**حنا عبود**

# مـن تـاريـــخ الروايــة

## **- دراســة -**

# من تاريخ الرواية

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

❑❑

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق – ٢٠٠٢

# مدخل: كيف نشأت الرواية؟
# مقاربة نقدية

## مزيد من التحديد

لا يطرح سؤال: كيف نشأت الرواية؟ على الرواية القديمة، بل يطرح على الرواية الحديثة. فهناك أسباب وأسباب تجعل من العبث طرح السؤال على الرواية القديمة. ويكفي سبب واحد حتى تعفى الرواية القديمة من هذا التساؤل، وهو أن المراحل الموغلة في التاريخ القديم لم تكن مراحل مؤهلة وثائقيا لتقديم الإجابة. فإذا كنا نجمع قطعة من هنا ولوحا من هناك حتى نحصل على أثر أدبي يظل ناقصا، مثل ملحمة جلجامش، فماذا نقول في المراحل الأقدم التي أنضجت هذه الرواية الفذة؟ ومثلما نعتبر "أوليس" جيمس جويس رواية حديثة بالنسبة إلى جلجامش فلا بد – قياسا – أن نعتبر جلجامش رواية حديثة بالنسبة للمراحل التي سبقتها. إن العوامل التي جعلت تلك المراحل قليلة الجدوى الوثائقية كثيرة: كالحروب وثورات الطبيعة والحرائق وغير ذلك. إن الرحلة في الزمن الماضي شاقة جدا. ولو استخدمنا صاروخ انشتاين في رحلتنا إلى أعماق الماضي لما عدنا بما يرضينا من الوثائق التي تخولنا الإجابة عن السؤال المطروح. وكلما أوغلنا في الماضي كان ضياع الوثائق أكبر.

والشيء الآخر هو أن فقدان الوثائقية يفتح الباب واسعا أمام الاجتهادات. فربما تكون الرواية بدأت في مرحلة الصيد. فعندما يعود الصيادون يعقدون حلقات حول نار تضيء الليل، ويروون ما جرى معهم في رحلة الصيد. و"يروون" هنا تعتمد على ما جرى. ولكن الفرق كبير بين "ما جرى" وبين ما يسمعه الملتفون حول الراوي. فيطلق الصياد العنان لخياله فيختلق أشياء وأشياء

تنتزع الدهشة من المستمعين، وتجعلهم شاخصي الأبصار، متشوقين لمعرفة ما لا يعرفون. فإن صادف وعرفوا ما سوف يقوله الراوي انقضوا عليه وأكلوه، وقد يعفون عنه، لا لشيء إلا لأنهم يريدون أن يستمعوا إليه في الليلة التالية، فإن فشل قتلوه وأكلوه.

من الفرق بين واقع الصيد وصورة الصيد كما يقدمها الصياد، انبثق فن خيالي هو فن جعل المألوف يبدو غريبا، حفاظا على دهشة المستمعين، أو حفاظا على رأس الراوي. هذا الخيال ما زال قائما، ولكن الناس اليوم يسمونه "كذب الصيادين". فصياد اليوم يروي بالطريقة ذاتها التي كان يروي بها سلفه منذ آلاف السنين، سوى أنه يغالي ويبالغ من دون أن يخشى على رأسه.

وربما تكون الرواية بدأت من أسمار الملوك. فكان السامر يروي للملك تاريخ أمته والأمم الأخرى، ولكن بطريقته الأخاذة الخاصة. ومن هنا جرى الربط بين الرواية والتاريخ وما تزال كذلك حتى اليوم، وإن تناولت الحياة العادية. فهناك شيء تاريخي فيها chronicle .

ربما تكون الرواية نشأت في زمن أسبق من زمن الملوك وعصر الصيد. ففي الميثولوجيا السومرية القديمة جدا، نجد الربة ليليت تنزل كل مساء إلى جانب مهد الطفل الذي يلعب بجدائلها السوداء الطويلة، في حين تروي له حدوتة ينام عليها. وما زالت بعض الأمهات يمارسن هذا السرد فوق المهد حتى اليوم. وهذا ما يفسر وجود المبالغات التي تصل إلى حدود الخرافة.

وربما تكون الرواية قد نشأت مع نشأة الحروب. فمهمة الراوي (أي الشاعر أيامئذ) تعزيز أواصر القبيلة بأن يروي الحرب بما يرضي النزوعات القبلية، فيجعل الانتصار شيئا معجزا حققته القبيلة وهو ما تعجز عنه القبائل الأخرى. ويجعل الانكسار مستساغا كأن يقول – مثلا – إن فلانا عندما التحق بالحرب كان قد أغضب الآلهة الذين انتقموا لأنفسهم، فاندحار القبيلة لم يكن بسبب الخوف أو الجبن أو التخاذل، بل بسبب غضب الآلهة. أو قد يخلق سببا آخر يحتفظ للقبيلة بكرامتها.

تظل الإجابة عن سؤال كيف نشأت الرواية مفتوحة على احتمالات كثيرة جدا كلما أوغلنا في الزمن الغابر حيث يلعب الخيال التفسيري بحرية أكبر. وكل احتمال يعزز نفسه بظواهر إنسانية متأصلة في النفس كما يعزز نفسه بالظواهر التاريخية التي تؤيده. وقد يستنتج المطلع على هذه الإجابات أن الرواية كانت موجودة في كل شيء، في الطبيعة الإنسانية، في القاع العميق منها مثلما توجد

خارج الطبيعة الإنسانية، في الحروب وفي الأسمار وقرب المهود وبعد الـــصيد وفي التاريخ، بل قد تتبع من الأمـــكنة الغريبة والكهوف المخيفة. . .

ولكن إذا كان سؤال كيف نشأت الرواية؟ لا يطرح على الرواية القديمة، فإن ثمة الكثير من الأسئلة تطرح على هذا الفن الذي أخذت أهميته تتعاظم. من هذه الأسئلة: إلى أي مدى "يبدع" الراوي؟ هل تعكس الرواية القديمة موقفا اجتماعيا أم هي للتسلية؟ ما دور الفائدة وما دور التسلية، أو بالأحرى ما نسبة الفائدة الاجتماعية ونسبة التسلية في الرواية؟ ما دور الفرد في هذا الموقف الاجتماعي وإلى أي مستوى بلغ صدق الفرد في التعبير عنه؟ ما الموقف الاجتماعي في جلجامش مثلا، ولماذا نجد فيها الشيء الكثير من المواقف الفكرية الحديثة، كالعبثية في مواجهة الأحداث والحياة؟ وكيف نفسر ذلك؟ وهل تمثل الروايات الملحمية البدايات الأولى للفن الروائي، أم أنها وصلت إلى ذروة التطور، وبناء على أي مقياس محكم؟ هل "شعرية" الرواية القديمة أدنى مستوى من "شعرية" الرواية الحديثة؟ وهل يمكن إنتاج الرواية من دون نظرة إلى العالم أو تكوين رؤية معينة؟ . . .

إذن ليس سؤال النشأة المطروح على الرواية القديمة صعبا وحده، فثمة أسئلة كثيرة جدا لا تقل صعوبة عن هذا السؤال. ولا ترجع الصعوبة إلى فقدان الوثائق التراتبية (أي الزمنية المتسلسلة) التي تحيط بهذا العمل أو ذاك فقط، بل أيضا ترجع إلى طروحات فنية تتعلق بهذا الفن الذي بدا متماسكا منذ القديم. صحيح أن الأثر القديم لا يمكن إنتاجه، ولكن الروائيين جميعا يتمنون أن يماثلوه في فنيته. وعندما أعاد جويس إنتاج الأوديسة أذهل العالم بمهارته في وضع الشخصيات القديمة في ظروف العصر الجديدة، فماذا نسمي هذا العمل؟ . . أليس الحق مع كروتشه عندما ذهب إلى أن الفن لا يتطور؟

من دون أن ندخل في نقاشات تفصيلية دقيقة نقول إن هناك أشياء مشتركة بين الرواية القديمة والرواية الحديثة، كما أن هناك أشياء خاصة بالرواية القديمة، مثلما أن هناك أشياء خاصة بالرواية الحديثة، لكن ثمة سؤالا لا يطرح على الرواية القديمة وهو كيف نشأت؟ بينما يجد هذا السؤال كل المشروعية في أن يطرح على الرواية الحديثة، إذ لا حجة في فقدان التوثيق ونقص النصوص.

## آراء في نشأة الرواية الحديثة

تختلف الآراء في نشأة الرواية الحديثة اختلافا كبيرا. وأحيانا تضيق الفجوة

بين رأي وآخر، إذ قد يقتصر الرأي على إضافة بعض الإضاءات القليلة على الرأي السابق الذي استند إليه. والآراء كثيرة أيضا تكاد تصل إلى عدد النقاد والدارسين الذين دخلوا ميدان نظرية الرواية أو النظرية الأدبية عموما. وبما أنه من الصعب، بل من غير المجدي أيضا عرض كل هذه الآراء، فلا بد من الاختيار، شريطة أن يقدم لنا هذا الاختيار الآراء الأشد تأثيرا في نظرية الرواية، سواء أكانت متقاربة أم متضاربة.

لكن قبل أن نطلع على هذه الآراء لا بد من الإشارة إلى أن كل النقاد، من هيغل حتى جون هالبرين، مجمعون أن الرواية الحديثة بدأت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. في القرن الثامن عشر كانت تحبو، لكنها في القرن التاسع عشر انتصبت على قدميها وفرضت نفسها، وأخذت أهميتها تتزايد مع مرور الزمن حتى أمكن القول إن الرواية هي الجنس المسيطر على عقول القراء في هذه الأيام، فقد ابتلعت بقية الأنواع الأدبية الأخرى أو نحتها أو غطت عليها. فالشعر مثلا لا يكاد يذكر إلى جانبها (تأثيرا لا كمية) مع أنه أصلها وأصل كل الأدب بكل أنواعه. ومعظم الأدباء الذين نالوا جائزة نوبل كانوا من الروائيين. لن نتبع الترتيب الزمني في تقديم هذه الآراء، فليس الغرض التأريخ لنظرية الرواية، بل لإيضاح زاوية نقدية هامة ترصد التحولات المذهلة التي جرت في الأدب، أو بالأحرى ترصد هذا الخرق الذي حققته الرواية، في حين أن المسرحية راحت تتراجع مع أنها الأجمل والأكثر عددا على مدار التاريخ.

## نظرية هيغل: مسيرة العقل في التاريخ

يسير التاريخ عند هيغل في خط تصاعدي، ضمن عملية جدلية شاقة. والتاريخ هو مسيرة العقل المطلق من أجل وعي ذاته. يكون بادئ الأمر غريبا عن نفسه. ثم يبدأ متلمسا طريقه عبر منهج جدلي فيزداد وعيا. وبما أن التاريخ إنساني، فإن كل منتجات الإنسان تخضع لحكم التطور والصيرورة. ومن ذلك الفن الذي يبدأ – حسب تطور العقل – بداية فجة ويمر بمراحل عديدة من رمزية وكلاسية ورومانتيكية. وفي كل مرة ينتقل من مرحلة وعي إلى مرحلة وعي أرقى. وبالتدريج تخف اللامنطقية وتخلي المكان للنموذج العقلاني. وثلاثية الجدل الهيغلي معروفة، وكذلك منهجه الجدلي الضخم، فالارتقاء يتم عبر عملية جدلية معقدة إلى أن يصل العقل المطلق إلى وعي ذاته فيدخل مرحلة الليبرالية، وهي أعلى مراحل تطور العقل. وعندها يتوقف التاريخ. وأي

حاجة إلى التاريخ ما دام العقل الكلي وعى ذاته؟ ألم نقل إن التاريخ هو مسيرة العقل المطلق من أجل وعي ذاته؟ في المرحلة الليبرالية لا تكون ثمة حاجة لتاريخ لأن كل شيء بات يتحقق وفق العقل الكلي، أي وفق أرقى طريقة عقلانية، فلا تحدث – وقتها – حروب ولا خلافات. . . ولكن لندع مشكلة نهاية التاريخ جانبا لأنها شغلت وما تزال تشغل النقاد والفلاسفة حتى اليوم، ما عدا ناحية واحدة تتعلق بالأدب سوف نشير إليها فيما بعد. . . وهي أن نهاية التاريخ تعني نهاية الرواية أيضا.

وبما أن التاريخ ينتقل، على مراحل، من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل الكلي ذاته، فإن من العادي جدا أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر. ومن الطبيعي جدا – وفقا لنظرية هيغل – أن يظهر الشعر قبل النثر، فهو أقل وعيا منه بما لا يقاس. النثر فكر مركز، فيه من العمق ما ليس في الشعر. ولن نقف عند النثر المسجوع كمرحلة انتقال، فلا أهمية لذلك. المهم أن الوعي يحل محل اللاوعي وأن الأوعى يحل محل الواعي وصولا إلى المرحلة الليبرالية، أي نهاية التاريخ.

كيف نشأت الرواية الحديثة طبقا لهذه النظرية؟

نشأت من الملحمة، كما نشأ النثر من الشعر، انسياقا مع الاتجاه العام: من الشعر إلى النثر. صار العالم أوعى فلم يعد إنتاج الملحمة ممكنا. ونحن مدينون لهيغل في تسمية الملاحم الحديثة من أمثال "الإنياذة" و"الكوميديا الإلهية" و"فتح القدس" و"السيد" بالملاحم الصناعية. وهي كلها ملاحم شعرية. هذه الملاحم الصناعية أو الاصطناعية ليست أكثر من محاولة العقل الاستمرار في شكل من أشكال الأدب قام هو بتجاوزه. وبما أن الوعي لم يكتمل بعد، فلا بد من أن تكون فيه نوستالجيا معينة تشده إلى القديم، وهذا ما يفسر استمرار الأشكال الأدبية القديمة ردحا من الزمن ريثما يكون العقل قد تخلص من مرهقاته ومعوقاته. فإذا نضجت الظروف طرح الأدب الأشكال القديمة (وهي أشكال شعرية) وأخذ بالأشكال الجديدة (وهي أشكل نثرية) انسجاما مع حركة التاريخ العامة.

المسيرة هذه حتمية تاريخية لا مفر منها. إن العقل سيكمل الطريق حتى الوصول إلى الوعي الذاتي. لكن هذا لا يعني أن التطور يتحقق في كل الأقطار بدرجة واحدة. إن التطور غير متواز، فهناك أقطار تظل متخلفة لظروف كثيرة (قد تكون البيئة الجغرافية أحيانا سببا لذلك، كالأسكيمو مثلا) ولكن مهما ظلت

متخلفة، فإنها سوف تلحق بالركب، لأن العقل يفعل فعله، كما أن المتخلف يستفيد من المتقدم. وعندما يظهر شكل عقلاني في مكان ما فإنه ينتشر في بقية المناطق – طبعا كما قلنا بدرجات متفاوتة.

ما نقول عن المرحلة التي تفصل بين الملحمة والرواية؟

إنها محاولات العقل في تردده بين شكل يحبه وشكل ينسجم مع مسيرته فقط، و لا شيء غير ذلك. ثم إن العقل لا يقفز قفزا، بل لا بد من تراكمات كمية قد تستغرق ثلاثة آلاف سنة تقريبا حتى تتم القفزة النوعية. فبين الملحمة والرواية زهاء ثلاثة آلاف سنة تغيرت نظرة العقل إلى العالم أثناء ذلك تدريجيا وصارت نظرة أكثر عقلانية. إن الملحمة هي ابنة العقل الذي يتصور العالم مليئا بالآلهة والأرواح الفاعلة المؤثرة. إنه عالم يلفه السحر والأشباح. لا يعني هذا أن الملحمة لم تتحدث عن أفعال وشخصيات واقعية بل يعني أن هذا الواقع كان يعمل ضمن قصور عقلي في فهم العالم أفرزته تلك المرحلة من التطور. فالمسألة ليست مسألة واقعية أو خيالية، بل مسألة صورة العالم في العقل. فقد كانوا يعتقدون أن الآلهة تتحكم حتى في قذف المطرقة أو رمي الرمح، كما في الإلياذة والملاحم القديمة.

باختصار أنتج التصور القديم الملحمة وأنتج التصور الجديد الرواية، وفقا للحتمية التاريخية في الانتقال من اللاوعي إلى الوعي، من الشعر إلى النثر. فالرواية الحديثة ليست نتيجة رغبة هذا الروائي أو ذاك. إن فيلدنغ أو ديفو أو رتشاردسون لم يخطر هذا الشكل على بالهم فاخترعوا الرواية الحديثة، بل إن هذه الرواية، هذا الشكل الجديد للملحمة، هي محطة من محطات الحتمية التاريخية. فالعقل الكلي هو الذي اختار ذلك. ونقول اختار ذلك من دون أن نعني أنها رغبة من رغباته، فالأمر نتيجة لعملية جدلية طويلة جدا.

استطاع هيغل أن يمنهج المثل الأفلاطونية على نحو مذهل، وأن يشرح حقا كلمة أرسطو في أن السامي إذا ظهر مرة فإنه سوف يظهر كل مرة.

نعود الآن إلى الناحية الأدبية في نظرية هيغل عن نهاية التاريخ. فإذا كانت المرحلة الليبرالية إيذانا بنهاية التاريخ، فإن الرواية محطة وليست نهاية نظرا لأننا لم ندخل بعد مرحلة الليبرالية. إذن هي نوع موقت مثل الملحمة، تنتظر أن تتسامى مع العقل في مسيرته نحو الليبرالية. وهنا نسأل: ما نوع الشكل الذي تفضي إليه الرواية الحديثة في المرحلة القادمة قبل الوصول إلى الليبرالية؟ ولنفرض أن العالم وصل إلى المرحلة الليبرالية، ترى هل تستمر

الرواية أو أي شكل آخر، أم تزول؟ أو من ناحية أخرى هل يبقى الأدب قائما، ما دام العقل قد وعى ذاته تماما وصار عقلا مطلقا فعلا؟

إن هيغل لم يقدم إجابات محددة، بل قدم نظرة عامة تشير إلى أن الإنسان في المرحلة الليبرالية (التي يقول فوكوياما إنها بدأت) يخرج من التاريخ، وبالتالي يتوقف التطور، فلا مبرر له، لأن العقل اكتمل وانتظم كل شيء في أرقى شكل بعد أن أمضى المراحل السابقة بحثا عن الشكل الأسمى.

أنهى ماركس التاريخ بطريقة أخرى وهي أن صراع الطبقات يتوقف في المرحلة الشيوعية العليا، فلا ضرورة إلى التاريخ عندئذ، ما دام هو أصلا تاريخ صراع الطبقات.

كل شيء منطقي في هذا الكلام. بقي أن نجد من يقتنع بأن الإنسان يمكن أن يصبح عقلا محضا واعيا لذاته حسب نظرية هيغل، أو أن يصبح أخا للإنسان حسب نظرية ماركس.

والسؤال هو: هل تصل البشرية حقا إلى هذه المرحلة، أم أنها ستخلق المشكلات لنفسها بنفسها، وعندئذ يكون لا مفر من الرواية، ومن الأدب عموما؟

## لوكاش وملحمة البرجوازية

قام جورج لوكاش بتفريعات في نظرية الرواية على ما جاء به هيغل، مستفيدا من النظرية المادية في التحليل الاجتماعي للطبقات عند ماركس. أخذ الأطروحة العامة من هيغل، وقدم المسوغات والمبررات من صراع الطبقات الماركسي. كما أنه استفاد من الاغتراب الهيغلي (اغتراب العقل الكلي عن ذاته) بعد أن طعمه بالاغتراب الماركسي (اغتراب الإنسان عن إنتاجه) ليخرج من كل ذلك بأطروحته المشهورة بأن الرواية ليست إلا ملحمة البرجوازية التي ظهرت على مسرح التاريخ في أعقاب النهضة الأوروبية، وبالتحديد بعد الثورة الصناعية التي جعلت منها الطبقة السائدة في المجتمعات الأوروبية.

إذن الرواية الحديثة ما هي إلا الملحمة ولكن في عصر جديد. وكما للعصر القديم ملاحمه، كذلك للعصر الجديد رواياته. إن الملحمة بيد البرجوازية تحولت إلى رواية لأنه في عصر الثورة الصناعية لا يستطيع الشعر أن يجاري وتيرة السرعة التي ترغب فيها البرجوازية. فالنثر هو الأطوع والأمرن والأكثر ملاءمة للتعبير عن الحياة البرجوازية المتسمة بالسرعة والتعقيد.

ولكن ما المقصود بأن الرواية هي ملحمة البرجوازية؟

هنا يأتي جورج لوكاش في تفسير أطروحة هيغل. فالبرجوازية الصاعدة التي فرضت قيمها على المجتمع، حملت معها تصورا عن العالم يختلف عن التصور القديم عند اليونان. فصورة العالم في ذهن البرجوازية تتألف من قوى مادية ملموسة، وليس من أرواح وأشباح. ما يتقرر على الأرض يقرره البشر وحدهم من دون تدخل أي قوة من القوى الغيبية. السلعة التي كانت تنتج لسد حاجة محلية صارت قوة عظيمة تجتاز الحدود وتفرض سلطتها. إن القوى التي كانوا يزعمون أنها خافية، ظهرت أمامنا وعايناها بأنفسنا. العالم في نظر البرجوازي يصنع بالعمل لا بالأدعيات. لا ينتظر البرجوازي معجزة بل صار هو نفسه صانع المعجزات، بعيدا عن فولكان أو هرمس أو اسكولابيوس. . .

التصور القديم من صنع طبقة النبلاء. أما التصور الحديث فإنه من صنع الطبقة البرجوازية. وكما تجسد التصور القديم في الملحمة، تجسد التصور الحديث في الرواية. وهذا أهم عنصر يميز الرواية من الملحمة، فالمسألة لا تقتصر على مسألة النثر والشعر. فهناك ملاحم شعرية حديثة ولكنها تقدم التصور البرجوازي الحديث للعالم، مثل ملحمة ملتون "الفردوس المفقود" التي تدور حول طرد إبليس من السماء لأنه طالب بالديمقراطية والعدالة. فالمسألة الأساسية عند لوكاش هي مسألة التصور الذهني للعالم، مسألة ترتيب العالم ترتيبا ماديا.

وبما أن ترتيب العالم يتم ماديا فإن البرجوازي يواجه العالم وحيدا، من دون إله يقف ضده أو إلى جانبه. كان البرجوازي يرى أنه "وحيد في مواجهة العالم" ولكنه يرى من ناحية أخرى أن العالم لا يستغني عنه. سوف ينهار العالم إن رفع يده عن العمل فيه. ومن هنا ظهرت ثقة البرجوازي بنفسه أكثر من ظهورها بالعالم بما لا يقاس. وظهرت الفردية بأبعد مظاهرها. وفرض الفرد البرجوازي – نظرا لأنه هو الذي رتب العالم ماديا – قيمه على المجتمع بكل طبقاته وفئاته.

انطلاقا من هذا الطرح درس لوسيان غولدمان أدب القرن السابع عشر في كتابه "الإله الخفي" وانتهى إلى أن هناك طبقة تملّكها حس المأساة، نتيجة تصورها الخاص للعالم، وهذا التصور قائم على فرضية الإله الخفي أي الإله الذي حرِد من العالم بسبب الخطيئة الأولى، فلم يعد يتدخل في شؤون البشر. وقد استخلص هذا التصور من "خواطر" باسكال حيث يرى الإنسان مثل القصبة في وجه الريح لأن الله تخلى عنه بسبب معصيته. وبهذا تجعل صورة الكون

عند البورترو ياليين منطلقا لمآسي راسين ومحركا لأدب كبير في ذلك القرن الذي سادت فيه النيوكلاسية.

ويطور غولدمان أطروحة أخرى لماركس وإنجلز في كتابهما "العائلة المقدسة" بأن البرجوازية في حالة طموح دائم، فهي ذات وعي قائم، تمارسه في المجتمع، ولكنها في الوقت نفسه ذات وعي طامح أو ممكن ترنو إلى تحقيقه. إنها تريد هندسة العالم كما تتصوره في ذهنها هي. ويرى غولدمان أن الرواية الحديثة ترفع شراعها بين هاتين الضفتين: الوعي القائم والوعي الممكن، أو العمل الفعلي والعمل المأمول أو الممكن. وعلى هذا فإن الرواية الحديثة لا تعكس واقع النشاط البرجوازي فقط، بل أيضا تعكس ذلك الوعي الممكن، أي الطموحات التي ترنو إلى تحقيقها. الرواية تعكس كل مساعي البرجوازية، من خيبات وإحباطات ونجاحات وارتقاء وتقهقر. . .

ويبدو أن التنظير يجر خلفه كثيرا من التطبيقات التي لا تكون بالضرورة كلها مقنعة. فغولدمان يعتمد التنظير الماركسي المشهور الذي يرى أن الرأسمالية مرت بثلاث مراحل وهي الليبرالية والاحتكارية والإمبريالية. فالليبرالية هي المرحلة الأولى التي أعقبت الثورة الصناعية وفيها أتيح للفرد المزيد من حرية العمل والحركة، ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى ما بعد الربع الأول من القرن العشرين ظهرت النزعة الاحتكارية، ليس على المستوى المحلي وحسب، بل على المستوى العالمي أيضا. وأدى الاتفاق بين الاحتكارات منذ القرن الماضي إلى تحقيق الوعي الذي كان بالأمس ممكنا فصار اليوم واقعا وهو الإمبريالية العالمية، بحيث تتم السيطرة المطلقة تحت اسم العولمة أو الكونية أو ما شابه ذلك.

يبني غولدمان تطبيقاته الأدبية على هذه الأطروحة النظرية ليثبت أن الرواية الحديثة هي من خلق البرجوازية ومرآة لتطورها وحركتها. فالليبرالية تمثلت في أدب بلزاك وكتاب القرن التاسع عشر. والاحتكارية تمثلت في أدب ناتالي ساروت، أما النزعة التحكمية الإمبريالية فظهرت في أدب ألان روب غرييه.

ما طرحه لوكاش وغولدمان يجر خلفه تساؤلات عديدة أهمها:

١ – البرجوازية طبقة عالمية، أي انتصرت في أوروبا ولكنها بعد ذلك فرضت انتصارها عالميا. فإذا كانت الرواية الأوروبية من خلق البرجوازية، فماذا نقول في بقية الأقطار غير الأوروبية؟ ماذا نقول

في البرجوازية اليابانية التي استقبلت القرن العشرين وهي تقف على قدميها؟ إن الرواية اليابانية ما تزال حتى اليوم تعيش في أجواء بعيدة جدا عن المفاهيم والقيم البرجوازية. وهذا يعني بالضرورة أنه ليس ما قام لوكاش وأنصاره بتنظيره يصدق على كل الأقطار، على فرض التسليم بصدقه في أوروبا.

٢ – صرع لوكاش رؤوسنا وهو يردد أن الرواية هي ملحمة البرجوازية. لكنه لم يقل لنا ما النوع الأدبي الذي خلقته البروليتاريا. لقد عاصر الثورة البلشفية وعاش في قلب مجتمعها، كما عاش في المجر وهي تحت سلطة البروليتاريا، وصار وزيرا ولكنه لم ينطق بكلمة واحدة عن الأدب في ظل حكم البروليتاريا. الآثار الروائية التي يعتمدها في التحليل والتفسير تعود كلها إلى الأدب الروسي العظيم (وهو أدب برجوازي انسجاما مع رأيه) ولكنه لم يذكر رواية واحدة اشتراكية أو بروليتارية، أو أن البروليتاريا أنتجت نوعا أدبيا غير الرواية. فهل البرجوازية طبقة أبدية لا يمكن أن تزول؟ إذن تكون النظرية الماركسية مغلوطة من أساسها لأنها تقول إن البرجوازية تخلق بيديها حفار قبرها وهو البروليتاريا بقيمها المادية والمعنوية.

٣ – يقول غولدمان إن ساروت تمثل الاحتكارية وألان روب غرييه يمثل الإمبريالية العالمية. وسوف نسلم بذلك في فرنسا. ولكن هل يصدق ذلك على الرواية الأمريكية مثلا، وأمريكا هي الأبرز والأقوى والأشد نزوعا إلى الإمبريالية العالمية؟

ومن جهة أخرى لننظر إلى واقع العولمة، الإمبريالية العالمية، التي ظهرت منذ أواخر القرن العشرين. لقد طبقت كنموذج عالمي اختبارا في البرازيل. فالبرازيل هي أول دولة تطبق فيها أمريكا مبادئ العولمة، مبادئ الإمبريالية العالمية، فهل نجد صورة ذلك في الرواية البرازيلية التي مزجت بين الواقع والسحر، واستقت من الفولكلور الموغل في القدم مادتها، شأنها في ذلك شأن الرواية في كل أمريكا اللاتينية؟

على فرض أننا استطعنا تصنيف بعض الروايات حسب المراحل الثلاث، فماذا نقول في بقية الروايات؟ ماذا نقول في رواية ماركيز "الحب في زمن الكوليرا"؟

ثمة تساؤلات أخرى كثيرة لكن ليس هنا مجال طرحها ومساءلة لوكاش

عنها.

## باختين وقاع المجتمع

بعد ترجمة معظم مؤلفات باختين اتضحت نظريته عن الرواية، وعلى الأخص في كتابيه "أشكال الزمان والمكان في الرواية" و "الكلمة في الرواية"

تقوم نظريته على وقائع تنتهي إلى نتيجة تخالف كل المخالفة نظرية هيغل، وبالتالي نظرية لوكاش وغولدمان ومن سار في طريقهم. ومع أن الرجل لا يعادي الماركسية ذلك العداء الصارخ الذي عهدناه من خصومها، إلا أنه يتحفظ كثيرا على علم الأدب الماركسي الذي يربط ربطا محكما بين الصراع الطبقي والأدب. إنه لا ينفي تأثير هذا الصراع، فالقضية ليست قضية إقرار أو عدم إقرار، بل قضية إلى أي حد يمكن الاعتماد على ذلك؟ ألا توجد هناك تقاليد ومؤثرات أدبية خاصة لا علاقة لها بالصراع الطبقي وبالمادية التاريخية؟. . بلى توجد. واعتمادا على هذه التقاليد انتهى إلى أنه ليس ثمة أي علاقة بين الملحمة وبين الرواية الحديثة.

يا لها من نتيجة غريبة. كيف؟ وماذا يصنع هيغل ولوكاش وغولدمان بالبرجوازية واعتمادها على ملحمتها الخاصة التي سمتها الرواية؟

لا وجود لأي علاقة يعتمد عليها الباحث كركيزة أساسية بين الملحمة والرواية من جهة، ولا بين البرجوازية والرواية من جهة ثانية. وسوف نعرض كل قضية على حدة.

فيما يخص العلاقة بين الملحمة والرواية يعتمد باختين على الأطروحات التالية:

١ – لم تكن الرواية في القديم نوعا أدبيا لها شخصيتها المستقلة كما كانت الملحمة. فالملحمة نوع أدبي قديم منه أخذت الموضوعات للمسرح وللشعر الغنائي. إنها نوع قائم بذاته مثل التراجيديا والكوميديا والأليجيات وكل أنواع الشعر الأخرى.

٢ – مزايا الملحمة ظلت كما هي لم تتغير، بينما لا توجد مزايا ثابتة في الرواية. وباختصار إن الملحمة عالم منجز والرواية عالم ينجَز باستمرار، فالملحمة مكتملة بينما الرواية مشروع يتطور، أو قل مشروع منفتح، والمؤكد أنها ستظل مشروعا يتطور ومشروعا منفتحا. إنها غير قابلة للانغلاق.

٣ – صورة العالم في الملحمة صورة جاهزة. إنها ليست صورة جدلية. إن لدى أندروماك صورة عن العالم لا تختلف عن صورة زوجها هكتور عن العالم ولا عن صورة غريمه أخيل عن العالم، ولا عن صورة باريس، سبب كل الحرب، عن العالم. أما صورة العالم في الرواية فإنها صورة جدلية. ولدينا في العربية رواية صغيرة عنوانها "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي تقدم لنا مثالا صارخا عن صورة العالم عند الطبيب المتعلم وصورة العالم عند أسرته التي أخذت أخته لتداوي عينيها بزيت قنديل أم هاشم فتفقد بصرها. لا توجد في الرواية صورة واحدة للعالم.

٤ – الشخصية الملحمية، من البطل حتى الشخصيات الثانوية، هي شخصية ثابتة. ندخل الإلياذة فيبرز أمامنا أخيل وبقية الأبطال، ونخرج من الإلياذة والشخصية هي ذاتها لم تتغير. ونتعرف على أوليس بعد خراب طروادة، ثم نتعرف عليه وقد وصل إلى وطنه إيثاكا، فلا نشعر أن شيئا تغير فيه. هذا هو بذكائه ودهائه وحيله. فحيلته في القضاء على غرمائه، خاطبي زوجته، لا تختلف عن حيلته في كهف السيكلوب، ولا عن حيلته في التغلب على الساحرة وإكراهها على إعادة رهطه البحارة من خنازير إلى رجال آدميين. أما في الرواية فالأمر مختلف كل الاختلاف، فلا يودع القارئ شخصية مثلما استقبلها. إن الرواية عالم الشخصيات المتغير.

أما فيما يخص العلاقة بين الرواية والبرجوازية فإن باختين يعتمد الأطروحات التالية:

١ – ظهرت البدايات الأولى بعد أن أخذت اللغات المحكية المحلية والإقليمية تستقل عن اللغة اليونانية الكلاسيكية. وهذه أول ناحية تختلف فيها الرواية عن الملحمة، وبالتالي عن البرجوازية. لغة الرواية ليست رفيعة المستوى على غرار الملحمة، كما أنها من ناحية أخرى ليست من صنع البرجوازية، بل نتيجة إسهام الطبقات والفئات التي تركن في قاع المجتمع.

٢ – ظهرت الرواية بظهور الشخصيات الناشئة في قاع المجتمع، أو على الأقل إنها شخصيات دون الوسط وليس فوقه. وهذه شخصيات غير برجوازية عموما، وإن كان فيها بعض الشخصيات البرجوازية التي

نشأت في القاع. ثم إن الشخصيات البرجوازية في الرواية محدودة، بينما شخصيات ما دون البرجوازية كثيرة، أو كثيرة جدا بالمقارنة مع الشخصيات البرجوازية.

٣ – في الرواية الإغريقية وهي التي سادت في المرحلة الرومانية (مثل رواية لوسيـــبا وكليتوفنت) اعتماد كبير على فولكلور ما قبل الطبقات، أي فولكلور عام مشترك بين كل الطبقات. وهي النواة الأولى لتطور الرواية.

٤ – في رواية رابليه "غارغانتوا وبنتاغرويل" نقف على مادة كبيرة من الفولكلور الشعبي. ولكنه هذه المرة متخصص. إنه فولكلور ما بعد ظهور الطبقات، حيث جرى الفرز النوعي إلى حد ما. فالفولكلور الشعبي مادة أساسية في الرواية الحديثة. ومثل هذا الفولكلور لا تتعاطاه البرجوازية ذات التقاليد الخاصة.

٥ – بمقارنة الرواية الإغريقية بالرواية الرابلية نلاحظ أن اليونانية تلفيقية إن صح التعبير، أي فيها الروح الملحمية والرعوية والشعر الغنائي والزمن الأسطوري وصورة الحياة العادية وروح المغامرات، بينما تلاشت الأنواع الأدبية وانكمشت لصالح الجو الروائي الحديث عند رابليه.

٦ – من الطبقات الشعبية ظهرت شخوص الرواية الحديثة وليس من البرجوازية. فالمعتوه والمجنون والمتشرد واللص والنشال والمهرج والمبروك والديوث، سواء كانت هذه الشخوص من الرجال أو من النساء، إنما ظهرت من الطبقات الشعبية.

٧ – وبظهور هذه الشخوص ظهرت اللغة الشعبية، مع كل ما تشتمل عليه من شتائم وتلفظات جنسية سافرة، وتشبيهات بالأعضاء الجنسية. إنها لغة جديدة خرجت من قاع المجتمع ولم تأت من الطبقة المتوسطة التي ابتكرت عاداتها الخاصة ومنها لغتها المتحفظة. إنها لا تعرف مثل هذه اللغة العفوية المنفلتة انفلاتا، بلا عقال ولا رقيب.

## إيان واط: تعليم حديث وجمهور جديد

تعتمد نظرية لوكاش على أطروحة صعود البرجوازية. هذا الصعود

استوجب قيام شكل ملحمي جديد هو الرواية للتعبير عما سماه لوسيان غولدمان الوعي القائم والوعي المأمول، بحيث تتجسد البرجوازية في الرواية بكل إيجابياتها وسلبياتها. وصعود البرجوازية ذلك الصعود الصاعق حدث في أعقاب الثورة الصناعية التي مكنت هذه الطبقة من السيطرة على المجتمع والدولة سيطرة كاملة وشبه مطلقة تقريبا بعد القرن الثامن عشر. وبما أن إنكلترا هي أول قطر أوروبي يحقق الثورة الصناعية، فلا بد من أن نتعرف على "الرأي الإنكليزي" في نظرية الرواية، خاصة أن إنكلترا في أعقاب الثورة الصناعية غدت الممثلة الأولى لمدرسة الحداثة. فإليها حج كل الكتاب الفرنسيين وكثير من الكتاب الأوروبيين. رابليه – فولتير – روسو . . . بل إن الشعراء الرمزيين حجوا إليها كرامبو وفرلين ومالارميه. ومن يقرأ الآراء السياسية والاجتماعية لفولتير يلمس كيف ينظر هو وأمثاله إلى إنكلترا على أنها قدوة ومثال يحتذى. فالتعريج على "الرأي الإنكليزي" يفيد في إضفاء بعد خاص على نظرية الرواية، خاصة أن إنكلترا هي حاضنة الرواية الحديثة. فيها ظهرت وفيها تطورت ومنها تعلمت أوروبا معنى الرواية الحديثة.

أبرز من يمثل هذا الرأي هو الناقد الرزين إيان واط، في كتابه الدقيق "نشأة الرواية" حيث قدم أطروحاته بتوثيقية مفرطة على غرار الأبحاث الأكاديمية. وحرص أن يقف في الخلف، يرصد ولا يتدخل. وبما أن إنكلترا هي ميدان الأحداث، فإنه يقدم لنا مسحا دقيقا، فهو من آل البيت والمستندات بين يديه وفيرة جدا. وأهم أطروحات الكتاب هي:

١ – **المدارس الحديثة:** المدارس قديمة قدم الكتابة. لكن المدارس التي أعقبت عصر النهضة، ثم التي أعقبت الثورة الصناعية، كانت مدارس حديثة بالمقارنة مع المدارس القديمة. لم تعد النصوص المقدسة هي التي تستأثر بالبرنامج. دخلت العلوم التطبيقية والنظريات الجغرافية حول كروية الأرض وحركة الرياح وكذلك ظهر قانون الجاذبية. . . أشياء وأشياء كثيرة يمكن اختصارها بالقول إن الحياة اليومية صارت تظهر في البرامج المدرسية الحديثة. صار هناك اهتمام مباشر بالتجربة الإنسانية الواقعية.

ليس هذا وحسب، بل هناك مسألة الانتشار، إذ انتشرت هذه المدارس في كل إنكلترا. والملاحظة الجديرة بالتأمل هي أن المدارس الخيرية (أي المجانية) كانت لا تقل كثيرا من حيث الكمية والنوعية عن بقية

المدارس. وهذا ما أدى إلى شيوع التعليم، وعلى الأخص بعد أن صارت الدولة بحاجة إلى متعلمين في أعقاب الثورة الصناعية.

٢ – **الجمهور الجديد:** هيأت المدارس جمهورا جديدا من القراء. أقل ما يقال فيه إنه واقعي لا تقتصر اهتماماته على المقدس الغيبي. جمهور يرى الواقعي يحقق معجزات مذهلة لا تقل شأنا عن المعجزات التي تخبر بها النصوص المقدسة. إنه جمهور ذو حضور واقعي.

٣ – **الفردية:** كان لما سماه الكاتب الفردية دور في اتجاه القصة. والفردية نشأت مع الثورة الصناعية. كانت الصناعات محصورة بالعائلات الحرفية. لم يكن الفرد حرا في اختيار العمل. فالابن يشب على حرفة الأب ويعرف عمله سلفا. بعد الثورة الصناعية بات في مقدور الفرد أن يختار العمل الذي يريد. فالفردية بهذا المعنى تعني الحرية والاستقلال الشخصيين. وهذا ما نراه في طلائع القصص الحديثة.

٤ – **شخصية المرأة:** الظروف التي أنتجت الفردية ساعدت المرأة على احتلال دور جديد. صارت تعمل وتنتج وتحقق نوعا من الاستقلالية. إن مول فلاندرز مستقلة وذات شخصية أكثر بكثير من كونتيسة في قلعة إقطاعية. صارت المرأة ذات كيان وذات إرادة، حرة في تصرفاتها وحرة في توجيه حياتها وسلوكها.

٥ – **الحب:** ونتيجة هذا البروز لشخصية المرأة ظهر حب جديد. لنقل إنه حب واقعي. صحيح أنه لا رواية من دون حب ولكن الرواية الحديثة افتتحت الحب الواقعي، لا الحب الكرتوازي ولا الحب كما في الرواية الإغريقية حيث يعتمد على المصادفات.

٦ – **الخبرة الشخصية:** الروائي القديم تأسره التقاليد منذ هوميروس وحتى الثورة الصناعية. أما الروائي الحديث فيستخدم خبرته الشخصية. إنه ليس راوية تقاليد وموروثات. إنه مراقب حقيقي للواقع. وهذا عنصر كبير في توجيه الرواية الحديثة نحو الواقعية المقْنعة.

أشياء كثيرة يمكن أن نسوقها في هذا الصدد. وكلها ليست في صالح ارتباط الرواية الحديثة بالملحمة. وقد أطلعنا هذا الناقد النبيه على رأيه ولكن بصورة غير مباشرة، إذ اختار الروائيين الأوائل في العصر الحديث وأطلعنا على موقفهم من الملحمة. إنه موقف الاستخفاف والازدراء والمعارضة. ونجد هذا الموقف في المقتطفات التي يسوقها على لسان الروائيين. يقول ديفو: "إن

من اليسير أن نخبركم بنتائج الاضطرابات الجماهيرية والمشاجرات الخاصة والحزازات الحزبية دون قراءة فرجيل أو هوراس أو هومر" ويحمل في أعماقه حقدا على الملحمة، فيرى أن حرب طروادة كلها نشبت لإنقاذ "إحدى المومسات". ويدين هومر وملحمتيه ليس من حيث الأخلاق في الملحمة وحسب، بل أيضا من حيث التاريخ، فهو قاصر في ائتمانه على الحقيقة. كان عجوزا ضريرا يطوف أثينا والأمكنة الأخرى لإنشاد قصائده التي نظمها هو. ولكن مع الزمن تكاسل بعد أن أصبح غنيا وصار يمنح الهبات لأندريكوس من إسبارطة وشاعر آخر من أثينا لنظم قصائد جديدة يضيفها.

ولا يقل موقف رتشاردسون سلبية عن ديفو فهو يرى أن عالم الحرب في الإلياذة مزيف ومصطنع مما جعله يقول إن الآداب الكلاسيكية هي التي تدمر أوروبا بالحروب. فكل شيء زائف في تلك الآداب.

وبعد أن يعرض واط آراء كثير من الكتاب والروائيين الإنكليز والفرنسيين في الملحمة وكيف أن الرواية نشأت نشأة خاصة واتجهت اتجاها لا علاقة له بالملحمة، يقف عند فيلدنغ الذي يقول في مقدمة روايته "توم جونز" إنه استفاد من ملحمة هومر ومن الآداب القديمة في روايته، فيبين أن الرواية جاءت مناقضة لهذا التصريح كل المناقضة، وما هي سوى محاكاة ساخرة للملحمة. فالبطولة التي يظهرها "توم جونز" في معركته الكبرى ضد مجموعة الكلاب، ما هي سوى محاكاة ساخرة لبطولة أخيل في الإلياذة.

شيء آخر أشار إليه واط بطريقة غير مباشرة على لسان فيلدنغ، وهو أن القراء لم يقبلوا على الملاحم في عصر الرواد الأوائل للرواية. وهذا ما جعل فيلدنغ يتخذ هذا الموقف بحثا عن قواعد بعد أن رأى الأمور قد انفلتت ولم يعد لها ضابط. وبالمقابل ازداد الإقبال على قراءة الرواية، حتى تجاوزت الطبعة الواحدة مئة ألف نسخة تقريبا. كان ثمة جو عام ينفر من الملحمة.

وبهذه الطريقة قطع واط أي صلة بين نشأة الرواية والملحة. وهو يقترب من رأي ميخائيل باختين، فواقعية الرواية الحديثة وصلت إلى حد تصوير البذاءات والممارسات الدنيا للجنس والسلوك المنافي للأخلاق المعروفة من سطو ونشل وتشرد وسرقة واغتصاب. . . أشياء وأشياء كثيرة تدل أن قاع المجتمع هو الذي أنتج الرواية الحديثة وليس قمة المجتمع كما في الملحمة. وهذه ناحية أساسية في التفريق الكبير بين الرواية الحديثة والملحمة.

## نورثروب فراي: خيال أدبي وقوانين صارمة

لا يعترف فراي أصلا بالحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية. فهو يرى أن الخيال الأدبي واحد وذو قوانين صارمة سواء في الملحمة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية. . . وهو يرى أن الموقف الأدبي هو الأساس وما التعبير سوى شكل من أشكال هذا الموقف: من الملحمة حتى الرقص، بل حتى المونولوج الذاتي الذي يدور بين المرء ونفسه، من دون أن يسمعه أحد. ويذهب أكثر من ذلك بكثير ففي الكلام العادي أو الدارج في الشارع أو في الصالونات هناك موقف أدبي أو موقف غير أدبي. فالأدب هو الحياة، بالمعنى المطلق، أي الحياة من قبل والآن والمستقبل. كيف نتلقى نسمة الحياة، هكذا نتلقى نسمة الأدب، بعضنا يتقن وبعضنا يفشل، وبعضنا يعادي الموقف الأدبي.

ولكن قبل أن نشرح نظرة فراي نشير إلى أنه ليس الوحيد الذي يسقط الجدران والحدود بين الأنواع الأدبية. فهناك لكثير من المفكرين والنقاد، من أمثال برغسون وكروتشه وغيرهما ممن يربطون بين الجمال والحدس وينكرون التطور، ولا يقيمون وزنا للتفريق بين الأنواع. ولكن الفارق كبير بين هذا التيار وتيار النقد الأسطوري الذي يمثله فراي والمعتمد على اللاوعي الجمعي كما قدمه يونغ. ولسنا الآن بصدد متابعة التفريق بين هذين الفريقين، وسنكتفي بعرض نظرة النقد الأسطوري كما شرحها فراي.

وأفضل مثال نوضح به موقف فراي هو الداروينية في نظرتها إلى الأنواع الحية. فدارون يرى أن الأنواع برمتها ترجع إلى أصل واحد. وعبر مراحل طويلة من التاريخ يحدث ما يسميه دارون التطور، وما يسميه فراي الانزياح أو التعديل، فكما أن عدد فقرات عنق الزرافة وعدد فقرات عنق الإنسان أو الدجاجة واحد كذلك فإن "فقرات" الرواية هي ذاتها فقرات القصيدة (والملحمة قصيدة طويلة) والموقف الأدبي في السوناته لا يختلف عن الموقف الأدبي في أي ملحمة كبرى. فمهما تنوعت الأنواع يظل الأصل واحدا. وازدياد التنويع يؤكد وحدة الأصل.

أحببنا بالمثال السابق أن نتجنب الاعتماد على الأمثلة التي قدمها فراي لإثبات نظريته في كل كتبه تقريبا. إنه يرى أن التنوع ما هو سوى موقف الإنسان انطلاقا من اللاوعي الجمعي، في ترتيب عالمه ومواجهة الكون المحيط به. وفي رأيه أنه لا يوجد نوع سبق نوعا آخر. فكما أن فصول الطبيعة متصلة لا منفصلة، كذلك التراجيديا والسخرية والكوميديا والرومانسة. فالتراجيديا

طقس الخريف والسخرية طقس الشتاء والكوميديا طقس الربيع. فأدنى درجات التراجيديا يفضي إلى السخرية وأدنى درجات السخرية يفضي إلى الكوميديا. وأعلى درجات الكوميديا يفضي إلى الرومانسة، وأعلى درجات الرومانسة يفضي إلى التراجيديا. وكما تشكل الفصول سنة متكاملة، تشكل الأنواع موقفا أدبيا. فالقتل بالسيف في التراجيديا هو القتل بالسخرية في الكوميديا. اختلفت الأدوات ولكن الغاية واحدة.

أين الملحمة وأين الرواية وأين قصيدة الرثاء أو الغزل أو المدح أو الهجاء أو ما شابه ذلك؟

لا يوجد شيء مستقل عن الآخر. إن الكاتب وحده يحدد ما يريد. فقد تكون الملحمة تراجيديا مثل الإلياذة، وقد تكون ساتيرة مثل الأوديسة، وقد تجمع بين التراجيديا والكوميديا والسخرية والرومانسة، مثل "الكوميديا الإلهية" لدانتي. وقد تقتصر على البطولات المتتالية مثل إنياذة فرجيل. وهذه التداخلات ليست مصطنعة بل مأخوذة من الحياة ذاتها. فنحن دائما نسمع أقوالا مأثورة تلخص هذه المواقف في صيغة أدبية. إن قولهم "شر البلية ما يضحك" عبارة عن تركيب لغوي يجسد تجربة حياتية حقيقية. وكذلك قولهم "المضحك المبكي" تكثيف باللغة عما يجري في الحياة. وعلى هذا تكون التسمية نابعة من الكم لا من الكيف، ما دامت المواقف الأدبية واحدة. إن الموقف من الظالم والمظلوم والقاتل والضحية والكريم واللئيم. . . إلى آخر سلسلة العلاقات الاجتماعية التي لا تكاد تنتهي . . . هو واحد، ولا يمكن أن يكون الموقف في الكوميديا مخالفا للموقف في التراجيديا، ولا الموقف في السخرية مخالفا للموقف في الرومانسة. لكن عندما تزداد نسبة العنف وتتدخل الظروف والأقدار بحيث تكون النهاية أليمة نسمي ذلك تراجيديا، سواء في الملحمة أو المسرحية أو القصيدة، أو حتى في قطعة النثر أو الكلام العادي. وكذلك الأمر بالنسبة للمضحك والساخر والبطولي. إنها حلقات متصلة لا منفصلة.

ولكن ألا يحدث تطور على الموقف الأدبي؟

لا يحدث أي تطور. التطور (والأفضل أن نقول الانزياح أو التعديل) يحدث في الشكل أو في أدوات التعبير المستخدمة، والتي تتغير من عصر إلى عصر، سواء في اللغة أو في المجتمع. فالعالم اليوم يعبر بلغات جديدة كل الجدة عن موقفه الأدبي من الظلم، مثلما كان العالم القديم يعبر عن موقفه الأدبي بلغة باتت اليوم منقرضة. لقد انتهت صاعقة زيوس وحل محلها الصاروخ العابر

للقارات، واختفى الرمح وحلت القنبلة محله. . . كل ذلك صحيح ونقر به. ولكن هذا لا يعني أي شيء من حيث الموقف الأدبي. لو أن الموقف الأدبي يتغير لتغير منذ أن حل المنجنيق محل المقلاع والرصاص محل السهام والقنابل محل الرماح. . . فانعكست المواقف بحيث يقف الأدب مع الظالم ضد المظلوم ومع اللئيم ضد الكريم.

إذن لا أنواع ولا أجناس. المسألة هي أن الإنسان عرف دورة الطبيعة وأدى طقوسه انسجاما معها. ومن هذه الطقوس ظهر الأدب بألوانه الأربعة المتداخلة، التراجيديا والسخرية والكوميديا والرومانسة. وفي الأثر الواحد قد نجد كل هذه الألوان، أو قل كل هذه الطقوس. وعلى سبيل المثال نشير إلى السوناتة. إنه شكل جديد. الكل يسلمون بذلك. ولكن لن تخرج – لا هي ولا غيرها – عن الألوان الأربعة التي ظهرت من الطقوس وتداخلت كتداخلها. وقد ظهر الشعر الحديث. إنه شكل جديد. ولكنه أيضا لا يخرج عن الموقف الأدبي. وحتى نوضح ذلك أكثر نقول هناك مثلث ذهبي. إذا طلبنا من خمسين رساما أن يرسموا شكل مثلث، كل بطريقته، لكان لدينا خمسون شكلا، كل شكل يختلف عن الشكل الآخر. ولكن نظل أمام الشكل الأساسي وهو المثلث. الزوايا لا تنطبق بالضرورة على الزوايا ولا الأضلاع على الأضلاع، لكن المثلث يبقى مثلثا.

عندما ينتقل المجتمع من مرحلة إلى أخرى لا تنطبق الزوايا والأضلاع الجديدة على القديمة في المثلث الأساسي. إنها تنزاح أو تتعدل إلى هذه الدرجة أو تلك. وما يقرر هذه الدرجة أو تلك هو الأوضاع والعلاقات الجديدة المستحدثة. إنها لا تبقي على المثلث القديم كما هو، ولكنها تعمل ضمن إطار المثلث وإن انزاحت الأضلاع والزوايا. وعلى هذا يمكن أن يتفق القارئ مع فراي بأن للأدب بنية عنيدة قابلة للانزياح ولكنها غير قابلة أبدا للإلغاء. إن هامش التجديد تحدده درجة الانزياح فقط. ودرجة الانزياح تحددها الأوضاع المستخدمة والظروف الجديدة.

## ملاحظة واقتراح

ليست هذه النظريات أو النظرات هي الوحيدة، وليس ما قلناه فيها هو كل ما يمكن أن يقال، بل هناك نظريات ونظرات أخرى عديدة، وما قلناه في النظرات السابقة ليس أكثر من تعليق سريع غرضه فرز ما يلزمنا فقط، وإلا

فإن نظرة من هذه النظرات تحتاج إلى الكثير من الدراسة حتى لا تبدو مفككة.

ملاحظتنا على هذه النظرات أنها ليست مجانبة للواقع. وبما أنه لا توجد نظرة تستوعب الواقع فإن هذه النظرات تضيء الجوانب الكبرى لنشأة الرواية وتطورها، أو انزياحها على رأي فراي. وأي تعامل مع هذه النظرات يجب أن يكون جادا. إن أي استخفاف في التعامل والتفاعل معها يفوت على الباحث الشيء الكثير. فمن ينكر أن تغير العلاقات الاجتماعية وتغير المناخ العام عبر التاريخ لا يؤثر في النوع الأدبي فيطوره، أو قل يجعله ينزاح عن أساسه؟ ومسألة الطبقات هي مسألة مطروحة باستمرار ولا نعتقد أن التغاضي عنها أو الاستخفاف بتأثيرها يفيد الباحث. ولا نشك في أن الروح المطلق الهيغلي يتطور من خلال الصراع بين الذاتي والموضوعي، بين العقلانية واللاعقلانية، فالشعوب دائما وبدرجات متفاوتة تنزع إلى الأمثل والأكثر ليبرالية كما يقول فوكوياما. ولا أحد يرتاب في أن البرجوازية وعت وضعها وأنها تواجه العالم دون معونة إلهية، كما كان الأمر في السابق. إن صورة العالم القديم، كما تمثّــلَها المفكرون والفلاسفة تغيرت على يد البرجوازية، وصار تصور العالم أقرب إلى الواقعية. ولا أحد يخالف هيغل وماركس ولوكاش فيما طرحوه عن الاغتراب والتشيؤ reification .

إن كل نقطة من النقاط التي اخترناها وعرضناها عرضا سريعا تضيء جانبا من جوانب مسألة الرواية. وبما أن الرواية تدخل ضمن إنتاج الاقتصاد الأدبي، وبما أن الاقتصاد الأدبي نتاج المجتمع، فإن أي إهمال لتطورات المجتمع ينعكس سلبا على نظرتنا إلى الرواية، على اعتبار أن كل شيء في المجتمع، بل في الكون يدخل ضمن شبكة متواشجة ومتداخلة من العلاقات الفاعلة المنفعلة بموجب العمل والعائد، والفعل ورد الفعل. . . ولكن. .

. . . ثمة خصوصية للاقتصاد الأدبي يجب ألا نغفلها، مثلها مثل أي خصوصية لظاهرة أخرى. إن الماء يتفاعل مع الحديد، ومع ذلك له خصوصيته التي ينفرد بها، بل إن الهيدروجين والأوكسجين في الماء ذاته ينفرد كل واحد بخصوصيته التي لا يشاركه فيها الآخر، على الرغم من اتحادهما. وما نريد أن نقترحه بهذا الصدد يمكن إيجازه بالنقاط التالية:

١ – عندما ندرس أي إنتاج أدبي علينا أن نراعي أولا وقبل كل شيء خصوصية الاقتصاد الأدبي. فهذا الاقتصاد له قوانينه الخاصة

وأنظمته الخاصة وسوقه الخاصة ومنتجه الخاص ومستهلكه الخاص، مثلما له نتائجه الخاصة التي تختلف وتخالف قوانين الاقتصاد المادي أو ما يسمى الاقتصاد السياسي.

٢ – ضمن هذا الاقتصاد ثمة خصوصية لكل نوع من أنواعه، مع احترامنا لفراي ونظراته الصائبة. إن للمسرحية مثلا خصوصية لا تنطبق على القصيدة أو القصة أو الرواية أو الملحمة، كما ذهب.

٣ – ولكن هذا يجب ألا ينسينا أن جميع الخصوصيات تدخل في شبكة من العلاقات المتداخلة ذات التأثير المتبادل، مثل أي شيء في الكون، كما سبق وأشرنا.

٤ – علينا في نظرتنا أن ننتبه إلى السوية القيمية التي قد ننجر إليها، فنفضل مثلا الملحمة على الرواية أو الرواية الحديثة على القصيدة. . . أو نفضل الأثر الأخلاقي على الأثر اللاأخلاقي أو نجعل من ذاتنا وميولنا مقياسا لما ندرسه.

٥ – علينا في كل ذلك ألا ننسى أن قوانين الأدب أو البنية الأساسية للأدب لا تتغير كما تتغير القوانين العلمية والرياضية. والانزياحات التي تجري إنما تحصل في أشكال الأداء اللغوي أو البلاغي أو الأسلوبي أو الأعراف الاجتماعية الجديدة أو المكتشفات المادية الحديثة. إن الرصاصة أسرع من سهم أخيل ولكنها تؤدي في الحرب الوظيفة ذاتها. والأب القاتل هو ذاته سواء ارتدى البزة الأرجوانية اليونانية أو ارتدى البزة السموكن العصرية. والظالم يبقى ظالما مهما تغيرت الأحوال والظروف وأنماط الثياب وأنواع المآكل والمشارب، وسواء امتطى الحصان الأشهب أم امتطى اللومبرغيني.

هذه هي أهم المبادئ التي يجب أن نضعها في ذهننا عندما نتعامل مع الأدب. إنه مؤسسة خاصة بالمعنى الذي شرحناه من قبل. هذه الخصوصية ليست بمعزل عن شبكة العلاقات الاجتماعية بل والكونية، إنما العكس صحيح تماما.

## المنتج الأدبي

من هو المنتج الأدبي؟ إنه ذلك الذي ارتضى المؤسسة الأدبية وخضع لقوانينها من دون إلزام أو غرض شخصي، بغية الارتقاء بالجنس البشري وبث

روح المنافسة من أجل الأسمى. والسامي كما يقول أرسطو يبقى دائما حالما يظهر لأول مرة، حتى لو لم يتحقق، لأن الناس وإن لم يجدوه أمامهم، يسعون إليه دائما.

لا يمكن أن ننسب المنتج الأدبي إلى طبقة معينة. فهو من كل الطبقات. فهناك الكهنة من أمثال اسخيلوس وسوفوكليس. . .وفنلون وفيون ورابليه. . . ولولا شوي لقلنا إن سرفانتس أوشك أن يدخل سلك الكهنوت. وهناك كتاب وأدباء من الطبقات الدنيا فكان يوربيدس ابن بياعة بندورة بينما كان أرستوفانز وبندار وأفلاطون من الطبقة الأرستقراطية الرفيعة. وسوف نجد الكثير من قاع المجتمع أمثال فيون وجان جينيه. . إن تعامل الأديب مع القيم التي تفرضها الطبقة السائدة، مؤيدا أو معارضا بعضها، لا يعني أنه ينتمي إلى هذه الطبقة أو تلك، حتى لو كان منها. إنه يتعامل مع القيم الاجتماعية التي تفرضها السلطة وفقا لمقاييسه الأدبية الخاصة. فهناك قيم أدبية. لو كان هؤلاء ينساقون وراء القيم الكهنوتية لما صاروا أدباء، بل لما استطاعوا أن يكونوا أدباء.

من هنا وجب الحذر عندما يتعلق الأمر بالطبقات كالنبلاء والإقطاعيين والبرجوازيين. بالطبع فرض هؤلاء قيمهم الاجتماعية. وبالطبع تعامل الأدباء مع هذه القيم انطلاقا من القيم الأدبية. ولذا لا بد من توخي الحذر عندما نستنتج استنتاجا يدفعنا إليه الصراع الطبقي أو بالأصح نظرية الصراع الطبقي.

إن المنتجين أدباء قبل أن يكونوا أي شيء آخر، ومهما تأثروا بالظروف والأحوال لهذه الطبقة أو تلك. إن القيم الأدبية هي مقياسهم.

## الخصوصيات الشكلية

القيم الأدبية هي قيم معنوية. فالوقوف إلى جانب المظلوم قيمة معنوية. ولكن هناك لعبة أدبية هي لعبة الشكل. فهذا قد يختار الشكل المسرحي لإبراز هذه القيمة المعنوية، وذاك يختار القصيدة وآخر يختار الحكاية ورابع الملحمة. . . فهناك أشكال كثيرة تصل إلى المذكرات والرسائل.

ونلاحظ أن هناك أشكالا متشابهة أو متقاربة كالقصة والأقصوصة والرواية والمسرحية والملحمة والرواية. وهناك أيضا خصوصية لكل نوع. ولا يعني ذلك أن بين الخصوصيات حدودا مسلحة. إن أي شكل مهما بلغت خصوصيته مفتوح دائما على الأشكال الأخرى. فمن لا يسلم بأن المسرحية هي نقل الملحمة من الساحات العامة إلى خشبة المسرح وتجسيد الشخوص بدلا من

وصفها؟ ومن لا يعترف بأن القصة القصيرة أو الطويلة عزف منفرد على حادثة من أحداث الملحمة؟

إن الملحمة التي تتعامل مع الواقعي من جهة، ومع العوالم الخيالية من جهة ثانية قادرة أن تطرح المواد اللازمة أمام الأشكال الأخرى للأنواع الأدبية، وأن ترضي النزوعات البشرية، وفق التصور القديم للعالم. إنها تشتمل بحد ذاتها على جدلية داخلية، جدلية الواقعي والغيبي، الذاتي والموضوعي، التراجيدي والكوميدي، الالتزام والتفلت، الأخلاقي والعبثي.

هذه الجدلية موجودة أيضا بين الملحمة والأشكال الأدبية الأخرى. لو نظرنا مثلا إلى الليجندة أو ذلك النوع الجديد الذي يسميه المسيحيون السنكسار والذي ليس أكثر من ليجندة مثل بقية الليجندات، لوجدنا أنها قطعة من الملحمة، كتبت لتقرأ بدلا من أن يرويها هومر على قيثارته.

إن متابعة الأشكال الأدبية تشير إلى أن بين هذه الأشكال حدودا سياحية، لا توجد أبراج مراقبة. وهذا ما يعزز النظرة الشمولية عند نورثروب فراي الذي اعتبر حتى الفيلم السينمائي وحتى مسرح العرائس أدبا.

ومن هنا نقول إن الرواية لم تهبط من السماء، ولا هي نتيجة الحدس البرغسوني أو الكروتشوي. أي إنها ليست انكشافا مفاجئا، بل هي وليدة أعراف وتقاليد قديمة جدا، خضعت لجدلية الواقع والتاريخ والتفاعل مع الأشكال الأخرى.

لا يحق لنا أن نقبل جدلية الرواية وتفاعلها مع الواقع منذ ظهورها وحتى اليوم، ونرفض هذه الجدلية في التاريخ السابق لوجودها. فقد تأثرت الرواية – مثلا – بالطباعة والصحافة والسينما . . . بل تأثرت بكل وسائل الاتصال الحديثة. إنها – كأي شكل أدبي – ليست قلعة مسلحة ومسيجة بالخنادق. إن رواية "الأمل" لأندريه مالرو لا تختلف عن أي سيناريو سينمائي أو تلفزيوني. إن الشكل الروائي شكل قابل للتفاعل أكثر من بقية الأشكال، والرواية مشروع منفتح دائما. ولكن هذا يقتضي التسليم بأنها أيضا نتيجة لمفاعلات سابقة، ومنها لعبة الشكل في الأنواع الأدبية الأخرى.

ومن باب آخر لا يظن أحد أن الشكل لعبة محضة يمكن أن يغيره الروائي أو الكاتب ساعة يشاء. إن الشكل تعبير عن عملية تفاعلية تاريخية معقدة. ولو أن الشكل لعبة محضة لكان الكتاب غيروا وبدلوا فيه منذ الزمن القديم. إن الشكل لا يتغير بناء على نزوة أو إرادة فرد، إن الشكل يتغير أو يتطور أو

ينزاح، بعد أن تكون التطورات الاجتماعية قد حصلت، بل تكون قد نضجت، بحيث تستدعي تعديل الشكل القديم لاستيعاب المستجدات، بعد أن تكون قد صارت ضرورية للرواية.

للوصول إلى الرواية الحديثة لا بد من القيام برحلة من الملحمة فالساتيرة فالرواية الإغريقية فالليجندة . . . إلى آخر ما هناك من أشكال. ومع أن كل رحلة مغامرة، فإن الناس يستمرون بالمغامرة. وسوف نغامر بهذه الرحلة، على مشقتها.

هذه الرحلة هي مهمة الفصول القادمة.

←←

# ١

# من الملحمة إلى الرواية القديمة

## مفارقــة

في آخر فصل من "إسهام في نقد الاقتصاد السياسي" يقول مــاركس "فهــل تنسجم طريقة رؤية الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي ألهمت الخيال اليونــاني، والتي ألّفت أساس الميثولوجيا اليونانية مع آلات الغزل الأوتوماتيكيــة وســكك الحديد والقاطرات والتلغراف الكهربائي؟ ومن هو فولكان تجاه روبرت وشركاه وجوبتر حيال مانعة الصواعق، وهرمس حيال ائتمان المنقولات؟" إلى أن يقــول "فهل ينسجم أخيل مع البارود والرصاص أو بكلمة موجزة هل تنسجم الإليــاذة مع الصحافة أو مع آلة الطباعة؟ ألا تختفي الأغنية والقصيدة والملحمــة وربــة الشعر بالضرورة أمام مسطرة عامل الطباعة؟ أفلا تزول الشروط الضــرورية للشعر الملحمي؟"

المقارنة بين العصر اليوناني القديم والعصر الأوروبــي الحــديث ســوف تكون مقارنة حادّة جدا لأنها تقابل بين متباعدين كل التباعد. ومثل هذه المقارنــة لا تتيح رؤية التحولات أو لا تسمح برصد الانزياحات الصغيرة والكثيرة جــدا، سواء في المجتمع أولا، أو في المنتوج الفني بالتالي. ففي ميدان الفن لا تتغيــر شروط الإنتاج تغيرا مفاجئا، كما في بعض المــيادين. فقــد تغيــرت شــروط إنــتاج الملحمة، ولكنه تغير بطيء استغرق مئات السنين. ومن هنا حق للنقــاد أن يطلقوا اسم "الملاحم الطبيعية" على الملاحم القديمــة التــي ظهــرت طبقــا لظروف معينة، واسم "الملاحم الصناعية" على تلك الملاحم التي ظهرت ولكــن في ظروف إنتاج أخرى. فمع أن فرجيل حاول في "الإنيــاذة" الاقتــراب مــن

"الأوديسة" و "الإلياذة" معا، فإن ملحمته صنعية لأن شروط الإنتاج بعد مئات السنين تغيرت، فقد حلت طبقة العسكر محل طبقة النبلاء، وحلت التيموقراطية (نزعة الكبرياء العرقية) محل الديمقراطية التي اتفق عليها النبلاء، الذين كانوا في الأصل زعماء القبائل الكبرى.

ولكن إذا كان نص ماركس يشير إلى أن شروط إنتاج الملحمة قد انتهت، فإنه لا يحكم عليها بالزوال، بل ربما كان القراء اليوم يتهافتون على قراءة الإلياذة والأوديسة أكثر من أي رواية حديثة. فقد انفصلت الإلياذة عن شروط إنتاجها ولكنها لم تنفصل عن رغبة القراء، وعلى الأخص عندما يقرنون بين القيم الموجودة فيها والقيم التي جاءت بها الرأسمالية. إن النوستالجيا لا تعترف بالتغيرات كما يبدو.

إن الانتقال من الأسلوب الملحمي إلى الأسلوب الروائي استغرق مئات السنين. فمن الملحمة ظهرت كل موضوعات التراجيديا المسرحية. ومن الحياة اليومية انبثقت الكوميديا المسرحية. ومن الجمع بين التراجيديا والكوميديا ظهرت الساتيرة المسرحية، متأثرة بفنيهما سواء في الموضوعات أو في الأشكال. وقد استغرق ذلك زمنا طويلا جدا. فهناك مثلا الانتقال من الشفهي إلى الكتابي ومن الكتابي إلى النسخ، ومن النسخ إلى الفن الطباعي. وبين النسخ وظهور الطباعة ظهرت أشكال عديدة مثل الرواية الإغريقية (الرواية القديمة) والليجندة والرومانسة. أما القصة الحديثة فلم تظهر إلا بظهور الطباعة (والصناعة عموما) بيد أنها لم تقطع الصلة أبدا بالتراث الأدبي. . . وهذا ما سوف نبينه في الأبحاث التالية حسب إمكاناتنا وما يسمح به لنا العرض السريع الموجز، على شكل صورة عامة تختفي منها التضاريس الدقيقة.

ربما كانت المقاربة بين الملحمة والرومانسة romance مجدية في هذا المجال، لأن الرومانسة هي التي سادت في الحقبة الطويلة التي تفصل الرواية الحديثة عن الملحمة. ولكن بما أن الرومانسة ترتبط في أذهاننا بالعصور الوسطى فقط، لأنها اتخذت اسمها من اللغة الجديدة التي نشأت في تلك العصور، وهي اللغة المحلية التي يطلق عليها الرومانس، فإننا نفضل استخدام مصطلح الرواية القديمة بدلا من الرومانسة، وبذلك نكون أمام ثلاثة أشكال للرواية: الملحمة والرواية القديمة والرومانسة، مع أنه لا يوجد فارق كبير بين الرواية القديمة والرومانسة، فكلا الشكلين يشتركان بعناصر كثيرة، سوى أن الثانية تأثرت بالليجندة المسيحية كما سوف نبين في الأبحاث التالية.

## الملحمة

لا تحتاج الملحمة إلى تحديد، نظرا لتوافرها بين أيدينا، فهي قصيدة طويلة تعالج حادثة معينة، ضمن إطار واقعي/ ميثولوجي يعكس مفاهيم الناس في تلك الأيام. ومن أبرز هذه المفاهيم أن الأرض أو العالم الواقعي رهين صراع الآلهة الأولمبية، فإذا أراد الآلهة أن يتصارعوا استغلوا البشر لغاياتهم. الصراع في الأولمب محظور. لكن استخدام البشر كأدوات من قبل الآلهة مسموح به. هذا هو المفهوم الأساسي للملاحم الطبيعية أي الملاحم اليونانية. وكل حرب طروادة التي أنتجت الملحمتين الشهيرتين تقع ضمن هذا المفهوم. سببها تدخل ربة الشقاق إريس انتقاما من إهانة وجهتها لها ربة أخرى هي هيرا. لكن هذه الميثولوجيا ليست منفصلة عن الواقع الذي يذكر أن باريس في سفارته إلى اليونان عشق أجمل امرأة في العالم ولعب بعقلها، أو لعبت بعقله (فقد كانت طروادة أغنى دولة في الأرض أيضا) وهربا من بيت زوجها منيلاوس. وهكذا التقى الأجمل بالأغنى ضمن إطار التاريخي / الميثولوجي.

## الرواية القديمة

أما الرواية القديمة فتحتاج إلى تحديد لأن ما ترجم منها لا يكاد يذكر. إلا أن النقاد والدارسين تحدثوا عنها في سجالات واسعة لتحديد ماهيتها ومعرفة امتدادها وفهم دورها. والمتفق عليه أن الرواية القديمة لم تظهر إلا بعد أن دفنت هيلاس (اليونان) تقريبا، وانقرضت تلك الميثولوجيا الذكية والجميلة، ولم يبق منها سوى النزر القليل. لم يعد كتاب الرواية يتقنون فن استخدام العلاقة بين الواقعي والميثولوجي. أو بين التاريخي والميثولوجي. وقد حدث ذلك في الفترة الهلنستية. ويكفي أن نشير إلى الفلسفتين اللتين سادتا في هذه الفترة وهما الأبيقورية والرواقية. فالأولى مادية لا تعترف بوجود آلهة، بل لا تعترف بوجود عالم آخر. بينما الثانية روحانية ترى أن هناك ربا هو الذي يجعل المرء حرا، وليس البشر ولا القوانين. كم تبدو هاتان الفلسفتان باهتتين غير ملهمتين بالقياس إلى المفهوم الميثولوجي القديم الذي يعترف للإنسان بدوره، ويهيئ دوافع السمو والارتقاء أمامه. وأبرز ميزات الرواية هي التالي:

**العجائبية:** هي من نتاج الهلنستية. إذن هي فقيرة بالميثولوجيا. يضاف إلى ذلك أنها لم تعد تلتزم بالشعر بل صارت تمزجه بالنثر، أو بالأحرى صارت نثرية تتخللها بعض المقطوعات الشعرية. يضاف إلى ذلك تضاؤل نزول الإله

deus ex machina لحل مشكلة بشرية يعجز الناس عن حلها. صرنا نرى أن الناس يحلون مشاكلهم. أو بتعبير آخر لم يعد الكتاب يدفعون شخوصهم كثيرا إلى مشاكل لا يحلها إلا الآلهة. ومع ذلك لم تنته هذه الظاهرة من الرواية القديمة، وعلى الأخص تدخل الإله إيروس (كيوبيد) إله الحب. والملاحظ أنه كلما تقدم الزمن خفت هذه الظاهرة أكثر فأكثر. فالروايات التي تدور عن الإسكندر كانت تنطلق من معتقد ميثولوجي وهو أن الإسكندر ابن إله زار أمه ليلا وليس ابن فيليب المقدوني. وتؤثر هذه الانطلاقة الميثولوجية في مجرى أحداث الرواية، إذ يذهب الإسكندر بناء على ذلك إلى مصر ويقدم الصلوات للإله أمون ويضع القرنين على رأسه ويطوّب إلها كامل الألوهية. لكن رواية "ليوكيبي وكليتوفون" لتاتيوس تقترب كثيرا من الواقع. ولكن ظلت الآلهة اليونانية، وعلى الأخص إله الحب، تتدخل في الرواية وإنما على نحو محدود جدا. إلى جانب هذه الآلهة صرنا نسمع بآلهة لم يكن الإغريق يكثرون من ذكرها، مثل آلهة الكنعانيين والفينيقيين وآلهة بابل ومصر ولا عجب في ذلك فالأحداث لم تكن محصورة في بلاد الإغريق بل كانت أحيانا كثيرة تدور في عدة بلدان. إلا أن هذه الآلهة تذكر ذكرا عابرا ولا يكون لها ذلك العمل الذي أوكله يوريبيدس إليها. صار دور الناس العاديين أكبر، يحتل المساحة العظمى من الرواية. فعلى الرغم من العجائبية التي استخدمها تاتيوس تظل الواقعية (والمبالغ فيها أيضا) سائدة في الأحداث.

ولهذا السبب لا يمكن إدراج كتاب "مسخ الكائنات" للكاتب الروماني أوفيد ضمن الرواية القديمة الإغريقية، لأنه كتاب يعيد عجائبية الأساطير القديمة بأسلوبه الخاص. وبالغ في هذه العجائبية إلى حد بعيد، وهذا وحده يكفي لإبعاده عن الرواية القديمة.

**<u>الغرائبية</u>**: إلى جانب العجائبية هناك الغرائبية الإكزوتية exoticفالرومانسة اليونانية، أي الرواية القديمة، كانت تلجأ – ولأول مرة، وقبل ظهور الرومانتيكيين بزمن بعيد – إلى التعامل مع معابد ومدن وأزقة وبلاد جديدة كل الجدة، فتطوف بلاد الرافدين ومصر وفلسطين والساحل السوري، وتصل إلى المدن غير المتشطئة من أمثال حمص وغيرها. وكما استخدمت العجائبية المسيحية كبديل للعجائبية القديمة، كذلك استخدمت الغرائبية الواقعية كبديل للغرائبية الميثولوجية. فهنا لا نجد وصفا غرائبيا لقصر إله النوم، بل لقصر حقيقي في مصر أو الرافدين. وهذا يدل على أن المسيحية لم

تكن قد فعلت فعلها ودمرت آثار الديانات السابقة من معابد وقصور حيث ظلت في بعض الأمكنة التي كان دخول المسيحية إليها خجولا إلى زمن يكاد يصل إلى القرن الخامس الميلادي أو قبل ذلك بقليل. والغرائبية في الرواية القديمة هي مزيج من الواقع والخيال الأدبي، فهي لا تعكس الواقع إلا بصفاته الروائية النادرة التي يخلقها الكاتب خلقا كنوع من تجميل الواقع.

أما الروائيون الذين ظهروا قبل تاتيوس من أمثال هيلودوروس الحمصي أو زينوفون الأفسسي أو لانجوس اللسبوسي، فقد تابعوا مسيرة التقليد الأدبي كما كان يجسده مسرح يوربيدس، أي مع الأحداث البشرية لا بد من تدخل إله، لكن ممارستهم لهذه اللعبة خفّت أحيانا إلى درجة الندرة، حتى أن بعض الروايات كانت تقتصر على إله الحب إيروس (كيوبيد) الذي بسهامه الناعمة النافذة يوقع الحب حتى في قلب الصخر الأصم. وهكذا تقريبا تبدأ معظم الروايات غير التاريخية.

إن امتداد العالم الهلنستي من حدود الهند وفارس حتى مصر أضفى ألوانا جديدة على تفكير الإغريق، فوجدوا أمامهم أشياء غرائبية ما كانوا يعثرون عليها في بلادهم. وقد أغناهم ذلك عن الرحلات الخيالية إلى جبال الأولمب أو حقول الإليزيه أو العالم الآخر، وقد انغمسوا في هذه الألوان الجديدة وبهروا بها فجعلوها مادة أساسية في رواياتهم، إلى درجة أنهم كانوا يصفون المدن وصفا تفصيليا كأنهم يصفون إحدى قمم جبل البرناس. وسوف يظل هذا العنصر الروائي مرافقا للرواية حتى العصر الحديث وعلى الأخص في الرواية الغوطية.

**<u>التطور اللغوي</u>**: لا شك في أن التطور الروحي الذي جعل الأديان السابقة واهية التأثير في النفوس إلى درجة بعيدة – وربما بسبب كثرة الخلائق أو ربما بسبب كثرة الاختلاط مع الشعوب الجديدة في البلاد الجديدة – فتح الباب عريضا أمام التطور اللغوي. فلا بد والحالة هذه من أن تزول بعض الكلمات والتعابير القديمة من أسلوبهم، كما زالت كلمة الجمل أو تعبير "أحشفا وسوء كيلة" من تعابيرنا. كلمات وتعابير أخذت تنحسر من الاستخدام في العصر الهلنستي، فلا يوجد مواطن يعرف أسماء الآلهة والعذارى والحوريات وربات الفنون كما كان اليوناني القديم يعرفها. صحيح إن إله الحب بالدرجة الأولى وربة الجمال بالدرجة الثانية ظلا مستخدمين بمحدودية، لكن ديمتر ذهبت وكذلك بلوتو وديونسيوس وهلفستيوس وغيرهم. صاروا كلمات مهجورة.

وعندما تطير الكلمات تأخذ معها وظيفتها، فحذف الناقة من لغتنا أخذ معه بالتالي الرحلة ومشاقها والطريق وأهواله. . . عندما ذهبت ديمتر ذهبت معها أحاسيس وخيالات تتعلق بالإنبات، وعندما ذهب ديونسيوس قل استخدام الخمرة والاهتمام بالكروم والحدائق وغير ذلك.

مثل هذا الإهمال للغة الفخمة القديمة فتح الطريق لدخول النثر الواقعي فاقترب الأسلوب من العامية اقترابا كبيرا، ودخلت فيه اللغة اليومية العادية، التي انحطت فيما بعد إلى اللغة المبتذلة. وشبيه بذلك ما حدث لألف ليلة وليلة، بعد أن تكاثرت الشعوب واختلطت واتسعت رقعة الجغرافيا. ففي هذا الأثر نجد المكان ينتقل من الهند وفارس حتى بغداد وسورية ومصر كما نجد اللغة التي يمكن أن نقول إنها شعبية منحطة في الأقسام التي كتبت مؤخرا في الكتاب. إن اللغة الفخمة التي اعتدنا عليها في الأدب الإغريقي القديم، أي لغة المسرح وقد انتهت إلى الأبد على ما يبدو حتى في الرواية الحديثة مع بعض الاستثناءات. ويبدو أيضا أنه لا عودة للغة الفخمة القديمة إلى الأسلوب الحديث.

**المغامرات:** الرواية القديمة تقوم على المغامرات، وهي مغامرات عنيفة جدا. كان الكاتب القديم يعتقد أن استخدام العنف في المغامرات هو مادة تستدر عاطفة القارئ أو المستمع. لكن الواضح أن هذا العنف في المغامرات كان من صلب التقليد الأدبي القديم. فجاسون يصارع التنين ويقبع يونان في جوف الحوت أياما ويرمي الأعداء دانيال في جبّ الأسود، ويتحارب المهلهل مع السبع حتى ينهكه فيحمل عليه قُرَب الماء ويعود إلى ديرته مظفرا. وما مغامرات السندباد البحري سوى لون من هذه الألوان التي كانت في صميم التقليد الأدبي القديم. وما أكثر الابتكار في هذه المغامرات كابتكار تسلق سور أو الخروج من نفق أو عبور حاجز مائي يعج بالتماسيح وغير ذلك من الإبداعات التي تظهر في كل مغامرة جديدة. فالمغامرة تبقى ولكن أسلوبها يتغير.

**الحب:** ولكن من أجل أي شيء يقوم البطل بهذه المغامرات؟ من أجل الحب في الرواية الإغريقية القديمة، من أجل الحبيبة الجميلة والمخلصة رغم المحن التي تتعرض لها ورغم المغريات الكثيرة. طبعا المغامرات التوراتية ذات هدف ديني ولكن بقية المغامرات تقع عادة من أجل الحب. وما الافتراق والتعرض لعذاب مرير، وما الوحوش وغيرها من المخلوقات المريعة سوى ابتكارات المراد بها تعظيم مكانة الحب بوضع العراقيل أمامه. وقد حل الحب

محل المقدس، أو بالأحرى كان هو وحده المقدس الذي بقي من الآداب القديمة التي سبقت الرواية الإغريقية. لم نعد نعثر على كائنات مقدسة بعد أن تلاشى الدين القديم من النفوس. لم نعد نعثر على الثور المقدس الذي يقتله بحارة أوليس فتعاقبهم الأرباب.

كل هذه المغامرات من أجل امرأة؟ وهل تستحق – مهما كانت جميلة – كل هذا العذاب الأليم؟ إن هيلين تتكرر بنسخات جديدة. ربما لا تستحق ولكنه الأدب. فمنذ قديم الزمان كان الذكر يتوجه عاشقا إلى المرأة التي مرت عصور تسنمت فيها سدة الألوهية. فالموت في سبيل المرأة يرجع إلى عصور سحيقة بالغة القدم. ولا نجد في الآداب القديمة نتاجا أنثويا تتوجه فيه الأنثى إلى الذكر. الأدب من اختصاص الذكر. ولكن هل يعكس هذا واقعا فعليا؟ . . من يدري؟ ربما كان واقعا حقيقيا في عصر كانت فيه المرأة الربة تتقبل الأضاحي البشرية ثم انقضى العصر وبقيت المهابة والتضحية بالذات. . .

هنا نتذكر كلام ماركس. فعلى الرغم من زوال عصر سيادة الأنثى، ظلت المرأة في مكانتها المقدسة المرموقة في الأدب وما تزال حتى الآن، يبدو أن هذا النمط الأولي عنيد جدا استمر على الرغم من غياب شروط إنتاجه. ومع ذلك يبقى كلام ماركس صحيحا لأن الشكل الجديد يختلف أو ينزاح قليلا أو كثيرا عن النمط الأولي السابق لأن شروط إنتاجه زالت زوالا شبه تام. لقد ساد الذكر في كل شيء على أرض الواقع، إلا في الأدب فقد ظل المعذب المستعد أن يقدم حياته من أجل امرأة. قد نجد شيئا من هذا في المجال الواقعي ولكنه استثناء نادر في هذه الظروف كما تدل على ذلك الرواية الحديثة. إن الذكر الذي يبسط سلطته على الواقع ظل في الأدب منصاعا لسلطة المرأة. هل هذا تناقض؟ ربما. ولكن لو سميناه التقليد الأدبي لكان أفضل وإلا لما استطعنا أن نفسر كيف تعامل المرأة في الأدب غير ما تعامل في الواقع.

القصة الإغريقية واحدة أو تكاد تكون واحدة. قد تختلف الرواية عن الأخرى في اللعبة والمكان والزمان والأحداث ولكن الأسلوب الروائي واحد لا يتغير. يجب أن يهيم الذكر بأنثى جميلة (في نظره) بعدها يحول القدر أو الأحداث الطارئة بينه وبينها، فيطوف مكرها أو تطوف مكرهة في مغامرات غريبة بلدانا عجيبة. ويتعرض – تتعرض – لأحداث وعذاب أليم، قبل أن يلتقي الذكر بالأنثى. فقد يخطفه القراصنة أو قد يستحوذ عليها عاشق آخر، ثم تدور الأحداث متنقلة من مكان إلى آخر، إلى أن تأتي النهاية السعيدة. ففي الرواية

الإغريقية لا توجد تراجيديا كما في المسرحية الإغريقية. كما لا توجد كوميديا مثل المسرحية الإغريقية، وإنما يوجد نص درامي أو ميلودرامي ينحدر أحيانا إلى اللغة المبتذلة. لم نعد نعثر على أنتيغوني، ولا على فصاحة تسيوس ولا على ذكاء أوليس ولا على مناعة أخيل ولا على شجاعة هكتور ولا على مراهقة الأمير الطروادي ونبوءات كاسندرا بريام. . . إن الجو الملحمي قد انتهى كما أن اللغة الملحمية الفخمة والبسيطة معا قد انتهت.

**الساتيرة:** انتهت المواقف التراجيدية والكوميدية من الرواية الإغريقية. ولكن إذا جردنا الرواية من المواقف التراجيدية والكوميدية والجو الملحمي أو الجو الكوميدي فماذا يبقى أمامنا؟ . . يبقى أمامنا ما بقي عن الملحمة. إن الملحمة هي التي أنتجت التراجيديا والكوميديا والساتيرة أيضا. وللأسف ليس لدينا اليوم سوى ساتيرة واحدة هي "السيكلوب" ليوربيدس. أما ساتيرة سوفوكليس "متتبعو الأثر" فلا أثر لها.

تحدرت هذه الأنواع الثلاثة من الملحمة. ولكن في الإلياذة لا وجود إلا للتراجيدي. أما الكوميدي والساتيري فموجودان في الأوديسة ولكن ما المقصود بالموقف الساتيري؟

الموقف التراجيدي هو موقف الصدام للصعود إلى الأعلى وهذا ما يؤدي إلى الانهيار أو الموت. والموقف الكوميدي هو موقف الصدام نحو الأدنى الذي يؤدي إلى نقد لاذع كبديل عن التطهير في التراجيديا. أما الساتيرة فتجمع بين الموقفين، فتبدأ بالمشقات وتنتهي نهاية سعيدة، تبدأ كالتراجيديا وتنتهي كالكوميديا. ويمكن تلخيصها بمثل شعبي معروف وهو "الفرج بعد الشدة" وهذا ما نجده في "الأوديسة" فكلها فرح بعد شدة، سواء في جزيرة الثور المقدس أو في جزيرة السيرينات أو في جزيرة السيكلوب. . . كما أن النهاية العامة هي نهاية سعيدة إذ يعود الزوج إلى زوجته المخلصة.

من هنا خرجت المسرحية الساتيرية التي كان يمارسها كتاب المسرح. ولكن التسمية لا تنطبق عليها تماما. فقد سميت ساتيرة لأن الجوقة ظلت محافظة على ثياب الساتير (جلد الماعز وحوافره). أما الخط البياني للساتيرة فلا علاقة له بالتسمية. الساتيرة حادثة مكفهرة يظنها المرء بادئ الأمر مفضية إلى الكارثة فالموت. لكنها تأتي بالفرج بعد أن يتلاعب الكاتب بأعصاب المتفرج. إن الخط التراجيدي لا يكمل مسيرته بل ينقطع ليتحول إلى حظ سعيد باستخدام أحابيل كثيرة مثل التعرف والانكشاف واللقاء المفاجئ والمصادفة السعيدة. . .

فلسفة التراجيديا هي التطهير عن طريق الحزن. وفلسفة الكوميديا هي التطهير عن طريق التهكم والسخرية، فهل هناك فلسفة تكمن وراء الساتيرة التي تحولت إلى رواية نثرية؟ نعتقد أنها فلسفة التنفيس عن الكرب التي لجأ إليها فيما بعد علماء النفس الذين يكاشفون المريض بكل المخاوف التي يشعر بها قبل الوصول إلى معالجته.

**خط التطور**: إن الخط البياني الذي نتصوره للتطور الأدبي يسير على النحو التالي: الميثولولجيا فالملحمية فالتراجيديا فالكوميديا فالساتيرة، وبعد أن غابت الساتيرة ظهرت الرواية. الميثولوجيا هي الأدب المكرس للأبطال الحضاريين الكبار الذين وصلوا إلى مصاف الآلهة. والملحمة هي الأدب المكرس لعظماء تاريخيين. أما الساتيرة فهي أدب الناس بعد أن ذهبت الأيام المجيدة والتاريخ العظيم. قد تستنجد بالتاريخ العظيم مثل قصة الإسكندر. ولكن العمق يأتينا بشخوص عاديين. وأما الرواية الإغريقية فإنها ساتيرة النثر والقالب السردي بدلا من أن تظل أسيرة الشعر والقالب المسرحي. وقد حققت بذلك شعبية واسعة، بل إن قسما منها دخل في الفولكلور. لكن هذا الانتشار لا يعني رفعة الأسلوب وفخامة الأداء بل بالعكس إذ انتشرت بسبب أسلوبها المتداعي أو العامي الذي أحبه الناس.

كانت مسرحيات مينادر الكوميدية قد احتلت الساحة المسرحية وطردت التراجيديا الفخمة والكوميديا القديمة، كوميديا أرستوفانز، وصارت أقرب إلى التهريج الذي لا معنى له. . . كان لا بد أن يظهر نوع أدبي جديد مقابل ذلك فظهرت الرواية الإغريقية في العصر الهلنستي، معتمدة على النثر ومحافظة على شيء من الخط التراجيدي المعقد الذي يقوم على التحولات الكثيرة فتنقل القارئ بسرعة من مكان إلى مكان ومن حادثة إلى حادثة، حتى إذا نضج هذا الاتجاه جاءت الخاتمة السعيدة. لقد ظهرت الرواية بعد أن غابت الساتيرة على المسرح.

**التاريخ**: في البدايات الأولى للرواية الإغريقية لعب التاريخ دورا كبيرا واحتل مساحات واسعة، كما نجد ذلك في روايات الإسكندر، وهي التي أعادت العصور الوسطى إنتاجها في سيرة شارلمان والملك أرثر. . . ولكن منذ متى لم يكن التاريخ أساسا للأدب؟ هل يمكن تنحية الإلياذة والأوديسة عن التاريخ؟ بل إن الميثولوجيا نفسها ذات صلات تاريخية بأبطال حضاريين كبار، بيد أن تراخي الزمن جعلنا نفصل بين الميثولوجيا والتاريخ، ونخمن أنها من خصائص

الفكر البدائي، وما شابه ذلك.

ولكن يظل التاريخ تاريخا والأدب أدبا. ساميراميس (أو شاميرام) شخصية تاريخية مثل الإسكندر وغير الإسكندر، ولكنها عندما تدخل الأدب تصبح لها سيرورة خاصة. يرافقها التاريخ ولكنه لا يأسرها ولا يكبلها. إن الشخصية التاريخية تكون أكثر تحررا من التاريخ في الأدب، والشخصية الأدبية أكثر تقيدا عندما تدخل التاريخ. إن الأدب يهتم بالدلالات أكثر من الحقائق على النقيض من التاريخ. ثم إن الشخوص في الأدب لا تعامل كلها بسوية واحدة، ففي حين تبتعد سميراميس ابتعادا كبيرا عن التاريخ في بعض الأحيان نجد القائد الأرمني يظل قريبا من التاريخ.

التاريخ في الروايات الأولى متسع يشمل البحار والبلدان والموانئ. ففي رواية خاريتون الأفروديسي "خارياس وكاليرو" يتجول التاريخ بين سيراكوزا وأثينا والبحر المتوسط ومصر. والشخصيات التاريخية واضحة المعالم.

لكن التاريخ في الروايات اللاحقة طفق يتراجع ويتقلص مفسحا المجال أمام امتدادات عذاب العشق ومغامرات الحب والتضحية بالذات من أجل الآخر. ولكن حتى حين يتضاءل التاريخ يبقى الكتاب الأوائل ماثلين في أذهان كتاب الرواية، فقد نجد أقوالا لهوميروس وسوفوكليس أو يوربيدس أو سواهم. وهذا دأب كل أسلوب جديد. إنه يبدأ مضطربا، يحار بين ما ض معجب به وواقع يفرض نفسه عليه. إنه يكتب بأسلوب النثر العادي ولكنه في حنين دائم إلى فخامة الأسلوب القديم.

**<u>البقع الأرجوانية</u>:** قلنا إن الرواية الإغريقية ترجع في نشأتها إلى الساتيرة، التي تجمع بين التراجيديا والكوميديا من حيث الأساس. وكانت الساتيرة في الأصل المسرحية الرابعة التي يجب أن يتقدم بها المتسابق مع الثلاثية. ويبدو أن غرضها استبار قدرة المؤلف على التنفيس عن المتفرج، فلا يجوز أن يختص كاتب بالتراجيديا وحدها. الإغريق يكرهون الحزن ويشغفون بالسعادة، وربما كانت كل مؤلفاتهم عبارة عن بحث عن السعادة للإنسان، وليس للإغريقي وحده. وقد يكون هذا هو سبب فرضهم الساتيرة كمسرحية رابعة. من هنا نجد أن لغة الساتيرة حتى في قسمها التراجيدي أو الأصح في قسمها المغامراتي، تختلف عن لغة التراجيديا الفخمة.

لغة الساتيرة أسهل وأخف من لغة التراجيديا المضروبة أصلا على لغة المعابد الفخمة. ويكفي القول إنها منسوخة عن طقوس المعابد المصرية، حتى

نعرف مدى فخامتها وأهميتها، ناهيك عن موسيقى المعابد الرائعة التي كانت تصاحبها. لكن الساتيرة حتى تكون نوعا مميزا، لا بد أن تتخذ لنفسها أسلوبا خاصا، لتفرد نفسها عن التراجيديا. وليس هذا اختيارا بل ضرورة نظرا للفرق القائم بين القدر الخفي والمغامرات الإنسانية، بين التراجيديا والساتيرة. في هذه الحالة لا بد من أسلوب خاص للقسم الأول المتصف بالمغامرات، ليس تراجيديا ولكنه ليس كوميديا سعيدا كالقسم الثاني من الساتيرة.

إذا كان الأسلوب هنا يختلف عن الأسلوب التراجيدي، فإنه يأخذ منه شيئا ما بحيث يوفر الرهبة لدى السامعين. فنلاحظ كيف يتوهج الأسلوب هنا وهناك في القسم الأول، بينما يصبح عذبا سهلا منطلقا في القسم الثاني. وهذا ما نلاحظه في ساتيرة يوربيدس "السيكلوب" حيث نرى الأسلوب في القسم الأول الذي يحبس فيه أوليس ورفاقه (يجعلهم يوربيدس هنا من أنصار سيلينوس معلم ديونسيوس، مع ثلة من رفاقه الساتير) مرتفعا عن المستوى العادي. فيه بقع من الجمل البلاغية الفخمة، وهي التي سماها الإغريق "البقع الأرجوانية". إنه ليس أسلوبا تراجيديا فخما في كل أرجائه، بل هناك تلك البقع الباقية من الأسلوب التراجيدي. فإذا حل القسم الثاني شاهدنا سيلينوس ورفاقه يتعاطون الكلام بأسلوب سوقي إلى حد ما يتقرب من الكوميديا.

الرواية الإغريقية عبارة عن ساتيرة نثرية ولكنها مقتصرة على القسم الأول. ونلاحظ أنها استخدمت هي الأخرى البقع الأرجوانية، وعلى الأخص في قسمها الأول الذي يتحدث عن المغامرات التي تقع أثناء انفصال العاشقين، من أمثال وصف الطبيعة أو الحزن أو الفرح الغامر. مثال ذلك ما نجده في رواية تاتيوس "ليوكيبي وكليتوفون" في المناجاة التي تناجي بها ليوكيبي حبيبها كليتوفون ووصف الخريف والصيف والربيع وشروق الشمس في رواية لونجوس اللسبوسي، وكما في كثير من أسلوب زينوفون الأفسسي في روايته "السيرة الأفسسية" كوصف الصيد ومناجاة الحبيب ووصف أعراض الحب. بينما تقل البقع الأرجوانية في "السيرة الإثيوبية" لهليودوروس الحمصي، لأن أحداثها كثيرة ومعقدة، وفيها تداخلات غريبة، فهو لا يكاد يخرجنا من حدث حتى يرمينا في حدث آخر. شخصياتها كثيرة متنوعة، من الملوك والقادة وحتى المنحطين والسفلة. يبقى لونجوس الأكثر استخداما للبقع الأرجوانية من رفاقه.

لا نعتقد أن الانتقال من الأمكنة اليونانية إلى الأمكنة الشرقية هو الذي يكمن وراء هذه البقع. إن هذا الانتقال لا يفعل شيئا سوى إدخال نوع من

الغرائبية كما سبق وأشرنا. إن وصف شروق الشمس – مثلا – أو وصف العاصفة أو وصف الربيع لا يحتاج إلى تغيير أمكنة، وإنما يرجع إلى أن الرواية انحدرت من الساتيرة وسلكت سلوكها واتخذت أسلوبها، ولكن بطريقتها الخاصة، إذ على الرغم من كثرة البقع الأرجوانية (وعلى الأخص عند لونجوس) يظل الأسلوب النثري العادي هو الأغلب والأكثر سيطرة. أما اللغة فقد تدنت كثيرا كما سبق وأشرنا.

البقع الأرجوانية في الرواية من النوافل التي يمكن أن نستغني عنها، فالمناجاة أو شروق الشمس أو أوراق الخريف الصفراء، أو الأرض التي ترتدي حلة خضراء أو ما شابه ذلك من البقع – وما أكثرها – لا يؤثر في الأحداث على الإطلاق. كما أنها لا علاقة لها بالسرد ولا بالشخصيات. إنها تختلف عما هي في التراجيديا كما أنها تختلف عما هي في الساتيرة. في التراجيديا يكاد النص كله يكون بقعا أرجوانية. إن التراجيديا أشبه بقصيدة. في الساتيرة يختلف الأمر، فالبقع الأرجوانية فيها عبارة عن أماكن ترتفع فيها اللغة لتجاري الحادث الفاجع. أما في الرواية القديمة فإن الكاتب يستخدم وسائل أخرى كمظاهر الطبيعة ووصف العواطف والمبالغة في سرد حادثة من الحادثات. فالبقع الأرجوانية هنا تتوسل أدوات أخرى كوصف الخريف مثلا، فتوفر له شيئا من فخامة اللغة فقط. إنها لا تستخدم اللغة الفخمة إلا في هذه الوسائل، بينما الساتيرة تستخدمها من دون هذه الوسائل. التراجيديا لا تحتاج لشيء فهي بحد ذاتها كتلة من البقع الأرجوانية أحداثا ولغة وأسلوبا.

تريثنا بعض الوقت في مسألة البقع الأرجوانية ولنا غرض من ذلك وهو أن هذه البقع صارت تقليدا أدبيا شبه صارم منذ الرواية القديمة وحتى اليوم. ففي كل رواية نجد بقعا أرجوانية. وكثيرا ما نسمع قراء الروايات يرددون هذا المقطع أو ذاك من البقع الأرجوانية. بل أحيانا قد تطغى هذه البقع عندهم على غيرها، وربما يعجب بعضهم بالرواية لبقعها الأرجوانية. ولا يخفى أن الرومانتيكيين عموما انجرفوا وراء البقع الأرجوانية وعلى الأخص في وصفهم للمقابر والكهوف والأنهار والغابات والأبنية الخربة وبقايا الأطلال ولواعج النفس الحزينة وغير ذلك مما هو معروف عنهم.

ولو انتبه المحللون النفسانيون لهذه الناحية لاستخدموا البقع الأرجوانية في استبار الأعماق النفسية. فلو طالبنا خمسة أشخاص أن يختاروا أجمل مقطع من الرواية ذاتها، للاحظنا أن كل واحد يختار بقعة أرجوانية تتناسب مع تكوينه

الشخصي أو حالته النفسية الراهنة. ويعترينا العجب كيف يختار كل واحد بقعة مختلفة كل الاختلاف عن الآخرين، فصاحب الشخصية الانبساطية يختار المبهج والمفرح وصاحب الشخصية الانطوائية يختار ما هو كئيب يلامس العمق الحزين للوجود البشري. ومرة اختار أحد الرسامين مقطعا أقرب إلى الشعر، فيه إيقاعات أخاذة فعلا، ولكن من ناحية أخرى لا علاقة له بالصورة الفنية والرسم والزخرفة. ودهشنا لذلك. ولكن تبين لنا أن هذا الرسام من أشد هواة الموسيقى ولعا بالإيقاعات والأنغام المتسربة الداخلية حتى أنه يلتقط هذه الإيقاعات من بين ضجيج القطعة الموسيقية الصاخبة. لكن لم يجر اختيار المقاطع التي تهبط من الحب إلى الجنس أبدا. المقاطع التي تتحدث عن الحب حديثا هفهافا هي التي اختيرت أكثر من غيرها.

وبما أن وظيفة البقع الأرجوانية في فن الأساليب محدود جدا، كالتمهيد للمواقف: من حزن وفرح وفجيعة وما شابه ذلك، فإن التعامل معها يكون حذرا جدا، لأنها إن طالت أفسدت وإن أسيء استخدامها كبحت السياق الأسلوبي، وإن اقتصرت على بضع جمل لم تعط التأثير المطلوب. . . إن استخدام البقع الأرجوانية يشكل معضلة قائمة بذاتها. ألان روب غرييه وناتالي ساروت وفرجينيا وولف وميشيل بوتور وبقية كتاب "الرواية الجديدة" ظنوا الظنون في البقع الأرجوانية، وزعموا أنها نوع من التغطية للسرد الروائي. ولهذا قل أن نجد في رواياتهم مثل هذا الإقبال المتهافت على البقع الأرجوانية كما عند الرومانتيكيين. هذا إن كان في الرواية بقع أرجوانية على الإطلاق. وقد عدوا اللجوء إلى الأرجوان دليل ضعف، مع أن النقاد حتى اليوم لم يتفقوا على شيء فيما يخص الأرجوان، لا من حيث تفسير ظهوره في الآثار النثرية ولا من حيث وظيفته وهل هي لإبراز الجو النفسي للشخوص أم لاسترواح الكاتب، ولا من حيث المدة الزمنية التي يجب أن يستغرقها الأرجوان، ولا من حيث الكمية التي يجب أن تنثر في ثنايا الرواية. . . إنهم في خلاف يصل إلى حد التناقض أحيانا. ولكن الشيء الوحيد الذي اتفقوا عليه أن الكاتب المخضرم وحده يعرف كيف يحسن استخدام الأرجوان، وعندئذ يكون مستحبا وجميلا حقا.

## خطوط عامة

أطلنا في الأرجوان لأنه أوضح الظواهر في الرواية على مسار تاريخها منذ الرواية القديمة وحتى الرواية الحديثة. ولكن من باب آخر سوف نرى أن

بقية العناصر ظلت مستمرة إلى هذه الدرجة أو تلك. يبدو أن الكمية لهـا تـأثير بعيد في الكيفية. وكأن المسألة في نهاية الأمر هي مسألة موازين تتغيـر بتغيـر الأزمان أما الهيكلية فتبقى واحدة من حيث الفن السردي العـام، مثـل البيـوت السكنية التي تقوم على أساسات وجـدران وسـقوف، سـوى أن التنوعـات – كالسقف المسطح أو المقبب أو المائل – لا تؤثر في الهيكلية الأساسية. فالطراز مثل قبة جمالية على عناصر أساسية.

في هذه الناحية لا تعود قاعدة ماركس في غياب شـروط إنتـاج الملحمـة قادرة على تفسير استمرارية الفن السردي منذ الملحمة حتى الرواية الجديدة. إن المتغيرات ستظل في تغير أبدي بيد أن المرتكزات الأساسية تظل ثابتة. وسوف نثبت فيما يلي الخطوط العامة للرواية القديمة حتى نرى المؤتلـف والمختلـف بينها وبين الرواية الحديثة، وما اعتراها من تطور في العصور الوسطى:

١. الموازاة مع الساتيرة: فهي تتألف من قسمين، الأول طويـل جدا ومتنوع أيضا يقوم على المغامرات، والثـاني مـوجز، وأحيانا يكون شديد الإيجاز متوجا بـالفرج بعـد الكـروب والمحن خضناها مع البطل أو البطلة، أو مع الاثنين معا – وهو الأرجح – في القسم الأول.
٢. تقع الأحداث خارج الساحة النفسية. إنها أحـداث خارجيـة تقريبا، تفرضها المصادفات أكثر مما تفرضـها الظـروف الاجتماعية الثابتة.
٣. الآلهة محدودة التدخل. ويحتل إله الحب المرتبة الأولى في التدخل. والعادة أن يتدخل منذ بداية الرواية. وبعد تدخله لا يعود له أثر يذكر إلا في حالات استثنائية. إنه يطلق سهمين على المحبين ويمضي بعيدا. وبذلك يعرف القارئ مسبقا أن الحبيبين سيظلان مخلصين حتـى نهايـة الروايـة وهـذا الإخلاص هو الذي يدفع إلى النهاية السعيدة.
٤. الأمكنة كثيرة متنوعة: مصر وإثيوبيا وما بـين النهـرين واليونان وإيطاليا وقبرص وبلاد الشام. ويختلـف وصـف المكان من كاتب إلى كاتب ولكن القاعدة العامـة أن يكثـر الكاتب من وصف الأمكنة الجديدة.
٥. العذاب المادي أو الجسدي كثير ولكن النفس تظل ثابتـة لا

تتأثر بهذه الأحداث، فالعاشق يظل مخلصا لعشيقته رغم تقلب المحن، ويبقى الصديق صديقا والعدو عدوا، إلى حد ما.

٦. وجود الأرجوان مؤكد في جميع الروايات، لكن طريقة الاستخدام مختلفة، فبعض الكتاب يكثر منه في الأحداث وبعضهم في وصف الطبيعة أو الأمكنة الجديدة. الأرجوان النفسي يكون عادة في مناجاة البطل أو البطلة.

٧. تستخدم العجائبية في بداية الرواية، فيفعل إله الحب فعلته في البطلين ثم ينسحب. أما الغرائبية فكثيرة، وعلى الأخص عندما يصف الكاتب الأمكنة الجديدة.

٨. عنصر التشويق يتخلق من الأحداث الصارخة القاسية، وليس من الحبكة السردية. فالأوراق مكشوفة منذ البداية.

٩. الأسلوب اللغوي غير رفيع المستوى باستثناء الأرجوان. أحيانا تصل بعض الأجزاء إلى مستوى الساتيرة ولكنها أدنى مستوى.

١٠. يقوم الكاتب في الرواية مقام أعضاء فرقة الساتير، فيمهد للأحداث أو يعلق عليها. وكما كانت فرقة الساتير تعرّف عن نفسها وعن دورها في الساتيرة، كان الكاتب يعرف عن نفسه أحيانا في بداية الرواية، ويعلن أنه بصدد تقديم رواية مؤثرة عن كذا وكذا، كما فعل هليودوروس الحمصي وغيره.

١١. ظل الملوك والملكات والأمراء وكبار القوم يحتلون مكانة لا بأس بها في الرواية وإن كثرت الشخصيات العادية.

١٢. لم يكن للمسيحية تأثير في الرواية القديمة. بل استمرت الآلهة القديمة في العمل.

١٣. الروائيون إغريق من العصر الهلنستي إلا إذا اعتبرنا أوفيد كاتبا روائيا في كتابه "مسخ الكائنات" مع أنه صياغة جديدة للقصص الميثولوجية التي كانت شائعة، سوى أن أسماء الآلهة هي أسماء رومانية.

هذه هي أبرز الخطوط العامة للرواية القديمة. ومما لا شك فيه أن دراسة الساتيرة المتبقية وهي "السيكلوب" ليوربيدس يكشف كيف انبثقت الرواية منها،وكيف أنها أخذت تتلاشى بعد أن اتسعت رقعة الرواية القديمة حتى حلت محلها. والأصح أن موت الساتيرة هو الذي أتاح ظهور الرواية القديمة.

هذا هو الإرث الذي استلمته العصور الوسطى وحولته إلى الرومانسة بعد أن مرت بفترة المسيحية الأولى حيث سادت الليجندة سيادة لا مثيل لها.

←

# ٣

# من الرواية القديمة إلى الليجندة

## تمهيد وتحديد

كانت الرواية القديمة، أي الرواية الإغريقية التي ظهرت في العصر الهلنستي، تشمل كثيرا من العناصر. هذه العناصر توزعت فيما بعد على عدة أنواع أدبية. ويهمنا في هذا الصدد نوع ظهر في بدايات العصر المسيحي وتداوله الناس شفهيا قبل أن يسجل ويكتب. هذا النوع هو الليجندة legend .

لم تكن كلمة ليجندة تعني ما تعنيه اليوم. اليوم نقول ليجندة عن الأشياء الخرافية والميثولوجية، حتى لو كان في هذه الأشياء بعض الواقعية، أو حقائق تاريخية. لو قرأنا اليوم قصص هرون الرشيد في ألف ليلة وليلة لقلنا على الفور إن هذه القصص عبارة عن ليجندات لا يمكنها أن تقدم لنا الملامح الحقيقية لهرون الرشيد مع أنه شخصية تاريخية. وعندما يحضر العفريت ويمثل بين يدي البطل، من دون أن نعرف من أين أتى ولا كيف أتى نقول عن القصة إنها ليجندة، أي أسطورة أو خرافة.

الأرجح أن تكون الليجندة من اختراع المسيحية، فهي التي أعطتها معناها في العصور الوسطى. ترجع الكلمة إلى كلمة ليجن اليونانية وتعني المعلومات التي تجمع من شتى المصادر. مثلا عندما يمثل الشهود أمام القاضي كان الكاتب يسجل منهم شهاداتهم. وهذا السجل يسمى ليجن أي المعلومات المجموعة.

تغيرت الكلمة عندما أخذها الرومان عن اليونان فتغيرت من ليجن legein إلى ليجندوم legendum التي تعني كتاب القراءة أو جمع ما

يجب أن يقرأ. فإذا اخترت نصوصا حتى تضعها بين يدي الطلاب لقراءتها سمي الكتاب الليجندوم. أما المسيحية فجعلت الكلمة تعني مجموعة الأعمال التي يقوم بها شخص وتسجل في كتاب، فهي في اعتقادهم سيرة حقيقية، حتى لو لم تحرق النار جسدا آدميا، بعد أن يلقى فيها.

عندما انتقل الناس من الأديان القديمة إلى المسيحية كانوا يحملون بين ضلوعهم قصص الحب المشوقة، أي الرواية اليونانية التي ليست في نهاية التحليل سوى ساتيرة نثرية satyr .

## وليد جديد

انتشرت الروايات القديمة انتشارا واسعا في العالم المسيحي. وأقبل عليها الناس إقبالا شديدا، وكانت تسرد في الأماسي والأسمار على أيام متوالية. ويمكن من ناحية أخرى أن يطلق على هذه الروايات اسم ليجندوم لأنها معلومات جمعت عن أشخاص. لكن الفكر المسيحي الغربي الذي حارب الفن والشعر والأدب، كان مضطرا إلى ملء الفراغ الذي يحدثه منع هذه القصص التي اتهم بعضها بأنه من القصص الماجن. وبما أن القسم الثاني هو النهاية السعيدة التي بها تزاح الكروب عن قلوب العاشقين، فإنه قسم لا يمكن أن تستفيد منه الكنيسة، خاصة وأن التربية المسيحية مغرمة بالحزن منجرفة إليه، حتى قيل فيها إنها تعليم النواح المقدس، فاكتفوا من الرواية اليونانية بالقسم الأول الذي يتحدث عن المتاعب والمشقات، بعد تحويله دعائيا لصالح الدين الجديد.

ومثل أي شيء شعبي، طفق المسيحيون يروون قصص أبطالهم من القديسين. وكانوا يتلون هذه السيرة شفهيا لتكون عبرة لمن يعتبر وتقوّي الإيمان في نفوس الأتباع. وإذا كان الراوي من هواة الحزن فإن سرده للسيرة يترافق بإيقاعات صوتية تبعث الشجن في النفوس، وتعدها لممارسة النواح المقدس. وفي جنوب لبنان ممارسة متقنة للنواح المقدس. وكان الرواة يستفيدون من المغامرات التي كانت تملأ القسم الأول من الرواية، أو الساتيرة النثرية، فيختلقون المغامرات مقابل مغامرات الأبطال القدامى، تصل إلى حد التضحية بالروح من أجل الدين الجديد. . . ومع تعاظم هذه الروايات صارت كلمة ليجندة تعني بالضبط سيرة القديس.

## الليجندة المسيحية الأولى

أول ليجندة مسيحية كانت ليجندة المسيح نفسه. وقد ظهرت قبل ظهور أول إنجيل، أي في القرن الأول للميلاد. كانت هذه اللجيندات تسري وتنتشر بين الناس على نحو مذهل. يتداولها الناس شفهيا. ولكن أبرز هذه الليجندات كانت ليجندة المسيح، مع أنها لا تنفصل عن ليجندات الرسل الذين اعتمد عليهم في الكرازة. وكانت سيرة المسيح هي الأقوى والأغرب، بل كانت ثورة في حد ذاتها، فكم يدهش الناس ويعجبون عندما يسمعون أن الميت ينهض من القبر وأن الكسيح يمشي وأن الأبرص يشفى وأن الأعمى يبصر وأن المرأة المصابة بنزيف تعود كما كانت بمجرد ملامسة ثوب هذا الرجل. . . الخ

أول معجزة حققها كانت تحويل الماء إلى خمر، أمام حشد من الناس المحتفلين في باحة دار العريس. قال لهم املؤوا الخوابي ماء، وحولها إلى خمر وطالبهم أن يوزعوها على أهل المتكأ. ولاقت هذه المعجزة رواجا لكونها خرقا للمألوف اليهودي. كانت العادة أن يعين صاحب المتكأ ساقيا يشرف على توزيع الخمر حتى يتم الاحتفال بسلام. والخمرة غير مستحبة في الديانة اليهودية، فلا يسمح بها إلا للكهان أثناء إقامة الصلاة. ويبدو أن هذه العادة من بقايا الديانة الديونيسية التي كانت تقدس الخمرة. لكن من المستهجن أن يتعاطاها الناس. كان يسمح بها في الأفراح شريطة أن يشرف عليها الساقي الذي يقدر الكمية لكل شخص. وهذه عادة رومانية كانت شائعة في كل العالم الروماني. فالمعجزة تعني خرقا لقانون الكمية المعمول به. وشاعت هذه المعجزة بين الناس غير اليهود الذين كانوا يحتفظون بأديانهم القديمة، وهي أديان تقوم على تقديس الخمرة، وعلى الأخص في أعياد الإله دموزي أو تموز. وقد رأوا في هذه المعجزة عودة لمجد أديانهم السابق.

وفي قانا ذاتها شفى ابن خادم ملك قانا. وفي كفرناحوم شفى رجلا من روح نجسة داخلة فيه. كما شفى حماة بطرس ذاته، والكثير في هذه المدينة. ثم توالت المعجزات كشفاء الأبرص والمفلوج ومريض بيت حسدا وصاحب اليد المتيبسة وعبد قائد المئة، ثم أقام ابن أرملة نايين وشفى مجنونين معا، والمرأة نازفة الدم وأقام ابنة بايروس وشفى أعميين، كما شفى الأخرس والمجنون وأطعم خمسة آلاف نسمة بقليل من الخبز والسمك ومشى على الماء. وشفى امرأة فينيقية وأصم وأخرس، كما عاد وأطعم أربعة آلاف نسمة وشفى الأعمى وأقام أليعازر من القبر بعد دفنه. . . لكن المعجزة الكبرى كانت موته على

الصليب وقيامته وصعوده إلى السماء. وهي المعجزة التي أعادت إلى الأذهان التقليد التموزي الذي كان سائدا في فلسطين بل في كل بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين. فتموز يموت ويروي الأرض بدمه ليهب الخير للأرض فتخرج نبتها وعندها، وبعد أن يطمئن أن الأرض قد أخرجت نبتها ينهض من بين الأموات ويعود إلى مجده في السماء.

تعتبر هذه الليجندة عالمية، فقد ابتكرتها معظم الشعوب. إنها تدل على دورة الحياة أو دورة الطبيعة. بعض الشعوب لا تؤمن بذلك – وهي قلة – وبعضها ممن لا يأخذ بهذه الليجندة يرى أن دورة الحياة تتم عن طريق التقمص، وهي من أقدم عقائد الأرض كما نظن، ولا تقف عند فيثاغوراس، كما يذهب بعضهم. إنها ترجع إلى البدايات البشرية والتجمعات الأولى.

جاءت ليجندة المسيح تتويجا لليجندات سابقة. وهي ليجندة غير متصالحة مع الموت، سواء أكان موت الجسد أم موت النفس بالخطايا. فهي تتابع سيرورة العقائد السابقة في الانتصار على الموت، بالقيامة أو بالتقمص. والانتصار على الموت يجد هوى بعيدا جدا في النفس البشرية. وكان اليهود فريقين، كل فريق في واد. وربما كان للعصر الهلنستي تأثيره الكبير في هذا الانقسام. كان الصدوقيون من جهة متأثرين بالفلسفة الأبيقورية التي ترى موت النفس بموت الجسد، وأنه لا شيء يعقب الموت، لا قيامة بالجسد ولا قيامة بالروح. كان الصدوقيون متصالحين – إذن – مع الموت فوقفوا ضد الليجندة الأولى للمسيحية، ووجدوا فيها استخفافا بالعقل البشري. لكنهم كانوا قلة. أما الأكثرية فكانوا من جهة ثانية من الفريسيين، أي النساك أو المنعزلين الذين يؤمنون بالقيامة، بل بالقيامة عن طريق الجسد نفسه، وبخلود الروح، كما في تعاليم أفلاطون. ويرون أن القضاء والقدر إنما يتجمدان أو يفصحان عن نفسهما في الإرادة الإنسانية.

وهذا يعني أن هناك خلافا كبيرا بين الفريقين حول المسيح نفسه، فالصدوقيون يتصورونه قائدا زمنيا خاصا باليهود، يأتي لإنقاذهم وتخليصهم من المعاناة، وتحريرهم من الرومان، أو من الأمم. أما الفريسيون فعلى نقيضهم تماما، إذ يتصورون المسيح مخلصا سماويا، يقودهم إلى الخلاص الأرضي والخلاص السماوي.

حارب الصدوقيون ليجندة المسيح بكل ما لديهم من وسائل. وقد نجحوا في التخلص من المسيح لأنهم كانوا من الكهنة والأغنياء، ومن ذوي النفوذ الكبير

عند الرومان. وكان قيافا من أشد المتحمسين ضد المسيح يسخر من ليجندته ويكرز بين اليهود بأن هذا القادم لا علاقة له بالمسيح الذي تحدثت عنه كتبهم وأسفارهم.

## ليجندة الانتصار على الموت

ليجندة المسيح استمرار لليجندات السابقة. والليجندات السابقة عبارة عن رواية مقدسة فيها قليل من البشر، مثل ليجندة تموز، بينما كانت الرواية القديمة دنيوية فيها القليل من القداسة.

لم تكن ليجندة المسيح غريبة عن الأجواء الثقافية في العصر الهلنستي، من إغريقية ومصرية ورومانية وهندية وفارسية، ونجد كل ذلك، إلى هذه الدرجة أو تلك في ليجندة المسيح كما سجلتها الأناجيل فيما بعد.

إذا أردنا تصنيف هذه الليجندة لقلنا إنها ليجندة الانتصار على الموت المعروفة من قبل سكان المنطقة. لكن هذه الليجندة تظهر الانتصار على الموت في مواضع تكسبها شيئا من الجدة، أبرزها ثلاثة: المعمودية والتجربة والقيامة. فالمعمودية ولادة ثانية، فالماء ينظف الجسد ويجدده. وإذا كان مقدسا (بالصلاة عليه) جدد الروح، وجعلها تولد ولادة ثانية. والمعمودية أشبه بعقيدة التنسيب عند الشعوب القديمة، حيث يدخل العضو مرحلة جديدة. وفي الهند يقوم الغانج بهذه المهمة، كما تقوم بحيرات التطهير الخيالية في الفكر اليوناني (وتكون هنا من النار وليس من الماء) بعملية التطهير لتعود النفس إلى سيرورة جديدة، كما يخبرنا أفلاطون.

أما تجربة المسيح مع إبليس فهي انتصار على الموت في الحياة. حرض إبليس المسيح على شيئين مغريين هما السلطة والثروة، فترفع المسيح عنهما. ولو تصفحنا تاريخ الأفكار البشرية، منذ العهود السحيقة وحتى نمط الحياة الأمريكية، للاحظنا أن المفكرين في كل مكان يحذرون الناس من مفسدة هذين الشيئين: الثروة والسلطة. وهما في حقيقتهما حلقة متكاملة، لأن السلطة مدخل إلى الثروة والعكس صحيح. ولم يعرف التاريخ شيئا أشد إماتة للنفس منهما، ولهذا السبب يستحيل منذ القديم وحتى اليوم أن نعثر على رواية لا تدور حول السلطة والثروة.

أما القيامة فإنها الانتصار الأكبر على الموت. وهي عقيدة الديانة

الروحانية، سوى أن المسيحية تابعت عقيدة الفريسيين أن القيامة تتحقق ليس بالروح وحدها بل بالجسد أيضا.

في العالم الهلنستي كانت تسود فلسفتان واسعتا الانتشار: الإبيقورية والرواقية. الأولى ملحدة لا تعترف برب ولا تؤمن بمعجزة، والثانية أقرب الفلسفات إلى المسيحية. بل يمكن القول بأنها أقرب من فلسفة أفلاطون. ولهذا حوربت الأبيقورية على يد المسيحية محاربة شديدة، بينما كان الموقف مختلفا بالنسبة إلى الرواقية والأفلاطونية. وقد كانت أقوال أفلاطون منتشرة في ذلك العهد فالتقط المسيحيون قوله في الكتاب الثاني من الجمهورية: "في مثل هذا الظرف يجلد العادل ويعذب ويوثق بالأغلال وتسمل عيناه بأسياخ النار، وبعد أن يكابد كل صنوف العذاب يصلب" وعززوا بذلك ليجندة المسيح تعزيزا قويا، كما التقطوا كلمة فرجيل في رعوياته عن الطفل الصغير الذي سيأتي ليحكم العالم بالعدل ويخلصه من الظلم، لتعزيزها. وهكذا جعلوا شهودا موثوقين يعترفون بحقيقة هذه الليجندة، وأنها لا تمت إلى الأسطورة والخرافة بصلة، بل هي واقع ملموس ومعاين، بل تنبأ به السابقون.

لم يقتصر التعزيز على أفلاطون وفرجيل، بل امتد إلى التراث القديم كله، كما هي العادة في كل دين جديد، حيث يفرز المفاهيم، ويستل منها أي شيء لا يروقه ولا ينسجم مع سيرورته، ليثبت رسوخه وتجذره في القديم، وكيف أنه جاء ضمن السياق الطبيعي، وقد فعل المسيحيون بالتراث القديم مثلما فعلوا في العهد اليهودي القديم، إذ راحوا يستنبطون النبوءات من سفر أشعيا وبقية الأسفار، كيف أن مجيء المسيح كان تحقيقا لهذه النبوءات، فجاء مصدقا لما نطقت به.

لا يمكن أن تعتمد المسيحية سوى هذا النوع من الأدب أي الليجندة، لأنه يلبي مطالبها ونزوعاتها العجائبية ويتعامل مع العالم الفوقي المقدس غير الخاضع للمعاينة والتجربة. ولو لم تعتمد المسيحية على فن الليجندة لكان لها تاريخ آخر. فقد سرَتْ ليجندة المسيح بأسرع من إعصار المحيط، بين جماهير أميّة مهمشة. ومما ساعدها على الانتشار أن البلاط الروماني نفسه كان ينشر ليجندات مماثلة عن حلول الرب في الإمبراطور، أو بالأحرى أن الإمبراطور مرسل من قبل الرب أو هو الرب بعينه. وقد ادعى بعض الأباطرة الألوهية، فتقبلها كثير من الشعب.

عندما انتشرت هذه الليجندة شفهيا لم تكن الأناجيل قد ظهرت بعد لتسجلها.

فظهور الشفهي سبق الظهور الكتابي بقرن من الزمان تقريبا. بل نقول إن الأناجيل ما كانت لتكتب لو لم تنتشر هذه الليجندة بين الناس انتشارا صاعقا. لقد عرف المسيحيون الأوائل بفطرتهم الفن الأدبي الذي يلائم دينهم، فكان لهم خير وسيلة حققوا بها انتصارا على أضخم جيش في العالم وأقواه. بل إن الليجندة هذه كانت أعظم أداة للاستيلاء على قلوب الناس. كانت الليجندة الوسيلة الوحيدة لتحويل الناس إلى مؤمنين بالدين الجديد.

## ليجندة من نوع جديد

هذا الانتشار السريع والصاعق لليجندة المسيح استمر شفهياً طيلة قرن من الزمان وأكثر. وفي القرن الثاني، عصر السيادة التامة لهذه الليجندة على ألسنة الناس، بدأ بعضهم يكتبها ويتفنن في صياغتها. ومن الطبيعي أن تختلف الليجندة الشفهية بين الناس من مكان إلى مكان ومن مزاج إلى مزاج، فبعضهم يغالي فيها وبعضهم يبرز هذه الناحية ويهمل تلك، والآخر يسير بالعكس فيروي الجانب الآخر وهكذا. وعندما أخذ الكتاب يسجلون هذه الليجندة، كان لا بد من أن يتأثروا بالمنطقة التي تروى فيها.

هذه الكتابات سميت الإنجيل أو البشارة. إنها بالفعل ليجندة جديدة، وقد بلغ كتابها العشرات، إن لم نقل المئات، ولكن بعد أن توطدت الكنيسة اختارت أربعة أناجيل، كل إنجيل يسجل الليجندة على طريقته الخاصة، فمرقس رواها كأنه يريد أن يقنع بها الرومان، ومتى رواها كأنها موجهة لليهود ولوقا رواها كأنها موجهة للإغريق. أما يوحنا الذي كان في التسعينات من عمره عندما كتبها فكلها متأثرة بالأسلوب اليوناني حتى يخال المرء أنها ليجندة يونانية بأسماء فلسطينية. وبداية إنجيله كلام يوناني أسلوبا ومضمونا: في البدء كانت الكلمة. . . أي اللوغوس الذي عليه بنوا كل فلسفتهم.

هذه أول مرة تكتب الليجندة باتجاهات مختلفة تعد بالعشرات، مما يدل على مدى تأثير هذا اللون الأدبي. كانت الليجندة سابقا تروى بأساليب مختلفة ولكن تكاد تكون باتجاه واحد. فليجندة عشق ربة الجمال لرب الحرب اشتملت على تفصيلات تختلف من كاتب إلى آخر، لكنها في النتيجة ذات اتجاه واحد. وربما كان أوفيد أكثر من لعب في زخرفة الليجندة إلى درجة أنه أحيانا كان يطيل إلى درجة الملل، لكنه، وهو في العصر الروماني، يعيد صياغتها في الاتجاه ذاته الذي كانت عليه قبل مئات السنين لتوحي بارتباط الجمال بالحرب

أو الحب بالموت. لكن يبدو أن ليجندة المسيح ظهرت في ثقافات متعددة، مما جعلها على هذا النحو. إن ثقافات العصر تفسر سبب هذه الاختلافات وعلى الأخص في الأناجيل الأخرى التي لم توافق عليها الكنيسة كإنجيل يعقوب وإنجيل توما وسواهما من الأناجيل التي لم يطلع عليها سوى أعضاء المجمع المسكوني على ما يبدو.

وهي فريدة من نوعها حتى في الشكل الذي اتخذته. إنها تخالف القسم الأول من الرواية القديمة المبنية على الساتيرة، لأنها لا تقوم على مغامرات ولا على مخاطرات، بل تقوم على ذلك الجزء الضئيل جدا الذي تشتمل عليه الرواية القديمة في قسمها الأول وهو العجائبية، حتى أنها لا تعدو أن تكون سلسلة من المعجزات. والعادة أن تكون الليجندة مشتملة على معجزة عجائبية واحدة كإشعال نار الحب بين اثنين متشامخين على الحب. أما في الليجندة المسيحية فالعجائبية تلعب الدور الأكبر، بل الدور الأول والوحيد تقريبا.

الشيء الآخر أنها أعادت التدخل الإلهي أكثر مما نجده في الساتيرة والرواية بكثير. ففي الرواية يكون في البداية أو عند أزمة خانقة، ولا يتكرر، بينما هنا نجد أنه هو المهيمن الوحيد، وبشهود عيان، كما يروون. فالتدخل يكون مباشرة بمعجزات ظاهرة في أمراض مع معظمها أمراض جسدية ظاهرة كالبرص والعمى وصولا إلى الموت، بينما كان التدخل في الرواية القديمة يقتصر على المعنويات غير الجسدية وغير المرئية كالحب مثلا.

وهناك فارق كبير بين الليجندة الجديدة والرواية القديمة، وهي أن النهاية السعيدة تكون بشرية نابعة من مجرى الأحداث نفسه ولا تكون عجائبية. في الرواية القديمة، وفي أصلها الساتيري نجد أن النهاية يصنعها البشر ويصلون إليها من خلال عمل طويل معقد. وأغلب النهايات تكاد تقتصر على الخروج من المأزق في الساتيرة ولقاء المحبين في الرواية القديمة. أما في الليجندة الجديدة فالخاتمة إلهية من جهة وغير منبثقة من الأحداث من جهة أخرى. إنها القيامة والصعود إلى السماء. مثل هذه النهاية لا سابق لها، حتى أسطورة تموز حيث تكون النهاية أرضية، إذ يعود في الربيع لتزهر الأرض من جديد. النهاية هي العودة من العالم السفلي. وقد أخذت الليجندة المسيحية شيئا من ذلك عندما جعلت المسيح يهبط إلى الجحيم قبل أن يصعد إلى السماء، ويصحب معه الأتقياء الذين سبقوا عهده.

في القرن الثاني كانت الليجندة المسيحية تشق طريقها بنجاح، مما جعل

بقية المحاولات تتضاءل ولا يعود لها تأثير يتيح لها مجال التطور. من ذلك مثلا "الحمار الذهبي" للوكيوس أبوليوس حيث جمع بين البورلسك والسرد الشخصي وقصة الآلام passion محاولا الانتقال من السرد المجاني إلى السرد الهادف. فهو يروي قصته الشخصية. كان ينوي أن يصبح عصفورا يجوب السماء ويراقب أفعال البشر. ولكن الساحرة اضطربت على أثر مشاغبة في الشارع وأخطأت في الدرج الذي يوجد فيه مرهم التحويل، ففتحت الدرج الذي يحول الإنسان إلى حمار. وبعد أن دهنته حتى الرقبة فطنت إلى خطئها فلم تكمل. فصار الرجل حمارا ولكن بعقل إنسان. وبدلا من أن يجوب السماء صار يجوب الأرض ويتعرف على البشر من لصوص وأفاقين ومزارعين وفلاحين. . . ويكابد الآلام كما في الرواية تماما، وليس كما في قصة الآلام المسيحية، فطريق الآلام على الجلجلة لا يستغرق عنده يوما واحدا فقط، بل يستمر عدة أشهر. وبذلك تكون المكابدة مئات الأضعاف من رفس وطعن وتجويع وضرب وأحمال تنوء تحتها البغال. . . وبعد أن يطلعنا على أحوال المجتمع في تلك الظروف، يستعيد شكله البشري.

هذه الليجندة الساخرة – إن صح التعبير – لم يكتب لها النجاح، فتراجعت أمام الليجندة المسيحية، ونامت حتى أيقظها رابليه بفنه الكبير الذي جمع الغروتسك إلى البورلسك إلى البيكاريسك كما سوف نرى. . . وبدلا من أن يعاني ما عاناه لوكيوس أبوليوس، انطلق ساخرا منتقدا لم يترك زاوية تنجو من لسانه. لقد نام أبوليوس أكثر من أربعة عشر قرنا حتى عاد على لسان رابليه، بسبب الليجندة المسيحية.

## ليجندات الرسل

ليجندة المسيح صارت قدوة للرسل ولتلاميذهم أيضا. ومن هنا كانت الرسامة الكهنوتية، فهم الذين يختارون الكهنة ويكلون إليهم المهمات. وفي أعمال الرسل نجد سيرورة هؤلاء مضروبة ضربا على حياة المسيح من عذاب وموت، باستثناء الولادة العجائبية والقيامة والصعود. . . لكن سفر أعمال الرسل أقرب إلى القسم الأول من الرواية القديمة، إذ تخف العجائبية كثيرا وهذا منسجم مع طبيعة الفارق بين مهمة المسيح ومهمتهم. لكن سيرة الرسل كانت عبارة عن مجموعة من المغامرات في سبيل الدين والكرازة للخلاص الجديد. إن النهاية في أعمال الرسل نهاية قاتمة، فبعضهم قتل وبعضهم صلب مثل

بطرس وبولس في روما. إنه موت بلا قيامة، مغامرة بلا نهاية سعيدة. ولكن سفر أعمال الرسل لم يشبع – على ما يبدو – تطلعات الناس إلى المزيد من الليجندات، فظهرت الليجندات الشفهية التي تشرح سفر أعمال الرسل. من أمثال ذلك ما روي أن الناس في روما ألحوا على بطرس في أن يترك روما سريعا، فلم تكن الظروف مواتية، وكانوا يشعرون أنه ملاق حتفه، فكرروا ضغطهم عليه بالرحيل، لكن بطرس كان يعدهم ولا يفعل إلى أن روى لهم حلما خلاصته أن بطرس نوى مغادرة روما، وهم بالمغادرة، ولكنه عند بوابة المدينة رأى معلمه المسيح يحمل صليبه ويدخل المدينة، فسأله إلى أين يا معلم، فأجابه بأنه جاء إلى هذه المدينة حتى يصلب مرة ثانية، فخجل بطرس وعاد إلى روما. وبسبب هذا الحلم لم يغادر بطرس روما، بل مكث فيها مكرزا إلى أن صلب. وعندئذ طلب من الجنود أن يصلبوه مقلوبا لأنه أقل مرتبة من المعلم ولا يليق أن يصلب بالطريقة التي صلب بها معلمه.

## ليجندات الشهداء

كانت ليجندات الشهداء تُتداول شفهيا وتفعل فعلها من التأثير في الناس المتلهفين لكل عجيب غريب. لكن في أواخر القرن الأول أزمع البابا كليمانس الأول أن يسجل أعمال هؤلاء الشهداء على غرار أعمال الرسل، لأن سيرتهم لا تقل روعة عن سيرة الرسل، فقسم روما إلى أربعة أحياء، وعين كاتبا لكل حي لتسجيل اسم الشهيد ونبذة عن حياته، فكان أول من اخترع علما جديدا سمي علم الشهادة martyrology .

## ليجندات القديسين

الشهداء هم الذين يموتون في سبيل دينهم بطريق ما: كالصلب أو الشنق أو التقطيع أو ما شابه ذلك من ألوان الموت التي دونت في سجلات الشهداء. ولكن ماذا نقول بمن لا يحظى بهذه الميتة، مع أنه قام بأعمال مشرفة؟ إنه قديس غير شهيد. ولا بد أن تدخل ليجندته سجل الشهداء، مات ميتتهم أم لم يمت.حدث هذا في العصور الوسطى حيث كثر تطويب القديسين العاملين بالبر فظهر علم جديد هو علم القديسين halioliogy . وبما أن الشهداء قديسون أصلا، فقد صار الكتاب يجمع الفريقين اللذين تجمعهما القداسة وإن افترقا في الموت. وفي أواخر القرن الثالث عشر جمع سير القديسين يعقوب الفوراجيني وسماها "السير

الذهبية" legenda aurea . وكان هذا الكتاب أول كتاب في العالم تخرجه المطبعة التي اخترعها يوحنا غوتنبرغ، مما يدل على الأهمية التي كان يحظى بها.

لكن الطوائف الشرقية– بعد أن ظهرت الطوائف – فضلت إطلاق كلمة يونانية على سير القديسين وهي السنكسار synaxary التي كانت قد شاعت في أوروبا وتفوقت على كلمة haliography أو غيرها. وهكذا صار لكل طائفة سنكسارها نظرا لاختلاف التقاويم، وبالتالي اختلاف مواعيد الأعياد. فهناك سنكسار للملكيين وضعه مكاريوس الحلبي عام ١٦٣٨ وهناك السنكسار الماروني الذي وضعه بطرس مخلوف ١٧٠٧ وتخضع السنكسارات باستمرار لتمحيصات وتدقيقات، كما جاء في مقدمة السنكسار الماروني للأب بولس ضاهر: "وقد بذلنا كل ما في وسعنا ليكون هذا العمل وافيا بالمراد، ممحصا من الأساطير، مقتصرا على الجوهر دون العرض في سيرة كل قديس". ويبقى السنكسار سجلا مفتوحا لكل شهيد جديد ففي السنكسار المشار إليه آنفا نجد إضافات لقديسين ظهروا في القرن التاسع عشر. وفي هذا السنكسار بالذات نقرأ الليجندة، ولكن هذه المرة على نحو مختصر. وهي تشبه أي ليجندة قديمة سوى العجائبية الجديدة والشديدة جدا. فرغم تمحيصها من الأساطير نجد سيرة القديس الشهيد جرجس على النحو التالي: قبض عليه الوثنيون فشووه أولا، ثم ألبسوه خفا من حديد مسمرا بقدميه وسحبوه وراء خيل غير مروضة، فخلصه الله من كل ذلك. ثم أخذ ديوقليانوس يلاطفه لأنه شجاع وابن صديقه، فتظاهر جرجس بالاقتناع وطلب أن يذهب إلى معبد أبولو بحضور الملك والأعيان وحشد غفير من الشعب. قال جرجس لتمثال أبولو بعد أن رسم إشارة الصليب: أتريد أن أقدم لك الذبائح كأنك إله السماء والأرض؟ فرد عليه التمثال بصوت جهير: كلا لست إلها. إن الإله هو من تعبد أنت. وفي الحال سقط التمثال على الأرض وسقطت معه كل التماثيل الأخرى. وهنا اتهم جرجس بالسحر فصلبوه ورموه بالسهام. . .لكنه في هذه المرة مات فعلا (؟).

صار السنكسار يجمع ليجندات العهد القديم، أو بالأحرى يستخدمها استخداما جديدا. ففي السنكسار هذا نقرأ ص ٢٣٤ كيف هبط مار ميخائيل رئيس الأجناد السماوية الذي حارب بجنده الملائكة الذين تمردوا وصاروا أبالسة، وأنقذ المسيحيين من مضطهديهم، حيث فلع الصخرة فابتلعت الماء ونجت المؤمنين الذين رأوا هذا الملاك الرئيس يفعل معجزاته.

ثم صار السنكسار يخرج إخراجا جديدا برسوم وصور وعرف شعبيا باسم السواعي أي الصلوات المتعلقة بكل القديسين والشهداء على مدار النهار ساعة بساعة، طيلة العام. وبلغ من شعبية السواعي أنه صار هدية لا بد أن يقدمها العريس – من جملة الهدايا الأخرى – لعروسه عند الزفاف ليكون الكتاب رفيق عمرها تقرأ يوميا الصلوات والسير المخصصة لليوم. وهذا ما سد مسد القراءات الأخرى من التراث القديم.

كانت الليجندات تختلف من كتاب إلى كتاب. وقد حقق شهرة لا مثيل لها بين الكتب، وبذل الفنّيون جهودا كبيرة في تزيينه وزخرفته مما حدا بجون – دوق دوبري – إلى تكليف بول لمبورغ وأخويه، وهم من كبار الفنانين، بزخرفته وتوفير الصور والرسوم الإيضاحية له، فأمضى الأخوة الثلاثة سنوات لجعل السواعي كتابا لا مثيل له صورا وزخرفة، متفائلين بالخير وطول العمر والسعادة نظير عملهم المقدس هذا. لكن الدوق الغيور توفي في عام ١٤١٦ قبل أن يكمل الفنانون عملهم في الكتاب القدسي. بيد أن الأخوة الثلاثة أنفسهم توفوا كلهم في السنة ذاتها، إما على أثر حادث أو على أثر وباء، ولم يكن أحدهم قد تجاوز العشرين من عمره. وظلت هذه النسخة من كتاب "السواعي" غير مكتملة، لكن الكثيرين يؤكدون أنّها تحفة فنية.

## خصائص ومميزات

هذه الليجندة التي هي أصلا القسم الأول من الساتيرة أو الرواية، سارت من الشفهية إلى الكتابية، إلى تحفة فنية ذات أشكال ورسوم ملونة حول الصلاة أو سيرة قديس. لكن الأمور تطورت أبعد من ذلك، فقد صار هذا الكتاب مقدسا مثل بقية الأناجيل والأسفار المقدسة. صار مقدسا بحد ذاته، وصار الناس يتداوون به من التشويش الروحاني أو المس الشيطاني أو الجنون، وكذلك يتطببون به في الأمراض الجسدية كالحمى والزحار والسعال وأوجاع الرأس وكسور اليد وتشنج الأمعاء أو تقفع اليد والأصابع. وكان المعجلون في الشفاء يضعونه بحيث يلامس جسدهم في المكان المريض استعجالا للشفاء.

كانت الليجندة أشبه بملاط البناء الذي يمسك الأحجار، فقد جمعت المؤمنين، ولولاها لكان للمسيحية تاريخ آخر. فما مواصفات هذه الليجندة وإلى أي درجة تشترك مع الليجندات القديمة؟

١ –العجائبية التي لم تعد وسيلة فنية يستعين بها الكاتب لحل معضلة،

فيستخدمها مؤقتا ثم يتابع – بعد حل المعضلة – سرده للأحداث البشرية. العجائبية هنا أساس الليجندة وجوهرها وليست وسيلة فنية. لم ترد العجائبية في الليجندة المسيحية باعتبارها شيئا متخيلا أو متصورا، بل باعتبارها حقائق واقعية أبصرها شهود عيان. فنيا لا يجوز أن تناقش. ولكن أيضا لا يجوز أن تناقش واقعيا باعتبارها معجزة. مثلا لا يجوز التساؤل: لماذا جرجس أو غيره من القديسين لم يمت في المحن الشديدة السابقة، وإنما مات في آخر محنة؟ ولا يجوز التساؤل لماذا تطرد القديسة بربارة الفئران من بيوت المؤمنين، ولا لماذا تعود الفئران كأن مفعول الماء المقدس قد انتهى ليومه. ولأول مرة نجد أنفسنا أمام عجائبية لا فنية ولا خيالية وإنما تسعى إلى خدمة قضية إيمانية، ولأول مرة يقال بأن العجائبية تحققت واقعيا بالمعنى الملموس الواقعي وليس بالمعنى الفني. وسوف نرى فيما بعد كيف استغلت هذه العجائبية "الواقعية" في رومانسات العصور الوسطى بحيث يسلم الكاتب سلفا بواقعية العجائبية واختراق القوانين الطبيعية.

٢ – لا يهم ترتيب الأحداث فيمكن أن ترتب بأي طريقة ممكنة. فقد تسبق حادثة النورج والمسامير حادثة تجرع السم أو العكس، في ليجندة جرجس. فالأمور واحدة ما دام القديس لا يتأثر بما ينزلون فيه. فالغرض من الليجندة إقناع المؤمنين أن الله معهم.

٣ – لإضفاء الواقعية يجري تحديد المكان العام والخاص، وخاص الخاص، وقد نجد تفاصيل يعجز فلوبير أن يصورها بقلمه، لا لغرض فني بل لإضفاء الواقعية، وتقديم الحادثة كأنها حقيقة، فنجد أحيانا وصفا للثياب أو التنقلات بأسلوب رفيع إلى حد ما. لكن هذا الأسلوب نادر. إن العجائبية تسرد من دون اهتمام فني أسلوبي.

٤ – الليجندة المسيحية نثرية لا تختلف في ذلك عن الرواية القديمة ولكن المهتمين بأمورها رأوها فجة بهذا الأسلوب فراحوا يوفرون لها قبل السرد أو بعده شيئا من الشعر أو النثر الأرجواني، وهذا ما كان يرتل مثلما ترتل مزامير داود، فقد ضربت عليها ضربا، وروعيت الإيقاعات. ونعتقد أن الليتورجيات نشأت من هذه الناحية بالذات. فالصلاة في البداية كانت كلاما عاديا وكانت السيرة تسرد سردا عاطفيا مؤثرا في المغاور والكهوف. لكن مع تطور هذا الفن الأدبي،

برزت قطع أرجوانية في المسيح والعذراء والرسل وفي الشهداء والقديسين. ومن هذا الأرجوان نشأت ترتيبات خاصة وألحان أخاذة لتشكل الليتورجيات المختلفة التي يقوم الخبراء بصياغتها من جديد، كما فعل يوحنا الذهبي الفم.

٥ – بظهور الليتورجيات ظهر الشعر أو الأرجوان الضارع، فقد صار الرسل والقديسون والشهداء شفعاء إلى الله، وكما كانت المزامير تتجه بالضراعة إلى الله كذلك كان هذا الأرجوان يضرع من أجل الشفاعة. وقد تكون الشفاعة مضاعفة بالعذراء والمسيح: "بشفاعة والدة الإله يا مخلص خلصنا" وهكذا. وكلما جرى تطويب قديس صار له الحق في أن يكون صاحب شفاعة وإن كان حديث العهد بالتطويب.

٦ –القداسة طاغية على كل شيء، أو بالأحرى أن كل شيء كتب ليضفي القداسة. والعجائبية نفسها إنما تظهر من أجل القداسة. وباسم القداسة كانت تدار شؤون البشر. ولتوطيد هذه القداسة كان لا بد من إشاعة الليجندات. وبالفعل شاعت شفهيا ثم كتابيا إلى درجة حالت دون طرح أي سؤال منطقي واقعي حول هذه الليجندات التي وظفت توظيفا جديدا.

هذه هي أهم الخصائص التي تميز بين الليجندات القديمة والليجندات الجديدة والليجندة المسيحية، التي لم تقف عند حد المرويات الشفهية أو المجموعات الكتابية، كما سوف يأتي.

هذه الليجندة سدت مسد أي تطور أمام كل الآداب القديمة التراثية. إن ادعاءها القداسة أكسبها شيوعا خاصا عرقل بقية الأنواع الأدبية.

## الليجندة تعتلي الخشبة

وقفت المسيحية ضد المسرح وقفة متشددة لا تعرف المساومة. لكن ذلك كان في العصر الروماني. أي في العصر الذي تحول فيه المسرح إلى نوماخيا أو إلى حلبة يدفعون إليها بالأسرى للوحوش أو للمجالدة حتى الموت. وكانوا يبنون مدارس خاصة لإعداد المصارعين بشتى أنواع السلاح، فيدخلون الحلبة ويتجالدون حتى الموت، إلا إذا أعطى الإمبراطور أو من ينوب عنه إشارة العفو. كان الرومان قد ألغوا بالتدريج المسرح اليوناني الرفيع، وعلى الأخص التراجيديات. أما الكوميديات فاقتبسها تيرنس وبلاوتوس وبقية الكتاب، أو

بالأحرى عدلوا بعضا منها تجنبا للبنود الاثني عشر التي كانت عقوبتها تصل إلى الإعدام بحق كل كاتب ينتقد الإمبراطور أو رجال الدولة أو العائلات العريقة أو مهمات الدولة. . .

وبما أن المسيحية أصلا معادية لهذا الفن وغيره من الفنون، فقد استغلوا السمعة السيئة للمسرح الروماني ووظفوها لصالح دينهم الجديد. كان يكفي أن يتحدث المسيحي أمام الوثني عن الجرائم التي تقع في المسارح حتى يحرجه ويبين له مدى شناعة دينه الذي يسمح بهذا. ومنذ ذلك الوقت وحتى اليوم صار يسمح للمسيحي بتطليق امرأته إذا ذهبت إلى المسرح أو الحمام – كانت الحمامات أسوأ سمعة في تلك الأيام من المسارح – من دون إذنه، أو إعلامه وأخذ موافقته. وهذا يدل أن المسرحيات الراقية كانت قليلة، إن لم تكن نادرة كل الندرة. وقد أطلق المسيحيون على المسارح والحمامات "الأماكن التي تستوطنها الشياطين".

ولكن لماذا نقدم هذه المسوغات لكراهية المسيحيين للمسرح، وأمامنا حجة تكفي وحدها لتكفير المسرح الروماني، وهي أن كل مسرح كان فيه مزار لفينوس. فالذهاب إلى المسرح كما يقول ترتليان، أبرز الشخصيات المسيحية في ذلك الوقت، يعني تماما الانتقال من كنيسة الله إلى كنيسة الشيطان (فينوس). وكان المشاهدون يأتون إلى المقاعد بأبهى الحلل وأعظم التزاويق على الوجه. فكل الداخلين إليه يقعون تحت خطر الشيطان. ويروي هذا الرجل قصة امرأة دخلت المسرح بكامل زينتها فأغواها الشيطان فعشقت وفسقت. وعندما حل يوم الدينونة أمسك الملائكة بالشيطان وحققوا معه، وعندما أوقعوا فيه التعذيب (هذا التعذيب الذي صار قدوة عند محاكم التفتيش فيما بعد) اعترف بأن الذنب ذنبه وأنه هو الذي أغوى هذه المؤمنة. وحين أزمعوا الإجهاز عليه صرخ مستغيثا: لا ذنب لي، لماذا تبرجت وجاءت إلى كنيستي: لتصلي أم لتفسق؟ عندئذ أطلقوا سراحه واعتقلوا المرأة وأخضعوها لأقسى أنواع التعذيب المخصص لهذه الخطيئة المميتة التي لا شفيع لها. . . كان الذهاب إلى المسرح أو الحمام يعني الوقوع في هذه الخطيئة التي لا تغتفر.

كانت "المانيفاكتورة" المسيحية تنتج الليجندات يوميا وفقا لأهدافها وغاياتها. ويمكن للقارئ أن يجد الكثير من هذه الليجندات في العصر الروماني بعد ظهور المسيحية، في أي كتاب عن تاريخ المسرح، وعلى الأخص تلك الكتب التي تنحصر في فترة ظهور المسيحية. وبالفعل – وقد فعلت الليجندات التي هاجمت

المسرح فعلها في نفوس المؤمنين – دمرت المسيحية معظم المسارح في الشرق والغرب، مع أن هذا عمل شاق نظرا لضخامة الحجارة. ولكن إيمان المسيحيين كان أضخم بكثير. فاليوم لم يبق من هذه المسارح سوى أطلال، وقلما رممت للاستفادة منها. واليوم أيضا لن تجد في أعلى المسرح معبدا لفينوس ولا تمثالا لها، فهذان الشيئان كانا الضحايا الأولى للتدمير.

وفي خرائب المسارح كان لصوص الليل يختبئون ويمارسون أعمالهم، فظهرت أيضا الليجندات التي تقول إن الشيطان صار حزينا لأن كنيسته خربت، فهو ليس بحاجة إلى لص وقاطع طريق، فهذان أخواه بطبعهما، بل هو بحاجة إلى المؤمنين والمؤمنات.

ولكن بعد مرور عدة قرون راحت السكرة وجاءت الفكرة. فالليجندات التي كانت تسري شفهيا أو كتابيا أسرع من النار في الهشيم، لم تعد تفعل فعلها السابق – قل تأثيرها ولا بد من إنعاشها والاستفادة منها. وبما أنها استنفذت الشكلين السابقين: الشفهي والكتابي، فهل يبقى أمامها سوى المسرح؟

وهذا ما حصل بالفعل، فقد أخذت الليجندة تعرف طريقها إلى المسرح وبنيت المسارح في الكنائس – لا يجوز استخدام المسارح القديمة لأنها كنائس الشيطان – وزينت وصار لها مخرجون ومدراء واشترك فيها اللاهوتيون والعلمانيون.

إن تقصير "مانيفاكتورات" الليجندات في الإنتاج اقتضى اللجوء إلى المسرح. ولكن لماذا قصرت المانيفاكتورات في إنتاج الليجندات؟ لأن الظروف لم تعد تقدم القديسين والشهداء كما كانت في البدايات الأولى. كانت الظروف المتأزمة تنتج في اليوم من القديسين والشهداء ما يزيد عن عدد عمال شركة فورد الحديثة. بعد انتصار المسيحية تغيرت الظروف وانتهى عصر الشهداء. إذن من الطبيعي أن يتقلص إنتاج المانيفاكتورة المسيحية لليجندات. وهذا ليس في صالح الدين ولا رجال الدين.

كانت المسارح السلاح الثاني بعد الليجندات. فاستخدمته المسيحية حفاظا على الإيمان الذي راحت تعصف به الظروف الجديدة.

ربما لم تبق ليجندة من الليجندات المسيحية لم تعرف طريقها إلى المسرح. إن حصر الليجندات الممسرحة يحتاج إلى كثير من الوقت وكثير من المراجع وكثير من هدر الوقت، من ليجندة آدم وحتى آخر قديس في القرن العشرين والمسرح (العام أو الكنسي) يقدم الليجندات. وفي العصور الوسطى قدمت

المسيحية كل ليجنداتها السابقة كليجندة آدم وحواء وأيوب ونوح وامرأته وابنه وإبراهيم الذي أراد أن يضحي بابنه الوحيد الذي حبلت به سارة وولدته وهي في العقد التسعين من عمرها فقط. وقد أحدثت هذه الليجندة تأثيرا كبيرا في النفوس، فليس سهلا أن يضحي الأب بابنه الوحيد الذي من سارة اليهودية، ولكن رحمة الرب كانت أوسع، فقد جاء الملاك بكبش كبديل لهذا الابن المطيع الذي كان يسير مع أبيه طيلة الطريق من دون أن يعرف إلى أين يقوده هذا الأب وماذا يريد منه، على الرغم من الأسئلة التي أمطره بها مشيرا إلى ما سيفعله.

أما ليجندة اسماعيل فعليها السلام، لأنها لم تعتل المسرح حسب معلوماتنا، من دون أن نعرف السبب، مع أنه ابن إبراهيم وأخو اسحق. الأنبياء القدماء وكل الشهداء والقديسين، من قدماء ومحدثين في الليجندات نطوا من الليجندة إلى خشبة المسرح المسيحي، وهكذا تجسد الغائب وشاهدته العيون. لكن أعظم الليجندات التي جسدها المسرح المسيحي، أو مسرح العصور الوسطى، كانت مسرحية آلام المسيح في الدرجة الأولى – passion play . وكان النسوة وكثير من الرجال أيضا يتزودون بالمناديل لمسح الدموع المنهمرة انهمارا في الأوقات الحرجة وعلى الأخص عندما يرفع المسيح على الصليب. وعندما صار الممثل يصلب على المسرح – وكان الصلب يرتب خارج الخشبة ثم ينقل الصليب والمصلوب إلى الداخل – كان صوت اللطم على الخدود والساقين يطغى على صوت الممثلين، وكانت ضعيفات القلب يصبن بالإغماء، وكثيرا ما يتدخل النطاسيون لإنعاشهن – ومعهن بعض الرجال أيضا – وإقناعهن بأن هذا محض تمثيل. ولا تزال مسرحية الآلام تمثل في كل البلدان التي يكثر فيها أمثال هؤلاء المؤمنين. وإذا كان الممثل عميق الإيمان فإنه يصر بأن يكون الصلب حقيقيا وليس بتربيط الأذرع ورسم نقاط الدم فقط. وبسبب عناده ينصاع المشرفون ويدقون المسامير في يديه ورجليه. ويمكن لمن يرغب أن يشاهد هذه المسرحية في كرنفال واقعي أن يذهب إلى الفيليبين حيث تطوف الكرنفالات وفيها بعض المؤمنين المصلوبين. كما يمكن أن يشاهد تمثيلها فنيا في "الكرستال كاتدرال " في كاليفورنيا، طيلة صوم الفصح.

أما مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات فتأتي ليجنداتها في الدرجة الثانية. ومن الليجندات التي استأثرت بالمسرح أكثر من غيرها ليجندة القديسة أبولونيا، حيث كان يتم تعذيب الممثلة على خشبة المسرح. وحتى الآن لا يحدد

الدارسون بالضبط الوسائل التي كان المخرج يستخدمها حتى يجعل الناس تقفز من الصالة إلى الخشبة انتصارا لأبولونيا. وأحيانا كان المخرج لا يستطيع إخراج الليجندة إذا كان فيها شخصية منفرة، ولذلك كان الممثل الذي يقوم بدور يهوذا يخضع لعمليات تمويه حذرة كما كان يحصّن جيدا خشية إصابة سكين طائشة أو عصا ثقيلة على رأسه أو ظهره. طبعا كانت هناك ليجندات تجد طريقها بسهولة إلى المسرح من أمثال معجزة القديس نيكولاس وقيامة أليعازر ودانيال.

لا يوجد مؤلف معين، فقد يحول هذا الخوري أو ذاك ليجندة من الليجندات إلى مسرحية من دون أن يذكر اسمه. وقد يشترك عدة خوارنة أو قسس أو علمانيون في التأليف. ولكنهم ما كانوا يعلنون عن أسمائهم لأن الليجندة جاهزة، فهي إما في العهد القديم أو العهد الجديد أو في السنكسار، وكل ما يعمله المؤلف/ المؤلفون، هو توزيع الأدوار وكتابة الحوار القريب جدا من الأصل. لكن هذا لا ينفي أن يقوم بعض الرهبان بكتابة المسرحيات الأدبية، ففي القرن العاشر مثلا كتبت راهبة من دير غاندرسيم في سكسونيا واسمها "روزفيتا" ست مسرحيات كوميدية تقلد فيها تيرنس. ولكنها وإن كانت كوميدية، تدور حول موضوعات دينية. لكن لا نعثر في أي مرجع من المراجع أنها مثلت أو أنه كان لها تأثير يذكر. لكن اختيار الاتجاه الكوميدي كان شيئا طارئا وجديدا. وربما لأنها كانت ذات اتجاه كوميدي لم تصل إلى خشبة المسرح. فقد رمز ظهر هذا التوجه إلى استخدام الكوميديا في "مسرحية الحمقى" وهي مسرحية كان يقوم بها صغار الكهنة المقموعين من رؤسائهم. وحصلوا على إذن بتمثيلها، وهي عبارة عن محاكاة ساخرة لبعض مشاهد ليجندة "أحد الشعانين". ففي قلب الكنيسة كانوا يمثلون مشهد "أحد الشعانين" ويدخلون الحمار الذي يقوم بدور الحمار الذي ركبه المسيح في ذلك الأحد إلى الكنيسة ويحتفلون به ويكرمونه ويرفعون إليه أسمى آيات التبجيل والابتهالات حتى يكون شفيعهم باعتباره نال القداسة من راكبه، ويسقونه الخمرة وهم يطوفون به حول مذبح الكنيسة ويبدو أن الشعبية الكبيرة التي حظيت بها "مسرحية الحمقى" هي التي جعلت البابا يصدر مرسوما بمنعها، إذ كان الناس يتهافتون عليها أكثر من تهافتهم على إقامة الليتورجيا.

تفردت الليجندة المسيحية في العصور الوسطى. سيطرت سيطرة كاملة على الحياة: سيطرت في البيت والكنيسة، في الصلاة وفي الكتب، في الكاتيشيزم (كتاب التعليم الديني بطريقة السؤال والجواب) وفي المسرح أيضا.

كانت الليجندة تساوي المسيحية، إن لم نقل إنها هي التـــي أوجـــدت المســـيحية بعجائبيتها وغرائبيتها وقدسيتها.

لكن ثمة ملاحظة لا بد من الإشارة إليها وهي أنها في الشـــرق لـــم تعتـــل المسرح إلا في العصر الحديث، أي بعد أن نشأت المدارس الطائفية، حيث نشط المسرح المدرسي كثيرا.

وعندما ظهر المسرح العربي لم يأبه بالليجندة المسيحية أبدا، بل عمد إلـــى ليجندات ألف ليلة وليلة ورومانسات الأدب العربية منذ بداياتـــه الأولـــى. وقـــد استغل ذلك مارون النقاش وأبو خليل القباني وكان لليجندة عنترة ومجنون ليلـــى حصة الأسد وحضور مميز. أما ليجندات وحكايات ألف ليلة وليلة فظلت معينـــا لكتاب المسرح من النقاش حتى سعد الله ونوس.

←

# ٣

# من الليجندة إلى الرومانسة

## المقدس والمدنس

يرى ميرسيا إلياد في كل كتبه، وبالأخص في كتابه "المقدس والمدنس" أن معتقدات الناس هي التي تخلق صورة المكان. فالمكان مدنس إذا اعتقدنا أنه مدنس أو مقدس إذا اعتقدنا أنه مقدس. فقد كان المؤمنون المسيحيون على يقين بأن المسرح هو معبد فينوس. وبما أن الجمال الجسدي مستهجن عندهم، فإن فينوس ليست ربة الجمال بل ملكة الغواية والفسق. ومن هنا أطلقوا على المسرح اسم "كنيسة الشيطان" وكل ما يمثل على خشبته – مهما كان – مدنس. ولو ذهبت امرأة تقية إلى صالته فسوف تتدنس لأن الشيطان يكون في انتظارها هناك. وهذه العقائد كانت راسخة بحيث لا مساومة فيها.

ولكن كل ما يقام في المكان المدنس إذا أقيم في المكان المقدس اعتبر مقدسا، لا لوم فيه ولا دناسة. ولذلك انتقلت التمثيليات من المسرح – كنيسة الشيطان – إلى الكنيسة – بيت الرب – فصارت محترمة، بل يدعون الناس إلى مشاهدتها لأنها تثبت الإيمان في النفوس. صار المسرح جزءا من الدين الجديد – بعد تطويعه طبعا.

كانت صلاة المسيحيين في تباشير المسيحية تقتصر على "أبانا الذي في السموات" بإمكانك أن تصلي أينما كنت، في السهل أو الجبل أو الكهف أو البرية أو أي مكان. لكن المسيحيين فيما بعد استولوا على المعابد الوثنية الضخمة، فدمروها إلا أقلها. حولوا ما بقي سليما إلى كنائس ثم عادوا ورمموا ما أمكن ترميمه ثم بنوا كنائس جديدة على غرار المعابد الضخمة ولكنها أصغر بكثير.

وكانوا في الريف والقرى يصلون في أي منزل، لكن سرعان ما شيدت الكنائس الفخمة. وهكذا تحول بيت الشيطان إلى بيت الرب بسبب الصلاة التي تنتقل قدسيتها إلى المكان.

استيلاؤهم على المعابد الضخمة وترميمها وبناء كنائس على غرارها جعلهم لا يكتفون بـ "أبانا الذي. . " بل يبتكرون دعوات وصلوات وفق ترسيمات خاصة أطلق عليها اسم ليتورجيا. وفي هذه الليتورجيا كانوا يتلون الصلاة التي وضعها المختصون ثم يحيون ذكرى القديسين الذين توفوا أو قتلوا في هذا اليوم. فجاءت الليتورجيا شبيهة بالمسرحية، لكنها تتغير بتغير المناسبات. والمناسبات تتغير يوميا حسب السواعي الكبير أو السنكسار. وعلى هذا فقد صار المعبد القديم مقدسا بعدما كان مدنسا، وصارت الطقوس أشبه بالتمثيلية على المسرح. وهذا ما فسح المجال لاعتلاء الليجندات المسيحية مسرح الكنيسة ولاقت قبولا حسنا.

بالنسبة للمسيحية، أو غيرها من الأديان المشابهة، يجب أن يكون المقدس حيث تكون هي. فالمعابد الوثنية كانت مدنسة، لكنها بعد أن حولتها إلى كنائس صارت مقدسة. المسارح لم تحول إلى كنائس فدمرت. والليتورجيات القديمة كانت مدنسة، لكن ما أخذته المسيحية منها صار مقدسا وإن انتقل بحرفيته أحيانا بعد حذف اسم الآلهة القديمة حيث وجد.

كل مكان تحل فيه المسيحية يتحول إلى مكان مقدس. إذا أقام ناسك صومعته من حجارة أو جعلها في مغارة صارت مكانا مقدسا وتحول إلى مزار. وإذا ارتدى أحد عباءة القديس أصابته بركة القداسة مثل عباءة إيليا التي صار إليشع يصنع بها المعجزات. كل أداة من أدوات المسيحية تتحول إلى أداة مقدسة. وسنرى فيما بعد كيف تحولت الكأس التي شرب منها المسيح مع تلاميذه في "الأفخارستيا" إلى السانغريل أي الكأس المقدسة، وكانت أساس رومانسات الملك آرثر المتأخرة. وإذا تأكد مؤمن أن قديسا مر من هنا فإنه يبحث عن آثار أقدامه ويقبلها.

ستلعب الأمكنة والأشياء المقدسة دورا كبيرا في رومانسات العصور الوسطى. ولكن بالمقابل كان كل ما لا ترضى عنه الكنيسة مدنسا. وفي مقدمة هذه المدنسات الحب الدنيوي، الحب الجسدي بين الذكر والأنثى، فلا يجوز للذكر أن يحب وكذلك الأنثى. وفي سن الزواج يقوم الأهل باختيار الزوجة المناسبة. وفي معظم الأحيان يهتدون بمعرفة الكاهن للفتيات، فقد كان الكاهن

في تلك الأيام أشبه بالسجل العدلي في أيامنا. إنه يعرف كل شيء عن الشاب أو الفتاة. كان كرسي الاعتراف سجلا خطيرا يعزز سلطة الكهنوت إلى درجة بعيدة، فكلا الطرفين: الفتاة وأهلها والفتى وأهله، يتوددون للكهنة وينشدون رضاهم حتى لا يغشهم في "سجله العدلي" إلى جانب أشياء وأشياء أخرى كانت منوطة به وحده. إنه كاتم الأسرار ولكنه أيضا كان الوحيد القادر على إفشائها.

قلنا إن الحب – وعليه تبنى الروايات – كان مدنسا في العصور الوسطى. لكن هذا التدنيس لا يقتصر على الحب وحده، بل يشمل كل ملحقاته بلا استثناء، فإذا احتفظ الشاب بمنديل الصبية أو بأي أثر من آثارها كخصلة من شعرها أو مزقة من ثوبها اقترف بذلك خطيئة شنيعة تحتاج إلى كرسي الاعتراف فالصوم والصلاة للحصول على التوبة والعودة إلى حظيرة الإيمان المسورة جيدا بآلاف الوصايا والنصائح حتى يتجنب الناس الطريق المؤدية إلى الجحيم. ومن الصعب أن يتوب المرء أو تقبل توبته إلا عن طريق الكنيسة.

من الطبيعي أن يكون شعر الغزل والعشق – بغير الله وأنبيائه ومقدساته – مقموعا إلى درجة بعيدة جدا. أتحب الشعر ؟ ها هي أشعار الكنيسة التي لا تحصى مطروحة أمامك فاختر ما شئت. إذا لم تعجبك طوباوية مار يعقوب فخذ طوباوية مار جرجس أو العذراء أو مار يوحنا المعمدان. اختر ما شئت فأمامك ميدان واسع وطريقه سهل بسيط.

تريد أن تحب؟ هناك جروحات المخلص وآلامه وهناك توبة المجدلية وصبر مريم العذراء وقيامة أليعازر. . . هناك أشياء وأشياء كثيرة إلا الحب الإنساني. وقد كثرت عادة أن تخطب الفتيات قلب يسوع فيضعن في إصبعهن خاتما يدل على ذلك. أشياء كثيرة لا يمكن إلا إن تجد ما تحبه وتهواه منها. وإذا أردت أن تغني وتتغزل فها أمامك االمزامير وما أكثرها. كلها تتغزل بقدرة الله وعجائبيته وجبروته ودعمه لأنصاره. . . هنا يوجد كل شيء، ولا بد أن يعجبك شيء.

لم يكن الحب وحده ممنوعا أو محرما بل حتى إذا نظرت إلى فتاة بعين الشهوة واستملحتها عليك أن تهرع إلى كرسي الاعتراف فتعرف كيف تصلي وماذا تصلي، حتى تخلص نفسك من الإثم الذي اقترفته عينك. كانت الكنيسة مهيمنة حتى على النوايا.

والغناء مستقبح وممنوع إلا إذا توجهت به إلى المقدس، وبدأت الموسيقى الكنسية تظهر وتستقل وتتطور. وبرزت معزوفات خاصة بالقداس (الريكويم)

تنتشر وتحرز شعبية. وتنوعت الألحان لجذب المؤمنين. لكن كل شيء كان يدور ضمن إطار المقدس والمدنس وقسمة الأشياء والأفعال والأمكنة والشخوص الغيبية (الملائكة والشياطين) إلى مقدس ومدنس لم تكن قسمة حاسمة. هناك ما لا يمكن إزالة الشر والدناسة عنه كالشيطان مثلا مع كل أجناده المتنوعة ذات الوظائف المختلفة. وهناك ما يمكن إزالة الشر والدناسة عنه إذا كانت الخطايا عرضية أو عفوية. وهناك نصوص تحدد كل هذا. لكن بإمكان الكاهن أن يزيل عن الإنسان كل أنواع الخطايا مهما كانت.

## الليجندة تلبي الحاجة

ظهرت الحياة أو النظرة المسيحية التي وصفناها سابقا في شخصيات واقعية نذرت نفسها للعفة المسيحية. وما كان بمقدور نوع من الأنواع الأدبية أن يستجيب لذلك إلا الليجندة، لأنها ذات عجينة طرية لما فيها من شطط الخيال الوهمي وهيمنة الدعاية الدينية. لبت الليجندة ما كانت الكنيسة بحاجة إليه. وبما أنها منحدرة من الساتيرة فإنها لم تنس أصلها إذ ترتكز على قصة واقعية بيد أنها تنتهي بفاجعة. إن كل شخصيات الليجندة ترتبط بالسياق الزمني، فيقال حدث في أيام أوغسطس أو بيلاطس أو ديونسيوس وهكذا. ويحددون الأمكنة بدقة، ويذكرون وقائع جرت فعلا مثل التقديم إلى المحاكمة وغير ذلك. وهنا تبدأ العجائبية وتظهر المعجزات، ومع ذلك تنتهي الليجندة، وبعد عذاب كثير، باستشهاد البطل.

أخذ عدد الشهداء يخف كلما اقتربت المسيحية من السلطة، ولكن عدد القديسين لم يتقلص، فكانت تمر أزمان يكثر فيها القديسون جدا. والراجح أن تضرب الليجندة الأنثوية على النمط المجدلي، فتنشأ الفتاة كما نشأت مريم المجدلية، مستهترة بالقيم والأخلاق منجرفة وراء الملذات الجسدية. وبعد أن تعدد الليجندة خطورة هذه الآثام تأتي التوبة ويشرق في النفس نور الهداية. قد يكون على يد رجل دين أو على يد راهبة أو على يد ناسك في البرية أو على يد راهب في مغارة أو كوخ أو بوساطة مكان مقدس، ككنيسة أو مزار أو مبنى من المباني المقدسة. وربما كانت ليجندة ماريا القبطية (مريم المصرية) من الليجندات المسيحية النمطية، بعد أن انصرم عصر الشهادة والشهداء، وبسطت الديانة الجديدة سلطتها شعبيا ورسميا. يقع عيدها حسب سنكسار الروم الكاثوليك في الأول من نيسان إبريل. تقسم حياتها إلى حياتين: حياة الطيش وحياة التكفير.

وهذا ملخص شديد الإيجاز لهذه الليجندة النموذجية:

**الحياة الأولى**: ولدت في أواخر القرن الرابع، أيام كانت الديانة المسيحية في أبهى ازدهارها، والصحارى الشرقية والغربية ملأى بالأديار والرهبان ومن تلاميذ بولس وباخوميوس وأنطونيوس. لكن جمالها الرائع جعلها منذ حداثة سنها قبلة الأنظار. فافتتنت بالدنيا ومالت إلى الطيش والزهو والزينة. فردعها أبواها فنفرت وأتت مدينة الإسكندرية تطلب الحرية وتنشد الملاهي. وكانت الإسكندرية منارة العلوم والمعارف بمكتبتها الشهيرة ومدارسها العالية ومحط رحال الألوف من الطلبة من جميع العناصر والأمصار ومجتمع رجال الشرق والغرب من التجار والصناع. دخلتها مريم ولم تتجاوز الثانية عشرة فبهرها – وهي بنت ريف – ما رأت فيها من جمال ومال. أسرع الشبان يتملقونها فاستسلمت لهم وبدأت حياة الطيش والخلاعة والزهو. غرقت في الفسق والفجور فسببت هلاك الكثيرين من الرجال والفتيان الأغرار. وقضت سبعة عشر عاما في طريق الإثم والرذيلة ورحمة الله صابرة على شرورها(؟) تنتظرها لعلها تتوب. وكان عيد رفع الصليب قد اقترب، وهو عيد عظيم تحتفل به مدينة القدس بكل مظاهر الفخامة والإجلال. وكان المسيحيون يأتون ألوانا من كل أنحاء البلاد. فخرجت جماعة كبيرة من الإسكندرية تريد القدس لحضور ذلك العيد فقالت مريم: اذهب وأتفرج معهم وأمضي أيام سرور وانشراح. وبدل أن تذهب مريم لزيارة الكنيسة والأماكن المقدسة ذهبت كعادتها وراء المعاصي. وجاء يوم العيد ودخلت مريم بين الجماهير لا تبغي سوى التمتع برؤية الناس وتحويل أنظارهم إليها. ولما أتت باب الكنيسة شعرت بقوة خفية تدفعها وتمنعها عن الدخول إلى بيت الله. حاولت مرارا أن تدخل فلم تقدر مع أن الناس كبارا وصغارا يدخلون، عندئذ تذكرت حياتها الأثيمة وفهمت أن معاصيها هي التي حالت دون دخول بيت الله. فراحت تبكي وتقرع صدرها وتطلب الغفران.

شاهدت على باب الكنيسة صورة العذراء فتضرعت إليها أن تسمح لها بدخول الكنيسة وتعد بألا تدنس جسدها بالملذات الدنيوية، وأن ترشدها إلى طريق الخلاص. وعندئذ فقط استطاعت الدخول من باب الكنيسة. فبكت بتوبة أمام الصليب، فسمعت صوت العذراء يقول لها بأن تذهب إلى الأردن فتعبره وهناك تجد الراحة والطمأنينة. فقامت لساعتها وأخذت ثلاثة أرغفة وودعت القدس، المدينة المقدسة، وخرجت من الباب الشرقي وقطعت وادي قدرون ومرت بالقرب من بستان الزيتون، وسلكت طريق الصحراء سالكة الطريق التي

سلكها من قبلها داود الملك لما هرب من وجه أبشالوم. وهناك ظهرت كنائس الأديار الفلسطينية. وقبل أن تغيب الشمس على جبل الزيتون كانت راكعة عند شاطئ نهر الأردن وقضت الليل متضرعة للبتول تكفيرا عن ماضيها المخجل.

**الحياة الثانية:** مرت السنون ولم يعد أحد يسمع بمريم المصرية ونسيتها الإسكندرية ولم يبق من خلانها وعشاقها من يسأل عنها. وخرج الرهبان في صوم الأربعين كما هي العادة لقضاء فترة الصوم في الصحراء، ومنهم زوسيموس الذي رأى وهو يصلي شبحا بعيدا فظنه وهما. رآه يتحرك فناداه فهرب فلحق به فإذا الشبح يقول: أيها الأب زوسيموس إني امرأة خاطئة وأنا عريانة (؟) فإذا أردت أن تحدثني فارم لي بجبتك فرمى إليها فإذا هي امرأة قد تجعد وجهها وأحرقت الشمس جسمها واسترسل شعرها الأبيض الكثيف على صدرها وكتفيها.

بعد أن دخلت مريم في القداسة أصبحت قادرة على الخوارق. ومن هذه الخوارق التي أذهلت الأب زوسيموس أنها تحفظ الكتاب المقدس (القديم والجديد بما يعادل ألفا وخمسمئة صفحة من البنط الصغير) من دون أن تتعلمه. وتدلي بنبوءاتها وكلها تتحقق. وتطلب من الأب زوسيموس أن يناولها القربان المقدس في السنة التالية.

وفي الخاتمة نقرأ أن الله اكتفى بتوبة تلك المجدلية فدعاها إلى أخداره العلوية، ولها من العمر سبع وسبعون سنة. عندئذ نقلها الملائكة إلى جوف الصحراء وأقامت أسدا يحرس جسدها ويمنع عنه الوحوش ريثما يأتي الأب زوسيموس بعد سنة ويواريه التراب. وبعد سنة يأتي الأب زوسيموس إلى المكان المتفق عليه فرأى في الرمل كلمات تقول له: ادفن جسد مريم البائسة وأعد إلى الأرض ما هو منها ولها وصلّ لأجلي. إني رقدت ليلة الجمعة العظيمة، بعد أن تناولت القربان الأقدس.

هم الأب بحفر قبر، لكن الأسد سبقه وراح ينبش الأرض بمخالبه حتى حفر حفرة كبيرة. . . الخ. فتقدم الأب ووارى جثمانها في الحفرة.

إنها ليجندة نموذجية للأدمغة المغسولة. ولو دققنا في ليجندة قديس في هذا العصر، أي العصر الذي أعقب عصر الشهداء، لرأينا أنها تسير في الخط ذاته. فالشاب ينشأ على اللهو والمتعة الدنيوية، وملاحقة الجميلات، أو يقترف خطيئة كبرى، ثم يستيقظ وعيه الديني بعد ذلك فيعمد إلى تأديب جسده الخاطئ ليكون هيكلا للروح النقية. وقد مرت فترة في ذلك العصر يحق لنا أن نسميها فترة

العموديين، من سمعان العمودي في أنطاكية حتى الصحراء المصرية، حتى إثيوبيا. كان كل هدف العموديين إهانة الجسد لأنه أصل الخطايا. ويقومون إلى جانب ذلك بالصيام والصلاة. إنهم يشبهون الهنود الذين يجاهدون الجسد للوصول إلى حالة النرفانا.

لبت الليجندة حاجة المسيحية وغيرت خاتمة الرواية الإغريقية (أي الرومانسة الإغريقية وهو العنوان الأصح لنتاج الإغريق في العصر الهلنستي) تغييرا معاكسا تقريبا. فالبطل لا بد أن يموت ميتة محزمة تبعث في النفس مشاعر الشفقة من جهة والإعجاب من جهة ثانية. ويتركز الإعجاب في هذا الحب الروحاني الذي يجعل البطل ينسى ذاته ويتماهي فيمن يحب، ولا يعود جسده يهمه، إن لم نقل إن اضطهاد الجسد طريق للوصول إلى الحب الصافي، الحب الروحاني، الحب الإلهي. . . هذا ما سنجده حتى في رومانسات الملك آرثر. . .

هذا الحب الذي قدمته الليجندة المسيحية، بعد تحويله إلى حب إنساني بين الذكر والأنثى، هو الذي سيبقى في ذاكرتنا طيلة العصور الوسطى، بل طيلة عصر النهضة (بعد رفده بتيارات حسية) وربما حتى هذه الأيام، إذ نجده في بعض تيارات الرواية الحديثة. إنه اليوم ليس التيار السائد، ولكنه باق إلى هذه الدرجة أو تلك، كتأثير تركه الحب السامي أو حب البلاط (الكرتوازي) أو الحب الرفيع العذري، أو ما شئت من التسميات التي تشير إلى روحانية العلاقة والإخلاص المتفاني. سوف يكون مؤثرا جدا في رومانسات العصور الوسطى. ولكن ما الذي حدث حتى تغيرت الليجندة وصارت رومانسة؟

## تغيرات بطيئة ولكنها حاسمة

قرابة القرن الثاني بدأت تظهر مجموعات مغولية في أوروبا، سرعان ما تماسكت وصار لها وزن كبير في تطور التاريخ الأوروبي. وكان وجودهم الأكبر متمركزا في هنغاريا. لم يلمس الدارسون أسبابا حقيقية لنزوحهم. قيل القحط وقيل الطوفان وقيل إن قوة الإمبراطورية الصينية منعتهم من التوغل فيها فاتجهوا إلى الشمال الغربي. كانوا من البداة الذين يستملحون سكنى الخيام. إنهم بداة وبدائيون تفوح منهم رائحة البصل والثوم، كانوا يغيرون على الدوقات والسلطات المحلية. ومع مرور الأيام اختلطوا بالسكان وبعد أجيال من التناسل اعتدلت معالمهم المميزة واقتربوا من السكان الأصليين قليلا. وكانوا أشداء في

القتال إلى درجة مخيفة ويجيدون المصاولة السريعة التي تسبق بطشهم الأكبر. وقد أطلق الناس عليهم اسم قبائل الهون، فعلى الرغم من الاختلاط ظلوا متميزين في الشكل والعادات. وقد انساحوا حتى تمكنوا من الاستيلاء على الفندال.

صاروا أسياد أوروبا الوسطى. وفي كثير من الأمكنة كان السكان يهاجرون إلى روما، مما جعلها خليطا غير متجانس . وفي أواسط القرن الخامس ظهر زعيم جديد للهون هو أتيلا، جعل دأبه إسقاط روما والاستيلاء عليها بأي ثمن. بسط سلطته على الأقاليم ومتّع جنده بشيء من الترف لكن من دون أن يؤثر ذلك في طبيعتهم القتالية. كان يغير على الأقاليم ويبيحها لجنوده. ويعود إلى الأقاليم المحيطة بروما. كانت الإمبراطورية الغربية نهاية الرحلة بالنسبة إليه. كانت إغاراته على الأقاليم البعيدة توفر له الكثير من الثروة.

عندما انتشرت شائعة "أتيلا على الأبواب" كانت الإمبراطورية الرومانية الغربية شبه مستسلمة. والمعتقد أن أتيلا – لو هجم على روما – لن يجد مقاومة تذكر. لكن المسكين عنّ على باله أن يتزوج فتاة صغيرة. وفي ليلة الدخلة مات. فقام المسيحيون يشكرون ربهم، ويعتقدون انه هو الذي حماهم، فأخذ أتيلا إليه إكراما للمؤمنين وحرصا على سلامة إيمانهم، لكن بعد ربع قرن بقليل نهض أحد خلفاء أتيلا وقضى على الإمبراطورية الغربية وأعلن للقسطنطينية أنه لم يعد هناك إمبراطور للقسم الغربي بعد أن سمى نفسه رومولوس أوغسطولوس تمشيا مع أبهة الأسماء الرومانية.

منذ ذلك الوقت وحتى أيام جيبون، بل حتى أيامنا، والدارسون يبحثون عن أسباب سقوط هذه الإمبراطورية العظيمة التي استطاع أكلة البصل والثوم أن يدكوا عرشها. بل صار بعض المؤرخين يسخر منها فيقول إنه في الوقت الذي كان فيه أتيلا على الأبواب كانت المجامع الكهنوتية في روما قد انخرطت فيما سمي "الجدل البيزنطي" من أمثال: هل الملاك ذكر أم أنثى؟ وما جسم الملاك؟ مادي أم نوراني؟ وما عدد الملائكة الذين يمكنهم أن يقفوا على رأس دبوس؟... بدلا من الاستعداد لمواجهة الغزاة.

لكن مهما كانت الأسباب فإن قبائل الهون كانت تحكم كل أوروبا تقريبا، الغربية والوسطى وبعض أجزاء من الشمال، قبل أن تسقط روما. لذلك لم تقم أي محاولة لاسترداد روما. كان الزعماء الأوروبيون من الحكام يعلنون الولاء للإمبراطور، لكن هذا كلام في كلام. لقد بدأت الدوقات تستقل، وبدأ مشروع

الدولة القومية يظهر بالتدريج في أوروبا.

الظاهرة التي تهمنا هنا والتي كان لها تأثير كبير في مسيرة الرواية هي أن اللغة اللاتينية التي كانت لغة الإمبراطورية لم تعد كذلك، فقد تزاوجت هذه اللغة مع اللغات المحلية وعلى الأخص في إسبانيا وفرنسا وإنكلترا والبرتغال وإيطاليا نفسها. وكان هناك تمايز في كلمة "نعم" بين الشمال والجنوب، بين "الدوك" و"الويل" فميزوا بين لغتين، لكن هذا لم يمنع من أن يطلقوا على اللغة الجديدة اسم الرومانس. فهي باعتقادهم لغة رومانية وليست لغة لاتينية، وهذا هو أساس الاشتقاق اللغوي لكمة romance .

لكن هذه الكلمة تعني في الوقت نفسه التجديد والتمرد على اللغة الأم. وعندما يظهر كتاب بهذه اللغة الجديدة كانوا يقولون إنه romance بغض النظر عما يوجد فيه، رواية أم قصة أم مسرحية أم مواعظ أم صرف ونحو. . . الخ. لكن في القرون المتأخرة، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر صاروا يطلقون على الرواية اسم romance . ونرى أن تعريب هذا المصطلح خير من ترجمته فنقول رومانسة وليس رواية تمييزا عن الرواية الحديثة، كما أنه أفضل من أن نقول "رواية العصور الوسطى" وقد اخترنا أن نقول "الرواية القديمة" أو "الرواية الإغريقية" لأن الإغريق هم الذين أنتجوها خارج بلادهم، في العصر الهلنستي. إنها رومانسة ولكن بسمات معينة. أما الرومانسة في العصور الوسطى فلا تميزها اللغة الجديدة وحسب بل لها سمات تجعلها تختلف عن الرواية الإغريقية، وإن ارتبطت معها بسمات كثيرة.

لكن معنى التمرد والثورة كما عرف في العصور الوسطى ظل ملتصقا بالكلمة. فكل romance تعني المخالفة للسائد، سواء أكانت كتابا أم رواية. وحدثت نهضة لغوية وطفقت اللغات المحلية تزداد ابتعادا عن اللاتينية وتتحول إلى لغات قومية. وفي أواخر القرن الثامن عشر ظهرت الحركات التجديدية في ألمانيا وإنكلترا فاختارت كلمة romance واشتقت منها كلمة رومانتيكي romantic أي المجدد أو الثائر على ما هو كلاسيكي وصار مذهبهم يعرف بالرومانتيكية romanticism أي الثورة على الكلاسيكية. وانتقلت هذه الثورة إلى فرنسا في القرن التاسع عشر، ثم انتشرت في العالم كله.

وقد أصر ستندال – وهو كاتب واقعي جدا – على هذا المعنى فرأى أن كل كاتب يجب أن يكون بحكم الضرورة رومانتيكيا يخالف الأعراف الأدبية السائدة، حتى إذا مرت الأيام تحول إلى كلاسيكي. وغرضه من ذلك هو

التجديد، فعلى الكاتب ألا يستسلم للمألوف الجاري حتى يكون له اسم مرموق في عالم الأدب. لكن مع الأيام يصبح هو نفسه مألوفا وعلى الأجيال القادمة من الكتاب ألا تستسلم له.

الرومانسة إذن هي رواية العصور الوسطى. ولكن لماذا صار اسمها يطلق على روايات سابقة وروايات لاحقة حتى اليوم؟ . . لا لشيء إلا لأنها مزجت بين الواقع أو التاريخ أو ما شئت من الحقائق الملموسة وبين الخيال أو الأسطورة أو الخرافة أو ما شئت من تلك الإضافات التي يستخدمها الكاتب كأنها توابل تجعل الطعام زكيا. ومع اقتراب الرواية من الواقعية صارت تسمى رومان roman فقط من دون أن نعرف سببا لذلك سوى أن التطور اللغوي هو الذي جاء بهذه الكلمة التي هي تخفيف عن romance عند الفرنسيين الذين يهربون دائما من الألفاظ الثقيلة. أما في الإنكليزية فقالوا novel كأنهم يترجمون معنى الرومان roman فاعتمدوا الترجمة وتخلوا عن الأصل.

أما الرومانسات في شمال أوروبا فسميت الساغا saga وهي الملاحم القديمة التي أحياها الكتاب بلغتهم الجديدة. وعندما اقتربت من الواقعية صارت تعني قصة العائلة أو قصة المجموعات أو القصة النهر التي تروي سيرة أكثر من جيل، من دون أن يتغير لفظها.

## السيف والقسم

كل أمراء أوروبا الوسطى الغربية يخضعون اسميا للإمبراطور البيزنطي. لكن الواقع أنهم كانوا مستقلين إلى درجة بعيدة. ونظرا لكثرة عددهم، فقد نشأت الإقطاعيات وصارت كل إقطاعية تدعم نفسها بشتى الوسائل. ومن الطبيعي أن ينخرط الإقطاعيون في حروب محلية – بين إقطاعية وإقطاعية أو بين تحالف الإقطاعيات وتحالف معاد. وكانت التحالفات في الغالب عابرة لا تمكث زمنا طويلا. ومع مرور الزمن ظهرت أعراف بين الإقطاعيين ، أو ما يشبه القوانين المرعية تقريبا. مع أن خرقها كان في غاية البساطة. منها مثلا أن يعاد الرقيق إذا فر من إقطاعية معلمه. كان الإقطاعيون يتوهمون أن نظامهم أبدي، ولذلك شادوا القصور والقلاع الحصينة وسوّروها بالخنادق، واستقدموا المدربين لتخريج الفرسان الموالين لهم.

من القرن السادس تقريبا بدأت الفروسية تظهر بكامل معانيها التي نعرفها اليوم. والفارس هو الذي أتم تدريبه واستلم سيفه وأقسم يمين الولاء. والفارس

منسوب إلى الحصان كما تدل الكلمة الفرنسية شيفالييه ولو قلنا الخيّال لما ابتعدنا عن الحقيقة ولكنه خيّال بعد استلام السيف وأداء القسم.

كان الفارس في أيام السلم يقوم بخدمة سيده الإقطاعي. يأتمر بما يكلفه مهما كان. طبعا لم تكن أعمال الفلاحين تسند إليه، لكن أعمال حراسة القلعة والسور والخندق من أولى واجباته. وفي أيام الحرب يخاصم من يخاصمه سيده. كان الفارس عندما يتخرج يضع سيده فوق رأسه سيفا ويربت به على كتفه ويرسمه فارسا بعد أن يؤدي قسم الولاء لسيده، فيستلم السيف ويصير تابعا. كان له لباسه الخاص في السلم والحرب. ولكن الأغلب أنه منذ بداية الصباح يكون شاكي السلاح، بدرعه وسيفه وخنجره. أما الخوذة فيضعها أثناء الحرب أو "المبارزة" التي كانت الألعاب المفضلة في العصور الوسطى، فكانت الساحات تغص بالمتفرجين ويقف كل فارس في جهة ويترامحان وهما ممتطيان حصانيهما. فإذا أوقع فارس آخر، نزل من على ظهر حصانه وامتشق سيفه. ويظل الفارسان يتسايفان حتى يغلب أحدهما الآخر. وهنا إما أن يعفو عنه ويجز غرة شعره أو يقتله إن كانا متعاديين.

لكن الفروسية تطورت وصار يظهر فرسان جوالون (سوف يسخر منهم سرفانتس بشخصية دون كيشوت العظيم) ليس لهم من غرض سوى إحقاق الحق وإنصاف المظلومين. وعندما يحل فارس جوال في أي بيت فإنه يجد الترحاب والإكرام والتقدير. هنا جرى تغير قليل في نظام الفروسية وهو أن القسم للفارس الغر أو الذي أنهى فترة تدريبه يتم أمام أستاذه الفارس المخضرم ويكون بأن يتلو مبادئ الفروسية ويقسم ألا يحارب أستاذه. ومن مبادئ الفروسية أن يضحي بنفسه من أجل "الليدي" لإنقاذها إن كانت في ضيق، إلى جانب المبادئ الأخرى التي تدل على الشهامة والعفة والشرف. وكان الفارس الذي يلتزم بمبادئ الفروسية يحظى باحترام أكبر بكثير من الفارس الذي يخرقها، والذي قد يفقد كل احترام ولا يستعيده إذا كانت المخالفة مشينة.

كان خرق المبادئ معدوما أول الأمر، ثم ظهر ظهورا خفيفا، ثم صار الخارقون أكثر من الملتزمين مع تحلل النظام الإقطاعي. ولكن كانت الفروسية تلفظ آخر أنفاسها، حيث صار الفرسان يغتصبون الليدي وينهبون ويتسلطون إلا قلة قليلة. . . كانت حاضنتهم قد فسدت وتمزقت في كثير من جوانبها، وصار الفارس يستخدم للغدر والتآمر وكل ما يخالف مبادئ الفروسية الأصيلة.

ربما كانت الفروسية الأوروبية قبلة من يريد أن يقدم مثالا واضحا للقراء،

لأن ما كتب فيه أكثر بكثير مما كتب عن النماذج الأخرى. ولكن مما يلفت النظر أن الفروسية لم تكن خاصة بالإقطاعية ولا محصورة في أوروبا، ففي اليابان ظهرت طبقة الساموراي، كما ظهرت في الصحراء العربية طبقة الشعراء الفرسان مثل عمرو بن معديكرب وعلقمة الفحل وقيس بن الخطيم وعنترة العبسي والمكدم بن ربيعة وأبي محجن الثقفي ومتمم بن نويرة. . . واللافت للنظر أن الفروسية ظهرت في القرن السادس كنظام له قوانينه وأعرافه، وإلا فإنها فرديا موجودة منذ أن ظهر استخدام الحصان على مسرح التاريخ. واللافت للنظر أيضا أن هذا النظام ظهر في عصر واحد في أوروبا والشرقين الأدنى والأقصى – وما أدرانا فقد يكون ظهر عند الهنود الحمر في هذا القرن الذي يمكن أن نسميه عصر الفروسية العالمي.

مرت فترة كان فيها الفرسان الجوالون نقلة نوعية في النظام الفروسي الأوروبي، إذ صار الولاء للفروسية لا للإقطاعي. وهذه ناحية خطيرة أسهمت في تفكيك هذا النظام الإقطاعي. ولكن هذا أيضا أضعف الفرسان أنفسهم فلم يعد أحد من الإقطاعيين يأبه بهم. كان الفرسان الجوالون مصدر ثقة في بداياتهم الأولى. إذا أدلوا بقسم لليدي فإنهم ينفذون ما أقسموا عليه ولو كلفهم حياتهم. وكان الفارس عف اللسان لا يتفوه بكلمة نابية، لا في المجالس العامة ولا المجالس الخاصة، بل يقول ما يجب أن يقوله الفارس المثالي. ثم صار الفارس لا ينزل إلى ميدان المبارزة، من مرامحة ومسايفة، إلا إذا قدمت له إحدى الليديات اللواتي يشاهدن المبارزة منديلا أو وردة.

لعبت الوردة دورا كبيرا في إذكاء الفروسية. إنها رمز الليدي، رمز الحب. وكما عصف المغول البداة بالإمبراطورية الرومانية الغربية، عصفت الوردة – إلى حد ما – بالنظام الإقطاعي رويدا رويدا، لأن طبقة الفرسان بدأت تفضل الإخلاص للوردة عن الإخلاص للإقطاعي الذي ضعضعته الظروف الجديدة. كان الفارس يمحض الوردة (الحب – الليدي) غاية الإخلاص والتفاني كأنها بديل عن العذراء. وقولك إن الفارس مخلص للوردة يعني أنها موالاة إلى الأبد، لا يثنيه سوى الموت، ومن هنا نعرف لماذا اتخذت الأسرتان الكبيرتان في إنكلترا شعار الوردة عندما انخرطتا في حرب من أجل العرش. كان شعار أسرة لانكستر الوردة الحمراء، وكان شعار أسرة يورك الوردة البيضاء. وكان كل فريق من الفرسان يلتزم بالوردة التي يقاتل تحت رايتها بعد أن يقسم لها يمين الولاء. كانت الوردة أطول بقاء من الزعماء والإقطاعيين الذين جعلت

حروبهم فيما بينهم أعمارهم أقصر من عمر الوردة التي كانوا يقسمون لها يمين الولاء.

## الوجه الآخر

لكن العصور الوسطى لم تكن على هذه الصورة فقط، بل هناك صورة أخرى ظلت مستمرة بعد أن سقطت الإمبراطورية. هذه الصورة هي الكنيسة التي قامت بعدة أدوار:

الدور الأول للكنيسة هو أنها حافظت على اللغة اللاتينية التي انحسرت عن الشارع والحياة اليومية واكتفت بالمدارس والمعاهد والجامعات، وبالتأليف الأكاديمي وكان آخر فيلسوف كتب بها هو ليبنتز. لم تكن اللغات المحلية لغات كتابة إلا بعد مرور فترة طويلة من الزمن، وأول كتاب ظهر باللغة المحلية في إيطاليا هو على الأرجح "الكوميديا الإلهية" لدانتي فقد كتبها باللغة الإتروسكانية. لكن المرويات الشفهية كانت كثيرة ومتنوعة وإن لم تدون إلا في القرن الثاني عشر وما بعد. بل إن الساغات الشمالية تأخرت حتى القرن الرابع عشر. فما نراه اليوم من رومانسات الملك آرثر وشارلمان والوردة وساغات الشمال، وقد ظهرت في كتب، إنما كانت في الأصل مرويات شفهية، بل إن أسطورة فاوست الحديثة جدا استمرت عدة عقود تروى شفهيا قبل أن يتناولها فيما بعد أكثر من سبعين كاتبا من مختلف اللغات، وربما صار عددهم اليوم سبعمئة. كما أن سيرة عنترة عندنا ظلت مئات السنين تروى شفهيا قبل تدوينها.

والدور الثاني أنها باتت متشددة كثيرا حتى في الهوامش الدينية الصغيرة. فهي من جهة تقدس العذراء مريم ولكنها من جهة ثانية تنظر إلى المرأة نظرة دونية، فهي – أي المرأة – صاحبة الخطيئة الأولى التي صار البشر يتوارثونها، وهي مسكن الشيطان، يلبسها ليغوي بها الناس.

والدور الثالث أنها غدت – كما ينتقدها دانتي – قوة مادية تحارب من لا ترضى عنه من الزعماء الإقطاعيين فساهمت بصورة مباشرة أحيانا في تفكيك الإقطاعية وبالتالي نظام الفروسية. ولم تكتف بالمؤسسة العسكرية وتسيير الجيوش ضد الكفار والمرتدين، بل صارت لها مؤسسات أخرى تشرف على الحياة اليومية من أمثال ديوان التفتيش الذي انتشر في كل بلدان أوروبا الجنوبية والوسطى.

لكن هذه المواقف كانت ترافقها باستمرار الدعوة إلى الطهر والتعفف والتمسك بالفضائل والابتعاد عن حبائل المرأة الشيطان باعتبارهما مبعث الفتن والشرور. ومع كل الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى الكنيسة، فلا نكران أن الدعوة إلى الحب الإلهي والترفع عن مطامع هذه الدنيا ومغرياتها، كانت دعوة مستمرة، على الرغم من تهافتها على المادة والاكتناز. كانت دائما تدعو الناس إلى الصوفية والتنسك والحب الروحاني.

## الصراع

كانت الكنيسة تخوض صراعا ضد الإقطاعيين الذين حققوا استقلالية فعلية في مقاطعاتهم. وبالطبع كان الولاء للكنيسة مقياس التحالف أو الصراع. وكانت الكنيسة تستغل لجوء بعض الإقطاعيين إليها لاستصدار مرسوم كنسي بتأييدهم وبتكفير خصومهم لاستخدام الدين كسلاح في المعركة. لكن هذا الصراع بينها وبين الإقطاعيين الذي يخف ويزول ويتحول إلى تحالف أحيانا، قد يتحول إلى صراع حربي أحيانا أخرى، ولم يكن الصراع الوحيد، بل هناك صراع صامت كان يدور بين الكنيسة ونزوعات البشر الجسدية. والكنيسة في موقف المحارب دائما لهذه النزوعات. فالإنسان ابن الخطيئة الأولى وعليه أن يتطهر منها بالمعمودية. ولا يعني هذا أنه صار في حرز من الخطيئة، بل عليه أن يتبع تعاليم الكنيسة وإلا هلك. كانت الكنيسة باختصار تطالب بجنس بشري أقرب إلى الملائكة. لكن البشر يدركون بحسهم الفطري أن هذه الخطيئة هي سبب وجودهم. وكل ما يصدر عنهم ينبع من طبيعتهم التي إن لم تتغير فسيبقون يتخبطون في علاقاتهم من حب وكراهية ومن استئثار وتضحية. . الخ. لهذا فإن كل الليجندات المسيحية تقوم على إذلال الجسد وقمعه بشتى الوسائل كما فعلت ماري القبطية. لكن كل هذه الليجندات لم تفعل شيئا. ظل البشر يقترفون الخطيئة الأولى والثانية والثالثة. . . إنهم يقترفون الخطايا السبع بل السبعين على الرغم من صراخ الكنيسة. وعمدت الكنيسة إلى كرسي الاعتراف وتقديم القربان لمغفرة الخطايا. كان هذا يحدث في العيد الكبير وفي المعمودية والوفاة. ثم صار يحدث في كل الأعياد، ثم صار يتكرر يوميا. وأدركت الكنيسة أخيرا أنه لا خلاص من الخطيئة إلا بالاعتراف والقربان، كأن هناك عقدا بينها وبين الناس بأن يخطئوا وأن تغفر. لكن لا بد من أن يكون هناك صراع ولو كان يتلوّن حسب الظروف بينها وبين الناس. وأخطر صراع كان موقفها ضد النزوعات الفكرية والفنية للإنسان. كانت ضد الأدب والفن والرقص والغناء،

ومنعت تعليم الفلسفة. أما الإمبراطورية البيزنطية فقد تأخرت في إغلاق مدارس الفلسفة حتى أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع، ثم منعتها منعا باتا. وظلت الفلسفة في نظر الدين موقفا تشكيكيا لا تقبل به الكنيسة، مثلما أن الغناء والرقص وقصص الحب والفن عموما رجس من الشيطان، ومدخل إلى الفسق والفجور والانغماس في الرذيلة. إن الكنيسة أرادت إنسانا بلا رسم ولا رقص ولا غناء ولا موسيقى ولا فلسفة ولا أدب ولا شعر. . . إلا ما سار على ترسيماتها هي. كانت تطلب من الناس المستحيل. أرادت أن تسد هذا الفراغ الكبير والخطير بالصوم والصلاة والليتورجيات الموسيقية والغنائية التي لم تشبع الناس، فظلوا يتهافتون على "الخطيئة" حسب مفهومها.

بدأت الثورة على الكنيسة بعد القرن السادس، ليس عل يد عامة الناس، بل على يد الكتاب، ومعظمهم إن لم نقل كلهم كانوا من الكهنة، يخدمون في الكنائس والأديرة، باستثناء قلة قليلة.

فجرت النهضة الأوروبية برياحها اليونانية عهدا جديدا، كما سوف نرى. لم تعد الكلمات تهمس همسا، بل صارت تقال جهرا واستمر ذلك حتى القرن الثامن عشر، حيث انتهت سلطة الكنيسة. ففي هذا القرن على سبيل المثال، يظهر كاتب كاهن هو القس أنطوان فرانسوا بريفو الذي سنعرض له في الأحاديث القادمة، ليعلن صراحة: إن الحب وإن كان يخدعنا كثيرا، إلا أنه يعدنا على الأقل بألوان من الرضى والسعادة بينما يطلب منا الدين أن نزاول ألوانا من الحزن والعذاب.

الجهر بالحب وتمرده على التعاليم الكنسية هو الذي جعل الرواية القديمة أو الرومانسة اليونانية تعود إلى الظهور ولكن بحلة جديدة، ابتداء من القرن السادس بمرويات شفهية أول الأمر، حتى عصر النهضة الذي كان له زخم خاص، حيث بدأ عهد الطباعة يعطي تأثيره الكبير. كانت في بدايتها عبارة عن مرويات شعبية ولكنها سجلت فيما بعد، وتعتبر حلقة هامة جدا بين الليجندة المسيحية والرواية الحديثة.

الهدف الأول للناس هو السعادة. وهذا هو السبب في تهافتهم على أي مذهب أو عقيدة أو دين جيد. فما إن يظهر مذهب حتى يسعى الناس إلى اعتناقه، سعيا وراء السعادة. ولكن بما أنهم ينتجون البؤس اليومي في علاقاتهم وتصرفاتهم، ولا تستطيع العقيدة الجديدة تلبية نزوعاتهم إلى السعادة فإنهم يأخذون بتصفية حسابهم مع ما كانوا يعتقدون ويؤمنون. قد يستغرق هذا أزمانا

طويلة، لكنهم في النتيجة يصفون الحساب. لقد حدث هذا منذ تباشير التاريخ وحتى عصر التكنولوجيا. إن التكنولوجيا اليوم تلعب الدور الذي كانت تلعبه الكنيسة من قبل. إنها دين جديد يعد الناس – كما اعتقد المستقبليون الطليان والروس – بالسعادة والرفاه والنعيم المقيم. إنه دين يعد بإقامة الفردوس الأرضي. وراح الناس يؤمنون به كما آمنوا بما سبقه من أديان، فإذا لم يجدوا ما يرضيهم صفوا حسابهم معه.

صحيح أن الليجندات الكنسية قد انتهت، أو بالأحرى قد انحصرت فقط بمراسيم كنسية، لكنها – وهي التي تنقل بصدق مطالب الكنيسة – لم تمر عبثا، بل كان لها تأثير بعيد كما سوف نرى. فهي من جهة كانت فاصلا اعتراضيا بين الرومانسة القديمة (الرواية اليونانية) والرومانسة الوسطوية، ولكنها من جهة أخرى أثرت في الخواتيم التي كانت متبعة في الرومانسة التي ظهرت في النصف الثاني من العصور الوسطى.

على جانب الليجندات الكنسية كانت هناك ليجندات مدنية من أمثال لوكريسيا وآل بورجيا. . . لكنها لم تكن توازي الليجندة الدينية في الكمية والانتشار.

←

# ٤

# الرومانسات الشعرية

## ظاهرة عالمية

كان الفارس قديما يتدرب في مدارس العسكر على نوع أو أنواع من الأسلحة. فقد يختص بالرماية أو المرامحة أو المسايفة وركوب الخيل، وقد يتدرب على هذه الأشياء كلها إذا كانت الخيول متوافرة لجميع المحاربين. وفي بعض البلدان كان الفارس يصاحب فارسا فيتدرب على يديه، وأحيانا كان يدرب نفسه بنفسه، كما فعل عنترة وكثير من فرسان العرب. ابتكار اليونان للرياضة: من الجري حتى سباق الخيل والملاكمة والمصارعة، جعل الفتى يعد إعدادا بدنيا خارج المؤسسة العسكرية. إسبارطة وحدها كانت ذات نزعة عسكرية، تتشدد في تدريب الفرسان. وفي هذا الشأن لم تلتفت روما، وريثة اليونان، إلى الطريقة الأثينية، بل سارت على الطريقة الإسبارطية مع إضافات كثيرة جدا، إذ أن الرومان حولوا المسارح إلى حلبات صراع حتى الموت لإشاعة الشجاعة، فقد كانوا يريدون خلق شعب مقاتل بكل أفراده. وبالفعل كان الرومان شعبا أعد للغزو، لذلك انتشرت في أرضه مدارس التدريب على المصارعة والمجالدة والقتال. وظهرت طبقة من متعهدي حفلات المصارعة حتى الموت في قلب المسارح الكبيرة التي تتسع لأكثر من ثلاثين ألف نسمة.

لكن عندما سقطت الإمبراطورية الرومانية الغربية وقامت القلاع الإقطاعية في محاولة للاستقلال، صارت الحاجة إلى طراز رفيع من الفرسان أشد بكثير من حاجة الرومان. والسبب أن الإقطاعي كان بحاجة إلى الفرسان حفاظا على كيانه ووجوده. وأي تهاون يعني أنه قد تطير منه إقطاعيته، وقد

يطير رأسه من بين كتفيه.

هذا الوضع، أو هذا الخوف، هو الذي أنشأ نظام الفروسية الصارم. وهو نظام – أظن – مقتبس من الحياة الخشنة للقديسين المسيحيين الذين كانوا يهينون جسدهم ويخضعون لشتى أنواع التعذيب، مثلما هو مقتبس من الفروسية الرومانية الشهيرة. وعندما شاع نظام الفروسية لم يتوان بعض الكهنة عن تعلمها. فالكاهن جان أو يوحنا ليس كاهنا فقط في رومانسة رابليه "غارغانتوا وبنتا غرويل" بل إنه من أشجع الفرسان، وقد حارب ببسالة نادرة.

يؤخذ الصبي وهو في السابعة إلى القلعة ولكنه لا يتخرج فارسا إلا في الثالثة والعشرين من عمره. يمضي أكثر من عقد ونصف العقد وهو يتدرب على أنواع الفروسية، قبل أن يصل إلى حفلة التخرج المهيبة.

في القلعة كانت تربية الفارس تسير في خطين متوازيين: القتال والدين. وفي كل قلعة يوجد كاهن أو أكثر لزرع الإيمان في النفوس فيضمن السيد مزيدا من الولاء له من فرسانه. ومعظم الحروب كانت تحصل باسم الدين، ولو لم يكن للدين يد فيها. فالسيد يتهم خصمه بالمروق من الدين قبل أن يشن عليه الحرب، ليدب الحماسة في نفوس فرسانه.

طبعا تعتبر الرماية والمرامحة والمسايفة من الأمور البديهية لتدريب الفارس. إلى جانب ذلك لا يبقى شيء نابع من طبيعة البلاد لا يتعلمه. القتال في الغابات الأراضي المكشوفة والأراضي الوعرة ونصب الكمائن وتسلق الجبال والحبال والأشجار وعبور الأنهار والقفز فوق الحفر والطرق المختلفة لعبور خندق القلعة. . . وهناك تدريب لكل أداة من الأدوات التي تكون لازمة للفارس. أما السباحة وركوب الخيل ومصارعة الوحوش (التي قد تعترض الفارس في الغابة) فهي تدريبات هامة ومستمرة.

إلى جانب ذلك كانت هناك تدريبات خاصة على الاحتمال كالتعرض للتعذيب والجوع والعطش. . . باختصار لم يكن هناك شيء يحتاجه الفارس من دون أن يتدرب عليه، من أمثال مثوله أمام السيد أو تحيته للسيدة أو دخوله المنزل.

وكانت دروع التدريب وكذلك السيف والترس أثقل مما هي عادة، والغرض أن يجيد التحرك تحت هذه الأثقال الحديدية التي يضطر لاستخدامها عندما يحين زمن التدريب على ركوب الخيل (في الرابعة عشرة على الأغلب)

حيث يقوم بتعلم حركات خاصة متقنة.

ليس في مقدور أي شخص أن يصبح فارسا. فالفرسان يأتون من البيوتات العريقة من "المحترمين" أو من "أبناء الذوات" كما نقول في هذه الأيام. لكن في حقل التدريب لا ينظر إليهم مدربهم إلا باعتبارهم تلامذة صغارا لا بد أن يقسو جدا في تدريباته حتى يكونوا جاهزين تمام الجاهزية لمهامهم المقبلة.

إلى جانب ذلك كانت القلعة موئلا أيضا للصبايا الحسان، فإذا تخرج الفارس في حفلة مهيبة لها تقاليدها وطقوسها وصلى وتناول القربان، كان عليه أن يختار حسناء من الحسان المقيمات في القصر، وبذلك يكون لكل فارس ليدي يظل مخلصا لها طيلة حياته، ويفديها بروحه إذا اضطر إلى ذلك. إنه خادمها الأمين الذي يكرس لها جهوده كلها ولا يتوانى لحظة عن تلبية مطالبها. وبذلك يضمن الإقطاعي إلى جانب الولاء لشخصه وللدين ولاء جديدا للمرأة. لم تكن هذه الظاهرة موجودة في العصور السابقة. إنها وليدة تلك العصور التي نسميها العصور الوسطى، عصور السيادة الدينية المتشددة. كانت مصالح الإقطاعي فوق كل اعتبار. وفي المبارزات كان كل فارس يدفع برمحه إلى سيدته التي أدى يمين الإخلاص لها، فتعقد حوله منديلا أو شالا أو تربط به وردة أو أي أثر منها، ليبارز بحماسة. وإذا حضر فارس غريب فإنه يطوف على رواق المتفرجين مادا رمحه، فإن لم يجد من تقدم له أثرا منها يموت من أجله، رفض الفارس الآخر مبارزته لأنه يصبح في مرتبة منحطة، فهو مهزوم أصلا، ما دام لا يجد الليدي التي تبسط عليه بركتها وتمنحه حبها. إنها ظاهرة جديدة لم تعرفها الفروسية خارج أوروبا، لا عند اليابانيين ولا عند العرب.

كان للفرسان درجات ومراتب. وليس هذا خاصا بأوروبا. وكانت لهم عادات مشتركة كجز الناصية أو الاستحواذ على الخوذة أو قتل الفارس الذي يتأبى عن تلبية طلب المنتصر.

أخلاق الفروسية ظاهرة عالمية: من صدق وإخلاص وحرص على العهد واحترام الوعد، وإنقاذ المظلومين والوقوف دائما إلى جانبهم. والفارس لا يكذب، ليس أمام أصدقائه فقط، بل أمام أعدائه أيضا. لكن لندع هذه الظاهرة العالمية ولنعد إلى أوروبا العصور الوسطى.

لا يختلف الفرسان في الدرجات والوظائف وحسب، بل يختلفون في الموت أيضا، فتحل اللعنات إن كانت الميتة من أجل سبب سخيف، لكنه يصبح ممجدا

إن مات فدى لليدي التي أقسم لها يمين الوفاء. وبعض الفرسان لم ينالوا الشهرة إلا بعد مقتلهم من أجل الليدي. طبعا إلى جانب هذه الميتة هناك ميتتان ممجدتان: من أجل القلعة أو من أجل الدين.

تخرّج الفرسان لا يعني أنهم ضمنوا العيش الرغيد والحب السعيد، وبعد اختيار الليدي لا يعني أن الليدات حصلن على السعادة وإن كن فخورات باختيار الفرسان لهن. فقد يغضب السيد لأتفه الأسباب فيزج بالمغضوب عليهم في غياهب سجن القلعة، وهو قبو تحت الأرض dangeon يزنخ فيه الهواء ولا يرى نور الشمس. ويقبع فيه الفرسان والليديات، في انتظار فارس شهم يحررهم. وقد انتشر الدانجون كنموذج في الأديرة والكاتدرائيات والقصور، وسيلعب الدانجون دورا في الرومانسات، حيث يكون نزلا لكثير من مشاهير الفرسان والعشاق والليديات، بل للأدواق والدوقات وسواهم أيضا.

من دون فهم هذه الظروف التي تجمع بين الحياة الرومانية والكنسية والإقطاعية والفروسية والحب والمفاهيم الأخرى... لا يمكن أن نفهم معنى الليجندة والرومانسة والساغا والبورلسك...، بل قد ننفر من قراءة هذه الأنواع.

## انبعاث

عندما سادت الليجندة المسيحية تخلفت الرواية القديمة أو الرومانسة الإغريقية، في سوق التداول. لكن عصر الفروسية تقبلها بل اعتبرها من أرقى الآداب، لأنها تلائم المزاج السائد في هذا العصر، وهو مزاج الحب والحرب. وقد شمل الانبعاث كل الروايات القديمة التي تحولت إلى قصائد شعرية طويلة.

من الروايات التي انبعثت من جديد مثلا رواية الإسكندر المكدوني التي تحدثنا عنها من قبل وفيها الكثير من البطولات والعشق. لكنها لم تنبعث في شكلها القديم، بل نظمت شعرا وبلغت عشرين ألف بيت، وممن اشتهر بنظمها لامبرت دي تور وألكسندر دي برناي. كما أنها لم تنبعث في مضمونها القديم تماما. صحيح أن البقايا التاريخية العامة ظلت كما هي لكن الإضافات كانت كثيرة جدا، واختلقت أحداث جديدة وبشكل خاص أحداث ذات أجواء سحرية. وإذا كان الرومان حافظوا على رواية الإسكندر اليونانية، فإن العصور الوسطى صاغتها حسب ذوقها ومزاجها. وكمثال على ذلك نشير إلى قصة أرسطو مع الإسكندر كما جاءت في الرواية الشعرية الجديدة، أو الرومانسة الشعرية. فقد

لام هذا الفيلسوف تلميذه لأنه تدله بحب غانية هندية، فحذره ونصحه بأن يهجرها فذلك خير من أن تسلبه عقله. وبما أن الحب الجسدي في العصور الوسطى مقموع دينيا، مطلوب فروسيا، فقد جعلت هذه الرومانسة الشعرية الحب يتنصر انتصارا كبيرا. فلاحظت الغانية شرود الإسكندر فسألته فاعترف، فقالت له أنظر غدا صباحا من النافذة. ونظر من النافذة صبيحة اليوم التالي فذهل لما شاهده: رأى معلمه يسير على أربع والغانية تمتطيه فيطوف بها في الجهة التي تشير إليه. يقف ويتحرك بأمرها. والغرض من إدخال هذه القصة في رواية الإسكندر (التي صارت الآن رومانسة شعرية موزونة) إظهار أن الجمال هو الأقوى، أقوى من أي شيء في الوجود. إنه أقوى من أعظم قائد في العالم، وأقوى من أكبر فيلسوف في البشرية.

وهكذا كل رواية إغريقية قديمة تتلاءم مع روح العصور الوسطى، أي مع الفروسية، تنبعث من جديد وتسمى الرومانسة الشعرية، وليس الرواية ولا الملحمة. أما إن لم تتلاءم فإنها تعدل أو يضاف إليها حتى تتلاءم مع العصور الوسطى. . . مع روحها الفروسية، مع الحب والحرب. وقد كتبت رواية الإسكندر شعرا عدة مرات، لمؤلفين مختلفين.

ازدادت الرومانسات الشعرية في هذا العصر حجما وعددا. وقد انتشرت بين الشعب رومانسات مجهولة المؤلف مثل "رومانسة طيبة" التي تبلغ عشرة آلاف بيت. والأرجح أن يكون التأليف جماعيا، أي إن كل شاعر كان يضيف قصة مثيرة على الرومانسة الكبيرة. وكالعادة نجد لطيبة وجها تاريخيا وواقعيا ولكنه مطمور بقصص العشق والفروسية، وكذلك رومانسة "طروادة" التي بلغت ثلاثين ألف بيت على يد الشاعر بنوا دي سانت مور. وهي مثل غيرها من الرومانسات: أي حب ومغامرات متتالية بشكل عجيب.

كل الروايات القديمة تقريبا انبعثت من جديد ولاقت رواجا كبيرا، حتى أن بعض الناس كان يحفظ منها أكثر مما يحفظ من الصلوات أو الكتاب المقدس أو الوصايا الكنسية. كان الحب قد ظهر قويا على الساحة. ويمكن الإشارة إلى أبرز ميزاتها كالتالي:

١ – كلها نظمت شعرا مما يدل أن الشعر كان مرغوبا ومطلوبا. وكانت القافية خفيفة لطيفة قد تقتصر على بيتين أو أكثر بقليل. وكان بعض الناس يحفظ معظم الأبيات الجميلة. وكانت تروى في الأماسي بين

تجمعات السكان. والشعر أقرب إلى الغنائية. إن الدرامية التي فيه تخدم الغنائية، أكثر مما تخدم الغنائية الحركة الدرامية. ففي المواقف التي يتوهج فيها الحب تتريث الرومانسة لينطلق الشاعر متغنيا بالعشق الساحر الذي يأسر قلوب الناس.

٢ – العجائبية التي نراها في الرومانسات الشعرية تتحقق – كما في الرواية القديمة – على يد آلهة قديمة إغريقية أو رومانية، وفي المقدمة طبعا فينوس وكيوبيد. وهكذا نلاحظ أن الناس، وبعد مئات السنين من الكرازة المسيحية، ظلوا متمسكين بالتراث الأدبي القديم، كأنهم لم يسمعوا بالمسيح أو العذراء أو القديس استيفانوس أو المبارك بين الشهداء جاورجيوس. قرون وقرون انصرمت والناس تعيش في الأجواء الروائية القديمة.

٣ – الضعف السردي واضح في كل الرومانسات، وكثيرا ما يسترسل الراوي في جزئيات لا تخدم السياق الروائي، مما أدى ظاهريا إلى تشويه الروايات القديمة. ولكن من باب آخر، كانت هذه الجزئيات، وهي تتركز حول الحب، تدل على اتجاه الناس نحو الرومانسة العشقية، وعزوفهم عن الليجندة المسيحية التي لم يجدوا فيها إلا العذاب والموت. . . كانوا يبحثون عن نهاية سعيدة ولو في القصة.

٤ – ومع ذلك صرنا نجد ميلا إلى الواقعية في هذه الروايات فالدور الذي تلعبه الآلهة القديمة ينحسر كلما تقدمنا في الزمن من رومانسة إلى رومانسة.

٥ – ربما كان الاختباء وراء الآلهة القديمة نوعا من النوستالجيا للدين القديم، والاحتجاج على الدين الجديد الذي أدار ظهره للحب البشري. ومما يرجح ذلك أن النهضة الأوروبية كانت نهضة إنسانية عادت إلى الحق والخير والجمال وليس إلى الإيمان والمحبة والرجاء أو الآب والابن والروح القدس.

لقيت الروايات القديمة، بعد أن تحولت شعرا إلى رومانسات تلائم ظروف العصور الوسطى رواجا كبيرا ويكفي أن تترجم رواية "طروادة" إلى ثلاث عشرة لغة أوروبية حتى ندرك أهمية الرومانسات الجديدة عند الناس.

## رومانسة الوردة: احتجاج حقيقي

ربما كانت "رومانسة الوردة" أول رومانسة من إنتاج العصور الوسطى. وتأثير الفروسية واضح فيها على الرغم من الرموز التي استخدمتها. إنها تعكس موقف العصور الوسطى من الحب، ومن المفاهيم الكنسية أيضا.

لم ينظم مؤلفها الأساسي غيلوم دي لوريس غير ٤٢٦٦ بيتا، أما جان دي منغ فوصل بها إلى أكثر من ٢٢٥٠٠ بيتا. ربما استلهمها غيلوم من المرويات الشعبية، وربما كانت قصة فارس ناضل كثيرا حتى أنقذ الليدي من سجن القلعة. لكنه ارتفع بها من مستوى السرد النثري إلى الأجواء الشعرية، ومن القصة الواقعية إلى القصة الرمزية.

رومانسة الوردة من حيث السرد بسيطة جدا، فهناك فارس اسمه المحب أو العاشق. يريد أن يدخل حديقة غناء فيها المجد والعظمة والسرور والمتعة والغنى وإله الحب كيوبيد وكل ما يتمنى الإنسان لتحقيق الحياة السعيدة. ولكن هناك أسوارا تحيط بهذه الحديقة. وهذه الأسوار اسمها الحسد والغيرة والخسة والنميمة وكل الرذائل التي يرفضها القلب النبيل. وعلى هذا الفارس أن يبذل كل جهد حتى يتغلب على هذه الأسوار ويدخل الحديقة التي هي رمز للحب والسعادة والحياة الناعمة الرضية. وسط الحديقة يرى قلعة فيها وردة أي الليدي التي ينشدها قلب الفارس. إلى جانب هذه الوردة هناك فتاة اسمها العفة. والقلعة تطبق أبوابها وتغلقها تماما حفاظا على الوردة. وهناك وحش هائل على البوابة اسمه الخطر.

ويستطيع الفارس الشهم، بمساعدة شخص اسمه الصداقة أن يتغلب على الأسوار: أي على الغرور والغطرسة والنميمة. . . وبقية المفاسد. ويدخل الحديقة. وعلى الرغم من أن الوردة موجودة في داخل القلعة إلا أنه بحسه أو بحبه يتخيلها كما هي تماما.

هنا ينتهي ما نظمه غيلوم ويبدأ دور دي مينغ فيتابع السرد، ولكن هذه المرة بلهجة ساخرة منتقدة العادات التي فرضها الدين الجديد، ويتهكم على الاتجاه النسكي الذي فرضه، والذي يرفضه القلب البشري. وبعد مغامرات عديدة يتغلب الفارس العاشق على الخطر، أي الوحش الذي يحرس بوابة القلعة. وبمساعدة المرأة العجوز يتغلب على حارسة الوردة وهي المرأة التي اسمها العفة. وبالانتصار على العفة يتمكن الفارس من شم عبير هذه الوردة الجميلة

التي ترمز إلى الليدي.

يبدو تأثير الثقافة القديمة ليس في وجود فينوس وابنها كيوبيد الذي مـــا إن يدخل العاشق إلى الحديقة حتى يشك قلبه بسهم الحب، بل أيضا في كلام المـــرأة العجوز. إنها تذكرنا تماما بالشاعرة اليونانية "سافو". إن نصائحها للـــوردة هـــي نفسها النصائح التي كانت تقدمها "سافو" للفتيات اللواتي كن يأتينهـــا. إن المـــرأة العجوز قهرمانة خبيرة بشؤون العشق والحب والتضـــحية والمغـــامرة. فتقـــدم النصائح لكل فتاة تريد أن تكون معشوقة، فتعلمها كيف تميس وكيف تأكل أمـــام حبيبها بلطف وهدوء وكيف تتحدث وكيف تجمل عينيها وخديها، ومـــاذا تلـــبس وكيف تغير ألوان ثيابها وكيف تبتسم. . . إنها نصائح عجوز مخضرمة مـــرت بكل تجارب الحب.

تختلف رومانسة الوردة عن كل الرومانسات الشعرية الأخرى التي حولت الروايات القديمة إلى رومانسات. إنها تختلـــف عـــن رومانســـة الإســـكندر أو رومانسة إنياس (وهي مأخوذة من ملحمة فرجيل "الإنياذة") أو رومانسة "طيبـــة" أو رومانسة "طروادة". صحيح أن تلك الرومانسات أولت الحب اهتماما خاصـــا ولكنها لم تكرسه كما كرسته رومانسة "الوردة". في تلك الرومانسات كثير مـــن المغامرات، بينما رومانسة "الوردة" لا وجود إلا لمغامرة واحدة هي الحصـــول على الوردة.

طبعا ينظر النقاد اليوم نظرة استخفاف لهـــذه الرومانســـة، ولغيرهـــا مـــن الرومانسات أيضا. فالقارئ اليوم يمل من قراءة تفصـــيلات مرهقـــة لا تخـــدم السرد الفني للرواية. حتى أن ول ديورانت يعجب كيف أتيح لهذه الرومانســـات أن تحظى بهذه الشهرة الواسعة. وطبعا هذا حكم صادر عن ذوق جديد بعـــد أن قطعت الرواية شوطا بعيدا من التطور واقتربت من الواقع كثيرا. لكننا لو أخذنا بالحسبان ظروف العصور الوسطى وكيف حاولت المسيحية محاربـــة نزعـــات العشق، وحبس الإنسان في كشتبان الحب الإلهي الذي يقوم على احتقار الجســـد وإدانة كل توجه حبي، لرأينا أن هذه الرومانسات لم تظهر عبثا. فلمناوأة النظرة المسيحية استدعيت الرواية القديمة وحوّلت إلى رومانسات، وظهرت رومانسات جديدة أكثر جرأة إلى درجة أنها اقتصرت على الحب وحده. ورومانسة الـــوردة هي من هذا النوع. والناس لم تقبل عليها لسردها المفكك أو شعرها العامي، بـــل أقبلت عليها نظرا للحب الرفيع الذي يرضي نزعة عميقة في قلوبهم التي ملـــت

احتقار الجسد والانكباب على الصوم والصلاة. لقد انجرف الناس في الاتجاه الذي لا ترغب فيه الكنيسة. وما الانتصار الأخير الذي يتحقق في رومانسة الوردة سوى انتصار على الكنيسة. إنه انتصار الفارس، بمعونة المرأة الخبيرة على العفة. وهو شرط الوصول إلى الوردة. ومن الواضح أن المؤلف اختار العفة (أو قل النسك والتبتل) لتكون رمزا للكنيسة، ولتكون العقبة الأخيرة التي يجب أن يتغلب عليها الفارس حتى ينال الوردة. وما لجوء مؤلفها الأول إلى الرموز سوى دليل آخر على خوف الناس من التكفير وما يتبعه من محاكم تفتيش وأقبية تعذيب.

من المتوقع أن يكون القسم الثاني من الرومانسة قلقا مضطربا ومتناقضا في بعض الأحيان، لأن المؤلف ذو عقلية مختلفة ونظرة معاكسة أحيانا للمؤلف الأول، حتى أنه راح يسخر من المرأة وينكر دور الحب. . . وقد استمر اللعب بالرموز طويلا مما أفسد اللغة ودفع القارئ إلى الدخول في مزيد من التحذلق والحشو والتناقض. لكن هذا القسم أجرأ من القسم الأول بكثير، وفيه سخرية من العادات والتقاليد التي أشاعتها الكنيسة، فليس سهلا أن تسخر وليس بين يديك من أدوات سوى الرموز.

ننظر اليوم إلى هذه الرموز نظرة استخفاف، فنراها فجة مضطربة متناقضة. ولكن الناس في ذلك الزمن كانوا يفهمون هذه الرموز فهما خاصا. ولو لم يفهموها لما استطاعت رومانسة الوردة أن تنتشر مثل هذا الانتشار المذهل.

ولكن حتى في القسم الثاني المضطرب نجد أن المؤلف – وهو دي مينغ – يصدر عن فلسفة بعيدة الدلالة وعميقة، وترجع إلى الفلسفة الإغريقية. ولكنها أيضا فلسفة بسيطة وخلاصتها أن الأشياء تنطق بطبائعها. يعني أن الأشياء تسير على قوانينها الخاصة. والمقصود بالأشياء الطبيعة وكل ما تشتمل عليه. إذن للطبيعة (بأي مظهر تجلت: بالإنسان والأحياء أم بالنبات والجمادات، أم بالشمس والكواكب والأقمار والنجوم) قوانينها الخاصة. وكل مخالفة لهذه القوانين لا تجلب إلا الكوارث في الطبيعة المادية أو في الطبيعة الإنسانية. واحترام قوانين الطبيعة هو المدخل الحقيقي للتحرر والسعادة. وبما أن الكنيسة غير متصالحة مع الطبيعة الإنسانية، بل تعتبرها نتاج الخطيئة الأولى، فإن هذه الفلسفة تعتبر من أخطر خصوم الكنيسة. إنها أخطر من أي مخاصمة جدلية في

مبادئ الدين. والحب؟ إنه طبيعة بشرية. إنه وجود اجتماعي. لو لم يكن هناك ذكر وأنثى لما كان هناك حب. . . ولا مجتمع أو أدب.

لا أحد يغامر اليوم بإعادة طباعة رومانسة الوردة. ولكن عندما ظهرت المطبعة كانت من جملة الكتب التي كان لها أولوية في الطباعة مع الكتاب المقدس والكتب الأخرى. وقد أعيدت طباعتها عشرات وعشرات المرات. بل كان الناس يقتنون أكثر من نسخة من نسخ الطبعات المتتالية التي لا تكاد تنزل إلى الأسواق حتى تختفي.

قد نعتقد أن رومانسة الوردة فريدة من نوعها، ولكنها في حقيقتها ليست أكثر من صياغة روائية لما كان يعرف بالحب البلاطي أو الكورتوازي أي الحب الرفيع، أو ما يسميه العرب الحب العذري. أو يمكن القول إن رومانسة الوردة هي فلسفة موسعة ومفصلة لما يسمى الحب الرفيع الذي يحتاج إلى وقفة وإن كانت عابرة.

## الحب الرفيع

الشعراء الذين أشاعوا هذا الحب يسمون الشعراء الجوالين. وكانت الأسبقية لشعراء فرنسا الذين يدعون في الشمال التروفير ويدعون في الجنوب التروبادور. في الشمال كانوا يستخدمون لغة شمالية تسمى لغة "الدوك" وفي الجنوب يستخدمون لغة جنوبية تسمى لغة "الويل". والدوك والويل معناهما "نعم" ولكن استخدمت هاتان الكلمتان للتفريق بين لغتين. قيل ما قيل في أصل هذه التسمية. فقيل إن تروبير تعني المبدع وأن تروبادور تعني الجوال أو البروفنسالي (مواطن إقليم برفنسال) ولكن ول ديورانت يرجع الكلمتين إلى كلمة طرب العربية. فالتروبادور وكذلك التروفير (وأصلها تروبير) هم الشعراء المطربون، أي الغنائيون الذين يجيدون الطرب، أي "التغني بالحب". كل ما في الأمر أن الكلمتين اختلفتا بين الشمال والجنوب نظرا لاختلاف لغة الويل عن لغة الدوك فقط. لكن أصل التسمية لا يهم لأنهم كانوا ظاهرة عامة ليس في فرنسا وحدها بل في كل أوروبا وكانت لهم تسمياتهم الخاصة في كل بلد.

ذهب النقاد كل مذهب في تفسير الحب الرفيع، فذهب بعضهم إلى أنه الحب المتأثر بالكنيسة وحبها الروحاني للعذراء، وكل ما فعله حب البلاط (الكورتوازي) أو الحب الرفيع هو أنه وضع الحبيبة (المسترس أو الليدي)

مكان ملكة السماء مريم العذراء. فهو حب عذري نقي بعيد عن الجنس مجرد من الأهواء الجسدية. ولهذا السبب يضحي الفارس بحياته من أجل الليدي التي حلت محل ملكة السماء. لا هدف عنده إلا أن ينفذ طلباتها ويحقق رغباتها مهما كانت، إلى أن ينالها أخيرا.

هذه "العفة" ذاتها هي التي فرضتها الكنيسة أو دعت إليها وهي ذاتها التي تغلب عليها الفارس في رومانسة الوردة. ولكن مع ذلك ظل الحب عفيفا عذريا لم يتطور إلى حب دنيوي حقيقي. أو بالأحرى إن القصة تنتهي هنا بحب ناعم هفهاف يمسك بالقلب البشري ويمنحه الدفء. ولا وجود لأي تبذل.

قد يكون للعفة التي دعت إليها الكنيسة ذلك التأثير الذي يشدد عليه بعضهم. لكننا نعتقد أن الحب الرفيع أبعد من ذلك بكثير للأسباب التالية:

١ – لم يكن له وجود قبل المسيحية، لأن وضع المرأة في المجتمعين اليوناني والروماني كان وضعا ممتازا. فأكثر آلهة اليونان من الإناث، وكذلك الرومان. كانت المرأة ذات مكانة محترمة. فالمرأة ليست مسؤولة عن الخطيئة الأولى التي لم يؤمن بها اليونان أو الرومان. بل إن مكانة المرأة الرومانية ارتفعت إلى درجة كبيرة في كل المجالات، فكانت زوجة الإمبراطور ذات كلمة لا تقل عن كلمة الإمبراطور. أما في المسيحية فصارت المرأة مجموعة من الإغواءات والشرور يسكنها الشيطان. وهذا يدل أن الحب الرفيع كان ردا على موقف الكنيسة من المرأة أكثر من كونه استجابة للعفة المسيحية التي حاربها فارس رومانسة الوردة للحصول على حبيبته التي كانت سجينة القلعة وأسيرة سيدة يقال لها العفة.

٢ – لو كان الحب الرفيع مرتبطا بمفهوم العفة المسيحية لظهر من التخلص من الفراغ القرون الأولى ولكننا نجد أنه لم يظهر إلا في القرن السادس أي بعد أن انتصبت القلعة في مواجهة الكاتدرائية. والأرجح أنه رد على القلعة مثلما هو رد على الكاتدرائية، كما سيتبين لنا.

٣ – حارب فارس الوردة العفة المسيحية ولكنه لم يحارب العفة اليونانية. كان عند اليونان ثلاث فضائل معنوية هي الحق والخير والجمال وأربع فضائل مادية هي العدالة والحكمة والشجاعة والعفة. والعفة اليونانية هي الترفع عن الطمع والجشع والمكاسب المادية،

والإخلاص للصديق والحبيبة، والصدق في المعاملة. أما العفة المسيحية فليس المقصود بها سوى احتقار الجسد البشري واعتبار مشاعره مرجل الشرور والآثام. وهذا هو ما حاربه الحب الرفيع أو الحب الكورتوازي.

٤ – المرأة التي اشتهرت في العهود المسيحية هي المرأة التي يجب أن تنظر إلى جسدها باعتباره مستودع الخطيئة وترى أن الخلاص لا يكون إلا بإهانة الجسد وإخضاعه لكل صنوف التعذيب، كما نجد ذلك في ليجندة ماري القبطية، بل في أي ليجندة أخرى، سواء أكانت لقديسة أو لقديس، لشهيدة أو شهيد، فمدخل القداسة يكون بإهانته وإذلاله استخفافا به وانتصارا عليه كرمز للانتصار على الخطيئة. ولا غرابة حتى في القرن الثامن عشر أن يرى فولتير أن الدير قدم خدمة للبشرية بإيوائه القبيحات المشوهات المعوقات اللواتي امتلأن بالتشوهات والعقد النفسية.

هذا النوع من المرأة لا يمكنه أن يحل محل النمط اليوناني أو الروماني وهو المرأة الجميلة التي تتباهى بجمالها، ولا تشوهه أو تخضعه للنبذ والاحتقار. إن المسيحية التي طرحت جمال الروح مكان جمال الجسد لم تستطع أن تقنع الناس بإحلال نموذج محل نموذج آخر. ولهذا السبب تشبث الناس بالروايات القديمة ثم أعادوا صياغتها على شكل رومانسات بعد انفصال القلعة عن الكاتدرائية. إنهم لم يفعلوا ذلك إلا كرد على المفهوم الجديد للمسيحية.

٥ – لكن للقضية ناحية أخرى تتعلق هذه المرة بالقلعة لا بالكاتدرائية، أي تتعلق بالإقطاعية كنظام. فالزواج الإقطاعي كان فريدا من نوعه، أو بالأحرى كان نموذجه في القديم قليلا جدا. فالإقطاعي يريد باستمرار أن يزيد من مساحة إقطاعته أو إقطاعاته. وهذا يعني أن يتحين الفرص لتزويج ابنه من فتاة تأتيه بدوطة قد تعادل نصف أرضه أو قد تعادل أرضه كلها، أو ربما تأتي بثروة من الذهب والأحجار الكريمة تؤمن له ضم مساحات قد تبلغ ضعف ما يملكه من أرض. وقد يكون الزواج من ابنة إقطاعي ضعيف وسيلة للخلاص منه وضم إقطاعاته، إن لم يكن له وريث، أو كان الوريث ضعيفا. فيكون الحب الرفيع ردا

واعتراضا على هذا الزواج المستهجن في تلك الأيام والذي عاد من جديد مع الرأسمالية. الحب الرفيع في تلك الظروف كان تنزيها للحب بالتزام الليدي الواحدة من أجل جمالها هي لا جمال الدوطة، ومن أجل ميزاتها لا ميزات أبيها وأخيها.

مهما كانت الأسباب فإن الحب الرفيع – والأمثلة كثيرة في الرومانسات وشعر الجوالين – حب أرضي احتل مكانة الحب السماوي، وحلت الليدي الأرضية محل ملكة السماء.

حتى اليوم يؤكد الدارسون (راجع كتاب "الحب والغرب" لدي رجمون، ترجمة عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق) أن الأدب الحديث وريث الحب الكورتوازي (حب البلاط أو الحب الرفيع) ولكنهم لم يتفقوا على أصله. أهو متأثر بالمانوية أم بالكاتارية (النزعة التطهرية) أم بالصوفية العربية، أم بمفهوم الأغابي agape (المحبة) الذي احتل في القرون المسيحية الأولى مرتبة مرموقة، أم بعبادة المحبة التي كانت منتشرة بين الألبيجيين (الذين أجهز عليهم البابا بحملات عسكرية) أم بشعراء الطرب العرب؟

عرضنا رومانسة الوردة باعتبارها إبداعا جديدا يختلف عن رومانسات الشعر التي بعثت الروايات الإغريقية القديمة، ثم عرضنا للحب البلاطي الرفيع كما تجلى في شعر الشعراء الجوالين أو المنشدين أو المغنين (حسب كل إقليم) قبل أن نعرض لبقية الرومانسات، لنرى كيف يتم التزاوج بين الفروسية والحب الرفيع. ولكن استكمالا للحب الرفيع سوف نعرض موقف دانتي منه، عسى أن يلقي ذلك ضوءا على هذا الحب الذي ما زال الناس يختلفون حول نشأته ونوعه.

## الكوميديا الإلهية: رومانسة الحب الرفيع

كتب دانتي كوميدياه في القرن الرابع عشر، وهو القرن الذي شاعت فيه رومانسات العصور الوسطى وأخذت تطغى على الليجندات المسيحية. ولو انتبهنا لما فعله دانتي في هذا الأثر العظيم لوجدنا شبها بينه وبين رومانسة الوردة، من حيث تقديس الحب الأرضي. بالطبع هناك انتقادات مريرة وجهها دانتي للعقائد المسيحية، وسخرية عميقة جدا من الأركان الثيولوجية التي كانت الكنيسة تروج لها مثل الإيمان والرجاء والمحبة في "المطهر" بمشاهد كوميدية،

بعد عبوره الامتحانات الخاصة على يد بطرس ويعقوب ويوحنا رمز الإيمان والرجاء والمحبة. ولكن التيار العميق يكمن في هذا الحب الرفيع الذي أظهره لبياتريس والذي أظهرته له بياتريس. وقد تجلى على النحو التالي:

١ – في "الجحيم" يضل عن الطريق في الغابة. والطريق هو طريق الحب الذي يؤدي إلى بياتريس. فرحلة دانتي الخيالية مبنية أساسا على الحب الكورتوازي الرفيع. إنه يحن إلى بياتريس، ويذهب للقائها في العالم الآخر. وكاد دانتي أن يقفل راجعا وقد تملكه الخوف بل الرعب من هذه الحيوانات التي ظهرت له: الأسد والذئبة والنمر رمز الجشع والشهوة والخداع. وفجأة يظهر أمامه فرجيل ويخبره بأنه جاء لينقذه من ضلاله. وعندما يسأله كيف عرف مكانه، يجيب بأن بياتريس التي تتربع في العرش السماوي هي التي أرسلت إليّ رسولا وطلب مني إرشادك. فالحب الرفيع هو الدافع الأول لدانتي في كوميدياه، لا رسالة الغفران ولا أي أثر آخر.

٢ – قال فرجيل لدانتي بأنه للوصول إلى بياتريس يجب أن يمر بالجحيم أولا ثم بالمطهر، وعند المطهر ينتهي دور فرجيل ويبدأ دور بياتريس، لأنها ستأتي إليه بموكبها السماوي وترفعه إلى السماء. وبياتريس هي الفتاة التي أحبها دانتي في صباه، ثم تزوجت فرآها ثانية ثم ماتت. هذه هي العلاقة بينه وبينها، ولكنه في الكوميديا خلق علاقة من الحب الرفيع المخلص تربطهما، مما جعلها تهتم به وهي في السماء. لم يذكر زوجها ولا زواجها وإلا خرق القانون الأدبي في الحب الرفيع، وإنما جعل إخلاصها له، وبالتالي إخلاصه لها، أساس البناء الأدبي، كجاري عادة الرومانسة. والحب الرفيع وحده هو الذي جعلها ترتفع إلى مصاف الوردة السماوية. فالمقياس للدخول في نعمة السماء ليس الصوم والصلاة، بل الحب والجمال.

٣ – عندما تهبط بياتريس في أواخر المطهر، أو في الفردوس الأرضي، تنزل بموكب تحيطها جوقة من الملائكة وحولها الحوريات الأربع (وهي الفضائل اليونانية من شجاعة وعفة وعدالة وحكمة) والعذارى الثلاث (وهي الفضائل المسيحية من إيمان ورجاء ومحبة) مما يعني أن الحب الرفيع يتبوأ مرتبة أسمى بكثير من جميع الفضائل. إن

الكوميديا الإلهية تعكس في كل مراحلها ذلك الحب الكورتوازي الرفيع الذي كان سائدا بالمعنى الذي أشرنا إليه من قبل.

٤ – في النشيد الخامس من "الجحيم" يحدثنا دانتي عن المحبين، ومن هؤلاء فرانشيسكا وباولو. وخلاصة قصتهما أن أهل باولو خطبوا فرانشيسكا له، ولكنهم زوجوها من أخيه الأعرج، أي ذهب بدلا من أخيه في طلب الخطوبة.وقد وافقت فرانشيسكا عليه، وليس على أخيه الذي لم تره. وقعت الخطيبة في حب باولو، وظلت مخلصة له حتى بعد الزواج، فقتلهما الأخ معا. ودانتي يحتج لوجودهما في الجحيم، لأن الحب الرفيع أسمى بكثير من الزواج. وهذا ما أشرنا إليه من قبل من أن الحب الرفيع حب أرضي يقوم على الحرية لا على القسر كما كان الزواج في العصور الوسطى.

٥ – عندما سأل فرانشيسكا عن سبب فعلتها تقول له بأنهما كانا يقرأان المقطع الذي يقبل فيه لانسلوت الملكة جنيفر، في رومانسة الملك آرثر. وعندما وصلا إلى هذا المقطع قام باولو وقبلها تعبيرا لها عن حبه. وعندئذ لم يقرأا ولم يناما أيضا. فدانتي يعتبر هذا النوع من الحب حبا رفيعا.

٦ – في "المطهر" تعاتب بياتريس دانتي على خيانته لها، فهو لم يحافظ على إخلاصه لحبها، وزاغت عينه إلى الجميلات الأخريات. فالحب الرفيع بهذا المعنى هو الإخلاص ولو كان من طرف واحد، لأن بياتريس في الحقيقة لم تر دانتي ولم تسمع به. ولكنها نقلت إلى السماء كملكة سماوية لأن دانتي أحبها، فعرفت هناك أنه هو الذي بحبه الرفيع رفعها إلى السماء، فتخلص له في سمائها. هذا التشخيص للحب بهذه الطريقة، هو أسمى ما يمكن أن يعبر عن الحب الرفيع. فالحب، أو الإخلاص في الحب، هو الذي يرفع الليدي أو الفارس إلى أعلى مصاف القديسين المسيحيين حيث راحيل ومريم العذراء ويوحنا. . .الخ وحيث الله نفسه.

انتقادات دانتي للتصرفات والعقائد الكهنوتية أرقى وأعمق بكثير مما وجهته "رومانسة الوردة". لكن ما يربطهما معا هو الحب الرفيع، وإن كان القسم الثاني من الوردة مشوشا ومضطربا وفيه آراء متناقضة عن الحب

والمرأة والقضايا الأخرى. . . آراء تقول عنها إنها بقلم أنصار تيار العبثية والنهلستية.

هذا ما كان سائدا في العصور الوسطى. إنه ردة فعل على المكانة المتدنية التي وضعت الكنيسة فيها المرأة. ونعتقد أن أعظم ناظم لأناشيد الكوميديا الإلهية هو هذا الحب الرفيع. ففي كل طبقة من طبقات الجحيم وفي كل مرقى من مراقي المطهر يستخدم دانتي الحب كمقياس للحياة. إنه الوحيد الذي يجنب المرء الحسد والجشع والطمع والكسل والبخل وبقية الخطايا التي تدك الإنسان في الجحيم أو المطهر. فالذي يحب لا يحسد ولا يطمع ولا يشتهي ولا يتوانى ولا يتباخل ولا يقتر. ولكن على الحب أن يكون رفيعا مخلصا، فهو دائما بحاجة إلى الأدب، ففي الأدب فقط يشيع الحب الصافي، لأن الأدب عبارة عن عملية لإنتاج نماذج السمو التي يجب أن يحتذيها الناس في الحياة. وبهذا المعنى يمكن القول إن الكوميديا هي رومانسة الحب الرفيع، وهي أرقى ما وصل إليه الخيال الأدبي. إنها إنجيل الحب الحقيقي الذي لا يزال يفعل فعله في النبلاء، وإن كانوا قلة في ديننا الجديد: دين التكنولوجيا.

←

# ٥

# الرومانسات النثرية

## عودة إلى النثر

رفع دانتي حبيبته بياتريس وأنزلها مرتبة في الفردوس تعتبر من أسمى المراتب. وبذلك ساوى بين الحب الأرضي والحب السماوي. ليس هذا وحسب، بل إن بياتريس كانت شفيعته في دخول الفردوس. كأنه يقول إن من لا يحب لا يدخل ملكوت السموات. كان دانتي يعبر عن الثقافة الشائعة في العصور الوسطى، وعن الانجراف الكبير نحو الحب الذي كانت له تقاليده الأدبية المختلفة عن الواقع، إلى هذا المستوى أو ذاك. ومن هذه التقاليد التي كانت سائدة في القسم الأول من العصور الوسطى أن الرومانسة يجب أن تكون شعرية، جديدة كانت أم قديمة: أي سواء كانت رواية قديمة أو قصة جديدة. كان الشعر كل شيء بالنسبة لرومانسات القسم الأول من العصور الوسطى. يبدو أن شعراء التروبادور، المتأثرين بالشعر الطربي العربي أشاعوا هذا النوع من الشعر الغزلي، حتى صار أسلوبا في التفكير تقريبا. وقد لاحظنا كيف أدخل الشعراء قصة عشقية في الرواية القديمة التي صاغوها شعرا كرومانسة الإسكندر وطيبة وإنياس وطروادة. . . وعندما ظهرت الرومانسات الفروسية غير التاريخية ظهرت شعرا أيضا مثل رومانسة الوردة.

صحيح أن الرومانسات الشعرية هي الأسبق والأشيع، ولكن إلى جانب هذه الرومانسات الشعرية كانت هناك رومانسات نثرية تروى شفهيا وتتداول شعبيا. إنها رومانسات نثرية عموما ولكن ذلك لا يعني خلوها من الشعر، هنا وهناك حسبما يقدر الكاتب، وبالأخص في المواقف العشقية والحماسية التي تستدعيها

الفروسية. ولا بد من الإشارة إلى أن الرومانسات الشعرية ظلت تتابع سيرها على الرغم من ظهور الرومانسات النثرية. إن أنشودة رولاند وكل الرومانسات التي تعود إلى شارلمان هي رومانسات شعرية، وإن كانت أقرب إلى الملحمة.

كانت الفروسية العنصر المشترك بين كل الرومانسات. بل حتى في القرن السادس عشر وما بعد ظلت الفروسية ظاهرة، وإن كانت قد خضعت لكثير من أساليب السخرية والتهكم. وسوف نلاحظ أنه في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر صارت هناك عودة كاملة إلى الفروسية بوجهها المشرق لا بوجهها الساخر كما عند سرفانتس، مما يدل على مدى الشعبية التي حظي بها هذا اللون من الأدب.

وكما توجد رومانسات شعرية تاريخية وأخرى غير تاريخية، كذلك هناك رومانسات نثرية تاريخية وأخرى غير تاريخية. وسوف نأخذ مثالا عن هذه الرومانسات التاريخية مقتصرين على رومانسة الملك آرثر. وسوف نأتي بمثال عن الرومانسات غير التاريخية مقتصرين على رومانسة "أوكسان ونيكوليت"

## الملك آرثر

نشأت هذه الرومانسة كغيرها من الرومانسات التاريخية من حقيقة تاريخية غائمة وهي أنه كان يوجد في أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس ملك أو قائد اسمه آرثر وقف في وجه الغزاة السكسون الكفار وغيرهم من الغزاة.

هذا ما جاء في كتب تاريخ بريطانيا. ولكن ماذا يفعل الأدب بهذه الحقيقة الجامدة؟ سيلعب بها ويصوغها من جديد ويدخل فيها العشق، لا في مكان واحد، بل في كل الأمكنة التي يراها مناسبة. ليس العشق وحده، بل الأسطورة بكل أبعادها أيضا. وهذا ما أنجزه كاتب "تاريخ ملوك بريطانيا" جيوفري الماغوثي. وإنجازه هذا أقرب إلى الترجمة، لكن هناك كتابا قديما بعنوان "تاريخ ملوك بريطانيا" ظهر في فرنسا وفي إقليم بريتاني وفيه جاء ذكر الملك آرثر. وبما أن هجرة البريتانيين من فرنسا بسبب الغارات المستمرة كانت شبه دائمة، فقد تحولت بريتاني الفرنسية إلى بريطانيا الإنكليزية، والملك آرثر البريتاني الأصل صار بريطانيا يجول في كل أنحاء إنجلترا. فيمكن القول إن الماغوثي ترجم الكتاب ولكن بطريقته الخاصة. وترجمته أو تأليفه للتاريخ البريطاني يعيدنا إلى كتابة التاريخ التي سبقت هيرودوت أبا التاريخ ومؤسس علمه. فقبل هيرودوت

كان الأدباء هم الذين يضعون التاريخ، مثلما يضعون الأشعار والمسرحيات ومبادئ الديانة والأناشيد وكل شيء له علاقة بالنشاط العالي عند البشر. والسيد جيوفري الماغوثي أعادنا إلى طريقة الإنياذة في كتابة التاريخ. فكما تبدأ الإنياذة بعد دمار طروادة كذلك يبدأ تاريخ جيوفري بعد أن استقر إنياس بطل الإنياذة في إيطاليا.

من هنا يبدأ تاريخ جيوفري فبعد أن استقر إنياس في إيطاليا رزق بغلام هو أكانيوس الذي خلفه سلفيوس. وسلفيوس هذا هو والد بروتوس. وفي رحلة صيد أصاب سهم بروتوس الطائش أباه فقتله فنفته العشيرة فاختار مكانا في اليونان كان هلينوس وأتباعه المنفيون من طروادة قد استقروا فيه. وبعد موت هلينوس اضطهد ملك اليونان بندراسوس جماعة هلينوس وكلهم طرواديون.

استغل بروتوس ظرفا مناسبا يذكر بالظرف الذي اختاره موسى لقومه في مصر، وهرب بالطرواديين إلى الغابات والجبال، واليونان كلها غابات وجبال، تاركا رسالة للملك كلها فخر واعتزاز. يقول له فيها "يرى الطرواديون أنهم غير جديرين بأسلافهم إذا خدموا في بلاد أجنبية فانسحبوا إلى الغابات مختارين الحياة الوحشية على حياة العبودية. ومن هناك سوف يرتحلون إلى بلاد أخرى" قرأ الملك الرسالة فجهز جيشا – كما فعل فرعون مصر – ولاحقهم يريد أن يبطش بهم، لكن ساء حظه وخاب فأله فوقع أسيرا فأجبره الطرواديون أن يزوّج ابنته لبروتوس وأن يجهز أسطولا ينقلهم، فأذعن وفعل. وهاجر الطرواديون بحرا، وبعد ثلاثة أيام رأوا جزيرة خالية فعرجوا عليها، وبين خرائبها ينتصب معبد ديانا فصلى بروتوس ونحر الأضاحي على مذبح الربة العظيمة مستشيرا الوحي. لكن الوحي لم يأته إلا في الحلم حيث جاءته ديانا نفسها قائلة:

**يا بروتوس، بعيدا في الغرب، وفي عرض المحيط**
**خلف مملكة الغال، هناك توجد بلاد**
**يحيط بها البحر ويقطنها قدماء العمالقة**
**وهي الآن خالية وتلائم شعبك فاتخذ إلى هناك**
**طريقك، فسوف تجد مقرا دائما**
**وسوف تظهر طروادة جديدة لأبنائك**
**منك تنحدر الملوك الذين بقوة عظيمة**
**ينقذون العالم ويغزون الأمم بشجاعة**

يبدو أن كاتب هذا التاريخ ضليع بوحي يهوه لموسى. وقد رضخ للوحي الإلهي، لكنه في البحر وجد طروادیين آخرين بقيادة كورينوس، فانضم إليهم وسار الجميع معا وحطوا في جزيرة يقال لها ألبيون، هي بريطانيا اليوم، فواجهوا العمالقة وقضوا عليهم (مثل رواية التوراة) وقد استبسل كورينوس في المعركة وقضى على آخر العمالة، فكانت هذه الأرض من نصيبه وسميت باسمه، وتدعى اليوم كورنول. أما بروتوس فبنى عاصمته "تروجانوفا" أي طروادة الجديدة. ومع الأيام سماها الناس ترالي نوفان ثم تحولت مع الأيام إلى لندن، وما تزال. وقد أخذ الشعراء والأدباء بهذه الرواية فسبنسر يقول:

**شيدت طروادة الجديدة من الرماد البارد لطروادة القديمة**

هذا التاريخ الأسطوري لا يكتفي بالمعالم الكبرى بل يتغلغل في التضاريس الدقيقة، فيروي لنا كيف تزوج ابن بروتوس واسمه لوكرين، بغندولين ابنة كورينوس. لكن إله الحب (كما هي العادة في الرواية القديمة) يصيبه بسهمه فيعشق فتاة جميلة تدعى استريدس. ومع أنها كانت من ضمن الأسرى الألمان، فقد شغفته حبا فتزوجها سرا حتى توفي كورينوس فطلق زوجته وتوج استريدس ملكة إلى جانبه وجاءه منها فتاة رائعة الجمال أسمياها سابرا. لجأت غندولين إلى أنصار أبيها وانتصرت على لوكرين الذي قتل في المعركة. ورمت بسابرا وأمها في النهر الذي ما يزال حتى اليوم يحمل اسمها "سيفرن" بعد أن خضع لعدة تحريفات كما هي العادة. وبعد مئات السنين يصف ملتون في قصيدته "كاموس" كيف غرقت سابرا في النهر وتحولت إلى حورية بشعر قل نظيره في الأدب العالمي:

**كانت حوريات الماء يلعبن في أعماق النهر**
**فمددن قبضاتهن الماسية وأخذنها إليهن**
**ورحن بها إلى قاعة العجوز بيريوس**
**الذي أشفق على نواحها، فجعل لها رأسا نحيلة**
**وأعطاها لبناته لتستحم بجرن النكتار**
**وفيه نقعت أوراق الغار**
**ومن خلال مخارج أحاسيسها ومداخلها**
**يسكب زيت الإمبروزا حتى تحيا**
**وخضعت لتغير سريع خالد**

**فصارت ربة النهر.**

وتتابعت سلسلة الملوك، ومنهم الملك لير وبناته الثلاث، وهو الذي جعل منه شكسبير موضوعا لمسرحيته التي يعتبرها بعضهم أعظم مآسيه. وبعد لير حكم المملكة أخوان تنازعا على العرش. فقام بوركس بطرد أخيه بعد أن استعان بالفرنكيين. وتابع الفلول بعد مصرع فيكس، الذي كانت أمه تحبه وتفضله كثيرا على أخيه بوركس. فلما سمعت بمقتله، جمعت نساءها واستغلت ساعة قيلولته، وانقضت عليه ومزقته إربا عسى أن يهدأ حقدها ويسكن غضبها. عدة كتاب حولوا هذه الحبكة إلى مسرحية، كان أولهم توماس ساكفيل. ويقال إنها أول تراجيديا في اللغة الإنجليزية، إذ ظهرت عام ١٥٦١.

وتتوالى الملوك والأخوة المتنازعون على العرش حتى جاء دور أوثر الذي اعتمد على الساحر ميرلن المشرف على كل شؤونه، والذي سعى إلى تزويجه من إيجرني، وهي زوجة دوق وشت لزوجها بحب الملك ومغازلته لها. وحتى يحصل أوثر على الزوجة، دعا الدوق إلى بلاطه فرفض المثول فاعتبره متمردا وقتله وتزوج زوجته التي منها جاء آرثر.

من هنا تبدأ الرومانسات الآرثرية انطلاقتها، فتروي أنه قامت في وجه آرثر معارضة قوية تريد إبعاده عن العرش لأنه صغير السن في الخامسة عشرة من عمره وأوشك الاجتماع أن ينفض من دون الوصول إلى نتيجة، وفجأة شاهدوا صخرة عجائبية أمام باب الكنيسة تحتها سيف نقشت عليه الكلمات التالية: أنا إكساليبر كنز الملك العظيم، فقال المطران إن الله حل لنا القضية (تماما مثلما في مسرحيات يوربيدس) فمن استل السيف من تحت الصخرة صار ملكا. وراح كل فارس يجرب حظه والسيف لا يتحرك من مكانه. واستمر ذلك حتى عيد العنصرة، وهو العيد الذي يجتمع فيه الفرسان للمبارزة السنوية. وحضر إلى الميدان الفارس كاي واصطحب معه أخاه في الرضاعة آرثر. بارز كاي الفرسان ببسالة حتى تهشم سيفه، فأرسل آرثر إلى أمه ليحضر له سيفا جديدا. أسرع آرثر إلى السيدة فلم يجدها في البيت، ولا يعرف مكان السيف، فما كان منه إلا أن ذهب إلى باب الكنيسة وانتزع السيف وأعطاه لكاي الذي انتصر به، وادعى أنه له، فثارت الشكوك وأعيد السيف إلى مكانه وحاول كاي انتزاعه فلم يفلح، فاقترب آرثر وانتزعه بسهولة وصار ملكا.

ما كتبه جيوفري الماغوثي صاغه شاعر الطرب الفرنسي الشهير روبرت ويس Wase شعرا وسماه "قصة بروتوس الإنكليزي" عام ١١٥٥. ويخترع

هذا الشاعر في قصته شيئا مدهشا وهو "المائدة المستديرة" فيضع قواعد الفروسية وأصول الجلوس إلى المائدة المستديرة التي ترمز إلى المساواة بين الفرسان، واخترع يمين الأخوّة بين الأبطال وقوانين التعاون فيما بينهم، بل كيف يدخلون قاعة المائدة المستديرة ويخرجون منها. ومنذئذ صارت هذه المائدة – في الأدب طبعا – أساسا لكل رومانسة آرثرية.

إذن تحول التاريخ الأسطوري الذي كتبه جيوفري عن إنجلترا إلى رومانسة شعرية على يد ويس. لكن ويس لم يفعل غير هذا. صحيح أنه أضاف بعض الأحداث العجائبية، لكن العجائبية لم تكن بالقليلة عند المؤلف الأساسي جيوفري نفسه.

## كريتيان دي تروي

بدأت رومانسات الملك آرثر بداية شعرية، فلم يعثر الباحثون على نص يسبق نص ويس. كما أن من جاء بعده كان يكتب الرومانسات شعرا. بيد أن أهم من أبدع في الرومانسات الآرثرية على الإطلاق هو كريتيان دي تروي (١١٤٠-١١٩١) وهو شاعر غزير الإنتاج. كان في البدء يؤلف الرومانسات الشعرية المنفصلة مثل رومانسة تريستيان التي وقعت بيد إحدى الكونتيسات فطار عقلها بها وطلبته ليكون شاعرها فكان، وفي ظل رعايتها ألف عدة رومانسات شعرية تفيض بالفروسية والحب. كل هذه الرومانسات تدور في مملكة الملك آرثر. بل إن الملك آرثر كان من الشخصيات التي لا بد من وجودها في أي رومانسة. كان كريتيان يجيد التشويق في السرد، مع أن الرومانسة مفعمة بالتشويق أصلا. ألا يكفي أن تجتمع الفروسية والحب حتى يتوافر التشويق في أي فن درامي؟

في رومانسة "إريك وأنيد" يبدأ بالتشويق مباشرة، فيخبر القارئ أنه في عيد الفصح دعا الملك آرثر إلى اجتماع بلاطي ضم أجرأ الفرسان وأشجعهم، طبعا إلى جانب الجميلات من بنات الذوات والملوك. قبل أن ينتهي الاجتماع بقليل أعلم الملك آرثر فرسانه أنه سيخرج في رحلة صيد صباح الغد. ولكنها رحلة من نوع خاص، تهدف إلى صيد الغزال الأبيض، على جاري العادة منذ قديم الزمان. ويطرح كريتيان المشكلة مباشرة عندما يعترض الفارس غاوين على هذا طالبا من الملك إلغاء صيد الغزال الأبيض لأن الأعراف منذ القديم تقول بأن من يحصل على هذا الغزال يمكنه أن يطلب الفتاة التي يريدها. فقال الملك

آرثر وماذا في ذلك؟ ليطلب الفتاة التي يريد، فهن كثيرات هنا، أكثر من خمسمئة فتاة. لكن غاوين أجابه: يا مولاي عندئذ سوف يفتديها فارسها بروحه، وهذا ما سيبذر الشقاق بين فرسان المائدة المستديرة. إنها يا مولاي عادة قديمة فلنقلع عنها.

هكذا يضع كريتيان القارئ أمام المشكلة منذ اللحظة الأولى. وبعدئذ يستخدم مهارته في إخفاء ما يريد إخفاءه حتى يجعله مفاجئا، ويعلن ما يريد أن يعلنه حتى يمسك بانتباه القارئ، بشعر عذب دفاق. . . ولكن فيه كثيرا من التراخي والشطط والأشياء النافلة.

ويعتمد على السحر وأفانينه عندما تتعقد الأمور ولا تستطيع شخوص القصة أن تحلها. ولا شك أن كريتيان يحتل مكانة مرموقة جدا في الرومانسات الشعرية وله الفضل في أشياء سار عليها أكثر من كاتب بعده. من هذه الأشياء مثلا:

١ – وضع المثل العليا للفروسية، أو قل وضع دساتير الفروسية الطويلة والمقعّدة تقعيدا دقيقا. ولنضرب مثلا لذلك: إذا صادف الفارس إحدى الجميلات وحيدة بلا فارس فإن من المعيب أن يهاجمها ويخطفها ويخضعها لمشيئته. إن هذا يعني أنه انتهى كفارس. ولكن إذا قبلت هذه الحسناء بأن تكون تحت حمايته، فإنه يصبح مسخرا لها. لكن إذا حاربه من أجلها فارس آخر وتغلب عليه، جاز لهذا الآخر أن ينتزع منه الحسناء وأن يفعل بها ما يريد، فلا يكون طوع بنانها، لأنه أخذها من حاميها عنوة. فلا لوم عليه في هذا، لأنه حازها بفروسيته، وليس بطلب منها لحمايته. أما إذا استجارت حسناء بفارس ليخلصها من فارس أساء معاملتها فإنه – إذا نجح وأنقذها – يصبح حاميها والمنفّذ لكل ما تطلبه منه.

٢ – معظم ألقاب الفرسان التي نجدها في الرومانسات اللاحقة هي من ابتكار كريتيان. مثلا أطلق على برسيفال لقب برسيفال الويلزي Gallois وأطلق على لانسلوت لقب فارس العربة. . . وأطلق على إغريفين فارس الأسد. . . وهكذا. وقد استخدم هذه الألقاب بعض من جاء بعده، أو بالأحرى معظمهم.

٣ – أدخل على الرومانسات شيئا لم يكن موجودا من قبل، ولا فكر أحد به وهو الكأس المقدسة أو السانغريل، وأطلق على برسيفال نفسه لقب

فارس الكأس المقدسة. فأحدث بذلك انقلابا خطيرا في الرومانسة. أو الأصح أنه أحدث انعطافا في "فن" الرومانسة. فقبل ظهور الكأس المقدسة كانت الميثولوجيات القديمة هي المسيطرة، كما رأينا في تاريخ بريطانيا، كما كان للسحر دور كبير في الأدوات والأفعال التي نجدها في الرومانسة. لكن ظهور الكأس المقدسة جعل الرومانسات تتجه في طريق آخر. ويعتبر وصف تنيسون لتاريخ هذه الكأس أفضل تلخيص لما كان سائدا في العصور الوسطى بعد كريتيان:

**الكأس التي شرب منها سيدنا ذاته**
**في العشاء الأخير مع تلاميذه**
**هذه التي من الديار المقدسة**
**وبعد اليوم الأسود. . .**
**. . حملها يوسف الرامي وطاف بها**
**وأحضرها إلى غلاستونبري حيث براعم**
**الشتاء الشائكة في عيد الميلاد تذكر بسيدنا**
**وحيث فيها استقرت. ولو استطاع أن يلمسها**
**أو يراها أي إنسان لشفي بإيمانه من كل**
**أمراضه فورا. لكن الزمن وقتئذ**
**ساء كثيرا وانتشر الشر فرفعت**
**الكأس المقدسة إلى السماء، واختفت.**

لقد أحدث انعطافا كبيرا في فن الرومانسة بعد إدخاله الكأس المقدسة. فنهايات الرومانسات لم تعد انتصارا للفارس وإنقاذا للسيدة الجميلة، بل صارت البحث عن هذه الكأس العجائبية. من بحث عن هذه الكأس من الفرسان؟ كل الفرسان. فهذه رومانسة تجعل لانسلوت يبحث عنها، وأخرى تجعل غالاهاد وثالثة تجعل برسيفال وهكذا انكب الشعراء على الكأس المقدسة يتفننون بهذه المادة فأبدعوا الشيء الكثير. لقد حولوا الرومانسة من رومانسة نوستالجيا الحنين إلى العهود الوثنية العظيمة إلى رومانسة مسيحية بعد اختراع أسطورة الكأس المقدسة.

٤ – صحيح أن كريتيان جمع الحب الكورتوازي إلى اللجندات التاريخية للملك آرثر، وصحيح أن شعره كان غنائيا مطربا، لكنه كان مهذارا إن صح التعبير، لم يغص إلى أعماق الأشياء في ليجندة آرثر. وصحيح أن له قدرة على تبسيط الأشياء، ولكنه تبسيط مهلهل يجعل الأشياء نفسها غير متوالفة وغير مفهومة.

## مالوري والملك آرثر

على الرغم من أهمية كريتيان دي تروي ودوره الكبير في إبراز الليجندات الآرثرية في رومانسات شعرية، فإن أحدا لا يستطيع أن يحدد تحديدا قاطعا من اخترع شخصية تريستيان أو غالاهاد أو لانسلوت أو برسيفال. لكن هناك ما يشبه الإجماع على ثلاثة أشياء: الرومانسات الآرثرية هي حب وفروسية وكريتيان هو الذي عرج في إحدى رومانساته على الكأس المقدسة فشاعت بين الكتاب، وإن توماس مالوري بعد ذلك بأكثر من قرنين جمع الرومانسات كلها تقريبا في عمل نثري واحد تحت عنوان "موت آرثر". ولم يغير هذا الإجماع ادعاء شاعر ألماني هو ولفرام فون اشنباخ بأن ما كتبه عن الكأس المقدسة لم يأخذه من كريتيان الذي سبقه بربع قرن، بل أخذه من شاعر برفنسالي اسمه كيو. فتشوا عن كيو بين الوثائق فلم يجدوا له اسما. إن ما فعله ولفرام هو تغيير اسم برسيفال إلى برفيزال وقد شاعت قصته الضخمة عن فارس الكأس المقدسة ليس في ألمانيا وحدها بل في كل أوروبا. والمعتقد أن توماس مالوري أخذ صورة برسيفال النقي من شعر ولفرام الذي كان أميا، يملي على الكتبة، ولا ندري إن أضاف هؤلاء على ما أملاه عليهم شيئا مما تفيض به قريحتهم وقد هزتهم قصة برسيفال أو برفيزال كما سماه ولفرام. كما عن ولفرام نقل مالوري قوانين الفروسية بالإضافة إلى قوانينها التي أشار إليها كريتيان من أمثال هذه العظة التي قدمها الفارس الذي درب برسيفال على الفروسية: أشفق على المحتاجين وكن رحيما كريما متواضعا. الكريم المحتاج لا يسأل فتقدم أنت بالعون قبل أن يسألك. لا تكثر من السؤال ولا ترفض الإجابة عن سؤال خليق أن تسأله. أعف عمن يستسلم لك مهما كانت إساءته.

أما بقية العظة فهي: احترم النساء وأحببهن، فذلك مما يزيد في شرف الفتى – كن ثابتا غير متردد فالثبات من شيم الرجال. ولا ينال الثناء شخص يخون الحب الرفيع. . . وكلها تتفق مع قوانين الفروسية التي جمعها كريتيان

دي تروي.

ولكن من هو توماس مالوري (١٣٩٤-١٤٧١)؟ لا أحد يعرف. كل ما في الأمر أنهم وجدوا اسمه على "موت آرثر". فتشوا فتعرفوا على سجل شخص اسمه توماس مالوري رسم فارسا في حرب الوردتين (قبل عام ١٤٤٢) وصار عضوا في البرلمان (١٤٤٥) لكنه فيما بعد مارس حياة غير فروسية من اغتيالات وسرقة أديرة وابتزاز واغتصاب وانتهاكات حرمة الصيد واقتحام السجون. دكوه في السجن عام ١٤٥١ وظل عشرين عاما يدخل السجن ويخرج منه إلى أن توفي في سجن نيوغيت.

لكن كل هذه السيرة لا تهم. المهم أن مالوري – هذا أو مالوري آخر – جمع القصائد الإنكليزية الآرثرية الطويلة، وكذلك الرومانسات الفرنسية، مهما كانت: شعرية أو نثرية، وجعل من كل ذلك "موت آرثر". يمكن اعتبار كتاب مالوري "موسوعة أرثرية". فلا توجد رومانسة آرثرية تقريبا إلا وجدناها في هذا الكتاب. قصة ترسترام وبرسيفال ولانسلوت وغاوين وميرلن وغالاهاد وجنيفر وإيسولت. . . وكل ما كان قد كتب نجده في هذا الكتاب. وكان لهذا الجمع مخاطر عدة أهمها أنك تقرأ الكتاب أو الفصل فتراه كأنه رواية قائمة بذاتها ترصعها الأشعار الجميلة هنا وهناك مثل نجوم السماء. وحتى يجعل هناك ربطا بين شخوص الرومانسات، حتى الذين كانوا لا يعرف بعضهم بعضا، عمد إلى جعل بلاط الملك آرثر أساسا لكل هذه الرومانسات. وفي حال لم يمر الفارس على البلاط مثل ترسترام، فإنه لا بد من أن يلتقي فارسا من بلاط الملك آرثر ويصبح صديقا له، وبالتالي ينضم إلى عصبة الفروسية الآرثرية.

آداب الفروسية وأخلاقها والحب الكورتوازي الرفيع وكل المزايا الأدبية التي كانت في العصور الوسطى، أو التي سعت إليها العصور الوسطى، نجدها في "موت آرثر" الذي هو من انتقاء مالوري وحده. هو الذي اختار نوع السحر وكميته ونوع الحب وغلواءه وطرائق الفروسية وشهامتها. . . إنه المسؤول عن هذا الكتاب بكل ما فيه. لكن أهم ما فيه هو السحر. إنه يأخذ حيزا أكثر من العجائبية، وأكثر من الآلهة القديمة التي كنا نراها في الرومانسات الشعرية المبكرة.

طبعا لم يشر مالوري من أين استقى أحداث رومانساته ولا شخوصها. وربما كان حديثه عن الساحر ميرلن نموذجا لعمله في إعادة صياغة الأحداث

بطريقة خاصة به.

## مـــيرلن

لم يكن ابن الكائنات الأرضية، ولا ابن الكائنات الهوائية، بـل كـان ابـن أنكوبوس المخلوق الهوائي وامرأة مسيحية تقية أسرعت فور ولادته إلى الكاهن ليغطسه في جرن المعمودية حتى لا يشبه أباه في شيء. لكن السـحر الهـوائي كان أقوى من المعمودية، لقد ظل ميرلن محتفظا بقوة السـحر التـي لا تحـدها حدود.

كان صغيرا عندما استولى فورتيجرن على العرش فقتـل الملـك وطـرد أخويه أوثر وبندراغون. لكنه ظل يخاف عودتهما فبنى قلعة ضخمة لمزيد مـن الأمان. إلا أن الأسوار والجدران كانت تنهار كلما بناهـا البنـاؤون. استشـار المنجمين فقالوا له: ابحث عن طفل وليد فيه صـفات عجائبيـة، واذبحـه فـي الأساسات ثم أقم الأسوار والجدران. أرسل الجند بحثـا عـن الطفـل فجـاؤوه بميرلن، فقد عرفوه منذ أن رأوه. وقبل أن يسيّح دمه قال لـه ميـرلن إن هـذه الطريقة لا تفيده شيئا والمنجمون مخطئون في كل ما قالوه. دهش الملك وسأله: ماذا أفعل إذن؟ فأشار عليه بأن يحفر تحت القلعة حيث يوجد تنينان يتصارعان، الأول أحمر والثاني أبيض. ففعل وبالفعل ظهر أفعوانان ضخمان فهرب الحشـد إلا ميرلن الذي راح يصفر ويصفق ليزيد من شدة المنافسة، وكـان أن الأحمـر جرح ومات، بينما انسحب الأبيض بعيدا. وعندئذ شاد الملك قلعته. ولكن ميرلن حذره بأن الأفعوانين رمز للوريثين اللذين سيعودان لمحاربته. وبالفعل هـذا مـا جرى.

عندما استولى بندراغون على العرش أبقى ميـرلن مستشـاره الخـاص. وكذلك فعل شقيقه أوثر وكذلك ابنه آرثر. وفي عهد هذا الأخير اختفـى ميـرلن عند سيدة البحيرة فيفيان. أحبها بشغف وأدركت ذلك فاستغلت حبه وطلبت منـه أن يبقى معها بطريقة سحرية. فقال: هذا أمر سهل وسأقوم به. لكنها قالت لـه: لا تزعج نفسك بل علمني ذلك وجاءت بقلم وورقة وكتبت الطريقـة السـحرية. وفي أحد الأيام كانا يتعاطيان كؤوس الحب في داخل أجمة فـي غابـة كبيـرة، فوضع رأسه في حضنها وراح في غفوة عميقة، فما كان منهـا إلا أن خلعـت وشاحها ودارت به حول الأجمة وحول ميرلن سبع دورات وبذلك صار ميـرلن أسيرا خلف الدخان والضباب لا يستطيع اجتياز الأسوار، ولم يعد أحد يـراه أو

يسمع أخباره.

لم يعد آرثر يراه في بلاطه. انتظر طويلا دون فائدة، فطلب من فرسان المائدة المستديرة القيام بالبحث عن ميرلن، فتوزع الفرسان في كل اتجاه. وكان الاتجاه المؤدي إلى ميرلن من حظ الفارس الشهير غاوين، ابن أخت آرثر.

سار غاوين يقطع الوديان والأكمات والتلال العالية وهو يفكر في أمر ميرلن واختفائه وهو الساحر العظيم الذي لا يعلو على سحره سحر في الدنيا ولو كان سحر الهند. إنه أعظم من سحرة مصر. هل يعقل أن يكون هو نفسه مسحورا؟ لا ومن ذا الذي يقهره بالسحر أو بغير السحر؟

وهنا وقعت حادثة مشؤومة جدا، فقد مر غاوين بمسترس (ليدي أو فتاة في مقتبل صباها) وكان شاردا فغفل عن تقديم التحية والإجلال لها. وهذه أكبر غلطة يمكن لفارس أن يقع فيها. بل إنها العار نفسه الذي – إن لم تعف عنه الليدي – سيلاحقه طيلة العمر. هذه الغفلة منحت السيدة الجميلة قوة سحرية، كما هي العادة، فمسخته قزما صغيرا يتوقل في الدروب الوعرة، ويخال الحصى حجارة أهرامات مصر. لم تمهله السيدة الجميلة حتى يعتذر وإنما أسرعت وابتعدت عنه، فكان عليه أن يحظى بسيدة جميلة أخرى تقبل عذره وتعيده فارسا، فلا فارس من دون سيدة جميلة.

راح المسكين يتعثر في طريقه فسمع صوتا من قلب أجمة يلفها الضباب وعرفه: إنه صوت ميرلن. لم يستطع غاوين اختراق الحاجز الضبابي المسحور، وهو ما هو، فراح يندب حظه ويروي لميرلن ما جرى له، وكيف – من دون قصد والله – ارتكب غلطة رعناء بحق الليدي. وبالمقابل روى له ميرلن ما جرى له مع فيفيان التي عشقها وانصاع لطلباتها فعلمها ما يجب ألا يعلمه لأحد فاحتفظت به مسحورا وأبقته عندها. أخيرا وبعد حوار طويل بين الفارسين طلب ميرلن من غاوين أن ينصح آرثر بالبحث عن الكأس المقدسة التي أحضرها يوسف الرامي إلى إنكلترا. وحالما يعثر الفرسان على الكأس فإن السحر الذي فيه سوف يذهب عنه ويزول.

لا أحد يعرف ماذا أضاف مالوري في رومانسة غاوين وماذا استعار من غيره. وهكذا الأمر في كل الرومانسات الأخرى التي يجمعها كتاب "موت آرثر" الذي ظل أثره حتى ظهور السينما. وقد استفاد كثير من الكتاب من هذا الكتاب من أمثال ألكسندر ديماس الكبير وميشيل زيفاكو ووالتر سكوت وغيرهم. وقد مرت فترة في القرن العشرين،وبالأخص في النصف الأول،

أعادت دور النشر طباعة كثير من قصص الفروسية مثل فارس البلاط وفارس العربة وفارس البحيرة وفرسان المائدة المستديرة، والفرسان الثلاثة والفرسان الأربعة وباردليان وفارس الملكة. . . وقد غذت هذه الرومانسات السينما، لم ينافسها منافس لا الأفلام المأخوذة من الكتاب الجدد ولا من الكتاب الكلاسكيين. لكنهاسرعان ما انحسرت من السينما حينما أخذت تظهر أفلام الوسترن وأفلام طرزان.

## الحب سيد السرد

ما حظ التاريخ في رومانسات آرثر؟ إذا كان التاريخ أسطوريا فلا شك أنه يحتل قسما كبيرا. لكن من الأفضل أن يعتبر من جملة التأليف الروائي وليس من جملة التاريخ. كل الشعراء الإنكليز فيما بعد تغنوا بشخصيات التاريخ الأسطوري لا بشخصيات التاريخ الواقعي. ويدل هذا على نزوع الإنسان إلى المرويات الجميلة وليس إلى المرويات التاريخية. وعلى هذا يمكن اعتبار الرومانسات غير التاريخية ماهدة حقيقية لظهور رومانسات جديدة كل الجدة. كان الحب سيد السرد. إنه جوهر كل الرومانسات. فليس من الضروري أن تكون الشخصيات العشقية غير تاريخية أو تاريخية. ولكن من الضروري أن تكون بلاطية، وإن كانت من بلاطات ليس لها ذلك الدور الذي نجده لبلاط آرثر في العصور الوسطى أو بلاط آل مديتشي في عصر النهضة.

إلا أن الفارق الكبير بين رومانسات آرثر ورومانسات العشق أن الثانية لم تعد تأبه بالقيم الدينية التي ظلت محترمة في الرومانسات الآرثرية، وعلى الأخص بعد ظهور الكأس المقدسة كعنصر أدبي حول نهايات الرومانسات وخواتيمها.

لقد صار الحب وسيلة للنيل من القيم الدينية والاستخفاف بها. وهذا ما يفسر لنا تلك المبالغة المتحمسة في إظهار الحب وتضخيم دوره إلى درجة أنه صار الهدف الأكبر الذي يسعى إليه السرد كما نرى في رواية "أوكسان ونيكوليت" Aucassin et Nicolette .

## أوكسان ونيكوليت

عنوان هذه الرومانسة يشير إلى التحدي. وعنوانها الأصلي هو "هذان هما أوكسان ونيكوليت" كأنما يقول هذه بضاعة جديدة ستخزي بضاعتكم. إنه عشق

جديد وسرد جديد وأشياء أخرى كثيرة. وربما كان مؤلفها الفرنسي المجهول أراد أن يتحدى قصّة ألمانية هي "هنريك المسكين" كتبها هارتمان فون أيو Von Aue وشاعت في بداية القرن الثالث عشر وتركز اهتمامها على الحب. وخلاصتها أن هنريك يصاب بالجذام، ويقول له العرافون إنه لا شفاء له إلا بدم عذراء جميلة طاهرة. ولكن كيف يحصل على هذه الفتاة وكيف يعرف أنها طاهرة؟ ثم من تلك الفتاة الطاهرة التي ستضحي بنفسها من أجله، حتى لو منح أهلها نصف ثروته – وما ثروته بقليلة؟ ولكن فجأة تظهر العذراء الطاهرة وتقول إنها ستضحي بنفسها من أجله. إنه فتى في مقتبل العمر وقد قررت أن تنقذه. وافق أهلها على الفور لاعتقادهم أن مثل هذه الأشياء تأتي وحيا من الله، فلا يجوز الاعتراض. تتقدم العذراء وتكشف عن صدرها ليقتلها هنريك فيرفض بكل إباء وكرامة أن يقتل هذه الفتاة النبيلة، ويفضل أن يكابد جذامه بصمت وصبر على اقتراف جريمة نكراء بحق بريئة. بيد أن هنريك يشفى من قروحه ويكون أول عمل له أن يتزوج من هذه الفتاة، ويعود إلى ما كان عليه من عزة وثروة.

أراد هارتمان مناهضة رواية أيوب كما وردت في التوراة، فالذي يشفي من السقام والجذام هو الحب الرفيع، وليس القدرة السماوية. والآلام التي يكابدها هنريك تشبه في شدتها ويأسها ما أصاب أيوب من أمراض ومحن. لكن الشفاء مختلف كل الاختلاف عن أيوب. إنه الشفاء بالحب. إنه العلاج العجائبي الذي حل محل العلاج الديني الذي انكمش عدد المؤمنين به انكماشا كبيرا جدا.

لكن حتى هذا النوع من الحب لم يعجب الكاتب الفرنسي المجهول. ففي روايته يسخر من هذا الحب وأمثاله، لما فيه من موحيات غيبية لا تقنع العقل. أما الرواية الفرنسية فأرضية تماما لا تؤمن على ما يبدو لا بأحكام السماء ولا بموحياتها، فهي تسخر من غراميات هارتمان وأمثاله. فالمجذوم يسكن بعيدا عن الدروب وليس في القلوب. والتي تحب مجذوما وتضحي من أجله تكون خرقاء. الحب في نظر المؤلف الفرنسي جمال وسعادة وجسد طافح بالصحة، إنه حب أرضي. إنه رفيع ولا شك يقوم على الإخلاص والتضحية، ولكن يجب أن تكون التضحية لا من أجل مجذوم بل من أجل فتى فارس كريم شهم شجاع نبيل. . . جميل ولذلك جاء العنوان متحديا لهذا النوع من روايات الحب: "هذان هما أوكسان ونيكوليت" أي هذا هو الحب الحقيقي أو هكذا يحب أن يكون الحب.

أوكسان هو ابن كونت بوكير أما نيكوليت فهي ابنة مجهولة النسب يتبناها فيكونت بوكير. يخطط الكونت لتزويج ابنه حسب العادة الإقطاعية من فتاة يكون أبوها إقطاعيا كبيرا يمكن الاعتماد عليه في الدفاع عن نفسه أو في الهجوم على أعدائه. كان يتقصى أخبار الإقطاعيات وأحوالها ليقع على إقطاعي مقتدر يخطب ابنته لابنه أوكسان. لكن أوكسان كان يعارض هذا الزواج ويرى أنه لا توجد متعة ولا جمال في عروس تتباهى بقوة أبيها وإن كانت لذيذة وجميلة. إن اللذة تطير والجمال يهرب حالما تتصرف معك كابنة إقطاعي. إنها تأتيك لترعبك لا لتمتعك ولتذلك لا لتلذك. إنها تستغل الفرصة لتشعرك أنها فوق وأنك تحت، وما تهافتك عليها إلا من أجل قوة أهلها ومنعتهم. قد تغازلها فتتهمك بقلة الحشمة، ولا تقربها إلا عندما تريد هي، لأنها مستقلة بكل شؤونها. . . كان اوكسان نافرا من هذا الزواج. والحقيقة أنه كان غائصا حتى الذقن في حب نيكوليت التي تتوهم أنها ابنة فيكونت بوكير الذي يرتب هو الآخر لهذه الفتاة زواجا من النوع ذاته حتى يزيد في منعة بوكير. أما زواج أوكسان بنيكوليت فلا يجلب للإقطاعية منعة ولا يزيدها ثروة.

يطرح الأبوان قضية أوكسان ونيكوليت على بساط البحث ويتداولان الأمر جيدا. يتفقان أن يقنع الفيكونت أوكسان بالتخلي عن نيكوليت. ويدور نقاش بينهما فيحاول الفيكونت إقناعه بأن عمله عقوق بأبيه، لأنه بذلك يخالف وصايا الله في طاعة الوالدين، كما أنه بإصراره على حب نيكوليت يخسر الجنة إلى الأبد. وإنها خسارة فادحة لا يدركها عقل أوكسان.

ويرد أوكسان بأن حبها ربح كبير بالضبط لأنه يبعده عن الجنة التي لا مأرب له فيها. بل لو منح الجنة منحا لرفضها وأبى أن يدخلها. ويدهش الفيكونت: هل من أحد يرفض الجنة؟ فيرد أوكسان: أنا أيها الفيكونت النبيل. إنها مكان لا يطاق فليس فيها إلا العجوز الدرداء والقسيس الشيخ والخوارنة الذين لا يعرفون العشق والمصلون الذين لا ترى لهم وجها من كثرة الركوع والسجود،والمقعدون والمخصيون والمرضى الذين لا يفارقهم السعال والمشوهون والقبيحون. . . ومثل هؤلاء ماذا تظنهم يفعلون في الجنة؟ إنهم يصلون ويرتجفون ويبكون، فلا رقص ولا مغنى ولا طرب ولا كأس نبيذ يفرج الكرب. . . إن القبيحات يخجلن أصلا أن يرقصن، بل يسترن جسدهن المترهل ووجههن الدميم بحجة الحشمة. وبحجة الصلاة لا يظهرن على أحد. إن هذه الجنة مأوى العجزة والمنكوبين والمفجوعين، ولا مصلحة لي بدخولها.

ويدهش الفيكونت: لم يبق أمامك يا أوكسان سوى جهنم. وأنت لا تريد أن تكون من رواد الجحيم التي يمكن تجنبها بالأفعال الطيبة وطاعة الوالدين. فيجيب: إنك جاهل بهذه الأمور أيها الفيكونت فهي أفضل مكان يتمناه المرء. يكفي أن فيها كل العلماء والفلاسفة والظرفاء والشعراء والمغنين، كما فيها الفاتنات الجميلات اللواتي لا يرضين بأقل من ثلاثة عشاق لهن فوق الزوج، يرحن ويجئن بقوام ممشوق ومشية مياسة وغنج يخلع القلب من بين الضلوع، إذا تحدثن سحرن وإن رقصن سبين وإن غنين فتن، حيثما تسرح الطرف تجد الرقص والمرح والمسرة، تجد الحبور والضحك والابتهاج. لا حزن ولا مرض ولا سعال ولا استيقاظ للصلاة قبل بزوغ الفجر. إني أرضى بالجحيم إذا كانت معي حبيبتي المغناجة نيكوليت.

يجتمع الوالدان مجددا فلا يجدان طريقة ناجحة تمنع الكارثة وتحقق طموح الوالدين سوى سجن الاثنين. نيكوليت في الطابق العلوي وقد أُغلقت عليها أبواب مقصورتها، وأوكسان في القبو، في الدانجون المعتم. وراح الأبوان يسعيان حثيثا لتأمين زوجة مناسبة لأوكسان وزوج عظيم مرهوب الجانب لنيكوليت على جناح السرعة حتى لا يطول حجزهما فتفلت الأمور منهما.

السجن يصنع الرجال والعشق يصنع الشعراء. وهذا ما صار مع أوكسان الذي غدا شاعرا وراح بالشعر يغير العالم والتاريخ والأشياء، فنظم قصيدة لنيكوليت يذكرها بأيام الصبا وبعجائبها المدهشة التي حققها جمالها الباهر، وكيف مرت بكسيح مكرسح في طريقه إلى روما يريد أن تشفيه قداستها مما هو فيه، فمررت أنتِ بقربه وكشفت له عن أجمل ما جسدك فقفز على الفور وقد شفاه جمالك الفتان وعاف رحلة الحج وقفل راجعا من حيث أتى. إن جمالك المقدس هو الذي شفاه. وهذا مقطع من هذه القصيدة التي رصعت الرومانسة النثرية مع غيرها من القصائد، والتي سارت على لسان جميع شبان أوروبا تقريبا، من دون أن تطبع هذه الرواية:

**أتذكرين يا زهرة الزنبق البيضاء**
**كيف مررت بحاج عاجز**
**وقد استلقى على نقالته من عجزه**
**ويخشى أن تصعد روحه مع كل نسمة**
**من أنفاسه الضعيفة.**

**كان على شفير الموت والهلاك**
**لكنك برشاقة ريم الجبال**
**جئت ومررت بقربه**
**فوجه أنظاره إليك**
**فأشفقت على المريض المدنف**
**وشمّرت معطفك**
**ورفعت ثوبك المنسدل**
**وبكل خفة كشفت له**
**عن كل عضو جميل فيك.**
**فتحققت الأعجوبة التي عايناها**
**إذ نهض الكسيح مثل الوعل**
**وعاف فراشه، ورفع صليبه**
**وعاد من حيث أتى**
**ولم يكمل حجته، فقد تحققت المعجزة.**

ما إن سمعت نيكوليت ذلك حتى هبت واقفة ومزقت الأستار والأغطية ووصلتها وقد صدّقت كل كلمة في القصيدة، وآمنت أنها صاحبة معجزات فعلا، بل آمنت أنها تشفي الحجيج وتقيم المقعدين وتعافي المرضى وتبرئ المجذومين، وجعلت ما وصلت بعضه ببعض يتدلى من الشباك، ونزلت متدلية عليه ببطء حتى لامست قدماها الحديقة. وهناك وقفت أمام القبو حيث أوكسان يراقبها من النافذة، وكشفت له عن محاسنها العجائبية، وقالت له بأن حبها له لا يقل عن حبه لها، وأن جمالها صانع المعجزات، ولذلك تقص خصلة شعر وترميها إليه كنوع من التعويذة تحميه وتساعده، وتخبره أنها ستهرب إلى الغابات فليلحق بها فإنها بانتظاره.

ويجتمع الفيكونت بالكونت ليخبره أن ابنته قد هربت من مقصورتها بعد أن ربطت مزق الأقمشة وتدلت إلى الحديقة. وهو لا يعرف أين ولت، فقد أرسل الأتباع فلم يعثروا لها على أثر، والأرجح أنها رمت نفسها في النهر. فيشفق الكونت على ابنه ويطلب من الفيكونت أن يطلق سراحه، فلا مسوغ لإبقائه في القبو. وهكذا اعتقد أوكسان أن خصلة الشعر قد فعلت فعلها.

في الغابات تعيش نيكوليت مع الرعيان والصيادين إلى أن يصل أوكسان ومن هناك يبرحان إلى شمال إفريقيا، وتفرق بينهما الظروف (كعادة الرواية القديمة) ثم يلتقيان ويتحقق أوكسان أن نيكوليت هي ابنة ملك في شمال إفريقيا (تمشيا مع الحب البلاطي: أي يجب أن تكون الليدي ذات حسب ونسب حتى تستحق كل هذا العذاب والمغامرات الفروسية) وبعد كل هذا الضياع يأتيهما نبأ موت كونت بوكير وفيكونتها فيعودان ليكون هو كونت بوكير وهي كونتستها ( على جاري عادة النهاية السعيدة)

## جسر عبور

تعتبر هذه الرومانسات جسر عبور بين الرومانسة الشعرية والرواية الحديثة، فنجد أنها تشترك مع الرواية الحديثة ببعض الصفات، وتتفق مع الرومانسة القديمة بصفات أخرى ويمكن إيجاز ذلك بالنقاط التالية:

١ – ليس ثمة وجود لتلك العجائبية القديمة، أي الإله الذي ينزل ليساعد على حل المشكلة. فالعجائبية هنا تنبع من الثقة بالنفس. ولكنها عجائبية فنية مقبولة ومحببة فهي نوع من البورلسك المخفف. باختصار باتت مقبولة فنيا وهي أقرب إلى الترميز النفسي.

٢ – تراجعت التاريخية بمعناها القديم. أو بالأحرى يمكن القول إننا انتقلنا هنا من الشخصيات الكبرى في التاريخ إلى الشخصيات المحلية، أو من التاريخانية إلى الواقعية. فكونت بوكير ليس الإسكندر. إنه محدود محليا. وربما لا يكون له وجود لكن المؤلف الفرنسي المجهول أبدعه بطريقة واقعية فنية لإيهام القارئ بواقعية الشخصيات.

٣ – صار الحب ينبع من الجمال الحقيقي، من اللطف والإشراق وليس من سهم كيوبيد أو من كيد فينوس. لقد عشق أوكسان نيكوليت عشقا واقعيا، لم يكن للآلهة دخل في ذلك كما في الرواية القديمة.

٤ – لأول مرة نرى الحب الكورتوازي الرفيع على هذا الشكل. فقد خفت الناحية الفروسية كثيرا، بل صارت البطولات الفروسية موضوعا للغمز واللمز، وهذه بداية وتمهيد لظهور روايات الهزء من عصر الفروسية.

٥ – تضخمت المشاهد الرعوية في هذه الرومانسات، فكأنها كانت تجاري

بذلك المسرحيات الرعوية التي طفقت تظهر على المسرح.

٦ – ظل الحب جسديا أرضيا. وهو الحب الذي ينشده الرجل. وهذا الحب هو الذي حطم المشروع الكنسي في الوعد الأخروي. فأوكسان لا يرغب في أن يسمع سعال المرضى والعجزة في الجنة، ويفضل على ذلك مجموعة العازفين والراقصين، ويفضل العلماء والمتفلسفين على المصلين والتوابين، إذ لا يجد فيما يعملون شيئا مجديا. لقد بدأ الحب يقرض كالجرذ أطراف العفة الكنسية والبتولية الدينية الزائفة، ومعهما الصورة التي كانت الكنيسة تتباهى بها وهي صورة الآخرة.

٧ – لكن من جهة أخرى ظل نسق الرومانسة القديم واضحا في هذه الرومانسات، فالبطل والبطلة يلتقيان ويتحابان، ثم يفترقان مدة تطول أو تقصر. يعانيان أثناء ذلك الكثير من المتاعب والمشاكل والآلام، ثم يلتقيان على نحو ما يحدث في المسرحية الكوميدية، أي نهاية سعيدة.

٨ – لم تعد أوصاف الشخصيات مثالية، فقد كان الكاتب القديم إذا أراد أن يصف جمال ليدي جاء بأرفع السمات والصفات، بحيث يمكن جمع كل ليديات الرومانسات تحت أوصاف واحدة. في الرومانسات النثرية بدأت الأوصاف الجالية تهدأ أو تخفف من غلوائها وتقترب من الواقع.

لماذا حدث هذا التطور؟ لا أحد يقدم إجابة شافية. كانت الرواية القديمة نثرية، واستخدمت الليجندة المسيحية النثرية. أما الرومانسة فأعادت صياغة الروايات القديمة شعرا، ثم أنتجت رومانسات شعرية تصل أحيانا إلى ثلاثين ألف بيت. ثم عادت واستخدمت النثر.

هل حدث ذلك بسبب تغير الأمزجة؟

وإذا كانت ثمة أسباب فهل من يحصيها تماما؟

## ليجندات شارلمان

ظهرت أيضا حول شخصية شارلمان وعصره ملاحم شعرية ونثرية،ولكنها تختلف عن رومانسات الملك آرثر. ومن أشهرها أنشودة رولاند وملحمة السيد. ونعتقد أن الرومانسات الآرثرية والرومانسات العشقية النثرية تغني عن ليجندات شارلمان وملاحم الفولسونغ الشمالية. فكلها تقوم على السحر

والحب والفروسية، لكن النزعة الدينية المسيحية لا تظهر إلا في رومانسات شارلمان، نظرا للتعصب الديني الذي كان في إسبانيا ضد الساراسين الذين يدينون بالإسلام. ومع ذلك نجد أن تقاليد الفروسية تتغلب على التعصب الديني من الطرفين، كما في ملحمة "السيد". كانت تقاليد الفروسية في تلك الأيام لا تقل احتراما عن أي تقاليد.

أما ملاحم الفولسونغ، فإنها مخزن للميثولوجيا الإسكندنافية القديمة التي جرى تسجيلها مؤخرا بعدما غزت المسيحية ديارهم في القرن الرابع عشر. إنها هويتهم القومية التي يتمسكون بها حتى هذه الأيام.

←

# ٦

# البورلسك: رومانسة فلسفية

## الذائقة الجديدة

لو لم تكتسح الليجندة المسيحية العالم المتوسطي لكان للرواية منحى آخر. لقد سدت المنافذ أمام كل تطور ممكن للرواية. ولولاها لكان لرواية لوكيوس أبوليوس "الحمار الذهبي" وقع آخر ولكان لها شهرة كبيرة في القرن الثاني، وما بعده. كانت هذه الرواية متابعة لتراث أرستوفانز البورلسكي. لكن الرواية القائمة على الحب عادت لتقاوم الليجندة المسيحية. ومع ذلك فإن هذه المعارضة كانت تشتمل على شيء كبير من الشطط والمغالاة. ولو نحينا جانبا أولئك المختصين، لقلنا إن أحدا في هذه الأيام لن يتجلد ويقرأ سيرة عنترة أو سيف بن ذي يزن أو الزير أبو ليلى المهلهل. . وإذا أكره نفسه فإنه لا يستطيع أن يرغمها على قراءة أكثر من صفحات قليلة جدا. فسوف تصده المبالغات التي يقوم عليها أسلوب السرد وتلك اللغة التي تؤثر فيها المبالغات وتؤثر هي في المبالغات بحيث يضج رأس القارئ، إلا إذا كان مختصا متلهفا لمعرفة هذا النوع. أما "الحمار الذهبي" فإنها رواية ما تزال تقرأ اليوم كأنها رواية حديثة. يبدو أن المنتصر هو الذي يتحمس ويبالغ كثيرا ليفرض أسلوبه. ولذلك طمس الأسلوب الفني الذي اتبعه أبوليوس، فقد جرفت الليجندة المسيحية في طريقها هذا الأسلوب، ثم جاءت الرومانسة وجرفت الليجندة المسيحية. إن الأمزجة تغيرت. قد تتغير ببطء شديد، ولكن ما إن يحدث التغير حتى يكون ثمة رفض شديد. . . وهكذا.

وهذا ما حصل في النهضة الأوروبية التي وضعت حدا لعصر الإقطاع

الذي بدأ يتهاوى بسرعة حتى تقوّض بعد قرنين من ظهور هذه النهضة فقط. ويرجع انهيار النظام الإقطاعي إلى شبكة من العوامل الكثيرة المعقدة التي درسها بإسهاب كبير الاقتصاديون والفلاسفة. فهيغل يرى الإقطاعية مناقضة للروح المطلق بعد أن قطعت شوطا أدت فيه مهمتها، وماركس يرى أن علاقات الإنتاج لم تعد متناسبة مع أدوات الإنتاج الجديدة. ومالتوس يرى أن تزايد السكان بنسبة مذهلة يعصف بأي نظام مهما كان متينا متماسكا. والناقد الإنكليزي أرنولد كيتل يرى أن الشكل الأدبي الذي شاع في العصور الوسطى (وهو الرومانسة) لم يعد قادرا أن يلبي الحاجات الجديدة، ولذلك نبذته الأجيال التي وجدت أنها أمام ظروف جديدة. . . قيل الكثير والكثير في هذا الموضوع، بحيث أن بسط الآراء يقتضي مجلدات ومجلدات.

والمرء لا يستطيع أن يجيب عن كل الأسئلة التي تطرحها تأملاته. فمن يجيب عن: لماذا استمرت الرومانسة منذ العصر الهلنستي (أي منذ الرواية اليونانية القديمة) وحتى القرن التاسع عشر، وهي تتلون بشيء هنا وشيء هناك، ولكن شكلها لم يتغير، فهي دائما حب وافتراق وعذاب فلقاء؟ لقد تغيرت الظروف كثيرا من العصر الهلنستي وحتى بداية القرن العشرين، ولكن الرومانسة ظلت محتفظة بشكلها العام، حتى عصفت به مذاهب الأدب الحديث.

نحن نقر بأن الرومانسة عرفت كثيرا من الاختراقات، وإن ضمن الإطار العام، من دون أن ندخل في تفسير ذلك. وهو تفسير عسير. فقد يكون اكتشاف جديد أو آلة جديدة أو تغير بالعلاقات الاجتماعية. . . وقد يكون عنصر الزمن بالنسبة إلى القارئ هو السبب الأكبر. ففي العصور الوسطى يجد القارئ وقتا كبيرا للتعامل مع النصوص التي تقوم على المبالغة والشطط، بينما يضيق صدره بها إذا كان زمنه مضغوطا. والفرق كبير جدا بين الزمن الممطوط والزمن المضغوط في تلقي النصوص الأدبية. ليس هذا السبب كافيا. ولكنه سبب وجيه يفسر لنا كيف يقبل نص في عصر ويرفض في آخر.

## فلسفة الرومانسة

كانت الرومانسة في حقيقتها – سواء المبتكرة أو المحولة عن الإغريقية القديمة – صرخة احتجاج على الأدب الكنسي في المرحلة الأولى من العصور الوسطى. إن الألفة الطويلة مع "السلام عليك يا مريم" وغيرها من الصلوات والتراتيل التي تتكرر في اليوم خمس مرات، عدا صلوات النوم والطعام

والاستيقاظ وأعياد القديسين . . . أدت إلى ردة فعل نفسية، وجعلت الناس مستعدين لقبول الاحتجاج على السائد المألوف.

المسألة ليست إذن مسألة معارضة رومانسة بليجندة فقط، وإنما هي مسألة قناعة تتشكل عبر زمن طويل. وعندما يرفض الواقع ذائقة معينة، فلا بد من أن يلجأ الكتاب إلى ذائقة جديدة يستوحونها من الجو العام. وقد جاءت الرومانسة تلبي التوجه الجديد. وقد أسهم في إنتاج الرومانسات بعض أبناء السلك الكهنوتي أنفسهم. والمرجح أن معظم ما ظهر مغفلا من الاسم كان من تأليف قسيس ساخط أو خوري في منطقة نائية عن مركز القرار الكنسي. ونجد هذا في البورليسك والبيكاريسك أيضا، فمعظم المؤلفين من السلك الكهنوتي من أمثال رابليه وسويفت وبريفو. . .

إذن هناك إحساس عام بمعارضة الليجندات المسيحية، ليجندات القديسين المملة والتي لم يعد لها أنصار، بعد انصرام الفترة الأولى من بواكير انتشار المسيحية. ومن الممل يظهر الاشمئزاز فالرفض فالمقاومة. في الرومانسات ظهر أبطال جدد. أبطال من البشر. ظهر حب بشري حقيقي. الإخلاص من شخص لشخص مرئي يدب على الأرض ولا يعيش في السموات العليا. لقد تحول الإخلاص من مريم العذراء، من هيكل الرب، كما تلقب، إلى الليدي الحقيقية التي يراها الفارس بأم عينه، والتي ينصاع لأوامرها أكثر مما ينصاع لأوامر قس يعظه بما لا يقنعه.

لماذا – إذن – اعتمدت الرومانسة على المبالغة، ما دامت تتعامل مع الواقع؟ لأنها أداة فقط، لا لشيء آخر. إنها أداة لمناهضة الكنيسة، فهي لا تستطيع أن تقابل مبالغات الكنيسة ومعجزاتها في ليجندات القديسين إلا بمبالغات تخدم الواقع. وقد كانت هذه المبالغات كثيرة وشديدة في بداية القرن السادس ولكنها في القرن الرابع عشر أو الخامس عشر، بدأت تخف كما وكيفا وتبتعد عن التاريخ – الأسطوري والحقيقي. إن رومانسة "أوكسان ونيكوليت" المجهولة المؤلف، والتي يعتقد أن أحد الرهبان وراءها، تقترب كثيرا من الواقع. والمعجزات التي تقوم بها نيكوليت هي معجزات أدبية، إثباتا أن الجمال الدنيوي قادر أن يشفي كسيحا يحج إلى المدينة المقدسة روما، فيبعث في جسمه الهزيل الحياة والحركة. ليس بحاجة إلى معجزة سماوية.

ولكن لماذا قبل الناس تلك المبالغات من الرومانسة – التاريخية وغير التاريخية؟ لماذا قبلوا وجود الآلهة القديمة داخل الرومانسة الجديدة؟ لماذا قبلوا

كل هذه الكثرة من البقع الأرجوانية التي تكاد تستولي في بعض الأحيان على كامل النص الأدبي؟

عندما كانت الكنيسة سائدة، أو عندما كان الإقطاع خاضعا، بكل إخلاص وإيمان، للكنيسة، سادت الليجندات المسيحية بين كل طبقات الناس واستمرت السيادة من دون منازع أكثر من ستة قرون. حتى الكافرون بعجائبية الليجندات ما كانوا يجهرون بذلك، وإنما كانوا يتعاملون معها باعتبارها نوعا من فلسفة المجاز allegory ومن قلب هذا النسق ظهرت الرومانسات وسارت على النسق الليجندي، كان هناك منافسة شديدة بين ذائقة وذائقة. إن رومانسة"الوردة" قائمة كلها على الرموز. بقية الرومانسات لا تخلو من الرموز مثل الفارس الأخضر أو فارس البحيرة، أو سيدة البحيرة. . . وغير ذلك. بل إن بعض المجازيين ذهب إلى أن الكأس المقدسة، السانغريل، ما هي إلا مجاز يدل على حجر من الأحجار الكريمة التي تجلب الحظ والثروة لصاحبها. وبهذا المعنى تكون السانغريل مجازا للخلاص الأرضي وليس الخلاص السماوي.

هل كان في مقدور الرومانسة في العصور الوسطى أن تتخذ لنفسها غير طريق المجاز؟ أنى لها أن تتخذ سبيلا آخر غير المجاز، والناس كلهم يعيشون في قلب الليجندات التي تحيط بهم ويسمعونها في كل يوم، بل قد يكون نصيب اليوم الواحد أكثر من ليجندة.

على أي حال إن الليجندة المسيحية نفسها اتخذت أسلوب المجاز الذي كانت عليه الرواية الإغريقية القديمة وهي رومانسة ولكن بطريقتها الخاصة. فالمجاز أداة أدبية يلجأ إليها الكاتب لأغراض شتى. وقد استخدمتها المسيحية استخداما واسعا. فلما ظهرت الرومانسة الوسطوية، اعتمدت هذا الأسلوب الشائع بين الناس والكتّاب، ولكن بتوظيف خاص للشؤون العشقية البشرية. وما كان لهذا أن يتم لو لم ينشأ العداء بين الكنيسة والقلعة، بين الإقطاع واللاهوت، أو لنقل الانفصال أو الاستقلال بدلا من أن نقول العداء. فالرومانسات لم تظهر إلا بظهور القلاع الإقطاعية ونظام الفروسية، كما أشرنا من قبل. وقد بلغ الإقطاع من القوة إلى درجة اجتياح سور القداسة للفاتيكان والإساءة لرئيس الكنيسة نفسه. . . حتى وصل الأمر إلى السخرية من المقدسات الكبرى والتقاليد الكنسية الراسخة.

إن الرومانسة الوسطوية، في جوهر فلسفتها هي بعث للرواية اليونانية القديمة واستنجاد بها أيضا للوقوف في وجه الليجندة المسيحية. وهي بنت

الأوضاع الجديدة التي نشأت عن استقلال الإقطاع عن الكنيسة، حيث صار الإقطاع مساوما بدلا من أن يكون خاضعا وتابعا. وبالتالي فإن الرومانسة، بعد مرحلة من التطور قامت بمساومة الليجندة، إذ أخذت منها الكأس المقدسة كنوع من المساومة حتى تجد طريقها إلى قلوب المؤمنين. وإلا فإنها في غير ذلك ليست سوى الرد على الكنيسة بكل أدبياتها. وقد بلغ المكر إلى حد استعانة الرومانسة بالآلهة الوثنية القديمة، وعلى الأخص فينوس وكيوبيد، وتمجيد العشق الأرضي وقتل العفة المسيحية التي باتت مرفوضة كل الرفض في الظروف الجديدة.

## أهمية الرومانسة

يفسرون تفسخ نظام الإقطاع بنهوض الطبقة الثالثة، وهي الطبعة التجارية والحرفية التي تمسك بمفاتيح الإنتاج المادي، ويفسرون تفسخه كذلك بالصراع الذي دار بين الكنيسة وبينه، وهذا ما جعل الطبقة الثالثة تجرف الطرفين معا وتناضل فترة طويلة منذ عصر النهضة إلى القرن الثامن عشر حتى استطاعت أن تثبت سلطتها المطلقة أو شبه المطلقة. ويفسرون تفسخه أيضا بالعداء الذي نشب بين القلعة والكنيسة، ويفسرون تفسخ القلعة والكنيسة بانهيار القسطنطينية في أواسط القرن الخامس عشر، وحيث انتقل التراث اليوناني إلى إيطاليا فأوروبا، فقضى على السلطتين معا. . . وما أكثر التفسيرات، فكلها تصدق في هذه الناحية أو تلك، ولا شأن لنا بها، فهناك مئات المجلدات حول هذا الموضوع – موضوع النهضة والإقطاع والكنيسة – وحتى الآن يقال إن الموضوع لم يستوف حقه من الدراسة والتفسير. لندع كل هذه التفسيرات، على أهميتها، ولننظر في الدور الذي قامت به الرومانسة.

لا يدرك المرء أهمية الرومانسة إلا إذا اطلع على موقف الكنيسة الكاثوليكية من المخالفين لتعاليمها، الذين أطلقت عليهم اسم المرتدين وشنت عليهم حملات قاسية. ففي ظروف الحروب الصليبية ظهرت بعض الاحتجاجات عليها، وكذلك على غيرها من تصرفات الكنيسة. فهناك الكتاري ( من اليونانية أي التطهر) وهناك الألبيجيون (سكان مدينة ألبي) وهناك الباتاريون (سكان حي باتاريا في كل بلدة، أي الحي الفقير) بغض النظر عن المذاهب التي انشقت مثل الأريوسيو والمانوية. . . الخ وقد ظهرت حركات احتجاجية في أكثر المدن: فيتربو وأرفيتو وفيرونا وفيرارا وبارما وبياسنزا وريميني ومونبلييه ومرسيليا

وتولوز وأورليان. . . وكثير من المدن الأخرى. لم تكن هذه الحركات الاحتجاجية وليدة الحروب الصليبية، بل تمتد بجذورها إلى أبعد من ذلك، إلى نشأة السلك الإكليركي الذي استولى على الأملاك والنفوس معا وصار يتصرف كما يحلو له باسم سلطة الغائب الذي في السموات.

كان الصراع مريرا بين الكنيسة وهذه الفئات الكثيرة المتكاثرة في كل المدن. بدأ الصراع بالمناقشات والمساجلات العلنية، فكانت لهم حججهم القوية وامتدت جذورهم في الناس أكثر فأكثر. كان هناك انقلاب تدريجي في الشعب. لكن الإقطاعيين رأوا في هذه الانقسامات فرصتهم الذهبية، وعلى الأخص أولئك الملوك والأمراء الذين صدر فيهم قرار الحرمان. وينتهز أحد الأمراء هذه المعارضة فيهاجم أحد الأديرة ويضم أملاكه إليه ويسجن رئيسه، وعندما يموت هذا السجين ينصب جثته على المنبر ويأمر الرهبان باختيار رئيس لهم يرضى عنه. أما الأمير الآخر وهو ريموند روجر فقد جعل صورة المسيح هدفا لتدريب فرسانه على الرماية، وأمر جنوده أن يستخدموا أذرعة الصليب لهرس الحبوب. إنها فرصة للانتقام من الكنيسة التي كانت تحد من سلطتهم، بل كانت تصدر مراسيم الحرمان الكنسي ضدهم.

رفع المعارضون – أو المرتدون – مطالبهم إلى البابا وهي بسيطة جدا تقضي فقط بطرد الكهنة مع أبنائهم غير الشرعيين الذين يقدرون بربع البلدة، وإعادة أملاكهم للمدينة، وبعدم اعتبار البابا خليفة بطرس لأن بطرس لم يأت إلى روما ولم يـــعرفها أبدا، وبعدم منح الغفران لأن هذا يعود إلى الله وحده. . . وأشياء أخرى كثيرة.

هنا انتبهت الكنيسة إلى أن حروبها الصليبية الخارجية تعتبر تافهة ولا قيمة لها أمام هذه الردة التي تهدد وجودها، فعمدت إلى حرب صليبية على هؤلاء في كل المدن، فاتفقت مع الإقطاعيين، ومنهم ريموند روجر نفسه، بأن أعادت إليهم أملاكهم، وكل الأملاك التي ينتزعونها من أعداء الكنيسة. واجتمع المؤمنون من كل الأرجاء، وأنشأ البابا منهم جيشا وجعل عنه مندوبا يفتش عن الهراطقة والمرتدين، ومنذ ذلك الوقت بدأت تظهر محاكم التفتيش.

كانت حرب الردة مريرة إلى أقصى حد، فعندما يهاجم الإقطاعيون المدينة يسألون مندوب البابا فيما يفعلون بالسكان الكاثوليك المؤمنين، فيكون الرد "اقتلوا الجميع والله بعدئذ يفرز أصفياءه والمؤمنين به" فكانت حروب الردة عبارة عن حروب إبادة حقيقية.

ما أراد المعارضون الوصول إليه، وهو التحرر من القيود الكنيسة، وصلت إليه الرومانسة كفن أدبي من دون حروب ومن دون إراقة دماء. إن سخرية أوكسان من الجنة ومن سكان الجنة سرى على كل لسان واستخفافه برجال الدين وبروما لا يختلف عن استخفاف الكاتاريين أو سواهم. بل إن النقد الذي وجهته الرومانسات إلى تصرفات الكنيسة ورجال الدين يفوق بما لا يقاس كما ونوعا النقد الذي عرف عن المعارضين (أي المرتدين كما سمتهم الكنيسة)

بهذه النظرة أو بهذه العلاقة تبدو لنا أهمية الرومانسة، فهي تشكل إحياء للرواية الإغريقية القديمة ولكنه إحياء من نوع خاص يحمل سمات المعارضة الحقيقية التي استطاعت في العصور الوسطى أن يكون لها استهداف خاص، فقد وقفت مع أخلاق الفروسية عبادة الليدي والموت في سبيلها. . . لم تكن الرومانسة شكلا للحب البلاطي وحسب، بل كانت أيضا شكلا لتأييد البلاط ضد خصيمته اللدود: الكنيسة. كانت شكلا من أشكال النضال، ولكنه شكل بلا دروع ولا سيوف، أي ليست كالشكل الذي اتخذته المعارضة من الكنيسة. وقد فعلت الرومانسة فعلها على المدى الطويل وليس كانتفاضة المدن التي اشرأبت نارها سريعا وهمدت سريعا مثل الهشيم. إن استقلال القلعة عن الكنيسة حمى الرومانسة ولكن الرومانسة عززت الإقطاع (في وجه الكنيسة) ولما زالت سلطة القلعة بهتت الرومانسة وصارت إما مادة للنوستالجيا أو للبورليسك أو البيكاريسك.

## البحث عن منديل

عشرة قرون كافية لزعزعة أي نظام ولو كان حديديا. وقد مر ألف عام على النظام الإقطاعي، لم تهدأ الحروب والصراعات في هذه الفترة، لا بين الكنيسة والقلعة ولا بين القلعة والأخرى.

اتسعت المدن وتكاثر الخلق، وبدأ السكان يفرون من حاميهم الإقطاعي ليكونوا أحرارا في المدن، يعملون لحسابهم من دون أن يعانوا ما كانوا يعانون عند سيدهم القديم. وكانت مكائد الإقطاعيين فيما بينهم قد أضعفت جميع الأطراف. وبسبب الهجرة إلى المدينة أقفر الريف ولم تعد القلعة قادرة أن تحصل على ما يعيل هؤلاء الفرسان الذين من دونهم لا يكون للقلعة مهابة ولصاحبها وجود. وكان الإقطاعي يلجأ إلى التحايل والمكائد للحصول على المال للإبقاء على وجوده، فقد يستدين ولا يسدد، وقد يزوج ابنه عدة زيجات

للحصول على دوطات تقوم به وبأنصاره. ولا يتوانى في كثير من الأحيان وعلى الأخص في الأوقات الحرجة من طرد بعض أنصاره وفرسانه لأنه لم يعد قادرا على إعالتهم والوفاء بواجبه تجاههم.

وبدأت القرى المحيطة بالمدن تستقل عن القلعة أكثر وأكثر، وأخذت الضائقة تشتد على أسلوب الإنتاج الإقطاعي، ولم يعد في القلعة من الفرسان ما يكفي لحماية بوابتها وجسرها، ولا من الخيول ما يكفي للاستيلاء على بقعة أرض لا تتعدى الهكتار.

الفرسان الذين أفنوا صباهم وشبابهم في التدريب حتى يصبحوا فرسانا، وهم من أرقى البيوتات، لم يجدوا من يأويهم ولا من يعيلهم. وهم فرسان. والفروسية ليست أخلاقا وحسب، بل عمل أيضا. إلا أنها الآن صارت عملا غير مرغوب فيه، بل غدت عبئا على الإقطاعي الذي لم يعد قادرا على تجهيز كتيبة واحدة. فكان الفارس يطوف على القلاع عسى أن يتكرم عليه سيد ويسمح له بالانضمام إلى حاشيته. فإذا لم يجد سيدا يأويه طاف على القرى، لينزل ضيفا على وجهاء البلدة لمدة يومين أو ثلاثة. ثم يلم بعضه ويعتلي حصانه ويسير في الدروب الضيقة كقاطع طريق. وأحيانا يلتقي بعض الفرسان ليشكلوا مجموعة متضامنة يفرضون عـلى هذه الـقرية أو تلك ما يفي باحتـياجاتهم. لكنهم لم يصيروا إقطاعيين فلم يذكر التاريخ أن فارسا صار إقطاعيا.

لم يعد الفارس يهتم بزيه من درع وترس ورمح، فلا ينظف درعه ولا يلمح ترسه ويقوّم رمحه. وحصانه لم يعد ذلك الحصان المطهم الذي يتهادى مختالا فوق الطرقات أو في ساحات المبارزة فقد أحنى رأسه ونسي كيف يكون المعترك والقتال، واكتفى بالنظر إلى العشب الذي يرعاه والذي جعله يهزل، فلم يعد له سائس يغذيه بالحبوب التي تجعله براقا جميلا. وكان بعض الفرسان يتحرشون بالناس تحرشا لخلق العراك الذي قد يعيد إليهم شيئا من مهابة، بينما بعضهم الآخر كان أوعى وأبعد نظرا، فقد كانوا يتحاشون أي عراك أو مشادة. كانوا يطوفون على الكرماء الذين قد يستضيفونهم أسابيع وأشهرا. بعضهم صار أقرب إلى اللصوص والمحتالين والمشردين ممن يحترفون النصب والاحتيال، بعضهم صار أقرب إلى المتسولين.

وفي ساحات المبارزة صار الفارس يطوف على صفوف المتفرجين للظفر بمنديل ليدي فلا يكاد يحصل عليه، في حين كانت عشرات المناديل من قبل تلوح له وتربط على رمحه، أيام الفروسية الحقيقية.

وكثيرا ما يشاهد الناس بعض الفرسان يتهادون بأحصنتهم على الطرقات مثل رتل من الجثث التي تنقلها الجياد من المعركة إلى المقبرة، فخيولهم تخب ببطء شديد، وعيون الفرسان جامدة مثل أجسامهم المسمّرة فوق الخيول المنهكة والمتعبة، كما يبدو ذلك على أجسادها العجفاء.

وقد يمضي بعض الفرسان قيلولتهم على ضفاف نهر تحت شجرة دلب فيمر بهم الناس من دون أن يحيوهم، أو قد يمضون أماسيهم قرب طاحونة عسى أن ينالهم من مرتاديها شيء. وكثيرا ما يستلقون في ظل أكمة بدروعهم وهم ينظرون ساهمين إلى السماء، والناس تتغامز من حولهم بابتسامة لها دلالتها.

معظمهم كانوا من الشعراء وبعضهم كانوا يحفظون الشعر، وعلى الأخص شعر الشعراء الجوالين من التروبادور والتروفير، وكله من الشعر الغزلي الذي يقدس الليدي ويجعلها في أعلى المراتب البشرية جمالا وإشراقا، فكانوا وهم يقطعون الدروب متسكعين يرددون بعض هذه الأشعار الجميلة التي كانوا ينشدونها لليدات، ولكن الناس يتبادلون نظرات الاستخفاف بهؤلاء الذين لا عمل لهم، ويتفكهون فيما بينهم بنكات عن تلك الليدي التي يتغزل لها الفارس والتي لا وجود لها إلا في خياله. فلا الفارس يجد ميدانا لحصانه ولا الليدي تتحنن بنظرة. لم يعد الواقع كما صوره ملتون:

**حشد من الفرسان والبارونات الشجعان**
**انتزعوا السلم بانتصارات عظيمة**
**مع لفيف من السيدات اللواتي عيونهن المشرقة**
**تولع في القلب نار المنافسة وتحكم بالجائزة.**

هذا عصر ولى واندثر. حل محله عصر خشن آخر، خشن في العواطف والعلاقات، خشن في التعامل والمكافآت. . . كان هناك عصر جديد يتخلق، عصر صوره تنيسون:

**والآن انحلت المائدة المستديرة**
**التي كانت صورة للعالم القوي**
**وأنا – آخر الفرسان – بلا رفيق**
**تكتنفني الأيام الحالكة والسنوات السود**
**أجول بين بشر جدد**

**بين وجوه غريبة**

**وعقول أخرى.**

هذا الانحلال أو التفسخ أدى في القرن الخامس عشر إلى ما يسمى أدب البورليسك والبيكاريسك.

## البورليسك: فلسفة النهضة

في قلب الصورة التي قدمناها آنفا عن تحولات العصر وكيف صار المقدس مدنسا، وكيف اختفت أشياء وقامت مكانها أشياء أخرى، ندرك العناصر السياسية التي قامت عليها رواية البورليسك. والبورليسك كلمة إيطالية وربما إسبانية تعني الفكاهة أو ما شابه الفكاهة من ضحك وسخرية وهزء وانتقادات مبطنة على جانب كبير من الفلسفة. والبورليسك يختلف من كاتب إلى آخر عمقا واتساعا وفلسفة. فهو بسيط عند لوكيوس أبوليوس، ولكنه عميق عند النهضويين.

لا شك أن البورليسك فن قديم قدم البشرية، ولكن استخدامه في الرواية تأخر حتى عصر النهضة. أكثر الإغريق من استخدامه في المسرح وعلى الأخص أرستوفانز، الكوميدي الشهير، وفي بعض القصص التي لم تصل في عمقها إلى بورليسك النهضة.

ثم إن البورليسك ليس محصورا في نوع من الأنواع الأدبية، فيمكن اعتبار قصيدة الشاعر الإنكليزي ألكسندر بوب "الجديلة المخطوفة" نوعا من البورليسك، كما يمكن اعتبار مسرحية جون غاي "أوبرا الشحاذ" نوعا من البورليسك. وكل الروايات والمسرحيات العبثية الحديثة تعتبر نوعا من البورليسك، وإن كان من النوع الأسود.

ليس من الضروري أن يكثر البورليسك في المنعطفات التاريخية فقط، بل قد نجده في مواجهة العصر القائم ذاته، كالسخرية من العادات الجارية والأخلاق المفروضة والمرفوضة معا. صحيح أن المنعطفات التي ترمي خلفها عصرا بكامله ليصبح مثارا للسخرية تزيد من إنتاج البورليسك، بيد أن الأمر يتعلق بموقف الكاتب، فهو الذي يختار العصر والأشياء المنبوذة.

ثمة فرق بين البورليسك والتقليد الساخر الذي يسمونه بارودي parody فالثاني سخرية نصية، بمعنى أن الهزء يكون بإعادة إنتاج النص الفخم بصورة هزلية. فالبورليسك أوسع بكثير من البارودي، إذ يتناول كل شيء تقريباً. إنه

موقف من الحياة والمجتمع والأخلاق والفكر، ولا يقتصر على المحاكاة الساخرة. كما أن البورليسك أعمق بكثير من البارودي لأنه لا يعيش على سطوح الألفاظ والأقوال بل يغوص إلى الأسس الخفية للمجتمع. عمقه متأت من أنه موقف، وليس تهريجا أو تعليقا على موقف. إنه موقف متماسك أمام كل الظاهرات. إن له منطقه الخاص الذي يميزه من غيره.

والأغلب أن يجتمع البورليسك مع الغروتيسك. والغروتيسك هو المبالغة في الزينة، سواء في العمارة أو الرسم أو الأدب أو التطريز أو أي شيء. لقد اجتمع البورليسك والغروتيسك في مسرح العبث، ومسرح بيكيت بنوع خاص، ولكننا سنجد أن اجتماع هذين الفنين في روايات عصر النهضة المسماة بورليسك قد بلغ الذروة التي لم يبلغها كاتب بعد ذلك، ولا حتى مارك توين أو جيوفاني جاريشي. والسبب في ذلك بسيط جدا، وهو أن عصر النهضة فريد من نوعه، أعاد التراث الإغريقي ليلمس العقول لمسة ذهبية تولع المغامرة الفكرية والفنية والأدبية والفلسفية. إن النهضة لم تبعث التراث الإغريقي فقط، بل استلهمته فأبدعت في كل العلوم الإنسانية. ومن أبرز الآثار التي تمثل البورليسك "غارغانتوا وبنتاغرويل" و "دون كيشوت"

كان البورليسك في تلك الأزمنة فنا قائما بذاته، أي عندما يكتب الكاتب عملا بورليسكيا فإنه يتكرس للبورليسك فقط من أمثال "تقريظ الحماقة" لإراسموس الذي يسخر من الوجودالبشري كله و "هاديبراس" لبطلر (١٦٦٣) الذي يكرسه للسخرية من المشيخيين والمتطهرين من البروتستانت.

عندما حل القرن العشرون، واجه ديانة فظيعة هي التكنولوجيا إلى جانب الديانات الشرقية السابقة (بوذية ويهودية ومسيحية وإسلامية) والغربية (شيوعية وديمقراطية ونازية وفاشية وتكنولوجية) وهي ديانة مطلقة أو قل إنها أقوى ديانة شمولية، تعمل بصمت وتهرش بصمت وتدخل القناعات بصمت وتدمر بصمت. فلا عجب والحالة هذه أن يكون البورليسك وسيلة أساسية للسخرية من هذه الديانات، وبالأخص التكنولوجيا. وهناك روائع من البورلسك يمكن أن نعد منها "نحن" لزمياتين و"مزرعة الحيوانات" و"١٩٤٨" لويلز و"عالم دون كاميليو الصغير" لجيوفاني جاريشي، بل إن شخصية من عالم السينما هو شارلي شابلن كرس فنه لمحاربة هذه الديانة الجديدة: التكنولوجيا.

مهما كان الأمر فإن الفضل يعود إلى عصر النهضة لأن فيه ظهرت أعظم روايتين من البورليسك أو الرومانسة المضادة، وهما "غاغانتوا وبنتا غرويل" و

## غارغانتوا وبنتاغرويل

أعظم رواية تجمع البورليسك مع الغروتيسك هي رواية الراهب فرانسوا رابليه التي ظهرت في خمسة أجزاء اعتبارا من عام ١٥٣٢ وحتى عام ١٥٦٤ أي بعد وفاة المؤلف بأكثر من عقد من الزمن. كانت الطباعة قد توطدت وانتشرت في كل أرجاء أوروبا، وغدت تجارة رائجة تماما. بعد طباعة الكتب القديمة ورومانسات العصور الوسطى بحثت كنار لا تشبع عن وقود لها في الكتابات المعاصرة. بسبب الطباعة حقق كتاب رابليه رواجا لم يحققه كتاب آخر في ذلك العصر. كانت النسخ تنفذ بسرعة فتعمد المطبعة إلى دفع نسخ جديدة إلى السوق الذي لا يعرف تخمة من هذا الكتاب. وبالطبع ظهرت أجزاء هذه الرواية باسم مستعار، ولم يظهر الاسم الحقيقي إلا بعد أربع عشرة سنة.

تتألف الرواية الموسوعية من خمسة أجزاء استقرت أخيرا على النحو التالي:

١ – يتضمن هذا الجزء تعليم غارغانتوا على يد معلمه بونوقراط والحرب مندلعة بين غرانغوزيه وبكروشول. وفيه سخرية مريرة من الحروب وأسبابها وتفاهتها وتدميرها للمواد والقيم معا.

٢ – وهو الجزء الذي كتبه رابليه أولا ويتحدث عن بنتاغرويل وشغفه بالطعام والشراب وانكبابه على كل متع الأرض ومسراتها، وعندما يكبر هذا العملاق يذهب إلى باريس للدراسة وهناك يلتقي بشريد من شذاذ الآفاق هو بانورج الذي أحبه بنتاغرويل طيلة حياته.

٣ – يصبح بانورج الشخصية المركزية في الرواية. وكل هذا الجزء يدور حول مسألة زواج بانورج، من أمثال: هل تكون الزوجة مخلصة؟ وهل تحافظ على لطافتها؟ . . . وفي الجزء سخرية من أولئك العرافين وضاربي المندل الذين يخبرون بأحداث المستقبل.

٤ – في هذا الجزء يسير بنتاغرويل وبانورج يرافقهما الراهب يوحنا بحثا عن طريق إلى الهند، فيمرون في بلاد عجيبة غريبة. والغرض من هذه الرحلة مساءلة الزجاجة المقدسة عن النبوءة الخاصة بهم. إن رابليه لم يكتف بالسخرية من المسيحية بل طال الهند، تلك البلاد النائية.

٥ – متابعة للجزء السابق وشرح للنبوءة التي جاءت على شكل نصيحة وهي trink وهي كلمة هندية فسروها على أنها كلمة drink أي متع حياتك بالشراب. وقد اعتبروا هذا الوحي الذي يوصي بالشرب وحيا صادقا حقيقيا ورزينا.

حتى يحقق رابليه أعلى درجة من درجات البورليسك والغروتيسك اختار اسمين من أسماء العماليق التي كانت شائعة في زمنه وهما غارغانتوا وبنتاغرويل. فقد كان السكان في البلدات والقرى الجبلية يعتقدون أن التلال والصخور عندهم إنما تساقطت من سلة كان يحملها عملاق اسمه غارغانتوا، أثناء مروره بتلك المنطقة. وقد ظلت هذه المرويات حتى أواخر القرن التاسع عشر، وربما حتى أوائل القرن العشرين. ومن هذه النقطة بالذات انطلق رابليه، فقد عثر على الأداة التي تمكنه من الوصول إلى ذروة البورليسك والغروتيسك. فهو يجعل البطل غير مألوف مما يخلق تناقضا أو تباينا مبدئيا في نظرته إلى الحياة الجارية في تلك الأيام، بينه وبين الناس العاديين، ومما يهيئ المجال أمامه للسخرية من كل شيء. ونقول من كل شيء لأن رابليه فعلا لم يدع شيئا يفلت من انتقاداته الساخرة: طريقة الزواج والطعام والشراب واللباس والحروب والقتال والأمثال الشعبية البلدية وكليشيهات المثقفين التي يستخدمونها جزافا دون كسر قشرتها وفحص محتواها، بحيث تغدو في أفواههم جعجعة لا طائل منها. . . إنه لم ينس شيئا في ثقافة عصره المادية والمعنوية إلا أخضعه لنقده وعلى الأخص تصرفات رجال الدين والكنيسة. ومنذ ذلك الوقت صارت كلمة "الرابلية" تعني هذا الأسلوب النقدي الشمولي الساخر، وقد دخلت المعجم الفرنسي، ومنه كل المعاجم اللغوية والأدبية في أوروبا.

قيل إن أحدهم نشر قصة العملاق غارغانتوا عام ١٥٣٢ تحت عنوان "الأخبار العظيمة النفيسة لغارغانتوا العملاق الضخم الهائل" والأرجح أن يكون الكاتب المجهول قسيسا أو كاهنا مستاء لم يرغب أن يعلن عن اسمه حتى لا يطاله التأديب الديني الذي كان يصل أحيانا إلى الزرع (زرع الجسد في الأرض) لمدد متفاوتة قد تصل إلى الموت.

لفت هذا الكتاب نظر رابليه: لماذا لا يستغل هذه الأداة الجيدة ويقدم آراءه في عصره وفي دين عصره، وفي الثقافات والحضارات القديمة والقائمة؟ وهكذا سار في عمله انطلاقا من فلسفة وليس سيرا عشوائيا كما فعل المؤلف المجهول. كانت لديه فلسفة متكاملة متماسكة ذات نظرة فكرية اجتماعية

إنسانية. إنها أداة طيبة لإنتاج البورليسك الذي يدس تحت ضحكاته ونكاته وابتساماته فلسفته الكبيرة التي لا تقل عملقة عن بطله. وقد خشي رابليه أن يقرأ الناس كتابه (أو كتبه فيما بعد) مثلما يقرؤون كتاب المؤلف المجهول فكتب في الجزء الأول (الثاني أصلا) مخاطبا قراءه الحقيقيين:

"يا أشرف السكارى وأشهرهم صيتا، وأنتم يا أغلى الفتيان المرحين، المفتري عليكم. إليكم وحدكم أهدي كتاباتي. لو أنكم تأملتم شكل سقراط وقدرتموه حسب مظهره الخارجي لما ساوى في نظركم قشرة بصل. . . إنكم يا تلاميذي الطيبين وغيركم من الحمقى المرحين المؤثرين الراحة والدعة، إذ تقرؤون العناوين السارة لبعض الكتب التي نخترعها، لتسرعون في الحكم بأنه ليس فيها سوى النكات والدعابات الساخرة والحديث الفاجر والأكاذيب التي ترفه عن النفس، ولكن حين تطلعون على هذا الكتاب ستجدون تعليما عميقا متجردا، سواء فيما يتصل بديننا أو بشؤون الحكم العام والحياة الاقتصادية. وقد يتكلم أحمق مغرور مشوش العقل بسوء عن كتبي، فلا تأبهوا به بل امرحوا وطالعوا كتبي حتى آخر كلمة"

وبغية إبراز المعالم الكبرى لموقفه الفلسفي نلخص بعض المقاطع التي تبين هذا الموقف كما تبين أيضا معنى البورليسك:

١ – في التوراة تطالعنا كثيرا سلاسل من الأنساب مثل أنساب نوح بن لامك بن ميتوشالح بن أخنوخ بن يارد بن مهلئيل. . . الخ فراح رابليه يؤصل سلسلة أنساب غارغانتوا، فإذا والده هو غرانغوزيه ملك يوتوبيا، وأما أمه فهي غارغاميل (؟) وكل هذه الأسماء مخترعة اختراعا للسخرية من أنساب التوراة المختلفة.

٢ – في التوراة والإنجيل ولادات عجائبية غير طبيعية، فهذه امرأة تحبل في التسعين وتلك تلد ولادة خارقة، فجعل رابليه ولادة غارغانتوا عجائبية، فعندما حاول هذا العملاق أن ينزل من الممر الطبيعي وجده مسدودا، فاضطر أن يتخذ ممرا آخر وهو الوريد الأجوف (وكان رابليه طبيبا ماهرا أيضا يعرف تشريح الجسد البشري جيدا) وهناك تمكن من اختراق الحجاب الحاجز وصعد في وريد العنق، وخرج من الأذن اليسرى.

نلاحظ أن الولاة اتخذت طريقا تشريحيا جسديا غير معقول. ومع ذلك فالناس لا يصدقونه بينما يصدقون الولادات العجائبية الأخرى، غير

المعقولة أيضا. . . إن تصويره لهذه الولادة لم يكن عشوائيا ولا عابثا. كان يعرف كيف يهزأ بالمرويات الدينية العجائبية. فقد قابل بين الملموس غير المعقول والغيبي غير الملموس. . . الخ.

٣ – بعد خروج غارغانتوا من أذن أمه اليسرى يظهر فورا معجزاته التي لا نسمع بها إلا في الكتب المقدسة، فما إن ظهر رأسه حتى راح يؤنب السمّار الموجودين لأنهم لم يهيئوا له الخمرة التي طلبها بعد كرع١٧٩١٣ وعاء من اللبن وهو يعتبر حجبها اعتداء على الحياة. لقد تكلم في المهد، بل راح يلقي خطابا صارخا وشرب النبيذ بشراهة لا حد لها. وعلى من يصدق المعجزات الواردة في الكتب المقدسة، كل الكتب المقدسة، أن يصدق المعجزات الواردة في هذا الكتاب. ولا محاجة له في هذا.

٤ – أثناء وجود العملاق في باريس تسلق أحد أبراج كنيسة نوتردام الشاهقة، ولما وصل إلى سطح البرج وراح يتأمل المدينة لفت نظره الأجراس الضخمة ذات الأحجام المختلفة، وأعجبته هذه الأجراس فسرقها وعلقها بعنق فرسه التي ازدادت مهابة بعد ذلك، فقد صار صوت أجراسها يسمع لمسافة بعيدة، وهو غير مسؤول إذا هب المؤمنون إلى الصلاة لدى سماعهم الأجراس.

كانت سخريته من الأجراس بعيدة الدلالة، فهو لا يرى أن هذه الأجراس مصنوعة إلا للبهائم تعلق في أعناقها، وليس لإزعاج الناس خمس مرات في اليوم الواحد، لا هم لها إلا أن تقرع ليلا نهارا إيذانا بصلاة أو جنازة أو معمودية أو عيد ملك أو عيد أحد القديسين. . . وما أكثرهم.

٥ – لم يسخر من الكنائس والأجراس فقط بل سخر أيضا من الكهنة. فعندما يجلس الكاهن الماجن يوحنا الذي يصاحب غارغانتوا ويحارب معه ببسالة، إلى الطعام ينصحونه بأن يخلع جبته حتى يستطيب الطعام، فيجيب بأن هذه الجبة ضرورية لمزيد من الطعام فإذا خلعها طار الجشع والنهم والطمع. وهذه أقسى سخرية فنية من رجال الدين. إن رابليه يهاجم الكهنوت كوظيفة بحيث أن كل من دخل في الثوب الكهنوتي أصيب بآفة الجشع والطمع والشهوات الذئبية.

٦ – أبلى الكاهن يوحنا بلاء حسنا في حروب غارغانتوا فاعتقد أنه يكافئه

عندما عيّــنه رئيسا على دير قديم. لكن يوحنا رفض ذلك وطالبه بتوفير الأموال لبناء دير جديد يختلف عن كل الأديرة. ولما سأله عن تصوره أجابه بأن الدير يتألف من ٩٣٣٢ غرفة مؤثثة ويشتمل على مكتبة ضخمة وحدائق وبساتين وخشبة مسرح ومسبح وملعب للتنس. وعلى المدخل تعلق شاخصة باسم الدير واسمه "تليمي" وهي كلمة يونانية تعني "افعل ما تريد" وتحتها قائمة بأسماء غير المسموح لهم بدخول الدير وهم الشيوخ والعجائز والسكارى والمتعصبون دينيا أو عرقيا أو قوميا أو المتسولون أو المحامون أو القضاة أو المرابون أو المتزلفون. . . إلى آخر القائمة التي لا تسمح إلا للفتيات الجميلات اللواتي تكون أعمارهن بين العاشرة والخامسة عشرة، وإلا للفتيان الوسيمين المؤصلين الأحرار المولد لأن طبعهم عندئذ يمنعهم من الرذيلة ويجعلهم يتنافسون في أعمال الخير. ولكن توافر هذه الشروط لا يعني كل شيء فهناك أنظمة للدير لا بد من أن يتبعها المقبولون ومن أهمها أنه لا يجوز للمقبولين فيه أن ينذروا أنفسهم للعفة والطهارة. أما ما تبقى فكل شيء مباح، فيمكن للفتيان والفتيات أن يدخلوا الدير وأن يخرجوا منه ساعة يريدون. في الدير يفعلون كل ما يحلو لهم، فينامون ويسبحون ويأكلون ويتريضون معا ذكورا وإناثا بكل حرية، ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون ما دام الدير لا يقبل المرتشين واللصوص والسفلة والأوباش والمحامين والقضاة وكل رموز النفاق والمخادعة، فلا كذب ولا نفاق ولا مخاتلة ولا أشراك تنصب، ولا ثروة يجري الاقتتال عليها. أعجب العملاق بالفكرة وقدم الأموال اللازمة.

٧ – يسخر من التعليم القديم، ويرى أن التعليم يجب أن يقوم على حرية الهواية الفنية من رسم ونحت وموسيقى ورقص ومسرح وأدب ورياضة. . . وعلى الطلاب أن يدرسوا جديا الثقافة اليونانية، التي يخجل المرء من دونها أن يعد نفسه عالما أو كاتبا، إلى جانب الثقافات الأخرى كالعربية واللاتينية.

٨ – يحذر من العلم الذي يخلو من الضمير: إن العلم بغير ضمير ليس إلا مجلبة لخراب النفس. والضمير الذي يشير إليه لا يمكن أن يربى في أحضان القسس وأروقة الأديرة، بل في تقدير الحياة المشتركة التي

يجب أن نصقلها بالثقافة الأدبية التي فيها يولد الضمير الحي الحقيقي. وفي رسالة غارغانتوا إلى ابنه يوصيه بأن يكون خدوما لكل جيرانه. كما ينصحه بأن يحفظ كل مواد القانون المدني، وهو القانون الوحيد الذي يشترك فيه البشر مهما كانت مللهم وأديانهم وأعراقهم. وبهذا القانون وحده يمكن خلق حياة مشتركة من جهة ومنسجمة من جهة أخرى.

٩ – لا ننتهي من التعداد إذا رحنا نستقصي البورليسك والغروتيسك في روايته الموسوعية، فقد سخر من البابوية ومراسيمها وصومها وصكوك غفرانها ومحاكم تفتيشها، وابتزازها أموال الشعوب ومن كرادلتها الذين تعلموا منذ الصغر في الأديرة كيف يأكلون جيدا وينافقون بمهارة. . .الخ

أشياء وأشياء كثيرة يمكن أن نجدها في هذا الفن البورليسكي الخطير. ولو سألنا عن فلسفة رابليه الكامنة وراء هذه الرواية لقلنا إنها فلسفة النهضة. ولكن هنا لا بد من أن نميز أي فلسفة هي، لأن هناك عدة فلسفات ومنها الفلسفة البروتستانتية مثلا التي ركزت هجوماتها على البابوية أكثر من أي شيء آخر.

إن فلسفة النهضة التي أخذ بها رابليه هي الفلسفة الأدبية التي أحدثها بعث الأدب اليوناني خاصة والفكر اليوناني عامة. وكذلك نجد أن انتقادات رابليه للبابوية كانت تستلهم أراسموس وليس لوثر ولا كالفن. واراسموس من بين الجميع كان الأقرب إلى الفلسفة اليونانية والذي كان يردد باستمرار "سقراط أيها القديس صل لأجلنا". إنه يجعل من الوثني (حسب مفهوم المسيحية) قديسا ويجعل من نفسه كمسيحي ضالا وخاطئا ويحتاج إلى شفاعة هذا الوثني الصالح. إن الروح اليونانية هي الجوهر الأساسي لفلسفة رابليه، ومن هنا نفسر لقاءه الفكري مع اراسموس. وفي دعوته العلمية كان يدعو في الوقت ذاته إلى الثقافة الأدبية لتربية ضمير حساس يعرف كيف يوجه العلم لصالح البشر. على أي حال إنه الضمير الذي غاب عن ديننا الجديد، الدين التكنولوجي. إن الروح اليونانية التي بعثتها النهضة في إيطاليا ثم في كل أوروبا هي الاهتمام بالإنسان أكثر من أي شيء آخر، أو تسخير كل شيء في الفكر والأدب والثقافة والتعليم والتربية لهذا المخلوق الذي سوف برعونته يدمر كل شيء إن لم ننجح في الارتقاء به. إنه المخلوق الشرس الذي إن لم يروَّض أفسد الطبيعة، عشبا وماء وهواء وأرضا وجبالا. . . ولهذا السبب أنشئت المسارح الضخمة في اليونان

ومنحت مخصصات مالية لكل متفرج.

هذه هي النواة الأساسية التي انطلق منها رابليه في فلسفته ونظرته. وقد يقال إنه بعد أن ترك الأكليروس وامتهن الطب عاد ثانية إلى هذا السلك الذي انتقده أشد الانتقاد، وهذا يشكل تراجعا عن فلسفته ونظرته. ولكن الأرجح أن تكون التقيّة وراء هذا الانقلاب، فتهمة التكفير وعقوبة الحرق دفعتاه إلى العودة ثانية إلى الإكليروس.

## رابليه والفن الروائي

الفن الروائي بعد رابليه يختلف عن الفن الروائي قبله. وتعتبر الخطوة التي قام بها حاسمة نبهت العقول إلى أشياء كثيرة لم يكن أحد يهتم بها من قبل:

١ – المرأة قبل رابليه، أي في الرواية الإغريقية القديمة ورومانسات العصور الوسطى كانت الغاية القصوى التي يسعى إليها البطل. كل الروايات القديمة التي أشرنا إليها من قبل سواء التاريخية أو غير التاريخية، تجعل المرأة مطلبا أوليا. إنها المبتدأ والخبر. يأتي – مثلا – إله الحب كيوبيد فيرمي سهمه فيخلق قلبين متحابين، وينطلق الكاتب من هنا فيضع العقبات ويتفنن في ذلك، ليكون ثمن الحب باهظا إلى أن يلتقيا في النهاية. كم من الروايات القديمة والرومانسات الوسطوية دارت حول "هيلين" التي هربت مع عشيقها إلى طروادة؟. . . إن كل الروايات والرومانسات مستمدة من هذه النسق.

بعد رابليه تغير هذا النسق. لو سألنا أين المرأة في الفن الروائي عند رابليه لما عثرنا عليها. بل هناك ما هو أكثر من ذلك بكثير، إذ لم يكتف رابليه بإهمال المرأة وإنما هاجمها في حماقاتها كما هاجم الرجل، ورأى أنها ترتكب سخافات تعود بالضرر حتى على ذاتها، ما كان أغناها عنها. لقد خضعت المرأة عند رابليه لمبضع الواقع الذي لا يرحم، وصارت نيكوليت أو هيلين أو سواهما من المخلوقات الأرضية التي ترتكب الحماقات وتمارس سخافات مضحكة جدا ولم يعد الكاتب ينظر إليهما وإلى سواهما تلك النظرة القديمة المثالية. لقد اختفت الصورة المثالية التي رافقت الرواية منذ بدايتها حتى أيام رابليه تقريبا. ولا نكاد نستثني من ذلك أثرا سوى "الساتيريكون" للكاتب الروماني بترونيوس، الذي عاش في عصر نيرون وكان

صديقا له. هذا إذا اعتبرنا هذا الأثر رواية، فما قدمه بترونيوس أقرب إلى المسح الواقعي. على أي حال، فإن هذا الأثر يقف منفردا بين بقية الآثار، فالتصوير يبدو أمامنا واقعيا لأسواق روما وبيوتاتها ومواخيرها أيام نيرون الذي غضب على بترونيوس لأسباب لا نعرفها، فأقدم الأخير على الانتحار حتى لا يزعج صديقه الإمبراطور. ولكن الشبه كبير بين بترونيوس ورابليه في معاملة المرأة معاملة واقعية. وقد سار الثاني على منهج الأول وأخضع المرأة لواقعية شديدة. لكن من باب آخر لا نستطيع القول إن جعل المرأة مثالية في الرومانسات الوسطوية كان لغاية فنية فقط، بل هناك المنافسة مع الكنيسة. أرادوا الارتفاع بالجمال الأرضي إلى الجمال السماوي، ومساواة الحب الأرضي بالحب السماوي. إنهم على مثاليتهم كانوا يناضلون ضد عدو واقعي يعرفونه جيدا.

إن هذه النقطة، أقصد المرأة – من أهم النقاط التي اعتمدتها القصة الحديثة، منذ القرن التاسع عشر، أو قبل ذلك بقليل، وحتى هذه الأيام. بعد رابليه لم تعد المرأة في الرواية مثلما كانت من قبل. إن الأبعاد الواقعية التي حددها رابليه هي التي ظلت محترمة في الفن الروائي. لم تعد هناك بياتريس أرضية ترتقي إلى مصاف العذراء وراحيل. صارت بياتريس واقعية جدا وتخضع للواقعية النقدية التي عرفها القرن التاسع عشر، والتي استمرت حتى اليوم.

إلا أن بياتريس أو أي ليدي أخرى لم تخضع للواقعية النقدية إلا بعد أن استوفت تطورها ووصلت إلى الذروة. رفعت الرومانسات القديمة المرأة إلى مستوى قداسة العذراء حتى مل الناس من كل هذه المبالغة فلما سقطت المثاليات هبطت بياتريس إلى الأرض. أما العذراء فقد تركها الكتاب لأن الدين فقد سيطرته المطلقة، وبالتالي فإنها لم تعد تحتاج إلى من ينافسها، لأنها لم تعد تستخدم كما كانت تستخدم سابقا. لم تعد تظهر في مؤلفات الأدباء، وإن ظلت تظهر في أحلام البسطاء.

٢ – أرجح الظن أن رابليه هو أول من رصد حركة الواقع الجديد فيما يتعلق بظاهرة التشرد أو اللصوصية أو الكدية التي يطلقون عليها اسم البيكاريسك. فقد توفي رابليه عام ١٥٥٣ وكان قد أنجز كل أجزاء كتابه، وإن لم ينشر إلا في عام ١٥٦٤ أي بعد وفاته بإحدى عشرة

سنة، فيكون بذلك أسبق من ذلك المؤلف الذي ألف أول كتاب بيكاريسك في إسبانيا بعنوان "لازاريو دي تورميس"

٣ – يبدو أن رابليه لم يرو غليله من البورليسك والغروتيسك في شخصيتي غارغانتوا وبنتاغرويل فعرج على الكاهن يوحنا الذي صمم ديرا غريبا فريدا من نوعه، وأقذع في هجاء رجال الدين. ولكن حتى هذه الشخصية لم ترو غليله أيضا فابتكر – باستلهام من الواقع طبعا – شخصية الأفّاق أو المتشرد (يطلق على ذلك اسم البيكارو بالإسبانية وهي الكلمة التي شاعت وأعطت اسمها لهذا الفن الكبير) واسم هذا المتشرد هو بانورج. يجمع بين بذاءة اللسان وبذاءة التصرفات. وبما أنّه متشرد فقد صار بإمكان رابليه أن ينطقه بما يريد ضد كل الأشياء الكريهة وبألفاظ لم يسمع بها أحد وبأفعال تدل أن هذا الرجل جاء لينتقم من المنافقين والمتنبئين الكذبة. واسمه بانورج يعني المستعد لعمل أي شيء، مما أراح قلم رابليه كثيرا. فإذا كانت هناك حدود لشخصية غارغانتوا أو بنتاغرويل أو الكاهن يوحنا، فليس هناك حدود لبانورج الذي يصفه رابليه بأنه متشرد وفاسق محتال وسكير وداعر ونحيل كالقط الجائع وفاجر، ولكنه إلى جانب ذلك شهم وخير الناس في هذا العالم وأكثرهم فضيلة. فكم يكون الناس منحطين إذا كان هذا أفضلهم!

من هذه الأوصاف المتناقضة نعرف أن رابليه جاء ببانورج للغوص أكثر في انتقاد المجتمع بكلمات أشد فحشا مما سمعناه من الشخصيات السابقة. فهو مثلا يرفع دعوى ضد نساء باريس لأنهن يزررن قمصانهن في أعلى العنق. وانعقدت المحكمة، وشعر أنه سوف يخسر الدعوى فهدد المحكمة بأنها إن حكمت بتزرير القميص من الأعلى فإنه سينشر سريعا موضة حل أزرار سراويل الرجال من الأسفل. وهذا حق مكتسب له لأنه لا يوجد قانون ضد الموضة في باريس التي تغير موضاتها بأسرع مما تغير آراءها. وسراويل الرجال لم تتغير منذ مئات السنين فله الحق، على جاري عادة باريس في اختراع موضات الأزياء، في ابتكار موضة لسراويل الرجال فخافت المحكمة أن يفعلها فحكمت بأن تغير النساء موضة عنق القميص وأن يتركن بضعة أزرار سائبة من دون تزرير، لأن ذلك "أجمل في عيون

الرجال". وهذا كما نظن أول ذم يظهر في فن الرواية لعشق باريس للتقليعات، وأول ذم لتهافت النساء على تغيير التقليعات.

ومن الأعمال الأخرى التي تتناسب وشخصية بانورج أن سيدة احتقرته فرشّ ثوبها وهي راكعة تصلي في الكنيسة بشهوة خرجت من كلبة مغتلمة، مما جعل ذكور كلاب باريس وعددها ٦٠٠٠٠١٤ (!؟) تتبعها في عراضة لم تشهد باريس لها مثيلا. والقارئ يعرف لماذا اختار رابليه الليدي شخصية والكنيسة مكانا لهذا المشهد البورليسكي اللاذع.

ويلتقي بانورج (برفقة صحبه طبعا) بكثير من الشخصيات التي تنال حظها من الإقذاع والرجم كالمحامين والسكارى والمتعصبين البروتستانت وأنصار البابا والتجار الغشاشين والمؤرخين والفلاسفة. . . الخ لقد أخضع كل شيء لنقده الساخر مثلما أخضع المرأة ولم ينسق وراء التمجيد الذي كالته الرومانسة لها.

لا نظن أن كاتبا روائيا سبقه، أو حتى جاء بعده قدم هذه البانوراما الروائية الضخمة العظيمة التي أذهلت العالم. ربما كان ذلك مصحوبا بشيء من الإسهاب والفوضى، لكن الفن الروائي لم يكن وقتئذ قد برز كما هو الآن بهذه الفنيات والتقنيات المتطورة، فلم تكن الرواية أكثر من حجة للنضال ضد أدوات القمع ومثيري الفتن والحروب والحزازات، بأساليب وطرائق ملتوية أحيانا، صريحة أحيانا أخرى.

٤ – كل الروايات السابقة كانت تتأنق وتختار الألفاظ والتراكيب الفخمة والجميلة ذات الوقع المؤثر بلاغيا. كانت البقع الأرجوانية تملأ الساحة الروائية كما لو كانت استجداء للقارئ حتى يتابع الرواية. أما عند رابليه فكانت الحقيقة هدفه، فاختار الأسلوب الواقعي. قبله كان الروائيون يسيرون على سنّة واحدة وهي قطف ما هو جميل من التراث الروائي السابق أو من التاريخ. أما رابليه فكان بداية لعهد جديد وهو عهد المغامرة اللغوية والحديث الطازج الصادق، فأدخل على اللغة الفرنسية، حسبما تقول الإحصاءات ٦٠٠ كلمة جديدة، وهذا ما لم يستطعه جيمس جويس. ولأول مرة تنظر الرواية إلى الأمام إن صح التعبير. فمنذ العصر الهلنستي وحتى بداية عصر النهضة والناس ينظرون إلى الوراء في كتابة الرواية. وقد نظر

رابليه أيضا إلى الوراء، ولكن إلى الأدب اليوناني القديم، وتأثر بأرستوفانز، ولكنها نظرة استلهام لا نظرة تقليد. وبذلك وضع المبدأ الأساسي لفن الرواية وهو الواقعية النقدية التي أنقذت الرواية من الانجراف وراء المألوف من الانطباعات العامة السائدة، وبذلك جعلها أداة حقيقية للتغيير الاجتماعي.

٥ – يمكن الزعم بكل ثقة أن رابليه جعل "الموقف الأدبي" منطلقا له في نظرته النقدية. والموقف الأدبي هو احترام الطبيعة وعدم السير في ترهات الدين والخيال الكاذب وكل ما يخالف نواميس الطبيعة. . . لأن كل من يخالف الطبيعة مكتوب عليه الفشل. كان يكتب كأنه يجيب عن سؤال: كيف نجعل الحياة منسجمة مع الطبيعة؟ إنه يسقط القداسة عن أي شيء يخالف الطبيعة ولو كان دين ابن العذراء مريم، لسبب بسيط، وهو أن هذه المخالفة تؤدي إلى الفشل بعد أن تشوّش الحياة وتجعلها حزينة مأساوية. وعلى الإنسان الذي يخترع الثيولوجيا أن ينطلق من الموقف الأدبي حتى لا يجلب الوبال على نفسه من جراء التناقض بين الطبيعة والأيديولوجيا والثيولوجيا، فيدفع ثمنا باهظا لهذه المخالفة. والموقف الأدبي هو إعادة الإنسان من ضلاله إلى احترام الطبيعة. إنه دعوة للارتقاء بالإنسان حتى مستوى الانسجام الطبيعي، وتحذير من النفاق الذي دائما يقدّم بكلام معسول لتضليل الإنسان عن حقيقته. والموقف الأدبي هو الذي يعتمد على الحقيقة حتى حين يستخدم أشد الأساليب الخيالية تطرفا. ولهذا السبب لم يلجأ في أسلوبه اللغوي إلى التفخيم. كان يؤمن أن الصدق الفني يكون باحترام الحقيقة الأدبية، لا الانسياق وراء واقع مشوه وتكريس هذا الواقع. فالفارس يجب أن يموت من أجل الارتقاء إلى الحق، لا من أجل أن ترضى ليدي لا تنادي الفارس إلا لإنقاذها من ورطة شخصية محضة، وأحيانا تجعله يموت من أجل الدفاع عن منديلها. لقد أعلن رابليه انصرام زمن وبداية زمن في فن الرواية.

إن إحياء البورليسك القديم وإضافة الغروتيسك إليه ورصد ظاهرة البيكاريسك (الكدية أو الشطارة) والاجتراء على تجديد اللغة تكفي وحدها لإظهار فضل رابليه ليس علي بينيان وسويفت وموليير وفولتير. . . وحسب، بل على اتجاهات الرواية في القرن العشرين أيضا.

# ٧

# دون كيشوت: رومانسة مضادة

## عندما تمطر السماء نارا

عوامل وظروف عديدة، بل كثيرة، أدت إلى انهيار الإقطاعية ونظام الفروسية. منها على سبيل المثال ظهور التناقض والصراع بين الكنيسة والقلعة، ومنها ضعف القوى الإقطاعية نتيجة الحروب المستمرة، ومنها ظهور الطبقة البرجوازية التي جعلت المدن تنمو وتتسع حتى صارت القلعة تبدو مضحكة وهزيلة أمامها. . . لكن العامل الخطير الذي أودى بالجيوش الإقطاعية والدينية هو استخدام أوروبا لمادة ابتكرها الصينيون ونقلها العرب وهي البارود. ويقدم لنا فريدريك إنجلز لوحة دقيقة عن هذا الاختراع ودوره في أوروبا وأمريكا والعالم عندما يعرض نظرية العنف في كتابه"ضد دوهرنغ". إنه يصور الأثر الواسع الذي تركه البارود وقد تحول إلى سلاح فتاك، في يد البرجوازية، بحيث تدعمت واستقوت به على أعدائها الطبقيين. ولو أن المجال يتسع لجئنا بكل ما كتبه في هذا الفصل. لكننا سنجتزئ بعض المقتطفات من بحثه (ص ٢٣١ وما بعد من طبعة موسكو الإنكليزية عام ١٩٥٤):

"في أوائل القرن الرابع عشر انتقل البارود من العرب إلى أوروبا الغربية. . قلب أساليب الحرب قلبا كاملا. على كل حال لم يكن استخدام البارود والأسلحة النارية عملا من العنف، بل كان خطوة متقدمة في الصناعة، أي كان تقدما اقتصاديا. الصناعة هي الصناعة، سواء اتجهت إلى إنتاج الأشياء أم إلى تدميرها. فاستخدام الأسلحة النارية لم يكن ثورة في إدارة الحرب فقط، بل في العلاقات الاقتصادية، علاقات السيطرة والخضوع. فتوفير البارود والأسلحة

النارية يستدعي الصناعة والمال. وهذا ما كان متوافرا عند برجوازية المدن. فمنذ البداية كانت الأسلحة النارية أسلحة مدن، أسلحة الملكية الصاعدة التي تساندها المدن ضد النبالة الإقطاعية. كانت أسوار القلاع الحجرية للنبلاء منيعة حتى ذلك الحين، ولكنها سقطت أمام مدافع البرجوازيين، كما ثقب رصاص بنادق البرجوازيين دروع فرسان الإقطاعيين واخترقها. وبهزيمة كتائب فرسان الإقطاعية انهارت سيادة الطبقة الإقطاعية. . . وكان تطوير الأسلحة النارية عملية بطيئة جدا. فظلت المدفعية ثقيلة وبقيت البندقية سلاحا فظا، على الرغم من اختراعات تحسينها. واقتضى الأمر ثلاثة قرون كاملة حتى ظهر سلاح مناسب لتجهيز المشاة. فالبندقية ذات المغلاق والحربة في ماسورتها لم تحل محل الرمح بصورة نهائية في تجهيزات المشاة حتى أوائل القرن الثامن عشر. . ."

يتابع إنجلز استنتاجاته وأهمها:

١ – على الرغم من هذا التسليح، لم تكن الجيوش الرسمية سريعة الحركة نظرا لأنها تسير في المعركة وفق تشكيل معين يعيق تقدمها. وهذا ما يفسر لنا سبب انتصار الثوار أصحاب البنادق الخفيفة على الجيش الثقيل بمدفعيته الضخمة. وهذا ما جرى في الثورتين الأمريكية والفرنسية.

٢ – بعد انتصار البرجوازية صار الجيش هو الهدف الأول للدولة، فعليه يقوم الوجود السياسي والاجتماعي للبرجوازية وجرت المنافسة بين الدول إلى إنفاق الكثير على العسكر والسلاح.

٣ – لم يعد الإقطاعي هو الذي يختار فرسانه. صارت الدولة هي التي تختار المجندين من الشعب. فلم تجد بدا من فرض الخدمة العسكرية الإلزامية على الشعب حتى تكون عناصر الجيش جاهزة للحرب أثناء إعلان النفير العام.

٤ – لم يعد الشعب يقدم الجنود فقط، بل إنه أيضا يجبر على إطعامهم وتسليحهم بالأسلحة النارية وبالإمدادات اللوجستية. وباسم الوطن والدفاع عن الوطن فرضت الضرائب، بحجة الكرامة القومية وتحرير أرض الوطن الأم مما أدى إلى هدر الحرية في الداخل، على الرغم من أن البرجوازية كانت ترفع شعار الحرية.

٥ – لم تستطع الإقطاعية الوقوف أمام هذا الدعم الكبير للبرجوازية الذي

تجلى في السلاح الناري، الذي يؤكد انجلز أنه سلاح المدن وليس سلاح الأرياف، فقد بدت ثروة الإقطاعية هزيلة جدا أمام ما يوفره نشاط البرجوازية من أرباح. وكل إقطاعي حاول خلق جيش ناري – إن صح التعبير – كان يسير في طريق تدمير نفسه وإقطاعيته.

٦ – ظهور الأسلحة النارية جعل البرجوازية في مركز السيطرة شبه المطلقة على مقاليد الأمور، وهذا ما جعلها تتوسع في كل شيء، حتى اكتشفت أن الطلقات في سوق البورصة قد تكون أجزل فائدة وربحا من الطلقات النارية، فراح رأس المال المالي يتشكل وينجز ثورته، وينتقل من القومية إلى الإقليمية فالعالمية أو ما يسمونه اليوم العولمة أو الكوكبة أو الكونية التي تحظى الآن بدراسات متخصصة كثيرة لرصد المعالم الجديدة للنظام الاقتصادي الجديد الذي قام على معطيات جديدة ليس في ميدان التسليح وحده، بل في كل الميادين. لكن هذا ما نتوقع أن نقرأه في الرواية القادمة، رواية القرن الحادي والعشرين.

## نموذج لنار السماء

ربما كانت حرب المئة عام التي ابتدأت في الثلث الثاني للقرن الرابع عشر أفضل نموذج لبدايات عصر ونهايات عصر. فقد نشبت هذه الحرب بسبب رغبة ملوك إنكلترا الذين كانوا أدواق مقاطعات فرنسية في الاستقلال عن التاج الفرنسي. وقد استمرت هذه الحرب، على نحو متقطع، أكثر من مئة عام، وقد وصلت نيرانها حتى أواسط فرنسا.

بدأت الحرب بالأسلحة القديمة، بأسلحة الحديد من سيوف ورماح ودروع وتروس. لكن التطور السريع للأسلحة النارية جعل للمدفعية دورها الكبير في نقل الحرب من الفردية إلى الجماعية – إن صح التعبير. صارت المواجهة الفردية تحتل المرتبة الثانية. إن قذيفة المدفع سخرت من حد السيف ومرغت بطولة الفارس بالطين. فقذيفة واحدة كافية لتشتيت صف كامل من الفرسان. وبما أنها أبعد مدى من سيف الفارس أو من سهمه، فإنها إلى جانب الإصابات الجسدية تزرع الغيظ النفسي. فعندما يرى الفارس نفسه في هذا الموقف فإنه يمتلئ غيظا وحقدا. الفارس المقدام الذي يلقى الاحترام أينما سار وأينما حل آل إلى صورة مضحكة. فلنتخيّل فارسا وقد ملأته الخيلاء، يلقي بالنظرات حوله

ولسان حاله يقول: انظروا من أنا وانتظروا لتشـــهدوا البطولـــة أمـــام أعيـــنكم. وترمي السماء قذيفة نارية بالقرب منه، وليس عليه، فتقذف به وبحصـــانه فـــي الهواء أبعد بكثير مما كان يفعله رمح المبارزة بالفارس الخاسر عندما يقذفه عن ظهر جواده. ويتهاوى المسكين من الجو إلى الأرض مرضوضا مكســـرا وهـــو بعد في كامل لباسه الفروسي، لم يشهر رمحا ولم يمتشق حساما. . .

إن قذيفة واحدة كافية لنزع الفروسية عن عدة فرسان، إذ بعـــد القذيفـــة لا يعود هذا الرجل فارسا فلا تهتف له الجماهير ولا تفتح له القلاع أبوابها. قذيفـــة واحدة ويفقد الفرسان فروسيتهم، ويصبحون في موقف يســـتدعي الســـخرية. لا الدرع حماه ولا السيف ساعده. إن المدفعية التي ظهرت في حرب المئـــة عـــام أثبتت أن القتال الجديد لم يعد بحاجة إلى شجاعة أبـــدا. وبـــذلك اســـتلت مـــن الفروسية روحها وحولتها من مزار يهفو إليه الناس إلى حوش مهمل لا يقربـــه أحد.

كان الفارس يقضي سنوات وسنوات يـــتعلم فنـــون المســـايفة والمرامحـــة وأخلاق الفروسية. وبعد أن يتخرج في القلعة يصبح قبلة النـــاظرين، ويتهافـــت عليه الإقطاعيون. لكن في مقدور رجل بليد جدا وأخـــرق وممســـوخ البـــدن أن يشعل الفتيل في مؤخرة المدفع فيقضي على عدة فرسان مـــع خيـــولهم فـــي آن واحد. ما هذا؟ أين الأخلاق وأين الشجاعة وأين البطولة وأيـــن الشـــرف وأيـــن قانون الفرسان "الخالد"؟

كان الفارس لا يخاتل ولا يغدر ولا يقاتل غيلة، بل ينذر خصمه ويـــدعوه إلى المبارزة ويأتي بشهوده مثلما يأتي الآخر بشهوده. وفي حرب المئـــة عـــام راحت القذيفة – ولو صغيرة – تسخر من كل هذه العادات الشهمة، وتثبـــت أن الحرب خدعة وغدر ومخاتلة. فما دام الهدف هو النصر فإن مـــن الحماقـــة أن تكون هناك مواجهة، فيتحقق النصر بأبخس الأثمان لا بأغلاها. وما دام النصـــر يتحقق عن بعد فإن الالتحام مغامرة إن لم تكن القوة متفوقة تفوقا ساحقا.

لكن الأسلحة الجديدة في حرب المئة عام لم تكن قادرة على الحسم تمامـــا. وسرعان ما اكتشف المشاة أن من الممكن إسكات هذه الأســـلحة بشـــن حـــرب عصابات ضدها، فهي أسلحة ثقيلة جدا لا تستطيع أن تتحـــرك بســـرعة ولا أن تلتف أو تتراجع أو تتقدم حسبما تقتضي الضرورة. إنها تجثم في مرابضها مثل أعمدة جبل طارق. وتحدد الهندسة العسكرية التي أخـــذت تحـــرز تقـــدما فـــي أوروبا، مواقع هذه المرابض. وتقع كارثة حربية إذا لم تنجح هذه الهندسة فـــي

تعيين المرابض المناسبة. وهذا ما جعل الناس تحتار فيما تختار بين الأسلحة القديمة والأسلحة الجديدة، فقد تأتي الأخبار أن فرسان الفرقة الفلانية اجتاحوا بخيولهم مرابض مدفعية الخصم بكل بساطة وسهولة. وراحت الشائعات المؤيدة والمعارضة لهذه الأسلحة تنتشر لتصل في مبالغتها إلى حد الأساطير، فكأن السحر الذي كان الناس يقرؤونه في الرومانسات قد غدا حقيقة واقعية.

لم تدع الأسلحة الحديثة الفارس يستريح، فلم تترك له أي حيلة يستخدمها أو أي ملجأ يلجأ إليه، بعد أن أثبتت أنها قادرة على دك أكبر ملجأ آمن له وهو القلعة. لقد بات الفارس مكشوفا، وباتت معاركه مضحكة. والشيء الذي دب الخوف في نفس الفارس، أنها أسلحة تتحسن وتتطور باستمرار، فكانت في بداية حرب المئة عام بدائية يستخف بها الناس، بينما غدت في نهاية الحرب أكثر فاعلية وأشد حسما وأبعد مدى.

كانت الأسلحة الجديدة العامل الأشد حسما للفارس والقلعة والنظام الإقطاعي بكامله. كل المحاولات التي ظهرت في أعقاب حرب المئة عام لبعث أنظمة الإقطاعيين وفرسانهم والترويج لأخلاق الفروسية باءت بالفشل. فقد راح الإقطاعيون "يطورون" أسلحة فرسانهم ويزينون فرسانهم بريشة يشكونها هنا وهناك، ولكنهم لم يستطيعوا بعث شيء. إن أفضل ما قاموا به هو أنهم جعلوا الفرسان يبدون في تشكيل جميل ولباس براق مزخرف يصلحون لتقديم عرض جماهيري ينال الاستحسان والتقدير لما فيه من إتقان وألوان فقط. وما نجده حتى اليوم من عروض لدى بعض الجيوش الأوروبية والإنكليزية بشكل خاص، تلفت النظر تنظيما ولباسا، إنما هي من بقايا المحاولات الإقطاعية لإنعاش نظام الفروسية. لقد ذهب النظام وبقيت شكلياته.

إن حرب المئة عام قلبت الأمور رأسا على عقب. فالمقاتل يؤخذ بالأجرة والتطويع وليس بالاختيار الدقيق. وهو يتدرب بسرعة على هذا السلاح، وليس بحاجة إلى عقدين من العمر حتى يحفظ قوانين الفروسية وأساليبها، وصلوات الكنيسة وأوامرها، وأصول المعارك والتحية الفروسية، ومخاطبة الآخرين حسب المقام والجنس. وهذا ما جعل الجيوش تتضخم تضخما سرطانيا، فالجيوش التي تعد بالآلاف لم يعد يحسب لها حساب. صار الحساب يبدأ بعشرات الألوف.

غيرت حرب المئة عام كل شيء: من الطعام والتدريب واللباس حتى الأسلحة ونمط القتال والأخلاق والتصرفات، ووسعت مكان المعركة بحيث قد

يغطي الجنود سهلا بكامله. وتطور العلم العسكري وظهرت الاختصاصات المختلفة في قلب الجيش الواحد، مما جعل الحروب الفروسية نسيا منسيا. ولكن ذلك لم يحدث فجأة، فقد تعايش السيف والمدفع مدة طويلة تتجاوز القرنين في بعض البلدان. وبعد ظهور البنادق جرى تركيب الحربة (السنكة) في ماسورة إطلاقها تحسبا لخوض معارك السلاح الأبيض. وقد ظلت هذه الحربة متعايشة مع البندقية حتى القرن العشرين. يبدو أن العقل البشري لم يصدق أن من الممكن الاستغناء عن السيف في القتال والحرب حتى وقت غير قليل من القرن العشرين.

## الواقع الجديد والرومانسة الوسطوية

ظهرت الرومانسة الوسطوية من مواجهة الليجندة المسيحية كرد عليها. وقد احتفظت بالعجائبية والسحر والغرائبية التي كانت في الليجندة المسيحية. لكنها إلى جانب ذلك وضعت في حسابها الواقع الإقطاعي الجديد الذي اعتمد على نظام الفروسية. فهي من جهة تتعامل مع الواقع الإقطاعي الجديد الذي اعتمد نظام الفروسية، وهي من جهة ثانية تعتمد على الأساليب القديمة. وهذه ناحية هامة، فلا يجوز أن نأخذ الرومانسة الوسطوية على أنها حقيقة من حيث الأحداث. فهناك أدوات كان خيال الكتاب يبتكرها من أجل التشويق والترويج لأخلاق الفروسية، ولا علاقة لها بالواقع الفعلي. فعندما ينقذ الفارس إحدى الليدات ويعود بها، كان يقضي عدة أيام بلياليها قبل الوصول بها إلى أسرتها. وأثناء الليل كان ينام بقربها ولكنه يضع بينه وبينها "سيف العفة" . وإذا وصل إليها فإنما عن طريق السهو أو الشراب العجيب أو بفعل السحر أو تدخل المردة والعفاريت. الرومانسة الوسطوية التي تتفاعل مع الواقع، لا ترهن نفسها لهذا الواقع، بل هناك حرفة لا بد من احترام مبادئها وهناك ما يسمى بالسرد التشويقي. وكان معظم الناس – قبل ظهور الأسلحة الجديدة – يصدقون ما تقدمه لهم الرومانسة، لأن الكنيسة كانت قد أقنعت كل المؤمنين بخرافات الليجندة التي تكاثرت تكاثرا شيطانيا، حتى أن الليجندة الواقعية لم تكن تحظى بأي اهتمام. لقد أثرت الرومانسة في عقول الناس بكل ما ابتكرته. وربما كان زنار العفة الذي استخدمه الصليبيون حفاظا على عفة نسائهم أثناء غيابهم في حروب الشرق، تقليدا لسيف العفة الذي ابتكره كتاب الرومانسة والذي لم يكن له أصل واقعي، وإنما كان منافسا للعفة التي كانت تدعو إليها الكنيسة. إن سيف العفة ليس سوى أحد الابتكارات التي أبدعها كتاب الرومانسة. إنه شبيه بالكأس المقدسة وبالمردة والجن والعفاريت والسحرة والشراب السحري،

وغير ذلك.

ونسمي هذه الأدوات الفنية ابتكارات، لأنها طورت ما كانت تلجأ إليه الرواية الإغريقية (الرومانسة القديمة) من استخدام ربة الجمال وإله الحب ورب الشمس والفنون وبقية الآلهة القديمة التي ظلت تظهر في الرومانسة ولكن على نحو محدود جدا نظرا لأن الأدوات الجديدة هي التي أخذت تتسلم منها دورها الفني. ولو رحنا نتابع المفارقة بين الواقع والتطورات الفنية في الأدب الروائي لاقتضى تخصيص دراسة كبيرة. لكنا أردنا الإلماح إلى ذلك حتى لا يكون التغير الذي طرأ على الرواية مرتبطا بالواقع وحده.

لكن هذا لا ينفي أن الواقع الجديد في حرب المئة عام غيّر، ليس فقط واقعية الأحداث، بل أيضا هيأ الظروف لظهور خيال أدبي جديد يتعاطى مع هذا الواقع. ففي ظل الواقع الجديد بات الحديث عن صاعقة زيوس أو انتقام رب الحرب مارس حديثا مضحكا، لأن قذيفة المدفع أقوى من الصاعقة، والأسلحة النارية أقوى من أسلحة مارس التي باتت أسلحة متحفية لم تعد تقنع أحدا. إن سحب بساط السحر الخرافي من الرواية جعلها تبحث عن خيال جديد، سوف يتجلى فيما سمي برواية الخيال العلمي كما في "فرنكشتاين" و " الدكتور جايكل ومستر هايد" و "الكونت دراكولا" مصاص الدماء البشرية. . . إن هذه الروايات وأمثالها لم تكن لتظهر لولا الواقع الجديد الذي فرض نفسه، والذي صفى نظاما اقتصاديا هو الإقطاعية ونظاما أخلاقيا هو الفروسية وعقلية متخلفة هي عقلية السحر والغيبيات. لقد حلت رواية المدينة الجديدة محل المدينة القديمة. وأخذت أسماء الشوارع تظهر على صفحات الرواية وتعكس علاقات اجتماعية جديدة وأدوات فنية لم تكن تخطر على بال الرواية القديمة. إن الأسلحة الجديدة جعلت المدينة تفرض سيطرتها، وأسلوب حياتها، وإلى الأبد، على ما يبدو حتى الآن.

## إسبانيا والنهضة

تحتفظ إسبانيا لنفسها بشخصية تميزها من كل الأقطار الأوروبية، من دون استثناء، حتى إنكلترا نفسها. ويعود ذلك إلى بداية القرن الثامن، وهو تاريخ الفتح العربي الذي فتح آفاقا جديدة أمام الأسبان، فقد اطلعوا على ثقافة جديدة ودين جديد وسلطة جديدة. وبتفاعلهم مع الفتح العربي تكونت لهم شخصية خاصة. ومن الطبيعي أن تترك ثمانمئة سنة من الحكم تأثيرها في هذا الشعب،

وتجعل له ميزاته التي ينفرد بها دون غيره من الشعوب الأوروبية.

تمتعت إسبانيا بحرية دينية واجتماعية في ظل الحكم العربي، لم تكن دولة من دول أوروبا تتمتع بها. فقد عامل الفاتحون الجدد إسبانيا معاملة خاصة، فلم يجعلوا البلاد غنيمة تقتسم مخامسة ولا على طريقة عمر بن الخطاب. كان المسلمون يستولون على الأراضي التي يحتاجون إليها، أما بقية البلاد فتجبى منها الجزية. وقد حدثت نهضة زراعية كبيرة جدا بعد إدخال زراعة الثمار الآسيوية. لم يسبق لإسبانيا أن تمتعت بمثل هذا الازدهار الاقتصادي. وقد بلغت واردات الدولة أيام عبد الرحمن الثالث ما يعادل ٥٧ مليون $ حسب تقدير هذه الأيام. إن جميع واردات الدول المسيحية في أوروبا لم تصل إلى هذا الرقم. وهذا ما جعل قرطبة تنافس دمشق وبغداد في الثروة والأبهة والترف المفرط.

وكانت الحرية مضرب الأمثال في كل أوروبا. فقد حظي اليهود بمناصب ومراكز عليا جدا حتى أن الوزير حسداي بن شيروط كان يمسك بالأمور أكثر من الحكم الثاني بكثير ويتصرف من دون إن يرجع إليه، لأن الأخير كان يوليه ثقة مطلقة نظرا لحكمته ودقته وحذره. ولم يكن اليهود يحلمون بمثل هذه الحرية التي كان يتمناها مسيحيو أوروبا من حكامهم المسيحيين جدا. وقد مارس المسيحيون الإسبان حريتهم الكاملة. ولم يقسر واحد منهم على اعتناق الإسلام، بل كانوا يتهافتون على الدين إلى درجة أن الحكام كانوا يرفضون مثل هذا التهافت حرصا على واردات الدولة. وهذا ما جعل عمر بن عبد العزيز يرسل إلى عامله في الأندلس بأن الله بعث محمدا هاديا لا جابيا. وأمر بالكف عن منع الناس من الدخول في الدين الإسلامي. ومن الأمور التي تفردت بها إسبانيا أن المسلمين كانوا ينضمون إلى المسيحيين ويشاركونهم الاحتفال في الكنائس بأعيادهم الكبرى. وبالمقابل كان المسيحيون يشاركون المسلمين الاحتفال بالأعياد الإسلامية في المساجد. وكان التزاوج بين المسلمين والمسيحيين يجري بكل حرية ومن دون أي قيود، في الوقت الذي كانت تمارس السلطات الدينية في أوروبا دورا قمعيا على المسيحيين أنفسهم فتتبذ وتحرم وتحرق الكثيرين الذين يخالفونها في هذه النقطة أو تلك.

ولأول مرة يجري التفاعل بين الثقافتين الدينيتين الإسلامية والمسيحية على نحو متسامح مما جعل بعضهم يشكو من عقابيل هذه الحرية. وقد عبرت رسالة أحد المسيحيين المتعصبين عن ذلك: "إن إخواني المسيحيين يعجبون بقصائد العرب وقصصهم، وهم لا يدرسون مؤلفات فقهاء المسلمين وفلاسفتهم ليردوا

عليها ويكذبوها بل ليتعلموا منها الأساليب العربية الأنيقة. واحسرتاه. إن الشبان المسيحيين الذين اشتهروا بمواهبهم العقلية لا يعرفون علما ولا لغة ولا أدبا غير علوم العرب ولغتهم وآدابهم، فهم يقبلون في نهم على دراسة كتب العرب، يتخمون بها مكتباتهم وينفقون في سبيل جمعها أموالا طائلة. وهم أينما كانوا يتغنون بمدح علوم العرب" لقد وصل التسامح حد التغاضي عن الإلحاد في أواسط فترة الحكم العربي.

لم تكن المشكلة قائمة بين الفاتحين والسكان الأصليين. كانت قائمة بين الفاتحين أنفسهم. فمنذ الأيام الأولى للفتح جلد موسى بن نصير مولاه طارق بن زياد لمخالفته أوامره. وقد أذل سليمان بن عبد الملك فاتح الأندلس موسى بن نصير لأنه لم يتباطأ في الوصول إلى بلاط الخليفة السابق الذي كان على فراش الموت، كما طلب منه، فكانت الغنائم الخيالية ومنها الذهب والمعادن الثمينة والجواهر الكريمة وآلاف الفتيات العذارى من حظ سلفه. فلما اعتلى الخلافة طالبه بما لا طاقة له به، فحزن ومات. والفتن لم تخمد لحظة واحدة بين الفاتحين أنفسهم. فكانت الحروب بين الفاتحين عشرات أضعاف الحرب بينهم وبين السكان الأصليين. وقد ازدادت التمردات والفتن بعد توقف الفتح العربي وانكفائه من شمال إسبانيا. كان الفاتحون يتألفون من العرب (بني صخر وبني مرة وبني المنذر وبني عير وعشرات الأسماء الأخرى) ومن البربر (بني رزين وبني ذي النون وبني مضا وبني عميرة وعشرات الأسماء الأخرى) وقد كادت انتفاضة البربر في قرطبة أن تطيح بحكم الفاتحين العرب قاطبة.

لكن لماذا لا نقتصر على مثال واحد من العرب أنفسهم؟ كان العرب في الأندلس ينقسمون عموما إلى مضريين وقيسيين. وصادف مرة أن قطف أحد المضريين غصنا من دالية قيسي فقتله، فانتقم قومه له، فهب القيسيون ولاقاهم المضريون ونشبت نزاعات لا تكاد تصدق. كانت شرارة واحدة بين الفاتحين تجعلهم يقتتلون حتى الإبادة تقريبا. إن ما أجهز عليه الفاتحون من أنفسهم يعادل عشرات الأضعاف مما فعله بهم السكان الأصليون.

منذ القرن العاشر بدأت الأمور تختلف. فقد خاف حكام الأندلس من الفكر المتحرر والفلسفي فأشاحوا بوجوههم عنه. وقد بلغ بهم الأمر أن يظنوا أن كل مفكر أو فيلسوف ليس أكثر من عين للفاطميين في مصر الذين كانوا يسلحون دعاتهم بأنواع العلوم والفكر والفلسفة. وقد صاروا يشكلون هاجسا حقيقيا لحكام الأندلس. وبدأت الحرية تتراجع من جهة وطفقت الفتن تتقدم من جهة أخرى،

وعلى الأخص في عهد حكام الطوائف. وعندما جاء المرابطون والموحدون لم يستطيعوا فعل شيء، فقد كانوا متعصبين تنقصهم السياسة والمرونة. وقد أدى هذا إلى تعصب أخذ يظهر لدى المسيحيين يغذيهم السلك الكهنوتي الخارجي، وعلى الأخص من شمال إسبانيا حيث كان الحكام هناك يستخدمون جميع الوسائل للإجهاز على الفاتحين. وقد طال التعصب سكان الأندلس أكثر بكثير مما طال التراث العربي والحضارة العربية اللذين ما زالا حتى اليوم يحملان معالم الوجود العربي في إسبانيا.

وقد وجدت محاكم التفتيش التي أسست أصلا لتصفية الألبيجيين، ظروفا مواتية للانتعاش في إسبانيا، فكانت من أشد محاكم التفتيش قسوة في أوروبا متفوقة على محاكم التفتيش البروتستانتية في ألمانيا. وكان لهذه المحاكم تأثير بعيد على السكان الإسبان.

عندما بدأت النهضة الأوروبية تجتاح القارة في منتصف القرن الخامس عشر، كانت إسبانيا قد تعرفت على أفكار النهضة التي جاء بها التراث اليوناني من فلسفة وفن وأدب ومسرح. وكانت الأفكار اليونانية قد استحوذت على مفكري العرب في إسبانيا مثل ابن طفيل وابن رشد، حتى أن إسبانيا غدت منارة للنهضة قبل النهضة. ولكن من جهة ثانية تعاملت إسبانيا في القرن الخامس عشر وما بعد بحذر شديد فيما يخص الأفكار الفلسفية اليونانية، فقد اتجه المسرح الإسباني بكامله إلى خدمة النظرة الدينية المسيحية. وكل الإنتاج الأدبي الإسباني لم يتعرض للدين ولم ينتقده لا من قريب ولا من بعيد. وفي الوقت الذي كان مفكرو القارة النهضويون يهاجمون المفهومات الدينية المتعارضة مع الأفكار اليونانية، كان مفكرو إسبانيا بعيدين عن ذلك، فلم يطرحوا في أدبهم أي شيء يمس الدين. ولو قارنا بين أسقف رابليه في "غارغانتوا وبنتاغرويل" وأسقف سرفانتس في "دون كيشوت" لوقفنا على الفارق الكبير بين إسبانيا وبقية شعوب القارة في الموقف من الدين. ومع ذلك دفعت إسبانيا أغلى الأثمان على يد محاكم التفتيش، حيث تفاخرت إحدى المحاكم أنها أحرقت ثلاثين ألف امرأة تتعاطى السحر في عام واحد.

هذه الشخصية الإسبانية نجدها واضحة في كل ما أنتجته إسبانيا منذ سرفانتس في القرن السادس عشر وحتى أونامونو في القرن العشرين. فلم يظهر فيها شخصية واحدة تقترب من رابليه أو إراسموس أو فولتير أو دولباخ أو كونت أو ماركس أو نيتشه أو كامو أو سارتر. . . فقد احتفظت إسبانيا

بأخلاق الفروسية (فكانت من الدول المغامرة الأولى في العصر الحديث حتى أنه صار لها مستعمرات واسعة في أقصى العالم) كما حافظت على احترام الدين، على الطريقة التي أبداها فرسان العصور الوسطى الذين جعلوا أنفسهم خداما له. وما تزال لإسبانيا شخصيتها تلك حتى هذه الأيام، فهي تجد السعي كالفرسان، وتتحاشى أي طريق قد يؤدي إلى مساءلة الدين عن واقع البؤس الإنساني. إنها تجمع النقيضين تماما مثل فرسانها القدامى: الثقة بالذات إلى أبعد الحدود، والتسليم بالدين إلى أبعد الحدود. وإذا خامر إسبانيا شك فإنها تفضل معاناة الذات على صراحة اللـــسان مثل فارســـنا دون كيــشوت. إنها تـــعرف الهواجس فتعانيها ولا تعلنها، وهذه هي أخلاق الفروسية.

## فارس في عصر البارود والمدفع

عاش سرفانتس حياة الفروسية أخلاقا وممارسة، منذ مطلع حياته وحتى آخر يوم في احتضاره. وهذا ما نريد أن نقف عنده لأنّ له صلة وثيقة بكتابه الشهير "الفارس العبقري دون كيشوت دي لامانشا" وليس غرضنا عرض حياته التي باتت معروفة ومشهورة شهرة السيد دون كيشوت، بل عرض تلك الوشائج بينه وبين بطله، والتي لولاها لما سمعنا بسرفانتس ولا بدون كيشوت.

١ – أولى علامات الفروسية نجدها عندما التحق بخدمة الكاردينال أكوافيفا، الرسول البابوي في إسبانيا عام ١٥٦٨ فأدى وظيفته على أتم وجه وكان مثال الإخلاص والأمانة والانضباط. وظل في هذه الوظيفة زهاء ثلاث سنوات كان فيها محل ثقة الكاردينال الرسولي. ويذكرنا إخلاصه بإخلاص الفارس لسيده الإقطاعي، في كل أوامره وطلباته من دون أي تذمر أو تأفف.

والمعروف أن الفارس يكون متدينا ولكنه لا يكون رجل دين. وقد خشي على نفسه أن يصبح رجل دين حقا. إن خدمته الطويلة جعلته يسلك سلوكا يؤهله للكهنوت الكنسي. والظاهر أنه على تقواه لم يكن يرغب أن يكون رجل دين. إن روح الفروسية كانت ترده عن اتخاذ هذه الخطوة. فكأنه كان يرى أنّ المغامرة من أجل التقى والخير خير من التزام الخدمة الدينية المملة.

٢ – من المعروف أيضا أن الفارس قديما كان يتعلم كل شيء، ولكنه لم يكن يدرس دراسة رسمية. إن الفروسية لا حد لها من حيث

المعارف، إذ على الفارس أن يلم بكل شيء من دون الحصول على شهادة جامعية. وقد درس سرفانتس الكثير والعديد من العلوم وحصل على الكثير والعديد من المعلومات العامة ولكنه لم يحصل قط على شهادة عليا كغيره من خريجي الجامعات.

وحتى يعوض ما فاته في الجامعة طلب من الكاردينال أن يصحبه إلى إيطاليا، حيث استفاد من إقامته هناك واطلع على مظاهر النهضة التي أحدثتها اللمسة الذهبية اليونانية بعد سقوط القسطنطينية. وما اطلع عليه في إيطاليا أغناه أكثر مما أغنى التراث اليوناني الثلاثي الذهبي لوب دي فيغا وتيرسو دي مولينا وكالديرون. وعندما عيره دي فيغا بأنه عديم الثقافة كان يعرف بينه وبين نفسه أن سرفانتس مثقف كبير وإن لم يكن خريج الجامعات. وهو في إنتاجه الآخر، أي المؤلفات الأخرى، قريب من دي فيغا أكثر مما هو قريب من دي مولينا وكالديرون. وقد عمل دي فيغا معاملة فروسية أيضا، فها هي الكتب اليوم تكرر آراء دي فيغا في سرفانتس ولكنها لا تذكر أبدا أن سرفانتس رد على ذلك. وهذا ما يصنعه الفرسان، فقد ظل متأبيا عن صغائر الأمور مترفعا عن الشتائم، رغم ثقافته الفنية التي لا يتفوق فيها عليه لوب دي فيغا نفسه.

٣ – في عام ١٥٧٠ استجاب لنزعة الفروسية العميقة والتحق بالسلك العسكري، فكان فارسا عن جدارة في كل ما أداه أثناء خدمته. والحادثة التالية تبين الروح الفروسية التي يتمتع بها.

في عام١٥٧١ تشكل أسطول مشترك بين إسبانيا وإيطاليا بناء على طلب البابا للوقوف في وجه الأسطول العثماني الذي لا يقهر. وكانت السفن قد ركبت فيها المدافع بعد مرور قرن على دخول السلاح الجديد إلى أوروبا. فكانت الحروب البحرية حروب مدفعية تقريبا، فإذا انتصرت سفينة على أخرى بسلاح المدفعية، لم يكن ثمة داع لاستخدام السلاح الأبيض. وكانت السفينة الواحدة تحمل عدة مدافع موزعة على جميع الاتجاهات حتى لا تضطر إلى تعديل وجهتها. واندلعت الحرب بين الأسطولين: العثماني من جهة والإسباني الإيطالي من جهة أخرى. وكان سرفانتس قد التحق بالأسطول المكلف بالانضمام إلى إيطاليا. كان يضطجع مريضا في إحدى السفن

المقاتلة عندما بدأت المعركة. كان مصابا بحمى شديدة تكاد تقعده. رفض العناية الطبية (مع أنه ملم بالطب فقد كان أبوه طبيبا) وامتشق سيفه وشارك في المعركة رافضا أوامر رؤسائه، وأبلى – وهو محموم – بلاء حسنا أدهش زملاءه وقادته. ولكنه وبطلقة نارية أصيب بجرح بليغ في يده اليسرى. كل فروسيته لم تجده نفعا. طلقة عشوائية أصابته فأنهت فروسيته بكل بساطة. أراد المشرفون الطبيون أن يقطعوا يده حرصا على صحته، ولكنه أبى ذلك، وظل يحمل يسراه المشلولة شللا كاملا، متباهيا بها وساما فروسيا، بل من أرفع الأوسمة وأسماها في رأيه.

٤ – نصحوه في إيطاليا أن ينتقل من الأسطول إلى فرقة أخرى تناسب وضعه الجديد، كأن يلتحق بالأعمال المكتبية والمحاسبة. ولكنه رفض ذلك والتحق من جديد بالأسطول بعد إبلاله تماما، عدا يده اليسرى التي ظلت مشلولة طيلة حياته. وهذا موقف فروسي كبير ودون كيشوتي. ولما وجد أنه غير مؤهل لخوض المعارك وافق على العودة إلى إسبانيا.

٥ – في طريق العودة وقع في الأسر وباعه القراصنة إلى الجزائريين. وعندما عثر الجزائريون معه على رسائل تزكية تشيد ببطولته وتضحيته وتوصي بإكرامه كل الإكرام، ظنوا أنه شخصية بلاطية فأبقوا عليه، وطالبوا بفدية كبيرة. سعى عدة مرات إلى الفرار من الأسر ولكنه فشل. وقد أعجب آسروه به على الرغم من ذلك، فقد وجدوه شهما صادقا، إذ كان يقول إن من حق الأسير أن يهرب وينجو من الأسر. وبقي سنوات في الأسر حتى جمعت إحدى المنظمات المسيحية المبلغ المطلوب لإطلاق سراحه. وقصة الأسير في "دون كيشوت" هي قصته.

٦ – عندما وصل إلى إسبانيا ظن أنه سوف يستقبل استقبال الأبطال.ولكنه فوجئ بالإهمال، فلم يأبه به أحد. كان الناس مشغولين بأعمالهم كأنهم لم يسمعوا بالحرب. وكان رجال البلاط مهتمين بالمستعمرات البعيدة أكثر من اهتمامهم بالأوضاع الداخلية.

٧ – عمل جابيا ولكنه تأخر بالتسديد فسجن عدة مرات. كان يعين أصدقاءه بكل أريحية مما عرضه للاعتقال. وكانوا يطلقون سراحه

بعد التسديد، فيعود إلى عمله وهكذا.

٨ – لما تكرر سجنه أعفي من منصبه، فذهب إلى منزله. وفي الطريق اتفق مع أحد الناشرين على نشر مؤلفاته، وبالأخص دون "كيشوت". ولكنه عاد إلى السجن مرة أخرى عندما اتهم بقتل شخص بلاطي كبير أمام بيته. وبعد محاكمة ممضة برّئ ومارس حياته العادية.

٩ – كان يساعد صغار الكتاب والكاتبات والشعراء والشاعرات. وكان هؤلاء لا يبخلون عليه، ولكن بمبالغ وهدايا بسيطة.

هذه هي النقاط التي انتزعناها من سيرة حياته للتدليل أنه كان فارسا حقيقيا في تفكيره وممارسته. والأرجح أنه استعرض شريط حياته الفروسية وهو في السجن الإسباني، وحاسب نفسه فوجد أنه لم يجن من هذه الفروسية سوى الشقاء والعذاب وضياع العمر من دون إنجاز يذكر. أدرك أن الإنسان لا يكون بالضرورة سعيدا إذا صنع الأشياء والأفعال الجميلة، بل على العكس من ذلك، إذ في معظم الأحيان تكون هذه الأشياء الجميلة طريقاً إلى المحنة والبؤس. أليس غريبا أن الجمال يصنع بؤسنا وأن الخير يجلب دمارنا؟ أليس الأغرب أن البعيدين عن النزاهة والفروسية ينعمون بالثروة والسلطة والسعادة؟ تبين لسرفانتس أنه حتى الإخلاص لا يعود بالفائدة على صاحبه. ها هو أخلص للكونت ليموس طيلة حياته، وظل مخلصا له وهو على فراش الموت، بينما لم يكن ليموس يشعر بوجوده.

إن محاسبته لنفسه كانت – كما نظن – وراء كتابه الخالد "دون كيشوت". لقد انتقد حياته فكان هذا السفر الذي صفى الحساب مع أخلاق الفروسية، وبيّن تهافتها في عصر النار والبارود.

## دون كيشوت: رومانسة مضادة

في "دون كيشوت" نجد معالم حياة سرفانتس وفكره وموقفه من الأدب والحياة. ومناقشته لحياته أو محاسبته لها هي التي قدّمت له شخصيتين متناقضتين: دون كيشوت الفارس النقي الذي يريد أن يرتب العالم ترتيبا جماليا، وسانشو بانزا الإنسان المادي الذي يريد أن يرتب العالم ترتيبا ماديا. وليس عبثا أن يصف فارسه بالفارس ذي الوجه الحزين، وأن يصف التابع بالباحث عن طعام لإسكات معدته. فهذان هما الخطان اللذان اعتمدهما سرفانتس في أداء روايته. وهما الخطان اللذان لمسهما جيدا في حياته داخل إسبانيا وخارجها.

تريد أيها المرء أن تكون فارسا وأن ترتب العالم ترتيبا جماليا؟ إذن لا بد أن تكون ذا وجه حزين. فإن كنت تريد أن ترتب العالم ترتيبا ماديا فعليك أن تهتبل الفرص للحصول على الماديات، وبذلك تنام ملء العين مثل سانشو بانزا.

إن الملهم الأول لهذه الرومانسة المضادة هي حياة سرفانتس كما سوف نبين. قيل إنه تأثر برواية لوكيوس أبوليوس "التحولات" (ترجمت الرواية تحت عنوان "تحولات الحمار الذهبي") ولكن هذه التهمة لا تقوم على أساس كما نظن. إن التحولات أو الانمساخات التي نجدها في رواية أبوليوس كانت أداة فنية يستخدمها كثير من الكتاب القدامى. إنها حيلة فنية فقط. فأبوليوس الذي أراد أن يتحول على يد ساحرة إلى طائر، تحول إلى حمار لأنها أخطأت بين درج ودرج، فقد فتحت الدرج الذي فيه مرهم التحول إلى حمار بدلا من الدرج الذي فيه مرهم التحول إلى طائر بسبب الصخب الخارجي الذي توهمت أنه خطر داهم فارتبكت وأخطأت. واستغل الكاتب هيئة الحمار التي اتخذها وراح يطوف على الأماكن محتفظا بعقله البشري الذهبي الذي لم يصل إليه المرهم، فيعرض حياة سكان الأغوار والجبال والكهوف والقرى والمهربين وقطاع الطرق. ومع ذلك اشتملت الرواية على قصة حب تقليدية على غرار القصص القديمة، من افتراق الحبيبين ومكابدة العذاب ثم اللقاء. . . أما "التحولات" في دون كيشوت فهي وليدة الوهم الذي يسبق ويرافق دائما المعارك الخاسرة التي يخوضها دون كيشوت. لكن سانشو بانزا، الواقعي جدا كان يرى الأمور على حقيقتها، ويجهد لإقناع سيده بأن هذه التحولات أوهام تركبه وتستولي على عقله، ولا حقيقة لها. إن رواية دون كيشوت رواية واقعية ولا علاقة لها بتلك الأدوات الفنية التي تقوم عليها التحولات. ونرجح أن تكون هذه التهمة متأتية من ذكر سرفانتس لاسم أبوليوس وتحولاته في رواية "زواج الخديعة" فقط وليس لسبب آخر. وهي تهمة يصعب إثباتها. وإذا سلمنا بها لكان علينا أن نسلم بأن كل التحولات مأخوذة من الأدب القديم، من أدب الهند ومصر والفرات والإغريق، حتى تحولات أوفيد. فالتهمة نفسها تنطبق على لوكيوس أبوليوس ذاته. فالتحولات حيلة فنية لا يمكن الركون إليها في إثبات التهمة. فدانتي في الجحيم يستخدم هذه الأداة ويذكر صراحة أنه يريد أن يتحدى بها تحولات أوفيد، ومع ذلك لا يجوز أن نرشق دانتي بهذه التهمة، تهمة الاقتباس، أو السطو.

إن الندم على حياة الفروسية التي عاشها سرفانتس والتي لم يخرج منها

بشيء، ولا حتى بكفاف يومه أحيانا، هو السبب الأكبر القابع وراء كتابة "دون كيشوت". وبما أنه نادم على حياة الفروسية فإنه مضطر أن يخلق شخصية تشغف بالفروسية قيما وممارسة، ليعود بهذا المخلوق في نهاية المطاف إلى منزلـــه، كما عاد هو خالي الوفاض من كل شيء. إنه ينتقم من الفروسية بخلق دون كيشوت وليد الرومانسات الوسطوية ودفعه إلى ممارسة قيم الفروسية في عالم الرصاص والبارود.

إذا سلمنا بتماهي شخصية سرفانتس في شخصية دون كيشوت، كفارس في عصر البارود والمدفع، في عصر سانشو بانزا، فإن كل حديث عن المخلوق هو بالضرورة حديث عن الخالق. وهذا ما سوف ننطلق منه في نظرتنا إلى هذه الرومانسة المضادة، التي أرادت شن حرب لا هوادة فيها على فن الرومانسة باعتباره فن الأوهام الذي لا صلة له بالواقع الذي يعيشه البشر. إنه فن الجنون، فن من في عقله خبل أو هبل.

## ولادة عجيبة

الولادة من أم وأب متاحة لكل بني البشر، وغير البشر، ونتيجتها مولود جديد، مما يجعل الأرض تكتظ بالبلداء واللصوص والقتلة والسفلة، فهؤلاء لا يحتاجون إلى تدريب وتربية. يكفي أن ينساقوا وراء غرائزهم لا أكثر، فنحصل على هذه الأصناف التي تبعث على الحزن والنفور وتحفز على العمل من أجل تجميل الحياة. أما الولادة الاختيارية فهي التي تحدث بعد الوجود الجسدي والنضج العقلي. وما الذات إلا ما تختاره، كما يقول الوجوديون. ومع أن هذه الولادة اختيارية إلا أنها عجائبية. ومن لا يختار ولادته الثانية يبقى بين المهملين بكل صنوفهم.

ولد الـــسيد، له المجد، دون كيـــشوت ذو الوجه الحزين ولادة عجائبية. فقد فقّسته كتب الرومانسات الكثيرة. ولو أحصينا ما ذكره الكتاب بجزأيه من الرومانسات القديمة والوسطى، وكذلك رومانسات عصر النهضة، لكان الرقم كبيرا جدا، وعلى الأخص الرومانسات الإسبانية السابقة لدون كيشوت. ففي الكتاب تبرز أمامنا أسماء الفرسان من العصور السحيقة مثل جاسون وأوليس وأخيل وكاستر وبولوكس وهرقل ومليغر، ومن العصور الوسطى مثل آرثر ولانسلوت وميرلن وترسترام وغاوين وبرسيفال، بل نجد اسم فرسان من الرومانسات التي ظهرت في القرن السادس عشر. ويكفي القول إن عشرات

الرومانسات ألفت حول شخصية الفارس أماديس. بل نجد في الكتاب ذكرا لرومانسات معاصرة، أي في النصف الثاني من القرن السادس عشر من أمثال "قصة الفارس الذين لا يقهر دون أوليفانتي دي لورا أمير مقدونيا الذي استطاع بفضل أعماله الجليلة أن يكون امبراطور القسطنطيسية". وقد صدرت هذه الرواية في برشلونة عام ١٥٦٤. عشرات الرومانسات ذكرت في الكتاب. ويدهش القارئ متسائلا: هلي بقيت رومانسة واحدة لم يطلع عليها السيد دون كيشوت؟ كان همه، قبل أن يهم بتكريس نفسه للفروسية أن يتتبع أخبار الفرسان وأعمالهم المجيدة. الكتاب في يده ليلا نهارا. عالم جديد يظهر له ويعدّه لولادة ثانية. راح يبيع أراضيه وأملاكه للحصول على المزيد من الرومانسات التي لم يقرأها بعد. تحولّـــه يشبه التحولات التي تحدث عنها فيما بعد. كانت ولادته عسيرة ومدة الحمل طويلة جدا. وعندما ولد كان في مرحلة الكهولة. لو ولد في الصبا والشباب لكان أفضل. كان أقوى وأقدر. ولكن في هذه الحالة لا نحصل على الرومانسة المضادة، لأنه سينتصر في معاركه.

كثيرون غيره ولدوا ولادة ثانية من فرسان وملوك وكتاب وأدباء وروائيين. لكن الذين عاشوا قلة جد ضئيلة. مثله ولد رامبو فيما بعد ولكنه لم يعش مثله. إنه من القلة التي تولد لتبقى خالدة أبد الدهر. تتكرر الولادات كثيرا من بين الكتب. فلا يوجد أديب أو شاعر أو مسرحي إلا ولد من بين الكتب. ولكن كم يبلغ عدد الذين ظلوا يعيشون بيننا منذ آلاف السنين؟. . . نخبة لا تذكر أمام العدد الكبير الذي ولدته الكتب والعدد الأكبر الذي ولدته أرحام الأمهات.

صحيح أن من يولد ولادة ثانية يتخلص من غباء الدهماء وغوغائية الحشد، ولكن الذين يصلون إلى مستوى الرهافة والصفاء والموقف الأدبي والأحلام المجنونة والنضال من أجل النزاهة أمثال السيد له المجد دون كيشوت هم قلة قليلة كتب لها المجد والخلود. إن ولادته العجائبية هي التي يعانيها الأدباء والشعراء الذين يحضون البشر على مكافحة القذارة في هذا العالم، ويقنعونهم بأن من الممكن أن يغدو العالم جميلا. إنهم وحدهم وبأحلامهم المجنونة يمسكون العالم من الانهيار، إذ يزرعون فيه بذور الأمل، التي ينمو قليلها رغم الأعـشاب الـــــسامة المتكاثرة مثل الفطور أو الفيروس. ولولا هذه الولادة لما كانت تلك البذور، بذور الأحلام المنكسرة.

## حــياة بائـسة

لا توجد صفة تعبر عن جوهر سيدنا له المجد دون كيشوت أفضل من "ذي الوجه الحزين". إنه شجاع عنيد ثابت وطيد نزيه كريم حليم رحيم مخلص غفور. . . لكن كل هذه الصفات لا تصل إلى الجوهر. إنها صفات ذاتية. بعضها أو كلها لا يتجلى مقروءا في مظهره. الصفة الوحيدة التي تحدد علاقته بحياته وعالمه هي "ذو الوجه الحزين".

يقول أونامونو في كتابه المكرس لسيد مجانين الحلم دون كيشوت: "جاء ليفقد عقله. لكنه فقده لصالحنا، ليخلف لنا مثلا أبديا للسخاء الروحي". وقد أصاب حقا في هذا التشخيص الذي يفسر لنا لماذا كان السيد ذا وجه حزين. إن من فقد عقله يكون ذا وجه بشوش، بل ذا وجه ضاحك مقهقه. . . لأنه يعيش خارج العالم. أما الذي يفقد عقله لأنه مزروع في هذا العالم ومهتم به فإن وجهه لا بد أن يكون حزينا. ولهذا السبب، لأن وجهه حزين، فقد أصاب في أفكاره الغريبة العجيبة. كل مجانين العالم قبله وبعده أيضا لم يقدموا لنا أفكارا غريبة ومصيبة في آن معا مثلما قدمها هو لنا.

اثنان حزينان لم يتكررا في تاريخ العالم: دون كيشوت وهيراكليت. الأول أعظم نموذج للموقف الأدبي، والثاني أعظم نموذج للموقف الفلسفي. ولا يقتصر الشبه بينهما على الوجه الحزين، بل يتعدى ذلك إلى الهم الكوني والمصير البشري. والهم قلق يلقي بالمسؤولية على كاهل صاحب الموقف. . . والهم وحده يجعل الوجه حزينا. . . وليس ضياع العقل.

والوجه الحزين لم ترسمه الحاجات المادية، وإنما ترسمه تلك الهموم الكونية، هموم الارتقاء بالمخلوق البشري وجعله يترفع عن الغرائز الذئبية. إن نداءات الغرائز قوية واستجابة الإنسان لها تكون في العادة سهلة جدا، وهذه هي المشكلة الأساسية.

كان دون كيشوت المترفع دائما عن مستنقع الغرائز ينهر تابعه سانشو بانزا ويدعوه أن يكون نبيلا نفسا وسلوكا، فلا يتهافت على الطعام والشراب والثروة والحيازة. والتابع والمتبوع على طرفي نقيض. فقد كان السيد خارجا عن سلطان المادة وكان التابع أسيرا لها. الأول يهتم بسعادة البشر فهو ذو وجه حزين، والثاني يهتم بحياته فهو ذو وجه ضاحك، بؤس حياة الأول سببه الهم،

وبؤس حياة الثاني سببه الحيازة والامتلاك. وشتان ما بين البؤسين.

قد يحتاج السيد أحيانا حتى إلى صحن طعام، ومع ذلك لم يكن هذا ما يهمه ولا ما يرسم معالم الحزن في وجهه. همه الأكبر هو كيف ننقذ الإنسان من نفسه. وهذا ما يجعل وجهه حزينا وحياته بائسة.

هذا هو سبب القلق الذي يصيب نبلاء القلم على مر العصور ويجعل حياتهم بائسة، وإن كانت الرؤيا صافية. من لم يكن حزنه نابعا من هذا البؤس، من هذا الهم، فلن يكون فيلسوفا أو فارسا أو أديبا أو شاعرا أو مسرحيا أو روائيا. . . هذا الحزن شارة من شارات صفاء الرؤيا، فالرؤيا الصافية تكشف أبعاد الواقع المتردي، ومن هذا الواقع ينشأ البؤس المعذب.

## معرفة بالعصر وتشبث بالموقف

كل أصحاب الرؤيا يواجهون تهمة الرجعية والجهل بوجهة العصر. "دقة قديمة وعملة باطلة" وهم دائما محط هزء وسخرية. إنهم يشككون في كل تصرفاتهم ويجعلونها حجة عليهم. لكن التاريخ يثبت عكس ذلك، فأصحاب الرؤيا يدركون الجوهر العميق للعصر، ولا يأبهون بالسطوح التي تظهر لعامة الناس.

في الفصل الثامن والثلاثين من الجزء الأول يلقي السيد دون كيشوت والحزن باد على وجهه، خطبة في مأدبة عشاء ناقش فيها مسألة السلاح والأدب ورأى أن كل سلاح لا يخضع للأدب يصبح وبالا على البشرية. إن قوانين الفروسية هي أدب الفروسية. كل قتال لا يقيم عدلا ولا يرفع ظلما ولا ينقذ أسيرا ولا ينصف منبوذا إنما هو من خارج الأدب. وكل فارس يلجأ إلى الغيلة والخدعة لا يعتبر منتصرا، بل ينصف الفارس القتيل ويعتبر هو المنتصر الحقيقي. وكل من دافع عن ظلم تنحط مرتبته في الفروسية.

لكن الأمور طفقت تتغير في القرن الرابع عشر. صار العصر مختلفا ونظر الناس إلى أولئك الذين ظلوا يعيشون في الماضي على أنهم مجانين رجعيون. فالفروسية بآدابها انتهت إلى الأبد والحرب اليوم صارت غيلة وخدعة ومكرا ونقضا للمواثيق والعهود. وبمقدار ما تخدع وتكذب وتخاتل وتقتل أبرياء وغير أبرياء، لافرق، فأنت الرابح وأنت سيد القصر والعصر.

قال السيد دون كيشوت له المجد:

"ألا كم هي سعيدة وسعيدة تلك القرون التي لم تعرف آلاف المدافع

الرهيبة. أنا لا أشك في أن جهنم كافأت مخترع هذا السلاح المريع. فبهذا السلاح يمكن للجبان الوغد أن يقضي على حياة فارس شجاع، وهو يؤدي أعماله الرائعة، من دون أن يدري أحد كيف ومن أين جاءت الرصاصة اللعينة. ربما أطلقها هارب رعديد من بندقيته. فتقضي على أعظم فارس وأنبل مشروع. عندما أتأمل هذه الأمور أندم حقا على اختياري لمهنة الفارس الجوال في هذا العصر اللعين الذي نعيش فيه، فأنا وإن كنت لا أخشى الخطر، فإني لا أخلو من الهم حين أفكر كيف أن البارود والرصاص يمكنهما في أي لحظة أن يسلباني الوسائل التي تجعلني شهيدا معروفا في العالم بفضل قوة ساعدي وحد سيفي"

كان الآخرون يتناولون العشاء عندما كان يخطب السيد دون كيشوت. لم يفكر في أن يتناول لقمة واحدة، مع أن سانشو نبهه كثيرا إلى ضرورة أن يتناول العشاء، وبعدئذ ليتحدث ما طاب له الحديث.

إذن السيد دون كيشوت يدرك جوهر العصر، ويعرب أنه عصر بلا أدب ولا أخلاق ولا وعد ولا أمل ولا شهامة ولا كرامة ولا ميثاق ولا عهود. .. إن عصر الرصاص، مثل الرصاص، أعمى يخبط خبط عشواء، فقد تبيد الأسلحة الجديدة مدينة بكاملها من أجل القضاء على ثلة من العسكر المقاومين. كان السيف أكثر وعيا بكثير. كان يستهدي بالأدب، بقوانين الفروسية. الرصاصة لا تحتاج إلى أدب ولا إلى قلعة يمضي فيها الفارس نصف عمره حتى يكون فارسا. يمكن لأي أزعر أو داعر أو وغد أو خائن أن يطلق رصاصة قاتلة وهو مختبئ بكل جبن بعيدا عن أي مواجهة. لقد أعلن الرصاص بداية عهد النذالة والخيانة وأنهى عهد المواثيق والأدب.

ماذا يفعل السيد دون كيشوت؟ بإمكانه أن يحصل على بندقية ويلطو خلف صخرة ويطلق على من يريد وهو في أمان. لكن أين الأخلاق؟ أين الأدب وأين الفروسية؟ إنه عصر قتال فعلا، ولكنه قتال غير فروسي أبدا. إن رفض البندقية وحده يدل على القوانين الأدبية التي التزم بها السيد له المجد. كان الفارس يقول للآخر قف وامتشق سيفك ودافع عن نفسك. أما اليوم فيمكن لرجل لا يعلو قدرا عن جرذ الحقل أن يقتل أعظم فارس وهو يأكل تفاحة على كتف ينبوع صاف.

انقلبت الأوضاع في عصر البارود رأسا على عقب فلم يعد الفارس الجميل الشجاع الكريم هو الذي يحوز على الليدي، بل قد يكون لصا وقاطع طريق. إن السلاح الجديد الرافض لأي قوانين أدبية يساوي بين القزم والعملاق، بين الجبان والشجاع، بين أشباه الرجال والرجال، بين اللئيم والكريم. . . إن في مقدور أي

صعلوك أن يقضي على أعظم الناس كرما وأدبا. . . هذه هي مأساة العصر.

ما العمل؟

هل يستخدم السلاح الجديد وهو لا يخضع للقوانين الأدبية؟ أم يبقى على السلاح القديم وقد بات مثارا للهزء والسخرية؟

هذا هو الهم الذي ركب رأس الجزيل الاحترام السيد دون كيشوت وهو يخطب على مأدبة العشاء في حين كان سانشو بانزا في عالم آخر غير العالم الذي يهتم به سيده.

إن معرفة العصر لا تستدعي بالضرورة الانسياق مع التيار السائد. عندها تموت القيم النضالية. التيار السائد هو تيار الخديعة والتآمر والفسق والكذب والتحايل. . . هذا هو عصر البارود. البارود لا يخضع لقوانين الأدب. فهل نبيح لأنفسنا التخلي عن موقفنا الأدبي لننجرف وراء هذا التيار؟ قد يكلفنا الموقف الأدبي كثيرا من الهم والقلق والحياة البائسة والمشقة. ولكنه يجلب لنا الخلود. أما المنساقون وراء تيار عصر البارود فلم يذكرهم أحد.

اختار السيد له المجد الموقف الأدبي، مع معرفته الدقيقة بالعصر الذي يعيش فيه ويرفضه.

## المـــجاهدة

في ساعة من ساعات الصفاء فكر السيد دون كيشوت في هذا العالم المضطرب الذي زج فيه نفسه. إنه عالم من الخداع والمغريات المادية والقتل والتآمر. لقد سهل السلاح الناري الجديد تنفيذ المهمات. بيد أن الذين يستخدمون هذا السلاح ليسوا فرسانا، ليسوا في المستوى الأخلاقي حتى لحمل سكين مطبخ. وهنا تكمن المأساة. كيف ننقذ السلاح من التهاوي في الخيانات والاغتيالات؟ كيف نجعله أداة بيد النبلاء، أصحاب الشهامة الذين يشعرون بوجود الآخر، ويقرون بحقه. . .؟ الحقيقة أنّ السلاح لا نفع فيه إن خلا من النبل.

عرف السيد دون كيشوت أن السلاح الجديد يشبه السلاح القديم من جهة ويختلف عنه من جهة ثانية. فهو يشبهه من حيث أنه أداة يمكن استخدامها، ويختلف عنه في أنه لا يحتاج إلى مواجهة، بل يمكن استخدامه غيلة من بعيد. والحل الحقيقي لأي سلاح، قديما كان أم حديثا، يكون بالموقف الأدبي الذي يسيطر على السلاح ويوجهه الوجهة الصحيحة في خدمة الحق والخير

والجمال. وبهذه الطريقة يتحول السلاح، أي سلاح، إلى أداة لتحرير الإنسان، وإقامة العلاقات السليمة بين البشر.

كانت هناك مدارس للفروسية يتعلم فيها الفارس ليس القتال فحسب وإنما طريقة التعامل مع الناس، وعلى الأخص مع النساء. ولكن هذه المدارس انتهت بظهور عصر البارود، ويقتضي هذا التعويض عما فات وانتهى. والتعويض لا يكون بالمدارس العسكرية التي باتت تدرب الناس على النار والبارود، وإنما يكون بالمجاهدة، مجاهدة النفس والجسد. ولهذا السبب وبعد أن تمعن في العصر الصاخب المقيت قرر أن يلجأ إلى جبل "سيرا مورينا" لينفرد بنفسه، بعد أن طلب من سانشو بانزا أن يعود إلى القرية ليقوم بالمجاهدة والتأمل.

في هذه المجاهدة درب السيد دون كيشوت نفسه على ترويض النفس والجسد. أما ترويض النفس فيكون بالتأمل في الكون والناس والناموس. والتأمل أشبه ما يكون بما يسميه الدروز "الخلوة" حيث يقوم الفرد بمحاسبة نفسه حسابا شديدا ليكون أهلا للرقي والسمو والنزاهة. وكلما ازدادت المجاهدة النفسية ارتقى الفرد أكثر فأكثر لأنه يكون سيد نفسه فلا يتبذل في أي شيء نفسي: لا في الإساءة إلى الآخرين ولا في التفكير العدواني ولا في المكائد. . . إنه يقف في وجه العصر.

أما مجاهدة الجسد فمن أجل التغلب على نزواته المادية واندفاعاته الغريزية، وجعله هيكلا مستحق للروح الصافية والنفس النقية. إن متطلبات الجسد كثيرة وهو يضغط بها على النفس باستمرار. فلا يكفي ترويض النفس وحدها، بل لا بد من ترويض الجسد حتى يكون قنوعا صافيا. . . هذه هي المجاهدة الكبرى التي تعد الفارس لاستخدام أي سلاح.

## العصر الذهبي: ملك ووطن وحبيبة

ما الهدف من مغامرات الفارس ذي الوجه الحزين؟

إنه استعادة العصر الذهبي. وهو مصطلح قديم متجدد، ما فتئ الأدباء والمفكرون يطرحونه حتى يومنا هذا. منهم من يرى أنه فكرة مثالية ذهبت بذهاب التنظيم العفوي البسيط للمجتمع، ومنهم من يرى أن العصر الذهبي يمكن استعادته، فهو ليس خلفنا بل أمامنا. وهذا هو السبب في شيوع الرعويات منذ أيام اليونان وأركاديا وحتى فرجيل والعصور الوسطى وصولا إلى عصر السيد دون كيشوت. والرعويات ليست قصائد ريفية (أكلوغ) وحسب، بل تجلت أيضا

في القصة والرواية والمسرح. ولسرفانتس نفسه بعض القصص الرعوية، وإن لم تكن بشهرة غيرها.

كلما مرت بضعة فصول من هذه الرومانسة المضادة صاح السيد دون كيشوت بأنه يريد استعادة العصر الذهبي. ويؤكد أن استعادته ممكنة. ومعنى ذلك أن لديه تصورا واضحا مقنعا لاستعادة هذا العصر. وقد حدد تحديدا دقيقا الأركان التي تجلب العصر الذهبي وهي الملك والوطن والحبيبة.

أما الملك فإنه كالفارس يحتاج إلى تعليم وتدريب. بل هو سيد الفرسان والممثل الأكبر لأخلاق الفروسية وآدابها. كان الملك آرثر ملكا ولكنه كان فارسا أيضا. وهو الذي ابتكر المائدة المستديرة ليكون المتقدم بين متساوين. فلا يكون "فوق" بل "أمام" فهو يمثل القدوة لا التسلط ولا الاستغلال. لا يجوز أن يصير المرء ملكا إلا إذا مر بمدرسة آداب الفروسية. وكان الملك قديما يعزل ابنه من وراثة العرش إذا بدر منه ما ينافي آداب الفروسية، آداب الملوكية. على الوريث أن يتدرب على الملوكية كما يتعلم التلميذ حروف الهجاء تماما. فهو يتعلم كيف يحكم ولا يتسلط وكيف يوزع ولا يستأثر، وكيف يعدل ولا يحابي، وكيف يكون شجاعا من دون حماقة، وعفيفا من دون تنسك. وهذا هو الأساس الأول للعصر الذهبي. من دون ملك تصبح الأمور فوضى، ولا يكون ثمة وطن.

أما الأساس الثاني فهو الوطن. والوطن علاقة وليس قطعة من الأرض. فالأرض ملك لجميع الناس، ولكن العلاقة التي تقوم بين الناس فوق هذه الأرض هي التي تحدد الوطن.

أما الأساس الثالث فهو الحبيبة. ولكنها ليست مطلق حبيبة. إنها دولسينيا رمز الحق والخير والجمال. والمقصود هو الإخلاص للمثل التي تمثلها هذه الحبيبة، وتدريبها عليها. إنها الحنان والإخلاص والتفاني والعطاء والفرح الإنساني العميق. وللوصول إلى الحبيبة دونه متطلبات، فلا بد أن يكون الرجل فارسا وأي فارس. أن يكون نورانيا قدسيا مترفعا عن الدنايا، شجاعا لا يهاب المنايا في نصرة العدالة، مخلصا لا يخاتل ولا يخادع ولا يستأثر.

هذا هو العصر الذهبي الذي أراد دون كيشوت استعادته، والذي أراد سرفانتس أن يسخر منه على الرغم من إيمانه به.

## الفشل والمثابرة

السيد دون كيشوت بطل حقيقي، لأن البطولة ليست في النجاح بل في المثابرة. كم مرة أصاب الفشل الفارس ذا الوجه الحزين؟ عشرات المرات. ومع ذلك لم يكن يأبه بالفشل بل يتابع مسيرته ليكمل بطولته في الحق والخير والجمال "من أجل عيون دولسينيا"

كل مغامرات الفارس ذي الوجه الحزين يمكن اختصارها بالكلمات الثلاث: الحق والخير والجمال. كان دائما إلى جانب الحق ولو انتهى ذلك إلى الإضرار به، وكان غير مناع للخير وإن كلفه ذلك كثيرا، وكان باستمرار يهفو إلى الجمال، جمال تلك الحبيبة الرائعة التي سماها دولسينيا، والتي سكنت عقله وحسه وملكت عليه مشاعره. إن الواقع لا يقدم الحبيبة المنشودة. علينا أن نخلقها نحن بأنفسنا. ولو منعنا الناس من شعر الحب ورواياته لمات الحب، ولما رأى الذكر في الأنثى أي جمال. إن الأدب هو الذي يجعلنا نحب ونتحسس الجمال، وبعدها نخطو في طريق الحق والخير.

إن انكباب الفارس ذي الوجه الحزين على قراءة روايات الحب والإخلاص جعله يخلق حبيبة لا يمكن لليدي مهما كانت، حتى لو كانت الدوقة نفسها، أن تنافسها في الجمال والبهاء والخير. إن المثل لا تنبع من الواقع أبدا. المثل يصنعها الإنسان. إنه يكذب على نفسه باستمرار حتى لا يغوص في الواقع. ولو غاص في الواقع لما عثر على الحق والخير والجمال. لا بد من أن يخلق هذه المثل لمواجهة الواقع والارتفاع به عن مستوى الغرائز المنحطة. إن الإنسان يبقى مشروعا فاشلا إلا عندما يخلق مثله وقيمه الرفيعة. وعندئذ فقط يصبح مشروعا ناجحا.

الفشل طبيعي في الحياة. لكن البطولة في المثابرة. ترى ما الذي جعل البطل ذا الوجه الحزين يثابر ولا يستسلم للفشل؟ إنه المثل والقيم والآداب التي تمسك بها، وأخلص لها، وعمل من أجله. الخنازير لا تعرف المثل، لذلك لا تعرف الفشل، بل تبحث عن رزقها في القاذورات حيثما وجدت، فتراها تسعى هنا وهناك، ولا تلبث في مكان حتى تغادره. المثل التي نخلقها هي وحدها سبب فشلنا وسبب مثابرتنا في الوقت نفسه، مهما سخر منا الناس ومهما اضطهدنا. الحياة لا تتحسن بالانقياد وراء الواقع. الحياة ترقى بالمثل. والمثل يخلقها الفرسان الأبطال، وعلى القطيع البشري البليد أن يتعلم من هؤلاء الأبطال كيف نسعى إلى المثل التي لا تتحقق، ولكنها تبقى حافزا. وبهذا الحافز تتحقق

البطولة.

بحسب الملك تكون المملكة. الملك يصنع المملكة، لكن المملكة لا تصنع الملك. الملك يجعل المملكة سعيدة، أو يجعلها تعيسة أيضا. ومن هنا يجب أن تنشأ مدرسة للملوك يتعلمون فيها كيف يملكون كل شيء في المملكة من أجل ترتيب كل شيء ترتيبا جماليا مفرحا. هذا هو تفسير خطاب السيد ذي الوجه الحزين حيث يقول: في العصر الذهبي لا يوجد "لي" و"لك". فالملك يملك كل شيء ليوزع كل شيء عن طريق العدالة. وبذلك يصبح للوطن وجهه الجميل ويصبح للمواطن وطن حقيقي. أما الحبيبة بصورتها المثالية فإنها تجلب السعادة.

وهذا هو أيضا السبب في بحث السيد ذي الوجه الحزين عن ملك حقيقي يكون فارسا شهما.

## الخيبـة

بعد مغامرات خطيرة من أجل الحق والخير والجمال يدحر العصر الداعر فارسنا المجيد ذا الوجه الحزين. عاد وقد ازداد العالم قبحا وتهاوى في القيم المادية التي شحنت النفوس بالحسد والحقد فجعلت المزيد من الصراع يندلع حتى بين الأخوة.

يقترب تابعه منه وهو على فراش الموت ويقول له: إذا كان الغم من هزيمتك هو الذي يجعلك تموت، فإني أتحمل المسؤولية. وأؤكد أنك انهزمت فقط لأني لم أشد سرج فرسك روسينانتي جيدا. أنت تعرف من كتب الفروسية أن من المعتاد أن يصرع فارس فارسا آخر. ولكن المهزوم اليوم سيكون المنتصر غدا"

لم يقنع هذا الكلام فارسنا ذا الوجه الحزين. كان يعرف أن لا أحد يغلبه. من ؟ لماذا؟ هل يعقل أن يغلَب من لا يملك شيئا سوى قيم الحق والخير والجمال؟ الفارس الذي يغلبه لم يخلق بعد. لكنه العصر. العصر الذي أدار ظهره للفروسية وقيمها. طبعا المهزوم اليوم سينتصر غدا. . . يبقى ويُدان العصر. لقد نفض يده من عصره عندما أوصى بكل ثروته إلى ابنة أخته أنطونينا كيخانا. فإن أرادت أن تتزوج فلتتزوج من رجل لم يقرأ في حياته كلها كتابا واحدا من كتب الفروسية. فإن أصرت على أن تتزوج من رجل قرأ كتب الفروسية فإني أحرمها من كل الميراث وأوصي بأن ينفق في أعمال البر.

كما طلب من القس وكارسكو أن يبحثا عن مؤلف الجزء الثاني من مغامراته، ليعتذر منه لأنه هو الذي هيأ لـــه الفرصة لكتابة كل هذه الترهات الجنونية، وأنه نادم كل الندم على ذلك.

## البطل الذي لا يموت

لم ينتصر دون كيشوت، ولكنه لم يمت أبدا. كل التاريخ الذي أعقبه يدل على ذلك. وعدم انتصاره وخلوده أمران حتميان. فلا يمكن أن ينتصر على عصر فيه كل هذه الزناخة. ولكن لا يمكن لعصر مهما أوغل في الظلامية أن يقضي على دون كيشوت، بل كلما ازدادت ظلامية العصور ازداد هو توهجا وإشراقا. لقد أثبت أن النبلاء لا يموتون.

أراد سرفانتس أن يفش خلقه ويميت دون كيشوت انتقاما وسخرية من حياته هو التي قضاها في مواقف فروسية منذ أن وعى الحياة. قرأ كل رومانسات الفروسية وولد – كبطله – منها. عمل وحارب وأسر وشلت يساره وأخلص وأظهر الشهامة في كل شيء. . . ثم عاد – كبطله – مدحورا ليموت على فراشه. أبى أن تبتر ذراعه المشلولة لتكون وسام الفروسية يتباهى بها. وكم كانت خيبته حين أيقن أن أحدا من الناس لم يأبه به وبيساره وبيمينه، وبكل أعماله. ولا نشك في أنه كان يسمع بعض التأنيب من أهله والمقربين منه على هدره لحياته، فقد حولها إلى حياة فروسية لا طائل منها ولم تعد عليه بشيء إلا سخرية الناس. عمر بكامله انصرم في خدمة الحق والخير والجمال. وماذا كانت النتيجة؟ أوبة إلى الوطن فالبيت، خالي الوفاض منهوك القوى. وعندما خلا إلى نفسه عزم أن يكتب رواية ضد الرومانسة ليبين أن الرومانسات الفروسية والرعوية والبيكاريسك ما هي إلا ألاعيب وخيال في خيال كل غرضها ابتزاز القارئ بتسلية فارغة. ولكن ماذا كانت النتيجة؟

كانت النتيجة أنه عرف الخير والسعادة منذ أن ولد السيد دون كيشوت ذو الوجه الحزين من نفث قلمه. وقتها فقط ابتسمت له الحياة وتيسرت أموره. لكن الموت زاره بعد زيارته لدون كيشوت بعام واحد فقط. ولو بقي حيا لعرف كيف أن البطل الذي لا يملك إلا القيم لا يموت. فقد أعيدت طباعة "دون كيشوت" حتى ما قبل الحرب الكونية الأولى خمسمئة مرة في إسبانيا وحدها، ومئات المرات في فرنسا وإنكلترا. ولا نعتقد أن لغة حية لم تعرف أو تتعرف على دون كيشوت. عشرات الأفلام والمسلسلات وأفلام الكرتون تعرض دون

كيشوتـــ...ـــه.

قيل إن سرفانتس أجهز على سيده دون كيشوت حتى لا يسطو عليه كاتب آخر من أمثال إبيانيدا. وكان إبيانيدا (وهو اسم مستعار لم يعرف صاحبه الحقيقي حتى اليوم) قرأ الجزء الأول منه فأعجب به فألف قسما ثانيا شحنه بالسخافات، مما جعل سرفانتس يعجل بكتابة الجزء الثاني ليقضي في خاتمته على البطل فيقطع الطريق على أولئك العابثين الذين لا يحترمون فروسية الكتابة.

ولكن نتمنى ألا يكون هذا هو السبب الكامن وراء الإجهاز على البطل، بالرغم ما يصرح به سرفانتس في الخاتمة. فالموت لا بد منه لهذا الفارس. بل إن موته على فراش الموت هو خير نهاية للتدليل على الفشل الذي يلاقيه الفرسان في عصر افتقد الفروسية. إنه لم يقتل بل اندحر. وهذا مصير كل الأبطال الذين يحملون القيم الأدبية والفروسية. إنهم يعرفون العصر جيدا ويعرفون أنهم مندحرون، ومع ذلك يقومون بمغامرات دون كيشوتية، ويأوون أخيرا إلى البيت فالفراش فالتربة الصامتة، معلنين اندحارهم لا موتهم. تظل للقيم فرسانها الذين يندحرون ولكنهم لا يموتون لسبب بسيط وهو أن القيم لا تموت.

عندما ظهر المسدس في القرن التاسع عشر أطلقت عليه أسماء عدة. لكن أصدق الأسماء التي وصلتنا وأسبقها هو "الغدّارة". وقد ظل هذا الاسم ساريا حتى أربعينات القرن الماضي. بعدها صرنا نسمع بالماركات المسجلة على المقبض. إنه اسم يصدق ليس على الآلة وحدها، بل على العصر برمته. إنه عصر بلا ملوك ولا فرسان ولا مائدة مستديرة ولا أخلاق ولا قيم. إنه فعلا عصر الغدر.

## منـــعطف كـــبير

فرانسوا رابليه فيلسوف أما كاتب الرومانسة المضادة فهو أديب. قبل سرفانتس كان كتاب الرومانسة يشيعون أجواء من السحر والمبالغة والغرائبية والعجائبية والمغامرات المتلاحقة بحثا عن غرام جديد. سرفانتس هو أول من انتبه إلى أن الطريقة القديمة للرومانسة لم تعد تتناسب مع الأوضاع الجديدة. وحتى يثبت ذلك دفع بفارس مهووس لا يصمد أمام أسلحة العصر،وجعله يحمل القيم الأدبية الراقية. وما انتهى إليه هو أن الأدوات الفروسية لم تعد صالحة لهذا

العصر، كما أن القيم الفروسية باتت مرفوضة. فهو من أوائل الكتاب الواقعيين ذهنية وأسلوبا، الذين لفتوا الأنظار إلى ضرورة التعامل مع الواقع بطريقة أخرى غير تلك التي كانت سائدة في الرومانسات القديمة والوسطى. لم تعد تظهر آلهة قديمة ولا أحابيل وحيل سحرية. إن هذه الرومانسة المضادة هي أهم خطوة نحو الرواية الحديثة. إنها رومانسة واقعية إن صح التعبير. إن التصارع بين القيم الأدبية وقيم العصر المادية ما زال محور الرواية الحديثة.

رأى لينين في رواية "ما العمل؟" لتشيرنيشيفسكي رواية واقعية صادقة وقد قرأها خمس مرات. ولكن ما جاء به الكاتب لا يتخطى ما جاء به سرفانتس من غوص السيد كيشوت في بطون الكتب ومن سعي لتحقيق العصر الذهبي، ومن مجاهدة النفس استعدادا للعمل وتغيير العالم. إن لوبوخوف عند تشيرنيشيفسكي هو ابن الكتب مثل السيد كيشوت، وإعداد رحمينوف لنفسه كقائد مناضل لا يختلف عن مجاهدة السيد كيشوت في سيرا مورينا، وحلم فيرا بافلوفنا عن عالم اشتراكي ينتفي منه الاستغلال والظلم وتنال المرأة حريتها، لا يتعدى حديث فارس الوجه الحزين عن العصر السعيد حيث يعيش المرء حرا بين أحضان الطبيعة والحبيبة.

عدّد النقاد والدارسون كثيرا من أسماء الشعراء والروائيين والمسرحيين الذين ساروا في طريق سرفانتس، والذين توالوا منذ أيام سرفانتس وحتى أونامونو الإسباني وغراهام غرين الإنكليزي وميخائيل بولجاكوف الروسي، والذين سوف يتوالون في العصور القادمة. ليس هذا المهم، بل المهم أن سرفانتس خط طريقة جديدة للرواية، بحيث يمكن القول إن واقعية القرن التاسع عشر ما هي سوى تطوير لطريقة سرفانتس في اختبار القيم الأدبية على محك الواقع الذي يفرزه العصر.

أثر رابليه بأفكاره وفلسفته النهضوية وانتقاداته للدين تأثيرا كبيرا. ولكنه كان فرنسيا وإكليريكيا يعرف خفايا الدين ونقاط ضعفه، وهو المتأثر كثيرا بالتراث اليوناني حتى درجة العبادة. سرفانتس شيء آخر. يجب ألا ننسى أنه ابن إسبانيا التي كانت لها تجربتها الخاصة التي جعلتها ورعة التدين (وكالعادة انتهى الورع إلى التعصب) هادئة الأفكار. لقد عرفت كل شيء عن النهضة، ولكنها لم تنجرف مثل الفرنسيين. وهذا ما نراه متجليا في سرفانتس، كغيره من أدباء إسبانيا.

←

# ٨

# الرومانسة بعد سرفانتس

أنشودة آخر الشعراء الجوالين

**الدرب طويل والريح تعول**
**والشاعر الجوال يتهادى مسنا عاجزا**
**تبدلت الأيام فلم يعد له عزّ.**
**فتى يتيم يحمل له**
**قيثارته – صديقه الوحيد المتبقي.**
**هذا الشاعر هو آخر الشعراء الجوالين**
**الذين أنشدوا فدبوا الحماسة للقيم الرفيعة**
**لكن عصرهم ولى إلى غير رجعة.**
**ولما رأى نفسه وحيدا تمنى**
**لو لحق بهؤلاء الشعراء ليستريح معهم**
**ولم يعد له جواد يخب به فوق الطريق**
**ولم يعد يغني كالقبرة قبل أن يشهق الفجر.**
**لم يعد أحد يأبه به**
**ولا أحد يكرمه ويقعده في صدر المجالس.**
. . .
. . .

**فالمتطهرون في هذا العصر**
**يعتبرون فنه المسالم جرما.**
**فها هو على قيثارته يعزف ويغني**
**ويسأل الخبز من بيت إلى بيت.**
**إن من كان يصنع المسرة والمتعة**
**كلما شدّ وتر القيثارة**
**صار محتقرا مرذولا،**
**ومن كانت تصغي إليه الملوك**
**لم يعد أحد يصغي إليه في هذه الأيام.**

لولا كلمة "المتطهرون" لما عرفنا زمن هذه الأبيات، ولقلنا إنها تعود إلى القرن السادس عشر، إلى أيام سرفانتس صاحب أعظم رومانسة مضادة، حيث لم يكن المتطهرون قد وصلوا إلى بسط النفوذ والسيطرة على الناس ومنعوا الشعر والغزل والرقص والخمرة والأدب والمسرح وكل ما يدل على النشاط الذي يميز الإنسان من الحيوان، وهو النشاط الذي يعتبره المتدينون جريمة، وما زالوا كذلك حتى اليوم. فأبيات تتحدث عن واحد من بقايا الشعراء الجوالين الذين كانوا يتحفون الناس بالرومانسات الشعرية، وعلى الأخص في إسبانيا في القرن السادس عشر، عندما كتب سرفانتس رومانسته المضادة.

ولولا كلمة "المتطهرون" لما عرفنا أن قائل هذه الأبيات إنكليزي، إذ عانت إنكلترا أكثر من غيرها بكثير من وطأة المتطهرين. وأغلب الظن أنها هي التي صدرت بعضهم إلى أمريكا الشمالية فاشتهروا فيها وكان لهم شأن في الشارع الأمريكي. ومنذ ظهور المتطهرين في إنكلترا لم يعد يظهر شاعر جوال ولا حتى في الريف البعيد عن المدينة. لا يعني هذا أن المتطهرين هم سبب القضاء على الشعراء الجوالين، ولكنهم عجلوا في القضاء عليهم. لقد كان العصر كله ضد الشعر والشعراء والرومانسات، ولذلك كتب سرفانتس رومانسته المضادة.

قائل هذه الأبيات هودون كيشوت جديد أحب الفروسية وأخلص لها وكتب عنها ما لم يكتبه أحد في عصره ولا بعد عصره. إنه مجنون جديد يسمى "والتر سكوت".

في هذه الأبيات يصور والتر سكوت شاعرا جوالا تزورّ الناس عنه. ولكنه أخيرا يجد من يستمع إليه فيروي رومانسة وقعت أحداثها في القرن السادس

عشر. وهي أحداث حقيقية. فاللورد كرانستون يحب مرغريت، لكن ثمة عداء مستفحلا بين الأسرتين. وبعد العديد من المغامرات والأحابيل المحبوكة بدقة يبدو كرانستون في مظهر المنقذ للأسرة الأخرى، عن طريق حيلة يصطنعها، حيث يسترد لها طفلها، ومن ثم يتقدم لخطوبة مرغريت الجميلة. حبكة الرومانسة سهلة بسيطة وفيها الكثير من التشويق. فإذا عرفنا أن الشاعر تخلى عن الشعر لأنه اعتبر بايرون أعظم الشعراء، شعرنا بالخسارة لأن بايرون نفسه قرظ شعره وأعلن أن الشعر يبدأ بسكوت، فهو بطاقة نعي لكل الشعراء السابقين، وبشرى ولادة شعر جديد. وقد أعجب كثيرا برومانساته الشعرية، وعلى الأخص "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" ومنها مقطوعته الرائعة إيزابيل. وقد كتب بايرون قصيدة خاصة قرظه فيها:

**هكذا تنتحب أغاني الجوالين**
**باكية للريح العاصفة، على قيثارات مرخاة الأوتار**
**بينما أرواح الجبل تثرثر مع أشباح النهر.**

. . .

وبعد أن يعرض قصة "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" يقول:

**هذه هي المواضيع التي تحوز رضانا اليوم**
**وهؤلاء هم الشعراء الذين تحني له ربة الشعر هامتها**
**بينما يهال تراب النسيان على ملتون ودرايدن وبوب**
**ليحمل أكاليلهم المقدسة الآن والتر سكوت.**

لكننا لم نخسر كثيرا عندما عزف سكوت عن الشعر، لأنه أبدع في الرواية إبداعا مذهلا لم يكن له سابقة أبدا.

## دون كيشوت يبعث من جديد

قلنا عنه إنه دون كيشوت جديد، لا لأن إيقاع اسمه يشبه كثيرا إيقاع اسم دون كيشوت، بل لأنه عاش حياة دون كيشوت فعلا، فهو منذ طفولته نزّاع إلى الرواية متفنن في السرد، فكان يسحر زملاءه في المدرسة عندما كان يسرد عليهم رواية كبيرة يرويها على عدة أيام، وقد بناها على حادثة بسيطة. تعلم في إدنبرة المحاماة، ولكنه وإن زاولها، ظل ابن الرومانسات التي قرأها أو سمع بها، وبالأخص الرومانسات الشعرية. كان مثل دون كيشوت لا يدع شيئا من

الرومانسات يفوته. نمت لديه ملكة السرد على نحو مذهل، فوقع أسيرها. لم يشأ أن يكرر الرومانسات السابقة، بل راح يختار الأحداث الواقعية في التاريخ ويبني عليها رومانسته المشوقة، بشعر رومانتيكي كان فاتحة مرحلة عابرة في الأدب. وعندما ظهرت رومانسته التي أشرنا إليها من قبل، أي "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" فإنها لم تعجب بايرون وحده، بل أعجبت كل إنكلترا.

ربما كان شغفه بالرومانسات يرجع إلى طفولته، إذ بقي ردحا طويلا من الزمن عليلا مريضا، مثل دون كيشوت، ترك فيه مرضه دمغة رافقته طيلة حياته. لقد جعله مرضه أعرج، مثل بايرون،ولكن ذلك لم يؤثر في نفسه كما أثر في نفس بايرون. كان جادا مثل دون كيشوت، ويحلم بالعصر الذهبي مثله، ويكره عصر الرصاص والبارود، عصر الغدر الذي لا أمان له.

كانت رومانسة "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" ثورة في الذوق الأدبي هزت العالم الأدبي الإنكليزي. فقد اختار المشاهد الريفية والمواقف الفروسية والأحداث التاريخية ليكون فنه خطوة حقيقية نحو الرواية الحديثة. لم يعد يعتمد على الآلهة والسحر والتحولات المفاجئة، ولا على ابتزاز عاطفة القارئ، باستثناء رومانسته الشعرية "عرس تريرمين" حيث عاد بنا إلى أجواء الملك آرثر وساحره العظيم ميرلن. اعتمد فيما عدا ذلك على الأحداث الرومانتيكية التي يكفي أن تسرد سردا نثريا، وليس شعريا كما فعل، حتى تحدث أثرا في القارئ. بل يكفي أن يصل القارئ إلى أي نشيد من الأناشيد الرومانتيكية في هذه الرومانسة من أمثال روزابيل وألبرت غرايم والرب الغاضب. . . حتى يجد نفسه أسيرا لروعة الشعر إلى جانب براعة السرد. ولم تكن روحه الرومانتيكية تتجلى في أناشيد "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" وحدها، بل في كل رومانساته الشعرية. ففي رومانسته "مارميون" توجد قطعة شعرية اعتبرت جديدة كل الجدة في الشعر الإنكليزي وهي "أين يرتاح المحب" وفي رومانسته "سيدة البحيرة" هناك مقطوعات شعرية خالدة سارت على كل لسان في إنكلترا من أمثال "لقد ذهب إلى الجبل" و "أيها الجندي استرح، لقد انتهى تجوالك".

إنه لم يتأثر بالرومانسات الفروسية وحسب، بل عاش حياة الفروسية، ففي عام ١٧٩٧ وصل إنكلترا لاجئ من أنصار الملكية الفرنسية، فنشأت صلة بينه وبين هذا اللاجئ ونظن أن حبه للفروسية جعله يتقرب من نصير الملكية، كما جعله يتزوج من ابنته شارلوت ماري كاربنتر. إن زواجه يشبه تماما حب دون كيشوت لدولسينيا. رأى في ابنة اللاجئ الليدي الفرنسية التي أضفى عليها خياله

الشعري صفات ليدي الفروسية، فتزوجها كفارس.

نال لقب "سير" وكان من دون شك جديرا به، بل إن كل الذين عرفوه قالوا إنه يستحق أعلى من ذلك. كان شهما نظيفا سليم الطوية. . . بل كان ساذجا مثل السيد دون كيشوت البطل الشجاع ذي الوجه الحزين. وأكبر دليل على سذاجته وطيبته أن جيمس بانتاين، وهو صاحب مطبعة وكونستابل، وهو صاحب دار نشر، أقنعاه بأن يدخل معهما شريكا، ففعل وراح يقترض القروش، إلى أن أفلست المطبعة ودار النشر. ومع أنه لم يشترك معهما في العمل، فقد وجد نفسه وهو جالس في بيته وراء مكتبه، مدينا بمئة وثلاثين ألف جنيه.

واجه الإفلاس الذي لا يد له فيه، بروح الفروسية. لم يدع على أي شريك ولا على أي شخص، بل انكب على العمل يكتب الرواية تلو الرواية والمسرحية تلو المسرحية بهمة وجدية فيصل ليله بنهاره، مما جعل إقامته في هذه الدنيا قصيرة.

قبل أن يرحل سدد كامل الديون التي أثقلته بها إدارة سيئة لشركة طباعة ونشر، لم يشترك فيها إلا بجزء من رأس المال. وقد فعل ما فعل بصمت حفاظا على لقبه ومكانة العائلة الرفيعة التي أسسها وتعب في إعلاء مكانتها.

في كل حياة سكوت لا نجد إلا المواقف الفروسية. عاش مرفوع الرأس، كريم النفس. وعندما توفي كان قد صفى حساباته المادية والنفسية. كان المرض الشيء الوحيد الذي لم يستطع أن يصفي الحساب معه. لكنه مات غير ساخط على الرومانسات التي قرأها أو التي كتبها، ولم يوص أحدا بالابتعاد عن الرومانسات والتنكر لها، كما فعل السيد دون كيشوت.

وهكذا أثبت سكوت أن دون كيشوت يعيش بيننا وفينا. وقد صدق دون كيشوت عندما قال لتابعه: إن القيم لا تموت فسوف يظهر فرسان آخرون يحملون هذه القيم ويدافعون عنها. وسكوت واحد من أهم الفرسان الذين حملوا القيم الأدبية ودافعوا عنها وعاشوها بكل كيانهم، ولم يفرطوا بها حتى في أحلك أيام حياتهم. إن هؤلاء الفرسان يموتون ورؤوسهم مرفوعة.

## الاتجاه الجديد في الرومانسة

لاحظنا من قبل كيف أنزل رابليه الرومانسة من مكانتها المقدسة، وقدم أبطالا رسم معظم تلاوينها من نظرته الفلسفية. وأخضعها لسخرية مريرة. ولكن رابليه لم يكن يأبه بفن الرومانسة، فاستخدمها لغرض في نفسه، وهو أن

يعرض عن طريقها فلسفة النهضة، التي هي بعث للفلسفة اليونانية. والسخرية الموجودة في رومانسته نابعة من قياس الأشياء العصرية بما يجب أن تكون حسب فلسفة النهضة. مثلا هو لا يسخر من الحب كما صورته الرومانسات السابقة، بل يسخر من الحب البشري من أصله. فبانورج لا ينتقد الحب الكورتوازي الفروسي القائم على الأوهام والتصورات الذاتية، وإنما يبلغ العمق الوجودي للحب وكيف أنه لا يختلف عن الاندفاع الغريزي الحيواني لكن من عادة الإنسان أن يراوغ ويكذب على نفسه لإعلاء ما يريد إعلاءه من المنحطات، وحط ما يريد حطه من المعنويات. . . وهكذا.

ورومانسة رابليه الكبيرة الضخمة تسير في اتجاه آخر وتخالف ما كانت عليه الرومانسة، فغرضها التطواف على مظاهر الحياة بعين فلسفة النهضة فقط. والأفضل أن نسميها "ذريعة" رابليه وليس رومانسته.

أما سرفانتس فإنه يوجه سهمه مباشرة إلى الرومانسة بعد حياة طويلة من الفروسية لم تفض به إلى شيء، لا شهرة ولا ثروة، على الرغم من شهادة يده المشلولة من جراء فروسيته. لم يأبه به أحد. عاد مدحورا. لكنه من جهة أخرى ظل يحترم القيم الرفيعة، على الرغم من غمزات سانشو بانزا بهذه القيم التي لم تعد تفلح في هذا العصر المادي الصاخب. كان سانشو صوتا ينذر بعهد جديد. وقد اعترف دون كيشوت مضطرا بذلك عندما أشار أن الرصاصة جاءت لتعلن فاتحة عصر الغدر والخديعة الذي يعادي سلاح الشرف والنبالة. وبالفعل فقد أصاب السلاح الجديد نظام النبالة في الصميم.

صحيح أن رومانسة سرفانتس كانت ذات نزعة واقعية أمسكت بكل خيوطها، ولكنها واقعية موجهة، فالأحداث مركبة تركيبا لتبين الأوهام التي تركب رأس الفارس. فما يجري من تحولات وسحر وقوى غيبية لا أساس له. إنه عبارة عن وهم فقط يفرزه إعجاب دون كيشوت بما يجري في الرومانسات إنه وهم يعيد تركيب الواقع، تماما كما يعتقد الطفل أن القمر دارة تتدحرج على بساط السماء.

بعد دون كيشوت اتخذت الرومانسة اتجاها جديدا آخر، فإذا استثنينا بعض الأحابيل السحرية القليلة جدا، والتي تنحصر عند سكوت في إحدى رومانساته التي استلهمها من أيام الملك آرثر وساحره ميرلن، فإنه يمكن القول إن الرومانسة اتخذت المسار الواقعي، وصارت أكثر إقناعا وأعمق فنية. لقد انتهى السحر من الرومانسات. وفي "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" نجد مشهدا ذا

دلالة كبيرة جدا، وذلك عندما يذهب السير دلورين إلى قبر الساحر مايكل في كنيسة ميلروز ليسرق كتابه السحري عسى أن يكون معينا في مواجهة الأعداء. ولكن دلورين في طريق عودته يسقط جريحا في صراعه مع فارس آخر هو كرانستون، وبذلك يفوت الكاتب الفرصة لاستخدام كتاب السحر. ولكن بما أن السحر ضروري فقد استعاض كتاب الرومانسة عنه بالشراب المنوم وبأنواع السموم ذات التأثيرات المختلفة والمتنوعة. وقد ظهر الكيميائي في الرومانسات ليحل محل الساحر.

لكن الشيء الذي نريد الإشارة إليه هو أن السموم كانت موجودة حقا ومستخدمة استخداما واسعا جدا وعلى الأخص في البلاطات والقصور. إن التاريخ الواقعي للقصور يروي أشياء عن السموم لو رواها كتاب الرومانسات لما صدقناهم. وكان السم من حظ النساء أكثر من الرجال. فمن النادر جدا ألا يكون لدى الملكة أو الكونتيسة أكثر من خاتم في كل يد. وفي كل خاتم نوع خاص من السموم تستخدمه عند الحاجة.

صحيح أن السم كان مستخدما منذ القديم، منذ ميديا الساحرة التي انتقمت من زوجها الخائن لعهده جاسون، وحتى هذه الأيام. ولكن بعد سرفانتس، وحتى القرن التاسع عشر وما بعد ذلك بقليل، صار يظهر في كل رومانسات الفروسية، وعلى الأخص في الرومانسات الفرنسية، فقد كان البلاط مستودع سموم من كل الأنواع.

كلما تقدمنا في الزمن ازداد اعتماد الكتاب على استخدام السموم حيلة أدبية تقوم مقام الحل الإلهي أو السحر. ففي سلسلة رومانسات باردليان أو الفرسان الثلاثة أو الفرسان الخمسة أو فرسان عربة الملك أو فرسان الملك. . . نجد المؤامرات تنفذ في معظمها عن طريق السم. وقد ظل الأمر على هذا النحو حتى ميشيل زيفاكو، الذي تفنن في استخدام هذه الأداة الأدبية، ذات المنشأ الواقعي.

والذي نظن أن السموم شاعت في القرن السادس عشر شيوعا كبيرا، وقد كانت النساء تتقن تركيب هذه الصناعات النباتية، نظرا لعلاقتهن الوثيقة بالطبيعة، أثناء عملهن في الحقول والتعشيب، وهذا ما سهل عمل محاكم التفتيش الإسبانية ضد النساء، إذ ما أسهل أن تتهم أي امرأة بالسحر. وقد اعتبرت الكنيسة طب الأعشاب الذي كانت تتقنه النساء سحرا لأنه حل محل الصلاة في شفاء المرضى والمعلولين.

كان دور سكوت الكبير هو في دفع الرومانسة نحو المزيد من تعاطي لغة الواقع. في القرن الثامن عشر تغيرت مفاهيم الناس، ولم تعد تتجاوب مع تدخل الآلهة وتأثيرات السحر، فكان لا بد من العمل على تغيير الذائقة الأدبية حتى يتم التواصل مع الناس. لا يعني هذا أن الرومانسات القديمة فقدت سحرها في الناس ولكن نسبة التجاوب أخذت في التدني مع الأيام، إلى أن يتحول الجاد إلى مضحك، تماما كما حدث لرومانسة الزير سالم. فقد كنا نتحمس لمآثره العجيبة. وفي سيرة بني هلال كنا ننقسم إلى فريقين: هلاليين وديابيين ونؤمن – تقريبا – بأن الأعمال الفروسية التي سردها المؤلف قريبة من الحقيقة. لكن اليوم باتت هذه السير والرومانسات مثار الضحك والسخرية، حتى لنعجب كيف يتأتى لكاتب أن يكذب على الناس كل هذا الكذب، نحن الذين كنا نمضي الأماسي مأخوذين بسرد الراوي وشدوه بالأشعار التي يمر بها عبر الأفعال العجائبية، مؤديا القصائد أداء طربيا.

كان لسكوت اليد الطولى في وضع الرومانسة على سكة الذائقة الأدبية الجديدة.

## الرومانسة السكوتية

من كان يظن – بعد رومانسة سرفانتس المضادة – أن تعود إلى الظهور الرومانسات الشعرية وتزدهر ازدهارا كبيرا الرومانسات النثرية؟

ولكن بقليل من التأمل نلاحظ أن الرومانسة المضادة هي التي أنقذت الرومانسة من المبالغة والشطط، ومن الأوهام والسحر وآلهة الغيب، وذلك بانتقادها لهذه المظاهر. إن ما أبقت عليه الرومانسة المضادة هو القيم والإيهام بالأفعال الواقعية. وهذا ما بنت عليه الرومانسات التالية للرومانسة المضادة حبكتها. وقد كان سكوت مجليا في هذه الناحية.

قبل أن نعرض للرومانسة السكوتية ودورها، نشير إلى نقطة هامة جدا، تعتبر الجوهر الأساسي الذي قام عليه تطوير الرومانسة، هذه النقطة هي شاعرية والتر سكوت. فلولا شاعريته في كل ما كتب لما كنا حصلنا على رومانسات أدبية رفيعة المستوى، بل كنا قرأنا ما قرأناه في باردليان وأمثالها من الرومانسات، أي كنا قرنأ تسجيلا للأعمال الفروسية فقط. شاعرية سكوت هي التي أنقذت الرومانسة من النثرية.

لا نرى سببا لإجماع النقاد بأن سكوت أقدر على الرواية منه على الشعر.

بل أرى عكس ذلك. وقد اعتمدوا في حكمهم هذا على العزوف الطوعي لسكوت عن الشعر بعد أن سطع نجم بايرون، وانتقاله إلى الرواية. وليست هذه بحجة فلو قبلنا حكم كل شاعر على نفسه لاضطرب التقييم الحقيقي، فبودلير مثلا لم يكن يعتبر نفسه شيئا أمام شاعرية إدغار آلن بو، وقد بقي طيلة حياته يترجم له قصيدة الغراب – وغيرها – حتى وصلت الترجمات إلى ست عشرة ترجمة، مع أن بودلير يعتبر بوابة الشعر الحديث.

سكوت شاعر حقيقي، بل إنه أول شاعر رومانتيكي أقبل الناس على شعره إقبالا لم يحظ به غيره. لكن نظن أنه انتقل إلى الرومانسة النثرية من الرومانسة الشعرية، لإعجابه برومانسات بايرون الشعرية كأنه وجد من يقوم بدوره في ذلك، ولأن الرومانسة النثرية أطوع وأسهل تزيد من دخله لتسديد الديون.

ثم إنه لم يترك الشعر لحظة واحدة، فكان يقدم في رومانساته النثرية، كلما سنحت الفرصة قطعة أو قصيدة من شعره. يضاف إلى ذلك أنه لم ينقطع عن تأليف الأغاني، فكان الملحنون يتهافتون على شعره. لم يكن خبيرا موسيقيا ولكنه كان شاعرا حقيقيا، وهذا ما وفّر لأغانيه الإيقاعات العذبة إلى جانب الصور المخملية. وقد كان بايرون على حق عندما قرّظه معلنا أنه فاتحة الشعر الجديد وأنه هو الذي طوى صفحة بوب ودرايدن وملتون وكل الشعراء السابقين.

هذه الشاعرية ظلت حتى في رومانساته النثرية التي لاقت رواجا كبيرا، بل يمكن القول إنها راجت أكثر من رومانساته الشعرية. فهو خبير دقيق متقن لاقتناص الموقف الأدبي، فتراه يجمع عناصره من الأمور العادية في نثره أكثر من شعره بما لا يقاس، مع أن شعره لا يشكو من هذه الدرامية.

الميزة الأخرى التي تعزى له هي ابتعاده عن السحر والأحابيل القديمة للرومانسات الوسطى. وباستثناء بعض الرومانسات، مثل "عرس تريرمين" حيث يتم إنقاذ ابنة الملك آرثر من سحر ميرلن، فإن سكوت عموما لم يلجأ إلى الأساليب القديمة ولا تعاطاها كعكاز أدبي من أجل التشويق. كان التشويق عنده ينبع من قلب الموقف الأدبي الواقعي. وكان هذا تمهيدا لكل الرواية الرومانتيكية التي ظهرت في القرن التاسع عشر. والميزة الثالثة والهامة عند سكوت أنه قصّاص بالفطرة، بل لا نبالغ إذا قلنا إنه من أعظم قصاصي العالم، نظرا لدقته في إدارة الحبكة وهدوئه في معالجتها وعدم تسرعه في الكشف عنها. فقد كانت الرومانسات الشعرية قبل رابليه وسرفانتس تقوم على أدوات من الخرافة

والسحر والعجائبية، بينما نجدها عند سكوت تسير مطمئنة بين الأحداث الواقعية مستغلة كل ما يساعد على إبراز الحبكة. فهو يبني مثلا "أنشودة آخر الشعراء الجوالين" على حادثة من القرن السادس عشر كانت شائعة ومتداولة. أما "مارميون" فهي من مرويات عام ١٥١٣. وتدور أحداث "سيدة البحيرة" في عشائر الهايلاندز. ورومانسة "روكبي" مأخوذة من موقعة مارستن عام ١٦٤٤، وهكذا نجد معظم رومانساته الشعرية.

أول الرومانسات النثرية كانت "ويفرلي". ومنذ أن ظهرت أدهشت النقاد والناس معا. فهي تدور في اسكتلاندا فأحبها الاسكتلانديون لأنها تعرض أنماط حياتهم وأخلاقهم، وأحبها الإنكليز لأنها لوحة من الحياة على نحو دقيق وشائق، ثم اتجه إلى تاريخ إنكلترا خاصة وأوروبا عامة، فرومانسته "إيفانهو" تصور إنكلترا وتعاملها مع الحروب الصليبية في عهد رتشارد قلب الأسد، وما تزال السينما حتى اليوم ترى فيها إحدى الخطوات التي حببت الناس بالفن السينمائي. وقد تناول الحروب الصليبية أيضا في "الخطيبة" و "الطلسم". كما تعتبر "كومينتين دورورارد" من أعظم ما كتب في التاريخ الأوروبي.

كانت الرومانسات القديمة تتعامل أيضا مع التاريخ. وحتى نعرف الفارق بينها وبين ما قدمه سكوت، يكفي أن نقرأ روايتين فقط، الأولى قديمة والثانية لسكوت، ليتجلى لنا خط التطور الصاعد والصاعق الذي حققه سكوت للرومانسة وكيف نقلها نقلة نوعية لتكون بداية القصة الحديثة بفنيتها الجديدة.

أدرك سكوت تغير الذائقة الأدبية،وعرف أن الرومانسات السابقة لم تعد تنسجم مع هذه الذائقة، وهذه النقطة تحسب له من دون شك. وبهذه الخطوة رفع الرومانسة القديمة من الخزعبلات والخرافات والسحر وتدخل الآلهة، إلى مستوى التعامل الفني الواقعي للأحداث. ثم إنه حصر المكان أكثر فأكثر، فلم يعد يطوف في المدن التي يتباعد بعضها عن بعض مسافات طويلة نحتاج إلى بساط الريح حتى ننتقل من مدينة إلى مدينة. صارت المدينة عنده أكثر واقعية. وبرزت شوارعها على نحو أفضل.

واهتم سكوت بشخصياته اهتماما لا يدانيه اهتمام الكتاب السابقين. كان حريصا على استغلال كل حركة وحادثة مهما كانت لإبراز شخصياته. إن إبراز الشخصية لا يكون فقط في رسم المعالم الجسدية، وإنما في استغلال المحيط لإبراز المعالم النفسية والخلقية والبيئية العميقة أيضا. طبعا لم يستطع سكوت أن يجاري كتاب الواقعية الذين أعقبوه في القرن التاسع عشر. ولكن من

يحسم المشكلة فيما إذا كانت طريقة الواقعيين متفوقة أم قاصرة عن طريقته؟ ماذا يهمنا إذا عدّد الكاتب عروق يد شخصيته أو غضون وجهه أو طول قامته؟ إن الشخصية تعرف من خلال بيئتها وتصرفاتها أكثر مما تعرف من معالمها الجسمانية.

## ثورة مجنونة في الرومانسة الشعرية

لم يعجب بايرون بشاعر مثلما أعجب بوالتر سكوت، ولم يمدح شاعرا مثلما مدح هذا الشاعر بعد أن جمله بالذم مع كوردج ووردزورث وسيذي يوم كان معجبا بشعر ملتون ودرايدن وبوب وأمثالهم. كان شللي أحب من صادقهم إلى قلبه وكان سكوت أعظم من أعجب بهم. وربما كان بسبب الرومانسات الشعرية لسكوت. فقد أعجب بهذه الرومانسات كثيرا وسار على نهجها ولكن بطريقة بركانية تحمل كل حمم الذات الفردية وتبرز تضاريس دخيلتها الخفية. بعد نشر "أسفار تشايلد هارولد" قال بايرون إنه نام ثم استيقظ فوجد نفسه مشهورا. وهذا ما لم يحققه سكوت ولا غير سكوت. كان النجاح صاعقا لم يعرف بايرون ولا سكوت ولا سواهما سببا له. ولكن ناقدا كبيرا هو وليم هازلت يفسر لنا سبب هذه الشهرة المفاجئة بالقول إن بايرون ينظم من ذاته عن ذاته من دون أن يتقيد بغير ذاته.

وهكذا يكون بايرون قد أخلّ بالتقاليد وأدخل الحرية على الرومانسة الشعرية. كانت الرومانسة التقليدية – إن صح التعبير – تسير وفق نهج معين: لقاء فحب ففراق فمغامرات مخيفة وتقلبات وتغيرات وسحر ومعجزات. . . ولكن النهاية السعيدة مؤكدة، إذ بعد كل هذا العذاب والنضال لا يجوز أن نحرم الحبيب من حبيبته. وكما سبق أن أشرنا بأن الرومانسة لا علاقة لها بالتراجيديا أو بالموقف الجاد. هناك شيء مشترك مع التراجيديا وهو العذاب والألم وهذا ناجم عن افتراق الحبيبين فقط، وأما ما تبقى فلا اقتراب بين الرومانسة والتراجيديا.

لا أحد يشك في إبداع سكوت. ولكنه حافظ على النهاية السعيدة. لم يكن حرا في تصريف الأحداث وتركها تأخذ نهايتها الطبيعية النابعة منها. وهنا قام بايرون بثورة مجنونة تشعرنا أنه لم يحترم أي شيء سوى موهبته ونزوع نفسه فقط. إن تشايلد هارولد عبارة عن رحلة في الأقطار الأوروبية ، وآراء بالحياة والمجتمع والعبودية والحرية. وكانت أناشيده التي يناشد فيها العالم بتحرير

اليونان كتسديد لجزء هزيل من دين أوروبا لمن أهـدتهم الفـن والعلـم والأدب والمسرح، أشبه بقنبلة انفجرت في كل نفس حساسة. لم يتذمر أحد من أنـه لـم يتبع أصول الرومانسة، بل رأى القراء في الأناشيد دعوة إلى الحرية والإبـداع. بل إنه في النشيد الرابع يتخلى عن طريقته ويتحدث عن نفسه وآرائه بصـورة مباشرة لا موارية فيها.

لكن أول رومانسة شعرية هزت إنكلترا هـي "الغـاور" والغـاور كلمـة يستخدمها الأتراك لكل من كان غير مسلم. وما تزال هذه الكلمـة شـائعة فـي المغرب، وهي من الكلمة العربية "كافر". وهي قصة سـبية تـرفض إرضـاء شهوات سيدها التركي "حسن" فيكبلها ويلقيها في اليم. وفـي اعتـراف حبيبهـا الكافر للكاهن نعرف أنه هو الذي انتقم لها بقتل حسن. وفي هذا خـروج كامـل عن تقاليد الرومانسة، فلا صعوبات وعوائق ولا لقـاء، ولا تـدخلات غيبيـة. صارت القوى النفسية الذاتية هي التي تفعل فعلها.

وفي "القرصان" نقع على الخاتمة ذاتها. وفيها نجد كـونراد يحتـال علـى الباشا التركي الذي كان سيغزو جزيرته. فيسافر من الجزيـرة تاركـا حبيبتـه ميدورا. ويفتضح أمره في المعسكر التركي، ولكن إحدى الحريم تحثه على قتل التركي فيأبى اقتراف هذا العمل الخسيس، فتقوم به هي وتنقذه وتفر معـه إلـى جزيرته. وهي جزيرة القراصنة فيجد أن ميدورا قتلت نفسها حزنا عليه.

في "لارا" يتابع قصة القرصان، فلارا هو كونراد نفسه الـذي يعـود إلـى أملاكه في إسبانيا، ولكنه يقتل في معركة من معاركه. ولارا هو نفسه بـايرون بآرائه ونزوعاته وثورته المجنونة على التقاليد والأعراف. وقد لمس القراء ذلك قبل أن يحلله النقاد.

ليس هذا وحسب، بل إنه في "عروس بيدوس" يدافع عن علاقة الأخ بأخته، وهو ما اتهمه به الناس إثر علاقته بأخته غير الشقيقة، وقد نجم عن ذلك طفلـة أسماها "ميدورا" وهي بطلة من بطلات رومانساته. وقصة الرومانسـة أن الأب يُكره ابنته زليخا على الزواج من تركي غني، فتشكو ذلك لأخيها الذي يكشـف لها أنه ليس ابن أبيها ويعلن حبه لها. يعرف الأب فيقتل هذا الأخ وتموت زليخا حزنا عليه.

وفي "دون جوان" نجد بايرون يتفحص هذه الشخصية في تطوافه وعشـقه، فكلما رأى امرأة جميلة وقع فـي حبـها مـن الـيونان إلـى تركيـا إلـى الإمبراطورة كاترين. وكل من رأته وقعت في حبه حتى إمبراطورة روسيا.

ما أنجزه بايرون كان ثورة مجنونة حقيقية. فقد صارت الرومانسة خاضعة لقواعد الذات، لا لقواعد السرد والحبكة، وتعبر عن نزوع الفرد للحصول على أكبر قدر من الحرية، لا عن مواضعات الطبقات النبيلة. كانت هناك طبقة برجوازية تلهم بايرون هذه الأفكار. كانت البرجوازية في مرحلة الصعود ولم تكن قد واجهت أزمة حقيقية في الإنتاج. فمن الطبيعي أن تقترن بشعار الحرية. أي حرية؟ حرية الفرد. دع الفرد يفعل ما يشاء. ولأول مرة في التاريخ تبرز "حقوق الفرد" كأنها من مقدسات البشر.

فرضت البرجوازية بنجاحها المادي مفاهيمها وقيمها الجديدة التي تتلخص بالحرية. فلا تقاليد ولا أعراف ولا نبلاء ولا عادات تستوجب من الفرد احترامها. وقد انساق التيار العام وراء ذلك بحماسة بالغة. بعد نشر "أسفار تشايلد هارولد" قال بايرون إنه نام غفلا واستيقظ مشهورا تعرفه كل إنكلترا. كانت الدعوة إلى الحرية أهم ما جذب الجمهور. وفي غضون سبعة أشهر فقط ظهر أكثر من عشرين ألف نسخة من هذه الرومانسة، بمعدل طبعة كل شهر، أو أقل من شهر بقليل.

وما جعل بايرون يحتل هذه المكانة في زمنه وفي غير زمنه هو أنه كان فارسا حقيقيا، مارس الحب والقتال من أجل الحرية. وقد باع أملاكه وأنفقها في سبيل تحرير اليونان، وانتخب رئيسا عاما للمتطوعين الإغريق. وفي كل منعطف تاريخي يصاب الناس بالدهشة والمبالغة في الانفعال. وزمن بايرون كان منعطفا تاريخيا تتسلم فيه البرجوازية مقاليد السلطة من طبقة النبلاء. والتر سكوت، الرومانتيكي في آفاقه وطموحه، كان يريد استخدام التقاليد الأدبية للرومانسة، للدنو من الواقعية. ولكنه كان يحسب حساب النبالة والفروسية والأخلاق الرفيعة، فلا تبذّل في أي رومانسة من رومانساته، على غير ما نجده في بعض رومانسات بايرون، كما في "دون جوان" العاشق الجوال.

من هنا نفسر سبب عزوف سكوت عن الرومانسة الشعرية وانتقاله إلى الرومانسة النثرية المتأنقة المحبوكة التي تحترم الواقعية والأحداث التاريخية. شخصية ربيكا أو أي شخصية أخرى في الرومانسات النثرية شديدة القرب من الواقع من جهة، ولكنه يختلف عن الواقع الحرفي، وهي من جهة أخرى تمتاز عن الشخصيات في الرومانسات السابقة، بأن لها كيانها الخاص. صار للشخصية صوت خاص عند سكوت. لكنه خاص بها وليس به. أما بايرون فقد كانت كل الشخصيات مرتبطة به يسخرها لأهدافه وآرائه.

ولا نعدم أصواتا محتجة طفقت تظهر منذ القرن الثامن عشر. إن "غولدسميث" يصرخ معلنا استياءه وتحذيره من هذه الظاهرة الجديدة، الحرية الفردية:

**الحرية التي يبجلها الإنكليز**
**تبعد الإنسان عن الإنسان وتمزق الروابط الاجتماعية.**
**فأقزام النبلاء الجدد المعتمدون على أنفسهم**
**منعزل واحدهم عن الآخر.**
**كل الحقوق التي يجب أن يلتزمها الآخرون،**
**والتي تجعل الحياة جميلة، قد ولت وانتهت**
**ليس هناك سوى الروابط الطبيعية الواهية**
**ليس هناك سوى عقول تتصارع مع عقول**
**وفي الوقت الذي تتفسخ فيه الروابط الطبيعية**
**وتفشل قيم الواجب والحب والشرف في**
**أن تفرض ذاتها، تتنامى روابط وهمية هي**
**روابط الثروة والقانون. . .**

## من التيار إلى الإعصار

سانشو بانزا الذي يمثل النزعة الفردية، والهادف إلى الحرية، كان يشكل تيارا في القرن السادس عشر. ومنذ سانشو بانزا وحتى بايرون تحول التيار إلى إعصار، نظرا لما ينطوي عليه شعار الحرية من آمال وهمية، يصعب أن يضعها الفرد على محك الاختبار. إنها تجربة لا بد أن تأخذ مداها، قبل أن يتبين الناس أنه لا وجود لشيء اسمه "فرد". فالفرد، كما يقول غولدسميث، ليس أكثر من تمزيق للروابط الاجتماعية. ولكن ظهور الفردية كان قضاء وقدرا، فقد انبثقت من الظروف الاجتماعية والاقتصادية الجديدة، بعد غزو أمريكا، إن العالم ينتقل من التعاون في الإنتاج والعلاقات إلى المنافسة في الإنتاج والاستخفاف بالعلاقات. إن المنافسة المادية لا يمكن أن تقوم إلا في جو الفردية. أو لنضع الأمور في وضعها الصحيح فنقول إن المنافسة نفسها هي التي خلقت واستدعت جو الفردية والحرية. صار كل شيء فرديا على الرغم من وجود مجتمع طويل عريض. ومثل هذه الظروف مهدت أيضا لقيام ما

يسمى علم النفس. وهو ليس علم نفس على الطريقة القديمة، أي دراسة ما هو عام من جهة، وما تنتجه العلاقة البشرية من جهة أخرى، وإنما هو علم نفس الأمراض التي أخذت الفردية الجديدة تفرزها. لقد جاء علم النفس مع مجيء البرجوازية بكل آمالها وخيباتها، بكل قدراتها وضعفها، بكل اندفاعاتها المتفجرة التي لا قانون يضبطها سوى قانون المنافسة.

لم يكن التطور تيارا، بل كان إعصارا، لأن الثروة بعد اكتشاف العالم الجديد دخلت العالم القديم، وصارت الطبقة التي تملك الثروة تسعى في كل الميادين حتى يكون لها مكان تحت الشمس. إنها ثورة محدثي النعمة الذين راحوا يتصرفون من دون تقاليد وأعراف، من دون أن يحترموا شيئا، بل استخفوا بكل شيء إذ وجدوه تافها أمام الثروة، فما تعني الفروسية وماذا يفعل الفارس من دون ثروة؟ ومن هي الليدي، مهما كانت جميلة، إن لم تتربع على سلطة الثروة؟ لا سلطة بعد الثروة، فبها يمكنك أن تصنع كل شيء. كانوا قديما يسألون من أين ينحدر هذا الرجل، وإلى أي عائلة عريقة ينتمي. لكنه غدا سؤالا منسيا أمام الثروة. فلم يعد الناس يسألون عن أصل الرجل وفصله، بل عن ثروته. فثروته هي قلعته وحصنه وفرسانه ورماحه وحرابه وسيوفه وخيوله. أي سيف يضاهي سيف الثروة إذا كان يطال أكبر رأس ويستولي على أكبر مساحة؟ كان رمح الفارس يعجز أحيانا عن خرق درع الخصم، أما رمح الثروة فلا شيء يقف في وجهه.

في وجه هذا الإعصار كان سكوت يمثل التطور القديم، أو القديم المتجدد، بينما كان بايرون يمثل التطور الفردي، يمثل الفرد الذي جرفته شعارات البرجوازية في الحرية والإخاء والمساواة. وقد كان بايرون نفسه مأخوذا بنابليون بونابرت، حتى أنه طاف في أوروبا يزور المواقع التي حل فيها نابليون وخاض معاركه.

كان كل من سكوت وبايرون جنتلمانا، كان الأول جنتلمانا مدنيا وكان الثاني جنتلمانا غجريا جرفته شعارات الطبقة الصاعدة.

لكن علينا التريث هنا قليلا حتى لا يحمل كلامنا على غير ما قصدناه. إن البرجوازية كطبقة اقتصادية تطرح شعاراتها الخاصة النابعة من ظروفها المادية، على كل المجتمع، ولكن هذا لا يعني أن جميع الذين ينادون بالشعارات يقصدون ما تقصده البرجوازية، ويضمرون ما تضمره. كان شعار البرجوازية الأساسي هو "دعه يعمل، دعه يمر" وهو شعار اقتصادي محض غرضه

الحصول على حرية العمل المادي، ولكنه شعار ألهب مشاعر كل طبقات المجتمع، من أفقرها إلى أغناها، وراحت كل فئة تتصور هذه الحرية كما يحلو لها. كانت في واقعها شعارا ملهما جدا، فقد كان العبد يفر من مزرعة الإقطاعي نحو المدينة، كأنه قادم إلى الجنة الموعودة.

أما بالنسبة إلى الأدباء، فقد كان موقفهم واحدا من حيث الأساس، لكنه يتخذ مظاهر عدة للتعبير. فمثلا كان سكوت وأمثاله يريدون تجديد القيم القديمة في الحب والنزاهة والشرف والإخلاص، في عصر يناوئ هذه القيم، ولا يسمح بها، بينما كان بايرون لا يأبه بالتقاليد العريقة لإبراز هذه القيم فمال في الحرية إلى حدود التحلل. فالحب – على سبيل المثال – لا حدود له ولا ضابط، والزواج ليس أكثر من تجربة لا يترتب عليها أي التزام. أراد سكوت أن يزيد من رهافة التصرفات لإبراز القيم، بينما أراد بايرون أن يطلق العنان للقيم، أي باختصار أراد سكوت أن يجعلها قيما وضعية متعارفا عليها، بينما أرادها بايرون قيما فردية محضة تتجلى أكثر ما تتجلى في الحرية التي لم يكن يقصد بها ما كان يقصده البرجوازيون العمليانيون الذين يخوضون غمار الإنتاج المادي في المجتمع. كان سكوت يريد تقديم بطل يمثل قيما ذات تقاليد عريقة، وكان بايرون يريد تقديم بطل ينتج القيم من ذاته وفردانيته.

## من الفن إلى البحث عن الذات

تقوم اللعبة الفنية لتجميل الأدب وجعله مقبولا ومطلوبا من الجماهير، على الاختيار. فالاختيار هو الذي يميز عملا من عمل، حتى لو كانا يعالجان موضوعا واحدا. فهذا يختار الآلهة القديمة وذاك يختار القديسين المسيحيين، وآخر يختار الأمكنة المفزعة والأحداث الغرائبية. . . الخ وكان الناس يقبلون على الرومانسة الشعرية أو النثرية إقبالا مشهودا أكده لنا سرفانتس في "دون كيشوت". لكن الواقع أخذ يفرض نفسه على الرومانسة منذ القرن السادس عشر. صارت الأحداث أقرب إلى الواقع وأشد احتراما لأحداث التاريخ أكثر بكثير مما كانت في الرومانسة الوسطوية. يبدو أن الذائقة الأدبية التي تتبع وعي الذات طفقت تتغير لأسباب كثيرة. وهذا ما يجعلنا اليوم نبتسم أو نضحك عندما نطلع على أحداث ميرلن أو آرثر أو لانسلوت. لم نعد نصدق ما كانوا يقولون ويزعمون.

ومثل هذه النظرة تجعلنا نرى الرومانسة الوسطوية في "غربة" عن العالم

الإنساني الذي قدمه سكوت وبايرون وأمثالهما. وهي نظرة محرجة وخطيرة تبعدنا عن فهم الظروف المعقدة والمتشابكة التي أنتجت ما يسميه هيغل "روح العصر".

إن هذه النظرة تدفعنا إلى الانتقال بين الفن والذات، فنرى كل تعبير فني خارج الذات عبارة عن اغتراب. وأول مشكلة تطرحها هذه النظرة هي المقايسة المحدودة. فنحن نضع طرفين: الفن والذات، ثم نقايس بينهما. ولكن إذا انتقلنا قليلا إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر لرأينا الرواية تنتقل من الفردية إلى الاجتماعية، من الرومانتيكية إلى الواقعية. وإذا استخدمنا المقايسة نفسها انتهينا إلى النتيجة ذاتها، وهي أن الرواية الذاتية عبارة عن اغتراب قياسا إلى الواقعية الاجتماعية النقدية.

لا شك أن هناك طبقات وفئات وأفرادا. وهم ينخرطون في علاقات كثيرة متشابكة. لكن الإيغال في التحليل والتركيز يجب ألا ينسينا روح العصر الهيغلي. وروح العصر قاسم مشترك بين الناس، يتجلى بعقلية معينة تلبث عهودا وعصورا قبل أن تتغير. وفي هذه الحالة علينا أن نميز بين أدوات التعبير والموقف الأدبي. فكل موقف أدبي يختار أدوات فنية ليست بالضرورة التي يختارها الموقف في زمان آخر. ولو بحثنا عن الموقف الأدبي في رومانسة العصور الوسطى لوجدناه في الحب الكورتوازي من إخلاص ونزاهة وشرف . . وبقية القيم. ولو خرجنا من العصور الوسطى إلى عصر النهضة لما تغير الموقف الأدبي. وكذلك لو خرجنا من النهضة إلى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر. فالموقف الأدبي واحد أو يكاد يكون واحداً، لكن أدوات التعبير الفني تغيرت. وأكبر دليل على ذلك أن اللغات القديمة لم تعد قادرة على استيعاب التجربة البشرية والتطور الذهني الذي رافقها، لذا نشأت من هذه اللغات لغات حديثة أخرى. من كان يعتقد أن لغة دانتي العامية سوف تغدو اللغة الإيطالية؟

الأساليب تتغير باستمرار، أما الموقف الأدبي فهو متقارب جدا إن لم نقل إنه يبقى واحدا لا يعتريه أي تغير. فإذا وقفنا في هذه الزاوية تجنبنا مشكلة المقايسة التي أشرنا إليها أعلاه. وقد كان سكوت رومانتيكيا، ولكنه كان بعيدا عن الذات، أما بايرون فكان رومانتيكيا ولد من الذات، ليرى العالم انطلاقا من هذه الذات. ولكن الموقف الأدبي واحد كما يتجلى في القيم الأدبية التي قدمها الاثنان. بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن الموقف الفردي تجلى في السلوك

الشخصي للرجلين، فالأول أمضى بقية حياته يكدح بقلمه لتسديد دينه الـذي لـم يتسبب فيه، والثاني قدم حياته في سبيل تحرير اليونان، كنوع من تسديد الـدين الذي قدمته له اليونان، ثقافة وفنا وأدبا ومسرحا.

ولكن في غير ذلك نجد فرقا بين سكوت وبايرون من حيث احتـرام الأول لأهم تقاليد الرومانسة، والتحرر من الأساليب التي لم تعد مناسبة لروح العصر، وعدم احترام الثاني لأي شيء من التقاليد والأساليب. ونسـتعين بنظـرة ناقـد انطباعي عاش في عصر سكوت وبايرون هو وليم هازلت، حيث يفضل سكوت على بايرون، لأن الأول "ينظر إلى الطبيعة ويراها ويستمع إليها ويشـعر بهـا ويؤمن بأنها موجودة قبل أن يتم طبعها وتصويرها" . . . "بينما لا يفكر بايرون إلا في نفسه فقط، فسكوت ليس ذلك الكيان الكثيف المتطفل الواقف في طريـق شمس الحقيقة والطبيعة والذي يحجبهما، بينما كل شخوص بايرون هم الشـيء ذاته، إنهم هو نفسه".

على أي حال يهمنا بهذا الصدد أن نقول إن رومانسات بـايرون الشـعرية وجدت صدى أبعد من رومانسات سكوت لأنها بالضبط ذاتيـة. وقـد انجـرف نحوها الناس مأخوذين بروح العصر الذي كان يتجه إلى الحرية الفردية. ولكـن كانت تجربة بايرون من جملة التجارب الأخيرة التي لم يعد أحد يختار طريقها، فقد اندرست الرومانسة الشعرية، إلا ما ندر جدا. لقد حلت الملحمـة الشـعرية العصرية محلها، كما في إنتاج سان جون بيرس وإيليوت وسواهما.

كان سكوت منصفا لنفسه عندما تحول إلى الرومانسة النثرية، فحقق مـن الشهرة في هذا المجال ما لم يستطع غيره أن يحققه أو ينافسه. لقد أرسى أركان القصة الحديثة ومهد الطريق أمام انطلاقة جديدة للانتقال إلى الأنسـاق الجديـدة للرواية الحديثة من رومانتيكية وتاريخية وواقعية وتعبيرية. كـان مـن جملـة الشغيلة الكبار الذين ثـبتوا في الأرض خطوط السكة التي سيسير عليها قطـار الرواية الحديثة التي كان لها عصر جديد وروح جديدة.

إن سكوت أسهم مع سابقيه طبعا إسهاما لا ينكر في إرساء سـكة الروايـة الحديثة.

←

# ٩

# من الرومانسة إلى البيكاريسك

## ولادة عسيرة لزمن البلاء

تعايشت البرجوازية مع الإقطاعية أكثر من ثمانية قرون، قبل أن تنتزع السلطة منها بالعنف وتقضي على كل الحقوق التي اكتسبتها الإقطاعية خلال مسيرتها دفعة واحدة. كانت ولادة البرجوازية عسيرة استغرقت مدة طويلة. وبذلك وضعت حدا لزمن الفروسية وصفّت قيمها ومثلها، وعندها بدأ عصر البارود، عصر النذالة والغدر. ومنذ القرن الرابع عشر كان الشعراء والأدباء يشعرون بأن زمنا جديدا قادم. فهذا شاعر من القرن الرابع عشر اسمه أوستاش ديشان يقول:

**يا عصر الرصاص، يا زمنا فاسدا**
**يا سماء نحاسية، يا أرضا بلا ثمر، لا خير فيها.**
**أيها الناس الملعونون بالأسى والفجيعة. . .**
**أليس من حقي أن أندبكم جميعا؟**
**لأنني لا أرى شيئا في عالم الغد**
**المفعم بالحزن، الممعن في الاضطراب،**
**والآتي بكل فعل شرير.**
**لقد حل زمن البلاء. . .**

هذا العصر الصاخب ولد من رحم عصر هادئ. فالمجتمع الإقطاعي هادئ بسيط في كل شيء، في علاقاته وأحداثه. لم يكن فيه ثراء ولكن لم يكن

فيه جوع. كان فيه تجوال ولكن لم يكن فيه تشرد. كان فيه حب ولكن لم يكن فيه عهر ودعارة ممتهنة، فالرقيق كان يستيقظ صباحا، ويقوم بعمله في الحقل أو المزرعة أو الزريبة. وفي المساء يأوي بلا هم إلى فراشه. يتزوج في سن مبكرة أو يزوجه – أو لا يزوجه – سيده الإقطاعي. أما الإقطاعيون فقد كانت لهم همومهم الخاصة، وكانوا قلة في العدد. وعندما بدأت الحرف تنمو وتتحول المانيفاكتورات إلى مصانع، حدثت هجرة كبيرة من الريف سعيا وراء الحرية. ففي الوقت الذي كان ينعم فيه الريف بالهدوء والشعر والفنانين والشعراء الجوالين، كانت مراكز المدن تنمو باطراد حيث انطلقت صيحة الحرية. صحيح أن العبد كان مرتبطا بالأرض ولكنه لم يكن يخشى الغد. فحياته لا تكلف أكثر من الغذاء المجاني والكساء الرخيص. فطعامه وشرابه ميسوران، وتدفئته في أيام الشتاء مجانية، من يباس الشجر. وكان في كل إقطاعية من الأبقار والأغنام ما يزيد عن حاجة الذين يعيشون فيها. وفي ساعات الفراغ كان الرجل يعمل في تهيئة أدواته والمرأة تغزل وتخيط الثياب. كان كل شيء بسيطا.

كانت دعوات المدن إلى الحرية براقة تجذب أفواجا من المزارعين، وعلى الأخص في إنكلترا. صارت المدن منارة الحرية. لكن الحياة فيها فرضت من العبودية ما لم يكن العبد يعانيه في الإقطاعية. صار في المدينة يشعر أن اليوم يوم. أي إن عليه أن يستيقظ باكرا وأن يلتحق بعمله – إن كان لديه عمل – أو يبحث عن عمل إن كان عاطلا أو كان قادما جديدا من الريف. ثم إن عليه أن يستأجر مأوى، فإن لم يجد اضطر أن ينام تحت الجسور والقناطر أو في أرباض المدن، أو على أرصفة الشوارع. وطفقت أنواع المهلوسات والمخدرات تعرف طريقها إلى هذه المدن الآخذة بالاتساع والاتساخ. صار اليوم يوما حقيقيا، صار يوما أطول من عام في الريف وأثقل من رحى الطاحونة على الصدر.

كان شعار المرحلة المركانتيلية: دعه يعمل، دعه يمر. ولم يكن أحد من أبناء الريف والإقطاعيات الذين نزحوا إلى المدن يعرف ماذا يخبئ هذا الشعار خلفه. وعندما وفد المدينة رأى أن كل من يعمل يأكل ومن لا يعمل لا يأكل. ولا شك أن الجميع يريدون أن يعملوا حتى يحصلوا على الطعام والملبس والمسكن، أي على الحد الأدنى من الحياة، ولكن مسألة العمل ليست بيدهم ولا بإرادتهم. وبهذه الطريقة تشكل جيش احتياطي دائم من العاطلين عن العمل مما جعل حتى من يعمل لا يحصل على الحد الأدنى للحياة.

كل ظروف المدن في هذه المرحلة هيأت الأوضاع لظهور المفاسد كالدعارة والخمرة والمسكرات والقتل والغيلة والسرقة والسطو واقتحام البيوت، وصارت بائعات الهوى يمارسن مهنتهن تحت القناطر والجسور، إذا أردن أن يوفرن ما يترتب عليهم من ضرائب ورسوم اشتراك في المبغى الرسمي. وتحللت الروابط الأسروية – بل الاجتماعية برمتها – وصار اللهاث وراء الخبز يزداد بازدياد الاكتظاظ وبضيق فرص العمل.

أقفر الريف سريعا وانتهى عهد البساطة، بل عهد البراءة إذا قيس بعهد البلاء الجديد. إنه عهد تسلل بكل بطء. كانت الولادة عسيرة ولكنها مؤثرة وخطيرة. كانت هناك صفحة جديدة من الحياة تخطها المدينة، أما الصفحة القديمة فصارت مقتصرة على بعض الأرباض، وعلى ذكريات اللوحات الرعوية التي قدمها الشعراء، لا لأنها موجودة أمامهم، بل لأنها موجودة في حنينهم، وفي التراث الأدبي. وصارت الحياة الجديدة تفرض نفسها على الشعراء والكتاب. وهذا ما هيأ المناخ لقيام الشعر الحديث في القرن التاسع عشر. بل إننا نقرأ أحيانا بعض القصائد من شعراء المدينة فنحسبها من الشعر الحديث مع أنها تسبقه بأربعة قرون. ولو قرأنا القصيدة التالية من دون أن نعرف أنها لفرانسوا فيون، لقلنا إنها لبودلير. وهي قصيدة تصور كيف يشوه الزمن معالم الجمال الذي كانت تتباهى به الحسناء:

**أين ذلك الجبين الواضح البلوري؟**
**والحاجبان المقوسان والشعر الذهبي؟**
**والعينان البراقتان، أين هذا الآن،**
**أين الأنف الصغير المستقيم الجميل**
**والأذن الرقيقة البديعة**
**والذقن الجميلة**
**أين الشفتان المضمومتان الحمراوان الواضحتان؟**
**لقد تغضن النهدان وانكمشا**
**ولم يعد الفخذان فخذين**
**كلها ذبلت وكذلك العضلات.**

وقد ظلت نوستالجيا الحياة البسيطة تربط الشعراء والكتاب، إلا أن الحديث عنها طفق يتضاءل أكثر فأكثر حتى إذا شارف القرن الثامن عشر على نهايته،

فرضت حياة المدينة نفسها على كل شيء. وأخذت تظهر الرواية الحديثة والقصيدة الحديثة والمسرحية الحديثة. . . كل شيء صار يتغير ويتبدل ليواجه زمن البلاء الحقيقي. وكان التشرد من أبرز مفردات حياة المدينة، فأجبر الرومانسة أن تتحول من سرد التجوال إلى سرد التشرد، وما يجلبه من معاناة مريرة.

## الحياة في المدينة

ظهرت أول رومانسة بيكاريسك في النصف الثاني من القرن السادس عشر، من أمثال رومانسة "لازاريو دي تورميس". ولكن قبل ذلك بقرن من الزمن تقريبا كانت الحياة البيكاريسكية قد شاعت تماما في المدن. وربما كانت حياة فرانسوا فيون، صاحب القصيدة السابقة نموذجية في هذا الصدد. فقد ولد في عام ١٤٣١ ولم يعرف أباه، مما جعل قريبا له هو غويوم دي فيون يتكفل بالإنفاق عليه، فمنحه إلى جانب لقبه، المال والمسكن والرعاية وعانى منه الشيء الكثير، فمنذ دخوله إلى المدرسة وحتى تخرجه في الجامعة (حصل على درجة الماجستير في الآداب عام ١٤٥٢) والقس غويوم يلاحقه حرصا عليه إذ كان يهرب من المدرسة والدراسة ويفر متشردا في الشوارع. وبعد تخرجه جعله يعيش معه في كنيسة سانت بنوا ثلاث سنوات عساه يخوض غمار العمل والحياة الجادة الرزينة. لكن الإيمان لم يعرف إلى نفسه سبيلا، بل على النقيض من ذلك، إذ كان رافضا كل تفكير ديني وقد كتب فيما بعد "العهد الصغير" و "العهد الكبير" ليقدم وصايا تهكمية مريرة وحادة جدا. ليس هذا فحسب بل إنه سخر من قسيس فاشتبك معه فطعنه القسيس بسكين حادة أطارت شفته، فرد عليه بطعنة أصابت فخذه وأرسلته بعد أسبوع إلى العالم الذي نذر نفسه له. فر فيون إلى الريف وظل مشردا من مكان إلى مكان مدة عام تقريبا، مارس أثناء ذلك السرقة والقصف والعربدة، ففتح الأدراج واستل ما في الجيوب وخلع واجهات المحلات طلبا للمال. وما يحصل عليه من المال، ولو كان كثيرا، يتبخر بسرعة فلم يكن الرجل مقترا بل كان يتعشق التبذير.

وعندما وقع في غرام فتاة في ميعة الصبا، شعر أنها تضحك عليه، لأنها تلهو به ريثما يأتيها الزوج المناسب، فكتب فيها قصيدة وصفها جسديا ونفسيا وصفا هجائيا وسماها "ذات الأنف الأعوج".

وفي ليلة عيد الميلاد عام ١٤٦٠ وجد نفسه معدما لا خبز ولا مال، فرسم

خطة مع ثلاثة آخرين للسطو على كلية نافار، وتنجح الخطة وينال نصيبه الكبير من السطو، فينعم بالإنفاق، متشردا شمالا وجنوبا في الطرقات والشوارع والحانات وبيوت الدعارة مغنيا مصفرا على الدروب، يزوغ من الشرطة في المدن، ويتمتع بحريته في الريف. ويعلن شارل دوق أورليان عن مسابقة شعرية يفوز بها فيون فيحصل على المال الوفير والعيش المرفه بصحبة الدوق. لكنه يتخاصم معه فيهرب ثم يلقى القبض عليه بعد عام من فراره ويودع في السجن ويحكم بالإعدام. وعندما يعلن الدوق العفو العام يطلق سراحه. وتدفعه الحاجة والفقر إلى المغامرة بعدة سرقات لم توفر له كمية كبيرة من المال. فظل ينظم غزواته حتى قبض عليه. وفي السجن يكتب ضد عالم المدينة الذي يعادي الشعراء واللصوص وهم أشرف من أصحاب المناصب الذين يسرقون من دون أن يسموا لصوصا. وعندما مر الملك لويس الحادي عشر بأورليان أصدر عفوا عاما، فأطلقوا سراحه، فعاد إلى باريس مفلسا. وهناك ينظم "الأناشيد" التي تعتبر قمة أشعاره. ويدافع في قصائده عن الرهبان المغنين والمهرجين والماجنين والمحتالين، في شعر نحسبه لبودلير.

وبدا كأنه ثاب إلى رشده وتاب عن تشرده فعاد إلى متبنيه في الكنيسة وفرحت أمه به متوهمة أنه قد تعقّل وهدأ. لكن كلية نافار كانت له بالمرصاد فقبض عليه ولم يطلق سراحه حتى تعهد بإعادة المال المسروق تقسيطا. ولكن بعد أن يطلق سراحه يشتبك مع قسيس آخر ويكون برفقته لصان آخران محترفان، يطعنان القسيس ويرسلانه أيضا إلى عالمه الآخر الذي نذر نفسه له. ويفاجأ فيون بالتهمة مع أنه لا علاقة له بطعن القسيس المسكين. ويستأنف القضية ويفلح في إقناع المحكمة أنه بريء من تهمة القتل، فتكتفي المحكمة بنفيه عن المدينة مدة عشر سنوات. لكن يبدو أنه كان يندم في بعض الأحيان على حياته التي قضاها في التشرد واللصوصية:

**بت حزينا واهيا كالريح وحيدا بلا رفيق**

. . .

**لو كنت – وا أسفاه – أيام الشباب**
**واصلت دراستي وزدت حكمتي**
**وسرت لم أنحرف عن طريق الصواب**
**لنعمت بالدفء في شيخوختي**

**ولكن كما يفعل الطير السجين كان فعلي**
**فررت من معهد الدرس هاربا**
**وها أنذا إذ أدون فوق القرطاس سيرتي**
**يوشك قلبي أن يتحطم نادما تائبا.**

بعد عدة عقود فقط سمع رابليه سيرة هذا الأستاذ الجامعي اللص المتشرد الشاعر المغامر العاشق الفاشل السجين المحكوم بالإعدام الساخر النادم الشجاع العميق التفكير، فصاغ شخصية "بانورج" في رومانسته الفلسفية "غارغانتوا وبنتاغرويل" من هذه السيرة، فموقف بانورج من الحب والحياة والنساء والمجتمع هو نفسه موقف فيون. وإذا كان فيون أول متشرد نموذجي في الحياة الواقعية، فإن بانورج هو أول متشرد في الرومانسة يمكن اعتباره هو الآخر نموذجيا. ومع ذلك لم يقدم لنا الأدب سيرة مثيرة مثل سيرة السيد فيون. وقد كتبت رومانسات كثيرة في البكاريسك ولكنها لم تستطع أن تقدم ما يضاهي بيكاريسك فيون الواقعي.

نستنتج من ذلك أن في المدينة من الأحداث ما يغني الكاتب عن الاستنجاد بالتدخلات الإلهية والسحرية والاعتماد على أدوات مقحمة على الواقع إقحاما غريبا عن نسيجه وطينته. ومن هنا بدأت القصة الحديثة تتسرب، أي بدأت مسام الواقع تغني الكاتب إلى درجة أنه صار معنيا بترتيب الواقع ليرتقي به إلى مستوى الفن، لا باحثا عن أدوات فنية غريبة عن هذا الواقع. كان الواقع يقدم للكاتب كل مستلزمات الكتابة: الحياة المضطربة في المدينة التي انتشرفيها البغاء والخمارات الماجنة والقتل والسرقة والسطو. . . ومثل هذه الحياة لا تمر من دون أن يعرض الكاتب رأيه فيها ونقده لها وسخريته منها وبذلك تكل بين يديه الصورة الفنية المتوخاة. إن حياة فيون أكبر بكثير من كل الرومانسات التي جعلت التشرد والشطارة أو الكدية (البيكاريسك) موضوعا لها.

إن سيرة جان جينيه في القرن العشرين تعيد إلى الذاكرة سيرة فيون ولكن في مدينة أشد قسوة وتعقيدا.

## حياة لازاريو

في بداية النصف الثاني من القرن السادس عشر (١٥٥٤) ظهرت في إسبانيا رومانسة جعلت من التسول والتشرد مادة لها بدلا من الفروسية وقيمها.

وهذه الرومانسة مجهولة المؤلف. ظهرت تحت عنوان "حياة لازاريو دي تورميس وحظوطه ومحنه". وقد أحدثت دويا هائلا ونافست رومانسات الفروسية التي كانت غزيرة جدا ومنتشرة جدا ومسيطرة جدا على عقول الناس وخيالهم. ومع ذلك فإنها لا تفوق سيرة حياة فيون الواقعية إثارة وفنية.

يتحدث لازاريو عن حياته فيروي أنه ابن طحان سجن لأنه كان يسرق من الحبوب ولا يقدم من الطحين الكمية الموازية، ومات في السجن. أما أمه فكانت تتعاطى الجنس مع سائس عربي يعمل عند أحد الأغنياء. لكن هذا الغني اتهمه بالسرقة هو وخليلته أم لازاريو، وسجنت المحكمة الاثنين، فبقي لازاريو وحيدا متشردا حتى وقع بين يدي متسول أعمى يجيد فن التسول إلى درجة أنه كان يكسب في يوم ما يكسبه غيره في شهر. ويختلف مع هذا المتسول الأعمى فيقرر أن ينفصل عنه ويعمل لحسابه. ويتمكن من الإفلات منه ويذهب إلى أحد الأديرة ليعمل خادما عند قسيس لا يختلف عن المتسول الأعمى سوى أنه يعيش من صدقات المؤمنين لا من عطاءات المحسنين. ولم تكن هذه الصدقات مساوية لعطاءات المحسنين للمتسول الأعمى، فعاش القسيس حياة بخل وتقتير. وكان يتناول طعامه حتى يشبع، فإن بقي شيء رماه للازاريو الذي لم تعجبه خدمة هذا القسيس الضنين، فيتركه ويعمل عند نبيل كان يعتقد أنه ثري كبير لكثرة ثرثرته عن ثروته. لكنه تبيّن أن هذا النبيل الدعي ليس أكثر من نبيل لفظه العصر وتغيرت من حوله الظروف، فعاش فقيرا بائسا إلا أمام الناس إذ يدعي أنه ما زال في بحبوحة العيش ووافر الثراء. ويضطر لازاريو إلى التسول حتى يعيل هذا النبيل. وينتقل من خدمة رجل إلى خدمة آخر. وبعد الكثير من المغامرات ينتهي إلى العمل دلاّلا. ثم يتزوج من دون تفكير في مواصفات الزوجة، التي كانت خليلة لقسيس يمنحها بركته اليومية.

إذا أجرينا مقارنة بين القصتين: قصة فيون الحقيقية وقصة لازاريو الأدبية، لرأينا أن قصة فيون أكثر تعقيدا وإثارة، وأرفع مستوى من حيث أن بطلها ليس ذلك الرجل الأمي أمثال لازاريو. إنه حائز على رتبة الأستاذية الجامعية، وينظر إلى الأمور نظرة أعمق بكثير من نظرة لازاريو. صحيح أن ظروف المدينة، أقصد الظروف الجديدة التي حولت البلدة إلى مدينة وجعلتها مكتظة بالخلق اكتظاظا يفرز أنواعه الخاصة من الرذائل، هي التي ترسم خطوات البطلين، فيون الحقيقي ولازاريو المصنوع من حبر وورق، ولكن الفارق يظل كبيرا بين خريج الجامعة وخريج الطاحونة. ومع ذلك نجد مواقف

بعيدة الدلالة عند مؤلف لازاريو. فقد جعله يغض الطرف عن علاقة زوجته بالقسيس صاحب البركات اليومية للزوجين. ولو فعل المؤلف غير هذا لما كان موقف لازاريو منسجما مع ظروفه القاسية والوضيعة، ولا مع تجربته الحياتية التي دفعته إلى العبثية، ولا مع شخصيته التي التقطت حكمتها من سطوح الحياة. ولو كان فيون مكانه لهجا النساء مستوحيا ذلك من علاقة الزوجة بالقسيس، بل فعل ذلك بعد تجربة عابرة جدا وهي تجربته مع الفتاة التي راحت تتسلى به ريثما تحصل على الزوج المناسب.

ليس غرضنا من هذه المقارنة إبراز الفارق بين بلاغة الواقع وبلاغة الأدب، بل تأكيد ما قلناه من قبل إن في المدينة من الأحداث ما يكفي أي كاتب ويغنيه عن اللجوء إلى الكائنات والمخلوقات الغيبية مثل الآلهة والمسوخ والأقزام ومراهم السحر وكرات التنبؤ الزجاجية. لقد فرضت حياة المدينة نفسها كما فرضت أدبها فأطاحت – تدريجيا – بالرومانسة الفروسية وبشقيقتها الرومانسة الرعوية، وهيأت الظروف لنشأة الرواية الحديثة. وأهم شيء يلفت النظر هو أن شخصية الخوارنة والقسس إما أن تتصرف تصرفا واقعيا، وإما أن يدعها الكاتب في الصفوف الخلفية لشخصيات الرواية. إن هذا الشيء استمر منذ القرن الخامس عشر وحتى اليوم. إن بزوغ نجم المدينة غطى بضوئه على كل الأضواء التي كانت قناديل السماء، من قديسين وعجائبيين، ترسلها إلى سكان هذا العالم. وهذه النقطة التي أشرنا إليها عند رابليه وعند سرفانتس، والتي حاول سكوت أن يتعامل معها بطريقته الخاصة، هي أهم نقطة على الإطلاق في الانتقال من الرومانسة إلى البورليسك والبيكاريسك، وبالتالي إلى الرواية الحديثة.

عندما تكتظ المدن بالخلق المنحدرين من شتى الأماكن، وعندما تتعمق وتتسع هوة التفاوت الطبقي فإن الأشباح تموت وتظهر شخصيات من لحم ودم، وعندئذ يكثر تدخل الحظ والمصادفة في الحياة، فيظهر فن البيكاريسك. تكون الظروف قد تهيأت. فكأن ظهور البيكاريسك نوع من الحتمية إلى حد ما. إن وصول المدن في أوروبا إلى الدرجة التي صورناها من اكتظاظ وتوسع وفقر. . جعل البيكاريسك تظهر في كثير من البلدان. وخير دليل على ذلك أن المقامات في الأدب العربي لم تكن لتظهر في العصر العباسي لولا وصول المدن إلى هذه الدرجة من التضخم والفقر والاكتظاظ. لا يمكن أن تظهر المقامات في العصر الجاهلي، في مكة أو في غيرها من المدن. ظروف

الصحراء خلقت الصعاليك وظروف المدن خلقت المقامات وأبطال الكدية. ولا حاجة إلى المحاجة القائمة بين النقاد فيما إذا كانت أو لم تكن البيكاريسك مأخوذة من المقامات العربية. فرواية البيكاريسك نشأت من رحم المدينة ولها خاصيتها الأوروبية مثلما نشأت المقامات من المدينة العربية في عصر معين، له مواصفاته وظروفه. إن الطريق واحد فكما تأثر رابليه بشخص واقعي من لحم ودم، عاش وعانى في المدينة هو فيون، كذلك بنى الهمذاني مقاماته على شخص واقعي، ولكنه معاصر له، وليس قبله بعقود، هو أبو دلف الخزرجي. ولا نظن أن المحاجة في أن إسبانيا أخرجت لازاريو لأنها متأثرة بالمقامات العربية تفيد شيئا أو تنتهي إلى نتيجة مقنعة.

## البيكاريسك فن عالمي

ترتبط رومانسة البيكاريسك بالطبقات المعدمة أو الفقيرة، أو بمن لا يتناسب حظه مع كفاءته، أو بمن ألقي به في معمعة الحياة المدنية من دون أن يمتلك أسلحة الواجهة. وهذا ما يجعلنا نعرض عن أي مناقشة فيما يخص التأثر والتأثير، مع اعترافنا بوجود ذلك أدبيا. فحتى لو استفاد فلان من فلان في بيكاريسكه، لما عنى لنا شيئا، ما دام الأبطال جميعا من أبناء المعدمين والفقراء. فقد نرى بطلا متعلما هنا وبطلا أميا هناك، وبطلا شهما هنا وبطلا نذلا هناك. . . قد نجد ألوانا من البطولة والأبطال، ولكن ذلك لا يقدم ولا يؤخر، لأن البطل وإن نشأ من الواقع، فإنه يخضع بعد ذلك لاختيار الكاتب من جهة ولفن قلمه من جهة أخرى. لكن خلف هذه التنوعات والفوارق – والتباينات أحيانا – يظل النمط الأولي للبطل الذي ظهر في الطبقات الفقيرة وفي قلب المدينة الصاخب مستمرا في البيكاريسك روسيا كان أم ألمانيا، فرنسيا أو إسبانيا، إنكليزيا أو إيطاليا. . .

سوف نضع جدولا بأهم رومانسات البيكاريسك في مختلف البلدان الأوروبية حسب تاريخ ظهورها:

| الرواية | المؤلف | البلد والتاريخ | |
|---|---|---|---|
| لازاريو دي تورميس | مجهولة المؤلف | إسبانيا | ١٥٥٣ |
| الرحالة العاثر الحظ | توماس ناش | إنكلترا | ١٥٩٤ |
| غوزمان ديل الفراشي | ماتيو أليمان | إسبانيا | ١٥٩٩ |
| تاريخ فرانسيون الحقيقي الهازل | شارل سوريل | فرنسا | ١٦٢٢ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| حياة ديل بوسكون | فرنسيسكو كويفيدو | إسبانيا | ١٦٢٦ |
| جيل بلاس دي سانتيان | لوساج | فرنسا | ١٧١٥ |
| مول فلاندرز | دانيال ديفو | إنكلترا | ١٧٢٢ |
| مانون ليسكو | بريفو | فرنسا | ١٧٣١ |
| جوناثان وايلد | فيلدنغ | إنكلترا | ١٧٤٣ |
| رودريك راندون | فيلدنغ | إنكلترا | ١٧٤٨ |

استمر إنتاج البيكاريسك حتى اليوم. ومن أشهر البيكاريسك في القرن العشرين "فيلكس كرول" لتوماس مان. وستبقى البيكاريسك حية، ما دامت المدن تنتج أبطالها.

من البديهي أن تكون إنكلترا أكثر الدول إنتاجا للبيكاريسك. ويمكن اعتبار روايات شارلز ديكنز كلها أو معظمها من قبيل فن البيكاريسك من أمثال "آمال كبار" و "نيكولاس نيكلبي" و "أوليفر تويست" وسواها. فإنكلترا كانت السباقة إلى الثورة الصناعية، حيث تضخمت المدن وتكاثرت هجرة الريف إلى المدينة، وتحولت المراعي إلى حظائر، بل ظهر أدب خاص سمي "أدب الحظائر" حيث صارت الحاجة إلى الصوف ملحة إلى الدرجة التي تحولت فيها الأراضي الزراعية إلى حظائر. لقد أخذت الحياة منحى مختلفا وصار الكتاب يواجهون ظروفا جديدة كل الجدة. وبانتشار الثورة الصناعية في أوروبا أولا وفي العالم ثانيا، صارت ثورة عالمية حتمية، لا يستطيع قطر من الأقطار أن يقف في وجهها أو يكافحها. وكذلك البيكاريسك التي أخذت تطور مع تطور العلاقات الاجتماعية التي فرضها دخول الصناعة وتحويل الحياة إلى تراتبية جديدة، وإلى ظهور الجوع والتشرد والفقر والتسول والمرض والتحلل الأخلاقي والدعارة والسطو والعربدة وما يتبعها من موبقات من قمار وبورصة وفتح أسواق وحروب من نوع جديد، وأشياء أخرى. . .

صفحة جديدة من تاريخ الرواية افتتحتها البيكاريسك. في الريف لا يوجد جوع وقمار وتشرد وتسول. . . وغير ذلك مما ذكرنا. لا الإنتاج المادي ولا العلاقات الاجتماعية ولا خصائص الجغرافيا تتيح ذلك. ولهذا السبب كان الكاتب يخترع من إبداعه أشياء وأشياء ليجعل الرومانسة شيقة. فالليدي مثلا ليست في الواقع كما هي في الرومانسة، كما أن الفارس في الواقع ليس الفارس في الرومانسة. كان الكاتب يعمد إلى المبالغات التشويقية. ولكن في المدينة صار كل شيء واقعيا. بل كان الواقع يشتمل على العجائبية والغرائبية أكثر مما

تنتجه موهبة الكاتب. وحياة فيون الواقعية واقعية حرفية أغنى بكثير من أي بيكاريسك يخترعها كاتب مهما كانت موهبته. صارت المدينة تقدم جزئيات دقيقة وطريفة للكاتب، يستطيع الشغل عليها واللعب بها، من دون حاجة إلى اختلاق أساليب وطرق أخرى، بل نذهب أبعد من ذلك ونقول إن المدينة وفّرت للكاتب من المواد ما يعجز عن استخدامه في كل الروايات التي يكتبها، حتى لو زاد العدد على مئة رواية. لقد خلقت المدينة عالما شيطانيا متفجرا يعطيك في كل لحظة أشكالا وألوانا لم تكن تخطر لك على بال. إنه عالم الدلالين والديوثين والعاهرات والمتسكعين والنصابين والمرابين ورجال الأعمال وأبناء الحرف وأبناء الليل وأبناء السجون وأبناء القناطر والجسور والبيوت المتهدمة والمقابر المسكونة والخصص المنصوبة في أطراف المدن أو الطوافات المسكونة فوق الأنهار، وأبناء العصابات وموظفي البنوك والمتعهدين والسماسرة والخمارات والملاهي والمقاهي والشوارع والصحف والسجلات والمطابع والحانات وبنات الليل المنتشرات تحت كل فانوس (أو مصباح كهربائي فيما بعد) وفتيات الحانات اللواتي قد ينمن في أكثر من سرير في الليلة الواحدة. . . كل هذا وغير هذا لم يكن موجودا في العصور السابقة، قبل اكتمال المدن، أو لم يكن مؤثرا إن كان موجودا.

وانقلبت الآية فصارت السخرية من حظ أولئك الذين ولى زمانهم، وما زالوا يتوهمون أنهم أسياد الزمن. فالنبيل والفارس والقسيس والليدي وكل أركان رومانسة العصور الوسطى صاروا مثار سخرية وكذلك أدواتهم من سيف ورمح وحصان. . . وكذلك أخلاقياتهم من حب وإخلاص وشجاعة وفروسية وشهامة وكرم.

حولت المدينة الكوابيس من أحلام الليل إلى واقع النهار، وجعلت التهيؤات الذهنية تبدو بسيطة أمام ما يجري في كل أجزاء المدينة. كل ما كان يتراءى حلما أو تهيؤات صار حقيقة ماثلة للعيان. وقد اتخذت أشكالا وألوانا كثيرة. فالخسة والنذالة والابتزاز والتلاعب بالبورصة وتزوير المستندات والوثائق والقمع والاضطهاد والاستغلال والوقيعة والكذب والسرقة واللصوصية والفسق والسكر والتحايل والحسد والحقد والنميمة وتجارة الجسد وتجارة المخدرات. . . الخ لم تعد تظهر بشكل واحد، بل صارت لها أشكال لا تعد ولا تحصى. وظهر أدب في أوروبا يصور كل نازح من الريف إلى المدينة على أنه مفقود أو ذاهب إلى الجحيم، وقد برع كثير من الكتاب العرب في القرنين التاسع عشر

والعشرين في ربط الانحطاط بالمدينة وأن ابن الريف يهلك جسدا وروحا إذا نزح إلى المدينة، حيث المفاسد والأمراض الفتاكة كالسل والزهري. . . كان من يعيش في المدينة لا يفكر في الجحيم لأنه فيه.

ولم تعد السخرية مقصورة على أبطال الرومانسات المشهورين من نبيل وفارس وليدي، بل صار أي ابن ريف يهبط المدينة مثارا للسخرية ومدعاة للهزء نظرا لجهالته بالأوضاع وسوء تصرفه وتعاطيه مع الأشياء. وقد كثرت صورة الريفي في المدينة كباب من أبواب التهكم والسخرية عند معظم الكتاب. لكن هذا لا يعني بالضرورة أن كل مدينة يجب أن تنتقل من الرومانسة إلى الرواية. فهناك أشياء وأشياء غير ضخامة المدينة واتساعها. فبغداد كانت في يوم من الأيام أكبر وأعظم مدينة في العالم، تمتلئ بالدلالين والديوثين والخمارات والتجار والرقيق والجواري والقيان وأشياء أخرى كثيرة، وكذلك البصرة وبعض المدن في العالم العربي وغير العربي. وقد تجلى ذلك في الشعر وفي بعض المقامات، ولكن لم تظهر رواية على النحو الذي ظهرت به في أوروبا. ولهذا أسباب وأسباب عديدة تستلزم غير هذه الوقفة.

## ألوان من ألسنة الجحيم

قبل صفحات قليلة وضعنا العنوان الكامل لأول رومانسة بيكاريسك إسبانية وعالمية وهو "حياة لازاريو دي توميس وحظوظه ومحنه" لمؤلف مجهول أدرك حقيقة الواقع الجديد فسطره في عنوانه. ومنذ ذلك الوقت نحت رومانسات البيكاريسك في معظمها هذا المنحى. دائما نجد في العنوان كلمة حياة أو حقيقي أو حظ سعيد أو حظ عاثر أو ما شابه ذلك. إن عنوان مول فلاندرز هو "الحظ السعيد والعاثر لمول فلاندرز الشهيرة".

هذا النهج الجيد في العناوين يحمل دلالة واضحة وهو أن الحقيقة هي التي صارت تجذب الناس. كانت عناوين الروايات القديمة تعتمد أسماء المدن أو التحولات أو الرحلات أو ما شابه ذلك، معتمدة على الغرائبية والعجائبية. لكن بظهور البورليسك والبيكاريسك صار الكتاب يختارون عنوانا واقعيا، إن صح التعبير، لينسجم مع السرد الواقعي للأحداث. ولا يحرصون على النهايات السعيدة التي باتت غير مقنعة في حياة المدينة، الحياة التي لم نعد نلمح فيها الشاب أو الأميرة المتنكرة، ابن الملك وابنة الملك، حيث تكون النهاية سعيدة كل السعادة إذا التقيا في النهاية. إن النهاية في الرواية الحديثة تظل في قلب ألسنة

الجحيم لحياة المدينة مهما تعددت ألوانها. لم يعد الأمير يحب بالضرورة أميرة، كما أنه لا يحمل من الإمارة سوى الاسم، إن المدينة لا تعترف إلا باللصوص والدلالين والتجار وأصحاب الأموال والأغلب أن يكونوا جميعا أميين أو أشباه أميين. إن المدينة تقدم أبطالا من نوع جديد. صارت ألوان ألسنة الجحيم كثيرة جدا ابتلعت الرعويات ورومانسات الفروسية بشهية عارمة وقدمت أبطالا لوّحتهم بلهيبها.

يعتبر دانيال ديفو صاحب "روبنسون كروزو" من أوائل الذين وعوا حقيقة حياة المدينة وكيف يختلط فيها الحابل بالنابل، واللص بالغني والقاتل بالبريء، والمخلصة بالمتسيبة، بل كيف يختلط الأخ بالأخت فيتزوجها وينجب منها من دون أن يعرف أحدهما الآخر. وإنها لجرأة كبيرة أن يقدم لنا هذا الكاتب حياة مول فلاندرز بهذه الصراحة والحيوية والدقة الواقعية المذهلة في القرن الثامن عشر، لا لأن مثل هذه الحياة لم تكن موجودة، بل لأنها موجودة ولكنها مرفوضة من حيث الذوق العام. كان العصر يمارس ما يعتبره رذائل شنيعة ممارسة يومية، ولكنه يأبى أن يقر بذلك هربا من الفضائح التي تشوه صورته.. إنه عصر المراءاة.

كان أصحاب الملكيات الجديدة، الملكيات غير العقارية في الريف – كما في زمن الإقطاعية – أصحاب المصانع والمشاغل والدكاكين والمتاجر والبضاعة والأشياء المنقولة، الذين صاروا يتكاثرون مثل الفطور، يضعون القوانين المتشددة التي تحمي ملكيتهم. فلا عجب في مثل هذه الأوضاع أن تولد مول فلاندرز في سجن نيوغيت لأم أقدمت على سرقة تافهة من أجل أن تعيش، فحكمت بالسجن فالإعدام، الذي خفض فيما بعد. وعندما تكون القوانين في جهة والحياة في جهة، عندما يكون سقف القانون أدنى بكثير من رؤوس البشر العاديين، فإن المآسي والمغامرات والمخاطر لا تنبع من الأحداث الخطيرة بل من الأحداث الصغيرة والتافهة في أحيان كثيرة.

إن ولادة مول فلاندرز هي الولادة الجديدة التي حلت محل الولادة العجائبية في الرواية القديمة. ولدت في السجن. لا في بيت أمير ثم خطفت منه وانكشف سرها في النهاية، ولا في بيت فقير ليراها ابن الأمير ويتزوجها بعد نضال مع أهله. إنها ولادة في مدينة. وتنتقل مول من مربية إلى أخرى. وتتزوج خمس مرات، منها مرة من أخيها، من دون أن تعرفه أول الأمر، فلما عرفته لم يعن لها ذلك شيئا، بينما كان هو حساسا أكثر من اللزوم فتركها. وكل

زواج من زواجاتها له نكهة خاصة، فأحيانا تتزوج من تاجر فيفلس أو تتزوج من غني منافق تتبين أنه لا يملك فلسا واحدا. خمس تجارب زواج، وكلها تجارب فاشلة، لا بسبب الحب أو الكراهية أو ما شابه ذلك من العواطف النبيلة أو غير النبيلة، بل بسبب حياة المدينة ذاتها. حياة المدينة هي التي تتحكم في تصرفاتها وتصرفات البشر، وفي عواطفها وعواطف البشر أيضا. أما البقية الباقية من العواطف النبيلة فباتت تصارع الظروف الجديدة. إن مول عندما تنحط حالة مربيتها المادية تنفق عليها بكل سخاء وكرم. وهكذا بقية الأمور التي لم يعد من الممكن تنقيتها وعزلها مما يحيط بها. فالجمال شيء رائع والزواج شيء عظيم والحب شيء ثمين، ولكن كل هذه الأمور لم تعد متماسكة في أتون المدينة، فقد اختلط الحب بالجمال بالزواج بالسرقة بالدعارة بالمغامرة في شخصية مول. فعندما يفلس أحد أزواجها لا تتوانى من أن تفتح ساقيها لطلاب اللذة العابرة، وبذلك تتفادى كارثة، بل تتفادى انهيارا مريعا. والملاحظ أن مول لا تقدم على السرقة إلا إذا كانت في حاجة إلى ذلك. فهي لا تؤنب نفسها عندما يكثر عشاقها، بل ترى ذلك حظا سعيدا، إذ ربما لا يتوافر هذا الحظ لكل فتاة، وإن كانت بجمالها. ثم إنها عندما تسرق تتبع طرائق المحترفين من النشالين واللصوص الذين علمتهم المدن هذه الحرف الجديدة. ولكنها ليست محترفة سرقة ولا تعلمت هذه الحرفة من أحد، ولا أحد علم أول سارق في العالم فن النشل والاحتيال. إن السرقة عندها غريزة كسائر الغرائز، كالحب مثلا، لا تستيقظ إلا إذا أثارتها الظروف المحيطة. وما أكثر الظروف المحيطة التي أنتجتها المدن الجهنمية الجديدة.

كل ما في مول فلاندرز جديد بالقياس إلى الروايات التي سبقتها. لنستمع إلى مول تروي لنا محاولتها نشل ساعة ذهبية من يد سيدة:

"أمسكت بساعتها جيدا، ودفعتها بقوة، كما لو أن أحدا قد دفعني إليها. فصرخت عاليا كأني قتلت، أو كأن أحدا داس على قدمي، وأن ثمة نشالا حاول سحب ساعتي. ولا بد أن تلاحظوا أننا في هذه المغامرات نظهر دائما في أحسن لباس. فكانت ثيابي جد أنيقة وأضع في يدي ساعة ذهبية كأي سيدة من الطبقات الرفيعة"

"في اللحظة نفسها، وفي مكان بعيد عن الحشود، ولحسن حظي، سمعتهم يصيحون – نشال – وفعلا قبضوا على فتى. أسرعت الحشود نحو ذلك النشال وضربوا الولد المسكين ضربا مبرحا أبعد من أن أستطيع وصفه، ولكن الولد

وأمثاله يسعدون بهذه الطريقة من الضرب على قسوتها، فذلك أفضل من الذهاب إلى سجن نيوغيت، حيث يمكثون فترة طويلة ثم يشنقون أو يموتون أو ينفون، وهو الاختيار الأسعد لهم"

هذه أول مرة في تاريخ الرواية نجد بطلة من هذا الشكل. تطلق وتتزوج مرات في عصر كان الطلاق فيه محرما من الكنيسة، وتسطو وتسرق في عصر كان يفرض عقوبات تصل إلى حكم الإعدام على اللصوص، بل حتى على السارقين الصغار، كأم مول نفسها. وتعاشر الرجال وهي متزوجة في عصر متشدد في عقيدته الدينية. ولا تفسير لتصرفات مول سوى الظروف الجديدة في المدينة، التي بدأت تفرض نفسها، وتفرض على الناس تصرفات غريبة عجيبة لم تكن موجودة في العصور السابقة، على هذا النحو. إنها تتزوج من ابن العائلة لأنها بحاجة إلى ذلك، فهي فقيرة معدمة وسوف تواجه صعوبات مرعبة إن لم تتزوجه. وتتزوج من غيره هربا من الوقوع في براثن الفقر أيضا. وعندما يغشها أحدهم ويدعي أنه غني فإذا هو فقير، تترك نفسها على حريتها للسبب نفسه. وتتوب عندما لا تكون بحاجة إلى هذا السلوك وهذه التصرفات. بهذه الظروف الضاغطة، التي حلت محل القضاء والقدر، صارت المدينة تلتهم بنهم، التاريخ السابق، فلا توجد إشارة أو استخدام أو أي تعاط شبيه بالتعاطي السابق مع التاريخ. لقد سقطت الشخصيات التاريخية، وبات الكاتب أشد اقتناعا بالواقع ومواجهة المرحلة الجديدة، المرحلة المركانتيلية، التي جاءت بالنزعة الفردية، بالحرية الفردية، بمواجهة الفرد لظروفه من دون أن يكون فوقه سيد، أو إلى جانبه فئة اجتماعية. إنه الفرد في مواجهة الظروف القائمة والمستمرة، وليست الطارئة أو الآنية.

أدى هذا إلى التعامل مع "الأخلاق" تعاملا حرا، فما جاءت به مول كان يعتبر فسقا وتعاقب عليه الدولة والكنيسة والقانون. ولكن إذا كانت الأخلاق هذه لا تسطو على الملكية الخاصة ولا تضر بالمصالح المادية، فإن المدينة تضطر أن تمنح الحرية للأفراد في مواجهة هذه الظروف التي فرضتها هي نفسها. وهل هناك طريقة لمواجهة ما تفرزه المركانتيلية غير الحرية الفردية؟

هذه الحرية هي ذاتها التي جعلت شخصية المرأة تبرز بهذا الشكل، ومنذ ذلك التاريخ بات الكتاب يقدمون شخصيات نسائية بعيدا عن الزينة المصطنعة، لا تزويقات في المعالم الجسدية ولا أكذوبات في المعالم الأخلاقية، وإنما احترام للشخصيات بحسب الواقع الذي أنتجها، سواء الشخصيات النسائية أو الرجالية.

كانت المدينة تقوم بثورتها ببطء وهدوء. وقد استغرق ذلك بضعة قرون، ابتداء من القرن العاشر تقريبا. فانتقلت الحرف المتفرقة إلى المانيفاكتورة ومن المانيفاكتورة إلى المشاغل فالمصانع فتأسيس الشركات والمغامرة بالمشاريع الكبرى. وكانت الثورة الكبيرة للمدينة شاملة في المرحلة المركانتيلية التي انتشرت بسرعة وأدت إلى كثير من التطورات المادية والأخلاقية التي خلقت الفردية ومنها ظهرت البيكاريسك.

## مانون ليسكو

مؤلف هذه البيكاريسك أنطوان فرانسوا بريفو عاش في المدينة أيضا وعانى منها ما عانى. فمنذ أن سقطت أسنانه اللبنية وجد نفسه في دير بندكتي. لكنه هرب من الدير وخدم في الجيش وهناك واجه تجربة عاطفية عميقة ومدمرة، فاعتقد أنه بالعودة إلى الدير يتخلص منها ويستعيد توازنه. وقد نجح في كلية اللاهوت وتخرج قسيسا واعظا يسلب أفئدة المؤمنين. لكن يبدو أن تجربته في شبابه كانت من العمق بحيث يصعب انتزاعها، فطفق يكتب "مذكرات ومغامرات الجنتلمان رفيع المستوى الذي انسحب من العالم" وأدرك أن من يكتب مثل هذه المذكرات والمغامرات لا يستطيع أن يتابع حياة الكهنوت فهرب من الدير، معتقدا أن الكنيسة لن تلاحقه فيعيش الحياة كما يرغب، لكن اعتقاده لم يكن في محله، فظلت الكنيسة تلاحقه حتى فر إلى إنكلترا ومن هناك إلى هولندا وغاب عن فرنسا مدة سبع سنوات، حيث سوّيت قضيته مع الكنيسة وعاد إلى الكهنوت من جديد. وفي إنكلترا أعجب إعجابا بالغا بالروائي الإنكليزي رتشاردسون فترجم رواياته إلى الفرنسية وكان لرواية "باميلا" وقعها الخاص في نفسه إلى جانب روايته الأخرى "كلاريسا".

هذه التجربة العميقة انعكست في روايته التي غطت على كل ما كتب "مانون ليسكو" وهي واحدة من روايات "مذكرات ومغامرات الجنتلمان الرفيع المستوى" وعنوانها الكامل هو "القصة الحقيقية للفارس دي جريو ومانون ليسكو". ومع أن شهرته كانت سريعة وواسعة،وصارت مانون ليسكو رواية مقروءة في كل أركان فرنسا وعلى الأخص من قبل النساء اللواتي كن يبكين كثيرا وهن يقرأن هذه الفاجعة، فإن القسيس انكب على تأليف الكتب التاريخية. وكتعويض عن رواية مانون ليسكو التي تعامل المجون معاملة محترمة، أراد الخوري أن يعلن توبته بكتابة سفر عن "أمجاد المسيحية". وما إن خط الصفحة

الأولى حتى داهمته جلطة قلبية أفسحت الطريق واسعا أمامه للالتحاق بربه من دون تلك الأمجاد التي نوى أن يكفر بكتابتها عن ذنوبه وذنوب مانون ليسكو.

مانون ليسكو أقرب إلى مول فلاندرز من باميلا. ولكن من حيث الخلفية الأساسية لا فارق بين البطلات الثلاث. فهناك رابط مشترك وهو "الإرادة الأنثوية" التي أخذت الظروف تنميها في ذلك العصر. لم تعد الأنثى خاضعة للتقاليد والأعراف السائدة، بل صارت لها إرادتها الخاصة. كانت من قبل لا تتزوج إلا إذا وافقت عائلتها على الزواج. لكن في هذا القرن وما تلاه كان القرار بيد الأنثى فقط، وعلى الأخص إذا كانت بلا عائلة مرموقة تنتمي إليها كمول فلاندرز، وغير مول فلاندرز من المواليد غير الشرعيين الذين راحوا يتكاثرون في المدن ذكورا وإناثا. وقد كان الابن غير الشرعي (أو الابنة غير الشرعية) يرجع إلى شرعيته عن طريق الانكشاف في الرواية القديمة. فاوكسان ذو الأصل النبيل يغرم بنيكوليت، وهي ابنة الفيكونت بالتبني. وبعد حياة رعوية في الغابات مع الصيادين، يفران إلى شمال إفريقيا. وهناك يكتشف أوكسان الأصل النبيل لنيكوليت فقد كانت ابنة ملك وملكة. واللاشرعية كانت حيلة في الرواية القديمة لمزيد من تشويق القراء. لكن الابن غير الشرعي في الرواية الجديدة صار بطلا حقيقيا من دون أن يختلق له الكاتب أصلا ونسبا. إن التخلص من "العار" في الرواية لم يعد مطلوبا ولا مرغوبا، فالصفات الأساسية للبطل الروائي هي التي غدت الأساس. والأغلب أن تكون هذه الصفات واقعية على غير ما اعتادت عليه التقاليد الأدبية القديمة. إنها الصفات التي تفرزها "الحرية" الفردية. هذه الحرية التي فرضتها الظروف الجديدة للمدينة، جحيم العصور الحديثة.

هذه الحرية الفردية هي القاسم المشترك بين معظم الروايات الجديدة. وبما أن المدينة الحديثة هي البطلة الجديدة، الواقعية جدا، والغنية بالفلز الأدبي، فإن من الطبيعي جدا أن تكون رواية البيكاريسك في الطليعة. إن البيكاريسك مرتبط بظهور المدن الحديثة التي تحول فيها التجوال إلى تشرد.

من هنا نرى أن مانون ليسكو – أو مول فلاندرز – لا تختلف عن باميلا وغيرها، من حيث الحرية الفردية، حرية الأنثى كما حرية الذكر. إن باميلا في رفضها الاستسلام لابن سيدها تمارس حريتها إلى أقصى حد. إنها تعرف أن السقوط الجسدي أمام فتى يرى نفسه فوقها طبقيا يعني النهاية بالنسبة إليها، فقاومت إلى أن استسلم لها هو وتزوجها. وحتى تكون الخاتمة مقبولة جعلها فيلدنغ تتمتع بميزات راقية جذبت إليها ابن سيدها، فبدا الزواج حلا تصالحيا للصراع.

وبعد قرنين من الزمن تعود باميلا على يد طه حسين في "دعاء الكروان" ولكن على نحو أوضح. فالأخت التي تستسلم لسيدها المهندس تفقد نفسها وبالتالي حياتها، ولكن شقيقتها تقرر الانتقام لها فتحل محلها ولكنها تتأبى على سيدها، مما يجعله ينظر إليها نظرة إعجاب وتقدير. ومع الزمن يرى فيها من الصفات والخلال ما لا يراه في غيرها، فيذعن ويتزوجها. إن امتلاك الأنثى لإرادتها هو السمة التي أدخلتها البيكاريسك على الرواية الجديدة.

تمثل مانون ليسكو – مثل مول فلاندرز – مرحلة الانتقال من الواجب إلى المتعة، ومن قيود الأخلاق العامة إلى الاستمتاع بالحرية الفردية. وبذلك أسقط الكتاب عن الحب تلك الهالة القدسية التي كرس لها الأدب نتاجه طيلة قرون. فدي جريو شاب من أصل نبيل ينهي دراسته إلا أنه يتصرف مثل عاشق رعوي لا يأبه بالقواعد والأعراف النبيلة. وترى فيه مانون صيدا ثمينا. وبعد تمكنها من إغوائه تتفق معه على الهرب إلى باريس. وهناك تعيش مانون الحياة على هواها، من ملبس فاخر وسهرات ومآدب عامرة. وبدأت تخونه هكذا بكل بساطة، من غير أن يعتريها إحساس بالذنب أو الالتزام بأي مبدأ أخلاقي أو أعراف أسروية أو اجتماعية. ولا يطيق دي جريو هذه الخيانة الفاضحة التي تذل كرامته، فيلجأ إلى أحد الأديرة عسى أن يحل حب الله محل حبها. ويشتد على نفسه بالصلاة والتوبة والتفاني في حب المسيح حتى تغرق نفسه إلى القاع ويتماهى في جوهر المسيحية. لكن مانون تزوره في ديره وبحركات الغنج والمجون، وبابتسامة وهزة خصر وكشف عن ساق بضة ندية يتلاشى حب المسيح من قلب دي جريو كما يتلاشى الرماد بهبة ريح واحدة. وينتقل من عبد مخلص للمسيح إلى عبد تابع لها، ويسافر معها إلى مدينة شايو. وفي شايو يتسلط عليه أخوها يبتز أمواله، ثم يأتي حريق على كل ما يملك، فيلجأ إلى الاستدانة فالقمار، ويأخذ في الغش بورق اللعب ليؤمن لمانون متطلباتها من اللباس والزينة والذهب. ووقعت عين مانون على عجوز غني بخيل فدبرت مقلبا بالاتفاق مع دي جريو، لكنهما يفشلان ويدكهما العجوز في السجن. يقتل دي جريو أحد الحراس ويهرب ويساعد مانون على الهرب. يحاولان الانتقام من العجوز عن طريق إيقاع ابنه في حب مانون لكنهما يفشلان ويعودان إلى السجن مرة أخرى.

خرج دي جريو من السجن، أما مانون فرحلوها إلى لويزيانا. ودبر دي جريو هجوما مع أصدقائه على العربة لتحرير مانون ولكن الأصدقاء خذلوه في

اللحظة الحرجة، فيضطر إلى أن يدخل في مبـــارزة مـــن أجلهـــا، ويحررهـــا ويهيمان معا في الصحراء، ولا تقوى مانون على الاحتمـــال فتمـــوت ويركـــب الحزن قلب دي جريو وتسوء صحته، ولكن صديقه المكلف بالبحث عنه يعثـــر عليه ويعود به إلى فرنسا، بعد أن تحولت الغانية الفاتنة إلـــى مجـــرد ذكريـــات يعيش معها حزينا.

ظروف المدينة، أخلاق المدينة، حياة المدينة، الحرية الفردية التي قـــدمتها المدينة، التراتبية الجديدة التي فرضتها المدينة، يفسر لنا الأبعاد التي وصل إليها الأدب. وتكفي المقارنة بين المدينة القديمة التي لولاها لما ظهـــرت التراجيـــديا والكوميديا، والمدينة الحديثة التي لولاها لما ظهرت البيكاريسك، حتـــى نتبـــين مدى التطور الذي أصاب الرواية في رحلتها الطويلة. لم يعد الناس يشـــترطون العذرية والطهارة حتى تكون المرأة مقدسة. فمانون ليسكو أبكـــت النســـاء فـــي فرنسا، ومعظم الرجال، مع أنها بعيدة عن المفهوم القديم لطهارة المرأة. صارت المرأة تقدس بطريقة أخرى. تقدس بعذابها ومصارعتها للظروف القاسية، وليس باحتفاظها القديم لطهارتها. وعندما ظهرت رومانسة "غادة الكاميليـــا" لإســـكندر ديماس الابن، وهي على غرار مانون ليســـكو، أحـــدثت ثـــورة فـــي المفهـــوم الاجتماعي، مثل الثورة التي أحدثتها مانون.

كما تغير المفهوم التراجيدي ومفهوم البطل تغيرا كبيرا. فالتراجيديا لم تعـــد هابطة من القضاء والقدر، ولا نابعة من كعب أخيل في الإنسان، بـــل صـــارت تنبجس من مسام الحياة في المدينة الجديدة. لم يكن في مقدور المدينة القديمة أن تقدم ما قدمته المدينة الجديدة من ظروف. فالطبقات الاجتماعية كانـــت بســـيطة والطبقات تكاد تقتصر على اثنتين، والقناعة في الطبقة الدنيا كافية لضبط نوازع التمرد، كما أن الإنتاجية في هذه الطبقة الدنيا ضعيفة جدا. لم يكن الـــذهب قـــد تدفق ولم تكن الطبقة الوسطى قد تمكنت من فرض سلطتها الاجتماعية ومن ثـــم سلطتها السياسية. . . أشياء كثيرة لم تكن متوافرة في المدينـــة القديمـــة. فـــي المدينة الجديدة تغيرت الأمور فتغيـــرت المفـــاهيم، تغيـــرت الأذواق، تغيـــرت العادات، تغيرت – بالتالي – الأدوات الفنية التي يستخدمها الكتاب للتعبير عـــن الموقف الأدبي.

قد يخطر على بالنا المقارنة بين البطلات القديمات والبطلات الجديـــدات وقـــد نخلص إلى أن الأدب هو الأدب والمرأة هي المـــرأة والبطولـــة هـــي البطولـــة لا تتغير. فهيكوبي وأنتيغوني وأندروماك لا تقل بطولتهن روعة ولا تقـــل شخصـــيتهن

قوة عن شخصية باميلا ومول فلاندرز ومانون ليسكو. وهذا صحيح ولكن طريقة البطولة مختلفة جدا. فلم يعد الطريق الملكي ضروريا للبطولة، صارت الشوارع المكتظة مصنعا نشيطا لإنتاج الأبطال. ومنذ ديفو وفيلدنغ وبريفو وحتى هذه الأيام ما تزال شوارع المدن هي التي تقدم الأبطال للأدب، من حياتها الصاخبة. فمن كان يتصور في العصور القديمة أن يصبح البائع الجوال بطلا أدبيا، مع أنه ليس من أصل ملكي، بل لا أصل له؟ لقد تغيرت المفاهيم وحلت المدينة الجديدة محل المدينة القديمة فلا بد من أن تتغير أدوات التعبير ولا بد أن نضع في الحساب النشاط الجديد للحياة بمظاهرها المختلفة، النشاط الناجم عن التعايش والصراع في الحياة الاجتماعية، من الأقدار التي صارت تصنعها الشوارع. لقد اشتدت المعركة فكثرت الضحايا، ولم يعد الكتاب ينشئون المؤلفات الطويلة عن بطل واحد كما فعلوا قديما مع أوديب وأندروماك وأنتيغوني. . . بل صار الأبطال من الوفرة بحيث يمكن للأديب الواحد أن يكتب عن عشرات الأبطال. ومن هذه النقطة بالذات ظهرت الرواية الحديثة. الرواية بفروعها المختلفة من اجتماعية وسياسية ونفسية وشعبية وبمذاهبها المختلفة في الفكر والفلسفة والعلم والخيال وغير ذلك مما نجده في العالم الحديث الصاخب.

إن العالم الحديث أخذ يتشكل منذ عصر النهضة، بل قبل ذلك بقرن، أي في القرن الرابع عشر، عصر البارود والأسلحة النارية. كانت الثورة الصناعية طلقة الخلاص الأخيرة للعصور الوسطى. لكن قبل هذه الطلقة كانت هناك طلقات عدة من أمثال تشكل المدن الحديثة ونهوض الطبقة الوسطى وظهور البارود، وتكاثر السكان وانهيار الإقطاعيات وقيام الحظائر لتلبية الحاجات الجديدة للصناعة، وشيوع التعليم بين سائر الطبقات، وعلى الأخص الطبقات الوسطى. . . وأشياء كثيرة لا يكاد الحديث عنها ينتهي. ولكن لا بد من الانتباه إلى عنصر هام في هذه المسيرة وهو أن تقليص وصاية الدين على الحياة، أو بالأحرى إبعاده عن التدخل في الحياة المدنية، أدى إلى ظهور دين جديد حل محله، هو دين الصناعة ، أو دين العقل أو دين العلم. وكما كان القدامى يعتقدون أن الدين يشفي ويحل كل شيء للمؤمنين من مغص البطون حتى دك الجبال والحصون، اعتقد المحدثون أن العقل أو العلم يشفي ويحل كل شيء، بلا استثناء، مما أدى فيما بعد إلى ردة فعل قوية عندما نجح العلم في إنتاج الأشياء فحطم العلاقات القديمة من دون أن يستنبت علاقات إنسانية راقية تنهض بالإنسان من مستوى الاندفاعات الغريزية إلى مستوى الرفعة والسمو والتنظيم

المتقن لإدارة الشؤون المدنية. الفعل وردة الفعل في أواخر القرن الثامن عشـــر شكلا بداية الاتجاه الجديد للرواية الحديثة.

←

# ١٠

# من البيكاريسك إلى الرواية الحديثة

## بين التغير والاستمرارية

نعتقد أن كل دراسة نظرية ليست أكثر من تشويه للواقع مهما كانت موضوعية وواقعية. والدليل على ذلك أنه قلما اتفقت دراستان أو أكثر على رصد الواقع بالدقة التي يتعاطاها الواقع. فهذه دراسة تغفل بعض النقاط لاعتقادها بعدم أهميتها، وهذه أخرى ترى فيها العوامل الدافعة والمحركة أكثر من غيرها. إن وجود الاستمرارية في قلب أي تغير يجري في نشاطات المجتمع، هو ما يجعل الدراسات تضطرب في رصد هذا النشاط أو ذاك. لكن إدراك روح العصر بالمعنى الذي يقصده هيغل يخفف قليلا من هذا الاضطراب. فالمهم هو الإمساك بروح العصر إن أمكن، لكن ذلك ليس بالأمر السهل نظرا للأيديولوجيات التي تسيطر على البصيرة والباصرة بحيث يصبح الواقع خادما للنظرة، وليس النظرة خادمة للواقع.

أما التغير الذي جرى في فن الرواية فلا أحد قادر أن ينكره، ولكن من باب آخر لا يوجد ذلك الانبتات الحاسم بين مرحلة ومرحلة. وكثيرا ما نسائل أنفسنا مثلا: ما الفرق بين ضياع تسيوس في متاهة كريت عند الملك مينوس وضياع روبنسون كروزو في جزيرة منفردة بعيدة؟ ما الفرق بين خروج تسيوس من المتاهة وخروج كروزو من الجزيرة؟

وهناك أمثلة كثيرة. إن ما كتبه ألكسندر كوبرين في روايته "الحفرة" ليس أكثر من تركيز وتوسيع وربط محكم لما كتبه أوفيد في "فن الهوى" عن روما

وتلك الأحياء التي اشتهرت بمهنة اللذة. إن "الأغنية الرعوية" لأندريه جيد تشبه إلى حد بعيد رحلة أورفيوس إلى هاديس لإنقاذ زوجته. وكما قضى على كل أمل عندما أبصر النور فالتفت إلى الوراء، كذلك فعلت الصبية الجميلة العمياء عندما أبصرت النور، فقد مدت يدها لتقطف من النهر زهرة طافية جميلة فكانت نهايتها.

إننا اليوم – مثلا – نتذكر باستمرار "جزيرة الكنز" لروبرت لويس ستيفنسون لأن الشاشات الصغيرة تكرر عرضها في فترات متقاربة، وبأشكال مختلفة من تصوير عادي وتصوير ملون وأفلام كرتون وما سوى ذلك، مما يجعلها تحجز لنفسها حيزا في الذاكرة. ولكن لو قارنا بينها وبين "الجزة الذهبية" وبين بحارة سفينتها وبحارة سفينة الأرغو وبين مخاطرها ومخاطر سفينة الأرغو لما وجدنا من الفروق سوى الزمن فقط. بل إن النتيجة التي انتهت إليها رؤيا "الجزة الذهبية" بعد الحصول على هذه الجزة تشبه إلى حد بعيد النتيجة التي انتهت إليها رواية "جزيرة الكنز" بعد اكتشاف الكنز.

إن "الجزة الذهبية" تتكرر باستمرار ولكن بأشكال مختلفة ومتنوعة طبقا لمعطيات دخلت في قلب شبكة العلاقات الاجتماعية فغيرت وبدلت أشياء كانت ساكنة من قبل. فما الذي يتغير وما الذي يستمر في الرواية؟

ما يتغير هو الأدوات الجديدة التي تدخل في الاستخدام فتغير من علاقات التعاطي. فسفينة الأرغو مثلا تختلف عن سفينة ستيفنسون، والأهوال الأسطورية التي واجهتها الأولى تختلف عن الأهوال التي واجهتها الثانية. ولكن ما لا يتغير هو الموقف الأدبي. فإدانة الثروة وإظهار مفاسدها موقف أدبي مستمر لا يفكر كاتب من الكتاب أن يغيره. فكل ثروة يجري الاقتتال عليها تنتهي نهاية سيئة. ليس من الضروري أن تكون هناك سفينة وقراصنة وموانئ وجزيرة كنز محروس أو مدفون حتى نصل إلى هذه النهاية. أي موضوع في هذا الاتجاه لا بد أن ينتهي إلى الموقف ذاته. إن سلسلة الروايات الشعبية التي تحولت إلى أفلام سينمائية "كنوز الملك سليمان" تنتهي إلى الموقف ذاته. إن المتهافت على الكنز يصل إلى الكنز في مغارة في قلب جبل أو بطن واد أو دغل من الأدغال. يدخل المكان فتبرق أمامه القطع الذهبية والماسية وأحجار العقيق والزبرجد والزمرد وكل النفائس الأخرى من الأحجار. وبفرح يجلس بين هذه الكنوز المذهلة. وأخيرا يلتفت هنا وهناك فيرى الهياكل العظمية الكثيرة مبعثرة في سائر أرجاء المكان. وكل هيكل يطبق يديه على كومة من أكوام

الكنوز. لا يتعظ، بل يتابع مصرّا على الكنز ويتدبر أمر نقله فيلاقي مصيره إما بلدغة أفعى أو بمخلب حيوان غريب أو يظهر أمامه أسد أو نمر يفترسه، أو ينهار عليه سقف المغارة، أو سقف الهيكل الذي وجد فيه الكنز، أو يقتله شريكه الذي يقتل معه بطريقة أو بأخرى، أو أنه يحمل الكنوز على الدواب ولكن النهر يجرف الحامل والمحمول، أو ينقلها على ظهر طوافة فتطوح بهم العاصفة، أو ينهار الجسر أو غير ذلك من الأدوات التي أتقن الروائيون استخدامها. المهم أن الموقف الأدبي يجب ألا يتغير، سواء في جزيرة الكنز أو الجزة الذهبية أو كنوز الملك سليمان.

كل رواية تدور حول هذا الموضوع يجب أن تنتهي النهاية ذاتها. وأحيانا نظن أن هذه الرواية أو تلك تختلف عن مثيلاتها اختلافا تناقضيا، ولكن العمق يؤدي بنا إلى موقف أدبي واحد.

عندما عاد أغاممنون حمل كنوز طروادة وأسيرته الجميلة كاسندرا بنت ملك طروادة. في الطريق قالت له كاسندرا بأنه يحمل قاتله معه ونصحته أن يدخل الكنز إلى القصر على دفعات وبطريقة مخالسة خفية وبأزمنة متباعدة، وإلا فإن الموت ينتظره وينتظرها خلف باب القصر. ويستخف بكلامها ولا يصدق نبوءتها، فيعبران بوابة القصر ويلقيان مصرعهما. وهكذا نلاحظ أن حامل الكنز أو حارسه أو مكتشفه سوف يقتل، كأن في الكنز رصدا مشؤوما وكل كنز مرصود. . . هكذا علمنا الأدب.

في الظاهر لا رابط بين أسطورة الجزة الذهبية وجزيرة الكنز. ولكن في الأعماق نعثر على موقف أدبي واحد. وهذا ما يشكل الاستمرارية في الرواية وغير الرواية من فنون الأدب. وسوف نتريث قليلا عند الاستمرارية قبل أن ننتقل إلى التغير في الرواية.

## إعادة إنتاج المواقف الأدبية

على أن الأدباء درجوا أحيانا على إعادة معالجة الموضوع القديم بطريقتهم الخاصة لإضاءة بعض الجوانب التي لهم فيها رأي آخر. فما أكثر المسرحيين الذين أعادوا علينا منذ اسخيلوس وحتى توفيق الحكيم موضوع أوديب أو إلكترا أو أنتيغوني أو أندروماك . . . وفي العصور الحديثة أخذت بعض الموضوعات يعاد إنتاجها من قبل الكثير من الكتاب. ترى كم يبلغ عدد الكتاب الذين أعادوا إنتاج فاوست أو دون كيشوت أو دون جوان أو هاملت؟

إذا نظرنا إلى الموقف الأدبي فلا شك أن النتيجة النهائية واحدة، فلا يمكن – مثلا – أن يأتي كاتب ويغير الموقف الأدبي من كنوز آغاممنون أو الجزة الذهبية أو جزيرة الكنز. فالثروة ملطخة بالدم. هذه أطروحة مسلم بها في الموقف الأدبي. الثروة التي يأتي بها العمل ليست ثروة، ولا يمكن أن تكون ضخمة. الثروة في الأدب لها مفهومها الخاص ونتائجها الخاصة.

ولكن إذا نظرنا إلى متغيرات الرؤيا لاحظنا أن كل إعادة إنتاج عبارة عن إبداع جديد، له هامشه الخاص الذي يتسع أحيانا لدى بعضهم ويضيق أحيانا لدى بعضهم الآخر. وكل انزياح عن النموذج الأصلي هو إبداع قائم بذاته، ولذلك فإن فاوست غوته يختلف عن فاوست مارلو، كما أن فاوست فاليري أو تشيخوف أو توماس مان يختلف عن فاوست غوته وغير غوته.

في الرواية كما في غير الرواية، دائما هناك إعادة إنتاج للنموذج الأولي، سواء في الشخصية أو الموضوع أو الأمكنة أو أي شيء آخر يشير إلى "النموذج" الأصلي. فمثلا علاقة الأب بالابن تكررت مئات المرات، وفي كل مرة نلاحظ الكاتب يعدل في النموذج الأولي بما يناسب الظروف العامة والرؤيا الخاصة. فلو قارنا بين الموقف الأدبي في "فيدرا" وهو العشق الآثم وبين الموقف الأدبي في "آنا كارنينا" للمسنا أن تولستوي يعيد إنتاج هذا الموقف على ضوء العلاقات الاجتماعية في المدينة الصاخبة. والعشق الآثم نوع من الخيانة للذات قبل خيانة الآخر. إنه تفتيت للبنية الذاتية، أو على الأقل دليل على عدم تماسك الشخصية، أو ضعفها. إنه خروج على العرف الاجتماعي الذي فيه تتماسك الذات. فلا عجب أن تنتهي المرأة التي تمارس هذا العشق في المجتمع الذكوري إلى الانتحار. لقد انتحرت كارنينا مثلما انتحرت فيدرا، وانتحرت نفيسة في رواية نجيب محفوظ "بداية ونهاية" كما انتحرت كارنينا، وانتحرت بطلة محمد عبد الحليم عبد الله في "شجرة اللبلاب" كما انتحرت نفيسة. إن هذه الموضوعات وأمثالها تتكرر لأن المصالحة بين نزوع الذات وأعراف المجتمع الذكوري لن تتم، بل لم تخف حدتها حتى اليوم في معظم المجتمعات الحديثة، وبالأخص في المجتمعات الشرقية.

لو أخذنا أي موضوع أو وجه من أوجه النمط الأولي لوجدنا أن الآثار الروائية تعالجه ذاته من زوايا مختلفة، بحيث نلاحظ العديد، بل الكثير أحيانا، من التعديلات والانزياحات التي يجريها الكتاب. فالبحر مثلا هو الغالب والأقوى في كل أثر يظهر فيه، منذ سفينة الأرغو حتى عودة أوليس وتحطم

سفينته، حتى "موبي ديك" لهرمان ملفيل، حتى "الشيخ والبحر" لأرنست همنغواي، حتى "حكاية بحار غريق" لغبرييل غارسيا ماركيز. إن كل مغامرات الأرغو وأوليس والشيخ والبحر تنتهي إلى نتيجة واحدة وهو أنّ البحر يعرف كيف يقول كلمته ومتى يقول كلمته خدمة للكاتب الذي يدير الأحداث لإبراز موقفه. وسواء أكان نبتون هو الذي يثير البحر أم لم يكن، وسواء اعتقد القارئ بذلك أم لم يعتقد، فإن البحر هو البحر، والتعامل معه واحد، سكنت أعماقه الحوريات أم لم تسكن.

إن مجال الإبداع عند الروائي هو في أن يعرف كيف يستخدم الأدوات التي تقنع قارئ عصره بما يقول. إن قارئ هذه الأيام لا يقتنع بأن الحورية هي التي سحرت البطل وهبطت به إلى الأعماق. لقد حل الخيال العلمي محل الميثولوجيا القديمة. صار لدى الروائيين خيال مقنع، إن صح التعبير. عندما كان الإيمان بالأرواح والكائنات الخفية المجهولة شائعا، كانت الأدوات الميثولوجية مقنعة. معنى ذلك أن إبداع الكاتب يكون في الانتقال من أدوات قديمة إلى أدوات حديثة.

## إعادة إنتاج الآثار الأدبية

على أن بعض محاولات الكتاب في العصر الحديث أرادت إعادة إنتاج الأثر الأدبي بكامله. فتأخذ الأثر فصلا فصلا ونقطة نقطة وتعيد إنتاجه على ضوء المعطيات الجديدة التي قدمها أو فرضها فرضا عصرنا الحديث. ولا نشك في أنها محاولات إبداعية، بل على درجة كبيرة من الإبداع، فليس سهلا، مثلا، أن تعيد قصة آدم وحواء في هذا العصر الذي ابتعد في كل شيء عن عصر آدم وحواء الميثولوجي. تصور آدم وحواء يعيشان بيننا. كيف يتصرف آدم مع بائع الحليب، وكيف يأكل الهمبرغر ويركب لعبة الصاروخ في دزني لاند. هل تبقى المشاعر كما هي، وإلى أي درجة تتغير، وإذا تغيرت هل تتغير البنية النفسية، وما تأثير ذلك على البيئة والعلاقات الإنسانية. . . باختصار هل يبقى العالم مشروعا للإنجاز أم أنه لم يعد أمام الإنسان أي مشروع؟ تطرح إعادة إنتاج الآثار الأدبية مشكلة فنية، وهي اختبار حقيقة هذه الآثار. هل هي آثار تعبر عن العصر والواقع وتعكس حقيقة العلاقات، أم أنها آثار ابتداعية، أو تأليفية، تتبع أنساقا فكرية وفنية ولا تراعي أي علاقات مع الواقع إلا القليل جدا؟ ما العمق النفسي في هذه الآثار الأدبية القديمة؟ ما الغرض من تأليفها:

أهي للتسلية أم للتربية، أم للتعبير عن الذات. . .؟

كما أنها تطرح مسائل أخرى مثل التصور القديم للعوالم المجهولة، كتصور هاديس، جحيم الإغريق أوأولمبهم أوحقولهم الإليزية. . . هل هناك رمزية لهذه الأشياء؟ إلام كانوا يرمزون وما غرضهم من ذلك؟ وكيف يمكن لهذه الرموز أن تعيش أو تتفاعل أو توجد في هذا العصر الصاخب؟ هل يمكن إنتاج رموز جديدة؟ هل يمكن استخدام الرموز القديمة بمعانيها واستهدافاتها أم أنها رموز انتهت إلى الأبد مثلما انتهت تصوراتهم الميثولوجية؟

إنها مسألة قائمة بذاتها.

كنا أشرنا من قبل إلى المحاولات التي سعت إلى إعادة إنتاج المواقف الأدبية وفق احتمالات يطرحها المؤلف أمام الشخصيات، مثل شخوص هاملت ودون كيشوت وفاوست. ولكننا الآن سوف نقف عند محاولتين بارزتين لإعادة إنتاج الآثار الأدبية بكل ما فيها. الأولى قام بها جيمس جويس وسحر العالم بمحاولته هذه التي هي أشبه بمغامرة كبيرة، والثانية قام بها نيكولاس كازانتزاكي.

## جيمس جويس والأنماط الأولية

رواية "أوليس" هي أول رواية مبنية بناء تجريبيا مدروسا. كان جويس تلميذا متحمسا كل الحماسة لعالم النفس كارل غوستاف يونغ. وقد نشر نظريته في الأنماط الأولية بين الأوساط الثقافية وأراد أن يختبرها عمليا فكتب هذه الرواية المشهورة، التي لاقت هي وفاوست اهتماما خاصا عند يونغ الذي لم يكتب في النقد الأدبي إلا عنهما، محللا مستنتجا صدق نظريته. فجويس وغوته أثارا رغبة يونغ للكتابة النقدية، فوجد فيهما روح العصر الحديث.

تقوم "أوليس" على أطروحة تجريبية محضة وهي: هل تبقى الأنماط الأولية في شكلها القديم أم أنها تتغير؟ وإذا كانت تتغير فما الذي يغيرها؟

اختار جويس ملحمة "الأوديسة" التي تروي مغامرات أوليس المغترب أثناء رحلة العودة إلى إيثاكا، وطنه الذي غاب عنه عشر سنوات، وضل في طريق العودة عشرا مثلها، ليجد كل شيء قد تغير، فأعاد بالتعاون مع ابنه الأمور إلى نصابها وانتقم من أعدائه. وأراد إعادة إنتاجها على ضوء معطيات العصر الحديث الذي لم يعد فيه سيوف ولا بحارة من هذا النوع، العصر الذي تغير كثيرا إلى الدرجة التي تجعل من الكاتب سخرية إذا أصر على عناده وأدخل

فارسا قديما إلى الشانزليزيه أو مرفأ دوفر. إن إعادة إنتاج الأوديسة في هذا العصر جعل كل شيء يتغير في هذا النمط. ونكتفي بهذه النقاط:

١ – **هاديس:** يرحل أوليس إلى العالم الآخر هاديس ويستطلع الأخبار ثم يعود. لكن هاديس لا وجود له في هذا العالم وإنما هناك المقابر (الفصل السادس) فعالمنا الآخر هو المقابر، والمدفون فيها لا يعود منها، وأخبار رحلته تبقى معه. وإذا روى أحدنا رحلة أخروية فإنما يروي عن ذاته، عن أحلامه ومنازعه وخوفه وتطيره. . .

٢ – **أيولوس:** هو إله الريح الذي ينفخ في الأشرعة أو يدمرها هنا وهناك إذا غضب وثارت ثائرته. وقد رأى جويس أن هذا النمط ما زال موجودا بيننا، ولكنه تجسد اليوم بأشياء مادية هي الصحف ووكالات الأنباء (الفصل السابع) فهي التي تحرك وتدمر وتقتلع الأحياء من جذورها وتخلق التشويس والفوضى.

٣ – **سيلا وخاربيدس:** في رحلة أوليس تعبر سفينته مضيقين مشهورين هما سيلا وخاربيدس. سيلا هي فتاة جميلة تحولت إلى وحش يخطف البحارة ويغرقهم. وأما خاربيدس فرجل كان يعشق سيلا فتحول هو الآخر إلى وحش، ومكانه قريب من سيلا،ولكنه لا يغرق البحارة بل يلتهمهم. بالطبع لم يعد هناك في العالم الحديث سيلا وخاربيدس يمكنهما التأثير بالسفن والبحارة، فالسفن وحوش أضخم وأقوى بكثير من سيلا وخاربيدس، والبحارة أيضا لا يظهرون على سطح السفينة مثل بحارة أوليس بل هم في مقصوراتهم أمام مؤشراتهم الإلكترونية. ولكن هناك المكتبة (الفصل التاسع) فالكتب هي التي تقوم بالتهام البحارة وإغراقهم، فكل كتاب يناقض الآخر، وكل كتاب يستهوي القارئ ليترك بصمته عليه، وتكون النتيجة عبارة عن أن الإنسان اليوم هو بحار مشتت، أو مركب من أجزاء زرعتها الكتب فيه، وهذه جريمة فاضحة أخطر من سيلا وخاربيدس.

٤ – **الصخور المتصادمة:** تمر سفينة أوليس من صخور تتقاذفها الأمواج. ومع أن أوليس ينتبه بدقة إلى حركتها فإن السفينة تتأذى عندما تعبر هذه المنطقة الصاخبة من البحر.

أين اليوم الصخور المتصادمة المؤذية؟ هل هناك صخور مهما كانت متصادمة وكبيرة وسريعة يمكن أن تؤذي بارجة اليوم في البحر؟

الصخور المتصادمة هي "الشوارع"، شوارع دبلن، لأن جويس حصر روايته في إيرلندا، وفي دبلن على وجه التخصيص. إن شوارع دبلن (الفصل العاشر) هي الصخور المتصادمة، وهي مصدر من مصادر الأذية للإنسان الحديث.

٥ – **السيرينات:** هن فتيات جميلات ذوات صوت عذب، يسحرن البحارة فيأتون إليهن، وبغنائهن ينمنهم ويقضين عليهم. إن السيرينات – كما نظن اليوم – كائنات خرافية ابتكرها الفكر القديم. وبما أن يونغ لا يؤمن بهذا بل يرى أنّ الأفكار الميثولوجية تعكس واقعا حقيقيا، فقد تحدث جويس عن السيرينات فوجدهن في فندق أرموند، حيث همسات الغواني في الآذان يجعلن الرجال ينقادون لهن ويذعن لأوامرهن (الفصل الحادي عشر) ففي البار تقوم السيرينات بعملهن، ثم ينسللن مع الرجال بعيدا ويغبن عن الأنظار ثم يرجعن إلى البار لاقتناص بحارة جدد.

٦ – **سرسي:** هي الساحرة الجميلة التي تحول بحارة أوليس إلى خنازير، وتستبقي أوليس عندها لمتعتها. ويكاد ينسى العودة إلى موطنه إيثاكا، لكنه ينتبه إلى وضعه ويجعلها تعيد الخنازير إلى رجال. أين – في العصر الحديث – يتحول الناس إلى خنازير فينسون كل مجاهدة للترفع والسمو؟ في الماخور (الفصل الخامس عشر) فهناك كل شيء يتبذّل وينحط، فيخف التفكير وتلتهب الغرائز ويتحول الإنسان إلى فم وقضيب، إلى ما يجعله خنزيرا لا يرى الوجود إلا في هذين المخرجين.

إذن الأنماط الأولية لا تزول بل تتخذ أشكالا وأشكالا بحسب العصر والمعطيات المادية والروحية. فقديما عبروا عن هذه الأنماط بالميثولوجيا، ولكن الميثولوجيا بشكلها القديم تراجعت في هذه الأيام وحلت محلها الأشياء، مما جعل هذه الأنماط تتجسد بأسلوب آخر وبمنطق آخر، ولكن النتيجة واحدة.

هناك أنماط كثيرة عالجها جويس غير تلك التي أوجزناها سابقا. لكن أهم الأنماط التي لا بد من أن نقف عندها هي أوليس وتليماك وبنيلوبي وإيثاكا.

أما أوليس فذكي ذكاء مكيدة ودهاء وليس ذكاء حب الخير والعطاء وعندما أدخله جويس إيرلندا في هذا العصر، تكشف له عن رجل يهودي (بلوم) ذكي ذكاء الحيلة لا ذكاء الشهامة. يحب المعرفة ولكن ليس من أجل الآخرين، أو من

أجل بناء عالم جمالي يتمتع فيه الإنسان بالفن والمسرح والأدب، بل من أجل نفسه. فبطل هذا العصر هو اليهودي في رأي جويس. وهو لا يقصد أن اليهودية كدين هي التي تمثل بطولة العصر، إنما اليهودية كسلوك. إن "الإله اليهودي" الذي حدثنا عنه يونغ يجد تجسيده في بطل جويس بلوم. فالبشر اليوم يهود سلوكا وإن كانوا يعتنقون أديانا أخرى. انظر إلى هذا أو ذاك أو هذه أو تلك تجد أن المال هو لولب التصرف والسلوك. كيف يحصل على المال؟ لا يهم. المهم أن الحصول على المال هو الحصول على مكانة أي الحصول على دور، وبالحصول على دور نحصل على ما نريد من مال ومن أرض موعودة. فبلوم اليهودي، أو إنسان العصر الحديث، اليهودي بسلوكه، يسعى دائما إلى دور يمكنه من الحصول على المال، وبذلك يمكن تحقيق ما يريد تحقيقه. كل شيء في هذا العصر صار يهوديا. إن الرأسمالية ذاتها ليست أكثر من نزعة يهودية. لكن هذا لا يعني أن الناس لا تدرك ذلك. إن العمل التخريبي للنزعة اليهودية يكاد يكون مكشوفا. جاء في الفصل الثاني: "انتبه لكلامي يا سيد ديدالوس. إنكلترا في قبضة اليهود الآن. في كل مراكز النفوذ: في المالية وفي الجرائد. وهذا يدل على زوال الأمة. لا يجتمعون إلا لهدر طاقة الأمة. . . إن إنكلترا العجوز تحتضر".

وعندما يرد عليه ديدالوس يضع النقاط على الحروف فنفهم منه ما المقصود باليهودي واليهودية. جاء في رده: التاجر هو من يشتري بسعر منخفض ويبيع بسعر مرتفع، سواء أكان يهوديا أو كان أميّا (أي من الأمم الأخرى غير اليهود)

لكن جويس ليس هومر. إنه يتدخل ويدلي برأيه فيقدم هذه الصورة في الحوار الذي أدلى به ديزي: "كفروا بالنور. فالظلام في عيونهم، لذا هم مشردون في الأرض حتى يومنا هذا. على درجات البورصة في باريس رجال ببشرة ذهبية يحسبون الأسعار على أصابعهم المرصعة بالجواهر. ثرثرتهم مثل ثرثرة الإوز. احتشدوا حول المعبد (معبدهم هو البورصة طبعا) في جلبة فظة ورؤوسهم تزخر بالمؤامرات تحت قبعاتهم الرسمية المعوجة".

وينهي هذا الحوار بقوله: يدركون أن حماستهم عبث. صبرهم صبر عقيم للاكتناز والتكديس. سيبعثره الزمان. كنز مكتنز على قارعة الطريق يسلب ويبعثر. عرفت عيونهم سنوات التشرد وحملوا مخازي جنسهم.

يرد ديدالوس: ومن لم؟

أي من لم يفعل فعلهم. إن العالم يدخل اليهودية بسرعة. ولكن الثروة التي يسعون إليها سوف يبددها الزمن. أين الثروة التي اكتنزها قارون وأين كنوز سليمان وأين أكداس الذهب التي جمعها الرشيد؟ إن كنز آغاممنون جعل كليتمنسترا تقتله مع عشيقها، فكل ثروة سوف يبددها الزمان.

وأرض الميعاد التي تكثر الدعايات لها ما هي إلا البحث عن دور من أجل حيازة السلطة والثروة "بساتين للبرتقال وأرض واسعة لزراعة البطيخ الشمام شمال حيفا. تدفع ثمانين ماركا ويزرعون لك فدانا من الأرض زيتونا وبرتقالا ولوزا وليمونا. الزيتون أرخص فالبرتقال يتطلب الري. وتتسلم كل عام عيّنة من المحصول. ويسجل اسمك مدى الحياة مالكا في سجلات الجمعية. ادفع عشرة ماركات والباقي على أقساط" ويعلق على ذلك "ليس كثيرا. ولكن خلف ذلك فكرة" "وإلا ماذا يفعلون بأرض بور وصحارى جرداء وبحيرة البحر الميت البركانية حيث لا سمك ولا أعشاب؟ إنها أرض ترقد الآن ميتة. . . إنها أرض خراب" ولو كان همهم الأرض . . . لوجدوا ما هو أغنى وأفضل. لوجدوا جنات تجري من تحتها الأنهار، لا بحرا ميتا وأرضا يبابا.

إن بلوم بطل الرواية ولكنه ليس وحده. إن كل ما في الرواية بطل من أبطالها. والصراع يجري دائما بين الانجراف إلى اليهودية والوقوف في وجهها. ولذلك قال جويس عن قصته إنها قصة يهودية إيرلندية. لأن إيرلندا هي الوحيدة التي لم تضطهد اليهود، لسبب بسيط وهو أنها حرمت دخول اليهود إليها. إن بطولة أوليس جيمس جويس مسندة إلى العالم المتجه إلى اليهودية.

أما تليماك فلم يعد له وجود في العالم الحديث. لا يوجد ابن يبحث عن أبيه إلا إذا كان هذا الأب يحمل ثروة أو سلطة. لقد ماتت الروابط العائلية وانتهت. وتليماك المخلص لأبيه لا وجود له. حل ديدالوس محله. وديدالوس لا تهمه الروابط العائلية ولا غير العائلية. همه المعرفة واستغلال هذه المعرفة. إنه مثقف يهودي يريد الخلاص من آثام هذا العالم المتجه إلى الانهيار. المعرفة وحدها تمكن البشر من القضاء على دوافع الهاوية.ومع ذلك فإن العالم يفرض وجوده عليه ويحركه بالرغم من إرادته التي صنعتها الثقافة وصلّبتها المعرفة الدقيقة بأنواع العلوم.

ألم يكن لبلوم ولد؟ بلى ولكنه مات. وعندما نقرأ في الرواية، أي رواية، أن ابن فلان مات طفلا، فإن هذا الكلام ليس عبثا. إن له دلالته. إنه يعني أن الروابط العائلية قد انهارت. إن حذف هذه الجملة وحدها يخلخل الرواية ويجعل

أشياء كثيرة تقبع في الضبابية والظلمة. إن موت ابن بلوم يعني الكثير، وهو مفصل من مفاصل الرواية. إن العصر هو الذي يتحكم فينا، على النقيض مما يصوره لنا غرورنا بأننا نصنع العالم. إننا ندمر العالم منساقين وراء روح العصر، أي اليهودية. إن كل محاولات ديدالوس لإنقاذ العالم عن طريق الثقافة تبدو فاشلة، ومع ذلك فإن الزمن كفيل بإقناع الناس بأن اليهودية طريق مسدود.

أما بنيلوبي المتأبية على عشاقها، والمنتظرة عودة زوجها أوليس، فأيضا لا محل لها في هذا العالم الذي تحللت عرى الأسرة فيه. إن مولي زوجة بلوم تختلف كل الاختلاف عن بنيلوبي. وما الفرق بين الزوج والعاشق؟ لا شيء سوى أن العاشق (الزبون) يدفع لها المال ويجلب لها الهدايا. وهذا الفرق هو الذي يجعل مولي أشبه بالأرض تنبت ما يزرع فيها، ولا أهمية للزارع بالنسبة إليها. وظيفتها أن تتلقى البذار، شريطة أن تحقق رغباتها. وهكذا نجد أن رواية جويس لم يكتبها جويس بل كتبها عصر جويس، العصر الذي أعلن انتصار اليهودية (براغماتيا لا دينيا) في العالم كله تقريبا. فكل شيء صار يقاس بالمال. المال مفتاح كل شيء. يكفي أنه مفتاح السلطة. إنه الوحيد الذي يؤمن لك دورا تقوم به. ولذلك فإن بحث اليهودي عن الأرض الموعودة ليس إلا خدعة "ولكن خلف ذلك فكرة" تخفي المأرب الحقيقي وهو أنهم يبحثون عن دور وليس عن أرض، فهناك أراض عرضت عليهم في كاليفورنيا وإفريقيا أغنى بعشرات الأضعاف من هذه الأرض التي رنوا إليها. إن جويس وصل بنا إلى أعماق لغة عصره. لقد وصل إلى أعماق الوعي الجمعي الذي أسهب يونغ في شرحه. كان جويس تلميذا نجيبا ليونغ.

أما إيثاكا فلم تعد وطنا، فليس للإنسان وطن. تحولت إيثاكا إلى منزل في العصر الحديث. بلى. إلى منزل ولكن ليس إلى أسرة أو عائلة. قد تكون أو لا تكون فيه زوجة مثل الغدير يمنح ماءه لكل من ينشده. وقد يكون أو لا يكون فيه أطفال وأولاد. لكنه وحده الذي بقي للإنسان. إنه المأوى، وليس الجنة الموعودة، لا ولا الوطن الذي يشعر فيه المواطن بالدعة والراحة والفخر والكرامة. كل شيء صار ذاتيا وفرديا. انتهى الوطن وبقي المنزل، لأن الوطن علاقة بين "الجميع" والمنزل مكان راحة الفرد. والعالم في هذه الأيام يميل إلى الفردية المطلقة. وما أسس له جويس تنامى في هذه الأيام إلى أن وصل إلى عصر العولمة الذي لا يعترف بوطن ولا بهوية... لم يبق سوى المنزل.

هكذا إذن تدخل الأوديسة العصر الحديث فإذا بطلها أوليس يتحول إلى

مندوب إعلانات ودعايات هو ليوبولد بلوم، وإذا قيم الشهامة الإخلاص والشجاعة والأدب والفروسية تذوب في ظل وهج الثروة والسلطة. إنه العصر اليهودي، عصر عجل الذهب المعبود. والرواية هي يهودية صرف ولا حاجة أن نضيف صفة الإيرلندية إليها، كما قال جويس بأنها رواية يهودية إيرلندية. ترى لو قام كاتب آخر بما قام به جويس، ألا ينتهي إلى ما انتهى إليه؟ ماذا لو أراد إعادة إنتاج الإلياذة؟ ألا يجد جيوشا في العصر الحديث تتقاطر لتتجمع وتتفق على إسقاط أسوار طروادة والاستيلاء على ثروتها؟ سيجد كل ذلك في أفغانستان وإيران والخليج وسيراليون. . . في كل مكان تقريبا. وسيجد أن الحجة واحدة وهي الدفاع عن حقوق الإنسان. ولكنه لا يستطيع اليوم أن يحارب بأساطيل الأمس وأسلحتهم البالية. إن النمط الأولي يستمر ولكن بطريقة مختلفة.

أعجب عزرا باوند بهذه الرواية المدهشة، وتحمس لها لأنها تجد هوى في نفسه، فقد نذر جهوده لمساعدة الدوتشي موسوليني ورأى فيه منقذا للعالم من روح اليهودية الكاسحة. وراح يلعلع في الإذاعات الإيطالية داعيا إلى زعيمه المفدى الدوتشي في محاولة للجم العالم من الانهيار في هوة الروح اليهودية. ولكن بعد دخول الأمريكان إلى أوروبا أمسكوا برقبته واتهموه بالجنون لأنه ضد "اليهودية" وحبسوه أربعة عشر عاما حسوما، عاد بعدها إلى البندقية ليتابع نشاطه ضد الروح اليهودية التي تسيطر على البشر وتدفعهم إلى مصير غير لائق. كان داعية نشيطا لجيمس جويس وليونغ أيضا ويعود إليه فضل كبير في إشاعة هذه الرواية وتفسيرها. لكنه دفع الثمن غاليا لقاء وقوفه ضد اليهودية، لا عند اليهود فقط، بل عند المسيحيين وغير المسيحيين أيضا. وكان يرى في أبناء دينه من المسيحيين نزعة يهودية أقوى مما هي عند اليهود في بعض الأحيان. ولهذا عاف التمسك بالمسيحية وفتح عقله للأفكار الصينية والطاو، من أجل ترتيب هذا العالم بلطف ومودة ورحمة.

كل المعسكر الأدبي اتخذ موقف عزرا باوند من "أوليس" فليس في العالم غير مشروعين: المشروع المادي ذي الروح اليهودية، والمشروع الأدبي ذي النزعة الفنية. ولهذا كثرت شهادات التقدير لهذه الرواية التي أمسكت بروح العصر حسب المفهوم الهيغلي الشهير.

## كازانتزاكي يعيد إنتاج (الآلام)

نجح جويس في إقناعنا أما كازنتزاكي فقد نجح في إمتاعنا. أراد أن يعيد

إنتاج المسيح بظروفه القديمة، بحوارييه ومخاصميه وصالبيه، فلم يجد طريقة يدخله في العصر الحديث سوى أن يختار بيئة زراعية متخلفة فيها الحطابون والحصادون والرعاة. . . في روايته "المسيح يصلب من جديد". بدأت الرواية أول الأمر باقتراح الخوري، خوري الضيعة أو البلدة، إقامة احتفال خاص بعيد الفصح وذلك بتقديم مسرحية "الآلام" كما كانت العادة تجري في العصور الوسطى. واحتاروا فيما اختاروا: هل يختارون تجربة إبليس للمسيح في الجبل أم يختارون مثوله أمام بيلاطس البنطي؟ ولما تعب القوم من الاختيار رأوا أن يمثلوا حياة المسيح من أولها إلى آخرها. وراحوا يختارون الشخصيات: المسيح وبطرس ويوحنا ومريم العذراء ومريم المجدلية ويهوذا الإسخريوطي، وغيرهم. وتبدأ المشكلة لا من اختيار حياة المسيح بكاملها وإنما من اختيار الشخصيات، فقد اختاروا أحد الرعاة ليمثل شخصية المسيح، واختاروا رجلا ذهبي الشعر واللحية ليمثل يهوذا الإسخريوطي واختاروا امرأة في القرية سهلة الانقياد لا تغلق في وجه زائر باب بيتها إلا إذا كان أحدهم يفترعها في عتمة الليل أو أحيانا في رائعة النهار. إنها تشبه مولي زوجة ليوبولد بلوم. . . وهكذا بقية الشخصيات المختارة.

كان كازانتزاكي بارعا إلى أبعد حد عندما تركنا نتساءل: هل اختاروا الشخصيات التي تتناسب مع الأدوار أم أن الشخصيات بعد الاختيار هي التي كانت تسعى إلى تمثيل دورها، لا على المسرح، بل في الحياة الواقعية. فصاحب اللحية الشقراء الذهبية رفض رفضا قاطعا أن يمثل دور يهوذا، ولا يريد هو أن يكون الخائن لرجل بريء يسلمه لخصومه. ونعتقد أول الأمر أن هذا الرجل يملك في أعماقه روحا أخرى غير روح يهوذا. ولكن الصبية يصيحون به كلما رأوه: يهوذا، يهوذا خائن المسيح، ويطاردهم ويضرب من تصل يده إليه.

يأخذ الكاتب بيدنا من خلال أحداث واقعية بعيدة عن التمثيل إلى الموقع الذي يشغله هذا الشخص، فإذا هو يشبه يهوذا لا بلحيته ولون شعره الذهبي فقط، بل في تصرفاته وسلوكه وأخلاقه الشكسة أيضا.

وبعدما أسندوا دور المجدلية إلى إحدى نساء القرية المشهورة بليونتها أمام الرجال، انتهت حياتها بالتوبة مثلما انتهت حياة المجدلية في الإنجيل.

هنا يلتقي كازانتزاكي بجويس. فاليهودي عند جويس صار يهوديا لأنه كان يبحث عن هذا الدور. ويهوذا – أو غيره من شخصيات الرواية – صار يهوذا

بعد أن أسندوا إليه الدور وعاملوه كما لو كان يهوذا فعلا. فالدور عند جويس ينبثق من داخل المرء، وعند كازانتزاكي ينفذ إلى أعماقه من الخارج. فلكل إنسان دور: إما أن يختاره هو وإما أن يختاره له الآخرون. والنتيجة واحدة. فالعقيدة المستسرة في عمق الإنسان هي التي توجهه فيكون أسيرا لهذا الدور الذي تحدده العقيدة. ليس هناك "عوامل" في حياة الإنسان. العوامل مصادفات عابرة. هناك دور. وبحسب الدور الذي ينذر نفسه له تكون تصرفاته. ما العوامل التي أجبرت المجدلية على التوبة؟ لا عوامل ولا غير عوامل، بل شعورها بدورها. قالوا لها كوني مجدلية فكانت. وتابت لأن دورها يقتضي ذلك. وهذه أمور تتكرر كثيرا في الفن الروائي، فمعظم المجدليات تنتهي حياتهن بالتوبة والتضحية بكل شيء من أجل من يحببن.

كل الشخصيات في رواية "المسيح يصلب من جديد" تعيد إنتاج الرواية الإنجيلية عن المسيح والشخصيات التي تدور في فلكه سلبا أو إيجابا. ليس من الضروري أن يدرك الإنسان الدور. ومع ذلك يقوم به. وفي كل يوم نعثر على تلك الأنماط القديمة في حياتنا أو على بعضها. فهذا يحب الأذية فيعمل مخبرا، وتلك تبيع جسدها لتنقذ أسرتها ثم تتوب وتتكرس للتقوى. وذاك يشبه بطرس في حدته وعنفه أو يوحنا في ليونته ومحبته. كيف؟ كيف تجري الأمور في هذا العالم المضطرب المجهول الذي نزعم أننا نعرفه جيدا؟

## البيكاريسك نقطة تحول

المحاولتان البارزتان كانتا لجويس وكازانتزاكي. ولكن هناك مئات المحاولات التي قام بها الروائيون ابتداء من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا: شاتوبريان وأندريه جيد وتولستوي وبول فاليري وكثير غيرهم، كل واحد وله أسلوبه الخاص مثلما لكل من جويس أو كازانتزاكي أسلوبه الخاص في التأتي إلى الموضوع ومعالجة العلاقة بين الشخوص والارتباطات التي تجمع شبكة الأحداث. إن تشيخوف مثلا في "الراهب الأسود" يعيد إنتاج فاوست ولكن بطريقته الخاصة. فالراهب الذي يرى الشيطان يجلس قبالته ويدير معه الحديث يمثل "فاوست" كما أن الشيطان بديل لمفستوفيلوس. ولكن الشيطان يخرج من نفس الراهب، من أعماقه. والحوار الذي يجري بين الاثنين ما هو إلا حوار النفس للنفس، حوار الناقض والمنقوض، حوار الصراع بين اللامتجانسات أو المتصارعات النفسية. إنه لا يأتي من الخارج كما هي الحال في فاوست. والعقد

لا يتم بهذه الطريقة. لقد رأى تشيخوف الشيطان قابعا في النفس، في الأعماق، والراهب هو الذي أخرجه وأجلسه على السياج وراح يحاوره ويساجله ويدحض أطروحاته التي هي هواجس ووساوس الراهب ذاته.

هذا اتجاه واضح في الرواية الحديثة. ولكن من جهة أخرى شقت البيكاريسك اتجاها آخر للرواية هو التشويش الناجم من الاغتراب الذي أوجدته حياة المدن. فالبيكاريسك كرواية للشطار والمحتالين والمشردين والمشوشين والمعتوهين والممسوسين... ظهرت مع المدينة الحديثة، مدينة الضباب والدخان، مدينة البيوت المكتظة بالأنفس البشرية، مدينة من لا مكان لهم في العالم، فراحوا يتشردون من مكان إلى مكان، مدينة الجحيم التي لا ترحم.

جعلت المدينة جميع الناس القاطنين فيها مشردين. فحتى الأغنياء منهم كانوا يشعرون أنهم غرباء حتى عن أنفسهم. ومع أن أحدا – فقيرا كان أم غنيا – لا يستريح لشعور الاغتراب، إلا أن ظروف المدينة جعلت البشر ينتجون الاغتراب يوميا. إن أساليب الإنتاج المادي، وما يترتب عليها من علاقات اجتماعية، لا يمكنها أن تتقدم إلا بفرض تلك العلاقات الاغترابية، وتفتيت المجتمع إلى أفراد. . أحرار. . لكن. .

في بداية دخول أساليب الإنتاج الجديد والاجتياح الصناعي كانت الحاجة المادية هي التي تولد الاغتراب. وقد ظلت هذه الحاجة تفعل فعلها حتى يومنا هذا، وسوف تبقى أيضا في المستقبل. إن كل حاجة مادية تخلق اغترابا مشوها للنفس والذات. إن تصرفات مول فلاندرز أو مانون ليسكو مرتبطة بالحاجة، لا بالملل النفسي ولا بالمشاعر الرهيفة، ولا بالتأملات في الحياة والموت، في الدنيا والآخرة، ولا بالغوص في أعماق النفس. وفي "جرمينال" إميل زولا نجد أن الحاجة هي التي تصنع هذا التشرد أو التشوه أو الاغتراب. بل في كل روايات زولا نجد أن هذه الحاجة هي التي تفعل فعلها في حياة المدينة، فتشوش العلاقات الاجتماعية وتدمر الظروف التي تخلق أوضاعا سليمة و"سلمية" أيضا. إن الحياة اليومية في المدينة عند زولا – وعند غيره أيضا – ليست سوى مجموعة كبيرة من الحروب الصغيرة بين المؤسسات وبين الأفراد وبين الرجل والمرأة وبين أعضاء الأسرة كلها. بالطبع كانت حرب المؤسسات ضد المؤسسات وحرب المؤسسات ضد الأفراد وحرب الأفراد ضد المؤسسات حرب الحرب بالحرب على الحرب تحتل رأس قائمة التناقضات التي خلقتها ظروف المدينة، أو ظروف الإنتاج الجديدة في المدينة.

كان الإنكليز من أوائل الذين عكسوا حياة المدينة وما فيها من اغتراب وتشرد واضطراب. فمنذ ديفو وحتى د. هـ. لورانس والروايات الإنكليزية تعكس هذه الحياة الجديدة الاغترابية التي حولت الناس، كل الناس، إلى أفراد غرباء حتى عن أنفسهم، ومنخلعين عن الظروف الإنتاجية التي تنتج العلاقات الإنسانية السليمة، أو الهادئة. وقد كانت روايات ديكنز دليلا على ذلك. كل شخصياته تقريبا من الصغار الذين يتملكهم شعور الاغتراب منذ حداثة سنهم، فهذا يتيم وذاك شريد، وهذه عند زوجة أب أو زوج أم، وهذا ينشأ في الميتم وتلك تتخرج في الملجأ... صور مريعة يقدمها هذا الكاتب المتخصص بالأفراد الذين ظهرت فيهم معالم حياة المدينة الحديثة، المدينة الصناعية، مدينة أوثان المال والسلطة.

بيد أن الفرنسيين كانوا أغزر إنتاجا من الإنكليز فأنوريه دي بلزاك كتب عشرات الروايات تحت عنوان الكوميديا الإنسانية. وكلها تعكس العلاقات التي فرضتها المدينة. وحتى في القصص القصيرة التي كتبها جعل هذه العلاقات همه الأول، وهي علاقات اغترابية.

هناك روايات دارت أحداثها في الريف وعلى الأخص عند زولا وموباسان وبلزاك، كما أن بعض روايات ديكنز خرجت إلى الريف. ولكن هذا لا يقدم ولا يؤخر، لأن العلاقات الجديدة التي جاءت بها الرأسمالية هي حداثة شمولية في المدينة والريف وفي البلدان المتقدمة والمتخلفة، وعند العمال والفلاحين والأغنياء والفقراء. . . كل ما في الأمر أن هناك تباينا وتفاوتا فقط بين بلد وآخر أو بين مدينة وريف ولكن ليس هناك أي تناقض. فرواية "الأرض" لإميل زولا تدور في الريف، ورواية "نانا" تدور في المدينة، ورواية "جرمينال" رواية عمالية تدور في المناجم ولكن العلاقات الجديدة تؤدي إلى نتيجة واحدة. و"طبيب الريف" و"كاهن القرية" لبلزاك تصوران اضطراب العلاقات الاجتماعية في الريف، بما لا يقل عن روايتيه الأخريين "أوجيني غراندية" و"الأب غوريو". إن بلزاك في كل رواياته يصور هذا الاغتراب، أو هذه الألوان من الاغترابات، إن صح التعبير، بعد أن اكتسحت الرأسمالية بصناعتها الدخانية، ليس الريف وحده، بل أوروبا وبقية القارات. لقد دخلت البشرية عصر القلق والتشوهات وانتهى الأمر.

كانت الرواية القديمة تبدأ كما يلي: كان في قديم الزمان يعيش ملك له ثلاثة أولاد وابنة جميلة. . . أما الرواية الحديثة، وبعد ظهور البيكاريسك، فقد

حذفت الزمن الماضي وصارت تعيش في الحاضر، فيشعر القارئ بنكهة الواقع تحيط به من كل جهة. ولم يعد هناك ذكر لملك أو ملكة أو ابن أو ابنة. صرنا نقع على شخوص أصابهم الواقع بالتشوهات. والبيكاريسك وحدها حفلت بما يجري لا بما جرى، وبأولئك الذين أنتجتهم المدن. وهم شخوص بمواصفات جديدة. إنهم ليسوا فقراء، فالفقراء موجودون منذ قديم الزمان، وليسوا أغنياء أيضا للسبب ذاته. الفقراء والأغنياء يعرفون جيدا رتابة حياتهم. أما أبناء المدن فإنهم مخلوقات لا تعرف رتابة الحياة، فأحيانا يكونون أغنياء وأحيانا يكونون فقراء وأحيانا يكونون في السجن وأحيانا في الأماكن الخربة أو المقابر أو في الشوارع، في حياة مضطربة. يسرقون بمهارة ولكنهم كرماء يهبون ما يكسبون بسهولة. وبغض النظر عن السمات الأخرى المختلفة يمكن التأكيد بأن الاضطراب، أو قل الاغتراب، أي الابتعاد عن الرتابة، هو الأساس الذي قدمته البيكاريسك للرواية الحديثة. وهذا الاضطراب أو قل الاغتراب في كل جزئيات الحياة اليومية تقريبا ليس مفتعلا بل هو واقعي إلى درجة بعيدة. فنية الرواية لم تعد في "اختلاق" الاغتراب، بل في اختيار عناصر الاغتراب من الواقع الغني جدا بهذه العناصر. لقد خلقت المدينة شبكة هائلة من العلاقات الإنسانية، معقدة ومتداخلة، فنجاح الروائي صار في حسن الاختيار لا في جرأة الاختلاق. وقد صارت الرواية لا تأتي بالمدهش الغيبي والخرافي (وإن كان ذا دلالة واقعية) بل ترتفع بالعادي إلى مستوى المدهش، وتجعل المدهش كأنه شيء عادي، ولكن ضمن إطار المعطيات الواقعية، وليس ضمن اللعب التزويقي في الاختلاق، والتفنن في الابتزاز العاطفي.

## رحلة الأعماق

أشرنا إلى أن البيكاريسك قامت أول الأمر على اغتراب الحاجة المادية. ولكنها في منتصف القرن التاسع عشر راحت ترصد التشوهات النفسية التي سببتها هذه الحاجة المادية. قبل ذلك كانت مول فلاندرز تتحدث عن تشردها بمتعة كبيرة، فعندما تروي لنا حادثة سرقة، بسيطة أو خطيرة فإنها تقدم معها متعتها الخاصة. وعندما تروي لنا قصة أزواجها وكيف تزوجتهم الواحد تلو الآخر فإنها تروي ذلك ببرودة أعصاب، فلا نشعر أنها قد تأثرت نفسيا بما تصرفت به عمليا. ومع أن ما كان يصدر عنها كان شيئا خارجا عن مألوف الحياة السابقة، حياة ما قبل المدينة الصناعية الدخانية، فإنها تتصرف بعيدا عن أي مقارنة أو مقايسة أو تقييم. كانت الحرية المركانتيلية قد فعلت فعلها. ويبدو

أن مول فلاندرز وأمثالها كن من أشد أنصار هذه الحرية التي لا تعرف حدودا، فهي تضرب بعرض الحائط كل مقدسات الزواج والرابطة العائلية، طبعا إلى جانب العلاقات الاجتماعية الأخرى. ماذا يعني أن يكون لها عشيقان ثلاثة، بل تسعة وعشرة؟ إنها حرة. هذا الشعور وحده يكفي. إن الحاجة والحرية هما الضفتان اللتان تتلاطم بينهما أمواج مول فلاندرز.

ولكن عندما ننتقل من مول فلاندرز إلى راسكولنيكوف نجد الأمر مختلفا كل الاختلاف وإن كان جذر الاغتراب يجمعهما. فراسكولنيكوف يريد معالجة ما نجم عن الحرية المركانتيلية ويرى أن العدالة، عدالة توزيع الثروة، هي الحل الذي يمكن للبشرية أن تجني ثماره الطيبة. إنه يفكر بالبشرية كلها، وبهذه العبثية التي تدفعها، وليس بحاجته المادية. وسونيا التي يلتقيها لا تفكر بالحاجة المادية على غرار تفكير مول فلاندرز بل نجد خلف ذلك دافعا قدسيا وهو إنقاذ هذه الأسرة التي صرعتها الحرية المركانتيلية.

وأخذت الرواية توسع من زاوية رؤيتها بعد أن تعقدت الحياة وثقلت وصارت عبئا حقيقيا. فكيف تكون النفسية الإنسانية وهي تواجه المرض والموت والعلاقات الشائهة والطواغيت الاجتماعية والنفاق واللصوصية. . . وأشياء أخرى كثيرة؟ إن حس الاغتراب طفق يتضخم منذ منتصف القرن التاسع عشر. كانت مانون ليسكو تعرف كل حالات الفقر والغنى. لقد مرت بها ولكن ذلك لم ينعكس في نفسيتها. وعندما جعلها بريفو تموت لم يقف عند إحساس هذه البطلة بالموت. وصف احتضارها. قدمها لنا من الخارج، ولكن عندما يصف تولستوي "موت إيفان إيليتش" لا يقف عند تحولات المرض. يصف ملاحظاته وأحاسيسه، وهو يرى الناس تتقلص رويدا رويدا. فحتى زوجته العتيدة والجميلة جدا بدأت تغير من تصرفاتها عندما شعرت أنه لن يستعيد عافيته. كانت أول الأمر تهتم به كل الاهتمام. ولكنها مع الأيام، ومع يقينها بأن الموت بدأ يطبق بقبضته على عنقه، راحت تعنفه بالكلام وتوهمه أنه غير مريض وأنه يدعي المرض ادعاء. ثم لاحظ أنها بدأت تزوزق وجهها وتهتم بفساتينها الفاتنة الألوان. وتغيرت مشيتها، فصارت تميس وتميل أمام الوجهاء الضيوف، وتحييهم بابتسامة مشرقة، وتستقبلهم كأن زوجها على رأس عمله وليس متكورا على رأس السرير يتلوى ألما. وكان يتصورها كيف تتصرف بعد موته. ولكن لماذا يتعب نفسه بالتخيل والتصور، فموقفها واضح أمامه وليس بحاجة إلى تحليل أو شرح. لقد ذهبت الأيام الخوالي، أيام كانت

الزوجة تتشح بالسواد على زوجها ولا تخلعه طيلة حياتها، ثم جاءت أيام صار السواد يستمر سنة، ثم أربعين يوما. . . واليوم لن يستمر أكثر من ثلاثة أيام حزنا مزيفا ونوعا من المجاملة الهشة التي تقتصر على اللون.

هنا نجد أنفسنا أمام وسيلة جديدة، وهي الاستبار النفسي العميق حيث تستقر هناك مخاوف وغرائز وأفكار وتحليلات ونظرات كالصندوق الأسود، ما كنا نعثر عليها في الرواية القديمة. فالرواية مخيفة حقا، لا بسبب أحداث رعب، فما فيها شيء من هذا على الإطلاق، بل بالعكس إذ نجد الأحداث تدور في جو هادئ وبرتابة قاتلة، ولكنها بهدوئها تهز قلوب القراء وتدخل الرعب فيها، فالحياة عبث في عبث والعلاقات بين الناس هي علاقات مجاملة تقوم على الباطل والمراءاة والتزييف والنفاق. . . والفضل في كشف ذلك يعود إلى مواجهة الموت. فعندما عرفت الزوجة والأقارب والأصدقاء أن إيفان يحتضر راح كل شيء يتغير. وبعينين هادئتين راح إيفان يراقب ما يجري. إن الموت وحده يكشف الحقيقة.

هذا النمط من الرواية جديد كل الجدة. ويبدو أن تولستوي كان أول من فتح هذا الباب، لذلك حظيت روايته هذه بضجة لا تكاد تضاهيها ضجة أخرى حول أي رواية. وكان هناك إجماع كبير على أهمية هذه الرواية.

استعاض الروائيون عن رحلة البيكاريسك الخارجية برحلة الأعماق، وجعلوا الحاجة النفسية هي التي ترى العالم على حقيقته وليس الحاجة المادية. أحلوا الاغتراب النفسي محل الاغتراب المادي. ولكن هذا لا يعني أبدا إغفالهم النوع الثاني، بل صاروا ينظرون إلى العالم كتفاعل لا حدود له بين شبكة العلاقات الإنسانية، بحيث رأوا الفعل وردة الفعل في آن معا. صاروا يمسكون بجدلية الحياة وتناقضاتها. وهذا ما كانت تفتقده البيكاريسك.

وتعزز هذا الاتجاه في بداية القرن العشرين، وأخذت رحلة الأعماق ترصد التضاريس الدقيقة، كما فعل تولستوي، وليس النتوءات العالية التي كانت ديدن الرواية القديمة. وهذا ما جعل قراءة هذه الأعمال من الصعوبة بمكان. فالقارئ يمضي أشهرا وربما سنوات حتى يستوعب رواية من أمثال "الجبل السحري" لتوماس مان، وعلى الأخص عندما يقرأ مقدمة مترجمها الإنكليزي بأنه استعان بعدة أساتذة وعلماء مختصين، ومع ذلك تبقى الرواية صعبة إلى درجة كبيرة، ولكن أن تظهر ترجمة سيئة خير من ألا تظهر (هكذا). فهذا كلام بحد ذاته يجعل القارئ قلقا لدى كل مشهد أو حوار عبر أكثر من سبعمئة صفحة، مما

يضاعف من صعوبتها. وحبذا لو كان المترجمون عنصر مساعدة وتشجيع بدلا من أن يدخلوا الإحباط مسبقا إلى نفس القارئ.

و "الجبل السحري" معركة بلا معارك، وملحمة بلا حروب. أراد توماس مان أن يرى العالم على حقيقته. فماذا فعل؟ أسقط الروابط بين البشر، لأن الإنسان يرى الدنيا من الدور الذي يقوم به. فلا بد من عزله وتركه يرى هذه الدنيا على حقيقتها، من دون أن يخضع لدوره وعلاقاته، فدفع بمجموعة من المجانين (ليبرالي وإيطالي ويهودي يتحول إلى مسيحي من النوع الجزويتي وطبيب وامرأة روسية) مع البطل هانز كاستروب وابن عمه واكيم إلى مصح في جبال الألب السويسرية. وكان ذلك قبيل الحرب العالمية الأولى. ومن هذا المصح تبدأ رؤية العالم، فيتبين أن المرض موجود حقا ولكن ليس في المصح بل في العالم الذي كان الهوس يدفعه إلى الاستعداد لحرب مجنونة. وهكذا من صفاء المصح ينظر رواده إلى العالم بعد أن تخلصوا من مرهقاته وعلاقاته الشائهة. في المصح يحذف الزمن ويسقط التسلسل التاريخي للأحداث، فلا يعود المرء يتأثر بالإيحاءات الزائفة للحاضر والماضي، بل يرى الأمور بأعماقه النفسية. والغريب في الأمر أن واكيم عندما يختار السهل على الجبل الذي كان فيه تتغير نظرته لأنه يفقد الصفاء. يدخل الزمن فيضلله الزمن، ويتحدث إلى الناس فيخدعه الناس. . . فحتى نرى حقيقة البشر لا بد من إسقاط ما ينتجونه من كذب وخداع ونفاق. . . ويا لهول الرؤية. فمن المصح عرفوا غباء البشرية وتهافتها ورعونتها، وتآمرها على نفسها. إن النظرة الخارجة من الأعماق النفسية هي النظرة التي تفضح الحقيقة وتظهر السخافات البشرية، إذا كانت صافية لا شيّة فيها. كانت رحلة الأعماق شاقة على توماس مان وأشق على القارئ، بأي لغة قرأ هذه الرواية.

أما رحلة مارسيل بروست في "البحث عن الزمن الضائع" فرواية سهلة القراءة صعبة التجميع، لكثرة التضاريس ودقتها في هذه الرواية الماسحة لأدق التفصيلات. إنها رواية التكثيف النفسي للفرد. إنها الاغتراب الكامل إن صح التعبير. فالبطل غريب عن كل شيء، مع أن كل شيء يؤثر فيه. وهو موسوس وليس مجنونا والفرق كبير بين الخلط الذي تعانيه أحاسيس الموسوس، والصفاء الذي يشعر به المجنون. ومع أن بروست يختار شخوصا تشبه شخوص توماس مان من طبيب ويهودي وكاثوليكي... وغير ذلك، إلا أن كل شخصياته تعاني من التشويش ولا يتيسر لها صفاء "الجبل السحري" في سويسرا. وربما كان

لفلسفة هنري برغسون، صديق بروست تأثير بعيد في هذا التشويش. أراد بروست أن يجعل الإحساس مقياس الزمن، على غرار توماس مان، ولكنه لم يدخل القضايا الكبرى التي أدخلها مان، ولا طرحها كقضايا خطيرة. كان ممثلا للبرجوازي الرهيف المثقف الذي يجعل من نفسه ساعة للزمن، فيدير حوارات داخلية حول تناول الكعك مع الشاي والأحاسيس المنبعثة من ذلك، وكيف يتحدد الماضي والحاضر عن طريق الدفقة الحيوية البرغسونية. ولكن هل يحتاج ذلك إلى ستة عشر مجلدا ضخما؟ ربما أكثر إذا أوغل الكاتب في دقائق التضاريس النفسية ومكث طويلا عند الكعك والشاي. فلا غرابة إذا اعتبر بعضهم الكتاب "ثرثرة فارغة" من أمثال أندريه جيد ود.هـ. لورانس. ولا عجب في ذلك فقد أخذ النقاد حتى على تولستوي بسطه أحداث "السلم والحرب" في أربعة مجلدات وإن كانت أحداثا واقعية وتاريخية موثقة، وحبذوا لو كتبت في مجلد واحد. لكن هذا الاتجاه أخذ يخف في الرواية الحديثة بعد بروست حتى منتصف القرن العشرين تقريبا، حيث أخذت الثلاثيات والرباعيات الروائية تظهر، ولكن في غير تلك التضاريس والمتاهات النفسية المملة التي تقصاها بروست.

## رواية السخط والعبث

ظهر السخط والعبث منذ ظهور الأدب الروائي. لكن رومانسة البورليسك أضفت مسحة فلسفية على السخط والعبث وجعلت منهما عنوانين للحياة، فالوجود الإنساني وجود ساخط من جهة وعابث من جهة أخرى. ساخط لأنه في صدام دائم ومواجهة مستمرة مع العلاقات الاجتماعية المتعثرة التي لا تجلب سوى الحزن والكمد، وعابث لأنه لا توجد طريقة أخرى لحماية الذات من الرعونة البشرية. فمنذ عصر النهضة بدأت الرواية تتسع لهذين العنوانين على نحو مكرس وأخاذ كما في "غارغانتوا وبنتاغرويل" وكما في "دون كيشوت". ولما جاءت البيكاريسك طفا السخط أكثر من العبث. إن عبث مول فلاندرز أو مانون ليسكو ليس سوى عبث خفيف من مخلوق مضطر للمواجهة.

وفي القرن العشرين اتجهت الرواية انطلاقا من البيكاريسك والبورليسك كخلفية تأسيسية، لتنظر إلى الحياة بسخط حقيقي وبعبث فلسفي كرد على مجريات الحياة التي بدت لا معنى لها.

كانت رواية القرن التاسع عشر تصب سخطها على الرأسماليين والبخلاء والمرابين وقلما اهتمت بالسخط على الطبقة المثقفة أو الطبقة البرجوازية

الصغيرة أو الوسطى. إن جام غضب الرواية في القرن التاسع عشر منصب برمته على البرجوازية الكبرى، أما الوسطى والصغيرة فقد تأجل السخط عليها حتى القرن العشرين، فقد صارت تلعب دورا فعالا في الحياة، إذ اتسعت دائرة الموظفين التي تعتمد على المثقفين، كما اتسع التعليم وصارت الدولة بحاجة إلى هذه الطبقة، أو قل هذه الشرائح المختلفة المتنوعة المتباينة والمتناقضة، بل المتناقضة أحيانا مع ذاتها.

إن روايات سارتر وكامو تدور حول السخط والغضب، ودائما يكون الأبطال من تلك الطبقة التي أخذت تمتد أفقيا في المجتمع، من دون أن تتجذر، فهي إما أن تعتمد على الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية في حياتها، أو تنهار إلى الطبقة الفقيرة. إن روكانتان في "الغثيان" لسارتر يصاب بدوار الوجود. فكل شيء مقرف وكل شيء غير مقنع ويبعث السخط والنفور. إن أبطال هذه الروايات يدينون النظام القائم أينما نظروا إلى أعلى أو إلى أسفل. ففوقهم الرأسماليون من صناعيين وتجار وتحتهم الكادحون من عمال ومعدمين. فهم في سخط دائم وقلق دائم وعبث وجودي ينتابهم في معظم الأحيان. إن "غريب" كامو يقتل فقط لأنه ساخط من وهج الشمس. وبطلتا د.هـ. لورانس في "نساء عاشقات" هما من هذه الطبقة الحائرة البائرة القلقة، التي لا تعرف حتى أن تختار زوجا مناسبا. فهي فريسة وساوسها ومخاوفها. و"سانين" أرتسيباشيف فتح الباب واسعا أمام رواية القرن العشرين لتدخل هذه المنطقة التي لها رؤيتها وحساسيتها الخاصة في الحياة والوجود. ولا شك أن تورغنيف وبعض كتاب الروس في القرن التاسع عشر كانوا أول من تحسس جموح هذه الطبقة التي لها نزواتها الخاصة. ففي ذلك القرن ظهرت طبقة أطلقوا عليها اسم "الانتلجنسيا" أذهلت العالم بطموحها ونضالها وبأسها وذكائها، ولكن لينين قضى عليها بسرعة غير آبه بنصائح غوركي، فاجتث بذلك كثيرا من جذور التقاليد الروائية في القرن التاسع عشر، مما جعل للرواية الروسية في القرن العشرين مسيرة أخرى.

الكل ساخط على الكل. بل إن المثقفين والطبقة الدنيا من البرجوازية ساخطة حتى على نفسها وتشعر بأن هذا النوع من الحياة الذي ينتجه الإنسان يقوم بتشويه الإنسان. إن "مسخ" كافكا، موظف البنك يشعر بهذا وأنه حشرة عاجزة عن أن تفعل شيئا. إنه مخلوق شائه لم يبق فيه سوى الوعي. وحتى هذا الوعي مصاب بالعقم. ويحاول المثقف أن يجد مصادر الاغتراب أو مصادر

القمع والتسلط فلا يستطيع أن يدرك لماذا وصل إلى هذا الوضع. فبطل "المحاكمة" لكافكا لا يعرف شيئا سوى أنه في عالم مجهول، لا تتضح أهدافه ولا ينابيع المأساة فيه.

وظهرت رواية الإدانة، إدانة الإنسان الذي لوّث كل شيء بعد أن تلوثت نفسه، وراح يدمر الحضارة القديمة التي كان بناها وبذل جهدا فيها. وفي كل مرحلة يدمر ما كان بناه في المرحلة السابقة في حالة من الفوضى التي تجعل الحياة جحيما. في "مولك" لكوبرين تقوم الصناعة بتدمير الصناعة. والعمال الذين توقعوا أن تتحسن أحوالهم يثورون ضد ما كانوا يرونه خلاصا. وفي رواية "عشيق الليدي شاترلي" كفرٌ بالعمال الشائهين وبالأرستقراطيين المنحلين والفنانين المائعين والأدباء الثرثارين. . . كفر وسخرية وسخط، بحيث لا يبقى خلاص أمام الإنسان سوى العودة إلى الطبيعة بعد أن ينقيها مما رماها به من تلوث وقذارة. إن كل مبتكرات الإنسان من فن وفلسفة وصناعة وتجارة ومؤسسات باذخة تعمل على غربة الإنسان وتلويث ظروفه وعلاقاته وليس بيئة الطبيعة وحسب.

والجريمة الكبرى، كما ترى الرواية، تقع على الإنسان وحده. إنه لا ينتج سوى الأنغام الناشزة بل الشاذة التي تعود عليه بالفوضى. ففي القرن الخامس عشر اكتشف عالما جديدا وذهب إليه ليقيم نظاما ملائما، ففشل أكثر مما فشل في أوروبا وآسيا وإفريقيا. في تسجيل لآراء ثلاثة أخوة لا يرى وليم فولكنر سوى "الصخب والعنف" فكل أخ له مزاجه وأخلاقه وأفكاره وأهدافه، بحيث لا يمكن في النتيجة، بعد أن تتفاعل العلاقات الإنسانية، أن نحصل إلا على الصخب والعنف. وهذه هي الفوضى وهذا هو السخط الذي إذا اشتد وازداد انقلب إلى نقيضه من اللامبالاة كرد على ما يجري حيث لا رد سواه، أو حيث فشلت كل الردود السابقة. النصائح لا تصلح شيئا واللامبالاة حماية للذات.

ويعمل الروائيون اليوم في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية في الاتجاه ذاته، مع تنويعات لا حصر لها على الموضوعات الروائية ذاتها، فالظلم والقمع والخيانة والسرقة والاضطهاد والموت والحياة والشوق والغربة والجنون والضجر والاستياء والثورة والتمرد. . . وأشياء أخرى كثيرة تظهر من العلاقات البشرية، من دون أن تصل الرواية إلى حل للمعضلة المطروحة، على عكس الرواية القديمة التي كانت تسير مع الملك المخلوع أو الذي انتزع منه التاج من دون أن يدري، ثم تعود معه لتضع التاج على رأسه، كأنه الحل

الوحيد الذي يعيد لأبناء المملكة حقوقهم. إن الرواية الحديثة امتلكت من الوعي ما يؤهلها لمواجهة حقيقة أن الإنسان مشروع متغير ومتقلب، بسبب طبيعة العلاقات التي يفرزها، فلا يوجد استقرار ولا يوجد نظام للعلاقات يرتاح إليه، أو يؤمن به. ولهذا فإن رواية الإدانة هي السائدة اليوم. ليس إدانة الأنظمة السياسية وحسب، بل كل الأنظمة التي يعمل فيها إنسان اليوم ويعمل ضدها في آن معا.

وهناك ظاهرة جديدة في الرواية الحديثة، وهي رواية المجموعات، وعلى الأخص في أمريكا اللاتينية. لم تعد الرواية بمعظمها في هذه الأيام تعتمد على البطل الفرد، ترصد رؤيته وتصف وساوسه ومخاوفه وتتابع منعرجات حياته، كما كان يحدث في رواية القرن التاسع عشر مثلا. الرواية اليوم صارت رواية وجود جمعي كبير. مأساة الفرد بدأت تتقلص منذ النصف الثاني للقرن العشرين وصارت مأساة الإنسان بالمعنى الأرسطي هي التي تسود الأوساط الروائية. وقد تفاعل الروائيون مع كل النظريات الاجتماعية والنفسية والفلسفية والعلمية (التكنولوجية) وغيرها. . . الخ التي ظهرت في القرنين الماضيين. فقد استفاد الروائيون من الفرويدية واليونغية والوجودية، كما تأثروا بالاختراعات من المطبعة وحتى التلفزيون والفيديو، مما أغنى الرواية بألوان جديدة.

بالطبع لم يكن التفاعل إيجابيا فقط، بل كان في أحيان كثيرة تفاعلا سلبيا. فكثير من الكتاب يخشون على البشرية من هذا التقدم التكنولوجي المنحرف إنسانيا، منذ كوبرين ود. هـ. لورانس. وإذا كانت رواية الخيال العلمي أحرزت تقدما نتيجة الثورة التكنولوجية الحديثة، فإن السبب يعود إلى غريزة حب الاستطلاع لدى المراهقين، وإلى وجود مخترعات جديدة مذهلة كالتلفزيون والفيديو والكومبيوتر، أكثر مما يعود إلى الرؤية الإنسانية. فما إن طاف غاغارين أجواز الفضاء الخارجي حتى اندفع بعض الكتاب يصدرون الروايات عن غزو الكواكب الأخرى أو خطر تعرض الأرض لغزو فضائي مزعوم. واندفعت السينما والتلفزيون في هذا الاتجاه وحقق منتجو أفلام الكرتون أرباحا خيالية.

بيد أن الرواية الرزينة ذات النظرة العميقة في النفس الإنسانية والعلاقات البشرية والاستشراف المستقبلي المقنع تتابع سيرها بهدوء محللة الشروط الاجتماعية، والظروف الشاقة التي يعمل فيها إنسان العصر الحديث. فرواية أمريكا اللاتينية – على سبيل المثال – لم تنجرف وراء الثورة الفضائية ولا

وراء الثورة التكنولوجية، بل راحت تتعمق الشعور الجمعي، وتستفيد من التراث الشعبي وتعتمد على الفولكلور في إدارة الأحداث لأبطالها عسى أن تصل إلى شيء من تحديد تصرّف هذا المخلوق الغامض والمتعب. فالمعتقدات السحرية في الرواية اللاتينية لا تقل تأثيرا في تصرفات الإنسان عن المعتقدات الفلسفية والاجتماعية والتكنولوجية الحديثة.

في أمريكا اللاتينية، كما في أوروبا وأمريكا الشمالية وآسيا وإفريقيا، تصوير دقيق لما تتركه التكنولوجيا من تشوهات في النفس الإنسانية وفي المجموعات البشرية، التي تستخدمها الشركات الحديثة كوقود لها، غير آبهة بأن مثل هذا الاتجاه يحول دون إقامة نظام سليم من العلاقات الإنسانية.

إن الموقف من التكنولوجيا في الرواية الحديثة يتجه في معظمه إلى إدانة التشويهات التي تتركها التقنية في المجتمع. إنهم ليسوا ضد المبتكرات الحديثة، كما نتوهم للوهلة الأولى، ولكنهم ضد الاستغلال والاضطهاد والظلم والقمع الناجم من اتجاه استخدام تلك الآلة أو غيرها. ففي رواية وليم ساروبان "الكوميديا الإنسانية" نرى كيف تعمل الآلة "الذكية" في وسط يجهل التكنولوجيا، إذ يتقدم في أحد المعارض شخص لشراء آلة لصيد الضباع ويقترب منه البائع ويمدح هذه الآلة الذكية جديا والتي ستحمي أرض الشاري من هجوم أي ضبع. ويكون بالقرب منهما ولد حشري أراد أن يتفحص هذه الآلة فاصطادته. حاول البائع أن يخلصه من هذه الآلة المطبقة إطباقا محكما على الولد فلم يعرف كيف يداورها. فاتصل بالصانع، فعرف أنه في يوم عطلة. التفت حوله فلم ير الشاري. كان قد عاف هذه الآلة الذكية جدا والمخصصة لإيذاء الإنسان على ما يبدو، وانصرف بهدوء.

وسارويان نموذج جيد لموقف الرواية العام من الآلة المؤذية. إن قانون السوق هو الذي يتحكم في آليات الإنتاج وليس فكرة خلق مجتمع سليم معافى من الآفات النفسية والاجتماعية. كان دون كيشوت على حق عندما هاجم عصر الرصاص والبارود. إن الرصاصة عظيمة جدا، ولكنها خطيرة جدا إذا كانت بيد رجل سيئ النية يرغب في قمع الآخرين وفرض إرادته.

والكاتبة الأمريكية الشمالية توني موريسون تتعمق الحياة البشرية في روايتها "فردوس" التي نالت جائزة نوبل، فترصد مجموعة زنجية تخلصت من الاضطهاد الأبيض ولكنها تقع في الاضطهاد الأسود، كأن الظلم من شيم النفوس كما يقول شاعرنا المتنبي، وترى أن الاضطهاد نابع من النفس. والنفس

النزاعة إلى العنف والظلم هي التي اتخذت اللون ذريعة.

ربما تكون الرواية الحديثة قاسية جدا في انتقادها للإنسان وتصرفاته. ولكنها محقة في اتجاهها هذا. إنها تعرف مواطن الخلل في النفس ولكنها أعجز من أن تجعل هذا المخلوق المزعج المدمر يسلك سلوكا يؤدي إلى إقامة نظام هادئ ناعم يتيح مجال التطور أمام الإبداعات والكفاءات الإنسانية. إن الاقتصاد الأدبي الذي تنتجه الرواية الحديثة ضخم الكمية إنساني التوجه. ولكنه دقيق جدا في تحليل النفس الإنسانية وتشريح المجتمع وإدانة العلاقات الشائهة. وهو كأي اقتصاد أدبي في الفروع الأخرى يدعو إلى النزاهة والترفع عن قذارات النفس الطماعة التي تريد تنظيم العالم ليكون تحت إمرتها، لا ليكون عالما رحبا يفسح المجالات أمام المواهب الإنسانية.

إن الرواية اليوم تواجه منعطفا عالميا باسم الكوكبة أو العولمة. وهو منعطف مادي النزعة يرغب في ترتيب العالم ترتيبا إنتاجيا بحيث يمكن السيطرة على الآلية العالمية. وبما أن الاقتصاد الأدبي يرمي إلى ترتيب الكون جماليا، فلا بد من أن يستمر الصراع بين الاتجاهين. والمتوقع أن يزداد الإنتاج في الاقتصاد الأدبي الروائي وغير الروائي، من أجل هندسة العالم فنيا وجماليا، ومن دون ذلك سوف تزداد النفس قلقا وسوءا. إن الاقتصاد الأدبي هو الوحيد الذي يتجه إلى النفس البشرية ويعالجها بنظرة نقدية. أما الاقتصاد المادي فلا يهمه سوى طريقة استخدام البشر والآلة بحيث يحقق الربح الوفير في الزمن القصير.

هيمنت على القرن العشرين روايتان ضخمتان هما "اوليس" لجيمس جويس و"البحث عن الزمن الضائع لبروست وكثر الحديث عنهما مما غيّب الكثير من الجهود الروائية العظيمة، لكن هذا لن يحدث في المستقبل. إن عهدا جديدا من الإنتاج الروائي الغزير سوف يجعل من الرواية كتابا ضخما لمشكلات البشرية. وسوف يكون ثمة المزيد من الروايات النقدية العميقة، التي سوف تعالج المجموعات البشرية الضخمة والمصير الإنساني. إن دور البطل الفرد أوشك أن ينتهي إلا في السينما.

■■

# الفهرس

**مدخل: كيف نشأت الرواية؟ مقاربة نقدية ..... ٧**
مزيد من التحديد ..... ٧
آراء في نشأة الرواية الحديثة ..... ٩
نظرية هيغل: مسيرة العقل في التاريخ ..... ١٠
*لوكاش وملحمة البرجوازية* ..... ١٣
*باختين وقاع المجتمع* ..... ١٧
*إيان واط: تعليم حديث وجمهور جديد* ..... ١٩
*نورثروب فراي: خيال أدبي وقوانين صارمة* ..... ٢٣
ملاحظة واقتراح ..... ٢٥
المنتج الأدبي ..... ٢٧
الخصوصيات الشكلية ..... ٢٨
**١ من الملحمة إلى الرواية القديمة ..... ٣١**
مفارقـــة ..... ٣١
الملحمة ..... ٣٣
الرواية القديـــمة ..... ٣٣
خـــطوط عامة ..... ٤٣
**٢ من الرواية القديمة إلى الليجندة ..... ٤٧**
تمهيد وتحديد ..... ٤٧
ولـيد جـديـد ..... ٤٨
الليجندة المسيحية الأولى ..... ٤٩
ليجندة الانتصار على الموت ..... ٥١
ليجندة من نوع جديد ..... ٥٣
ليجـندات الرسل ..... ٥٥
ليـجندات الشهداء ..... ٥٦
ليجندات القديسين ..... ٥٦
خصائص ومميزات ..... ٥٨
الليجندة تعتلي الخـشبة ..... ٦٠

**٣ من الليجندة إلى الرومانسة ..... ٦٧**
المقدس والمدنس ..... ٦٧
الليجندة تلبي الحاجة ..... ٧٠
تغيرات بطيئة ولكنها حاسمة ..... ٧٣
السيف والقسم ..... ٧٦
الوجه الآخر ..... ٧٩
الـــــــصراع ..... ٨٠
**٤ الرومانـسات الشـعرية ..... ٨٣**
ظاهرة عالـــــــمية ..... ٨٣
انبـــــــــعاث ..... ٨٦
رومانسة الوردة: احتجاج حقيقي ..... ٨٩
الحـــــب الرفـــيع ..... ٩٢
الكوميديا الإلهية: رومانسة الحب الرفيع ..... ٩٥
**٥ الرومانسات النثرية ..... ٩٩**
عودة إلى النثر ..... ٩٩
المـــلك آرثر ..... ١٠٠
كريتيان دي تروي ..... ١٠٤
مالوري والملك آرثر ..... ١٠٧
مـــــــيرلن ..... ١٠٩
الحب سيد السرد ..... ١١١
أوكسان ونيكوليت ..... ١١١
جـــــسر عـــــبور ..... ١١٦
ليجندات شارلمان ..... ١١٧
**٦ البورلسك: رومانسة فلسفية ..... ١١٩**
الذائقة الجديدة ..... ١١٩
فلسفة الرومانسة ..... ١٢٠
أهمية الرومانسة ..... ١٢٣
البحث عن منديل ..... ١٢٥
البورليسك: فلسفة النهضة ..... ١٢٨
غارغانتوا وبنتاغرويل ..... ١٣٠
رابليه والفن الروائي ..... ١٣٦
**٧ دون كيشوت: رومانسة مضادة ..... ١٤٢**
عندما تمطر السماء نارا ..... ١٤٢
نموذج لنار السماء ..... ١٤٤

الواقع الجديد والرومانسة الوسطوية ..... ١٤٧
إسبانيا والنهضة ..... ١٤٨
فارس في عصر البارود والمدفع ..... ١٥٢
دون كيشوت: رومانسة مضادة..... ١٥٥
ولادة عجـيـبة ..... ١٥٧
حـــياة بائـسة ..... ١٥٩
معرفة بالعصر وتشبث بالموقف ..... ١٦٠
المـــــجاهدة..... ١٦٢
العصر الذهبي: ملك ووطن وحبيبة..... ١٦٣
الفشل والمثابرة ..... ١٦٥
الخيـبـــة ..... ١٦٦
البطل الذي لا يموت..... ١٦٧
منـــعطف كـــبير..... ١٦٨
**٨ الرومانسة بعد سرفانتس..... ١٧٠**
*أنشودة آخر الشعراء الجوالين ..... ١٧٠*
دون كيشوت يبعث من جديد ..... ١٧٢
الاتجاه الجديد في الرومانسة ..... ١٧٤
الرومانـسة السكوتية ..... ١٧٧
ثورة مجنونة في الرومانسة الشعرية ..... ١٨٠
من التيار إلى الإعصار..... ١٨٣
من الفن إلى البحث عن الذات..... ١٨٥
**٩ من الرومانسة إلى البيكاريسك..... ١٨٨**
ولادة عسيرة لزمن البلاء ..... ١٨٨
الحـــياة في المديـــنة ..... ١٩١
حـــياة لازاريو ..... ١٩٣
البيكاريسك فن عالمي ..... ١٩٦
ألوان من ألسنة الجحيم..... ١٩٩
مانون ليســكو ..... ٢٠٣
**١٠ من البيكاريسك إلى الرواية الحديثة ..... ٢٠٩**
بين التغير والاستمرارية..... ٢٠٩
إعادة إنتاج المواقف الأدبية ..... ٢١١
إعادة إنتاج الآثار الأدبية..... ٢١٣
جيمس جويس والأنماط الأولية..... ٢١٤
كازانتزاكي يعيد إنتاج "الآلام"..... ٢٢٠

البيكاريسك نقطة تحول ..... ٢٢٢
رحلة الأعـــــماق..... ٢٢٥
رواية السخط والعبث..... ٢٢٩
الفهرس..... ٢٣٥

■■■

***رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية***

**من تاريخ الرواية**: دراسة/ حنا عبود- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢ - ٢٣٤ ص؛ ٢٤سم.

١- ٨٠٩ ع ب و م

٢- العنوان ٣- عبود

**ع- ٢٠٠٢/٨/١٤٤٦ مكتبة الأسد**

❑❑

## حنا عبود

*مؤلف وناقد أدبي ومترجم.
*مُتفرِّغ للتأليف والترجمة.
*له اهتماماته العلمية المتنوعة.
*شديد الولع، بمدينته (حمص).

*صدر لـــه في (المؤلفـــات النقديـــة) (١٤) كتابـــاً تناولت المسرح والشعر و النظريـــة الأدبيـــة الحديثـــة ومنهـــا (علـــم الاقتصـــاد الأدبـــي) و(القصيدة والجسد) و(من حديث الفاجعة).
*صدر لـــه في (المُترجَمَات الأدبية) (٢٥) كتابـــاً عالجت آداب الأمم العالمية وأساطيرها ومنهـــا (البنيويـــة فـــي الأدب) و(أركـــان الروايـــة) و(الكوميديا الإلهيّة).
*صدر لـــه في (المترجمَات الفلسفية والاجتماعيـــة والسياسية) (١٦) كتاباً تبحث في الاشـــتراكية الخيالية والمادية التاريخية وصراع الأفكار في العالم الحديث ومنها (موجز تـــاريخ الفلســـفة) و(العائلة المقدَّسة)، و(العلوم الاجتماعية).

❐❐