السَّرديّةُ العربيّةُ من التَّعبير عن التاريخ إلى التَّعبير بِهِ

د.شحاتة محمد الحو(*)

الملخص:

يروم هذا البحث إلى قراءة العلاقة بين الرواية العربية والتاريخ، بداية من اتّجاه الجيل الأول من كُتّاب الرواية إلى محتوى التاريخ لصوغه في قالب روائي شيّق، وانتهاء بالنظر إلى التاريخ بوصفه مجالا خصبًا للاستثمار الأدبيّ عبر تخييل الخطاب التاريخي وخلق تاريخٍ موازٍ؛ لغايات إبداعية صرفة تسهم في نقد الذات، وتكشف المسكوت عنه زمنَ الكِتابَةِ، وكان الاعتماد على المنهج التاريخيّ عند النظر إلى سياق كتابة النصوص، والقراءة الفاحصة في تحليل النماذج التي وقع الاختيار عليها لتمثيل هذه العلاقة، والسعي إلى ربطها بسياقها التاريخيّ الاجتماعي والسياسي؛ وذلك لطرح قراءة متكاملة لبنية النص السردي. وهي ثلاثية نجيب محفوظ الفرعونيّة، ورواية "ثلاث برتقالات مملوكيّة" لحجّاج أدول، فضلا عن الاستعانة ببعض النصوص السرديّة الأخرى لرصد وشائج هذه العلاقة.

Abstract

This research aims to read the relationship between the Arabic novel and history, starting with the direction of the first generation of novel writers' towards the content of history in order to formulate it in an interesting narrative form, and ending with looking at history as a fertile field for

* باحث بمجمع اللغة العربية بالقاهرة .

literary investment through imagining the historical discourse and creating a parallel history. For purely creative purposes that contribute to self-criticism and reveal what was kept silent at the time of writing, the reliance was on the historical approach when looking at the context of writing texts and close reading in analyzing the models chosen to represent this relationship, and seeking to link them to their historical, social and political context; This is to provide an integrated reading of the structure of the narrative text. It is Naguib Mahfouz's Pharaonic Trilogy, and the novel "Three Mamluk Oranges" by Hajjaj Adol, in addition to using some other narrative texts to explore this relationship.

الكلمات المفتاحيّة: الإسقاط– الاستلهام – الإيحاء اللغويّ– تخييل التاريخ– الخطاب التاريخي– السرد الروائي.

انفتاح النص الروائي على التاريخ:

يرتبط التاريخ بالرواية ارتباطا عضويًّا، ليس في الرواية التاريخية فحسب –وإن كانت هي الجنس السردي الذي يتجلى فيه التاريخ في أوضح شكل– لكن أيضا في انطواء بنية التاريخ في بعض مستوياتها على خصائص سردية واضحة، من أبرزها إعادة تمثيل الحياة البشريّة والحفر العميق في حركة الإنسان في الزمان والمكان، كما أنهما –أي التاريخيّ والسرديّ– يخرجان من نبع واحد ليؤديا وظيفة ثقافية متقاربة، يمكن وصفها بأنها وظيفة الكشف عن التجارب الإنسانية وسبر أغوارها، ولئن كان التاريخيّ ينقب عن هذه التجارب في آفاق الماضي، فإن السرديّ يتوجه إلى شبكات الراهن المعقدة يكشف المطمور منها والمتداخل، وذلك عبر صور متعددة يمتزج فيها الأدبي بالمعرفي، والواقعي بالمتخيل، والراهن بالتاريخي، والوثائقي باليومي، والتسجيل المحايد بالمنظور الخاص.

وإذا كان الخطاب التاريخي يعتمد على النسق التوثيقي من خلال تمحيص الشهادات والنقوش ونصوص المعاهدات وتفسير الوثائق ونحوها؛ بُغْيَةَ التنقيب عن الحقائق وتوخّي الموضوعيَّة[١]، فإن الخطاب الروائي يستند إلى المادة التاريخية؛ لا ليقولها حرفيًّا، بل ليستنطق ما لم يقله التاريخ استنادًا إلى التأويل، وانطلاقًا من سلطة المتخيّل الذي هو آلة الكتابة الإبداعية، وهذا ما يمنح الخطاب السردي دينامية خاصة، تحرّك صيرورة المتخيّل في الوقائع التاريخية.

ولن نجافي الصواب إذا وصفنا الرواية بأنها أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ؛ لأن خاصيتها السّردية مبنيّة على الزمنيّة في الأساس؛ الأمر الذي يجعل فضاءها النصي ذا بعد تسجيليٍّ وهو نسق تاريخي خالص. إضافة إلى اتساع نسيجها السردي ومرونته وانفتاحه المعرفي الواسع الانتشار والتشابك؛ وهو ما يتيح لها قدرة على التناص غير المحدود مع خطابات وأجناس لا تنتمي إلى الحقل الأدبي؛ ولعل هذا ما جعل الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواءً للمعرفة الإنسانية في العصر الحديث، فكل ما في الحياة يدخل في صميم اهتمامها كالتاريخ، والسياسة، والاجتماع، ونظريات علم النفس، والماضي والحاضر من الحياة، "إن الرواية أمست سيدة الألوان والأجناس، وهذه السيادة لا تنبع من حلولها في نفوس المتلقين فحسب، ولا تنبع من تفوقها على الشعر في زماننا أيضًا، بل إن الرواية لون ما عاد يوقف نهمه لون آخر، ففي مواقف كثيرة سلبت الرواية الشعر أدواته، وتسلحت بسلاحه وسرقت متلقيه وروّاده على حد سواء، والرواية نهلت من التاريخ نتائجه، وحقَّقت في مُسَلّماته، وأكملت ما سكت عنه التاريخ وصححت ما زيّفه. وقد استفادت الرواية من نظريات علم الاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وحللت وقيّمت كثيرًا من الأحداث والشخصيات[٢]".

إضافة إلى أن الطبيعة السردية نفسها حاضرة في شتى الخطابات والأجناس الأخرى، الأمر الذي يتيح دخولها إلى الفضاء السردي دون الشعور بالنشاز أو الخروج على الطبيعة السرديّة، وهو ما أشار إليه رولان بارت Roland Barthes(١٩١٥– ١٩٨٠م) في رؤيته لأنواع السرد في العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تتضمن قدرًا من السرد، "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية –كانت أم مكتوبة – والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية علي لسان الحيوانات، وفي الخرافة وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ والمأساة، والدراما والملهاة والبانتوميم، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما الكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية

تقريبا حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد[٣]".

ولعل هذه الطبيعة السرديّة المرنة (للرواية والتاريخ معًا) هي ما يسرت مهمة الرواية في استلهام التاريخ وإعادة تشكيله بالإضافة إليه والتصرف فيه أو باختزال بعض وقائعه، وحفزت السارد على أن ينظر إلى التاريخ بوصفه منبعًا ثريًّا ومَعينًا لا ينضب في تدعيمه بالمادة الحكائية الأوليّة لنصه، وبهذا بات موضوع التخييل الرّوائي هو التاريخ نفسه؛ مما يزيد عنصر الإيهام ويدعّم البعد الواقعي للسرد بانطوائه على وقائع تاريخية؛ بعضها حقائق تؤكدها الوثائق بملفوظها السردي التابع للتاريخ، المُضَفَّرَة في النسيج السَّردي بنسق جمالي يمنحها سياقًا جديدًا يثري دلالتها، ويعدد احتمالات تأويلها، ويتحكم فيها النسق السّردي العام، وبعضها متخيل من إبداع السارد نفسه؛ وبهذا ترتكز الرّواية التي تستلهم التاريخ على مرجعيتين: الأولى مرجعية حقيقية متّصلة بوقائع الخطاب التاريخي، والأخرى مرجعية تخيّلية سردية، تتميز المرجعية الأولى بالبعد الحقيقي، أما الأخرى فيميّزها البعد الجمالي.

من هنا كان أبرز طرائق السرد في التعبير عن الراهن استحضار التاريخ نفسه عبر استدعاء وقائع سجلتها وثائق المؤرخين وشهادتهم، ربما كان بعضها مطمورًا لم يرد إلا نادرًا في مصادر تاريخية قليلة، وربما كان بعضها متعدد الروايات لدرجة التناقض وغير معتمد في الخطاب التاريخي الرسميّ؛ لأن مهمة السرد في هذه الحالة ليست إعادة إنتاج وجهة النظر التاريخية التي سادت على مدار زمني ممتد، بقدر ما هي مساءلة الخطاب السائد وتفكيكه واتّخاذ موقف منه، قد يصل أحيانًا إلى مناقضة قيم وأحكام راسخة، والانحياز إلى هوامش في التاريخ كانت مستبعدة من قبل "فالإضافة التي يمكن أن يقدمها الروائي تعتمد على زاوية النظر الجديدة، عند التعامل المختلف مع المادة، القراءة غير الرسمية، وغير المسبوقة للحدث. أو بكلمات أخرى كسر القراءة السابقة لهذا التاريخ، ليس بقصد المخالفة، وإنما في محاولة لإعادة اكتشافه[٤]".

أما سبيل النص السردي لاستقطاب المتلقي وإقناعه بمسوغات خطابه فهي اللغة، التي تسعى إلى تقديم منطقها الخاص عبر اتساع فضائها لتعدد الأصوات، وتنوع وجهات النظر،

وتوسلها بالحوارية لا المنولوجيّة في الحجاج، وهو ما يعطي المتلقي انطباعًا بأن السارد غير متسلط ولا يفرض أحكامه الخاصة على الوقائع والأحداث، ولا يُحَمِّل شخصياته لغتَه وأسلوبه، وهو ما يجعل السرد مسرحًا مفتوحًا لتحقيق مبدأ التعددية واختلاف الآراء؛ الأمر الذي يجعل المتلقي أكثر موثوقية فيما يقرأ، ويتح له مسارات عديدة للاختيار.

وقد يكون التنوع الحواري والتعدديّة الفكريّة في الطرح وسيلة ظاهرية للحياد السردي، يستتر خلفها المؤلف الفعلي، لكن رؤيته وإن كانت مضمرة يمكن استنباطها من خلال اللغة السردية نفسها، فحين تكون اللغة تقريرية جافة خالية من أي رواء شعري أو امتلاء وجداني، فإنها تحاول عبر جفافها إظهار عدم تعاطف المؤلف الفعلي نفسه مع ما يجري سرده أو وصفه من وقائع وشخصيات وأمكنة وأزمنة، والعكس قد يكون صحيحا كذلك، فقد تحمل اللغة – الوصفية أو السردية– الغنائية المشحونة بمفردات ذات دلالة وجدانية دلالةً على تحيُّز المؤلف لما تنقله هذه اللغة أو على الأقل تعاطفه مع ما يطرحه السرد من شخصيات. فالجمالي هنا يكون غالبًا مدخلا لغيره، أي أنه يؤدي وظيفتين معا الأولى: هي استلاب المتلقي بالإدهاش الجمالي، والأخرى: وظيفة تمرير الحمولة المعرفية وتسويغ خطاب معين.

وإلى جانب لغة السرد تكمن وسائل أخرى داخل بنية النص السردي، تعمل على إقناع المتلقي بأن ما يتلقاه من وقائع موثوق به. من أهم هذه الوسائل اتّخاذ الحواشي والهوامش التوثيقيّة، وإيراد الصور والرسومات والخرائط التي تؤكد البعد الواقعي للأحداث، والإشارات المرجعيّة إلى الشخصيات الماثلة على مسرح الأحداث، إضافة إلى مظاهر تشكيل الفضاء الطباعي للنص، كتنوع الخطوط، ومساحات البياض والسواد في الصفحات، والحدود التي تشغلها الكتابة، وعلامات الترقيم، ونحو ذلك فالفضاء الطباعي يتشكل عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح– عين القارئ. هو إذن الكتابة الروائية باعتبارها طباعة[٥]"، وهي وسائل تساعد على تجسيد المعنى بصريًّا على نحو ما صنع الغيطاني في "الزيني بركات[٦]"،

وبنسالم حِمّيش (١٩٤٨م–...) في رواية "مجنون الحكم[٧]" (١٩٩٠م) عن سيرة الحاكم بأمر الله الفاطمي.

التداخل بين السردي والتاريخيّ:

وعلى الرغم من توسل الرواية بالوسائل الفنية السابقة واختلاف منطقها الفني عن المنطق العلمي والفلسفي للتاريخ، فإن التداخل بين ما هو تاريخي وما هو سردي عميق ومتجذر، ويمكننا رصد بعض هذا التواشج في هذه النقاط:

أولا: إن النظرة إلى التاريخ بوصفه علما جامدا يخضع لمنهجية صارمة لا تتعاطى والخيال البشري، لهي نظرة تفتقد الوعي الكامل بطبيعة هذا العلم، فالعناصر التي يستقى منها التاريخ مادته الأولية (كالوثائق والنقوش وغيرها) لا تكفى وحدها لتقديم تفسير مشبع لتجربة الإنسان في الكون، فالوثائق تقدم رموزا يصوغ منها المؤرخ أحداثا، أو تسرد أحداثا تتخللها فجوات، يسعى المؤرخ لأن يملأ هذه الفجوات من تأملاته الخاصة في دوافع الإنسان الكامنة وراء الحادث ليربط بين الحوادث الجزئية، وكذا بين المقدمات والنتائج، وهذه التأملات لا تنفصل عن الجانب التخييلي، أو ما أسماه جي توليبه وجان تولار بالحلم الذي يمارسه المؤرخ عند دراسته لشخصية ما "إننا نحلم بالشخص الذي ندرس سيرة حياته، نحلم بما يشعر به بأفراحه وأتراحه، بما كان يحياه. الحلم يوسع التخوم ويؤخرها، يتيح له اكتشاف علاقات جديدة، اختراع آفاق، يعمق الفارق بين المعرفة المكتسبة وما يبقى من الواجب اكتشافه، وهو يرمم ما يظل خفيًّا ويمسك بتلابيب ما يتوارى. الحلم يقدم التخييل الضروري من أجل تأريخ آخر[٨]". وعلى هذا فإن تدخُّل العنصر التخييلي في السرد التاريخي ليس ترفا بقدر ما هو ضرورة حتمية، يلجأ إليها المؤرخ ليجيب عن "كيف"، و"لماذا"؛ الأمر الذي يجعله يصل إلى أقرب صورة ممكنة ومنطقية للحقيقة التاريخية.

ومن ثم يصبح السؤال مشروعا عن ماهية هذا التاريخ الذي نتلقاه في صورة تامة، هل هو ما وقع بالفعل من حوادث الماضي؟! أم أنه صناعة المؤرخ نفسه وصورة ذهنية شكَّلها بتصوره

الخاص للماضي اعتمادا على ما وقع بين يديه من مادة خام لهذا التاريخ؟! يقول ابن خلدون عن فن التاريخ:

"هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيّام والدّول، والسّوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال، وتطرف بها الأندية إذا غصّها الاحتفال، وتؤدّي لنا شأن الخليقة كيف تقلّبت بها الأحوال، واتّسع للدّول فيها النّطاق والمجال، وعمّروا الأرض حتّى نادى بهم الارتحال، وحان منهم الزّوال، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيّات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعدّ في علومها وخليق[٩]".

ففن التاريخ إذن ينطوي على وجهين: ظاهر يتمثل في الإخبار عن الوقائع والأحداث، وباطن يتمثل في تأمل هذه الوقائع وسبر أغوارها للوقوف على سببية حدوثها، واستنباط قوانينها الداخلية التي سيَّرت حركتها. ويرى بعض الباحثين أن الوجه الثاني أكثر هيمنة في صياغة التاريخ، إذ إن الماضي المثبت بالوثائق/ المؤكد يعدُّ ضئيلا (مثل تاريخ معركة أو سنة وفاة) في مقابل التاريخ المتصور. يقول عبد الله العروي: "الواقع أن قسما ضئيلا جدًّا من معلوماتنا حول الماضي خاضع إلى التوثيق، أما القسم الأكبر فهو دائما وباستمرار مفرغ في تصور عام وعامي يمثل جانبا من ثقافتنا الوطنية[١٠]". ومن ثم فالتاريخ لا يمكن أن ينفصل عن المؤرخ الذي يبث رؤيته عبر خطابه التفسيري لوقائعه قد يحمل في أثنائه مضامين راهنة، وهذه لا شك نقطة التقاء تعمق الصلة بين السرد التاريخي والروائي، بين المؤرخ والروائي، فالروائي يسعى لبث خطابه الخاص من خلال التوجيه السردي للأحداث، والتصرف في مصائر الشخصيات، والمؤرخ يطرح خطابه الخاص عبر تقديم تصوراته عن أخبار الماضي، ومن ثم فالتاريخ يلتقي مع الرواية في "أن كلا منهما خطاب لغوي، وأن هذين الخطابين أيديولوجيان ضرورة. فإذا كان الروائي يمثل كونه التخييلي في ضوء قناعاته ورؤيته للكون، فإن المؤرخ يعرض الوقائع الماضية لإبراز القيم الراهنة[١١]".

ثانيا: صحبت التعابير الحكائية التاريخَ منذ بداياته الأولى، حيث تكشف التسجيلات التاريخية الأولى لدى كثير من الأمم عن احتوائها على جانب كبير من تلك التعابير– إن لم تكن جلها ضربا منها–، فجاءت في شكل أساطير وملاحم، وحكايات غرائبية تفسر نشأة الكون، وبداية الحياة البشرية، وترصد البطولات الخارقة وكرامات القديسين والأولياء؛ ولذا نجد تداخلا في الكتابات التاريخية القديمة بين ما هو تاريخي موضوعي وما هو مخترع مستمد بالمقام الأول من الخيال الديني.

ولا تخلو ثقافتنا العربية بتاريخيها الرسمي والشعبي/ المهمش من هذا الجانب، ولعل نظرة سريعة على بعض مصادر التاريخ في تراثنا تكشف هذا الأمر، فنجد بعض المصادر التاريخية تبدأ التسجيل من خلق الأرض وحياة البشرية الأولى، وعناوين الأبواب الأولى دالة على ذلك (القول في أول الزمان ما هو، القول في ابتداء الخلق ما كان أوله، ذكر الأخبار الواردة بأن إبليس كان له ملك السماوات والأرض وما بينها، القول في خلق آدم عليه السلام، ذكر البحر المحيط وما فيه من العجائب،... إلخ.[١٢]

ويمكننا أن نورد تمثيلا لهذا الجانب الذي يتجلى فيه الخيال الأسطوري، حيث يصف المسعودي (ت ٣٤٦هـ) فضاء مكانيا يسمى "البحر المحيط" وصفا عجائبيًّا، لا تربطه صلةٌ بالمرجع بقدر ما ينبع من الخيال الديني الذي يستمد منه الوصف مفرداته المكانية، وشخصياته الشريرة التي تسكن هذا المكان.

"إن فيه عرش إبليس – لعنه الله– فوق البحر المظلم يتشبه بالباري عز وجل، ويحمله نفر من الأبالسة والعفاريت العظام لحمله، ويحيط به عفاريت من الجن الذين هم في طاعته فمنهم من في لججه لا يفارقه، ومنهم من يتصرف عن أمره، وإنه لا يزول مرتبته إلا إلى من يطمع في فتنته أو عبد صالح يريد كيده، والباقون من أعوانه الذين يسعون إلى الناس ويضلونهم، وسجنه في جزيرة منه يحبس فيه من خالفه من الجن والشياطين. وفيه هيكل سليمان النبي عليه السلام، وفيه جسده وهو قصر عجيب في جزيرة، وفيه مواضع لا تزال على مر الزمان ترمي نارًا ترتفع

على مائة ذراع، وفيه أسماك طول الحوت مدة أيام، وكل صورة عجيبة مختلفات الأشكال والصفات الملونة في كل لون من الألوان. وفيه مدائن تطفو على الماء وتغيب عنهم. وفيه الثلاثة أصنام التي عملها أبرهة أحدها أصفر يومئ بيده كأنه يخاطب من جاوزه، ويأمره بالرجوع، والصنم الثاني أخضر رافع يديه باسط لهما كأنه يريد إلى أين تذهب، والصنم الثالث أسود مفلفل الشعر يومئ بأصبعه إلى البحر: من جاز هذا المكان غرق، مكتوب على صدره " هذا ما صنع أبرهة ذو المنار الحميري لسيده الشمس تقربًا إليه [١٣]".

ثالثًا: تزامن صعود فن الرواية في القرن التاسع عشر مع صعود علم التاريخ حيث "اتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله بعد أن رأى في نفسه أصلا لما عاداه[١٤]". وهذا التصاحب في الصعود يشير إلى أنهما إفراز نسق ثقافي اقتضى وجودهما معا، في إطار جملة من التحولات الاجتماعية غير المسبوقة في أوروبا، تضمنت الثورة العلمية والقومية، والثورة البرجوازية، منتهية إلى مجتمع جديد يؤمن بالحرية والعدالة والمساواة[١٥].

لكن العلاقة بين الجنسين ليست وليدة عملية الصعود وحدها، فالعلاقة العضوية بين السرد التاريخي والروائي تمتد إلى أبعد من ذلك، إذ يلاحظ "جورج لوكاتش" أن الروايات التي استمدت مادتها من التاريخ على نحو ما، ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر "ويستطيع المرء إذا ما أحسَّ ميلا في نفسه إلى ذلك أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدَّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير أسلافا أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[١٦]".

أما الرواية العربية فلم تكن بدايتها رهينة النسق الثقافي الأوروبي، فلم يزامنها صعود في علم التاريخ أو قيام ثورة علمية، لكن على الرغم من ذلك نمت بواكير الرواية العربية في حضن التاريخ، فاستثمرت ما فيه من بنية سردية تمثلت في التجارب الإنسانية الهائلة التي يزخر بها الماضي "ولعل هذا الفرق بين زمن أوروبي ينتج رواية مسيطرة، وزمن عربي لا يسائل الأصول

هو الذي جعل من التاريخ موضوعا مسيطرا في الرواية العربية المتنامية، إذ الروائي يسائل في تاريخه الوطني المخذول انتصار التاريخ الذي هزمه[١٧]".

ويمكننا القول إن الرواية العربية مرت في هذا السبيل بثلاث مراحل:

١- المرحلة الأولى: التعبير عن التاريخ:

ونعني بالتعبير عن التاريخ تمثيله سرديًّا دون أن يُحمِّله الكاتب مضامين الراهن أو المعيش؛ وذلك لغايات عدة، تأتي في مقدمتها النسق السائد في النصف الثاني القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين المتعلق بإحياء الماضي وتكريس قيم الاعتزاز القومي والتغني بمفاخره؛ فنشطت الحركة الإحيائية في الشعر العربي وأخذت طريق العودة إلى الينابيع والاتصال بالجذور؛ لتكون العودة قاعدة للانطلاق.

ولئن كانت الشعرية العربية قد تحاورت مع الأسلاف في ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة، فإن السردية العربية لم يكن لها أسلاف – وإن كانت هناك أشكال حكائية راسخة في التراث العربي– تماثل حرفيًّا هذا الوافد الجديد تستلهم منه موضوعاتها أو تستقي منه قواعدها، فاتخذت من التاريخ ميدانا للتعبير عن أحداثه من جهة، وأشبعت الرغبة الدفينة في عدم الشعور بالانسحاق أمام التيار الغربي الهادر الذي يواصل وفوده وتأثيره من جهة أخرى.

ويبدو أن اللجوء إلى التاريخ لم يكن وليد هذه النزعة فحسب، وإنما يدخل فيه أيضا ما كان سائدا في هذه المرحلة من الإقبال على التعريب وشيوع المعربات[١٨] القائمة على التخييل التاريخي، حيث يرصد "عبد الله إبراهيم" اكتساح هذا النوع من المعربات عالم السرد العربي، وحُظْوه بمقروئية كبيرة آنذاك، من أمثال "روايات دوماس الأب التي وصفت بأنها (نهر خارق من السرد) واستوحى فيها جوانب من تاريخ فرنسا هادفًا من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربعت بوصفها إحدى الإمبراطوريات الأوروبية الكبرى[١٩]".

وليس من المستبعد أن يكون تمتع هذه المعربات القائمة على التخييل التاريخي بدرجة عالية من المقروئية سببا في جنوح كاتب مثل جورجي زيدان (١٨٦١- ١٩١٤م) صوب التاريخ محاولا إشباع حالة الجوع التاريخي لدى المتلقي، في ظل حالة يمكن أن نطلق عليها عدم تمكُّن الكتابات التاريخية التقليدية من تلبية حاجة المتلقي المعرفية، وكذلك ما لاحظه جورجي زيدان نفسه من أن بعض السير الشعبية لم تعد – في ظل النهضة الوليدة– مصدر اطمئنان؛ نظرا لأن مستويات المتخيل فيها تتجاوز الخيال المتعقل لتحلق في آفاق عجائبية؛ ولذا يصف المعربات المستمدة من التاريخ بأنها تتمتع بالمعقولية وأقرب لروح العصر. يقول: "وقد رحَّب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات؛ لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد بما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة على الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلا عن القصص القديمة كعنترة، وألف ليلة وليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر[٢٠]".

ونخلص من ذلك إلى أن سلطة المتلقي لعبت دورا لا يُنكر في لجوء كتاب الرواية في تلك المرحلة إلى التاريخ، وفي التزامهم بحرفيته أو إسرافهم في النقل عن المصادر دون إعطاء التخييل مجالا أوسع، فظل في مستوى التخييل المتعقل أو المحدود، حتى إن جورجي زيدان نفسه كان حريصًا على ذكر المراجع التي استقى منها أحداثه[٢١] عقب ذكره أسماء الشخصيات في مستهل النص؛ ليضفي على سرده طابع المصداقية، كما أضاف بعض الوقائع المتخيلة كالحب، ولقاء العشاق ونحو ذلك إلى حوادث التاريخ المحورية –التي نسبها إلى صانعيها الحقيقيين– نوعًا من التشويق والجذب؛ ولعله قد أشار إلى الهدف من سردنة التاريخ أو صياغة التاريخ في قالب روائي في مقدمة روايته "الحجاج بن يوسف الثقفي" بقوله: "وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه؛ وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء، وأما نحن، فالعمدة في روايتنا

على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو ما يزيد بيانًا ووضوحًا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق[٢٢]".

وليس من شك في أن صياغة التاريخ في قالب روائي محلًى ببعض الوقائع الجانبيّة المشوقة تحد من جفاف المادة التاريخية، وهو ما يُقَرِّب التاريخي عبر قناة سردية طيعة، إضافة إلى توجيه بؤرة الضوء نحو جانب من حياة المهمشين من الخَدَمِ والجواري وصغار الجند، وتصوير حياة بعض أبناء الطبقات الدنيا، وهي موضوعات إنسانية ليست من صميم اهتمام علم التاريخ التقليديّ[٢٣]. حيث يذكر جورجي زيدان (في مجلة الهلال مايو ١٨٩٩) "بالروايات التاريخية نهيئ الناس لمطالعة التواريخ، وإن يكن في تأليف الرواية من المشقة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلا يشخص تلك الوقائع تشخيصا يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة، فضلا عما يتخلل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم، مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلا تكلُّفا[٢٤]".

وتتجلى حيل زيدان الفنية لجذب المتلقي في تخير اللحظات التاريخية المحملة بالصراع والإثارة؛ "لهذا تجنب الصفحات المشرقة في التاريخ الإسلامي ولجأ إلى تصوير مواقف الصراع السياسي على الحكم أو مواقف المغامرة والشغب، مستهدفا بذلك تعليم التاريخ بأسلوب جذاب مشوق يخلو من جفاف السرد لحقائق التاريخ، ويمتع القارئ بما يبثه في ثنايا رواياته من أحداث ثانوية تصور الحب والغرام[٢٥]".

ويمكن رصد بعض الجوانب الفنية الغالبة على روايات جورجي زيدان في النقاط الآتية:

(أ) توظيف بعض الوسائل الفنية للسرد الشعبي في تركيب الحوادث وبناء الجو العام، فجاءت بعض رواياته حافلة بالمفاجآت والمصادفات التي تفتقد إلى مسوغ سردي مقنع، ووصف الأماكن الغريبة، والتنكر، وانتصار إرادة الخير في النهاية، وغير ذلك.

(ب) الاكتفاء بالوصف الحسي للشخصيات التاريخية أو المتخيلة دون الولوج إلى أعماقها لرصد محتواها النفسي، وكشف ما تعانيه من صراع داخلي يؤثر في توجيه حركة السرد وتحديد مصائر الشخصيات.

(ج) لم تتميز شخصياته بمستوى لغوي يميزها عن غيرها ثقافيًّا أو اجتماعيًّا أو نفسيًّا أو بيئيًّا، فجاءت لغة الحوار واحدة مع كل الشخصيات دون تمييز أسلوبي كاشف عن شيء من ذلك.

وليس من شك في أن استعارة هذه العناصر الحكائية الشعبية يقرب زيدان من بغيته، حيث يجعل التعبير عن التاريخ أو إعادة صياغته أكثر جاذبية، وبخاصة أنه كان يستهدف القارئ العام الباحث عن المعرفة والمتعة السردية معا دون تعقيدات.

ونخلص من ذلك إلى أن بواكير السردية التاريخية العربية، وإن كانت ولدت متأثرة بالسردية الغربية؛ فإن تأثرها بها كان أكثر وضوحًا في التوجه والشكل الخارجي للعمل، أما البنية الداخلية فكانت أكثر ملائمة للبيئة والتاريخ والتراث الشعبي العربي. أو بعبارة أدق حاول النص السردي في تلك المرحلة المواءمة بين الشكل السردي الوافد من ناحية، وبين متطلبات البيئة وخصوصية المتلقي العربي من جهة أخرى.

٢- المرحلة الثانية: (المرحلة البينية) من النقل الحرفي للتاريخ إلى النقل الإسقاطي:

ظل توجه كتاب الجيل الأول للرواية العربية منصبًّا على إعادة كتابة بعض وقائع التاريخ بصورة شائقة تجمع بين المتعة والفائدة التاريخية معًا من خلال تمحورها حول قصة مبتدعة تبث التشويق في أرجاء السرد. وقد تطور هذا الخط، على يد كُتاب الجيل الثاني للرواية العربية،

فبات التعبير عن التاريخ يبتغي أطروحات أخرى والتصرف في الوقائع بدا أكثر توسعا، فيما يمكن أن نطلق على هذه المرحلة بالمرحلة البينيّة التي تطورت فيها علاقة السرديّة العربية بالتاريخ من التعبير عنه بالنقل الذي يحافظ على الإطار التاريخي العام، إلى النقل القائم على الانتقاء أو انتخاب الوقائع والسياقات التاريخية التي تتشابه مع الزمن الراهن. وقد أحدث هذه النقلة النوعية في هذه المرحلة الجيل الذي استوعب المقاييس الكلاسكية للرواية كما عرفها الأدب الغربي، فأنشأ على هداها رواية متكاملة البنية السرديّة من أمثال نجيب محفوظ وغيره.

فأصبحت الرواية عند كتاب هذا الجيل أقل تبعية للتاريخ، فما عاد الحرص في كتابة الرواية التاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل مسمّى العصر التاريخي ووقائعه وعبقه كما كان الأمر عليه في المرحلة السابقة، بل تجاوز هذا الأمر إلى توظيف المادة التاريخية توظيفاً فنيًّا بالدرجة الأولى، حيث العمل على إسقاط النسق التاريخي على وقائع معاصرة بتغيير ما، غالبًا لا يكون عميقًا في بنية الوقائع التاريخية، مع مزجها بأحداث متخيلة وشخصيات جديدة، تساعد على اكتمال دائرة الإسقاط، وأوضح مثال على ذلك ثلاثية نجيب محفوظ الفرعونية، من حيث إسقاط وقائعها على السياق السياسي والاجتماعي زمن كتابتها.

بدأ نجيب محفوظ إبداعه الروائي بثلاث نصوص تاريخية هي "عبث الأقدار" (صدرت ١٩٣٩م)، و"رادوبيس" (صدرت ١٩٤٣م)، و"كفاح طيبة" (صدرت ١٩٤٤م) في مرحلة فكرية اتسمت بالانكباب على الماضي[٢٦]، فآثر محفوظ الذي تشبع بمطالعة التاريخ الفرعوني بعد أن انتهى لتوه من ترجمة كتاب عن الحضارة الفرعونية لجيمس بيكي James Baikie بعنوان مصر القديمة[٢٧] بالعودة إلى الجذور لبعث التاريخ المصري الفرعوني بكل ما يحمل من جذور حضارية[٢٨] بوصفه رسالة تنبيه على حالة التأخر الحضاري التي تعيشها مصر، آملا أن ينعكس هذا الماضي التليد على الراهن المأزوم، قبل أن ينصرف إلى التمثيل السردي للحارة المصرية التي باتت عنصرا جوهريًّا في نصوصه بعد ذلك، وقد كان التاريخ الفرعوني بمثابة ثقب الضوء في جدار اليأس الجاثم على الصدور، حيث يقول محفوظ عن إيقاظ التاريخ الفرعوني "لقد

كان هناك مد فرعوني، وهو مد كانت له مبرراته الموضوعيّة، إذ إن العصر الفرعوني هو المرحلة المضيئة الوحيدة في مواجهة الواقع المر الذي كنا نعيشه[٢٩]".

انطلق محفوظ من مبدأ التصرف الممنهج في الوقائع التاريخيّة في حدود معينة؛ لأن الحقائق التاريخية وحدها لا ترضي شَغفَ المتلقي، ولا تُشبع فيه شعريّة التأويل؛ ولذا يتدخّل التَّخيُّل في هذه الحقائق فيضيف إليها، ويسبغ عليها المعاني والدلالات الجديدة، فتصير حقائق فنية بعد أن كانت حقائق تاريخية فحسب، حيث "تجاوز نجيب محفوظ الوقوع في براثن التاريخ، فوازن بين ما هو وثائقي وما هو جمالي، ولم يغلب الفن على التاريخ، ولا التاريخ على الفن، كان خط التاريخ عنده متسلسًا رقراقًا ساعده على الظهور بمظهر لافت بتقنياته الفنية التي يجيدها تمامًا[٣٠]".

وتكشف لنا القراءة الفاحصة لروايات نجيب محفوظ الفرعونيّة تدرّج رؤيته الفنية من النقل الحرفي للتاريخ إلى التصرف في هذا التاريخ وتحميله بمضامين أكثر واقعية في مواجهة الواقع الاجتماعي السياسي المعيش، ففي رواية "عبث الأقدار" (١٩٣٩) التي استلهم محفوظ وقائعها من أسطورة فرعونيّة تدور حول نبوءة كاهن عجوز، يتوقع لخوفو بأنه لن يجلس على عرش مصر أحد من أبنائه بمن في ذلك ولي عهده، وأن من سيتبوأ عرش مصر من بعده طفل حديث عهد بالحياة، فيأمر فرعون بقتل الأطفال الذكور جميعهم، ويشاء القدر أن زوجة الكاهن الأكبر لمعبد أون تلد طفلًا فتهرب به مع الخادمة خوفًا من بطش فرعون، ويبدأ تصاعد الأحداث من تحدي خوفو لهذه النبوءة ومحاولته قتل ذلك الطفل، لكن الأقدار تنتصر عليه، فلا يموت الطفل، بل يحيا إلى أن يصل إلى أعلى مراتب القيادة في الجيش، ويوليه خوفو بنفسه عرش مصر بعد أن قُتِل ولي عهده، ووقوع ابنة الفرعون في حب هذا الفتى.

هذا ما يخرج به القارئ المتعجل من هذه أحداث هذه الرواية، أما القارئ الذي يُجيد الإنصات إلى النصّ فسوف يلاحظ أن الخيط السردي الموازي للنبوءة هو ملابسات بناء الهرم الأكبر، ومعاناة الملك خوفو الذي حمل الهرم اسمه، وعندئذ تتكشف الرسالة المبطنة التي يبثها الكاتب من وراء هذه الأحداث، إذ يبدو جليًّا هيمنة العصر السياسي في التوجيه السردي للأحداث، ومن خلال طرح الخصائص التي ينبغي أن تنطوي عليها شخصيّة الحاكم الذي

ينهض بحكم مصر، على النحو الذي تمتع به خوفو، إذ إن من أهم مقومات شخصيته السمو على رغباته الخاصة والتضحية بآماله الشخصية في سبيل مصلحة أمته؛ ويمكننا أن نستدل على ذلك بأكثر من موضع، كما في هذا المقطع الذي ينقل ما يدور في خلد خوفو حين رأى آلافًا من أبناء شعبه يتحملون العذاب في سبيل أن يبنوا له هرمه الشامخ:

" هل ينبغي أن تشقى ملايين النفوس الشريفة من أجل مجده؟! هل ينبغي أن يولي ذلك الشعب النبيل وجهه قبلة واحدة هي سعادته، كان ذلك الوسواس هو القلق الوحيد الذي يضطرب أحيانًا في ذلك الصدر المليء بالقوة والإيمان، مثله كمثل قطعةٍ من السحاب التائه في سماء زرقاء صافية الزرقة، وكان يعذِّبه إذا اضطرب فيضيق به صدره وينغِّص عليه صفوه وسعادته، وقد اشتدَّ به العذاب فولَّى الهضبة ظهره، وطالع صحابته بوجهٍ غاضبٍ دهشوا له، وطرح عليهم هذا السؤال: من الذي ينبغي أن يبذل لصاحبه: الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟[٣١]".

ولعل السؤال الأخير هو السؤال المحوري الذي يسائل الراهن، ويكشف عن مفارقته المأساوية بين الحاكم الذي كان والحاكم الذي هو كائن الآن.

لقد صور محفوظ الملك خوفو في صورة الحاكم الذي يحاسب نفسه، ويعترف صراحة أن ما قدمه الشعب لأجله من تضحيات وأعمال تفوق ما قدمه هو له من بناء ومجد؛ ولذا فقد أتي من الشجاعة ما جعلته يعترف بهذه الحقيقة أمام رجال دولته: "**ساءلت نفسي صباح يوم: ماذا صنعت من أجل مصر، وماذا صنعت مصر من أجلي؟ ولا أكتمكم الحق أيها الأصدقاء، فقد وجدت أن ما صنعه الشعب لي أضعاف ما صنعته له، فأحسست بشيء من الألم- وكثيرًا ما أتألم هذه الأيام- وذكرت المولى المعبود مينا الذي وهب الوطن وحدته المقدسة، فلم يهبه الوطن بعض ما وهبني، فاستصغرت نفسي وأقسمت لأجزين شعبي إحساناً بإحسان وجميلاً بجميل[٣٢]".**

إن صورة الحاكم التي يتلاحم بشعبه، ويعمل على رعايته كفيلة بأن تدفع المتلقي إلى ساحة المقارنة بين هذه الصورة المثالية للملك خوفو وبين ما كانت عليه الصورة الفعلية لمن يحكمون مصر زمن كتابة هذا النص (سنة ١٩٣٩م)، وهنا يبدو الهدف واضحًا أن النص وإن استدعى أسطورة فرعونيّة كاملة فقد وظِّف لبث رسالة راهنة تدين الانحدار الذي دفعت إليه مصر في ظل واقع سياسي واجتماعي يذيق أبناء مصر ألوانًا من الجور والظلم.

أما في رواية "رادوبيس" (١٩٤٣م) فقد كان الكاتب أوضح في أسلوب الإسقاط على الواقع، والرمز أكثر كشفًا عما يشير إليه من خلال تصوير الحكم من داخل أروقة القصر، ورصد أفعال الملك وحاشية القصر وكيفية إدارتهم أمور الدولة وعبثهم بمقدراتها عن كثب، وذلك بتقديم صورة تاريخية قديمة تنتقد بشكل غير مباشر ما يحدث في الواقع الراهن، فالملك العابث الشاب المفتون بالحسان "مرنرع الثاني" هو المعادل التاريخي للملك الشاب "فاروق" زمن كتابة الرواية. فكلاهما نهم في حب الامتلاك، والإنفاق على الجواري والحسان، والاندفاع نحو تحقيق رغباته وأهوائه، حيث تصف إحدى شخصيات الرواية الملك الشاب "مرنرع الثاني بقولها: **"يقال إن شبابه من نوع جامح، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة، يُغرم بالحب ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع في سبيله كالريح العاصفة**[٣٣]".

ولذا نسمع الملك الشاب يجأر بصوت غاضب:

"أريد أن أشيّد قصورًا ومقابر، وأن أتمتع بحياة سعيدة عالية، ولا يقف في سبيل رغباتي إلا أن نصف أراضي المملكة في أيدي الكهنة.. أيجوز أن تعذبني رغباتي كالفقراء؟![٣٤]".

أما حاشية الملك الفرعوني التي يمثّلها رئيس الحرس "طاهو" فهي الوجه التاريخي لحاشية الملك فاروق التي أعانت الملك على الانغماس في لهوه وملاذه منصرفًا عن شعبه، بل وصل الأمر إلى تحريض الملك ضد شعبه وتزيين استعمال القوة لقمعه، كما جاءت الدعوة علي لسان طاهو نفسه:

"القوة يا مولاي القوة يا مولاي.. كان أجدادك المقدسون أقوياء، يحققِّون إرادتهم بعزيمة كالجبال، وسيف القضاء، كن مثلهم يا مولاي، لا تتردد ولا تركن إلى الحلم، واضربْ إذا ضربت ضربةً شديدةً لا تعرف الرحمة، تُذْهِلُ الجبار عن نفسه، وتخنق في صدره أوهى الأمل(٣٥)".

والرواية وإن تمثلت التاريخ الفرعوني لا تتوقف أحداثها عن التقاطع مع وقائع زمن الكتابة، فمثلا هتاف جموع الشعب لوزير الملك "خنوم حتب" لِمَا أظهره هذا الرجل من حكمةٍ وجدارة في رئاسة الحكومة، يعكس التفاف هذه الجموع زمن كتابة الرواية حول زعيم حزب الوفد "مصطفى النحاس".

إن نظرة الشعب إلى الملك على أنّه مجرد شاب عابث، عمقها اتجاه قلبه وماله إلى ساكنة قصر بيجة الغانية "رادوبيس"، وشغفه بها عن الالتفات إلى أمور الحكم "ولاحظ الرئيس أنَّ الملك لا يمنحه من وقته عُشر مِعشار ما كان يمنحه من قبلُ، وأنَّه نادرًا ما يحظى بمقابلته والتحدُّث إليه في أمور المملكة. وذاع على أثَر ذلك أنَّ فرعون يَهوَى غانية القصر الأبيض ببيجة، وأنَّه يبيت لياليه في قصرها. ثم شُوهد الصُّنَّاع يُساقون إلى قصرها جماعات جماعات، ورُئيَت زرافاتُ العبيد حاملةً فاخر الأثاث وثمين الجواهر. وتهامس الكبراء بأنَّ قصر رادوبيس يتحوَّل إلى مثوًى من الذهب والفضة والمرجان، وأن أركانه تشهد هوًى جامحًا يتقاضى مصر أموالًا لا تُعدُّ ولا تُحصى(٣٦)".

إضافة إلى صراعه مع الكهنة والذي كان من الممكن أن يحتويه كما اقترح عليه وزيره خنوم حتب، وما أعادته زوجته عليه مرة ثانية ، فبدلا من أن يستجيب وينصاع رفض وعزل وزيره اعتقادًا منه أنه تخلَّص ممن يؤلِّب الكهنة عليه. وكانت النتيجة الطبيعة لانغماس الملك الشاب في ملذاته اندلاع لهيب الغضب في نفوس الشعب على الحاكم العابث المعاند وانطلاقهم إلى باحة قصره:

"وجمدَ الملك في مكانه، وتراجع الوزير وراءه، وجعلا ينظران في صمتٍ محزن إلى الجموع التي لا يُحصيها العدُّ، وهي تَهدرُ كالوحوش، وتُلوِّح مهدِّدة بسلاحها، وتهتف وكانت جنود الحرس: **ليسقُط الملك العابث**[٣٧]".

ويمكن القول إن هذه النهاية كانت بمثابة النبوءة التي ألمحت إلى مصير الملك فاروق، والتي تحقَّقت بعد سنوات من نشر الرواية عام ١٩٤٣م؛ حيث قيام حركة الضباط في يوليو عام ١٩٥٢م.

تأتي رواية "كفاح طيبة" (صدرت عام ١٩٤٤م) تتويجًا للرؤية المحفوظيّة في الروايتين السابقتين، إنها الرؤية التي تنادي بضرورة إيقاظ الروح المصرية الكامنة التي أكدتها ثورة ١٩١٩م، عبر استعادة الإحساس بالأنا المصرية وعظمتها كما تجلّت في مصر الفرعونية؛ معوّلا على انسحاب هذه الأنا وتلك الروح على الراهن –زمن الكتابة– لما تتميز به هذه المرحلة الفرعونيّة من وحدة وبطولات مشهودة، نحن بحاجة إليها؛ ومن ثَمَّ كان "الإحساس القومي هو الدافع الحقيقي، حيث تجسد آمال المصريين في النهضة الوطنية في مطلع الأربعينيات بما يتساوق مع تطلعهم إلى ماضيهم المجيد، حيث يستمدون منه الهمة والارتكاز[٣٨]".

ويلاحظ أن نجيب محفوظ قد انتقى بعناية بالغة المرحلة التاريخية التي تناسب طرحه السابق – إيقاظ الروح المصرية للتحرر من المحتل–؛ لتكون محورًا لسرده، وهي حكاية كفاح الأسرة الفرعونية الحاكمة وتضحيتها التاريخيّة من أجل التخلص من احتلال الهكسوس؛ بدءًا من سيكننرع وكاموس وانتهاءً بأحمس "ومن ثم التركيز علي الأبطال الذين يصنعون التاريخ بقدراتهم الاستثنائية، سلبًا أو إيجابًا، وذلك ما فعله نجيب محفوظ في رواياته التاريخية التي تدور حول أبطال إيجابيين يتحولون إلى مثل أعلى يتطلع إليه الكاتب، أو أبطال سلبيين يجعل منهم الكاتب مثالًا دالًّا على نهاية أشباههم في الزمن الحاضر للكتابة[٣٩]".

إنها المرحلة التي استطاعت فيها الشخصية المصريّة أن تنفض عن نفسها غبار القهر وغشاوة الاستسلام، وما فعله نجيب محفوظ باستدعاء الحقبة التاريخية التي طرد فيها المصريون الهكسوس من مصر على يد أحمس، يمكن قراءته على أنه استثارة الذات المصريّة للتغلب على

المحتل الغاصب، فهذه الرواية رغم "أنها تتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديمة إلا أنها في حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديم، أو بعثه أكثر مما تحاول توجيه رسالة من الماضي للحاضر، هي دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلّص من المحتلين والمستغلين، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس، فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوي في الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة[٤٠]". فإذا وضعنا الوقائع الفرعونية التي استدعتها الرواية أمام السياق التاريخي السياسي لزمن كتابة النص تكون "كفاح طيبة" بذلك صورة موازية لمصر التي كانت تئنُّ تحت نير الاحتلال الإنجليزي في ذلك الوقت، شأنها شأن مصر زمن الهكسوس الذين احتلوا البلاد وعاثوا فيها فسادًا ونهبًا.

يبدو الإسقاط واضحًا في هذا النص بداية من الوصف الجسدي للهكسوس –الموازي التاريخي للمحتل الإنجليزي– ذوي اللحى البيضاء الطويلة، والوجوه البيضاء المشرَّبة بحمرةٍ، والتي تُميّزهم عن أبناء مصر ذوي الأجساد السمراء المستمد من لون الطين. بل إن التشابه بين أبناء الشعب في الحالتين التاريخية والراهنة يُطلّ بوجهه في أكثر من موضع، يبدو ذلك من خلال التعليقات السردية على الأحداث، مثل:

"وكم من مصريين بائسين تطحنهم رحى الظلم في الصباح والمساء دون أن يظفروا بمعين! [٤١]".

وكذلك في توصيف أحمس حال المصريين تحت حكم الهكسوس :

"المصريون عبيد، يُلقى إليهم بالفتات ويُضربون بالسياط، أما الملك والوزراء والقواد والقضاة والموظفون والملاك جميعًا فمن الرعاة، السلطان اليوم للبيض ذوي اللحى القذرة، والمصريون عبيد في الأراضي التي كانوا بالأمس أصحابها! [٤٢]".

وأيضًا وصف المصريين بالفلاحين استهزاء بهم واستصغارًا لشأنهم كما وصفهم قاضي الهكسوس سنموت لابنة الملك أبي فيس بقوله:

"الحق يا مولاتي أنَّ الفلاحين لا يقوون على شيء، ولكنه الذهب وسحره، وقد صدق مَن قال إنَّك إذا رغبت في أن تنتفع بالفلاح فأفقِره ثم اضربه بالسوط[٤٣]".

وعلى الرغم من طول المدة التي حكم فيها الهكسوس مصر والتي تبلغ نحو مئتي عام تقريبًا ، فإن الشخصية المصرية لم تذب في هويّة المحتل، لكنها ظلّت محافظة على طابعها وهويتها المصريّة، وهو ما كان متحققًا على المستوي الواقعي زمن الكتابة، فالمصريون رغم طول فترة الاحتلال الإنجليزي لم يَنخرطوا في ثقافة المحتل ولم يذوبوا فيه . يتجلى هذا فيما لاحظه "خيان" رسول أبي فيس حين وطئت قدماه أرض طيبة:

"وساءه أن يبدو غريبًا في طيبة بعد انقضاء مئتي عام على هبوط قومه أرض مصر وتربُّعهم على عرش ملكها، وغاظه وأحنقه أن يحكم قومه مئتَي عام يحتفظ الجنوب خلالها بشخصيته وطابعه واستقلاله، فلا يبقى به رجل واحد من الهكسوس[٤٤]".

ويمتد الزمن في "كفاح طيبة" ليصل إلى ثلاثة أجيال، وهذا الامتداد الزمني يقابله امتداد في المكان، لتصبح أغلب بقاع مصر مسرحًا للأحداث؛ الأمر الذي جعل بؤرة السرد تتجه إلى حياة العامة من الشعب تنقل معاناتهم تحت وطأة المحتلّ. أما اهتمام الرواية بشخصية أحمس وتبوؤه مساحة كبيرة من الفضاء السردي، فلعله يرجع إلى أن هذه الرواية كُتِبَتْ في ظل نسق ثقافيّ كان مهيمنًا زمن كتابتها؛ وهو نسق سوغه قطاعٌ من المثقفين آنذاك، يرى أن المصريين ورثوا أسباب الحضارة ومقوماتها التي تؤهلهم للصحوة والخلاص من رِبْقَةِ المحتل، لكن هذه الصحوة لن تتجلى إلا على يد بطل مُخَلِّص، يُنْتَظَرُ أن يجود الزمان به[٤٥]، ولعل من أكثر النصوص السرديّة التي تجسِّد هذا النسق رواية "عودة الروح" (صدرت عام ١٩٣٣م) لتوفيق الحكيم (١٨٩٨– ١٩٨٧م)، يبدو الاحتفاء بنموذج البطل المخلص واضحًا في أكثر من موضع من السرد، منها ما الوصف الآتي لشخصية أحمس:

"محرِّر مصر ومخلِّص طيبة وقاهر الرعاة، فرعون مصر وسيد الجنوب والشمال، إنَّ طيبة جميعًا في الأسواق تنتظر على شوق ولهفة مقدم أحمس بن كاموس بن سيكننرع وأسرته المجيدة لتقرئهم جميعًا أحرَّ ما جمعت عليه صدرها من التحية والسلام[٤٦]".

وهذا يشير إلى أن هذا النص رغم اغترافه من التاريخ البعيد فإنه ليس بمنأى عن زمنه، وإنما يتمثل قيمه وأنساقه الثقافية.

وعلى الرغم من المبالغة في تصوير البطولة الفرديّة لأحمس بوصفه البطل المنوط به الدور الأكبر في تحرير الوطن وإعادته إلى حومة المصريين، فإن الرواية لا تخلو من مشاهد تصور ما بذله المصريون في سبيل هذا التحرر من تضحية بأرواحهم، يبدو هذا جليًّا حين اتخذَّ أبو فيس ملك الهكسوس من أجساد المصريين الأسرى من النساء والأطفال دروعًا بشرية؛ ليحول بهم دون اقتحام طيبة، وبسبب هذا المشهد المأسوي يُصاب الملك أحمس بالحيرة لا يدري ماذا يصنع:

"وساد الصمت والوجوم حاشية الملك وقوَّاده فلم ينبس أحدهم بكلمة، ووضح نور الصباح فرأوا على البُعد سور طيبة تحميه أجساد النساء والأطفال، فاقشعرت أبدانهم هولًا، واصفرَّت وجوههم غضبًا، وارتعشت أطرافهم، وحامت أرواحهم حول الأسرى المعذَّبين وأهليهم البواسل الذين وقفوا في الميدان أمامهم مكتوفي الأيدي، يعانون العذاب ويضيقون بالعجز، وصاح حور بصوت متهدج: يا للبائسات، سيقتلهن توالي الليل والنهار إذا لم تُمزِّق قلوبهن السهام.. ولفَّتِ الحيرة الملك، وجعل ينظر إلى الأسرى اللاتي يحمين بأجسادهن وأطفالهن عدوهن بعينَين ذاهلتَين كئيبتَين، ما عسى أن يفعل؟ .. إنَّ كفاح أشهر طوال ينذر بالضياع، وآمال عشرة أعوام تُهدَّد بالخيبة واليأس، فما عسى أن يصنع؟ .. هل جاء آمون: لخلاص شعبه أم للتنكيل به؟.. وهل أرسِل رحمةً أم عذابًا؟! وجعل يتمتم في حزنه.. آمون.. ربي المعبود.. إنَّ هذا الكفاح لوجهك وللمؤمنين بك، فألهِمْني الصواب[٤٧]".

ولذا يتضرع إلى آمون علَّه يضيء له الطّريق، وبالفعل يأتي إليه القائد أحمس أبانا، ويقول له مشجعًا: "هل يجوز أن نكف عن الكفاح في سبيل طيبة ومصر إشفاقًا من أن تؤذي نبالنا بعض النساء والأطفال من قومنا ؟![٤٨]" فيأتي اقتراح أحمس أبانا بأن يكونوا قرابينَ للكفاح مثلهن مثل الملك الشهيد سيكننرع، والقائد الباسل كاموس.

على أن الرواية لا تخلو من رسائل موجهة إلى زمن كتابتها من سياق الماضي، على رأسها الدعوة إلى الإصرار وعدم تمكين اليأس من النفوس مهما كانت قوة المحتل الغاصب، ومهما كانت الخسائر في سبيل التحرر. تتجلى هذه الرسالة في أكثر من موضع، منها وصيّة الشهيد سيكننرع قبل ذهابه إلى حومة المعركة التي اسْتُشْهِدَ فيها:

" فإذا شاءت حكمة الرب أن يبوء جهادنا بخذلان فما ينبغي أن ينقطع جهادنا قط.. أصغوا إليَّ جميعًا، إذا سقط سيكننرع فلا تيئسوا، فسيخلف كاموس أباه، وإذا سقط كاموس خلفه أحمس الصغير، وإذا فني جيشنا هذا فمصر ملأى بالرجال، وإن تساقط بطلمايس فلتحارب كبتوس، وإن تُقتحَم طيبة فلتثب أمبوس وسيين وبيجة، أو يقع الجنوب في أيدي الرعاة فهنالك النوبة لنا فيها رجال أشداء مخلصون، وستتولى توتيشيري الأبناء بما تولت به الآباء والأجداد، فلا أحذركم إلا من عدو واحد هو اليأس! (٤٩)".

وقد سيقت الرسالة نفسها على لسان كاموس في وصيته ابنه أحمس، وهي نفسها القيمة التي سعت الجدة توتي شيري إلى ترسيخها في وجدان المصريين، فحثتهم بألا ينسوا طيبة مهما طالت الهجرة، وأن يجعلوا غايتهم السامية إعداد أنفسهم "لتحرير وادي النيل من قبضة الرعاة المستبدين(٥٠)"، كما أوصت الكهنة على اختلاف طبقاتهم من رجال المعابد ومدرِّسي المدارس "أن يُذَّكِروا الناس دائمًا بالشمال المغتصب والعدو الغاصب، وما أرتكبه من آثام أذلّ بها القوم واستعبدهم وانتهب أرضهم واستأثر بخيراتها، وهبط بهم إلى مستوي البهائم التي تعمل في الحقول(٥١)".

ولعل أهم ما يميز هذه الأعمال الروائية التي استلهمت التاريخ في تلك المرحلة:

١- تعدد مرجعيتها الثقافيّة، إذ لم يعتمد الكاتب التاريخ وحده مصدرًا لبناء الحكاية، وإنما تداخل السرد مع الموروث الثقافي المتعدد الروافد، وتناصّ مع نصوص وخطابات أدبيّة مختلفة، فبطل رواية "عبث الأقدار" " ددف" أخذ جانبًا كبيرًا من قصة موسى عليه السّلام كما وردت في القرآن الكريم، كما أنه يتداخل بشكل كبير مع شخصية "أوديب"

لسوفوكليس. والأمر نفسه نجده في شخصية "رادوبيس" التي تداخلت مع شخصيّة "تاييس"[٥٢] في رواية "تاييس" لأناتول فرانس Anatole France (١٨٤٤– ١٩٢٤م). ليس هذا فحسب بل إن خاتمة رواية "رادوبيس" على هذا النسق من المأساوية الجماعية (انتهت بموت الملك بسهم رماه أحد الثوار؛ ليلفظ أنفاسه الأخيرة بين أحضان معشوقته رادوبيس، وبانتحار القائد طاهو بعد اعترافه بالخيانة، وبانتحار رادوبيس نفسها بتناولها السم) تضاهي بعض المآسي التاريخية التي نعرفها في الآداب العالمية، مثل: أنطوني وكليوبترا، وروميو وجولييت، وقيس وليلى.

٢– السرد في تلك المرحلة لا يعيد إنتاج ما يقوله التاريخ حرفيًّا وإن كان لا يوغل في تجاوزه، وإنما ينتقي من الوقائع التاريخية ما يمكن إسقاطه على الراهن؛ ليطرح رؤية ويوجّه رسائل تتعلق بقضايا تدخل في دائرة زمن الكتابة. وتأتي في مقدمتها الرسائل السياسية المبطنة أو التحفيزيّة.

٣– الصياغة المقنعة لسلوك الشخصيات التاريخية، من خلال وقائع مرحلتها التاريخيّة لا من أحداث عصر الكاتب، مع التركيز على الأبعاد الإنسانيّة للشخصية التاريخية، في صراعاتها الداخلية، وتجسيد مشاعرها وأحاسيسها، وهو ما منحها حيويّة، وأبعدها عن الأنماط الجاهزة التي سادت رسم الشخصيّة في المرحلة السابقة، ولعل هذا يعود إلى وعي كُتّاب هذه المرحلة بأسس الرواية الكلاسيكية في الآداب الأوربيّة الحديثة.

٤– بقاء جانب من النسق الإبداعي السائد في كتابة الرواية التاريخية في المرحلة السابقة، وبخاصة تطعيم المتن الحكائيّ بقصة حُبٍّ تربط بين الخيوط السرديّة وتوحّد نسقها.

وتبقى هذه النصوص خطوة متقدمة في رحلة الرواية العربيّة التاريخية، حيث هيَّأت الطريق لمزيد من الأدبيّة وتجاوز حرفيّة التاريخ عند استلهامه سرديًّا.

٣- المرحلة الثالثة: التعبير بالتاريخ

وفيها تجاوز السارد التعبير الحرفي عن التاريخ، واتَّجه إلى تحقيق مزيد من الأدبية في نصه، فكان من أبرز مظاهر هذه الأدبية التّحرّر في صياغة وقائع التاريخ، وخلق وقائع أخرى محايثة

ينفذ من خلالها إلى قضايا الراهن، بل إنه قد يكتفي ببنى التاريخ بوصفها زمنا خارجيا للأحداث أو خطوطا عامة للجو السردي، على حين تبقى المضامين معبّرةً عن الحاضر، وتبقى الشخصيات رغم اختلاف هيئتها والمستوى اللغوي لملفوظها، والفضاء المكاني الذي ترتاده متماهية مع إنسان الحاضر. أي أن الرواية تنطلق من المادة التاريخية، لكنها لا تستنسخها، بل تُجري عليها ضروبًا من التحويل؛ حتى تُخرج منها خطابًا جديدًا يختلف اختلافًا جذريًّا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعًا بها. فالعودة إلى الماضي في هذه المرحلة تهدف إلى إعادة إنتاجه مجددًا إنتاجا يتجاوز حدود التاريخ، وبخاصة في توجيه الأحداث، والمساحة النصيّة الممنوحة لكل شخصية، وتحديد مصائرها ونهايتها، بما يتلاءم مع رؤية السارد وما يطرحه خطابه من رؤى.

وهذا يعني أن السرد وإن بدا في بنيته الظاهرَةِ موغلًا في سراديب الماضي، فهو في بنيته العميقة مرتهن بطريقة أو بأخرى بالراهن الآنيّ/ زمن الكتابَةِ، ومن ثَمَّ يغدو سرد الماضي وسيلة للولوجِ إلى آفاق الحاضر، وذلك باستعارة عصر غابر لتمثيل وقائع الراهن؛ لذا فالسارد لا يرمي من وراء ذلك إلى أن يقول لنا: "هكذا عاش آباؤنا في التاريخ، وهكذا نعيش حاليا، إنه وهو يُرهن الواقعي والاجتماعي يكتب نصًّا، وينتج عالمًا نصيًّا له استقلاله وهويته التي لا يمكننا معاينة نصيتها أو إنتاجيتها إلا بوضعها في إطار بنية سوسيو– نصيّة[٥٣]"، أي أن التاريخ يصبح وفق هذا التوظيف الدلالي في خدمة الحاضر أو الزمن الآني، على حين تبقى الرواية التي ألزمت نفسها التعبير الحرفيّ عن التاريخ في خدمة التاريخ، وهذا فارق جوهري بين استدعاء التاريخ في هذه المرحلة واستدعائه في المرحلة الأولى، "فإذا كان عمل المؤرخ اليوم يتجاوز تدوين التاريخ بأمانة وصدق إلى مطالبته بالتفسير والتعليل والمقارنة والموازنة والربط والتعليق، فكيف الحال– إذن– بالروائي التاريخي الذي تصدّى للحديث عن الماضي، سعيًا وراء تحقيق التواصل الإنساني، معتمدًا على حدسه وبصيرته في التنبؤ بما يمكن أن يقع في الغد، وذلك وفقاً لروايته الخاصة وبما يتلاءم مع أحوال مجتمعه وواقعه الذي يعيش فيه[٥٤]".

وهنا يبرز التاريخ قناعا يتخفى السارد وراءه؛ ليقول ما يتعذر قوله صراحة، لاسيما إن كان زمن الكتابة يرسخ في وعي المبدع حواجز تكبل تمثيله قضايا الراهن، ويحاصره نظام سلطوي يجرّم الاختلاف، هنا يلجأ الروائي إلى التاريخ بوصفه وسيلة تمويهية تمكّنه من تمرير خطابه محمَّلا برؤاه وتحيزاته الخاصة، التي يكشف عنها حوار المتلقي مع النص التاريخ (المُسَرَّد) زمن التلقي، فكل قراءة هي "جدل بين نصين نص قديم تستحثه القراءة، ونص جديد ينشأ من السجال بين الحاضر والماضي، والأنا والغير؛ وبهذا نجد أنفسنا أمام ضروب من العلاقات بين النص الطريف والنص التالد(٥٥)".

التعبير الجزئي بالتاريخ:

إن المتتبع لمسار السرديّة العربية يبدو له كتّاب الرواية وجدوا في التاريخ المادة الطَّيّعَةِ الخصبة، والملاذ الذي يستخفون فيه من تربّص الأنظمة السلطويّة، وإحكام قبضتها الرقابيّة على النصوص الأدبيّة والثقافيّة. ويمكن لنا أن نمثل لهذا الجانب برواية لا تُصَنَّف على أنها رواية تاريخيّة وفقًا للمعنى المتداول لهذا المصطلح؛ لأن المادة التاريخية لا تشكل إطارها الزمني ولا تستلهم موضوعها أو شخصياتها من التاريخ الغابر وفقًا للروايات التاريخية المعتادة، وإنما تعود إلى التاريخ في كثير من المواقف السردية عن طريق التناص الذي يتضلع بدور محوري في إماطة اللثام عن الممارسات السلطوية للنظام السياسي القمعيّ وطغيان الحاكم الفرد؛ للاتعاظ بحوادث التاريخ ومساره من ناحية، والابتعاد عن التوجيه والدعاية المباشرين اللذين يحدان من كفاءة النص وينالان من رصيده الجمالي من ناحية أخرى. وهي رواية "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ التي كتبها عام (١٩٦٦م).

وقبل أن نتعرض لهذه المقتطفات التاريخيّة التي انتقاها السارد من عصور مختلفة، ووزعها على مساحات متفرقة من الفضاء السردي، ينبغي أن نشير أولا إلى زمن كتابة النص الذي سادت فيه الرقابة وبلغ التسلط مداه(٥٦)، ومن ثم يصبح النص المُبَطَّن هو السبيل لتفادي المنع أو التوقيف. ومن أوضح هذه المقتطفات التاريخية ما ينساب من وعي "أنيس زكي" –الشخصيّة المحوريّة في هذه الرواية– بعد تأمل ساخر وأليم –أدخل في باب الكوميديا السوداء– للواقع

السياسي الاجتماعي المصري زمن كتابة النص، يستحضر صورة الحاكم الإله من التاريخ الفرعوني في إسقاط بَيِّنٍ على شخصية عبد الناصر:

"وقال في نفسه: إنه لم يكن عجيب أن يعبد المصريون فرعون، ولكن العجيب أن فرعون آمن بأنه إله[٥٧]".

كما يستحضر في موضع آخر من السرد شخصية الإمبراطور الروماني نيرون الذي عرف بالوحشية المفرطة فقتل أمه ونكل بمعارضيه:

"وتذكر آخر لقاء مع نيرون، كلا لم يكن وحشا كما قيل، قال إنه لما وجد في نفسه إمبراطورا قتل أمه، فلما صار إلها أحرق روما، وقبل ذلك كان مجرد إنسان عادي فعشق الفن[٥٨]".

فقد تحمل هذه القصاصة التاريخية إسقاطا على عبد الناصر من خلال إيجاد نقاط تماس بين نيرون الذي راوده خياله أن يعيد بناء روما فبدأ بإحراقها، وعبد الناصر الذي أعلن عن إعادة بناء مصر وفق نظام جديد، وكذلك استبداد نيرون بعد أن صار إمبراطورا وكان قبل ذلك عاشقا للفن، وعبد الناصر الذي هام بالأدب وحاول كتابة نص روائي قبل أن يصبح رئيسا للبلاد.

كما يستدعي نصًّا آخر من التاريخ المملوكي يكشف عن استبداد المماليك وطغيانهم على العامة ونهب أموالهم، في إشارة غير خافية على تماثل مصر المملوكية ومصر الناصرية وبخاصة في استبداد أعوان عبد الناصر وممارسة الأجهزة الأمنية أبشع ألوان السلوك:

" ولم يبق في الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ، وثار الغبار لوقع سنابك الخيل، وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية كلما عثروا على آدمي في مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريباتهم، وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون، وتصرخ الثكلى (الرحمة يا ملوك) فينقض عليها الصائد في يوم اللهو[٥٩]".

ويمكننا أن نأخذ اقتباسا آخر هو بمثابة الإنذار الأخير الذي وجهه محفوظ للنظام قبل وقوع الكارثة العظمى في عام ١٩٦٧م على لسان الحكيم الفرعوني (إيبور- ور) وهو ينشد:

" إن ندماءك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

قلت أسمعني مزيدا أيها الحكيم:

ما هذا الذي حدث في مصر؟! إن النيل لا يزال يأتي بفيضانه

إن من كان يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت

قلت : ماذا قلت أيضًا أيها الحكيم "إيبو ور"؟

فقال:

لديك من الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامرك(٦٠)".

ويمكن أن نطلق على هذا الاستدعاء الانتقائي لبعض الوقائع التاريخية وتضفيرها في لحمة السرد بالتعبير الجزئيّ بالتاريخ؛ لأن تلك الوقائع المستدعاة لا تمثل العمود الفقري للعمل، ولا تقيم رسالة النص وحدها، ولا تتكشَّف طاقتها الدلاليّة إلا باكتمال دائرة النص الأصلي/ السرد الحاضر وتقاطعها معه، ومن ثَمَّ تلعب المقتطفات التاريخيّة السابقة دور النص المرافق أو النص المبطَّن داخل النص الذي يقدم المعادل التاريخيّ للراهن الذي يتوجّه إليه النص الكليّ مسائلا وكاشفًا.

التعبير الكليّ بالتاريخ وخلق تاريخ موازي:

وأعني بالتعبير الكليّ صياغة النص من بدايته إلى نهايته في إطار زمن تاريخيّ أبعد من زمن الكتابة، بحيث تكون مادة السرد الحكائيّة، وشخصياته، وفضاؤه المكاني ومستوياته اللغوية منتميًا إلى الحقبة الزمنية التي انطلق منها السرد، ومن ثَمَّ "ينشغل فيه الخطاب التاريخي انشغالًا مضمونيًّا، ينصاع فيه إلى تشكّل الخطاب الروائي أكثر من انصياعه إلى قانون التاريخ وأصوله(٦١)".

لكن الأمر المختلف في هذه المرحلة زيادة مساحة التخييل على مستوى المادة الحكائيّة الأصل بالزيادة أو الحذف بما يتَّمّم المشهد التاريخيّ، ويعيد تأويله أو تعليل مساره، وبنحت شخصيات محوريّة لم يكن لها وجود في الخطاب التاريخيّ الأصلي، بما لا يتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه تخييل التاريخ لخلق تاريخٍ موازي لغايات إسقاطيّة أو آنيّة أو استشرافيّة.

وقد اتَّخذت الرواية العربية هذا المسار على يد الجيل الثالث من كُتّاب الرواية فغدا التاريخ على أيديهم مجالا خصبًا للاستثمار الأدبيّ؛ لغايات إبداعية صرفة تسهم في نقد الذات، وتكشف المسكوت عنه من الراهن، وتُنبّه إلى أخطاء الماضي، وتوجّه نحو المستقبل. من أشهر كُتّاب هذا المسار السرديّ سعد مكاوي (١٩١٦ – ١٩٨٥) في روايته "السائرون نيامًا"، وجمال الغيطاني (١٩٤٥– ٢٠١٥م) الذي تزعّم هذا اللون من الإبداع السردي فكتب "الزيني بركات" وظَّف فيها تقنيات فنية متطورة، واعتمد فيها على نص تاريخي مثبت هو "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس (٨٥٢هـ– ٩٣٠هـ)، وعبد الرحمن منيف (١٩٣٣– ٢٠٠٤م) الذي كتب روايته التاريخية "أرض السواد" وفيها يعيد تشكيل مجريات تاريخ العراق في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وكذلك "رضوى عاشور" (١٩٤٦– ٢٠١٤م)، التي أرخت لهزيمة العرب في الأندلس في روايتها "ثلاثية غرناطة"، وما تبع هذه الهزيمة من مآس إنسانية تعرض لها الموريسكيون تحت وطأة الحكم المسيحيّ، وبنسالم حِمّيش (١٩٤٨م–...) في رواية "مجنون الحكم، في مصر القهر والنكتة" (١٩٩٠م) عن سيرة الحاكم بأمر الله الفاطمي وتناقضاته واستبداده.

ويمكننا أن نتوقف قليلا أمام نص سرديٍّ معبّر عن تخييل التاريخ؛ لخلق تاريخ مواز يعبّر عن الظرف السياسيّ المعاصر وهو "ثلاثة برتقالات مملوكيّة" للروائي حجاج أدول[٦٢] التي استلهمت فترة من الحكم المملوكي لمصر لتعبر بها عن الفترة الأخيرة من حكم الرئيس مبارك (انتهى المؤلف من كتابة الرواية فى ٢٩ من سبتمبر ٢٠١٠[٦٣])، حيث كُتبت في زمن بدا فيه واضحًا أن البلاد تُسَيِّرُها سلطة شاخت على مقعدها[٦٤]، وأخذت مظاهر تفككها تلوح في

الأفق، وأصبح الصراع حول دوائر السلطة أكثر ضراوة، بعد أن ضعفت سيطرة رأس السلطة على مقاليد الأمور، وهو ما يُقَرِّبُ هذه الفترة من شكل صراع المماليك على السلطة إذا علا السلطنةَ أي سلطان ضعيف، أو محدود الكفاءة.

أمسك الكاتب بالعنصر المحوري للسرد، وهو ضعف السلطة وبدء تفكك أوصالها حين تَمَكَّن الوَهَنُ والضعف من رأس السّلطة، ووقع على المرحلة والتاريخ الملائمين لتمثله والتعبير عنه وهو العصر المملوكي، تفاصيل الحالة المملوكية والمعاصرة متماثلتان بصورة تكاد تكون متطابقة.

تدور الخطوط العامة للمتن الحكائي حول مملوك يُسَمَّى "بنبان"، وصل إلى سُدَّة الحكم رغم غبائه الشديد بالصدفة البحتة، وبتَّهور غير محسوب، حين قَتَل السّلطان السابق (المَهدور) بعد أن تآمر على سيده الأمير "شِنْدَر" وقَتَلَه، إنه "فتى ضخم البنيان، عريض المنكبين... أقرب للغباء منه إلي الذكاء... لا يمتلك وسامة، ففي سوق الملاحة هو غير مليح. في وجهه أنف محتل ثلث المكان، وترك الثلث للشفتين المبرطشتين. الثلث الثالث موزع علي الباقين، الجبهة المظلومة لم تنل سوي ما يكاد عرضه إصبعين.... يمتلك مع جسامة جسمه شدة بأس، وجسارة متهورة لا يعقلها عقل، ولا يعرقلها حدس، هو ألعبان بالسيف، وشيطان طعن بالرمح، و جني في الرمح علي صهوة الحصان[٦٥]"، إنه في عنفه أقر إلى "ثور هائج... فلا هو عنده عدل السلطان المعدول، ولا بقية مما كان عند السلطان المهدور[٦٦]"، تشاركه الحكم زوجته السلطانة "شمس"، وهي امرأة شديدة الاشتهاء للسلطة وحبّ الذات في الآن نفسه، تنتمي الى أرض السهول الثلجية، وبلاد البحيرة البحر، تسيطر على زوجها الدّميم بأنوثتها الطاغية وتسيّر الأمور بمضاجعة نائب السلطان، وقائد الجيش، ولا رغبة لها إلا توريث السلطنة لحفيدها بعد أن مات ابنها صغيرًا. على حين يتحكم في الأمور فعليا الدوادار "كمال الدين" حامل أختام السلطان، والمسؤول عن مكاتباته والمتولي شؤون أقاليم السلطنة، بالتنسيق مع "عز الدين" نقيب التجار، ومحتكر التجارة.

إن هذا السرد وإن اتّخذ ثوبًا تاريخيًّا زمانًا ومكانًا وشخصياتٍ؛ فهو ينصب على الحاضر السياسي، ويسلط الضوء على قضاياه المسكوت عنها زمنَ الكتابة، بوضوح وبلا مواربة، ولعل من أبرزها:

- علاقة المصريين بحُكّامهم، ودورهم في اختيارهم، حيث كشف النص أن المصريين لا دخلَ لهم في اختيار من يحكمهم أو محاسبته، وأقصى ما يفعلونه الاكتفاء بالمشاهدة الصامتة على من ينتزع الحكم من بين المماليك، كأن الأمر لا يعنيهم، فإذا جاء الحاكم الجديد رشيدًا أطلقوا عليه "السلطان المعدول" ، وإذا توجَّه إلى جمع الثروة والتحالف مع التّجار وأرباب المال، أطلقوا عليه "السلطان المايل"، وإذا صادف أنه محدود القدرة معدوم الكفاءة، أطلقوا عليه لقب "السلطان الأمجد طرطور"، فهذه الرعيّة وفقًا لوصف السارد: "من المفترض أن تكون صاحبة الشأن، لكنها رضيت إلى حين أن تكون مجرد شخوص عبيدية عند حكامهم العبيد[٦٧]".
- التحالف بين السلطة والثروة، الذي تواكب مع ضعف السلطان، ومحدودية قدراته، ومع طموح لا حدود له لزوجته، وشره دوائر السلطة المختلفة للتربح باستغلال مواقعهم. يبدو هذا جليًّا حين دَبر المماليك بالتعاون مع نقيب التجار للتخلص من السلطان المعدول:"فاجتمع أصحاب السيوف الغادرة مع أصحاب الدراهم الفاجرة. الدوادار كمال الدين على رأس الغادرة، ونقيب التجار عز الدين على رقص الفاجرة، قررا معا ما قرّرا، وقرارهما أكيد مؤكد تآمر شرّاني، ففي حاشية كل سلطان ضعف جواني... أغرى بعض أمراء وكبار مماليك السلطان لاعبهم، فسال لعابهم متخيلين المراتب العاليات، والمكافآت المغريات[٦٨]".
- التضييق على الرعيّة، وسوء أحوالها لكثرة الفساد، وتفشي السرقة والنهب، وفي الجهة المقابلة يَتَقَلَّب السلطان وحاشيته في نِعَمِ البلاد وخيراتِها، لا يعبأ بما أصابهم:"زادوا ضغط الجبايات على الرعيّة، حتى اختنق الناس غنيهم وفقيرهم. غطسوا في نكد أوسع من البحور، وغلبهم غلب كتم على الصدور. النفوس مخنوقة، والأرواح مزهوقة، والأجساد منهوكة. كل

هذا الابتلاء والسلطان يقيم بهرجات مهرجانات لا حصر لها ولا نهايات! يصرف كل أكياس الذهب وكأنَّ الذهب يأتيه من الهواء، وليس من عرق الناس وكدهم وتعبهم وطول شقاء[٦٩]".

- تفاقم ظاهرة المثقف النَّفعي والكاتب الموالي للسلطة الذي يغدق عليها من آيات ثنائه، ويسبغ على الحاكم الأوصاف والألقاب؛ ليجمل صورته لدى العامة (وهو ما يشير من طرف خفي إلى كُتّاب الصحافة في مرحلة حكم مبارك). وأبرز مثال على ذلك ما فعله الكَتَبة مع "بنبان" رغم غبائه وضعف قدراته، وانعدام كفاءته "فكتب عنه الكَتَبة نفاقًا فقالت جماعة من تدَّعي أنها سلالة الأشراف أن الأمجد بنبان يستحق عرش السلطنة لنبل أرومته، فهو من سلالة الرسول مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام، أكدت مقسمة ثلاث أنه حقًّا، وبحقيق من سلالة نقيَّة أبيَّة عليَّة[٧٠]". أما قاضي القضاة فأثنى على فهم السلطان ورجاحة عقله وحسن بيانه، واستيعابه كافة العلوم، إذ يقول: "ولقد كنت أحضر بالمراسيم للعلامة، فما كان يعلّم على مرسوم قط إلا وقرأه جميعه، ويفهم ما فيه، بل وكان يخرج علينا بأشياء كثيرة في صنعة الإنشاء، ونرى فيها الصواب منه، ولقد تعاظم في أمره حتى أنه يضيف لنا من الكلمات كل جديد، ويطلب منا أن نكتب بالمختصر المفيد[٧١]".
- تنامي الجماعات الإسلاميّة السلفيّة في المجتمع المصري في ظل تواطؤ السلطة معها، ومنحها المساحة للتحرك المجتمعيّ، حيث انتعشت أحوال أعضائها وبدا تدخلهم في شؤون الناس واضحًا. وهذه الجماعات أسماها السارد جماعة "الصحراويين" حيث يصف تحسن أحوال قائدهم "حرنكش" قائلا: "جماعة الصحراويين في أمان. الشيخ "حرنكش المكنسة" أحواله زادت رغدا، ورفعة بعد احتياج وضِعَة، انتقل من حيه الفقير إلي حي بالغني يفوح، ولا يحلم به فقير سنكوح، فالسلطان عنه راض، وكبار التجار عنه في رضا، فهو مع جماعته لاعن أكثر لمن يقف ضد السلطان، الذي لا يُسأل عن أفعاله[٧٢]".
- استمرار الحاكم في السلطة فترة أكبر مما ينبغي فقد معها القدرة على القيادة، فالسلطان "الطرطور بنبان" مكث في السلطنة فترة طويلة، علي غير المعتاد، رغم تهميشه، وعدم قدرته

علي قيادة الأمور "بطانته المملوكيّة تدير كل شيْ، وليس له من الأمر أيْ[٧٣]"؛ الأمر الذي أتاح لزوجته السلطانة "شمس" أن تتدخل في شؤون الحكم بشكل سافر محاوِلَةً تهيئة السلطنة لحفيدها، وهو ما يشير بشكل مباشر إلي رئيس البلاد قبل ٢٥ يناير ٢٠١١م، فإن الإشارة إلي سطوة "شمس" وسعيها الدائب لتمكين حفيدها "حسام" من السلطنة، يجسد ما كان يُدبَّر من عملية التوريث، لتتضح الصورة وتتكشف أبعاد الإسقاط علي فترة حكم مبارك، والتي تتفق وتاريخ كتابة النص.

بلاغة الإيحاء اللغوي:

لعل من أوضح السمات الإبداعيّة لهذه الرواية اعتماد السارد على أسلوب بلاغي يميل إلى قصر العبارة السرديّة، مع ترصيعها بالسجع على النمط السائد في الحكايات الشعبية، وبخاصة في بعض قصص "ألف ليلة وليلة"، أو في بعض الحوليات التاريخية عن العصر المملوكي، أو في صياغة الجبرتي وقائعه التاريخيّة، وهو ما أكسب هذا النص لونًا مختلفًا عن غيره من الأعمال التي تناولت الموضوع نفسه، وهو أعطى إيهامًا بانتماء هذه الوقائع إلى العصر المملوكي، ومنح السارد مساحة نصيّة لاستيعاب مستويات لغويّة متباينة بعضها من العاميّة المصريّة وبعضها من العربيّة الفصيحة المعاصرة، وبعضها من العربيّة التراثيّة مجسِّدَةً مظهرًا من مظاهر الحواريّة Dialogism، تجلّى في تهجين لغوي يمزج بين هذه المستويات لأغراض دلاليّة أبرزها السخرية اللاذعة. من ذلك وصف السارد أحوال العامة من المصريين تحت حكم بنبان"، وسخريته اللاذعة من رجال الدين الذين يولون وجوههم شطر قضايا هامشيّة لا علاقة لها بحياة البائسين من الناس:

"حتى مرت العديد من الأيام، وعاد الفتور يغرقها، وينتابها الملل، والضيق من سوء الحال، ودوام الوبال، لا يحسّ بهم حسيس، ولا يرحمهم خبيث. المماليك الحُكّام في طناش، والشيوخ في دروشة السّخام، وأفضليّة اليد اليمنى على اليد اليسرى وكيفية دخول الحمّام[٧٤]".

لكن هذا الأسلوب بدا فجًّا ومفتعلًا في بعض الأحيان، وبخاصّة تلك المواضع التي يتزيّد فيها السارد من السَّجع بلا حاجة إلى ذلك مثل: "وهكذا أمر مصر التي اسمها كالطبل بين بلدان العالم بيضان، وسودان، وصفران، وحمران، وكل لون من الألوان[٧٥]".

ولعل الذات المبدعة عمدت بشكل واعٍ إلى تهشيم هذا النسق من الإيحاء اللغوي الذي يقوّي الإيهام لدى المتلقي بانتماء أحداث الرواية إلى العصر المملوكي، وذلك باتجاه السرد في بعض المواضع إلى التحرر من الأسلوب السابق، وتبني أسلوب مؤرخ العصر الراهن بما يحمله هذه العصر من اصطلاحات[٧٦]، مثل قوله: "القاهرة.. ما القاهرة؟! حاضرة الدنيا، ودرَّة الشرق والغرب معًا، عاصمة مصر المحروسة، ليست محروسة فقط بألف مئذنة أُخِذت هيئاتها من مسلات الفراعين أول من أحسوا بالخالق، واتجهوا إليه فعبدوه ووحدوه قلبًا وعقلًا. وليس فقط من ألف قبَّة أخذت أشكالًا عدَّة، ولا من مئات أضرحة الأولياء والصالحين الذين أتوها من فيافي الجزيرة العربية، والغرب الأمازيغي[٧٧]" ولعل المؤلف الفعلي أراد بذلك أن يثير ارتباك المتلقي؛ حتى لا يتماهى مع الحكاية، ومن ثَمَّ يَظلّ مشدودًا إلى اللحظة الآنية التي يتوجّه إليها النص في الأصل.

وبعد هذا العرض يمكننا أن نقف على أبرز سمات استدعاء التاريخ في هذه المرحلة:

١- عدم الميل إلى التاريخ الرسمي الذي يولي عناية كبيرة لطبقة الحكام وحياة القصور، لكنه يوجه بؤرة الضوء إلى الحياة الشعبية والأشخاص العاديين، لرصد وردود أفعالهم تجاه ما حصل، وانعكاس الأحداث التاريخية على مسار حياتهم، بوصفهم الحلقة المهمشة في الخطاب التاريخي الرسميّ، ولأنهم الذين "يحكمون الحياة بكل ما تحمله من غنى وتعدد، ومن خلال هؤلاء نغادر القصور إلى الشوارع الخلفية. وفي مثل هذه الأمكنة نكتشف ونتعرف إلى الحياة التي كانت قائمة دون تزييف ودون فرض.. وإذا كان للأحداث الكبرى والأشخاص الكبار من يُدَوّن كل ما يتعلق بهم، فإن الصناع الحقيقيين للتاريخ غائبون في أغلب الأحيان، وهذا ما تحاول الرواية التاريخية أن تتصدى له، أن تتولاه؛ لكي نرى من

خلال ذلك صراعات التاريخ وعداواته. وهذا يتطلب إعادة قراءة الماضي بطريقة نقدية[٧٨]".

٢- التعمق في الكشف عن الدوافع الإنسانية التي جعلت الشخصيات التاريخيّة تتخذ قرارات معينة أو تسلك سلوكًا ما في حياتها؛ ومن ثَمَّ محاولة الاقتراب من واقعها النفسي ومحتواها الداخليّ.

٣- الإيحاء اللغوي ويتبدى في استعانة بعض النصوص بمستوى لغويّ قريب أو مطابق للمستوى اللغوي للحكاية التاريخية الأصليّة، فيقرب المتلقي من الزمن الحقيقي للوقائع بكل حمولاته الثقافية والاجتماعية، الأمر الذي يوحي بأننا نتعامل مع مادة تراثية خالصة، وأننا أمام عمل دُوِّنَ في زمن أحداثه لا في زمن كتابته، على غرار ما صنع الغيطاني في روايته "رسالة في الصبابة والوجد"، كما في هذا المقطع السردي الآتي الذي يستدعي الشكل التراثي القديم في أسلوب الصياغة وبناء الجمل، وقصر العبارة، ومنهجية القص: "**أدام الله يا أخي جميل لطفك، وأتم الله خطو سعيك كما تشاء وتبغي، أقصى عنك الوحشة، وأدام لك قربى من تهوى، اعلم يا أخي أن في الجماعة رحمة، وفي التئام الشمل أنس، وفي الاتصال دواء وبقاء، في الانقطاع عدم، لا أذاقك خالقًا مرَّ الوحدة وقسوة الانفراد**[٧٩]".

إضافة إلى أن بعض النصوص لجأت إلى عامية المرحلة التاريخية نفسها بكل ما تحمله من طاقات تعبيريّة وانحرافات صوتيّة كما فعل عبد الرحمن منيف في "أرض السواد"، حيث استدعى لهجة أهل العراق خلال القرن التاسع عشر[٨٠]،ويمكن أن نستدل بمشهد من رواية "أرض السواد" يجسد استيعاب الرواية اللهجة العراقية في القرن التاسع عشر بكل معجمها وتعبيراتها الثقافية وأمثالها الشعبيّة، كما في الحوار الآتي بين "الأسطة عوّاد" صاحب مقهى في جانب الكرخ، "والحاج صالح العلو" من رواد المقهى:

"وبعد أن تم تبادل التحيات بين الجميع، تابع الأسطة بنفس المرح:

- **اللي يطول الغيبات يرجع بالغنايم، صدق لو آني غلطان، مختارنا؟**

- **حاشاك من الغلط يا مولانا.**

توقف قليلا، أجال النظر في الوجوه التي تتابعه، وأضاف، فبدا صوته حادًّا:

- **ذاك الصواب، يا أبو نجم، مقلوب، والناس هناك ما تعرف راسها من ساسها، فقلت لروحي: عند جهينة الخبر اليقين.**

تطلع إلى الأسطة عوّاد، وهز رأسه عدة مرات وتابع:

- **هذا اللي خلاني أسري عليكم سروة(٨١)".**

وختاما فقد انتهت هذه القراءة إلى عدة نقاط أهمها:

- **أن الرواية أقرب الفنون الأدبية إلى التاريخ؛ لأن خاصيتها السّردية مبنيّة على الزمنيّة في الأساس؛ وهو ما يجعل فضاءها النصي ذا بعد تسجيليٍّ وهو نسق تاريخي خالص. إضافة إلى اتساع نسيجها السردي ومرونته وانفتاحه المعرفي الواسع الانتشار والتشابك؛ وهو ما يتيح لها قدرة على التناص غير المحدود مع خطابات وأجناس لا تنتمي إلى الحقل الأدبيّ؛ وجعلها من أكثر الأجناس الأدبية احتواءً للمعرفة الإنسانية في العصر الحديث.**
- **لم تكن بدايات الرواية العربية رهينة النسق الثقافي الأوروبي، فلم يُزامِنُها صعود في علم التاريخ أو قيام ثورة علمية، لكن على الرغم من ذلك نمت بواكير الرواية العربية في حضن التاريخ، فاستثمرت ما فيه من بنية سردية تمثلت في التجارب الإنسانية الهائلة التي يزخر بها الماضي.**
- **جاءت البنية الداخلية لبواكير السردية التاريخية العربية، رغم تأثرها بالسردية الغربية ملائمة للبيئة والتاريخ والتراث الشعبي العربي. أو بعبارة أخرى حاول النص السردي العربيّ في منذ بداياته المواءمة بين الشكل السردي الوافد من ناحية، وبين متطلبات البيئة وخصوصية المتلقي العربي من جهة أخرى.**
- **مرت الرواية العربية في علاقتها بالتاريخ بثلاث مراحل هي: مرحلة التعبير عن التاريخ، ونهض بهذه المرحلة الجيل الأول للرواية العربية منصبًّا على إعادة كتابة بعض وقائع التاريخ**

بصورة شائقة تجمع بين المتعة والفائدة التاريخية معًا، من خلال تمحورها حول قصة مبتدعة تبث التشويق في أرجاء السرد.

- أما المرحلة الثانية (المرحلة البينية) فكانت الجسر الذي عبرت من خلاله الرواية من النقل الحرفي للتاريخ إلى النقل الإسقاطي، وقد تطور هذا الخط، على يد كُتاب الجيل الثاني للرواية العربية، فبات التعبير عن التاريخ يبتغي أطروحات أخرى والتصرف في الوقائع بدا أكثر توسعا، مع الحفاظ على الإطار التاريخي العام.
- كانت المرحلة الثالثة: التعبير بالتاريخ، وفيه اتخذت صور التعبير منحنيين الأول: التعبير الجزئي بالتاريخ، والآخر: التعبير الكلي وخلق تاريخ موازٍ.
- من أبرز مظاهر تطور الرواية العربية في انفتاحها على الخطاب التاريخيّ تعدد مرجعيتها الثقافيّة، إذ لم تعتمد على التاريخ وحده مصدرًا لبناء القالب الحكائي، وإنما تداخل السرد مع الموروث الثقافي المتعدد الروافد، وتناصّ مع نصوص وخطابات أدبيّة مختلفة.
- من أبرز مظاهر تطور السرديّة العربية في استلهامها الخطاب التاريخي زيادة مساحة التخييل على مستوى المادة الحكائيّة الأصل بالزيادة أو الحذف بما يتَّمّم المشهد التاريخيّ، ويعيد تأويله أو تعليل مساره، وبنحت شخصيات محوريّة لم يكن لها وجود في الخطاب التاريخيّ الأصلي، بما لا يتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي، وهو ما يمكن أن يُطْلَقُ عليه تخييل التاريخ لخلق تاريخٍ موازي لغايات إسقاطيّة أو آنيّة أو استشرافيّة.
- يبدو الإيحاء اللغوي من خصائص النصوص الروائيّة العربية المتميزة، ويتجلّى في استعانة هذه النصوص بمستوى لغويّ قريب أو مطابق للمستوى اللغوي للحكاية التاريخية الأصليّة، فيقرب المتلقي من الزمن الحقيقي للوقائع بكل حمولاته الثقافية والاجتماعية، الأمر الذي يوحي بأننا نتعامل مع مادة تراثية خالصة، وأننا أمام عمل دُوِّنَ في زمن أحداثه لا في زمن كتابته.

الهوامش

(١) هناك اتجاه يرى أن التاريخ رغم تذرُّعه بالمنهجيّة لا يخلو من نزوع إلى خيال المؤرخ؛ لأن العلم المجرد لا يمكن أن يعطينا عن الماضي سوى عظامه النخرة، ولابد من الاستعانة بخيال المؤرخ؛ لكي يكسو العظام لحمًا، ويحيلها إلى شيءٍ ينبض بالحياة، ولا بد من براعة المؤرخ في العرض؛ لكي يخرج القصص التاريخي في ثوب براق جذّاب. انظر: مُحَمَّد عواد حسين: صناعة التاريخ، عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد الأول، الكويت، ١٩٧٤م، ص ١١٩.

(٢) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ٢٠٠٦م، ص ١٠٨.

(٣) رولان بارت: مدخل للتحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، سلسلة ملفات ١٩٩٢/١، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٩.

(٤) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢م، ص ٦٥.

(٥) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٥٦.

(٦) انظر جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٥م، حيث برزت مظاهر تشكيل الفضاء الطباعي للنص، كما في ص: ٤ تحت عنوان: "من مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي"، وص: ٨٥ بعنوان "نداء"، وص: ١١٦ تحت عنوان: "الأمراء الكبار يطلعون إلى القلعة" وغيرها من المواضع.

(٧) انظر بنسالم حميش: مجنون الحكم، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٣م، ص: ١٥، ١٧، ٢٢، ٣٥، ٩٩، وغيرها.

(٨) جي تويليه، جان تولار: صناعة المؤرخ، ترجمة: عادل العوا، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٤.

(٩)عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، جـ١، تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٨٢.

(١٠) عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٢م، ص٢٣.

(١١) مُحَمَّد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٧.

(١٢) انظر على سبيل المثال: مُحَمَّد بن جرير الطبري: تاريخ الرسل والملوك، جـ١، دار التراث، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م. وابن كثير: البداية والنهاية، جـ١، طبعة دار الفكر، ١٩٨٦م. وكذلك على بن الحسين بن على المسعودي: أخبار

الزمان ومن أباده الحدثان، وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦م. ص٣١، وما بعدها.

(١٣) المسعودي: أخبار الزمان ومن أباده الحدثان، السابق، ص ٤١، ٤٢.

(١٤) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥.

(١٥) فيصل دراج: السابق، ص٥.

(١٦) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٧٨م، ص١١.

(١٧) فيصل دراج: السابق، ص٥.

(١٨) يذكر جورجي زيدان في كتابه تاريخ آداب اللغة العربية أن بعض كتاب هذه المرحلة قد أكثروا من تعريب الروايات عن لغات أوروبية يقول: "وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان روايات، والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تُحصى وأكثرها يُراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية والتاريخية أو غيرها". انظر جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، جـ ٤، مراجعة: شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، د ت، ص ٢٠٨.

(١٩) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م، ص ٢٥٢.

(٢٠) جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، جـ ٤، مراجعة: شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، د ت، ص ٢٠٨.

(٢١) انظر على سبيل المثال روايات الحجاج بن يوسف الثقفي دار الهلال القاهرة، والعباسة، دار الهلال القاهرة وفتاة القيروان: دار الهلال، ١٩٨٤م، عذراء قريش، المكتبة الأدبية، بيروت، د ت.

(٢٢) جورجي زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي، المقدمة : ص٦

(٢٣) يذكر أن التاريخ كان ربيب القصور وساكنيها، يبحث عن أسرار الحكام وأخبارهم، يفتش عن الفتن والدسائس في دهاليز البلاط، ويسعى وراء نصوص المعاهدات، أو يسعى في ركاب القادة إلى ساحات الوغى... لكن التاريخ تخلى عن هذا المكان التقليدي الذي قبع فيه طويلا، ونزل يسعى وراء الحقيقة في الشوارع والطرقات والأسواق. لقد بدأ التاريخ يدرس أحوال صناع التاريخ الحقيقيين من بسطاء الناس، وتمثلت النتيجة في تلك الفروع الكثيرة التي تفرع إليها مسار الدراسة التاريخية. انظر: قاسم عبده قاسم: الشعر والتاريخ، فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مارس، ١٩٨٣م، ص ٢٣٦.

(٢٤) ملحق كتاب الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، أحمد إبراهيم الهواري، وقاسم عبده قاسم، دار عين للنشر للدراسات والبحوث، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١٥٩.

(٢٥) شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧م، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٢٧.

(٢٦) انقسمت التيارات الفكرية الداعية للتجديد إلى فريقين، الأول: التيار المحافظ الذي يدعو إلى بعث الحضارة الإسلامية وإحياء الوطن الإسلامي الكبير، والفريق الثاني: التيار المجدد الذي دعا إلى ضرورة الأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية، وقد انعكس ذلك على موضوعات الرواية المستمدة من التاريخ، فاتجه التيار الأول إلى التاريخ الإسلامي يعيد بعثه من جديد، منهم مُحَمَّد فريد أبو حديد، ومُحَمَّد سعيد العريان، واتجه الآخر إلى التاريخ الفرعوني يبرز جوانبه الحضارية عبر خطاب تمجيدي. ومنهم عادل كامل ونجيب محفوظ. لمزيد من التفاصيل: انظر: مُحَمَّد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٩٣– ١٠٨.

(٢٧) انظر جيمس بيكي: مصر القديمة، ت: نجيب محفوظ، طبعة مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٢٨) مما يشير إلى توجه نجيب محفوظ إلى التاريخ حينئذ أنه كان عازمًا على كتابة تاريخ مصر الفرعوني كاملًا في شكل روائي، حيث يقول عن تلك المرحلة من مسيرته الإبداعية: "كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونيّة دراسة كاملة توشك أن تكون دراسة متخصص، وعزمت على كتابة هذا التاريخ في روايات... كنت أواظب على حضور محاضرات قسم الآثار، درست كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني، الحياة اليومية، وسائل الحرب، الدين". (جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٨١، ٨٢).

(٢٩) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٨١.

(٣٠) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ٢٠٠٦م، ص ١٢٥.

(٣١) نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ١٩٩.

(٣٢) السابق: ص ٢٤٧.

(٣٣) نجيب محفوظ: رادوبيس، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٣٣٧.

(٣٤) نجيب محفوظ: رادوبيس، السابق، ص ٣٤٦.

(٣٥) السابق: ص ٣٤٨.

(٣٦) السابق: ص ٤٠١.

(٣٧) السابق: ص ٤٦١.

(٣٨) فاطمة موسى: في الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م ، ص ٣٧.

(٣٩) جابر عصفور: روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة العربي الكويتية، العدد (٤٨٨)، الكويت، ١٩٩٩م، ص١٥.

(٤٠)عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٩٣.

(٤١) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٥٤٨.

(٤٢) السابق: ص ٥٤٩.

(٤٣) السابق: ص ٥٥٤.

(٤٤) السابق: ص ٤٨٦.

(٤٥) تبدو هذه الفكرة واضحة في تقريظ الناقد سيد قطب (١٩٠٦– ١٩٦٦م) هذه الرواية، إذ أبدى إعجابه بوطنية بطلها المصري "أحمس" الذي غلَّب الواجب على العاطفة، في إشارة واضحة إلى أمنية حقيقيّة في ولادة زعيم يقود المصريين إلى أعمال بطولية، حيث كتب في مجلة الرسالة (العدد ٥٨٦، سبتمبر ١٩٤٤م) يصف المصريين قائلا: "هم أبدًا في انتظار الزعيم، فإذا ما ظهر ساروا وراءه إلى الموت راغبين". (انظر: فاضل الأسود: الرجل والقمة، بحوث ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٥٥).

(٤٦) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، السابق، ص ٦٥٣.

(٤٧) نجيب محفوظ: كفاح طيبة، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، السابق، ص ٦٠٩.

(٤٨) السابق: ص ٦٠٩.

(٤٩) السابق: ص ٥٠٣.

(٥٠) السابق: ص ٤٩٤.

(٥١) السابق: ص ٤٩٤.

(٥٢) ورد ذكر "رودبيس" أيضًا في رواية "تاييس" بوصفها المثل الأعلى للجمال؛ حيث جاء على لسان الراهب "بافنوس" مخاطبًا "تاييس" : "وكأن قصص ثرائك وغرامك وأهوائك من أساطير الأولين، تعيد إلى الذهن ذكرى رودبيس القديمة، التي يحفظ ملاحو النيل تاريخها العجيب عن ظهر قلب، فاستولت عليّ الرغبة في معرفتك". (انظر: أناتول فرانس: تاييس. ترجمة: أحمد الصاوي محمَّد، دار المدي، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٧٧)

(٥٣) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص ١٧٦.

(٥٤) قاسم عبده قاسم، وأحمد الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار عين للنشر للدراسات والبحوث، القاهرة، ٢٠٠٩م ، ص ٨.

(٥٥) محمَّد القاضي: الرواية والتاريخ، السابق، ص ٨٠.

(٥٦) حول علاقة المثقفين والكتاب بالسلطة الناصرية، انظر: مارينا ستاج: حدود حرية التعبير، تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات، ت: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

(٥٧) نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، ط٧، ١٩٨٧م، ص٢٣.

(٥٨) السابق: ص٧٩.

(٥٩) السابق: ص ١٠، ١١.

(٦٠) السابق: ص ١٢٥، ١٢٦.

(٦١) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، السابق، ص١١٠.

(٦٢) كاتب مصري من أصول نوبية ولد في الإسكندريّة عام ١٩٤٤م، وبدأ الكتابة الأدبية عام ١٩٨٤، له إنتاج في الرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة، والنقد الفني. حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٠ فرع القصة القصيرة عن مجموعة، كما حصل على جائزة ساويرس للأدب المصري عام ٢٠٠٥ في الرواية والقصة القصيرة. من أهم أعماله: "خوندا حمرا"، "ثلاث برتقالات مملوكية"، "غزلية القمر"، وغيرها.

(٦٣) انظر: حجاج أدول: ثلاث برتقالات مملوكية، طبعة الهيئة المصريّة العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ٢٨٧، وفيها ذكر تاريخ الانتهاء من التأليف.

(٦٤) هذا تعبير للكاتب مُحَمَّد حسنين هيكل. انظر كتابه: مبارك وزمانه، من المنصة إلى الميدان، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ٢٠١٣م، ص ٢٨٥.

(٦٥) حجاج أدول: ثلاث برتقالات مملوكية، السابق، ص ٢٢.

(٦٦) السابق: ص ٦٦.

(٦٧) السابق: ص ٧٥.

(٦٨) السابق: ص ٢٩.

(٦٩) السابق: ص ٣٥.

(٧٠) السابق: ص ٦٧.

(٧١) السابق: ص ٦٧.

(٧٢) السابق: ص ٢٢٣.

(٧٣) السابق: ص ٢٢٣.

(٧٤) السابق: ص ١٨٠.

(٧٥) السابق: ص ٥١.

(٧٦) يتعرض السارد في أثناء حديثه عن لقاء "شمس" مع نائب السلطنة "حفيظ السلولي" لذكر مصطلحات معاصرة مثل "الجنس"، و"البويضة"، و"فترة تبويض المرأة"، (انظر الرواية: ص ٧٧، ٧٨) وكذلك عند حديثه عن "قمر" يذكر مصطلحات مثل: "الصراع الداخلي"، و"الأمومة"، و"الشذوذ الجنسيّ". (انظر الرواية: ص ١١٩، ١٢٠).

.(٧٧) السابق: ص ١٥.

(٧٨) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢م، ص ٦٤.

(٧٩) جمال الغيطاني: رسالة في الصبابة والوجد، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م، ص ٤٦.

(٨٠) أدرج عبد الرحمن منيف نصًّا حافًّا Epitexte بعد العنوان والإهداء، وصفه بأنه "إشارة" قال فيها: "لهجة بغداد مليئة بالكثافة والظلال، وقد استعملتها في الحوار للضرورة دون محاولة لإظهار براعة لغوية. أتمنى على القارئ أن يبذل جهدًا من أجل التمتع بجمال هذه اللهجة". وهو نصّ دال على أهمية هذه اللهجة بالنسبة للمؤلف في إضفاء الواقعيّة التاريخية على عمله. (انظر عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م).

(٨١) عبد الرحمن منيف: أرض السواد، ج ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ٥٩، ٦٠.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

١. جمال الغيطاني: رسالة في الصبابة والوجد، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

٢. جورجي زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي، دار الهلال، القاهرة، د ت.

٣. حجاج أدول: ثلاث برتقالات مملوكية، طبعة الهيئة المصريّة العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، القاهرة، ٢٠١٥م.

٤. عبد الرحمن منيف: أرض السواد، جـ ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م.

٥. نجيب محفوظ: عبث الأقدار، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٦. : رادوبيس، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٧. : كفاح طيبة، ضمن الأعمال الكاملة، ج ١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٨. : ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، ط٧، ١٩٨٧م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

١. جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢. جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٧٨م.

٣. جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، جـ٤، مراجعة: شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، د ت.

٤. جي تويليه، جان تولار: صناعة المؤرخ، ترجمة: عادل العوا، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

٥. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م.

٦. رولان بارت: مدخل للتحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، سلسلة ملفات ١٩٩٢/١، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م.

٧. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧م، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣م.

٨. عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج١، تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٩. عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢م.

١٠. عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

١١. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

١٢. عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٢م.

١٣. عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٤. على بن الحسين المسعودي: أخبار الزمان ومن أباده الحدثان، وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦م.

١٥.مُحَمَّد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٧.

١٦.فاطمة موسى: في الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م.

١٧.فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤م.

١٨.قاسم عبده قاسم، وأحمد الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار عين للنشر للدراسات والبحوث، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١٩.نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ٢٠٠٦م.

ثالثاً: المقالات:

١.جابر عصفور: روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة العربي الكويتية، العدد (٤٨٨)، الكويت، ١٩٩٩م.

٢.قاسم عبده قاسم: الشعر والتاريخ، فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مارس، ١٩٨٣م.