مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 17 العدد 2، 2020، ص ص 705- 721

العودة إلى المنفى لـ: "أبو المعاطي أبو النجا"

التاريخ روايةً أم الرواية تاريخاً

نبيل حدّاد *

تاريخ الاستلام 2020/02/17 تاريخ القبول 2020/07/26

ملخّص

من البديهي أن "تاريخانية" العمل الروائي تحضر في " شخصية العمل" الفنية أو في سردياته التي انشغلت بحقبة ما لها وقائعها وأبطالها وليتشكل لها - من ثم - عالمها الروائي القائم بذاته، المستمد مادته من معطيات عصره، وقوانينه الفنية، وأطروحاته الموضوعية من مواضعات ذلك العصر.

أما مدى ما يمكن أن يذهب إليه المتلقي من إحالات إلى ما كان يشهده المجتمع في حينه قياسا لمنظومة الرواية موضع الدراسة، فهذا ما يمكن أن يضع أمامنا اليوم الإشكالية الأولى حول العمل الذي وقع الاختيار عليه لهذه الدراسة.

سينشغل الاشتباك مع الجانب الفكري برسالة العمل، أو ما بات يعرف بثيمته أو مغزاه، إضافة إلى المكونات المعرفية ومرجعياتها في أي عمل سردي أو ما يعرف بالمضمون (ولا نعني الموضوع) المستمد بمكوناته التاريخية أو حتى التخييلية من المتن الحكائي. في حين سينشغل الهاجس الفني بالمقتضيات التي تفرضها دراسة العمل في ضوء نظرية الرواية من جهة، ومنظومة التقنيات السردية من جهة أخرى. كل هذا ضمن الإطار الذي ترسمه الإشكالية الجدلية في " العودة إلى المنفى": هل هي رواية تاريخية، أم إنها عمل فني يستخدم التاريخ؟

وهكذا فإن السؤال الرئيسي في هذا البحث هو مناقشة الجدلية المستمرة التي تنبثق كلما حضر موضوع الرواية والتاريخ: هل العمل موضع الدراسة "رواية تاريخية" أم أنه "رواية تستعمل التاريخ" بحيث يكون التاريخ إطاراً ومفردات خارجية فحسب إلى جانب المكون التخييلي الذي يضبط حركة العمل الداخلية ويضفي عليه، من ثم، شخصيته الفنية ويمكنه من صوغ رسالته الفكرية؟

الكلمات المفتاحية: الرواية التاريخية، الرواية التي تستعمل التاريخ، المدونة، الخط التاريخي، الخط التخييلي.

© **جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2020.**

* المدير الشاغل لكرسي عرار للدراسات الثقافية والأدبية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

المقدّمة

إشكالية متجددة تكاد لا تقدم جواباً حتى تنبثق عنه أسئلة أخرى. من هنا جاءت الصعوبة، وربما "المعضلة" في تحديد وحدات وحدة المفهوم لكل من اللونين: الرواية التاريخية، والرواية التي تستعمل التاريخ. تستدرج المعضلة افتراضات رئيسية تتوالد منها أخرى فرعية. وربما استرحنا إلى افتراض نراه أخيراً، بل نراه الحل، حتى تتوارى الإشكالية لتحل محلها "المشكلة"... الحل في المشكلة واضح، ولو على المستوى النظري، وهذا ما تحاول هذه الورقة أن تتجنبه؛ فالمسألة عالقة بالنسبة للعمل الذي اختير موضوعاً لهذه الورقة: "العودة إلى المنفى"[1] لـ "أبو المعاطي أبو النجا" (1931-2015).

بداية، لا حاجة بنا لحشد التعريفات المتلاحقة للرواية التاريخية، فهذا ما تكفلت به عشرات الكتب والدراسات ومئات المواقع الإلكتروني[2]. ولكن المفهوم المركب وربما الملتبس (الرواية التي تستعمل التاريخ) يفتح أبواباً كثيرة، وبعضها نحو المطلق؛ صحيح أن هناك بعض التقييد الإطاري في التعبير مركباً، ولكن تبقى الإحالات الكثيرة قائمة؛ أي رواية نعني؟ وأي تاريخ نقصد؟ القريب أم البعيد؟ في لون فني اتضحت الكثير من معالمه، بل ترابط حوله العديد من المفاهيم، والأهم أن شروطاً أساسية باتت تفرض نفسها حين الاشتباك مع أي من منجزاته.

أبرز هذه الشروط الارتباط بالمدونة المستقرة، أو لنقل أكثر المدونات ذات الصلة ترجيحاً. قد لا تكون مدونة بعينها كما الأمر بالنسبة للزيني بركات لجمال الغيطاني التي انبثقت حقائقها التاريخية بشكل أساسي عن "بدائع الزهور" لابن إياس، بل قد تكون خطاً معرفياً تاريخيًا موزعاً بين مظانّ متعددة يقتفي الروائي خطاها، بل قل هيكلها الحكائي ثم يؤهله دراماياً بالتخييل، بخط، أو بخطوط أخرى تكسوه دون أن تخفي ملامحه، أو تجور على وقائعه، ولكن السؤال/ القضية يظل شاخصاً: متى تتأهل الحكاية – بدورها - إلى مستوى المدونة التي ينطبق عليها حقاً وصف "المصدر الموثوق"؟ هل ترقى الحكاية الشعبية مثلاً، حتى لو وصلتنا منقوشة على حجر، إلى المستوى الراسخ للمدونة؟

يعترض نجيب محفوظ على وصف أعماله الثلاثة الأولى التي تكوّن ما يُعرف بـ: "المرحلة التاريخية"، وهي على سبيل الحصر: "عبث الأقدار" و"ورادوبيس" و"كفاح طيبة" "بالروايات التاريخية"، ويرى أنها أقرب إلى الأدب الشعبي، ولكنه لم يوضح المعنى المقصود "بالشعبي"، ربما، وهذا محض افتراض، لأن المسألة أوضح من أن تستدعي ذلك. بمعنى أن الحكايات التي قامت عليها أحداث تلك الروايات، كانت أقرب إلى التاريخ الشعبي عند القدماء أنفسهم، وإلا فمن يصدق نبوءة قتل الابن أباه كما تحكي "عبث الأقدار"؟... وهكذا فمن غير الوارد محاسبة أعمال نجيب هذه على أساس احترام الحقيقة - أو المدونة - حتى نعدها روايات تاريخية، وهذا سبب

كاف لإخراجها من دائرة المفهوم؛ فليس كل ما تنطوي عليه المصادر التاريخية يمكن أن يكون حقائق تاريخية معولاً عليها؛ فالمصادر التاريخية كما نعلم تقوم - في الأساس – على ما يردنا من كتابات أو متعلقات تعود مباشرة للحقبة التي نهتم بها، وقد تنطوي هذه الكتابات على تزييف سافر لحقائق التاريخ؛ فالملوك الفراعنة - مثلاً – هم من أمروا بكتابة هذه النقوش بما يخدم مكانتهم التاريخية وأهدافهم.

من هنا تنبع أهمية المدونة، أو المدونات؛ حتى لو اضطر الروائي إلى ترجيح رواية على أخرى والاختيار لا يكون لرواية نُفيت بشكل قاطع متوافق علية. ويمكن أن نشير هنا إلى أعمال جُرجي زيدان بوصفها روايات تاريخية تكاد تستكمل شروط هذا اللون، بصرف النظر عن بدائية الحبكة وعثرات البناء وسطحية التخييل، بل وتحجر آلية التأليف بمسارين ثابتين بحيث تكررت هذه الآلية بل تحجرت في معظم – إن لم يكن في جميع - أعمال زيدان.

وربما جادل البعض في أن عملين مهمين من مثل "السائرون نياماً" (1963) لسعد ملكاوي والزيني بركات (كتبها جمال الغيطاني سنة 1970 ونشرها بعد ذلك بعامين على الأقل) ليستا بالروايتين التاريخيتين الخالصتين، بل هما روايتان غايتهما الأساسية إيصال رسالة إلى الحاضر عبر الإطار التاريخي؛ فالهاجس فيهما هو هاجس الحاضر، والمغزى يرتد إلى الحاضر، بل إن الأحداث - في قوانينها – تصاقب الحاضر، أما الشخصيات فإن هواجسها – على الأقل – هي نفسها هواجس أناس معاصرين للكاتبَيْن ممن يمتلكون شروط النمذجة الروائية، بحيث لا يمثلون أنفسهم فقط. وهذا اللون من الروايات يستعمل التاريخ دون أن يستكمل شروط ما بات يعرف "بالرواية التاريخية". تلك الرواية التي تصول وتجول في الماضي، وتكاد رؤيتها تنحصر في إطار قضيتها الزمنية. ولا بأس في الإحالة ولكن على سبيل الاجتهاد الذي لا يخلو – في العادة – من المجازفة النقدية.

إن النموذج العالمي الأسبق، وربما الأعلى، في سياقنا هذا، يعود إلى الأعمال المبكرة لوالتر سكوت (1771-1832) في إنجلترا، وإسكندر دوماس (1802-1870) في فرنسا. أما بالنسبة لتجربتنا العربية في الرواية التاريخية (أو الرواية التي تستعمل التاريخ) فربما امتد التيار بدءاً من جرجي زيدان (1861-1914) إلى علي أحمد باكثير (1910-1969) ثم نجيب محفوظ (1911-2006) وعبد الحميد جودة والسحار (1913-1974) إلى رضوى عاشور (1946- 2014) ثم أمين معلوف (1949-) (إن غضضنا الطرف عن اللغة الأولى لأعماله) وغيرهم بطبيعة الحال.

-1-

وفي خضم هذا الجدل الذي يفرض حضوره كلما أثير الموضوع/ القضية: "الرواية والتاريخ"؛ فقد وقع اختياري على واحدة من الروايات الإشكالية في مسألة المفهومين (ولا أقول

الاصطلاحين): "الرواية التاريخية" و"الرواية التي تستخدم التاريخ" وأعني بالإشكالية تلك الجدلية المتوالدة الأطروحات المتعدّدة الفرضيات بمتواليات لا تنتهي إلى نتيجة حاسمة، كالنهاية في "المشكلة" مثلاً.

إنها رواية "أبو المعاطي أبو النجا" "العودة إلى المنفى" التي صدرت طبعتها الأولى في جزءين من روايات الهلال سنة 1969، أي إنها من الأعمال المبكرة نسبياً (بالنسبة إلى الرواية التاريخية). صحيح أن الرواية صدرت بعد هزيمة حزيران 1967، ولكن ليس من الصعب الافتراض أنها كتبت قبل ذلك بسنوات إذا ما أخذنا في الاعتبار ظروف النشر والأولويات المتبعة في دار نشر كبرى (الهلال) التي تتطلب بداهة مساحة زمنية بين التأليف وعملية النشر والإعداد لها، وبين ظهور المطبوع نفسه للنور، أضف إلى هذا أن "الروح" التي كتبت بها "العودة إلى المنفى" هي روح ثورية مفعمة بالأمل والتطلع إلى غد مشرق، إنها روح ما قبل الهزيمة، وهذا ما يجعلنا نميل إلى أن الرواية كتبت قبل حزيران 1967.

بيد أن تلك الروح الثورية – على ما نرى – لا يمكن اختصارها على أنها رسالة إلى الحاضر، حتى لا نجور على شخصية العمل فنراه ينتسب – بالمطلق - إلى المنظومة التي تستعمل التاريخ، بل إن هذه الرواية في الأساس صورة فنية صادقة عن "حالة" عامة اجتاحت المجتمع المصري في الحقبة التي تصورها أحداثها ... صورة مشعة تستحضر مفردات الواقع الموضوعي – آنذاك – بدقة التسجيل، من جهة، وحرفية التشخيص، بقوة التخييل، من جهة أخرى. والمؤلف، كما هو معروف، من الطلائع الأولى من مبدعي جيل الستينيّات.

ومهما يكن من أمر فقد يكون من قبيل التسطيح أن نذهب إلى أن الصلة موصولة بشكل مباشر بين روحية الحقبة التي عاش فيها عبد الله النديم (بطل الرواية) والحالة الثورية التي سادت مع قيام الثورة في مصر سنة 1952، وحتى بدء انكسار تلك الروح بهزيمة 1967. بل يمكن القول – مع قليل من المجازفة – إن التطلع إلى الحاضر كان يطل علينا من خلال هواجس الثورة التي كان يعيشها أبو المعاطي وجيله، وهي ثورة لم تقتصر على الأدب فحسب، بل إن "الأدبية" لدى هذا الجيل كانت التعبير الفني عن المواقف الفكرية لتلك الكوكبة الستينية وتطلعاتها وإحباطاتها وتلاقيها وتشرذمها ... إلخ.

كان ذلك المنحى حاضراً، ولكنه ليس الحضور العضوي المتصل مباشرة بصيف ذلك العام من سنة 1882، الذي انطفأ انطفاءة الومضة، لتجد مصر نفسها أمام دورات متلاحقة من هذه الومضات كان آخرها - بالنسبة لزمن كتابة العودة إلى المنفى - ماحدث سنة 1952.

-2-

لنبتدئ بعنوان العمل: "العودة إلى المنفى". فهو، فنيا، يكسر أفق التوقع؛ ذلك أن تلازم مفردتي "العودة" و"المنفى"، عادة ما يستدرج حرف الجر من، وليس شقيقه "إلى"، وعلى أية حال فإن هذا العنوان يحقق الغايتين الرئيستين – بل قل الشرطين - لأي عنوان: إثارة التوقع، أو جذب الانتباه بلغة العلاقات العامة[3]، وقد تم هذا بكسره، ثم الإحاطة بمضمون العمل، لا بموضوعه فحسب؛ فقد كان يكفي، في الحالة الثانية: عبد الله النديم والثورة العرابية، أو عنوان كتاب الدكتور علي الحديدي: "عبد الله النديم خطيب الوطنية"[4].

من بعض الوجوه، فإن العنوان هنا ينطوي على مفارقة موضوعية، تعبر بصورة، ربما كانت أقرب إلى الشمول في إحاطتها، عن مضمون العمل وشخصية صاحبه، ووقائع حياته، وأحداث عصره، وإيقاع زمانه.

إن الحدث الأهم والمتكرر في حياة عبد الله النديم، يظل النفي، والمأوى المتكرر كان المنفى، وفي أسباب الحدث وتضاريس المأوى، تترى حياة الرجل؛ مذ كان يعيش حياة أقرب إلى نموذج الشطار، مرورا بدوره في الثورة العرابية، ناطقاً باسمها، بل قائداً من قادتها، وحتى وفاته، منفياً، وغير منفي في الآستانة، سنة 1896.

بصورة عامة، فإن أحداث الرواية ليست سلسلة من الوقائع التاريخية للثورة العربية ومناخها العام، تسير في ركابها وقائع حياة النديم ضمن خطين متلامسين أو منفصلين: التاريخي والشخصي، بل قل إن الحدث التاريخي - في الأغلب الأعم - هو الذي يأتي في سياق حياة الشخصية، ولعل الأفضل أن نقول: البطل. ظل هذا الإيقاع مهيمناً على خطاب الرواية خلال الثلثين الأول والثاني، ولعل الرواية، كتبت في الأصل لتكون ثلاثية، ولكن - وهذا محض افتراض - فإن مقتضيات النشر في طبعتها الأولى عن دار الهلال (1969) اقتضت إصدارها في جزءين، الأول والثاني يغلب عليهما الطابع الدرامي، في حين يغلب الطابع التسجيلي على الثلث الأخير. ويصفه المؤلف بوضوح بالجزء الثالث، بل يصدّره بعتبة يقول فيها: "ويتضمن دور نديم في الثورة العرابية خلال المدة من سبتمبر سنة 1881 إلى احتلال إنجلترا لمصر في سبتمبر 1882"[5]. ويحتل هذا الجزء ما يقل قليلا عن ثلث الرواية. في حين يعود الخطاب الدرامي بأجلى صوره خلال الجزءين الرابع والخامس، ويحتلان (في هذا الثلث الأخير من الرواية) ما لا يجاوز مئة صفحة، أي أقل من خمس الرواية، ومعنى هذا هيمنة الطابع الدرامي على الخطاب الروائي على ما يقرب من ثلاثة أرباع حجم العمل.

ولكن هذه الهيمنة لهذا المنحى أو ذاك، في أي من أجزاء الرواية، لا تذهب بنا إلى درجة القول إن ثمة توازياً يأبى الالتقاء، بل يمكن القول إن هناك تماهياً بين المنحنيين؛ فبدءاً من

التقديم، جعل السارد من مصر وبطله شيئاً واحدا، وقد عبر عن هذا الالتحام بما دعاه بـ: "الروح العامة، والبصمة المميزة"، وكان سعيه لاكتشاف هذه الروح وتلك البصمة هو الوسيلة التي ستربط أجزاء هذا الحشد من الأحداث والوقائع المتناثرة في زمن ممتد، وأماكن متباعدة، بحيث يلتحم الخطان الوثائقي والخيالي في خلية واحدة – بحسب تعبير المؤلف - تنتمي إلى الروح العامة والبصمة المميزة لشخصية البطل الروائي الفرد[6]، بل يمكن القول إن النديم في "العودة إلى المنفى" بطل، وليس شخصية روائية رئيسية أو حتى محورية فحسب. ربما كان فرداً في أبعاده البشرية القريبة، ولكنه إنسانياً ودرامياً، بطل ملحمي، يكاد يستكمل سمات البطل الملحمي كما تعارفت عليها الأدبيات النقدية.

ومع أن رؤية المؤلف تفرض على البطل (في المقدمة)، أي خارج سياق العمل، وصف "الفرد"؛ فإن من غير المرجح أن "أبو النجا" يغفل البعد الجمعي، في هذه الفردية، وهو ما ألمح إليه بتعبير: "الروح العامة".

إن البطل الملحمي ليس شخصية روائية تعبر عن حالها وعن واقعها الاجتماعي، أو حتى الإنساني فحسب؛ بل هي تجسيد حي للحظة تاريخية عبر مسيرة قومها بل أمتها. تجسيد لموقف تاريخي لدى هذه الأمة، في لحظة حاسمة يتشكل فيها واقع جديد، بقوانين استثنائية تمليها أحداث جسام كالحروب أو الثورات، أو السعي للذود عن شرف الأمة وكرامتها الوطنية[7]. كان النديم منذ بزوغ نجمه ينطوي على هذه المهمة، سواء في فعله الكلامي، خطبه، ومسرحياته، ومقالاته ... إلخ أو في فعله الميداني بوصفه أحد قادة الثورة العرابية.

إن قصة النديم مع المنفى تعبر عن هذا الالتحام مع القوم، بوصفه جزءا من الوجدان الجمعي ... جزءاً يتماهى مع الكل، وكلاً يرى في هذا الجزء ضميراً بل روحا مشتعلة.

-3-

اختفى النديم بعد الاحتلال البريطاني لمصر، ونجاح بريطانيا في السيطرة على كل جزء في مصر، لتسعة أعوام، وقبل المنفى كان نديم يمارس دوره الجليل من خلال دور المثقف ... قل بلغة اليوم المثقف الثوري أو المثقف العضوي[8]، ولكنه ظل المثقف الفاعل والمؤثر أثناء الثورة، وحتى بعد إخفاقها. هروب عظيم لمدة تسعة أعوام نجحت خلالها بريطانيا في السيطرة على كل جزء في مصر، ولكنها لم تستطع أن تصل إلى عبد الله النديم الذي بدا وكأن مصر خبأته في قلبها وفي عيونها[9].

ومهما تعددت التعريفات حول مفهوم المثقف، فثمة سمة متوافق عليها في كل تلك التعريفات والمفاهيم – إن جاز القول - وهي البعد العام في أطروحات المثقف، وفي شخصيته بصورة عامة.

ويتجلى هذا البعد بوضوح في فعالية دور المثقف في علاقته بالسلطة، حتى ولو كانت سلطة ثورية فإنها لا تتحقق إلا إذا كانت نابعة من فعالية علاقته بمجتمعه. ومن خلال هذه الرؤية بدا أن كتابة رواية عن شخصيته بحجم عبد الله النديم، ودوره التاريخي، ستكون بطريقة أو بأخرى كتابة عن مصر بكل فئاتها وطبقاتها في مرحلة من أهم مراحل سعيها للنهوض، ومهما كان ما تعرضت له من هزائم[10]. ولعل هذا أن يفتح الأبواب على مصاريعها كافة للخطوط التاريخية، وتلك التخيلية التي تضافرت لإنجاز هذا العمل، وهذا سعي تلتقي في دائرته سرود الرواية وتنوعاتها، وتحولاتها كافة.

من ذلك، واستكمالاً للوقفة عند الأنفاس الملحمية اللافحة[11] التي تنبعث من معظم الخطوط، تبرز القيمة الموضوعية والفنية للمرتكز الأساسي للشخصية المحورية (البطل) من جهته، ولحركة الضمير الوطني الذي تماهى مع الضمير الشخصي من جهة أخرى: السعي للانتصار.

ولئن افترضنا أن الحدث الثوري هو التجلي الأكبر لأي مجتمع في سعيه للانتصار؛ فإن حياة النديم القصيرة نسبيا في عداد السنين، سعي متلاحق في دروب هذا المنزع. وهذا أبرز العناصر في شخصية النديم، والسارد على ما يبدو، يلح على هذا المعنى إذ يجعل من حياة بطله سلسلة من الوقائع لا تتغير سوى بلوغ الهدف: الانتصار، كان ذلك، في البداية، على المستوى الفردي حين كان النديم يخرج ظافراً من كل مناظرة شعرية مساجلة أو زجلية أو ضمن أي لون من ألوان التعبير الأخرى.

ثم بدا هذا اللون وكأنه يتماهى مع الروح العامة للشعب المصري، وما لبثت مواهب النديم في الخطابة والمناظرة والمساجلة، ثم في الكتابة الإبداعية والمقالية أن أضحت جهازا فاعلا في حمل رسالته من أجل قضية الوطن في الاستقلال والإصلاح السياسي والاجتماعي.

والأحداث في جملتها إذن، لها مرجعياتها في المدونات ذات الصلة، ولكن هل يكتفي الروائي باستعادتها؟

لقد بدا هذا الهدف آخر ما كان يشغل بال السارد، خلال الحيز الأكبر من مساحة السرد. نعم، لقد عرف النديم شخصيات من مثل شاهين باشا كنج، وعبد العزيز بك حافظ، وأديب إسحاق، والصبي أبو دعموم، وأمه التي خطفت قلب النديم لتنجلي حكايتها معه سراباً في سراب، وشخصيات لها حضورها التاريخي من مثل سليم نقاش والبارودي وعرابي نفسه ... كل هذا الشخصيات عرفناها وألفناها ولكن إلى أي مدى وضمن أي معنى وخلال أي سياق وفي أي صورة كانت تحضر الشخصية من هؤلاء؟.

بالتأكيد ليس هو المدى الذي تجود به المدونة التاريخية فحسب، بل تحضر المخيلة لتكسو وتؤنث، بل تمنح دم الحياة وإكسير الروح، وها هو عبد العزيز حافظ، مثلاً، يقلب في ذهنه

موضوع تزويج ابنته لعبد الله النديم؛ فهل "تقليب الذهن" جزء من المدونة أم من عطاء التخييل؟

وها هو الخط التخييلي ينجز الحكاية التاريخية، ويحلق بها ويسقطها روحاً مجنحة من حالق: "وتنفس عبد العزيز حافظ عبير الأيام الخوالي، وفكر والحديث لا يزال في بدايته عاطفياً سريعا متقطعا أن الزوج الصالح هو من بعض الوجوه صديق صالح: ولكن ما أن انتهت الأسئلة السريعة والأشربة الباردة والساخنة، وهدأت العواطف [من قاسها؟] حتى وجد كلا الرجلين نفسيهما يتحدث عن الشيخ جمال الدين [الأفغاني]، وكانت صورته تطل عليهما من إطار معلق على الحائط، وكان عبد العزيز حافظ قد أبصر نفس الصورة في منزل الشيخ أحمد الزرقاني"[(12)].

واضح أن التحليق الأوسع مدى، هو ذاك الذي يصول ويجول داخل النفس البشرية، هنا يبرز دور موقع الراوي، بل هنا تتحدد درجاته وتُرسم خطاه ومساربه كما الأحداث. وليس من قبيل التبسيط أن نزعم أنه كلما تحرر دور الراوي، أعني الدور الفني وليس الموضوعي (الحكاء) اكتسبت الرواية المرتبطة بالتاريخ خصائصها المتفردة، من النوع السردي نفسه، لا من السرد التاريخي: "ولاحظ [عبد العزيز حافظ] أن الشيخ [الأفغاني] قد أحدث خلخلة في الندوات القديمة كلها فانتزع رجلا من هنا ورجلا من هناك، وكان نديم يتحدث وهو ينقل نظراته بينه وبين الصورة المعلقة، وأدرك حين أصبح الحديث عن الشيخ أن ثمة كلمات جديدة يستعملها نديم، وأن هدفه قد خفت قليلا ليحل مكانها وثوق هادئ مطمئن، ولم يقاطعه مرة واحدة، كان نديم يحس أكثر منه الأشياء المقلقة والثغرات فيوضح كل شيء ويكمل ويستدرك وكأنه صمم على أن يجعل منه تلميذا جديدا للشيخ الذي لم يكن ينقصه التلاميذ"[(13)].

من الواضح أن النص السابق توليفة بين حقيقة تاريخية مفترضة، ونقول مفترضة لأنها تقوم على خاطر ذهني، وتفاصيل أخرى، بادية للعيان، ولكن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل للمؤرخ أن يُعنى بها أو يلتفت إليها ناهيك عن أن يسجلها، وهكذا فإن الوقائع التاريخية المفترضة تخضع عند الروائي هنا، لمعالجة درامية بشكل أو بآخر.

الأمكنة والأحداث (الوقائع) والناس بأبعادهم التاريخية هم في "الرواية التاريخية" غيرهم في الواقع الموضوعي.

إن "المحروسة" (أي القاهرة) في تلك الأيام (السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن التاسع عشر)، ليست مكاناً يستوعب حياة الناس بقدر ماهي وعاء بشري تسمع فيه أنات الناس وهواجسهم وتُبصر فيه رواحهم ومجيئهم، وتسمع فيه همساتهم وجدالهم، بل تحسب فيه نبضهم ومواقفهم ورؤاهم: "وكان من الطبيعي أن يتساءل الناس عن إسماعيل صديق المهندس [مفتش

الري الشهير وأحد أوثق خلصاء الخديوي إسماعيل]... عن مصيره! وكان من المألوف أن تسمع هذا الحوار في شوارع المحروسة [القاهرة] ونواديها.

"يقولون إن مستر جوشن يصر على فصله كشرط ضروري لإصلاح الحالية المالية!

"ويفصل إسماعل صديق، ثم يتردد الهمس:

"يقولون إن جوشن يصر على محاكمته أيضا!

- وهل يسمح الخديوي بذلك؟

- وهل يملك الخديوي الآن أن يسمح أو لا يسمح؟

- ولكن إسماعيل صديق لم يكن سوى أداة الخديوي ويمكن أن تصبح محاكمة محاكمة للخديوي أيضا!

- إن قناصل الدول يتحدثون عن عزل الخديوي أيضا"[14].

إن أول ما يقدمه هذا النص إيقاعاً يرصد نبض "الناس"، وهي الكلمة التي نصت عليها الرواية، لم يقل الراوي الغائب العليم مثلا: "نبض الشارع" حتى لا يخدش – تعبيريا - إحساس الوعي بالمرحلة. والموقف الافتراضي هنا نموذجي، بمعنى أنه لا ينطوي على دلالة بل قل "حالة" واحدة. نقول هذا قياساً على الشخصية النموذجية التي قد تحمل خصائص طبقة اجتماعية بحالها. وعلى أية حال فإن النمذجة من ثمرات الواقعية، وربما من أدواتها، وأكثر من هذا فإنها تصوغ رؤيتها وتفرض أدواتها.

-4-

إن المؤلف كما هو معروف، ينتمي إلى جيل الستينيات، هذا الجيل الذي ارتقى بالواقعية من منحاها الاجتماعي، والانتقادي على الأغلب، إلى ضرب من الجنوح نحو الواقعية الاشتراكية، ثم تحولت الرؤى، بفضل جهود هذا الجيل تواكبها بعض أعمال نجيب محفوظ، من نطاق اجتماعي إلى مدار إنساني – إن جاز التعبير - والتعبير نفسه شهد تحولاً جذريا، وهذا ما تجلى عند أحد رموز السيتنيات، ربما بأكثر من غيره، إدوارد الخراط، الذي انطلق، إبداعا وتنظيرا مما دعاه بالحساسية الجديدة، أي الانتقال من عالم التعبير عن الحواس، إلى الكتابة بالحواس، وهذا ما لا نزعمه لـ "العودة إلى المنفى"، فقد ظلت أقرب إلى أدوات الواقعية الاشتراكية، وإلى آفاقها المنشغلة بالهم الاجتماعي. صحيح أن البطل هنا مثقف، بل مثقف طلائعي، ولكن أناس الثورة العرابية لم يكونوا مثقفين، والثورة نفسها لم تكن ثورة مثقفين، ولا حتى أنصاف مثقفين، بل كانت ثورة فلاحين، يقودهم فلاح في ثوب قائد عسكري، والهم العام فيها كان هم "البروليتاريا" (وعذرا على هذا التعبير من خارج دراما السياق التاريخي).

القضية إذن، قضية المهمشين، من الفلاحين وصغار العسكر وبعض مثقفي الطبقة البرجوازية البازغة آنذاك، أما الدعامة الثالثة للواقعية الاشتراكية[15]. وهي التبشير بالأمل والغد الأكثر إشراقاً وإنصافاً وعدلاً، فهذا ما أبرزته الرواية في تجسيدها لدور النديم، وما حشدته مما كتب من خطب ومقالات ودراما يلقنها ويؤديها بنفسه مع الأجيال الطالعة من أبناء الفلاحين في القرى والنجوع والأحياء الشعبية في الإسكندرية والمنصورة والمحروسة.

لقد تكفلت جهود النديم بتقديم الإجابات التي طرحتها حركة الوعي باستحقاقات الماضي والمستقبل، تلك الاستحقاقات التي كان أول من نوه عنها الشيخ جمال الدين الأفغاني ورهطه، لم ينشغل النديم، ولا سيما بعد نفي الشيخ بالمجالس، بل جاء بنفسه إلى تلاميذ المدارس في عقر دارهم: "وفي فناء المدرسة التي كانت مجرد بيت نجح النديم طوال أشهر الصيف في أن يجعل منه شيئا يشبه المدرسة، ومن حديقته شيئاً يشبه الفناء ...

"اجتمع الناس ليروا هذا المجنون الذي لا يريد أن يجد العبرة فيما يحدث لغيره. كان بعضهم قد سمع خطابه الأول وبعضهم قد سمع عنه، أو قرأ له، وكان بعضهم يريد أن يعرف ماذا يمكن أن يقوله بعد هذا كله؟

"..... كانت هذه حالهم قبل أن يستمعوا إلى خطابه الذي جاء عنوانه: بأي سبب ظهر الفرق بين الغرب والشرق؟ أما بعد أن استمعوا إلى إجابة نديم على السؤال فكنت تسمع هذه التعليقات:

- لقد ترك نديم السياسة جانبا، فيا له من داهية!

- لو كنت تفهم معنى السياسة ما قلت هذا الكلام، فما نحن فيه سببه تفوق الغرب، وما قاله نديم يشرح أسباب ما نحن فيه"[16].

يفتح النص السابق أمام الدارس أبواب عدد من الجوانب في هذه الرواية، فنية في المقام الأول.

منها ما اتصل بالحوار؛ فإن الحوار هنا يستحضر موقفاً نموذجياً، افتراضيا في الأساس، ولكنه تخييلي في كل الأحوال، والنمذجة، كما ذُكر سابقاً نبعت من الواقعية (الانتقادية والاشتراكية تحديدا) وظل هذا المذهب مرجعيتها الأولى، وربما الوحيدة سواء في الأدوات، أو في الأطروحات الموضوعية[17].

ومنها ما اتصل باللغة، سواء كانت لغة الحوار أو في السرد والوصف؛ فالملاحظ، بصورة عامة أن لغة الرواية، هي لغة الأيام التي كتبت فيها. ولكن هل كانت هذه هي نفسها اللغة السائدة أيام النديم؟

بالتأكيد فإن الأساليب كانت تختلف، إن أحداث الرواية جرت خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر؛ صحيح أن العربية كانت سادت نتيجة للخطوة الكبيرة التي اتخذها الخديوي إسماعيل بجعل العربية لغة رسمية للدواوين، مما كان له انعكاس كبير على واقع اللغة الرسمي؛ وكان الخلاص من ثم من التركية ومن ربقة أساليب الكتابة العربية السائدة آنذاك (الإخوانية والديوانية) في أفضل الأحوال، وهي الأساليب التي ظلت تشد الكتابة العربية السائدة لسبعة قرون خلت على الأقل. إن هذا ما نلاحظه في واحد من أهم الإنجازات في الإنشاء الحديث، بل الإبداع العربي في حينه، أعني كتاب المويلحي "حديث عيسى بن هشام"، الذي ظهر في العشرية الأخيرة من القرن قبل الماضي، أي بعد أحداث الثورة العرابية؛ إذ ظل أسلوب المويلحي، على الرغم مما عرف عنه من نزوع إلى التجديد في أفكاره ورؤاه، امتداداً لأساليب الإنشاء والعربية القديمة ممثلة بأفضل ما جادت به القريحة العربية من أشكال النثر الفني العربي، أي المقالة، وأهم ملمحين في ذلك الأسلوب هما قيود السجع والبلاغة بشكل عام من جهة، والاستطراد المفيد وغير المفيد، وهو الأغلب، من جهة أخرى. ومن هنا يمكن القول إن "حديث عيسى بن هشام" ومن بعده بقليل "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم كتبتا باللغة السائدة في نهايات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين عن أحداث معاصرة لزمن الكتابة، في حين كتبت "العودة إلى المنفى" عن أحداث معاصرة لهذين الكتابين، بلغة حاضر المؤلف، ولم تكن وحدها التي نحت هذا المنحى في فترة صدورها.

فقد كتب سعد مكاوي "السائرون نياما" (1963) وتدور أحداثها خلال النصف الخامس عشر الميلادي في زمن سلطنة المماليك، بلغة النصف الثاني من القرن العشرين، بل إن تصوير الشخصيات (شخصية المرابي اليهودي مثلا) جاء محملا بإسقاطات المرحلة التي كتب فيها العمل. بيد أن الأمر يختلف قليلا في "الزيني بركات" لجمال الغيطاني التي يذكر في نهايتها أنه أتم كتابتها في الفترة ما بين نهاية 1970 وأوائل 1971؛ إذ حشد فيها نصوصاً دالة على المرحلة التي وقعت فيها أحداث الرواية. (نهايات القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر، أي الفترة التي وقعت فيها مصر في أيدي العثمانيين)، وأسهم هذا في استدعاء روح تلك المرحلة، إضافة إلى لجوء الغيطاني إلى بعض "التقنيات" – إن جاز القول - الشكلية من مثل طرق التبويب وتسمية الفصول بـ "السرادقات"، وكذلك في استعمال العناصر التيبراغية (الطباعية) التي تعطي إيحاءً تاريخياً يشي بالمرحلة، والأهم من ذلك الاستعانة بالأساليب التعبيرية النابعة من قلب الحدث، من مثل البلاغات والنداءات ... إنها جدلية بل إشكالية في الرواية التاريخية بشكل عام، تستدعي ولا شك وقفة أطول مما تسمح به الضوابط الموضوعية التي تحكم حجم هذه الورقة.

ومع أن "العودة إلى المنفى" انطوت على العديد من النصوص سواء للنديم أو غيره، أي من قلب تلك الأيام، فإن لغة الرواية ظلت – بشكل عام - أقرب إلى الخطاب الروائي المعاصر، أو لنقل، خطاب الواقعية الجديد الذي عبّد نجيب محفوظ مدارجه، مع منتصف الثلاثينيات.

-5-

ولكن ماذا عن العناصر الأخرى التي تضفي – بقدر كبير من الجدارة - سمة "الرواية التاريخية" على "العودة إلى المنفى"؟ ربما كانت وقفة قصيرة أخرى، عند بعض العناصر في مكونات "نظرية الرواية" ضرورية لتأكيد شخصية هذا العمل.

لن نخوض كثيرا في ذلك العنصر الوافد إلى الرواية الحديثة عن الدراما القديمة: الحُبكة. فهذه حاضرة بعلاقاتها ومراحلها، بل ربما بدا أبو المعاطي حريصا عليها منذ السطور الأولى، حين جعل العلاقة بين الشخصيات من مثل: شاهين وعبد العزيز ونديم - بطبيعة الحال - من جهة، والأماكن من قبيل بداوى والمنصورة والمحروسة، من جهة أخرى، علاقات عليّة تراعي مبدأ السببية الصارمة إلى درجة تكاد تلامس القداسة.

ولكن نطاق العلاقات السياقية (السياقية فحسب) يتسع في الخوض عن الأحداث العامة، ويحضر هذا بأوسع تجلياته، كما ألمحنا، في الفصول الأخيرة من الرواية، حين يأخذ السارد على عاتقه مهمة إيراد الأحداث التاريخية، أي الوقائع المتصلة بالثورة العرابية، وبأسلوب تسجيلي في أفضل الأحوال، هنا وفي الجزء الثالث تحديدا[18] ينأى أبو النجا بنفسه كثيرا عن مهمة الروائي لصالح المؤرخ، ولعل أبرز الفروق بين المَهمتين أن سرد الأحداث في الثانية قد يتخذ خطا منفصلا عن حياة الشخوص؛ فلا يلامس أحد الخطين (التاريخي والتخييلي) الآخر إلا في حدود ما يتيحه السياق، وهو سياق تاريخي أولا وأخيرا. وليس هذا – فيما نرى - مزلقاً بقدر ما هو ظاهرة، قد ترتقي إلى مستوى التقليد في كتابة "الرواية التاريخية" وبمدى أوسع – بطبيعة الحال - الحال، في الرواية التي تستخدم التاريخ.

على أن حركة الراوي تعود وتمارس لعبتها في التحولات[19]، في الجزء الخامس والأخير[20]، وتسمية جزء مبالغ فيها، ولعل الأوفق: الفصل، وذلك حين يسرد الراوي الأحداث المتصلة بالمرحلة الأخيرة من حياة النديم، أي بدءاً من إخفاق الثورة العرابية وعبر قصة اختفائه التي أذهلت المؤرخين وأشعلت المخيلة الشعبية بقصص وأحداث تكاد تدخل في ضباب الأساطير.

تحول آخر؛ فعلى الرغم من ذلك، فإن الطريقة التي عرضت بها سنوات المنفى، الداخلي والخارجي، التي عاشها النديم، وهي السنوات الأخيرة في حياته التي انتهت في أواخر القرن التاسع عشر، جاءت - في معظمها - أقرب إلى الأسلوب السيري، مع أن معظم فصول الرواية ظلت تتحاشى الوقوع في براثن هذا اللون من الخطاب، وكأن المؤلف أراد أن يؤكد تداركه للأمر، فجاء المشهد الأخير من عمله، دراماياً بامتياز، إن في التعبير، أو في التخييل: "وكانت العجوز التي وقفت ترقب مقبرته في صمت ودون أن تطرف أو تبكي، لا تعرف عنه سوى أنه ولدها الذي كانت دائما تفتقده.

"وسأل شقيقه العجوز المهدم [جمال الدين الأفغاني] الذي كان برفقتهما وكأنه تذكر فجأة شيئا مهما:

- ولكن يا سيدي متى حدث ذلك؟

وتأمله الشيخ العجوز في ذهول. وكأنه لم يجد أي معنى لسؤاله، ثم قال بعد لحظة تفكر:

- أظنه كان مساء الأحد العاشر من أكتوبر سنة 1896.

ثم تمتم بصوت مختنق:

يرحمه الله..... يرحمني الله"[20].

نعم إنه مشهد طافح بالمعطيات الدرامية، وكأنه البصمة الأخيرة التي تشهد للعمل، بأنه – في المقام الأول - رواية تاريخية، بكل ما تحشده من عناصر البناء، والتخييل، ولغة الدراما، واحترام الحقيقة التاريخية كذلك. أما تقنيات السرد، فإنها بالتأكيد تستوجب أكثر من وقفة عابرة، ولعل المسعى يتحقق في مرحلة لاحقة.

خاتمة

وبعد؛

يمكن القول إن أشكالا عديدة من هذه التقنيات قد حضرت في هذا العمل، لتسبغ على سيرورة السرد تحولات كثيفة سواء في هندسة البناء العام للعمل أو بناء الشخصيات من خلال موقع الراوي، أو تنوع مستويات التعبير، مما مكن الخطوط الواصلة بين روح الحقبة التي تجري فيها الأحداث، وعناصر "الضغط الثقافي" التي لا يمكن للمبدع أن يفلت من عقالها أن تصل إلى غايتها في الإنجاز الدرامي، وبخاصة إذا انتهج الواقعية، وسار في دروبها، والتفت إلى أدبياتها والتزم بتقاليدها. وهذا بالتأكيد ما قام به أبو المعاطي أبو النجا في هذا العمل.

إن "العودة إلى المنفى" سردية روائية في المقام الأول، لكنها اتكأت في جانب منها على المدونات التاريخية وأدبيات الحقبة التاريخية التي تشكل إطارها العام، وشكلت مرجعيتها المعرفية، لكن المرجعية الأقوى والأظهر لبناء العمل وفي خطابه ظلت مرجعية فنية ... مرجعية الرواية التاريخية، بكل ما يتطلبه هذا اللون من الفن الروائي من استحقاقات، سواء في الرؤى أو في الأدوات.

وهكذا نظل أمام الإشكالية التي بدأنا بها هذه الورقة... هل نبالغ إذا قلنا إن الحكم النهائي على مدى تاريخانية العمل الروائي... أي عمل روائي أو فنيته، يبقى معلقا؟

Back to Exile

Is History a Novel or Does Novel Use History?

Nabil Haddad, *Occupant Director of the Arar Chair for Cultural and Literary Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

It is needless to say that the 'historicism' of novels is present in their 'protagonists' or in their narratives, which had occurred in some era that had had its own events and heros. Or perhaps to have its own world of narration, which takes its topics from the inventions and available information offered by its era, as well as the artistic rules and objective dissertations of that era.

The first issue regarding the novel chosen to be our case study today would be dependent upon how many referrals that society witnessed, according to the novel research, that the recepient could receive.

Moreover, the intellectual side of a literary work will also deal with the study; or with its theme or message, in addition to the learning components and their resources in any narrative piece of work, or by what is known as the 'content' (which does not mean topic), whose historical or even imaginery components are derived from the sequence of events. As for the artistic emotion, it will be incorporated into the requirements imposed by the literary piece of work in light of, on the one hand, the theory of novel, and the case study of the narrative techniques, on the other. The entirety of this lies within the frames of the dialectic issue found in 'Back to Exile': is it a historical novel, or is it a piece of literary work that uses history?

It is an on-going artistic issue that continues to be brought up each time this topic is present: novel and history. So, is this piece of literary work considered as a 'historical novel', or is it a 'novel that uses history' as a frame and vocabulary, and maybe even an environment, according to the latter's lexical definition: the set of temporal, local and social truths? This is the essential question in this study.

KeyWords: The historical novel, The novel that uses history, The journal, History line, The imginery line.

الهوامش والإحالات

1. صدرت **"العودة إلى المنفى"** في خمس طبعات على الأقل، وكانت الأولى عن دار الهلال، سنة 1969، ونعتمد في هذا البحث الطبعة الرابعة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 1999.
2. من المراجع التي يمكن أن يُنوه عنها في هذا المقام، أي في حقل الرواية التاريخية والرواية والتاريخ بشكل عام:

أ. جورج لوكاش: **الرواية التاريخية**.

ب. نضال الشمالي: **الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية**.

ج. عبد السلام أقلمون: **الرواية والتاريخ - سلطان الحكاية وحكاية السلطان.**

د. وقائع ملتقى القاهرة الدولي للإبداع الروائي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، شباط، 2005.

3. حول أهمية العنوان انظر: محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي.**
4. ينظر: علي الحديدي: **عبد الله النديم خطيب الوطنية.**
5. **العودة إلى المنفى**، ص (297).
6. المصدر السابق، ص9.
7. ينظر: ميخائيل باختين: **الملحمة والرواية**، ص26 وما بعدها.
8. ينظر: محمود أملودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث**، ص 24 وما بعدها.
9. **العودة إلى المنفى**، ص 14.
10. المصدر السابق، ص15.
11. ينظر: صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ص190 وما بعدها.
12. **العودة إلى المنفى**، ص79.
13. المصدر السابق والصفحة.
14. **العودة إلى المنفى**، ص102.
15. لعل معالجة محمد مندور لمفهوم الواقعية الاشتراكية من أفضل ما كتب بالعربية حول هذا المفهوم باستيفاء وإيجاز وإحكام، في كتابه المبكر نسبيا: **الأدب ومذاهبه.**
16. **العودة إلى المنفى**، ص 165.

17. ينظر: صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص147 وما بعدها.

18. **العودة إلى المنفى**، ص297-413).

19. ينظر تصنيف فريدمان للراوي وموقعه فكتاب أنجيل بطرس سمعان: **دراسات في الرواية المصرية**، ص89- 105. المصدر السابق، ص417-500.

20. **العودة إلى المنفى**، ص512.

المصادر والمراجع

أقلمون، عبد السلام، **الرواية والتاريخ - سلطان الحكاية وحكاية السلطان**، دار الكتاب الجديد، بيروت، (2010).

أملودة، محمود، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث**، عالم الكتب الحديث، إربد، (2010).

باختين، ميخائيل، **الملحمة والرواية**، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي - بيروت/ الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس (ليبيا)، (1982).

الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1998).

الحديدي، علي، **عبد الله النديم خطيب الوطنية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، (د.ت).

سمعان، أنجيل بطرس، **دراسات في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1987).

الشمالي، نضال، **الرواية والتاريخ**، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، (2006).

فضل، صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المدى، دمشق، (2003).

فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، الهيئة المصرية العمة للكتاب، القاهرة، (1978).

لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، ترجمة: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (2015).

مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

أبو النجا، أبو المعاطي، **العودة إلى المنفى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الرابعة، القاهرة، (1999).

وقائع ملتقى القاهرة الدولي للإبداع الروائي - دورة نجيب محفوظ، **(الرواية والتاريخ)**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، شباط (فبراير)، (2005).