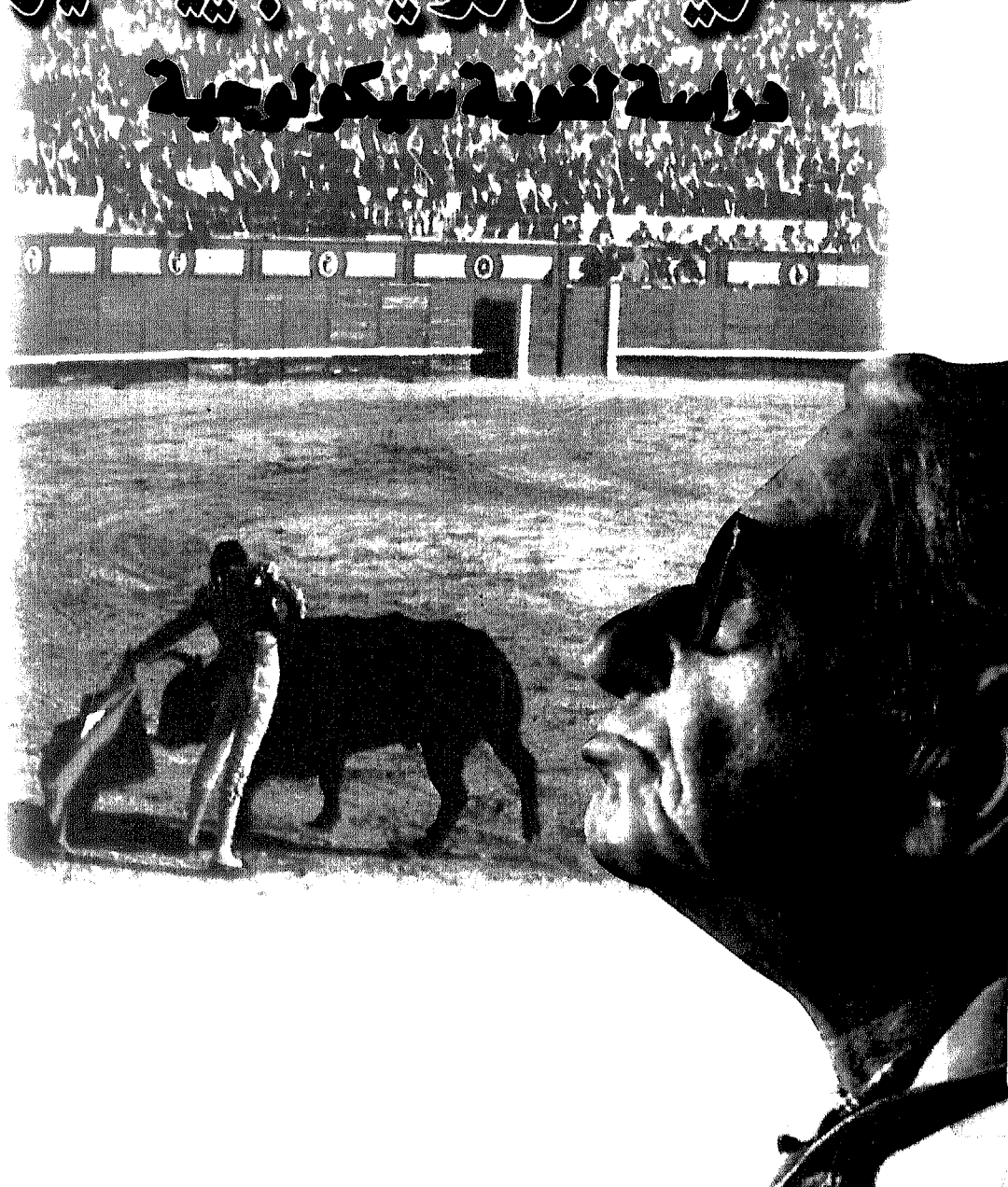




دكتور عبد الفتاح عوض

في الأدب الأسباني
السخرية في روايات بايسير
دراسة لغوية سيكولوجية



فى الأءب الإسبانى

السخرىة فى رواىاء باىسىئر

ءراسة لغوىة سىكولوجىة

ءكءور عبء الفءاء عوؤ
رئىس قسم اللغة الإسبانىة وآءابها
كلىة الآءاب - ءامعة القاهرة

الطبعة الأولى
م ٢٠٠١



عفن للءراساء والبءوء الأنسانىة والءءماعىة
EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

المستشارون

د . أحمد إبراهيم الهوارى

د . شوقي عبد القوى حبيب

د . على السيسى على

د . قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

الناشر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

- ه شارع ترعة المريوطية - الهرم - ج.م.ع - تليفون - فاكس ٢٨٧١٦٩٣

Publisher: EYN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

5, Maryoutia St., Alharam - A.R.E. Tel : 3871693

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

إن النتائج التي يمكن الوصول إليها من هذه الدراسة في إطارها العام سهلة المنال إذا ارتكزنا على نقطة واحدة وهي التعرف على الأعمال الروائية للكاتب الإسباني جونشالو تورينتي بايستير Gonzalo Torrente Ballester . وعملية التعرف هذه تكمن في دراسة كل المكونات الشكلية والفكرية التي تكون كل نتاجه الأدبي ، أي أن رواياته تكون بمثابة الكشف عن الخطوط الرئيسية له ومفهومه الفني.

ولكن ما نأمل من هذه الدراسة هو أن تكون ذات قيمة مزدوجة، فمن ناحية تساعد الباحث في فهمه ومعرفته لقدرات الكاتب الإبداعية واللغوية، والتركيز على مفهوم السخرية بصفة خاصة ، ومن ناحية أخرى تساعد في إبراز شخصية هذا الكاتب الذي أفسح المجال لعدد من الدراسات النقدية لدى عديد من النقاد والباحثين ، وإن كانت هذه الدراسات محدودة العدد دون أن يكون لهذا تفسير منطقي أو عادل تجاه الإبداع الفني الروائي لبايستير.

ولد جونشالو تورينتي بايستير عام ١٩١٠ في مدينة الفيرول El Ferrol التي أصبحت تسمى فيما بعد باسم «الفيرول دل كاودييو» El Ferrol del Caudillo وهو ميناء وترسانة بحرية بالمحيط الاطلنطي تابع لمقاطعة «لاكورونيا» La Coruña الواقعة بشمال غربي إسبانيا. تلقى تعليمه الأولى في «جليقية» Galicia ثم انتقل إلى مقاطعة «أوبيدو» Ovic-do لدراسة القانون . وفي عام ١٩٢٨ واصل دراساته الحرة للأدب والفلسفة في جامعة مدريد. التحق بهيئة تحرير صحيفة «لاتيرا» La Tierra حيث بدأ كتابة مقالاته الصحفية. تزوج للمرة الأولى عام ١٩٣٣ . وفي عام ١٩٣٦ حصل على وظيفة مدرس التاريخ القديم وفي نفس العام توجه إلى باريس للحصول على درجة الدكتوراه ولكنه عاد إلى إسبانيا قبل أحداث الحرب الأهلية الإسبانية . وفي عام ١٩٣٧ عاود اتصالاته بدور الصحف ونشر مقالته الأولى بعنوان «الصواب والقدر للمأساة القادمة» Razón y ser de la dramática futura ثم أصبح عضواً في هيئة تحرير مجلة «الاسكوربال» المنتمجة لحزب الكتائب والتي كان يرأسها ديونيسيو ريدرويخو Dionisio Ridruejo .

وفي عام ١٩٣٣ نشر مسرحيته «رحلة الفتى توبياس» El viaje del Joven Tobías التي لقيت نقداً لاذعاً في ذلك العام وإن كان قد فاز في مسابقة عن الأعمال الدينية

عقدت في مدينة «شقوبية» Segovia مسرحية دينية بعنوان : «الزواج المخادع» (١٩٣٩) El casamiento engañoso في نفس العام .

وما أن وضعت الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) أوزارها حتى نشر رواية «خابيير مارينيو» (١٩٤٣) Javier Mariño ثم بعد ذلك هجر مدينة «شانت ياقب» Santiago de Compostela التي أقام بها فترة حيث نشر روايته «انقلاب جوادالوبي ليمون» (١٩٤٦) El golpe de Estado de Guadalupe Limón وركز بايستمر حياته وإقامته في مدريد من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٤ ، وكان خلال هذه الفترة يقوم بتدريس مادة التاريخ دون انقطاع ويساهم بمقالاته في صحيفة «أربيا» Arriba وخلال هذه الفترة نشر كتابه : «الأدب الإسباني المعاصر».

وفي عام ١٩٥٩ حصل على جائزة مؤسسة «خوان مارش» Juan March الإسبانية عن روايته «السيد يصل» (١٩٥٧) El Señor llega . وفي أوائل الستينات نشر روايتين «حيث يدور الهواء» (١٩٦٠) Donde da la vuelta el aire و «عيد الفصح الحزين» (١٩٦٢) La Pascua triste وأدرج هذه الروايات الثلاث في ثلاثية أطلق عليها «اللذات والظلال» Los gozos y las sombras والتي تم إعدادها وتقديمها على حلقات في التلفزيون والتي كانت بمثابة الشهرة الحقيقية الأدبية للكاتب التي جاءت متأخرة عن مواعدها ، بلغها وهو في الحادية والستين من عمره .

وفي عام ١٩٦٣ نشر روايته «دون جوان» Don Juan ، وبعد ذلك بثلاث سنوات تلقى دعوة من جامعة ألباني Albany لتولى وظيفة أستاذ دائم ، وخلال فترة تواجده بالولايات المتحدة الأمريكية كتب روايته «أوف سايد» (١٩٦٩) Off-side التي نشرت بعد ذلك بقليل في إسبانيا ، كما انتهى من كتابه «المسرح الإسباني المعاصر» (١٩٦٩).

وفي عام ١٩٧٠ عاد إلى إسبانيا حيث شغل درجة أستاذ التاريخ بجامعة مدريد . وإلى جانب عمله الأكاديمي بدأ في نشر روايته «أسطورة / هروب خوطا . بي» (١٩٧٢) La saga fuga de J.B. ، التي حصلت على جائزة مدينة برشلونة ، وكانت أيضاً الفائزة بجائزة النقاد للعام نفسه. وكان للاعتراف الشعبي بهذه الرواية أثر كبير في نجاحها المنقطع النظير مما أدى إلى إعادة طبع العديد من رواياته . ثم عاود رحيله إلى الأمريكتين إلا أنه عاد في عام ١٩٧٣ إلى «بونتيفيدرا» لأسباب عائلية، ومنذ ذلك التاريخ وهو يقيم في إسبانيا بصفة دائمة. وشغل منصب أستاذ كرسى بمعهد سلمنقة Instituto de Salamanca وقد حصل على

متعد بالمجمع الملكى للغة الإسبانية فى عام ١٩٧٧ حيث ألقى كلمة الانضمام إلى الأكاديمية بعنوان «حول الروائى وقتنه» وقد أجاز كاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jesé Cela ، الحائز على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٩ ، قائلا «أخيرا تم الاعتراف بالإبداع الروائى لكاتب مشهور». ثم نشر جونشالو تورينتى بايستير روايات أخرى منها «صفحات من سفر الرؤيا» (١٩٧٧) Fragmentos de Apocalipsis التى أجيّزت بجائزة النقد فى ذات العام. ثم نشر كتاب نقدي بعنوان «دون كيخوته كلعبة Don Quijote como juegoa ورواية أخرى بعنوان «الظلال المستردة Las Sombras recobradas (١٩٧٩) تضمنت مجموعة من الأقصيص غير المنشورة ، ثم صدرت روايته «جزيرة السنابل البرية المقطوعة» (١٩٨١) La isla de los jacintos cortados التى نالت الجائزة القومية للآداب فى نفس العام ، كما حصل على جائزة أمير أستوريش Príncipe de Asturias فى الرواية مشاركة مع الروائى ميغيل دى ليبيس Miguel Delibes عام ١٩٨٢ ، وجائزة «تريانيس» (١٩٨٥) التى تعتبر بالنسبة إلى كتاب اللغة الإسبانية أكبر جائزة أدبية بعد نوبل». ومن بين رواياته التى مثلت امتدادا لسخريته اللاذعة نذكر: «ربما تحملنا الرياح إلى ما لانهاية» (١٩٨٤) Quizá nos lleve el viento al infinito ورواية «فيلو مينو، مع أسفى» (جائزة بلانيتا ١٩٨٨) ، وروايته «تاريخ الملك المحنط» Crónica del rey pasmado (جائزة أثورين ١٩٩٤) ، و«زواج شون ريكالدى La boda de chon Recalde (١٩٩٥)» وسنوات الحيرة» (١٩٩٧) los años indecisos وروايته الأخيرة التى صدرت بعد وفاته فى فبراير ١٩٩٩ بعنوان «دومينيكا» Doménica.

وكان لرحيل جونشالو تورينتى بايستير فى فبراير ١٩٩٩ بعد حياة طويلة حافلة بالأحداث ودود فعل لدى النقاد والقراء باعتباره واحداً من أهم كتاب إسبانيا المعاصرين الذين أثروا الحياة الثقافية خلال ما يزيد على نصف قرن .

نشأ جونشالو تورينتى بايستير فى مناخ مدينة الفيرول بشمال غربى إسبانيا ونهل من حكايات الجن وعرائس البحر وفلكلور تلك المنطقة التى تشتهر فيها الطقوس الخاصة بسيدات العشق ، وحكايات الساحرات اللاتى يملكن مفاتيح القلوب ، ويسخرن الكائنات الغريبة لتنفيذ تلك الرغبات . فى هذا المناخ السحري الذى يختلط فيه الواقع بالخيال نشأ بايستير وتربى على تلك الحكايات التى كان يسجلها من جده العجوز الأعمى ، الذى كان يعرض فقد بصره بقص الحكايات ، المليئة بالألوان التى لا يستطيع أن تراها عيناه مباشرة . كانت كتاباته نابعة

دائماً من الخبرة الحياتية وقراءته للكلاسيكيين فى اللغة الإنجليزية قبل أن يكمل اطلاعه على الكلاسيكيين فى الآداب الإسبانية ، لكنه كان منذ بداية حياته وحتى رحيله عاشقاً لأدب ثريانتيس الذى يعتقد أنه كتب فى لغة لم تقدره حق تقديره ، وكتب عن رائعته «دون كيخوته» أحد أهم الكتب التى تناولت تلك الرواية الخالدة ويرى أن تعلقه بالكتاب الإنجليزي يعود إلى تأثير ثريانتيس الواضح عليهم أكثر من تأثيره على كثير من كتاب اللغة الإسبانية على رغم أنه يعتبر تراثهم المباشر والرئيسى .

رحيله ترك فراغاً كبيراً كان يحكيه الجيل الذى عاش أهوال الحرب الأهلية وأيضاً ترك فراغاً بين الكتاب المتواضعين الذين يرون فى الكتاب طريقة لتأكيد الهوية الشخصية وليست طريقة للزهو والغرور، وصفه الكاتب البرتغالى «خوزيه سارماغو» الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٨ «إن رحيله ضربة قاسية ولا يملك الإنسان أمام تلك الضربة سوى الصمت .. صمت ذلك الإنسان الذى رحل وترك خلفه عملاً رائعاً» .

ولقد سعدت بلقاء جونزالو تورينتى بايستير حينما حضرت له سلسلة المحاضرات التى نظمتها مؤسسة «خوان مارش» الثقافية بمدريد عن «مشكلة المذهبية فى التيارات الأدبية المعاصرة» - El problema de los ismos en las corrientes literarias con- tempráneas . وكان ذلك فى أوائل شتاء عام ألف وتسعمائة وواحد وثمانين ، فوجدت فيه الإنسان الهادىء المشغول دائماً بموضوعات الفكر والمناهض دائماً للديماغوجية والتعصب . إنسان على قدر كبير من الذكاء والوعى وقدرة فائقة على التخيل والإبداع وأنشغال بقضايا الثقافة والفكر سواء كانت دينية أو فلسفية جمالية، شعرية كانت أم ثرية ، اجتماعية كانت أم سياسية ...

وعلى كل حال ، يمكننا القول عنه أنه صورة نموذجية متميزة للمفكر الخالص صاحب الثقافة الواعية الناقدة التى تقيّم الشخصية وأسلوب تطورها فى إطار الفكر الإنسانى الذى يسمو إلى الكمال والمثالية دائماً ... الشخصية التى وظفها فى رواياته لأن تكون الفاعل العامل من حيث بنائها وحركتها، وفى ذات الوقت أن تكون الكائن الذى تتحرك بداخله النزاعات النفسية المتكاملة للرجل والمرأة على حد سواء . وكل هذا انطلاقاً من البيئة التى رسمها الكاتب للشخصية ومواكبتها للحدث مع تفردها من حيث كونها شخصية واقعية أو هامشية ، رمزية أو أيديولوجية ، تنعكس سلوكياتها على الشخصية المتشككة المترددة أو الثائرة المتمردة

المجادلة فى الفكر، أو الشخصية التى صنعها الفشل الاجتماعى، فضلا عن إبراز الشخصية الطبية الخيرة الموجبة والشخصية الطبية السالبة العاجزة مع أفراد قوة العقل الباطن لكل نموذج من هذه الشخصيات المتعددة التى يوردها بايستير فى رواياته.. وإن كنا نرى شخصية جونثالو تورينتى بايستير ، كما وردت فى مقدمة أعماله الكاملة، بأنها الشخصية التى ترتشف من النماذج التى صاغها وشكلها فى قوالبه الروائية.

ولو نظرنا لروايته الأولى «خابيير مارينيو» (قصة ارتداد) Javier Mariño (Historia de una conversión) نجد أنها رواية غريبة من حيث التركيب الشكلى والفكرى والتى تبين نقص خبرة مؤلفها فى ذلك الوقت. الرواية تدور حول قصة شاب يعيش أزمة القيم والمبادئ وتطور أحداثها وشخصوها فى بيئة بعيدة عن الواقع السردى دون أن تقدم لنا أساسا صلبا يحقق التوافق بين عناصرها الروائية الرئيسية : الشخصيات والمواقف . ومع هذا، فإن الرواية بها جوانب إيجابية جيدة إذا ما قورنت بالروايات المعاصرة لها فى تلك الفترة ، وقد أبرز هذه الإيجابيات عدد من النقاد باعتبارها رواية تدرج تحت ما يسمى بروايات «الحدود الخارجية» التى انفصلت عن أسس الواقعية التى أسفرت عنها فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية ، ولنذكر أنه على الرغم من أن أحداث الرواية تدور فى فرنسا وأن الشخصيات فى أغلبها أجنبية وبعيدة عن البيئة الإسبانية إلا أنها تعبر بمنظورها الاستبطانى عن حالة التفكك التى سادت مجتمع إسبانيا من جراء تلك الحرب الأهلية البشعة.

وتعتبر رواية «أفيجينيا» Ifigenia نموذجاً من الروايات ذات البيئة الأسطورية ، فهى بعيدة تماما عن المنظور الواقعى المباشر وإن كانت ذات إشارات رمزية سياسية وذلك من خلال لغة أسلوبية راقية توضح الأيدولوجية السياسية للكاتب.

وتدور أحداث رواية «انقلاب جوادا لوبى ليمون» - El golpe de Estado de Guadalupe Limón فى إحدى بلدان أمريكا الجنوبية حيث استطاع المؤلف أن يفوض فى أغوار شخصياتها بطريقة كاريكاتورية ساخرة مركزا على كيفية تقلب أطوار تلك الشخصيات التى ليست سوى نماذج واقعية مستوحاة من الواقع المحلى الأمريكى اللاتينى تأكيداً لنظرية الزمان والمكان التى أورد لها النقاد مجالا واسعا استنادا لدراسات فلاديمير بروب على سبيل المثال فى كتابه «مورفولوجيا الرواية».

وعن ثلاثيته «اللذات والظلال» Los gozos y las sombras ذلك العمل الذى يضم

روايات ثلاث : « السيد يصل » El señor llega و« حيث يدور الهواء » Donde da la vuelta el aire و« عيد الفصح الحزين » La Pascua triste، تنفرد كل واحدة منها باستقلاليته وفرديتها وفى ذات الوقت تشكل مجموعة متكاملة مترابطة الخيوط ولا يمكن الفصل بين واحدة وأخرى. وتتماثل هذه الثلاثية بثلاثية كاتبنا المصرى العالمى نجيب محفوظ « السكرية وبين القصرين وقصر الشوق». تدور أحداثها حول الواقعة الاجتماعية والنزوح فى بعض الأحداث إلى الخيال الخصب الذى يضمن على العمل الأدبى تكنيكا فنياً راقياً لا يتوفر إلا لقليل من الكتاب الروائيين الذين صقلتهم التجربة . وتظهر براعة جونشالو تورينتى بايستير فى عرض البيئة ووصف الأماكن والأحداث والشخصيات المرتبطة بها وذلك من خلال واقعين: الواقع الاجتماعى والواقع النفسى الذى تغوص فيه هذه الشخصيات ... وكانت محصلة التوازي بين الملموس والمحسوس ايجابية حيث استطاع المؤلف بروايته أن يقدم السادة والعبيد من خلال الطبقات الاجتماعية المتنوعة وفى إطار العلاقات بين شخصيات الرواية لتعري نفسها بنفسها.

وتأتى روايته «دون جوان» Don Juan (١٩٦٣) لتأكيد الأسطورة التى خلدت الأدب الإسباني محلياً وعالمياً فى ثلاثة أعمال، أولها «القوادة لائستينا» (١٤٩٩) La Celestina المجهولة المؤلف وإن كانت قد نسبت فى مجملها إلى فرناندو دي روخاس (١٥٤١)، وثانيها «دون كيجوته» (١٦٠٥) Don Quijote التى كتبها ميغيل دي ثريانتيس (١٥٤٧-١٦١٦)، وثالثها : «دون جوان» Don Juan ، تلك الأسطورة العالمية فى الأدب الأسباني التى ابتدعها الكاتب المسرحى تيرسو دي مولينا (١٥٧١-١٦٤٨) Tirso de Molina فى مسرحيته «ساخر أشبيليه ودعوة التمثال الحجرى» (١٦٣٠) El burlador de Sevilla y convidado de Piedra حيث جعل دون جوان رمز المستهتر الذى لا هم له إلا مغازلة النساء ليفتنهن، ثم لا يلبث أن يهجرهن حين يقعن فى حباله. وسرعان ما عبرت هذه الشخصية حدود إسبانيا ليعاد خلقها من جديد على أيدى «موليير» Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) فيصور دون جوان خداعاً للنساء، ولكنه مع ذلك يحب الخير ويتصدق على الناس بالرغم من سخرته من المجتمع، وإلى إيطاليا على أيدى «جولدوني» Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) بأن جعل بطله داعراً مستهترا لا يقيم للأخلاق وزناً، وفى إنجلترا يرقى اللورد بايرون Lord Bayron بقيمة ذلك البطل ويجعله حامل فلسفته. فهو ضد رياء المجتمع

وتقاليدته الظالمة، وداعية إلى الحب الحر الطليق، ذلك الحب الذى يصيغ عليه بايرون صبغة التقديس. وبهذا يكون بطله رمزا لمن يطرده المجتمع من حظيرته. فهو ضحية التقاليد والمتمرد عليها المنتقم منها. ولقد قام موتسارت Mozart بإخراج مقطوعة موسيقية عام ١٧٨٧ وأيضاً «شترابوس» Strauss الذى أخرج قصيدة سيمفونية عام ١٨٨٩، واستمرت أسطورة «دون جوان» فى الأدب الإشباني حيث تناولها انطونيو دى ثامورا (١٦٦٤-١٧٢٨)، وخوسيه دى اسبرونثيدا (١٨٠٨-١٨٤٢) فى «طالب سلمنقه» El estudiante de Salamanca وخوسيه ثورييا (١٨١٧-١٨٩٣) فى «دون جوان تينوريو» Don Juan Tenorio وأثورين (١٨٧٣-١٩٦٧) فى «دون جوان». وتنقلت هذه الأسطورة مع «دوماس» (١٨٠٢-١٨٧٠) و«ميريه» و«بوشكين» (١٧٩٩-١٨٣٧) و«ماترلانت»، ومازالت تتناقلها الألسن حتى الآن فى مختلف الآداب العالمية باعتبارها الشخصية التى تمثل الواقع الإشباني ولكنها فى الحقيقة أسطورة لأنه لايمكن أن يتحقق ذلك فى العالم. إنه إنسان منهك فى اللذات، ويمكن مقارنة شخصية «دون جوان» بمصباح علاء الدين فى ألف ليلة وليلة. وتعتبر شخصية دون جوان من أعظم الشخصيات التى لقيت حظاً فريداً فى الأدب، وقد مثلت اتجاهات مختلفة، من حب طائش، إلى هجاء اجتماعى. كان شقياً، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيراً من الصفات التى يحسد عليها بوصفه رجلاً. وبها اندفع فى طريق الشهوات، ولكنه كان يحتقر هذه الشهوات، ولا يجد سعادته فى الانغماس فيها. فهو حائر لا يقر على قرار، ولا يرضى عن شىء. وهو لذلك من المتمردين على السماء، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان فى الدنيا عامة. ويقامر بحياته فى مغامراته، ولكن العقاب الإلهى يتابعه. فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت^(١).

وقد تناول تورينتى بايستير رواية «دون جوان» من منظور فكرى حيث طرح العديد من المشكلات الفلسفية والجمالية باعتبار أن الفرد هو قيمة اجتماعية وفلسفية.

وعن رواية «أوف سايد» (١٩٦٩) Off-side يعود بايستير إلى خط الواقعية من حيث البيئة والموضوع حيث يلقى بنظرة ثابتة تجاه العوالم الاجتماعية الخفية، تلك العوالم التى تمثل نماذج المجتمع الطريدة من ذوى الشذوذ الجنسى والعاشرات والمرتشين والمنافقين... وعن العلاقات الصعبة التى يمكن أن تقيمها هذه النماذج البشرية مع قطاعات النظام الاجتماعى المستقر. والرواية تقليدية فى طرح المشكلات من حيث احتوائها فى إطار الواقعية

الاجتماعية، وإن كانت من وجهة النظر الشكلية تقدم تجارب فنية جديدة استطاع الكاتب أن يحقق نجاحا كبيرا يساعد على إضفاء الحكمة الفنية للرواية.

وفى روايته «أسطورة / هروب خوطا - بى» نرى أنها تمثل قمة الإنتاج الروائى والإبداع الفنى حيث تكمن فيها الأساليب الفنية الجمالية التى استطاع أن يتميز بها جونشالو تورينتتى بايستير فى مسيرته الأدبية. والرواية هى محاولة استكشاف عوالم أخرى جديدة بعيدة عن مفهوم الواقعية حيث تتناول الخيال والأسطورة واللاوقعية ونظرية التفاؤل بالأحلام، فضلا عن كافة العناصر التخيلية التى توضع فى نسق متكامل مبدع. وهذه الحكمة الفنية الأسلوبية تتوافق مع المنظور الفكرى المكثف حيث تعرض موضوعات تتعلق بالحياة كالسياسة والنزعة الدينية والشعور بالاستقلالية وحب الأرض والانتماء، بالإضافة إلى إثارة مشكلات لها علاقة مباشرة بمجال الفلسفة الجمالية من خلال منظور السخرية السوداء والمحاكاة الساخرة فى الرواية الحديثة. ويكفى أن نقول أن جونشالو تورينتتى بايستير كان يبلغ من العمر اثنين وستين عاما عندما كتب هذه الرواية التى تعتبر تتويجا لأعماله الروائية السابقة.

وحول مفهوم جونشالو تورينتتى بايستير فى الحكمة الفنية للرواية نرى أنه يقدم ظاهرة الحب والإثارة بأنها تكون مبادرة من المرأة وأن رد فعل الرجل فى أغلب الحالات يكون سلبا، ويرى أن الحب هو شعور أخلاقى باعتباره تعبيراً عن الجوهر الروحى للإنسان، وهو عنصر اجتماعى حيث يرى أن العلاقات العاطفية المثيرة تكشف عن سلوك بعض طبقات المجتمع، وأن ثنائية الحب- الزواج تمثل واقعا قهريا وإن كان واقعا اجتماعيا أخلاقيا هادئا، كما يرى أن الحب منظور نقدى يدور فى إطار السخرية اللاذعة والنكتة السياسية المضحكة.

وعن الجانب الدينى فى رواياته، فإنه ينظر إلى المشكلات الدينية لشخصه الروائية من منظور نفسى ذاتى استبطانى يجعلنا ندرك ما هى حالات الشك والتردد والأزمات الشائكة التى تحملها كل شخصية من الشخصيات على عاتقها. كما يتناول الكاتب العلاقة بين علوم اللاهوت والميتافيزيقا. كما ينظر إلى المؤسسات الدينية على أنها قيود تفرض على المجتمع لصالح القادرين وضد الضعفاء، ويكمن هذا المنظور لدى جونشالو تورينتتى بايستير بأن الكنيسة حليف دائم للسلطة وعدو حقيقى للتقدم الفكرى الحقيقى.

وعن المنظور الاجتماعى يطرح قضايا لها ثقلها مثل العلاقات بين المفكر والمجتمع، ووجود الأنظمة الاجتماعية الجديدة التى تصطدم دائما بالهياكل القديمة، وعالم المنبوذين فى المجتمع، فضلا عن الطبيعة الفردية للإنسان.

وعن المنظور السياسى يعرض «الصراع بين الظروف والعقيدة» حيث يطرح التأثير الخارجى المتمثل فى الحياة والظروف والتأثير الداخلى الذى يمثله الوازع النفسى وذلك فى إطار المفاهيم الأيديولوجية للإنسان الذى لا يمكن أن ينفصل عن كليهما. كما يعرض «الصراع بين مفهوم الذكاء والنظام الأيديولوجى» حيث يشير إلى مناهضة المفكرين للعقائدية، الذين يتبنون دائما موقف البحث والنقد لأى نظرية من النظريات ، الأمر الذى يعارض ، أحيانا ، المنظور السياسى المثالى والدور الاجتماعى الذى يرسمونه . وعن مفهوم «الشكلية السياسية» يرفض بايستير وجود أى غط من الطقوس السياسية ومعارضة كل ما ينجم عنها من أخطار وأضرار.

وعن منظور السخرية ، فإنه يلجأ فى رواياته إلى مصادر متنوعة بداية من الجروتسكية إلى الهجاء، عن طريق السخرية السوداء والدعابة الوردية وسخرية اللامعقول والمحاكاة الساخرة... ومن مصادره تغير القيم والمفاهيم المرعية فى المجتمع ، وانحسار الواقع أمام اللامعقول وقلب نظام اللغة وتبديل مكان الكلمات وتلطيف العبارة والتضاد والرد بالمثل واللعب بالألفاظ من حيث الاشتراك المعنوى فى اللفظ الواحد أو على الجنس والطباق ، واللعب بالمعانى من خلال الكناية والتورية والتعريض والمبالغة ... وأن أغلب هذه المصادر تتربط فيما بينها للتكامل وتقدم لنا نموذجا فرديا خالصا يتميز به الأسلوب الروائى للكاتب الذى وصفه النقاد بأنه أسلوب يتسم بالسخرية والهجاء والتهكم والمحاكاة الساخرة ، وإن كنا نرى أن درجات هذه المفاهيم تتفاوت من زاوية إلى أخرى، وربما كان يقصد جونشالو تورينتى بايستير أن يقدم هذه الدرجات اللونية بنسب متفاوتة وعلى جرعات وفقا لما يقتضيه سياق الحال.

وستحاول فى هذه الدراسة إثبات هذه الآراء ليس عن طريق الرصد والتسجيل وحسب وإنما عن طريق البحث والتدقيق فى الوسائل والمناهج التى استخدمها والخصائص التى تميز وانفرد بها أسلوبه الأدبى الذى نحاول دراسته باعتبار أن : «علم الأسلوب ... يهدف إلى المعركة الحميمة للعمل الأدبى ولمبدعه عن طريق أسلوبه ... وأن كل خاصية لغوية فى الأسلوب تطابق خاصية نفسية ... وأنه لا بد أن يكون ثمة تناغم مستمر بين التعبير اللغوى والعمل الفنى بأكمله ...»^(٢)، فضلا عن الولوع إلى المصادر البلاغية وكيفية توظيفها فى خدمة الفكرة التى تؤكد وحدة العمل الأدبى والتى هى محور الرؤية الجمالية الفلسفية المتمثلة فى روايات جونشالو تورينتى بايستير ، التى تعكس موقفا حياتيا محوره المرارة والإحباط وضياح الرجاء وخيبة الأمل.

وبداية من رواياته الأولى، فإنه يقدم لنا عالماً أدبياً تختلط فيه الشخصيات التي لا تعرف هويتها ولا اتجاه ظروفها الشخصية أو قيمها الأخلاقية، أو إمكانيات تحقيق ذاتها فكرياً وروحياً، إنها شخصيات معذبة متألّمة. كما أن الأحداث التي تتم عن مستقبل هذه الشخصيات في عالمه الروائي تقدم واقعا مبهما ومتقبلا مليئا بالمتناقضات. لقد كان تاريخ إسبانيا وظروفها السياسية مصدرا من المصادر الأولى- سواء كان ظاهرا أو مستترا- لإبداع هذه الروايات، الأمر الذي يمكننا من القول بأن هذا الواقع الروائي المتخيل قد تأثر بهذا الواقع التاريخي المبهم.

ومن جانب آخر فإن النماذج الأخلاقية التي تطرحها الروايات لا تخطيء من حيث الالتزام السياسي أو الإيمان الروحي أو امكانية الحرية الفردية والجماعية أو الاتصال بين الأشخاص هي جميعها بمثابة مشكلات لا تجد حلا فعلا: أنها أشياء محكوم عليها بالتناقض الدائم، وأن هذه المستويات غير المتجانسة تعبر عن ذاتها بلغة ملتوية متعددة المعاني.

وإن هذه النزاعات من خلال الشخصيات والأحداث والأنماط اللغوية تشكل أدبا ناتجا عن كاتب تكمن في داخله حالة عدم الرضا مع العالم المحيط به ومع ذاته. أن حالة عدم الرضا هذه لبايبيستير تنبع من موقفه ازاء تطور تاريخ إسبانيا ودوره فيه. لقد كان جونثالوتورينتي بايبيستير عضوا في حزب الكتائب وكان مرتبطا بأيدولوجية الحزب وبالفريق السياسي الذي كان يرمى إلى تمثيل أيدولوجيته إبان الحرب الأهلية وخلال السنوات الأولى لفترة ما بعد الحرب. ومع ذلك فإن المسيرة السياسية لإسبانيا بعد الحرب جعلته يعترف بخطأ ثقته الأولى في نظام الجنرال فرانسييسكو فرانكو، حيث كانت الرقابة ومطاردة المنشقين دليلا على الإفلاس الأخلاقي للنظام السياسي آنذاك. وانعكس هذا في الإبداعات الأدبية التي أخرجها، فكانت شخصيات رواياته بمثابة الناطق بلسانه والداعية إلى التأمل في أسرار الخالق. كما أن الأحداث التي تسردها رواياته هي انعكاسات لتناقضات ذاته، ومن ثم أصبح أسلوبه الوسيلة التي يفضح عنها ضمير الأنا.

ومن ثم جاءت السخرية والهزاء والمحاكاة الساخرة لتكون الوسائل الأساسية لفنه الروائي. سخرية وتهكم وهجاء ومحاكاة ساخرة هي أشكال مبهمّة غامضة للخطاب الروائي التي تصدر أحكام نقدية لاذعة على مسمع ومرأى القارئ الحاد البصيرة، وأن هذا الغموض يسر للكاتب التعبير عن مشاعره العدائية دون أن يتجاوز دائرة إدراك ووعي سلطات الرقابة الحكومية. ومن جانب آخر، فإنها مصادر فعالة لإيصال هذا الشعور إلى المبعدين والمعذبين. كما أن حالة

الاستهجان هذه الموجودة في مفهوم السخرية والهجاء والتهكم والمحاكاة الساخرة كانت أساسية لنقل رؤية جونثالو تورينتي بايستير للعالم وحالة عدم الرضا التي كانت تغلب عليه .

إن القوة التعبيرية من مدلول السخرية والتهكم والهجاء والمحاكاة الساخرة تكمن في كيفية تنوع مستويات المعنى، إحداهما المستوى الظاهري والأخرى مستويات باطنية، فالسخرية تنظم العلامات اللغوية بغية توصيل معنى يختلف عن ما تفصح به الكلمات حرفياً. ويمكن أن يحدث هذا على مستوى الجملة أو على مستوى أحداث سردية أكثر تعقيداً. السخرية تقتضى ادراكاً نقدياً يتم التعبير عنه بخطاب متعدد المعاني. كما أن مصطلح السخرية يستخدم أيضاً لتحديد موقف وجودي ينطلق من مفهوم الشك ومن قضية اليقين. والسخرية كما عرفها معجم الأكاديمية الملكية الأسبانية بأنها «مزاح رقيق غير ظاهر بصورة بلاغية تكمن في إدراك عكس ما يقال» وهذا يشدنا إلى المشهد الذي ورد في رواية «دليل الأعمى» لاثاريو دي تورميس Lazarillo de Tormes عندما بدأ الأعمى يواسي لاثارو الذي شج رأسه إبريق النبيذ «كان يقول له مبتسماً : لاثاروا ، ما رأيك؟ إن ما أصابك بالمرض يجعلك معافياً ويمنحك الصحة» فالسخرية إذن هي رسالة لها وجه يفصل بين القول وهي ليست مشكلة لغوية نقدية بقدر ما هي اتصال بين المرسل والمتلقي^(٣).

أما الهجاء فله مصادره خارج النص ، حيث يستعمل اللغة أو الفكاهة الساخرة ليقدّم بطريقة غير مباشرة وساخرة في ذات الوقت نقداً وتهكماً لاذعاً في مواجهة الشرور السياسية والاجتماعية والأخلاقية. ويهدف الهجاء إلى خلق روح النقد اللاذع أو النفور لدى القارئ تجاه الشيء المقصود بالهجاء والموجود في عالم الواقع.

وعن المحاكاة الساخرة ، فإن هدفها الأول هو نظام وكيفية التعبير، فالخطاب القائم على المحاكاة الساخرة يفترض وجود خطاب مسبق لا يتم الإفصاح عنه، أي أن يكون متخفياً تحت إطار ما يسمى بالنص الثاني باعتباره هدفاً لها، والتي تتطلب من القارئ أن يتعايش مع هذا النص الثاني حيث أن محاكاته النقدية تظهر جلية في أسلوب وخطاب المحاكاة الساخرة. ويمكن القول أن الهجاء يعتمد على ظاهر النص، في حين أن المحاكاة الساخرة تعتمد على باطنه. «أن الأدب الساخر يتخذ من الحياة موضوعاً له والمناقضة ترمى إلى تشويه الأصل يقيناً وتتخذ من الفن موضوعها . والمناقضة والأدب الساخر كثيراً ما يظهر كلاهما في عمل واحد- بل في موضوع واحد- فهما يتكاملان ويغطي كلاهما الآخر. كذلك نلاحظ شيئاً يحدث من تلقاء

نفسه، يتمثل في أن المناقضة كثيرا ما تتحول من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبي سابق وتشويهه ، فتصبح عملا يتسم بالأصالة الفنية. أما المناقضة اللاشعورية فلا وجود لها بدهاة، على الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع التكلف الأسلوبى والتحويل الشكلى والاستنساخ تحت هذا العنوان»^(٤).

وربما يظهر ذلك فى رواية «دون كيخوته»^(٥) حيث يعتبر عنصر السخرية واحدا من أهم الجوانب التى تجعل منه عملا متميزا فريدا ، فضلا عن ذلك فلقد لاقت الطريقة التى استخدمها ثرفانتيس لاشاعة المرح والضحك البريء من ناحية، ومحاولة إصلاح المجتمع من ناحية أخرى استحسانا كبيرا جدا بالروائيين أن يحاولوا تقليد هذا العمل بطريقة أو بأخرى. والسخرية فى دون كيخوته تقوم على دعامتين أساسيتين ، أولهما: الطريقة التى صور بها ثربانتيس بطله كانسان تسلطت على عقله فكرة واحدة استبعدته وجعلته أسيرا لها، وهذه الفكرة هى أنه فارس مغوار ألقى على عاتقه مهمة إنقاذ العالم من الظلم والفساد. ودون كيخوته غير قادر على التفكير بطريقة مغايره لما عهده فى الروايات التى كان يقرؤها بنهم شديد، بل إنه يحاول تطبيق ما بها من قيم ومثل عليا على العالم الذى يعيش فيه . وثرافانتيس حريص على ألا يجعل بطله إنسانا مجنونا لا يستطيع التفكير ، بل جعله قادرا على تقديم الحجج وإبراز البراهين ، وإن كانت المقدمات التى يبدأ منها خاطئة دائما. وعلى سبيل المثال نجد دون كيخوته حائرا يفكر كيف يعبر عن خضوعه التام لمشيئة حبيبته دولثينيا -Dul-cinea - وهى حبيبة لا وجود لها إلا فى خياله- وكيف يكفر عن أخطائه لكى ترضى عنه. لهذا فهو يحاول أن يجد مثالا يقتديه فى الفرسان القديما ويوازن بين جنون رولاند وسوداوية أماديس. وثانيهما : التناقض بين شخصيتى دون كيخوته وسانشو. لاشك أن التناقض الحاد بين السيد وتابعه هو واحد من أهم وأبرز سمات دون كيخوته ، بل إنه ليصعب أن نتخيل دون كيخوته ، بدون تابعه ، فهما يثلان إلى حد كبير وجهين أساسيين للطبيعة الإنسانية ، فإذا كان دون كيخوته يمثل العقل فسانشو يمثل الجسد أو الغريزة ، وإذا كان دون كيخوته يعبر عن مثالية الإنسان غير الواقعية فإن سانشو يمثل فطنة الإنسان الغريزية التى لا تأخذ فى حساباتها الأفكار المجردة بل تسعى إلى إشباع الحاجات الأساسية للإنسان . ويمكن القول أن التناقض بين الاثنين يولد نوعا من السخرية لا ينصب على واحد فقط دون الآخر، فانشغال سانشو بمعدته طوال الوقت يثير الكثير من الضحك عندما يوضع جنباً إلى جنب مع اللامبالاة غير الواقعية - بل غير الطبيعية- التى يظهرها دون كيخوته حيال الطعام، كما أن شجاعة دون كيخوته التى يمكن أن توصف بالتهور تتناقض وتتنافى مع جبن سانشو ، وإن كان ثرفانتيس حريصا على

ألا يجعل من هذا الجبن دليلا على خسه سانشو بقدر ما هو إشارة أو تنويه بالتصاق سانشو بالحياة ، وحب الغريزي لها ، فسانشو- على النقيض من دون كيخوته- لا يدخل المعركة إلا إذا كان لديه سبب لهذا ، كأنه يحصل على فائدة ما أو يدافع عن مكسب مادي ما يمكن أن يحققه. فوظيفة سانشو الحقيقية في الرواية هي أنه يمثل اتجاهها مناقضا تماما لدون كيخوته ، كما أن مناقشاته مع سيده تعمل على توضيح عدم قدرة دون كيخوته على رؤية الواقع- أو بالأحرى رفضه لرؤية هذا الواقع- حتى ولو كان هذا الواقع واضحا وضوح الشمس . والتناقض بين دون كيخوته وسانشو يولد نوعا من السخرية الضاحكة والفكاهة الطيبة التي أصبحت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج الذي قدمه ثرفانتيس في هذه العلاقة بين السيد والتابع .

ويظهر جليا في روايات جونزالو تورينتي بايستير الاستخدام الشائع للمحاكاة الساخرة حيث نجد أبعاد النقد الذاتي من خلال العلاقات بين النصوص الأدبية أيا كان جنسها الأدبي سواء كان ملحميا أو رواية أو مأساة كلاسيكية. ومع ذلك فإنه يمكن أن يستخدم أسلوب المحاكاة الساخرة كوسيلة لأسلوب الهجاء والنقد اللاذع كما يظهر في رواياته الأولى «انقلاب جوادا لوبى ليمون» و«عودة يوليسيس» و«إيفجينيا» . والمصادر الخارجية لهذه النصوص الأدبية تتمثل في الموقف السياسى لإسبانيا في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية حيث كان يتم تزييف الواقع من خلال نظرية القومية الوطنية المنتصرة التي كانت تتعايش مع أسلوب استغلال السلطة وتعسفها وفرض القيود على الحريات والحقوق. ومن ثم استطاع جونزالو تورينتي بايستير أن يبتدع ما يسمى بالأسطورة السياسية من خلال أسلوب المحاكاة الساخرة بأن يبرز بعد المسافة القائمة بين الواقع والأقوال والبيانات الرسمية .

وفي الروايات التالية بدأ أسلوب المحاكاة الساخرة عند بايستير يكتسب بعدا ميتافيزيقيا يتحدد في بناء وطابع الرواية حيث اتجه إلى استخدام الأسلوب السردى كوسيلة لطرح القضايا المتعلقة بالكون والوجود والحياة من خلال عملية الإبداع الأدبي المتمثل في علاقة اللغة بالأدب. ويظهر هذا الاتجاه في رواية «دون جوان» ويصل إلى قمته في رواية «أسطورة هروب خوطا - بى» والروايات التي تلتها منها «تاريخ الملك المحنط» (١٩٨٩) Crónica del rey pasmado و «سنوات الحيرة» (١٩٩٧) Los años indecisos التي صدرت عن دار نشر «بلانيتا» حيث لم يعنيه فقدان بصره أن يملئها وينشرها والتي يقص فيها على امتداد مائتين وأربعين صفحة الأحلام الضائعة لصحفي شاب.

ونشير إلى أن الروايات التي تقوم عليها هذه الدراسة تمثل سلبيات وشروط المجتمع المعاصر كالمادية والسطحية والتعصب. كما تهاجم مبدأ الزعامة والمناوية الأيديولوجية والأساليب الملتوية التي تكون وراء العمل السياسي، فضلا عن انتقادها وهجائها لأسلوب التصريحات الجوفاء والمذاهب التي تتخذ الدين شعارا ، وإن كانت هذه الروايات تعالج بأسلوب جاد مرضوعات الخطيئة والعقيدة والأخلاقيات وسماحة الأديان في العالم المعاصر . وفي ثلاثيته «اللذات والظلال» وروايته «أوف سايد» بدأ جونشالوتورنتى بايستير استخدام الأساليب الفنية الواقعية لكي يقدم لنا عالما مصغرا لمشاكل إسبانيا المعاصرة قبل وبعد الحرب الأهلية، مع الإشارة إلى أسباب ونتائج هذه الحرب الدامية على المستوى الجماعى والفردى وتعالج هذه الأمور بأسلوب مباشر وأحيانا غير مباشر فى كل رواياته حتى رواية «أسطورة / هروب خوطا- بى» باستثناء رواية «دون جوان».

ويحاول جونشالو تورنتى بايستير أن يوضح من خلال بعض الشخصيات التي غالبا ما تكون حرفتها كتابة أو رسم دقائق الحياة وتفصيلها من حيث العلاقة بين الحياة والفن وامكانيات الفن كوسيلة من وسائل الاتصال بين طبقات المجتمع الذي يعتبره عالما فرضوبا ينظر الكاتب إليه بمرارة نفسية ورغبة أكيدة فى إصلاحه وفقا للتقاليد الأصلية والمرعية للمجتمع ، فالإنسان الساخر «إنسان نشيط وعبقري» ومعتر بحياته وأخ للأحياء أمثاله ، وهذا الانتماء الواعى يكسبه قوة كبيرة ، وقدرة خلاقة على منح الحياة كل اهتماماته، وكل امكاناته على النقد والمعارضة والمقاومة والكفاح، فهو إنسان ثورى التكوين فى الواقع، وإن لم يستخدم أسلحة الحرب التقليدية المعروفة ، فإن سلاحه الموهبة والقدرة الغلابة على مواجهة النقائص والنقائص ، والتعرف على عناصر الانحراف فيها، وعلى صياغة الأساليب المناسبة لكشفها وإبرازها ووضعها فى الضوء العام لتكون هدفا لأكثر من عين، ونقطة التقاء كل اهتمام»^(٦).

ونختتم هذه المقدمة ببعض ما جاء فى عدد الفكاهة والضحك بمجلة عالم الفكر^(٧) ... يقال إن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن العالم خلق من الضحك . فحين أراد الإله الأكبر أن يخلق العالم أطلق ضحكة قوية فكانت أرجاء العالم السبعة، ثم أطلق ضحكة أخرى فكان النور، وأطلق ضحكة ثالثة فكان الماء، وهكذا حتى تم خلق الروح من الضحكة السابعة. ومن أجل ذلك كان الضحك عنصرا أساسيا فى الحياة ، وصفة هامة من صفات البشر، وعاملا قويا

فى الربط بين الناس، ومن أجل ذلك كانت روح الفكاهة والميل إلى الضحك رغم كل ما يمر بهم من ويلات ومتاعب وأزمات، ولا يزالون ينظرون بعين الدعابة التى لاتخلو من سخرية إلى العالم من حولهم، فهم يسخرون من أحداث الحياة ومن أعدائهم ومن حكامهم ، بل ومن أنفسهم على السواء. وليس معنى ذلك أن المصريين ينفردون بروح الفكاهة والدعابة. فلكل شعب فكاهته وأسلوبه الخاص فى الدعابة وفى النظرة الضاحكة الساخرة إلى الأشياء. وحين نزعم أن أحد الشعوب أو إحدى الجماعات، أو حتى الأفراد تنقصه روح الفكاهة فإن كل ما نقصده من ذلك فى حقيقة الأمر هو أن روح الفكاهة لديه تختلف عنها بينما، فلكل مجتمع طريقته فى التعبير عن الفكاهة وفى فهمها ولن يتيسر للمرء أن يفهم روح الفكاهة فى مجتمع غير مجتمعه إلا حين يفهم ثقافة ذلك المجتمع ، بحيث يتسنى له أن ينظر إلى فكاهته ضمن ثقافته العامة ...

وهذا ما نحاول عرضه ، إضافة لما سبق، فى هذه الدراسة تطبيقا وفهما لثقافة إسبانيا - إذ ربما كانت هناك نقاط تشابه واختلاف حول الرؤية الساخرة لأدباء مصر وإسبانيا وإزاء أحداث الحياة تاريخية كانت أم سياسية أو اجتماعية... والتى تتطلب دراسات مستقبلا إن شاء الله- وأننا نقتصر فى هذه الدراسة على عرض بعض الأعمال الروائية للكاتب جونشالو تورينتى بايستير حول واقعه وخياله الإشباني الساخر ...

وعلى الله قصد السبيل ..

هوامش المقدمة

- ١- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن (النماذج البشرية) ، دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ص٢٩٣-٣١٦ .
- ٢- د. صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٥، ص٥٦ .
- ٣- فرانسيسكو إيندوراين: السخرية الدرامية فى ثريانتيس، مجلد تكريم خوسيه بليكوا ، دار نشر جريدوس، مدريد ١٩٨٣، ص٦٩٥ .
- Francisco Ynduráin , la ironía dramática en Cervantes, Homenaje a José Blecuá , Editorial Gredos , Madrid, 1983, p. 695 .
- ٤- اولريش فايسشتاين : التأثير والتقليد، ترجمة د. مصطفى ماهر عن الألمانية ، مجلة فصول ، المجلد الثالث، العدد الثالث، القاهرة ، أبريل ١٩٨٣، ص٢٠ .
- ٥- أنظر، د. أميره حسن نويره ، : دون كيشوت وعنصر السخرية فى الرواية الإنجليزية ، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، أكتوبر ١٩٨٢ ، ص٢٠٧-٢٤٢ . وأنظر : فرانسيسكو إيندوراين، المصدر المذكور ، ص٦٨٩-٧٠٨ .
- ٦- د. حامد عبده الهوال: السخرية فى أدب المازنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص٣١-٣٢ .
- ٧- د. أحمد أبوزيد: الفكاهة والضحك، مقدمة العدد: مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٢، العدد ٣ ، الكويت، ص٣-٤ .

الفصل الأول

بايستير والبيئة الثقافية فى إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية

يتضمن هذا الفصل الإشارة إلى بعض العوامل التى ساعدت على تشكيل حركة النشاط الثقافى والفكرى عامة وفى مجال الرواية بصفة خاصة خلال سنوات ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية مع التركيز على دور جونثالو تورينتى بايستير فى الإبداع الأدبى والروائى فى تلك الفترة ، خاصة وأنه لا يمكن أن نتجنب أصداء الحرب الأهلية وأثرها فى الحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية حيث أن حالة إسبانيا قبل عام ١٩٣٦ ، التى اتسمت بالصراعات الدموية وزحف شبح الفقر والجذب الاقتصادى على كافة مواردها ، استمرت حتى بعد انتهاء الحرب الأهلية ومحاولة السلطة الحاكمة التركيز على البناء الداخلى واللجوء إلى المساعدات الخارجية بعد إلغاء الحظر الاقتصادى الذى كان قد فرضته الدول الغربية على إسبانيا لعدم وقوفها مع مجموعة دول الحلف الأوروبى فى الحرب العالمية الثانية ٣٩-١٩٤٥ . وكان لعدم دخول إسبانيا هو أنها خرجت لتوها من حربها الأهلية الدامية دون موارد تذكر تساعد على المضى فى تقدمها ونهضتها فى مختلف الميادين التى كانت تعاني قصورا شديدا . وتأكيداً لهذه الظروف، يمكن الإشارة إلى ظاهرة الموت المبكر لبعض الشخصيات البارزة والواعدة فى النهضة الأدبية ، فضلا عن ظاهرة الهجرة والاعتراب والنفى التى أسفرت عن وفاة الكثيرين من كبار الكتاب ورجال الفن والفكر، وإضافة إلى ذلك القيود التى فرضتها السلطات آنذاك على الذين فضلوا البقاء داخل البلاد والعزلة السياسية والثقافية التى عانتها إسبانيا خلال سنوات ما بعد الحرب وخلال الحرب العالمية الثانية واستمرار هذه الفترة حتى هزيمة دول المحور وتأثير كل ذلك على السياسة الدولية .

وبشكل عام يمكن القول أن حركة النقد العالمى الأوربية والأمريكية بصفة خاصة ، وربما العربية أيضا، لم تول اهتماما كبيرا بالأدب الإشباني المعاصر باستثناء بعض الدراسات حول أعمال فيديريكو جارتيا لوركا وميجيل دى أونامونو، وإن كان الاهتمام مؤخرا يتجه لدراسة آداب أمريكا الناطقة بالإسبانية. ومع ذلك ، فإننا نقول إنه يوجد إبداع أدبى داخل وخارج إسبانيا منذ عام ١٩٣٩ وحتى وقتنا هذا وينبغى أن يحظى باهتمام النقاد. ونقول أن

الإبداعات الأدبية الإسبانية خارج الحدود القومية والتي يطلق عليها «إسبانيا المغتربة» تحظى بالاهتمام والاعتراف العالمى بقدر أكبر من الإبداعات التي تكون فى داخل إسبانيا ذاتها من حيث الانتشار العالمى والدراسات النقدية والعائد الاقتصادى والتأثير فى التيارات الفكرية والثقافية فى الغرب^(١).

ويمكننا أن نحاول تفسير هذا الاهتمام النقدى بأداب أمريكا الناطقة بالإسبانية مع الأخذ فى الحسبان العزلة التقليدية لإسبانيا وابتعادها عن التيارات الأوربية أو حالة عدم الوفاق الدولى بشأن كل ما هو إسبانى بعد انتصار فرانثيسكو فرانكو والموقف من الحرب العالمية الثانية. فضلا عن ذلك يمكن الإشارة إلى أنه لم تكتب أعمال أدبية ذات مستوى أدبى رفيع فى تلك السنوات الأخيرة. وربما تكون هذه التفسيرات ، كما نعتقد ، بها جانب من الصواب أو ربما نحاول أن نتحرف عن الواقع الملموس.

ولكى نصل إلى الفهم الكامل لما كان وما تركه الأدب الإسبانى فى العقود الأربعة الأخيرة، فإنه من الضرورى أن نأخذ فى الحسبان هؤلاء الكتاب الذين فضلوا البقاء فى إسبانيا وأولئك الذين تم نفيهم أو إبعادهم ، وما كان يمكن قراءته وما كان محظورا من القراءة بعد الحرب الأهلية. فى الحرب الأهلية أو ربما بسببها مات فيديريكو جارثيا لوركا، راميرو دى مائثتو ، بدرو مونيوث سيكا ، انطونيو ماتشادو وميجيل ايرنانديث. كان جارثيا لوركا وانطونيو ماتشادو وميجيل ايرنانديث يؤيدون الجناح الجمهورى وكانت كتبهم محظورة التداول فى إسبانيا أو معروفا بعضها حتى تاريخ قريب. وكان نفس المصير الذى لقيه الجانب الأكبر من الكتاب الذين نورد إشارة عنهم فيما بعد.

وعن مجموعة المفكرين الذين غادروا إسبانيا بسبب الحرب الأهلية، كان من بينهم من فضل عدم العودة للبلاد، والبعض الآخر خرج للمنفى لسنوات طويلة مريرة . كانت هذه المجموعة تضم أسماء لها وزنها وثقلها الفكرى والثقافى البارز فى جيل ١٩٢٧ الذين غادروا إسبانيا وعلى رأسهم من الشعراء خوان رامون خيمينيث ولويس ثيرنودا وخورخى جيين وبدرو ساليناس ورفائيل البرتى واميليو برادوس ومانويل ألتوأجيسى. ومن الروائيين تم نفى ماكس أوب ورامون خوسيه سندير وفرانثيسكو أيبالا وينخامين خارنيس وروسا تشاسيل واستيبان سالانار شابيللا. ومن كتاب المسرح كان البخاندرو كاسونا وخائنتو جراو، من بين الأسماء المعروفة. كما فرض على بعض النقاد وكتاب المقال، أصحاب الشهرة الكبيرة ، أن يغادروا إسبانيا منهم

سلفادور دى مادارياجا وأمريكو كاسترو ولويس دى تولونيا وفرناندو دى لوس ريوس وكلاوديو سانثيت دى البورنوث وسيجوندو سراتو بوتشيللا وخوسيه برجامين وماريا تامبرانو وخوسيه فيراتير مورا وخوسيه جاوس وتوماس نابارو توماس وخوسيه مونتيسينوس وخواكين خيراو. ولا يمكننا أن ننسى أيضا ليون فيليبى وباولينو ماسيب وأرتورو باريا وخوسيه مورينو بيلا (٢). كما أن غياب بابلو بيكاسو وبابلو كاساليس عن إسبانيا حتى نهاية عمرهما الطويل حرم الفنون الإسبانية من اثنين من أعظم الرواد فى الفنون العالمية.

وكان لهذا الكم الهائل من الفنانين والكتاب والنقاد الذين غادروا إسبانيا أثر فى إثراء الحياة الثقافية والفكرية فى مختلف الجمهوريات الأمريكية اللاتينية، وبصفة خاصة فى كل من المكسيك والأرجنتين وفنزويلا، وفى الجامعات الأوربية والأمريكية. وتلقت جزر سانتو دومينجو وبورتوريكو عددا كبيرا من المفكرين الكبار الذين تجمعوا بها من جراء الحرب الأهلية الإسبانية، ويمكن القول إن ما فقدته إسبانيا اكتنتته أمريكا اللاتينية.

وكان على الكتاب الذين واجهوا ضريبة المنفى - رغم ترحاب بلدان أمريكا اللاتينية بهم - أن يواجهوا أيضا صعوبات نفسية ومعنوية ومادية. وإلى جانب المعاناة التى خلفتها الحرب وألم الهزيمة وبعدهم عن الوطن الأم، كانت المعاناة أنهم بلا جمهور، بمعنى أنهم لم يجدوا الجمهور المتمثل فى الشعب الإيبانى الذى كانوا يكتبون إليه دائما. كان همهم الأول هو كيفية الوصول إلى عمق النفس الإسبانية. كانت إسبانيا بداخلهم، وكان الكثير منهم مشغول الفكر بالموضوع الرئيسى وهو إسبانيا، ولكنهم لم يكونوا هناك على ترابها، كما لم يمكن أن تقرأ كتبهم داخلها. كان ينقصهم الاتصال والاتحام المباشر بطبقات الشعب الإيبانى، بلغته وتعبيراته. كانت مجازفة أن يفقدوا اتصالاتهم بالشعب والتخلى عن جذورهم (٣). وكان هذا القلق الذى ساد حياتهم أن جعل الكثيرين منهم يعانون من مرارة المنفى والاعتراب.

المنفى والموت والاعتراب كانت سببا فى أن لزمت الصمت كثير من الأصوات. كان فقدان المفاجئ، والغامض لعدد من الكتاب سببا فى التراجع وعدم مواصلة الطرق وتفرق الطاقات الفكرية، مما أدى إلى ضعف الإبداع الأدبى، وبصفة عامة تدهور النشاط الثقافى والفكرى داخل إسبانيا.

وننتقل الآن إلى الكتاب الذين عاشوا وظلوا فى إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية. كان بيرو باروخا وآثورين من بين كتاب جيل ١٨٩٨ الذين عاشوا تلك الفترة على الرغم من

أنهما لم يكونا فى إسبانيا أثناء الحرب ذاتها. ومع ذلك استمرا فى الكتابة بعد الحرب وإن كانت مؤلفاتهما لم تصل إلى نفس مستوى إبداعاتهما الأولى. عاد خوسيه أورتيجا إلى جاسيت إلى إسبانيا عام ١٩٤٥ بعد سنوات عدة فى المنفى وعاش حياته بعيدا دون أن يحظى برضا الدوائر الرسمية الحكومية. لقد توقفت مجلة «أوكسيدنتى» الأدبية من جراء الحرب ولم يسمح لها بمعاودة نشاطها حتى عام ١٩٦٣، أى بعد ثمان سنوات من وفاة مؤسسها. ونفس الشيء كان مع مينينديث بيدال، الذى عاد إلى إسبانيا بعد الحرب حيث عانى من المعاملة السيئة والتجاهل بمختلف الطرق والوسائل على مدار سنوات عدة. كما عانى البعض من الأساليب الوضيعة التى كانت تدبرها الأجهزة الحكومية الرسمية لفترة من الوقت وكان من بينهم خوليان مارياس وخابيير ثويبرى ورفائيل لايبسا وداماسو ألونسو^(٤).

ومع ذلك ، كان هناك مجموعة من الكتاب من ذوى الشهرة والتميز السياسى، فضلا عن مجموعة أخرى من شباب المثقفين المنتمين لحزب الكتائب، التى كانت تسعى لخلق أدب جديد للإمبراطورية الإسبانية ، ومن بين أعضاء المجموعة الأولى كان أوخينييو دورس وكونتشا أسبينا ونيشينسلاو فرنانديث فلوريث وخوسيه ماريا بيمان. وكان من بين الذين انفتحوا على حزب الكتائب بعد أن كانت ميولهم للفاشية ، نجد أوخينييو مونتييس وارنستو خيمينيث كاباييرو ورفائيل سانثيث ماثاس ويدرور مورلانى ميشلينا ولويس سانتا ماريا. وفى مجموعة الشباب برزت مجموعة أخرى تحمل اسم مجموعة «برغش» Burgos التى اجتمع أعضاؤها فى هذه المدينة خلال الحرب للعمل فى إدارة الصحافة والدعاية التى كان يشرف عليها ديونيسيو ريدريخو. وكان جونزالو تورينتى بايستيير ينتمى إلى هذه المجموعة ، إلى جانب شخصيات بارزة أخرى من بينها بدرور لاثين انتراجلو ولويس روساليس ولويس فيليبى بيبانكو وليوبولدو بانيرو وأنطونيو دى اويريجون ولويس اسكوبار وخوان انطونيو دى ثونشونيجى واجناثيو اوجوستى وخوان رامون ماسوليفر وخوان كاباناس ومانويل كونتريراس وخوسيه بيرخيس وصامويل روس ورفائيل جارثيا سيرانو.

ولم يتمكن أعضاء مجموعة «برغش» من تحقيق هدفهم بتحويل الأدب الإشباني إلى ما يسمى بالأدب الجديد للإمبراطورية. كانت الإمبراطورية حلما قديما قام على الماضى العظيم لإسبانيا وتعبيرا عن حالة عدم الرضا عن حاضرها . وكانت الرؤية الإمبراطورية وأدبها تحت إشراف وتوجيه شعارات الفاشية الإيطالية.

وكانت الظاهرة الثقافية ذات الطابع «الإمبراطوري» متمثلة في مجلة «خيرار كيا» التي كانت بمثابة المجلة السوداء لحزب الكتائب، حيث صدرت أعدادها الأربعة في بامبلونا خلال سنوات الحرب^(٥). ومن بعض خصائص وصفات هذه المجلة: البلاغة اللغوية الطنانة في المقدمة والعناية بالطباعة واختيار الألفاظ بعناية واستخدام الأساليب الفنية القديمة كتكرار استخدام حروف العطف وتقديم وتأخير الكلام وبناء الجملة بالضامير المتصلة والاستخدام الشائع للأساليب الاستنتاجية، فضلا عن الإشارة باستمرار إلى اللحظات العظيمة في تاريخ إسبانيا واستخدام اللغة الحماسية مثل: الانتفاضة العسكرية كانت حرب الجهاد، ووضع الشعار: لله وقيصر على صدر كل عدد من المجلة، وأن الانتصار العسكري أصبح واقعا ونهاية حلم الإمبراطورية. وعلى الرغم من اللغة الحماسية والبلاغة الدعائية التي استمرت لفترة طويلة وخاصة على صدر المكاتبات والقوانين والأحكام الرسمية، إلا أن هذا الأدب «الإمبراطوري» لم يتقدم ولم يزدهر، بل ظل في نفس دائرة الظل مثله مثل حلم الإمبراطورية العظمى.

وبدأت حالة الإحباط تتسرب إلى العديد من أعضاء مجموعة «برغش» الذين كانوا قد ساعدوا على إقامة النظام الجديد عندما تأكد لهم عدم استعداد الجنرال فرانكو للبدء في البرنامج الاجتماعي والاقتصادي لحزب الكتائب، ورفضه لكل رأي أو اتجاه يمكن أن يعارض وجهة نظره، وإصراره على الإبقاء على الفوارق الشديدة بين المنتصرين والمهزومين وعدم قبوله أي محاولة للتشقق أو الخروج عن طاعته. وعلى الرغم من أن حزب الكتائب الذي أصبح يحمل فيما بعد اسم حزب الحركة كان هو الجهاز السياسي الرسمي للنظام، إلا أنه سرعان ما أصبح في قبضة الجنرال فرانثيسكو فرانكو الذي رفض أن يكون توجيه هذا الجهاز والنظام معا عن طريق تعدد الأيديولوجيات. وأمام هذا الموقف بدأت الكتابات الأولية للمفكرين والمنتسبين لحزب الكتائب تفقد حماسها وإن كانت قد حافظت على ولائها وطاعتها للنظام لفترة طويلة.

وكانت الشخصية البارزة والمتحركة في هذا الموقف الجديد هو ديونيسيو ريدريخو، الذي كان قد وصل إلى مناصب هامة داخل حزب الكتائب وعمل مديرا قوميا للصحافة والدعاية، حيث رفض في عام ١٩٤٢ أن يتولى أي منصب رسمي يخالف فيه ضميره وذلك احتجاجا على أساليب التعسف والقسر ضد المبادئ المثالية والقيم الأخلاقية التي كان يحارب من

أجلها من خلال الحزب. وبدأ نشاطه السياسى يتطور ويتجه نحو الليبرالية إلى أن أصبح «شخصا غير مرغوب فيه» لدى الدوائر الرسمية ، وقد استمر على موقفه الناقد للنظام حتى وافته المنية فى عام ١٩٧٥ . وكان ريدريخو يحظى باحترام وتقدير رفاقه وإن كانوا فيما بعد بدأوا فى الابتعاد عن الحياة العامة دون أن يشاركوا فى مواقف الاحتجاج حتى بدايات الخمسينات . وقد كتب ريكاردو جويون يقول « ليس من الغريب أن تكون هناك موجة من التعب والاشمئزاز والملك تجاه السياسة وكل من هو سياسى تصيب أفضل العناصر وتجعلهم يركنون إلى حالة التردد والشك، أنهم هؤلاء الأشخاص الذين انصرفوا بعد أن تلقوا درسا قاسيا لاينسى »^(٦).

وكانت حالة العزلة التى عاشها المثقفون والمفكرون الإسبان تتسم بالقسوة التى استمرت طوال فترة الرقابة التى فرضت القيود على كل ما كان يمكن للشعب والكتاب قراءته وكتابته. لم تكن تسمح الرقابة بالنشر فى إسبانيا أو دخولها كتب تعالج موقف وموضوع إسبانيا أو تعالج الحرب الأهلية إلا إذا كانت تمجد وتعظم النظام الحاكم المنتصر. وهذا يعنى أن الجانب الأكبر من هذا الأدب الغزير الإنتاج المتولد عن الحرب الإسبانية لم يكن فى متناول الذين كانوا بالداخل ، وحتى وقت قريب لم تكن معروفة - فى إسبانيا - المؤلفات المتعلقة بالحرب أو بغيرها من الموضوعات التى تناولها بابلو نيرودا وثيسار باييخو وأندريه مالرو وارنست هيمنجواى وأرشيبالد ماكليتش ولانجستون هاج وجورج أورويل وجان بول سارتر وجورج برناتوس وغيرهم كثيرون^(٧). كما كان محظورا أيضا قراءة مؤلفات الكتاب من أصحاب الاتجاه الشيوعى أو الذين يستهدفون قلب النظام، ولم يقتصر ذلك على الكتاب والمفكرين السوفييت وحسب وإنما على أولئك الذين اضطلعوا بمواقف مناهضة للفاشية فى الحرب العالمية الثانية.

وشاركت السلطات والهيئات الدينية المتمثلة فى الكنيسة بنشاط فعال فى استمرار وتحكم الرقابة، إذ لم يكن من المسموح دخول أى كتاب من قائمة الكتب المحظورة من جانب الكنيسة الكاثوليكية، أو تلك الكتب التى كانت تعرض وجهات نظر لاتتفق والعقيدة الكاثوليكية، أو تلك الكتب التى يمكن اعتبارها كتبا لا أخلاقية أو مهينة. وتحت هذا الإجراء وغيره من القرارات العديدة كان يتم تصنيف جزء كبير من مؤلفات القرن العشرين مثلها مثل مؤلفات العصور الوسطى التى عانت من سلطة الكنيسة . لقد واجهت مؤلفات متعددة وأساسية فى

الفكر الإنسانى تدخل الرقابة وخضع لها مؤلفوها مثل بوكاشيو وجوته وكانت وستندال الذين لم ينجوا من برائتها (٨).

وكانت معاناة الكتاب الذين تكونت مواهبهم فى إسبانيا خلال سنوات ما بعد الحرب، الذين كانوا فى مرحلة الشباب آنذاك ، من جراء التعسف الرقابى أن حرموا من التعرف على التيارات النقدية والأدبية الأوربية والأمريكية. وربما كانت شهادة جونشالو تورينتى بايستير حول العقد الأول لفترة ما بعد الحرب خير شاهد على ذلك ، يقول : « كانت سنوات الفقر الثقافى للكتاب . الحرب من جانب والرقابة من جانب آخر ، كانتا تتحكمان فى امكانية القراءة عند المواطنين الإسبان . كان كل شىء محظورا، وعندما كان يراد ذكر أونامونو كان عليك أن تتخفى فى رداك ... أن السنوات التى عشتها فى تلك الفترة بمدينتى، من خريف اثنين وأربعين حتى الثانى من يناير من عام سبعة وأربعين، اتذكرها بامتعاض شديد. لقد كنت أعرف، وكنا جميعاً نعرف، أنه أثناء الحرب وبعدها كانت قد حدثت وكانت تحدث أشياء فى عالم الفن والفكر، ولكن كان محظورا علينا- كما لو كان عقاباً على خطيئة ارتكبتها- أن نتوق إلى جنة الثبات خاصة مع دون مارثيلينو (مينيديث بلايو)، وبالميس وبيريدا لكونهم النموذج والمثال. كانت إجراءات الحظر تتكاثر وكانت سنوات البطولة للتهريب الفكرى عندما يمر كتاب عبر الحدود لسارتر ربما يكلف ذلك المهرب الثمن غالبا (٩).

وعن هذا الموقف، يحدثنا من المنفى سيجوندو سيرانو بونثيلا:

« كم هو ثقيل على هؤلاء الروائيين الشبان هذا السيل الروائى المعاصر، الإيطاليون، الفرنسيون ، الإنجليز، الأمريكيون وبينهم بعض الكتاب الأمريكيون اللاتينيون ! كم هو صغير وهزيل أفقهم الحالى، الذى تشكل بفتحات باروخا الرحالة وجالدوس الروائى وأونا مونو المحتضر، أمين على هذه الفرضية التقليدية منذ ثريانتيس وحتى الآن» (١٠).

وعلاوة على هذه الإجراءات التى ذكرناها ، فإن الحكومة كانت لديها السلطة بفرض قيود وعقوبات اقتصادية على دور النشر. وكان لهذا التهديد آثاره بقيام نوع من « الرقابة الخاصة» فى داخل دور النشر ذاتها والقضاء على أية رغبة لديها فى فتح آفاق جديدة. « لقد فرض النظام الجديد... على دور النشر أن تتقدم للهيئات المعنية بمشروعاتها فى مجال النشر عن كل سنة مالية. وكان لهذا الإجراء القسرى المزم أن حدث داخل دور النشر تمييز بين المؤلفين ومؤلفاتهم كان له تأثيره فى كمية الأوراق التى كانت تخصص لكل طبعة» (١١).

وكان لضيق ذات اليد وندرة حصة الورق المخصصة، لم تجرؤ دار النشر على التعاقد والمجازفة بنشر أعمال أدبية تحظرها سلطات الرقابة من خلال أجهزتها السرية وأساليبها المتتوية ومزاج رجال الرقابة المتقلب ، فقد تم سحب مؤلفات لأعضاء حزب الكتائب المعروفين من المكتبات ، والتي كانت مؤيدة للنظام ، فضلا عن أعمال أدبية أخرى نشرتها دار النشر الوطنية ودعمتها الحكومة . ومثال صارخ لهذا السلوك المتقلب ما حدث بشأن كتاب « سلاح المشاة المخلص » لعضو حزب الكتائب رفائيل جارثيا سيرانو، وهو رواية تمجد القيم لدى الجنود الوطنيين - لقد نشرت دار النشر الوطنية الكتاب عام ١٩٤٣ وفى ذات العام حصلت الرواية على جائزة «خوسيه أنطونيو بريمو دي ريفيرا» (قبل وبعد العهد الفرنكوى، الجائزة القومية للآداب (والتي تمنحها وزارة التربية والتعليم الوطنية) . وفى يناير من عام ١٩٤٤ تم سحب الرواية من التداول بمرسوم رسمى وكان السبب الظاهرى لهذا المرسوم أن أسقف طليطلة أصدر أمراً أدان فيه الرواية بأنها رواية فظة شائنة معيبة وضارة للشباب . وقد نشر جارثيا سيرانو فى مجلة الرسالة الأدبية رفضاً لروايته معرباً عن امتثاله وطاعته للقرار الأعلى (١٢). وهذا الرأى الأخير يكشف لنا عن أثر القمع والقسر، ليس فقط فى النشاط الأدبى وفى دور النشر وإنما أيضا فى روح الكتاب وربما فى إبداعاتهم التالية(١٣).

ونفس الشيء حدث مع رواية «خابيير مارينيو» ، الرواية الأولى لجونثالو تورينتى بايستير التى نشرتها أيضا دار النشر الوطنية عام ١٩٤٣ وتم سحبها من الأسواق والمكتبات بعد ذلك بقليل . وكان تورينتى بايستير قد عرض المخطوط على الرقيب الذى أمر بإجراء بعض التعديلات الجوهرية فى الرواية قبل نشرها ومن بينها إضافة العنوان الجانبى « قصة ارتداد » . ولم تمكث الرواية فى الأسواق أكثر من ثلاثة أسابيع فى المكتبات وصدر القرار من الرقابة بسحبها.

وحول كيفية عمل الرقابة كتب ديونيسيو ريدرويوخو يقول : « لقد شغلت طوال سنوات ثلاث المنصب الذى كانت تتبعه إدارات الرقابة على الكتب والسينما والمسرح . ولكننى لم أتمكن بنفسى من أن أرضيها أو أوجهها . كانت هناك هيئة عليا، ربما كانت سرية وكان أغلب أعضاؤها من رجال الكنيسة الذين كانوا يسنون القواعد والقوانين وكانوا يعدون قوائم المنع والحظر. كانت قرارات غير قابلة للاستئناف»(١٤).

وكان من بين رجال الثقافة والفكر الذين كانوا يعملون فى هيئة الرقابة أنطونيو طوبار

وليوبولدو بانيرو ولويس فيليبى بيبانكو وكاميلو خوسيه ثيلا- هذا الأخير الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب عن عام ١٩٨٩- وبعد ذلك بدأت تقل مشاركة كل واحد منهم فى هذه المهمة التى كانت قد أوكلت إليهم، حيث ظهر دور الكنيسة ودور الأشخاص الذين كانوا يرددون شعارات بعيدة عن العمل الثقافى والفكرى وإن كنا نرى أنه من الصعوبة تقييم مسئولية كل عضو من أعضاء هذه الهيئة لندرة الوثائق الموجودة والمتعلقة بتلك الفترة أو محاولة إعادة دراسة نظريات التقييم التى كانت سببا فى إصدار قراراتهم بهذا الخصوص . ومع ذلك فإنه من الممكن التأكيد على أن تأثير الرقابة كان واضحا ولموسا فى الإنتاج الأدبى فى إسبانيا خلال عهد فرانكو، ويمكن أن تصدر الوثائق المؤكدة بالأعمال الأدبية التى صدر قرار بحظرها أو بشطبها ، والأعمال التى نشرت والتى سحبت ، كما يمكن التحقق من الكثير عن طريق الأعضاء الذين شاركوا فى هذه العملية الرقابية . أما ما لا يمكن تحديده ، وإن كان يحتاج لوقفة تأمل ، ما فقدته الأدب فى إسبانيا من جراء هذه العملية الوقائية التى استخدمتها أجهزة الرقابة، وكم من الكتاب أصيبوا بالإحباط وفقدان الأمل، وكم من الأعمال الأدبية ظلت حبيسة كتابها دون نشر وكم من الأشياء لم تذكر ولم تقرأ وأنه كان من الممكن أن تولد مبادرات وحركات فكرية وثقافية.

وكان لهذه العمليات «الوقائية» أن استشرت فى جميع أجهزة وقطاعات الفكر والثقافة والتربية بطول البلاد وعرضها. كانت وزارة التربية الوطنية والمجلس الأعلى للأبحاث العلمية بمثابة العميلين الرئيسيين لهذه العملية. لقد تم تنفيذ عملية ما يسمى «بالتطهير» التى كانت نتائجها حظر الدرجات العلمية الجامعية والمعاهد العليا عن الأشخاص الذين لا يلقون هوى مع النظام. وعلى الرغم من الإبقاء على نظام المسابقات العلمية أمام الراغبين فى الوصول إلى الأستاذية إلا أنه كان عليهم أن يقدموا شهادة انضمام إلى حزب الحركة (١٥). كما تم «تطهير» المواد الدراسية والنصوص، حيث كانت تتم هذه العملية فى بداية كل سنة دراسية بصفة دورية، وكانت الجريدة الرسمية للدولة تنشر قائمة بكتب النصوص التى وافقت عليها وزارة التربية والعلوم، وكان الهدف من ذلك هو ضمان النقاء الأيديولوجى للشباب الإسبانى.

وننتقل الآن إلى مرحلة أخرى لنرى فيها ما كان يمكن قراءته فى إسبانيا فى فترة ما بعد الحرب الأهلية، لنقول أن المناخ العام لم يكن مناسباً ومؤهلاً للاطلاع ، نظرا للحالة الاقتصادية المتأزمة التى كانت تعوق حركة النشر وشراء الكتب. وكان جانب كبير من الكتب المنشورة فى

إسبانيا عقب الحرب مباشرة يدور حولها بالشناء على المنتصرين وتوجيه اللوم والسباب ضد المهزومين. وكانت تتداول الكتب التى يمكن أن نطلق عليها كتب المناسبات: تلك الكتب الروائية التى كانت تنتقد بشدة الجمهوريات الهمجية ومذكرات الجمهوريين. وكان من بين هذه الروايات رواية الأديب ويثنسلاو فرنانديث فلورث بعنوان «جزيرة فى البحر الأحمر» Una isla en el mar rojo التى كان لها بعض البريق الأدبى وبعض الروايات القصيرة التى كتبها كورنتشا اسبينا ، منها «مؤخرة الجيش» Retaguardia و«العبودية والحرية» Esclavitud y libertad ومن بين الروايات التى استوحت أحداثها من الحرب الأهلية نذكر روايات «سلاح المشاة الأمين» La fiel infantería و«مدريد من البلاط الملكى إلى البوليس السرى» Madrid de corte a checa لأجوستين دى فوكسا ، ورواية «الكوبرى» El Puente لخوسيه خيمينيث أرنارو و«جسد على الأرض» لريكاردو فرنانديث دى لاريجيرا و«تم احتلال الكيلو متر ٦» لثيشيليو بينتيث دى كاسترو. وكانت رواية أريتش ماريا روماركى بعنوان «لاجديد على الجبهة» Sin novedad en el frente بمثابة رواية الرد الإشباني على حالة التشاؤم والإحباط التى سادت البلاد^(١٦).

وعن الروايات التى لاقت ذيوها وانتشارا فى إسبانيا عن فترة الحرب الأهلية، نذكر روايات خوسيه ماريا خيرونيللا ، حيث صدرت له أربع روايات لاقت إقبالا واسعا وهى «أشجار السرو تؤمن بالله» (١٩٥٣) Los cipreses creen en Dios و«مليون من الموتى» (١٩٦١) Un millón de muertos و«انفجر السلام» (١٩٦٦) Ha estallado la Paz، ثم رواية «محكوم عليهم بالحياة» (١٩٧٢) Condenados a vivir. وفى هذه الروايات حاول خيرونيللا أن يحتوى كل الجذور والمواقف والأسباب والآثار التى خلفتها الحرب الأهلية عبر تاريخ إسبانيا وتقلب أحوالها وأحوال شخصياتها . وتتضمن الروايات الأربع العديد من الأخبار التاريخية وتحاول الإسهاب فى عرض بعض الخيوط التى من خلالها يتم إعادة بناء الحياة الإشبانية خلال سنوات الحرب وما بعدها. ويتضح ميل وتأيد الكاتب للحزب القومى وإن كان يحاول أن يكون على الحياد ، على الرغم من أن بعضا من هذه الروايات كانت تقدم بعض الشخصيات الجمهورية بلامح وسمات إيجابية ، إلا أنها فى ذات الوقت كانت تمثل انفتاحا تجاه قضية الانفلاق الأيديولوجى لعقد الأربعينيات^(١٧).

لقد كانت الحرب الأهلية ونتائجها لعدد من الإشبان واقعا مأساويا ومباشرا جعلهم فى

حاجة ماسة للروايات الخيالية . ويمكن تفسير ذلك بالإقبال الشعبى الذى لقيته ترجمات السير الذاتية فى إسبانيا عن شخصيات العصور الماضية ، فضلا عن الروايات التى كانت تدور أحداثها فى أماكن بعيدة معقدة التراكيب والخيوط، أو تلك الروايات الإبداعية التى أطلق عليها «روايات القلب» ومطالعات الخروج من الواقع والتى كانت سماتها الأدبية متفاوتة . ومن بين المؤلفين الذين نالوا شهرة شعبية نذكر بيرل س. بوك ، دافن دى موريه، لاجوس زيلاهى، سيسيل روبرت ، موريس بارينج ، روساموند ليهمان، سومرست موم، أندريه موروا ، ستيفان زويج ، اميل لودويج ، جاكوب واسرمان وفيكى بوم. ولقد لاقت أعمالهم نجاحا كبيرا لدرجة أن الكاتب الإسباني انخيل ماريا باسكوال اقترح فى عام ١٩٤٦ ، بأسلوب ساخر، فكرة إنشاء هيئة للكتاب فى إسبانيا ، فى ذلك الوقت، يرأسها أندريه موروا ويكون نائب الرئيس لاجوس زيلاهى وسكرتارية سومرست موم وأن يكون جاكوب واسرمان أميناً للصندوق وذلك لأن هؤلاء الأعضاء هم الذين كانوا يحصلون على مكاسب اقتصادية عالية من جراء بيع كتبهم فى إسبانيا(١٨).

وهناك سمة أخرى لفترة ما بعد الحرب الأهلية لحركة الإبداع الأدبى قشلت فى جانبين هامين، أحدهما اصدار المجلات الأدبية وثانيهما الجوائز الأدبية، إذ صدرت مجلة «الاسكوريال» فى نوفمبر من عام ١٩٤٠ من هيئة منبثقة عن «مجموعة برغش» أشرف عليها ريدرويوخو لاثين انتراالجو (١٩). وكان فريق التحرير والعمل فى مجلة «الاسكوريال» هو نفسه الذى عمل فى مجلة «لاخيرا ركيا» (لائين ، ريدرويوخو، طوبار ، روساليس ، جارثيا بلديكاساس ، تورينتى باييسستير ، باسكوال ، مارتشالار). ولكن على الرغم من الحفاظ على النزعة الدينية والقومية للشقافة ، إلا أن نبرة المجلة بدأت فى التحول والتطور تدريجياً . ويقول بدرولاين انتراالجو «لقد أثبتت مجلة الاسكوريال بالفعل والقول إرادتنا بأن نضع النقاط فوق الحروف ونلمس الوتر الحساس عندما أدركنا ما هى قيمة إسبانيا ورغبتنا الحقيقية فى التوسع والانتشار وإن كان ذلك ممكنا بأن نقتحم عالم المنفى الذى هو مجال تعاوننا»(٢٠).

ومن المؤكد أن مجلة الاسكوريال قد أفسحت المجال أمام بعض الكتاب الذين كانوا قد أبعدها ظلما عن مساهماتهم الأدبية بسبب تلك الموجة المتسلطة لمؤيدى جبهة الانتصار. كما أفسحت الطريق أمام بعض الذين أصبحوا فيما بعد من الشخصيات الأدبية البارزة. ومن بين الفريق الأول نجد خابيير ثويرى ورامون مينيديث بيدال وداماسو ألونسو واميليو جارثيا

جوميث وجريجوريو مارنيون وخوليان مارياس وانريكي لافوينتي فيراري. أما فريق الشباب والذين لم تكن شهرتهم قد بلغت مداها نجد بلاس دي أوتيرو، خيراردو ديبيجو، أوخينيو دي نورا، خوليو كاروباروخا، اميليو أوروثكو، كارلوس بوسونيو ولويس ديبث دل كورال. وتناولت المجلة الأخبار الأولى التي تعلق بالاتجاهات التي كانت تنتهجها الإبداعات الأدبية خارج إسبانيا، كما قامت بنشر ترجمات الشعراء ورواد المقال الأوربيين، وبدأت بعرض مناقشات لنظريات برجسون وماكس شيلر وهارتمان. كما تضمنت المجلة مساهمات فكرية حول موضوعات فلسفية لكل من هايدجر وكاسيرير وأ. ريتشارد وكارل بوهلر. وإلى جانب هذه المقالات «الانفتاحية» بدأت المجلة بنشر المقالات ذات الموضوعات التاريخية، والتي كانت تدور جميعها حول الإمبراطورية الإسبانية والتي كانت في ذات الوقت بمثابة مراجعة التاريخ السياسي والتأمل فيه^(٢١).

وكان لايجابيات مجلة «الاسكوريال» باعتبارها مجلة فكرية ثقافية جادة أن برز دورها في مناخ يسوده التسامح والوفاق في إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية. ولقد أشار خوليان مارياس إلى المبادرات التي قامت بها مجلة «الاسكوريال» بأنها تمثل دورا تقديميا في الحياة الثقافية الإسبانية^(٢٢). وكان من بين المجلات التي ساهمت في قضية التطبيع مجلة «إنسولا» التي بدأ صدورها في عام ١٩٤٩، و«اينديشي» (١٩٤٩) وفي برشلونة مجلة «الثيريو» (١٩٥٠) ومجلة «ريستا» (١٩٥٢).

وحتى لانطيل في عرض سلسلة من هذه المجلات الثقافية والأدبية، سنحاول التركيز على تلك المجلات المتعلقة بالأدب بشكل خاص، والتي ظهرت في حقبة الأربعينيات، أو تلك المجلات التي كان قد بدأ صدورها أثناء الحرب استمرت لفترة بعدها^(٢٣) ومن بين هذه المجلات الأخيرة نذكر المجلة الشهرية «فيرتيشي» (التي صدر منها ٨١ عددا من أبريل ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤٦) والتي كانت تشرف عليها اللجنة القومية للصحافة والدعاية. وقد شارك في هذه المجلة كتاب «مجموعة برغش» وعدد من المفكرين بحزب الكتائب منهم ارنستو خيمينيث كاباييرو، أجوستين دي فوكسا، فيكتور دي لاسيرنا، أوخينيو مونتييس، وألبارو كونكييرو. كانت بدايات مجلة «فيرتيشي» أن قدمت تحقيقات حول الحرب والقوى الفاشية الصديقة، ثم حادت عن هذا الاتجاه لتعالج موضوعات تتعلق بماضى إسبانيا القريب والذي أسماه خوسيه كارلوس ماينير «تعالج المجلة في صفحات رثاء جميلة الواقع في ميونيخ ويولندا وستالينجراد، ذلك الواقع البعيد تماما عن حالة الحنين للماضى الإسباني القريب»^(٢٤). وفي

نوفمبر من عام ١٩٧٨ بدأت مجلة «فيرتيشى» فى إصدار ملحق بعنوان «رواية فيرتيشى» حيث نشرت قصصا قصيرة لألبارو كونكيرو ، خوان انطونيو دى ثونثونيجى، اميليو كاريرى وجونثالو تورينتى بايستير وغيرهم كثيرين .

وفى عام ١٩٣٧ ظهرت مجلة «ديستينو» فى برشلونة بمبادرة من اجناثيو أوجوستى وخوان رامون ماسوليفر. وكانت بدايات هذه المجلة أنها ذات اتجاه مؤيد لحزب الكتائب، «إلا أنها سرعان ما بدأت تأخذ الخط الليبرالى والمعتدل لقطالونيا»^(٢٥). وبعد عدة سنوات قطعت المجلة صلتها بحزب الكتائب لتصدر بصفة مستقلة.

كما صدرت مجلات أدبية أخرى فى حقبة الأربعينات تحت إشراف خوان أباريثيو الذى خلف ديونيسييو ريدرويوخو كمدير قومى للصحافة والدعاية فى عام ١٩٤١، من بينها مجلة «الاسبانيول» (العصر الأول من خريف ١٩٤٢ حتى ربيع ١٩٤٧) ومجلة «فانتاسيا» (مارس ١٩٤٥ - يناير ١٩٤٦) . وقد اعتبرت مجلة «الإسبانيول» «مجلة شعبية ذات نزعة تأثيرية حيث كانت تصف نفسها بأنها «مجلة أسبوعية تختص بالسياسة والروح». والمجلة كانت موالية للنظام السياسى وفى ذات الوقت كانت تقوم برصد وتسجيل التحقيقات والمقابلات حول الموضوعات الأدبية وخاصة تلك الموضوعات التى تشير الجدل. كما كانت تقوم بنشر الروايات المسلسلة من بينها «جناح الراحة» للكاتب كاميلو خوسيه ثيلا. وكانت المجلة تهدف إلى جذب الشباب ، وتشجيع الكتاب الشبان حيث كان من محرريها انخيل ماريا باسكوال ولويس بونثى دى ليون وميجيل بيالونجا.

واقصر دور مجلة «الرسالة الأدبية» و«فانتاسيا» على مجال الأدب، حيث كانت الأولى تقوم بمعالجة الموضوعات الخفيفة والمثيرة للجدل والنقاش ، فضلا عن عرض مختصر للكتب وأخبار عن الأدب والفن والموسيقى، كما كانت تقدم تقارير عن النشاط الثقافى فى المحافظات وتجربى التحقيقات الأدبية وتعرض المقالات الجادة. أما الثانية فكانت «المجلة الأسبوعية التى تعنى بالإبداع الأدبى» حيث أطلقت العنان للإبداع والتخييل لدى الكتاب الإسبان. ولم يطل عهد هذه المجلة وإن كان يشارك فى تحريرها نخبة من الكتاب البارزين مثل خوان رامون خيمينيث وأثورين وليوبولدو بانيرو وخوسيه ماريا بيمان وأرنستو خيمينيث كاباييرو.

وصف خوان أباريثيو هذه المهمة:

«فى عام ١٩٤٤ كان المناخ العام فى إسبانيا مهيبا ومناسبا لتوحد شعرائها وروائييها وكتاب مسرحها الذين وجدوا فى مجلة الرسالة الأدبية وفانتاسيا

الدعاية لعملهم والقاعدة الصلبة لهم.. وفى مجلة الإسبانيول انخرط الإسبان تحت لواء إسبانيا الموحدة لفرانكو، وفى مجلة الرسالة الأدبية كسرنا حاجز المجادلات الأدبية المدريدية وفتح نوافذ الهواء لنسمع القيل والقال ومحاولة القضاء على التفاخر بالدرجات الوظيفية وجذب الحياة الأدبية الإقليمية لتقيضها بعاصمة الدولة. وفى مجلة فانتاسيا كان من الممكن التعبير الحر إلى أقصى درجاته فى خيال الإسباني حيث كان يصدر كل أسبوع كتاب شعر ورواية ومسرحية وسيناريو سينمائي ودسته من الأقايص بثلاث بيزيتات فقط لكل المجموعة . كانت محاولة مجلة لاقانتاسيا هى تحويل المناخ الروحي والاتسجام النفسى إلى الإطار الاقتصادى داخل المؤسسة الوطنية للصناعة»^(٢٦).

ومن الاستشهاد السابق نلاحظ استخدام بعض الألفاظ والمصطلحات الجديدة فى القاموس السياسى الإيبانى مثل «توحد» و«إسبانيا الموحدة» التى تطلق على المفكرين وأفراد الشعب، أما «التعبير الحر» فكان يختص بالخيال البعيد عن الواقع الملموس آنذاك.

وهذه العبارات التى طرحها خوان أباريشيو تمثل رؤية مختلفة عن رؤية المجموعة التى كان يترأسها ديونيسييو ريدريخو ولائين انترالجو. ولم يكن موقف أباريشيو توحدًا مع النظام وإنما كان موقفه الذى عكسته مجلاته حاسمًا وقاطعًا كما جاء فى الفقرة السابقة.

وهناك مجلة أخرى كانت موالية للنظام هى مجلة «أربور» التى أنشئت فى عام ١٩٤٣ بمبادرة من رفائيل كالبوسيرير ورأيموندى بانيسكر ورامون روكير، واعتبارًا من عام ١٩٤٥ كانت بمثابة الناطق الرسمى بلسان المجلس الأعلى للأبحاث العلمية. وفى هذه المجلة بدأ المفكرون الجدد للنظام فى نشر مؤلفاتهم ومن بينهم جونشالو فرنانديث دى لامورا ومانويل كالبوا إيرناندو ورفائيل كالبوسيرير ويشيتتى ماريرو. وقد دارت مجادلات حامية فى عام ١٩٤٩ بسبب كتاب لائين انترالجو «إسبانيا كمشكلة» España como Problema ، الذى رد عليه بعد عدة شهور كالبوسيرير بكتابه «إسبانيا بدون مشكلة» España sin problema ومنتقل إلى جانب آخر حرك النشاط الأدبى فى إسبانيا يتمثل فى إنشاء عدة جوائز أدبية ، من أبرزها «جائزة نادال» التى بدأت فى عام ١٩٤٤ (وتم منحها لأول مرة فى يناير ١٩٤٥)^(٢٧). وإذا راجعنا قائمة أسماء الفائزين بجائزة نادال فى حقبة الأربعينات الذين يعترف بهم اليوم كقمم أدبية دائمة فى الرواية الإسبانية ، على الرغم من أن بعضهم تجاوز

الحدود القومية: كارمن لافوريت، خوسيه ماريًا خيرونيللا ، ميغيل دي ليبيس ، سباستيان خوان أربو، اجناثيو أو جوستى ، إلينا كيروجا . وكما سبق أن أشرنا، ففى تلك الفترة كان تأثير الرواية الأوربية فى إسبانيا محدودا، وبالتالي لم تشتهر هذه الروايات الإسبانية بالتجديد فى الأسلوب أو باستخدام التقنيات الحديثة، وإنما تركزت تلك الروايات على معالجة الفضائل التقليدية والوصف وتصوير الشخصيات.

ومن بين الجوائز الأدبية الأخرى التى حركت الإبداع الروائى للشبان كانت تلك الجوائز التى أشرفت عليها دار نشر «خانيس» والمخصصة أساسا للكتاب المبتدئين: «الجائزة الدولية للرواية» الأولى (١٩٤٧-١٩٥١) و«الشباب الأدبى» (التي بدأت فى عام ١٩٥٢) .

كما أعلن عن جائزة «ميغيل دي ثريانتيس» التى تعتبر الجائزة القومية للرواية التى تمنحها الدولة. وقد تأسست هذه الجائزة فى عام ١٩٤٩ ولتكون الجائزة القومية للأدب («فرانثيسكو فرانكو» أو «خوسيه أنطونيو بريمو دي ريبيرا») لمختلف الأجناس الأدبية المتعددة. ثم أعلن عن جائزة «فاسترنات» التى يمنحها أعضاء مجمع اللغة لمختلف الأجناس الأدبية (كانت تمنح للرواية كل خمس سنوات) ، وعن جائزة «أدونيس» (التي بدأت فى منحها دار نشر أدونيس فى عام ١٩٤٣) لم تكن هناك جوائز أخرى للرواية فى حقبة الأربعينات.

وفى الخمسينات ظهرت سلسلة من الجوائز الأدبية منها «بلانيتا» و«جائزة النقد» و«بيبلوتيكا بريبي» و«دون كيخوتى» و«مؤسسة مارش» و«فيمينيا» و«مينورقه» وغيرها . وكان لهذه الجوائز الأدبية الفضل فى التعريف بالأعمال الأدبية القيمة وإبداعات الكتاب باعتبارها أعمالا ذات جدارة تستدعى التنافس والموضوعية بين هيئات التحكيم . واليوم فإن الجوائز الأدبية يمكن حصرها وأن دلالاتها الأدبية تتجاوز الاعتبارات المالية والدعائية فى تجارة بيع الكتب .

ومن الكتب الروائية التى كان لها صدى فى عالم الأدب الإشباني، رواية «العدم» Nada (١٩٤٥) للروائية كارمن لافوريت و«عائلة باسكوال دوارتى» (١٩٤٢) La familia de Pascual Duarte للروائى كاميلو خوسيه ثيلا . وكان لنشر هاتين الروائيتين والنجاح الذى حققته بين الأوساط النقدية والإقبال الجماهيرى (على الرغم من وجود بعض المصادمات والخلافات مع سلطات الكنيسة) أن فتح المجال أمام ظهور الرواية النفسية التى كان هدفها سبر أغوار النفس البشرية وظهور موجة العنف فى الرواية من خلال منظور الواقعية الجافة

والتي سميت بواقعية «التهويل» وكان شبح الحرب الأهلية مثلاً في كلتا الروايتين عن طريق التذكر وتداعى الأفكار ومن خلال شخصيات الرواية بأن يشار إلى أحداث تلك الحرب بأسلوب غير مباشر يعتمد على الرمز. وأخذت الروايات التي صدرت بعد ذلك بنفس الطريقة تلجأ إلى التلميح لا التصريح عند الحديث عن الحرب الأهلية، وقد اتبع جونثالو تورينتي بايستير هذا الأسلوب كما سنرى في هذه الدراسة.

وكانت روايتا «العدم» و«عائلة باسكوال دوراتي» بمثابة مدرسة الإبداع الفني لكل من كارمن لافوريت وكاميلو خوسيه ثيلا ، إلى جانب بعض الروائيين الذين سبق أن أشرنا إليهم وغيرهم من الأجيال الجديدة التي تواصل العطاء الإسباني للرواية انطلاقاً من منظور الواقعية والبحث عن أساليب فنية جديدة في السرد والحوار. وكما أشرنا في بداية هذا الفصل فإن الرواية في شبه الجزيرة الأيبيرية كانت متأخرة عن رواية المنفى وعن الرواية في أمريكا اللاتينية ، إلا أنه في السنوات الأخيرة بدأت تقل المسافة بعد انفتاح إسبانيا على التيارات الأدبية العالمية من الشرق والغرب.

شغف جونثالو تورينتي بايستير بالقراءة ولعه بالمرح والسينما وتكثيف فكره بالاستفادة من المحاضرات الدراسية والمناقشات الأدبية دون الاهتمام بالحصول على الدرجات العلمية. وكان لاهتمامه بسلسلة محاضرات «خوسيه أورتيجا إي جاسيت» حول ماهية الميتافيزيقا، التي قدمها في جامعة مدريد عام ١٩٣٠ سبباً في اعترافه بتأثير أفكار أورتيجا إي جاسيت في إبداعاته الأدبية والنقدية (٢٨). وفي السطور القليلة الباقية بهذا الفصل نشير إلى بعض اللحظات في حياته ذات العلاقة المباشرة بالحركة الأدبية في إسبانيا. أمضى جونثالو تورينتي بايستير في بلنسية أربعة شهور خلال عام ١٩٣٢ تركت في ذاته انطباعات عن حوض المتوسط وعالمه :

«لقد وصلت درجة عشقه ، وما زلت أعشقه حتى الآن. إننى أعتبر هذا العالم جزءاً منى، جزءاً من مجادلاتى مع نفسى .. جزءاً من تناقضى .. إننى منذ ذلك الحين إنسان يتوزع بين وطنين وحضارتين، دماء الجد من الأم تسرى فى داخلى وتطالبنى بالوضوح والنظام والدقة، وعندما أميل إليها أغوص فى دماء جدتى من جديد، فى الظلام وفى الفوضى وفى وضع عدم الاعتدال . إذا خرج شىء جيد من قلمى، فإنه نتاج هذا النزاع» (٢٩).

وفى مقالته التى نشرها فى مجلة «خيرأركيا» تحت عنوان «الصواب والقدر فى المسألة القادمة» نجد اندماجه فى الحركة القومية وتأييده لحزب الكتائب:

«فرض العودة إلى كل ما هو بطولى بالاستعانة بالشعر الحماسى والملحمى ، كما يقول لنا اسخيلوس، عمل تراجيديا بفتات مأدبة هوميروس... أسطورة . سحر . غموض . أيضا شعر ملحمى قومى، بطولة : هناك تنبض وتطالب بتعبيرها الشعرى وموضوعات المسألة الجديدة: التى ربما نطلق عليها: غموض مزين. سنحاول أن نجعل من مسرح الغد الطقوس الدينية للإمبراطورية»^(٣٠).

ويقدر ما كان جونثالو تورينتى باييستير مؤيدا للنظام الفرنكوى فى بادىء الأمر، كما أشرنا فى المقدمة، انقلب فى فترة الستينات مطالبا بالمشاركة الشعبية فى الحياة السياسية بالبلاد . كما وقف مع الجامعات والمراكز الصناعية وخاصة فى منطقة «اشتوريش» فى مطالبها ، وعلى الرغم من حظر الاحتجاجات الشعبية إلا أنه تضامن مع جماعة المفكرين فى اعداد وثائق احتجاج والتوقيع عليها وتقديمها للسلطات الرسمية. وفى عام ١٩٦٢ انطلقت موجة من الإضرابات التى شملت كل إسبانيا والتى واجهتها السلطات بعنف ، خاصة فى اشتوريش. وكان لموقف الحكومة أن تم إعداد وثيقة احتجاج وقع عليها أكثر من مائة مفكر وكان من بينهم جونثالو تورينتى باييستير . واتخذت الحكومة إجراءات تعسفية ضد الموقعين على تلك الوثيقة حيث صدر بعد ذلك مرسوم بمنع جونثالو تورينتى باييستير من ممارسة عمله فى النقد المسرحى بالصحافة والإذاعة وحظر القيام بالدعاية أو التعليق على روايته «عيد الفصح الحزين» التى كان قد نشرها آنذاك. وقد تم رفع الحظر عن الرواية بعد ذلك بعدة شهور، ولكن كان الوقت متأخرا لإصلاح الضرر النفسى الذى أصابه. ومن جراء أحداث سنة ١٩٦٢ أيضا أن طلب منه أن يترك الوظيفة بالمدرسة الحربية مما أدى إلى فقدان مصدر كبير وأساسى من دخله المادى . ولم يكن هذا سببا فى ضيقه بقدر ما لحق بروايته «دون جوان» التى نشرها عام ١٩٦٣ التى تجاهلها النقاد والمفكرون . ولم يدم هذا التجاهل طويلا حيث لقيت روايته «أسطورة / هروب خوطا - بى» إقبالا منقطع النظير من القراء ومن مختلف الأوساط الفكرية والثقافية والتى جعلته من المبدعين فى الرواية الإسبانية المعاصرة .

هوامش الفصل الأول

١- كان هذا سببا في غضب ومرارة العديد من الكتاب الإسبان. وكان من سبب سخط البعض هو الاستحقاق والجدارة التي نالها الأدب الأمريكي اللاتيني والتأثيرات التي يمكن أن يقدمها للأدب الإسباني الأم. انظر: آراء كل من خوان بينيتيث والنسو ثامورا بيثنتي وجونثالو تورنتي بايستير في كتاب «الرواية الإسبانية المعاصرة».

La novela española contemporánea, Juan Benitez , Alonso Zamora Vicente, Gonzalo Torrente Ballester.

٢- لمراجعة القائمة الكاملة بالمفكرين الإسبان الذين تم نفيهم بسبب الحرب الأهلية، انظر : بيثنتي يوريس، «الجانب الأدبي للهجرة السياسية» في كتابه : الجوانب الاجتماعية للأدب الإسباني ، دار نشر كاستاليا، مدريد ١٩٧٤، ص٢١٥-٢٤٤، وانظر أيضا : خوسيه مارالويث، الفن الروائي الإسباني خارج إسبانيا: ١٩٣٩-١٩٦١، دار نشر جوادا راما، مدريد ١٩٦٣ .

Vicente Llorens: "El aspecto literario de la emigración política", los aspectos sociales de la literatura española, Espasa calpe, Madride, 1974 ; José Mara López: El arte narrativo español fuera de España, Ed. Guadarrama, Madrid, 1963 .

٣- بشأن تصوير الحالة النفسية لموقف الاغتراب في مؤلفات كتاب المنفى، انظر : مارا لويث ، المصدر السابق ، ص٥١-١٣٠ ، خوسيه كوراليس ايخيا: الرواية الإسبانية المعاصرة ، دار نشر كوادرونوس بارا الديالوجو، مدريد ١٩٧١، ص١٥-١٨ ، اندريس أمروس وفرانثيسكو أيلالا: «روايات فرانثيسكو أيلالا»، الرواية الإسبانية المعاصرة ، ص١١-٦٢ .

José Corales Egia: La novela española actual, Cuadernos para el diálogo , Madrid, 1971 . Andrés Amorós & Francisco Ayala: "Novelas de Francisco Ayala", Novela española actual, p. 11-62 .

٤- انظر شهادة لائين، انترالجو : ارضاء الضمير ١٩٣٠-١٩٦٠، دار نشر بارال، برشلونة ، ١٩٧٦، ص٢٨٤-٢٨٧ .

Pedro Lain Entralgo: Descargo de conciencia (1930-1960), Scix Barral , Barcelona, 1976 .

٥- أعداد مجلة «خيراركييا» الأربعة تحمل التواريخ التالية: شتاء عام ١٩٣٦، أكتوبر ١٩٣٧، مارس ١٩٣٨ وعام ١٩٣٨ دون آية تفاصيل أو بيانات أخرى.

٦- ريكاردو جويون : إسبانيا ١٩٥٩-جيل ٣٦ مجلة أسوماتنتي العدد الخامس عشر، الجزء الأول (يناير - مارس ١٩٥٩) ص٦٥-٦٦ .

Ricardo Gullón , "España 195. la generación del 36" Asomante, XV, I (enero marzo 1959)

٧- للتعرف على الكتاب الأجانب الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية الإسبانية أو الذين شاركوا في النزاع ، انظر: داريو بوتشيني: رواية المقاومة الإسبانية ، دار نشر ايرا ، المكسيك، ١٩٦٧ .

Darfo Puccini , Romancero de la Resistencia española, México, Eds. Era, 1967 .

٨- انظر شهادة : بدرو لاتين انتراجر، وكذلك دراسة ديونيسيو ويدرويغو: «بعض الذكريات» ، دار نشر بلانجا، برشلونة ١٩٧٥ ، ص٤٣٤-٤٣٦ .

Dioniso Ridruejo , Casi Unas memorias , Barcelona, Ed. Planeta, 1975 .

٩- جونشالو تورينتي بايستير : مقدمة الأعمال الكاملة، الأعمال الكاملة، المجلد الأول ، دار نشر ديستينو، برشلونة ١٩٧١ ، ص٦٢-٦٣ .

Gonzalo Torrente Ballester , Obra completa, Tomo I, Barcelona , Eds. Destino, 1975.

١٠- سيجوندو سيرانو بوتشيللا : «الرواية الإسبانية المعاصرة» مجلة دي لانورى ، العدد الأول، ١٩٥٣ ، ص١٢٧ .

Segundo Serrano Poncela , "La novela española contemporánea", La Torre, 1,2, 1953 .

١١- خوسيه روث- كاستيو باسالا : العالم المشوق للكتاب . مذكرات ناشر، دار نشر الهيئة القومية لتجارة الكتاب، مدريد، ١٩٧٢ ، ص١٢٧-١٢٨ . وقد صدر بهذا الشأن مرسوم الدولة في ١٥ مارس ١٩٤١ تحت رقم ٧٤ ، وتم الغاؤه بتاريخ ٢١ سبتمبر ١٩٤٤ . الجريدة الرسمية للدولة، ٢٣ أكتوبر ١٩٤٤ تحت رقم ٢٩٧ .

José Ruiz - Castillo Basala , El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor.

١٢- انظر رواية كاملة لهذا الحادث في خ.م. مارتينيث كاتشيسرو: الرواية الإسبانية بين عامي ١٩٣٦-١٩٣٩ . تاريخ مغامرة ، دار نشر كاستاليا ، مدريد ١٩٧٥ ، ص١٠١-١٠٤ .

José María Martínez Cachero , La novela española entre 1936-1939 . Historia de una aventura, Madrid, Ed. Castalia, 1975 .

١٣- في عام ١٩٧٢ ، ويتأمل هذا الحادث ، كتب جارتيا سيرانو «لقد سبب ذلك الحادث ضررا لمسيرتي. لقد كنت أقوم بتغليف بعض الأشياء وسقطت من على الدراجة. وتأخرت في أن استرجع صحتي واعتقد أنني الآن أصبحت معافيا من كل شيء» (أورده مارتينيث كاتشيسرو، المصدر المذكور ص١٠٦-١٠٧) .

- ١٤- ديونيسيو ريدريجو ، المصدر المذكور ، ص ٤٣٥ .
- ١٥- انظر: بدرو لاتين انتراجو ، المصدر المذكور ، ص ٢٨٤-٢٨٧ . ورد هذا الأمر فى المادة ٥٨ من قانون تنظيم الجامعة الإسبانية ، الذى أقرته رئاسة الدولة فى ٢٩ يوليو ١٩٤٣ . الجريدة الرسمية للدولة فى ٣١ يوليو ١٩٤٣ ، تحت رقم ٢١٢ .
- ١٦- للحصول على عرض مفصل للرواية الإسبانية فى فترة ما بعد الحرب والمستوحاة أحداثها من الحرب الأهلية، انظر: مارتينيث كاتشيرو، المصدر المذكور ص ١١-١٠١ وجونشالوتورتيتى بايستير ، المصدر المذكور، ص ٢٣-٨٧ .
- ١٧- من بين الأعمال الروائية التى لها قيمة أدبية على الرغم من قلة صداها فى إسبانيا ، روايات أرتورو باريا «كور متمرد: الكور، الطريق، اللهب».
- La forja de un rebelde : “ La forja , la ruta, la llama”
- التي نشرت بالإنجليزية من عام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٤ ثم بالإسبانية لأول مرة فى يونيو أيرس سنة ١٩٥١ ، وروايات ماكس أوب «المتاهة السحرية : حقل مغلق ، حقل مفتوح، حقل الدم، حقل المرعى، حقل أشجار اللوز، حقل فرنسى» El laberinto mágico : campo cerrado, campo abierto , campo de sangre, campo del moro, campo de almendras, campo francés.
- التي كتبها من المنفى.
- ١٨- انظر ، مارتينيث كاتشيرو ، المصدر المذكور ، ص ٧٨-٨٤ .
- ١٩- مرت مجلة «الاسكوريال» بثلاث مراحل : الأولى، التى كانت أهمها تحت اشراف ديونيسيو ريدريجو، استمرت حتى سبتمبر ١٩٤٢ عندما اعتذر ريدريجو عن كل مناصبه الرسمية (وكانت الاسكوريال تتلقى دعما من حزب الحركة) والمرحلة الثانية كانت تحت رئاسة خوسيه ماريا الفارو حتى عام ١٩٤٧، ثم توقفت المجلة عن الصدور حتى عام ١٩٤٩ ليشرف على إدارتها بدرو مورلاتى ميتشالينا حتى عام ١٩٥٠ لتتوقف نهائيا بعد أن كان قد صدر منها ٦٥ عددا.
- ٢٠- بدرو لاتين انتراجو ، المصدر المذكور ، ص ٢٨٣ .
- ٢١- كما قال خوسيه كارلوس ماينير «يعتبر القرنان السادس عشر والسابع عشر بمثابة المرأة الحاملة لإرادة العمل التى تحاول التقليل من ظاهرة الظلام والجمود الأخلاقى فى المؤسسات العامة وفى الأسلوب الروحى يهدف التمايش بين أفراد الشعب» ، مجلة الاسكوريال فى الحياة الأدبية فى ذلك العصر، مجلة انسولا ، العدد ٢٧١ (١٩٦٩)، ص ٣-٤ .
- José Carlos mainer , “La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo”, Insula, 271 (1969), pp. 3-4 .
- ٢٢- أنظر: خوسيه كارلوس ماينير، المصدر المذكور، ص ٤ .

٢٣- على الرغم من أن دراسة الشعر الإسباني المعاصر خارج نطاق هذه الدراسة ، إلا أنه يمكن أن نذكر بعض المجلات الأدبية التي أولت اهتماما بالشعر ، منها «جارتيلاسور» (١٩٤٣) ، «اسبادانيا» (١٩٤٤) . تمثل المجلة الأولى الموقف السياسى الذى يبحث فى الجذور والأصول والإلهام فى موضوعات وأشكال الشعر فى العصر الذهبى ، وتمثل الثانية ردود الفعل ازاء هذا الموقف .

٢٤- خوسيه كارلوس ماينير ، مدخل لحزب الكتائب والأدب ، دار نشر لاهور ، برشلونة ، ١٩٧١ ، ص ٤٣ .
José Carlos Mainer , Falange y literatura, Barcelona, Ed. Labor, 1971 .

٢٥- ديونيسيو ريدريخو ، المصدر المذكور ، ص ٢٥٩ .

٢٦- خوان اباريشير : «نحو الأغلبية دائما» مجلة كوريو ليتيراريو (١-٦-١٩٥٠) من كتاب خ.م. مارتينيث كاتشيرو ، المصدر السابق ، ص ٤ .

José María Martínez cachero, Historia de la novela española entre 1936 y 1975 .

٢٧- هكذا سميت الجائزة فى ذكرى أوخينيو نادال ، رئيس تحرير مجلة «ديستينو» ، الذى توفى فى أبريل ١٩٤٤ .

٢٨- جونثالو تورينتى بايستير ، مقدمة الأعمال الكاملة ، المصدر السابق ، ص ٣٠ .

٢٩- المصدر السابق ، ص ٣١ .

٣٠- جونثالو تورينتى بايستير «الصواب والقدر فى المأساة القادمة» مجلة «خيراركيبا» العدد ٢ ، أكتوبر ١٩٣٨ ، ورد فى كتاب خوسيه كارلوس ماينير ، الكتائب والأدب ، ص ٢١٥-٢١٧ .

الفصل الثانى

الدلالات اللغوية والنفسية للسخرية

بدراسة بعض الأعمال الروائية للكاتب جونثالو تورينتى بايستير نرى أنه من الضرورى التعرف على الدلالات اللغوية والنفسية لكلمة السخرية واستعراض صورها وأساليبها المختلفة.

السخرية هى صورة بلاغية كما جاء تعريفها فى كتب الأقدمين. وتتعدد صورها بتطور اللغة الإنسانية واعتبارها من العناصر التى تلفت نظر الدارسين والنقاد فى مختلف الأساليب الأدبية لعدد من الكتاب .. وربما كانت السخرية تعنى خفة الظل أو هى نوع من الفكاهة أو إثارة للهزل والضحك والتسلية ، أو تكون نوعا من التهكم أو الهجاء أو نادرة أو خبرا موحيا فى مناسبته الخ.. وقد تعتمد السخرية على ألوان وخطوط وظلال وأضواء كما فى فن الرسم الساخر (الكاريكاتير) أو تعتمد على الكلمة أو العبارة البسيطة أو على الصورة الكلامية مع التركيز على النقاط المثيرة فيها .. «وينبغى أن تكون الصورة انسانية وسريعة الحركة، واضحة التقاطيع ، لاتبدو متراكبة أو متداخلة ، ومهما يكن عمق دلالتها تظل دائما قريبة إلى السطح، ولايجب أن تثير العواطف الكامنة ، إنما تتجه إلى العقل مباشرة لأن مصدرها الذكاء والحس المرهف والإدراك الحاد ، فلاتحس مشاعر الشفقة أو الحب أو العطف أو الحزن وإذا مستها فبرفق ومن غير تركيز ، على أن الأمثل أن تبتعد عنها ما استطاعت إلى ذلك سبيلا»^(١).

ولقد اكتسبت السخرية بعض الدلالات الفنية من خلال الكتابات النظرية لرواد الرومانسية، خاصة الألمانية، حيث أصبحت تمثل قمة مذهب فلسفة الجمال ووصلت إلى درجة أن أصبحت سيدة الموقف فى مواجهة الإنسان للحياة ولتكون المنهج الفنى فى الإبداع الأدبى عامة والروائى بصفة خاصة.

ومن العناصر التى يمكن توظيفها لخدمة السخرية ولأداء رسالتها الكناية . فالتعريف التقليدى للسخرية هو قول شىء بغرض الإفصاح عن معنى آخر^(٢)، إذ أن سياق الحال الساخر يكون دالا واحدا يستلزم وجود مستويين دلاليين متباينين أو أكثر . وهذا التعريف يفترض وجود نظام اتصال يتميز بوفرة إمكاناته التعبيرية ، وإن كل علامة من هذا النظام لايمكن أن

تقتضى قيمة إشارية وحسب وإنما أيضا تفترض تنوعا كبيرا من الإمكانيات المعرفية والإيحائية، المتعددة المعانى، ومن ثم فإن العلاقات القائمة بين العلامات المختارة وتنظيمها وترتيبها، بهدف تكوين سياق دلالى، ستقوم بتحديد المدلولات التى يمكن أن تنسب إلى هذا السياق .

والسخرية تستقر فى المستوى العميق للمدلول الذى يكون بعيدا عن العلامات التى تكون سياق الحال الساخر. وهذا المستوى الثانى للمدلول العميق هو فى الواقع المدلول الأسمى للسياق^(٣). وفى سياق الحال الساخر يكون المعنى للشئ الذى لم يفصح عنه صراحة ويكون التعبير الظاهر عن الشئ الذى يخفى معناه. وتحمل الرسالة الأصلية، المعبر عنها بالمستوى السطحى ، فى ذاتها مفتاح إبطال مفعولها . والعلامات التى تشكل السياق الساخر تكون قادرة على التعبير عن معنى ما، وفى ذات الوقت قادرة على افتراض عجز هذا المعنى عن القيام بوظيفته الدلالية . وباعتبار أن هذه العلامات هى المصدر الظاهرى والمخارجى فإنها تكون أيضا بمثابة الأدوات التى تقوم بفك رموز المعنى العميق والمعنى الأسمى للنص والذى يتكون منها . ويمكن القول إن الخطاب الساخر هو خطاب ذو قيمة دلالية مزدوجة متباينة ، إذ أنه فى الوقت الذى يؤكد حقيقة ما يقوم بقلبها .

ونرى أنه من الأهمية القول إنه على الرغم من عملية فك الرموز التى تقتضيها السخرية فإن القراءة الحقيقية للنص ينبغى أن تكون أبعد من ظاهر العلامات التى يتكون منها النص، وعليه فإن ترتيب هذه العلامات على المستوى السطحى الذى يقترح ضرورة البعد عنها بهدف البدء فى عملية فك الرموز للمعنى العميق للنص^(٤). ومع ذلك، فإنه إذا رؤى مراجعة المستوى السطحى للنص، فليس من الممكن التخلّى عنه، إذ أن هذا المستوى ما هو إلا مرحلة أولية تكون بمثابة المؤشر والمصدر لإعادة بناء المعنى الأسمى الذى يصل إلى كماله بفعل التناقض بين هذا المعنى وبين المعنى الحرفى. كما أن عملية القلب الدلالى البسيطة للسياق الساخر لاتصل إلى احتواء معناه الكامل ، فالتلازم بين القيم المزدوجة والمتباينة للخطاب الساخر والإبقاء على المستوى السطحى فى مقابل المعنى العميق، وحرية الحركة فى عملية فك الرموز تقدم للرسالة الساخرة فعالية وتعددا فى الدلالات المعرفية الإيحائية الغائبة عن عملية التأكيد الحرفى^(٥).

كل رسالة تستلزم وجود مستقبل. وفى حالة الرسالة الساخرة تكون وظيفة المتلقى ذات أهمية كبيرة ، والمعنى الأسمى للنص (الذى هو المعنى العميق) يمكن مواكبته من خلال التدخل

الفعال والإيجابي للمتلقى. وتتنوع الوسائل والإجراءات التي يجب أن يقوم بها المتلقى عندما يواجه سياقاً ساخرًا، وعليه أولاً أن يعترف بهذا السياق كما هو^(٦)، وثانياً توجد إشارات في السياق الساخر تلفت اهتمام المتلقى إزاء عدم كفاية عملية القراءة الحرفية وتشير عليه بضرورة تبني إجراء فك الرموز- الشفرة- بعيداً عن المستوى الدلالي. ومن أهم هذه الإشارات : الفصل بين الهياكل الصرفية والنحوية والتغيرات الفجائية في الأسلوب وعطف وترابط المصطلحات والألفاظ المثقفة والتعبيرات الحوارية وعدم التلازم بين الموضوع الذي يدور حوله الخطاب وبين الكلمات المستخدمة في معالجته، وبالإجمال عملية الفصل والانحراف أو التغيرات في أشكال التعبير التي تفرضها اللغة عادة أو العادات أو الموضوع الذي تتم معالجته .

وما أن يتم استبعاد التفسير الحرفي للنص، فإنه من الضروري التزود بإجراء آخر، ومن ثم يجب الاختيار بين عدة قراءات محتملة. وحتى يتمكن المتلقى- القارئ- من زيادة إمكاناته المعرفية عليه أن يتعد عن السياق الساخر، وعليه أن يلجأ إلى النظريات والعلامات الإشارية الخارجية التي تتعلق بالعالم الخارجي للأدب، ومن ثم فهي معلومات معرفية لاتأتي من داخل النص ولكنها تكون ذات فائدة في تفسيره مثل البيانات الجغرافية والتاريخية والسياسية والطبيعية والدينية والموسيقية والفنية ، إلخ .. وبالتالي يمكن الاستدلال والاستنتاج بأن هذه المعلومات المعرفية تكون في متناول القارئ، في شكل خطاب، وبالتالي تتكون نصوص أخرى متعددة . ولكن ما نود إبرازه هنا هو ارتباطها بالعلاقة الإشارية الخارجية للأدب. ولو حدث تعارض بين التأكيدات التي يتضمنها النص وبين تلك البيانات المتفق عليها والأحكام المقبولة عامة في السياق الخارجي، يمكن الأخذ في الحسبان إمكانية التفسير الساخر للنص^(٧).

وبين النظريات المرجعية - الإشارية- يمكن التمييز بين ما نطلق عليه السياق الخارجي للنص والسياق الداخلي للنص. ونشير إلى النظريات السياقية الخارجية بتلك السياقات الدلالية التي تشكل كلية النص الذي يكون السياق الساخر جزءاً منه. كما أن مضمون تلك السياقات وأساليب الاتصال القائمة يمكن أن تكون بمثابة الدليل للقارئ. إزاء سياق ما محدد أما النظريات السياقية الداخلية فإنها تحال إلى نصوص أخرى وإلى تجارب أدبية أخرى. وبمساعدة كل هذه النظريات أو بعضها يتمكن القارئ من فك الرموز - الشفرة - للمعنى العميق والأصلى للسياق الساخر وبطريقة عرضية للعمل الأدبي^(٨).

ولإيجاز ما سبق عرضه نقول إن المراحل الرئيسية لعملية فك الرموز - الشفرة - للمعنى

العميق الخاص بالسياق الساخر تتمثل فيما يلي: أ- الاعتراف بوجود مستوى مزدوج للمعنى (رفض القراءة الحرفية)، ب- البحث عن قواعد تبيين البدائل المختلفة للمدلول، ج- الإشارة إلى العلامات والنظريات المتاحة، وأخيراً د- تخصيص مدلول جديد للسياق الساخر^(٩). ويجب الإشارة إلى أن الرجوع للعلامات والنظريات المذكورة في المرحلة الثالثة (د) بشأن مسألة فك الرمز - الشفرة- يمكن أن تتم في أكثر من مرة والعمل بها على مستويات عدة، حيث تكون مهمتها تحديد مجال المدلولات الممكنة وفي ذات الوقت تحديد أي من هذه المدلولات يتم اختيارها بصفة نهائية .

ونرى أن بعضاً من الخصائص والصفات التي تمت الإشارة إليها عن السخرية بصفتها كناية من حيث الغموض ووجود أكثر من مستوى للمدلول وأهمية تدخل المتلقى ليست مقصورة عليها، بل هناك صور بلاغية أخرى مثل الاستعارة والمجاز المرسل (فضلاً عن الصور المرتبطة بها مثل التشبيه ومجاز التضمن، إلخ) وكما أن الرمز التمثيلي تتم مقارنته بالسخرية^(١٠)، إلا أن المعنى العميق للنص- في السخرية- يتعارض مع المعنى الحرفي وهذا ما لا يحدث مع بقية الصور البلاغية التي ذكرناها .

والاستعارة تقوم على إحلال عنصر مكان عنصر آخر على أساس التناظر الواقعي أو التصوري بينهما. أما المجاز المرسل فإنه يقوم على قانون الاقتران أو التداعي بين السبب والأثر، من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء ، الخ . كما أن المعنى العميق للمجاز المرسل يتوافق مع المعنى الحرفي، في حين أن السخرية يكون ظاهرها السطحي ذا قيمة مزدوجة متباينة وأن نشاط عملها دائماً هو مبدأ التناقض بين المعنى الحرفي والمعنى العميق . وفي حالة الاستعارة والمجاز المرسل أو الرمز التمثيلي فإن مبدأ التناقض للسخرية يفرض ذاته على مبدأ قانون الاقتران أو التداعي . ونشير إلى التعبير المطروح في العناصر «أ» هي «ج» مثل «ب» يفترض سلفاً أن «ج» هي صفة لـ «ب» . ولكن في جمل مثل : «هي سريعة مثل السلحفاة لمجد أن «ج» ليست صفة لـ «ب» فقط وإنما خاصية لازمة وربما أساسية ، لأن «ب» لا تكون «ج» . والتفسير الساخر يمكن أن يحل المسألة التي يطرحها التناقض المزعم الذي يحل في داخله معارضة ضمنية . وتبدأ عملية حل الرمز - الشفرة- حيث تتم إعادة تحديد وتجميع كل عناصر التعبير- بطريقة ساخرة- ليغلفها الغموض ويساور القارئ الإحساس بالرضا لأنه وصل إلى شفرة الترميز. وإن إحساس الساخر بالعقدة والانطباع لديه بأنه الشخص- القارئ - هي بمثابة نجاح المسألة المطروحة .

ويمكن أن يتكون السياق - الحدث- الساخر من جملة واحدة أو من مجموعة من الجمل. وليس من الضروري بالطبع- فى الحالة الثانية- أن تكون كل جملة من تلك الجمل المكونة للحدث ساخرة بذاتها، بل بانضمامها إلى مجموعة دلالية يتم حدوث الأثر الساخر (١٢). وربما يكون هناك عنصر فردى لا ينتج بالضرورة حدثا ساخرا وإنما يمكن إدراك هذا العنصر باعتباره جزءا من كل وباعتباره مكملا للأثر الفنى المركب. وهذا يحدث فى المواقف التى نطلق عليها المواقف الساخرة التى تتألف فى الأدب باستخدام عدد لا بأس به من الجمل لا تكون العديد منها ساخرة بذاتها، مثلما أشار بيداليمان «السخرية الأدبية، بصفة خاصة، تتجاوز من بعيد مفهوم علامات السخرية البسيطة وتصل إلى أن تقدم صورة ساخرة عميقة لبعض النصوص» (١٣).

ويتكون الموقف الساخر من عدة أحداث روائية من خلالها يكون الوصف والحوار ورسم الشخصيات، إلخ.. ويتطلب هذا الموقف افتراض وجود أكثر من مستوى للمعنى. كما يفترض هذا ألا تكون هذه المعانى- الدلالات- متوافقة فيما بينها وإنما متناقضة، وأن المعنى الحقيقى للموقف لا يكون المعنى الظاهر المباشر. ويمكن التأكيد على أن بناء الموقف الساخر بمائل تماما لبقاء الجمل الساخرة وإن كان بدرجة أخرى وسنقدم فى هذا الفصل- فيما بعد- عرضا موجزا للمواقف الساخرة الأكثر شيوعا فى روايات جونزالو تورينتى بايستير .

ولا يكفي هنا تدوين الأدوات التى تستخدم لربط السخرية من وجهة النظر الشكلية، إذ أنه من الضروري الأخذ فى الحسبان المواقف الفلسفية التى تستخدم كأساس لمفهوم السخرية.

تكون السخرية بمفهومها - فى النص الساخر- مصدرا بلاغيا هاما، حيث أن الدعوة بالذهاب بعيدا عن المظاهر يتجاوز مستوى تركيب الجمل أو الأحداث الروائية لتشكل فى موقف وجودى (يقوم على منظور الرؤية للعالم) يكمن ويتحدد فى بنية العمل الأدبى الذى نطلق عليه «رسالة». ولو تطلبت السخرية وجود مستوى للمعنى ليس هو المعنى الظاهر المباشر ففى النص الساخر يكون التحديد لحالة إدراكية شعورية تتعلق بالطبيعة الغامضة للواقع والتجربة. ويبدأ الخطاب الساخر من حجة أن الأشياء لا تكون بظاهرها دون اعتمادها على عناصر أخرى وإنما لابد من الذهاب بعيدا إلى ما وراء الانطباعات الأولية إذا كان الخطاب يرمى إلى بلوغ بعض اليقين.

ويهدف الجانب السلبي الخاص بالسخرية إلى الوصول إلى غاية إيجابية، مثلما أكد بذلك

سقراط بأن الاعتراف بالجهل ورفض المعارف الزائفة يوجهان الإنسان لبلوغ طريق المعرفة، وأنه لو تركنا وراءنا تلك الإدراكات الزائفة فإن هذا يؤدي إلى الوعي الذي يكون ناتج نشاط تأملى يقوم على ضرورة البعد عن كل ما هو مباشر وظاهري، حيث أن الرؤية الساخرة هي رؤية عليا- خاصة- لأنها تستلزم بعدا عن كل ما هو ظاهري ولأنها تتركز على وعى بلغ درجة عالية، وإن كانت الرؤية الساخرة لا تؤكد المعرفة الإيجابية^(١٤)، فالسخرية ترفض المظهر لأنها تذهب أثر اليقين ولكن السعى وراء هذا اليقين لا يعنى أنها مرادفة له ولا تقدم لنا الضمان لبلوغه، فالعقل الإنسانى، لكونه عقلا ساخرا، لا يمكنه أن يتجاوز حدوده المتحدة الجوهر ولا التأثير فى الواقع الغريب عنها والذي هو هدف المعرفة. وهذا ما فعله سقراط من خلال حواراته مع تلامذته- فى إطار من السخرية- بغية الوصول إلى مقولته الشهيرة «اعرف نفسك بنفسك».

وهذا العرض المتعلق بالسخرية يقوم على أساس الرؤية الفلسفية للأشياء^(١٥) من حيث الإدراك المتناقض للواقع وفقا لفكر «كانت» الذى يرى أن العقل الإنسانى لا يمكنه فهم الواقع الموضوعى مباشرة وإنما من خلال عملية التصرب التى يتلقاها العقل وتنظمها الحواس فى درجات متتالية ومتداخلة، فالإنسان يمكن أن يعرف العالم من الظاهر فقط. وزيادة فى التوضيح نقول إن المعرفة الإنسانية محدودة بالجانب الاستبطانى الذاتى والجانب الخارجى الظاهري. ومع ذلك فإن العقل الإنسانى يطمح لإدراك وفهم الواقع الموضوعى بتجاوز حدود التجربة. ومن هنا تأتى الأفكار من العقل الخالص، مثلها مثل فكرة المجموع وفكرة اللانهاى اللتان لا تتواجدان فى التجربة الإنسانية. ولكن العقل الإنسانى لا يمكنه أن يحتوى المجال الموضوعى واللانهاى معا، فى حين أن فكر «كانت» يقوم على مفهوم الثنائية الذى لا يمكن تجاوزه بين ما هو نهائى ولانهاى وبين الواقع الذاتى الاستبطانى والواقع الموضوعى.

وهذه البنية المتناقضة التى وضعها «كانت» تكمن فى إطار الفكر الجمالى الحديث^(١٦). يؤكد شيلر على أن الجمال الكلاسيكى استطاع أن يصل إلى الكمال الشكلى لأنه تحدد فى الإطار الظاهري للتجربة، فى حين أن الجمال الحديث يسعى للفهم والإدراك والتعبير عن كل ما هو لا نهائى وغير مشروط.

وأمام هذه القضية يضع فريدريش شليجيل الحدث بدلا من الكائن باعتباره جوهر الواقع. فالحدث هو عملية ديناميكية تستلزم تكامل العناصر المتباينة، (بينما «أ» لا تكون «أ»

فهناك لحظة تكون فيها «أ» «أ» «أ» ولا «أ») وهذا يسمح بإدراك التكامل لما هو نهائي (الواقع الذاتى الاستبطانى) وما هو لا نهائى (الواقع الموضوعى) فى إطار تكامل الحدث وامكانية إدراك ما هو لا نهائى ابتداء من ما هو نهائى. ومع ذلك فإن قضية التناقض لا يتم حلها نهائيا، فالعقل الإنسانى يواصل حركته رغبة فى التكامل دون إمكانية إدراك هذا التكامل كلية، ومن ثم فإنه ما زال من غير الممكن احتواء كل ما هو لانهاى منهجيا ابتداء من ما هو نهائى. ومن هذا الطموح غير القابل للتحقيق تنشأ الأعمال العظيمة للذهن: الأنظمة الناتجة عن العقل الإنسانى- اللغة والفلسفة والفنون والعلوم- فى محاولتها لتنظيم حالة الفوضى وأن تعطى رأى السيد للذهن . وعلى الرغم من أن عناصر التكامل تكون دائما محدودة وغير كافية ، إلا أنها تعتبر بمثابة الإعلان عن قدرات وكفاءات الكائن الإنسانى .

وفى محاولة لإيجاز هذا العرض نقول : إذا كان الحدث هو جوهر الواقع ، فإن الكون هو حالة من الفوضى ، باعتبار أن هذا الكون فى حدث مستمر ومتواصل . وهذه الفوضى لها ثمارها حيث ينشأ منها كل شىء. ولكن أى محاولة لتنظيم هذه الفوضى، مثلما يسعى العقل الإنسانى، فى درجات منطقية سهلة الإدراك ، فمن الضرورى أن يكون مصيرها الفشل.

يقول شليجيل إن السخرية تطلق على الموقف الذى يعترف بحالات التشابك والتناقض الملازمة للواقع، فضلا عن استحالة حلها عن طريق العقل، ولكن حاجة الإنسان بالمحاولة لحلها على الرغم من الفشل لا يمكن تجنبه ، بمعنى أن المحاولة ثم الفشل، ثم محاولة جديدة يقابلها فشل جديد وهكذا فى سلسلة لانهائية من المحاولات هى فى النهاية جزء من الحدث الذى هو الكون.

وعلى المستوى الجمالى تكون السخرية لازمة- كما يرى شليجيل- بأن تجعل الهدف الأساسى للإبداع الفنى ممكنا: تمثيل الفوضى باعتبارها الكون والتناقض الظاهرى باعتباره الخاصية الإنسانية، «السخرية هى شكل للتناقض الظاهرى، والسخرية هى الوعى الواضح بالخفة الدائمة وهى أيضا الوعى بالفوضى المتزايدة التى ليست لها نهاية(١٧)، أى أنه بدون السخرية لن تكون هناك منطقة الوعى للفوضى والتناقض الظاهرى ولاحتى لحالة الوضوح الذهنى لتمثلها، إذ يجب الإشارة إلى حالة الفوضى التى تطمح إليها فلسفة الجمال، التى يوليها شليجيل اهتمامه ، بأنها نتاج لعملية إبداعية تستوجب الفكر. إن حالة الفوضى فى العمل الأدبى ظاهرى ومصطنعة حيث تقوم على بنية ونظام.

وكما أن السخرية تشترك في الحدث، فالعمل الساخر ينبغى عليه بدوره أن يسخر من ذاته، بمعنى أن السخرية هي بمثابة النقد الذاتى. ولو نظرنا إلى الإنسان الساخر «الذى يسخر من نفسه ليحول الأنظار إلى الضحك من قوله بدلا من الضحك منه أو من عمل عمله، فهو هنا مظهر للإحساس بأن الآخرين سوف يسخرون منه مما جعله يسزع إلى السخرية من نفسه ليخفف من حدة النظر إليه أو من وقعها عليه»^(١٨)، فالنقد والإبداع هما وجهان لعملة واحدة لاغنى لأحدهما عن الآخر^(١٩). ومن جهة أخرى فإن العمل الأدبى الساخر يعكس ويثقل الحدث من خلال حالة التذبذب الديناميكية بين المتناقضات التى هى الفوضى ذاتها والتى لا تنتهى مثلها مثل العمل الساخر الذى يتولد عنه إبداعات ساخرة أخرى. وحالة التذبذب فى النفس البشرية عموما ليست واضحة وإنما هى مغلفة بألف ستر. كما تقول نازك الملائكة فى مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»^(٢٠). وقد يحدث أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنظمة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومثبات الصور العابرة التى تمر فيحرق فيها العقل الواعى ببرود وينساها نسيانا كليا، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتى إذا أنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولا شكل. وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادى يراها فى أحلامه، أما الفنان فيعبر عنها بفننه وأحلامه معا.

وتلك نظرة إلى دور اللاوعى فى العمل الفنى ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة وما اكتشفه علماء التحليل النفسى- وعلى رأسهم سيجموند فرويد- من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا النفسية، وأن الحلم الحقيقى تحقيق لرغبة مكبوتة فى اللاشعور، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه شأن الحالم والعصابى وإن اختلف عن الأول فى أن سيطرة اللاشعور عنده فيها وهى بذاته ويعمله، وعن الثانى فى سلامة نزعات اللاشعور عنده، فالفنان الحق- كما يقول فرويد- «يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم. وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لايسهل اكتشاف أصلها فى المنابع المحرمة. وهو يملك تلك القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيراً أميناً عن الأفكار التى يدور عليها خياله. ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسال قوى من اللذة يرجع الكبوت ويطردها مؤقتا على الأقل. وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فإنه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء»^(٢١).

وعلى الرغم من أن الرواية جنس من الأجناس الأدبية الحديثة، إلا أنها فرضت وجودها وانتشارها من خلال علاقاتها بالتحول والبناء الاقتصادي للمجتمع البرجوازي الذي ساعد على تطور وتعدد موضوعاتها، فضلا عن تناولها لمصادر أسلوية وبنوية تتطور يوما بعد يوم، على عكس الأجناس الأدبية الأخرى التي بدأت تتراجع أمام الرواية، لأن قارئ الرواية لديه متسع من الوقت عن مشاهد المسرحية مثلا: فالقارئ يتواجه مع الرواية مباشرة حيث تعمل خيوطها في خياله لتتشابك عناصر تجربته مع العناصر التي تطرحها الرواية من خلال سطورها.

وكما أن انتشار الرواية يسمح بتعدد الموضوعات والقضايا التي تعالجها والشخصيات والمواقف التي تطرحها، فإن عملية التفاعل بين الكاتب والقارئ قائمة على أساس الفهم المشترك بينهما لعالم الواقع واللغة والأدب مع تباين القدرات الإبداعية عند الروائي والامكانيات التذوقية والإدراكية عند القارئ من خلال الرسالة- الرواية (٢٢).

ويقول شليجيل أن العلاقة بين الرواية والحدث هي بمثابة العلاقة بين الرواية والسخرية. وإن هذه العلاقة يمكن أن تتطور على عدة مستويات، أولا: العلاقة بين الرواية والحدث تستلزم أن يكون الفن تقليدا للطبيعة. وثانيا: أن هذه العلاقة تؤكد نظرية الزمان للرواية باعتبارها كائنا زمنيا لأن كل رواية تدور أحداثها في لحظة خاصة من الزمن التاريخي، أو أنها مرتبطة بفترة زمنية محددة داخل إطار حركة الزمن العام، كما أن قراءة الرواية هي في حد ذاتها تجربة زمنية، فضلا عن أن عملية الإبداع الروائي التخيلي تقوم على بنية زمنية داخلية تدور بداخلها الأحداث المسرودة. ويشترك الخطاب الروائي مع الحدث مفترضا وجود خطاب سابق يكون هو هدف المحاكاة الساخرة. وبما أن الرواية جنس أدبي سريع الحركة فإنها تكون في حالة تحول مستمر عبر الزمن. يقول ميخائيل باختين:

«إن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد المتطور ولذلك فهي تعكس بعمق كبير وبشكل أساسي وبحساسية فائقة وبطريقة سريعة الواقع من خلال عملية إزالة الغمّة. إنما يستطيع شيء المتطور نفسه أن يستوعب عملية التطور. والرواية قد أصبحت البطل الحقيقي في عملية التطور الأدبي في عصرنا هذا على وجه التحديد لأن أفضل ما تقوم به هو أنها تعكس اتجاهات عالم جديد لا يزال في مرحلة التكوين. وهي فوق هذا كله النوع الأدبي الوحيد الذي أنتجه هذا العالم الجديد والذي يعد وثيق الصلة به. وفي جوانب عدة قد توقعت الرواية ومازالت

تتوقع تطور الأدب جميعه فى المستقبل. وفى مرحلة أن تصيح الرواية هى النوع الأدبى السائد، فإنها تبعث على إحياء جميع الأنواع الأخرى حيث أنها تبث فيها روح التقدم»^(٢٣).

وقد كان جورج لوكاتش من النقاد الذين أشاروا إلى اعتبار الرواية جنسا من الأجناس الأدبية المتميزة دائمة الحركة والتطور^(٢٤).

ومن الصفات التى تجعل من الرواية أن تكون ذات طبيعة ساهرة : قدرتها النقدية ، وتداخل أحداثها مع أحداث أجناس أدبية أخرى، وقدرتها على الخيال باعتباره القوة الحيوية التى تذيب المادة لخلقها من جديد، ومشاركة القارئ، فى استيعاب هذا الخيال، وكذلك العلاقة بين الرواية- الحدث التى يعلنها الرومانتيكيون.

ويولى شليجيل اهتماما عظيما بالرؤية الموضوعية للكاتب الساخر من خلال العمل الأدبى. ولقد أشرنا قبل ذلك إلى أن الكاتب الساخر الذى من خلاله يكون التعبير عن التناقض الظاهرى للموقف الإنسانى، وبالتالي يضيف الكاتب ، من خلال إبداعاته أولا بصفته ساخرا ثانيا ، أبعادا لها دلالتها المعرفية.

ويتوزع الكاتب بين اتجاهين : الكاتب الخالق المبدع والعمل الأدبى المخلوق^(٢٥)، فالكاتب من خلال الكلمة يخلق عالما وكائنات وعندما ينتمى ، فى عالم الواقع إلى قوى عليا تفوق الإنسان- الله والقدر والطبيعة- تكون الاستجابة فى عالم الخيال لإرادة الكاتب، ولكن قدرة خالق عوالم التخيل هى قدرة خيالية . أى أن الكاتب يشعر بعجزه إزاء تغيير صفته مثله مثل أى من الكائنات التى يبتدعها وبالتالى فإن النص الساخر يكون اعترافا بحدود مبدعه - خالقه.

وفيما يتعلق بموقف الكاتب، نجد أن الناقد بول دى مان يقيم نظريته على أن الكاتب يتجاوز كيانه التجريبي من خلال اللغة التى تكون له بمثابة الدلالة على منطقة الوعى بهدف إعادة خلق النص كما لو كان كاتباً مستترا، بمعنى أن الكاتب الذى يبتدع عالم الخيال لا يكون سوى مجموعة من الإشارات والعلامات الدلالية^(٢٦).

وتتضح معالم هذه القضية فى مؤلفات جونثالو تورينتى بايستير الروائية^(٢٧). على سبيل المثال يعلن البطل- القاص فى «صفحات من سفر الرؤيا» Fragmentos de Apocalipsis أن روايته يجب أن تكون «مجموعة من كلمات أكون أنا واحدا منها، أى أكون كلمة أيضا»^(٢٨)، ومن الممكن أن نتجاوز هذه الحدود ليس بدراسة الجمل أو الأحداث التى

يمكن أن تتصل بالنظريات التي أشرنا إليها وإنما تكون بمثابة عرض لمسار العمل الروائي لدى الكاتب تورينتى بايستير الذى يمكن أن نصفه بأنه الكاتب الذى يعيش فى منطقة الوعى التى تؤدى إلى موقف ساخر فى اطار مفهوم السخرية الرومانتيكية .

إن الخطاب الروائي لجونشالو تورينتى بايستير يبين حالة الاحباط التى منى بها ، من خلال رواياته الأولى التى تدور فى فلك الظروف الخارجية للإنسان: اجتماعيا وسياسيا وارتباطه بمؤسسات هذين النظامين. وفى الروايات التالية، وخاصة رواية «أسطورة / هروب خوطا - بى» ، تدور فيها قضايا تتعلق بخبرة وعلاقة الإنسان بالواقع : درجات الزمان والمكان ومبادئ اثبات وجود الإنسان وسبب وجوده والفرق بين الخيال والواقع . كما يعترف الكاتب بحالة عدم الثبات لأى محاولة لمنهجية النص سواء كانت اللغة أو تتعلق بالمنطق أو العلوم أو الآداب . وما أن يتحقق الكاتب من هذه الخصائص حتى يتجه إلى عرض ونشر قدراته الإبداعية المتخيلة، وبالتالي تتوفر لدى الكاتب خاصية الثنائية: المبدع (المخالق) العمل الأدبى (المخلوق) .

ولقد قام جورج لوكاتش بعقد مقارنة بين الهجاء والسخرية تؤدى بنا إلى فهم المسيرة الروائية للكاتب تورينتى بايستير^(٢٩)، ففى الهجاء لا يكون الفاعل الخالق (المبدع) قد وجهه وعيه الناقد تجاه الموقف الخاص ويرى أنه فى درجة أعلى من الشيء الذى يهجه أو يتهمك عليه. أما الرؤية الساخرة فإنها تشتمل على الفاعل- المبدع- والاعتراف بحدودها.

ومن جانب آخر ، توجد بعض نقاط التلاقى الهامة بين الهجاء والسخرية: كلاهما يهدفان إلى النظر بعين الاعتبار إلى الأمر الذى يعبر عنه: إذ أنهما يعرضان التناقض والتناظر بين الجوهر والمظهر ، وبين القول والفعل ، وبين الدال والمدلول . كما أن كليهما يتطلبان المشاركة الفعالة مع إيجاد حالات التنافس داخل نفسية القارئ ، بغية حل رموزها فضلا عن ذلك فإن الهجاء والسخرية يشريان خبرة القراءة ويقدمان للقارئ سلسلة من التساؤلات والقضايا التى يمكن أن تنعكس وتتوافق مع نفسه فى النهاية. فالهجاء يتميز عن السخرية من حيث كونه ذا سمة قاطعة حاسمة فضلا عن جوهره الإصلاحى والتأديبى . وهدف الهجاء هو التشهير بأوجه القصور وفضح العيوب الخلقية والنفسية ويقصد بها العيوب الخلقية والنفسية التى لاتساير المثل العالية للمجتمع ولاتوافق العرف العام كالبخل والجبن والكسل والغرور وحب الظهور والغباء والحذقة التى تكون عيبا ظاهرا فى الإنسان وفى المجتمع . والهجاء هو وسيلة احتجاج ضد النظام الاجتماعى والسياسى يكون التعبير عنه بأسلوب أدبى ويشكل غير مباشر . يقول

نورثروب فرأى : «الهجاء هو سخرية مجاهدة تقوم قواعدها الأخلاقية على نسب واضحة» (٣٠) وبالتالي فإن الهجاء يتطلب الاعتقاد في نظام للقيم الأخلاقية يكون بديلا لحالات الفساد والعفن التي تسود الفرد والمجتمع والتي تكون هدفا للتهمك. وعلى الرغم من أن هذا النظام الأخلاقي الأعلى لا يتحدد في النص الهجائي مباشرة إلا أنه يمكن نسج خيوطه من خلال النص حيث أن مؤشرات الرسالة الهجائية تكون خير دليل على تكوين صورة الهجاء الشمولية، بمعنى أن الهجاء يتسم بالقدرة على القدح والرسم الساخر (الكاريكاتير) والمحاكاة الساخرة وفلسفة الحشر والنشر وفضح النقائص والنقائص والتأكيد على نقل رسالته بشكل قاطع .

ويشير روسينهايم إلى أن الهجاء له هدفان: أحدهما يتعلق بالعقاب والثاني يتعلق بالاقناع (٣١). وأن الهجاء لا يختص فقط بمفهوم الانتقاد الشديد من خلال أسلوب السخرية والاستهزاء بالعيوب الإنسانية ، وإنما أيضا في محاولة لاقناع الجمهور القارىء بأن هذه العيوب والنقائص تستحق القضاء عليها وأن مهمة الجمهور القارىء اصلاحها . ويعرف روسينهايم الهجاء بأنه «هجوم بواسطة خيال واضح عبر تفاصيل تاريخية ملحوظة» (٣٢). وبرز هذا التعريف ارتباط الهجاء بالظروف المحيطة به، بمعنى ارتباط الهجاء بفترة تاريخية ويمتلك سياسى واجتماعى وثقافى وحضارى محدد. ولذلك فإن كثيرا من حالات الهجاء لا تقاوم مرور الزمن أى أن الهجاء يفقد ذاته بتبدل الظروف وتغيرها ، وإن كانت بعض صور الهجاء تظل ثابتة ودائمة لارتباطها بخاصية وأسلوب أدبى يكون شاهدا على عصر من العصور وفى كثير من الأحيان تأخذ هذه الصور الهجائية سمة العالمية لترحها لقضايا انسانية عامة تتجاوز حدود المنطقة الإقليمية التي نشأت فيها.

وقتل الروايات الأولى لجونثالو تورينتى بايستير باستثناء رواية «خابيير مارينيو» صورة هجائية ضد العيوب السياسية التي عانت منها إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية: محاولات تزييف بياناتها الكاذبة بغرض التعقيم على العيوب والنقائص التي كانت تعيش فيها البلاد ، وصفة التكبر والتجبر والخيلاء لبعض الشخصيات البارزة وخاصة شخصية خوسية انطونيو بريمو دى ريبيرا ، الذى أسس حزب الكتائب الإسبانى، والوفاق والاتفاق بين الكنيسة والدولة بشأن الاجراءات والأهداف القمعية ، فضلا عن تسلط واقتراء السلطة وعدم التسامح أو التساهل مع المنشقين. لقد حد النظام الفرنكوى من حرية التعبير وحظر النقد بكل صوره. وكان هذا سببا فى ازدياد حدة التناقض بين الواقع الذى كانت تعيش فيه البلاد وبين الأنباء التى كانت تعلنها بعض الجهات ثمنى فيها على الحكومة وباعتبار أن هذه الجهات

كانت خاضعة للسلطات الرسمية الحاكمة . لقد أقامت السلطة آنذاك نظاما للحوار من طرف واحد يحظر على الآخرين التعليق . وأمام هذا الموقف المتردى الذى حظرت فيه حرية الرأى والتعبير، كان على الكاتب تورينتى بايستير أن يلجأ إلى أسلوب أدبى فنى يكون مصدره الهجاء الساخر والتهكم غير المباشر : حيث ابتدع مجتمعا خرافيا يكون تقليدا ونسخة طبق الأصل من المجتمع الذى يعيش فيه . ففى مسرحيته «عودة يولييسيس» (١٩٤٣) ورواياته «انقلاب جوادا لوبى ليمون» (١٩٤٦)، و«ايفيجينيا» (١٩٤٩) استطاع أن ينشئ عوالمًا يتحرك فيها بحرية للهجاء كما يروق له.

وفى هذه الأعمال الأدبية يتناول جونشالو تورينتى بايستير أسلوب المحاكاة الساخرة فى قوالب هجائية تهكمية . فالخطاب الساخر يشتمل على الجانب الشكلى الخارجى الذى يتضمن فى داخله الخطاب الذى يسخر منه من خلال أسلوب المبالغة والانفصال عن الواقع المباشر سواء كان عن طريق مفردات اللغة واستخدام التركيبات النحوية والصور الفنية البلاغية التى تميز الشيء عن مفهوم المحاكاة الساخرة.

«إن المحاكاة الساخرة هى عمل حول قضية المعنى- الدلالة- وهى تفصل الوحدة بين مستوى التعبير ومستوى المضمون وهى تخلق تفاوتًا بينهما . تحافظ الأسلوبية على خصائص الكتابة، ومن ناحية أخرى فإن للنص الساخر مضمونا مزدوجا : أولهما ظاهر وينبع من الكلام المعبر عنه، أما الآخر فهو ضمني وهو العمل- الكاتب، جنس أو نوع الحديث الساخر. وفى هذا الصدد تعتبر المحاكاة الساخرة بمثابة اللغة الإيحائية . فالمضمونان، اللغة الإشارية (العلامات) واللغة الإيحائية (المعرفية)، للنص الساخر مترابطان، فالأول يؤدي بالتداخل إلى إصدار حكم ينتقص من قدر الثانى» (٣٣).

مما سبق يتضح وجه التشابه البنيوى بين المحاكاة الساخرة والسخرية (٣٤). وفيما يتعلق بالهجاء، يكون للخطاب دلالات مرجعية (الواقع) خارجية ، فى حين أن خطاب المحاكاة الساخرة يكون ذا دلالات لمرجعية (العلامات)، بمعنى أن هدف الهجاء هو أن يكون دائما نظاما للتعبير العلامى (٣٥). ومع ذلك فإن المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم فى إطار الهجاء والتهكم ، عندما تتعلق بنظام التعبير بأن تفترض تناقضًا وطعنًا لتلك النظم أو انتقادًا لتلك القيم التى يمثلها نظام التعبير نفسه. ففى الأعمال الأدبية التى أشرنا إليها، على سبيل المثال، «عودة يولييسيس» و«انقلاب جوادالوبى ليمون» و«ايفيجينيا» تكون المحاكاة الساخرة ، ليس

بفرض الاقناع ببلاغتهم وحسب وإنما أيضا للإشارة إلى التناقض القائم بين هذه البلاغة والفصاحة وبين الواقع الذى يزعمون تقديمه.

ويقوم بناء الروايات الثلاث المذكورة على نماذج أدبية ، حيث تناول خطابات سردية متنوعة بأسلوب المحاكاة الساخرة . والمحاكاة الساخرة للخطاب الأسطوري التى تحدث فى رواية «عودة يوليسيس» كما فى رواية «ايفجينيا» تهدف إلى سحب الثقة من الخطابات صاحبة الامتياز، فى حين أنها فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» تقوم على الخطاب التاريخى الذى يتسم بالموضوعية والوقوف إلى جانب الحقيقة والصواب. وربما كانت هذه هى الحجة التى استند عليها تورينتى بايستير بالاحتجاج على الفصاحة الخطابية التى تميزت بها السلطة فى إسبانيا باعتبارها صاحبة الحوار الوحيدة ، كما سيتضح ذلك من خلال رواياته التى تقوم بدراسة بعضها .

يتسم الفن الروائى لدى جونشالو تورينتى بايستير بكثرة المحاكاة الساخرة وراثتها من حيث تعدد الأساليب اللغوية والاشارات الدلالية والمعرفية التى تميز أسلوبه الساخر دون غيره من أدباء عصره. فروايته «دون جوان» (١٩٦٣) هى بمثابة إعادة خلق للشخصية التى قدمها الشاعر المسرحى خوسيه ثوريا (١٨١٧-١٨٩٣) فى «دون جوان تينوريو» حيث تناول فى الرواية كل خصائصها الغنائية والدرامية. وفى روايته «أوف سايد» (١٩٦٩) تكثر صور المحاكاة الساخرة من خلال تناول علاقة الأدب بالحياة وتتضمن المحاكاة الساخرة فى رواية «أسطورة / هروب خوطا-بى» بدايات الأدب فى العصور وحتى التيارات النقدية البنوية . وبينما نرى أن رواياته الأولى تتناول المحاكاة الساخرة لتخدم أغراضا هجائية تهكمية متوجهة نحو السياسة أكثر من الأدب، نجد أعمالا روائية أخرى وخاصة «دون جوان» و«أسطورة/ هروب خوطا بى» و«صفحات من سفر الرؤيا» تستخدم المحاكاة الساخرة بمفهوم التأمل الباطنى للربط بين الحياة والأدب.

ويتناول الكاتب فى رواياته بشكل واضح وشائع التراث الأدبى فى رسم الشخصيات والمواقف والبيئة والحوار، ويكون اتجاهه إلى هذا التراث بهدف المحاكاة الساخرة. ونلاحظ أن شخصياته عادة تتشكل من خلال اشاراته وتلميحاته الأدبية حتى يوازن بين حركة الشخصيات والتيارات الأدبية فى عصره. ولنذكر على سبيل المثال أن شخصية «خابيير مارينيو» - وهو نفس عنوان الرواية - تفرض نفسها من خلال تسلسل الشخصيات الأدبية فى الرواية ابتداء من «أينياس» وحتى شخصية «لابيمبينيلا» . كما تقوم «جوادالوبى ليمون» بالتخطيط

للاتقلاب مستوحية أحداثه من خلال بطلات الروايات والأقاصيص . أما «دون جوان» فإنه شغوف بقراءة الكتابات النقدية حول شخصه وأن يقوم خادمه «ليبوريللو» بتعديلها وتنقيحها . وفى مدينة «كاسترو فورتى دل بارايا» التى تدور فيها أحداث رواية «أسطورة / هروب خوطا- بى» تقوم مجموعة من السادة بتوزيع أدوار فرسان المائة المستديرة .

وفى كل الروايات يكون دور الرواة عرض قدراتهم وثقافتهم الأدبية بشكل مستفيض وبخفة ظل ورشاقة كما نرى فى هذين النموذجين من روايات جونثالو تورينتسى بايستير:

«لم يكن الملك نفسه على مستوى الأحداث بالنسبة للرجال. كان بطينا فى الرد . تأخر العناق الذى قام به نحو أكيليس نصف دقيقة : وقفة ملائتها الدهشة والذهول . لو كان أوربيديس قد استوعب المشهد، لما كان قد سمح بهاتين الوقتين من الصمت، لأن فلسفة الجمال الإغريقية أغفلت القيمة الموسيقية لتلك الوقفات» (٣٦).

«ذات ليلة ، امتلأت دارى بمحضرين كانوا يبحثون عنى: كان على أن أنحول إلى استعارة بالقوة، موجات عاتية هادرة، وبسرعة مجازية جريت مع الرياح لانتقاذ صاحبة القرب ، وبسرعة عدو هذا البراق أدركت أننا قد وصلنا إلى باريس» (٣٧).

ويغلب على روايات بايستير طابع المزج بين الأساليب اللغوية الراقية الفكر والأساليب الحوارية ولغة الشارع حيث تتوزع الشخصيات والمواقف وفقا لكل حدث من أحداث الرواية من خلال عناصر ساخرة . ونشير إلى أن الروايات التى نقوم بتحليلها فى هذه الدراسة باستثناء رواية «أسطورة / هروب خوطا- بى» تسرد فى ضمير الغائب حيث يعرض وجهة نظره الخاصة بطريقة ساخرة ، بما فى ذلك رواية «أوف- سايد» التى تعرض الأساليب الفنية الموضوعية بطريقة تثير لدى القارىء ردود فعل متعددة .

فى رواية «أسطورة / هروب خوطا - بى» نجد نموذجا يشير الفضول يتمثل فى القصص الساخر، إذ على الرغم من أن الأحداث التى يرويها تتعلق به بطريقة مباشرة، إلا أنه يحافظ على تلك المسافة الساخرة بينه وبين الأحداث بالدرجة التى يتحول بنفسه ليكون الهدف الرئيسى للسخرية.

وتأتى الروايات التالية لـ «أسطورة / هروب خوطا- بى» و«صفحات من سفر الرؤيا» والروايات الجديدة فى مجموعات «الظلال المستردة» (١٩٧٩) و«جزيرة السنابل البرية

المقطوعة « (١٩٨١) فى ضمير الأنا المتكلم فى صورة الراوى المشابه للمؤلف الأسمى، ويمكن القول بأن الفن الروائى عند تورينتى بايستير هو تصوير مرجعى ذاتى لشخصية الكاتب وفى نفس الوقت يتعلق بموضوعات بلاده وشؤونها فى تلك الفترة.

وتظهر الرؤية الساخرة فى رواياته من خلال شخصيات يمكن أن نطلق عليها الشخصيات الساخرة، وكما أشرنا فإن هذه الشخصيات تنمو فى الرواية من خلال مكونات شخصية وسيرة حياة الكاتب، خاصة فى الروايات الجديدة، أما الروايات الأولى فإن شخصياتها تكون أكثر استقلالية عن مؤلفها. وعلى كل حال فهى تدور حول الشخصيات - الساخرة - بدرجات متفاوتة ويعتبر متباين من رواية إلى أخرى ووفقا لموقفها والعالم الذى تدور فيه أحداثها. وهذه الشخصيات تكون مرسومة فى الرواية بأبعاد محددة بهدف إلقاء الضوء حول التناقضات وأوجه التناقض فى عالمها المحيط بها. وهذا لايعنى أن هذه الشخصيات ترفض دائما كل ما يحيط بها وإنما فى ذات الوقت تشير إلى إمكانية الإقناع بها بصورة ساخرة تضىء رؤية نقدية لاذعة تتعلق بالقيم المطلقة والكمال الذى يسعى إليه الإنسان، كما تولى تلك الروايات أهمية نحو جوهر الإنسان باعتباره الباعث للأيدولوجيات ودون أن يكون الوهم الكاذب هو السيد المسيطر على فكر الإنسان.

ومن السمات التى تبرز فى روايات جونزالو تورينتى بايستير التناقض بين الإنسان وأخيه الإنسان وأن الشخصيات تنقصها البصيرة النافذة وإن كانت عاقدة العزم على الاستمرار فى طريقها وأن الإنسان صاحب الأفكار يقتصر فهمه وإدراكه على مفهوم الصراع من أجل الحياة. إن الشخصية الساخرة فى رواياته تكون عادة فاقدة قوة الإرادة حيث أنها لاتعتقد فى قدرتها على العمل وانتصارها الإيجابى على الظروف المحيطة بها. وهذا لايعنى الشخصية من التزام السلوك الفردى داخل المؤسسات الجماعية وخاصة فى مجال السياسة. إن شخصية «كارلوس ديشا» بطل ثلاثية «اللذات والظلال» (١٩٥٧-١٩٦٢) هى الشخصية النموذجية لجونزالو تورينتى بايستير. كما أن شخصية روايته الأولى «خابيير مارينيو» كانت تسعى دائما لايجاد رؤية ساخرة فى كل أحداث الرواية، وكذلك «بييجاس» الشخصية الثانوية الخائنة فى رواية «انقلاب جوادلوبى ليمون» كانت تعلن دائما عن حالة الاحباط بالنسبة للصراع السياسى رغبة فى التحول الاجتماعى.

وفى ثلاثيته «اللذات والظلال» بدأ بايستير بالإشارة صراحة لأول مرة منذ روايته «خابيير مارينيو» إلى الماضى القريب لإسبانيا، وذلك باستخدام الأساليب الفنية الواقعية لخلق عالم

مصغر يضم كافة عناصر الحياة اليومية. تدور أحداثها فى احدى القرى الجبلية فى السنوات السابقة مباشرة على الحرب الأهلية الإسبانية. وعلى الرغم من أن آليات السرد تقليدية إلا أن هذه الثلاثية تتسم بالتعقيد والغموض عن رواياته السابقة ، وهذا لا يرجع إلى كبر حجم الثلاثية وإنما لتداخل الشخصيات والمواقف. فى الروايات السابقة على هذه الثلاثية لا توجد صعوبة من التحقق من الأشياء التى يسخر منها ، أما «اللذات والظلال» فنجد بها أن نغمة النقد تتغير حيث بلغ الكاتب درجة عالية من القدرة على النقد والتهكم فى اطار حدود الفن الأدبى والغوص فى أغوار النفس الإنسانية ومعرفة مواطن ضعفها.

وتأتى العناصر الرئيسية للسخرية فى ثلاثية «اللذات والظلال» من خلال المواقف الساخرة المعقدة التى سنشير إليها عند دراستها فيما بعد. ويكون اظهار هذه المواقف الساخرة من خلال اتصال العناصر المتناقضة والمتعارضة على أساس أن كل عنصر من تلك العناصر يقدم لنا رسالة (يمثل نظاما للقيم) لا يجتمع مع غيرها فى صفة واحدة . وإن تلاقى هذه العناصر فى حدث واحد يحدث نوعا من التناقض الوجدانى لظاهرة السخرية مما تثير فى نفس القارئ نزعة تفسيرية تقوم على تقييم الموقف من خلال الرؤية النقدية العامة.

وهناك نمط آخر للموقف الساخر يقوم على تسلسل الأحداث فى الحياة العامة فى إسبانيا فى تلك الفترة الذى يطلق عليه «السخرية من الحياة» أو «السخرية من القدر» أو «سخرية الأحداث» التى تستلزم بعض المكائد والدسائس التى تحاك للشخصيات باعتبارها عوامل محددة للأثر الساخر من خلال عنصر المفاجأة والتناقض بين التوقعات والنتيجة. كما أن التوقعات التى تقوم على ادراكات قد تبدو صالحة ولكنها بعد ذلك تكون عكس ذلك وليس هذا على مستوى الشخصيات فحسب وإنما يشترك فيها القارئ كذلك. ويمكن أن نقول فى هذه الحالة أن ضحايا السخرية لا يوجدون فقط داخل اطار الرواية وإنما يكونون خارجها أيضا.

كما يوجد نمط ثالث للموقف الساخر يشبه النمط السابق ولكن مع تباين واضح. ويطلق عليه السخرية الدرامية حيث تكون العادة ربط هذا النموذج بالمرسح وخاصة بالمأساة اليونانية. وبينما يتعلق الخط الثانى للموقف الساخر من خلال الإلغاء المفاجئ وغير المنتظر للتوقعات التى أقامها وأيدها القارئ والشخصيات ، تقوم السخرية الدرامية على التناقض بين الوعى الظاهر الذى يشترك فيه الكاتب والقارئ ، وبين الوعى الباطن للشخصية^(٣٨) ، فالشخصيات تؤمن بفهم موقفها ، ولكن القارئ الذى يدرك الحدث من منظور أعلى مقتنع بأنه ليس هكذا. وهنا تحدث حيرة القارئ ، وليست دهشته لأنه ليس ضحية وإنما هو شاهد على السخرية.

وهذه المواقف هي صور متنوعة تتعلق بالموضوع القديم الذي يعيشه الإنسان الذي يبحث عن السعادة ويجد مكانها الألم والحسرة والموت. إن الثقة العمياء، واليقين العاطل والمسافة بين الجوهر والمظهر الذي تقدمه الرواية الساخرة، هي أوجه الخيرة للقارىء. إن الموقع المتميز للقارىء يتحدد عندما يعقد مقارنات بين ظروف الشخصيات فى الرواية وبين ظروفه الشخصية فى العالم الذى يعيش فيه.

وهناك نمط شائع للمثقف الساخر يكشف السمة الحقيقية وغير الكاملة لبعض الشخصيات. وغالبا ما تخدع الشخصية نفسها والتي يطلق عليها «مويك»: «سخرية فضح الذات» وتختلف صورة تلك الشخصيات بالطبع عن صورة الآخرين والتي بالتالى تقدم نماذج تمثل مفهوم السخرية بصور متعددة. وهناك شخصية أخرى تجسد السخرية من خلالها فرصة للظهور وهى شخصية الساذج التي تبرز رياء ونفاق ومخادعة أو كذب الآخرين. وقد تكون سذاجته حقيقية أو مصطنعة. والنموذج الأسمى لهذا النمط المتصنع هو سقراط.

وغالبا ما تكون شخصية الساذج، المتصنع أو الحقيقي، متمثلة فى صورة طفل أو فلاح أو أجنبى أو مجنون أو فنان، أما شخصية الساخر فتكون فى صورة المناق أو الفطرس، أو السيد أو السياسى أو الشيخ سريع الغضب. وتوجد هذه النماذج الثانوية فى روايات جونشالو تورينتى بايستير.

ويظهر الموقف الإشباني فى سنوات ما قبل الحرب الأهلية فى العالم المصغر لثلاثية «اللذات والظلال» وفى رواية «أوف سايد». كما أنه يمثل مجتمع العاصمة مدريد فى العقد الثانى من فترة ما بعد الحرب الأهلية الذى يظهر فى عالم مصغر كل شخصياته من مختلف الطبقات الاجتماعية تشترك وتعيش فى جرح الحرب الذى أصابهم جميعا حيث يعانون من حالة الإحباط الذى مازالت آثاره فى الحياة الإسبانية المعاصرة. وفى مواجهة الأسلوب التقليدى فى ثلاثية «اللذات والظلال» ورواية «أوف سايد» استطاع بايستير أن يدخل تجديدات فنية مثل إدخال الأحلام فى سياقات الرواية مع استخدام الأساليب الفنية التى تعالج السلوكيات.

وتعتبر رواية «أسطورة / هروب خوطا بى» من أعقد الروايات التى تناولت نظرية الزمان والمكان حيث يقدم لنا فيها عالما فوضوياً من خلال القواعد والنماذج الجمالية لمفهوم السخرية عند الرومانتيكيين. ويمكن البناء الشكلى الخارجى للرواية فى ظاهرة الفوضى حيث يتناولها بخبرته وفنيته التى اكتسبها من رواياته السابقة.

هوامش الفصل الثاني

- ١- د. محمد عبده الهوال ، السخرية فى أدب المازنى، المصدر المذكور ، ص١٩ .
 - ٢- لدراسة تاريخ وتطور مصطلح السخرية، انظر:
M. Le Guern : " Elements pour une histoire de la notion d'ironie", L'Ironie, Lyon: travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1978 , pp. 47-59 .
 - ٣- انظر : . 10-45, -19-20 . C. Kerbrat- Grecchioni: " Problèmes de l'ironie", l'Ironie, pp. 10-45, -19-20 .
 - ٤- المصطلحان «نص» و«قراءة» بمعناهما الواسع يشتملا على أنظمة اتصال أخرى مثل مصطلح «اللغة» فى الموسيقى أو الرسم.
 - ٥- «القيمة المزدوجة المتباينة للخطاب الساخر» يقصد بها الاشارات المتناقضة التى ترسل مكونات سياق الحال على المستوى السطحي، فى حين أن «القموض الذى يكتنف السخرية» يشير إلى وفرة امكانيات المعنى وتعقد تفسير المعنى العميق.
 - ٦- انظر العرض المفصل لهذه النقطة فى المقال المذكور لـ :
C. Kerbrat- Orecchioni, pp. 11-14 .
 - ٧- انظر : Wayne Booth: A Rhetoric of Irony , Chicago, University of Chicago Press, : 1975 , pp. 57-61 .
- المصدر من مقال:
- Franciso Ynduráin: La ironfa dramática en Cervantes, art . cit. , p. 697 .
- ٨- مصطلح «السياق» استخدمه بعض النقاد للإشارة إلى الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المعاصرة للعمل الأدبى. ويفضل نقاد آخرون قصر هذا المصطلح على ما نطلق عليه هنا النظريات السياقية الخارجية.
 - ٩- هذا التقسيم على مراحل يتفق ونفس النموذج الذى عرضه :
Wayne Booth : A Rhetoric of Irony , pp. 10-14 (Francisco Ynduráin: La ironfa dramática en Cervantes, p. 700).
 - ١٠- لمراجعة المقارنة بين السخرية والرمز التمثيلى ، انظر:
-Paul de Man : "The Rhetoric of Temporality", Interpretations: Theory and Practice , ed. Charles S. Singleton, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969, pp. 173-209

- Eric Gaus: "Hyperbole et ironie", Poétique, 24 , 1975, pp. 488-494 .

١١- حسب رأى بيدالمان «إن السخرية تستمد صفتها الخاصة من حيث أن الفرق واضح بالنسبة للشخص الذى يتمكن من التقاط أى شكل ساخر أو أى موقف ساخر فى عمل أدبى يقوم على السخرية بصفة عامة» ومن مقالة : السخرية بوصفها مبدأ أدبى .

Beda Allemann : "De l'ironie en tant que principe littéraire " Trad. Jean Pierre Morel, Poétique, 36 (nov. 1978), p. 388 .

١٢- أنظر :

Roland Barthes: Introducción estructural de los relatos ; Greimas& Barthes: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, 1974, pp. 41-42 .

١٣- بيدالمان، المصدر المذكور، ص ٣٩٢ .

١٤- أنظر: بول دى مان، المصدر المذكور، ص ١٩٥ .

١٥- لتوضيح هذه الرؤية الفلسفية ، انظر مقالات:

Leonard p. Wessell Jr.: "Schiller and the Genesis of German Romanticism", Studies in Romanticism , 10 , 1971 , pp. 176-198 ; " The Antinomic Structure of Friedrich Schlegel's Romanticism", Studies in Romanticism, 12 , 1973 , pp. 648-669 .

١٦- انظر :

Friedrich Schiller , Naive and Sentimental poetry , Trad. Julius A. Elias, New Yourk: Frederick Ungar, 1966 .

١٧- انظر:

"Critical Fragments" , Trad. peter Firchow, Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971 , p. 149 .

١٨- د. حامد عبده الهوال، السخرية فى أدب المازنى، المصدر المذكور، ص ٦٢ .

١٩- انظر: :

Michel Butor , "La critique et l'invention", Répertoire III, Paris, Eds. de Minuit, 1969, pp. 7-20 .

٢٠- نازك الملائكة ، مقدمة ديوانها : «شظايا ورماد» الطبعة الثالثة ، منشورات المكتب التجارى ،

بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ١٤ .

٦١

٢١- من كلام فرويد ، نقلا عن د. شكرى محمد عياد: البطل فى الأدب والأساطير ، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩، ص٤٤، ونقلا عن : د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٦٨-٢٦٩ .

٢٢- حول هذه الموضوعات كتب ميخائيل باختين دراسات مستفيضة عن خصائص الرواية كجنس أدبي، نذكر منها:

“Epic and Novel”, “From the Prehistory of Novelistic Discourse “: The Dialogic Imagination , Eds. Trad Cary Emerson & Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 3-40; 41-83 .

وعن تأثير شليجيل فى فكر باختين أشار إليها تودوروف:

Tzvetan Todorov & Michail Bakhtine : Le Principe Dialogique , suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Eds. du Seuil, 1981 , pp. 131-140 .

وأنظر ترجمة محمد برادة : الخطاب الروائى «لميخائيل باختين، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ، ١٩٨٧ .

M. Bakhtine, Epic and Novel, p. 7 . -٢٣

Georg Lukacs: The Theory of the Novel, Trad. Anne Bostock, Cambridge press, -٢٤
1975 , pp. 72-73 .

٢٥- هذا التوزيع بين الخالق والمخلوق يتضح فى أعمال ميجيل دى أونامونو.

٢٦- انظر : Paul de Man, p. 197 .

٢٧- إن الاهتمام الذى يوليه تورينتى بايستير لنظريات المذهب الرومانتيكى الألمانى يظهر بجملاء فى اختياره لفقرتين وردتا على صفحات مجلة « اتينيوم» التى كان يصدرها الأخوان شليجيل ، نقلا عن روايته " صفحات من سفر الرؤيا»: « أكبر السحرة هو ذلك الساحر الذى يستطيع أن يسحر نفسه فى الوقت الذى تكون فيه أعمال السحر والتعزيم غريبة عليه باعتبارها مظاهر مستقلة . ألا يمكن أن يحدث هذا بالشكل الذى تكون عليه حالتنا ؟ (صفحات من سفر الرؤيا، الجزء الثالث، ص٣٨٢). « التاريخ هو، فى الواقع ، نتاج للذكاء والإرادة، ولا يكون هناك تاريخ على الإطلاق بدون ذلك، ولكن تداخل الذكاء والإرادة يسمح لأى شىء أن يتحول إلى تاريخ ، على سبيل المثال فى صورة قانون» نفس المصدر ، الجزء السابع، ص٤.»

٢٨- صفحات من سفر الرؤيا ، ص١٣٢ .

٢٩- انظر : جورج لوكتاش ، المصدر المذكور ، ص٧٥ .

Northrop Frye : Anatomy of Criticism , Trenton, Prinction University Press, 1973 -٣ .
 , p. 223 .

W. Rosenheim: Swift and the Satirist's Art., University of Chicago Press, 1963 , -٣١
 pp. 16-17 .

وانظر : د. نعمات أحمد فؤاد: أدب المازني، مؤسسة الخافجي، بالقاهرة، ١٩٦١، ص ٣٢ .

٣٢- انظر: المصدر السابق، ص ٣١ .

٣٣- انظر: Claude Abastado: Situation de la Parodie, :La Parodie, Cahiers du 20e Siécle, . انظر:
 6. Eds. Klincksieck, Paris, 1978 , p. 21 .

٣٤- أشارت ليندا هيوتشون إلى البناء المزدوج بين خطاب المحاكاة الساخرة واستراتيجية القراءة بأنها
 تماثل مع بناء الخطاب الساخر باعتبار أن السخرية نوع من المجاز «السخرية والمحاكاة الساخرة كما
 رأينا- يعملان على مستويين: المستوى السطحي والأصلي في المقام الأول، والمستوى الضمني
 والثانوي في المقام الثاني، وهذا المستوى الأخير في الحالتين يستمد معناه من السياق الذي يوجد فيه.
 والمعنى الأخير للنص الساخر أو القائم على المحاكاة الساخرة يكمن في تركيب المستويين في شكل
 عرض مزدوج داخل النص « نقلا عن : «السخرية والمحاكاة الساخرة، الاستراتيجية والبنية» .

Lind Hutcheon: Ironie et Parodie : Stratégie et Structure” Poétique , 36 , nov, 1978 , pp.
 472-473 .

٣٥- انظر : Joseph A. Dane: “ Parody and Satire” : A Theoretical Model”, Genre , XIII :
 (Summer 1980) pp. 149-159 .

٣٦- رواية «ايفجينيا» ، ص ٨٩٩-٩٠٠ .

٣٧- رواية «أسطورة / هروب خوطا - بي» ، ص ٤٦٢ .

Culler, p. 154 .

٣٨- انظر :

الفصل الثالث

السخرية والأسطورة فى إبداعاته الأدبية الأولى

يتناول جونثالو تورينتى بايستير الأسطورة فى ستة من أعماله الأدبية الأولى من بينها عمليين مسرحيين هما «رحلة الفتى توبياس» و«عودة يوليسيس» حيث تكون الأسطورة هى المصدر أو أنه يطرح الأسطورة كقضية يستقى مصادرها من وصايا الكتاب المقدس والأسطورة الكلاسيكية والفلكلور الجليقى ومن النماذج الإسبانية الفنية بموضوعاتها وشخصياتها ومواقفها حيث استطاع أن يدخل الأسطورة فى إبداعاته الفنية بصورة مباشرة أو غير مباشرة لتخدم نزعتة الساخرة التهكمية الهاجية .

والأسطورة مفهوم متعدد الدلالات أوجد مناقشات بين الدارسين. ويقتصر اهتمامنا هنا بالأسطورة من خلال قراءة كتابات جونثالو تورينتى بايستير. وقد يكون من الممكن أن نتجاوز عرض المناقشات الرئيسية المتعلقة بالأسطورة مثل قضية الفلسفة حول الأصول العقائدية للأسطورة ، والتي تحدث عنها «جان هاريسون» و«جلبرت موراي» ومدرسة كمبريدج، أو الرؤية التاملية التى وضعها «فرويد» و«بانج» حول العلاقات بين الأسطورة واللاشعور ، أو النتائج التى تم التوصل إليها عن طريق الدراسات الانثروبولوجية للأساطير الأولية التى درسها «برونيلو مالىنوفسكى» و«كلود ليفى شتراوس»^(١).

ونقتصر على وضع تعريف مبسط للأسطورة بأنها رواية أحداث غير عادية تتدخل فيها كائنات عليا. ومن وجهة النظر العامة تشرح الأساطير أصل وسبب الأشياء وترتبط بالعقائد والتقاليد الحضارية التى تتولد عنها. وعالم الأساطير هو عالم متكامل متجانس لقيامه على منهج السببية دون الرجوع إلى النظريات العقلانية أو العلمية. والخطاب الأسطوري هو خطاب يقوم على المونولوج الذى يصدر عن شخصية مهيبة تتفق والأحداث التى تقوم بسردها.

وليس من الضرورى فى هذه الدراسة أن نفرق بين الأسطورة والخرافة، وإن كانت «ليليان فيدر» قد أولت اهتماما بالتفريق بين الأسطورة والخرافة وحكايات الساحرات باعتبارها صفة لازمة وخاصة فريدة يتميز بها الأدب اليونانى اللاتينى : «بمعكس الخرافات فإن الأساطير

تعالج أحداثاً في حياة شخصيات تاريخية. ومهما تكون الأحداث مشوهة، ومهما تكون الصفات أو الخصائص البطولية والعجيبة التي تنسب إلى الأشخاص الذين يؤدونها إلا أن لهذه الأساطير علاقة بالحقيقة. أما الحكايات الشعبية أو الخيالية فليس لها الأساس الدينى أو الاجتماعى الذى تتمتع به الخرافات وليس لها أصل فى التاريخ وهى قصص تعبر عن تجربة أو خبرة سيكولوجية هامة فى سلوك نمطى وأسلوب معين وليس لها غرض إلا التسلية. وكما تشير «سوزان لانجر» فإن المادة التى تقوم عليها الخرافة والقصة الخيالية واحدة. والخرافة فى الأدب اليونانى واللاتينى تندمج أو تلتحم مع الأسطورة . وفى الإلياذة والأوديسة نجد أساطير حرب طروادة والقصص الشعبية الغربية المأخوذة عن الرحالة المتجولين تستند إلى الخرافات التى تتصل بها اتصالاً وثيقاً»^(٢).

كما يجب أن ندرج فى تعريفنا للأسطورة اعترافاً بالأشكال الحديثة للأسطورة^(٣) والتى يمكن أن نذكر منها أسطورة التقدم وأسطورة الاضراب العام للنقابات التى أشار إليها «جورج سوريل» والتى تكون بمثابة التحرك الجماعى للطبقات العاملة وأسطورة الأغنية والصوت الواحد. وكل هذه الأساطير هى تعبير عن ضرورة الحلم الجماعى طموحاً إلى مستقبل أفضل^(٤)، فهى فى خدمة الايديولوجيات السياسية والدينية أو لأغراض تجارية. هدفها هو إحياء الجماهير وحشها على العمل. وينظرها للأساطير الحديثة من هذا المنظور نقول أنها «وسائل عمل بشأن الحاضر»^(٥).

والاعتقاد فى الأساطير كما يقول جورج سوريل «لا يمكن أن يدحض، لأنها تتحقق فى اقتناعات الجماعة باعتبارها التعبير عن هذه العقائد فى إطار الحركة»^(٦).

وهناك من بين المثقفين - مالىنوفسكى - الذين يصرون على التمييز بين الأسطورة من حيث كونها إعتقاداً سارياً له فاعليته وديناميكيته فى مجتمع ما وبين الأسطورة فى الرواية، وفى الخطاب الأدبى. وبناء على هذه النظرية ، فإن الأسطورة عندما تتخلى عن دورها الحياتى لتتحول إلى الأدب فهذا يعنى أنها فقدت سلطتها الأصلية التى كانت تستوجبها من المجتمع المؤمن بها. وفى هذه الدراسة نعالج الأسطورة كرواية وباعتبار أن الأسطورة هى العامل الفاعل فى المجتمع ، ومن خلال هاتين الوظيفتين للأسطورة سنحاول كشفها وسير أغوارها فى الأدب الروائى للكاتب جونزالو تورينتى بايبيستير.

لقد لجأ الكاتب فى فرنسا أمثال «أنوى» و«جيرودو» و«كوكتو» وكذلك «جان بول

سارتر» و«البير كامى» إلى الأساطير الإغريقية ليقدّموا لنا نماذج ودلالات معاصرة، واستخدم «جيمس جويس» فى «يوليسيس» ، التى نشرت عام ١٩٢٢، الأسطورة الكلاسيكية باعتبارها العمود الفقري لواحدة من أعظم الابداعات الروائية الحديثة والأصيلة.

ومن بين الكتاب الأسبان المعاصرين نذكر رامون بيريث دى أيبالا (١٨٨١-١٩٦٢) الذى كان قريبا من جونثالو تورينتى بايستير ورائدا فى استخدام أسلوب المحاكاة الساخرة للأسطورة فى رواياته التى تدور أحداثها فى بيئة معاصرة وفى ذات الوقت تتضمن دلالات مرجعية للأدب الكلاسيكى بغية تقديم مصطلحات ومسميات ونوادير ومقارنات مع الزمن الحاضر الذى نعيش فيه . فى روايته «تحت شعار ارميسا» (١٩٢٤) Bajo el Signo de Artemisa يقدم الخطاب الأسطوري بأسلوب ساخر حيث يدخل تعليقات وألفاظ وعبارات حوارية تخدش الحياء، كما أن شخصية «انسيلمو نوييو» فى رواية «بيلارمينو وأبولونيو» (١٩٢١) وشخصية «فيسباسيانو ثيبون» فى رواية «المرجوان» (١٩٢٦) هى تمثيل كاريكاتورى للنموذج الإسبانى «دون جوان» .

لجأ جونثالو تورينتى بايستير فى كتاباته الأولى إلى الأسطورة وإن كان هذا الاتجاه قد استمر طيلة حياته الأدبية مع تعديل فى الأساليب الفنية لتقديهما . ويستخدم الكاتب فى أعماله الجزء الأكبر من الأساطير التى تتعلق بالشعر الملحمى وبالمأساة اليونانية وبالمسرح الإسبانى والأوروبى . وهذه الأساطير تتمثل فى حكايات رحلة الأوديسه ومغامرات أينياس وتضحية ايفيجينيا وأعمال دون جوان البطولية .

وتعتبر مسرحيته «رحلة الفتى توبياس» إبداعا شعريا جديدا لكتاب عن الوصايا المقدسة. وفى روايته «خابيير مارينيو» تظهر الإشارات المستترة إلى ملحمة «أينيدا»^(٧) مع عقد مشابهاة بين قصة «إينياس» ، أمير طرواده وابن «أفروديت» و«أفيكس» ، وخطوب الدهر التى واجهها البطل. وفى مسرحيته «عودة يوليسيس» - كما يتضح من عنوانها - فإنه يستقى أحداثها وأناشيدها الأخيرة من «الأوديسه»^(٨). أما فى روايته «ايفيجينيا» فإنه يستوحى - بأسلوب ساخر - مأساة «أوريديس» . وفى روايته «دون جوان» يتناول بايستير بعض العناصر الشكلية والموضوعية من الأعمال الأدبية الرئيسية حول هذه الشخصية والنظريات النقدية بشأنها.

والأسطورة فى رحلة «الفتى توبياس» و«خابيير مارينيو» ما هى إلا منهج شعرى وممارسة

عقلية يقوم بها مشقف متبحر يعرف الامكانيات اللغوية والفكرية التى يمكن أن تطرحها الأسطورة كحدث فى أعماله الأدبية. وفى «عودة يوليسيس» و«أيفيجينيا» تتحول الأسطورة إلى شكل يمثل الواقع المثير للدهشة والاستغراب ، وتكون المحاكاة الساخرة الوسيلة التى يتحرك بها للأسطورة لكشف زيف الواقع الذى تزعم الأسطورة تمثيله .

وقد أدخل بايستير فى مسرحيته «رحلة الفتى توبياس» و«عودة يوليسيس» عناصر السخرية والهزاء والتهمك والمحاكاة الساخرة التى تظهر سماتها فى أعماله الإبداعية التالية. ففى العمل الأدبى الأول «رحلة الفتى توبياس» يقدم لنا بايستير قصة رجل دين وهو شيخ ضرير فقير يعانى حظه العائر بصبر وخضوع للقدر. يتوجه ابن هذا الشيخ، الفتى توبياس ، إلى مدينة بعيدة على أمل إعادة مجد أبيه القديم. ويرافق هذا الفتى ملاك حارس . فى هذه المدينة توجد فتاة تدعى «ساره» كانت تتوسل وتتضرع إلى الله لأنها أقيمت على الزواج سبع مرات وفى كل مرة كان الشيطان يتولى قتل زوجها ليلة العرس. وبنصائح الملاك وبفضل الله استطاع الفتى توبياس أن ينتصر على الشيطان وأن يتزوج ساره . وتعود الأسرة سعيدة إلى دار الشيخ الذى الذى تعود إليه السعادة والثروة ونعمة البصر.

وتدور أعمال بايستير الأدبية حول هذه السياقات والأحداث مع ربطها بدلالات معاصرة . ففى مسرحيته «الفتى توبياس» نجد أنها تقوم بوظيفة الرواية الدينية التى تمجد وتعظم القيم الروحية من حيث الرحمة والشفقة والعطف تجاه الآخرين والايان بالله، تلك الصفات المثلثة فى الشيخ، وفى ذات الوقت تقدم الفتى توبياس لي طرح قضية الحرية التى يرددها بايستير فى رواياته التالية من خلال «نموذج توبياس» الذى يطمح للتخلص من كل متطلبات الجسد والفرد والأسرة والمجتمع . يريد البحث فى عزلة رواقية عن الكمال فى الفن ولكنه لا يصل إليه، ويكتشف أنه يمكن أن يحقق ذاته إذا ارتضى بقدره كإنسان مرتبط بالتقاليد وبالعاطفة الأسرية ويحب لأمراة يرى فى الحب بين الرجل والمرأة أنه الضمان الوحيد لإتقاده. وهذا الموقف الذى يواجهه الإنسان تحت اسم الحرية يجعله يعرض عن الارتباط عاطفيا وأن المرأة التى تعرف بدهاء ضرورة هذا الارتباط لا يحالفها النجاح دائما كما أشار بايستير إلى ذلك فى رواياته «خابيير مارينيو» و«اللذات والظلال» و«دون جوان» و«أوف سايد» و«أسطورة / هروب خوطا- بى» .

و«رحلة الفتى توبياس» ليست عملا ساخرا بالمعنى المفهوم للسخرية وإن كانت تحتوى على جرعات تهكمية ساخرة لنجدها فى البناء الخطابى للسخرية الذى يميز أسلوب بايستير : وضع العناصر والمكونات الجملية المتباينة فى الخطاب فى تسلسل مع مزج اللغة الرفيعة باللغة

الحوارية الدارجة وعرض تلميحات أسطورية وخرافية مع إشارات بومية معاصرة، ومن ذلك : الشيطان «أسموديو» الذى يقنع «ساره» بأن تشعر أن والدها يستهويها لارتكاب الفحشاء وأن هذا هو سبب كل الآثام والشرور. وتشعر بعد ذلك بالسعادة أمام الملاك الحارس الذى يسميه بايستير «الحارس الخجول» : «يطلق الشيطان صيحة احتقار . حيلتى بشأن عقدة اليكتر لا تخيب ضد كل الملائكة . أنها أعجوبة ا»^(٩) وفى فقرة أخرى يقول رئيس الملائكة رفائيل للشيخ توياس أنه سيسفى من العمى إذا وضع فى عينيه كبد السمك المطحون ويضيف قائلا : «أصبح مرضك معروفا : إنه يسمى الرمد الجاف ولشفائه يشار بهذا العلاج»^(١٠) ففى كلتا الحالتين يتخذ بايستير هذه الوسيلة التى تعتبر تدخلا فى العلوم الحديثة فى اطار نظام السببية الذى تقوم عليه الأسطورة مع تعديل رؤيتها التى تتوافق وتتوحد مع الواقع .

والمسرحية هى عمل أدبى يشير الفضول من حيث عناية الكاتب بلغتها وتركيباتها المعقدة المتشابكة الأطراف. أنها تعبير عن معرفة الكاتب للمسرح الذى يصطنعه من حيث كونه أسطورة وسحر وغموض «^(١١)». أنه يسعى للوصول «إلى سماء الأدب الخالص والحر»^(١٢) وعلينا أن نلاحظ أن هذه المسرحية كان قد نشرها عام ١٩٣٨ قبل أن يصاب بحالة الاحباط التى منى بها من جراء التحول الجديد فى موقف ووضع إسبانيا ، حيث بدأ يقلل من إيمانه بالمؤسسات السياسية والدينية التى تحيط به وقد ظهر هذا الاحباط فى رواياته التالية.

نشر «خابيير مارينيو» عام ١٩٤٥ ، والرواية تقص علينا حكاية شاب من جليقية خرج من إسبانيا قبل نشوب الحرب الأهلية متوجها إلى فرنسا وفى نيته الرحيل إلى البلاد الأمريكية. وعندما كان فى باريس وقعت الحرب الأهلية وهناك تعزف على فتاة فرنسية شيوعية تدعى «ماجدالينا» . ويمثل هذان الحدثان فى حياة خابيير مارينيو سياق الرواية. والرواية تطرح رؤية متوازنة مع شخصية «إينياس» فى بدايتها ونهايتها من حيث أنه عاش حرب طرواده ونقله الساحر إلى شواطئ بعيدة لإقامة حلمه الجديد. نفس الشئء لمجده فى خابيير الذى يغادر إسبانيا إحساسا بوقوع الكارثة وعلى أمل بأن يتشكل فى حياة جديدة بعيدة من هناك . وينتهى نص الرواية الأصلى برحيل خابيير إلى البلاد الأمريكية وأنتحار ماجدالينا وهو نفس ما حدث فى حكاية «ديدر» فى «انبيدا» . ولكن نهاية الرواية تم تعديلها حتى توافق عليها الرقابة وتجيزها للتداول ، بأن عاد خابيير إلى إسبانيا ليلتحق بصوف الشوار ويصطحب معه ماجدالينا التى تخلت عن الشيوعية. ولاتعارض هذه النهاية مع شخصية «إينياس» لأن خاتمة

الرواية تبدأ بهذه الفقرة : «وأخيرا كان إينياس عائدا إلى طرواده وبصحبته الجميلة ديدو»^(١٣).

والرواية تتكون من أربعة أجزاء، بالإضافة إلى جزء خاص بالمقدمة والخاتمة ويلاحظ أن المقدمة مكتوبة بحروف مائلة وأنها قد أضيفت إلى الرواية لإمكانية نشرها^(١٤). كما يلاحظ أن أحداث هذه المقدمة تدور في تاريخ لاحق للأحداث التي تسردها الرواية إذ تقدم خابيير وهو عمدة «فى الديوان وطلقات الرصاص متراشقة فى ساقيه» فى محاولة لتذكر تلك الأحداث الماضية التى حددت مصيره وحالته الراهنة^(١٥). والتشابه مع شخصية إينياس هى نقطة البداية لرحلة الذكرى.

ويبدأ الفصل الأول من الرواية بهذه الكلمات: «إينياس فى قطار الأكسبريس فى طريقه إلى إيرون، مسافر بالدرجة الثالثة ومعه تذكرة حتى باريس، وأخريان : احدهما إلى لندن عن طريق دوفير والثانية إلى فيينا عن طريق بروكسل وريانيا وبافيريا»^(١٦). ويمكن أن نلاحظ ربط بعض الدلالات المرجعية الأسطورية مع بعض الدلالات المعاصرة : «عليه أن يعدل بعض التفاصيل ، خاصة ما يتعلق بأكيسيس وفينوس ، لأنه ابن زواج شرعى وأن الأشياء التى حملته للندبا كانت بطريقة أخرى. ولكن ما يختص بغير ذلك »^(١٧). وأن عملية الانتقال من المستوى الملحمى الأسطورى، من خلال الإشارة إلى إينياس ، إلى سلسلة من الدلالات المعاصرة تحمل فى طياتها إمكانات ساخرة ترجع إلى حالة عدم التناسب بين المفهوم الملحمى لعالم الماضى الأسطورى والبطولى وبين الرؤية الروائية لواقع مباشر ومألوف.

«وبعد ذلك يتذكر إينياس أنه ليست هناك طريقة للتهرب من الواقع المعاصر، وأنه فى بعض الأحوال ينتشر خبر صحفى ويتفوق على قصيدة لاتينية راقية ويتغلب سياسى معاصر على بطل مؤسس مغوار. إذا عقدنا مقارنة بين مقالة افتتاحية «الآن» وبين النشيد الثانى لقصيدة أنبيدا ، نجد ، دون شك، اختلافا واضحا فى نوعية وجودة اللغة. فضلا عن ذلك، فإنه من المؤكد تقريبا أن المقالة الافتتاحية «الآن» ليست مكتوبة بالوزن السداسى. ولكن جندى الحرس الوطنى يجهل النشيد الثانى لقصيدة أنبيدا، بل العكس من ذلك أنه يناقش نص المقالة الافتتاحية باعتبارها «جياشة تعبر عنها حركة أيديه الشائرة ساخطا على الجريدة»^(١٨).

وهذه المشاهد تطرح البعد والمسافة الموجودة بين انسان وظروف وأدب القرن العشرين وبين الماضي المطلق للملحمة الذى لايمكن استعادته (١٩). ومع كل العظمة والجودة الشعرية التى تتمتع بها الملحمة فإنها لا تستطيع أن تؤثر أو تحتوى التسلسل الحالى للأحداث مثلما تفعل الصحيفة ، لأن الملحمة تعود إلى الماضي المغلق والكامل والذي كان فى متناول من كتبها. إن المقارنة بين الصحيفة اليومية والقصيدة الحماسية الملحمية تقوم على التناقض فى الخطابين ، ليس فقط فى عملية التقليل من القدرة البلاغية وإنما أيضا من حيث متابعة العالم الذى نعيش فيه باعتباره مواكبا للتعبير الموجود فى الخطاب الصحفى ثم فى الخطاب الروائى .

إن إمكانات السخرية لهذه المقارنات الأولية بين عالم الملحمة والعالم المعاصر الذى تعالجه الرواية لاتنمو على مدار هذه الأخيرة، على الرغم من أن اثنين من الأجزاء الأربعة التى تنقسم إليها الرواية تحمل عناوين من قصيدة « أنبيدا » الملحمية، وفى الصفحات الستائة تقريبا التى تتكون منها الرواية تكون الإشارات والاستشهادات ، سواء الصريحة أو المستترة، التى تعود للظهور حول « إينياس » أو « أنبيدا » نادرة (٢٠).

وكما سبقت الإشارة فإن خاتمة الرواية تتناول المقارنة بين خابيير وإينياس . وهنا نورد النص الذى يعبر عن نبرة الملحمة:

« كان خابيير مارينيو دى لوبير يستعيد اسمه وقدره وأن المرأة التى كانت بجواره كانت تسمى باسمه وأنها سوف تعطيه ابنا، وربما كان ذلك بعد وفاة أبيه. لأنه عندما تطأ قدماه أرض إسبانيا سيكون رجل البيت عام واحد وثلاثون، وأنه فى غضون أيام يرتدى الزى العسكرى ويتوجه راحلا إلى الخنادق. كان يمكن أن يموت ، ولكنه لم يموت، حياته كانت حاسمة بطريقة قاطعة بحياة إسبانيا وبحياة أوروبا.

لم يكن سيد نفسه ولم يكن فى إمكانه أن يتصرف فى حياته وفقا لإرادته . إن محن ومصائب التاريخ كانت تنفضه مثل الأمواج التى كانت تلعب بالقرب. كان التاريخ يرتدى حذاء تمثيل المأساة وكان يطلق أنينه فوق رؤوس الرجال (٢١).

يلاحظ التناقض بين نبرة هذا المشهد والمشاهد السابقة المتعلقة بإينياس. يتحدد هذا المشهد بشروط المونولوج الخاصة بالبلاغة والفصاحة- فى عصر الامبراطورية- والتى نفسرها فى فصل آخر ، فى حين أن المشاهد الأولى التى تنتمى للرؤية العامة تكشف بعد المسافة والتناقض الوجدانى الذى نربطه بالسخرية.

والرواية تتضمن درجات أخرى من السخرية ، فالبطل يتناول السخرية بأن يعتبر نفسه متفرجا على وضع الإنسان، إذ يبدو له أن أغلبية الأفراد يعيشون على اعتقاد أنهم يفهمون ما يحدث لهم وأنهم سادة أعمالهم، وذلك عندما تغطي عواطفهم، فى الواقع ، على ادراكهم وعندما توجد قوى تاريخية خارجة عن إرادتهم تكون هى التى تحدد حياتهم. إنه يستثنى نفسه من هذا الاعتبار : يعتقد أنه وصل إلى درجة التخلص من قابلية التأثر التى تبهر الآخرين وهنا يكمن خطؤه . إنها السخرية الكبيرة التى يمكن أن نطلق عليها سخرية الحياة أو «سخرية الأحداث» التى تختص بالساحر الذى اعتقد أنه حر وسيد نفسه. سيكتب خابيير فى يومياته: «بالتفكير الجيد أن ما يحدث لى هو أمر مسلى. أنا الإنسان الذى أرتدى قناعا ويكتشف الآن، بدهشة، أن القناع أصبح وجهها وأن هذا الورق المقوى به دماء وأنه لا يمكن نزعها» (٢٢) سينتهى خابيير بالاعتراف ويقبول حدوده وارتباطه الأساسى ببلاده وبدينه وبالمراة التى يحبها . هذا يكون نموذج الفتى تويباس.

إن ظروف نشر رواية «خابيير مارينيو» وسحبها بعد ذلك من المكتبات ، كما أشرنا ، تضيف بعدا خارج النص لسخرية الرواية. وقد يكون من المضحك أن تكون التضحية بالرواية على شرف نشرها ، أمر ساحر وهزلى بالتضحية بهذه الرواية وعدم ابقائها فى المكتبات. وليس من شك فى أن هذه التجربة تركت آثارها فى ابداعاته الأدبية التالية.

وبعد حادث رواية «خابيير مارينيو» لم يعالج بايستير الوضع فى إسبانيا إلا عام ١٩٥٧ عندما نشر الجزء الأول «السيد يصل» El señor llega من ثلاثيته «اللذات والظلال» . أما أعماله «عودة يوليسيس» ، و«انقلاب جوادالوبى ليمون» و«ايفيجينيا» فتدور أحداثها فى أماكن وأزمنة سحيقة خرافية. ولقد لجأ إلى هذا المصدر كتاب السخرية والتهكم لتجنب حالة الانقباض التى كانوا يشعرون بها فى البيئة التى يكتبون فيها. وكان الموضوع الغالب فى هذه الأعمال يقوم على الأسطورة السياسية وكم هى المسافة بين الأسطورة والواقع.

وفى مسرحية «عودة يوليسيس» التى كتبها عام ١٩٤٤ ونشرها فى عام ١٩٤٦ يعود بايستير إلى الملحمة حيث يفترض «نزع أحشاء» الأسطورة من خلال الموقف الساحر والتشهير والمحاكاة الساخرة (٢٣). ولم تكن دعواه مع الأسطورة الغربية، وإنما مع ظاهرة وجود القادة السياسيين الذين كانوا يخلقون الأساطير التاريخية والسياسية الكاذبة فى إسبانيا . وكما حددها بايستير «إن أى لبيب كان يمكنه أن يدرك هذا الزيف الذى كانوا يشيدونه ويتخلصون منه بالأسطورة» (٢٤). وكما أشرنا فى فصل سابق فإن النظام الحاكم آنذاك كان

يستخدم فى إسبانيا لغة البلاغة والفصاحة الرسمية التى كانت تتفق وظروف البلاد خدمة للنظام وأن الأخبار الرسمية عن الأحداث الواقعية كانت تقوم على أساس الحوار من طرف واحد بنبرة ملحمية أسطورية. ولم يكن هناك مكان للحوار المشترك. وأمام هذا الموقف اختار باييستير أسلوب التناقض الوجدانى بالإشارة الظاهرة إلى الظروف التاريخية المعاصرة له من خلال قانون العلامات المرجعية باعتبار إسبانيا أسطورة يونانية.

وكان ديونيسو ريدرويخو من القراء الوحيدين الذين استطاعوا أن يدركوا المعنى العميق لنصوص جونثالو تورينتتى باييستير، حيث كتب مقالا عن خوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا بعنوان «كيف ترتفع الأسطورة» يقول فيه:

«أعتقد أن المرحلة الطويلة التى أصبحت فيها الأسطورة - الغائبة - موضوعا رسميا ساهم كثيرا فى قضية أخرى هى الزيف - الشخصى - التى قد تعانى منها الشخصية المؤسسة لحزب الكتائب وتقديس نصوصه وأقواله وحتى رغباته. وفى عديد من الجوانب توقف هذا الزيف وأصبح مجرد فلسفة كلامية لهؤلاء الذين اعتنقوا مذهب الحزب سنوات طويلة ولا استثنى نفسى منهم. لقد تحمرت هذه الشخصية من الرياء والنفاق، وتحولت إلى شخصية أخرى تمثل حجم الإنسان الطبيعى باعتبارها الشخصية التى ابتدعوها . وعودة يوليسيس التى نشرها جونثالو تورينتتى باييستير بعد سنوات الحرب هى عمل أدبى إيجابى تمثل تلك الشخصية الغائبة التى عاشت مثلها مثل المؤلف وكل أفراد الوطن فى مأساة حرب ٣٦-١٩٣٩» (٢٥).

ويقدم لنا ريدرويخو إشارة خارجية على النص تحمل أهمية كبيرة والتى يمكن أن نطلق عليها «الدلالة المرجعية باعتبارها الواقع فى النص العلامى»^(٢٦)، وموضوع البطل الغائب يمثل التجربة الإسبانية فى الأربعينات، لأن شخصية خوسيه أنطونيو بريمو دى ريبيرا تم تصويرها فى إطار العظمة والخرافة لتحل محل الشخصية الحقيقية. و«عودة يوليسيس» تندد بهذه القضية القائمة على الزيف بهدف تقديم أسطورة معروفة تتشابه مع الوضع فى إسبانيا يتم الكشف عنها من خلال «نزع أحشاء الأسطورة الكلاسيكية» .

ولنحاول الاقتراب من «عودة يوليسيس». تبدأ عندما يعود البطل «ايتاكا» حيث يلتقى بالشهرة التى سبقته وغيرت من ذكراه. الواقع الجديد هو الأسطورة ممثلة فى صورة «بينيلوب» الضخمة المرسومة على سجادة . خرج «تليماكو» للبحث عن والده الذى لم يجد عنه أى أثر سوى الأسطورة، ومن ثم عاد وهو مقتنع بأن لا الأسطورة ولا والده موجودان. وحتى يعترف به

رعاياه كان على يولييسيس أن يتخذ لنفسه وضع الصورة وإن كان ضئيلا بالنسبة لها. ويصر تليماكو، الذى فقد إيمانه، على أن يتوازى يولييسيس مع الأسطورة رافعا قوسا وممسكا بتفاحة «جيبيرموتيل» وواضعا إياها على رأس «بينيلوب». ولكن لا أحد يبالي بيولييسيس عندما يحذر بأن قوسه المشهور ما هو إلا عدة الأسرة. وفي النهاية يصوب يولييسيس القوس نحو بينيلوب... ويلقى به بعيدا عنه فى نفس اللحظة التى يعلن فيها أنه دجال محتال. وبهذا انتصرت الأسطورة على الإنسان، وإن كان على البعد الشخصى يمكن القول بأن يولييسيس تخلص من الأسطورة لأنه ليس مستعدا للمجازفة بحياة بينيلوب من أجل الابقاء على قصة خيالية. ويتعد يولييسيس وتصاحبه فقط بينيلوب فى حين يظل فى الورا تليماكو وخطيبته كوراي التى تصر على أنه بإمكانها أن تحب الرجل الذى يطلق قوس يولييسيس الكبير. وأمسك تليماكو القوس، ودون أن يدري، وقذفه فإذا بالسهم ينتزع التفاحة التى كانت على رأس كوراي وتعلن أنه ابن يولييسيس ويصاب بالذهول وتسدل الستار. ونهاية المسرحية تتسم بالغموض، إذ ربما يكون المقصود بلوغ الأسطورة درجة القمة ولكن من منظور حالة عدم الرضا التى يستشعرها الكاتب.

وتتضمن المسرحية جوانب من السخرية على مستوى التاريخ وعلى مستوى الخطاب. يكمن الموقف الرئيسى الساخر فى التناقض بين التوقعات والواقع. لم يتم التعرف على يولييسيس بعد ظهوره إلا بعد وقت طويل وحين تم تقديمه فى المسرحية التى تختلف عن الرواية الأصلية لأحداث نوع من التنافر. فى عالم الأسطورة يكون يولييسيس والخرافة واقعا واحدا. يسعى دائما بايستير إلى مزج ما هو أسطوري وما هو محاكاة ساخرة معا بإشارات ملحمية ومعاصرة ليخلق نصا يتغير فيه النظام الأسمى للملحمة ويضارب فى ذات الوقت بتوقعات القارىء وليحدث ما كان يأمله وبالتالي تتضاعف أوجه السخرية.

من المثير للسخرية أن تكون الصورة أكثر واقعية بالنسبة لأهل «ايتاكا» بنفس درجة شخص يولييسيس الذى ينبغى عليه أن ينسخ رسم الصورة وليس العكس. السخرية هنا تقوم على تفسير الأصول التى وضعها علم الكائنات: الإنسان هو فى الدرجة الأولى كائن يتفوق على الصورة، فى حين أن المسرحية تولى الأولوية للصورة عن الإنسان. وبهذه الطريقة نقول أن بايستير استطاع أن يشير إلى السبب الحقيقى للسياسة المعاصرة فى إسبانيا حيث تكون صورة السياسى هى الأصل دون الجوهر. يقول يولييسيس «سأكون أنا الصورة الهزلية (كاريكاتور)، لأن هذا يرضى الملكة ويسعد الشعب» (٢٧).

وتوجد فى هذه المسرحية- مثل رواية ايفيجينيا - الفاظ السباب والقذح باعتبارها وسيلة التنفيس عن حالة الاحباط التى يستشعرها ولكن بأسلوب غير مباشر ولتخدم فى ذات الوقت رغبتة فى الهجوم المباشر، كما يحدث فى مجلس القديس «زيوس»^(٢٨) الذى هجره رواده بسبب أفكار يوليسيس التى تسلطت على عقولهم : «... الشعوب متعبة من الأساطير القديمة، أنها تخلقتها على حسابها وتحولها إلى قوادات الإرادة المقدسة»^(٢٩). وهذا النوع من الخطابات لا يكون موحيا مثل الخطاب الساخر، لأن التنافس الذى يتطلبه القارىء هو أن يتحول المعنى الحرفى للسياق من اليونان القديمة إلى العالم المعاصر. ويتضح ذلك على لسان تليماكو: «كنا فى انتظار مأساة ولكن هذا لم يتجاوز سوى محاكاة ساخرة»^(٣٠) إن الرؤية النقدية فى هذه المسرحية تكمن فى توقعات الشخصيات والقراء التى لم تتحقق. ويمكن تطبيق هذه التوقعات على بنية المسرحية ومصادرها الأسلوبية المستخدمة وإشارات المرجعية الواقعية، ومن هنا تتكون حالة الإحباط للتوقعات الجماعية لإسبانيا المعاصرة. وحسبما أشار تورينتى بايستير «تشكل رواية ايفيجينيا ومسرحية عودة يوليسيس وحدة أدبية وفكرية متكاملة .. كلتاهما موضوع يونانى، مكتوبتان بطريقة بسيطة، مرتبطتان بمزارة سامة»^(٣١). وفى رأينا أن المسرحية والرواية كتبهما بايستير بأسلوب ساخر متهمك لا يهدف من خلاله تشويه الواقع التاريخى المعاصر له، وإنما بغرض النزعة الاصلاحية والتهديبية والتعليمية ومفهوم الرواية الرمزية.

أما «ايفيجينيا» فهى أقصر روايات جونشالو تورينتى بايستير ، حيث تقص ظروف موت ايفيجينيا فى ميناء «أوليدى» من وجهة نظر تختلف تماما عن الأصل اليونانى. الرواية تشير إلى أن الذى حدث يرجع إلى تعارض المصالح الشخصية وتطاحن النفوس الوضيعة وظهور الحقد ليكون هو سيد الموقف، وأن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى حرب طروادة كانت خصومات وتنافسات تجارية ومصالح مفتعلة . ولقد قام المحرضون المرتشون بإيعاز من «مينلاو» بإثارة الفتن والكراهية والخوف بين سكان «هيلاد» لإشعال نيران الحرب. كان على «ايفيجينيا» أن تموت ليس بسبب أن التضحية بها كانت أمرا لازما لتهدئة غضب الآلهة، رغم أنهم أرسلوا رياحا طيبة إلى ميناء «اوليدى» ، وإنما لأن شبابها وجمالها أثارا كراهية وغضب العديد من الذين كانوا يحسدونها ولم يكن فى استطاعتهم السماح لها بأن تكون سعيدة.

والرواية تقدم ايفيجينيا على أنها ليست ابنة «اجامنون» و«كليمنيسترا» وإنما هي ابنة كل من «هيلين» و«تيسيو». ويقوم «كالكاس» - العراف والعالم الجاهل - بإبلاغ «مينلاو» بهذا الموضوع الذى يحرك فيه رغبة الانتقام من «ايفيجينيا»، تلك الفتاة الشابة الجميلة التى تسلب لب كل أهل اليونان. تتعرف على «أكيليس» الذى تلتقى به فى الخفاء ليعبر كل واحد منهما، عن حبه للآخر. وفى احدى المرات يتخفى «كالكاس» ليحضر لقاءهما، وما أن يشاهد الفتاة حتى يفتن بها. وباعتبار أن «كالكاس» شخصية وضيفة وأنه لن ينالها يتحول حبه لها إلى حقد عليها. وهنا يقرر أن يفعل كل ما فى وسعه ليحول دون سعادتها المنشودة مع «أكيليس». ويبدأ تأمر «مينيلاو» والإله «ديانا» - التى تضرر حقداً لأن محبوبها «بليدا» يعشق امرأة أخرى غيرها - ومع «كالكاس»، صانع المؤامرة، ضد «ايفيجينيا». يتمتع «كالكاس» بشهرة كبيرة على أنه عراف بين أهل اليونان، وإن كان قد تخلى عن اعتقاده فى الآلهة دون أن يخبر أحداً بذلك، كما أنه فى ذات الوقت يحاول الاستفادة من إعتقاد الناس فى علمه حتى تستمر شهرته ومكانته بينهم. وأن ما لا يعرفه أحد هو أن «كالكاس» ملم بمعارف علمية جعلته يقدم تفسيراً لحالة الهدوء التى جعلت القوارب فى ميناء أوليدى لا تتحرك، وأن هذا يرجع إلى ظروف مناخية متشابهة قد تحدث فى القرب. ويستفيد «كالكاس» من حالة القلق التى يشعر بها أهل اليونان من جراء هذا الهدوء بأن يبلغهم بأن هذا عقاب إلهى وليعلن أهل اليونان بطريقة مأساوية - إن التضحية بايفيجينيا فقط هى التى ترضى الآلهة.

وفى ميدان المدينة يستمع أهل اليونان إلى رفض «أجامنون» بالتضحية بايفيجينيا، وأمام دهشة الجميع يؤيد أكيليس رأى أجامنون. ولكن الظروف كانت ضدها، حيث يقوم كالكاس بعمل كمين فى الليل ويقتل عدداً من شباب المحاربين بسهام ديانا. وأمام هذا الدليل الجديد للفضب الإلهى، تتم الدعوة إلى عقد اجتماع فى الميدان فى اليوم التالى. ويحضر مينيلاو وكالكاس وأحد الجنود ليطالبون بالتضحية بايفيجينيا من أجل المصلحة العامة والطاعة للآلهة. ويحاول أجامنون الصمود ولكن ليس بنفس درجة القوة السابقة. أما أكيليس، الذى خدعته ديانا، فيعتقد أن ايفيجينيا لم تكن ودية له ولذا يقرر التراجع فى تأييده لتصبح الفتاة الجميلة دون دفاع عن نفسها.

وتصل إلى ميناء أوليدى السفينة التى تقل ايفيجينيا سعيدة لأنها سترى والدها وحبيبها. ولكن لم يذهب أى منهما لاستقبالها. ولكن وصيفها يوليسيس يخبرها بمصيرها الذى ينتظرها

على عكس ما كانت تتوقع. وفى وسط هذا الجو الكئيب كان لديها الجرأة لتعلن رفضها لما قاله بوليسيس وما زعم به بعد ذلك أجامنون بالثناء على تضحيتهما.

وبينما يتم الاستعداد للاحتفال ، تظهر ديانا وهى تمنى نفسها بالتمتع برؤية إيفيجينيا وهى تتعذب، تأخذ صورة إحدى مملوكاتها. وبهذا تكتشف أن إيفيجينيا تنتظر مولودا من أكيليس، وبما أن التضحية بامرأة حامل يعتبر انتهاكا لحرمة مذبح الإله العذراء فتقوم بتخدير كالكاس الذى يرفض طاعتها وأنه واثق من نفسه . وتتوجه الإله ديانا إلى زيوس الذى لا يريد بدوره أن تعرف ديانا أن الآلهة ليس لهم سلطان على الطبيعة ويقترح عليها اتفاقا ينقذ سمعتهما ، لأن إيفيجينيا هى فى الواقع الضحية ولكن قبل أن تسقط دماؤها على المذبح، تحاول ديانا أن تنتهز الفرصة بسرعة، فى الوقت الذى يعود فيه كالكاس إلى المؤمنين ليربهم السكين المخضبة بالدماء ، لتبديل جسد إيفيجينيا بأيل عذراء مذبوحة لتوها. ويصاب كالكاس بالدهشة عندما يجد جثة هذا الحيوان، وبينما يعلن المجتمعون المعجزة إلا أنه الوحيد الذى لا ينجح فى تفسير ما حدث.

بهذه الرواية قاص عالم بكل شيء يتحرك بضمير الغائب المعاصر الذى يدرك كل التفاصيل دون أن تخدعه المشادات بين الشخصيات . إنه لا يترك فرصة دون أن يحدد دوره بينها بهدف كشف الهوة بين السرد الرسمى للواقع وبين الموقف الحقيقى. هذا الضمير الغائب استطاع أن يستفيد من الرواية الأصلية الحاضرة فى أذهان قرائه لكى يظهر الأساليب الدنيئة التى يشير إليها. إنه ينزع الثقة من شخصيات محددة مثل مينيلار وأجامنون وبوليسيس . إنها شخصيات صغيرة الحجم كثيرة الزعم، بطولاتهم تبجح وتدينهم تصنع خالص ووطنيتهم رغبات وطموحات شخصية . أما إيفيجينيا فقد خرجت واقفة على قدميها ثابتة الهمة. لم يكن لها مطالب أو مزاعم سوى أنها فتاة ساذجة أمهلها وطموحها الوحيد أن تتزوج . أنها ضحية بريئة لموقف الخسة والدناءة.

ويعرض بايستير شخصية كالكاس بطريقة مزرية تبعث على التأفف حيث يشير إليه على أنه الرجل المثقف الذى يذل نفسه رغبة فى السلطة، الذى يحيك الدسائس والمؤامرات بدلا من أن يكون الرجل صاحب الضمير الحى الواعى الرامى إلى تحقيق المثل والمبادئ العليا.

« كان رجلا مثقفا مبتسرا ، عالم نبع فى اليونان عندما لم تبلغ المعرفة شأوها وشهرتها بين أفراد الشعب والتى بلفتها بعد ذلك. لو كان معاصرا لسقراط

لكان قد تجرع الشوكران السام. لو كان قد ولد قبل ذلك بعدة سنوات لاقتصرت الناس على رفع كتفيها أمام علمه استهجاناً: رفع الكتفين حركة استهجان عالمية من الملك إلى العبد ومن اليونان العظيمة حتى مصر ذاتها بلد الأسرار. أمام الفشل كان على كالكاس أن يزيّف علمه بأن يحوله إلى الغش والخداع الذى كان يحترمه الناس ويدفعون فيه. أنه ملحد ، أصبح أسقفا لأى إله. عقلانى ظن نفسه انسانا يرى ما فى جوف الأرض، مفسر للعلاقات ومتبصر للمستقبل ، متحذلق حيث حوّل خطابه من المنطق إلى إثارة الشجون وبحركات يديه المسرحية . كان جسمه هزيلا ومجعدا ، عيناه بهما بريق ذكاء موحسد ، ابتسامته كانت مريرة وزائفة . مزود بأدوات المهنة، كان يتنقل من معبد إلى معبد ، ومن ميدان إلى ميدان ، ومن مسابقة إلى مسابقة ، وفى كل الأثناء كان يفاجئ محفل السامعين لأن ذلك يخرجهم إلى الحياة . ولكن عندما ينزوى الليل وحيدا كان قلبه يتوجع أما لأنه لم يظفر بعبدة جميلة تدفئ له مرقدته وتوفر له الاحترام الواجب لعبقرته . كان يوحى بأنه مالك لبعض الحقائق حول الآلهة وحول علوم الذرة، وإن هذه الحقائق جديرة بأن تطيح بالعالم، ولكنه لم يكن يغفل إذا أعلن عن هذه الحقائق على العامة فسوف يجذبونه من لحيته. ولكل هذا كان يأمل وينتظر فرصة الانتقام من الجميع . انتقام أيا كان حتى لو قام بأحقر أسلوب بتنظيم ثورة البروليتاريا وهدم المجتمع من أساسه» (٣٢).

وهذا المشهد الذى يقدمه بايستير وصفا لكالكاس يتجه من السخرية إلى الطعن والقدح، فالجملة الأولى ساخرة ونلاحظ ذلك فى الإشارة إلى «الشهرة التى بلغتها بعد ذلك عن طريق المعرفة فى اليونان ثم يليها بالتلميح إلى «الشوكران السام» . ويبدو أن الكاتب قدم الجملة الثانية لتأكيد أو إعادة طرح الفكرة التى اقترحها قبل ذلك وهى أن المعرفة أصبح لها تقديرها، وهذه الفكرة تتفق مع المعلومة المعروفة عن أن اليونان هى مهد الفلسفة الغربية . ولكن ما تفعله هذه الجملة الثانية هو أنها تغير جذريا الانطباع الذى أحدثته الجملة الأولى وذلك من خلال الإشارة إلى موت سقراط الذى قرره معاصروه ، مما يجعل القارىء يتراجع ويصرف النظر ويعيد قراءته الأولى : «المعرفة بلغت شأوا كبيرا فى اليونان» هذه الجملة تنبئ عن شىء لا يعلن عنه صراحة، بعكس ما يقال من أن «الشأور الذى بلغته المعرفة فى اليونان كان الحكم بالموت على العالم سقراط».

وفى مستوى الهجاء والتهكم يشير إلى «رفع الكتفين فى حركة استهجان عالمية» جملة تتعلق بمهمة المثقف. وحسب العبارة يواجه المثقف البدائل التالية: اللامبالاة عند الجمهور، المطاردة، الموت أو انحراف عقيرته. وأن المثقف الذى يريد أن يخالفه النجاح عليه أن ينكر ذاته الحقيقية ويتحول إلى ممثل أو بهلوان . والقصاص يعبر عن نقده لهذا التحول من خلال ألفاظ مثل «أدوات» المهنة فضلا عن استخدام نبرة السخرية.

وتزداد حدة النقد، لأن النظرية غير الظاهرة للحكم على المثقف «القدرة الفائقة والمسئولية الكبيرة». وبما أن المثقف يتمتع بقدر من الذكاء والبصيرة وحدة النظر الكافية ليدقق ويتفحص ذاته، فإنه يعترف بتبعيته المادية والنفسية لأصحاب الثروة أو السلطة أو الجمال أو الشباب باعتبارها صفات يتمنى أن تؤول إليه . إنه يستاء لهذه التبعية بنفس الدرجة التى يتشوق فيها إلى السلطة والمعادلة لدرجة الانتقام من الكائنات الأخرى التى تقل عنه فى الفكر والإدراك ، ولكنها هى التى تقارس تأثيرها عليه. ومن خلال مشاعر الكراهية والتضاول التى يحس بها تتولد لديه من خلال عبارات الايديولوجيا التى تحض على العنف والهدم . ويعتبر هذا المثقف النموذج النقيض للرؤية الأفلاطونية المتفائلة بأن المعرفة هى التى تصنع أفضل الرجال. إنه يستخدم ذكاءه لإلحاق الضرر بالآخرين .

وعلى الرغم من أن كالكاس هو النموذج الذى يواجه نقداً شديداً من الجميع، إلا أن أى شخصية من الشخصيات لم تسلم من سخرية باييستير الذى يسعى إلى تدمير النماذج البطولية: مينيلاو ديوث حسود ، باتروكلو مخنث بكاء . يوليسيس: شخصية مستهتره خالعة العذار. أكيليس شخصية عديمة التفكير طائشة . وحتى أجامنون ، الذى يعتبر من أخف الشخصيات ظلاً إلا أن ظاهره يختلف عن باطنه . كلماته سلاح ذو حدين تعرض ضعفه الواضح وفى نفس الوقت تسعى لاختفاء هذا الضعف.

ويعتبر سلوك السياسيين وعدم مصداقية كلماتهم مصدراً بارزاً وشائعاً استخدمه باييستير لإظهار تلك السلوكيات المصطنعة للأبطال وبيان زعم هيبتهم. ونورد بعض الاستشهادات التى تتعلق بالاجتماع الأول الذى عقد فى الميدان اليونانى لمحاكمة ايفيجينيا والتضحية بها: الاستشهاد الأول: دهشة العامة من كلمات أجامنون «كان من الطبيعى أن يجدوا ألم والدها معبرا عنه علائقية بوقار مأساوى ، بجملة إن لم تكن شعرا تكون نثرا ايقاعيا» (٢٣) الاستشهاد الثانى : دهشة الآلهة من تدخل أكيليس: «-سترى- قال أبولو (غير المرئى) إلى واحد آخر

من الآلهة (غير مرئي أيضا) ستري كيف يكون التعبير بببيت شعر ملحمى سداسى السوزن»^(٣٤). والاستشهاد الثالث: يصف رد فعل جمهور الحاضرين على كلمات أكيليس : «كانت الدهشة كبيرة. لم يكن الملك نفسه على مستوى الأحداث بالنسبة للرجال. كان بطيئا فى الرد. تأخر العناق الذى قام به نحو أكيليس نصف دقيقة ليكون المشهد كاملا . نصف دقيقة : وقفة ملأتها الدهشة والذهول . لو كان اوربيديس قد استوعب المشهد، لما كان قد سمح بهاتين الوقتين من الصمت، لأن فلسفة الجمال الأغريقية أغفلت القيمة الموسيقية لتلك الوقفات»^(٣٥).

وينتقل الكاتب بعد ذلك إلى تكثيف الثناء والاطراء على ظلال شخصية أجائمون «ظلال بطولية هائلة، ظلال مهيبة أثارت حسد الآلهة الأبدية التى تُعرف بأنها بلاظلال»^(٣٦). وتمجيد الظلال على الكائن المخلوق الذى هو سبب فيها يتشابه مع تمجيد الصورة على الإنسان فى «عودة يوليسيس» ، والذى أطلقنا عليه اسم التغيير فى درجات علم الكائنات وأن الغرض من هذا التغيير هو شد الانتباه بوجود حالة من عدم التوازن وتحريك القارىء لتفسير مسبباته . وفى هذه الحالة فإن تمجيد الظلال والإشادة بها وتفوقها على الشخصية يفترض سطحية هذه الشخصية وخلوها من العلاقة المأساوية ، لأن ما يبقى هو ظله فقط.

وهناك مصدر آخر للسخرية فى هذه الرواية يقوم على التأكيد القاطع بوجود شيء مزيف تماما يتمثل فى المونولوج الداخلى للجنود الذين ينتظرون التضحية بايفيجينيا حيث يستدعى التفكير والتأمل : «الحرب تجارة الملوك ، لأنه بدونها لن تكون هناك ضرورة لهم. وعندما يقضى الشعب على الملوك فإن الحروب ستنتهى إلى الأبد»^(٣٧). أنه تأكيد الواثق، ولكن عصور التاريخ لفظته ودحضته، ويهدف الكاتب من ذلك السخرية من أولئك الذين يعتقدون فى تلك الشعارات السياسية باعتبارها الدواء لكل شرور البشرية. لقد سبق أن قلل هؤلاء من شأن ثورة العمال ومن حكومة المثقفين.

من المعروف أن الآلهة الإغريقية فى الأسطورة والملحمة والمأساة الكلاسيكية هى دائما آلهة تتفوق على الجنس البشرى من حيث جلال عاطفتها، ولكنها فى هذه الرواية آلهة صغيرة حقيرة. تلجأ إلى الافتراء وتوجد الواقعة بين البشر وتتصنع وتكذب وتخضع لتخفى عجزها . إنها ظلال لما كانت عليه أولا. هذه الآلهة مثلها مثل الأبطال لايبقى منها سوى مظهر السيادة التى لا يؤمن بها أو يصدقها سوى جماهير الجهلاء والأغبياء.

وعندما يكشف «بوسيدون» لـ «تيتيس» السر بأن الآلهة استهانت وأغفلت الطبيعة التي بدأت تؤدي وظيفتها دون الاعتماد على تلك الآلهة ، يقول فى «نبرة مريرة : شىء يحدث مثل حالة الندم التي يشعر بها ملك - لتكاسله- عندما تضيع من بين يديه مملكته»^(٣٧). ويعتبر زيوس ، شيخ آلهة الأقدمين عند اليونان ، بأنه خالغ العذار والداهية الذي يعرف أكثر من أى إله آخر أهمية الرياء والمواراة والدرجات السفلى للسياسة التي يؤسس عليها مركزه المرموق. والكلمات التالية التي يقولها أمام مجلس الآلهة ترسم لنا صورته : «لأنه ليس من المؤكد ، أيها الآلهة، ذكورا وإناثا ، أن أفرض عليكم طموحى وهواى، وإنما السبب- بصفتى السامية- يتفق تماما مع إرادتى وأن ما أريده يجب قبوله لأنه هو العدل والضرورى والمناسب للجميع»^(٣٨). وهنا نجد السبب فى وجود الديكتاتورية الشخصية الظالمة . وهناك كلمات أخرى للإله زيوس تكشف عن شخصيته : «عندما يتخلى الناس عن اعتقادهم فى ذاتنا، فإنهم سيستمررون فى مجدتنا . لأن اسم الإله هو الورقة الراححة الصالحة لكل ما هو خارق للقوانين»^(٣٩).

والرواية هى سلسلة من الروايات التي تقدم السخرية المعاصرة من خلال رؤية العالم القديم: «ينام والدى على غناء البلبل . والدى لا تنام مبكرا لأن عليها دائما أن تصفى الحسابات مع رئيس إدارة التموين»^(٤٠).

.....

«عائلة أتريدياس جديرة بالاحترام ولذلك تحدث فيها الفضائح»^(٤١).

وعلى نفس القدر من السخرية يقدم لنا رؤيته لطبيعة مشاعر باتركولو تجاه أكيليس «كانت روحا حساسة، كانت عاطفية. لقد وجد فى أكيليس نصفه المفقود. انظر «الوليمة» عند أفلاطون»^(٤٢).

وفى هذه الفقرة يمكننا أن نلاحظ القدرة على المزج بين الإشارات المرجعية الأسطورية والمعاصرة كوسيلة استخدام السخرية كعنصر للتخفيف حيث يرفض ما يريد أن يؤكد: «ايفيجينا ، تلك الفتاة الملتهبة بالوطنية، نظمت جمعية للشباب اليونانيين لإتقاذ المحاربين.

لم تكن فكرة هذه الجمعية تتسم بالحماقة لإظهار جمالها ولتتحرك بين الجنود بصحبة صديقاتها الأكثر جمالا، ولكنها جمعية تتسم بالجدية والخضوع للأوامر المباشرة للقيادات»^(٤٣).

ونلاحظ أن نظام الطباعة فى الرواية يساهم فى أثر السخرية ، فالجملة الثانية التى تلفى تماما المعنى الحرفى للجملة الأولى تفصلها عنها مسافة تسمح للقارئ بوقفة تؤدى إلى ضمان وصول أثر السخرية.

وتوجد عبارة أخرى أكثر فاعلية:

« ما أن وصل أكيليس حتى أطلقت عليه ايفيجينيا كل أسلحة الديالكتيكية لإقناعه بالعدول عن أهدافه العسكرية. ولكن مجادلاتها كانت تقتصر على جملة واحدة تقولها بجميع النغمات الصوتية ، على الرغم من أن مجموعة المداعبات التى كانت تصاحبها كانت أكثر تنوعا.

- لا أريد أن تذهب إلى طراودة إلا أريد أن تذهب ... لا أريد أن ... (٤٤).

هنا تنطلق أسلحة الديالكتيكية ضد الأهداف العسكرية، ولكن هذا الجدل ليس هو ذلك الجدل، إذ أنه يتكون من جملة واحدة . إن الأصل الفكرى لمصطلح «الديالكتيكية» يصح عاجزا عن أداء رسالته لأنه يدور فى اطار «جملة واحدة تقولها بجميع النغمات الصوتية». وإن هذه الجملة تكتسب بدورها بعدا جديدا من خلال « على الرغم من أن مجموعة المداعبات التى كانت تصاحبها كانت أكثر تنوعا». إن النغمة الموضوعية والهادئة التى يحافظ عليها القصاص تبرز الصفة الهزلية لكلماته .

وفى عام ١٩٣٧ كان جونثالو تورينتى بايستير قد أوضح نبؤته حول الأدب الإسبانى: « يفترض العودة إلى ما هو بطولى واستعارة مسمياته من الملحة ، كما يقول لنا أسكيلوس، فى مناسبة أخرى، عمل مأساة بفتات من وليمة هوميروس» (٤٥). ومن المثير للفضول أن نبؤته قد تحققت من خلال «عودة يوليسيس» و«ايفيجينيا».

هوامش الفصل الثالث

١- المصادر التي تدرس الأسطورة متعددة، ولكي نحصل على فكرة عامة تتعلق بها من خلال الآراء المختلفة ، أنظر:

- John B. Vickery : Myth and literature, Lincoln, University of Nebraska Press, 1971 .

- K. K. Ruthven : Myth, the critical Idiom Series, 31 , ed. John D. Jump , London : Methuen, 1976 .

- Marcelino C. Peñuelas: Mito, literatura y realidad, Ed. Gredos, Madrid, 1965 .

- Luis Cencillo : Mito : Semántica y realidad, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970 .

-Feder , p. 23 . ٢- أنظر :

٣- بشأن الأشكال الحديثة للأسطورة ، أنظر :

- Georges Sorel : Reflexiones sobre la violencia, trad. Luis Alberto Ruiz, Ed. La Pleyade, Buenos Aires.

- Roland Barthes : Mythologies, Trad. Annette Lavers, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1975 .

- Peñuelas, 1980 . ٤- أنظر :

Georges Sorel, p. 124 . ٥- أنظر :

٦- المصدر السابق ، ص ٣٩ .

٧- إينياس "Aeneid- La Eneida" قصيدة ملحمة مشهورة كتبها فيرجيل تضم اثني عشر نشيدا وهي تقليد جيد للإلياذة والأوديسة (٨٩-١٩ ق.م) وموجز موضوعها أن «إينياس» الطروادي نجح من طروادة مع بعض أتباعه بعد أن دمرها اليونانيون بواسطة حيلة، هي صنع حصان خشبي كبير اختبأ فيه المقاتلون، وأرهموا الطرواديين أنهم راحلون، ففتحوا متاريسهم، فانتفض عليهم الجنود المختبئون ، وفتكروا بالطرواديين ليلا. ويستبقيط «إينياس» بعد أن رأى في الحلم صورة «هكتور» فيشهد مصرع «بريام» الشيخ، ويحمل والده، ويأخذ بيد ابنه، وتتبعه امرأته ، يتسللون في الظلام. وبعد سفر ومغامرات في البحار واستمرت ست سنين ، كان على وشك الوصول بسفنه إلى إيطاليا. ولكن الإله «جونون» سلب على سفنه ريحا فيغرق بعضها، وينجو بعضها الآخر، ويرسى على شواطئ «ليبيا» . وهناك في «قرطاجنة» يتعرف على الملكة «ديدون»، ويقوم بينهما حب، على أثر إرسال الإله «فينوس» لآله الحب «كوبيدون» إلى الملكة في صورة ابن «إينياس» بناء على نصيحة «جوبيتر» تاركا «ديدون» يائسة، تقتل نفسها، وتلعن البطل . ويذهب «إينياس» في

طريقه إلى إيطاليا. وأهم ما يصادفه في مدينة «كوميه» أنه ينزل في كهف الكاهنة حيث تتنبأ له بمغامرات وآلام جديدة. ثم يزود بفضن مقدس ذي أوراق ذهبية، ويقدم قربانا للآلهة «بروزيين» وزوجها «بلوتون»، الحاكمان على الدار الآخرة، فينزل إلى العالم الآخر تحت الأرض، فيصادف ريان سفينة الموتى التي تنقلهم إلى العالم الآخر، ويسمى هذا الريان «كارون»، ويسير معه عبر نهر «ستيكس» ويلقى كذلك الطلب الوحشى ذا الحلاقيم الثلاثة «كبروييروس» الذى يمنع الموتى من الرجوع للدنيا. وهناك يلتقى بمن لم يدفنوا الموتى والمتحجرين، ويراهم يطالبون بأن يدفنوا، ويرى فى حقل الدموع موتى الحب، وبينهم «ديدون» التى لاتصفى إلى رجائه وتوسله إليها أن تسامحه، ثم يرى الأبطال الذين سقطوا فى ميادين الحرب.. ويلقى بعد ذلك بالغصن المقدس الذى جعله يعبر نهر «ستيكس». ثم يذهب إلى مقام له الأرواح التى استهبط للدار الدنيا، ومنهم العظماء الرومانيون من سلالته. ثم يعبر ذلك العالم مع الشاعر «موزيوس» الذى كان يصحبه فى رحلته، ويترك الباب العاجى الذى يفصل ذلك العالم من عالمنا، حيث تنطلق منه الأحلام الخيالية لعالم الناس (ربما كان هذا إحياء من الشاعر بأن ما وصفه ليس سوى حلم) - وبعد ذلك يحكى الشاعر مغامرات بطله فى إيطاليا وكيف تغلب على أعدائه حتى استقر له الأمر والملك. (المصدر: د. محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ص ١٤٨).

٨- «أوديسيا» هى ملحمة هوميروس الثانية بعد «الإلياذة» وتعد أكمل الملاحم القديمة، لأن هوميروس فاق فى ملاحمه جميع شعراء اليونان، كما يرى أرسطو (فن الشعر ١٤٥٩، ص ١١-١٦). وموضوع ملحمة «أوديسيا» هو عودة «أوديسيوس»، وهو «يوليسيس» من حرب طروادة، بعد انتهائها بعشر سنين. والحوادث التى تعرضها هذه الملحمة تستغرق ستة أسابيع (لتتوافر لها الوحدة كما يرى أرسطو، فن الشعر، فصل ٢٤). وكان قد رجع كل من بقوا أحياء بعد معركة طروادة، أو ظن أنهم ماتوا، إلا أوديسيوس الذى منعته الإلهة كاليبسو من مفادرة جزيرة «أوجوجيا» سبع سنين. وفى غيبة أوديسيوس تنافس أمراء جزيرة «ايتاكا» على الحظرة لدى امرأة أوديسيوس المسماة «بنيليوب»، فكانت هذه تتعطل لهم بأنها يجب أن تتم أولاً عمل كفن لوالد أوديسيوس وهو لايرتيس، ولكنها كانت تنقض ليلا غزلها الذى نسجته نهاراً. ويذهب تليساخوس ابن أوديسيوس يسأل العائدين من حرب طروادة عن أخبار والده. فلايظفر بشيء ويدير له المنافسون لأمه مكيدة حتى لايرجع. ويأمر الإله «زيوس» باطلاق سراح «أوديسيوس». وتصادفه فى عودته مخاطر كثيرة، قبل اطلاق سراحه ويعدده، ويقصها على «ألكينوس» والد الأميرة «ثوزيكا» وحاكم جزيرة أسطورية تسمى «سيجريا». ويهدى هذا الحاكم «أوديسيوس» سفينة يعود بها إلى جزيرته «ايتاكا» متنكراً فى زى شيخ متسول. ويتعرف الأب على ابنه تليساخوس الذى قد نجح من المكيدة المدبرة له، ويتعاهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على «بنيليوب». ويدخل أوديسيوس قصره متنكراً، فيكون كلبه «أرجوس» أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه. وتعد «بنيليوب» بالزواج من يستطيع أن يصيب الهدف بقوس كان عندها لأوديسيوس. فيكون أوديسيوس هو الذى يصيب الهدف. ويقضى أوديسيوس - بعد تعارفه بإمرأته- على

جميع منافسيه فيها، بمساعدة ابنة وأتباعه، ويتعارف «أودسيوس» على أبيه «لايرتيس» ويحاول أقترب المتنافسين الانتقام من أودسيوس. ولكن الأب وابنه وأتباعه يصدونهم . وتتدخل الإلهة «أثينا» لوقف الدماء وأقرار السلام. (المصدر د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ص.١٤٤-١٤٥).

٩- رحلة الفتى توبياس ، ص٥١ .

١٠- المصدر السابق، ص٢٦٥ .

١١- جونسالو تورينتى بايستير ، الصواب والقدر فى المسألة القادمة ، ص٢١٥ .

١٢- جونسالو تورينتى بايستير ، مقدمة الأعمال الكاملة، ص٥٥ .

١٣- خابيير مارينيو ، ص٥٩٣ .

١٤- الجزء الخاص بالمقدمة والمكتوب بحروف مائلة دخيل على أصل الرواية (الصفحات ١٣-١٨) وكذلك الصفحات الثمانية الأخيرة (٥٨١-٥٨٩) بعد حالة «الوهم» التى عاشها خابيير (هذه الحالة هى النهاية الأصلية للرواية وتبدأ من صفحة ٥٧٣ وحتى منتصف صفحة ٥٨١) وصفحات الخاتمة من ٥٩٣ حتى صفحة ٥٩٧ .

١٥- خابيير مارينيو ، ص١٧ .

١٦- خابيير مارينيو، ص٢١ .

١٧- خابيير مارينيو، ص٢١ .

١٨- خابيير مارينيو ، ص٣٧-٣٨ .

١٩- حول هذه النقطة، أنظر ميخائيل باختين «الملحمة والرواية» ص١٠-٢٠ .

٢٠- الاستشهادات المتبسة فى الجزء الأول من الرواية :

“Littora cum Patriae lacrimans portsque relinquo et campos ubi trojae fuit”

(هجرت ، فى النهاية ، باكيا شوطىء ومرافىء الوطن والحقول حيث كانت طروادة) لا أينيدا- إينياس»

الكتاب الثالث، فى الجزء الثالث:

“... Vivo temptat praevertere amore Janpridem resides animos desuetraque Corda”.

(بحب نابض يحاول تفسير الأرواح التى كانت هادئة قبل ذلك والقلوب التى لاتتعمود على أن تحب) لا

إينيدا، الكتاب الرابع.

٢١- خابيير مارينيو، ص٥٩٦-٥٩٧ .

- ٢٢- خابيير مارينيو، ص ٥١٥ .
- ٢٣- «نزع أحشاء الرواية» جملة يستخدمها تورينتى بايستير عند الإشارة إلى قضية تزيف الواقع .
 أنظر : كلمة بايستير في الرواية الإسبانية المعاصرة، ص ٩ .
- ٢٤- الآراء المعروضة يؤكد أنها جوثالو تورينتى بايستير في كتاباته حول عقد الأربعينات: «على الرغم من ذلك يوجد شيء يبدو لي واضحاً وجلياً، ابتداءً من «جرينلدو» (١٩٤٤) وبشكل أوضح من رواية «جوادلوبي ليمون» و«ايفيجينيا» توجد اشارات مباشرة تتعلق بالواقع الإسباني لا يدركها إلا من كان يعيش آنذاك ويعيش الآن، مثل حالتي، في إسبانيا: أريد أن أقول بطريقة غير مباشرة أو رمزية ... لقد فضلت آنذاك ما كنت جديراً به ، أعنى النقد غير المباشر وأنه عند قراءة الأعمال (أقول أن قليلاً من الناس قرأوها) يمكن التفكير : يوجد هنا إنسان غارق في سياق لا يتفق معه ويعلنه كما يستطيع «... الأمر الذي جعل هذه الروايات تمر من على الرقابة دون عوائق هو أن قراء خدمة السلطة لم يكونوا على علم بوظيفتهم وأنهم لم يعرفوا القراءة بين السطور ، ولكن الحقيقة أن هناك قراء آخرين لم يدركوا المعنى الأخير لتلك الأعمال» .
 أنظر: الرواية الإسبانية المعاصرة ، ص ١١٧-١١٨ .
- ٢٥- أنظر : . 174 , Casi unas memorias
- ٢٦- د . أمينة رشيد : «السيموطيقا في الوعي المعرفي المعاصرة» ، من كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٦٠ .
- ٢٧- عودة يوليسيس، ص ١٤٣ .
- ٢٨- «زيوس» هذا شيخ الآلهة الأقدمين عند اليونان، وفي بعض الأساطير أنه جعل نفسه نسراً وهبط إلى الأرض فوجد غلاماً اسمه «جانيميد» ابن أحد الرعاة، فأعجب به فاخطفه وصعد به إلى السماء وجعله ساقية.
- ٢٩- عودة يوليسيس، ص ٧٦ .
- ٣٠- عودة يوليسيس، ص ١٦٠ .
- ٣١- مدخل إلى «ايفيجينيا» ، الأعمال الكاملة، ص ٨٥٣ .
- ٣٢- ايفيجينيا، ص ٨٦٢-٨٦٢ .
- ٣٣- ايفيجيتيا، ص ٨٩٨ .
- ٣٤- ايفيجيتيا، ص ٨٩٩ .
- ٣٥- ايفيجينيا، ص ٨٩٩-٩٠٠ .

٣٦- ايفيجينيا ، ص٨٩٨ ،

٣٧- ايفيجينيا ، ص٨٨٩-٨٩٠ ، ليس من المستبعد أن تكون هذه المشابهة إشارة إلى الملك الفرنسي

الثالث عشر.

٣٨- ايفيجينا ، ص٨٧٦ .

٣٩- ايفيجينيا ، ص٨٧٣ ، قارن هذه الكلمات بالكلمات التي سبق أن ذكرت عن الأسقف «زيوس» في

«عودة يوليسيس».

٤٠- ايفيجينا ، ص٨٦٧ .

٤١- ايفيجينيا ، ص٩٣٠ .

٤٢- ايفيجينا ، ص٨٦٥ .

٤٣- ايفيجينيا ، ص٨٦٤ .

٤٤- ايفيجينيا ، ص٨٨٠-٨٨١ .

٤٥- جونثالو تورينتي بايستير ، الصواب والقدر في المأساة القادمة ، ص٢١٥ .

الفصل الرابع المحاكاة الساخرة فى رواية « انقلاب جواد الوبى ليمون »

فى الفصل السابق تحدثنا عن السخرية من خلال الدلالات السياسية المتعددة وعن الخطاب الأسطورى وعن الترابط بين الملحمة والمساة . وفى هذا الفصل نحاول استكشاف أساليب التهكم والهجاء للمحاكاة الساخرة فى الفن الروائى للكاتب من خلال دراسة روايته «انقلاب جواد الوبى ليمون» . وموضوع هذه الرواية يقوم على كيفية خلق أسطورة سياسية وهى فى هذا تتفق مع «عودة بوليسيس» وإن كانت لاتقوم على أسطورة أدبية معروفة.

«انقلاب جواد الوبى ليمون» هى هجاء سياسى وسيلته الرئيسية المحاكاة الساخرة لخطابات متعددة. تهدف الرواية إلى أن تكون قصة تاريخية: خيوطها الداخلية تقوم على تغيير الحكومة بقوة السلاح فى إحدى الجمهوريات الإسبانية الأمريكية فى بدايات القرن التاسع عشر. تقدم الصفحات الأولى من الرواية التفاصيل الكثيرة والظروف البيئية والروائع على طريقة الأخبار والتعليقات الصحفية . تكثر فيها الإشارات إلى أحداث وشخصيات تاريخ القارة الأمريكية الإسبانية. وعلى صفحاتها يسرد الكاتب مصادر متنوعة توضح بجلاء الأوامر العليا ومبايعات الحكومة والأخبار الصحفية والمناقشات البرلمانية والمراسلات والمذكرات وقصص الحب والقصائد الشعبية.

ومع ذلك فالرواية هى جمهورية خيالية مثلها مثل الوثائق التى تقدمها لتدعيم الأحداث التى تدور بداخلها . يسعى الكاتب إلى إقامة عالم مكون من أحداث حقيقية تؤدى إلى قلب النظام السياسى . فالحقائق التى يقدمها بشكل تاريخى من عالم الخيال تتناقض فيما بينها ، أو هى غالبا عاجزة عن أداء مهمتها من خلال التعليقات التى يقدمها الكاتب على لسانه . ففى بعض الأحوال يشير إلى أخبار وتفسيرات متعارضة للأحداث التى يسردها والتى تنسب إلى مؤرخين وأدباء ونقاد وهميين.

ومنذ عهد أرسطو تم صياغة التاريخ على أنه يقص ما حدث وأن الأدب يسرد ما يمكن أن يحدث . وهذا التصور يعطى للخطاب التاريخى التفوق والامتياز على الخطابات الأدبية من

حيث صدق الحقيقة. وهذا يرجع إلى إرتباط الخطاب التاريخي بأحداث فردية خاصة يمكن التحقق منها ويمكن العثور عليها في زمان ومكان محددين. كما أن الترابط بداخل الخطاب التاريخي مثل الإشارة إلى الشهادات والوثائق وحذف إشارات القاص، على المستوى السطحي على الأقل، لضمان صدق وموضوعية الخطاب التاريخي ضرورة لازمة. ولكن علم كتابة التاريخ الحديث والنظريات الحديثة للخطاب التاريخي ترك وراءه النظرية التي وضعها أرسطو بالتمييز بين التاريخ والخيال^(١). ونعترف اليوم أنه ليس من الممكن أن نحتوى ، بكلمات مختصرة ، شمولية التجربة من حيث الحدث التجريبي والحدث اللغوي لأن كلا منهما ينتمى إلى بنية مختلفة عن الأخرى وفقا لنظريات متباينة . وبالإضافة إلى ذلك فإن تعدد الأحداث الواقعة في زمان ومكان محددين يتجاوز كثيرا إمكانات التعبير الشفوي.

ويتطلب العمل التاريخي انتقاء الجوانب الخاصة لنظرية الزمان والمكان التي تكون تحت الدراسة. وإن هذه الجوانب لا يمكن الكشف عنها كلية وذلك لكثرة الوثائق التي يمكن للمؤرخ أن يحتويها لإعادة قراءة وبناء عصر من العصور الماضية وبالتالي تكون المهمة غير كاملة. وربما لعدم توافر كل عناصر المادة التاريخية، وبالتالي يكون على المؤرخ أن يلجأ إلى التحليل والتفسير والتأويل والانتقاء والتنظيم وفقا لمفاهيم نظرية. ثم ينتقل إلى مرحلة الصياغة التي تستلزم أيضا إجراءات مماثلة. وقد تواجه تلك المفاهيم النظرية أو الإجراءات نقدا وتفنيدا من مؤرخين آخرين يتسبعون نفس المنهج أو من قارىء على دراية تامة بها. ومن هنا تكون الاختلافات بين المؤرخين الذين يدرسون عصرا ما من العصور أو مشكلة بعينها.

ومن الممكن أن تكون علاقات السببية بين الأحداث التاريخية قابلة للمجادلة وفتح المجال للأخذ والرد ، أو قد تؤدي إلى المخاطرة بالالتزام بأنظمة فكرية مسبقا تحدد حجم الأحداث الخاضعة للدراسة . وحول هذه المسألة يقول جورج تريفليان:

«لا يمكن فقط إيجاد قوائين السببية ذات الصلاحية الشاملة في نظام معقد مركب، وإنما تفسير السبب والأثر في حدث تاريخي فريد لا يمكن أن نطلق عليه نظاما علميا. إن البحث وجمع المعلومات وتخزين البيانات ومحاولة كشفها وإظهارها هي بكل تأكيد إجراءات علمية وليس عن طريق إكتشاف الأسباب والآثار»^(٢).

ومن المثير للفضول أنه في هذا الهجوم على المزايم العلمية لبعض المؤرخين يشير تريفليان

إلى «إكتشاف الأسباب والآثار» الأمر الذى يدعو للاقتناع بأنه توجد بالفعل علاقات دقيقة للسببية بين الأحداث التاريخية وإن كان بعض الدارسين قد أخضعوه للمناقشة والبحث والدراسة^(٣)، ومن جهة أخرى كما أشار خوسيه باربلا أورتيجا:

« كما أن الاختلافات فى التفسير ليست حجة كافية حول استحالة الوصول بأى طريقة للرؤية الموضوعية فى التاريخ. ومن بين عدة أسباب، فالتفسيرات المتباينة لظاهرة مالا تكون دائما وليس من الضروري أن يتم الجمع بينها واستبعادها فهى فى كثير من الحالات تكون مكملة أو اضافية، وإنه دائما ما ترجع الاختلافات فى وجهات النظر إلى تباين فى العرض أو فى التأكيد أو فى الاستجابة لها فى إطار مستوى التفسير الذى ارتآه المؤرخون. إن الشروح المختلفة لنفس الأحداث يمكن أن تحتوى على درجات ماثلة للموضوعية»^(٤).

ومن خلال هذه التأملات حول علاقة التاريخ بالواقع من الممكن أن نؤكد أنه على الرغم من أن التاريخ يعالج أحداثا «حقيقية» وأن الأدب عكس ذلك، فإننا لانجد أى نص تاريخى يكون «صادقا» إذا فهم أن هذا النص يتعلق بالأحداث مثلما وقعت. وبين الحدث التجريبي والحدث اللغوى لا يوجد ولا يمكن أن تكون هناك موافقة مشتركة بينهما.

وإذا كان هذا ما يتعلق بتاريخ الأحداث الواقعية، فإن الموقف يزداد تعقيدا عندما يختص بالخيال الذى هو محاكاة للخطاب التاريخى بالإضافة إلى عناصره الأخرى. وإذا كان من المشروع الافتراض أن نصا أدبيا يقدم على أنه سرد لأحداث تاريخية لكان من الواجب نسخ نظريات الخطاب التاريخى للوصول إلى درجة من الاحتمالية. ولكن من رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» نجد أن هذه النظريات لاتنسخ وإنما تحاكى. فبالإضافة إلى الرؤية الإحتمالية، نجد أن التعدد والانتشار للإشارات المرجعية للوثائق والمستندات هى بمثابة المحاكاة الساخرة المتقلبة. وهذا يقلل من الثقة فى النص المكتوب حيث أن البعض يرفضون البعض، وأنه من نفس الحدث تتولد ثلاث أو أربع أو خمس روايات متباينة متنازعة. ويكفى فقط أن نتساءل هل النص موجود أو من الممكن أن يوجد أو أنه نص يمكن الوثوق فيه.

ويؤكد جونزالو تورينتى بايستير فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» على الرؤية التاريخية وفى ذات الوقت يدقق فى مدى أمانة مصادرها، كما نرى فى طريقة سرد الأخبار الصحفية بالرواية:

« فى اليوم الثامن عشر من أغسطس سنة ألف وثمانمائة و ... أعلن عن موت الجنرال كلايخو . صحف المدينة الأربعة- الفيدرال والاونيتاريو والايكو دى لوس باتريسيوس والدياربو بويولار - خصصت للحدث مقالات مطولة بكلمات تتباين نبراتها بين التمجيد والتضمين وبأسلوب نثرى جيد أو مبتذل ، وإن كانت الصحف الأربع فى مقالاتها قد اتفقت على أنه يموت الجنرال قد انتهى إلى الأبد التهديد التقليدى ضد أمن الدولة. وإن هذا بدوره سيحل ، إلى الأبد، كل المشكلات السياسية المعلقة، ولحسن الحظ أن الوطن أصبح خاليا من الطفافة وإن هذا قد يمكن من السير فى طريق التقدم والازدهار.

«وقالت صحيفة الفيدرال ، لن يجرؤ أحد الآن على معارضة اتحاد الولايات ، الأمل الأعظم للمحررين». «إننا لانعتقد ، بموت كلايخو، أن هناك أسبابا جادة تحول دون وحدة الولايات»، علقت بذلك من جانبها صحيفة الاونيتاريو. «اختفت العقبة من أمام حكومة الشعب من أجل الشعب» (صحيفة بويولار) . وكتب الناطق بلسان صحيفة لوس باتريسيوس أن السيد خ.ب. (الحروف الأولى التى يشتهر فيها كل الناس للبريجادير خوان باوتيستا ليثون) : «أخيرا يمكن للوطن أن يفرح، لا أحد يمنع حكومة الطبقات المسئولة المرشدة التى وضعت فى الساعات الحرجة كل ذكائها وأموالها فى خدمة الحرية»^(٥).

وفى الصفحات التالية بالرواية:

« نشرت صحيفة الفيدرال فى عددها الخاص مقالا مطولا تؤكد فيه أن كلايخو لم يعارض صراحة الاتحاد، واهتمت صحيفة الاونيتاريو باقتناع قرائها أن كلايخو كان يميل- كما يبدو- فى أيامه الأخيرة إلى الحل الودى. وذكرت صحيفة «الايكو بويولار» أن كلايخو جاء من الشعب وأنه لم يقدم على خيانتة بطريقة واضحة . أما صحيفة «صوت لوس باتريسيوس» فقد أفردت فى مكان بارز بالمقال مكانا لجملة كلايخو يؤيد فيها حكومة الصقوة»^(٦).

والقارىء لكل هذه المصادر المذكورة يتردد فى اصدار حكمه أو تصديقه لأى منها. فالآراء متعارضة فيما بينها فى البداية ثم متناقضة فى داخل كل صحيفة على حده، والقاص لايدلى ببرهان أو يضيف شيئا حول تفضيل مصدر على آخر أو يحل التناقض فى ذات الصحيفة ، مما

يجعل تلك المصادر تلتفى نفسها بنفسها. ونلاحظ أن أسماء الصحف باتريثيو وبيورلار تتفاير من جملة إلى جملة. وحالة عدم الثبات فى هذه المسميات تساهم أيضا فى أن تفقد تلك المصادر طبيعتها وفعاليتها^(٧).

وهناك طريقة أخرى استخدمها بايستير لنفس الغرض، الافراط فى البلاغة الصحفية بالتركيز على النغمة الرنانة لكلماتها مع السقطات المبتذلة فى الأسلوب. ويمكن أن نرى ذلك من خلال البيان الذى نشرته صحيفة لوس باتريثيوس للإعلان عن سهرة أدبية:

يقول النص حرفيا:

«الافتراض بنفاد عبقرية المرأة الأمريكية فى سور خوانا اينيس دى لاکروث هو واحد من الأخطاء التى تعرقل تطورها كبلد حر متقدم ومستقل. إن عبقرية المرأة الأمريكية لم تنضب فحسب، وإنما ، على العكس ، تبعث قوة ، باندفاع انسان الغاية الذى لا يروض ، مثل أشجار ودياننا، مثل تيار مياه أنهارنا المشيرة للمضوضاء ونيران براكيننا. سور خوانا اينيس دى لاکروث أرادت أن تكون وكانت، إلهة البرناس العاشرة ليست الآن ساعة الجدل لتعداد ... على العكس من ذلك ، ينبغى علينا الاعلان ، وأن نعلن عن وجود إلهة جديدة ... الأتسة برادوس ، أيا كان ترتيبها كإلهة، ستبدأ هذه الليلة، فى صالونات الجمعية العلمية والأدبية العظيمة (التي تدين لها البلاد كثيرا) قراءة روايتها «أرميندا، أو المرأة بين رجلين...»

سيقدر الحاضرون فى هذه الليلة بمقهى المر (حيث يكون مقر الجمعية المذكورة) ما تساويه الجدارة، والاستحقاقات الأدبية والأخلاقية للأتسة برادوس ، حيث جمالها الأخاذ المعروف جيدا حيث يستوجب علينا أن نثنى عليها مرة أخرى. وبالنسبة للرواد المعتادين لاينبغى أن نذكرهم بجودة نكهة القهوة التى تقدم فى المكان المذكور. ولكن بالنسبة للذين لم يجربوها سيصبحون، من هذه الليلة، من الرواد المواظين عليها»^(٨).

تلاحظ فى هذه الفقرة كثرة استخدام النعت وطلب التردد على الأماكن العامة والربط بين لعناصر اللغوية التى تشير إلى الإعجاب والفتوسة وإلى الابتذال والسفور (الاهات البرناس بتعدادهم ، والمجموعة المشتركة للجمعية الثقافية والمقهى الشعبى) . وإن هذا التزاوج

والتذبذب بين التطلع إلى السمو والنزول إلى الإبتدال هو نوع من السخرية التهكمية الهاجية التي نلاحظها بين فصول الرواية بشكل واضح.

ويعتبر اللجوء إلى الهوامش التي تهدف إلى توثيق المواد المستخدمة إجراء معترف به في الأبحاث والدراسات ذات الطبيعة الإعلامية أو التحليلية أو النقدية. والرواية تقدم سخريتها من هذا الاجراء، فالهوامش تحتوى على عناصر غير متوقعة، مثل تلك الجمل الدارجة والتعليقات المبتذلة التي تقلب جدية الإجراء وتقلل من فاعليته ونذكر مثالين أساسيين لهذا المصدر الذى لجأ إليه الكاتب:

١- سيلاحظ القارىء أنه تعسف فى هذه الجملة : «إساءة الفهم أو التفسير لمجرى التاريخ». دون شك أن هذا يرجع إلى أن جوادالوى ليمون قد غيرت هذه الجملة فى الواقع ثلاث أو أربع مرات على الرغم من أنها جملة واحدة، سلسلة نهائية من الأحداث الخاصة لمشروع تاريخى غير منتظر . ولكن كتاب السيرة الذاتية عن جوادالوى ليمون يستفيدون من الجملة مرات أخرى كثيرة. إنهم يريدون رؤية تحول فى إيقاع الكون فى كل كلمة ، فى كل نزوة، فى كل حركة لها. وهذا يبعث على السأم قليلا. يمكن أن يكون تابعا لمذهب الإسمية، ولكن ليس دائما أن تكون «ن» من «أ»^(٩) ويجب فى هذه الفقرة مراعاة العطف فى الاشارة إلى مذهب الإسمية والجملة الدارجة. كما يكشف أيضا عن الاشارة الساخرة لنظرية عظماء الرجال فى التاريخ.

والحاشية التالية تحاول أن توضح منشأ قصة الحب الشعبية عن مغامرات جوادالوى ليمون التى ترد فى النص:.

٢- تختص بالوثيقة المتأخرة بشأن كلابيخو وجوادالوى ليمون. وجدتها فى عدة مجلات، بعناوين مختلفة : «رومانث الأمل» ، «رومانث الاستجوابات»، «ورومانث الأغاني الشعبية الحزينة المصحوبة بالقيثارة»، التى تتسم بالشعبية والقدم.

سيلاحظ القارىء بسهولة أن «رومانث» كلمة مثقفة ومتطورة وأنها جاءت بعد عام ١٩٢٨ . أنقل هذا لأسباب تختص بالبنية الهندسية الأدبية وكتكريم لشاعر ما عظيم رأس عييد الغطاس . ربما لا يكون هذا التوضيح مناسباً، ولكن الذى يحكم على ذلك بهذا النحو لا يقرأ هذه الحاشية^(١٠).

حول هذه الحاشية نورد بعض الأمور، فإنه على الرغم من أن الجملتين الأوليين تحافظان على النبرة المتفق عليها بشأن توثيق الملاحظات ، فإنهما تشتملان على مؤشرات تخرج عن القياس. قصة الحب تشير إلى المحبوبة جوادالوبي ليمون من جانب القائد، ومع ذلك فإن القاص- المؤرخ ينسبها إلى الوثيقة المتأخرة بشأن جوادالوبي والجنرال كلايخو. وهذا بسبب صدمة ، لأن القارىء يعرف أن جوادالوبي ليمون تعشق القائد راميرو ميندوثا بناء على ما رواه القاص باعتبار أن روايته هي قصة داخلية داخل النص الخارجى لرواية «انقلاب جوادالوبي ليمون». وأنها حبا فيه تكون الاستفادة من سلسلة حبا مع المرحوم الجنرال كلايخو لتصبح هي محرقة الانقلاب ولأن هدفها الحقيقى هو الوصول بميندوثا إلى السلطة. ولكن القاص يظهر هنا بحاشية يسعى من خلالها إلى تحديد وتوضيح أدق التفاصيل فى هذا التسلسل التاريخى حيث يتجاوز عن الإشارة إلى الدرجة العسكرية لعاشق جوادالوبي. وهذه الزلة تضع القارىء على عتبة الحذر، ومن ثم يبدأ فى مراجعة ثقته فى النص التفسيري.

أما الجملة الثانية فإنها تقدم ثلاثة عناوين ممكنة لقصة الحب وسردا لأصلها الذى تستبعده الجملة الثالثة. والجملة الثالثة تتسم بالغموض ، إذ أنه ليس من الممكن تحديد ما إذا كان القارىء الذى توجه إليه هذه الرسالة يعيش داخل أم خارج حلقة الخيال، بمعنى ما إذا كان يشكل طرفا فى خلق الرواية، أو إذا كان هو القارىء المتخفى المتلقى لتلك المحاكاة الساخرة التى تكون على نفس مستوى مصدر قصة الحب الرومانثى (كلمة الرومانث كلمة مشقفة متطورة وجاءت بعد عام ١٩٢٨) ... لأنها بالتالى عمل أدبى مثلها مثل كل الأعمال الأخرى التى يصدرها مؤلف القصص الخيالية)، وأنه بانتشار هذا النموذج المسلى هو نوع من عملية التثقيف المفتعل . وحالة الغموض التى نجدها فى هذه الجملة يرجع إلى موقعها فى الفقرة ، فهى واقعة بين جملتين صحيحتى التركيب النحوى على الرغم من معانها المشكوك فيه، وبين جملتين أخريين تبرزان أساس الصفة الفنية مع إشارات إلى «أسباب الهندسة الأدبية» والقول بجملة ختامية تتسم بالعجرفة والتكبر «الذى يحكم على ذلك بهذا النحو لا يقرأ هذه الحاشية»، وهى تحذير لا يمكن تجنبه لأنه للوصول إلى هذه الجملة يجد القارىء نفسه ملزما بقراءة الحاشية كلها. كما نلاحظ الإبهام فى الإشارة إلى إمكانية وجود مؤلف أو ملهم للرومانث «شاعر ما عظيم رأس عيد الغطاس» يساهم فى قلب نظام الوظيفة الإعلامية للحاشية المفروض فيها توثيق الملاحظات.

ومن خلال الاستشهاد السابق وعلى طول الرواية تأخذ شخصية القاص أشكالاً متعددة فنجد الشخصية الدقيقة التي تهتم بالتفاصيل وجمع المصادر الموثقة تتحول إلى شخصية الساخر الذي يقوم بهدم النصوص التي يستدعها. ومن شخصية المؤرخ يصبح روائياً عالماً ببواطن الأمور وأن أسرار بقية الشخصيات يكون على علم بها. ثم يعود إلى شخصية جامعي الوثائق بروح طبيعية وسرعان ما ينقلب إلى معلق عليها دون مراعاة للتقاليد أو العرف لينتقل إلى صاحب إصدار الشهادة أو الحجة المباشرة وهكذا تباعاً. ومع ذلك فإن الرواية لاتطرح موقف الثقة لدى القاص وإنما تجاه النصوص. فالقاص يحافظ على ثقة القارئ الذي يدرك موقفه الساخر إزاء النصوص التي يحاورها والشخصيات والمواقف التي يقدمها. وهذا الموقف الساخر يقيم علاقة مشتركة بين القاص والقارئ، في التآمر على النص.

ونعرض نموذجاً آخر لأسلوب المحاكاة الساخرة لجمع الوثائق وتغيير شكل شخصية القاص:

لم يقدر المؤرخون هذه اللحظة على الوجد الأكمل، أنهم لم يمنحوها الاهتمام الواجب، ومن المحتمل أنهم يجهلونها. ومع ذلك فإن سنوات طوال من عمر الحياة القومية نبعت من هذه اللحظة، سنوات ميسورة ومشهورة، «مثل الحبة الصغيرة يخرج منها القمح الذهبي»^(١١) ومع ذلك استطاع الشعراء أن يفهموها. توجد «قصيدة غنائية وصفية» تصف بالطبع هذه اللحظة و«قصيدة» قحطاء تشدو بها. بما في ذلك شعراء الهجاء في العصور التالية عندما تحدث أغلب الأدب عن هذه اللحظة أخذوا بها في حساباتهم وتشير إليها بعض الأبيات في قصيدة مجهولة المؤلف صنفوها اليوم من ضمن المختارات كنموذج لعرق السخرية المولد. أنها القصيدة التي تقول مقطوعات منها:

دون خوان باوتيسستا ليثون،

عسكري عجوز،

في مقابلة ليلية

مع جواد الوبي ليمون.

يقول إن الثبورة

في اتفاق متبادل خططوا،

لكن تخيل الأكثر غباء
 إن المقابلة الكاملة
 كانت محاكاة زوجية
 أصبح الخنزير فيها ليثون.

من المؤكد أنها تشكل جزءاً من أسطورة جوادالوبي السوداء، ولكن الأسطورة السوداء هي فقط التعبير المشؤوم للمجد. لم يكن ليكتبها الشاعر الهجائي لو تخيل أن أبياته قد يتم نسخها على القمصان يراها في كل الطبعات بمذكرة في أسفلها : ننسخ الأبيات العشرة المشهورة ليست لإحساسنا بالتضامن مع مضمونها ، وإنما بصفتها نموذجاً لإمكانات الهجاء للجنس البشرى» ، لقد كان بفضل أن يتضامن القراء وكتبة المختارات مع مضمون القصيدة ، لأنه إنتمى إلى تلك الطائفة المعروفة بالقذف، التي افترضت، في الواقع، وجود معاشر غير شرعية بين ليثون وجوادالوبي وإنه ، على الأخص ، رفض دائماً أن يصدر عنها هذا الإلهام العبقري. إنها ذرية حاقدة وسوقة حاسدة وصلت إلى درجة أن تنسب كل المسئولية التاريخية لتلك اللحظة إلى سافدرا ، المدرس- وربما كان هناك وقاحة أكثر من ذلك- الذي ألح في أربعة أبيات لأحد السونيتات المنسية اليوم:

... مدرس أهداك المجد،
 جعلتك الدعاية مقدسا،
 وهذه هي الحملة التي يطير بها
 اسمك في سماء التاريخ^(١٢).

هذا الجزء النقدي البيبلوجرافي القائم على المحاكاة الساخرة الذي يأخذ جانباً من صفحات الرواية يقدم لنا رؤى متعددة . فمن جهة يقطع هذا الجزء تسلسل سياق الرواية مما يدعونا إلى الاهتمام بإبداعها ونفس هذا الاستطراد نجد في رواية دون كيخوته عندما يتوقف سرد مغامرة البشكنسى للإشارة باستفاضة عن مخاطر «إعادة بناء» النص الذي يقصه علينا^(١٣) .
 فالقارئ الذي كان منغمساً في خطاب روائي يواجه فجأة خطاباً بعيداً عن الأدب يحاكي بسخرية الخطاب النقدي والخطاب الشعري وفي ذات الوقت يشكل جزءاً من الخيال القصصي . وهذا ما يطلق عليه الخطاب المتعدد التكافؤ الذي يهدف إلى قلب النظام وفي ذات الوقت يطرح التساؤلات فيما يؤكد .

والاستشهاد السابق يوحى ببعد آخر وهو الجدل حول العلاقة بين التاريخ والأدب. أنه يؤكد أن الشعراء استطاعوا المعرفة والإدراك والتعبير عن الحقائق التي أفلتت من المؤرخين . ولكنه عندما يقدم أمثلة لهذا الموقف ، لا تقدم المقطوعات الشعرية تأكيداً للحجة المطروحة. إنه يقدم مقطوعات من شعر الهجاء تقلل من شأن الشخصيات ، كما لا تقدم أية مقطوعة منها أية إشارة إلى لحظة القمة بشأن القدر التاريخي الأدبي التي هي السبب المفترض لكل بحث فني مفصل . وهنا نجد حالة أخرى من تلك التوقعات التي لا تكتمل نتائجها ومجموعة من النصوص التي تتناقض فيما بينها . فالقارئ يتساءل عما إذا كان سيصل إلى نص يمكن أن يضع ثقته فيه أم لا .

وتوضح لنا هذه الرواية مدى قابلية جنس الرواية لضم أجناس وخطابات أخرى وللمحاكاة النقدية لهذه الخطابات، والتي نطلق عليها مفهوم المحاكاة الساخرة . إننا نجد مقطوعات من الرواية ومن الدراما ومن مذكرات ميندوثا ومن قصائد مختلفة ورسائل وأغان وقرارات عليا وأخبار صحفية. كما نجد أيضا المحاكاة الساخرة، كما سبق أن أشرنا ، من الخطاب النقدي والخطاب التاريخي. وإلى ذلك توجد إشارات دائمة لأعمال أدبية- واقعية وخيالية- وكذلك إشارات إلى القواعد والتقاليد المرعية لعدد من الأجناس المختلفة . كل هذه الإمكانيات تكون عادة بمثابة الدعامة لوصف المواقف والشخصيات . ومن جانب القاص فإن هذه الشخصيات تعتاد أن تنظم سلوكها على أساس النماذج والقياسات الأدبية ، الأمر الذي يخدم الرؤية التصورية لمواقفهم مثل حالة الفقر الثقافي والفكري التي تصيب قراءة . وفي هذا الفصل سواصل توضيح أسلوب المحاكاة الساخرة بالحجة التي تخدم تطور أحداث الرواية.

في بداية هذا الفصل أشرنا إلى أن هذه الرواية يتم تقديمها على أساس الحكاية الداخلية للاتقلاب . فالمجتمع الطيب لهذه البلاد، وهو في أغلبه من الدخلاء والغرباء ، يسعى للحياة في خيلاء وكبرياء في جو من السفسطة الأوربية. ولكن «الموضة» الأوربية تصل دائما متأخرة. والمولدون يربون على التقليد وبدون رغبة منهم أو معرفة يحاكون طريقة الحياة التي هي غريبة عنهم. في هذه البيئة المتكلفة والريفية يوجد مكان لسهرة أدبية تتحول أحداثها إلى عوامل فعالة في حدث الرواية أو، حسب حيلة القاص، في تاريخ الجمهورية. فالقصة الاستطراذية للسهرة الأدبية لاتساهم في تطور الحدث فحسب وإنما تسمح بتقديم محاكاة ساخرة للرواية الرومانتيكية في أمريكا اللاتينية ، التي تمتزج بالرواية الرئيسية وتكون بالنسبة لها بمثابة المقابلة الأدبية.

والهدف الظاهر من السهرة هو التعريف بالرواية التى كتبتها روساليا برادوس ، ولكن لناك هدف آخر. روساليا فتاة مولدة لها طموحات فى السلطة حيث تأمل شد انتباه الجنرال كلايخو ، البطل القومى والرجل القوى بالجمهورية . إنها تعتقد أن يكون أسيرا لتجربتها لأدبية التى لا تقارن وتفترض أنها تزوده بها وإن الجنرال كلايخو سيقع فى حبها ويعرض عليها الزواج. ولكن ثقة روساليا فى السلطة ، باستخدام إغراء الأدب، تصاب بالإحباط بسبب الأحداث (سخرية الموقف أن الأشياء تكون على عكس ما يتوقعه الفرد) .

أما جوادالوى ليمون فهى فتاة جميلة غنية وعنيده وأنها لو قورنت بروساليا ستكون هى الفائزة . ولهذا الغرض تحضر السهرة الأدبية وتقوم بلاطفة كلايخو علائية أثناء قراءة الرواية. وتفرد صفحات الرواية مساحة كبيرة لهذا المشهد الذى تقدم منه جانباً يتبادل فيه رواية روساليا لحظات الغزل والمداعبة بين كلايخو وجوادالوى وردود فعل جمهور الحاضرين:

« كان الجميع شهوداً عندما حتى كلايخو رأسه خضوعاً وسلاماً لها ، والابتسامة التى بادلتها بها. ضغطت روساليا ببديها المرتعشتين على الأوراق ، وجوادالوى، جالسة، لازمت الصمت منتبهة كأي شيء طبيعى فى العالم. ومع ذلك فقد حدث تغيير ، فمن بين الحاضرين من وجه اهتمامه من الرواية إلى جوادالوى . لم تكن تهم تلك السهول المزروعة بالقمح ولا الطيور الطنانة ولا الجداول الصغيرة وإنما الاهتمام بما يمكن أن يحدث بين جوادالوى وكلايخو. كانت حركاتهما ونظراتهما تتلصقان، كانت إشارتهما ومواقفهما تترجم نفسها بنفسها ، وكان هناك إتفاق ضمنى عند الظن بأن روساليا أصبحت كسيرة مهزومة. لقد فهمت روساليا نفسها ذلك، وفى تلك اللحظة شعرت بأن بذرة غريبة تولد فى قلبها ، ظاهراً الانتقام ، ولكنها أغلقت عليها طوال عقود التاريخ الوطنى فى كنه أسرارها. إعتقدت للحظة أنها ستنجرف إلى الفضيحة، ولكنها استطاعت أن تكتم جماحها واحتراماً لذاتها فقد واصلت القراءة.

«الفصل الثانى. أرميندا. من النوافذ المفتوحة كانت تدخل أشعة الشمس الوليدة، يلفها سهيل الفرسان وثغاء النعاج وخوار الأبقار، فالكل كان يعبر بطريقته عن تلك السعادة الوثنية عند الشروق . التحقت أرميندا بمرقدها وتأمّلت زوجها، الذى كان ينام هادئاً ...» .

- ياله من صوت جميل ! همست جواد الوبي لرفيق مائدتها .

- نعم. إنك تتمتعين بصوت لذيذ- أجابها كلايخو» (١٤).

انتصرت جواد الوبي على روساليا ولهذا استطاعت أن تنصرف مع الجنرال قبل أن تنتهى من قراءتها . هذا الحادث يطرح نقتطين هامتين : يبدأ أسطورة الحب بين جواد الوبي وكلايخو ويحولها إلى كراهية شرسة للتنافر بين جواد الوبي وروساليا . هذه الكراهية بين المرأتين ستحدد التاريخ السياسى للجمهورية. وكان بايستبير قد حذر من ذلك فى المقدمة:

« لم يكن موت كلايخو هو الحادثة الرئيسية للصراع بين المدينة والريف، ولا حتى الموت كان هو النهاية التى يضعها كاتب المسرح لإنهاء حياته: نادرا ما كان ينتظر ذلك.

كان موتا صنعته جواد الوبي وروساليا، ولم تكن أى منهما ، لأول وهلة ، تفكر فى النتائج التاريخية والأدبية لتصنعهما وتكلفهما. ولكنهما كانتا تفكران فى تلك الليلة التى دخلت فيها جواد الوبي فى مقهى المر وهى مستعدة لسحق غريمتهما ، مما كان يعطى بداية لتسلسل الأحداث التى كان فيها كلايخو، الميت، هو الشخصية الجوهرية» (١٥).

وكانت وسيلة انتقام روساليا هى الكولونيل ليشاراجا الذى يصفه القاص، بالتأكيد على هيئته المسرحية:

« ... إنسان متصلف يحمل على أكتافه أوسمة ونياشين كانت كلماته تخرج بنبرة عالية دائما أكثر من اللازم ، وإيماءاته كانت ترى من على البعد: المسافة بالضبط التى بين خشبة المسرح والصاله، لأن الكولونيل ليشاراجا كان يعيش الدور كما لو كان حكما مؤيدا، على الرغم من أن الدور الذى كان يعيشه كان محدودا» (١٦).

لم يكن من الصعب على روساليا أن تتحجب إلى ليشاراجا بالتملق والزواج منه ، إذ أنها بعد قليل تقوم باغوائه ليتمرده على كلايخو الذى يلقى حتفه وليصل إلى السلطة.

وفى الجزء الثانى من الرواية، تتعرف جواد الوبي على راميرو ميندوثا، الضابط الشاب الشجاع المتمسك بالمشالية. لم يكن خبيرا بالدرجة الكافية التى تجعله يقدر جواد الوبي ويتجاوب معها عاطفيا وإن كان مدققا فى بعض الأمور. ولكنها تطرح عليه فكرة تنظيم

انقلاب يحمله إلى السلطة. كانت على ثقة من أن السلطة قادرة على أن تقضى على البقية الباقية من المبادئ الأخلاقية عند ميندوثا ، وبالتالي يستطيع أن يتجرأ على حبها. وتحكى بقية الرواية المؤمرات والدسائس والشراك التي جعلت جوادالوبي وحلفاءها فى جانب وروساليا وحلفاءها فى جانب آخر لبلوغ السلطة أو الاحتفاظ بها.

ونرى ضرورة عرض صور أخرى للمحاكاة الساخرة التى ترمى إلى تطور الحدث. ففى الجزء الثالث من الرواية بدأت المؤامرة تضع خيوطها بسرعة لتقويض الحكومة حيث يعقد المتآمرون إجتماعا فى بيت البريجادير خوان باتويستاليثون. وكما يروى القاص أن هذا الإجتماع كان سببا فى الإلهام والوحي لكثير من الأعمال الفنية والمسرحية. وبعد أن يقدم لها مشهدا لدراما تاريخية يفترض أن مؤلفها يدعى فرانسيسكو خوسيه فيروس^(١٧) وهذا المشهد هو محاكاة ساخرة لأدب أمريكا الجنوبية (أدب الجاوتشو) وللدراما الرومانتيكية. ومثال لذلك ، يتقدم للحاضرين من خلال تمجيد الجوقة لفضائل المواطن الأمريكى اللاتينى (الجاوتشو) :

«الجميع : أيها الجواتشو النبيل ! أيها الجواتشو

الأجش والجرىء ، يا عصارة الوطن الأم» (١٨)

ومن حالات الدهشة والتعجب فى الأسلوب يعتقد ميندوثا أنه خليفة كلايخو، حيث ينتهى المشهد فى حوار ثنائى تكون تركيباته اللغوية مكررة بين ميندوثا وجوادالوبي:

«ميندوثا - أحب وطنى وأهله. أحب الحقول التى ولدت فيها والجبال التى تغطيها الثلوج التى رأتها عيناى من على البعد، والتى تعلمت منها القوة والصلابة والكبرياء. أحب ...

جوادالوبي- (منفعلت) ماذا تحب أكثر، أيها القائد؟

ميندوثا - أحب أيضا، فوق كل شىء، حلما فى صورة امرأة، ولكنها لاتتنسى إلى. سرقها منى كلايخو ، ولايمكننى أن أكون غريمه. ولهذا، وعلى الرغم من حبى، أريد مواجهة الخطر والموت.

جوادالوبي- (بصوت مجروح من البكاء) - انهض أيها القائد (ينهض ميندوثا) أعدك بأن القلب الذى عشق كلايخو سيسلم كاملا لذلك الذى يكون جديرا بخلافته.

ميندوثا- شكرا ، سيدتى.

جواد الربى ليمون- أريد أن يكون هذا الاطمئنان دافعا لك أيها القائد للفوز،
ولكن أيضا للحياة، لأن ... (ترقى بين أحضانك) إذا لقيت حتفك فلن تهمني
الحياة في شيء!

صوت ضريات على الباب» (١٩)

وبعد هذا المشهد يشير بايستير «هنا ما دار في الواقع» (٢٠). ويستمر نفس البناء
الدرامى، فالشخصيات نفسها تظهر مرة أخرى وهى تناقش المؤامرة ولكن بنبرة مختلفة تماما.
يعيرون عن أنفسهم بفصاحة لغوية لأنهم لا يعرفون الكلام بطريقة أخرى. بلاغتهم ليست وطنية
كما كانت قبل ذلك. أصبحت الآن مجالسهم تكشف عن مواقف متباينة بالكامل: الجشع
والأنانية والجبن. أنهم يشيرون للمواطن الأمريكى اللاتينى (الجاوتشو) كما لو كان كائنا غير
إنسانى وخطر حيث ينبغى أن تكون بينه وبينهم مسافة. يتحدث اليريجادير ليثون بهذه
الطريقة عن كلايخو، المؤامرة المزعومة لحزب الحركة:

«ليس هناك من شك أن ذكرى كلايخو كانت مفيدة للغاية بالنسبة لنا في هذه
المنافسة. الشكر له لأن الناس تعيش في الوهم ونحن في أجوائنا. سيهتف
الشعب بحياته بحماس شديد، ومع ذلك فإن هذا لن يبعث به ... لحسن
الحظ» (٢١).

في هذه الرواية، يرفض ميندوثا المشاركة في الانقلاب. يشير إلى أنه يخطط للثورة ليس
لإتقاذ الكرامة الوطنية كما يزعم الكولونيل ساندينو، وليس احتجاجا ضد التوزيع غير العادل
للمناصب السياسية كما يطالب اليريجادير ليثون، وليس كرد فعل للسياسة الاقتصادية
الخاطئة للنظام كما يطلب صاحب البنك أوربارتى، وليس لأسباب فكرية وجمالية كما يقترح
الأستاذ سافدرا، وإنما لأسباب «أكثر تفاهة، يمكن احتقارها» (٢٢). ويوجه ميندوثا لوما
وتويخا للحاضرين المجتمعين:

«هل تفكر يا سيدى اليريجادير في الاعتراف بأنك اشتركت في هذا لأنك
متأخر؟ وأنت يا سيد بيليث، لماذا كنت مضجرا؟ وأنت أيها الكولونيل، لماذا
لم يقلدونك النياشين؟ وهل يفكر السيد سافدرا في الاعتراف بادعاءاته؟ وهل
يفكر السيد بينيرو في الاعتراف بكل شيء؟ ولا أريد أن أشير، مجاملة،
للآنسة جوادلوبي ليمون» (٢٣).

إن ما حدث له دلالة فى الإطار التاريخى وفى إطار الخطاب . ففى التاريخ تم الوصول إلى لحظة الحقيقة والمكاشفة . لقد تم كشف اللثام عن الدواعى والأسباب الخفية للعمل الوطنى المزعوم . تم التحقق من مغزى الهجاء الذى أصبح طعنا فى سلوكياتهم .

وهنا نجد نموذجاً جيداً لاستخدام المحاكاة الساخرة كأداة للهجاء . إن الإسراف فى البلاغة اللغوية فى المشهد الأول لا يكون فناً ساخراً لنوع من الخطاب الأدبى فحسب ، وإنما يمثل انعطافاً على الرواية الثانية التى تتعلق بنقد الشخصيات . فالتناقض بين المشهدين يستلزم إصدار حكم أخلاقى على المشتركين فى الاجتماع وإن كلمات ميندوثا هى الحكم الصريح . ومن جهة أخرى فإن القاص استطاع أن يطعن فى صلاحية التمثيل الأدبى للواقع (مشهد الدراما المنسوب للمسرحى فيروس) وقدم رواية بديلة تحافظ على التقاليد المرعية للجنس الأدبى فى المشهد الأول حيث يقدم «ماحدث فى الواقع» وهذا يكون مثل الحقيقة التاريخية . ومع ذلك ، فالأمر فى النهاية هو خطاب أدبى آخر . لقد استطاع أن يحوّر النص بنص آخر ، بما يجعلنا نصل إلى نتيجة هى أن الواقع ليس شيئاً آخر سوى خطاب حول هذا الواقع . وهنا تحضرنى بعض الأبيات الشعرية فى مسرحية «الغربان» للدكتور محمد عنانى يقول فيها :

معروف :

الواقع يا مولاي...

الواقع أن الأمر الواقع غير الواقع!

والظاهر أمر خادع

والعين ترى الحاصل دون الدافع

ولذا فالقمح الضائع

موجود فى الواقع^(٢٤)

فالفصاحة اللغوية للخطاب المميز عن غيره يكون صاحب الحجة فيها القاص الذى تخلى عن مهمة جمع البيانات الموثقة ليتحول إلى شاهد عالم ببواطن الأمور مثل حالة «معروف» أديب قصر الحاكم فى مسرحية «الغربان» .

ولوضع نهاية لحدث الرواية : يأمر لشاراجا ، بناء على عقد هذا الاجتماع ، بالقبض على جوادالوبى وسجنها فى القلعة التى بها مقر الحكومة . أما بقية المتآمرين فقد ولوا مدبرين ،

ولكن ما أن علم ميندوثا أن جوادالوبي فعلت كل ذلك من أجله حتى شعر بضرورة التزامه بالمضى فى مشروعه . ولهذا الغرض تقص شخصية الراهب «موناستييرو» الذى جاب الأزقة والحوارى والشوارع يحث الناس على الثورة باسم كلابيخو. وتم الدعوة من جديد لعقد اتفاقيات المسرحية . يتحول ميندوثا إلى «موناستييرو» ، يفضل المكياج والتدريب على حركات وإشارات كانت بعيدة عن شخصيته الأصلية ، كما استخدم لفة ديماغوجية شديدة التأثير. وكانت خطبه الحماسية تلهب مشاعر الناس وتحرك فيهم روح الانتفاضة الشعبية حيث توجهت جموعهم الملتهبة إلى القلعة وعلى رأسها «موناستييرو» ، الراهب ، ولكن عوامل المناخ وطول الطريق المؤدى إلى القلعة يعيده إلى شخصية ميندوثا ، الذى يقوم بعمل بطولى لانتقاد جوادالوبي حيث دخل إلى القلعة وحده وكانت دهشته وربما خيبة أمله، أنه لم يجد مقاومة . انضم الجنود إلى حركة الانقلاب. وفى تلك الأثناء كان ليثاراجا يعقد إجتماعا طارئا مع وزرائه ويحضور روساليا وجوادالوبي. وعندما أدركوا أن حركة الانقلاب قد وصلت إلى أسماعهم كانت ردود الفعل متباينة ، حيث قرر الوزراء التفاوض لانتقاد حياتهم. ولكن روساليا وهى فى قمة ثورتها تطعن جوادالوبي طعنة قاتلة، وفى هذه اللحظة يقتحم ميندوثا القاعة راميا روساليا برصاص مسدسه ، أما ليثاراجا فكان ممسكا بمسدسه بكلتا يديه ويقذف بطلقات الرصاص فى الهواء ويلقى بنفسه من النافذة. وتموت جوادالوبي بين أحضان ميندوثا وهى تعلن له أنه ولى عهدا.

وتقدم الصفحات الأخيرة من الرواية إشارات لبعض الأحداث السياسية الفرعية: مراسم دفن جوادالوبي، بظلة الثورة («تم دفنها فى جناح كبار الشخصيات الذى كان قد تم تشييده من مدة قصيرة وكان خاليا»^(٢٥)، والإشارة إلى ذكرى أتباع ليثاراجا بأنهم الطاغوت الجديد فى علم الأساطير الوطنية، والعودة المظفرة للمتآمرين الهاربين، وإعادة توزيع المناصب العامة، وإجراءات محاكمة أعضاء مجلس وزراء ليثاراجا ، تلك المحاكمة التى أسفرت فى النهاية عن الإفراج عن كل المتهمين وأن العديد منهم وصل إلى الحكومة الجديدة من خلال الرشوة والمحسوبية . وما أن انتهت هوجة التمجيد فى الأيام الأولى من الثورة حتى عادت نفس الأشياء إلى طبيعتها وعاد الفساد السياسى كما كان قبل ذلك. وفيما يتعلق بميندوثا ، فقد ألمحت الرواية إلى أنه بعد فترة انطوائه، عاد إلى الحياة العامة ووصل إلى منصب مماثل للمنصب الذى كان فيه كلابيخو.

وتقودنا الرواية إلى النتائج التالية: إن البلاغة السياسية والفصاحة الوطنية هي «حماية جميلة» للعواطف الإنسانية، وفي دائرة السياسة يغلب طابع السلطة على المصلحة العامة، أيا كانت مثالياتها في البداية، وسواء أراد خيرا أم شرا فإن الرجال أهم من الأفكار. وكل واحد من هذه المفاهيم هدف للنقاش والجدل في الرواية وذلك في حوارات تتدخل فيها جوادلوبي وواحد من الشخصيات الرئيسية الثلاث من الرجال: الجنرال كلايخو والخائن بيبجاس والقائد ميندوثا، على التوالي^(٢٦). والأحكام التي ذكرناها لا تكون غالبية في الحوار ولكن الأحداث التالية تؤكد صلاحيتها.

والشخصيات الثلاث من الرجال التي تناقش وجهات النظر مع جوادلوبي تبين وجهات نظر مختلفة لعقلية واحدة. لقد تشكل الثلاثة في إطار للتقليد العسكري للشرف. لكل واحد منهم جاءت اللحظة التي اكتشف فيها أن النظام العسكري الصارم للقيم ليس كافيا لاحتواء وشرح تعقيدات وتناقضات الحياة المعاصرة. كان كل واحد منهم في طريقه لفقدان إيمانه وثقته في هذه القيم لتحل محلها حالة من التردد والشك والمرارة.

ويمثل القائد ميندوثا المرحلة الأولى من هذه القضية، ففي بداية الرواية كان إنسانا مثاليا متمسكا بالمبادئ، وبدأت عيناه تتفتحان بدرجات تدخله في الحياة السياسية. الجنرال كلايخو وهو الرجل الذي وصل إلى قمة السلطة السياسية، كان عليه أن يترك وراءه مثاليته ليتمكن من الصعود والترقى وهو مقتنع بموقفه غير الثابت «تنتظرنى الهزيمة والموت»، قال ذلك لجوادلوبي خلال محادثتهما^(٢٧). أما الخائن بيبجاس فهو مهزوم من الحياة. كان يعمل في الجيش الإسباني، ولكن عشقه لإحدى الأوربيات في القارة الأمريكية جعله ينضم إلى جانب المطالبة بالاستقلال وحارب ضد أقرانه. وبوفاة عشيقته وجد نفسه منبوذا بلا وطن ولاشرف ولاطموح. فالحياة التي حملته جعلته يعرف الضعف الإنساني عن قرب. لقد علمته التجربة أن يبتعد عن المظاهر. ومن بين شخصيات الرواية نجد بيبجاس، الشخصية التي تقترب من وجهة نظر المؤلف المتخفي^(٢٨). بيبجاس وكلايخو هما الشخصيتان الوحيدتان المتبادعتان للذات يمثلان الرؤية التاريخية والشخصية للمستقبل السياسي.

وتكثر في الرواية شخصيات أخرى كثيرة تمثل قطاعات متنوعة في المجتمع، يقدمها بايستير في مواقف وسلوكيات تبعث على السخرية والتهكم. ففي الفصل الثاني من الرواية يذكر بايستير الخصائص الأدبية الرئيسية للنماذج البشرية^(٢٩).

والأسلوب الرئيسى لعرض مواصفات هذه الشخصيات يكون من خلال تعليقات لاذعة عند تقديمها «رجل البنوك أوربارتى وزوجته صوفيا دى أوربارتى ، المولودة (رجل) ... كانا ينتميان إلى طبقة الناس المتسربة» (٣٠)؛ السيدة ليثون «لم تكن تفعل شيئا آخر على مدار العام سوى إعداد وتعديل قائمة المدعوين للاحتفال بعيد ميلادها» (٣١)؛ «السيد المسجل مينينديث ، النائب فى كل الهيئات التشريعية» (٣٢) يعتاد مرافقة أعضاء مجالسه «بحركة التمثيل الصامت» (٣٣).

والشخصيات التى تشترك فى الحدث تكون لديها الفرصة لإثبات مدى حكمة ودقة القاص الذى يحركها من خلال رؤيته وكلماته. ومن بين هذه الشخصيات، شخصية البريجادير ليثون المتغطرس بألفاظه وإيماءاته ولكنه جبان متخاذل ساعة الجدى؛ والأستاذ المتعلق بالثقافة وبالنزعة الأوربية؛ وخوانيتو بيليث، هذا السيد الأبله، والأجوف؛ ورميخيو بينيرو والملقب بـ «الواعظ» فى بلاد الفصاحة والبلاغة الذى لم يظهر فى الرواية إلا مرة واحدة. وهناك سلسلة من الشخصيات يشير إليها بتعليقات خبيثة وإن كانت لا تتدخل فى أحداث الرواية مثل بنات أوربارتى، صاحب البنوك: «كن جميلات مثل ثروتهم، وبرينات مثل عفتهم، ومطيعات مثل بلاهتهن» (٣٤). ونلاحظ وصفه لبنات أوربارتى يبدأ بالإعجاب بهن فى البداية وليسقط بنا فجأة فى الكلمة الأخيرة من الجملة. كما أن القاص يستخدم صفات الإطناب والثناء فى سياقات تنفى ذلك. «السيد مارتين، رجل قصير القامة، حقير المظهر ، يعمل جاسوسا وموشيا، إنه الفطن، المحنك، السيد مارتين الحاد النظر» (٣٥).

وخلال الرواية نلاحظ أن الصفات ذات الكشافة الدلالية يطلقها على نوعيات من البشر الثقافية والمبتذلة. كان لدى عائلة أوربارتى «طباخا حكيما للغاية» (٣٦). لقد تمكنت السيدة أوربارتى من أن تدعو جوادالوبى وميندوثا لتناول الشاى معها أيام الخميس بعد «أسبوع هائل، معجزة المهارة والدبلوماسية» (٣٧) وهذا الاهتمام بالشىء التافه والمبتذل يكون مقابله الشىء العجيب والهائل. والمثال الدال على ذلك هو على وجه التحديد حدث الرواية: شرح الأسباب الحقيقية للإنتقال.

وكما ذكرنا فى الفصل السابق فإن هذه الرواية تتشابه إلى حد كبير مع رواية «إيفيجينيا» من حيث تناول والعرض والأسلوب والمنهج ، فضلا عن قائل وتجانس الموضوعات التى تعالج الأسطورة السياسية فى «عودة يوليسيس» حيث يستعين تورينتى بايستير بالأسطورة

السياسية فى رواياته كمرجع خارجى للنص استنادا لظروف إسبانيا السياسية والاجتماعية والاقتصادية... خلال حقبة الأربعينات. ومع ذلك فإننا لانجد أيا من هذه الروايات محددة بإطار معين، إذ أن القضية التى تطرحها هى ذات رؤية شمولية عامة وأن المصادر الروائية المستخدمة فى كل واحدة من هذه الروايات تستحق اهتماما خاصا.

وربما كان على بايستيمر أن يلجأ إلى بعض الحيل والأساليب للإشارة إلى ظروف ووضع إسبانيا ، تلك الأساليب التى شددت من الصعوبات التى واجهها وأبعدته عن اتجاه الواقعية الوثائقية التى نراها واضحة فى روايته الأولى «خابيير مارينيو».

ورواية «إنقلاب جوادالوبى ليمون» تتجاوز القصد من الهجاء بفضح الشرور الموجودة فى المجتمع بإظهارها وجعلها هدفا للسخرية من خلال رؤية الواقع والأخبار الرسمية المعلنة. كما أن الرواية تطرح مشكلة التمييز بين التاريخ والأدب وبين ما هو مكتوب وما هو واقعى، وتقدم امكانيات إيحائية للمحاكاة الساخرة عندما تدخل هذه المحاكاة فى الخطاب الروائى.

هوامش الفصل الرابع

١- أنظر :

Hugo Rodríguez- Vecchini: El discurso histórico/ poético en el Quijote, New Haven, 1979.

٢- أنظر:

- George Trevelyan : The varieties of History From Voltaire to the Present. Ed. F. Stern, London, 1970 .

المذكور في مقالة:

- Ezequiel Gallo : Lo inevitable y lo accidental en la historia. Revista latino americana de filosofía IV, 3 nov 1980 , p. 259 .

التي تقدم لنا حصرا للأراء المختلفة حول التاريخ كعلم كامل « والمقالة تتضمن مصادر ومراجع هامة.

٣- للرجوع إلى هذه القضية والآراء المختلفة حول الرؤية العلمية والموضوعية للتاريخ ، أنظر:

Juan Pablo Fusi Aizpúrua: " Memoria sobre conceptos , método, fuentes y programas de la historia univeral y de España " Revista de la Faculrad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santander y Palma. Madrid, 1980, pp. 20-36 .

٤- أنظر :

- José Varela Ortega: Objetividad y explicarid, 1981 , pp. 32-33 .

٥- رواية «إنقلاب جوادالوي ليون»، ص ٧-٨ .

٦- المصدر السابق، ص ١١ .

٧- يمكن أن ندرك الدلالة المعنوية لمسميات تلك الصحف: في الفقرة الأولى «صحيفة الاتحاد، صحيفة الوجودية، صحيفة صدى الشرفاء، الصحيفة الشعبية»، وفي الفقرة الثانية حور إسم «الصحيفة الشعبية» إلى «الصدى الشعبى» وصحيفة «صدى الشرفاء» إلى صحيفة «صوت الشرفاء».

٨- رواية «إنقلاب جوادالوي ليون»، ص ١٩-٢١ .

٩- المصدر السابق، ص ١٥٣ .

١٠- المصدر السابق، ص ١٨٣-١٨٤ .

١٠٧

- ١١- من أغنية مدح إلى جوادالوبى ليمون، ملحوظة أوردها بايستير كوثيق للنص.
- ١٢- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص١٥٢-١٥٣ .
- ١٣- أنظر : المصدر المذكور:
- Hugo Rodriguez- Vecchini: El discurso historico/ poético en el Quijote, New Haven, 1979.
- ١٤- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص٤٢-٤٣ .
- ١٥- المصدر السابق، ص١٤-١٥ .
- ١٦- المصدر السابق ، ص٤٧ .
- ١٧- بالإضافة إلى استلهاهم صورة الجاوتشو مارتين فييرو، فإن اسم الكاتب المسرحى يفترض تداعى الأخبلة مع التعبير «يعدد الفوائد» للدلالة على «يخادع أو يتحجب إليه بالتملق» ومارتين فييرو ملحمة شعبية مشهورة كتبها الشاعر الارجتينى خوسيه ايرنانديث. أنظر: الترجمة العربية للدكتورة نجاة حكمت تحت اسم «ملحمة الجاوتشو مارتين فييرو»، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، طبعة ١، القاهرة ١٩٩٥ .
- ١٨- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص٢٠٤-٢٠٥ .
- ١٩- المصدر السابق، ص٢٠٥ .
- ٢٠- المصدر السابق، ص٢٠٥ .
- ٢١- المصدر السابق، ص٢٠٨ .
- ٢٢- المصدر السابق، ص٢٠٩ .
- ٢٣- المصدر السابق ، ص٢٠٩ .
- ٢٤- د. محمد عنانى، كوميديا الغريمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص٤١ .
- ٢٥- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص٣٢٠ .
- ٢٦- كان بيت جوادالوبى هو مكان الحوار الذى دار بينها وبين كلايخو وأثناء السهرة الأدبية (ص٥٠-٥٦) ، وحوار ميندوثا وجوادالوبى كان فى بيت صاحب البنك أوريارى (ص١٢٣-١٣٠) وحوار جوادالوبى وبييجاس كان فى اليوم التالى للحوار السابق فى بيت جوادالوبى (١٣١-١٣٧) .
- ٢٧- رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ، ص٥٥ .

٢٨- «الخائن» شخصية دائمة الظهور فى روايات جوثالو تورينتى بايستير . تظهر فى ثلاثية «الذات والظلال» وفى «أوف سايد» وفى «أسطورة / هروب خوطا بى». وهذه النماذج «للخائن» هى كائنات تتسم بالإنسانية والطيبة على الرغم من سعيها لاختفاء هذه الصفات، إذ أن «خيانتها» تكمن فى منح أهمية للكائنات الإنسانية أكثر من الأيديولوجيات.

٢٩- هذه النماذج هى : المنافق والغطريس والسيد المدلل والفريسي والمتحلق والعجوز الأحق والعسكري الفظ والجاف المعاملة والأسلوب.

٣٠- رواية «انقلاب جوادالوى ليمون»، ص ٨٧ .

٣١- المصدر السابق، ص ١٨٩ .

٣٢- المصدر السابق، ص ١٥١ .

٣٣- المصدر السابق، ص ١٥٥ .

٣٤- المصدر السابق، ص ٨٥ .

٣٥- المصدر السابق، ص ٢٨٩ .

٣٦- المصدر السابق، ص ٨٩ .

٣٧- المصدر السابق، ص ١٠٤ .

الفصل الخامس

السخرية فى الروايات الواقعية

- ثلاثية اللذات والظلال - أوف سايد

أشرنا فى الفصول السابقة إلى رجوع تورينتى بايستير إلى مصادر الأسطورة والخيال وأدب الرصد فى رواياته ومسرحياته الأولى والفشل الذى منيت به روايته الواقعية الأولى «خابيير مارينيو» بسبب القيود التى فرضت على حرية التعبير والفكر من جانب القوة السياسية الباطشة . ولكن بايستير لم يتراجع قط عن الإشارة إلى إسبانيا، وإن كان قد نقل أحداث رواياته إلى القارة الأمريكية التى ابتدعها خياله وإلى اليونان الأسطورية. وكما رأينا، فإن هذا الحل الذى لجأ إليه بايستير سمح له بأن يقدم السخرية والهجاء والتهمك والمحاكاة الساخرة ، وفى ذات الوقت محاولته تنقية أساليبه الفنية الروائية. ولكن أعماله لم تلق اقبالا من جمهور القراء ولم تجد صدى فى الأوساط الأدبية آنذاك، إلا أنه عام ١٩٥٧ عاد إلى تناول الواقعية كأسلوب روائى عندما نشر روايته «السيد يصل» أولى ثلاثيته «اللذات والظلال».

لقد كانت القيود السياسية تفرض سطوتها على حرية معالجة سوء الأحوال فى المجتمع الإسباني بين الأوساط الشعبية وإن كانت حدثها بدأت تقل بحلول عقد الستينات .

كما أن بقاء هذه القيود آنذاك يجعل من المفيد لنا أن نقوم بدراسة روايات بايستير الواقعية فى هذا الفصل حيث نعرض الوسائل والأدوات التى استعان بها، بصرف النظر عن أدواته السابقة، لطرح رؤيته الساخرة لمشكلات عصره.

«اللذات والظلال» هى الثلاثية التى وضعت بايستير فى الاطار التقليدى للرواية الواقعية الإسبانية من خلال متابعته لنمط كل من ليوبولدو آلاس (كلارين) (١٨٥٢-١٩٠١) Leopoldo Alas (Clarín) وبينيتو بيريث جالدوس (١٨٤٣-١٩٢٠) Benito Pérez Galdós . لقد حاول بايستير أن يقدم فى رواياته رؤية كونية مصغرة للمجتمع الإسباني حيث استند للأصول الفنية الموروثة عن واقعية القرن التاسع عشر.

إلا أن روايته «أوف سايد» التى نقوم بدراستها فى هذا الفصل - تمثل رؤية جديدة فى إجرائية التجديد الشكلى بعيدا عن قواعد وأصول الرواية فى القرن التاسع عشر. يلاحظ على

الرواية استخدام الأساليب الفنية الموضوعية على الرغم من أن الرؤية الموضوعية - كما سنرى فيما بعد- هي أكثر تطلعاً من الرؤية الواقعية. تقدم رواية «أوف سايد» مصادر فنية متنوعة من حيث اعتبارها سرداً لرؤية فاحصة تأملية ورؤية شكلية جمالية ومزجاً للأحداث المتنوعة في نفس السياق الروائي والتي طرحتها ثلاثية «اللذات والظلال».

وفى هذه الرواية أو غيرها يخلق لنا بايستير بيئة وعصراً مع مراعاة التفاصيل المحتملة فى تركيبه الواقف. تدور أحداث «اللذات والظلال» فى بيئة ريفية خلال سنوات الجمهورية الثانية (١٩٣١-١٩٣٢) «بوبيلا نوبيا دل كوندى» هى إحدى القرى التى تدور فيها تلك الرؤى المتخيلة على أساس سماتها بأنها قرى حقيقية. أما رواية «أوف سايد» فتدور أحداثها فى مدريد فى حقبة الستينات. فى تلك البيئة الريفية أو المدريدية تتوالد وتتناسل الأحداث والشخصيات ، التى تعطى كثافة وتنوعاً للحكايات وتساعد على تقوية هذا الأمل الذى منه تعالج عوالم حية متداخلة. مجموعات متباينة وطبقات اجتماعية متفاوتة تقدمها الرواية ، مثلها مثل روايات بيريث جالدوس، تكون فيها الشخصيات الإشارة المرجعية للأحداث السياسية التى تؤثر على حياتها بشكل أكثر مما يتصورون.

والصراع الرئيسى فى الثلاثية هو المواجهة بين آخر أفراد أسرة افتقرت ، من تلك الأسر الارستقراطية الريفية التى تقطن إقليم جليقية، وبين أحد رجال الصناعة الموسرين والمرموقين فى المجتمع. هذا الصراع يفترض رؤية رمزية بعيداً عن الشخصيات : الصراع بين النظام التقليدى الذى فى سبيله للإنحسار وبين عالم التكنولوجيا المتسلط القادر. وكما سنرى فيما بعد، فإن أطراف النزاع لا تقدم الشخصيات الرئيسية التى تمثل الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها فحسب وإنما تمتد لتشمل كل مكونات الرواية. ومع ذلك فإن مواقف هذه الشخصيات فى مواجهة الحياة تقوم على أساس القيم المشتركة لقطاعات لها حضورها فى المجتمع الإسباني آنذاك.

إن رواية القرن التاسع عشر تقوم على قواعد وأصول محددة تماماً حيث يرى القارىء المعاصر أنها تقتصر على التجربة الشكلية واللغوية للشخصيات وهذا يعنى أن جانباً كبيراً من السخرية يمكن استقصاؤه فى عمل أدبى مثل «اللذات والظلال» بمعنى أن الثلاثية تتفق وقواعد رواية القرن التاسع عشر. إنها سخرية الموقف. ولهذا فإن دراستنا للثلاثية ستولى اهتماماً بالحدث الروائى.

وهناك مصدر شائع فى رواية القرن التاسع عشر أن تكون بداية الحدث بوصول غريب إلى قرية ما ، وانطباعاته عن المكان ورؤيته للإنسان والطبيعة ومحادثاته الأولية مع أهلها . هذه الأطر حول الشخصيات والمواقف التى يجب أن يقابلها الزائر هى دلالات أولية للقارىء حيث يتجه بعد ذلك لرسم شخصية هذا الزائر . رواية «السيد يصل» تبدأ بوصول «كارلوس ديثا» ، بداية إلى باريس ثم إلى بويبلا نوبيا . يعود كارلوس ديثا إلى موطنه الأصلي بعد غياب سنوات طويلة . كان يدرس الطب وعلم النفس فى مدريد فى بداية حياته ثم بعد ذلك فى فيينا . يشعر بالغرابة وعدم الألفة مع عالم طفولته وأيام صباه ولكنه منجذب إليه بطريقة لايمكنه تفسيرها . يعتقد أنه سيمكث وقتا طويلا فى بويبلا نوبيا . ومع ذلك ، فإنه سرعان ما يتداخل بطرق مختلفة فى حياة هذا المكان . بدأ يكتشف الكثير من الجوانب فى شخصيته التى لم تكشف عنها كل العلوم التى تلقاها . إن عملية التعرف على الذات من خلال تداخل الحدث مع البيئة الاجتماعية (والعودة إلى الجذور) موضوع يتوافق مع جنس الرواية . كما أن امتداد الرواية وكبر حجمها يؤدى إلى امكانية التراكم التدريجى للأحداث والأقاصيص التى يتطلبها هذا النمط من المواقف .

ولايشير عنوان الرواية الأولى من الثلاثية حرفيا إلى وصول كارلوس فحسب وإنما «السيد يصل» لها صلة دينية ترتبط بواحد من الأحداث الفرعية للرواية : الجدل حول التفسير المباشر للعقيدة المسيحية الذى أثير فى أحد الأديرة . «السيد يصل» هو عنوان الكتاب الذى يطمح أحد رجال الدين بالدير كتابته ليحل هذه الاشكالية .

كارلوس هو آخر أبناء احدى العائلات التى كانت فى عهد قديم صاحبة الجاه والسلطان فى بويبلا نوبيا ، عائلة «تشوروتشاوس» . انتقلت السلطة الفعلية إلى أيدي «كايتانو سالجادو» ، ابن أحد العمال القدامى لدى عائلة «تشوروتشاوس» حيث بدأت عملية التصنيع فى القرية تحت اشرافه . كايانو سالجادو هو صاحب الترسانة والسيد الجديد لمصائر حياة أهل القرية وشئونهم . ينتظر الجميع مواجهة بين كلا الرجلين . الشعور العام هو أن ممثل النظام القديم يحاول أن يقيس القوى من خلال زعامة النظام الجديد . يحاول الناس التحقق من شخصية هذا وذاك . ولكن هذا النظام المانوى هو تبسيط لزيف أطراف الموقف والنزاع .

وقد يكون كارلوس وكايانو ممثلا لفريقي النزاع اللذين صنعا الحرب فى إسبانيا . وربما تكون هناك صلة بالنزاع العسكرى لايمكن تجنبها ، فضلا عن أسباب أخرى ، لأن حدث الثلاثية

يتحدد تاريخياً بين شتاء عام ١٩٣٤ وربيع عام ١٩٣٦ . الإشارات المرجعية للأحداث السياسية فى مدريد تتواصل بتتابع حدث الرواية الثانية والثالثة من الثلاثية: «يدور الهواء» و«عيد الفصح الحزين» حيث يقترب تاريخ النزاع. ولكن على الرغم من أن الحرب الإسبانية المسماة بالأهلية تغلف الثلاثية إلا أنها تلغى احتمالية التعرف على الأفكار الأيديولوجية للشخصيات الرئيسية. فالكاتب صادق تجاه النظرية التى حافظ عليها فى أعماله الروائية الأولى باعتبار أن الأجناس البشرية أهم من الأيديولوجيات وأن الشخصيات هى التى تصنع المواقف الفكرية. كارلوس وكايتانو شخصيتان معقدتا التركيب من حيث التناقضات العميقة بين الفضيلة والرذيلة . وتنتقل هذه التركيب المعقدة من النطاق الفردى إلى الإطار الجماعى مما يمكننا من الوصول إلى نتيجة بأن الأيديولوجيات بالحوار الداخلى غير كافية لتفسير وشرح الكارثة الإسبانية.

ويمكن ادراك التناقض بين شخصيتى كارلوس وكايتانو فى إطار مستويات أخرى: كارلوس رجل يهتم بالأفكار والايديولوجيات فى حين أن كايتانو رجل يهتم بالعمل، فالأول مشغول بالجانب النظرى والثانى بالجانب العملى. وكان لنزعة كارلوس التحليلية لكل ما يدور حوله أن جعلته يدرك الكثير من حالات عدم الثبات بين الجوهر والمظهر التى تميز مجتمع بويبلا نوبيا. ومن هنا نجد أن سلوك كارلوس، على عكس كايتانو، هو سلوك الشخصية الساخرة، وإن كانت درجة ذكائه وفطنته لا تحقق له النجاح عند القيام بعمل ما سوى قدرته على تحليل تلك النماذج البشرية.

يقدم لنا كارلوس نفسه فى الرواية «لقد اعتقدت دائماً أن هناك نوعاً من الرجال يذهب حيثما يريد؛ وهناك نوع آخر يذهب حيثما تحمله الأقدار والظروف. لقد كنت دائماً فاقداً قوة الإرادة وما زلت»^(١) ولكن على الرغم من أنه فاقداً لقوة الإرادة إلا أنه يطمح فى أن يكون حراً طليقاً. فالحرية بالنسبة له هى مفهوم سلبى، بمعنى أنه لا يرتبط بأية التزامات. وأن هذه الالتزامات ليست هى أساس حرية الإنسان وهذا ما يدركه كارلوس من خلال رؤيته للعالم، وإن كنا فى نهاية الثلاثية نجد أن حياته ستنتهى بالارتباط بامرأة.

يتسم كارلوس بالهدوء والتأمل، فى حين أن كايتانو متهور يغلب عليه طابع المنتصر حيث يترك بصماته فى كل نواحي الحياة فى بويبلا نوبيا، كما يفرض سلطانه على كل من حوله من خلال اظهار سخائه وأغداقه على عماله حيث يبنى لهم المساكن ويقدم مساعداته لأسر عشيقاته

ويقدم المال لوالدته لتنفقه فى أوجه الخير والبر والإحسان. لديه مشروعات طموحة للتوسع الصناعى الذى سيسهم فى الانتعاش الاقتصادى فى بوبىلا نوبيا وفى ذات الوقت فى تقوية سلطانه وتثبيت أقدامه . ولكن ما يؤرقه هو أنه ما زالت هناك بعض العناصر التى تواجه سلطانه متمثلة فى صناعات الصيد تحت إشراف السيدة ماريانا سارمينتو «العجوز» التى لم يستطع ترويضها ، تلك السيدة الباقية من الجيل القديم لعائلة «تشوروتشاسوس» وإن موتها يعنى انتصاره ، وكذلك الأخوة «ألدان» الذين يعيشون فى بؤس وفاقة إلا أنهم يتسمون بالكبرياء ويحتقرون كايثانو. ويرى كايثانو أنهم من نفس سلالة عائلة تشوروتشاسوس وإن كانوا أقل منهم درجة .

يشعر كايثانو فى قرارة نفسه بالضيق من تفوق عائلة تشوروتشاسوس وأن أحد أهدافه الرئيسية هو الاستئصال الكامل لأى وجود لتلك العائلة وقطع دابرها من بوبىلا نوبيا. كما أنه يحتقر والده الذى عمل مع السيدة ماريانا وأنه ما زال يحترمها حتى ذلك الوقت. إنه يواسى نفسه بأن والده جعله إبنا للسيدة ماريانا. وأن هذه الحكاية زائفة ولكن الجميع ابتداء من كايثانو ومن وراءه لا يصدقونها فحسب وإنما يستمتعون بها حيث يشعرون كما لو كانت مطلبا جماعيا . إن الشغل الشاغل لكايثانو هو أن المكانة الاجتماعية للسيدة ماريانا ينبغى أن تحظى بها والدته التى يرى أنها المرأة الوحيدة الجديرة بالاحترام.

أما بقية أهل بوبىلا نوبيا من رجال ونساء ، فى رأى كايثانو ، فلكل واحد منهم ثمنه. ويتقابل كل من كارلوس وكايثانو على صفحات الرواية عدة مرات حيث تحدث المفارقات وما نطلق عليه سخرية المواقف، ففى عدة مناسبات يقترب كايثانو من كارلوس بنية الاعتداء عليه ولكن ما أن تبدأ المحادثة بينهما والنقاش حتى يكون كارلوس هو الفائز . ونلاحظ أن كايثانو لم يفهم كارلوس ولم يستطع أن يخرج من دائرة فكره باعتباره المنافس له الذى استطاع أن ينتزع منه حب امرأتين: «روساريو» - العاشقة- تلك الفتاة القروية التى كانت عشيقة كايثانو حتى وصل كارلوس إلى بوبىلا نوبيا، والأخرى «كلارا ألدان» التى شغف بها كايثانو رغما عنه. فكلتا المرأتان تفضلان الاستماع إلى كلمات كارلوس دون الاهتمام بأعمال كايثانو. وعندما تنتقل من الكلام إلى الفعل يكون الموقف فى صالح كايثانو الذى يفرض نفسه دون صعوبات تواجهه ... وتنتهى أحداث الثلاثية بالهزيمة السافرة لعائلة تشوروتشاسوس، من خلال الإهانة التى يوجهها كايثانو عندما يفتصب «كلارا ألدان» وعندما يكيل اللكمات إلى كارلوس وخوانيتو ألدان فى شوارع القرية.

وهذا الاعتداء الذى قام به كايثانو الذى يؤكد سلطانه المطلق يحمل فى طياته خضوعا للضغوط التى يمارسها رأى العام فى القرية حيث ينتقاد إلى الآراء الباطلة والمضللة التى ينقلها إليه اتباعه. لقد وقع كايثانو فى حب «كلارا ألدان» لأنها امرأة شريفة حسنة السمعة. ولكنها لم تسلم من الهمس حولها الذى بدأ ينتشر فى بويلا نوبيا وأن هذا الهمس هو الذى حدد سلوك وتصرف كايثانو نحوها. وفى البداية حال هذا الهمس دون زواجه بها ثم تطورت الأمور بأن بدأ يسلك طريق العنف فى محاولة لتجريب موقفه أمام أصحاب النميمة والوشاية حين أخذ معه إلى الكازينو قميص كلارا ألدان المخضب بالدماء لكى يثبت أمام الحاضرين أن تعليقاتهم كانت باطلة. ونضيف أن هذا التجريب لم يسكت ألسنة الواشين. وكان لهذا الحادث أن غادر من بقى من عائلة تشوروتشاوس القرية وأصبح كايثانو فى النهاية هو السيد الذى لا يناقش حيث يصاب بالاحباط الشديد وفقدان العزيمة.

إن سخرية النهاية هى التى نطلق عليها سخرية الأحداث أو سخرية الحياة فى اللغة الدراجة. لقد استطاع كايثانو أن يحقق ما أراد، واستطاع أن يحو تماما كل ما بقى من عائلة تشوروتشاوس ولكن هذا لم يحقق له السعادة بقدر ما جلب له الشقاء والتعاسة. إن انتصاره الظاهرى هو فى الواقع هزيمة. وإن كارلوس وكلارا هما الفائزان رغم الهزيمة التى منيا بها حيث ابتعدا عن القرية وأقاما علاقة حب كانت قد شعرت بها كلارا بدهاءة منذ زمن وأدركها كارلوس فى النهاية.

كما أن نهاية الثلاثية يمكن أن نصفها من خلال منظور السخرية الدرامية، إذ أن رحيل عائلة تشوروتشاوس قد جلب الهدوء والطمأنينة للقرية حيث انتهت الصراعات والنزاعات . فى خاتمة روايته «عيد الفصح الحزين»^(٢) يظهر صوت يمثل الضمير الجمعى الذى يؤكد : «ولكن بويلا نوبيا دل كوندى هى الجنة إذا قورنت بما كانت عليه من قبل. وستكون كذلك إلى الأبد»^(٣) هكذا يعتقد أهلها ولكن القارىء يعرف أن ذلك لن يحدث، خاصة وأن شيخ الحرب الأهلية ما زال ماثلا للعيان.

هذا ما يتعلق بسخرية المواقف التى تتعلق بالحدث الرئيسى للثلاثية وبشخصياتها الأساسية. ومنتقل للإشارة إلى بعض الأحداث والشخصيات الفرعية . ينقسم مجتمع بويلا نوبلا، باستثناء عائلة تشوروتشاوس ، بين الطبقة العاملة المثلثة فى العمال والصيادين والفلاحين ، والطبقة المتوسطة ذات الطموحات العليا، التى يحاصرها بايستير بسخريته

اللاذعة. تضم هذه المجموعة الثانية دون بالدوميررو الصيدلى، ودون لينو المعلم، وكوييرو صاحب محطة الإمداد بالوقود والسيد مارينيو، والقاضى والطبيب وبعض التجار وأصحاب الممتلكات وزوجاتهم . مكان اجتماعاتهم هو الكازينو. يلتقى الرجال كل مساء وتقريبا كل ليلة، أما الزوجات فيتوجهن إلى الكازينو عندما تكون هناك حفلة راقصة . قضاء الوقت المفضل والتسلية للرجال والنساء على السواء هو النعمة. الموضوعات الدائمة التى تلوكلها الألسن فى هذا المكان تدور حول المغامرات العاطفية التى يقوم بها كايثانو وانتهاء عهد عائلة تشوروتشاوس . كما يتبادل الرجال بعض النكات والامزوحات اللاذعة والساخرة وتنظيم مجموعات من بينهم تهوى الموسيقى واعداد المآدب والولائم. والكل يعترف بأن كايثانو هو السيد ، وإن كان البعض منهم يقول ذلك مكرها.

والصفات الرئيسية التى يتميز بها أعضاء هذه المجموعة هى الحسد والنفاق والرياء والمداهنة. وأنه من بين هذه الشخصيات يشير الكاتب بسخرته إلى بعض مواقف البرجوازية الإسبانية: التعصب والابتذال واحتقار المجهول والنفاق. وهذه الصفات يمكن استنتاجها من خلال قراءة روايات جالدوس. كما أن كتاب جيل ١٨٩٨ كانوا قد شهرُوا بهذه الخطايا التى استشرت فى المجتمع الإشباني آنذاك.

والأسلوب الساخر الذى اتبعه بايستير لتمييز وإفراد هذه الشخصيات يقوم على «السخرية من الذات»، بمعنى أن الشخصيات تخدع نفسها بنفسها، وأنه من خلال كلماتها وأفعالها وأفكارها تكشف عن عدم تطابق ظاهرها مع باطنها وأن الصفة العامة التى تجمع بينهم هى أنهم غير راضين عن أنفسهم. ولناخذ مثالا للتدليل على ذلك: على الرغم من أن الموقف الرسمى لسيدات قرية يوبيلاتوبيا هو موقف الرقابة على سلوكيات كايثانو الدون جواتيه، إلا أنه لم تستطع أى واحدة منهن، يقوم بمغازلتها، مقاومة رغباته والاهتمام به. دونيا لوثيا، زوجة الصيدلى تقول إن كايثانو هو الشيطان ولكنها تحكم بأنها معه طوال الليل. خوليتا مارينيو التى تذهب لاداء صلاة القداى كل يوم ترفض الذهاب مع والديها إلى حفل رقصة الكرنفال بالكازينو لأن هذا خطيئة وما أن تكون وحدها حتى ترتدى قناع الشيطان وتذهب إلى الحفل لاثارة كايثانو. أما السيدة مارينيو التى تصدر أحكاما قاسية ضد السلوك الأخلاقى لكل الناس، عندها تذهب إلى دونيا المحوستياس سالجادو تفعل ما تفعله القرويات: تجعل ابنتها تسير أمامها حتى يراها كايثانو. لقد استشاطت كل سيدات القرية غضبا عندما علمن أن كايثانو يقوم بزيارة كلارا ألدان وأنه لم يجتمع بها.

وعلينا أن نتناول نموذجاً من الشخصيات العديدة من مجموعة البرجوازية الإسبانية لنلاحظ عن قرب كيفية رسم بايستير لهذا النموذج البشرى الذى هو أساس لكل النماذج التى يطرحها فى الرواية. ونهدف من هذا إلى التحقق من مصادر السخرية التى استند إليها لإبراز التناقض بين الجوهر والمظهر.

دونيا أنجوستياس ، والدة كايانو، تشعر بأنها شهيدة زوجها وأنها السيدة البارة المتفضلة على الآخرين. ولكنها مثل سيدات القرية يكمن بداخلها الحقد والكراهية. لقد شاركت فى تلك الانتفاضة الجماعية مع بقية سيدات القرية فى مواجهة العلاقات العاطفية بين كايانو وكلارا ألدان.

«لقد وصل الأمر أيضاً إلى دونيا أنجوستياس، وخيم عليها الحزن والأسف عندما علمت، من تلك السيدات، بالحكاية أن ابنتها كان ينام مع فلانه ، وزاد من حزنها عندما عرفت أنه كان يمشى مع هذه ولم يجتمع بها. لم يكن الوقت متأخراً عندما توجهن إليها أربع جميلات يشفقن عليها وليبلغننا بآخر الأخبار ويواسينها فى بكائها ويخرجنها من محنتها ... كانت المنافقات تخرجن كاسفات نادامات وكن تؤكدن أنه ليست هناك السعادة الكاملة وأن الثروة لا تمنح السعادة. لم يكن الحزن بادياً عليهن عندما كنا يتفوهن بهذه الكلمات رغم ندمهن.

أمرت دونيا أنجوستياس باقامة الصلوات التى تعرفها...^(٤).

إن الفكرة المتسلطة على عقل دونيا أنجوستياس هى عائلة تشوروتشاوس. أنها تصب حقدها وغضبها على دونيا ماريانا لأنها السبب فى فشل زواجها. وأمام تدهور الحالة الصحية والجسمانية لزوجها يكون رد فعل دونيا أنجوستياس بهذه الطريقة:

« كانت تفكر دونيا أنجوستياس أن الله قد بدأ فى عقابها وأن الله عندما يفعل ذلك فلديه أسبابه وليس من الممكن أن تضع نفسها فى شئون الله ولا تثقل عليه بغبائها عندما يبدأ حكمه وينفذ أمره»^(٥).

وعندما يقول كايانو لوالدته أن دون خايمى سالجادو لم يكن عشيقاً لدونيا ماريانا، تصاب دونيا أنجوستياس بالفرح عندما تفكر بأنه حان الوقت لتغفر له. ولحسن الحظ يتمكن كايانو من اقناعها بالعدول عن مشروعها الانتقامى^(٦) ففى رأى دونيا أنجوستياس أن دونيا ماريانا هى وراء كل خطيئة تحدث فى القرية. وعندما تعلم دونيا أنجوستياس أن ابنتها كايانو قد

اعتدى بالضرب على روساريو تشعر بحالة من الاضطراب وتفسر التصرف الهمجي لابنها:
«فجأة أدرك عقلها . بدأ يتكشف أمامها كل نظام للأسباب الهامة، كما لو
كان هناك ملاك قاس يلى على أسماعها».

— ها أنذا قد وعدت بإقامة مذبح لعذراء لورديس ولكن هذا الوعد لم يتحقق
بسبب هذه الساحرة. كل شيء كان واضحا. الله وأمه القديسة كانا يعاقبانها فى
أعز شيء أرادته، جعلها تتجرع العذاب بخطيئة ابنها . كانت قد وعدت
وتعهدت أمام الأم المقدسة، وبعد ذلك وفى أول عقبة واجهتها أصابها الرعب
والفرع. لقد بيّنت لها سيدة السماوات عن غضبها»^(٧).

وتكشف هذه الاحتفالات الدينية عن مدى الخشونة الروحية والفظاظة التى تتسم بها
شخصية دونيا أنجوستياس، التى تفهم الدين على أنه يقوم على مبدأ الأخذ والعطاء مع الذات
الإلهية بمعنى المساومة . صلواتها المستمرة ومساعداتها الخيرة وهباتها للكنيسة تقوم على
هدف واحد هو تأمين رضاء السماء وفى ذات الوقت اعجاب الغير بها . إن مرقف المداهنة
والبدخ الذى أحاطها به ابنها كابتانو جعلها تقتنع بأنها السيدة العظيمة. ولكنها فى الحقيقة
امرأة تتسم بالسفه والابتذال. عندما يقوم أحد بزيارتها لاتقاوم رغبتها الدفينة بابرار مفاخرها
وممتلكاتها وأثاث منزلها ومحتوياته من أطباق ومفارش والحديث المطول عن جودتها وقيمة كل
قطعة منها...

إن الشعور بأنها أقل درجة دون غيرها هو أساس النزاع والخلاف مع عائلة تشوروتشاوس
حتى بعد وفاة دونيا ماريانا وذلك عندما جاءت من فرنسا ابنة اختها وريثتها «جيرمين» .
وعندما وطأت دونيا أنجوستياس بقدميها منزل دونيا ماريانا بعد وفاتها تصاب بالدهشة
والانبهار حيث تفكر على الفور فى أن يتزوج ابنها بهذه الفتاة «جيرمين» ، وإذا لم تتمكن من
ذلك يكون على كابتانو أن يشتري لها هذا البيت وكل ما يحتويه . وعندما يرى كابتانو أن
أمه هكذا قد انتصرت يبدو له أن دونيا ماريانا قد كسبت الجولة وهى فى قبرها.

المشاهد السابقة تكشف عن السلوك النفسى للشخصية وبهنا الآن أن نتقل لدراسة هذا
السلوك من خلال كيفية توظيف اللغة للتعبير عن السخرية . فى المشهد الأول نلاحظ
التناقضات بين الظاهر والباطن. الحجة الأولى الضمنية التى يقدمها بايستير هى أن دونيا
أنجوستياس تؤمن بالمبادئ الأخلاقية التى سنها الدين المسيحى والتى تحظر إقامة علاقات

غير زوجية . ومن المنطقي أن تصاب بالحزن والغم عندما تعلم أن ابنها يخالف ويستخف بهذا الأمر المانع. وأن الأمر غير المنطقي ولا الدينى هو أن تحزن عندما تعلم أنه يطيعها ويحترمها. ومجد أيضا التعارض والتناقض الوجدانى من خلال وصف سلوك تلك المناققات اللاتى يذهبن إلى دونيا أنجوستياس كل مساء لينقلن إليها آخر الأخبار، ذلك السلوك الذى لا يمكن الجمع بينه وبين «اخراجها من محتتها»، الخ... كما أن تدخل القاص فى الجملة الأخيرة من الاستشهاد المذكور يظهر لنا التناقض بين ما تقوله تلك المناققات وبين ما تشعرن به.

وفى كلا المشهدين نجد القاص الذى يقوم بوظيفة العالم بكل شىء، الذى لا يعرف فقط أفكار شخصياته وحسب وإنما يتولى هو مسئولية هذا التفكير . وفى كلتا الحالتين يتدخل القاص للحديث عن بعض صفات الألوهية (إن الأمراض هى عقاب من الله، إذا لم يوجد مذبح، لن تكون هناك حماية) . تلك الصفات التى يمكن استنتاجها من نهاية الخطاب الذى يجعل القارىء يقوم بمراجعة نفسه أمام هذه الآراء التى يطرحها عليه القاص ليتعرف على عقيدته المسيحية والجلاء الذى يتكشف من خلال الشخصية ، بمعنى أن الرواية تستند إلى نظريات خارج النص ومن داخله.

إن حالة التعايش بين الروائى والقارىء واللجوء إلى مصادر خارجية عن النص يمكن أن نلمسها من خلال الاستشهاد التالى الذى يقدم لنا وصفا للزيارة التى قمن بها سيدات بويبلا نوبيا إلى ابنة أخت دونيا ماريانا حين وصولها من باريس:

«طلبت السيدة كوييرو من جيرمين أن تغنى أيضا «السيدة والدمية» وكان على جيرمين أن تشرح لها أن «السيدة والدمية» كتبت ليشدو بها تينور. وحينئذ طلبت منها السيدة مارينيو أن تغنى «الأميرة الصغيرة» واعترفت لها جيرمين بأنها لاتعرف هذه الأغنية. ولكى تنهى ذلك الموقف غنت شيئا من مدام باترفلاي»^(٨).

يلاحظ أن القاص يمتنع عن الافصاح باحكامه ، ولكنه فى الجملة الأولى يراعى الدقة فى المعلومة التى يقدمها لنا إذ أنه متأكد من أن القارىء لن يغيب عنه جهل السيدة كوييرو بالموسيقى. وفى الجملة الثانية نجد نوعا من التناقض الوجدانى : عندما تعترف جيرمين- التى تعرف بالموسيقى- بأنها لاتعرف الأغنية التى تتصنع بها السيدة مارينيو، فإن هذا ليس جهلا من جيرمين ولكن الجهل يقع على رأس السيدة مارينيو بكل وضوح.

وفى مناسبات أخرى، يتدخل القاص مباشرة فى الأحداث ليقدم تعليقاته الموجهة للقارىء. ومثال لذلك، فى أحد المشاهد بغرفة مكتب كايانو المؤثث جميعه من المجلترا : «ساعة المدفأة- الإنجليزية الأصل والعتيقة، بالطبع- دقت الثانية عشرة»^(٩). يقدم كايانو كأسا من الخمر من زجاجة «كريستال من البوهيميا ، بالطبع»^(١٠).

ويمكننا أن نذكر الكثير من الأمثلة التى تعبر عن سخرية الكاتب فى الرواية: كل فرد من مجموعة الكازينو له حكايته وتاريخه الصغير وله جنونه وهوسه بخصوصياته حيث يفردون لها أوقاتا كثيرة ومطولة فى محادثاتهم وفى وصف أفعالهم وتعليقات الآخرين عليها. ونلاحظ أن الثلاثية تضم أقساما مكتوبة بحروف مائلة يتدخل فيها شخص آخر يتكلم بلسان الروائى ويلغة دارجة حوارية تفصح عن طريقة تفكير ومشاعر رواد الكازينو من مجموعة البرجوازيين. ونموذج لذلك الصفحات الأول (٩-٢٤) من رواية «السيد يصل» وأيضاً الصفحات (٩-١٤) من رواية «عيد الفصح الحزين» وقسما فى منتصفها (٢٦٣-٢٧١) وخاتمة الرواية (الصفحات ٤٥٨-٤٦٤). ومهمة هذه الأقسام تحمل عدة وظائف منها: عرض مختصر للأحداث المتعلقة بالحدث الرئيسى والتى لا تسرد فى صلب الرواية نفسها؛ إعلام القارىء بتطور منظور لقاء الكازينو؛ والمساهمة فى عملية اضاء السمعة الغالبة على الشخصيات بأنها شخصيات تحمل نفوسا مريضة ودينئة.

وفى طبقة العمال نجد أن درجات السخرية تقل عن طبقة البرجوازية، باستثناء خادمتا دونيا ماريانا ودنيا أنجوستياس ، إذ أنه على الرغم من مستواهما المتواضع والفقير إلا أن معاشتهما لمجموعة من الناس ذات مستوى اجتماعى يختلف عن مستواهما جعلهما ينتهجان مواقف وأساليب بعيدة تماما عنهما. وبعض هذه المواقف والتصرفات تبعث على السخرية مثل محاولة التفرنس التى تقدم عليها خادمة دونيا ماريانا عندما كانت تتحدث إلى جيرمين التى عادت من فرنسا.

وهنا شخصية «الساعاتى» باكيتر التى لا تدخل فى إطار اجتماعى محدد، فهو مجنون راض عن جنونه دون رغبة منه فى العلاج. وكما يحدث مع المجانين فى الأدب ، فإن باكيتر لديه فى بعض الأحيان إدراكات واضحة ويعرف كيف يتجاوز المظاهر، فهو على سبيل المثال يعرف كشييرا، قبل كارلوس وكايانو، أن «كلارا ألدان» هى المرأة الفضلى بين نساء بويلاتوبيا ، ويدرك الرغبات الجنسية والعاطفية التى تحاول روساريو أن تبهر بها كارلوس

لفترة من الوقت. كما أنه لا يثق في لعبة السياسة ويسخر من أولئك الذين يضعون آمالهم في هذه اللعبة. أنه يعرف عن ظهر قلب سلسلة من الخطابات السياسية التي يكررها بطريقة آلية إذا قدموا له كأساً من النبيذ المعتق. على لسانه تتحول الخطابات إلى كلام دون معنى أو إدراك كما يقتضيه الحال آنذاك. وموقف هذه الشخصية يتمثل لنا في رواية «أسطورة/ هروب خوطا بي» حيث يقدم لنا نموذج البيغاء الذي يحفظ ويكرر الخطابات السياسية. وهذا الأسلوب الذي يلجأ إليه بايستير هو نوع من تقليل قيمة اللغة ووضع فاعليتها موضع الجدل على أساس أنها وسيلة من وسائل الاتصال وأنها «ظاهرة اجتماعية تقتضيها حاجة الإنسان إلى التفاهم مع أبناء جنسه»^(١١).

وتتولد لدى «باكيتو» فكرة أساسية عن العدل تؤدي به إلى أنه من الضروري أن يقتل كايانو. وأنه بعد الاهانة التي وجهها إلى «كلارا» بطرح الفكرة على كارلوس الذي يرفضها إلا أن باكيتو يقرر القيام بها بنفسه. ولكن كايانو ينجو من هذه المحاولة عندما يرسل إليه كارلوس إنذاراً، بموافقة كلارا، قبيل انصرافه. ومفهوم العدل هنا هو بمثابة الأجر الذي يستحقه الإنسان من خلال تطبيق شريعة الدين بالعرف والمغفرة عن الذين يسيئون إلى غيرهم.

وتتناول الثلاثية موضوعات فرعية لا علاقة لها بالدين، حيث يؤكد الكاتب مرونة السرد الروائي عند مناقشة أمور تتعلق بالخطيئة والخلاص وحياة المسيح ووظيفة الكنيسة في العالم، وأنه على الرغم من السخرية في عديد من المشاهد من خلال اللجوء إلى التعبيرات المبتذلة والغريبة عن الدين، إلا أنه يعرض موضوعات أخرى بجدية كاملة.

ففي ضواحي بويبلا نويبا يوجد دير بدأ فيه مشروع إحياء علوم الدين المسيحي إلا أن محرك هذه المشروع قد وافته المنية وجاء مكانه رئيس دير آخر، ولكن تفكيره كان يختلف عن تفكير سلفه. ويخرج علينا اثنان آخران من الأساقفة يسعيان للحفاظ على هذا المشروع وفقاً لما تطلبه العقيدة المسيحية ويحاول أحدهما إخراج المشروع إلى حيز الوجود من خلال استخدام اللغة كوسيلة من وسائل الإقناع، في حين أن الثاني يرغب في اللجوء إلى اللوحات الفنية والرسومات الدينية كوسيلة من وسائل الإقناع والتأثير في وجدان الفرد. والمشروع في حد ذاته هو نوع من الجدل حول الغموض الذي يكتنف أسرار الوجود الكوني والإنساني. فالكاتب يعرض علينا مناظرة من خلال علم اللاهوت واتباع تعاليم الرئيس السابق للدير وتطبيق قواعد الدين المسيحي بما يتكيف وروح العصر الحديث.

ولانريد الخوض فى هذه الأسور الدينية والتعليق عليها وإن كان يكفى القول أن القارىء لايتوصل إلى الإقتناع أو الإمتناع لأى من هذين الرأيين بل يصاب بالدهشة من جراء هذا الجدل. فالأسقف المتمسك بالدين ينتهى به الأمر إلى أن يهجر الكنيسة ، فى حين أن اللوحات الفنية والرسومات الدينية التى أرادها الثانى تنتهى بإشتعال النيران فيها، الأمر الذى يؤكد على صعوبة الوصول إلى نتيجة فيما إذا كان ما حدث هو نوع من الفشل أو هو نوع من التأليه، ولأن الحريق كان بسبب القوة الخارقة لتلك الرسومات ولأن رئيس الدير يكشف عن أن هناك قدرات خفية تحرك كل هذه الأمور وأن «إينيس ألدان» التى كانت شعلة مضاعة بكرم من الله تفضل الحياة العادية. والكاتب هنا يقدم هذا الموقف بنوع من السخرية مشيراً إلى استحالة التنبؤ بسلوك النفس البشرية الواحدة لاضطرابها وتخبطها بين موقف الأسقف الأول وطموحات الثانى.

وكان قد أشار جونثالو تورينتى بايستير إلى كارل ماركس وخوسيه أورتيجا إى جاسيت بأنها المفكران اللذان أثرا فى ثلاثيته^(١٢). ويتضح لنا تأثير الفكر الماركسى فى تسلسل أحداث الثلاثية من خلال عملية التحديث والتطور الصناعى والتحول فى القيادات الاجتماعية التى تصاحب هذه العملية . فمن بين الأحداث الفرعية بالرواية تبرز مشكلة الصيادين فى قرية بوبيلانويا الذين أصبحت سفنهم عاجزة عن الانتاج والعمل وتأثير ذلك على ترسانة صناعة السفن. ومن ثم يلجأون إلى البحث عن بديل آخر يسمح لهم بالاستمرار فى مهنتهم وأن يصبحوا سادة وأصحاب وسائل انتاجهم، فيبدأون فى عمل مشروع تأمين صناعات الصيد ولكن هذا المشروع يصاب بالفشل لنقص رأس المال. المشروع فى حد ذاته يستحق التقدير ولكن الوسط الاجتماعى لقيامه غير مناسب. وينتهى الصيادون إلى قرار بالانضمام إلى القوى العاملة فى ترسانة الأسلحة باعتبارها مؤسسة اقتصادية رأسمالية يطلق عليها كابتانو إسم المؤسسة الاشتراكية ومن هذا يمكن أن نصل إلى نتيجة ، أراد بايستير أن يستخرجها القارىء ، وهى أنه ليس من الممكن الوصول إلى العدالة الاجتماعية من خلال المبادرات الفردية، وإنما من خلال التحول الجذرى فى بنية المجتمع الاقتصادية.

وأنه وفقاً للنظريات الماركسية فإن الطبقة العمالية الممثلة فى الشخصيات الروائية هى عامل فعال لتحديد رؤية العالم والنظر فى الاختيارات الحيوية لبقائها. ومع ذلك، فإن الشخصيات الرئيسية- كما سبق أن أشرنا - ليست نماذج وإنما هى أفراد وأن تركيبها النفسية تجعل من الشعب إصدار القرار حول العوامل الاجتماعية والاقتصادية التى تريد إعلانها.

إن الجزء الأول من ثلاثية «اللذات والظلال» يقوم على حجة رئيسية وأخرى فرعية تساندها لتكون الخيط الأساسى الذى يعتمد عليه الجزء الثانى والذى يحدد الإطار النهائى للثلاثية فى جزئها الثالث. ونشير إلى أن بنية الثلاثية تقوم على نظريات جدلية والتناقض بينها وفى ذات الوقت التآلف بين عناصرها ، مما يؤدى فى النهاية إلى نوع من التجانس الموسيقى:

« ... الجزء الأول، الذى تقدمه الأطروحة من خلال تداخل وتشابك مصائر البشر تشبه الحركة الأولى للسيمفونية . الموضوعات الرئيسية تعلن عن نفسها وتتطور من خلال نظامين متباعدين ومتنافسين . والجزء الثانى ، هو الحركة السيمفونية الثانية التى تؤخر الحدث وتقدم شكلا متناقضا متعارضا . جو الكتاب يتغير : يشعر فى البداية أن الاتجاه الأساسى للثلاثية يمكن تعديله . السيمفونية تكون بمثابة صلة الربط بين الأجزاء الثلاثة وفى ذات الوقت تشير إلى أن كل عمل مستقل عن الآخر. كما أن البنية الهيكلية الموازية للسيمفونية تستخدم لربط الأجزاء الثلاثة ومن ثم صهرها فى عملية إبداعية موسعة.

يحدث التآلف فى الجزء الثالث من خلال انفجار أو حل التنافسات والخصومات^(١٣).

ويمكن أن نلاحظ تأثير فكر خوسية أورتيجا إى جاسيت فى أكثر من موضع بالثلاثية من حيث دلالة القدر والأحوال وكيثونة حياة الإنسان بين الحظ والقدر والميول، والتفسير الارستقراطى للتاريخ وقيام مجتمع الجماهير وأخطار النزعة الهمجية .. كل هذا يشكل جزءا فى المنظور الفكرى للرواية. ويقول خوسيه أورتيجا إى جاسيت فى كتابه «أفكار حول الرواية : «يجب أن يقوم تكتيك المؤلف على عزل القارىء عن عالمه الواقعى ووضعه فى عالم صغير محكم ومتخيل وهو البيئة الداخلية للرواية ... أن تجعل من كل قارىء انسانا قريبا أو عابرا هو ، كما أرى، السر العظيم للروائى»^(١٤). وهذا هو الأسلوب الذى اتبعه تورينتى باييستير فى ثلاثيته «اللذات والظلال».

وكما أشرنا فى بداية هذا الفصل ، فإن ثلاثية «اللذات والظلال» أدخلت تقنيات وأساليب روائية جديدة تطورت فى روايته التالية «أوف سايد» وبلغت ذروتها فى رواية «أسطورة / هروب خوطا بى» وهذا ما أشار به خواكين ماركو حينما قال: «اللذات والظلال هى بمثابة التطابق الكلاسيكى لأسطورة / هروب خوطا بى. وربما بدون خبرته وأصالته التقليديّة ما

استطاع بايستير أن يقدم لنا الرواية الشاملة التي تستلزم مستويات متعددة للقراءة «(١٥)» ، كما يؤكد: «فى رواية أوف سايد، التى نشرت عام ١٩٦٩، يبين بايستير بعض التأثيرات التى تقوى من تقنية أسطورة/ هروب خوطا بى، ولكنه لا يقيم علاقة بين الأعمال الثلاثة»(١٦).

وتعتبر ثلاثية «اللذات والظلال» ورواية «أوف سايد» بمثابة الركيزة التى ثبتت أقدام تورينتى بايستير فى عالم الرواية عندما توجت أعماله برواية «أسطورة / هروب خوطا بى» التى نجد بها صدى الحرب الأهلية فى مجتمع إسبانيا المعاصر، فضلا عن استخدامه لتقنيات الرواية الجديدة من خلال الدلالات المرجعية والاستعارات اللغوية والأسلوبية وعرض الموضوعات التراثية والاستطراد الروائى والربط بين الحياة والأدب والنزوح إلى الحرية والكمال وخلص الإنسان من أزماته بالحلب وأن الإنسان هو سيد الفكر... وهذه الرواية الأسطورة تحتاج إلى دراسة منفصلة لأنها تجمع كل الخصائص الأدبية والفنية التى تناولها بايستير فى مسيرته السياسية والصحفية والأدبية والتاريخية.

يأتى عنوان رواية «أوف سايد» - التى هى حلقة الوصل بين واقعية القرن التاسع عشر فى «اللذات والظلال» وبين التعقيد البنىوى والروائى «لأسطورة / هروب خوطا بى»- من لعبة كرة القدم ، تلك الرياضة التى فاقت شعبيتها كل تصور فى إسبانيا خلال العقود الأخيرة . وكانت هذه الرياضة هى إحدى الوسائل القليلة التى سمح بها النظام الحاكم المتسلط لجماهير الشعب أن يتنافسوها . «أوف سايد» مصطلح رياضى يطلق على أولئك اللاعبين الذين يخالفون قوانين لعبة كرة القدم . ويربط الكاتب بين هذه الرياضة والتسمية بالإشارة إلى أولئك الأشخاص الذين يعيشون على هامش المجتمع حيث تتداخل وتتشابك حياتهم طوال خمسة أيام من شهر نوفمبر فى عقد الستينات بالعاصمة مدريد : السياسيون المفرج عنهم حديثا من السجن والهاربون والعاهرات وذوو الشذوذ الجنسى . ويقدم الكاتب شخصيات الرواية الرئيسية التى تنتسب لكل مجموعة من هذه المجموعات الهامشية تساعدها بعض الشخصيات الثانوية.

وتأخذ الرواية ايقاعا سريعا متلاحقا من خلال عرض الأحداث فى صيغة المضارع واستخدام بعض المشاهد التى يغلب عليها طابع الحوار. وأمام تعدد الشخصيات وتطور الأحداث التلقائى والمباشر نجد أمامنا الرواية التى تسمى «رواية المنظار السحرى». فالكاتب يخلق بهذه

التنوعات عالما حيا، متعدد العناصر ، دقيق التفاصيل . ويختلف تداخل الشخصيات فى ثلاثية «الذات والظلال» عن «أوف سايد» فى أن الأولى تأخذ ايقاعا هادئا ، فى حين أن الثانية سريعة الأحداث ويتدخل فيها الكاتب كثيرا باعتبار أنه العارف والعالم بكل شىء ، حيث يقدم الشخصيات التى ترسم صورة مجتمع الأزمنة.

وتستخدم هذه الرواية أسلوب الرؤية الموضوعية والسلوكية فى وصف الإشارات والحركات^(١٧) «يتغلب الجسم أحيانا على قوى اللغة حتى أن الاختلال الجسدى يمثل الذات الداخلية الصامتة»^(١٨)، إذ أن أيدى الشخصيات هى التى تكشف لنا عن حالتها النفسية وفى ذات الوقت عن وضعها الاجتماعى. فالحركة الأولى التى يقوم بها سالوستيانو دومينجيث، الرسام والشاذ جنسيا ، هى أنه رفع أصبع الخنصر عندما تناول كوبا من النعناع . وفى هذا المشهد تجتمع مجموعة من السياسيين الخارجين لتوهم من السجن، حيث يظهر من بينهم فولخنشيو الذى لايتفوه بأية كلمة ولكن يديه- التى وردت فى هذا المشهد ثلاث عشرة مرة- كانتا تعبران عن الظروف التى عاشتها تلك المجموعة، فكانت يدها تنفرجان وتنغلقان وترتفعان وتتقلصان وفقا لما يتذكره الآخرون عن الماضى وما يتأملونه عن حاضر رفاق الزنزانة القدامى^(١٩).

وهذه الأساليب الفنية تطرح رؤية الكاتب الموضوعية للأشياء ، إذ أنه يقتصر على التقاط، مثلما تفعل آلة التصوير السينمائية ، تفاصيل الحياة الطبيعية والسلوكية التى يمكن ملاحظتها فى الشخصيات ، ومثال لذلك:

«تقع شقة ماريا دولوريس أندوريان فى ناطحة السحاب ثينيسا . مقاعد وثيرة عريضة وسجادة عجمى ولوحات منسوخة من لوحات بيكاسو- العصر الأزرق - مثبتة على الجدران. لمبات فى إطار من الحديد المشغول وقطاعات من ورق البردى ولمبات مزخرفة بقطاعات من الكريستال والبورسلان يمتزج فيها اللون الأخضر بلون البشرة . طقم شاي طراز دينماركى وجهاز أسطوانات استريو هاى فاى أمريكى، ويوجد رف عليه مجموعة كتب مجلدة وعدة مقاعد. الحوائط مكسوة بالخشب تعكس أضواء اللمبات .

ماريا دولوريس- ترتدى بنطلونا من القطيفة السوداء وبلوزة خضراء بشكل القميص الرجالى ولون شعرها بلون الحمص الطبيعى- تعطى ظهرها للصالون وتلقى بناظرها من خلال زجاج النافذة . ذراعاها مفتوحتان وتتكىء بكلتا

يديها على الإطار الخارجى للنافذة ويرتكز جسدها على ساق واحدة فى حين أن ساقها الأخرى تهتز بطريقة غير إيقاعية وبلا مبالاة» (٢٠).

ولكن هذه الرؤية الموضوعية- التى اختل ميزانها من خلال الكلمتين الأخيرتين- لاتستمر على مستواها فى كل صفحات الرواية . ونذكر النموذج التالى:

«بينما ماريا دولوريس تقدم الفودكا ، يجلس نورييجا على مقعد وثير، يد قدميه ، يخرج سيجارة من علبته الذهبية التى يضعها على المائدة . ثنيات الستائر هى ، بلاشك ، اختراع رائع وأنه رغم تغير «الموضة» إلا أنها تحتفظ بشكلها الجمالى المتميز بشكل هندسى مثل القناديل، فهى منغلقة من أعلى ومنفرجة من أسفل مثل المروحة.

... ..

من الواضح أنه إذا امتدت الخطوط الساقطة التى تشكل ثنيات الستائر بطريقة مشابهة فإنها تتجمع فى نقطة واحدة من أعلى للتناثر فى اتجاهها إلى أسفل بطريقة تنبىء باحتضان الكون» (٢١).

وهنا يتدخل الكاتب لكى يقدم حكما جماليا بهدف إدخال عنصر السخرية، لأن معالجة موضوع عادى بهذه الأهمية هو مصدر من مصادر السخرية. والمشهد التالى يقدم رؤية أخرى:

«فى صمت الكنيسة المظلم، وبالطرحة المسدلة على الوجه والأيدى المختبئة أسفل صدرها، تحاول ماريا دولوريس اقناع البلاط السماوى بأنه تم خلق العالم حتى تستطيع أن تتزوج بارجاس، وأن التدخل الإلهى فى العملية، كسبب مساعد، ربما يكون مشبها فى مشروع الذات العليا منذ اللحظة الأولى التى تقرر فيها خلق آدم وحواء. إن الجدل الذى تتوسل به ماريا دولوريس يقوم على الوعود المثيرة للشجن والمؤثرة : ترافق اليسوع يوم الجمعة المقدسة وهى خالعة حذاها ، تقدم للفقراء نسبة العشرين فى المائة من أرباحها (الشيء الذى تفعله - من جهة أخرى- منذ أن كانت تحصل على هذه الأرباح)، كما تهدى أفقر كنيسة فى مدريد كل ما يملكها (ثمانية وخمسون كيلو من الملابس والأحذية)» (٢٢).

ويشير هذا الاستشهاد إلى زعم ومطالبة ماريا دولوريس أن تكون علاقتها الممكنة مع بارجاس هى مركز الكون. وعلى الرغم من بعد المسافة فإنها- كما هو واضح- تعبر عن آلام

الحب من خلال توسلاتها. هنا تظهر سخرية الكون والقدر من هذا الادعاء من خلال اللغة المستخدمة . كما يمكننا أن نلاحظ وظيفة السخرية من خلال التعليقات التي أوردها الكاتب بين الأقواس، وخاصة التعليق الثانى على وجه التحديد.

إن الرؤية الموضوعية المفترضة للكاتب قابلة للنقاش من خلال عناصر الخطاب والإشارات المرجعية الخارجية للنص والتي هي بمثابة اصدار أحكام تقييمية لخاصية السخرية، كما يتضح فى المشهد التالى:

« لاس إنشيتاس، هو نوع من تلك المطاعم الشعبية الغنية بالمشروبات الراقية والكلاسيكية، ترتاده طائفة الاغنياء. الصالون يشبه مزرعة للصيد : الجدران مدهونة بالجير والأخشاب على ألوانها ، تذكّر أعمال الصيد والقنص ومدفأة عريضة من الصخر بأدواتها من الحديد والبرونز. الكراسى والموائد متناسقة ألوانها: التنجيد بلون دماء الثور وعلى المدفأة شكل على رأس ثور بقرون عالية ومستقيمة. حاجز البار مرتفع قليلا ، وتوجد ممرات بها نوافذ من المشربيات وفسيفساء فلكلورية وحليات برونزية غجربة ومنعطفات خافتة الاضاءة لأولئك الأزواج الذين يرون بضائقة» (٢٣).

نلاحظ أن الجملة الأولى والأخيرة تشير إلى أحكام تقديرية تقييمية. وصف المكان من خلال جمل مصطنعة مثل: «نوع من تلك المطاعم الشعبية» و«الصالون يشبه مزرعة للصيد» ، وهذه الجمل تتناقض مع «ترتاده طائفة الأغنياء» و«المشروبات الراقية» . وهذا التناقض يشدد من درجة السخرية فى بقية وصف المكان. الملامح الطبيعية للكراسى والموائد والزخارف تقدم لنا دلالة معرفية جديدة بعيدة عن المعنى الحرفى والموضوعى . ويمكن أن نلاحظ ذلك بصفة خاصة فى الإشارة إلى النوافذ والفسيفساء والحليات البرونزية حيث أن وصفها يكسب درجات سخرية من خلال السياق «المنعطفات خافتة الاضاءة لأولئك الأزواج الذين يرون بضائقة» لها دلالة أبعد عن كل رؤية موضوعية فضلا عن أنها تضىء درجات لونية على الجمل السابقة.

وهنا مشهد آخر لوصف المكان حيث تتضح الرؤية الموضوعية للكاتب:

«الأرملة بيلاثيث تقضى وقتها كل ليلة بالمقهى فى لعب الطاولة مع رفيقات الحى، على الواجهة المقابلة لسوق «لاثيبادا» حيث توجد موائد من الرخام ومقاعد وثيرة من القטיפه وها هو المكان به أضواء من النيون وخلاط كهربائى

وصاجة كيبيرة للسجق الساخن. صاحب المقهى، قائد المنصة ، يقف خلف منضدة طويلة ينادى بصوت زاعق أحيانا على الطلبات بلغة شبه الإنجليزية، وبصوت شعبي مبتذل، وأحيانا يترك مكانة ليتدخل فى مباريات لعب الطاولة أو يتناقش فى كرة القدم مع الأزواج الجالسين على مائدة أخرى حيث يعربون عن سأمهم بصوت عال ، فى حين أن السيدات تعلن عن احتجاجهن أثناء اللعب أو عن الحظ الذى يحالف الحصم، ويصاحب كل هذا أصوات وضحكات صاخبة . تعتاد السيدات الانصراف الساعة الواحدة إلاخمس دقائق ، لأنه عندما تحين الساعة الواحدة، تقريبا ، تأتى فتيات الفرقة المسرحية القريبة لتناول أكواب من اللبن أو لإنتظار من يغازلونهن: إنها الساعة، على وجه التحديد، التى يبدأ فيها الأزواج استعادة شبابهم ليلا^(٢٤).

فى هذا المشهد يغير الكاتب من درجات اللغة وينوع من لهجتها . الجملة الأولى تتسم بالموضوعية ، ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة ليصدر أحكاما على ما يقوم بوصفه: «صوت شعبي مبتذل»؛ «يعربون عن سأمهم بصوت عال» ثم يقدم استعارات ساخرة «قائد المنصة»: «يترك المكان». وفى الجملة الأخيرة يرصد نماذج السلوك الاجتماعى حيث يطل من داخل الواقع النفسى للشخصيات.

والمشهد يقيم نظاما للتناقضات التى تكشف لنا عن عالم فى مرحلة الانتقال : قيم ومبادئ البرجوازية الصغيرة فى مدريد تتأثر بالتيارات الحديثة والجديدة وبالتحرر الاجتماعى وبأساليب الحياة الأجنبية. إن استخدام التركيب اللغوى «ها هو المكان» له دلالة الإشارة إلى الأجهزة الحديثة التى توجد بالمقهى كما أن لها دلالة زمنية تؤكد عملية الانتقال التى تحدث داخل المجتمع ولتغير وجهه من زمن الماضى إلى الحاضر. كما توجد الجمل المعطوفة كنوع من السخرية لأن عناصر العطف تتناقض فيما بينها: موائد من الرخام ومقاعد وثيرة من القטיפه تختص بعصر محدد وبأسلوب معين للحياة، تتجاور مع أضواء من النيون وأجهزة اعداد الطعام والوجبات السريعة . الصوت الشعبى المبتذل لشخصية أصبحت صاحبة البار لا يتوافق مع اللكنة الإنجليزية . موقف الأزواج يتناقض مع موقف الزوجات من خلال الإشارة إلى انصراف السيدات الساعة الواحدة إلا خمس دقائق هو التهكم الساخر من نفاق ورياء التقاليد المرعية فى المجتمع.

كما يمكننا أن نستخرج من هذا المشهد وفى عديد من أحداث الرواية ، أن الأماكن العامة تضم دائما العديد من الشخصيات الفرعية والانتهازية التى تتوالد وتتكاثر حول الحدث الرئيسى للرواية . فالشخصيات الرئيسية تتحدث عن نفسها وحولها يدور الخدم والعاهرات والمراهقون والمراهقات والعمال وجماعات من الرجال والنساء حيث يلتقط الكاتب أقوالهم وأفعالهم وذهابهم وإيابهم كنوع من تصوير البشرية جميعها . هذه المجموعات هى بمثابة الجوقة الممثلة للابتذال التى تتابع أخبار الرياضة والأغاني الهابطة والبرامج الثقافية المزيفة والفسادة من خلال الاذاعة والتلفزيون. وكل هذا يقدمه تورينتى بايستير بأسلوب ساخر كتصوير وتجسيد للمجتمع المعاصر.

والجانب الأكبر من مشاهد الرواية يقوم على البنية التالية : يقدم الكاتب أولا ، وصفا للمكان الذى تدور فيه الأحداث ، ثم يقدم بعد ذلك الشخصيات من خلال وصف لمظهرها وملابسها ، وأخيرا يقدم حواراتها وسلوكياتها وتصرفاتها لحركاتها وإيماءاتها وأساليبها الطبيعية أو الاجتماعية المحيطة بتلك الشخصيات .

يقول اجناثيو سولد فيلا : «بينما يكون بناء ثلاثية اللذات والظلال وفقا للبنية المسرحية: العرض والعقدة والحل، نجد أن رواية أوف سايد تقدم الواقع كتمثيلية . أى أن العالم مسرح»^(٢٥). وكدليل على ذلك يشير إلى بعض التقاليد المسرحية الواردة فى رواية «أوف سايد» : الرواية مقسمة إلى مشاهد ، وأن طابع الحوار يغلب عليه السرد وأن وصف الأماكن التى يدور فيها الحدث يتفق تماما مع توجيهات الاخراج المسرحى والتى هى أساسية فى النصوص المسرحية»^(٢٦) ولم يذكر اجناثيو سولد فيلا حجم الرواية إذ أنها تضم مائة وتسعة مشهدا وخمسة وخمسين مكانا ، وأن هذا يفوق أى جنس آخر من الأجناس الأدبية، فضلا عن أن وصف بايستير للأماكن يتسم بالعرض المسهب وليس بالاختصار والايجاز كما يبدو.

كما يشير سولد فيلا إلى التوظيف المسرحى لسلوك الشخصيات. ففى رواية «أوف سايد» يعيش الجانب الأكبر من شخصياتها فى دور التمثيل أمام بعضها البعض ويساعد على ذلك ارتداء الملابس والإشارة إلى قطع الأثاث والحركات والإيماءات وطريقة الكلام حيث نرى أن بايستير قد قدر كل شىء بحساب دقيق. كما يظهر التمثيل فى الشخصيات المتخيلة التى يصفها الكاتب ويحركها كما لو كانت هياكل من الألواح أحيانا أو يصفى عليها الحركة الذاتية من حيث استخدام الملابس والأدوات وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى. وأن وصف

الشخصيات المتخيلة وغيرها التى يسمح بها الكاتب هى نوع من الرؤية السريالية المقابلة للرؤية الموضوعية فى بعض المشاهد الأخرى. ونورد مشهدا من الرواية يصف فيه بايستير مكتب دار نشر نرى فيه الخاصية المسرحية التى تؤدى فى النهاية الى تمثيلية سيربالية :

« يدق أيضا الديكتافون فى مكاتب شركة براجما ، ش.م ، دار النشر الحديثة ، التى روى فى انشائها استخدام الزجاج والخشب والحديد الأسود والنيكل اللامع. ستائر مصنوعة من رقائق البلاستيك تتوافق مع تلك الحوائط ، أرضية مغطاة بالسجاد الصناعى الذى يحول دون سماع دهبب الأقدام ، نوافذ توحى بدخول ضوء الشمس الذى يتسرب من مخبئها على هيئة لمبات النيون. على الحوائط الرئيسية توجد صور كبيرة تكسوها من أعلى إلى أسفل ومن جانب آخر ، ونسخ مختارة من مخطوطات العصور الوسطى كنماذج للمخطوط المتنوعة تنتسب إلى: شارلمان والقوط والعصر القوطى والعصر القوطى المتأخر . وأشياء أخرى. منضدة من الخشب المضغوط تقسم الصالون الكبير إلى قسمين. عند الدخول على اليمين توجد عشرة أو إثنتا عشرة فتاة تكتبن على الآلة الكاتبة ، تعملن ثمانى ساعات يوميا ، تساعدن فى أزدهار الدار. فوق المنضدة ، وعلى مسافات متساوية ، اعلان صغير يوضح للزائر اسم ووظيفة كل واحدة منهن:

زيارات	الآنسة لويث
مخالصات	الآنسة جونثاليث
تسلم الأصول	الآنسة بيريث
...
علاقات عامة	الآنسة بالدوفينوس

بين الآلات الكاتبة التى تعمل بطريقة مطابقة الأصوات تظهر ضروءا لايتحملها أحد. ولكن ، عند الإنصات باهتمام ، يمكن أن يكتشف السامع لها إيقاعا ، وربما موسيقى ، على إيقاعها ترقصن الكاتبات على الآلة الكاتبة رقصة باليه تتوافق مع فن الرقص عند موريس بيجارت ، فى هذا الباليه يكون دون لويس ماريا بيجارت ، الذى يضع على عينيه نظارة سوداء ، وعلى رأسه قبعة من

الريش من طراز طائر الشؤم ، الراقص الأول. عاملات الآلة الكاتبة الرشيقات ، ذوات النهود التي تحاكي تويجات وكثوس الزهرات ، تستعرضن رشاقتهن على أطراف أقدامهن بينما الذكر يغويهن ببريق رياشه المعدنية حيث يرتشف منهن فائض القيمة. إنهن محرومات من رحيق الحياة ، يفقدن رشاقتهن ، وقتلىء افخاذهن ، وأصواتهن النقية البيضاء أصبحت قائمة سوداء . حينئذ تفسر الجوقة بعض التعديلات: « ما أقدرش كاتالينا ! » التي تصدر فى صورة غناء لأربعة أصوات متداخلة.

عاملات الآلة الهزيلات، البطيئات ، البدينات ، أصبحت دماؤهن مسممة بالكوليسترول ، ينثنى خصرهن وتطالبن ، بضيق جماعى، بحمامات شمس وتديك لظهورهن : يخرجن من المكان فى نفس الوقت الذى تعزف فيه الموسيقى بعض الايقاعات الجنائزية . يصبح الراقص الأول وحيدا ، يحسب بقفزات مدهشة فائض القيمة المتراكم ، ويعطى جواز مرور لجوقة جديدة من السكرتيرات المراهقات حيث يكرر معها الرقص . يصفق الجمهور، ولكن النقد يفضل «بحيرة البجع» . هذا الصباح، يكون الزائر الأول دون ليوبولدو ألونيس، الاسم الذى كتبه لتوها الأنسة لوبيث فى أجندة الزيارات» (٢٧).

رقص الباليه الذى تقوم به عاملات الآلة الكاتبة هو استعارة رمزية يسخر بها بايستير من عملية الاستغلال . ومن خلال تنافر أصوات الآلات الكاتبة التى يجعلها الكاتب تصاحب الرقص، يكون الجنس والمال هما وسائل السيطرة والهيمنة. تتفاعل العناصر الرمزية، التى تتعلق بالأحلام، وتتعدد الأشكال مثل رياش قبعة نورييجا . وظيفته التى تخول له إمكانية الإثراء من استخدام النساء. وإلى جانب هذه الرؤية الخيالية والعذوية الأسلوبية توجد عناصر لغوية عادية ومبتذلة مثل : « ما أقدرش كاتالينا » والمطالبة بعمل التديك لظهورهن . وإذا كانت الفقرة الأولى تصف المكتب كخشبة المسرح ، والثانية بأداء الأدوار والتمثيل، فإن الجملة قبل الأخيرة تفترض وجود جمهور وداخل هذا الجمهور يوجد قطاع يهتم بالنقد وبذلك تكتمل حلقة التمثيل المسرحى.

ويتفق سولد فيلا وجنشالو سوبيخانو (٢٨)، كما سبق أن أشرنا فى هذه الدراسة، على أن الموضوعات المطروحة فى رواية «أوف سايد» هى دائما تلك الموضوعات الأساسية التى يؤكدنها

بايستير فى أعماله الروائية التى تدور حول: المشكلات الاجتماعية والسياسية التى تواجهها إسبانيا المعاصرة وموضوعات الخيانة والمطالبة بالقصاص ، كما يؤكد على أن الإنسان له الأولوية وأن مفهوم الحب والتفاهم القائم على العدالة الاجتماعية هو أساس كل تطور فى المجتمع، كما يلجأ إلى عرض هذه الأمور من خلال رؤية الإنسان للإبداع الفنى وأنه هو سبيله للخلاص من أزماته النفسية والاجتماعية والسياسية . ويطرح بايستير فى روايته «أوف سايد» الأسلوب التصويرى عند جويبا فى لوحة ربما كان قد رسمها شخص آخر، من جانب . وتقلب الأحوال لشخصية ليوبولدو ألونيس وروايته العظيمة، من جانب آخر. ويقول بايستير إن العمل الكامل لا يتم، وإنما الرغبة فى إنجازه هى إحدى محاولات نجاحه . يكتب ألونيس رواية تعالج موضوع الموت ولكن ينقصها عشرون صفحة لاكتمالها ولا يجد ناشرا يريد أن ينشرها له.

من هذا الموقف يصاب ألونيس بالاحباط حيث يتعرض للمشكلات التى تواجه الفنان من خلال تعامله مع مؤسسات النشر والنقد. والإشارة هنا إلى وظيفة النقد والناشرين هى الرغبة فى دفع عملية الإبداع وتقدير الجدارة والاستحقاق . ويعرض ألونيس مقالته مع صاحب دار نشر «براجما، ش.م» التى لا تحقق أى نتيجة مرجوة ، وليؤكد أن المؤسسات التى تختص بالنشر مثلها مثل مجموعات المعارضة يكون رد فعلها إزاء الفن وفقا للنظريات الأيديولوجية أو الاقتصادية:

«... تعرف يا سيدى أنه ليس من الممكن اليوم أن يكون هناك أدب دون سمة أو إشارة . نحن، على وجه التحديد، نعمل تحت علامات معروفة جيدا. فى مجموعتنا الأدبية نستوعب مستويين من الكتب: روايات أوروبا الطليعية، حتى يتعلم الكتاب الأسبان الكتابة، وروايات اجتماعية تماما، حتى يعرفوا ما يجب عليهم أن يكتبوه . إن كل ما ينقص هذه الخاصية التربوية بعيد جدا عن اهتماماتنا . ومن جانب آخر، نحن لائنشر سوى كتب معاصرة جدا، وأن رواية واحدة يمكن أن تتسم بالمعاصرة إذا كان لها التأثير الشعرى لأحداث سياسية وفلسفية جمالية محددة، أريد أن أقول، .. رواية معاصرة، حديثة فقط، إذا بدأت من حيث الشكل ، عند بوتور وروب جرييه، وتقدمت من خلال الطريق الذى بينه هؤلاء الكتاب وجابوه هم بأنفسهم. بالإضافة إلى ذلك يجب الأخذ فى

الحسبان لوكاتش، وكيف تكون رواية حديثة إذا أغفلت حرب فيتنام ومناهضة الاحتلال وغزو الفضاء وتحرير النساء والجنس واللون ومعاودة دومبارتون-أواكس؟» (٢٩).

وهذا مشهد تهكمى تكشف فيه كلمات المتحدث رؤية أبعدها يتصور المتحدث نفسه. ينتقل المشهد فلسفة التجديد الجمالية والأدب الملتزم إلى العدم مع تجميع أشكال وأقوال مطروقة بهدف إبراز ضيق المواقف الطليعية. وفي مشهد آخر، يقر أحد الأكاديميين اليساريين بأن الشيء الهام فى عمل مؤلف ما هو ما يقال عن هذا العمل:

«إن قيمة الكاتب المعاصر تكمن فى السبب المباشر للكتب التى تحركه «ألم تكن المراجع صديقة لى، المراجع ! وماذا يمكن أن تطمح إليه رسالة دكتوراه لطالب أمريكى؟ أنها جميعا ، تحالف سوء الطالع لأن أغلبها سيظل دون نشر» (٣٠).

ويكون مفكرو اليمين هدفا للسخرية والتهكم ، حيث يستخدم نفس الأسلوب والمصدر: الشخصية عندما تتكلم تكشف بدون وعى عن أحكامها المسبقة وعن حدودها . والقارىء يقوم باستقراء الاستنتاجات حيث يعود إلى الدلالات المرجعية خارج النص. ويهتم المؤلف بإختيار المصادر الإشارية بوضوح ويقين لتكون فى متناول القارىء المتوسط. وهذا بالطبع يؤدى إلى الشعور بالرضا الذى يخالف شعور الأستاذ الأكاديمى فى الفنون الجميلة. ولنرى هذا المشهد الذى يتحدث فيه الأستاذ الأكاديمى اسكيفيل:

«يجب الحفاظ على صدق وأمانة القيم الخالدة. نحن الأكاديميون، إذا تخلينا عن ذلك، نترك الكفاح، كتفًا بكتف، ضد العدو، الذى هو الآن بيكاسو، أحد الخونة لإسبانيا وللحضارة الغربية. أنا وأصدقائى نرى بعين الرضا أن يظل خارج الأكاديمية كل ما تفوح رائحته بأفكار جديدة» (٣١).

لقد أعلن عن بيكاسو أنه عبقرية العصر. إن الجدلية حول جدارته، هو أن يصبح معلوما وواضحا. كما أن جملة «القيم الخالدة» هى جزء من الإصلاحات الفاشستية التى أدخلها حزب الكتاب فى علم البيان والبلاغة السياسية الإسبانية والتى تكون بمثابة المؤشر للقارىء. والجملة الأخيرة القاطعة تلتفى كل شك حول ضيق النظرية التى يقولها.

وتحتوى الرواية على إشارات متعددة لموضوع الخائن والعاذل مع إبراز الدلالة النسبية لهذه الكلمات . ترجع هذه الإشارات لأحداث الحرب الأهلية التي ما زالت نتائجها ترزأ تحت كاهل حياة الشخصيات. إن القرارات التي اتخذها آنذاك ثلاثة من الشخصيات الرئيسية- فرناندو أنجلادا وريكاردو بارجاس وليوناردو لاندروبي- قد جددت وجودها. ومن بين المفاجآت التي تحتفظ بها الرواية، ما نطلق عليها «سخرية الأحداث» يوجد اكتشاف للعلاقات الحقيقية بين هؤلاء الرجال الثلاثة.

تبدأ الرواية بتحديد الشخصيات : أنجلادا صاحب بنك غنى وذو نفوذ ، بارجاس السكرتير الخاص والمخلص وكاتم الأسرار، ولاندروبي هو تلك الشخصية التي ليس لها هوية والمدرج فى قائمة المشكوك فيهم لدى الشرطة. ومن خلال الحوار تكشف الأحداث أن موقف أنجلادا يستند على عبقريته وعلى صمت الاثنين الآخرين. الثلاثة بمدريد أثناء الحرب الأهلية، فكان لاندروبي يشغل مكانا هاما فى مدريد المحاصرة وعندما وجد أنه سيخسر الحرب فضل البقاء فى مدريد مما كلفه قضاء عدة سنوات بالسجن. وأمام هذا الموقف نفسه اختار أنجلادا أن ينضم إلى صفوف الجانب الوطنى وحمل معه بعض الأسرار التي ساعدته على تكوين ثروة فيما بعد. وكان بإمكان لاندروبي أن يحصل دون هروب أنجلادا ولكنه لم يرغب فى أن يمنع عنه فرصة إنقاذ نفسه. وفاء لاندروبي لصديقه جعله يخون أيديولوجيته وإن كان مع نفسه أكثر تشددا.

أنجلادا هو شخصية المحتال المتعدد المستويات . يستفيد من لاندروبي باعتبار أنه ناقد للفن من الطراز الأول، وأن ماضيه السياسى يفلق أمامه كل الأبواب، حتى يختار له اللوحات الفنية ويكتب له المقالات الخاصة بها. هذه المميزات الغريبة عنه تدعم وتؤيد مزاعمه الفكرية . إن الشهرة التي يتمتع بها أنجلادا فى مجال البنوك هى من صنع بارجاس، الشخصية العبقريّة فى مجال توظيف الأموال الذي يخدم أنجلادا فى الظل.

إن الأسباب التي تحرك سلوك وتصرفات بارجاس لها علاقة بسر يحتفظ به منذ الحرب الأهلية. والسر هو أنه عندما كان شابا كان عضوا فى مجموعة اعتدت على قتل المسيح المصلوب والذي يوجد فى ثيرو دى لوس أنجلوس. يعيش بارجاس وهذه الفكرة متسلطة على أعماله وتصرفاته. فى لحظة ضعف أطلع سره على أنجلادا الذي لم يتأثر وكان لصمت أنجلادا أن أصبح سيفا قاطعا على رقبة بارجاس.

وعندما يعلم لاندروبي بهذه التفاصيل مؤخرا يوجه اللوم والتوبيخ لأنجلادا لأن صمته قد

يؤدي إلى قتل بارجاس ، إلا أن أنجلادا يؤكد أنه لم يسمع مطلقا هذا الاعتراف الذي همس به بارجاس. يعلن أنجلادا أنه بعيد تماما عن حالة الضيق التي يشعر بها بارجاس في حين أن هذا الأخير ظل سنوات يفسر بخوف ورهبة كل تصرف يقوم به أنجلادا تجاهه. ويعترف أنجلادا ، بدوره ، أمام لاندروبي بأنه كان أيضا عضوا في مجموعة لوس أنجلوس وأنه لم يكن يدرك أن بارجاس كان واحدا منها (٣٢). وقد يكون من السخرية أن حياة كل واحد من هؤلاء الرجال تحددها سلسلة من الافتراضات غير اليقينية وأن حياتهم مرتبطة فيما بينهم ولكن لا أحد فيهم يعرف حقيقة الآخر.

ولا ينبغي أن ننسى أن حدث الرواية يدور خلال خمسة أيام متتالية في عقد الستينات وأن كشف أحداث الماضي يتم بطريقة جزئية وعلى مراحل ، ليس بالتسلسل الذي حدثت فيه وإنما من خلال ترتيب الشخصيات التي تكشفها بداية من الشيء المعروف وهو أن بارجاس كان في السجن بعد الحرب إلى الشيء الأقل معرفة باشتراكه في مجموعة ثيرو دي لوس أنجلوس . وماذا عن اشتراك أنجلادا؟ يمكن القول أن التاريخ لا يدور حول ما مضى في الثلاثين عاما السابقة وإنما حول كيفية اكتشاف حقبة الثلاثين عاما بعد ذلك. وهنا تتحدد الرؤية الزمانية في هيكل الرواية من خلال الأسباب التي تكون نقطة البداية والتعبير عن الزمن الحاضر.

تعرض الرواية أحداث الماضي على لسان ضمير الغائب وباستعمال الفعل في زمن الحاضر، مما يطرح التدخل المباشر للقاص بنظام «الفلش باك» الذي يكسر نظرية الزمن، هذا من جهة. كما يمكن التوصل إلى خلاصة فحواها أن ما يقدم هو الشعور الداخلي للشخصيات التي تؤرخ بتاريخ سابق للتاريخ الحقيقي عن الزمن الماضي، من جهة أخرى. وهذا ما ينطبق على أحد المشاهد الهامة في الرواية: لقاء لاندروبي وسانشيت . سانشيت سياسي شيوعي أرثوذكسي النزعة يرى أن الخط الرسمي للحزب هو الهرطقة والمروق. يستدعي صوت سانشيت ويتذكر ما حدث من ثلاثين عاما:

«- لاندروبي!

يتوقف لاندروبي ويده تتذكر مداعبة مؤخرة المسدس التي يشعر بخشونة ملمسها وعليها حبات عرق ساخنة . يضغط على قندق المسدس من وراء باب الشرفة الخشبي الموارب. في الوقت الذي يراقب فيه الرجل الذي يدافع عن نفسه من فتحة محطة مترو الرتيرو، تجاه لاجسكا ، حاملا مدفعا خاصا بميليشيات

الكولونيل كاسادو... يرفع لاندروبي المسدس ويصوب، ولكنه لا يطلق الرصاص،
يصوب إليه السلاح مرة أخرى ويتسم ويخفض السلاح...
يصعدون ويأخذون الرجل بين نارين. ينبطح لاندروبي أرضا ويدخل إلى الأشرفة
ويكسر الزجاج بمؤخرة المسدس ويصيح: احترس ياسانشيث! عن طريق
الرتيروا (٣٧).

وبعد هذا المشهد مباشرة يقيم الحوار التالي بين سانشيث ولاندروبي ، حيث يقول الأول
للثاني في هذه المحادثة:

« - إنك واحد من أولئك النماذج القادرة على خداع منظمة ما وليس على خداع
شخصي . حتى الآن لم أتقدم لك بالشكر على تنبيهك لى ذلك الصباح، عندما
كنت أذافع عن نفسى فى شارع القلعة.

- كنت قد نسيت.

- أعتقد أنه كان بإمكانك قتلى شخصيا أو على الأقل، إن تتركهم يقتلوننى

- أننى لا أتذكر إذن.

- ومع ذلك فإنك بالنسبة لى مازلت خائنا.

- هل لأن ما فعلته فعله خرشوف ، بعد ذلك بسنوات عديدة؟

- كان خرشوف خائنا آخر.

- لا يمكن الحكم على الأشياء بسرعة ، نحن الرجال مختلفون . هناك من يشعر
أنه جدير بالتضحية بإنسان أو بآلاف من البشر من أجل مستقبل لا يوجد
ولانعرف أنه سوف يوجد؛ اليوم عن ذى قبل، لأن هناك إمكانات التدمير.
البعض الآخر، يعترف فقط بالواقع بالنسبة للأحياء، وإن كان يريدونه لهم، قبل
كل شيء أن يكونوا أحياء.

... ..

يطلق سانشيث قهقهة كما لو كانت إعصارا ؛ ولأنها إعصار فقد كان دويها
وصداها ينتشر فى الأركان والأسقف.

- إنك رجل مثقف .

يتراجع لاندروبي كما لو كانت وجهت إليه إهانة ويحنى رأسه كما لو كان يوافق على هذا السباب» (٣٤).

من المحتمل أن لاندروبي قد كذب حياء عندما قال أنه لا يتذكر انقاز حياة سانشيث ، على الرغم من أن المشهد الأول هو جملة اعتراضية وجهها القاص للقارىء ليدلى إليه بمعلومة مسبقة: كلمة «يتذكر» وسلوك لاندروبي السابق يؤكدان التفسير الأول. وإن ما يمكن تأكيده بالفعل هو أن لفظتى «خائن» و«عادل» يشيران إلى دلالة غامضة فى هذا الموقف. لقد أنقذ حياة اثنين : سانشيث وأمجلادا ، ولم يكن هذا موافقا لسلوكه ، دون أن يفكر فى المخاطر أو المكاسب التى يحققها لذاته وأنه مازال يساعدهما دون انتظار شىء بديل. ويمكن أن نطبق على تصرف لاندروبي هذا كلمات النقاد المحدثين حول البطل الساخر فى الأدب المعاصر:

« نظرا لأن البطل الساخر يعلم أنه ليس معمرا فإنه يركن إلى أن يظل على علاقة ودية مع رفاقه وإخوانه الذين هم إخوانه فى الموت، ومع المسافرين ، لفترة وجيزة على السفينة الطيبة، الأرض» (٣٥).

يعانى كل رجال ونساء رواية «أوف سايد» من فراغ داخلى عميق . المحظوظون يملأون هذا الفراغ- وفقا لأسلوب توياس- ولكن العديد منهم يعيش فى الوحدة والعزلة التى تبعث على الألم والضيق. الجانب الأكبر من العلاقات الإنسانية فى الرواية يقوم على العلاقات التجارية رغم أنها شخصية وتستلزم أشكالا للتعامل الدنىء. وليس من قبيل المصادفة أن تكون أغلب الشخصيات النسائية فى رواية «أوف سايد» عاهرات . مهنتهم تمثل تجارة المعاملات البشرية. ومع ذلك، فإنه بين العاهرات توجد صفات الكرم والتسامح تكون غالبا فى جو من المرح والبعد عن الاحقاد والضغائن.

ومع ذلك لا يتركهن جونثالو تورينتى باييستير فى حالهن بل يقدمهن فى صور ساخرة تهكمية ، إذ يشير إلى أن العديد منهن بدأن فى دراسة اللغة الإنجليزية بهدف زيارة زبائنهن. الكلمات الإنجليزية الأولية اللاتى ينطقنها بلكنة إسبانية صرفة تختلط بتعبيرات حوارية سوقية. عاهرات أخريات يتجهن للصلاة والعبادة ثقة فى الحماية الإلهية لنجاح مؤسساتهن. ماريا دولوريس أندوريان، عاهرة مرخص لها ، لا تقرأ الكتب التى تحظرها الكنيسة وتبدى استنكارها بالسماح بدخول السياح إلى البار الذى تتراده لأن السياح لهم طبائع وعادات سيئة.

دونيا لاورا، القوادة التى تنوب عن أمجلادا ، أكثر إبحاية: فى حقيبة يدها تتعايش الصلوات مع الحبوب المنشطة لإثارة الجنس^(٣٦).

أما بقية الشخصيات التى تتظاهر بأنها من علية القوم والأكاديميون وكبار الموظفين الذين يظهرون على صفحات الرواية بطريقة عابرة يتم التعرف عليهم من خلال انحرافاتهم أو رغباتهم الجنسية المتسلطة على عقولهم حيث تكون الهوة كبيرة بينهم وبين الصورة العظيمة التى يسعون لرسمها لأنفسهم . أما طبقة الخدم والعمالة المعاونة فهى تتكاثر وتتوالد فى البيئة التى تعيش فيها وإن التزامهم وأمانتهم تتبخر عندما يغيب سادتهم. وبالتالي يتصرفون بأسلوب خشن مبتذل. تعيش هذه النماذج بفكرة التسلط المهيمنة على عقول سادتهم فى إطار المعاملات المادية وخاصة الجنسية . يتفق سائق أمجلادا وأسكيفيل (المثقف) حول رؤية العالم دون أن يدركا ذلك:

(السائق) :

- حتى يقولوا بعد ذلك أن القضية الاجتماعية يتم اصلاحها بالأجور المرتفعة . أنت وأنا نستفيد من ذلك. وماذا بعد ذلك؟ هل يمكننا أن ننام مع شريكة مثل هذه ؟ سيكون هناك صراع الطبقات حتى تكون كل النساء فى متناول أى رجل^(٣٧).

... ..

(المثقف) :

- إنها طريقة عملية لمساواة المجتمع ؛ وهى فى الواقع الطريقة الوحيدة الفعالة. وحتى نتجنب صراع الطبقات، يجب ألا تكون هناك أسرة سرية^(٣٨).

تقدم رواية «أوف سايد» هذه الصورة المبتذلة التى كان قد تنبأ بها كارلوس ديثا فى ثلاثية «اللذات والظلال»^(٣٩). ينغمس مجتمع إسبانيا- من خلال رؤية مجتمع مدريد الصغير- فى الفساد واللذات وممارسة البغاء الذى ينخر فى البيئة الأخلاقية للمجتمع الذى ينقد ترابطه وتجانسه الجماعى. بعد ثلاثين عاما من انقضاء تلك الحرب الخيالية يقدم تورينتى بايستير الحياة الإسبانية خالية من المثل العليا وأن الحرب الصليبية كانت لإقرار عظمة إسبانيا إلا أنها فشلت فى كل ما اقترحته وشرعته باستثناء الوصول إلى السلطة. ولتكون فى النهاية ثلاثية «اللذات والظلال» هى النذير للواقع الحالى فى رواية «أوف سايد».

هوامش الفصل الخامس

- ١- رواية «السيد يصل»، ص ٥٨ .
- ٢- أنظر الصلة الدينية التي ربطها الكاتب بين عنوان الرواية الأولى «السيد يصل» والثانية «عيد الفصح الحزين» بالثلاثية.
- ٣- رواية «عيد الفصح الحزين»، ص ٤٩٤ .
- ٤- المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٦٧ .
- ٥- رواية «السيد يصل»، ص ٤١٦ .
- ٦- رواية «حيث يدور الهواء»، ص ٣٤٤ .
- ٧- رواية «السيد يصل»، ص ٤١٨ .
- ٨- رواية «عيد الفصح الحزين»، ص ١٧٩ .
- ٩- رواية «السيد يصل»، ص ١٤٤ .
- ١٠- المصدر السابق، ص ١٣٨ .
- ١١- د. على عبد الواحد واقى، علم اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ص ٢٦٧ وحسن عون : دراسات فى اللغة والنحو العربى، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ، ١٩٦٩، ص ٧ .
- ١٢- أنظر:
- Javier Villán : Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre , "La Estafeta Literaria, 1-11-1974, p. 15 .
- ١٣- أشار عدد من النقاد إلى أن التجانس الموسيقى يتضح بين بنية رواية «أسطورة / هروب خوطا بى» وبين خطة الهروب ذاتها.
- ١٤- José Ortega y Gasset: Ideas Sobre la novela 1925 , Madrid, Espasa Calpe, 1964 , p. 170 .
- ١٥- Joaquín Marco : "Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester" , Novela española actual, p. 89 .
- ١٦- المصدر السابق، ص ٨١ .

١٧- عن الرؤية الموضوعية والسلوكية، انظر:

- Ramón Buckley: Problemas formales de la novela española contemporánea , Ed.

Península, Barcelona, 1973 , pp.37-54 .

١٨- المصدر السابق، ص ٤٣ .

١٩- رواية «أوف سايد»، ص ٥٢-٥٩ .

٢٠- المصدر السابق، ص ٣٤-٣٥ .

٢١- المصدر السابق، ص ٣٨-٣٩ .

٢٢- المصدر السابق، ص ١٥٢-١٥٣ .

٢٣- المصدر السابق، ص ١١٦ .

٢٤- المصدر السابق، ص ٣٧٨ .

٢٥- Soldevila Durante : La novela desde 1936 , vol. II de Historia de la Li-

teratura española actual, Ed. Alhambra, Madrid , 1980 , pp. 139-140 .

٢٦- المصدر السابق، ص ١٤٠ .

٢٧- رواية «أوف سايد» ، ص ٧٥-٧٦ .

٢٨- هذه نظرية حافظ عليها بايستير في مناسبات متعددة .

- Sobejano, p. 237 .

٢٩- رواية «أوف سايد» ، ص ٨٥-٨٦ .

٣٠- المصدر السابق، ص ٢٣١ .

٣١- المصدر السابق، ص ١١٧ .

٣٢- يقول خابيير بيبان في محادثة أجراها مع جونثالوتورينتي بايستير بصحيفة الرسالة الأدبية في

يونيو ١٩٧٥ (ص ١٢) : «أكد بايستير أن أنجلادا كان يكذب : «إن ما يحدث هو أن أنجلادا هو

شخصية منافقة وأن تقديمه في هذا الموقف هو الأيظل خارج . لقد اعتقدت أن القارئ سوف يستنتج

ذلك بنفسه. بمعنى أنه نظرا لشخصية أنجلادا وللمستوى السردى فإن القارئ سيدرك أن أنجلادا في

تلك اللحظة يكذب». ومع ذلك فإن النقد لم يفهم ذلك على هذا النحو مما أصاب بايستير بالاحباط:

«ومن ثم ، على أي شيء ، تتفق ؟ هل ينبغي على المؤلف أن يشرح الأشياء أم لا ؟ لأن الطريقة

الوحيدة ، بالطبع ، ليكون ذلك واضحا- هي أن تشرح هذه الأشياء أو أن تضع مذكرة تفسيرية في

الهامش تقول فيها: «لاحظ يا سيدى أن الشخصية تكذب. لاتسلم نفسك يا سيدى لكذب

الشخصية»).

٣٣- رواية «أوف سايد» ، ص٢٥٩-٢٦٠ .

٣٤- المصدر السابق، ص٢٦٣-٢٦٤ .

- Charles I. Glicksberg: The Ironic vision in Modern Literature. la Hague: Ed. martinus Nijhoff, 1969, p. 35 .

٣٦- أنظر : حصر محتويات حقيبة اليد الخاصة بدونيا لاورا (رواية أوف سايد ، ص٤٠٨) كنموذج لسخرية الكاتب من خلال التجانس بين مكونات لا يمكن أن تتوافق فيما بينها: التراتيل الدينية والحبوب المنشطة.

٣٧- رواية «أوف سايد» ، ص٩١ .

٣٨- المصدر السابق، ص١١٥ .

٣٩- رواية «عيد الفصح الحزين»، ص٢٢٤-٢٢٥ .

حصاد الدراسة

تكشف دراسة الأعمال الروائية للكاتب الإسباني جونشالو تورينتى بايستير عن رؤيته للعالم وفقا للحالة النفسية للمجتمع من خلال منظور السخرية والتهكم والمحاكاة الساخرة. ففي رواياته يقنن موقفا وجوديا تكون نقطة بدايته الظن والإشتباه في كل نظرية والاعتراف بالطبيعة المبهمة للواقع والتجربة. ومن هذا المنظور تكشف أعماله الروائية مشكلات إسبانيا المعاصرة ومشكلات العمل الأدبي والعلاقة الحاطئة بين ما هو أدبي وما هو واقعي وجهود الإنسان المعاصر في البحث عن تأكيد هويته وحرية والتزامه وفقا لظروفه.

في هذه الدراسة عرضنا بعض العوامل الخارجية التي تعتبر قواعد أساسية في أسلوب تورينتى بايستير والتعبير عن حالة الإحباط التي يستشعرها . كان بايستير شاهدا في تكوين وفشل أيديولوجية كانت تقدم على أنها حل لمشكلات بلاده. كان عضوا في مجموعة المفكرين الذين منيوا بالهزيمة في انتصار الحزب. كان هؤلاء المفكرون يحافظون على الأيديولوجية التي تسهم - كما يرون- في التنمية الفعلية السياسية والإجتماعية لإسبانيا. وما أن انتهت الحرب الأهلية الإسبانية حتى واجهوا الواقع، بمرارة وإحباط، الذي يتعارض مع البيانات الرسمية للدولة. عاش بايستير الفترة التي كانت تقيد فيها الحريات وتفقد فيها الأشياء طبيعتها وفاعليتها وترفض الأمر الواقع. وكانت الأفكار تحت منظار الرقابة. كان عالمه الشخصي والإجتماعي تخيم عليه علامات الضيق والألم. فبالإضافة إلى الرقابة والقيود المفروضة على حرية التعبير كان هناك عامل ساهم في زيادة معاناة الكاتب يكمن في حالة اللامبالاة من جانب جمهور القراء تجاه مؤلفاته.

كل هذه الإحباطات جعلت بايستير يتناول مختلف الأساليب الروائية ويقوم بدفع عملية الكتابة بأسلوب تعدد المعاني واللجوء إلى الرمز الذي يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تأخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية الرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز. ولا بد من وجود علاقة بين هذين المستويين، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه: نغنى علاقة المشابهة، التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والرموز مثل النظام والإنسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسى

فى كليهما. وهو من هذه الناحية- كما يقرر تندال- على علاقة بالمجاز ولكنه مجاز شطره غير موضوعى أو محدد، ونعنى بذلك شطره «الموحى به» (الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص ٤٠). وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسى وليس المحاكاة الخارجية فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا «يقرر» ولا «يصف» بل «يؤمى» و«يوحى» بوصفه تعبير غير مباشر عن النواحي النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح (الأدب المقارن، ص ٣٢٩)، وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن فى أن الإشارة «تدل» على مشار إليه «محدد»، أما الرمز «فيؤمى» إلى شىء ما ولكنه غير «محدد» ولا «معين». وبالتالي يكون أبداع بايستير الأدبى من خلال الرمز هو الوسيلة التى يعلن بها رؤيته للواقع المؤلم.

ويستخدم تورينتى بايستير السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة كوسائل لترجمة هذا الموقف الوجودى من خلال الأدب، حيث يعبر عن حالة عدم الرضا تجاه الواقع التاريخى وتجاه الأدب وتجاه نفسه. وهى أشكال غامضة للخطاب يستلزم فك رموزها مشاركة خاصة من القارئ. يتجاوز الدال والمدلول وغالباً ما يعارضه وكل شكل من هذه الأشكال له عالمه الخاص وسماته المميزة. فالهجاء يقوم على النقد اللاذع للمشكلات المحيطة (إشارة مرجعية خارج النص)، وهذه المشكلات تختص بالقضايا الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، فى حين أن المحاكاة الساخرة هى محاكاة نقدية للخطابات والأجناس الأدبية. أما السخرية فهى تتضمن مستوى بلاغياً للتعبير عن شىء والدلالة عن شىء آخر، ومستوى فلسفياً يقوم على وعى الضمير بحدود حياة الإنسان.

ومن هنا كانت السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة وسيلة استفاد منها بايستير لقلب النظام القائم، سواء بالنسبة للتقاليد اللغوية والأدبية- فى علوم النحو والبلاغة والأجناس الأدبية والترابط الداخلى بين عالم الخيال وعالم الحقيقة- أو بالنسبة للمستويات المتعلقة بالمنظور السياسى والاجتماعى والطبيعى للعالم. أما الشخصيات وأنماط الخطاب والمواقف وطريقة كتابة بايستير - فىمكن إدراكها بفضل استخدام هذه المصادر.

وتحاول شخصية الرجل البطل فى روايات بايستير أن تفهم حالة الفوضى التى تحيط بها حيث تناقش هويتها وتبحث عن حريتها دون جدوى. ولو نظرنا إلى نموذج: «توبياس»: رجل يكافح من أجل حريته ليصل فى النهاية إلى وعيه بأن الحرية ليست ممكنة فى حدودها المطلقة وإنما إمكانية إنقاذها تكمن فى الإرتباط العاطفى بإمرأة. هذه الرؤية يحافظ عليها بايستير

فى رواياته الأولى ولكن تقل حداثتها فى رواية «أوف سايد» حيث يعلن بايستير عن ثقته فى وجود حل لمشكلة الوجود الإنسانى.

وهناك ملامح عامة تجمع شخصيات الكاتب منها: إستعداد الشخصيات للتحليل والدراسة النظرية وعدم استعدادها للعمل والفعل ، إبتعاد الشخصية عن محيطها وظروفها والبعد عن الأنا ، المثالية بلا أحلام، التردد والشك حول التحول والتغيير والتقدم والمستقبل . وهذه الشخصيات الساخرة التى تتأمل الواقع لكونها شخصيات هامشية منبوذة. وعن شخصية المرأة التى تقوم بدور البطولة فى الرواية نجد أن الصفات التى أشرنا إليها تختص بالشخصيات الرجالية الثانوية مثل حالة الخائن بيجاس فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» ولتصبح هذه الشخصيات مسخا كارىكاتوريا مشوها لحالة المثقف كما يحدث فى رواية «ايفيجينيا» مع شخصية كالكاس.

كما توجد شخصيات أخرى ذات دلالة فى فنه الروائى ممثلة فى شخصية الخائن والعدال، الموحدة فى نموذج واحد فتكون حياة هذه الشخصية قائمة على النزاع بين التضامن مع بنى جنسه وبين الإلتزام المجرد مع أيديولوجيته، وأنه يفضل البديل الأول بأن يغدر التزامه بأيديولوجيته.

وهكذا يدور الصراع فى داخله. ومن أمثلة هذا النموذج شخصية الخائن بيجاس فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» وليونا رددو لاندروى فى رواية «أوف سايد».

وياستدراك الخائن لذاته تكون شخصية العادل الذى يدافع عن النظريات السيادية والخضوع لها بشكل قاطع. وهذه الشخصية تكون دائما الشريك فى النظام الأخلاقى القائم . والعادل ليس نموذجا للتفاخر والتناقس وإنما هو شخصية ثقيلة الظل لما تتسم به من غطرسة. ومن بين نماذج هذه الشخصية العادلة نذكر سانثيث فى رواية «أوف سايد».

ولم تسلم شخصيات رجال السياسة والثقافة والفكر من تهكم بايستير لأنه وصفها بأنها تدعى المعرفة وأنها الناطقة بلسان المواقف البرجوازية والتقاليد المرعية فى ذات الوقت . وغالبا ما يستخدم بايستير المحاكاة الساخرة فى البلاغة السياسية والخطاب التاريخى ولغة الصحافة والراديو والتليفزيون لنقد وهجاء هذه الشخصيات والمواقف التى تمثلها. ومن جانب آخر يلجأ بايستير إلى الأساطير الكلاسيكية كما فى «عودة يوليسيس» و«ايفيجينيا» بهدف سحب الثقة من جراء زيف وخداع الشخصيات السياسية فى إسبانيا المعاصرة. وبالتالى تكون السخرية على مستوى الأدب محركا للسخرية فى المستوى المتعلق بالسياسة . أى أنه

يتخذ الأسطورة قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسى فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يائله ، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية.

وتهدف الخطابات الأدبية التى يستخدمها بايستير إلى البحث عن أشكال تفصل الواقع حيث يلجأ إلى الاعتداد بالقواعد الفنية الشكلية مثل ثلاثيته الواقعية «اللذات والظلال» إذ لم يترك بايستير أباً من القضايا المتعلقة بالأدب والبحث عن أشكال جديدة للاتصال من خلال الفن. كما أن رغبته الدائمة فى تقديم عمل أدبى متكامل يصور الحقائق الجوهرية برؤية جمالية تتضح فى «اللذات والظلال» و«دون جوان» و«أوف سايد» . كما أن اللغة التى يستخدمها تكشف أشكالاً أدبية للمحاكاة الساخرة فى رواية «انقلاب جوادالوبى ليمون» التى تكون البنية الأساسية فيها للسرد الروائى .

واختصار لكل ذلك نقول إن الاجراءات الأسلوبية التى اتبعتها جونثالو تورينتتى بايستير تتمثل فى: الجمل المعطوفة مع اختلاف عناصرها فى الخطاب الروائى؛ كسر القواعد المرعية فى أسلوب البلاغة والبيان والأجناس الأدبية؛ المحاكاة الساخرة للأساطير والحرفات والحكايات التقليدية؛ التزاوج المتعدد للأساليب والبواعث الأدبية التى تعكس عالماً لا يحالفه الاستقرار ، عالم مرتعش ومرتعج ، فضلاً عن عرضه للشخصيات والمواقف التى تطرح علينا إشكاليات بين الجوهري والمظهري. وإستخدام هذه الوسائل لجدها فى أعماله الأولى ثم يحاول بعد ذلك تنقيتها وتكثيفها فى رواياته التالية. وهذا بالطبع يؤكد لنا تطور المسيرة الروائية للكاتب.

والكاتب الساخر يمثل فى ابداعاته الأدبية العقل الواعى حول إستحالة الفهم الكامل للواقع واستحالة تجنب الإنسان فى محاولته لفهمه . وكما تقضى النزعة الرومانتيكية الجمالية فإن الأدب الساخر يخلق عالماً من صنع الخيال وأن عدم ثبات هذا العالم يستلزم رؤية نقدية. والأدب الساخر ليس شكلاً لتنظيم العالم وإنما هو صياغة شعرية للأنا التى لا ترضى بظروفها وقدرها .

كما أن التلاقى بين أعمال تورينتتى بايستير الروائية الأخيرة وبين المبادئ التى سنها مذهب الرومانتيكية الساخرة، لا يؤكد فقط معرفة بايستير الوثيقة بمصادر الثقافة الغربية وإنما هو إضاءة لنشاطه الإبداعي . ومن ثم تعتبر أزمة الحياة الإسبانية المعاصرة هى الأساس الموضوعى لموقفه من الوجود الذى وجد صداه فى ابداعاته الأدبية.

المصادر والمراجع

١- المراجع العربية والمترجمة:

- د. أحمد أبوزيد : الفكاهة والضحك ، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٢ .
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة فى الأدب العربى، سلسلة كتاب الهلال، العدد ٣٩٢، أغسطس ١٩٨٣ .
- د. أحمد محمد الخوفى : الفكاهة فى الأدب العربى (جزءان) سلسلة الأدب والنقد، مؤلفات الجمعية الثقافية المصرية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ .
- د. أميرة حسن نويره: دون كيشوت وعنصر السخرية فى الرواية الإنجليزية، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، أكتوبر ١٩٨٢ .
- د. أمينة رشيد: «السيموطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر» من كتاب: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، اشراف د. سيزا قاسم ود. نصر حامد أبوزيد، دار الياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦ .
- أوستين وارين ورنيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٢ .
- أولريش فايشتاين: التأثير والتقليد، ترجمة د. مصطفى ماهر، مجلة فصول ، المجلد الثالث، العدد الثالث، القاهرة ، أبريل ١٩٨٣ .
- د. حامد عبده الهوال : السخرية فى أدب المازنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- حسن عون: دراسات فى اللغة والنحو العربى، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٥ .
- راسان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١ .
- ريكام فرمكينا: الوسائل والغايات فى سيكولوجية اللغة، ترجمة أمين محمود الشريف، سلسلة ديوجين، العدد ٤٩ ، مايو / يوليو ١٩٨٠ .

- د. زكريا ابراهيم : مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- د. شكرى محمد عياد: البطل فى الأدب والأساطير ، دار نشر المعرفة، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٥٩ .
- د. شكرى محمد عياد: دائرة الابداع، مقدمة فى أصول النقد، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٧ .
- د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٥ .
- د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٠ .
- د. صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٨٠ .
- د. عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبى، دار المعرفة الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٨ .
- د. عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧ .
- د. عمر الدسوقي: تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .
- عبد القاهر الجرجانى: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق أ. محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٨٤ .
- د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣ .
- على أدهم: بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٨ .
- على أدهم : ألوان من أدب الغرب ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- على أدهم : على هامش الأدب والنقد« ، بدون تاريخ ودار نشر .
- د. على عبد الواحد وائى: علم اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، بدون تاريخ .
- د. محمد عنانى: كوميديا : الغريبان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٧ .

- محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (النماذج البشرية) دار نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧٣ .
- د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية، دار الثقافة، بدون تاريخ .
- د. محمد غنيمى هلال: المواقف الأدبية ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣ .
- د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف ، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٤ .
- د. محمد العبد: اللغة والابداع الأدبى، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع ، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٩ .
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨٧ .
- نازك الملائكة : ديوان شظايا ورماد ، منشورات المكتب التجارى، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٥٩ .
- د. نجاة حكمت : ملحمة الجاوتشو مارتين فييرو، الترجمة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة ١، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- د. نعمات أحمد فؤاد: أدب المازنى، مؤسسة الخانجى، القاهرة، ١٩٦١ .
- هنرى برجسون: الضحك ، تعريب سامى الدروى وعبدالله النديم، بدون تاريخ ودار نشر.
- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الابداع فى الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

٢- المراجع الأجنبية:

(أ) مؤلفات جونشالو تورينتى بايستير :

- El viaje del joven Tobías, Burgos, Eds. Jerarquía, 1938 .
- “ Lope de Aguirre, el Peregrino”, Vértice , (agosto 1940) .
- Lope de Aguirre, crónica dramática de la historia americana Madrid, Ed. Escorial, 1941 .
- El casamiento engañoso. Auto sacramental, Madrid , Ed. Escorial , 1941 .
- República barataria. Teomaquia, Madrid, Ed. Escorial , 1942 .
- Siete ensayos y una farsa, Madrid, Ed. Escorial, 1942 .
- Javier Mariño. Historia de una conversión , Madrid, Editora Nacional, 1943 .
- Gerineldo , Arriba (23 de Julio de 1944).
- El golpe de Estado de Guadalupe Limón, Madrid, Ed. Nueva Época, 1946 .
- El retorno de Ulyses, Madrid, Editora Nacional, 1946 .
- Literatura española contemporánea, Madrid, Afrodísio Aguado, 1949 .
- Farruquinio , Col. la novela del sábado, Madrid, Ed. Cid, 1954 .
- Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Ed. Guadarrama, 1956 .
- El señor Ilega, Barcelona , Ed. Arion, 1957 . Madrid, Alianza Editorial, 1971 .
- Donde da la vuelta el aire, Madrid, Ed. Barce., 1960 . Madrid, Alianza Editorial , 1971 .
- La Pascua triste , Barcelona , Ed. Arion, 1962 , Madrid, Alianza Editorial, 1972 .
- Don Juan, Barcelona , Eds. Destino, 1963 .
- Teatro español contemporáneo, Madrid, Ed. Guadarrama, 1968 .
- Off- side , Barcelona, Eds. Destino , 1969 .
- La saga / fuga de J.B. Barcelona, Eds. Destino, 1972 .

- El Quijote como Juego , Madrid, Ed. Labor, 1975 .
 - Cuadernos de la Romana, Barcelona, Eds. Destino , 1975 .
 - Nuevos cuadernos de la Romana. Barcelona, Eds. Destino, 1975 .
 - Fragmentos de Apocalipsis, Barcelona, Eds. Destino, 1977 .
 - Obra completa , Tomo 1, Barcelona , Eds. Destino, 1977 .
 - Las sombras recintos, Barcelona, Eds. Destino, 1979 .
 - El cuento de sirena, Barcelona, Editorial Juventud, 1979 .
 - La isla de los Jascintos Cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas , Barcelons, Eds. destino, 1980 .
 - Los cuadernos de un vate vago, Barcelona, Ed. Plaza & Janés, literaria, 1982 .
 - El hostal de los dioses amables , Barcelona , Editorial Planeta, 1984 .
 - La rosa de vientos, Barcelona, Ediciones Destino, 1985-1989 .
 - Filomeno, a mí Pesar. Memorias de un señorito descolocado, Barcelona, Editorial Planeta, 1988 .
 - Yo no soy yo , evidentemente. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1989 .
 - Crónica del rey pasmado, Barcelona , Editorial Planeta, 1989 .
 - La boda de Chon Recalde, Barcelona, Editorial Planeta , 1995 .
 - Los años indecisos, Madrid, Espasa- Calpe, 1979 .
 - Doménica, Madrid, Espasa - Calpe, 1999 .
- (ب) دراسات نشرت في الدوريات عن مؤلفات تورنتي بايستير :
- Amorós, Andrés : “ Conversación con Gonzalo Torrente Ballester Sobre la saga/ fuga de J.B. “ Insula, 317 (abril 1973, pp. 4,14) .
 - Amorós, Andrés: “ El Apocalipsis irónico de Gonzalo Torrente Ballester. “ Cudernos Hispanoamericanos, 340 (oct. 1978) pp. 137-148 .
 - Batalló, José:" Gonzalo Torrente Ballester a estas alturas de la edad “ Triunfo (28 agosto 1972).
 - Crescioni Neggers, Gladys: “Gonzalo Torrente Ballester nuevo académico.

- “ Estafeta Literaria, 564 (15 mayo 1975), pp. 8-10 .
- Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester, Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981 .
 - Lértora, Juan Carlos:" Fragmentos de apocalipsis y la novela polifónica “ Revista de Estudios Hispánicos. IV, 2 (invierno 1980), pp. 199-205 .
 - Lozano, Adolfo:" Características estructurales de la narración en la trilogía de Los gozos y las sombras de Gonzalo Torrente Ballester “. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. IV, 2 (otoño 1979) , pp. 59-71 .
 - Miller, Stephen :” Don Juan y la novelística posterior de Torrente Ballester” . Insula, 412 (marzo 1981), pp. 3-5 .
 - Pemán, José María: “ Carta con valor de almuerzo para Gonzalo Torrente Ballester” Papeles de Son Armadans, XLI (agosto 1959) pp. 195-204 .
 - Ridruejo , Dionisio : “Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra”, Destino (19 agosto 1972), pp. 8-9 .
 - Riera, Miguel y Josep Sarret ;” Gonzalo Torrente Ballester: el espectador de su imaginación” . El Viejo Topo, 20 (Mayo, 1978) , pp. 54-58 .
 - Villanueva, Manuel : Reseña de la Saga/ fuga de J.B. por Gonzalo Torrente Ballester. Cuadernos Hispanoamericanos, 242 (febrero 1973), pp. 372-375 .
 - Villán , Javier: “ Gonzalo Torrente Ballester , en la cumbre. “ estafeta Literaria, 533 (I de febrero 1974) .
- (ج) مراجع عن الفن القصصى الأسباني المعاصر :
- Alborg, Juan Luis: Hora actual de la novela española , 2 ed. 1951; Madrid: Ed. Taurus, 1968 .
 - Amorós , Andrés: Introducción a la novela contemporánea. 3. ed . Madrid: Eds. Cátedra, 1974 .

101

- Amorós, Andrés : La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala. Madrid. Ed. Gredos, 1972 .
- Beneyto, Antonio : Censura y política en los escritores españoles. 2 ed Barcelona, Ed. Euros, 1975 .
- Bosch, Rafael: De la República a la postguerra (las generaciones novelísticas del 30 y del 60) . vol . II de la novela española del siglo XX. Madrid, Ed. las Américas, 1971 .
- Buckley, Ramón : Problemas formales en la novela española contemporánea. Barcelona, Eds. Península, 1968 .
- Carballo Calero, Ricardo : Historia de la literatura gallega contemporánea. Vigo, Ed. Galaxia, 1963 .
- Carreter, Lázaro F.: Literatura española contemporánea. Salamanca, Ed. Anaya, 1969 .
- Castellet , José María: La hora del lector (Notas Para una iniciación a la Literatura narrativa de nuestros días). Barcelona, Ed. Scix Barral, 1957.
- Clotas, Salvador y pere Gimferrer: 30 años de literatura. Barcelona . Ed. kairós, 1971 .
- Corrales Egea , José: La novela española actual. Madrid, Ed. cuadernos para el diálogo, 1971 .
- Correa, Pedro: Narrativa española actual, Nuestro Tiempo , 255 (marzo 1973) , pp. 38-64 .
- Curutchet, Juan Carlos: Introducción a la novela española de post - guerra, Montevideo, Ed. Alfa, 1966 .
- Díaz , Elías. Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975) . 2 ed. Madrid , Ed. Cuadernos para el diálogo, 1978 .
- Domingo , José: La novela española del siglo XX: de la postguerra a nuestros días, vol II. Barcelona: Ed. Labor , 1973 .

- Ferreras, José Ignacio : Tendencias de la novela española actual; 1931 - 1969 , Seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la Posguerra española, París, Eds. Hispanoamericanas, 1970 .
- Garcia - viño, M.: Novela española actual , Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.
- Gil Casado, Pablo : La novela social española (1920-1971), 2 ed. Barcelona, Seix Barral , 1973 .
- Goytisolo , Juan : “ para una literatura nacional popular” Insula , 146 (enero 1959), p. 6 .
- Goytisolo, Juan : Problemas de la novela, Barcelona, Siex Barral, 1959 .
- Gullón, Ricardo: “ España 1959 . La generación del 36” Asomante, XV, 1 (enero- marzo 1959), pp. 64-69 .
- Gullón, Ricardo. “ La generación española del 36 , Insula, 224-225 (Julio - agosto 1965) pp. 1, 24 .
- Hickey , Leo ; Realidad y experiencia de la novela, Madrid , Ed. Cupsa-Goliárdica, 1978 .
- Iglesias Laguna, Antonio: Treinta años de novela española , 1938-1968 . Madrid, Ed. Prensa Española, 1970 .
- “ La cultura española del siglo XX”, número especial de Triunfo, 507 (17 abril 1972).
- Lloréns Vicente “: Perfil literario de una emigración política. “ Aspectos sociales de la literatura española , Madrid, Ed. Castalia 1974 , pp. 215-244 .
- Mainer, José Carlos : Falange y literatura, Barcelona , Ed. Labor , 1971 .
- Mainer , José Carlos : “ La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo. “ Insula , 271 (1961), pp. 3-4 .
- Mancisior , José : “La literatura española bajo el signo de Franco. “ Cuadernos Americanos, LXIII (mayo - Junio 1952) , pp. 26-48 .

- Marra- López, José L. " Los novelistas de la promoción de 1936 " *Insula*, 224-225 (Julio agosto 1965) , p. 13 .
- Marra- López, José L.: "Narrativa española fuera de España: 1939-1961, Madrid, Ed. Guadarrama, 1963 .
- Martínez Cachero, José María: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975* , 2 ed. : La novela española entre 1936-1969, Historia de una aventura, Madrid, Ed. Castalia, 1979 .
- Nora, Eugenio de: *La novela española contemporánea 1927-1960*, vol. II, Madrid, Ed. Gredos, 1962 .
- *Novela española actual. Conferencias y coloquios del Ciclo sobre Novela española actual en la Fundación Juan March y Eds. Cátedra*, 1975 .
- Pérez Minik , Domingo : *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1957 .
- Ridruejo, Dionisio ; *Casi unas memorias*, Barcelona , Ed. Planeta, 1975 .
- Ridruejo , Dionisio: "La vida intelectual en el decenio de la postguerra " , *Entre Literatura y política*", Madrid , Hora II., 1973 , pp. 15-72 .
- Rubio , Rodrigo: *Narrativa española , 1940-1970* , Madrid, Espesacalpe, 1970 .
- Ruiz- Castillo Basala, José : *El apasionante mundo del libro . Memorias de un editor* , Madrid, Ed. Agrupación nacional del comercio del libro , 1972 .
- Sáinz de Robles, Federico Carlos: *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Ed. Pegaso, 1957 .
- Sanz Villanueva , Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* , Madrid, Edicusa, 1972 .
- Serrano Poncela, Segunda: "La novela española contemporánea " *La Torre*,1,2 (abril junio 1953) pp. 105-128 .
- Sobejano , Gonzalo : *Novela española de nuestro tiempo (en busca del*

- pueblo perdido), 2 ed. Madrid , Ed. Prensa Española , 1975 .
- Soldevila Durante, Ignacio: La novela desde 1936 , vol . II de Historia de la Literatura española actual, Madrid, Ed. Alhambra, 1980 .
 - Soldeila , Durante; Ignacio: “ La novela española actual. Tentativa de entendimiento” Revista Hispánica Moderna, XXXIII (1967), pp. 89-108.
 - Spires, Robert C: La novela española de postguerra, Madrid, Ed. Planeta, 1978 .
 - Torre, Guillermo de: “Afirmación y negación de la novela española contemporánea “ Ficción, 2 (Julio- agosto 1956), pp. 122-141 .
 - Torre, Guillermo de : “ Los puntos sobre las íes novelísticas (Réplica a Goytisolo)., Insula, 150 (15 mayo 1959) , pp. 1-2 .
 - Yerro Villanueva, Tomás: Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona , Ed. Universidad de Navarra, 1977 .
- (د) مراجع عن نظرية الأدب واللغة والرواية (السخرية والهجاء والأسطورة) :
- Abastado, Claude: “ Situation de la parodie”. La parodie. Cahiers du 20e siècle, 6. Paris: Eds. Klincksieck, 1976 , pp. 9-37 .
 - Allemann, Beda: “ De l’ironie en tant que principe littéraire”. Trad. Jean Pierre Morel. Poétique, 36 (nov. 1978) , pp. 358-398 .
 - Baquero Goyanes, Mariano: Estructuras de la novela actual, Barcelona, Ed. Planeta, 1970 .
 - Barthes, Roland , Greimas et al : Análisis estructural del relato, 3a ed. Trad. Beatriz Dorriots. París , 1966 , Buenos Aires: Ed. Tiempo contemporáneo , 1974 .
 - Bergson , Henri: Le rire. Essai sur la sign ification du comique . 1924 : Paris: Presses Universitaires de France , 1972 .
 - Bleiberg, Germán y Julián Marías, eds.: Diccionario de literatura española, 1949; Madrid: Eds Revista de Occidente, 1972 .

- Butor, Michel: "La critique et l'invention" Répertoire III. Paris: Eds. de Minuit, 1969, pp. 7-20 .
- Castagnino, Raúl H: Sentido y estructura narrativos, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970 .
- Culler, Johathan: Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. 1975; Ithaca: Cornell Paper-backs, 1978 .
- De Man, paul: "The Rhetoric of Temporality". Interpretation: Theory and Practice. Ed. Charles S. singleton. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969 , pp. 173-209 .
- Dickie, George : "Meanings and Intention". Genre 1,3 (July 1968), pp. 182-189 .
- Duist, Lionel: Satire, Parodie, calembour: esquisse d'une théorie des modes devalués. Stanford French and Italian Studies. Stanford, 1978 .
- Elliott, Robert C: The Power of Satire : Magic, Ritual, Art. Trenton: Princeton University Press, 1960 .
- Feder, Lillian : Ancient Myth in Modern Poetry , Princeton : Princeton University Press, 1971 .
- Ferdinandy; Miguel de : " Figura mítica y epopeya de la edad heróica". Eco, 133-134 (mayo- Junio 1971), pp. 141-136 .
- Gans, Eric: Hyperbole et ironie" Poétique , 24 (1975), pp. 488-494 .
- Hutcheon, Linda : " Ironie et parodie: stratégie et structure." Poétique, 36 (nov. 1978), pp. 467-479 .
- Hutcheon, Linda: "Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie." Poétique, 46 (avril 1981), pp. 140-155 .
- Jenny, Laurent:" Structure et fonctions du cliché." Poétique 12 (1972) , pp. 495-509 .
- Kierkegard, Soren: The concept of Irony with Constant Reference to

- Socrates. Trad. Lee M. Canel . Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Kristeva, Julia: " Bakhtine, le mot, le dialogue et lo roman" Critique (Avril 1967), pp. 438-465 .
 - Lyon L'ironie.: Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1978 .
 - Martinez Bonati, Félix: La estructura Narrativa de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética. Santiago de Chile, 1960; Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972 .
 - Mellor, Anne K: " On Romantic Irony , Symbolism and Allegory. " Criticism, 21 (Summer 1979), pp. 217-229 .
 - Messières, R.E. de: " L'ironie dans l'oeuvre de Giraudoux. " Romantic Review Dec. 1938), pp. 373-494 .
 - Muecke, D.G. : " Analyses de Iíronie", Trad. Philippe Hamon, Poétique, 36 (nov. 1978), pp. 478-494 .
 - Peñuclas, Marcelino C.: Mito, literatura y realidad, Madrid, Ed. Credos, 1965 .
 - Pittaluga, Gustavo:" Ironía , temperamento y carácter", Revista de Occidente, XLVII (mayo 1927), pp. 129-145 .
 - Rodríguez- Veccini , Hugo:" El discurso histórico poético en el Quijote". New Haven, 1979 .
 - Todorov, Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires : Ed . Tiempo Contemporáneo, 1972 .
 - Todorov, Tzvetan: Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique, Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine . Paris: Eds. du Seuil, 1981 .
 - Todorov, Tzvetan: " Poética". Trad. Ricardo Pochtar y Andrés Pirk: Qué es el estructuralismo. Eds. O. Ducrot, T. Todorov et al. Buenos Aires: Losada, 1971 .

- Vaz, Louis : Arte y literatura fantástica. Trad . Juan Merino, Buenos Aires: Ed. Eudeba, 1965 .
 - Villegas Morales, Juan: La estructura mítica del héroe en las novelas del siglo XX. Barcelona: Ed. Planeta, 1973 .
 - Volkening , Ernesto: " Reflexiones sobre el mito Y la mitología." Eco , 133-134 (mayo-junio 1971), pp. 1-16 .
- (هـ) مراجع عامة :
- Caro baroja, Julio: Algunos mitos españoles, 3a ed. Madrid, Eds. del Centro, 1974 .
 - Caro Baroja, Julio : Las brujas y su mundo. Madrid : Ed. Revista de Occidente, 1961 .
 - Carpenter, Alejo : " Problemática de la actual novela latinoamericana." La novela hispanoamericana. Ed. Juan Loveluck , Santiago : Ed. Universitaria, 1963 .
 - Castañón, José Manuel : Confesiones de un vivir absurdo. Caracas: Eds. paraguachoa, 1959 .
 - Castellar Cassol, Juan: " Fascismo y falangismo" Cuadernos americanos, LXLIII (nov - dic. 1955), pp. 41-50 .
 - Cierva, Ricardo de la: Historia del franquismo : Orígenes y configuración (1939-1945) . Barcelona: Ed. Planeta, 1975 .
 - Gallo , Ezequiel: " Lo inevitable y lo accidental en la historia." Revista Latinoamericana de Filosofía, VI, 3 (nov. 1980), pp. . 257-266 .
 - Lafn Entralgo, Pedro: Descargo de conciencia (1930-1960), Barcelona, Ed. Seix Barral, 1966 .
 - Lertora, Juan Carlos: Tipología de la narración : A propósito de Torrente Ballester, Madrid, Editorial Pliegos, 1990 .
 - Loureiro, Angel G. : Mentira y seducción, la trilogía fantástica de Torrente Ballester , Madrid, Editorial Castalia, 1990 .

- Ponte Far , José A.: Galicia en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, Consello de Ferrol, Editirial Tambre, 1994 .
- Puccini, Dario: Romancero de la Resistencia española . México: Eds. Era, 1967 .
- Ruiz Rico, Juan José : El papel Político de la Iglesia Católica en la España de Franco (1936-1941) . Madrid: Ed. Tecnos, 1977 .
- Sánchez Dragó , Fernando : Gárgoris y Habidis. Una historia máigic de España. 15 ed. Pamplona, 1980 .
- Sorel, Georges: Reflexiones sobre la violencia. Trad. Luis Alberto Ruiz., Buenos Aires: Ed. La Pléyade, s.f.
- Southworth , Herbert R.: Antifalange: Estudio crítico de “ Falange en la guerra de España: la Unificación y Hedilla” de Maximiliano García Venero . Trad. José Martínez. Paris: Ed. Ruedo Ibérico, 1967 .
- Varela Ortega, José: " Objetividad y explicación en historia." Madrid, 1981.

محتويات الكتاب

٣	مقدمة
	الفصل الأول:
١٩	بايستير والبيئة الثقافية في إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب الأهلية
	الفصل الثاني:
٤١	الدلالات اللغوية والنفسية للسخرية
	الفصل الثالث:
٦٣	السخرية والأسطورة في إبداعاته الأدبية الأولى
	الفصل الرابع:
٨٧	المحاكاة الساخرة في رواية: «انقلاب جواد الوبي ليمرن»
	الفصل الخامس:
١٠٩	السخرية في الروايات الواقعية: - ثلاثية «الذات والظلال» - رواية «أوف سايد» ..
١٤١	حصاد الدراسة
١٤٥	المصادر والمراجع

رقم الإيداع ٢٠٠١/٤٧١٨

الترقيم الدولي 2 - 053 - 322 - 977 I.S.B.N.

دار روتاهيرنت للطباعة ت : ٧٩٥٢٣٦٢ - ٧٩٥٠٦٩٤
٥٣ شارع نوبار - باب اللوق



دكتور عبد الفتاح عوض

في الأدب الأسباني
السخرية في روايات باليسير
دراسة نفسية سيكولوجية



Bibliotheca Alexandrina



0354152



للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES