جماليات الرواية الانجليزية

سمير البربري
قسم اللغة الانجليزية وآدابها
جامعة الكويت

«الملـــخص»

يؤول محور النقاش في هذا البحث الى ان الفضل يعود لهنرى جيمس في إثارة الانتباه ــ ذلك الذى جاء متأخرا ــ بالجانب الوصفى التكنيكى في الرواية الانجليزية وذلك في المقدمات التي كتبها لرواياته . وقد أكد على جدية الرواية وعظمها . كما أن تصو يره الرواية على أنها بمثابة منزل، كما جاء في عنوان مؤلفه **بيت القصص** ينم عن نظرته لها على أنها كيان صلب ثابت، وهو بهذا يرد على النقاد الفكتوريين من أمثال آرنولد الذين كانوا يحجمون عن ضم الرواية «لأفضل مارُوى فيه وما قيل». وقد طالب بالاعتراف بالرواية كجزء من عناصر الثقافة المميزة رافضاًتركها خلف الأسوار. ولاجدال في أن الرواية قد احتلت في القرن التاسع عشر والى يومنا هذا مكان الصدارة بين الأجناس الأدبية . هي الجنس الأدبي الذي يضم جميع الأجناس الأخرى، وقد أدى هذا الى صعوبة الوصول الى تعريف مقبول لماهيتها، وهي لاتقليدية في جوهرها الا أن بعضا من الأدوات التكنيكية في نقدها قد استمدت من نقد الشعر والمسرح الشعرى وهما جنسان أدبيان فيهما النمط الشكلى أكثر نتوءا. الرواية في مفهوم إيان وات تعمل من خلال «التمثيل الشامل» لا «التركيز الأنيق» (أي الاسلوب الرفيع) .. ثم يتطرق البحث الى الدور المزدوج للروائي كمسجل (مؤرخ) وصانع وذلك تأسيساً على تفرع كلاسيكيات نظرية الرواية في اتجاهين: تلك التي تؤكد جانب المحاكاة والموضوع وتلك التي تؤكد الشكل أما الأول فيعني تمثيل الحياة أي الالتزام بالواقع الخارجي ومحاكاة عالم التجربة (غيرأن المقصود بالمحاكاة ليس تلك البسيطة السطحية أو الفوتوغرافية) . وما يعطي الرواية قيمة واهتماماً من

وجهة نظر الناقد الذي يؤكد هذا الجانب هو الوصول الى الايهام بالواقع . أما الاتجاه الثانى فعماده التعامل مع الرواية حيث هي عمل فنى مؤكدا استقلاليتها، وعملية القراءة بالنسبة للناقد هنا تنحصر في تحليل الشكل وتلمُّس السمات الفنية . ثم يمضى البحث في تبيان كيف اختلفت مناهج النقاد في بحثهم عن أسس النقد الروائى ذاهبين الى تغليب هذا المنحى أو ذاك . وقد تناولت من أبرزهم كل من هنرى جيمس، بيرسى لبك، فيرجينيا وولف، د.هـ . لورانس،!. م فورستر، ف. ر. ليفيز، روبرت ليدل، وين بوث، مارك شورر، ونورثروب فراى . وقد رأينا كيف انه تأسيسا على نهج هنرى جيمس الذي ذهب الى أن «جو الواقعية» هو «أولى حسنات الرواية» وأن هذا يتأتى بقطع النظر عن الراوى العليم وتقديم الحدث من خلال بصيرة أحد الشخصيات الذي يعد «مركز الوعى» في الرواية، تأسيسا على ذلك أعطى لبك زاوية السرد جل اهتمامه مؤكدا على لزوم السرد اللاشخصى غير المباشر اى عرض الحدث لاتقريره، وقد ناقض وين بوث هذه الحجة فصوت المؤلف في نظره موجود سواء اعترف به ام لا، هو موجود في روايات هنرى جيمس كما هو موجود في روايات ديكنز وجورج اليوت، وبمقتضى هذا الفهم يرى أنه ليس بالضرورة أن تكون طريقة سرد ما أفضل من طريقة اخرى.

لم يظهر الاهتمام الجاد بصيغ كتابة الرواية الانجليزية منهجا ونظرية، او مايمكن ان يطلق عليه البحث في شعريات اوجماليات الرواية، الا في أواخر القرن الماضى على يد الروائي الامريكي الانجليزى هنرى جيمس Henry James الذى حمل لواء هذا النقد. وقد جاء هذا الاهتمام كنتيجة لازدهار الرواية في القرن ذاته حيث قوى بنيانها وللمكانة البارزة (ربما الأُولى) التي احتلتها بين الأجناس الأدبية الأخرى بعد ان بقيت زهاء قرن ونصف كياناً بلا هوية، وفناً بلا جماليات، وتقليداً بلا نظرية . وكان من الطبيعي ان لا تتضمن النظريات الادبية الكلاسيكية الرواية لسبب بسيط وهو أنها لم تكن معروفة عندئذ . وعندما ظهرت متأخرة في القرن الثامن عشر ــ لظروف ليس هذا مجال ذكرها ــ لم يكن بالامكان تصنيفها طبقاً للقوالب الكلاسيكية ــ لم تكن ملحمية أو غنائية أو مسرحية أو هزلية أو مأساوية أو شعرية أو فلسفية أو تاريخية . هى إذن جنس خليط تنبع أصوله من أشكال عدة : المقال، الرومانس، والتاريخ، «ووصف الشخصية» «The Character»، والسيرة الذاتية، والدراما الهزلية والعاطفية، والملحمة .. الخ . وقد وقف الروائي هنري فيلدنج Henry Fielding على الشكل المرن للرواية عندما عرف روايته **جوزيف آندروز Joseph Andrews** بأنها «قصيدة ملحمية هزلية

منثورة». وحتى وقتنا هذا مازال بعض النقاد الذين تأثروا بطبيعة الروايات الرئيسية الشاملة متعددة الاشكال كرواية **عوليس Ulysses** لجويس يرون ان الرواية كجنس أدبي تأخذ من الاجناس والاشكال الادبية الأخرى جميعها. وكالدراما خضعت الرواية لضغوط متواصلة من خارجها ــ من الناشرين ومن مراجعي المجلات التي كانت تظهر فيها كمسلسلات ومن القراء الذين تنوعت أذواقهم، منها السوقية ومنها الرفيعة. كل هذا حدا بعدم أخذ فنها مأخذ الجد كما تؤخذ القصيدة الغنائية مثلا. كما أن عددا من كتابها قد اعطوا انطباعاً انهم أنفسهم يفتقرون الى الالمعية والفنية(١). فكيف يأتي ناقد جاد يضع نظرية لفن لم يأخذ نفسه مأخذ الجد! أضف الى ذلك ان الرواية بوصفها مرآة تعكس الواقع الاجتماعي اكثر من اى جنس ادبي آخر قد أدت الى نوع من النقد يتناولها كأثر ثقافي تسجيلي بالدرجة الاولى وكفن بدرجة ثانوية. ولايعني هذا انه لم تكن هناك كتابة عن الروايات وعناصرها او انها لم تلق عناية الباحثين قبل هنرى جيمس. حقيقة كانت هناك دراسات لبعض الروايات وعرض للبعض الآخر ومسح تاريخي، ولكن كل ذلك كان وصفيا انطباعيا ولم يكن القصد منه ارساء قواعد نظام نقدى للرواية كجنس أدبي. ومن البين انه لم يتوفر للرواية في مراحلها الاولى نقاد من ضرب ارسطو Aristotle او جونسون Johnson أو كولردج Coleridge ولاحتى آرنولد Arnold الناقد الفكتورى الشهير القريب زمانيا من هنرى جيمس. وتعد المقدمات التي كتبها جيمس لرواياته (طبعة نيو يورك ١٩٠٧ــ١٩١٧، والتي جمعت في كتاب بعنوان **فن الرواية Art of the Novel The**(١٩٣٤)(٢)، بمثابة اللبنات الاولى في صرح النقد الروائي الجاد. وكان أحد أهداف جيمس هو أن يكسب للرواية جدية الاهتمام الذى كان مقصوراً بدرجة كبيرة على الشعر تليه الدراما، وهما الجنسان الادبيان اللذان عمّرا طويلا. وتلا جيمس كتاب عديدون اعطوا جل اهتمامهم النقدى للرواية مواصلين الكشف عن هويتها والطبيعة الفنية لها ومفصلين القول في مباحثها. وأود ان اقرر ــ بادىء ذى بدء ــ ان المناهج التحليلية في الرواية ترتكز بصفة اساسية على مفهومين لطبيعتها: اما الاول فمفاده انها نتاج صنعى artifact مستقل بذاته شكله هو مضمونه، تخاطب أساساً الحاسة الجمالية لدى القارىء، وأما الثاني فيعرفها طبقاً لمبدأ المحاكاة

mimesis هي تمثيل للحياة، ونتاج رؤية المؤلف للعالم الخارجي اكثر من تكنيكه كما انها تخاطب الادراك الخلقي ethical perception والعاطفي لدى القارىء، ومن ثم يأخذ الجانب الجمالي دورا ثانويا هنا. و يستجيب الناقد الذى يؤكد جانب المحاكاة للعمل الفني طبقا لعلاقته بالواقع وسمته الاخلاقية. جوهر الاتجاه الاول اذن هو التعويل على «الشكلية» أو «الجمالية» فالفن غاية في حد ذاته وليس وسيلة الى غاية. اما الاساس في النزعة القائمة على المحاكاة فهو النظر الى الفن على أنه وسيلة الى غاية اخلاقية او ثقافية او بلاغية، و يهدف الكاتب الى تصوير الحياة، الى اعطاء القارىء الايهام بالتجربة الحقيقية. و يقتضي منا الوقوف على التزام نقاد الرواية بهذا النهج أو ذاك ان نتناول بشيء من التفصيل صياغة مواقفهم النقدية صياغة واضحة. ومن الطبيعي ان تكون وقفتنا الاولى مع رائد النقد الروائي جيمس وخليفته بيرسي لبك Percy Lubbock.

لقد دأب النقاد دائما على إقران جيمس بلبك لما بينهما من تقارب في الآراء وتطابق في وجهات النظر. وقد اعترف لبك بتأثره هو وغيره من نقاد الرواية بجيمس و باقتدائه به وذلك في المقدمة التي كتبها عام ١٩٥٤ لكتابه **صنعة القصص** **The Craft of Fiction** كما ان مصطلحات جيمس النقدية تظهر في كل صفحة تقريبا من صفحات كتابة: «صوره»، «مشهد»، «موضوع»، «دراما» «بانوراما». كما انهما سوياً يؤكدان على أهمية مسرحة الرواية. في مقال لجيمس كتبه عام ١٨٧٤ يمتدح تورجنيف Turgenieff حيث «كما عودنا دائماً، المسرحة بدون تعليق، الشاعر لا يلعب دور الكورس، تتكلم المواقف عن نفسها». وعلى نفس المنوال يقول لبك أن «كل شيء في الرواية ــ ليس فقط الاحداث المشهدية، بل كلها يجب ان يمسرح بطرية أو بأخرى. هذا هو ما ينحو نحوه النقاش»(Lubbock,1921:123). واذا كان جيمس قد هاجم الروائي ترولوب Trollope لاقحامه نفسه كمؤلف في صلب الرواية متجاهلا مسرحتها، فقد هاجم لبك ثاكري Thackeray للسبب نفسه. كما نادى الاثنان بتغليب الرواية ذات الدراما الداخلية على تلك التي تقوم على الحدث الخارجي. واذا كان اسهام جيمس الرئيسي في الرواية الحديثة هو دفع الحدث في الرواية من الخارج الى الداخل ونقل التجربة عن طريق وعي شخصية من

الشخصيات، فان مدح لبك رواية **مدام بوفاري Madame Bovary** لفلوبير Flaubert **ورواية السفراء The Ambassadors** لجيمس هو دفاع عن الرواية السيكولوجية الحديثة. كما انهما يتفقان على ايثار الشكل والتكنيك على الموضوع. وليس هناك من شك في ان لبك يوافق جيمس على القول ان الموضوع «هو ما يعطي [للكاتب] ــ يعطى له عن طريق المؤثرات، عن طريق عملية لادخل لنا بها ... ومن جانب آخر فمعالجته له هو مايعطيه هو فعلا، ونحن نهتم نقديا بما يعطيه» (319 : Shapira, 1968).

وحينما نقول أن جيمس ولبك يتفقان الى حد كبير، فاننا لانعني أن يكون الاتفاق من جميع الوجوه، فرغم اهتمام جيمس بالجوانب الشكلية للرواية، الا اننا نجده في النهاية يؤكد على جانب المحاكاة، فقد كان لديه انطباع بأن النقد الجمالي الخالص لايستساغ في انجلترا فشعبها أخلاقي بالدرجة الاولى يرى ان تمزج الجماليات بالجوانب العاطفية او السياسية او الدينية او الفلسفية او الانثروبولوجية. في مقاله العمده عن «فن القصص» «The Art of Fiction» (١٨٨٤) يزعم ان السبب الوحيد لوجود الرواية هو انها تحاول ان تصور الحياة ...الرواية بمفهومها الواسع هي انطباع شخصي ومباشر عن الحياة [كونها «انطباع شخصي» يؤكد الرؤية الفردية التخيلية والتي تكمن وراء الايهام المبتدع] وهذا بادىء ذى بدء يشكل قيمتها التي تكبر او تصغر طبقا لحدة هذا الانطباع...وغني عن البيان أنك لا تستطيع كتابة رواية جيدة مالم تملك الاحساس بالواقعية... الشرط الوحيد الذى أعلقه على تأليف الرواية هو أن تكون صادقة» (Shapira, 1968 : 79-85). و بينما يرى جيمس الشكل والموضوع ومسرحة الرواية من زاو ية «كثافة الايهام» (المسرحة مهمة في نظره لكونها تزيد من هذا الايهام) يناقش لبك «الشكلي» هذه المواضيع من جانب الوحدة الفنية للعمل الفني (المسرحه مهمة لكونها تخلص القصص من زاو ية سرد غير مرضية جماليا). الموضوع عند جيمس له قيمة في حد ذاته، أما عند لبك فقيمته تكمن في انه يعير نفسه لمسرحة زاو ية السرد. يشكو لبك في كتابه من انه «يطاردنا احساس بأن الرواية هي قطعة من الحياة وان تجزئتها تودى بها. انها ليست قطعة من الحياة انها قطعة فن كأى قطعة أخرى» (Lubbock, 1921: 22).

وفي سبيل اهتمام جيمس بالموضوع ولياقته اخلاقيا وضع تورجنيف Turgenieff صاحب الفلسفة الصائبة في الحياة في مرتبة أعلى من كتاب يضارعونه فنياً مثل فلوبير و بلزاك Balzac (Robeerts, 1929.44-45) رغم انه وجد فيما بعد أن تفضيل المواضيع «النظيفة» الفاترة (Gard,1968:142) يضر بالفن و وقف منها موقف المتسائل، وذلك عندما اكتشف ان النزعة الاخلاقية الانجليزية هي التي كانت وراء الاجحاف به هو شخصيا، اذ كانت رواياته في نظر البعض لا تستحق الاهتمام الجاد من القراء لتحديها النمط الاخلاقي التقليدى (Gard,1968:8).وقد دعاه هذا الى المطالبة بحرية فنية اوسع (كما كان الحال في فرنسا بفضل النزعة الطبيعية Naturalism التي كان يتزعمها اميل زولا). وتتمثل تجربة القراءة عند جيمس في اثرها اذ ان القارىء ينسى نفسه في عالم الكتاب و يشترك في تجربة مكثفة تحيل عالم الكتاب الى عالمه هو. و يذكرنا و يث بوث Wayne Booth في كتابه **بلاغة القصص** **The Rhetoric of Fiction** بأهمية الايهام بالواقع، بأن الحياة قد صُوِّرت، و يُرجع ذلك لجيمس (Booth, 1961:44). من جانب آخر نجد أن القراءة في نظر لبك هي تحليل للشكل وتذوق جمالي:

«لا أعتقد اننا نستطيع ان ندعى انه في قراءتنا لرواية ما ننتبه الى الكتاب نفسه مفضلين ذلك على المشاهد والشخصيات التي توحي بها..نحن ميالون اكثر لأن ننسى، إن كان بالإمكان، ان الكتاب هو عمل فني، ونتعامل معه على أساس أنه قطعة من الحياة من حولنا....الرواية، كما نقول، تفتح عالماً جديداً امام الخيال، وانه لشيء مبهج أن نكتشف أحياناً، في بضع روايات، أنه عالم يخلق الايهام ــ بهيج لدرجة أننا ننسى أنفسنا فيه. وعندما يحدث ذلك لا تكون هناك فرصة لاكتشافنا أو ادراكنا أو إعادة خلقنا شكل الكتاب. فبدلا من أن ننسى أنفسنا في عالم الرواية يجب ان نبعدها عنا [عن خبراتنا نحن]. نراها بكل تجرد، وان نستغلها كلها في صنع الصورة التي نبحث عنها، اي الكتاب نفسه» (Lubbock, 1921:6).

القارىء في نظر لبك ينشغل في إعادة خلق وإعادة تشكيل شكل الرواية أكثر من معايشته عالم الرواية. يقول في ذلك ان «متعة الايهام ضئيلة بجانب متعه الخلق» (Lubbock, 1921,23).

كما ان هجوم جيمس على الراوى العليم ommiscient narrator وتأكيده على مسرحة الرواية مبني على أساس المحاكاة لا الجانب الجمالي. انه يجد في تعليقات المؤلف اخلالا بالايهام الذي يبنيه الكتاب ومانعاً للقارىء من الانغماس في الرواية. و يبين هجومه على ترولوب اهتمامه بالواقعية (ولكن غير البسيطة السطحية) أكثر من الجانب الجمالي (انظر مقاله «فن القصص»). الروائي من وجهة نظر جيمس هو مؤرخ اكثر من قاص. و يضر تدخل المؤلف بايهام الرواية، بالتاريخ (أو بالواقع) وليس بشكل الرواية. ومن ناحية أخرى نجد ان هجوم لبك على الراوى العليم عند ثاكرى وتأكيده ايضا على مسرحة الرواية يكشف عن اهتماماته الجمالية. يقول في ذلك «ثاكرى في **سوق الخيلاء Vanity Fair** ليس حصيفا على الاطلاق، طريقته التي نادرا ما تكون ممسرحة، هي بطبيعتها تبرز مسألة سلطان الروای..» (Lubbock,1921:115). المؤلف المثالي في رأي لبك غائب كلية، اما في رأي جيمس فهو موجود في صورة مؤرخ. وكما يوضح لنا و ين بوث «ليُس اهتمام [جيمس] سلبيا ــ كيف التخلص من المؤلف ــ ولكنه ايجابي : كيف الوصول الى ايهام كثيف بالواقع» (Booth,1961:50). ومن ثم فللمؤلف حق التدخل ولكن في نطاق محدود. كما أظهر جيمس في رواياته تعلقا بالموضوعات التي تستعرض الوعي الانساني المتعامل مع المسائل الاخلاقية الشائكة، كما يخصص النصف الاول في الكثير من مقدماته لمناقشة اصل الموضوع الذى أثار خياله. وفي هذا بالطبع ارتباط بنظرته للفن على انه محاكاة. ورغم ان لبك قد عني بالموضوعات النفسية كجيمس الا ان ذلك يعود لاسباب أخرى. فيعد الموضوع ذا قيمة بدرجة اسهامه في شكل الرواية وفي مسرحة زواية السرد بالذات، و يرتب الروايات التي يناقشها في كتابه تسلسليا من منظور مسرحة زواية السرد. فيضع في اسفل السلم رواية **سوق الخيلاء** لثاكرى والتي تفتقر في رأيه الى المسرحة، و يضع في اعلاه رواية **السفراء** لجيمس حيث يرى ان مسرحة زواية السرد فيها كاملة ــ كما تتميز بأن موضوعها محدود وزمانها محدود، على عكس رواية ثاكري، ومن ثم لا تتطلب الروای العليم. و يدعونا هذا للقول انه يمكن النظر الى كتاب لبك على انه دفاع عن الرواية السيكولوجية الحديثة بشخصياتها المحدودة وزمانها المحدود وتركيزها على الحدث الداخلي لا الخارجي .

و بينما نجد ان الموضوع في رأى لبك يصبح خادما للشكل، نجد ان جيمس يؤكد على مساواتهما فهما متلازمان كالخيط والابرة لايمكن استعمال واحد دون الآخر: «كل كلمة وحتى كل علامة ترقيم تساهم مباشرة في التعبير» (Shapira, 1968:93). و بينما يؤكد جيمس على أهمية السمة الاخلاقية للعمل الروائي (والاخلاقيات عنده ليست مسألة تعليمية بحتة ــ ماهو صواب وماهو خطأ ــ انما هي مسألة الشعور والانفعال)، نجد أن لبك في اهتمامه بالا ثر الفني و بالرواية من وجهة نظر الناقد لا الكاتب قد غابت عن كتابه تماما اية مناقشة لقضية الاخلاق، وقد ظهرت كلمة «اخلاقي» ثلاث مرات فقط في الكتاب كله ــ وذلك في فقرة واحدة في الفصل الرابع. وغياب مناقشة الاخلاقيات هذا يؤكد موقف لبك كشكلي يهتم بالاحساس الجمالي لا الاخلاقي للقارىء.

ورغم ما بين الناقدين من تباين في وجهات النظر الا انهما قد ناديا باهتمام اكبر بالشكل واستبعاد الراوى الثرثار، ومسرحة الرواية، والقراءة الممعنة الفاحصة. وكما ان جيمس في اهتمامه بجانب المحاكاة لم ينس جانب الشكل، نجد ان لبك في نطاق اهتمامه بالشكل لم ينس ان يؤكد على ضرورة ان تبدو الرواية واقعية. فهو يؤكد، ولوعرضا، ان الروائي يجب ان «يوثق قصته» وان القصص لابد ان يبدو واقعيا (Lubbock,1921:117,134).مجمل مايؤخذ من ذلك ان الفارق دقيق بين الا ثنين ــ ولكنه مهم : بينما يرى جيمس القصص كوسيلة الى غاية، يراه لبك غاية في حد ذاته.

و يشترك مع هنرى جيمس في ابراز أهمية الاخلاقيات (بل حتى يفوقه في تأكيد ذلك) والمحاكاة في الرواية النقادا .م فورستر E.M.Forster وو ين بوث Booth Wayne وف. ر. ليفير F.R.Leavis وو.هارفي W.J.Harvey كما يشترك مع لبك الناقد مارك شورر Mark Schorer الذى يفوقه ايضا في اهتمامه بالشكل اذ يؤكد على أهمية التكنيك في التعبيرعن المعاني والقيم في القصص النثرى ــ وهو مبدأ طالما عمل به في مناقشات الشعر. ومن الجدير بالذكر ان «الشكلية» Formalism كانت قد سادت النظرية الشعرية في اوائل القرن الحالي في صورة حركة «النقد الجديد» New Criticism بدرجة اكبر من تلك في مجال الرواية. والاسباب التي ينُسب اليها

الاهتمام بالنظرية الشكلية معقدة. فبين كتابة جيمس لمقدماته وكتابة لبك لكتابه ظهرت روايات د . هـ . لورانس D.H.Lawrence ورواية **صورة الفنان في شبابه** **A Portrait of the Artist as a Young Man** لجويس Joyce وكذلك بعض أجزاء **عوليس** **Ulysses** وأعمال روائية أخرى. وكان على النظرية النقدية ان تساير التجارب في التكنيك وفي شكل الرواية، وتولدت تلك الاخيرة عن التغير في مفاهيم الانسان وعالمه ودور الفن في مجتمع متغير ــ وكلها شجعت النظريات الذاتية في الفن. وكما يوضح لنا ديفيد ديتشيز David Daiches في كتابه **الرواية والعالم الحديث** (١٩٦٠) **The Novel and The Modern World** فقد أدى تدهور المستويات والقيم الجماعية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الى احلال الفنان للقيم الشكلية الادبية محل القيم الثقافية (Daiches,1960:5). كما يرتبط الاحساس بغربة الفرد والفنان في المجتمع الحديث ارتباطا وثيقا بهذا الانقسام بين القيم الادبية والثقافية. و يذهب و.هارفي في كتابة **الشخصية والرواية** (١٩٦٥) **Character and the Novel** الى ان الروائيين في أوائل هذا القرن حاولوا البحث عن احساس بالاستقرار ــ في عالم فوضوي غير مستقر ــ وذلك في العمل الفني نفسه(Harvey,1965:45)وكان لزاما على الفنان اذن ان يقدم عالما يتسم بالنظام يغاير لايحاكي عالم التجربة الحقيقة، ومن ثم فقد مبدأ المحاكاة أهميته، وظهر كتاب لبك عام ١٩٢١ بعد الحرب العالمية الأولى، وظهرت **عوليس** تلك الرواية التي القت جانبا عنصر المحاكاة.

ولايفوتنا ان نوضح، قبل ان ننتقل الى ناقد آخر بعد جيمس ولبك، ان جيمس قد أكد على الطبيعة العضوية للرواية، فقد اعترض على استعمال مصطلحات كـ «الشخصية»، «الوصف»، «الحوار»، «الحدث» كما لو كانت منفصلة، إنها مع بعضها تشكل اجزاء المجهود التعبيرى الواحد، والرواية في نظره «كائن حي، مترابط ومتصل» (Shapira,1968:88). كما انه رفض تصنيف الرواية على انها «رواية الشخصية» أو «رواية الحدث» وحتى لم يستسغ التفريق بين الرواية والرومانس. والفارق الوحيد الذى يقره هو ذلك بين الروايات الرديئة والروايات الجيدة، بين تلك التي بها حياة وتلك التي تفتقر اليها(Shapira,1968 :89) .

ومن اقطاب النقد الروائي الروائية الانجليزية فيرجينيا وولف Virginia Woolf وهي تجمع في رواياتها بين الانطباعية والمجاز الشعرى، وقد وصفها ا.م. فورستر بأنها «شاعرة تود كتابة شيء أقرب مايكون للرواية». (Forster,1942:18). و يعد مقالها «القصص الحديث Modern Fiction (١٩١٩)» وثيقة هامة كتاريخ شامل يرصد تطور وطبيعة ومشاكل الفن الروائي، حيث تقرر ان الواقعية التفصيلية لكتاب كـ بنيت Bennett وجولز و يرثي Galsworthy مثال على الوجود المستمر لطريقة في الكتابة تسربت منها الحياة الواقعية. وفي رأيها ان علاقة الرواية بالحياة تستمر فقط بالسير في طريق التجريب الشكلي. وفي الوقت الذى ترى فيه متهكمة ان الروائيين الادواردين Edwardians (ولز Wells، بنيت، جولزو يرثي) مادين تنظر الى الجورجيين Georgians على انهم يحاولون اعادة التوازن، «فجو يس روحي يهتم بالكشف عن خفقان اللهب الداخلي الذي يبعث برسائله عبر الدماغ» (Woolf,1925:214). على خلاف بنيت وجولز و يرثي و ولز، يدرك جو يس ان الحياة تتشكل من اكثر من السطحيات، انه يحاول ان يمسك بالتجر بة كلها وليس فقط بجزء منها. وقد فسرت فيرجينيا وولف فحش جو يس وغموض اليوت على انهما ردود فعل مفرطة ضد النظرة الضيقة في الادب الادواردى. وفي مقالها الشهير «السيد بنيت والسيدة بروان» Mr Bennett and Mrs Brown (١٩٢٤) ــ وهو بمثابة مثل قياسي Parable ــ تهاجم واقعية بنيت وجو لزو يرثي و ولز التي كانت رائجة في هذا الوقت، وكذلك المغازي السوسيولوجية لرواياتهم. تورد حادثة لاحظتها خلال رحلة بالقطار تخص سيدة مجهولة الاسم اطلقت عليها إسم السيدة بروان، كانت تجلس وجها لوجه معها وكان تأثيرها على فيرجينيا وولف بالغا يفرض عليها تأليف قصص أو كتابة رواية عنها. تقول في ذلك : «كان تأثيرها بالغا جاء متدفقا كتيار هواء مندفع او رائحة احتراق» (Woolf,1950:95.96).ثم تتخيل فيرجينا وولف ماذاكان سيتم لو كان ولز وجولزو يرثي و بنيت في العر بة ذاتها، فبدلا من ان يقبض كل من ولز وجولزو يرثي على المادة الباهرة التى تفوق الوصف المتمثلة في السيدة بروان نفسها، سيثبتان نظراتهما على المنظر خارج نافذة القطار، سينهمك ولز برسم يوطو بيا خلف اللوح الزجاجي و ينشغل جولز و يرثي بوصف مآسى العمال في مصنع ما.

بنيت هو الوحيد الذى سوف ينظر داخل العربة ولكن بدلا من ان يحاول القبض على جوهر وماهية السيدة براون، يشغل نفسه بوصف لباسها، اعلانات السكك الحديدية وتنجيد المقاعد، انه كزميلية لايقوم بواجبه كروائي «فهو يحاول ان يجعلنا نتخيل له .... يحاول ان ينومنا مغناطيسيا حتى نصدق انه حيث قد بنى منزلا فلابد ان يكون هناك شخص يعيش فيه» (Woolf,1950:103). وعندما تتفحص اعمال هذا الثالوث تتعجب وتقول «يالها من كتب عجيبة! أحيانا يساورنى الشك في ان نسميها كتبا على الاطلاق، حيث انها تترك عند الفرد منا احساسا بالنقصان وعدم الرضى. ولأجل اكمالها يبدو أنه من الضرورى عمل شيء ما ــ الاشتراك في جمعية او بيأس أكثر كتابة شيك» (Woolf,1950:99). من هذا نفهم ان الرواية الحقيقية في نظرها لابد وان تكون تامة في حد ذاتها، ولا تسبب القلق أو الاحباط، ولا تؤدى لافعال خارجية كالاشتراك في جمعية او كتابة شيك. وترى فيرجينيا وولف انه رغم مافي هؤلاء الكتاب من روعة الا انهم لم يقفوا على حقيقة السيدة براون وهي «خالدة، هي الطبيعة البشرية» (Woolf,1950:103). لم تكن السيدة براون بمفردها عندما دخلت فيرجينيا وولف العربة، كانت برفقة رجل ضخم الجسم في الاربعين من العمر و وبمراقبتها يتبين لفرجينيا وولف ان الرجل يتنمر على السيدة العجوز، يجبرها على عمل شيء على غير رغبتها وكان هذا هو الشيء الذي لفت نظر فيرجينيا وولف في البداية وأدى الى شعور السيدة براون بالاسى الشديد بعد مغادرة الرجل للعربة. كما قلت تمثل السيدة العجوز «الطبيعة البشرية» وربما أيضا الرواية الانجليزية نفسها. وكما تتعرض السيدة براون لمشاكسات الطاغية تتعرض السيدة الكاتبة لطغيان الروائيين الذكور، والمستأسد بالطبع غير مدرك لنقائصه. وهذا بالضبط حال بنيت وجولزو يرثى وولز ، فهُمْ في رأي فيرجينيا وولف يفرضون على الرواية على نحو اعمى معايير مأخوذه من نظرة ضيقة للعالم. وقد كتبت عن هذا المعنى في مقالها عن القصص الحديث تقول «الكاتب مضطر تحت ضغط طاغية لايرحم ان يكتب قصة ذات حبكة وكوميديا وتراجيديا وعن الولع وأن يضفي جواً من الاحتمالية على مايكتب حتى أنه لو منحت شخصياته الحياة ستجد نفسها مرتدية أحدث زى على الموده حتى آخر زر في معاطفها» (Woolf،1925:211-212). كما تعد السيدة بروان المسافرة في

الفضاء والزمان، رمزا لتصور فيرجينيا وولف عن الصفة الاستقلالية للفن هي مايجب على الفن الروائي ان يحاول نقله، هي حسب تسمية فيرجينيا وولف «الروح التي نعيش بها، الحياة ذاتها»، نوع من الجوهر الداخلي لا الواقعية الخارجية. هي انكار للواقعية التسجيلية الفوتوغرافية، هي تجسيد لفكرة أخذ الفن مأخذ الجدية . وقد أكدت فيرجينيا وولف على عنصر الشخصية في الرواية اذ تقول في مقال السيدة بروان :«أعتقد أن كل الروايات ...تتناول الشخصية وان التعبير عن الشخصية — لا الوعظ او الاغاني او تمجيد مفاخر الامبراطورية البريطانية — هو الذى أدى الى تطور شكل الرواية ذلك الشكل الغني المرن الحي ...أنت ترى شيئا في الشخصية وأنا أرى شيئا آخر أنت تقول أنه يعني هذا وأنا ذاك».

ومن أقطاب الجيل الاول فى النقد الروائي د. هـ. لورانس D.H.Lawrence وهو لايعطي اهتماما لتصنيف الرواية، شأنه في ذلك شأن هنرى جيمس ، ولكنه يعلق أهمية على النقد الصريح الذكي. يستهل مقاله عن جولزو يرثي (١٩٢٨) بهجوم على فكرة ان النقد يمكن ان يكون علميا: «النقد لايمكن أن يكون علما: انه بالدرجة الاولى شخصى جدا، و بالدرجة الثانية يهتم بقيم يهملها العلم. والمحك في النقد هو الانفعال، لا العقل. اننا نحكم على العمل الفني بمدى تأثيره على انفعالنا الصادق والحيوى، ولاشيء غير ذلك». ثم يؤكد ان الناقد يجب ان يكون «حيا من الناحية العاطفية قلبا وقالبا، ومتمكنا ثقافيا، وماهرا في المنطق الاساسي، و بعدئذ أمينا جدا من الناحية الاخلاقية» (Lawrence,1936:539). وفى رأيه ان الناقد الجيد عملة نادرة، وان الحس الحياتي يشكل معيار الحكم على الرواية: «الرواية هي كتاب الحياة الوضاء الوحيد. الكتب ليست الحياة. هي فقط ارتجافات في الاثير، ولكن الرواية كارتجاف تستطيع ان تجعل الشخص الحي يرتجف كله، وذلك اكثر مما يستطيع عمله كل من الشعر او الفلسفة او العلم او اى كتاب آخر»(Lawrence,1936:535). كما يعلق لورانس أهمية، كجيمس، على كون الرواية الجيدة مترابطة عضو يا، هي كل لايتجزأ. لايستطيع المؤلف ان يحتال على الرواية، ففرض هدف تعليمي يؤثر على تماسكها: «لا تثق بالفنان ابدا، وثق بالحكاية. ان الوظيفة الحقيقة للناقد هي أن ينقذ الحكاية من الفنان الذى ابتدعها»

(Lawrence,1924:9). وهذا يعني ان المغزى الخلقي المفروض والرواية الحقة على طرفي نقيض. يطلب لورانس من الكتاب ان «يرفعوا صابعهم عن الميزان» «فعندما يضع الروائي ابهامه في الميزان، ليسحبه صوب مايولع به يكون هذا فجورا». (Lawrence,1936:528). ومع ذلك فرواياته هو ذاتية وتعليمية الى درجة كبيرة. وعن تقديم الافكار في الرواية كتب يقول: «لأن الرواية عالم صغير، وحيث ان الانسان في نظرته للكون لابد وان يقوم بذلك في ضوء نظرية ما، لذا فان كل رواية لابدوان تكون لها خلفية او اطار من نظرية ما عن الوجود، نظام غيبي معين. ولكن الميتافيزيقا تلك يجب ان تخدم الغرض الفني وراء الهدف المقصود للكاتب والا فان الرواية تصبح اطروحة» (Lawrence,1936:479). و يبرر لورانس الرواية على انها وسيلة للحياة، نوع من العلاج بالصدمات لايقاظ القراء من سباتهم. ولذلك كانت هناك حاجة لـ «جراحة للرواية ــ أو قنبلة» كما وضعها عنوانا لمقاله الشهير. و يذهب لورانس الى ان الرواية الجادة كانت تحتضر: «تسأل كل شخصية من شخصيات جو يس أو دو وروثي ريتشارد سون أو بروست «هل شعرتُ بوخز في اصبع قدمي الصغير، أم لا؟»...يفغر المستمع فمه للاجابة وهو حول سرير الموت. وعندما يأتي الجواب في نغمة قبرية، أخيرا بعد مئات الصفحات يرتعد و يتمتم قائلا «هذا ما أشعر به أنا تماما» (Lawrence,1936:517). وقد ضم لورانس بروست Proust لقائمة الروائيين الذين يهتمون بالفن أكثر من الحياة، وفي دفاع بروست عن الفانتازيا يصبح في رأى لورانس أسوأ من رومانسيي القرن التاسع عشر في هذا الصدد. ولعل اهم مقال نقدى للورانس وأولاها بالنظر «دراسة عن توماس هاردى» (Study of Thomas Hardy) (١٩١٤) ــ وهو أطول عمل نقدى له. وهذا المقال أساسي في فهم رواياته هو، حيث يخصص جزءا كبيرا منه لاستعراض آرائه في ميتافيزيقا الجنس. وواضح في المقال مدى التقارب بين مفهوم لورانس عن المأساة (وهو من النقاط الرئيسية في الدراسة) ومفهوم الفيلسوف نيتشه، ذلك الذى أوضحه في كتابه **ميلاد المأساة** (١٨٧٢)، و يشترك الاثنان في ابراز الحاجة لتوضيح منابع الدوافع البشرية في عصر يشهد التغييرات الاجتماعية الحادة والعقم الروحي. يرى نيتشه ان المأساة اليونانية تنبع من التوتر القائم بين مبدأين: الديونيسي Dionysian (الغريزى) والابوللوني Apollonian

(العقلي والفكرى)، وهذان يطابقان مبدأى الحب Love والقانون Law عند لورانس، فالحب هو المبدأ اللاوعيي، الغريزي ، الجسدى. أما القانون فهو المبدأ الواعي، العقلي، الروحي، المنظم. و يرى لورانس ان محاولة الجمع بينهما مبعث الفوضى والالم في زماننا (Lawrence,1936:474). والدراسة في حد ذاتها هي اعتراف ضمني بما يدين به لورانس لهاردى فنقطة انطلاقه في رواياته تبدأ من هاردى. ومن الركائز في الدراسة موضوع تصوير الطبيعة ومدى الارتباط الوثيق بين الخلفية والشخصية، بين روح المكان والحب الجنسى. وهذه احدى الجوانب التي يقدرها لورانس في روايات هاردى حق قدرها، وهونفس الجانب الذي يمتدحه الروائى اولدس هكسلي Aldous Huxley في روايات لورانس نفسه (Huxley,1932 : xxx). ففي رواية **الطاووس الابيض The White Peacock** يسلك لورانس خطى سلفه التي خطاها في روايته **عودة المواطن The Return of the Native** و **أهل الغابة The Woodlanders** كما ان الرموز الاساسية في الرواية ـ تلك عن الحيوانات المحتبلة ـ فيها ايضا عودة لهاردي ورموزه في روايته **تس آل دربرفيل Tess of the D'urbervilles** **وجود المغمور Jude The Obscure.** و يشترك لورانس مع هادرى ايضا في ان النساء لهن دور بارز في رواياتهما وهن غالبا شخصيات قوية. كما يرى لورانس ان هاردى يكتب في رواياته عن «محاولة بلوغ الاكتمال، او عن الفشل في بلوغ هذا الاكتمال» (Lawrence,1936:410). ونفس الشيء ينطبق على شخصياته هو. بول موريل في **ابناء وعشاق Sons and Lovers** كجود في رواية هاردي، يحاول ان يبلغ الاكتمال، ولكنه لايستطيع حيث انه من الصعب لقاء الجسد بالروح في المجتمع الحديث. ومايقوله لورانس عن شخصية سو في رواية **جود المغمور**، عن روحانيتها وعقلها على حساب أنوثتها، ينطبق الى حد بعيد على ميريام في **ابناء وعشاق.**

ومن اعلام النقد الروائي ايضا إ. م فورستر و يعد كتابه **أوجه الرواية Aspects of the Novel** (١٩٢٧) وثيقة هامة في النقد الروائي. ولاريب ان مناقشته لعنصر الشخصية في الرواية من اهم ما اتي به الكتاب، فقد أعطانا مصطلحي «الشخصية المسطحة» «والشخصية المستديرة» وقد راح النقاد يطبقونهما ولو بسوء في

بعض الأحيان، إذ استغلت الشخصية المسطحة كعصاة للنيل من روائي عملاق كـ ديكنز. و يؤكد فورستر اهمية وجود البنية القائمة على الرمز والموضوع الدال Motifولايعطى زواية السرد اهميتها التقليدية . ورغم انه اثنى على صيغة لبك Lubbock الا أنه يفضل الرواى العليم الذى «يملك ناصية الحياة السرية، ولايجب ان يعفى من هذه الميزة». و يرى فورستر ان الرواية تستطيع ان تعمل الكثير ــ تستطيع ان تعمل ماتعمله المسرحية واضافة على ذلك تستطيع ان تعلق على الحدث، كما انها تتسع للشعر وتنهض الى مرتبة الموسيقى. ورغم ان تناوله للروايات العديدة التي أشار اليها في سبيل عرضه لعناصر الرواية تناول مختصر، الا أنه قد أسهب الى حد ما فى مناقشته لجين اوستن كاتبته المفضله ــ وميريديث Meredithودوستو يفسكي Dostoevsky، غير انه انفق وقتا طو يلا على كتاب من الدرجة الثانية من امثال اناتول فرانس Anatole France، كما انه تناول رواية **عوليس**، والذى عدها فانتازيا اساسا، فى فصل ضم أيضا طائفة من روايات مجهولة كـ **الناى السحرى Flute The Magic وزليخة دوبسون Zuleika Dobson .**

وفي مقدمة الكتاب يعرف فورستر الرواية على انها قصة نثرية ذات طول معين (ليس أقل من ٥٠٫٠٠٠ كلمة)، وقد اختار عنوانا لكتابه كلمة «أوجه» وهي كلمة غير علمية غير محددة المعالم لكي يعطي نفسه حرية الحركة، كما انه تجنب تناول الرواية تاريخيا كحقب متتابعة وفضل ان يتخيل المؤلفين في المائتي سنة الاخيرة يجلسون سو يا جميعهم يكتبون في نفس الوقت، و بهذا يعطي نفسه حرية الاستشهاد من الاعمال الروائية بغض النظر عن تاريخ كتابتها. وقد عالج الرواية من سبعة أوجه: «القصة» Story ،«الناس» (الشخصيات)People، «الحبكة» Plot، الفانتازيا Fantasy، النبوءة Propohecy، النمط او الشكل الدال Pattern، والايقاع Rhythm. وعن الجانب الاول يقول فورستر ان أساس الرواية هو القصة ــ رغم انه ودّلو ان الرواية ماكانت لتحكي قصة في قوله «نعم، نعم، الرواية تحكي قصه» (ولأنه روائي شاعرى فهو يميل اكثر نحو «الايقاع» و«النبوءة» و«الشكل الدال»). والقصة في مفهومه هي سرد أحداث مرتبة في تتابع زمني، كما ان عنصر التشو يق (الفطرى) مهم ويحُكم على القصة بأنها جيدة اذا ماجعلت الجمهور يود ان يعرف ماذا

سيحدث بعدئذ (كما في قصص شهرزاد). وأكد فورستر على أن الرواية الجيدة تتضمن الالتزام بالدقة الزمنية ليبقي الزمن واضحا لقرائها (وهذا العامل قد استحدثته الرواية كجنس أدبي) والتعبير عن القيم حتى يجعل الاحداث المختارة ذات مغزى (مانحن عليه يقوم على ماكنا عليه). يعطي مثالا على هذا الالتزام بالا ثنين في الجملة: «لقد رأيتها لمدة خمس دقائق فقط، ولكن كانت بفائدة». كما ان القصاص يستفيد من النهايات السائبة (على عكس ناسج الحبكات) وأن شخصية المؤلف تنقلها شخصياته او الحبكة او تعليقاته على الحياة. ويحدثنا فورستر عن الجانب الثاني قائلا بأن الانسان في القصص Homo Fictus مختلف لدرجة كبيرة عن الانسان بوصفه نوعا بيولوجيا Homo Sapiens، وظيفته تتمثل في انه يعمل مع العناصر القصصية الاخرى كوسيلة للتعبير عن وجهة نظر الكاتب في الحياة. و يكمن التباين بين الا ثنين في ان الروائي يكشف عن الشخصية اكثر مما يمكن معرفته في الحياة. ليست هناك أسرار في الرواية. و بهذا تصبح الرواية اكثر صدقا من التاريخ: «اذا عرفنا قصة الكون سيصبح الكون خياليا او وهميا». و يوضح فورستر ان هناك خمس حقائق في الحياة البشرية: الميلاد، والممات، والطعام، والنوم، والحب، و يناقش كيف تعالج تلك في الروايات. ثم يقسم الشخصيات الى مسطحة ومستديرة. الاولى يطلق عليها أحيانا شخصيات كاريكاتورية أو نمطية، وهي تدور حول فكرة أو صفة واحدة. ويمكن وصف هذه الشخصية في جملة واحدة كما يمكن التعرف عليها بسهولة، كما انها لا تتغير او تنمو بالاحداث. ومحك الشخصية المستديرة هو ما اذا كانت قادرة على بعث الدهشة فينا بطريقة مقنعة. وهي شخصية قادرة على التطور والتغير وتتسم بالتناقضات والصراعات والتأرجحات التي يتصف بها البشر. ويمضي فورستر في استعراضه لجوانب الرواية، ففي مجال زواية السرد ــ التي لايعيرها أهمية تذكر ــ يقول ان الروای بامكانه وصف الشخصية من الظاهر كما تبدو للآخرين كمشاهد محاب او غير متحيز، او يكون عليما و يقوم بوصفها من الداخل. والمهم عند فورستر هو انّ يكون الكاتب قادرا على جعل القارىء يتقبل مايقوله، وان الكاتب الناجح يتنقل من زواية سرد لاخرى، وقد ضرب مثلا بديكنز في روايته **بليك هاوس** حيث يتنقل من زواية سرد لاخرى، ولكن المهم هو أنه يقنعنا بما

يقول. وفي موضوع الحبكة يبين فورستر انها تتطلب من القارىء لادراكها ان يُعمِل ذكاءه وذاكرته وأنها تقوم على السببية، فبدلا من ان يتساءل القارىء دوما كما في القصة «ماذا حدث؟» يتساءل «لماذا حدث هذا؟».«توفي الملك ثم توفيت الملكة» تعد قصة أما «توفي الملك، ثم توفيت الملكة حزنا عليه» تعد حبكة. التتابع الزمني في الحبكة موجود، ولكن السببية تفوقه اهمية. ولانتوقع من نساج الحبكات ان يترك نهايات سائبة، فكل حدث وكل كلمة لها حسابها. و يعد الفارق الاساسي بين الرواية والمسرحية هو انه في الاخيرة تتخذ كل من السعادة والشقاء البشريين شكل الحدث، اما في الرواية فيستطيع الكاتب ان يتكلم عن شخصياته او من خلالها. يستطيع ان يخترق عوالمها الداخلية وما فيها من افكار وتأملات و يبين كيف يؤثر ذلك في الحدث. ينهي الموت والزواج الحبكة بكل راحة. الحبكة هي الرواية بجانبها المنطقي والفكرى، وهي تحتاج للغز وهذا يحل فيما بعد. و يُفهم من تأكيد فورستر على الفرق بين القصة والحبكة ان في الرواية الحقة حبكة لاقصة ببساطة (ذلك الشكل الرجعي الواطىء). أما الفانتازيا فهي تحرر الكاتب من التقيد بعالم الحقائق غير المستساغة وهي تعني السحر وآلهة الميثولوجيا والاشباح والاقزام والمتوحشين و باطن الارض والبعد الرابع والمحاكاة التهكمية (رواية **جوزيف آند روز Andrews Joseph** تحاكي **باميلا Pamela وعوليس Ulysses** تحاكي **الاوديسا Odyssey**) وكذلك زلات الذاكرة والمصادفات اللفظية والتورية. كما ان الكتب الفانتازية قد تطلب منا ان نتقبل الخارق للطبيعة او عدم وجوده. وقد اعطى فورستر مثالا على ذلك رواية **تريسترام شاندى Tristram Shandy** لستيرن Sterne حيث الخارق للطبيعة ليس له مكان في الرواية بالرغم من ان هناك العديد من الاحداث التي تبين انه ليس ببعيد. وعن النبوءة التي يعترف فورستر بأن عرضه لها غامض يقول انها نغمة صوت، هي أغنية (الرواية النبوئية تعطينا احساسا بأغنية وأصوات) وتعني أيا من العقائد البشرية ــ المسيحية، اليهودية، الشيطانية ــ وكذلك الحب والكراهية بمعنيهما الكبيرين. الكاتب المتنبيء يجعل الشخصيات والمواقف تمثل اكثر من نفسها، تمتد، تتحد مع اللانهائي، مع كل الناس الذين عاشوا على البسيطة (البحرفي السمك والسمك في البحر)، يلمس الاشياء و يتعدى الواقع والمعقول فيزيدها

ايضاحا. وتحرك فينا الروايات النبوئية مشاعر الشفقة والحب. ميتيا Mitya في رواية دوستويفسكي **الاخوة كارا ماتزوف** **The Brothers Karmazov** يحرك عواطفنا الى درجة بالغة عندما يقول: «أيها السادة لقد حلمت حلما مزعجا». و يعد لورانس في رأى فورستر الكاتب المتنبيء المعاصر الوحيد، اما الباقون من الادباء المحدثين فهم اما فانتازيون او واعظون. عظمته لا تكمن في مسيحيته كدوستويفسكي او في التبارى كما في ملفيل Melville، ولكن فيما هو جمالي. ومن المناظر النبوئية منظر القمر في رواية لورانس **نساء عاشقات** حيث يقوم احد الشخصيات برمي احجار في الماء ليلا لتحطيم صورة القمر. ومن المتنبئين الذين يتعدون معاييرنا العادية الكاتبة اميلى برونتي حيث ان مايعني ضمنا و يلمح اليه أهم ممايقال. تدخل في روايتها **مرتفعات وذرنج** **Wuthering Heights** عمدا الاختلاط والتشوش والعواصف. وتزخر الرواية بالاصوات، صوت العاصفة والريح الهوجاء ــ اصوات أهم بكثير من الكلمات. مشاعر هيثكليف وكاثرين بدلا من ان تقبع داخلهما، تحيط بهما كالعواصف الرعدية وتولد الانفجارات التي تعم الرواية. ومن الروايات النبوئية التي يعجب بها فورستر **موبي دك** **Moby Dick** المشحونة بالمعاني ــ **وبيلي بد** **Budd Billy** التي تتضمن شريرا حقيقيا يفوق لفلس، Lovelace في **كلاريسا** لريتشارد سون وهيب Heep في **ديفيد كوبرفيلد** لديكنز، الا أنها كغيرها من الروايات النبوئية تتطلب تعليقا للحس الفكاهي، وهذا مما يدعو للاسف. يرى فورستر ان هاردى لكونه فيلسوفا وشاعرا يقترب من صفات الكاتب النبوئي، ولكن رواياته هي مسح، لا تعطى اصواتا. ولان كتابات جويس مشدودة ومحكمة فهو لا يعتبر نبوئيا، يكتب كلاما وليس أغنية.

ولتوضيح عرض فورستر للنبؤة يمكن القول ان الروايات النبوئية تقترب من ابعاد الملحمة الجادة، والمبدأ المُشَكِّل لهذه الروايات ليس المنطق العقلي، كما هو الحال في روايات الحكماء Sages (الاخلاقيون والوعاظ) كجورج اليوت وتولستوى، بل الخيال الشعرى الذى يعبر عن نفسه من خلال الرمز والمجاز البلاغي حيث توحي هذه بالخوارق وأسرار الكون. ويحاول الكتاب المتنبئون تجاوز حدود الرواية فبجانب تحميل الاشياء معاني رمزية يحاولون رفعها لمستوى العموميات ففي **الاخوة**

كاراماتزوف **The Brothers Karamzov** يستخدم دستويفسكي أساليب قصصية مستمدة من الاسطورة و«الاليجوري»، كما ان النموذج الاول للضالة المنشودة archetypal quest pattern تسبغ على **موبي دك** **Moby Dick** وحدة وترابطا، وفي روايات لورانس تتكفل الصور الذهنية بهذا التماسك فنجد ان صور الظلام والنور والشمس والثلج تنقل «الثيمات» الاساسية في الرواية و يتخذ اللون الابيض — كما هو الحال عند ملفيل — معنى الخطر والعنف والدمار.

أما النمط او الشكل الدال فهو مصطلح مستعار من الرسم، هو الجانب الجمالي للرواية، هو شكل الكتاب ككل، يبقي منظورا بعد ان تنتهي الحبكة، و يعتمد الشكل اساسا على الحبكة كما انه يَبرز كوحدة الكتاب. ولايجب ان يكون الشكل جامدا فيتسبب في فقد الحيوية، وفي اغلاق الباب أمام الحياة. رواية **السفراء** **The Ambassadors** لهنرى جيمس لها شكل الساعة الرملية ورواية **صور رومانية** **Roman Pictures** للبك تتخذ شكل السلسلة الكبرى في الرقصة المعروفة باسم Lancers. أما عن الايقاع فيرى فورستر ان اقرب شكل فني للرواية هو الموسيقى، وقد شاركه هذا الرأى روائيون آخرون من امثال بروست Proust وجيد Gide وهكسلي Huxley وفيرجينيا وولف Virginia Woolf.ويمكن تعريف الايقاع بالتكرار مع التنويع، ويمكن مقارنته باللازمة الدالة Ieitmotif فى الموسيقى، ومثال ذلك the little phrase in the music of Vinteuil في Proust التي تتكرر دائما. و يربط الايقاع بين اجزاء الكتاب الواحد، واذا لم يحسن الكاتب استخدامه يصبح مملا ويجمد في صورة رمز. ومن الامثلة على الايقاع التي بالامكان اضافتها الى ذلك تكرار ذكر صورة العشب والعظام في رواية **قلب الظلام** **Heart of Darkness** لكونراد وصورة الماء واليد والعين في رواية جويس **صورة الفنان في شبابه** **a Young Man A Portrait of the Artist As**، وصورة الدم واللون الاحمر في رواية هاردى **تس آل دربرفيل** **Tess of the DUrber villes** وصورة البحر في رواية ديكنز **دومبيى وولده** **Dombey and Son**.

ومن فورستر ننتقل ل ف . ر .ليفيز .Leavis . F.R والذى يعد نقده في

مجال الرواية من ابرز ما اسهم به في النقد الادبي الحديث، فلقد قدم الكثير، كجيمس ولورانس، لمساعدتنا على فهم طبيعة وامكانات النثر القصصي. وترتكز الكثير من معاييره النقدية على معايير كل من جيمس ولورانس ــ يرى ثلا ثتهم ان الرواية يجب ان تنصب على الاخلاقيات وان يحكم عليها من هذه الزواية. و يعد كتابه **التراث العظيم** **The Great Tradition** (١٩٤٨) احد الدراسات الاساسية في التعليق الادبي و يرتفع لمكانه **حياة الشعراء** لجونسون **ومقالات في النقد** لآرنولد. يؤكد ليفيز في نقده على جانبين: أولهما العلاقة الوثيقة بين الرواية والاخلاقيات اذ يرى الاخلاقيات المغزى الاساسي في بنية الرواية، أما الثاني فهو ان الروايات العظيمة تقدم تأكيداً للحياة. ومن القناعات الاساسية عنده ان كبار الروائيين يظهرون اهتماما اخلاقيا شديدا بالحياة وان هذا الاهتمام يحدد طبيعة التزامهم بالشكل اذ ان الروايات التي تولد فقط محاكاة الحياة، سواء أكانت طبيعية أم كاريكاتورية هى أدنى من تلك التي تخدم فيها الموهبة الخلاقة المغزى الاخلاقي وتُخدم به. وفي الفصل الاول من كتابه يشرح ليفيز مايعتبره العلاقة المناسبة بين الشكل (أو التركيب) والاهتمامات الاخلاقية، أو بين الفن والحياة، و يتخذ من جين أوستن Jane Austen مثالا على ذلك : فالقيم الجمالية في رواياتها لا تنفصل عن المغازي الاخلاقية. و يأخذ رواية **إما Emma** كمثال على ان الكمال الشكلي لايمكن ان يستساغ الا في اطار اهتمام الرواية بالحياة (Leavis . 1948:15,17)،وجدير بالذكر أن ديفيد لودج David Lodge في كتابه **لغة القَصص** **of Fiction Language** (١٩٦٦) يعكس صيغة ليفير. اذ يقول ان الجانب الاخلاقي في **إماEmma** لايستساغ الا في اطار الا تقان الفني في الرواية (Lodge,1966:68). للجانب الاخلاقي اذن عند ليفيز السبق على الشكل والعكس تماما عند لودج. ورغم ان كل من جيمس وليفيز يهتمان بالاخلاقيات، الا ان جيمس يولى الشكل اهتماما أكثر. فمن رأيه ان رواية **أنا كارينينا** **Anna Karenina** لتولستوى يعوزها الشكل في الوقت الذى يعتبرها ليفيز عملا فنيا كبيرا وذلك لعمق وشمول النظرة الحياتية فيها (Leavis,1967:11,12). ومن نفس المنطلق يذهب ليفيز الى القول بأن كونرادConrad أعظم من فلوبير Flaubert و يُرجع ذلك الى «مداه الواسع، وعمق اهتمامه بالبشرية وحدة اهتماماته الاخلاقية» (Leavis, 1948;41,42). و يعد ليفيز

رواية ديكنز **اوقات عصيبة Hard Times** مثالا لما يعنيه بالحكاية الاخلاقية Moral Fable، وتندرج معظم الروايات التي يمتدحها في **التراث العظيم** تحت هذه التسمية وهي : **العميل السرى The Secret Agent**، **نوسترومو Nostromo**، **الاوربيون The Europeans**، **صورة سيدة The Portrait of a Lady**، **سيلاس مارنر Silas Marner** . و يعرف هذه الحكاية بأن فيها «القصد مُلحّ وملفت للنظر حتى ان المغزى التصويري لكل شيء فيها ــ الشخصية والحدث ..الخ ــ يكون واضحا اثناء القراءة ..مغزى شامل يكون و ينظم كلا مترابطا» (Leavis,F.R.1948:250). وتتساوى الحكاية في مفهومها مع مصطلح النمط الاخلاقي . و يقوم اعجاب ليفيز برواية **نوسترومو Nostromo** على كونها تشكل نمطا من المغازى الاخلاقية دقيقا وغاية في التنظيم، ووجود هذا النمط الاخلاقي المنظم هو معيار عظمة الرواية عند ليفيز. و يرى ان ديكنز في رواية **أوقات عصيبة** تتملكه رؤيا شاملة عن لا إنسانيات الحضارة الفكتورية تغذيها الفلسفة النفعية الجامدة ويمثل هذه الفلسفة فى الرواية كل من جراد جرايند Gradgrind و باوندربي Bounderby. وفي مناقشته للرواية يبْسطها لمعركة بين القيم المتصارعة، مايؤيده ومايرفضه. وقد ناهض الناقد جون هولواى John Holloway مفهوم الحكاية الاخلاقية هذا فهو على عكس ليفيز يرى ان احسن جزء في الرواية هو ذلك الذى يبتعد عن الحكاية الاخلاقية (Gross and Pearson,1962:174). باختصار ينظر ليفيز الى الروائى على انه اساسا كاتب اخلاقيات وان اهم موضوع يعالجه في رواياته هو نوعية وأساس العلاقات التي يجب ان تسود بين البشر. وفي مقال له عن الناقد جونسون يوضح انه ينزع المنزع الاخلاقي في نظرته الى الادب (Leavis,1952 : 110-111)، ولكنه لايشاركه الرأى في ان الهدف تعليمي. و يؤكد ليفيز على ان الاستخدام الخلاق للغة فيه استكشاف وخلق للقيم وليس فرضها فرضا. ومن هذا المنطلق يهاجم في كتابه عن لورانس روايته **عشيق الليدى تشاترلي Lady Chatterley's Lover** وذلك للهدف التعليمى وفرض الرسالة الاخلاقية فيها فرضا، وفي نفس الوقت يمدح رواية **نساء عاشقات Women in Love** حيث ان الجانب الاخلاقي فيها جزء لايتجزأ من تماميتها كفن (Leavis, 1955: 73, 187). في العمل الناجح يرى ليفيز ان القيم لا تُعرض بل تمثَّل.

و بجانب وصف الادب على انه استكشاف للحياة او القيم يقرر ليفيز انه اثبات لامكانيات الحياة (لايعني هذا بالضرورة ان ينتهي العمل بنهاية سعيدة). وتأسيسا على ذلك فقد هاجم الشاعر اليوت لمواقفه السلبية الرافضة للحياة (Leavis, 1955: 25-26). وهو لايمدح سوى هؤلاء الكتاب الذين يستجيبون للحياة بطريقة ايجابية والذين يؤكدون فى نفس الوقت القيم الايجابية، و يتخذ هذا المبدأ كمعيار لتحديد كبار الروائيين من غيرهم. (Leavis, 1948: 10). و بسط امكانيات الحياة فيه بسط لامكانيات الفن ــ فالفن في رأى ليفيز ليس تكنييكا فقط، ومن ثم فقد هاجم رواية **فينجانزو يك Finnegans Wake** لجو يس ، وذلك لعدم تعزيزها امكانيات الفن والحياة بفصلها الاثنين عن بعضهما البعض. و بالطبع لايمكنه هذا التحديد من ان يكون منصفا لكتاب تشاؤميين من امثال بكيت Beckett وهاردى Hardy وملفيل Melville. وحرى بالذكر ان ليفيز نفسه كان يائساومتشائما من حضارة القرن العشرين. وفي رأيه ان اول كاتب حديث يثبت الحياة على وجه تام و بطريقة يوافق عليها هو لورانس . وقد اوضح الجانب الاثباتي عند لورانس في مناقشته لرواية **سانت مور St Mawr** وذلك في كتابه عن لورانس (Leavis, 1955:252). ومن الكتاب الذين تتسم رواياتهم بطبيعة ايجابية في نظرة ايضا تولستوى Tolostoy وهنرى جيمس Henry James. ومن الملاحظ انه في مناقشته لكونراد يجعله يبدوا كاتبا ايجابيا اثباتيا للحياة اكثر مما هو حقيقة. وفي كتابات ليفيز عن ديكنز وسع من مفهوم «الاثبات» هذا فأصبح يعني كما هو الحال عند آرنولد نقد الحياة و بالتحديد «نقد الحضارة». و ينطوى اعجابه ببعض الروايات على انها قد قدمت نقدا جادا للمرحلة الحضارية التي انتجتها، و يرتكز مدحه لرواية **اوقات عصيبة** على نقدها الشامل للحضارة الفكتورية، حضارة المجتمع الجديد الذى أوجده التصنيع، و يكرس جل تحليله لنقد فلسفة جراد جرايند ويمدح في نفس الوقت سيسي جوب حيث انها تمثل في رأيه صفات ايجابية(257 ــ Leavis, 1948:253). وعموما مايعطى الادب اهمية في نظر ليفيز ليس فقط هذا النقد او التساؤل، ولكن عرض المعايير والاجابات كما فعل ديكنز في روايته **الصغيرة دوريت Little Dorrit** (Leavis,1970:286). و يعكس مفهوم الادب كنقد للحضارة اهتمام ليفيز في كتاباته الاجتماعية العامة

بأزمة الثقافة الحديثة. فقد بين في مقالاته التي ظهرت فى الاعداد الاولى من مجلة **Scrutiny** كيف ان التطور التكنولوجي والحضارى وغلبة الثقافة الجماهيرية الجديدة عديمة الجذور قد تسببا في ضياع القيم الانسانية العريقة التي كانت متأصلة في المجتمع الزراعى «المتكامل». وفي كتاباته عن الافراد نجد ان المصطلح الذى يعود اليه مرارا هو «الانا» وهنا يكمن السر فى إعجابه بالكاتبة جورج اليوت Eliot George حيث يشكل موضوع الانوية، التي تفسد الضمائر، أحد الموضوعات الرئيسية في رواياتها. وقد ابدعت في معالجتها له، غير انها لم تسلم من النقد حيث انها تستسلم لاناها في المسرحة الذاتية التي تشوه أبطالها و بطلاتها. كما انه في مقال له عن مسرحية **عطيل Othello** لشكسبير يرجع مأساة عطيل نفسه الى أنانيته، وفي مناقشته للشاعر ملتون Milton ينتقد اسلوبه الرفيع الناتج عن انانية مغرورة، كما تكمن الانانية في نظره وراء الازدراء المسعور في هجاء سويفت Swift. ولايفوتنا ان ليفيز نفسه لم يسلم من «أنا» متطرف، ولطالما تعارك مع نفسه.

ومن ليفيز ننتقل الى روبرت ليدل Robert Liddell الذى قدم لنا دراستين عن الرواية : **مبحث في** الرواية **A Treatise on the Novel** (١٩٤٧) و **بعض مبادىء القصص Some Principles of Fiction** (١٩٥٣). وهو يحبذ النظر الى الرواية ككل منظم مترابط، كا ينشد ــ بين امور أخرى ــ الجمع بين الطريقة الحديثة نوعا ــ النقد العملي ــ وهي أخذ قطع اساسية من الرواية وتحليلها، والطريقة الاخرى التقليدية التي يطلق عليها النقد الاكاديمي والتي تكمن في تحليل عناصر مثل الشخصية والحبكة. و يعلل ذلك بأن كل طريقة ليست كاملة بمفردها ولكن اذا ماجمعنا بينهما نتجنب اخطاء التحريف ونصل الى فهم أحسن لهدف الكاتب ومنجزاته (Liddell,1947:21 ــ 29). ومن المآخذ على نقده معادلته وصف الخلفية في الرواية بالتوجيهات المسرحية، و بذلك لم تلق الخلفية الاهتمام الذى تستحقه منه، و يستحسن الوصف الخرائطي النافع فقط. يقول في ذلك «القصص هو تصوير الشخصيات وهي تعمل، والمنظر في الخلفية هو مجرد شيء عرضي... كثير من التوجيهات المسرحية يبعث على السأم والارباك اذا قرأنا مسرحية ما، وان رأينا ذلك عمليا على المسرح يؤدى ذلك الى طقسية شديدة العناية بالتفاصيل غير جليلة. وهي

أسوأ ماتكون في الرواية» (Liddell,1947:111-112). و يرى ان «هناك طريقتين للنظر الى الخلفية في الرواية : اذا نظرنا اليها موضوعيا يتوجب ان توجد فقط حيث تفسر الحدث، كالمناظر في المسرحية. أما تكديس التفاصيل من أجل التفاصيل فهو عمل ممل ولا داعي له»، و ينعى على من يذهبون الى ذلك. ثم يستدرك ان «النظرة الذاتية الى الخلفية مشروعة فقط عندما تكون وجهة نظر احد الشخصيات، وليس هناك مبرر لنظرة المؤلف الذاتية الا اذا دخل القصة ككورس بصفة الزمن او القدر. نرى ديكنز بهذه الصفة عندما يستحضر المطر في مقاطعة لنكونشاير، وكذلك ضباب المحاكم وغير ذلك من المؤثرات الرمزية». (Liddell,1947:127). ومن الاسباب الرئيسية الباعثة على اعجاب ليدل بجين اوستن ندرة وصف الخلفيات في رواياتها. ويخالف ايان وات Ian Watt ليدل الرأى فى ذلك، فقد بين أن أحد الملامح المميزة للرواية هي انها تمركز شخصياتها في «بيئه محلية» (Watt,1957:28-29) مما يحدد ملامحها أكثر، ومن الامثلة على ذلك جزيرة رو بنسون كروسوو ومنزل السيد ب في رواية **باميلا Pamela** لريتشارد سون والنزُل الجيد والردىء في رواية **جوزيف أندروز Joseph Andrews** لفيلدنج. كما ان وصف الاماكن يلعب دورا هاما في روايات الرعب القوطية كرواية **أسراريود ولفو The Mysteries of Udolopho** و**قلعة اوترانتو The Castle of Otranto** وفي روايات ديكنز يرتفع هذا الوصف الى مستوى رمزى كما هو في افتتاحية **بليك هاوس** و **الصغيرة دوريت** . ولكل من الاخوات برونتي وتوماس هاردى ود. هـ . لورانس احساس مرهف بالمكان ونلاحظ في رواياتهم تواؤم المشهد مع الحياة الوجدانية الخاصة للشخصية، كما ان البيئة تشكل حياة الانسان وهي مسؤولة لدرجة كبيرة عما هو عليه من حال. ومن الكتاب الذين يهتمون بتفاعل الشخصية مع الخلفية جورج اليوت وزولا و بلزاك وفلوبير وتورجينيف.

ومن أبرز نقاد الرواية و ين بوث Wayne Booth الذى تتركز جهوده النقدية في استعادة أهمية صوت المؤلف وتبيان كيف ان الاهمية التي يعولها النقاد على الرواية اللاشخصية في سبيل واقعية أسمى فيها اجحاف بالروايات السابقة على روايات هنرى جيمس، كروايات ديكنز وجورج اليوت. يرى بوث أن مبدأ العرض Showing

(مقابل التقرير Telling) أمر صعب المنال. وفى مقام التدليل يقول انه اذا تجنب الروائي التعليق المباشر على الحدث بصوته، فسيأتي ذلك في صورة بديلة ــ الافكار الداخلية لمختلف الشخصيات ــ وهذا أسلوب مصطنع واختيارى، وهو في الحقيقة طريقة أخرى لتعريف القارىء كيف يفسر. واذا تجنب الكاتب التعليق الداخلي، يتم ارشاد القارىء عن القصة بطريقة غير مباشرة باعطائه عن طريق الوصف مدى التعو يل على الشخصيات وعلى تعليقاتها. و يبين بوث ان كل الاساليب تخدم هدف المؤلف. فى نهاية الفصل الاول في كتابه **بلاغة القصص** يقول «لايجب ان ننسى انه رغم ان المؤلف باستطاعته ان يختار أقنعته، لا يستطيع أبدا أن يقرر ان يختفي» (Booth,1961:20). كلمة «بلاغة» (أوفن) كما جاءت في عنوان كتابة هي المصطلح الذى يستخدمه بوث للتعبير عن الوسيلة أو التكنيك الذى به يعلن الكاتب عن رؤياه للقارىء و يقنعه بجدواها وهي ليست فقط بلاغة الاسلوب اللفظي ــ فن القصص اذن في مفهومه هو أساسا اقناعي بلاغي . وفي الكتاب يوضح انه لافرق يذكر بين الروائيين البلاغيين الذين يقحمون أنفسهم من أمثال فليدنج Fielding وديكنز Dickens وشيوخ منهج اللاشخصية الحائزين على الاعجاب ــ فلوبير Flaubert وجيمس James وجو يس Joyce. ومن هذا الضرب يهاجم بوث «النقد الجديد» للرواية الذى ارسى دعائمه جيمس وفصّله لبك، و يتجه اتجاها مخالفا. وهناك اشارات لكثير من ركائز هذا النقد في عناو ين فصول الكتاب : «التقرير(المؤلف يقول القصة) والعرض (القصة تقول نفسها دون راوٍ ــ الشخصيات في مواجهة القارىء)، «الروايات الحقيقية يجب ان تكون واقعية»، «يجب على كل المؤلفين ان يكونوا موضوعيين»، «الفن الحقيقي يهمل الجمهور». والركيزة الاساسية هي زواية السرد بأشكالها المختلفة يعلوها «الرقيب المركزى» central intelligence [توطير الفعل داخل وجدان احد الشخصيات لا كما يلاحظ المؤلف] الذى يعود لجيمس، و يأتي في المرتبة الدنيا التقرير المرتبط بالمؤلف العليم omniscient author الذى يتدخل في كل شيء. و يأخذ بوث على عاتقه الدفاع عن صوت المؤلف هذا و بيان ان السرد اللاشخصي ماهو الاأحد البدائل امام الروائي. و يبْسط بوث مفهوم «بلاغة» عن دورها الكلاسيكي في الاقناع ليضم الاساليب

القصصية التي يستخدمها المؤلف «لفرض عالمه القصصي على القارىء» (Preface Booth,1961). ومن ثم يتركز اهتمامه الاساسي في كيفية توصيل الرواية للقارىء. وعلى هذا فكل شيء في الرواية وخاصة زواية السرد ربما يصبح عنصرا بلاغيا وذلك في مفهوم بوث الموسع للمصطلح. ويخصص بوث الجزء الثاني من كتابه للمساعدة التي يقدمها «صوت المؤلف» للقارىء في تبين معاييره Norms أى معتقداته التي على القارىء ان يستوعبها. و يبحث الجزء الثالث في العراقيل التي يضعها السرد اللاشخصي بين القارىء وتلك المعايير. لم يغفل بوث كلية المعنى الكلاسيكي لـ «بلاغة» وهو الحث والاقناع حيث يؤكد أن على القارىء ان يستوعب المعايير وان يشارك فيها ايضا. و يتحدث بوث عن اعمال شكسبير العظيمة القادرة على «كسب القراء من كل المعسكرات» كما لو كان شكسبير بلاغيا كلاسكيا (Booth,1961:141). و يتبين لنا أيضا ان بوث يقصد ايضا بمصطلح معايير الحكم الاخلاقي التي من خلالها يعرف القارىء ما اذا كان يتعاطف مع شخصية ما وكذلك مواقفها ام يدينها. هل على القارىء ان يشجب المربية في رواية هنرى جيمس **دورة اللولب The Turn of the Screw** كعصابية تهلوس او يتعاطف معها على انها ضحية الاشباح الحقيقة؟ يميل بوث للتعاطف معها رغم ان الاتجاه الآخر يبدو اكثر جاذبية، وفي نفس الوقت يلقي اللوم على طريقة جيمس اللاشخصية التي تترك الحكاية ومعاييرها لغزا محيرا (Booth,1961:311-315). وليست متاعب بوث مع الحكاية هذه متاعب ناقد يود ان يرى اى فعل يحاكي، ولكنها تخص المهتم بالاخلاقيات الذى لايعرف ماذا يقر وماذا لايقر. اذا كان جيمس اكثر وضوحا في بلاغته، واذا كان مدركا اكثر لما يود ان يقنع القارىء به، لما تردد بوث في ابداء العطف للمربية. وجدير بالذكر ان بوث لايدين السرد اللاشخصي او صمت المؤلف اينما كان، فهو جائز عنده في بعض الاحيان. فاذا كان المؤلف صامتا ورغم ذلك يستطيع ببلاغته ان يوصل المعايير ــ كما في الجزء الخاص ب Jason في رواية فوكنر **الصخب والعنف The Sound and the Fury** فلاضرر على الرواية من ذلك اذ يحدث اتصال جيد بين المؤلف والقارىء، ولأن المؤلف صامت يصبح الا تصال «تشاركاسريا» . فالقارىء لايحتاج إلى تعليق مباشر من المؤلف ليحكم بدقة على

مواقف جيمسون الشريرة وسلوكه البذىء (Booth,1961:306-307). و يعطى بوث لهذا التشارك في المعايير أهمية تعلو على أهمية المحاكاه، وعلى الكاتب في نظره ان لايهتم بمحاكاة فعل مابقدر اهتمامه بتقديم الصواب من المعايير. ومن ثم ينصح الروائيين بأن «على الكاتب ان لايعبأ بما اذا كان الراوى واقعيا قدر اهتمامه بما اذا كانت الصورة التي يخلقها لنفسه، مؤلفه الضمني implied author (نفسه الثانية التي تقف خلف الكواليس)، هي ماتحوز على إعجاب قرائه الاذكياء المدركين» (Booth,1961:395). و باختصار يهتم بوث بالجانب التعليمي اكثر من اهتمامه بمجرد المحاكاة، فالكاتب رغم انه محاك في صنع حبكاته الا انه من الاهمية بمكان ان يكون مصدر «المعايير» التى توصل للقارىء، فالمعايير (البلاغة) تنمو بينما العمل الادبي (المحاكاة، الشكل) يخبو. وعلى هذا ففي آخر فقرة في كتابه يعرف الكاتب الناجح بأنه ذلك «الذى يصنع قراءه جيدا، اى يجعلهم يرون مالم يرونه من قبل، يدفع بهم صوب ادراك جديد وتجربة جديدة كلية- ويجد مكافأته في رفاقه الذين صنعهم [رفاقه في الحكمة والعلم والخيرية]». ومن ثم راح في مناقشته لرواية **توم جونز Tom Jones** لفيلدنج، والتي يقابلنا فيها الروای العليم الذى يتدخل في كل شيء معلقا ومفسرا، يؤكد على كونها تعليمية وعلى انها بلغت الكمال الى درجة كبيرة.

ومن بوث ننتقل الى مارك شورر Mark Schorer . فى مقالة «التكنيك كاكتشاف Technique as Discovery (Schorer,1948:67-87)» يرى شورر ان الفارق بين المضمون، او الخبرة، والمضمون في صورته النهائية، اى الفن، هو التكنيك. و يلخص شورر في بداية المقال مبادىء مدرسة «النقد الجديد» التي ترتكز على عدم الفصل بين الشكل والموضوع، كما يوضح تجاهل النقاد لماتعنيه هذه المبادىء في النقد الروائي. والمقال، فيما أعتقد، بمثابة التطور الملحوظ الذى طرأ على نظرية زواية السرد في الاربعينات. واذا كان لبك قد عنى بزواية السرد كوسيلة لتمثيل مترابط وجلي، فان شورر يتقدم على ذلك خطوة وذلك بدراسة «استخدام زواية السرد ليس فقط كوسيلة للتحديد الممسرح، ولكن على وجه الخصوص، لتحديد الموضوع». و يوضح في مقاله ان الرواية عادة ماتكشف عن عالم متخيل من القيم والاتجاهات، ومايساعد الكاتب في بحثه عن تعريف فني لهذه القيم والاتجاهات عملية الضبط التي تقوم بها

زوايـة الـسـرد، وعـن طريق أساليب السرد يتمكن من الفصل بين اتجاهاته وميوله هو وبين اتجاهـات ومـيـول شـخـصـيـاتـه، ومن ثم يستطيع ان يقيم تلك داخل اطارها بـطـريـقـة مـوضـوعـيـة. وتـكـمن قيمة مقاله في تأكيده على ان المضمون والتكنيك في الـقـصص لاينفصمان، وان «التكنيك هو الاسلوب الاوحد للروائي لاكتشاف وسبر وتـطـو يـر مـوضـوعـه، ولنقل معناه، وأخيرا لتقييمه». وعلى ذلك فبالتكنيك فقط يحيا الموضـوع ونـظـام الـقيم في الرواية، اذ انه ليس مجرد زخارف. وفي تحليله لرواية **ابناء وعـشاق** **Sons and Lovers** للورانس، وهي رواية ترجمة ذاتية، يبين شورر ان هناك تـنـاقـضـا في موضوع الرواية (رغم انه قد أظهر في كتاباته مؤخرا تعاطفا مع لورانس): لايـسـتـطيع بول Paul أن يحقق علاقات جنسية مرضية، هل هذا بسبب تعلقه بأمه ام بـسـبـب روحانية ميريام Miriam؟ هل الخطأ خطأ الام ام خطأ محبوبته؟ ونجد ايضا ان الـروايـة في نـفس الوقت الذى تدين فيه الام تبرر موقفها، كما انها تبين فشل بول وفي نـفـس الـوقـت تـعـطـي اسبابا لذلك بعيدا عنه. وتظهر المتناقضات حتى في ذات الـفـقـرة الـواحـدة. وتكمن المشكلة من وجهة نظر شورر في ان لورانس لم يتمكن من ابـعـاد نـفسه عن بول، لم يتمكن من ابعاد المحلل الذى لابد وان يكون موضوعيا عن لـورانـس مـوضـوع الرواية حتى اننا لانستطيع ان نقول من هذا ومن ذاك. واذا انتقلنا لـروايـة تـرجمة ذاتـية أخرى وهي **صورة الفنان في شبابه** **Artist as aYoung Man** **A Portrait of the** لجـو يـس لـوجدنا انها توضح قيمة ونوع تجربتها ليس بالتعليق المـبـاشر والـنـعـت الاخـلاقي ولكن بنسيج الاسلوب، اى بطريقة موضوعية لقد جعل جـو يس التكنيك هو المعلق : موضوع الرواية هو عزلة الفنان الشاب عن بيئته تدريجيا وهـذا المـوضـوع يـعـالـج بـثـلا ثـة أسـالـيب مختلفة تتناسب مع تطور ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus مـن مـرحـلة الطفولة الى مرحلة الصبا وحتى النضوج. تبدأ الرواية بـأسـلـوب أشبه مايكون بتيار الوعي حيث تفرز البيئة تأثيرها على ادراك الطفل، عالم غـريـب لـم يـنـضـج عـقـل الطفل بعد حتى يخضعه لتساؤلا ته وأحكامه. و يتغير هذا الاسـلـوب عـنـدمـا يـبـدأ الطفل في اكتشاف ماحوله. و بينما تنمو خبرته الحسية عن الـعـالـم، يـصـبـح ايـقـاعـه أثـقل وتكثر التفاصيل الحسية فيه حتى نصل الى اسلوب رومانتيكي زاخر يمثل الذروة العاطفية في الرواية عندما يرفض ستيفن القيم الاسرية

والدينية. وفي الاجزاء الاخيرة من الرواية يتخذ الاسلوب لونا فكريا عندما يدرك ستيفن مواهبه الفنية ويحدد لنفسه مستقبلا في هذا الاتجاه. لقد حصر جويس المعلومات عن ستيفن بتلك المشاهد والمدركات والافكار والاحاسيس التي يسجلها عقل ستيفن نفسه، و بذلك استبعد امكانية تحيز المؤلف التي تضر ببنية **ابناء وعشاق** . وعلى هذا يمكن القول انه نظرا لموضوعية المؤلف وعدم انحيازه في تقديم قصته نجد ان الكاثوليكي الملتزم بامكانه ان يتعاطف مع تصوير القيم الكاثوليكية في الرواية، تلك التي رفضها البطل والمؤلف معا. وفي مقال لاحق «القصص والقالب القياسي Fiction and the Matrix of Analogy» (١٩٤٩) يتابع شورر اكتشاف مغازى اللغة التي يستخدمها الروائيون وذلك بالبحث عن أنماط الصور المجازية والرموز تحت السطح ، حتى في روايات الملتزمين بالواقعية .

واذا كان مارك شورر كما رأينا قد أهتم في نقده بزواية السرد، فان نورثروب فراى Northrrop Frye قد انشغل بقضية أخرى، فباعتقاده ان النقد الادبي يجب أن يأخذ بانضباط وترابط العلوم، وأساس ذلك يكمن في النماذج الأولى (أو الامثلة النمطية)archetypes لجميع العصور والثقافات. و يرى أن دراسة الادب لايمكن ان تقوم على الحكم التقويمي value judgement وقد حول مفهوم القيمة من العمل الفردى الى العمل الجماعى أى الادب كله.

فى الجزء الاول من كتاباته **تشريح النقد Anatomy of Criticism: Four Essays (١٩٥٧)** يتناول التطور التاريخي للقصص من الميثولوجيا (الاساطير) مرورا بالرومانس والمحاكاة العليا والمحاكاة السفلى وحتى السخرية، وقد عرفها على انها مراحل تدهور قوة البطل فيما يتعلق ببيئته البشرية والطبيعية. و يندرج تحت المحاكاة العليا الملحمة والمأساة، وتحت المحاكاة السفلى الملهاة والقصص الواقعي. وتكمن أهمية معالجة فراى لموضوع النثر القصصي في تقسيمه إلى أربعة أشكال: الرواية، الاعتراف، التشريح، والرومانس. وقد نظم فراى الانماط الميثولوجية طبقا لقوة البطل، ففي القمة يأتي الابطال الذين ليسوا من جنس البشر، بل هم آلهة، يليهم الابطال من جنس البشر ولكنهم أقوى وأعقل وأكثر حيلة منا،يتبعهم أشباهنا في مقدرتهم، وأخيرا الابطال الاقل منا مقدرة، الحمقي والمهرجون (و بالطبع يصبح نعت بطل هنا غير مناسب). الابطال الذين يفوقونا مقدرة يصلحون للملاحم والرومانسيات

لا للروايات. وفي مقام الاستدلال يستند فراى الى العبارة التي اطلقها ثاكرى Thackeray على روايته **سوق الخيلاء** عبارة «رواية بلا بطل» ونفس العبارة تنطبق على كل رواية أخرى: فتوم جونز Tom Jones في رواية فيلدنج بهذا الاسم و بيب Pip في رواية ديكنز **آمال كبار** **Great Expectations** واما بوفارى في روايه فلوبير جميعهم يوجدون على مستوى ميثولوجي يحتله كل قارىء بخبراته،وعندما تصبح شخصية مثل هيثكليف في رواية **مرتفعات وذرنج** **Wuthering Heights** «أكبر من الحياة» لانستطيع ان نطلق على العمل الذى يتضمن مثل تلك الشخصية رواية، بل انه رومانس (لقد كتب ترولوب Trollope روايات أما وليام موريس Morris William فقد قدم لنا رومانسيات). وبمقتضي هذا الفهم يرى فراى ان الفارق الاساسي بين الرواية والرومانس هو منهج خلق الشخصيات، فكاتب الرومانس لايستهدف خلق «اناس حقيقين» بل شخصيات تمتد الى نماذج اولية سيكولوجية psychological archetypes في الرومانس نجد مصطلحات يونج Jung النفسية: shadow,anima,libido تنعكس في البطل والبطلة والشرير على التوالي. والعنصر الذاتي في الرومانس أقوى منه في الرواية، كما انها تحمل في ثناياها «الاليجورى» allegory (المجاز الرمزى).و يذهب فراى الى ان الرومانس اكثر ثورية من الرواية، فالروائي يتعامل مع شخصيات تلبس أقنعتها الاجتماعية وهو بحاجة الى اطار من مجتمع مستقر، اى انه تقليدى الى درجة كبيرة. أما كاتب الرومانس فيتعامل مع شخصيات فردية في فراغ يعطيها قيمة مثالية خيالية، ومهما كان محافظا الا أنه توجد دائما في صفحاته لمسات هدمية، عدمية،غير مألوفة. حتى في القصص القصيرة يمكننا التفريق بين شكل الحكاية عند بو Poe الذى يشابه الرومانس وقصص تشيكوف Chekhov وكاثرين مانسفيلد Katherine Mansfield التي تشابه الرواية. وعلى العموم لايوجد امثلة خالصة لاى نوع، فليس هناك رومانس حديثة لايمكن النظر اليها على انها رواية والعكس بالعكس،فأشكال النثر القصصي مختلطة تماما كالاعراق الجنسية في البشر، وليست منفصلة كجنس الذكور والاناث. و يتساءل فراى مافائدة التقسيمات السابقة اذن؟ ولا يلبث ان يجيب انه يجب النظر الى كاتب الرومانس في اطار التقليد الذى اختاره. اذ اعتبرنا سكوت Scott كاتب

رومانس فليس نقدا سليما ذلك الذى ينظر الى نقائصه كروائى. لقد حدد هوثورن Hawthorne هو ية **البيت ذى القباب السبع** **The House of the Seven Gables** فى المقدمة اذ يقول انه يجب ان تقرأ على أنها رومانس وليست رواية. ويمضى فراى في استعراضه للرومانس مبينا انها اقدم من الرواية، كما انها بتمجيدها البطولة والعفة ترتبط بالارستقراطية، وقد راجت في الفترة الرومانتيكية كجزء من النزوع الرومانتيكي نحو الاقطاع والبطولية. و يقرر ان رومانسيات سكوت والاخوات برونتي رد فعل رومانتيكي ضد التصنيع، رد الفعل الذي انتج ايضا شعر وردز ورث Wordsworth و بيرنز Burns وفلسفة كارلايل Carlyle.وليس غريبا ان نجد ان أحد الموضوعات الهامة في الرواية البورجوازية هو المحاكاة التهكمية للرومانس ومثالياتها. وتأتي الرومانس ــ التي تتناول الابطال ــ في الوسط بين الرواية التي تنحصر في البشر والميثولوجيا التي تتعرض للالهة. وتعد الرواية اتجاها قصصيا نحو التاريخ. وقد اثبتت المقولة انه كلما اتسع نطاق الرواية كلما ظهرت طبيعتها التاريخية اكثر فأكثر، أثبتت صحة تسمية فيلدنج رواية **توم جونز** **Tom Jones** تاريخا. ولكن الروائي يفضل التاريخ المعاصر او القريب فرواية **و يفرلي** **Waverley** لسكوت وكذلك **الصغيرة دوريت** **Little Dorrit** لديكنز تعودان ٦٠، ٤٠ سنة فقط الى الوراء على التوالي. فبينما يكون النمط التاريخي ثابتا في الرومانس نجده لدنا في الرواية، ولذلك فمعظم «الروايات التاريخية» تكون رومانسيات.

والشكل التالي من أشكال النثر القصصي هو السيرة الذاتية (او الاعتراف)وهي ، كما هو الحال في الرومانس، تتفق مع الرواية في بعض الامور. وفي تصوز فراى ان الدافع وراء كتابة معظم التراجم الذاتية هو إنتقاء تلك الاحداث والخبرات في حياة الكاتب التي تشكل نمطا متكاملا. ومن الظاهر ان القديس اوغسطين St.Augustine هو الذى ابتدع الاعتراف وأن روسو Rousseau هو الذى أرسى الشكل الحديث له. و يرى فراى ان هناك فائدة في تحديد هذا الشكل حيث ان ذلك يعطي العديد من الاعمال النثرية الجيدة مكانا معروفا بدلا من تركها بلا هو ية مع غيرها من الكتب التي لا تندرج تحت الادب لانها «فكرا»، كما انها ليست فكرا دينيا اوفلسفيا لانها نماذج من الاسلوب النثرى. وللاعتراف شكله المختصر،

كالرواية والرومانس في ذلك، وهو المقال المألوف. وماير بط مقالات مونتان Montaigne بالاعتراف هو تماما ماير بط المجموعة القصصية **أهل دبلن Dubliners** لجو يس **وديكا ميرون Decameron** لبوكاتشيو Boccaccio بكل من الرواية او الرومانس. وقد بدأ الاعتراف ينساب في الرواية بعد روسو وقد انتج لنا هذا المزيج الترجمة الذاتية القصصية fictional autobiography. ليس هناك سبب أدبي يدعو ان يكون موضوع الاعتراف دائما هو المؤلف نفسه، فقد استخدمت الاعترافات الممسرحة في الرواية منذ رواية **مول فلاندرز Moll Flanders** لديفو Defoe، و يسمح أسلوب تيار الوعي بمزج الشكلين معا. وتلعب الافكار دائما دورا هاما في الاعتراف في الوقت الذى تعتبر فيه غريبة على الرواية حيث تكمن المشكلة الفنية في اذابة كل ماهو نظرى في العلاقات الشخصية. ولذلك اذا صادفتنا مناقشة لموضوع ما ــ وليكن نظرية جمالية كما هو الحال في رواية **صورة الفنان في شبابه** لجو يس والتي تأتي في ذروة الرواية ــ ندرك على الفور ان هذا اعتراف داخل الرواية. و يسلم فراى بأن الرواية تميل ان تكون منبسطة (تتجه خارج نفسها) وشخصية، واهتمامها الاساسى ينحصر فى الشخصية الانسانية كما تظهر في المجتمع، أما الرومانس فتميل ان تكون منطو ية (تدور نحو الباطن) وشخصية، كما انها تتعامل مع شخصيات ولكن بطريقة ذاتية أكثر (ذاتي هنا يرجع لاسلوب المعالجة لا الموضوع .شخصيات الرومانس بطولية ومن ثم غامضة، أما الروائي فعنده حرية اقتحام عقول شخصياته لانه اكثر موضوعية). أما الاعتراف فهو ايضا منطو ولكنه فكرى في المضمون. والشكل الرابع الذى يكمل الصورة منبسط وفكرى. هذا الشكل هو «الهجاء المنيبي » Satire Menippean أومايطلق عليه أحيانا «الهجاء الفاروى» Varronian Satire نسبة الى الساخر اليوناني مينيبوس Menippos والرومانى فارو Varro، وقد اطلق عليه فراى «التشريح» نسبة الى كتاب بيرتون **تشريح السوداء Anatomy of Melancholy.** وتعنى كلمة تشريح في هذا العنوان تحليل، وتنقل بدقة الاتجاه الفكرى لهذا الشكل. ومن القصص الذى يندرج تحت هذا العنوان **رحلات جليفر Gulliver's Travels** لسو يفت Swift، **كانديد Candide** لفولتير Voltaire، **اروين Erewhon** لبتلر Butler و**عالم جديد شجاع Brave New World** لهكسلي

Huxley. و يدور الهجاء المنيبي اكثر حول المواقف العقلية منه حول الناس . وهو يشبه الاعتراف في معالجته لافكار مجردة ونظريات ويختلف عن الرواية في ان شخصياته تسير على اسلوب معين وليست طبيعية، كما انها ناطقة فقط بالافكار التي تمثلها. واذا ماقارننا شخصية في رواية من روايات جين اوستن بأخرى في رواية من روايات بيكوك Peacock أدركنا على الفور الفرق بين الشكلين. ويختلف الهجاء عن الرومانس في أنه لايدور حول مغامرات بطل من الابطال، ولكنه يعتمد على انطلاق الخيال الحر وتلك الملاحظة الفكاهية التي ينتج عنها الكاريكاتور. انه يقدم لنا رؤيا في العالم في نطاق اطار فكرى واحد. والشكل المختصر للهجاء المنيبي عادة مايكون حواراً اوحديثا حيث يكون الاهتمام بتصارع الافكار لا الشخصيات وهذا الشكل شائع عند فولتير. و بينما يهتم الروائي بتحليل العلاقات البشرية كما هو الحال في روايات هنرى جيمس أو بتحليل الظواهر الاجتماعية كما في تولستوى، يهتم كاتب الهجاء بالتقعر الفكرى. وعندما يندمج التشريح مع الرواية ينتج «رواية القضية» roman à thèse وروايات تبدوفيها الشخصيات كرموزلافكاراجتماعية او غيرها وذلك مثل الروايات البروليتارية فى الثلاثينات من هذا القرن. وفى ضوء هذا الفهم يرى فراى ان ستيرن Sterne ــ خليفة بيرتون ورابلي Rabelais ــ قد وفق في دمج الشكلين معا في تريسترام شاندى **Tristram Shandy**، فبجانب كونها رواية فيها استطراد وشخصيات مبنية على نظرية الاخلاط (او الامزجة) Humour ورحلة الانف الكبير ومناقشات الندوة والتهكم على الفلاسفة والنقاد المتقعرين ــ وكلها من ملامح التشريح.

ويخلص فراى الى ان التركيز على شكل واحد من الاشكال الاربعة نادر تماما، و يستدل على ذلك بأن الروايات الاولى لجورج اليوت ــ على سبيل المثال ــ متأثرة بالرومانس والاخيرة بالتشريح. كما تعد **موبي د ك Moby Dick** للفيل مزيجا من الرومانس والتشريح. كما اننا نلحظ خيوطا من الرواية والرومانس والاعتراف في **باميلا Pamela** لريتشارد سون وخيوطا من الرواية والرومانس والتشريح في **دون كيشوت Don Quixote** لسرفانتس وخيوطا من الرواية والاعتراف والتشريح في بروست، وهكذا.

و بجانب ذلك يذهب فراى الى القول بأنه لكى يصبح النص ذا معنى على القارىء ان يضعه في اطار علاقته الاساسية بالنماذج الاولية (الامثلة) و يتحقق ذلك بابتعاده عن النص والنظر اليه من منظور يتسع اكثر واكثر(Frye,1957:140). ولم يسلم فراى من النقد الذى وجهه له النقاد الذين يرون فى الاحكام التقويمية المبرر لوجود الدراسات الادبية، كما يؤخذ عليه اهماله الجانب التاريخى للنص، كما ان نظريته المبينة على النماذج الاولية ابعد ماتكون عن العلميه. وفى مؤلف حديث له **The Secular Scripture: A Study of the Strcuture of Romance** (١٩٧٦) يتعرض فراى للرومانس التى شكلت ايضا بؤرة النقاش فى كتابه الاول. ولكن كان قد ظهر فى العشرين عاما التى تفصل بين الكتابين مذهب التركيبية (البنيوية) Structuralism ونتج عن ذلك بعض التجانس بين افكاره فى الكتاب وافكار التركيبيين. و يؤكد كل من فراى والتركيبيين على ان النظام العام عامل اساسى وان هذا النظام قائم على نموذج، وهذا النموذج اسطورى، نموذج اولى عند فراى اما البنيويون فالنموذج عندهم لغوى. و يرى فراى فى كتابه اننا نفترض فى كل مجتمع انسانى شكلا ما من الثقافة اللفظية تحتل فيها القصص مكانا بارزا(Frye,1976:6) وتأخذ هذه القصص احد شكلين: الاسطورة والحكايات الشعبية. ورغم انهما متشابهتان فى التركيب فوظيفتهما مختلفة فبينما تنقل الاسطورة شيئا اشبه بالمعرفة الخاصة اشبه بالوحى، تنحصر وظيفة الحكايات الشعبية في التسلية أساسا(Frye,1976:6-7). واذا كانت الاساطير تلتف مع بعضها لتكون الميثولوجيا، واذا كانت الحكايات الشعبية لها نفس تركيب الاساطير فبالامكان ان يندمجا مع بعضهما (Frye,1976:12). وتأسيسا على هذا ينظر فراى الى القصص على انه نظام لفظى جامع.

الهوامش

١) من الامثلة على ذلك ترولوب Trollope وميريديث Meredith ومارك توين Mark Twain وحتى وليم فوكنر William Faulkner الروائي الشهير الذى لايختلف اثنان على براعة فنه الروائي والذى كان دائما يعجبه ان يدعى انه ليس كاتبا عظيما. وحتى ديكنز Dickens عملاق الرواية الانجليزية، كان يُنظر اليه على انه مسلٍ جماهيرى. وربما يقول قائل ان هذا هو حال رجال الادب في غالب الاحيان فهم ينقصون قدر أنفسهم وهذا صحيح، فبعد وفاة الشاعر سوينبيرن Swinburne في ١٩٠٩ علق ييتس Yeats الشاعر الايرلندى الكبير على ذلك قائلا لاخته «لقد غدوت ملكا على القطط».

٢) كما جمعت أيضا بعض مقالاته عن روائيين آخرين وبعض عروض الروايات في كتاب بعنوان بيت القصص The House of Fiction (١٩٥٧) وكانت قد جمعت بعض العروض في Notes And Reviews (١٩٢١).

مراجع البحث :

Allott, Miriam. **Novelists on the Novel**. (London, 1959).

Booth, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. (Chicago and London, 1961), (1973 edition).

Brown, E.K. **Rhythm in the Novel**. (Toronto, 1950).

Daiches, David. **The Novel and the Modern World.** (rev. ed. Chicago, 1960).

Forster, E.M. **Aspects of the Novel**. (London, 1927).

—— . **Virginia Woolf**. (London, 1942).

Fowler, Roger. **Linguistics and the Novel**. (London, 1977).

Frye, Northrop. **Anatomy of Criticism : Four Essays**. (Princeton, 1957).

—— . **The Secular Scripture : A Study of the Structure of Romance**. (Havard 1976).

Gard, Roger (ed.). **Henry James: The Critical Heritage**. (London, 1968).

Gross, John and Gabriel Pearson. **Dickens and the Twentieth Century.** (London, 1962), (1966 edition).

Halperin, John (ed.)·**The Theory of the Novel : New Essays**·(London, 1974).

Hardy, Barbara·**The Appropriate Form : An Essay on the Novel**·(London, 1964).

Harvey, W.J. **Character and the Novel**·(Conrnell U.P., 1965).

Hazell, Stephen (ed.)·**The English Novel : Developments in Criticism Since Henry James**·(London, 1978).

Holloway, John·**The Victorian Sage**·(London, 1953).

Huxley, Aldous (ed.) **The Letters of D.H. Lawrence**·(London, 1932).

James, Henry·**The Art of the Novel**·(New York, 1934).

—— ·**The House of fiction**·(London, 1957).

Lawrence, D.H. **Phoenix**·(London, 1936).

—— ·**Studies in Classic American Literature**·(London, 1924).

Leavis, F.R. **The Great tradition**·(London, 1948, (1966 edition).

—— ·**The Common Pursuit**·(London, 1952), (1966 edition).

—— ·**D.H. Lawrence : Novelist**·(London, 1955), (1964 edition).

Thought, Words and Creativity : Art and Thought in Lawrence·(London, 1976).

—— ·**Anna Karenina and Other Essays**·(London, 1967).

—— ·and Q.D. Leavis, **Dicken the Novelist**·(London, 1970), (1972 edition).

Leavis, Q.D. **Fiction and the Reading Public**·(London, 1932).

Liddell, Robert·**A Treatise on the Novel**·(London, 1947), (1971 edition).

—— ·**Some principles of Fiction**·(London, 1953).

Lodge, David·**Language of Fiction : Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel**·(London, 1966).

Lubbock, Percy·**The Craft of Fiction**·(London, 1921), (1972 edition).

Nietzsche, Friedrich·**The Birth of Tragedy and the Geneology of Morals** (1872), trans. Francis Golffing (New York, 1956).

Roberts, Morris·**Henry James's Criticism**·(Harvard, 1929).

Scholes, Robert and Robert Kellogg. **The Nature of Narrative.** (New York, 1966).

Schorer, Mark. "Technique as Discovery", **Hudson Review,** 1 (Spring, 1948), 67-87.

—— . "Fiction and the 'Matrix of Analogy'," **Kenyon Review,** XI (1949), 539-560.

Shapira, Morris (ed.). **Henry James : Selected Literary Criticism.** (London, 1968).

Stevick, Philip (ed.). **The Theory of the Novel.** (London, 1967).

Watt, Ian. **The Risee of the Novel.** (London, 1957), (1972 edition).

Wellek, René and Austin Warren. **Theory of Literature.** (New York, 1949).

Woolf, Virginia. **The Common Reader : First Series.** (London, 1925).

—— . **The Common Reader : Second Series.** (1932).

—— . **The Captain's Death Bed and Other Essays.** (London, 1950).

—— . **Collected Essays** - 4 vols. (1966-7).

American and British **Periodicals** - specifically devoted to Fiction.