الرواية التاريخية
بين الخيال المكتوب والخيال البصري

د. عزيز زروقي
المغرب

ملخص:

تعتبر الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على التاريخ، وعلى المرجعيات الثقافية المختلفة، وذلك لطبيعتها الحوارية التي تجعلها قابلة لاحتواء سجالات متعددة وخطابات متخللة وأجناس أدبية وغير أدبية، مما يجعلها فضاء قابل لاحتواء مشارب معرفية وثقافية متعددة ومتنوعة. ارتبط هذا الجنس الأدبي السردي منذ نشأته بمبدأ التنوع، راسما عالمه الخيالي من المرجعيات الثقافية للمجتمع الذي نشأ فيه، والذي يتخذه الروائي منطلقا للتعبير عن رهانات ورؤى جديدة. الرواية ذلك الجنس الأدبي النثري السردي التخيلي، تحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ، لتسهم بشكل فاعل وحاضر في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص، وضمن حقول الفن والآداب المختلفة، جنبا إلى جنب مع العلوم الإنسانية الأخرى.

كلمة المفاتيح: الرواية– الرواية التاريخية– التراث– الفن– المجتمع– الكتابة– التمثيل– الجنس الأدبي– إثراء الخيال– النقاء النوعي– الصدق– السرد– الوصف– الحبكة– الصراع– انفتاح على التاريخ....

Abstract:

The novel is considered one of the most open literary genres to history and to various cultural references, due to its dialogic nature, which makes it capable of containing multiple debates, intersecting discourses, and literary and non-literary genres, making it a space capable of containing multiple and diverse cognitive and cultural streams. Since its inception, this narrative literary genre has been linked to the principle of diversity, drawing its imaginary world from the cultural references of the society in which it grew up, which the novelist takes as a starting point to express new bets and visions. The novel is an imaginative narrative prose genre that attempts to capture what is essential and dialectical in man's relationship with history, to contribute actively and presently in presenting its images of this relationship according to its own artistic perspective, and within the various fields of art and literature, side by side with the other human sciences.

-Key Words : The novel, the historical novel, heritage, art, society, writing, acting, literary genre, enriching the imagination, qualitative purity, honesty, narration, description, plot, conflict, openness to history....

مدخل:

لا ريب أن التجدد الذي مس النظرة إلى الأدب، سواء من جهة نظرية الأدب أو نظرية التاريخ، يعد من بين أهم ضروب التغيير ذات القيمة العلمية والثقافية المحورية التي حدثت في هذا المجال. وبعدما ظل الأدب مدة طويلة قابع في الظل، ولا يثير أي اهتمام بين الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية، بل لا يشار إلي بعض أجناسه كالرواية، إلى على نحو محتشم في كتب الشعر والبلاغة[1] .في وقت كذلك كان لازما أن تكون الرواية عادة قادرة على احتواء كل شيء، **فمن الخطء على سبيل المثال أن نتخيل أن البشر يقودون وجودا ماديا وكل شيء سيكتب حتى اقتراب الموت**[2].

بدأت هذه اللامبالاة تتعرض للتشكيك والمساءلة والتفكيك، وأضحت الدراسات الأدبية كأنها تعيش منعطفا أو لحظة تحول كبيرة أمام الأسئلة الجديدة، والافتراضات النقدية والمنهجية المبتكرة التي يصدر عنها الباحثون، في سياق فكري ما بعد حداثي بات فيه الأدب يتعين بوصفه مختبرا ومن ثم يتبين أنه ضروري وأساس لفهم العالم إن الوظيفة التي ينهض بها الأدب في تخصيب الخيال الاجتماعي، وفضاء المعرفة الواسع الذي يجترعه من خلال العلاقة النوعية متعددة المظاهر التي يقيمونها مع الشخصيات والأحداث المتخيلة، دفعت عددا من المهتمين بالعلوم الإنسانية إلى التخلي عن النظرة السابقة التي حجبت حقيقة الأدب، من فرط ما استحكم بها هاجس التعالي والامبالاة. أصبح من المؤكد، إذن، يمكن القول أن الشكل الفني الذي يميز الأدب، والمتخيل الواسع الذي ينهل منه، يجعل استطاعته بلا حدود. ولما كان الأدب اجتماعيا بالأساس، سواء نظر إليه من جهة المبدع الذي يجعل من النص مطية للعبور إلى المتلقي حتى في أكثر جوانب إبداعه الحميمية، أم من جهة القارئ الذي لا مناص له من أجل الفهم من إسقاط تجربته الخاصة على العالم، فإن الدور اللماح الذي يقوم به لا يكتفي فيه بدفع القراء إلى أن يختبروا تجربة الشخصيات المتخيلة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى أن يستكشف بطريقة أصيلة العالم الاجتماعي، ذلك الاستكشاف الذي لا يظهر فقط الأشياء على نحو تفقد فيه لا مبالاتها واعتياديتها بل يجعلها، أيضا، مفتوحة على قراءات وتأويلات لا نهائية.

الرواية فن من فنون النثر الأدبي قائم على الحكاية ينتظم على نحو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة تقوم بها شخصيات أو قوى معينة، وتستغرق قطاعا عريضا من الزمن، وتجتمع فيها عناصر تختلف أهميتها بحسب نوع الرواية، ويربط ذلك كله حبكة ترتفع بها إلى التأزم الذي يصل مداه قبل النهاية، فيأتي الحل إيجابا أو سلبا، أو تكون النهاية مفتوحة لا تقدم حلا بل تدفع القارئ إلى المشاركة في الصراع والبحث عن حل للتأزم والعقدة ".[3] الرواية شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد والوصف والحبكة والصراع لتصل إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة أقول: . ومن تلكم الأشكال السردية القديمة : رواية "حي بن يقظان" لابن طفيل. ورواية "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، هي أشكال روائية مبكرة في الأدب العربي، ولم تعرف على النحو الذي عرفت عليه في الغرب إلا في هذا القرن. ولعل أول محاولة تنضوي تحت هذا الشكل السردي الذي يقع وسطا بين القديم والحديث ما كتبه **محمد المويلحي** تحت عنوان: "عيسى بن هشام". **والغريب أن المفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية (Roman) كان أيضا يعني عملا خياليا سرديا شعريا جميعا قبل أن يستحيل هذا المفهوم في القرن السادس عشر إلى إبداع خيالي نثري طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها ووصف مغامراتها**[4].

يمثل استدعاء التاريخ في الكتابة الروائية رصيدا مرجعيا، إذ تؤسس الرواية من خلاله عالمها المتخيل بإقامة علاقات مع ألوان إبداعية، الشيء الذي يجعل منها أفقا مفتوحا، بداخله ينصهر الأدبي بالفني، والشفوي بالمكتوب، فيأتي هذا النص متعدد المصادر متلون

النسيج، يتغذى من التراث الشخصي والمحلي والعام بشتى أصواته ولغاته، ومن حقول التاريخ والأخبار والوقائع. وأيضا من التراث الروائي العالمي الإنساني على اختلاف مراجعه وتشكلاته التي تعتبر أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية.

فهي بالتالي عمل فني يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصور رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له[5].

يعرف (جورج لوكاش) Georg Lukács الرواية التاريخية بأنها "رواية تاريخية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات "[6].

السؤال المركزي الذي يطرح نفسه هنا؛ هو: **هل يتمكن الروائي من الكتابة عن الوقائع التاريخية بشكل أدبي متميز؟ وكيف يكتب في مجاله عن حيوات متخيلة وقضايا التاريخ إلى فضاء المتخيل؟ وهل استطاعت الرواية أن تستوعب أحداث الزمن الغابر؟ ثم كيف يشتغل التاريخي ضمن الحدث الروائي التخييلي؟**

يقودنا البحث في علاقة الرواية بالتاريخ إلى إعادة التفكير في إشكالات كبرى، تخص علاقة الأدب بالتاريخ. وهذا يجعلنا نطرح أسئلة أخرى كذلك من قبيل: **هل توجد إشكالية تنازعية بين التاريخ والأدب؟ وهل في وسع وقائع الأرشيف أن تضارب، أو تتضارب مع فنون السرد ومجازاته؟ وهل توجد رابطة، أو سلسلة روابط بين النصّ الروائي والنص التاريخي؟ وهل الرواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعيّة للحدث الروائي؟ وبالتالي فإنّ لهذه الحالة مرجعيتين: مرجعية حقيقية مّتصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي. وهذا يصل بنا إلى سؤال أكثر أهمية: كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أي كيف يشتغل الحقيقي ضمن التخييلي؟ وما العلاقة التي تربط الرواية بالسمعي البصري؟ وهل فعلا تفاعل المتلقي مع المكتوب المروي والمكتوب المرئي؟**

تعددت تعريفات النقاد العرب والأجانب للرواية التاريخية، إلا أنها تتفق جميعا في النص على اعتمادها على التاريخ كمادة أساسية للعمل الروائي. ويمكننا التمييز بين نوعين من التعريفات، يتمثل النوع الأول: في التناول التقليدي للرواية التاريخية، والذي يحرص على الأمانة في نقل الأحداث التاريخية وعدم تزييفها، أما النوع الثاني: فهو حداثي وجديد للتاريخ، حيث تستعمل الرواية كمادة خام، لا لنقلها أو إعادة صياغتها، ولكن لتحقيق أهداف روائية لا تتحقق إلا بها. سأحاول في هذا المقال تناول مباحث ساهمت في تقديم لمحات نظرية عن الرواية التاريخية والتاريخ من حيث التعريف، وعلاقتها بالتاريخ، وحدودها الفنية والحقيقية واشتغال الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي، واشتغال الحقيقي ضمن التخييلي. والعلاقة التي تربط الرواية بالسمعي البصري، ومدى استجابة المتلقي مع المكتوب المروي، والمكتوب المرئي.

1 ـالمبحث الأول: سؤال علاقة الرواية التاريخية بالتاريخ:

نجد الإنسان غالبا ما يعزف عن قراءة كتب التاريخ على الرغم من حبه الشديد للماضي بكل ما فيه من تفاصيل وخبرات والذي هو ملك التاريخ، والتاريخ حافظه، نجده غالبا ما يعزف عن قراءة كتب التاريخ، ويمل الحياة بين صفحات هذه المراجع المملوءة بالحشود الهائلة من الأحداث المملة والأخبار المتشابهة. لاسيما أن أكثر المؤرخين قد يجيدون جمع الأخبار ومقارنتها ورصدها وتحليلها، إلا أنهم يقومون بهذا في إطار علمي جاف، ويعرضونها عرضا قد يكون مملا يغري الناس بالزهد في كتب التاريخ والوقوف على حوادثه وأخباره. والعنصر الأدبي لازم في كتابة التاريخ، والشعور بالحاجة إليه، هو الذي ساعد على ميلاد الرواية التاريخية. يبعث التاريخ في النفس

البشرية التوق للماضي وتقليده في جوانب الخير والحذر من الانزلاق في ثغرات البشرية التليدة، والتاريخ حين يصبح بأحداثه وشخصيّاته مادة للرواية، فإنه يصير بعثا كاملا للماضي، يرتبط فيه الحاضر بالماضي الخالد في رؤية فنية شاملة، **فيها من الفن روعة الخيال وجاذبية الذكرى، ومن التاريخ صدق الحقيقة**. ولعل هذا يفسر جاذبية الرواية التاريخية التي تحاول أن ترد الحاضر لشيء كان موجودا فعلا؛ فالقارئ وهو يقرأ الرواية التاريخية يشعر أن ما يقرؤه ليس من صنع خيال المؤلف، فالخيال وظيفته هنا هو تشكيل الصورة التي كانت عليها الحياة في العهد القديم، ورسمها دون تحريف أو زيادة أو نقصان.

يصنع الروائي بمخيلته حياة أجمل، موازية لواقع قد كان يراه مناسبا، ولا يكتفي بمحاكمة وتجريم الماضي، ومحاكمة الحاضر، بل إن الرواية تجعل الكاتب يستشرف ألوانا مغايرة يصنعها كي يلون بها الغد. فالتاريخ في صورته المعروفة ما هو إلا حقائق مجردة لها وجود محدد، وقد أعدت سلفا وبمجرد دخول هذه الحقائق التاريخية في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي. وفيما يتعلق بالتزام الروائي بحقائق التاريخ، يقول (جورج لوكاش) Georg Lukács: "يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبدع وحبكتها المتخيلة"[7]. المؤلف في استلهامه للتاريخ يعيد ترتيب الأشياء وتوزيع الأدوار كما يريد، تأصيلا لرؤيته التي يقيم بناءها في معماره الروائي الجديد. وفي انتخابه للأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص ببنيته العميقة والشكلية المتماهيتين يقدر المسافات، ويشكل الألوان، ويصور الأماكن والحالات، ويركب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين، ليخلق بعد ذلك نصا إبداعيا نواته وحدة التجربة الإنسانية، بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز دلالات تشير إلى طبيعة الزمان والمكان وما يجري فيهما من أحداث كما قال عنها (غاستون باشلار) Gaston Bachelard : " في أعماق ركن يتذكر الحالم كل الأشياء التي تتماثل مع الوحدة، أشياء هي ذكريات الوحدة، والتي تنكشف هويتها، ولكنها منسية ومهجورة في الأركان"[8].

يكون الروائي هنا أمام أمرين: الأول هو ضرورة الالتزام بحقائق التاريخ الكبرى دونما تغيير أو تزييف، أما الثاني: جواز استيعاب الرواية التاريخية للبطل الروائي غير الحقيقي، والحبكة الفنية المتخيلة على خلفية صيرورة الأحداث التاريخية الحقيقية. **فهل وجود بعض الأحداث التاريخية في الرواية يكفي أن نقول بأنها روايات تاريخية؟**

إن التعامل مع التاريخ من حيث هو مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلا للتخيل، وكأن الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها، بل في الطريقة التي تقدمها بها سؤال العلاقة بين الرواية والتاريخ، هو سؤال علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء، الحكي.... ولذلك، لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير السمة السردية للكتابة الروائية والتاريخية وتدقيق مجال الاشتغال والتفاعل والتنويع عما قاله التاريخ بلغة أخرى، واعتماد الرواية التاريخية على الحدث التاريخي لا يعني أنها تعيد كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ. لا تعيد الرواية استثمار التاريخ في إنتاجها للدلالة الروائية، بل تقدم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخيل، ولأنها تعبر أيضا عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك.

التاريخ ما هو إلا حقائق مجردة لوقائع تاريخية معينة سواء كان الأمر يتعلق بالحوادث أو بالشخصيات، بيد أن هذا التاريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلا جديدا، بحيث يصبح عنصرا فنيا من عناصر تكوين الرواية، فيخضع حينها لكاتب الرواية الذي يفسره وفقا لمزاجه الشخصي، لذا فإن "كتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق لأن الشخصيات في التاريخ لها وجود محدد، أو بعبارة أخرى هي معدة سلفا، وكذلك الأحداث التاريخية والمكان والزمان وغيرها، وعلى الفنان أن يصوغها صياغة جديدة لا أن ينقلها كما هي في التاريخ، وهذا العمل هو الذي يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملا مشروعا "[9]. يشترط في هذه الصياغة

للمادة التاريخية أن تحافظ على كنهها وواقعيتها التاريخية كما هي، فيؤذن للروائي أن يحذف أو يزيد على الحدث التاريخي، لكن ضمن ضوابط المحافظة على جوهر المادة التاريخية المعاد صياغتها في العمل الأدبي.

إذا كانت الرواية بشكل عام هي تاريخ متخيّل داخل التاريخ الموضوعي[10]، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية؛ الإنسان والزمان والمكان، وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصة أو الطابع القصصي. الرواية التاريخية تشترك مع الرواية الأدبية بصورة عامة في وجود بنية تاريخيّة تتأسس عليها، بمعنى وجود فضاء وأحداث وشخوص كما في الواقع، إلا أن الرواية التاريخية تنطلق من أحداث وذوات حقيقية مختلفة في الغالب، وتشكل جزءا من تاريخنا وماضينا الممتد حتى اللحظة الراهنة أو القادمة، تضيئه أحداث تحييها شخصيات إنسانية فنية، حية وكاملة في سبيل التقاط كل ما هو إنساني وأصيل وصادق، وهي إذ ذاك تستحضر نظرة علوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وعلم النفس، لتدرس من خلالها أعماق النفس البشرية وكينونتها التاريخية والاجتماعية. فرغم الحدود التي تظل قائمة بين الرواية والتاريخ، فإن هناك الكثير من العناصر التي تشدهما معا إلى أصل تعبيري واحد يجد حده الأمثل في السرد. ولا يحتاج المرء إلى أن يذهب بعيدا للتدليل على علاقة التداخل بين الرواية والتاريخ، حيث كتب التاريخ وخاصة في تراثنا العربي والإسلامي تحفل بمفردات هي جزء من طبيعة الرواية مثل (روى، حكي، أخبرني، ذكر، قال...). يشترك التاريخ إذن مع الرواية في كون كل منهما خطابا. وهذا الخطاب في الحالتين معا مرتبط بالماضي يعلن فيه المؤرخ أنه مجرد ناقل موضوعي لما وقع، ويعلن الروائي أنه راو لأحداث جرت. ومثلما يستدعي التاريخ الرواية في الكثير من الأحيان، نجد بأن الرواية هي التي استدعت التاريخ لإيجاد مقروئية لأحداثها. ويتجلى ذلك فيما يصطلح عليه (بفراغات التاريخ)، أي حينما لا تتوفر المصادر التاريخية اللازمة أثناء البحث.

يجمع بين التاريخ والفن الروائي علاقة طبيعية، فالمؤرخ حين يعمد إلى تصوير التاريخ وتسجيل أحداثه عليه أن يلزم شكلا من الأشكال السردية الثلاثة، وهي: الحوليات والأخبار والتاريخ. ومن هنا يتضح أن مصطلحي الحوليات والأخبار مشتقان من فكرة الزمن، فهما سجل أو قائمة أحداث مرئية مرتبة ترتيبا زمنيا، ولا يظهر منها المحور الاجتماعي الذي يصور أحوال الأمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أي دون احتوائهما للعنصر القصصي. في حين المصطلح الثالث، التاريخ فهو يعني قصة وتاريخا في آن واحد أي أن التاريخ هو احتواء للأحداث في قالب قصصي، يعنى المؤرخ فيه بذكر الأنظمة الاجتماعية والسياسية السائدة من حوله في سرده لأحداث التاريخ يقرب عمله هذا من عمل روائي.

إن الاهتمام بالإنسان يقع في صميم الوظائف والأدوار التي نهض بها الأدب، وعلى هذا الأساس يفهم أثره القوي في الذاكرة الجماعية للقراء في كل عصر. لا يتجلى هذا الاعتناء فقط من الجدوى التي تمتع بها الأدب عبر التاريخ منذ أن تحمل الشعراء والكتاب والفلاسفة عبء فتح آفاق جديدة أمام الوعي الإنساني، بتحريره من التصورات الشمولية والأفكار المتصلبة، من خلال استدعاء التجارب الإنسانية المختلفة التي تَنضح بالقيم الإنسانية الإيجابية؛ كالحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية، التي ما فتئ الناس يكافحون من أجلها كي يتخلصوا من شروط الضرورة، وإنما يتجلى كذلك من كون هذا الشكل التعبيري يتميز بأن له وجودا أقدم بكثير من العلوم الإنسانية. لقد نهض الأدب بمجموعة كاملة من الوظائف والأدوار لا تتعلق بإبداع الأشكال فحسب، بل ترتبط كذلك برهانات المعرفة: نقل الذاكرة الجماعية، وإظهار وحدة الثقافة، ووصف تحولات العالم[11].

يكفي للتعرف على هذه الوظائف، قراءة المحكيات والسرود القديمة منذ "الإلياذة" و"الأوديسة" (لهوميروس) Homère، ومحكيات العصر الوسيط الإسلامي، وأدب الأزمنة الحديثة، وصولا إلى الزمن الراهن، ففي كل هذه المحطات من التاريخ البشري، تميز الأدب، قياسا على الخطابات الأخرى، بالقدرة الكبيرة على النفاذ إلى ظلامية اللحظة المعيشة، والتسلل إلى الأمكنة حيث يتعذر التحقيق

والاستجواب والملاحظة، لتشخيص الغرابة المقلقة التي تستبد بالفرد وهو يقود حياته بحثا عن أصالة، تلك الغرابة التي يتعذر على الخطابات الأخرى سبر غورها. ولا ريب أن قدرة الأدب على بلورة معرفة مميزة تتوخى الكشف والتعرية ومقاومة الخطابات المرة، هي ما جعل الدراسات المعاصرة التي تتناول العلاقة بين التاريخ و الأدب تولي العناصر الجمالية في كتابة التاريخ اهتماما كبيرا[12]. لم تعد هذه الدراسات تقتنع بالمنظورات السابقة التي كانت تستند في تحديدها للتاريخ على الوقائع، وتصدر عن رؤية تراتبية تبوئ التاريخ موقعا متعاليا باعتباره علم الحقيقة قياسا على الأعمال التخيلية أو الخطابات الأخرى. فمع (بول ريكور) Paul Ricœur 2005 1913م، و(هايدن وايت) Hayden White (1928–2018م، و(إيفان جابلونكا) Ivan Jablonk 1973م، و(ديفيد كار) David Carr 1956–2015 م وآخرين.... نستشف أن التعارض بين التاريخ والأدب من حيث المفهوم والوظيفة، ليس سوى تعارض على مستوى الظاهر. إن أي تفكير في التاريخ على أساس أنه بحث، وفي المؤرخ باعتباره باحثا، سيقود بالضرورة إلى تلمس حقيقة مفادها أن الأدب والتاريخ يسعيان معا إلى تشكيل صورة لواقع مخلوق من الكلمات[13].

من هنا، فالأدب ليس مجرد خزان أو مصدر، وإنما هو حقل أساس للمؤرخ، لأنه يستطيع أن يقول الشيء الكثير عن الماضي. ومن هنا يتضح لنا وجود ارتباط فطري بين التاريخ والفن الروائي، إذ إن كليهما يتضمن سرد الأحداث بشكل قصصي. ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ اتجه الرواة إلى قراءة هذا المصدر الثري، وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغة حية نابضة لتغدو وسيلة للتعبير من خلالها عن أنفسهم ذواتا تحس وقلوبا تنبض. فماذا عن البداية الأولى لظهور الرواية التاريخية الغربية والعربية؟

أ. الرواية التاريخية الغربية والعربية:

نشأت الرواية الغربية في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار (نابليون بونابرت) Napoléon Ierعلى يد الكاتب الاسكتلندي (والتر سكوت) Walter Scott 1771 . 1832م. إذ ظهرت رواية (سكوت ويفرلي) Waverleyعام 1814م[14]. نطلق على (سكوت) رائد القصة التاريخية إلا أن هذه التسمية قد تدعو إلى اللّبس ما لم نفحصها جيدا، فقصته الأولى "وايفرلي" Waverly التي كتبها في 1814م تعالج ثورة "اليعاقبة" التي قامت سنة 1745م، وإن كانت "وايفرلي" قصة تاريخية بمعنى من المعاني، إلا أن (سكوت) جمع مادتها من ذكريات الأحياء الذين قابلهم بنفسه بُمرتفعات اسكتلندا، وهذا العنصر الاستكتلندي مع عنصر "اليعاقبة"، الذين كانت حركتهم آخر حركة في أوروبا يرجع أساسها إلى العصور الوسطى، هذان العنصران يكونان الموضوع الرئيسي لقصته المذكورة وفيهما يتجلى خير ما يمتاز به عمله الأدبي، وهو يعاود التعرض لهما في معظم الأحوال كما في (جاي مانرينج) Guy Mannering 1816م، و The Antiquary في 1816م، و Old Mortality في 1818 م، و bob boy في 1818م، ومن الصعب بهذه القصص أن نفرق بين ما يفتعله الخيال، وبين ما تقدمه الذاكرة من حقائق، فكلاهما يخدم هدفه من ناحية الابتكار الفني بدرجة متساوية. كما أن سلسلة الحوادث الرئيسية في القصة تستند إلى شعور إنساني قوي لتصور فكاهي في أغلب الأحوال للشخصيات الاسكتلندية التي تنتمي إلى الطبقات الدنيا، وعندما يتخلى (سكوت) عن معالجة استكلندا التي يعرفها تمام المعرفة إلى تناول العصور الوسطى، فإنه يفقد كثيرا من قوته فقصة (ايفانهو) Ivanhoe سنة 1820م، و(الطلسم) Talisman سنة 1825م، اللتان تتعرضان لتاريخ الحروب الصليبية تعدان من أكثر قصصه ذيوعا عند القراء... وليس من القصاصين إذا استثنينا (ديكنز) الذي أمتع القارئ على نطاق واسع كما فعل (سكوت). وعلى الرغم من أن معرفتنا بالماضي قد ازدادت عن أيام (سكوت) إلا أن الأخطاء التاريخية التي تورط فيها وهو يصور الأشخاص لا تحول بين القارئ وبين الاستمتاع بالقصة، اللهم إلا إذا كان القارئ متخصصا. ولكن ما أهلّ القرن التاسع عشر حتى تغيرت النظرة إلى بناء القصة وعمقها، وهذا هو الذي جنى على مكانته كقصاص، ولقد تبعه في كتابة القصة التاريخية عدد لا يحصى،

منهم (بالورليتون) Bulwar Lytton، و(دكنز) Dicken، و(ثاكارى) Thackeray، و(ريد) Reade، و (جورج اليوت) George Elio. ولم يقتصر تأثيره الفني على إنجلترا وحدها، بل تعداه إلى فرنسا وروسيا وأمريكا عبر الأطلنطي، حيث وجد عشاقا لفنه ومعجبين به[15].

إذا اعتبر (هيرودتس) Hérodote أبا للتاريخ، نعتبر (ولتر سكوت) Walter Scott أبا للقصة التاريخية وكانت محاولته الأولى قصة (ويفرلي) Waverly التي نشرها سنة 1814م. وكانت موضوعاته في الأكثر، مستمدة من البيئة الإسكتلندية. وقد انتقد المؤرخون موقفه من الحقائق التاريخية، وقالوا أنه كان يعبث بالتاريخ ويحوره في سبيل القصة. فقد عبث باللغة مثلا، ولم يتقيد بواقعها التاريخي، كما غير التسلسل الزمني للحوادث، ولم يحافظ على الأجواء والبيئات التاريخية. والحقيقة أن (ولتر سكوت) Walter Scott لم يدع ذلك، بل أنه كان من الناحية النظرية ينادي بعدم التقيد بالتاريخ البتة، وخاصة إذا وقف حجر عثرة في سبيل ظهور القصة، في إطار فني حر طليق. وهذه النظرية " نظرية الحرية القصصية" التي بشر بها (ولتر سكوت) Walter Scott. حيث لاقت إقبالا كبيرا في نفس الكاتب الفرنسي (الكسندر دوماس) Alexandre Dumas 1802 . 1870م، الذي اعتنقها وأخلص لها وطبقها في قصصه بحرية وتوسع، وقصته الأولى " الفرسان الثلاثة" التي توضح اتجاهه خير توضيح. فهي تدور حول وقائع 1628م في فرنسا، حين كان (لويس الثالث عشر) Louis XIII يقتعد عرش فرنسا، و(شارل الأول) Charles على عرش إنجلترا. فإذا كان (ريشيلو) Armand Jean du Plessis de Richelieu هو الحاكم بأمره في فرنسا وكان (بكنغهام) Buckingham في إنكلترا. والصورة التاريخية التي قدمها لنا (دوماس) Dumas تنضح بالحياة، ففيها الوصف الرائع المتدفق، والمشاهد التي تكاد تنزو حيوية ونشاطا، ومن حول ذلك كله، صورة حقيقية للبيئة والعصر، بما فيها من عادات وأخلاق وفروسية ومطاردات ومبارزات. إلا أننا بعد هذا كلّه لا نجد التفات إلى الحقيقة التاريخية. وقد ظهر في عهد (دوماس) Dumas ، وبعد وفاته عدد كبير من الروايات التاريخية، أنكتفي بذكر ثلاثة منها؛ لأنها تمثل الأنواع المختلفة خير تمثيل، وهي "أيام بمبي الأخيرة" (لبلور ليتون) Forest Tryst، و"الأميرة المصرية" (لجورج إيبريس) Georg Moritz Ebers ، و"هنري أزموند" (لثكري). ويمكننا أن نقسم الأطوار التي مرت بها القصة التاريخية حتى أواخر القرن التاسع عشر إلى ثلاثة أطوار:

. طور الإيحاء التاريخي: أي تفسير التاريخ من الخارج، من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والأسلحة والملابس، والملابس الطبيعية الفذة، من بحيرات وجزر وجبال ... وخير دليل على ذلك قصص (سكوت) وتلميذه المخلص (دوكلاس) Douglas .

. طور التفسير العقلي: ويمثله (ليتون وإيبريس) LAYTON Iibiris .

. طور التفسير الإنساني العاطفي: أي تفسير التاريخ من الداخل، من خلال العواطف الإنسانية الخالدة، واستمرارها عبر العصور، وخير من مثل هذا الطور (ثكري)[16]. يفسر الحوادث الهامة في التاريخ تفسيرا خياليا، بحيث لا يجافي الحقائق، ولا يتغاض عن العواطف والمثل الإتسانية[17].

سلك الروائي الفرنسي (فيكتور هيجو) Victor Hugo، نفس الاتجاه الذي سلكه (ألكسندر دوماس) Alexandre Dumas، وألف في هذا الصدد روايتين تاريخيتين بينهما حوالي أربعين سنة هما: (نوتردام دو باري) Notre-Dame de Paris سنة 1831م، و(كاتر فان تريز) سنة 1873م. ومن هذين الأديبين انتقل هذا اللون الروائي التاريخي إلى سائر الآداب العالمية الأخرى، ففي الأدب الروسي نجد (ليوتولستوي) Leo Tolstoy سنة 1828 . 1910م، الذي ألف روايته: "الحرب والسلام" التي تعد أعظم الروايات التاريخية، وذلك من منظور امتصاصها واستثمارها لكثير من الصيغ والأنماط والتقنيات الفنية التراثية بوصفها إمكانات لزحزحة تمركز الشكل الغربي[18]. ومن هنا يمكن إنجاز قراءة مغايرة للرواية. بعيدا عن التقسيم الثقافي المتقابل والمتناقض

حيث يعيد الروائي في استلهامه للتاريخ ترتيب الأشياء وتوزيع الأدوار كما يريد، تأصيلا لرؤيته التي يقيم بناءها في معماره الروائي الجديد.

اختلفت آراء النقاد المحدثين في جذور الرواية التاريخية العربية، وانقسموا في هذا الإطار إلى ثلاثة اتجاهات: من يرى أن القصة التاريخية " مستحدث في أدبنا نقلناه نقلا عن الآداب الغربية ضمن ما نقلنا من صور الحضارة والفن من مطلع حركتنا الفكرية عن طريق الترجمة حينا، وعن طريق المحاكاة والتقليد بعد ذلك "[19]. واتجاه ثاني، يقرر بأن القصة التاريخية الحديثة لم تكن امتدادا للقصة التاريخية القديمة كقصة "عنترة" و"السيرة الهلالية" وسيرة "الأميرة ذات الهمة" و"سيرة الظاهر بيبرس" وغيرها، واتجاه ثالث يصرح بأنه فقد زال هذا النوع من الأدب الذي كان صدى للبيئة التي وجد فيها، وما هو إلا فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة[20].

والواقع أن هناك ملاحظتين هامتين تستثيران الانتباه في هذا الحقل: الأولى هي أن الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل أن يكون هذا الفن وليد عشرات السنين فحسب، كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له، نقلناه مع ما نقلنا من صور الحضارة الغربية، وقلدناه محاكين ما نقلناه، ثم بدأنا ننتج بعده ألوانا متفردة من هذا الفن الجديد على أدبنا. إذ ليس من المعقول في تاريخ أي لون من ألوان الأدب أن يصل إلى ما وصل إليه فن الرواية عندنا من تقدم ... والملاحظة الثانية: هي أن كل دراسة تتناول الرواية إنما تعمد في تسليم مطلق إلى البحث عن قواعد وأصول في اتجاهات الرواية في الآداب العالمية من حولنا، وقد أدى هذا إلى نوع من الاضطراب في القيم والمقاييس، وقد يكون هذا التعدد في حد ذاته مفيدا لو كان ينبع من أصول عميقة لها علاقة بتراثنا وفننا، وهاتان الملحوظتان تحتمان دراسة فن الرواية العربية دراسة جديدة، تحاول أن تجيب على هذا السؤال: أليست هناك جذور أعمق من النقل و الترجمة للرواية العربية التاريخية؟[21]

لا أحد يستطيع أن ينكر أن للعرب إرثهم القصصي الشعبي كالسير والتخيلات القصصية والشعبية والقصص الشعري، وطبيعة الشعوب أن بعضها يفيد من بعض، فالأوروبيون مثلا في العصر الحديث أفادوا من قصص "ألف ليلة وليلة" ووظفوها في أعمالهم القصصية، وأنتجوا فنا متقدما من الأدب تجاوز المنثور إلى الممثل والمرئي، فالحال نفسه عند العرب الذين أفادوا من الخطوات الأوروبية في الرواية الحديثة، فنسجوا على منوالها أدبا جديدا يحاكي الأدب الأوروبي عرف باسم (الرواية التاريخية العربية). إن تشخيص أشكال توظيف وتمثل التاريخ في الرواية، ينطلق من مقولة أساسية ترى أن الإبداع المحلي قادر على مقاومة الهيمنة الأدبية، وتنسيب السرديات المتمركزة، وكذا خلخلة التصنيفات الأجناسية وكسر المقاييس الشعرية المعيارية. ذلك أن إنتاج الأدب مقترن بالسياق الثقافي، إذ لا وجود لأدبية وحيدة تتجاوز الشروط المكانية والزمنية. "ومن هنا تاق الكثير من الكتاب العرب الانزياح عن الشكل الروائي المعهود، وذلك من خلال تشييد مساحة فنية جديدة تمكن من زحزحة حركة الحداثة الأوربية الساعية إلى دمج الثقافات كافة فيما تزعمه (بالجمالية العالمية)، الشيء الذي يدعو إلى إنجاز قراءة قادرة على استكشاف مظاهر الاستفادة من التقنية الروائية الغربية، وكذا صيغ تحويرها وتبيئتها، وتهجينها باستراتيجيات نصية محلية[22].

أحصى الدكتور (شلش) Chalach في كتابه نشأة "النقد الروائي" في الأدب العربي الحديث ما يقرب عن 250 رواية عربية مؤلفة بين عام 1870 و1914م، ولو تأملنا هذه الروايات سواء في عناوينها أو في موضوعاتها ليتبين لنا أن أغلبها كانت تستلهم التراث الأدبي العربي القديم في بعض أبنيته التعبيرية، كالمقامة كما هو الشأن عند **علي مبارك** و**المويلحي** و**حافظ إبراهيم**. بل تستطيع أن تعود إلى ما قبل هذا التاريخ في المقامة التي كتبها **حسن العطار**، ولا شك أننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازي عندما نطلق عليها اسم الرواية، ولقد كانت في الحقيقة تغييرات عن مرحلة انتقالية في الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية في الأدب

العربي الحديث، وكانت بعض هذه الروايات ذات البنية الانتقالية تستلهم بعض لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي الإسلامي، كما هو الشأن في الروايات التاريخية **لجورجي زيدان**، والتي كان بعضها الأخر هو أكثر نضجا من ناحية البنية الروائية، تستلهم بعض اللحظات التاريخية والاجتماعية والقيم الأخلاقية والعاطفية البارزة في ذلك العصر مثل: كتابات **جبران** و**حسين هيكل لاشين** ثم **توفيق الحكيم**. ولقد كان هذا الاهتمام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والإجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية ودلالية مختلفة لمحاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب. إلا أن بعض هذه الكتابات أخذت تستلهم بعض تلك الأشكال الفنية للرواية العربية في معالجتها لموضوعات كالقومية والمجتمع، ولهذا نشأ منذ البداية الالتباس بين إرادة تأكيد، وإبراز الذات القومية الخاصة من ناحية، والإفادة من القيم والمفاهيم والأشكال الغربية من ناحية أخرى.[23]

أصبحت الرواية العربية بحق التاريخ الإبداعي المتخيل داخل التاريخ الموضوعي العربي المعاصر، على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعي الإبداعي الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربي وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه والتباساته سواء في تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية. نقرأ في أعمال **نجيب محفوظ** تنوع هذه الأعمال من الناحية البنيوية والأسلوبية والدلالية، وبخاصة في ثلاثية ما يكاد يمثل التاريخ الملحمي المتصل والزاخر بالتناقضات والصراعات بين الشخاص والأحداث والقيم والمواقف التي تشكل بأبنيتها الأدبية السردية الخاصة، ما هو أعمق من التاريخ المصري في مظاهره الحديثة التي تتابعها هذه الأعمال وتعبر عنها مع ذلك برؤية وبنية زمنية تاريخية متخيلة خاصة، ونقرأ في هذا العدد من أعمال **عبد الرحمن منيف** وبخاصة ملحمته الروائية "مدن الملح"، تاريخا وجدانيا إبداعيا عميقا لنشأة وتطور تناقضات ظاهرة من أخطر الظواهر العربية التي أخذت تشكل عاملا من عوامل التخلف والتبعية العربية.

وإن كان من المفروض أن يكون عاملا من عوامل التحرر والتقدم، وأقصد به ظاهرة (النفط العربي)، على أن القضية لم تكن قضية تشكل العلاقات السلطوية والطبقية والاستغلالية والقمعية في مجتمع من مجتمعاتنا العربية. وفي روايات **جمال الجين الغيطاني** عامة، نجد مختلف أنماط التراث العربي الإسلامي التاريخي والديني والثقافي على السواء، نجدها مادة حية لصياغة أبنية روائية جديدة متداخلة تعبر تعبيرا إبداعيا نقديا عميقا عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واغتراب الإنسان في واقع الحيرة العربية المعاصرة. وفي روايات "صنع الله إبراهيم" تتابع في أبنية فنية رفيعة متداخلة الأزمنة متعددة التشكيل، وقائع من التاريخ القديم والحديث ونصوصا حقيقية تسجل بعض ما يحدث لنا وحولنا. وهذا الشأن في مختلف الإبداعات الروائية الحديثة والمعاصرة نجده طوال الأربعين سنة الماضية، فكان من الواجب سرد أسماء بعض الروائيين العرب الذين تشكلت أعمالهم للتاريخ الوجداني الإبداعي، ثم تبعهم الجيل الثاني، جيل الذين استلهموا لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي والإسلامي، وكان لهذا الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية، تجليات أدبية بمستويات أدبية ودلالية مختلفة لمحاولات إبراز الذات القومية في مواجهة الغرب حيث استلهم بعض الكتاب هذا التراث في رواياتهم بهدف بعث أمجاد الماضي وبطولاته، ومن هؤلاء؛ **عادل كامل** و**نجيب محفوظ** و**عبدالحميد جودة السحّار** و**محمد فريد أبو حديد** و**علي أحمد باكثير** و**علي الجارم**، وقد صدرت روايات هؤلاء في الأربعينات.

يحتاج المنحى التاريخي من القاص أو الروائي إلى وعي عميق ومعرفة شاملة بالحياة الاجتماعية خلال الفترة التي يؤرخ لها فنيا، وعلى ذلك جاءت أعمال **أحمد باكثير** التاريخية، فيها نوع ملموس من التوازن بين متطلبات الحياة الاجتماعية والفنية، وتطلعه الجاد نحو تأصيل فني للرواية التاريخية الإسلامية، وبذلك جاء الحدث التاريخي في رواياته مرتبطا بالرؤية الاجتماعية التي كانت تنطلق من التاريخ وتميل به إلى معالجة الواقع. إن الرواية الأدبية التي ظهرت مؤخرا في البيئة العربية قد تفرعت وتعددت ألوانها، يظهر هذا في التصنيف الذي أعده الدكتور **محمد مندور** للاتجاه القصصي الحديث عند العرب، بادئا بأول نوع تفرع عن القصة الفنية الحديثة عند العرب وهو

الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه **جورجي زيدان** ،وجاء بعده **فريد أبو حديد** فجدد في معناه وحدد من وسائله وأوشك أن يخلقه خلقا جديدا في "الملك الضليل" و"زنوبيا"، وتبعه في ذلك شاب ينبعث منه الأمل وهو **علي أحمد باكثير** كاتب "أخناتون" و"سلامة القس" و"جهاد " التي نالت إحدى جوائز وزارة المعارف، أما القصة التحليلية فتمثلها "سارة " **للعقاد**، وأدب الفكرة الذي يصدر عنه **توفيق الحكيم**، ومنحى **طه حسين** الذي يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه، وأخيرا لدينا الأدب الواقعي الذي برع فيه **محمود تيمور**[24].

شكلت الرواية التاريخية مدونة مرجعية، تسمح للأجيال اللاحقة (التناص) معها في مستوياتها الفنية المختلفة، وقد ظهرت هذه الرواية في وقت مبكر من العصر العربي الحديث، كما تشهد به هذه الأسماء التي سأوردها على سبيل التمثيل لا الحصر الموزعة بين خارطة العالم العربي، مثل: **يحي حقي** من مصر في فولكلورياته، **وإميل حبيبي** من فلسطين، في استخداماته التراثية، و**محمود المسعدي** من تونس، في شبه مقاماته، ثم **مارون عبود** من لبنان في خواطره، **فالطاهر وطار** من الجزائر في توصيف بيئته، و**عبدالرحمن منيف** من السعودية في أجيال "مدن الملح" و"أرض السواد"، و**غائب طعمة فرمان** من العراق في روي الحركة الوطنية، و**هاني الراهب** من سوريا، في تقاطعاته مع "ألف ليلة" ناهيكم عما استخدمه **إدوارد الخراط** و**شكري عياد** من مصر، و**فؤاد التكرلي**، و**عبد الرحمن مجيد الربيعي** من العراق، و**مؤنس الرزاز** و**موسى الأزرعي** من الأردن، و**أحمدو ولد عبدالقادر** من موريتانيا، و**الطيب صالح** من السودان، و**عبدالله العروي** من المغرب الأقصى في الحس التاريخي للمجتمع، وغيرهم من الذين كانت لهم رؤاهم عن تاريخ مستلهم لا مقروء.

نستطيع القول إذن بأن الرواية التاريخية العربية في تلك الفترة بالذات استطاعت أن تعبر عن التيارات الفكرية التي كان يموج فيها الواقع، وتفرضها الأحوال المعيشية والظروف السياسية والاجتماعية الاقتصادية. **فماذا عن الرواية المغربية، وفي فترة تحول عدد غير قليل منهم من مجال التاريخ إلى حقل الأدب ولاسيما مجال الرواية في ظل ما نسميه (المؤرخ الروائي)؟**

ب . ظاهرة المؤرخ الروائي:

من خلال عدد الروايات المغربية التي ارتبطت كليا أو جزئيا بالتاريخ، نستشف أن هناك اهتمام خاص وعميق بالمعرفة التاريخية لأن الذين خاضوا التجربة هم في معظمهم مفكرين ومؤرخين. لهذا ستكون المعرفة التاريخية والصنعة الروائية قطاعان يتلاقحان ويحدثان وقائع نصية وجمالية وثقافية جديرة بالاهتمام والتتبع والتحليل والتأويل. فحينما يختار قطاع كبير من المفكرين خوض تجربة الكتابة الروائية مسلحين بخبراتهم في مجال الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، فإنما يدل على نزوع جماعي له دلالات خاصة وعامة ارتبطت بموضوع الرواية والتاريخ أو التاريخ والأدب، فلا بد من إثارة قضية أو ظاهرة صارت لافتة للانتباه عند المؤرخين المغاربة وهي ظاهرة المؤرخ الروائي. **لعبد الله العروي أربع روايات؛ وهي: "الغربة"، "اليتيم"، "الفريق"، "أوراق"، لم يكن يدعي البراءة أو الاعتماد على الموهبة والسليقة فقط، بل كان مدركا لتاريخ الرواية وتقنياتها، واعيا بالأسئلة التي يستوحيها في كتابة روايات يتقصد منها التعبير عما لم يعبر عنه في دراساته وأبحاثه الفكرية والفلسفية. ويستبق العروي الإجابة عن سؤال محتمل قد يوجهه الذين يناصرون التلقائية في الكتابة، وينفرون من التعمق في فهم إشكالية الأجناس التعبيرية، فيقول:**

وربما سيقال لست قصاصا بالمعنى التلقائي، لأنه لو كنت قصاصا بهذا المعنى لما طرحت على نفسك كل هذه الأشياء. هذا ممكن. هذه نظرية العبقري الساذج، وقد قيل في ألمانيا، في بداية القرن التاسع عشر بهذه النظرية، لكن لحد الآن لم أر عندنا هذا العبقري الساذج[25]. من هذا المنظور، يلقي العروي الضوء على بعض مكونات رواياته الأربع، فيوضح أنه لم يغير أسماء شخوصه الروائية على رغم أنها مختلفة عن سابقاتها، إلا أنه اعتمد على سياق كل رواية

لتنبيه القارئ إلى وجود فروق بينها. لذلك فهو لم يسع إلى كتابة رباعية روائية، وإن كانت الفضاءات والتيمات قد تتداخل أحيانا.

. رواية "أوراق" أو "سيرة إدريس الدهنية " [26] لعبد الله العروي:

يعتبر العمل الروائي الرابع " أوراق" الذي أصدره عبد الله العروي سنة 1989م. والذي يحمل عنوانا إضافيا: "سيرة إدريس الذهنية"، والذي ينفي فيه أن تكون هي سيرته الذاتية، وإن كان يفتح بابا ليعتبرها سيرة الجيل الذي ينتمي إليه. ولما كانت شخصية إدريس تطل علينا في بقية الروايات متلازمة في حوارات تنتهي مع شخصية شعيب، وداخل فضاء مدينة "الصديقية" التي ينتمي إليها العروي، هناك ملامح مشتركة أو متقاربة، تجعلنا نميل إلى استشفاف طابع السيرة الذاتية المتخفية، عن قصد، وراء الصوغ الإشكالي لحياة إدريس. فعلى الشكل الذي اختاره الكاتب لهذه السيرة الذهنية يتعدىَ مجرد سرد سيرة ذاتية. إنه يقصد إلى أن يكشف شخصية إدريس ملقيا عليها الضوء من زوايا مختلفة، لكي يرتقي بها إلى مستوى النموذج الإنساني المعبر عن مرحلة تاريخية، وقيم جيل ومأساته. وهو ما يؤول إلى جعل إدريس بطلا إشكاليا موزعا بين قيم التبادل وقيم الاستعمال، حسب تعريف (لوسيان كولدمان) Lucien Goldmann. وعناصر تشكيل نص "أوراق" متنوعة، تتكون مما تركه إدريس مكتوبا قبل وفاته، خواطر رسائل يوميات، مذكرات، مقالات، قصص، تأملات... ثم من تعليقات وإضافات صديقيه شعيب والراوي الذي تصدى لترتيب نصوص إدريس المتناثرة وإضافة الأحداث التي عاشها معه في باريس. بعبارة ثانية، تتكون "أوراق" من نوعين من الخطاب: نصوص كتبها إدريس على امتداد سنوات، ونصوص على نصوص، هي تعليقات وتأويلات كل من الراوي، وشعيب حين قراءة السيرة التي نظم أوراقها المتناثرة الراوي. وبإمكان أن نعتبر هذه التعليقات بمثابة (ميتا– نص، أو ميتا– سرد) يكمل متن السيرة المجزأة[27].

تقدِ م لنا رواية "أوراق" نموذجا مغايرا للسيرة الذاتية المألوفة، وتنجح في أن تعلو على أغراضها، لان شكل السرد وتنويع منظوراته، وتفريع اللغة المؤثثة للموصوف، تضفي على "أوراق" طابع الرواية الشاملة التي لا تكتفي بالحكيات والوقائع، بل تتعداها إلى صوغ أسئلة عن الوجود والعلاقة بالأسرة والهوية والحب والتجربة الحياتية في عمومها... ولا شك أن انتماء إدريس إلى جيل مخضرم تكون في ظل الحماية الفرنسية في المغرب ثم في جامعات فرنسا، وعاصر الانعطافات الفكرية والسياسية والثقافية التي عرفها العالم منذ خمسينات القرن الماضي، قد ساعد على الارتقاء بهذه السيرة الذهنية إلى مستوى الصوغ المجازي للأسئلة المرافقة للتحولات الحضارية المؤثرة في توجيه دفة القرن العشرين. لقد عاش إدريس مساره الخاص المتصل بمجتمعه الباحث عن الحرية والانخراط في المستقبل وهو يستحضر ما عاشته مجتمعات أوروبا من قبل، وما كتبه مفكروها وأدباءها لذلك هم متشبع بالمنهج العقلاني، إلى أنه في الآن نفسه يعيش خصوصية تجربته الوجودية في تفاصيلها العاطفية والجنسية، وما يصاحبها من أسئلة ميتافيزيقية تذكيها قراءة (فريدريك نيتشه) Friedrich Nietzsche، و(سيغموند فرويد) Sigmund Freud، و (جون بول سارتر)Jean–Paul Sartre ... على هذا النحو، تكف "أوراق" عن أن تكون سيرة ذاتية لشخصية إدريس أو المؤلف ، لتغدو وكأنها سيرة متخيلة لشخصية ثالثة تنتمي إلى جيل إدريس وجيل الكاتب. إنها سيرة تستجمع الأسئلة والمشاعر التي يفترض أنها طرحت على ذلك الجيل، ابتداء من العالقة بالعائلة والوطن، وصولا إلى العالقة بالفن والسينما والكتابة الإبداعية. هي بتعبير مختلف، سيرة جيل يواجه تعثر التغيير باتجاه التحرر من التأخر التاريخي، ويعاني من سطوة التقاليد العتيقة ورواسبها الماضوية. من ثم،

لا يقتصر الخطاب في "أوراق" على وقائع بعينها، بل يتذرع بها ليلامس القلق الكامن، الصراع ضد اليأس، والتطلع إلى تعبير إبداعي يضيء النفس والطريق. من هذه الزاوية، يجوز القول إن "أوراق" أشبه بالمشتل الذي غرس فيه العروي العناصر الروائية الأساس التي استثمرها في رواياته الأخرى. وفي الآن نفسه، أكد أن الرواية لديه شكل يتلاءم مع الموضوع، وموضوع منحفر في المجتمع الذي ينطوي على عقدة رسم التاريخ عناصرها المضيئة لسلوك الفرد ولقيم الجماعة[28].

استشعر **العروي** بأن التعبير الأدبي الروائي أصدق من التاريخ في استيعاب هواجسه، ذلك أن الأديب عندما يتناول حدثا أو شخصية تاريخية يجد الحرية الكاملة في الانطلاق وراء خفايا الحدث ودوافعه، أو وراء التجربة الخصوصية للشخصية، بينما يقف المؤرخ جامدا إزاء هذا، ذلك أنه ملتزم برواية الحدث كما هو. وحتى في محاولته إعمال فكره فهو لا يستطيع أن يلجأ إلى التصورات الفكرية، وإنما ملتزم بالمنطق العلمي، أو بطريقة أخرى فإن مجال المخيال مفتوح أمام الأديب، بينما هو مغلق أمام المؤرخ. في مقابل أعمال **عبد الله العروي** الفكرية والتاريخية التي تعبر عن عمق مواقفه واختياراته وتحليلاته، تبرز أيضا كتاباته الإبداعية السردية فالقارئ العربي يعرف أيضا هذا المفكر من خلال أعماله التخيلية الروائية والتي تأتي كاستمرار. وامتداد لتجربته الفكرية، فهو يقول: " إذن لم يبق لي ميدان أحس به أنه مفتوح لي إلا ميدان الرواية، وهذا ما يدعوني إلى تعاطيها. لذلك قلت مرارا إنه الميدان الوحيد الذي يمثل فعال، ميولاتي الحقيقية. ربما ما أكتبه في الرواية ليس كما يظن البعض عن صواب أو عن خطأ، لا أدري في مستوى ما أكتبه في الميدان الفكري ولكن أنا شخصيا، أستلذ بكتابة الرواية وهذا هو الأهم. وثانيا أجد نفسي حرا كأنني في بيداء أرتع دون أية قيود، وليس فوقي تاريخ أو فلسفة أو علم اجتماع يقول البد أن تذهب في هذا الاتجاه إذا أردت أن تكون من أبناء القرن العشرين"[29].

ويقول أيضا: "العبور من الحب إلى التاريخ هو الوصول إلى سن النضج، أما الانتكاس من التاريخ إلى الحب فهو الصد عن الإخفاق الاجتماعي. ينعزل فيه المرء فيعود على حياته الشخصية، ومن ثم إلى الحب" [30].

أصبحت الكتابة الروائية عند **عبد الله العروي** ارتيادا للعالم الباطني والحميمي للمبدع التي لا تخضع لقوانين العقل أو التفكير المنطقي الصارم. وإذا رحنا نبحث عن الشواغل الإبداعية التي كانت تأخذ باهتمام **عبد الله العروي** عبر متنه الروائي المتعدد، سنستشف بأن المسألة الثقافية تأتي في صدارة القضايا التي كانت تلح على ذاته الإبداعية وذلك من خلال النبش في البعد الذاتي لشخصية المثقف الوطني الضائع والمغترب الذي باء بالإخفاق في إصلاح الواقع المنخور، فانكفأ يناجي الإخفاق والمرارة. وهذا ما يفسر لنا لماذا كانت الموضوعة المهيمنة على المتن الروائي هي موضوعة الإخفاق وما يلف لفها من قبيل الإحباط والخيبة والانعزال والسخط... وهي تيمات تنفتح على آفاق نفسية واجتماعية وتاريخية تضع الأصبع على أزمة الفرد في المجتمع. إن تسلل الكاتب إلى باطن شخصية المثقف والتقاطه لهواجسه الذاتية العميقة ما كان ليتأتى عبر أدوات التحليل المنطقي، وأساليب المعالجة العقلانية، وهي المهمة التي تكفل بها التعبير الروائي الذي كشف عن تركيبتها النفسية وطبيعتها الوجدانية وعوالمها الخاصة مقدما بذلك شطرا هاما غير معروف من أبعادها الشخصية.

يعمل **العروي** على إعادة صياغة النص التاريخي بطريقة إبداعية تندرج في سياق المقارنة بين ما هو روائي في التاريخ كعلم، وبين ما هو خاص بالتاريخ في الرواية كإبداع، وعلى نحو يمكن من النفاذ مباشرة إلى المناطق المنسية وسبر الأغوار التي أغفلها المؤرخون للوصول إلى جوهر الحقيقة الغائبة أو (الحقيقة التاريخية) التي يحجبها الخطاب الرسمي المبتور. إن انصهار التاريخ في الأعمال الأدبية التخييلية **لعبد الله العروي** لا ينبغي أن يحجب عنا الحدود الإبستيمولوجية التي تظل قائمة بين الخطابين الفكري والأدبي، وذلك من منطلق خصوصيات كل منهما، إلا أنها تظل في العمق مع ذلك متكاملة تعكس في مجملها صورته في أبعادها المختلفة الأدبية والفكرية والعقلانية والوجدانية والموضوعية والذاتية.

الروائي وهو ينتقي الأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص ببنيته العميقة والشكلية المتماهيتين يقدر المسافات، ويشكل الألوان، ويصور الأماكن والحالات، ويركب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين[31]، لينشئ بعد ذلك نصا إبداعيا نواته وحدة التجربة الإنسانية، بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز المكان والزمان لتكون الجوهر في الإنسان. فمادام التاريخ واقعة سردية، ومادامت المعرفة التاريخية نسبية، هنا يتحرك المؤرخ (الروائي) نحو سردية جديدة قد لا توفر الحرفة التقليدية للمؤرخ إمكان وجودها. ولعل عودة السردية من التاريخ إلى الرواية، أو قدرة السرد الروائي على التفوق على السرد التاريخي إنما هو حصيلة تغير جوهري حصل في أساليب علماء الاجتماع والثقافة في منتوجهم عن طريق السرد. فميل **العروي** إلى الرواية التاريخية والإعلاء من السردية (الروائية) يعكس وعيا جديدا لدى المفكرين والمؤرخين والفلاسفة وعلماء الاجتماع وغيرهم بأهمية السردية، والتمسك روائيا بقواعد الكتابة التاريخية القائمة على الملاحظة والتجربة والبديهة والذوق.

3 . المبحث الثاني: التخيل التاريخي وأرخنة الخيال:

آن الأوان لكي يحل مصطلح (التخيل التاريخي) محل مصطلح "الرواية التاريخية"، فهذا الاحلال سوف يدفع بالكتابة السردية التاريخية إلى تخطي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها، ثم إنه يفكك ثنائية التاريخ والرواية، ويعيد دمجها في هوية سردية جديدة، ولا يرهن نفسه لأي منهما، كما أنه سوف يحيد أمر البحث في مقدار خضوع التخيلات السردية لمبدا مطابقة المرجعيات التاريخية، فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ، ولا تعرفها، إنما تبحث في طياتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التمثلات الرمزية فيما بينها، فضلا عن استيحاء التأملات والمصائر والتوترات والانهيارات القيمية والتطلعات الكبرى، فتجعل منها أطرا ناظمة لأحداثها ودلالاتها. فكل تلك المسارات الكبرى التي يقترحها "التخيل التاريخي"، تنقل الكتابة السردية من موقع جرى تقييد حدوده النوعية، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر[32]. فلا مجال للشك في أن كتابة مشاهد تاريخية باهرة هو شكل فني، مادامت تشكل ممارسة خيالية بديعة وقسطا هائلا من الجهد الشاق[33].

رافق المتخيل الإنسان منذ أن أدرك أن وراء الواقع المعيش واقعا آخر، أكثر جمالا أو أقل قبحا. ففي الزمن الذي يساوي مكانه سجن، وفي المتخيل ما يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعا. وما الرحلات وتحصيل المعارف، والتجارب الروحية السامية إلا سبل متعددة، توسع المكان وتمد الإنسان بأجنحة غير منظورة. وسع الإنسان في العصر النهضوي في الزمن الأوربي زمنه متوسلا البحث العلمي والكشوفات الجغرافية متمسكا بفكرة: المجهول القابل للاكتشاف بين العلم أي في المواد الصغيرة أكوانا رحبة. ووسعت الرحلات المكان والزمان معا، وصيرت فكرة المجهول المعلوم للإنسان مكتشفا متعدد الجهات حيث أخذت الرواية بمعطيات المجتمع البورجوازي المختلفة ودفعتها إلى حدودها الأخيرة مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة، أو لقاء محسوب بين الواقعي والمتخيل. ولعل الرجوع إلى بعض الروايات الأوربية في القرنين الثامن والتاسع عشر، يكشف بيسر عن العلاقة بين الرواية ونزوعات زمنها الاجتماعي، مدللا أن في الرواية علاقة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية، يظهر فيها المتخيل البورجوازي إن صحت العبارة في رواية الفرنسي (جول فيرن) Jules Verne 1828 م 1905م الذي استند إلى زمنه وتحرر منه معا. فقد انصرف إلى رواية الخيال العلمي التي تحاور مجهولا متعدد العناصر، وبقي في مستوى ثان، واقفا في زمنه ومعبرا عنه شارحا، إلى تخوم التبسيط، مقولات الفكر البورجوازي " الانسان العقلاني" الذي يخترع الأداة الملائمة التي تصل بين بداية معروفة ونهاية قيد الاكتشاف "مبدأ التحويل الشامل " الذي ينتج من عناصر عادية متفرقة أشياء جديدة "سلطة العلم والاكتشاف"، التي تروض الطبيعة، وتلحقها بأطراف الإنسان " بطولة الاختراع". التي تمجد المكتشف الذي يحتضن المعرفة والشجاعة بسلطة العلم ويشتق منها " ايديولوجيا علمية" وثوقية تنطق بالماضي وتستدعي المستقبل وتستأنس ما بينهما[34].

تحتل التخيلات التاريخية منطقة التخوم الفاصلة بين الواقعي والخيالي، ولطالما نظر إليها على أنها منشطرة بين صيغتين كبيرتين من صيغ التعبير: الموضوعية والذاتية، فهي نصوص سردية أعيد حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثم اندرجت في سياقات مجازية. صحيح أن الميل الكبير في نظرية السرد الحديثة في كتابة التاريخ وفلسفة التاريخ كما في السردية، هو نزع الزمانية عن السرد، فإن الصراع ضد التمثيل الخطي للزمن لا ينطوي بالضرورة على حصيلة واحدة لا يتجاوزها هو تحويل السرد إلى "منطق"، بل إنه بالأحرى يعمّق زمانيته. فكتابة التعاقب الزمني Chronologie أو الكرونوغرافيا ليس لها نقيض واحد فقط هو اللازمانية. كان حقا من الضروري الاعتراف بما هو غير زمني من أجل اتخاذ موقع نصف تماما للزمانية الإنسانية. والتقدم لا باقتراح إلغائها بل بسبر غورها لتنضيد تراتبها، وبسطها بمتابعة مستويات التحقيب التي ما تبرح تقل انتشارا وتبدد، وتزداد ثباتا وسعيا Non Secundum Distentionem Sed Secundum Intentionem [35].

هناك تناقض واضح بين التوثيق التاريخي، والسردي الخيالي، ذلك لأنهما يختلفان في طبيعة الاتفاق الضمني المنعقد بين الكاتب وقارئه. ومعلوم أن هذا الاتفاق عرفي لكنه يبنى على توقعات مختلفة من ناحية القارئ، ووعود مختلفة من ناحية المؤلف، فحينما يفتح قارئ صفحات عمل روائي، فإنه يهيئ نفسه ليدخل عالما غير واقعي، وفي هذا العالم الجديد لا يجادل أحد في أن الرواية نص سردي، وأن السرد هو الطريقة التي يروي بها الراوي القصة للقارئ، ولكن الجدال الجدي يكمن في تحليل طريقة الراوي في رواية القصة لأن مهارة الروائي وخصوصية الرواية تنبعان من الراوي المختار، ومن علاقته ما يرويه، ومن الكيفية التي يروي فيها الحوادث الروائية، ولا تنبعان من الحوادث نفسها أو من الأفكار التي تضمّها الرواية، تبعا لتوافر إمكانية تقديم أفكار معينة وحوادث محددة بمئات الطرق بل إن (جيمس جويس) James Joyce صرح بأن: (هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها). ولا أشك في أن (جيمس جويس) James Joyce لا يقصد هذا الرقم حرفيا، بل يقصد الإشارة إلى الإمكانات الكبيرة المتاحة أمام الرواة لرواية حكاية واحدة، وهذا ما يجعل كل طريقة من طرق سرد الرواية تعبير عن القدرات الفنية للروائي كاتب الرواية ودلالة على تفرده[36]. **ولكن حينما يفتح القارئ كتاب تاريخ يتوقع أن يدخل، تحت قيادة الأرشيف، في عالم الأحداث التي حصلت بالفعل، فإنه يأخذ حذره ويطلب خطابا لم يكن صحيحا بصورة تامة. فما هو هذا المتخيل الذي به وفيه تتعقلن سياسة هذه الرغبة؟ أي دور ووظيفة كتابة التاريخ في نشأة هذا المتخيل وبناء هذا المخيال؟**

أ–التمثيل التاريخي وهيبة الصورة:

لا تبدو إثارة البعد الأيقوني للتمثيل التاريخي أنها تحمل معها انقلابات كبيرة في تحليلنا. بالفعل فإما أن الأمر لا يتعلق إلا بالتعارض بين نوعين أدبيين قائمين، هما القصة الخيالية والقصة التاريخية، وإنما لا نفعل شيئا سوى أننا نشدد على بعض السمات الواضحة للسردية، والتي شرحت طويلا تحت عنوان " التأثيرات البلاغية المصاحبة لعملية الحبكة". إن الزوج بين القصة التاريخية / القصة الخيالية قد تشكل على مستوى الأنواع الأدبية الذي هو زوج تناقضي واضح. الرواية حتى وإن كانت واقعية هي أمر مختلف عن كتاب تاريخ. إنهما يختلفان في طبيعة الاتفاق الضمني المعقود بين المؤلف وبين قارئه. هذا الاتفاق وإن لم يصغ كتابة غير أنه ينبني على توقعات مختلفة من ناحية القارئ ووعودا مختلفة من ناحية المؤلف.

حين يفتح القارئ رواية يحضر نفسه ليدخل عالما غير واقعي وبالنسبة إلى هذا العالم مسألة مكان وقوع الأحداث وزمانها هي مسألة في غير محلها، في المقابل هذا القارئ في استعداد لأن يقوم بما يسميه (صموئيل كولوردج) Samouel Coleridge 1834 1771م التوقف الإرادي لعدم التصديق، شرط أن لا تكون القصة المروية مثيرة للاهتمام. إن القارئ يوقف بمحض إرادته حذره وارتيابه وعدم تصديقه، ويقبل أن يلعب لعبة كما لو أن هذه الأشياء المروية قد حصلت فعلا. حين يفتح القارئ كتاب تاريخ يتوقع

أن يدخل تحت قيادة الأرشيف، في عالم الأحداث التي حصلت بالفعل، أضف إلى ذلك أنه حين يجتاز عتبة المكتوب فإنه يأخذ حذره ويفتح عين النقد ويطلب خطابا، إن لم يكن صحيحا يقارن بخطاب كتاب فيزياء، فعلى الأقل ممكنا قابلا للتصديق ومحتملا، وفي كل حال أمينا صادقا، ولما كان قد تربى على ملاحقة العمل المزور لذا فإنه لا يرضى أن يتعامل مع كاذب. فعلى الرغم من التمييز المبدئي بين الماضي الواقعي وبين القصة الخيالية اللاواقعية. فإن معالجة ديناميكية لهذا الانقسام البدائي تفرض نفسها بسبب تقاطع التأثيرات المتأتية من القصص الخيالية ومن القصص الحقيقية على مستوى ما يمكن تسميته " عالم النص" الذي يشكل المفتاح لنظرية حول القراءة إن ما كنا ندعوه في السابق "إضفاء الطابع القصصي الخيالي على الخطاب التاريخي" يمكن أن تعاد صياغته على أنه تقاطع قابلية القراءة وقابلية الرؤيا. ما يمكن أن يقرأ، وما يمكن أن يرى من داخل التمثيل التاريخي. وهي هنا الصلة التي حبكت بين المقروء وبين المرئي على صعيد تلقي النص الأدبي. في الواقع، فإن القصة تعطي ما هو للفهم وما هو للرؤية. إن فصل التأثيرين المتداخلين يصبح سهلا حين تنفصل عملية صنع اللوحة ومتابعتها. الجمود الوصفي والتقدم السردي الفعلي الذي يعجل فيه ما يسميه (أرسطو) Aristote في كتابه "فن الشعر" الانقلابات والتغيرات، وهي تتعلق بشكل خاص بالمفاجآت وبالأعمال العنيفة. إن المؤرخ يعرف جيدا هذا التبديل. أحيانا عديدة يجمع العديد من اللوحات كي يصور الوضع الذي تبدأ فيه قصته، وبالطريقة نفسها يستطيع أن ينهي كتابه، إلا إذا اختار أن يترك الأمور معلقة، كما فعل (توماس مان) Thomas Mann حين فقد عن قصد أثر بطله في نهاية روايته "الجبل السحري": إن المؤرخ ليس غريبا عن مثل هذه الاستراتيجيات لختام القصة التي تكتسب معناها، بالنسبة للقارئ المستنير، إلا لصالح لعبة خبيرة من الإحباط مع توقعاته المألوفة، غير أن قابلية الرؤية لا تتغلب نهائيا على قابلية القراءة إلا مع رسم شخصيات القصة سواء أكانت قصص حياة أو قصص خيال أو قصصا تاريخية [37].

سعى التاريخ بخطابه النفعي إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفية المرجعية[38]. فليس من شك في أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنها لا تنسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة، ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها[39]. **وعلى هذا يندرج التاريخ في منظومة الأجناس ذات الغاية النفعية، وتندرج الرواية في منظومة الأجناس ذات الغاية الجمالية**. "تندمج هذه الثنائية في الرواية التاريخية التي تتميز عن غيرها من أنواع الكتابة التخيلية بكونها، تعلن استنادها إلى حوادث ماضية دونها السابقون، ومن ثم فإنها تستمد وجودها من الدوران حول هذا النص أو النصوص الماضية، مما يكثف صلتها بهذه الوقائع ويضفي على عالمها صيغة مرجعية واضحة، فهويتها السردية تتحدد من خلال التنازع بين التخيلي والمرجعي. فتكون الرواية التاريخية نوعا من السرد الذي غدت الحقائق التاريخية أخيلة الكتاب الروائيون، فراحوا يبدعون هذا الأدب الاستهلاكي الرخيص الذي لا غاية من وراء كتابته ونشره غير الاتجار والتسلية"[40].

لا بد من إثارة الانتباه إلى الطفرة التي تشهدها الرواية المغربية من خلال نسج علاقات متشابكة ومركبة بين الرواية والتاريخ، إذ بات "التخيل التاريخي" هو تلك المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، والمنقطعة عن وظيفتها التوثيقية والوصفية إلى وظيفة جمالية ورمزية، فهو لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوثائق. فلم يبق بالإمكان قبول التصورات الأولى لوظيفة "الرواية التاريخية" كما أشار إليها الروائي **جرجي زيدان**، معتبرا أنها قد استنفدت طاقتها الوصفية بعد أن جرى تحويل جذري في طبيعة تلك الكتابة السردية التاريخية التي استحدثت لها وظائف جديدة لم تكن معروفة آنذاك، إذ وجدت طريقها إلى التخييل التاريخي الذي يسمح بإقحام الأهواء والاستيهامات دون أن تتأثر قيمة الواقعة التاريخية متمثلة ومتخيلة، بالإضافة إلى حضور "الميتاناصات" و"الميتا تخييل".

وقع اختياري على نماذج لروايات مغربية لأعلام تاريخيين؛ **كابن خلدون** و**ابن سبعين** و**ابن تومرت**...) أرست تفاعلا بين صور الماضي والحاضر، وأعطت للسارد/المؤلف إمكان الاختفاء وراء الواقعة التاريخية واختيار المواد الملائمة له، علما أن التخييل التاريخي، في الرواية المغربية، اضطلع الرد على تيارات ما بعد الحداثة، وإعادة الثقة بالتاريخ، ليس كمواد مسرودة، ولكن كرؤية سردية واعية بدورها، متأثرة بأسئلة الحاضر، منتبهة إلى عمق تأثير التاريخ على الحاضر. **فلربما كل سردية تاريخية أو تخييلية منفلتة قد تحيي أوجاعا وآلاما، وتربك سؤال التقدم والنسق والمواطنة.**

يمكن أن نعتبر روايات "العلامة " و"أنا الأندلسي" **لحميش**، و"ثورة المريدين " **لسعيد بنسعيد العلوي** نماذج لمعرفة كيف يصبح متاحا لصانع التخييل التاريخي أن يخرم العدة المنهجية، والالتزام الأخلاقي كما في حالة **حميش** و **بنسعيد العلوي**، يستكشف **حميش** سيرة **ابن خلدون** مركزا على الدور المركب الذي اضطلع به الرجل في مرحلة حاسمة من مراحل الشرق الأوسط (ضعف النسق المملوكي)، ملمحا إلى أن المثقف لا يخون ولا يضعف في اللحظات العصيبة، دون أن يفقر الجانب الوجداني عند **ابن خلدون**، ووصفه لما يطرأ على كل الناس من حب وضعف، لكنه يمنحه مزايا الصدق والجرأة والثبات على الموقف، حينما يذهب لمفاوضة "التتار" وتجنيب الممالك النهايات الحزينة، هذا في الوقت الذي فر الحاكم **برقوق** وحاشيته خوفا وفزعا وجبنا. واضح أن **ابن خلدون**، في علامة **حميش**، ليس **ابن خلدون** في كتب التاريخ، إنه **ابن خلدون** المفضي إلى صوت المؤلف والمترجم لنسق قيمي انتشر بين عينة من المثقفين، قائم على الحجاج مع من يعنيه الأمر لصالح المثقف.

شخصية **ابن خلدون** شخصية إشكالية، في حين يبدو **ابن سبعين** مثالا حيا للشخصية التراجيدية التي ترى ولا تدري، تتعذب وليس لها من سبيل للخلاص، يتم عرضها مترحلا من الأندلس إلى المغرب حاملا حقيقته التي عثر عليها، لكنه سيموت في مكة على إثر علمه بسقوط الدولة العباسية. **ابن سبعين** شخصية متعددة الأوجه والآلام، عرضها السارد وفق منظورات متعددة كالتاريخ والفلسفة والمعرفة والتصوف. **ومن خلال هذا النص الروائي نكتشف أن لكل زمن أندلسه الآيلة للسقوط. وأن في كل عصر حاكما ضالا يتقرب من الأعداء ويعذب شعبه ويطرده.**

يسعى المؤلف **سعيد بنسعيد العلوي** في "ثورة المريدين" في سيرة **ابن تومرت** إلى كتاب **أبي بكر البيدق** لتتبع وقائع حياة **ابن تومرت**، وكشف ذكائه واستراتيجيته لبناء فكره وتقوية عزيمة مريديه؛ **كعبد المومن الكومي** والوصول بها إلى بر الأمان، ثم الاختفاء. يتم التشكيك في رواية **البيدق** الأولى، ويتم التلميح إلى أن سيرة **المهدي** موجودة في كتاب تخيله المؤلف **للبيدق** المتضمن لحقيقة **المهدي** وسريرته. لقد أطلق **بنسعيد** فهما جديدا للحقيقة الشخصية الخاصة **بابن تومرت** والحقيقة التاريخية الاجتماعية وهو فهم يساعد الذات على التعالي عن الخداع، ويمكنها من عدم الوقوع في الفخ السلبي. في الحقيقة، ندرك أن المعاناة في حالة **ابن تومرت** هي واحدة من أساليب دعم القدرات التركيبية للذات ساردة ومسرودة. ذات **بنسعيد** التخييلية، ذات قدرات لانهائية، تجمع بين السفر والرومانسية، وتجعلنا ندرك أن التعلم قرين التجربة، وأن التجربة هي التي رممت ما حطمه الطغيان والتفسخ نهاية الدولة المرابطية. "**الرواية لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الرئيسية. تستند فقط على المادة التاريخية. وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله**"[41].

إذا اختارت الرواية الفضاء التاريخي المرجعي مجالا لها من أن تقول التاريخ. فإنها تقوله على طريقتها، ولعل هذا ما يعنيه حين يذكر بأن هذه الرواية تستند إلى المادة التاريخية. ويترتب على هذا أن الرواية من خلال حواريتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ، وإنما هي أتون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعا في بناء الكون التخيلي للرواية. نحن هنا أمام سرد روائي عندما

يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجعة، لا يختزل التاريخ، ولكنه يكشف مهملاته ومنسياته، وأحيانا يبدد بعض شكوكه. هكذا تكون إذن الرواية محاولة إبداعية ناضجة تكرس علاقة مخصوصة مع الوثيقة التاريخية، فهي تنطلق منها وتسعى إلى إعادة بنائها عبر التصور **حتى أننا لنشعر أحيانا أن الروائي ينطوي على مؤرخ يمتلك آليات البحث التاريخي ومنهجه.** ولكنها من جهة أخرى لا تعتبر نفسها تابعة للوثيقة أو صدى لها. إنها قراءة إبداعية للتاريخ تنطلق منه ولا تقف عند حدوده. واعتبار التخيل التاريخي أجدر أن يحل محل ما اصطلح عليه بالرواية التاريخية لأن التخيل التاريخي سيمكن الكتابة السردية التاريخية من تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، ثم إنه يفكك ثنائية الرواية والتاريخ ويعيد دمجها في هوية سردية جديدة.

. المبحث الثالث: الرواية التاريخية والسمعي البصري:

انفتحت الرواية على الكثير من الفنون أبرزها فن التلفزيون، ومن خلال التداخل بين هذين اللونين ظهر فن جمالي جديد مزج بين متعة الكتابة وجمالية الصورة والصوت. وهذا التمازج أدى إلى نوع من التأثير المتميز لدى المتلقي، من خلال استخدام بعض التقنيات التلفزيونية في الرواية، واستخدام الرواية كعنصر أساسي في التلفزيون، فقد استفادت الرواية منه، كما استفاد التلفزيون من الرواية، ومحك نجاح كل منهما هو مدى قوة تأثيره على المتلقي. **كثيرة هي النصوص المكتوبة التي ساعدت كثيرا في رقي الإنتاج التلفزي، والارتقاء به إلى مستويات عليا، وعلى العكس من ذلك إذ نجد أن ثمة نصوصا عظيمة، لكنها في الاخراج شوهت تشويها.** ويعود هذا إلى عملية الاقتباس القابل للمد أو البسط، بمعنى الاضافة التي قد تجعل من النص المقتبس يبتعد بشكل ملحوظ عن النص الأصلي، بل يحدث أن يتناقض معه.

فما العلاقة التي تجمع الرواية بالسمعي البصري؟ وما مدى تأثر الرواية بهذه العلاقة؟ وما مدى تأثير كل منها على المتلقي؟ وكيف تأثرت الرواية بتطور مجالات السمعي البصري؟ وهل تطورت الرواية بتطور هذه العلاقة، أم أن العكس هو ما حدث؟ ثم هل كل رواية تحول إلى نص مرئي هي فاشلة بالضرورة؟ وكيف يتفاوت تأثير النص المكتوب والمرئي على المتلقي بفعل عدة عوامل؟ الرواية قبل ارتباطها بالسمعي البصري عندما كانت نصا جامدا، هل لقيت شهرة ورواجا بظهوره في صورة مرئية؟ وهل الرواية قبل ارتباطها بالسمعي البصري كانت نصا يحمل خصائص وسمات فنية شوهت بظهورها في صورة مرئي؟

أ . مفهوم السمعي البصري:

السمعي البصري Audiovisuel هو عملية بعث إشارات بالصوت والصورة تنتقل إلى الحواس مباشرة لتؤثر في المتلقي. ومن أشهر أنواع السمعي البصري السينما والتلفزيون، هذا الأخير الذي يستحوذ على مشاهديه، فهو يسيطر على بصرهم من خلال تركيز الانتباه على صورة متحركة ناطقة متغيرة محصورة في إطار محدود[42]. السمعي البصري هو كذلك جملة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، لغوية متمثلة في الكلام الذي ينطق به الممثلون، وغير اللغوية من أحاسيس وشحنات انفعالية، مصاحبة لإلقاء النص المكتوب[43]. تفتح لنا المواد السمعية والبصرية نافذة على العالم، فتمكننا من متابعة فعاليات لم نتمكن من حضورها، وتسمعنا أصواتا من الماضي لم تعد قادرة على الكلام، وللمحتوى السمعي البصري دور حيوي متزايد في معايشنا اليومية، حيث يساعدنا في فهم العالم والتفاعل مع الآخرين. والتعرف على عناصر التراث الوثائقي ومتابعة الفعاليات التي لا يمكننا المشاركة فيها، والإصغاء إلى أصوات ظلت حبيسة الماضي، وصياغة حكايات نسترشد ونستمتع بها. إذ يكتسي دور المحتوى المسموع والمرئي أهمية متزايدة في حياتنا ونحن نسعى إلى فهم العالم من حولنا وبناء أواصر الصلة مع الكل.

ب . الرواية التاريخية والسمعي البصري أية علاقة؟

إن التطور الهائل في وسائل الاتصال وثورة المعلومات قد أثر في الإبداع العربي برمته، ولا سيما الرواية ونقدها، فطالت التبادلات العميقة للتعبير الروائي والقصصي ونقدهما وهي تبادلات عنيفة لا سبيل إلى الفكاك منها لأنها مست الثقافة العالمية، وآدابها في الجوهر والشكل ... فكانت الرواية الاستهلاكية التي وصلت إلى السوق الأدبية العربية متأخرة وعلى استحياء، وظهرت بوادرها في الثمانينات في الكتابة لوسائل الاتصال بالجماهير كالصحافة والإذاعة والتلفاز والسينما.[44] فبغض النظر عما يوجد من اختلاف في الوقت، وطريقة التصوير، وطريقة العرض. فالعلاقة بين المسلسل والرواية ترجع إلى سنوات بعيدة، تمتد تقريبا إلى تاريخ السينما منذ نشأتها فقد تشكلت تلك العلاقة بصور مختلفة مع مرور الزمن، وقضية تحديد العلاقة بين الرواية والتلفزيون ليس بالأمر الهين، فنحن نجد أن لكل فن منهما طريقة كتابته الشخصية وخصائصه البنيوية، التي تجعله مستقلا بذاته أمام الفنون الأخرى وتميزه عن غيره من الأجناس.

لا يتلاءم تعريف (هيجل) Hegel اليوم مع ما ينبغي أن تكون عليه الرواية التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الرواية المعاصرة التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى، بل لم يعد هذا الطموح مجرد أمل خلب، وإنما تحقق في النصف الثاني من القرن العشرين. حيث لا نلقى جنسا أدبيا حظي لدى القراء بالقراءة والمتابعة والنقد كجنس الرواية. وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة. أن كثيرا من الابداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم، مما جعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق، وترد عليهم في عقر دارهم من أكثر من وسيلة إعلامية[45]. الإنتاجات التلفزيونية التي اقتبست عن أعمال روائية أو مسرحية أو قصصية، اكتسبت قيمة خاصة، وتحظى عادة باحترام مسبق؛ (جهد الأديب، بناءه الفني، خياله المبدع، أسلوبه الممتع...). جميعها عناصر تضيف ميزات إلى الإنتاج التلفزي المستلهم من الأدب، وهذا لا يعني أن نلغي نجاح العديد من المسلسلات التي كتبت كسيناريو مباشرة، دون أن تعتمد على أثر أدبي، لكن شهرة الأدب تجتذب مزيدا من الناس لمشاهدة العمل التلفزي، ومقارنته بالأصل الأدبي.

الجزء الأكبر من الأفلام هو إعداد من مصدر أدبي من بعض وجوه الرواية أو المسرحية التي تتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي. أضف إلى ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي أفضل كلما كان الإعداد صعبا. لهذا السبب تعتمد أغلب الأفلام المعدة على مصادر ضعيفة، إذا إن القليل من الناس سينزعجون بسبب التغيرات المطلوبة في الفليم أو المسلسل إذا كان المصدر نفسه ليس من النوع الممتاز. هنالك العديد من الأفلام والمسلسلات المعدة أفضل بكثير من أصوها. فيلم (مولد أمة) مثلا كان مأخوذا من رواية رخيصة (لتوماس دكسون) بعنوان "رجل القبيلة". بعض المعلقين يعتقد بأنه إذا وصل العمل الفني ذروة قدرته التعبيرية في أحد الأشكال الفنية فإن الإعداد سيكون حتما أدنى من الأصل. طبقا لهذا الجدل لا يمكن لأي إعداد عن رواية "الغرور والتحيز" أن يضاهي الأصل، ولا لأي رواية "الأمل" في تجسيد امتلاء "اندفاع الذهب" أو "المواطن كين" الذي هو أقرب إلى الفلم الأدبي. **هنالك الكثير من الصحة في هذه النظرة فلقد رأينا كيف يميل الأدب والفيلم والمسلسل إلى حل المعضلات بصورة مختلفة، و كيف إن المحتوى الحقيقي لكل وسط خاضع للتحكم العضوي للشكل.**

يخرج العمل التلفزي أحيانا قليلة تحفة نادرة تزيد الأصل جمالا على جمال، وعمقا على عمق، وأحيانا أخرى يبقى للعمل الأدبي سحره الذي لا يضاهى، ويبقى الإنتاج التلفزي مجرد تفسير وتجسيد معين لكنه ليس نهائيا، ولا شك أن اقتباس الرواية الأدبية أو المسرحية للتلفزيون أمر محمود، لأن الاستناد على قصة قوية دراميا، وإلى نص أدبي ذي بناء متماسك، وإلى شخصيات إنسانية مقنعة في صراع وتفاعل، تسهم جميعا في إعطاء العمل الفني قيمة وعمقا أكبر، **ولكن مقابل ذلك لابد من الاعتراف بأن كثيرا من الأعمال الفنية العربية والأجنبية تخرج مخيبة للآمال بعض الشيء.** وبالرغم من ظهور السيناريو كنص مكتوب للسينما، إلا أن هذه العلاقة

مهيأة لاستمرار وتحمل معها أسباب ديمومتها، لاعتبارات التلاقي بين كل من الرواية والفيلم، ثم بسبب كون السينما فنا شكل ملتقى لكل الفنون الأخرى، بما فيها فن الرواية، ولكن هذه العلاقة ظلت تطرح معها اشكالاتها الفنية والنقدية وتمتد الاشكالات الفنية لتشمل التقنية كذلك، أي تقنية الرواية والفيلم والمسلسل، وتكثر التساؤلات حول الكلمة المكتوبة والكاميرا[46].

يقول (ستيفن أولمان) Stephen Ullmann: توجد صورتان للكلمة، منطوقة ومكتوبة، وإلى جانب الانطباعات الصوتية المختلفة، التي تتركها الكلمة المنطوقة يجب أن تضاف الصورة البصرية لشكلها المكتوب، كما تضاف لها مجموعة أخرى من انطباعات الحركة[47]، وربما يعود هذا الاختلاف في استخدام الأساليب إلى كون، الانسان في عصرنا هذا ضجر بتلك التقنيات الكلاسيكية للكتابة الروائية ونفر منها نفورا[48]. فبالرغم من كونها ذات لغة راقية غير أن هذه اللغة لا تحقق ما يبتغيه المتلقي بصورة كاملة، فحاولت التجديد من أسلوبها، ربما كان هذا الاستخدام قديما، عند كتاب العرب لكن التنبه لهذه الظاهرة نجده قد ساد بشكل كبير في عصرنا هذا، ربما لظهور وسائل تعبير واتصال أدت بالرواية إلى محاولة التطور من شكلها حتى تصبح في مستوى الوسائل والفنون الأخرى، والعودة لمكانتها السابقة. **فهل العلاقة بين الرواية والسمعي البصري والتلفزيون تحديدا، هي مجرد علاقة اقتباس؟ وهل تأخذ منها نصوصا وفقط؟**

تجدر الإشارة إلى أن هذه العلاقة لا تنحصر في هذا الجانب، وأية نظرة ترى العلاقة في هذه الحدود هي نظرة مختلفة تماما، فهي علاقة فيها التقاء وفيها اختلاف، علاقة تحتم معها صيغا للتأثير المتبادل، وبالتالي فالمنهج المقارن بين لغتي هاتين الوسيلتين التعبيريتين، يجب أن يعني بالكشف عن الخصائص الفنية التي تتمتع بها الرواية كنص مكتوب، وما يراد منها في التلفزيون كأداة سمعية بصرية، وإذا ما حدث مثل هذا، فإن الروائي، أمام حالة يقتني فيها أسلوبه باستخدام جماليات التلفزيون وما فيه من إيجاز، وسرعة الحركة، والمشاهد والتصوير.

ت . النقاش الحاصل بين المكتوب والمرئي:

عمد الروائيون في الفترات المختلفة إلى أدوات وأساليب مخالفة عن تلك التي كانت، للتعبير عن نظرتهم الجديدة، وهذه الأساليب كثيرا ما تنم عن شبه ملحوظ بتلك المستخدمة في الفنون الزمنية الأخرى كالموسيقى والأفلام والمسلسلات، وليس من السهل أن نستشف دائما الأساليب المستعارة على عمد من تلك التي نشأت بصورة طبيعية من المبادئ المشتركة التي يمكن الاستدلال عليها من مشابهة معينة في الوسائط، غير أن ثمة شك في أن كثيرا من الروائيين قد استخدموا عن وعي أساليب الأفلام بنفس الطريقة التي انتحلت بها القصص الرومانسية والروايات القديمة جماليات وأساليب الملحمة والمسرحية[49]. ولعل تهاوي الحواجز الفاصلة بين أنواع الفنون هو ما أدى إلى مثل هذا. يكمن الجدل القائم بين النص المكتوب والشفهي (المرئي) في كونهما نصين لنص واحد، أو وجهين لنص واحد، ويكمن هذا الصراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية، وثقافة الصورة، ومعنى ذلك الفارق بين حاسة الاتصال اللغوي؛ الأذن وحاسة الاتصال الصوري، والعين، وقد فرق بينها (رونالد بارت) Roland Barthtes على أساس التفرقة بين الأعمال الأدبية والتقليدية كالرواية الكلاسيكية، وبين أعمال القرن العشرين، فالمكتوب يعتمد أساسا على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف ومن ثم فالمعنى متجمد فيها نسبيا ومغلق[50].

أما المقروء: فالقارئ فيها يبادر إلى كتابة النص بنفسه بمعنى إنتاجه، فالصوت بالتالي حياة وجود وحضور، والكتابة موت وعدم وغياب. فالأشياء موجودة لأننا نراها، أما ماذا نرى؟ وكيف نرى؟

قد يتوقف ذلك على الفنون التي أثرت فينا، لإن النظر إلى شيء ما يختلف على مشاهدة ذلك الشيء، فالإنسان لا يبصر شيئا إلا إذا شهد جماله. فاللهجة الشعرية التي تؤدى؛ لها وقع خاص في المركز الحسي من الدماغ، سواء كانت عن طريق السمع، أم عن طريق البصر، لأن النص لم يعد فقط في شكله التعبيري المعهود، بل أصبح نصا مبثوثا مرسلا بالصوت والضوء والحركة باتجاه أن يكون له سطوة علينا، فقد تطورت وسائل البث وتقنيات إنتاج النصوص[51]. في وقت أصبحت فيه للكلمة صورتين : منطوقة ومكتوبة، إلى جانب الانطباعات الصوتية المختلفة التي تتركها الكلمة المنطوقة، والتي تضاف لها الصورة البصرية لشكلها المكتوب كما تضاف لها مجموعة أخرى من انطباعات الحركة.

يشمل النص المكتوب على التصوير والتعبير يخبر ويعبر ما يقتضيه الإخبار عن الأشياء الخارجية وتصويرها من تقنيات غير ما يقتضيه التعبير عن الاحساس بالشيء وتبليغه، لكن مع ذلك تبقى الكتابة هي الشكل الخارجي المرئي منفردا يشارك الكاتب بواسطة الحروف الصامتة؛ همومه وأفكاره، يتعاطف معه أو يتخذ موقفا مغايرا له، فنحن بهذا المعنى نسمع الكاتب بأبصارنا، أما الشكل في النص المرئي فهو ينطلق من الكلمة ليصير صورة حية وصوتا مسموعا. فالكلمة في العمل المرئي منذ وضعها الأول تولد بصيرورتها وتحولها، فهي قد كتبت لتصير ألوانا مرئية، حية في إطارها الزماني وفي مجالها المكاني، كتبت لتصير أصواتا مسموعة، كتبت لتنسلخ عن الفردية لتلتحق بالجماعة لتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها إياها كل من: المخرج والمصور، ومهندس الصوت، وصناع الديكور، ومركب الشريط [52].

العلاقة المباشرة التي تربط بين الكاتب والقارئ، هنا هي اللغة بكل تقنياتها ودلالاتها ومجازاتها، فبواسطة اللغة يتحقق الاتصال والتفاعل والتأثير، فهي الطاقة التي يستخدمها الكاتب للتعبير، ويستخدمها بدوره القارئ للتأويل والتحليل، أما بالنسبة للنص المرئي فالعلاقة تتم مباشرة بين المتفرج والفيلم المعروض أو المسلسل، أي على المستوى السمعي والبصري بالتالي فإن اللغة هنا تفقد تقريبا تلك الأهمية، ولا تمتلك الوظيفة ذاتها للتأثير في المشاهد، مع هيمنة الصورة والصوت والحوار، والمؤثرات السمعية والبصرية. فهي تستحوذ على الاعجاب بالتوجه إلى الحواس مباشرة، دون حاجة إلى فترة للتأمل والتفكير، في حين أن الأدب يعتمد كليا على واسطة رمزية تقف بين المشاهد والشيء المشاهد، الممثل بالرمز [53].

يعتمد التلفزيون على الكاميرا والاضاءة والصوت والموسيقى والألوان والملابس والمونتاج، في تمديد وإثراء وتعميق المنظور أو المادة. والفارق الأساسي بينه وبين المادة الأدبية يكمن في الطريقة التي بها يتم انتاج الصورة في كل الوسطين وكيفية استقبالها. فالتلفزيون يقدم صورا متتابعة، تفرض نفسها على المتفرج بماديتها وليس بلجوئها إلى التجريد، أما النص المكتوب، فالقارئ لا يكتفي بالقراءة فحسب، بل يذهب إلى قراءة ما بين السطور، باعتماده على نشاطه التخيلي، وحكمه الخاص. فالصراع القائم بينهما المسؤول الأول عنه هو النقد... لقد فصل (أرسطو) Aristote النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع، ووضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية، ويتأملونه في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة، وفي مأمن من مخالطة العامة.[54]

المؤلف الأدبي اللغوي عند (أرسطو) Aristote مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئا آخر خارجه، وقد جعله بذلك في مرتبة عليا بعيدا عن الفنون الأخرى كونه أدب موضوع للمثقفين في أبراجهم العاجية، ونحن نجد وجهات نظر مختلفة بالنسبة للعديد من النقاد والكتاب والمخرجين، على سبيل المثال أن رأي المخرج الكاتب **علي غانم** يخالف ما قلناه، فالأدب عنده هو ظاهرة انفراد وانطواء، فعندما يكتب يكون وحيدا، وكذا عندما ينكب القارئ على الاطلاع على ما كتب يكون وحيدا، أما السينما والتلفزيون بالنسبة له فهي ظاهرة عجيبة لأننا نتعامل بواسطتها مع متلقي، وبذات الوقت هما ظاهرة حية، لأننا عندما نصور فيلما أو مسلسلا نكون أمام ممثلين يواصلون أحاسيسنا وهوانا.

يرى الروائي **عبد الحميد بن هدوقة** أن الأدب والسينما تربطهما علاقة غائية مستقبلية، كل منها يحاول بوسائله الخاصة تغيير واقع معاش إلى واقع متصور، وفي هذه العلاقة الغائية نجد الكثير من الأشياء المشتركة، بينهما فالتعبير يعني الاحساس بالشيء، يعني التصور الفرداني المنسجم لما يحسه الكاتب والفنان إزاء واقع معين. والتبليغ يعني القارئ. بالنسبة للكاتب، والمشاهد بالنسبة للفنان السينمائي، وهذا الفرق المذهل من وجهة نظره يجعل المرء يتساءل؛ **ما قيمة المؤلف إذن إذا كان لا يتجه إلا إلى المثقفين المتعلمين، يتجه إليهم فرادى لا جماعات؟ كيف استطاع رغم ذلك أن يقف شامخا كأداة ثقافية ممتازة، وسط هذه التحويلات الجدرية المذهلة للتعبير والتبليغ؟**[55] فقد يجتهد التلفزيون في مجاوزة الرواية والتفوق عليها، وقد كان يعتقد في أول ظهور له أن مستقبل الكتاب مهدد، ولكن السينما تبوأت مكانتها كما يقول **مرتاض**:" **من حيث لم يفقد الكتاب من مكانته قيد أنملة، بل ربما ازدادت هذه المكانة تمكنا. فالأدب السردي يجب أن يظل راقيا ما أمكن، وذلك على الرغم من جماهيرية الرواية التي ربما يطبع من العنوان الروائي الواحد الناجح في بعض العواصم الغربية ملايين النسخ**"[56]. والسؤال الأهم لتحديد هذا الجدل هو: **ماذا تفعل فينا الرواية ليكون لها ذلك الحضور الطاغي وذلك الإحساس المبهم الذي لا يستطيع القارئ تبريره أو تحديد أسبابه؟** وهو ما سأتطرق إليه في العنصر الموالي من وقع تأثير النص المكتوب والمرئي على المتلقي، مع عدم التركيز على تأثير النص المكتوب، محاولا تبرير الجدل من خلال رد فعل المتلقي.

ث– تفاعل المتلقي مع النص المكتوب والنص المرئي:

لكل عنوان أي عمل أدبي مقومات جمالية وفنية نستطيع أن نكشف عن مدى تمكن المبدع من موضوعه. بل إنه من الأسس المؤثرة في إحداث المتعة والجمال واللذة؛ لذة القراءة والاستمتاع بها، فعنوان العمل صناعة احترافية على المبدع اتقانها[57]، باعتبار أنه عتبة النص أو النافذة التي يطل منها على النص، وهو المفتاح الذي يفتح ويدخل من خلاله القارئ إلى النص، وهو وسيلة جذب القارئ إلى النص، التي قد تشجعه على القراءة والاطلاع عليه. وعلى المستوى العام، يلاحظ أن النص بما فيه من دلالة فنية يمكن أن يضيف إلى وعي المتلقي قوى جوهرية تأثيرية تتحكم في موقف القارئ، وقد تؤثر هذه الأعمال الأدبية إما بالسلب أو الايجاب، ومن مثال ذلك التأثير الذي قد يستغربه الكثيرون، هو تأثر **جمال عبد الناصر** برواية "عودة الروح" **لتوفيق الحكيم** في أحداث سياسية واجتماعية ومعيشية، والتي كانت تسود مصر في عهد **الملك فاروق**، كذلك نص رواية "الكرنك" **لنجيب محفوظ** التي أحدثت بلبلة سياسية خاصة بعد أن حولت إلى فيلم، حاولت تقريب صورة الظروف المعيشية للمشاهد المصري بكل العناصر السينمائية لأحداث التأثير المطلوب[58].

يتعين على المؤلف أن ينمي إحساس القارئ، ويعرف كيف يؤثر فيه من خلال التوتر واللهفة إلى مواصلة القراءة، بتغيير سرعة الأحداث وترتيبها، واعتماده على أدوات زمنية متعددة. فمحك نجاح الرواية هو قدرتها على إثارة الشعور بالحضور في تلك الحقيقة ومعها. **وقيمة الرواية تقدر أولا بدرجة شعور القارئ المميز بأن العمل كله رمز لشيء أوسع وأعمق من القيمة الفعلية، لشيء يثير فيه أصداء تكسب المشكلة الانسانية التي عالجتها الرواية لمعنى عام وشامل**[59]. فنحن بهذا لا ننكر ما للكلمات المكتوبة من وقع في نفوس القراء، ومالها من تأثير على أفكارهم وسلوكهم وآرائهم، فهي تطبع في نفوسهم شعورا بالتألق مع مضمونها ومحتواها، بأسلوبها الشعري الراقي والأنيق، الذي يعتبر سلاحا ذو حدين؛ حده الأول يكمن في تأثير موضوعاته الايجابية، أما الثاني فهو سهولة نفوذ الموضوعات السلبية إلى عقول وقلوب القراء بطريقة سلسة وجذابة: " فالكلمات تتداخل مع الأفكار وترتبط بها ارتباطا وثيقا، فهي بالتالي تؤثر عليها تأثيرا كبيرا"[60]. **فمادام هذا التأثير قائما، فما هو الدافع وراء انصراف عديد من القراء عن قراءة الكتاب؟**

أصبح النص الروائي يعاني من الانحصار والتهميش، بفعل هيمنة ثقافة الصورة والصوت على المتلقي، واهتمامه، مما أثر سلبا في هذا المتلقي وعلاقته بالكتابة، حيث طغت وسائل الإعلام على الصورة المحملة بالإيحاءات والدلالات، والمعتمدة على التكثيف والاختزال، فهي توفر عددا من المعلومات في أقل حيز وبأسرع وقت، فقلصت بذلك من فعل القراءة للمكتوب. وبما أننا في عصر السرعة والمعلوماتية، فإن المتلقي قد يضيق صدره أحيانا بالطريقة التقليدية في تلقي المعلومات، حتى إنه في بعض الأحيان قد لا يستطيع أن يقرأ كتابا لمدة عشر دقائق متتالية، فما بالنا برواية كاملة قد تتعدى صفحاتها المئات. يشهد قطاع الاتصال باستمرار تطورات مذهلة في تكنولوجيات توفير وايصال المعلومة بالصوت والصورة في ميدان تبادل المعلومات والوثائق إلى جانب التلفزيون، والشبكات الاعلامية التي أصبحت تأمل ايجاد (مكاتب بدون ورق) في المستقبل المنظور[61]. فالوسائل التكنولوجية تلك خصوصا منها السمعية البصرية تلعب دورا بالغ الأهمية في كيفية التأثير على القارئ، فالمشاهد يتأثر ببرامج التلفزيون تأثرا نفسيا من نوع ما. فقد يحس بالعطف إذا استعرض الصعوبات المادية التي تقف في طريق عائلة فقيرة[62].

يحظى المسلسل التلفزيوني باهتمام بالغ من قبل المشاهدين، ويؤثر تأثيرا كبيرا على عقولهم وسلوكهم ووجدانهم بالمتابعة، ومع ذلك لم يظفر حتى الآن بنقد جاد يحلل طبيعته ومقوماته الفكرية والفنية. واليوم يفرض المسلسل وجوده على أكثر الناس سواء منهم من يشاهدونه، ومن يسمعون أبنائهم وذويهم يتحاورون حول موضوعه وأحداثه وشخصياته. ولا مفر إذا أريد لهذا الشكل الجديد أن يبلغ مستوى فني مرموق لدينا، وأن يكون ذا أثر طيب في حياتنا الفكرية والفنية والجمالية، من أن نعترف به ونؤمن بأنه جدير بالدراسة والتقويم [63].

انتقل الموضوع الذي يطرحه الفيلم أو المسلسل من دفتي الكتاب ليصبح خارج نطاق الصفحات والسطور، ويحظى بفعل ذلك للاهتمام والنقد المباشر والجماعي من قبل المشاهد، الذي يعيش مع هذا التأثير بكل أنواعه، بصدق مشاعره، وخالص أحاسيسه، بعيدا عن استبداد الكلمة المكتوبة إلى ما يشاركها من سحر وإغراء الصوت والصورة والألوان، ومناظر تسحر بال المشاهد، وقد تدوم معه تلك المشاهد إلى ما بعد المشاهدة. ولكن يبقى أن الصورة الذهنية في النص تؤول إلى عدة صور، وما نشاهده في الصورة السينمائية هو التأويل الأول والأخير للصورة الواحدة، وهو ما يراه المخرج من خلال تجسيده للفكرة، في حين أن الصور التي يرسمها القارئ الأول والأخير للصورة الواحدة، وهو ما يراه المخرج من خلال تجسيده للفكرة، في حين أن الصور التي يرسمها القارئ للنص هي كثيرة ومتعددة، وقد تتغير من قراءة إلى أخرى. "**بمعنى أن ذهن القارئ وخياله ينوبان عن آلة التصوير**"[64].

تأثر كل من الرواية المكتوبة والمرئية على المتلقي بصور متفاوتة الدرجات أما فيما يخص علاقة المتلقي بهما، فيكمن في كون القارئ يقدر أن يتحكم أثناء قراءة الرواية في اختيار الوقت والمكان، والتوقف والتأمل والانقطاع عن القراءة فترة، ثم استئنافها أو ربما إهمالها إذا كانت الرواية مضجرة أو سيئة. **وعلى العكس من ذلك فالفيلم والمسلسل لا يتوقفان، ليتأملا ما رآه وبمعن التفكير فيه، بمعنى آخر يفرضان علينا واقعا مباشرا وفوريا**. أما الرواية فلا تفرض واقعا، بل تقترحه متيحه الوقت للتأمل، وبالنسبة للمتلقي فهو سلبي بالنسبة للمشاهد الذي يتلقى الفيلم والمسلسل دون تكلفة نفسه عناء التفكير والتخيل، باعتبار أن المخرج قد قام بالمهمة وقد جسد فكرة معينة، سواء كانت نفس الفكرة التي تدور في ذهن المشاهد أم لا.

القارئ شريك للكاتب في إنتاج النص، وتصور الأفكار على مستوى الذاكرة والمخيلة، كما نجد أن مؤلف المسلسل التلفزيوني أو كاتب السيناريو يحرص على أن يشد اهتمام القارئ من حلقة إلى حلقة، بأن يثير لديه أكبر قدر من الانفعال والتطلع إلى تطور الأحداث ومصائر الشخصيات، ومن الملاحظ أن المشاهد العربي يتجاوب في أغلب الأحيان مع المسلسلات وهذا ما يستغله المؤلفون

والمخرجون[65]. ولا يسعنا القول إلا أن الكلمات منطوقة ومكتوبة تتمتع بقوة خفية غامضة منذ أقدم أيام التاريخ المعروف[66]، لكن هل عملية تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر تؤدي بالضرورة إلى خلق عمل جديد تماما؟ أم أن هذا التحويل قد يقتل أحد الطرفين؟

ج- الرواية التاريخية من الكتاب إلى الشاشة:

جاء في تصريح **لنهاد صليحة** قائلة: "لو كان الأمر بيدي لخصصت دار مسرحية دائمة لتقديم أعمال **نجيب محفوظ** على مدار العام، وذلك حتى يتأتى للبسطاء من عامة الشعب ممن يجهلون القراءة، أن يدلفوا إلى عالم هذا الكاتب الساحر ويتعرفوا عليه حقا"[67].وإذا قمنا بتحليل هذا القول سنجد أن أهمية أعمال **نجيب محفوظ** و قوة وعمق إبداعه، وفنيته الروائية قد يكتشفها المتلقي من خلال المسرح أو السينما أو الشاشة الفضية، هذا العالم السحري الذي رسمه لنا الروائي العبقري **نجيب محفوظ**، سمح بدخول أدبه إلى كل بيت عن طريق المسرح والسينما والتلفزيون، وهذا ما صرف الناس عن قراءة مؤلفاته بين دفتي الكتاب[68]. وهكذا صارت أعماله لا تقتصر على طبقة، أو فئة معينة من الناس، وإنما أصبح موضوعا في متناول كل من يشاهد الفيلم، ليصبح مصدرا للجدل والنقاش والتحاور، وبث الأفكار التي قد تؤثر على المتلقي، بمعنى خروجه من رتابة الكتابة إلى فضاء السمعي البصري.

يدفعنا الانتقال من عمل روائي إلى عمل تلفزي إلى البحث عن أهم النتائج المترتبة عن ذلك من خلال طرح جملة من الأسئلة مثل: هل ينعكس هذا الفعل بالإيجاب على النص الأدبي، أم أنه ينعكس عليه بالسلب؟ **فكل شكل فني يولد ويعيش وفقا لقوانينه الخاصة والمستقلة**، وبالتالي فإن اختلاف الوسطين يستدعي تغييرات جذرية في حالة التحويل. **إذا كيف نجعل الشخصيات والأزمنة والأمكنة في الرواية مادية ومحسوسة أمام عين المشاهد الذي سبق وأن رسم تلك الشخصيات في أزمنة وأمكنة قد لا تتوافق مع تلك التي جسدها المخرج؟ وكيف تستوعب في مدة محددة أحداثا قد تستغرق ساعات؟ كما أنه كيف يمكن نقل بنية متكاملة في الرواية إلى وسط آخر، دون تفكيك تلك الوحدة وهدم أو على الأقل التغيير من تلك البنية؟**

يطرح كتاب "من الرواية إلى الشاشة" **لإبراهيم العريس** إشكالية تحويل العمل الروائي إلى فيلم سينمائي وتلفزي ومدى كون ذلك ناجحا بشكل دائم، ويشير المؤلف إلى أن كل أفلمة لنص أدبي، تعتبر في شكل أو في آخر خيانة لهذا النص، ومعظم الأدباء يقفون موقفا سلبيا عندما تؤخذ أعمالهم إلى التلفزيون، والنموذج الأكثر شهرة على ذلك: الكاتب الأمريكي (ستيفن كينغ) Stephen King الذي اعتبر أن المخرج المبدع (ستانلي كوبريك) Stanley Kubrick أساء إلى روايته "إشراق" حين أفلمها. فهو يرى أن كل تحويل لعمل ابداعي روائي، هو في نفس الوقت تحوير وهدم لما فيه من أسس جمالية وفنية، فنحن نجد روايات كثيرة قد "تأثرت بنيويا وسرديا وهيكليا بتقنيات الايصال، وشهوة مخاطبة أوسع الجماهير، بدغدغة مشاعرهم وطلب التواصل العاطفي أو الاندماجي في تلقيهم[69] . فحينما يشاهد القارئ مسلسلا تلفزيا معدا عن رواية قرأها سابقا، فإنه يقارن ما شاهده بما قرأه فيفتقد أحداثا عاشها عبر مخيلته بالرغم من كل الفوارق في الإمكانات التقنية والكلفة الانتاجية. فالقارئ يتقمص دور المخرج والمصور، وربما الممثل أيضا، عبر شاشة ذهنه يعرض الرواية متحكما في الإيقاع، وفي كل العناصر المرافقة، ويبحث من خلال ذلك على التطابق بين تصوره الذهني والتصور الذي ابتدعه المخرج، **ولابد من الاعتراف بأن كثيرا من الأعمال الفنية العربية والأجنبية تخرج مخيبة للآمال بعض الشيء بالنسبة لعشاق العمل الأدبي الأصلي.**

مهما بلغت قدرة التلفزيون فإنه لا يستطيع أن يجاري تيار الوعي ممثلا، في المدرسة التي تجلت خاصة عند (جيمس جوسين) James Joyce و(فرجينيا وولف) Virginia Woolf، ويصعب عليه مجاراتها وتقليدها لأنه تعبير بالصورة قبل الكلام، فالغريب أن بعض الروايات تظل مستعصية على السينما والتلفزيون مهما بلغت مواهب مبدعيها، بحيث يبقى مشاهدو الأفلام المقتبسة عنها

مسحورين بالأصل الأدبي، مهما بلغت روعة الفيلم. فبعض الأفلام لم تلقى ترحيبا كما لقيته الرواية وهي روايات أجنبية عالمية: "خفة الكائن غير المحتملة"؛ للروائي التشكيلي (ميلان كوندير) Milan Kundera، فرغم الأداء الرائع لأبطال الفيلم (دانيال داي لويس) Daniel Day-Lewis، و(جولست بينوش) Juliette Binoche و(لينا أولين) Lena Olin، ظل أثر الرواية أروع وأبقى في النفس. كذلك كان شأن الرواية التشكيلية (ايزابيل أللندي) Isabel Allende "بيت الأرواح" من إخراج (بيلي أوغست) Bille August، وبطولة (جيرمي آيرونز) Jeremy Irons، و(ميريل ستريب) Meryl Streep. إذ لم تستطع روعة الفيلم أن تنافس تأثير الرواية المنتمية إلى مدرسة "الواقعية السحرية". أما في "قصة موت معلن" للأديب (غابريال غارسيا ماركيز) Gabriel García Márquez فقد تردد كثيرا قبل موافقته على تحويل أعماله إلى السينما.

صار (ميلان كوندير) Milan Kundera يرفض أيضا العروض بعد "خفة الكائن غير المحتملة"، إذ يبدو أنه من غير المحتمل أن يجمد خيال الكاتب المبثوث للقراء عبر المطالعة في فيلم ثابت على مر الأيام . في حين نجد أن "كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس؛ مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق، وترد عليهم في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية... معظم ما كتبه **يوسف السباعي**، ونجيب **محفوظ**، و**إحسان عبد القدوس**، و**محمود تيمور**، و**طه حسين** وسواؤهم من الروائيين المصريين قد حول إلى أفلام بل إلى مسلسلات، يشاهده عشرات الملايين من الناس[70] .**فنجيب محفوظ** كتب حتى أواخر الستينات الرواية بعيدا عن حسابات الايصال الإعلامي، وغلب في أدبه حاجات الفن والفكر على شهوة الانتشار، وإن خص السينما بوصفها فنا رائجا بقصص كثيرة مكتوبة خصيصا لهذا الفن الجماهيري الواسع الانتشار. فلم ينته عمله أو كتابته لوسائل الاتصال عن سعيه الأصيل لإنجاز فنه الروائي العظيم، وظل هذا الوضع ساريا حتى مطلع السبعينات حين صارت بعض روايات **نجيب محفوظ**، بتأثير شهوة الانتشار وهيمنة الأعلام القابلة بيسر للاندراج لطبيعة وسائل الاتصال بالجماهير[71].

ومن أهم الروايات العربية التي لقيت رواجا كبيرا بتحويلها إلى أفلام: "القاهرة الجديدة"، إخراج **صلاح أبو سيف**، "زقاق المدق"، إخراج **حلمي رفلة** "الكرنك"، إخراج **علي بدرخان**، ومن أهم الأعمال الروائية الأخرى: "وقائع سنوات الجمر" **لمحمد الأخضر حامينا**، "والأفيون والعصا"، **لأحمد الرشيدي** "دعاء الكروان" **لطه حسين**، "في بيتنا رجل" **لإحسان عبد القدوس** "عمارة يعقوبيان" **لعلاء الأسواني**، "وجع التراب" مسلسل درامي مغربي، مقتبس عن الرواية الفرنسية" الأرض "(لإميل زولا) Émile Zola أخرجه **شفيق السحيمي**... وغيرها من أهم الأعمال التلفزيونية التي ساهمت في إثراء وتطور موضوعاته. كما أن بعضا منها قد شكل صدمة بالنسبة للمشاهد، في كونها لم ترقى إلى مستوى الرواية. **فكثيرا ما نجد رواية تقتل بمجرد خروجها من دفتي الكتاب إلى الشاشة**، في حين نجد على العكس من ذلك، أن نجد انتعاشا لرواية كانت تعيش رتابة المكتبات، وقلة الاطلاع عليها، فأصبحت تطل على العالم من نافذة واسعة، وفتح لها التلفزيون باب الشهرة والنجومية، ولعل أبسط دليل على ذلك هو حصول العديد من الروايات التي تحولت إلى أفلام على جوائز عالمية.

الرواية التاريخية أو التاريخ في الأدب تختلف عن التاريخ عند المؤرخين، فهؤلاء يعطون صورة موجهة وغائية للأحداث التي يعرضونها، ويدخلون الوقائع والمسارات التي يصفونها في منطق تفسيري، الأدب لا يقول التاريخ، بل يقيم معالم له، يظهر وينشئ من الواقع عالما، لاتهمه الكرونولوجيا بقدر ما تهمه الجذور والشرائح الداخلية والسمات الدالة. بهذا المعنى لا يمكن اختزال المؤلف الأدبي في وثيقة تاريخية، فهو بنية رمزية ودالة، تصاغ من التاريخ، كواقع ماض، وحاضر تاريخي، صورا ورؤى، تحيل بدورها إلى التاريخ. يقول (بيير باربيريز) Pierre Barbéris : " في لحظات أو فترات معينة، وضمن شروط محددة، يستطيع النص الأدبي إعطاء صورة ملائمة

للواقع، لأنه أقل ارتباطا بالأيديولوجيات من النص التاريخي، ولأنه وسيلة تجاوز وخرق للأيديولوجيا السائدة، فهو الذي يعمل ويفعل في الواقع و يمشهده ويريه".[72]

يكمن الفارق بين عمل المؤرخ وعمل الروائي في رغبة الأول في التطابق مع الوثائق، وعدم انصياع الثاني لهذه الرغبة. فالمؤرخ يؤلف حبكات تسمح له بها الوثائق المتوافرة أو تمنعها، إلا أن هذه الوثائق لا تشتمل على هذه الحبكات. فيما تكون حرية الروائي في التحبيك أكبر، لأنه متحرر نوعا ما من إكراهات التطابق مع الوثائق والأرشيفات. وبعبارة أخرى فإن الروائي حر في أن يعيد تشكيل التاريخ بالإضافة والحذف، لأن مهمته هي إعادة صوغ الحياة في تجلياتها المختلفة، لأن كتابة التاريخ الموضوعي صعب المنال حتى على المؤرخين المحترفين[73].

لقد صار من الوارد جدا في الدراسات السردية الحديثة التساؤل عن مصادر المؤلف الروائي وتقنيته في بناء شخصياته النمطية وملء السرد الروائي بالأحداث والمتواليات الدرامية، وتحريك دمى الرواية في مربعات موزعة بعناية دقيقة على مفاصل السرد وتذبذباته المتداخلة. وفي هذا الأفق نطمح الإبانة عن المصادر التي يستند إليها الروائي، للنظر في أفق الاستقبال إلى ما يمكن أن تحكم حوارية القارئ مع المادة التاريخية. ورجوعا إلى إشكالية تخريج مصادر المادة الروائية، أقر أن معالجتها تتطلب الاشتغال على ثنائية الكتابة/ التلقي، كمرجع موثوق لتشريح جسم العمل الروائي والبحث في مصادره وتناصاته المتعددة الروافد. ومنطلقنا في ذلك عَد الروائي قارئا قبل أن يكون منتجا/ كاتبا، يسائل التاريخ، ويحاول بعث كائناته وأزمنته من جديد، وإعادة بناء حلقات هرمه المفقود. إنه يقوم بحفريات شبه كرونولوجية في مقاطع محددة من العصور التاريخية. ويمارس القارئ هو الآخر الحفريات نفسها في بنى المتن السردي، بوصفها معادلة للواقع الذي تشتغل عليه الرواية، فيقوم بلملمة أطراف منعطفاته المتتالية، وإعادة تركيب شذراته المبعثرة لوضع يده في النهاية، على مخرجاته المختلفة، لتجليات البعد التاريخي في المدونة الروائية، حول إشكالية العلاقة بين الرواية التاريخية و التاريخ، وحول تقنيات التوظيف والاستحضار.

يفرض هذا التداخل بين الأدب والتاريخ على صفحات الرواية التاريخية المصالحة بين "الصدق الفني" و"الصدق التاريخي"، فكلما نجحت هذه المصالحة زاد نجاح الرواية التاريخية. وهذا هو الفضل المشكور للرواية التاريخية، كما جسدته الروايات التاريخية الحقيقية، وكما تجسده ظاهرة ازدهار الرواية التاريخية العربية الآن. فالرواية التاريخية تقدم التاريخ من خلال صورة فنية كلية تبث روحا في الجسد الذي يصوره التاريخ جامدا باردا بفضل العناصر الفنية المتنوعة التي يستخدمها الروائي، ومن خلال السرد والحوار وغيرها من الأدوات الروائية. وهو ما يختلف عن الصرامة التي تتسم بها الدراسة التاريخية الأكاديمية. فإذا كانت وظيفة المؤرخ قد تحولت من رواية ما حدث فعلا إلى محاولة فهم السبب وراء ما حدث ومحاولة الإجابة عن السؤال الذي يقول: لماذا حدث ما حدث؟ فإن الروائي لم يكن مضطرا إلى التفسير أو الإجابة عن أي أسئلة. وقد أدى تحول وظيفة المؤرخ على هذا النحو إلى النيل من روائية التاريخ، على حين بقيت للروائي ميزة الإفادة من التاريخ في بنيته الروائية.

بناء على ما سبق يتضح لنا أن الرواية التاريخية شيدت خصوصيتها، من خلال استثمارها للتراث السردي وعلى رأسها التاريخ، الشيء الذي يؤكد أن التراث ليس خلفنا بل ما زال ينتظر منا المساءلة والتحليل. وعليه، فإن الرواية أصبحت قائمة في أساسها على تعدد النصوص وتداخل أشكالها، ولم تعد ممثلة لصنف محدد من الكتابة، بل صارت ممثلة لتقاطعات أجناسية متنوعة أو لجنس موسوعي تمتزج فيه الأصناف والأنواع. وهو ما يخرج بالرواية من إطار جنسها ومواضعاته إلى إطار النص الجمع القائم على تخوم الأنواع ويضع منظومة الجنس الأدبي، موضع مساءلة وتشكيك، وذلك عبر تأزيم مقولة (النقاء النوعي) التي كان يراهن عليها التحقق النصي للرواية التاريخية.

الهوامش:

1 .Thomas Pavel, La pensée du Roman (Paris: Gallimard, 1 ère Edition 2003), 17 .

2 .MICHEL HOUELLEBECQ , INTERVENYIONS ,PARIS , Edition FLAMMARION ,1998, 7.

3 . شعلان سميرة صادق- فاروق شوشة- محمود علي مكي، معجم مصطلحات الأدب، الجزء 1، (القاهرة: مجمع اللغة لعربية، دار الكتب،2007م)،81 .82.

4- عبد الملك مرتاض، "نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 24، الكويت، (1998م)، 24- 25.

5. عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، (القاهرة: دار المعارف، 1982م)، 33.

6. لوكاش جورج، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، 1986م)، 89.

7- لوكاش جورج، الرواية التاريخية، 215.

8. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، (بيروت: المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، 1984م)، 139.

9. عبد الحميد القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، 33.

10. محمود أمين العالم، "الرواية بين زمنيتها وزمانها"، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 12، القاهرة، (1993م)، 13.

11. Jean–Louis Fabiani, «Le roman, une science humaine?» Sciences Humaines, no. 321 (Janvier 2020), 40–41.

12. Ivan Jablonka, L'Histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales (Paris: seuil, 2014), 3.

13. Ivan Jablonka, L'Histoire est une littérature contemporaine: Manifeste pour les sciences sociales, Op .Cit, 11.

14. جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، 11.

15. ايفور ايفانز، موجز تاريخ الأدب الإنكليزي، ترجمة شوقي السكري وعبد الله الحافظ، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1960م)، 172 . 173.

16. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955م)، 155. 157.

17. نفسه، 157.

18. أحمد فرشوخ، "نقد المركزية السردية: اشتغال الأدب الشعبي في الرواية المغربية"، مجلة آفاق، مجلة دورية العدد 79-80، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، (2010م)، 9.

19. فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، (الإسكندرية: دار الشروق، ط 2، 1975م)،11.

20- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، 153.

21. فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، 9. 10 . 11.

22- أحمد فرشوخ، نقد المركزية السردية، 8.

23- محمود أمين العالم، "الرواية بين زمنيتها وزمانها"، 17.

24. محمد مندور، في الميزان الجديد، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 1944م)، 35 . 36.

25. عبد الله العروي، "من التاريخ إلى الحب"، حوار أجراه محمد الداهي، وشارك فيه محمد برادة، ضمن كتاب مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون، قطر، (2013م)، 18.

26. نفسه، 19.

27. عبد الله العروي، "من التاريخ إلى الحب"، 20.

28. عبد الله العروي، "من التاريخ إلى الحب"، 22 . 21.
29. نفسه، 37.
30. نفسه، 79.
31. محمد أقضاض، "الشخصية الروائية بين الكلاسيكي والمنظور الحداثي، أيها الرائي متنا"، مجلة فضاءات مغربية، المركز الثقافي العربي، العدد الأول، الدار البيضاء، (1995م)، 27.
32. عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي (السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2011م)، 5-6.
33. جيمس رستن، الرواية والتاريخ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006م)، 72 . 73.
34. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2004م)، 18.
35- بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة فلاح رحيم وسعيد الغانمي، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006م)، 61 . 62.
36- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003م)،45.
37- بول ريكور، الذاكرة والتاريخ، النسيان، ترجمة جورج زيناتي، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ، 2004م) ،394. 395. 396. 398. 379.
38. محمد القاضي، الرواية والتاريخ (دراسات في تخييل المرجعي)، (تونس: دار المعرفة للنشر، 2003م)، 23-24.
39. نفسه، 87.
40. عبد الملك مرتاض، "نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، 82.
41. محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسة في تخييل المرجعي، 146.
42. فتح الباب عبد الحليم سيد، ابراهيم ميخائيل حفظ الله، الناس والتلفزيون، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1963م)، 14.
43. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 -2004)، (بيروت: المركز الثقافي العربي-النادي الأدبي بالرياض، ط 1، 2008م)، 16.
44. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م)، 106. 107.
45. عبد الملك مرتاض، "في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد"،27.
46. لودي دي جاينتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1993م)، 48-49 .
47. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشير، (القاهرة: مكتبة الشباب، 1975م)، 43.
48. عبد الملك مرتاض، "في نظرية الرواية"، 50.
49. أ. أ مندولا، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، 1997م)، 66.
50. السيد ابراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1995م)، 213. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م)، 6-14.
51. يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، (لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م)، 19.
52. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، 43.
53. أ.أ مندولا، الزمن والرواية، 268.
54 . نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م)، 13-14.
55 . نفسه، 11-12.
56 . عبد الملك مرتاض، "في نظرية الرواية"، 256.
57. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، (الجزائر: دار دحلب، 2007م)، 138-139.
58. مصطفى عبد الغني، "الاتجاه القومي في الرواية"، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 188، الكويت، (1994م)، 12.
59. أ.أ مندولا، الزمن والرواية، 65-270.

60. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة،197.
61. مجموعة مؤلفين، الثقافة ووسائل نشرها في الوطن العربي، (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1994م)، 195- 210.
62. فتح الباب عبد الحليم سيد، إبراهيم ميخائيل حفظ الله، الناس والتلفزيون، 58.
63. عبد القادر القط، الكلمة والصورة دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، 191.
64. خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية: استجواب مع مجموعة من المبدعين، (الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، د. ت)، 42.
65. عبد القادر القط، الكلمة والصورة دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، 201.
66- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، 46.
67. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، 206.
68. محمود الربيعي، قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ،، (القاهرة: مكتبة الزهراء، 1985م)، 13-14.
69. عبد الله أبو هيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، 111.
70. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، 27.
71. عبد الله أبو هيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، 110.
72. عمار بلحسن، "نقد المشروعية، الرواية والتاريخ في الجزائر"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 76 – 77، (1990م)، 74.
73. حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي مجالات التوسع وآفاق التجديد، (الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2008م)، 81.