الرواية والتاريخ والمعرفة

الدكتور عبد السلام أقلمون - المغرب

أستاذ في المدرسة العليا للتسيير والتدبير

جامعة ابن زهر - أغادير

مقدمة :

إن الاهتمام بالرواية في سياق البحث الموجه في إطار ما تنجزه الجامعات من دراسات علمية لفهم مكونات المجتمع الثقافية، وتفكيك أبنيته اللغوية ورموزها الفكرية؛ سمح بإضفاء تصور جديد على الأعمال الروائية، ومنحها طابعا علميا سلب منها طويلا، لما كانت وجهة النظر السائدة ترى فيها تتميما لسياق شعبوي في الأدب خلفته الثقافة العالمية،ومنذ القديم،على هامش اهتماماتها.

والثقافة العربية إلى حدود العصر الحديث لم تدخر وسعا في قراءة النص الشعري، وما يتعلق به من نظريات في الصناعة والجمال، ولكنها أغفلت الأدب النثري إغفالا كبيرا، خصوصا ما كان منه حكيا وقصًا... ومع ذلك فحركة الإبداع السردي استطاعت تجاوز ذلك الغض العلمي لتراكم جملة من النصوص السردية والإبداعية في مجالات القصة والسيرة والحكي بوجه عام.

وإذا كانت الرواية العربية الحديثة وريثا طبيعيا للأدب النثري العربي والقصصي منه بالخصوص، فإنها سترث مع ذلك شيئا من الغض والتدني في مجتمع يحتفل أكثر بالمنظوم. لولا أن المدة الأخيرة من عمر الثقافة العربية شهدت نماء مطردا في حركة الإبداع السردي إلى حد حمل بعض كتاب الرواية على اختيار قولة شهيرة دوت طويلا في مسمع الفكر العربي، ليردده معكوسة فيقول: "الرواية ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين"[1].

(١) القولة لحنا مينه، وهو يعارض بها القولة الشهيرة لابن خلدون "الشعر ديوان العرب"، انظر "عالم حنا مينه الروائي"، محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد. دار الآداب، بيروت ١٩٧٩.

استطاعت الرواية إذن أن تثبت موقعها، وحظيت باهتمام من قبل الباحثين والدارسين الذين وجدوا فيها الوجه الفني الأكثر إبرازا للعمق الاجتماعي.

لماذا الرواية؟ وماذا تقدم في سياق الفكر والثقافة من خدمة؟ وأي شيء تخدمه الرواية: العقل أم الوجدان؟ الفرد أم المجتمع؟

أسئلة نقترح أن تقرأ ضمن أبعاد تاريخ روائية؛ لأن ذلك قادر على أن يزود نظرتنا بما تحتاجه من مقارنة ومقايسة، وقادر على إفادة الوعي بما يلزمه من التدقيق في صنفين من المعرفة هما معا يحاولان تخليد صدى الأزمنة وصناعة ذاكرة المجتمع. كما أن أشكال التبادل بين ثالوث: المجتمع والتاريخ والرواية، سيمدنا بدينامية وحيوية التفاعل بين عناصر طالما درست مجزأة. ثالوث تتحدد أبعاده الممكنة عبر المساحات الآتية:

- قراءة المجتمع في الرواية والتاريخ.
- قراءة التاريخ في الرواية والمجتمع.
- قراءة الرواية في المجتمع والتاريخ.

نقصد بالمجتمع حركة الناس في الواقع، حركة تتخذ أشكالا متعددة حملت ابن خلدون على أن يصوغ لها نظرية متكاملة سماها علم العمران البشري، وتطورت خطوطها البارزة مع (السوسيولوجيا) المعاصرة مع توزيع المجالات إلى تخصصات جزئية.

وأما التاريخ فهو شريط يحاول تخزين الوقائع الاجتماعية: كما يحلو له أحيانا أخرى أن يفلسف الوجود البشري، باحثا عن أسباب الفعل البشري ومسبباته. وقد يمتد إلى الوراء فيغامر بتدوين نشأة العالم، ويمتد إلى الأمام فيصف ما بعد العالم.

وأما الرواية فلها في ميثاق الفن فسحة تغنيها عن وقائعية التأريخ، وأقيسة (السوسيولوجيا)، مما يؤهلها إلى نظم الوقائع على النحو الذي تشترطه الدلالة في الفن، والوظيفة في الأدب، وليس على النحو الذي تستلزمه موضوعية العلم، وحرفية الحقائق.

وإذا كانت الرواية التاريخية ألزمت نفسها بشيء من التأريخ، فعلى وجوه تمليها حاجات الفن، وغايات تطلب استعارة التأريخ لصالح التاريخ، أي لصالح الأفضل في الحياة الاجتماعية.

لا يخفى أن الرواية كما الفن بوجه عام، وكيفما كان اختيارها التكويني، تساهم في تخليد لحظات إنسانية وظروف اجتماعية، لأنها لا تكون إلا قطعة منتزعة من الواقع أو للواقع، فأيما طريق سلكه الدارس لنقدها ودراستها لا بد أن يرده إلى الحياة ويقوده إلى المجتمع.

الرواية وسيرورة العالم:

إن التاريخ يحاول أن يرصد تطور الحقائق، وأما الفن فيحاول رصد حقيقة التطور. ذلك أن الفن ليس جردا لوقائع متنامية في الزمان بل تصويرا للجوهري في الحياة الإنسانية. لهذا فخطية التاريخ مسألة مرجوحة من منظور الفن، إذ لا سبيل إلى الحديث عن عمق إنساني يتطور. فالجوهر حقيقة ثابتة مهما تلونت أعراضها:

"إن الفن بمعنى من المعاني خارج عن الزمان وخارج عن التاريخ. قد يكون له صعود وهبوط، ولكن ليس له تطور ولا تاريخ بالمعنى العادي للمصطلح. ليس في الفن احتواء للمعرفة أو الخبرة كما في العلم. فمنذ العصر الحجري حتى اليوم لا نرى أي زيادة في القوة التعبيرية للفن تحقق عن طريق التطور"(١).

إن هذا التصور لا يلغي إسداء الفن معرفة ما، ولكن ينفي أن تكون المعرفة مطردة نوعيا بحيث يكون التقدم فيها تقدما بها، بل المعرفة في الفن إنتاج تتجدد فيه الصيغة دون الجوهر، وقد يتطور إلى الأدنى إذا أمكن فيه تطور:

"لقد ألف يوروبيديس مسرحية "نساء تروجان" ثم ألف سارتر مسرحية بنفس العنوان. وهكذا في إطار الفن يمكن لفنانين يفصلهما عشرون قرنا من الزمن، أن يكونا مؤلفين مشاركين في عمل واحد، فنكتب عنهما هكذا "نساء تروجان" تأليف "يوروبيديس" و "سارتر". ولكن هذا ليس ممكنا في العلم؛ فماذا بقي لنا من طبيعيات "أرسطو"، أو من فلك "بطليموس"، أو من طب "جالينوس"؟ لقد تحدث برتراند راسل عن عملين من أعمال "أرسطو" في مجال العلم وهما "الطبيعيات" و"عن السماوات"، فقال: في ضوء العلم الحديث لا توجد في أي من هذين الكتابين جملة واحدة تعتبر اليوم صحيحة"(٢).

(١) علي عزت بيغوفيتش، "الإسلام بين الشرق والغرب"، ترجمة محمد يوسف عدس، مجلة النور الكويتية ومؤسسة بافاريا للنشر والإعلام والخدمات، ط ١٩٩٤، ص:٢٢٥.

(٢) نفسه...ص:٢٣٢.

تحليل دقيق من هذا النوع ينتهي على أن يضع حدا بين وجهين متوازيين من أوجه الحياة، الأول وجه خارجي يرتبط بالحضارة والعلم والتقدم، وهي أمور تؤمن بالخطية، وتسجلها وفق كميات شاهدة على مقادير النماء فيها؛ ووجه داخلي مرتبط بالثقافة والكينونة واستفهامات الوجود والعاطفة. وهذا التمييز شديد الأهمية في توزيع أصناف المعرفة بناء على طبيعة الإجابة التي تقدمها. فالأمر لا يتعلق بسؤال واحد يفرض إجابتين،ولكن بجوابين عن سؤالين:

"موضوع الثقافة موضوع ثابت هو: لماذا نحيا؟ أما الحضارة فهي تقدم متصل يرتبط بسؤال آخر: كيف نحيا؟ الأول سؤال عن معنى الحياة، والثاني عن كيفية هذه الحياة. ويمكن تمثيل الحضارة بخط صاعد على الدوام من اكتشاف النار، مرورا بالطواحين المائية، والحديد، والكتابة، والآلة، وحتى الطاقة الذرية، ورحلات الفضاء. أما الثقافة فهي بحث دائب يعود إلى الوراء، ثم يعود من جديد. إن الإنسان كموضوع للثقافة بأخطائه النمطية وفضائله وشكوكه وخطاياه، وكل ما يشكل وجوده الداخلي يبرهن على أولويته الفائقة. ونستطيع أن نقول أيضا: وعدم قابليته للتغيير"[1]

وتكشف كتب التاريخ عن تراجحها بين قطبي: حضارة وثقافة. فتارة تهتم بسؤال: "الكيف"، وتارة تهتم بسؤال "الماهية". فهي حين تقدم إحصاءات وأرقاما، وتعدد أشياء الفترة والحول والزمن... تكون عملا خارجيا راصدا لأشياء الزمن. وأما حين تعود على التأمل في الزمن ذاته والنفاذ إلى دواخله فهي تحاول الإجابة على سؤال آخر يمزج بين السؤالين ويجعلهما قابلين للتأمل: "كيف نحيا حياة أفضل؟".

وتشترك مع الكتابة التاريخية في الإجابة على هذه الأسئلة كتب الفلسفة السياسية، أو ما يسمى أحيانا أخرى بفلسفة الأخلاق، خصوصا تلك التي ركزت على أحوال السلطان. غير أن فلسفة الأخلاق والمؤلفات السلطانية، لا يمكن أن تقوم لها قائمة دون سند من التاريخ، وهو شريط متصل يستعرض أنماطا من الحياة الاجتماعية والسلوك السلطاني، يفترض أنهما وقعا على النحو الذي ذكرا به. ووقوعهما على ذلك النحو، منه ما هو مستحب ومنه ما هو مستشنع. وأما إنماء جوانب الإيجاب في حركة التاريخ، والحد من

(١) بيغوفيش،المرجع السابق...ص:٢٣٢.

جوانب السلب فهو ما تسعى هذه الفلسفات إلى إنجازه. وقد يحدث أن المؤرخ نفسه يعمد إلى ممارسة ذلك الدور وتعقب تلك الحركة واستخلاص الدروس والعبر.

أما الرواية فهي استلهام لروح التاريخ بعد تصفيته ثقافيا من الأعلاق الحضارية؛ فيتخفف من الأرقام والإحصاءات والأعيان التاريخية، مع الاحتفاظ بأسئلة داخلية وتحريكها في واقع ورقي محكوم بالقانون الشعري، ولكن مع ذلك كله فيه استحضار لكل الوقائع المعيشة والمفترضة للدفع بحركة التغيير نحو الأفضل، وممارسة وظيفة التطهير (الكاترسيس)، وهي أبرز وظائف الأدب منذ أقدم العصور.

بين الرواية والتاريخ:

إن أكثر من وشيجة تمتد في نسغ الكتابتين الروائية والتاريخية تملي علينا ضرورة التوقف لرصدها، وضرورة النظر في كل عنصر على حدة قبل تنقية أمشاجهما المتآزرة بحوار يمتد عبر آلاف السنين، أي قبل أن تتضح الفروق بين الخرافة والواقعة؛ عندما كانت الحكاية بنية متعالية تمزج في قلب الأسطورة بين الواقعي والمتخيل، والحادث والمفترض؛ والحلم البعيد والأمل القريب. بل إن شعوبا بأسرها ما تزال تعيش على حقائق أسطورية، ولا فرق عندها بين الخيال الرحيب والواقع المحدود.

عن استقصاء التطور التاريخي لجنس الكتابة السردية يتجلى في ذلك السرد الهجين الذي يكون تارة عنصرا روائيا في قلب الكتابة التاريخية، ويكون تارة أخرى عنصرا تاريخيا في قلب الكتابة الروائية: وهي أنوية وخلايا دقيقة يمكن الاستدلال عليها بتعقب فاحص لأطوارها وللشكل الذي تتخذه وهي تتنقل من نوع إلى آخر. والحال أن التماهي بلغ أحيانا حدا من الالتباس يمكن ترجمته في سؤال ساذج: ما الفرق بين الرواية والتاريخ؟ فهما كثيرا ما يلتقيان على أرضية يفرضها الموضوع المشترك: (أحداث سياسية، حروب، ظروف حرجة، شخصيات جبارة...).

"إن الأعمال الروائية والسردية بوجه عام لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية، وإنما العيب كل العيب أن نتكلف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يزدجي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معا، أن يعدوا الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وشاهدا من شهود العصر وهو موقف ساذج لتمثل وظيفة الأدب بالاجتهاد في ربطها بالتاريخ(...) وإذا

فكمـا لا يسـتطيع أن يكون روائيـا أو أديبا ولو أراد ذلك (...) فإن الروائي لا يسـتطيع أن يكتب التاريخ..."[٥].

والكاتـب لا ينفي عن الرواية أن تحمل طابعا تاريخيا، بل حتى الأعمال الروائية التي تصـف نفسها بالتاريخية هي عنده فنية في آخر المطاف. فالرواية بهذا المعنى لا تستطيع التجرد من الفنية؛ ولكن ينبغي التوسع في فهم المراد بالفنية حتى لا تكون معادلا للخرافة، ما دامت هذه الفنية والاستثمار لها هو الذي أفضى إلى أن تتقمص الرواية شكل التاريخ، وتكوينها الفني يسـعفها – بما هو انفتاح نصـي- على الاسـتفادة من مختلف الأجناس وأشكال الخطاب. بل فوق ذلك كله فالرواية تمارس التأريخ ولكن بطريقتها الفنية وليس بطريقة التاريخ التوثيقية.

الرواية والمعرفة:

ربما يكون ميثاق التلقي واحدا من أبرز الخصائص الفارقة بين الكتابة التاريخية باعتبـار ولائها لميثاق الواقعي، والكتابة الروائيـة بالنظر إلى ارتباطها بالخيال. غير أن هذا نفسه هو الذي يبرر هشاشة الفروق بين النوعين. فأنت تستطيع أن تزعم عن قصـة واقعية أنها متخيلة بمجرد أن تسـتهلها بقولك: "يحكى أن..." أي أن تفرغها في قالب حكائي مع الإيهام بلا واقعيتها. وتسـتطيع في الوقت نفسـه أن تجعل قصـة خيالية حكاية واقعية بمجرد أن تزعم أنك شاهدت وقائعها أو أن أحدا حكى لك تلك الوقائع.

وحتـى السـيرة الذاتية وهـي الأكثر ارتباطا بالواقع في مملكة السـرد، لا تسـلم من عناصر "الاستيهام" ومن شوائب "الاستذكار الخلاق"، حيث الذاكرة تعيد إنتاج عناصر الواقع بشكل جديد لتخرج منها حقائق جديدة.

وشيء من ذلك نجده في الرحلة أيضا، رغم ما يفترض من نقل السارد لمشاهد عينية ونقله لموصوفات العالم كما مر بها؛ ومع ذلك فكثير من الباحثين يرون أن الرحلة مخترقة بفجوات تخييلية، خصوصـا الرحلات الاستذكارية، أي تلك التي يعود الرحالة إلى تذكر

(١) "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد" عالم المعرفة، ع ٢٤٠، ديسمبر ٩٨، ص:٣١.

وقائعها بعد زمن طويل فاصل بين معايشة الرحالة وبين حكيها[1]. وأبرز شاهد على ذلك رحلة ابن بطوطة، وما أثير حول عوالمها المذكورة من استفهامات.

لنلاحظ إذن أن علاقتنا بالواقع تمر عبر جملة من الوسائط الشفيفة، لا نستطيع أن نعبر إلى الأشياء إلا من خلالها، ومن ثم يستحيل الاتصال بالواقع من طريق مباشر. ولابد من الوعي بوجود هذه الوساطات من أجل تقدير أفضل لحجم الحقيقة في الحياة. فتوهم الواقع مجالا للحقيقة مطلقة في مقابل الخيال مجالا للمجازفة والتجديف مطلقين، يزيد من تعميق الهوة، ويولد إحساسا متضخما بتقديس الواقع وأصناف المعرفة التي يفترض أنها تقدمه في مقابل تحقير واستخفاف مرتبطين عادة بما يعتقد أنه "لا واقع"؛ أي أطراف عالم شبح خارج حدود الإدراك العيني والمباشر والبسيط.

ويضاف إلى هذا الاعتبار وهم العلمية – بالمعنى الوضعي الجاف- الذي يجعل حقائق الواقع تعاني يبوسة كبيرة عندما يقتصر الإدراك فيها على مجرد المظاهر والأشياء الخارجية. أما أسئلة العالم الداخلي فذلك ما تعجز عنه مداميك العلم الطبيعي، ولا يرقى إلى مصاولته في تخومه البعيدة غير توقد الفكرة واشتعال الرمز. ومن أجل إعطاء صورة معنوية لما ليس له صورة مادية يتجلى بها في أرض الواقع فأسئلة الوجود غير المادي، ودواخل النفس وآمال الإنسان...كلها صور داخلية لا يمكن إظهارها بغير وسائل معرفية تعتمد على "حقيقة" الخيال.

إن المعرفة في الرواية والفن –عموما- نسبية جدا إلى الحد الذي سلبها صفة العلمية، لكن موضوعها من جهة أخرى شديد الأهمية عكس ما يمكن تصوره. فمن خلال الرواية استطاعت أوربا أن تبني جزءا من ذاكرتها القومية، وبوساطتها استطاعت عرض مجموعة من الأدواء الاجتماعية والبحث عن السبل الكفيلة بتجاوزها، كما رسمها أو حث عليها كل من: بلزاك، وفلوبير، وتولستوي، وزولا، ووالتر سكوت... وغيرهم.

ونحتاج في عالمنا العربي إلى شيء من الإنصات العميق لصوت الرواية، إسهاما في تجاوز الانحسار والعقم الاجتماعيين.

(1) Voir"Analyse sur C.L.strauuss Tristes Tropiques.Ouvrage collectif.Copyrigt 1992

بنفاذ كبير،تستطيع الرواية أن تقتحم مجالات فسيحة وأغوارا عميقة سواء في اتجاه العالم الخارجي: الكون والحياة وصخب الاجتماع الإنساني، أو في اتجاه العالم الداخلي، أعماق النفس وأسرار الباطن:

"فقد غدت الرواية علاوة على كونها سردا أو مغامرة، نظرة علنية وتحليلا باطنيا، وكانت على أهبة الولوج بقوة لا تكبح في هذا العالم المضطرب الذي هو كبرياء الفرد، وسر الضمير، وتفصيل الأحاسيس، وحقارة الكائن الإنساني، وعظمته الداخلية".

إن الرواية –كما يقول بول غادين– تجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان الذي يستطيع أن يمضي مثله من أحط الأشكال إلى أسماها"، وهذا هو المجال الذي لم يستطع أي فن آخر أن ينتهكه، لأن الشعر لم يسمح لنفسه بزيارة هذا المجال، أو الكشف عنه إلا تحت ستار غنائية عذبة"(١).

إن الرواية مؤهلة لاقتحام أغوار الأرض لجعل العالم السفلي مرئيا بوضوح أكثر. فهي أشبه ما تكون بقوة سحرية تخترق سمك الحدود والحواجز لتنفذ إلى قلب الأرض إرضاء لفضول إنساني لا متناه لمعرفة الحقائق. حقيقة قد تكون مطوية في أنفاق سحيقة، وتكون الحياة ألبستها ثوبا من القبول. غير أن الرواية وهي تتخذ – في أعمال روائيين أفذاذ– طابع الروح الإنسانية مجردة من كل تمييز تغوص في أسرار "التحت" لتجعله مكشوفا ومضاء.

إننا نعتقد أن الأسرار كلها لا تستطيع الانحجاب عن التفكير الروائي، مما سمح لمجموعة من الروائيين أن يسهموا في تأمل المصير الإنساني داخل معترك التطور. نجد على سبيل المثال هذا الإسهام حاضرا في عمل رائد هو "جرمينال" لإميل زولا؛ فمع هذا المبدع نحس أن الرواية أكثر من أي شيء آخر تستطيع إضاءة الأنفاق وتجلية أسرار المناجم، وسبيل الرواية إلى ذلك يكمن في استنفار مكونات المعمار الروائي ومكونات التشييد الدلالي: شخوصا وفضاء ولغة وسردا وزمنا... استثمار بلغ في تقدير هنري ميتران حدا أسطوريا؛ فالغبار ورائحة الصدأ وانسداد الفضاء على صدور مجهدة

(١) ر.م.ألبيريس،تاريخ الرواية الحديثة،ترجمة جورج سالم،منشورات بحر المتوسط،بيروت–باريس،منشورات عويدات،ط٢،

تتجـرع الحـرارة والغبار والهواء الملـوث، وانحباس الأنفاس تحت ثقـل الأرض الرهيب. ومع ذلك لا أحد من هؤلاء البؤساء المنجميين يستطيع أن يكف عن مواصلة الطرق والعمل المجهد.[1].

إن الدلالة في المقاطع الوصـفية المنتقاة بدقة تشـتغل وفق سـنن إحالي واضح، حيث الوصف يدل على الموصوف، وهما معا يقودان إلى كشف ثنائية العالم، ما دامت التلفظات في الرواية تنتج عناصر ذات بعد استعاري لتجلية التناقض بين المظهر الصناعي الضخم تسـتفيد منـه فئة متنفـذة، والانسـحاق البشـري في خنادق تحـت الأرض هـو حظ فئة مسحوقة.

وفي مؤشـرات من نوع: الضوضـاء والاختناق والحرارة والضـيق والغبار والظلام... تكمـن محـددات تمييزية لأفق بشـري تعرفه جرمنـال بأنـه: " أفق البؤس المغلق تماما كالقبر " [2].

وفي هـذه الحيويـة تكمـن أهمية المعرفـة في الرواية، لأنها معرفة "دينامية" ليسـت محكومـة بقسـرية العلـم واصـطلاحاته، بـل هـي تقـدم حيـاة متحركة صـورة لحياة متحركة:

«الحقيقـة الكاملـة عـن البشـر، الحقيقة التي يشـعرون بهـا في ذواتهـم، وحقيقة القـوى التـي تلفهم، والعذوبة والألم الحاضـران، وخلفهما مسـيرة القـدر كأنها مدبرة، والحتميات البيولوجية والاجتماعية، ومن خلال ذلك كله المشـاكل الكبرى والقلق المنبعث كالصراخ...»[3].

وبذلك فالرواية تتضـمن، بالقوة، جملة من المعارف والعلوم الإنسانية. هذه الأخيرة عندما تدخل عالم الرواية ويسـتوعبها النص، تصـبح محكومة بقانون الصـوغ الروائي الذي يلبسها صـبغة جديدة، لتكف عن الظهور بشكلها المعهود، وتستسلم لدينامية الفعل الروائي: وتصير بدورها دينامية معرفية داخل المحفل السردي.

(1) H.Mitterand.Le discours du Roman.Puf 2ed.1986.p:142

(2) Ibid. p:143.

(٣) تاريخ الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص:٩٣.

الرواية والتاريخ المظلم:

تمتد المعرفة في الرواية إلى مختلف الميادين، غير أن أبرزها هو ميدان التاريخ. والسبب الأساس يكمن في المؤهلات الطبيعية للنص الروائي، تلك التي تنبع من أصل مشترك مع الكتابة التاريخية. وقد صار أليفا إلى النقد الأدبي أن يصنف جملة من الإنتاج الروائي في خانة "رواية تاريخية"؛ خانة تعبر عن وضع أجناسي محفوظ لهذه النصوص المتنوعة تنوع الأزمنة والأحداث والقضايا في التاريخ العربي الإسلامي.

وإذا كنا سنعمل على كشف جوانب الإثارة الفنية والموضوعية في الرواية التاريخية بتفصيل، فإن الإشارة إلى قضية بؤرية في الإنتاج التاريخ روائي لا بد منها.

لقد ركزت الرواية التاريخية على لحظات مظلمة من تاريخ الإنسان العربي، وعرضت صورا من الظلم وهدر الكرامة وإباحة الدم ببرود وإسراف مثيرين فعلا؛ مما يجعل المتلقي حين ينعم النظر في ذلك الهول المشخص روائيا يقف على زمن تاريخي يراه زمنا قاتما. والواقع أن هذه الصور والألوان المشخصة إذا كانت الدراما الروائية تمنحها طاقة جديدة لبعثها حية ناطقة.. فهي موجودة بشكل تسجيلي في متون التاريخ[1] عند عديد من المؤرخين القدامى أمثال الطبري والمسعودي، وعند مؤرخين متأخرين أمثال المقريزي وابن تغري بردي وابن إياس والجبرتي.

والسؤال الذي يواجهنا في هذا المستوى من القراءة هو: لماذا الإصرار في البعث التاريخي على هذه الألوان القاتمة لتشكيل لوحات النص؟ هل هو نوع من اليأس تجرعه الفنان في سياق تبئيس عام، أم هو تقهقر عاطفي لمشاركة الإنسان في الماضي مأساته الرهيبة، أم هو تأشير فني على إيقاع التوازي لسرد حاضر بئيس!؟

إن التاريخ في الرواية المعاصرة هو استعارة بلاغية يمكن وصفه في دائرة البلاغة السردية بـ "التشبيه الحدثي"، وهو اختيار روائي لحدث أو أكثر في الماضي تسمح قرائن

(١) نعتبر الحكاية في التاريخ تسجيلية وفي الرواية درامية. والفرق هو أن التاريخ محكوم بقسرية السرد الذي يتولاه سارد متباين حكائيا أي غير مشارك وهو المؤرخ. بينما في الرواية تسمح الصياغة الدرامية بالاستفادة من السرد والعرض معا، أي تجاوز سرد الوقائع إلى تمثيلها. وهي الحيوية التي قلنا إنها تميز الرواية من الناحية المعرفية عن مختلف المعارف المجاورة.

التوظيف بالإلماع لشبيهه في الزمن الحاضر، فيكون الاشتغال على المادة التاريخية تشغيلا روائيا لاستدرار دلالات مرتبطة بالزمن الحاضر.

فالتشبيه الحدثي يحافظ على عناصر التشبيه الأساسية حيث يكون "الحاضر" هو المشبه، ويكون "الماضي" هو "المشبه به"، وأما أوجه الشبه فهي ما يحرص كل نص على تبئيره بدرجة أو بأخرى، رغم أننا نستطيع تجميع وجوه أساسية للتشبيه يكاد كل سرد لا يخطئها وتتمثل في: القهر والتسلط والاستغلال والاستفراد بالخيرات... ويلخصها جميعا: الظلم.

هذه النزعة المفرطة في "سرد البؤس" تجعلنا نتساءل: عما إذا كان داخل المجتمع قلق يمكن أن نسميه قلق الروح الكبير!؟ فرغم مباهج الحضارة وتحسن مستوى الحياة خارجيا بما حققته التكنولوجيا والوسائل المعاصرة...ما تزال الحياة داخليا تعكس بؤسا قلبيا يتفق فيه الماضي والحاضر. وهذا القلق تترجمه أعمال تاريخ روائية كثيرة منها:

- القلق الصارخ في أعمال بن سالم حميش، حيث يصل السرد مرتبة هذيان محموم أسهم به الخطاب السردي في عكس متن حكائي ليس سوى حكاية كبيرة لجنون كبير في رواية "مجنون الحكم".

- ويترجم مجيد طوبيا قلقه منذ عتبة روايته "تغريبة بني حتحوت" في سخرية سوداء حين يعلن النص تسلط الفأر على القط، وركوع الأسد للقرد.

- وتعرض "الزيني بركات" قاهرة، كناية عن فضاء أوسع، معصوبة العينين مطروحة أرضا تنتظر في فزع داهم قدرها الخفي يجود به الزيني بركات عبثا وقهرا ونفاقا.

- وحتى جرجي زيدان في رومانسيته التاريخية لم يفته تسجيل استهتار بشع في مشهد زمني يعكس عينة اجتماعية انتهكها الاستبداد، ووطئها الجبروت الغاشم في روايته "استبداد المماليك".

يمكن أن نعتبر هذا الإظلام الداخلي تعبيرا طبيعيا ومعادلا فنيا للزيف الخارجي، وهو شعور عارم كان سائدا حسب ألبيريس في أقصى شمال أوربا أيضا، يقول:

"وسنجد في القرن العشرين هذا التشاؤم وقد ألانته الشفقة لدى الكاتب التشكيلي "كارل تشابيك" في روايتيه "المحن الشديدة" و "قصص مضنية"، وسنجده عنيفا

وشهوانيا عند الكاتب البولوني "بيرزيبيزويسكي" في رواتيه "قداس الموتى" و"أولاد الشياطين". وسيتخذ في فرنسا مظهرا أكثر جمالية وأشد دأبا وأرهف أيضا، وذلك في حكايات "فيللي دوليل آدم القاسية"، و"برباي دوروفيلي" و"هيسمان". فهؤلاء القصاصون كانوا يبحثون في الوحشية عن تأثير فني أكثر مما كانوا يعبرون عن غم جوهري. وهم بهذا المعنى يقتربون في نهاية المطاف من تقليد صغير هو تقليد "رواية الغم، أو "الرواية المسعورة" التي ولدت في إنجلترا في مطلع القرن"[1].

إذا كان ألبيريس يرى في ما يسميه الشيطانية الفرنسية والقنوط السكندنافي مجرد وسيلة تستثمر الغم فنيا، فإنه يعتبر ذلك الإحساس أصيلا في تجربة الكتاب الطبيعيين[2]. ونحن نجد في مقابل ذلك كله أن الرواية العربية رغم اقترابها من المذهب الطبيعي في الإحساس بالمعاناة وحجمها إلا أن الغم من الناحية النصية يمكن اعتباره وراثة فنية للجانب المظلم من السرد التاريخي مسنودا باستمرار مبرراته في الواقع.

إننا في نهاية المطاف أمام سيرة الحياة تعرضها نصوص كثيرة، تارة في شكل حكاية سلطانية يقدمها التاريخ وهو يشفق أن ينساب الزمن كله عبر كوة العدم، أو في شكل سلطان يتوج به الحكي ذاته ليبرهن أن لذة الحكي تعادل لذة الحياة نفسها، بل لا وجود لحياة لا تُسرد أو تسردا. وذلك درس معرفي كبير تحرص الرواية على ترسيخه.

(١) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس...ص٧٦.

(٢) نفسه...ص٧٦.