

تحولات الرواية في قيمتها الفنية من خلال علاقتها بالأدب الملحمي.

The novel's shifts in artistic value through its relationship with epic literature

خليفة حاج أحمد*
جامعة أحمد زبانة - غليزان (الجزائر)
hadjahmedkhelifi@yahoo.fr

تاريخ القبول: 2023/02/01

تاريخ الاستلام: 2022/08/04

ملخص:

في هذه الدراسة أحاول البحث عن تحولات الرواية في قيمتها الفنية وعلاقتها بالأدب الملحمي، فقد اتخذت الرواية أشكالاً متعددة نتيجة احتكاكها بمجموعة من الأنواع الأدبية، وتطورت تدريجياً من اتخاذها أشكال الملحمة والمذكرات والسير الذاتية والقصص وغيرها، حتى تجمعت حدودها في عاصرنا الحالي التحديد وغزت الرواية الأدب، ومارست نفوذاً هائلاً على نظام الأنواع الأدبية برمتها، وأصبحت أداة كبار أساطين الكلمة وحتى عندما نقرأ أن لأدب العصر القديم والوسيط والنهضة ابتداء النماذج الأولية للرواية، وتوفيره بعض الشروط المؤاتية لها كالملحمة وغيرها. كما تحدثنا عن جانب آخر وهو فنية الرواية وأثر الملحمة على الرواية الطابع الحي لأبطال الرواية ينهض، بحد ذاته، دليلاً ساطعاً على إدراك الكاتب العميق للقوانين الداخلية للحياة الحقيقية.

الكلمات المفتاحية: الرواية - تحولات - القيمة - الفنية - الملحمي.

Abstract:

In this study, I try to look for the novel's shifts in artistic value and its relationship to epic literature. The novel took many forms as a result of its friction with a range of moral genres, It has gradually evolved into epic forms, memoirs, biographies, stories, etc. Until its limits were diminished in our present-day era and the novel invaded literature, And I exerted enormous influence over the whole system of moral genres, and I became the instrument of the great denominators of the word and even as we acknowledged the literature of the old age, the medium and the renaissance by creating prototypes of the novel, We also talked about another aspect, the art of the novel and the impact of the epic on the novel The living character of the protagonists of the novel rises. In itself, shining evidence of the writer's deep understanding of the internal laws of real life.

Keywords:

The novel's –transformations - artistic - value - epic

1. مقدمة:

الواضح أن منظري الأدب لم يكونوا يوماً من مناصري الرواية. فلطالما عدوا هذا النوع سلباً متخلفاً للأدب الملحمي الكلاسيكي، بل سلباً لا يصل إلى كعب سلفه في أكثر من مجال، علاوة على أنه يحمل وصمة الانحلال والانحطاط.

لكن من نافل القول أن هذا الرأي لم يكن جماعياً أو حتى عاماً. فتوماس مان، على سبيل المثال، كان يقول عن روايات تولستوي: "إنها تحثنا على قلب العلاقة التي تقيمها الفنية المدرسية بين الرواية والأدب الملحمي، بحيث لا نعود نعتبر الرواية نتاج انحطاط الأدب الملحمي، بل نعد الأدب الملحمي ذاته نموذجاً أصلياً بدائياً للرواية"¹ بالمقابل كان الفقيه اللغوي الشهير كارل فوسلر، وهو من معاصري توماس مان ومن أبناء جلدته، يسخر بحدة وشراسة من الذين ينظرون إلى الرواية على "إنها الشكل المكتمل والطبيعي للفن وللشعر"

وكتب فوسلر يقول: "أن مهمة الروائيين الأساسية لا تزال، إلى يومنا هذا، الإلهاء والترفيه... فالرواية، من حيث المبدأ، تمثل وسيلة تشويق وإثارة وتنوم على غرار المخدر، ولا ترقى إلى مستوى الفن إلا في حالات استثنائية، وبصورة نادرة للغاية"². وينعت فوسلر أشهر الروائيين بأنهم أدوات للتسلية الفارغة: "ارتقى المجتمع في القرن الثامن عشر في أحضان القس بريغو الباكي، ثم في أحضان ريتشاردسون، والتر سكوت، فبلزاك وأميل زولا، ليلتهم فيما بعد أعمال الروسي بين دوستوفسكي وغوركي ثم أعمال باربوس في أبان الحرب العالمية الأولى، الخ..."³.

كتبت هذه العبارات في العشرينات من قرننا هذا. ومن الصعب بلا ريب أن تقع في أيامنا هذه على مثل هذا الرفض القاطع لقيمة الرواية الجمالية. لكن لا تجد الرواية مع ذلك من يأخذ بناصرها على نطاق واسع. فقد تعرضت، حتى قبل الاعتراف بها من قبل الجمهور العريض، باعتبارها شكلاً مستقلاً ومقبولاً من أشكال الأدب الملحمي، لانتقادات وتهجمات معارضة جذرية.

في مطلع القرن العشرين ظهر في روسيا - وفي البلدان الأوروبية الغربية لاحقاً - كتاب و منظرون نزعوا إلى اعتبار الرواية شكلاً "كلاسيكياً أكثر مما ينبغي"، ومطابقاً للقواعد والأصول أكثر من اللزوم، وبالتالي شكلاً بائداً وعاجزاً عن أن يكون المرأة التي تعكس العالم والإنسان المعاصرين، وفي إمكاننا الوقوف على آراء من هذا القبيل لدى كتاب روس من مطلع هذا القرن، متفاوتي الصفات والاتجاهات كاندرية بيلي، وفاسيلي روزانوف، ويوجين زامياتين، وفيكتور شكولوفسكي الابن. فالرواية الكلاسيكية الجديدة بتصوير الحياة في "أيام زمان"، هي في نظرهم شكل أكثر اكتمالاً، وأكثر ملحمية من أن يناسب القرن العشرين.

هذا التصور للرواية بات عظيم الشيوخ في أيامنا. حسبنا أن نذكر بهذا الصدد بمدرسة الرواية الجديدة - أو بالأحرى "الرواية المضادة" - وبالأُنصار العديدين للأدب التجريبي، و"الأدب اللامعقول"، الخ... هؤلاء جميعهم يؤكدون أن الرواية، بالمعنى التقليدي للكلمة، أمست ملكاً للماضي.

ينجم عن ذلك أنه يتعين استبعاد الرواية من "مركبة العصر الراهن، حتى قبل أن تحظى باعتراف شامل بجدارتها. فالرواية، على ما يبدو، "قد ذوت وذبلت قبل أن تتفتح وتزهو" كما يقول الشاعر نكراسوف في معرض كلامه عن المرأة. لكن أهذا هو واقع الأمور حقاً؟.

لكن أهذا هو واقع الأمور حقاً؟ أصبح أن الرواية ما عادت تفيّدنا في شيء، وأنها تجردت بالنسبة البنا من كل قيمة فعلية؟ قبل أن نجيب عن مسألة فائدة الرواية وجدواها، ينبغي أن نبدأ بتحديد هوية الرواية، وأن باقتضاب شديد. والحق أن هذه مسألة في غاية التعقيد. والأجوبة عنها ما تزال متنوعة ومتفاوتة حتى أيامنا هذه. بل ان منظري الرواية العديدين لم يتفقوا حتى على تحديد تاريخ ظهورها.

2. الجذور التاريخية للرواية وعلاقتها بالملحمة:

بعضهم يطلق اسم الرواية على كل سرد حكاوي نثري مسهب، ويدرج تحت يافطة هذا النوع الادبي النثر القديم - قصص بتر ونيوس وابوليوس ولو فانوس، وهليودورس وطاتيوس - والحكايات الشرقية القديمة - كالحكايتين الصينيتين الضفة و حالم الجناح الأحمر - بل حتى اقدم الحكايا المصرية.

بعضهم الآخر يعود بفجر الرواية إلى أدب الفروسية الأوروبي - الى حكايات كريتيان دو ترواي، وولفرام فون اشنباخ وتوماس مالورى الخرافية. ومن الحجج التي يشهرها هذا الفريق دعماً لموقفه كون كريتيان دو ترواي، على سبيل المثال، قد اطلق بنفسه اسم راويات على اعماله. لكن لا يسعنا أن نحمل هذه الحجة على محمل من الجدل، اذ جرت العادة في الماضي على اطلاق اسم رواية على كل عمل أدبي لم يكتب باللاتينية. وتجدر الإشارة، علاوة على ذلك، الى أن معظم اسماء الأنواع الأدبية قد سبقت في الظهور الأنواع الأدبية ذاتها.

هكذا نجد أن مصطلحي "مأساة" و "ملهاة" كانا يشيران في البداية الى بعض الاشكال الطقوسية وليس على الاطلاق الى نوعين ادبيين. كما كان اسم "الشعر الغنائي" يطلق على الأغاني التي تصاحبها القيثارة. أما "الأهجية" فكانت تشير إلى الأعمال الأدبية التي يتناوب فيها النثر مع الشعر، الخ... ومن المفيد أن نذكر هنا أن كلمة "رواية" بالانكليزية Romance ما عادت تشير إلا الى قصص الفروسية، او الى اعمال متأخرة زمنياً وإنما من النوع نفسه كأعمال آن رادكليف. اما الرواية بحصر المعنى فباتت تعرف باسم Novel

وثمة فريق ثالث يرجع بداية الرواية الى نشر الآونة الأولى من عصر النهضة الى القصة القصيرة، الإيطالية والفرنسية، التي توسعت مع الايام ليصير لها حجم الرواية، ومنها على سبيل المثال فيامتا لبوكاشيو، وجيهان دو سنشيره، والصغير أنطوان دو لاسال. في النهاية، يمكن فهم الرواية على أنها تركيب المجموعة من القصص القصيرة المترابطة فيما بينها. لكن ينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أن كتاب القصص القصيرة من القرن الرابع عشر الى القرن السادس عشر من بوكاشيو الى ديريه، كانوا يتشبهون بشكل خاص من أشكال هذا النوع الأدبي اعني "مجموعات القصص"، ولم يحاولوا على الإطلاق أن يجعلوا من حكاياتهم كلا واحدا متمحوراً حول بطل رئيسي واحد. أما فيما يتعلق بقياميتها أو جيهان دو سنثريه الصغير، فالأصح أن نقول أنهما بمثابة قصتين طويلتين، لا روايتين فهما لا تنطويان على تجسيد ملحمي في ذاته للإنسان وللعالم في زمنهما.

وهناك من يدعي أن الرواية رأت النور بفضل عبقرية رابليه، وأنها انطلقت مع غارغويل وباغرويل مروراً بدون كيشوت، غير أن ملحمة رابليه الهائلة العظيمة، ثمرة التركيب المميز للجمالية التي لا تضاهي الاواخر عصر النهضة لا تندرج بصورة من الصور في اطار التيار الروائي. فعند رابليه تلقى طريقة في العيش، طريقة بانورج على وجه التحديد، تمثل في الواقع ضرباً من الرواية. لكن كما تتمخض (طريقة بانورج) في العيش "عن رواية بالمعنى الحقيقي للكلمة، كان لا بد من ابرازها وتقديمها على سواها حقاً - وهذا ما نجده ايضا في رواية الصعلكة. أما في ادب عصر النهضة فان "ابطال الرواية" كانوا لا يزالون يؤلفون جزءاً من لوحة العالم العامة التي ترسم دفعة واحدة. تلك هي حال بانورج، وأيضاً حال فالستان شكسبير، وبيكارو سر فنتس، الخ.

في أي عصر اذن ولدت الرواية فعلاً؟ ما من أحد في الواقع يستطيع أن ينكر أن وجودها الفعلي، او عصرها الذهبي، لم يبدأ إلا مع تطور المجتمع البورجوازي في القرن الثامن عشر، وعلى الأخص في القرن التاسع عشر. في تلك الفترة على وجه التحديد غزت الرواية الأدب، ومارست نفوذاً هائلاً على نظام الانواع الادبية برمتها، وأصبحت اداة كبار اساطين الكلمة وحتى عندما نقر لأدب العصر القديم والوسيط والنهضة بابتداعه بمن النماذج الأولية للرواية، وتوفيره بعض الشروط المؤاتية لها، فاننا لا نفعل ذلك إلا بقدر ما يكون مباحاً لنا التأكيد بأن العصر ما قبل البورجوازي ارسى بعض القواعد الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البورجوازي، ومن نافل القول اننا لا نستطيع ان نمثل الشروط التمهيديّة لظهور الرواية مع ظهورها ذاته.

صحيح أن الرواية ترتبط بالنشر القديم، وبالحكايات الشرقية القديمة، وبأدب الفروسية، وبالقصة القصيرة والملحمة في عصر النهضة. لكن ليس من الضروري أن تكون الوقائع المترابطة فيما بينها متماثلة أو حتى متشابهة. يبدو لي أن الرواية بمعناها الحقيقي (أي بالشكل المكتمل والعيني الحكاية الذي احتلت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مكانة مرموقة في الأدب)⁴ لم تظهر إلا عندما تبلورت سمات نمط الحياة البورجوازي بقدر كاف من الوضوح.

لا شك في أن هذا القول يحتاج الى محاجة معقدة ومستفيضة، ولا بد من سوق البراهين عليه. وقد تنطقت لذلك في دراسة خاصة، مسهبة بما فيه الكفاية. وسأكتفي هنا بعرض مبسط للمراحل المميزة لتكوين الرواية عرض يقتصر بالضرورة على الخطوط العريضة. اذا ما حاولنا أن نرسم المخطط العام لولادة الرواية، ارتسمت امامنا الصورة التالية :

للرواية على ما يبدو مصادر ثلاثة : فهي ترسي جذورها في التياران الأدبيان الثلاثة المميزة للقرنين السادس عشر والسابع عشر : روايات الصعلكة النشر السيكلوجي، والمذكرات.

تقدم روايات الصعلكة انساناً من نمط جديد - متشرد، ساقط، محتال لفظ خارج التنظيم الهرمي الاقطاعي المتين. وهذا الإنسان خلافاً للغالبية الساحقة من معاصريه، لا يندرج لا في عداد النبلاء، ولا في عداد الرهبان، او التجار، او الحرفيين، او الفلاحين. انه يمثل، تاريخياً، اول شكل "الفرد المفرد"، أي النموذج الاصلي لإنسان المجتمع البورجوازي. ويتحتم عليه، في شروط لا تزال تصون البنية الاقطاعية، أن يصبح لا محالة مارقاً وغشاشاً اذ ليس أمامه أي وسيلة أخرى لتأمين وجوده. وكانت الحكايات التي خص بها هؤلاء الأبطال الذين يلهبون الخيال

تتشكل، اول ما تتشكل في اطار الفن الشعبي المحكي. هذا يصدق، على سبيل المثال، على تل آوانشيفل في ألمانيا و فالغان لا توليب في فرنسا، و بيرو دي اورديمالاس في اسبانيا، ولو في ايطاليا، الخ ... وقد تكونت هذه الحكايات بطريقة بسيطة للغاية على ما يبدو : فبعض القصص الفولكلورية القصيرة (مقال، حكايات شعبية نوادر) تجتمع وتتمحور حول بطل واحد، وتتحوّل الى فصول من حياته. فحكاية اولشيفل الشعبية، التي ذاع صيتها في القرن السادس عشر وفي عصور لاحقة، تبدو للوهلة الأولى مجموعة من القصص الشعبية بطلها الأوحّد هو "تل".

بيد أن هذا التغيير البسيط - حلول بطل واحد مكان عدد كبير من الأبطال - قد تمخض عن نتائج خارقة الأهمية. ففي مجموعات القصص التي كتبها بوكاشيو او ديرييه يجد البطل نفسه في كل حكاية من الحكايات، في وضع (الفرد المفرد). غير أنه لا يكف رغم ذلك عن أن يكون انساناً في المجتمع الاقطاعي، والبنية النموذجية لمضمون القصة في عصر النهضة تتمثل في أن البطل، انبيلا كان أم راهباً، أم تاجراً أم حرفياً، الخ، يكتشف على حين غرة شخصيته الخاصة، أفكاره المميزة، طاقته ورغباته الشخصية، وذلك عندما يواجه موقفاً بعينه من المواقف. ولئن تستر هذا البطل، لنقل تل اولنشيفل على سبيل المثال، وراء المظاهر المميزة للإقطاع، فإنما لينقذ نفسه عن طريق خداع الناس. "ونلقي هذه الظاهرة لدي أبطال روايات الصعلكة كافة، أي لدى ابطال الومان، وكوفيدو، وسوريل، وسكارون، وغريملشوسن، ولو ساج، الخ.. هم جميعهم يتوارون خلف أقنعة الإقطاع، في حين انهم كلهم في الواقع افراد مفردون"⁵.

مثل هذه الحكايات النماذج الأولية الحقيقية للرواية. ويمكننا أن نميز تبدو روايات الصعلكة، للوهلة الأولى، وكأنها مجرد وسيلة لإبراز فكرة جديدة فقد كانت وجوه غريبة لمتشردين لفظتهم طبقاتهم قد انتشرت عبر ارجاء أوروبا، مثيرة اهتماما شديدا بين الناس، فإذا بالأدب يتولى رسمها وتجسيدها. وقد ظلت هذه الحكايات في القرن السابع عشر خارج "الادب الكبير" على ما يبدو، وذلك على الرغم من رواجها العظيم . وبصدد هذا الزواج نكتفي بالقول أن قصة حياة فرانسيسون لشارل سوريل قد أعيد طبعها أكثر من ستين مرة ومؤلفها لا يزال على قيد الحياة ! غير أن جوهر الأمر يتمثل في النتائج البالغة الأهمية التي ستترتب على تبني الفن فعليا للفكرة الجديدة و الموضوع الجديد. فالفن، الذي تمكن من الاستحواذ على طريقة جديدة، كان لا بد له أن يعيد تحت تأثيرها صوغ نفسه ويزود ببنية جديدة. وأن مصير بطل روايات الصعلكة هو الرحيل الدائم، والسعي ابدًا وراء هدف ما، أنه يتنقل باستمرار عبر العالم، ويجتاز الحدود تباعا ويبدل سحنته وشكله.

هذه الحركة الدائمة، هذه التحولات، هذا التقلقل، امور تغدو بالتدريج من صلب بنية الحكاية بالذات. وسوف يتم فيما بعد اكتشاف حركية ذهن هذا الانسان الجديد وحركية سيكولوجيته. وهكذا قيض للرواية ان تكون على الدوام، من حيث بنيتها، "رحلة" و"بحثا"، بدءا من رواية الصعلكة وانتهاء بالبحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروس و اوليس لجيمس جويس .

أما في الأدب الملحمي القديم، والملاحم الهومييرية، و"أناشيد بطولة العصر الوسيط، وحكايات الفروسية، وشعر عصر النهضة، فإن المبدأ السائد بالمقابل كان مبدأ ثبات البطل وثبات الأرض التي رأى النور فوقها : فالأحداث تتحطم عليهما تحطم الأمواج على الصخر. فبطل الأوديسة (الذي لا علاقة له طبعاً بأوليس جويس) والوطن الذي ينتظر عودته يبقين راسخين، صامدين صمود رولان في وفائه للملك شارل وفرنسا الجميلة، وصمود تريستان و ايزولت في حبهما الوطيد، صمود نواميس العالم التي يتعذر على هؤلاء الأبطال انتهاكها أو تغييرها، صمود تانكريد وبقية أبطال أورشليم المحررة لتوركاتو تاسو ما يميز الأبطال الصعاليك من جهة أخرى، علاوة على "طابعهم المتقلب" هو غياب الحدود المفروضة على تطورهم وتحولهم. والواقع أنه يستحيل على هؤلاء الأبطال أن يتوقفوا، أن يجدوا شكلاً ثابتاً ومكتملاً فإذا ما توقفوا كفوا عن أن يكونوا ما جبلوا عليه. فطبيعتهم تكمن على وجه التحديد في الحركة في التطور، في عدم الاكتمال. حتى الموت يعجز عن وضع حد نهائي لرحلتهم وكل ما هنالك أنه ينقطعها. لقد كان أبطال الأدب الملحمي القديم ينتهون دوماً إلى الاهتداء إلى سلام جليل، أن في حياتهم وأن من خلال الموت . أما بطل الرواية فيستحيل عليه الاهتداء إلى خاتمة مرضية بحد ذاتها، اللهم إلا في المكتمل الذي تتخذ بنية الرواية بالذات . الروايات الرديئة، روايات النهاية السعيدة كما يقال. وهذا ما يعين الطابع غير المكتمل الذي تتخذ بنية الرواية بالذات.

على أنه تجدر الإشارة مع ذلك إلى الطريقة المتشعبة والبداية للغاية التي يتم وفقها ترجمة هذه الصفة المميزة في روايات الصعلكة : إذ يستحيل على البطل، بكل ما في كلمة استحالة من معنى، أن يضع حداً لتجواله العيني عبر العالم، وأن يجد مكاناً ثابتاً له . تصف روايات الصعلكة بطلاً انفصل عن المجتمع الإقطاعي وخلق لنفسه، على ما يبدو، "عالمًا" مستقلاً إلى جانب المجتمع الذي أغلق في وجهه وغداً غريباً بالنسبة إليه. أما في الأدب الملحمي القديم فكان البطل، على العكس، يجسد المجتمع في شخصه، مباشرة، وجهاً، أو كان يشكل جزءاً لا يتجزأ من هذا المجتمع . وإذا ما دخل في صراع مع وسطه، كان صراعه صراع الجزء مع الكل، صراع رجل مع حشد كبير من أقرانه من الرجال، في حين يأخذ صراع البطل مع العالم في روايات الصعلكة شكل صراع بين واقعين غريبين واحدهما عن الآخر، صراع عالمين، عالم المجتمع وعالم الفرد بصواته الشخصية الخالصة . ويبدو الفرد في هذه الحال "نداً" للعالم له شرعيته وله مضمون هائل صحيح أن التعادل في القوى بين البطل ولا العالم لا يظهر فعل إلا في الرواية السيكلوجية، حيث يصور عالم الفرد الداخلي، بكل ما فيه من غني، في صورة : فأدق تفاصيل حياته اليومية الخاصة وعقليته الباطنة، تبرز في بنية الرواية وكأنها ظروف وأحداث عظيمة القيمة وبلغت الدلالة على اعتبار أن ، لا يؤلف عالماً بحد ذاته، يعادل، على طريقته، عالم المجتمع، فالمشاعر الشخصية البطل ستاندال، فابريس، لا تقل أهمية، في بنية الرواية، عن معركة واترلو

تبدو حياة البطل الصعلوك، بالمقارنة مع حياة بطل الأدب الملحمي، حقيرة خسيصة، مضحكة. لكن تلك هي حياته على طول الخط، والواقع أن الحياة التي تتألف بأكملها من نواذر تكتسب، في نهاية المطاف، مسحة مأساوية: لنذكر هنا بالوجه المأساوي - الهزلي التقليدي للمهرج، فالتمييز الذي كان فيما مضى يفصل بين المأساوي والهزلي، بين السمو والابتذال، بين البطولي والهجائي، هذا التمييز راح يتلاشى بالتدرج في حكايات

الصعلكة. في وسعنا، بلا ريب أن نعد هذه الحكايات نوعاً مأساوياً هزلياً. وهذا يصدق، بوجه خاص، على حكايات سكارون وغريميلشو سن "الباروكية". لكن الرواية، مع بلوغها مرحلة النضوج، تتخطى هذه الازدواجية في النزعة، فهي تتجاوز حدود المقولات الجمالية التقليدية، لتمثل نوعاً "وسطاً"، ضرباً من "قوة ثالثة" في الفن، أهما عظيمة التنوع، من المنظور الجمالي، بيد أنها تؤلف، في الوقت نفسه كلا حقيقياً، وتتجلى كعنصر (محايد جمالياً). هكذا نجد أن بعض السمات الأساسية للرواية قد كونت الصعلكة للقرنين السادس عشر والسابع عشر. لكن تبقى هذه الروايات، كما أوضحنا ذلك، مجرد رسوم أولية للرواية بحصر معنى الكلمة،

وتنوه روايات الصعلكة، تنويها بدائياً وضيقاً بالطابع المتحرك والمثقل للإنسان الجديد: فهي لا ترسم سوى حركة مستقيمة من مدينة إلى أخرى، ومن حالة إلى أخرى، ولا تكشف عن سيكولوجيا البطل المتقلبة، لأنها لا تزال، بشكل عام، تجهل العالم الداخلي لهذا الإنسان الجديد. أنها تكتفي بالإشارة إلى المساواة في الحقوق بين البطل والعالم، أما إبراز هذه المساواة فهو يستوجب تحليلاً مرهفاً للعقلية الفردية، وتصويراً متقناً للحياة الخاصة والسلوك. إن ولادة الرواية مرهونة بتقدم النشر السيكولوجي الكفيل بتسليط الأضواء على حياة الفرد النفسية. ومن نافل القول أن هذه الحياة كانت وجدت طريقها إلى التعبير عن ذاتها في المسرح، والقصائد، والشعر الغنائي في عصر النهضة والحقبة الكلاسيكية. لكن لم تكن السمات الفردية هي التي تتجلى في هذه الأنواع الأدبية بقدر ما كانت تتجلى فيها السمات العامة.

بل أن النزعة الكلاسيكية تتميز بإبراز ما يمكن أن نسميه بالأهواء السياسية، كما أن الحياة النفسية لم تكن تصور فيها وترسم على نحو موضوعي، بقدر ما كانت تترجم في أكثر الأحيان في صورة مونولوج يعبر من خلاله الممثل عن عواطفه و انفعالاته. أما النشر السيكولوجي، الذي تمثل مقالات مونتاني أحد نماذجه الأولى، فهو يكشف عن الحياة الشخصية للنفس، بل أكثر من ذلك، يصورها موضوعياً، باعتبارها الموضوع الجديد لفن التصوير. وكان لكتاب مدرسة "التحذلق" دورهم في تطوير النشر السيكولوجي: اسكوديري، لا كالبرنيد. فون لو هنتشتاين.. الخ بيد أن فريق الكتاب الذي وفقوا إلى الجمع بين سمات الباروكية والكلاسيكية هم الذين اعطونا النماذج الأولية الحقيقية: باسكال، لاروشفوكو، لا بروير، وأخيراً مدام دو لا نايت في روايتها السيكولوجية أميرة كاليب.

إن نتاج هؤلاء الكتاب هو بمثابة أول تصوير موضوعي لحياة النفس الشخصية التي كانت فيما مضى تترجم ترجمة فحسب. فعن لاروشفوكو كتب ليون تولستوي يقول إنه لم يكتف بأن يكشف لنا عن العالم السيكولوجي للإنسان، بل (علمنا فن "ادراج" أهواء النفس وصبواتها في العبارات والصيغ حية، صحيحة، موجزة، مرهفة)⁶. إن أمثال لاروشفو كواشبه ما تكون بنوع من المختبر للرواية السيكولوجية للتصوير الملحمي لحياة النفس. فإن كان تصوير الحياة المادية لفرد مفرد قد غدا الموضوع الأساسي لروايات الصعلكة، فإن لاروشفوكو و مدام لافانيت كان السباقين إلى الإحاطة بالحياة الداخلية لهذا الفرد الذي عرف كيف يتحرر من الايديولوجيا الرسمية ومن

السيكولوجيا الخاصة بالمجتمع الإقطاعي، وقد كشفنا عن عمق هذه الحياة وعن غناها الذي لا ينضب له معينه كثيرا ما يقال ان اميرة كايف هي أول رواية سيكولوجية، وهذا صحيح لأكثر من سبب.

أما في رواية ادب المذكرات في من المصيرين القديم والوسيط - حسبنا أن نستشهد في هذا المجال بالمذكرات التاريخية للقيصر . لكن غالبا ما كانت المذكرات في الماضي ترصد النشاطات الرسمية لرجل دولة او كنيسة. وانه لأمر له دلالة في هذا الصدد أن يكون كايوس يوليوس قيصر قد اختار في مذكراته أن يتكلم عن نفسه بضمير الغائب : فقد روى فيها أحداثاً وقعت لقيصر لا لكايوس يوليوس.

اما رسائل مدام دو سيفيني، وصفحات السيرة الذاتية التي خطتها براعة مونتاني، والأعمال التي هي على شاكله حياة بنفينوتو شليني، الخ.. فهي من قبيل مغاير تماما . فالهدف الرئيسي الذي ترمي اليه هو وصف الحياة اليومية الخاصة، والعلاقات الشخصية التي تجمع بين الناس. صحيح أن روايات الصعلكة تنطوي هي الأخرى على لوحات لعادات الناس وسلوكهم اليومي وعلى صفحات تصور العلاقات بين البشر، بيد أنها تنظر الى هذه العلاقات من زاوية ضيقة، وتسلط الأضواء دوما وبوجه خاص على جوانبها السيئة، في حين ان المذكرات التي من النمط الأنف الذكر، تمهد لتحليل عميق ومتنوع حين أن المذكرات للحياة الخاصة، تحليل لن يتحقق في شكله النهائي إلا في الرواية .

إن قصة الفارس دي غريو ومانون لينكو، التي كتبها القس بريفو عام 1830، هي في نظر النقاد اول نموذج حقيقي للرواية التي بلغت مرحلة النضوج وقد احسن موباسان القول عندما أكد في الدراسة التي كتبها حول هذه الرواية، أن مانون ليسكو ادخلت السحر الى الرواية الحديثة . فهذه العبارة هي الصواب بعينه : فللمرة الأولى تجلى في عمل روائي سحر عظيم كلي الجمالية

و فتنة وتناغم كلاسيكيان، ولم تنقض عقود معدودة حتى كانت الرواية قد اصبحت الشكل الأدبي الرئيسي. ومع صدور روايات فيلدينغ، وسموليت، دريتشاردسون، وروسو، وشترين، وغولد سميث، ولو فيه دو كو فريه وديدرو، وغوته، كان القرن قد عرف روائعه (الكبرى) (لقد أصبح ابطال الرواية، بعد الفارس دي غريو، ابطال العصر الحقيقيين. ومن بين هؤلاء الأبطال توم جونز، اميل، فرتز، ومن ثم جوليان سوري لوسيان روبشيري، أو جين اونيجين و دي بيتري رودين)⁷.

تبتدئ رواية بريفو على أنها ضرب من الأدب الملحمي الأحاديث . ومن نافل القول انها تتميز تميزا جوهريا عن الاشكال السابقة، غير انها تنهل من معين المصادر الادبية التي اسلفنا الإشارة إليها، وتقيم تركيبا جديدا مما استقته من هذه المصادر، فدي غريو، ذلك الأرستقراطي الرزين والمتعقل، ذلك الفيلسوف المجد، هو اقرب ما يكون بعقله وروحه إلى (البطل الغنائي الذي ترسم صورته أمثال لارو شفو كو. بيد أنه يقع في حب مانون، الجديرة بان تكون بطلة رواية من روايات الصعلكة، فينغمس في حياة عملية يطفئ عليها طابع الصعلكة)⁸. والرواية، علاوة على ذلك، بنيت على طريقة المذكرات، بل استلهمت طريقة هذا النوع في سرد الأحداث. لهذا السبب ارتقت الرواية الى مرتبة من الصدق واتشحت بنبرة من الواقعية خلعتا عليها اهمية فائقة.

بديهي انه لا يجوز فهم ذلك فهما مبسطا ومسطحا. فيريفو لم يكتف بالجمع بين عناصر ثلاثة فحسب، بل خلق ايضا على اساسها شكلا فنيا مستحدثا، ان ملحميا جديدا. فمع أعمال فيلدينغ، وعلى الأخص مع اعمال غوته وبلزاك، تتحدد الرواية بأنها الأدب الملحمي للحياة الخاصة. لكن كثيرا ما يصر الى فهم هذا التعريف الصحيح فهما ابتدائيا ومبسطا أكثر مما ينبغي.

والواقع أن الأدب لم ينقطع، منذ العهود الغابرة، عن وصف الحياة الخاصة. وكان هذا الوصف يشكل الموضوع الرئيسي لما يسمى بالأنواع "الثانوية": الملهاة المهزلة، الأهجية الملحمية والغنائية. وتكمن أصالة الرواية لا في وصفها للحياة الخاصة، وإنما في الكشف عن مدلولها العام، عن جوهرها، كما تكمن في تصويرها لهذه الحياة لا كقصة هزلية وإنما كملحمة كدراسة لا عمق مضمون للعالم وللإنسان المعاصرين.

إنه لمن المفهوم تماما ألا تكون دراسة جوهر الإنسان والعالم من خلال لوحة الحياة الخاصة قد غدت مبدأ فنيا ممكنا (بل مبدأ ضروريا في حقبة لاحقة) إلا في العصر البورجوازي. ففي المجتمع الاقطاعي، كما كتب اركس بقول، "تتسم كل دائرة خاصة بطابع سياسي ان لم تكن هي نفسها دائرة سياسية"⁹. في حين أن الناس في المجتمع البورجوازي يرتبطون فيما بينهم برابط المصلحة الخاصة فقط.

3. مميزات الأدب الملحمي:

يتميز الأدب الملحمي الجديد تميزاً واضحاً عن جميع الأشكال السابقة. فثمة موقف جديد كل الجدة من الواقع يوجه أولا دفعة الرواية، كما أوضح ذلك شال بوكتين في أعماله. ففي الادب الملحمي السابق، كانت القاعدة تقضي بأن وراء الأحداث في زمن خاص، هو الزمن الملحمي الذي يفصله عن المؤلف البعد الملحمي. بالمقابل، فان نقطة الانطلاق في الرواية هي العصر المعاصر، الحسي، بل الراهن في الكثير من الأحيان. وتتصل القصة فيها اتصالا اشرا بالحياة الراهنة التي لم تطو صفحتها بعد.

والرواية، علاوة على ذلك، لا تعتمد على المأثور، على الخرافة، على حبكة جاهزة، كما لا تعتمد على الشخصيات التاريخية: فهي منبثقة عن تجربة المؤلف الشخصية وعن خياله الحر الطليق. لهذا السبب، تمثل الرواية ثورة حقيقية في تاريخ الأدب الملحمي.

أخيرا فإن موقفاً جديداً تماماً من الكلمة يطغى على الرواية. فالكلمة في الرواية لم تعد وسيلة للوصف فحسب، وإنما غدت ايضا موضوع التصوير.

لكن على الرغم من الصفات المميزة التي أسلفنا الإشارة إليها (حركية) البنية وعدم اكتمالها، ووصف متعادل للفرد وللعام، والتنوع الجمالي وطابع الحياء - فان الرواية تبقى بالرغم من ذلك شكلا ملحمياً، وربما كان توماس مان على حق عندما قال عن الأدب الملحمي القديم "انه النموذج الأولي للرواية". بل ان الرواية، بمعنى من المعاني، أكثر ملحمية من اشكال الادب السابقة¹⁰.

هذا لا يعني، في حال من الأحوال، أن الرواية تمثل مرحلة أكثر "اكتمالا" في تطور الأدب الملحمي . فهي لا تنسم، لا من قريب ولا من بعيد، بذلك الطابع الشمولي والكلي الذي يميز القصائد الهوميرية . ذلك أن كل رحلة تاريخية جديدة تخسر، بالإجمال، شيئا عندما تكتشف ثروات كانت مجهولة من قبلها، فكل تقدم نسبي بالضرورة. من الأهمية بمكان أن نشير الى سمة اساسية ونوعية من سمات الرواية، كان في جملة من نوه بها الأديب في دي موباسان في دراسته عن مانون ليسكو التي أسلفنا الإشارة اليها، فقد كتب يقول عن كتاب بريفو، اول رواية حقيقية في نظره : "للمرة الأولى، في هذا الكتاب، يكف الكاتب

عن أن يكون عارض شخصيات حاذقا ليصبح . . الرسام الصادق، الدم الكائنات بشرية . وللمرة الأولى يساورنا شعور عميق، مؤثر، لا يقاوم باننا أمام أناس مثلنا، أناس اخاذين ، من لحم ودم، يعيشون حياتهم .. على صفحات كتاب "11.

أن فكرة موباسان تنسم بالتعقيد، ومن الصعب فهمها للوهلة الأولى. فالفارق في نظره بين (عارض الشخصيات الحاذق) وبين (رسام الكائنات البشرية)؟ أن دراسة تاريخ تأليف العديد من الروايات كفيلة بإعطائنا الجواب عن هذا السؤال. فنحن نعلم ، بفضل الاعترافات التي أدلى بها الكتاب المعينون انفسهم، أنه لم يدر في خلد غوته، عندما بادر إلى كتابة آلام فرتر، أن بطله سوف ينتحر . ويروي بوشكين ان تاتيانا ، بطلة أوجين أونيفين، تزوجت (بعكس توقعاته) وفوجيء تولستوي بدوره عندما حاول بطله، فرونسكي ان ينتحر . اما فلوير فقد وصف سلسلة من الاحداث (غير المتوقعة من قبله، وقعت لبطلته إيما بوفاري .. : الروائيين.

هذه الأمثلة لا تشكل استثناءات، بل تمثل موقفا نمطيا في شكلها كانت الأشكال السابقة للأدب الملحمي تعتمد على حركة جاهزه و كانت الأشكال السابقة للأدب الملحمي تعتمد على حبكة جاهزة الوجوه الواضحة بقدر او بآخر للأبطال الرئيسيين. وكان على الشعراء أن يكتفوا بان " يعرضوا بحذاقة " ابطال الروائي الحقيقي فهو، بالعكس، يبدع عمله وكان الحياة التي يصف - مجراها من تلقاء ذاتها، أي بصورة مستقلة عنه.

لقد أصاب موباسان القول، فالرواية، أكثر من أي نوع ادبي آخر تطبع نفسها كعالم فني مستقل، وتوهنا بأن ثمة حياة تتألى فصولها حق أمامنا . ان الرواية، في الادب الحديث المعاصر، هي الظاهرة الاسمي انتماء الى الفن، اذا ما فهمنا هذه الكلمة بمدلولها القديم ، التقليدي ، ك (محاكاة) للحياة ومعارضة حرفية لها . وتجدر الإشارة الى أن مفهوم " المحاكاة " قد فقد خلال المئة أو المئتين وخمسين عاما الأخيرة معناه الأولي العميق . ففي العصر القديم وفي عصر النهضة لم تكن (المحاكاة) في الميدان الفني تعني (النسخ) أو (النقل) . بل كان يقصد بها أن الفنان يستلهم ما يحدث في الحياة، بل "الحياة" نفسها. فهو يحاكي عمل الحياة المبدع ونشاطها الخلاق الذي يصنع الرجال، والأحداث، والأشياء، والمشاعر، والأفكار. وينافس "الآلهة" في عملها . ومن المفيد أن نعود الآن إلى المناقشات التي تدور في الوقت الراهن حول الرواية. فأولئك الذين يؤكدون أن الرواية (شاخنة)، أو أنها تحتضر، ينتقدون في المقام الاول السمة التي تكلمنا للتو عنها . فلأن الرواية تخلق "عالمنا من الحياة" يتسم بالاكتمال، ويأخذ مجراه فوق هواه ، فقد باتت تعد شكلا فنيا قديما، بائدا، ومرحلة طفولية آمن مراحل التطور الجمالي. فالقارئ المعاصر المستنير هو يعبر عن هذا الشعور بالحياة ، عن هذه الأحداث التي تجري من تلقاء ذاتها، عن هؤلاء الأبطال

«النابضين بالحياة. فهو يتطلع إلى أن يفهم حالا ومباشرة، ودونما وساطة، ما يسعى الفنان جاهدا الى أن يقول له، وهو على هذا الفهم قادر. لذلك تراه يضيق ذرعا بالإبطال وبأفعالهم.

4. القيمة الفنية للملحمة وأثرها على الرواية:

هنالك جانب آخر للمسألة أكثر أهمية بعد . فالفنان الذي يخلق عالما فنيا مكتملا وعضويا يعجز عن معرفة الحياة المعاصرة معرفة حقيقية، هذه الحياة الموصومة بالتمزق والفوضى والمختنقة بتناقضاتها.

إن هذين الموقفين النقديين المترابطين فيما بينهما تولدا من فهم خاطيء - الى هذه الكلمة، لكن لا مفر من استخدامها مع الاسف - لماهية الفن. فمن منظور الموقف الأول لا تعدو عملية ابداع عالم فني مكتمل في الرواية أن تكون عملا ثانويا، إضافيا لا يقدم الروائي عليه إلا ابتغاء ارضاء الجمهور. فقد كان في مستطاع الفنان أن يعبر عن به مباشرة، وصراحة، غير انه خلق وهم حياة واقعية بهدف «تسلية» القارئ. هذا ما يمكن استخلاصه منطقيا من هذه الأطروحة.

اما الموقف الثاني فيعني، بكيفية مماثلة في حتميتها، أن الفن ليس فن تحليل الأخير سوي معرفة، وانه نوعية متعلقة بالحياة . بيد أن علم الجمال قد خطي منذ زمن بعيد هذا التصور الضيق .

فالفن لا يمكن، في حال من الأحوال، أن يحتزل الى مجرد معرفة، لكن ليس هذا كل ما في الأمر: فحتى لو كان له مظهر نستطيع أن نشير اليه وأن نفسره تجريديا على انه ضرب من المعرفة، فلا مفر لنا من أن ننظر اليه من منظور مغاير لمنظور المعرفة بالمعنى المتعارف عليه للكلمة. ان الروائي عندما يتدع عالما فنيا لا يكرر ولا ينسخ شكلا من اشكال الحياة - كما يفعل العالم على سبيل المثال - وإنما يحاكي عمل الحياة الخلاق ويخلق، هو ذاته، كائنات جديدة تعمل وتفكر . وهذا الكلام يصدق أيضا على الروائيين الذين يكتبون أعمالا مكرسة لأشخاص من لحم ودم : ذلك أنهم يعيدون خلقهم من جديد لكن من طمع في أن يجعل من الحياة نموذج، توجب عليه أن يغوص إلى أعماقها وأن ينفذ إلى (ماهيتها)، إلى حركاتها الداخلية التي خلقت على وجه التحديد اولئك الاشخاص وتلك الأحداث. توجب عليه أن يكون حكيما حكمة الحياة ذاتها . وما هذه الحكمة، ناهيك عن ذلك ، بحكم مجردة ، وإنما هي حكمة العمل الخلاق ، وكثيرا ما يتعذر على الفنان أن يفسر لماذا بيدع ويخلق على هذا النحو وليس على نحو آخر، وذلك لأن ذكائه يكمن في العمل الإبداعي نفسه لا في التأملات المجردة . وان لم يملك الكاتب عالما فنيا حيا. هذا الذكاء الخلاق، نسخ اشكال الحياة نسخا لا حياة فيه بدلا من أن يخلق عالما فنيا حيا.

إن الطابع الحي لأبطال الرواية ينهض، بحد ذاته، دليلا ساطعا على ادراك الكاتب العميق للقوانين الداخلية للحياة الحقيقية، تلك القوانين الي تمخضت عن أناس من نمط محدد . ففروع الاعمال الروائية ، مثل مانون ليسكو آلام فترتر، الاحمر والأسود، معرض الأباطيل، آنا كارينينا، الاخوة كارامازوف، البحث عن الزمن الضائع، حياة كليم سامفين، لمن تفرع الاجراس، اللون الهاديء، تكشف عن الدوافع الدفينة للأفعال والمشاعر الإنسانية، وتميط اللثام عن مسار تطور ابناء عصر وأمة محددين .

في وسعنا أن نقول، دون أن نجازف بالسقوط في الخلف المنطقي، أن ثمة عنصرين متميزين ساهما في صوغ هذه الأعمال : معرفة البشر وخلق صورتهم الحية. فعلم الانسان، الذي تجسده هذه الروايات، ما كان له لا ان ينشأ ولا أن يتجسد عن اي طريق آخر غير طريق خلق هؤلاء الأبطال المحددين. فالفنان يخلق بمعرفته، ويعرف بخلقه، ولسنا هنا بصدد سيوريتين، وانما بصدد مظهرين (لا ينفصلان واحدهما عن الآخر) لعملية واحدة، هي عملية الإبداع الفني.

لكن لنعد الى مسألة المعرفة في الرواية، ولنتناول هذا الجانب من المسألة على نحو مجرد. فعندما تمثل الرواية عملا فنيا حقيقيا، فإنها تمنحنا معرفة بالانسان فريدة في نوعها، معرفة لا بديل عنها. ليس في نيتي على الاطلاق أن أقدم، في دفاعي عن الرواية، بأشكال الاخرى، كالمقالة على سبيل المثال، حيث تتجسد أفكار الكاتب في بعض الصور السريعة، أو بعض الأمثال وجوامع الكلم، أو بعض التأملات الوجدانية، لا في عالم فني مكتمل، عامر بشخصيات محددة. بيد أنني بالمقابل لا أرى ان من العدل والإنصاف أن نرتقي بهذه الأشكال النثرية إلى مرتبة اسمى من مرتبة الرواية.

ذلك أن الحياة في الرواية تتكلم من تلقاء ذاتها، وفي لغتها الخاصة آن جاز التعبير، والانسان فيها يكشف عن كنهه بلا تحفظ، وبكامل تعقيداته وان لم يكن عالم الرواية على ذلك القدر من الوضوح ومن سهولة الفهم الذي يتميز به، مثلا، القول المأثور الذي يترجم (لغة الحياة) الى لغة انسانية.

هذا لا يعني مع ذلك أن المعرفة المتجسدة في الرواية لا تتجلى بتمامها للقارئ. صحيح أن هنالك رأيا واسع الانتشار يقول أن الرواية لا تعدو أن تكون، بالنسبة إلى معظم الناس، صورة وهمية عن الحياة يلهون بها خيالهم ويشحذونه، غير أن هذا الرأي في نظري هو الخطأ بعينه.

لكن هنالك شيئا أكيدا، بالمقابل، وهو أن العديد من القراء يعجزون عن أن يعبروا بأنفسهم عن علم الحياة الذي تكشف عنه الرواية التي طالعوها، بل يعجزون حتى عن فهمه واستيعابه، فذلك يقتضي منهم ثقافة فنية نسبيا. بيد أنهم يستشعرون هذه المعرفة، بقدر أو بأخر من الكمال، بصورة عفوية، في أثناء مطالعتهم الرواية بالذات. بيد أن العالم الذي نلج اليه ليس مجرد عالم ماثل للعالم الذي نعيش فيه فعلا والذي تدركه يوما بيومه. فأماننا تجلت عبقرية تولستوي مثلا عن ادق خفاياها. حياة تشبعت بأحاسيس الكاتب ومشاعره. فإذا بنا لا ننظر إلى هذه الحياة نظرنا الى الحياة سنة عامة. ذلك أننا نكتشف فيها، لا محالة، حكمة عميقة تزيح النقاب عن طبيعة البشر الدفينة، وعن الدوافع الخفية لأفعالهم ومشاعرهم. نكتشف عالما غنيا ومعقدا من العواطف التي تقيم كل ما يدور من احداث من أسمى المواقع الفنية والاخلاقية، نكتشف أخيرا رقة وأرهافا فائقين في الكيفية التي ترى بها الأشياء، وتسمع وتلمس، ونسترق السمع إلى النظر عشب الربيع وهو ينبت في الغابة. هنا تجدر بنا العودة ثانية الى ذلك الشعور بالحياة الذي توحى به الرواية، والذي غدا بالنسبة إلى المنظر المعاصر شيئا بائدا وساذجا. من ناقل القول أن هذا الشعور لا يعني شيئا بحد ذاته. بيد أنه هو الذي يسمح للقارئ بان يغدو، لفترة من الزمن، قرين تولستوي - على حتمية اندحار الرواية وزوالها. كتب فردريك شليغل، على سبيل المثال، في بحثه رسالة حول

الرواية يقول : (اني احتقر الرواية كنوع مميز .. وأفضل ما في الروايات معلومات المؤلف ومعارفه الشخصية ، المستترة بقدر او بآخ ، التي تمثل حصيلة تجربته وجوهر فرديته)¹².

هذه الكلمات تذكرنا ببعض الشعارات التي يروج لها حالياً. لكن شليغل كان على ضلال . فقبل أن ينقضي ربع قرن من الزمن، كانت الرواية قد نجحت في التغلب على ازمتها، وتحلت من جديد (نوعاً مميزاً) واستردت مكانة الصدارة في عالم الأدب، هذه الأزمة، التي طرأت في عصر الرومانسية ، كانت بمثابة تجديد للنوع.

5. الخاتمة:

خلاصة القول تنطلق بالعودة إلى مطلع هذا البحث، إلى أزمة الرواية في عصرنا. فمن ابرز الذين تكلموا عنها- وان بدا هذا الأمر غريباً - ليون تولستوي بالذات ! اجل ، أن تولستوي وليس أي اديب "طليعي"، هو الذي ذهب الى القول، منذ عام 1839 : " ليست الرواية سرمدية، بل انها نوع يشيخ بسرعة .. لذا أن كان لدى المرء شيء يقول ، فليقله صراحة" ¹³، وقد عاد الى التطرق من جديد إلى هذه المسألة، فكتب يقول : (رأيي، منذ زمن بعيد، هو أن هذا الشكل (أي الشكل الروائي) قد عاش ايامه، على الرغم من الأهمية التي ارتداها كظاهرة خارج اطار ، أي خارج اطار المقالات، أو المحاكمات العقلية، أو أى شكل من الاشكال الفنية، عليه أن يعبر وان يفصح كيفما شاء عما يشعر به بزخم وقوة)¹⁴. وهكذا راودت تولستوي، منذ سبعين عاماً ونيف افكار ينظر اليها اليوم على انها التجديد والابتداع بعينه . وقد أحس تولستوي بأزمة الرواية حالما لاحت نذرها الأولى في الأفق . وقد توهم ان الامر اكثر من أزمة عابرة، وأن الرواية، كنوع ادبي، أمست مهددة بالزوال. لكننا نعلم أن الأدب الروسي، الذي كابد من هذه الأزمة في أواخر 1910 ومطلع العشرينات من هذا القرن، استطاع أن يتخطاها وأن يتغلب عليها

وهناك اعتقاد بأن الآداب، التي تعاني حالياً من هذه الأزمة سستمكن بدورها من التغلب عليها، فالرواية ظاهرة ثقافية فنية أثمن وأقوى من أن يتخلى عنها الناس . وأود، في ختام هذا البحث، أن أذكر بهذه الكلمات البسيطة التي قالها ميخائيل شولوخوف: "أن دعوتنا الكتاب الى الامتناع عن كتابة الروايات أشبه ما تكون بدعوتنا الفلاح الى العزوف عن حراثة الأرض و فلاحتها". فالرواية هي بالفعل ارض الفن الخصبة. واعتقد انها ستظل تعطي ثمارها لفترة طويلة من الزمن.

الهوامش:

- ¹- روجر هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة 2005م، ص 13.
- ²- بلوكس دافيد: الرواية والحرب، محمد العربي اسقيف، المؤسسة العربية للنشر، ط2، بيروت 1994م، ص 129.
- ³- محمد برادة: موقع باختين في مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م، ص 5.
- ⁴- حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب والفكر العالمي، 1991م، ص 56

- 5 - أحمد بدوي: الرواية الملحمية الغربية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، المغرب 1989م، ص 14.
- 6 - محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية، النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، ط2، بيروت 1998م، ص 24.
- 7 - محمد جوهاري: أسئلة الرواية التاريخية، دار الآفاق، 1989م، ص34.
- 8 - بلوكس دافيد: الرواية والحرب، محمد العربي اسقيف، المؤسسة العربية للنشر، ط2، بيروت 1994م، ص 12.
- 9 - اليكس مكسين: مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م، ص 5.
- 10 - ميخائيل باختين: مدخل الى الرواية، ترجمة عبد الحميد جهاد، دار الحكمة للنشر، تونس 2002م، ص 78.
- 11 - ديموبسان كريسر: فن الرواية، ص 88
- 12 - فردريك شغيل، الرواية التاريخية، ترجمة محمد اونان، دار النشر للطباعة، 1985، ص56.
- 13 - ليون تولستوي، الحرب والسلام، الباذة العصور الحديثة، ترجمة محمد اسان فوزي، 1984، ص66.
- 14 - نور الهدى لوشن، وقفة مع الادب الملحمي، لمكتب الجامعي الحديث، مصر، 2011، ص 36 .

المصادر والمراجع:

- 1- روجر هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة 2005م.
- 2- بلوكس دافيد: الرواية والحرب، محمد العربي اسقيف، المؤسسة العربية للنشر، ط2، بيروت 1994م.
- 3- محمد برادة: موقع باختين في مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م.
- 4 - حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب والفكر العالمي، 1991م.
- 5 - أحمد بدوي: الرواية الملحمية الغربية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، المغرب 1989م.
- 6 - محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية، النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، ط2، بيروت 1998م.
- 7 - محمد جوهاري: أسئلة الرواية التاريخية، دار الآفاق، 1989م.
- 8 - بلوكس دافيد: الرواية والحرب، محمد العربي اسقيف، المؤسسة العربية للنشر، ط2، بيروت 1994م.
- 9 - اليكس مكسين: مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م.
- 10 - ميخائيل باختين: مدخل الى الرواية، ترجمة عبد الحميد جهاد، دار الحكمة للنشر، تونس 2002م.
- 11 - ديموبسان كريسر: فن الرواية 1965.
- 12 - فردريك شغيل، الرواية التاريخية، ترجمة محمد اونان، دار النشر للطباعة، 1985.
- 13 - ليون تولستوي، الحرب والسلام، الباذة العصور الحديثة، ترجمة محمد اسان فوزي، 1984.
- 14 - نور الهدى لوشن، وقفة مع الادب الملحمي، لمكتب الجامعي الحديث، مصر، 2011.