جورج لوكاش

نظريّة الرّواية

ترجمة الحسين سحبان

منشورات التل

ياعمال العالم اتحدوا
المكتبة التقدمية

نظريّة الرّوايَة

هذه ترجمة كتاب : La Thérorie du Róman

لمؤلفه : Georges Lukacs

الصادر عن : Editions Gonthier Paris 1963

منشورات التل : ص.ب. 97 ــ البريد المركزي الرباط ــ المغرب

التصفيف الضوئي والمونتاج : الهلال العربية للطباعة والنشر الرباط ــ 21 زنقة ديكارت

التصوير والسحب : مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء

التوزيع : الشركة الشريفية للتوزيع والصحف سوشبريس ــ الدار البيضاء

جورج لوكاش

نظريّة الرّواية

ترجمة الحسين سحبان

منشورات التل
ص.ب. 97 ــ البريد المركزي
الرباط ــ المغرب

الطبعة العربية الأولى
الرباط 1988
جميع الحقوق محفوظة

مقدمـــة المترجـــم

لفهم «نظرية الرواية» لابد من تحديد موقعها داخل المسار الفكري لمؤلفها لوكاش. إذ أن هذا الأخير من أولئك المفكرين الذين عرف فكرهم تطورا وتحولا، استمرارا وانقطاعا: استمرارا في المرحلة الماقبل – ماركسية، وانقطاعاً بدءا من اعتناق لوكاش للماركسية. وتبعا للتصنيف الذي يقدمه لوسيان جولدمان للمسار الفكري اللوكاشي (مرحلة الرؤية التراجيدية، مرحلة الرؤية الطوباوية، مرحلة الرؤية الثورية الماركسية..) فإن «نظرية الرواية»، تقع في مرحلة الرؤية الطوباوية بين الرؤية التراجيدية التي جسدها كتاب «الروح والاشكال» والرؤية الثورية الماركسية التي مثل بدايتها «التاريخ والوعي الطبقي». بين «نظرية الرواية» التي صدرت عن رؤية طوباوية، و«التاريخ والوعي الطبقي» الذي صدر عن رؤية ثورية ماركسية، قطيعة ابستيمولوجية: تحول من بنية فكرية مثالية روحية إلى بنية فكرية مادية جدلية. أما العلاقة بين مرحلة «الروح والأشكال» ومرحلة «نظرية الرواية» فهي علاقة اتصال في البنية الفكرية، مع تعديل في الموقف المترتب عن النظرة التراجيدية السائدة في المرحلة الأولى: بدلا من الموقف العدمي المتمثل في الرفض المطلق والجذري، والذي لا يعرف الحلول الوسطى، لنمط الحياة السائد في المجتمع البرجوازي الرأسمالي، وفي الاقتناع باستحالة تحقق القيم المطلقة في نمط الحياة ذاك، القائم على النزعة الفردية والمطبوع، من ثم، بطابع النسبية القيمية، بدلا من هذا الموقف الذي عبر عنه لوكاش في «الروح والأشكال»، يتخذ في مرحلة كتابة «نظرية الرواية»، موقفا طوباويا، فيه رفض للمجتمع البرجوازي ولقيمه النسبية، ولمظاهر التشيؤ والاستلاب التي تطبعه، وكذا رفض للكارثة التي أفرزها تطور هذا المجتمع. وكان لوكاش يستشعرها قبل وقوعها، وهي الحرب العالمية الأولى التي هددت كيان الحضارة الغربية بأكملها بالانقراض. ولكن في هذا الموقف

الطوباوي، بالاضافة إلى ذلك وإلى جانب ذلك، تفاؤل يقوم على الحلم المستلهم من دوستو يفسكي، بمجتمع عادل أفضل. ومن ثم فالحياة الراهنة في المجتمع البرجوازي تصبح، رغم سلبيتها وافتقادها لكل دلالة ومعنى، ذات قيمة من حيث هي مجال واقعي للسعي نحو المعنى الغائب والماهية المتعالية، و«الكلية الجميلة» السعيدة (الاغريقية) المفقودة.

وهكذا فإن الموضوعة الرئيسية التي كانت تشغل فكر لوكاش في مرحلة كتابة «نظرية الرواية» هي موضوعة «الزمن، والتاريخ، والانسان الذي يبحث عن نفسه من خلالهما». أي، بعبارة أخرى، إشكالية القيم الأخلاقية والاجتماعية والسياسية والفنية والجمالية، وبكلمة مختصرة، إشكالية الحياة الانسانية والوجود الانساني. هذا ما يؤكده جاك بْرَنْ Jacques Brun في بحثه الجامعي حول لوكاش: «إن نظرية الرواية المستلهمة من هيجل، تترجم، في لغة ما تزال استيطيقية، اهتمامات وجودية».

هيجيلية، وجودية... إنهما إسمان لتيارين أو لاتجاهين فلسفيين. و«نظرية الرواية»، كما يدل على ذلك عنوانها نفسه، هي نظرية في الأدب، في جنس أدبي معين هو الرواية. كيف نفهم إذن حضور الفلسفة داخل نظرية أدبية استيطيقية؟ كيف تتحدد العلاقة في فكر لوكاش بين الفلسفة والأدب في مرحلة «نظرية الرواية»؟ وقبل ذلك، ما هي جذور هذه العلاقة وكيف تكونت في فكر لوكاش؟ وبأية فلسفة اشتغلت «نظرية الرواية».

كتب لوكاش في المقدمة التي صدَّر بها كتابه «الأدب الهنغاري، الثقافة الهنغارية»: «لقد أدركت في تلك الفترة (فترة نشاطه الأدبي، في مرحلة مبكرة من عمره، في إطار جماعة طاليا Thalia)... أنني لن أستطيع أن أساهم في الأدب الا منظرا وليس مبدعا». ثم يستعرض في هذه المقدمة الانتاجات الأدبية، والأدباء الذين أثروا فيه تأثيرا عميقا في تلك الفترة، وكانوا مصدر إلهام لديه، أدرك أنه لا يتوفر على استعداد للاستجابة له على نحو ابداعي، بل على نحو نظري وتنظيري: من هنغاريا، موطنه

الأصلي، أندريه أديز وبلابلاَتْز بأشعارهما، وبونتوييدان برواياته، ومن النرويج إبسن بمسرحياته،ومن ألمانيا الانتاج الأدبي الرومانسي الألماني عموما، وأعمال جوته، وشيللر، وهيبيل، وكيللر، وهوتمان، بوجه خاص، ومن انجلترا أشعار سوينبورن، وشيللي وكتس ، ثم مسرح شكسبير، ومن فرنسا أعمال فلوبير، وأشعار بودلير وفيرلين، وأخيرا أعمال دوستويفسكي وتولستوي من الأدب الروسي.

ثقافة أدبية قد تعرض لغزارتها وتعددها وغناها واتساعها، لخطر التشتت والتيه. ولا يفلت من هذا الخطر غير المفكر الحق. والمفكر الحق، كما يقول هيدجر في كتابه «ما الذي يدعى تفكيرا؟» بصدد حديثه عن نيتشه، المفكر الحق هو ذلك الذي يهتم طوال حياته الفكرية بفكرة واحدة وحيدة، وبقضية رئيسية واحدة. هذه الفكرة أو هذه القضية تقوم لدى مثل هذا المفكر، من حيث هو قارىء، بدور توحيد متعدد المقروء، ومتنوعه ومختلفة. كذلك كان لوكاش مفكرا حقا، وبذلك الدور قامت لديه، في اكتسابه لهذه الثقافة الأدبية المتسعة والغنية والمتنوعة، فكرة واحدة وقضية واحدة رئيسية، هي فكرة رفض واقع الحياة السائدة في المجتمع البرجوازي الرأسمالي، وقضية البحث عن الحياة الحقة، الحياة كما ينبغي أن تكون، والتنظير لها من خلال تنظير الأدب، تنظير الرواية بوجه خاص.

أية نظرية أراد لوكاش إنتاجها حول الرواية؟ ما طبيعتها؟ وأية منطلقات أو فرضيات تستند عليها هذه النظرية؟ وأي منهج اتبعه لوكاش في بنائها؟

نظرية الرواية هي نظرية حول دلالة الرواية ومعناها من الوجهة الفلسفية والتاريخية والبنائية. إن لوكاش يتعامل مع الرواية ـــ تحت تأثير دلتاي وهوسرل ـــ كبنية دالة، يريد كشف ماهيتها، وتقديم وصف فينومينولوجي «لروح الرواية، وللطريق الروحي الذي سلكه كتاب الرواية في جميع العصور»، يريد لوكاش تفهم الرواية. وهو حين يفعل ذلك، لا ينظر إلى الرواية كظاهرة معزولة مستقلة، بل كجنس أدبي سبقته أجناس أدبية أخرى (الملحمة، التراجيديا، الفلسفة...) وما تزال معاصرة له، يدخل معها في شبكة من العلاقات الدياكرونية التاريخية والسانكرونية. ولما كان

لوكاش، كما يصرح بذلك في تقديمه للترجمة الفرنسية «لنظرية الرواية»، قد صار، في مرحلة كتابته لهذا الكتاب، هيجيليا، بعد أن كان كانطيا، فإنه قد استثمر أيضا في هذا الكتاب، الديالكتيك الهيجلي والاستطيقا الهيجيلية. كتب لوسيان جولدمان في مقاله المضموم إلى الترجمة الفرنسية «لنظرية الرواية»، محددا المضامين الفلسفية والأدوات المنهجية التي اشتغل بها لوكاش في «نظرية الرواية»: «تقدم نظرية الرواية نفسها أولا، بوصفها تركيبا للفكرتين الجوهريتين في الفينومينولوجيا الهوسرلية وفي التيار الفكري الذي أسسه دلتاي، وهما فكرة الماهية اللازمانية، وفكرة الدلالة؛ وهو تركيب أتاح للوكاش إعداد مفهوم سوف يعدله ويدققه فيما بعد، ولكنه ظل هو العنصر المركزي في تفكيره، وهو مفهوم الماهية بوصفها بنية دالة». وكتب لوكاش نفسه في تقديمه للترجمة الفرنسية لهذه النظرية: «إن مؤلف نظرية الرواية يسعى إلى إقامة ديالكتيك للأجناس الأدبية مبني، تاريخيا، على ماهية المقولات الاستيطيقية وعلى ماهية الأشكال الأدبية، تكون فيه العلاقة بين المقولة والتاريخ باطنية أكثر مما هي عليه عند هيجل».

«فنظرية الرواية» إذن، هي نظرية فلسفية حول الرواية، عمل تنظيري اشتغل على قطاع أدبي (الرواية) بمقولات ونظريات فلسفية واستيطيقية معينة (تنتمي للاتجاه المثالي في أعلى أشكاله وأرقاها تاريخيا: الفلسفة والاستيطيقا الهيجيلتان، والفينومينولوجيا الهوسرلية) وإن شئنا الدقة قلنا إن نظرية الرواية تركيب لمقولات ونظريات ومناهج فلسفية مثالية من جهة، ولمنهج «علوم الروح» المنحدر بالدرجة الاولى من دلتاي وبالدرجة الثانية من زيمل وماكس فيبر، وهما عنصران تصل بينهما وشائج القرابة.

كتب جاك برن المشار اليه أعلاه: «كان دلتاي قد وضع الفلسفة داخل الأدب، والأدب داخل التاريخ». وبإمكاننا أن نقول نفس الشيء، بالأولى والأحرى، عن هيجل خصوصا فيما يتعلق باضفائه للبعد التاريخي (الديالكتيكي) على مختلف الأجناس الفكرية. ولكن ما يهمنا هنا هو أن علاقة التداخل هذه بين الفلسفة والأدب والتاريخ هي التي حكمت إنتاج «نظرية الرواية» في مضمونها ومنهجها وأسلوبها. وهنا نستعيد التساؤلات

التي طرحناها في البداية حول العلاقة فلسفة / أدب في فكر لوكاش، وفي «نظرية الرواية» على وجه التحديد.

لوكاش واع بهذه العلاقة. وقد حددها منذ المرحلة السابقة لمرحلة «نظرية الرواية» في كتابه «الروح والأشكال»، من خلال تحديده لمقولة الشكل، ولمراتب الأشكال ومستوياتها، وللوظيفة الأنطولوجية للشكل. فالشكل من الوجهة الأنطولوجية هو بنية فكرية دالة، إنتاج لكلّية ذات دلالة ومعنى على مستوي الفكر. ومن ثم فالشكل يتوسط بين عالم الماهية المتعالية وبين واقع الحياة الأمبريقية. ولكن هذه الوضعية الأنطولوجية للشكل لاتعني وجود جميع الأشكال الفكرية في صعيد واحد. بل إنها تتراتب في المسافة الوجودية الفاصلة بين عالم الماهية وبين العالم الموضوعي الخارجي عالم الحياة الأمبريقية. فالشكل الأدبي هو شكل لمادة حسية تبقى، بغير هذا الشكل، عماء وخليطا وفوضى حسية. إن الشكل الأدبي يمنح لهذه الفوضى الحسية صورة الكلية أو البنية الدالة. ولكن الشكل الأدبي نتاج للخيال، مثقل بالمحسوس وملتحم به (الشخصيات، الوقائع والأحداث، الاستعارات والتشبيهات... الخ). أما الفلسفة فهي شكل تجريدي خالص، نتاج للعقل. ومن ثم يقع في مرتبة أعلى، أنطولوجيا. ولكن الطابع التجريدي للشكل الفلسفي يهدده بالخواء والانفصال عن الحياة، عن الواقع الموضوعي. تجاوز هاتين النقيصتين في هذين الشكلين يقتضى ربطهما، ربط الفلسفة بالأدب: ربط الفلسفة بالحياة عبر ارتباطها بالأدب، وتجريد الشكل الأدبي عبر التنظير الفلسفي للأدب، والنقد الأدبي. إن ربط الفلسفة بالأدب يملأ خواءها التجريدي ويعطيها مضمونا واقعيا، ويجعلها تلتزم بقضية معينة من القضايا التي يلتزم بها الأدب، إذ الأدب ملتزم دائما، أراد أم لم يرد، كما يقول سارتر، والأدب هو دائما نقد للعالم كما يقول ميشيل بوتور. واشتغال الفلسفة داخل الأدب تنظيرا ونقدا وتحليلا، يرفع الشكل الأدبي إلى مستوى نظري عقلي ويجعله شكلا واعيا ببنيته وبقضيته.

ذلك هو تصور لوكاش، في خطوطه العريضة، للعلاقة فلسفة / أدب، والعقلي / الخيالي. وبهذا التصور اشتغل في «نظرية الرواية»،

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول، دون أن نكون مبالغين، إن «نظرية الرواية» هي تحليل إبستيمولوجي بنيوي تكويني للرواية (كما سيقول لوسيان جولدمان عند تأسيسه فرعا جديدا في علم الاجتماع وهو علم اجتماع الرواية). تحليل إبستيمولوجي لعملية إنتاج الرواية، لميكانيزمات «العقل الروائي» إن جاز هذا التعبير، للعلاقة بين الذات المنتجة للرواية (الكاتب الروائي) وبين الموضوع الروائي (المادة الروائية). نعم، إنها إبستيمولوجيا تستمد فرضياتها ومنطلقاتها ومفاهيمها وأدواتها المنهجية من الفلسفة المثالية الكلاسيكية الألمانية، ومن نزعة «علوم الروح» المناهضة للنزعات الوضعية في مجال مقاربة الظواهر الإنسانية، وأيضا هي ابستيمولوجيا تستلهم الرومانسية الألمانية والنزعة الوجودية، لكن دون أن تضحي بالعقلانية الكانطية والهيجيلية. ولكن قراءة وضعية مسطحة وماركسية دوجماتيقية هما وحدهما اللتان يمكن أن تجعلا من هذه المنظومة الفكرية والأدبية المرجعية «لنظرية الرواية» مدعاة للحط من قيمتها العلمية والأدبية. ويكفي، تأكيدا لقيمة هذا العمل، أن نذكر بموقف لوسيان جولدمان منها: فلقد صرح في كتابه «من أجل علم اجتماع الرواية» أنه استمد الفرضيتين الأساسيتين اللتين أسس عليهما هذا الفرع من فروع علم اجتماع الأدب، من «نظرية الرواية» بالأساس، ومن أعمال رونيه جيرار من جهة ثانية وبصورة تكميلية:

ـــ التقابل بين البنية الروائية الكلاسيكية وبين بنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي.

ـــ توازٍ في التطورات اللاحقة لهاتين البنيتين.

ثم إن لوكاش نفسه يحتفظ لمؤلفه هذا، بعد نقده نقدا قويا، يبرز عيوبه وسلبياته (استناده على المنظومة الفلسفية والمنهجية المرجعية المذكورة أعلاه)، ـــ وبعد أن تنكر له كلية لأزيد من أربعين سنة ـــ يحتفظ لمؤلفه هذا، على الأقل بقيمة تاريخية: «من يقرأ اليوم «نظرية الرواية» ليزداد معرفة بما قبل تاريخ الأيديولوجيات التي لعبت دورا هاما فيما بين 1920 و1940، فإن قراءته لها سوف تفيده إذا ما مارسها بروح نقدية». (خاتمة

مقدمة لوكاش للترجمة الفرنسية لنظرية الرواية) ، ونحن نعتقد أن «نظرية الرواية»، بالاضافة إلى هذا وذاك، تحمل قيمتها في ذاتها كعمل فلسفي، ابسيتمولوجي، استطيقي، أدبي، وكعمل تنظيري كلاسيكي للرواية تضيىء قراءته كثيرا من الأعمال التنظيرية اللاحقة في هذا المجال، سواء منها، التي تهتمد منه بعض تصوراتها ومفاهيمها، أو التي تتجاوزه بما في ذلك أعمال لوكاش نفسه اللاحقة (دراسته حول الواقعية في الرواية). وأمام ما عرفته ساحة الابداع والنقد الأدبيين في مغرب الاستقلال يكون الرجوع إلى أعمال كلاسيكية إبداعية أو تنظيرية نقدية مفيداً لما يقدمه ذلك من إضاءة تستفيد من مصادر وجذور كثير من القضايا المطروحة في مجال الأدب في العقدين الأخيرين في الغرب ثم في المغرب إبتداءا من أواخر الستينات. وعلى ذلك كان الوقت الأنسب لترجمة « نظرية الرواية » هو بداية السبعينات. غير أن عملا كلاسيكيا كهذا لا يكون التعرف عليه في اللغة الأم واكتشافه، متأخرا أبدا، خصوصا بالنسبة للأجيال الجديدة من المشتغلين بالدراسة الأدبية.

وبعد هذه المحاولة لابراز قيمة هذا الكتاب وأهميته في مستوى الرؤية التي صدر عنها والخلفية الفلسفية والمنهجية التي حكمت إنتاجه، بعد هذا يكون من المفيد، من أجل التخفيف من متاعب قراءة ترجمة نص من النصوص الصعبة مثل نص « نظرية الرواية »، أن أكاشف القاريء العربي بعض جوانب ومشاكل ترجمة هذا النص : إنها ترجمة صعبة وشاقة جعلتني أعيش تجربة الاغتراب والقلق. فأنا، أولا، لا أترجم « نظرية الرواية » من نصها الألماني الأصلي، بل من ترجمته الفرنسية. ترجمة غير مباشرة إذن يتربصها خطر خيانة النص الأصلي بشكل مضاعف. ثم إن كثافة هذا النص، وتجريده النظري العالي وتموجاته الكثيرة، كل ذلك يجعل ترجمة هذا النص مغامرة حقيقية. والنص العربي الذي انتهيت إليه و لم أنته منه، يتراوح رغم كل الجهد والحرص، بين الوضوح والجمال تارة، وبين الغموض والتعقيد والالتواء تارة أخرى.

المترجم.

مقدمـــــة المؤلـــــف

بدأ التخطيط الأولي لمشروع هذه الدراسة في صيف سنة 1914، وحررت فيما بين 1914 و1915. وقد ظهرت أولا في مجلة علم الجمال وعلم الفن العام لصاحبها ماكس دوسوار، ثم نشرت على شكل كتاب ببرلين سنة 1920، لدى الناشر ب. كاسيرر. وكانت نقطة الانطلاق في هذه الدراسة هي اندلاع حرب سنة 1914، ورد فعل انتلجنسيا اليسار تجاه موقف الحزب الديموقراطي – الاجتماعي المؤيد للحرب. فقد كان الموقف الذي اتخذته في قرارة نفسي موقف رفض الحرب، ورفضٍ أشدَّ للحماس للحرب. وكان موقف الرفض هذا في البداية بصفة خاصة شديدا إجمالياً وغير متماسك. وتعاودني الآن ذكرى حديث جرى بيني وبين السيدة ماريان فيبر، في أواخر خريف سنة 1914. فلقد ادعت أنها قضت على مقاومتي بروايتها لي بعض المآثر العسكرية. وقد أجبتها، ببساطة، قائلا: «على قدر ما تكون هذه المآثر العسكرية عظيمة، تكون الحرب أسوأ.»، وعندما كنت أحاول أن أعي موقفي الذي كان انفعاليا خالصا، كانت النتائج التي انتهيت اليها هي، علي وجه التقريب، كما يلي: لوقيل لي إن من المحتمل أن تهزم القوي المركزية روسيا، وأن نتيجة ذلك ربما تكون هي سقوط القيصرية، فإني سأكون موافقا. ولو قيل لي إن من المحتمل أن تنتصر القوي الغربية على ألمانيا، وأن ذلك سيؤدي إلى الاطاحة بأسرتي الهوهانزولرن والهابسبورغ فإني سأكون موافقا كذلك. غير أن المسألة هي معرفة من ينقذ الحضارة الغربية (لقد كان احتمال انتصار ألمانيا آنذاك يُحْدِثُ فِيَّ فزعا كفزع كابوس.).

في مثل هذه الحالة الذهنية، تصورت الخطاطة الأولية لنظرية الرواية، وكنت أفكر، أصلا، في أن استخرج من هذه الخطاطة سلسلة من المحاورات تدور بين جماعة من الشبان يحاولون، بتحاورهم، النجاةمن ذهان الحرب المحيط بهم، كما حاول ساردو القصص في الديكامرون Décameron النجاة من الطاعون. وهذه المحادثات التي سيخصصها هؤلاء الشبان لوعي ذواتهم

ستفضي بهم، رويدا رويدا، إلى المشاكل التي تعالجها «نظرية الرواية»، وإلى منظور عالم دوستويفسكي. وبعد أن أنعمت النظر أكثر في هذا المشروع، تخليت عنه، وانتهيت إلى تحرير نظرية الرواية في صورتها الراهنة. كان المناخُ الذي ألف فيه هذا الكتاب إذن، مناخَ يأسٍ مستديم تجاه الوضعية العالمية. وكانت سنة 1917 هي وحدها التي أتتني بحلٍّ للمشاكل التي كانت تبدو لي، حتى ذلك الحين، غير قابلة للحل.

طبعا كان بوسعي أن أعتبر هذا الكتاب ذاته، حسب مضمونه الموضوعي بمعزل عن الشروط الداخلية التي حكمت ميلاده. ولكني أعتقد أنه حين نرجع إلى الوراء نحوا من خمسين سنة، فإن الحالة الذهنية التي تم تصور كتاب ماضمنها، تستحق أن تحكى، ذلك لأن هذا الكتاب سيكون حينئذ أيسر للفهم.

من الواضح أن هذا الرفض للحرب، وكذا للمجتمع البرجوازي لتلك الحقبة، ظل رفضا طوباويا خالصا، إذ أني لم أكن، آنئذ أجد حتى على مستوى التفكير الأكثر تجريدا، أي واسطة بين اتخاذ الموقف الذاتي وبين الواقع الموضوعي. وقد ترتب عن ذلك هذه النتيجة المنهجية الخطيرة جدا، وهي أني لم أكن أشعر بأي حاجة إلى القيام بَدْءاً بإخضاع تصوري للعالم، وصيغة عملي العلمي الخ، لاختبار نقدي. فقد أخذت آنذاك في الانتقال من كانط إلى هيجل، ولكن من دون أن يغير ذلك في شيء صلتي بمناهج العلوم المسماة علوم الروح. فقد ظللت واقعا تحت تأثير الانطباعات التي تركتها في، في شبابي، أعمال دلتاي، وزيمل، وماكس فيبر. وفعلا فإن نظرية الرواية نتاج نموذجي لاتجاهات «علوم الروح». وقد صرح لي ماكس دفوراك، عندما تعرفت عليه في فيينا سنة 1920، بأنه يعتبر كتابي أهم أنتاج تولد من هذا التيار.

واليوم لم يعد من العسير علينا أن نرى بوضوح حدود ذلك المنهج. ولكن بإمكاننا، على الأقل، أن نقدر ما كان يبرره، إلى حدٍّ ما من الوجهة التاريخية، تجاه سطحية الكانطية الجديدة وتجاه كافة النزعات الوضعية الأخرى، وضآلة شأنها، سواء من حيث فهمها للأشكال الأدبية

وللترابطات التاريخية، أو من حيث معالجتها للوقائع العقلية (المنطق، علم الجمال... الخ). ينصرف تفكيري هنا على سبيل المثال إلى ذلك الانبهار الذي استطاع أن يحدثه كتاب دلتاي «التجربةالمعيشة والابداع الأدبي» (ليبزغ 1905)، هذا الكتاب الذي كان يبدو، ولعدة اعتبارات، أنه فتح الطريق نحو أراضٍ جديدة. وكانت هذه الأراضي تبدوا لنا يومئذ، كأنها عالم ذهني مصنوع من تركيبات فخمة، سواء على المستوى النظري أو في مجال التاريخ. ولم نكن نتبين إلى أي مدي كان تأسيس هذه المناهج على الوقائع ضعيفا. (وقد غاب عنا في شبابنا أن من توصلوا، من ذوي الموهبة العظيمة، إلى نتائج راسخة لم يتوصلوا إليها بفضل هذا المنهج، بل على الرغم منه.) كانت الموضة الفكرية المنتشرة هي أن ينطلق المفكر من بعض الملامح المميزة لتوجه ما، لحقبة ما... الخ، من غير أن يدرك هذه الملامح، في أغلب الأحيان، إلا على نحو حدسي خالص، فيشيد منها مفاهيم عامة، على نحو تركيبي، ثم يهبط من هذه المفاهيم العامة، بطريقة استنتاجية، حتى يصل إلى الظواهر المفردة، مع الزعم بأن ذلك يجعلنا نصل، على ذلك النحو، إلى نظرة إجمالية فخمة.

كان ذلك أيضا هو منهجي في «نظرية الرواية». ولن أورد على ذلك سوى عدد قليل من الأمثلة. فالخيار الذي يلعب الدور الحاسم في نمذجة الأشكال الروائية، في هذا الكتاب، هو معرفة ما إذا كانت روح الشخصية الرئيسية ضيقة جدا، بالنسبة الى الواقع، أم واسعة جدا. وقد كانت هذه الثنائية تتيح، في أحسن الأحوال، إلقاء الضوء على بعض مظاهر النموذج المختار. ويمثل دون كيشوت هنا الحد الأول لهذا الخيار. غير أن هذا الخيار يبقى، حتى بالنسبة لهذه الرواية الأخيرة، من شدة التجريد بحيث لا يسمح للفكر بإدراكها بكل ما لها من ثراء تاريخي وجمالي. أما الكتاب الآخرون الذين اعتبروا هنا منتمين لهذا النموذج، أعني بلزاك بل وحتى بونتوبيدان، فإن هذا النموذج الشبيه بقميص توثيق المجانين، لا يزيد على أن يشوههم، ونفس الشيء بالنسبة للنموذج الثاني. ففي حالة تولستوي يؤدي هذا التركيب المجرد ـــ الذي مورس وفقا لمناهج علوم الروح ـــ إلى نتائج أشد تميزا. إن خاتمة الحرب والسلام تمدنا في الواقع، فيما يتعلق بحقبة الحروب

النابوليونية، بخلاصة صحيحة، على مستوى الأفكار، إذ هي تبين من خلال تطور بعض الشخصيات، الظل، الذي تسقطه الهبَّة الديسمبرية لسنة 1825، على المستقبل بيد أن مؤلف نظرية الرواية لا يرى في هذه الخاتمة، لفرط تشبثه العنيد بخطاطة رواية «التربية العاطفية»، سوي «جو حضانة هادىء». وفي وسعنا تعداد الأمثلة من هذا النوع. ويكفي أن نعيد إلى الذاكرة أن روائيين من أمثال دوفو، وفريلدينغ، أو ستندال، لا يجدون لهم أي مكان داخل الطابع الخطاطي لهذا التركيب، وبأن مؤلف نظرية الرواية يقلب، بتعسف «تركيبي»، الأهمية التي تعود لكل من بلزاك وفلوبير ولتولستوي ودوستويفسكي... الخ.

كان لابد من لفت النظر، على الأقل، إلى هذه الاعوجاجات، من أجل إبراز حدود هذا التركيب المجرد في وجهها الحقيقي، كما كان يتصوره منظرو علوم الروح. وهذا لا يعني، طبعا، أن مؤلف نظرية الرواية قد أغلق في وجهه كل سبيل يوصل إلى اكتشاف ترابطات تستحق الاهتمام. وهنا أيضا سأكتفي بالاحالة على مثال أشد تميزا من غيره وهو تحليل الدور الذي يلعبه الزمن في رواية «التربية العاطفية». على أن التحليل الملموس لهذا العلمل يقود، هنا أيضا، إلى تجريد غير مقبول. ففي القسم الأخير من هذه الرواية (بعد السحق النهائي لثورة 1848) يمكننا أن نكتشف، على أكثر تقدير، بصورة موضوعية، «بحثا عن الزمن الضائع». وعلى أية حال فإننا قد صغنا، بدون لبس ــ على أساس الديمومة البرجسونية ــ الوظيفة الجديدة للزمن داخل الرواية. وقد كانت هذه الواقعة مثيرة للانتباه باعتبار أن بروست لم يكن معروفا في ألمانيا الا بعد 1920، وأن رواية أوليس لجمس جويس لم تظهر الا في سنة 1922، كما أن رواية الجبل السحري لتوماس مان، لم تظهر الا في سنة 1924.

وهكذا فإن نظرية الرواية مثال نموذجي لعلوم الروح، هذا العلم الذي لم تتجاوز هذه النظرية قط حدوده المنهجية. على أن نجاحها ــ والدليل على ذلك أن ماكس فيبر، وتوماس مان، كانا من بين قرائها ــ لم يكن نتيجةللصدفة. إذ مع أن هذا الكتاب يصدر عن علوم الروح، فإنه

يتضمن، إذا أخذنا في الاعتبار الحدود المذكورة، بعض الملامح الجديدة التي سيبرز التطور اللاحق أهميتها. فقد سبق أن أشرنا الى أن المؤلف كان قد صار هيجيليا. أما أهم ممثلي علم الروح القدماء، فقد كانوا يقفون على الأرض الكانطية دون أن يتخلصوا من كل تبعات النزعة الوضعية. وقد كان هذا حال دلتاي بوجه خاص. وكانت المحاولات المبذولة لتجاوز عقلانية متسمة بسمة نزعة وضعية مسطحة، تنتهي دائما، على وجه التقريب، باتخاذ خطوة في اتجاه اللاعقلانية، كما يظهر ذلك خاصة عند زيمل، ولكن كذلك عند دلتاي ذاته. صحيح أن نهضة الهيجيلية كانت قد بدأت ببضع سنوات قبل الحرب. إلا أن نتائجها العلمية الجدية كانت محصورة في مجال المنطق، والنظرية العامة للعلم. فنظرية الرواية فيما أعلم، هي أول عمل ـــ من بين الأعمال التي تنتمي لعلوم الروح ـــ طبق، بكيفية ملموسة، نتائج الفلسفة الهيجيلية على مسائل علم الجمال. إن تأثير هيجل في القسم الأول من هذا العمل حاسم، ويتجلى ذلك في إقامة التقابل بين أنماط الكلية في الفن الملحمي وبينها في الفن الدرامي، وفي التصور التاريخي ـــ الفلسفي الذي يعتبر الملحمة والرواية متوقفتين بعضهما على بعض، ومتعارضتين تعارضا متبادلا... الخ. إن مؤلف نظرية الرواية لم يكن، بالتأكيد، هيجيليا أرثوذوكسيا على وجه الحصر. إن تحليلات جوته وشيللر، (ونظريات جوته (الشيطاني) في الشطر الثاني من حياته)، والأفكار الجمالية للشاب فريدريك شليجل وسُولجَرْ (السخرية من حيث هي وسيلة حديثة للبناء)، إن كل ذلك يكمل لدى المؤلف مجموع الأفكار الهيجيلية ويحققه تحقيقا عينيا.

هناك إرث هيجيلي آخر لعله أهم من ذاك، ألا وهو تاريخية المقولات الجمالية. ففي أرض علم الجمال يعطي الرجوع إلى هيجل أفضل ثماره. إن بعض الكانطيين، أمثال ريكيرت وتلامذته، يقيمون قطيعة جذرية بين القيمة اللازمنية، وبين التحقق التاريخي للقيم. وإذا كان دلتاي لم يقبل فصلا فظا كهذا وهو بعيد عن ذلك الا أنه لم يتجاوز في محاولاته المنهجية المتعلقة بتاريخ الفلسفة، مرحلة تصنيف نماذِجيٍّ للفلسفات فيما فوق التاريخ، هذه الفلسفات التي تتحقق بعد ذلك في التاريخ مع تغيرات ملموسه. وحين

يحدث له أن يتجاوز، في تفاصيل تحليلاته الجمالية، هذا المستوى، فإن ذلك لا يكون إلاَّ بكيفية عرضية، ودون أن يعي، على وجه التأكيد، أنه اكتشف منهجية جديدة. والأساس الذي تقوم عليه هذه النزعة الفلسفية المحافظة، على مستوى النظرة إلى العالم، هو النزعة التاريخية ــ السياسية المحافظة لدى الممثلين الرئيسيين لعلوم الروح. ويرجع هذا الموقف، من الناحية الفكرية إلى رانكه. وهو موقف يتعارض، تبعا لذلك، تعارضا فطنا مع التطور الديالكتيكي لروح العالم عند هيجل ذاته. وتوجد أيضا، بالطبع، نزعة نسبية تاريخية ذات طابع وضعي، وهي بالتحديد تلك النزعة التي زاوجها سينجلر، في فترة الحرب، مع ميولات مستلهمه من علوم الروح، فأضفى، بكيفية جذرية، على جميع المقولات، صبغة تاريخية، ولم يعترف بأية قيمة فوق ــ تاريخية، تستوي في ذلك القيم الجمالية والأخلاقية والمنطقية. ولو أننا دفعنا بالنزعة الديناميكية التاريخية إلى منتهاها، لتحولت، في النهاية، إلى نزعة سكونية، وإلى إلغاء التاريخ ذاته، ما دام هذا التاريخ يرد إلى تتابع دوري لحضارات تنغلق على ذاتها، وتتجدد من غير أن يقيم فيما بينها أي صلة داخلية. هذا الاتجاه صِنْوٌ لاتجاه رانكه.

إن مؤلف نظرية الرواية لا يذهب إلى هذا المدى. بل إنه يبحث عن إقامة ديالكتيك للأجناس الأدبية، يتأسس، تاريخيا، على ماهية المقولات الجمالية، وماهية الأشكال الأدبية. ديالكتيك تكون فيه الصلة بين المقولة والتاريخ أوثق مما هي عليه عند هيجل. إنه يحاول أن يتصور عنصرا ثابتا داخل التغير، طفرة تحدث في أحضان ماهية تظل هي ذاتها ومصونة غير أن منهج مؤلف نظرية الرواية، يبقى، في أنحاء كثيرة ــ فيما يتعلق، تحديدا، بترابطات هامة جدا ــ مجردا للغاية، مقطوع الصلة بالوقائع الملموسة، الاجتماعية منها والتاريخية. لذلك فإن هذا المنهج يفضي، في أغلب الأحيان، كما بينا ذلك، إلى بناءات اعتباطية. وبعد مضي خمس عشرة سنة، بعدئذ فقط أتيح لي (وكان ذلك طبعا، ومنذئذ، على أساس الفلسفة الماركسية) أن أكتشف سبل الحل. وعندما حاولنا، أنا ولينتشيتز ــ متعارضين في ذلك مع النزعة الاجتماعية العامية التي فرضت نفسها بأشد أشكال المحافظة تنوعا ــ العثور من جديد على علم جمال ماركسي، ومواصلته وانتهينا إلى منهج

حقيقي للتأليف التاريخي. ولقد ظلت نظرية الرواية في مستوى محاولة بئيسة، سواء في مشروعها الأولي أو في شكلها المنجز، ولكنها كانت في مقاصدها تدنو من المخرج الحقيقي دنوا أكثر على نحو لم يحصل في أي عمل من الأعمال المعاصرة لها.

ومن الميراث الهيجيلي تنشأ الاشكالية الجمالية للزمن: فكرة أن التطور ينتهي، من وجهة النظر التاريخية ــ الفلسفية، إلى نوع من تجاوز المبادىء الجمالية التي كانت تتحكم إلى ذلك الحين في نمو الفن. ولكن النتيجة عند هيجل ذاته، إنما هي بكل بساطة جعل الفن إشكاليا. فعنده أن عالم الابتذال ــ بتعريفه الجمالي ــ يطابق، على وجه التحديد، واقعة ان الروح قد بلغت ذاتها في الفكر وفي الممارسة المجتمعية الدولوية. وهكذا يصير الفن إشكالية في ذات الوقت الذي يكف فيه الواقع عن أن يكون إشكاليا. إن التصور الذي تدافع عنه نظرية الرواية، ولو أنه يبدو مماثلا لهذا التصور الهيجلي، يتعارض معه تماما: فالاشكالية الروائية، ها هنا، هي انعكاس لعالم ممزق. لذلك فإن الطابع «الرتيب» للحياة ليس سوى عَرَضٍ دال من بين أعراض دالة أخرى كثيرة على الواقعة التالية، وهي أن الواقع لم يعد، من الآن فصاعدا، يمد الفن بأرض صالحة، وذلك على نحو من شأنه أن يجعل المشكلة المركزية للشكل الروائي هي أن على الفن أن يقطع صلته بالأشكال الكلية المغلقة المتولدة من كينونة مكتملة في ذاتها. وأن يقطع صلته كذلك بكل كون يتألف من الأشكال المحايثة والكاملة في ذاتها. إن على الفن أن يفعل ذلك ليس لأسباب فنية، وإنما لأسباب تاريخية ــ فلسفية. لقد كتب مؤلف نظرية الرواية متحدثا عن واقعية الزمن: «لم تعد للكينونة أية كلية تلقائية». وهذا ما سيعبر عنه، بعد ذلك ببضع سنوات، جوتفريد بن، قائلا: «لم يعد ثمة واقع، وإنما ثمة، على الأكثر، صورته الكاريكاتورية». وإذا كان مؤلف نظرية الرواية يظهر هنا، من وجهة النظر الأنطولوجية، متحليا بالروح النقدية وبالرويّة أكثر من الشاعر الانطباعي، فإنهما، في الواقع، يترجمان معا مشاعر متماثلة تجاه الحياة، وردود أفعالٍ متماثلة تجاه حاضرهما. هكذا أمكن للمناظرة التي دارت حول الانطباعية والواقعية في مجرى السنوات التالية لعام 1930، أن تنتهي إلى

الوضعية المخجلة الآتية: يدخل إرنست بلوخ، معتمدا على نظرية الرواية، في سجال ضد الماركسي جورج لوكاش.

من الواضح أن هذا التعارض بين نظرية الرواية وبين الهيجيلية التي كانت قد أمدتها بمبادىء منهجها العامة، هو بالدرجة الأولى تعارض يقع في المستوى الاجتماعي وليس في المستوى الجمالي ــ الفلسفي، البتة. لنتذكر ما كنا نقوله في البداية فيما يتعلق بموقف المؤلف تجاه الحرب. ولنضف إلى ذلك أن تأثير سوريل، بصفة جوهرية، ظل قائما في تصوره للواقع المجتمعي. وذلك ما يفسر أننا، في نظرية الرواية، لم نعرف الحاضر بحدود هيجيلية، وإنما عرفناه بعبارة استعرناها من فيشته، وهي أن الحاضر هو «عصر الاثم الكامل». على أن هذا التشاؤم ذا اللون الأخلاقي، لا يدل على أي ردة عامة من هيجيل إلى فيشته، وإنما يدل، بالأحرى، على إضفاء النظرة الكركجاردية على الديالكتيك التاريخي الهيجيلي. فلقد كان كيركجارد، بالنسبة لمؤلف نظرية الرواية، يلعب، على الدوام، دورا هاما. وكان، قبل أن تكون هذه الموضوعة موضة فكرية، قد خصص مقالا للعلاقات القائمة بين الحياة والفكر عند كيركجارد. وكان قد شرع، بهيدلبرغ، قبيل الحرب، في عمل ــ لم يكتمل ــ حول نقد كيركجارد لهيجل. وإذا كنا نذكر هنا بهذه الوقائع، فليس ذلك حرصا على مجرد القيام بتدقيق بيوغرافي، وإنما من أجل الاشارة إلى اتجاه سوف تكون له، فيما بعد، أهمية عظمى في تطور الفكر الألماني. فما من شك أن التأثير المباشر لكيركجارد يقود إلى وجودية هيدجر وياسبرز، وبالتالي إلى موقف عداء صريح، قليلا أو كثيرا، لهيجل. غير أنه لا ينبغي لنا أن ننسى أن نهضة الهيجيلية كانت هي ذاتها قد باشرت، في بداياتها، إحداث تقارب بين هيجل وبين اللاعقلانية. ويمكن لنا أن نلمح هذا الاتجاه في أبحاث دلتاي حول هيجل الشاب (1905). ثم يعبر هذا الاتجاه عن نفسه، بكل وضوح، في عبارة كرونر القائلة إن هيجل هو أعظم لاعقلاني في تاريخ الفلسفة كله (1924). إننا لا نرى هنا بعد أي تأثير لكركجارد. ومع ذلك فإن هذا التأثير كامن في جميع الانتاجات الفكرية التي ظهرت خلال السنوات التالية لعام 1920. إن هذا التأثير لن يتوقف عن النمو والتزايد، وسوف يقود،

تدريجيا، إلى إضفاء النظرة الكركجاردية على فكر ماركس الشاب، إذ سوف يكتب كارل لويث في 1941: «تقوم بين كيركجارد وماركس مهما يكن احدهما بعيدا عن الآخر، صلة قرابة، لما لهما من موقف مهاجمة مشتركة للواقع القائم، ومن تبعية مشتركة لهيجل». (من نافلة القول أن نضيف كم هو منتشر هذا الاتجاه في الفلسفة الفرنسية الراهنة).

تستند نظريات من هذا النوع، من وجهة نظر الفلسفة الاجتماعية، على نزعة مضادة للرأسمالية ملتبسة، سواء من الناحية الفلسفية أو السياسية. لقد كان الأمر في الأصل يتعلق ـــ عند كارلايل الشاب مثلا أو عند كولبت ـــ بنقد حقيقي لقطاعات الرأسمالية الناشئة ولهمجيتها، بل يتعلق الأمر أحيانا حتى بشكل أولي للنقد الاشتراكي لهذه الرأسمالية، كما هي الحال في كتاب «الماضي والحاضر» لكارلايل. وفي ألمانيا تحول هذا الموقف، شيئا فشيئا، الى دفاع عن سياسة الهوهنزولرن الاجتماعية الرجعية. وإن نظرة سطحية ليبدو لها مؤلَّف عن الحرب في مكان أهمية «تأملات رجل لا سياسي»،الذي نشره توماس مان سنة 1918، منتميا إلى هذا الاتجاه. غير أن ما حصل لمؤلف نظرية الرواية من تطور لاحق منذ سنة 1920 وبدءا منها، يبرر المعنى الذي أعطاه هو ذاته لهذا العمل حين كتب: «إنها معركة متراجعة ذات أسلوب فخم ـــ أسلوب متأخر، جدا لبرجوازية ألمانية رومانسية ـــ خاضها صاحبها وهو واع تمام الوعي بعجزه عن الانفتاح على أي نتيجة... مع تمييزه تمييزا تاما كذلك لما يكتسيه كل تعاطف مع كلّ ما مآله الموت، من طابع روحي سقيم ولا أخلاقي.».

إنك لا تجد عند مؤلف نظرية الرواية، على الرغم من وجهات النظر الفلسفية التي استعارها من هيجل وجوته ومن الرومانسية، أي أثر لحالة فكر كتلك. إن معارضته لما تكتسيه الرأسمالية من طابع همجي، لا يفسح أي مجال لديه لأي نوع من التعاطف مع «البؤس الألماني»، ومع بقاياه في الحاضر، كما هو الشأن عند توماس مان. فليس في كتاب المؤلف أي سمة من سمات المحافظة. إنه يقوم، بالأحرى، بتحطيم الأطر القائمة. حقا إنه يفعل ذلك ارتكازا على قاعدة طوباوية ساذجة للغاية وغير ذات أساس تماما:

الأمل في أن يكون تحطيم الرأسمالية والتدمير المماهي له للقيم الاقتصادية والمجتمعية الفاقدة للحياة والمعادية لها، بوسعه أن يؤدي إلى بروز حياة طبيعية تستحق أن تعاش من طرف الانسان. وإن إنهاء كتاب نظرية الرواية بتولستوي بوصفه قمة أدبية، وبنظرة عن دوستويفسكي ـ الذي كان يمكن أن «لايكتب رواية» ـ هو ما يبين بوضوح أن تطلع المؤلف لم يكن يتجه نحو جنس أدبي جديد، بل، كما يقول ذلك، نحو «عالم جديد». للمرء الحق، في أن يهزأ من هذه الطوباوية الجزئية، ولكن ذلك لا ينقص من كونها تعبيرا عن تيار روحي كان يوجد وجودا واقعيا. وباختصار فإن منظور تجاوز عالم الاقتصاد تجاوزا اجتماعيا، كان عليه أن يكتسي أكثر فأكثر، منذ 1920، طابعا رجعيا على نحو صريح. كانت هذه الأفكار، في الحقبة التي كتبت فيها نظرية الرواية، ما تزال تحتفظ بشكل بذور غير متمايزة تماما. وهنا أيضا يكفي مثال واحد. فإذا فكرنا في أنه كان في وسع هيلفردينغ أشهر اقتصاديي الأممية الثانية أن يكتب في كتابه رأس المال النقدي، الصادر سنة 1909، بخصوص المجتمع الشيوعي: «الحاصل أن التبادل هنا لا يمكن له أن يكون موضوعا لأي اعتبار من اعتبارات النظرية الاقتصادية؛ إنه لا ينقاد إلى التحليل على نحو نظري، ولا يمكن أن يدرك إلا على نحو سيكولوجي.»، وإذا ما تذكرنا الطوباويات التي تزعم أنها ثورية، والتي ظهرت في مجرى السنوات الأخيرة من الحرب وفي الحقبة التي تلتها مباشرة، فإن في وسعنا أن نصدر على هذه الطوباوية التي تحملها نظرية الرواية، حكما أكثر إنصافا من الوجهة التاريخية من غير أن نضعف النقد الذي يستحقه عدم تماسكها النظري.

يرمي نقد من هذا النوع، تحديدا، إلى إلقاء الضوء، كما ينبغي، على خاصية أخرى لنظرية الرواية، تجعل منها شيئا جديدا في الأدب الألماني. وبمختصر الكلام نقول،إن المؤلف كانت فكرته عن العالم ناشئة عن خليط من أخلاق «اليسار» ومن ابستيمولوجيا «اليمين» (الأنطولوجيا... الخ). وكان هذا الأدب يستند، بمقدار ما عرفته ألمانيا «الفلهمية»، من الناحية الأدبية، من معارضة مبدئية، على تقاليد عصر الأنوار، ولكنه كان في الأغلب يستند خصوصا، الى أشد أتباع عصر الأنوار سطحية. وقد كان

موقف هذا الأدب كذلك موقف رفض إجمالي تجاه التقاليد الألمانية الصحيحة في ميدان الأدب وفي المستوى النظري. إن نظرية الرواية لتبدو لي، بمقدار ما أستطيع التحليق هنا فوق هذا المجموع المعقد من المسائل، أول كتاب يحصل فيه تأليف أخلاق لليسار تتجه نحو ثورة جذرية، مع تأويل أو تفسير تقليدي واصطلاحي للواقع. وكان لابد لهذا الموقف أن يلعب في أيديولوجيا السنوات اللاحقة لسنة 1920، دورا ذا أهمية متعاظمة. لنستحضر بهذا الصدد كتاب «روح الطوباوية» لارنست بلوخ (1818 - 1925)، وكذا كتابه «توماس مونتزر، لاهوتي الثورة» (1921)، ثم كتب والتربنجمان، بل حتى البدايات الأولى أدورنو... الخ. ولسوف تزداد أهمية هذا التيار تثبيتا فيما يتعلق بالنضال الفكري ضد الهتلرية: فقد كان العديد من الكتاب يعمدون ــ انطلاقا من أخلاق اليسار الى تجنيد من كان من المفكرين من أمثال نيتشه بل وحتى بسمارك يعتبرون قوى تقدمية ضد الرجعية الفاشية. فقد كان لابد من الانتصار على هتلر، ومن الاصلاح، ومن «المعجزة الاقتصادية»، لكي تختفي وظيفة أخلاق اليسار هذه من ألمانيا كما يَهْوِي شيء ما في باب أفقي مسحور، فتخلى المكان، في ساحة أحداث الساعة، لنزعة محافظة مقنعة بقناع نزعة غير محافظة. وقد حط كثير من المفكرين الذي يحتلون مكانة مرموقة في الأنتلجينسيا الألمانية ــ بما فيهم أدورنو ــ الرِّحَال في «فندق الحفرة الفخم» الذي وصفته في مكان آخر وأنا أتحدث عن شوبنهاور، قائلا: «إنه فندق مجهز بكل وسائل الراحة الحديثة، ولكنه قائم على شفا حفرة، على شفا العدم واللامعقول. وهذا المشهد اليومي الحاصل في الحفرة الفاصلة بين جودة أطعمة المطبخ وبين ضروب التسلية الفنية، لا يسعه إلا أن يضاعف اللذة التي يجدها القاطنون في هذه الراحة الرفيعة». مما يشرف طبع إرنست بلوخ أنه بقي وفيا، إلى الآن، وفاء لا يتزعزع لتأليفه أخلاق اليسار مع ابستيمولوجيا اليمين، ولكن ذلك لا يخفف من عدم مواكبة موقفه النظري للحالة الراهنة. إن ما ينهض اليوم في العالم الغربي، دون أن نستثني منه ألمانيا الفدرالية، من معارضة فعلية مثمرة وتقدمية، لم تعدلها من صلة بعقد القران بين أخلاق اليسار وإبستيمولوجيا اليمين.

وتبعا لذلك فإن من يقرأ اليوم نظرية الرواية ليكتسب منها معرفة أفضل بما قبل تاريخ الأيديولوجيات التي لعبت دورا هاما فيما بين 1920 و1940، يمكون بوسعه أن يستفيد من هذه القراءة إن مورست بروح نقدية. أما من يقرأ هذا الكتاب بحثا عن طريقة في الحياة، فإنه لن يزداد إلا تيها. فلقد قرأ الكاتب الشاب أرنولد تزفايج نظرية الرواية من أجل أن يعثر فيها على طريقه، فاهتدي بغريزة حسنه السليم الواثقة، إلى نبذ هذا الكتاب ـــ وهو في ذلك على صواب تماما ـــ نبذا قاطعا.

جورج لوكاش

بودابست، يوليوز، 1962

القســـــم الأول

أشكال الأدب الملحمي العظيم في علاقتها بمجمل الحضارة بحسب كونها كلا مكتملا ومغلقا، أو بحسب كونها إشكالية.

الفصـــــل الأول

الحضـــــارات المغلقـــة

طُوبَى للأزمنة التي تطالع في السماء المرصعة بالنجوم خريطة السبل المفتوحة لها وعليها أن تتبعها ! طُوبَى للأزمنة التي تستنير سبلها بضوء النجوم ! فكل شيء، بالنسبة لهذه الأزمنة، جديد وهو مع ذلك مألوف؛ كل شيء يدل، بالنسبة إليها، على المغامرة وهو مع ذلك ملك لها. العالم شاسع ومع ذلك تجد فيه هذه الأزمنة راحتها، ذلك لأن النار التي تتوقد في روحها، هي من نفس طبيعة النجوم. ويتمايز العالم والأنا، والنور والنار، ومع ذلك لا يصيران أبدا غريبين عن بعضهما بصورة نهائية، ذلك لأن النار هي روح كل نور، وكل روح تتخذ النور لباسا لها. وهكذا فليس ثمة فعل من أفعال الروح، لا يأخذ دلالته الممتلئة ولا يكتمل في الثنائية التالية، وهي أن كل فعل من أفعال الروح كامل في معناه، وكامل بالنسبة للحواس: كامل، لأن فعل الروح ينفصل عنها، وبعد أن يصير مستقلا، يَجِدُ معناه الخاص، ويرسم حول هذا المعنى ذاته دائرة تحيط به. وكما يقول نوفاليس[1]: «فإن الفلسفة تعني في دلالتها الخاصة حنين الانسان، وتطلعه الى أن يجد نفسه في بيته أنَّى وجد».

ومن أجل ذلك، فإن الفلسفة، سواء من حيث هي شكل حياة، أو من حيث تحدد شكل الابداع الأدبي ومضمونه، هي دائما عرض دال ينم عن تصدعٍ ما بين الداخل والخارج، مغزاها أن ثمة اختلافا جوهريا بين الأنا والعالم، وعدم تطابق بين الروح والفعل. ذلك هو السبب في أن الأزمنة السعيدة ليس لها فلسفة أو ــ والمعنى واحد ــ أن جميع الناس

في تلك الأزمنة فلاسفة، يوجد في حوزتهم الهدف الطوباوي لكل فلسفة. إذ ما عسي أن تكون مهمة الفلسفة الحقة، غيرَ رسم خريطة النماذج هذه؟ وماذا عسى أن تكون مشكلة المحل المتعالي غير أن يُحدّد بأي معني يجب أن ينتظم كل حافز منبجس من أعمق الأعماق، وهويتجه نحو شكل يظل مجهولا له، ولكنه مرسوم له منذ الأزل، ويغلفه برمزية محررة؟ وحينئذ يكون الهوى هو الطريق الذي حدده العقل تحديدا مسبقا، نحو التطابق الكامل مع الذات، وتكون للجنون علامات أو دلائل يمكن، مع كونها ألغازا، فك رموزها، فتنبيء عن قوة متعالية، ولولا ذلك لبقيت هذه القوة محكوما عليها بالصمت. وعلى ذلك لا تبقى هناك طوية INTERIORITE، ذلك لأنه لا خارج ولا آخرية بالنسبة للروح. إن الروح، إذ تسعي باحثة عن المغامرة وتعيشها، لتجهل ما في هذا البحث من عذاب فعلي، وما في الاكتشاف من هلاك واقعي. إنها لا تراهن بنفسها أبدا، ولا تعرف بعد أنها قد تتيه، ولا تتصور أبدا أن عليها أن تبحث عن ذاتها.

ذلك هو عصر الملحمة. قطعا ليس غياب الألم وأَمْنُ الكينونة هماما يكسو البشر والوقائع بقسمات بهيجة ودقيقة ــ فلم تترعرع حصة العالم من اللامعقول ومن المؤسي، بدءاً من أصل الأزمنة، إن الأناشيد المعزولة هي وحدها التي تتردد في المسامع أوضح ما تكون، أو تختنق أصواتها أشد اختناق ــ بل إن ما يكسوهم [البشر] بذلك لهو هذا التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها؛ مطلب العظمة ومطلب الاكتمال ومطلب الامتلاء. فما دامت الروح لا تعرف بعد، في ذاتها، أية هوة تجرها إلى السقوط أو تدفعها عاليا نحو القمم؛ وما دامت الألوهية التي تسيّر العالم وتوزع هبات القدر المجهولة والجائرة، تقف أمام الانسان غير مفهومة ولكن معروفة وقريبة، مثلما يقف الأب أمام طفله الصغير؛ ما دام ذلك كله فإنه لا يكون هناك فعل من أفعال الروح لا يكون ثوبا مناسبا لها. وحينئذ تكون الكينونة والمصير، والمغامرة والاكتمال، والوجود والماهية، أفكاراً متطابقة. ذلك لأن السؤال الذي يولد الملحمة، بوصفها جوابا مبدعا للأشكال، يمكن التعبير عنه على النحو التالي: كيف يمكن للحياة أن تصير جوهرية؟ إن أشعار هوميروس هي وحدها التي تستحق أن توصف بأنها

ملحمية بالمعنى الخاص للكلمة، وإذا كان هوميروس قد ظل فريدا لا يضاهَى في هذا المجال، فلسبب وحيد وهو أنه قد وجد الجواب قبل أن يسمح النمو التاريخي للفكر بصياغة السؤال.

هكذا يمكن إدراك سر الهيلينية، وما تتصف به من كمال يظل بالنسبة إلينا غير قابل للتصور أو التعقل؛ وهكذا يمكن إدراك بعدها عنا بعدا يحيلها، بالنسبة إلينا، واقعا غريباً بصورة حتمية: إن الاغريقي لا يعرف الأسئلة، وإنما يعرف الأجوبة، ولا يعرف الألغاز، وإنما يعرف الحلول، التي تكون أحيانا ملغزة، ولا يعرف العماء أو الفوضى وإنما يعرف الأشكال أو الصور. ففي المنطقة الواقعة فيما دون المفارقة، يرسم الاغريقي دائرة الأشكال البانية Structurant. أما مُذْ صارت المفارقة راهنة فإن الاغريقي يسير بكل ما لا يكون في وسعه غير أن يقود إلى الابتذال TRIVIALITÉ، نحو الكمال. وغالبا ما يقع الخلط، عندما يُتحدث عن الاغريق، بين فلسفة التاريخ، وعلم الجمال، وعلم النفس، والميتافيزيقا، فترتكب في حقهم مفارقة تاريخية ANACHRONISME عندما تقاس أشكالهم إلى عصرنا. إن وراء هذه الأقنعة التي صارت صامتة وخرساء إلى الأبد، نفوسا عظيمة تبحث عن لحظاتها الخاصة المفضلة، وهي لحظات هاربة لا يمسك بها، ناسية أن قيمة هذه اللحظات إنما تقوم في خاصية كونها هاربة، وأن ما تهرب منه إذ تولي وجهها شطر اليونان، هو ذاته ما تحمله فعلا من عميق وعظيم.

ثمة مفكرون عميقون يجاهدون في سبيل إحالة دمائهم، المتدفقة ثرة غزيرة، صلبا أرجوانيا، يصنعون منه أديما قادرا على أن يخفي، إلى الأبد، جراحهم، وعلى أن ينصِّبَ حركاتهم أمثلة للبطولة الحاضرة والمقبلة، وذلك لكي تنبثق هذه البطولة الجديدة. إنهم يقيمون توازيا بين هشاشة آلامهم الخاصة المولدة للخلق والابداع، وبين ما يفترضونه من ألوان العذاب التي هي في حاجة، كي يتم التحكم فيها، إلى الصفاء الاغريقي. ولكونهم ضحايا نزعة ذاتية واحدية SOLIPSISME تتصور الكمال الشكلي تابعا للتمزق الداخلي، فإنهم يدَّعون أنهم يسمعون، عبر الوجوه البارزة للهيلينية، صوت

عذاب يفوق في مقدار شدته ما يعيشونه هم من قلق، قَدْرَ ما يتجاوز الفن الاغريقي إنتاجاتهم الخاصة. وفي هذا عكس لطوبوغرافية الفكر المتعالية كلية، هذه الطوبوغرافية التي نستطيع أن نصفها جيدا في ماهيتها ونتائجها، وأن نعرضها وندركها جيدا في دلالتها الميتافيزيقية. الا أنها طوبوغرافية تستبعد، إلى الأبد، إمكان أن يطبق عليها علم نفس ما مهما نفترضه حدسيا، أو تفهميا بكل بساطة. ذلك لأنه ما من تفهم سيكولوجي إلا ويفترض حالة معينة للمحالِّ المتعالية، ولا يشتغل الا داخلها.

وبدلا من إرادة فهم الهيلينية على هذا النمط، أي في نهاية المطاف، بدلا من التساؤل لا شعوريا: كيف يمكننا أن ننتج أشكالا كأشكال الاغريق؟ أو: كيف كنا سنسلك، لو كنا نملك مثل تلك الأشكال؟ بدلا من ذلك، يكون من الأفيد أن نتساءل عن هذه الطوبوغرافية المتعالية للفكر الهيليني، وهي طوبوغرافية مختلفة عن طوبوغرافية فكرنا اختلافا جوهريا، جعلت الأشكال الهيلينية ممكنة قدر ما جعلتها ضرورية.

كما نقول منذ حين، إن الاغريقي قد أجاب قبل أن يتساءل. ها هنا أيضا واقعة تفلت من كل تفهم سيكولوجي، ولا تتعلق ــ في أحسن الأحوال ــ سوى بعلم نفس متعال، إنها واقعة تدل على أن العلاقة الهيكلية الأخيرة، والتي هي شرط كل تجربة معيشة وكل إبداع للأشكال، لا يقوم فيها فيما بين المحال المتعالية نفسها، وفيما بينها وبين الذات المنتظمة معها قبليا أيُّ اختلاف كيفي، أيْ اختلاف غير قابل لأن يتجاوز بحيث لا يتغلب عليه إلا بقفزة. إنها واقعة تدل على أن الصعود إلى أعلى درجة، والهبوط إلى أدنى حالات الخلو من الدلالة، يتمان على سبل التطابق أو التوافق، أي أنهما يتمان، في أسوأ الأحوال، عَبْرَ دَرَجَاتِ سلم متصل يمكن اجتيازها بسهولة. من أجل ذلك يقتصر الفكر، في هذا المقام، على أن يستقبل في نظرته، على نحو منفعل أو سلبي، معنى كان منجزا من قبل. فمن الممكن فهم عالم الدلالة والاحاطة به بنظرة واحدة. والأمر إنما يتعلق بالعثور فيه على المحل المناسب لكل فرد. والخطأ هنا لا يمكن أن يكون غير إفراط أو تفريط، تهور أو تبصر، ذلك لأن المعرفة لا تقوم سوى في رفع حِجَابٍ؛ والخلق

أو الابداع يؤول إلى وضع بيان أو قائمة بالماهيات المرئية والخالدة. وما الفضيلة الا معرفة دقيقة بالسبل والوسائل، وما يبقى غريبا أمام الحواس لا يكون كذلك الا لبعده المفرط. إن هذا العالم منسجم ومتجانس، فلا الانفصال بين الانسان والعالم، ولا التعارض بين الأنا والأنت، بقادرين على تدمير هذا التجانس.

تقع الروح داخل العالم مثلها مثل أي عنصر آخر من عناصر هذا الانسجام؛ والحدود التي تحدها لا تتميز في الجوهر عن حدود الأشياء نفسها؛ إنها حدود ترسم خطوطا واضحة ومؤكدة، ولكنها لا تفصل الا بكيفية نسبية، وتبعا لمنظومة متجانسة ومتوازنة. ذلك لأن الانسان لا يعيش في عزلة البتة، بوصفه الحامل الوحيد للجوهرية، وسط كيانات منعكسة على ذاتها. هذه العلاقات بينه وبين الآخرين وما يتولد عنها من بنيات هي علاقات غنيةٌ، مثلَه، بالجوهر، بل هي أغنى بالجوهر، لأنها أكثر كونية أو شموليةٌ«وأشد..اصطباغا بالصبغة الفلسفية»، وأشد قربا وقرابة من وطن النماذج: إنها الحب، والأسرة، والمدينة. والواجب الأخلاقي بالنسبة لهذا الانسان [الاغريقي] هو مسألة بيداغوجية خالصة، تعبر بكل بساطة عن أن الانسان مازال لم يعد إلى المأوى، ولا يشكل بعد العلاقة الوحيدة التي لا تنفصم مع الجوهر. وليس في الانسان ذاته، ما يكرهه على القيام بقطع العلاقة؛ إن على الانسان، لما كان ملطخا بما في المادة من جواز، أن يتطهر ويتزكى بواسطة حركة صاعدة تبعده عن هذه المادة وتدنو به من الجوهر؛ ينفتح أمامه طريق طويل، ولكنه لا يحمل في ذاته أي هوة.

ضمن حدود كتلك، لا يمكن للعالم أن يكون الا مغلقا وكاملا. وحتى لو توقع الانسان فيما فوق الدائرة التي ترسمها كوكبات المعنى الحاضر حول كوسموس معيش بكيفية مباشرة، ومعد لتقبل الشكل، حتى لو توقع الانسان فيما فوق هذه الدائرة وجود قوى رهيبة وغير مفهومة، فإن هذه القوى تبقى عاجزة عن حرمان هذا الكوسموس من معناه. وإن تكن هذه القوى قادرة على تخريب الحياة، فإنها لا تستطيع الاعتداء على الكينونة. بوسعها أن تلقي على العالم الذي تَلَقَّى الشكل، ظلالا مشؤومة،

غير أن هذه الظلال نفسها تدخل ضمن منظومة الأشكال، بصفتها أضدادا لهذه الأشكال، تجعلها تبرز بصورة أفضل. إن الدائرة الميتافيزيقية التي يعيش الاغريق داخلها، لأضيق من تلك التي نعيش نحن داخلها؛ أو بعبارة أفضل، إن هذه الدائرة التي يشكل تناهيها الماهية المتعالية لحياتهم، قد قمنا نحن بتكسيرها؛ إننا لم نعد قادرين على أن نتنفس داخل عالم مغلق. لقد اكتشفنا أن الفكر خلاق أو مبدع؛ ولذلك فإن النماذج قد فقدت، بالنسبة إلينا، بصورة نهائية، وضوحها الموضوعي، وأخذ فكرنا، من الآن فصاعدا، يتبع الطريق اللامتناهي للتقريب الذي يبقى على الدوام غير تام.

لقد اكتشفنا الأشكال. وبناء على ذلك صار ما تتخلى عنه أيدينا المتعبة والمثبطة، يعوزه الاتمام أو الانجاز الأخير دائما. لقد اكتشفنا في أنفسنا الجوهر الحقيقي الوحيد، فكان علينا، بناء على ذلك، أن نسلم بأن فيما بين العلم والعمل، والروح والبنيات، والأنا والعالم، تنحفر هوات لا تعبر، وأن كل جوهرية تقع فيما فوق هذه الهوة، تتقاذفها أمواج التشتت والانعكاس على الذات [التأمل]. وتبعا لذلك كان يجب أن تصير ماهيتنا بالنسبة إلينا مسلمة، وأن ينفتح بيننا وبين أنفسنا صدع أعمق وأكثر تهديدا.

لقد صار عالمنا كبيرا كبرا شاسعا، وصار، في كل رَجًى من أرجائه، أغني من العالم الاغريقي، بالهبات وبالمهالك؛ بيد أن هذا الغني ذاته يؤدي إلى اختفاء المعني الذي كانت حياة الاغريق تقوم عليه: الكلية[2]. ذلك لأن الكلية تتضمن من حيث هي حقيقة واقعية أولى تشكل كل ظاهرة فردية، أن المنتوج المنغلق على ذاته قابل للانجاز والاكتمال؛ إنه مكتمل لأن كل شيء يطرأ داخله دون أن ينفي عنه شيء أو أن يحيل فيه شيء على واقع أسمي، ولأن كل شيء فيه ينضج متجها نحو كماله الخاص، وحين يبلغ ذاته، يندمج في الصرح برمته. ولا تكون الكلية ممكنة للكينونة إلا حيث يكون كل شيء متجانسا قبل أن تستثمره الأشكال، وحيث لا تكون الأشكال إكراهات، بل مجرد تيقظ للوعي، وانجلاء لكل ما كان يغفو، في قلب ما ينبغي له أن يتلقى الشكل، بوصف ذلك الذي كان يغفو تطلعا غامضا؛ حيث يكون العلم فضيلة والفضيلة علما؛ حيث يظهر الجمال معنى العالم.

ذلك هو عالم الفلسفة الاغريقية. غير أن هذا الفكر لم ير النور الا ساعة أخذ الجوهر يتلاشى. وإذا كان حقا أن الاغريق قد جهلوا علم الجمال لكون الميتافيزيقا قد استبقته، فإن بلاد اليونان لم تجهل ذلك فقط، بل جهلت حتى كل تعارض حقيقي بين التاريخ وفلسفة التاريخ؛ ففي التاريخ ذاته قطع اليونان كل المراحل المقابلة للأشكال القبلية الكبرى. فتاريخ الفن عندهم هو علم جمال ميتافيزيقي ــ تكويني، ونمو حضارتهم هو فلسفة للتاريخ. ومن خلال هذا النمو يتراءى الجوهر آخذا في الابتعاد، ويظهر التحول من المحايثة المطلقة للحياة عند هوميروس إلى التعالي عند أفلاطون، هذا التعالي مطلق أيضا ولكنه قابل للادراك والملامسة؛ والمراحل المتميزة بوضوح ودقة ــ لأن الاغريق يجهلون، في هذا الميدان، الانتقالات ــ والتي أَوْدَعَ فيها معنى هذا النمو نَفْسَه كما يودعها في كتابة هيروغليفية خالدة، هذه المراحل هي الأشكال الكبرى، النموذجية، اللازمانية المقابلة لبنينة Structuration العالم: الملحمة والتراجيديا والفلسفة.

إن عالم الملحمة يجيب على السؤال: كيف يمكن للحياة أن تصير جوهرية؟ غير أن الجواب لم يكن قد نضج نضجا يكفي ليصير سؤالا الا في اللحظة التي غدا فيها الجوهر نداء ينبثق من أفق بعيد جدا. ولكي يعي المرء أن الحياة كما هي ــ وكل ضرب من ضروب الما ينبغي أن يكون يقتل الحياة ــ كانت قد فقدت محايثة الجوهر لها، كان لابد أولا من أن تجيب التراجيديا على السؤال: كيف يمكن للماهية [للجوهر] أن تصير حية؟ في المصير الذي يهب الشكل، وفي البطل الذي يلتقي بنفسه، وهو يخلق ذاته، في هذين، تستيقظ الماهية الخالصة للحياة، بينما تتلاشى الحياة البسيطة الخالصة أمام الواقع الحقيقي الوحيد، الا وهو واقع الماهية [الجوهر]. وهكذا يتحقق، فيما وراء الحياة، بما لها من امتلاء غني وافر، بلوغ مستوى من الكينونة، لا تستطيع الحياة اليومية أمامه حتى أن تكون نقيضا له ANTITHESE.

على أن تبوأ الماهية لهذه المكانة، لم يكن، هو أيضا، نابعاً من الحاجة ومن المشكلة. إن ميلان البالاس PALLAS، لهو النموذج المقابل لظهور الأشكال الاغريقية. وكما أن الحقيقة الواقعية للماهية تفضح ضياع محايثتها،

باقتحامها للحياة وبإنجابها لها، فكذلك في الفلسفة تتجلى، لأول مرة، هذه الخلفية الاشكالية للتراجيديا، وفيها تصير إشكالا. فلما صارت الماهية، المبتعدة عن الحياة تمام الابتعاد، هي الواقع المتعالي الوحيد، ولما أصبح المصير التراجيدي نفسه ينكشف، في فعل الفلسفة الباني، اعتباطيا، اميريقيا، فظا ومجردا من المعنى، ولما انكشف هوى البطل سلوكا أرضيا، وصار اكتماله وضع حدود للذات العرضية المحكومة بالجواز، لما كان ذلك كله، فإن الجواب التراجيدي على السؤال المتعلق بالكينونة، لم يعد يظهر بديهيا بداهة مباشرة، بل يظهر بوصفه معجزة، بوصفه قوس قزح دقيق يمد بحزم فوق الهوات. لقد حل البطل التراجيدي محل إنسان هوميروس الحي، وإذ يتسلم البطل التراجيدي من هذا الإنسان الهوميري الحي مشعله الآخذ في الانطفاء، فإنه يفسر هذا الإنسان ويغير شكله.

أما الانسان الجديد لدى أفلاطون، بما له من معرفة فاعلة ورؤية مبدعة للأشكال، فإنه لا يقنع بكشف القناع عن البطل، ولكنه يكشف الخطر المظلم الذي انتصر عليه هذا البطل، مغيرا إياه إذ يتجاوزه. فالحكيم الأفلاطوني وعالم هذا الحكيم هما على الترتيب آخر نموذج بشري وآخر بناء نموذجي للحياة مُنِحَا للاغريق. لقد كف إيضاح المشاكل المكونة للنظرة الأفلاطونية والمدعمة لها، عن إعطاء ثمار جديدة. لقد صار العالم، على مر الأزمنة، إغريقيا، غير أن اغريقية الفكر الاغريقي، بهذا المعنى، أخذت تتناقص. إن هذا الفكر قد طرح مشاكل كما أتى بحلول، غير أن أخلص ما كان هيلينيا، داخل الفضاء الروحي، توبوس نويتوس، قد انخسف الى الأبد. وأصبحت كلمة السر بالنسبة للفكر الجديد، الحامل لمصير جديد، هي «ولع بالاغريق».

نعم إنه حقا ولع بالاغريق! إن سماء كانط المرصعة بالنجوم لم تعد تلمع الا في ليل المعرفة الخالصة المظلم، ولم تعد تنير السبيل لأي مسافر وحيد، فأن تكون إنسانا في العالم الجديد هو أن تكون وحيدا. فليس سوى في الخطوة المقبلة حيث يُزَوِّدُ النور الداخلي الانسانَ إما بالبداهة والوضوح وإما بحيلة من حيل الأمان. لم يعد ينبع من الداخل أي نور يشع على عالم

الحوادث وعلى متاهته المحرومة من أي ائتلاف أو تجانس مع الروح. أما فيما يخص معرفة ما إذا كان التطابق بين الفعل وبين ماهية الذات ـــ التي هي المرجع الوحيد الذي لم يبرح مكانه ـــ يتعلق فعلا بالماهية ويمسها، فمن ذا الذي يستطيع أن يقرر في شأن ذلك إن لم تعد الذات في عين نفسها سوى ظاهرة، سوى موضوع، وإن لم تعد كينونتها الأكثر حميمية لا تتبدى لها إلا في صورة مطلب لا متناه مسجل في السماء الخيالية لما ينبغي أن يكون؟ من يستطيع أن يقرر في شأن ذلك إذا كان ينبغي لذلك التطابق أن ينبثق من هوة بعيدة الغور، قائمة في أحضان الذات نفسها، وذلك مادام أن ما يكون ماهية هو ما يرتفع فوق هذه القيعان البعيدة المنال التي لا يستطيع أي انسان أبدا أن يطأها بقدميه، ولا أن يتأملها؟ من هنا صار الواقع الرؤيوي VISIONNAIRE للعالم المطابق لنا، صار الفن مستقلا و لم يعد نسخة، لأن النماذج اختفت كلها؛ إنه كلية مبتدعة، ذلك لأن الوحدة الطبيعية بين المجالات الميتافيزيقية اختفت الى الأبد.

إننا لا نريد، وليس في وسعنا، هنا إعداد أي فلسفة للتاريخ فيما يتعلق بهذا التحول الهيكلي للمحال المتعالية؛ ليس علينا أن نحدد إن كان تقدمنا أو انحطاطنا هو الذي استدعى هذه التغيرات، أو إن كانت آلهة الاغريق قد دحرتها قوى أخرى. وليس علينا أن نصف، ولو بالتلميح، كامل الطريق الذي أدى إلى واقعنا ـــ هذا الاغراء الذي لا يزال حاضرا في الهيلينية الميتة، والذي لم يتوقف البتة عن إلهائنا عن ما في العالم من تصدعات لا تقبل الرأب، وعن جعلنا نحلم بضروب جديدة من الوحدة متناقضة مع الماهية الجديدة لهذا العالم، ومن ثم، مآلها الفشل.

على هذا النحو خرجت من الكنيسة مدينة جديدة؛وبسبب ما يقوم بين الروح الآثمة،حتما وبين التيقن اللامعقول من الافتداء،من صلة فيها مفارقة،انتشر ما يشبه ظلا أو انعكاسا أفلاطونيا للواقع السماوي على الواقع الأرضي؛ ونجم عن الهوة المنفغرة إعادة خلق سلم المراتب الأرضية والسماوية. وعند جيوتو Giotto ودانتي Danté عند وولفرام الاشنباخي WOLFRAM d'Eschenbach[3]، وبزانو Pisano[4]، عند القديس توماس

Saint Thomas والقديس فرنسوا Saint François، عند هؤلاء جميعا صار العالم من جديد دائرة غاية في الكمال، كلية يمكن إدراكها بنظرة واحدة. واللجّةُ الفاغرة فاها تنجو من مهالك عمقها الفعلي، لكن من غير أن تفقد شيئا من قوتها ومن ظلالها أو انعكاساتها السوداء، وكل ما يكتنفها من ظلمات يتحول الى سطح محض ويذوب على تلك الشاكلة، بدون إكراه، في وحدة مغلقة من الألوان. وداخل المنظومة الايقاعية الكاملة للعالم، تصير استغاثة الخلاص نشازا، وتتيح إقامة توازن جديد زاه ومكتمل ليس بأقل من التوازن الاغريقي؛ إنه توازن القوى الشديدة اللامتطابقة واللامتجانسة. وما للعالم المفتدي من طابع عدم قابليته للادراك وعدم إمكان بلوغه أبد الدهر، يتم تقريبه إلى مسافة يكون معها قابلا للرؤية. ويصير يوم الحساب واقعا حاضرا، ولا يعود يشكل سوى عنصر ضمن المجالات التي تم تصورها وكأنها قد تحققت. إنه ينسينا طبيعته الحقيقية التي تستلزم أن يصاب العالم كما أصيب فيلوكتيت Philoctete[5] بجرح مسموم لا يبرئه منه الا براكلي Paraclet[5] وحده. إننا نرى بلاد يونان جديدة تنبثق أمامنا، بلاد يونان يطبعها طابع المفارقة: وصار علم الجمال من جديد ميتافيزيقا.

حدث ذلك لأول مرة، ولكن أيضا لآخرة مرة. فبعد أن تصدعت هذه الوحدة لم يعد ثمة أي مكان لكلية تلقائية للكينونة. أكيد أن الينابيع التي مزقت مياهها وحدتها القديمة، قد نضبت، غير أن وديانها التي يئس الناس من استنزافها، قد حفرت في تضاريس العالم شروخا لا تلتئم. ومن الآن فصاعدا فإن كل نهضة أو إحياء للهيلينية يدل على أن علم الجمال قد تأقنم، بوعي قليل أو كثير، في ميتافيزيقا خالصة؛ ويدل على أن هناك من يستحوذ بالقوة على ماهية كل ما هو خارج مملكة الفن ويريد إبادته، وهناك من يحاول أن ينسى أن الفن ليس الا ميدانا من بين ميادين أخرى كثيرة، لا يستطيع أن يوجد ولا أن يعي ذاته إلا بشرط أن يصير العالم خرابا وأن يكف عن الاكتفاء بنفسه. غير أن هذه الكيفية نفسها لتمجيد جوهرية الفن بغير حساب، تضع على كاهل الأشكال أثقالا وحمولة زائدة، على نحو من شأنه أن يجعل هذه الأشكال ملزمة بأن تنتج هي نفسها

ما لم يكن إلى ذلك الحين سوى معطى يؤخذ مجرد أخذ، وبالتالي فهي مرغمة على أن تخلق بوسائلها الخاصة، قبل أن تبدأ فعاليتها القبلية في التجلي، شروطها الخاصة: الموضوع وعالمه المحيط به.

لم تعد هناك بالنسبة لهذه الأشكال تلك الكلية التي كان يكفيها أن تضطلع بها. لذلك ينبغي لها أحد أمرين: إما أن تضيق ما هي ملزمة بإعطائه الشكل وبإتمامه وتخفف من وزنه، بحيث تكون قادرة على تحمله، وإما أن تكشف بكيفية نقدية عن استحالة تحقيق موضوعها الضروري، واستحالة تحقيق ما يحمله ما هو ممكن فقط من عدم داخلي، مدخلة بذلك ما في العالم من عدم تماسك هيكلي إلى عالم الأشكال.

الفصـــــل الثانـــي

مشكلة الفلسفة التاريخية المتعلقة بالأشكال

إن هذا التحول في نقاط التوجُّه المتعالية، يُخْضِعُ الأشكال الأدبية لجدلية تاريخية ــ فلسفية لا يمكنها أن تكون، تبعا لطبيعة مختلف الأجناس الأدبية، الا متغيرة بالنسبة لكل منها. إن التغير لا يصيب أحيانا سوى الموضوع وشروط إضفاء الشكل عليه؛ إنه يترك العلاقة النهائية بين الشكل وبين التبرير المتعالي لوجوده مصونة لم تمس؛ وحينئذ لا تظهر في الشكل سوى تعديلات شكلية تنعكس على أصغر التفاصيل التقنية في الأعمال الأدبية، من غير أن تمس المبدأ الذي يرجع مصدره إلى عملية بناء هذه الأعمال. وقد يلحق التغير، من جهة أخرى، وعلى وجه التحديد، مبدأ الأسلبة والذي يقوم في منبع كل تعيين، وذلك على نحو من شأنه [أن يجعل] نفس الارادة المبدعة تقابلها، على نحو ضروري وبموجب التكييف التاريخي ــ الفلسفي، مختلف أشكال الابداع.

إننا لا نفكر هنا في التغير الذي يصيب تهييء الفكر ويكون قابلا لأن يقود إلى ظهور أجناس أدبية جديدة. فمن الممكن تبين تغيرات من هذا المستوى، منذ عهد الاغريق، في تطور الأدب الاغريقي، في عصر كانت فيه معاني البطل والمصير، مثلا، قد صارت إشكالية بالقدر الكافي لكي تكف الدراما، عند يوريبيد Euripide، عن أن تكون تراجيدية. في حالات كهذه يبقى العامل المهيمن هو التقابل الكامل بين محركات الابداع ــ أي الحاجة القبلية وهوى الذات الميتافيزيقي ــ وبين ما للشكل من محل خالد ومسبق التحديد، حيث تقع عملية البناء المكتملة. إن المبدأ الذي نفكر فيه لا يستلزم، من حيث هو مبدأ مبدع للأجناس الأدبية، أي تغير في تهييء الفكر؛ إن دور هذا المبدأ يقوم، بالأحْرى، في إرغام تهييء فكري واحد بعينه على التوجه نحو غاية جديدة متميزة تميزا جوهريا عن الغاية القديمة. هذا يعني أن التوازي القديم داخل البنية المتعالية بين الذات وبين عالم الأشكال التي تبدعها هذه الذات وتخرجها الى الخارج، قد اختل هو

أيضا، وأن الأسس النهائية لفعل الابداع منفية عن وطنها.

ولئن كانت الرومانسية الألمانية لم تسر بتوضيح العلاقة التي تربط مفهوم الرواية بمفهوم الرومانسية إلى نهايته، فإنها على الأقل، قد أشارت إلى أن هذه العلاقة وطيدة. وهي في ذلك على حق، ذلك لأن الشكل الروائي يعبر أكثر من أي شكل آخر غيره عما ليس له موقع من الوجهة الترانساند نتالية، والنتيجة التي أدى اليها التلاقي بين التاريخ وفلسفة التاريخ لدى الاغريق هي أنه يجعل كل شكل فني ينبثق في نفس اللحظة التي يمكن أن يقرأ فيها في مينا ساعة الفكر أن وقت ظهوره قد حان، ويرغم كل شكل فني على إخلاء المكان فور اختفاء نماذجه وتواريها في الأفق. وسوف لن تعرف العصور اللاحقة هذا التمرحل الفلسفي. فنحن نرى ابتداء من نهاية العصر الاغريقي فصاعدا، الأشكال تتقاطع ــ وتلك علامة على طلب غاية جديدة لم تعد معطاة بكيفية واضحة وبمعنى أحادي ــ في تعانق أو تشابك معقد. إن الأشكال، مجتمعة، لم تعد سوى كلية تاريخية لمعطى قائم في الواقع بوسعنا أن نبحث فيها، بل ومن المحتمل أن نجد فيها الشروط الأمبريقية والسوسيولوجية التي ينشأ عنها كل شكل مفرد، ولكنها كلية يكف فيها المعني التاريخي ــ الفلسفي عن التركز على أشكال أقيمت رموزا. وحتى إن انطلقنا من مجموع العصور التاريخية، فإن هذا المعني ينشأ عن فك الرموز التي يعبر عن نفسه من خلالها وعن تأويلها أكثر مما يستخرج بالفعل من مجموع هذه العصور.

غير أنه إذا كانت محايثة المعنى للحياة تتعرض، عند أصغر هزة تضرب العلاقات المتعالية، لغرق قاتل، فإن الماهية البعيدة عن الحياة التي تظل غريبة عنها، تستطيع أن تكرم نفسها في وجودها الخاص، بحيث إن هذا التكريم لا تحطمه الانقلابات الخطيرة أبداً وإنما تكدره فقط. وعلى هذا يتوضح لماذا ظلت التراجيديا في ماهيتها محفوظة لم تمس، رغم كل التغيرات التي أصابتها، بينما كان على الملحمة أن تختفي وتخلي المكان لشكل أدبي جديد كل الجدة: الرواية.

طبعا لم يكن في وسع مفهوم الحياة وعلاقته بالماهية أن يتحولا تحولا

جذريا دون أن يكون قد حدث في التراجيديا أيضا تحوير. فأن تختفي محايثة المعنى للحياة بوضوح فاجع، وتترك للماهية عالمها الخالص الذي لا يكدره شيء، أو أن تلغى، على العكس من ذلك، هذه المحايثة، بكيفية غير محسوسة، من الكوسموس، بواسطة سحرٍ مؤذٍ، فذاك شيء، وأن يظل التطلع إلى عودة تلك المحايثة حيا لا يُلبَّى، من غير أن يتحول أبدا إلى اليأس المؤكد، هذا شيء آخر. وأن يكون من الضروري رصد الكلمة المحرِّرة وسط ما في كل ظاهرة من إبهام وغموض، والتكهن بحضور هذه المحايثة المفقودة شيء، وأن تظل الماهية في غابة الحياة عاجزة عن جعل جذوع الأشجار المقطوعة تنهض واقفة من جديد كي تقام الخشبة التراجيدية هذه الغابة، ولا يبقى أمام الماهية سوى الاختيار بين أمرين إما أن تستيقظ لوجود خاطف كوجود لهيب نار في أتون يحترق فيها كل ما في حياة ساقطة من حطام جامد، وإما أن تهرب مستدبرة كل عماء ومولية وجهها نحو مجال الجوهرية الخالصة المجرد: هذا كله شيء آخر: إن علاقة الماهية والحياة التي هي في ذاتها فوق ــ درامية، هي التي تجعل الثنائية الأسلوبية ضرورية في التراجيديا الحديثة التي يحدد محاورها شكسبير وألفييري[6].

لقد كانت التراجيديا الاغريقية تقع فيما وراء الخيار بين القرب من الحياةِ وبين التجريد، ذلك لأن التمام والكمال بالنسبة إليها لم يكن مسألة قرب من الحياة، و لم تكن شفافية الحوار فيها تعني البتة إلغاء طابعها المباشر. وسواء انبثقت الجوقة من شروط عرضية يطبعها الجواز أو من شروط ضرورية، فإن لها معنى فنيا ألا وهو إضفاء الحيوية والكمال والتمام على الماهية التي تقع فيما وراء كل حياة. وهكذا فانها تستطيع أن تخلق خلفية تنحصر وظيفتها في أضفاء التمام والاكتمال على أحداث الدراما، مثلها في ذلك مثل الجو الذي يصنعه الرخام الذي تنحت فيه أشكال بارزة، ولكنها مع ذلك تتمتع بالحركة وتتلاءم مع جميع ما في تتابع أحداث الدراما من تذبذبات ظاهرية لا تستطيع أية خطاطة مجردة أن توحي بها؛ ففي مقدور الجوقة أن تضطلع بتلك التذبذبات وأن تعيدها، بعد أن نثريها بجوهرها الخاص، إلى الدراما. على هذا النحو تعرف الجوقة كيف تحتفظ، عبر كلمات فضفاضة، بالدلالة الغنائية لمجموع الدراما، وتعرف كيف توحد

في ذاتها على قدر متساو، ودون أن تتكسر هي نفسها، الأصوات الداخلية للعقل البشري ـــ والتي هي في حاجة إلى تفنيد تراجيدي ـــ والأصوات العليا لقدر يعلو فوق العقل.

تنبثق الجوقة والأبطال الثانويون في التراجيديا الاغريقية من عمق جوهري واحد، ويتجانسان فيما بينهما تجانسا تاما، وعلى ذلك يستطيعان أن يؤديا وظائف متمايزة تمام التمايز دون أن يحدثا تصدعا في صرح التراجيديا : فبوسع الجوقة أن تأخذ على عاتقها كل ما في الموقف والمصير من غنائية، تاركة للمثلين ما لديالكتيك تراجيدي من كلمات وحركات، ديالكتيك يعرض، حينئذ، نفسه في عريه الخالص ؛ غير أن هذا الانفصال لا يحصل أبدا إلا بواسطة انتقالات دقيقة. فلا الجوقة ولا الممثلون يعرضون أنفسهم لخطر اقتراب من الحياة قد يكسر الشكل الدرامي، حتى وان يكن ذلك مجرد امكانية بعيدة. لذلك يمكن للجوقة وللممثلين أن تتسع أبعادهما وتكون على مقدار أبعاد كمال لا يمت الى الطابع الخطاطي بصلة، وحدوده أو قسماته مرسومة قبليا.

إن الحياة لم تختف، بصورة عضوية، من الدراما الحديثة. كل ما يمكن أن يحدث لها هو أن تقصى عنها. بيد أن هذا الاقصاء يدل، في الصورة التى أنجزه بها الكلاسيكيون الجدد،لا على اعترافهم بوجود الواقع المقصى وحسب، بل على اعترافهم بقوته كذلك. فمع كون هذا الواقع منفيا، فإنه يبقى حاضرا في كل كلمة وكل حركة لا تفتآن تسموان في توتر قلق، على ذاتهما لكي تبقيا في مأمن من الحياة. إن الحياة هي التي تجدد في خفاء وسخريّة، ما في البناء المنبثق من النموذج المجرد من دقة وجيزة ومحسوبة، إن الحياة هي التي تقلص هذا البناء أو تحدث فيه اضطرابات ترهقه بالدلالة أو تجعله غامضا مستعصيا على الفهم.

أما الترجيديا الأخرى [الاغريقية] فهي تحرق الحياة. إنها تضع فوق الخشبة أبطالها كأناس أحياء، وسط كتلة البشر الذين ليسوا سوى أحياء، وحينئذ يكون على فعل ينوء بحمل كل ما في الحياة من ثقل، أن ينقشع غموضه رويدا رويدا في اللهيب الواضح للمصير الواضح، ويكون على

نار هذا المصيرأن تحيل رمادا كل ما ليس سوى شيء بشري، وذلك لتعود الحياة الباطلة التي يعيشها إنسان هو مجرد إنسان، الى العدم : ويكون على دوافع أبطال التراجيديا Protagoniste أن تتحول الى أهواء تراجيدية تصهرهم داخل هذه البوتقة المتقدة وتجعلهم أبطالا بغير شوائب. وبذلك صارت حالة البطل سجالية واشكالية، إذ لم يعد البطل الشكلَ الطبيعي للوجود داخل دائرة الماهيات، بل صار مجهودا للارتقاء فوق ما هو بشري خالص، أي فوق حياة العامة أو فوق الغرائز. إن مشكلة تراتب الحياة والماهية، هذه المشكلة التي كانت تشكل الأساس القبْلي الذي تستمد منه الدراما الاغريقية شكلها مما جعل هذه المشكلة لم يكن بوسعها أبدا أن تصير موضوعا للفعل، إن هذه المشكلة قد تم إدخالها في السيرورة التراجيدية ذاتها. إن هذه المشكلة تشطر الدراما شطرين لا تقوم بينهما من صلة غير صلة التنافي والاقصاء المتبادل، تناف واقصاء متبادلان يتمان، تبعا لذلك، في مستوى سجالي ــ الشيء الذي يهدم أسس هذه الدراما ــ وفي مستوى فكري.

يتعارض الاتساع المفروض، على هذا النحو، على أساس هذه الدراما، والطريق الطويل الذي يجب على البطل أن يقطعه داخل روحه قبل أن يكتشف نفسه من حيث هو كذلك، يتعارض هذا الاتساع وهذا الطريق مع الايجاز الذي يستلزمه البناء الدرامي ويقتربان به من الأشكال الملحمية. وكذلك اللهجة السجالية التي كانت تؤثر في كل شيء حتى في النزعة البطولية، تؤدي إلى التضخم المفرط في الغنائية الخالصة.

غير أن هذه الغنائية تنشأ كذلك من منبع آخر، ينبجس هو أيضا، من النقلة المفروضة على العلاقة بين الماهية والحياة. وبالنسبة للاغريق، لم يؤد انمحاء الحياة، بأي حال من الأحوال، إلى هدم تقارب الناس وقرابتهم، وإنما أدي ذلك إلى وضعهم في سياق آخر. إن جميع الوجوه التي تظهر في تراجيدياتهم تبقى على مسافة متساوية من السند الكوني الذي تمثله الماهية، وتقوم بينها، في العمق، أواصر القرابة، وتتفاهم كلها، ذلك لأنها تتكلم كلها لغة مشتركة. وهي مع كونها أعداء ألداء بعضها لبعض، تحافظ

على ثقة متبادلة فيما بينها، ذلك لأنها تتجه كلها نحو نفس المركز، وبنفس الطراز، وتتنقل على مستوى واحد، هو مستوى وجود مزود من الداخل بماهية مطابقة لذاتها. غير أنه إن تكن الماهية لا يسعفها التجلي وتوكيد الذات إلا بعد صراع تراتبي مع الحياة كما يحدث في الدراما الحديثة وإن يكن كل وجه من وجوه الدراما يحمل في ذاته هذا الصراع، سواء بوصفه شرطا مسبقا للحياة، أو محركا لوجوده، فإن ما يحصل حينئذ هو أن كل شخصية من شخصيات الدراما لا تتوحد بالمصير الذي تولده إلا بواسطة حبها الخاص. إن على كل من هذه الشخصيات أن تنبثق من العزلة والوحدة، وأن تجري، في عزلة لا مهرب منها، وسط آخرين يعيشون نفس العزلة، نحو تفردها ووحدتها التراجيدية النهائية. وحينئذ ما من كلمة تراجيدية إلا ويكون عليها أن تبقى مستغلقة، وما من فعل تراجيدي بقادر على أن يكون له صدى مطابق يستقبله.

على أن العزلة في الدراما تمثل شيئا يحمل مفارقة. فهي تشكل الماهية الخاصة لما هو تراجيدي، ذلك لأن بمقدور الروح، بعد أن تصير هي ذاتها في مصيرها، أن تجد إخوة لها يهتدون بنفس النجوم، ولكنها لا تجد رفقاء طريق لها أو أصحابا. ومع ذلك فإن الحوار، الذي هو شكل التعبير في الدراما، يفترض، إن هو أراد أن يبقى حوارا حقيقيا متعدد الأصوات وأن يبقى دراما حقة، درجة عالية من الاتحاد Communion لدى هذا البطل الوحيد. إن كلام الكائن العائش في عزلة مطلقة هو الغنائية[7]، والمونولوج؛ وفي الحوار يظهر ما هو خفي في روحه ظهورا مفرطا، ويتعدى حدود خاصية أحادية المعنى والوضوح التي يلزم أن تتصف بها كل كلمة وكل جواب معطي، ويثقلها. لذلك فإن هذه العزلة أعمق من تلك التي تستلزمها تراجيديا العلاقة مع المصير، تلك العزلة التي عاشها أبطال التراجيديا الاغريقية: إنها عزلة ملزمة بأن تصير هي نفسها مشكلة، وبأن تحل محل التراجيدي، بتعميقها لمشكلته وإحداث الاضطراب فيها. إنها ليست مجرد سكر روح استولى عليها القدر، وأحالت نفسها نشيدا، بل هي عذاب مخلوقٍ حكم عليه بأن يكون وحيدا وبأن يحترق بحثا عن عشير.

من هذه العزلة تتولد مشاكل تراجيدية جديدة خاصة بالتراجيديا الجديدة، وعلى الأخص، مشكلة الثقة. إن روح البطل تتستر داخل الحياة، ولكنها، وهي ممتلئة بماهيتها الخاصة، لن تستطيع أبدا أن تفهم أن نفس ستار الحياة لا تنضوي تحته نفس الجوهرية. إن هذه الروح مؤمنة بتساوي جميع الكائنات التي وجدت نفسها، من غير أن تفهم أن هذا الايمان ليس منشؤه هذا العالم، وأن ما تحمله في صميمها من يقين لا يضمن لها، بأي حال، أن تكون عنصرا مكونا لهذه الحياة. إنها واثقة من فكرتها عن نفسها، هذه الفكرة التي تعيش فيها وتحركها، ولذلك ينبغي لها أن تعتقد أن الكائنات المزدحمة المحيطة بها تنخرط في مسخرة غامضة، تقوم فيها أول كلمة تنبثق من الماهية بإسقاط الأقنعة لكي تبعث مملكة الاخاء. ذلك هو إيمانها وذاك هو مرماها، ولكنها لا تجد إلا نفسها وحيدة في المصير. تجأر الروح بشكوى رثائية متهمة، يخالط فيها نشوةَ اكتشافها لذاتها، أسي الطريق التي كان عليها أن تسلكها : خيبة أملها في حياة لا تبلغ حتى مستوى الصورة المشوهة لما كانت توقعته فألهمها من القوة ما يكفي لجعلها تتوغل وحيدة في الظلمات. ليست هذه العزلة درامية وحسب، بل هي نَفسية أيضا، ذلك لأنها لا تقبل أن تختزل الى النموذج القبلي لكل شخصية درامية بل هي، في نفس الوقت، تجربة معيشة يعيشها كل إنسان صار بطلا. وإذ كان لا ينبغي للسيكولوجيا أن تظل في الدراما مجرد مادة أولية لا تخضع للمعالجة، فإنها لا تستطيع أن تعبر عن نفسها إلا في غنائية الروح.

يعطي الشعر الملحمي العظيم الشكل للحياة من حيث هي كلية ممتدة Totalité extensive، وتعطى الدراما الشكل للجوهرية من حيث هي كلية مكثفة Totalité intensive لذلك فإن الدراما، حين تكون الكينونة قد فقدت هذه الكلية المغلقة تلقائيا على ذاتها والحاضرة أمام الحواس، بوسعها، حينئذ ومع ذلك، أن تجد داخل قبْليتها الشكلية، عالما، ما من شك أنه عالم إشكالي، ولكنه عالم قادر على أن يحوي كل شيء، وعلى أن يكتفي بذاته. أما الشعر الملحمي فليست له هذه القدرة. فالمعطي العيني يشكل، بالنسبة إليه، مبدأ نهائيا، مهما يكن هذا المبدأ. فالشعر الملحمي أمبريقي في أساسه المتعالي الذي يقرر في شأن كل شيء،

ويحدد كل شيء. وإذا كان يحدث له أن يستطيع الاسراع في إيقاع الحياة، والسير بواقع يتستر أو يذوي، إلى غاية طوباوية محايثة، فإنه لن يستطيع أبدا أن يتجاوز، انطلاقا، من شكله، الحياة المعطاة تاريخيا، بمالها من سعة وعمق، من كمال وتجل محسوس، من ثراءٍ وانتظام. فكل محاولة لصنع ملحمة تكون طوباوية بصورة واقعية، مآلها الفشل بالضرورة، ذلك لأن عليها، من وجهة النظر المزدوجة الذاتية والموضوعية، أن تعلو فوق ما هو معطى في الواقع، وأن تتجاوزه تبعا لذلك، وتسمو نحو مجال الغنائية أو الدراما. ولا يستطيع الشعر الملحمي أبدا أن يجني أي فائدة من وراء مثل ذلك التعالي.

ولربما كانت هناك عصور غابرة ــ لازالت بعض الحكايات تحافظ على شذرات من عوالمها ــ كان فيها ما لم يعد بالامكان الوصول اليه اليوم الاّ بكيفية طوباوية حاضراً عيانيا بكيفية مباشرة ؛ وكان في وسع الشعراء الملحميين لتلك العصور أن لا يجدوا حاجة إلى مغادرة مستوى الواقع المباشر، من أجل تقديم الواقع المتعالي على أنه الواقع الموجود الوحيد؛ والأكثر من ذلك أنه كان بوسعهم أن لا يكونوا هم أنفسهم سوى رواة الأقاصيص، مثلهم مثل نحاتي الثيران المجنَّحة الآشوريين الذين كانوا يعتبرون أنفسهم، محقين، كالمختصين في الطبيعيات أو كعلماء الحيوانات الذين يقومون بوصف الحيوانات وتصنيفها ونقل صورها وأشكالها كما هي عليه. ولكن التعالي سبق له أن دخل، منذ هوميروس، في تشابك معقد مع الوجود الأرضي، والجانب الذي لا يقبل المضاهاة عند هوميروس يقوم، على وجه التحديد، في نجاحه الكامل في جعل المتعالي محايثا.

تنتج الصلة المتينة التي ترتبط بها الملحمة مع الوجود ومع البنية الفعلية للواقع، مشكلة بذلك الحد الفاصل بين الملحمة والدراما، من أن موضوع كل شعر ملحمي ليس شيئا آخر غير الحياة. وفي الوقت الذي يستلزم فيه مفهوم الماهية، بمجرد ما نفترضه أو نطرحه، التعالي، ويتبلور في كينونة جديدة أسمي تعبر صورتها أو شكلها عن واجب ــ وجود [= ما ينبغي ــ أن يكون]، يبقى، في حقيقته المتولدة من الشكل، مستقلا عن

جميع المحتويات المعطاة التي يملكها كائن ليس أكثر من مجرد كائن، في الوقت الذي يستلزم فيه مفهوم الماهية ذلك يقوم مفهوم الحياة بإقصاء ما يكون للتعالي المقتَنَص والمجمَّد من موضوعية واضحة. تكون عوالم الماهية، بسبب ما للأشكال من سلطان، ممدودة فوق الوجود، لا تتحدد ضروبها ومحتوياتها الا بما لهذا السلطان من إمكانية داخلية، وتبقى عوالم الحياة، من جهة أخرى، مثبتة ها هنا في عالم الأرض، لا تستطيع الأشكال سوي أن تتلقاها وتبنيها، وأن تسير بها حتى تبلغ معناها المحايث لها، بحيث يؤول دور الأشكال إلى دور سقراط المولد للأفكار، فلا تستطيع أبدا، بأي لون من ألوان السحر، أن تدخل في الحياة شيئا يأتي منها هي نفسها [من الأشكال] ولا يكون حاضرا من قبل في الحياة.

وبعبارة أخرى يمكن القول إن موضوع الدراما هو الأنا المعقول، وموضوع الملحمة هو الأنا الأمبريقي. وبإمكان الما ينبغي أن يكون الذي تجد الماهية، وقد صارت حرة في هذا العالم الدنيوي، ملاذا في شدته المتفاقمة، أن يتموضع في الأنا المعقول، في صورة علم نفس معياري للبطل؛ أما في الأنا الأمبريقي فالما ينبغي أن يكون يبقى ما هو عليه، تظل قوته سيكولوجية محض، ومن نفس طبيعة العناصر الأخرى للروح؛ كما تظل غائيته أمبريقيَة ومن نفس طبيعة جميع التطلعات الممكنة النابعة من الانسان أو من العالم المحيط به؛ ومحتوياته محتويات تاريخية، ومن نفس طبيعة جميع المحتويات التي تظهر في مجري الأزمنة ولا يكون من الممكن اجتثاثهامن التربة التي ترعرعت فيها؛ فقد تموت هذه المحتويات، ولكنها لن تستيقظ أبدا لتعيش وجودا مثاليا جديدا. إن الما ينبغي أن يكون يقتل الحياة، وإذا كان البطل التراجيدي يتوشح بالصفات الرمزية للحياة، فلغاية واحدة وهي أن يحصل في مأتم موته الرمزي انكشاف المتعالي.

أما شخصيات الملحمة، فيلزمها، على العكس من ذلك، أن تحيا وإلا عرضت نفس العنصر الذي يسندها ويرعاها ويغذيها، للخراب والذبول. إن الما ينبغي أن يكون يقتل الحياة، وكل مفهوم هو تعبير عن ما ينبغي

أن يكون، ومن أجل ذلك يظل الفكر عاجزا عن تعريف الحياة تعريفا واقعيا، ولعل ذلك أيضا هو السبب في أن فلسفة الفن أدنى إلى الانطباق، بكيفية مناسبة وملائمة، على الدراما منها على الملحمة. إن الما ينبغي أن يكون يقتل الحياة، ولا يستطيع كلُّ بطل يخلق انطلاقا من معطًى معياري أن يكون سوي ظل للانسان الحي الذي يعيش في الواقع التاريخي، ولا يستطيع أبدا أن يكون نموذجا مثاليا لهذا الانسان، وما العالم الذي أسند إليه بوصفه تجربة ينبغي له أن يعيشها، إلا قولبة تفقر العالم الواقعي، ولا يكون أبدا نواته أو ماهيته.

ليس في وسع إضفاء الأسلوب الطوباوي على الملحمة، إلا أن يخلق مسافات، وهو لا يفعل ذلك إلا من وضعية ملموسة إلى أخرى ملموسة كذلك، والتراجع الذي ينجم عن تلك المسافات، بما فيه من أسى وعلو، يحول نبرة الملحمة إلى بلاغة. وهذه الأخيرة قادرةعلى أن توتي أجمل ثمار الغنائية الرثائية، دون أن يكون أبدا، مع ذلك، في وسع محتوي يتجاوز مستوى الكينونة، أن يستيقظ، انطلاقا من مجرد التباعد، لحياة فعلية حقة، وأن يصير واقعا فعليا ومستقلا.وسواء أقيمت هذه المسافة في اتجاه المستقبل أو في اتجاه الماضي، وسواء جعلت علامة على الصعود أو الهبوط بالنسبة الى الحياة، فهي لا تخلق أبدا واقعا جديدا، بل مجرد انعكاس ذاتي لما سبق أن كان موجودا هنا. إن أبطال فرجيل يعيشون حياة ظلال وأشباح، حياة باردة ومحسوبة، حياة مرتوية من دماء حميا جميلة نذرت نفسها لجعل ما اختفى الى الأبد يعود إلى الحياة. ولدى زولا يؤول ما ينتسب الى العظمة إلى ذهول رتيب أمام ما في منظومة سوسيولوجية تتألف من مقولات تزعم التفهم الكامل لحياة عصرها، من تشعبات قابلة، على كثرتها، للتمييز.

يوجد أدب ملحمي عظيم، أما الدراما فهي في غنى عن كل نعت من هذا النوع، وينبغي لها دائما أن تحتمي منه. ذلك لأن عالم الدراما ـــ الذي يستمد مقومه من عمقه الخاص، ويكتسب كماله من جوهريته ـــ يجهل كل تضاد بين الكلية وبين الجزء، وكل تعارض بين الحالة وبين العرض الدال؛ فأن يوجد شيء ما بالنسبة للدراما هو أن يكون كوسموسا،

وأن يستولي على الماهية، ويمتلك كليته. وعلى العكس من ذلك لا يستلزم مفهوم الحياة، بالضرورة، كلية الحياة، إنه يشمل، بقدر متساو، الاستقلالية النسبية لكل إنسان حي تجاه الروابط التي تتجاوز هذه الاستقلالية النسبية، وما تتصف به مثل هذه الروابط من ضرورة وحتمية نسبيتين على الأقل.

من أجل ذلك يمكن أن تكون هناك أشكال ملحمية لا يكون موضوعها هو كلية الحياة، وإنما جزء منها، ومجرد شذرة من شذرات وجود يحمل في ذاته استعداده للحياة. لذلك فإن الجنس الأدبي الذي تشكله الملحمة لا يوفر لها مفهوم الكلية، وبسبب ذلك فإن مفهوم الكلية ليس مفهوما متعاليا كما هو الشأن في الدراما، بل هو مفهوم أميريقي ـــ ميتافيزيقي، يوحِّد في ذاته التعالي والمحايثة فلا ينفصل أحدهما عن الآخر. ذلك لأن الذات المبدعة هنا، لا تتطابق وموضوع إبداعها كما هي الحال في الدراما حيث لا تكون الذاتية الفاعلة، من منظور العمل الابداعي، سوى مفهوم مماثل لمفهوم النهاية بمعناها الرياضي. إنه ليس سوى نوع من الوعي بوجه عام. غير أن الذات المبدعة هي وموضوع إبداعها، حاضران، بوضوح وتميز، في العمل الابداعي نفسه، ومنفصلان أحدهما عن الآخر. وكما تنشأ من الطابع الأميريقي للموضوع الذي يتطلبه الشكل الملحمي، ذات مبدعة أميريقية، كذلك فإنه من المستحيل أن تقوم هذه الذات نفسها، أبدا، بدور الأساس والضامن بالنسبة لكلية العالم المعبر عنه. ولا يمكن للكلية أن تتجلى بوضوح إلا ابتداء من محتويات الموضوع ذاتها؛ إنها محتويات فوق ذاتية متعالية، إنها وحي وعطاء. فالموضوع الملحمي يكون دائما هو الانسان الحي الأميريقي، ولكن ما يتحلى به هذا الانسان في الأدب الملحمي العظيم من كبرياء مبدعة تتملك الحياة يتحول إلى تواضع واندهاش أخرس أمام المعنى المتجلي لحواسه، ويندهش من أنه، وهو الانسان العادي، يقرأ في كتاب الحياة نفسه بمثل ذلك الوضوح.

أما في الأشكال الملحمية الصغيرة، فإن الذات تقف أمام موضوعها وتمارس عليه هيمنة واضحة وبرباطة جأش. ولا يهم أن ينظر السارد ـــ لا يمكن ولا ينبغي لنا في هذا الكتاب أن نقوم، ولو على سبيل التلميح،

بتقديم منظومة الأشكال الملحمية — بنظرة المؤرخ Chroniqueur الباردة اللامبالية، إلى قوة الصدفة الغريبة التي تقام شذر مذر مصائر الناس، بشكل يبدو للناس لا معقولا ومخربا، ويبدو الانحن عميقا ومسليا ؛ ولا يهم كثيرا أن يقوم السارد، إذ يكتشف في العالم وسط فوضي الصحاري اللامحدودة ركنا يشبه بستانا مزهرا حسن الترتيب، لا يهم كثيرا أن يقوم هذا السارد برفع ذلك الركن المكتشف، بالعمل، إلى مرتبة الواقع الوحيد؛ ولا يهم كثيرا، كذلك، أن يقوم هذا السارد، مذهولا مخلوب اللب أمام تجربة العالم التي أمكن لانسان مفرد أن يعيشها، بتحويل هذه التجربة إلى مصير أفرغ في قالب فصار ذا بنية وتموضع محددين — لا يهم كل ذلك، بما أن ذاتية السارد هي التي تقوم، على الدوام، بعزل أو فصل شذرة من الكتلة اللامتناهية للظواهر، فتهبها حياة مستقلة بحيث يظهر الكل الذي انتزعت منه هذه الشذرة، وكأنه مجرد انطباعات للشخصيات وأفكارها داخل عالم العمل الابداعي، وامتداد لا إرادي لسلسلة سببية لا انقطاع فيها، وانعكاس لواقع يمتلك كينونته الخاصة.

لذلك فإن ما تتَّسِم به هذه الأشكال الملحمية من طابع التمام والكمال يظل دائما ذاتيا. إن الكاتب يضع شذرة في عالم محيط بها، ويعزلها عن الكلية التي تنتمي اليها، ويبرزها. وما يدل، في العمل الأدبي نفسه، دلالة جيدة، على أن الاصطفاء والتقطيع، المتولدان من الادارة والعرفان الذاتيين، هو أنهما يكونان، قليلا أو كثيرا، من طبيعة غنائية.

لكي تفقد استقلالية الكائنات الحية والصلة الكونية القائمة بينها، ولكي تفقد هذه الكائنات ما يوحدها من علاقات عضوية حية هي أيضا، لكي يفقد كل ذلك طابعه النسبي، ولكي ترتقي هذه النسبية إلى مرتبة الشكل، ينبغي أن يؤدي قرار واع من طرف المبدع إلى إجلاء الدلالة المعزولة لشذرة الحياة هذه. إن الفعل الذي به تضفي الذات الشكل على الموضوع، وبه تحده وتبنيه، وتفرض سيطرتها الكاملة على الموضوع بكيفية خلاقة، ذلك كله هو العنصر الغنائي الخاص بالأشكال الفنية الملحمية المفتقرة إلى الكلية. وهذه الغنائية تشكل آخر الوحدات الملحمية، وهي

ليست تمجيدا لأنا وحيد معزول داخل تأمل الذات لنفسها، هذا التأمل الذي لا موضوع له، ولا تفكيكاً للموضوع وتقطيعا له إلى إحساسات وانفعالات، بل إنها غنائية متولدة من الشكل ومبدعة للأشكال، ولذلك فإنها تدعم العمل الملحمي برمته وتسنده. على أنه بقدر ما تكون شذرة الحياة مهمة وحبلى بالمعنى، بقدر ما ينبغي أن تتعاظم قوة هذه الغنائية المباشرة المنبثقة انبثاقا؛ وتوازن العمل الملحمي يتوقف على ذلك التوازن الذي يقوم بين الذات المبدعة لهذا العمل وبين الموضوع الذي تقدمه هذه الذات وتعليه.

وفي الأقصوصة، أي في هذا الشكل السردي الذي ينظر بكيفية معزولة إلى ما تحتويه الحياة من مُفَاجِيءٍ وإشكالي، يكون على هذه الغنائية، إضافةً إلى ما سبق، أن تختبىء بأتمها وراء الخطوط الصارمة للمعطي الذي يكون إزميلُ الفنان قد عزله وفصله عن كل شيء؛ فما تزال الغنائية في هذا المستوى اصطفاءً خالصا: ولا يوجد هنا شيء يعدل اعتباطية الصدفة الصارخة التي إن تكن في صالح البعض وتدمر البعض الآخر، فإنها تنقض دوما على ضحاياها بدون سبب، لا يوجد هنا شيء يعدل هذه الاعتباطية غير إدراكها إدراكا واضحا، وبدون تعليق، وبموضوعية تامة. إن الأقصوصة هي أشد الأشكال الأدبية فنية؛ فهي تترجم، وإن في نمط ذي طابع تجريدي لهذا السبب ذاته، المعنى النهائي لكل إبداع فني، بوصف هذا المعنى دلالة لمحتوي هذا الابداع نفسه، وهواء يتنفسه. ويرجع كون الأقصوصة هي أشد الأشكال الأدبية فنية، إلى أن النظرة في الأقصوصة تدرك اللامعني في عريه الخالص، ودون أية مُدَارَاة، وما لهذه النظرة من قوة ساحرة لا تعرف وجلا ولا رجاء، يمنحها قداسة الشكل؛ ويصير اللامعني من حيث هو كذلك شكلا؛ فيكون بذلك مخلدا، لأن الشكل قد احتضنه وتجاوزه وخلصه. تنحفر فيما بين الأقصوصة وبين الأشكال الغنائية ــ الملحمية هوة. وما أن يكتسب ما يسمو به الشكل إلى الدلالة، معنى محايثاً لمحتواه، ولو بكيفية نسبية، حتى يكون على الذات التي صارت خرساء، أن تناضل من أجل العثور في نفسها على الكلمات التي تمد، انطلاقا من المعنى النسبي للحدث المستخدم، جسرا نحو المطلق.

وفي الشعر العذري Idylle يتداخل هذا العنصر الغنائي أيضا تداخلا تاما تقريبا مع ملامح الناس والأشياء أو قسماتهم؛ بل هو الذي يضفي على هذه الملامح أو القسمات طابع الخفة والرشاقة اللذين نجدهما في العزلة الهادئة والناي السعيد عن العواصف التي تجتاح العالم الخارجي. ونحن لا نسمع في الشعر العذري صوت الشاعر العذري شخصيا، ولا تخلق يده تباعدات أو مسافات، إلا إذا سما الشعر العذري على ذاته نحو الملحمة كما هو الشأن في «الأشعار العذرية العظيمة» عند جوته وهيبل، وعندما تلج كلية الحياة، بما فيها من وعيد ــ ولو أن هذا الوعيد تضعفه المسافات الشاسعة وتصده ــ الحوادث نفسها. وحينئذ لا تستطيع السعادة الظافرة لدي هؤلاء الأبطال أن تصير ذلك الاكتفاء المخجل الذي يرضي به من ينصرفون، جبنا، عن مصيبة لم يتغلبوا عليها وانما نَحَّوها عن طريقهم، كما لا يستطيع ما ينتج عن هذه المصيبة من أهوال واضطراب في الحياة. أن يختزل إلى خطاطات شاحبة تحط من قيمة فرح الانعتاق وتهبط به إلى مستوى ملهاة farce مجردة من المعنى.

من الضروري، لكي تترعرع هذه الغنائية، وتتدفق سيلا عرما في صورة تعبير واضح عن الكلية، أن يجعل الحدث نفسه، في تموضعه الملحمي، حاملا لشعور لا متناه، ورمزا له، وأن يكون البطل روحا، والفعل حنينها. ذلك هو الشكل الذي أطلقت عليه، يوما، في معرض حديثي عن شارل ــ لويس ــ فيليب Charles - Louis - Philippes[8]، «منشد الأمثال» «Chantefable». ومن الضروري كذلك أن يظل الموضوع وكذا الحدث الذي شكلته يد الفنان، واقعا معزولا، ولكن على نحو من شأنه أن يسمح بأن تستقر قوة الشاعر الواهبة للمعني والحياة، داخل التجربة المعيشة التي تمسك بالحدث وتجعله يشع المعني النهائي للحياة برمتها. على أن قوة الشاعر هذه هي أيضا غنائية. فشخصية الكاتب هي التي تتحكم، انطلاقا مما تتمتع به من استقلالية واعية، في ما تستخدمه من حوادث من حيث هي أدوات، وهي التي تسمع للآخرين شرحها الخاص لمعني العالم، بدلا من تربص هذه الحوادث وكأنها حُرَّاس دلالة سرية؛ إن ما يتلقي الشكل ليس هو كلية الحياة، بل العلاقة والموقف الذي يتخذه الكاتب أمام هذه الكلية

مستحسنا أو مستنكرا هذا الكاتب الذي يتناول عمله بوصفه [الكاتب] ذاتا أمبريقية بكل ما لها من عظمة وبكل ما لها أيضا من حدود بسبب كونها مخلوقا من المخلوقات.

وحتى لو قامت ذات، صارت سيد الكينونة الوحيد، بألغاء الموضوع، فإن هذا الالغاء لا يستطيع هو ذاته أن ينتج كلية الحياة التي هي، بالتعريف، كلية شاملة، فمهما ترتفع هذه الذات فوق الواقع، فإنها لا تستوي أبدا ولا تمتلك امتلاكا تاما سوى موضوعات معزولة لا يشكل مجموعها أبدا كلية فعلية. ذلك لأن الذات نفسها، بمالها من طابع فكاهي وسام في آن واحد، تظل هي أيضا أمبريقية؛ ففعلها لا يزال يقف عند حدود تملك الموضوعات التي تماثل ماهيتها، رغم كل شيء، ماهية الذات. والدائرة... التي ترسمها الذات حول ما تفصله وتحدده تحديدا تاما بوصفه عالما إنما تعين حدود ذاتية الذات، وليس حدود كوسموس مكتمل في ذاته، وروح الفكاهي متعطشة لجوهرية أصدق من تلك التي يحق له أن ينتظرها من الحياة: لذلك يفك الفكاهي جميع الأشكال وجميع حدود الكلية الهشة التي تكونها الحياة، وذلك من أجل الوصول إلى المنبع الحقيقي الوحيد، الأنا الخالص المهيمن على العالم. غير أن تكسير الذات لعالم الموضوعات يجعلها ترتد هي نفسها شذرة، والأنا وحده هو الذي يبقى كائنا un étant، غير أن وجوده هو أيضا يتلاشي في لا جوهرية العالم المحطم الذي أبدعه بنفسه. تدعي هذه الذات أنها تشكل كل شيء، وذلك، على وجه التحديد، هو السبب في أنها لا تفلح سوي في نقل صورة أو عكس ظل شذرة ما. تلك هي مفارقة الذاتية الخاصة بالفن الملحمي العظيم، وفي ذلك يقوم المبدأ الذي ترتكز عليه وهو «من يخسر يربح». تصير كل ذات مبدعة ذاتا غنائية وتشارك وحدها في اللطف، وفي الكشف عن كل شيء، وتصير ذاتا تقنع بالاستقبال وبأن لا تكون، بالنسبة إلى العالم، سوي عضو لاقط خالص. إنه القفز من فيتا نيوفا[9] VITA NUOVA إلى الكوميديا الالهية[10] COMÉDIE، ومن آلام فرتر[11] WERTHER إلى فلهلم مايستر[12] MEISTER؛ إنها القفزة التي أنجزها سرفانتيس CERVANTES، عندما ألزم نفسه بالصمت وترك فكاهة العالم نفسها تتكلم على لسان بطل

قصته كيشوت، في حين أن أصوات سترن[13] STERNE وجان بول Jeau-Paul العظيمة، لا تبوح الا بالظلال أو الانعكاسات الذاتية لشذرة من شذرات العالم، هي نفسها ذاتية، ومن ثم، محدودة وضيقة واعتباطية. لسنا هنا أمام حكم قيمة، وإنما أمام مجرد قَبْلي يحدد الأجناس الأدبية: إن الحياة في مجملها لا تكشف في ذاتها عن أي مركز متعال، ولا تقبل أن تدعي إحدى خلايا هذا المجمل حق السيادة على ما سواها من خلاياه. ولكي تنطوي ذات من الذوات في بنيتها على جميع شروط الكلية وتجعل من حدودها الخاصة حدود العالم نفسها، ينبغي لها، بعد أن تنفصل انفصالا كبيرا عن الحياة وعن الوضعية الملموسة التي تتضمنها الحياة بالضرورة، ينبغي لها، بعد ذلك، أن تعتلي عرشها فوق الأعالي الخالصة للجوهرية، وأن لا تكون شيئا آخر غير الحامل للتأليف Synthèse المتعالي. غير أن الأدب الملحمي لا يعرف أي ذات من هذا الصنف؛ إن هذا الفن حياة، ومحايثة، وخبرة، وإن جنة دانتي لهي، في جوهرها، أشد تجانسا مع الحياة من ثراء شكسبير الغزير الفياض.

تزداد قوة التأليف الخاصة بدائرة الماهيات. شدة في كلية المشكل الدرامي: يبلغ ما هو ضروري في المشكل وفي الروح أو في الحدث، دائرة الوجود، بواسطة علاقته بالمركز؛ ويمنح ما لهذه الوحدة من جدل محايث، لكل ظاهرة مفردة، الكينونة التي تلائمها، بحسب بعدها عن المركز وبحسب أهميتها بالنسبة للمشكل. وإن هذا المشكل ليفلت هنا من كل تعبير، لأنه هو الفكرة الملموسة للكل، ولأن تضافر جميع الأصوات هو وحده القادر على استخراج ثراء المضمون الذي يوجد فيه. ولكن المشكل هو بالنسبة الى الحياة تجريد؛ ولا يكون أبدا في وسع العلاقة بين شخصية روائية ما وبين مشكل ما أن تضطلع بكل كمال الحياة الذي تملكه هذه الشخصية، وينبغي لكل حدث ينتمي لدائرة الحياة أن يسلك وفقا للنمط الرمزي allégorique تجاه المشكل.

لا ريب أن ما في عمل جوته «الأنساب المختارة»[14] affinités électives ـــ والذي وصفه هيبل، محقا، بأنه عمل «درامي» ـــ من فن

عظيم، يتيح له أن ينظم كل شيء وأن يزن كل شيء تبعا للمشكل المركزي. ولكن جوته، عبثا، يحاول إرغام الأرواح دفعة واحدة على ألا تسلك سوى الطريق الضيق الذي يفرضه المشكل، فلا تستطيع هذه الأرواح، وهي تفعل ذلك، أن تبلغ الوجود الحقيقي. وعبثا يضيق تتابع الأحداث بأجمعه ويقلص أبعاده الى المشكل، فلا يستطيع تتابع الأحداث أن يحقق اكتماله في صورة كلية. إن المؤلف مرغم، حتى فيما يتعلق بتأثيت هذا العالم الدقيق دقة رشيقة بأن يدخل فيه عناصر أجنبية. ولا يستطيع أبدا، مهما أسعفه الحظ دائما في بعض المقاطع التي يبلغ الترتيب فيها مبلغ الكمال، أن ينتج أية كلية.

تشكل الكثافة «الدرامية» في أغنية «نبولونجن»[15] لهيبل خطأ جسيما، وضربا من المرافعة Pro domo بفضح ما يبذ له كاتب كبير من مجهود يائس لانقاذ الوحدة الملحمية لذات،هي فعلا ملحمية، في عالم تنهار فيه هذه الوحدة. ولقد سبق لشخصية برونهيلد[16] الجبارة أنها لم تعد سوي ابن هجين وضعته امرأة لـ Walkyrie[16] الذي جعل صنوه ضئيلا إلى حد السخافة، كما لم يتبق من Siegfried[16] قاتل التنين الذي صار فارسا، سوي بعض الموضوعات التي تتناولها الحكايات الخرافية. أكيد أن المؤلف يتخلص من ذلك بفضل مشكلة الوفاء والثأر، وبفضل شخصيتي Hagen[16] وKrimhilder[16]. ولكن الأمر لا يتعلق سوي بمحاولة يائسة، محاولة فنية محض لاعادة تمثيل وحدة لم تعد معطاة تلقائيا، وذلك بواسطة الانشاء أو التركيب والتنظيم. إنها محاولة يائسة، ولكنها في ذات الوقت فشل بطولي. ذلك لأن من الممكن جدا أن يتم، على هذا النحو بلوغ وحدة ما، ولكن لا يمكن الوصول، على تلك الشاكلة، أبدا إلى كلية حقيقية. إننا نجد في تسلسل أحداث الالياذة، التي ليس لها بداية ولا نهاية، كوسموسا يتفتح ويترعرع في صورة حياة تحتضن كل شيء. أما ما في Chant des Nibelungen أغنية نبولونجن من تركيب واضح ومتشابه، فيخفي الحياة والتحلل، والقصور والأطلال وراء واجهته المنجزة من الوجهة الفنية، بتدبير محكم.

الفصـــــل الثالـــث

الملحمـــة والروايـــة

إن الملحمة والرواية ــ اللتين تشكلان تجسيدين موضوعيين للأدب الملحمي الكبير ــ لا يرجع الفرق بينهما إلى ما للكاتب من استعدادات داخلية وإنما يرجع إلى المعطيات ــ الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه. والرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة Totalité extensive للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمنٍ صارت محايثة المعني بالنسبة إليه مشكلة، زمن لم يكف، مع ذلك، عن استهداف الكلية. ولو أننا حاولنا أن نجعل من الشعر والنثر الخاصيتين الحاسمتين اللتين تتيحان تحديد الملحمة والرواية من حيث هما جنسان أدبيان متميزان، لكان المقياس الذي نستند إليه في هذا التمييز سطحيا وفنيا خالصا.

وسواء أتعلق الأمر بالملحمة أم بالتراجيديا، فإن قواعد العروض ليست هي المكون الأخير لهما، وإنما هي عرض دال عميق، خطٌّ فصلٍ يظهر ماهيتهما بكيفية أنسب وأصدق. شعر التراجيديا حاد وقاس، يعزل بياعد.إنه يكسو الأبطال بكل العمق،بما يقتضيه هذا العمق بالنسبة إليهم من عزلة متولدة من الشكل،ولا يُبْقي فيما بينهم،على علاقات أخرى غير علاقات الصراع والابادة؛ وللياًس أو الثمل أن يُسمِع كل منهما صوته عبر غنائيته، وللهوةالفاغرة فاها والتي تطفو فوقها هذه الجوهرية أن تنفتح؛ ومع ذلك فإن هذا الشعر لا يتيح أبدا، كما يحدث للنثر أن يفعل أحيانا، أن يقوم بين الشخصيات تفاهم إنساني وسيكولوجي خالص، ولا يسمح أبدا للروح بأن تحاول، عن زهو سيكولوجي بنفسها، سبر أغوارها، وبأن تعجب، راضية، بنفسها كما تتجلى في مرآة أعماقها؛ في الشعر التراجيدي لا يصير اليأس أبدا رثاء، ولا الثمل تطلعا إلى ذراه الخاصة. فالشعر، كما كتب شيللر بالحرف إلى جوته، يكشف القناع عن جميع بذاءات الاختراع التراجيدي، إن له حدة وكثافة نوعيتين لا تدعان مجالا لبقاء ما هو مجرد

«حي»، أي ما هو تافه من الوجهة الدرامية: فسرعان ما يكشف تباين بسيط بين اللغة والمحتوي عن ابتذال الفكر.

والشعر الملحمي يخلق هو أيضا مسافات؛ ولكن المسافات داخل دائرة الحياة تعني غبطة وحيوية وخفة وتراخيا في الروابط المهينة التي تكبل الناس والأشياء، وإلغاء لذلك الخمول والانحطاط اللذين يضطهدان الناس عادة، ولا يفلتون من اضطهادهما إلا في بعض اللحظات السعيدة جدا ـــ تلك اللحظات التي ينبغي للشعر الملحمي، تحديدا، بفضل ما يحدثه من مسافة، أن يرتفع بالحياة إلى مستواها. فالشعر يؤثر هنا، إذن، في اتجاه معاكس، على الرغم من أن مفعوله المباشر يبقى هو هو: إقصاء البذاءة أو الابتذال، وتقريب المنتوج الأدبي من ماهية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. ذلك، لأن البذيء أو المبتذل، بالنسبة إلى الحياة وإلى الملحمة، ثقالة، بينما هو في التراجيديا يا خفة. إن الحجة الموضوعية على أن الحذف الجذري لكل ما هو حي لا يؤدي إلى تجريد فارغ بل إلى تجسد الماهية، إن هذه الحجة لا تقوم سوي في متانة وثبات هذه الابداعات المبعدة عن الحياة. فعندما تكون هذه الابداعات بالغة من شدة الغنى والكمال والكثافة مبلغا لا يستطيع أي حنين أن يتمناه، وتتحدي معه هذه الابداعات كل مقارنة لها مع الحياة، إذ ذاك فقط يتحقق الأسلوب التراجيدي بوضوح باهر. إن أدنى تهاون أو عدم انتباه، وأدنى غياب للون ـــ وهو شيء يختلف، بالتأكيد، عن ما يدعى، بكيفية سطحية، غياب الحياة ـــ ليكشف عن غياب القصد التراجيدي بالمعنى المعياري للكلمة. إن غياب هذا القصد يبرز الطابع المبتذل للعمل الأدبي، وذلك رغم كل ما قد يكون في التنسيق الغنائي للابتكارات التفصيلية، من رهافة سيكولوجية وعناية.

ولكن الثقالة، بالنسبة إلى الحياة، تعنى أن ليس هناك معنى حاضر مباشرة، وأن الانسان يضيع حتما في متاهة من الأسباب لا دلالة لها، ويعيش كالنبات الراكد لا ينمو ولا يثمر، أقرب ما يكون من سطح الأرض وبعيدا عن السماء، ويبقى أسيرا لروابط المادة الفطنة دون أمل في الخلاص منها. وبالتالي يبقى أسيرا لذلك الشيء نفسه الذي تسعى أفضل القوى المحايثة

للحياة إلى تجاوزه، ذلك الشيء الذي يمكن أن نسميه، بلغة الشكل القيمية، المبتذل أو البذيء. ففي الشعر تنتظم كلية الحياة، من حيث هي وجود سعيد، وفقا لتناغم مسبق. وقد قامت السيرورة التي تستثمر الحياة الميثولوجية برمتها، وذلك قبل ظهور أي إبداع أدبي، بتطهير الكينونة من كل ثقل آتٍ من ما هو مبتذل أو بذيء، ولم تفعل أشعار هوميروس سوي أنها فتحت أكمام هذا الربيع الذي كان مستعد للتفتح. ولكن الشعر لا يسعه إلا أن يُيسِّر برقة ولطف، هذا التفتح، ويجعل إكليلا من أزهار الحرية يطفو حول ما كان من قبل حرا من كل قيد. وحين يكون، على العكس من ذلك، فعل الكاتب نبشاً عن المعني المدفون، وحين يكون على أبطاله أن يقوموا أولا بتكسير اغلالهم، وبتحرير وطن الحرية الذي يحلمون به ويذكي رغبتهم من الثّقالة الأرضية عن طريق خوض معارك قاسية وبعد تيه شديد الوطأة، حين يكون كل ذلك، فإن كل ما في الشعر من قوة لا يكون كافيا لتحويل هذه المسافة إلى طريق معبد، ولا لالقاء بساط من الزهور فوق الهوة.

ذلك لأن الأدب الملحمي العظيم ليس سوى تلك الطوباوية المحايثة على نحو ملموس، للحظة تاريخية، وعليه فانه لا يسع الابتعاد الذي يضفيه العروض على كل ما يدعم ويسند، الا أن يحرم الملحمة من ذات الخصائص التي تجعل منها ملحمة عظيمة ــ محو الذات، والكلية ــ ويختزلها إلى شعر عذري أو الى لهو غنائي. ولا تكون لتلقائيتها أو عفويتها قيمة وقوة مبدعة للواقع إلا بنبذ فعلي لكل الروابط التي تشدُّها إلى أسفل. فليس في وسع نسيان العبودية الذي تحققه التسليات الجميلة التي ينتجها خيال جموح، ولا في وسع الهروب الاختياري إلى الجزر السعيدة التي لا يمكن العثور عليها في خريطة عالم الحقائق الواقعية المبتذلة أو البذيئة، أن يؤدي إلى الملحمة العظيمة.

فالأزمنة التي فقدت موهبة العفوية هذه، إما أن يقصى فيها الشعر من الأدب الملحمي العظيم، وإما أن يتحول الشعر، بغتة، وعن غير قصد، إلى شعر غنائي. وحينئذ يكون النثر هو وحده القادر على أن يدرك ويمسك،

بقوة كبيرة، بالألم والانعتاق، بالمعركة والتتويج، بالتقدم والتكريس؛ فقابليته للتمدد وصرامته المحررة من الايقاع هما وحدهما القادران على التعبير عما في عالم يشع بمعناه المحايث له، والذي صار من الآن فصاعدا معني منكشفا، هما وحدهما القادرتان على التعبير عما في هذا العالم من قيود وحرية، من ثقالة معطاة وعفوية منتزعة. فليس صدفة أن يتحول تفكك واقع صار نشيدا، في نثر سرفانتيس، إلى ما لشكل ملحمي عظيم من عفوية ممتلئة ألما، بينما ظل الرقص الرشيق لأشعار أريوست ARIOSTE[17] لعبا وغنائية. وليس صدفة أن يصب جوته، بوصفه كاتبا ملحميا، أشعاره العذرية في بوتقة الشعر، بينما اختار النثر لضمان طابع الكلية للدورة الروائية Meister[18]. ففي عالم التباعد يصير كل شعر ملحمي غنائيا ــ فأشعار دون جوان Don Juan[19] وأونيجين Onéguine تتصل بأشعار كبار الفكاهيين وتلتقي بها ــ ذلك لأن في الشعر ينكشف كل ما هو مَسْتُورٌ أو مخبأ، وإذا كان الخطو المتأني للنثر يملك، بفضل المعنى الذي يصبح أقرب شيئا فشيئا، فن السيطرة على المسافة، فإن هذه الأخيرة تتبدى، على العكس من ذلك، بكل عريها، في انطلاقة الشعر أو اندفاعته السريعة.

فحتى أشعار دانتي، ولو أنها ليست غنائية، هي أقرب إلى الغنائية من أشعار هوميروس: إنها تكثف نبرة البَلاَدْ وتوحدهافي صورة ملحمة. محايثة المعني للحياة، في عالم دانتي توجد دوما هناك، حاضرة دوما، ولكن في الماوراء؛ إنها المحايثة الكاملة أو التامة للمتعالي. في الحياة العادية صارت المسافة عقبة كأداء، أما في العالم الآخر فإن كل ضال أو تائه يعثر على الوطن الذي ينتظره منذ الأزل، وكل صوت وحيد في هذا العالم، تقابله في العالم العلوي جوقة تستقبله فتغنيه بصوت موحد. يمتد عالم المسافة الشاسع، والذي لا شكل له، تحت قبة سماء المعنى التي صارت من الآن فصاعدا محسوسة في كل آن، مرئية لا حجاب عليها. والدار الآخرة لا يقطنها من ليس من سكانها الأصليين، ومن لا تربطه بها قوة القدر التي لا تقهر، ولكن هذه القوة لا أحد يعرفها في عدم تعينها وثقالتها، إلا عندما يقطع طريقه ويضيء معناه؛ وتغني كل شخصية روائية مصيرها، تغني الحدث الخاص الذي انكشف فيه مصيرها: النزهة. وكما أن الصرح المتعالي،

بوصفه كلية، هو قبلي شمولي واهب للمعنى بالنسبة لكل مصير، كذلك يشمل الاكتشاف التدريجي لهذا الصرح، ولبنيته وجماله ــ هذا الاكتشاف الذي يشكل التجربة العظيمة لمسافر دانتي ــ كل شيء ويحتضنه داخل وحدة معناه الذي صار منذ الآن منكشفا.

إن ما يمتلكه دانتي من معرفة، ليجعل الفرد مجرد لبنة في المبني، ويجعل النزهات تصير أناشيد ملحمة. ولكن معنى هذا العالم لا يصير مرئيا ومحايثا إلا في الماوراء حيث ألغيت كل مسافة. أما في هذا العالم الدنيوي، فالكلية تجزئة أو حنين، وما أشعار وولفرام Wolfram الاشنباخي L'Eshenbach، أو جوتفريد الستراسبورجي Gotifried de Strasbourg، إلا حُلِيٌّ غنائي لرواياتهما، وليس نشيد «نبولونجن» سوى مجموعة من النزهات قد يخفي تركيبها طابعها الحقيقي دون أن تضفي عليه، مع ذلك، أبدا، كمال كلية تشمل العالم.

تقوم الملحمة بتشكيل كلية حياة بلغت مبلغ التمام والكمال بذاتها، أما الرواية فتريد أن تكتشف ما في الحياة من كلية خفية، وأن تقوم بتشييدها. وما يبين روح الرواية هو أن بنية الموضوع ترتد إلى التعبير الذاتي بسبب كون الكلية الموضوعية للحياة، وكذا علاقة هذه الكلية بالذوات، لا تملكان شيئا من التناغم التلقائي: ففي هذا الشكل لابد أن تتدامج كل التصدعات والهوات التي تشملها وضعية تاريخية، والتي لا يمكن ولا ينبغي أن تغطي ثانية باصطناعات التأليف أو الانشاء. وهكذا تتموضع الروح الأساسية للرواية، والتي تحدد شكلها، في صورة سيكولوجيا الأبطال الروائيين: هؤلاء الأبطال هم دائما في سعي وراء شيء ما. وتدل هذه الواقعة البسيطة على أنه لا الغايات ولا السبل المؤدية إليها بوسعها أن تكون معطاة مباشرة، أو أنها حين تكون معطاة في نمط سيكولوجي مباشر لا يتزعزع، فإنها، بدلا من أن تشكل معرفة واضحة تنصب على ترابطات واقعية أو على ضرورات أخلاقية، تكون وقائع نفسية ليس لها مقابل ضروري، لا في عالم الموضوعات ولا في عالم المعايير.

وبعبارة أخرى، فإن الأمر قد يتعلق بالجريمة أو بالجنون، والحدود

الفاصلة بين الجريمة وبين البطولة الايجابية، بين الجنون وبين الحكمة القادرة على السيطرة على الحياة، هي حدود منزلقة سيكولوجية محض، حتى ولو انفصلت الغاية التي تم بلوغها في خضم الوضوح الرهيب لضلال يائس صار، بعد بلوغ تلك الغاية، واضحا، حتى ولو انفصلت هذه الغاية عن الواقع المعتاد. وبهذا، لا الملحمة ولا التراجيديا تعرفان جريمة أو جنونا. فما يدعى، عادة، جنونا، إما أنه لا وجود له فيهما بصورة من الصور، وإما أنه لا يشكل فيهما سوي تلك النقطة الرمزية المضيئة التي تظهر فيها للعيان علاقة الروح بمصيرها، أي علاقتها بمطية تطلعها الميتافيزيقي. والملحمة، بخاصة، إن هي إلا العالم الطفولي الخالص، إن ينتهك ما فيه من معايير لا تُناقش، جر ذلك، ضرورة، إلى الثأر الذي يتطلب بدوره أن يُثأر له وهكذا إلى ما لا نهاية. إما أن تكون الملحمة هكذا، وإما انها تصير علم ربوبية كامل، يكون للجريمة والعقاب فيها وزن متعادل وطبيعة واحدة في ميزان الحكم الالهي. والجريمة في التراجيديا إما أنها تفصيل أو جزئية غير ذات شأن، أو رمز، أو عنصر بسيط من عناصر العقدة والحبكة تستلزمه وتحدده متطلبات تقنية، أو هي تحطيم المعايير الأرضية، والباب الذي تنفذ منه الروح إلى ذاتها.

أما الجنون، فالملحمة تجهله، كليةً، اللهم الا إذا كان بمثابة لغة غير مفهومة لعالمٍ لا يملك من وسيلة أخرى يتجلى بها. وبإمكان الجنون أن يكون، بالنسبة للتراجيديا غير الاشكالية، تعبيرا رمزيا عن النهاية، وأن يكافىء إما الموت الجسدي أو النزع الأخير لروح تحترق بنارها الخاصة. ذلك لأن ما تجسده الجريمة والجنون تجسيدا موضوعيا هو غياب وطن متعال؛ غياب يؤثر في فعل يقع في المستوى البشري للترابطات الاجتماعية، أو في روح تقع في المستوى الأخلاقي للقيم الفوق – شخصية.

إن كل شكل هو حل لنشاز أساسي داخل الوجود، وهو عالم يوضع فيه اللامعني في موضعه الحقيقي، ويظهر فيه هذا اللامعني وكأنه حامل للمعني وشرط ضروري له. فإذا كان ينبغي لمنتهى اللامعقولية، ولطابع البطلان الذي تتصف به، في آخر المطاف، أعمق التطلعات البشرية

وأصدقها، أو لامكانية خسران بشري نهائي، إذا كان ينبغي لكل ذلك أن يُستقبل في عمل أدبي بوصفه عنصرا أساسيا فيه، وإذا كان ينبغي لما هو لا معقول في ذاته أن يخضع للايضاح والتحليل، وأن يُعْترف به، تبعا لذلك، كشيء واقعي لا يقبل الاختزال، فإنه يمكن، حينئذ، أن تبلغ بعض التطلعات في هذا العمل الأدبي مبلغ التحقق والتمام. ولكن اختفاء كل غاية واضحة، والضلال الحاسم في الحياة برمتها، يصبحان، بالضرورة، بالنسبة لجميع الشخصيات ولجميع الأحداث، أساس الصرح كله، والأنموذج المكون له.

وحيث لا تكون هناك أي غاية معطاة مباشرة، تفقد البنيات التي تكتشفها الروح خلال سيرورة تحققها، بوصف هذه البنيات أساسا لنشاطها بين البشر وسنداله، تفقد هذه البنيات تجذرها الواضح في أرض الضرورات الفوق ــ شخصية والمعيارية؛ إن هذه البنيات تشكل، حينئذ، مجرد شيء كائن simple étant، قد يكون متينا وقد يكون منخورا، ولكنها تفقد التقديس الذي يكون المطلق موضوعا له، ولا تبقى، بالنسبة للروح، مصبا طبيعيا لنهر طويتها الفياض. إنها تشكل عالم المواضعة القاهر الذي لا يفلت منه غير أشد الأجزاء عمقا وصميمية، والحاضر في كل مكان في كثرته المعقدة. عالم تفرض قوانينه الصارمة نفسها على الذات بوضوح ضروري، سواء على مستوى الصيرورة أو على مستوى الكينونة، ولكنه لا يمنح، مع ذلك، للذات الساعية إلى غاية ما، معنى ولا حقلا لنشاط قابل لأن يرى مباشرة من طرف الذات الفاعلة. إن هذا العالم يشكل طبيعة ثانية. ولا يمكن تعريفه، مثله في ذلك مثل عالم الطبيعة الأولي، الا من حيث هو نسق من الضرورات التي أصبحت معروفة، ولكن معناها يظل غريبا؛ وبسبب ذلك، يظل هذا العالم، غير قابل للادراك، وغير قابل للمعرفة في جوهره الحقيقي.

على أن الجوهر هو وحده الموجود بالنسبة للابداع الأدبي؛ فليس سوى بين الجواهر المتجانسة تجانسا صميميا حيث يمكن أن تتحقق الصلة العدائية بين عناصر العمل الأدبي وعلاقاته،يكون للغنائية الحق في أن تجهل

أن الطبيعة الأولى قد صارت بالنسبة إلينا مجموعة من الظواهر، ولها الحق أن تخترع بنفسها، وهي تستمد من هذا الجهل قوتها وثقتها، ميثولوجيا الجوهرية الذاتية، تلك الميثولوجيا التي تتخذ جميع الأشكال وأشد المظاهر تنوعا، فلا يوجد بالنسبة للغنائية، سوى تلك اللحظة العظيمة التي يخلّد فيها إما ما يقوم بين الطبيعة وبين الروح من وحدة ذات دلالة، وإما ما يقوم بينهما من ثنائية ذات دلالة كذلك، ودلالتها هي العزلة الضرورية المقبولة من طرف الروح: إن الروح تقوم، بعد أن تُنْتَزَع من الديمومة التي لا أهمية لها، وتفصل عن المتعدد وعن حتميته الغامضة، تقوم الروح، في هذه اللحظة الغنائية بتجميد أخلص ما لها من طوية في صورة جوهر، وتتحول الطبيعة، الغريبة التي لا تقبل المعرفة، طفرة، بفضل قوة الطوية، إلى رمز مضيء.

بيد أن مثل تلك العلاقة لا يمكن لها أبدا، أن تقوم بين الروح والطبيعة خارج اللحظات الغنائية وإلا آلت الطبيعة، بسبب غياب الدلالة فيها، إلى مستودع طريف لسقط المتاع، مملوء برموز حسية موضوعة رهن إشارة استعمالها من طرف الشعر، هذا الشعر الذي يبدو مجمدا في نوع من التقلقل المسحور في وسع الغنائية وكلمتها السحرية وحدهما تهدئة تلك القلقلة وإحالتها سكونا مضطربا غنيا بالمعنى. ذلك لأن هذه اللحظات ليس لها من قيمة مكونة إلا من أجل الغنائية؛ ولا تعين أشكالا إلا من أجل هذه الغنائية وحدها. ففي الغنائية وحدها يجعل اللمعان المباشر المنبعث من الجوهر، من نفسه وحيا مباغتا، وكشفا لأسرار مفقودة. في الغنائية وحدها تصبح الذات الداعمة لهذه التجربة، الحامل الفريد للمعني، والواقع الحقيقي الوحيد. تجري الدراما في مجال يقع في ماوراء هذا الواقع، وتبقى التجربة الذاتية، بالنسبة للأشكال الملحمية، قائمة في الذات: تصير انفعالا، وليست الطبيعة حينئذ ــ بعد أن جردت من حياتها الخاصة وصارت غريبة عن كل معنى، وفي ذات الوقت جردت من رمزيتها الغنية بالدلالة ــ سوي خلفية، وديكور؛ ويصير صوتها مجرد مصاحبة؛ لقد فقدت استقلاليتها ولم تعد سوى إسقاط، قابل للادراك بالحواس، لما هو جوهري، أي للطوية.

والطبيعة الثانية، طبيعة العلائق الاجتماعية، لا تملك أية جوهرية

غنائية؛ أشكالها من التحجر بحيث لا تتكيف مع اللحظة المبدعة للرموز؛ ومحتوي قوانينها محددة تحددا مفرطا لا تستطيع معه أن تغادر، أبدا، العناصر التي ينبغي لها أن تصير نقاط انطلاق الابداع في الشعر الغنائي؛ بل إن هذه العناصر تحيا على وجه الحصر بفضل هذه القوانين، إلى درجة تفقد معها كل وجود ملموس مستقل، بحيث ترتد، بدون تلك القوانين، إلى لا شيء. هذه الطبيعة الثانية ليست، كالطبيعة الأولى، خرساء محسوسة ومجردة من المعني. إنها تحجر مركب من المعاني صار غريبا، عاجزا من الآن فصاعدا عن إيقاظ الطوية، إنها كتلة عظام متحجرة لطويات ميته، ولذلك فإن هذه الطبيعة إن تَحْيَ فَلَن تحيا إلا بواسطة فعل ميتافيزيقي يعيد العنصر الذي أبدعها إلى وجوده الابتدائي أو يبقيه في شكله المثالي، ولكنها لن تحيا أبدا بعملية من عمليات الطوية. ترتبط هذه الطبيعة بالروح بصلة قرابة هي من القوة بحيث لا تستطيع الروح أن تعاملها كمجرد مادة أولية لحالاتها الخاصة، الا أنها، مع ذلك، غريبة عن تطلعات الروح إلى حد لا تستطيع معه أن تكون تعبيرا مطابقا لهذه التطلعات.

والطابع الغريب الذي تتصف به هذه الطبيعة بالقياس الى الطبيعة الأولى، والادراك الوجداني الحديث للطبيعة، ما هما الا إسقاط للتجربة التي تعلّم الانسان أن العالم المحيط به والذي أبدعه بنفسه، ليس مأوى له بل سجنا. وطالما بقيت البنيات المشكلة من طرف الناس، ومن أجل الانسان، متلائمة مع الانسان تلاؤما واقعيا، فسوف تظل تشكل المقام الضروري والطبيعي للانسان: لا يمكن أن يتولد بداخله أي حنين يخص نفسه بالطبيعة بوصفها موضوعا للبحث والاكتشاف. والطبيعة الأولي، أي الطبيعة باعتبارها مشروعة للمعرفة الخالصة ومن حيث هي عزاء للشعور الخالص، ما هي إلا موضعَة تاريخية ــ فلسفية للسيرورة التي بها يعيش الانسان والبنيات التي أبدعها في علاقة استلاب متبادل. وعندما لا يعود في استطاعة العنصر الروحي للبنيات أن يصير متجليا مباشرة، وعندما لا تعود هذه البنيات قادرة على أن تقدم نفسها كمجرد تكثيف وتركيز لطويات قادرة على أن تتحول في كل لحظة إلى روحانية، فإنه يلزم هذه البنيات، لكي تستمر في البقاء، أن تمارس على الانسان سيطرة كونية عمياء. وما

يعرفه الناس عن هذه القوة يدعونه قوانين، وتحت مفهوم القانون هذا تتحول، بالنسبة للوعي، فظاعة السلطة المطلقة لهذه القوة وكونيتها، الى ما لضرورة لا إنسانية خالدة ثابتة من منطق سام مثير للحماس. إن طبيعة القوانين وطبيعة الانفعالات تتولدان، في الروح، من موقع واحد: تفترضان نفس الاستحالة، استحالة بلوغ الجوهر الدال، واستحالة اكتشاف الذات داخل العالم، لموضوع مقوِّمٍ مطابق.

تقوم الذات، التي هي الواقع الوحيد، في تجربة الطبيعة، بتفكيك العالم الخارجي وحله إلى انفعالات أو حالات شعورية، وتصير الذات نفسها، بواسطة تماهي الذات المتأملة مع موضوعها، انفعالا، وتجعلها إرادتها الخالصة لمعرفة عالم مطهَّر من فعل الارادة والرغبة، لا تكون شيئا آخر سوى تراكم غير ذاتي مشيِّد (بكسر الياء) ومشيَّد (بفتح الياء)، لوظائف معرفية. ونتيجة ذلك محتومة، وهي أن الذات لا تستطيع، بالفعل، أن تكون عنصرا مقوِّماً الا إذا تعلق الأمر بباطن، الا إذا كانت ذاتا أخلاقية خالصة؛ ومن ثم فإنها لا تستطيع أن تفلت من سلطة القانون والانفعال إلا إذا اتخذ محل أفعالها ــ الذي هو الموضوع المعياري لسلوكها ــ الشكل إنطلاقا من الأخلاق الخالصة؛ وبعبارة أخرى، إن الذات لا تستطيع ذلك الافلات إلا إذا تماهى الحق والعادات الخلقية مع المروءة الأخلاقية، وإذا لم تكن الذات في حاجة إلى أن تدخل في البنيات، من أجل أن تكون مطية للأفعال، مقدارا من الروحانية أكبر مما يمكن أن تتلقاه من هذه الأفعال. إن روح عالم كذلك لا تسعى الى معرفة القوانين، ذلك لأن الروح نفسها هي التي تكون حينئذ قانون الانسان؛ إن هذا الانسان سوف يكتشف في كل مادة من مواد خبرته نفس الوجه لنفس الروح. وسيكون من قبيل اللهو الباطل والزائد عن الحاجة أن يتحكم في آخرية الوسط اللاإنساني الذي يعيش فيه، وذلك بواسطة ما لديه من ملكة إيقاظ الانفعالات في نفسه. إن العالم الانساني المأخوذ في الاعتبار هنا، هو ذلك العالم الذي تجد الروح ــ الانسان، والاله أو الشيطان ــ فيه نفسها في بيتها، وتكتشف فيه كل ما هو ضروري لها، من غير أن يلزمها أن تبدع وتحيي شيئا بواسطة وسائلها الخاصة، ذلك لأن وجودها يفيض بما تكتشفه وتجمعه وتشكله، والذي

يكون معطى لها مباشرة وكأنه فطري فيها.

من غيرية العالم الخارجي هذه، ينشأ الفرد الملحمي وبطل الرواية، وطالما بقي العالم متجانسا في داخله فإن الناس أيضا لا يتمايزون من حيث الكيف. لا ريب أن ثمة أبطالا وآثمين، وعادلين ومجرمين، ولكن أعظم الأبطال لا يتجاوز حشداً من أضرابه سوي بقيد أنملة، وحتى المجانين ينصتون إلى أشد أقوال الحكماء قابلية للتعظيم. ولا تكون الطوية المتوحدة ممكنة وضرورية إلا في اللحظة التي يكون فيها ما يفرق الكائنات البشرية هوة لا تعبر، وحين تكون الآلهة قد صمتت ولا يستطيع القربان ولا الوجد أن يطلق لسانها أو أن يقتحم سرها، وحين ينفصل عالم الفعل عن البشر ويستقل عنهم استقلالا يجعله أجوف، عاجزا عن الاضطلاع بمعنى الأفعال، وعن جعل نفسه رمزا من خلال الأفعال ومن خلال تكسير مسار هذه الأفعال نحو الرموز، عندما تنفصم العُرى، إلى الأبد، بين الطوية وبين المغامرة.

إن بطل الملحمة لا يكون، على وجه الدقة، أبدا، فردا. ومن السمات التي عدت 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. ويظل ما للأخلاق من قوة مطلقة تضع كل روح في وضع واقع مفرد لا يضاهى، غريبا أيضا عن عالم الملحمة. فعندما تجد الحياة في ذاتها، من حيث هي حياة، معنى محايثا، تكون مقولات العضوي هي المسؤولة عن تحديد كل شيء: فالشخص والسحنة الفردية ينشآن من التوازن الحاصل داخل التشارط المتبادل بين الجزء والكل، ولا ينشآن من التفكير السجالي الذي تمارسه الشخصية المنعزلة والضالة على نفسها. لذلك فإن الدلالة التي يمكن لحدث من الأحداث أن يكتسيها داخل عالم مغلق، على هذا النحو، تظل دائما دلالة من المستوي الكمي:

إن سلسلة المغامرات التي يتجلى من خلالها هذا الحدث، لا تستمد وزنها الا من الأهمية التي تكتسيها هذه المغامرات بحسب إتعاسها أو إسعادها لمركب عضوي كبير، لشعب أو سلالة. وإذا كان على أبطال الملحمة، تبعا لذلك، أن يكونوا ملوكا، فإن دواعي هذا المطلب، إضافة إلى كونها هي أيضا دواعي شكلية، لا تختلط بتلك الدواعي التي تفرض هذا المطلب على بطل التراجيديا.

وفعلا فان ذلك المطلب، يرجع في التراجيديا، إلى وجوب جعل أنطولوجيا المصير في منأىً عن عوامل الحياة الخسيسة، ذلك لأن الشخصية العليا في المجتمع هي وحدها التي تعرف الصراعات النابعة من المشكل التراجيدي، وتحتفظ مع ذلك بالمظهر الحسي لوجود رمزي، ولأن هذه الشخصية هي وحدها التي تقيم حول نفسها، ولو بالعلامات الخارجية لوجودها، المناخ الذي تستلزمه الدلالة المعزولة. فما هو رمز في التراجيديا يصير في الملحمة واقعا: ما للصلة بين مصير وبين كلية من وزن. وما مصير العالم في التراجيديا سوى المجموع اللازم من الأصفار لكَيْ تتحول الى مليون بفضل وحدة واحدة. أما فى الملحمة، فمصير العالم هو الذي يعطي للحوادث محتوى، ولكون البطل حامل هذا المصير، فإن هذا المصير، بدلا من عزل البطل، يربطه بالأولى، بشبكة من الروابط التي لا تنفصم، بالعشير الذي يتبلور مصيره في الحياة الخاصة للبطل.

والعشيرة هي كلية ملموسة، عضوية، ومن ثم، غنية في ذاتها بالمعنى. ولذلك فإن كتلة المغامرات التي تكوّن كل ملحمة، هي دائما متمفصلة، ولكنها لا تكون أبدا مغلقة؛ إنها تشكل كائنا حيا، يحمل معينا لا ينضب من ثراء الحياة الصميمي، له أشباه آخرون أو كائنات حية مماثلة له، اخوةٌ أو جيران. فإن تبدأ أشعار هوميروس بالتتابع القوي للأحداث، ثم لا تنتهي في الأخير، فذلك لأن الملحمة في روحها الحقيقية، تبقى على نحو مشروع، غير مكترثة بأي تشييد معماري، وهذا التوازن لا يَهدمه، أبدا، تدخل عناصر أجنبية ــ مثل تييري فيرون Thierry de Vérone في أغنية«نبولونجن» Chant des Niblungen ــ ذلك لأن كل شيء يحيا حياته الخاصة داخل

الملحمة، وينتج كماله وتمامه الخاص انطلاقا من دلالته الخاصة الداخلية. فلا يضير الملحمة أن تلتحق فيها عناصر أجنبية بنواتها المركزية: إذ يكفي أن يحدث اتصال بين وقائع ملموسة لكي تنعقد بينها علاقات ملموسة؛ وذلك على نحو لا تهدد فيه بشيء العناصر الأجنبية ــ نظراً للابعاد الذي تضفيه عليها زاوية النظر التي تؤخذ منها ــ وحدة الكل، في ذات الوقت الذي تحتفظ فيه بطابع حضور عضوي واضح.

إن دانتي هو المثال الكبير الوحيد لانتصار الهندسة المعمارية على الخاصية العضوية انتصارا بيّنا: وبذلك نفسه يشكل دانتي انتقالا من الملحمة الخالصة إلى الرواية. فلقد احتفظ من الشعر الملحمي الحقيقي، بخاصية عدم التباعد وبالانغلاق التام في محايثته المكتملة؛ غير أن شخصيات دانتي قد بدأت تشكل أفرادا يَهبوُّن واقفين، بوعي وبقوة، ضد الواقع الذي يسجنهم، وبهذه المقاومة يصيرون أشخاصا حقيقيين. علاوة على ذلك فإن المبدأ المكوِّن للكلية يمتلك، في أعماله، طابعا نسقيا منظما، يلغي ما للوحدات العضوية الجزئية من استقلالية ملحمية، ليحولها إلى أجزاء متميزة تقع في مراتب متفاوتة.

لا شك أن هذه الفردية التي تتسم بها شخصيات دانتي، هي أجلى وأظهر في الشخصيات الثانوية منها في الأبطال، وهذا النزوع عند دانتي يزداد في المحيط كلما ابتعدنا عن الهدف، فكل وحدة جزئية تحتفظ بحياتها الغنائية الخاصة، وتلك ظاهرة لم تكن، بالضرورة، غير معروفة في الملحمة القديمة. ومع ذلك فإن اتحاد هذين المطلبين، مطلب الشعر الملحمي ومطلب الرواية وتأليفهما داخل الملحمة، يقومان على ما في عالم دانتي من بنية ثنائية. فالفصل الذي يقيمه الناس في المستوى العادي بين الحياة والمعنى، صار متجاوزا ومُلغًى بواسطة التلاقي الحاصل بين الحياة والمعنى داخل التعالي الحاضر والمعيش. ففي مقابل ما لم يكن سوي واقع عضوي بصورة عفوية ولا يستند على أية مصادرة، يضع دانتي مراتب المصادرات المتحققة، كما أنه هو الوحيد الذي ليس بطله في حاجة إلى أن يكون شخصية سامية في المجتمع، ولا إلى أن يشرط مصيره مصير العشيرة، ذلك لأن معيش بطله هو الوحدة الرمزية للمصير البشري بأكمله.

الفصـــــل الرابـــــع

الشكـــــل الداخلـــي للروايـــــة.

إن كلية عالم دانتي لهي كلية نسق من المفاهيم جُعِلَ مرئيا. وهذه الشيئية، وهذه الجوهرية المحسوسة للمفاهيم نفسها وكذا لترتيبها ترتيبا متفاوتا في صورة نسق، هما، على وجه التحديد، ما يسمح للكمال وللكلية أن يصيرا مقولتين مكونتين، ولو أنهما غير منظِّمتين، لبناء العمل الأدبي، وأن تكونا، عبر اجتياب العالم، رحلة غنية بالانفعالات، ولكنها رحلة أحسن تسييرها وبدون مخاطر، وذلك عوضا عن هجرة متلمِّسة باحثة عن هدفٍ ما. وهكذا أمكن أن تنشأ ملحمة داخل وضعية تاريخية ــ فلسفية كانت المشاكل فيها قد وصلت إلى تخوم الرواية.

لا تكون الرواية أبدا قابلة لأن تتخذ شكلا نسقيا الا في مستوى مجرد؛ فإذن لا يمكن أن يشكل نسق ما مرجعا للرواية ــ والنسق هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن توجد عليه الكلية بعد اختفاء العضوي اختفاء نهائيا – الا إذا كان نسقا من المفاهيم المستنبطة، الشيء الذي يمنع من استخدام هذه المفاهيم، على نحو مباشر، في مستوى الابداع الجمالي. فما من شك في أن هذا النسق المجرد هو القاعدة النهائية للبناء برمته، ولكننا لا نري بأعيننا في الواقع المعطي والمُبَنْين، سوي المسافة التي تفصل هذا الواقع عن الحياة الملموسة والتي تتبدى لنا في المظهر المزدوج للطابع المواضعاتي للعالم الموضوعي وللطابع الباطني للعالم الذاتي، فعناصر الرواية مجردة تجريدا تاما، بالمعنى الهيجلي لكلمة تجريد. مجرد هو هذا التطلع الحنيني لدى الناس والذي يتجه نحو اكتمال طوباوي، فلا يلقى غير نفسه ورغبته بوصفهما الواقع الحقيقي؛ مجرد هو وجود البنيات الاجتماعية هذا الذي يقوم على قاعدة وحيدة هي حَدَثيتُها وقوة استمرارها وبقائها؛ وإنه، أخيراً، لشيء مجرد هو هذا القصد الباني Intention structurante الذي يدع كل ما يفصل من مسافة بين زمرتي العوامل المجردة التي يتكون منها

فعل البناء Structuration، مستمرة في البقاء بدلا من أن يلغيها، ويجعلها، بدلا من التغلب عليها، محسوسة كتجربة يعيشها الفرد الروائي، ويستخدمها لربط ثينك الزمرتين من العناصر، ويجعل منها محرك التأليف أو الانشاء الأدبي.

لقد سبق لنا أن تعرفنا على هذا الخطر الذي يهدد طابعُه الذي هو مجرد في أساسه، الرواية: فإما أن تتجاوز الرواية نفسها نحو الغنائية أو نحو الدراما، وإما ان تختزل أبعاد الكلية وتردها إلى أبعاد الشعر العذري الأكثر ضيقا، أو، أخيرا، السقوط والانحطاط إلى مستوى مجرد القراءة المسلية. لا يمكن التغلب على مثل ذلك الخطر إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ما في هذا العالم من هشاشة ونقص، وما يحيل فيه على شيء آخر يتجاوزه، لا يمكن التغلب على ذلك الخطر إلا إذا افترضنا بوعي كامل وبكيفية مناسبة تماما، أن هذه الهشاشة والنقص وهذه الاحالة هي الواقع النهائي.

إن أي شكل فني يتحدد بالنشاز الميتافيزيقي القائم في قلب الحياة، يتقبله ويبنيه بوصفه قاعدة لكلية تامة في ذاتها. والطابع العاطفي للعالم المبدع على هذا النحو، والمناخ الذي يسبح فيه الناس والأحداث، يظل كل ذلك محددا بالخطر الذي ينبثق ـــ مهددا الشكل ـــ من النشاز الذي لم يحل بصورة تامة. والنشاز الملاصق للرواية والقائم في كون محايثة المعنى للحياة تأبى النفاذ إلى الحياة الأمبريقية، إن هذا النشاز ليطرح مسألة شكل طابعه الصوري أخفي من الطابع الصوري للأشكال الفنية الأخرى، شكل يستلزم، لكونه يقدم نفسه في مظهر مشكل المضمون، تعاونا أشد صراحة وحزما بين القوي الأخلاقية والجمالية، مما لو تعلق الأمر بمشكل يكون طابعه الصوري الخالص واضحا.

إن الرواية هي شكل الفحولة المنضجة، في مقابل ما يميز الملحمة من طفولية معيارية. أما الدراما فإن شكلها يقع، لكونها تبقى على هامش الحياة، في ماوراء أعمار هذه الحياة، هذه الأعمار التي تم تصورها على أنها مقولات قبلية ومراحل معيارية. الرواية هي شكل الفحولة المنضجة؛ وهذا يعني أن الانغلاق الذي يتسم به عالم الرواية هو على

المستوى الموضوعي، نقص، وعلى المستوى الذاتي للتجربة المعيشة، استسلام. فالخطر الذي يهدد الرواية، خطر مزدوج : فإما أن يتجلى عدم تماسك العالم بكيفية مباغتة ملغيا محايثة المعنى كما يستلزمها الشكل ومحولا الاستسلام يأسا مُبَرِّحاً، وإما أن تقود الرغبة المتقدة في حل النشاز وتقبله وإفراغه في قالب الشكل، إلى استنتاج أو خلاصة تذيب الشكل وتحيله على عدم تجانس مبعثر، ذلك لأن هشاشة العالم ليس لنا، حينئذ، الا أن نغطيها بكيفية سطحية، وليس لنا أن نحذفها ونلغيها، بحيث ينبغي لها، وهي تهدم الروابط الضعيفة ضعفا مفرطا، أن تكشف عن نفسها بوصفها مادة أولية خاما.غير أن العمل الأدبي يظل، في الحالتين، مجردا، ولا تأخذ الأسس المجردة للرواية شكلا الا بفضل الفعل الذي ينزع فيه هذا التجريد القناع عن نفسه بصفاء ووضوح ؛ إن محايثة المعنى كما يقتضيها الشكل تنشأ، تحديدا، من الذهاب حتى النهاية، وعدم ادخار اي جهد، في تعرية غياب هذه المحايثة.

[بالرغم من غياب محايثة المعنى والجوهر للحياة فإن ثمة أملا وسعيا لبلوغهما] والفن بالنسبة للحياة هو هذا الـ « بالرغم من كل شيء ». وهذا النشاز القائم في الحياة يُؤكده إبداع الأشكال باشد الصور عمقا. غير أن تقبل هذه الواقعة في جميع الأجناس الأدبية بما فيها الملحمة، لأسباب أصبحت الآن بديهية، هو شيء يسبق التشكل، في حين أن هذا التقبل هو الشكل نفسه في حالة الرواية. لذلك تختلف العلاقة بين الأخلاق وعلم الجمال داخل العملية المبدعة هنا عنها في الأجناس الأدبية الأخرى. فليست الأخلاق في الأجناس الأدبية الأخرى سوى شرط مسبق وشكلي يتيح، على نحو عميق، بلوغ الماهية التي يتطلبها الشكل، ويتيح، بماله من سعة، بلوغ الكلية التي يتطلبها الشكل كذلك، هذه الكلية التي تدعو، بفضل طابعها الشامل، الى هذا التوازن بين العناصر، التوازن الذي إنما نترجمه، إن نعتناه بأنه عادل، إلى لغة الأخلاق الخالصة.

وعلى عكس ذلك يكون القصد الأخلاقي، في الرواية، ملموسا في قلب بناء كل جزئية من الجزئيات، فهو يشكل بالنسبة لمضمون

الرواية، وحتى في أدق تفاصيلها، عنصرا فعالا في تشييد العمل الأدبي. وهكذا فبينما تقوم الخاصية الجوهرية للأجناس الأدبية الأخرى في الاستقرار داخل شكل مكتمل، تظهر الرواية كشيء يصير، كسيرورة. ولذلك فهي أشد الأجناس الأدبية عرضة للمخاطر، من الوجهة الفنية، بحيث إن كثيرا من النقاد الذين يقيمون تطابقا بين الاشكالية وبين واقعة كون شيء ما إشكاليا، لا يعتبرون الرواية سوى نصف فن. وهذه أطروحة خلابة براقة، لها مظهر معقول، ذلك لأن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يمتلك صورة كاريكاتورية يكاد، بكل ما هو غير جوهري في شكله، يشبهها، الى حد عدم التمييز بينهما : إنه أدب التسلية الذي تتوفر فيه جميع الخصائص الخارجية للرواية، ولكنه لا يرتبط، في جوهره، بأي شيء، ولا يرتكز على شيء، وليست له، بالتالي، أي دلالة.

لذلك إذا كانت مثل تلك الصور الكاريكاتورية مستحيلة في كل جنس أدبي يقدم الكينونة بوصفها واقعا مكونا، لكون العنصر الفوق – فني في عملية إضفاء الشكل على الموضوع، لا يمكن أن يحجب لحظة واحدة، إذا كان ذلك كذلك فإن تقاربا ظاهريا يبقى ممكنا هنا [في الرواية] إلى حد الخلط، ذلك لأن الأفكار التي تتدخل هنا، بفعالية، لاقامة الرواية وإضفاء الشكل، لها طابع الانحجاب والتنظيم، ولأن حركة خاوية تتضمن توافقا ظاهرا مع سيرورة يفلت مضمونها من كل عقلنة. غير أن من يحسن النظر بدقة يجد أن على مثل ذلك التقارب أن ينكشف في كل حالة ملموسة، بوصفه صورة كاريكاتورية. ثم إن الحجج التي تساق، من جهة أخرى، لانكاركون الرواية تنتمي، بماهيتها، إلى ميدان الفن، ليس لها هي أيضا سوى مظهر المعقولية. وذلك ليس لأن إشكالية الرواية وعدم اكتمالها يجعلان منها، من الوجهة الفلسفية والتاريخية، شكلا حقيقيا، ولأن الرواية ــ وهذه علامة مشروعيتها ــ لا تمسك وتدرك، عبر سندها، وضعية الفكر الحقيقية الراهنة وحسب، بل، كذلك، لأن طابع السيرورة الذي تكتسيه لا يقصي التمام والكمال الامن وجهة نظر المضمون. إن الرواية، على العكس من ذلك، تؤلف من حيث هي شكل، توازنا متحركا ــ ولكنه مضمون ــ بين الصيرورة والكينونة، وتصبح، من حيث هي فكرة للصيرورة،

حالة، وعلى ذلك فهي، إذ تجعل من نفسها الوجود المعياري للصيرورة، تتجاوز ذاتها: «السير في الطريق ابتدأ، والرحلة انتهت».

يسُن نصف الفن المزعوم هذا قوانين تفوق في دقتها وعدم قابليتها للخرف تلك التي تسنها «الأشكال المغلقة»، وهيمنتها هي بحيث تكون قابليتها للتعريف والصياغة الصورية أقل مما هو عليه الأمر في قوانين الأشكال الأخرى: إن قوانين الرواية هي قوانين الحساسية المرهفة. والحساسية المرهفة والذوق، وهما مقولتان منحطتان في ذاتهما تنتميان معا لدائرة الحياة وليس لهما من أهمية أخلاقية حتى بالنسبة لعالم أخلاقي جوهري، ان هاتين المقولتين لهما في الرواية أهمية عظيمة مكونة لها: فبفضلهما وحدهما تنجح الذاتية، من بداية هذه الكلية التي تصنعها الرواية إلى نهايتها، في الحفاظ على توازنها، وفي طرح نفسها بوصفها موضوعية ملحمية ومعيارية، ومن ثم، تنجح في التغلب على التجريد، أي على الخطر الخاص بهذا الجنس الأدبي.

إذ من الممكن التعبير عن هذا الخطر على النحو التالي أيضا: حيثما يكن على الأخلاق ــ بعد إذ صارت شيئا قبليا لا يكتسي طابعا صوريا وحسب وإنما يهم أيضا المضامين ــ أن تضطلع بتشييد الشكل، لكوننا لم نعد نجد، في الشخصيات المبتدعة، توافقا، أو على الأقل تواردا، حاضرا فيها في صورة معطي، بين الأخلاق، من حيث هي عامل داخلي للحياة، وبين أساس الفعل داخل البنيات الاجتماعية، مثلما كان الشأن في العصور الملحمية، حيثما يكن ذلك، يحق لنا أن نخشي أن يكون وجه ذاتي من أوجه الكلية الحاضر، بدلا من هذه الكلية بأجمعها، هو الذي يتلقى شكلا ــ وهو شيء، لو حدث، لشوه بل ولهدم المطلب الخاص الذي يستلزمه الأدب الملحمي العظيم الذي يستهدف موضوعية منفعلة متلقية. إن هذا الخطر لا يمكن تفاديه، وإنما يتم التغلب عليه فقط من الداخل. ذلك لأن هذه الذاتية لا يتم التخلص منها بالسكوت عنها أو بتحويلها إلى إرادة للموضوعية: فهذا السكوت وهذا المجهود ينكشفان بوصفهما ذاتيين بمقدار أشد من إبراز ذاتية معلنة، وبالتالي ينكشفان بشكل أشد تجريدا إذا ما أخذنا من جديد التجريد في معناه الهيجلي.

أطلق منظرو الرواية الأوائل، أي علماء الجمال في بدايات الرومانسية، كلمة السخرية على الحركة التي تعرف بها الذاتية نفسها وتلغي بها نفسها. وتدل السخرية، من حيث هي مكون للجنس الأدبي الروائي، على أن الذات المعيارية والمبدعة تنشطر ذاتيتين: إحداهما هي تلك التي تجابه، من حيث هي طوية، القوي المركبة الغريبة عنها، وتجهد في سبيل جعل محتوياتها نفسها تخيم على عالم غريب، والأخري هي التي تكتشف الطابع التجريدي لعالمي الذات والموضوع، وبالتالي، طابعهما المحدود. وهذه الذاتية الأخيرة تفهم ذينك العالمين في مالهما من حدود، هذه الحدود التي تدركها الذات بوصفها ضرورات وشروطا لوجودها، ومع ذلك فإن هذه الذاتية تدرك وتشكل، بفضل هذا الصحو، ومع ترك ثنائية العالم مستمرة، تدرك كونا يتمتع بوحدة، وتشكله بواسطة عملية تتشارط فيها، على نحو متبادل، عناصر غير متجانسة بماهيتها، وهذه الوحدة تظل، رغم كل شيء، وحدة شكليه خالصة: فلا يلغى طابع العداء الذي يظهر به كل من العالمين للآخر، وإنما يتم الاعتراف به بوصفه شيئا ضروريا، والذات التي تعترف بهذا الطابع من حيث هو كذلك لا تقل في امبريقيتها، وفي كونها أسيرة للعالم، وفي تقلصها إلى طوية، لا تقل في كل ذلك عن الذوات التي صارت موضوعات لها.

تنزع مثل هذه الوضعية عن السخرية ذلك التفوق البارد والمجرد الذي يمكن أن يختزل الشكل الموضوعي إلى شكل ذاتي ــ شكل الهجاء Satire ــ والكلية إلى مجرد مظهر، ذلك لأن ذلك التفوق يرغم الذات المتأملة والمبدعة، على أن تطبق على نفسها معرفتها الخاصة للعالم، وعلى أن تعتبر نفسها وكذا مخلوقاتها، موضوعا حرا لسخرية حرة، وباختصار، يرغمها على أن تتحول إلى ذات مُتلقّية، خالصة إلى تلك الذات نفسها المطلوبة في الأدب الملحمي العظيم.

هذه السخرية هي التصحيح الذاتي للهشاشة La fragilité؛ ويمكن للعلاقات غير المتلائمة أن تتحول إلى حلقة خارقة ومرتبة مؤلفة من سوء الفهم والتجاهل المتبادلين، يري فيها كل شيء من وجوه متعددة: بوصف

هذا الشيء معزولا وذا روابط، بوصفه سندا للقيم وبوصفه عدما، بوصفه انفصالا مجردا وبوصفه حياة مستقلة ملموسة، بوصفه ذبولا وبوصفه إزهاراً، بوصفه عذابا نلحقه بغيرنا وبوصفه عذابا نتلقاه.

وهكذا يتم، على أساس قاعدة جديدة تماما من الناحية الكيفية، إدراك الحياة من منظور جديد يتشابك فيه الاستقلال النسبي للأجزاء مع ارتباطها بالكل تشابكا معقدا. والتحفظ الوحيد، على ذلك، هو أن الأجزاء لا تستطيع أبدا، رغم ارتباطها بالكل، أن تفقد ما يتسم به استقلالها المجرد من تحجر أو تصلب، وأن علاقاتها مع الكلية لا تشكل، مهما تقترب من الصبغة العضوية، سوي علاقة مفهومية تصورية يتم الغاؤها بلا انقطاع، وليست أبدا واقعا يكتسي، فطريا وبصدق وأصالة، الطابع العضوي. يترتب على ذلك، على مستوى التركيب الأدبي، أن الناس والأفعال يملكون، ولا ريب، الطابع اللامحدود الخاص بالمادة الملحمية، غير أن بنيتهم تتميز تميزا جوهريا عن البنية الخاصة بالملحمة. والفرق الهيكلي الذي يفصح فيه الطابع الشبيه بالعضوي عن نفسه، والذي هو في نهاية المطاف طابع مفهومي تصوري الذي تكتسيه المادة الروائية، هو ذلك الفرق الذي يفصل مضمونا عضويا ومتجانسا عن منفصل غير متجانس يطبعه الجواز. ونتيجة هذا الجواز هي أن الأجزاء المستقلة نسبيا في الرواية أكثر استقلالا من أجزاء الملحمة، وأشد كمالا في ذاتها، بحيث ينبغي، لتجنب تفجيرها للكل، ملاءمتها مع هذا الكل، بوسائل تقع في ما وراء مجرد حضورها.

وفعلا، فإن هذه الأجزاء لابد لها أن تمتلك دلالة صارمة ــ وإن على نمط غير نمط الملحمة ــ من حيث التركيب والمعمار، سواء أكان ذلك من أجل إضاءة المشكل المركزي بطريقة التضاد، كما تفعل الأقصوصات المدمجة في رواية دون كيشوت، أم من أجل إدخال موضوعات خفية تشكل مطلعا للرواية، ويكون لها في النهاية دور حاسم في حل عقدة الرواية، كما هي الحال في رواية اعترافات نفس طيبه Confession d'une belle Âme.[20]. على أن مجرد حضور هذه الموضوعات لا يبرر أبدا وجودها. فأن يكون بوسع أجزاء ليس بينها من صلة غير تلك التي يفرضها

عليها التركيب أو التأليف، أن يحيى كل منها حياة منفصلة خاصة، فذلك أمر ليس له من دلالة غير دلالة العرض الدال، وذلك بمقدار ما يوضح هذا الأمر بنية الرواية في كليتها. غير أنه ليس ثمة من ضرورة تستلزم من كل رواية عظيمة نموذجية أن تبين عن هذه النتيجة القصوى لبنيتها الخاصة، وكلما تمت محاولة السيطرة على المشاكل التي يطردها الشكل الروائي بالتعلق بهذا الطابع وحده، كلما كانت النتيجة هي إرهاق تأليف الرواية بالتكلف، والقاء الضوء على هذا التأليف بصورة مفرطة كما هي الحال لدى الرومانسيين، أو لدى بول إرنست Paul Ernst[21] في روايته الأولى.

ذلك لأن الأمر لا يتعلق، فيما يخص الجواز la Contingence، سوى بعرض دال، دوره الوحيد هو إضاءة حالة واقعة موجودة بالضرورة في كل وحاضرة دوما. غير أن ما للانشاء والتأليف الأدبي من حساسية أو ذوق يحمل طابع السخرية على نحو فني، لا يكف عن تغطية تلك الحالة الواقعة بمظهر واقع عضوي يكشف القناع عنه بدون انقطاع. إن الشكل الخارجي للرواية هو في جوهره شكل بيوغرافي. والطابع العضوي الذي تتجه نحوه البيوغرافيا هو وحده القادر على موضعة التأرجح بين نسق من المفاهيم يدع الحياة تفلت منه باستمرار، وبين معقد حي عاجز على الدوام عن بلوغ السكون الذي يتحقق في اكتمال ذات من الذوات، فيه تصير الطوباوية مُحَايِثَة. وإذا ما ادعينا أننا نضع، ضمن وضعية تاريخية تفرض فيها مقولة العضوي نفسها بكيفية شمولية على الكينونة في مجموعها، تفرد كائن حي ــ بماله من حدود تحصره ــ في نقطة انطلاق الأسلبة Stylisation، وفي مركز عملية التشكيل ذاتها، فإننا سنكون بذلك قد اغتصبنا، بحماقة، ما يضفي على تلك الوضعية التاريخية، على وجه التحديد، الطابع العضوي. إن ما يكون لحياة مُفْرَدَةٍ من دلالة نموذجية، في عصرٍ تسود فيه الأنساق المكوِّنة لا يُشكل أبدا سوى مجرد مثال، وعلى فرض أن بوسعنا أن نتصور، يوما ما، تقديم حياة كتلك بوصفها ركيزة ــ وليس بوصفها أساسا ــ للقيم، فإن مثل هذا الهدف سوف يظهر بمظهر أشد الأدعاءات مدعاة للضحك.

إن للواقع المفرد، أي الفرد الذي يمارس عليه الكاتب إضفاء الشكل،

وزنا نوعيا داخل الشكل البيوغرافي، قد يكون ثقيلا ثقلا مفرطا بالنسبة لما للحياة من سيادة كونية، أوقد يكون خفيفا بإفراط بالنسبة لما للنسق من سيادة شمولية؛ وقد يبلغ ذلك الوزن النوعي درجة من العزلة يصبح فيها أوسع بالنسبة للحياة وعديم الدلالة بالنسبة للنسق؛ وقد يكون علاقة بما هو مثَل أعلى يكون الفرد حاملا وممثلا له، وتكون هي مشتدة اشتداداً مفرطاً بالنسبة للسيادة الكونية للحياة، وخاضعة خضوعاً غير كافٍ لسيادة النسق الشمولية. يضفي الشكل البيوغرافي على التطلع العاطفي وغير القابل للتحقق، سواء إلى ما في الحياة من وحدة مباشرة أو إلى ما في النسق من انتظام شمولي، يضفي الشكل البيوغرافي على هذا التطلع توازنا وهدوءاً: إنه يحوله إلى كينونة. ذلك لأن الشخصية المركزية في البيوغرافيا لا يكون لها معنى إلا ضمن علاقة مع عالم المثل العليا الذي يتجاوزها، ولكن هذا العالم لا تكون له هو ذاته صبغة واقعية إلا بمقدار ما يحيا داخل هذا الفرد بموجب هذه التجربة المعيشة. وعلى هذا النحو نجد في الشكل توازنا يقوم بين دائرتين من الحياة كلتاهما...لم تتحققا فعليا وكلتاهما عاجزتان، إذا ما بقيتا معزولتين عن بعضهما، عن بلوغ هذا التحقق الفعلي. إننا أمام انبثاق حياة جديدة تتمتع بخصائص خاصة، وتملك كمالها ودلالتها المحايثين، حتى وإن كان ذلك على نمط فيه مفارقة أي نمط حياة الفرد الاشكالي.

والعالم الذي يحمل طابع الجواز، والفرد الاشكالي، هما الواقعان اللذان يشكل أحدهما شرطا للآخر. فحينما لا يكون الفرد إشكالية تكون غاياته معطاة له في وضوح مباشرة، وقد يطرح العالم الذي شيَّدت هذه الغايات نفسُها صرحه في وجه الفرد الاشكالي صعوبات وعراقيل على درب تحقيق تلك الغايات، ولكن دون أن يهدده أبدا بخطر داخلي. إن الخطر لا يظهر إلا بدءا من اللحظة التي يفقد فيها العالم الخارجي صلته بالأفكار، والتي تصير فيها هذه الأفكار، داخل الانسان، وقائع نفسية ذاتية: مثلا عليا. وبما أن الأفكار يفترض أنها بعيدة المنال تصير غير قابلة للتحقق، بالمعني الأمبيريقي لكلمة تحقق؛ ونظرا إلى أنها قد تم تحويلها إلى مثل عليا، فإن الفردية تفقد الطابع العضوي المباشر الذي كان يجعل منها واقعا غير اشكالي. لقد صارت هذه الفردية هي ذاتها غاية لنفسها، ذلك لأنها

تكتشف، منذئذ، في ذاتها، ما هو جوهري فيها وما يجعل حياتها حياة حقيقية، انها تكتشف ذلك لا بوصفه ملكا لها ولا أساسا لوجودها، بل بوصفه موضوعا تبحث عنه وتسعى اليه. على أن العالم الذي يحيط بها لا يقيم سوي أساس آخر ومادة أخرى للأشكال المقولية Catégoriales التي تؤسس العالم الداخلي لهذه الفردية: لابد إذن أن تنحفر هوة لا تعبر بين كينونة الواقع الفعلية وبين وجوب الكينونة الذي يتصف به المثل الأعلى ــ هذان الطرفان اللذان لا يطابق اختلافهما اختلاف مادتهما الا عبر اخلاف بنيتهما ــ لابد أن تشكل تلك الهوة ماهية العالم الخارجي نفسها.

ويتجلى هذا الاختلاف، بكيفية أوضح، في الطابع السلبي الخالص للمثال الأعلى. ففي العالم الذاتي للروح يحصل للمثل الأعلى نفس ما يحصل، تماما، للوقائع النفسية من تأقلم، حتى ولو انحط إلى مستوى هذه الوقائع النفسية، أي الى مستوى التجربة المعيشة. لذلك يمكن للمثل الأعلى أن يتجلى بكيفية مباشرة، تجليا يبلغ حد إظهار محتوياته على نمط إيجابي؛ وعلى العكس من ذلك فإن الطلاق في العالم المحيط بالانسان، بين كينونة الواقع وبين وجوب كينونة المثل الأعلى، ينكشف في الغياب الموضوعي للمثل الأعلى، هذا الغياب الذي يؤدي بدوره إلى نقد ذاتي محايث للمعطى البسيط الذي يكشف هو ذاته، بحرمانه من المثل الأعلى المحايث، عن بطلانه الخاص به.

إن هذا الهدم الذاتي الذي يقدم، في الكيفية التي يُعْطي بها، جَدَلاً يقع، حصرا، على مستوى الفكر، دون أي وضوح مباشر محسوس، إن هذا الهدم الذاتي يظهر في صورتين. يظهر أولا بوصفه نقصا في التناغم بين الطوية وبين أساسها داخل مجال الفعل، نقصا يبرز بدقة أكبر بقدر ما تكون حقيقة الطوية أشد وأكبر، وبقدر ما تكون الأفكار، بعد أنصارت داخل الروح مثلا عليا، أقرب إلى منابعها. ثم يظهر ثانيا بوصفه عجز هذا العالم الغريب عن المثل الأعلى والمعادي للطوية، عن تحقيق كماله تحقيقا فعليا، وعن أن يعثر من حيث هو كل، على شكل الكلية، وعن أن يجد للعلاقة التي تربطه بعناصره، وكذا العلاقة التي تربط هذه العناصر فيما بينها، شكل

التماسك والتلاحم ــ أي عدم القابلية للتمثيل irreprésentabilité ــ إن هذا العالم لا تطاله، في أجزائه كما في مجموعه، أشكال إبداع محسوس مباشر. إنه لا يعود إلى الحياة إلا إذا ربط سواء بالتجربة الداخلية التي يعيشها البشر التائهون فيه، أو بالنظرة التأملية والمبدعة التي يلقيها الكاتب إلى ذاتيته التمثيلية، وإلا إذا صار، تبعا لذلك، موضوعا لانفعال أو موضوعا لتفكير.

وهكذا يتأسس على مستوى الشكل، ويتحقق، على المستوى الأدبي، تبرير هذا المطلب لدى الرومانسيين الذين كانوا ينتظرون من الرواية أن توحد في ذاتها جميع الأجناس الأدبية، وأن تفسح في ذاتها، كذلك، مكانا للغنائية الخالصة وللفكر الخالص. والمفارقة هي أن الطابع المنفصل لهذا الواقع هو الذي يستوجب، لفائدة العمل الأدبي الملحمي ولصلاحيته المحسوسة، على وجه التحديد، مثل ذلك الدمج لعناصر غريبة، بصورة جوهرية، بعضها عن الأدب الملحمي، وبعضها الآخر عن كل إبداعٍ أدبي. وعلاوة على ذلك، فإنه بدلا من أن يقتصر دور هذه العناصر في خلق المناخ الغنائي والدلالة الفكرية التي تضفيها على أحداث لولاها لظلت اعتيادية prosaïques معزولة وغير جوهرية، بدلا من ذلك فإن هذه العناصر هي وحدها التي يمكن فيها، وفيها وحدها، أن تظهر القاعدة النهائية للكل، تلك القاعدة التي تضمن تلاحم جميع أجزاء الكل: منظومة الأفكار المنظِّمة التي تكوِّن الكلية.

ذلك لأن البنية المنفصلة للعالم الخارجي تستند، في نهاية المطاف، على واقعة كون منظومة الأفكار ليس لها سوى سلطة منظِّمة بالنسبة الى الواقع. إن عجز الأفكار عن النفاذ الى الواقع ذاته يجعل هذا الواقع منفصلا غير متجانس، بحيث تنشأ انطلاقا من هذه العلاقة نفسها، لدى عناصر الواقع، حاجة إلى رابطة واضحة جدا مع منظومة الأفكار، رابطة أعمق من تلك التي تربطهما في عالم دانتي. ذلك لأن كل شخصيته تتلقى، داخل عالم دانتي، بمجرد أن يُعَيَّنَ لها الموقع المناسب داخل صرح العالم، حياة ومعني، على نفس الشاكلة المباشرة التي كانت بها الحياة والمعني حاضرين

في العالم العضوي لدى هوميروس، ومحايثين، فيه، محايثة كاملة لكل تجل من تجليات الحياة.

هذه السيرورة processuss التي تم الافصاح عنها، على هذا النحو بوصفها الشكل الداخلي للرواية، هي مسيرة الفرد الاشكالي نحو ذاته، والمسير الذي يقوده ـــ انطلاقا من خنوع مبهم للواقع غير المتجانس الموجود مجرد وجود والمحروم من الدلالة بالنسبة للفرد – الى معرفة واضحة بذاته. وبعد الاستيلاء على هذه المعرفة للذات، يبدو أن المثل الأعلى المكتشف، على هذا النحو، يندرج، من حيث هو معني للحياة، داخل محايثة هذه الأخيرة؛ على أن الانفصال بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون، على عكس ذلك، لا يلغي، بل إن هذا الانفصال لا يمكن له أبدا أن يختفي حيث تجري هذه العملية، أي داخل حياة الرواية. إننا لا نستطيع أن نصل سوى إلى أقصى تقريب، أو إلى إضاءة قوية وعميقة للانسان بواسطة معني حياته. وحينئذ يتم الحصول على محايثة المعنى كما يستلزمها الشكل بالنسبة للتجربة المعيشة التي تعلم الانسان أن هذه الرؤية البسيطة للمعنى هي أسمى نعمة تسمح بها الحياة له، والهدف الوحيد الذي يستحق أن نخاطر من أجله بحياة بأكلمها، والجزاء الوحيد الذي يستحق أن نخوض من أجله مثل هذه المعركة. وهذه السيرورة تمتد لتشمل حياة بكاملها، ويكون اتجاهها وأبعادها معطيين في نفس الوقت مع محتواها المعياري – الطريق الذي يقود انسانا ما الى معرفة ذاته.

إن الشكل الداخلي للسيرورة وما له من إمكاني التعبير عنها بأكثر أشكال التعبير الأدبي ملاءمة، والشكل البيوغرافي كذلك، يلقيان الأضواء على كل المسافة التي تفصل ما تتصف به المادة الروائية من انفصال لا محدود عن المتصل اللامتناهي الخاص بالمادة الملحمية. وهذا الاتصال اللامحدود في المادة الروائية هو لا متناه سيىء: فهو في حاجة، لكي يصير شكلا، إلى حدود، في حين أن لا متناهي مادة ملحمية خالصة هو لا متناه داخلي وعضوي، يحمل قيمته في ذاته ويبرزها، يعين لنفسه، من الداخل، حدوده الخاصة، ولكونه لا يتأثر بما يتعدى حدوده، فإنه يختزل إلى مجرد

نتيجة أو عرضٍ دال. إن الشكل البيوغرافي يعني، بالنسبة للرواية، الانتصار على اللامتناهي السيىء؛ إذ تختزل في هذا الشكل، من جهة، أبعاد العالم إلى تلك الأبعاد التي تستطيع أن تضطلع بها التجارب المعيشة من طرف البطل، ومجموع هذه التجارب ينتظم بالاتجاه الذي يتخذه سير البطل نحو معنى حياته الذي هو معرفة الذات؛ ومن جهة أخرى تتلقى كتلة البشر المعزولين المتسمة بعدم التجانس، وكتلة البنيات الاجتماعية التي لا دلالة لها، والأحداث الخالية من المعنى والتي تظهر داخل العمل الأدبي، يتلقى كل ذلك تمفصلا موحِّداً عن طريق إدخال كل عنصر منفرد في علاقة مع الشخصية المركزية، ومع المشكل الحيوي الذي يلقي الضوء على مجرى وجودها.

وهكذا فإن البداية والنهاية اللتين تتحددان، في مجال الرواية، بالحدود الابتدائية والختامية للسيرورة التي تمد العمل الأدبي بمحتواه، إن البداية والنهاية، في مجال الرواية، تصيران الحدين الدالين لطريق مرسوم الحدود بوضوح. ومهما يكن ارتباط الرواية، في ذاتها ولذاتها، بطرفي الحياة، الولادة والموت، ارتباطا محدودا، هذا الارتباط الذي يدل عليه كونها تشير بنقطة بدايتها ونقطة توقفها إلى قطعة الحياة التي تحددها مشكلتها والتي تعتبرها وحدها جوهرية بعدم إظهارهاللسابق واللاحق إلا من منظور هذا المشكل وعلى أساس اتخاذه مرجعا، مهما يكن ارتباط الرواية هذا محدودا، فإن الرواية تميل، مع ذلك، إلى بسط كليتها الملحمية بأكملها داخل جريان الحياة الذي هو شيء جوهري بالنسبة إليها. وكون بداية هذه الحياة ونهايتها لا تتطابقان مع بداية الوجود البشري ونهايته، فذلك ما يظهره اتجاه الجنس الأدبي البيوغرافي نحو الأفكار؛ وبالتأكيد فإن تطور إنسان ما هو الذي يبقى الخيط الموجه الذي ينظم العالم وينشر على طوله، كليته، غير أن هذه الحياة لا تصل إلى مثل تلك الدلالة الا لأنها تمثل تمثيلا نموذجيا هذه المنظومة من الافكار والمثل العليا المعيشة التي يشترطها العالم الداخلي والخارجي للرواية، كعوامل منظمة لهما.

إذا كان الوجود الأدبي لفهلم مايستر WILHELM MEISTER

يمتد من المرحلة التي أصبحت فيها أزمته حادة، تحت ظروف معينة، إلى مرحلة اكتشافه لرسالته في الحياة، فإن هذه البنية البيوغرافية ترتكز على نفس المبادىء التي يرتكز عليها، في رواية بونتوبيدان Pontopiddan[22] وصف حياة تبتدىء بأول تجربة هامة لبطل لا يزال طفلا، وتنتهي بموته. ففي جميع الأحوال يتميز هذا الأسلوب تميزا واضحا عن اسلوب الملحمة التي تُكوِّن فيها الشخصية المركزية ومغامراتها كتلة منظمة في ذاتها بحيث لا تمثل البداية والنهاية في الملحمة سوى دلالة محدودة بالنسبة للشخصية. إنهما ليستا سوى لحظتي كثافة قوية، متجانستين مع جميع اللحظات الأخرى، إنهما تُشكِّلانِ، ولا ريب، ذروتين للملحمة، ولكنهما لا تدلان أبدا على أكثر من ظهور توترات شديدة أو انفراجها.

يحتل دانتي هنا، كما في كل مكان، موقعا فريدا. بمعنى أن مبادىء البناء structuration لديه، والتي كانت تنحو نحو الشكل الروائي، تعود إلى الشكل الملحمي. فالبداية والنهاية، في عمله الأدبي، طرفان حاسمان بالنسبة للحياة الجوهرية، وكل ما يمكن أن يكون ذا أهمية ودلالة، يجري بين هذين الحدين، فما قبل البداية سوى عماء يتمرد على الخلاص، وما بعد النهاية طمأنينة انعتاق لم يعد، بعدئذ، يتهددها أي خطر. غير أن ما يقع في حظيرة هذين الطرفين يفلت، بالتحديد، من المقولات البيوغرافية للسيرورة ليبلغ مرتبة، أي ليبلغ ما تراه نظرة منتشية من صيرورة تكون في حالة الكينونة بصورة خالدة. وبالنسبة للجنس الأدبي الروائي، فإن ما يهب نفسه لادراك الكاتب ولعمله الباني Structurant، تجعله الدلالة المطلقة لهذا المعيش، محكوما عليه باللاجوهرية المطلقة.

إن الرواية لتبقي على نفس ما هو جوهري في كليتها، بين بدايتها ونهايتها، وبهذا ترفع الفرد إلى العلو اللامتناهي الذي يوجد فيه من ينبغي له أن يبدع عالما بأكمله بتجربته المعيشة، وأن يحافظ على هذا الابداع في حالة التوازن، إنها ترفع الفرد إلى العلو الذي لا يستطيع الفرد الملحمي أن يبلغه أبدا حتى ولو كان بطل دانتي، هذا البطل الذي يدين بدلالته الى النعمة التي أنعم عليه بها وليس إلى فرديته. غير أن الفرد يرد، بسبب انقطاع الصلة هذا، إلى مجرد أداة تتوقف وضعيتها المركزية، حصرا، على قدرتها أن تكشف إشكالية ما من إشكاليات العالم.

الفصـــــل الخامـــــس

شروط الرواية ودلالتها التاريخية ــ الفلسفية

إن التأليف الروائي لهو انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مدعوة لتكوِّنَ وحدة عضوية توضع على الدوام موضع تساؤل. والعلاقات التي تضفي على هذه العناصر المجردة تلاحما، ليست، من حيث هي علاقات مجردة تجريدا خالصا، سوي من طبيعة شكلية، ومن أجل ذلك لا يمكن للمبدأ الموحِّد النهائي فيها أن يكون شيئا آخر غير أخلاق الذاتية المبدعة، تلك الأخلاق التي تصير واضحة في المضامين نفسها. وينبغي لهذه الأخلاق أن تُلغَى لكي تتحقق الموضوعية المعيارية للمبدع الملحمي، وهي مع ذلك عاجزة عن النفاذ إلى الموضوعات التي عليها أن تضفي عليها الشكل نفاذا تاما؛ إنها لا تستطيع أن تتجرد تجردا تاما من مظهرها الذاتي لتظهر بوصفها معنى محايثا لعالم الموضوعات، ولذلك يكون من الضروري، من أجل بلوغ الحس أو الذوق المبدع للتوازن، أن تصحح هذه الموضوعات نفسها بواسطة أخلاق جديدة، محددة هي أيضا بالمحتويات. إن هذا التفاعل بين مركبين من الأخلاق، وهذه الثنائية في الابداع والوحدة في الشكل، إن هذا كله هو الذي يصنع جوهر السخرية، هذا القصد المعياري الخاص بالرواية التي تجعلها بنية محتوياتها محكوما عليها بالتعقُّد الأقصى.

ليس مصير الفكرة داخل الواقع، بالنسبة لكل شكل يعبر عن الفكرة بوصفها مجسدة في الواقع، بحاجة إلى أن يصير موضوعا لتأمل ديالكتيكي. فالشكل المحسوس الذي يضفى على الفكرة يستنفد العلاقة بينها وبين الواقع، فلا يبقى أي فراغ بينهما يمكن أن يباعد بينهما ولا يمكن ملؤه الا بحكمة أو حُسن تدبير الكاتب الذي يتدخل تدخلا واعيا وبينا؛ وتبعا لذلك فإن في وسع هذه الحكمة أن تقوم بدور من الأدوار قبل فعل الابداع، وأن تختفي خلف الأشكال،وليست مطالبة، بأي حال، بأن تتجاوز ذاتها

من حيث هي سخرية، داخل الابداع الأدبي. ذلك لأن التأمل الذي يمارسه الفرد الممتهن للكتابة، وموقفه الأخلاقي من المحتوى، يتسم بخاصية مزدوجة: إنه يهم، قبل كل شيء، البنية التأملية للمصير والتي تخص، داخل الحياة، المثل الأعلى، إنه يهم ما تتسم به هذه العلاقة من [كونها] مجرد واقعة، ومن حكم القيمة الذي تم إصداره على حقيقتها الواقعية؛ غير أن هذا التأمل يصير، هو أيضا، موضوعا لتأمل آخر ليس التأمل الأول بالنسبة إليه سوى مثل أعلى، سوى شيء ذاتي، ومجرد التسليم بشيء ما، وهذا التأمل الثاني يتقدم له هو أيضا، داخل واقع غريب عنه، مصير، هو هذه المرة مصير تأملي خالص لا يعيش إلا في الشخص السارد، مصير يتطلب إضفاء الشكل عليه.

إن ضرورة التأمل هذه لتكوِّن ما تتسم به كل رواية عظيمة أصيلة من كآبة عميقة جدا. وتتعرض سذاجة الكاتب ـــ وهذه عبارة لا تعدو ترجمة الطابع غير الفني الصميمي للتأمل الخالص ـــ لقسر يحولها إلى ضدها. وإن ما يحصل عليه الكاتب، بعد جهد يائس، من مصالحة وتوازن غير مؤكد بين تأملين يلغي أحدهما الآخر، أقصد موضوعية الروائي التي هي سذاجة ثانية، لا تكون سوي بديل شكلي للسذاجة الأولى: هذه السذاجة الثانية تسمح بالبناء وباغلاق الشكل، ولكن عالم هذا الانغلاق ذاته يحيلنا، بواسطة إيماءة بليغة، على التضحية التي كان من الواجب بذلها أولا، وعلى الفردوس المفقود الى الأبد، والذي بُحث عنه فلم يُعثر عليه أبدا، والذي أتاح البحث اللامجدي عنه والتخلي المستسلم عنه، إحكام دائرة الشكل.

إن الرواية هي شكل الفحولة المنضجة؛ ولم يعد في وسع مؤلفها أن يعتقد، بمثل ما في كل شعر من إيمان فتيٍّ مشع، بأن المصير والعاطفة هما اسمان لمسمى واحد، ومفهوم واحد هو هو؛ وبمقدار ما تتجذر فيه، بكيفية أشد إيلاما وعمقا، ضرورة مقابلة الحياة أو معارضتها على سبيل اللزوم، بهذا البيان الجوهري في كل إبداع أدبي، بمقدار ما يكون عليه أن يتعلم، بكيفية أشد إيلاما وعمقا، أن يدرك بأن هذا مطلب خالص وليس واقعا فعليا. وهذا

التمييز الذي هو سخرية ينقلب سواء ضد أبطاله الذين يفشلون، مع الفتوة التي يتطلبها كل شعر، في تمرير هذا الاعتقاد إلى مستوى الواقع، أو ضد حكمته الخاصة التي تجد نفسها مجبرة على التحديق في بطلان مثل تلك المعركة وفي الانتصار النهائي للواقع.

والأكثر من ذلك أن السخريّة تزدوج في كل من اتجاهيها. فهي تدرك ليس ما في هذا الصراع من يأس وحسب، بل ما يكون في انقطاعه من يأس أشد، ألا وهو الفشل الوضيع الذي تمثله واقعة التكيف مع عالم كل مثل أعلى هو بالنسبة إليه شيء غريب عنه، وواقعة التخلي عن الصفة المثالية اللاواقعية للروح، من أجل تحقيق النصر على الواقع. وإذ تعطي السخرية الشكل للواقع، بوصفه قوة ظافرة، لا تقنع بالكشف عن بطلان هذا الواقع أو زيفه تجاه ما انتصر عليه، ولا بإظهار أن هذا النصر لا يستطيع أبدا أن يكون نصرا نهائيا، وأن هبات أو انتفاضات للفكرة لن تلبث أن تزعزع هذا الواقع، لا تقنع السخرية بالكشف عن كل ذلك بل إنها تظهر أيضا أن تفوق العالم لا يرجع إلى قوة هذا العالم الخاصة، المحرومة من كل توجيه حرمانا هو من الفظاظة بحيث لا يسمح لها بتحقيق الفوز، إن تفوق العالم يرجع إلى ذلك أقل بكثير مما يرجع إلى إشكالية داخلية هي مع ذلك ضرورية للروح المرهقة بالمثل الأعلى.

تتأتى كآبة سن الرشد من أن هذه السن تتشبث بهذه التجربة المعيشة الممزّقة التي يري الراشد عبرها ما كان يحمله في شبابه وفتوته من ثقة في النداء الداخلي لرسالته في الحياة، يختفي أو يتضاءل، غير أنه يلاحظ في نفس الوقت، أنه، عبثا، يفتش في هذا العالم الذي يلوذ به من الآن فصاعدا، عساه يتعلم منه وسائل السيطرة عليه، فلا يأتيه منه أبداً ذلك النداء الذي، لو سمعه، لهداه، دون مواربة، الى الطريق التي ينبغي له أن يسير فيها وإلى الغاية التي ينبغي له أن يتجه نحوها. أبطال الشباب تكون الآلهة نفسها رفقاءهم في الطريق؛ فسواء وجدوا في نهاية السفر وميض الكارثة أم بريق النصر، أو هما معا، فإنهم لا يسافرون أبدا وحدهم، إنهم يلقون دائما الهداية أو الارشاد. ومن هنا تتأتى الثقة واليقين في مسيرتهم؛

فقد يذرفون، وهم مهجورون من الجميع فوق جزر مقفرة، دموع الأسى؛ وقد يسيرون مترنحين، وقد أضلهم الانبهار الأسوأ، إلى أن يبلغوا أبواب جهنم، ولكنهم لا يفتأون يسبحون في جوٍّ من الطمأنينة: تلك الطمأنينة التي ينشرها إله يرسم مقدما السبل للبطل ويتقدمه في طريقه.

إن الآلهة الساقطة والآلهة التي لا تمتلك بعد امبراطورية معترفا لها بها، تصير شياطين؛ سلطتهم فاعلة وحية، ولكنها لم تعد تنفذ أو لم تنفذ بعد إلى العالم. لقد تلقى العالم تلاحما دالا وخضع لسببية غير مفهومة من طرف القوة الحية والفعالة للاله الذي صار شيطانا، وهذا التلاحم وهذه السببية تُظهران، من زاوية نظرهما، هذه الدسائس الشيطانية على أنها لا معقولية خالصة؛ غير أن قوة فعالية الاله الشيطان لم تتحطم ولا يمكن لها أن تتحطم بسبب ذلك لأن وجود الاله الجديد يرتكز على اختفاء الاله القديم، وذلك بحيث إنهما يمتلكان داخل دائرة الكينونة الجوهرية وحدها، الوجود الميتافيزيقي، ولهما في هذه الدائرة نفس الدرجة من الواقعية. كتب جوته عن الشيطان، قائلا:

«إنه لم يكن إلهيا، بما أنه كا يبدو مجردا من العقل، و لم يكن بشريا بما أنه كان ينقصه الفهم، ولا هو شرير خبيث بما أنه كان محسنا وفاعل خير، ولا هو ملائكيٌّ بما أنه يكشف دوما عن فرح خبيث للهدم. إنه كان يشبه الصدفة لأنه لم يكن له أي منطق؛ وهو لا يخلو من صلة قرابة أو نسب بالعناية الالهية، ذلك لأنه يقيم الصلات والروابط. كان يبدو أن في استطاعته أن يخترق، ما كان يبدو لنا محدودا، من أقصاه إلى أقصاه. يبدو أنه يتوفر كما يحلو له على العناصر الضرورية لوجودنا، فقد كان يقلص الزمن ويمطط المكان؛ كان يبدو أنه لا يستمريء سوي المستحيل، أما الممكن فإنه ينبذه بازدراء واحتقار».

غير أن للروح تطلعا جوهريا لا يهمه سوى ما هو جوهري أيا كان مأتاه، وأيا كانت غايته، وللروح حنين يشتد فيه نداء موطنها الأصلي بحيث يلزمها أن تتقدم بأي ثمن ــ في اندفاع أعمى ــ في أول طريق يبدو أنه يوصلها إلى بيتها؛ وحرارة هذا الاندفاع من العظم بحيث يكون في وسع

مثل تلك الروح أن تتابع طريقها حتى النهاية. والواقع أنه، بالنسبة لهذه الروح، ليس هناك طريق إلا ويقودها إلى الماهية، إلى المأوى، لأن تطابقها الخاص مع ذاتها هو موطنها الحقيقي. من أجل ذلك لا تعرف التراجيديا أي فرق حقيقي بين الاله والشيطان، في حين أنه، بالنسبة للملحمة، إذا ما حدث يوما أن شيطانا وطئت قدماه حقل الملحمة، فإن الأمر لا يمكن أن يتعلق حينئذ سوى بكائن أسمي من الانسان، ولكنه كائن تابع لألوهية غبية ولا سلطة له.

إن التراجيديا تلغي تراتب العوالم العلوية؛ فبالنسبة إليها لا يوجد إله ولا شيطان، لأن العالم الخارجي ليس أكثر من مناسبة أو فرصة سانحة للروح كي تجد نفسها، وكي تتحلى بالصفة البطولية. إذا اعتبرنا العالم في ذاته ولذاته فإنه لا يقدم لنا معنى كاملا ولا معنى ناقصا، إنه يظل موضوعيا في كلتا الحالتين على حد سواء، إنه يظل كتلة مبهمة من الحوادث العمياء، وذلك في مواجهة كل الدلالات؛ ولكن ليس هناك حادث لا تحوله الروح إلى مصير: وهي وحدها التي تقوم بإجراء هذا التحويل، وهي تمارسه على كل ما هو طارىء أو عارض. فعندما اختفت الدراما، وعندما صار المنظور الدرامي متعاليا، عند ذاك فقط ظهرت الآلهة والشياطين على الخشبة: إذ ذاك صار لوح العالم الممسوح، مع دراما الرقة أو الرشاقة أهلا، من جديد، لوجوه أو شخصيات متراتبة.

إن الرواية هي ملحمة عالم بغير آلهة؛ وسيكولوجية البطل الروائي هي سيكولجية شيطانية؛ وموضوعية الرواية التي تقوم في الملاحظة الفحلة الناضجة تثبت بأن المعنى لا يستطيع أبدا أن ينفذ إلى الواقع من أقصاه إلى أقصاه، وأن هذا الواقع، مع ذلك، سيستسلم، بدونه، المعنى للعدم وللاجوهرية. كل هذه الصيغ تؤول إلى نفس المعنى: إنها خصائص تميز حدود الانتاج المفروضة من الداخل على ما يكمن في الرواية من إمكانيات بانية وهي في ذات الوقت، خصائص تحيل، بدون لبس، على تلك اللحظة التاريخية ــ الفلسفية التي تكون فيها الروايات العظيمة ممكنة، والتي تصير فيها هذه الروايات قادرة على أن ترمز إلى جوهر ما يراد أن يقال. إن روح

الرواية هي الفحولة المنضجة، بنيتها المميزة لها هي نمطها المنفصل، هي القطيعة التي تتضمنها بين الطوية وبين المغامرة. «إني ذاهب لأختبر روحي» «Igo to prove my Soul» ذلك هو ما أعلنه باراسيلس دوبرونينغ[23]، وهي كلمة تدعو إلى الاعجاب، ولا اعتراض عليها سوي أن من فاه بها هو بطل درامي. ذلك لأن بطل الدراما يجهل كل مغامرة، والحدث الذي يلزم أن يصير، بالنسبة إليه مغامرة، يتحول إلى قدَر، بمجرد اتصاله المباشر مع روح وجدت نفسها أضيفت عليها قداسة المصير، ويصير هذا الحدث مناسبة خالصة لتثبت النفس مقدرتها، ولتظهر ما سبق أن وجد مشكلا ومصورا من قبل في الفعل الذي وجدت به نفسها. إن بطل الدراما يجهل كل طوية، لأن الطوية وليدة الثنائية العدائية بين الروح والعالم، وليدة المسافة المؤلمة التي تفصل بين النفس وبين الروح. والحال أن البطل التراجيدي، قد عثر، من جديد، على روحه، ولا يعرف، نتيجة لذلك، أي واقع غريب عنه، فكل ما هو خارج عنه يصير بالنسبة إليه مناسبة لمصير محدد سلفا ومقدودٍ على قدّه. فليس بطل الدراما في حاجة، كي يجرب ذاته، إلى الدخول في مغامرة؛ فهو بطل لأن طمأنينته أو أمنه الداخلي مضمون قبليا، بعيدا عن كل اختبار أو امتحان، والحدث الذي يعطي صورة للمصير، ليس بالنسبة إليه، سوى موضعة رمزية، سوى احتفال عميق وجليل. وإن ما يجعل الدراما الحديثة، وخاصة دراما ابسن IBSEN[24]، محرومة من أسلوب مُمَيِّز، على نحو جوهري ومن الداخل، لهو أن شخصياتها الرئيسية هي في حاجة إلى أن توضع موضع الاختبار، وأنها تشعر في داخلها بالمسافة التي تفصلها عن روحها، وأنها تريد أن تتغلب على هذه المسافة بالمجهود اليائس الذي تبذله للانتصار في هذا الاختبار الذي تضعها فيه الحوادث. إن ما يعيشه أبطال الدراما الحديثة كتجربة، ليس بالنسبة إلى الدراما سوي شرط مقدم: إن الدراما ذاتها تمر عبر عملية الأسلبة التى قد يكون المؤلف قام بها قبل الدراما، والتى توصف بأنها الافتراض الفينومينولوجي لفعله المبدع.

إن الرواية هي شكل المغامرة، تلك المغامرة التي تليق بما للطوية من قيمة خاصة؛ ومحتوى هذا الشكل هو تاريخ هذه الروح التي تذهب

إلى العالم لتتعلم كيف تعرف، والتي تبحث فيه عن المغامرات لكي تختبر نفسها فيها، ولكي تثبت، بهذا الاختبار، مقدرتها وتكتشف ماهيتها الخاصة. أما الملحمة فإن الطمأنينة أو الأمن الداخلي لعالمها يستبعد كل مغامرة بالمعنى الدقيق والصارم لكلمة مغامرة: إن أبطال الملحمة يجتازون سلسلة مبرقشة ومتباينة من المغامرات، غير أنه لا ريب في أنهم مهيأون لتذليل تلك المغامرات في جسدهم وروحهم؛ ومن المستحيل أن لا تتغلب الآلهة التي تحكم العالم على الشياطين ــ هؤلاء الذين تسميهم الميثولوجيا الهندية «آلهة العقبة» divinités de l'obstacle. ومن هنا السلبية المطلوبة في كل بطل ملحمي، كما يشير إلى ذلك جوته وشيللر: إن حلقة المغامرات التي تتوج حياته وتملأها، تعطي شكلا أو صورة لكلية العالم الموضوعية الشمولية؛ وما البطل نفسه الا المركز المضيء الذي يدور حوله هذا النشر أو العرض، وليس، في باطنه، سوي النقطة الأكثر ثباتا داخل حركة العالم الايقاعية. بيد أن سلبية بطل الرواية ليست ضرورة شكلية، بل إنها تميز علاقة هذا البطل بروحه وبالعالم المحيط به. فليس عليه هو ذاته أن يكون بالضرورة سلبيا، ولذلك فالسلبية هي بالنسبة إليه كيفية خاصة من الكيفيات السيكولوجية والسوسيولوجية، وهي تحدد، من الامكانيات البنائية للرواية، نموذجا معينا.

إن سيكولوجية بطل الرواية حقلٌ لنشاطِ مَا هُوَ شيطاني. فالحياة البيولوجية والمجتمعية تميلان ميلا عميقا إلى الثبات داخل محايثته الخاصة: يطمح الناس إلى أن يعيشوا فقط، وتطمح البنيات الاجتماعية إلى أن تبقى فقط سالمة لا تمس؛ ويجعل ابتعاد إله نشيط وغيابه الهمود يسيطر سيطرة مطلقة على هذه الحياة التي تكتفي بنفسها وتستسلم للركود في سلام، وذلك إذا لم يحدث للبشر، بعد أن تمسك بهم قوة الشيطان، أن يرتفعوا أحيانا فوق ذواتهم ــ بصورة غير مؤسسة وغير قابلة للتأسيس ــ وأن يقلعوا عن الأسس النفسية والمجتمعية لوجودهم الخاص. إذ ذاك ينكشف، بغتة، هذا العالم المهجور من الاله، محروما من الجوهر، وخليطا لا معقولا، كثيفا ومخلخلا في آن واحد؛ وما يبدو أشد صلابة ومتانة ينكسر كالصلصال الجاف تحت الضربات التي يوجهها إليه الفرد الممسوس؛

والشفافية الفارغة التي كانت تسمح باستشفاف مناظر الحلم تنقلب فجأة إلى حاجز يصطدم به المرء، وهو ضحية لتعذيب باطل وغير مفهوم، كما تصطدم النحلة بالزجاج، من غير أن تنجح في اختراقه، بل ومن غير أن تدرك أن ليس ها هنا طريق.

سخرية الكاتب هي الصوفية السالبة mystique négative لعصور بغير أله: إنها بالنسبة إلى المعنى، جهل عليم، وتجل لنشاط الشياطين الطيب والخبيث، والاقلاع عن إدراك هذا النشاط ما عدا في واقعيته التي هي مجرد واقعية حدثية، والتيقن العميق، الذي لا يجد التعبير عنه بغير وسائل الابداع الفني، من أن المرء قد وصل فعلا وواقعا، في هذا الاقلاع وهذا العجز عن المعرفة، إلى الواقع النهائي، والجوهر الحقيقي، إلى الاله الحاضر واللاموجود، ورآه وأدركه. بهذا الاعتبار تشكل السخرية موضوعية الرواية.

يتساءل هيبل Hibbel[25]: «إلى أي حد تكون مخلوقات الكاتب موضوعية؟»، فيجيب: «إنها تكون كذلك بمقدار ما يكون الانسان حرا في علاقته بالله». فحرية المتصوف تتأتى من كونه يتخلى عن ذاته تخليا تاما ويفني في الله، وتتأتى حرية البطل من كونه قد حقق، في تحد شيطاني، الكمال في ذاته، ومن كونه قد ألغي، من أجل إنجاز مبادرة روحه، كل نواقص هذا العالم أو مواقفه الوسطي التي هي منبع الكارثة أو المصيبة التي تصول فيه وتجول. فإن يحرز الانسان المعياري حريته تجاه الاله، فذلك لأن ما للأعمال الأدبية والأخلاق من معايير متشامخة، لها جذور في كينونة إله واهب لكل كمال، وفي فكرة الافتداء. ذلك لأن سيد اللحظة، شيطانا كان أم إلها، لا يتمكن من هذه المعايير وليست له عليها أي سيطرة أو تحكم. بيد أن تحقيق ما هو معياري، داخل الروح أو العمل الأدبي، لا يمكن أن يفصل عن ركيزته، أي عن الراهن بمعناه التاريخي الفلسفي ــ دون أن تكون القوة الخاصة لهذا المعياري، على الفور، مهددة، كما يكون انعكاسه على موضوعه، الانعكاس المكون له، مهددا كذلك.

حتى الصوفي الذي يجهد لكي يصل، أو الذي وصل فعلا، في

وجوده، وفي ماوراء الآلهة التي لها شكل ما، إلى الألوهية الوحيدة والنهائية، فإنه يبقى، مع ذلك، مرتبطا بالاله الراهن، في معيش هذه التجربة. وبمقدار ما تنتهي مثل تلك التجربة إلى عمل أدبي، بمقدار ما لايكون ذلك إلا ضمن المقولات التي تعينها لها الوضعية التاريخية ــ الفلسفية بمقياس ساعة العالم. إن هذه الحرية تتوقف، تبعا لذلك، على جدلية مزدوجة تقع، في ذات الوقت، في مستوى النظرية وفي مستوى فلسفة التاريخ: فما يشكل، في هذه الحرية، الماهية الأكثر نوعية للحرية ــ ألا وهو اتخاذها للافتداء مرجعا مكونا لها ــ يبقى غير قابل للتعبير؛ فلا شيء مما لا يتكلم لغة هذا التعلق المزدوج، بقادر على أن يجد شكل التعبير الملائم، ولا يتقبَّل الشكل.

غير أن من المستحيل أن نتجنب، في الطريق المؤدية الى الصمت، التعريج على اللغة، وفي الطريق المؤدية إلى الماهية، التعريج على المقولات، ــ وفي الطريق المؤدية إلى الألوهية، التعريج على الله: فمن يدع بلوغ الصمت خارج كل توسط، يَحْكُمْ على نفسه بالتمتمة داخل المقولات التي لم ينضجها التاريخ. ففي الشكل المنجز والمكتمل تمام الاكتمال يجد الكاتب حريته بالنسبة للاله، ذلك لأن الاله الذي صار بالنسبة لعملية البناء أساسا نوعه وقيمته من نفس نوع وقيمة جميع المواد المقدمة للشكل على النمط المعياري، إن هذا الاله ينقاد في هذا الشكل المكتمل تماما، وفيه وحده، إلى الدخول، بأتمه، في نسق المقولات المطابقة لهذا الشكل: فوجود الله وصفة هذا الوجود مشروطان بالعلاقة المعيارية التي يقيمها الاله، بعد أن صار إمكانية للبناء، مع الأشكال البانية، وبالقيمة التي يستحقها على المستوى التقني، من أجل تشييد الكتاب ومفصلته.

غير أن إضمار الاله، تحت المفهوم التقني لأصالة مجموع الوقائع والأفكار التي تدخل في إنشاء العمل الأدبي والمطابقة لمختلف الأشكال، يكشف الوجه المزدوج للانجاز الفني واندراجه ضمن الأعمال الميتافيزيقية ذات الدلالة: تفترض هذه المحايثة التقنية الكاملة علاقة مسبقة ومكوِّنة من الوجهة المعيارية وليس من الوجهة السيكولوجية، مع الكينونة المطلقة المتعالية: إن ما للعمل الأدبي من شكل متعال مبدع للواقع، لا يمكن له

أن ينبثق إلا إذا اصبح التعالي الحقيقي محايثا له. إن المحايثة الخاوية التي لا تستند الا على تجربة الكاتب المعيشة دون أن تستند في ذات الوقت على رجوع الكاتب إلى موطن كل الأشياء، ليست سوى محايثة الطبقة السطحية التي تغطي الشقوق أو الشروخ دون أن يكون بمقدورها، من حيث هي طبقة سطحية، حتى الاحتفاظ بهذه المحايثة، مما يجعلها ملزمة، من حيث هي كذلك، بأن تصير، هي أيضا، ناقصة.

فبالنسبة للرواية، تشكل السخرية، التي هي حرية الكاتب تجاه إلاله، الشرط المتعالي الذي يضفى الموضوعية على البناء. إن السخرية التي تقوم في ذات الوقت، بواسطة رؤية مزدوجة، بالتمييز بين العالم المحروم من الاله، وبين كل ما في وسع هذا الاله أن يغدقه على هذا العالم من ثراء، والتي تري الموطن المتعالي للفكرة التي صارت مثلا أعلى، وتدرك، مع ذلك، هذا المثل الأعلى ضمن شروطه الذاتية السيكولوجية، ضمن الشكل الوحيد لوجوده؛ إن السخرية التي تدرك الشيطان، وهي نفسها شيطانية، داخل الذات، بوصفه جوهرية فوق ــ ذاتية، وتتكلم، على ذلك النحو، بتوقع لم يعبر عنه، عن الآلهة الذين مضوا والذين سيأتون، بصدد حديثها عن مغامرات الأرواح التائهة داخل الواقع اللاجوهري والفارغ؛ ان السخرية التي ينبغي لها أن تبحث، على الدرب الأليم للطوية، عن عالم مقدود على قدها، من غير أن تعثر عليه أبدا؛ إن السخرية التي تعطي، في آن واحد صورة لما يبديه الاله المبدع من فرح خبيث لرؤية جميع الثورات البئيسة ضد الخداع البصري الذي يحدثه ديكوره décor القاهر والباطل، وللألم الذي يشعر به الاله المخلِّص rédempteur، والذي يند عن كل تعبير، لعدم استطاعته القدوم مرة أخرى إلى هذا العالم؛ إن السخرية من حيث هي فكُّ ذاتٍ، وصلت إلى الحدود الأخيرة، لأغلالها بنفسها؛ إن السخرية من حيث هي كل ذلك لتشكل، داخل عالم بغير إله، أعلي حرية ممكنة.

من أجل ذلك فإن السخرية لا تشكل فقط الشرط القبلي الممكن الوحيد لموضوعية مبدعة للكلية، بل إنها تسمو بهذه الكلية ــ بالرواية ــ بفضل ما يقوم بين مقولاتها البنائية وبين وضعية العالم من تطابق مكون لها، سموا يجعل منها الشكل الممثل لعصر بكامله.

القسم الثاني
محاولة نمذجة الشكل الروائي

الفصل الأول
المثالية المجردة

لقد هجر الاله العالم، وهذا ما نراه في عدم التطابق بين الروح وبين العمل الأدبي، بين الطوية وبين المغامرة، وفي كون أي مجهود بشري لم يعد يندرج في المستوى المتعالي. وعدم التطابق هذا يمثل أمامنا في نموذجين: إن الروح تنكمش أو تنبسط حسب كونها أضيق من العالم الخارجي الذي عيّن لها مسرحا لأفعالها وأساسا لهذه الأفعال، أو حسب كونها أوسع من هذا العالم.

ونحن ندرك في الحالة الأولى على نحو أفضل من الحالة الثانية، الطابع الشيطاني للفرد الاشكالي الذي ينطلق نحو المغامرة، غير أن إشكالية هذا الفرد الداخلية تتجلى، في ذات الوقت، بوضوح أقل؛ إذ يبدو، في الوهلة الأولى، أن فشله تجاه الواقع يبقى فشلا خارجيا محضا. والنزعة الشيطانية المطابقة لهذا الانكماش في الروح، هي المثالية المجردة. فالتهيؤ الدَّاخلي هو الذي يَحُول، بالضرورة، دون الوصول إلى أي تحقيق مباشر وغير متوسَّط للمثل الأعلى؛ وهو الذي ينسى، بسبب ما يصيبه من عمي شيطاني، كل مسافة بين المثل الأعلى وبين الفكرة، بين الروح ésprit الكونية وبين الروح الفردية؛ وهو الذي يستنتج من الوجود المثالي للفكرة، وجودها الضروري، ويعتقد أنه إن يكن الواقع لا يتطابق مع هذا القبلي، فتلك علامة على أنه مسحور من طرف جنّة أشرار: فاكتشاف كلمة محرِّرة، أو معركة شجاعة ضد القوي الشريرة، وهو وحده الذي يتيح طرد هذه الأرواح الشريرة وتحريره منها.

هذا النموذج من نماذج البطل، هو إذن، محدد، في بنيته، بإشكاليه محرومة من كل مظهر من مظاهر الطوية. إشكالية تستبعد، تبعا لذلك، كل شعور متعال بالبَوْنِ، وكل استعداد لمعايشة المسافات، من حيث هى وقائع فعلية. يعرف أخيل أو أوليس، ودانتي أو أرجونا[26] ـ لسبب محدد وهو أن الآلهة ليس لها أن تهديهم في طريقهم ـ أنهم سيعوزهم دعم الآلهة هذا، وأنهم سيبقون، بدون مِثْل ذلك العون، بلا قوة ولا غوث أمام أعداء لا يقهرون. وعلى هذا النحو يتم الاحتفاظ بتوازن ملائم بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي؛ إن البطل يقدر تفوق العالم الخارجي الذي يصطدم به حق قدره، ولكنه يبقى، رغم هذا التواضع الصميمي، قادرا على الانتصار، ذلك لأنه إن تكن القوة التي يتوفر عليها ضئيلة في ذاتها، فإن أعلى قوة في العالم هي التي تقوده نحو النصر، بحيث لا يكون هناك بين ميزان القوى كما هي متمثلة وكما هي في الواقع، تطابق وحسب، بل إن الانتصارات والهزائم لا تأتي معاكسة لنظام العالم، لا على مستوى الواقع ولا على مستوى المعيار.

ولكن ما أن يعوز هذا الشعور الغريزي بالمسافة، هذا الشعور الذي تساهم قوته، مساهمة جوهرية، في المحايثة الكاملة للحياة، وفي حيوية الملحمة، حتى تصير العلاقة بين العالم الذاتي والعالم الموضوعي علاقة تحمل مفارقة. كما أن انكماش الروح الفاعلة ـــ تلك التي تتدخل في الملحمة ـــ يجعل، العالم كذلك بالنسبة إليها، هذا الذي هو أساس أفعالها، أضيق مما هو عليه في الواقع. ولكن من جهة بما ان هذا التحويل للعالم وكل ما يأتي منه من فعل، لا يستطيعان بلوغ كينونة العالم الخارجي الحقة، وبما أن على هذا السلوك، من جهة أخرى، أن يبقى بالضرورة ذاتيا بصورة خالصة، دون أن يؤثر، بأي صورة، في ماهية العالم الذي لا يدرك منه سوى صورته المشوهة، بما أن هذا وذاك فإن رد الفعل الذي يقع على الروح يتأتي من مصادر غريبة عنها كليةً. وهكذا فإن الفعل والمقاومة لا يشتركان فيما بينهما في ما للموضوع مِن سعة وقيمة وواقعية. ونتيجة لذلك فإن ما يربطهما لا يمكن أن يكون أبدا، تناحرا حقيقيا، بل فقط الكيفية المضحكة لمرور أحدهما بجانب الآخر، ولاصطدامهما المتبادل

المضحك كذلك، والقائم على سوء التفاهم المتبادل بينهما. وهذا الطابع المضحك يتم تعويضه، جزئيا، وتقويته، جزئيا، بمحتوى الروح وشدتها. ذلك لأن انكماش الروح يتأتى، على وجه التحديد، من الاستحواذ الشيطاني الذي تمارسه عليها فكرة نُصِّبَت كينونة، وفرضت وحيدة فريدة، وفرض أنها هي الواقع المعتاد.

ينبغي إذن، لما لمثل هذا السلوك من محتوى وشدة، أن يقوم، في آن واحد، بالارتفاع بالروح إلى ما هو أنبل وأسمي وأجل، وبتقوية التناقض بين الواقع المتخيَّل والواقع الحقيقي الفعلي في ما تحمله الروح من مضحك: تلك هي عقدة الرواية. وهنا تصل الخاصية المميزة للرواية، أي انفصالها وعدم تجانسها، إلى ذروتها. فلم يعد هناك قاسم مشترك بين ميدان الروح وميدان الفعل، بين ميدان السيكولوجيا وبين السلوك.

أضف إلى ذلك أن أيا من هذين المبدأين لا يتضمن، لا في ذاته ولا في علاقته مع المبدأ الآخر، شيئا وشيك الوقوع قادرا على زعزعته وإحداث أي تطور فيه. إن الروح شيء مما يستريح، بلا حراك، في الكينونة المتعالية التي بلغتها. هناك، لا يستطيع شك ولا بحث ولا يأس أن يحركها، ولا يمكن لذلك أن يتولد فيها، والمعارك المضحكة الباطلة التي تخوضها من أجل أن تتحقق في العالم الخارجي تظل بغير سلطان عليها. وإذا كان صحيحا أن لا شيء يستطيع زعزعتها في يقينها الداخلي، فمرد ذلك إلى أنها، فقط، منحبسة داخل عالم اليقين هذا، وأن لا شيء يكون، بالنسبة إليها، مادة لتجربة معيشة. ولكونها محرومة تماما من كل إشكالية معيشة من الداخل، فهي فعالية خالصة أو نشاط محض. ولكنها مستقرة في ذاتها، في كينونتها الجوهرية، في مأمنٍ من كل تأثير، فإن أي حركة لا يمكن أن تكون، بالنسبة إليها، سوى فعل موجه نحو الخارج.

إن حياة إنسان كهذا لا يمكن أن تكون، نتيجة لذلك، سوى سلسلة، لا انقطاع فيها، من مغامرات يختارها هذا الانسان نفسه، ويندفع إليها، لأن مواجهة المغامرة، عند مثل هذا الانسان، أهم من الحياة. إن تركز طويته في ذاتها وخلوها من المشاكل، يحمله على تحويل هذه الطوية، التي

يعتبرها الماهية المعتادة للعالم، إلى أفعال : وهو يجهل، بالنسبة لهذا المظهر من مظاهر روحه، كل تأمل، وكل ميل واستعداد لتوجيه أفعاله نحو الداخل. فلا يمكن له أن يكون إلا مغامرا. ولكن هذا العالم الذي اختاره مجالا لأفعاله، هو خليط غريب من واقع عضوي يزهر بعيدا عن كل فكرة، ومن تثبيت مواضعاتي لهذه الأفكار نفسها التي تعيش في روحه حياة متعالية خالصة، وهذا ما يسمح لسلوكه بأن يكون في آن واحد، تلقائيا وأيديولوجيا: فالعالم يتبدّى له غنياً ليس فقط بالحياة، بل هو غنيٌّ، في نفس الوقت بأكاذيب وحيل هذه الحياة التي تحيا فيه بوصفها الواقع الجوهري الوحيد. وينتج عن كون العالم قد يكون مدعاة السوء التفاهم، مثابرة البطل على المرور، بكيفية مضحكة، بجانب الواقع بمجرد اقترابه منه: تتلاشي الفكرة أمام الوجه غير المعقول للفكرة المجمدة في ذاتها، وتتحمل الماهية الفعلية للعالم الواقعي، التي هي العنصر العضوي الذي يستمر في البقاء وحده بغير أفكار، الوظيفة التي هي من نصيبها: وهي كونها الواقع ذا السلطة المطلقة.

ها هنا ينكشف، بوضوح أكبر، الطابع اللاإلهي والشيطاني لمثل ذلك التملك، ولكن ينكشف، في ذات الوقت، ما لهذا التملك من شبه مشوِّش للفكر باهر وشيطاني كذلك، مع الألوهية؛ فروح البطل ساكنة، هادئة مكتملة في ذاتها كعمل فني أو كألوهية؛ أما في العالم الخارجي فإن هذا النوع من الكينونة لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال مغامرات غير ملائمة ليس لها في ذاتها، لسبب وحيد وهو هذا الانطواء الهوسي على الذات، أي سلطة للتنفيذ، وانعزال الروح، واستقلاليتها المشابهة لاستقلالية عمل فني، يقطعان صلتها ليس فقط بكل واقع خارجي، بل كذلك، بكل ما يفلت، فيها هي نفسها، من قبضة الشيطان.

وهكذا يصير الحد الأقصى من المعنى المكتسب بالتجربة المعيشة، حدا أقصى من اللامعني: يصير الجلال جنونا وهوساً تسلطيا. وهذه البنية للروح لا يسعها الا أن تفتت السلوكات الممكنة وتحيلها هباء. وحتى وإن لم يُصَب الواقع الخارجي أبدا من جراء ما لهذه الطوية من طابع تأملي

خالص، بأي إضطراب، فيبدو هذا الواقع «كما هو» بمثابة مقابل لكل فعل من أفعال البطل، فإن هذا الواقع ليس في حد ذاته، بسبب ذلك، أقل اتصافا بكونه كتلة هامدة، لا شكل لها، ولا دلالة، كتلة فاقدة لكل قدرة على القيام، أمام البطل، بدور الشريك الذي يسلك وفقا لمخطط، ومن منظور الوحدة. إن التعطش الى المغامرات الذي يحرك البطل يصطفى في قلب هذه الكتلة بكيفية اعتباطية وبدون تماسك العناصر التي يقرر أن يواجهها. وهكذا فإن السيكولوجيا المتحجرة، والسلوك المتفتت الى مغامرات معزولة يشكل أحدهما شرطا للآخر على نحو متبادل، ويلقيان ضوءا ساطعا على الخطر الخاص بهذا النموذج من الرواية: خطر اللامتناهي السيء، خطر والتجريد.

وإذا كان صحيحا أن سيرفانتيس ــ الذي يشكل عمله الأدبي الموضعة الخالدة لهذه البنية ــ قد عرف كيف يتغلب على مثل هذا الخطر، وهو يصف داخل روح دون كيشوت، بأشد الكيفيات نصاعة وحساسية، تقاطعا متشابكا وعميقا بين الجلال أو السمو والجنون، فإن هذا النجاح لا يعود فقط إلى الذوق الفني العبقري للكاتب، بل يعود أيضا الى اللحظة التاريخية ــ الفلسفية التي كتب كتابه فيها: فليس من قبيل الصدفة التاريخية المحض أن تم تصور رواية دون كيشوت، محاكاة لروايات الفروسية، فالعلاقة التي ترتبط بها تلك الرواية بهذه الأخيرة تتجاوز مستوى الحدث العرضي. لقد لقيت الرواية الفروسية المصير الذي ينتظر كل ملحمة، نظرا لأنها تدعى بأنها تؤازر، انطلاقا من عناصر ليست سوى عناصر شكلية، وتمد في عمر شكل أدبي وراء اللحظة كان فيها الديالكتيك التاريخي ــ الفلسفي قد قضى فيها على الشروط المتعالية لوجوده؛ فإذا لم يعد لتلك الأشكال جذور في الكينونة المتعالية، فإنه لم يعد لديها ما تنتجه مما كان محايثا لها، فلا بد إذن أن تذبل، وأن تصير مجردة تجريدا خالصا، مادام لم يعد في وسع القوة التي كانت قد أتاحت لهذه الأشكال إبداع الموضوعات، لم يعد في وسع هذه القوة، بعد أن صارت هذه الأشكال نفسها محرومة من كل جوهر، إلا أن تذبل؛ ومن الآن فصاعدا فإنه بدلا من أدب ملحمي عظيم لم نعد سوى أمام أدب للتسلية.

ولكن، فيما مضي، كان وراء صدف هذه الأشكال الميتة الأجوف، شكل ، إن يكن إشكاليا، فهو شكل عظيم صادق وأصيل، بالرغم من كونه إشكاليا: إنها الملحمة الفروسية في العصر الوسيط، المثال الرائع للشكل الذي أمكن للرواية أن تتخذه في زمن جعلت فيه الثقة في الله انبثاق ملحمةٍ ما ممكنا وضروريا. وتقوم المفارقة الكبيرة في الكوسموس المسيحي في أنه يرفع في وجه العالم الدنيوي المحكوم عليه بالتمزق والنقص القيمي، وبالسقوط في الضلال والخطيئة، عالم الماوراء الذي هو الخلاص الأبدي، لاهوتا طبيعيا حاضرا أبدا. هذا الكل المؤلف من عالمين، عرف دانتي كيف يلتقطه في الشكل الملحمي لعمله الأدبي: الكوميديا الالهية. أما الشعراء الملحميون الآخرون، لكونهم قد بقوا مسمَّرين في ما دون ذلك، فإنهم لم ينجحوا سوى في تجميد المتعالي في تعال ليس لهم فيه، من حيث هم فنانون، أي تأثير، لم ينجحوا سوى في التوجه نحو ضروب من كلية الحياة تنتمي للمستوى العاطفي الخالص، محرومة من كل دلالة محايثة لها محايثة حقيقية: إنهم لم يستطيعوا أن ينتجوا سوى روايات وليس ملاحم. ويعود ما لهذه الروايات من طابع فريد، وجمال خلاب، ورشاقة مغتبطة، إلى أنه ما من بحث فيها إلا وهو ظلٌّ لبحث ما، وما من تيه لأبطالها إلا وهو هادٍ وضامن لرشاقة فوق شكلية غير قابلة للادراك؛ والمسافة التي فَقَدَتْ في هؤلاء الأبطال واقعها الجوهري، يحدث لها أنها تتحول إلى جمال زخرفي مظلم، في حين أن أدنى قفزةٍ يراد بها التغلب على هذه المسافة، تجعل من نفسها بلاغة راقصة، بحيث تصير المسافة والقفزة معا مجرد عنصرين للزينة décoratifs أو الزخرف.

إن شئنا الصدق، فإن مثل هذه الروايات ما هي الا حكايات خرافية واسعة، ذلك لأنه لم يتم فيها التقاط التعالي البتة، ولم يصر فيها محايثة، ولم ينهض، فيها، به شكل متعال ومبدع للموضوع؛ إن هذا التعالي يظل، فيها، تعاليا خالصا لم يخفف منه؛ وظل هذا التعالي هو وحده الذي يقوم، على سبيل التزيين décoration أو الزخرفة، بملء الشقوق والهوات الموجودة في هذه الحياة الدنيا، وذلك بفضل التجانس الديناميكي القائم في كل عمل فني، ويقوم بتحويل مادة هذه الحياة إلى جوهر يكون هو أيضا، وبنفس

الدرجة، نسيجا من الظلال. كان للحياة في الأشعار الهوميرية قوة مطلقة، وكانت هذه القوة المطلقة، من حيث هي مجرد مقولة إنسانية، تشمل في آن واحد البشر والآلهة، وكانت تجعل من هذه الأخيرة مجرد كائنات بشرية. ها هنا يسود المبدأ الالهي، الذي لا يقبل الادراك، بنفس السلطة المطلقة، على الحياة البشرية، وهذه الحاجة إلى كلية تتجاوز ذاتها، وهذا التسطيح، يحرم البشر من كل نتوء أو بروز ويحيلهم مجرد سطح.

هذه اللامعقولية المؤكدة والكاملة لكوسموس تم بناؤه بأتمه، تقوم بإظهار ظل الاله كشيء يمت إلى الشيطاني بصلة: فإذا ما نظر إلى هذه اللامعقولية من منظور الحياة، فلا يمكن لها أن تدرك ولا أن تنظّم، ولا يمكن لها إذن أن تنكشف كإله؛ وبسبب البناء المطبق على هذا العالم الدنيوي، يكون من المستحيل، كما هي الحال عند دانتي، تسليط الضوء، انطلاقا من الاله ذاته، على الوحدة المكونة للوجود بأكمله. لقد فقدت روايات الفروسية هذه ــ التي خرجت منها رواية دون كيشوت بوصفها نقدا لهذه الروايات ومحاكاة لها ــ هذه العلاقة المتعالية، وكان لابد، بعد أن اختفى هذا التهيؤ الفكري، أن يتحول هذا السطح الغامض والخرافي، إلى سطحية مبتذلة، هذا، إذا لم يختزل العالم برمته، كما هي الحال لدي أريوست إلى لعب محض، جميل جمالا يتسم بالسخرية.

وعندما ينتقد سرفانتس هذا الابتذال، فإن عبقريته تجد الطريق الذي يقود الى المنابع التاريخية ــ الفلسفية لهذا النموذج الشكلي : لقد تحولت كينونة الفكرة، إذ هي غير قابلة للادراك من الناحية الذاتية ومؤمنة موضوعيا، إلى كينونة واضحة من الوجهة الذاتية ومعززة تعزيزا متعصبا، ولكن هذه الكينونة فارغة من كل علاقة موضوعية؛ لقد صار الاله، لكونه مجبرا على أن لا يظهر الا كشيطان بسبب عدم ملاءمة المادة التي تنهض به وتتحمله، لقد صار الاله، لكونه كذلك، فعليا وواقعيا، شيطانا يزعم أنه يقوم، في عالم خال من العناية الالهية و لم يعدله أي اتجاه متعال، بدور الألوهية. والعالم الذي يستهدفه هذا الشيطان هو نفس العالم الذي كان الاله، فيما سلف، قد جعل منه حديقة مسحورة، مليئا بالمهالك ولكنه

غني بالعجائب ـــ مع هذا الفارق الوحيد وهو أن بطولة ممتلئة إيمانا هي التي ينتظر منها العالم، بعد أن سحرته شياطين أشرار، أن تعود به إلى صورته الأولى. وما لم يكن في عالم الحكايات الخرافية، سوى مجرد خطر كان ينبغي اجتنابه لكيلا ينقطع حبل السرور الممتع، صار هنا فعلا إيجابيا، نضالا من أجل جنة الواقع الخرافي – هذه الجنة الحاضرة القائمة هناك حاضرة لا تنتظر سوى كلمة محررة.

وهكذا فإن الرواية العظيمة الأولى في الأدب الكوني، تقف على عتبة المرحلة التي أنذر فيها الاله بهجر العالم، وصار فيها الانسان وحيدا ولم يعد يستطيع أن يجد المعنى والجوهر سوي في روحه، التي لا تنتمي إلى أي موطن، المرحلة التي صار فيها العالم، بعد أن انقطع حبل رُسُوِّه المتناقض في عالم الماوراء الحاضر بصورة راهنة، مسلما قياده، منذئذ فصاعدا، لمحايثة لا معناه الخاص به؛ عتبة المرحلة التي نمت فيها قوة ما بقي حيا معززا بالروابط الطوباوية التي انحطت إلى مستوى حدثية facticité خالصة وبسيطة، عتبة المرحلة التي نمت فيها قوة ذلك بنسب لا قبل لأحد بها، بل نما فيها كذلك نضال مسعور، ليس له في الظاهر غاية، ضد القوى الصاعدة، وهي ما تزال غير قابلة للادراك، وعاجزة عن كشف القناع عن نفسها وعن النفاذ فى العالم من أقصاه إلى أقصاه.

إن الزمن الذي عاش فيه سرفانتيس كان هو الزمن الذي شهد آخر ازدهار لتصوف عظيم يائس، وحضر الجهد المتعصب الذي بذله دين، آخذ في الغرق، من أجل تجديد نفسه بواسطة قواه الخاصة؛ كان زمن سرفانتيس ذلك الزمن الذي رأي معرفة جديدة للعالم تنمو، في صورة صوفية، كان زمن سرفانتيس آخر عصر من عصور المطامح الغيبية المعيشة فعلا وواقعا، ولكنها مطامح كانت قد صارت محرومة من غايتها، وهي في مجموعها عجيبة وآسرة. كان هذا الزمن هو زمن النزعة الشيطانية التي أطلق سراحها، زمن اختلاط القيم الكبير داخل نسق أكسيولوجي كان ما يزال مستمرا في البقاء. لقدوصلسرفانتيس، من حيث هو مسيحيٌّ، وفي ووطني مخلص في سذاجة، لقدوصلمن حيث هو كذلك، في عمله الأدبي، إلى أعمق ما

لهذه الاشكالية الشيطانية من ماهية الا وهي ضرورة انقلاب البطولة الأشد صفاءً إلى شيء مضحك، وضرورة تحول الايمان الأشد عزيمة، إلى جنون، وذلك ما دام أن السبل المؤدية إلى وطنه المتعالي قد صارت غير صالحة للاستعمال. وهكذا، تقابل الاستحالة التي تمثلها البداهة الذاتية الأشد صفاءً والأشد بطولة، الواقع الفعلي. ان كآبة جريان التاريخ نفسه وكآبة هروب الزمان، هي التي تبين، على هذا النحو، ان المضامين والمواقف الأبدية الخالدة تفقد معناها بمجرد انقضاء وقتها ــ أن بوسع الزمن أن يتجاوز الأبدي والخالد. إنها المعركة الكبرى الأولي التي تخوضها الطوية ضد مقاومة الحياة الخارجية الاعتيادية؛ إنها المعركة الوحيدة التي نجحت فيها الطوية، ليس فقط في مغادرة ساحة المعركة من غير أن تتلطخ، بل نجحت كذلك في أن ترسل على عدوها المنتصر بريق لمعان شعرها الخاص الظافر وان في سخرية تجاه نفسه.

وكما هي الحال بالنسبة لجميع الروايات العظيمة تقريبا، كان على رواية دون كيشوت أن تظل هي الموضعة الهامة الوحيدة لنموذجها. لقد كان تنافذ interpénétrabilité الشعر والسخرية، والسامي sublime والمضحك grotesque، والالهي divin والهوسُي التسلطُي monomariaque مرتبطا بالوضعية الفكرية السائدة في الزمن الذي شهد هذا التنافذ ارتباطا لم يكن معه من الممكن لهذه البنية الذهنية نفسها أن تظهر في أزمنة أخرى، إلا إذاتزيَّت بأزياءأخرى، دون أن يكون في استطاعتها أبدا الرجوع إلى نفس الدلالة الملحمية. والروايات التي اقتصرت على تقليد شكل هذه الرواية، صارت فارغة من الأفكار بنفس القدر الذي كانت به روايات أسلاف سرفانتيس المباشرين كذلك، أي روايات الفروسية. فلقد فقدت تلك الروايات هي أيضا التوتر الخصب الوحيد، وهو التوتر الذي هو متعال، وذلك سواء لأنها قد استبدلت بهذا التوتر توترا هو مجرد توتر اجتماعي، أو لأنها قد وجدت المبدأ المحرك لتتابع الأحداث، في نوع من حب المغامرة من أجل المغامرة.

وفي الحالتين لا مناص لتلك الروايات، رغم ما لبعض كتابها من مواهب عظيمة، من أن تفنى في ابتذال نهائي، ومن أن تقترب تدريجيا، من رواية التسلية الأدبية العظيمة إلى حد ملامستها. ومع التطور الذي يجعل العالم يكتسي دوما الطابع اليومي الاعتيادي، ومع إضعاف الشياطين النشيطة التي أخذت تغادر أكثر فأكثر مسرح المعارك ضد ما تبديه كتلة لا شكل لها من مقاومة صماء لكل طوية، مع كل ذلك فإن الانكماش الشيطاني للروح يجد نفسه أمام الخيار التالي: إما التخلي عن كل علاقة مع المركب «حياة» وإما الاقلاع عن كل تجذر مباشر في عالم المثل الحق.

السبيل الأول هو الذي سلكه الأدب الدرامي في ألمانيا، في عهد المثالية. فلقد فقدت المثالية المجردة كل صلة بالحياة، لأنها لا تستحق ذلك بسبب عدم ملاءمتها ومطابقتها لهذه المثالية المجردة. ولكي تخرج هذه المثالية المجردة من الذاتية وتؤكد نفسها في النضال وفي الفشل، كانت تلزمها هذه الدائرة المكونة من الماهيات الخالصة، دائرة الدراما: لقد بلغ هذا النكران المتبادل بين الطوية وبين العالم درجة لم تَعُدْ معها الدراما قادرة على أن تجد بَيْنَيَتَها، من حيث هي كلية، إلا داخل واقع درامي نُسِّق ورُكِّب خصيصا من أجل أن يتلاقى فيه هذان العنصران ويتلاءما مع بعضهما. محاولة كليست[27] Kleist في روايته « ميكائيل كولهاز[27] Michael Kohlhaas»، ذات الأهمية البالغة البالغة على المستوى الفني، تبين هذه المحاولة الى أي مدى كان لا مفر، داخل وضعية ذلك العصر، من أن تصير سيكولوجيا البطل سيكولوجيا مرضية فردية خالصة، ومن أن يتم التعبير عن الشكل الملحمي بواسطة الأقصوصة. ينبغي هنا، كما في كل عملية تشكيل درامية، أن يختفي التنافذ العميق بين السامي والمضحك ويترك المجال للسامي وحده. إن المثالية إذ لا يسعها إلا أن تصاب بالانهاك والخواء، والا أن تتماهى أكثر فأكثر، على الدوام، مع « المثالية لا غير»، فإن نزوعها نحو الهوس التسلطي monomanie، وإفراطها المتزايد في التجريد هما بحيث تبلغ الشخصيات من الآن فصاعدا، عتبة الهزلي اللاإرادي، وبحيث يكفي اعتبار هذه الشخصيات، ولو بقدر يسير، على نمط السخرية، حتى يختفي

كل سام ولا يبقى أمامنا سوى شخصيات تبعث على الضحك والاستهزاء (Brand وStockmann وGeorges werle، هي أمثلة مرعبة لمثل هذه الامكانية).

لهذا فإن أصدق خلف لدون كيشوت، وهو المركيز دي بوزا le marquis de posa[28]، يحيا داخل شكل آخر مخالف تماما لشكل سلفه، ومن الناحية الفنية، لم يعد بين مشاكل المصير التي تطرح على هاتين الروحين القريبتين، بشدة، بعضهما من بعض، أي شيء مشترك.

غير أنه عندما يكون هذا الانكماش في الروح انكماشا سيكولوجيا خالصا، وعندما تفقد الروح كل علاقة مع عالم الأفكار، فإنها بذلك تدع كل اقتدار على أن تصير مركز كلية ملحمية وركيزتَها، يفلت منها؛ وتصبح العلاقة بين الانسان والعالم غير ملائمة أكثر من ذي قبل، ولكن تضاف هنا إلى عدم الملاءمة الواقعة فعلا ــ والتي لم تكن في رواية دون كيشوت سوى موازنة مضحكة لملاءمة تكون على مستوى الما ينبغي أن يكون مشترطة باستمرار وقابلة لأن تكون كذلك ــ عدم ملاءمة في مجال الأفكار: فالاتصال أو الملامسة لم تعد سوى ملامسة محيطية، وإذا كان الانسان، وقد صار على هذا النحو شخصية ثانوية ولكن ضرورية، يتوج الكلية ويسهم في تشييدها، فإنه لا يكون أبدا سوى لبنة في الصرح، لا مركزه. والخطر الذي ينجم عن مثل تلك الوضعية، من الوجهة الفنية، هو أنه يلزم، حينئذ، البحث عن مركز تكون له قيمة بارزة، ويكون غنيا بالمعنى، ولكن دون أن يكون في وسع هذا المركز، بأي حال، أن يكون متعاليا بالنسبة الى الحياة.

النتيجة الفنية لتعديل الموقف المتعالي إذن، هي أن الفكاهة لم تعد، منذ الآن، تمتح من نفس الينابيع التي يمتح منها الشعر والسامي. وإذ ألبس البشر وجها مضحكا، فهم إما ينزلون إلى مستوى هزلي بريء، وإما أن انكماش روحهم وتركزها، حصرا، في نقطة واحدة فريدة من نقاط الوجود التي لم تعد لها صلة بعالم الأفكار، لابد أن يقودهم إلى الشيطاني الخالص، وأن يجعل منهم، حتى وإن تعامل معهم المؤلف تعاملا فكاهيا،

ممثلين لمبدأ من مبادىء الشر أو لمجرد غياب للأفكار. ويستلزم هذا السلب الذي تتسم به أشد الشخصيات أهمية من الوجهة الفنية، عنصرا إيجابيا يعدله، وهذا العنصر «الايجابي»، لم يسعه أن يكون غير موضعة لباقة بورجوازية، لسوء حظ الرواية الفكاهية الحديثة وتعاستها. ذلك لأنه ينبغي، لكي يرتبط مثل ذلك العنصر الايجابي بعلاقة فعلية مع عالم الافكار، أن يفجر محايثة المعنى للحياة، وبالتالي، أن يفجر شكل الرواية ذاته؛ وهذه المحايثة لم يستطع سرفانتيس ـــ وبعده شترن Sterne ـــ إعادة تشييدها إلا بالربط، داخل وحدة واحدة، بين السامي والفكاهة،بين انكماش الروح وعلاقتها بالمتعالي.

وإذا كانت روايات ديكنز، التي توجد بها شخصيات فكاهية بوفرة، تنكشف شديدة السطحية والاصطباغ بصبغة البرجوازية الصغيرة، فمرد ذلك، على المستوى الفني، إلى اضطار الكاتب إلى أن يقدم في صفة أبطال، النماذج المثالية لانسانية قادرة على التكيف، دون صراع داخلي، مع المجتمع البرجوازي الراهن، واضطراره، من أجل ضمان السلطان الشعري لتلك النماذج، إلى إحاطة الصفات المطلوبة لتحقق مثل ذلك التكيف، ببريق مشبوه هو نفسه، مضاف، أو غير مطابق لتلك الصفات. ومن الجائز جدا أن يكون غوغول Gogol لهذا السبب قد ترك روايته«الأرواح الميتة»Âmes mortes، غير مكتملة، إذ كان من المستحيل عليه منذ البداية، العثور على بديل «إيجابي» لشخصية مثل شخصية تشيتشيكوف Tchitchikov الخفيف الظل جدا والخصب جدا، على مستوى الفن، ولكنها شخصية سالبة؛ والحال أن مثل تلك الموازنة كانت مطلوبة بصرامة، من أجل إبداع كلية حقيقية تقابل القصد الملحمي الصادق لغوغول Gogol؛ فبدونه ما كان للرواية أن تبلغ أي موضوعية في المستوى الملحمي، وأي واقع ملحمي؛ فبدون ذلك كانت تحكم على نفسها بأن لا تظهر سوى بمظهر ذاتي، وبأن لا تكون سوى هجاء أو نقد ساخر.

لقد صار العالم الخارجي مواضعاتيا لا غير، بحيث لا يمكن لأي شيء أن يحصل خارج هذه الدائرة، لا بما هو إيجابي ولا مما هو منفي،

لا ما هو فكاهي ولا ما هو شعري. والفكاهي من النمط الشيطاني، ليس شيئا آخر غير المغالاة العابسة لبعض القسمات أو الملامح المواضعاتية. وحتى إن ظهر هذا الطابع الفكاهي بمظهر رفض للمواضعة أو بمظهر نضال ملتزم ضدها، فإن هذه المواضعة تبقى، مع ذلك، محايثة له، ومن ثم، يظل هذا الفكاهي هو ذاته مواضعاتيا بنفس المقدار؛ والعنصر «الايجابي» هو، دائما، تسوية ممكنة للأمور مع المواضعة، حيلة لعيش حياة عضوية داخل الاطار الذي حددته المواضعة نفسها تحديدا صارما.

علينا، على وجه الخصوص، أن لا نخلط بين ما في الرواية الفكاهية الحديثة من مواضعة، هذه الرواية التي تتحدد، من الوجهة المادية، بشروط تاريخية ـــ فلسفية، وبين الدلالة التي يكتسيها ما هو مواضعاتي داخل الكوميديا الدارمية حيث يستلزمه شكل هذه الكوميديا، ويتسم، تبعا لذلك، بطابعٍ لا زماني. إن الأشكال المواضعاتية للحياة الاجتماعية لتشكل، بالنسبة للكوميديا، مجرد انفراج، وذلك من حيث إن هذه الأشكال رموز صورية للدائرة الجوهرية في كمالها العمقي والدرامي، فالزواج الذي يحصل في نهايات جميع الكوميديات العظيمة بين جميع الشخصيات الرئيسية باستثناء تلك الشخصيات المنافقة والغنجة المفضوحة، هو احتفال رمزي خالص تماما كموت الأبطال في نهايات التراجيديا؛ ففي الحالين، لا يتعلق الأمر سوى بالأطراف النهائية التي ترسم، بكيفية ملفتة للانتباه، الحدود والقسمات البارزة التي تستلزمها الجوهرية التشكيلية للشكل الدرامي. ومن السمات المميزة لهذه الوضعية أنه كلما احتلت المواضعة مكانا أكبر في الحياة والأدب الملحمي، كلما قل الطابع المواضعاتي لانفراجات الكوميديا. وما زال في وسع رواية الجرة المكسورة[29] la Cruche Cassée والمصحح le Réviseur[30]، أن تستعملا الطريقة القديمة للدجال المرتبك. ودون أن نتكلم حتى عن كوميديات هوبتمان[31] Hauptmann وشو Shaw، فإن رواية الباريزية[32] la parisienne كانت منذ حينها خالية من القسمات ومن الانفراجات بالمعني الخاص للكلمة تماما كالتراجيديات المعاصرة التي تنتهي دون موت البطل.

ولكي يبلغ بلزاك المحايثة الملحمية الخالصة، فإنه سلك طريقا آخر

مخالفا تماما. فالنزعة الشيطانية الذاتية والسيكولوجية تشكل بالنسبة إليه واقعا نهائيا، ذلك المبدأ الذي يقوم عليه كل سلوك بشري جوهري لموضع في حركات ملحمية؛ ويبلغ عدم تطابق هذه النزعة الشيطانية مع العالم الخارجي درجته القصوى من الشدة، غير أن هذا التزايد يخضع لصدمة ترتد عليه وتبقى محايثة له محايثة خالصة؛ والواقع أن العالم الخارجي هو، داخل هذا الواقع النهائي وداخل هذا المبدأ، عالم بشري ليس إلاّ، آهل بشخصيات لها من حيث الجوهر نفس البنية الذهنية، رغم تنوعها في الاتجاه والمحتوى. ومن ثم، فإن هذا اللاتطابق الشيطاني وهو السلسلة اللامحدودة من السلوكات التي تمر هذه الأرواح، في مجراها، بعضها بجانب بعض دون أن تتلاقى أبدا، والتي تنوخ بكلكلها على مصيرها، تصير هي ماهية الواقع نفسها. ومن هنا يبرز هذا الركام العجيب والضخم، والعصي على كل إدراك إجمالي، والمكون من تقاطع مصائر الأرواح المعزولة، والذي يجعل من هذه الروايات شيئا فريدا من نوعه. فما تتصف به مادة الرواية من تجانس متناقض متولد من اللاتجانس الأقصى لعناصرها، يقوم بحفظ محايثة المعنى. وخطر التجريد واللامتناهي السيء يتم التغلب عليهما عن طريق التركيز الكبير ــ الذي هو من نوع تركيز الأقصوصة ــ للأحداث الروائية، وعن طريق الدلالة الملحمية الصادقة التي آلت إليها على هذا النحو.

ولكن هذا الانتصار النهائي للشكل، لا يكتسي قيمة الا بالنسبة لكل فرد على حدة، وليس بالنسبة للكوميديا البشرية جملة. صحيح أن الشروط المسبقة لهذا الانتصار توفرها الوحدة الشاسعة لمادة تشمل المجموع. وصحيح أيضا أنه بفضل الظهور المتجدد للشخصيات، داخل الفوضى اللامتناهية لهذه الحكايات، لا يحصل لهذه الوحدة أن تتحقق تحققا فعليا وحسب، بل إنها تكون قد عثرت على نمط للظهور مطابق تمام المطابقة للماهية الصميمة لهذه المادة، وهي اللامعقولية الفوضوية والشيطانية؛ أضف إلى ذلك أن محتوى هذه الوحدة هو محتوى الملحمة العظيمة: كلية عالم. على أن هذه الوحدة ليست، في نهاية التحليل، متولدة من الشكل هكذا ببساطة. إن ما يجعل من كلٍّ ما كلية واقعية فعليا ليس شيئا آخر غير التجربة العاطفية المعيشة المتعلقة بالأساس المشترك للحياة، والتيقن من أن معيش هذه التجربة

يتطابق مع الجوهري في الحياة الراهنة. إن جزئية من الجزئيات أو تفصيلا من التفاصيل هو وحده الذي يتلقى بنية ملحمية: فالمجموع ليس سوي تجاورٍ أو تراصف.

فإذا كان اللامتناهي السيء منتَصَراً عليه في كل جزء، فإنه يثأر لنفسه بمنع الكل من بلوغ بنية ملحمية موحدة؛ فالكلية تقوم هنا على مبادىء تعلو على الشكل الملحمي، وتقوم على مناخ ومعرفة، وليس على تتباع الأحداث والأبطال، لذلك فإن هذه الكليّة لا تستطيع أن تجد في ذاتها كما لَها وتمامها. فمن وجهة نظر المجموع، لا يقابل وجود أي جزء ضرورة واقعية وعضوية ما؛ فلو نقصت لما نقص الكل شيئاً، وسوف يكون في مقدور أجزاء جديدة أن تنضاف إليه دون أن يكون على كمال داخلي ما أن ينبذها بوصفها أشياء زائدة. هذه الكلية هي تنبؤ بما للحياة من نظام يصير محسوسا خلف كل سرد بوصفه خلفية غنائية مترامية له. وهذه الخلفية ليست إشكالية، ولا يتم اكتسابها بصراع مرير كما هو الشأن بالنسبة لخلفية الروايات العظيمة، غير أنها ــ في ماهيتها الغنائية التي تسمو فوق الملحمي ــ خلفية ساذجة وبدون إشكال. على أن ما يعجزها عن تشييد كلية روائية، يحول بينها وبين ما هو أكثر من ذلك ألا وهو تكوين عالمها في صورة ملحمة.

القاسم المشترك لجميع هذه الأعمال الأدبية هو الطابع السكوني لسيكولوجيتها والمعطى الثابت الذي تتخذه قبْليا مجرداً لها، هو انكماش الروح. وليس عجيبا، في ظل هذه الشروط، أن يزداد انصراف رواية القرن االتاسع عشر، بما لها من ميل إلى الحركية السيكولوجية وتفكيك النفس أو حلها، عن هذا النموذج، وأن تبحث عن أسباب عدم التطابق بين الروح وبين الواقع في اتجاهات معارضة. ونجد المحاولة الوحيدة لاحلال هذه البنية للروح مكانتها المركزية ولتمثيلها في حركتها وكذا في تطورها، ممثلة في هذه الرواية العظيمة التي هي هانس المحظوظ Hans im Gluck لبونتوبيدان Pontoppidan. وهذا النمط من طرح الاشكال يقود الى نمط من التركيب جديد تماما: لقد صارت نقطة الانطلاق هنا، تلك المتمثلة في الرباط الأكيد

الذي يوحد الذات مع الماهية المتعالية، هي الهدف النهائي، وصار ما للروح من تطلع شيطاني إلى الانفصال التام عن كل ما لا يطابق هذا القبلي، اتجاها فعليا.

بينما نجد في دون كيشوت أن الطمأنينة أو الثقة الداخلية للبطل، والموقف غير المطابق الذي يتخذه العالم تجاه هذه الثقة، يشكلان الأساس نفسه لكل المغامرات.بحيث وجد الشيطان ذاته قد حدد لنفسه دورا إيجابيا ومحركا، فالوحدة القائمة هنا بين الأساس والنهاية تبقى خفية؛ ويصير النقص في التطابق بين الروح وبين الواقع، في الظاهر، ملغزا ولا معقولا، بصورة كلية، ذلك لأن الانكماش الشيطاني للروح لا يتجلى الا في نمط سالب، بسبب ضرورة هجر الروح لكل ما تم الاستيلاء عليه، مادام أن هذا المستولى عليه ليس هو «الضروري» الوحيد، وليس أوسع ولا أقرب الى الحياة مما كانت الروح تسعى إليه عندما انطلق إلى المغامرة. وفي الوقت الذي لم يكن فيه اكتمال أو تمام دورة الحياة في النمط الآخر للرواية، سوى تكرار لنفس المغامرة في صور متنوعة، وتوسيع هذه المغامرة حتى تصبح مركزا للكليّة، فإن حركة الحياة هنا تسير في اتجاه واحد ومحدد؛ إنها تتجه نحو نقاء روح بلغت ذاتها بكل بساطة، روح علمتها مغامراتها أنها هي وحدها التي بوسعها، وهي منغلقة على ذاتها انغلاقا متحجرا، الاستجابة لغريزتها الأعمق والأشد غورا.

وحينئذ يبدو لها كل انتصار على الواقع انهزاما، ذلك لأن هذا الانتصار يدخلها دائما، إلى حد ضياعها، في واقع غريب على الماهية، في حين أن كل تخل عن قسط من ما استولى عليه من الواقع، يصبح انتصارا، خطوة نحو الظفر لذات محررة من كل وهم. لذلك فإن السخرية عند بونتوبيدان ترجع إلى أن بطله يفوز دائما وفي كل مكان، ولكن قوة شيطانية ترغمه، مع ذلك، على اعتبار كل ما يظفر به كأنه لا شيء، وزائفا بحيث يهجره بمجرد ما يصل إليه. ويرجع التوتر الرائع في كتاب بونتوبيدان إلى أن معنى هذه النزعة الشيطانية السالبة لا ينكشف الا في نهاية الكتاب مع استسلام البطل، هذا الاستسلام الذي يضفي على حياته بكاملها ما

لدلالة محايثة من نور راجع على الماضي. إن تعالي هذه الخلاصة الذي صار واضحا، وتناغمها المسبق مع الروح، والذي صار الآن مرئيا، إن ذلك التعالي وذلك التناغم يُسْقِطَانِ مظهر الضرورة على جميع ضروب التيه الماضية، وبعبارة أحسن، فإن العلاقة الديناميكية بين الروح والعالم، منظورا إليها من زاوية ضروب التيه هذه، قد تغير معناها تماما. يبدو أن كل شيء قد جري كما لو أن البطل ظل مشابها لذاته، وبقي، من حيث هو كذلك، ساكنا في ذاته في هدوء، مثل مجرد متفرج أمام موكب الأحداث، وكما لو أن تتابع الأحداث قد اختزل إلى نزع الحجب التي كانت تخفي الروح.

لقد أسقط القناع عن الطابع الديناميكي للسيكولوجيا فبدا حيلة من حيل النزعة الدينامية، غير أن ذلك لم يحدث الا لاحقا ـــ وهنا يظهر التمكن الكبير لدي بونتوبيـدان ـــ بعد أن أتاح مظهر الحركة هذا سفرا عبر الكلية المضطربة لحياة ما. ومن هنا يتأتي الموقع المعزول للعمل الأدبي لبونتوبيـدان وسط الروايات الحديثة: وما ينفرد به عمل يونتو بيدان هو هذا القصد الصارم في بناء عقدة الرواية، والذي يذكرنا بفن القدماء، وهذا الرفض لكل سيكولوجيا خالصة، وكل هذه المسافة الفاصلة، فيما يخص الجو العاطفي للكتاب، بين التنازل من حيث هو شعور ختامي وكما جرى وصفه هنا، وبين النزعة الرومانسية الخائبة التي نجدها في إنتاجات أدبية أخرى في نفس العهد.

الفصـــل الثانـــي

رومانسيـة خيبـة الأمـل.

أما بالنسبة للقرن التاسع عشر، فإن النمط الآخر لعلاقة الروح بالعالم والتي هي بالضرورة علاقة عدم تطابق، إن هذا النمط الآخر هو الذي اكتسى أهمية أكبر: نمط علاقة عدم التلاؤم الذي يرجع إلى أن الروح أوسع وأرحب من جميع المصائر التي يسع الحياة أن تقدمها لها. والفرق البنيوي الحاسم الناجم عن ذلك هو أن الأمر لم يعد يتعلق هنا بقبليّ مجرد تجاه الحياة يدعي التحقق بواسطة الأفعال، والتي تمنح صراعاته مع العالم الخارجي للرواية ترتيب الوقائع الذي يصنع لحمتها، وإنما يتعلق الأمر بواقع داخلي خالص مكتمل أو ناجز بدرجات متفاوتة، غني بالمضامين، ويدخل في تنافس مع واقع العالم الخارجي، له حياة خاصة به غنية ومضطربة، ويعُدُّ نفسه، بما له من ثقة تلقائية في ذاته، بمثابة الواقع الحقيقي الوحيد، وبمثابة ماهية العالم ذاتها، إنه واقع يشكل الفشل الذي يمنى به في محاولة جعل هذا التطابق تطابقا فعليا، عين موضوع السرد. إن الأمر يتعلق هنا إذن بقبلي عيني ملموس يقف تجاه العالم الخارجي، قبلي كيفي وغني بالمحتوى، يتعلق الأمر بمعركة بين عالمين، وليس بصراع بين الواقع وبين القبلي بوجه عام.

على أن عدم التوافق بين الطوية وبين العالم لا يزداد في هذه العلاقة الا ظهورا. إن ما للطوية من طابع الكوسموس يجعلها قادرة على أن تجد الراحة في ذاتها، وأن تكتفي بذاتها؛ وإذا كان شرط وجود الروح نفسه، بالنسبة للمثالية المجردة، هو أن تتحول الروح الى سلوك، وأن تدخل في صراع مع العالم الخارجي، فإن إمكانية تجنب هذا الصراع ليست مستبعدة مقدما هنا. ذلك لأن روحا قادرة على إخراج جميع مضامين عمقها الخاص، بوسعها أن تكون ممتلئة ومكتملة، حتى وإن عرض لها أن لا تدخل أبدا في علاقة اتصال مع الواقع الخارجي الغريب. وهكذا، فبينما كانت البنية

السيكولوجية للمثالية المجردة تتميز بفعالية مفرطة تصرف في اتجاه الخارج من غير أن يكون بوسع أي شيء عرقلتها، فإننا نجد هنا ميلا أكبر الى السلبية، وإلى تنحية النزاعات والصراعات الخارجية جانبا بدلا من الاضطلاع بها، ميلا أكبر إلى القيام، داخل الروح وبواسطة قواها الخاصة، بقطع الصلة مع كل ما يمكن أن يؤثر فيها.

أكيد أن هذه الامكانية ذاتها هي التي تقوم فيها الاشكالية التي تميز هذا الضرب من ضروب الرواية: فقد ان كل ترميز ملحمي، حل الشكل ورده إلى تتابع سد يمي غيرذي بنية لحالات شعورية، وتعويض الترتيب الملموس للوقائع بالتحليل السيكولوجي، وما يزيد هذه الاشكالية بروزا أو تشديدا هو أن العالم الخارجي الذي يدخل في اتصال مع هذه الطوية، وفقا للعلاقة التي تربط هذين العنصرين، لا يمكن له أن يكون الا مجزءاً كلية أو عديم الشكل، خاليا، على أية حال، من كل معنى؛ إنه ذلك العالم الذي تبسط فيه المواضعة سيادتها، إنه عين تجسيد مفهوم الطبيعة الثانية، من حيث هي مجموعة من القواعد الغريبة عن كل دلالة، والتي لا يمكن العثور في أحضانها على أي علاقة مع الروح. إلا أنه، انطلاقا من ذلك ذاته، ما من موضعة للحياة الاجتماعية الا وتفقد كل أهمية بالنسبة للروح. إن اللاجوهرية الجاثمة في قلب كل موضعة من هذه الموضعات، تحول بينها وبين الاحتفاظ بأي أهمية، حتى وإن تكن هي الأهمية المتناقضة التي كانت تمتلكها بوصفها إطارا وركيزة ضروريين للأحداث. إن المهنة لم تعد، بالنسبة للمصير الداخلي لكل فرد، تعني شيئا، كما لم يعد الزواج والأسرة والطبقة، بالنسبة لمصير العلاقات البشرية، لم يعد كل ذلك يعني شيئا بقدر أكبر مما هو عليه الأمر بالنسبة للمهنة.

فلو أننا نظرنا إلى دون كيشوت خارج انتمائه إلى أدب الفروسية لما أمكن لنا تصوره، كما لا يمكن لنا أن نتصور حبه دون أن نأخذ في الاعتبار ما كان يكنه شعراء التروبادور للمرأة من حب يصل حد العبادة. وفي رواية الكوميديا البشرية يشتد تركز المَس الشيطاني الذي يصيب جميع البشر ويتموضع في بنيات الحياة الاجتماعية، وحتى حين ينكشف القناع

عن هذه البنيات ـــ كما هو الشأن في رواية بونتو بيدان ـــ بوصفها غير جوهرية بالنسبة للروح، فإن الصراع الذي يتعلق بها ـــ تميز عدم جوهرتها والجهاد في سبيل نبذها ـــ يشكل سيرورة الحياة التي تعطي مضمونا لعقدة الكتاب [الرواية]. غير أنه ما من علاقة من هذه العلاقات الا وتلغى منذ البداية. ذلك لأن تنصيب الطوية عالما مستقلا استقلالا تاما ليس واقعة نفسية بسيطة، بل حكم قيمة حاسما حول الواقع: إن اكتفاء الذاتية هذا بنفسها لهو أشد وسائل دفاعها الأخيرة عن نفسها يأسا، وتخل أو تنازل عن كل نضال من أجل تحقيق نفسها خارج ذاتها، في العالم، هذا النضال الذي عد مقدما نضالا مشينا لا مخرج منه.

إن هذا الموقف يرفع الغنائية الى مقام لا تعود فيه قابلة حتى للتعبير الغنائي الخالص. فحتى الذاتية الغنائية عليها أن تخترق حِمَى العالم الخارجي من أجل أن تستعير منه رموزه. وحتى لو لم يتعلق الأمر سوى بعالم أبدعته هي نفسها، فإن هذا العالم يكون هو العالم الوحيد الممكن؛ إن الذاتية لا تنتصب ابدا لتتخذ موقف رفض سجالي من العالم الخارجي المناسب لها، ولا تتخذ من نفسها أبدا ملاذا لكي تنسى هذا العالم، بل إنها تستولي، إذ تأخذ منه كما يحلو لها، على شذرات منتزعة من هذا العماء المفتت، وإذ تطمس جميع الأصول، فإنها تصهرها في الكوسموس الغنائي الجديد للطوية الخالصة.

وعلى العكس من ذلك، فإن الطوية الملحمية هي دائما تأملية، وتتحقق تحققا واعيا في التباعد، في مقابل الغنائية الحقة التي تستبعد بطابعها الساذج كل مسافة. ومن هنا فوسائل تعبيرها، أقصد الانفعالات والتأمل، هي وسائل ثانوية وغريبة تماما عن ماهية الغنائية الخالصة، رغم ما قد يكون بينهما من تشابهات ظاهرية. صحيح أن الانفعالات العاطفية والتأمل هي عناصر مكونة للتركيب أو التأليف في الشكل الروائي، غير أن دلالتها الشكلية ترجع، على وجه التحديد، إلى أن بوسع نسق الأفكار المنظمة الذي يشكل قاعدة كل واقع، أن ينكشف في هذه العناصر وأن يتلقى الشكل بواسطتها، وبالتالي إن تلك الدلالة ترجع إلى أن هذه العناصر تعقد

صلة إيجابية ـــ وإن تكن إشكالية ومتناقضة ـــ مع العالم الخارجي. وحين لا تعود تلك العناصر سوى غاية لذاتها، فإن طابعها اللاشعوري ينفجر بقوة مفككا كل شكل.

بيد أن هذا المشكل الجمالي يؤول في نهاية التحليل إلى مشكل أخلاقي. وينبغي إذن، من أجل إيجاد حل له على مستوى الفن، أن نعرف أولا كيف نتحكم، وفقا للقوانين الشكلية للرواية، في المشكل الأخلاقي الذي ولَّد هذا المشكل الجمالي. تشكل علاقة الترتيب التضافري، والتبعية subordination القائمة بين المظاهر الخارجية والداخلية للواقع، المشكل الأخلاقي للطوباوية، إنها مسألة معرفة إلى أي مدى يتبرر، أخلاقيا، التفكير في أحسن العوالم، وإلى أي مدى يحق لنا أن نشيد فوق هذه القاعدة حياة مغلقة على ذاتها لا تنتهي إلى ثغرة ما بل إلى غاية ما حسب عبارة لهامان[35]. ومن وجهة نظر الشكل الملحمي يُطرح الاشكال على النحو التالي: هل في وسع هذا التصحيح الذي يُفرض على الواقع من أجل إضفاء الكمال عليه، أن يتحول إلى أفعال تبرهن، بغض النظر عن نجاحها أو فشلها الخارجيين، على حق الفرد في هذه السيادة، دون أن تسيىء هذه الأفعال إلى القصد الذي أَلْهَمَهَا؟ إن الابداع الفني المحض لواقع مطابق لهذا العالم الذي نحلم به، أو على الأقل، لواقع أكثر تلاؤما مع هذا العالم من الواقع المعطى فعليا، ليس سوى حل براق. ذلك لأن التطلع الطوباوي للروح لا يكون مشروعا، ولا يستحق أن يصير مركز العالم إلا إذا أقصينا، على وجه الاطلاق، إمكانية حصول أي رضى للروح، في الوضعية الراهنة للفكر، أو، بنفس المعنى، في عالم يكون، على الدوام، مع كونه ماضيا أو أسطوريا، قابلا للتمثيل والتشكيل أو التصوير، على نحو راهن. وإذا استطاعت الروح، أن تكتشف عالما بوسعه أن يرضيها، فتلك حجة على أن عدم رضاها تجاه الحاضر لم يكن مرده إلا إلى سخط جمالي، وإلى تحيز فني ضد الأشكال الخارجية لهذا الحاضر، وإلى الأزمنة التي تسمح برسم خطوط أنبل، وألوان أشد تموجا.

من الممكن، بالتأكيد، إشباع مثل هذا الحنين، ولكن ذلك لا يتحقق

دون الكشف عن الخواء الباطني في البنية وعن غياب كل الافكار عنها كما تظهر ذلك، مثلا، روايات والترسكوت[36] الرائعة جدا بما للسرد فيها من ميزة. أما فيما يخص المشكل الحاسم، فإن الهروب أمام الحاضر، لا يجدي، فوق ذلك، نفعا. ونحن نجد من جديد، في التشكيل الشامخ أو التزويقي، نفس المشاكل التي غالبا ما تخلق نشازات عميقة، غير قابلة للحل فنيا، بين الافعال وبين الروح، بين المصير الداخلي وبين المصير الخارجي. وفي هذا الشأن تزودنا سَالَمْبُو[36] وكذا روايات س. ف. مايير، وهي بالأحرى أقصوصات، بأمثلة متميزة. إن المشكل الجمالي – تحويل انفعالات أو مشاعر الروح والتأهل والغنائية والسيكولوجيا، إلى وسائل تعبير ملحمي – يتركز، تبعا لذلك، حول المشكل الملحمي الأساسي : مشكل الأفعال التي هي ضرورية وممكنة. والنموذج البشري المطابق لبنية الروح هذه، هو، بجوهره، نموذج تأملي أكثر منه فاعلا : وإذن فالمشكل الذي يصادفنا عندما نريد أن نعطيه شكلا ملحميا، هو أن علينا، مع كون هذا النموذج تأمليا، أن نترجم هذا الانطواء على الذات أو هذا السلوك المتردد والانتقائي، إلى أفعال ؛ وتقوم المهمة الملقاة على عاتقنا في أن نكتشف داخل فعل التباني، تلك النقطة التي يمكن أن يتحد فيها، من جهة، ما لهذا النموذج من وجود وطبيعة ضروريين، مع فشله الحتمي من جهة اخرى.

إن ما للفشل من طابع التحديد المسبق الأعلى ،ليشكل عائقا آخر ، هو هذه المرة عائق موضوعي، يصطدم به التشكيل الملحمي الخالص ؛ وسواء أقوبل هذا التحديد المسبق المحتوم بالقبول أم بالرفض، وسواء أسال الدموع أم أثار الاستهزاء، فإننا معرضون دوما لمخاطرة تتمثل في استبدالنا لموقف غنائي ذاتي، تجاه الأحداث، بموقف ملحمي معياري، يقوم في احتضان هذه الأحداث وإعادتها، والخطر القائم هنا يهدد تهديد مباشرا أشد من ما هو عليه في حالة النضال الذي يتحدد المخرج منه، في المستوى الداخلي، تحددا مسبقا أقل. إن ما يدعم هذا الضرب من ضروب الغنائية ويغذيه لهو ما ينجم عن خيبة الأمل من انفعال أو شعور رومانسي، إنه التناقض بين المطلب المفرط والمحدد تحديدا تضافريا بالنسبة للحياة من قبل الما ينبغي آن يكون، وبين التبصر اليائس فيما يتعلق بزيف هذا

الحنين وبطلانه، إنه الطوباوية الصادرة توا عن نية سيئة وتيقن مسبق من هزيمتها. والعنصر الحاسم في هذا التيقن، هو أن هذه الطوباوية، تظل غير قابلة للأنفصال عن الشعور الأخلاقي وعن وضوح أو بداهة كون فشلها نتيجة ضرورية لبنيتها الداخلية الصرفة، وكونها محكوما عليها هي ذاتها، في ماهيتها الفضلى وقيمتها العليا، بحكم الموت. من أجل ذلك يظل موقفها، سواء تجاه البطل أو تجاه العالم الخارجي، موقفا غنائيا : حب وشكوى، اسى وشفقة، استهزاء.

إن الأهمية الداخلية للفرد قد بلغت منتهاها، فالفرد لم يعد ذا دلالة لكونه حامل عوالم متعالية، كما كان الشأن في المثالية المجردة، إن ما للفرد من قيمة يكمن في ذاته وفيها وحدها، حتى إن قيم الكينونة تبدو هي أيضا، لا مبرر لها بمقدار ما تتم أولا معاناتها وتعاش ذاتيا، وبمقدار ما تحمله من دلالة بالنسبة لروح الفرد :

إن يكن التابوت فارغا فأين كنت تظنك واجدا شريعتك/لا شيء أحق من رقصك

وإذ ليس لهذا الرقص موضوع فهو يَعِزُّ على الفناء/فلترقص للصحراء، ولترقص للفضاء !

هنري فرانك[37]

Henri Franck

غير أن هذا الاعلاء للذات بغيرحساب، والثمن الذي على الذات أن تدفعه مقابل ذلك، هو تّخلي الذات عن الاستمرار في القيام بدورها في بناء العالم الخارجي. فرومانسية خيبة الأمل ليست مرحلة تالية، في التسلسل التاريخي، للمثالية المجردة وحسب، بل هي أيضا وريثتها المنطقية من منظور فلسفة التاريخ، إنها تدل على التقدم خطوة إلى الامام في مجال النزعة الطوباوية القَبْلِيَةِ. هناك [في المثالية المجردة] كان الفرد الحامل للمطلب الطوباوي تجاه الواقع، يهلك تحت ضربات القوة الغاشمة لهذا الأخير، وهنا [في رومانسية خيبة الأمل] تشكل هذه الهزيمة شرط الذاتية نفسه. هناك كانت الذاتية هي التي تولد منها نزعة بطولية

لطوية تهوى الحرب. أما هنا فإن ما يحمله الانسان من استعداد لتجربة معيشة ولبناء للحياة يلائمان الشعر، هما اللذان يجعلانه قادرا على أن يصير بطلا، والشخصية المركزية للعمل الأدبي. هناك يطلب من العالم الخارجي أن يعيد خلق ذاته من جديد وفقا لنموذج المثل العليا ؛ أما هنا فإن الروح التي تحقق تمام ذاتها واكتمالها في صورة إبداع أدبي، هي التي تلزم العالم الخارجي بأن يهب لها ذاته مادة ملائمة لفعل البناء الذاتي الذي تمارسه. إن ما يتصف به كل قَبْلِيٍّ تجاه الواقع من طابع شعري، قد صار في الرومانسية داخلا دخولا تاما في دائرة الوعي. إن الأنا، وهي منقطعة الصلة بالتعالي، تتعرف في ذاتها نفسها على منبع كل ما ينبغي أن يكون، والنتيجة الضرورية لذلك أنها تتعرف على نفسها بوصفها المادة الوحيدة التي تستحق أن يتحقق فيها هذا الماينبغي أن يكون.

تصير الحياة شعرا ولكن الانسان يصير، بذلك نفسه، في ذات الوقت ذلك الذي يشكل حياته الخاصة، على نحو شعري، وذلك الذي يتأمل حياته بوصفها عملا فنيا. ولا تستطيع هذه الثنائية أن تأخذ شكلا الا على النمط الغنائي. فما أن تأخذ هذه الثنائية مكانها وسط كلية متلاحمة، حتى يفرض التخلي او التنازل نفسه بكيفية واضحة، فيصير الرومانسي ريبياخائبا قاسيا تجاه نفسه وكذا اتجاه العالم : رواية الشعور والاحساس الرومانسي بالحياة هي رواية شعر خيبة الأمل. ولما كانت الطوية محرومة من كل وسيلة للتأثير في ما هو خارج عنها، فإنها تتجمع داخل ذاتها، من غير أن تفلح أبدا في التخلي، بصورة نهائية، عما فقدته الى الأبد، ذلك لأنها، إن تكن هي راغبة في ذلك، فالحياة تحول دون اشباع رغبةٍ كهذه، وتفرض على الطوية معارك، ومع هذه المعارك، انهزامات لا محيد عنها، يتوقعها الكاتب، ويشعر بها البطل شعورا مسبقا.

هذه الوضعية الواقعة تحدث طغيانا وتطرفا رومانتيكيا يتجه في جميع الاتجاهات. فبتطرف تُنَصِّب المملكة الداخلية للنفس الباطنية الخالصة، نفسها بوصفها الجوهرية الوحيدة والفريدة، وبصرامة مماثلة في التطرف تنكشف تفاهة وجود النفس داخل كل العالم. إن عزلة الروح، والقطيعة

التي تقصيها عن كل نقطة ارتكاز، وعن كل صلة أو رابطة، إن كل ذلك يزداد بصورة مفرطة في ذات الوقت الذي يُسلَّط فيه ضوء ساطع لا يرحم على تعلق وضعيتها، بالتحديد، بحالة خاصة من حالات العالم. ذلك لأنه لا يمكن أن يكون هناك من وجود سوى داخل ذاتية لا يوقفها أي شيء خارجي ولا يحدث فيها انقطاعا. ومع ذلك فإن الواقع ينفرط شذرات لا تتجانس بعضها مع بعض تماما، ولا تمتلك، حتى وهي معزولة، اي قيمة من قيم الوجود الملموسة والمستقلة، وذلك هو شأن مغامرات دون كيشوت.إن هذه الشذرات لا تعيش ولا تحيا الا بفضل انفعالات أو مشاعر الروح، إلا بوصفها تجربة معيشة، غير أن انفعال الروح هذا يحصل له هو ذاته أن القناع الذي يخفي عدمه المنعكس على ذاته، يسقط ويهوي.

ونتيجة لذلك ينبغي لكل شيء أن يُنْفَى ويُسلب، ذلك لأن كل إثبات يضع حدا لتوازن القِوى الهش : إذا ما قيل للعالم نعم، فسيكون ذلك تبريرا لموقف غريب Attitude Philistine محروم من كل فكرة، سيكون ذلك إمكانية باهتة لأي تلاؤم كيفما كان مع الواقع، سيكون ذلك انحرافا نحو هجاء سهلٍ ومسطحٍ. ولو قيل للطوية الرومانتيكية نعم، دون لبس أو مواربة، لأدى ذلك،على نحو ضروري، إلى تهتك أو خلاعة غير ذات شكل لغنائية سيكولوجية لن تكون، حينئذ، سوى انعكاس أجوف، وعبادة طائشة للذات. غير أن هذين المبدأين اللذين يحكمان عملية بناء العالم، يناصب أحدهما الآخر عداء، ويقوم بينهما عدم تجانس، بدرجة هي من الافراط بحيث لا يمكن قبولهما معا في آن واحد، مثلما كان عليه الحال في روايات كان بوسعها أن تتجاوز ذاتها بتوجهها نحو الملحمة. وقولنا : لا، لهما معا – وهو السبيل الوحيد إلى الابداع – لا يسعه الا أن يجدد الخطر الأساسي الذي يهدد هذا النموذج من الرواية، وأن يرسخه : تحلل الشكل أو تفسخه وذوبانه في نزعة تشاؤمية لا تحتمل العزاء والسلوان. ان النتيجة الضرورية التي تؤدي إليها السيادة المطلقة للسيكولوجيا، من حيث هي وسيلة للتعبير، أعني تدمير كل قيمة بشرية مؤكدة ولا مشروطة، وإلقاء الضوء الكاشف على بطلانها ولا جدواها، وكذا النتيجة التي تنتهي إليها، على نحو ضروري كذلك، سيادة انفعالات الروح ومشاعرها، أي

سيادة الشكوى العاجزة أمام عالم لا جوهري في ذاته، والبريق اللامجدي والرتيب المنبعث من سطح آخذ في التفكك والتفسخ، تلك كلها هي المظاهر التي هي وحدها التي تميز، من الناحية الفنية، هذه الوضعية الحاصلة في الواقع.

لكي يتلقى كل شكل، بما هو كذلك، جوهرا، عليه أن يكون إيجابيا بهذه الصورة أو تلك. إن مفارقة الرواية لتكشف عن طابعها الاشكالي الشديد والمتمثل في كون وضعية العالم ونوع العالم ونوع البشر الذين تتوفر فيهم، بصورة أفضل، تلك المطالب الشكلية التي تكون الرواية وحدها مؤهلة للاستجابة لها استجابة مطابقة، إن هذين العنصرين يفرضان على العمل البنائي الذي تمارسه الرواية مهام تكاد أن تكون غير قابلة للتحقق. فرواية خيبة الأمل لدى جاكوبسون Jacobsen، والتي تترجم التأسف على « كل هذا المقدار من الرشاقة التي نجدها في العالم، وهي بغير دلالة »، الى صور غنائية رائعة، يصيبها التفتت، ومحاولته اكتشاف ايجابية ميأوس منها داخل الالحاد البطولي لنيلس لينه Niels Lyhne[39]، وداخل الشجاعة التي يتحمل بها عزلته المحتومة، إن هذه المحاولة لتترك انطباعا بأننا أمام طريقة أو نهج مفروض من الخارج يبقى غريبا أو أجنبيا عن العمل الأدبي بمعناه الخاص. ذلك لأن هذه الحياة التي كان عليها أن تصير شعرا، والتي تم اختزالها إلى شذرة سيئة، إن هذه الحياة تتحول، فعليا، داخل عملية البَنْيَنَة الى قطعة من حطام أو فتات : إن قساوة الخيبة لا يسعها الا أن تخلق المفعول التالي وهو الحط من القيمة الغنائية التي تطبع انفعالات أو مشاعر الروح، إن هذه لاتستطيع أن تمنح للبشر والأحداث اي جوهر أو قوام، ولا أي كثافة وجودية.

إنه لا يبقى سوى خليط جميل – ولو أنه لا واقعي – من اللذه الحسية والمرارة، من الأسى والتهكم، ولكن لا وحدة تجمع هذه الأطراف. إنـه، لا يبقى هناك سوى صور ومظاهر ولكن ما من كلية حياة هناك. ولما حاول جونتشاروف[40]، مستخدما شخصية إيجابية قصد إحداث التضاد والاختلاف، لما حاول، على ذلك النحو، إدخال شخصيته العظمى

أُبْلُومُوفْ Oblomov، وهي شخصية تمخضت عن ملاحظة دقيقة وعميقة، لما حول إدخال هذه الشخصية ضمن كلية، فشل هو أيضا وما كان له الا أن يفشل. فلم يكن من المجدي في شيء أن يعثر، من أجل ترجمة سلبية هذا الصنف من البشر، على شخصية قوية ومثيرة للانتباه كشخصية أوبلوموف الراقد رقادا أبديا وميأوسا منه. أمام الوضعية التي يوجد فيها إنسان يعيش، بكيفية مباشرة، في أعمق أعماقه، ما هو وحده الجوهري، ولا يسعه الا أن يفشل بأشد أشكال الفشل إثارة للشفقة، بمجرد أن يصطدم بأدنى جانب من جوانب الواقع الخارجي، أمام هذه الوضعية تصير السعادة الظافرة التي يعيشها ستولتز Stolz، الصديق القوي لأبلوموف، مسطحة وتافهة، مع احتفاظه، في نفس الوقت، بقدر من القوة والوزن يكفيان لاظهار مصير أوبلوموف دنيئا خسيسا. غير أن المضحك المروِّع في عدم التجانس بين الداخل والخارج، كما يتجلى في شخصية أوبلوموف المسجَّى على سريره، يفقد، تدريجيا، عمقه وعظمته، بمقدار جريان التتابع أو التسلسل الحقيقي للأحداث، أي العمل التربوي أو التنشيئي الذي ينهض به ستولتز وفشل هذا العمل، ويزداد شبها، باستمرار، بمصير غير متميز لانسان كان ضائعا مقدما.

إن أعظم توافق يقوم بين الفكرة والواقع لهو الزمن، وجريان الزمن بوصفه ديمومة. إن ما تكون فيه الذاتية من عجز أعمق وأشد إذلالا لها، عن إثبات مقدرتها وجدارتها، ليرجع إلى واقعة كونها تقف بلا حول ولا قوة أمام مجرى الديمومة الثابت والمتصل، أكثر مما يرجع الى المعركة الزائفة التي تخاض ضد البنيات الاجتماعية المجردة من الافكار، وضد البشر الذين يمثلونها ؛ ان ذلك العجز يرجع إلى أن الذاتية يتم دحرها تدريجيا ولكن بدون انقطاع، وإنزالها من الذرى التي كانت قد تسنمتها بعناء ويرجع ذلك العجز الى أن هذه الحقيقة الواقعية [الزمان]، التي لا تقبل أن تدرك ولا أن ترى حركتها، تسلبها تدريجيا كل ما كانت تمتلكه، وتفرض عليها مضامين ومحتويات غريبة، وهي غافلة. لذلك فإن الرواية، التي هي الشكل الوحيد لتيه الفكرة المتعالي، هي أيضا الشكل الوحيد الذي يفسح، بين مبادئه المكونة له، مكانا للزمن الواقعي، للديمومة البرجسونية.

إن كون الدراما تجهل فكرة الزمن، وكون كل دراما خاضعة لقاعدة الوحدات الثلاث المفهومة جيدا، ومنها وحدة الزمن التي تدل على انتزاع شيء من تيار الزمن، فذلك ما بينته في مكان آخر. وما من شك في أن الملحمة تعرف، فيما يبدو، الديمومة، ويكفي في هذا الصدد أن نستحضر سنوات الالياذة والأوديسة العشر. ولكن هذا الزمن لا يتصف بواقعية حقيقية ولا يمتلك ديمومة فعلية أكثر مما للزمن في الدراما ؛ إنه لا يمس البشر ولا المصائر، ولا يملك أي حركة خاصة، وظيفته الوحيدة هي أن يعبر، بكيفية ملفتة للانتباه، عن عظمة مشروع ما أو توتر ما. إن عدد السنين ضروري لكي يعرف السامع ذاته، عن تجربة معيشة، ما هي دلالة حرب طروادة، وما هي دلالة رحلة أو ليس البحرية، تماما كما هو ضروري العدد الكبير من المحاربين، والمسافة التي ينبغي قطعها على ظهر الارض، ولكن الابطال لا يعيشون الزمن، بتاتا، داخل القصيدة. فليس للزمان أي سلطان على ما يحصل بداخلهم من تحول أو ثبات لقد تلقوا أعمارهم مع طباعهم، فنسطور[41] شيخ كما أن هيلين[42] جميلة وأجاممنون قوي. لا ريب ان الشخصيات الملحمية تمتلك هذه المعرفة المؤلمة التي تفرض نفسها على كل إنسان حي الا وهي معرفة الشيخوخة والموت، ولكن هذه الشخصيات لا تمتلك هذه المعرفة الاعلى سبيل المعرفة، فتجربتها المعيشة وعالم هذه التجربة يبينان اللازمنية السعيدة التي تميز عالم الآلهة.

فأن يكون الانسان مهيأ تهيأ معياريا للملحمة، هو، فيما يرى جوته وشيللر، أن يتوجه نحو واقع ولّى وانقضى ؛ وتبعا لذلك، فالزمن المعطى في الملحمة يظل زمنا ساكنا، وفي وسعنا أن نحلق فوقه بنظرة واحدة فريدة. فيه تحتفظ الشخصية الروائية والشاعر، بحرية تامة للتحرك في أي اتجاه وللزمن، ككل امتداد، أبعاد عديدة، ولكن ليس له أي اتجاه. والحاضر المعياري الذي تحتويه الدراما، واعترف به هو أيضا جوته وشيللر، يحول أيضا الزمن الى مكان، حسب عبارة ل Gurnemanz، وحيرة الادب الحديث هي وحدها التي حددت لذلك الزمن مهمة مستحيلة الا وهي أن يمثل، على النمط الدرامي، المد التدريجي للديمومة.

وحينئذ لا يكون في وسع الزمن أن يصير عنصرا مكوِّنا الا بدءا

من اللحظة التي تنقطع فيها كل صلة مع الوطن المتعالي. وكما أن انخطاف الصوفي أو وجده يسمو به إلى دائرة تتوقف فيها كل ديمومة وكل جريان للزمان ولا يرغمه على الهبوط منها الى العالم الفاني غيرتنا هي وجوده العضوي، فكذلك تصنع كل صلة وثيقة وملموسة مع الماهية كوسموسا يفلت، قبليا، من هذه الضرورة. والرواية التي يكمن كل ما تحمله من مضمون في بحث محتوم عن الماهية وفي العجز عن بلوغها، في الرواية وفي الرواية وحدها، من حيث هي كذلك، يرتبط الزمن بالشكل : ان الزمن هو الكيفية التي تقاوم بها حياة عضوية خالصة المعنى الحاضر، الكيفية التي تؤكد بها الحياة ارادتها للبقاء في محايثتها الخاصة المغلقة تماما. إن محايثة المعنى للحياة في الملحمة، لها من القوة ما يكفي لالغاء الزمن، فتصل الحياة، من حيث هي كذلك، الى الخلود : لم يحتفظ العضوي من الزمن سوى بالازدهار. وكل ما هو ذبول أو موت ألقي به وراء ظهره ونسيه. أمَّا في الرواية فالمعنى والحياة منفصلان وبانفصالهما تنفصل الماهية عن الزمانية، بل لعلنا نستطيع القول إن كل ما في الرواية من تتابع الاحداث، ليس، في أعمق محتوياته، سوى معركة ضد قوى الزمن.

إن الزمن في رواية خيبة الأمل، مبدأ فساد، إن ما هو جوهر – الشعر – يمضي ويذهب بالضرورة ؛ والحال أن الزمن هو المسؤول، في آخر المطاف، عن هذا الخراب. ولذلك تسند كل قيمة هنا الى ما هو مغلوب أو منهزم، الى ما يحتفظ، لكونه بالذات يفنى تدريجيا، بطابع الشباب الآخذ في الذبول، وللزمان تنسب كل الشراسة والقساوة التي يتسم بها ما لا أفكار له. وحينما تنقلب السخرية الذاتية ضد الماهية التي يصيبها التلف. فإنما تفعل ذلك على سبيل القيام بتصحيح أو إصلاح فرعي إضافي، قصد التخفيف من الطابع الغنائي الوحيد الجانب الذي يصطبغ به النضال ضد القوة الظافرة. فبمعنى جديد، مستنكرٍ هذه المرة، تحصل هذه الماهية، مرة اخرى، على صفة الشباب : فالمثل الأعلى لا يتجلى، في مظهره المكوِّن، الا لروح تفتقر الى النضج. ولكن لما كانت القيمة واللاقيمة تنقطع كل صلة بينهما، بصورة فطنة، في هذه المعركة، فإن مشروع الرواية بأتمه هو الذي أصابه التشويه، بالضرورة. وحينئذ لا يسع الشكل أن ينكر مبدأ

حياة إلا بشرط أن يكون قادرا على اقصائه قبليا من ميدانه ؛ وإذا حصل للشكل أن يرغم على احتضان هذا المبدأ، فذلك لأن هذا المبدأ قد صار، بالنسبة إليه، واقعا إيجابيا، ولأنه يشكل، لا على سبيل المقاومة فحسب، بل في وجوده أيضا، افتراضا يستلزمه تحقق القيم.

ذلك لأن الزمن هو امتلاك الحياة حتى وإن يكن إلغاءً لها، وبإلغائه لها، يكون إلغاء للزمن ذاته. فالحقيقة الواقعية الايجابية، والتوكيد الذي يترجمه شكل الرواية ذاته، وراء ما تحمله محتوياتها من يأس وأسى، إن ذلك لا يشكل فحسب المعنى الغسقي المتواري الذي يرسل بريقا شاحبا خلف البحث المنخسف، بل هو، في الحقيقة، امتلاء الحياة المنكشف عبر كل الاشكال المتنوعة التي يأخذها بطلان البحث والمعركة. إن الرواية لهي شكل الفحولة المنضجة ؛ وأغنيتها المعزية تنبثق مما تمني النفس به ذاتها من أن بذور المعنى وآثاره المفقودة تصير في كل مكان مرئية، وأن العدو، هو كبطل الماهية، ابن للوطن المفقود نفسه، وأن على المعنى، لكي يكون حاضرا في كل مكان، بمقدار متساوٍ، أن يفقد محايثته للحياة.

وهكذا يصبح الزمن حاملا للشعر الملحمي السامي داخل الرواية، له منذ الآن وجود قاس لا يرحم، ولم يعد في وسع أحد أن يسبح ضد الاتجاه الوحيد لتياره، ولم يعد في وسع أحد، أكثر من ذلك، أن ينظم مجري الزمن غير القابل للتوقع، وذلك باخضاعه لحواجز القبلي. غير أن شعورا بالاستسلام يظل حيّا : لا بد أن يكون كل هذا آت من مكان ما وذاهب الى مكان ما ؛ وقد لا ينم الاتجاه، اتجاه الزمن، عن أي معنى، ومع ذلك يبقى اتجاها من الاتجاهات. ومن هذا الاستسلام الذي يخلد اليه كائن بلغ الرشد، تتأتى تجارب تكتسي، على نحو صادق، صبغة ملحمية – لكونها تنجب أفعالا ولكون الأفعال ذاتها قد أنجبت هذه التجارب – تنصب على موضوع هو الزمانية : الأمل والذكرى. وهذه التجارب المعيشة المتصلة بالزمانية هي أيضا انتصارات أُحْرِزَتْ على الزمن : رؤية إجمالية للحياة بوصفها وحدة منصرمة قبل التحقق الفعلي Ante rem وإدراك إجمالي لهذه الحياة بعد التحقق الفعلي Post rem. وإذا كان ينبغي

التخلي عن التجربة المعيشة الساذجة والسعيدة المتعلقة بهذا الشكل في خصوصيته in re، وعن الزمن الذي ينجبها، إذا كانت هذه التجارب المعيشة محكوما عليها بأن تصطبغ بصبغة ذاتية تأملية، فإننا، مع ذلك، لا نستطيع أن نجدد قدرتها على استخراج معنى الواقع وعلى إدراكه، ففي عالم محروم من الاله يحدث بين الماهية والحياة، أعلى تقارب ممكن.

على مثل تلك التجربة المعيشة المتصلة بالزمانية، تقوم رواية فلوبير « التربية العاطفية »، ويتأتى فشل الروايات العظيمة الأخرى المنتمية لرومانسية خيبة الأمل، من افتقارها إلى هذه التجربة، ومن أنها لا تدرك الزمن الا في وجهه السالب، على عكس ما هو الأمر في « التربية العاطفية ». ومن بين مؤلفات هذا النمط من الرواية، تبدو « التربية العاطفية » ذلك المؤلَّف الذي ينقصه أكثر من غيره طابع التركيب ؛ إن مؤلفها لا يبذل أي جهد للتغلب، بواسطة أية عملية من العمليات، على تجزء العالم الخارجي وانقسامه إلى شذرات لامتجانسة ومنخورة، كما أنه لا يبذل جهدا لتعويض النقص في الصلات والرموز المحسوسة برسم غنائي لا نفعالات الروح ومشاعرها : فأجزاء الواقع تبقى فقط متجاورة بمالها من فظاظة وخشونة، ومن عدم تلاحم وعزلة. والمؤلف لا يعير بطل الرواية أهمية خاصة لا بالتقليل من عدد أبطال السرد مع جعل جميع مكونات التركيب تتجه، بصرامة، لتصب كلها في الشخصية المركزية، ولا باعلاء شخصية البطل لتنفصل عن جميع الشخصيات الأخرى ؛ فحياة فريدريك مورو Frédéric Moreau، مائعة مثلها مثل العالم المحيط بها ؛ إن طويته ليس لها، لا على مستوى الغنائية ولا على مستوى الاحتجاج، قوة مؤثرة شجية قادرة على معادلة هذا الزيف والبطلان. على أن هذا الكتاب الذي كان أكثر من غيره، نموذجا في عصره فيما يتعلق بإشكاليه الرواية، هو الكتاب الوحيد الذي بلغ، بمحتواه الذي يحدث في النفس أسى ومرارة لا يخفف من حدتها ولا يحليها شيء، الموضوعية الملحمية الحقيقية، وبلغ، بفضل هذه الموضوعية الملحمية، ما يتسم به شكل مكتمل ناجز على وجه التمام، من ايجابية وقوة توكيدية.

إن الزمان هو أداة هذا الانتصار. وجريانه الذي لا يعوقه شيء ولا

ينقطع، هو المبدأ الموحِّد للتجانس الذي يصقل كل الشذرات اللامتجانسة ويصلها بعضها ببعض بعلاقة، لامراء في أنها علاقة لا معقولة وغير قابلة للتعبير. إنه هو الذي يضع النظام في هذا الخليط من الشخصيات، ويمنحها مظهر واقع عضوي ينمو بواسطة قواه الخاصة : ثمة شخصيات تظهر وتختفي من جديد، دون أي دلالة ملموسة، وتعقد علاقات فيما بينها، وتفصمها على الفور. غير أن الشخصيات لا تحشر مجرد حشر في هذه الصيرورة وهذا النبذ إلى الماضي الغربيين عن كل معنى واللذين وجدا قبل البشر وسيبقيان بعدهم. إن سيلان الزمن يضفي، فيما وراء الأحداث والسيكولوجيا، على وجود هذه الشخصيات كليته الخاصة. فمهما يكن ظهور شخصية ما حاملا لطابع الجواز، من وجهة النظر العملية والسيكولوجية، فإن هذه الشخصية تنبثق، مع ذلك، من متصل موجود ومعيش، ويقوم الجو المحيط بها، بسبب كونه مدعوما بتيار حياة واحد فريد، بإلغاء أو حذف الطابع العرضي لتجاربها المعيشة، وطابع العزلة الذي يطبع الأحداث التي تظهر هذه الشخصية وسطها.

وهكذا تصير كلية الحياة التي تقوم، بالنسبة لجميع البشر، بدور الركيزة، بمثابة شيء ديناميكي حي ؛ فالمدى الكبير الذي تشمله هذه الرواية التي تقيم تمفصلات بين البشر والأجيال، وتربط أفعالهم بمركب تاريخي واجتماعي، ليس مفهوما مجردا ولا وحدة ذهنية تم إنشاؤها بعد فوات الأوان، كما هي الحال في « الكوميديا البشرية » في مجملها، بل إن ذلك المدى الكبير هو حقيقة واقعية قائمة بذاتها في الوجود، وهو متصل ملموس وعضوي. على أن هذه الكلية لا تُكوِّن صورة حقيقية للحياة الا بمقدار ما تظل كل منظومة مُثُليَّةٍ من القيم، حتى تجاه الحياة، منظِّمة، والا بمقدار ما تكون الفكرة المحايثة لهذه الكلية شيئا آخر غير فكرة وجود هذه الكلية الخاص وغير فكرة الحياة بوجه عام. بيد أن هذه الفكرة التي تكشف بفظاظة أشد الطابع المتباعد الذي تكتسيه منظومات الأفكار الحقيقية عندما تحول داخل الانسان إلى مجرد مثل عليا، إن هذه الفكرة تنزع عن فشل جميع المشاريع أساه المجدبَ القاحل ؛ فكل ما يطرأ أو يحصل يصبح مجردا من المعنى وغير متلاحم، ومُضْنٍ، ولكنه يُشِّعُ، في ذات الوقت، بنور الأمل

والذكرى.

والأمل هنا ليس إبداعا مصطنعا مجردا مقطوع الصلة بالحياة قد تدنسه خيبته وتحط من قدره ؛ إنه يشكل هو ذاته عنصرا في الحياة التي يقترن بأشكالها ويعانقها، والتي يزخرفها جاهدا من أجل تكييفها على الرغم من أن الحياة لا تكف عن جعله خائبا. وفي الذكرى يتحول هذا الصراع الثابت إلى مسير هام وغير مفهوم والذي تربطه مع ذلك، عرى لاتنفصم، مع اللحظة الحاضرة، مع اللحظة المعيشة. وهذه اللحظة تغتني بالديمومة التي تغمرها وتنحسر عنها – هذه الديمومة التي تزودها هذه اللحظة، بسبب كونها تسد مجراها، بلحظة تأمل واعية – اغتناء من شأنه أن يتسرب كذلك الى الماضي المفقود، ويذهب الى حد أنه يوشح بوسام شهرة المعيش ما تركه الناس يمضي من غير أن يحذروا منه. وعلى هذا النحو يصير الفشل، بما يحمله من مفارقة رائعة وكئيبة، أصل القيمة. انه الواعي بما رفضته الحياة ومعيشه كذلك والمنبع ذاته الذي يبد وأن اكتمال الحياة وامتلاءها ينبثق منه. إن ما أفلح فلوبير في أعطائه شكلا هو الغياب الكلي لأي تحقق لمعنى ما، غير أن هذا الشكل يرتفع الى أن يبلغ الامتلاء الغني والكامل لكلية فعلية للحياة.

هذا ما يضفي على الذاكرة طابعا هو في جوهرة طابع ملحمي. فليس للماضي في الدراما – كما في الملحمة – وجود، أو إن وجد فيهما، فهو ماض راهن بأتمه. ومادام هذان الجنسان الأدبيان يجهلان جريان الزمان، فليس هناك، بالنسبة اليهما، أي فرق كيفي بين التجربة المعيشة المتعلقة بالماضي وبين تلك المتعلقة بالحاضر. إن الزمن لا يمتلك أي قوة أو سلطة لتحويل أشكال الأشياء Métamorphose أو مسخها، فلاشيء يستطيع الزمن أن يقوي دلالته وأن يضعفها. ذلك هو المعنى الصوري الذي ينبغي أن تنعت به، بعد آرسطو، المشاهد النموذجية لكشف الغطاء والاعتراف : هنالك حقيقة واقعية كانت مجهولة لأبطال الدراما، وإذا بها تظهر لهم ظهورا من شأنه أن يلزمهم بأن يفعلوا غير ما كانو يريدونه، داخل العالم الذي تم تحويله على هذه الشاكلة. غير أن الجديد الذي يطرأ

لا يحمل الوجه الشاحب لما كان خاضعا للمنظور الزمني ؛ إنه يبقى محتفظاً، تماما، بنفس ما تحتفظ به بقية جوانب الحاضر من طبيعة ومن قيمة.

وفي الملحمة لا يغير الزمن، كذلك، شيئا. فلقد أمكن لِهِبل أن يستعير، دون تغيير، من أغنية نيبلونجين Chant des Niebelengen، الاستجابة الدرامية الخالصة لنسيان تتابع الأحداث الذي شكل الأساس للحقد المتحكم بين Krimhild وبين Hagen، والذي يجعلهما يستعجلان الأخذ بالثأر. كما أنه ما من شخصية من شخصيات الكوميديا الالهية لا يكون ما بقى من وجودها الأرضي حيا في روحها، حاضرا بنفس القدر الذي يكون به الشاعر الذي تحاوره هذه الشخصية حاضرا، وبنفس القدر الذي يكون به كذلك مقام العقاب أو مقام الثواب الذي عين لها الآن. أما تجربة أو معناة الماضي، كما هي معيشة في المستوى الغنائي، فإن ما يهمها هو واقعة التغير لا غير. إن الغنائية تجهل كل موضوع مبني structuré من حيث هو كذلك، والذي قد يقع سواء داخل مكان اللازمانية الخالي من الهواء، أو داخل مناخ السيلان أو الجريان ؛ إن الغنائية لا تضفي الشكل الا على عملية التذكر أو النسيان، وليس الموضوع بالنسبة إليها سوى نقطة انطلاق للانفعال أو التأثر.

وليس سوى في الرواية وحدها، وكذا في الأشكال الملحمية الأقرب منها، حيث تتدخل الذكرى الخلاقة القادرة على إدراك الموضوع ذاته وعلى تحويله. وما يجعل من هذه الذاكرة حقيقة واقعية ملحمية، على نحو صادق أصيل، هو قبول السيرورة الحيوية داخل الحياة ذاتها. فبوسع الذات، هنا، التغلب على الانفصال بين الطوية وبين العالم الخارجي، إذا ما اعتبرت وحدة حياتها العضوية على أنها الارتقاء التدريجي لحاضرها الحي ابتداء من ماض تكثّف الذكرى جريانه. وبفضل هذا الانتصار عى الثنائية، وبفضل اللقاء مع الموضوع، وبالتالي، بفضل افتراضه، يصبح هذا الحدث جزءا لا يتجزأ من صورة ملحمية بكيفية صادقة.

إن ما في الانفعالات من غنائية كاذبة تشكل خاصية لروايات خيبة الأمل، إن هذه الغنائية الكاذبة تحمل علامة تميزها، على نحو خاص، وهي القطيعة بين الذات والموضوع، وتتجلى هذه القطيعة في تلك الروايات، بواسطة التذكر أو الاسترجاع : فمن وجهة نظر الذاتية الحاضرة تقوم الذاكرة بالامساك بعدم التوافق بين الموضوع كما كان في الواقع، وبين الصورة المثالية التي يصطنعها عنه أمل الذات. وبالتالي، فإن ما لعَرْضٍ كذاك من طابع مزعج لا يرجع إلى ما يشيعه المضمون المعروض في النفوس من يأس وقنوط بقدر ما يرجع، بالأولى، إلى النشاز الذي ظل قائما في قلب الشكل ذاته، وإلى كون موضوع التجربة المعيشة يتلقى عملية البناء وفقا للقوانين الشكلية للدراما، بينما الذاتية التي تعيش هذه التجربة هي ذاتيه غنائية. على أننا لا نستطيع أن نعتبر الدراما، والشعر الغنائي، والادب الملحمي، مهما يكن التراتب الذي نعينه لها، بمثابة لحظات الأطروحة، والطباق، والتأليف، السيرورة ديالكتيكية، بل هي بالأحرى عدد من الأنحاء اللامتجانسة كيفيا لاضفاء الشكل على الكون. إن الخاصية الايجابية لكل من هذه الأجناس، تكمن، إذن، في انصياعه للقوانين الخاصة ببنيته. وما توكيد الحياة الذي يصدر عن كل منها، بوصفه حالة وجدانية، الا حل للنشازات التي يفرضها على كل منها شكله الخاص، وتوكيد لجوهره الخاص الذي يصنعه شكله.

يكشف عالم الرواية، في بنيته الموضوعية، عن كلية غير متجانسة لا تسيرها سوى أفكار منظَمة معناها ليس معطى بل مفروض فقط. من أجل ذلك فالوحدة المعيشة بين الشخص والعالم، والتي لا تتجلى إلا في الذكرى، إن هذه الوحدة لهي، في نمطها الجوهري الذاتي المكوِّن والموضوعي التأملي، أعمق وأصدق وسيلة لتحقيق الكلية التي يستلزمها الشكل الروائي. إن هذه التجربة المعيشة تكشف عن رجوع الفرد الى ذاته، ذلك ما دام أن الأمل يقوم على التوقع الحدسي لمثل ذلك الرجوع، وعلى تمنيه. هذا الرجوع

نفسه، هو الذي ينجز، بعد فوات الأوان، في صورة أفعال، كل ما كان قد تم الشروع فيه ثم تُخُلِّي عنه في الانفعالات أو المشاعر والمقابلة لهذا الرجوع. ويتم التغلب على الطابع الغنائي لهذه الانفعالات لأن الرؤية التي تدرك وحدة الشخص والعالم، إذا ما اتخذت العالم الخارجي وكلية الحياة مرجعا لها فإنها تتجاوز، بفضل هذه المرجعية، مستوى التحليل العازل والقاطع للروابط ؛ إن هذه الرؤية تصير توقعا وإدراكا حدسيا لمعنى الحياة الذي لم يتم بلوغه، وبالتالي، الذي لا يقبل التعبير، والذي هو النواة المنكشفة بوضوح، لجميع الأفعال.

النتيجة الطبيعية للمفارقة التي يحملها هذا الجنس الأدبي، هي أن الأعمال الأدبية التي تستحق، استحقاقا تاما، أن تعتبر روايات عظيمة، بها جميعها ميل إلى تجاوز ذاتها نحو الملحمة. والتربية العاطفية هي الاستثناء الحقيقي الوحيد لذلك، وهذا هو ما يضفي عليها، فيما يتعلق بالشكل الروائي، طابعها النموذجي العالي. إن هذا الميل الى التجاوز يظهر بوضوح خاص في طريقة تمثيل أو تقديم جريان الزمن أو سيلانه، وفي علاقة هذا التقديم لهذا الجريان، مع ما يشكل، من الوجهة الفنية، مركز العمل الأدبي برمته. فرواية Hans im Gluck لبونتوبيدان، ولعلها من بين جميع روايات القرن التاسع عشر، الأشد قربا من النجاح الذي حققه فلوبير، إن هذه الرواية تحدد الهدف الذي ينبغي للبطل Hans أن يبلغه من أجل أن يؤسس ويتمم كلية حياته بطريقة تحقق المضمون تحقيقا ملموسا.مفرطا وتبرز القيم إبرازاً مفرطا، بحيث يحول هذا التحقق والابراز المفرطان دون خروج هذه الوحدة المنجزة المنتهية، الملحمية بالمعنى الخاص للكلمة، انطلاقا من النهاية. ولا شك أن السبيل المتبع لم يعد، بالنسبة للبطل أيضا، سوى واقع لا محيد عنه يجعل تحقيق المثل الأعلى أعوص وأعسر ؛ انه سبيل يمثل المنعرج الضروري الذي لولاه لبقى الهدف خاويا مجردا بحيث لا يستحق إذ ذاك أن يتجشم الانسان السعى الى بلوغه. ولكن هذا الطريق لا يكتسى قيمة الا بالنسبة الى هذه النهاية المحدودة، والقيمة التي تتمخض عن سلوك هذا الطريق لا تكمن، رغم كل شيء، سوى في كون الانسان قد نضج، ولا تكمن في النضج ذاته. هنا تحمل التجربة المعيشة المتعلقة بالزمانية، تبعا

لذلك، ميلا خفيفا لتجاوز ذاتها نحو الدراما، وللفصل بكيفية نقدية بين ما تدعمه القيمة وبين ما هجره المعنى، وهو فصل يتم التغلب عليه هو ذاته بواسطة حس أو ذوق فني رائع، ولكن آثاره – من حيث هي ثنائيات لم تلغ إلغاء تاما – لايمكن لها، مع ذلك، أن تجتث تماما.

إن المثالية المجردة وما يقوم بينها وبين الوطن المتعالى القائم وراء أو فوق الزمان، ليحتمان على أعظم عمل أدبي من هذا النموذج، الا وهو دون كيشوت، أن يقوم بتجاوز، أشد صرامة، في اتجاه الملحمة، وفقا للمبادىء التي يفرضها عليه شكله ووضعيته التاريخية –الفلسفية. فالحوادث تكاد تكون، هناك، لازمانية ؛ إنها تكون سلسلة متموجة من المغامرات المعزولة والمكتملة في ذاتها، وإذا كان صحيحا أن حل العقدة يضفي كماله على الكل، سواء على مستوى المبادىء والمشاكل، فإن هذا الحل إنما هو تتويج لهذا الكل نفسه، وليس للكلية الملموسة لأجزائه. في ذلك يكمن الطابع الملحمي لدون كيشوت، ذلك ما يصنع، فيما وراء كل مناخ، قسوته وصحوته بكيفية عجيبة. وما من شك في أن ما هو معروض في هذه الرواية هو وحده الذي يفلت من مجرى الزمان، ليرتفع حتى يبلغ النواحي الأشد صفاءً ونقاء ؛ إن عمق الحياة ذاته الذي ترتكز عليه، ليس هو ذاته أسطوريا بصورة لا زمانية، بل إنه يولد من مجرى الزمان، وكل جزئية من جزئيات الكتاب تحمل آثار هذه البنوة. على أن ثمة تحفظا وهو أن أشعة ثقة شيطانية على نحو جنوني، في الوطن – المتعالى – الذي لا وجود له، تأسر ظلال هذا الابداع وانعكاساته وتفرض على الكل قسمات إضاءتها البارزة بقوة.

ومع ذلك فإن تلك الأشعة لا تفلح في جعل هذا الابداع نسيا منسيا. ذلك لأن هذا الانتصار على ثقالة الزمن، وهو الانتصار الوحيد والفريد من نوعه، هو الذي يجعل من العمل الأدبي تأليفا لا يضاهى لصحو بلغ مداه الاقصى ولكآبة أقوى. في هذا الصدد، مثلما هو الشأن بصدد جميع الاحوال الأخرى، فإن الانسان الذي حقق الانتصار على المخاطر أو المهالك الملازمة للشكل الذي اختاره دون أن يعرف هذه المخاطر، ان الانسان الذي عرف كيف يجد سر كمال مستبعد غير محتمل، إن هذا

الانسان، قطعا، ليس هو الكاتب الساذج الذي كانه سرفانتيس، بل هو العرَّاف الحادسُ للحظة تاريخية – فلسفية فريدة لن تعود أبدا. لقد انبثقت رؤياه من نفس النقطة التي ينفصل فيها عصران ؛ وإذ تعرفت هذه الرؤيا على هذين العصرين وفهمتهما فهما تاما، فإنها قد رفعت أشد الاشكاليات تعقيدا وضياعا الى مستوى الدائرة المضيئة لتعالٍ تفتح تفتحا تاما فصار بأتمه شكلا. إن سلف رواية دون كيشوت والتي هي الرواية الفروسية ووريثتها التي هي رواية المغامرة، لتكشفان عن الخطر الذي يتعرض له هذا الجنس الأدبي من جراء سُمُوِّه وتعاليه نحو الملحمة، الا وهو خطر عجزه عن إعطاء الشكل او الصورة للديمومة : هذا الخطر هو الابتذال والنزوع نحو أدب التسلية البسيطة.

تلك هي الاشكالية التي لا محيد عنها لهذا النوع من الروايات، كما أن الشكل الروائي الآخر، شكل رواية خيبة الأمل، بسبب كونه عاجزا عن السيطرة على زمن ثقيل ثقلا مفرطا وذي وجود قوي قوة مفرطة، فإنه يكون معرضا للهلاك أمام خطر التحلل أو التفكك المترتب عن غياب الشكل.

الفصـــل الثالـــث

رواية «سنوات تعلم فلهلم ما يستر» بوصفها محاولة للتركيب

تقع رواية فلهلم ما يستر، على المستوى الجمالي كما على مستوى فلسفة التاريخ، بين هذين النموذجين المذكورين من البناء الروائي : فموضوعة Thème هذه الرواية هي مصالحة الانسان الاشكالي – الذي يوجهه مثل أعلى هو بالنسبة إليه تجربة معيشة – مع الواقع الملموس والمجتمعي. وهذه المصالحة ليست، ولا ينبغي لها أن تكون، مجرد تكييف، كما لا يمكن لها، أكثر من ذلك، أن تكون انسجاما مسبقا قد يقود، ولاشك، إلى نموذج الرواية الفكاهية الحديثة التي سبق لنا أن حددنا خصائصها، مع فارق واحد وهو أن ما كان هناك في الرواية الفكاهية الحديثة شرا ضروريا، قد يقوم بالدور الرئيسي في هذه الرواية الفكاهية التي سيقود إليها الانسجام المسبق المذكور لو تحقق. (رواية Soll und Haben[42] لفرايتاغ[43] Freytag نموذج كلاسيكي لهذه الموضعة لما في الأفكار من عدم، وللمبدأ المضاد للشعر.) وتبعا لذلك، فإن شرط نموذج الانسان والعقدة أو الحبكة الروائية، هنا، هو الضرورة الشكلية لأن يكون التصالح بين الطوية وبين العالم إشكاليا وممكنا مع ذلك، وأن نكون مرغمين على أن نبحث عن هذا التصالح ونسعى إليه دافعين مقابل ذلك ثمنا هو أن نخوض معارك صعبة وأن نضل ضلالا مضنيا وشاقا، وأن نكون مع ذلك قادرين على الوصول إلى هذا التصالح. لهذا السبب تقع الطوية، التي هي موضوع الحديث هنا، بين النمطين اللذين أتينا على تحليلهما : فعلاقتها بعالم الأفكار غير وثيقة ومتذبذبة سواء من جهة الذات أو من جهة الموضوع، غير ان الروح التي لم تعد تستند الا على نفسها، لا تُكْمِلُ عالمها لتصيّره واقعا كاملا أو ينبغي له أن يكون كذلك ويقدم نفسه بوصفه مصادرة أو كيانا منافسا للواقع الخارجي.

إن الروح وهي تحمل في ذاتها شيئا يشبه علامة وصال مع المستوى

المتعالي قد غدَتْ نائية، غير أنها لم تنفصم بعد، وهي الحنين إلى وطن دنيوي مقابل لمثل أعلى يظل مبهما في ما يجلبه من طابع إيجابي،وإن يكن واضحا لا لبس فيه في ما ينبذه.إن هذه هي إذن،من جهة،نزعة مثالية موسعة ملطفة، صارت أكثر مرونة وعينية أكثر، وهي، من جهة أخرى، توسيع للروح تتطلع وتتوق ليس إلى أن تعيش وتحيا في التأمل، بل فى الفعل وهي تمارس تأثيرا فعالا على الواقع. وعلى هذا النحو، تحتل هذه الطوية موقعا متوسطا بين المثالية والرومانسية، وهي اذ تبحث في ذاتها عن تركيبهما وتجاوزهما كلتيهما، تكون منبوذة من طرفهما معا بوصفها تسوية.

وانطلاقا مما تقدمه موضوعة هذا الكتاب [سنوات تعلم فلهم ما يستر] من إمكانية ممارسة تأثير فعال على الواقع المجتمعي، ينتج أن تمفصل العالم الخارجي – المهنة، الدولة، الطبقة...الخ – يكتسي، بالنسبة لنموذج الانسان، الذي يكون علينا أن نعتبره هنا، أهميّة رئيسية، من حيث هو مرتكز النشاط المجتمعي. فمضمون المثل الأعلى الذي يحيا في قلب هذا الانسان ويحدد فعله وغايته، هو أن يكتشف هذا الانسان في البنيات المجتمعية روابط وإنجازات لأشد أجزاء روحه صميمية. .والنتيجة هي أن الروح تتغلب، مبدئيا على الأقل، على عزلتها. وهذا الفعل الناجع يفترض مجموعة بشرية حميمة، وإمكانية أن يتفاهم الناس وأن يتصرفوا جماعيا، فيما يتعلق بما هو جوهري. بيد أن هذا التشارك، في الملاحم القديمة، ليس هو التجذر التلقائي في البنيات المجتمعية وما يترتب عليه من تضامن طبيعي، ولا هو تجربة اتحاد صوفي تنسى، في الوضوح المباغت لهذا الاشراق الصوفي، وتترك وراءها الفرد العائش في العزلة، بوصفه واقعا مؤقتا مجمَّدا ومذنبا. إن الأمر يتعلق، بالأحرى، بتسوية وبتطبيع متبادلين بين أفراد كانوا، إلى ذلك الحين، يعيشون في عزلة، ويحصرون أنفسهم، بأنانية، في ذواتهم. هذه التسوية والتطبيع المتبادلان هما ثمرة لاستسلام غني ومغنٍ، هو تتويج لسيرورة تربوية، ولنضج مكتسب ومحصل عليه بواسطة معركة ضارية.

مضمون هذا النضج هو مثل أعلى لانسانية حرة، تفهم جميع البنيات

المجتمعية وتقبلها، بوصفها أشكالا ضرورية للتشارك البشري، دون أن ترى مع ذلك، في هذه البنيات، سوى حقل ومناسبة تُعبر من خلالها هذه المادة الجوهرية للحياة عن نفسها بصورة فعالة، وتتملك تلك الانسانية تبعا لذلك، تلك البنيات، ليس في وجودها لذاتها المتحجر فى صورة الدولة والقانون، بل بوصفها وسائل ضرورية لغاياتتتجاوزها. وهكذا يتم قبول النزعة البطولية في المثالية المجردة، والطوية الخالصة للرومانسية، بوصفهما ميلين مبررين نسبيا، مع وجوب التغلب عليهما وإدماجهما في نظام مستبطن ؛ إنهما تظهران، في ذاتهما ولذاتهما، مذمومتين على حد سواء ومحكوماً عليهما بالاختفاء مثلما هو الشأن بالنسبة للتكيف الغريب Philistin مع أي مستوى أو نظام خارجي، مهما يكن خاويا من الأفكار، لالشيء الا لمجرد أنه نظام قائم.

تضفي مثل هذه العلاقة بين الروح وبين المثل الأعلى، طابعا نسبيا على الموقع المركزي للبطل، والذي لم يعد سوى شيء جائز. إن البطل لا يعزل عن البشر العديدين الذين يقاسمونه تطلعاته، ولا يوضع في مركز الكتاب الا لأن كليةالعالم لا تتجلى، بوضوح، الا في بحثه واكتشافه. غير أننا نجد أيضا، في الصومعة التي أودعت فيها سنوات تعلم فلهلم ما يستر، سنوات تعلم أخرى غيرها، سنوات تعلم جارنو ولاثاريو وكذا أعضاء آخرين للرابطة، وتتضمن هذه الرواية توازيا مفصلا لمصير كل من هؤلاء ولتربيتهم، كما يتجلى ذلك في مذكرات راهبة الدير. وما من شك أن رواية خيبة الامل تعرف، هي أيضا، جواز مركزية الشخصية الرئيسية، بينما تجد المثالية المجردة نفسها مجبرة على الاشتغال ببطل واحد مدموغ بعزلته، وواقع في مركز تتابع الاحداث، ولكننالسناهنا سوى أمام وسيلة إضافية، لالقاء الضوء على ما يتسم به الواقع من طابع مفسد. ولا يشكل كل مصير مفرد، داخل الفشل الذي تمنى به كل طوية، سوى حلقة من الحلقات، والعالم مؤلف من مجموع مثل تلك الحلقات المعزولة اللامتجانسة، التي ليس لها من مصير مشترك غير الفشل الضروري. وعلى العكس من ذلك هنا، فإن الاساس الفلسفي لهذه النسبية، هو النجاح الممكن للمجهودات الموجهة نحو هدف مشترك؛ وهذا التشارك في المصير يخلق صلات متبادلة وحميمة

بين الشخصيات الفردية. بينما لم يكن في وسع التوازي بين منحنيات الحياة، في رواية خيبة الأمل، سوى الزيادة في عزلة الكائنات.

لذلك فإن الأمر هنا يتعلق بالبحث عن طريق وسط بين مثالية مجردة موجهة توجها تاما نحو الفعل وبين رومانسية تبطن الفعل وتختزله إلى تأمل. والانسانية من حيث هي استعداد فكري أساسي لهذا النمط من البناء الروائي، تتطلب توازنا بين الفعل والتأمل، بين إرادة التدخل الناجع في العالم وبين الاستعداد للتلقي من العالم. ذلك هو ما يطلق عليه رواية التربية. وتلك تسمية محقة لكون هذه الرواية باعتبارها وسيلة تربوية، لا يسعها الا أن تصف سيرورة واعية وموجهة في اتجاه غاية محددة، وأن تصف في الكائنات نمو بعض الصفات التي، لولا التدخل الفعال للبشر والصُّدف، لما تفتحت ولما نمت فيها أبدا ؛ ذلك لأن ما يتم بلوغه، على تلك الشاكلة، يشكل واقعا قادرا على تشكيل بشر آخرين وعلى تيسير نموهم، والفعل الذي تحدده هذه الغاية يمتلك شيئا من الهدوء يتأتى من كون هذا الفعل يجري في جو من الأمن والطمأنينة.

لكن ذلك ليس، على القطع، هو الثبات القبْلي لعالم مربوط إلى نظام ما ؛ إنه بالأحرى، إرادة التكوين، إرادة واعية بغايتها، ومتأكدة من بلوغ هذه الغاية، وهذه الارادة هي التي تخلق جو الطمأنينة النهائية هذا. ولا يخلو هذا العالم في ذاته ولذاته من المخاطر. علينا أن ننظر الى عدد كبير من الناس يسيرون، وهم عاجزون عن التكيف، نحو خرابهم ودمارهم، بينما يظل أناس آخرون، استسلموا باكرا وبدون شرط أمام كل واقع، معدمين ومُصَوَّحِين، علينا أن نرى كل ذلك حتى يتسنى لنا أن نقدر مبلغ الخطر الذي يهدد كل واحد من هؤلاء الناس، هذا الخطر الذي لا شك أن لكل منهم سبيلا فرديا تجاهه، ولكن ليس لأحد منه خلاص مؤكد قبليا. ولكن سبلا كهذه موجودة، وإننا لنرى عشيرا من الناس بأكمله يتبعون، وهم يتبادلون فيما بينهم العون بالرغم من كل الأخطاء والضلالات التي يحدث لهم أن يستسلموا لها، إننا نرى هؤلاء يتبعون، وهم يفعلون ذلك، تلك السبل ويسيرون فيها، في الظاهر، إلى منتهاها. ولا بد لما أفلح الكثير

من الناس في تحقيقه، أن يُتيح للجميع، ولو بالقوة، الاقتدار على بلوغه.

وهكذا فإن الشعور بالقوة والاقتدار الذي يستخلص من هذا النوع من أنواع الرواية، يجد منبعه في إضفاء الطابع النسبي على الشخصية الرئيسية التي ترجع هي ذاتها إلى ما تحمل من اعتقاد في أن بوسعها أن تعيش مصائر مشتركة وأن تفرض على الحياة بناءات مشتركة. وما أن يختفي هذا الايمان – الشيء الذي يؤول، إذا ما عبرنا عنه من الوجهة الشكلية، الى القول : ما أن يتأسس الفعل على مصير إنسان معزول لا يفعل سوى أنه يخترق الحيوات المشتركة الظاهرة والفعلية، من غير أن يقاسمها مصيرها ــ حتى يلحق نمط عملية البناء الأدبي تعديل جوهري، فيقترب من رواية خيبة الأمل. ذلك لأن العزلة هنا ليست عرضية، ولا تشهد ضد الفرد، إنها تعنى بالأحرى، أن إرادة بلوغ ما هو جوهري، تقود خارج عالم البنيات المجتمعية والعشائر ؛ تعني أن العشيرة لا تكون ممكنة الا فوق سطح أرض التسوية، وإذا كان صحيحا أن الشخصية الرئيسية تصير، بذلك نفسه، إشكالية، فإنها، قطعا، لا تستمد هذا الطابع من « نزوعاتها الخاطئة » المزعومة، وإنما تستمده، على التحديد، من واقع كونها قد أرادت أن تحقق، داخل العالم، ما كان أدخل فيها وأشد غورا.

إن العنصر التربوي الذي يحتفظ به، مع ذلك، هذا الشكل من المؤلفات، والذي يميزه بوضوح عن رواية خيبة الأمل، ليرجع الى أن التربع النهائي للبطل على عرش العزلة المستسلمة، لا يعني انهيارا كليا، أو الحاقا للخزي والذل بجميع المثل العليا، وإنما يعني وعيا بالتعارض الذي يفصل بين الطوية وبين العالم، وتحقيقا فعالا لما يتضمنه الوعي بهذه الثنائية : أي من جهة التكيف مع المجتمع بتقبل مستسلم لأشكال حياة هذا المجتمع، ومن جهة اخرى الانطواء على الذات، والاحتفاظ داخل الذات بطوية لا تستطيع أن تتحقق سوى داخل الروح. والموقف الذي يرافق اعتلاء عرش العزلة هذا، يترجم حالة العالم الراهنة، على أنه ليس احتجاجا ضد العالم ولا قبولا به، بل هو، بكل بساطة، تجربة معيشة هي في ذات الوقت إدراك، إنها تجربة معيشة تجهد من أجل انصاف الطرفين، ولا تأخذ في اعتبارها،

بسبب فاعلية الروح في عجزها عن ممارسة فعل ناجح في العالم، جوهرية هذا العالم وحدها، بل كذلك الضعف الداخلي للروح. ومن المؤكد أن الحد الفاصل في معظم الحالات الخاصة، بين هذا النموذج من رواية التربية اللاحقة للمرحلة الجوتية، وبين النموذج الرومانسي لرواية خيبة الأمل، هو حد فاصل منزلق.

ذلك ما يظهر، دون ريب، بوضوح أكبر، في النسخة الأولية لرواية هنري الأخضر[44]، بينما اتخذ التحرير النهائي لهذا الكتاب، بكيفية واضحة وحازمة المنهج الذي يقتضيه هذا الضرب من الرواية. غير أننا إن يكن في وسعنا الافلات من هذا الانزلاق، فإن مجرد كونه ممكنا يشير الى الخطر الذي يتهدد مثل ذلك الشكل من جهة أسسه التاريخية – الفلسفية : خطر ذاتية لا هي نموذجية، ولا هي صارت رمزا، وهي ملزمة، على نحو ضروري، بأن تفجر الشكل الملحمي. ذلك لأن من الممكن جدا، في ظل مثل هذه الشروط، أن يكون للبطل وللمصير، على حد سواء، طابع شخصي بصورة خالصة، وأن يصير الكل حكيا في صورة مذكرات لقدر خاص، ووصفاللوسائل التي يصل بها فرد جزئي إلى إيجاد حل لصراعه مع العالم المعطي المحيط به. (تتدارك رواية خيبة الأمل، الذاتية المتزايدة للبشر وتعوِّضُها بفضل شمولية وكونية مصير يسوي بين البشر إذ يسحقهم). وهذه الذاتية أعْصى على التجاوز من ذاتية النبرة السردية فهي تضفي، بالفعل، على كل ما هو مُتَمَثَّل التشكيلَ التقني، ولو كان أكمل تشكيل تقني من حيث الموضوعية، تضفي على ذلك ما تتسم به قصة حياة خاصة من طابع لا دلالة له،حتما، ولا وقع : فلا نعود، حينئذ سوى أمام مظهر يجعلنا نشعر بغياب الكلية، غياب مزعج بمقدار ما يقدم هذا المظهر نفسه في كل لحظة مدعيا إضفاء الشكل على مثل تلك الكلية. ذلك هو الخطر الذي استسلمت له، في أيامنا، رواية التربية، في أغلب الأحيان.

وفي ما يتعلق برواية فلهلم ما يستر فإن بنية البشر والمصائر تكيف بنية محيطهم الاجتماعي. ويتعلق الأمر، هنا أيضا، بحالة وسطي ؛ قطعا

إن البنيات المجتمعية ليست انعكاسات لعالم متعالٍ حازم ومتأكد من نفسه، كما أنها ليست نظاما أو مستوى مغلقا على ذاته، يتمفصل بوضوح ويتأقلم باتخاذه نفسه غاية خاصة له. ذلك لأن البحث في هذه الحالة، بل حتى إمكانية الخطأ، ستكونان مستبعدتين من هذا العالم. ولكن تلك البنيات ليست، كذلك، كتلة عديمة الشكل، ذلك لأنها، لو كانت كذلك، لكان على الطوية الموجهة نحو البحث عن النظام، أن تظل غريبة في مجالها، ولما أمكن لنا أن تنصور أن هذه الطوية تستطيع أن تبلغ هدفا. لذلك يلزم العالم المجتمعي أن يصير عالم مواضعة، وقابلا مع ذلك، إلى حد ما، لأن تخترقه وأن تنفذ فيه دلالة حياة.

من ثم يكون قد أدخل مبدأ عدم تجانس جديد في العالم الخارجي: وهو ما تتسم به البنيات المجتمعية ومختلف شرائحها من تراتب لا معقول ولا يقبل التعقل، وذلك تبعا لقابليتها، بدرجات متفاوته، لأن يخترقها المعنى وينفذ اليها، والمعنى لا يدل هنا على شيء موضوعي، وإنما يدل على توفر الشخص على إمكانية ممارسة فعل ناجع. وتأخذ السخرية حينئذ، من حيث هي عامل من عوامل البناء الروائي، أهمية حاسمة تماما، طالما أن المعنى لا يمكن أن يسند ولا أن يرفع، قبليا، عن أي بنية مجتمعية، وما دام أن هذا الاستعداد أو عدم الاستعداد ليسا واضحين دفعة واحدة ، وليس في وسعهما أن يتجليا الا بواسطة عملية الفعل ورد الفعل التي تجري بين هذه البنيات وبين الفرد ؛ وما يزيد في تقوية هذا الابهام الضروري، هو واقع كوننا لا نستطيع أبدا، أن نثبت، في كل فعل ورد فعل، ما إذا كانت مناسبة البنيات المجتمعية للفرد أو عدم مناسبتها له، تشكل نصرا أو فشلا لهذا الفرد، أو حتى حكما يصدره هذا الفرد عليها.

غير أن هذا القبول التهكمي للواقع، ليس، مع ذلك، سوى مرحلة وسطي، ذلك لأن مثل ذلك التأرجح أو التذبذب ينشر لمعانا حتى على ما هو محروم من الأفكار وعليه أكثر من غيره : فلكي يبلغ عمل التربية تمامه، ينبغي، بالضرورة، أن تكون بعض أجزاء الواقع قد جعلت ذات طابع مثالي ورومانسي، وأن تكون أجزاء أخرى قد تركت للحياة الجارية

المعتادة من حيث هي خالية من المعنى. على أنه لا يمكن، من جهة أخرى هجر الموقف التهكمي تجاه هذا الرجوع الى المأوى وتجاه السبل التي سلكت اليه، وإخلاء المجال لقبول لا مشروط. ذلك لأن هذه الموضعات للحياة المجتمعية، ليست هي ذاتها، سوى مناسبات لكي يصير ما يعلو عليها فاعلا بصورة مثمرة وملموسة، وعملية مجانسة الواقع ذات الصبغة التمهيدية والتهكمية – هذه العملية التي تدين لها تلك الموضعات بمالها من طابع واقعي، وبما تحمله من ماهية لا تقبل أن تخترقها وتنفذ فيها المظاهر والنزعات الذاتية، وبمالها من وجود مستقل بالنسبة لهذه المظاهر والنزعات الذاتية – والتي لا يمكن لها، أكثر من غيرها، أن تلغي دون أن تتعرض وحدة الكل نفسها للخطر. إن العالم الذي يتم بلوغه يكون، إذ هو ممتلىء بالدلالة والتناغم، واقعيا قدر واقعية مختلف درجات الحرمان من المعنى، أو مختلف درجات النفاذ غير المؤكد للمعنى إلى مختلف المراحل التي قطعها تتابع الأحداث من قبل، ويمتلك نفس خصائص واقعية هذه الدرجات المختلفة.

في الحس الفني التهكمي المميز لعملية البناء الرومانسي للواقع، يكمن خطر ثانٍ كبير ينوء بثقله على هذا النوع من الرواية، خطر لا أحد عرف كيف يفلت منه ما خلا جوته وإن يكن ذلك بكيفية جزئية : إنه خطر التمادي في إضفاء الطابع الرومانسي على الواقعي الى حد يصير معه هذا الواقعيُ متعاليا على الواقع، أو إلى حد الوصول إلى مستوى – ينكشف فيه الخطر، على المستوى الفني، بوضوح أشد – وهو مستوى دائرة فوق إشكالية، حيث لا يعود أي سؤال يطرح، وحيث تصير الأشكال البنائية للرواية غير كافية بصورة تامة.

إن نوفاليس Novalis، الذي طعن، في هذه النقطة على وجه التحديد، في أعمال جوته من حيث إنها تنصب على المعتاد الجاري اليومي، ومن حيث هي مضادة للشعر، ليعارض نمط البناء الروائي في رواية فلهلم ما يستر، بما يتحقق في الواقع من تعالٍ، بالخرافات بوصفها غاية ونموذجا للشعر الملحمي. فقد كتب يقول : « إن سنوات تعلم فلهلم ما يستر هي، على نحو ما، كتاب اعتيادي تماما وحديث. لقد تعرضت فيه الرومانسية

لتخريب تام، كما خرب فيه شعر الطبيعة، والرائع والعجيب. إنه يعالج بكل بساطة، الأشياء المعتادة، الأشياء البشرية ؛ فهو ينسى، تماما، الطبيعة والصوفية. إنها قصة بورجوازية ومنزلية تم إضفاء الطابع الشعري عليها. لقد تمت فيه معالجة الرائع العجيب، بصراحة، بوصفه شعر وتمجيدا. الالحاد الفني، ذلك هو روح الكتاب. ومهما يكن التمثيل فيه شعريا، فإن الكتاب ينقصه، في العمق، الشعر بصورة كلية ». وعلى العكس من ذلك إن يكن نوفاليس قد أراد، بمثل تلك الميول، العودة إلى زمن الملحمة الفروسية، فإن ذلك، قطعا، ليس من قبيل صدفة ما، وإنما نتيجة لتوافق أو تآلف، هو، مع كونه ملغزا، عقلي جدا، بين موقف روحي وبين جنس من الأجناس الأدبية.

إنه يدعى هو أيضا أنه يضفي الشكل على الكلية المكتملة في هذا العالم الأرضي لتعال صار متجلدا، حال كون الأمر لا يتعلق، طبعا، بأي صورة من الصور، « بتأثير » مباشر أو غير مباشر، بل بتشارك قبلي في الميول أو النزوعات. لذلك فإن اسلبته، مثله في ذلك مثل أسلبة ملاحم الفروسية لا يسعها الا أن تتجه نحو الحكاية. غير أنه، بينما كان الكتاب الملحميون في العصر الوسيط يتجهون، مدفوعين بتهيء أو استعداد ملحمي ساذج وتلقائي، يتجهون مباشرة نحو إضفاء الشكل على هذا العالم الأرضي، ولم يكونوا يتلقون الحضور المضيء للتعالي وتحويل شكل الواقع الى حكاية، إلا على أنه هبة تهبها لهم وضعيتهم التاريخية – الفلسفية، بينما كان ذلك هو شأن كتاب ملاحم الفروسية في العصر الوسيط، إذا بنا نجد هذا الواقع السحري الخرافي يصير، بالنسبة لنوفاليس، الغاية الواعية لابداعه، من حيث إن هذا الواقع هو بعث وحدة تحطمت بين الواقع وبين المتعالي. من أجل ذلك لم يتوصل نوفاليس إلى القيام بتركيب تام وحاسم. لقد حصل للواقع أنه صار مثقلا بصورة مفرطة بكل الثقل الأرضي الذي يترتب، بالنسبة إليه، عن الحرمان من كل فكرة، ولما كان العالم المتعالي يتأتي، بصورة مفرطة في مباشرتها، من الدائرة الفلسفية – الفرضية للمجرد، فإنه يصير رشيقا رشاقة مفرطة، فارغا فراغا مفرطا من المضمون، لا يستطيع معه هذان العنصران [العالم الواقعي والعالم المتعالي] أن يتحدا اتحادا عضويا، وأن

يعطيا شكلا لكلية الحياة. بحيث إن التصدع الفني الذي يكشف عنه نوفاليس بنفاذ بصيرة، عند جوته، صار أوسع وأشد استعصاء على التخطي في أعمال نوفاليس : انتصار الشعر، وسيادته المحولة لشكل الكون برمته والمخلِّصَة له، ليست لهما القوة المكونة القادرة على إدخال كل ما هو أرضي واعتيادي في هذا الفردوس.

إن إضفاء الطابع الرومانسي على الواقع لا يغطى هذا الواقع الا بحيلة غنائية من حيل الشعر العاجز عن تحويل شكل الواقع إلى أحداث ملحمية مما يجعل عملية البناء الملحمي الصادق الخالص إما تصطدم، ولكن بصورة أخطر، بنفس ما تصطدم به عند جوته، وإما لا تفعل سوى أنها تنحِّي الصعوبة جانبا، لاجئة إلى مستوى الغنائية، بواسطة تأملات وصور لانفعالات النفس ومشاعرها. لذلك فإن الأسلبة عند نوفاليس تظل تأملية بصورة خالصة : ما من شك في أنها تضع على مستوى السطح قناعا على الخطر، ولكنها، في الجوهر، لا تفلح سوى في جعل هذا الخطر مستفحلا. ذلك لأننا، عندما نقوم، على مستوى الانفعالات، بإضفاء الطابع الرومانسي، وفقا للنمط الغنائي، على البنيات المجتمعية، فإننا نمنع أنفسنا عن ربطها بالانسجام المسبق الذي يربطها بالحياة الجوهرية للطوية، هذه الحياة التي لا توجد في الحالة الراهنة للفكر، وبما أن نوفاليس قد رفض السير في طريق جوته، هذا الطريق الذي يفضي هنا، إلى توازن متأرجح تأرجحا تهكميا ومصنوع انطلاقا من الذات، من غير أن يتعلق بالبنيات المجتمعية إلا بأقل قدر ممكن، إن نوفاليس إذ رفض ذلك، فإنه لم يبق أمامه من سبيل آخر غير أن يضفي الطابع الشعري، بكيفية غنائية، على هذه البنيات المجتمعية في وجودها الموضوعي، وغير أن يخلق، على هذا النحو، كونا ممتلئا جمالا وانسجاما، ولكنه كون منغلق على ذاته، لا يرتبط بعلاقة مع العالم الذي ليس له سوى علاقة تأملية، وليس ملحمية، سواء مع المتعالي المتحقق تحققا نهائيا، ومع الطوية الاشكالية : وبالتالي فإن هذا الكون هو كون لا يستطيع أن يصير كلية حقيقية.

والطريقة التي ينهجها جوته، لتجاوز هذا الخطر، لا تخلو من

إشكال، مهما يكن إلحاحه على ما يكتسيه نفاذ المعنى إلى الدائرة المجتمعية للصعود النهائي، من طابع افتراضي وذاتي ليس إلاَّ، فإن فكرة التشارك التي تشكل عنده القاعدة التي يقوم عليها الصرح بأكمله، تفرض هنا، جوهرية أعظم وأكثر موضوعية، على البنيات المجتمعية، وبالتالي تفرض عليها تطابقا أصدق بالنسبة للذوات المعيارية، هذه الجوهرية وهذا التطابق اللذان لم تكن تمتلكهما العوالم السابقة التي صارت الآن متجاوزة. إن هذه الكيفية التي تتجاوز بها الرواية إشكاليتها الأساسية بموضعتها لهذه الاشكالية، لا بد أن تؤدى الى تقريب الرواية من الملحمة، ولكن عملا أدبيا بدىء فيه على النمط الروائي يستحيل إنهاؤه في صورة ملحمة تماما كما يستحيل اقتناص هذا التجاوز داخل عملية بناء جديدة تهكمية وجعل هذا البناء منسجما مع بقية الكتلة الروائية. لذلك لا بد أن يقوم بالضرورة في الكتاب تعارضٌ بين جو المسرح الرائع المتماسك والمتولد من الروح الحقيقية للشكل الروائي، وبين العالم الذي يعلو على هذا الجو – الشيء الذي يجعل هذا العالم هشا – وهو عالم النبالة من حيث هو رمز لسيطرة فعالة على الحياة. صحيح أن إبطان الوضعية الاجتماعية قد تم تمثُّله بدرجة اقصى من الكثافة الحسية والملحمية، بواسطة طابع الزيجات التي تنتهي بها الرواية، وذلك على نحو من شأنه أن يكون التفوق الموضوعي لهذا الشرط يجد نفسه قد حط من شأنه، لكونه يتيح حياة أكثر حرية واتساعا، ولكنها حياة في متناول كل من هم أهل لها روحيا. على أنه، بالرغم من هذا التحفظ التهكمي، فإن الوضعية المجتمعية ترفع إلى مستوى من الجوهرية، لا تكون تلك الوضعية قادرة، في داخلها، على تحملها : ولو أن نمواً ثقافيا قادرا على ضمان نجاح المصائر البشرية الأشد تنوعا، ينبغي له إذا ما حصر في دائرة ضيقة، أن يتفتح داخل الوضعية بحيث نرى شيئا من البريق اللاإشكالي الخاص بكل ملحمة يضيء العالم الذي تحده الأرستقراطية وتبنيه. ورغم ما يتمتع به جوته من حس فني يعرف كيف يدخل إشكالات في تتابع الأحداث، ويجعلها تنبثق فيه، فإنه لم يستطع الافلات من هذه النتيجة الملازمة للوضعية النهائية.

غير أن هذا العالم الأرضي لا يوجد فيه، على ماله من تطابق نسبي فقط مع الحياة الجوهرية، أي عنصر قادر على توفير إمكانية مثل تلك الأسلبة. فلكي يصل جوته إلى هذه الأسلبة، كان في حاجة الى الجهاز الخيالي الذي لجأ إليه في كتبه الأخيرة، والذي خضع في غالب الأحيان للنقد : هذه الصومعة الغامضة، هؤلاء الحملة للأسرار الالهية العالمون بكل شيء...الخ. لقد استعمل جوته الوسائل البانية Structurateurs للملحة الرومانسية وإذا كان صحيحا أن جوته قد حاول، بمعالجته لهذه الوسائل معالجة لطيفة وتهكمية، أن ينزل بهذه المناهج والطرق إلى مستوى أقل اتصافا بالاحتفالية، وأن يجردها من طابعها الملحمي وأن يحولها إلى حلقات روائية خالصة، فإن فشله في نهج هذه الطرق، التي لولاها لما استطاع أن يضفي على انفراج عقدة روايته دلالة محسوسة ووزنا كافيا، إن فشله في نهج هذه الطرق واستخدام هذه الوسائل لم يكن أقل حتمية. ولقد عرفت سخريته البانية، في كل مكان آخر غير هذا، كيف تهب قدرا كافيا من المادة المقومة لما لا يستحق أن يشكل البتة ؛ فلقد استطاعت هذه السخرية، بفضل محايثة الشكل، أن تقتنص كل حركة من حركات التعالي ؛ وإذ تكتشف هذه السخرية طابعها اللعِبيِّ والاعتباطي واللاجوهري في نهاية المطاف، فإنها لم تنجح سوى في التخفيف من قيمة الرائع العجيب، وليس في إعاقته عن تدمير الوحدة العامة للهجة بواسطة النشاز الذي يدخله في الرواية : وبالفعل فإن الأمر لم يعد متعلقا سوى بسر يحاط بالغموض ولكنه لا ينم عن أي معنى عميق، سوى بموضوعة من ، موضوعات العقدة أو الحبكة، والتي يلح عليها المؤلف بقوة، ولكنها غير ذات أهمية واقعية، إن الامر لم يعد متعلقا سوى بزخرف ليس سوى لعب يفتقر إلى الرشاقة الزخرفية.

غير أننا سنكون مخطئين إن لم نر في السخرية، كما يحدث غالبا، على سبيل إلتماس الأعذار للكاتب، سوى مجرد تنازل لذوق العصر، وهذا « الرائع »، على كونه غير عضوي، يبقى رغم كل شيء، من المستحيل تخيله، بأي صورة من الصور، غائبا عن رواية فلهلم ما يستر. إنها لضرورة من ضرورات الشكل هي التي أرغمت جوته على اللجوء إلى السخرية؛

وإذا لم يكن بوسع تحققها أن يكون موفقا وسعيدا، فإن مبررها الوحيد هو أن هذه الموضوعة تتجه، حسب نظرة الشاعر، نحو شكل أقل إشكاليا من ذلك الذي يفرضه عليها جوهرها المقوم لها، أي العصر الذي أرادت أن تعطيه شكلا. هنا أيضا نجد أن الذهنية الطوباوية للشاعر هي التي تعوقه عن الاقتصار على المشاكل التي يقدمها له عصره، وعن الرضا بالنظرة والادراك الذاتيين لدلالة غير قابلة للتحقق. إنها هي التي ترغمه على طرح تجربة فردية خالصة، بوسعها أن تكون لها صلاحية كونية من حيث هي مصادرة، وبوصفها معنى موجودا ومكونا للواقع. ولكن الواقعي لا ينقاد لأن يرفع إلى مثل ذلك المستوى من مستويات الدلالة، وكما هو الشأن في جميع المشاكل الحاسمة للأشكال الكبرى، فليس ثمة فن للكتابة يكون بمقدوره، مهما يبلغ نضجه ويكن تحكمه، أن يمد جسرا فوق هذه الهوة.

الفصـــــل الرابـــع
تولستوي وتجاوز الأشكال المجتمعية للحياة

إن هذا التجاوز في اتجاه الملحمة يظل، رغم كل شيء، حاصلا داخل إطار الحياة المجتمعية، ولا يكسر محايثة الشكل إلا بمقدار ما يمنح للعالم، الذي تقع على عاتقه رسالة بنائه، وفي نقطة من نقاطه الحاسمة، جوهرية لا يكون في مستطاع هذا العالم تحملها حتى ولو في صورة مخففة. على أن الاستعداد الفكري الذي ينزع نحو الملحمة لا يستهدف هنا سوي مثل أعلي طوباوي ومحايث للأشكال والبنيات المجتمعية؛ إن هذا الاستعداد الذهني لا يسمو، قطعاً، إذن، فوق الأشكال والبنيات من حيث هي كذلك، وإنما يسمو فوق إمكانياتها الملموسة المعطاة تاريخيا، الشيء الذي يكفي، حقا، لتدمير أو تحطيم محايثة الشكل. ظهر مثل هذا الموقف لأول مرة في رواية خيبة الأمل، حيث إن عدم التناسب بين الطوية وبين عالم المواضعة، يقود على نحو ضروري، إلى إنكار أو نفي كلي لهذا الأخير. ولكن طالما أن هذا النفي ينحصر في موقف داخلي فإن محايثة الرواية تنجو من هذا النفي بعد أن يتم بلوغ الشكل، وحيث يفتقد التوازن فإن الأمر يكون متعلقا، بالأحرى، بسيرورة غنائية ــ سيكولوجية، يحدث بواسطتها التحلل للشكل بوجه عام، فلا يتعلق الأمر حينئذ سوى بتجاوز للرواية نحو الملحمة (وقد سبق، في هذا الصدد، أن حللنا الموقف الخاص لنوفاليس).

إن هذا التجاوز يكون، على العكس من ذلك، أمرا لا مفر منه، بمجرد ما يتموضع الرفض الطوباوي لعالم المواضعة في واقع يتمتع كذلك بالوجود، ويحصل هذا الرفض السجالي، على هذا النحو، في صورة عملية بناء روائي. ومثل تلك الامكانية لم تكن متاحة للتطور كما جرى في أوروبا الغربية. هنا يتجه المطلب الطوباوي للروح نحو شيء يكون منذ البداية ودفعة واحدة غير قابل للتحقق: نحو عالم خارجي مناسب لروح عالية التباين والرقة، روح صارت طوية. على أن نبذ المواضعة لا يستهدف

المواضعة ذاتها، وإنما يستهدف، من جهة، ما يجعل هذه المواضعة شيئا غريبا عن الروح، ومن جهة أخرى، طابعها الفج والفظ، يستهدف، من جهة ماهيتها الغريبة عن الثقافة والمربوطة الى قيم الحضارة المادية المحض، ومن جهة أخرى جد بها المرتبط بنقص روحانيتها. والطوباوية تسعى، بغض النظر عن النزوعات الفوضوية الخالصة التي ينبغي أن نسميها، على وجه التقريب، بالنزوعات الصوفية، تسعى الطوباوية، بغض النظر عن ذلك، على الدوام، إلى حضارة بوسعها أن تتموضع في بنيات اجتماعية وأن تكون مناسبة للطوية. تلك هي النقطة التي تلتقي فيها رواية جوته مع هذا التطور، مع تحفظ واحد وهو أن مثل تلك الثقافة قد تم اكتشافها فعلا عند جوته، الشيء الذي يحدد الايقاع الخاص لرواية فلهلم ما يستر: التجاوز المتزايد، بلا انقطاع، للانتظار من طرف شرائح البنيات المجتمعية المتزايدة الجوهرية على الدوام، والتي يصل إليها البطل بمقدار ما ينضج ويتخلى عن المثالية المجردة والرومانسية الطوباوية. وتبعا لذلك، لايمكن لهذا النقد أن يعبر عنه خارجيا إلا على النمط الغنائي. وحتى بالنسبة لروسو الذي يتمثل مضمون نظرته الرومانسية إلى العالم في نبذ كل بنية مجتمعية مرتبطة بالثقافة، فإن السجال يتخذ صورة سجال خالص، أي صورة بلاغية، غنائية، تأملية؛ إن ثقافة أوروبا الغربية لتضرب بجذورها داخل الطابع المحتوم للبنيات المجتمعية التي تتأسس عليها، وهذه الجذور هي من المتانة بحيث إن هذه الثقافة، حين تتخذ موقفا ضد هذه البنيات قصد الافلات منها، فإن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا على نمط سجالي.

ولكي يصير مثل ذلك الاحتجاج خلاقا، كان لابد لتلك الثقافة، أن تجد نفسها، مع الأدب الروسي للقرن التاسع عشر، أقرب إلى الحالات العضوية الطبيعية المتاحة أو المعطاة لهذا الأدب، بوصفها جوهرا مقوما لتهيؤها أو لاستعداداتها الداخلية ولأفعالها البانية. وبعد رومانسية تورجنيف Tourgeniv والتي هي رومانسية «أوروبية» في جوهرها، كان تولستوي هو المؤهل لخلق هذا الشكل من الرواية. مَانِحاً إياه أعظم سَوْرَةٍ لتجاوز ذاته نحو الملحمة. إن فن تولستوي عظيم، وملحمي بصورة واقعية، بعيد جدا عن الجنس الروائي، وهو يسعى، بوصفه كذلك، نحو تمثيل حياة

مؤسسة على تشارك المشاعر بين البشر البسطاء المرتبطين ارتباطا حميما بالطبيعة، هذا التشارك الذي يتلاءم مع إيقاع الطبيعة الكبير، ويتحرك وفقا لحركتها المضبوطة بالولادة والموت، والذي يقصي كل ما يكون في الأشكال الغريبة عن الطبيعة، من صغار، وانفصال، وتفسخ، وتصلب. فلقد كتب المؤلف [تولستوي] بصدد أقصوصته «الموتى الثلاثة» إلى الكونتيسة A.A. Tolstoï: «يموت الموجيك Mujik بهدوء. دينه الطبيعة التي عاش معها. لقد قطع أشجارا، وزرع شعيرا، ثم حصده، وقد ذبح خرافا، وولدت له فراخ، وأنجب أطفالا، ومات الشيوخ العجزة، وهو يعرف هذا القانون الذي لم يصرف عنه نظره، كما فعلت لابارينيا، بل يعتبره بكيفية مباشرة وبسيطة... إن الشجرة تموت في سلام وفي بساطة وجمال. وهي تموت في جمال لأنها لا تخدع ولا تتجهم، لأنها لا تخشى شيئا ولا تندم على شيء ».

والمفارقة القائمة في الوضعية التاريخية التي عاشها تولستوي ـــ هذه الوضعية التي تبين، بأفضل من كل ما عداها، إلى أي حد تكون الرواية، بالضرورة، هي الشكل الملحمي لزماننا ـــ تنكشف في الأمر الآتي وهو أن العالم حتى لدى كاتب لم تقف حساسيته الفنية عند حد التوجه نحو العالم، بل تعدت ذلك إلى النظر إلى هذا العالم وإعطائه شكلا بكيفية ملموسة وواضحة وغنية، إن العالم، حتى لدى مثل هذا الكاتب، ينفر من أن يتحول إلى حركة وإلى تتابع أحداث، ولا يبقى سوى عنصر من عناصر عملية البناء الملحمي، ولا يكون الواقع الملحمي نفسه. ذلك العالم العضوي الطبيعي للملحمة القديمة كان ثقافة، مع ذلك، ثقافة كانت ميزتها النوعية في عضويتها، في حين أن الطبيعة كما يطرحها تولستوي، بوصفها مثلا أعلى وكما يعيشها، يدركها، على نحو جوهري، بوصفها طبيعة، ويقابلها، بهذه الصفة، مع الثقافة. وكون مثل هذا التقابل ضروريا، هو ما يصنع إشكالية روايات تولستوي، غير القابلة للحل، وهكذا فإن تهيؤ تولستوي واستعداده الداخلي للملحمة، لم يؤد إلى شكل روائي إشكالي، لا لأنه لم ينتصر، فعلا، في ذاته، على الثقافة، ولا لأنه لم يعقد ما عاشه وشكله كطبيعة من علاقات أخرى غير علاقات وجدانية، إن ذلك لا يرجع إلى أسباب سيكولوجية، وإنما يرجع إلى أسباب عائدة إلى الشكل، وبسبب علاقة هذا الشكل مع

الجوهر التاريخي ــ الفلسفي المقوم له.

إن كلية من البشر والأحداث لا تكون ممكنة إلا على أرض الثقافة، وذلك مهما يكن الموقف الذي يمكن اتخاذه تجاه هذه الأخيرة. لذلك فإن ماهو حاسم، في أعمال تولستوي الملحمية، سواء فيما يتعلق بهيكلها الهندسي أو بمضامينها الملموسة، ينتمي، تحديدا، إلى عالم هذه الثقافة التي يسرّحها المؤلف بوصفها إشكالية. ولما كانت الطبيعة مع عدم استطاعتها بلوغ الكمال في الانغلاق المحايث لكلية تامة ناجزة، لما كانت الطبيعة، مع ذلك، تشكل، هي أيضا، كيانا يوجد وجودا موضوعيا، فإن شريحتين من الواقع تظهران، على هذا النحو، في عمل تولستوي، وهاتان الشريحتان تبقيان، ليس بما أسند اليهما من قيمة وحسب بل بنوعية وجودهما، غير متجانستين تماما بعضهما مع بعض. ولا يمكن للعلاقة المتبادلة بينهما، والتي تتيح هي وحدها تشييد عمل يتصف بصفة الكلية، لا يمكن لهذه العلاقة أن تكون سوى تجربة معيشة تقود من إحداهما إلى الأخرى، أو، إن شئنا الدقة، فإن هذه العلاقة، طالما أن التوجه، هنا، معطًى في ذات الوقت مع حكم القيمة، إن هذه العلاقة لا يمكن لها، والحال كذلك، أن تكون الا الطريق المؤدي من الثقافة إلى الطبيعة. وبذلك ــ وهذه نتيجة متناقضة للعلاقة المتناقضة بين التهيؤ أو الاستعداد الداخلي للكاتب وبين العصر الذي وجده أمامه ــ فإن تجربة معيشة رومانسية وعاطفية هي التي تصير، أيضا، مركز كل تشكيل: عدم رضا البشر المُهمِّين أمام كل ما في مقدور عالم الثقافة المحيط بهم أن يمنحه إياهم، وتبعا لذلك، البحث، بعد نبذ عالم الثقافة هذا، عن العالم الآخر واكتشافه، أي عن الواقع الآخر الأكثر جوهرية، أي عن الطبيعة.

يتزايد ما في هذه الموضوعة thέma من مفارقة، لكون هذه الطبيعة التولستوية، تفتقر الى الامتلاء أو الكمال والتمام اللذين كان يمكن لهما، لو توفرا فيها، أن يجعلا منها، كما كان عالم جوته المغلق على ذاته والجوهري نسبيا، الموطن الذي تنجز فيه الغائية داخل تهدئة الصراعات. وما هذه «الطبيعة»، في الواقع، إلا مجرد التأكد من أن وراء المواضعة، توجد هناك،

فعلا، حياة جوهرية، حياة يمكن، دون ريب، بلوغها داخل التجارب المعيشة للأنا الأصيل والممتلىء، داخل المعيش الذي تحيا فيه الروح ذاتها، ولكنها حياة ينبغي، ضرورة، الهبوط منها، مجددا، على نحو لا مردله، إلى العالم الآخر [عالم الثقافة].

لم يكن في وسع تولستوي الافلات من هذه النتائج الميئيسة، والتي استخلصها هو نفسه من نظرته إلى العالم، بكل الدقة البطولية التي في وسع كاتب كوني مثله، إنه لم يستطع الافلات من ذلك، حتى بما أفرد من موقع خاص للحب في الزواج بين الطبيعة والثقافة، هذا الحب والزواج المتأقلمان والغريبان، في ذات الوقت، داخل كل منهما، وبعضهما عن بعض. ففي إيقاع الحياة الطبيعية، وإيقاع لا يشجى ولا يؤثر لصيرورة وتحلل أو تفكك يتم تقبلهما كأنهما بديهيان، في هذين الايقاعين يكون الحب هو النقطة التي تنظم فيها القوي المهيمنة على الحياة نفسها، بأكثر الأشكال عينية وحسية. على أن الحب من حيث هو قوة طبيعية محض ومن حيث هو هوى، لا ينتمي لعالم الطبيعة التولستويي. إنه مرتبط ارتباطا مفرطا بالعلاقة بين الأفراد، يعزلهم عزلا مفرطا، ومن ثم فهو منبع لوينات وتدقيقات مفرطة، إنه حب ثقافي بصورة مفرطة. إن الحب الذي يأخذ في هذا الكون، مكانا مركزيا، على نحو واقعي، هو الحب من حيث هو زواج واتحاد ـــ فكون الزوجين متحدين أهم بكثير من معرفة ما الذي تم توحيده ـــ إنه الحب من حيث هو أداة إنجاب، إنه الزواج والأسرة بوصفهما ناقلين لاتصال الحياة الطبيعية.

وما كان للصدع الذي قد يدخل إلى الصرح من هذا الباب، إلى المستوى الفكري منه، أن يكتسي خطورة من الوجهة الفنية، لو أن هذا التأرجح أو التذبذب لا يخلق شريحة واقع آخر من نوع آخر مختلف، ليس في وسعها أن تدخل في علاقة تركيبية مع الدائرتين غير المتجانستين، وينبغي لها، بمقدار ما تتلقى الشكل بكيفية أكثر أصالة وصدقا، أن تتحول، بمقدار أقوى، إلى ما هو مضاد لها، إلى مشروع المؤلف: وسيكون على انتصار هذا الحب على الثقافة أن يكون نصرا للأصيل على التدقيق الكاذب، إن

هذا الانتصار يقود، في الواقع، إلى الانخساف الذي لا مرد له، لكل ما هو سام وعظيم، من الوجهة الانسانية، في أحضان طبيعة، لاشك أنها تعيش داخل الانسان، ولكنها لا يمكن لها أن تعاش في عالمنا الذي هو عالم حضارة، الا بوصفها تلاؤما مع أحط مستويات المواضعة، حيث يوجد قدر أقل من الفكر، وقدر أقل من الأفكار. لذلك فإن الانفعال الذي يصفه تولستوي في خاتمة رواية الحرب والسلام، هذا الجو المشابه لجو الحضانة الهادىء الذي يجد فيه كل بحث غايته، إن ذلك الانفعال الذي يصفه تولستوي هنا، هو انفعال أو شعور يائس يأسا أعمق من أي انفراج في أي من أشد روايات خيبة الأمل إشكالية؛ ذلك لأنه لا شيء مما انقضى وولي يبقى؛ فكما أن رمال الصحراء تكتسح وتغطي الأهرامات، كذلك يمتص البيولوجي الروحي ويبيده.

إضافة إلى ما لهذه الخلاصة من حقيقة واقعية تسبب اليأس بكيفية لا إرادية، هناك حقيقة واقعية أخرى إرادية على وجه التمام: وهي وصف العالم المواضعاتي. وسواء أكان الحكم الشخصي لتولستوي حكم استحسان أو حكم استهجان واستنكار، فإن هذا الحكم يستشف عبر كل تفصيل من تفاصيل الوصف الذي يقوم به. إن غياب كل غاية وكل جوهر عن هذه الحياة، لا يكتفي، بالنسبة للقارىء، بالتعبير عن نفسه، على المستوى الموضوعي، في صورة تجربة خيبة أمل معيشة، وإنما يعبر عن نفسه، على المستوى الموضوعي، في صورة تجربة خيبة أمل معيشة، وإنما يعبر عن نفسه، أيضا، في صورة فراغ جوهري، مستديم ومضطرب، في صورة ملل لا هدنة منه، فما من محادثة أو حادثة في هذا الكتاب إلا ويدمغهما الكاتب بالحكم الذي يصدره حولهما.

في مقابل هاتين المجموعتين من التجارب المعيشة، تقف تجربة معيشة جوهرية هي تجربة الطبيعة. ففي بعض اللحظات النادرة جدا، وهي في الغالب لحظات الاقتراب من الموت، ينفتح للانسان واقع يدرك فيه في وميضِ إشراقٍ خاطفٍ، الماهيةَ الباسطة نفوذها فوقه، ويدرك، في نفس الوقت، داخل ذاته معنى حياته نفسه. وأمام هذه التجربة ينهار ماضيه كله

ولا يعود يذكر شيئاً، إذ تبدو له جميع صراعاته، ومتاعبه، وعذاباته وما يترتب عنها من أخطاء، يبدو له كل ذلك بئيسا وغير جوهري. لقد انكشف المعني للروح، وانفتحت أمامها السبل المؤدية إلى حياة حية. وها هنا أيضا يكتشف تولستوي، بمثل التيقن أو التأكد المتناقض الذي يشعر به عبقري حقيقي، أعمق ما ينطوي عليه شكله الأدبي وأسسه من أشكالية: القرب من الموت ينشر ويوزع هذا اللطف والرشاقة التي تتميز بها الغبطة العليا ــ إنها تجربة أندريه بولكونسكي André Bolkonski المصاب بجرح مميت في ساحة معركة أو سترليتز، وتلك التجربة التي عاشتها كارينين و وورنسكي Kérénine et Wronsky معا، قرب مخدع «أنَّا» المحتضرة، والغبطة الحقيقية لا تتحقق إلا إذا مات الانسان في نفس اللحظة، إلا إذا استطاع أن يموت على هذا النمو. غير أن «أنَّا» تشفي من مرضها ويعود «أندريه» إلى الحياة، وتبددت اللحظة العظيمة، من غير أن تترك آثارا. وعادت أنَّا وأندريه ليعيشا من جديد في عالم المواضعة، ودون أن تكون هناك ماهية يتخذانها لهما هدفا بعيدا.

وبعد أن تكون هذه اللحظات قد اختفت، تفقِدُ السبل التي انكشفت، حقيقتها الواقعية الهادية والجوهرية، فلا يعود بوسع الانسان السير فيها، وإذا ما اعتقد أنه يتبعها، فإن حقيقتها الواقعية تلك، لن تكون، حينئذ، الا صورة كاريكاتورية مُرَّة، لما كانت قد كشفت عنه التجربة المعيشة العظيمة. وعلى الرغم مما يشكو منهLiévine من خلل أو ضعف سيكولوجي مستديم، فإن تجربة الاله عنده، وكذا مثابرته الحازمة على ما حصله أكثر انتماء إلى إرادة المفكر ونظريته منهما إلى نظرة الفنان. إنها مبرمجتان وليس لهما، أبدا، ما للحظات العظيمة الأخرى من بداهة أو وضوح مباشر. والقلة القليلة من الناس الذين يسعهم أن يعانوا، بالفعل، معيش تجربتهم ــ ولعل Platon Karataiev هو الشخصية الوحيدة من هذا النوع ــ لا يستطيعون أن يكونوا سوي شخصيات ثانوية أو تكميلية: إن كل حدث ينزلق ويبتعد عنهم؛ ولا يحدث لهم، أبدا، أن ينخرطوا، بماهيتهم نفسها، في خضم الأحداث؛ إن حياتهم لا تتموضع وليس بوسعها أن تتلقى شكلا، الا على سبيل التلميح والاشارة؛ ولا يمكن تعريفهم، على

المستوى الفني الملموس، إلا بتناقضهم أو تعارضهم مع الشخصيات الأخري، فهم، من الوجهة الجمالية، مفاهيم شبيهة بالنهايات الرياضية تتحقق بالاقتراب اللامتناهي منها، وليسوا كائنات واقعية.

تقابل هذه الطبقات الثلاث داخل العالم الذي صنعه تولستوي، ثلاثة مفاهيم للزمن، يكفي عدم توافقها دليلا على الاشكالية الداخلية لآثار تولستوي الغنية جدا والمبنية من الداخل بأعظم قوة. إن عالم المواضعة هو عالم لا زماني بالمعنى الخاص للكلمة. ليس فيه غيرواقع وحيديعاد التقاطه والشروع فيه على الدوام، ويجري وفق قوانين تنتمي إليه، ولكنها فارغة من كل دلالة، إنها حركة أبدية بغير اتجاه، ولا نمو، ولا انحطاط، تتوالى الوجوه والشخصيات من غير أن يطرأ أي شيء، لأنها تستوي، جميعا، في عدم جوهريتها، وبوسع أي منها، دون تمييز، أن يحل محل الأخري دون تمييز كذلك، وكلما صعدنا فوق هذه الخشبة، وغادرناها من جديد، فإن ما نكتشفه فيها وندعه فيها هو، دائما، نفس البرقشة من الجوهرية. وفي أسفل هذه الخشبة يترامى الى سمعنا هدير نهر الطبيعة التولستوية: استقرار، ووحدانية إيقاع أبديّ. هناك يكون ما يصيبه التعديل محروما من الجوهر بنفس القدر: مصير الفرد الذي وقع في شباك هذا النسيج. إن هذا المصير الأخير يظهر ثم يختفي دون أي دلالة قد تجد أسسها فيه، والعلاقة التي تربطه بالكل، بدلا من أن تحقق شخصيته، تقوم، على العكس من ذلك، بتحطيمها، ويكون مجردا من كل أهمية بالنسبة للهدف، لا من حيث إنه عنصر إيقاعي يوضع بجوار عدد لا يحصي من مصائر أخري من نفس النوع ومن نفس القيمة، بل من حيث هو مصير فردي. أما اللحظات العظيمة التي تجعل التوقع الحدسي لحياة جوهرية، ولمجرى حياة ذي دلالة، يصدر بريقا لامعا مباغتا، فإنها تبقى مجرد لحظات معزولة عن العالمين الآخرين، لا تربطها بهما أي علاقة من علاقات التبعية.

وهكذا فإن هذه المفاهيم الثلاثة للزمن، تبقى غير متجانسة، وليس ذلك فحسب، بل لا يعبر أي منها عن الديمومة الفعلية، أي عن الزمن الواقعي الذي هو العنصر الحيوي في الرواية. وحين يدعي تولستوى أنه يتجاوز

الثقافة، فإنما يلغيها من غير أن يعوضها بحياة مضمونة وأشد ثراء من حيث الجوهر: إن تجاوز الشكل الروائي لا يوصل إلا إلى جعل الرواية أكثر اتساما بسمة الاشكالية، من ذي قبل، من الوجهة الفنية الخالصة. فروايات تولستوي هي نماذج ذهب بها إلى أقصى حدود رومانسية خيبة الأمل، إنها ترجمة باروكية Baroque للشكل الذي أوضحه فلوبير، هذا دون أن يقترب تولستوي أكثر من غيره، في عملية بنائه الأدبي العيني، من الغاية المنشودة، أي من واقع الملحمة الفوق ــ إشكالي. ذلك لأن عالم الطبيعة الجوهرية الذي توقعه تولستوي توقعا حدسيا، يظل توقعا حدسيا وتجربة معيشة، وبالتالي، ذاتيا، ومجرد شيء تأملي، بالنسبة للواقع الذي وضع داخل الشكل: إنه عالم مُماثل، من الوجهة الفنية ــ الخالصة، لأي حنين لواقع أنسب.

إن التطور لم يتجاوز رواية خيبة الأمل، والأدب الأحدث عهدا لا يكشف عن أي إمكانية جوهرية مبدعة، قادرة على أن تثبت نماذج جديدة، إنه أدب مختزل إلى النزعة التلفيقية لدى الخلف المقلد، أدب يلوك ويجتر بنيات قديمة، ولا يبدو أنه يمتلك قوى منتجة ما خلافي الميادين غير الجوهرية: الغنائية والسيكولوجيا.

أكيد أن تولستوي نفسه يشغل موقعا مزدوجا، فإذا انظرنا إليه من وجهة شكلية، على وجه الحصر ــ ولكن هذه الوجهة، على وجه الضبط، لا تستطيع أن تمس لديه المظاهر الحاسمة لتهيئه أو استعداده الداخلي أي المظاهر الحاسمة للعالم الذي يضفي عليه شكلا أو صورة ــ فإن علينا أن نعتبره آخر وريث للرومانسية الأروبية. غير أن اللحظات العظيمة في عمله الأدبي، والتي لا ينبغي لنا أن نعدها ذاتية ــ تأملية الامن وجهة الشكل بالنسبة إلى الكل الذي يقدمه في عمله، إن هذه اللحظات ينكشف لنا فيها عالم ملموس وموجود ومتمايز تمايزا واضحا، عالم لو أنه استطاع أن يتسع لأبعاد كلية، لأفلت بأكمله من مطالب الرواية، ولاستلزم شكلا بانيا جديدا: إنه شكل الملحمة وقد تم تجديده.

إنها دائرة واقع ينتمي لمستوى نفسي خالص، فيها يظهر الانسان،

من حيث هو إنسان وليس من حيث هو كائن مجتمعي، ولا من حيث هو طوية خالصة تكون، بسبب كونها طوية، مجردة، معزولة، لا نظير لها، إنها دائرة، لو حصل يوما، أن صارت حاضرة بوصفها شيئا نعيشه بسذاجة وعفوية، وبوصفها الواقع الفعلي حقا، لأمكن لكلية جديدة وكاملة أن تتشيد، مصنوعة من كل الجواهر والعلاقة الممكنة داخلها، ولتركت واقعنا، وهي تستعمله على سبيل الخلفية، وراءها بعيدا عنها قدر ما ترك عالمنا الثنائي والمجتمعي و«الباطني» وراءه عالم الطبيعة. لكن الفن لا يكون أبدا قادرا على أن يبلغ، بمثل ذلك التحول، مبلغ الكمال: فالأدب الملحمي العظيم هو جنس أدبي مرتبط بالوضعية العينية للخطة التاريخية، وكل محاولة لاعطاء ما هو طوباوي صورة تجعله يظهر وكأنه موجود، لا تؤدي إلا إلى تدمير الشكل، وليس إلى إبداع الواقع وخلقه. إن الرواية هي الشكل المقابل للعهد الذي أطلق عليه فيشته Fichte عهد الاثم الكامل. ولسوف يبقى هذا الشكل سائدا طالما بقيت سماء العالم مرصعة بهذه الكوكبة من النجوم. لقد أمكن للبعض أن يرى لدى تولستوي توقعا حدسيا لمخرج إلى عصر جديد في التاريخ العالمي، غير أن ذلك لم يتعد مستوى الاحتجاج والحنين والتجريد.

مع أعمال دوستويفسكي تحدد هذا العالم الجديد لأول مرة، بعيدا عن كل تعارض مع ما هو موجود، تحدد كمجرد رؤية خالصة للواقع. لذلك فإنه لا دستويفسكي ولا فنه يندرجان في إطار هذه الدراسة. إن دوستويفكسي، في الحقيقة، لم يكتب روايات ولا يمت تهيؤه أو استعداده الداخلي، كما يتجلى ذلك في عملية البناء الروائي لديه، بأي صلة إلى رومانسية القرن التاسع عشر الأوروبية، ولا إلى ما قام ضدها من ردود فعل مختلفة لا تقل عنها رومانسية. إن دوستويفسكي ينتمي إلى العالم الحديث، ولا يستطيع غير تحليل آثاره تحليلا شكليا، أن يُظْهِر من الآن ما إذا لم يكن هو هوميروس أو دانتي هذا العالم الحديث، أو أنه إنما يسلم إلينا الأناشيد التي سوف ينسجها الكتاب الآتون بعده في صورة وحدة عظيمة، وهم يضمونها إلى أناشيد بعض الرواد الأسلاف، ما إذا لم يكن سوي بداية أم أنه قد صار اكتمالا وتماما. إذ ذاك فقط ستكون مهمة التأويل

التاريخي ــ الفلسفي هي أن يقول لنا هل أوشكنا أن نهجر حالة الاثم الكامل أم أنها مجرد آمال تبشر ببداية عهد جديد ــ مجرد أمارات مستقبل لا يزال من الضعف بحيث يكون في وسع القوة العقيمة لما لا يعدو أن يوجد، أن تبيده وكأنما هي تلعب.

هوامش المترجم

تقديم الهوامش :

نص نظرية الرواية بلا هوامش في الأصل. فالمؤلف يقدمه بكل كثافته وإحالاته المرجعية لقارىء مختص، القارىء الألماني أو بالالمانية الواقع داخل هذه المنظومة المرجعية وفضائها الثقافي، مما يجعل دور الهوامش قابلا لأن يستغنى عنه. وواضح ان وضعية القارىء غير المختص في مجال الآداب والفلسفة الغربيين والألمانيين بوجه خاص، تفرض إلحاق بعض الهوامش بالنص العربي لنظرية الرواية. غير ان درجة كثافة هذا ومستوى تجريده البالغ وطابعه التركيبي الشديد، ان كل ذلك يفرض ان يكون حجم الهوامش الضرورية لفك هذه الكثافة وتخفيف هذا التجريد، ضخما جدا. الأمر الذي قد تكون نتائجه عكسية:اثقال النص وإزعاج القارىء وقطع حبل لذة القراءة عليه. لذلك انحصرت الهوامش في المدى الذي بدا لنا هو الحد الأدنى اللازم لحصول التواصل مع النص، ذلك التواصل الذي حاول التقديم للكتاب ان يساهم في توفير بعض من شروطه.

(1) النهارات العشرة (الديكامرون) **Le Décameron**

منتخب أقصوصات للكاتب الايطالي دجوفاني بوكاشيو Boccaccio (1313 – 1375). وضعه بين 1350م و 1355م. جمع فيه مائة أقصوصة، روتها خلال عشرة أيام سبع نساء وثلاثة فتيان. الخيط الناظم لهذه المجموعة القصصية هو الطاعون الذي اجتاح فلورنسا وإيطاليا كلها عام 1348، وأثره في سلوك الناس وتصرفاتهم ومواقفهم. وقد تخيل الكاتب أن من المواقف الناجمة عن هذا الخطر الداهم، انتظام جماعة من سبع سيدات وثلاثة فرسان، غادرت المدينة والتجأت الى دارة جميلة في الضواحي هربا من العدوى. وهناك قررت الجماعة، في سبيل نسيان خطر الطاعون وتجنبه التفكير في فظاعته، أن يتولى كل من أعضائها رواية حكاية حسب موضوع تقترحه الحسناء المكلفة بالسهر على راحة الجماعة.

(2) أوليس **Ulysse**

رواية للكاتب الايرلندي جيمس جويس (1882 – 1941) ظهرت عام 1922، تدور أحداثها حول يوم من حياة سمسار في مدينة دبلن، هو ليوبولد بلوم، ما بين الثامنة صباحا، ساعة استيقاظه، وبين الساعة الثالثة بعد منتصف الليل.

(3) الجبل المسحور **Montagne Magique**

رواية ألفها الكاتب الألماني توماس مان **Th Mann** بين 1912 و 1923 ونشرها عام 1924 متأثرا فيها بالأحداث المصيرية التي جرت أثناء الحرب العالمية الأولى. وهي تعالج، بأسلوب شعري مؤثر، معضلة الموت والزمن. الشخصية الرئيسية فيها هانس كاستورب Hans Castorp، أقام في مصحة تقع فوق جبل بسويسرا. شكلت المصحة وموقعها الجبلي المرتفع، جوا أو عالما مسحورا، له زمنيته الخاصة، استغرق فيه هانس كاستورب وانساق مع العمليات التحليلية النفسية الكاشفة عن القضايا التي عصفت بشخصيات المقيمين بها، حتى أيقظته الحرب (العالمية الأولى) وأعادته الى الواقع.

(4) كارل لويث (1897 - 1973) Karl Löwith

فيلسوف ألماني معاصر، من أعماله كيركجارد ونيتشه (1933)، ومن هيجل الى نيتشه (1941) و الانسان والعالم فيزيقا : من ديكارت الى نيتشه (1967).

(5) الماضي والحاضر Passé et Présent

(« كنائس الأمس ومعامل اليوم » (« Carthédrales d'autrefois et usines d'aujourd'hui »)

رواية للكاتب الاسكتلندي توماس كارلايل **Th Carlyle** (1795 - 1881)، ألفها سنة 1843. وهي رواية ذات طابع سياسي - اجتماعي، حيث تعالج الوضعية المأساوية المتناقضة التي كانت تعيشها انجلترا في عهد كارلايل : إنها في ذات الوقت بلد مزدهر بالصناعات فائض بالثروات، ويعاني من الفقر والبطالة والتسول.

(6) ارنست بلوخ : Enest Bloch.

فيلسوف الماني (1885 - 1977)، تأثر بالنزعة الاشتراكية، ونشر منذ سنة 1918 كتابه الرئيسي، « روح الطوباوية ». وقد هاجر الى الولايات المتحدة في الثلاثينات، ثم عاد الى ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية. وتابع دراسته عن الوظيفة الاجتماعية للطوبى كتصور شامل للصيرورة التاريخية للمجتمعات.

(7) نوفاليس (1772 - 1801) NOVALIS (Friedrich heopold Freigerr vow)

أحد الرومانسيين الألمانيين الأوائل، وقف بوعي ضد النزعة العقلانية الكلاسيكية الألمانية، بانتمائه للرومانسية ولنزعة صوفية، وهو يغادر في تفكيره وانتاجه الأدبي الواقع ويسمو فوقه نحو عالم خيالي سحري، وقد وقف في المجال الأدبي خاصة ضد جوته حيث ألف رواية مناقضة تماما في أهدافها ومراميها لرواية فلهلم ما يستر لجوته، المتسمة بالطابع العقلاني والواقعي.

(8) الكلية **Totalité**

(9) وولف رام الايشنباخي **Wolfram d'Eschenbach**

(Wol fram von Eschenbach)

شاعر ألماني ينتمي لعصر أدب الغزل يجهل الكثير عن حياته عاش على وجه التقريب ما بين 1170 أو 1180 وما بين 1220.م. القليل المعروف عن حياته يستخلص من أعماله الادبية. أروع آثاره وأعماله وأعظمها بارتزفال Parzival وهو قصيدة شعرية طويلة تتألف من خمس وعشرين ألف بيت شعري موزعة على ستة عشر كتابا. ويعد هذا الاثر من حيث سمو درجة التعبير فيه عن عالم الفروسية ودقة وصفه ومن حيث كماله الفني، شيئا جديدا لم يسبق له نظير في الأدب الألماني لذلك العهد.

(10) فيلوكتيت **Philictète**

اسم لأحد القادة الاغريقيين المشاركين في الحملة على طروادة حسب إليادة هوميروس، وعنوان أيضا لمسرحية تراجيدية لسوفوكليس. وفي الحالتين فإن فيلوكتيت يعتبر أمهر الرماة (رماة النبال) لذغته حية وهو في الطريق الى طروادة فتركه الاغريق في جزيرة وحيداً ظنا بأن جرحه المسموم مميث ولا أمل في شفائه، وتبعا لوصية أوليس الذي نصح الاغريق بتركه في الجزيرة بسبب الرائحة النتنة التي تفوح من جرحه المسموم. وقد تركوا معه قوسا ونبالا سحرية هبة من هيراقليس. وبعد عشر سنوات أو تسع علم الاغريق بنبوءة أنهم بدون سلاح فيلوكتيت لن يهزموا الطرواديين، فأرسلوا اليه من يحتال

عليه لأخذ سلاحه ففشل بسبب شعوره بالندم، وعندئذ أتى هيراكليس فأمر فيلوكتيت بالذهاب إلى ساحة معركة طروادة حيث سيشفيه من جرحه المسموم أسليسيوس.

(11) باراكليه **Paraclet**

إسم أطلق في كتابات القديس جان على روح القدس. وهي في الأصل الاغريقي واللاتيني كلمة تعني المحامي والشفيع.

وعلى هذا يكون مضمون الاستعارة التي يستخدمها لوكاش هنا هو أن مرض الحضارة الاغريقية لا يشفيه غير الحضارة المسيحية.

(12) ألفييري (فيتوريو) **Alfieri (Vittorio)**

شاعر وكاتب مسرحي درامي إيطالي (1749 – 1803). ساهم إنتاجه الأدبي في خلق الجو الفكري والوجداني للنهضة الايطالية. تعد تراجيدياته التسعة عشرة دفاعا عن الحرية وحثا للانسانية على النضال ضد مصير متواضع أو مهين، ورغبة في تركيز الانتباه على الدراما الأخلاقية، فإن الفييري يسعى إلى الحد الاقصى من الكثافة في التوتر الدرامي وفي الأسلوب، هذا الأسلوب الذي يجعله الفييري، عن قصد، قلقا جافا كما يظهر ذلك في فيليب الثاني، وأنتيجون...الخ.

(13) شارل – لويس – فيليب **Charles - Louis - philippe**

كاتبٌ فرنسي، (1874 – 1909) من وسط شعبي متواضع، ظل وفيا لهذا الوسط في كتاباته وإنتاجه الأدبي، جعل حياة بسطاء الناس ومشاكلها وقضياها موضوعا محوريا لانتاجه الروائي. فاكتسى هذا الانتاج بحرارة التعاطف والتقدير والحساسية المجتمعية، واصطبغ بصبغة واقعية وشعرية رقيقة سامية في آن واحد. من أهم رواياته بوبو Bobow (1901) الأب بردري Le vieux perdrix

(14) فيتا نيوفا **Vita Nuova**

ديوان أشعار مرفقة بشروح وتعاليق منثورة، للشاعر الايطالي دانتي (1265 – 1321) ألفه بين 1292 و 1293. وتكمن جدة هذا الديوان

الشعري في عهد دانتي في البنية السردية الأوتوبيوغرافية للشروح والتعاليق التي أرفق بها دانتي أشعاره، حيث يحدد فيها حبه لبياتريس، محبوبته وملهمته، كتجربة ممتدة في ذات الوقت في الزمان والمكان، وكمعاصرة روحية متعالية، وكأساس لكل قول شعري لدى الشاعر. ويتوقف هذا الديوان عند الاعلان عن « الرؤية الخارقة » التي ستتحقق في القصيدة « المقدسة » في الكوميديا الالهية Divine Comédie.

(15) سنوات تعلم فلهلم ما يستر les Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister

رواية للشاعر الألماني جوته Goethe (1749 – 1832). ألفها بين (1795 – 1796). وهي تدور حول شخصية مركزية هي فلهلم ما يستر، ابن تاجر مثر، تنكب طريق التجارة والثراء الذي سار فيه أبوه، ومر بتجربة حب مريرة حاول نسيانها بالقيام بسفر أو رحلة التقى خلاله، صدفة، بفرقة مسرحية متنقلة، فانضم اليها، وربط حياته بها، فعرف داخلها مختلف التجارب وعقد أصنافا من العلاقات مع أشكال ونماذج مختلفة من البشر. وبعد شفاء ما يستر من جرح خطير أصيب به أثناء اعتداء تعرضت له فرقته وهي في إحدى تنقلاتها، تزوج من امرأة غامضة هي التي سهرت على علاجه وشفائه، ناثالي، وانضم إلى جمعية مغلقة تدعى « جمعية الصومعة » (أو « جمعية القلعة ») أسسها أخو زوجته، وهي جمعية تحاول، من خلال النمو الحر والكامل للفرد، تحقيق إنسانية أفضل وأمثل.

(16) الأنساب المختارة les Affinités Electives

رواية لجوته من إنتاجات مرحلة شيخوخته. تحكي قصة زوجين سعيدين (إدوار و شارلوت)، أدى القدوم المفاجيء، عندهما، لأحد أصدقاء الأسرة (القبطان) ولاحدى قريبات شارلوت (أوتيللى)، إلى إحداث الاضطرابات في حياتهما الزوجية وتفككها، بفعل تكون علاقة الحب والتجاذب بين إدوار أوتيللى من جهة، وبين شارلوت والقبطان من جهة أخرى. وقد وجد هذان الاخير في نفسيهما القوة الكافية لمقاومة الانسياق مع تيار حب غير مشروع، في حين استسلم إدوار لنزوعاته الطبيعية فقاد أوتيللي إلى مصير تراجيدي : إذ شاءت

صدفة مشؤومة أن تكون السبب في مقتل إبن ادوار وشارلوت، وتموت ندما، فلحق بها إدوار الذي لم يطق العيش بعدها.

(17) نشيد نيبولونجن Chant des Nibelungen

ملحمة بطولية جرمانية وثنية قديمة لمؤلف مجهول، تجسد انفعالات وأهواء شعب (البرجوند و الهونس) تعبر عن نفسها في شكل تلقائي طبيعي عنيف، من خلال مركب من الأحداث التاريخية الحقيقية والأحداث الأسطورية الخرافية. الشخصيات الرئيسية فيها : جونتر ملك البرجوند، وبرونهيلد زوجته، وكريمهيلد أخته وزوجة مساعده سيجفريد، أُلْبِرخ القزم الساحر، وإِرْتْزْل زوج كريمهلد بعد اغتيال سيجفريد زوجها الأول بتدبير من برونهيلد، الشيء الذي جعل الحقد والكراهية وروح الانتقام تتأجج بين كريمهيلد وبرونهيلد لتنتهي الملحمة نهاية درامية مأساوية حيث انتقمت كريمهيلد لزوجها المقتول سيجرفريد بالفتك بالربجوند وقتلهم والقاء القبض على كريمهيلد ومنفذ جريمتها هاجن فقتلتهما قبل أن تموت هي متأثرة بجراح سيف أحد قادة جيشها.

أعاد هيبل كتابة هذه الملحمة الوثنية، واتخذها فاجنر موضوعا لأوبرا موسيقية.

(18) أونيجن (أوجين) Onéguine (Eugène)

رواية شعرية، للكاتب الروسي بوشكين، ألفها بين 1823 و 1830. الشخصية الرئيسية فيها هي أوجين أُنيجن ، متظرف أصابه القرف، يبذر شبابه، ويرفض حب فتاة أبية معتزة بنفسها، تاتانيا، قتل، في مبارزة، أعز أصدقائه، فيما يشبه اللهو واللعب. وعندما حاول الرجوع إلى الصواب كان الوقت قد فات.

عدت هذه الرواية، لجمعها الطابع الواقعي والشعري ولبساطة لغتها وموسيقتيها، وبحثها عن حقائق الأشياء والمشاعر، عدت هذه الرواية لكل ذلك أول الآثار الروائية الروسية العظيمة.

(19) اعترافات نفس طيبة Confessions d'une belleÂme

فصل من فصول رواية سنوات تعلم فلهلم ما يستر لجوته.

(20) بونتوبيدان (هنريك) **Pontoppidan (Henrik)**

روائي دانماركي (1857 – 1943). وصف في إنتاجاته الأدبية الأولى، وهي عبارة عن مجموعات قصصية، حياة الفلاحين البئيسة. وفيما بين 1891 و 1895 كتب ثلاثيته الروائية، الأرض، ثم الأرض الموعودة، ثم يوم الحساب. وفي مرحلة نضجه الأدبي كتب روايته الكبيرة هانس المحظوظ Hans im Gluck. ثم رواية مملكة الموتى التي تعالج نفس موضوع هذه الرواية الأخيرة. تكمن أهمية وقيمة بونتوبيدان في أن عمله الأدبي شكل أساسا للرواية الدانماركية، ووجه جميع الروائيين الدانماركيين للنصف الأول من القرن العشرين.

(21) باراسيلس **Paracels**

قصيدة شعرية حوارية فلسفية حول موضوعة الحب والعلم، للشاعر الانجليزي براونينج روبرت Browring Robert (1812 – 1889).

(22) هيبيل **Hebbel (Friedrich)**

كاتب مسرحي درامي وشاعر ألماني (1813 – 1863). يمتاز بالتحليل الموضوعي الدقيق للواقع. من أعظم آثاره الأدبية نشيد نيبولونجين، وهي إعادة كتابة للملحمة الجرمانية القديمة التي تحمل نفس الاسم.

(23) أرجونا **Arjuna**

إحدى الشخصيات الرئيسية في الملحمة الهندية مهابهاراتا، وأحد الاخوة الخمسة، الباندافا، الذين حل فيهم الاله. جرى بين أرجونا وبين كريشنا، سائق عربته، الذي حل فيه الاله هو أيضا ويعد بطلا إلهيا، جرى بين أرجونا وبين هذا البطل الالهي، كريشنا، حوار، أوصى إليه، من خلاله، هذا الأخير بمختلف التعاليم الالهية الغيبية. ويعد نص هذا الحوار، في هذه الملحمة الهندية، نصا مقدسا عند الهنود.

(24) ميكائيل كوهلهاس **Mickael Kohlhaas**

أقصوصة للكاتب الألماني كلايست (1715 – 1759) : سيد اقطاعي ساكسوني استولى، بغير حق، على فرسين في ملك ميكائيل كوهلهاس، صاحب الضيعة النزيه المشرب بحس العدالة، والحريص على فرض احترام حقوقه. ولما لم تنجح الوسائل والطرق القانونية المشروعة في استعادة حقه، اخذ كوهلهاس

على إحراق قصر السيد الاقطاعي فذهب كثير من الابرياء الموجودين بالقصر ضحية هذا الانتقام الأعمى الذي استولت فكرته على كوهلهاس، وسيطرت على مشاعره وأعمت بصيرته وعقله فقاده الى مصير محتوم بطواعية لا شعورية أشبه ما تكون بالسير أثناء النوم.

(25) النفوس الميتة les Ames Mortes

أعظم وآخر الأعمال الأدبية للكاتب الروسي نيقولاي جوجول (1809 – 1852) رواية تعتمد على واقعة حقيقية أخذها جوجول عن بوشكين : موظف سابق أقيل من منصبه بسبب إصابته بصدمة أو اضطراب عقلي، رسم خطة للاثراء تتمثل في قيامه بشراء « النفوس الميتة »، أي أسماء الاقنان الميتين حسب آخر إحصاء، من سادتهم ومالكيهم الذين لا يزالون يؤدون عنهم الضرائب. وبذلك يحصل تشيتشيكوف، وهو اسم هذا الموظف، بأثمان بخسة على سندات ملكية يستغلها في اقتراض الأموال من الأبناك. ولتحقيق هذه الخطة قام تشيتشيكوف بجولة في البوادي لشراء « النفوس الميتة» من مالكيها الذين أظهرتهم الرواية في نماذج وأصناف تمثل كلها مختلف الجوانب السلبية البذيئة في شخصية المواطن الروسي، وذلك في أسلوب تهكمي ساخر لاذع أريد به الاضحاك والتسلية، ولكنه استقبل على عكس ذلك كأعنف نقد وأشد هجاء للمجتمع الروسي، رأى فيه البعض تعرية جريئة للواقع الروسي، ورأي فيه البعض الآخر مسا بقيمة الشخصية الروسية، فحاول جوجول معالجة المتاعب التي سببتها له هذه الرواية بكتابة جزء ثان لهذه الرواية يتغنى فيه بفضائل ومناقب المواطن الروسي، ولكن دون جدوى.

(26) الجرة المكسورة la Cruche Cassée

مسرحية كوميدية للكاتب الألماني كلايست، وهي من المسرحيات الكوميدية التي يدين لها المسرح الكوميدي الألماني بنشوئه وتطوره تحكي المسرحية قصة قاض ينظر في دعوى رفعتها سيدة ضد خطيب بنتها، فحواها انه اقتحم منزلها ليلا ودخل بيت بنتها وقدمت دليلا على ذلك جرة مكسورة تدعي أنه كسرها وهو يحاول الهرب بعد ضبطه. وكان يحضر المحاكمة مستشار قضائي في مهمة تفتيش بالمحكمة. وكلما تقدمت المحاكمة أخذت علامات ودلائل تورط القاضي تظهر للعيان، إلى أن جاءت جارة السيدة المدعية بالدليل الدامغ على تلبس القاضي، وهو قبعته وشعره الاصطناعي المنسيان فوق مشجب

قرب غرفة بيت المدعية، ففر القاضي هاربا وتبعه الحاضرون والمارة هازئين ساخرين.

(27) المفتش **le Réviseur**

مسرحية كوميدية لجوجول ألفها سنة 1836، تدور أحداثها حول شاب قدم من العاصمة الروسية الى احدى المدن الصغيرة، فحسبه موظفوها وإداريوها مفتشا عاما جاء لمراقبتهم خفية. فاحتفوا به وتزلفوا إليه وأغرقوه بالأموال والهدايا، وبعد أن أغر بهم واغتنى من أموالهم فر واختفى.

(28) هانس المحظوظ **Hans im Gluck**

رواية للكاتب الدانماركي بونتو بيدان تصف الاصطدام الذي يحدث بين الفرد المثالي وبين الواقع.

(29) هامان جورج **Hamann**

كاتب وفيلسوف ألماني (1730 – 1788)عارض النزعة العقلانية وخاصة العقلانية الألمانية المتمثلة في الكانطية، واعتنق نزعة صوفية أثرت في هردر وفي جوته.

(30) هنري فرانك **Henri Franck**

شاعر فرنسي (1888 – 1911) من أهم أعماله الشعرية الرقص أمام التابوت.

(31) جاكوبسون جنس بتر **Jacobsen (Jens peter)**

روائي دانماركي (1847 – 1885) تأثر بالنزعة الطبيعية الفرنسية.

(32) كونتشاروف **Gontcharow (Natalio Seigneïvina)**

رسام روسي (1881 – 1962) وأحد رواد الرسم التجريدي.

(33) نسطور **Nestor**

ملك إغريقي أسطوري تحكي الأوديسة أنه شارك في حرب طروادة كوسيط سعى لأنهاء هذه الحرب وإعادة الوفاق بين الاغريق المتحاربين فيما بينهم.

(34) هيلين Hélène

أميرة إغريقية أسطورية إسبارطيةَ مشهورة بجمالها المنحوس. حسب بعض الروايات هي بنت لدا وتندار ملك اسبارطة. وحسب روايات أخرى هي بنت لدا والاله زيوس الذي تمثل لها في صورة بجعة وحملت منه بهيلين وأخ لها. وعلى كل حال فإن اختطاف هيلين بعد زواجها، من طرف بعض خطابها الذين رفضتهم، يعد السبب الرئيسي لاندلاع حرب طروادة كما تحكي الالياذة.

(35) فريتاج كوستاف Freytag (Gustane)

كاتب ألماني (1816 – 1895). وظف كل نشاطه كأديب ومؤرخ ورجل سياسة للدفاع عن البورجوازية الالمانية، وقد عمل من خلال اعماله الادبية ك« الاجراد » وكذلك من خلال مؤلفاته التاريخية ك« لومة الماضي الالماني » على الاعلاء من فضائل هذه البورجوازية، وقد خلف عدة نصوص مسرحية، تتراوح بين الدراما والكوميديا، من اشهرها « الصحافيون » كما انجز سنة 1863 كتابا نظريا حول المسرح بعنوان « تكنة الدراما »

(36) هنري الاخضر Henri le Vert

رواية للكاتب الألماني كيللر Keller كتبها بين 1854 و 1855، تشبه من حيث الموضوع رواية جوته « فلهلم ما يستر »، من حيث هي تاريخ شاب يتكون، من أجل تحقيق ما يعتقده رسالة الفنان، في احتكاكه بالواقع، ويتمكن من الاندماج في المجتمع.

معجم بأهم المفاهيم

الهيجلية : **Hégelianisme :**

فلسفة هيجل والاتجاه الفلسفي الذي تأسس ونما وتطور انطلاقا منها: هذه الفلسفة وهي أعلى أشكال الفلسفة المثالية التأملية، تُرَكِّب مختلف أشكال واتجاهات الفلسفة الغربية منذ العصر اليوناني الى كانط، وتتجاوزها في تأليف أو نسق شمولي يطرح ويعالج مختلف القضايا الفلسفية الكبرى (الوجود، المعرفة، القيم الأخلاقية، الجمال، والسياسة...الخ) من منظور جديد هو منظور التصور الكلي والعضوي الديناميكي الحي للوجود والفكر ولعلاقتهما، وبمنهج جديد هو المنهج الديالكتيكي القائم على مبدأ التناقض: إذا كان العقل هو مجال النظام والضرورة، والتاريخ مجال الفوضى والصدفة في الظاهر، فإن العقل والتاريخ يخضعان لنفس القانون، قانون التناقض ووحدة المتناقضات وصراعها، اي للحركة الديالكتيكية. غير أن اساس هذه الحركة هو العقل، والفكرة، لأنه لا يوجد في نهاية المطاف سوى العقل في صورة مبدأ روحي خالص مطلق قائم في ذاته ثم في صورة تجلٍّ خارجي، عقل موضوعي يعرض ذاته في الخارج في الطبيعة والتاريخ.

وضمن هذا المنظور الفلسفي تتحدد نظرية الجمال عند هيجل، فالفن عنده يحتل موقعا وسطا بين المحسوس الخالص والفكر الخالص المجرد. وتخضع الابداعات الفنية والاجناس الأدبية لديالكتيك تاريخي تتسلسل تبعا له تسلسلا تاريخيا كدرجات ومستويات متطورة لتجلي الفكر او الروح.

الكانطية : **Kantisme**

فلسفة كانط والاتجاه الفلسفي الذي نشأ انطلاقا منها سواء عن طريق مواصلتها او نقدها وتعديلها (الكانطية الجديدة مثلا): والفلسفة الكانطية هي فلسفة نقدية لأنها أخضعت العقل نفسه للتحليل النقدي في مجال المعرفة والأخلاق والجمال (نقد العقل الخالص، نقد العقل العملي، نقد ملَكة الحُكْم). وقد شبه كانط نفسُه فلسفتَه النقدية بالثورة الكوبرنيكية، لما قامت به من تحطيم مسلمات اليقين الدوجماتي، التي كرستها الفلسفات السابقة واشتغلت بها بما في ذلك فلسفة ديكارت نفسه رغم انطلاقها من الشك. ومن هذه المسلمات قدرة العقل المطلقة على المعرفة داخل حدود التجربة الحسية وخارجها. وقد بين كانط في نقد العقل الخالص بطلان هذه المسلمة: فقدرة العقل على المعرفة محدودة يحكمها شرطان، صورة فارغة (شرط الحساسية: الزمان، والمكان، شروط الفهم: المقولات) قبلية سامية أو متعالية، ثم مادة آتية من العالم الخارجي عن طريق الحساسية. غياب أحد هذين الشرطين يجعل المعرفة غير ممكنة، ومن ثم عدم إمكانية المعرفة العقلية الميتافيزيقية.

والنظرية الجمالية الكانطية متضمنة أساسا في كتابه نقد ملكة الحكم. وباختصار القول : الفن عند كانط هو «منتوج الحرية، أي منتوج إرادة تؤسس أفعالها على العقل».

المتعالي : **Transcendantal**

صفة مشتقة من علا (Transcender) أي ارتفع وسما وتجاوز. واستخدمت هذه الصفة في فلسفة العصور الوسطى نعتا لكل ما يتسامى عن الأشياء ويعلو عليها أو يفارقها ويفسرها ويحددها كالحق والخير. ثم استخدم هذا المفهوم في الفلسفة الحديثة صفة لما يتجاوز العالم الحسي.

وعند كانط تعني هذه الكلمة، ما هو في الذهن، بصورة قبلية (قبل التجربة) ولكنه شرط لامكان التجربة (مثل الزمان، والمكان، والمقولات). ويعني فعل التعالي (Transcendance) عند الوجوديين وعند هو سرل مجاوزة الوعي لذاته متجها نحو العالم الخارجي لتحقيق إمكاناته. ومقابل التعالي هو المحايثة (Immanence).

الكلية : Totalité

استعملها لوكاش كمقولة تركيبية تركب مقولتي الوحدة والكثرة. ولكنها استخدمت فيما بعد في الفكر الألماني السياسي والاجتماعي والفلسفي والأدبي بمعنى الكل العضوي المؤلَّف من عناصر مترابطة فيما بينها ترابطا متينا بحيث يشكل هذا الكل وحدة ويعمل كوحدة ولا يقبل أن يُجَزَّأ الى عناصره مع بقائه محتفظا بخصائصه. وخصائص الكل الموحد هي التي تحدد خصائص العناصر وليس العكس.

السخرية : Ironie

في اللغة الفرنسية لفظ ironie مستمد من الكلمة الاغريقية EIRONIA أيرونيا، وتعني في الأصل فعل السؤال مع تَصنُّع الجهل، كما كان يفعل سقراط مع محاوريه. وفي المعنى العادي تعني هذه الكلمة في اللغة العربية التهكم والضحك والاستهزاء. أما في الاصطلاح الأدبي فالسخرية هي وجه من الأوجه البلاغية يكون الغرض منه جعل الآخر يدرك ما نريد قوله عن طريق قول ضِدِّه مع نية الاستهزاء والمؤاخذة او الاستضحاك والاستدراك التهكمي. فالسخرية من الوجهة الأدبية إذن هي نوع من الهزء قوامه الامتناع عن اسباغ المعنى الواقعي او المعنى كله على الكلمات، والايحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام، بعكس، ما يقال.

التجريد بالمعنى الهيجلي:

عزل الأجزاء عن الكل الذي تنتمي إليه وفصله عنها، أي الانتقال من الكل إلى الجزء، في مقابل التجريد بمعناه الارسطي الذي هو الانتقال من الأجزاء الى الكل، ومن الخاص الى العام.

فهـــرس الاعـــلام

فهرس الاعلام

1 Adorno (Théodor Wiesengrund)
2 Alfieri (Vittorio)
3 Arioste (Ludovico dit l'Arioste)
3' Aristote
4 Balzac (Honoré de)
5 Benn (Gottfried)
6 Bismarck (Otto Eduard Léoppold)
7 Bloch (Ernst)
8 Brand
9 Browning (Robert)
10 Carlyle (Thomas)
11 Cervantes (Miguel de)
12 Charles-Luis-Philippe
13 Cobbet (William)
14 Dante (Alighieri)
15 Defoe (Daniel Foe fit Defoe)
16 Dickens (Charles)
17 Dilthey (Wilhelm)
18 Dostoïevski (Fiodor Michaïlovitch)
19 Ernst (Paul)
20 Eurippide
21 Fichte (Johann Gottlieb)
22 Fielding (Henry)
23 Flaubert (Gustave)
24 Freytag (Gustav)
25 Giotto (Giotti Virgilio)
26 Goethe (Johann Wolfgang von)
27 Gottfried de Strasbourg
28 Gogol (Nicolas Vassilievitch)
29 Gontcharov (Natalia Sergueïvina)
30 Gunemanz
31 Haurann (Johann George)
32 Hauptmann (Gerhard)
33 Hebbel (Fiedrich)
34 Hegel ( )
35 Hilferding (Franz Wewen)
36 Heidegger (Martin)
37 Hitter (Adolf)
38 Homère
39 Henri (Franck)
40 Ibsen (Henrick)

41 Jaspers (Karl)
42 Jean-Paul (Richter, Johann Paul Friedrich dit Jean-Paul)
43 Joyce (James)
44 Jacobsen (Jens Peter)
45 Kaut (Emmanuel)
46 Karl (Loïvith)
47 Kierkegaand ( )
48 Karl (Marx)
49 Kroner ( )
50 Kleist (Ewald von)
51 Marcel (Proust)
52 Max (Weber)
53 Max (Dvorak)
54 Mehring (Franz)
55 M.A. Lifschitz
56 Meyer (Conrad Ferdinand)
57 Nietzsche (Friedrich)
58 Novalis (Friedrich)
59 Pisano (Guinta Capitini dit)
60 Platon
61 Pontoppridan (Henrik)
62 Ranke ( )
63 Rickert ( )
64 Rousseau (J. Jacque)
65 Sartre (J. Paul)
66 Saint Thomas
67 Saint François
68 Schakespear
69 Show (Bernard)
70 Schiller ( )
71 Schlegel (Friedrich)
72 Schopenhawer (Arthur)
73 Scott (Walter)
74 Sterne (Laurence)
75 Stockmann ( )
76 Virgile
77 Wolfram d'Eschenbach
78 Walter Benjamin
79 Zola (Emile)

الفهـــــــرس

* مقدمة المترجم 5

* مقدمة المؤلف 12

القسم الأول : أشكال الأدب الملحمي العظيم في علاقاتها بالحضارة 24
بحسب كونها كلا مكتملا ومغلقا أو بحسب كونها إشكالية.

الفصل الأول : الحضارات المغلقة. 24
بنية الهيلينية ـــ تطورها الفلسفي ـــ التاريخي ـــ المسيحية

الفصل الثاني : مشكلة الفلسة التاريخية للاشكال. 35
مبادىء عامة ـــ التراجيديا ـــ الأشكال الملحمية.

الفصل الثالث : الملحمة والرواية. 52
الشعر والنثر بوصفهما وسيلتين للتعبير ـــ الكلية بوصفها شيئا معطى أو يطلب انشاؤه ـــ عالم البنيات الموضوعية ـــ البطلَ.

الفصل الرابع : الشكل الداخلي للرواية. 65
التجزيد كخاصية أساسية للرواية والمخاطر المترتبة عنه ـــ طابع السيرورة الذي يطبع ماهية الرواية ـــ السخرية بما هي مبدأ صوري ـــ البنية الجوازية للعالم الروائي ووسائل تمثيله ـــ التوسع الداخلي للرواية.

الفصل الخامس : شروط الرواية ودلالتها التاريخية ـــ الفلسفية 79
ـــ قصد الرواية ـــ الشيطاني. الوضعية الفلسفية ـــ التاريخية للرواية ـــ السخرية بوصفها تصوفا.

القسم الثاني : محاولة نمذجة الشكل الروائي. 89

الفصل الأول : المثالية المجردة. 89

ـــ النمطان الرئيسيان ـــ دون كيشوت ـــ علاقة رواية دون كيشوت بالملحمة الفروسية ـــ أخلاف دون كيشوت:
أ ـــ مأساة المثالية المجردة.
ب ـــ الروايسة الفكاهية الحديثة وإشكاليتها.
ـــ الروايـة ـــ يونتوبيدان: هانس المحظوظ.

الفصل الثاني : رومانسية خيبة الأمل. 106

ـــ مشكلة رومانسية خيبة الأمل ، ودلالتها بالنسبة لشكل الرواية ـــ المحاولات التي قام بها جاكويسون وجونتشاروف لتقديم الحلول لهذه المشكلة ـــ رواية التربية العاطفية ومشكلة الزمن في الرواية ـــ نظرة الى الوراء حول مشكل الزمن في رواية المثالية المجردة.

الفصل الثالث : رواية «سنوات تعلم[1] فلهلم ما يستر» بوصفها محاولة للتركيب. 127

ـــ المشكلة ـــ فكرة المجموعة المجتمعية وأشكال تمثيلها ـــ عالم «رواية التربية» وإضفاء الطابع الرومانسي على الواقع ـــ نوفاليس ـــ محاولة جوته لايجاد حلٍّ لهذه المشكلة وتجاوز الرواية نحو الملحة.

الفصل الرابع : تولستوي وتجاوز الأشكال المجتمعية للحياة. 140

ـــ السجال التقليدي ضد المواضعة ـــ مفهوم الطبيعة عند تولستوي ونتائجه الاشكالية بالنسبة لشكل الرواية ـــ الموقع المزدوج لتولستوي داخل فلسفة التاريخ المتعلقة بالأشكال الملحمية.
ـــ لمحة عن دوستويفسكي.

* هوامش المترجم. 151
* فهرس الأعلام 166
* فهرس المحتويات. 168

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء
رقم الايداع القانوني بالخزانة العامة 1988/194

« تقوم الملحمة بتشكيل كلية حياة بلغت مبلغ التمام والكمال بذاتها، أما الرواية فتريد أن تكتشف ما في الحياة من كلية خفية، وأن تقوم بتشييدها. وما يُبيّن روح الرواية هو أن بِنْية الموضوع تَرْتدُّ إلى التعبير الذاتي بسبب كون الكلية الموضوعية للحياة، وكذا علاقة هذه الكلية بالذوات، لا تملكان شيئا من التناغم التلقائي : ففي هذا الشكل لا بد أن تتدامج كل التصدعات والهوات التي تشملها وضعية تاريخية، والتي لا يمكن ولا ينبغي أن تُغَطّي ثانية باصطناعات التأليف أو الانشاء. وهكذا تتموضع الروح الأساسية للرواية والتي تحدد شكلها، في صورة سيكولوجيا الأبطال الروائيين : هؤلاء الأبطال هم دائما في سعي وراء شيء ما ».

جورج لوكاش

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

رقم الايداع القانوني : 9 / 1988