المأساوي في الأدب العالمي
(المصطلح – الحامل – الأشكال)

بحري محمد الأمين

جامعة محمد خيضر بسكرة

Résumé :

Le tragique, ce n'est pas un adjectif tel que désigne le terme ni une forme littéraire comme la tragédie, mais une nomination d'un contenu et d'un fond artistiques.

Et bien qu'il soit défini comme un élément qui émane de la tragédie, le tragique au lieu d'être cantonné à un genre dramatique précis, va non seulement s'étendre au théâtre, mais aussi dans d'autres genres littéraires et même à la vie ce qui qualifie les philosophes et les historiens à s'y intéresser.

أولاً- المأساوي- الولادة والمصطلح

لما كان لكل فن مصطلحاته الأثيرة فقد اختارت الكتابة المأساوية منذ عهودها اليونانية ترسانتها المصطلحية ذات البعد الوظيفي في رفع الحس الدرامي لقارئها، مضاعفة في الوقت ذاته من المسؤولية الإنسانية للإبداع الأدبي وصناعه من خلال تصعيد الحس الفجائعي، وتمديد المسار الدرامي الذي يسلكه البطل المأساوي.

ومن الملحوظ في مسار الكتابة المأساوية استعمالها لأدوات وعناصر فنية من أجناس أدبية شتى. (سواء كانت ملحمية، أو درامية (مسرحية)، بحيث نجد اتكازاً واضحاً وتمرجعاً تأسيسياً على مصطلحات فن الدراما، فكانت تلك المصطلحات بمثابة العصب المحرك للحس الدرامي (le pathos)، والجالبة للتجليات التأملية والتخيلية (le muthos). بحيث يعمل هذان العنصران الخلاقان في غياب (أو على تغييب) الرقابة العقلية وقدراتها المنطقية الصارمة (le logos).

ومن بين المصطلحات الدرامية التي توسلها المأساوي في تأسيس كيانه نذكر ثلاثة على الأقل كانت لها الفاعلية الكبرى في إرساء قاعدته النظرية:

1- *المفارقة: Le paradoxe*

نشير إلى أن المفارقة التي نقصدها هي التي تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر بمعنى انقلاب بواسطة حدث مغير للأوضاع (la collision). مما يولد مفارقة ضدية (une paradoxe) التي تختلف جنساً ووظيفة عن نظيرتها المفارقة البلاغية الساخرة (L'ironie). التي عادة ما يُشار بها اليوم إلى المدح بصيغة الذم أو الذم بصيغة المدح.

وهذا مجال آخر يبتعد عن غرضنا المنصب حول المفارقة الدرامية ذات النزوع المأساوي. لكن وجب أن نشير إليه كي نحيده عن طريقنا فلا يلتبس الوجه الساخر مع الوجه المأساوي للمصطلح نفسه.

والمفارقة في حد المأساة "هي البداية والأصل في الحدث الدرامي، التي ليس معناها الاختلاف والتضاد. فلأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة، والقزم والعملاق لا يكونان مفارقة، والضعيف والقوي لا يكونان مفارقة وهكذا..."[1] ما لم يترتب على ذلك الاختلاف حدث مغير للأوضاع السائدة قبله؛ أي تحول في المصير: من العادي إلى الدرامي، ومن السعادة إلى الشقاء. وهو ما يصور لنا موقفاً مأساوياً ناتجاً عن تلك المفارقة الدرامية التي تحرك صراعاً ينتهي حتماً إلى انقلاب ما يغير مجرى الأحداث، وهكذا تتناسل القصص في تركيبها التراجيدي.

ويذكر أرسطو في الفصل الحادي عشر من كتابه "فن الشعر بأن المفارقة أو كما ساقتها بعض الترجمات"**انقلاب الحال**"[2]: "هو التغير الذي ينقل حالة الأشياء (...) إلى نقيضها (...) ومثل ذلك في أوديبوس: هنا نقيض الأشياء يقدمها الرسول الذي يكون وصوله ليفرح أوديبوس ويزيل مخاوفه بخصوص أمه، فيكتشف بذلك سر مولده"[3]. وبالتالي حياة الخطيئة التي عاشها. فتنقلب حال الملك أوديبوس إلى شقاء خالص وتنتهي بانتقامه من نفسه بصورة فاجعة (فقأ عينيه). وهكذا يؤدي الاستكشاف إلى الانقلاب. وهي أفضل مفارقة لدى أرسطو.

ويعلق أحد النقاد على تقنية المفارقة في الخطاب الدرامي قائلاً: "بأن انقلاب الحال يشير إلى ما يحدث عندما (يكتشف المرء أن أفعاله... تؤدي إلى نتائج هي على النقيض المباشر مما قصد الفاعل أو توقع). وهذا بالطبع يناسب مثال أوديبوس الذي ساقه أرسطو"[4]. والمفارقة

تقنياً تأتي دوماً بعد استكشاف البطل للحقيقة، إماطته لحجاب الجهل الذي كان يلفه. ما يعني أن مسألة الجهل بالحقيقة التي تركن قبل الاكتشاف والمفارقة هي من مشمولات القدر المأساوي الذي مثّل جوهر التساؤل في الكتابة المأساوية منذ أقدم العهود. وانبحرت عنه مواقف متباينة. لكنها تلتقي جميعها عند حقيقة أن الانقلاب في المفارقة يتجلى في أوضح صوره حينما يقترن باستكشاف سابق عليه. إلى أن يكون نتيجة له.

2- *الموقف المأساوي: La situation tragique*

لقد غدا مصطلح "الموقف- la situation " من المصطلحات التي دخلت النقد الأدبي والروائي خصوصاً عن طريق الدراما، وهو مصطلح فلسفي وليد الفلسفة الوجودية، ومعناه: "علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين، في وقت ومكان محددين، وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد، منوط بما يحيط به من عوامل، وهذه العوامل مهما كانت درجة تعويقها، فهي التي تحدد مشروعه، وتكشف عن حريته"[5].

فالموقف إذن يتأسس على: العوائق، ومقاومتها، وهو الفعل الذي يحدد دور البطل، ومساره، ونسبة تقدمه أو تقهقره في إنجاز دوره، نجاحاً أو خيبة. "وبه يكون الإنسان في تغير مستمر تبعاً لمشروعه، وما يبذله من جهد فيه. وهناك يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع، بوجوده في حالة ما، وتجاوزه لهذه الحالة في الوقت ذاته، فما الوجود الإنساني الشرعي، سوى وجود في موقف"[6]. وهذا ما خلق

موقفاً محاكاتياً لمصير الإنسان ودوره في الوجود. وما يترتب على هذا الوجود من صراعات تعكر صفوه، ومعوقات تقف في وجه الإنسان وتصنع مأساته، مانحة في كل ذلك معنى لحياته، وقيمة لوجوده، وتصوراً لمصيره.

وما لحظات سقوط الأبطال في أعمال درامية كبرى : كأن نستمع إلى صرخات أوديب بعد اكتشافه لخطيئته (أوديب: وا حسرتاه! وا حسرتاه! لقد استبان كل شيء. أيها الضوء لعلي أراك للمرة الأخيرة...) فينتقم من نفسه ويفقأ عينيه، وهنا تنعيه فرقة المنشدين وهي تنعي فيه مصير البشرية جمعاء، وهو ليس نعياً مخصوصاً لمصير أوديب في نهاية المسرحية فتقول: (... وا حسرتاه أي أبناء الهالكين، إن وجودكم عندي ليعدل العدم، أي الناس عرف السعادة غير ما تخيل، إنما تبعثون إلى الوهم ثم لا تلبثوا أن تردون إلى الشقاء...)[7].

ولم يكن هذا الخطاب المأساوي سوى محاكاة لهزيمة أسطورية للإنسان أمام سلطان القدر، ناتجة عن جهل أسطوري أيضاً بمقالب المصير المجهول الذي يسير إليه (وهو ما يشير إليه - رمزياً - عمى أوديب في نهاية المسرحية المأساوية)، وكل من القدر والمصير باعتبارهما معطيين وجوديين يسهمان في انبعاث حيوي للإنسان كي يجدد العهد بالبحث عن أسرار مصدره ووظيفته ومصيره في العالم، أي تحديد موقعه من الكون. إلى أن ينطفئ وجوده في مكان ما من بحثه، ليجدد البحث في فن آخر وشخصية فنية أخرى، أقل أو أكثر درامية من سابقتها وهذا ما يفضي في الأخير إلى تصور جامع لشعث هذا الإنسان المسافر في رحلة الوجود، وما المأساة التي تحايث بحثه في هذه الملحمة أو تلك المسرحية أو هذه الرواية. سوى صور متلاحقة لسيرته الذاتية التي يطالعها القارئ في هذا

الفن أو ذاك. فيكتشف جانباً من جوانب شخصية الإنسان، وتستنير له زاوية من زوايا هويته الإشكالية، حتى صار عاشقاً للقراءة ومغامراته فيها أكثر من بحثه الوجودي عنه أجوبة لتساؤلاته الداخلية. وهذا التعلق بالشخصيات الفنية في القصص، والتعاطف اللامشروط مع مصائرها. والمساندة المفتوحه لمواقفها. والتبني الكلي لأزمتها. هو ما يؤكد البعد الإنساني للذات القارئة في أي حقبة حصل فيها هذا التوحد الباطني بين الشخصية وجمهور المتلقين، وهذا التوحد هو ما أطلق عليه أرسطو في كتابه فن الشعر مصطلح **التطهير**.

3– *التطهير: la catharsis- La purification*

يرتبط هذا المصطلح الفني أيما ارتباط بالمأساة في تنظيرها الأرسطي؛ وهي تلك الدرجة من النقاوة والصفاء الذي ينتاب الإنسان، جرّاء مشاهدة عقاب مسلط، أو مصير مشؤوم، أو انكسار وخيبة لإنسان يشبهه، يكون قد تعاطف معه في القصة، فيحدث **التطهير** جراء هذه القراءة المتأثرة والمتحيزة بتعاطفها و وقوفها في صف البطل مهما كانت أخطاؤه فادحة ، ذلك أن إثارة عاطفة الشفقة والفزع، من الكوارث والمصائب التي تصيب البطل، هو تطهير للنفس البشرية، وهو أحد أهداف الكتابة المأساوية حسب التعريف الأرسطي الذي يعرِّف المأساة بأنها: "محاكاة لفعل مهم كامل، له حيز مناسب، بلغة بها متعة بطريق الفعل لا بطريق السرد، بهدف إثارة الشفقة، والفزع، لكي تصل بهذين الشعورين إلى التطهير"[8].

وحول هذا الرأي لأرسطو: "يبدو أن ثمة إجماع في الرأي أن المصطلح قد مثل في ذهنه بسبب رغبته في معارضة ما ذهب إليه أفلاطون، كما يتضح في الكتاب العاشر من **الجمهورية**، بأن الشعراء يجب لومهم ونفيهم،

لأنهم بإثارتهم المشاعر، بما فيها الإشفاق، يعملون ضد واجب الإنسان في إتباع ما يمليه العقل. ولمناهضة هذا الرأي يؤكد أرسطو أن المشاعر تُطَهّر كذلك[9].

ويعلق الناقد الإنجليزي "جون ملتن" على **ظاهرة التطهير** فيقول : "المأساة: كما يرى أرسطو لها قدرة إثارة الإشفاق والخوف، أو الرعب لتطهر الذهن من تلك المشاعر وأمثالها، أي أن تهدئ و تخفف منها إلى حد الاعتدال بنوع من السرور الذي تثيره تلك المشاعر أو مشاهدتها عند المحاكاة الجيدة (...) فهكذا في الطب إذ يُستخدم الأشياء ذات الصفة والسحنة السوداوية في علاج العلة السوداوية، الحامض ضد الحامض، والملح لإزالة الأمزجة المالحة"[10].

ونحس هذا الطعن السوداوي والمالح كلما صادفنا مصيراً مأساوياً لأحد الأبطال، وأول من أثار هذا الحس في المتلقي حسب أرسطو هو سوفوكليس الذي جعلنا في أهم مسرحياته نستمع إلى صرخات تنبع من ذواتنا أكثر مما هي نابعة من شخصيات ورقية، وذلك كلما فشل البطل في تجاوز مهمته أو مسعاه. وهو ما يسمى في الفكر المأساوي **بفشل التجاوز**[11].

يتمثل فشل تجاوز أوديب في خيبة مسعاه الذي ظن فيه أنه يفعل خيراً وإذا به يأتي أبشع المناكر (قتل أبيه- الزواج من أمه) عن جهل تام، وما صرخته في آخر المسرحية: "آه ما أشقاني ! أين أذهب؟ إلى أي بلد ؟ إلى أين يحمل الهواء صوتي ؟ أي جدى العاثر أين هويت ؟"[12] سوى صرخة الإنسان الضعيف الذي علم حدود قدرته، وضعف خلقه وشقائه.

أما فشل تجاوز إلكترا فهو عدم قدرتها على تحقيق نيل حريتها وتجاوز عبوديتها لأمها كلايتمنسترا التي قتلت أباها أغاممنون، حيث استدعت أخاها أورست ليأخذ بثأر أبيهما، وحينما فعل ذلك حقق حريته هو بينما تكرست عبودية إلكترا، وأيقنت أنها فشلت في نيل حريتها بتقرير مصيرها بيدها، حينما استدعت شخصاً آخر ليأخذ بثأرها فتحرر هو وانغمست هي في عبوديتها وانتهت صارخة: "وا أسفاه ! وا أسفاه ! إني أصغي إليك فأرى نفسي بوضوح... سأكون عبدة ومتاعاً لك .. إنني نادمة ... إنني نادمة"[13].

أما فشل أونتيجونا فيتمثل في عدم تقبلها لمصير الموت الذي حكم به عليها حينما عصت أوامر الملك و دفنت جثة أخيها الملعون بولينيس. وهو ما قادها إلى السجن الذي لم تتقبله فخنقت نفسها بربطة عنقها " وانتهت صارخة:" سأهبط إلى الجحيم قبل أن يحل الأجل الذي كتبه لي القضاء، و إني لآخر أسرتي و أشقاها".[14]

تدل هذه الصرخات الثلاث على عدم تقبل كل بطل لمصيره المأساوي، ورفضه للقدر المعبر عنه بالانتقام من النفس قبل حلول الأجل المقدر، وانقضاء العمر الزهيد، و هذه أول المقاطع الدرامية في التاريخ الفني المعبرة عن الثورة على القدر، و عدم الرضى بقسمته.

فالمأساة تثير فينا حسب "أرسطو" عاطفتي الشفقة والخوف، دون شعور بالألم الذي عادة ما يكون مصاحباً لهما، جراء الطابع الإنساني الشمولي لذلك الحدث المأساوي الذي يقع للبطل،"ذلك أن الشخوص التراجيدية كائنات مثلنا. لكن لها من العظمة ما لا أمل لنا في بلوغه.

لذلك يكون لها القدرة على مواجهة مهمات تتجاوز إلى حد كبير ما يقع على كاهلنا؛ و من ثم فإن ما نشعر به عادة من مشاعر الشفقة والخوف، يصبح بالمقارنة، أمراً غير ذي بال"[15].

وهذا ما يسمى في نظرية الرواية بـ"***المبالغة المأساوية***" وتتمثل في تصعيد الموقف المأساوي سواء على مستوى البطل وإحساسه بالعالم، أو على مستوى هذا العالم وتأليبه على البطل، قصد التأثير واستجلاب عاطفة القارئ نحو البطل فيؤيده ويقيل عثرته مهما بدر منه من أخطاء، في رحلته المتعثرة.

ثانياً – المأساوي و الحامل الفلسفي

إذا كان المتن المأساوي يقوم شكلياً على جملة من المصطلحات التي تؤطره في مسار النقد الروائي التقليدي، فإن ذلك المتن لا يستوي على صعيد المضمون إلا على عوامل، أو بالأحرى"**حوامل**"[16] لا يمكنه أن يتحدد خارجها.

فإذا كان مصطلح "المأساوي" قضية شكلية قد نعثر عليها فندرسها، وقد يتعذر العثور عليها فنبحث عن غيرها تحت مصطلح آخر، فإن "الحامل المأساوي" هو الجسر الذي يقودنا إلى أي قضية يتحقق فيها وجه من وجوه المأساة، أي هو الفضاء الذي تتبأر فيه مقومات القضية. فلا تحمل إلا عليه ولا تتأكد إلا بسبب مباشر منه. إننا في هذا التأطير النظري لما يمكن أن نطلق عليه : "نظرية الحامل"، نسعى إلى القبض على المقود الذي يسوق البطل ومعه الموضوع بأسره، إلى مصيره المأساوي، ويمكن القبض عليه بكل سهولة إذا ما عثرنا بالآليات المنهجية المتاحة على الإجابة عن سؤال مفاده: ما الحامل المأساوي الحاسم والمباشر الذي قاد البطل والرواية بأسرها إلى هكذا مصير ؟

وإلى المصير المأساوي في الروايتين الكلاسيكية والجديدة يقودنا حاملان شهيران نحاول التقاط ملامحهما وأبعادهما الوظيفية.

1- القدر: *Le fatum* -* *(Moira)* **

لطالما كان القدر إشكالاً معلقاً بسؤال وجودي دارج في أقدم الفنون الأدبية ولا يزال يطرح حديثاً في خواتم الفنون الأدبية متخذاً صيغاً عدة في التساؤل عن:

- أي من الأحداث كان حاسما في تشكل الموقف المأساوي بالنسبة للبطل؟

- وما هو الحامل المأساوي الذي يمكن أن يقوده إلى مصيره المشؤوم، أو النهاية المأساوية؟ هل يكمن في تهوره؟ أم في ضيق أفقه عن إدراك العالم؟ أم في ضعفه أمام المسؤوليات التي يثقلها به وجوده؟ أو أن هناك شيئاً خبيئاً في الطبيعة الإنسانية قد يكون اسمه "مركّب الشقاء"، يسري في عروقه حيث حل، بغض النظر عن ملابسات الموقف الذي يوهمه بأنه سببٌ وحيدٌ في ما يقع له، بينما كان ذلك مسطوراً في طيات قدره سلفاً؟

تحيل تلك الأسئلة مجتمعة على سؤال باحث عن: من يوجه مصير الإنسان؟ الذي يلوح سؤالاً وجودياً ينكفئ بالإنسان عوداً على بدء إلى تلك الأسئلة التي انطلق منها في مراحل التفكير الأسطوري، حيث يكون المصير المشؤوم ضريبة يدفعها الإنسان لقاء رغبته في الوجود. لأن هناك قوى خفية توجه حركته أطلق عليها قديماً "قوى الشر الكامنة" في الطبيعة، ونصطلح عليها اليوم بـــ"القدر" فيما تبقى الحقيقة في كل ذلك مبتغى ضنيناً لا يمكن البت فيه.

لذلك "فالتراجيديا تعرض أمامنا ما تكون عليه الأشياء، أو كما تبدو لكاتب يرى على الأقل في الوقت الراهن؛ أن قدر الإنسان لا ينفصل في نهاية الأمر عن الفاجعة، غير أن ذلك يتضمن القول بأن الإنسان -ربما لأنه خلق هكذا كائناً حساساً- يجد نفسه يسهم في دفع عجلة الأحداث التي تؤدي بحياته في النهاية إلى كلمة مويرا Moira لدى الرواقيين Les stoïciens، والتي تعني بالنسبة لنا محصلة الأشياء كلها التي كانت، وتكون، وسوف تكون في المستقبل"[17].

وعلى كل حال فإن القدر الذي يوجه المصير، الذي صنفه الفكر البشري مأساوياً، هو الفضاء الذي يتحرك فيه القصص الإنساني سواء كان دراماتيكياً تمثيلياً، أو شعرياً ملحمياً، أو نثرياً قصصياً، ذلك أنه يلف الإنسان وسط تلك الخلطة الوجودية، الغامضة، جاعلاً منه جزءاً فاعلاً و متفاعلاً من تلك القصة التي لم تكن يوماً سوى قصته.

2- *المأساوي: Le tragique*

أدبياً يُعرف المأساوي بكونه:"ما ينبثق عن المأساة باعتبارها فن خاص من الفنون المسرحية، ولكونه قد بُعِثَ إلى الوجود منذ القرن التاسع عشر، من الروايات المأساوية أو حتى من الشعر المأساوي (...) فإن المأساوي ينهض بالأساس من الفن المسرحي، والذي يمكنه بطريقته الخاصة أن يجمد ويحفظ الصراعات. وتاريخياً؛ فكرة المأساة سابقة على مصطلح "المأساوي"، فإذا كانت المأساة تتأرخ بالقرن الخامس قبل الميلاد، فإن كلمة "المأساوي" قد بُعِثَت أول مرة في فرنسا سنة 1546 عند فرانسوا رابيليه"[18].

تبلور المفهوم الوظيفي للمأساوي بعد ذلك في القرن التاسع عشر على يدي الفيلسوف الألماني هيجل الذي كرسه في مصطلحه الشهير: اغتراب الفرد "L'aliénation de l'individu" الذي أقامه بسبب الوضع المرضي للفرد ابن المجتمع الرأسمالي؛ الذي يستبشر خيراً بصناعة منتوج أو آلة يتوخى فيها النعمة والرفاه، وإذا بها تحل محله، أو تتنكر له في السوق وتعلو عليه شأناً وسعراً، أو تتسبب في تخريب نظامه الأخلاقي والاجتماعي فتقوضه، فيفر منها فزعاً شاعراً بذلك الاغتراب تجاه ما تصنع يداه من دمار للإنسان، وهو الذي كان يرى فيها الخير والأمان. ليكمل سارتر هذه الفكرة بعد قرن من الزمان حينما رأى فيها مصير البطل الروائي الذي يؤسس لمشروع لامع و متفائل تبشر به مقدمة الرواية، لكنه ينتهي إلى خيبة يهدم فيها كل ما بناه، كاشفاً لنا عن أن ذلك المشروع اللامع لم يكن سوى وهم خادع، وسراب لا أرضية له، ليؤسس لذلك الاعتراف الذي كرسه أول الأبطال المأساويين، من "دون كيشوت" إلى "مرسول"[19] مروراً "بمدام بوفاري"، "جوليان سوريل"[20].

وقد بدا لنا أن فكرة المأساوي خلال كل رحلتها التأسيسية منذ القرن الثامن عشر مقسّمة تلقائياً إلى ثلاث مقومات تدور كلها حول البطل الذي لم يكن سوى إنسان هذه الحضارة المعاصرة.

ثالثاً- المأساوي وأشكال تواردِه الفني:

1- المأساوي كإحساس بعدم الاكتفاء

تسوق لنا معظم الدراسات في هذا الموضوع بأن المأساوي كمفهوم قد "ولد أول مرة نتيجة عدم اكتفاء الإنسان بالوجود الذي مُنِح له،

إذ لم يجده سوى حقيقة جزئية،أو وهم وخداع، سواء كان في الطبيعة، في المجتمع، أو في قلبه. فكل شئ هو بشاعة وجور، إلى درجة بات فيها الوجود ذاته شراً خالصاً.

كذلك البطل المأساوي؛ شأن، "إلكترا"، و"أنتيجونا"، باحث أبداً عن الثورة. وبالمرور من موضوع المعاناة إلى موضوع الفعل[21]، يبقى البطل حبيس سجن فعله الذي كان ميئوساً منه، ويحاول نيل خلاصه أو موته بفعل حر.

وفي اختياره الحر لخلاصه يكون هذا البطل قد افتك مصيره من اللآلهة، ليكون هو صاحب القرار، وهذا أول انقلاب فني بات يميز المسرحية وحول المسار من الملحمي الذي كان يسلم فيه الإنسان مصيره للآلهة، إلى الدرامي أين نشهده يفتك مصيره من الآلهة ويقرره منفرداً.

وهو انقلاب رهيب وعظيم، وبخاصة من الناحية الفنية حينما حوّل البطل المسرحي مشكلة الملحمة(الموت-انظر ملحمة كلكامش مثلاً) إلى حل ومخرج يرضاه، ولعله الحل الوحيد الذي بقي بيده لأنه قد أعلن تمرده، بل وصراعه المباشر مع الأسرة الكونية التي كانت ترعى الإنسان الملحمي[22].

وهنا نصل إلى المقوم الثاني من مقومات المأساوي والمتمثل في ذلك الصراع بين البطل والأسرة الكونية، التي يراها قد خانته بعد أن كانت خادمة مطواعة تؤازر الملحمي مؤازرة لا مشروطة.

2- المأساوي في صراع البطل مع الأسرة الكونية

لا شك أن الصراع عندما ينشب يترقب الجميع سقوط ضحية ينتهي بها الصراع، ولا شك أيضاً أن أضعف حلقة في هذه المنظومة هو البطل ذاته، الذي تحايثه الهزيمة لأن الخصم ليس من مستواه ولا من حجمه؛ فالبطل "إذ يلوح أحياناً بأنه منهزم، فإنه لن يكون الضحية أبداً. "أوديب" نفسه، نجده يتقبل مسؤولية الجريمة التي اقترفها دون علم منه، معترفاً ومتحدياً في الوقت ذاته الآلهة التي تسحقه"[23]. إنه أول مخلوق يرفض هدية الوجود بأخلاق عالية، فيقدم نفسه كبش فداء أو فارماكوس (الملك أو نظير الملك الذي يضحي بنفسه لترفع اللعنة عن شعبه في عقيدة اليونانيين) جليل لشعبه. "ومنذ ذلك الحين انخرط الإنسان المأساوي في صراع، يضعه من جهة في مواجهة العالم، ومن الأخرى في مواجهة الآلهة (ماثلة في القدر)، وفي حال ما إذا جاءت قيمه متعارضة، أو عصية على التحقق، فما من خيار ولا تسوية يمكن أن توصله إلى حالة سعادة أو حتى وفاق على الأقل. فيختار نهايته المأساوية بالانتحار أو الانتقام من النفس، بدل أن يأتي هذا المصير من غيره وخاصة من خصومه.

فالمأساوي كامن إذن في الوعي بهذا الغياب لحل الصراع. والحل الوحيد هو السقوط، ومعاقبة النفس، سواء بالرفض(الهرب، الرحيل) أو بالتضحية(الموت)"[24]. وهو السلاح الوحيد الذي يبقى للبطل المأساوي كي ينتصر به على خصومه فيحرمهم من قتله بطريقتهم، مفتكاً مصيره من بين أيديهم، ومخيراً خياراً سيداً: الموت والانسحاب من هذا العالم الجائر بطريقته.

"إن صراعاً كهذا بين الإنسان والقوى التي بإمكانها تجاوزه، وسحقه، لم يكن انشغال فترة بعينها، بل هو بالأحرى ميزة الهواجس الوجودية الأبدية للإنسانية.

لذلك فالمأساوي كحالة، يبدو لنا أزلياً، حتى وإن كانت المأساة كجنس أدبي، قد ظهرت بالخصوص (...) في تلك الفترات التي عرف فيها الإنسان قلقاً من وضعيته، دون أن يوافق على التسليم بها"[25].

وهذا العنصر الثاني ينصرف بنا مباشرة إلى العنصر الثالث من المأساوي الذي يتقاطع فيه البطل الروائي مع الملحمي في الشموخ وعدم الاستسلام بل يتجاوزه عظمة وشموخاً.

3- *المأساوي في العظمة الملحمية للبطل الروائي:*

تنبع عظمة البطل الأسطوري في الملاحم والمسرح لدى اليونان من قصة انتصاره على القدر حتى وإن كان الانتصار بالانتقام من النفس ورفض الوجود. وهي ما سميت هذه الصورة الشامخة لنهاية البطل المأساوي بـــ : **التكفير عن الخطيئة** الملازمة للوجود، أو: **فكرة الفداء**، التي تعني أن يفدي الملك شعبه بنفسه مضحياً بها في سبيله، وهنا يؤكد الناقد الإنجليزي "جون هولواي" بخصوص "فكرة الفداء (...) في الأيام الخوالي؛ كان يُنظَر إلى الملك إذا جاء أجله، أنه يموت من أجل الشعب: يأخذ معه ذنوبهم. وهذا هو التيار الخفي في الفكرة المأساوية الذي يجب ألا يغيب عن بالنا؛ عندما يعلن أوديبوس أن الإنسان الذي حمل الوباء إلى طيبة عليه أن يقاسي، ثم نكتشف أنه أشار إلى نفسه. وفي مسرحية الذباب نرى سارتر يقدم أورست كمن يقبل ذنب أركوس عن رضا"[26]. ولهذا طالما مثّل البطل الملحمي والمسرحي في المتون القديمة نموذجاً نبيلاً وكبش فداء عظيم يقدم لشعب لا يقل عظمة عن مَلِكِه.

بينما نلاحظ على العكس بأن عظمة البطل المأساوي الروائي تنبع من حالة الضعف والانكسار أمام الخصوم، ورغم ذلك يخرج من الصراع منتصراً، مُنهياً مصيره بيده وعلى طريقته، وبحريته، صانعاً في نفس الوقت عظمته أمام القارئ الذي يشهد له بالشموخ والبطولة الأسطوريين، وهنا تتسلل الروح الملحمية إلى الرواية، ويتقاطع الفنان الملحميان (الملحمة والرواية)، ولعل هذا السبب ذاته هو ما جعل لوكاتش يصنف الرواية على أنها فن ملحمي؛ حينما يتماثل البطل الروائي مع الملحمي صموداً وشموخاً ورفضاً للاستسلام أمام الخصوم حتى في أضعف المواقف. لكن البطل الروائي لا يتقاطع في هذا المأساوي مع البطل الملحمي ليتماثل معه بل ليتجاوزه عظمة وقدراً، لأن انتصار الملحمي صنعته الآلهة وآزرته الأسرة الكونية بأسرها. أو **كلية الأشياء** بمصطلح هيجل، كما تدعم الأسرة إبنها المدلل، غير أن هذه الأسرة نفسها لم تكتف بالتخلي عن البطل الروائي (في العصر الحديث) بل دخلت معه في صراع، فكانت بمثابة المعول الهادم لكل مشاريعه الطامحة، فواجهها مواجهة بطولية رافضاً الاستسلام رغم وضعه الحقير والضعيف، ثم ما يفتأ ينتصر عليها بضعفه فقط الذي يتحول إلى سلاح الشرف الذي يخوله الخروج الشامخ من هذا الصراع بانسحابه السيد والشامخ من الصراع. بأن ينتحر، أو يأخذ خلاصه بيده وعلى طريقته حارماً خصومه (الله- العالم- الناس) من متعة التلذذ بقتله على طريقتهم.

نلاحظ هنا كيف يصبح المأساوي نقطة تقاطع بين الروائي والملحمي، حينما يحيل الضعف فيه إلى العظمة، وتحيل العظمة إلى الملحمة، مما يجعلنا نؤكد على أن المأساوي هو فعلاً ذلك الخيط الذي لم ينقطع، والذي مازال يصل الرواية بالملحمة، ويكرسها جنساً ملحمياً بامتياز.

ذلك أن "أهم ميزة في الشخصية الروائية التي تمنحها بطولتها الملحمية (...) ليست في الأفعال البطولية التي ترصد التحولات الكبرى في التاريخ، بل في قدرتها الإنسانية على الصمود والمقاومة في مرحلة تحكمها ضرورات اجتماعية وسياسية أشبه بالأقدار اليونانية"[27] ذات الملمح المأساوي.

وهكذا أصبح "المأساوي يشكل في مجمله ضرباً من المرآة التي يرقب فيها الإنسان على الدوام، وبقلق زائد: ذلك المزيج من القوة والضعف الذي يحدد كيانه. كذلك هذه الديمومة للمأساوي تسمح على الدوام باستحضار تراجيديات الماضي، حتى في فجر هذا القرن الذي يعرف أشكالاً أخرى للمأساوي"[28].

أما تطوره عبر التاريخ فـ"منذ القرن التاسع عشر اتخذ المأساوي مترعاً فكرياً فلسفياً مشحوناً بتراعات القرن الماضي، ومتأثراً في الوقت ذاته بالمعرفة العميقة للإنسان،و بعنف الظرف التاريخي، وهكذا فبعد هيجل الذي كشف اغتراب أو استلاب الفرد L'aliénation de l'individu، المستعبد والمقيد بالقدر التاريخي، أظهر فرويد في بداية القرن العشرين كيف أننا منشرطون بطبيعتنا الخالصة، وبالتحديد بلاشعورنا (...) بأن مصدر تأزمنا ليس الموت بل الولادة. غير أن الفلسفة لم تكن أكثر قدرة من الأدب على ترجمة المأساوي الذي يقتضي دينامية وفعل"[29].

وعن المأساوي في العصر الحديث قال أندريه مالرو[30]:"(الرواية الحديثة هي الوسيلة المفضلة لتمثيل المأساوي الإنساني).

فإذا كان المأساوي يميز شخصيات بقيت كأبطال حقيقيين، فإنه يركز أكثر على أولئك الذين يبدون كأبطال مضادين des anti-héros "[31].

وإذا كان "الموضوع الأساس في الأدب القصصي المعاصر(...) هو أن المجتمع على درجة من البعد عن الفرد بحيث لا يجد هذا الأخير أي معنى في امتلاكه هوية اجتماعية ما"[32] فإن هذا الموقف قد أخرج إلى الوجود ليس فقط أبطالاً مضادين في مقابل أفراد غير اجتماعيين في واقع الحياة، بل أفرز منهم مخلوقات مضادة للمجتمع، تزرع الجريمة، وقيم الفساد في الشوارع والأزقة، كما تزرع التشاؤم والحس المأساوي السوداوي في الخطاب الروائي، باختصار؛ لم تكتف الرواية المعاصرة بما ورثته عن الرواية التقليدية من بطل مضاد، بل نراها تنسج من أديم أعداء المجتمع: "**مجتمعاً مضاداً**"[33].

هذا الوضع هو ما أفرز تغييراً جذرياً للعالم في منظور البطل الروائي المعاصر الذي تخلى عن هموم البطل الروائي التقليدي ولم يعد يشاركه حتى الإشكال الوجودي، لأن سبل سيره باتت أضيق، ومشكلته باتت أعمق، وتتطلب حلولاً قد تكون معاكسة تماماً لتلك التي تطارحا الأسلاف.

فالمشكلة لدى البطل في منظور الرواية التاريخية المعاصرة لم تعد الخلاص من الموت بتحقيق الخلود، كما كان سائداً في الأدب الملحمي القديم. ولا هي وجودية، يضيق فيها أفق البطل عن العالم (دون كيشوت لسرفانتس)، أو يضيق فيها العالم عن أفق الفرد(البطلة "**إما** "مادام بوفاري لفلوبير، أو البطل "**جوليان سوريل**" في رواية الأحمر والأسود لستاندال) هناك حيث يكون الوجود ممزقاً جراء "القطيعة التي لا فكاك منها بين البطل والعالم"[34]. بل إن الهم المسيطر على الرواية المعاصرة يتمثل في تلك الميزة المضادة للفكر الملحمي. التي تستخلص من ولادة المرء في هذه الظروف التاريخية المتجهمة والمتردية، شكلا

وجودياً أزموياً يجعل من الهم السابق (الموت) حلاً راهناً، وخلاصاً من هذا الوجود التاريخي الفجائعي الذي يشكو منه بطلنا الروائي الحديث.

وهذا هو المصير الذي يشكل قوام **المأساوي** في الرواية المعاصرة والذي تصب فيه كل الأسئلة الحائرة للأبطال في صورة تساؤلية ملتفتة بحنين إلى الماضي وهي تواجه محن عصرها الحاضر فتقول "لماذا ألقى بنا التاريخ في هذه الحقبة المشؤومة ؟". لتأتي الأجوبة المترامية الأطراف في أشكال الكتابة الأدبية المأساوية على اختلاف أجناسها وأشكالها الفنية، وخلفياتها التاريخية والإيديولوجية، ودوافعها الذاتية والموضوعية، ومنظوراتها الفكرية والفلسفية تجاه العالم والوجود.

الهوامش:

1. رشاد رشدي: **الدراما من أرسطو إلى الآن**، دار العودة . بيروت- لبنان، الطبعة الثانية 1975.ص 21.

2. ينظر : **موسوعة المصطلح النقدي**: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1983- المجل االأول ص 117.

3. أرسطو طاليس : **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت. الطبعة الثانية 1973. افلفصل الحادي عشر : ص 213

4. التعليق للناقد إنجليزي والتر لوك Walter LOOK نقلاً عن **موسوعة المصطلح النقدي** (مرجع سابق) ص 118.

5. محمد غنيمي هلال: **الموقف الأدبي**، دار العودة بيروت- لبنان، الطبعة الأولى 1977. ص 119-120.

6. Jean Paul Sartre : *L'être et le néant,* Edition Gallimard, N.R.F- Paris .1943. p638.

7. سوفوكليس (إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقله إلى العربية طه حسين تحت عنوان" **من الأدب التمثيلي اليوناني- سوفوكليس**" مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- بمصر، الطبعة الأولى 1939. ص 303- 304 .

8. أرسطو طاليس : **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، (مرجع سابق). ص13

9. **موسوعة المصطلح النقدي** (مرجع سابق)، ص 93.

10. نفسه ص 94.

11. انظر هذا المصطلح عند سعاد حرب: **الأنا والآخر والجماعة** — دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، دار المنتخب العربي، بيروت لبنان الطبعة الأولى 1994. ص 72 وما بعدها.

12. سوفوكليس (إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقله إلى العربية طه حسين تحت عنوان" **من الأدب التمثيلي اليوناني- سوفوكليس**"ص 309.

13. ينظر جان بول سارتر: **مسرحية الذباب**،ترجمة حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان، ص 153.

14. سوفوكليس (إلكترا، أياس، أنتيجونا، أوديبوس ملكاً) نقله إلى العربية طه حسين تحت عنوان" **من الأدب التمثيلي اليوناني- سوفوكليس**" ص 210.

15. مولين مرشنت وكليفورد ليتش: **الكوميديا و التراجيديا**، (مرجع سابق) ص 158.

16. أحاول أن استنبط من قراءاتي لنظرية الرواية، وتاريخ تطور فكرة المأساوي فيها، مقاربة نظرية قد يكتب لها الاستمرار؛ تتمثل في مصطلح **الحامل**، الذي يضطلع بالسمة الإجرائية التي تمكنه من أن يكون مصطلحاً نقدياً حينما نعامله كوسيلة إجرائية أفرزتها الضرورة الوظيفية لدراستنا، وكدت –لولا أن المصطلح رائج في الدراسات البنيوية- أن أطلق عليه تسمية ***العامل***، لكنني ابتعدت عنه بحرف و جدته أقرب إلى تحقيق وظيفة حمل المعنى على المبنى فارتضيت له وظيفة الحمل. فمصطلح "***الحامل***" (الرائج في الدراسات النقدية الغربية تحت لفظ Le pendant (ينظر187p Friedrich. NIETZSCHE: La naissance de la tragédie). يجد تأصيله في قول العرب "ما حملك على هذا؟"، أي ما الذي أدى بك ودفعك، ومن ثم كان الحامل مصاقباً للمؤدى، والسبيل، والجسر الواصل إلى المعنى المراد. عسى أن يؤخذ بهذه الفكرة – ***إذا لم تكن مسبوقة***- من طرف الباحثين والنقدة، خاصة وأن مصطلحاً كهذا لا يمكن أن يكون رهين فكرة المأساة، متوقفاً عندها، بل إنه يتبع كل موضوع ممكن، باعتباره المقود والفضاء والجسر الذي يقود إلى ذلك الموضوع ويحمل مضمونه، فنحن لا نعدم، إيجاد حوامل متعددة لمختلف القضايا كأن يكون مثلاً: حاملا درامياً، وحاملا أسطورياً، وحاملاً تاريخياً...الخ. وحسبنا هنا تجريبه كمصطلح نقدي يتأطر بمقومات نظرية وظيفية وليس مجرد كلمة عابرة في دراسة نقدية.

* مصطلح لاتيني يشير إلى القدر، المتحكم في المصير. ينظر: Alain Beretta : *Le tragique*. p 106 .

** -مصطلح- أطلقه الرواقيون (ذوي التوجه القدري) على سلطان القدر للاستزادة- ينظر مولين مرشنت وكليفورد ليتش : **الكوميديا و التراجيديا** (مرجع سابق)ص 150.

– وفي الميثولوجيا الإغريقية، مويرا أو Les moires هن جيل يتكون من ثلاث بنات يمثلن القدر الإنساني أنجبتهن ثيميس التيتانية La titanide themis ابنة أورانوس (السماء) إلهة العادلة والقانون الإلهي وهي الزوجة الثانية لسيد اللآلهة وحاكم السماء زيوس Zeus

بعد زوجته الأولى: ميتيس بنت أوقيانوس، وقبل الثالثة Léto أخت ثيميس والرابعة Héra. ومجمل ما أنجبته ثيميس من زيوس ثلاثة أجيال (Les heurs الفصول) (*Les moires* **القدر**) (Astré المستقبل).- للتوسع ينظر : - مارسيل ديتيين وجان بيير فيرنان: **حيل الذكاء -دهاء الإغريق الميتيسي**- ترجمة د/ مصطفى ماهر. مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. القاهرة- الطبعة الأولى 2000. الفصل الرابع: الاقتران بميتيس ومملكة السماء- ص 85.

17. مولين مرشنت وكليفورد ليتش:**الكوميديا والتراجيديا**، (مرجع سابق) ص 150-151 (بتصرف).

18. Alin Beretta : *Le tragique*. p 04.

19. بطل رواية **الغريب لألبار كامو**.

20. بطل رواية **الأحمر والأسود لستاندال**.

21. (بهذا الشأن؛ يفرق قاموس *Le robert* المأساوي التأثري، عن المأساوي الدرامي، معرفاً التأثري بأنه: "كل ما يُظهر- سواءً كان مأساوياً أم لا- الإنسان المُعاني،" والدرامي بأنه: "كل ما يُظهر- سواء كان مأساوياً أم لا- الإنسان المقاتل) الهامش لألان بيريتا. ينظر الأصل:Alain Berretta: *Le Tragique*. P 07. la marge

22. هذه الأسرة الكونية هي ما يصطلح عليه في لغة الأساطير(و بعيداً عن الديانة المسيحية) بالثالوث المقدس : **الله – العالم** (العالم في الملحمة يقابله المجتمع- في الرواية)- **الإنسان**، وهي العناصر التي إذا ربطت بينها علاقة اتصال وسرت فيم بينها أواصر الحياة، يطلق عليها هيجل في الملحمة مصطلح: "كلية الأشياء" وهي العلاقات الالتفافية بين الإنساني والإلهي والطبيعي، حينما تتآزر مع البطل الملحمي الذي يدعوها فتستجيب (كما فعل الأسطول اليوناني عندما أعاقت الرياح إقلاعه لغزو طرواده، فقام أغاممنون بذبح ابنته إفيجيني فداءً للآلهة، كي تتدخل وتوقف الرياح (الطبيعة) ليتحرر الأسطول اليوناني (الإنسان)، فكانت تلك الحركة من الإنسان (كبش الفداء) استدعاء للأسرة الكونية لتسعفه أو مناداة لكلية الأشياء لتتدخل. لكن منذ أوديب الذي لم يعد بحاجة إلى استشارة

الآلهة في تقرير مصيره. بات الإنسان صاحب قراره بفعله و هنا يقول هيجل في تحويل هذا المسار؛ بأنه قد تم الانتقال من الملحمي إلى الدرامي، لأنه يجسد نهاية الاستعانية بكلية الأشياء التي حلت محلها "كلية الأفعال" أفعال الإنسان المسؤول، والحر. ينظر كتاب جورج لوكاتش : الرواية التاريخية، ص 98.

23. Alain Beretta : *Le tragique* : p 7.

24 . Ibid : p 7- 8.

25 . Ibid : p 8

26. موسوعة المصطلح النقدي (مرجع سابق) ص 100. وانظر للتوسع : جان بول سارتر: **مسرحية الذباب**، (مرجع سابق) ، ص 150. راجع الهامش ص 97 من هذه الدراسة.

27. ـعبد الرزاق عيدـ محمد جمال باروت، **الرواية والتاريخ**، دراسة في مدارات الشرق دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية. سوريا، الطبعة الأولى 1991.صفحة الغلاف الخارجي.

28. Alain Beretta : *Le tragique* , p 7-8.

29. Alain Beretta : *Le tragique,* p 88.

30. روائي فرنسي اشتهر في بدايات القرن العشرين برواياته التاريخية مثل : المتنافسون، الطريف الملكي، مملكة فارفيلي، زمن الاحتقار، الأمل، آلتنبارغ، الصراع مع الملائكة، أقمار من ورق، هذه الروايات جميعها، شكلت محور دراسة لرؤية العالم، قام بها لوسيان غولدمان في كتابه: من أجل سوسيولوجية الرواية، ينظر الأصل:

Lucien GOLDMANN : *Pour une sociologie du roman* à partir de la page 59

31. Alain Beretta : *Le tragique*, p : 86-87.

32. ميشال زرافا: **الأسطورة والرواية**، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية سوريا، الطبعة الأولى 1985، ص 62.

33. ينظر هذا الرأي وهذا المصطلح في المرجع السابق، ص: 78.

34. Lucien GOLDMANN : *Pour une Sociologie du roman*, P : 24