

ميشائيل بيخترين

أشكال

الزمان والمكان في الرواية

ترجمة:

يوسف حلاوي

دراسات نقدية عالية



أشكال

الزمان والمكان في الرواية

---

## دراسات نقدية عالمية



ميخائيل بختين

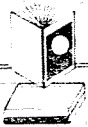
مكتبة دار الفكر

مكتبة دار الفكر - بيروت - لبنان

أشكال

# الزمان والمكان في الرواية

ترجمة:  
يوسف حلاق



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٠

مكتبة الأسد

العنوان الأصلي للكتاب !

# ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

*Очерки по исторической поэтике*

---

Вопросы лите = أشكال الزمان والمكان في الرواية

/ ميخائيل بختين ؛ ратуры и эстетики

ترجمة يوسف حلاق . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٠ . -

٢٤٠ ص ؛ ٢٤ سم . - (دراسات نقدية عالمية ؛ ٩) .

١ - ٨٠٩٣ ب خ ت ١ - ٢ - العنوان ٣ - العنوان الموازي

٤ - بختين ٥ - حلاق ٦ - السلسلة

مكتبة الأسد

---

الإيداع القانوني : ع - ٩٥٢ / ١١ / ١٩٩٠

## أشكال الزمان والمكان في الرواية

« دراسة في فن السرد التاريخي »

جرت عملية استيعاب الزمان والمكان التاريخيين الفعليين والانسان التاريخي الفعلي المتكشف فيهما على نحو معقد ومتقطع . فكانت تستوعب بعض جوانب الزمان والمكان القابلة للفهم في مرحلة تاريخية معينة من تطور البشرية وتتصاغ تبعاً لذلك الطرائق الجسدية (\*) الملائمة لعكس جوانب الواقع المستوعبة ومعالجتها فنياً . ومن جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً اسم « ( Chronotope ) » . هذا المصطلح ( كرونوتوب ) مما يعني حرفياً الزمان المكان (\*\*) . هذا المصطلح يستخدم في العلوم الرياضية وقد أدرج فيها وبرر استخدامه على أساس نظرية النسبية ( اينشتين ) . أما نحن فلا يهمنا المعنى الخاص الذي لهذا المصطلح في نظرية النسبية ، بل ننقله إلى هنا ، أي إلى علم الأدب ، على أنه استعارة تقريباً ( تقريباً وليس تماماً ) . ان ما يعنينا فيه هو تعبيره عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان ( الزمان بوصفه البعد الرابع

(\*) المتصلة بنحس أدبي أو المستمدة منه .

(\*\*) ونحن سنطلق عليه اسم الزمكان .

للمكان ) . اننا نفهم الزمكان على أنه مقولة شكلية مضمونية من مقولات الأدب ( ونحن لانتطرق هنا إلى الزمكان في دوائر الثقافة الأخرى ) . (١)

ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مُدْرَك ومشخص . الزمان هنا يتكثف ، يتراص ، يصبح شيئاً فنياً مرئياً ؛ والمكان أيضاً يتكثف ، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث والتاريخ . علاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يُدْرَك ويقاس بالزمان . هذا التقاطع بين الانساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني .

وللزمكان في الادب أهمية جنسية جوهرية . ويمكن القول مباشرة أن الجنس وأنواعه تتحدد بالزمكان بالذات . زد على ذلك أن الزمان ، فيما يخص الأدب ، هو العنصر الأساسي في الزمكان . فالزمكان بوصفه مقولة شكلية مضمونية يحدّد أيضاً ( وإلى مدى بعيد ) صورة الانسان في الأدب ؛ وبالتالي فهذه الصورة هي دائماً زمكانية بشكل جوهري (٢) .

لقد جرى استيعاب الزمكان التاريخي الفعلي في الأدب على نحو معقد ومتقطع كما قلنا : فقد كانت تستوعب جوانب معينة في الزمكان ،

---

(١) في عام ١٩٣٥ حضر كاتب هذا السطور محاضرة أ . أ . اوختوسكي عن الزمكان في البيولوجيا ، وقد تطرقت المحاضرة أيضاً إلى مسائل علم الجمال .

(٢) يرى كنت في « علم الجمال المتعالي » ( وهو أحد أقسام كتابه « نقد العقل المجرد » الرئيسية ) ان المكان والزمان شكلان ضروريان لأي معرفة بدءاً من أبسط إدراكاتنا وتصوراتنا . ونحن نقبل تقييم كنت لأهمية هذين الشكلين في عملية المعرفة ، لكننا ، بخلافه ، لا نفهمهما على أنهما شكلان « متعاليان » ، بل على أنهما شكلان من أشكال الواقع الفعلي نفسه . وسنحاول تبيان دور هذين الشكلين في عملية المعرفة الفنية المشخصة ( الرؤية الفنية ) ضمن ظروف الجنس الروائي .

وهي الجوانب المتاحة في ظروف تاريخية معينة ، وكانت تصاغ بالتالي أشكال محدّدة لعكس الزمكان الفعلي عكساً فنياً . هذه الأشكال الجنسية ، المثمرة في بادئ الأمر ، ترسخت بالتقليد وظلت مستمرة بعناد خلال التطور اللاحق للجنس حتى حين فقدت تماماً معناها الذي كان مثمرًا فعلاً ومناسباً في وقت ما . ومن هنا هذا التعايش في الأدب بين ظواهر متباعدة زمانياً بشكل عميق ، الأمر الذي يعقد العملية التاريخية الأدبية تعقيداً بالغاً .

وسنحاول في دراستنا هذه لفن الشعر التاريخي تبين هذه العملية استناداً إلى معطيات تطور مختلف الأنواع الجنسية للرواية الأوروبية بدءاً مما يسمى « الرواية اليونانية » وانتهاء برواية رابليه . ان الاستقرار النمطي النسبي للزمكانات الروائية التي تشكلت في هذه الفترات سيمكننا من إلقاء نظرة إلى الأمام ، إلى بعض أنواع الرواية في الفترات اللاحقة . ونحن هنا لا ندعي شمولية تعابيرنا وتعريفنا النظرية ودقتها . فالدراسة الجادة لأشكال الزمان والمكان في الفن والأدب لم تبدأ عندنا كما عند غيرنا إلا من فترة قصيرة . وهذه الدراسة ستستكمل في تطورها اللاحق وقد تصحح بشكل جوهري الأوصاف التي أطلقناها هنا على الزمكانات الروائية .

## الرواية اليونانية

نشأت أنماط الوحدة الروائية الجوهرية الثلاثة وبالتالي الطرق المقابلة الثلاثة في استيعاب الزمان والمكان استيعاباً فنياً في الرواية ، أو لنقل باختصار نشأت الزمكانات الروائية الثلاثة وقامت منذ القديم على أرضية الأدب اليوناني . وقد كانت هذه الأنماط الثلاثة على قدر بالغ من الخصب والمرونة ، وحكمت من نواح كثيرة تطور كل رواية المغامرات حتى منتصف القرن الثامن عشر . ولهذا السبب ينبغي البدء بتحليل مستفيض للأنماط القديمة الثلاثة كيما نتبع التنويعات التي طرأت على هذه الأنماط في الرواية الأوروبية ، ونكشف بالتالي الأشياء الجديدة التي استحدثت على الأرضية الأوروبية ذاتها .

وسنركز اهتمامنا كله في تحليلاتنا التالية كلها على مسألة الزمان ( هذا العنصر الرئيسي في الزمكان ) وعلى كل ما يمت إليها بصلة مباشرة . أما المسائل ذات الصفة التاريخية المنشئة فنكاد لا نتطرق إليها إطلاقاً .

النمط الأول من الرواية القديمة ( الأول هنا ليس من حيث التسلسل الزمني ) سوف نسميه اصطلاحاً « رواية الاختبار المغامراتية » ، ويدخل فيها كل يسمى الرواية « اليونانية » أو « السفسطائية » التي نشأت فيما بين القرنين الثاني والسادس الميلاديين .

وسأعدد هنا النماذج التي وصلتنا بنصوصها الكاملة وترجمت إلى اللغة الروسية « القصة الأثيوبية » لـ هيلودور ، « لوسيا و كليتوفنت » لأخيل تاتيس ، « هيري وكالبرويا » لخارتيون ، « القصة الأفسيية » لكسينوفنت الأفسيي . « دفينس وخلويا » للونغ . وهناك بعض النماذج المميزة وصلتنا مقاطع متفرقة أو عن طريقة الرواية الشفوية (١) .

سنرى في هذه الروايات أن نمط الزمن المغامراتي بكل خصائصه المميزة وفروقه معالج فيها معالجة رفيعة ودقيقة ، وأن معالجة الزمن المغامراتي هذا وتقنية استخدامه في الرواية ريفعتان وكاملتان بحيث لم يصف التطور اللاحق لرواية المغامرات الخالصة أي شيء جوهري إليهما حتى يومنا هذا . ولهذا السبب تبرز الخصائص المميزة للزمن المغامراتي أفضل ما تبرز من خلال معطيات هذه الروايات .

ان مواضيع كل هذه الروايات ( وكذلك الروايات البيزنطية التي اعقبتها مباشرة ) تكشف عن شبه هائل ، وتشكل ، في حقيقة الأمر ، من نفس العناصر ، وإن كان عدد هذه العناصر ووزنها في الكل الواحد للموضوع وتركيبها يتغير في بعض الروايات . وعلى هذا فمن السهولة بمكان وضع مخطط إجمالي نموذجي للموضوع في هذه الروايات مع الإشارة إلى بعض أهم أشكال الخروج عن هذا المخطط والتنوعات عليه . وإليك هذا المخطط :

شاب وفتاة في سن الزواج . أصلهما مجهول ، غامض ( إنما ليس دائماً ، فهذه اللحظة غير موجودة عند تاتيس مثلاً ) الشابان على قدر خارق من الجمال ، وكذلك على قدر خارق من العفة . يلتقيان صدفة ، وعادةً ما يكون لقاؤهما يوم عيد عام . يعصف بالشابين هوى مباغت ، فوري لا يقاوم كأنه القدر أو المرض العضال . إلا ان زواجهما لا يمكن

---

(١) « مغامرات عجيبة فيما وراء فولا » لأنطونيوس ديوجين ، قصة نينا ، قصة الملكة خير يونا وغيرها .

أن يتم على الفور . إنه يضادف عقبات تعيقه . تؤخره . العاشقان  
يُفَرَّق بينهما ، يبحث أحدهما عن الآخر ، يجده ، ثم يفقده من جديد  
ليعود فيلقاه . والعقبات التي يضادفها العاشقان والمغامرات التي يتجاوزانها  
هي عادة : خطف العروس قبيل الزفاف ، عدم موافقة الوالدين ( إن  
وجدوا ) على هذا الزواج ، والوالدان في هذه الحالة يكونان قد أعدّا  
لل عاشقين شاباً آخر أو فتاة أخرى ( الأزواج الكاذبة ) ، هرب العاشقين ،  
تطوافهما ، عاصفة بحرية ، غرق السفينة ، نجاتهما العجيبة ، هجوم  
القراصنة ، الأسر والسجن ، محاولة الاعتداء على عفاف البطل والبطلة ،  
تقديم البطلة كأضحية تطهر ، الحروب ، المعارك ، بيع البطلين في  
سوق العبيد ، موتهما الموهوم ، تنكرهما ، تعرف أحدهما على الآخر  
أو عدم تعرفه ، الخيانة الموهومة ، إغراءات أمام العفة والإخلاص ،  
اتهامات كاذبة بجرائم ما ، محاكمات ، امتحان القضاء لعفة العاشقين  
وإخلاصهما . البطلان يحدان ذويهما ( إذا كانوا مجهولين ) . ويلعب اللقاء  
بأصدقاء أو أعداء غير متوقعين والعرافة والتنبؤات والأحلام والتوقعات  
والعقاير المنومة دوراً كبيراً . وتنتهي الرواية باتحاد العاشقين السعيد في  
الزواج . ذلكم هو المخطط العام لأوقات الموضوع الأساسية .

تنتشر أحداث الموضوع على خلفية جغرافية واسعة جداً ومتنوعة  
جداً . عادة ما بين ثلاثة وخمسة بلدان تفصل بينها بحار ( اليونان ،  
بلاد فارس ، فينيقيا ، بابل ، أثيوبيا الخ ) . وتعطى في الرواية أوصاف  
تكون في غاية التفصيل أحياناً لبعض خصائص البلدان والمدن والمنشآت  
المختلفة وأعمال الفن ( اللوحات مثلاً ) وطباع السكان وعاداتهم ومختلف  
الحيوانات الغريبة والعجيبة وغير ذلك من الغرائب والنوادر . وتتضمن  
الرواية إلى جانب ذلك محاكمات ( واسعة إلى حد ما أحياناً ) في مختلف  
الموضوعات الدينية والفلسفية والسياسية والعلمية ( حول القدر ، الفأل ،  
سلطان الإيروس ، الأهواء البشرية ، الدموع الخ ) . ولخطب الشخص



من دفاعية وغيرها ، وهي خطب مبنية حسب كل أصول البلاغية المتأخرة ،  
وزنها الكبير في هذه الروايات ، وعلى هذا فالرواية اليونانية بتركيبها ذاتها  
تسعى إلى قدر من الموسوعية ، وهذه سمة يتصف بها هذا الجنس عامة .

ان لحظات الرواية التي عددناها كلها ودونما أي استثناء ، سواء ما  
يتصل منها بالموضوع أو الوصف أو فن البلاغة ، ليست جديدة على  
الإطلاق : فهي كلها موجودة ومعالجة معالجة جيدة في أجناس الأدب  
القديم الأخرى : الموضوعات الغرامية ( اللقاء الأول ، الهوى المفاجيء ،  
الشوق ) عولجت في شعر الحب الهيليني ، والموضوعات الأخرى  
( العاصفة ، الغرق ، الخطف ) عولجت في الملحمة القديمة ، وبعض  
الموضوعات ( التعرف على شخص مفقود أو غير معروف ) لعب دوراً  
جوهرياً في المأساة ، وموضوعات الوصف عولجت في الرواية الجغرافية  
القديمة وفي الأعمال التاريخية ( كما عند هيرودوت مثلاً ) ، والمحاکمات  
والخطب في الأجناس البلاغية . يمكن تقييم أهمية قصيدة الحب والرواية  
الجغرافية والبلاغية والدراما والجنس التاريخي في عملية ولادة ( نشوء )  
الرواية اليونانية تقييمات مختلفة ، لكنه لا مجال لإنكار ما تنطوي عليه  
الرواية اليونانية من تليفقية معينة بين كل هذه الموضوعات التي عولجت  
في أجناس مختلفة . فهذه الرواية قد استخدمت كل أجناس الادب القديم  
تقريباً وأعادت صهرها في بنيتها .

لكن كل هذه العناصر العائدة إلى أجناس مختلفة أعيد صهرها هنا  
ودمجها في وحدة روائية جديدة خاصة مقومها هو الزمن الروائي  
المغامراتي . وفي هذا الزمان الجديد تماماً - « العالم الغريب في الزمن  
المغامراتي » - اكتسبت العناصر العائدة إلى أجناس مختلفة طابعاً جديداً  
وظائف خاصة ، ولهذا كفت عن ان تكون ماكانته في الأجناس الأخرى .

فما هو جوهر هذا الزمن المغامراتي للروايات اليونانية ؟  
ان نقطة انطلاق حركة الموضوع الحدث هو اللقاء الأول بين

البطل والبطلة والحب العنيف المبالغت الذي ينشأ بينهما ، ونقطة النهاية في حركة الموضوع هي اتحادهما السعيد في الزواج . وبين هاتين النقطتين تنطور كل حوادث الرواية . هاتان النقطتان ( وهما حدّاً حركة الموضوع ) حدثان جوهريان في حياة البطلين ، ينطويان بحذ ذاتهما على أهمية سيرية ( بيوغرافية ) . لكن الرواية لا تُبنى عليهما ، بل على ما يقع ( يحدث ) بينهما . لكن في حقيقة الأمر يجب ألا يقع ( يقوم ) يوجد ( شيء بين هاتين النقطتين : فحب البطل والبطلة أمر لا يثير أي شك منذ البداية ، وهذا الحب ثابت ثباتاً مطلقاً على امتداد الرواية كلها ، كما ان البطلين يحافظان على عفتهم أيضاً ، ويأتي الزواج في نهاية الرواية ليتلاصق مباشرة مع حب البطلين الذي شبّ لدى لقائهما الأول في مطلع الرواية وكأن شيئاً لم يحدث على الإطلاق بين هاتين اللحظتين وكأن الزواج يتم في ثاني يوم للقائهما . نرى أمامنا هنا لحظتين متجاورتين من لحظات الحياة السيرية ، الزمن السيري تراسان تراساً مباشراً . وذلك القطع ، ذلك التوقف ، ذلك الشق الذي ينشأ بين هاتين اللحظتين المتجاورتين تجاوراً مباشراً والذي تُبنى الرواية كلها فيه بالذات لا يندرج في النسق البيوغرافي الزمني ، بل يقع خارج الزمن البيوغرافي ؛ فهو لا يغير شيئاً في حياة البطلين ولا يحمل إليها جديداً . إنه بالضبط ثغرة خارج الزمن بين لحظتين من الزمن البيوغرافي .

ولو ان الأمر على غير هذا النحو ، لو ان عاطفة الحب الأولى التي استعرت فجأة بين البطلين مثلاً ازدادت قوة ، اختبرت نفسها بالفعل واكتسبت الصفات الجديدة التي لحب راسخ ومختبر ، أو لو ان البطلين ازدادا صلابة ورجولة وعرف أحدهما الآخر وخبره على نحو أفضل لكان

أمامنا أحد أنماط الرواية الأوروبية المتأخرة جداً التي لا تمت بصلة إلى رواية المغامرات وليس رواية يونانية. ذلك أنه على الرغم من بقاء حدي الموضوع في هذه الحالة نفسيهما ( الحب العنيف في البداية والزواج في النهاية ) ، إلا أن الأحداث نفسها المعينة للزواج كان يمكنها أن تكتسب قيمة بيوغرافية أو على الأقل سيكولوجية معينة ، وأن تدخل في الزمن الفعلي لحياة البطلين الذي يغير البطلين نفسيهما والأحداث ( الجوهرية ) لحياتهما . لكن هذا بالضبط هو الغائب في الرواية اليونانية ، فنحن هنا أمام شق خالص تماماً بين لحظتين من الزمن البيوغرافي لا يترك أي أثر في حياة البطلين وفي طباعهما .

أن كل أحداث الرواية التي تملأ هذا الشق هي محض ابتعاد عن المجرى العادي للحياة يفتقد إلى الطول الفعلي للإضافات إلى البيوغرافيا العادية . وليس لزمن الرواية اليونانية هذا بيولوجية أولية ، مدة تتعلق بالعمر . فالبطلان يلتقيان في أول الرواية وهما في سن الزواج ، ثم تراهما في نفس سن الزواج هذا يعقدان زواجهما في آخر الرواية وهما على ما كانا عليه في أول الرواية من جمال ونضارة . أما ذلك الزمن الذي يخوض فيه البطلان عدداً لا يُصدق من المغامرات فلا يُحسب في الرواية ولا يقاس ؛ إنه مجرد أيام وليال وساعات ولحظات تقاس تقنياً في حدود كل مغامرة بمفردها . لكن هذا الزمن الكثيف جداً من حيث صفته المغامراتية إنما غير المحدّد لا يحسب إطلاقاً من عمر الأبطال . فهو هنا أيضاً شق خارج الزمن بين لحظتين بيولوجيتين هما استيقاظ العاطفة وإشباعها .

عندما أنشأ فولتير في روايته « كنديد » محاكاة ساخرة لرواية المغامرات ذات النمط اليوناني التي سادت في القرنين السابع عشر والثامن عشر ( لما يسمى « رواية الباروكو » ) لم ينس ، بالمناسبة ، أن يحسب الزمن الفعلي الذي يحتاجه مقدار روائي عادي من مغامرات البطل « وتقلبات الزمن » عليه . لقد اتحد بطلاه ( كنديد وكونيغندا ) في نهاية الرواية بزواج سعيد كما هو مفترض بعد أن تجاوزا كل الصعاب . لكنهما كانا قد أصبحا ، ويا للأسف ، عجوزين ، وأصبحت كونيغندا الرائعة تشبه جنية عجوزا قبيحة . إن الإشباع يلي الشهوة ، إنما في وقت يصبح فيه الإشباع مستحيلاً من الناحية البيولوجية .

ومن المفروغ منه ان زمن الروايات اليونانية المغامراتي يفتقد إلى أي تكرارية دورية طبيعية وحياتية يكون بمقدورها أن تحمل إليه ترتيباً زمنياً ومقاييس انسانية وتربطه باللحظات الدورية في حياة الطبيعة والانسان . كما لا مجال فيها بطبيعة الحال لأي تحديد مكاني تاريخي للزمن المغامراتي . ففي عالم الرواية اليونانية بكل بلدانه ومدنه ومنشأته وأعمال الفن فيه نشهد غياباً كاملاً لأي علاقة من علاقات الزمن التاريخي ولأي أثر من آثار العصر . وهذا ما يفسر هذه الحقيقة وهي أن العلم لم يثبت ويقرر بدقة حتى الآن الترتيب الزمني للروايات اليونانية ، وأن آراء الباحثين كانت إلى وقت قريب تتباين فيما يخص زمن ظهور بعض الروايات بحدود خمسة أو ستة قرون .

وعلى هذا فكل فعل الرواية اليونانية ، كل الأحداث والمغامرات التي تملؤها لا تدخل في نسق تاريخي ولا حياتي معيشي ولا جيوغرافي ولا في أنساق زمنية أولية تتصل بالعمر البيولوجي . إنها خارج هذه الأنساق وخارج ما تتصف به هذه الأنساق من سنن ومقاييس انسانية . لا شيء يتغير في هذا الزمن : العالم يبقى كما كان ، حياة الأبطال أيضاً

لا تتغير من الناحية البيولوجية وعواطفهم هي الأخرى تظل ثابتة ، حتى الناس لا يشيخون . إنه زمن فارغ لا يترك أي أثر في أي شيء ولا أي علامات على جريانه . إنه مرة ثانية شق خارج الزمن ينشأ بين لحظتين من نسق زمني فعلي هو ، في حالتنا هذه ، النسق البيوغرافي . هذا هو الزمن المغامراتي ككل . فكيف يبدو في داخله ؟

يتكون هذا الزمن من عدد من الفترات القصيرة التي تتناسب والمغامرات . والزمن داخل كل مغامرة من هذه المغامرات منظم خارجياً وتقنياً : المهم بالنسبة إلى البطل أن يتمكن من الهرب في الوقت المناسب ، أن يتمكن من اللحاق ، الاستباق ، أن يكون في وقت ما بالذات في مكان ما أو أن لا يكون فيه ، أن يلتقي بشخص ما أو أن لا يلتقي به ألخ . وفي حدود المغامرة الواحدة يحسب حساب للأيام والليالي والساعات وحتى الدقائق والثواني تماماً كما في أي صراع أو أي مبادرة خارجية نشطة . هذه الفترات الزمنية تُستهل وتقاطع بعبارات مميزة خاصة مثل « فجأة » « في هذا الوقت بالذات » .

أن عبارتي « فجأة » « وفي الوقت بالذات » هما أنسب الكلمات لوصف هذا الزمن . ذلك أن هذا الزمن يبدأ ويأخذ مداه حيث ينقطع مجرى الأحداث الطبيعي أو المعقول عملياً أو سببياً وينفسح المجال لتدخل المصادفة الخالصة بمنطقها الخاص . هذا المنطق هو التوافق العارض أي التزامن العارض والانتقاطع العارض أي التزامن العارض . هذا إلى أن « ما قبل » أو « ما بعد » هذا التزامن العارض أو اللاتزامن العارض ذو أهمية جوهرية وحاسمة . فلو أن شيئاً ما وقع قبل دقيقة أو بعد دقيقة ، أي لو لم يكن هناك قدر من التزامن واللاتزامن العارض ، لما كان هناك موضوع ولما كان هناك شيء تكتب فيه رواية .

« كنت في عامي التاسع عشر وكان والدي يعدّ العدة الزفافي في العام التالي حين بدأ القدر لعبته » — يحدثنا كليتوفنت عن نفسه « (لوسيبا وكليتوفنت » ، الجزء الأول ، الفصل الثالث) (١) .  
لعبة القدر هذه بما فيها من عبارات « فجأة » « وفي هذا الوقت بالذات » هي التي تشكل كل مضمون الرواية .

فجأة بدأت الحرب بين الفراكيين والبيزنطيين . الرواية لا تذكر كلمة واحدة عن اسباب هذه الحرب ، إنما بفضل هذه الحرب تجد لوسيبا نفسها في بيت كليتوفنت . « ما ان رأيتها حتى شعرت أني صائر إلى الهلاك » ، — يحدثنا كليتوفنت مرة أخرى عن نفسه .

لكن والد كليتوفنت كان قد أعد لابنه عروساً أخرى . ويأخذ الوالد باستعجال حفلة الزفاف ويحدّد ميعادها في اليوم التالي ويأخذ بإحضار الأضياف : « عندما سمعتُ بالأمر حسبت نفسي في عداد الهالكين وأخذت أفكر في حيلة أتمكن بها من تأجيل حفلة الزفاف . وفيما كنت مستغرقاً في تفكيري ارتفعت فجأة ضجة في جناح الرجال من المتزل « (الجزء الثاني ، الفصل الثاني عشر) . وتبين أن نسرأ خطف اللحم الذي أعده والدي لتقديمه ضحية . وهذه علامة شؤم ، فما كان على الوالد إلا أن يؤجل الزفاف بضعة أيام أخرى . إنما في هذه الأيام بالذات وبفضل المصادفة وحدها اختطف الفتاة المدة لأن تكون زوجة كليتوفنت ، إذ حسبها المختطفون خطأ أنها لوسيبا .

ويقرر كليتوفنت التسلل إلى مخدع لوسيبا . « ما أن دخلتُ مخدع

---

(١) الترجمة المعتمدة هنا مأخوذة عن طبعة : أخيل تاتيوس الاسكندري ، لوسيبا

وكليتوفنت ، موسكو ١٩٢٥ .

الفتاة حتى ألم بها التالي : أقلق نومها حلم » ( ج ٢ ، ف ١٣ ) . تدخل  
الأم على ابنتها فتصادف كليتوفنت هناك . لكن هذا يتمكن من الاختفاء  
دون أن يعرف به أحد . إنما كل شيء يمكن أن ينكشف في اليوم التالي ،  
ولهذا ليس أمام كليتوفنت ولوسيبا الا الحرب . أن هربهما كله مبني  
على سلسلة من المصادفات ( « فجأة » ، « في هذا الوقت بالذات » ) التي  
تيسر على الشابين هربهما . « ينبغي القول أن كومار الذي كان قائماً على  
مراقبتنا خرج من البيت بالصدفة في هذا اليوم ليؤدي مهمة كلفته بها  
سيدته . . . وحالفنا الحظ : فما ان وصلنا ميناء بيروت حتى وجدنا  
مركباً على وشك الإبحار وقد أخذوا يفكون قلعوه » .

وعلى ظهر المركب « بالصدفة أخذ شاب مكانه إلى جانبنا » ( ج ٢ ،  
ف ٣١ - ٣٢ ) . هذا الشاب يصبح صديقهما ويلعب دوراً هاماً في  
مغامراتهما اللاحقة .

ثم تحدث العاصفة التقليدية وبعدها غرق المركب . « في اليوم  
الثالث لإبحارنا انتشرت ظلمة مباحثة في السماء الصافية وحجبت نور  
النهار » ( ج ٣ ، ف ١ ) .

الجميع يهلكون أثناء تحطم السفينة إلا بطلينا اللذين يتمكنان من النجاة  
بفضل مصادفة سعيدة . « عندما تحطم المركب لا أدري أي إله خير أبقى  
لنا جزءاً من مقدمته » . وتحملهما الأمواج إلى الشاطئ : « ومع اقتراب  
المساء حملتنا الأمواج بالصدفة إلى بيلوسين وخرجنا فرحين إلى اليابسة... »  
( ج ٣ ، ف ٥ ) .

وبيتين فيما بعد أن كل الأبطال الآخرين الذين اعتبروا في عداد  
الأموات لدى غرق السفينة قد نجوا بفضل مصادفات سعيدة . وهؤلاء

بالذات هم الذين يصلون في الوقت المناسب إلى حيث بطلانا في أمس الحاجة إلى المساعدة . فكليتوفنت الذي كان متيقنا أن قطاع الطرق قد قدموا لوسيبا أضحية يقرر الانتحار . « رفعت سفي كي أنهي به حياتي في نفس المكان الذي قتلت فيه لوسيبا . لكني رأيت فجأة ، وكانت الليلة مقمرة ، شخصين . . . يهرعان إلي . . . وتبين لي أن هذين الشخصين هما مينيلاي وساتير . ومع أني رأيت صديقي حيّين على هذا النحو غير المتوقع إطلاقاً إلا أنني لم أعانقهما ولم أشعر بالفرحة للقائهما ( ج ٣ ، ف ١٧ ) . ويحول الصديقان دون انتحاره بطبيعة الحال ، ويخبرانه أن لوسيبا على قيد الحياة .

قيل نهاية الرواية يحكم على كليتوفنت بالموت بناء على اتهام كاذب ، وبتعذيبه قبل تنفيذ الحكم . « كُبلت ونزعت ثيابي عن جسدي وربطتُ إلى عمود التعذيب ؛ بعض الجلادين جلب سيّاطاً وبعضهم جلب الانشوطة ووقدت النار . أطلق كلينيوس صرخة مدوية وأخذ يبتهل إلى الآلهة ، وفجأة ، وعلى مرأى من الجميع ، يقبل كاهن الإلهة أرتيميس وهو مكّتل بالغار . كان قدومه إشارة إلى إقتراب مسيرة تكريماً للإلهة . وكان التقليد المتبع يتضي بالامتناع عن تنفيذ أحكام الاعدام طول الأيام التي يقدم فيها المشاركون في المسيرة اضحياتهم . وعلى هذا حررتُ من الأصفاد التي كُبلتُ بها إذاك » ( ج ٧ ، ف ١٢ ) .

ويتضح كل شيء خلال هذه الأيام وتأخذ الأمور مجرى آخر إنما ليس دون عدد من التوافقات والانقطاعات العارضة بطبيعة الحال . ويتبين أن لوسيبا لا زالت حية وتنتهي الرواية بحفلات زفاف سعيدة . الزمن المغامراتي يعيش في الرواية حياة متوترة بما فيه الكفاية كما



رأينا ( ونحن لم نورد إلا قدرأ ضئيلاً من التزامات والالتزامات العارضة ) ؛ فوقع حدث ما قبل أو بعد يوم أو ساعة أو حتى دقيقة ذو أهمية مصيرية دائماً . أما المغامرات ذاتها فتتظم الواحدة إثر الأخرى في نسق خارج الزمن ولا نهائي في حقيقة الأمر . ذلك أنه يمكن أن نطيله قدر ما نشاء ، فهو لا ينطوي في ذاته على تحديدات ، على قيود داخلية جوهرية . أن الروايات اليونانية غير كبيرة نسبياً . أما الروايات التي بنيت على نفس النمط في القرن السابع عشر فبلغ حجمها ما بين عشرة أضعاف وخمسة عشر ضعف سابقتها (١) إذ ليست هنالك أي حدود داخلية لمثل هذا التضاعف . لكن كل هذه الأيام والساعات والدقائق الداخلة في حدود المغامرات المتفرقة لا تتحد فيما بينها في نسق زمني فعلي ، لا تصبح أيام الحياة الانسانية وساعاتها . هذه الساعات والأيام لا تترك أي آثار في أي شيء ولهذا يمكنها أن تكون بالعدد الذي نشاء .

أن قوة واحدة تحكم كل لحظات الزمن المغامراتي اللامتناهي . هذه القوة هي المصادفة . ذلك أن هذا الزمن كله يتكون ، كما نرى ، من التزامات عارضة ولاتزامات عارضة . ان « زمن المصادفة » المغامراتي هو الزمن الخاص لتدخل القوى اللاعقلانية في حياة الانسان: تدخل القدر ( « توخي » ) والآلهة ، والشياطين والسحرة ، ثم في روايات المغامرة المتأخرة تدخل الأشرار الروائيين الذين يستخدمون بصفتهم أشراراً التزامن العارض واللاتزامن العارض سلاحاً في أيديهم ، « يتربصون »

---

(١) إليكم حجوم بعض أشهر روايات القرن السابع عشر : « أستيريا » لدورفي - خمسة أجزاء في أكثر من ستة الاف صفحة ؛ « كليوبترا » لكالبرينيد - اثنا عشر جزءاً في أكثر من خمسة الاف صفحة ؛ « أرميني وتوسنيلدا » لوينشتين - جزءان ضخمان في أكثر من ثلاثة الاف صفحة .

« وينتظرون » « ويتحينون » وينقضون « فجأة » و « في الوقت المناسب بالضبط » .

ان لحظات الزمن المغامراتي تقع في نقاط انقطاع المجري الطبيعي للأحداث ، انقطاع النسق الحياتي ، السببي أو الغائي ، الطبيعي ، في النقاط التي ينقطع فيها هذا النسق ويترك مجالاً لتدخل قوى غير إنسانية : القدر ، الآلهة ، الأشرار . ان المبادرة في الزمن المغامراتي ، كل المبادرة ، هي لهذه القوى وليس للأبطال . الأبطال في الزمن المغامراتي يقومون بأفعال بالطبع : يهربون ، يدافعون عن أنفسهم ، يقاتلون ، ينجون بأنفسهم ، لكنهم يفعلون بوصفهم أناساً فيزيائيين إن صح التعبير ، فالمبادرة ليست لهم . حتى الحب يهبط عليهم فجأة من قبل إيروس الكلي القدرة . الناس في الزمن المغامراتي هذا يحدث لهم فقط ( وقد يحدث لهم أحياناً أن يستولوا على ممالك ) . الانسان المغامراتي الخالص هو إنسان المصادفة وهو إنما يدخل الزمن المغامراتي بوصفه إنساناً حدث له شيء ما ، ان المبادرة في هذا الزمن ليست للإنسان .

ومن المفهوم تماماً أن لحظات الزمن المغامراتي ، أن كل هذه الـ « فجأة » و « في هذا الوقت بالذات » ، لا يمكن توقعها والاستعداد لها بناء على تحليل عقلي أو دراسة أو رؤية حكيمة أو تجربة ألخ . لكن هذه اللحظات تعرف ، بالمقابل ، بالتنجيم والتكهن ( بزجر الطير ) وبالاستناد إلى الخرافات المتوارثة وإلى أقوال وسطاء الوحي ( oracles ) والأحلام والإلهامات مما ترزخ به الروايات اليونانية . فما ان « بدأ القدر يلعب لعبته » مع كليتوفنت « حتى يرى هذا حليماً يكشف له لقاءه المقبل بلوسيبا ومغامراتهما معاً . والرواية مليئة من أولها إلى آخرها بمثل هذه الظواهر . القدر والآلهة هي التي تمسك المبادرة في الأحداث بأيديها ، وهي التي تبلغ الناس إرادتها . يقول أخيل تاتايوس بلسان بطله كليتوفنت :

« كثيراً ما تحب الآلهة أن تكشف لبني البشر في الليل ما ينتظرهم ،  
لا ليهربوا من الألم والعذاب ، فلا حول لهم أمام ما قُدرَ عليهم ، بل  
ليتحملوا آلامهم بسهولة أكبر » ( ج ١ ، ف ٣ ) .

وحيثما كان الزمن المغامراتي اليوناني يظهر في التطور اللاحق للرواية  
الأوروبية ، كانت المبادرة في الرواية تنتقل إلى المصادفة التي كانت  
تحكم تزامنية الظواهر ولا التزاميتها إما بوصفها قوة لاشخصية لاسم لها  
في الرواية ، أو بوصفها قدراً أو عناية إلهية أو « أبراراً » روائيين أو  
« أشراراً » روائيين « خفيين » . وهؤلاء الآخرون نراهم حتى في  
روايات والترسكوت التاريخية . ومع المصادفة ( بمختلف أفعيتها ) يدخل  
الرواية حتماً مختلف أنواع التنبؤات وعلى الأخص الأحلام والهواجس .  
وليس من الضروري بطبيعة الحال أن تُبنى الرواية كلها في الزمن المغامراتي  
ذي النمط اليوناني ، بل يكفي مزج بسيط لبعض عناصر هذا الزمن  
بأنساق زمنية أخرى حتى تظهر هذه الظواهر المرافقة والملازمة له حتماً .  
في زمن المصادفة والآلهة والأشعار المغامراتي ومنطقه الخاص هذا  
زُجَّت في الروايات التاريخية الأوروبية الأولى في القرن السادس عشر  
مصائر شعوب وممالك وثقافات ، كما في رواية سكوديري « أرتيمين  
أو كبير العظيم » ورواية لوينشتين « أرميني وتوسنيلد » وروايات  
كالبرينيد التاريخية . وينشأ نوع خاص من « فلسفة التاريخ » يخترق هذه  
الروايات يُسَلِّم حلّ المصائر التاريخية إلى ذلك الشق الذي خارج الزمن  
والذي يتشكل بين لحظتين من لحظات النسق الزمني الفعلي .

وقد نفذ عدد من لحظات رواية الباروكو التاريخية من خلال حلقة  
« الرواية القوطية » الوسيطة إلى رواية والترسكوت التاريخية وحدد بعض  
خواصها : الأعمال الخفية لأشعار وأبرار مجهولين ، الدور الخاص  
للمصادفة ول مختلف أنواع التنبؤات والهواجس . إلا أن هذه اللحظات  
ليست هي المسيطرة في رواية والترسكوت .

ونسرع إلى القول أن المقصود هنا ليس المصادفة بوجه عام بل المصادفة المبادرة الخاصة التي للزمن المغامراتي اليوناني . ان المبادرة عامة هي أحد أشكال تجلّي الضرورة ، وبصفتها هذه يمكنها ان توجد في أي رواية كما توجد في الحياة ذاتها . وفي الأنساق الزمنية الانسانية النعابية ( على اختلاف درجاتها ) تتطابق لحظات الأخطاء الانسانية والجريمة ( جزئياً في رواية الباروكو ) والتردد والاختيار والقرارات الانسانية المبادرة مع لحظات المصادفة اليونانية المبادرة وتقابلها ( وإن لم يكن بإمكاننا الكلام هنا على تطابق وتقابل دقيقين بطبيعة الحال ) .

ونرى لزماً علينا ، ونحن نشرف على الانتهاء من تحليل الزمن المغامراتي في الرواية اليونانية ، أن نتطرق إلى نقطة أخرى أشمل وهي بالذات العناصر المتفرقة التي تدخل موضوع ( sujet ) الرواية بوصفها عناصر مكونة له . إن لحظات كاللقاء الفراق ، الفقدان الاسترداد ، البحث العثور ، التعرف عدم التعرف . إلخ لا تدخل بوصفها عناصر مكونة في موضوعات روايات العصور المختلفة والأنماط المختلفة فقط ، وإنما في الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى الأجناس الأخرى ( الملحمية ، الدرامية وحتى الغنائية ) . هذه العناصر زمكانية بطبيعتها ( وإن كانت صفة الزمكانية تبدى في الأجناس المختلفة بأشكال مختلفة ) . وستوقف هنا عند واحد منها لعلّه أهمها وهو اللقاء .

أن التحديد الزمني في أي لقاء ( « في الوقت نفسه » ) لا ينفصل عن التحديد المكاني ( « في المكان نفسه » ) . هذا أمر بيّناه عند تحليلنا الرواية اليونانية . وحتى في الحالة المعاكسة السلبية ( « لم يلتقيا » ، « افترقا » ) تظل الزمكانية قائمة إنما أحد حدي الزمكان يعطى في علاقة نفي ، سلب : لم يلتقيا

لأنهما لم يتواجدتا في وقت ما في مكان واحد ، أو لأنهما كانا موجودين في وقت ما في مكانين مختلفين . ان الوحدة الوثيقة ( لكن دون امتزاج ) بين التحديدات الزمانية والمكانية تحمل في زمكان اللقاء طابعاً أولياً واضحاً ، طابعاً شكلياً يكاد يكون رياضياً . لكن هذا الطابع مجرد بطبيعة الحال . ذلك أن موضوع اللقاء يستحيل وجوده بشكل منعزل : فهو يدخل مقوماً من مقومات الموضوع — الحدث وفي الوحدة المشخصة لكلية العمل وبالتالي يندرج في الزمكان المشخص الذي يشمل هو أيضاً وهو ، في حالتنا هذه ، الزمن المغامراتي والبلد الغريب . ويتخذ موضوع اللقاء في الاعمال المختلفة ظلالاً مشخصة مختلفة بما فيها الظلال الانفعالية التعميمية ( قد يكون اللقاء مرغوباً فيه أو غير مرغوب ، بهيجاً أو حزيناً ، وقد يكون مرعباً ، وقد يجمع بين عاطفتين متناقضتين ) . وبطبيعة الحال يمكن لموضوع اللقاء أن يصاغ في السياقات المختلفة صياغات كلامية مختلفة . فقد يكتسب معنى نصف استعاري أو استعارياً خالصاً ، وقد يصبح أخيراً رمزاً ( ورمزاً عميقاً جداً ) . وكثيراً جداً ما يؤدي زمكان اللقاء في الأدب وظائف تأليفية : فقد يُستخدم حبكة وأحياناً ذروة بل حتى حلاً ( نهاية ) في الموضوع القصصي . ان اللقاء أحد أقدم الأحداث المشكلة لموضوع الملحمة ( ولاسيما الرواية ) . وهنا يجب التنويه تنويهاً خاصاً بالصلة الوثيقة بين موضوع اللقاء والموضوعات الأخرى التي تجمعها به وحدة التحديدات المكانية والزمانية كالغراق والحرب والاسترداد والفقدان والزواج إلخ . وللعلاقة الوثيقة بين موضوع اللقاء وزمكان الطريق ( « الطريق العام » ) أهمية خاصة : اللقاءات المختلفة في الطريق . ففني زمكان الطريق تظهر أيضاً وحدة التحديدات المكانية الزمانية بوضوح ودقة خارقين . ان أهمية زمكان

الطريق في الأدب عظيمة : فقل أن تجد عملاً يستغني عن تنويع أو آخر على هذا الموضوع ، بل ان أعمالاً كثيرة مبنية مباشرة على زمكان الطريق واللقاءات والمغامرات التي تقع فيه (١) .

وموضوع اللقاء مرتبط ارتباطاً وثيقاً كذلك بموضوعات أخرى هامة ولاسيما موضوع التعرف — عدم التعرف الذي يلعب دوراً هائلاً في الأدب ( المأساة القديمة على سبيل المثال ) .

ان موضوع اللقاء واحد من أعم الموضوعات ليس في الأدب وحده ( اذ يصعب أن نقع على عمل لا وجود فيه لهذا الموضوع إطلاقاً ) بل في مجالات الثقافة الأخرى وكذلك في مختلف دوائر الحياة والمعيشة . ففي ميدان العلم والتقنية ، حيث يسيطر التفكير بالمفاهيم الخالصة ، لا وجود لموضوعات كهذه . لكننا نجد معادلاً ( إلى حد ما ) لموضوع اللقاء في مفهوم الاتصال ، التماس ( Contact ) . وفي المجال الاسطوري والديني يلعب موضوع اللقاء واحداً من الأدوار الرئيسية بطبيعة الحال : في القصص الديني المقدس وفي الكتاب المقدس ( المسيحي والبوذي على سبيل المثال ) وفي الطقوس الدينية ؛ وهو يقترب في المجال الديني بموضوعات أخرى كموضوع « الظهور » ( عيد الغطاس مثلاً ) .

ويأخذ موضوع اللقاء معنى معيناً في بعض الاتجاهات الفلسفية التي لا تتصف بطابع علمي دقيق ( كما عند شيلينغ وماكس شيلر ولاسيما مرتين بوير على سبيل المثال ) .

أن زمكان اللقاء موجود دائماً في منظمات المجتمع والدولة ، و كل اللقاءات الاجتماعية المنظمة المحتملة وأهميتها معروفة لنا جميعاً .

---

(١) سنتوسع في خصائص هذا الزمكان في القسم اختامي من دراستنا هذه .

واللقاءات هامة جداً في حياة الدولة ، نذكر على الأقل اللقاءات  
الدبلوماسية المرتبة بدقة دائماً حيث يحدد مكان اللقاء ( المراقبة )  
وزمانه وعدد المقابلات تبعاً لمقام المقابل . وأخيراً فان أهمية اللقاءات  
( التي تحدد أحياناً مصير الانسان كله ) في الحياة وفي الحياة اليومية لاي  
فرد أمر يعرفه كل واحد منا .

ذلكم هو موضوع اللقاء الزمكاني . وسنعود ثانية في آخر دراستنا  
إلى أعم مسائل الزمكان والزمكانية . أما الآن فنعود إلى تحليلنا للرواية  
اليونانية .

ففي أي مكان يتحقق الزمن المغامراتي للروايات اليونانية ؟

ان الزمن المغامراتي اليوناني يحتاج إلى انتشار مكاني مجرد . ان عالم  
الرواية اليونانية زمكاني هو الآخر بطبيعته الحال . لكن العلاقة بين المكان  
والزمن فيه لا تحمل طابعاً عضوياً بل طابعاً تقنياً ( وآلياً ) خالصاً إن  
صح القول . فلكي تتطور المغامرة يلزمها مكان ورحابة في المكان .  
ان التزامن العارض واللاتزامن العارض في الظواهر مرتبطان ارتباطاً  
وثيقاً بالمكان المحسوب قبل كل شيء بالبعد والقرب ( وبمختلف  
درجاتهما ) . فلكي تتم الحيلولة دون انتحار كليتوفنت ، يلزم أن  
يكون أصدقائه بالضبط في نفس المكان الذي كان يتهاى فيه للانتحار .  
ولكي يتمكنوا من أن يكونوا هناك ، أي لكي يحضروا في الوقت  
الضروري إلى المكان الضروري ، فانهم يركضون أي يقطعون بعداً  
مكانياً . ولكي يتم إنقاذ كليتوفنت في نهاية الرواية ، يلزم أن يتمكن  
الموكب الذي على رأسه كاهن ارتيس من الوصول إلى مكان تنفيذ  
الحكم قبل أن يتم التنفيذ . الخطف يفترض نقل المخطوف بسرعة إلى

مكان بعيد ومجهول . والمطاردة تفترض اجتياز البعد وعواقب مكانية معينة . والأسر والسجن يفترضان حجز البطل وعزله في مكان محدد عجزاً وعزلاً يعمقان متابعة الحركة في المكان إلى الهدف أي متابعة المطاردة والبحث الخ . ان الخطف والحرب والمطاردة والبحث والأسر تلعب دوراً هائلاً في الرواية اليونانية . ولهذا السبب تلزمها مسافات واسعة ، يلزمها يابسة وبحر ، يلزمها بلدان مختلفة . ان عالم هذه الروايات كبير ومتنوع . لكن كبره وتنوعه مجردان تماماً . فلكي تتحطم السفينة يلزمها بحر ، لكن أي بحر هذا بالمعنى الجغرافي والتاريخي فأمر لا يهم إطلاقاً . الحرب يستلزم الانتقال إلى بلد آخر ، والخاطفون أيضاً يلزمهم نقل ضحيهم إلى بلد آخر، لكن ماهو هذا البلد، هذا أيضاً لا يهم إطلاقاً . ليس لأحداث المغامرة في الرواية اليونانية أي علاقة جوهرية بخصائص البلدان المذكورة في الرواية ، بنظامها السياسي الاجتماعي وثقافتها وتاريخها . هذه الخصائص كلها لا تدخل إطلاقاً في الحدث المغامراتي بوصفها لحظة محددة من لحظاته ، ذاك أن الحدث المغامراتي يتحدد بالكامل بالمصادفة والمصادفة وحدها ، أي بالضبط بالتزامن أو اللاتزامن العارض في مكان ما ( بلد ما ، مدينة ما الخ ) . وصفة هذا المكان لا تدخل في الحدث بوصفها جزءاً منه بل ان المكان يدخل في المغامرة بوصفه انتشاراً مجرداً .

ولهذا فكل مغامرات الرواية اليونانية قابلة للاستبدال في المكان ( أي حلول مكان محل الآخر ) : فما يحدث في بابل كان يمكن أن يحدث في مصر أو بينظية والعكس صحيح . والمغامرات المتفرقة المكتملة في ذاتها قابلة للاستبدال في الزمان أيضاً ، ذلك أن الزمن المغامراتي لا يترك أي آثار جوهرية وبالتالي فهو قابل للعكس في حقيقة الأمر



( استباق زمن زمنآ آخر ) وعلى هذا يتصف الزمان المغمراآى بعلاقة  
تقنية مجردة بين المكان والزمان ، وبقابلية لحظات النسق الزمانى للعكس  
ولاستبدالها فى المكان .

ان المبادرة والسلطة فى هذا الزمكان هما للمصادفة وللمصادفة  
وحدهما : ولهذا فأى درجة من درجات التعین والتشخیص لهذا العالم  
لا يمكنها إلا أن تكون جد محدودة . ذلك أن أى تشخيص سواء كان  
جغرافياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً سياسياً أو معيشياً سيكبل من حرية الحركة  
فى المغمرة ومن سهولتها وسيحد من السلطة المطلقة للمصادفة . إن أى  
تشخيص ، وحتى مجرد التشخيص المعيشى ، من شأنه أن يقحم سمنته  
ونظامه وصلاته الضرورية المحتممة فى الحياة الانسانية وفى زمن هذه  
الحياة ، وعلى هذا ستجد الأحداث نفسها مشدودة إلى هذه السن ومشاركة  
بقدر أو باخر فى هذا النظام وفى هذه الصلات . وهذا أمر سيحد  
من سلطة المصادفة بشكل جوهري ويجعل المغمرات موضعة ( محددة فى  
مكان ) ومترابطة عضوياً فى حركتها زمانا ومكاناً . لكن مثل هذا  
التعین وهذا التشخيص كان لابد منهما ( إلى درجة ما ) فيما لوجرى  
تصوير العالم الأليف والواقع الأليف المحيط . ولهذا السبب كانت تلك  
الدرجة من التجريد الضرورية للزمن المغمراآى اليونانى مستحيلة التحقيق  
فى حالة تصوير العالم الأليف الخاص .

ولهذا السبب فعالم الرواية اليونانية عالم غريب : كل شىء فيه غير  
محدد ، مجهول ، غريب ، الأبطال فيه للمرة الأولى ، ليس لهم به أى  
روابط أو علاقات جوهريّة ، قوانين هذا العالم الاجتماعية والسياسية  
والمعيشية غريبة عنهم وهم لا يعرفونها ، ولهذا السبب لا توجد فى هذا  
العالم بالنسبة إليهم إلا التزامات ولاتزامات عارضة .

إنما لا يجري التشديد في الرواية اليونانية على غرابة هذا العالم ، ولهذا ينبغي عدم نعتها بالغرابة الإدهاشية ( exotisme ) . إن الغرابة الإدهاشية تقترض مقابلة متعمدة بين ما هو غريب ، ما هو للغير وبين ما هو أليف ، ما هو لنا . إن غرابة هذه الأشياء يجري التشديد عليها والتلذذ بها وتصويرها بالتفصيل على خلفية ما يفترض أنها أشياء تخصنا . مألوفة لدينا وأليفة . وليس في الرواية اليونانية شيء من هذا . كل شيء غريب هنا بما في ذلك موطن البطلين الأصلي ( وهذا الموطن مختلف عند البطلين عادة ) . ليس هنا ذلك الشيء المفترض أنه خاص ، اعتيادي ، مألوف ( وطن المؤلف وقرائه ) الذي يمكن إدراك غرابة ما هو غريب إدراكاً واضحاً على خلفيته . توجد في هذه الروايات بطبيعة الحال درجة دنيا من الخاص ، المؤلف العادي المفترض ( العائد إلى المؤلف وقرائه ) ، وفيها أيضاً مقاييس لإدراك غرائب هذا العالم ونواذره . لكن هذه الدرجة على قدر من الضآلة بحيث يكاد العلم يقف عاجزاً تماماً عن تبين « العالم الخاص » ، « العصر الخاص » المفترض لأصحاب هذه الروايات عن طريق تحليلها .

عالم الروايات اليونانية عالم غريب مجرد ، غريب كله من أوله إلى آخره ، بحيث لا تظهر في أي ركن من أركانه صورة ذلك العالم الأصلي الذي جاء منه المؤلف والذي منه ينظر . ولهذا السبب لا شيء في هذا العالم يحد من السلطة المطلقة للمصادفة ، ولهذا السبب أيضاً تجري كل عمليات الخطف والحرب والأسر والإنقاذ والموت الموهوم والانبعاث الموهوم وهذه وغيرها من المغامرات وتتابع بهذه السرعة وهذه السهولة المدهشتين .

لكن أشياء وظواهر كثيرة في هذا العالم الغريب المجرد توصف بإطناب كما أشرنا . فكيف يتفق هذا مع تجريدية هذا العالم ؟ المسألة هنا

هو أن كل ما يوصف في الروايات اليونانية إنما يوصف بوصفه شيئاً يكاد يكون معزولاً . شيئاً وحيداً فريداً . فنحن لا نجد فيها وصفاً للبلد ككل . بخصائصه وبأوجه اختلافه عن البلدان الأخرى . وبعلاقاته وروابطه . ما يوصف هو فقط منشآت متفرقة دون أي صلة بالكل الأشمل . وظواهر طبيعية متفرقة كالحوانات الغريبة التي تكثر فيها . فتجنح لا تنقع في أي من صفحات هذه الروايات على وصف الأخلاق شعب ما وعاداته وطريقة حياته ككل ، بل ما تنقع عليه هو مجرد وصف لعادة غريبة من عاداته لا يربطها بما حولها أي رابط . أن كل الأشياء التي توصف في الرواية إنما تتسم بهذه العزلة وبعدم الترابط هذا فيما بينها . ولهذا السبب فإن كل هذه الأشياء مجتمعة لا تصف البلدان المصوّرة (والأدق القول : المذكورة) في الرواية ، بل إن كل شيء يقوم ويكتفي بذاته .

إن كل هذه الأشياء المعزولة ، المنفصلة التي توصف في الرواية هي غير مألوفة ، غريبة ، نادرة ، ولهذا السبب بالذات توصف . مثال ذلك ما جاء في « لوسيبا و كليتوفنت » من وصف لحيوان غريب يدعى « فرس النيل » . يبدأ الوصف على النحو التالي : « حدث أن صاد المقاتلون وحشاً نهرياً غريباً » ، تلا ذلك وصف للليل « وذكر للأشياء المدهشة التي تحكى عن ظهوره على الأرض ( ج ٤ ، ف ٢ - ٤ ) . ونعثر في مكان آخر على وصف للتمساح . « ورأيت أيضاً وحشاً آخر يعيش في النيل أرفع شأنًا من فرس النهر لقوته . اسمه التمساح » ( ج ٤ ، ف ١٩ ) .

ونظراً لعدم وجود مقاييس لقياس كل هذه الأشياء والظواهر الموصوفة في الرواية ، نظراً لعدم وجود أي خلفية واضحة للعادي ، لعالم البطل أو المؤلف الخاص يمكن على أساسها إدراك هذه الأشياء

المخارقة كما قلنا ، فإن هذه الأشياء تكتسب بالضرورة طابع الأشياء  
المثيرة ، العجيبة ، النادرة .

وعلى هذا ففضاء العالم الغريب في الرواية اليونانية يزخر  
بأشياء مثيرة ونادرة معزولة الواحد عن الآخر وغير مرتبط به . وهذه  
الأشياء المثيرة والعجيبة المكتفية بذاتها عارضة وغير متوقعة كالمغامرات  
ذاتها : إنها مصنوعة من نفس المادة ، إنها « فجاءات » متجمدة أصبحت  
أشياء المغامرة ، إنها وليدة المصادفة إياها .

ونتيجة ذلك فإن زمكان الروايات اليونانية ، وهو العالم الغريب في  
زمن مغامراتي ، ينطوي على تماسك ووحدة خاصين ، وعلى منطق  
متماسك خاص يحكم كل لحظاته . وعلى الرغم من أن موضوعات  
الرواية اليونانية إذا ما أخذت بشكل مجرد غير جديدة كما قلنا ، بل  
عالجتها أجناس أخرى قبلها ، فإنها تكتسب ، إذ تخضع للمنطق المتماسك  
للزمكان الجديد في الرواية اليونانية ، معنى جديداً كل الجدة وتؤدي  
وظائف خاصة .

لقد ارتبطت هذه الموضوعات في الأجناس الأخرى بزمكانات  
أخرى أكثر تشخيصاً وتكثيفاً . فقد عولجت موضوعات الحب ( اللقاء  
الأول ، الحب المفاجيء الصاعق ، الشوق ، القبلية الأولى الخ ) في الشعر  
الاسكندراني في زمكان رعوي بالدرجة الأولى . إنه زمكان غنائي  
ملحمي غير كبير وفي غاية التشخيص والكثافة لعب دوراً غير قليل في  
الأدب العالمي . الزمن في هذا الزمكان هو زمن أيديلي خاص أكسب  
صفة الدورية ( لكنه ليس زمناً دورياً خالصاً ) يقرن بين الزمن الطبيعي  
( الدوري ) والزمن المعيشي للحياة الرعوية اصطلاحاً ( أو الزراعية بشكل  
أوسع في كثير من الحالات ) . هذا الزمن يملك ايقاعاً محدداً نصف

دوري ، وقد التحم التحاماً كاملاً بالمنظر الايديلي (١) الطبيعي الصغير المتميز والمعالج تفصيلاً . إنه زمن المشاهد الغرامية الصغيرة والاعترافات الغرامية ، زمن كثيف وعطر كالشهد يروي حيزاً من مكان طبيعي محدداً ومنغلقاً ومؤسلاً من أوله إلى آخره . ( ونحن هنا نضرب صفحاً عن كل تنوعات الزمكان الايديلي الغرامي في الشعراهيليني بما فيه اللاتيني ) . إلا أن هذا الزمكان لم يبق منه شيء في الرواية اليونانية بطبيعة الحال ، والاستثناء الوحيد هو رواية لونج « دفينس وخلقوا » ، اذ يقوم في مركزها زمكان ايديلي رعوي ، لكنه زمكان اعتراه الانحلال وتصدع انغلاقه ومحدوديته الكثيفان ؛ إنه محاط من كل جوانبه بعالم غريب ، وهو نفسه أصبح نصف غريب ؛ والزمن الايديلي الطبيعي لم يعد فيه يمثل كثافته السابقة بل تخلخل بفعل الزمن المغامراتي . ان نسبة ايدبلا لونج هذه إلى نمطرواية المغامرات اليونانية دون تحفظ أمر غير ممكن دون أي ريب ، فلهذا العمل خطّ خاص به استمر في التطور التاريخي اللاحق للرواية .

لقد عاجلت الرواية الجغرافية القديمة لحظات الرواية اليونانية المرتبطة بالسفر والتجوال في بلدان غريبة مختلفة ، سواء منها اللحظات المتعلقة بموضوع الرواية أو بتأليفها . إلا ان عالم الرواية الجغرافية لا يشبه في شيء العالم الغريب للرواية اليونانية . ويعود هذا في المقام الأول إلى ان مركز الرواية الجغرافية كله هو الوطن الفعلي لهذه الرواية ، فهو الذي يوفر وجهات النظر والمقاييس والمقاربات والتقييمات ، وينظم رؤية البلدان والثقافات الأخرى الغريبة وفهمها ( وليس معنى ذلك أن ما يخص الرواية يقيم تقييماً إيجابياً بالضرورة ، بل ان هذا الخاص يوفر بالضرورة

---

(١) نسبة إلى الايدبلا .

مقاييس ما وخلفية ما ) . وهذا وحده ( أي المركز التنظيمي الداخلي للرؤية والتصوير في الخاص ) يغير بشكل جذري كل لوحة العالم الغريب في الرواية الجغرافية . ثم ان الانسان في هذه الرواية هو انسان عام ( مشارك في الحياة العامة ) ، سياسي توجهه اهتمامات اجتماعية سياسية وفلسفية وطوباوية ، زد على ذلك أن زمن السفر ، زمن الطريق يحمل هو نفسه طابعاً فعلياً ويدخل مركزاً فعلياً جوهرياً منظماً على النسق الزمني لهذه الرواية . وأخيراً فان لحظة السيرة ( اللحظة البيوغرافية ) هي بذاتها بداية جوهريّة منظّمة لزمن هذه الروايات . ( ونضرب هنا أيضاً صفحاً عن مختلف أنواع رواية السفر الجغرافية وان كان أحد هذه الأنواع يتصف بالزمن المغامراتي ، إلا انه ليس البداية التنظيمية المهيمنة ، بل إنه ذو طابع آخر ) .

لا مجال هنا للتعمق في دراسة زمكانات أجناس الأدب القديم الأخرى بما في ذلك الملحمة الكبيرة والدراما. حسبنا التنويه بأن أساسها هو الزمن الشعبي الاسطوري الذي يبدأ الزمن التاريخي القديم ( بقيوده الخاصة المميزة ) بالتفرد والتمايز على خلفيته . هذه الأزمنة كانت موضوعة بعمق وغير منفصلة إطلاقاً عن الخصائص الشخصية للطبيعة اليونانية الام وخصائص « الطبيعة الثانية » أي خصائص المنطقة أو المدينة أو الدولة التي ينتمي إليها. كان اليوناني يرى في كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة الأم أثراً من الزمن الاسطوري وحدثاً اسطوريا تكثف فيها بالإمكان تحويله إلى مشهد صغير اسطوري . وبنفس هذا القدر البالغ من التشخيص والموضوعة كان الزمن التاريخي المتداخل تداخلا وثيقا مع الزمن الاسطوري في الملحمة والمأساة . هذه الزمكانات اليونانية الكلاسيكية تكاد تكون نقيص العالم الغريب في الروايات اليونانية .

وعلى هذا كانت الموضوعات واللمحظات المختلفة ( المتصل منها بالموضوع حدثاً أو ذات الطابع التأليفي ) التي عولجت في الأجناس القديمة الأخرى وعاشت فيها تحمل في هذه الأجناس طابعاً آخر تماماً ، وتؤدي وظائف غير تلك التي نراها في رواية المغامرات اليونانية في ظروف الزمكان الخاص بها . فقد دخلت هنا في وحدة فنية جديدة وأصيلة تماماً وبعيدة جداً بطبيعة الحال عن التوحيد الآلي للأجناس القديمة المختلفة .

بوسعنا الآن ، وقد انجلى لنا الطابع الخاص للرواية اليونانية بوضوح أكبر ، طرح مسألة صورة الانسان في هذه الرواية . واتصالاً بهذا الطرح ستوضح لنا أيضاً خصائص كل لحظات الموضوع الحدث في الرواية . فما عساها تكون صورة الانسان في ظروف الزمن المغامراتي الذي وصفناه بتزامنهِ العارض ولا تزامنهِ العارض وبالانعدام المطلق لأثرهِ وبروح المبادرة المطلقة التي للمصادفة فيه ؟ من الواضح تماماً أن الانسان في زمن كهذا لا يمكن أن يكون إلا سلبياً سلبية مطلقة وثباتاً ثباتاً مطلقاً . الانسان هنا ، كما قلنا ، يحدث له فقط ، أما هو بالذات فيفتقر إلى أي مبادرة . إنه ذات الفعل الفيزيائية فقط . ومن المفهوم تماماً أن أفعال هذا الانسان ستحمل طابعاً مكانياً أولاً في الدرجة الأولى . وبالفعل كل أفعال أبطال الرواية اليونانية تقتصر على الحركة الاضطرابية في المكان ( الحرب ، المطاردة ، البحث ) ، أي إلى تبديل المكان . وحركة الانسان في المكان هي التي تعطي مكان الرواية اليونانية وزمانها ( أي مكانها ) مقاييسهما الأساسية .

لكن الذي يتحرك في المكان ( المكان الفضائي ) مع هذا هو الانسان الحي وليس الجسم الفيزيائي بالمعنى الحرفي للكلمة . صحيح أن هذا

الانسان سبي تماماً في حياته ( فاللغة يديرها « القدر » ) ، لكنه هو الذي يعاني من لعبة القدر هذه ، وليس هذا وحسب ، بل إنه يحافظ على ذاته ، ويخرج من هذه اللعبة ومن كل تقلبات المصير والمصادفة بهويته ثابتة وشبيهة شبيهاً مطلقاً بهويته السابقة .

هذا الشبه المطلق الأصيل هو المركز التنظيمي لصورة الانسان في الرواية اليونانية . هذه اللحظة — لحظة ثبات الهوية الانسانية لا يمكن التقليل من شأنها ومن عمقها الايديولوجي الخاص . ففي هذه اللحظة ترتبط الرواية اليونانية بأغوار الفولكلور ما قبل الطبقي وتلم بواحد من العناصر الجوهرية للفكرة الشعبية عن الانسان ، هذه الفكرة التي لا زالت حية حتى يومنا هذا في مختلف أنواع الفولكلور ولا سيما في الحكايات الشعبية . إلا أنه مهما بدا هذا الثبات في الهوية الانسانية مكشوفاً وبدائياً ، فانه يحتفظ بذرة ثمينة من الروح الانسانية الشعبية ، ويعبر عن الإيمان بقدرة الانسان التي لا تقهر في صراعه مع الطبيعة ومع كل القوى غير الانسانية . لقد اقتنعنا ، ونحن نتفحص لحظات الرواية اليونانية المتصلة بالموضوع والتأليف ، بالدور الهائل الذي تلعبه في الرواية لحظات **كالعرف** ، **التنكر** ، تغيير اللباس ، الموت المزعوم ( المؤقت ) مع الانبعاث لاحقاً ، الخيانة الموهومة مع إثبات الإخلاص لاحقاً ، وأخيراً اللحظة التأليفية ( المنظمة ) الأساسية وهي اختبار ثبات الأبطال وثبات هويتهم . وفي كل هذه اللحظات هناك لعبة مباشرة يلعبها الموضوع ( suJet ) مع كل خصائص الهوية الانسانية الثابتة هذه . وحتى العقدة الأساسية لهذه اللحظات وهي اللقاء — الفراق — البحث — العثور ليست سوى تعبير آخر ، معكوس إن صح التعبير ، من خلال الموضوع عن هذه الهوية الانسانية .



لنتوقف قبل كل شيء عند اللحظة التأليفية لاختبار الأبطال. لقد عرفنا النمط الأول من الرواية القديمة في مطلع بحثنا بأنه رواية الاختبار المغامراتية. هذا المصطلح « رواية الاختبار » (Prüfungsroman) استخدمه علماء الأدب منذ أمد بعيد في دراساتهم لرواية الباروكو ( القرن السابع عشر ) التي ليست سوى تطور لاحق للرواية اليونانية على أرضية أوروبية.

إلا أن القيمة التنظيمية لفكرة الاختبار تتجلى بوضوح أكبر في الرواية ، زد على ذلك أن فكرة الاختبار تأخذ هنا صيغاً حقوقية قضائية . ان معظم مغامرات الرواية اليونانية ينظم بالضبط على أنه اختبارات للبطل والبطلة ، على أنه اختبار لعفتها وإخلاصهما في الدرجة الأولى . إلا أنه يجري فيها ، بالإضافة إلى ذلك ، اختبار نبليهما وشجاعتهما وقوتهما ، وفي حالات أندر اختبار ذكائهما . ان المصادفة لا تضع في طريق الأبطال المخاطر وحسب ، بل كل الإغراءات الممكنة . إنها تضعهم في أخرج المواقف لكنهم يخرجون دائماً من هذا الموقف بشرف . وفي هذا الاختلاف البارع للمواقف البالغة التعقيد يتجلى بشكل ساطع ما اتصفت به السفسطائية الثانية من ذمامة ( Casuistique ) رفيعة . ولهذا السبب بالذات تحمل هذه الاختبارات طابعاً بلاغياً قضائياً شكلياً خارجياً إلى حد ما .

لكن القضية ليست كلها قضية تنظيم بعض المغامرات المتفرقة . ذلك ان الرواية بمجملها تدرك وتفهم بالضبط على أنها اختبار للأبطال . الزمن المغامراتي اليوناني ، كما نعرف ، لا يترك أثراً في العالم ولا في الناس ، ولا تحدث أي تغييرات خارجية وداخلية مهما كان شأنها نتيجة كل الأحداث التي في الرواية . ما يحدث في نهاية الرواية هو استعادة التوازن

الأولي الذي أخلّت به المصادفة . كل شيء يعود إلى بدايته ، كل شيء يعود إلى مكانه . البطل يتزوج خطيبته في نهاية كل هذه الرواية الطويلة . لكن الناس والأشياء مرت بأمور مع هذا ، أمور لم تغيّر فيها شيئاً في الحقيقة ، لكنها ، لهذا بالذات ، أكدتها ، امتحنتها ، أثبتت هويتها ، صلابتها ، ثباتها . ان مطرقة الأحداث لا تفتت شيئاً ولا تطرق شيئاً ، إنها تختبر صلابة مادة جاهزة فقط . وهذه المادة اجتازت الامتحان . هنا المعنى الأيديولوجي الفني للرواية اليونانية .

ليس هناك من جنس في يمكن أن يُبنى على التشويق المجرد وحده . وحتى ليكون هذا الجنس مشوقاً عليه أن يلامس شيئاً ما جوهرياً . ولا شيء يثير التشويق إلا الحياة الانسانية أو ، على أي حال ، ما يمت إلى هذه الحياة بصلة مباشرة وهذا الشيء الانساني يجب ان يُقدّم في جانب جوهري إلى حد ما من جوانبه ، أي أن يكون على درجة ما من الواقعية الحية .

الرواية اليونانية نوع مرن جداً ذو قوة حياتية هائلة . وكانت الفكرة التأليفية المنظّمة للاختبار بالذات على قدر متميز من الحيوية في تاريخ الجنس الروائي . فنحن نقع عليها في رواية الفروسية في العصور الوسطى المبكرة ثم المتأخرة منها بشكل خاص . إنها تنظم إلى حد كبير رواية أماديس والباليرين (\*) ، كما سبق لنا أن أشرنا إلى أهميتها في رواية الباروكو ، فهي تغني هنا ، في رواية الباروكو ، بمضمون أيديولوجي محدد وتنشأ عنها مثل عليا محدّدة عن الانسان جسدها الأبطال الذين وضعوا موضع الاختبار ، هؤلاء «الفرسان الذين لا يعرفون الخوف ولا عيب فيهم» .

---

(\*) أبطال روايات الفروسية الاسبانية ( المترجم ) .

ومع الوقت تحولت هذه العصمة المطلقة للأبطال إلى الافتعال والابتذال ولقيت نقداً حاداً وجوهرياً من بوالو في حوارهِ اللوقيانسي « أبطال الروايات » .

وتضاءلت الأهمية التنظيمية لفكرة الاختبار تضاء لاحاداً بعد رواية الباروكو ، لكنها لم تمت بل ظلت واحدة من الأفكار التنظيمية للرواية في كل العصور اللاحقة . الا ان هذه الفكرة كانت تمتلئ بمضمون ايدولوجي مختلف ، وكان الاختبار نفسه يؤدي في أحيان كثيرة إلى نتائج سلبية . ففي القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على سبيل المثال نفع على أنماط وأنواع من فكرة الاختبار كاختبار قيادة البطل ونخبويته وعبقريته ، وأحد أشكال هذه الفكرة هو اختبار حديث النعمة النابوليوني في الرواية الفرنسية ، وشكلها الآخر هو اختبار الصحة البيولوجية للبطل وقابليته للتكيف مع الحياة . وأخيراً هناك أنماط وأنواع متأخرة من فكرة الاختبار في الانتاج الروائي من الدرجة الثالثة كفكرة اختبار المصلح ونصير النيتشوية واللاأخلاقي والمرأة المتحررة الخ .

لكن الأنواع الأوروبية لرواية الاختبار تتعدد كلها ، الخالصة منها والمختلطة ، ابتعاداً كبيراً عن اختبار ثبات الهوية الانسانية في شكله البسيط والمقتضب إنما القوي في الوقت نفسه كما تمثل في الرواية اليونانية . صحيح ان خصائص الهوية الثابتة للانسان كما تبدت في لحظات التعرف والموت الموهوم وغيرها استمرت ، لكنها تعقدت وفقدت قوة ايجازها وبساطتها الأولى . ان صلة هذه اللحظات بالفولكلور هنا ، في الرواية اليونانية أكثر عفوية ومباشرة ( مع ان هذه الرواية بعيدة إلى حد كاف عن الفولكلور ) .

ومن الضروري ، لفهم صورة الانسان في الرواية اليونانية وفهم

خصائص لحظات هويته ( وبالتالي لفهم خصائص اختبار هذه الهوية )  
فهما كاملاً ، الأخذ بعين الاعتبار ان الانسان هنا هو ، بخلاف الانسان  
في أجناس الأدب القديم الكلاسيكية كلها ، انسان خاص ، غير رسمي .  
وصفته هذه تتناسب وعالم الروايات اليونانية الغريب المجرد . في عالم  
كهذا لا يمكن للانسان إلا أن يكون انساناً خاصاً ، منعزلاً يفتقد إلى أي  
صلة جوهرية مهما كان شأنها ببلده ، بمدينته ، بفتته الاجتماعية ،  
بقبلته وحتى بأسرته . إنه لا يشعر بنفسه أنه جزء من كل اجتماعي .  
إنه انسان وحيد ضائع في عالم غريب ، وليس له أي رسالة في هذا العالم .  
ان الخصوصية والانعزالية ، وهما السمتان الجوهريتان لصورة الانسان  
في الرواية اليونانية مرتبطتان بالضرورة بخصائص الزمن المغامراتي  
والمكان المجرد . وهاتان السمتان هما اللتان تجعلان انسان الرواية اليونانية  
يختلف هذا الاختلاف الكبير والمبدئي عن الانسان العام في الأجناس  
القديمة السابقة ولاسيما عن الانسان العام والسياسي في رواية السفر  
الجغرافية .

لكن انسان الرواية اليونانية الخاص والمنعزل هذا يتصرف خارجياً  
في الوقت نفسه كإنسان عام وبالذات كالانسان العام في الأجناس  
البلاغية والتاريخية : إنه يلقي خطاباً طويلة مبنية على الطريقة البلاغية يأتي  
فيها الضوء ، وإنما بشكل تقرير علني عام وليس بشكل اعتراف حميم ،  
على التفاصيل الخاصة الحميمة وتصرفاته ومغامراته . وأخيراً تحتل  
المحاكمات القضائية التي تجمل فيها مغامرات الأبطال وتثبت فيها  
قضائياً صحتها وخصوصاً صحة اللحظة الأساسية وهي إخلاص البطالين  
أحدهما للآخر ( واحتفاظ البطلة بعذريتها خاصة ) مكانة جوهرية في  
معظم الروايات . ونتيجة ذلك تحظى كل اللحظات الأساسية في الرواية

بانارة وتبرير ( تقرّظ ) علي بلاغي عام وبائبات قضائي حقوقي نهائي لصدقها . فاذا ما سألنا بعد هذا كله ما الذي يحدّد في نهاية المطاف وحدة الصورة الانسانية في الرواية اليونانية ، كان علينا أن نجيب ان هذه الوحدة ذات طابع بلاغي حقوقي بالذات .

الا ان هذه اللحظات البلاغية الحقوقية العامة ذات طابع خارجي لا يتكافأ والمضمون الداخلي الفعلي لصورة الانسان . فالمضمون الداخلي للصورة خاص تماماً ، ذلك ان الوضع الحياتي الأساسي للبطل ومعاناته وتصرفاته كلها ذات طابع خاص تماماً ، ولا تنطوي على أي قيمة اجتماعية سياسية . فالمحور الأساسي للمضمون هو حب البطلين وتلك الاختبارات الداخلية والخارجية التي يتعرض لها هذا الحب ، وليس للأحداث الأخرى في الرواية من معنى إلا بفضل علاقتها بهذا المحور . ومما له دلالة أن أحداثاً كالحرب لا تكتسب أي معنى إلا على مستوى شؤون الحب بين البطلين . مثال ذلك ان الفعل يبدأ في رواية « لوسيبا و كليتوفنت » من الحرب بين البيزنطيين والفراكيين ، اذ بفضل هذه الحرب تجد لوسيبا نفسها في بيت والد كليتوفنت ، ويتم اللقاء بينهما . ويعود ذكر الحرب ثانية في آخر الرواية ، اذ بمناسبة انتهاء هذه الحرب يطوف تكريماً لأرتميس ذلك الموكب الديني الذي وضع حداً لعملية تعذيب كليتوفنت وأوقف إعدامه .

لكن الشيء المميز هنا أنه ليست أحداث الحياة الشخصية هي التي تخضع للأحداث الاجتماعية السياسية وتُفسّر بها ، بل العكس وهو ان الأحداث الاجتماعية السياسية لا تكتسب معنى في الرواية إلا بفضل صلتها بأحداث الحياة الخاصة . وعلاقتها هذه بالمصائر الخاصة هو وحده الذي يبين في الرواية ، أما جوهرها الاجتماعي السياسي فيبقى خارجها . وهكذا فالوحدة العامة البلاغية لصورة الانسان تتناقض ومضمونها الداخلي . وهذا التناقض أمر يميز الرواية اليونانية ، كما إنه يميّز بعض الأجناس البلاغية المتأخرة ( لاسيما السيرة الذاتية ) كما سرى لاحقاً .

ان العالم القديم لم ينشئ على العموم شكلاً ووحدة مناسبين للانسان الخاص وحياته . فحين أصبحت الحياة خاصة والناس منغزلين ، أخذ هذا المضمون الخاص يملأ الأدب ، ولم ينشئ أشكاله المناسبة إلا في الأجناس الغنائية الملحمية الصغيرة وفي الأجناس الحياتية المعيشية الصغيرة — الملهاة الحياتية المعيشية والقصة الحياتية المعيشية . أما في الأجناس الكبيرة فقد اتخذت الحياة الخاصة للانسان المنزل أشكالاً خارجية وغير مكافئة ولهذا السبب كانت أشكالاً بلاغية عامة أو حكومية عامة اصطلاحية وشكلانية .

وهذا الطابع الخارجي . الشكلي والاصطلاحي تنصف به أيضاً الوحدة البلاغية العامة للانسان والأحداث التي يعيشها في الرواية اليونانية أيضاً . وان ما نراه في الرواية اليونانية من توحيد لكل هذه الأشياء اللامتجانسة ( من حيث مصادرهما وجوهرهما ) في إطار جنس كبير يكاد يكون موسوعياً إنما تم على حساب تجريدية وتخطيطية فظة باللغة ، على حساب الابتعاد عن كل ما هو مشخص ومحلي . ان زمكان الرواية اليونانية هو أكثر الزمكانات الروائية الكبيرة تجريداً .

وهذا الزمكان البالغ التجريد هو إلى ذلك أكثر الزمكانات سكونية . العالم والانسان فيه جاهزان وجامدان بشكل مطلق ، فليس هناك أي احتمال لصيرورة أو لنمو أو لتغيير . لاشيء في العالم نفسه يُباد ، يعاد صنعه ، يتغير ، يخلق من جديد نتيجة الفعل المصور في الرواية . الشيء الوحيد الذي يؤكد هو ثبات كل شيء على ما كان عليه في البداية . ان الزمن المغامراتي لا يخلق أي أثر .

ذلكم هو النمط الأول من الرواية القديمة . ولسوف نعود إلى بعض لحظاته لدى دراستنا التطور اللاحق لاستيعاب الزمن في الرواية . إلا ان هذا النمط الروائي ، كما سبق وأشرنا ، ولاسيما بعض لحظاته ( وبالذات الزمن المغامراتي ) احتفظ بحيوية ومرونة كبيرتين في تاريخ الرواية اللاحق .

## أبوليوس وبترونيوس

انتقل إلى النمط الثاني من الرواية القديمة الذي نطلق عليه اصطلاحاً اسم « الرواية المغامراتية الحياتية » .

ينتمي إلى هذا النمط بالمعنى الدقيق للكلمة مؤلفان اثنان فقط هما سيريكون لبترونيوس ( الذي لم تصلنا منه إلا مقاطع قصيرة نسبياً ) و « الحمار الذهبي » لأبوليوس ( الذي وصلنا كاملاً ) . إلا ان عناصر جوهرية من هذا النمط تتمثل في أجناس أخرى أيضاً على رأسها الأهاجي ( وكذلك في الدياتريب (\*) الهليني ) ، ثم هناك بعض أنواع أدب سير القديسين المسيحي المبكر ( حياة الخطيئة المليئة بالإغراءات ثم الأزيمة فالتحول ) .

إننا سنأخذ « الحمار الذهبي » لأبوليوس أساساً لتحليلنا النمط الثاني من الرواية القديمة ، ثم نتطرق فيما بعد إلى خصائص الأنواع ( النماذج ) الأخرى التي وصلتنا من هذا النمط .

ان أول ما يلفت النظر في النمط الثاني هو اقتران الزمن المغامراتي بالزمن الحياتي وهو ما عبرنا عنه في تسميتنا هذا النمط اصطلاحاً

---

(\*) نوع من الأهمية .

«الرواية المغامراتية الحياتية» . إلا انه لا يمكن الحديث هنا عن قرن (جمع) آلي بين هذين الزمنين . ذلك ان الزمنين المغامراتي والحياتي في هذا الاقتران يتغيران تغيراً جوهرياً في ظروف الزمكان الجديد تماماً الذي أوجده هذه الرواية . ولهذا السبب يتشكل هنا نمطٌ جديد من الزمن المغامراتي يختلف اختلافاً حاداً عن الزمن اليوناني ونمطٌ خاص من الزمن الحياتي .

ان موضوع « الحمار الذهبي » ليس على الإطلاق شقاً خارج الزمن بين لحظتين متاخمتين من نسق حياتي فعلي ، بل العكس هو الصحيح . ذلك ان طريق البطل ( لوسيوس ) الحياتي في لحظاته الجوهرية هو بالضبط موضوع هذه الرواية . لكن تصوير طريق البطل الحياتي هذا يتسم بصفتين تحددان الطابع الخاص للزمن في هذه الرواية .

هاتان الصفتان هما : ( ١ ) أن طريق لوسيوس الحياتي معطى بشكل « تحوّل » ( Metamor phose ) ( ٢ ) ان الطريق الحياتي نفسه يتدمج في طريق لوسيوس الفعلي ، طريق تجواله وتشرده في العالم في صورة حمار .

ان الطريق الحياتي على شكل تحوّل معطى في الرواية في الطريق الحياتي الأساسي للوسيوس كما هو معطى في القصة الدخيلة عن أمور وبسيخيا والتي هي الصيغة المعنوية الموازية للموضوع الحدث الأساسي . ان التحوّل — التحوّل الانساني أساساً ) — إلى جانب الثبات ( الثبات الانساني أساساً ) هما من كنوز الفولكلور العالمي ما قبل الطبعي . ان التحوّل والثبات يمتزجان امتزاجاً عميقاً في صورة الانسان الفولكلورية . وهذا الامتزاج قائم بشكل واضح تماماً في الحكاية ( الخرافة ) الشعبية .



إن صورة الانسان في الخرافة تُبْنَى دائماً ، على ما في الفولكلور الخرافي من تنوع ، على موضوعي التحوّل والثبات ( مهما تنوّع المضمون المشخص لهذين الموضوعين ) . وينتقل موضوع التحوّل — الثبات من الانسان إلى العالم الانساني — إلى الطبيعة وإلى الأشياء التي يصنعها الانسان ذاته . وسوف نتطرق لاحقاً وبمناسبة حديثنا عن رابليه إلى خصائص الزمن الشعبي الخرافي حيث يظهر هذا التحوّل الثبات في صورة الانسان . لقد قطعت فكرة التحوّل طريقاً معقداً وجدّ متشعب من التطور في العالم القديم . وأحد تشعبات هذا الطريق هو الفلسفة اليونانية حيث تلعب فكرة التحوّل إلى جانب فكرة الثبات (١) دوراً هائلاً ، مع الإشارة ، بالمناسبة ، إلى ان القشرة الاسطورية لهاتين الفكرتين ظلت موجودة حتى ديمقريطس وأرسطوفان ( وحتى هذان لم يستطيعا تجاوزها تماماً ) .

والتشعب الآخر هو التطوير العبادي لفكرة التحوّل في الأسرار ( الدينية) القديمة وفي مقدمتها أسرار ايليفسين . وقد تعرّضت الأسرار القديمة خلال تطورها اللاحق إلى تأثير متزايد من قبل العبادات الشرقية بأشكالها المتميزة في التحوّل . وفي هذا النسق من التطور تقف الأشكال الأولى للعبادة المسيحية ، كما تتصل بها تلك الأشكال السحرية الفجّة للتحوّل التي انتشرت انتشاراً واسعاً في القرنين الأول والثاني الميلاديين ، ومارسها مختلف المشعوذين وأصبحت ظاهرة حياتية راسخة من ظواهر ذلك العصر .

والتشعب الثالث هو الحياة اللاحقة لموضوعات التحوّل في الفولكلور الشعبي بالذات . لكن هذا الفولكلور لم يصلنا بالطبع ، إلا أننا نعرف

---

(١) سيطرة فكرة التحوّل عند هيرقليط وفكرة ثبات الهوية عند الإليانيين ، والتحوّل على أساس العنصر الأول عند فاليس وأناكسيماندر وأناكسيمين .

بوجوده من خلال تأثيراته — انعكاساته في الأدب ( مثال ذلك قصة  
أمّور وبسيخيا عند أبوليوس التي أشرنا إليها ) .

وأخيراً الشعب الرابع وهو تطوّر فكرة التحول في الأدب ، وهو  
الذي يهمّنا هنا .

من المفروغ منه ان هذا التطور لفكرة التحول في الأدب لم يتم دون  
تأثير كل طرق تطور فكرة التحول الأخرى التي ذكرناها . حسبنا  
الإشارة إلى التأثير الذي مارسه تقاليد أسرار ايليفسين في الأساطير اليونانية .  
كما ان تأثير أشكال التحول الفلسفية وتأثير الفولكلور الذي نوهنا عنه  
سابقا في الأدب أمر لا يرقى إليه الشك بطبيعة الحال .

ان القشرة الاسطورية للتحول تنطوي على فكرة التطور ، إنما ليس  
التطور المستقيم بل التطور بوثبات ، بعقّد ، وبالتالي تنطوي على شكل  
معين من النسق الزماني . لكن قوام هذه الفكرة معقد جداً ، مما جعل  
انتشار أنساق زمانية مختلفة الأنماط منها أمراً ممكناً .

فاذا تتبعنا الانحلال الفني لفكرة التحول الاسطورية المعقدة هذه عند  
هيسودس ( في « الأعمال والأيام » كما في « أنساب الآلهة » ) نرى أنه  
يتطوّر منها نسق نسبي خاص ، نسق خاص من تعاقب القرون —  
الأجيال ( اسطورة القرون الخمسة : القرن الذهبي ، الفضي ، النحاسي ،  
الطروادي والحديدي ) ونسق نسبي إلهي ( Théogonique ) غير  
قابل للانعكاس يتعلق بتحول الطبيعة ، ونسق دوري يتعلق بتحول الحبة ،  
ونسق مماثل يتعلق بتحول الدالية . زد على ذلك ان النسق الدوري عن  
حياة العمل الزراعي يُستنى عنده كنوع من « تحول المزارع » . ونحن هنا  
لأنّاقي على ذكر كل الأنساق الزمنية التي نشأت عند هيسودس من فكرة

التحوّل بوصفه الظاهرة الاسطورية الأولى لهذه الأنساق . الا ان الشيء المشترك بين كل هذه الأنساق هو تناوب ( أو تعاقب ) أشكال ( أو صور ) مختلفة ومتباعدة تماماً لشيء واحد . وهكذا يعقب عصرٌ زوس في العملية النسبية الإلهية عصرٌ خرونوس ، هكذا تتعاقب القرون — الأجيال عند الناس وتتعاقب فصول السنة .

إن صور العصور المختلفة والأجيال المختلفة وفصول السنة المختلفة والمراحل المختلفة للأعمال الزراعية متباعدة أعمق التباين ، إنما تبقى خلف كل هذه الفروق وهذا التباين وحدة هي وحدة العملية النسبية الإلهية أو وحدة العملية التاريخية أو الطبيعة أو الحياة الزراعية .

ان فهم التحوّل عند هيسودس كما في النظم السياسية المبكرة والأسرار الكلاسيكية ذو طابع واسع ، وكلمة التحوّل ذاتها لا تستعمل عنده بذلك المعنى الخاص الذي اكتسبته في العصر الروماني الهيليني والذي يدل على تحوّل ظاهرة ما تحوّلًا عجيباً ( يكاد يكون سحرياً ) ولمرة واحدة إلى ظاهرة أخرى . فالكلمة بالمعنى المشار إليه لم تظهر إلا في مرحلة معينة متأخرة من مراحل تطوّر فكرة التحوّل .

وتتسم هذه المرحلة المتأخرة بتحوّلات أوفيدوس . ان التحوّل هنا يكاد يصبح تحوّلًا خاصاً لظواهر فردة منعزلة ويكتسب طابع التحوّل الخارجي العجيب . وتبقى فكرة تصوير عملية نشوء الكون كلها والعملية التاريخية كلها ، بدءاً من نشوء الكون من السديم وانتهاء بتحوّل قيصر إلى نجمة ، من زاوية نظر التحوّل قائمة وموجودة . لكن هذه الفكرة تتحقق عن طريق الاختيار من بين كل الموروث الاسطوري والأدبي لحالات تحوّل ( بالمعنى الأضيق للكلمة ) ساطعة خارجياً وغير مترابطة فيما بينها وصفها في نسق فاقد لأي وحدة داخلية . ان كل تحوّل هنا مكتف بذاته ويمثل

كلا شعرياً منغلّقاً . والقشرة الاسطورية للتحوّل لم تعد قادرة على توحيد أنساق زمنية كبيرة وجوهرية . الزمن يتفكك إلى فترات زمنية منعزلة ومكتفية بذاتها تصطنع، آلياً في نسق واحد . هذا الانحلال للوحدة الاسطورية للانساق الزمنية القديمة يمكن أن نراه في « القاسي (\*) » ( Fasti ) لأوفيدوس ( وهذا العمل ذو أهمية كبيرة للدراسة الاحساس بالزمن في العصر الروماني الهيليني ) .

ويكتسب التحوّل عند أبوليوس طابعاً أكثر خصوصية ، طابعاً منعزلاً بل سحرياً صريحاً ، إذ لم يكد يبقى شيء من سعته وقوته السابقين . التحوّل أصبح شكل فهم وتصوير للمصير الانساني الخاص المقطوع عن الكل الكوني والتاريخي . ومع هذا فانه بفضل التأثير المباشر للتقاليد الفولكلورية بشكل خاص احتفظت فكرة التحوّل بقدر كاف من الطاقة للإحاطة بكل المصير الحياتي للانسان في لحظاته الانعطافية الأساسية . وفي هذا أهميته للجنس الروائي .

أما فيما يتعلق بالشكل الخاص للتحوّل ( تحوّل لوسيوس إلى حمار ، ثم تحوّل ثانياً إلى انسان وتطهره السري ) فليس المجال هنا مجال التعمق في تحليله ، لأن هذا التحليل غير ضروري للمهام التي نتصدى لها . ثم ان منشأ فكرة تحوّل الحمار معقد جداً ، كما ان معالجتها عند أبوليوس معقدة وغير واضحة حتى الآن . إلا انه ليس لهذا كله قيمة جوهرية بالنسبة إلى موضوعنا المباشر . ما يعيننا هنا فقط هو وظائف هذا التحوّل في بناء رواية النمط الثاني .

---

(\*) القاسي هو سجل الوقائع وسجل المفاخر عند الرومان ، وهو أحيانا تقويمهم ( روزنامة ) .

فعلی أساس التحوّل ينشأ نمط تصوير كلية الحياة الانسانية في لحظاتها الأساسية — لحظات الانعطاف والأزمة : كيف يصير الانسان انساناً آخر . هنا تعطى صور مختلفة ومختلفة جداً للانسان الواحد نفسه وتلتقي هذه الصور فيه وتتوحد بوصفها فترات مختلفة ، مراحل مختلفة من فترات ومراحل طريقه في الحياة . هنا لا وجود للصيرورة بالمعنى الدقيق ، بل هنا أزمة وتحوّل .

وهذا ما يحدّد الفروق الجوهرية بين الموضوع الحدث عند أبوليوس وموضوعات الرواية اليونانية . ان الأحداث التي يصورها أبوليوس تحدّد حياة البطل ، بل إنها تحدّد حياته هذه كلها . لكنه لا يجري تصوير كل هذه الحياة بطبيعة الحال ، أي ان هذه الحياة لا تصوّر من الطفولة حتى الشيخوخة والموت . ولهذا السبب لا وجود هنا للحياة البيوغرافية في مجملها . ما يُصوّر في هذا النمط « الأزمتي » إن صح التعبير هو لحظة أو لحظتان تقرران مصير الحياة الانسانية وتحدّد ان طابعها كله . وانسجاماً مع هذا تعطي الرواية صورتين أو ثلاث صور مختلفة لنفس الانسان يفصل بينها ( هذه الصور ) ويجمع بينها الأزمات التي يمرّ بها ، والتغيرات التي تطرأ عليه . أبوليوس مثلاً يعطي في الموضوع الاساسي لروايته ثلاث صور للوسيوس : لوسيوس قبل تحوّلِهِ إلى حمار ، لوسيوس حماراً ، لوسيوس المتطهر والمتجدد سرياً . كما نجد في الموضوع الموازي صورتين لبيسخيا : قبل تطهرها بعذاب التكفير وبعده ؛ هنا يُعطى الطريق المستمر لتجدّد البطلة دون ان يتمثل هذا الطريق في ثلاث صور متفرقة مختلفة اختلافاً حاداً للبطلة .

وفي سير القديسين المسيحية المبكرة التي تنتمي إلى النمط نفسه ( « نمط الأزمة » ) تعطى أيضاً صورتان في العادة للانسان تفصل بينهما

وتُجمع بينهما الأزمة والتغير — صورة الحاطيء ( قبل التغير ) وصورة  
البار ، القديس ( بعد الازمة والتغير ) . وتعطى أحياناً ثلاث صور ،  
وذلك بالضبط في الحالات التي يتم فيها إبراز ومعالجة فترة معينة من  
الحياة توقف للتطهر بالعذاب والتكشف ومجاهدة النفس ( هذه الفترة  
تناسب وحلول لوسيوس في صورة حمار ) .

يتضح مما قيل ان الرواية التي تنتمي إلى هذا النمط لا تتطور في  
الزمن البيوغرافي بالمعنى الدقيق للكلمة . فهي لا تصور إلا اللحظات  
الاستثنائية ، غير العادية في حياة الانسان ، والقصيرة جداً بالنسبة لمجموع  
الحياة الطويل . لكن هذه اللحظات تحدد الصورة النهائية للانسان نفسه ،  
كما تحدد طابع حياته التالية كلها . لكن الحياة الطويلة نفسها بمجرد ما  
البيوغرافي وبشؤونها وأعمالها تمتد إلى ما بعد التغير بالتالي تقع خارج  
نطاق الرواية . وهكذا ينتهي لوسيوس بعد اجتياز ثلاث مراحل إلى  
طريقه البيوغرافي الحياتي خطيباً ( معلم خطابة ) وعرافاً .

وهذا هو المحدد لسمات الزمن المغامراتي من النمط الثاني . إنه  
ليس زمن الرواية اليونانية الذي لا يترك أثراً ، بل على العكس إنه يترك  
أثراً عميقاً لا يمحي في الانسان نفسه وفي حياته كلها . لكن هذا الزمن  
مغامراتي إلى هذا كله : إنه زمن الأحداث الخارقة ، غير العادية ،  
وهذه الأحداث تحكمها المصادفة كما تتصف بالتزامن العارض  
واللاتزامن العارض .

لكن منطق المصادفة هذا يخضع هنا لمنطق آخر أعلى يحتويه .  
وبالفعل فإن خادمة الساحرة فوتيدا أخذت مصادفة علبة غير تلك  
المفروض أن تأخذها ، وأعطت لوسيوس المهرم المحوّل إلى حمار وليس

المرهم المحوّل إلى طائر . وبالمصادفة أيضاً لم توجد في البيت في هذا الوقت بالذات الورود الضرورية لعملية التحويل العكسي . وبالمصادفة أيضاً يداهم للصوص البيت في هذه الليلة بالذات ويأخذون الحمار معهم . وتظل المصادفة تلعب دورها في المغامرات التالية التي يقوم بها الحمار أو أصحابه الذين تعاقبوا عليه . وهذه المصادفة هي التي تعيق المرة تلو المرة تحوّل الحمار عكسياً ، أي تحوّلته إلى انسان . لكن سلطة المصادفة ومبادرتها محدودتان ، فهي لا تفعل فعلها إلا في حدود المنطقة المحددة لها . فليست المصادفة بل الشهوانية وطيش الشباب و « الفضول غير المناسب » هي التي دفعت لوسيوس إلى هذه اللعبة الخطرة مع السحر . إنه هو نفسه مذنب . فهو بفضوله غير المناسب أفسح المجال أمام لعبة المصادفة . فالمبادرة الأولى بالتالي هي للبطل نفسه ولطباعه . هذه المبادرة ليست ، في الحقيقة ، مبادرة مبدعة إيجابياً ( وهذا هام جداً ) ، إنما مبادرة الذنب ، الضلال ، الخطأ ( الخطيئة في المقابل المسيحي كما ورد في سير القديسين ) . هذه المبادرة السلبية تتناسب معها الصورة الأولى للبطل — صورته شاباً ، طائشاً ، متهوراً ، محباً للذة ، فضولياً فارغاً . وبهذا يثير على نفسه سلطة المصادفة وهكذا فالحلقة الأولى من النسق المغامراتي لاتتحدّد بالمصادفة ، بل بالبطل ذاته وبطباعه .

لكن الحلقة الأخيرة التي هي اكتمال كل النسق المغامراتي لا تتحدّد بالمصادفة هي الأخرى . فلوسيوس تنقذه الإلاهة إيزيدا التي تشير عليه بما يجب أن يفعل كي يعود إلى صورة الانسان . ان الإلاهة إيزيدا هنا ليست مرادفة « للمصادفة السعيدة » ( كالألهة في الرواية اليونانية ) ،

بل إنها مرشدة لوسيوس التي تقوده إلى التطهر وتطلب منه القيام بألوان  
من التقشف والطقوس التطهيرية المحددة تماماً . ومما له دلالة أن الرؤى  
والأحلام عند أبوليوس ذات معنى مغاير لمثلثتها في الرواية اليونانية .  
فالرؤى والأحلام في الرواية اليونانية كانت تنبئ الناس بإرادة الآلهة  
أو المصادفة لا لكي يستطيع البشر اتقاء ضربات القدر واتخاذ عدتهم  
ضدها ، بل لكي يتحملوا آلامهم بيسر أكبر » ( أخيل تاتبوس ) . ولهذا  
السبب لم تكن الرؤى والأحلام تدفع إلى أي نشاط ، أما عند أبوليوس  
فههي ، على العكس ، تشير على الأبطال بما عليهم أن يفعلوا وكيف  
يتصرفون ليغيروا من قدرهم ، أي إنها تضطرهم إلى أفعال معينة ، إلى  
نشاط معين ، إلى فعالية معينة .

وعلى هذا فالحلقتان الأولى والأخيرة من سلسلة المغامرات تقعان  
كلاهما خارج سلطة المصادفة ، مما يؤدي إلى تغيير صفة السلسلة كلها ،  
فتصبح فعالة ، تُغيّر البطل نفسه ومصيره . وجملة المغامرات التي  
يعيشها البطل لا تؤدي إلى مجرد تأكيد هويته ، بل إلى بناء صورة جديدة  
لبطل متطهر ومولود جديداً . ولهذا السبب فالمصادفة نفسها التي تعمل في  
نطاق مغامرات متفرقة تفسر تفسيراً جديداً .

وخطاب كاهن الإلهة ايزيدا بعد تحول لوسيوس ذو دلالة في  
هذا المجال : «وها أنت ذا بالوسيوس قد بلغت أخيراً مرفأ الأمان  
ومذابح الرحماء بعد الخطوب الكبيرة التي وضعها القدر في طريقك  
والأهوال التي قاسيت . لم ينفعك في هذا لا أصلك ولا مركزك ولا حتى  
العلم الذي به تتميز ، لأنك نلت عقابك المحتم على فضولك الذي لم يكن  
في محله بعد أن صرت بسبب حماسة صباك واندفاعه عبداً لشهوتك .  
لكن القدر الأعْمى وهو يسومك مرّ العذاب ويعرضك لأفدح الأخطار



أوصلك من حيث لا يدري إلى الغبطة الحقيقية . فليحرق القدر بنار غيظه وليبحث لقسوته عن ضحية أخرى . فليس هناك بين من كرسوا حياتهم كلها لإلهتنا السامية مكان لمصادفة مهلكة . فما الذي أفاده القدر حين جعلك عرضة لقطاع الطرق والوحوش الكاسرة وللعبودية وللطرق الشاقة الضاربة في كل اتجاه ولانتظار الموت يوماً إثر يوم ؟ ها قد أخذك قدر آخر بصير هذه المرة يضيء نور بهائه حتى الآلهة الأخرى تحت رعايته » ( الحمار الذهبي ، الكتاب الثاني ) .

هنا إشارة واضحة إلى ذنب لوسيوس الذي أسلمه إلى سلطة المصادفة ( « القدر الأعمى » ) . كما نجد هنا معارضة واضحة بين « المصير الأعمى » ، « المصادفة المهلكة » « والقدر البصير » أي إرشاد الإلهة التي أنقذت لوسيوس ورعايتها . كما يتكشف هنا أخيراً بوضوح معنى « القدر الأعمى » الذي تُقيّد سلطته بحدين هما ذنب لوسيوس نفسه من ناحية وسلطة « القدر البصير » أي رعاية الإلهة من ناحية أخرى . وهذا المعنى هو « العقاب المحتم » وطريق « السعادة الحقيقية » التي أوصل « القدر الأعمى » لوسيوس إليها « دون أن يدري » . وعلى هذا فالنسق المغامراتي كله يدرك هنا على أنه عقاب وتكفير .

وعلى هذا النمط تماماً جرى تنظيم النسق المغامراتي الخرافي في الموضوع الموازي ( وهو قصة أمّور وبسيخيا ) . الحلقة الأولى في النسق تمثل هنا في ذنب بسيخيا ، والحلقة الأخيرة في رعاية الآلهة ، بينما تدرك مغامرات بسيخيا والتجارب التي مرّت بها على أنها عقاب وتكفير . إلا أن دور المصادفة ، « القدر الأعمى » هنا محدود وثنائوي أكثر مما في الموضوع الأساسي .

وهكذا فالنسق المغامراتي بما يتصف به من مصادفة يخضع هنا

خضوعاً تاماً لنسق محتويه ويفسره : الذنب - العقاب - التكفير -  
السعادة لكن هذا النسق لم يعد محكوماً بمنطق المغامرة بل بمنطق آخر تماماً .  
وهذا النسق فعال ويحدد في المقام الأول التحوّل ذاته أي تعاقب صور  
البطل : لوسيوس الطائش والفضولي الباطل ، لوسيوس الحمار المكابد  
للالام ، ثم لوسيوس المتطهر والمشرق . ثم ان هذا النسق يتصف بشكل  
معين ودرجة معينة من الضرورة لم تكن واردة في النسق المغامراتي  
اليوناني على الإطلاق : العقاب يعقب الذنب بالضرورة ، وتحمل العقاب  
يعقبه بالضرورة التطهر والسعادة . ثم ان هذه الضرورة ذات طابع  
انساني ، فهي ليست ضرورة آلية غير انسانية . الذنب محكوم بطابع  
الانسان نفسه ، والعقاب ضروري بوصفه قوة تطهر الانسان وتحسنه .  
المسؤولية الانسانية هي أساس هذا النسق كله . وأخيراً فان تعاقب صور  
الشخص الواحد يجعل بحد ذاته هذا النسق جوهرياً من الناحية الانسانية .

هذا كله يبين ميزات هذا النسق التي لاتدحض بالمقارنة مع الزمن  
المغامراتي اليوناني . فهنا وعلى الأساس الاسطوري للتحوّل يتم استيعاب  
جانب واقعي وجوهري أكثر من الزمن . فهو ( الزمن ) هنا ليس تقنياً  
وحسب ، ليس مجرد اصطفاة أيام وساعات ولحظات قابلة للعكس  
وللقلب وغير محدّدة داخلياً بعضها جانب بعض ، بل ان النسق الزمني  
هنا هو كلٌ **جوهري غير قابل للعكس** . ونتيجة ذلك تسقط التجريدية  
التي يتصف بها الزمن المغامراتي اليوناني ، بل نقول على العكس من ذلك  
وهو ان هذا النسق الزمني الجديد يقتضي تشخيصية ( عيانية ) العرض .  
الا انه توجد تقييدات جوهرية إلى جانب هذه اللحظات الإيجابية .

فالانسان هنا كما في الرواية اليونانية انسان خاص ، منعزل . ولهذا يحمل  
الذنب والعقاب والتطهر والسعادة طابعاً فردياً خاصاً : إنها قضية خاصة  
لإنسان فرد . وبالتالي فان فاعلية شخص كهذا تفتقر إلى اللحظة الإبداعية ،

فهي تتجلى سلبياً — في تصرف أرعن ، في خطيئة ، في ذنب . ولهذا  
ففعالية النسق كله تقتصر على صورة الانسان ذاته ومصيره . فهذا النسق  
الزمني كالنسق المغامراتي اليوناني لا يترك أي أثر في العالم المحيط .  
ونتيجة ذلك تحمل العلاقة بين مصير الانسان والعالم طابعاً خارجياً :  
الانسان يتغير ويعاني التحوّل بصورة مستقلة تماماً عن العالم ، والعالم نفسه  
يظل ثابتاً على حاله . ولهذا السبب التحوّل ذو طابع خاص وغير خلاق .  
ولهذا السبب فالنسق الزمني الأساسي للرواية منغلق ومنعزل وغير  
مُوضّع في الزمن التاريخي ( اي انه غير مندرج في السياق الزمني التاريخي  
غير القابل للعكس لأن الرواية لم تكن قد عرفت بعد إطلاقاً هذا النسق )  
على الرغم من انه ( أي النسق الأساسي ) يحمل طابعاً غير قابل للعكس  
ومتكاملاً كما قلنا .

ذلكم هو الزمن المغامراتي الأساسي لهذه الرواية . إنما يبقى في  
الرواية الزمن الحياتي المعيشي . فما هي صفة هذا الزمن وكيف يقترن  
في الكل الروائي بالزمن المغامراتي الخاص الذي بيّنا صفاته ؟

ان ما يميز الرواية في المقام الأول هو اندماج طريق الانسان في الحياة  
( في لحظاته الانعطافية الأساسية ) بطريقة المكاني الفعلي أي بأسفاره .  
هنا تتحقق استعارة « الطريق الحياتي » ( طريق الانسان في الحياة ) . ان  
هذا الطريق يمتد عبر البلد المعروف ، عبر الموطن حيث لاشيء غريب  
وعجيب . هنا ينشأ زمكان روائي خاص لعب دوراً هائلاً في تاريخ هذا  
الجنس . اساس هذا الزمكان فولكلوري . وقد لعب تحقيق استعارة  
الطريق الحياتي على اختلاف تنوعاته دوراً كبيراً في كل أنواع الفولكلور .  
ويمكن القول فوراً ان الطريق في الفولكلور لا يكون أبداً مجرد طريق ،  
فهو دائماً إما كل الطريق الحياتي وإما بعض منه ؛ اختيار الطريق هو

اختيار طريق حياة ؛ والمفترق هو دائماً نقطة انعطاف في حياة الانسان الفولكلوري ؛ ان مغادرة البيت الوالدي والخروج إلى الطريق ثم العودة إلى الوطن هما عادة مرحلتا عمر في حياة الانسان ( يخرج شاباً ويعود رجلاً ) ؛ وعلامات الطريق هي علامات المصير وغيرها . ولهذا السبب نرى زمكان الطريق الروائي على هذا القدر الكبير من العيانية والعضوية والتشبع بالموضوعات الفولكلورية .

ان انتقال الانسان في المكان وتجوّاله يفقدان هنا ذلك الطابع التقني المجرد لاقتران التحديدات المكانية والزمانية ( القرب - البعد ، التزامن - اللاتزامن ) الذي لاحظناه في الرواية اليونانية . المكان يصبح أكثر عيانية ويتشبع بزمان أكثر جوهرية . المكان يمتلئ بمعنى حياتي فعلي ويكتسب علاقة جوهرية بالبطل ومصيره . وهذا الزمكان مُشبع بحيث تكتسب بعض اللحظات فيه كاللقاء والفراق والتصادم والحرب إلخ معنى جديداً وزمكانياً وعيانياً أكبر .

ان عيانية زمكان الطريق هذه هي التي تمكن من إظهار الحياة المعيشية . إلا ان هذه الحياة المعيشية تتوضع على جانب الطريق إن صح التعبير ، على الدروب الفرعية المحاذية للطريق . أما البطل الرئيسي والأحداث الانعطافية الأساسية في حياته فهي خارج الحياة المعيشية . البطل يراقب هذه الحياة فقط ، وقد يتدخل فيها أحياناً كقوة غريبة ، وقد يلبس أحياناً قناعاً حياتياً معيشياً ، لكنه لا يشارك في هذه الحياة في حقيقة الأمر ولا يحكم بها .

ان البطل ذاته يعيش أحداثاً خارقة خارجة عن نطاق الحياة المعيشية يحكمها نسق الذنب-العقاب-التكفير-السعادة . ذلكم هولوسيوس . لكن لوسيوس مضطر اثناء عملية العقاب - التكفير ، أي على وجه الضبط

أثناء عملية التحول ، إلى الهبوط إلى الحياة المعيشية الدنيا وإلى لعب أدنى دور فيها ، هذا الدور ليس حتى دور عبد ، بل دور حمار . وبوصفه حمار شغل يجد نفسه في قالب الحياة المعيشية الدنيا فهو عند الحمار وعند الطحّان يدور ويدير حجر الطاحون ، وهو في خدمة البستاني والجندي والطباخ والفران يتحمل الضرب باستمرار ويتعرض لظلم الزوجات الشريرات ( زوجة الحمار وزوجة الفران ) . لكنه يقوم بهذا كله لا بوصفه لوسيوس بل بوصفه حماراً . وفي آخر الرواية نراه حين ينزع قناع الحمار يلج من جديد في الموكب الاحتفالي للدوائر العليا الخارجة عن المعيشة للحياة . زد على ذلك أن إقامة لوسيوس في الحياة المعيشية هي موته الموهوم ( أهله يعتبرونه ميتاً ) وخروجه من هذه الحياة المعيشية هو انبعائه . ذلك ان النواة الفولكلورية القديمة جداً لتحول لوسيوس هي الموت والتزول إلى الجحيم والانبعاث . والحياة المعيشية هنا يقابلها الجحيم ، القبر . ( ويمكن إيجاد المعادلات الاسطورية المناسبة لكل موضوعات « الحمار الذهبي » ) .

إن وضع البطل على هذا النحو بالنسبة إلى الحياة المعيشية خاصة بالغة الأهمية في النمط الثاني من الرواية القديمة . وهذه الخاصة ظلت مستمرة ( مع اتخاذها أشكالاً مختلفة بطبيعة الحال ) في كل التاريخ اللاحق لهذا النمط . البطل الرئيسي في هذا النمط لا يشارك أبداً ، في الواقع ، في الحياة المعيشية : فهو يمر عبر الدائرة المعيشية كإنسان من عالم آخر . إنه في أغلب الأحيان مهرّج يبدّل أقنعة معيشية مختلفة ولا يحتل في الحياة أي موقع محدد ، يلعب مع الحياة المعيشية ولا يحملها على محمل الجد ؛ او إنه ممثل جوال أو ارسقراطي غير لباسه أو إنسان نبيل المنبت لكنه لا يعرف أصله ( « لقيط » ) . الحياة المعيشية هي دائرة الوجود الدنيا

التي يحاول البطل التخلص منها والتي لا يندمج فيها داخلياً على الإطلاق .  
إن له طريقه غير المعيشي ، غير العادي في الحياة ، وهذا الطريق لا  
يمرّ إلا في إحدى مراحل بالدائرة المعيشية .

ولكون لوسيوس غير المشارك داخلياً في الحياة المعيشية يلعب أدنى  
دور في الحياة المعيشية هذه ، فانه يلاحظها ويدرسها في كل خفاياها  
على نحو أفضل . إنها بالنسبة إليه تجربة للدراسة للناس ومعرفتهم . يقول  
لوسيوس : « أنا نفسي أذكر وجودي في شكل حمار بامتنان كبير ،  
اذ أصبحت بعد ان خبرت تقلبات القدر تحت جلد الحمار هذا إن لم  
أكن أعقل فأكثر خبرة » .

ان وضع الحمار مناسب على نحو خاص لمراقبة خفايا الحياة  
المعيشية . ففي حضرة الحمار لأحد يتحرّج بل يكشف عن ذاته كلها  
« التعزية الواحدة الوحيدة التي بقيت لي في حياتي الأليمة هي التسلي بما  
فطرت عليه من فضول بالنظر إلى الناس يتكلمون ويتصرفون بحرية كما  
يحلو لهم دون أن يقيموا حساباً لحضوري » ( الكتاب التاسع ) .

زد على ذلك أن أدنى الحمار تشكّلان ميزة من مزاياه . « ومع أنني  
كنت غاضباً أشد الغضب من خطأ فوتيدا التي حولتني إلى حمار بدلاً  
من طائر ، إلا أنني كنت اتعزى في تحوّلي المحزن هذا بشيء واحد هو  
أنني كنت اسمع بشكل واضح تماماً بفضل الأذنين الضخمتين حتى ما كان  
يحدث بعيدا عني » ( الكتاب التاسع ) .

وهذا الوضع الاستثنائي للحمار في الرواية سمة ذات أهمية هائلة .  
فتلك الحياة المعيشية التي يراقبها لوسيوس ويدرسها هي الحياة  
الخاصة حصراً . اذ ليس فيها من حيث جوهرها ذاته أي شيء عام .  
فكل أحداثها شأن خاص لأناس منعزلين : إنها لا يمكن أن تحدث « على

الملاّ « علناً ، في حضور الجوقة . إنها لا تخضع لحساب عاني ( شعبي ) يتم في ساحة . وهي لا تكتسب أهمية عامة متميزة إلا حين تصبح جرائم جنائية . فالجريمة الجنائية هي تلك اللحظة في الحياة الخاصة التي تصبح فيها هذه الحياة حياة عامة رغم إرادة صاحبها إن صح التعبير . أما ما عدا ذلك فهذه الحياة هي أسرار مخادع ( خيانة « زوجات شريرات » وعنانة أزواج وما إلى ذلك ) وأسرار الكسب والثراء ، وخدع معيشية صغيرة الخ .

مثل هذه الحياة الخاصة لا تترك بجوهرها ذاته مجالاً للتأمل ، « لشخص ثالث » يكون له الحق في تأملها باستمرار والحكم عليها وتقويمها . إنها تجري بين أربعة جدران ولزوجين من العيون . أما الحياة العامة ، أما أي حدث ذي أهمية اجتماعية مهما كانت ، فإنهما ينحوان إلى النشر ، إلى العلانية ، ويفترضان بالضرورة مشاهداً ، حكماً يقوم ، ولهذا المشاهد ، لهذا الحكم مكانه في الحدث دائماً ، إنه مشارك ضروري ( حتمي ) فيه . إن الإنسان العام يعيش دائماً ويفعل دائماً على الملاّ ، وكل لحظة من حياته تحتل العلنية من حيث الجوهر والمبدأ : الحياة العامة والإنسان العام بطبيعتهما ذاتها مفتوحان مرئيان مسموعان . والحياة العامة تمتلك أيضاً أشكالاً جد متنوعة من الإعلان عن ذاتها ومن تقديم حساب عن ذاتها ( بما في ذلك في الأدب ) . ولهذا السبب لا تنشأ هنا مشكلة الوضع الخاص للمتلّ هذه الحياة والمستمع إليها ( أي الشخص الثالث ) ولا مشكلة الأشكال الخاصة بنشر هذه الحياة على الملاّ . ولهذا لم يعرف الأدب القديم الكلاسيكي ، وهو أدب الحياة العامة والإنسان العام . هذه المشكلة إطلاقاً .

لكن حين دخل الإنسان الخاص والحياة الخاصة الأدب ( في عهد

الهيلينية ) ، كان لابد من أن تثور هذه المسائل . فقد برز تناقض بين  
عمومية الشكل الأدبي ذاته وخصوصية مضمونه . وبدأت معه عملية  
خلق أجناس خاصة . لكن هذه العملية لم تنجز على أرضية الأدب القديم .  
وكانت هذه المسألة مطروحة على نحو جدّ حاد بالنسبة للأشكال  
الملحمية الكبيرة ( « الملحمة الكبيرة » ) ، وقد نشأت الرواية القديمة  
خلال عملية حلّ هذه المسألة .

وبخلاف الحياة العامة فإن تلك الحياة الخاصة جداً التي دخلت الرواية  
حياة مغلفة بطبيعتها . هذه الحياة لا يمكن في حقيقة الأمر إلا التلصص  
والتنصت عليها وأدب الحياة الخاصة هو في حقيقة الأمر أدب تلصص  
وتنصت على « حياة الآخرين » . هذه الحياة يمكن فضحها وكشفها  
أمام المثلّ في محاكمة جنائية ، بادراج المحاكمة الجنائية ( وأشكال التحري  
والتحقيق ) في الرواية مباشرة ، والجرائم الجنائية في الحياة الخاصة ؛  
أو بشكل غير مباشر واصطلاحى عن طريق استخدام أشكال شهادات  
الشهود واعترافات المتهمين ووثائق المحاكمات والمستمسكات وتخمينات  
رجال التحقيق الخ . وأخيراً يمكن استخدام أشكال الاعتراف الشخصي  
وكشف الذات التي تتوفر في الحياة الخاصة ذاتها وفي الحياة المعيشية  
( كالرسائل الخاصة والمذكرات الشخصية والاعترافات ) .

لقد رأينا كيف حلت الرواية اليونانية مسألة تصوير الحياة الخاصة  
والإنسان الخاص هذه وكيف استخدمت أشكالاً بلاغية عامة علنية خارجية  
وغير متناسبة مع مضمون الحياة الخاصة ( وهي أشكال كانت قد  
اضمحلت آنذاك ) ، الأمر الذي لم يكن ممكناً إلا في ظروف الزمن



المغامرتي اليوناني والتجريدية القوي لكل التصوير . زد على ذلك ان الرواية أدخلت أيضاً على هذا الأساس البلاغي المحاكمة الجنائية التي لعبت دوراً جوهرياً جداً في هذه الرواية . كما استخدمت الرواية الأشكال الحياتية المعيشية كالرسائل على سبيل المثال .

و كانت للمحاكمة الجنائية في شكلها المباشر وغير المباشر كما كانت للمقولات الجنائية القضائية عامة أهميتها التنظيمية الضخمة في تاريخ الرواية اللاحق أيضاً . وكان هذا يتناسب في مضمون الروايات ذاته مع الأهمية الضخمة للجرائم الجنائية . فأشكال الرواية وأنواعها المختلفة تستخدم بطرق مختلفة مختلف المقولات الجنائية القضائية . حسبنا أن نذكر رواية المغامرة البوليسية ( التحري ) آثار الجرائم وتحسين الأحداث بناء على هذه الآثار ( من ناحية ) وروايات دوستوفسكي ( « الجريمة والعقاب » ، « الإخوة كارامازوف » ) من ناحية أخرى .

ان أهمية المقولات الجنائية القضائية في الرواية بوصفها أشكالاً خاصة من أشكال الكشف عن الحياة الخاصة ونشرها ، والطرق المختلفة لاستخدام هذه المقولات ، مسألة هامة ومثيرة في تاريخ الرواية .

وتابع اللحظة الجنائية دوراً كبيراً في الحمار الذهبي « لأبوليوس » ، حتى ان بعض القصص الدخيلة فيها مبنية صراحة كقصص عن الجرائم الجنائية ( القصص السادسة والسابعة والحادية عشرة والثانية عشرة ) . إلا ان الشيء الأساسي بالنسبة إلى أبوليوس ليس المادة الجنائية بل الأسرار المعيشية للحياة الخاصة التي تكشف طبيعة الانسان ، أي كل ما يمكن استراق النظر إليه والتنصت عليه .

وتحقيقاً لهذه الغاية أي التلصص على الحياة الخاصة والتنصت عليها يبدو وضع لوسيوس الحمار منسباً على نحو خارق . ولهذا السبب رستخ التقليد هذا الوضع الذي نلقاه في تنوعات مختلفة على امتداد تاريخ الرواية اللاحق . ان الذي بقي من تحوّل الحمار هو الوضع الخاص للبطل بوصفه « شخصاً ثائلاً » بالنسبة إلى الحياة المعيشية الخاصة والذي يمكنه من التلصص والتنصت . ذلكم هو وضع **النصب والمغامر** اللذين لا يشاركان داخليا في الحياة المعيشية وليس لهما فيها مكان ثابت محدد، لكنهما يمران في الوقت نفسه بهذه الحياة ويضطران لدراسة آلياتها ونوابضها الخفية . وذلكم هو وضع **الخدام** بنوع خاص الذي يبدل أسياداً بأسياد . ان الخادم هو « الشخص الثالث » الأبدى في حياة الأسياد الخاصة . إنه الشاهد على الحياة الخاصة في الدرجة الأولى . فهم لا يكادون يتخرجون منه إلا بقدر ما يتخرجون من الحمار ، وهو معدّ في الوقت نفسه ومدعو ليكون شريكاً في كل الجوانب الحميمة للحياة الخاصة ولهذا السبب حلّ الخادم محلّ الحمار في التاريخ اللاحق لرواية المغامرات من النمط الثاني ( أي في رواية المغامرات المعيشية ) . وتستخدم رواية **النصب** وضع الخادم استخداماً واسعاً بدءاً من « لاساريليو » وحتى « جيل بلاز » . كما تستمر تحيا في هذا النمط الكلاسيكي ( الخالص ) من رواية **النصب** لحظات وموضوعات أخرى من رواية « الحمار الذهبي » ( تحتفظ في الدرجة الأولى بنفس الزمكان ) . أما في رواية المغامرات المعيشية ذات النمط المعقد غير الخالص فإن شخصية الخادم تترجع إلى المقام الثاني ، إلا أنها تظل تحتفظ بأهميتها . وحتى في الأنماط الروائية الأخرى ( بل وفي الأجناس الأخرى أيضاً ) نرى ان لشخصية الخادم أهمية جوهرية ( راجع « جان القدري » لديدرو وثلاثية بومرشيه الدرامية وغيرها ) . ان الخادم هو

وجهة نظر مجسّدة خاصة إلى عالم الحياة الخاصة . لم يكن بوسع أدب الحياة الخاصة تجاهلها والاستغناء عنها .

وتشغل المومس وخليعة البلاط ( Courtisane ) مكاناً مماثلاً من حيث وظائفه لوضع الخادم ( انظر على سبيل المثال « مول فليندرس وروسكانا لديفو ) فوضعهما أيضاً مناسب جداً للتخصص على الحياة الخاصة وأسرارها ومحرّكاتهما الحميمة والتنصت عليها . وللقوادة ، وإن كانت تمثل شخصية ثانوية ، نفس الأهمية في الرواية ، وهي تظهر عادة في صورة رواية . هكذا نجد حتى في « الحمار الذهبي » ان القصة التاسعة الدخيلة تروىها قوادة عجوز . واذكر هنا بالقصة الرائعة للقوادة العجوز في « فرّسيون » لسوريل الذي يكاد يعدل بازك في القوة الواقعية لعرضه للحياة الخاصة ( ويتفوق تفوقاً ساحقاً على ما نراه عند زولا من ظواهر مماثلة ) .

وأخيراً يلعب المغامر عامة ( بالمعنى الواسع ) وبخاصة « محدث النعمة » في الرواية دوراً مماثلاً من حيث وظائفه كما سبق وقلنا . ان وضع المغامر ومحدث النعمة اللذين لم يحتلا مكاناً محددًا ومستقرًا في الحياة لكنهما يبحثان عن النجاح في الحياة الخاصة — عن المركز والغنى والشهرة ( من وجهة نظر مصلحتهما الشخصية ) يدفعهما إلى دراسة هذه الحياة الخاصة وكشف آليتها الخفية والتلصص على أخص أسرارها والتنصت عليها . إنهما يبدأان طريقهما من أسفل ، من الأوساط الدنيا ( حيث يحتكان بالخدم والمومسات والقوادات ويتعرّفان منهن على الحياة » كما هي في الواقع ) ، ثم يصعدان إلى أعلى ( وعادة ما يكون هذا الصعود عن طريق خليعات البلاط ) ويرقيان ذرى الحياة الخاصة أو يمنيان

بالإخفاق في طريقهما أو ببقيان حتى النهاية مغامري أوساط دنيا  
مغامري الأرزقة والحارات الفقيرة ) . وان وضعهم هذا دوات على نحو  
بالغ لكشف وعرض كل طوابق وفئات الحياة الخاصة . ولهذا السبب  
يحدد وضع المغامر ومحدث النعمة بناء روايات المغامرة المعيشية ذات النمط  
المعقد : ففرنسيون عند سوريل ( انظر الرواية التي تحمل نفس الاسم )  
هو أيضاً مغامر بالمعنى الواسع ( لكنه ليس محدث نعمة بطبيعة الحال ) ؛  
وابطال « الرواية الهزلية » لسكارون ( القرن السابع عشر ) يتزلون منزلة  
المغامرين : ومغامرون هم أيضاً أبطال روايات النصب عند ديفو  
( رواياته « الكابتن سينفلتون » « والكولونيل جيك » ) . كما يظهر  
محدثو النعمة لأول مرة عند ماريفو ( « الفلاح المحدث النعمة » ) .  
ومغامرون هم أبطال سموليت . ويجسد ابن الأخ رامو عند ديدرو على  
نحو خارق العمق والكمال ويكتشف كل خصوصية أوضاع الحمار  
والنصاب والمتشرد والخدام والمغامر ومحدث النعمة والفنان ، ويقدم  
فلسفة رائعة بعمقها وقوتها « للشخص الثالث » في الحياة الخاصة إنها  
فلسفة الانسان الذي لا يعرف إلا الحياة الخاصة ولا يصبو إلا إليها ، لكنه  
لا يشارك فيها ولا يجد له فيها مكاناً ، ولهذا فهو يراها كلها في كامل  
عربها ويلعب كل أدوارها لكنه لا يندمج في أي منها .

ويحتفظ وضع المغامر ومحدث النعمة لدى الروائيين الواقعيين  
العظيمين ستيנדال وبلزاك في روايتهما التركيبية المعقدة بكامل قيمته  
التنظيمية . أما في المستوى الثاني من رواياتهما فتتحرك كلى الصور الأخرى  
« للشخص الثالث » في الحياة الخاصة — خليعات البلاط والقوادات  
والمومسات والخدم وكتّاب العدل والمرابين والأطباء .

ودور المغامرين ومحدثي النعمة في الواقعية الانكليزية الكلاسيكية —  
ديكنز وتيكنيري — أقل شأنًا ، فهم هنا في أدوار ثانوية ( باستثناء  
ريبيكا شارب في « معرض العرور » لتيكنيري ) .

وانوه هنا بأن لحظة التحول تبقى إلى حد ما وبشكل ما في كل الظواهر  
التي استعرضناها : تبديل النصاب للأدوار والأقنعة ، تحول الفقير إلى  
غني ، والمتشرد إلى ارستقراطي غني ، وقاطع الطريق إلى مسيحي نادم  
فاضل إلخ .

وابتكرت الرواية بالإضافة إلى صور النصاب والخدم والمغامر  
والقوادة وسائل إضافية أخرى للتلصص على الحياة الخاصة والتنصت  
عليها كانت أحياناً على قد كبير من الذكاء والبراعة ، لكنها لم تكتسب أهمية  
نمطية وجوهرية . مثال ذلك ان إبليس الأعرج عند ليساج ( في الرواية  
التي تحمل نفس الاسم ) يتزع سطوح المنازل ويزيح الستار عن الحياة  
الخاصة في الملاحظات التي لا يُقبل فيها ( أو يتعذر ) وجود الشخص الثالث .  
وفي « بيريرغرين بيكلي » لسموليت يتعرف البطل إلى الانكليزي  
كيد وُلدر الأصم تماماً الذي لا يتحرّج أحد في التكلم أمامه عن كل  
شيء ( كما الحال أمام لوسبوس الحمار ) ؛ ويتبين فيما بعد أن كيد وُلدر  
ليس أصم على الإطلاق ، بل انه وضع قناع الصمم ليتنصت على أسرار  
الحياة الخاصة .

ذلكم هو الوضع البالغ الأهمية للوسبوس الحمار مراقباً للحياة  
الخاصة . ففي أي زمن تتكشف هذه الحياة المعيشية الخاصة ؟

ان الزمن المعيشي في « الحمار الذهبي » وفي النماذج الأخرى لرواية  
المغامرات المعيشية القديمة ليس دورياً . فلحظة التكرار فيه والعودة الدورية

لنفس المحطات ( الظواهر ) لا يتم إبرازها عمومًا . فالأدب القديم لم يعرف إلا الزمن الزراعي المعيشي المُمَثَّل الملتحم بالزمن الطبيعي والاسطوري ( والمراحل الأساسية لتطوره هي : هيسودس - ثيوقريطس - فرجيليوس ) . ويختلف الزمن الروائي المعيشي اختلافًا حادًا عن هذا الزمن الدوري ( في كل تنويعاته ) . فهو في الدرجة الأولى مقطوع الصلة تمامًا بالطبيعة ( وبالدورات الطبيعية الاسطورية ) . بل إنه يجري التشديد على انقطاع المستوى المعيشي هذا عن الطبيعة . إن موضوعات الطبيعة لا تظهر عند ابوليوس إلا في نسق الذنب التكفير الغبطة ( راجع على سبيل المثال المشهد على شاطئ البحر قبل تحوّل لوسيوس العكسي ) . الحياة المعيشية هي جهنم ، هي القبر حيث لا الشمس تشرق ولا السماء تشع نجومًا . ولهذا السبب فالحياة المعيشية تعطى هنا على أنها قفا الحياة الحقيقية . ففي مركزها الفحش أي قفا الحياة الجنسية المقطوعة الصلة بالإنجاب وتعاقب الأجيال وبناء الأسرة والعشيرة . إلا أنه تتوضع حول النواة الجنسية للحياة المعيشية ( الخيانة ، القتل على خلفية الجنس إلخ ) لحظات أخرى من لحظات الحياة المعيشية : العنف ، السرقة ، الخداع بأنواعه ، الضرب .

في هذه الحمأة المعيشية للحياة الخاصة يفتقر الزمن إلى الوحدة والتكامل . إنه يفتت إلى فترات متفرقة تشمل حوادث معيشية فردية . بعض الحوادث ( لا سيما في القصص المعيشية الدخيلة ) مكتمل وناجز ، لكنه منعزل وملتبس بذاته . إن عالم الحياة المعيشية مبعض ومفتت ومفتقد إلى روابط جوهرية . فهو ليس مختزقًا بنسق زمني واحد بكل ما يتصف به من سننّية وضرورة . ولهذا السبب فالفترات الزمنية للحوادث المعيشية كأنما

تتعامل مع النسق المحوري الأساسي للرواية : الذنب — العقاب — التكفير — التطهر — الغبطة ( وتعامل معه في لحظة العقاب التطهر بالضبط ) . ان الزمن المعيشي ليس متوازياً مع هذا النسق الأساسي ولا يتداخل به . لكن بعض فتراته ( التي يتفكك إليها هذا الزمن المعيشي ) تتعامل مع النسق الأساسي وتتقاطع معه بزواوية قائمة .

وعلى الرغم من كل تفتت هذا الزمن المعيشي وطبيعته إلا انه ليس غير فعال بشكل مطلق . فهو يُدرك في مجمله على أنه العقاب الذي يطهر لوسيوس ، وفي بعض حوادثه ولحظاته المتفرقة على أنه خبرة يكشف بها لوسيوس الطبيعة الانسانية . ان العالم المعيشي ذاته عند ابوليوس هو عالم ساكن ليس فيه صيرورة ( ولهذا ليس هناك زمن معيشي واحد ) ، إنما يتكشف فيه تنوع اجتماعي . هذا التنوع لم تنجل فيه التناقضات الاجتماعية إلا انه مشحون بها . ولو ان هذا التناقضات انجلت لتحرك العالم وتلقى دفعة إلى الأمام ولاكتسب الزمن امتلاء وتاريخية . لكن هذه العملية لم تكتمل على أرضية العالم القديم وخصوصاً عند ابوليوس .

صحيح ان هذه العملية تطوّرت قليلاً عند بترونيوس ، فكاد التنوع الاجتماعي في عالمه يصبح متناقضاً ، وظهرت اتصالاً بذلك آثار جنينية للزمن التاريخي في عالمه أي علامات العصر إلا أن هذه العملية لم تكتمل عنده رغم هذا كله .

ان « ستيريكون » بترونيوس ينتمي إلى نفس نمط رواية المغامرات المعيشية . لكن الزمن المغامراتي هنا يتداخل تداخلاً وثيقاً بالزمن المعيشي ( ولهذا السبب « ستيريكون » أقرب إلى النمط الأوروبي من رواية

النصب ) . فلا يقوم في تجوال الأبطال ( انكولبيوس وغيره ) ومغامراتهم  
نحوّل واضح ونسق مميّز : الذنب - الانتقام - التكفير . فهذا  
يُستبدل هنا في حقيقة الأمر بموضوع مماثل لكنه ضعيف ومحاكاة  
ساخرة هو موضوع الاضطهاد من قبل الإله الغاضب برياب ( وهي  
محاكاة ساخرة للسبب الأول الملحمي لتشرّد اوديسي وايني في أنحاء  
المعمورة ) . لكن موقع الأبطال من الحياة الخاصة هو نفس موقع  
لوسيوس الحمار تماماً . فهم يمرّون بالدائرة المعيشية للحياة الداخلية  
مروراً عابراً دون أن يشاركو فيها داخلياً . إنهم النصابون - الجواسيس  
والمشعوذون والطفيليون الذين يتلصصون على مجون الحياة الخاصة  
ويتنصتون عليها . لكننا نكرر القول إننا لانزال نعثر هنا في التنوع  
الاجتماعي لعالم الحياة الخاصة هذا على آثار غير مستقرة للزمن التاريخي .  
فنحن نرى أن علامات العصر ، أي علامات ما يشبه كلاً زمنياً يشمل  
بعض الحوادث المعيشية المتفرقة ويوحدها ، تظهر لنا في وصف مأدبة  
تريماكليونوس وفي صورته .

وتقفز لحظة التحوّل إلى المقدمة في نماذج النمط المغامراتي المعيشي  
من سير القديسين ( حياة الخطيئة - الأزمة - التكفير - القداسة ) .  
إن المستوى المغامراتي المعيشي يعطى هنا في شكل فضح حياة الخطيئة أو في  
شكل اعتراف ندامة . وهذا الشكل ( لا سيما الأخير ) يتماس مع النمط  
الثالث من الرواية القديمة .



## السيرة والسيرة الذاتية القديمة

من الضروري أولاً وقبل الانتقال إلى النمط الثالث من الرواية القديمة إبداء تحفظ جوهري للغاية وهو أننا نعني بالنمط الثالث الرواية السيرية (البيوغرافية) ، لكن الأدب القديم لم ينشئ رواية كهذه أي لم ينشئ عملاً سيرياً كبيراً بوسعنا ، فيما لو استخدمنا مصطلحاتنا ، أن نطلق عليه اسم الرواية . لكن الأدب القديم أنشأ أشكالاً جوهريه جداً من السيرة والسيرة الذاتية لم تؤثر تأثيراً ضخماً في تطور السيرة والسيرة الذاتية الأوروبية وحسب ، بل في تطور الرواية الأوروبية كلها أيضاً . ويقوم في أساس هذه الأشكال القديمة نمط جديد من الزمن السيري (البيوغرافي) وصورة جديدة بُنيت بناء خاصاً للإنسان الذي يقطع طريقه في الحياة . ونحن سنجري استعراضنا القصير للأشكال السيرية والسيرة ذاتية القديمة من زاوية نظر هذا النمط الجديد للزمن ولصورة الإنسان الجديدة . وبناء عليه فنحن لا نرمي في استعراضنا هذا إلى شمولية المواد المتصلة بهذا الموضوع ولا إلى الإحاطة الشاملة بها ، بل سنبرز فقط ما يمت بصلة مباشرة إلى المهام التي نتصدى لها .

إننا نلاحظ نمطين جوهريين من السير الذاتية في التربة الأدبية اليونانية الكلاسيكية .

النمط الأول وهو الذي نسميه اصطلاحاً النمط الأفلاطوني ، ذلك أنه وجد تعبيره الأوضح والأبكر في بعض مؤلفات أفلاطون « كتقريب

سقراط و « فيدون » . هذا النمط من الوعي السير ذاتي للإنسان لذاته مرتبط بأشكال دقيقة من التحوّل الاسطوري الذي يقوم على أساس زمكان « طريق الإنسان الباحث عن المعرفة الحقيقية في الحياة » . ان حياة مثل هذا الباحث تنقسم إلى فترات أو مراحل محدّدة بدقة . فهذا الطريق يمرّ عبر الجهل الوائق ثمّ الريبة النقدية الذاتية ومعرفة المرء لذاته ومنها إلى المعرفة الحقيقية ( الرياضيات والموسيقا ) .

هذا المخطط الأفلاطوني التقريبي المبكر لطريق الإنسان الباحث عن المعرفة الحقيقية يغتنى في أرضية الأدب الهيليني الروماني بلحظات جوهرية جداً : مرور الباحث بالعديد من المدارس الفلسفية مع اختبار هذه المدارس وتوجه التقسيم الزمني للطريق انطلاقاً من مؤلفاته الخاصة . وسنعود لاحقاً إلى هذا المخطط المتعقّد ذي الأهمية البالغة .

وينطوي المخطط الأفلاطوني على لحظة الأزمة والتغير ( كلمات الكاهن بوصفها انعطافاً في طريق سقراط الحياتي ) . وينجلي الطابع الخاص لطريق الباحث بوضوح أكبر لدى مقارنة مخطّطه بالمخطّط المماثل لطريق ارتقاء النفس إلى تأمل الأفكار ( « المأدبة » ، « فيدر » وغيرهما ) ، اذ تبرز بوضوح هنا الاسس الاسطورية والعبادية السرية لهذا المخطط . وتصبح واضحة من هنا قرابته « بقصص الاهتداء » التي تحدثنا عنها في القسم السابق من بحثنا . ان طريق سقراط كما يبدو في « التقريظ » هو تعبير بلاغي علني عن التحوّل إياه . والزمن السيري الفعلي يكاد يذوب هنا ذوباناً كاملاً في الزمن المثالي وحتى المجرّد لهذا التحوّل . لكن أهمية صورة سقراط لا تنجلي وتبين في هذا المخطط السيري المثالي .

والنمط اليوناني الثاني هو السيرة والسيرة الذاتية البلاغية .

يقوم هذا النمط على أساس « الاينكوميون » الذي هو الخطاب التأيني المدني الذي حلّ محلّ « الندب » القديم ( الترينوس ) . وقد حدّد شكل الاينكوميون أول سيرة ذاتية قديمة وهي خطاب ايسقراطس دافعاً عن نفسه .

ومن الضروري ، ونحن نتكلم على هذا النمط الكلاسيكي ، التنويه قبل كل شيء بالتالي وهو ان هذه الأشكال الكلاسيكية من السيرة والسيرة الذاتية لم تكن أعمالاً ذات طابع كتابي أدبي مقطوعة الصلة بالحدث الاجتماعي السياسي المشخص لإعلانها على الملأ بصوت عال ، بل كانت ، على العكس من ذلك محكومة تماماً بهذا الحدث فكانت أفعالا سياسية مدنية كلمية تتصل بتمجيد علني لأناس فعليين ، أو بمحاسبة ذات علنية هؤلاء الناس . ولهذا السبب ليس المهم هنا الزمكان الداخلي لهذه الاعمال فقط ( أي زمن الحياة موضوع التصوير ومكانها ) ، بل المهم وبقدر أكبر هو الزمكان الفعلي الخارجي الذي يتم فيه تصوير حياة الشخص الخاصة هذه أو حياة أي شخص آخر بوصفه ( أي هذا التصوير ) فعل تمجيد علني سياسياً مدنياً أو فعل محاسبة ذات علنية سياسياً مدنياً هو أيضاً . وفي ظروف هذا الزمكان الفعلي بالذات الذي تتكشف فيه ( تنشر فيه على الملأ ) حياة صاحب السيرة أو السيرة الذاتية تتعين حدود صورة الانسان وحياته وتثار إنارة معينة .

هذا الزمكان الفعلي هو الساحة ( « أغورا » ) . ففي الساحة تفتح لأول مرة على أرضية العالم الكلاسيكي القديم وعي الانسان السير ذاتي ( والسيري ) لذاته وحياته وتشكل .

وحين قال بوشكين عن الفن المسرحي إنه ولد في « الساحة » كان يقصد الساحة حيث « الناس البسطاء » ، السوق ، السرايق ، الخانات ، أي الساحة في مدن أوروبا القرنين الثالث عشر والرابع عشر والقرون التي تلتها . كما كان يقصد ان الدولة الرسمية والمجتمع الرسمي ( أي الطبقات ذات الامتيازات ) وعلومهما وفنونهما الرسمية هي ( أساساً ) خارج هذه الساحة . لكن الدولة القديمة هي الدولة ذاتها ( الدولة بكل أجهزتها ) ، المحكمة العليا والعلم كله والفن كله ، وفيها الشعب كله . لقد كانت زمكاناً مدهشاً تمثلت فيه بشكل مشخص وتجسدت وكانت

ذات حضور مرئي فيه كل المراجع العليا من الدولة حتى الحقيقة .  
وفي هذا الزمكان المشخص الشامل كان يتم كشف كل حياة المواطن  
ومراجعتها وكان يجري تفحص مدني علي لها .  
من المفهوم تماماً أنه لم يكن في انسان سيري كهذا ( صورة انسان  
كهذه ) ولم يكن ممكناً أن يكون أي شيء خاص ، حميم ، شخصي  
وسري موجهاً إلى ذاته فقط ، شيء له وحده بشكل مبدئي . الانسان  
هنا مفتوح على كل الجهات . إنه هنا كله في الخارج ، ليس فيه أي شيء  
« لذاته وحدها » ، ليس فيه شيء لا يخضع لمراقبة الدولة — الجمهور  
ولتقديم الحساب أمامه . هنا كان كل شيء عاماً علنياً حتى النهاية .

من الواضح تماماً أنه لم يكن ممكناً في هذه الشروط أن توجد أي  
اختلافات مبدئية بين مقارنة حياة الغير ومقارنة الحياة الخاصة أي بين  
وجهتي النظر السيرية والسير ذاتية . الا ان تاسيت وبلوتارك وبعض الخطباء  
الآخرين طرحوا على نحو خاص فيما بعد ، أي في العصر الروماني  
الهليني حين تفككت الوحدة العامة العلنية للانسان ، مسألة جواز تمجيد  
الذات . وقد جاء حل هذه المسألة على نحو إيجابي . بلوتارك على سبيل  
المثال يختار مادته بدءاً من هوميروس ( الذي يمجّد أبطاله ذواتهم ) ويقرّر  
جواز تمجيد الذات ، ويشير في الوقت نفسه إلى الأشكال التي يجب أن  
يجيء فيها تحاشياً لكل ما يمكن ان يبعث على النفور والاشمئزاز . ونرى  
خطيباً ثانوياً آخر هو ارستيد يجمع معطيات واسعة في هذا الموضوع  
ويخلص إلى ان التمجيد الفخور الذات سمة هيلينية خالصة وان تمجيد  
الذات أمر جائز جداً وسليم .

لكن مما له دلالة أنه كان بمقدور مسألة كهذه أن تطرح عامة .  
ذاك ان تمجيد الذات ليس سوى التجلي الأوضح والأظهر لتشابه  
المقاربتين السيرية والسير ذاتية للحياة . ولهذا السبب هناك مسألة أعم تكمن  
وراء هذه المسألة الخاصة عن جواز تمجيد الذات هي جواز المقاربة

الواحدة لحياتنا و حياة الآخرين . لنواتنا ولغيرنا . ان طرح مسألة كهذه  
 يعني ان التمامية العامة الكلاسيكية للانسان كانت تتفكك وأنه قد بدأ  
 تباین مدني بين الأشكال السيرية والسیر ذاتية .  
 لكنه لم يكن ممكناً آنذاك . في ظروف الساحة اليونانية حيث بدأ وعي  
 الانسان ، أي كلام على تباین كهذا . فلم يكن هناك انسان داخلي  
 « انسان لأجل ذاته » ( أنا لذاتي ) ، ولا مقارنة خاصة للذات . فوحدة  
 الانسان ووعيه لذاته كانا شيئاً عاماً خالصاً . الانسان كله كان في الخارج  
 وبالمعنى الحرفي لهذه الكلمة .  
 هذا التمزج الكامل خاصة هامة جداً في صورة الانسان في الفن  
 والأدب الكلاسيكي . وهي تتجلى بصور متعددة ومختلفة جداً . وسأشير  
 هنا إلى تجلٍ واحد معروف جداً من تجلياته .  
 يبدو الانسان اليوناني في الأدب . وحتى عند هوميروس ، انساناً في  
 غاية الترق . فأبطال هوميروس يعبرون عن مشاعرهم بحدة بالغة وبصوت  
 عال جداً . وما يدهشنا خاصة هو كثرة ما يبكي أبطاله ويتحبون وارتفاع  
 أصواتهم . فأخيل في المشهد المعروف مع بريام ينتحب خيمته بصوت  
 عال حتى ان نحيبه يتردد في المعسكر اليوناني كله . وقد فسرت هذه  
 الظاهرة تفسيرات شتى ، من قائل انها خصائص النفسية البدائية واصطلاحية  
 القانون الأدبي وخصائص القاموس الهوميروسي التي من نتيجتها ان  
 الدرجات المختلفة في المشاعر لا يمكن أن يدل عليها إلا بالدرجات المختلفة  
 في التعبير الخارجي عنها ، وبعضهم أشار إلى النسبية العامة في طريقة  
 التعبير عن المشاعر ( من المعروف على سبيل المثال أن أناس القرن الثامن  
 عشر — أي المنورين بالذات — كثيراً ما كانوا يبكون ، ويكون عن  
 طيب خاطر ) . لكن القضية هنا أن هذه السمة في صورة البطل القديم

ليست السمة الوحيدة بل إنها تقترن في انسجام بسمات أخرى وتستند إلى أساس مبدئي أكثر مما كان يُفترض عادة . فهذه السمة هي أحد تجليات ذلك التمزج الكامل للانسان العام الذي تكلمنا عنه .

أي وجود بالنسبة إلى يوناني العصر الكلاسيكي كان وجوداً مرئياً وصائماً . فالـ يوناني لا يعرف مبدئياً ( من حيث الجوهر ) شيئاً أسمه وجود غير مرئي أو وجود صامت . وكان هذا ينسحب على الوجود كله وعلى الوجود الانساني في المقام الأول بطبيعة الحال . كانت الحياة الداخلية الصامتة والحزن الصامت والتفكير الصامت غريبة على اليوناني بشكل كامل . وهذا كله — أي الحياة الداخلية كلها — لم يكن من الممكن أن يوجد إلا إذا تجلّى خارجاً في شكل صائت أو مرئي . فالتفكير على سبيل المثال كان أفلاطون يراه على أنه حديث الانسان مع نفسه ( « تيثيتيت » ، « السفسطائي » ) . ولم يظهر مفهوم التفكير الصامت أول مرة إلا على أرضية الصوفية ( وجذور هذا المفهوم شرقية ) . والتفكير بوصفه حديث الانسان مع نفسه لم يكن إلى هذا يفترض في فهم افلاطون أي علاقة خاصة للانسان بذاته ( مختلفة عن علاقته بالآخرين ) ؛ فالحديث مع النفس يتحوّل بصورة عفوية ومباشرة إلى حديث مع الآخرين ، وليس هناك أي حدود مبدئية بين الحديثين .

فليس في الانسان نفسه أي نواة صامتة وغير مرئية : الانسان كله مرئي ومسموع ، كله في الخارج ؛ كما ليس هناك عامة أي دوائر وجود صامتة وغير مرئية يمكن ان يشارك الانسان فيها أو يتحدد بها ( مملكة الأفكار عند أفلاطون هي كل ما هو مرئي ومسموع ) . فبالأحرى إذا ان تكون النظرة الكلاسيكية اليونانية إلى العالم بعيدة جداً عن إنزال المراكز القائدة الأساسية في حياة الانسان منازل صامتة وغير

مرثية . وهذا هو الأمر الذي حدّد ذلك التمرّج الكامل المدهش للانسان  
الكلاسيكي وحياته .

ولم تبدأ عملية نقل دوائر كاملة من دوائر الوجود في داخل الانسان  
كما في خارجه إلى التسجيل الصامت واللامرئية المبدئية إلا في العصر  
الروماني الهيليني . إلا ان هذه العملية لم تكتمل في ذلك العصر . ومما له  
دلالة أن « اعترافات » القديس أوغسطين كانت تتعذر قراءتها قراءة  
« صامته » ، بل كان يجب قراءتها بصوت مسموع لشدة ما كانت روح  
الساحة اليونانية حيث أخذ وعي الانسان الأوروبي لذاته يتشكل لأول  
مرة لا زالت حية في شكلها ( الاعترافات ) .

إننا حين نتكلم عن التمرّج الكامل للانسان اليوناني فانما نستخدم  
وجهة نظرنا بطبيعة الحال . فاليوناني لم يكن يعرف تقسيمنا هذا إلى  
خارجي وداخلي ( صامت وغير مرئي ) . انما نقول إنه « داخلي »  
بالنسبة إلى اليوناني في صورة الانسان كان يتوضع في نسق واحد مع ما  
نقول إنه « خارجي » ، أي انه كان مرئياً ومسموعاً وكان موجوداً في  
الخارج من أجل الآخرين كما من أجل ذاته . وفي هذا الخصوص كانت  
كل لحظات صورة الانسان متجانسة .

لكن هذا التمرّج الكامل للانسان لم يكن يتحقق في فراغ ( « في  
أرض عراء تحت سماء مرصعة بالنجوم » ) بل في جماعة بشرية عضوية ،  
« في الشعب » . ولهذا السبب لم يكن « في الخارج » ، هذا الذي كان  
الانسان كله يتكشف فيه ويوجد ، شيئاً ما غريباً ، وبارداً ( « صحراء  
العالم » ) ، بل كان الشعب الذي ينتمي إليه هذا الانسان . أن يكون  
الانسان في الخارج معناه أن يكون للآخرين ، لشعبه . الانسان كان

مخرجاً كله في سمجته الانسانية ، في الوسط الانساني الشعبي . ولهذا السبب كانت وحدة التكامل المخرج للانسان تحمل طابعاً عاماً . هذا كله يحدد الأصالة الفريدة لصورة الانسان في الفن والأدب الكلاسيكي . فكل ما هو جسدي وخارجي فيه يتكثف ويكتسب روحانية ، وكل ما هو روحي وداخلي ( من وجهة نظرنا ) يتجسد ويتمخرج . ان صورة الانسان هنا ، كالطبيعة عند غوته ( التي كانت هذه الصورة بمثابة « السابقة الأولى » لها ) ، « لانواة لها ولا قشرة » ، لا داخل لها ولا خارج . وفي هذا اختلافها العميق جداً عن صور الانسان في العصور اللاحقة .

ففي العصور اللاحقة شوهدت الدوائر الصامتة وغير المرئية ، التي اتصل بها الانسان وشارك ، صورة هذا الانسان . فتسلل الصمت والعجز عن الرؤية إلى داخله ومعهما كانت الوحدة . فقد الانسان الخاص والمنعزل — « الانسان لذاته » — الوحدة والتكامل اللذين كانت البداية العامة تقرضهما . ولم يعد وعيه لذاته ، بعد أن فقد زمكان الساحة الشعبي ، قادراً على أن يجد زمكاناً فعلياً واحداً ومتكاملاً كالذي فقده . ولهذا تفكك وعيه لذاته وتجزأ وأصبح مجرداً ومثالياً وظهرت في الحياة الخاصة لديه أمور ودوائر كثيرة جداً لاتصلح للتعبير عنها علناً ( دائرة الجنس وغيرها ) وإن صلحت فالتعبير عنها تعبيراً اصطلاحياً حميماً ضيقاً . لقد أضحت صورة الانسان متعددة الطبقات متباينة التركيب ، انفصلت فيها النواة عن القشرة ، والخارجي عن الداخلي .

وسنين فيما بعد أن أروع محاولة تمت في الأدب العالمي لمخرجة الانسان مخرجة كاملة جديدة دونما أسلبة للصورة القديمة كانت تلك التي قام بها رابليه .



وهناك محاولة أخرى قام بها غوته ، إنما على أساس مختلف تماماً ،  
لبعث التكامل والتمخرج القديم ( رينولدز ، ناليف )  
لنعد الآن إلى الاينكوميون اليوناني وإلى السيرة الذاتية الأولى . إن  
خصوصية الوعي الذاتي القديم التي درسناها هي التي تحدد تشابه المقاربة  
السيرية والسيرة الذاتية والعينية المتماثلة لهذه المقاربة . إلا أن صورة الانسان  
في الخطاب التأبيني في غاية البساطة والدونة وتكاد تخلو تماماً من لحظة  
الصيرورة . نقطة الانطلاق في الخطاب التأبيني هي الصورة المثالية لشكل  
حياتي معين ، لوضع معين - لقائد - ملك - سياسي . هذا الشكل  
المثالي هو جملة الأمور المطلوبة في وضع معين : كيف يجب أن يكون  
القائد ، تعداد صفات القائد ومزاياه . هذه الصفات والمناقب تتكشف  
فيما بعد في حياة الممدوح ( الممجّد ) ، ويندمج المثل الأعلى وصورة  
المتوفى في واحد . إن صورة الممدوح لدنة وتعطى عادة في لحظة نضوجها  
وامتلائها الحياتي .

وعلى أساس الخطوط السيرية العريضة الجاهزة في الخطاب التأبيني  
ظهرت أول سيرة ذاتية في شكل خطاب دفاعي وهي سيرة ايسوقراطس  
الذاتية التي أثرت تأثيراً هائلاً في الأدب العالمي كله ( من خلال دعاة  
الحركة الانسانية الايطاليين والانكليز على وجه الخصوص ) . إنها تقرير  
تقريضي علني يقدمه ايسوقراطس عن حياته . ومبادئ بناء صورة صاحب  
السيرة الذاتية هي نفس مبادئ بناء صور الرجال البارزين المتوفين في  
الخطاب التأبيني ، اذ يوضع في أساسها المثل الأعلى للخطيب . وايسوقراطس  
يمجّد النشاط الخطابي نفسه وكأنه أعلى أشكال النشاط الحياتي . هذا  
الوعي الذاتي المهني لايسوقراطس يحمل طابعاً مشخصاً تماماً .  
فايسوقراطس يصف وضعه المادي وينوه بمدخله كخطيب . فنحن نرى

هنا ان العناصر الخاصة تماماً ( من وجهة نظرنا ) والعناصر المهنية الضيقة ( من وجهة نظرنا مرة أخرى ) والعناصر الاجتماعية المتعلقة بالدولة ، وأخيراً الأفكار الفلسفية تتوضع هنا في نسق مشخص واحد وتتداخل تداخلاً وثيقاً فيما بينها . وهذه العناصر تُدرك كلها على أنها عناصر متجانسة تماماً ، وتنظم في صورة لدنة كاملة وواحدة للانسان . ان الوعي الذاتي للانسان يعتمد هنا على لحظات من شخصيته وحياته موجهة إلى الخارج وموجودة للآخرين كما هي موجودة له ؛ في هذه اللحظات فقط يبحث الوعي الذاتي عن سنده ووحدته ، ولا يعرف أي لحظات شخصية حميمة ، « ذاتية » ، فردية لا تتكرر غيرها .

ومن هنا الطابع التربوي المعياري الخاص لهذه السيرة الذاتية الأولى . فنحن نرى في نهايتها عرضاً مباشراً وإبرازاً للمثل الاعلى التعليمي والتربوي . كما ان مواد السيرة الذاتية كلها تتعرض إلى مثل هذه الإنارة التربوية المعيارية .

إلا انه علينا ألا ننسى ان العصر الذي نشأت فيه هذه السيرة الذاتية الأولى كان عصر بداية تحلل الكمال اليوناني العلي للانسان ( كما بان هذا الكمال في الملحمة والمأساة ) . ومن هنا هذا القدر غير القليل من التجريدية والبلاغية الشكلية الذي يتصف به هذا العمل .

أما السير الذاتية والمذكرات الرومانية فقد تشكلت في زمان فعلي آخر ، وكانت الأسيرة الرومانية تربتها الحياتية . فالسيرة الذاتية هنا هي وثيقة وعي ذاتي أسري قبلي ، لكي الوعي الذاتي للسيرة الذاتية لا يصبح على هذه التربة الأسرية القبلية وعياً خاصاً وشخصياً حميماً ، بل يحتفظ بطابعه العام العميق .

ان الاسرة الرومانية الارستقراطية ( Patricienne ) ليست

الاسرة البوجوازية التي هي رمز لكل ما هو حميم خاص . فالاسرة الرومانية ، بوصفها اسرة بالضبط ، لم تكن منفصلة عن الدولة ، كانت تعهد إلى كبير الاسرة عناصر معينة من سلطة الدولة وكانت العبادات والطقوس الاسرية ( القبلية ) الدينية التي كان دورها عظيماً جداً ، استمراراً مباشراً لعبادات الدولة وطقوسها . كان الأجداد يمثلون المثل الأعلى القومي . وكان الوعي الذاتي يترشد بالذكرى المشخصة للقبيلة وللأجداد كما يتوجه في الوقت نفسه إلى الأحفاد . كان يجب ان تنتقل التقاليد الاسرية القبلية من الأب إلى الابن . وكان للأسرة ارشيفها فيه تحفظ الوثائق الخطية لكل حلقات القبيلة . كانت السيرة الذاتية تُكتب على سبيل نقل التقاليد الاسرية القبلية من حلقة إلى أخرى وتوضع في الأرشيف . وهذا يجعل الوعي الذاتي السير ذاتي ذا صفة تاريخية عامة وحكومية ( يتعلق بالدولة ) .

هذه التاريخية الرومانية الخاصة للوعي الذاتي السير ذاتي تميزه عن الوعي اليوناني الذي كان يتوجه إلى معاصرين أحياء حاضرين أمامه في الساحة . ان الوعي الذاتي الروماني يشعر بنفسه قبل كل شيء على أنه حلقة بين أجداد توفوا وأحفاد لم يدخلوا ميدان الحياة السياسية . وعلى هذا فهو ليس على هذا القدر من اللدونة لكنه ، بالمقابل ، مشبع إشباعاً عميقاً بالزمن .

والخاصة المميزة الأخرى للسيرة الذاتية ( والسيرة ) الرومانية هي دور البروديجيا Prodigia ( الفؤول ، الحوارق ) أي كل الإشارات الدالة على المستقبل وتفسيراتها . والبروديجيا هنا ليست سمة خارجية من سمات الموضوع حدثاً ( كما في روايات القرن الثامن عشر ) ، بل إنها مبدأ هام جداً من مبادئ وعي المادة السير ذاتية وصياغتها . وترتبط

بها ارتباطاً وثيقاً مقولة سير ذاتية رومانية خالصة هامة جداً هي « مقولة  
« السعادة » أو الحظ ».

في الخوارق ( « Prodigia » ) أي العلامات التي تشير إلى ما  
سيؤول إليه مصير أعمال أو مبادرات يقوم بها الانسان أو مصير حياته  
كلها يندمج الفردي الشخصي والعام الدولي ( العائد للدولة ) . الخوارق  
لحظة هامة في بداية وعند نهاية كل مبادرات الدولة وأفعالها . وهي أي  
الدولة لا تخطو خطوة واحدة دون أن تستطلع فألها .

الخوارق إشارات إلى مصير الدولة تنبأ لها بحسن الطالع أو سوءه .  
وتتحول من هنا إلى الشخصية الفردية للدكتور أو القائد المرتبط مصيره  
ارتباطاً وثيقاً بمصير الدولة ، وتندمج في مؤشرات مصيره الشخصي :  
فيظهر الدكتور ذو اليد المحفوظة ( سولا ) والدكتور ذو الطالع السعيد  
أو النجمة المحفوظة ( قيصر ) . ولمقولة الحظ على هذه الأرضية معنى  
خاص مكون للحياة ، فهي تصبح شكل الشخصية وحياة هذه الشخصية  
( « إيمان هذا الشخص بطالعه » ) . هذه البداية تحدّد وعي سولا الذاتي  
في سيرته الذاتية لكننا نكرر القول ان حظ سولا أو قيصر يتمثل في ان  
مصائر الدولة ومصيرهما تندمج في مصير واحد . فالحظ هنا أبعد من أن  
يكون حظاً خاصاً شخصياً ضيقاً ، انه هنا التوفيق في الأعمال، ومبادرات  
الدولة وفي الحروب . إنه لا ينفصل أبداً عن الأفعال عن الإبداع ، عن  
العمل وعن مضمونها الموضوعي العام والخاص بالدولة وعلى هذا  
فمفهوم الحظ هنا ينطوي أيضاً على مفاهيمنا للموهبة والحدس وعلى ذلك  
المفهوم الخاص للعبقرية (١) الذي كان له ذلك الشأن العظيم في فلسفة نهاية

(١) كان مفهوم « الحظ » يجمع العبقرية والنجاح . والعبقرية غير المعترف بها هي

Contradictio in adjecto ،

القرن الثامن عشر وعلم جماله ( يونغ ، هافان ، هيردر ، عباقة  
« العاصفة » ) . الا ان مقولة الحظ هذه تجزأت في القرون التالية وأصبحت  
خاصة . لقد هجرت كل اللحظات الخلاقة والعامة المتصلة بالدولة مقولة  
« الحظ » فأصبحت بداية خاصة وغير خلاقة .

وإلى جانب هذه السمات الرومانية الخاصة تفعل التقاليد السير ذاتية  
اليونانية الهيلينية فعلها . فقد استبدلت المراثي القديمة أيضاً بالخطب  
التأبينية حيث تسيطر المخططات البلاغية اليونانية الهيلينية .

وتعتبر الأعمال التي يتناول فيها شخص ما « كتاباته الخاصة » شكلاً  
سير ذاتياً جوهرياً على الصعيد الروماني الهيليني . وقد تلقى هذا الشكل كما  
أشرنا التأثير الجوهري لمخطط أفلاطون للطريق الحياتي للباحث عن  
المعرفة . انما وجد لهذا الشكل هنا سند موضوعي مختلف تماماً . فهنا يضع  
المؤلف فهرساً بأعماله ويبين موضوعاتها ويشير إلى مدى نجاحها لدى  
الجمهور ويقرنها بتعليق سير ذاتي ( شيشرون ، غالين وغيرهما ) .  
ان عدداً من الاعمال الخاصة بفرد ما يوفر سنداً فعلياً صلباً لمعرفة المجري  
الزمي لحياة هذا الفرد ، كما يتوفر في التسلسل الزمني لمؤلفاته الخاصة  
أثر جوهري للزمن السيري وتجسيد مشخص له .

والوعي الذاتي ، إلى هذا ، لا يتكشف هنا أمام أشخاص ما بل أمام  
حاقمة معينة من قراء مؤلفات الفرد الخاصة . ولهؤلاء تُبنى السيرة الذاتية .  
ان التركيز السير ذاتي على ذات المؤلف وعلى حياته الخاصة يكتسب هنا  
بعض الحد الأدنى من العمومية الجوهرية ذات النمط الجليد تماماً . وإلى  
هذا النمط السير ذاتي تنتمي أيضاً « مراجعات » ( retractations )  
القديس أوغسطين . وفي العصور الحديثة يجب إرجاع العديد من مؤلفات  
الإنسانيين ( تشوسر على سبيل المثال ) إلى هذا النمط ، إلا ان هذا النمط

يصبح في الحقب التالية مجرد لحظة ( هامة جداً في الحقيقة ) من لحظات السيرة الذاتية الإبداعية ( كما عند غوته على سبيل المثال ) .

تلكم هي الأشكال السير ذاتية القديمة التي يمكن أن نطلق عليها اسم أشكال الوعي الذاتي العام للانسان .

ولنتطرق بإيجاز إلى الأشكال السيرية الناضجة للعصر الهيليني الروماني . وعلينا هنا أن ننوه في المقام الأول بتأثير ارسطو في طرائق كتاب السيرة الأقدمين فيما يتصل بتصوير الطباع ، وبالذات بتعاليمه في الكمال الأول ( entéléchie ) بوصفه الغاية النهائية للتطور وسببه الأول في آن . ولم يكن من شأن هذه المطابقة الارسطوطالية بين الغاية والبداءة إلا أن تؤثر تأثيراً جوهرياً في خصائص الزمن السيري . ومن هنا فالنضج المكتمل للخلق هو البداءة الحقيقية للتطور . فهنا يتم نوع خاص من « القلب في الطباع » ينفي صيرورة الطباع صيرورة حقيقية ؛ ان شباب الانسان يفسر هنا على أنه مجرد إشارة مسبقة إلى نضوجه . وصراع الميول والعواطف والتمرس بأعمال الفضيلة لاكتساب صفة الثبات والاستقرار هما وحدهما اللذان يدخلان عامل الحركة إلى حد ما . اذ ليس من شأن هذا الصراع وهذا التمرس إلا ترسيخ الصفات الخلقية القائمة ، لكنهما لا يضيفان إليها جديداً . وتظل ماهية الانسان المكتمل هي الأساس .

وعلى هذا الأساس تشكل نمطان من بناء السيرة الذاتية القديمة .

النمط الأول يمكن إطلاق النمط الطاقّي عليه وهو يقوم على اساس مفهوم ارسطو للطاقة ( Energie ) . ان الوجود الكامل للانسان وماهيته ليسا حالة بل فعل ، قوّة فاعلة ( طاقة ) . هذه الطاقة هي تبدّي الخلق في

تصرفات وتعابير . فالتصرفات والكلمات وتعابير الانسان الأخرى ليست إلى هذا مجرد تجلّ في الخارج ( للآخرين ، « للشخص الثالث ) لماهية داخلية ما ، خلقت قائم إلى جانب هذه التجليات وقبلها وخارجها ، بل إنها الوجود للخلق الذي لا يمكنه إطلاقاً الوجود خارج « طاقته » هذه . ان الخلق لا يمتلك امتلاء واقعية ولا امتلاء وجوده دون تجليه في الخارج ، دون تعبيريته ونضوجه ومسموعيته . وامتلاء وجوده يكون على قدر امتلاء تعبيريته .

ولهذا يجب ان يتم تصوير الحياة الانسانية ( بيوس ) والخلق ليس عن طريق التعداد التحليلي لصفات الانسان الخلقية ( الفضائل الرذائل ) وتوحيدها في صورة صلبة لهذا الانسان ، بل عن طريق تصوير تصرفات الانسان وأقواله وتجلياته وتعابير الأخرى .

ويمثل بلوتارك الذي كان تأثيره في الأدب العالمي ( وليس في ادب السيرة وحده ) عظيماً على نحو خارق هذا النمط « الطائي » من أنماط السيرة . الزمن السيري عند بلوتارك زمن خاص . إنه زمن كشف الخلق ، لكنه ليس أبداً زمن تشكل الانسان ونموه (١) صحيح أنه لا وجود للخلق خارج هذا الكشف ، لكن هذا الخلق بوصفه كمالات أولاً ( entéléchie ) محسوم أمره مسبقاً ولا يمكنه أن يتكشف إلا في اتجاه معين . والواقع التاريخي نفسه الذي يتم فيه تكشف هذا الخلق ليس إلا بمثابة الوسط الذي يتم فيه الكشف . فهو يوفر الأسباب والدوافع لتجلي الخلق في تصرفات وكلمات ، لكنه لا يملك التأثير الحاسم في صياغة

---

(١) الزمن ظاهري ، أما ماهية الخلق فخارج الزمن . وليس الزمن هو الذي يعطي الخلق جوهره .

الخلق ، إنه لا يشكله ، لا يصوغه بل « يفعله » فقط . الواقع التاريخي هو حلبة لكشف الأخلاق الانسانية وإبدائها لا أكثر .

الزمن السيري غير قابل للانعكاس بالنسبة إلى أحداث الحياة غير المنفصلة عن الأحداث التاريخية . أما بالنسبة إلى الخلق فهذا الزمن قابل للانعكاس : فهذه أو تلك من سمات الخلق يمكنها بحد ذاتها أن تظهر في وقت مبكر أو متأخر . ان سمات الخلق ذاتها تفتقر الى الترتيب الزمني ، وتجلياتها قابلة للانعكاس زمنياً . والخلق ذاته لا ينمو ولا يتغير ، بل يكتمل : يصبح تاماً ومكتملاً بعد ان كان ناقصاً ، مغلقاً مجزوءاً . وبالتالي فان طريق كشف الخلق لا يؤدي إلى تغيره وتكونه حسب الواقع التاريخي ، بل إلى إكماله أي إلى اكمال ذلك الشكل المرسوم مسبقاً ومنذ البداية . ذلكم هو النمط السيري لبلوتارك .

ويمكن إطلاق اسم النمط التحليلي على النمط الثاني من السيرة . يوضع في أساس هذا النمط مخطط بأبواب محدّدة توزع عليها كل المادة السيرية : الحياة الاجتماعية ، الحياة العائلية ، السلوك في الحرب ، العلاقة بالأصدقاء ، أقوال مأثورة عن الشخص ، فضائله ، نقائصه ، مظهره الخارجي ، طريقة حياته إلخ . وتختار سمات الخلق وخصائصه المختلفة أحداث وحوادث متباعدة ومختلفة زمنياً في حياة البطل ، وتثبت في الأبواب السابقة الذكر . ويورد المؤلف مثالا أو مثالين من حياة البطل للبرهنة على صحة السمة الخلقية التي ذكرها .

وهكذا يظهر النسق الزمني السيري محطماً هنا : ففي الباب الواحد تحشر لحظات مختلفة زمنياً من حياة البطل . والمبدأ الموجه هنا هو كلية الخلق الذي لا يبالي بزمان تجلي هذا الجزء أو ذاك من أجزاء تلك الكلية



وَبَرْتِيهِ . ذلك ان اللمسات الأولى ( التجليات الأولى للخلق ) تحدّد مسبقاً المرتسمات الصلبة لهذه الكلية ثم يأتي ما عداها ليتوضع ضمن هذه المرتسمات إما في ترتيب زمني ( النمط الأول من السيرة ) أو في ترتيب منتظم ( النمط الثاني ) .

وكان سفيتونيوس الممثل الرئيسي لهذا النمط الثاني القديم من السيرة . وإذا كان بلوتارك أثر تأثيراً هائلاً في الأدب ولاسيما في الدراما ( والنمط « الطاقّي » من السيرة درامي في جوهره ) فان سفيتونيوس قد أثر في المقام الأول في الأجناس السيرية الضيقة وبخاصة في القرون الوسطى ( ولا يزال هذا النمط من بناء السيرة وفق أبواب محددة قائماً حتى أيامنا : صاحبُ السيرة انساناً ، كاتباً ، ربّ اسرة ، مفكراً إلخ ) .

ان كل الأشكال التي ذكرناها حتى الآن السيرية منها والسير ذاتية ( ولم يكن هناك اختلافات مبدئية بين هذه الأشكال في مقاربتها للانسان ) ذات طابع عام بشكل جوهرى . والآن ينبغي علينا أن نطرق إلى تلك الأشكال السير ذاتية التي بدأ يتجلى فيها انحلال التمزج العام للانسان ، ويتسلل إليها الوعي الذاتي الخاص للانسان الوحيد المنعزل ، وتتكشف فيها الدوائر الخاصة في حياته . ففي الأدب القديم لا نجد حتى في السيرة الذاتية إلا بداية عملية إضفاء الطابع الخاص على الانسان وحياته . ولهذا لم تنشأ بعدُ هنا أشكال جديدة من أجل التعبير عن الوعي الذاتي الوحيد تعبيراً سير ذاتياً . جلّ ما صيغ هو تعديلات خاصة على الأشكال البلاغية العامة القائمة . ونلاحظ منها ثلاثة بشكل أساسي .

التعديل الأول هو تصوير المؤلف ذاته وحياته تصويراً هجائياً ساخراً أو تصويراً فكاهياً ( في قصائد من نوع الساتيرا أو الدياتريب ) . ونذكر هنا على وجه الخصوص هوراسيوس وأوفيدوس وبروبيرسيوس

في سيرهم الذاتية وأوصافهم الذاتية الشعرية الساخرة المعروفة التي كانت تنطوي أيضاً على لحظة المحاكاة الساخرة للأشكال البطولية العامة . هنا كان الخاص يأخذ شكل السخرية والفكاهة ( إذ لم يكن يجد أشكالاً إيجابية للتعبير عن نفسه ) .

والتعديل الثاني ، وهو هام جداً من حيث صداه التاريخي ، تمثله رسائل شيشرون إلى أتيكيوس .

كانت الأشكال البلاغية العامة لوحدة الصورة الانسانية تفقد حياتها وتتحول إلى أشكال اصطلاحية رسمية ، وإضافة صفة البطولة والتمجيد ( وتمجيد الذات أيضاً ) تتحول إلى كليشيهات مكرورة ومبتذلة . زد على ذلك ان الأجناس البلاغية العامة القائمة لم تكن تترك في حقيقة الأمر مجالاً لتصوير الحياة الخاصة التي كانت دائرتها تتسع طويلاً وعرضاً وتغلق على ذاتها أكثر فأكثر . في هذه الشروط تأخذ الأشكال البلاغية الصغيرة وعلى رأسها شكل الرسالة الودية في اكتساب أهمية كبيرة . إذ يبدأ يتكشف في جو ودي حميم ( نصف اصطلاحى طبعاً ) وعي ذاتي صغير خاص جديد للإنسان . وتأخذ مجموعة كاملة من مقولات وعي الذات وصياغة الحياة السيرية كالنجاح والسعادة والفضل تفقد أهميتها العامة التي على مستوى الدولة وتنتقل إلى المستوى الشخصي الخاص . حتى الطبيعة المقهمة في هذا العالم الصغير الخاص الجديد ، تأخذ في التغير تغيراً جوهرياً . فيولد « المنظر » أي الطبيعة أفقاً ( موضوع رؤية ) ومحيطاً ( خلفية ، وضعاً ) لإنسان خاص وحيد وعاطل تماماً . هذه الطبيعة تختلف اختلافاً شديداً عن الطبيعة في الإيدىلا الرعوية أو الفلاحية ، ناهيك عن الطبيعة في الملحمة والمأساة . الطبيعة تدخل العالم الصغير

للإنسان الخاص على شكل لقطات جميلة في ساعات تنزهه أو راحته أو لقائه نظرة عابرة على منظر يتكشف أمام عينيه . هذه اللقطات الجميلة تدخل في الوحدة الرجراجة لحياة الروماني المثقف الخاصة ، لكنها لا تدخل في الكل الواحد العظيم المروّحن المستقل للطبيعة كما في الملحمة والمأساة ( وعلى سبيل المثال الطبيعة في « بروميثيوس مقيداً » ) . هذه اللقطات الجميلة لا يمكن أن تكتمل فتشكل مناظر كلمية منعقدة إلا إذا كانت بمفردها . ويصيب مثل هذا التحول مقولات أخرى في هذا العالم الخاص الصغير الجديد . فتأخذ أشياء صغيرة عديدة في حياته الخاصة يشعر الإنسان فيها كأنه في بيته ، كما يأخذ وعيه الذاتي الخاص بالاعتماد عليها ، تكتسب أهمية . وتبدأ صورة الإنسان تتحرك في أبعاد خاصة مغلقة تكاد تكون حُجُريّة حميمة حيث تفقد فيها هذه الصورة لدانتها الصرحية وتمخرجها العام الكامل .

تلكم هي حال رسائل شيشرون إلى أتيكْيوس . إنما ينبغي القول أن هذه الرسائل لا زالت تحتفظ بالكثير من البلاغة العامة سواء الاصطلاحية منها والميتة أو الحية والجوهرية . فكأنما نرى هنا نتفاً من الإنسان المقبل الخاص تماماً ترصع الوحدة البلاغية العامة القديمة لصورة الإنسان .

والتعديل الثالث والأخير يمكن تسميته اصطلاحاً النمط الروائي في السيرة الذاتية . وإلى هذا النمط ينبغي إرجاع ما يسمى « التعازي » في الدرجة الأولى . هذه التعازي كانت تبني على شكل حوار مع الفلسفة المعزّية . وهنا علينا أن نذكر في المقام الأول « تعزية » ( Consolatio ) شيشرون التي كتبها بعد وفاة ابنته والتي لم تصلنا ، كما نرجع إلى هذا النمط أيضاً « Hortensius » لشيشرون نفسه . وسنقع في الحقب التالية على أمثال هذه التعازي عند أوغسطين وبوئيسوس وعند بيزناريك أخيراً .

ثم علينا أن نرجع إلى التعديل الثالث هذا رسائل سينيكاً وكتاب  
مارك أفريكيوس في السيرة الذاتية « إلى نفسي » وأخيراً « الاعترافات »  
والاعمال السيرة ذاتية الأخرى لاوغسطين .

ان ما تتصف به كل هذه الاعمال هو ظهور شكل جديد من موقف  
الانسان من نفسه أو علاقته بذاته . وأفضل ما يمكن ان يصف هذه العلاقة  
أو الموقف هو عبارة اوغسطين « Soliloquia » أي « أحاديث منفردة  
مع النفس » . وليست الأحاديث مع الفلسفة المعزّية في التعازي إلا نوعاً من  
هذه الأحاديث المنفردة .

إنه موقف جديد من الذات ، من « الأنا » الخاصة ، دون شهود  
ودون إعطاء « الشخص الثالث » الحق في أن يكون له صوته . ان الوعي  
الذاتي للانسان الوحيد يبحث هنا عن سند له وعن حكم نهائي في ذاته  
هو وفي دائرة الفكر مباشرة — في الفلسفة تحديداً . وهنا يتسع المجال  
حتى للصراع ضد وجهة نظر « الغير » كما نرى ذلك عند أفريليوس مثلاً  
ووجهة نظر « الغير » إلينا هذه التي نأخذها في اعتبارنا ونقوم ذاتنا من  
خلالها تكون مصدر غرور أو كبرياء باطلة أو مصدر استياء . إنها تبلبل  
وعينا لذاتنا وتقييمنا لذاتنا ، وعلينا ان نتخلص منها :

والخاصة الأخرى للتعديل الثالث هي الارتفاع الحاد لقيمة أحداث  
الحياة الشخصية الحميمة التي لا تنطوي ، على مالها من أهمية هائلة في  
الحياة الشخصية لانسان ما ، إلا على أهمية ضئيلة بالنسبة إلى الآخرين أو  
تكاد لا تنطوي على أي أهمية سياسية اجتماعية إطلاقاً . مثال ذلك موت  
ابنة ( كما في « تعزية » شيشرون مثلاً ) . ان الانسان يشعر في أحداث  
كهنه كأنه وحيد مبدئياً . إلا انه بدأ حتى في الأحداث ذات الأهمية العامة  
التشديد على الجانب الشخصي فيها . واتصالاً بهذا أثرت بحدة بالغة

قضايا زوال كل الخيرات وفناء الانسان . ويمكن القول عامة ان موضوع الموت الشخصي في مختلف تنويعاته أخذ يلعب دوراً جوهرياً في الوعي السير ذاتي للشخص . أما في الوعي الذاتي العام فدوره لم يكن يتعدى درجة الصفر تقريباً .

الا ان التعديل الثالث يظل مع هذا بلاغياً عاماً إلى حد كبير رغم كل هذه اللحظات الجديدة . فلا وجود بعد هنا لذلك الانسان الوحيد كالذي يظهر في القرون الوسطى ويلعب من ثم مثل هذا الدور الكبير في الرواية الأوروبية . الوحدة هنا لازالت نسبية وساذجة إلى حد كبير . والوعي الذاتي لا زال يملك هنا سنداً عاماً راسخاً إلى حد ما وإن كان ميتاً جزئياً . فمارك أفريليوس نفسه الذي كان يستبعد « وجهة نظر الآخر » ( في الصراع ضد شعور الإهانة ) يملؤه شعور عميق بكرامته العامة ويشكر باعتزاز القدر والناس على فضائله . وحتى شكل السيرة الذاتية في تعديلها الثالث يحمل هو نفسه طابعاً بلاغياً عاماً . ولقد قلنا إنه حتى « اعترافات » اوغسطين تقتضي إلقاءها بصوت عال .

تلكم هي الأشكال الأساسية للسيرة والسيرة الذاتية القديمة . وقد أثرت هذه الأشكال تأثيراً هائلاً في تطوير هذه الأشكال ذاتها في الأدب الأوروبي كما في تطوير الرواية .

\* \* \*

## مسألة القلب التاريخي والزمنيات الفولكلورية

لنسجل في ختام استعراضنا الأشكال القديمة للرواية الخصائص العامة لاستيعاب الزمان فيها .

ما هو الوضع بالنسبة إلى امتلاء الزمان في الرواية القديمة ؟ قلنا سابقاً ان وجود حد أدنى من امتلاء الزمان أمر ضروري في أي صورة زمانية ( وصور الأدب صور زمانية ) ، فبالأحرى أن يتعدّر الكلام عن انعكاس للعصر خارج مجرى الزمان ، خارج العلاقة بالماضي والمستقبل ، خارج امتلاء الزمان . لا وجود للحظة الزمان بالمعنى الكامل والجوهري لهذه الكلمة حيث لا يجري الزمان . ان العصر الراهن مأخوذاً خارج علاقته بالماضي والمستقبل يفقد وحدته ويتفكك إلى ظواهر وأشياء متفرقة ويصبح خليطاً مجرداً منها .

وهناك حد أدنى معين من امتلاء الزمن في الرواية القديمة أيضاً . إنه في حدّه الأدنى إن صح القول في الرواية اليونانية ، وفي قدر أكبر قليلاً في رواية المغامرات المعيشية . ولا امتلاء الزمان هذا طابع مزدوج في الرواية القديمة . فإه أولاً جذوره في الامتلاء الشعبي الاسطوري للزمان . لكن هذه الأشكال الزمانية الخاصة كانت قد بلغت مرحلة الانحلال . ، ولم

يكن بوسعها في ظروف التفكك الاجتماعي الحاد الذي بدأ آنذاك أن تمتلك مضموناً جديداً بطبيعة الحال وتعبّر عنه بشكل مناسب . لكن أشكال الامتلاء الفولكلوري للزمان هذه كانت تفعل فعلها مع هذا في الرواية القديمة .

ومن جهة أخرى توجد في الرواية القديمة بدايات ضعيفة للأشكال الجديدة لامتلاء الزمان ذات الصلة بكشف التناقضات الاجتماعية . ان أي كشف للتناقضات الاجتماعية يفتح الزمان بالضرورة على المستقبل . وبقدر ما يكون عليه كشف هذه التناقضات من عمق ، وبالتالي بقدر ما تكون عليه من نضج ، يمكن لامتلاء الزمان في صور الفنان أن يكون أكثر سعة وجوهرية . لقد رأينا بدايات مثل هذه الوحدة الفعلية للزمان في رواية المغامرات المعيشية . إلا أنها كانت من الضعف بحيث لم تستطع درء انحلال أشكال الملحمة الكبيرة إلى أشكال قصصية ( nouvelles ) إلا جزئياً .

ومن الضروري هنا التوقف عند إحدى خصائص الاحساس بالزمان الذي أثرا تأثيراً هائلاً حاسماً في تطور الأشكال والصور الأدبية .

تتجلى هذه الخاصة أول ما تتجلى فيما يسمى « القلب التاريخي » وتتأخص فحوى هذا القلب في ان التفكير الاسطوري والفني يحصر في الماضي مقولات كالأغاية والمثل الأعلى والعدالة والكمال وحالة الانسجام بالنسبة للإنسان والمجتمع إلخ . ان الأساطير عن الجنة والعصر الذهبي والعصر البطولي والحقيقة القديمة ، ثم التصورات المتأخرة عن الحالة الطبيعية والحقوق الطبيعية النظرية وغيرها إنما هي تعابير عن هذا القلب التاريخي . ويمكننا القول فيما لو أردنا تحديده بشيء من التبسيط إنه تصوير

ما هو ممكن أو واجب التحقق فعلا في المستقبل فقط وكأنه أمر تحقق في الماضي ، أي تصوير ما هو غاية ووجوب لا ما هو واقع الماضي .  
 هذا الإبدال ، هذا « القلب » الخاص للترتيب الزمني ، وهو أمر يتصف به التفكير الاسطوري والفني في العهود المختلفة من تطور البشرية ، يحكمه تصورٌ خاص عن الزمن ولاسيما المستقبل . فعلى حساب المستقبل كان الحاضر ولا سيما الماضي يغتنيان . ان قوة الواقع ، قوة البرهان عليه من شأن الحاضر والماضي فقط ( « كائن » ، « كان » ) ، أما المستقبل فله واقع من نمط آخر ، واقع اشدّ زوالا إن صح التعبير ، و « سيكون » يفتقر إلى تلك المادية والكثافة والوزن التي يتصف بها « كائن » و « كان » . المستقبل ليس متجانسا مع الحاضر والماضي ، وهو يفتقر إلى تشخيصية ذات مضمون ، إنه فارغ ومخلخل مهما تصورناه مديداً ، اذ كل ما هو إيجابي ، مثالي واجب ، مرغوب فيه يُعزى إلى الماضي أو جزئياً إلى الحاضر عن طريق القلب ، اذ ان هذا كله يصبح عن طريق القلب أوزن وأكثر واقعية وإقناعاً . ترى الناس إذا ما أرادوا سبغ صفة الواقعية على مثل أعلى ما تصوّروه وكأنه وجد ذات مرة في العصر الذهبي في « الحالة الطبيعية » ، أو تصوّروه موجوداً في الحاضر في مكان ما ناء ، وراء البحار ، وإن لم يكن على الأرض فتحتها ، وإن لم يكن تحتها ففي السماء . إنهم أميل إلى بناء الواقع ( الحاضر ) على خط عمودي منهم إلى الانطلاق إلى الأمام أفقياً مع الزمن . ومهما قيل في هذا البناء الفوقي العمودي من إنه مثالي غيبي ، وإنه خالد وخارج الزمن ، إلا ان هذا الخالد الخارج عن الزمن يُصوّر وكأنه متزامن مع اللحظة الراهنة ، مع الحاضر ، أي كأنه معاصر ، أي كأنّ ما كان أفضل من الذي سيكون ،



من المستقبل الذي لمّا يكن والذي لم يكن أبداً . ان القلب التاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة يفضل من وجهة نظر الواقعية الماضي بوصفه شيئاً كثيفاً ذا وزن على مستقبل كهذا . أما البناء الفوقي الغيبي فيفضل ما هو خارج الزمن وخالد بوصفه شيئاً موجوداً بل معاصراً على ماضٍ كهذا . ان كل شكل من هذه الأشكال يفرّغ المستقبل ويخلخله ويفقده حيويته . ويقابل القلب التاريخي في النظم الفلسفية المناداة « بالبدايات » بوصفها المصادر النقية الصافية للوجود كله والمناداة بالقيم الخالدة وبأشكال الوجود المثالية الخارجة عن الزمن .

والشكل الآخر الذي يتجلّى فيه نفس الموقف من المستقبل هو المعروف باسم « الأخرويات » . ان المستقبل يُفَرَّغ ويُخَرَّب هنا بشكل آخر ، اذ يصوّر وكأنه نهاية كل موجود ، كأنه نهاية الوجود ( في أشكاله السابقة والراهنة ) . وفي هذا المجال لا فرق ان تصور نهاية العالم على أنها كارثة وتدمير خالص أو على أنها سديم جديد ، على أنها غروب الآلهة أو حلول ملكوت الله . المهم ان النهاية ، وهي نهاية قريبة نسبياً ، مفترضة في كل ما هو أن موجود « الأخرويات » تتصور هذه النهاية دائماً بحيث تفقد فترة المستقبل التي تفصل الحاضر عن هذه النهاية قيمتها ومعناها وأهميتها : إنها امتداد ( استمرار ) نافل لحاضر ذي ديمومة غير محدّدة .

هذه هي الأشكال المميزة للعلاقة الاسطورية والفنية بالمستقبل . ان المستقبل الفعلي يُخَرَّب ويفقد حيويته في كل هذه الأشكال . إلا انه يمكننا أن نقع على تنوعات مشخصة متفاوتة القيمة في نطاق كل شكل منها .

الا انه من الضروري تحديد علاقة هذه الأشكال كلها بالمستقبل

الفعلي قبل التطرّق إلى بعض هذه التنويعات . ذلك ان الأمر كله بالنسبة إلى كل هذه الأشكال يتعلق بالمستقبل الفعلي ، بما لا وجود له بالذات لكنه واجب الوجود . وفي حقيقة الأمر ترمي هذه الأشكال إلى جعل المعْتَبَر واجباً وحقيقياً شيئاً فعلياً واسباغ وجودٍ عليه ، وربطه بالزمن ووضعه بوصفه موجوداً فعلياً في مقابل الواقع الراهن الموجود فعلاً هو الآخر لكنه الواقع السيء غير الصحيح .

كانت صور هذا المستقبل تحصر في الماضي بالضرورة ، او كانت تنقل إلى مكان ناء ، وكان عدم شبهها بالعصر الراهن القاسي الشرير يقاس ببعدها في الزمان أو المكان . لكن هذه الصور لم تكن تسحب من الزمان بما هو كذلك ، لم تكن تقطع عن الواقع الأرضي الفعلي والمادي ، بل على العكس كأن كل طاقة المستقبل المأمول كانت تكشف بعمق صور الواقع الأرضي الفعلي وفي المقام الأول صورة الانسان الجسدي الحي : كان الانسان ينمو على حساب المستقبل ويغدو عملاقاً بالمقارنة مع المعاصرين ( « لستم أنتم العمالقة » ) ، وتعزى إليه قوة فيزيائية خارقة وقدرة على العمل . وكانت البطولة تسبغ على صراعه مع الطبيعة وعلى عقله الحصيف العملي ، بل كانت تسبغ البطولة حتى على شهيته القوية وعلى عطشه . ولم يكن الحجم المثالي للانسان وقوته وقيمه المثالية ينفصل هنا أبداً عن مقياس المكان والزمان . فالانسان الكبير كان انساناً كبيراً من الناحية الفيزيائية أيضاً ، يخطو خطوات واسعة تلزمه آماد مكانية واسعة ويعيش في الزمان حياة فيزيائية فعلية مديدة . صحيح ان هذا الانسان الكبير يتعرّض في بعض أشكال الفولكلور أحياناً إلى تحوّل يكون أثناءه صغيراً ولا يحقّق مرماه في المكان والزمان ( يغيب كالشمس ويتزل إلى

الجحيم ، لكنه يحقق في نهاية المطاف دائماً ملء معناه ويصبح كبيراً ومعمراً). إننا نبسّط هنا بعض الشيء سمة الفولكلور الحقيقي هذه ، إنما يهمننا ان ننوه هنا ونؤكد أن هذا الفولكلور لا يعرف مثالية معادية للزمان والمكان . فكل ما هو ذو شأن يمكن ويجب في نهاية المطاف ان يكون ذا شأن أيضاً في المكان والزمان جميعاً . الانسان الفولكلوري يحتاج في تحقيقه إلى زمان ومكان ؛ إنه كله فيهما ، ويرتاح فيهما . ان أي معارضة متعمدة للقيمة المثالية بالأبعاد الفيزيائية ( بالمعنى الواسع للكلمة ) وتجسيد هذه القيمة المثالية في أشكال زمكانية تافهة عمداً بهدف الخطأ من كل ما هو زمكاني أمر غريب على الفولكلور كل الغرابة . وبالإضافة إلى ذلك نرى من الضروري تأكيد سمة أخرى من سمات الفولكلور الحقيقي وهو أن الانسان فيه عظيم بذاته وليس على حساب الآخرين ؛ الانسان نفسه عظيم وقوي ، ويستطيع بمفرده أن يصد بنجاح جيشاً معادياً ( ككخولين ) ، إنه النقيض المباشر للملك الصغير على الشعب الكبير ، فهو هذا الشعب الكبير ، والكبير على حسابه هو . إنه لا يستعبد إلا الطبيعة ، أما هو نفسه فلا تخدمه إلا الوحوش ( وحتى هذه ليست بعيدة له ) .

ان نمو الانسان هذا في المكان والزمان في أشكال الواقع الأرضي ( المادي ) لا يتجلى في الفولكلور في أشكال القوة والنمو الخارجي التي نوهنا عنها فقط ، بل يتجلى في أشكال بالغة التنوع والدقة ، لكن منطق هذا النمو واحد في كل مكان : إنه نمو مباشر وشريف للانسان في العالم الواقعي الأرضي على حسابه الخاص دون أي إذلال مزيف ودون أي تعويض مثالي عن الضعف والحاجة . وسندير حديثاً خاصاً عن أشكال

التعبير الأخرى عن هذا النمو الانساني في كل الاتجاهات لدى تحليلنا رواية رابليه العبقريّة .

ولهذا فخيالي الفولكلور خيالي واقعي : إنه لا يخرج في أي شيء خارج نطاق العالم الأرضي الفعلي المادي ، ولا يرفأ خروقه بأي لحظات أخروية مثالية. إنه يعمل في آماذ المكان والزمان ويعرف كيف يحسّ بهذه الآماذ ويستخدمها استخداماً واسعاً وعميقاً . هذا الخيالي يستند إلى الامكانيات الفعلية للتطور الانساني . والامكانيات التي نتحدث عنها هنا ليست بمعنى برنامج فعلٍ عملي قريب ، بل بمعنى امكانيات - حاجات الانسان ، بمعنى المتطلبات الخالدة للطبيعة الانسانية الفعلية التي لا يمكن تجاوزها أبداً . هذه المتطلبات ستبقى دائماً ما بقي الانسان ، لا يمكن كبثها ، فهي واقعيةٌ واقعيةٌ طبيعة الانسان ذاتها ، ولهذا فلا يمكن إلا ان تشق طريقها إلى التحقق الكامل عاجلاً أو آجلاً .

ولهذا السبب فالواقعية الفولكلورية هي مصدرٌ واقعيةٌ لا ينضب للأدب المكتوب كله بما في ذلك الرواية . وقد كانت لمصدر الواقعية هذا أهمية خاصة في القرون الوسطى ولاسيما في عصر الانبعاث . وسنعود إلى هذه المسألة لدى تحليلنا كتاب رابليه .

\* \* \*

## رواية الفروسية

لنتطرق باختصار شديد إلى خصائص الزمان وبالتالي الزمكان في رواية الفروسية ( ونحن مضطرون هنا للتخلي عن تحليل اعمال متفرقة منها ) .

رواية الفروسية تعتمد على الزمن المغامراتي ذي النمط اليوناني أساساً ، مع انه يُلاحظ في بعض الروايات قرب أكبر من النمط المغامراتي الميشي الأبوليوسي ( خصوصاً في « بارسيفال » فولفرام فون ايشينباخ ) . الزمن ينقسم إلى عدد من الفترات — المغامرات التي ينظم داخلها تنظيمًا تقنيًا مجرداً ، كما ان علاقته بالمكان هي أيضاً تقنية . إننا نقع هنا على نفس التزامن واللاتزامن العارض للظواهر وعلى نفس اللعب بالبعد والقرب وعلى نفس الإعاقات ) . وزمكان هذه الرواية ، الذي هو العالم الغريب المتنوع والمجرد إلى حد ما ، قريب أيضاً من الزمكان اليوناني . كما ان اختبار ثبات الأبطال والأشياء ( وهو يقوم أساساً على اختبار إخلاصهم في جبههم وإخلاصهم لواجب الفروسية وقوانينها ) يلعب هنا نفس الدور المنظم . ولهذا تظهر هنا بالضرورة لحظات ترتبط بفكرة الثبات : الميثات الموهومة ، التعرف عدم التعرف ، تبديل الأسماء

الخ ( وتلاعب أعقد بفكرة الثبات كوجود امرأتين اسمهما ايزولدا  
إحداهما محبوبة والأخرى غير محبوبة كما، في « تريستان » مثلاً ). وتظهر هنا  
لحظات ذات طابع شرقي خرافي مرتبطة بفكرة الثبات ( في آخر المطاف )  
وهي مختلف أنواع السحر الذي يخرج الانسان من الأحداث مؤقتاً وينقله  
إلى عالم آخر .

لكنه يوجد في الزمن المغامراتي لروايات الفروسية إلى جانب هذا  
شيء ما جوهرى جديد ( وبالتالي فهو موجود في زمكان هذه الروايات  
كله ) .

ففي كل زمن مغامراتي هناك مجال للتدخل المصادفة ، القدر ، الآلهة إلخ .  
ذلك ان هذا الزمن إنما ينشأ في نقاط انقطاع الانساق الزمانية العادية  
الفعالية الطبيعية ( في الشق الناشئ بينها ) ، حيث تُخرق هذه السننية  
( أياً كانت ) فجأة ، وتأخذ الأحداث مجرى آخر غير متوقع ولا منتظر .  
في روايات الفروسية كأنما « فجأة » هذه تصبح طبيعية ، تصبح حاكمة  
لكل شيء ، وشيئا يكاد يكون عادياً . العالم كله يصبح خارقاً ،  
والخارق نفسه يصبح عادياً ( دون أن يكف عن كونه خارقاً ) . حتى  
أخلد المفاجات وأبقاها لا تعود شيئاً غير متوقع . غير المتوقع هو الذي  
ينتظرون ولا ينتظرون إياه . كل العالم ينضوي تحت مقولة « فجأة » هذه ،  
تحت مقولة المصادفة الخارقة وغير المنتظرة . كان بطل الروايات اليونانية  
يسعى إلى استعادة السننية وإلى ربط الحلقات الممزقة لمجرى الحياة الطبيعي  
من جديد ، وإلى الخروج من لعبة المصادفة والعودة إلى الحياة العادية  
المألوفة ( وإن كان خارج نطاق الرواية في حقيقة الأمر ) ؛ كان يعيش  
المغامرات بوصفها مصائب حلت به ، لكنه لم يكن مغامراً ، لم يكن

يطلبها ويسعى إليها ( كان عديم المبادرة في هذا المجال أيضاً ) . أما بطل رواية الفروسية فيندفع في عالم المغامرات وكأنه العالم الوحيد المتجاوب مع طبيعته وسجايه ، العالم بالنسبة إليه لا يوجد إلا تحت إشارة « فجأة » الخارقة ، فهذه إن هي إلا الحالة الطبيعية للعالم . ان هذا البطل مغامر لكنه مغامر نزيه ( المغامر هنا ، طبعاً ، ليس بالمعنى للكلمة المتأخرأي الشخص الذي يسعى إلى غاياته المغرضة إنما ليس بالطرق المألوفة ، العادية ) . إنه بكيانه ذاته لا يستطيع ان يعيش إلا في عالم المفاجآت الخارقة هذا وأن يحتفظ فيها بثبات هويته . وحتى مجموعة المبادئ التي يقيس بها ثبات هويته تستند إلى عالم المفاجآت الخارقة هذا .

وتلوين المصادفة ذاته ، تلوين كل هذه التزامات واللاتزامات العارضة في رواية الفروسية يختلف عما في الرواية اليونانية . إنها هناك آلية مجردة لاختلافات وتوافقات زمنية في مكان ممتلئ بأشياء نادرة وغريبة . أما هنا فالمصادفة كل جاذبية الخارق والحفي ، إنها تشخص في صورة جنيات طيبات وشريرات وسحرة طيبين وأشرار وتربص في الغابات والقصور المسحورة إلخ . وفي معظم الحالات لا يعيش البطل « مصائب » ذات أهمية للقارئ فقط ، بل « مغامرات خارقة » ذات أهمية ( وجاذبية ) له نفسه أيضاً . فالمغامرة تكتسب طابعاً جديداً لاتصالها بكل هذا العالم الخارق الذي تحدث فيه .

ثم إنه تجري في هذا العالم الخارق مآثر يتمجد بها الأبطال أنفسهم ويتمجدون هم بها الآخريين ( سيدهم الإقطاعي أو سيدهم ) . ان لحظة المآثرة تبعد بقوة مغامرة الفروسية عن المغامرة اليونانية وتقربها من المغامرة

الملحمية . ان لحظة المجد والتمجيد كانت أيضا غريبة كل الغرابة عن الرواية اليونانية ، وهي أيضاً تقرب رواية الفروسية من الملحمة .

وأبطال رواية الفروسية ، بخلاف أبطال الرواية اليونانية ، فرديون وذوو صفة تمثيلية في نفس الوقت . ان أبطال الروايات اليونانية المختلفة فرديون لكنهم يحملون أسماء مختلفة ، يمكنك ان تكتب رواية واحدة فقط عن كل منهم ، فلا مجال لأن يكتب روائيون مختلفون سلسلة روايات أو مجموعة روايات أو صياغات روائية مختلفة عنهم ، فكل واحد منهم ملك خاص لمؤلفه وحده دون سواه وكأنه شيء من الأشياء . إنهم كلهم ، كما رأينا ، لا يمثلون شيئاً ولا يمثلون أحداً ، فهم موجودون هكذا — « بذاتهم » . أما أبطال روايات الفروسية على اختلافهم فلا يشبه أحدهم الآخر في شيء ، لا بهيئته ولا بمصيره . لنسيلوت غير برسيغال إطلاقاً ، وبرسيغال غير تريستان . ولكن بالمقابل كُتب في كل منهم عدة روايات . فهم إن أردنا الدقة ليسوا أبطال روايات مستقلة بل أبطال سلسلة دورية ( وإن شئنا الدقة لوجود بشكل عام لروايات فروسية فردية مستقلة ومنغلقة ) . إنهم ليسوا بطبيعة الحال ملكاً خاصاً لروائيين معينين ( فالمسألة هنا ليست طبعا مسألة غياب حق المؤلف والتطورات المرتبطة بهذا الحق ) بل إنهم كالأبطال الملحميين ينتمون إلى الخزانة المشتركة للصور ، الخزانة العالمية في الواقع وليس القومية كما في الملحمة .

وأخيراً فان البطل والعالم الخارق الذي يعمل فيه هما من عجينة واحدة فلا يوجد أي اختلاف بينهما . صحيح ان هذا العالم ليس وطنه القومي وأنه دائماً غريب ( دون التشديد على هذه الغرابة ) ، وان البطل ينتقل من



بلد إلى بلد ويصادف سادة مختلفين ويبحر من شاطئ إلى آخر ، لكننا نجد دائماً ان العالم واحد تُطبقه شهرة واحدة وتصور واحد عن المأثرة والعار ، وان البطل يستطيع أن يمجّد نفسه والآخرين في كل أرجاء هذا العالم وان الأسماء المجيدة هي نفسها في كل مكان .

البطل في هذا العالم « في بيته » ( إنما ليس في وطنه ) ؛ إنه مدهش شأنه شأن هذا العالم : مدهش أصله ومدهشة ظروف ولادته وطفولته وبقاعته وشبابه ومدهشة طبيعته الفيزيائية . إنه من لحم هذا العالم ودمه وهو خير ممثل له .

كل هذه الميزات التي لرواية المغامرة الفروسية تجعلها تختلف اختلافاً حاداً عن الرواية اليونانية وتقربها من الملحمة . ورواية الفروسية الشعرية الباكورة تقع في الحقيقة على تخوم الملحمة والرواية ، وهذا ما يحدّد مكانها الخاص في تاريخ الرواية . كما ان الخصائص التي أشرنا إليها تحدّد الزمكان الفريد لهذه الرواية ألا وهو العالم المدهش في الزمن المغامراتي .

وهذا الزمن عضوي جداً ومتماسك جداً على طريقته الخاصة . فهو ليس مأهولاً بأشياء طريفة نادرة ، بل بأشياء مدهشة : فكل شيء فيه ( سلاح ، لباس ، نبع ماء ، جسر وما إلى ذلك ) إما ان له خصائص مدهشة أو إنه ببساطة مسحور . كما ان في هذا العالم قدراً كبيراً من الرمزية ، لكن ليس من تلك الرمزية ذات الطابع الفجّ المألوف ، وإنما من تلك القريبة من الرمزية الشرقية الخرافية .

واتصالاً بهذا يتشكل الزمن المغامراتي لرواية الفروسية . في الرواية اليونانية وفي حدود بعض المغامرات المتفرقة كان الزمن قريباً من الحقيقة من الناحية التقنية ، النهار كان يساوي نهاراً والساعة ساعة . أما في رواية

الفروسية فحتى الزمن نفسه يصبح مدهشاً إلى حد ما . تظهر المغالاة الخرافية في الزمن ، الساعات تُطوّل والأيام تقصّر إلى حدود اللحظات ، والزمن نفسه يمكن أن يُسحر ؛ ويظهر هنا تأثير أحلام النوم في الزمن ، أي يظهر هنا ما تتصف به الأحلام وتتميز من تشويه للمنظورات الزمنية فلا تعود الأحلام عنصر مضمونٍ فقط بل تأخذ تكتسب وظيفة تكوين للشكل تماماً « كالرؤى » المشابهة للحلم ( وهي شكل تنظيمي هام جداً في أدب القرون الوسطى (١) ) وبشكل عام يظهر في رواية الفروسية لعب ذاتي بالزمان ، تطويلات وتقصيرات غنائية انفعالية له ( إضافة إلى التشويهات الخرافية والحلمية الآتفة الذكر ) واختفاء أحداث كاملة وكأنها لم تكن ( هكذا يختفي في « برسيغال » الحدث الذي وقع في مونسلفاتا حيث لم يعرف البطل الملك ويصبح ، بكل بساطة ، غير موجود ) الخ . ان مثل هذا اللعب الذاتي بالزمن غريب عن الأدب القديم بشكل تام . ففي الرواية اليونانية ، وفي نطاق بعض المغامرات تميز الزمن بدقة صارمة وواعية . كان القدماء يتعاملون مع الزمن باحترام عميق ( فقد كرسه وقدسته الأساطير ) ولم يكونوا يسمحون لانفسهم بلعب ذاتي به .

هذا اللعب الذاتي بالزمان ، هذا الإخلال بالنسب والمنظورات الزمانية الأولية يتناسب معهما في زمان العالم المدهش لعب ذاتي مماثل بالمكان وإخلال مماثل بالعلاقات والمنظورات المكانية الأولية . وإلى هذا لا تتجلى هنا في معظم الحالات حرية الانسان الفولكلورية الخرافية في المكان بل التشويه الانفعالي الذاتي والرمزي جزئياً للمكان .

---

(١) لقد عرف العصر القديم بطبيعة الحال الشكل الخارجي للبناء على شكل حلم أو رؤيا في الحلم . حسبنا الإشارة إلى لوقيانس في « حلمه » ( وهو سيرة ذاتية عن حدث انعطافي في حياته على شكل حلم ) . لكن المنطق الداخلي الخاص للحلم غائب هنا .

تلكم هي حال رواية الفروسية . ان الكمال الذي يكاد يكون ملحماً  
لزمكان العالم المدهش ووحدة هذا الزمكان يتحللان في الفترة اللاحقة  
( في رواية الفروسية الثرية المتأخرة التي تقوى فيها عناصر الرواية  
اليونانية ) ولايستعادهان استعادة كاملة بعد ذلك إطلاقاً . لكن عناصر  
متفرقة من هذا الزمكان الأصيل ولا سيما اللعب الذائي بالمنظورات المكانية  
الزمانية تبعث من جديد أكثر من مرة في تاريخ الرواية اللاحق ( مع  
بعض التغيير في الوظائف بطبيعة الحال ) : عند الرومنطيين ( « غريخ  
فون أوفتردينغن » لنوفاليس مثلاً ، عند الرمزيين ، عند التعبيريين ( اللعب  
بالزمن المدار بدقة وبراعة بالفتن من الناحية السيكلولوجية في « هوليم »  
لميرنيك مثلاً ) وعند السورباليين إلى حد ما .

وتظهر في نهاية القرون الوسطى أعمال من نوع خاص ، موسوعية  
( وتركيبة ) بمضمونها ، ومبنية على شكل « رؤى » . إننا نقصد هنا  
« رواية الورد » ( غليوم دي لوريس ) وتتمتها ( جان دي مين ) ،  
« رؤيا عن بطرس الحارث » ( لهفليند ) وأخيراً « الكوميديا الإلهية » .  
هذه الأعمال تمثل أهمية كبيرة من وجهة نظر مسألة الزمان ، لكننا  
لا نستطيع التطرق هنا إلا إلى أهم وأشمل ما فيها .

ان تأثير الخط الشاقولي الغيبي للقرون الوسطى ذو قوة فريدة هنا .  
ذلك ان العالم المكاني الزماني يتعرض كله إلى تفسير رمزي . اذ يمكن القول  
ان الزمن في فعل العمل ذاته موقوف تماماً . ذلك ان هذه « رؤيا » لا تدوم  
في الزمن الفعلي إلا قليلاً جداً ، بينما معنى المرئي نفسه خارج الزمن  
( وإن كانت له علاقة بالزمن ) . وعند دانتي زمنُ الرؤيا الفعلي وتوقيته  
بالنسبة إلى لحظة معينة من الزمن البيوغرافي ( زمن الحياة الانسانية ) والزمن

التاريخي يحمل طابعاً رمزياً خالصاً . فكل ما هو زمني مكاني ، صور  
الناس والأشياء كما الأفعال ، يحمل إما طابعاً مجازياً ( في « رواية الوردة »  
في الدرجة الأولى ) وإما رمزياً ( عند لينفليند جزئياً وعند دانتي بدرجة  
أكبر ) .

وأروع ما في هذه الاعمال أننا نجد في أساسها ( ولا سيما في العاملين  
الأخيرين ) إحساساً حاداً جداً بتناقضات العصر بوصفها تناقضات بلغت  
ذروة نضوجها ، وفي حقيقة الأمر إحساساً بنهاية عصر . ومن هنا محاولة  
إعطاء تأليف نقدي له . هذا التأليف يقضي بأن يتمثل في العمل بدرجة  
معينة من الامتلاء كل التنوع المتناقض للعصر . وهذا التنوع المتناقض يجب  
أن يقارب ويعرض في مقطع لحظة واحدة . لينفليند يجمع في المرج ( إيتان  
الطاعون ) ثم حول صوت بطرس الحارث ممثلي كل طبقات وفئات  
المجتمع الاقطاعي ، من الملك حتى الشحاذ ، وممثلي كل المهن وكل  
التيارات الأيديولوجية ؛ فكلهم يشاركون في عرض رمزي ( الحج إلى  
بطرس الحارث طلباً للحقيقة ، مساعده في عمله الزراعي الخ ) . هذا  
التنوع المتناقض عند كل من لينفليند ودانتي ذو صفة تاريخية عميقة في  
حقيقة الأمر . لكن لينفليند وعلى وجه الخصوص دانتي ينصبانه إلى أعلى  
وأسفل ويمدانه على خط شاقولي ويحقق دانتي حرفياً وبقوة وتماسك  
عبقري مد العالم ( التاريخي في جوهره ) على خط شاقولي . فهو يبني لوحة  
لدنة ورائعة لعالم يعيش حياة متوترة ويتحرك شاقولياً إلى أعلى وأسفل :  
تسع دوائر من الجحيم تحت الأرض ، فوقها سبع دوائر من المطهر ،  
فوقها عشر سموات . المادية الفظة للناس والأشياء تحت في الأسفل ، النور  
والصوت فقط فوق في الأعلى . المنطق الزمني لهذا العالم الشاقولي هو التزامن

الخالص لكل الأشياء ( أو « تعايش كل شيء في الأبدية » ) . فكل ما يفرّق بينه الزمن على الأرض يلتقي في الأبدية في التزامن الخالص للتعایش . هذه التفريقات ، هذه التقسيمات ، « سابقاً » « لاحقاً » هذه التي يأتي بها الزمان ، غير جوهرية يجب استبعادها ، ولكي نفهم العالم يجب أن نضع كل الأشياء في زمن واحد ، أي في مقطع لحظة واحدة ، تجبر رؤية العالم كله كعالم متزامن . ففي التزامن الخالص وحده أو في خارج الزمان ( وهما شيء واحد ) يمكن أن يتكشف المعنى الحقيقي لما كان وما هو موجود وما سيكون ، ذلك أن الذي كان يفصل بينها ويفرّق وهو الزمن يفتقد إلى وجود فعلي حقيقي وإلى قوة كاشفة للمعنى الحقيقية . أن جعل اللامتزامن مترامناً ، واستبدال كل التقسيمات والروابط التاريخية الزمنية بتقسيمات وروابط معنوية . مرتببة خارج الزمن كأننا مطمح دانتي الذي أوجد وحدّد أشكال بناء صورة العالم حسب خط شاقولي خالص .

لكن صور الناس التي تملأ هذا العالم الشاقولي في الوقت نفسه ذات تاريخية عميقة ، وعلامات الزمان وآثار العصر مرسومة على كل منها . زد على ذلك أن مفاهيم دانتي السياسية والتاريخية وفهمه لقوى التطور التاريخي التقدمية والرجعية ( وهو فهم جد عميق ) داخلة هي أيضاً في هذه المرتبة الشاقولية . ولهذا فالصور والأفكار التي يأهل بها هذا العالم الشاقولي مفعمة بميل جد قوي للإفلات منه والخروج إلى الخط الأفقي التاريخي المثمر والتوضع ليس باتجاه الأعلى بل الأمام . أن كل صورة ممتلئة بامكانية تاريخية ، ولهذا فهي مشدودة بكيانها كله للمشاركة في الحدث التاريخي في الزمكان الزمني التاريخي . لكن إرادة الفنان الجبارة تحكم عليها بمكان ثابت وأبدي في الخط الشاقولي الخارج عن الزمن .

هذه الامكانيات الزمانية تتحقق جزئيا في بعض القصص المكتملة روائياً .  
فكأن قصصاً مثل قصة فرانتشيسكا وباولو وقصة الأمير اوغولينو والاسقف  
روجيري تفرعات افقية ممثلة بالزمان عن الخط الشاقولي الخارج عن الزمن  
لعالم دانتي .

من هنا التوتر الاستثنائي لكل عالم دانتي . هذا التوتر يخلقه الصراع  
بين الزمن التاريخي الحي والمثالية الغيبية الخارجة عن الزمن . فكأن الخط  
الشاقولي يعتصر داخله الخط الأفقي المندفع بعنف إلى الأمام . بين مبدأ  
الكل المكوّن للشكل والشكل الزمني تاريخياً للصور المتفرقة تناقض ،  
صراع . وشكل الكلّ هو الذي ينتصر . لكن هذا الصراع عينه وهذا  
التوتر العميق للحل الفني يجعلان عمل دانتي خارقاً من حيث قوة تعبيره  
عن العصر وبشكل أدق عن تخوم عصرين .

ان الزمكان الشاقولي لدانتي لم يبعث أبدا في التاريخ اللاحق للأدب  
بمثل هذا التماسك والقوة . إلاّ أنّه جرت أكثر من مرة محاولات لحل  
التناقضات التاريخية بالاستناد إلى الخطّ الشاقولي للمعنى الخارج عن الزمن  
إن صح التعبير ، محاولات لفني القوة الجوهرية الكاشفة للمعنى في كلمتي  
« سابقاً » « لاحقاً » أي للتقسيمات والروابط الزمانية ( فكل جوهرى من  
وجهة النظر هذه يمكن أن يكون متزامناً ) ، محاولات لكشف العالم في  
مقطع التزامن الخالص والتعايش ( رفض « الغيبية » التاريخية للتأويل ) .  
إلاّ ان اعمق محاولة من هذا النوع وأكثرها تماسكاً بعد دانتي كانت تلك  
التي قام بها دوستويفسكي .

## وظائف النصاب

والمهرج والغبي في الرواية

تطوّرت في القرون الوسطى إلى جانب أشكال الأدب الكبير وبالتزامن معها أشكال فولكلورية ونصف فولكلورية صغيرة ذات طابع مهجائي ومحاكائي ساخر. هذه الأشكال تنزع جزئياً إلى تكوين سلسلة دورية. فكان أن نشأ القصص الملحمي المحاكي الساخر. وتبرز في أدب الأوساط الاجتماعية الدنيا في القرون الوسطى هذا ثلاث شخصيات كان لها شأن كبير في التطور اللاحق للرواية الأوروبية. هذه الشخصيات هي النصاب والمهرج والغبي. هذه الشخصيات ليست جديدة بطبيعة الحال فقد عرفتھا العصور القديمة والشرق القديم. ولو ألقينا مرجاساً في هذه الصور، ان يصل هذا المرجاس قعر أي منها لشدة عمق هذا القعر: ان المعنى العبادي للأقنعة القديمة المقابلة قريب منا نسبياً فهو في ضوء اليوم التاريخي، إلا انها في الأبعد تضرب في أعماق الفولكلور السابق على الطبقي. لكن مسألة النشوء لاهمنا هنا كما في كل كتابنا، فالمهم بالنسبة إلينا فقط هو تلك الوظائف الخاصة التي تؤديها هذه الشخصيات في الأدب بعد القرون الوسطى والتي تؤثر تأثيراً جوهرياً في تطور الرواية الأوروبية:

النصاب والمهرج والغبي ينشئون حول انفسهم عوالم صغيرة خاصة، زمكانات خاصة. وكل هذه الشخصيات لم يكن لها أي مكان جوهري في

الزمكانات والأزمنة التي حملناها(اللهم إلا جزئياً في الزمكان المغامراتي المعيشي) . ان هذه الشخصيات تحمل معها إلى الأدب ، أولاً ، صلة جوهرية جداً بنحشبات المسارح المقامة في الساحات ، بالفنّاع التمثيلي في الساحات ، لأنها مرتبطة بقطاع خاص لكنه جوهرى جداً من الساحة الشعبية ؛ وثانياً ، وهذا مرتبط بطبيعة الحال بالنقطة الأولى ، ان وجود هذه الشخصيات ذاته ليس له معنى مباشر بل مجازي : فمظهرها الخارجي نفسه وكل ما تفعل وتقول ليس له معنى مباشر بل مجازي ، وأحياناً عكسي ، ولا يجوز فهمها حرفياً فهي ليست ما تبدو ؛ وثالثاً وأخيراً ، وهذا أيضاً ناتج عما سبق ، ان وجودها انعكاس وإلى هذا انعكاس غير مباشر لوجود آخر .إنهم مصطنعون حياة ( ممثلون ) ، وجودهم يتطابق مع دورهم ، ولا وجود لهم خارج هذا الدور .

ويتصفون بميزة خاصة وحقّ خاص — أن يكونوا غريباء في هذا العالم ، لا يتضامنون مع أي من الأوضاع الحياتية القائمة لهذا العالم ، ولا يناسبهم أي منها ، فهم يرون باطن كل وضع وكذبه . ولهذا يستطيعون أن يستخدموا أي وضع حياتي كمناع فقط . ان لدى النصاب خيوطاً لا زالت تربطه بالواقع أما المهرج والغبي « فليسا من هذا العالم » ولهذا فلهما حقوق وامتيازات خاصة . هذه الشخصيات هي نفسها تضحك ، وهي نفسها يضحك منها ، وضحكها يحمل طابعاً شعبياً ميدانياً عاماً . إنها تستعيد عمومية ( علنية ) الصورة الانسانية : ذلك ان وجود هذه الشخصيات بما هي كذلك كله في الخارج ، إنها ، ان صح التعبير ، تخرج كل شيء إلى الميدان ( الساحة ) ، وكل وظيفتها تنحصر في المخرجة ( ليس مخرجة وجودها بالفعل ، بل الوجود المعكوس إذ ليس لها سواه ) . وهذا



ما يشكل طريقة خاصة لمخرجة الانسان عن طريق الضحك المحاكي  
محاكاة ساخرة .

حين تبقى هذه الشخصيات على الخشبات الحقيقية تكون مفهومة  
تماماً ومألوفة بحيث تبدو كأنها لا تثير أي قضايا . لكنها دخلت الأدب  
آتية من فوق المسارح الحقيقية وحملت معها خصائصها التي نوهنا عنها .  
وهنا ، في الأدب الروائي تعرضت هي نفسها لتحولات كما حوّلت  
وغيرت بعض اللحظات الجوهرية للرواية .

ونحن هنا لا نستطيع كشف هذه المشكلة المعقدة جداً إلا جزئياً ،  
إلا بقدر ما هو ضروري لمتابعة تحليل بعض أشكال الرواية ، على الأخص  
عند رابليه ( وإلى حد ما عند غوته ) .

وقد سار التأثير التحويلي للصور التي استعرضناها في اتجاهين . فقد  
أثرت في المقام الأول في وضع المؤلف نفسه في الرواية ( وفي صورته إذا  
كانت هذه تظهر بشكل ما في الرواية ) وفي وجهة نظره .

ذلك ان موقف مؤلف الرواية من الحياة التي يصورها معقد  
وإشكالي جداً بالمقارنة مع الملحمة والدراما والشعر الغنائي . ومما يزيد  
المشكلة العامة المتعلقة بعائدية التأليف الأدبي تعقيداً ( وهي مشكلة حديثة وخاصة  
ذلك ان الأدب العائد إلى شخص ما لا زال نقطة في بحر الادب الشعبي غير  
الشخصي ) هو ضرورة ان يكون هناك قناع جوهري غير مختلف  
يحدّد موقف المؤلف من الحياة التي يصورها ( كيف ومن أين يرى  
ويكشف ، وهو الانسان الخاص ، كل هذه الحياة الخاصة ) ، كما  
يحدّد موقفه من القراء ، من الجمهور ( بأي صفة يقوم « بفضح »  
الحياة — بصفة قاض ، محقق أمين سرّ ، كاتب تقارير ، سياسي ،

واعظ ، مهرج إلخ ) . ان المسائل مطروحة بطبيعة الحال بالنسبة لأي عائلية شخصية وهذه المسائل لا تحلّ أبداً بكلمة « أديب محترف » ، لكن هذه المسائل تطرح بالنسبة إلى الأجناس الأدبية الأخرى ( الملحمة ، الشعر الغنائي ، الدراما ) على مستوى فلسفي ، ثقافي ، اجتماعي سياسي ؛ والجنس نفسه — الدراما والشعر الغنائي وتفرعاتهما هو الذي يعطي الموقف الأقرب إلى موقف المؤلف ووجهة نظره الضرورية لصياغة المادة الأدبية ، فهذا الموقف محايث هنا للأجناس ذاتها إلا ان الجنس الروائي لا يملك مثل هذا الموقف المحايث . يمكن للكاتب أن ينشر مذكراته الحقيقية ويسمّيها رواية كما يمكنه أن ينشر تحت العنوان نفسه رزمة وثائق وأوراق عمل ، وان ينشر رسائل خاصة ( رواية في رسائل ) ، وان ينشر مخطوطاً « لا يعرف كاتبه ولا لأي غرض كتب ، ولا من وجده ولا ابن وجد » . ولهذا السبب فمسألة عائلية الرواية لا تنشأ ، كما بالنسبة إلى الأجناس الأخرى ، على المستوى العام فقط بل على المستوى الجنسي الشكلي أيضاً . ولقد تطرقنا إلى هذه المسألة جزئياً لدى استعراضنا أشكال التنصت والتلصص على الحياة الخاصة .

الروائي في حاجة إلى قناع جنسي شكلي جوهري يحدّد له موقعه من رؤية الحياة وكذلك موقعه من اعلان ( نشر ) هذه الحياة .

هنا بالذات تأتي اقنعة المهرج والغبي المحوّلة بطرق مختلفة إلى مساعدة الروائي . هذه الأقنعة ليست مختلفة ، بل ذات جذور شعبية عميقة جداً مرتبطة بما كرسه الشعب من مزايا للمهرج ( « براءة » حياته ، وحرمة كلمته ) ، ومرتبطة بزمكان الساحة الشعبية وبخشبة المسرح وهذا كله هام جداً للجنس الروائي . فكان شكل وجود الانسان — المشارك الحامل في الحياة والمتلصص الأيدي عليها وعاكسها ، وكانت الأشكال الخاصة

بعكسها - نشرها . ( وبالمناسبة فان نشر دوائر غير عامة أصلا من دوائر الحياة كالجنس مثلا من أقدم وظائف المهرج . قارن تصوير الكرنفال عند غوته ) .

وهناك لحظة هامة جداً في هذا كله هي الدلالة غير المباشرة ، المجازية لصورة الانسان كلها ، لمجازيتها الكاملة . هذه اللحظة مرتبطة بالتحول بطبيعة الحال . المهرج والغبي هما تحوّل الملك والإله الموجودين في جهنم ، في الموت ( قارن لحظة مماثلة من تحوّل الإله والملك إلى عبد ، مجرم ، مهرج في الساتورانالات و « آلام » الإله المسيحية ) . الانسان هنا في حالة مجاز . وحالة المجاز هذه ذات قيمة هائلة في صياغة الشكل بالنسبة إلى الرواية .

ويكتسب هذا كله أهمية خاصة لكون فضح أي اصطلاحية ، رديئة وكاذبة ، في كل العلائق الانسانية صار واحدة من أخطر مهام الرواية .

هذه الاصطلاحية الرديئة التي تشربتها الحياة الانسانية هي قبل كل شيء النظام الاقطاعي والايديولوجيا الاقطاعية بحطّها من شأن كل ما هو مكاني زمني . لقد تغلغل الرياء والكذب إلى كل العلائق الانسانية . فكانت الوظائف الصحية المعافاة « الطبيعية » للانسان تتحقق « بالتهريب » إن صح التعبير ، وبطريقة غريبة ، لأن الايديولوجيا لم تكن تكرّسها . وهذا ما كان يحمل الزيف والازدواجية إلى كل الحياه الانسانية . كانت كل الاشكال - المؤسسات الايديولوجية تصبح مرآة وكاذبة ، والحياة الفعلية الفاقدة لأي تفسير ايديولوجي فظةً بهيمية .

ففي الفابليو والشفانك والفارس وفي الدورات الهجائية المحاكية

محاكاة ساخرة كان يشن صراع ضد الخلفية الاقطاعية والاصطلاحية الرديئة ، والكذب المتغلغل في كل العلاقات الانسانية . وكان هذا كله يواجهه بعقل المهرج المتبصر المرح الماكر بوصفه قوة فاضحة ( في صورة الرقيق الاقطاعي المعروف باسم الفيلان ، وابن المدينة صانع العلم الصغير ، والإكليريكي الشاب الجوال ، وبصورة عامة في صورة المتسكع المنفصل عن طبقته ) ، وبتهكمات المهرج المحاكية محاكاة ساخرة وبعدم الفهم الساذج من قبل الغبي . كان الخداع الغليظ والقائم يقابل بخداع المهرج المرح ، والزيف والرياء المغرضان ببساطة الغبي النزينة وعدم فهمه المعافى ، وكل ما هو اصطلاحى وكاذب بشكل تركيبى من فضح المهرج ( عن طريق المحاكاة الساخرة ) .

وتتابع الرواية هذا الصراع ضد الاصطلاحية على أساس أكثر عمقاً ومبدئية . وإلى هذا فان الخط الأول يستخدم صور المهرج والغبي ( أي صور الساذجة التي لا تفهم الاصطلاحية الرديئة ) . وتكتسب هذه الاقنعة أهمية خارقة في الصراع ضد الاصطلاحية وعدم مكافأة ومطابقة كل الأشكال الحياتية القائمة للانسان الحقيقي . فهي تعطي صاحبها الحق في ألا يفهم الحياة ، في أن يخلط بين امورها ، في أن يحاكيها محاكاة كاريكاتورية ، أن يبالغ ، الحق في ان يتكلم محاكياً بسخرية ، في ألا يكون حرفياً ، في ان يكون غير ما هو عليه ، الحق في أن يمرر الحياة عبر الزمكان الوسيط لخشبة المسرح وان يصور الحياة كملهاة والناس كمثلين ، الحق في ان ينزع الأقنعة عن الآخرين ، الحق في ان يشتم الحياة شتماً جوهرياً ( يكاد يكون عبادياً ) ، وأخيراً الحق في أن ينشر على الملأ الحياة الخاصة بأدق أسرارها الصغيرة وأخصها .

والاتجاه الثاني في تحويل صور النصاب والمهرج والغبي هو إدخالهم

في مضمون الرواية بوصفهم الأبطال الجوهريين ( في شكل مباشر أو محوّل ) .

وكثيراً جداً ما يتحد الاتجاهان في استخدام الصور المذكورة ، لاسيما ان البطل الجوهري يكاد يكون دائماً حامل وجهات نظر المؤلف . كل هذه اللحظات التي حللناها تظهر بشكل أو بآخر بدرجة أو بأخرى في « رواية النصب » ، في « دون كيخوت » ، عند كيفيدو ، عند رابليه ، في الأدب المهجائي الألماني الانساني ( ايرازم ، برانت ، مورنر ، موشيروش ، ويكرام ) ، عند غريميلسها وزن ، عند سوريل ( « الراعي الصغير الغريب » وجزئياً في « فرنسيون » ) ، عند سكارون ، عند ليساج ، عند ماريفو ؛ ثم ، في عصر التنوير ، عند فولتير ( وهذا ظاهر بوضوح خاص في « الساذج » ) وعند فيلدينغ ( « جوزيف اندروس » « جوناتان وايلد الكبير » وجزئياً « توم جونس » ) ، وجزئياً عند مموليت وعلى نحو خاص عند سويفت .

ومما له دلالة ان الانسان الداخلي أيضاً — الذاتية « الطبيعية » الخالصة نظرت بعد كشفه إلا بمساعدة صورتي المهرج والغبي ، ذلك أنه تعذر إيجاد شكل حياتي مطابق ، مباشر له (غير مجازي من وجهة نظر الحياة العملية ) . فظهرت صورة الغريب الأطوار التي لعبت دوراً هاماً جداً في تاريخ الرواية : عند ستيرن وغولدسميث وهيبيل وجان بول وديكتر الخ . ان غرابة الاطوار هذه « الشينديثية » ( وهو مصطلح ستيرن ذاته ) تصبح شكلاً هاماً لكشف « الانسان الداخلي » ، « الذاتية الحرة والمكتفية بذاتها » ، تصبح شكلاً مماثلاً « للبنتغرويلية » التي استخدمت لكشف الانسان الخارجي المتكامل في عصر الانبعاث .

ان شكل « عدم الفهم » ، وعدم الفهم هذا مقصود عند المؤلف وبسيط ساذج عند الأبطال ، يكاد يكون دائماً لحظة منظمة حين يتعلق الأمر بفصح الاصطلاحية الرديئة . مثل هذه الاصطلاحية التي تكون موضع الفضح ، سواء في الحياة اليومية أو الأخلاق أو السياسة أو الفن إلخ ، تُصور عادة من وجهة نظر انسان لا يشارك فيها ولا يفهمها . لقد استخدم شكل « عدم الفهم » استخداماً واسعاً في القرن الثامن عشر لفصح « اللامعقولية الإقطاعية » ( معروف تماماً استخدامها عند فولتير ؛ واذكر أيضاً « الرسائل الفارسية » لمونتسكيو التي أوجدت جنساً كاملاً من الرسائل المشابهة البالغة الطرافة التي تصور النظام الاجتماعي الفرنسي من وجهة نظر اجنبي لا يفهمه ؛ هذا الشكل يستخدمه سويفت في كتابه « جوليفر » بطرق مختلفة ) . كما استخدم تولستوي هذا الشكل استخداماً واسعاً جداً ؛ مثال ذلك وصف معركة بورودينو من وجهة نظر بيير الذي لا يفهمها ( بتأثير من ستيندال ) وتصوير انتخابات النبلاء أو اجتماع دوما موسكو من وجهة نظريتين الذي لا يفهمها ، وتصوير العرض التمثيلي وتصوير المحكمة والتصوير الشهير للقداس الألهي ( في « البعث » ) إلخ .

رواية النصب تعمل أساساً بزمكان رواية المغامرات المعيشية التي هي الطريق في عالم أليف . ووضع النصاب مماثل كما قلنا لوضع لوسيوس الحمارة (١). الشيء الجديد هنا هو التعزيز الحاد للحظة فصح الاصطلاحية الرديئة وكل النظام القائم ( خصوصاً في « هوسمان الذي ألفاراتشي » وفي « جيل بلاز » ) .

وما يميز « دون كيخوت » هو التقاطع المحاكاتي الساخر لزمكان

---

(١) هنا بطبيعة الحال قدر مشترك هائل من الموضوعات والأسباب .

« عالم » روايات الفروسية « الغريب المدهش » مع « الطريق الكبير في العالم الأليف » لرواية النصب .

ان لرواية سرفنتس في تاريخ استيعاب الزمن التاريخي أهمية هائلة لا تتحدد فقط بتقاطع هذين الزمكانيين المعروفين لدينا وحده ، لا سيما ان طابع هذين الزمكانيين يتغير جذرياً في تقاطعهما : فهما يكتسبان معنى غير مباشر ويدخلان في علاقات جديدة تماماً بالعالم الواقعي . لكننا لانستطيع هنا التوقف عند تحليل رواية سرفنتس .

ان كل أشكال الروايات المرتبطة بتحويل صور النصاب والمهرج والغبي لها في تاريخ الواقعية أهمية هائلة لم تدرك بعد على الإطلاق في جوهرها حتى الآن . ولدراسة هذه الأشكال دراسة أعمق نحن بحاجة قبل كل شيء إلى تحليل منشئي المعنى ووظيفة الصور العالمية للنصاب والمهرج والغبي منذ اعماق الفولكلور ما قبل الطبقي وحتى عصر الانبعاث الأوروبي . علينا أن نأخذ بعين الاعتبار دورها الهائل ( الذي لا يوازيه شيء ) في الوعي الشعبي ، كما نرى من الضروري دراسة تباين هذه الصور ، القومي والمحلي ( لعلّ عدد المهرجين المحليين كان لا يقل عن عدد القديسين المحليين ) ودورها الخاص في الوعي الذاتي القومي والمحلي للشعب . ثم ان مسألة تحوّل هذه الصور لدى انتقالها إلى الأدب عامة ( الأدب غير الدرامي ) وإلى الرواية خاصة تشتمل على صعوبة خاصة . فلا تأخذ حقّها من الاعتبار عادة حقيقة ان الصلة المقطوعة بين الأدب والساحة الشعبية تستعاد هنا بطرق خاصة ومتميزة . زد على ذلك انه ابتكرت هنا أشكال انشر كل دوائر الحياة الانسانية الممنوعة وغير الرسمية وعلى الأخص دائرة الجنس والدائرة الحيوية ( الجماع ، الأكل ،

( الأحمر ) ، وجرى فك الرموز ( الحياتية ، الطقسية ، الدينية ، الرسمية )  
 المتابلة الحاجة لها . وأخيراً هناك صعوبة تمثلها مسألة ذلك المجاز النثري ،  
 تلك الاستعارة النثرية إذا شئت ( وإن كانت لا تشبه الاستعارة الشعرية  
 إطلاقاً ) التي حمت إلى الأدب والتي ليس لها حتى اصطلاح مكافئ  
 ( فالمحاكاة الساخرة والمزحة والفكاهة والسخرية والمغالاة الفنية الضاحكة  
 والصورة المزلية والكاريكاتورية إن هي إلا تسميات وفروق ضيقة ) . ذلك  
 ان الموضوع هنا هو موضوع الوجود المجازي للانسان كله بما في ذلك  
 نظره إلى العالم التي هي أبعد من ان تتطابق مع لعب الممثل لدوره ( مع  
 انه يوجد بينهما نقطة تماس ) فقد اكتسبت كلمات مثل « التهريج »  
 و « التصنع » و « الجنون » و « غرابة الأطوار » معنى حياتياً ضيقاً  
 وخصوصاً . ولهذا السبب أنشأ مثلوا هذا المجاز النثري العظام مصطلحاتهم  
 الخاصة لهذا المجاز ( مأخوذة من أسماء ابطالهم ) : البنتغرواية  
 والشينديثية . ودخل الرواية مع هذا المجاز تعقيد خاص وتعدد  
 مستويات وظهرت زمكانات متوسطة كالزمكان المسرحي مثلاً .  
 واسطع مثال على إدخاله المكشوف ( وهو واحد من امثلة عديدة )  
 « معرض الغرور » لتيكيري والزمكان المتوسط لمسرح الدمى يقوم بشكل  
 خفي في أساس « تريسترام شيندي » . والستيرية هي اسلوب الدمى  
 الخشبية التي يسيّرهما المؤلف ويعلق عليها . ذلكم أيضاً على سبيل المثال  
 الزمكان الخفي « الأنف » و « بتروشكا » .

وفي عصر الانبعاث قوّضت أشكال الرواية التي أشرنا إليها ذلك  
 الخط الشاقولي الذي فكك أشكال العالم المكاني الزماني وامتلاءها النوعي



الحي ومهدت لاستعادة التكامل المكاني الزماني المادي للعالم في مرحلة جديدة معمقة ومعقدة من التطور . مهدت لاستيعاب الرواية للعالم الذي كان يجري فيه إذاك اكتشاف امير كا والطريق البحري إلى الهند ، والذي كان يفتح أمام علوم الطبيعة والرياضيات الجديدة . وكان يتم التمهيد لرؤية جديدة للزمان في الرواية ولتصويره .

ونأمل في تحليلنا لرواية رابليه « غرغنتوا وبنترويل » ان نبين بشكل مشخص كل الموضوعات الأساسية التي عرضناها في هذا القسم .

\* \* \*

## الزمكان عند رابليه

إننا مضطرون في تحليلنا رواية رابليه كما في كل تحليلاتنا السابقة إلى صرف النظر عن كل المسائل المتعلقة بالمتشأ تحديدا ، ولن نتطرق إليها إلا في حالات الضرورة القصوى . ولسوف ندرس الرواية على أنها كل واحد مشبع بوحدة الايديولوجيا والطريقة الفنية . والحقيقة ان كل طروحات تحليلنا الأساسية تستند إلى الكتب الأربعة الأولى ، ذلك لأن الكتاب الخامس يبتعد من حيث الطرق الفنية ابتعاداً حاداً عن الرواية ككل .

لا بد لنا قبل كل شيء من الإشارة إلى **الأبعاد المكانية الزمانية** غير المألوفة والملفتة للنظر بشكل حاد في رواية رابليه . الا ان القضية هنا ليست فقط في ان الفعل في الرواية لم يتركز في الأبعاد الصغيرة للحياة الأسرية الخاصة ، بل يجري في الهواء الطلق وفي حركات على الأرض وفي حملات عسكرية وفي أسفار ويشمل بلداناً مختلفة ، فهذا كله نلاحظه في الرواية اليونانية وفي رواية الفروسية ، ونلاحظه في رواية السفر المغامراتية البرجوازية في القرنين التاسع عشر والعشرين ، بل في العلاقة الخاصة للانسان ولأفعاله كلها ولأحداث حياته كلها بالعالم المكاني الزمني . وسندعو هذه العلاقة الخاصة بالمطابقة والتناسب الطردي بين الدرجات

النوعية ( « القيم » ) والكميات ( المقاييس ) المكانية الزمانية . هذا لا يعني بطبيعة الحال ان اللالى والأحجار الكريمة في عالم رابليه أسوأ من البلاطة لأنها أصغر منها بما لا يقاس ، بل يعني هذا أنه إذا كانت اللالى والأحجار الكريمة حسنة فيجب أن يكون منها أكبر عدد ممكن وان تكون موجودة في كل مكان . فالى دير تيليم كانت ترسل سنوياً سبع بواخر محملة بالذهب واللالى والأحجار الكريمة . وفي الدير نفسه كان يوجد ( ٩٣٣٢ ) مرحاضاً ، مرحاض لكل غرفة وفي كل منها مرآة في إطار من ذهب خالص مرصع بلؤلؤة ( الكتاب الأول ، الفصل ٣٥ ) . هذا يعني أن كل ما هو قيم ، كل ما هو إيجابي نوعياً يجب أن يحقق قيمته النوعية في قيمة مكانية زمانية ، أن يتشر أبعد ما يمكن الانتشار وان يعيش أطول ما يمكنه العيش ، وان كل ما هو هام نوعياً بالفعل يملك بالضرورة قوى لمثل هذا الانتشار المكاني الزماني ، أما السلبي نوعياً ، الصغير ، التافه ، العاجز ، فيجب أن يُقضى عليه تماماً وان يقاوم موته دون جدوى . ليس بين القيمة أياً كانت هذه القيمة — الطعام ، الشراب ، الحقيقة ، الخير ، الجمال — وبين ابعاد المكان والزمان عداً متبادل ، ليس بينهما تناقض ، بل انهما متناسبان تناسباً طردياً . ولهذا فكل ما هو خير ينمو ، ينمو في كل المجالات وفي كل الاتجاهات ، ولا يمكنه أن لا ينمو ، لأن النمو من طبيعته ذاتها . أما الشر ، فعلى العكس ، لا ينمو بل ينحل ، يضمحل ، يهلك ، لكنه يعوّض عن تصاغره الفعلي في هذه العملية بمثابة غيبية كاذبة . ان مقولة النمو ، والنمو المكاني الزماني الفعلي إلى هذا ، واحدة من أهم مقولات عالم رابليه .

إننا حين نتكلم عن التناسب الطردي لا نقصد أبداً ان النوعية

والتعبير المكاني الزماني عنها يكونان منفصلين أولاً في عالم رابليه ثم يتحدثان ، بل العكس فهما مرتبطان بدءاً في الوحدة التي لاتنقسم لصوره . لكن هذه الصور موضوعة عن قصد في مواجهة عدم التناسب في العقيدة الكنسية الاقطاعية ، حيث القيم معادية للواقع المكاني الزماني بوصفه بداية باطلة ، فانية وخاطئة ، حيث الكبير يرمز إليه بالصغير ، والقوي بالضعيف والعاجز ، والخالد باللحظة العابرة .

هذا التناسب الطردي يقوم في اساس تلك الثقة الحارقة بالمكان والزمان الأرضيين ، وذلك الباثوس الخاص بالأبعاد والمسافات المكانية والزمانية اللذين يتميز بهما رابليه وغيره من كبار ممثلي عصر الانبعاث (شكسبير ، كاموينس ، سرفنتس ) .

لكن باثوس المطابقة المكانية الزمانية هذا يحمل عند رابليه طابعاً أبعد من أن يكون ساذجاً كذلك الذي كان يتصف به الشعر الملحمي القديم والفولكلور : إنه يقف في مواجهة الخط الشاقولي للقرون الوسطى كما قلنا وموجه ضده محاجياً . ان مهمة رابليه هي تنقية العالم المكاني الزماني من لحظات النظرة الغيبية التي تفسده ، ومن التفسيرات الرمزية والمرتببة لهذا العالم حسب الخط الشاقولي ، عدوى العدا للطفية ( Antiphysis ) الذي تسرب إليه . وتقترن هذه المهمة المحاجية عند رابليه بأخرى إيجابية هي إعادة إنشاء العالم المكاني الزماني المطابق بوصفه الزمكان الجديد للانسان المتكامل المنسجم الجديد ولأشكال التواصل الانساني الجديدة .

هذا القرن بين المهمتين المحاجية والإيجابية ، مهمتي تطهير الانسان والعالم الفعلي وإعادة انشأهما ، يحدد خصائص طريقة رابليه الفنية وأصالة خياله الواقعي . وتتلخص ماهية هذه الطريقة قبل كل شيء في

هدم كل الصلات المألوفة وكل المجاورات العادية بين الأشياء والأفكار ،  
وفي إنشاء مجاورات غير متوقعة وصلات غير متوقعة بما في ذلك أبعد  
الروابط المنطقية واللغوية عن التوقع ( اشتقاقات رابليه الخاصة وصرفه  
ونحوه الخاصان ) .

أتمد قامت بين أشياء هذا العالم الرائعة صلات كاذبة ومشوّهة لطبيعة  
هذه الأشياء وطلتها التقاليد وكرسها الدين والايديولوجيا الرسمية .  
فالأشياء والأفكار توحيدها علائق مرتبية كاذبة معادية لطبيعتها ،  
وتفصلها وتبعد بينها مختلف التراكمات الغيبية المثالية التي لا تترك لها  
مجالا للتماس في جسمانياتها الحية . ان التفكير السكولاستيكي والذمامة  
اللاهوتية والحقوقية الكاذبة وأخيراً اللغة ذاتها التي تشربت الكذب  
على امتداد مئات السنين وآلافها ترسخ هذه العلاقات الزائفة بين الكلمات  
العينية الرائعة والأفكار الانسانية فعلا . من الضرورة بمكان هدم وإعادة  
بناء لوحة العالم الكاذبة هذه كلها ، وتمزيق كل الروابط المرتبية الكاذبة  
بين الأشياء والأفكار ، وإزالة كل الطبقات المثالية التي تفصل بينها .  
ومن الضرورة بمكان تحرير كل الأشياء وتركها تدخل في مزاجات  
حرّة تتفق وطبيعتها ، مهما بدت هذه المزاجات غريبة من وجهة نظر  
الروابط التقليدية المألوفة . من الضروري ترك الأشياء تتماس في جسمانياتها  
الحية وفي تنوعها الكيفي ، النوعي . من الضروري خلق مجاورات  
جديدة بين الأشياء والأفكار تتجاوز وطبيعتها الفعلية ، ووضع الأشياء  
التي فصل وبوعدها بينها بشكل كاذب أحدها قرب الآخر والقرن بينها  
والمزوجة والفصل بين الأشياء التي قرب بينها بشكل كاذب . وعلى  
أساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم

مشبعة بضرورة داخلية حقيقية . وهكذا فإن هدم لوحة العالم القديمة والبناء الإيجابي لأخرى جديدة أمران متداخلان تداخلاً وثيقاً عند رابليه .

ويستند رابليه في حلّ المهمة الإيجابية على الفولكلور وعلى الأدب القديم حيث كان التجاور بين الأشياء أكثر تناسباً مع طبيعتها وخالياً من الاصطلاحية والمثالية الغيبيّة . أما في حل المهمة السلبية فيتقدم الضحك الرابليهاوي المرتبط ارتباطاً مباشراً بأجناس أدب المهرج والنصاب والغبي العائدة إلى القرون الوسطى والضارب بجذوره في اعماق الفولكلور ما قبل الطبقّي . لكن الضحك الرابليهاوي لا يقتصر فقط على هدم الروابط التقليدية ومحو الطبقات المثالية ، بل يكشف التجاور المباشر اللفظي بين الأشياء التي كان الناس بريائهم الفريسي يفصلون بينها ويفرقون .

إن التفريق بين المترابط تقليدياً والتقريب بين البعيد والمفصول تقليدياً يتم عند رابليه عن طريق تشكيل أنساق بالغة التنوع تتقاطع حيناً وتتوازي حيناً آخر ، وبمساعدة هذه الانساق يقرن رابليه ويفرق . إن تشكيل الأنساق هو الصفة الخاصة المميزة لطريقة رابليه الفنية . ويمكن اختزال هذه الانساق على بالغ تنوعها عند رابليه في المجموعات الأساسية التالية : ١ - نسق الجسم الانساني في مقطعه التشريحي والفيزيولوجي ٢ - نسق لباس الانسان ٣ - نسق الطعام ٤ - نسق الشراب والسكر ٥ - نسق الجنس (الجماع) ٦ - نسق الموت ٧ - نسق المواد البرازية (تبول ، تغوط . . .) لكل من هذه الأنساق السبعة منطقة الخاص ، ولكل منها خواصه الغالبة . وكل هذه الأنساق تتقاطع فيما بينها . ويمكن تطور هذه الانساق وتقاطعها رابليه من تقريب أو تفريق ما يريده ويحتاجه . ويمكن القول إن كل موضوعات رواية رابليه الواسعة والغنية قائمة كلها تقريباً على هذه الانساق .

ولنورد بعض الامثلة . ان رابليه يعرض على امتداد الرواية كلها جسم الانسان وكل أعضائه ووظائفه في جانبها التشريحي الفيزيولوجي والفلسفي الطبيعي . هذا العرض الفني الفريد لحظة هامة جداً في رواية رابليه . إذ كان من الأهمية بمكان تبيان التعقيد الخارق لجسم الانسان وحياته وعمقهما وكشف الدلالة الجديدة ، المكان الجديد للجسمانية الانسانية في العالم المكاني والزمني الفعلي ، واتصالاً بالجسمانية الانسانية المشخصة يكتسب العالم الباقى كله معنى جديداً وواقعية مشخصة ، يكتسب مادية ويتصل بالانسان اتصالاً مكانياً زمانياً مادياً وليس اتصالاً رمزياً . الجسم الانساني يصبح هنا مقياساً مشخصاً للعالم ، مقياس أهميته وقيمته الفعلية للانسان . فلأول مرة تجري هنا محاولة متماسكة لبناء لوحة الانسان كلها حول الانسان الجسماني إن صح التعبير ، وفي منطقة الاتصال الفيزيائي به ( لكن هذه المنطقة كما يرى رابليه واسعة سعة لحدودها ) .

هذه اللوحة للعالم تتعارض محاجياً وعالم القرون الوسطى الذي كان جسم الانسان يدرك في ايديولوجيته تحت عنوان الفناء والتجاوز ، أما في الممارسة الفعلية والحياتية لهذا العالم فكان المجزون القطع والقدّر هو المسيطر . الإيديولوجيا لم تكن تفسّر حياة الجسم ولم تكن تبين معناها بل كانت تنكرها ؛ ولهذا لم يكن لحياة الجسم وقد حرمت من الكلمة والمعنى إلا أن تكون ماجة فظة قدرة ومدّمة حتى لذاتها . كان بين الكلمة والجسم انقطاع لاحتله .

ولهذا السبب يعارض رابليه الجسمانية الانسانية ( والعالم المحيط في منطقة الاتصال بهذه الجسمانية ) ليس فقط بالايديولوجيا الغيبية الزهدية للقرون الوسطى وإنما أيضاً بالممارسة الماجة والفظة للقرون الوسطى . إنه يريد أن يعيد الكلمة والمعنى ، يعيد المثالية القديمة للجسمانية ، وأن يعيد في الوقت نفسه للكلمة والمعنى واقعيتها وماديتها .

ان رابليه يصور جسم الانسان من عدة نواح : من الناحية التشريحية الفيزيولوجية العلمية قبل كل شيء ثم من الناحية التهريجية الماجنة ، وبعدها من ناحية التشبيه الخيالي الضاحك المبالغ فيه ( الانسان — العالم الصغير ) ، وأخيرا من الناحية الفولكلورية الخالصة . هذه النواحي تتداخل فيما بينها ولا تظهر في شكلها الخالص إلا نادراً . لكن التفصيل والدقة التشريحيين والفيزيولوجيين يردان دائماً في معرض الحديث عن جسم الانسان . وهكذا فولادة غرغنتوا المصورة من ناحية المجون التهريجي توفر تفاصيل فيزيولوجية وتشريحية دقيقة : سقوط المستقيم لإصابة والد غرغنتوا بأسهال شديد جراء أكلها سلباً ( \* ) حتى التخمة ( نسق المواد البرازية ) ثم الولادة ذاتها : « بفضل هذه الحادثة المؤسفة حدث ارتخاء في الرحم ؛ انسل الطفل في الأنابيب المنوية إلى الوريد الأجوف وبعد أن تسلق الحجاب الحاجز إلى الكتفين حيث يتشعب الوريد استدار يساراً وخرج من الأذن اليسرى ( الكتاب ١ ، الفصل ٦ ) . ان الخيال الضاحك المبالغ فيه يقترن هنا بدقة التحليل التشريحي والفيزيولوجي .

كما نرى لدى كل وصف لمعركة أو شجار أنه يعطى إلى جانب المبالغة الهزلية وصف تشريحي دقيق للإصابة أو الجرح أو الموت الذي لحق بجسم الانسان .

وهكذا نرى رابليه يعطي في وصفه ضرب الراهب جان الأعداء الذين تسللوا إلى كروم الدير نسقاً مفصلاً لأعضاء الانسان وأجهزته : « بعضهم كان هشم له رأسه وبعضهم كسر له يديه ورجليه ، وبعضهم فك له فقرات رقبتة ، وبعضهم أزاح له حقوه عن مكانه ، وبعضهم

---

( \* ) السلب أو السلاية هو جلد الذبيحة وأكارعها وبطنها .



هشم له أنفه ، فقأ عينيه ، هشم فكّه ، عضّ بأسنانه حتى كاد يخنقه ، كسر رجليه ، لوى عظام لوحه وفخذه ، وخلع عظام مرفقه . وإذا ما خطر لأحد أن يختبئ تحت الدوالي كان يحطم له عصعصه وحقوه كالكلب . وإذا ما أراد أحدهم أن يركن إلى الفرار كان يحطم له رأسه شقفاً بضربها من الخلف على « درزلمذا » ( الكتاب الأول ، الفصل ٢٧ ) .

وهذا الراهب نفسه يقتل الحارس : « . . . استل سيفه بغتة وضرب به الحارس الذي كان يمسك به عن يمينه فقطع له بشكل كامل وريد حلقه والشريان السباتي في عنقه بالإضافة إلى لسانه وحقى الغدد ثم كرّر الضربة فشق له نخاعه الشوكي بين الفقرتين الثانية والثالثة : وسقط الحارس ميتاً » ( الكتاب ١ ، الفصل ٤٤ ) .

كما إنه يقتل الحارس الثاني : « وبضربة واحدة شق له رأسه بعد أن حطم الجمجمة فوق عظم الصدغ وفصل العظمين الجداريين وقسماً كبيراً من الفص الجبهي مع الجسر السهمي عن القذال . وبنفس الضربة شق قشرتي الدماغ بحيث بان البطينان وتدلّست مؤخرة الجمجمة فوق الكتفين ( وكأنها قبة طبيب : سرداء في الأعلى ، حمراء من الداخل ) . وهنا هوى الحارس القتيل على الأرض . وإليكم مثالا آخر من نفس النمط ، وهي قصة بانورغ الهزلية عن عزمهم في تركيا شيّه على السفود وكيفية انقاذه منهم ، وفيها نفس التفصيل والدقة التشريحيين : « هرع ( ربّ البيت ) وأمسك السفود الذي كنت مشكوكا عليه وضرب به القائم على تعذيبي ضربة قاتلة مات على إثرها من نقص العناية به : فقد نفذ السفود من يمين السرة وفوقها قليلا بعد أن اخترق الفص الثالث من الكبد وكذلك الحجاب الحاجز ، وخرج من خلال التامور عند الكتف بين العصعص الأيسر والعمود الفقري » ( الكتاب ٢ ، الفصل ١٤ ) .

في قصة بانورغ الهزلية يتقاطع نسق الجسم الانساني ( في ناحيته التشريحية ) مع نسق الطعام والمطبخ ( بانورغ على السفود كما يشوي اللحم على النار وقد غطي بقشرة من الدهن ) ونسق الموت ( سنتحدث عن خصائص هذا النسق فيما بعد ) .

ان مثل هذه التحليلات التشريحية كلها ليست أوصافاً ساكنة ، بل إنها مقحمة في ديناميكية الفعل الحية - المارك - الشجار الخ . ان البنية التشريحية لجسم الانسان تتكشف في الفعل وتصبح كأنها شخص من شخوص الرواية . لكن هذا الشخص ليس الجسم الفردي في نسق حياتي فردي لا يتكرر ، بل الجسم غير الشخصي ، جسم الجنس البشري الذي يولد ويحيا ويموت بأشكال متنوعة ثم يولد من جديد ، الجسم المعروض في كل بنيته وفي كل عمليات حياته .

ويصور رابليه بنفس الدقة والسطوع أيضاً أفعال الجسم الانساني وحركاته الخارجية ، لدى تصوير بهلوانيات جيمناسست الفروسية على سبيل المثال ( الكتاب ١ ، الفصل ٣٥ ) . ويجري تصوير الامكانات التعبيرية لحركات الجسم الانساني وللإشارة بتفصيل وجلاء خارقين في المشادة الصامتة ( بواسطة الحركات ) بين الانكليزي توماس وبانورغ ( ليس لهذه التعبيرية هنا أي معنى محدد ، بل لها قيمتها القائمة بذاتها ) ( الكتاب ٢ ، الفصل ١٩ ) . . ومثال آخر هو حديث بانورغ ( بخصوص الخطبة ) مع الأخرس ناسديكابر ( الكتاب ٣ ، الفصل ٢٠ ) .

ويتجلى الخيال الضاحك المبالغ فيه في تصوير جسم الانسان والعمليات التي تجري فيه لدى تصوير مرض بتغرويل الذي أنزلوا إلى معدته لدى معالجته عمالاً مع معازقهم وفلاحين مع معاولهم لتنظيف

معدته من القاذورات ( الكتاب ٢ ، الفصل ٣٣ ) . وتحمل رحلة  
« الكاتب » في فم بنتغرويل نفس الطابع ( الكتاب ٢ ، الفصل ٣٢ ) .

لدى تصوير جسم الانسان من ناحية خيالية ضاحكة مبالغ فيها  
يُزَجَّح في نسق الجسم بكتلة كبيرة من الأشياء والظواهر غير المتجانسة .  
هذه الأشياء والظواهر تغوص في جو الجسم وحياة الجسم وتدخل في مجاورة  
جديدة وغير متوقعة مع اجهزة الجسم وعملياته ، وتتدنى مادياً في نسق  
الجسم هذا . وهذا ما نراه في المثالين الآتفي الذكر .

وهكذا نرى بنتغرويل يبلغ بهدف تنظيف معدته كرات معدنية  
كبيرة ( كحبوب ) « كتلك التي على تمثال فرجيليوس في روما » . هذه الكرات  
تضم العمال الذين يقومون بعملية تنظيف المعدة مع أدواتهم وسلاحهم .  
ولدى الانتهاء من عملية التنظيف تقياً بنتغرويل فخرجت الكرات .  
وتذكر رابليه لدى خروج العمال من الحبوب المحجوزين فيها خروج  
اليونانيين من حصان طروادة . ولازال بالامكان رؤية إحدى هذه الحبوب  
في اورليان على قبة جرس كنيسة الصليب المقدس ( الكتاب ٢ ، الفصل  
٣٣ ) .

ونرى كتلة أوسع من الأشياء والظواهر تزج في النسق التشريحي  
الضاحك المبالغ فيه لسفر الكاتب في فم بنتغرويل . فقد تبين أن في فمه  
عالمًا جديدًا كاملاً : جبال شاهقة ( الأسنان ) ، مروج ، غابات ، مدن  
محصنة . وفي إحدى المدن طاعونٌ نتيجة الأبخرة الثقيلة المتصاعدة من معدة  
بنتغرويل . وفي الفم أكثر من خمس وعشرين مملكة مأهولة ؛ وكما  
يختلف الناس في عالمنا من حيث سكناهم على هذا الجانب أو ذاك من  
الجبال ، كذلك يختلف السكان في فم بنتغرويل من حيث كونهم على هذا

الجانب أو ذاك من أسنانه إلخ . ويشغل وصف العالم المكتشف في فم بنتغرويل زهاء صفحتين . والأساس القولكلوري لهذه الصورة الضاحكة المبالغ فيها واضح تماماً ( انظر الصور المماثلة لها عند لوقيانس ) .

وإذا كان في مشهد السفر في فم بنتغرويل قد زجّ بالعالم الجغرافي والاقتصادي في نسق الجسم ، ففي المشهد الذي يتحدث عن العملاق برينغناريل زجّ بالعالم المعيشي والزراعي في ذاك النسق . « نظراً لعدم توفر طواحين الهواء التي كان العملاق المخيف برينغناريل يقتات بها عادة ، فقد التهم كل المقالي والمراجل والطناجر والقدير وحتى الأفران الصغيرة في الجزيرة . ونتيجة ذلك أصيب عند الصباح وفي ساعة الهضم بعسر هضم سببه ( كما قال الأطباء ) ان قوة معدته الهضمية المهيأة بشكل طبيعي لهضم طواحين الهواء عجزت عن هضم الأفران والمجامر : المقالي والقدير هُضمّت بشكل جيد إلى حد ما كما تدلّ على ذلك رواسب تبولّه مرتين هذا الصباح والتي ملأت أربعة براميل ( الكتاب ٤ ، الفصل ١٧ ) .

يلجأ برينغناريل إلى العلاج في مصحة « جزيرة الرياح » . وهنا كان يلتهم طواحين الهواء . وقد حاولوا نزولاً عند نصيحة اختصاصيين محليين في أمراض المعدة أن يدسوا له ديوكاً ودجاجاً في المطاحن . فكانت هذه تصيح في بطنه وتطابير مما سبب له مغصاً وتشنجاً . زد على ذلك ان ثعالب الجزيرة اندفعت إلى حلقه تطارد الطيور . إذك كان لا بدّ من أن يأخذ حقنة شرجية من حبوب القمح والذرة العويجة لغسيل معدته . فاندفعت الطيور وراء حبّات القمح واندفعت إثرها الثعالب . فاضطر إلى ان يتناول حبوباً من كلاب الصيد والكلاب السلوقية عن طريق الفم ( الكتاب ٤ ، الفصل ٤٤ ) .

مما له دلالة هنا هو المنطق الرابليهاوي الخالص ، الأصيل في بناء هذا النسق . ان عمليات الهضم وحركات المداواة وأشياء الاستعمال المتزلي وظواهر الطبيعة وحياة الزراعة والصيد تتوحد هنا في صورة ضاحكة مبالغة ديناميكية وحية ، فقد نشأت هنا مجاورة جديدة وغير متوقعة بين الأشياء والظواهر ، وان كان صحيحاً أن منطق الخيال الفولكلوري الواقعي هو الذي يقوم في اساس هذا المنطق الرابليهاوي الضاحك المبالغ .

وفي المشهد القصير مع برينغناريل نرى ان نسق الجسم يتقاطع ، كما هو المألوف عند رابليه ، مع نسق المواد البرازية ، مع نسق الطعام ونسق الموت ( سنتحدث بالتفصيل في هذا الموضوع ) .

ويحمل الوصف التشريحي المحاكي محاكاة ساخرة لكارنبرينان والذي يشغل ثلاثة فصول من الكتاب الرابع ( الفصول ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ) طابعاً أشد مغالاةً وغرابة ومفاجأة .

كارنبرينان « الصائم » هو تجسيد ضاحك مبالغ للصيام والزهد الكاثوليكي وبشكل عام للاتجاهات المخالفة للطبيعة في ايدولوجية القرون الوسطى ويختتم وصف كارنبرينان بمحاكمات بنتغرويل الشهيرة حول انتيفيزيس ( Antiphysis ) . ان كل أولاد انتيفيزيس ( الشوه ، التنافر ) يوصفون بأنهم سخرية من الجسم الانساني . « كان رأس هؤلاء المواليد الجدد كروياً ومدوراً كالكرة ، وليس مضغوطاً من الجانبين كما عند سائر البشر . كانت آذانهم مرفوعة عالياً وضخمة كآذان الحمير وعيونهم المحملقة الحالية من الرموش مشدودة إلى عظمة وصلبة كعيون السرطان والأرجل مدورة كالعقد والأيدي مقلوبة الى الوراء باتجاه الأكتاف . كانوا يسرون دائماً سيراً أعوج على رؤوسهم وأرجلهم إلى

الأعلى ( الكتاب الرابع ، الفصل ٣٢ ) . ثم يعدد رابليه بعض ما خلفته  
انتيفيزيس : « ثم انتجت القديسين الكذبة والمتافقين والبابويين ثم المتهوسين  
التافهين وكالفينيين جنيف الخداعين ، والبوتريين المسعورين والمرائين  
وأكلة لحوم البشر وكل الرهبان النهمين وكذلك الناس الوحوش القبيحين  
والشاذين كيما تعكر صفو الطبيعة » ( المرجع السابق ) . في هذا النسق تتمثل  
كل القباحات الايديولوجية للنظرة الغيبية وقد أقمحت في النسق الشامل  
الواحد للمسوخ والتشوه الجسمي .

والمثال الرائع على التشبيه الضاحك المبالغ هو أفكار بانورخ حول  
المدينتين والدائنتين في الفصل الثالث من الكتاب الرابع . فهو يصور  
التكوين المنسجم للجسم الانساني بوصفه عالماً صغيراً قياساً على العلاقات  
بين الدائن والمدين : « كان قصد مؤسس هذا العالم الصغير هو الحفاظ على  
النفس التي أودعها هناك بصفة ضيف وعلى الحياة . الحياة تتكون من دم ،  
والدم هو مقر النفس . ولهذا السبب فالعمل الوحيد في هذا العالم هو صنع  
الدم باستمرار . وفي ورشة الحدادة هذه تقوم كل الاعضاء بالوظيفة الخاصة  
بها ، ومرتببة هذه الاعضاء منظمة بحيث ان أحدها يستدين باستمرار من  
الآخر ، والآخر يعطي دائماً . المادة والمعادن الصالحة إلى التحويل إلى دم  
تعطيها الطبيعة : إنها الخبز والخمر . . . . وكل أنواع الغذاء موجودة في  
هذين النوعين . . . . ولإيجاد الغذاء وإعداده وطبخه تعمل اليدان وتتحرك  
الرجلان وتحملان كل هذه الآلة ، أما العينان فتقودان . . . . اللسان يذوق  
والاسنان تمضغ والمعدة تستقبل وتمضم وتلفظ . . . . العناصر المغذية تذهب  
إلى الكبد التي تحولها مرة أخرى وتصنع منها دماً . . . ثم يحمل الدم إلى مخبر  
آخر لمعالجتها مرة أخرى معالجة أدق — إلى القلب نفسه الذي ينقيه  
ويلهبه بحر كاته الانبساطية والانقباضية بحيث يوصله في البطين الأيمن إلى

درجة الكمال ثم يدفع به في الأوردة إلى مختلف الاعضاء . كل عضو يجذب هذا الدم إليه ويتغذى منه كما يريد : القدمان ؛ اليدين ؛ العينان إلخ ؛ الآن تصبح هذه الاعضاء مدينة بعد أن كانت دائنة » .

وفي هذا النسق نفسه وقياساً على الدائنين والدائنين يصور رابليه انسجام الكون وانسجام المجتمع الانساني .

ان انساق الجسم الانساني الضاحكة المبالغة والمحاكية بسخرية والتعريحية تكشف من ناحية بنية الجسم وحياته ، وتقحم في مجاورة الجسم عالماً متنوعاً جداً من الأشياء والظواهر والأفكار التي كانت في اللوحة القرون الوسطية للعالم بعيدة دون نهاية عن الجسم وكانت تدخل ضمن انساق أخرى من الكلمات والأشياء . ان الاتصال المباشر لكل هذه الأشياء والظواهر بالجسم يتم قبل كل شيء عن طريق تجاوزها اللفظي . توحيدها اللفظي في سياق واحد ، جملة واحدة تركيب لفظي واحد . ورابليه لا يخاف أحياناً استعمال حتى التراكيب اللفظية غير المعقولة لمجرد ان يضع جنباً إلى جنب ( « يجاور » ) كلمات ومفاهيم لا يستخدمها الكلام الانساني أبداً في سياق واحد ، جنس واحد ، أسلوب واحد ، جملة واحدة ، نبرة واحدة بناء على بنية معينة ونظرة إلى العالم معينة وسلم قيم معين . رابليه لا يخشى منطق الجمع بين ما يبدو أنه لا يجمع . انه كثيراً ما يستخدم المنطق الخاص للتجاذيف كما تمثل في الصيغ التي شاعت في القرون الوسطى والمتعلقة بالتخلي عن الله والمسيح وباستدعاء الأرواح الشريرة . كما يستخدم على نحو واسع المنطق الخاص للشائيم ( كما سترى فيما بعد ) . كما ان الخيال الجامح الذي يمكنه من إنشاء انساق كلمية معقولة من حيث الموضوع وإن كانت غريبة جداً ذو أهمية خاصة ( مثال ذلك مشهد برينغناريل ملتهم طواحين الهواء ) .

لكن رابليه يظل في هذا كله أبعد من أن يصبح شكلياً . فكل تراكيبه اللفظية حتى حين تبدو لامعقولة موضوعاً ترمي إلى هدم المرتبة الموضوعية للقيم وإلى خفض الرفيع ورفع الوضع وتحطيم اللوحة المألوفة للعالم في كل زواياها . لكنه يحلّ في الوقت مسألة إيجابية تضيء على كل تراكيبه اللفظية وكل صوره الضاحكة المبالغه اتجاهها معيناً هو إكساب العالم جسماً ، إكسابه مادية ، ووصل كل شيء بالانساق المكانية الزمانية ، وقياس كل شيء بمقاييس جسمية انسانية ، وبناء لوحة جديدة للعالم مكان تلك التي يحطمها . ان اغرب المجاورات بين الكلمات وأبعدها عن التوقع مشربة بوحدة طموحات رابليه الايديولوجية هذه . إلا ان هناك بالإضافة إلى هذا معنى آخر ، أعمق وأكثر أصالة وراء صور رابليه وأنساقه الضاحكة المبالغه .

فالى جانب هذا الاستخدام التشريحي الفيزيولوجي الضاحك البالغ للجسمية بهدف إكساب العالم كله الجسمية نرى ان رابليه معنى أيضاً ومشغول ، وهو الطبيب والمربي الانساني ، بالدعوة المباشرة إلى العناية بالجسم وبتطويره المنسجم ، وعلى هذا نرى رابليه يطرح في مقابل تربية غرغنتوا الأولى السكولا ستيكية ، التي كانت تتجاهل الجسد واهمله ، تربيته الانسانية اللاحقة على يد بونوكرات حيث تعطى المعلومات التشريحية والفيزيولوجية وعلم الصحة وأنواع الرياضة المختلفة أهمية ضخمة . ففي مقابل الجسم القرون وسطي اللفظ النحوم الباصق المتثائب الحازق المتمخّط بصوت عال الماضغ والشارب دون روية يعرض الجسم المعنى به المنسجم الرشيح المطوّر بالرياضة العائد لانسان الحركة الانسانية ( Humaniste ) ( الكتاب ١ ، الفصول ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ) . وتفرد للاعتناء بالجسم أهمية خاصة في دير تيليم ( الكتاب ١ ، الفصلان ٥٢ و ٥٧ ) .



والنسق التالي هو نسق الطعام والشراب والسكر . ان مكانة هذا النسق عظيمة جدا في رواية رابليه . فمن خلاله تكاد تمر كل موضوعات الرواية ، ويكاد لا يخلو مشهد من مشاهدنا منه . فبتجاور مباشر مع الطعام والخمر تتصل أشياء العالم وظواهره البالغة التنوع بما في ذلك أكثرها روحانية وسموًا. « ومقدمة المؤلف » تبدأ مباشرة بالتوجه إلى السكيرين الذين يكرس المؤلف لهم كتاباته . كما يؤكد في المقدمة نفسها أنه كتب كتابه في أوقات الأكل والشرب فقط : « إنه أنسب وقت للكتابة في مواد رفيعة وتعاليم عميقة كهذه ، كما كان يعرف كيف يفعل ذلك المثل الأعلى لكل الأدباء هوميروس وأبو كل شعراء اللاتين ابني كما يشهد هوراسيوس ، مع ان أحد الجهلة قال إن رائحة الخمر كانت تفوح من أشعاره أكثر من رائحة زيت الطيب » .

ومقدمة المؤلف للكتاب الثالث أبلغ في هذا الخصوص ، فهنا أدخل برميل الكلبي ديوجين ليتحول فيما بعد إلى برميل خمر . وهنا يتكرر موضوع الإبداع أثناء الشراب ، ومن اسماء الكتاب الذين يبدعون أثناء الشرب ترددت بالإضافة إلى اسمي هوميروس وايني أسماء اسخيليوس وبلوتارك وكاتون .

واسماء أبطال رابليه الرئيسيين ذاتها تفسر اشتقاقياً في نسق الشرب . غرانغوزيه ( والد غرغنتوا ) هو « الحلقوم الكبير » . وغرغنتوا ولد وهو يطلق صرخة مرعبة : إيلي بالشراب ، الشراب ، الشراب ! » . « ما أكبره لديك ! Que grand tu as » ، — قال غرانغوزيه وهو يقصد حلقوم ابنه . وبهذه الكلمة الأولى التي قالها الوالد سُمّي الطفل

غرغنتوا ( الكتاب ١ ، الفصل ٧ ) . ويفسر رابليه بنتغرويل اشتفاقياً بأنه « العطشان الدائم » .  
 وحتى ولادة الأبطال الرئيسيين تحدث تحت علاقة الأكل والشرب .  
 فغرغنتوا ولد في يوم الوليمة العظيمة وحفلة السكر التي أقامها والده ، في حين أن أمه قد أتخمت آنذاك بالعبادة . والوليد الجديد روي عطشه بالخمرة فوراً . وسبق ولادة بنتغرويل جفاف عظيم وبالتالي عطش عظيم عانى منه الناس والبهائم وحتى الأرض . أن لوحة الجفاف مرسومة بأسلوب ثوراتي ومشبعة بترددات ثوراتية وقديمة . إلا أن هذا المستوى الرفيع يقطع بنسق فيزيولوجي يعطى فيه تفسير ساخر مبالغ للوحة مياه البحر :  
 « سخنت الأرض لدرجة أنها تعرقت بشكل لا يصدق مما أدى إلى تعرق البحر وتملحه لأن كل عرق مالح » . وستأكدون من هذا حين تذوقون طعام عرقكم أو عرق المرضى بالزهري الذين يجبرونهم على التعرق -  
 والأمر سيان لدي « ( الكتاب ٢ ، الفصل ٢ ) .

ان موضوع الملح كموضوع الجفاف يمهّد للموضوع الأسامي الذي هو موضوع العطش الذي ولد بنتغرويل « ملك العطشى » تحت علامته ويعزّزه . ففي العام واليوم والساعة التي ولد فيها كان كل شيء في العالم يشعر بالعطش .

ويقحم موضوع الملح في شكل جديد في لحظة ولادة بنتغرويل بالذات . فقبل أن يظهر الوليد خرج من رحم أمه « ثمانية وستون سائق بغل ، وكان كل منهم يمسك بغلاً محملاً بالملح من رسنه ، تلاهم تسعة جمال من ذات السنام الواحد محملة ببالات من الجمبون المملح والألسنة المدخنة ، وسبعة جمال من ذات السنامين محملة بالخنكليلس ثم خمس

وعشرون عربية كراث وثوم وبصل أخضر » . وبعد هذا النسق من ألوان  
المزّة المألحة والمثيرة للعطش يظهر بنتغرويل على ظهر هذه البسيطة .

وهكذا ينشئ رابليه نسقاً ضاحكاً مبالغاً : الجفاف ، الحرّ ،  
العرق ( حين الحرّ يكون العرق ) الملح ( العرق المالح ) المزّة المألحة ،  
العطش ، الشرب ، السكر . ويدخل في هذا النسق بشكل عارض : عرق  
مرضى الزهري ، الماء المقدس ( كان استعمال الماء في فترات الجفاف  
منظماً من قبل الكنيسة ) ، درب التبان ومنابع النيل وجملة كاملة من  
الترجيعات التوراتية والقديمة ( يرد ذكر قصة لازار ، وهو ميروس وفيب  
وفيتون ويونون وهرقل وسينيك ) . وهذا كله على امتداد الصفحة  
ونصف الصفحة التي يصور فيها ولادة بنتغرويل . هنا ينشأ هذا التجاور  
الجديد والعجيب ، الذي يتميز به رابليه ، بين أشياء وظواهر متنافرة في  
السياقات العادية .

وقد وجدت شجرة نسب غرغنتوا وسط رموز السكر : وجدت في  
مدفن تحت كأس كتب عليها « Hie hibitur » ( \* ) بين تسع  
زمزميات ( الكتاب ١ ، الفصل ١ ) لنتبه إلى المجاورة الكلمية والشيئية  
بين المدفن وشرب الخمر .

وفي نسق الطعام والشراب تدخل أهم مشاهد الرواية تقريباً .  
فالحرب بين مملكة غرانغوزيه ومملكة بيكروشول التي تشغل الكتاب  
الأول أساساً تنشب بسبب أقراص العنب . وهذه ، بالمناسبة ، تعتبر  
وسيلة ضد الإمساك وتتقاطع مع نسق المواد البرازية المطوّرة بالتفصيل  
( راجع الفصل ٢٥ ) . والمعركة المشهورة بين الراهب جان ومحارب

---

( \* ) هنا يشربون ( باللاتينية ) .

بيكروشول تحدث بسبب كروم الدير التي تسدّ حاجة الدير من الخمر ( ليس لأجل المناولة ، بقدر ماهي لسكر الرهبان ) . وسفرة بتغرويل الشهيرة التي تملأ كل الكتاب الرابع ( والخامس ) تنتهي عند « كاهن القنينة الإلهية » . وكل السفن المبحرة في هذه الرحلة مزدانة برموز السكر كشعارات : القنينة ، الكأس ، الإبريق ، الزق ، القدح ، المزهرية ، سلّة العنب ، جرار النبيذ ( يصف رابليه بالتفصيل شعار كل سفينة ) .

ان نسق الطعام والشراب عند رابليه ( كنسق الجسم ) مفصّل ومبالغ فيه . ففي كل الحالات يجري تعداد مفصّل جداً لمختلف ألوان المزّة والأكلات مع إشارة دقيقة لعددتها المبالغ فيه . وهكذا نجد لدى وصف العشاء في قصر غرانغوزيه بعد المعركة هذا التعداد : « وقدّم العشاء ، وفوق هذا كله فقد شوي (١٦) ثوراً ، ثلاث عجّلات ، ( ٣٢ ) عجلا ، ( ٦٣ ) جدياً رضيعاً ، ( ٩٥ ) خروفاً ، ( ٣٠٠ ) خنزيراً رضيعاً مع صلصة رائعة ، ( ٢٢٠ ) حجلة ، ( ٧٠٠ ) طير بكاشي ، ( ٤٠٠ ) طيراً خصياً من فصيلتي لودونواس وكورنفالي و ( ١٧٠٠ ) طير مسمّناً من الفصائل الأخرى ، و ( ٦٠٠٠ ) فروجاً ونفس العدد من الحمام ، و ( ٦٠٠ ) دجاجة أحراج ، ( ١٤٠٠ ) أرنباً ، ( ٣٠٣ ) جباري وأ ( ١٧٠٠ ) طيراً خصياً صغيراً . أما الطرائد فلم يستطيعوا الاتيان فوراً بمثل هذا العدد : كان هناك ( ١١ ) خنزيراً برياً أرسلها رئيس دير توربينيه ، و ( ١٨ ) حيواناً أحمر هي هدية السيد دي غراغون ، ثم ( ١٤٠ ) دُرّاجا من السينور ديزيسار ؛ وعدّة دزينات من الحمام البرية والطيور النهرية والحذفات والعجّاج والحجلات البرية والبطات البحرية والإوزات البرية الكبيرة والصغيرة ومالك الحزين والقلق والنحام ذي الريش الأحمر والديوك

الرومية . . . ؛ و بالإضافة إلى هذا كله كانت هناك عدّة أنواع من الحساء » ( الكتاب ١ ، الفصل ٣٧ ) . كما ان هناك تعداداً مفصلاً بشكل خاص لمختلف أنواع المأكولات والمزة لدى وصفه جزيرة هستر : فصلان كاملان هنا ( الكتاب ٤ ، الفصلان ٣٩ و ٤٠ ) مكرسان لهذا التعداد .

في نسق الطعام والشراب تدخل ، كما قلنا ، أشياء وظواهر وأفكار غريبة تماماً عن هذا النسق من وجهة النظر المسيطرة ( في الممارسة الايديولوجية والأدبية والكلامية ) وفي التصور المألوف . ووسائل الإدخال هي نفسها كما في نسق الجسم ولنورد بعضاً منها .

ان صراع الكاثوليكية مع البروتستنتية وعلى الأخص مع الكالفينية يصور في شكل صراع كريمبرينان مع السجق التي تملأ جزيرة فارش . ان المقطع المتعلق بالسجق يشغل ثمانية فصول من الكتاب الرابع ( ٣٥-٤٢ ) . ونسق السجق مفصل ومطور بتماسك ضاحك مبالغ ، فانطلاقاً من شكل السجق يبرهن رابليه ، بالاستناد إلى مصادر ثقة مختلفة ، ان الحية التي أغرت حواء كانت سجقة ، وان العمالقة القدامى الذين هاجموا الأولمب واعتلوا بيليون في اوسا كانوا نصف سجق . ميلوزينا أيضاً كانت نصف سجقة . ونصف سجقة أيضاً كان ايرختونيوس الذي ابتكر العربات وعربات نقل الموتى ( ليخبي فيها رجلية السجقيتين ) . والراهب جان يتحالف مع الطهارة في صراعه ضد السجق . فعلى مثال حصان طروادة صنعوا خنزيراً ضخماً . ويوصف الخنزير بأسلوب ملحمي هوميروسي ساخر ، وتذكر في عدّة صفحات أسماء الطهارة المحاربين الذين دخلوا بطن الخنزير . وتنشب المعركة ، وفي اللحظة الحرجة « يفتح الأخ جان أبواب الخنزير

ويخرج من هناك مع جنوده الطيبين . بعضهم كان يسحبه معه  
أسيافاً ، وبعضهم الآخر مقالي وصفائح وطناجر ومراجل ومجامر وملاقط  
وقدر ومدقات وهووين ، واصطفوا كلهم كرجال الإطفاء وهم  
يصرخون ويطلقون الشتائم : « نبوزردان ، نبوزردان ، نبوزردان ! »  
وانقضوا في زعيق وغيط على معجون اللحم والمقاتق . ويحطّم السجق ،  
ويظهر فرق أرض المعركة « خنزير مينيرفا » الطائر وينثر براميل الخردل ؛  
الخردل « غرايال المقدس » بالنسبة إلى السجق ، إنه يبرىء جروحها بل  
إنه يحيي الأموات .

مما له دلالة تقاطع نسق الطعام مع نسق الموت . ففي الفصل السادس  
والأربعين من الكتاب الرابع محاكمة فكرية طويلة يجريها الشيطان عن  
صفات النفوس البشرية من حيث طعمها . فنفس الوشاة والكتاب بالعدل  
والمحاميين جيدة حين تكون طازجة التمليح . نفوس التلاميذ جيدة على  
الافطار ، ونفوس المحامين على الغداء والخادما على العشاء . ونفوس  
الكرامين تسبب مغصاً في البطن .

وفي مكان آخر تروى قصة الشيطان الذي تناول على الإفطار لحمًا  
محمراً من نفس رقيب في الجيش فأصيب بتلبّات شديد في المعدة . وفي  
هذا النسق أيضاً أدخلت محارق محاكم التفتيش التي أبعدت الناس عن  
الإيمان ، وهكذا أمنت للأبالسة مآكل من النفوس اللذيذة .

ومثال آخر على تقاطع نسق الطعام مع نسق الموت هو المقطع  
( اللوقيانسي ) عن إقامة ابيستمون في مملكة الأموات ( الفصل الثلاثون ،  
الكتاب الثاني ) . أخذ ابيستمون الذي بعث حياً « يتكلم على الفور فقال  
إنه رأى الشياطين وتحدث ببساطة إلى لوسيفيروس وأكل جيداً في الجحيم

في الشانزليزي « . . . ويمتد نسق الطعام طوال المشهد كله : ففي العالم الآخر ديموستين خمتار وايني طحان سبيون الأفريقي يتاجر بالأقراص وهنيعل بالبيض . وايكتيت يجلس تحت شجرة وارقة مع العديد من الحسان يشرب ويرقص ويأكل لأي مناسبة . البابا يوليوس يتاجر بالفطائر وكسرخس يتاجر بالخردل ؛ وبما أنه طلب سعراً عالياً جداً فقد تبوّل فرنسوا فيون في كيس رزمة الخردل « كما يفعل تجار الخردل في باريس » . ( التقاطع مع نسق المواد البرازية ) . ويقاطع بنتغرويل حديث ابيستمون عن العالم الآخر بكلمات تقفل موضوع الموت والعالم الآخر بالدعوة إلى الأكل والشرب : « والآن . . . هيا نأكل ونشرب . تفضلوا يا أولادي فالمفروض أن نستمر في الشرب طول هذا الشهر ! » ( الكتاب ٢ ، الفصل ٣٠ ) .

وكثيراً جداً ما يدخل رابليه في نسق الطعام والشراب مفاهيم ورموزاً دينية : صلوات الرهبان ، الأديرة ، المراسيم البابوية إلخ . فبعد غداء نهم يوضع غرغنتوا الشاب بصعوبة ( وكان آنذاك يتلقى تربيته على على أيدي السكولاسيكيين ) قطعة من صلاة الشكر « . وفي « جزيرة باييمانيا يقترح على بنتغرويل ورفاقه إقامة « صلاة ناشفة » أي دون ترائيل دينية كنسية ، لكن بانورغ يفضل عليها صلاة « مبلّلة بنخمة أنجوي الجيدة » . وفي نفس الجزيرة يقدم لهم غداء كل طبق فيه « أكان عترة أو طيرا خصيا أو خنزيرا ( التي تكثر في باييمانيا ) أو حماما أو أرانب أوديو كآ حبشية الخ محشوة « بقدر هائل من الحكمة » . وهذه الحشوة سببت لابيستمون إسهالاً عنيفاً ( الكتاب ٤ ، الفصل ١ ) . وقد كرّس فصلان خاصان لموضوع « الراهب في المطبخ » هما الفصل الخامس عشر

من الكتاب الثالث « عرض لتقاليد الدير في مسألة لحم العجل المملّح »  
والفصل الحادي عشر من الكتاب الرابع « لماذا يمكث الرهبان في المطبخ  
عن طيب خاطر » . وإليك مقتطعاً نموذجياً من الفصل الأول :

« يقول بانورغ : أنت تحب حساء الخضار ، أما أنا فيعجبني أكثر  
الحساء بورق الغار مع إضافة حتى قطعة من الزارع المملّح في الساعة  
التاسعة » . — « أفهمك ، أجب الأخ جان ، — لقد أخذت هذه  
الاستعارة من مائدة الدير . انك تطلق اسم الزارع على الثور الذي يحرق  
أو حرث . والتمليح في الساعة التاسعة معناه السلق جيداً . ان آباءنا  
الروحيين الصالحين ، مترشدين بتقاليدنا القديمة المعروفة ، وهي ليست  
مكتوبة بل وصلت إلينا بالتواتر ، كانوا ، في وقتي ، بعد ان ينهضوا  
لصلاة الصباح يقومون ببعض الاستعدادات الهامة قبل الدخول إلى  
الكنيسة . كانوا يصقون في المباسق ويستفرغون ويباولون في المبال .  
وكل هذا كي لا يخلعوا معهم أي شيء دنس إلى الخدمة الإلهية . وبعد أن  
يقوموا بهذا كله كانوا يدخلون بخشوع إلى المصلّى المقدس ( هكذا كانوا  
يسمون المطبخ بلغة الدير عندهم ) ، ويسعون بخشوع إلى أن يوضع على  
النار لاجل عجل لإفطار إخوة ربنا يسوع . وكثيراً ما كانوا هم أنفسهم  
يشعلون النار تحت الرجل وبما انه كانت تقرأ في صلاة الصباح تسع  
ساعات ، فانهم كانوا ينهضون أبكر ، وبالتالي كانت شهيتهم وعطشهم  
يزدادان مع عدد الساعات أكثر مما لو كانت تقرأ في صلاة الصباح ساعة  
أو ثلاث ساعات . فكلما نهضوا باكرأ ، كما تقول التقاليد ، كلما وضع  
الثور على النار في وقت أبكر ؛ وكلما وضع على النار فترة أطول كلما  
سلق أكثر ، وكلما سلق أكثر صار أطرى ، أسهل على الأسنان وأشهى



لسقف الخلق وأخف على المعدة وأكثر تغذية للرهبان الصالحين وقد كان هذا الهدف الوحيد والمهمة الأولى للمؤسسي الدير إذ كانوا يرون أنهم لا يأكلون كي يعيشوا ، بل يعيشون كي يأكلوا ، وأنهم لهذا وحده يعيشون في هذا العالم » ( الكتاب ٣ ، الفصل ١٥ ) .

هذا المقطع نموذجي جداً لطرائق رابليه الفنية . فنحن نرى هنا أول ما نرى لوحة تصور تصويراً واقعياً حياة الدير المعيشية . لكن هذه اللوحة المعيشية معطاة في الوقت نفسه ك فك ارموز أرغة رهبان : « قطعة زارع مملة في الساعة التاسعة » . في هذا التعبير تختفي خاف الاستعارة مجاورة وثيقة بن اللحم ( « الزارع » ) مع الخدمة الإلهية ( الساعة التاسعة أي الأجزاء السبعة التي تقرأ في صلاة الصبح . ان عدد النصوص المقررة ( الصلوات ) وهو تسع ساعات موات لسلق اللحم بشكل أفضل ولإثارة الشهية أكثر . ونسق الطعام والخدمة الإلهية ( الصلاة ) هذا يتقاطع مع نسق المواد البرازية ( بصب ، تقياً ، بول ) ومع النسق الجسمي الفيزيولوجي ( دور الأسنان والخلق والمعدة ) . ان الخدمة الإلهية والصلوات هي بمثابة ملء للوقت اللازم لإنضاج الطعام كما يجب ولتنمية الشهية (١) ومن هنا الاستنتاج التعميمي : الرهبان لا يأكلون كي يعيشوا ، بل يعيشون كي يأكلوا : وستوقف فيما بعد بتفصيل أكبر عند مبادئ تشكيل الأنساق والصور عند رابليه معتمدين في ذلك على معطيات الانساق الخمسة الرئيسية .

إننا لانتطرق هنا إلى المسائل المنشئية ، المسائل المتصلة بالمصادر

---

(١) يورد رابليه القول المأثور في الأديرة « de missa ad mensam » ( من القداس إلى البداء ) .

وبالتأثيرات . لكننا في حالتنا هذه سنلاحظ ملاحظة عامة أولية وهي ان إدراج المفاهيم والرموز الدينية في انساق الطعام والسكر والتغوّطات والأفعال الجنسية عند رابليه ليس شيئاً جديداً بطبيعة الحال . فمعروفة لدينا الأشكال المتنوعة لأدب القرون الوسطى المتأخرة التجديفي المحاكي محاكاة ساخرة ، ومعروفة المحاكاة الساخرة للأناجيل والليتورجيات ( « القداس السكران » ، القرن الثالث عشر ) والمحاكاة الساخرة للأعياد والطقوس . ان تقاطع الانساق هذا شيء مميز لشعر الجوالين ( اللاتيني ) وحتى لأرغتهم الخاصة ونقع عليه أخيراً في شعر فيون ( المرتبط بشعر الجوالين ) . وإلى جانب هذا الأدب التجديفي المحاكي محاكاة ساخرة تنطوي على أهمية خاصة أنماط صيغ السحر الشيطاني التجديفية التي كانت ذائعة ومعروفة على نطاق واسع في القرون الوسطى المتأخرة وفي عصر الانبعاث ( كان رابليه يعرفها دون شك ) ، وأخيراً « صيغ » الشتائم الفاحشة التي لم يمت فيها حتى النهاية المعنى العبادي القديم . وهذه الشتائم الفاحشة منتشرة انتشاراً واسعاً في الكلام اليومي غير الرسمي وتشكل الفرادة الاسلوبية والايديولوجية للكلام اليومي غير الرسمي ( ولاسيما للأوساط الاجتماعية الدنيا ) . ان الصيغ التجديفية السحرية ( التي تتضمن الشتائم الفاحشة ) والشتائم الحياتية اليومية الفاحشة تتصل بعضها ببعض بصلات قربى اذ انها فرعان من شجرة واحدة تضرب بجذورها في تربة الفولكلور ما قبل الطبقي ، لكنهما فرعان شوها تشويهاً عميقاً بطبيعة الحال الطبيعة الكريمة لهذه الشجرة .

ولا بد من الإشارة أيضاً ، بالإضافة إلى هذا التقليد العائد إلى القرون الوسطى ، إلى التقليد القديم وبالأخص إلى لوقيانس الذي استخدم استخداماً متماسكاً طريقة التفصيل الحياتي والفيزيولوجي في اللحظات

الجنسية والحيائية التي تتضمنها الأساطير ( انظر على سبيل المثال جماع أفروديت وآرس ، وولادة أثينا من رأس زفس إلخ ) . ولا بد من الإشارة أخيراً إلى أرسطوفان الذي أثر في رابليه ( خصوصاً في أسلوبه ) .

وسنعود فيما بعد إلى مسألة المعنى الحديد الذي اكتسبه هذا التقليد عند رابليه ، كما سنعود إلى مسألة التقليد الفولكلوري الأعمق الذي حدد أساس عالمه الفني . فنحن هنا لم نتطرق إلى هذه المسائل إلاّ بشكل أولي .

ونعود الآن إلى نسق الطعام والشراب . فهنا كما في نسق الجسم نرى إلى جانب المغالاة الضاحكة وجهة نظر رابليه الإيجابية إلى معنى الطعام والشراب وتنمية الإحساس بهما . فرابليه ليس على الإطلاق داعية إلى النهم والسكر الفظين ، بل انه يؤكد القيمة الرفيعة للأكل والشرب في حياة الانسان ويسعى إلى تكريسهما وضبطهما تكريساً وضبطاً أيديولوجياً ، يسعى إلى تهذيبهما . كانت النظرة الزهدية الغيبية تنفي عنهما أي قيمة إيجابية ، ولم تكن تعتبرهما إلا ضرورة مؤسفة من ضرورات الجسد الخاطيء ، ولم تكن تعرف إلا صيغة واحدة لضبطهما هي الصيام ، وهو شكل سلبي ومعاد لطبيعتهما ، لا يمليه الحب لهما بل العدا ( انظر صورة كريمبرينان - الصائم - بوصفه من المخلفات النمطية للأنتيفيزيس ) . لكن الطعام والشراب المرفوضين وغير المنظمين أيديولوجياً ، وغير المكرسين بالكلمة وبالمعنى ، كانا يأخذان بالضرورة في الحياة الفعلية أشد أشكال الشراهة والسكر فظاظة . ونتيجة الزيف الحتمي للنظرة الزهدية فقد ازدهرت الشراهة والسكر في الأديرة خاصة .

الراهب عند رابليه هو أكل نهم وسكير في المقام الأول ( راجع خاصة الفصل الرابع والثلاثين الذي يختم الكتاب الثاني ) . وقد كرست الفصول

التي أشرنا إليها سابقاً لموضوع علاقة الرهبان والمطبخ . والصورة الخيالية  
الضاحكة المبالغة للثمن معطاة في مشهد زيارة بنتغرويل ورفاقه لجزيرة  
هستر . وقد شغل هذا المشهد خمسة فصول من الكتاب الرابع ( الفصول  
من ٥٧ إلى ٦٢ ) . . فهنا ، وعلى أساس مادة قديمة ( مأخوذة من الشاعر  
برسيوس أساساً ) تتطور فلسفة كاملة عند هستر ( البطن ) . فالبطن  
بالذات لا النار كان المعلم الأول لكل الفنون ( الفصل ٥٧ ) ، إليه يعزى  
ابتكار الزراعة والفن الحربي والمواصلات البرية والبحرية إلخ ( الفصلان  
٥٦ و ٥٧ ) . هذه الأفكار عن القوة الكلية للجوع بوصفه القوة المحركة  
لتطور الانسانية الاقتصادي والاجتماعي تحمل طابعاً نصفه محاكاة ساخرة  
ونصفه الآخر حقيقة ( كما هي الحال في معظم الصور الضاحكة المبالغة  
المماثلة التي يرسمها رابليه ) .

ان تربية الاحساس بالطعام والشراب تطرح نقيضاً للشراهة الفظة  
في مشهد تربية غرغنتوا وتهذيبه ( الكتاب الأول ) . كما يناقش موضوع  
تربية الاحساس بالطعام والاعتدال فيه واتصاله بالقدرة على العطاء الروحي  
في الفصل الثالث عشر من الكتاب الثالث . وتربية الاحساس هذه لا  
يفهمها رابليه على المستوى الطبي والصحي فقط ( بوصفه لحظة « الحياة  
المعفاة » ) ، بل على مستوى فن الطبخ . ان اعتراف الراهب جان  
« بالروح الانسانية في المطبخ » الواردة في شكل محاكاة ساخرة إلى حد  
ما يعبر أيضاً دون شك عن اتجاهات رابليه نفسه : « يا الهي الرحيم اغفر  
لي قسمي لماذا لا ننقل إلى هناك ، إلى المطبخ روحنا الانسانية ونراقب  
دوران الأسياخ وموسيقا نشيش قطع اللحم ومد شحم الخنزير المملح  
وحرارة الحساء وتحضير النقل ونظام تقديم الخمور . طوبى لمن لم يعثروا

في الطريق . هكذا جاء في كتاب الصلاة . ان الاهتمام بكمال الأكل والشراب من حيث الطهي لايتناقض بطبيعة الحال أي تناقض والمثل الأعلى لرابليه المتمثل في الانسان الجسدي الروحي المتكامل والمتطور تطورا منسجما .

وتحتل ولائم بنتغرويل مكانا خاصا تماما في رواية رابليه . فالبنتغرويلية هي القدرة على أن يكون الانسان مرحا وحكيما وطيبا . ولهذا فالقدرة على الإيلام بمرح وحكمة من جوهر البنتغرويلية ذاته . لكن ولائم البنتغرويليين ليست أبدا ولائم متعطلين وشرهين ليس لهم من عمل سوى الأكل والشرب . فالوليمة يجب ألا يكرس لها إلا وقت الفراغ مساء بعد يوم العمل ، والغداء ( في وسط يوم العمل ) يجب أن يكون قصيرا ، « نفعيا » فقط إن صح التعبير . ان رابليه نصير مبدئي لنقل مركز الثقل في الطعام والشراب إلى العشاء . وهذا ما ورد أيضا في نظام تربية الانساني بونوكرات : « كان غداء غرغنتوا ، وأرجو أن تلاحظوا ذلك ، معتدلا وبسيطاً ، لأنها كانوا يأكلون للجسم ميول المعدة فقط ، أما العشاء فكان وفيرا ومديدا لأن غرغنتوا كان يأكل قدر ما يتطلبه الحفاظ على قواه وغذائه . وهذه هي الحمية الحقيقية التي أوصى بها فن الطب الجيد والدقيق . . . » ( الكتاب ١ ، الفصل ٢٣ ) . وهناك آراء خاصة حول العشاء موضوعة على لسان بانورغ وردت في الفصل الخامس عشر من الكتاب الثالث الذي أوردناه سابقا : « حين أفطر في الوقت المناسب وتكون معدتي مغسولة ومفرغة فاني أستطيع في حالة الضرورة والحاجة الاستغناء عن الغداء ! أمّا أن لا أتعشى ! يا للشيطان ! هذا خطأ ، هذا تشويه للطبيعة ! لقد أوجدت الطبيعة البشر كي يمرتوا قواهم ، ليعملوا

وينصرف كل إلى شأنه ولكي نفعل ذلك بشكل أريح وأسهل زودتنا  
بشموع أي بنور الشمس المرح والبهيج . أما مساءً فهي تسلب النور  
منا وكأنها تقول لنا بصمت : « أنتم ، أيها الأولاد ، ناس جيلدون .  
لازال أمامكم الكثير من العمل ! أما الآن فالليل يقترب ، عليكم أن  
توقفوا العمل وتنعشوا انفسكم بالخبز الجيد والخمرة الجيدة والمأكولات  
الجيدة ، ثم ان تمرحوا قليلا وتمددوا وتغفوا كي تنهضوا في الصباح  
نشيطين وقادرين على العمل كما كنتم البارحة » .

في هذه الأعشية « البنتغرويلية تدور وراء كؤوس الخمر وقطع  
المأكولات أحاديث بنتغرويلية ، حكيمة لكنها مفعمة بالضحك والبداءات .  
وستتحدث فيما بعد عن المعنى الخاص لهذه الاعشية التي هي الوجه  
الرابليهاوي الحديد « للمأدبة » أفلاطون .

وهكذا فنسق الطعام والشراب في تطويره الضاحك المبالغ مسخر  
لهدم المجاورات القديمة والكاذبة بين الأشياء والظواهر وإنشاء مجاورات  
جديدة تكشف العالم وتجسده مادياً . ويكتمل هذا النسق في قطبه الإيجابي  
بتكريس أيديولوجي ، بتربية الاحساس بالطعام والشراب ، بسمة  
جوهرية في صورة الانسان الحديد المتأمل والمنسجم .

وننتقل الآن إلى نسق المواد البرازية . ان هذا النسق يحتل مكانة غير  
قليلة في الرواية . وعلوى انتيفيزيس اقتضت جرعة قوية من ترياق  
فيزيس . ان نسق المواد البرازية يساعد أساساً لإنشاء أشد المجاورات بين  
الأشياء والظواهر والأفكار بعداً عن التوقع ، مجاورات تهدم المرتبة  
وتجسد لوحة العالم والحياة مادياً .

ويمكننا إيراد « موضوع المسح » مثلاً على إنشاء المجاورات غير

المتوقعة . إن غرغنتوا الصغير يلقي خطاباً عن مختلف الوسائل التي جربها في المسح وعن أفضل وسيلة وجدها . ونجد في النسق الضاحك المبالغ الذي طوره عن وسائل المسح ما يلي : منديل فتاة مخملي ، شال رقبة ، واقيات أذن من الأطلس ، قبعة خادم في قصر . قطة آذارية ( قرحت له مؤخرته بمخالبتها ) قفازات أم معطرة بلبان ، جاوة مريمية ، شجرة مردوش ، أوراق الكرنب ، الخس ، السبانخ ( نسق طعام ) الورود ، القراص ، الملاحف ، السجف ، الفوط ، الثبن ، القش ، الصوف ، المخدة ، حقيبة الصيد ، السلة ، القبعة . وتبين أن أفضل وسيلة للمسح هي الإوزة ذات الزغب الناعم : « تحس نعومة عجيبة من طراوة زغبها ومن دفء الإوزة ذاتها الذي ينتقل بالمستقيم ويصل عبر الامعاء الأخرى إلى منطقة القلب والدماغ » ثم يؤكد غرغنتوا مستشهداً في ذلك « برأي المعلم إيوان الاسكتلندي » أن سعادة الأبطال وانصاف الآلهة في الشانزليزيه تقوم بالضبط في أنهم يمسحون أنفسهم بصغار الإوز .

وفي الحديث « تمجيداً للمراسيم » الذي يدور على الغداء في جزيرة بانيمان ، تدرج المراسيم البابوية في نسق المواد البرازية . فقد استخدمها الراهب جان ذات مرة للمسح فظهر فيه بأسور ذو أورام ، وأصيب بانورغ بامساك فظيع جراء قراءة هذه المراسيم ( الكتاب ٤ ، الفصل ٥٢ ) .

ونرى تقاطع نسق الجسم مع نسق الطعام والشراب ونسق المواد البرازية في مشهد الحجاج الستة . فقد التهم غرغنتوا مع الخس ستة حجاج وشرب معهم جرعة كبيرة من النبيذ الأبيض . اختبأ الحجاج خلف الأسنان أول الأمر ، وكادوا يجرفون فيما بعد إلى هاوية معدة غرغنتوا ، لكنهم تمكنوا من الصعود إلى سطح الأسنان بمساعدة العصي . وهنا لمسوا

سناً مريضة من أسنان غرغنتوا فقدفهم خارج فمه . لكنهم عندما ركضوا هارين . أخذ غرغنتوا يبول فقطع بوله عليهم الطريق مما اضطرهم إلى أن يعبروا السيل الكبير المشكل من بوله . وحين صاروا خارج منطقة الخطر صرخ أحدهم أن كل هذه المصائب جاء ذكرها في مزامير النبي داوود . « عندما قاموا علينا كادوا يلتهموننا أحياء . . . » — هذا عندما أكلونا في السلطنة المملوحة . « وحين اشتد غضبهم علينا كانت المياه أغرقنا . . . » — هذا عندما ابتلع لقمته الكبيرة . . . « لعلّ نفسنا تعبر اللجة التي لا تعبر . . . » — هذا عندما عبرنا طوفان بولته العظيم الذي قطع به علينا الطريق ( الكتاب الأول ، الفصل ٣٨ ) .

وعلى هذا فمزامير داوود تتقاطع هنا مع عمليات الأكل والشرب والتبول .

ومما له دلالاته الكبيرة المشهد المخصص « لجزيرة الرياح » التي يقات ساكنوها بالرياح فقط . ان موضوع « الرياح » وكل المركب المتصل به في الأدب والشعر من الموضوعات الرفيعة — هبوب النسيم . ريح العواصف البحرية ، التنفس ، الزفرة ، النفس بوصفها نفساً نَسَمَةً ، الروح إلخ ، يُفهم من خلال عبارة « أطلق ريحاً » في نسق الطعام وفي نسق المواد البرازية وفي النسق المعيشي ( قارن « الهواء » ، النفس ، الرياح كمقياس وشكل داخلي لكلمات وصور وموضوعات من مستوى رفيع — الحياة ، النفس ، الروح ، الحب ، الموت إلخ ) . « في هذه الجزيرة لا يبصقون ولا يتبولون لكنهم بالمقابل يطلقون رياحاً وغازات بغزارة . . . وأكثر الأمراض انتشاراً هو انتفاخ البطن والمغص . ولمعالجة هذه الأمراض يتناولون حبوباً طاردة للريح بكمية كبيرة ويضعون



كؤوس حجارة ويهوون المعدة . ويموتون كلهم من انتفاخ البطن كما  
المصابون بالاستسقاء : الرجال يطلقون ريحاً والنساء غازاً . وبالتالي فان  
روحهم تخرج من المعبر الخلفي « . هنا يتقاطع نسق المواد البرازية مع  
نسق الموت .

ويبني رابليه في نسق المواد البرازية نسق « أساطير محلية » .  
والأسطورة المحلية تفسر منشأ المكان الجغرافي . وكل مكان يجب أن  
يُفسّر، بدءاً من اسمه وحتى خصائص تضاريسه وتربته ونباتاته إلخ، من  
الحدث الانساني الذي وقع هنا وحدّد اسم هذا المكان وهيئته . المكان  
هو أثر الحدث الذي اعطاه شكله . ذلكم هو منطق الأساطير والخرافات  
المحلية المفسّرة للمكان بالتاريخ . ورابليه ينشئ أيضاً مثل هذه الأساطير  
على مستوى المحاكاة الساخرة .

وهكذا نرى رابليه يفسر اسم باريس على النحو التالي : حين وصل  
غرغنتوا إلى هذه المدينة اجتمعت حوله جماهير المدينة فقام هو « للضحك »  
( Par rio ) بفك أزرار سرواله الرائع ورش الجموع من على  
بغزارة بحيث اغرق ٢٦٠٤١٨ رجلاً ناهيك عن النساء والأطفال . . .  
هذا هو ما جعل المدينة تحمل اسم باريس « Parir » منذ ذلك الوقت «  
( الكتاب ١ ، الفصل ٤٢ ) .

وتفسير وجود حمامات المياه الحارة في فرنسا وإيطاليا ان بول  
بتنغرويل كان أثناء مرضه ساخناً بحيث لم تبرد حرارته حتى الآن ( الكتاب  
٢ ، الفصل ١٧ ) .

والساقية التي تجري قرب سان فيكتور تشكلت من بول الكلاب  
( القصة مروية في الفصل ٢٢ ، الكتاب ٢ ) .

ان الامثلة التي أوردناها كافية لوصف وظائف نسق المواد البرازية في رواية رابليه . وننتقل الآن إلى نسق الفعل الجنسي ( والبدايات الجنسية عامة ) .

ان نسق البدايات الجنسية يشغل مكاناً عظيماً في الرواية ، ويعطى بتنوعات مختلفة : من البداة العارية وحتى التورية الدقيقة ، ومن النكتة الفاحشة وحتى المحاكمات الطبية والعلمية الطبيعية عن القوة الجنسية ومي الرجل والإخصاب الجنسي والزواج وعن معنى الجنس .

والعبارات والنكات البذيئة منثورة في طول رواية رابليه وعرضها . وهي ترد على وجه الخصوص على لسان جان وبانورغ ، لكن الأبطال الآخرين لا يتعففون عنها . فحين وجد البنتغرويليون أثناء سفرهم كلمات متجمدة وبينها مجموعة من الكلمات البذيئة ، رفض بنتغرويل التزود ببعض منها : « قال إنه من الغباء التزود بأشياء متوفرة دائماً ليس فيها أي نقص وموجودة دائماً في متناول اليد كما هي حال الكلمات البذيئة على السنة البنتغرويليين الطيبين والمرحين » ( الكتاب ٤ ، الفصل ٥٦ ) .

ويتمسك رابليه على طول الرواية بمبدأ استخدام عبارة « البنتغرويليين الطيبين والمرحين » هذا ، فأياً كانت المواضيع التي تجري مناقشتها ، فان البدايات تجدد دائماً لها مكاناً في نسيج كلمي يكسوها بعد أن يستحضرها الكاتب عن طريق تداعيات عجيبة وغريبة بين الأشياء أو عن طريق ترابطات وتشابهات كلمية خالصة .

وفي الرواية عدد غير قليل من النكات البذيئة على شكل قصص

قصيرة مقتبسة من مصادر فولكلورية . مثال ذلك نكتة الأسد والمرأة العجوز الواردة في الفصل الخامس عشر من الكتاب الثاني وقصة خلداع العجوز يفيغيا للشيطان ( الكتاب ٤ ، الفصل ٤٧ ) . وفي أساس هذه القصص التشابه الفولكلوري القديم بين عضو المرأة التناسلي والجرح المفتوح .

وبروح « الأساطير المحلية » كتبت القصة المعروفة « عن السبب في ان الاميال في فرنسا قصيرة كل هذا القصر » حيث ان المسافة تقاس بتكرار ممارسة الفعل الجنسي . فقد انتقى الملك فرموند في باريس مئة فتى رائع ومثل عددهم من فتيات بيكارديا الرائعات . وأعطى كل فتى فتاة وأمر هذه الأزواج بالتوجه إلى بلدان مختلفة ، وأمرهم بوضع حجر في كل مكان يغازل فيه الفتى فتاته ويداعبها مما يعني أنه قطع ميلا . في أول الأمر حين كانت الأزواج تعبر فرنسا ، كانت كثيراً ما تتداعب وتتواصل ، ومن هنا كانت الأميال الفرنسية بهذا القصر . لكن فيما بعد ، حين تعبت هذه الأزواج ونفدت قواها الجنسية صارت تكتفي بمرة واحدة في اليوم ، وهذا هو السبب في ان الاميال في بريتاني واللاندي وجرمانيا يمثل هذا الطول ( الكتاب ٢ ، الفصل ٢٣ ) .

ومثال آخر على ادخال المكان الجغرافي العالمي في نسق البذاءات . يقول بانورغ : « وكان يوم جامع فيه جوبيتير دفعة واحدة ثلث الكرة الأرضية — ببهايمه وأناسه وأمناره وجباله ، أي أوروبا ( الكتاب ٣ ، الفصل ١٢ ) .

وتحمل محاكمة بانورغ الضاحكة المبالغة الحرية عن أفضل وسيلة لبناء أسوار حول باريس طابعاً مختلفاً . يقول : « أرى ان النساء أرخص

من الحجارة في هذا البلد ، ولهذا فالأفضل بناؤها من أجزاء النساء ، مع ترتيبها في تنسيق معماري كامل : في الصفوف الأولى توضع الأجزاء الكبيرة ، ثم بعدها الوسطى فالصغرى ثم تحشى كما البرج الكبير في بورجيه بالشياش المتصلبة التي تأهل بها السراويل في الأديرة . فأى شيطان بوسعه أن يهدم أسواراً كهذه ! » ( الكتاب ٢ ، الفصل ١٥ ) .

ومنطق آخر ذلك الذي يحكم المحاكمات المتعلقة بأعضاء الباباالتناسلية . فالبايويون المهووسون يعتبرون تقبيل قدميه تعبيراً غير كاف عن احترامهم للبابا . « أجابوا قائلين : « سنعبر عن مزيد من احترامنا ، سنعبر حتماً ! هذا ما قررناه . سنقبل مؤخرته وأعضائه الأخرى ! فهي كلها موجودة عنده ، عند أئينا الأقدس — كما جاء في مراسيمنا الرائعة ، وإلا لما كان بابا . ذلك ان فلسفة المراسيم الدقيقة تجعل محتماً هذا الاستنتاج وهو أنه لكونه بابا فهذا يعني ان له هذه الاعضاء . ولو لم تكن في العالم مثل هذه الاعضاء لما كان هناك بابا » ( الكتاب ٤ ، الفصل ٤٨ ) .

نعتقد أن ما أوردناه من الأمثلة كاف لوصف الوسائل المختلفة التي استخدمها رابليه في إدخال وتطوير نسق البذاءات ( وليس من مهمتنا بطبيعة الحال القيام بتحليل كامل لهذه الوسائل ) .

وهناك موضوع يدخل في نسق البذاءات وله دور جوهري في تنظيم كل مادة الرواية هو موضوع « القرون » . بانورغ يريد أن يتزوج لكنه لايجرؤ على ذلك خشية أن « ينبت له قرنان » . وكل الكتاب الثالث تقريبا ( من الفصل السابع ) مكرس لمشاورات بانورغ حول الزواج : يتشاور مع أصدقائه ، يرجم بالاستناد إلى فرجيل وبلاستناد إلى الأحلام ، يتحدث إلى سيفيلا ، يتشاور مع الأخرس ، مع الشاعر

المحتضر راميناغروبس، مع أغريبا النيتيسفيمي ومع اللاهوتي هيبو فادي  
والطبيب رونديبيليس والفيلسوف تروليوغان والمهرج تريبوليه . في  
كل هذه المشاهد والأحاديث والمحاكمات يحضر موضوع « القرون »  
وإخلاص الزوجات الذي يستدعي بدوره بسبب قرابة معنوية أو كلمية  
موضوعات تتصل بنسق البذاءات الجنسية ويقحمها فيه . مثال ذلك  
المحاكمات المتصلة بقوة الرجل الجنسية والتهيج الجنسي الدائم عند  
المرأة في كلام الطبيب رونديبيليس أو إعادة النظر في الاساطير القديمة  
من وجهة نظر « تركيب القرون » وخيانة المرأة ( الكتاب ٣ ، الفصلان  
٣١ و ١٢ ) .

والكتاب الرابع من الرواية منظم كرحلة يقوم بها البتغرويليون إلى  
« كاهن القنينة الإلهية » الذي عليه أن يحطم نهائياً شكوك بانورغ حول  
الزواج « القرون » ( والحقيقة ان « موضوع القرون » ذاته يكاد يغيب  
كلياً عن الكتاب الرابع ) .

ان نسق البذاءات الجنسية ككل الأنساق التي حللناها سابقاً ، يهدم  
المرتبعة القائمة بين القيم عن طريق خلق مجاورات جديدة بين الكلمات  
والأشياء والظواهر . إنه يعيد بناء لوحة العالم ، يكتنفها ويجسدها مادياً .  
كما إنه يعيد بناء الصورة التقليدية للانسان في الأدب بناء جذرياً ،  
وإعادة البناء هذه تتم ، بالمناسبة ، على حساب الدوائر غير الرسمية  
والخارجة عن نطاق الكلمة لحياته . الانسان يتمخرج كله وينور بالكلمة  
كله وفي كل تجليات حياته . لكن الانسان في هذا لايفقد صفة البطولة  
ولا ينحط ، ولا يصبح أبداً انساناً من « مستوى حياتي ذني » ، بل الأصح  
الكلام عن خلع صفة البطولة عند رابليه على كل وظائف حياة الجسم -

الأكل ، الشرب ، التغوط والتبول ، الممارسة الجنسية . ثم إن المبالغة في كل هذه الأفعال وتضخيمها يساعد على خلع البطولة عليها ، إذ يفقدها مألوفيتها اليومية وصبغتها المعيشية الطبيعية ( naturaliste ) . وسنعود مرة أخرى فيما بعد إلى مسألة الطبيعة ( naturalime ) عند رابليه .

إنما لنسق البذاءات الجنسية وجهه الإيجابي . فالتهتك اللفظ لإنسان القرون الوسطى هو الوجه الآخر للمثل الأعلى في الزهد الذي يحط من شأن دائرة الجنس . وترسم معالم التنظيم المتسجم لهذه الدائرة في الصورة التي رسمها رابليه لدير تيليم .

إن الأنساق الأربعة التي حللناها لا تستنفد كل الأنساق التي تعمل على التجسيد المادي في الرواية : فنحن لم نبرز إلا الأساسي منها . ويمكننا إضافة نسق آخر عاجله رابليه تفصيلاً هو نسق اللباس . وقد أبدى اهتماماً خاصاً بالغولفيك ( وهو قسم من اللباس يغطي العضو التناسلي عند الذكر ) ، وهو يربط هذا النسق بنسق البذاءات الجنسية . كما يمكننا الإشارة إلى نسق أدوات الاستعمال اليومي وإلى النسق الحيواني . وهذه الأنساق كلها التي تتصل بإنسان الجسم تؤدي نفس الوظائف في تفكيك ما هو مترابط تقليدياً ، وفي تقريب المنفصل والمتباعد مرتبياً ، ووظيفة التجسيد المادي المتماusk للعالم .

وبعد هذه الأنساق العاملة على التجسيد المادي نشقل إلى النسق الأخير الذي يحمل وظيفة أخرى في الرواية وهو نسق الموت . قد يبدو للوهلة الأولى أن لا وجود إطلاقاً لنسق كهذا ، نسق الموت في رواية رابليه . فمشكلة الموت الفردي وحدة هذه المشكلة تبدو أن

غريبتين جداً عن عالم رابليه المعافى ، المتكامل والرجولي . وهذا انطباع صحيح تماماً . لكن الموت في اللوحة المرتبية للعالم التي كان رابليه يعمل على هدمها كان يحتل مكانة مهيمنة . كان الموت يبخس الحياة الأرضية قيمتها بوصفها شيئاً فانياً وزائلاً . كان ينزع منها قيمتها بذاتها وبحولها إلى مرحلة مساعدة تؤدي إلى المصائر الأخروية العتيدة الخالدة للنفس . لم يكن الموت يدرك على أنه لحظة ضرورية من لحظات الحياة ذاتها ، تنصر الحياة بعدها من جديد وتستمر ( الحياة مأخوذة في وجهها الجوهرى الجماعى أو التاريخى ) ، بل على أنه ظاهرة حدودية تقع عند نقطة الفصل المطلق بين هذا العالم المؤقت الفانى والحياة الخالدة ، على أنه باب مفتوح على العالم الآخر . لم يكن الموت يدرك في السياق الزمنى الشامل ، بل على حدود الزمن ، وليس في نسق الحياة بل على حدود هذا النسق . وكان على رابليه وهو يهدم اللوحة المرتبية للعالم ويبني واحدة جديدة مكانها أن يعيد تقويم الموت أيضاً ويضعه في مكانه من هذا العالم الواقعى ، وقبل كل شيء أن يبينه لنا لحظة ضرورية من الحياة ذاتها ، وان يريه لنا في النسق الزمنى الشامل للحياة التي تواصل الاستمرار ، لاتعثر بالموت ولا تسقط في هوى الآخرة ، بل تبقى كلها هنا ، في هذا المكان وهذا الزمان ، تحت هذه الشمس ، ويرينا أخيراً ان الموت حتى في هذا العالم ليس نهاية جوهرية للأشخاص ولا للأشياء . وكان هذا يعنى إظهار الوجه المادي للموت في نسق الحياة المشتمل عليه ( أي على الموت ) والمنتصر دائماً ( دون أي حماسة شعرية بطبيعة الحال ، والحماسة الشعرية غريبة جداً على رابليه ) إنما إظهاره عرساً ، بالمناسبة ، دون تقصد .

ان رابليه يعطى نسق الموت على المستوى الضاحك المبالغ والتعريجي

إلا فيما ندر ؛ فهو يتقاطع مع نسق الأكل والشرب ، مع نسق المواد  
البرازية ، مع النسق التشريحي . وعلى هذا المستوى أيضاً تعالج مسألة  
العالم الآخر ، ما وراء القبر ، ما بعد الموت .  
لقد اطلعنا على أمثلة الموت في النسق التشريحي الضاحك المبالغ . هنا  
يعطى لنا تحليل تشريحي مفصل للضربة القاتلة ونرى الحتمية الفيزيولوجية  
للموت . في هذه الحالة يعطى الموت كواقعة فيزيولوجية تشريحية عارية  
بكل وضوحها وجلائها . ذلكم هو تصوير كل أنواع الموت في المعركة .  
فكأن الموت يعطى هنا في النسق الفيزيولوجي التشريحي غير الشخصي  
لجسم الانسان ، وفي ديناميكية الصراع دائماً . والصبغة العامة لهذا اللون  
هو الصبغة الضاحكة المبالغة مع التشديد أحياناً على تفصيل هزلي .

هكذا على سبيل المثال يُصور موت تربييه : « استدار جمنست  
بسرعة وانقض على تربييه ووجه إليه « على الطائر » ضربة بخدسيه ، وفيما  
كان هذا يغطي رأسه ، شق له بضربة واحدة معدته والقلولون المستعرض  
ونصف كبده مما جعل تربييه يسقط على الأرض ويطلق وهو يسقط أكثر  
من أربع قدر من الحساء ومع الحساء انفاسه ( الكتاب ١ ، الفصل ٣٥ ) .  
ان الصورة الفيزيولوجية التشريحية للموت مدرجة هنا في اللوحة  
الديناميكية لصراع الأجسام البشرية ، ومعطاة في النهاية في مجاورة مباشرة  
مع الطعام « ومع الحساء أطلق أنفاسه » .

لقد أوردنا سابقاً ما يكفي من الأمثلة على الصورة التشريحية للموت  
في حالة الصراع ( ضرب الأعداء في كروم الدير ، قتل الخراس إلخ ) .  
هذه الصور متماثلة كلها ، وهي تعطي الموت كواقعة فيزيولوجية  
تشريحية في النسق غير الشخصي للجسم الانساني الحي والمكافح . ان



الموت هنا لا يقطع النسق المتصل للحياة الانسانية المكافحة ، إنه معطى  
كلحظة فيها ، ولا يخل بمنطق هذه الحياة ( حياة الجسم ) ، بل مصنوع  
من نفس العجينة التي صنعت منها الحياة .

الا ان الموت في نسق المواد البرازية يحمل طابعاً آخر ، تهريجياً  
ضاحكاً مبالغاً ، دون أي تحليل فيزيولوجي تشرحي . وهكذا فقد أغرق  
غرغنتوا في بوله « ٢٦٠٤١٨ رجلاً ناهيك عن النساء والأطفال » . « هذا  
الهلاك الجماعي » معطى هنا ليس بأسلوب ضاحك مبالغ مباشر ، وإنما  
كمحاكاة ساخرة على التقارير الكثيرة التي تتحدث عن الكوارث  
الطبيعية وسحق الأتفاضات والحروب الدينية ( الحياة الانسانية من وجهة  
نظر مثل هذه التقارير الرسمية لاتساوي شيئاً ) .

ويحمل تصوير غرق الأعداء في بول فرس غرغنتوا طابعاً ضاحكاً  
مبالغاً مباشراً . والصورة هنا مفصلة ، فعلى رفاق غرغنتوا ان يقطعوا  
الساقية التي تشكلت من البول فوق جثث الغرقى المكدسة . وعبروا  
جميعهم الساقية بسلام إلا « ايدمون الذي غاصت فرسه بقائمتها اليمنى  
حتى الركبة في كرش سافل سمين وغلظ مستلق على ظهره في الساقية ،  
ولم تستطع سحبها من هناك بأي شكل من الأشكال وظلت قائمتها على  
هذه الحال إلى أن أنزل غرغنتوا بطرف عصاه بقايا أحشاء هذا اللثيم تحت  
الماء ؛ وحين رفعت الفرس قائمتها ( ويا للأمر العجيب المدهش في طب  
الخيول ) شفيت من الورم الذي في رجلها هذه نتيجة ملامستها معلاق هذا  
المهرج السمين » ( الكتاب ١ ، الفصل ٣٦ ) .

مما له دلالته هنا ليس فقط صورة الموت في البول ، وليس فقط  
أسلوب تصوير الجثة ولهجته ( « الكرش » « الأحشاء » ، « المعلاق » ،

« السافل السمين والغليظ » ، « اللثيم » ، « المهرج السمين » ، وإنما أيضاً شفاء الرجل من ملامسة أحشاء الجثة . ان مثل هذه الحالات منتشر جداً في الفولكلور ، ويقوم على أساس واحد من التصورات الفولكلورية العامة عن إنتاجية الموت والجثة الحديثة الموت ( الجرح - الرحم ) وعن شفاء أحدهما بموت الآخر . ان هذه المجاورة الفولكلورية هنا بين الموت والحياة الجديدة قد خُفِّضَتْ إلى درجة بالغة وصلت إلى مستوى شفاء قائمة الفرس لدى ملامسة أحشاء جثة سمينة . لكن المنطق الفولكلوري الخاص لهذه الصورة واضح .

ونذكر بمثال آخر على تقاطع نسق الموت مع نسق المواد البرازية . حين يشرف سكان « جزيرة الرياح » على الموت ، فان أنفسهم تخرج منهم مع الريح ( بالنسبة للرجال ) ومع الغازات ( بالنسبة إلى النساء ) ومن خلال المعبر الخلفي ( الشرج ) ( ١ ) .

وتكتسب صورة الموت سمات مضحكة في كل الحالات التي يصور فيها الموت تصويراً مبالغاً ( تهريجياً ) : فالموت يجد نفسه في مجاورة مباشرة مع الضحك ( صحيح ان هذه المجاورة ليست بعد في نسق الأشياء ) . وفي معظم الحالات يصور رابليه الموت بهدف الضحك . فهو يصور ميتات ممرحة .

أمامنا في المشهد المتعلق « بقطيع بانورغ » تصوير هزلي للموت . فقد أراد بانورغ الانتقام من التاجر الذي كان ينقل على البخرة قطيع

---

(١) وفي مكان اخر ينجب بنتغرويل من رياحه رجلا صغارا ومن غازاته نساء صغيرات ( الكتاب ٢ ، الفصل ٢٧ ) . وكان قلب هؤلاء الناس الصغار قريبا من المعبر الخلفي ولهذا كانوا نرقيين .

خرفان ، فاشترى منه الكراث وألقاه في البحر فاندفعت بقية الخرفان خلفه إلى البحر . وتشبث التاجر والريان بالخرفان محاولين إيقافها ، لكنهم جرّوا جميعاً إلى البحر . « وقف بانورغ والمجداف بيده قرب المطبخ لئلا يساعد الرعاة بل ليحول دون صعودهم إلى ظهر المركب وتفاذي الهلاك ، وكان يعظهم بفصاحة . . . حسب كل أصول البلاغة مبيناً لهم كل ما في هذا العالم من شقاء وما في الحياة الأخرى من خيرات ، ومؤكداً ان الذين انتقلوا إلى هناك أسعد من الذين يعيشون في وادي الدموع هذا . . . » ( الكتاب ٤ ، الفصل ٨ ) .

ان هزلية موقف الموت تنشأ كلها من العظة التي ألقاها بانورغ في التاجر والرعاة قبل رحيلهم إلى العالم الآخر . والموقف بأكمله محاكاة ساخرة غاضبة لتصورات عقائد القرون الوسطى الغيبية عن الحياة والموت . وفي مكان آخر يروي رابليه قصة الرهبان الذين رأوا من واجبههم أن يهتموا بنفس الغريق أولاً ويعرفوه بدلاً من أن يهبطوا فوراً لنجدته ، فكان أن غاص هذا إلى القاع في هذه الأثناء وهلك .

وبروح الهدم عن طريق المحاكاة الساخرة لتصورات القرون الوسطى عن النفس والعالم الآخر أعطي التصوير المرح لإقامة ابيسمون المؤقتة في مملكة الأموات ( وقد تطرقنا إلى هذا المشهد ) . وتتصل بهذا المشهد المحاكاة الفسحة الضاحكة المبالغة عن نفوس الموتى من حيث قيمتها من ناحية الطعام والقيمة الغذائية . وقد تحدثنا في هذا الموضوع أيضاً .

ونذكر بالتصوير المرح للموت في نسق الطعام في حديث بانورغ عن المصائب التي نزلت عليه في تركيا . هنا يعطي الموقف الهزلي الخارجي للموت ، في حين ان الموت يعطى في مجاورة مباشرة مع الطعام ( الشيء على السفود ، البزل بالسفود ) . وينتهي كل المشهد المتعلق بالإفقاد العجائبي لبانورغ نصف المشوي بتمجيد الشواء على السفود .

الموت والضحك : الموت والطعام ، الموت والشراب كثيراً جداً ما يتجاوزان عند رابليه . وموقف الموت موقف مرح دائماً عند رابليه . وفي الفصل الخامس عشر من الكتاب الرابع تعطى مجموعة كاملة من الميمات العجيبة والمضحكة في معظمها . فهنا قصة موت أنكريون الذي اختنق ببذرة عنب ( أنكريون - الحمر - بذرة العنب - الموت ) . والحاكم فاييوس مات من شعرة ماعز سقطت في كوب الحليب . وأحدهم مات من احتفاظه بالغازات في بطنه لأنه خشي ان يطلقها في حضرة الامبراطور كلادفيوس إلخ .

وإذا كان الموقف الخارجي هو وحده الذي يجعل الموت مضحكاً في الحالات التي أوردناها ، فان موت الدوق كلارنس ( أخي ادوارد الخامس ) موت يكاد يكون مرحاً حتى للمقدم عليه : فقد عُرض عليه ، هو المحكوم عليه بالموت ، ان يختار نوع الميتة التي يريد : « فاختار الموت غرقاً في برميل من نبيذ الملفازيا ! . . » ( الكتاب ٤ ، الفصل ٣٣ ) . الموت المرح هنا متجاوز مباشرة مع الحمر .

ويصور رابليه المحتضر المرح في صورة الشاعر رامينغروبس . عندما وصل بانورخ مع رفاقه إلى الشاعر المشرف على الموت كان قد بلغ الاحتضار « الا ان مظهره كان مرحاً ووجهه مشرقاً ونظراته صافية » ( الكتاب ٣ ، الفصل ٢١ ) .

في كل حالات الموت المرح التي أوردناها يعطى الضحك في لهجة واسلوب وشكل تصوير الموت . لكن الضحك في نطاق نسق الموت يدخل في مجاورة شئئية وكلمية مباشرة مع الموت : فرابليه يورد في مكانين من كتابه نسق ميمات من الضحك . في الفصل العشرين من الكتاب الأول

يذكر رابليه اسم كراسن الذي مات من الضحك لدى رؤيته حماراً يبيع  
حسكاً أحمر ، وفيلمون الذي مات من الضحك أيضاً لدى رؤيته حماراً  
يلتهم تيناً . وفي الفصل السابع عشر من الكتاب الرابع يذكر رابليه اسم  
الفنان زيفكسيس الذي مات من الضحك لدى رؤيته إلى لوحة العجوز  
التي كان هو نفسه قد رسمها .

وأخيراً يعطى الموت متجاوزاً مع ولادة الحياة الجديدة ، ومتجاوزاً  
في الوقت نفسه مع الضحك .

عندما ولد بنتغرويل كان هائل الحجم وثقيلاً ولم يكن من الممكن أن  
يظهر إلى النور دون أن يخنق أمه ( الكتاب ٢ ، الفصل ٢ ) . وتوفيت أم  
الولد بنتغرويل فوق والده في مأزق : فهو لا يعرف إن كان عليه أن  
يبكي أو يضحك . « الشك الذي عكر صفاء ذهنه كان في عدم معرفته  
ما إذا كان عليه أن يبكي حزناً على زوجه أو ان يضحك فرحاً لرؤية  
ابنه » . ولم يستطع أن يستقر على قرار يبدد شكوكه فكان يبكي ويضحك .  
كان غرغنتوا حين يذكر زوجه « ينخور كالبقرة » . ثم يذكر بنتغرويل  
فيأخذ في الضحك فجأة كالعجل ( الكتاب ٢ ، الفصل ٣ ) .

وفي نسق الموت ، وفي نقاط تقاطع هذا النسق مع نسق الطعام والشراب  
ونسق الجنس وفي التجاور المباشر بين الموت وولادة الحياة الجديد تتكشف  
طبيعة الضحك الرابليهاوي بكامل وضوحها : تتكشف مصادر هذا  
الضحك وتقاليده الحقيقية . وتطبيق هذا الضحك على عالم الحياة الاجتماعية  
التاريخية الواسع كله ( « ملحمة الضحك » ) وعلى العصر ، وعلى وجه  
الدقة على تخوم عصرين ، يكشف آفاقه وانتاجيته التاريخية المقبلة .

ان « الموت المرح » عند رابليه لا يمتزج فقط بالتقويم الرفيع للحياة

ويعطى الفضال حتى النهاية في سبيل هذه الحياة . بل إنه بالضبط تعبير  
عن هذا التقويم الرفيع . تعبير عن قوة الحياة المنتصرة أبدأً على كل موت .  
ليس في الصورة الراهبية للموت المرح أي شيء انخطاطي بطبيعة الحال ،  
ليس فيه نزوع إلى الموت ولا رومنطقية الموت . فموضوع الموت نفسه  
عند رابليه لا يتصدر الموضوعات الأخرى ولا يجري التأكيد عليه كما  
سبق وقبلنا . فالأهمية الضخمة لدى معالجة رابليه لهذا الموضوع تعود إلى  
الوجه التشريحي الفيزيولوجي المتبصر والواضح لهذا الموت . الضحك عنده  
ليس تقيض فظاعة الموت . هذه الفظاعة غير موجودة وبالتالي  
لا وجود لأي تباین حاد .

إننا نجد التجاور المباشر بين الضحك والطعام والشراب والبدء  
الجنسية عند ممثلين آخرين لعصر الانبعاث ، عند بوكاتشو ( في القصة  
الطويلة المؤطرة وفي مادة بعض القصص المتفرقة ) ، وعند بولتشي  
( تصوير الميتات والجنة أثناء معركة رونسيفال ؛ مرغوتي ، وهو الصورة  
الأولية لبانورغ ، يموت من الضحك ) ، وعند شكسبير ( في مشاهد  
فلسطين ، حفارو القبور المرحون في « هملت » ، الحارس المرح والسكير  
في « مكبث » ) . أن التشابه هنا يُفسّر بوحدة العصر ووحدة المصادر  
والثقاليذ ، والتباين هو بالسعة والامتلاء في معالجة هذه المجاورات .

هذه المجاورات ستتعثّر في التاريخ اللاحق للتطور الأدبي انتعاشاً  
قوياً في الرومنطقية ثم في الرمزية ( ونضرب صفحاً عن المراحل  
المتوسطة ) ، لكن طابعها هنا مختلف تماماً ، اذ يضع كلياً الحياة المنتصرة  
الذي يشمل الموت والضحك والطعام والفعل الجنسي جميعاً . الحياة  
والموت هنا يُدركان في نطاق الحياة الفردية المغلقة فقط ( حيث الحياة

لا تتكرر والموت خاتمة لارادتها ، الحياة المأخوذة إلى هذا في وجهها الذاتي الداخلي . ولهذا تنقلب هذه المجاورات في صور الرومنطيين والرمزيين الفنية إلى تباينات وتناقضات ساكنة حادة لا تحلّ أبداً ( إذ لا يوجد كلّ فعلي كبير وشامل ) ، وإن حلّت فعلى مستوى صوفي . حسبنا ذكر تلك الظواهر الأقرب خارجياً إلى مجاورات رابليه . عند ادغار بو قصة صغيرة بروح عهد الانبعاث عنوانها « برميل أمونتيليادو » . بطل القصة يقتل غريمه أثناء الكرنفال ، وغريمه هذا سكير يلبس لباس المهرجين ذا الجلاجل . يقنع البطل خصمه بالتزول معه إلى أقبية الخمر ( الدياميس ) ليتأكد من حقيقة برميل الأمونتيليادو الذي اشتراه . وهنا في القبر يضعه في مشكاة ويسدّها عليه بالطوب وهو حي . وكان آخر ما سمعه منه هو الضحك ورنين جلاجل المهرج .

هذه القصة مبنية كلها على تباينات حادة وساكنة تماماً : الكرنفال المرح والمتألّى بالأنوار الباهرة والدياميس المظلمة ؛ اللباس المرح والتهرجي للغريم والميتة الرهيبة التي تنتظره ، برميل الأمونتيليادو ورنين جلاجل المهرجين المرح والرعب الذي تملك هذا المدفون حياً قبل موته ، جريمة القتل الفظيعة والغادرة ولهجة البطل الراوية العملية الهادئة والحافة . وفي أساس القصة المركّب ( المجاورة ) القديم والمحترم : الموت — قناع المهرج ( الضحك ) — الخمر — مرح الكرنفال ( carra navalis باخوس ) — القبر ( الدياميس ) . لكن المفتاح الذهبي لهذا المركّب فُتِح : الكلّ المعافى الشامل للحياة المنتصرة غائب ، فلم تبق إلا تباينات عارية ويائية ، ولهذا فهي فظيعة . صحيح أننا نشعر وراء هذه التباينات بقرابة منسية غامضة ومضطربة ، وبسلسلة

طويلة من ذكريات غامضة عن الصور الفنية للأدب العالمي حيث امتزجت  
نفس العناصر ، لكن هذا الاحساس الغامض وهذه الذكريات المبهمة  
لا تؤثر إلا في الانطباع الجمالي الضيق عن كليّ القصة .

وفي أساس القصة المعروفة « قناع الموت الأحمر » مجاورة بوكاتشوية :  
الطاعون ( الموت ، القبر ) -- العيد ( المرح ، الضحك ، الحمر ، الجنس ) .  
لكن هذه المجاورة هنا تصبح تبايناً عارياً يخلق جواً مأساوياً وليس جواً  
بوكاتشويّاً . فالكليّ الشامل للحياة المندفعة إلى الأمام والمتنصرة ( ليس  
الحياة البيولوجية الضئيلة ) يلغي التناقضات عند بوكاتشو . أما عند بوكاتشوية سناكنة ،  
والصفة الغالبة في الصورة بمجملها مركزة في الموت . ونرى الشيء نفسه  
في قصة « ملك الطاعون » ( البحارة السكارى يأكلون ويشربون في حيّ  
مصاب بالطاعون من أحياء مدينة بحرية ) مع ان الحمر والعريضة الثملة  
للمجسم المعافى هنا تنتصران في حدث القصة ( وفي الحدث فقط ) على  
الطاعون وأشباح الموت .

ولنذكر أيضاً الموضوعات الربليهاوية عند أب الرمزية والانحطاط  
بودلير . ففي قصيدة « الميت المرح » ( راجع نداء الأخير إلى الديدان :  
« انظروا ، إليكم يمضي ميت مرح وحر » ) وفي قصيدة « السفر »  
( نداء إلى الموت — « القبطان العجوز » في الأبيات الختامية ) ، وأخيراً  
في مجموعة قصائده « ميتات » نلاحظ نفس مظاهر تفكك المركّب  
( المجاورة ليست تامة ) وانتقال الصفة الغالبة وتركزها على الموت ( تأثير  
الفيونية ومدرسة « الكوايس والأهوال » ) ( ١ ) . الموت هنا ، كما عند

---

( ١ ) هناك ظواهر مشابهة عند نوقاليس ( إضفاء الصفة الشهوانية ( « الإيروس » )  
على المركب كله وخصوصاً في قصيدته عن تناول القربان ) ، وعند ديفو ( « أحذب  
نوتردام » ) ، كما هناك نغمات رابليهاوية عند رامبو وريشبين ولا فورغ وغيرهم .



كل الرومنطيقين والرمزيين ، يكف عن أن يكون لحظة من لحظات الحياة ذاتها ، ويصبح من جديد ظاهرة على تخوم الحياة هنا والحياة الأخرى الممكنة . وكل الإشكالية تتركز في نطاق نسق الحياة الفردي والمغلق . ونعود إلى رابليه ، فلنسق الموت عنده قطب إيجابي أيضاً يُناقش فيه موضوع الموت دون أي مبالغة ضاحكة تقريبا . إننا نقصد بهذا الفصول المكرسة لموت الأبطال وموت البان الكبير ورسالة غرغنتوا العجوز الشهيرة إلى ابنه .

ففي الفصول المتعلقة بموت الأبطال والبان الكبير ( الكتاب ٤ ، الفصول ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ) يعلمنا رابليه بالاستناد إلى المعطيات القديمة ودون أي مبالغة ضاحكة تقريبا عن الظروف الخاصة المحيطة بموت الأبطال التاريخي الذين تمّ حياتهم وموتهم البشرية . ان موت الانسان الكريم والبطل كثيراً ما يترافق بظواهر خاصة في الطبيعة تمثل انعكاساً للهزات التاريخية : العواصف تهب ، والشهب والنيازك تظهر في السماء وتتساقط النجوم : السموات تتكلم بصمت من خلال العلامات التي تطلقها الشهب في الجو : « إذا أردتم أيها الفانون أن تعرفوا شيئاً من الأموات عن الخير والنفع الاجتماعي ، فاسعوا جهدكم لتمضوا بأسرع ما يمكن إليهم وتحصلوا منهم على جواب . الملهاة تقترب من نهايتها ، فاذا أضعتم الفرصة ندمتم ولات ساعة مندم ! » ( الفصل ٢٧ ) . ونقرأ في مكان آخر ما يلي : « كما ان المشعل أو الشمعة ينشران سناهما على الجميع ما داما يعيشان ويشعلان ، وينيران كل ما حولهما ويبعثان البهجة في كل قلب ، ويؤديان بنورهما لكل واحد خدمة ولايسبيان أي ضرر أو إزعاج لأحد ، لكنهما ما ان نجبوا حتى يلوثا الهواء بالدخان والسخام ويلحقان الضرر والإزعاج بكل واحد — كذلك هذه النفوس الكريمة

والرائعة ، وجودها ، ما دامت تسكن الجسد ، هادى مفيد لطيف ومحترم . لكن في ساعة موتها تحدث في وقت واحد في الجو فوق الجرز وفوق اليابسة هزات عظيمة : ارتعاش وظلام عواصف وبرد ، الأرض تهتز وترتعش ، وفوق البحر تهب العواصف والأنواء وفي أوساط الشعب ترتفع الشكوى والسخط وتزول أديان وتظهر أخرى وتسقط ممالك وتزول جمهوريات » ( الفصل ٢٦ ) .

يتضح من المقاطع التي أوردناها أن رابليه يصور موت الأبطال بلهجة أخرى واسلوب آخر تماماً يخفى فيهما الخيال الضاحك المبالغ ويحل محله الخيال المضمي للبطولة المفعم بالروح الملحمي الشعبي أحياناً ، أما في الغالب الأعم فالخيال المستعيد للهجة واسلوب يناسب لهجة المصادر القديمة واسلوبها ( ورابليه يعيد رواية هذه المصادر رواية قريبة من الأصل إلى حد كبير ) . وهذا دليل على تقدير رابليه الرفيع للبطولة التاريخية . ومما له دلالة أن الظواهر التي ترد بها الطبيعة والعالم التاريخي على موت الأبطال طبيعية تماماً ( العواصف ، النيازك ، الهزات الأرضية ، الثورات ) « رغم تناقضها وكل قوانين الطبيعة » ، وموجودة في نفس العالم الأرضي الذي سارت فيه حياة الأبطال ونشاطهم . وردة الفعل هذه أسبغت عليها بطولة ملحمية ، كما تشارك الطبيعة فيها . والموت حتى في هذه الحالة لا يصوره رابليه في النسق الفردي للحياة ( المنغلقة والمكتفية بذاتها ) إنما في العالم التاريخي بوصفه ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية التاريخية . وبنفس اللهجة تروى قصة موت البان الكبير ( وعلى رجه أدق : تعاد رواية هذا الموت اقتباساً عن بلوتارك ) . ان بتغرويل في روايته للقصة يرجع كل الأحداث المرتبطة بهذا الموت إلى « موت مختص

المؤمنين العظيم » ، لكنه يدخل على صورة البان في الوقت نفسه مضموناً  
حلولياً خالصاً ( الفصل ٢٨ ) .

ان غاية الفصول الثلاثة كلها إظهار البطولة التاريخية بوصفها أثراً  
جوهرياً لا يمحى في عالم واقعي واحد طبيعي وتاريخي . وتنتهي هذه  
الفصول نهاية غير مألوفة بالنسبة إلى رابليه . فبعد انتهاء بنتغرويل من  
خطابه ساد صمت عميق . « وبعد قليل أخذت الدموع تسقط من عينيه  
ضخمة بحجم بيض النعامة .

ليهلكي الله إن كنت كذبت بكلمة واحدة ! » .

ان المبالغة الضاحكة تختلط هنا بالرصانة النادرة جداً عند رابليه  
( وستكلم في فصل خاص عن مفهوم الرصانة عند رابليه ) .

ورسالة غرعتوا إلى بنتغرويل التي تشغل الفصل الثامن من الكتاب مهمة  
ليس فقط من أجل نسق الموت ، وإنما أيضاً لكل القطب الإيجابي ( غير  
الضاحك المبالغ وغير النقدي ) في رواية رابليه وهي في هذا تماثل المقطع  
المتعلق بدير تيليم . ولهذا فسنعود إليها فيما بعد ( كما سنعود إلى المقطع  
المتعلق بدير تيليم ) . وهنا لن نتطرق إليها إلا فيما له علاقة بموضوع  
الموت !

هنا يُنشط موضوع استمرار النوع والأجيال والتاريخ . وعلى  
الرغم من تسرب بعض الطروحات الكاثوليكية القويمة ، وهو تسرب  
محتتم في ظروف ذلك الزمان ، إلا انه تطوّر هنا موضوعة تتناقض وهذه  
الطروحات هي موضوعة الخلود الأرضي ، البيولوجي والتاريخي ،  
النسبي للإنسان ( والبيولوجي والتاريخي لا يتعارضان هنا ) : خلود النطفة  
والاسم والأعمال .

« من النعم والأفضال والميزات التي أنعم الرب الخالق الكلي القدرة بها على الطبيعة الانسانية وزينها بها منذ أول العصور يبدو لي رائعاً بصورة خاصة ذلك الذي بفضلها تكتسب حياة الانسان الفانية شيئاً من الخلود وتخلّد اسمها ونظفتها في هذه الحياة الدنيوية الزائلة . ويتحقق هذا من خلال الذرية التي ننجبها في زواج شرعي » . هكذا تبدّ رسالة غرغنتوا . « فبفضل انتشار النطفة يعيش في الأبناء ما يُفقد في الوالدين ، وفي الأحفاد ما يفقد في الأبناء .. ولهذا فلست أقدم جزافاً الحمد لله خالقي وحافظي على أنه أعطاني أن أرى عجزي وشيخوختي يزدهران فيك شباباً ، ذلك أنه حين تغادر روحي سكنها الأرضي تلبية لرغبته هو الذي يقدر كل شيء ويسير كل شيء ، فاني لن أموت تماماً بل انتقل من مكان إلى آخر ، لأنني فيك ومن خلالك سأظل بصورتي الظاهرة في عالم الأحياء هذا أعاشر الأصدقاء الشرفاء والطيبين كما تعودتُ دائماً » .

ورغم التعابير التقية التي تبدأ بها وتنتهي كل مقاطع الرسالة تقريباً ، فإن الأفكار التي يطورها فيها حول الخلود الدنيوي النسبي تُعارض قصداً ومن كل النواحي بالتعاليم المسيحية عن خلود النفس . فإبليه لايناسبه ولا يرضيه أبداً التخليد الساكن للنفس القديمة التي تخرج من الجسد المتداعي في العالم الآخر ، حيث تحرم من متابعة النماء والتطور الأرضي . إنه يريد أن يرى نفسه ، شيخوخته ، هرمه يزدهر في شباب ابنه ، حفيده وحفيد حفيده المتجدد ، وعزيزة عليه صورته الأرضية الظاهرة التي تستمر ملامحها في ذريته . إنه يريد ان يبقى في شخص ذريته في « عالم الأحياء هذا » ، وفي شخص ذريته يريد ان يعاشر الأصدقاء الطيبين . ان الموضوع هنا هو بالضبط موضوع التخليد الممكن لما هو أرضي على هذه الأرض

مع الاحتفاظ بكل القيم الأرضية لهذه الحياة-الصورة الفيزيائية الرائعة ،  
والشباب المتفتح ، والأصدقاء الطيبين ، والأهم هو استمرار النماء  
والتطور الأرضي واستمرار اندفاع الانسان نحو مزيد من الكمال . وآخر  
ما يرضي رابليه هو تخليد ذاته عند درجة واحدة من التطور .  
ونقطة أخرى يجب التشديد عليها وهي ان غرغنتوا ( رابليه ) غير  
معني إطلاقاً بتخليد « أناه » ، بتخليد شخصه البيولوجي ، ذكوره بغض  
النظر عن قيمتها ، بل إنه معني بتخليد ( أو بتعبير أدق : بتنمية ) أفضل  
آماله وطموحاته . « وهذا هو السبب في أنك ، رغم ان صورتي الجسدية  
ستمكث فيك ، لن تعتبر حارساً وحافظاً لللود اسمنا ما لم تشرق نفسك  
بأخلاقها ، وستتضاءل ذلك السرور الذي كنت سأشعر به وأنا أتأمل هذا .  
ذلك أني كنت سأرى أن بعضي الأقل أي الجسد قد بقي ، أما بعضي  
الأفضل أي النفس التي بسببها يتردد اسمنا على ألسنة الناس ويكون  
موضع بركتهم ، ان هذا البعض قد انحط وصار كأنه مولود غير  
شرعي » .

ان رابليه يربط نمو الأجيال بنمو الثقافة ، بنمو الانسانية التاريخية .  
الإبن سيكمل أباه ، والحفيد الابن في درجة أعلى من تطور الثقافة .  
يشير غرغنتوا إلى الانقلاب العظيم الذي حصل في أيامه : « في زمننا  
أعيد النور والفضل إلى العلوم ، وحدث تحول عظيم بحيث أكاد الآن لا  
أقبل حتى في الصف الأول من مدرسة دنيا ، أنا الذي كنت أعد في  
مرحلة نضجي ( وليس دون حق ) أعلم أناس زمانه » . ثم نقرأ بعد حين :  
« أرى ان اللصوص والجلادين والمغامرين وساسة الدواب الحاليين أعلم  
من دكاترة وواعظي أيامي » .

وغير غنتوا يحيي هذا النمو الذي جعل رجلاً هو أعلم رجال عصره لا يصلح لأن يكون في الصف الأول من مدرسة دنيا في العصر التالي (اللاحق) ؛ إنه لا يحسد أحفاده الذين لن يكونوا أفضل منه إلا لأنهم سيولدون بعده . فهو سيشارك في هذا النمو في شخص أخلافة وفي شخص الناس الآخرين ( في شخص الجنس البشري الذي هو جنسه ) . الموت لا يبدأ شيئاً ولا ينهي شيئاً جوهرياً في عالم الحياة الانسانية الجماعي والتاريخي .

وستبرز مجموعة المسائل هذه نفسها بشكل حاد جداً في القرن الثامن عشر كما سنرى . مسألة الكمال الشخصي الفردي وتربية الشخصية ، مسألة كمال ( ونمو ) الجنس البشري ، مسألة الخلود على هذه الأرض ، مسألة تربية الجنس البشري ، مسألة بعث الشباب في الثقافة في شباب الجيل الجديد - هذه المسائل كلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً الواحدة بالأخرى ، وستؤدي بالضرورة إلى طرح أعمق لمسألة الزمن التاريخي . ولقد طرحت ثلاثة صيغ أساسية لحلّ هذه المسائل ( في ترابطها ) : حلّ ليسنغ ( « تربية الجنس البشري » ) ، وحلّ هيردر ( « أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية » ) ، وأخيراً صيغة غوته الخاصة ( لاسيما في « ميستر » ) .

إن كل الانساق التي حللناها تعمل عند رابليه على هدم لوحة العالم القديمة التي أنشأها عصر في طريقه إلى الموت ، وعلى انشاء لوحة جديدة يكون الانسان الجسدي الروحي الكامل في مركزها . ويصل رابليه بهدمه المجاورات التقليدية بين الأشياء والظواهر والأفكار والكلمات ومن خلال صور ومجموعات صور خيالية ضاحكة مبالغه جداً غريبة إلى مجاورات وعلاقات جديدة صحيحة موافقة « للطبيعة » بين كل ظواهر العالم . وفي تيار صور رابليه المعتد والمتناقص ( المتناقض المنتج ) تتم استعادة مجاورات جدّ قديمة بين الأشياء ، وبدخل تيار الصور في مجرى من أكثر

مجاري الموضوعات الأدبية أهمية . وفي هذا المجرى يسيل تيار غزير من الصور والموضوعات يتغذى بينابيع الفولكلور ما قبل الطبقي . ان المجاورة المباشرة بين الطعام والشراب والموت والجماع والضحك ( المهرج ) والولادة في الصورة وفي الموضوع هي السمة الخارجية لتيار الموضوعات الأدبية هذا . وفي المراحل المختلفة من التطور تتغير تغير حاداً العناصر في كلي الصورة والموضوع وكذلك الوظائف الايديولوجية الفنية لهذه المجاورة في كليتها . فواء هذه المجاورة بوصفها سمة خارجية يمكن أول ما يمكن شكل معين للإحساس بالزمن وموقف معين من عالم المكان أي يمكن زمكان معين .

ان مهمة رابليه تجميع العالم المفكك ( نتيجة التحلل نظرة القرون الوسطى ) على أساس مادي جديد . ان اكتمال العالم وتدويريته في القرون الوسطى ( كما لازالا حين في مؤلف دانتي التلفيقي ) قد تحطما . وتحطمت معها المفهومات التاريخية للقرون الوسطى — خلق العالم ، السقوط في الخطيئة ، المجيء الأول ، الفداء ، المجيء الثاني ، يوم الحساب — وهي مفهومات فقد فيها الزمن الفعلي قيمته وذاب في مقولات خارجة عن الزمن . لقد كان الزمن في هذه المفهومات بداية مهدمة محطمة فقط لانه خلق شيئاً . ولم يكن للعالم الجديد شأن بهذا الإدراك للزمن . كان يجب إيجاد شكل جديد للزمن وعلاقة جديدة للزمن بالمكان ، المكان الأرضي الجديد ( « أطر الكون القديم قد تحطمت ، والآن فقط اكتشفت الأرض . . . » ) (١) . كانت الحاجة ماسة إلى زمكان جديد يمكن من ربط الحياة الفعلية ( التاريخ ) بالأرض الفعلية . كان يجب مواجهة الأخرويات بزمناً خلاق منتج يقاس بالخلق والنمو وليس بالهدم . ولقد ارتسمت اسس هذا الزمن الخلاق في صور الفولكلور وموضوعاته .

---

(١) ماركس وانفلز : المؤلفات ج ٢٠ ، ص ٣٤٦ .

## الفصل الثامن في الفولكلورية

للزمن مكان عندنا بلية

تعود الأشكال الأساسية للزمن المنتج إلى المرحلة الزراعية ما قبل الطبقة في تطور المجتمع البشري . فلم تكن المراحل السابقة موافقة إلا بقدر ضئيل لتطور شعور متباين بالزمن ولعكسه في الطقوس وفي صور اللغة . ولم يكن بوسع شعور قوي ومتباين بالزمن أن يظهر إلا على أساس العمل الزراعي الجماعي . وهنا بالذات تكون ذلك الشعور بالزمن الذي كان في أساس تفكك وتشكل الزمن الاجتماعي المعيشي والاحتفالات والطقوس المرتبطة بدورة العمل الزراعي وبفصول السنة وفترات اليوم ومراحل نمو النباتات والحيوانات الأليفة . وهنا أيضاً يتشكل انعكاس هذا الزمن في اللغة والموضوعات القديمة جداً التي تعكس العلاقات الزمانية للنمو والمجاورة الزمانية لظواهر متباينة ( المجاورة على أساس وحدة الزمن ) .

فما هي الخصائص الأساسية لهذا الشكل من أشكال الزمان ؟ هذا الزمن جماعي ، إنه يتميز ويُقاس بأحداث الحياة الجماعية فقط ، وكل ما يوجد في هذا الزمن يوجد للجماعة فقط . ان نسق الحياة الفردي لم يبرز بعد ( الزمن الداخلي للحياة الفردية لم يوجد بعد ، والفرد



كله يعيش هنا في الخارج ، في كلّ الجماعة ) . فالعمل والاستهلاك كلاهما جماعي .

وهذا الزمن هو زمن العمل . المعيشة والاستهلاك غير منفصلين عن عملية الانتاج ، عن العمل . ويقاس الزمن بأحداث العمل ( مراحل العمل الزراعي وتفرّعاتها ) . ويتكوّن هذا الإحساس بالزمن في الصراع « العملي » الجماعي مع الطبيعة . ان ممارسة العمل الجماعي هي التي تولّده ، وتمايزه وتشكله النهائي بخدمان أهداف هذه الممارسة .

وهذا الزمن أيضاً هو زمن النمو الانتاجي . انه زمن خمول الثمار وإزهارها وانعقادها ونضوجها وتكاثرها ، إنه زمن الانتاج . ان سير الزمن لا يُبَيّد ولا يقلّل بل يزيد ويكبّر عدد القيم . فبدل الحبة الواحدة المزروعة يولد العديد من الحبوب ، والنتاج يتجاوز دائماً موت بعض الوحدات المماثلة . وهذه الوحدات الهالكة لاتُفَرِّد ولا تتمايز ، بل تضيع في العدد النامي والمتكاثر من الحيات الجديدة . الهلاك ، الموت يُدرك على أنه زرع يعقبه إنبات ( إفراخ ) يكثر المزروع فحصاد . ان سير الزمن لايعني نمواً كمياً بل كيفياً - الإزهار ، النضوج . وبما ان فردية الشخص غير ظاهرة ، فان لحظات كالهزم والآنحلال والموت لايمكن إلاّ ان تكون لحظات مسخّرة للنماء والتكاثر ، ومكونات ضرورية من مكونات النمو المنتج . ولا يمكن أن يتكشف الجانب السلبي لهذه اللاحظات ، طابعها الهدام ، المبيت إلا على المستوى الفردي الخالص .

ان الزمن المنتج هو زمن يحمل ، يؤثّر ثمرّاً يلد ثم يحمل من جديد . إنه زمن موجه أقصى التوجه إلى المستقبل . زمن الانشغال العملي

الجماعي بالمستقبل : للمستقبل يزرعون ، وللمستقبل يحنون الثمار ،  
وللمستقبل يسافرون ويحامعون. كل عمليات العمل موجهة إلى الأمام .  
حتى الاستهلاك ( وهو الأشد ميلاً إلى السكون ، إلى الحاضر ) لا ينفصل  
عن العمل المنتج ولا يعارض به بوصفه ( أي الاستهلاك ) استمتاعاً فردياً  
بالمنتج مكثفياً بذاته . وبشكل عام لم يكن ممكناً بعد أن تقوم بميزة  
واضحة بين الأزمنة — الحاضر ، الماضي ، المستقبل ( تفترض فردية  
جوهرية كنقطة لإجراء الحساب ) . ان الزمن هنا يتميز بتوجه عام إلى  
الأمام ( توجه العمل والحركة والفعل ) .

وهذا الزمن ذو طابع مكاني ومشخص عميق . إنه ليس مقطوعاً عن  
الأرض والطبيعة ، إنه كله في الخارج كما هي حياة الانسان كلها .  
ان حياة الناس الزراعية وحياة الطبيعة ( كوكب الأرض ) تقاسان بنفس  
المقاييس وبنفس الأحداث ، لهما نفس الفواصل الزمنية ، ولا تنفصلان  
إحداهما عن الأخرى ، وتعطيان في فعل واحد ( لا يمكن تجزئته ) من العمل  
والوعي . ان الحياة الانسانية والطبيعة تدركان في سياق نفس المقولات .  
ان فصول السنة والأعمار والأيام ( الليل والنهار وتفرعاتهما ) ، الجماع  
( الزواج ) الحمل ، النضوج ، الهرم والموت — كل هذه المقولات —  
الصور تخدم بقدر واحد مهمة وصف حياة الانسان ووصف حياة  
الطبيعة ( في جانبها الزراعي ) . وهذه الصور كلها ذات زمكانية عميقة .  
الزمن هنا مدفون في الأرض ، مزروع فيها ، وفيها ينضج . وتندمج في  
حركته يد الانسان العاملة والطبيعة . وهذا الزمن يخلقون مجراه ، يلمسونه ،  
يشمونه ( روائح النمو والنضوج المتعاقبة ) ، يرونه . إنه كثيف ، غير  
قابل للانعكاس ( في حدود الدورة ) ، واقعي .  
وهذا الزمن واحد وحيد . وتتكشف هذه الوحدة التامة على خلفية

الإدراكات اللاحقة للزمن في الأدب ( وفي الأيديولوجيا عامة ) حين  
تفرد زمن الأحداث الشخصية ، المعيشية ، الأسرية وانفصال عن زمن  
الحياة التاريخية الجماعية للكل الاجتماعي ، وظهرت مقاييس مختلفة لقياس  
أحداث الحياة الخاصة وأحداث التاريخ ( فقد وجدت نفسها في مستويات  
مختلفة ) . ومع ان الزمن ظلّ واحداً من الناحية المجردة إلا أنه من حيث  
الموضوع أصيب بالازدواجية . فموضوعات الحياة الخاصة لم تعد تُسحب  
أو تنقل إلى حياة الكل الاجتماعي ( الدولة ، الأمة ) ؛ والموضوعات  
( الأحداث ) التاريخية صارت شيئاً متميزاً بشكل جوهري عن موضوعات  
الحياة الخاصة ( الحب ، الزواج ) ، ولم تعد تتقاطع إلا في بعض النقاط  
الخاصة ( الحرب ، زواج الملك ، الجريمة ) ، ثم تعود لتتفرق عن هذه  
النقاط في اتجاهات مختلفة ( الموضوع المزدوج للروايات التاريخية :  
الأحداث التاريخية وحياة الشخص التاريخي بوصفه انساناً خاصاً ) . ان  
المواضيع التي نشأت في الزمن الواحد للفولكلور ما قبل الطبقية دخلت  
في معظمها في قوام أحداث الحياة الشخصية بعد أن تعرضت بطبيعة الحال  
إلى اعادة تفسير وإعادة تجميع وخط . لكنها حافظت هنا مع هذا على  
وجهها الفعلي وان كان قد تضاعل كثيراً . ولم يكن بوسع هذه المواضيع  
ان تدخل في الأحداث التاريخية إلا جزئياً وفي شكل رمزي مصعد تصعيداً  
كاملاً . وفي عصر الرأسمالية المتطورة تصبح حياة المجتمع والدولة شيئاً  
مجرداً يكاد يكون فاقداً لأي موضوع .

على خلفية هذه الازدواجية اللاحقة للزمن والموضوع تصبح مفهومة  
الوحدة التامة للزمن الفولكلوري . ان الأنساق الفردية للحياة لم تتمايز ،  
فليس هناك أمور خاصة ، وليس هناك أحداث حياة خاصة . الحياة

واحدة ، وهي كلها « تاريخية » ( إذا ما استخدمنا هذه المقولة المتأخرة ) ؛  
الأكل والشرب والجماع والولادة والموت لم تكن هنا لحظات حياة خاصة  
بل كانت شأنًا عامًا ، كانت « تاريخية » ، وكانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً  
بالعمل الاجتماعي ، بالصراع مع الطبيعة ، والحرب وكان يعبر عنها  
وتصور في نفس المقولات الصور .

هذا الزمن يجذب إلى حركته كل شيء ، فهو لا يعرف أي خلفية  
ثابتة جامدة . كل الأشياء — الشمس والنجوم والأرض والبحر إلخ —  
ليست معطاة للانسان كمواد تأمل فردي ( « شاعري » ) أو تفكير غير  
مهتم ، وإنما معطاة حصراً في عملية العمل الجماعية والصراع مع الطبيعة .  
إنه لا يلتقي بها إلا في هذه العملية ، ولا يدركها ويتعرف عليها إلا على  
ضوء هذه العملية . ( وهذه المعرفة أكثر واقعية وموضوعية وعمقاً هنا  
منها في ظروف التأمل الشعري الفارغ ) . ولهذا فكل الأشياء متحركة في  
حركة الحياة ، في أحداث الحياة بوصفها مشاركة بحية فيها .  
إنها تشارك في الموضوع ولا تقف في مواجهة الأفعال بوصفها خلفيتها .  
أما في المراحل الأدبية التالية من تطور الصور والموضوعات فيحدث تفكك  
للمادة كلها إلى موضوعات ( أحداث ) وإلى خلفيتها : المنظر الطبيعي ،  
الاسس الثابتة للبنية الاجتماعية السياسية والبنية الأخلاقية إلخ سواء اعتبرت  
هذه الخلفية خلفية ثابتة وجامدة بشكل دائم أو بالنسبة إلى حركة موضوع  
معينة . ان سلطة الزمن وبالتالي قدرة تطور الموضوع حدثاً محدودة دائماً  
في التطور الأدبي اللاحق .

كل خصائص الزمن الفولكلوري التي درسناها هذه يمكن القول إنها  
خصائص ذات قيمة إيجابية فيه . لكن الخاصة الأخيرة لهذا الزمن التي

ستتوقف عندها وهي دوريته خاصة سلبية تحدّ من قوة هذا الزمن ومن انتاجيته الأيديولوجية ؛ ان بصمة الدورية وبالتالي التكرارية الدورية موجودة على كل أحداث هذا الزمن ، وتوجهه إلى الأمام محدود بالدورة . ولهذا فالنمو هنا لا يصبح صيرورة حقيقية .

تلكم هي الخصائص الأساسية لذلك الإحساس بالزمن الذي تشكل في المرحلة الزراعية ما قبل الطبقية من تطور المجتمع الانساني .

ان وصفنا الزمن الفولكلوري معطى على خلفية وعينا للزمن بطبيعة الحال . فنحن لانأخذ بهوصفه واقعة وعي الانسان الابتدائي بل نبينه على اساس مادة موضوعية بوصفه ذلك الزمن الذي يتبدى في الموضوعات القديمة المقابلة وينظم هذه الموضوعات في أحداث ويحدد منطق انتشار الصور في الفولكلور . إنه يجعل تلك المجاورة بين الأشياء والظواهر التي ننتقل منها وإليها سنعود شيئاً ممكناً ومفهوماً . وهو أيضاً الذي حدّد المنطق الخاص للطقوس والاحتفالات العبادية . بهذا الزمن عمل الناس وعاشوا ، لكنه لم يكن ممكناً بطبيعة الحال أن يوعي ويتميّز في المعرفة المجردة .

من المفهوم تماماً ان المجاورة بين الأشياء والظواهر في الزمن الفولكلوري الذي وصفناه كان يجب أن تحمل طابعاً خاصاً تماماً ، مختلفاً اختلافاً قوياً عن طابع المجاورات اللاحقة في الأدب وفي التفكير الأيديولوجي للمجتمع الطبقي عامةً . ففي ظروف انعدام تميّز الأنساق الفردية للحياة والوحدة التامة للزمن كان يجب أن تتجاوز تجاوراً مباشراً ظواهر كالجوع والموت ( بذر الأرض بالبنار ، الحبّل ) ، القبر والحضن الأنثوي الملقح ، الطعام والشراب ( ثمار الأرض ) مع الموت والجوع إلخ ؛ وتدخل في هذا النسق أطوار حياة الشمس ( تعاقب الليل والنهار ،

فصول السنة ) كشرتك إلى جانب الأرض في حدث النمو والإخصاب .  
كل هذه المظاهر مستغرقة في حدث واحد ، ولا تصور إلا جوانب  
مختلفة من نفس الكل — النمو ، الحصب ، الحياة مفهومة تحت عنوان  
النمو والحصب . ونكرر القول إن حياة الطبيعة وحياة الانسان تندجان  
في هذا المركب ؛ الشمس في الأرض ، في المنتج المستهلك يؤكل  
ويشرب . ان أحداث حياة الانسان عظيمة كعظمة أحداث الطبيعة  
( وتوصف بنفس الكلمات ونفس الألوان وهي غير استعارية إطلاقاً ) .  
وإلى هذا فكل أعضاء المجاورة ( كل عناصر المركب ) متساوية القيمة .  
فالأكل والشرب هامين في هذا النسق أهمية الموت والولادة وأطوار  
الشمس . ان حدث الحياة ( الانسانية والطبيعية معا ) الواحد العظيم يتكشف  
في مختلف جوانبه ولحظاته ، وهذه كلها ضرورية وهامة فيه .

ونؤكد مرة أخرى ان المجاورة التي نحللها لم تعط الانسان البدائي  
في تفكير أو تأمل مجرد ، بل في الحياة ذاتها — في العمل الجماعي على  
استنبات الطبيعة ، وفي الاستهلاك الجماعي لثمار العمل ، وفي الاهتمام  
الجماعي بنمو الكل الاجتماعي وتجديده .

وسيكون من الخطأ الجسيم الافتراض ان الأولوية في هذا الكل كانت  
تعود إلى عضو أو آخر من أعضاء المجاورة ، وسيكون من الخطأ الجسيم  
على وجه الخصوص عزو هذه الأولوية إلى اللحظة الجنسية . فاللحظة  
الجنسية بما هي كذلك لم تكن قد تمايزت ، وكانت العناصر المناسبة لها  
( الجماع البشري ) تدرك تماماً كبقية عناصر المجاورة . فهذه كلها لم  
تكن إلا جوانب مختلفة متماثلة فيما بينها لنفس الحدث الواحد .

لقد أخذنا المجاورة في بساطتها القصوى ، في خطوطها الأساسية

الكبيرة ؛ إنما كانت تندمج في هذه المجاورة أعداد هائلة من الأعضاء الجديدة التي عقدت المواضيع واستتبع تنوعاً كبيراً في تركيب الأحداث . كل العالم الذي في متناولنا كان بقدر ما يتوسع ، يدخل في هذا المركب ويفسر فيه ومن خلاله ( بشكل عملي فعال ) .

وبقدر ما كان الكل الاجتماعي يتفكك اجتماعياً وطبقياً كان المركب يتعرض لتغيرات جوهرية والعناصر والموضوعات المناسبة إلى إعادة فهم . حدث تباين تدريجي بين الدوائر الأيديولوجية . العبادة تنفصل عن الانتاج ، وتميز دائرة الاستهلاك وتكتسب صفة فردية إلى حد ما . وأعضاء المركب يعانون من التفكك الداخلي ومن التحول . وتنضم إلى نسق المعيشة ، وقد اكتسب صفة الفردية ، أعضاء مجاورة كالأكل والشرب والفعل الجنسي والموت . كما تدخل من ناحية أخرى في نطاق الطقس مكتسبة هنا معنى سحرياً ( عبادياً ، طقسياً بشكل عام ) . الطقس والمعيشة متشابكان بشكل وثيق ، لكنه صارت بينهما حدود داخلية : الخبز في الطقس لم يعد الخبز الفعلي المعيشي للتغذية اليومية . وهذه الحدود تصبح أوضح فأوضح . فالعكس الأيديولوجي ( الكلمة ، الصورة ) يكتسب قوة سحرية . والشيء الفرد يصبح نائباً عن الكل : ومن هنا الوظيفة الإنابية للأضحية ( الثمرة المقدمة أضحية تنوب عن كل المحصول ، والحيوان عن كل القطيع إلخ . . . ) .

في هذه المرحلة من تقسيم الانتاج والطقس والمعيشة ( وهو تقسيم تدريجي ) تتشكل ظواهر كالفحش الطقسي ، وفيما بعد الضحك الطقسي والمحاكاة الساخرة الطقسية والتهريج . هنا نفس مركب النمو-الحصب إنما في مراحل جديدة من التطور الاجتماعي وبالتالي في فهم جديد . ان

اعضاء المجاورة ( الموسعة على الأساس القديم ) متلاحمة تلاحماً قوياً فيما بينها كما في السابق ، لكنها تُفهم وتُفسر بشكل طقسي سحري ، ومفصولة عن المعيشة الفردية من ناحية وعن الانتاج الاجتماعي من ناحية أخرى ( وإن كانت لاتزال متداخلة معهما ) . وتبدو المجاورة القديمة في هذه المرحلة ( في آخرها على وجه الدقة ) بالتفصيل في الساتورناليات الرومانية حيث يصبح العبد والمهرج نائبين للقيصر والإله في الموت ، حيث تظهر أشكال المحاكاة الساخرة الطقسية ، حيث « الأهواء » تختلط بالضحك واللهو . ومن الظواهر المماثلة الفحش في الزفاف والسخرية من العريس ، سخرية الجنود الرومانيين الطقسية من القائد المنتصر الداخل إلى روما ( ان منطق الأضحية الإنابية هو تلافي عار حقيقي بعار وهمي ، ثم فسّر فيما بعد بأنه دفع « لحسد القدر » ) . ان الضحك في كل هذه الظواهر معطى ( في تجلياته المختلفة ) في تلاحم شديد مع الموت ، مع دائرة الجنس ، وكذلك مع دائرة الأكل والشرب . ونجد تلاحم الضحك نفسه مع الأكل والشرب الطقسي والبداءات والموت في بنية ملهاة اريستوفانيس ذاتها ( انظر المركب نفسه من حيث الموضوع في « ألكيست » يوريبديدس ) . ان المجاورة القديمة التي نحللها تعمل في هذه الظواهر الأخيرة في مستوى أدبي خالص .

ومع استمرار تطور المجتمع الطبقي وازدياد تمايز الدوائر الأيديولوجية تعمق أكثر فأكثر التفكك الداخلي لكل عضو من اعضاء المجاورة : الأكل والشرب والفعل الجنسي في شكله الفعلي تنضم إلى صف المعيشة اليومية الخاصة وتصبح شأناً خاصاً ومعيشياً في الدرجة الأولى ، وتكتسب صبغة معيشية ضيقة خاصة ، تصبح من الحقائق الصغيرة



و « الفظة » معيشياً . ومن جهة أخرى فان هذه الأعضاء نفسها في العبادة الدينية ( وفي الأجناس الرفيعة للأدب وللايديولوجيات الأخرى إلى حد ما ) تُصعد إلى أقصى درجة ( الفعل الجنسي يصعد ويرمز حتى حدود التعمية غالباً ) وتكتسب طابعاً رمزياً مجرداً : كما تصبح الروابط بين عناصر المركب هنا رمزية مجردة هي الأخرى ، فكأنها ترفض أن تكون لها أي علاقة أو رابطة بالواقع المعيشي الفظ .

ان حقائق المركب القديم ما قبل الطبقي الكبيرة والمتساوية في القيمة تنفصل إحداها عن الأخرى ، وتعرض لتفكك داخلي وإعادة فهم مرتبية حادة . وتتوزع أعضاء المجاورة في الأيديولوجيات والأدب على مستويات متنوعة - رفيعة أو ضيعة ، وعلى أجناس وأساليب ونغمات مختلفة ، فلا تعود تلتقي معا في سياق واحد ، ولا تعود إلى التجاور فيما بينها ، لأن الكليّ الشامل الذي كان يجمعها قد فُتد . ان الأيديولوجيا تعكس ما تمزق وتفكك في الحياة ذاتها . وعلى سبيل المثال نرى ان عضواً من أعضاء المركب كدائرة الجنس ( الفعل الجنسي ، الأعضاء التناسلية ، والمواد البرازية بوصفها متصلة بالأعضاء التناسلية ) في شكله الفعلي والمباشر يكاد يكون مُبعداً من الأجناس الرسمية ومن الكلام الرسمي للمجموعات الاجتماعية المسيطرة . والعضو الجنسي للمركب في شكله المصعد بوصفه حياً يندرج في الأجناس الرفيعة ويدخل هنا في مجاورات جديدة ويعقد علاقات جديدة . أما في وجهها المعيشي المدني بوصفها زواجاً ، اسرة ، إنجاب أطفال فتندرج دائرة الجنس في الأجناس الوسط وتدخل هنا أيضاً في مجاورات جديدة ومتينة . ودائرة الأكل والشرب تعيش حياة نصف رسمية ، وتعيش في وجهها الفعلي المعيشي بشكل غير

مفصل في الأجناس الوسط والدنيا بوصفها تفصيلاً معيشياً ثانوياً من تفاصيل الحياة الخاصة . والموت المدرك في نطق الحياة الفردي تفكك أيضاً إلى وجوه مختلفة ويعيش حياة خاصة في الأجناس الرفيعة ( للأدب وللأيدولوجيات الأخرى ) وحياة أخرى مختلفة في الأجناس الوسط ( نصف المعيشية والمعيشية ) . إنه يدخل في مجاورات جديدة مختلفة ، وتنقطع صلته بالضحك والفعل الجنسي والمحاكاة الساخرة إلخ . ان كل عناصر المركب تفقد في مجاوراتها الجديدة الصلة بالعمل الاجتماعي . وتبعاً لذلك تتباين الألوان والصياغات الاسلوبية لمختلف أوجه عناصر المركب المتنوعة . وبما ان بعض العلاقات تظل باقية بينها وبين ظواهر الطبيعة فان هذه العلاقات تكتسب طابعاً استعارياً في معظم الحالات .

إننا نصف هنا ، بطبيعة الحال ، على نحو إجمالي وتقريبي مصائر مختلف عناصر المركب القديم في المجتمع الطبقي . وما يهنا هنا هو فقط شكل الزمن بوصفه أساس الحياة اللاحقة للموضوعات ( ومجاورات الموضوعات ) . وان الشكل الفولكلوري الذي وصفناه سابقاً للزمن قد تعرض لتغيرات جوهرية وستوقف هنا عند هذه التغيرات .

الشيء الجوهري أن كل أعضاء المجاورة القديمة قد فقدت تجاوزها الفعلي في الزمن الواحد للحياة الانسانية الجماعية . طبعي ان يحتفظ الزمن دائماً بوحده المجرّدة في التفكير المجرّد وفي النظم المشخصة للتسلسل الزمني ( أياً كانت هذه النظم ) لكن الزمن المشخص للحياة الانسانية قد تشقّق في نطاق وحدة التقويم الزمني المجرّدة . ومن الزمن العام للحياة الجماعية برزت الأنساق الحياتية الفردية والمصائر الفردية . في أول الأمر لم تكن تمايز بشكل حاد عن حياة الكل الاجتماعي ، بل انفصلت عنها

كنتوء مسطح فقط . المجتمع نفسه يتفكك إلى مجموعات طبقية وداخل طبقية ، ترتبط بها مباشرة أنساق حياتية فردية ، وتقف كلها معاً في مواجهة الكل .

هكذا كانت الانساق الحياتية الفردية في المراحل المبكرة من المجتمع العبودي وفي المجتمع الإقطاعي لا تزال مندمجة اندماجاً وثيقاً إلى حدّ ما في الحياة المشتركة للمجموعة الاجتماعية الأقرب . لكنها كانت مع هذا قد تمايزت . فمجرى الحيات الفردية ومجرى حياة الفئات ومجرى الحياة الكلية للدولة والمجتمع لا يمتزج ، بل تفرّق ، تنقطع ، تقاس بمقاييس قيم مختلفة ، ولكل هذه الأنساق منطق تطورها وموضوعاتها ، وتستخدم العناصر القديمة وتعيد فهمها على طريقتها . وفي نطاق نسق الحياة الفردي يتكشف الوجه الداخلي للزمن . وتبلغ عملية تمايز وانفصال الأنساق الحياتية الفردية عن النسق الكلي ذروتها في ظروف تطوّر العلائق النقدية (\*) في المجتمع العبودي وفي النظام الرأسمالي . هنا يكتسب النسق الفردي طابعاً خاصاً مميزاً ، والعام طابعاً مجرداً أقصى تجريد .

ان الموضوعات القديمة التي انتقلت إلى موضوعات أنساق حياتية فردية تتعرّض هنا إلى عملية انحلال من نوع خاص . الأكل والشرب والجماع إلخ تفقد هنا « بائوسها » التمديم ( علاقتها ووحدها مع حياة العمل للكل الاجتماعي ) ، تصبح شأناً خاصاً صغيراً ، وتبدو مستنفدة لمعناها في نطاق الحياة الفردية . ونتيجة انقطاعها عن حياة الكل الانتاجية ، وعن الصراع الجماعي مع الطبيعة تضعف أو تنقطع تماماً علاقاتها الفعلية بحياة الطبيعة . هذه اللحظات المنعزلة ، المُفكّرة ، الصغيرة في وجهها

---

(\*) من النقد بمعنى المال ، العملة .

الفعلية يجب ، كيما تحافظ على معناها في الموضوع حدثاً ، ان تتعرض إلى نوع أو آخر من التصعيد ، إلى توسيع استعاري لمعناها ( على حساب علاقات كانت في وقت ما حقيقية ) ، إلى إغناء على حساب ذكريات غامضة أو ان تكتسب معنى على حساب الوجه الداخلي للحياة . ذلكم على سبيل المثال موضوع الخمر في شعر أناكريون ( بالمعنى الأوسع للكلمة ) وموضوع الأكل في القصائد الغذائية القديمة ( على الرغم من الصبغة العملية أو الصبغة المتصلة اتصالاً مباشراً أحياناً بفنّ الطبخ لهذه القصائد ، فان الأكل هنا لايعطى في شكله الغذائي الجمالي وحسب ، بل في شكله المصعد الذي لاينخلو من ذكريات قديمة وتوسّع استعاري ) . ويصبح الحب أي الوجه المصعد للفعل الجنسي وللإخصاب العنصر الأساسي والمركزي في موضوع ( حدث ) النسق الحياتي الفردي . ويمثل هذا العنصر أكبر الإمكانات لكل اتجاهات التصعيد : للتوسع الاستعاري في الاتجاهات المختلفة ( الأمر الذي تمثل اللغة أنسب أرضية له ) ، وللإغناء على حساب الاسترجاعات ، وأخيراً للمعالجة في الوجه الذاتي السيكولوجي الداخلي . لكن لم يكن لهذا العنصر أن يحتل هذه المكانة المركزية إلا بفضل مكانه الفعلي الحقيقي في النسق الحياتي الفردي ، بفضل علاقته بالزواج والأسرة وإنجاب الأطفال ، وأخيراً بفضل تلك الحيوط الجوهرية التي تربط النسق الفردي من خلال الحب ( الزواج ، إنجاب الأطفال ) بأنساق الحيوات الفردية الأخرى ، المعاصرة كما التالية ( الأبناء ، الأحفاد ) وبالمجموعة الاجتماعية الأقرب ( من خلال الأسرة والزواج ) . وفي أدب العصور المختلفة والفئات الاجتماعية المختلفة ، وفي الأجناس والأساليب المختلفة تستخدم بالطبع لحظات مختلفة من الشكل الحقيقي الفعلي للحب كما من شكله المصعد وتستخدم بطرق مختلفة .

ويتعرض موضوع الموت إلى تحول عميق في النسق الزماني المغلق للحياة الفردية . فهو يكتسب هنا معنى النهاية الجوهرية . وبقدر ما يكون انغلاق نسق الحياة الفردية أشد وانقطاعه عن حياة الكل الاجتماعي أكبر يكون هذا المعنى أكثر جوهرية وسموياً . تنقطع علاقة الموت بالخصب ( الزرع ، حضن الأم ، الشمس ) ، وبولادة الحياة الجديدة ، والضحك الطقسي والمحاكاة الساخرة والمهرج . بعض هذه العلاقات ، بعض مجاورات الموت القديمة هذه يبقى ويلتحق بموضوع الموت ( الموت - الحاصد - الحصاد - الغروب - الليل - القبر - المهد إلخ ) ، لكنه يحمل طابعاً استعارياً أو دينياً صوفياً : ( وفي هذا المستوى الاستعاري نفسه تتواجد مجاورات : الموت - العرس - العريس - مخدع الزوجية - فراش الموت - الموت - الولادة إلخ . ) لكن موضوع الموت حتى في المستوى الاستعاري أو الديني الصوفي يؤخذ في نسق الحياة الفردي وفي الوجه الداخلي للمحكوم عليه بالموت نفسه ( وهما هنا يكتسبان وظيفة « العزاء » ، « المصالحة » ، « الفهم » ) وليس في الخارج ، في حياة العمل الجماعية للكل الاجتماعي ( حيث كانت علاقة الموت بالأسرة والشمس وولادة الحياة الجديدة والمهد إلخ حقيقية وفعلية . في الوعي المغلق لا يكون الموت ، في تطبيقه على نفسه ، إلا نهاية فقط ، ويكون محروماً من أي علاقات فعلية ومنتجة . ان ولادة الحياة الجديدة والموت موزعان بين أنساق فردية مغلقة مختلفة من الحياة ، الموت ينهي حياة والولادة تبدأ حياة أخرى تماماً . ان الموت الذي اتخذ الصفة الفردية لا يَغْطِي بولادة حيوات جديدة ، لا يُسْتغرق بالنمو الظاهر ، لأنه سحب من ذلك الكل الذي يتحقق فيه هذا النمو .

وبالتوازي مع هذه الأنساق الفردية للحيوات يتشكل فوقها وإنما خارجها نسق الزمن التاريخي الذي تجري فيه حياة الأمة ، الدولة ، الإنسانية. وأياً كانت المفاهيم الأدبية العامة والأدبية والأشكال المشخصة لإدراك هذا الزمن والأحداث فيه ، فإنه لا يندمج بالأنساق الفردية للحياة ، بل إنه يقاس بسلام قيم أخرى وتقع فيه أحداث أخرى ، وليس له وجه داخلي ولا وجهة نظر لإدراكه من الداخل . وكيفما فهم وصُور تأثيره في الحياة الفردية فإن أحداثه على أي حال هي غير أحداث الحياة الفردية كما أن موضوعاته هي غيرها . وتبرز هذه المسألة أمام الباحثين في الرواية لدى تصديهم لمسألة الرواية التاريخية . فقد ظلّ موضوع الحرب على امتداد فترة طويلة الموضوع المركزي والوحيد تقريباً للرواية التاريخية الخالصة . هذا الموضوع التاريخي بالذات ( الذي كانت تنضم إليه موضوعات الفتوحات والجرائم السياسية ، تصفية الأعداء والانتقالات داخل الأسرة ، وسقوط ممالك وتأسيس ممالك جديدة ، والمحاكمات والإعدامات . . ) يتداخل مع موضوعات الحياة الخاصة للرجال التاريخيين ( وموضوعها المركزي الحب ) دون أن يذوب فيها . ولقد كانت المهمة الأساسية للرواية التاريخية في العصر الحديث تخطّي هذه الازدواجية : كانوا يحاولون إيجاد وجه تاريخي للحياة الخاصة ، وعرض التاريخ من جهة أخرى « بصورة بيتية » ( بوشكين ) .

عندما تفككت الوحدة التامة للزمن ، عندما برزت الأنساق الفردية للحيوات التي أصبحت الحقائق الكبيرة للحياة المشتركة شؤناً خاصة صغيرة فيها ، عندما كف العمل الجماعي والصراع مع الطبيعة عن كونهما

حلبة لقاء الانسان الوحيدة مع الطبيعة ومع العالم ، كفت الطبيعة إذاك عن ان تكون مشاركة حية لأحداث الحياة : أصبحت أساساً « مكان الفعل » وخلفيته ، وتحوّلت إلى منظر ، تجزأت إلى مجازات وتشابه لتصعيد الشؤون والمعاناة الفردية والخاصة غير المرتبطة ارتباطاً جوهرياً وفعلياً بالطبيعة .

لكن الوحدة التامة للزمن في مقارنة العمل الجماعي للعالم ولظواهره تبقى في خزائن اللغة وفي أشكال الفولكلور المختلفة . هنا يظل قائماً الأساس الواقعي للمجاورات القديمة والمنطق الحقيقي للترابط الأولي للصور والموضوعات .

لكننا نعر حتى هناك في الأدب ، حيث تقبله لتأثير الفولكلور أكثر عمقاً وجوهرياً ، على آثار للمجاورات القديمة فعلية أكثر وأكثر عمقاً من الناحية الأيديولوجية ، وعلى محاولات استعادتها على أساس وحدة الزمن الفولكلوري . ونتبين في الأدب بضعة أنماط أساسية من هذه المحاولات .

لن نتوقف عند المسألة المعقدة المتمثلة في الملحمة الكلاسيكية . نشير فقط إلى أنه يتم هنا على أساس الوحدة التامة للزمن الفولكلوري نفاذ عميق فريد في جنسه إلى الزمن التاريخي الذي هو إلى هذا مجرد زمن محلي ومحدود . ان الانساق الفردية للحيات معطاة هنا كنتقوش ناتئة على الاساس الجبار الشامل للحياة المشتركة ، الأفراد هم ممثلو الكل الاجتماعي ، وأحداث حياتهم تتطابق مع أحداث حياة الكل الاجتماعي ، ومعنى هذه الأحداث واحد سواء على المستوى الفردي أو المستوى الاجتماعي . الوجه الداخلي يندمج بالخارجي ، الانسان كله في الخارج . لوجود هنا لشؤون خاصة صغيرة ، لوجود هنا للمعيشة اليومية : كل تفاصيل الحياة - الأكل ، الشرب ، أدوات الاستعمال

المنزلي - متساوية في قيمتها مع أحداث الحياة الكبيرة ، كل شيء هنا على قدر واحد من الأهمية والقيمة . لا وجود هنا للمنظر ، ولا وجود للخلفية الجالدة الميتة ، بل كل شيء يفعل ويشارك في الحياة الواحدة للكل . وأخيراً فالاستعارات والتشابه وبشكل عام كل المجازات في أسلوب هوميروس لم تفقد بعد تماماً معناها المباشر ، ولهذا فهي لا تخدم أهداف التصعيد . وهكذا فالصورة المأخوذة للمقارنة تساوي في قيمتها الركن الآخر من التشبيه ، ولها حقيقة ومعنى قيم بذاته ؛ ولهذا يكاد التشبيه يصبح هنا مقطوعاً دخيلاً أو استطراداً ( انظر التشابه الموسعة عند هوميروس ) . هنا لا زال الزمن الفولكلوري يعيش في ظروف اجتماعية قريبة من تلك التي ولدته . ووظائفه هنا لازالت مباشرة فهو لا يظهر هنا على خلفية زمن آخر متفكك .

لكن الزمن الملحمي ككل هو « الماضي المطلق » ، هو زمن الأجداد والأبطال المفصول بحدود منيعة عن الزمن الفعلي للعصر الراهن ( عصر واضعي الأغاني الملحمية ومنشديها والمستمعين إليها ) .

ولعناصر المركب القديم طابع آخر عند أرسطوفانيس . فهي قد حددت هنا الأساس الشكلي للكوميديا ، بل أساسها ذاته . ان طقس الأكل والشرب والبداءات الطقسية ( العبادية ) والمحاكاة الساخرة الطقسية ، والضحك بوصفها مظاهر الموت والحياة الجديدة تستشعر دون عناء في أساس الملهاة بوصفها تمثيلية عبادية أعيد تفسيرها على مستوى الأدب . على هذا الأساس كل مظاهر المعيشة والحياة الخاصة تتحول تحولا تاماً في ملاهي أرسطوفانيس : فهي تفقد طابعها الخاص المعيشي وتصبح ذات أهمية من الناحية الانسانية رغم كل مظهرها المضحك ؛ ومقاييسها



تكبر بشكل خيالي وينشأ نوع من بطولية الهزلي أو بشكل أدق تنشأ الأسطورة الهزلية . ان التعميمية السياسية الاجتماعية الضخمة ذات الطابع الرمزي تقترن في صوره اقتراناً عضوياً بسمات خاصة ذات طابع معيشي مضحك ، لكن هذه السمات الملتحمة بأساسها الرمزي والمناثرة با لضحك العبادي تفقد صفتها المعيشية الخاصة المحدودة ففي صور ارسطوفانيس وعلى مستوى الإبداع الفردي يعطى بشكل موجز وجلي .

تطور القناع العبادي القديم بدءاً من معناه العبادي الأولي الخالص وحتى النمط الخاص المعيشي من الملهة المعروفة بالديلاتيه ( لواحد مثل بنتلوني أو الدكتور) : إننا لانزال نرى بوضوح عند ارسطوفانيس الأساس العبادي للصورة الهزلية ، ونرى كيف تتراكم عليها الأصباغ المعيشية التي لازالت من الشفافية بحيث يلوح الأساس من خلالها ويغير هيئتها . ان صورة كهذه تقترن بسهولة بشحنة سياسية وفلسفية هامة دون أن تصبح مع هذا صورة ملّحة آتية . ان مثل هذه المعيشة المغيرة لايمكن أن تقيد الخيال ولايمكن ان تحط من مستوى إشكالية الصور وشحنتها الفكرية العميقة .

يمكن القول إنه تتراكم فوق صورة الموت ( المعنى الأساسي للقناع العبادي الكوميدي الهزلي ) عند ارسطوفانيس دون أن تغطيها تماماً سمات فردية ومعيشية نمطياً يجب إتمامها بالضحك . لكن هذا الموت المرح محاط بالأكل والشرب والبذاءات وبرموز الحمل والحصب .

ولهذا كان تأثير ارسطوفانيس في التطور اللاحق للملهة التي سارت أساساً في الطريق المعيشي الخالص ضئيلاً وسطحياً . لكننا نجد أن فارس المحاكاة الساخرة في القرون الوسطى يمت إليه بصلة قرابة قوية ( عن

طريق الفولكلور ما قبل الطبقي ( . كما تمت إليه بقرابة عميقة ( عن نفس الطريق ) المشاهد الهزلية والتهريجية في المأساة الاليزابيثية وفي المقام الأول عند شكسبير ( طابع الضحك ، مجاورته للموت وللجو المأساوي ، البذاءات العبادية ، الأكل والشرب ) .

وفي كتاب رابليه يقترن تأثير أرسطوفانيس المباشر بقرابة داخلية عميقة ( عن طريق الفولكلور ما قبل الطبقي ) . فنحن نجد هنا ، إنما في مرحلة أخرى من التطور ، نفس طابع الضحك ، نفس الخيال الضاحك المبالغ ، نفس تحول كل ما هو خاص ومعيشي ، نفس بطولية الهزلي والمضحك ، نفس طابع البذاءات الجنسية ونفس المجاورات مع الأكل والشرب .

ويمثل لوقيانوس الذي أثر هو الآخر تأثيراً جوهرياً في رابليه نمطاً مختلفاً تماماً من العلاقة بالمركب الفولكلوري . ان الدائرة الخاصة المعيشية التي اندرج فيها الأكل والشرب والعلاقات الجنسية يأخذها لوقيانوس في خصوصيتها بالذات بوصفها معيشة خاصة دنيا . هذه الدائرة يحتاجها بوصفها قفا يفضح المستويات ( الدوائر ) العليا من الأيديولوجيا التي أصبحت ميتة ومزيفة . ان في الأساطير لحظات من « الإيروس » والمعيشية ، لكنها لم تصبح كذلك إلا في الحقب اللاحقة للحياة وللوعي ، حين تمايزت المعيشة الخاصة وحين تمايزت دائرة الإيروس ، حين اكتسبت هاتان الدائرتان ظلالاً خاصة من الوضع وغير الرسمي . لقد كانت هذه اللحظات في الأساطير ذاتها هامة ومعادلة في قيمتها لأي شيء آخر . لكن الأساطير ماتت لأن الظروف التي ولدتها ( الحياة التي ولدتها ) ماتت . لكنها تظل تعيش في هذا الشكل الهامد في الأجناس غير

الحيوية والمتكلفة للأيديولوجيا العليا . كان من الضروري توجيه ضربة للأساطير والآلهة تجعلهم « يموتون ميتة مضحكة » . هذا الموت النهائي المضحك للآلهة إنما يتحقق في مؤلفات لوقيانس . فهو يأخذ في الاسطورة تلك اللحظات التي تتناسب والدائرة المعيشية الخاصة والإيروسية ، ويطورها ويفصل فيها بروح « فيزيولوجية » ووضيعة مقصودة ، ويُنزل الآلهة إلى دائرة المعيشة اليومية المضحكة ودائرة الجنس وهكذا يأخذ لوقيانس عناصر المركب القديم عن قصد في شكلها المعاصر له الذي اكتسبته في ظروف انحلال المجتمع القديم تحت تأثير العلاقات النقدية المتطورة وفي جو يكاد يكون متناقضاً تماماً والجو الذي تشكلت فيه هذه الأساطير ، ويرينا عدم تطابقها المضحك مع الواقع الفعلي المعاصر . إلا ان لوقيانس وإن كان يقبل بهذا الواقع الفعلي في ضرورته ، إلا انه لا يبرره ( الحلّ السرفتييسي للقضية المضادة Antithèse ) .

ان تأثير لوقيانس في رابليه لا يتجلى فقط في معالجة بعض المقاطع المتفرقة ( مثال ذلك مشهد مكوث ابستمون في مملكة الأموات ) وإنما أيضا في طرق التهديم بالمحاكاة الساخرة لدوائر الأيديولوجيا العليا عن طريق زجّها ( هذه الدوائر ) في الأنساق المادية للحياة ، غير ان هذه الأنساق المادية غير مأخوذة في شكلها المعيشي الحيائي الخاص أو ليس على طريقة لوقيانس ، وإنما في قيمتها الانسانية في ظروف الزمن الفولكلوري أي على طريقة أقرب إلى طريقة ارستوفانيس .

وفي رواية بترونيوس « ستيريكون » يتمثل نمط خاص ومعتقد . فالأكل والشرب والبذاءات الجنسية والموت والضحك موجودة في الرواية في المستوى المعيشي أساساً ، لكن هذا المستوى المعيشي نفسه ،

وهو بشكل رئيسي نمط معيشة الأوساط الدنيا المنفصلة عن طبقتها ، مشبع بدكريات ورواسب فولكلورية ، خصوصاً في الجزء المغامراتي منه . إلا انه رغم ما في هذا المستوى من فسق وفظاظة ووقاحة لازالت تفوح منه روائح طقوس الحصب والوقاحة الطقسية للأعراس وأقنعة الميت التهريجية المحاكية محاكاة ساخرة والدعارة الطقسية في المآتم والولائم الجنائزية وذكرى الوفاة . ففي القصة الدخيلة المشهورة « سيدة افسس العفيفة » أعطيت كل عناصر المركب القديم الأساسية وقد وحدتها بموضوع واقعي موجز وعظيم . تابوت الزوج في الديماس ، أرملة شابة لايعرف الغزاء إلى قلبها سبيلا على وشك الموت كمدأً وجوعاً على قبره ، جندي شاب مرح يحرس في الجوار صلباناً علّق عليها لصوص ، تعطّش الأرملة الشابة إلى الموت وإصرارها القاتم الزاهد في الدنيا وقد انهرا أمام الجندي العاشق ، الأكل والشرب ( اللحم والخبز والخمر ) على قبر الزوج ، جماعهما هناك في الديماس عند القبر ( الحمل بحياة جديدة في تجاوز مباشر مع الموت « عند مدخل القبر » ) . جثة اللص التي سرقت أثناء لهوهما الغرامي من على الصليب ؛ الموت الذي يتهدد الجندي كثمن لحبه ؛ صلب جثة الزوج ( بناء على رغبة الزوجة ) بدلاً من جثة اللص المسروقة ؛ النعمة ما قبل الأخيرة : « الأفضل أن يصلب ميت من أن يهلك حي » ( كلمات الأرملة ) ؛ اندهاش عابري السبيل الختامي المضحك لرؤيتهم جثة المرحوم وقد تسلفت الصليب بنفسها ( أي الضحك في النهاية ) . تلكم هي عناصر هذه القصة التي وحدتها بموضوع ( حدث ) واقعي تماماً وضروري ( أي بدون أي مطّ ) في كل لحظاته .

لقد اعطيت هنا حلقات النسق الكلاسيكي الرئيسية دون استثناء !

التابوت - الشباب - الأكل والشرب - الموت - الجماع -  
الحياة الجديدة - الضحك . هذا الحدث القصير هو نسق متصل من  
انتصارات الحياة على الموت : الحياة تنتصر هنا أربع مرّات على الموت ،  
ومسرّات الحياة ( الأكل ، الشرب ، الشباب ، الحب ) تنتصر على  
يأس الأرملة الخالك وتعطشها إلى الموت ، الأكل والشرب بوصفهما  
تجديداً للحياة عند قبر الميت ، الحبل بالحياة الجديدة عند التابوت  
( الجماع ) ، تخلص الجندي من الموت بصلب الجثة . وأدخل في هذا  
النسق أيضاً موضوع إضافي هو أيضاً كلاسيكي - موضوع السرقة ،  
اختفاء الجثة ( حيث لاجثة فلا موت ، الأثر الديوي للبعث ) وموضوع  
البعث بالمعنى المباشر - انبعث الأرملة من حزنها الميت ومن ظلمة  
القبر إلى الحياة الجديدة والحب ، وفي الوجه الهزلي للضحك الانبعث  
المزعوم للفقيد .

ولنتنبه إلى الإيجاز الفريد لكل هذا النسق من الموضوعات وبالتالي  
ضيقه. عناصر المركب القديم معطاة في مجاورة مباشرة وثيقة : فهي  
مشدودة الواحد إلى الآخر يكاد يغطي أحدها الآخر ، ولا يفصلها الواحد  
عن الآخر أي طرق جانبية أو ملتفة من طرق الموضوع ( الحدث )  
ولا أية محاكات فكرية واستطرادات غنائية وتصعيدات استعارية  
تقوّض وحدة المستوى الواقعي الجاف للقصة .

وتصبح خصائص معالجة برونوس الفنية للمركب القديم واضحة  
تماماً إذا تذكرنا ان عناصر هذا المركب نفسها بكل تفاصيلها وإنما بشكل  
مصعد وصوفي كانت موجودة أيام برونوس في عبادات الأسرار

الهيانية الشرقية ولاسيما في العبادات المسيحية ( الحمر والخبز على المذبح - التابوت بوصفهما الجسد الصوفي السري للمصلوب الذي مات وبعث ، والاشترار من خلال الأكل والشرب في الحياة الجديدة والبعث ) . ان كل عناصر المركب معطاة هنا ليس في شكلها الواقعي الفعلي ، بل المصعد وترتبط فيما بينها ليس بموضوع فعلي بل بعلاقات وروابط صوفية رمزية ، وانتصار الحياة على الموت ( البعث ) يتحقق في مستوى صوفي وليس في مستوى فعلي وأرضي . زد على ذلك ان الضحك غائب هنا وان الجماع مصعد حتى حدود التعمية .

كل عناصر المركب هذه يوحدّها عند برونينوس الحدث الفعلي تماماً لحياة ومعيشة إحدى مقاطعات الامبراطورية الرومانية . فليس هنا أي سمة لأقول صوفية بل مجرد سمة رمزية ، وليس هنا أي عنصر يرد حتى في نسق استعاري . كل شيء معطى في مستوى واقعي فعلي تماماً : الأرملة تستيقظ من خلال الأكل والشرب وفي حضرة الجسد الشاب والقوي استيقاظاً فعلياً تماماً على الحياة الجديدة ، وفي فعل الحب تنتصر الحياة فعلياً على الموت . وفعلياً تماماً يحدث الانبعاث المزعوم للميت الذي تسلق الصليب إلخ . هنا لا أثر لأي تصعيد .

لكن الموضوع الحدث نفسه يكتسب جوهرية خارقة وعميقة بفضل حقائق الحياة الانسانية الكبيرة التي يلامسها هذا الموضوع ويحركها . ففي مقاييس صغيرة انعكس هنا حدث ضخم ، ضخم من حيث أهمية العناصر والعلاقات الداخلة فيه والتي تتخطى كثيراً نطاق تلك القطعة الضئيلة من الحياة الفعلية التي انعكست هذه العناصر والعلاقات فيها : أمامنا نمط خاص من بناء الصورة الواقعية ينشأ فقط في تربة استخدام

الفولكلور . ومن الصعب ان نجد مصطلحاً مناسباً له . ولربما كان بإمكاننا الحديث هنا عن شعارية ( emblématique ) الواقعية . ان كل قوام الصورة يظل واقعياً ، فعلياً إنما تتركز فيه وتكتنف لحظات جوهرية وكبيرة من الحياة بحيث يتخطى معناها كل التقييدات الزمانية والمكانية والاجتماعية السياسية ، يتخطاها دون ان ينفصل مع هذا عن هذه التربة الاجتماعية التاريخية المشخصة .

ان النمط البترونيوسي في معالجة المركب الفولكلوري ولاسيما القصة التي حللناها قد مارس تأثيراً ضخماً في الظواهر المقابلة في عصر الانبعاث . إنما من الضروري الإشارة مع هذا إلى ان هذه الظواهر الماثلة في أدب عصر النهضة الأوروبية لاتفسّر فقط بتأثير بترونيوس المباشر ، بل لانفسّر بتأثيره المباشر بقدر ما تفسر بالقرابة التي تجمعها به عن طريق المصادر الفولكلورية المشتركة . لكن حتى تأثيره المباشر كان عظيماً . فمن المعروف أنه أعيد رواية قصة بترونيوس في إحدى قصص كتاب بوكاتشيو « ديكمرون » . لكن القصة المؤطرة و« ديكمرون » بمجمله يمثلان أيضاً نمطاً من معالجة المركب الفولكلوري تمت بصلة قربي إلى نمط بترونيوس . فليس هنا أي رمزية وأي تصعيد ، ولكن ليس هنا أيضاً ذرة من الطبيعية . فانتصار الحياة على الموت ، وكل مسرات الحياة — الأكل ، الشرب ، الجماع — في مجاورة مباشرة مع الموت ، عند مدخل القبر ، طابع الضحك المودّع عصرراً قديماً والمستقبل عصرراً جديداً ، الانبعاث من ظلمة زهد القرون الوسطى إلى الحياة الجديدة من خلال الاشتراك في الأكل والشرب والحياة الجنسية وجسده الحياة — هذا كله يقرب « ديكمرون » من النمط

البترونيوسي . فهنا نفس التخطي للتقييدات الاجتماعية التاريخية دون  
انفصال عنها ، ونفس « الشعارية » الواقعية ( على أساس فولكلوري ) .  
وعلىنا ، ونحن نكمل تحليلنا الاسس الفولكلورية لازمكان عند  
رابليه ، أن نشير إلى أن المصدر المباشر والأقرب لرابليه كان ثقافة  
الضحك الشعبية في القرون الوسطى وعصر الانبعاث . وقد حللنا هذه  
الثقافة في كتاب آخر من كتبنا .



## الزمن مكان الليريدي في الرواية

ننتقل الآن إلى نمط آخر بالغ الأهمية في تاريخ الرواية ونقصد به النمط الإيديلي في استعادة المركب القديم والزمن الفولكلوري .

ان أنماط الإيدylla التي نشأت في الأدب منذ العصور القديمة وحتى فترة قريبة متعددة . نميز فيها الأنماط الخالصة التالية : الإيدylla الغرامية ( والنوع الأساسي فيها هو الرعويات ) ، ايدylla العمل الزراعي ، ايدylla العمل المهني ( الصنعة ) ، الإيدylla الاسرية . وبالإضافة إلى هذه الأنماط الخالصة هناك أنماط مختلطة انتشرت انتشاراً واسعاً ، إنما تهيمن في كل منها لحظة أو أخرى ( لحظة الحب ، العمل ، الأسرة ) . وبالإضافة إلى هذه الفروق النمطية هناك فروق من نوع آخر ؛ وهذه الفروق موجودة بين الأنماط المختلفة كما هي موجودة بين أنواع النمط الواحد ، فروق في طابع ودرجة الإدخال الاستعاري لبعض اللحظات في كليّ الإيدylla ( مثلاً ، ظواهر الطبيعة ) ، أي درجات هيمنة العلاقات الفعلية الخالصة أو الاستعارية الخالصة ؛ فروق في درجة اللحظة الذاتية الغنائية ، وفي درجة قابليتها لأن تكون حدثاً ( موضوعاً ) ، وفي طابع التصعيد إلخ .

ومهما يكن من شأن اختلاف أنماط الإيدylla وأنواعها ، فإن لها

جميعاً ، من وجهة النظر التي تعيننا هنا ، بعض السمات المشتركة التي تحكمها علاقتها بالوحدة التامة للزمن الفولكلوري . وهذا يبدو أول ما يبدو في علاقة الزمن الخاصة بالمكان في الإيدिला : الالتصاق العضوي للحياة وأحداثها والتحامها بالمكان - مسقط الرأس ، الوطن بكل مناطقه ، جباله ووهاده وحقله وأنهره وغاباته ، والبيت الوالدي . ان الحياة الإيديلية وأحداثها لاتنفصل عن هذا الركن المكاني المشخص حيث عاش الآباء والأجداد وسيعيش الأبناء والأحفاد . هذا العالم المكاني الصغير محدود ومكتف بذاته ، ليس له ارتباط جوهرى بالأماكن الأخرى وببقية العالم . لكن نسق حياة الأجيال المحدد ( مكانياً ) في هذا العالم المكاني الصغير المحدود يمكن ان يكون مديداً إلى ما لا نهاية . ان وحدة حياة الأجيال ( حياة الناس عامة ) في الإيدिला تتحدد بشكل جوهرى في معظم الحالات بوحدة المكان وبالتصاق حياة الأجيال المتعاقبة على مدى قرون بمكان واحد لاتنفصل الحياة في كل أحداثها عنه . ان وحدة مكان حياة الأجيال تضعف وتلين الحدود الزمانية بين الحيات الفردية وبين المراحل المختلفة في الحياة الواحدة . ووحدة المكان تقرب بين المهد والحد ( فالركن نفسه ، والأرض نفسها ) والطفولة والشيخوخة ( نفس الغابة ، النهر ، الزيزفونات ، نفس البيت ) وحياة الأجيال المختلفة التي عاشت هناك في نفس الظروف ورأت الأشياء نفسها وتدججها . هذا التلين المحكوم بوحدة المكان لكل حدود الزمن يسهم بشكل جوهرى في خلق ما تتميز به الإيدिला من إيقاعية دورية للزمن .

وخاصة أخرى للإيدिला هي اقتصارها الصارم على بعض وقائع

الحياة الأساسية . فالحب والولادة والموت والزواج والعمل والأكل والشرب والأعمار هي الوقائع الأساسية في الحياة الإيديالية . فهي متقاربة فيما بينها في عالم الإيديلا الصغير الضيق ، وليس بينها تباينات حادة ، وكلها متساوية القيمة ( وعلى أي حال هي تسعى إلى ذلك ) . وإذا أردنا الدقة فالإيديلا لا تعرف المعيشة . فكل ما يبدو معيشة بالنسبة إلى الأحداث التاريخية والسيرية الجوهرية والفردة يبدو هنا على أنه الأكثر جوهرية في الحياة . لكن كل حقائق الحياة الأساسية هذه لا تعطى في الإيديلا بشكل واقعي عارٍ ( كما عند برونو ) ، بل بشكل ملطف ومصعد إلى حد ما . وهكذا فدائرة الجنس تكاد تدخل دائماً في الإيديلا بشكل مصعد فقط .

وأخيراً فخاصة الإيديلا الثالثة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأولى هي اقتران الحياة الانسانية بحياة الطبيعة ووحدة ايقاعهما واللغة المشتركة لظواهر الطبيعة وأحداث الحياة الانسانية . وبطبيعة الحال أضحت هذه اللغة المشتركة في جزء كبير منها استعارية خالصة ، وبقيت في جزء ضئيل منها فعلية ( وأكثر ما يكون في إيديلا العمل الزراعي ) .

كل هذه اللحظات التي أشرنا إليها تظهر في الإيديلا الغرامية أضعف ما يكون . فالاصطلاحية الاجتماعية ، وتعقيد المعيشة الخاصة وتفرقها تقابل بالبساطة الاصطلاحية تماماً هي الأخرى للحياة في حضن الطبيعة ؛ أما هذه الحياة فتقتصر على الحب المصعد تصعيداً تاماً . ومع هذا يحس المرء وراء لحظاتها الاصطلاحية ، الاستعارية ، المؤسفة إحساساً غامضاً بالوحدة الفولكلورية النامة للزمن وبالمجاورات القديمة . ولهذا السبب بالذات أمكن للإيديلا الغرامية ان تقوم في أساس النوع

الروائي وان تدخل مكوناً في الأنواع الروائية الأخرى ( روسو على سبيل المثال) لكن الإيدىلا الغرامية بدت منتجة بنوع خاص في تاريخ الرواية ليس في شكلها الخالص ؛ بل باتحادها مع الإيدىلا الأسرية ( « فيتر » ) وايدىلا العمل الزراعي ( روايات « الأقاليم » ) .

قد لانفع على الإيدىلا الأسرية بشكلها الخالص إلا نادراً ، لكنها في اتحادها مع ايدىلا العمل الزراعي ذات أهمية بالغة . فهنا يتم بلوغ أقصى اقتراب من الزمن الفولكلوري . وهنا تتكشف المجاورات القديمة أوسع ما تتكشف . وهنا المجال مفتوح أمام أكبر واقعية ممكنة . ذلك ان هذه الإيدىلا لاتسترد بالحياة الرعوية الاصطلاحية وغير الموجودة في هذا الشكل ، بل بالحياة الفعلية للزارع ( الفلاح ) في ظروف المجتمع الاقطاعي وما بعد الاقطاعي ، وان كانت هذه الحياة تُؤمّثل وتضعّد بقدر أو بآخر ( درجة هذه الأمثلة مختلفة إلى حد بعيد ) . وطابع العمل في هذه الإيدىلا هام بنوع خاص ( منذ « القصائد الزراعية » لفرجيليوس ) . فلحظة العمل الزراعي توجد الصلة الفعلية والوحدة بين ظواهر الطبيعة وأحداث الحياة الانسانية ( بخلاف العلاقة الاستعارية في الايدىلا الغرامية ) ؛ وبالإضافة إلى هذا ، وهو أمر هام بشكل خاص ، فان العمل الزراعي يحوّل ويغير كل عناصر المعيشة ويحرمها من طابعها الخاص ، الاستهلاكي الخالص ، التافه ويجعلها أحداثاً جوهرية من أحداث الحياة . وهكذا يأكلون المنتج الذي صنعوه بعملهم ؛ إنه مرتبط بصور العملية الانتاجية ، ففيه — هذا المنتج — تسكن الشمس والأرض والمطر فعلياً ( وليس عن طريق العلاقات الاستعارية ) . والحر أيضاً مستغرقة في عملية استنباتها وانتاجها ، وشربها لايفصل عن

الأعياد المرتبطة بالدورات الزراعية . فلاأكل والشرب في الإيدىلا  
يحملان إما طابعاً اجتماعياً أو أسرياً وهو الغالب ، فعلى الطعام تجتمع  
الأجيال ، الأعمار . وإنه اشيء نمطي تماماً بالنسبة إلى الإيدىلا مجاورة  
الأكل والأطفال ( حتى في « فيتر» هناك اللوحة الإيدىلية لإطعام لوتا  
الأطفال ) ؛ هذه المجاورة مشبعة بمبدأ النمو وتجدد الحياة . في الإيدىلا  
كثيراً ما يكون الأطفال تصعيداً للفعل الجنسي والإلقاح ، كثيراً  
ما يردون بمناسبة النمو وتجدد الحياة والموت ( الأطفال والشيخ ، لعب  
الأطفال على القبر إلخ) . ان أهمية صورة الأطفال في إيدىلات هذا  
النمط ودورها عظيما جداً . فمن هنا بالضبط دخل الأطفال الرواية  
أول ما دخلوا وهم لازالوا محاطين بجو الإيدىلا .

وتوضيحاً لما قلناه عن الأكل في الإيدىلات يمكن ذكر ايدىلا هبيل  
المعروفة التي ترجمها جوكوفسكي « شراب الشوفان » مع ان التعليمية  
فيها تضعف إلى حد ما قوة المجاورات القديمة ( لاسيما مجاورة الأطفال  
والأكل ) .

ونكرر القول إن اعضاء المجاورات القديمة في الإيدىلا تظهر جزئياً  
في شكل مصعد ، كما يُغفل جزئياً هذا العضو أو ذاك ، ولا تتغير  
المعيشة حتى النهاية وعلى وجه الخصوص في الإيدىلات الواقعية للأزمة  
المتأخرة ( القرن التاسع عشر ) . حسبنا تذكر إيدىلا مثل « اقطاعيون  
على النمط القديم » لغوغول . فالعمل هنا يغيب غياباً تاماً ، في حين  
أعضاء المجاورة الآخرين ممثلة تمثيلاً كاملاً إلى حد كاف ( وبعضهم  
في شكل مصعد تصعيداً أقصى ) - الشيخوخة ، الحب ، الأكل

الموت ؛ والأكل الذي يشغل مكاناً واسعاً هنا معطى في المستوى المعيشي الخالص ( إذ لا وجود للحظة العمل ) . ( المصداق أعلاه لم )

وفي القرن الثامن عشر حين طرحت مشكلة الزمن في الأدب طرحاً حاداً وواضحاً بشكل خاص ، وحين استيقظ شعور جديد بالزمن ، اكتسب شكل الإيدyllا أهمية كبيرة جداً . ويدهشنا غنى وتنوع أنواع الإيدyllا في القرن الثامن عشر ( خصوصاً في سويسرا الألمانية وألمانيا ) فقد نشأ هنا نوع خاص من المراثاة ( *élegie* ) ذات النمط التأملّي مع لحظة إيدyllية قوية ( على أساس التقليد القديم ) : تأملات مختلفة في المقبرة مع مجاورات القبر والحب والحياة الجديدة والربيع والأطفال والشيخوخة إلخ . والمثال على ذلك ، وهو مشرّب بظلال إيدyllية قوية جداً قصيدة غري - جو كوفسكي « مقبرة القرية » ( \* ) . وتعرّضت المجاورات المراثيّة المشار إليها ( وهي في الأساس مجاورات الحب والموت ) إلى إعادة تفسير حادة ( نوفاليس ) عند الرومنطقيين الذين استمروا في هذا التقليد .

وفي بعض إيدyllات القرن الثامن عشر تبلغ مسألة الزمن حدّ الفهم الفلسفي ؛ فالزمن العضوي الحقيقي للحياة الإيدyllية يُعارض هنا بالزمن الباطل والمجزأ لحياة المدينة أو حتى للزمن التاريخي ( « لقاء غير متوقع » لهيل - جو كوفسكي ) .

لقد كانت أهمية الإيدyllا في تطوّر الرواية هائلة كما قلنا . لكن هذه الأهمية لم تُدرك ولم تقوم الإدراك والتقويم الواجبين مما أدى إلى

---

( \* ) المراثاة لغري أصلاً وقد ترجمها جو كوفسكي ( المترجم ) .

تشويه كل المنظورات في تاريخ الرواية . ولانستطيع هنا التطرق إلى هذه المسألة الكبيرة إلا سطحياً .

ان تأثير الإيدىلا في تطور رواية العصر الحديث يتجلى في خمسة اتجاهات رئيسية : ( ١ ) تأثير الإيدىلا والزمن الإيدىلي والمجاورات الإيدىلية في الرواية « الإقليمية » ، ( ٢ ) موضوع دمار الإيدىلا في رواية التربية عند غوته وفي الروايات ذات النمط الستيري ( هيل ، جان بول ) ، ( ٣ ) تأثير الإيدىلا في الرواية العاطفية ذات النمط الروسي ، ( ٤ ) تأثير الإيدىلا في الرواية الأسرية ورواية الأجيال ، ( ٥ ) خامساً وأخيراً تأثير الإيدىلا في روايات مختلفة الأنواع « انسان من الشعب » في الرواية ( .

في الرواية الإقليمية نرى مباشرة تطور ايدىلا العمل والاسرة ، الإيدىلا الزراعية أو الحرفية ، إلى شكل رواية كبير . ان مبدأ الإقليمية الأساسي الأول في الأدب ، وهو الصلة الوثيقة القديمة لضرورة حياة الأجيال بالمكان المحدود ، يكرر العلاقة الإيدىلية الحالية للزمان بالمكان ، والوحدة الإيدىلية لمكان الضرورة الحياتية كلها . في الرواية الإقليمية العملية الحياتية ذاتها تتوسع وتنفصل ( وهو أمر لازم في ظروف الرواية ) ، ويتقدم الجانب الأيدىولوجي ( اللغة ، المعتقدات ، المبادئ الأخلاقية ، الأعراف ) . وهذا الجانب يُعرض هو الآخر في علاقة لاتنفصل بالمكان المحدود . وفي الرواية الإقليمية كما في الإيدىلا تليّن كل الحدود الزمانية وينسق ايقاع الحياة الانسانية مع ايقاع الطبيعة . وعلى اساس هذا الحل الإيدىلي لمسألة الزمن في الرواية ( الذي هو أساس

فولكلوري في نهاية المطاف ) تتغير المعيشة في الرواية الإقليمية اذ تصبح لحظاتها أحداثاً جوهرية وتكتسب قيمة كموضوع ( ruiet ) . وعلى هذا الاساس نفسه نجد في الرواية الاقليمية كل المجاورات الفولكلورية المميزة للإيدىلا . وهنا كما في الإيدىلا ، للأعمار والتكرار الدوري للعملية الحياتية أهمية جوهرية . وأبطال الرواية الاقليمية هم انفسهم أبطال الإيدىلا : الفلاحون ، الحرفيون ، خوري القرية ، معلم القرية .

ومع قدرة الرواية الإقليمية على معالجة بعض العناصر المتفرقة معالجة جد عميقة ( خصوصاً عند بعض ممثليها مثل إرميا غوتيلف وإيمرمان وغوتفريد كيلر) الا انها تمثل في الوقت نفسه أضييق شكل من استخدام الزمن الفولكلوري في الرواية . فلا وجود هنا لشعاعية واقعية واسعة وعميقة ، والمعنى هنا لا يتخطى المحدودية الاجتماعية التاريخية للصور . والتكرار الدوري يبرز هنا بشكل حاد جداً ، ولهذا فمبدأ النمو والتجدد الدائم للحياة ضعيف ؛ مقطوع عن التقدم التاريخي بل مناقض له ؛ ولهذا السبب يتحول النمو هنا إلى مراوحة الحياة مراوحة لامعنى لها في المكان ، عند نقطة تاريخية واحدة : عند مستوى واحد من التطور التاريخي .

الا ان معالجة الزمن الإيدىلي والمجاورات الايدىلية عند روسو وفي الظواهر القريبة منه في العهود التالية جوهرية أكثر مما سبق : وقد جرت هذه المعالجة في اتجاهين : أولاً ، جرى تمييز وتصعيد عناصر المركب القديم الأساسية - الطبيعة ، الحب ، الاسرة وإنجاب الأطفال ، الموت - في مستوى فلسفي رفيع بوصفها القوى الخالدة ، العظيمة



والحكيمة ، في حياة العالم ؛ ثانياً هذه العناصر تعطى للوعي الفردي المنفصل ، ومن وجهة نظر هذا الوعي بوصفها قوى مطبّبة له ومطهرة ومهدئة عليه أن يستسلم لها ويخضع لها ويندمج فيها .

وهكذا فالزمن الفواكلوري والمجاورات القديمة معطاة هنا من وجهة نظر مرحلة تطور المجتمع والوعي المعاصرة ( اروسو والممثلين الآخرين لهذا النمط ) التي أصبحت هذه المجاورات وهذا الزمن بالنسبة إليها الحالة المثالية المفقودة للحياة الانسانية . رإلى هذه الحالة المثالية تجب العودة ثانية إنما على أساس المرحلة الجديدة من التطور . أما ما يجب الاحتفاظ به من مرحلة التطور الجديدة هذه فكل كاتب يحدّده على طريقته ( وحتى عند روسو لاأثر لوجهة نظر واحدة ) ، إنما يحافظ ، على أي حال ، على الوجه الداخلي للحياة والفردية ( التي تتغيّر في الحقيقة ) في معظم الحالات .

واتصالاً بالتصعيد الفلسفي لعناصر المركب تتغير هيئتها تغيراً حاداً . الحب يصبح قوة عفوية خفية محتومة على العاشقين في معظم الأحيان ، ويعايج في وجهه الداخلي . إنه يعطى في مجاورة الطبيعة وفي مجاورة الموت . وإلى جانب هذا الوجه الجديد للحب يُحتفظ بوجهه الإيديلي العادي والخالص المتجاور مع الاسرة والأطفال والأكل ( وهكذا نرى عند روسو حب سان بيير وجولي من ناحية ، وحب جولي وفيلمار وحياتهما العائلية من ناحية أخرى ) . كما يتغير وجه الطبيعة تبعاً لتجاورها مع الحب العاصف أو مع العمل .

وتبعاً لهذا يتغير الموضوع أيضاً . ففي الإيديلا كقاعدة لوجود لأبطال غريبيين عن عالم الإيديلا . أما في الرواية الإقليمية فيظهر أحياناً

بطل ينفصل عن التمامية المكانية ويغادر إلى المدينة فاما أن يهلك أو يعود كالابن الضال إلى التمامية المكانية الأصلية . الابطال الرئيسيون في روايات الخط الروسوي هم أناس المرحلة المعاصرة من تطور المجتمع والوعي ، أناس الأنساق الفردية المنفصلة للحياة ، أناس الوجه الداخلي . إنهم يداوون أنفسهم باتصالهم بالطبيعة ، بحياة الناس البسطاء ويتعلمون منهم العلاقة الحكيمة بالحياة وبالموت ، او يخرجون نهائياً من نطاق الثقافة إلى تمامية الجماعة البدائية محولين الاندماج فيه اندماجاً كاملاً ( كمارينيه عند شاتوبريان وأولينين عند تولستوي ) .

وقد كان للخط الروسوي أهمية تقدمية عميقة. إنه خال من المحدودية الاقليمية . فلا أثر هنا لتلك النزعة اليائسة إلى الاحتفاظ بالبقايا المتلاشية للعوالم الأبوية ( الريفية ) والمؤشكلة إلى هذا إلى حد كبير ، بل العكس فالخط الروسوي في تصعيده الفلسفي للتمامية القديمة يجعل منها مثلاً أعلى للمستقبل ، لكنه يرى فيها قبل كل شيء أساساً ومعياراً لنقد حالة المجتمع الراهنة . وهذا النقد ذو جانبين في معظم الحالات : فهو موجه ضد المرتبة الاقطاعية وعدم المساواة والتعسف المطلق والاصطلاحية الاجتماعية الكاذبة ، لكنه موجه أيضاً ضد فوضى الأثرة وضد الفرد البرجوازي الأناني المنفصل .

وتتعرض اللحظة الإيديلية في الرواية العائلية إلى معالجة جذرية تتصل بالإفقار الحاد . فلا يبقى من الزمن الفولكلوري ومن المجاورات القديمة هنا إلا ما يمكن إعادة تفسيره والحفاظ عليه على الأرضية الاسرية البرجوازية أو العائلية القبلية . ومع هذا تتجلى علاقة الرواية الاسرية

بالإيدىلا في عدد من اللحظات الجوهرية . وهذه العلاقة هي التي تحدّد النواة الأساسية ( الأسرية ) لهذه الرواية .

ان الاسرة في الرواية العائلية لم تعد بطبيعة الحال تلك الاسرة التي في الإيدىلا . فهي مقطوعة عن المكان الاقطاعي الضيق ، عن الجوار الطبيعي الثابت الذي يغذيها في الإيدىلا ، عن جبال البلد وحقوقه ونهره وغابته . وتقتصر وحدة المكان الإيدىلية في أحسن الأحوال على بيت الاسرة - القبيلة المديني ، على جزء غير منقول ( ثابت ) من الملكية الرأسمالية . لكن حتى وحدة المكان هذه غير ضرورية إطلاقاً في الرواية العائلية . زد على ذلك ان انقطاع زمن الحياة عن حيّز مكاني محدّد ومحدود ، وتشرد الأبطال الرئيسيين قبل ان يكوّنوا أسرة ووصفاً مادياً هما الخاصة الجوهرية للنوع الكلاسيكي من الرواية العائلية . ان المقصود هنا هو الوضع العائلي والمادي المتين والمستقر للأبطال الرئيسيين وتجاوزهم لقوة المصادفات الغاشمة التي يوجدون في إسارها أول الأمر ( لقاءات عارضة مع أناس عارضين ، أوضاع وحوادث عارضة ) ، وإنشاءهم علاقات جوهرية ( أي أسرية ) مع الناس ، وعن قصر العالم على مكان معين وحلقة معينة ضيقة من الأقارب أي على دائرة الاسرة . كثيراً ما يكون البطل الرئيسي في البداية شخصاً فقيراً معدماً لأهل له ولا بيت ، يهيم في عالم غريب وسط أناس غريبين ، يتعرض لألوان من المكاره مصادفة ، وإن حاله التوفيق فمصادفة ، ويلتقي بأناس عارضين يتبين أنهم أعداء له أو رجال خير وذلك لأسباب لا يفهمها أول الأمر ( ثم تتوضح الألغاز عن طريق الخط العائلي القبلي ) . ان حركة الرواية تقود البطل الرئيسي ( أو الأبطال ) من عالم المصادفات الكبير إنما الغريب

إلى عالم الاسرة الأليف الصغير إنما المأمون والموطد الأر كان ، حيث لاشيء غريب أو عارض أو غامض ، وحيث تستعاد العلاقات الانسانية حقاً ، وتستعاد على أساس عائلي المجاورات القديمة : الحب ، الزواج ، إنجاب الأطفال ، الشيخوخة الهادئة للوالدين اللذين وجدتهما ، والمائدة الواحدة . هذا العالم الإيديلي الصغير المقلص والمفقور هو الدليل وهو النغمة الختامية للرواية . ذلكم هو المخطط العام للنوع الكلاسيكي من الرواية العائلية التي افتتحت بـ « توم جونز » لفيلدينغ ( كما إنه موجود مع تغيرات مناسبة في أساس « بيريفرين بيكل » لسموليت ) . وهناك مخطط آخر ( وضع ريتشاردسون أسسه ) تفتح فيه عالم الاسرة الصغير قوة غريبة تهدده بالدمار . ان التنوعات المختلفة على المخطط الكلاسيكي الأول تحكم روايات ديكنز بوصفها أرفع إنجازاً للرواية العائلية الأوروبية .

واللحظات الإيديلية مشتتة في الرواية العائلية فهنا يقوم طول الوقت صراع الغربة للانسانية في العلاقات بين الناس مع العلاقات الإنسانية إما على أساس أبوي أو على أساس انساني مجرد . ففي العالم الكبير البارد والغريب تتناثر جزر صغيرة من الانسانية والطيبة .

واللحظة الإيديلية تبدو محدّدة في رواية الأجيال أيضاً ( تيكيري ، فريجات ، غولسورسي ، توماس مان ) . لكن الموضوع الأساسي هنا هو أكثر ما يكون موضوع دمار الإيديليا والعلاقات الإيديلية العائلية والأبوية .

ان موضوع دمار الإيديليا ( المفهومة بالمعنى الواسع ) يصبح أحد موضوعات الأدب الأساسية في أواخر القرن الثامن عشر والنصف

الأول من القرن التاسع عشر . وموضوع دمار الإيديلا المهنية يتجاوز ذلك إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ( كريتسر - « المعلم تيمبي » ) . والحدود الزمنية لهذه الظاهرة في الأدب الروسي تقترب من النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ان معالجة موضوع دمار الإيديلا يمكن أن تكون مختلفة للغاية بطبيعة الحال . وهذه الاختلافات محكومة بالفهم والتقويم المختلفين لعالم الإيديلا المدمر كما لتلك القوة المدمرة له أي للعالم الجديد، الرأس مالي . وبالنسبة إلى الخط الكلاسيكي الأساسي في معالجة هذا الموضوع ، خط غوته وغولدسميت وجان بول ، فان العالم الإيديلي الذي يجري تدميره لا يؤخذ كحقيقة عارية للماضي الإقطاعي الغارب في كل محدوديته التاريخية ، بل بشيء من التصعيد الفلسفي ( الروسي ) : اذ يتم إبراز الانسانية العميقة للانسان الإيديلي ذاته وانسانية العلاقات بين الناس في الصدارة ، ثم وحدة الحياة الإيديلية وعلاقتها العضوية بالطبيعة ، كما يبرز على نحو خاص العمل الإيديلي غير الممكن وأخيراً الأشياء الإيديلية غير المنفصلة عن عمل الانسان والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذا العمل وبهذه المعيشة الإيديلية . كما يجري التشديد في الوقت نفسه على ضيق العالم الإيديلي وانغلاقه .

مقابل هذا العالم الصغير المحكوم عليه بالموت ينتصب عالم كبير لكنه مجرد ، الناس فيه متفرقون منغلقتون عن أنانية وعمليون عن أثره ، والعمل متباين وممكن ، والأشياء منفصلة عن العمل كعمل . هذا العالم الجديد يجب تجميعه على أساس جديد ، يجب جعله قريباً أليفاً ، يجب أنسته . يجب ان نجد علاقة جديدة بالطبيعة ، لا بالطبيعة الصغيرة لمسقط الرأس بل بالطبيعة الكبيرة للعالم الكبير ،

بكل ظواهر المجموعة الشمسية ، والثروات الدفينة في باطن الأرض ،  
وبتنوع البلدان والقارات الجغرافية . يجب إيجاد جماعة جديدة تحل  
حل الجماعة الايديلية المحدودة وتكون قاهرة على ان تشمل كل البشرية .  
هكذا تنلح المسألة في خطوطها العريضة في مؤلفات غوته ( « فاوست »  
وسنوات تجوال . . . ) والممثلين الآخرين لهذا الخط . الانسان يجب  
أن ينشئ نفسه ( يربيه ) أو يعيد إنشاءها ( تربيتها ) على الحياة في هذا  
العالم الكبير والغريب عنه ، يجب ان يجعل هذا العالم عالمه ، أن يجعله  
أليفاً ، قريباً . الرواية ، حسب عبارة هيغل ، يجب أن تربى الانسان  
للحياة في المجتمع البرجوازي . وعملية التربية هذه مرتبطة بقطع كل  
العلاقات الإيديلية القديمة ، بتغرب ( expatriation ) الانسان .  
ان عملية إعادة التربية الشخصية للانسان تندمج هنا في عملية تحطيم  
المجتمع كله وإعادة بنائه ، أي في العملية التاريخية .

وتطرح نفس المسألة على نحو مغاير قليلا في روايات الصيرورة  
للخط الآخر الممثل بستيندال وبلزاك وفلوبير ( وغوننتشاروف عندنا ) .  
ان الموضوع هنا هو قبل كل شيء موضوع انهيار وتحطيم النظرة  
الإيديلية إلى العالم والنفسي ( السيكولوجيا ) الإيديلية غير المتناسبة  
مع العالم الرأسمالي الجديد . وفي معظم الحالات لوجود هنا لتقصيد  
فلسفي للإيديليا بل يصور الانهيار ، في ظروف المركز الرأسمالي ، للمثالية  
الريفية للأبطال الذين لا يؤمنون أو لرومنطيقيتهم الريفية . كما ان العالم  
الرأسمالي لا يمثل ، بل يكشف فيه عن لاإنسانيته وعن دمار كل القواعد  
الأخلاقية ( التي قامت فيه خلال مراحل التطور السابقة ) والتحلال كل  
العلاقات الانسانية السابقة ( بتأثير المال ) : الحب ، الأسرة ، الصداقة ،

هزال العمل الإبداعي للعالم والفنان إلخ . والانسان الايجابي العالم الإيديلي يصبح هنا مضحكاً ، بائساً ، غير لازم ، فهو إما ان يهلك أو يعيد تربية نفسه ويصبح حيواناً ضارياً أنانياً .

وتحتل روايات غوننتشاروف التي تتصل أساساً بالخط الثاني ( ولاسيما روايته « قصة عادية » ) مكاناً خاصاً . ان الموضوع في « أبلوموف » معالج بوضوح ودقة خارقين . وتصوير الإيديلا في أبلوموف كما ثم الإيديلا في فيبورسكايا ستارانا ( مع الموت الإيديلي لأبلوموف ) معطى بواقعية تامة . كما تُبيّن في الوقت نفسه الانسانية الخارقة للانسان الايديلي أبلوموف « ونقاؤه الأزرق » . وفي الايديلا ذاتها ( خصوصاً في فيبورسكايا ستارانا ) تظهر كل المجاورات الإيديلية — حب الأكل والشرب ، الأطفال ، الفعل الجنسي ، الموت إلخ ( « شعاعية » واقعية ) . كما يجري التأكيد على ميل أبلوموف إلى الاستقرار وثبات الوضع وعلى خوفه من الانتقال وتغيير المكان ، وعلى علاقته بالزمن .

وعلىنا التنويه خاصة بالخط الإيديلي الرابليهايوي الذي يمثله ستيرن وهيل وجان بول . ان قرن اللحظة الإيديلية ( الإيديلية العاطفية على وجه التحديد ) بالرابليهايوية عند ستيرن ( والستيرنين ) لا يبدو بعد كل ما قلناه شيئاً غريباً . فالقراءة بينهما عن طريق الفولكلور واضحة للعيان مع انهما فرعان مختلفان من التطور الأدبي للمركب الفولكلوري .

والاتجاه الأخير لتأثير الإيديلا في الرواية يبدو في نفاذ لحظات معينة فقط من المركب الإيديلي الى الرواية . فالإنسان من الشعب في الرواية كثيراً جداً ما يكون من أصل إيديلي . تلكم هي صور الخدم عند والتر سكوت ( سافيلتش عند بوشكين ) وعند ديكتز وفي الرواية الفرنسية

( من رواية « حياة » لموباسان وحتى فرنسواز عند بروسست ) ، وصور كل تلك الأوفيرنيات والبريتونيات حملات الحكمة الشعبية والمحلية الإيديلية . ان الانسان الذي من الشعب يظهر في الرواية حاملا لتلك العلاقة الحكيمة بالحياة والموت التي أضاعتها الطبقات المسيطرة ( بلاتون كاراتايف عند تولستوي ) . وكثيراً ما يتعلمون منه بشكل خاص الموقف الحكيم من الموت بالذات ( « ثلاث ميتات » لتواستوي ) . كما يرتبط بصورته غالباً مفهوم الأكل والشرب والحب والإنجاب . الانسان من الشعب هو حامل العمل الأبدي المنتج ، وكثيراً ما يُدفع إلى المقدمة بفهمه المعافى ( الفاضح ) للاصطلاحية الكاذبة .

تلكم هي الاتجاهات الرئيسية لتأثير المركب الايديلي في رواية العصور الحديثة . وبهذا ننهي استعراضنا الموجز للأشكال الأساسية في معالجة الزمن الفولكلوري والمجاورات القديمة في الأدب . هذا الاستعراض يشكل خلفية لإدراك خصائص عالم رابليه ( وغيره من الظواهر التي لن ندرسها هنا ) الإدراك الصحيح .

خلافاً لكل أنماط معالجة المركب القديم التي حللناها ما عدا نمطي ارستوفان ولوقيانس فان للضحك أهمية حاسمة في عالم رابليه .

ان الضحك هو وحده من بين كل لحظات المركب القديم الذي لم يتعرض أبداً لأي تصعيد سواء كان دينياً أو صوفياً أو فلسفياً . إنه لم يحمل أبداً طابعاً رسمياً ، وحتى الأجناس الهزلية كانت دائماً في الأدب أكثرها حرية وأقلها عرضة للتقنين .

وبعد سقوط العصور القديمة لم تعرف أوروبا عبادة واحدة ولا طقسا واحدا ولا احتفالا حكومياً أو اجتماعياً رسمياً واحداً ولا احتفالا بعيد



واحد ولا جنساً رسمياً واحداً ولا اسلوباً واحداً يخدم الكنيسة أو الدولة ( نشيد ، صلوات ، عبارات مقدسة ، إعلانات ، منشورات إلخ )  
قونن فيها الضحك ( في اللهجة أو الاسلوب أو اللغة ) حتى ولو في  
أضعف أشكال الفكاهة والسخرية .

لم تعرف أوروبا صوفية الضحك ولا سحر الضحك ، بل ان الضحك  
لم يصب أبداً حتى بمجرد « الروح البيروقراطية » ، بالروح الرسمية  
الميتة . ولهذا لم يكن بوسع الضحك ان يفسد ويكذب كما تكذب أي  
رصانة خصوصاً الرصانة الانفعالية . لقد ظل الضحك خارج الكذب  
الرسمي الذي يلبس أشكال الرصانة الانفعالية . ولهذا السبب تشربت  
كل الأجناس الرفيعة والرصينة وكل أشكال اللغة والاسلوب الرفيعة ،  
وكل التراكيب الكلامية المباشرة وكل قبالب اللغة الجاهزة بالكذب  
وبالاصطلاحية الرديئة والرياء والزيف إلا الضحك فقد ظل وحده معافي  
لم تصبه عدوى الكذب .

إننا لانعني بالضحك ذلك الفعل البيولوجي والسيكوفيزيولوجي ،  
بل الضحك في وجوده الاجتماعي التاريخي الثقافي المجسد موضوعياً ،  
وفي المقام الأول في التعبير الكلامي . ففي الكلمة يتجلى الضحك في  
مظاهر متباينة لم تدرس حتى الآن دراسة منهجية تاريخية مبدئية وعميقة  
بشكل كاف . فالى جانب الاستخدام الشعري للكلمة « بمعناها غير  
الأصلي » ، أي إلى جانب المجازات توجد أشكال أخرى متنوعة جداً  
من استخدام اللغة استخداماً غير مباشر : السخرية ، المحاكاة الساخرة ،  
الفكاهة ، المزحة ، الهزل في مختلف أشكاله إلخ ( التصنيف المنهجي  
مفقود حتى الآن ) . حتى اللغة كلها يمكن أن تستخدم في غير معناها

الأصلي . وفي كل هذه الظواهر تتعرض لإعادة تفسير وفهم وجهة النظر المتضمنة في الكلمة نفسها ، وطريقة اللغة ذاتها وعلاقة اللغة بالموضوع ( الشيء ) وعلاقة اللغة بالمتكلم . يحدث هنا تحولات وانتقالات في مستويات اللغة وتقريب ما لا يجمع وإبعاد المترابط وتهديم المجاورات المألوفة وإنشاء أخرى جديدة ، وتهديم قوالب اللغة والفكر . فنحن هنا طول الوقت أمام خروج نطاق العلاقات القائمة داخل اللغة . هذا بالإضافة إلى أنه من المفترض دائماً الخروج خارج نطاق الكل الكلامي المغلق ( يتعذر فهم المحاكاة الساخرة دون ربطها بالمادة التي تحاكي ، أي دون الخروج خارج نطاق سياق ما ) . وتشكل كل خصائص أشكال التعبير عن الضحك في الكلمة التي أوردناها قوتها الخاصة وقدرتها على نزع القشور الايديولوجية الكلمية الكاذبة عن الموضوع الذي تغطيه . قدرة الضحك هذه يدفع بها رابليه إلى أعلى درجة من التطور .

ان قوة الضحك الخارقة عند رابليه وجذريته تفسر قبل أي شيء آخر بأساسه الفولكلوري العميق وبعلاقته بعناصر المركب القديم - الموت ، ولادة الحياة الجديدة ، الحصب ، النمو . إنه ضحك شامل حقيقي يلعب بكل أشياء العالم ، تافهها وكبيرها ، بعيدها وقربها . هذه العلاقة بحقائق الحياة الأساسية من ناحية وهذا التخريب الأكثر جذرية لكل القشور الايديولوجية الكلمية الكاذبة التي تفسد وتفرق هذه الحقائق من ناحية أخرى يميزان بشكل حاد ضحك رابليه عن ضحك غيره من ممثلي الفكاهة والهجاء والمبالغة الضاحكة والسخرية . إننا نرى عند سويفت وستيرن وفولتير وديكنز خطأ متصلاً للضحك الرابليهاوي وإضعافاً متصلاً لصلاته بالفولكلور ( هذه الصلات لازالت قوية عند

ستيرن وعلى الأخص عند غوغول ) وعزله عن حقائق الحياة الكبرى .  
وهنا نقرب من جديد من مسألة المصادر الخاصة لرأبليه وعن الأهمية  
الهائلة للمصادر الخارجة عن الأدب بالنسبة إليه . هذا المصدر بالنسبة  
إليه هو قبل كل شيء دائرة الكلام غير الرسمية الزاخرة بالشئام  
البسيطة والمعقدة والبذاءات التي للكلمات والتعابير المرتبطة بالسكر ووزن  
نوعي هائل فيها . ان دائرة الكلام غير الرسمي ( الرجالي ) تعكس الوزن  
النوعي الرأبليهاوي للبذاءة والكلمات المتعلقة بالسكر والكلمات المتعلقة  
بالمواد البرازية إلخ إنما في شكل معاد مكرور غير إبداعي . وفي هذه  
الدائرة غير الرسمية لكلام الفئات الدنيا من أهل المدن والريف ( وأهل  
المدن في الدرجة الأولى ) استشف رأبليه وجهات نظر خصوصية إلى  
العالم ، واصطفاء خصوصياً للحقائق ونظماً خصوصياً للغة يختلف اختلافاً  
حاداً عن النظام الرسمي . ولاحظ فيها غياباً كاملاً للتصعيدات ونظاماً  
خاصاً للمجاورات غريباً عن دوائر الكلام الرسمية وعن الأدب .  
وقد استخدم رأبليه استخداماً واسعاً في روايته « هذه الصراحة الفظة  
للأهواء الشعبية » « واستباحية أحكام الساحة » ( بوشكين ) .

ولقد كانت شائعة في دائرة الكلام غير الرسمية ذاتها وفي شكل  
كامل سليم أو مفتت ومتناثر النكت والقصص القصيرة والحكم  
والأمثال والأقوال المأثورة والتوريات والأحاجي التي لها علاقة بالجنس  
والأغاني إلخ أي الاجناس المفرداتية والفولكلورية الصغيرة الأخرى .  
وكانت كل هذه الاجناس تنطوي على وجهات نظر مماثلة وعلى اصطفاء  
مائل للحقائق الفعلية ( الموضوعات themes ) وعلى توزيعها وأخيراً  
على علاقة مماثلة باللغة .

تلي ذلك أعمال مكتوبة للأدب نصف الرسمي : قصص عن  
المهرجين والاغبياء ، الفارسات ، الفابليو والفاتسي (\*) ، القصص  
الطويلة نسبياً ذات الموضوع الغريب ، الكتب الشعبية ، الحكايات إلخ .  
تلي ذلك مصادر رابليه الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة وفي مقدمتها  
المصادر القديمة .

ومهما يكن من شأن مصادر رابليه المتنوعة هذه فقد أعيدت  
معالجتها كلها من زاوية نظر واحدة وأخضعت لوحدة مهمة ايديولوجية  
فنية جديدة تماماً . ولهذا السبب تكتسب كل الملاحظات التقليدية معنى  
جديداً وتضلع بوظائف جديدة في رواية رابليه .

وهذا يتعلق أول ما يتعلق بالبناء الجنسي التأليفي للرواية . فقد بني  
الكتابان الأولان حسب المخطط التقليدي : مولد البطل والظروف  
العجيبة التي رافقت ولادته ، طفولة البطل ، سنوات تعلمه ، مآثر  
البطل وإنجازاته الحربية . والكتاب الرابع مبني حسب المخطط التقليدي  
لرواية الأسفار . أما الكتاب الثالث فمبني حسب المخطط الخاص (القديم)  
للطريق طلباً للمشورة والعلم : زيارة سدة المعابد والحكماء والمدارس  
الفلسفية إلخ . وقد انتشر مخطط « الزيارات » هذا ( زيارة الوجهاء  
ومختلف ممثلي الفئات الاجتماعية إلخ ) انتشاراً واسعاً فيما بعد في  
أدب العصور الحديثة ( « النفوس الميتة » ، « البعث » ) .

لكن هذه المخططات التقليدية يعاد النظر في معناها ، ذلك ان المادة  
تتكشف هنا في ظروف الزمن الفولكلوري . فالزمن السيري ( البيوغرافي )

---

(\*) نوع من النكت ازدهر في أوروبا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر وفي

مصر النهضة .

في الكتابين الأولين من الرواية ينحل في الزمن اللاشخصي للنمو : نمو وتطور جسم الانسان ، نمو العلوم والفنون ، نمو نظرة جديدة إلى العالم ، نمو عالم جديد إلى جانب العالم القديم المحتضر والمتفسخ . النمو هنا لا يتعلق بفرد معين بوصفه نموّه ، بل يخرج خارج نطاق أي فردية : كل شيء في العالم ينمو ، كل الأشياء ، كل الظواهر ، كل العالم ينمو .

ولهذا السبب لا تنفصل صيرورة الانسان الفردي وسعيه إلى الكمال هنا عن النمو التاريخي والتقدم الثقافي . واللحظات الأساسية لهذا النمو وهذه الصيرورة ومراحلها وأوجهها مأخوذة هنا على الطريقة الفولكلورية ، ليس في نسق فردي منغلق ، بل في الكل الشامل لحياة الجنس البشري المشتركة . ويجب التنويه خاصة بأن لا وجود عند رابليه على الإطلاق لوجه الفردي الداخلي للحياة . الانسان عند رابليه كلّه في الخارج . هنا بلغ تمخرج الانسان حده الأقصى . فعلى امتداد رواية رابليه الضخمة كلها لم يحدث مرّة أن صور ما يفكر فيه البطل ، أن صورت معاناته ، أن ذكر مونولوجه الداخلي . لا وجود في رواية رابليه للعالم الداخلي بهذا المعنى . كل ما في الانسان يعبر عنه في الفعل وفي الحوار . لا يوجد فيه شيء يخصه ، مبدئياً ، وحده فقط ولا يمكن أن يعلن كما هو ( يعبر عنه خارجياً ) . على العكس كل ما في الانسان لا يجد امتلاء معناه إلا في التعبير الخارجي : وهنا فقط ، في التعبير الخارجي ، يتصل بالوجود الحقيقي وبالزمن الواقعي الحقيقي . ولهذا السبب فالزمن أيضاً واحد هنا ، ليس مفككاً إلى أوجه داخلية ، وليس فيه زوائد ومآرق فردية داخلية ، بل تتابع لحظاته متصاعدة الواحدة تلو الأخرى في عالم واحد مشترك للجميع وبشكل واحد للجميع .

ولهذا السبب يتخطى النمو هنا أي محدودية فردية ويصبح نمواً تاريخياً .  
ولهذا السبب تصبح مسألة الكمال أيضاً مسألة نمو الانسان الجديد  
مع الحقبة التاريخية الجديدة ، في عالم تاريخي جديد ، إلى جانب موت  
الانسان القديم والعالم القديم .

ولهذا السبب تستعاد المجاورات القديمة هنا على أساس جديد وأعلى .  
فهي خالصة من كل ما كان يفرقها ويشوهها في العالم القديم . هي  
خالصة من أي تفسيرات أخروية ومن التصعيدات ومن الكبت . هذه  
الحقائق تطهرت بالضحك وأخرجت من كل السياقات الرفيعة التي  
فرقتها وشوّهت طبيعتها وجُمعت في السياق ( المستوى ) الفعلي للحياة  
الانسانية الحرة . لقد اعطيت في عالم الامكانيات الانسانية المتحققة  
بحرية . وهذه الإمكانيات لا يقيدّها شيء . وفي هذا خصوصية رابليه  
الأساسية كأنما كل التقييدات التاريخية هنا قد أزيلت وألغيت بالضحك ،  
وخلت الساحة للطبيعة الانسانية وللإظهار الحرّ لكل الامكانيات الكامنة  
فيها . فعالم رابليه في هذا الخصوص متناقض تناقضاً تاماً ومحدودية عالم  
الإيديلا . ورابليه ينشر ابعاد العالم الفولكلوري الحقيقية على أساس  
جديد . وفي نطاق العالم المكاني الزماني والإمكانيات الحقيقية للطبيعة  
الانسانية لا يحدّ خياله حدّ ولا يقيدّه قيد . كل التقييدات متروكة للعالم  
الذي يختصر والذي يُسخر منه . وكل ممثلي هذا العالم : الرهبان  
واللاهوتيون والمحاربون الاقطاعيون وأرباب القصور والملوك  
( بيكر وشول ، أنارك ) والقضاة ورؤساء أخوية الفرسان الروحيين إلخ  
مضحكون ومحكوم عليهم بالموت . إنهم محدودون تماماً وإمكاناتهم  
مستغرقة تماماً بواقعهم البائس . وعلى النقيض منهم نرى غرغنتوا ،

بنتغرويل ، بونوكرات ، ايبسثمون ، وإلى حد ما الأخ جان وبانورغ  
( اللذين يتجاوزان محدوديتهما ) . إنها صور الإمكانيات الانسانية غير  
المحدودة .

ان البطلين الرئيسيين غرغنتوا وبنترويل ليسا ملكين بذلك المعنى  
المقيّد كما الملكان الإقطاعيان بيكروشول وأنارك ؛ لكنهما ليسا فقط  
تجسيداً للمثل الأعلى في الملك الانساني أي نقيض هذين الملكين الاقطاعيين  
( مع ان هذه اللحظة موجودة دون شك ) ؛ هذه الصور هي في أساسها  
صور ملوك فولكلوريين تصح فيهم كما في ملوك الملحمة الهوميروسية  
كلمات هيغل من أنهم لم يُختاروا أبطال العمل الأدبي « لشعور بالتموق .  
بل للحرية الكاملة للإرادة والإبداع المتحققين في تمثيل الإمارة » . مثل  
هؤلاء الأبطال يُصيّرون ملوكاً ليُخصوا بأعظم الامكانيات وبحرية  
تحقيق ذواتهم وطبيعتهم البشرية تحقيقاً تاماً . أما الملوك على شاكلة  
بيكروشول فهم لكونهم ملوكاً فعليين لعالم تاريخي اجتماعي يختصر ،  
محدودون وبائسون كمحدودية وبؤس مجتمعاتهم التاريخي الاجتماعي .  
ليس فيهم حرية ولا أي امكانيات .

وهكذا فان غرغنتوا وبنترويل ملكان وعملاقان فولكلوريان .  
ولهذا فهما قبل كل شيء بشر يستطيعون تحقيق كل الامكانيات والمتطلبات  
الكامنة في الطبيعة الانسانية دون أي تعويضات أخلاقية ودينية عن  
محدودية وضعف وفقر أرضي . وهذا هو الذي يحدّد أصالة صورة  
الانسان الكبير عند رابليه . الانسان الكبير عند رابليه على درجة عميقة  
من الديمقراطية . فهو لا يتف في مقابل الجمهور بوصفه شيئاً ما خارقاً ،  
انساناً من عجينة مختلفة . إنه ، على العكس ، مصنوع من نفس تلك

المادة الانسانية العامة التي صنع منها الآخرون . إنه يأكل ويشرب ويتغوّط ويطلق ريحاً ، إنما يفعل هذا بمقاييس هائلة . ليس فيه شيء غامض وغريب عن الطبيعة الانسانية الواحدة . عن الجمهور . وتصح فيه تماماً كلمات غوته في الناس الكبار : « الناس الأكبر يملكون حجماً أكبر فقط ، وهم يتقاسمون الفضائل والنقائص مع الأكثرية إنما بكمية أكبر » . ان الانسان الكبير الرابليهوي هو الدرجة العليا من الانسان . وعظمة كهذه لا يمكن أن تذلل أحداً لأن كل واحد لا يرى فيها إلا تعظيماً لطبيعته هو .

وهذا يختلف الانسان الكبير عند رابليه اختلافاً مبدئياً عن أي بطولة تضع نفسها في مقابل جمهور الناس الآخرين بوصفها شيئاً استثنائياً من حيث الدم ، من حيث الطبيعة ، من حيث متطلباته وتقويمه للحياة والعالم ( عن بطولة رواية الفروسية ورواية الباروكو ، عن البطولة الرومنطيقية والبطولة ذات النمط البيروني ، عن الانسان المتفوق عند نيتشه ) . لكنه يختلف أيضاً اختلافاً مبدئياً عن تعظيم « الانسان الصغير » عن طريق التعويض عن محدوديته وضعفه الفعلي بالسمو والنقاء الأخلاقي ( أبطال العاطفية وبطلاتهم ) . ان الانسان الرابليهوي الكبير الذي نشأ على أساس فولكلوري ليس عظيماً في أوجه اختلافه عن الناس الآخرين ، بل في انسانيته . إنه عظيم بكمال إظهاره وتحقيقه لكل الامكانيات الانسانية ، وهو عظيم في العالم المكاني الزماني الفعلي ، الداخلي هنا لا يعارض إطلاقاً بالخارجي ( فهو ، كما نعلم مستمخرج كله بالمعنى الإيجابي ) .

وصورة بانورخ بنيت هي الأخرى على أساس فولكلوري . لكن هذا الاساس هنا هو تهريجي . ان المهرج الشعبي ذو حضور في هذه



الصورة بشكل أكثر حيوية وجوهرية مما في الظواهر الموازية في روايات  
النصب والقصة الطويلة أي في صورة « بيكارو » .

ثم يحتمل رابليه هذا الأساس الفولكلوري لصور الأبطال الرئيسيين  
ببعض السمات الخاصة بمثلة الأعلى في الملك والرجل الانساني ( humaniste )  
ومن ثم ببعض السمات التاريخية الواقعية . لكن الأساس  
الفولكلوري يظل يشف بشكل ساطع خلف كل هذه السمات ويخلق  
الشعارية الواقعية لهذه الصور .

ان رابليه لا يفهم النمو الحر لكل الامكانيات الانسانية أبداً في  
المستوى البيولوجي الضيق . ان عالم رابليه المكاني الزماني هو الكون  
( Kosmos ) المكتشف من جديد لعصر الانبعاث . إنه قبل كل شيء  
العالم الواضح جغرافياً للثقافة والتاريخ . ثم إنه المسكونة المنارة فلكياً .  
وبوسع الانسان ومن واجبه غزو هذا العالم المكاني الزماني . وصور هذا  
الغزو التقني للمسكونة معطاة أيضاً على أساس فولكلوري . فنبته  
« البنتغرويلين » العجائبية هي زهرة الفولكلور العالمي .

يبدو كأن رابليه يكشف أمامنا في روايته الزمكان الكوني غير  
المحدود للحياة الانسانية . وكان هذا يتجاوب مع إطلالة عصر  
الاكتشافات الجغرافية والكونية .

## ملاحظات ختامية

يحدّد الزمكان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي . ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلّف دائماً على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلاّ في التحليل المجرّد . ذلك ان كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لايفصل أحدها عن الآخر وهي دائماً ذات صبغة انفعالية تقييمية . يستطيع التفكير المجرّد طبعاً ان يتصور الزمان والمكان كلّاً على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية . لكن التأمل الفني الحي ( وهو أيضاً نابض بالفكر إنما الفكر غير المجرّد ) لايفصل شيئاً ولا يغفل شيئاً . إنه يلمّ بالزمكان في كل تماميته وامتلأته . ان الفن والأدب مُخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام . وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجزئة من المؤلّف الفني هي قيمة من هذه القيم .

إننا لم نخلل في الفصول السابقة إلاّ الزمكانات الكبيرة المستقرة نمطياً التي تحدّد أهم الأنواع الجنسية للرواية في المراحل المبكرة من تطورها . أما الآن ، في ختام دراستنا فسنورد بعض القيم الزمكانية المختلفة الدرجات والأحجام دون التطرّق إليها إلاّ لمأماً .

في الفصل الأول تعرّضنا لزمكان اللقاء . في هذا الزمكان تتفوق

اللاحظة الزمنية ، والزمكان نفسه يتميز بدرجة عالية من الكثافة الانفعالية التقييمية . أما زمكان الطريق المرتبط بزمكان اللقاء فذو حجم أوسع إنما كثافة انفعالية تقييمية أقل قليلا . اللقاءات في الرواية تحدث عادة في « الطريق » . « الطريق » هو أفضل مكان للقاءات المصادفة . في الطريق ( « الطريق الكبير » ) تتقاطع في نقطة زمنية ومكانية واحدة الدروب الزمانية والمكانية لمختلف ألوان الناس — ممثلي كل الفئات والأوضاع والمعتقدات والقوميات والاعمار . هنا يمكن أن يلتقي مصادفة الذين تفصل بينهم عادة المرتبة الاجتماعية أو البعد المكاني ، هنا يمكن ان تبرز أي تناقضات ، وان تتصادم وتتداخل مصائر مختلفة . هنا تقرن على نحو خاص وأصيل الأنساق المكانية والزمانية للمصائر والحيوات الانسانية التي تكسبها المسافات الاجتماعية ( التي يتم تجاوزها هنا ) تعقيداً وغيابة . إنه نقطة بداية الأحداث ومكان اكتمالها . الزمن هنا كأنما يصب في المكان ويجري فيه ( مشكلا الطرق ) ومن هنا الاستعارية الفنية للطريق « طريق الحياة » ، « تحول إلى طريق جديد » ، « الطريق التاريخي » إلخ ، ان استعارية الطريق متنوعة ومتعددة المستويات ، لكن النابض الأساسي فيها هو جريان الزمن .

والطريق مناسب بشكل خاص لتصوير الحدث الذي تحكمه المصادفة ( ولكن ليس فقط لهذا النوع من الأحداث فقط ) . ومن هنا يتضح دور الطريق الهام في تاريخ الرواية من حيث سير الحدث الروائي . ان الطريق يخترق رواية الأسفار المعيشية القديمة وستيريكون لبترونيوس والحمار الذهبي لأبوليوس . وإلى الطريق يخرج ابطال روايات الفروسية في القرون الوسطى ، وكثيراً ما تجري أحداث الرواية على الطريق أو

تتركز حول الطريق ( تتوضع على جانبي الطريق ) . اما في رواية كرواية « بارسيفال » لولوغرام فون ايشينباخ فيتحول طريق البطل إلى مون سلفات ، دون أن نشعر ، إلى استعارة ، إلى طريقة في الحياة ، طريق النفس تقترب من الله أو تبتعد عنه ( تبعاً لخطايا البطل وسقوطه وللأحداث التي تقع له في طريق حياته الفعلي ) . الطريق حدد أحداث رواية النصب الاسبانية في القرن السادس عشر ( « لاساريليو » ، هوسمان ) . وعلى تخوم القرنين السادس عشر والسابع عشر خرج دون كيخوت إلى الطريق ليلتقي باسبانيا كلها : من المحكوم بالأشغال الشاقة إلى الدوق . هذا الطريق يكثفه بعمق جريان الزمن التاريخي وآثار مجرى الزمن وإشاراته وعلامات العصر . وفي القرن السابع عشر يخرج سانبلسيمس إلى الطريق الذي كثفته أحداث حرب الثلاثين عاماً . ويمتد الطريق محتفظاً بأهميته الفائقة حتى من خلال أعمال رئيسية في تاريخ الرواية مثل « فرنسيون » لسوريل و « جيل بلاز » للوساج . وتبقى أهمية الطريق ( وإن كانت قد ضعفت ) في روايات ديفو ( روايات النصب ) وعند فيلدنغ . ويحتفظ الطريق واللقاءات في الطريق بأهميتها للحدث الروائي في « سنوات تعلم » و « سنوات تجوال ويلهيلم ميستر » أيضاً ( مع ان معناها الأيديولوجي يتغير بشكل جوهري ، اذ تتم مراجعة جذرية فيهما لمعنى مقولتي « المصادفة » و « المصير » ) . ويخرج هنريخ فون اوفتيردينغن عند نوفاليس وأبطال آخرون من أبطال الرواية الرومنظمية إلى طريق نصف فعلي نصف مجازي . وأخيراً تبقى أهمية الطريق واللقاءات فيه في الرواية التاريخية عند والتر سكوت وخصوصاً في الرواية التاريخية الروسية . مثال ذلك رواية « يوري ميلوسلافسكي »

لزاغوسكين مبنية على الطريق ولقاءات الطريق . ولقاء غرينيوف  
ببوغتشوف في الطريق والعاصفة يحدّد موضوع ( تطور الحدث )  
« ابنه الضابط » . ولنذكر دور الطريق في « النفوس الميتة » لغوغول  
وفي « من يعيش جيداً في روسيا » لنيكراسوف .

ونشير هنا ، دون التعرض لمسألة تغير وظائف الطريق واللقاء في  
تاريخ الرواية ، إلى سمة جوهرية جدا من سمات الطريق ومشركة  
بين كل أنواع الرواية التي عددناها وهي ان الطريق يمر بموطن الرأس  
( البلد الأليف ) وليس في عالم الآخرين الغريب ( اسبانيا في « جيل بلاز »  
هي اصطلاحية ، وإقامة سينبليسيموس المؤقتة في فرنسا غير جوهرية اذ  
ان غربة البلد الغريب هنا مزعومة ذلك أنه لا أثر للغربة الإدهاشية  
( Exotism ) فيها ؛ ويتكشف فيه ويُعرض التنوع الاجتماعي  
التاريخي للبلد مسقط الرأس ) ولهذا فاذا كان لنا ان نتكلم هنا عن غربة  
ما فهمي « الغربة الاجتماعية » - الأزقة الضيقة ، الحارات الفقيرة  
القدرة ، حثالات الناس ، عوالم اللصوص ) . وقد استخدم الطريق في  
وظيفته هذه خارج الرواية أيضاً ، في أجناس تفتقر إلى الموضوع  
حدثاً كالكتابات الاجتماعية عن الأسفار في القرن الثامن عشر ( ومثالها  
الكلاسيكي « من بطرسبرج إلى موسكو » لراديشيف ) وفي تقارير  
ومذكرات الطريق في النصف الأول من القرن التاسع عشر ( عند هايني  
مثلا ) . هذه الخاصة تميز الأنواع الروائية التي ذكرناها عن الخط الآخر  
من رواية الأسفار ممثلاً بأنواع من الرواية كرواية السفر القديمة والرواية  
السفطائية اليونانية ( التي أفردنا لها المبحث الأول من دراستنا ) ورواية  
الباروك في القرن السابع عشر . ويضطلع « العالم الغريب » المفصول عن

الوطن الام بالبحر أو غيره بوظيفة مماثلة لوظيفة الطريق في هذه الروايات .

ويتشكل في انكلترا أواخر القرن الثامن عشر ويترسخ فيما يسمى الرواية « الغوطية » أو « السوداء » مكان جديد لحصول أحداث الرواية هو « القصر » ( أول القصور بهذا المعنى كان عند هوراسيو أولسبول « قصر أوثرانتو » ثم عند رادكليف ولويس وغيرهم ) . القصر مشبع بالزمن ، والزمن التاريخي بالمعنى الضيق بالذات ، أي بزمان الماضي التاريخي . القصر هو المكان الذي انقضت فيه حياة أسبأ العصر الاقطاعي ( وبالتالي شخصيات الماضي التاريخي ) ، وترسبت فيه بشكل مرئي آثار القرون والأجيال في مختلف أركان بنائه ، في وضعه ، في السلاح ، في صور الأجداد ، في أرشيفات العائلة ، في العلاقات الإنسانية الخاصة للخلافة في الاسرة ، انتقال حقوق الوراثة . وأخيرا تبعث الأساطير والمأثورات المتوارثة بذكر الأحداث الخوالي الحياة في كل زوايا القصر وما يحيط به . وهذا هو ما يخلق تلك الحكمة القصصية الخاصة التي تتمحور حول القصر في الروايات الغوطية .

لقد مكنت تاريخية الزمن « القصري » هذا القصر من لعب دور هام إلى حد ما في تطور الرواية التاريخية . فقد أتى القصر من القرون الماضية وهو موجه نحو الماضي . وآثار الزمن فيه ذات طابع متخفي إلى حد ما في حقيقة الأمر . إلا ان والترسكوت عرف كيف يتخطى خطر المتخفية هذا عن طريق توجهه في الدرجة الأولى إلى أساطير القصر ، إلى علاقة القصر بالمنظر المفهوم والمفسر تاريخياً . ان الالتحام العضوي في القصر ( وفي محيطه ) بين اللحظات — العلامات المكانية والزمانية ، والكثافة

التاريخية لهذا الزمكان حددت خصبه التصويري في المراحل المختلفة لتطور الرواية التاريخية .

ويظهر في روايات ستندال وبلزاك مكان جديد جوهرياً لحصول أحداث الرواية هو « الصالون — غرفة الاستقبال » ( بالمعنى الواسع ) . ان الصالون لم يظهر عندهما أول ما ظهر ، لكنه يكتسب عندهما فقط ملء معناه بوصفه مكان تقاطع انساق الرواية المكانية والزمانية . ومن وجهة نظر الموضوع ( حدثاً ) والتأليف تجري هنا لقاءات ( لم يعد لها ذلك المعنى المعارض الخاص الذي للقاء « في الطريق » أو في « عالم غريب » ) ، وتنسج حبكة الدسائس ، كما تحلّ في أحيان كثيرة العقد المحبوكة ، وتنعقد هنا أخيراً ، وهذا هام بنوع خاص ، الحوارات التي تكتسب أهمية خارقة في الرواية ، وتتكشف طباع الأبطال « وأفكارهم » « وأهواؤهم » .

هذه الأهمية من حيث الموضوع والتأليف مفهومة تماماً . فهنا في صالونات عهد عودة الملكية وملكية تموز ( يوليو ) مقياس الحياة السياسية ومقياس الحياة العملية ، هنا تنشأ وتندثر الأسماء السياسية والأدبية وأسماء رجال الأعمال والمجتمع ، هنا تبدأ المراكز وتنهار ، هنا تقرر مصائر السياسة العليا والمال ، وهنا يقرر نجاح أو فشل مشروع قانون ، كتاب مسرحية ، وزير أو مغنية ( من خليعات البلاط ) ؛ هنا تتمثل بشكل واسع بما فيه الكفاية ( تجتمع في مكان واحد وزمن واحد ) تدرجات المرتبة الاجتماعية الجديدة . وهنا ، أخيراً ، تتبدى في أشكال مشخصة ومرئية سلطة سيد الحياة الجديد — المال .

والمهم في هذا كله هو تشابك التاريخي والاجتماعي العام مع

الشخصي وحتى الخاص جداً ( ما يتعلق بأسرار المخادع الزوجية ) ،  
وتشابه الدسيسة الحياتية الخاصة بالدسيسة السياسية والمالية ، وأسرار  
الدولة بأسرار المخادع الزوجية ، والنسق التاريخي بالمعيشي والسيري .  
هنا تتكشف العلاقات المرئية الواضحة للزمن التاريخي كما للزمن السيري  
والمعيشي ، وتتداخل فيما بينها في الوقت نفسه تداخلاً وثيقاً وتندمج  
في علامات واحدة للعصر . العصر يصبح هنا مرثياً عياناً ومرثياً موضوعاً  
( sujet ) .

لم يكن الصالون عند الواقعيين العظمين ستندال وبلزاك المكان الوحيد  
بطبيعة الحال لتكثيف آثار مجرى الزمن في المكان ، ولتقاطع النسقين  
الزماني والمكاني ، فإن هو إلا واحد من أمكنة . ولقد كانت قدرة بلزاك  
على « رؤية » الزمان في المكان خارقة . لتذكر فقط التصوير الرائع  
للبيوت عند بلزاك بوصفها تاريخاً متجسداً بشكل مادي ، وتصويره  
للسوارع والمدينة والمنظر الريفي من منظور أثر الزمن والتاريخ فيها .  
ولتعرض أيضاً إلى مثال آخر على تقاطع النسقين المكاني والزمني .  
إن مكان الفعل في رواية فلوبير « مدام بوفاري » هو « مدينة صغيرة  
من مدن الأقاليم » . المدينة الاقليمية الصغيرة ذات الأفق الضيق ونمط  
المعيشة الحامل مكان شائع جداً في القرن التاسع عشر ( قبل فلوبير  
وبعده ) لوقوع أحداث الرواية . هذه المدينة الصغيرة ذات عدة أنواع  
منها نوع هام جداً ( عند كتاب الأقاليم ) هو النوع الإيديلي . وسنتطرق  
إلى النوع الفلوبيري فقط ( الذي لم ينشئه فلوبير في الحقيقة ) . إن مدينة  
كهذه هي مكان زمن معيشي دوري . لا أحداث هنا ، بل « حدودات »  
تتكرر . الزمن هنا يفتقد إلى سيره التاريخي المتقدم ، فهو يتحرك في



الحلقات ضيقة : حلقة اليوم ، حلقة الاسبوع ، الشهر ، حلقة الحياة كلها . اليوم ليس أبداً يوماً ولا السنة سنة ولا الحياة حياة . الأفعال المعيشية نفسها ونفس موضوعات الكلام ونفس الكلمات إلخ تتكرر من يوم إلى يوم . الناس في هذا الزمن يأكلون ويشربون وينامون ويتخلدون لهم نساء وعشيقات ، يحكيون مكائدهم الصغيرة ويجلسون في دكاكينهم أو دوائرهم ، يلعبون بالورق وينم بعضهم على بعض ، إنه زمن معيشي دوري عادي . ونحن نعرفه في تنوعات مختلفة عند غوغول وتورغنيف وغليب اوسبنسكي وشيلدرين وتشخوف . وعلامات هذا الزمن بسيطة ، مادية فجّة ، التحمت بأمكنة المعيشة الصغيرة : البيوت الصغيرة والغرف الصغيرة في المدينة الصغيرة ، الشوارع الناعسة ، الغبار والذباب ، النوادي ، البليارد إلخ . الزمن هنا دون أحداث ولهذا يكاد يبدو متوقفاً . هنا لا يحدث « لقاء » ولا « فراق » . إنه زمن كثيف ، لزج يزحف في المكان . ولهذا لا يمكنه أن يكون الزمن الرئيسي للرواية ، بل يستخدمه الروائيون كزمن ثانوي ، فهو يتداخل مع أنساق زمانية أخرى غير دورية أو يُقاطع بها ، وهو كثيراً ما يستخدم كخلفية معاكسة بالنسبة إلى الأنساق الزمنية ذات الأحداث والطاقة .

ونذكر هنا أيضاً زمكاناً آخر مشبعاً بكثافة انفعالية تقسيمية هو العتبة . هذا الزمكان يمكن ان يقرن بموضوع اللقاء أيضاً ، لكن امتلاءه الأكثر جوهرية يتمثل في زمكان الأزمة والانعطاف في مجرى الحياة . ان كلمة « عتبة » قد اكتسبت في حياة الكلام ( إلى جانب معناها الفعلي ) معنى استعارياً واقترنت بلحظة الانعطاف في الحياة ، الأزمة ، القرار الذي يغير مجرى الحياة ( أو التردد ، الخوف من تجاوز العتبة ) . ان زمكان

العتبة دائماً مجازي ورمزي في الأدب في شكل مكشوف حيناً وضمني في الأعم الغالب . عند دوستوفسكي مثلاً العتبة والزمكانات المتاخمة لها من درج ومدخل وممر وكذلك الزمكانات المكملة لها من شارع وساحة هي أماكن الفعل الرئيسية في مؤلفاته ، هي الأماكن التي تتم فيها أحداث الأزمات والسقوط والانبعث والتجدد والاستبصار والقرارات التي تقرر حياة الإنسان كلها . الزمن في هذا الزمكان هو في الحقيقة لحظة كأن لاديمومة لها وفالته من المجرى المألوف للزمن السيري ( البيوغرافي ) . هذه اللحظات الحاسمة تدخل عند دوستوفسكي في زمكانات زمن سرّي وكرنفالي كبيرة شاملة . وهذه الأزمنة تتجاوز بطريقتها الخاصة وتتقاطع وتشابك في مؤلفات دوستوفسكي كما تجاوزت على امتداد قرون طويلة في ساحات القرون الوسطى وعصر الانبعث الشعبية ( وحتى في ساحات اليونان وروما القديمة في حقيقة الأمر إنما في أشكال مختلفة قليلاً ) . كأنما تنبعث عند دوستوفسكي في الشوارع وفي المشاهد الجماعية داخل البيوت ( وفي غرف الاستقبال في الدرجة الأولى ) الساحة الكرنفالية السرية القديمة (١) وتبرز . ولا تستنفد بهذا طبعاً الزمكانات عند دوستوفسكي : فهي معقدة ومتنوعة كالتقاليد المتجددة فيها .

وبخلاف دوستوفسكي فإن الزمكان الرئيسي في مؤلفات ليف تولستوي هو الزمن السيري ( البيوغرافي ) الذي يجري في الفسحات

---

(١) لا تبقى التقاليد الثقافية والأدبية ( بما فيها أقدمها ) ولا تعيش في الذاكرة الذاتية الفردية لشخص بمفرده ولا في « نفسية » جماعة ، بل في الأشكال الموضوعية للثقافة ذاتها ( بما في ذلك الأشكال اللغوية والكلامية ) فهي بهذا المعنى مشتركة بين الذوات وبين الأفراد ( وبالتالي فهي اجتماعية ) . ومن هنا فهي تفد إلى المؤلفات الأدبية متجاوزة أحياناً تجاوزاً تاماً الذاكرة الذاتية الفردية للمبدعين .

الداخلية لبيوت التבלاء وضيعهم . وبطبيعة الحال فان في مؤلفات تولستوي أيضاً أزمات وسقوطاً وتجدداً وانبعاثاً لكنها ليست « لحظة » وليست فالتة من مجرى الزمن السيري بل ملتحمة به بقوة . مثال ذلك ان أزمة ايفان ايليتش واستبصاره يمتدان على طول الفترة الأخيرة من مرضه كلها ، ولا يكتملان إلا قبيل نهاية حياته، وتجدد بدير بيزوخوف أيضاً كان طويلاً ومتدرجاً — كان ديراً تماماً . وأقصر منه كان تجدد نيكيتا وندمه ( « سلطان الظلام » ) دون أن يكون « لحظة » مع هذا . ونجد عند تولستوي استثناء وحيداً هو تجدد بريخونوف الجذري غير الممهّد له وغير المتوقع بتاتاً في اللحظة الأخيرة من حياته ( « المعلم والصانع » ) . ان تولستوي لم يكن يقدر اللحظة ولم يسع إلى ملئها بشيء ما جوهرى ، حاسم ، وكلمة « فجأة » نادراً ما تصادف عنده ولا تُدخل أبداً حدثاً ذا شأن . وبعكس دوستويفسكي كان تولستوي يحب الديمومة ، امتداد الزمن . ولزمكان الطبيعة بعد زمكان الزمن السيري والمكان أهمية جوهرية عند تولستوي . كما ان للزمكان الاسري الإيديلي وحتى لزمكان إيديلا العمل ( لدى تصوير عمل الفلاحين ) نفس الأهمية .

\* \* \*

فيم أهمية الزمكانات التي استعرضناها ؟ واضح للعيان قبل كل شيء أهميتها للموضوع بوصفه تطور الحدث ، فهي المراكز التنظيمية للأحداث الرئيسية في موضوع الرواية . فعقد الموضوع تنعقد وتنحلّ في الزمكان . ويمكن القول مباشرة ان الأهمية الأساسية في صياغة الموضوع تعود لازمكانات .

وإلى جانب هذا هناك الأهمية التصويرية للزمكانات . ان الزمن يتخذ فيها طابعاً عياناً حسيّاً ؛ في الزمكان أحداث الموضوع تتشخص ، تكتسي لحماً وعظماً ودماً . يمكن الإخبار عن الحدث والإطلاع عليه وإعطاء إشارات أكيدة ودقيقة إلى مكان وزمان حدوثه . لكن الحدث لا يصبح صورة . أما الزمكان فيوفر أرضية جوهرية لعرض وتصوير الأحداث ، وهذا بالذات بفضل التكثيف والتشخيص الخاص لعلامات الزمن — زمن الحياة الانسانية والزمن التاريخي — في قطع معينة من المكان . وهذا هو الذي يمكن من بناء صورة الأحداث في الزمكان (حول الزمكان). إنه النقطة المفصلة لنشر «المشاهد» في الرواية ، في حين ان الأحداث الأخرى « الرابطة » الموجودة بعيداً عن الزمكان تعطى في شكل إطلاع وإخبار جاف ( للإطلاع والإخبار عند ستيندال مثلاً أهمية كبيرة ؛ والتصوير يتركز ويتكثف في مشاهد قليلة ؛ وهذه المشاهد تلقي نورا مجسّداً ومشخصاً على أقسام الرواية الإخبارية الأخرى — ، انظر مثلاً بناء « أرمنس » ) . وهكذا فالزمكان بوصفه التشخيص المادي المفضل للزمن في المكان هو مركز التشخيص والتجسيد التصويري لكل الرواية . وكل عناصر الرواية المجردة — التعميمات والأفكار الفلسفية والاجتماعية ، وتحليلات الأسباب والنتائج إلخ — تنجذب إلى الزمكان وتمتلئ من خلاله لحماً ودماً وتتصل بالتصويرية الفنية . تلکم هي الأهمية التصويرية للزمكان .

والزمكانات التي استعرضناها ذات طابع جنسي نمطي ، فهي في أساس أنواع معينة من الجنس الروائي الذي تشكل وتطور على امتداد القرون ( صحيح ان وظائف زمكان الطريق مثلاً تغيرت خلال هذه

العملية ) . زمكانية كل صورة أدبية فنية ، وزمكانية بشكل جوهري اللغة بوصفها خزانة الصور . وزمكاني الشكل الداخلي للكلمة أي تلك العلامة الوسيطة التي تنتقل المعاني المكانية الأولى بمساعدتها إلى العلاقات الزمانية ( بأوسع معاني الكلمة ) . ليس هنا مجال التطرق إلى هذه المسألة الخاصة جداً . نكتفي الآن بحالة القارئ إلى الفصل المناسب من كتاب كاسيرير « فلسفة الأشكال الرمزية » ففيه تحليل غني بالمعطيات الفعلية لانعكاس الزمن في اللغة ( امتلاك اللغة للزمن ) .

كان ليسنغ في كتابه « لاوكون » أول من كشف بكل وضوح مبدأ زمكانية الصورة الفنية الأدبية . فهو يقرر ويثبت الطابع الزمني للصورة الفنية الأدبية . كل ما هو مكاني ساكن يجب ألا يوصف بشكل سكوني ، بل يندرج في نسق الأحداث المصورة الزمني ونسق القصص - التصوير . وهكذا فهو ميروس في مثال ليسنغ المشهور لا يصف جمال أيلينا بل يبين مفعول هذا الجمال في شيوخ طروادة ، وهذا المفعول يتبدى ، إلى هذا ، في مجموعة من حركات الشيوخ وتصرفاتهم . ان الجمال يُقحم في سلسلة الأحداث المصورة ، وهو في الوقت نفسه ليس موضوع وصف ساكن بل موضوع قصص ديناميكي .

إلا ان ليسنغ ، مع كل جوهري وإنتاجية طرحه لمشكلة الزمن في الأدب ، يطرح المشكلة مع هذا في المستوى الشكلي التقني أساساً ( ليس بالمعنى الشكلي بطبيعة الحال ) . وهو لا يطرح مشكلة استيعاب الزمن الفعلي ، أي مشكلة استيعاب الواقع التاريخي في الصورة الشعرية طرحاً مباشراً في دراسته بل يمسّها مسّاً رقيقاً .

تتوضح على خلفية هذه الزمكانية العامة ( الشكلية المادية ) للصورة

الشعرية ، بوصفها صورة الفن الزمني الذي يصور الظواهر  
المكانية الحسية في حركتها وصورتها ، خصوصية تلك الزمكانات  
النمطية الجنسية المشكلة للموضوع التي تحدثنا عنها . إنها زمكانات روائية  
ملحمية خاصة لاستيعاب الواقع الزمني ( التاريخي كحد أقصى ) الفعلي  
تمكن من عكس وإدخال لحظات جوهرية من هذا الواقع في المستوى الفني  
للرواية .

إننا نتكلم هنا عن الزمكانات الكبيرة الشاملة والجوهرية . لكن أي  
واحد من هذه الزمكانات يمكن ان يشتمل على عدد لا محدود من  
الزمكانات الصغيرة ، ذلك أن أي موضوع صغير أو كبير يمكن ان يكون  
له زمكانه الخاص كما قلنا سابقاً .

إننا نلاحظ في نطاق العمل الواحد وفي نطاق أعمال كاتب واحد  
العديد من الزمكانات وعلاقات متبادلة فيما بينها خاصة بهذا العمل أو  
هذا الكاتب وعادة ما يكون أحد هذه الزمكانات هو الشامل أو المسيطر  
( وقد حللناها هنا بصورة رئيسية ) . يمكن للزمكانات أن يندرج الواحد  
منها في الآخر وان تتعايش وتشابك وتتعاقب وتستبدل وان تتواجد في  
تواز أو تقابل وتعارض أو ان توجد في علاقات أعقد . هذه العلاقات  
المتبادلة بين الزمكانات لا تعود قادرة بذاتها على الدخول في أي من  
الزمكانات المترابطة فيما بينها . فالطابع العام المشترك لهذه العلاقات  
المتبادلة هو طابع حوارى ( بالمفهوم الواسع لهذا المصطلح ) . لكن هذا  
الحوار لا يستطيع ان يدخل في العالم المصور في العمل ولا في أي من  
زمكاناته ( المصورة ) : فهو خارج العالم المصور وإن لم يكن خارج العمل

ككل . انه ( هذا الحوار ) يدخل في عالم المؤلف ، المنفّذ وفي عالم المستمعين والقراء وهذه العوالم هي أيضاً زمكانية .

كيف تُعطى لنا زمكانات المؤلف والسامع القارئ ؟ إنها معطاة لنا قبل كل شيء في الوجود المادي الخارجي للعمل وفي التأليف الخارجي الخالص . لكن مادة العمل ليست ميتة بل متكلمة ، دالة ( أو معروفة ) ، ونحن لانراها ونلمسها فقط ، بل نسمع دائماً فيها أصواتاً ( حتى لدى القراءة الصامتة ) . المعطى لنا هو النص الذي يشغل حيزاً مكانياً معيناً أي النصّ المحدود مكاناً ، أما صياغة هذه المادة والتعرّف عليها فيجربان في الزمن . النص بما هو كذلك ليس ميتاً ، فنحن إذا انطلقنا من أي نص سنصل دائماً في نهاية المطاف إلى صوت انساني ، سنصطدم بالانسان إن صح التعبير ( وأحياناً ما يكون هذا من خلال سلسلة طويلة من الحلقات الوسيطة ) . لكن النص مثبت دائماً في مادة ميتة : في صوت فيزيائي في المراحل المبكرة من تطور الأدب ، وفي مخطوط ( على الحجر ، القرميد ، الجلد ، البردي ، الورق ) في المرحلة الكتابية . وفيما بعد يمكن للمخطوط أن يأخذ شكل كتاب ( كتاب على شكل لفافة أو كتاب مجلد ) . لكن المخطوطات والكتب في أي شكل تتخذة تقوم على حدود الطبيعة الميتة والثقافة . وإذا ما قاربناها بوصفها حاملة للنص فإنها تندرج في مجال الثقافة ، وفي حالتنا هذه في مجال الأدب . وفي ذلك الزمكان الفعلي تماماً حيث يدوي العمل أو يوجد المخطوط أو الكتاب ، يوجد أيضاً الانسان الفعلي الذي يخلق الكلام الداوي والمخطوط أو الكتاب ، ويوجد أيضاً أناس فعليون هم مستمعو هذا النص وقارئوه . وبطبيعة الحال يمكن ان يوجد هؤلاء الناس الفعليون — المؤلفون والقراء المستمعون — ( وهم يوجدون عادة ) في زمكانات مختلفة تفصل بينها أحياناً قرون ومسافات ، لكنهم يوجدون مع هذا في عالم تاريخي فعلي وغير مكتمل

واحد تفصله عن العالم المصوّر في النص حدود واضحة ومبدئية . ولهذا يمكننا تسمية هذا العالم العالم الخالق للنص : ذلك ان كل لحظاته - الواقع المعكوس في النص والمؤلفون الذين أوجدوا النص ، ومنفذو النص ( إن وجدوا ) وأخيراً المستمعون القراء الذين يستعيدون النص وفي استعادتهم هذه يجدونه ، - يسهمون بقدر واحد في خلق العالم المصوّر في النص . ومن الزمكانات الفعلية لهذا العالم المصوّر تخرج الزمكانات المعكوسة والمخلوقة للعالم المصوّر في العمل ( النص ) .

ليس بين العالم الفعلي المصوّر والعالم المصوّر في العمل حدّ واضح ومبدئي كما قلنا . وعلينا ألا ننسى هذا أبداً وألا نخلط ، كما جرى ولا زال يجري أحياناً ، العالم المصوّر بالعالم المصوّر ( الواقعية الساذجة ) ، المؤلف المبدع للعمل بالمؤلف الانسان ( السيرية الساذجة ) والسامع - القارئ المستعيد والمجدّد في العصور المختلفة ( والكثيرة ) بالسامع - القارئ في عصره ( دوغماتية الفهم والتقويم ) . ان هذا الخلط على اختلاف ألوانه أمر غير مسموح به وغير مقبول . لكنه غير مقبول إطلاقاً فهم هذا الحدّ المبدئي على أنه حدّ مطلق لا يمكن تخطيه ( الميل الدوغماتي التبسيطي إلى التخصيص ) . الا ان هذين العالمين مترابطان ترابطاً وثيقاً فيما بينهما ومتفاعلان تفاعلاً دائماً رغم ذوبانهما الواحد في الآخر ورغم الوجود الثابت لهذا الحدّ المبدئي بينهما . إذ يجري دائماً بينهما تبادل مستمر كذلك التبادل الدائم للمواد بين الجسم الحي والوسط المحيط به : فما دام الجسم حياً فهو لا يذوب في هذا الوسط ، إما إذا نُزِع من هذا الوسط فموت . ان العمل والعالم المصوّر فيه يدخلان العالم الفعلي ويغيثانه ، والعالم الفعلي يدخل العمل والعالم المصوّر فيه أثناء عملية الخلق كما في سيرورة حياته اللاحقة في التجدد الدائم للعمل وفي الإدراك الخلاق من قبل السامع القارئ لهذا العمل . ان عملية



التبادل هذه زمكانية بالطبع : فهي تتم قبل كل شيء في عالم اجتماعي متطور تاريخياً ، لكن دون انفصال أيضاً عن المكان التاريخي المتغير . بل يمكننا التكلم على زمكان إبداعى خاص يتم فيه هذا التبادل بين العمل ( المؤلف ) والحياة وتجري فيه حياة العمل الخاصة .

\* \* \*

ولا بد لنا من وقفة قصيرة أيضاً عند المؤلف — المبدع للعمل وعند فاعليته .

إننا نجد المؤلف خارج العمل بوصفه انساناً يعيش حياته السيرية ( البيوغرافية ) ، لكننا نلتقي به مبدعاً في العمل نفسه إنما خارج الزمكانات المصوّرة وكأنما دون أي علاقة بها . ونلقاه ( أي نلقى فاعليته ) أول ما نلقاه في تأليف العمل : فهو يقسمه إلى أجزاء ( أغان ، فصول إلخ ) ، تأخذ بالطبع تعبيراً خارجياً لا ينعكس مع هذا انعكاساً مباشراً في الزمكانات المصوّرة . هذه التقسيمات تختلف باختلاف الاجناس ، حتى ان بعضها يحتفظ تقليدياً بتلك التقسيمات التي اقتضتها الظروف الفعلية لتنفيذ ( أداء ) الاعمال التي تعود إليه في العصور المبكرة من وجودها ما قبل الكتابي ( الشفوي ) والاستماع إليها . وهكذا نلمس بوضوح كفاف زمكان المغني والمستمعين في تقسيم الأغاني الملحمية القديمة أو زمكان القصص في الحكايا . وحتى في تقسيم العمل الحديث تؤخذ في الحسبان زمكانات العالم المصوّر وزمكانات القراء ومبدعي الاعمال جميعاً ، أي يجري تفاعل العالمين المصوّر والمصوّر . وهذا التفاعل يظهر بوضوح بالغ حتى في بعض اللحظات التأليفية الأولية : فلكل عمل بداية ونهاية ، وللحدث المصوّر فيه أيضاً بداية ونهاية ، لكن هذه البدايات والنهايات تقع في عوالم مختلفة ، في زمكانات مختلفة لا يمكنها أبداً أن

تندمج وتتطابق ، لكنها في الوقت نفسه مترابطة فيما بينها ومتصلة فيما بينها اتصالاً وثيقاً . ويمكننا أن نقول بشكل آخر : أمامنا حدثان ، الحدث الذي يُقَصُّ في العمل ، وحدث القصّ ذاته ( وفي هذا الحدث الأخير نسهم نحن أيضاً بوصفنا مستمعين — قارئين ) ؛ هذان الحدثان يجريان في أزمنة مختلفة من حيث طولها أيضاً ( وفي أمكنة مختلفة ) لكنهما يتحدان ويندجان في حدث واحد لكنه معقد يمكننا أن نسميه العمل في امتلائه الحدثي مضمين هذه التسمية معطياته المادية الخارجية ونصه والعالم المصوّر فيه والمؤلّف المبدع والسامع — القارئ ونحن في هذا نفهم هذا الامتلاء في تماميته وانصهاره لكننا ندرك في الوقت نفسه كل ما في لحظاته المكوّنة من اختلاف .

ان المؤلّف المبدع يتحرك بحرية في زمنه : بإمكانه أن يبدأ قصته من النهاية أو الوسط ومن أي لحظة من لحظات الأحداث موضوع التصوير دون أن يخلّ مع هذا بالمجرى الموضوعي للزمن في الحدث المصوّر . هنا يتضح بجلاء الفرق بين الزمن الذي يُصوّر والزمن المصوّر . إنما يثور هنا سؤال أعم : من أي نقطة زمكانية ينظر المؤلّف إلى الأحداث التي يصورها ؟

أولاً ، إنه ينظر من عصره غير المكتمل في كل تعقيد وامتلائه ، في حين يكون هو كأنما على مماس الواقع الذي يصوره . العصر الذي ينظر إليه المؤلّف يشمل أول ما يشمل ميدان الأدب ، وليس الأدب المعاصر بالمعنى الضيق للكلمة وإنما الأدب السابق الذي استمر يعيش ويتجدد في العصر الراهن . ان ميدان الأدب وبشكل أوسع الثقافة ( التي لا يمكننا فصل الأدب عنها ) يشكل السياق الضروري للعمل الأدبي ولموقف المؤلّف فيه والذي لا يمكن خارجاً عنه فهم العمل ولا مقاصد

المؤلف المنعكسة فيه (١) . ان علاقة المؤلف بمختلف ظواهر الأدب والثقافة ذات طابع حوارى مماثل للعلاقات المتبادلة بين الزمكانات داخل العمل ( التي تكلمنا عنها سابقا ) . لكن هذه العلاقات الحوارية تدخل في دائرة منهجية خاصة تخرج عن نطاق بحثنا الزمكاني الخالص .

ان المؤلف المبدع ، اذ يوجد خارج زمكانات العالم الذي يصوره كما قلنا ، فانه لا يوجد مجرد وجود خارج الزمكانات بل كأنما على تماسها . فهو يصور العالم إما من وجهة نظر البطل المشارك في الحدث المصور أو من وجهة نظر الراوية أو المؤلف المفترض أو يقوم بالقص باسمه مباشرة بوصفه المؤلف الخالص دون واسطة أحد ( في كلام المؤلف المباشر ) ، لكنه في هذه الحالة أيضا يستطيع تصوير العالم الزمكاني بأحداثه وكأنما كان يراه أو يراقبه ، كأنما كان الشاهد الكلي الموجود عليه . وحتى لو كتب المؤلف سيرة ذاتية أو اعترافات صادقة جدا ، فانه يظل مع هذا ، بوصفه واضعها ، خارج العالم المصور فيها . فاذا ما رويت ( حدثا جرى للتو معي بالذات ( أو كتبت عنه ) فاني بوضفي راوية لهذا الحدث أو كاتبا عنه أكون قد صرت خارج ذلك الزمكان الذي حدث فيه هذا الحدث . ان مطابقة ذاتي ، « أناي » مطابقة مطلقة بتلك « الأنا » التي اتحدث عنها أمر مستحيل كاستحالة أن يستطيع المرء رفع نفسه من شعره . ان العالم المصور لا يمكنه مهما كان واقعياً وصادقاً أن يتطابق زمكانيا والعالم الفعلي المصور حيث يوجد المؤلف المبدع لهذا التصوير . وهذا هو السبب الذي يجعل مصطلح « صورة المؤلف » غير موفق في نظري : فكل ما أصبح صورة في العمل وبالتالي يدخل في زمكاناته يبدو مُنشأً ( مخلوقا ) لامنشأ ( خالقا ) . « صورة المؤلف » ، إذا قصدنا بها المؤلف المبدع ، هي

---

(١) إننا نضرب صفحاً هنا عن المجالات الأخرى لتجربة المؤلف الاجتماعية والشخصية .

Contradictio in adjecto. : فأى صورة هي شيء مخلوق

لخالق . مما لاشك فيه ان السامع القارئ يستطيع أن يخلق صورة المؤلف ( وهو يخلقها عادة أي يتصور المؤلف ) ، وهو يستطيع في هذا استخدام المادة السيرية ودراسة العصر الذي عاش فيه المؤلف وأبدع والمعطيات الأخرى المتعلقة به ، لكنه ( السامع القارئ ) إنما ينشئ بهذا فقط الصورة الفنية التاريخية للمؤلف التي يمكن ان تكون صادقة وعميقة إلى حد أو آخر أي خاضعة للمقاييس التي تطبق على هذا النوع من الصور ، لكنها لا يمكن أن تدخل في النسيج الفني للعمل بطبيعة الحال . إلا أنه بوسع هذه الصورة فيما لو كانت صادقة وعميقة ان تساعد السامع - القارئ في فهم عمل هذا المؤلف فهماً أعمق وأصح .

لن نتطرق في هذه الدراسة إلى مشكلة السامع - القارئ المعقدة وإلى وضعه الزمكاني ودوره المجلد للرواية ( في سيرورة حياة العمل ) ، حسبنا الإشارة إلى ان كل عمل أدبي يتوجه خارج ذاته إلى السامع القارئ وينبئ به إلى حد ما بردود فعله المحتملة .

\* \* \*

وعلينا ختاماً أن نتطرق أيضاً إلى مسألة جد هامة هي مسألة حدود التحليل الزمكاني . ان العلم والفن والأدب تتعامل مع اللحظات المعنوية التي لا تخضع بما هي كذلك إلى تحديدات زمانية ومكانية . تلكم على سبيل المثال كل المفاهيم الرياضية : فنحن نستخدمها لقياس الظواهر الزمانية والمكانية ، لكنها هي نفسها بما هي كذلك ليس لها تحديدات زمكانية ؛ إنما نتاج تفكيرنا المجرد . إنها تشكّل مفهوماً مجرداً ضرورياً لتقعد ظواهر مشخصة كثيرة ودراستها دراسة علمية دقيقة . لكن المعاني لا توجد في التفكير المجرد فقط ، بل يتعامل التفكير الفني معها أيضاً .

وهذه المعاني الفنية لا تخضع هي الأخرى لتحديدات زمكانية . زد على ذلك أننا نضفي معنى ما على أي ظاهرة ، أي ندخله ليس فقط في دائرة الوجود الزمكاني ، بل في دائرة المعاني أيضا . وخلق المعنى على ظاهرة ما يتضمن لحظة تقييم . لكن المسائل المتعلقة بشكل وجود هذه الدائرة وبطابع وشكل التقييمات الموجودة للمعنى مسائل فلسفية خالصة ( لكنها غير ميتافيزيكية طبعا ) ، وليس بوسعنا مناقشتها هنا . ما يعيننا هنا هو التالي : مهما كانت هذه المعاني ، عليها ، كيما تدخل في تجربتنا ( تجربتنا الاجتماعية بالذات ) ، أن تتخذ تعبيراً زمكانياً ما ، أي أن تتخذ شكلاً إشارياً يكون قابلاً لأن نسمعه ونراه ( هيروغليف ، صيغة رياضية ، تعبيراً لغوياً كلمياً ، رسماً الخ ) . وبدون مثل هذا التعبير الزمكاني يستحيل حتى التفكير الأكثر تجريدًا . وبالتالي فأى دخول إلى دائرة المعاني لا يتم إلا من بوابة الزمكانات .

\* \* \*

لقد بدأت دراسة العلاقات الزمانية والمكانية في المؤلفات الأدبية منذ فترة جد وجيزة كما قلنا في مطلع دراستنا ، وكانت تدرس في الدرجة الأولى العلاقات الزمانية بمعزل عن العلاقات المكانية المرتبطة بها بالضرورة ، أي لم تكن هناك مقارنة زمكانية متماسكة . أما مدى جوهرية وانتاجية المقاربة المقترحة في دراستنا فأمر لا يمكن أن يتحدد إلا في التطور اللاحق لعلم الأدب .

(١) ١٩٣٧ - ١٩٣٨ (١)

---

(١) كتبت الملاحظات الختامية في عام ١٩٧٣ .

## الفهرس

٥	اشكال الزمان والمكان في الرواية
	دراسة في فن الشعر التاريخي
٨	الرواية اليونانية
١٤	أبوليوس وبترونيوس
٦٦	السيرة والسيرة الذاتية القديمة
٨٨	مسألة القلب التاريخي
	والزمكان الفولكلوري
٩٥	رواية الفروسية
١٠٥	وظائف النصاب
	والمهرج الغبي في الرواية
١١٦	الزمكان عند رابليه
١٧٠	الأسس الفولكلورية
	للزمكان عند رابليه
١٩٥	الزمكان الايدبلي في الرواية
٢٣٠	ملاحظات ختامية

ان الارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان الذى  
كشف عنه ايشتاين فى الكون عندما وضع نظرية  
النسبية هو بعداً أوثق فى العالم الانسانى . والرواية  
قطعة من هذا العالم غير الواقع وإياه . فالزمان  
— المكان — «أو الزمكان كما يقترح المترجم» هو  
من الرواية الشكل والمضمون ، يعطيها بعداً جغرافياً  
— تاريخياً منه تستمد شاعريتها .

ومikhail بختين «الذى صار يعرفه قارئنا» يذلل  
على صحة نظريته بروايات ونماذج روائية ، اختيارها  
يرمى ، مرة بعد مرات ، عن فهم عميق لدقائق الفن  
الروائى . فأولاً الرواية اليونانية فالسيرة الذاتية فى  
الآداب القديمة ومن ثم النصاب والمهرج والفلكلور  
«فى الرواية طبعاً» الا أن مؤلف بختين المفضل هو  
رابليه — القرن السادس عشر — الذى كان قد كرس  
له وللمحتمة الهزلية كتاباً خاصاً هو من عيون كتب  
بختين ، تأمل الوزارة أن تنشره يوماً بين مطبوعاتها .  
فى دراسة كهذه يتجاوز التحليل الادبى ذاته بما هو  
نقد وعلم ليضعنا أمام نص — نص بختين — له فنيته ،  
يكشف لك عن حقائق لم تنتبه اليها قبله ، لا أنت ولا  
الذين درسوا الرواية قبل بختين .

الطبع وغرفة الألمان فى سلاطع وزوارق المرافق

١٩٩٠

فى الأطلال الممتلئة بجلايا

١٩٩٠

سمر السبعة داخل الأطر

٨٠