

فنّ الرواية لدى هنري جيمس بين الحياة والنسق

The Art of the Novel in Henry James between Life and System

¹ ط. د: بولنوار يوسف، ² أ. د: مليكة بن بوزة

¹ طالب دكتوراه بجامعة الجزائر 2،

youcef.boulanouar@univ-alger2.dz

² أستاذة التعليم العالي بجامعة الجزائر 2 (الجزائر)، malika.benbouza@univ-alger2.dz

مخبر الترجمة والمصطلح

تاريخ الاستلام: 2026/05/30 تاريخ القبول: 2026/09/02 تاريخ النشر: 2026/10/01

ملخص:

يناقش هنري جيمس في مقاله الفنّ الروائيّ علاقات التشابه بين الأدب والفنّ التشكيلي، فهو يرى أنّ السبب الوحيد لوجود الرواية هو محاولتها تمثيل الحياة، وحينما تتخلى عن هذه المحاولة، فإنّها تصل إلى دربٍ غريبٍ جداً، كما أنّه يستعرض في مقاله مسائل كثيرة تتعلق بطبيعة الرواية وأركانها ووظائفها ومدى قدرتها على إحداث التغيير المرجو، ولعل أهم القضايا التي أثارت انتباهه هي قضية الشكل والمضمون، ثمّ إنّّه قد تناول مسائل تخصّ أساليب الكتابة الروائية والتجديد، وكان في كلّ زوايا مقاله يعود من حين إلى آخر إلى الوظيفة الأبرز للرواية وهي تصوير الحياة.

كلمات مفتاحية: الفنّ، الرواية، هنري جيمس، الحياة، النسق..

Abstract:

In his essay, The Art of the Novel, Henry James discusses the similarities between literature and visual art. He believes that the only reason for the existence of the novel is its attempt to represent life, and when it abandons this attempt, it reaches a very strange path. In his essay, he also reviews many issues related to the nature of the novel, its pillars, its functions, and the extent of its ability to bring about the desired change. Perhaps the most important issues that attracted attention are the issue of form and content. Then he addressed issues related to the methods of writing novels and innovation, and in every corner of his essay he returned from time to time to the most prominent function of the novel, which is to depict life.

Keywords: Art, Novel, Henry James, Life, Style.

*المؤلف المرسل: يوسف بولنوار

المقدمة:

يُعدّ هنري جيمس أحد أبرز الروائيين الذين أعادوا صياغة مفهوم الرواية بوصفها فناً يُعاین أعماق النفس الإنسانية وتعقيد العلاقات البشرية. فقد سعى في أعماله إلى المزاجية بين "الحياة" بما تحمله من حركة وتجربة وشعور، وبين "النسق" الذي يمنح الرواية شكلها وبناءها المتماسك. ويتجلى هذا التوتر الخلاق بين العفوية والصرامة في أساليبه السردية الدقيقة وزوايا الرؤية المتعددة التي اشتهر بها. كما يحتل الوعي الفردي مركزاً محورياً في مشروعه الروائي، ليغدو العالم الداخلي للشخصيات فضاءً درامياً قائماً بذاته. ومن خلال هذا المزج بين التجربة الحية والنسق الفني، صنع جيمس تصوّراً جديداً للرواية الحديثة. فإلى أي حدّ تمكن هنري جيمس من تحقيق الانسجام بين الحياة والنسق في أعماله الروائية؟ وما مدى التطابق بين تصوره النظري حول فنّ الرواية وكتاباته الروائية؟

هنري جيمس وتجربته النقدية:

السير هنري جيمس (1843-1916) روائي وناقد أمريكي-بريطاني، يُعدّ من أهم روائي القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. عُرف بأسلوبه النفسي العميق واهتمامه برصد الوعي الداخلي للشخصيات، كما اشتهر بجعل "وجهة النظر" محورياً أساسياً في بناء الرواية الحديثة. ركّز في أعماله على صدام العوالم الثقافية بين أوروبا وأمريكا، وعلى التعقيد الأخلاقي والنفسي في العلاقات الإنسانية. يُعدّ من رواد تيار الواقعية النفسية، وتُعتبر رواياته مثل "بورترية سيدة" و"السفراء" و"الإناء الذهبي" من كلاسيكيات الأدب العالمي. كما أنّه عُرف بمقالاته حول الرواية، قدم من خلالها تصوّراً مفهوماً حول الجنس الأدبي الأكثر شيوعاً في الأزمنة الحديثة، وقد وردت أهم تصوراتها النظرية في "آراء حول فنّ الرواية".

هنري جيمس هو أوّل من خاض بشكل قوي في ماهية الرواية الحديثة، رغم بعض الآراء التي تهاجمه مثل الحكم الذي أطلقه عليه إليوت (T.S.Eliot) "والذي يجرده فيه من صفة الناقد وهو واحد من تلك الأحكام المتسعة التي أصدرها على عدد من الروائيين، ثم أثبت الزمن تعسفها" (عوض، 1987، صفحة 187)، وربما يعود ذلك إلى كون إليوت من "الكلاسيكيين التقليديين، ونزوعه إلى الكاثوليكية يتناسق مع نزوعه إلى التقاليد، ومع أنّه يتكلم بلغة العصرين، إلا أنّه يحس إحساس التقليديين (عوض، 1987، صفحة 287) ورغم ذلك الحكم إلا أنّ هناك شبه اتفاق قام بين النقاد ومؤرخي الأدب على أن جيمس أعظم ناقد روائي في الأدب الإنجليزي وأول من أسس لقواعد النقد الروائي في العصر الحديث على أرضية منطقية مدروسة. ومن بين هؤلاء النقاد نذكر بيرس لوبوك Percy Lubbock في كتابه *The Craft of Fiction* الصادر في طبعة جديدة سنة 2024.

والناقد واين بوث Wayne C. Booth في كتابه *The Rhetoric of Fiction* الصادر سنة 1983.

لقد جمع هنري جيمس بين فضيلتين، كونه روائياً مبدعاً، وناقداً فذاً، ولكن الأهم هو أنّه كان صاحب نظرية في الرواية، حيث إنّ "مقالاته في النقد لا تعطينا مجرد آراء أدبية، بل رؤية لصاحب نظرية في الرواية، يقوم بتقييم أعمال عدد من زملائه الروائيين في ضوء نظريته الجمالية (novel, 1978, p. 45)

ويذهب جورج واطسون (Georges Watson) إلى أبعد من ذلك، فيرى أن جيمس "أحدث ثورة كاملة في مجال النقد الروائي، عندما وجه موهبته النقدية بجديّة ضخمة، لتحليل الرواية (novel, 1978, p. 49)، ويسترسل في تحمسه بقوله: "إنّه من الصعب أن يبالغ المرء في مدى الثورة التي أحدثها جيمس في نقد الرواية، فقبل جيمس

لم تكن واحدة من تلك المسلمات العادية لنقد الرواية في القرن العشرين جارية على الألسن، ولم يجعلها جيمس تجري على الألسن فحسب، ولكنه أضاف أيضاً الكثير من التعديلات الدقيقة التي تتوقع أن يتركها الرواد الأوائل لمن يخلفونهم (novel, 1978, p. 50)

كان أمل هنري جيمس منذ فجر حياته الإبداعية أن يصبح ناقداً كبيراً يشغل في الأدب الإنجليزي المنزلة ذاتها التي يشغلها سانت بوف (saint Beuve) في الأدب الفرنسي، كما يذكر ذلك هنري غيفورد (Henry Gifford)، وقد تميز جيمس عن سانت بوف، في أن نظريته الروائية كانت بخلاف كتابات بوف النظرية المجردة، متصلةً بممارسته لفن الرواية، فهنري جيمس "لم يحب شيئاً حبه لمناقشة مشاكل الفن الذي يمارسه (novel, 1978, p. 61) بدأ جيمس عمله الأدبي بالكتابة النقدية ثم مارس نشاطه الإبداعي ككاتب قصصٍ وروائي، وهو في هذا لا يختلف مع إليوت، ويمكن تقسيم أعماله النقدية إلى ثلاثة أقسام:

أولها أعمال الفترة الأولى وتتكون من عرض الكتب، ثم الفترة الثانية، وهي التي تم فيها إنجاز المقالات الطويلة التي استلهمها بمقاله الكلاسيكي المعروف عن الفن الروائي أو فن الرواية (The art of the novel)، ثم مقاله عن فن القصة (the art of fiction)، ثم ملحوظات حول قصصيين (notes on novelists). ثم الفترة المتأخرة التي كتب فيها مقدماته الثماني عشر لطبعة نيويورك لأعماله.

أما مذكراته الأدبية (note book) فاستمرت حوالي ثلاثين عاماً من 1873 إلى 1909، وتحتوي سجلاً حافلاً لتطور أعمال جيمس الروائية، منذ اللحظة التي بدأت كبذرة صغيرة إلى أن استوت بناءً رائعاً، ومن أهم رواياته: الأميرة كسامسيما (The primcess casamassima) وما الذي تعرفه ميري (What maisie knewe) وكذلك رواية صورة سيدة (The portait of a lady) والإناء الذهبي (The golden bowl) والسفراء (The ambassadors) وهي الرواية التي بلغ فيها أعلى درجات النضج الفني.

2- "أدبية" الرواية أو مركزية الشكل:

تقوم فلسفة جيمس الروائية على ترسيخ أهمية الرواية كشكل فني متميز غني بالإمكانات من ناحية، وضرورة الاهتمام بالجانب الجمالي من حيث الشكل أو البناء أو الهندسة العامة للرواية من ناحية أخرى، وقد كانت عنايته بالشكل أكثر من أي مكون آخر، ولهذا عارض بعض النقاد فلسفته الشكلية خشية أن يتم إخضاع صورة الحياة الذي ينادي جيمس بضرورة ملاءمتها لمتطلبات الشكل، حيث تقول باربارا هاردي (Barbara Hardy): "لقد عمد في أعماله الروائية إلى إعطاء الرواية أهميةً جماليةً كبرى تفوق أي جانبٍ آخر من جوانب الرواية مثل سرد قصة، أو مناقشة قضية خُلقية، أو تصوير الحياة كما نعرفها، وإن كان قد فعل كل هذه الأشياء بشكلٍ ممتاز، ولكنه كان في المكان الأول مهتماً بامتداح شكلٍ جمالي مُركّز غاية التركيز، والدعاية لهذا الشكل (novel, 1978, p. 77)، وترى باربارا في رفضه لروايات تولستوي ودوستوفسكي التي أطلق عليها عبارة الوحوش الحقيقية المفككة دليلاً ساطعاً على ذلك.

لكن جيمس وإن ارتبط في المقام الأول بفكرة الشكل الروائي المركز، إلا أن اهتمامه بالحياة أو الناحية الإنسانية كما تدعوها هاردي، لم يكن أقل من اهتمامه بالفن، ولم يحدث أن فصل بينهما، بل أكد ارتباطهما معتقداً بأن الرواية صورة للحياة، وأن الحياة لا يمكن أن تتجلى في أبهى صورها في الرواية إن لم يتوفر لها الشكل الفني المتكامل.

في مقالة (الفن الروائي 1884) ناقش جيمس أحد المبادئ الرئيسية للنقد الحديث وهي فكرة أن الرواية مثل كل الأعمال الفنية الأخرى وحدة مترابطة حيّة لا يمكن الفصل بين أجزائها من حيث الشكل أو المضمون أو من

حيث الشخصيات أو الأحداث أو الحوار أو اللغة، ولا يتصور جيمس الرواية كسلسلة من الكتل المنفصلة، بل إنّ كل أفق من العمل متصل بالآخر، أو محبوبك معه، كتب جيمس: "لا يمكنني أن أتصور عملاً روائياً لا يوجد في سلسلة من الكتل، ولا أن أعقل، في أي رواية جديرة بالمناقشة على الإطلاق، قطعة من الوصف لا تهدف فعلاً إلى السرد، ولا لمسة من الحقيقة من أي نوع لا تشارك في طبيعة الحدث، ولا حدثاً يستمد أهميته من أي مصدر سوى المصدر العام والوحيد لنجاح العمل الفني، وهو كونه يمثل الحياة"، ويضيف قائلاً عن ماهية الرواية "شيء حي، شيء واحد متصل، مثل أي كائن حي آخر، وبقدر ما تكون حية، بقدر ما نجد في رأيي أن في كل جزء من أجزائها شيء من الأجزاء الأخرى" (novel, 1978, p. 81_79)

وفي مقال له عن فلوبيير (Gustave Flaubert)، تم نشره في آراء حول فن الرواية، "يشدد جيمس على أن الشكل هو إخصاب للموضوع، وعبره يتم النفاذ إلى المعنى، ويبلغ هذا التشديد مداه حين يؤكد في خريف عطائه الأدبي أنّ الشكل هو المضمون، لدرجة ينتفي معها وجود المضمون دونه. وهنا تفرض الصياغة الحديثة للفكرة التي كتبها هارولد أربورن نفسها" (novel, 1978, p. 77)، نُشر هذا المقال (فنّ الرواية) عام 1884م، حيث يعتقد جيمس أنّ اللغة ليست لغة، بل أصوات، إلّا إذا عبرت عن معنى، كذلك يعد المحتوى دون شكل استخلاصاً لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئاً مختلفاً، ولابدّ أن يدرك العمل الفني ككلّ، ولا تناقض بين الشكل والمحتوى، لأنّه لا وجود لأي منهما دون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتلٌ للآخرين معاً.

وانطلاقاً من هذه المسألة كان ثناء جيمس على الروائيين الفرنسيين وعلى ترجمييف بصورة خاصة. لقد كان يرى في ترجمييف وبلزاك وفلوبيير أساتذة يتعلم منهم الروائي الكثير من أسرار الصنعة الروائية، بخلاف الروائيين الإنجليز الذين لم يهتموا كثيراً بمسائل الشكل أو البناء أو التكوين، أما تولستوي ودوستوفسكي فمع اعتراف جيمس بثراء عوالمهما الروائية وبأنهما مغمورةٌ بالحياة، إلّا أنّها تفتقد التنظيم والاقتصاد كمبدأين طالما دعا إليهما، وهو يرى في أعمال ترجمييف تجسيداً مثاليّاً لعرض الأشياء المثالية المألوفة وفي تقديمه لرواية فلوبيير الرائعة مدام بوفاري "Madame Bovary" يتحدث جيمس عن "الثراء التكنيكي النادر" الذي تتميز به، بينما يقدم بلزاك "أروع الأمثلة لعملية التصوير".

لم يكتف هنري جيمس باستغلال إمكانات الرواية التقليدية، ولكنّه استعار من الفنون الأخرى كالمسرح والتصوير والموسيقى، ومن هنا أدخل الكثير من التغيرات التي أضحت جزءاً من نظرية الرواية مثل كلمة (Rendering) التي تعني التعبير، بدل كلمة (Stating) أو التقرير، وحملها معنى التصوير الكامل عن طريق الحدث أو الصورة أو الأسلوب بما فيه من إيقاع وموسيقى، وقد كان معجباً بطرق العرض المسرحية التصويرية التي تعتمد على الحدث أو الصورة أكثر من الوصف، وبذلك تم تضاعف دور الراوي التقليدي، حيث أصبحت الرواية أقرب إلى الصورة المرسومة أو المسرحية أو القطعة الموسيقية، ومن هنا جاء اهتمام جيمس بهذه الزاوية من زوايا التكنيك الروائي وقد تدجّج فيها منذ بداية كتابته الروائية إلى أن تحققت له أعلى درجاتها في رواية (السفراء)، حيث لا نرى الشخصيات والأحداث من وجهة نظر السفير الأول ستريذر "Strether" فحسب، بل إنّ وعي ستريذر أصبح هو الموضوع الرئيسي للرواية وهكذا تمكنت الرواية من أطراح الكثير من التعليقات الهامشية والعظات المنبرية وتلقين الدروس الأخلاقية التي طالما أثقلت كاهل الروائيين في القرنين الثامن والتاسع عشر، وكادت تقضي على روح الرواية عبر إضعاف وحدتها العضوية.

3- الحياة.. مادة الرواية الأصلية:

يرى جيمس أنّ الرواية هي صورةٌ للحياة، وهي مُنتَجٌ فني مثلها مثل القصيدة أو المسرحية، والمبرّر الوحيد لوجودها هو أنّها تحاول بالفعل تصوير الحياة، ويُؤاخذ جيمس بعض الروائيين والنقاد لاستهانتهم بالرواية كفنٍّ يتعلق أساساً بالحياة، فهم يخونون الأمانة بالاعتذار مرةً، وبعدهم الصدق في تصوير الحياة مرةً أخرى، وهنا كان على الرواية أن تأخذ نفسها مأخذ الجدّ في وجه اللامبالاة التي تُقابل بها. يقول جيمس "على الرواية أن تأخذ نفسها مأخذ الجدّ ليأخذها الجمهور مأخذ الجدّ" (novel, 1978, p. 81)، وهو يرى في المحاضرة التي ألقاها والتريزانت (Walter Besant) عن الفنّ الروائي في المعهد الملكي، والتي كانت دافعاً لهنري جيمس كي يكتب مقالاً في الموضوع نفسه دليلاً على اهتمام الروائيين والنقاد بهذا الفنّ، فقبل ذلك كانت الرواية في إنجلترا تبدو كأنّها غير قابلةٍ للمناقشة (Undiscutable) إذ لم يكن وراءها نظريةٌ أو عقيدةٌ أو إحساسٌ بأنّها تعبيرٌ عن فنٍّ قائم بذاته، لكنّ ولسببٍ ما ظهرت علاماتٌ تدل على عودة الحيوية إلى الرواية، ربّما لأنّ الفنّ يعيش على النقاش، وعلى التجربة، وعلى حبّ الاستطلاع وتبادل الآراء ومقارنة وجهات النظر.

يؤكد جيمس أنّ هناك تشابهاً فعلياً بين الرواية والصورة واللوحة، فكما لا نتوقع أن تقدم الصورة اعتذاراً عن وجودها أو تبريراً له، فكذلك الرواية، وهنا يعيب على أنتوني ترولوب (Anthony Trollope)، الروائي الذي كان معاصراً، ما يذهب إليه من أنّ الأحداث التي يرويها لم تحدث بالفعل ولذا ففي وسعه أن يوجهها أية وجهةٍ يريدها القارئ، وهذا ما يعدّه جيمس خيانةً للمهمة المقدسة، خيانةً لوظيفة الروائي، وإهداراً لفنّه، يقول جيمس: "وأعترف أنّ مثل هذه الخيانة لمهمة الروائي المقدسة، تبدولي جريمةً مروعة، وهذا ما أعنيه بموقف الاعتذار" 2 وهو يقيم توازياً بين الرواية والتاريخ، فالروائي لا يقلُّ في انشغاله بالحقيقة عن المؤرخ ويرجع الفرق بينهما إلى أنّه يجد مادته بصعوبةٍ أكبر، ونجاحه يتوقف على الدرجة التي يحقق بها الانتصار على هذه الصعوبة، وكما أنّ الصورة هي الحقيقة، فالرواية تاريخ، وهذا هو "الوصف الوحيد العام الذي يمكننا أن نصف به الرواية، وإن ذلك التشابه الثنائي هو تراثٌ ضخّم" (ألبيرس، 1982، صفحة 101).

وتجدر الإشارة إلى أنه دارس جال حاد بين جيمس والروائي البريطاني (والتريزانت) حول منظور فن الرواية حيث أكد جيمس أن حقيقة الرواية هي فنٌّ من الفنون الرفيعة، ويدرك جيمس أنّ الكثيرين لا يجهلون هذه الحقيقة فحسب، بل يقاومونها أشدّ المقاومة، ويرون أنّ الفنّ والاهتمام بالجانب الفنيّ، إنّما يفسد الرواية، ومن الجليّ أنّ ذلك يتناسب مع النظرة التقليدية للرواية فإذا كانت الرواية وسيلةً للترفيه، فإنّ إقحام الفنّ عليها سيحدّ من قدرتها على ذلك، وكلمة "فن" حسب جيمس لم تكن قد تخلصت بعد من إكراهات التقاليد البروتستانتية، (فالفنّ هنا) يتعارض مع الترفيه والتعليم، وهو أشدّ ضرراً حين يكون مُتخفياً مُقنعاً كما هو الحال في الرواية (novel, 1978, p. 81)

أمّا ما ينتظره المتلقي من الرواية فيختلف من قارئ إلى آخر، إنهم يريدون رواية جيّدة، أما تفسيرهم لهذا الوصف فمتباين تبانياً ملموساً، لكن كلّ المواصفات التي يمكن عرضها هنا تشكل عبئاً ثقيلاً لا يمكن أن تتحمّله الرواية، لذا يتحتم أن يرتفع صوت، من حين لآخر، لينادي بأنّ الرواية "حرة وجادة في أن واحد، مثلها في ذلك مثل أي فرع من فروع الأدب، وليس عملاً ألياً يكتب تبعاً لتلك المواصفات و"يعطي جيمس أعداراً لما يحس به المتلقون من عدم الثقة في الرواية، فأمام الطباعات الضخمة التي تصدر كل عام، فقد سقطت الرواية في السوقية والابتذال، لكنه يؤكد أن الرواية الجيدة لا يمكن أن تتضرر كثيراً نتيجة لما تتصف به الأغلبية الرديئة من سهولة مبتذلة وبعد عن الفن، وإن الفرق ما زال قائماً بين الرواية الجيدة والرواية الرديئة، أما الرديء فيكنس مع جميع

اللوحات الملطخة بالألوان، والرخام الذي أفسدته الأيدي، إلى مكان تحت الأرض لا يزوره زائر، أو إلى ساحة ضخمة للمهملات، تحت النوافذ الخلفية للعالم، أما الجيد فسيبقى يضيئ رغبتنا في الوصول إلى الكمال" (novel, 1978, p. 84_83)

يقول جيمس: "إنَّ المطلب الوحيد الذي يمكننا أن نضعه مسبقاً لرواية دون أن نعرض أنفسنا لتهمة التعسف، هو أن تكون شيقة ومثيرة للاهتمام" (novel, 1978, p. 85)، هذه المسؤولية العامة واقعة على أكتاف الرواية، ولكنها المسؤولية الوحيدة التي نستطيع أن نحملها لها أما الطرق التي تتمتع بالحرية في أن تحقق هذه النتيجة، أي إثارة انتباهنا، فهي طرق لا حصر لها، بل هي من النوع الذي يتضرر بتحديدته وتبقى مقدماً بقاعدة ما، فهذه الطرق تختلف بقدر اختلاف الأمزجة والذهنيات، فالرواية طبقاً لأوسع تعريف لها انطباع شخصي مباشر للحياة، وفي هذا تتلخص قيمتها، التي تعظم أو تصغر تبعاً لحدة هذا الانطباع، إلا أنها ستفتقر افتقاراً تاماً إلى هذه الحدة، وبالتالي إلى القيمة، إن لم تتوفر لها حرية التعبير والشعور، ويؤكد جيمس أنه ليس لنا الحق في أن نملي على الروائي طريقة معينة لكتابة روايته، ولكن لنا الحق، كل الحق، في أن ننتقد طريقته بعد تنفيذه.

كما أنَّ الروائي لن يكتب رواية جيدة إلا إذا توفر له إحساسٌ بالحقيقة، أما التجربة الشخصية فهي قدرة على الإحساس الذي لا حدود له "نوع من خيوط العنكبوت الضخمة التي تتكون من أدق الخيوط الحريية المعلقة في حجرة الشعور، وتمسك بكل ذرة يحملها الهواء إلى داخل النسيج، هي جو العقل ذاته، وعندما يكون العقل خيالياً، وخاصةً حين يتصادف أن يكون عقلاً عبقرياً، فإنه يجتذب إليه أقل إشارات الحياة خفوتاً، ويحول نبضات الهواء ذاتها إلى رؤى" (ألبيرس، 1982، صفحة 113).

إنَّ قدرة الروائي على استنتاج غير المرئي من المرئي، ومتابعة تفاصيل الأشياء، والحكم على العمل كله حسب شكله، والإحساس بالحياة بوجه عام وبدرجة كاملة حيث يكون المرء في الطريق إلى معرفة أي ركن من أركانها، هذه المجموعة من القدرات تكاد تكون هي التجربة، فإذا كانت التجربة تتكون من الانطباعات فيمكن القول: "إنَّ الانطباعات هي التجربة وهي الهواء الذي نستنشقه" (فيشر، 1998، صفحة 34)، ينبه هنري جيمس الروائي المبتدئ إلى ألاَّ يحصر كتابه في تجربته الشخصية، بل عليه أن يكون أحد أولئك الذين لا يفوتهم شيء.

ثم يتحدث جيمس عن بعض زوايا الكتابة الروائية، فيشدّد على أهمية الدقة وصدق التفاصيل، فالإيهام بالحقيقة أو خلق عالم متميز متين هو الميزة الكبرى للرواية، الميزة التي تعتمد عليها جميع ميزات الأخرى، فهنا يُنافس الروائي الحياة وينافس المصور في محاولاته لتصوير شكل الأشياء، الشكل الذي ينقل معناها، للإمسك بلون المشهد الإنساني، وتعبيره ومسطحه ومادته كما يلح جيمس على ضرورة اتصال أجزاء الرواية ببعضها في نسيج متماسك ولا يمكن الفصل بين الحوار والحدث والشخصية كما أشرنا من قبل، فما الشخصية سوى تحديد للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية، وما كل من الصورة أو الرواية إن لم تكن لشخصيات؟ وعن أي شيء آخر نبحث في الرواية؟ وأي شيء آخر نجده فيها؟

4- كيف تصنع الرواية قيمتها؟

يبدو مستحيلاً تقييم الرواية تقييماً مجرداً، لأنها لا تُكتب ولا تُقرأ في فراغ، وإنَّ كلمة "قيمة" بذاتها تتضمن مباشرة معايير تتجاوز مجرد كونها فرعاً من فروع الأدب يتصف "بالأدبية"، الأدب جزءٌ من الحياة، ويمكن الحكم عليه فقط من خلال تعبيره عن الحياة، والحياة ليست ثابتة، وإنما متحركة، وبالتالي يتعين علينا أن نرى الأدب وأنفسنا في التاريخ، وليس ككيانات مجردة، يقول بلنسكي "الذي يُعدُّ النقد قيصر العالم المعاصر: إنَّ النقد هو جماليات في حالة حركة" (فيشر، 1998، صفحة 45)، على أننا ونحن ننظر إلى الرواية كمعادل للتاريخ أو جزء منه،

وإلى قيمتها كميزة يتصف بها تأثيرها في تحرير الإنسان، ينبغي بالضرورة ألا ننسى أننا نحكم على الكتاب بذاته، وليس على غرضه أو حجم "الدلالة الاجتماعية" التي ندرکها فيه، وليس حتى على أهميته كفعل تاريخي ذي أثر بهذا المعنى تكون "قلب الظلام" لجوزيف كونراد، أهم من "حين فقدنا الرضا" لجون شتاينبيك (John Steinbeck) صاحب "عناقيد الغضب" (1939)، غير أنها ليست أفضل، ففي الوقت الذي تستطيع فيه "قلب الظلام" أن توجه انتباه المتلقي إلى وقائع لم يعيرها اهتماماً في السابق وكانت وخازةً لضمائر الناس ودافعة بهم إلى الفعل الذي يتسم بالضرورة والعدل، تمتلك "حين فقدنا الرضا" القدرة على تغيير وعي الناس وجعلهم مدركين لما لم يظنوه سابقاً مجرد تخمين، إنَّ بوسع "قلب الظلام" أن تُوسع مدى معرفتنا، في الوقت الذي نجد فيه "حين فقدنا الرضا" توسع مدى خيالنا.

على أنَّ إسهام "قلب الظلام" في التحرر الإنساني هو إسهام تصادفي بمعنى من المعاني لقد كانت فعل شجاعة أكثر منها فعلاً فنياً، وهذا ليس انتقاصاً من قيمتها كأثر عظيم، دفع بمفكر مرموق كإدوارد سعيد إلى أن يجعل من تأويل هذا النصّ مدار البحث في (الثقافة والإمبريالية) وقد عبّر إدوارد سعيد عن هذه الرواية بقوله: "إنَّ كونراد يجعلك تُحسّ وهو يروي أنَّ شيئاً هاماً جداً يحصل أمامك، ولكن دون أن يجعلك تُلمُّ بأهمية هذا الشيء" (سعيد، 2014، صفحة 245). حيث قال إدوارد ذلك في سياق اعترافه بصوت كونراد الذي أثر فيه طيلة حياته، لقد شكل بالنسبة إليه شُعلة تُثير في أعماقه مشاعر الحنين والدهشة والقلق، وهذا ما يجعل المتلقي يتأهب على الفور لدخول في جوهر خطاب الظلم الذي يقع على المظلومين، من أجل ذلك قلنا إنَّ "قلب الظلام" كانت فعل شجاعة لو أنَّ زنجياً قال إنها أئمن من "حين فقدنا الرضا" فلن نعلم إلى محاججته، لكن أحداً لن يُشكك في القيمة الفنية التي تميز "حين فقدنا الرضا" ولن يبقى القارئ مثلما كان قبل قراءته لها.

نخلص بعد هذا أنَّ معظم الروايات الناجحة كأعمال فنية تتضمن عُنصرين مُتصلين بقوة، لكنهما قابلان للانفصال، إنَّهما عنصر الحياة والنسق، ولأنَّ الفنَّ يفضي إلينا بالحياة ويمنحنا حساً بأنَّ ما ينقل إلينا بالكلمات هو الحياة، أو يمتلك صفة الحياة، فإنَّ الرواية إن لم تُعطينا هذا الحس بالحياة، ولم تجعلنا نستجيب لها، ونشعر بها على نبضاتنا، فهي لا تستحق إعادة نشرها، كما أنَّ الرواية لا تقتصر على نقل الحياة، وإنَّما تقدم شيئاً عن الحياة، إنَّها تكشف عن نوعٍ من النسق في الحياة، إنَّها تُنتج دلالة، وفي هذه المسألة يمكن أن نشير إلى أنَّ بعض الروايات تحفل بالحياة أكثر مما تحفل بالنسق، هناك روايات تمتلك حيوية تفوق حكمتها، وخفة تفوق دلالتها، مثل كتابات سكوت فيتزجيرالد "1896_1940" (Francis Scott Key Fitzgerald) وهو مؤلف أمريكي للروايات والقصص القصيرة تعد كتاباته نموذجاً مثالياً لكتابات عصر الجاز، وتعتبر روايته "غاتسبي العظيم" (1925) رواية من هذا النوع، إنَّها تفتقر بشكل مُلفت إلى النسق، حيث يمكن أن نعثر في بدايتها ووسطها على نوع منه، وبعدها يختفي النسق كلية لتصل محله الجبكية، والحكاية والتركيز على الشخصيات.

إنَّ "غاتسبي العظيم" تقدم لنا النزر اليسير عن الحياة مع أنَّها تنقل الكثير منها، ومن الصعب أن نُحدّد الشيء الذي تدور حوله، سوى أنَّه غاتسبي، فهو يتعرض للكثير من المغامرات والمنعطفات الدرامية، ذلك لا ينفي أنَّ الأمر مُمتع ومُشوق، وقد يتفق معه المتلقي وقد يختلف، ورغم كل شيء إلا أنَّه ليس ثمة نسق مُعين.

إنَّ النسق ليس عُنصراً جمالياً، ولا يتبدى كمُرادف للشكل الذي يُقابل في النقد، الحياة أو المضمون، إنَّها خاصية في العمل الأدبي تمنحه كليته ومعناه، وتحول قراءته إلى تجربة تامة ومقنعة على أنَّ نسق الرواية يمكن أن يكتسب صبغة هندسية، وقد تناول فورستر (E. M. Forster)، رواية هنري جيمس "السُفراء" في كتابه (مجالات الرواية) 1927، من هذا المنطلق، إنَّ لها نسقاً شكلياً أكثر ظُهوراً وإنَّ شكل (السُفراء) الذي يقارنه فورستر بالساعة

الرملية، هو في النتيجة معادل شكلي لما يسميه اليونان، وهو عملية قلب الموقف التي ينتج عنها قدر كبير من المأساة والسخرية المُرّة وهكذا فالشكل مُهم فقط إذا قام بترسيخ الدلالة، وهو "يعزز الدلالة طالما ظلت تحمل علاقة حقيقية بمجال الحياة المنقول، أو ترمز إليها أو توضحه، لكنّ الشكل بحدّ ذاته ليس ذا دلالة، إنّ اللبّ الأساسي لأية رواية هو ما تقوله عن الحياة (مانز، 2016، صفحة 23).

إنّ هذا الارتباط الوثيق بين الفنّ والحياة، يقول هنري جيمس، هو "ما يجب أن لا ننساه أبداً عند الكلام عن الرواية، فليس هدف الرواية تغيير ما يحيط بنا من أشياء وتنظيمها، ثمّ تحويلها إلى قوالب تقليدية، مُكرّرة، فذلك كفيل بأن يقضي على الفنّ إلى الأبد، أما المحاولة التي تقوم بها الرواية، والتي تعمل على إبقائها على قيد الحياة بمجهودها المُضني فهي محاولة "الإمسك بنغمة الحياة، وإيقاعها الغريب غير المنتظم (novel, 1978, p. 88). ومن هنا فإنّ حَجَر الزاوية في أي عمل روائي هو الحياة كلها والمشاعر كلها، والملاحظة كلها، والرؤيا كلها، ومن الصعب جداً أن يقوم كاتب بمحاولة فنيّة جادة دون أن يحس بأنّه يستمتع بقدر أكبر من الحرية، بنوع من الرؤيا، وإذا كانت له الحرية فلا بُدّ أن "يستخدم ما لديه من ذوق، وإذا توفر له نصيبٌ من الذوق، فيمتلك قدراً من الحق، إلا أنّ العامل الأول هو القدرة على استقبال الانطباعات المباشرة (novel, 1978, p. 89).

إنّنا حين نتكلم عن رواية ما نمتلك من الحياة أكثر مما نمتلك من النسق، فنحن نمارس عملية نقدية لكيفية ونوع إدراك الحياة الذي ينقله الروائي، إنّ النسق الذي يُقدمه الكاتب هو جوهر رؤيا لأي تفصيل يتعلق بالحياة، وإنّ الفصل العملي والتميز شبه المفتعل بين الحياة والنسق، قد عمد إليه الكثير من الكُتاب، حيث استند هؤلاء في ممارستهم الروائية إلى أحد الاتجاهين، فهم قد يبدوون بنسقي يرونه قيماً بالحياة، أو بعناية غير محدّدة بالحياة، ثم يستخلصون نسقاً منها، ونحن نعتقد أنّ مناقشة الأمر على هذا الشكل هو تبسيط مُستهجن لمسألة بالغة التعقيد والرهافة المتعلقة بمنابع الخلق الفنيّ. وقد وقع هنري جيمس حسب رأبي في فخ التبسيط ذاتها إذ يقول: "إنّ القصة والرواية، الفكرة والشكل، هما الإبرة والخيط لم يصل إلى سمعي قط أنّ نقابة للخياطين قد أوصت باستعمال الخيط دون الإبرة (novel, 1978, p. 91). فالشكل بالمفهوم الذي يُقدمه هنري جيمس لا يتطابق تماماً مع مفهوم النسق الذي هو جوهر الرؤيا ونوعية إدراك الحياة الذين يضمنهما الكاتب في روايته.

كيف تخرج إلى النور رواية ما؟ تساؤل يملك بريقاً خاصاً وفنّة أخذة، لكنّه يستعصي على الإحاطة به، لكنني يمكن أن أشدّد على أنّ ثمة مساراً لتطور الرواية ابتداءً من القرن الثامن عشر، مساراً يكون النسق فيه محط الاهتمام الأقصى لدى الروائي، وذلك ما يتعلق بما أصلح عليه بـ"الخرافة الأخلاقية" التي يبدأ فيها المؤلف بنسقه، برؤياه الأخلاقية، أما عناصر الرواية المتبقية، وخاصة الشخصية والحبكة، فهي تخضع باستمرار للنسق وتتفرع عنه، فمع أنّ السيد ديك في (ديفيد كوبرفيلد لديكنز)، شخصية مُقنعة لما أرادها الكاتب، إلا أنّها تفتقر لوجود خاص بها، وإنّ قارئ الرواية لا يشعر بأيّة رغبة في بلورتها طانج الرواية، وإنّ مؤلف الخرافة الأخلاقية ليس بالضرورة أكثر اعتناءً بالأخلاق من الروائيين الآخرين، فجوزيف كونراد مثلاً، الذي لا تندرج رواياته ضمن هذا التصنيف، لطالما اعتقد بأنّ المعلم الأساسي للقصة هو (كشفها الأخلاقي) الفرق الهام هو أنّ "الاكتشاف المركزي في الخرافة الأخلاقية سابق على إدراك الكاتب، لكاتبه بعبارة أخرى، يبدأ كاتب الخرافة برؤياه، بحقيقة أخلاقية، ثم يحاول أن ينفخ فيها الحياة، وفي مجرى هذه العملية تزداد الحقيقة الأصلية عمقاً وغنى، وتصير حيّة بدلاً من كونها مجردة، لكن المفهوم الأصلي المجرد يلقي بتأثيره على الكتاب (novel, 1978, p. 92).

إنّ كل الروايات الجيدة، مثل الأعمال الفنيّة الجيدة كلها، محسوسة وليست مجردة، غير أنّ وصف المفهوم الأصلي للرواية بأنّه مجرد لا يعني حتماً إدانة لها، على الكاتب أن يبدأ عند نقطة ما، وليس هناك من مانع

من أن تكون روايته حقيقية مجردة قابلة لتعبير المعمم، وحسب أرنولد كيتل "فإنّ موضوع (كانديد لفولتير) هو زيف الاعتاد بأنّ "الكُلّ لأجل الأفضل في أفضل العوالم الممكنة، وإنّ هذا الموضوع لا يلغي قيمة الرواية، مع أنّه يقرّر نوعها، ولكن إذا جنح الكاتب إلى أن يبدأ (الحياة) كما يفعل ديكنز في (دافيد كوبرفيلد) ويكتب مؤلفات فوضوية وغير متبلورة، فمن الواضح أنّ مؤلف الخرافات الأخلاقية سيتجه إلى تصلب محقق.

أن يبدأ الكاتب بحقيقةٍ مجردة، حتى ولو كانت عميقة، فسوف يكون من الصعب تجنّب إغراء قولبة الحياة حسب رؤياه، وهذا يفسر لماذا يتصف كتاب ألمعيّ مثل (كانديد) بنوع من الهشاشة، ولا يسع المتلقي سوى الشعور بأنّ جوانب الحياة التي لم تناسب رؤية فولتير لم تستطع الدخول، هذا لا يعني أنّ الحيوية مفقودة في (كانديد)، بخلاف ذلك تملك "الرواية كلّ الحيويّة المنبثقة من رؤية للعالم شجاعة وقاطعة، إلّا أنّ حيوية فولتير أكثر منها حيوية العالم الذي يطالعنا (novel, 1978, p. 95).

إنّ لبّ الخرافة الأخلاقية وصعوبتها هُما كونها توضيحاً لفكرة عن الحياة، وقد اغتنت الرواية وثقلت بالحقيقة منذ مطلع القرن الثامن عشر، حيث رفضت أن تبقى مجرد حكاية، وأرادت أن تصبح ملاحظة واعترافاً وتحليلاً، وأن تُقدّر بما تهدف إليه، وهو تصوير الإنسان أو أحد عصور التاريخ، أو الكشف عن آلية المجتمعات، ثم طرّح أدق المشكلات الرّاهنة، وهكذا لم يعد الخيال أو متعة الابتكار كافيين، وعبرت المؤلفات في تلك الفترة عن الميل إلى الواقع ولو كان مغلوّطاً، وتمّ تأنيث الروايات بالشخصيات المستقاة من الواقع والتاريخ واجتاحت الرواية حكايات الرحلات فقد نشر (جاك مرسيه) سنة 1710م كتابه (رحلات ومغامرات) وكان مقدمة لروبنسون كروزو ولكانديد، وأناش توپريان، "بعد ذلك وصف البلدان الأجنبية، ثم ظهر الرحيل التقليدي إلى الشرق لدى أغلب الرومنتكين، وبذلك لم تنشأ الرواية حتى آخر القرن التاسع عشر إلّا أن تمتلك "إمكانيات جديدة راحت تهضها شيئاً بعد شيء: الأماكن والإطار والمجتمع والعادات والعقيدة والطبائع والفاجعة والصدى الاجتماعي والدلالة الروحية (ألبيرس , 1982, p. 133)

إنّ أحد اختلالات الرواية من نوع الخرافة الأخلاقية، هو النقص المتأصل في فلسفة الحياة بالغة التبسيط ومنافقة، حسب عبارة (أرنولد كيتل)، وإنّ الخرافة التي ظلت صامدة هي تلك التي تجنبت ذلك الضّعف بإحدى طريقتين: إمّا أن تكون عميقة تلك الحقيقة التي تنجح في إيضاحها، وملاً بمادة الحياة، حيث تتقبل التفحص الغائر، ولعل رواية (جونتان وايلد لفيلد ينغ) "هي تمثيل رائع لهذا الصنف بسبب عرضها للمجتمع البرجوازي، وأن يملأ الكاتب خلقه بأنفاس الحياة وضغوطها حيث تتجاوز الخرافة الفكرة التي اقتضتها، ويمكن أن تكون (رحلات غليفز) كتاباً من هذا النوع، فهي تنقل بإخلاص نقد سويغت الأخلاقي لعالمه.

الخاتمة:

يتبيّن أنّ مشروع هنري جيمس الروائي يقوم على جدلية دقيقة بين نبض الحياة اليومية وبين النسق الفنيّ الصّارم الذي يؤسّس لشكل الرواية الحديثة. فقد استطاع أن يحوّل التجربة الإنسانية إلى مادة جمالية تُقرأ بعمق، دون أن يتخلّى عن البناء المحكم الذي يمنح السرد تماسكه. وتبرز قيمة أعماله في قدرته على كشف العالم الداخلي للشخصيات بقدر كبير من الحساسية والوعي. وهكذا يغدو فنّ الرواية عند جيمس ممارسةً نقديةً للوجود الإنسانيّ بقدر ما هو إبداعٌ جماليّ. وبفضل هذا التوازن بين الحياة والنسق، ظلّ أثره ممتداً في تطور الرواية عبر القرن العشرين وما بعده.

يرى هنري جيمس في مقاله "فنّ الرواية" الذي نشر عام 1884م،

المراجع

- ألبيرس ر. (1982). *تاريخ الرواية الحديثة* (Vol. ط). (2 ج. سالم (Trad. بيروت, لبنان : منشورات عويدات .
الظيفي, ا. (2022). *التلقي*. مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
الوظيفي, ا. (1920). *رشيد*. بوسعاة : رشيد .
سعيد, ا. (2014). *الثقافة والإمبريالية* (Vol. ط). (4 ك. أ. ديب (Trad. بيروت, لبنان : دار الآداب للنشر والتوزيع.
عوض, ل. (1987). *في الأدب الانجليزي الحديث* (Vol. ط). (2 القاهرة, مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب.
فيشر, أ. (1998). *ضرورة الفن* (Vol. ط). (1 أ. حليم (Trad. مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
ماتز, ج. (2016). *تطور الرواية الحديثة* (Vol. ط). (1 ل. الدليمي (Trad. بغداد, العراق : دار المدى.
novel, V. o. (1978). *Views on the art of the novel*. London : Anthology library.
Percy Luboock (2024) The Craft of Fiction. Magic piblisher..
Wayne C. Booth (1983) The Craft of Fiction... University of Chicago Press