

شعرية الجنس المتفوق عند باختين

أ. وافية مريبعي

جامعة بومرداس

Résumé : A l'opposition du discours poétique et du récit épique, le roman pour Mikhaïl Bakhtine reste toujours un anti-genre qui peut absorber tout .les types du discours, les genres, les styles, les langues et avaler le monde grâce à ses éléments compositionnels Selon la théorie du roman chez Bakhtine, le carnaval, le rire populaire et la satire Ménippe font leur rôle dans toute langue histoire du roman que son effet apparait a plusieurs niveaux, et qui permet à son tour de donner naissance à un roman polyphonique distingué totalement au discours dans la poésie et l'épopée, qui se garde toujours sa monophonie et son monolinguisme d'un seul parlant qui a vécu dans un monde .tout homogène, fermé et achevé dans le temps passe.

مقدمة: تشبه الحدود الفاصلة التي أقامها ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine بين الخطابين الملحمي والشعري من جهة، والخطاب الروائي من جهة أخرى الحدود الفاصلة التي أقامها دي سوسير De Saussure بين اللسان والكلام، وإذا كان هذا الأخير قد فضّل اللسان على الكلام، فإننا نرى باختين قد تشيّع للرواية باعتبارها خطابا حواريا تقوم على سحب خيوط كلمة الغير باعتبارها غيرية إلى منطقة الحوار والجدل المتبادل، فتتكشف لغات اجتماعية مختلفة، متجانسة ومتنافرة في آن واحد، تغذي التناقض الداخلي للموضوع ذاته الذي يضمّ هذا الكمّ الهائل من التعدّد والجدل والحوار الذي سيتولد عنه أصوات مختلفة تقف مع صوت الكاتب جنبا إلى جنب، وأحيانا في علاقة تصادمية، في حين ينظر باختين للملحمة باعتبارها إرث الأجداد المقدس، ورمز الجدّة والاكتمال، أما الخطاب الشعري فلا يراه إلا كخطاب

فرداني يعبر عن الوجدانية والتوحد، تستعصي معه تقديم صورة حيّة للغة الآخر فالتشخيص *La représentation* عنده لا يتجاوز حدود الاستعارة التي تُجبر فيها كلمة الغير على أن تندمج بالقوة مع لغة الشاعر الذاتية الذي سيُجردها من سماتها الاجتماعية والإيديولوجية، وينترعها من سياقها الأصلي ليُلحقها بسياق جامد تدل فيه على معنى محايد.

1- جذور الرواية الحوارية:

لقد كشفت الرحلة الحفرية التي قام بها باختين في محاولته لتتظير الرواية، أنّ جذور الرواية الحوارية موعلة في القدم، وأنّ أصنافا وأشكالا أدبية وغير أدبية عتيقة قد ساهمت بشكل كبير في تشكيل جسم الرواية ومعالمها، بدءاً من العصور الإغريقية الهيلينية ثم اليونانية فالقرون الوسطى، مروراً بعصر النهضة إلى اليوم، وبالرغم من ذوبان هذه الأجناس باختلافها وتفتتها داخل المتن الروائي واصطبغها بصبغة روائية *Romantisés* إلا أنّها ظلت محتفظة بخصائصها وبروحها الكرنفالية، لقد دُرست الرواية كمتصّة للكرنفال⁽¹⁾ حيث منحت روح الحياة والتجدّد مرة ثانية للأجناس الأدبية التي كانت تُوصف بالوضيعة، كما كانت تعمل في الوقت نفسه على تفكيك النواة المركزية التي تتمتع بها الأجناس الأدبية الرسمية النبيلة، إنّ "الرواية ليست مجرد جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية، لأنه بين الأجناس الأدبية التي اكتملت منذ أمد بعيد، بل ومات بعضها بالفعل، تُعدّ الرواية الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال يتطور، إنها الجنس الأدبي الوحيد الذي وُلد وترعرع في هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم، ولذلك فإنّه يقترن بها بعمق، بينما دخلتها الأجناس الأخرى بوصفها ميراثاً نُبّت واستقر، ويحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق".⁽²⁾ وإذا كان أرسطو فيما مضى قد اجتهد في كتابه "فن

الشعر" في أن يُصنّف الأجناس الأدبية ويفتّنها ويحدّد أشكالها من السّامي إلى الوضيع مسقطاً من دائرة اهتمامه "الباروديا" La parodie ذلك الجنس الضائع بين التراجيديا والكوميديا، فإنّ الرواية باعتبارها خطاباً مزدوجاً ومتافراً تشكّل عبر صيرورتها التاريخية، لا يمكن في مقابل ذلك وضعها في أيّ إطار محدد في مصاف الأجناس الأدبية الأخرى، ذلك لأنها لا تزال في الصيرورة ولم تكتمل بعد، ولهذا فإنّ الشعرية عند باختين مرتبطة بهذا الجنس الأدبي الذي تنشأ داخله مختلف المكونات الحوارية (حوار اللّغات، والأجناس، والأساليب) التي تحدث عادة بين نصّ آني وآخر سابق في خضمّ خطابات المجتمع التي تؤطر النصين معا بكل طبقاتهما ومستوياتهما، وبهذا المعنى، فإنّ الرواية جنس لم يكتمل بعد، بل ويستعصي على التحديد، جنس تطور على أنقاض أجناس منغلقة ومونولوجية، ودوغمائية، ورسمية يتغذى من خلال جوهرها (3).

إنّ الرواية بفضل اتخاذها طابعا تنافرياً لا إنجازياً، يجعلها جنساً غير مكتمل Inachevé وغير قابل للتجنيس Anti-genre ، وفي هذا المستوى تكمن إشكالية تحديد الرواية والقالب (القانون) الذي يمكن أن تتخذه. والواقع أنّ مظهر التخلّل L'intercalation الذي يمسّ كلّ الأصعدة وهي تتوجّه نحو تشخيص موضوعها هو أحد الأسباب الذي يجعلها في حالة تأهب دائم لمزج أجناس ولغات مختلفة وتفكيكها، "إنّ الرواية تقدم إشكالية عدم اكتمال دلالي نوعي، واتصالاً حياً مع الزمن في الصيرورة (حاضرها غير المكتمل) كل هذه المظاهر تفسّر من خلال انتقال أجناس ضمن منطقة جديدة لبنيّة تشخيصات أدبية (منطقة للاتصال مع حاضر غير مكتمل) منطقة لأوّل مرّة تُمثّل بواسطة الرواية" (4).

الواقع أنّ الرواية بفضل طبيعتها الجابذة والمتنافرة في الوقت نفسه، قد ساهمت في احتوائها لمختلف الأجناس والأساليب واللغات والإيديولوجيات التي طوّرت أسلوبها عبر التاريخ، فاننقلت معها الأجناس المونولوجية من القطب الواحد والكلمة المُمَوَّضَعَة Objectivé الأحادية الصور Univoque إلى أقطاب متعددة وإلى كلمة مُشَخَّصَة ثنائية الصوت، هذه الكلمة التي أدركت بفعل الوعي المتكافئ القيمة كلمة الغير بوصفها غيريّة ووجهة نظر أخرى حول العالم، فخلقت بذلك منطقة تلاقٍ حوارية وحرّة لمختلف الأجناس واللغات واللهجات، لتغدو وظيفة الرواية باختصار صورة للغة الغير (5)، ولقد كشف باختين تلك المنطقة الحوارية بالنسبة لخطاب الغير، والمسافة التي يتخذها المؤلف بالنظر إلى ذلك الخطاب في معرض تحليله لأعمال دوستوفسكي Dostoievski، وفي إظهاره للتوجّه المجتمعيّ للغة رواية غوغول Gogol "الأرواح الميتة"، وكذا في الرواية الساخرة التي كتبها بوشكين A. Pouchkine "أوجين أونيجوين" Eugène Onéguine، كما لا ننسى أعمال رابليه Rabelais التي أفرد لها باختين عملا كاملا حيث تجلّت لغة بانورج Panurge رفيق بانتاغروال Pantagruel، وكذا لغة الأخ جون Frère Jean رفيق غارغانتوا Gargantua ومعلمه باعتبارهما لغتين حواريتين بامتياز (*).

إنّ القصة الملحمية Le récit épique هي من بين الأجناس الأدبية المونولوجية ذات الصوت الواحد والدلالة الواحدة، وهي كذلك جنس أدبي مقنن وثابت وجاهز مسبقا، لذا نجد تعارضا وتناقضا تاما مع الرواية، ولكي تتوضّح الفكرة وضع باختين ملامح الملحمة وحدّدها في ثلاث نقاط أساسية كالآتي: (6)

1- تبحث عن موضوعها في الماضي الملحمي القوميّ Le passé épique national (الماضي المطلق Le passé absolu) وفقا لاصطلاحية غوته وشيلر.

2- منبع الملحمة هي الأسطورة القومية (لا التجربة الفردية والإبداع الحر الذي ينتج عنه). 3- العالم الملحمي مغلق من خلال المسافة الملحمية المطلقة عن الزمن الحاضر".

الواقع أنه بالرغم من استحالة وجود تعريف مختصر جامع ومانع للرواية، إلا أنه وبالنظر إلى خصائص الملحمة كجنس مونولوجي، يمكن إقامة مقارنة بينهما في الوظيفة وعلى مستوى الشكل والقيمة، وأول ما يمكن أن ننطلق منه هو تقديم مفهوم " الماضي المطلق، والمسافة الملحمية المطلقة"، ويبدو جليا أنّ المصطلحين يشيران إلى البعد والإيغال في القدم، ورغم عجز باختين في تحديد تاريخ بدايات الملحمة وظهرها، إلا أنه يشير إلى أنّ تاريخ الملحمة مرتبط أساسا بتاريخ الأسطورة نفسها التي غدّت الملحمة واستلهمت هذه الأخيرة مادتها منها، يقول باختين وهو يصف القصة الملحمية: "تتكشّف لنا القصة الملحمية لا كجنس مكتمل لتاريخ طويل فحسب، ولكن إلى أبعد حد كجنس شائع مسبقا"⁽⁷⁾ ونستنتج من هذا أنّ الكشف عن تاريخ الأسطورة سيقودنا إلى تاريخ الملحمة المفترض، ولهذا فإنّ المسألة هي أبعد ما تكون مسألة أدبية نقدية، ولكنها مسألة أنثروبولوجية أيضا كما يشير إلى ذلك تودوروف Todorov ، وفي المقابل يرى أحد النقاد أنّ باختين قد ميّز الرواية رغم عدم اكتمالها بثلاث خصائص أساسية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية، إذ يوجزها صبري حافظ كما يلي: " أولها اتّسامها بالتجسيد الأسلوبي أو الأسلوب ذي الأبعاد الثلاثة، وهو أمر وثيق الصلة بالوعي المتعدد اللغات الذي يتحقق في الرواية، وثانيتها التغير الجذري الذي تُحدثه في التناسق الزمني للصورة الأدبية، وتكامل بنائها، وثالثتها هي المنطقة الجديدة التي فتحتها الرواية لبناء الصورة الأدبية بناءً متكاملا ومتسوقا، وهي منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر في كل

تجلياته المتعددة والمفتوحة، وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضويا فيما بينها وتتأثر إلى حد كبير بالتمزق الذي انتاب الحضارة الأوروبية في لحظة نهوضها التاريخي من مجتمع شبه أبوي يعاني من العزلة الاجتماعية والصمم الثقافي، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوي، حيث أُتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة، بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر الحاسمة في الحياة والفكر⁽⁸⁾.

تمثل الملحمة إرث الأجداد المقدّس المرتبط بالأسطورة، والتي اكتملت ووصلت ذروة التطور والنمو في العصور القديمة، هذا الإرث الذي لا يُسمح بالخوض فيه أو التشكيك في قيمته وفي يقينيته، أو تقديم أحكام حول الأحداث والأبطال الذين يمثلون الآلهة وأنصاف الآلهة، وقد اكتفى الأدباء والشعراء آنذاك بالمحاكاة والنسج على منوالها من تمجيد وتفخيم، وإذا كان المنظرون قد عجزوا- شأنهم شأن باختين- في تحديد الماضي المطلق، فإنّه من جهة أخرى يمكن تحديد ملامحه وما يحمله من قيمة أدبية، ففي هذا الماضي كل شيء جيّد، وكل ما هو جيّد وجوهريّ لا يكون إلا في الماضي، إذ يظهر الماضي الملحمي المطلق كمنبع وحيد ومبدأ واحد لكل ما هو خير بالنسبة لأزمان المستقبل أيضا، مع التأكيد على الشكل الملحمي⁽⁹⁾.

إنّ محاكاة هذا العالم المثالي حيث ينتصر فيه الخير على الشر في صورة مأساوية غالبا، يمثّل بحقّ مصدر الإلهام الأدبي لكل شاعر أو كاتب، والملحمة في هذا التقدير والاستعلاء تمثل اللّغة الأحادية Unilingue الوثوقية، التي تمتلك الحقيقة المطلقة التي لا يمكن كسرها، إنّ العالم الملحمي للماضي المطلق متعذر عن التجربة الشخصية، ولا يقبل أبدا الآراء والأحكام الفردية وهو راجع لطبيعة الملحمة نفسها

(10)، وابتعاد الملحمة بالزمن الأسطوري المطلق في تمجيد الأبطال والقيم النبيلة عن الواقع المعيش واعتمادها على الذاكرة الخرافية، هو أحد الأسباب الهامة الذي جعل الملحمة تحتفظ بعلوها ويقديتها لتصل إلى ذروة الاكتمال والتّمو الذي أدى بها فيما بعد إلى أن تتضاءل وتضمحل شيئا فشيئا، في حين أنّ الرواية لا تزال في الصيرورة، تبحث في المستقبل البعيد الذي يحتاج إلى تجارب إنسانية للبحث في مسائل يشوبها التناقض والازدواجية والصراع والجدل، فتغدو معها الحقيقة نسبية ذلك أنّ المتطوّر هو الوحيد القادر على فهم التطوّر ومسايرته (11)، ففي العصر الهيليني قدمت الخسارة التي لحقت حرب طروادة فرصة للإنسان العادي الذي كانت تفصله الجوقة عن عالم الملحمة الشهير (مسافة طبقية) في أن يكسر الحدود ويلامس الأبطال ويعيد تقديم الأحكام، وإطلاق الآراء الوقحة، فتغيّر مسار المطلق إلى النسبي، وأصبحت الملحمة التي كانت تمثل الإلهام والمعرفة نشاطا إنسانيا تغذيه الممارسة والتجارب الفردية، وقد تمثل هذا الخرق والتدنيس في الضحك الشعبي الذي حطّم الطبقية، ووّد من اللّغة الأحادية الصوت والدلالة المكتملة، لغة متعددة الأصوات والدلالات، وبالفعل "لقد ساعد شكل ما هو مضحك على حلّ الكثير مما لا يجوز دخوله إلى عالم الأشكال الجادّة، وفي القرون الوسطى، وتحت ستار الحرية المشروعة للضحك أصبح ممكنا تقليد النصوص والشعائر المقدّسة تقليدا ساخرا" (12)، وها هو رابليه يحاول أسلوبية الخطاب الملحمي بشكل ساخر بدءا بعمله بانئاغروال وهو يعدّ ويمجّد أجداده العمالقة، مروراً بإشادته بمآثر وانتصارات بطله المغوار، وانتهاءً بسخرية واضحة من قصة حسان طروادة وهو يصوّر خروج الأطباء من فم بانئاغروال العظيم الذي هو أشبه بفم حمار، محمّلين بقطع الثوم التي أنتنت رائحة نفسه، أما في عمله غارغانتوا، فإنّ باروديا رابليه قد بدأت مبكرة أيضا منذ

الفصل الثاني بأحجية عن البطل ماريوس Marius (156-86) ق م بنغمة ملحمية مطعمة بمفردات شعبية عامية للتستر عن تفاهة الموضوع، كما يعارض الملحمة وهو يتملق بمعرفته الأصلية لأنواع الأسلحة بأسلوب ملحمي في الفصل السادس والعشرين، لكن أحسن باروديا للملاحم والحروب، هي تلك التي رواها عن الحرب البيكروكولينية (**).

لم تبق القصة الملحمية مع الضحك الكرنفالي محتفظة بجديتها وبتلك الهالة التي كانت تحيط بها بعيدا عن واقع الأفراد في محاولة منها للسمو بهم إلى عوالم غريبة، بل كسرت تلك الجدية واتجهت بها نحو المستقبل الذي كان يمثل بالنسبة للملحمة الموت والكارثة للأفراد والمجتمع، وليس هذا فحسب، بل إنّه وبفضل الضحك الكرنفالي استطاع الأدباء الذين يحاكون الملحمة بشكل ساخر أن ينزلوا بالبطل الملحمي (الآلهة وأنصاف الآلهة) من عالمه المتعالي إلى الحياة الواقعية الإنسانية بكل صراعاتها وتناقضاتها، حيث تتناحر اللغات واللّهجات القومية ومختلف الإيديولوجيات، فانقلت الكلمة السلطوية الموضّعة إلى كلمة مشخّصة جدلية أدركت خطاب الغير بفضل الوعي اللساني المتعدّد، وبفضل هذا الكمّ الهائل من التناقض والتمزق، وبهذا كُسرت المسافة المطلقة وذلك الزمن المطلق، وأصبحت الحقيقة نسبية غير جاهزة أو مقدمة مسبقا، بل تتطلّب تجارب إنسانية ومغامرات يقوم بها الأفراد للبحث في المسائل الحياتية في كل مكان وفي كل زمان ، باختصار "إنّ الحقيقة بهذا النمط من الخطاب لا تكمن في تأكيد الكلام المتسلّط، ولكن على العكس من ذلك، فهي تكمن في الحوار الذي يتشكل بين مختلف الأصوات"⁽¹³⁾.

لقد استطاعت الرواية من خلال الضحك الكرنفالي الذي يتّسم بازدواجية الخطاب والجمع بين المتناقضات، أن يدمج القصة الملحمية إلى مساحتها ويُضفي

عليها الطابع الروائي في جدلية مستمرة، وبالتالي لا يمكن الحديث هنا عن تعارض وتناقض بين الملحمة والرواية إلا في صورة تجريدية، لأنّ السّمة التي تطبع كليهما هو الجدل القائم بينهما، ولهذا لا يشك باختين أبداً في اعتبار الرواية ملحمة تفتت هيكلها وتلاشى، ليكون آخر نموذج لها الرواية البرجوازية الفردية، يقول في ذلك باختين: "لقد أصبحت القصة الملحمية رواية، وتحولت المادة الملحمية مادة روائية: لقد اجتازت منطقة الاتصال Une zone de contact بعد عبور مرحلة الألفة La familiarisation والفكاهة Le comique، حيث غدت الرواية جنسا متفوقا، وغدت القاعدة الأساسية للفلسفة نظرية للمعرفة" (14).

إنّ باختين وهو في بحثه عن علاقة الملحمة بالرواية، قد اهتم بشكل خاص إضافة إلى شكلها بما تحمله أيضا من دلالة وقيمة أدبية وإيديولوجية، فالمحمة التي اتخذت من الأسطورة موضوعا للتشخيص في خطاب مغلق مكثف بذاته، سمحت لها وبشكل حاسم في عزل هذا الجنس عن الأفراد وعن واقعهم، فكان له أثر هام في تشكيل دلالتها وقيمتها "فالعالم الملحمي مكتمل في كليته، ليس كعنصر واقعي لماض بعيد فحسب، ولكن أيضا في معناه وقيمته: إذ لا يمكن تغييره ولا تفسيره بطريقة جديدة، إنّه كلّ جاهز ومكتمل وثابت كعنصر واقعي، وكمعنى وقيمة، وهذا هو الذي حدّد المسافة الملحمية المطلقة" (15).

في الحقيقة إنّ الزمن الماضي المطلق متصل تماما بالحرص والمحافظة على المسافة المطلقة لعالم الملحمة الذي يرتفع عن البشر وتجارهم الحياتية الموسومة بالتناقض والجمع بين المقدّس والمدنّس، بين الفضيلة والرذيلة، بين الأعلى والأسفل.... إنّ هذه المسافة السحيقة بين العالم الأسطوري والواقع المعيش خلقت طبقتين منفصلتين عن بعضهما البعض، هذه الطبقة التي تحققت بوجود الجوقة كحد

فاصل مكّنت الملحمة من الحفاظ على أبطالها ورؤياتها (هي رؤية الكاتب الملحمي في النهاية) وما تحمله من قيم وعناصر أكسيولوجية، إنّ عالم الملحمة بشكل أو بآخر عالم مكتمل يعبر عن عالمه ككل، تتألف عناصره في دائرة مغلقة وحصينة، حيث أنّ الزمن مرتبط بالمكان وبكل القيم العليا التي جعلت من خطاب البطل باعتباره خطابا غيريا، خطابا مُموضعا ومشخصا بطريقة سلطوية لا تعير أهمية للتوجهات الغيرية لخطابه، وغدت هذه الكليّة رمزا للإنجازية والاكتمال، لا على مستوى المحتوى وحسب، وإنما أيضا من خلال ما تحمله من دلالة وقيمة ينعكس على علاقة الكاتب ببطله وخطابه، "إنّه يتركب داخل منطقة التّشخيص La zone de représentation البعيدة، خارجا عن كل مظهر للتواصل الممكن بالحاضر الذي لا يزال في الصيرورة غير المكتمل، وإذا فإنّ الذات ستُفسّر من جديد، وتقيم من جديد" (16).

إنّ مسألة تشخيص خطاب الغير لأهداف موضوعية بالنسبة للقصة الملحمية تثير عند غوته Goethe نقطة أخرى تتقاطع مع ما وصل إليه باختين، وإن كانت مقارنته تقوم بين الشعر الملحمي والدراما: "إن الشاعر الملحمي يروي عنصرا كماض على وجه التّمَام، والكاتب المسرحي يروي الحاضر كحاضر على وجه التّمَام" (17)، كما تتطابق فكرة غوته وباختين مع ما ذهب إليه هيجل Hegel حيث يؤكد على أنّه لن يكون هنالك تغيير جذري لعالم الماضي الملحمي بعالم روائي إلا من خلال التجربة والتخيّل الشخصي (18).

إنّ الضحك الكرنفالي والسخرية من الرموز الملحمية يعملان معا على الانتقال من الخطاب المباشر السلطوي الذي يتخذ من خطاب الغير موضوعا للتشخيص إلى تشخيص خطاب الغير باعتباره وجهة نظر أخرى مغايرة تنتمي إلى

هذا الآخر (الغير)، ويعني هذا أيضا الانتقال من أحادية الصوت (1-0) إلى ثنائية الصوت (2-0)⁽¹⁹⁾، ذلك أنّ البوليفونية La polyphonie هي جزء لا يتجزأ من الحوارية وأحد مستوياتها المقرونة بمدى استغلال المؤلف لخطاب الغير والمحافظة عليه في الوقت نفسه، لذا فإنّ وضعه في الواجهة الأمامية للخطاب لا يمكن تحقيقه إلا في الاتجاه المعاكس للزمن، أي نحو الحاضر الذي لا يزال في الصيرورة، أو بمعنى أدق نحو المستقبل البعيد، ذلك أنّ "الفن الأدبي لا يمكن أن يُشخّص، وأن يخلد وقورا لينال الاحتفاء، ويُحفظ في ذاكرة الأجيال القادمة، فالتشخيص يُخلق من أجل الخلق وهذا على مستوى سابق للمستقبل البعيد الذي سيأخذ شكلا"⁽²⁰⁾.

يمثّل الماضي المطلق بالنسبة للملحمة القوّة والحماية من التدنيس، ولما كانت هذه القوّة والحماية قد تراخت بفعل الضحك الكرنفالي ظهرت أشكال أدبية ساخرة بارودية تمثلها الرواية الفروسية الساخرة مع دونكيشوت لسيرفونتاس Cervantès الذي أصبح يعبر عن الفردية الساخرة الحاملة في عمقها رسالة تتجاوز حدود الماضي المطلق، ولأول مرة استطاع الأدب المضحك بجد أن يجعل من خطاب الملحمة - نؤكد هنا على الخطاب - موضوعا للتشخيص والسخرية، وأن تقدمها دون مسافة أو طبقيّة حيث تتزوج الأمكنة بالأزمنة التي ترنوا للمستقبل، وبالفعل استطاعت الباروديا والمحاكاة الساخرة إخضاع الملحمة إلى منطقة التلاقي والتواصل بسهولة، وأن تجارها وتجاوزها.

إنّ الكلام الداعر والتدنيس والقذف ومختلف مظاهر الشتم والسباب الذي كانت بداياته مع الهجائية المينيبيية وبخاصة مع بيترون Pétrone في ساتريكون Le Satiricon وكذا في أعمال رابليه، وما قدمته الحوارات السقراطية من حرية في التعبير عن وجهات النظر المكبوتة، كان متوجها في مجمله نحو الخطاب المباشر

بالدرجة الأولى، والذي تجلّى بشكل مثير في الباروديا من خلال اللعب بالكلمات، والرموز المتناقضة التي تجمع بين عناصر غير متكافئة القيمة، ومختلف صور الجنس والتورية المكتومة بشكل هازئ، وبالرغم من تقديم الملحمة لبطلها كشيء جامد مرتبط بالذاكرة المقدّسة، ناجز ومحدد سلفا في أعلى درجات البطولة المفخمة، وفي حضور كلّ يتطابق فيه عالمه الداخلي مع تفاصيله الخارجية وسلوكاته النبيلة على المستوى نفسه، فإنّ الباروديا في تشخيصها للخطاب الملحمي، كانت تحتفظ دوما بالصورة الخارجية للبطل كالأقوال والأفعال واللباس أيضا، وهي في المقابل كانت تجتهد في إبراز مظاهر متناقضة وساخرة في جدل خفيّ، إنّ الباروديا العتيقة لا تعرف العدمية السلبية لأنها لا تحاكي بسخرية بطولتهم الملحمية، إنّها لا تسخر من هرقل وأعماله التي صنعها، ولكن من بطولته التراجيدية في أسلوبه ولغته اللتين تندرجان ضمن مزدوجتين وتُمنحان نبرة ساخرة ومضحكة، إنّ الجاد المباشر قد أصبح صورة مضحكة عن خطاب ينكشف محدودا وناقصا (21). لقد أدركت الباروديا أنّ "أنا" البطل تتطابق في الملحمة مع الكاتب، أي تطابق المشخّص بالمشخّص، ولم يكن هذا إلا خدمة للذاكرة القومية في لغة منسجمة ومتّسقة أحادية الصوت والدلالة، ومع تطور الرواية التي كانت بذورها في الضحك الكرنفالي والهجائية المينيبيية والحوارات السقراطية مرورا بالباروديات، ووصولاً إلى دوستوفسكي، استطاعت أن تحطّم هذا البناء، وتُشعر الإنسان - المنفرج الذي يجلس وراء الجوقة بوجوده حيث نزلت بالبطل الملحمي إلى واقع آخر متناقض ومتأزم في أقصى درجاته فخلقت بينهما روح الألفة والضحك.

إنّ للأقنعة المتبادلة أثر بالغ أيضا في خلق جو المرح والفكاهة بين الأفراد المشاركين وأبطال الملحمة التي شاعت في الأجناس المضحكة بجد في العصر الوسيط و بدايات عصر النهضة، فكل من البطل الملحمي والتراجيدي كانا مسجونين بأقوال وأفعال لم يختارناها، ومرتبطين بمصير منته لا يمكنهما تغييره، لكن مع وجود الأقنعة الشعبية التي كانت منتشرة آنذاك (في إيطاليا تحديدا) وجملة من المهرجين المرحين كماكوس Makkus وبولسينيلا Pulcinella وأرلوكان Arlequin التي ارتبطت بالثلاثية الآتيلينية Les Trices de Atellanes وكذا المزاح الماجن للكوميديا الإيطالية، ويفضل ما تحمله من رموز متناقضة، استطاعت أن تُخرج أبطال الأجناس المونولوجية من تلك الدائرة المغلقة وتمنحهم الحياة، إذ لا وجود لموت نهائي مع هذه الأقنعة، فهي رمز للموت والبعث معا، للهزيمة والنصر، وأبطالها أحرار متجددون يجارون حياتهم اليومية بمصير غير منظر (22).

لقد أثرت هذه الأقنعة (بالخصوص قناع أرلوكان الشهير والمهرجين المرافقين له) وما تحمله من دينامية وروح كرنفالية وفلكلورية على أبطال الرواية البوليفونية المتعددة اللغات، خاصة فيما يتعلق بأبطالها الثانويين حيث أبهرت القارئ بمصائر مختلفة غير منتظرة، تداهن وتقف على العتبة دوما، وأبرز نموذج يمكن الاستشهاد به هي روايات دوستوفسكي الذي قدّم بحق صورة الإنسان وهو يقف على العتبة في جو يسوده التناقض والجدل، فغدت الرواية بذلك تعبيرا حقيقيا عن واقع مجتمعي متعدّد ومتناقض، إنّ "التناقضات بين مختلف وجهات النظر، ومختلف أنماط التوجّه، ومختلف الآراء الممكنة وغير الممكنة، الهامة والأقل أهمية، اجتازت نص الرواية، وأدركت أنّ كل مقطع نظرة جديدة حول العالم، وتركيب جديد للعلاقات الإنسانية" (23).

إنّه من خلال هذا العرض التاريخي ، نوّكّد على أنّ الرواية بالمفهوم الباختيني ما هي إلا وليدة القلاقل والأزمات الاجتماعية والاقتصادية التي واكبتها في كل لحظة من لحظات التاريخ، إنّ الرواية صورة عاكسة لواقع الحياة الاجتماعية للأفراد، تتعكس وتتحرف عبر واسطة لغوية وما تحمله من لهجات وثقافات مختلفة يفتح بعضها على بعض، "قالوعي الثقافي والإبداعي الجديد يعيش في عالم متعدد اللّغات بشكل فعال، فقد أصبح العالم متعدّد اللّغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق، وانتهت مرحلة اللّغات القومية التي كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمّت أذنيها عن غيرها، وقد أخذت اللّغات تُلقى بظلالها على بعضها البعض، بصورة لم يعد معها باستطاعة أيّة لغة أن ترى نفسها إلّا في ضوء لغة أخرى، وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللّغات المتعدّدة داخل اللّغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر، ولذلك، فإنّه ليس ثمة تعايش سلمي بين اللّهجات الإقليمية، واللّغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللّغة الأدبية واللّغات التجنيسية داخل اللّغة الأدبية ولغات المراحل المعيّنة... الخ" (24).

إنّ الملحمة التي ابتعدت بخرافتها الأسطورية عن الواقع الحياتي، وعن التركيبة المتناقضة للعلاقات الإنسانية، لم تستطع أن تساير تطور تاريخ المجتمعات الأوروبية، فكان مألها التداعي، ولم تكن إلا تعبيراً فردياً لواقع خرافي معزول يطبعه التوحّد والانسجام، أما الرواية فلا تزال تعبيراً مجتمعياً لواقع حياتي يشوبه التناقض والازدواجية، فكل خاصيات الرواية مشروطة بلحظة تمزق تاريخ الإنسانية الأوروبية هذا التمزق الناتج عن حالة اجتماعية مغلقة وبطبريريكية من أجل اللوج إلى شروط جديدة ترتقي إلى العلاقات والروابط الدولية والتداخل اللساني Inter-linguistique (25).

3- الخطاب الشعري والملحمي:

يتصف الخطاب الشعري- شأنه شأن الخطاب الملحمي- بأحادية الصوت واللغة والدلالة، وقد انبثقت هذه المونولوجية نتيجة عدم إدراك كلي للخطابات الأجنبية واللغات الاجتماعية لبيئة معينة، ذلك أن الشاعر كالفصاح الملحمي يكرس طوال حياته في توظيف لغة واحدة خاصة به تدلّ على نفسها ويتطابق معها، إنّها تتبثق حسبه من ذاته وأناه، يتجنب فيها الاصطدام وهو يتوجه نحو موضوعه بخطابات الغير التي تعبر عن الآخر، "إنّ الشعر يتّجه بلغته مباشرة نحو موضوعه الذي يريد معالجته، ودون الالتفات إلى مختلف الخطابات التي يمكن أن يُوجدها، إنّ الشاعر يتحوّل بنظره عن النظر إلى الآخرين عن قصد، باحثاً بشكل مطلق عن اللغة الوحيدة المنبع." (26)

الواقع أنّ الكلمة التي تعيش في سياق معزول ومكتفية بذاتها، ولا تحاول إقامة علاقات حوارية متبادلة مع كلمات الآخرين، هي كلمة ميّنة لا محالة، إنّها لا تستطيع النفاذ إلى سياقات اجتماعية أخرى، في حين أنّ الخطاب الحيّ الذي يمثله الخطاب الروائي، هو الوحيد القادر على أن يتكيف بسهولة مع سياقات اجتماعية مختلفة وأن يقيم علاقات حوارية متبادلة مع كلمات الآخرين، وأن يخترق مكوناتها التي سيشارك معها في تشكيل الموضوع الذي يريد أن يتوجه إليه.

إنّ الكلمات الأجنبية المشحونة بالتوتر والقلق التي تغذيها الإيديولوجيات المتباينة ووجهات النظر المتعارضة تُضيء بعضها بعضاً عاكسة نورها على طبقات دلالية مختلفة، محتفظة فيها بمكوناتها الاجتماعية الأولى التي جعلت منها كلمة غريبة حتى وهي تتصهر في الخطاب الروائي وتُشخص، لتغدو معها لغة الروائي المفردة نفسها إحدى اللغات التي تحتشد بها الرواية.

إنّ هذه الكلمة الحيّة التي تنصهر أحيانا، وتنفصل أحيانا، وتتقاطع أحيانا أخرى، مع مستويات معقدة لكلمات الآخرين، لم تنتبه إليها اللسانيات والأسلوبية التقليدية التي نظرت إلى الخطاب الحيّ المطعم بخطابات أجنبية ممثلة بمختلف الأحكام والإيديولوجيات والنبرات - إلاّ باعتبارها لغة واحدة تنتمي إلى الكاتب، وما تلك التلويحات الأسلوبية إلاّ صادرة عن قدرة الإبداع التي يمتلكها الكاتب، أما اللسانيات فقد اكتفت هي الأخرى بالدراسة التجريدية الخالية من أيّ قيمة اجتماعية وإيديولوجية في دراستها للكلمة عبر المستوى الصوتي والنحوي والمعجمي...، أما الحوار بمفهومه البسيط فقد اعتبرته اللسانيات حوارا متبادلا لشخصين أو أكثر، دون إظهار للسمات الإيديولوجية والاجتماعية التي تميّز لغة عن أخرى، وخطابا عن آخر، والذي قد يكون خطابا مباشرا للكاتب نفسه.

لقد أغفلت الدراسات اللسانية والأسلوبية التقليدية القضايا الحيّة المتعلقة بتعدد الأصوات واللغات والأساليب، التي تكوّن وحدة الرواية في مستوى أعلى تتضافر معه كل هذه المستويات، "إنّ أسلوبية الرواية إذن ليست كامنة في اللغة التي يكتب بها الروائي، ولكن في العلاقات التي يقيمها بين مختلف اللغات، فاللغات موجودة، ولكن ليس لها قيمة في ذاتها بقدر ما تكون لها هذه القيمة، لأنّها موجودة بجانب بعضها البعض، إذ أنّ المظهر الأساسي لأسلوبية الرواية ليس هو مشاكل اللّغة في حد ذاتها، ولكن هو مشاكل تشخيصها"⁽²⁷⁾.

إنّ خطابا فردانيا يعبر عن الوجدانية والتوحد كالذي يمثله الخطاب الشعري تستعصي معه تقديم صورة حيّة للغة الأخر، فالتشخيص عنده لا يتجاوز حدود الاستعارة التي تُجبر فيها كلمة الغير على أن تندمج بالقوّة مع لغة الشاعر الذاتية الذي سيجرّها من سماتها الاجتماعية والإيديولوجية، وينزعها من سياقها الأصلي

إلى سياق جامد تدل فيه على معنى محايد، "ففي التّشخيص الشعري بمعناه الصارم (داخل الصورة- الاستعارة) يجري كل الفعل (دينامية الكلمة- الصورة) ما بين الكلمة والموضوع (في جميع مظاهرها)، فالكلمة تنساب داخل الغنى الذي لا ينفذ، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته، وداخل طبيعته التي ما تزال "بكرا" وغير مكتشفة، لذلك فإنّ الكلمة لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها، وإلاّ فإنّ ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها، إنّ الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضا متعدد اللسان"⁽²⁸⁾.

في المقابل، يقوم التشخيص الروائي على سحب خيوط كلمة الغير باعتبارها غيرية إلى منطقة الحوار والجدل المتبادل سالكا الطرق والممرات التي يهتدي إليها بفضل وعيه الاجتماعي المتعدد، فتتكشّف لغات اجتماعية مختلفة، متجانسة ومتنافرة، تغذي التناقض الداخلي للموضوع ذاته الذي يضم هذا الكمّ الهائل من التعدّد والجدل والحوار الذي سيتولد عنه أصوات مختلفة تقف مع صوت الكاتب جنباً إلى جنب، وأحيانا في علاقة تصادمية حادة، وهكذا يتحوّل الروائي حسب تعبير باختين إلى مؤسلب للأساليب، إنّ الروائي لا يتحدث بأسلوبه الخاص بل يتقمص من خلال أبطاله عددا كبيرا من الأساليب، وإذا هو تدخل بشكل مباشر فلا يكون أسلوبه إلاّ واحدا من تلك الأنماط الأسلوبية المتعددة والمتشابكة، وهكذا فلغة الرواية بشكل عام تعلق في الواقع على مجموع تلك الأساليب.⁽²⁹⁾

إنّ الرواية هي الجنس الوحيد الذي يمتلك كلمات ازدواجية باعتبارها الميزة الخاصة لبنيتها⁽³⁰⁾، والتي تميّزها عن بنية الخطاب الملحمي (القصة الملحمية تحديدا)، وبنية الخطاب الشعري اللذين لم يستطيعا أن ينفلتا من تعقيدات أرسطو ويسايرا تطور الأزمنة اللاحقة في عالم لا يسكن أبدا، إنّ الرواية بهذا تؤكّد على

طابعها اللامنتهي، لا بوصفها جنسا خالدا، وإنما اعتمادا على بنيتها الأجناسية الداخلية التي أتاحت لها التجدد والتغير منذ القدم كما يتجلى ذلك في تحقيقاتها النصية المختلفة⁽³¹⁾، وبهذا لا ينحصر تفوق الرواية على تمتعها ببنية قادرة على امتصاص الأجناس المونولوجية (القصة الملحمية والشعر مثلا) وجعلها تساهم بشكل أو بآخر في رسم خريطتها (شبكة الحوارية) فحسب، ولكن أكثر، قدرتها على ابتلاع خطابات العالم وهو ما يجعلنا أمام إشكالية تحديد هذا الجنس بصفة دقيقة.

الإحالات:

1-Julia Kristeva, Le texte du roman, Approche Sémiologique d'une Structure Discursive Transformationnelle, Mouton Publishers, 1970 .p 90.

2-صبري حافظ، الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس، فصول (زمن الرواية)، الجزء 2المجلد 12، العدد 1، ربيع 1993. ص 42.

3- Mikhail Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, éditions Gallimard, 1978. p19.

4-Ibid. p 444.

5-Ibid. p 403.

* كتب ألكسندر بوشكين روايته الشعرية بداية في سنة 1825 (الفصل الأول)، أما الصدور النهائي للمجلد فكان في سنة 1833 ، أما فيما يخص الأخ جون المحبّ للشراب ككل شخصيات رابليه فقد ظهر (شأنه شأن بانورج) وهو يلعب بالكلمات وبمعانيها في كل مرّة، يمزج اللغة اللاتينية باللغة الفرنسية في صورة مضحكة، ويتحدث عن المواضيع الداعرة بالشتائم المحظورة، وحينما يسأله بونوكرات Ponocrates (أحد رفاق غارغانتوا) مستغربا في الفصل (39) : "...كيف؟ أتسبون يا أخ جون؟"، يجيبه الراهب هازنا من معلّم الخطابة اللاتينية (شيشرون Cicéron) : " ما هذا إلا لتزيين لغتي، هي تلوينات من البلاغة الشيشرونية"، راجع:

F. Rabelais, Gargantua, publié sur le texte définitif établi et annoté par Pierre Michel, préface de Michel Butor, Folio Classique 773. Gallimard 1969. p 319.

6- Mikhail Bakhine, Esthétique et Théorie du roman, p 449.

7- *ibid.* p 441.

8- صبري حافظ، الرواية والحلقات القصصية وأشكاليات التجنيس، ص 42.

9- Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, p 451.

10- *Ibid.* p 452.

11- *Ibid.* p 444.

12- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة الدكتورة حياة شرارة، تصدر هذه الطبعة ضمن اتفاق النشر المشترك بين دار توبقال للنشر (الدار البيضاء) ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى 1986، ص 185

** تختلف الحرب البيكروكولينية *La Guerre Picrocholine* في "غارغانتوا" عن الحرب التي خاضها بانتاغروال الابن في بلاد غريبة تسمى "بلاد العطشى"، إذ كانت شرارة هذه الحرب خلاف تافه نشب بين الرعاة وبائعي المعجنات، لكن حدث أن لجأ بعدها بائعو المعجنات إلى ملك كابيتول *Capitole* وهو بيكروكول *Picrochole* الذي سميت الحرب على اسمه الذي يعني "صفراء مرة"، وردا للاعتبار أعلن هجومه على أراضي غراندغوسيه *Grandgousie* والد غارغانتوا، لتكون بذلك بداية الحرب الحقيقية بينهما في قصة بطولية مضحكة تسخر من الخطاب الملحمي، وتعتبر نجدة الأخ جون وسكان منطقة سويلي *Seuilly* ودعوتهم للانتقام من الأعداء خطابا باروديا بامتياز، يتعارض بأسلوب هازئ مع المجازر والملاحم، وبالرغم من إشارة بيار ميشال إلى النغمة المختلفة في الحريين المذكورين، إلا أنه يشير إلى تأثير رابليه بالشاعر الساخر والمتدين الإيطالي ميرلين كوكاي *Merlin Coccaie* (1491-1544)، الذي اشتهر بالملاحم الهزلية والبطولات المضحكة والأهجيات والماكارونيات *Les macaronées*. راجع: F. Rabelais, *Gargantua*, p 224-305 et 364-391.

Rabelais, *Anthologie présentée par Sébastien Lapaque, textes de Rabelais traduits en français moderne par Françoise Joukovsky, Libro 438. Editions Honoré Champion, 2001, p23-33.*

13- Nathalie Piégay Gros, *Introduction à L'intertextualité*, Dunod. Paris 1996, p 27.

14- Mikhail Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, p 451.

- 15- Ibid. p 453.
- 16- Ibid. p 453.
- 17-Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine, Le Principe Dialogique, suivi d'écrits du cercle de Bakhtine, éditions du Seuil, 1981. P138.
- 18- Mikhail Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, p 449-450.
- 19- voir, Julia Kristeva, Le Texte du roman, p92.
- 20- Mikhail Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, p 454.
- 21- Ibid. p 414.
- 22- Iouri Lotman, La Structure du Texte Artistique, Gallimard, paris 1973, p398-399.
- 23- ibid. p 385.
- 24- صبري حافظ، الرواية والحلقات القصصية، وإشكاليات التجنيس، ص 43.
- 25- Tzvetan Todorov, Le Principe Dialogique, p 124.
- 26- Jean Peytard, Mikhail Bakhtine, Dialogisme et Analyse du Discours, Bertrand-Lacoste. Paris 1995, p 75.
- 27- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، 1989. ص 72.
- 28- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، الطبعة الثانية، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط. 1987، ص 45.
- 29- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص 78.
- 30- voir, Julia Kristeva, Recherche pour Une Sémanalyse, Le mot, Le dialogue et Le roman, éditions du Seuil, paris. 1969, p 94.
- 31- محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، فصول (زمن الرواية)، الجزء الأول، المجلد 11، العدد 4. القاهرة، شتاء 1993. ص 17.