عدة لتصوره عن الإيديولوجيا، وقد ركّز على أهم تلك النماذج، وهي ما يتعلق بالعالم الإشاري من الأفكار التي تتحول إلى معتقدات وارتباط ذلك بالمقدرة التبريرية، كما طرح إمكانات تعريفية أقل جدلا من ذلك. وهذه أهم تصنيفاته للإيديولوجيا[1]:

1. الإيديولوجيا محرّك اجتماعي، تنشر الأفكار وتصنع القناعات عبر التحريض على الفعل وتبريره.
2. الإيديولوجيا منتسبة، في هذا المستوى، إلى ما يسميه بول ريكور "نظرية الحافز الاجتماعي". إنها تتحرّك لإظهار أن الجماعة التي تجاهر بها هي محقَّة في أن تكون ماهي عليه. لكن كيف تحافظ الإيديولوجيا على ديناميتها؟ الجواب كامن في سمتها الثالثة:
3. كلُّ إيديولوجيا هي مبسّطة وخطاطية، إنها شبكة لتحديد نظرة شاملة ليس فقط إلى الجماعة بل وللتاريخ، وفي الحدِّ الأقصى للعالم، وهذا الطابع المسنَّن للإيديولجيا ملتحم بوظيفتها التبريرية، لكن هذه القدرة على التغيير مشروطة بتحوُّل الأفكار التي تنشرها إلى آراء ومعتقدات. وفي هذه الحال تفقد الأفكار صرامتها لتزيد من فعاليتها الاجتماعية. وعلى هذا النحو يتحوَّل كلُّ شيء إلى إيديولوجيا: الأخلاق، الدين، الفلسفة... وهذا التحوُّل من نسق فكر إلى نسق اعتقاد هو جوهر الظاهرة الإيديولوجية. يسمح هذا الملمح (الثالث) بملاحظة الطابع الاعتقادي للإيديولوجيا، حيث المستوى الابستمولوجي للإيديولوجيا هو

[1] بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004، ص211-214

مستوى "الرأي"، مستودع الاعتقاد عند الإغريق، لأجل ذلك فإن الإيديولوجيا تعبِّر عن نفسها طوعيًا من خلال الأمثال والشعارات والصيغ الموجزة، ومن ثم فلا شيء أقرب إلى البلاغة - فن الحكمة والإقناع من الإيديولوجيا.

4. الإيديولجيا تعبير عن مقاصد عملية أكثر من كونها تعبيرًا عن منازع نظرية، حيث القانون التأويلي للإيديولوجيا كامن فيما يتعوده الناس، ويؤمنون به أكثر من تصورات يتحركون نحوها.

5. الإيديولوجيا مطبوعة بالجمود، ترفض الجديد وتسعى إلى المحافظة على الأنموذج القائم من خلال صيغة "التمثيل"، وهو ما يجعل الإيديولوجيا في نفس الآن تأويلاً للواقع وحشدًا للممكن، وبهذا المعنى يمكن الحديث عن "السياج الإيديولوجي" بل "العمى الإيديولوجي.

3/ باختين وسيميائيات الإديولوجيا:

يمرّ النصّ في مخاضه للوجود بين مستويين أساسيين من البنيات المجرّدة، المستوى الفردي الذي ينتهي إلى اللغة، ومستوى المجموع الذي يبدأ من اللغة. وهذه السيرورة محكومة بتسنين معيّن تحيط الإديولوجيا بطرفيه، والنصّ في مخاضه بين تشكّلين يعتمد على محاورة النسق الكائن والمتحقّق مع الإديولوجيا، ولذلك فـ((إن أشكال التحقّق المتولّدة عن "سنن كلّي" هي التعريف السيميولوجي الذي يمكن أن يُعطى للإديولوجيا))[1]، فالنصّ الذي هو محور القراءة ومركز إعادة إنتاج القيم، هو ذاته محور الكتابة التي تشكّلت بالفعل على هيئة قيم متحققة وكائنة قبل ذلك، أي قبل أن تساهم القراءة في إعادة الإنتاج، غير أن الأنساق التي انتظم فعل الكتابة وفقها محكومةٌ بجملة من القواعد والقوانين، تتمثّل غالبا في قواعد النوع وقواعد النصّ، وهي غير تلك الأنساق المتجدّدة والعابرة للزمان والمكان التي يحظى بها فعل القراءة.

[1] سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإديولوجيا، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 1996 ، ص8

لقد تعامل "باختين" مع الإديولوجيا بشكل مختلف نسبيا عن المعطى الفلسفي وبخاصة الماركسي، كما رأينا من قبل، لقد اهتمّ أساسا بالعلامة وسيرورتها ضمن نسق إبستيمولوجي داخل كون العلوم الإنسانية، ((وإنه لأمر بالغ الدلالة أن لا يرد للإديولوجيا بمعناها الخاص تعريف في كتاب باختين، وإنما هناك فقط إشارات وإحالات على تعريف متّسق وجيّد الصياغة))[1]، وربما كان مدخله الأساس في تناوله الإديولوجيا هو المستوى العبر- نصّي، عن طريق الاهتمام بالعلامة التي تناولها من زاوية الفهم في تمظهراته ومراحله التي تشكّل صورة لسيرورة العلامة. وقد أشار من ناحية أخرى إلى أنّ السيميائيات تهدف إلى ضمان إبلاغ الرّسالة التّامّة بوساطة شيفرة تامّة، وبيّن أن الشيفرة غير مكتملة ومتعلّقة بالأساس بالمستوى التّقني[2]، الذي هو متغيّر بطبعه مع تغيّر النصوص، وقد ذكر أن الفهم ينقسم إلى أفعال متميّزة، بتضافرها تصنع ديمومة الفهم[3]:

أولا/ الإدراك النفسي – الفيزيزلوجي للعلامة المادية (من كلمة ولون وشكل فضائي)

ثانيا/ التعرّف على العلامة (باعتبارها معلومة أو مجهولة) وفهم دلالتها المتكرّرة العامّة داخل اللغة.

ثالثا/ فهم دلالتها في السياق المعطى (القريب، المجاور، والبعيد).

رابعا/ الفهم الحواري الفاعل والاندماج في سياق حواري، وحكم القيمة ودرجة عمقه وكونيته.

إن تحوّل العلامة من عالم الإيديولوجيا إلى كينونة متحقّقة بالفعل تخضع للفهم بالتفسير الباختيني عبر مراحله الأربع، له ما يطابقه لدى السيميائيين، من أمثال "غريماس" الذي يؤكّد على وجود عالمين، عالم إيديولوجي يتحدّث عن القيم الفعلية التي

---

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، ، 2012/03/11، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm

[2] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص408

[3] نفسه، ص419

تسبح في فضاء الفكر، وعالم أكسيولوجي ناتج عنه يحاول إثبات المطابقة[1]. والحقيقة أن المطابقة لا تؤكّد على شيء أكثر من تأكيدها على أن الإيديولوجيا تحيط بالفعلين معا، فعل الكتابة وفعل القراءة.

1/3 باختين وتجاوز البنى الفوقية:

بالعودة إلى "كريزنسكي" الذي أكّد، كما ظهر سابقا، على أن "باختين" تجاوز المعنى الخاص للإيديولوجيا، ذلك المعنى المستمدّ من الفلسفة الماركسية خاصّة على أنه بنية فوقية، وركّز على ما أسماه بالصيغة المرآوية للإيديولوجيا كمفهوم ضمني لدى "باختين"[2]. وتجاوزُ الإيديولوجيا بوصفها بنية فوقية هو محاولة للحدّ من طغيانها الذي يؤثّر في التفسير، فـ((إذا أخذنا الإيديولوجيات باعتبارها بنية فوقية تعكس قاعدة الإنتاج وعلاقات الإنتاج عن طريق المؤسسات والدولة والفلسفة والأعمال الفنية، فإنها لن تكون سوى عودة وتذكير بالوضع الاقتصادي الاجتماعي والسياسي للأشياء))[3]، وهكذا ستدور الإيديولوجيا ضمن هذه الحلقات ولن تصل إلى المرحلة الرابعة من تفسير وفهم المعنى والقيمة، الذي اقترحه "باختين" كتتويج لسيرورة المعنى.

لقد اقترح كريزنسكي تفسيرا مشابها لفكرة الصيغة المرآوية التي قرّرها "باختين"، حتى وإن اعتبر أن الإيديولوجيا جزءٌ من نماذج أخرى هي: المرجع، التناص، الأكسيولوجيا، الجمالي والغرائزي[4]، إلا أنه جعل الإيديولوجيا في مصاف أعلى بين هذه النماذج بوصفها القادرة على تنظيم تلك المستويات والتحكم فيها نسبيا، وقد تحدّث عن ذلك رابطا هذا المعنى بالنصّ الروائي تحديدا، باعتباره نصّا يحقّق فكرة النموذج الأعلى، قال: ((تتوزّع

---

[1] A.J. Greimas. Les aquis et les projets, in J. courtès, introduction à la sémiotique narratives et discoursives, éd. Hachette, 1976, P22

[2] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، ، 2012/03/11، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm

[3] نفسه

[4] حبيبة الصافي، سيميائيات إديولوجية ، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2011 ، ص59

الإديولوجيا داخل مسار النصّ الروائي من خلال البنيات المورفولوجية والدلالية المثبتة في التشجير المنمذج للرواية، وذلك بالشكل الذي يجعلها تحتلّ أيضا مواقع أخرى خاصّة بالنماذج الأكسيولوجية، التناصّية، الجمالية والغرائزية. ليست إذن الإديولوجيا، بمعنى الوعي المغلوط، ...، ولكن الاستثمار الجدلي والخطابية التوزيعية للرواية هما اللتان تبنيان هذا النموذج داخل الفضاء التطوّري للنّوع، وذلك بموضعتها لقيم تتحيّن بشكل متغيّر وجدلي))[1]. إن الإديولوجيا بهذا المعنى المقارب للتصوّر الباختيني، تدخل في كلّ المراحل، منذ المرحلة الجنينية إلى مرحلة الاستيعاب الكلي للقراءة، مرورا بمستوى التركيب والدلالة، وكلها مرتبط بعالم الإديولوجيا الذي يستثمر في وجودها وكينونتها من أجل ((تحيين القيم التي تعتبر الغاية النهائية لكلّ فعل إنساني))[2]، وهو تحيين يصنع علاقة جدلية معها، ولذلك فإن دراسة العلاقة (إديولوجيا/رواية) عملية صعبة للغاية، لأنها ((علاقة معقّدة وثريّة وصعبة على المستوى المنهجي والنظري))[3]، هذا بعد الاعتراف بأن هذا النوع من الجدل استحقاق ماركسي بامتياز، كونه تقليد من التقاليد النظرية للماركسية[4]. ولقد حاول "باختين" استثمار الوعي الماركسي بهذا الجدل، فجعلها ((هي القالب المؤسسي الذي حاول أن يصبّ فيه إشكالية غاية في التعقيد هي إشكالية التبادل بين الذاتي والاجتماعي، اللغوي والإديولوجي، الفنّي والجماعي))[5]. وكان هذا السعي هو الذي يتلاءم مع المعطى النظري لسيميائيات الإديولوجيا التي اقترح "باختين" لدراستها علم عبر-اللسانيات، الذي بإمكانه البحث عن السنن الرابط بين النصّ في تمظهراته المختلفة من جهة، وبين الإديولوجيا في تجريدها من جهة ثانية.

---

[1] W. krysinki. Carefours de signes. P35

[2] حبيبة الصافي، سيميائيات إيديولوجية، ص59

[3] عمار بلحسن، ماقبل بعد الكتابة، حول الإديولوجيا/ الأدب/ الرواية، مجلة فصول، ع4، مج5، يوليو/سبتمبر، 1985، ص164

[4] نفسه، ص164

[5] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، ، 2012/03/11، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm

يجب أن نؤكّد على أن السيميائيات والإديولوجيا ليستا خطابين متجلّيين بالمعنى الفعلي للخطاب، ولذلك كانت العلاقة بينهما دقيقة جدا من خلال أشكال عبر-لسانية، هي الجامع بينهما وهي ما خوّل لـ"باختين" أن يكون ناقدا حواريا، حين تمتدّ العملية التّحاورية، لا بين الأشكال الخطابية فحسب، بل بين الأنساق المعرفية المجرّدة التي تتّخذ كموضوع لها خطابا معيّنا. فالسميائيات ((تتّخذ، كموضوع لها، ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبر-لسانية، أي متكوّنة من خلال اللسان لكن غير قابلة لأن تختزل بالمقولات التي تُلصق بها في أيامنا هذه))[1]. وفي مقابل ذلك، ومن أجل رصد العلاقة بين الإديولوجيا والسيميائيات، سنستعمل مصطح "أدلوجم" الذي يعني ((تلك الوظيفة للتداخل النّصّي التي يمكننا قراءتها مادّيا على مختلف مستويات بناء كلّ نصّ تمتدّ على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية))[2]. نستطيع القول أنّ "الأدلوجم" هو تداخل نصّي عبر-لساني، مع ملاحظة غاية في الأهمية وهي أنّ الأدلوجم الذي استعملته "جوليا كريستفا"، أرجعه "تودورف" إلى باختين، حتى وإن ظهر المصطلح في كتاب (المنهج الشّكلي في نظريّة الأدب) لـ"ميدفيديف"، لأن ((ميدفيديف كما يوضّح تودوروف في كتابه: M. Bakhtine, Leprincipe dialogique، قد لا يكون سوى الاسم الذي نشر تحته ميخائيل باختين بعض مؤلفاته الأولى))[3].

2/3 الرواية كنشاط إيديولوجي:

من الضّروريّ الإشارة إلى أنّ الرواية إفرازٌ إنساني معاصر حقّق نضجه تحقيقا يؤهّله لأن يكون رائزا متناهي الدّقّة، جامعا بين أشتات هذا الكلّ المتغيّر وبهذا ستكون الرواية مرآة عاكسة لصورة النّفس والمجتمع عبر مقولة: اللّغة/الكائن. يقول "باختين" معرّفا الرّواية: ((الرواية تنوّع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظّم فنّيا. وتباين أصوات فردية. والتّفكّك

[1] جوليا كريستفا، علم النص،تر: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط3، 2014، ص21

[2] نفسه، ص22

[3] نفسه، الهامش، المترجم، ص21

الداخلي للّغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصّة بمجموعات معيّنة، ...، هذا التّفكّك الداخلي لكلّ لغة في كلّ لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هي المقدّمة الضّرورية للجنس الروائي))[1]. إنّ هذا التّعريف إديولوجي بامتياز، فالتّنوّع الكلامي والتّفكّك الداخلي للّغة هما تجلّيان للإسقاط الإديولوجي الذي يحتدم عبر التعدّد اللّسَني والصّوتي في الرواية، فتعبّر اللّغة الموحّدة عن النفس وعن المجتمع، ويصبح النّصّ الروائي فعلا اجتماعيا نفسيا عبر-لسانيا، وإذا كان ظاهرا وجود العلاقة بين الفعل الاجتماعي والإديولوجيا، فالأكيد أنّه يوجد تفاعل جدلي لا تنفصم عُراه بين ما هو نفسي وما هو إديولوجي، فما هو نفسي يتقوّض حتى يصير إديولوجيا، والعكس صحيح[2]، وفي كل ذلك تحقيق للصيغة المرآوية للإديولوجيا.

إن الربط بين الرواية والإديولوجيا يتمّ عبر استقصاء ملامح النّوع في بعديه النفسي والاجتماعي، فيكون الجامع بينهما في النّصّ الرّوائي عبر لغته التي تحمل في جوهرها نشاطا نفسيا من خلال الدلالة، وكذلك اللّغة لا يتحقّق وجودها إلا من خلال الدلالة[3]. واللغة خاضعة لصيرورة معيّنة تتجسّد في التّنوّع والتّفكّك وبخاصّة في الجنس الروائي.

إنّ وجهة نظر "باختين" المفارِقة للنّظر الأسلوبي المستمدّ من الخطاب الشّعري الذي حدّ من اتّساع اللّغة، حين ربط لغة النّثر الفنّي في إحداثياتها وموجّهاتها بلغة الشّعر حصرا. لقد جعلته وجهة النّظر هذه، يقدّم تبريرات أسلوبية فلسفية في نقض ما كان سائدا منذ أرسطو حتى أيامه. لقد انطلق في تبرير نقضه من اللغة بالأساس بوصفها المنطلق الذي تقوم عليه تفسيرات الأعمال الأدبية والتنظير لمحتواها. وحسب وجهة نظره ((فاللّغة في كلّ لحظة من لحظات صيرورتها عرضة للتّفكّك، ليس فقط إلى لهجات ألسنية بالمعنى الدقيق للكلمة (من حيث السمات الألسنية الشّكلية والصّوتية منها في المقام الأول)، بل وهذا هو الشيء الجوهري بالنّسبة إلينا، إلى لغات اجتماعية إديولوجية: لغات فئات اجتماعية ومهن

---

[1] باختين، الكلمة في الرواية، ص11

[2] كريزنسكي، باختين والمسألة الإديولوجية

[3] باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1986، ص41

وأجناس أدبية وأجيال إلخ))[1]. هكذا كان النّظر إلى اللّغة بشكل مختلف: من وقار اللّغة إلى اجتماعية اللّغة إلى لغة الفئات الاجتماعية المتباينة، واللغة ذات الخصوصية المهنية، إلى تحوّلات اللّغة عبر الأجناس الأدبية والأجيال، وهو دليل على استثمار إحداثيات الزّمن ورصده لذلك التّحوّل من خلاله، هذا التّحوّل الذي يعبّر عن دينامية الحياة ونموّها وتطوّرها[2].

3/3 الإيديولوجيا والذات:

إنّ موقَعة الإديولوجيا بالنّظر إلى أنواع الخطابات ليس مؤكّدا ولا ميسورا تحديده، فهي خارج الخطاب، شكل عبر-لساني، ولكن هل هو سابق أم لاحق؟. بالنّظر إلى طبيعة الإديولوجيا الروحية وكونها أهم الإشكالات التي عالجتها الماركسية التي قدّمت نفسها كفلسفة جديدة منوطٌ بها تفسير كلّ شيء، فإنّ تماهي الإديولوجيا مع مكوّنات الخطاب في جزئياته وكلّياته، يجعل فصلها ومن ثمّ ضبطها وتحديدها أمرا في غاية الصعوبة، إلا أنّ "كريزنسكي" وقياسا على رؤية "باختين" يؤكّد على أنّ الإديولوجيا ((تتميّز بكونها صيغة للوجود في العالم، ذات طبيعة روحية أو لاعقلانية. الإديولوجيا مبنية على شكل انعكاسات وأصداء أكثر ممّا هي مكوّنة من كلّيات عضوية مولّدة لكلّيات أخرى))[3]، فالنّصّ الروائي ليس إفرازا مباشرا للإديولوجيا، بمعنى: ليس هناك علاقة (بنوّة/أبوّة)، وبقدر ذلك يجب أن نؤكّد على أنّ بعض ملامح النّصّ تنتمي إلى فضاء الإديولوجيا اللاعقلاني، وهذا سيفضي بنا إلى السؤال: هل الملامح الأخرى للنّصّ لا تنتمي للإديولوجيا؟ والجواب نجده فيما يمكن استخلاصه من تأكيدات "باختين" التي لخّصها "كريزنسكي" في ثلاث شبكات استدلالية[4]:

1- الوعي الفردي كلّه إديولوجيا.

---

[1] باختين، الكلمة في الرواية، ص23

[2] نفسه ، ص23

[3] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإديولوجية

[4] نفسه

2- الإبداع الفنّي نشاط إديولوجي.

3- الكلمة ظاهرة إديولوجية بامتياز، ...

إن الملاءمة بين تأكيدات "كريزنسكي" وتأكيدات "باختين" تكمن في الجواب التركيبي للعلاقة بين الرواية والإديولوجيا. إنّه بالضّبط القابلية للتّطوّر المستمرّ لكليهما. وعدم النّضج والاكتمال الذي يعتبر خصيصة مكوّنة للنّوع الروائي، كما هو أيضا في الإديولوجيا المتناسبة طردا مع الرواية في هذه الخصيصة بالذّات. من جهة أخرى يجب أن نذكر أنّ تأكيدات "باختين" تتلاءم مع وجهة النّظر الماركسية في تفسير علاقة الإديولوجيا بالعمل الفنّي انطلاقا من كونها بنية فوقية، أمّا عن الصيغة المرآوية للإديولوجيا كما هو التصوّر الباختيني عادة، فإنّ "كريزنسكي" يؤكّد على أنّ ((هذه الإثباتات، ليست لها على صعيد التّصوّر المرآوي للإديولوجيا، ...، سوى قيمة استكشافية ومعرفية ضئيلة. وعلى أقصى تقدير فهي مجرّد طوطولوجيات، ولا تعمل سوى على تأبيد الدوران الرتيب للإيقاعات الاجتماعية، حيث تتبادل المواقع كلٌّ من العلامة والإديولوجيا والوعي والإبداع واللغة))[1]. هي تأكيدات تخون المعرفة إذن، وتبتعد عن تجرّدها، نتلمّس من خلالها بقايا التفكير الماركسي وآثار الفكر النّظري الصّرف الذي اتّسم به "باختين" في تصوّرات عديدة. ماذا لو تسرّب الزّيف إلى الوعي بالإديولوجيا؟، ماذا لو تشوّه سلطانها؟ ماذا لو كانت الإديولوجيا تفكيرا مخاتلا ومخادعا ومغلوطا؟، حينها ستصبح هذه الإثباتات مجرّد طروحات نظرية تستحوذ النّسبية على نصيب وافر منها[2].

يؤكّد "إريك فروم" وهو يقدم كتاب (الماركسية والإنسان الفرد) لـ"آدم شاف"، على عدم فهم الغرب الرأسمالي ذي النزوع المادي، لـ"ماركس"، وهو يصر على أن فكرة النظم

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإديولوجية

[2] نفسه

الاجتماعية لا بد أن تكون في خدمة الإنسان، بل لا بد أن يكون الإنسان غاية بذاته لا وسيلة، بالإضافة إلى وجوب تحقق الإنسانية بمعانيها في الفرد[1].

4/3 الكلمة بنية إيديولوجية:

على اعتبار أن الكلمة الروائية، كما رأينا في الباب الثاني، وقبل أن تستقر في النص، مرّت بمراحل، تخللت فيها أبعاد ومحمولات فكرية من التاريخ ومن السياق الثقافي الذي أنتج دلالاتها المتعدّدة، فإنها في النص لا ينبغي لها أن تخرج عن إطار كونها بنية جامدة، بمعنى أنها ملفوظ يحمل إيديولوجيته الخاصة التي تمكن منها الزمان المصاحب لها، وبهذا المعنى، ((تستدعي الكلمة في هذا التعيين، الإيديولوجيا وتقدّم ذاتها كحامل إيديولوجي، وهو ما يجعلها "حلبة مصغّرة" تتقاطع فيها اللهجات الاجتماعية وتتصارع أيضا))[2]. لأن هذه الكلمة سبق لها وأن استقرّت بين تلك الفئات بمعانيها المختلفة، وبمحمولاتها الإيديولوجية الكثيفة. يقول "باختين": ((الكلمة هي ظاهرة إيديولوجية بامتياز))[3]. إنها نتاج علاقات اجتماعية، وإفراز مباشر لفعل التلفظ، كما أنها بعد أن تستقر في النص تصبح هي ذاتها علاقة ورابطا بين السياقين اللغوي وغير اللغوي. ((يتضمّن تأكيد الكلمة ظاهرة "إيديولوجية بامتياز" تأكيد تاريخيتها. فهي علاقة اجتماعية ولها مآلات العلاقات الاجتماعية))[4]. إن هذا الامتياز الذي يمنحه "باختين" للكلمة الروائية، ممثلة في فكرة الملفوظ، سيُحيل المعنى الإيديولوجي إلى منطقة أخرى، وهي الخصوصية الإيديولوجية للنص، بمعنى أن النص بوصفه تمثلا لإيديولوجيات مختلفة من خلال الملفوظ الذي يشكّله، سيصير حاملا لإيديولوجيته الخاصة، التي ينبغي معاينتها بشكل مختلف. وبالتالي

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد، ص51

[2] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص66

[3] M.Bakhtine :Le marxisme et la philosophie du langage, les éditions de minuit, Paris, 1977, P : 31

[4] فيصل دراج ، السابق ،ص67

قراءة الإيديولوجيا في مستوى جديد، لا على اعتبار العلاقات الناشئة فيها، ولكن على اعتبار النص قيمة إضافية للمعنى الإيديولوجي، فـ((ليس النص تعبيرا عن الإيديولوجيا، وليست الإيديولوجيا تعبيرا عن الطبقة الاجتماعية. النص، بالأحرى، إنتاج محدّد لإيديولوجيته))[1]. وهذا الإمكان الذي يُضاف للنص سيكون له الأثر البالغ في تفسير الإيديولوجيا داخل النص عبر تشكلاتها من نسق النص ومن السياق المحيط بإنتاجية الخطاب.

5/3 الإديولوجيا بنية فردية:

إنّ تحديد البنية الفردية يستدعي المعرفي ويتجافى عن كثير مما هو سائد عن الإديولوجي، وفي أحيان كثيرة يجب تهشيم الهيمنة الطاغية للإديولوجيا للوصول إلى هذه البنية، وربما تتحقّق الفكرة عن طريق المعالجة الهادئة لتصارع الفلسفات الجديدة مع الماركسية بالذّات. إن استدعاء المعرفي هو شكل من أشكال تهشيم البنية المنغلقة للإديولوجيا. يقول "كريزنسكي": ((إنّ نظرية الفنّ الحديث التي صاغها "أدورنو" تقتضي أن يقوم المبدع بتفكيك ما هو جامد شكليا وإديولوجيا))[2]. وهذا الاقتضاء يستلزم بالضرورة رفضا للإديولوجيا، التي تصوغ البنية الفردية وتسيطر على توجهاتها بهيمنة السائد الذي أصبح نظاما. ولكنّه اقتضاء خطير من ناحية أخرى، حين يتحوّل البديل بدوره مهيمنا ومسيطرا ومسيّجا بنظام. يقول "مارك جيمينيز" Marc Jimenez: ((يتوقّف الجدل عن الوجود حينما يحصل ذلك التّفكّك بدوره على وضع ثابت. إنّ الثّورة الشّكلية لا يتمكن أن تكون دائمة، شرط أن لا يتحوّل هذا الدوام نفسه إلى نظام))[3]. إنّ تعبير "جيمينيز" لا يختلف كثيرا عن إرادة "باختين"، بل إنّ كلاّ من "أدورنو" و"جيمينيز" يدوران في الفلك

---

[1] تيري إيغلتون، النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، ص84

[2] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإديولوجية

[3] M. Jimenez,Adorno, art, Idéologie et théorie de l'art, Paris, Edition 10 et 18, 1973, نقلا عن، نفسه، فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإديولوجيةP313-314

نفسه الذي أثراه "باختين" بخصوص مشكلة الفنّ الحديث، وفيما يتعلّق خاصّة بمسألة أصالته، ((إنّ نظرية الرواية لدى باختين تؤكّد بقوّة على اللحظة الجدلية الانتهاكية التي تتحكّم في المسعى الروائي بوصفه تفاعلا صراعيا بين القوى الاجتماعية والحوارية))[1]، فالانتهاكية منهج بمقدوره تقويض النّظام السائد، وطرح بدائل لها القابلية لأن تتقوّض أيضا، هي سمة تتّسم بالديمومة والاستمرار، وكما أن الرواية إمبريالية بطبعها تستحوذ على أنواع الخطابات، فهي انتهاكية أيضا لا يسعها البقاء في حدود الأنظمة المتوارثة ولا حتى الأنظمة الجديدة.

إذا كانت الإديولوجيا ذات طبيعة جماعية، فإنّ ما هو نفسي في الرواية يعتبر ذا طبيعة فردية، والجدل بين ما هو نفسي وما هو إديولوجي حسب "باختين" هو الوعي بالتّبادل القائم بينهما[2]، ولكنّه تبادل لا يعني النّدّية والتناظر لأنّ الإديولوجيا تتفوّق بمراحل على ما هو نفسي. أين تكمن إذن، البنية الفردية للإديولوجيا؟ إنّها تكمن في الطبيعة الأصلية للعمل الفنّي، ((فالفنّ ليس شيئا آخر غير إعادة إنتاج الإديولوجيا بتلوين ذي رنين ذاتي))[3]، وفي هذا التّعريف الموجز جدّا نرى بوضوح أنّ إشكالية التبادل بين الفردي والجماعي، تستجيب لقوالب الماركسية، والجديد لدى "باختين" هو إعادة صوغ لأنواع الجدل مع الإديولوجيا وتوسيع لها، كان يجنح من خلاله إلى التّركيز على الفردي، وإلى الحديث عن التبادلات الممكنة بين عناصر العمل الفنّي المشكّلة لهويته، ((إذا كانت الإديولوجيات المهيمنة والإديولوجيات الطبقية قابلة للتّمييز والوصف، فإنّ تعبيراتها الفنّية والفردية لهيَ غايةٌ في التّنوّع، وتتكوّن من عناصر منفصلة،...))[4] وبإمكاننا أن نتوفّر على نظرية شاملة للمجتمع، وأن نحدّد للإديولوجيا ملامحها وضوابطها، لكن لا نستطيع حصر تلك الامتدادات التي تثري ما هو متعلّق بالأبعاد الفردية.

---

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإديولوجية

[2] نفسه

[3] نفسه

[4] نفسه

لم يتعامل "باختين" مع النّزعة الفردية على أنّها سلبية بالمطلق، ولكنّ نظره إليها يندرج ضمن منظومة تصوّره كاملة، عبر إدراج الفردي في الجماعي، لأنّ المطلوب ليسا نسْفًا للماضي بالكامل ولا احتفاءً مطلقا بالمستقبل، فهناك ما هو صالح في التاريخ حتى في قيم الفردية، التي ينبغي عليها أن تكون مسايرة للصيرورة التاريخية باتّخاذها الموقع المناسب والأصيل لها والذي يخوّل لها الارتباط بالمجتمع. وهو ما سيكون له الأثر البالغ في التفسير النظري، حتى يكون للتاريخ معنى مثمرا ومفيدا. ((فإن كان للتاريخ أن يصبح أكثر من مجرّد تعاقب عشوائي للأحداث أو "تقدّم" للثقافة بلا معنى، رغم حتميته فلا بدّ من رأب الصّدع بين العالمين. ويبدو أنّ "باختين" في العشرينات كان يفكّر أنّ المطلوب ليس ثقافة جديدة أو مجموعة جديدة من القيم، بل نوع جديد من الفردية قادر على الارتباط بالقيم القائمة فعلا وتقديرها))[1]. وهذا النظر الجديد والمختلف للفردية هو الذي سيفسر بشكل ما طبيعة النزوع الإيديولوجي في تفسير النوع الروائي خاصة. ووفق تصور يتنافى، لا في منطلقاته، ولكن في نتائجه التي تمثّلها، مع تصور الماركسية الذي يتسم بالحدة والصرامة اللتين تليقان بما هو خارج الحقل الأدبي والفني.

إن الوثوقية الناتجة من اعتبار الإيديولوجيا بنية فوقية، كان لها من الأثر التفسيري المبالغ فيه، ضد النزعة الفردية والذاتية، ما أثر في كون الإيديولوجيا مدخلا للتأويل المثمر، لأنها في هذه الحالة ستُصيب النص بالشلل، وستعتبره إنتاجا حتميا لما يُملى عليه بمعايير الإيديولوجيا، بل إن الإيديولوجيا في هذه الحالة ستكون المنتج الفعلي للنص، ((وهكذا تصبح الإيديولوجيا مسألة حتمية بقدر ما هي ضرورية. إنها لا تستثني أحدا من مجالها، فهي تأمر وتنصّ على ما ينبغي أن يكون، وهي التي تقود دفة الكلام الإنساني))[2]. وبالتالي، لا مجال لمساءلة النص، ولا مكان للنقد الذي يتخذ من البنية اللغوية، على أهميتها البالغة، من سبيل سوى قراءة المستوى الإيديولوجي الذي يتّسم بالغموض وعدم الإبانة وبالكثافة

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، ص228

[2] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

التي ستؤثر على التفسير. كما أن هذا التناول سيمنح الإيديولوجيا سطوة كبيرة وسلطانا يعصف بقيمتها المحورية كونها حاضنا أساسيا للملفوظ.

4/ الإيديولوجيا والوعي الزائف

وفي الحالة الأخرى التي نتمثل فيها الإيديولوجيا وعيا زائفا، ومنطلقا للكثير من التشوهات الفكرية، يمكننا أن نتساءل عن مدى إيجابية الطرح الباختيني، سواء على مستوى الملفوظ، أو على مستوى علم عبر-اللسان، الذي قدّمه كبديل عن التفسير اللساني وما نتج عنه من التناولات الأسلوبية. إن قراءة "باختين" تتّسم بالمحدودية في الناحية التي ألغى فيها المعرفي، وكرّس الإيديولوجي بسلطته المعنوية، ولذلك تساءل "كريزنسكي" قائلا: ((لماذا لا نسلِّم بأن الوعي الفردي يمكن أن يكون موجَّها توجيها معرفيا أكثر منه توجيها إيديولوجيا؟))[1].

إنّ كلّ التّصورات القابعة في ذهن "باختين" قد كرّستها الرواية وجسّدتها في جانبها الإيديولوجي الصّف، لذلك فإنّنا لا نستغرب أن تكون الإيديولوجيا رافدا من روافد الفنّ والإبداع لدى "باختين" وإن بدا أن المعرفة أكثر انفتاحا ورحابة من كونها اتّجاها ضيّقا مثيرا للجدل بين المتخاصمين، غير أنّ اللافت حقّا أنّ "باختين" كان ينحو هذا النّحو لاشعوريا، بمعنى أنّ الإيديولوجيا السائدة وقتئذ كان صوتها يتعالى بعض الأحيان ليكون في مستوى واحد مع المعرفي، وذلك بوساطة اللّغة التي هي في حدّ ذاتها من طبيعة إيديولوجية.

إن الرواية بوصفها نوعا وبما تمتلكه من قوة إمبريالية يمكنها وصف الإيديولوجيا بطريقتها التي يقتضيها منطق الفن، لأن لها مقدرة الاستبدال، والإزاحة والإحلال، كما أن لها بصبغتها الفنية قوة على إخضاع الإيديولوجيا ومساءلتها ((إن الوعي الجدلي بوسعه أن ينتهك الحلقة المفرغة للإيديولوجويا. ومثلما يمكن للإبداع الفني أن يكون فعلا مضادا

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

للإيديولوجيا أو إيديولوجيا واصفة، فهو يعمل، على كل حال، على تَنْسيب مأزق الإيديولوجيات بإخضاعها للعبة الانتهاك. إن شعرية العمل الأدبي القائم على الانتهاك تصدر عن إبراز قيم تُدْرَجُ في فهرس يقوم على الاستبدال أكثر مما يقوم على الإيديولوجيا. وفي رأي باختين فكل علامة وكل كلمة هي من طبيعة إيديولوجية،وهو رأي مثير للنقاش))[1]. والرواية بخاصة سجلّ مفهرس عبر السردية للأفكار، والمعنى أن الإبداع والنّبوغ في حقل الأدب عموما وفي الرواية على الخصوص، منوط باللّغة كونها فضاء علاميا وسجلّا شاملا للمعطى الاجتماعي والنفسي للإنسان والوجود الذي يتفاعل مع اللّغة فيكون الناتج هو الفنّ. وعلى ذلك فما يمنحه الفنّ حين يصبغ اللغة بمنطقه هو الوحدة القابلة للتشظّي إلى الإيديولوجي والاجتماعي والتاريخي والحضاري، وبذلك يمكن أن نتلمّس حظ الإيديولوجيا من الفنّ الروائي باعتبار النسبة التي تحظى بها في العالم الروائي.

من هذا المنطلق جاءت وجهات نظر "باختين" النقدية" ومُحصّلتها أنّ الفرد بتنويعاته وتناقضاته هو أساس الفنّ والحياة والوجود، على افتراض أن أنّ الحرّية ملك مشاع بين الأشخاص، أي أن هذه الواحدية تقتضي الحرّية. ((المعادلة الماركسية السوسيولوجية واضحة إذًا: إنّ الشّكل الأدبي لا ينبثق من تأثيرات أدبية. بل من موقف تاريخي. من هنا يسقط الأدب المقارن الذي يتذرّع بحجج التّشابه الآلي.))[2]

وهنا ينفصم التاريخ عن الأدب بتلك المفارقة التي تجعل من التاريخ مصدرا، ومن الأدب تقاطعات بين مختلف الثقافات التي تتشابه وتتقارب فيما بينها.

ومنه تهشّم عبادة الأشخاص التي جاءت بها الماركسية وكرّستها وهذا هو المنحى النّقدي الذي نادى به "باختين" طوال حياته كأنّه يُقارب مقولة "رولان بارت": ((تعتري الإيديولوجيا النّصّ مثل تورّد يعلو الوجه))[3]. والحاصل أن الماركسية بقيت تراوحُ أرستقراطيتها، في حين

---

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

[2] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص110

[3] رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص36

ظلّ الأدب دائما مرتبطا بالإيديولوجيا وبالإنسان، ومن غيرهما كان سيظل غريبا وعقيما لا خصوبة فيه ولا إنتاجية.

في الجهة المقابلة هناك امتداد للنّظر الماركسي في كتابة النّقّاد والمنظّرين في المراحل اللاحقة لنظريات الرواية باختلاف توجّهاتها، فقد أصابهم ذلك الإغراء الإيديولوجي، فتماهوا في تحليلاتهم مع النّظر الجديد. بدوره لا يُخفي جورج لوكاتش في "الرواية التاريخية" أنّ جاذبية الحديث السياسي فرضت حضورها على الكتابة بعد الثّورة الفرنسية والحروب النابليونية، أو بعد زمن انهيار نابليون تقريبا[1]، فإغراء الإيديولوجيا لم يُصب المنظّرين وحسب، وإنّما امتدّ إلى الروائيين أيضا، لتُشكّل الإيديولوجيا بالتالي الرابط المشترك بين نمطين من الوعي: الوعي الفنّي بالكتابة والوعي النظري بإنشائها.

5/ حول ماركسية باختين

لو أننا تساءلنا عن ماركسية "باختين"، وماذا عن مركسة تصوّراته بخصوص الفنّ؟. الأكيد أنّ لحياته التي عاشها في فضاء من التحوّلات والانقلابات السياسية والتاريخية أثرا، لذلك يجب أن نأخذ في الاعتبار الإغراء الإديولوجي الذي سيستجيب له كلّ مفكّر وفيلسوف عاش في هذه الفترة.

إن الاسم الذي يزيد من طرح هذا الإشكال وإلحاحه، هو الاسم الذي اتّخذه "باختين" مستعارا، وهو اسم صديقه "فوليشنوف"، لأن مساءلة النسبة الماركسية له ستكون بالمقدار نفسه، خاصة وأن اسمه جاء على أهم كتاب يُحاور مسألة الماركسية والتصور الماركسي، وهو "الماركسية وفلسفة اللغة"، والسؤال بصيغته الجديدة سيصبح: ((مَن منهما كان بحاجة إلى ماركسية كهذه ورؤية للإيديولوجيا من هذا القبيل؛ فولوشينوف أم

[1] جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد/ الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص11

باختين؟))[1]، إن الإجابة تتطلب الخوض في تأصيل الرؤية لدى "باختين" وبالضبط الذهاب إلى أبعد من التصور الجديد الذي يمكن مقاربته من خلال "الماركسية وفلسفة اللغة"، لذلك وجب التأكيد على التصور المتحقّق في عشرينيات القرن الماضي، يُجيب كريزنسكي قائلا: ((لنجب بدون تهكم: ليس هو باختين بالتأكيد، والذي سبق له أن كتب سنة 1924 تلك الدراسة الرئيسية المسماة "مشكلة المضمون ومادة التأليف والشكل في العمل الأدبي". هذه الدراسة، لماذا هي رئيسية؟ ولماذا تشكل في اعتقادنا حجة مضادة وقاطعة تدحض الرأي القائل بأن أطروحات ومنهج "الماركسية وفلسفة اللغة" كلاهما لا ينتمي تحديدا للفكر الباختيني؟))[2]. لقد كان كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" في تفاصيله، مشحونا بالتفاصيل المهمة ذات التبريرات المنطقية، ولم يبد عليه وهو يؤسس لتنظير مواز ومختلف نسبيا، ما بدا على كل من: كارل كورش وجورج لوكاتش، ((وقد كانا يفكران في مسألة الإيديولوجيا بشكل مناهض لمقدسات الفلسفة الماركسية الرسمية. وقد نشر كورش ولوكاش سنة 1923 كتابين كبيرين ملعونين من طرف الماركسية الرسمية هما "الماركسية والفلسفة" و"التاريخ والوعي الطبقي". وفي هذين الكتابين لا تظهر الإيديولوجية بالصورة التي كانت عليها في كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة". ذلك أن تحليلات كورش ولوكاش قد اتجهت نحو مقولة مركزية، اعتقدا أنها يجب أن تميز الإيديولوجيا في نظرهما. وتلك هي مقولة "الوعي الزائف"، ومثلما يُذكّر بذلك كارل مانهايم Karl Mannheim في "الإيديولوجيا واليوتوبيا "، فإن مفهوم الوعي الزائف هو مفهوم ذو أصل ماركسي. لكن سيجري التغاضي عنه سريعاً من طرف أنصار الإيديولوجيا الماركسية الرسمية بوصفها الأداة التصوُّرية الناجعة للدولة الشيوعية))[3].

[1] فلاديمير كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

[2] نفسه

[3] نفسه

لقد تجسّدت هذه النظرة أكثر في الرواية باعتبارها فنّا يخضع لحتميات متراكمة، وبذلك يكون في كل حالاته منتميا إلى وجهة نظر ما، ذلك أن الكلام لا يصبح نصّا حتى يتبنّى وجهة نظر ما.

بخصوص الوعي الزائف الذي ارتبط بمقولات الفلسفة الماركسيةالنقدية، فإن كثيرا من الفلاسفة المعاصرين على الإضافة التي منحتها الماركسية للإيديولوجيا ولمفهوم الوعي الزائف، يقول ريكور: ((يؤكّد "مانهايم" وجود تاريخ طويل للشك في الوعي الزائف وليست الماركسية إلا حلقة في هذه السلسلة الطويلة))[1]، وهي الحلقة الأهم، رغم أن مقولة "الوعي الزائف" قد انعكست سلبا على الفلسفة الماركسية في تحديدها للإيديولوجيا، وبالعودة إلى تاريخية الوعي الزائف فإن "مانهايم" يرجع ((إلى حد استحضار مفهوم العهد القديم للنبي الزائف...))[2]. إن ارتباط الوعي الزائف بمسألة ماركسية "باختين"، يعود إلى خلخلة مفهوم الإيديولوجيا لدى الفلسفة الماركسية، فكلاهما [باختين والوعي الزائف] حاولا تهشيم بعض المعتقدات الراسخة للإيديولوجيا الماركسية. لكن الاستعمال الأمثل لـ"باختين" ذي الملامح الماركسية، يمر عبر تنْسِيب الإيديولوجيا بوصفها بنية فوقية، ((وعبر الاعتراف بكون الإغراء الإيديولوجَوِي هو الذي يقوم في الواقع وبواسطة مفاهيم مسخَّرَة لذلك بتأكيد الحركية الاجتماعية الكامنة في الكلام الإنساني))[3]. وإذا كان مفهوم الإيديولوجيا حاسما في تحديد النسبة الماركسية، فعلينا أن نفاصل بين نظر الماركسية من جهة، ونظر "باختين" من جهة أخرى للإيديولوجيا، فالإيديولوجيا أثر للبنى الاجتماعية والاقتصادية في التصور الماركسي، بعمنى أنها خاضعة لمادية التاريخ ولا تملك استقلالا خاصا، ذلك أن الأساس في التصور منطلق من الفاعلية الواقعية، ((يقول الماركسيون: "إنّنا لا ننطلق مما يقوله البشر أو يتخيّلونه.. إنّما من فاعليتهم الواقعية. بناء على ذلك، فإنّ الأخلاق والدين والماورائيات

[1] بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، ص236

[2] نفسه ، ص236

[3] فلاديمير كريزينسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

وكلّ مقوّمات الإيديولوجيا تفقد في الحال مظاهر الاستقلال الذاتي. فهي لا تملك تاريخا ولا تطوّرا. بل عل العكس، فإنّ البشر بتطويرهم علاقاتهم المادّية يغيّرون فكرهم ونتاج هذا الفكر))[1]، وهذا بخلاف ما يراه "باختين" الذي أعلى من قيمة الإيديولوجيا وأبرز تجلياتها على مستوى الفرد الذي هو الصانع الأساس للإيديولوجيا.

قد ترجع المعاناة الحقيقية لـ"باختين" والظروف القاسية التي عاشها منذ بدايات المرحلة الستالينية التي اتّسمت بالاستبداد، إلى أنّه ((احترف في منهجه النّقدي "العوم" ضدّ التيار الماركسي الأرثوذكسي))[2]، وهي مجابهة حذرة على الدوام، لا تُفصح كثيرا، لكنّها لا ترمي إلى الاندماج وسط خيار سياسي استبدادي. فهو يحاول الإفادة من الماركسية منهجا تفكيريا وفلسفة تحاول تفسير الوجود وتقرير الحقائق العلمية بوجهة نظر مادّية، ولكنّ في الوقت نفسه يسعى لأن لا يرضخ للاستبداد بأيّ مسمّى كان، فهذا يُنافي طموحه الجامح من بداية العشرينيات، حين كان مع حلقته من أصدقائه، وهم يُحاولون تفسير وحدة العلوم الإنسانية في ظلّ الحرية المطلقة للانتقاد، والوصول إلى نظر مختلف عمّا كان مكرّسا تحت صفة العلمي المطلق.

ومنه فإنّ "باختين" يحتفي بالإيديولوجيا بوصفها دلالات على الفكر والزمن والذاكرة والنّفس والتاريخ.

ولعلَّ هناك اتفاقا على أنه لا توجد معرفة خالصة تروم الحياد أو البراءة، فالحياد النصيُّ وهم إيديولوجي والبراءة الخالصة غير ممكنة بشكل تام، فالأصل أنّ كلّ خطاب معرفي يسعى بالضرورة إلى تمرير حمولة إيديولوجية. إن الإيديولوجيا كامنة في الخطابات جميعها، وليس ثمَّة خطاب من وجهة النظر هاته يمكن أن يعرَّى تمامًا من الإيديولوجيا، إن القول بالحيادية النّصّية وببراءة المنتج الأدبي أيّا كان نوعه وجنسه من قبيل الغلوّ والشّطط، أو هو جزء من المجازية التي تُقبل على مضض.

---

[1] كارل ماركس، الإيديولوجيا الألمانية ، ص36،37، نقلا عن: فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص109

[2] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص246

ليس غريبا إذن أن يُعرّي "باختين" الأدب من قدسيته وبراءته ليكشف في تلك الجوانب الإيديولوجية التي تصنع لنا في الأخير موقفا بعينه، وإنّه من العنت أن يكون الأدب للأدب، أو الفنّ للفنّ، إن لم تكن هناك أبعاد نفسية واجتماعية ولغوية وراء إفراز هذا الفنّ الروائي المحاكي للتاريخ والفنّ والفلسفة والإنسان.

بهذا تُسجّل اللّغة كلّ منجزات الإنسان الحضارية وحتّى التافهة منها كما هو الحال مع تلك الأساليب الحوارية السطحية التي نوّه بها "باختين" وهو بصدد قراءة أعمال "رابليه".

6/ عن الشكلانية والإيديولوجيا:

لم يكن "باختين" شكلانيا بالمعنى المطلق، لكنه استثمر في المقولة الشكلانية بالقدر الذي أفاد به من تصوره الذي يحتفي بالمضمون الذي ظل معزولا ومقصيا عن نظر الشكلانيين، فالتصور الافتراضي في نظره، يتجاوز الحقيقة العلمية الواقعية، وهذا ما حدّ من إمكان توافر النتائج المثمرة لدى الشكلانيين، فـ"باختين" يعتدّ كثيرا بالتفسير الذي تمنحه التاريخية وما تحويه دلالة سوسيولوجية وإيديولوجية، وهذا ((خلافا للشّكليين الروس الذين اعتبروا الأدب "مُحايدا" في جوانبه الإيديولوجية والفكرية. وقد فصلوا بالتالي بين الشّكل والمضمون، في إطار مثالية-ميتافيزيقية، بلور "باختين" مفهوم الدلالات في تحليله السوسيولوجي. وأثبت أنّ كلّ الإيديولوجيات، هي، عميقا، نظام دلالي، وتعبير اجتماعي مرتبط بالوعي الجماهيري...))[1].

وليس الفصل بين الشّكل والمضمون مما تصبو إليه الفلسفة الباختينية، فالأدب في شعريته وواقعيته هو محتوى في وعاء اللّغة، وليس من شأن الفلسفة النقدية الباختينية أن تجعل المركز متعلقا بالشّكل وحده، لأن النص بوصفه معطى جاهزا، هو هذه الأشياء مجتمعة، بالإضافة إلى ما ورائية النص التي هي من شأن النّاقد الواعي المتسلّح بمعارف تاريخية وسياسية وإيديولوجية، لقد ((كان الشّكليون الرّوس يعتبرون أن الأدب مجال

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص247

متميّز بشكله، وأنّه مجال منفصل بسبب هذا الشّكل عن سائر مجالات السّلوك الإنساني، ومن ثمّ كانوا ينظرون إليه باعتباره فنّا لغويا في المقام الأوّل لا باعتباره مرآة للمجتمع أو ميدانا للتّصارع بين الأفكار))[1]، والشكلانية بوصفها فلسفة جديدة لابد وأن تجيب على بعض الأسئلة التي تنتمي إلى سياق غير لغوي، أي بعيدا عن المكوّن اللغوي للنصّ، حتى ولو اهتمت في المقام الأول بالشكل، ومن بين الأسئلة التي تطرح على الشكلانيين هي ما يتعلق بالنفس والروح، ضمن التاريخ، وخاصة بالنسبة للمبدعين الذين مروا بحالات نفسية ومزاجية كان لها أثر مباشر على الشكل الذي هو محل العناية الأول لديهم، فقد ((وصفوا تفسيرا جديدا للأزمة النّفسية التي مرّ بها تولستوي في شبابه قائلين إنّها كانت تمثّل نزوعا مكتوما لاستحداث أسلوب فنّي جديد، أي أعادوا تحليلها باعتبارها ظاهرة ذات أبعاد جمالية في المقام الأول))[2]. ولابد أن هناك انتقادا لهذا النظر الذي يخرج أحيانا عن صرامة المنهج والمبدأ الذي قام عليه، ولعلّ أنسب فكرة أو مقولة وصف بها ياوس نقائص الشّكلانية والماركسية معا تتمثّل في تأكيده على أنّه لا وجود لنصّ أدبيّ كُتب من أجل أن يُقرأ فيللوجيا من قِبل الفيللوجيين، أو تاريخيا من قِبل المؤرّخين[3]. وفي المقارنة بين وجهتي النظر السياقية والنسقية على العموم، سنجد أن الفارق كامن فيما يفصل داخل النص عن خارجه، ولهذا تباينت الاتجاهات التي تستند إلى السياق والنسق في عمومها، من خلال النظر إلى فعل التلفظ على وجه الخصوص وإلى السياقات الثقافية المحيطة بعملية إنتاج النص وقراءته، ((لقد نظرت الاتّجاهات الشكلانية واللسانية والبنيوية إلى النّص الأدبي باعتباره كائنا لغويا بنيويا، بينما أعادت الاتّجاهات السوسيولوجية والأنثربولوجية والسيميائية النّظر إلى الأبعاد الثّقافية للنّصّ الأدبيّ وأحواله التّلفّظية))[4]. من جهة أخرى

[1] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، القاهرة، ط3، 2003 ص69

[2] نفسه ، ص72

[3] سعيد عمري، الرواية من منظور نظريّة التّلقّي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، فاس، ط1، 2009، ص21

[4] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص20

فقد نقد "ياوس" الشّكلانية وأبرز نقائصها من خلال العودة إلى الماركسية التي لها إضافاتها القيّمة في نظره بالرّغم من أنّ لها جملة من النّقائص. لقد عاد في نقده للشكلانية إلى جهود كلّ من "ماركس" و"بليخانوف" و"لوكاتش" و"غولدمان" وذلك باعتبار أنّهم يؤمنون بأنّ وظيفة الأدب بالأساس هي وظيفة تمثيلية وأهمّ اكتشافات العودة لدى "ياوس" هو الخاصّية الثورية للأدب لأنّها تمنح الإنسان قدرة على التّحرّر من الأحكام المسبقة والمعتقدات التاريخية وتجعله مُهيّأ ومستعدّا لواقع الاشتراكية الجديد[1].

إن الأمر يكاد يتداخل مع كل شيء، تماما كالمعرفة، ففي كثير من الأحيان يُتناوَلُ النص انطلاقا من تصور نظري مسبق، لكنه ينتهي إلى تصور آخر مغاير أو مُشاكل له، والمثال الأبرز على هذا هو "أمبرتو إيكو" الذي صرّح بأنّه كان يشتغل في تداولية النّصّ أو جمالية التّلقّي دون أن يكون على علم بهذه الأخيرة[2].

7/ مواقف باختين من الشكلانية والبنوية:

لقد وضع "باختين" مسافة بينه وبين كل من الشكلانية من جهة، والماركسية من جهة ثانية، فهو في كثير من الأحيان يمنح لتفسير المعطى التاريخي جانبا من الأهمية يتفوق على النظر الشكلاني لديه، ولكنّه في الآن نفسه لا يُلغي ما يمكن أن يمنحه التصوّر الشكلاني عن الظاهرة الأدبية، لكن بالقدر الذي يُفيد التفسير التاريخي، فهو بهذا يجعل التاريخية في مصاف أعلى من زمن الواقع، لهذا ظل يُنظر إلى "باختين" على أنه ماركسي في قراءته، والحقيقة أنه رسم ملامح المسافة نفسها محاولا التجنب في الوقوع في تأطير ينتمي للتصورين وذلك بسبب الأفضلية التي منحها للتاريخية على حساب الواقع بتصور افتراضي شكلاني.

---

[1] Jauss, Pour une esthétique de la réception, P :38 ،21 نقلا عن ، سعيد عمري، ص

[2] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص65

يحدد باختين في كتابه جمالية الإبداع اللفظي موقفه من الشكلانية ومن البنيوية، بخصوص الأولى يقول: ((موقفي من الشكلانية؟ لدي فهم مختلف للتخصص. إن تجاهل المحتوى يقود إلى "جمالية مادية"، لا نريد "الفبركة" وإنما نريد الإبداع. إن مادة البناء لا تصنع إلا منتوجا "مفبركا". جهل التاريخية والتعاقب. الإدراك الميكانيكي للتعاقب. القيمة الإيجابية في الشكلانية: هي وضعها لمشاكل جديدة ومظاهر جديدة في الفن. يكتسي الجديد، في مراحله الأولى والأكثر إبداعية في تطوره، أشكالا أحادية وقصوى))[1] . إن نقده للشكلانية يمثل نزوعه الاجتماعي وإرادته المقاربة التي تصل إلى حد المطابقة بين البنية المادية للخطاب، والبنية الاجتماعية التي تسبح فيها أفكار المجتمع، بالإضافة إلى إدراكه لقيمة التاريخ وأثره في المنتج الأدبي، وهو ما يمنح الإضافة للنص، حتى في موقفه هذا الذي هو موقف تقريبي يسعى فيه إلى اسعاف الشكلانية من خلال التأكيد على قيمتها الإيجابية، وما يمكن أن تضيفه للإبداع في عمومه من خلال قيمة التزامن .

أما عن موقفه من البنيوية فهو يقترب في نقده لها إلى ما قاله بخصوص الشكلانية، ذلك أن الشكلانية والبنيوية نشأتا كتفكير خاضع لسطوة الشكل في مضمونه المادي ذي الطبيعة اللغوية المنغلقة، التي تعزل السياق ولا تحاول النظر إلا داخل البنية، بخصوص البنيوية يقول باختين: ((موقفي من البنيوية؟ أنا ضد الانغلاق داخل النص. ضد المقولات الميكانيكية مثل "التعارض" و"فك الرموز" (تعدّد الأساليب في "أوجين أونيفين" (رواية بوشكين)، هذا التعدّد كما يؤوله لوتمان LOTMAN وكما أؤوله أنا أيضا). ضد كل شكلنة وكل تفكيك للشخصية، لكل العلاقات ذات الطابع المنطقي بالمعنى (الواسع). بالنسبة لي أسمع في كل شيء الأصوات وعلاقاتها الحوارية. فيما يخص مبدأ التكامل، هنا أيضا، أدركه بطريقة حوارية. إنجازات البنيوية العظمى: مشكل الدقة والعمق، عمق ولوج الشيء (التشيؤ)، عمق ولوج الذات (النزعة الشخصية)...))[2]. إن أهم ما في نقده للبنيوية، هو أن

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص432

[2] نفسه ، ص432

يجعل من حواريته ناقضا لها. وبطرحه لبديل الحوارية، يكون "باختين" قد وسّع من مفهوم النقد والتحليل، إذ لا ينبغي الوقوف عند حدود الكلمات في بناء تجريدي مطلق، لأن الكلمات قد تخللت التاريخ قبل أن تستوطن النص، فليس هناك افتراض بنيوي صحيح وواقعي بإمكانه أن يجعل من الكلمة منتهى وبدءا لكل المحمولات، حتى ولو كان ذلك الافتراض نظريا كما تقول البنيوية، فالتاريخ ينازعها دوما وفي كل الحالات.

يوحي النّص للناقد تأويلات تبعا لثقافته البنيوية أو الشكلانية أو الأسلوبية، ومن هذا المنطلق لا من غيره تجيء محدودية النّقد أو بالأحرى تنوّعه مع اضطرابه مما يؤدّي إلى التضارب في النتائج غالب الأحيان.

وبالعودة إلى "تيري إيغلتن" فإنّ ما سبق ذكره من أفكار ترصد الواقع وتعلل أهمية تأثير المجتمع في النص، لا يعني أنّ "إيغلتن" المولع بنظرية النص، يتعامل مع الواقع تعاملا مباشرا الأمر الذي رفضه منذ البدء عند "لوكاتش" ضمن كتابه (دراسات في الواقعية الأوربية) الذي تحدث فيه عن (الوعي الزائف) من خلال تجربة بلزاك في الكتابة وابتعاده المعرفي عن طبقته الاجتماعية[1]، مبينا أنّ هذا الفهم هو تبسيطي جداً لأنّه يفشل في كشف العلاقة بين الأيديولوجية بوصفها تشكيلا معقداً ومضمّناً في صلب النص، وبين النص بوصفه أبنية جمالية قائمة بذاتها[2].

إنّ مآلات الخطاب الفنّي وإنجازاته المشرقة تتمثّل بالأساس في تجاوز الواقع، وإن بدا "بلزاك" واقعيا حتى النخاع، وهو الكاتب الفذ الذي غالبا ما كانت حبكاته الروائية مجرّد صور بلاغية مثّلت التغيّرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي طغت على فرنسا في زمنه، غير أنه استطاع أن يخلق بنى فنية في غاية العطاء، ومع ذلك فقد عكست الكوميديا الإنسانية إيديولوجية مؤلفها وعرّت الواقع وكشفت عن الإيديولوجيات السائدة آنذاك.

---

[1] ينظر، تيري إيغلتن، النقد والإيديولوجيا، ص64

[2] يُنظر نفسه، ص35

لقد كانت أعمال "بلزاك" تمتح من أعمال "فرانسوا رابليه" فلا غرابة أن تأتي هذه الأعمال مُحمّلة بصور واقعية فجّة كذكره للمهن والحرف واستغراقه في وصفها ووصف ممتهنيها، ومع ذلك فإن تعالي "بلزاك" عن طبقته الاجتماعية ليس إلا في طريقة الأسلوب والعرض الفنّي الواصف للإنسان وأعمال الإنسان.

8/ عن فكرة جمالية الإيديولوجيا:

إن في الحديث عن تنسيب الإيديولوجيا بين مستوى البنية الفوقية ومستوى البنية الفردية، حديثا مباشرا عن صلب الجمالية. فالبحث في ثنايا التنسيب هو بحث في توجيه الإيديولوجيا صوب الجمالية، لخلق ما يمكن تسميته بالإيديولوجيا الجمالية أو جمالية الإيديولوجيا، وفي ذلك إرادة لنفي فكرة الجمود التي طبعت الإديولوجيا، كما أشار إلى ذلك "بول ريكور" الذي أكّد أن سعي الإيديولوجيا مؤسس على فكرة المحافظة على الأنموذج عبر مقولة التمثيل. ومعنى ذلك أن الإيديولوجيا لا تعدو كونها عاكسا للواقع، وفي أحسن الأحوال ستكون وفق هذا النظر، مؤولا له. وعلى هذا الأساس ومن خلال تصور "ريكور" فإنه يمكن الحديث عن "السياج الإيديولوجي" أو "العمى الإيديولوجي"[1].

إن سبب خلق تصور مشوه عن الإيديولوجيا في نظر "باختين"، هو مبدأ العزل والتشتيت للمفردات التي تشكّل مع بعضها سلسلة واحدة للظاهرة الإيديولوجية. ولذلك ((يرى أنّه لا يمكن أن نحذف أية حلقة من هذه السلسلة التي يشكّلها مفهوم الظاهرة الإيديولوجية، ولا يمكن أن نتوقف عند حلقة بدون أن نمر إلى الأخرى، بل إنه من غير المقبول أن ندرس العمل الأدبي مباشرة كعنصر للوسط الاجتماعي))[2]، كما أن عزل بعض الحلقات المشكّلة للظاهرة الإيديولوجية في النص، سوف يترك المجال رحبا لتدخل إيديولوجيا جديدة

[1] بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة وحسان بورقية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط1، 2001 ، ص214

[2] عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص11،12

متمثلة في إيديولوجيا الناقد الذي سيحاور النص عبر عملية الانتقاء، وسيقول –بناء على ذلك- ما لا يقوله النص، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، سيصبح مثل هذا النقد موجِّها وتحريضيا عبر تحديد المفاهيم التي يجب صياغتها فنيا، وبذلك تصبح العملية النقدية في تفسير النص –وهو عملية تأويلية لاحقة- منهجَ إخضاع وإرادة إمبريالية للاستيلاء على المعطى الجمالي، الذي يتشارك ويندمج مع المعطى الإيديولوجي كظاهرة كلية. إن التفسير الذي يُغيّر موضعه أو يحاول أن يكون وصيا على الفن، هو ما يُجسّده النقد الماركسي الخالص. ((فالنقاد الماركسيون لا يقتصرون فقط على دراسة هذه الصلات بين الأدب والمجتمع. وإنما لديهم أيضا مفهومهم الواضح المحدّد لما ينبغي أن تكون عليه هذه الصلات، سواء في مجتمعنا الراهن أو في مجتمع المستقبل "الخالي من الطبقات" وهم يمارسون نقدا تقييميا تقويميا يقوم على معايير غير أدبية))[1]. وتتمثل هذه المعايير في ما له علاقة بالجوانب السياسية والأخلاقية التي ستتحوّل إلى وصاية لما ينبغي أن يكون عليه الأدب وللمضامين الاجتماعية التي ينبغي أن يحتويها، بالإضافة إلى الصلات التي تقع بين هذه المضامين وتوجيهها التوجيه الذي يتلاءم مع قيم الإيديولجية الماركسية، ووفق هذا التصور سيصبح النقاد الماركسيون مبشرين ومنذرين، يتعذر عليهم في الكثير من الأحيان الفصل بين هذه الوظائف[2].

إن في قراءة الإيديولوجي للفني دائما محاولة انتقائية، تقتضي الاهتمام بعنصر داخل منظومة العمل ككل وقراءته ومراجعته بناء على المعطى القبلي، ومحاولة تعميم النتيجة، ويتم الاعتماد في ذلك على فعل المقابلة بينه وبين ما يقاربه في الواقع الاجتماعي أو ما يشاكله، دون الخوض في رصد ما يربط العناصر المكونة للعمل الفني من حيث هو عمل يتسم ببناء نظامي متّسق، لا يُلغي بعض عناصره اعتمادا على نظر قبلي أو بعدي، لذلك ((يرجع الخطأ الأكثر تكرارا عند الإديولوجيين -حسب "باختين"- إلى استخراج عنصر من

[1] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص98

[2] ينظر، نفسه ، ص98

العمل الأدبي ومقابلته مباشرة بما يشبهه في الحياة الاجتماعية بدون الاهتمام بالعلاقات التي تقام بين هذا العنصر وباقي المكوّنات الأخرى للعمل الأدبي. أما "باختين" على عكس ذلك يرى أنّه لا يمكن أن نحذف أيّة حلقة من هذه السلسلة المستمرّة التي يشكّلها مفهوم الظّاهرة الإديولوجية))[1]. فمفهوم الكلية الذي يتواءم ومفهوم النظام والنسق داخل النص هو الفارق بين رؤية "باختين" ورؤية غيره من الإيديولوجيين. فالظاهرة الإيديولوجية هي كل لا يمكن فصل بعض أجزائه ومقاربته بشكل معزول، حتى ولو استمد مقابلا له في الوقع الاجتماعي، كما أن هناك علاقات رابطة بين هذه الأجزاء من جهة، ومن جهة أخرى هنالك روابط منطقية يقتضيها الفن بين كل من مكونات الظاهرة الإيديولوجية، ومكونات العمل الفني، تجب ملاحظتها في التناول الإيديولوجي.

إن مايطبع تناول الإيديولوجيا في "الماركسية وفلسفة اللغة" أنّ السّمة البارزة في مسألة الإيديولوجيا في النسق النقدي لدى "باختين"، هو المتعلّق بالروابط بين الفعل الجمالي في بعده المعرفي، وبين إشكالية القيم. فهناك فرق مهم، من جهة، بين التأملات الدقيقة والبارزة حول المضمون القيمي للواقع المعيش وكذلك حول المساهمة القيمية في أحداث الواقع، ومن جهة أخرى بين الطريقة القَبْلية والوثوقية التي تسمُ الإيديولوجيا[2].

9/ الرواية، الصوغ الجمالي للإيديولوجيا:

إذا كان هنالك من عنوان للحضارة الغربية، فلن يكون سوى الرواية عنوانا. فلقد حملت الرواية بهذا الوصف كلّ المشتملات التي تجعلها طليعية رائدة، فائقة التصوّر، قادرة على استيعاب المحمولات الاجتماعية والإيديولوجية باقتدار، فضلا عن صيرورتها المتّسمة بعدم الاكتمال الوجوبي، وهو عنصر يكافئ صيرورة الحياة، فضلا عن الحضارة الغربية. ورغم أن هذه الحضارة استوعبت العلوم القياسية والتكنولوجيا وشهدت ثورات علمية في شتى المجالات، إلا أنّ هذه المجالات ظلّت قاصرة عن استيعاب معنى العنوان

[1] عبد المجيد الحسيب، ص11

[2] يُنظر، باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، من ص35 إلى ص39

الكبير الذي يكافئ المحتوى ويكون باستطاعته أن يضمّه. وفق هذا التّصوّر ((كانت حجّة "باختين" منذ منتصف الثلاثينيات [ق20] حتى وفاته عام 1975، أنّ الرواية الأروبية هي التّجسيد الثقافي الأصفى للصّيرورة التاريخية. وبالتالي فإن نظرية الرواية هي الوعي التاريخي بالذات في حدّه الأقصى))[1]. ولأنّ الرواية كذلك، فلا بدّ أن يكون الوعي بنظام تشكّلها وعيا بالتاريخ، ووعيا مطلقا بالظّاهرة الفنّية، وعيا يصل من خلاله العقل إلى تفسير ذاته كينونة ووجودا، والأهمّية بين الرواية ونظريتها ليست تفاضلية ولكنّها تكاملية، لأنّ الرواية تعي ذاتها وهي تنشئ عوالمها السردية، والنظرية تكافئ مزيد الرواية بالقراءة البصيرة التي تتخلّل التاريخ والمجتمع قبل أن تصل إلى داخل المتن ومن ثمَّ تنطلق إلى فضاء التفسير الجمالي والفلسفي ذي الطابع الكوني.

لقد راهن "باختين" على قصور الأسلوبية عن إدراك وحدة التناغم الكلية التي تتمتع بها الرواية بوصفها نوعا فنيا تتعدّد فيه الأصوات وتختلف فيه اللّغات، بخلاف الخطاب الشعري المتّسم أسلوبه بالوحدة التناغمية، ولأنّ "باختين" من خلال تصوّره يريد أن يرقى إلى آفاق عالية من النظرية التي تحقّق طموحه الجموح، فقد آثر أن ينطلق من خارج الظاهرة، رائيا إيّاها بعين الفلسفة والتاريخ، متجافيا عن النظر الأسلوبي إلا ما كان أثرا لذلك الخيار ونتيجة لاختيار زاوية الرؤية تلك، ((لقد زعم باختين في مقاله الأول العظيم عن جنس الرواية والمعنون: "حديث في الرواية" (1934-1935) أنّ وحده "المدخل الفلسفي والاجتماعي الأصيل" هو الذي يتيح لنا أن نرى عبر ما ينجزه الأفراد والمراحل من تحوّلات الخطاب الفني بإنجازاته العظيمة، والتي تبدو وكأنها من فعل مجهول))[2]. فهذه المداخل الأصيلة كما يسميها، هي المنطلق الأمثل في تناول الظاهرة الروائية التي من خلالها سنفهم التحولات التاريخية الكبرى، وهي التي يظهر تجليها في المنجز الفني، لكنّ تفاصيلها وامتداداتها تظل مجهولة تنتظر يد البراعة التي ترسم صورتها المكتملة فتتّضح للعيان أكثر

[1] كِن هيرشكوب، ميخائيل باختين، ص225

[2] نفسه ، ص226، 227

جلاء. وكأنّ وظيفة النظر الذي يعتمد هذه المداخل هو تصوير الإنجاز الفردي وتوضيح الرموز وحلّ الإلغاز الكامن في الرواية للوصول إلى التفسير الكلّي لتحوّلات المجتمع وتقلّباته.

لقد وضع "باختين" الرواية في اختبار انطلاقا من نظر فلسفي جمالي وهذا عبر مراحل حياته العلمية منذ عشرينيات القرن الـ20 حتى وفاته، فقد كان هاجسه الطاغي هو تفسير الوجود بكلياته، فاهتدى إلى الرواية باعتبارها المادّة الخام التي يمكن أن يصل من خلال تفكيراته حولها إلى تفسير العلوم الإنسانية وتفسير الحضارة الغربية، وهذا التصوّر الباختيني الذي نلمس فيه أثر "هيغل" فيما يخص المركزية الأروبية، كان إيجابيا جدا، لأنّه تمثّل الخطوط العريضة للنظرية الروائية من خلال اقتصاره على أعلام بعينهم، وفي هذا نوع من الذّكاء ومن السّبق الفلسفي التاريخي، رغم المعاناة الشّديدة التي ارتبطت بتلك الخيارات طيلة حياته. ((في العشرينيات [ق20]، كان باختين شابّا هائل الطموح، وكان يلتقي آنذاك بحلقة من المثقفين (يتحركون ويسلكون بصفتهم مجموعة، وهي تُعرف اليوم باسم "حلقة باختين"). بدأت هذه المجموعة فيما سيصفه باختين لاحقا وهم يحقّقون معه[1]، "العمل الصّعب والمضني من أجل إعادة النظر في كلّ المعارف والمعتقدات السابقة واختبارها"، ولكنّ عملية إعادة التقويم هذه كانت ترتكز إلى التقاليد الأروبية والروسية))[2].

كان "باختين" دائما ما يقرأ الوجود من خلال الرواية، ويقرأ الإنسان من خلال الشّخصية الروائية. هذا التّعاطي الذي حاول فيه المزج بين الرواية نوعا أدبيا وبين الوعي بها وبنظرية إنشائها عوالمَها المتّسمة باختراق الجمود الكائن أو المفترض، من خلال انتمائها لزمن قادم يدفع الإنسان نحو قيم جديدة، هي مُنعكس لتلك الإمكانات التي تُتيحها الرواية، ((يُنهي "باختين" مُقتربه النّقدي: "حتى النّهاية يرفض الإنسان أن يتبلور تماما في جسد تاريخي-اجتماعي قائم. ولا توجد أشكال قادرة على تجسيد إمكانياته بشكل كامل، حتى ولو كان بطلا ملحميا أو تراجيديا. ثمّة أجزاء من إنسانيته لا تجد مكانا لها إلا في

[1] مذكور في أرشيف الكي جي بي (الاستخبارات السوفييتية) إقليم لينغراد، ينظر، كِن هيرشكوب، ص227

[2] نفسه، ص227

المستقبل. والحقيقة في الرواية ليست، في حدّ ذاتها، إلا إحدى الحقائق الممكنة، تصنعها المصادفات، وتنطوي على إمكانات أخرى))[1]، هذه الإمكانات تتمثّل في المقدرة الإمبريالية التي بوساطتها تستولي الرواية على مقدّرات الأجناس الخطابية، وليس الاستيلاء هنا استحواذا مطلقا، وإنّما هو تماهٍ مع المعطى الأدبي لهذه الأجناس، ليس فيه ليٌّ وإجبار وإكراه على التزام قوانين جديدة خاصّة بالرواية، ((إنّ جعل الأدب يقترب من الرواية، يُلاحظ "باختين"، لا يعني إجبار الأنواع الأخرى، على الامتثال لقوانين الرواية، التي لا قوانين لها. إنّه شكل دائم يُعيد النّظر في الأشكال السابقة. إنّ السيرورة الروائية لم تنته بعد. وهي تدخل مرحلة جديدة.. مُواكبةً التعقيد الكبير للعصر والنّموّ الهائل لمتطلّبات الإنسان... سيزيف القرن العشرين... الذي وعى "باختين" جيّدا تطلّعاته التي لا يحدّها شكل و معادلة مهما كانت ذات طابع إشكالي))[2]، فالرواية هي منتهى التّجاوز الذي يُعبّر عن الكينونة والوجود، وهي التعبير الحقيقي للحضارة في تجلّياتها التي يصوغها إنسان العصر الحديث، وهي لذلك تملك أن تكون أيقونة معبّرة وعنوانا فائق الدلالة.

إن الرواية بنظر "باختين" تسمو بالكائن إلى عوالم صافية، وتُتيحُ له تحقيق شيء من المثالية المتخيّلة التي يصبو إليها كلّ إنسان، إنها ترفعه وترتفع به عن مستوى الدوافع البيولوجية والأطماع وممارسة اليومي المقيت.

الرواية هي المصحّحُ لأفعالنا، وهي المعيار الحقيقي للإبداع الثقافي وفيها ما يكفي لتفسير الوجود والتاريخ، لأنها في حالة صيرورة مستمرة، كما أنها جنس من عناصره ومكوّناته الأساسية عدمُ الاكتمال.

[1] فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص249

[2] نفسه ، ص249

الفصل الثّاني

الكرونوتوب الباختيني

((لا تكبُر، ...، إنّه فخّ))

دوستويفسكي

1/ الكرونوتوب: الترابط المصطلحي:

تدل مفردة "الكرونوتوب" في حد ذاتها، على وصل مفردتين، تحمل كل منهما دلالة مُباينة، أولاهما دالّة على الزمان والثانية دالّة على الفضاء، ولذلك سنجد المقابل الترجمي في العربية "الزمكانية" قريبا من دلالة ومفهوم المصطلح في أصل نشأته، ولكنها قرابة لا تفسر شيئا كبيرا في العربية، على عكس المفاهيم الكبرى للمصطلح في بيئته الأولى، التي انتهت في الحقل الفلسفي إلى تفسير الوجود عن طريق وحدة الفضاء مع الزمان، كما انتهت إلى فكرة الجمالية المتعالية الكانطية[1]، عن طريق تلك الوحدة المفترضة نظريا، أما في الحقل الأدبي، فإن "باختين" هو أول من نظّر بشكل مختلف نسبيا للمصطلح، داخل منظومة النقد الأدبي الحديث الذي يجعل من الرواية والسرد ميدانا للمعالجة والدراسة. فكانت مفردته المرتبطة به عضويا، هي مادة التفسير والتأكيد على النوع الذي يحتضن المفاهيم المتسعة لمصطلح الكرونوتوب. إن ((المفردة المركبة نفسها تؤكّد هذا الوصل الذي يحاول باختين تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتجسد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أحدهما عن الآخر))[2]. والحقيقة أن هناك تفضيلا ظاهرا للزمان على حساب المكان في المصطلح من حيث حده قبل مفهومه، وهذا ما سيؤكّده بعض الدارسين كما سنرى في الصفحات التالية. لقد أكّد "باختين" على فكرة العلاقة الرابطة في المصطلح بين الفضاء والزمان، وبأنها هي المعنية بالدراسة التي تتخذ من الكرونوتوب أداة للتحليل. ففي تعريفه لمصطلحه الجديد ركّز على فكرة الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والفضاء التي تنتمي إلى المتن الأدبي[3].

إن العلاقة التي تربط طرفي المصطلح هي المراد بحثها في الكرونوتوب، فالوحدة في النهاية هي وحدة العلاقة، وإذا تعلق الأمر بمعنى ذلك فهو في غاية الصعوبة، لأن المنوط

---

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص7

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص179

[3] M. Bakhtine, Esttétique et théorie du roman, éd. Gallimard, Paris, 1978, P :237

بالمصطلح الجديد هو التأكيد على وحدة مفترضة بين عنصرين، كل منهما في غاية التجريد. وإذا أمكننا أن نتلمس بعض عناصر الفضاء فإن العناصر الأخرى ستنأى بنا إلى مجال المجرّد، هذا عن الفضاء فضلا عن الزمان، الذي هو من طبيعة مجردة أصلا، فهو الذي يمارس طغيانه الأبدي على الإنسان والفضاء على حد سواء، دون أن يملك الإنسان إزاءه أي فرصة للمجابهة. كما أن الزمان هو المستوى الأبعد الذي يتخلل جميع البنى في تشكيلاتها المختلفة، إنه ضرورة لكل عملية تحليلية في أية ظاهرة. ولذلك فهو بالنسبة للكرونوتوب الباختيني مقدم على الفضاء، ((إن الكرونوتوب هو زمان-فضاء وليس فضاء-زمان (والتي هي صيغة أينشتاين)، إن نظرية الكرونوتوب هي نظرية الزمان الروائي أكثر مما هي نظرية الفضاء الروائي))[1]، حتى حينما يعرّف "باختين" نفسه مصطلحه الجديد، فإنه يُشير إلى الصيغة الرياضية لأينشتاين. والتاريخ يثبت أن الصيغتين متزامنتان إلى حد ما، ولعل الموضة العلمية الشائعة مطالع القرن العشرين كانت هي النظرية النسبية التي حوّلها "باختين" إلى ساحة الأدب. يقول: ((يُعرّف الكرونوتوب، هذا المصطلح الذي يُترجم حرفيا بـ"الزمكان" كالتالي: إنّه الارتباط الضّروري للعلاقة (فضاء/زمان) التي يستوعبها الأدب. هذا المصطلح مقيّد في الرياضيات. لقد استُعمل في قاعدة النظرية النسبية لـ"أينشتاين"))[2]. إن الكرونوتوب في الأدب يحمل معنى مجازيا، بينما في الرياضيات يمثل قيمة مطلقة، والمعنى المجازي لا يعني أنه ليس أداة تحليلية، بل إن ما سعى إليه "باختين" هو تفسير النوع من خلاله، كما كانت إرادته كذلك، مع كل من الحوارية وتعدّد الأصوات وكذا الكرنفالية الروائية. فكلها أدوات لتفسير ماهية الرواية نوعا أدبيا. إننا نعني بالكرونوتوب عدم قابلية الفضاء والزمان للذوبان والانحلال، مما يعني أن الكرونوتوب بمثابة البعد الرابع في الفضاء، ولذلك يُقال "كرونوتوب" للتصنيف الأدبي للشكل والمضمون دون المساس بدوره

[1] كريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية

[2] M. Bakhtine, Esttétique et théorie du roman, P :237

في مظاهر الثقافة الأخرى[1]، كما أن هذا المصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي حيث يصف "الشّكل"، أو العلاقة والكيفية التي تجمع معا الزمان والفضاء[2]

2/ الكرونوتوب: بحث في المصدرية:

إن البحث في مصدرية "باختين" فيما يخص مصطلح الكرونوتوب، سيقودنا إلى الفيلسوف "إيمانويل كانط" الذي تحدث قبل "باختين" عن وحدة الزمان بالفضاء في إطار فلسفي محض، لكن معالجة "باختين" التي كانت في أغلبها معالجة نظرية، وامتدّت إلى أعمال "غوته" لاستخلاص أسسه وأركانه، كانت إضاءة كبيرة لدرجة معها ارتبط المصطلح الجديد به، ارتباطا عضويا، فلا يكاد يُذكر الكرونوتوب إلا وذُكر معه "باختين"، بل إن القول الشائع في أدبيات النقد المعاصر هو "الكرونوتوب الباختيني". هذه النسبة التي لا يمكنها إلغاء المصدرية الكانطية، فقد تحدث "كانط" عن الوحدة المفترضة للفضاء والزمان في إطار شمولية الزمان الذي يملك قوة امبريالية، تنتهي إليها كل الظواهر الخارجية والداخلية فتمتصها، يقول "كانط": ((الزمان هو الشرط الشكلي القبلي، لكل الظواهر عامة. والفضاء، كشكل خالص لكل حدس خارجي، لا يصلح كشكل قبلي إلا للظواهر الخارجية. وبالعكس، ككل التشخيصات، سواء كانت موضوعاتها أشياء خارجية أو لم تكن، فإنها تنتمي دائما اعتمادا على نفسها، باعتبارها تحديدات الذهن، إلى حالة داخلية؛ وإن هذه الحالة الداخلية، الخاضعة دوما للشرط الشكلي للحدس الداخلي، تدخل هكذا في الزمان، الزمان هو الشرط القبلي لكل الظواهر بصفة عامة، أي الشرط المباشر للظواهر الداخلية ومن هنا أيضا فهو الشرط المباشر للظواهر الخارجية. إذا أمكنني القول قبليا أن كل الظواهر كائنة في الفضاء وأنها محدّدة قبليا بعلائق الفضاء، فإنه يمكنني القول بكيفية عامة... أن كل الظواهر بصفة عامة، يعني كل موضوعات المعنى، كائنة في

[1] M. Bakhtine, Esttétique et théorie du roman, P :238

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص180

الزمان وأنها خاضعة بالضرورة لعلائق الزمان))[1]. الزمان إذن، طاغ على الفضاء، كون كل الظواهر الخارجية تستمدّ طاقتها وتجلّيها من خلال الزمان، فهو الذي يعرّف عنها، إذ هي تنتسب إليه.

بعد أن يورد "هنري ميتران" ما قاله "كانط" بخصوص الزمان بوصفه المستوى النهائي الذي تنحل فيه كل الظواهر، سواء منها الداخلية أو الخارجية التي منها الفضاء، وبالتالي يتحقق التوحد بين العنصرين، يشير إلى أن ((هذا الترابط الكانطي بين الزمان والفضاء مستردّ في كل الصيغ الباختينية))[2]، وهذا التأثر غير المباشر بالمقولة الكانطية، ليس معناه استرداد القول الفلسفي الخالص، بقدر ما هو إرادة للذوبان في المعطى السردي الذي تهبه الرواية، فالرواية ميدان للبحث عن الكرونوتوبية، لتحقيق فرادة النوع، كونه سجلا يؤكّد الوحدة التضامنية بين الفضاء والزمان.

إذا كان هناك تأثير مباشر في نشوء المصطلح وكيفياته الإجرائية لفيزياء أينشتاين، فإن الأمر الأكيد هو العودة إلى (مفهوم التعالي في الجمالية الألمانية) لـ"كانط"[3]، حتى وإن افترضنا مسبقا أن ليس هناك من اقتباس أو تأثر مباشر، فإن العودة إلى تلك المظان ضرورية، على الأقل من أجل استيعاب الفكرة الباختينية ضمن مصادرها الفلسفية. إن مفهوم الجمالية المتعالية بالمعنى الألماني يختلف عنه في المعنى الفرنسي خاصة، حيث يُعاد استنبات المفهوم في تربة جديدة من أجل التعبير عن التموقع الخارجي، بالإضافة إلى إفراغ المحتوى الميتافيزيقي منه. والتموقع الخارجي له وظائف من جملتها وسم العلاقة بين المؤلف

[1] كانط، نقد العقل المحض، تر: موسى وهبه، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط. منقحة ومزيدة، 2015، ص77، 78

[2] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques : Germenal, in poétique no 81, février 1990, Seuil, P : 90

[3] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص7

والبطل[1]، هذه العلاقة التي اهتم بها "باختين" اهتماما كبيرا، حيث أفرد لها أكبر الفصول في كتابه: "جمالية الإبداع اللفظي".

يمكن أن نميّز العلاقة بين الكرونوتوب الرياضي الفيزيائي من جهة، والكرنوتوب الروائي القائم على أساس اللّغة من جهة ثانية، فالأول فيزيائي منوطٌ به التأسيس لفكرة واضحة عن الكون، والثاني جماليّ منوطٌ به فكرةُ الإنسان عبر اللّغة وما يمكن أن تُحدثه من عدول ومجاز محقّقة بذلك جمالية تقترب من صنع المثاليّ المأمول، ولكن ليس على غرار المقولة الكانطية في تفسيرها للجمال والمطلق والمثاليّ، لأن الرواية لا تنفكّ عن الحياة وعن واقع الإنسان كما لا تنفكّ لغة الرواية عن الرّصد والوصف والسّرد لتؤكّد على وقعنة المثاليّ المجرّد.

3/ عن الرواية الإغريقية

لقد اختار "باختين" أن يؤسس لمصطلحه انطلاقا مما سمّاه بالرواية القديمة والإغريقية على وجه الخصوص، وذلك لأن فيها تشابها وتطابقا بين الفضاء والزمان، ومرجعية ذلك إلى إمكانية الاستبدال بالنسبة للفضاء، فالفضاء يمكنه أن يتغير ويأتي على أشكال مختلفة دون أن تتأثر البنية الدرامية كثيرا، وكذلك الزمان الذي يمكنه أن يأتي معكوسا. ومرد التطابق بين الفضاء والزمان في الرواية الإغريقية، هو تلك البنية الدرامية التي تُوحّد الطرفين، فهي تكاد تملك العناصر ذاتها التي تربط علاقة الفضاء بالزمان بين كل الروايات، على الأقل، تلك التي عيّنها "باختين". ((منذ العصور القديمة كانت هناك ثلاثة أنواع روائية. وبالتالي ثلاث طرائق مرتبطة سمحت بفهم الزمن والفضاء الروائيين بصورة أدبية، أو يمكن القول ببساطة ثلاثة أنواع من الكرونوتوب الروائي، هذه الأنواع ستُحدّد، بشكل كبير وستكشف بشكل مُثمر وبسيط، تطوّر رواية المغامرات حتى منتصف القرن الثامن عشر. يوافق إذن البداية بالتحليل الحذر، من أجل تطوير تغيّراته المتتالية في

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص7

الرواية الأروبية، واكتشاف الإبداعات الجديدة على أرض أروبا))[1]. فدراسة الرواية الإغريقية، ليس معنيا لذاته، بل هناك إرادة لاستجلاء المظاهر الكرونوتوبية في الرواية القروسطية وروايات عصر النهضة، في نمذجة تاريخية تؤرخ للرواية من خلال الكرونوتوب، لكنّ "باختين" يركّز على المبدإ الأساسي لمصطلحه، وهو الزمان، مشيرا إلى أنّ الوحدة المفترضة كامنة في هذا المبدأ. لذلك فهو، في مستهل فصله الكبير عن المظاهر الكرونوتوبية، يقول: ((في التحليلات التالية، ركزنا اهتمامنا حول مسألة الزمن (المبدأ الأساسي للكرونوتوب)، لقد خصّصنا هنا ما يُقرّره مباشرة. وسنترك تقريبا المسائل المتعلّقة بالتاريخ والموروث))[2]. فما يقرّره الزمان هو ما سيقرّره الكرونوتوب، بعيدا عن علاقة هذا المبدإ الأساسي بكل من التاريخ والموروث، وهما مفهومان يدخلان في جدل واضح مع الزمان، بوصفه عنصرا مؤسسا يعتمد عيه كلاهما.

ثم يبيّن، بعد ذلك، الأنواع الثلاثة التي تندرج ضمن مفهوم المظاهر الكرونوتوبية، يقول عن النوع الأول: ((النوع الأول من الرواية القديمة ("الأول" ليس قريبا من المعنى الكرونولوجي) سيكون -تقليديا- باسم رواية المغامرات والاختبارات. سنربطه بكلّ رواية تسمى (إغريقية) أو (سفسطائية)، المُقدّمة بين القرنين الثاني والرابع في عهدنا، مُشيرين إلى النماذج الواصلة إلينا في تكاملها. (الأثيوبيات) لـ"هيليودورت"، مغامرات لوسيبي Leucippé، وكليتوفون Clitophon، آخيل تاتيوس، مغامرات Chéréas وGallirohoé وCharitonومغامرات Alphrodis، و ...، وكل نموذج مواصفات انتقل إلينا منها بنُتَفٍ أو مُعاد الصياغة))[3]. هذه العودة إلى الرواية الإغريقية لا تكون مباشرة، إنما عن طريق ما اشتهر من روايات في القرون الوسطى وتشكيلاتها المختلفة التي تستمدّ طابعها الكرونوتوبي من الرواية الأغريقية، على غرار النوع الأول الذي هو رواية المغامرات والاختبارات، التي بحث في أصولها، فوجد أنها تنتمي إلى الرواية الإغريقية. ونمط الزمان فيها هو نفسه زمان

[1] M.Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, P:239

[2] Ibid , P239

[3] Ibid, P239

المغامرات، بكل خصائصه، كما أن خصائص الزمان تنعكس في رواية المغامرات أكثر من غيرها[1]. إن الزمان مكوّن من سلسلة من القطع القصيرة، كل منها يخص مغامرة. وداخل كل مغامرة، يكون الزمان منظّما خارجيا وتقنيا[2].

ومن أنماط رواية المغامرات، نجد الرواية الباروكية، التي تحمل نوعا من المحاكاة الساخرة، كما عند فولتير في روايته الباروكية "كانديد"، الذي كتب فيها المغامرات محاكيا النمط الإغريقي[3]. أما عن نموذج رواية الاختبارات فنجد رواية الفروسية في ظل القرون الوسطى[4]، وكذا الرواية القوطية[5] (Le roman ghotique)، التي تتّسم بمظاهر الرعب والعنف المُخيف.

حين تساءل "باختين" عن موضعة الزمان المغامراتي في الرواية الإغريقية، يقول أن هذه الروايات بحاجة لتمديد الزمن في فضاء مجرّد، وبطبيعة الحال، فإن العالم في الرواية الإغريقية هو ذو طبيعة كرونوتوبية، لكن العلاقة بين الفضاء والزمان فيها غير عضوية، بل هي تقنية ميكانيكية[6]. ذلك لأن المغامرات لكي تتحقق لابد لها من الكثير من الفضاءات، وحين تحدث بإسهاب عن أنماط المغامرات في الروايات الإغريقية مركزا دائما عن مبدئه الأساسي، ذكر طبيعة الفضاء في تلك الروايات، قائلا: ((في كل الروايات الإغريقية، فإن المغامرات قابلة للتغير، فما حدث في بابل، يمكن لفضائه أن يتغير إلى مصر، وبيزنطا، أو العكس))[7]، إنه يشير إلى أن ماهية الكرونوتوب إنما يُحققها الزمان، ذلك أن الفضاءات على اتّساعها واختلافها ستنحل في الزمان متوحّدة معه، ((كل المغامرات، التي تنتهي في

---

[1] M.Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, P240

[2] Ibid, P :244

[3] Ibid, P243

[4] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص132

[5] نفسه، ص233

[6] Ibid, P :250

[7] Ibid, P :251

نفسها وفي الزمان، يمكن تحويلها إلى زمان آخر))[1]، ذلك أنه لا يظهر أثر مهم للفضاء في المغامرة. السرد لا يكاد يتجلى إلا على مستوى الزمان.

يؤكّد "باختين" في خلاصته عن طبيعة الكرنوتوب المغامراتي قائلا: ((كرونوتوب المغامرات يتميّز بالرابط التقني المجرد بين الفضاء والزمان، وبازدواجية لحظات السلسلة الزمانية وبإمكانية تغير المكان داخل الفضاء))[2]. فعلاقة المكونين الأساسيين للكرونوتوب ليست ظاهرة، ولا يمكن تلمّسها بحال، رغم كونها حقيقة كما يؤكّد "باختين" وذلك في كل الأنماط الروائية التي تتجلى فيها المظاهر الكرونوتوبية. بالإضافة إلى ذلك يتّسم هذا النوع من الرواية، تبعا للميزة الأولى بقابلية الزمان لأن يحمل أكثر من وجه، وبقابلية المكان لأن يتعدّد داخل الفضاء دون أن تتأثر البنية الدرامية للعمل. لتكون البنية الدرامية التي بإمكانها أن تُغيّر مضمونها لتتّسق مع متغيرات الفضاء والزمان، هي البنية الموحِّدة للطرفين.

أما عن نوعي الرواية الآخرين اللذين يمتحان من الرواية الإغريقية، ذات المظاهر الكرونوتوبية البسيطة، والمؤسسة على المبدإ الأساسي (الزمان)، فسنجد كلا من: رواية السفر، التي تتّسم بتنوع الفضاء والتنقلات العديدة للبطل، وهو ما يجعل هذا النمط أكثر اهتماما بالأمكنة منه بالشخوص. والنوع الأخير هو الروايات السيرية (البيوغرافية)، التي على عكس رواية السفر تهتم بالشخوص على حساب الفضاء، ولها في الروايات القديمة مصدر، بداية من الفترات المسيحية الأولى وانتهاء بـ"أوغسطين"[3].

4/ الكرونوتوب، الربط بين الوحدتين:

لقد تم دراسة الزمان والمكان، كل على حدة في الرواية، بمقاربات تجنح لتحقيق السردية بوصفهما ضابطا الحدث، فلا حدث داخل المتن الروائي يمكنه الإفلات من هذين المحدّدين، وكانت المقاربات في مجملها لا تؤكّد على أهمية الزمان أو المكان بقدر ما كانت

[1] M.Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, P251

[2] Ibid, P251

[3] ينظر، باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص227 وص237

تؤكّد وجود كل منهما الوجود الضروري كعنصر من العناصر السردية، فكانت المقالات والمؤلفات التي تهتم بهذين العنصرين مفصولين عن بعضهما، على غرار مسمى المكان الروائي، أو الزمانية السردية، كما اقترح "جيرار جينيت"[1]، ولكن الدراسات التي اعتمدت وحدة الزمان والمكان معا داخل السرد، والبحث في ترابطهما الترابط المنطقي الذي يؤهل النوع الأدبي، كانت نادرة جدا وربما معدومة، قبل أن يأتي "باختين" بمصطلحه الوظيفي والإجرائي لتوصيف حالة وجودية قبل أن تتحقق داخل المسرود الروائي، إن ((المحاولات التي تسعى إلى إدراك الزمان والفضاء معا في ترابطاتهما المتبادلة: يعني ما يميز تحليلات ميخائيل باختين للكرونوتوب الذي يقصد به تحليلا لما يترجم عادة بزمان-فضاء، أي الترابط الضروري القائم بين الروابط الفضائية-الزمانية كما كانت متمثلة من طرف الأدب))[2]، إن الملاحظات التي قدمها "باختين" بخصوص الكرونوتوب جاءت على مراحل تاريخية متباعدة، وذلك بسبب ما تعرض له "باختين" نفسه من الإكراهات التي تنأى به بعيدا عن الساحة العلمية والثقافية من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المقدرة التبريرية التي يتمتع بها، جعلته يتأنى في تفسير أعقد مصطلحاته، فكان على امتداد خمسة عقود كاملة يبني مفاهيمه محاولا الالتزام بهاجسه الدائم، وهو البحث عن الوحدة من خلال الاختلاف.

لقد حاول "هنري ميتران" أن يجمع شتات أفكار "باختين" حول الكرونوتوب، ويطبقها على أعمال روائية. وهي محاولة إجرائية تستجيب لهاجس "باختين" في مبدئه الحواري بالأساس، لذلك أقدم "هنري ميتران" ((على فحص التطبيقات التي يسمح مفهوم الكرونوتوب فيما يخص الأثر الروائي لزولا وبالخصوص جرمنال، ثم بعد هذا وذاك، يقوم بإيجاز بالتفكير في التطورات والتمديدات التي ستسمح للكرونوتوب الباختيني بالاندماج في

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques : Germenal, P : 91

[2] Ibid, P :91

السيميوطيقا السردية بشكل دقيق جدا، كما تمنى ذلك باختين نفسه))[1] ، وهو الذي تحدث عن هذه المعطيات متناولا إياها من زاوية نظرية خالصة. وهي عادته في الجنوح النظري باتجاه كل من الحوارية والكرنفالية.

لقد تتبع "هنري ميتران" مسار "باختين" وهو يصوغ نظريته الكرونوتوبية محاولا استخراج نمذجة يظهر من خلالها التجليات الهامة والدالة لهذا المفهوم النظري، وكان هذا المسار شاقا وعسيرا نوعا ما، لأنه استقى من الآداب القديمة وآداب القرون الوسطى والرواية الروسية مرورا بدانتي ورابليه وروسو وغوته، وحين تتبع "ميتران" هذا المسار الباختيني انتهى إلى نمذجته الأساسية مقسّما إياها إلى أسس وأشكال.

5/ **أسس الكرونوتوب:**

من أهم **أسس** النموذج الكرونوتوبي، نجد أساس **عدم القابلية للفصل بين الزمان والفضاء**، وهذا الأساس يتجلى في سك المصطلح أولا، كونه في تركيبته المورفولجية يشكل وحدة لفظية. كذلك على المستوى التحليلي، فإن اقتضاء الكرونوتوب هو الوحدة التي لا تقبل الفصل بين المركّبين. والسبب في ذلك هو أن "باختين" يُعيد ذلك الترابط غير القابل للانفصال إلى تماسك الفضاء والزمان في العالم الواقعي، كما في الإبداع الروائي[2].

كما نجد من أهم الأسس التي قرّرها "باختين"، **الهيمنة القبلية للزمان**، وهي تعني أن الأساس الأول المتعلق بالترابط وعدم الانفصال لا يعني أن التماسك دليل على التكامل بين الطرفين المؤسسين للمصطلح، بل يعني أن الفضاء خاضع لسلطة الزمان، وهذا هو الأمر الذي أكّد عليه "كانط"[3]، فالزمان هو المستوى النهائي الذي تنحل فيه جميع الظواهر، بما

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques , P :91

[2] Ibid, P :92

[3] Ibid, P :92

في ذلك الظواهر الخارجية التي منها الفضاء، فالكرونوتوب هو زمان-فضاء وليس فضاءً-زمانا كما هي صيغة أينشتاين[1]. فالكثير انخدع، كما يؤكّد "هنري ميتران"، بالمصطلح معتبرين إياه حاملا في دلالته القيمةَ الترابطية التي تجعل الفضاء والزمان في مرتبة واحدة. ذلك أن الهيمنة القبلية للزمان هي بمثابة الامتصاص الذي يصنع الوحدة مع الفضاء، كأنّ الفضاء ينحل في الزمان فتتشكّل الوحدة. كما أن الوحدة لا تعني هذين المركبين فقط، وإنما الوحدة التي أشار إليها "باختين" وهو يتحدث عن عالم "غوته" الروائي، الذي اعتبره كلا جامعا وكرونوتوبيا[2].

إن الإحساس بالزمان ودلالته وأثره على الحضارة والإنسان والوجود، باعتباره المستوى الذي تتماهى فيه الأبعاد وتنحلّ، إنّما يُعبّر عن ماهيته باللّغة وذلك جزء من عبقرية اللّغة، التي تمنح الزمان صيغة حيوية أكثر عبر الكرونوتوب الفاعل في المكان والإنسان والأحداث مهما كانت بساطتها أو تعقيدها، وهو بهذا المفهوم اللّغوي (أي ما تمنحه اللّغة إياه) يمكن استشعاره والإحساس بفاعليته وحركيته حتى ولو كان في الواقع طيفا فيزيائيا يتعذّر الإمساك به، لكنّ اللّغة برموزها حقيقةً ومجازًا في وسعها أن تُشعرنا به، بل أن تمنحنا جدوى الشّعور به أيضا.

تتقاطع الرؤى الكانطية والرؤى الغوتوية في اعتبار الزمان كرونوتوبا فاعلا في الوجود الإنساني ككلّ، وإن كانت الرؤية الكانطية موغلة في التّجريد فإنّ الرؤية الغوتوية أقرب إلى منطق الفن ومنطق النفس والحياة. إنّ وجهتي النظر المتباينتين لخصوصية كلّ منهما، تتقاربان في الحقيقة عند زاوية "المثالي المتعالي".

من الأسس الأخرى ذات الأهمية البالغة، كما أشار "باختين" نفسه قبل الدارسين الآخرين الذين أكّدوا على أهميته في الدراسة، هو: **الزمان التاريخي والزمان الدائري**، فهذا

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques, P : 94

[2] ينظر، باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص270

الأساس كان نتيجة مباشرة لـ"باختين" وهو يبحث في عالم "غوته" الروائي خاصة، حيث أكّد أنه ((مع غوته تصل رؤية الزمن التاريخي إحدى قممها في الأدب العالمي))[1]، وإنّما ذلك تبعا لثقافة "غوته" القومية التي اقتحمت قيود التراث، فرأى فيه معاصروه المُخلّص الذي كان باستطاعته التوغّل في التاريخ والطبيعة والحياة والفنّ معا.

6/ الرواية نوعا كرونوتوبيا:

إن النتيجة الملهمة للنوع الروائي بوصفه ووسمه بالفن المستمر الذي لا يكتمل لأنه يمتح من "الممكن المتغير" الذي هو الإنسان، وهو بهذا في حلّ من ضوابط المحسوسات لأنه إلى الرمز أقرب، وبالومضة أشبه، وعن القصدية أنأى وأبعد، إنه هذا الكل المتداخل الذي يتوالد باستمرار وفق ما سماه "باختين" بالكرونوتوب، فكل ومضة فيها ابتكار هي كرونوتوب بحد ذاته، ((وكل ما يؤدي معنى أو يسهم في بنائه فإنما هو شكل من أشكال الزمكانية))[2]. لعل الرواية الحديثة ذات الخطابات المتنوعة والأساليب الذكية صارت تتعسف الرمز لحاجة وبغير حاجة من أجل تحقيق المنظومة السردية الممتعة بغية استفزاز القارئ وبغية تصوير فكرة من اللاشعور قصد تحريك شهية القارئ عن طريق الرمز والخرافة والملحمة مما يسمح بالتوصل إلى غايات مثالية كالجمال والحرية، وفن الرواية حقيق أن يجسد مثل هذه الغايات فالنفس البشرية كما يصورها المحكي تقتحم في سبيل حريتها سدود الموت ثم تقهر الموت بالخلود في عالم الفن. وإن إحدى آليات تصوير هذه المشاهد التواقة إلى الاقتراب من الخلود، آلية الكرنوتوب التي تعمل فيما تعمل على لمّ الشتات والأجزاء لا للتوصل إلى الكلي ولكن للتوصل إلى "القول" أو ما نسميه نحن ببساطة: ملكة التعبير القصوى، لأن التعابير تتفاوت دقة وتوفيقا، فهي ولا بد متغايرة حسب ما يعرض للنفس من نفحات وتهيؤ، إن ذلك الذي بالخارج (عالم المحسوسات) يريد أن يتحقق هناك بالداخل في النفس، والعكس صحيح، بانبثاق الكائن في الوعي أواللاوعي ليُشاكل ويماثل

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص250

[2] ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص174

الذي بعالم الموجودات وهذا هو بالتالي الرابط بين النفس والوجود وبين الفن والحياة، إنها علاقة محاذاة وتناقض وتجاور وتجاوز في كثير من الأحايين. إنها ثنائية: الداخل/الخارج، وفق آلية الكرونوتوب مع كل ما فيها من تجاذب وتنافر.

إن الرواية إذن، وكما قلنا آنفا تتسم بالمرونة والهيولى لأنها في حقيقة الأمر تعرض لحالات نفسية مركبة تركيبا غير منطقي، وتضعنا أمام أمزجة لا لون لها وأمام أطياف تجمع المتناقضات، وأمام مواقف حياتية نتوقع إيجابيتها، فنُصدم بسلبيتها واستكانتها وأحيانا، نُفاجأ بتمردها وانتحارها، وأمام مواقف فكرية جريئة تتجاوز الأديان وبراءة الفطرة البشرية وبدائيتها.

1/6 صورة الإنسان في الكرونوتوب

في الأدب كما في الحياة، يقوم الإنسان بإزاء الزمان مُشكّلين ثنائية الكلّ والجزء، فالإنسان هو الجزء المنصهر في الكلّ الذي هو بطبيعة الحال الزمان، والأدب يُصوّر هذه المعادلة عن طريق الشّخوص الروائية وما تتعرّض له من عوائق ومواقف حياتية يتولى صنعها الزمان بوصفه السابق والكلّيّ المهيمن والمطلق الذي يسبح في فضائه الكائن والممكن من الأحداث، إنه يستغرق كلّ شيء حتى الأفضية المتباعدة بشساعتها، وفي تراتبية الزمن يُصنع الحدث داخل المتن الروائي وفق نماذج" الفضاء/الزمان" أو الكرونوتوب الروائي. ((في الأدب، يولي الكرونوتوب أهمية جوهرية لمفهوم الأنواع، كما يمكننا أن نؤكّد على أن هذه الأنواع، مع تعدّد أشكالها، تتحدّد بالكرونوتوب. وعلاوة على ذلك، فإن الزمن هو الذي يبدو كمبدإ فاعل في الأعمال الأدبية، والكرونوتوب بما هو تصنيف للشكل والمضمون، يؤسس ويوطّد أيضا لصورة الإنسان في الآداب، وهي صورة بالأساس زمكانية))[1]

يذهب "باختين" إلى أن كل الروايات الإغريقية تكشف عن تشابه فيما بينها ومطعمة بنفس المقادير (يقصد أنها تصب في نفس المواضيع)، كمية هذه المقادير، وزنها النوعي في

[1] M.Bakhtine. Esthétique et théorie du roman. P238

مجمل موضوعها، شكل ترتيبها يتغاير ويختلف من رواية إلى أخرى، وبناء عليه فإنه من السهل أن نضع مخططا عاما يبين التباينات والاختلافات الجديرة بالذكر[1]. وهذا هو المخطط: شاب وشابة في سن البلوغ، مجهولا الأصل، ...، وُهبا جمالا استثنائيا، وهما أيضا على طهارة منقطعة النظير، كان التقاؤهما غير متوقع، وفي العادة على إثر حفلة عيد، كان عشقا متبادلا مشتعلا، مفاجئا وفوريا ولا يُقاوم كالحتمية، وكداء لا يُشفى، لم يكن في مقدورهما الزواج لتوهما، فقد عاقتهما عوائق أخرى أو منعت اتحادهما، الحبيبان افترقا، يبحثان عن بعضهما، يجدان بعضهما، ثم يفقد أحدهما الآخر كرة ثانية، ثم يجدان بعضهما، ثم تأتي المغامرات الخاصة بهما. ثم مظاهر الخطبة عشية الاحتفال، اعتراض الوالدين (إن وُجد)، أو اقتراحهما زوجا آخر، زوجة أخرى، هروب العاشقين، وفي رحلتهما العاصفة والإبحار، والنجاة العصيبة[2]...، المغامرة تقع في رقعة جغرافية جد شاسعة ومتنوعة عبر ثلاث أو خمس بلدان بين الواحدة والأخرى بحار: اليونان، الفرس، فينسيا، مصر، بابل، أثيوبيا، ...، نجد في هذه الروايات الوصف عادة بتفاصيله الدقيقة للعديد من المظاهر المتعلقة بالبلدان كالعمارة والأعمال الفنية، عادات وأخلاق القاطنين بها، ووصف أنواع الحيوانات العجيبة وبعض النوادر والغرائب، كما أننا نجد بإسهاب التعرض لبعض المواضيع المختلفة: الدين، الفلسفة، السياسة، العلوم، القدر، الهواجس، قدرة "إيروس"، العواطف الإنسانية، الدموع..إلخ، نجد أن الرواية الإغريقية بمحتواها، تزعم لنفسها معرفة موسوعية، وخاصة في هذا النوع[3].

في الرواية الإغريقية لا يتوافق الأبطال ولا يتواءمون مع زمانهم، فالتناقض هو التيمة البارزة في التراجيديات والهزليات، فأفق التوقع سرعان ما يُقوّض وتحلّ مكانه تصورات أخرى تبعث على الأسف، كما حصل مع قصة الحبيبين الآنفة الذكر التي ساقها "باختين"

[1] M.Bakhtine. Esthétique et théorie du roman. P :240

[2] Ibid. P :240

[3] Ibid. P241

في معرض حديثه عن تنوع الجغرافيا القديمة وتنوع الزمن القديم وتنوع مشاعر إنسان ذلك الزمن، بينما تمتح الرواية الحديثة من الواقع وإن شابتها طيوف الرمزية والسريالية أحيانا. ((أحد الأشكال الأكثر قدما والأكثر اشتهارا فيما يخص إعادة استحضار خطاب الآخر، يتعلق الأمر بالبارووديا، مم تتألف؟ وإذن فالسؤال عن أصالة الشكل البارودي؟. لنأخذ مثلا السوناتات البارودية التي افتتح بها "دون كيشوت" دخوله في بدايات الرواية، ومهما كان تركيبها في غاية الكمال باعتيارها سوناتات لا يمكننا ربطها بهذا النوع. هنا إنها تشغل حيزا من الرواية، ولكن هل كانت مستقلة؟، إنها لا تتعلق، إلا قليلا، بهذا النوع السوناتي. في السوناتا البارودية، ليس الشكل شكلا للنوع، ولكنه موضوع لما يُعاد تقديمه، إن السوناتا في حالتها الراهنة، هي البطل البارودي.))[1]

البارووديا بدورها شكل من أشكال الفن التعبيري المحاور للآخر، تجسّدت في أعمال "بيار رونسار" الذي كانت أعماله مُحمّلة بقيم تاريخية واجتماعية وأسطورية ورومنسية، ولعل تطعيم بعض الأعمال بالمقطوعات الشعرية كالسوناتا يخلق فيها جوا من الهيبة، وإن كانت شكلا أدبيا مُغايرا، ومع ذلك فما دامت داخل هذه الأمشاج الروائية فهي تشغل حيّزا من الرواية، وتعضد بعض المواقف لشخوص الرواية كما هو الحال في "دون كيشوت" الذي كان يرمز في الرواية إلى ما هو مثالي، وكان مرافقه سانشو بانزا يرمز إلى ما هو واقعي في الحياة، ويُشكّل نقاش الإثنين معا جزءا كبيرا من الرواية. على العموم فقد كان استلهام البطل الخارق واستحيائه الهدف الرئيس لأعمال هؤلاء حتى عُدّت السوناتات التي كُتبت في القرن الرابع عشر الميلادي تحليدا لفكرة البطل وتمجيدا للأزمان الغابرة التي احتفت بالملاحم والبطولات الخارقة.

[1] M.Bakhtine. Esthétique et théorie du roman. P :411

2/6 الكرونوتوب والقيم:

إن التنويه بالقيمة التاريخية وبمكانتها قد جعل "باختين" يحسم أمره إزاء الشكلانية ومقولاتها، الأمر الذي حدا بالناقد "هنري ميتران" إلى الاقتناع بأنه لا فكاك من هذه الجدلية التاريخية والمرجعيات الإيديولوجية الضمنية من "كانط" إلى "ماركس" ف"هيغل"، وإن هذه النزعة الفلسفية المثالية ذات الصبغة الهيغلية تخترق الزمان وتعيد ربط الزمان بالفضاء كما الأزمنة فيما بينها. وهناك حتمية تاريخية ذات صبغة ماركسية تعمل على التقويض ولإعادة البناء إزاء الموروث من الفن واصطلاحاته، تفتح نافذة على الزمان المستقبل وتستشرفه برؤى وقيم جديدة فاعلة في الحضارة، ومانحة إياها كرونوتوباتها الجديدة[1].

وهكذا يستحضر الفنان ويأخذ بعين الاعتبار فعل التاريخ وفعل الضرورة، وفعل التحولات التي تطرأ بينهما، ليسجل تميزه وقدرته[2].

لبناء النموذج الكرونوتوبي عند باختين مكانة مركزية في التفكير الجمالي والنقدي، وهو يمتح من السيميوطيقا والشعرية الروائية، وبالتالي نصنفه كما يأتي: **الكرونوتوب الثقافي**، متمثلا في روما باعتبارها أكبر كرونوتوب للتاريخ برأي باختين، وفي نظره أن "رابليه" كشف أمام أعيننا عن كرونوتوب الوجود الإنساني اللامحدود والكوني، وعليه فإن كل عالم إنساني محدد جوهريا بعصر ومكان[3]. وكرونوتوب النوع كما هو الأمر بالنسبة للأنواع التالية: الدراما والملحمة اللذين ينتسبان إلى الزمان الميثولوجي، في حين تُبنى الغزلية-الرعوية على أساس كرونوتوبية دائرية، بتركيبها بين الدوائر الفصلية للطبيعة والزمان المتفق عليه، والزمان العائلي للحياة الرعوية. أما **كرونوتوب الجنس الأصغر**، فيُقصد به الرواية الإغريقية المليئة بالمغامرات وكذا رواية الفروسية اللتين تجمعان بين زمان

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques , P :93

[2] Ibid, P : 93

[3] Ibid, P : 94

المغامرات والفضاء الذي تجري فيه الأحداث، مع غرابة هذا الفضاء (العالم العجائبي)، و**كرونوتوب العمل الفني**، ففي "دون كيشوت" يأتي التقاطع البارودي لكرونوتوب العالم الغريب والعجيب في روايات الفروسية مع الطريق الكبير للعالم العائلي في الرواية الشطارية جدّ متميز[1]. لذلك فأكبر حوارية بنظر "باختين" بين الكرنوتوبات تتمثل في تقنية التأثير والتأثر بين الأنواع الأدبية. أما **الكرونوتوب التيماتي**، فيتعلق بالبنيات العميقة والسطحية للمحكي الروائي، وبسلسلة من المحفزات والتيمات الفضائية-الزمانية التي تنبثق من هاتين البنيتين. و**الكرونوتوب التشخيصي**، هو ذلك الذي يشخص حالة إيجابية بتقريرها وإثباتها وإزاحة كل حالة سلبية والتخفيف منها قدر المستطاع، تماما كما في عالم "رابليه" الذي جمع بين هذه الثنائيات: الخيّر/الشرّير، المتعالي/الهابط، الامتداد/التقلص، الإيجابي/السلبي[2].

في محاولته لتطبيق الكرونوتوب الباختيني، لجأ "هنري ميتران" إلى تطبيق إجراءاته على أعمال "إميل زولا" وبالأخص روايته الشهيرة "جرمنال"، فقد أكّد على مقولتي النمو والتولّد الكرونوتوبيتين، باعتبارهما معيار الكفاءة الجمالية، وبنظره فقد كان الكرنوتوب متواجدا في قلب التفكير الجمالي الروائي، رغم وجود هذه الكلمة بالضبط، فقد كانت موجودة خصوصا خلال القرن التاسع عشر، مما يعني أنه ليس مرتبطا بـ"باختين" ولا حكرا عليه ولا هو بدايته المطلقة، وإنما كانت مزية "باختين" في أنه أماط عنه اللثام وأخرجه إلى الناس باسمه الذي درج في النقد المعاصر، فكل الروائيين الكبار أدركوا حدسا، تماسك الفضاء والزمان وشخصوه رمزيا كما في هذه الأعمال (أوهام مفقودة، التربية العاطفية، جرمنال، البحث عن الزمن الضائع، سفر في آخر الليل، الوضع البشري، الأسبوع المقدس، ...)، إنها عناوين كرونوتوبية بحد ذاتها[3]، ولا بأس أن نخلص الآن إلى كرونوتوبات "جرمنال"، فقد

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques, P :94

[2] Ibid, P : 94

[3] Ibid, P: 94

انطلق "هنري ميتران" في هذا العمل من المحفزات الفضائية-الزمانية المموضَعة تيماتيا[1]، لينتهي إلى التشكلات التركيبية والإيديولويجية الكبرى. يمكن اعتبار رواية "جرمنال" رواية رحلة أو عبور، كما يمكن أن تسمح السطور الأولى منها بتأكيد بيانات "باختين" حول كرنوتوب الطريق. إن "جرمنال" رواية مرحلة أو محطة في حياة الإنسان، مرحلة في مصير طبقة اجتماعية، محطة في تاريخ أمة، إن هذه الطريق التي بواسطتها سيصل "لانتيه" إلى مسرح صراعاته تبدو له أنها تحوي العديد من الكرونوتوبية: أولا، لأنها طريق لبلوغ الفضاء العام للحدث، وثانيا، وبشكل مواز عندما سيغادر "لانتيه" مسرح العمل الصناعي والنضالات العمالية بعد أن استنفد دوره، سيركب الطريق هذه المرة إلى باريس[2].

يعتبر المنجم كمتغير من متغيرات كرونوتوبٍ أكثر امتدادا بالنسبة لخيال "زولا"، وبالنسبة للأدب الرومانسي: إنه كرونوتوب المكان الجوفي الذي هو جهنم وقبر، انغلاق وهلاك، فضاء محروم من الضوء والمنافذ يحتفظ به التاريخ للأشقياء والمضطهدين الذين يكدحون[3]. نُلاحظ أن مُناص النفق ومُناص الطريق يتجاوبان داخل الخيال الروائي للقرن التاسع عشر، وبالخصوص عند "زولا" و"هيغو"، وبالرغم من السمات المشتركة بين الكرونوتوب الجوفي عند "هيغو" وكرونوتوب "زولا"، فإنه لا يمكن تأويلهما بنفس الطريقة ذلك أنهما يندرجان داخل وحدات كرونوتوبية كبرى جد مختلفة ومتباينة[4].

سيصير "لانتيه" زعيم الناس وقائد نشاط جماعي، وهذا كاف من أجل تنسيب هذا القسط من زمان الغزلية-الرعوية، و هذا القسط من زمان البيوغرافية الموجودين هنا. فعلا كل شيء في "جرمنال" محدد باقتضاءات اقتصادية وباختيارات ومخططات اجتماعية، وفي آخر الأمر سياسية، تقرن الرواية بين بطل جديد بوضعه الاعتباري

---

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques, P :95

[2] Emile Zola , Germinal , Roman , Edition La symphonie ,Beirut ,2011, P : 127

[3] Henri Mitterand, Chronotopies romanesque, P :95

[4] Ibid, P :95

الاجتماعي والسياسي، وبين مكان نموذجي للإنتاج والتبادل والاستهلاك الحديثين[1]. يُقدَّم "المنجم" في "جرمنال" على أنه مصدر حيوي للطاقة بالنسبة للمجتمع الصناعي وفي نفس الوقت كمكان للمواجهات الاجتماعية، إنه يمثل أهم التفككات التي تمزق الجسد الاجتماعي طبقة ضد طبقة. والواقع أن كرونوتوب "جرمنال" يربط بين نماذج من الرواية العائلية وأخرى من الرواية التعليمية وأخرى من الرواية التاريخية[2]. إن ما يغلب على رواية "جرمنال" هو حدس فضائي-زماني خلاق، يفترض دخول المجتمع الأوربي للقرن التاسع عشر في حضارة جديدة، حضارة المنجم والمصنع، وأساسا حضارة الصراعات الطبقية. يمكن القول بالتالي، احتذاء بباختين أن كرونوتوب "جرمنال" هو زمان نضال الطبقات في عالم الرأسمالية الصناعية[3].

2/6 خصوصية الخرافة الجرمنالية:

يغير "زولا" زمانية التاريخ بزمانية الطبيعة، متجاوزا بذلك تلك المناقضة بين الصدفة التاريخية والضرورة البيولوجية، فيصف تدفقات وتراجعات الحشود الجماهيرية في صور طبيعية، فالشعب أثناء غضبه عصابة، سيل جارف، فيضان، إنه بلا شك تصوير رومنسي، وهكذا تلتحق حركية الإنسانية في مؤلَّف "زولا" بحركة القوى الطبيعية. إن نص "زولا" المتحرك دوما، لا يتوقف عند صورة أو معنى، لهذا يرى فيه "ميشال سيريس" استعارة شاملة لهذا الدوران الكارثي الذي يوجد في أساس الحركية-الحرارية. إن العلم المفتاح في القرن التاسع عشر هو الذي من خلاله نعود إلى زمان-فضاء حضارة الفحم والبخار وإلى دوران الدم في شجرة النسب، ودوران الرغبة بين الأجساد، ومن الطبيعة إلى الأجساد إلى دوران وتبادل الحاجيات والذهب والكحول والنساء والأدلة...، كل شيء يسيل ويزول عند "زولا" داخل كرونوتوبية دوران معممة بفيضاناتها وتوقفاتها وتفككاتها

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesques, P :96

[2] Ibid, P : 96

[3] Ibid, P :96

واستنزافاتها وأيضا بمقاييسها، وعلى عكس ما يعتقد "باختين" وبخلاف النهاية الجميلة في "جرمنال" فالمستقبل ليس دوما مؤكّدا. من هنا ربما جاء ذلك الانحلال النهائي في المتخيل الكرونوتوبي عند "زولا"، ومن هنا فضّل الزمانية الدائرية للخرافة القابل غالبا للملاحظة على زمانية التاريخ الخاضعة للتوجيه.

إن اختيار رواية "جرمنال" لـ"إميل زولا" بالنسبة للباحثين الذين عُنُوا بمسألة الكرونوتوب في الرواية، كان لاعتبارات تؤيد هذا المنحى، أهمّها أنها رواية، في المقام الأول، يُنظر إليها على أنّها تحقيق نموذجي للجمالية الطبيعية، حيث نرى الضَروري من التاريخ، كما نرى تلك القوانين المنظِّمة التي تتخلّلُ طرائقنا في القراءة والكتابة[1]. وفي ذلك ما يتلاقى مع نظرة "غوته" للطبيعة وللزمن الشمولي الموحّد. ومن جهة أخرى تتجلى أهمية هذه الرواية التي هي من جنس الخرافة بالمعنى الروائي، في كونها ((تُعتبر لدى البعض، نموذجا للحقيقة، وتسمح بإدراك أفضل للفروق بين الواقع والواقعية))[2]. وهي فروق تسمح بإجلاء ملامح الوحدة في تشكّل الفضاء/الزمان، كذلك فهي رواية واقعية بامتياز، وذلك من خلال حالات التمازج والمباينة بما يقتضيه منطق التخييل والسرد والفن، إنّ ((انطباع الواقعية يتحصّل من امتزاج بعض الإحالات المرجعية، على وجه التحديد (الشخصيات موجودة في الواقع)، بعض الأزمنة وبعض الأمكنة وبعض إنشاءات التشكيل الخيالي التي تُفعّل (vraisemlance) بواسطة الأنماط الاجتماعية، شروط الحياة والعمل، والمعرفة الفاعلة والتفاصيل.))[3]

بعد أن قدّم "هنري ميتران" ملاحظات حول رواية "جرمنال" أكّد أن مصطلح الكرونوتوب يستحق أن يكون مفهوما سيميائيا، بما أنه ليس كذلك في كتاب "باختين": **علم الجمال ونظرية الرواية**،غير أنه أكّد أن نظرية "باختين" حول الكرونوتوب مساهمة جوهرية في دراسة مكونات الرواية وفي دراسة الأنواع، فهي نظرية تبين زمان المؤلف في

[1] Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Edition NATHAN, Paris, 1991, P :159
[2] Ibid, P :164
[3] Ibid, P :164

الفضاء وفضاء المؤلف في الزمان بشكل متماسك ومتضامن، وهي تجدد تفكيرنا بشكل عميق حول علاقة الرواية بالتاريخ.

يؤكّد "هنري ميتران" أنه من الواضح أن كرونوتوب "باختين" يفتقر إلى البعد المزدوج للمحتوى الرمزي والشكل السيميائي. وإن العلاقة التي يقيمها "باختين" بين الأثر والتاريخ بواسطة الكرونوتوب هي أحادية-الجانب بشكل كبير، ينبغي الآن القيام بتعديلها وتنقيتها، آخذين بعين الاعتبار، ليس فقط الزمان-الفضاء داخل الأثر، بل أيضا زمان-فضاء الأثر[1].

إن هذه الزمانية تتّسم بالتعاقب والدوام في آن، وهي أقرب شيئا كونُها حالة شعورية يُرى أثرُها ولا يُرى جوهرها، لأن الزمان كما يمكن وصفه بالمطلق يُوصف كذلك بالعرضي المتجدّد أو المستمرّ وهو بهذه الخصيصة يُناسب أن يكون السرد فضاءه الأنسب لأن السرد يمتح من الخيال الذي هو خصيصة إنسانية محضة قمينة باستلهام واستحضار الكائن والممكن.

الخيال آلة خلاقة يمكنها إعادة صياغة التراث بما هو تراكم في التاريخ خاضع لسطوة الزمن، إن الخيال جدير بأن يُضفي سمة الحاضر على الماضي عبر اللغة التي هي قسيم السرد وقسيم الفن. كما بإمكان الخيال التعبير عن الكرونوتوباوية (chronotopicité)، وهي ((تفكير الفنان (خاصة في الفن القديم)، إن وجهة النظر تعتبر كرونوتوبية، بعبارة أخرى، تشارك في اللحظة الفضائية والزمنية. بم ترتبط وجهة نظر القيم؟ (الهرمية)، العلاقة بالأعلى وبالأسفل، كرونوتوب الحدث، كرونوتوب السارد، وكرونوتوب المؤلف (الطرف الأعظم) الفضاء الواقعي والفضاء المثالي في الفنون التشكيلية. فن الرسم المجسَّد فضائيا...))[2]، إنه التشاكل بين الفنون، وبين المكونات، خاصة التي تدخل ضمن السردية الفاعلة التي تتضمنها كل الفعاليات ضمن الحية الواقعية، كما هي ضمن الفن.

---

[1] Henri Mitterand, Chronotopies romanesque, P :100

[2] م. باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص392

من شأن السرد أن يوفّر لنا كرونوتوبات لا حصر لها متعلقة بالشّخصيات المألوفة وغير المألوفة (الأسطورية)، بالمكان وبالقارئ والمؤلف والفضاء، وكذلك يوفّر حافزا لدى القارئ في مستوى أفق التوقع كونا من الكرونوتوبات اللامتناهية، وبهذا تكون الرواية أشبه بمصنع عظيم، تنصهر فيه الكرونوتوبات مجتمعة. إن هذه الفونيمات واللكسيمات والعبارات خليقة بأن تكون شاهدا على فكرة الكرونوتوب الفني الذي تبناه "باختين" كوجهة نظر فلسفية نقدية.

7/ اكتمال الرؤية التاريخية "غوته":

يمثّل "غوته" صوت الإنسان المؤمن بالطبيعة والعقل والجمال، المتجاوز للميثولوجيا المسيحية والمرويات الإنجيلية، ومع هذا، فهو يؤمن بثنائية الخير والشر إيمانا كبيرا يكاد يكون في كل أعماله، ولعل عمله العظيم "فاوست" دليل على ذلك، وإننا واجدون مع "غوته" عوالم يوتوبية حالمة تبتغي الخير المطلق وتنزع إليه نزوعا مرئيا متجسّدا في فكرة عبقرية الجمال. فـ((مع غوته Goethe تصل رؤية الزمن التاريخي إحدى قممها))[1].

إن دراسة "باختين" لـ"غوته" كانت بحثا استقصائيا عن أشكال الكرنوتوب، وعن ضبط مسار الزمنية في أدبه، إن "غوته" في نظره هو وريث شرعي لعصر الأنوار وهو في الآن نفسه مؤشر على نهايته[2]. لقد كانت أعمال "غوته" محط نظر خاص، أراد من خلاله "باختين" أن يضيء مفهومه الجديد على المستوى الإجرائي، يقول "باختين": ((نؤكّد قبل كل شيء، وهذا معلوم جدا، على الأهمية الاستثنائية للمرئي Visible عند "غوته"، فالأحاسيس الخارجية والانفعالات الداخلية والسجالات والمفاهيم المجردة تتركز حول "العين التي ترى"، كل ما هو جوهري يمكن وينبغي رؤيته، وكل ما هو غير مرئي فهو ليس بجوهري))[3]. إن المرئي بالنسبة لـ"غوته" يمثل المنزع الأول والأخير، فالمحسوس الذي يمثل "ثقافة العين" بتعبير "باختين" هو

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص250

[2] نفسه، ص251

[3] نفسه، ص251

كل شيء، وفي تلك الرؤية محاولة للتموضع بين نزوع حسي يحمل طابعا بدائيا، يحاول "غوته" أن يترقى عليه، كذلك فيه إرادة لعدم الانحلال في النزعة الجمالية المفرطة التي تتعدى "ثقافة العين" والمرئي والمحسوس في محاولة لاختراق غير المكشوف وتفسيره. إنه بين النزعتين يحاور مادته المرئية ويتعامل معها كما يليق التعامل مع الظواهر الحسية، ((لقد كان "غوته" يمقت الكلمة التي لا تشهد على تجربة مرئية صرف. إذ بعد زيارته لمدينة البندقية Venise قال متعجبا: "هكذا إذن، شكرا يا إلهي، لم تعد البندقية بعد الآن كلمة جوفاء" (سفر إلى إيطاليا) "البندقية"))[1]. إن البندقية وهي فضاء، بعد أن شغلت مجال الرؤية لديه، صارت كاملة الحقيقة، واكتمال الحقيقة نابع من تمثّل عنصر الزمان فيها، فالبندقية كانت متخيلا قبل الرؤية، لا يحمل سوى الطبيعة المكانية، ولكنه وبعد تحقق الرؤية اتّحدت فيه الطبيعتان في وحدة واحدة. وإذا كانت البندقية في الأصل فضاء وزمانا يتجسد أمام مجال الرؤية، ويمكن إدخاله ضمن منظومة "ثقافة العين"، فماذا إذن، عن تلك المقولات والأفكار والمعتقدات ذات الطابع التجريدي؟، كيف منطَقَها "غوته" في "ثقافة العين"، ((بالنسبة لـ"غوته" كل المقولات والأفكار المعقدة جدا والمتطورة هي قابلة لأن تُمثّل بشكل مرئي بواسطة (كروكيه)، رسم خطاطي أو رمزي، ...، إن "غوته" كان يستوعب أفكار الآخرين بعد أن يعطيها شكلا مرئيا))[2]. إن "الكروكيه" أو النموذج المرئي الذي يجسد الأفكار والمعتقدات المجردة، يُحيلنا إلى الطبيعة الفنية التي كان يتسم بها، فقد كان رساما وفنانا تشكيليا، وظلت عبقريته تتجلى عبر كل منجزه الفني والأدبي من خلال عمليات التحويل الفني، التي تبدأ من الخطاطة الأولى، وتنتهي إلى الكلمات التي كانت بديلا عن الأشكال والرموز المرئية.

إن الطريقة التي يحوّل بها "غوته" الأفكار إلى خطاطات ورسوم، ومن ثم إلى نصوص شعرية وحكائية. كانت تتم عبر اللغة، فالرسم النموذجي الأولي يتحول إلى أصوات، وبحسب

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص252

[2] نفسه، ص252

"الكروكيه" سيتحول الرسم إلى قصيدة أو مسرود. هذا ما يقوله "باختين عنه" حيث يعتبر ((أن الكلمة عند "غوته" تلتقي دوما بالمرئي. ففي الشعر والحقيقة يطلعنا على إجراء "غريب جدا" يعمد إليه دائما، فعندما يثير انتباهه موضوع ما أو مكان فإنه يقوم بخطه على الورق ببضعة خطوط ويسجل التفاصيل في الرسم بواسطة الكلمات، فهذه التهيجات الفنية الغريبة تسمح له بأن يُعيد في ذاكرته تشكيل مكان معين lokalitat، بدقة، قد يحتاجه عند كتابة قصيدة أو حكاية))[1]. والسبب في ذلك أن "غوته" كان يملك حسّا إدراكيا عاليا بالمرئي، فكل شيء لديه قابل للتحول إلى ثقافة العين، وحينما يتحول إلى هذه الثقافة، فإن بالإمكان تصويره بطريقته التعبيرية التي تلائم المرئي. ولكن مع ذلك فإن تحويل كل الظواهر الإبداعية على اختلافها إلى خطاطات وتشكيلات تتوافق مع فكرته عن "المرئي" سيحوّل الكثير من عالم الموجودات إلى الجمود، بل إلى أشكال جاهزة للتعبير. ويجيب "باختين" عن هذا قائلا: ((إن عينه و(نظرته) لا تكترث بكل ما هو مجرد رصف فضائي خالص وبسيط، أو ما هو تعايش بين الأشياء والظواهر، إذ خلف التعدّد الثابت كان يرى التعدّد الزمني، فالتعدّد يدخل بالنسبة له في ترتيب المراحل والتطور، وبصيغة أخرى، ما يتم تأشيره بمعنى زمني...))[2]. إن فكرة الكرونوتوبية تدخل عبر مقولة الترتيب الزمني للخطاطة، فعملية إدماج الزمن، وهي إضافة السرد للموصوف (الخطاطة)، هي المقدرة التي تؤهل عمل "غوته" لاختبار العملية السردية وفق مقولة الكرونوتوب، فالمسرود ليس كائنا ثابتا ولا خاليا من فعل الزمن فيه، وهذا ما أراده "غوته"، أن يُنعش المرئي، أن يُبيّن أن المرئي، عبر أَزمَنَته، لا علاقة له بالثباتية، بل إن إدماج الزمن هو تحقيق لفكرة ارتباط المرئي بالوجود، ((وفي كل مكان تبحث "العين التي ترى" عن الزمن فتجده- التطور والتكوين والتاريخ))[3]، وتلك كانت قراءة "غوته" لمرئيّه، فهو يقرأ أيضا ما هو خلف التشكيل الخطاطي، إنه عنصر التكوين الذي يتخلل الظاهرة المرئية، وتلك هي حقيقة الأشياء، فكل

[1] م. باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص253

[2] نفسه، ص253

[3] نفسه، ص253، 254

ما هو ظاهر بشكل جلي، لا يمكن أن يخلو من عامل الصيرورة التي تتراءى عبر انتمائه إلى "ثقافة العين"، فالعين لا تقرأ النتيجة الحاصلة في الشكل الظاهري، إنما تقرأ ما وراءها أيضا، إنها تقرأ عنصر الزمن الذي يمثّل تطورها إلى ما هي عليه. وهنا يورد "باختين" تبريرا لفكرته عبر مقولة لـ"غوته" وهو يصف صورة مرئية، ويبيّن فيها عنصر التكوين ورؤيته له، والمقطع مأخوذ من كتاب "سفر إلى إيطاليا"، يقول: ((عندما ننظر إلى الجبال من قريب أو من بعيد، عندما نرى قممها تسطع تحت أشعة الشمس أو تُحيطها الغيوم أو تُحاصرها العواصف وتُسلّط عليها سياط الأمطار، أو حينما تكسوها الثلوج فإننا نُعزي ذلك إلى الجو، لأننا نرى ونضبط بالنظر حركاتها وتحولاتها، أما الجبال، عكس ذلك، فهي تمتد أمام حواسنا الخارجية، جامدة، وفي شكلها العادي نراها ميتة لأنها جامدة، بلا فعل، لأنها في استراحة، ورغم ذلك، فإنني، وذلك منذ وقت بعيد، لا أستطيع ربط هذه التحولات التي تظهر على الجو إلا بحركة الجبال حركة-داخلية، هادئة وخفية))[1]، إن هذا التصور قد يكون له ما يقابله في علوم القياس، كما يمكن له ألا يتحقق، وباعتبارها فرضيات ناتجة عن هذه الرؤية المختلفة للأشياء، فإن "باختين" قرّر أن ينظر إليها متجافيا عن التحقيق العلمي، ومركّزا على ظاهرة أسماها "خاصية رؤية غوته" بوصفها ظاهرة[2]. إن الجبال كما نراها تمثل صورة الثبات، والجمود واللاحركة، إنها مستقرة، ولكن استقرارها لا يعني بإطلاق أنها لا تتحرك[3]. بل يعني أنها في استراحة، كما ورد في مقولة "غوته" السابقة. إن خاصية رؤية "غوته" تتجلى في إمكانية تحويل كل ما كان يُرى قبله على أنه بلا حركة وفي حالة ثبات، صار يُرى بعد خاصيته في حالة سيرورة، مُخترَقا من الزمن الذي ألّف سيرورته تلك[4].

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص254

[2] نفسه، ص254

[3] نفسه، ص254

[4] نفسه، ص255

إن فكرة الرؤية الحسية لدى "غوته" طريق إلى المعرفة والتساؤل وإ، كتاباته الفنية مليئة بالمشاهد الصوفية، أو المشاهد الحسية ذات العلاقة الصوفية، كما هو الحال في عمله "فاوست" حيث نجد مشاهد: الغابة، الكهف، السماء، الشيطان والإنسان.. وإن هذا كله يحتفي بالرؤية العينية فيُخالج الحواسّ ويؤكّد على حيوية الطبيعة. إن كل هذه المشاهد العينية الأثيرة لدى "غوته" من شأنها أن تخلق موقفا معيّنا: مُسالما/ معاديا، إيجابيا/ سلبيا، فاعلا/ منفعلا، مألوفا/ غريبا، إن هذه التنويعات القرائية في عوالم "غوته" قد أفرزت لدى "باختين" فكرة الكرونوتوب الروائي الرابط بين الفضاء والزمان، ففي عوالم "غوته" الروائية، حتى الزمان ينفكّ إلى جزيئات ومسميات لها دلالاتها الرمزية، حيث نُلفي القيم المنطقية الاستلزامية: الغسق مع الظلام، الفجر مع الميلاد، الظهيرة مع العقاب، النهار مع الضياء.

عندما نشر "غوته" روايته "آلام فرتر" عام 1774 كانت عبقريته الفنية قد اكتملت، أو لنقل أنه عُرف كأحد روّاد الفن والأدب، ليس فقط في ألمانيا، ولكن في أروبا كلها[1]. وبطل روايته "آلام فرتر" يبدو من خلال المتن أنه ينتمي إلى فئة غير أرستقراطية، تتمتع بحس الانتماء إلى الدهماء أو ذوي العقول الضعيفة، نظرا لما يصدر منه من تلقائية تجاه الأمور، وهذا السلوك من البطل ما هو في الأخير إلا تصور ناتج عن خيال "غوته" للتدليل على فكرة العبقرية الأصيلة التي لا يمكن بحال أن نجدها عند عامة الناس. ((إن تجنب "فرتر" لكل تدبر وعقلانية هو الذي يؤدي به إلى الموت))[2]. كان الحب رومانسيا عند "غوته" في كل أعماله الفنية، كما كان الموت تراجيديا يقترب أحيانا إلى الرومانسية. وكان "غوته" يحتفي بهذا التأثيث الروائي الذي يرتبه لشخوصه فيضعهم في جو كرنفالي ميزته أنه ينتمي للآخر، يخالطه ويجالسه ويندمج فيه ويحيا معه،، مع العلم أن الرومانسية مافتئت تنادي بتلك الانطوائية المتشائمة التي تُدين الجموع وتؤله الفرد والفردانية إبّان القرن الثامن عشر.

[1] بنيلوبي مري، العبقرية تاريخ الفكرة، تر: محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل 2000، ص147

[2] نفسه، ص147

كان "فرتر" يمر عبر انفعالات لافتة في الطبيعة والحياة، وبين الحين والآخر يؤكّد لنا الفن أن السعادة مرتبطة بالوهم، ووحده المجنون قادر على تحقيق هذه القيمة الميتافيزيقية في عالمي الرواية والحقيقة على السواء. فحتى تلك الشخوص الورقية والبطولات الملحمية الناجمة عن خيال الإنسانية تعيش مصائرها التعيسة في ذروة الخيبة واللاجدوى.

إن الكرونوتوب "الغوتهي" يتغلغل إلى أعماق الذات ليصير ثلاثي الأبعاد من زمان وفضاء وعمق، ثلاثة أبعاد: الأول فيزيائي والثاني جغرافي، والثالث شعوري، يمثله الإنسان بكل كثافته وبوصفه كائنا يعيش في الزمان والمكان ولا ينفك عنهما. إن افتتان "غوته" بالعبقرية جعله يقول على لسان "فرتر" ((أواه يا أصدقائي، لماذا يتفجر سيل العبقرية بمثل هذه الندرة؟ ولماذا يهدر بهذه الندرة في موجات شاهقة ويهز أعماق نفوسكم المندهشة...))[1]. إن استعمال النهر كاستعارة هنا، يقصد من ورائه "فرتر" تفضيل الشعور التلقائي على الشعور العقلاني المنظم[2]، وتفضيل الشعور التلقائي يصب في خانة الاهتمام بالآخر الذي رفضه "غوته" بادئ الأمر، ولكن سفره إلى إيطاليا غير كثيرا من المعطيات حول فكرته عن العبقرية، وجعله يُعيد ترتيب حساباته لفهم العلاقة الوثيقة بين الابتكار الفردي والإحساس بما أنجزته البشرية بشكل جمعي خلال تطور الحضارة.

إن التجلي الأول للزمان ظاهر في الفضاء ، فبإمكاننا الإحساس بالزمان بعيدا عن الحواس الذهنية وقريبا من الحواس الظاهرة حين ننظر إلى المكان فنستخلص قيمة الإحساس بالزمان وإدراك كنهه ، إن ((القدرة على رؤية الزمن في الفضاء، وفي الوقت نفسه، على إدراك امتلاك الفضاء في كل هو في طور التكوين، في حدث ما، وليس شكل خلفية جامدة أو في معطى مصنوع وتام))[3] ، إن الفضاء يمنحنا صورة متجلية عن الزمان بما هو أثر له، فالمكان يحمل في ثناياه سردية حدثه من خلال أثر الزمن فيه ، وفي لحظة

[1] بنيلوبي مري، العبقرية تاريخ الفكرة ، ص149

[2] نفسه، ص149

[3] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص249

الوعي سوف يكون بإمكاننا أن نمزج الحالتين معا ضمن تصور واحد ، وكأن الوحدتين باتتا شيئا واحدا، ذلك يتوقف على كفاءتنا في استنباط الأشياء المتعددة من خلال شيء واحد ، وهذا يدل على أن قراءة الكرونوتوب صعبة ومتعذرة ولكن الإحساس بها ممكن، فالقدرة على أن نقرأ في كل شيء – سواء في الطبيعة أو في طبائع الإنسان وحتى في أفكاره، وفي مفاهيمه المجردة – أن نقرأ علامات مسيرة الزمن[1]، يقول باختين محللا رواية غوته "فلهلم مايستر" : ((وسنرى فيما بعد عند تحليلنا لرواية Wilhelm Meister أن ما كان يشكّل داخل الرواية، الخلفية الصلبة وبالقياس الثابت والمقدمات الثابتة بالنسبة لدينامية الموضوع الروائي يصير في جوهره حاملا للحركة ومبدأ لها ويصير مركزا منظما لدينامية الموضوع، وبفضل ذلك فإن الموضوع في ذاته يتغير جذريا، إذ هنا بالضبط في هذه الخلفية الثابتة لأسس العالم (السوسيو اقتصادية والسياسية والأخلاقية) والتي لن يحرم فيها من الإعلان أن "فلستان الصغير" جامد وخالد. في هذه الخلفية يرى إذن "غوته" الحركة. في Wilhelm Meister تشرع أسس العالم هذه في الانتفاض مثل الصخور الجبلية المذكورة في مثالنا، وهذه الانتفاضة العميقة تحدد الحركة السطحية وتحوّل المصائر الإنسانية والحيوات الإنسانية...))[2]

في كتاب "غوته" (تدريب ويلهلم ميستر) تأكيد على بعد العلاقة بين الإنسان والفن. إن ذلك الشاب المتحمّس المندفع "ويلهلم" المهتم بالفن قد اكتسب معرفة بنفسه، وأمدّه الاهتمام بالفن بالإحساس بكينونته والإدراك العميق بمسؤولياته الاجتماعية والعائلية.

الفن يوحي لـ"ويلهلم" الإحساس بالزمن داخل أفضية متنوعة، ليجمع بين الشعر والحقيقة، بين الكائن الماثل أمام جوارحه (الطبيعة، المنزل، الجامعة، ...) وبين الكائن

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص249

[2] نفسه، ص255

بالداخل الذي يمنحه إطلاق استنباطات وتكوين رؤى عن كل ما يُصادفه في الحياة. لنصل الآن إلى الملكة التي يمتلكها "غوته"، وهي المقدرة على رؤية الزمن في الفضاء.[1]

إن نظر "غوته" إلى الطبيعة وتمعنه فيها بإحساس فائق هو ما جعله نموذجا أمثل للعبقرية الألمانية من خلال هذه المقدرة الفائقة التي يرى من خلالها المتعدد واحدا، كما باستطاعته أن يرى في الواحد متعددا، ولذلك سمي لهيامه بالطبيعة وبما حوله برجل الطبيعة، ((لقد كانت نظرة "غوته" نظرة ثابتة تشمل كل مؤشرات وعلامات الزمن في الطبيعة، لقد كان "غوته" يحدد وبسرعة فائقة وللنظرة الأولى عمر شجرة ما، وكان يعرف أوان نمو كل أنواع الأشجار المختلفة، كان يعرف المراحل والعصور، لقد كانت نظرته ثاقبة للمؤشرات المرئية لزمن الحياة الإنسانية))[2] .

يعتبر "غوته" أول من أشاع فكرة الأدب العالمي، التي تعني تداخل الآداب العالمية وبخاصة الأروبية، بداية من الربع الأول من القرن التاسع عشر ((إن تناول الشعر لموضوع من موضوعات الواقع يقتضي نقل ذلك الموضوع من الخاص إلى العام أو العالمي، أي أن طبيعة الشعر تقتضي هذه العالمية أو الوصول إلى جوهر الأشياء أو بعدها الكوني، غير أن غوته نفسه نظر إلى مفهوم العالمية نفسه لا بالمعنى الجوهري المشار إليه هنا، وإنما بمعنى جغرافي/ثقافي، يشير إلى دول أروبا، وكان هذا التحديد الجغرافي/الثقافي أساسيا في مفهوم الأدب العالمي الذي توصل إليه))[3]

إن هذه القدرة العجيبة في معرفة الزمن ومؤشراته، هي التي خوّلت له أن يقارن الزمن اليومي بين فضاءين، الفضاء الألماني الذي ينتسب إليه والفضاء الإيطالي الذي عاينه في رحلته التي كتب عنها، وتلمّس تلك الفروق التي مؤداها اختلاف الزمن اليومي باختلاف الفضاء، فلا اليوم الألماني بمراحله المختلفة يشبه اليوم الإيطالي، وهذا ما سيؤدي

[1] ينظر ، نفسه، ص256

[2] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص256

[3] ميجان الرويلي، دليل الناقد، ص186

بالضرورة إلى التمايز بين إنسانيْ الفضاءيْن، لأن رؤية الزمن بعين "غوته" تقتضي رؤية الإنسان أيضا. ((لقد رأى الخضرة وخمّن منها الطابع الأصلي، لقد رأى أثر إرادة الإنسان العامل وفق غاية ما، ومن خلال عمر الأشجار، كان يقيّم العمر بالنظرة فقط وتمكّن من تحديد النشاط الإرادي عند الإنسان))[1]

8/ بنية الرؤية التاريخية عند "غوته"

يملك غوته يقينا كبيرا ، يستطيع بوساطنه اختراق حجب المضي من خلال قراءته للحاضر ، فالزمن لديه متشاكل في لحمة واحدة ، وليس هناك بعثرة ما تثير اللبس وعدم الفهم ، إن كل شيء واضح لديه ((لم يكن "غوته" يحب "الجانب العتاقي" للأطلال التي كان يسميها "أشباحا" Gespenster وتدفعه إلى الفزع، هذه الأنقاض مثل الجسم المتشاكل تخترق الحاضر الذي كانت فيه مبهمة ولا فائدة منها. لقد كان "غوته" معاديا للتداخل الآلي بين الماضي والحاضر الذي يجهل الرابط الأصيل بين المراحل ولهذا السبب لم يكن يستسيغ كثيرا عادة الاحتفال بـ"الأماكن التاريخية" التي كان يتعاطاها السياح))[2] . لقد كان في نظره مختلفا عن الناس ، وإن قدّروا أنه لا يملك حساسية مفرطة بالتاريخ ، إلا أن له حساسية من نوع آخر هي المقدرة على استجلاب الماضي في الحاضر ، لأنه لا ينظر إلى الزمن باعتباره متشظيا ، بل باعتباره وحدة تنسجم مع المرئي .

يمثّل الإنسان عند "غوته" المركز، مركز كلّ شيء، ((وانطلاقا من هذا المركز تنتظم الظواهر في نظام منطقي سليم))[3] وسواء تحدثنا عن الزمان أو المكان أو الكون أو الطبيعة، فهذه الأشياء مجتمعة كانت ولم يكن الإنسان. وما إن وُجد الإنسان حتى كان لتلك الأشياء مجتمعة معنى وحياة.

---

[1] باختين، السابق ، ص258

[2] نفسه، ص258،259

[3] صلاح حاتم، غوته: عالم طبيعة، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، س25، ع103، صيف 2000، ص120

لقد اهتم "غوته" بمعنى الإنسان الروحي، ولعلها إحدى رواسب الرومنسية التي كان يتبناها، فالإنسان يجب النظر إليه خارج محطاته التاريخية، وهو في هذا يقترب من "روسو" ودعاة الطبيعة، إنه يرمي به إلى التحرر ولكن في نطاق الأمة، لأن "غوته" كان يؤمن بمفهوم "روح الشعب" وإن بدا أنه أديب وشاعر متعال، ومع هذا فإنه لم يتبنّ تماما تلك الوجهة الغامضة، أو ذاك الحنين الذي لا يُقاوم تجاه كل ما هو غامض ولا عقلاني وبدائي كما فعل الرومنسيون إذ إنهم وجدوا ضالتهم في الانطواء كما وجدوها في الخيال عبر الأدب الشعبي في أساطيره وخرافاته، لقد كان "غوته" تنويريا بامتياز، وكان يتغنى بالإنسان والجمال والمنطق والعقل والفن، ولا أدلّ على ذلك من أنه انتقد الأسطورة والدين وفتّش في التاريخ بنظر ثاقب بعيدا عن كل وثوقية.

صحيح أن "غوته يستنشق عبق الماضي ويتعشّقه، ولكن كمنطلق لتحويله إلى ظاهرة فنية تسري فيها الحياة، والطبيعة نفسها كانت المخبر الذي يُجري فيه تجاربه، ولا ينبغي أن ننسى أو نتناسى أن "غوته" تلقى تعلما في التشريح والجراحة والكيمياء وأن مواهبه المتعدّدة جعلت منه شخصية تتّسم بشمولية المعرفة. ((إن "غوته" يسعى إلى إدراك الروابط الضرورية التي تصل الماضي بالحاضر الحي وفهم مكانها الضروري في استمرارية التطور التاريخي، إن كل قطع معزولة، مفصولة عن الماضي هي بمثابة "شبح" يجعل "غوته" يتراجع إلى الخلف فزعا، ويقابل "غوته" هذه "الأشباح المنقرضة" بالحصى التي يلتقطها من ضفة النهر. إذ انطلاقا من هذه القطع نستطيع تكوين فكرة شاملة عن ميزة كل منطقة جبلية وعن ماضي الأرض الضروري))[1].

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص260

9/ في مفهوم الشمولية الزمنية:

يتعلق هذا المفهوم بوحدة الزمن ضمن رؤية واحدة ، وبالتالي ضمن تصور واحد ، ينجم عنه قراءة فاعلة وواعية ومنتجة لقيم جديدة بإمكانها خلق توليفة واحدة مع هذا المعطى الذي يعتبر مستوى نهائيا تنحل فيه جميع الظواهر ، وإذا كانت النظرة شمولية للزمن ، فإن الظواهر كلها بانحلالها فيه تتوحد معه . لذلك كان ((ما يميّز الرؤية التاريخية للزمن عند "غوته" هو إبداعية الماضي، ماضي ينبغي أن يكون فاعلا في الحاضر (ولو كان منظوره سلبيا وغير مرغوب فيه)، إن الماضي يحدد الحاضر بطريقة خلاقة، واتصالا مع الحاضر فإنه يمنح المستقبل بعده الذي يحدد مسبقا، ونصل هنا إلى الشمولية الزمنية وهي محسوسة ومرئية.))[1]، أكثر من ذلك فإن الكرونوتوبية ذات بعد حواري يمتح من معنى التلفظ، إذ بإمكان الشمولية الزمانية في الراهن أن تتعاطى مع الماضي كما بإمكانها التفاعل مع المستقبل، وكل ذلك من خلال مبدأ الشمولية الزمنية الذي يستند إلى مفهوم الإحساس المتعالي برؤية المتجلي الظاهر الذي يعكس ما خلفه من مهاد الزمن الذي أسّس له ثم ظهر فيه ومن خلاله. وهذا يشبه إلى حدّ ما، ما ذهب إليه بول ريكور، حين تحدّث عن "زمانية فعل التفكير"، وعن "التشكيل الكلي" للزمن الذي يجعل زمان التقويم زمانا ثالثا بين الزمان النفسي والزمان الكوني. وهي مستويات تحدث عنها في إطار شمولية الزمن بمعنى مخصوص، يبتعد عن معنى الكرونوتوبية الباختينية، واعتمد لها مصطلح "بنفنيست" الذي أعطاه اسما خاصا هو "زمان المواقيت" chronicle .[2]

وليس بعيدا عن قراءة الزمن ضمن شمولية واحدة، قراءة الفضاء من خلال روحه وحيويته، لا من خلال تناوله بوصفه شبيها للآلة، إنها قراءة مضادة ولكنها ذات بعد ايجابي لأنها تنحو نحو فعل تشاركي بين الفضاء من جهة، والزمان من جهة أخرى باعتباره روحا لذلك الفضاء. ((انطلق "غوته" من الطبيعة باعتبارها حياة لا باعتبارها المادة الميتة، إذ إنّه

---

[1] باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص260

[2] بول ريكور، الزمان والسرد، الزمن المروي، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ج3، ص156

لم يكن له شأن بطبيعة لا روح لها وتتحكّم بها قوانين ميكانيكية رياضية. فالقانون الذي يقصده "غوته" ليس السيادة المطلقة لمبدإ السببية، إن مفهوم الطبيعة عنده له صفات ديناميكية، ويرمي بهذا إلى نظرة تنطلق من قوة فاعلة فعلا موحّدا وتوضّح الكون من مبدإ أساسي خلاق ويمكن أن يُسمّيه المرء "إله" أو "فكرة" أيضا))[1]، وما فكرة الإله إلا استجابة لوحدة الفضاء مع الزمان في كرونوتوبية وسردية هي قسيم الفكر الذي ميز عبقرية غوته عن غيره، إن بحثه عن الحقيقة المطلقة قد يكون السبب في اتخاذ الزمن لديه مفهوما شموليا. المهم في كل ذلك أنه يعتبر إفراز تصوره إمكانا لتفسير العالم من خلال تلك الوحدة التي هي فكرة مثالية بالأساس، أراد أن يجردها من طابعها الطوباوي حين امتلك الحساسية الحية بروح الطبيعة وأزال عنها تلك الميكانيكية الفجّة .

يبحث "غوته" عن طبيعة الإله في الواقع المحيط به، في الحادثة الطبيعية الكونية كما في الزمان والمكان، والطريق إلى ذلك هو الرؤية الحسية المباشرة، النظام الممارس يوميا وكل ساعة لرؤية الأشياء كما هي وتلقفها بعين هادئة دقيقة. فكل فهم وإدراك للطبيعة يبدأ بالانطباع الحسي المباشر أي بالحادثة الطبيعية الحرة المكشوفة مباشرة أمام الحواس. وهذا الانطباع يستحيل بدوره إلى معرفة أيضا[2].

لا يبحث غوته في نظره عن الإله، إنما يسائل طبيعته التي لها بالتأكيد في يقينه تجليا في الواقع الذي يحيط به، سواء كان ذلك في الطبيعة أو في الكون، ومعلوم لديه ما يمكن أن يقدمه الفضاء من تأثير مباشر على الإنسان، فضلا عن الحقيقة المؤكدة لديه وهي أن الفضاء بظواهره ومشتملاته هو أثر للزمان، إنها الوحدة الكرونوتوبية التي تلمّس "باختين" ملامحها من خلال فلسفة "غوته" المتجلية في أعماله خاصة منها تلك التي تتأسس على بنية سردية. إن الكرونوتوبية الحقة وبمفهومها الصارخ تتجسد في أعمال "غوته"، لذلك

[1] صلاح حاتم، غوته: عالم طبيعة، مجلة الآداب الأجنبية، ص119

[2] نفسه، ص119

كان "باختين" يؤسس فكرته عن الكرونوتوب من خلال "غوته" نظرا لما يتميز به من عبقرية صاغت هذه الفكرة ضمن أعمال إبداعية كانت محل عناية النظر الباختيني.

خاتمـــــــة

خاتـــــمة

انطلاقا من زوايا نظر مختلفة ومتباينة، شرع المنظرون للرواية عبر أكثر من قرنين من الزمن في تناول المنجز الفني الروائي، وقد استقر نسبيا ضمن سياق الحضارة العام، ليمنح مادة للتفسير ويكون ميدانا لمطارحة الأفكار التي تنطلق من جملة سياقات معرفية ومقاربات علمية، كانت الرواية ظاهرتها المعنية بالدرس والتحليل، ومن الخيارات التي استقر عليها المنظرون، المقاربة الفلسفية ورأس من يمثلها (هيغل)، والمقاربة التاريخية (جورج لوكاتش)، والمقاربة السوسيولوجية (لوسيان غولدمان)، والمقاربة النفسية (فرويد-مارت روبير) بالإضافة الى تلك المقاربة التي تستعير مبادئها انطلاقا من البنية اللغوية ونموذجها الأعلى هو "ميخائيل باختين" الذي سعى البحث في الصفحات الماضية لسبر غور نظريته الحوارية القائمة على التعدد الصوتي واللغوي في الرواية.

لقد كان البحث في مسعاه مرتبطا بمنهج استقصائي، يعتمد رؤية تقابل المعطيات وتحلّلها لاستخلاص التصوّر العامّ الذي يمكن أن يُحيط بعملية إنتاج المقولة الباختينية، وقد تطرق وفق هذا المنظور إلى البحث في المصادر ذات الطابع الأدبي والمصادر ذات الطابع اللساني العلمي، وقد دعاه هذا إلى استثمار السيرة العلمية ومعاينة التحولات التي أفاد منها "باختين"، بالإضافة إلى استدعاء مفاهيم من الحقل الفلسفي الذي شُغف به أول حياته العلمية وآخرها،

لم تكن النظريات الروائية في مجملها معتمدة على النص وجودا وكينونة، سواء من حيث بنيته اللغوية أو بنيته خارج اللغوية التي تنتمي إلى السياقات المحيطة بعملية إنتاج الخطاب، إنما كانت هناك بعض النظريات الروائية التي لم تتأسس على النوع الروائي، وإنما أرادت أن تفرض عليه الرؤى الفلسفية المتعلقة بالفن قبل تحقق النوع، أي أن الفرضيات كانت خارج المطارحة الديالكتيكية بين التصور الأدبي المستند إلى الخيال والبحث الفلسفي القائم على العقل، وهذا الإلغاء المفرط للنص الأدبي من أجل التأكيد

على تبعيته، كان مما رفضه "باختين"، ولذلك فهو يختلف جذريا عن "إيان واط" ، ويختلف نسبيا عن "لوكاتش" ، ويقترب إلى حد ما من الأبعاد الديالكتيكية التي استند إليها "غولدمان" الذي اتسم عقله بكونه يملك مساحة واسعة للمطارحات الفكرية التي تتباين في منطلقها وفي نتائجها، فالشبه بينه وبين "باختين" كان في إثارة القضايا الحسّاسة في الرواية وعلاقتها ببنيتيها اللغوية والاجتماعية، فكلاهما لم يرفض بنية مُحقّقة موجودة ولم يتجاف عن طروحات ممكنة. بل حاول التّقريب بين النّظرين، لذلك كان حظ "غولدمان" هو إسعاف البنيوية وجعلها مادّة تخصيبية للبنية الاجتماعية، في مقابلة مُدهشة أثمرت العديد من النتائج المهمّة في حقل النّظرية والنقد الأدبيين.

إن البحث في الروابط الكامنة على مستوى المسافة بين النص وسياقه الثقافي العام،بين المكون اللغوي الذي يحتضن التعدد والأبعاد الكرنفالية ضمن ملفوظاته، والمحيط الاجتماعي في مستوى وعيه الإيديولوجي وتكوناته الكرونوتوبية، كان هاجس النظرية الباختينية، لذلك يمكن اعتبار "باختين" أهم مصدر للبحث في هذه الروابط التي أدّت إلى مساءلة النظرية الروائية وتفسير النوع بناء على جدل نظري منتج، بين مستوى البنية اللغوية المكونة للنص، والبنية الاجتماعية الحاضنة للأفكار الجماعية التي تصوغ المشترك ضمن أعضاء المجموعة الثقافية الواحدة، وكان يمكن لهذا البحث في الروابط أن ينشأ خارج النص، لكن "باختين" تميّز بالاتكاء على النص الروائي بالذات في تحققاته النوعية، فكل مبادئ نظريته تستند إلى الرواية في عمومها، وعلى وجه الخصوص ضمن أعمال "رابليه" و "غوته" و"غوغول" و"دوستويفسكي" و حتى "تولستوي" ، ورغم الصبغة الشكلانية التي اتهم بها "باختين" أول الأمر في تناوله لهذه الأعمال إلا أن استنتاجاته منها تدل على إيمانه بالمعطى الاجتماعي مما ينفي الاتهام وهو الأمر الذي أكّده "تودوروف" خاصة .

إن المبادئ التي تقوم عليها النظرية الروائية الباختينية تستند إلى جملة من المقولات الأساسية، أولها المظهر الكرنفالي للرواية، الذي يقوم بدوره عن طريق جملة من

التحققات، منها استثمار المظهر الكرنفالي للفلكلور في النص، والسخرية من المكرّس والسائد وتوسيع دائرة المجتمع بكل أطيافه ولغاته الكائنة والمتاحة، لتكون الرواية ميدانا حقيقيا للحياة. ثانيا: إذا كانت الكرنفالية مبدأ للنوع الروائي، فإن البحث في أصولها التي تمتدّ إلى العصور الهيلينية، هو واحد من بنود النظرية الروائية التي يتطلب البحث فيها التأكيد على نشأة النوع من حيث قيم الكرنفالية فيه ذات الأصول الممتدة في التاريخ والآثار المترتبة في النوع .

لقد اكتشف "باختين" في الكرنفالية مقولة السخرية بوصفها عاملا فاعلا في التطور التاريخي للأجناس، بل وفي التحولات الأجناسية كما حدث لمرحلة ما بعد الرومانس التاريخي أين قلّدت الواقعية الرومانس بتمثّل العناصر الساخرة لديها فكأنها سخرية من النوع من حيث هو نوع، حتى أن السخرية ظلت في مصاحبتها للرواية تتطور تطورا موافقا لتطور النوع، وهذا ما يشير إليه "باختين"، بل يؤكّد عليه: وهو أن السخرية مادّة كرنفالية لتفسير النوع.

من ناحية أخرى فإن الضحك، هذه المادّة العصية عن الإحاطة والتفسير رغم كونها ظاهرة بشرية، إلا أن عمقها يحمل دلالات استطاع "باختين" توظيفها في النوع، فالضحك الكرنفالي بتعبيره، أداة أولية مهمة لقراءة أعمال "فرانسوا رابليه"، لذلك كان هناك تأكيد يخصّ الضّحك الكرنفالي بالأساس باعتباره فاتحة لمنح أطر حقيقية لفلسفة الضّحك.

بالإضافة إلى إلهامات شخوص "رابليه" في منح حدود النظرية الكرنفالية، فإن الأعمال القصصية لـ"غوغول" كان مصدر إلهام ثان استطاع "باختين" التقرب من مظانه كونه يعيش في الفضاء نفسه الذي أفرز قصص "غوغول"، رغم أن الزمان الذي احتواهما كان محتفيا بعناصر الثقافة الرسمية، والإدراك الذي تمتّع به "غوغول" كان متّسقا مع الإدراك الذي تعامل به "باختين" في استخراج العناصر الكرنفالية من تلك القصص، بقدر تجاوز مؤهلات "غوغول" الإبداعية التي لم يستطع "غوغول" نفسه تأطيرها نظريا رغم

محاولته التي وصفها "باختين" بالفاشلة، وأراد تصويب مسارها فاستنتج المقومات الحقيقية والواقعية للضحك في الأدب القصصي الروسي وإمكاناته المتاحة لصياغة مستقبل النوع.

إن طموح باختين فيما يخص المبدأ الكرنفالي كان يسعى للتأكيد على وجود نموذج مفترض في ظل هيمنة أطر جاهزة تمثلها الثقافة الرسمية، حتى أنه وصف الواقعية بالبشاعة ووصف التهالك بالسموّ، وجعل محاولته مؤسسة على التقريب والتداخل المفترض بين الإطارين لتحقيق نموذجه الكرنفالي الأعلى المؤسس للنوع الروائي الذي يحقّق به طموحه النظري.

إن الكرنفالية ليست بعدا واحدا لتفسير النشأة، إنما تملك أبعادا تتعدّد لتتجاوز النوع الروائي وتفسر بما تملكه من أدوات، النشاط الإنساني ككل، بما فيه من تفكيرات تتعدّى المعطى الإبداعي المحض، وهذا في صلبه ما يشكّل عبقرية "باختين"، بل إن الكرنفالية بتحديداتها الباختينية وبالتصور الجديد الذي منحه إياها، هي دون غيرها، ما يمثّل التمثّل الصحيح لعقل "باختين".

لقد ارتبطت الكرنفالية بالمبدأ الذي يشكل عنوان نظرية "باختين"، وهو المبدأ الحواري، وهو من حيث هو فعل ينتج عنه التعدد الصوتي كآلية نوعية ومقوّم للنوع، يشكل التبرير النوعي لمقولة "باختين" التي تعددت جوانبها ولكنها اتّحدت في لحمة واحدة هي الحوارية التي تعتبر تجليا للمبادئ الأخرى المؤسسة للنظرية الباختينية، كما هي مؤسسة للنوع الروائي، إن هذا الاستدلال الحواري والمتعدِّد الأصوات الذي قام به "باختين" يقْلِب نظام التراتب الفلسفي للأفكار كما افترضه "لوكاتش" في "نظرية الرواية" فليس هناك تناقض بين "البطل اللوكاتشي" لدى والشخصيات الحوارية لدى "باختين"، ولكن أيضا لا يوجد بينهما تطابق. فبطل "لوكاتش" ليس مستعدا في هيئته النظرية لأية عملية تحاورية،

في حين أن الشخصية التي حدد ملامحها "باختين" تتسم بإمكان التعاطف معها لأنها تأخذ ملامحها من الواقع ومن التاريخ، ومن فعلها التحاوري المتحقق ضمن المجتمع .

من ناحية أخرى، ارتبط المبدأ الحواري بالتلفظ الذي يعتبر إضافة كبيرة في حقل النظرية الأدبية عموما، لأنه اقترح لدراسته علم عبر-اللسان الذي يمتد أيضا إلى الإيديولوجيا باعتبارها تحققا نوعيا تحتفي به الرواية عبر تاريخها، فالتلفظ، هذا الفعل الذي فاصل "باختين" بينه وبين ناتجه الملفوظ كان من ناحية أخرى أداة تفسيرية للنوع والنص، بل للظاهرة اللغوية في عمومها. إنه مرتبط بالخطاب ووضعية المخاطب، بما ينسجم مع إدراج المعطى الاجتماعي المقابل للبنية اللغوية، مما يشكل مستوى حواريا بين البنيتين، هو أكثر تجليات المبدأ الحواري على مستوى الرواية من حيث هي نوع، ومن حيث هي نص وخطاب .

إن المسالة الايديولوجية في قراءة "باختين" للرواية اتسمت باعتبارها ظاهرة ذات حضور طاغ، لأنه عالجها بعلمية فائقة أراد من خلالها تجاوز المعطى السياسي والفلسفي الذي يؤطر الظاهرة بمفاهيم قبلية بعيدة عن النص، بينما في النظر الباختيني كان المنطلق في دراستها وتناولها، وبالتالي تأطيرها، منطلقا من الرواية، ولذلك فإن ما أفرزته النظرية الباختينية بخصوص الإيديولوجيا يختلف عما جاء به "ألتوسير" و "كارل مانهايم" مثلا، لأنه انطلق من الرواية نوعا أدبيا بامكانه افراز المعطيات التي يمكنها تفسير العالم، بالإضافة إلى تناوله مستوى دقيقا هو الإغراء الإيديولوجي الذي يمتد إلى الروائي، ولكنه قد امتد من ناحية أخرى إلى باختين نفسه، بحسب رؤية "كريزينسكي" ، لذلك كان من الواجب على باختين تحديد موقفه من الماركسية أولا، ثم من الشكلانية والبنيوية ثانيا، ليحاول التعبير عن حيادية مفترضة كان قد ارتضاها في بحثه المتواصل، وأكّد من خلال مواقفه تلك أنه ليس ماركسيا ولا بنيويا ولا شكلانيا بالمعنى المطلق، ولكنه يملك طواعية في استثمار المعطيات التي أفرزتها هذه المذاهب، لأن منهجه بالأساس يرفض العزل والإقصاء لأي مستوى يمكنه منح إضافة تفسيرية للنوع .

إن أصعب ما يمكن استخلاصه في نظرية "باختين"، هو ما يتعلق بالجانب الإجرائي في مصطلحه الخصوصي المتعلق بربط الفضاء بالزمان، فكل مساءلاته حول "غوته" والزمن التاريخي كانت مساءلات حول إمكانية افتراضية يمكن أن تتجسد من خلال مقولات "غوته" نفسه، بمعنى أن فكرة التأصيل كانت الهاجس الغالب في التأسيس لفكرته النظرية، أما في الجزء الذي يتعلق بإمكانية التعميم كما حصل مع الكرنفالية والمبدإ الحواري اللذين برّر لهما بإسهاب، فإن الأمر كان مختلفا بالنسبة للكرونوتوب الباختيني الذي ظل يسبح في فضاء افتراضي يتأسس في غالبه على تفكيرات "غوته" التي كان يبرّر بها إبداعه رابطا الفضاء بالزمان في علاقة تتعدى المقولة إلى الإجراء على مستوى نصه التأسيسي، رغم أن هناك محاولات أخرى أفادت من التصور الباختيني وحاولت ممارسته تطبيقا على مستوى النص الروائي كما حصل مع نص الخرافة الجرمنالية لإميل زولا، الذي طبق عليه "هنري ميتران" مقولة الكرونوتوب الباختيني، وحاول أن يؤسس للممارسة التطبيقية نظير ما قام به "باختين" في الممارسة التنظيرية.

يمكن تمييز النتائج التي انتهى إليها البحث في مستويين، مستوى المقولة ومستوى الإجراء باعتبارهما عنصرين يشكلان مستند هذا البحث أولا، وكونهما ضروريان في المقابلة بينهما في أي مطارحة نظرية ثانيا، أما على مستوى المقولة فهناك منظومة مصطلحية تميّز بها التنظير الباختيني وكانت مبادئ نظريته الأساس، وهي مفاهيم ضرورية كانت نتيجة النظر في الرواية دون أحكام ناجمة عن النظر المسبق الذي يسبح في فضاء الفلسفات التي عاصرت نشأة الرواية وتحولاتها، وكانت تنظر إلى النوع باعتباره جنسا أدبيا ناضجا ومكتملا، في حين أن "باختين" لم يسلم باكتمال نضج الرواية، وهو منطلق لتصحيح موقف الفلسفة أولا، والنظرية ثانيا، ذلك أنه تأكيد على عبقرية الرواية وتفوقها على الأجناس الأخرى . أما على مستوى الإجراء، فقد تبنى "باختين" تصوّرا جمع فيه بين الاحتفاء بالبنية اللغوية من جهة، والبنية الإيديولوجية من جهة ثانية، وقد تجلى هذا الاحتفاء في ابتكار فكرة التلفظ المرتبطة بمفهوم الخطاب، فالكلمة لديه قبل أن تستوطن

النص تخللت سياقات التاريخ، وتناولتها الفئات الاجتماعية باختلاف مشاربها، لذلك احتفى "باختين" بالرواية باعتبارها غاية قصوى للتلفظ، ومارس تطبيق مبادئه على النص، وانطلاقا منه في الآن نفسه، وهذا الأمر دليل على تميز "باختين" وتفرّده الذي أدى إلى ابتكار نمذجته الخاصة عن التاريخ الروائي، فقد صنف الرواية منذ نشأتها في لحظة تاريخية اعتبارية، تتوزع بين القديم والوسيط والحديث، على جملة من التصنيفات قرأها وفق معطيات نظريته،كما كان الحال في نمذجته حين فصّل في الحديث عن رواية السفر، ورواية الاختبارات، والرواية السيرية، ورواية التعلم، ولم يقف على حدود تعريف واحد لكل منها، وإنما أفاض في الحديث عن مضامينها، راصدا الفروق الكائنة بينها، محاولا التأكيد على مبادئ نظريته التي بامكانها في نظره أن تتجاوز مصادره الأساسية الممثلة في "رابليه" و "غوته" و "دوستوفسكي" على وجه الخصوص، وذلك من أجل أن ينأى بنظريته عن مساءلة إشكالية التعميم .

الفهارس

فهرس

المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

1/ المصادر:

1/1 . المترجمة إلى العربية

ميخائيل باختين:

- الملحمة والرواية (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)، تر: جمال شحيد، بيروت، ط1، 1982
- الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986
- شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987
- الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988
- رابليه وغوغول: فنّ الكلمة وثقافة الفكاهة الشّعبية، تر: أنور محمد إبراهيم، مجلة فصول، ع63، شتاء وربيع 2004
- الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009
- جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، "دال" للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011
- الفرويدية، تر: شكير نصر الدين، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015

2/1 . باللغة الفرنسية:

Mikhail Bakhtine :

- La Poétique de Dostoivski, Eds. De seuil, 1970
- L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen Âge et sous la Renaissance , Gallimard ,1970

- Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, éd. De Minuit 1977.
- Esttétique et théorie du roman, éd. Gallimard, Paris, 1978

2/المراجـع:

1/2 ـ باللغة العربية

1- إيجلتون (تيري--)، النقد والإيديولوجيا، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، 1992
2- أيوب (نبيل--)، النقد النصي وتحليل الخطاب، ج2، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011
3- إيكو، (أمبرتو--)، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996
4- ألان (جراهام --)، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2011
5- ألبيريس (ر-م --)، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982
6- الأنطاكي (يوسف--)، سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الابستمولوجية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009
7- أقلمون (عبد السلام --): الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010
8- بارت (رولان --)، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002
9- بارت (رولان --)، أسطوريات/أساطير الحياة اليومية،تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012
10- بوعزة (الطيب --)، في ماهية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013

11- بنكراد (سعيد --)، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996

12- برغسون (هنري --)، الضحك، تر: علي مقلد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1987

13- جوف (فانسن--)، شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دارالتكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2012

14- دومان (بول --)، نظرية الرواية لجورج لوكاتش، تر: عبد النبي اصطيف، الآداب الأجنبية، ع97 ، شتاء 1999، السنة 25

15- ديورانت (ول--)، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود وآخرون، مج6، دار الجيل، بيروت، طبعة 1985

16-دراج (فيصل --)، الرواية المعوّقة في المدينة المُجهضة، ملتقى الرواية والمدينة، دورة "إدوارد السعيد"، ج2

17-دراج (فيصل --)، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999

18- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1988

19-هيغل، العقل في التاريخ، محاضرات في فلسفة التاريخ، مج1، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ط3، 2007

20- هالبرن (جون --) ، نظريات الرواية، مقالات جديدة، تر: محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981

21- ويليك (رينيه --)/ أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987

22- ويست (بول --)، الرواية الحديثة الإنجليزية والفرنسية، تر: عبد الواحد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986

23- الحسيب (عبد المجيد--)، حوارية الفن الروائي، منشورات الباحثين الشباب، فاس، طبعة2007

24- كونديرا (ميلان --)، الوصايا المغدورة، تر: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2015
25- كونديرا (ميلان --) ،الستارة تر: معن عاقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2015
26- كمال زكي (أحمد --)، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997
27- كريستيفا (جوليا--)، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2014
28- لؤلؤة (عبد الواحد --)، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، مج2
29-لوكاتش (جورج --)، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988
30- لوكاتش (جورج --)، الرواية التاريخية،تر:صالح جواد الكاظم،منشورات وزارة الثقافة،بغداد ودار الطليعة،بيروت،ط1، 1978
31- لحميداني (حميد--)، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990
32- ليشته (جون --)، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى مابعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، أكتوبر 2008
33- مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، إشراف: اليامين بن تومي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014
34- محمود طه (طه--)، القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966
35- منصور (فؤاد أبو--)، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأروبا/نصوص-جماليات-تطلعات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985

36- مانغوينو (دومينيك --)، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

37- مارتن (والاس --)، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1988

38- مري (بنيلوبي --)، العبقرية تاريخ الفكرة، تر: محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل 2000

39- المرتجى (أنور --)، ميخائيل باختين الناقد الحواري، زاوية للفن والثقافة، الرباط، 2009

40-نقوري (إدريس - -)، نظرية الوساطة في الفكر والفن ، منشورات جامعة شعيب الدكالي، المغرب ، ط1 ، 1992

41-سبيلا (محمد--) وعبد السلام بنعبد العالي، الإديولوجيا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2006

42- عبده قاسم (قاسم --)، الرواية والتاريخ.. تفاضل أم تكامل؟، مؤتمر القاهرة الدولي الثالث للإبداع الروائي العربي، الرواية والتاريخ –دورة عبد الرحمن منيف- ج2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008

43-عبود (حنا --) ، من تاريخ الرّواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

44- عمري (سعيد--)، الرواية من منظور نظريّة التّلقّي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، فاس، ط1، 2009

45-عناني، (محمد --)، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، القاهرة، ط3، 2003

46-العروي (عبد الله --) ، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط8، 2012

47-العروي (عبد الله --)، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006

48- فاليط (برنار --) ، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2001

49-الصافي (حبيبة--) سيميائيات إيديولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011

50-الرويلي (ميجان--) وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط3، 2002

51-ريكور (بول --)،محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت، ط1، 2002

52-ريكور (بول --)، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر:محمد برادة وحسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004

53-شارتيه (بيير --)، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001

54- تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام ، دار الكلام ، الرباط، ط1 ، 1993

55- تودوروف (تزفيتان --)، ميخائيل باختين/المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012

56- غولدمان (لوسيان --)، مقدمات في سيوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1993

2/2- باللغة الأجنبية

1- Balzac, La comédie humaine, Tom4, Ed. Classiques Garnier, Paris, 2008

2- Eric Bordas et Autres, L'analyse littéraire, NATHAN, Paris, 2002

3- Françoise Argod-Dutard, Lalinguistique littéraire, éd : Armand Colin, Paris, 1998

4- G.Genette , seuils , Ed seuils ,Paris ,1987

5- Greimas A.J. Les aquis et les projets, in J. courtès, introduction à la sémiotique narratives et discoursives, éd. Hachette, 1976
6- Goldman,Lucien : Marxisme et sciences humaines. Gallimard,1976
7- Henri Mitterand, Chronotopies romanesque
8- Krysinski (Vladimir). Carrefours de signes, Essais sur le roman moderne, éd Mouton 1981
9- Michel Patillon, Précis D'Analyse Littéraire, les structures de la fiction, Ed NATHAN, Paris, 1995
10-M. Finley : Mythe, Mémoire , Histoire, Les usages du passé. Ed. Flammarion, 1971.
11-M. Jimenez,Adorno, art, Idéologie et théorie de l'art, Paris, Edition 10, 1973
12- Milan Kundera, L'art du roman ;Essai, Edition Gallimard,1986
13-P. Ricœur, Temps et récit. Seuil, 1992
14-Philippe Bénéton, Histoire de mots culture et civilisation, éd Elborhan, Alger, 1992
15- Rabelais, François,Gargantua Pantagruel , Livre Seconde ,extraits ,tom1 et 2, classique Larousse
16- Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, éd NATHAN, Paris, 2000

- **المجلات الورقية:**

مجلة فصول، القاهرة، ع4، مج5، يوليو/سبتمبر، 1985، مقال لـ: عمار بلحسن: ماقبل بعد الكتابة، حول الإيديولوجيا/ الأدب/ الرواية

مجلة الأقلام، العراق، ع3، س12، كانون الأول، 1976، مقال لـ: موريس شرودر، الرواية نوعا أديبا، تر: طه وادي

مجلّة الرواية، الجزائر ، ع1، س1، 1990، مقال لـ: موريس شرودر، الرواية بوصفها نوعا، تر: مصطفى سواق

Magazine littéraire :lettres sovietique, (N.S) : (276) . Moscou. 1981

Mikhail Khraptchenko : Dostoivski et son héritage littéraire

Poétique no 81, février 1990, Seuil, P : 90 . **Henri Mitterand**, Chronotopies romanesque : Germenal

- المواقع الإلكترونية:

- فلاديمير كريزنسكي،باختين والمسألة الإيديولوجية، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي،مجلة علامات،موقع سعيد بنكراد، http://www.saidbengrad.net/al/n6/3.htm
- بوعزة (الطيب --)، في تفسير نشأة الرواية قراءة في التفسير الهيغلي، مؤسسة دراسات وبحوث، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، موقع: مؤمنون بلا حدود، http://www.mominoun.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر

مقدمة ..... أ

البـــــــاب الأوّل

في إرث الرواية ونظريتِها

الفصل الأول: إرث الرواية 11

1/ الرواية ضمن نظرية الأجناس 12

1/1روافد نظرية الأجناس 13

2/1 تقاطع الرواية بين العلم والفن 15

2/الرواية: مهاد التعاريف 16

1/2في الماهية 17

2/2الرواية: المصطلح المعجمي 18

3/الرواية والواقع 20

1/3الفرق بين الرواية والرومانس 21

1/3في التخييل 24

4/الرواية والتاريخ 25

1/4بين عالمي الحقيقة والتجريد 27

2/4جدارة السرد 28

5/الرواية: تفسيرات النشوء 29

1/5جدوى الخرافة 31

2/5تفسيرات النشوء: العودة إلى التاريخ 33

3/5التفسير الهيغلي لنشوء الرواية 34

6/بين هيغل وباختين 38

1/6قبل النشوء: تنويعات الرواية 39

2/6أصناف الرواية 40

7/إفرازات الواقعية: بلزاك وجيله 42

8/النموذج الباختيني 45

الفصل الثاني: الإرث النظري للرواية 48

1/الرواية بين الملكة والتنظير 49

2/الرواية من وجهة نظر نقدية 51

3/إسهامات "ديفيد ماسون" 53

4/الروائي منظّرا 55

1/4فلوبير وفن الرواية 55

2/4فلوبير منظرا 56

3/4هنري جيمس والرواية 58

4/4بلزاك ومفهوم الكلية 59

5/الرواية والمنظرون 61

1/5جورج لوكاتش 61

1/5-1احتفاء لوكاتش بالملحمة 63

1/5-2بين الملحمة والرواية 64

1/5-3زمن الملحمة وزمن الرواية 67

1/5-4النزوع الفلسفي في تفسير الرواية 68

2/5لوسيان غولدمان 70

2/5-1المنهج الديالكتيكي 72

2/5-2البنيوية التكوينية: إخصاب النظرية 74

2/5-3البدائل الغولدمانية 76

3/5الفرويدية في حقل التنظير الروائي 78

3/5-1إسهامات مارت روبير 81

3/5-2 مقاربة باختين للفرويدية 82

البـــــاب الثّـــــــاني

في بنية الرواية: من الكرنفالية إلى المبدإ الحواري

الفصل الأول: كرنفالية الرواية 85

1/اكتشاف الكرنفالية 86

2/السخرية كمبدإ للكرنفالية 89

3/الكرنفالية: مصدر الاكتشاف 92

3/1الكرنفالية: لحظة الاكتشاف 93

2/3 غارغانتوا، الشخصية الكرنفالية 95

4/وظيفة الضحك 98

5/بين الثقافتين الشعبية والرسمية 100

6/الكرنفالية في القصص الروسي "غوغول" 103

1/6 أبعاد اللغة العامية فو قصص غوغول 105

2/6 جمالية البذيء 110

7/ الكرنفالية نقد الإيديولوجيا السائدة 112

8/ الكرنفالية ومستقبل الرواية 115

9/ في أعمال رابليه 118

1/9 أصول الكرنفالية 120

2/9 شخوص رابليه الكرنفالية 123

الفصل الثاني: الحوارية وتعدد الأصوات 125

1/ تطور الكلمة الروائية 126

2/ الحوارية: مهاد الاكتشاف النظري 127

3/ تفوق الرواية: مقارنة أجناسية 128

4/ الوظيفة التواصلية في نظر باختين 130

5/ دوستويفسكي مرجعا للحوارية 131

6/ الرواية ميدانا للحوارية 133

7/ إسهامات كريستيفا وتودوروف 134

1/7 التحليل البنيوي والتحليل الباختيني للخطاب 136

2/7 مبدأ الحوار بديلا عن الأنساق البنيوية 137

3/7 من الأحادية إلى الازدواجية 138

4/7 الحوارية وتماهي صوت التاريخ والإيديولوجيا 140

8/ نسبية اللغة : الغاية القصوى 142

1/8 الآخر الإيجابي الفاعل 142

9/ خصوصية الشخصية الدوستويفسكية 143

10/ الحوارية: المرجع اللساني 146

1/10 الحوارية فاعلية لغوية 149

2/10 الحوارية صوت المهمش 150

11/ إنتاجية المبدإ الحواري 151

12/ التلفظ كمدخل للحوارية 153

1/12 تودوروف قارئا لباختين 155

2/12 في وظيفة الآخر 157

البـــــاب الثّـــــالث

في بناء الرواية بين الإيديولوجيا والكرونوتوب الباختيني

الفصل الأول: إيديولوجيا الرواية 167

تمهيد 168

1/ أسلوب الكل الروائي 170

2/ الإيديولوجيا بنية متغيرة 172

1/2 ألتوسير 174

2/2 كارل منهايم 175

3/2 الإيديولوجيا النفعية "إيغلتن" 177

4/2 تصنيفات الإيديولوجيا "بول ريكور" 178

3/ باختين وسيميائيات الإيديولوجيا 179

1/3 باختين وتجاوز البنى الفوقية 181

2/3 الرواية كنشاط إيديولوجي 183

3/3 الإيديولوجيا والذات 185

4/3 الكلمة بنية إيديولوجية 187

5/3 الإيديولوجيا بنية فردية 188

4/ الإيديولوجيا والوعي الزائف 191

5/ حول ماركسية باختين 193

6/ عن الشكلانية والإيديولوجيا 197

7/ موقف باختين من الشكلاني والبنيوية 199

8/ فكرة جمالية الإيديولوجيا 202

9/ الرواية، الصوغ الجمالي للإيديولوجيا 204

الفصل الثاني: الكرونوتوب الباختيني 208

1/الكرونوتوب: الترابط المصطلحي 209

2/ الكرونوتوب: بحث في المصدرية 211

3/ عن الرواية الإغريقية 213

4/ الكرونوتوب: الربط بين الوحدتين 216

5/ أسس الكرونوتوب 218

6/ الرواية نوعا كرونوتوبيا 220

1/6 صورة الإنسان في الكرونوتوب 221

2/6الكرونوتوب والقيم 223

3/6 خصوصية الخرافة الجرمنالية 227

7/ اكتمال الرؤية التاريخية "غوته" 230

8/ بنية الرؤية التاريخية عند غوته 238

9/ في مفهوم الشمولية الزمنية 239

خاتمة 243

الفهارس 251

فهرس المصادر والمراجع 252

فهرس الموضوعات 261

Résumé

La théorie bakhtinienne du roman

Catégorie et Procédure

La mise en relief de la critique bakhtinienne sur la production littéraire, notamment, sur le roman classique et moderne est établie dans cette étude.

Cette étude aborde les composants de la théorie romanesque en appropriant entre la structure linguistique formant le style et la structure idéologique formée par la pensée du **populaire** (vulgaire voire banal) et aussi par les masses sociales. Ces dernières sont souvent délaissées par la littérature aristocrate (officielle: les formes nobles de la création littéraire).

Bakhtine valorise ce **vulgaire** et lui considère comme un corpus très riche et si actant.

La problématique de cette étude porte sur les nouvelles données importantes de la théorie romanesque et aussi sur les nouvelles perspectives relatives au genre romanesque.

En outre, la thèse présente la théorie bakhtinienne du roman, surtout, dans deux niveaux essentiels :

Catégorie/procédure

De plus, la théorie bakhtinienne ouvre un débat sur tout ce que peut donner cette nouvelle vision bakhtinienne à travers le carnavalesque, le chronotope et le dialogisme.

Par ailleurs, cette problématique s'appuie sur une méthode analytique et historique; c'est pourquoi le plan sera comme suit :

- Première partie : dans le patrimoine du roman et sa théorie.
  a/ chapitre 01 : le patrimoine du roman.

b/ chapitre 02 : le patrimoine de la théorie du roman.

- Deuxième partie : dans la structure romanesque chez Bakhtine (du carnavalesque au dialogisme)
  - a/chapitre 01 : le carnavalesque du roman.
  - b/chapitre 02 : le dialogisme dans le roman.
- Troisième partie : dans la structure du roman entre l'idéologie et le chronotope.
  - a/chapitre 01 : la tendance idéologique dans le roman.
  - b/chapitre 02 : le chronotope bakhtinien.

Nous voulons aborder dans cette étude tout ce qui concerne les ressources que Bakhtine a eu recours pour réaliser sa théorie.

Il est évident que les composants principaux de la théorie bakhtinienne dépassent, grâce au principe dialogique, les limites du texte, du discours, de la culture et même du sacré pour atteindre l'infini.

C'était les idées qui obsèdent Bakhtine tout au long de son parcours critique.

En dépit de la banalité que l'on trouve dans la culture populaire du moyen-âge, Bakhtine reste exclusivement lié d'elle. Ceci explique que les thèmes traités dans ces œuvres contenant la voix d'autrui (la polyphonie).

Il s'agit, autrement, de la langue péjorative qui se caractérise par un lexique référentiel en rapport avec certains milieux pleins de la folie, de l'art, de la naïveté, de rire et de la barbarie… Tel est donc le monde fantastique qui capte avec finesse la pensée de Bakhtine.

Nous avons également cité aux ouvrages références que Bakhtine a fondé sur elle sa méthode d'analyse esthétique du contenu. Ces ouvrages de référence sont : Rabelais, Goethe, Gogol et surtout Dostoïevski.

Remarquons, finalement, que la génie de Bakhtine a vu le jour par l'intermédiaire de : Kristeva et Todorov dans la culture française qui préserve son image et son nom dans la mémoire universelle.