التّرجمة الإبداعيّة من منظور العنونة
ـ نماذج تطبيقية ـ

د/ عبد الرحمان بن يطو
جامعة المسيلة

إنّ الدّراسات النقدية الحديثة، ومنذ التّحولات الثورية التي عرفتها في بداية القرن الماضي من الشكلانية إلى البنيوية إلى السيميائية، كعلم يهتم بدراسة العلامات، وجد العنوان نفسه ليس بمنأى عن البحث والدراسة لما له من أهمية كنصيص يتمتّع بقدرة دلالية تغري الباحث وتستقطبه إليها دون أن يفصح العنوان عن هويته الحقيقية من خلال بنيته السّطحية الظّاهرة، فتثير في القارئ كل الاحتمالات التي كان يتوقعها والتي لم يكن يتوقعها، لأنه لا مدخل للنص إلا من عنوانه، ولافهم للعنوان إلا من خلال النص الذي ينتمي إليه فالعلاقة بينهما حميمية ومتداخلة، وإذا تحقق لنا ذلك يمكن أن نتمثّل شعريته المترسّبة في عمقه الدلالي ونلامس حقيقته الجمالية، فهو بمثابة القمة من القاعدة أو الرأس من الجسد فلا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر وإذا حدث وأن افتقرنا لواحد منهما صار العمل ناقص الهوية.

وأمام ما يثيره العنوان من إشكاليات مؤقّتة تنتظر لها جوابا، وجدنا بعض الدارسين والباحثين في الغرب يولونه كلّ الاهتمام إلى حدّ محاولة التخصص فيه، وهذا ما تنبأ به بعضهم عن ظهور علم جديد في المستقبل له أصوله ونظرياته ومناهجه هو علم العنوان La-titrologie - ونذكر من هؤلاء الذين لهم فضل السبق: "كلود دوشيه Claude duchet ". و"ليو. هـ. هوك Leo. H. Hoek" و"جيرار جينيت. G. Genette". وغيرهم، والذين تعاملوا معه كنص موازٍ للنص الأصلي، ودرسوه دراسة تاريخية ووظيفية وسيميائية نظريا وتطبيقيا، غير أن حظ العنوان في الأدب العربي من هذه الدراسات المستجدة تبقى في بداية المشوار، والتي تسعى دائما إلى جعل العنوان كأحد الأشكال الأدبية المستقلة عن غيرها موضوعا وأجرأة، فالتعامل معه ومن خلال هذا الوضع الجديد يؤهله إلى تحقيق نتائج ترفع من مردوديته كنصيص ومن قيمته الإبداعية المتواشجة مع نصه الأصلي.

إذن فما هو العنوان؟

لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور[1] وفي باب العين وفي مدخل عنن : عنّ الشيء يعنّ ويعنّ عننا وعنوانا: ظهر أمامك؛ وعنّ ويعنّ عنا وعنونا واعتنّ: اعترض وعرض ومنه قول امرئ القيس:

فعـــنّ لنـــا ســـرب كـــأنّ نعاجـــه عـــذارى دوار في مـــلاء مـــذيّل

واصطلاحا:

عرّفه أحد المهتمين بدراسة العنوان في العصر الحديث وهو: "ليو. هـ. هوك " بأنه : "مجموعة من العلامات اللسانية [...] التي يمكن أن تأتي على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود بقراءته"[2] ، وإذا بحثنا عن مفهوم العنوان في الآداب الأجنبية كالفرنسية مثلا فهو مشتق من " تيتولوس" اللاتينية فإننا نجده كما ورد في معجم " قرادوس" يدل في أغلب الحالات على محتوى الأثر سواء بطريقة حسية أو مجردة أو مجازية[3]. والعنوان جدير بأن يستفرد على مستوى البحث والدراسة وأن تهيأ له كل الأدوات المعرفية لاستقطاب طاقاته الجمالية الخفية الكامنة وراء بنيته السطحية وإخراجه عن صمته، فالنصوص العنوانية لا تعطي بعض ما تلك إلاّ إذا أعطيتها كل ما تملك فبتضافر إبداع المنتج وكفاءة المتلقي نلامس الحقيقة الشعرية للعنوان ونستمرئ سحريتها التي تشكّل في الأصل غاية ينشدها أي نص أدبي، أما الدكتور عثمان بدري فيرى خصوصية اللغة العنوانية في علاقتها مع أشكال الخطاب الأدبي في قوله: " إن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف (البراجماتية) ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام، فهي تفسر طبيعة الاتجاه الفني للكاتب كما تؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك، والأهم من كل ذلك أنها تستطيع – إذا أحسنّا استثمارها – أن تكون مؤشرا أوليا مهما يستقطب داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء الروائي كله. "[4]

ولأهمية العنوان المتعددة في نجاح المؤلَّف (بفتح اللام) فإن صياغته تتطلب كفاءة من صاحبه، بها يتمكّن من رصد قارئه المتخيّل واستدراجه لقراءة مضمون النص، وهذا ما جعل المؤلفين والمبدعين، خاصة في العصر الحديث يمعنون النظر ويتروون في ابتكار عناوين لنصوصهم والاهتمام بها: تركيبيّا، وجماليّا، ودلاليّا.

وكانت العرب قديما لا تعنون قصائدها بالمعنى المتعارف عليه اليوم، ولكن كانت تلحق بها بعض الصفات لتميّزها عن غيرها فتقول لامية الشنفرى أو سينية الخنساء أوسينية البحتري، وأحيانا اختار جملة أو شطرامن مطلع القصيدة، ونأخذ المعلقات السبع مثالا عن ذلك[5]:

فعنوان معلقة امرئ القيس " قفا نبك " مأخوذ من قوله:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللـوى بـين الـدخول فحومـل

و" لخولة أطلال " لطرفة بن العبد مأخوذ من قوله:

لخولـــة أطـــلال ببرقـــة ثهـــمد تلـــوح كبـــاقي الوشـــم في ظـــاهر اليـــد

فنلاحظ أن القاسم المشترك بين العناوين السابقة هو ذكر الحبيب أو ما يذكر به كالوقوف على الطلل أو التغني بالخمرة كما هو الحال في معلقة عمرو بن كلثوم[6]

أما في صدر الإسلام فقد انشغل الناس بالدين الجديد ونزول الوحي على الرسول (ص) وبعد نزوله، وجمعه وترتيب سوره، ووجد فقهاء المسلمين أنفسهم في مواجهة إشكالية جديدة تتمثل في علامات تميز السور بعضها عن بعض، فاختلف العلماء بين ميسّر ومعسّر، لكن في الأخير اهتدوا إلى مخرج يقول عنه الدكتور صبحي صالح "ومن المحدثات التي كرّهها العلماء أول الأمر ثم انتهوا إلى إباحتها أو استحبابها أخيرا بدعة كتابة العناوين على رأس كل سورة. . أما العناوين التي كانوا يكتبونها منوهين فيها بأسمائها وما فيها من الآيات المكية والمدنيّة فكانت لابد أن تثير معارضة عنيفة في الأوساط المحافظة، لأن كثيرا من العلماء بلّه عامة الناس، كانوا يعتقدون أن هذه الأمور ليست توقيفية بل للصحابة فيها نصيب غير قليل من الاجتهاد. . فهذا الاختلاف هو الذي أثار تلك المعارضة التي ما لبثت أن خفّت، فلم يقنع الناس بكتابة تلك العناوين بل طفقوا يفتنون في تنميقها وتذهيبها حتى أوشك الجهّال أن يعتقدوا أنها جزء لا يتجزأ من الوحي القرآني ". [7]

إذن فوضع عناوين للسور القرآنية كان ضرورة لامناص منها تسهل مهمة القراءة والحفظ والتوثيق ولولا ذلك لالتبس الأمر على الناس.

وهكذا حذت الأجيال الأدبية الموالية حذو أسلافها إلى أن وجد العرب أنفسهم في مواجهة الثقافة الأوربية الحديثة ووقفوا على الكثير من أوجه فنونها التي كانت مجهولة في ديارهم ونذكر منها: المسرح، المقالة، الرواية، ويأتي العنوان كأحد الأجناس النثرية المتفوقة في هذا السياق والذي يعكس تقاليد الكتابة التي تنتمي إليها لغة العصر الأدبية كما فعل رافع رفاعة الطهطاوي حين نقل إلى العربية قصة " مغامرات تليماك " للفرنسي فنيلون، فترجمها، "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك " وأحمد فارس الشدياق: "كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق "[8] وهي كما نرى لغة سردية مسجوعة كانت مهيمنة على ثقافة ذلك العصر، ومع بزوغ فجر التجديد الذي لاح بريقه مع جماعة المهجر الأمريكي التي جددت في النصوص الأدبية متنا وعنوانا واستفادت كثيرا من الثقافة المضيفة وتألق أصحابها في فضاءاتها الأدبية، وفي مقدمة هؤلاء جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، وبناظرهم في المشرق جيل طه حسين والعقاد إلى نجيب محفوظ، هؤلاء الذين وصلوا بنصوصهم العنوانية إلى أعلى المستويات، كما تكاد تختلف أحيانا هندسة العنوان من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر فعنوان القصيدة غير عنوان المسرحية أو الرواية وهذا يعود إلى تأثر النص العنواني بالتعابير الحديثة، ناهيك من العناوين الاستعراضية الإشهارية التي يكثر تسويقها في المجال الإعلامي إذ صار العنوان مرآة تعكس ثقافة أهل العصر فعنوان اليوم غير عنوان الأمس والعنوان المباشر المسطح " سارة " للعقاد مثلا أو " ابراهيم الكاتب" للمازني غير العنوان الرمزي " كأنشودة المطر" لبدر شاكر السيّاب، وهناك بعض النماذج العنوانية التي تبعث على الغرابة أحيانا، إذ

لا يكاد الشعراء والأدباء أن يتركوا شيئا في الكون ولم يأخذوا منه عنوانا أو يستوحوا منه فكرة عنوانية لموضوعاتهم ابتداء من الحروف والضمائر إلى الأسماء بأنواعها إلى الجمل الفعلية والاسمية ومن مختلف الحقول الدلالية، غير أن صناعة العنوان تتطلب كفاءة لغوية وإبداعا فنيا كما سبق وأن أشرنا فهو واجهة العمل الأدبي، وعليه يراهن صاحبه ولذا بقدر ما يجتهد ويتريث مبدعه بقدر ما يحقق قصديته فيه، كما تختلف العناوين في ثقلها الدلالي، فهناك عناوين مسطحة لا معنى لها سوى احتلالها لموقع يسمى العنوان بينما هناك عناوين تبقى جديدة متجددة مع الأجيال فكل جيل يخصها بقراءته الخاصة ويبعث فيها الحياة من جديد لقابليتها للتكاثر والتناسل الدلالي، ولهذا فمسؤولية المبدع كبيرة أمام اختيار العنوان فلا يمكن أن يستهين به أو ينتقص من قيمته الفنية والأدبية، فكم من جهد أدبي عرف مصرعه على يد عنوانه! وقد حاولت أن أنتقي بعض النماذج لعناوين عربية مختلفة شكلا ومضمونا ودلالة وحجما، والموسومة بعصرها الذي أنتجها لنقف على بعض الفروقات التاريخية والثقافية والأيديولوجية التي تعود إلى طبيعة المتلقي كمستهلك أول في كل عصر لهذه المادة القرائية المحدودة الحجم والمكثفة الدلالة، والتي تغطي مسيرة قرن من الزمن الإبداعي في العنونة العربية، وتأتي هذه العناوين بعد مرحلة الإفلات من سطوة اللغة المسجوعة، ونذكر منها: "الأجنحة المتكسرة" لجبران، "والسّراب" لنجيب محفوظ، "أنا" للعقاد، "لن" أنسي الحاج، "وفاة الرجل الميت" لسعيد بوطاجين ، "عَوْ 000" لإبراهيم نصرالله.

وإذا كانت النصوص الإبداعية ذات أهمية فإنها قد تتجاوز مقروئيتها حدود اللغة العربية إلى متلق مختلف، ومن ثَمّ نحتاج إلى ترجمتها، فالترجمة تنشأ عادة لحاجة تواصلية بين الجماعات البشرية المختلفة في إثنياتها ومشاربها الثقافية والأيديولوجية التي تتحكّم في تعابيرها المنبثقة عن وعيها الجمعي ومن تجاربها الإنسانية التي تكرس خصوصية هويتها، وهذا ما يستدعي القول إنّ ما يعبر به ـ مثلا ـ في المناطق الحارّة أحيانا يكون معاكسا لما يقال في المناطق الباردة، فقول الفرنسي على سبيل المثال وهو يتلقى خبرا سعيدا يكون كالآتي: (tu m'as chauffé le cœur)، هذا التعبير نفسه سيكون عكسيا في ثقافة العربي ذي الأصول الصّحراوية الحارة؛ إذ يعبّر عن نفس الموقف قائلا: "قد أثلجت صدري"، فبرودة الطقس عند الفرنسيين وحرارة الشمس في الصحراء عند العربي استوجبت أنّ يعبر كلّ واحد منهما بتعبير مختلف ومعاكس للآخر رغم أنّ الموقف واحد، وهنا يطرأ العنصر البيئي الذي يؤثر في خصوصية التعابير القومية للجماعة البشرية.

وأحيانا ما يعبر عنه في الثقافة العربيّة في حالة المدح هو تعبير بالذّم في اللغة الألمانية، فقول الألماني: "أنت كالقمر"؛ بمعنى أنت كاذب اعتقادا منه أنّ ما يصدر عن القمر من نور ما هو في حقيقة أمره إلا انعكاس لضوء الشمس وبالتالي فهو كاذب!

ومن الكلمات التي تعوّدنا أن نستعملها في حياتنا اليوميّة منقولة عن الفرنسية دون أن نلقى لها بال لفظ: (Carrefour) أي ملتقى بينما نحن نستعملها - للأسف - بمعنى مفترق، وكأنهم - هم - أهل إجماع ووحدة ونحن أهل فرقة وشتات.

ومن الترجمات التي تستهوي القارئ العربي ما قام بترجمته الشاعر المصري صالح جودت[9] في رواية الشيخ والبحر" للروائي الأمريكي إرنست همنغواي (1898- 1960) عند ترجمته لـ "He was an old man" أي " كان العجوز قد بلغ من الكبر عُتيا! "وهنا يظهر تأثر الشاعر بالثقافة العربية الإسلامية في قوله تعالى: " **قال ربّ أنى يكون لي غلام وكانت امرأتي عاقرا وقد بلغت من الكبر عُتيا**"[10].

إذن هنا تعنّ لنا إشكالية النّقل من لغة إلى لغة أخرى التي تستوجب مراعاة الجوانب الثقافية والسّياقية من اللغة المنقول عنها إلى اللغة المنقول إليها، ولعل العنونة تشغل لها حيّزا من اهتمام المشتغلين في حقل الترجمة الإبداعية، وما يترتب عن ذلك من إشكالات جمّة تقتضيها عدّة اشتراطات بيئية وثقافية وأيديولوجيّة ولسانية.

ولإضفاء الصبغة التمثيلية التطبيقية لدراستنا هاته ومحاولة منّا إخراجها من دائرة الطرح المجرد الذي يفتقر إلى الشواهد الدّالة ارتأينا أن ننتقي بعض العينات العنوانية كنماذج تطبيقية من واقع الأدب العربي والغربي، ومن خلال بعض النصوص التي ترقى بأصحابها إلى مستوى العالمية.

فحين ترجمت قصة "ألف ليلة وليلة" إلى أكثر لغات العالم ومن بينها الفرنسية في ترجماتها العديدة، نأخذ ترجمة كمثال بعنوان "Les nuits de baghdad"، فيكون المترجم بذلك نحا منحى سلبيا؛ إذ ركز على ليالي بغداد اللاهية المنصرفة عن الواقع، بينما يرى الدكتور عبد الله الغذامي[11] الأمر غير ذلك في محاولة منه تفكيك شفرة هذا العنوان الذي يُعتبر متنه من أكثر النصوص الأدبية مقروئية في العالم، إذ يرى أنّ عنوان "ألف ليلة وليلة" يتجاوز الدلالة العددية إلى قيمة إنسانية وبيولوجية، بحيث أنّ العدد(1001) ما هو في حقيقة أمره سوى فترة الحمل تضاف إليها فترة الرضاعة وبهذا المجموع العددي تتحقق دلالة العنوان، وهو ما يعكسه مضمون القصّة التي يمثلها كل من شخصيتي "شهرزاد وشهريار"؛ فهذه المرأة الطفلة التي استطاعت أن تروض هذه الذكورة الشرسة التي افترست الأنوثة من البلد، وبذكائها تمكنت من إعادة تأهيل غريزة هذا الرجل واستعادت له إنسانيته المفقودة، وكأنها بذلك قامت بحمله وإرضاعه من جديد، ولكن حملا معنويا ورضاعة معنوية أيقظت فيه مشاعر الأبوّة والمحبة والتواصل، أمّا رفاعة رافع الطهطاوي[12](1801- 1873) الذي نقل رواية"les aventures de Télémaque" للقس الفرنسي (Fénélon) إلى العربية بعنوان جديد مختلف "مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك" فأخضع - كما هو ملاحظ - ترجمته لشروط

اللغة المستقبلة أي العربية التي كانت تحتفي باللغة المسجوعة المهيمنة على عادات وتقاليد الكتابة الأدبية التي تقتضيها ذائقة الناس في ذلك العصر.

وإذا كانت جماعة المهجر الأمريكي التي تمثلها الرابطة القلمية(1920) وخاصة في أنموذجها جبران خليل جبران (1883- 1931) الذي أبدع في عناوينه متأثرا بالثقافة المضيفة، وقد استوقفتنا عيّنة من عناوينه المكتوبة باللغة الانجليزية التي نُقلت إلى العربية وهو عنوان "السّابق" (1921)، ولفظ السابق لا يعني في العربية ما يقابله اللاحق، بل هو لفظ مستوحى من صميم التعابير الإنجيلية ذات السّمك المعجمي، وهو ما يعرف في القرآن الكريم بسيدنا يحى عليه السلام[13]، دفين الجامع الأموي والذي بُشِّر بقدوم سيدنا المسيح (عليه السلام) والمتداول في اللغة الفرنسية بالقديس"Jean-Baptiste" فنلاحظ أنّه لو اكتفينا بترجمته من العربية إلى الفرنسية ترجمة تقابلية مستعجلة لقلنا (Le précédent) وهذا ما يُخلّ بالمعنى الذي نسعى إلى تحقيقه مع المتلقي الفرنسي.

وفي رائعة الأديب الأمريكي(Old man and sea) لإرنست همنغواي التي ترجمت إلى العربية بترجمتين مختلفتين إحداهما "الشيخ والبحر " والثانية "العجوز والبحر" فالدلالتان مختلفتان في لفظي كل من (الشيخ) و(العجوز) فالأولى حتمية عمريّة تقتضيها مراحل تطور الإنسان والثانية ظاهرة بيولوجية، فليس كل شيخ عجوز، وبالتالي لا يخاطر العجوز بركوب البحر!

ولهذا فالأقرب إلى الصواب هو أن نقول: "الشيخ والبحر" (Le vieil homme et la mer)، ويعدّ نجيب محفوظ (1911. 1906) من أكثر الأدباء الواقعيين في العصر الحديث اهتماما بعناوين رواياته، وقد وقع اختيارنا على رواية "أولاد حارتنا" التي أثارت نقاشا فلسفيا وفكريا حين صدورها ولكن ما يعنينا هو عنوان الرواية، فالحارة مرتبطة بدلالة ثقافية وتاريخية في وجدان المجتمع المصري في هندستها وفي نمط عيشها وفي علاقاتها الحميمية بسكانها ومن ينتسبون إليها في الحرب والسلم وبالتالي ترجمتها الى اللغة الفرنسية مثلا بـ (Les fils de notre quartier) لا تفي بالمعنى العاطفي في لفظ(quartier) الذي يساوي الحيّ في اللغة العربية على الأقل معجميا، ولكن لا يساوي في دلالته العاطفية معنى الحارة وما تنبض به معاني الجيرة والمحبة والسلم والتضامن فيما بين أهلها وفي كل المناسبات السعيدة منها والحزينة.

ومن النماذج العنوانية الجديرة بأن تساق كمثال تطبيقي: السيرة الذاتية للأديب المغربي محمد زفزاف "محاولة عيش" فإذا افترضنا نقلها إلى الفرنسية بـ(Une tentative de vie) لا تؤدي المعنى المطلوب الذي ينشده صاحب العنوان، وخاصة إذا علمنا أن لفظ العيش في اللغة العربية هو الجانب المادي من الحياة وهذا ما يكرسه الشاعر العربي القديم في قوله:

والمـــرء ســـاع لشـــيء لـــيس يدركـــه والعـــيشُ شُـــحٌّ وإشـــفاقٌ وتأميـــلُ

وحين ترجم "Marcel Bois" رواية (بان الصبح) لعبد الحميد بن هدوقة إلى اللغة الفرنسيّة فاختار لها معنى مخالفا وهو "La mise a nu "وهي ترجمة تتجاوب مع ذهنية المتلقي الفرنسيّ الذي لايتحرّج من ثقافة الجسد.

ومن العناوين الشعريّة المترجمة إلى اللغة العربيّة ديوان الشاعر الفرنسيّ شارل بودلير" les fleurs du mal" أي "أزهار الشّر" رغم أنّ قصائد الدّيوان تتحدّث وبطريقة مكثّفة عن عنصر الألم فهنا نلاحظ تحامل المترجم العربيّ على نقل التّرجمة غير الدّقيقة، والأصح في تقديري هو: "أزهار الألم" وقد تكون التّرجمة الإنجليزيّة أكثر دقّة من التّرجمة العربيّة في قولهم " flowers of evil" بمعنى الأزهار القبيحة، إذ اعتمد المترجم هنا على الصّورة البصريّة التي تعكس الصّورة النّفسيّة التي تُسقط على المحيط الخارجيّ.

وتعدّ الرّواية الرّومانسيّة الشّهيرة "a walk in the glouds" للأديب Deborah chiel، من أكثر الأعمال رواجا في عالم السينما عام 1995 ومعناها "السّير فوق السّحاب"، غير أنّ ترجمتها إلى اللغة الفرنسيّة تبعث على الدّهشة في قولهم: "les vendanges de feu" أي حصاد النّار، وهي ترجمة غير دقيقة ومخلّة بالمعنى لأنها لا تعكس الرّوح الرّومانسيّة للعنوان الأصلي فالعنوان الأوّل يحلّق في السّماء والعنوان الثّاني يرتبط بالأرض.

أمّا عنوان رواية "المتشائل" للرّوائيّ الفلسطينيّ إيميل حبيبي، فقد أبدع صاحبه في نحتة مستغلا كلّ الإمكانيّات التي أتاحتها له قوانين اللغة العربيّة، فجاء العنوان متماثلا مع مضمون الرّواية ولكن لو اقترحنا ترجمة لهذا العنوان المركّب من وحدتين معجميتين لصادفنا إشكالية تتعلّق بخصوصيّة اللغة المنقول عنها إلى اللغة المنقول إليها، فترجمته إلى الفرنسيّة يستوجب نحت الكلمتين في كلمة واحدة وهذا ما يتعذّر تحقيقه في نظام اللغة المستقبلة، فمثلا نقول: (optimiste +pessimiste=optissemiste).

فتطويع اللّغة لمثل هذه المواقف حاجة ملحة تقتضيها حاجة التّواصل بين الجماعات البشريّة في جميع ميادين الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة والسياسيّة.

وبالتالي فخصوصية اللغة في تقديرنا تفقد كثيرا من توهجها وتألقها حين يقتضي الأمر ترجمتها إلى لغة أخرى وهنا صدق من قال: "الترجمة خيانة جميلة"

ومهما يكن فهناك عناوين يصعب نقلها من العربية إلى لغة أخرى كعنوان الشاعر أنسي الحاج "لن" أو الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله "عَـوْ 000" الذي يتخذ من لغة السخرية والتهكم أسلوبا ينتقد به الواقع الاجتماعي والسياسي في العالم العربي، فالترجمة هنا تأخذ لها منحى آخر يحمل دلالة صوتية تعرف في اللغة الفرنسية بصيغة التعجب OUh!

ومن هنا يمكن القول إنّ العنوان في صورته المترجمة يشكّل خطابا فوق خطاب، ميتالغة (Métalangue) والمقصود بذلك أن العنونة الإبداعية تتجاوز المتلقي الأوّل المعني بالخطاب الأصلي إلى متلق ثان مختلف عمّا كان يمور في متخيّل المبدع الحقيقي ورسالته وتمثُّلاته الإبداعية.

الإحالات:

[1] لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 4، 1997، ص 448، 450

[2] G. Genette, Seuils, éditions du Seuil, paris, 1987,p ,73.

[3] أنظر: شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، العدد01، يوليو/ سبتمبر 1990، ص: 455

[4] وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، د. عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر 2000، ص 29، 30

[5] أنظر شرح المعلقات السبع، للإمام أبي عبد الله الحسين الزوزني، مكتبة المعارف بيروت، لبنان 1994

[6] ومن الشعراء الجاهليين الذين ألحقهم البعض بأصحاب المعلقات: الأعشى في معلقته المعنونة بـ: " ودع هريرة " والمأخوذة من قوله:

ودّع هريـــــــــرة إن الركـــــــــب مرتحـــــــــل

وهـــــل تطيـــــق وداعـــــا أيهـــــا الرجـــــل.

وما يقال عن الأعشى، يقال عن النابغة الذبياني: " يادار مية" مأخوذة من قوله:

يـــــــادار ميـــــــة بالعليـــــــاء فالســـــــند

أقـــــوت، وطـــــال عليهـــــا ســـــالف الأبـــــد.

[7] مباحث في علوم القرآن، د. صبحي صالح، دار العلم للملايين، بيروت 1981، ص 97، 98

[8] الفارياق كلمة نحتها من فارس الشدياق وأطلقها على نفسه عن تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1985، ص 549

[9] أخذ هذا المثال من مقال للأديب الجزائري، مرزاق بقطاش عن إحدى اليوميات الوطنية.

[10] سورة مريم، الآية: 08.

[11] أنظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 89/85.

[12] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الجزء الأول، دار الفكر، (د، ت)، ص: 49.

[13] لويس معلوف: المنجد في اللغة والأعلام، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1975، ص: 754.

علاقة الرواية العربية بالتاريخ

أ/ منى بشلم
المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة

ملخص البحث:

يتقاطع الخطاب الروائي والخطاب التاريخي عند نقاط أهمها الذاكرة الإجناسية والمظهر السردي وإن كانا يفترقان عند علمية الخطاب التاريخي. نقاط الالتقاء هذه هي التي يسّرت اشتغال الرواية على التاريخ في مختلف المراحل التي مرت بها انطلاقا من مراحلها التأسيسية الأولى حين جعلت من المادة التاريخية مادة سردية، كما هو الحال ونصوص سليم البستاني وجورجي زيدان. وحتى حركة الرواية الحديثة، حيث تعددت أوجه استثمار الخطاب التاريخي، لتتباين العلاقة بين الرواية والتاريخ تبعا لمدى اعتماد التاريخ، فما بين طريقة الإضافة وأخيلة التاريخي وأرخنة الخيالي ..تختلف نوعية العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ، لتبقى جميعها أعمالا تُجنّس على أنها رواية، على الرغم من إثبات تعريف للرواية التاريخية، فإن الروائيين يرفضون تجنيس رواياتهم على أنها كذلك – رواية تاريخية - مما يطرح إشكالية تجنيس هذه النصوص وإشكالية الأنواع السردية تحديدا في ظل هذه العلاقة بين ما هو روائي وبين ما هو تاريخي.

نص البحث:

إن كان القول بأن الرواية بشكل عام والرواية التاريخية تحديدا جسد منفصل عن التاريخ قول مقضي، لا يستدعي الوقوف عنده، فإن البحث في الشراكة بين الرواية ونوع آخر من فنون القول - وهو التاريخ- تحقق هدفين أساسيين وهما : فهم هذا العنصر الشريك خطابا ووظيفة قبل أن يخضع لآليات التشغيل الجديد ضمن سياق الإنتاجية الروائية، أما الهدف الثاني والمتمحور حول الخطاب الروائي فيتمثل في بناء مسلك خاص بالقراءة، يجعلها ذات بعد نفعي، دون أن يعني ذلك التضحية بالبعد الجمالي الذي هو شرط طبيعي لكل قراءة أدبية [1] ذلك لأن اعتماد الرواية للمادة التاريخية هو بالدرجة الأولى تحريض للقارئ على استنطاق الوظائف والدلالات أكثر من أي شيء آخر. هذا الاشتغال من الرواية على المادة التاريخية يفتح باب التساؤل حول طبيعة التاريخ هذه التي يسّرت التعامل معه روائيا بدءا من المراحل التأسيسية للرواية العربية، وانتهاء بروايات التأصيل التراثي، التي لا تكتفي باستلهام المادة الحكائية، بل تتجاوز ذلك لمساءلة التاريخ ذاته، وإعادة كتابته روائيا.

والسؤال هنا لا يتجه للبحث في العلمية المفترضة للخطاب التاريخي قدر اتجاهه نحو سردية هذا الخطاب كونها نقطة تقاطع أساسية يسّرت اشتغال الرواية على التاريخ.

السردي في الخطاب التاريخي:

قبل البحث في علاقة التاريخ بالسرد كان لزاما التدقيق في طبيعة هذا العلم، غير أن دراستنا هذه لن تعود إلى نقطة الانطلاق الأولى، وهي جدلية نسبة التاريخ للعلم أم للفن، بل إنها تأخذ بالرأي التوفيقي الذي لا ينفي علمية التاريخ، مع ذلك يقر بخصوصيتها، وأن « التاريخ وإن كان لا يمكن اعتباره علما يقينيا على نحو ما تعتبر الآليات والبصريات وحتى علما النبات ووظائف الأعضاء، إلا أنه من حيث طرائقه ونتائجه آخذ ...بشبه قوي جدا من العلوم المذكورة، مما يجيز لنا أن ننحله اسم **العلم**»[2] ولا ينبغي أن نستكين لمفهوم العلمية المتداول حين يتعلق الأمر بالتاريخ، بل إن الأستاذ و.س. جيفنز s.w.Jevenons يرى أنه من السخف أن نفكر في التاريخ على أنه علم بالمعنى الصحيح [3]، لأن التاريخ يتوسل الفنّية وأما العلمية فلا تعطينا منه « سوى العظام المعروقة اليابسة، و أنه لا مندوحة من خيال الشاعر إذا أريد نشر تلك العظام وبعث الحياة فيها ...و أن ما يتصف به رجل العلم من حياد جاف لا محل له.و لا يمكن أن يطاق في مقام المؤرخ.»[4] الذي تتوسط خطابه الكتابة، ويمارس عليه حدث بعينه جاذبية خاصة تجعله يستحق **التأرخة**. فالأحداث لا تؤرخ لمجرد وقوعها بل إن المؤرخين متفقون على أن «التاريخ هو مجموع العوارض والطوارئ التي كانت تستحق أن تحفظ. وما لم يذكر فلسبب عدم أهميته أو كما قيل...لأنه لم تكن له نتائج ظاهرة»[5] فالحدث التاريخي لا يكتب لمجرد وقوعه، بل إن حدثا بعينه يستفز المؤرخ و«يتبأر ويصبح أكثر الأحداث إلحاحا على الانكتاب، ثم يرسل إشعاعه ليصبح قطبا لدائرة أكبر ومركزا لمحيط أرحب يسعى المؤرخ على إثر ذلك إلى الإحاطة به ؛ مما يجعلنا نزعم أن التاريخ هو تجميع لهذه اللحظات المشعة وتركيب لها، أو ما يسميه بول فين "العقدة التي تنتج الحكاية"»[6] يعمل المؤرخ على توضيب هذه الأحداث وتنظيم ظهورها مما يعني أن الواقعة بين يدي « الصناعة التاريخية هي غير **"الواقعة"** بين يدي الواقع التاريخي، فالأولى مجهود خطابي مسنود بمنظور ووعي فرديين لإخراجها كتابيا أو شفويا، والثانية وقائع مسجاة في رحم الغيب »[7] خلفت آثارا دالة عليها، والصياغة اللغوية لهذه الوقائع حتى وإن تمت بلغة وصفية تنزع إلى مرجعها، محاولة الالتحام بالواقعية، أو على الأقل تقلص درجات الانزياح الشعري لصالح المرجعية، فإنها – لغة الصياغة – محكومة بنظام الصوغ اللغوي وهو فردي عند كل مؤرخ.[8]

كما وأن تقديم الحدث التاريخي يخضع لتأثير الزمن فينتج لنا ثلاث وقائع خطابية هي:

أ- تسريع التاريخ: فكلما اقتربنا من زمن المؤرخ ازداد ضغط التلفظ، وتثاقل السرد، وجُمعت عدة قرون في فصل واحد، بينما تُخصص فصول كثيرة للمرحلة القريبة من المؤرخ.

ب – اللاتواقت: مسألة عدم تناظر الزمنين التي يتسبب بها الاستطراد، حيث يسمح بتعميق الزمن، ففي كل مرة يتم فيها إقحام شخصية جديدة يقوم المتلفظ بالتوغل في الزمن صعودا للتذكير بأجدادها قبل أن يعود إلى دواعي إقحامها. مما يذكرنا بالاستطراد الحكائي.

جـ - افتتاح الخطاب: حيث يقوم الوصل المنظم بتكسير الزمن التتابعي للتاريخ مثيرا لجملة من الإشكالات تتصل بافتتاح الكلام الذي هو في نفس الوقت بداية التلفظ وبداية المادة المحكية (متى؟ كيف؟ من أين نبدأ...)[9].

إن السمات الفنية لا تستطيع الكتابة التاريخية التخلص منها، حتى وهي تنزع نحو العلمية، بعد أن التبست بالأساطير في مرحلة سابقة يسميها "العروي" بعهد المرويات السماعية، عهد أساطير الأولين [10] والفصل بين خصائص المرحلتين صعب حتى وإن تخلى التاريخ نهائيا عن الأساطير فإن « المفاهيم والمفردات بقيت على حالها وإن حملت معاني جديدة، هذا هو أصل الالتباس، رواسب مضمنة في ثنايا اللغة تتحكم في الأذهان»[11]، هي رواسب تعكس الذاكرة الإجناسية للتاريخ الذي ارتبط بالسرد في مراحله الأولى، ولم يتخلص منه حتى وهو ينزع للعلمية، بل إنه ما يزال مرتبطا به بوشائج قوية منها ما يرتبط بتأثير الزمن الذي ينتج وقائع خطابية نجد مقابلها في الدراسات السردية، إضافة إلى مظهرين سرديين آخرين هما السارد أو المؤرخ، والمسرود وهو المادة التاريخية، وهي وقائع الماضي، التي يتحكم المؤرخ بانتقائها وطريقة تنظيمها وعرضها.

أما المعرفة التاريخية فإن "بول ريكور" يرى أنها تنبع من فهمنا السردي وهذا دون أن تفقد شيئا من طموحها العلمي.[12] ويحدد الفهم السردي بالتسليم بوجود ألفة مع الشبكة المفهومية المكونة لدلاليات الفعل .ثم إنه يتطلب ألفة مع قواعد التأليف التي تحكم النسق التعاقبي للقصة،[13] القائمة على حبكة هي في معناها الواسع تواشج بين جمل الفعل.

يسّرت هذه الخاصية السردية للتاريخ اشتغال الرواية عليه، كونها هي الأخرى ترتكز على السرد، ناهيك عن أن التاريخ وفّر للرواية المادة الحكائية المتمثلة في الفعل الإنساني وإن كان مرتبطا بزمن ماض، فأعادت صياغته بشكل فني، تحرر من القيود التي تفرضها علمية التاريخ، وتوخّيه للموضوعية، فكان أن ارتبطت الرواية العربية التأسيسية بالتاريخ، ووسمت بالرواية التاريخية.

علاقة الرواية التاريخية العربية بالتاريخ :

الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج الرواية بالتاريخ ؛ إذ تتخذ الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي، مما ينتج مرجعيتين داخل النص الواحد، الأولى حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، والثانية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي، غير أن التعامل مع التاريخ على أنه مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلا للتخييل، و كأن الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء

والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها بل في طريقة تقديمها [14] لتنحصر العلاقة بين الرواية والتاريخ في « علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء..»[15] دون أن تقتصر على إعادة كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب، بل قد ترتبط بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ، فتقدم «توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل »[16] تجعل التاريخ يأخذ شكلا جديدا، فيصبح عنصرا فنيا في الرواية خاضعا للروائي، وبعبارة أدق خاضعا لذاتية الروائي.

يرى "لوكاش" أن الرواية تكون رواية تاريخية حقيقية حين تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات[17]و هو بهذه الرؤية يوضح واحدا من أسباب اللجوء إلى أحداث الماضي، ألا وهو إثارة الحاضر من خلاله، بالإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، لنعيش مجددا الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يعيشوا ويفكروا ويتصرفوا كما فعلوا في الواقع التاريخي[18]. غير بعيد عن هذا التصور يؤكد "ألفرد شيبارد" أن الرواية التاريخية هي عودة للماضي بغية إعادة إنتاجه، فيتناوله الروائي بصورة خيالية، يتجاوز بها حدود التاريخ [19]، وبتعريف أكثر انفتاحا يحددها "ستودارد" بأنها سجلّ لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية، مركّزا على فنية هذه الرواية أكثر من تاريخيتها، غير أن تحديدها بهذا التعريف سيدخل كثيرا من الروايات دائرة الرواية التاريخية، لأنها تعود إلى الماضي سواء كان قريبا أو بعيدا، وحتما ستذكر الظروف المؤثرة في حياة الشخصيات والموجهة للأحداث. [20] بتحديد أكبر يعرفها "بيكون" بأنها كل رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ، وهو بهذا يضيف عنصرا جديدا هو الفترة التاريخية المحددة التي يُعمل فيها الكاتب أدواته الفنية لإعادة إظهارها فنيا [21]، بشكل موحي بعيدا عن الوثائقية. فالرواية التاريخية تعتمد الزمان الموثق،والمكان المحدد والحادثة المعروفة، فتستثمر جهد المؤلف الذي حقق الواقعة، وتتقاطع معه في الوقت ذاته وهي سمة تميّزها عن كل رواية أخرى قد تستثمر التاريخ.[22]

ولتفادي المزالق التي وقعت فيها التعريفات السابقة، يقدم الدكتور "نضال الشمالي" تعريفا يُجمل فيه أهم مميزات الرواية التاريخية، حيث يعدّها خطابا أدبيا « ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالا أفقيا يحاول إعادة إنتاجه روائيا، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي.و انشغالا رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيريا أو تعليليا أو تصحيحيا، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو إستشرافية»[23] وهو تعريف يجمع أهم مميزات الرواية التاريخية، تمييزا لها عن أي رواية قد تعتمد التاريخ، فعودة الرواية التاريخية للتاريخ تستلزم وضوح الحقبة التي تشتغل عليها، لتكون هذه الأخيرة حقبة موثّقة،لتشكل مادة حكائية للرواية يعيد الروائي تشكيلها فنيا، بأن يربط المادة الحكائية التاريخية بالحاضر ورهاناته وفق رؤياه المحددة.

ظهرت أولى الروايات التاريخية في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، على يد الكاتب الاسكتلندي "والتر سكوت" (1771- 1882م) بعدد من الروايات أهمها ويفرلي عام 1814م ايفانهو سنة 1819م والطلسم سنة 1825م ليتبعه عدد من الروائيين في انجلترا وأوروبا عموما،[24] وهناك من يرفض نسبة ظهور الرواية التاريخية إلى "سكوت" ويرون أنها الرواية التاريخية الحديثة ظهرت مع الكاتب الأمريكي "ستيفن كرين" صاحب رواية "شارة الشجاعة الحمراء" وأن العالم لم يعرف الرواية التاريخية قبل رواية "الحرب والسلام" للكاتب الروسي "ليو تولستوي" (1865- 1869م) التي أفصحت عن معرفة كبيرة بتاريخ الأسرتين اللتين تناولتهما وعن غزو "نابليون" لروسيا، وعن قوة الخيال الذي يمتلكه الروائي، مما مكّنه من إنتاج رواية فنية تاريخية[25]

أما الرواية التاريخية العربية فإن مسار تطورها كان مختلفا عن نظيرتها الغربية، فإذا كانت الأولى تطورا لفن الرواية،فإن المهد الأول للرواية التاريخية العربية كان التاريخ، ثم اتخذت مسارا تطوريا مر بمراحل ثلاث.

المرحلة الأولى: بالعودة إلى المحاولات الروائية الأولى نجدها حاولت كتابة نص روائي عربي بين يدي التاريخ، فمنه أخذت موضوعها وشخصياتها، وحتى الحدث الروائي، ونرصد ذلك عند كتاب مثل "سليم البستاني" في روايته "زنوبيا" 1871م، و"بذور" 1872م، و"الهيام في فتوح الشام" 1874م و"جورجي زيدان" (1861- 1914م) الذي ألّف سلسلة من الروايات التاريخية . لتزدهر الرواية التاريخية وهي تشتغل على التاريخ العربي الإسلامي في عصوره المختلفة فنجد أعمال "علي جارم" : "شاعر الملك"، "فارس بني حمدان"، "هاتف من الأندلس"، "مرح الوليد"، "الشاعر الطموح"، "غادة رشيد"، ومجموعة آثار "فريد أبي حديد": "أبو الفوارس عنترة"، "المهلهل سيد ربيعة"، الملك الظليل"، "الوعاء الرمزي"، وروايات "علي أحمد باكثير" : "وا إسلاماه"، "سلامة القدس"، "الثائر الأحمر" وروايات "عبد الحميد جودة" "السحار "[26] و"محمد سعيد العريان" الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في روايته "قطر الندى"، "شجرة الدر" و"على باب زويلة" [27]

اتجهت روايات الجيل الأول إلى إعادة كتابة التاريخ بصورة شائقة، تهدف إلى تثبيت أحداثه فيحصل أن يخرج الكاتب عن أصول السرد القصصي في مواضع كثيرة، ويشعر القارئ أنّ الكاتب يهمه إحكام إيراد التفاصيل التاريخية أكثر مما يهمه إحكام الخيال في خلق صورة حية لذلك المجتمع، وقد يستطرد أحيانا للمادة التاريخية التي يستعين بها الكاتب فيوردها كما جاءت في كتب التاريخ، ولولا عنصر التشويق والمماطلة، وخلقها لبنيات موازية في أحايين كثيرة مثل بنيات الغرام عند "جورجي زيدان" مثلا، لأصبحت هذه الأعمال عرضا تاريخيا جافا[28].

والسبب وراء اهتمام الكتاب الكبير بالجانب التاريخي، هو الظروف التي كتبت فيها هذه الروايات التي أخرجت من دائرة الرواية، ووسمت بالتعليمية فهؤلاء الرواد لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم[29]، بالنظر إلى ظروف مجتمعهم في تلك الفترة.

غير أن المادة التاريخية عند الاشتغال عليها روائيا لم تسلم من ذاتية الكتاب، خاصة مع الكاتب المسيحي الذي يتناول التاريخ الإسلامي، فيسير بالأحداث نحو أهداف خاصة، فـ "زيدان" كان يوارب في تشويش الحدث التاريخي بنزعاته الخاصة أما "فرح أنطوان" فلم يكن يستنكف عن إظهار تعصبه صريحا؛ فجميع أبطاله كانوا من غير العرب المسلمين، لم يكن يكتفي بتقديم تاريخ زائف، بل يطمح إلى تنمية إيديولوجيا نقيضة للقومية العربية والإسلامية.أما "زيدان" فيجعل بنياته الروائية مشدودة إلى نسق الحكي الكلاسيكي خصوصا مظهره التشويقي ..يجعل أبطاله يعيشون ظروفا عصيبة وشديدة الحرج، ثم يصوغ أحداث التاريخ صياغة تركيبية تستجيب لهذا البناء، ثم يجعل الفرج دائما على يد القساوسة والرهبان، مما يجعل رواياته تحتمل نفسا تبشيريا خفيف الأثر وإن كان عميق الدلالة.[30]

هذه الرواية التأسيسية ارتكزت بشكل كلي على التاريخ، بل إنها إعادة تسجيل للتاريخ سرديا، مع محاولة للتقييد ولو بمجرياته لغايات تعليمية، إخبارية،و يمكن القول إن الحكائي فيها تقدم على السردي الفني، وإنها روايات لم تعتن بتوظيف التاريخ لمخاطبة أسئلة الواقع

المرحلة الثانية: بعد جيل لزم حدود التاريخ واتخذ الرواية وسيلة لا غاية، تتطور الكتابة الروائية العربية مستفيدة من تراكم التجارب، وينتج جيل جديد أقل تبعية للتاريخ يمثله "نجيب محفوظ" الذي عاد إلى تاريخ مصر الفرعوني واكتشف فيه مادة خصبة لموضوع أعماله. استهل بها مساره الإبداعي وهي"عبث الأقدار"1939م، "رادوبيس"1943م، و"كفاح طيبة"1944 التي يعتبرها البعض القمة التي وصلت عندها الرواية التاريخية عندئذ [31].

كان "نجيب محفوظ" يكشف في رواياته التاريخية منظوره للعالم ومعنى الرواية التي ترحل إلى أزمنة مختلفة وتتمسك بمأساة الإنسان. فهو إذ يكتب عن مصر القديمة إنما يفعل ذلك احتجاجا على الحاضر وبحثا عما يضيء وجوهه،فوضع في الماضي أسئلة الحاضر، على الرغم من إقامته لرواياته على مادة معرفية دقيقة، تعرف الماضي قبل أن تعيد خلقه، فقد عكست الحاضر والسلطة التي تعبث به.[32]

في هذه المرحلة لم يعد الحرص في كتابة رواية تاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل مسمى العصر التاريخي وأدائه وصوره وعبقه بل تجاوزه إلى توظيف المادة التاريخية توظيفا فنيا بالدرجة الأولى، حتى لتبدو هذه المرحلة مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يسكب في قالب روائي واضح المعالم، يحقق أهدافه ويستعرض وجهة نظره،

كما ظهر في رواية نجيب محفوظ[33] فمثلت بذلك حلقة وصل في تطور الشكل الروائي، فيمكن القول إن التاريخ وفّر للرواية العربية فرصة التمرس، إلى أن طفا تشبع هذا الشكل الروائي بعد طول تكرار لبنياته وتيماته، مما أدّى إلى تحول الرواية إلى الحياة المعيشة.

المرحلة الثالثة: هي مرحلة الرواية الحديثة، تحديدا تلك التي اختارت العودة للتراث ومنه التاريخ مسلكا تجريبا، وقد برزت أسماء كثيرة في هذا المنحى نذكر منها على سبيل المثال "جمال الغيطاني"، و "يوسف العقيد" في مصر، و "واسيني الأعرج" و"بوجدرة" في الجزائر، و"بنسالم حميش"، "أحمد توفيق"، و"الميلودي شلغوم" في المغرب. وهم كتّاب عملوا على استثمار المادة التاريخية من منظورهم الخاص، مبتغين وراء ذلك إسقاط الماضي على الحاضر، وإيهام القارئ أن الماضي لم يعد ذلك المكون المنقطع عن الوجود البشري بل إنه يمتد ويستمر في حاضر التاريخ كما في مستقبله[34]

وبتعدد الروائيين المشتغلين على المادة التاريخية تعددت طرق الاشتغال عليها، ومن هذه الطرائق سنكتفي بثلاثة هي:

طريقة الإضافة: حيث لا يكتفي الروائي بما كان من واقع الأحداث بل يعمد إلى إضافة معطيات جديدة تعدّ مصدر انزياح النص اللاحق عن السابق، من ذلك مثلا "ألف ليلة وليلتان" للروائي السوري "هاني الراهب"، والتي منطلقها "ألف ليلة وليلة" وهي رواية ترصد الظواهر المجتمعية التي أدت للهزيمة (هزيمة 1967م) فتتوالى في الرواية كل سلبيات عالم "ألف ليلة وليلة" من استبداد وجور، و قمع..فيقابل الروائي بين تلك الأزمنة والحاضر فيجد الماضي مستمرا في الحاضر بالمظاهر نفسها، مما أدى إلى اختلاط ملحوظ بين أزمنة الماضي والحاضر.

طريقة "أخيلة التاريخي" Ficctionnalisation de L'historique: نأخذ مثالا عليها رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني الذي عاش هزيمة بلاده في نكبة 1967م كما عاش "ابن إياس" هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وكتب عن "الزيني" الذي مثّل شخصية انتهازية استرعت انتباه الغيطاني الذي لاحظ وجود نموذج للمثقف الانتهازي، تكرار التيمة يسّر الاشتغال التخييلي على المادة التاريخية.

وهو ما ينسحب أيضا على توظيف التاريخ عند "بنسالم حميش" في روايته "مجنون الحكم" حيث استوحى شخصية "أبي علي منصور" الملقب بالحاكم بأمر الله مستلهما فترة زمنية من التاريخ السياسي لمصر الفاطمية.

طريقة أرخنة الخيالي Historification du fictif: في روايتيه "جارات أبي موسى" و"غريبة الحسين" يحرص "أحمد التوفيق" على إنجاز عملية مضاعفة تضيف إلى **أخيلة التاريخي** عملية أخرى هي **أرخنة الخيالي** فالرواية من منظوره الخاص تبدأ من حكاية متخيلة يحاول أن يضفي عليها مظهرا تاريخيا عن طريق ربطها بالشروط الحضارية لمرحلة تاريخية معينة[35]

في هذه المرحلة يصبح تجنيس الرواية بأنها رواية تاريخية إشكاليا، فالرواية الحديثة التي استثمرت التاريخ بطرق متنوعة، تختلف عن الرواية التاريخية التي كتب "زيدان"، وللتمييز بينهما يضع "رياض محمد وتار" جملة من الملاحظات أهمها أن التاريخ في الرواية التاريخية يهيمن بخصائصه على الرواية ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، ومادة السرد، والبيئة وطريقة السرد. إذ تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل إلا على ذاتها، كونها شخصيات محددة مسبقا ومعروفة تاريخيا، مكتملة النمو لا تتبدل ولا تتغير، بل تبقى أسيرة تاريخيتها، أما الرواية التي توظف التاريخ فإن الشخصيات فيها لا يتم نسخها بل يبني عليها الروائي شخصية جديدة تستمد من الماضي ثم تقطع الصلة به، فلا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية بل تتصرف وفق ما يمليه عليها السرد الروائي.

تراعي الرواية التاريخية التسلسل الزمني في عرض الأحداث، بينما تتحرر منه رواية توظيف التاريخ، حتى وهي تعرض الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث، وتعمد إلى تحطيمه والخروج عليه.

يهيمن ضمير الغائب على السرد في الرواية التاريخية، وكأننا أمام مؤرخ يروي بضمير الغائب أما الرواية الموظفة للتاريخ فإنها تخلصت من هيمنة ضمير الغائب، باستخدام ضمائر متعددة بهدف اكتناه أعماق الشخصيات، وتقديمها من زوايا متعددة.[36]

غير أن هذه الملاحظات التي أوردها الدكتور "محمد رياض وتار" لا تحل إشكالية النوع السردي الذي يمكن من تصنيف الروايات، لأنها لا تعدو كونها فروقا بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة بشكل عام، ولا تصلح مقاييس للتمييز بين نوعين من الرواية التي تشتغل على التاريخ، خاصة وأن الروائيين المعاصرين يرفضون تصنيف أعمالهم على أنها روايات تاريخية، فعبد الرحمن منيف مثلا يكتب :« أما "مدن الملح"، فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية ونكتفي بهذه التسمية لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية »[37]، فمنيف يرى فرقا جوهريا بين روايته والرواية التاريخية، وهو ما ذكرناه سابقا بأن الرواية التاريخية عند الروائيين الجدد تقدم التاريخ على أنه ممتد حتى الحاضر.

ولحل هذا الإشكال يقترح الدكتور "عبد الله إبراهيم" التحول من اعتماد مصطلح الرواية التاريخية نحو اعتماد مصطلح التخييل التاريخي ويعرفه بأنه «المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخيّل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل»[38] وهو يرى أن هذا الاستبدال يدفع بالكتابة

السردية التاريخية إلى تخطّي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها، ويفكك ثنائية التاريخ والرواية، ليعيد دمجهما في هوية سردية جديدة.

كما أنه سوف يتجاوز أمر البحث في مدى توفر الكتابة على مبدأ المطابقة مع المرجعيات التاريخية، ومدى الإفراط في التخيلات السردية. وينفتح على الكتابة الجديدة التي لم تعد حاملة للتاريخ، ولا معرّفة به، إنما باحثة في طياته عن العِبر المتناظرة، والتماثلات الرمزية، والتأملات، والمصائر، والتوترات، والتجارب، والانهيارات القيمية، والتطلعات الكبرى. كل هذه المسارات الكبرى في "التخيّل التاريخي" تنقل الكتابة السردية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاهتمام.[39] و هو بهذا يحل إشكالية النوع السردي التي تواجه الباحث إذ يروم تصنيف هذه الروايات التي تتخذ من التاريخ مادة لاشتغالها السردي، ويبين من جهة ثانية نوعية العلاقة التي تربط الرواية التاريخية المعاصرة بالتاريخ فهي لم تعد تعتمد المادة التاريخية لأغراض تعليمية، بل إنها تعتمدها لغرض نفعي، تصور من خلالها الحاضر والمستقبل، لأن الروائي المعاصر يرى بامتداد تأثير الماضي على الحاضر والمستقبل، كما أنها تستفيد من خاصية تميز التاريخ دون غيره وهي العبرة، التي تعرضها الرواية بعد أن حفل بها التاريخ . غير أن الرواية المعاصرة لا تكتفي بالاستفادة من التاريخ بل إنها تسائله، وتعيد كتابته، لتفضح ما سكت عنه التاريخ وهو ما نجده خاصة في روايات "واسيني الأعرج"، إذ يعمد إلى مساءلة التاريخ والتشكيك في موضوعيته، ويسرد تاريخا آخر على لسان شخصيات تنتمي للهامش ولا تؤرخ للسلطان، ولا تؤرخ للمنتصر.

الهوامش:

(1) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2010، ص 5

(2) جورج هرنشو، علم التاريخ، ت: عبد الحميد عبادي، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص138

(3) المرجع نفسه، ص9

(4) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 10.

(5) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005، ص35

(6) المرجع السابق، ص 26

(7) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 20

(8) المرجع نفسه، ص 21

(9) المرجع نفسه، ص 23

(10) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص 35

(11) المرجع نفسه، ص 35

(12) بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ت:سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت، 2006، ج1، ص 149

(13) المرجع نفسه،ص 102

(14) عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول مج 16،ع3، شتاء 1997، ص 62

(15) عبد الله الخطيب، روايات باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، دار المأمون، عمان، 2008، ص 16

(16) المرجع نفسه، ص 16

(17) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت: صلاح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1986،2، ص 89

(18) المرجع نفسه، ص 46

(19) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية،عالم الكتاب الحديث،جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2006،ص 112

(20) المرجع نفسه، ص 113

(21) المرجع نفسه، ص 114،113

(22) المرجع نفسه، ص 115، نقلا عن هشام غرايبة : عن التاريخ والرواية، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2،ع2، ربيع 1999، ص 81

(23) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ،ص 117

(24) عبد الله الخطيب، روايات باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، ص 18

(25) المرجع السابق، ص 120،119

(26) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سورية، ط2، 2002، ص 19

(27) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 120

(28) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 106، 107

(29) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر (1870- 1934)، دار المعارف، القاهرة، 1963،ص 51

(30) المرجع السابق،ص 114

(31) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة،ص19

(32) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ص 134،135

(33) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 121، 123

(34) عبد الملك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، دار ما بعد الحداثة، فاس، 2005، ص 87

(35) المرجع نفسه، ص 87،88

(36) محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002 ص 106

(37) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، 2010، ص 210

(38) عبد الله إبراهيم، صحيفة العرب القطرية، الاربعاء 2010/4/28

(39) المرجع نفسه.