محمد الداهي*

حدود التخييلي والتاريخي في تجربة جرجي زيدان الروائية

حقيق بنا الاعتراف بأن جرجي زيدان هو واضع حجر الأساس والممثل الركيز للرواية التاريخية، وهذا بحكم العدد الكبير والاستثنائي من الروايات التي أصدرها ضمن هذا المنحى الأدبي، وكذا الانفتاح على ما أثاره من أطروحات تاريخية تعالج تاريخ الإسلام من العصر الجاهلي إلى حدود العصر الحديث. استطاعت هذه المؤلفات بغزارتها، وهي التي نشرها ضمن «سلسلة روايات تاريخ الإسلام»، أن تحظى، أكثر من مؤلفاته الأخرى، بطبعات متعددة، نظرًا إلى إقبال القراء، من مختلف الأزمنة والأقطار، على اقتنائها وقراءتها وتداولها فيما بينهم.

تقديم

يُعتبر جرجي زيدان «المؤسس الحقيقي والممثِّل الرئيس للرواية التاريخية»[١]، بحكم العدد الهائل من الروايات التي أصدرها ضمن هذا الصنف الأدبي، وبالنظر إلى ما أثاره من قضايا تاريخية حاسمة ومتشعبة تغطي تاريخ الإسلام من العصر الجاهلي إلى حدود العصر الحديث. استطاعت هذه المؤلفات، التي نشرها ضمن «سلسلة روايات تاريخ الإسلام»، أن تحظى، أكثر من مؤلفاته الأخرى، بطبعات متعددة نظرًا إلى إقبال القراء، من مختلف الأزمنة والأقطار، على اقتنائها وقراءتها وتداولها في ما بينهم.

صاحبت السلسلةَ منذ البداية حملةٌ مناوئة، لتكريس تصور مغلوط عن طبيعتها ووظيفتها، وإدراجها ضمن الآداب الهامشية (Les **para**littératures)[٢]، بذريعة تواضع مستواها الفني

---

* أستاذ في جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.

(١) إكناتي كراتشكوفسكي، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى**، ترجمة عبد الرحيم العطاوي (الرباط: دار الكلام للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ٣٥.

(٢) تفيد السابقة para بما يعني: ضد ومخالف و حول وبجانب. ويعنى بها في السياق: «ما يوجد على هامش الأدب المعترف به». انظر: Alain Michel Boyer, *Les Paralittératures*, 128. Série lettres (Paris: A. Colin, DL 2008), p. 14.

ومراهنتها على تعليم القراء وترفيههم وإسداء النصح والموعظة لهم. و«من المؤسف أن نلاحظ أن هذه الروايات لم تثر أي نقد جاد لا من الوجهة التاريخية ولا من الوجهة الأدبية الصرفة، ولكن ظروف تطور الأدب العربي ما زالت كما هي عليه ريثما تتغير مستقبلًا»[٣]، وهذا ما يتطلب إعادة قراءة روايات زيدان في ضوء معايير جديدة، لفهم كيف يتفاعل فيها السِّجلان التخييلي والروائي وكيف يتقاطعان.

كان زيدان يعي أن ما يكتبه تخييل وليس تاريخًا، وهو ما جعله غير مجبر على نقل الأحداث التاريخية بحذافيرها. وبمقتضى ذلك، أضحت رواياته تحيل إلى داخلها أكثر من خارجها؛ «فالتخييل، محيلًا إلى ذاته، يخلق من تلقاء ذاته العالم الذي يحيل إليه»[٤].

يستحسن، في هذا السياق، أن تُقرأ روايات زيدان في شموليتها، لاستيعاب مقوماتها الشعرية، واستنتاج قوانينها الداخلية والبنائية، وبيان بُعدها الحداثي الذي يتجلى في قدرتها على الصمود أكثر من الروايات التاريخية التي صدرت في الفترة الزمنية نفسها. ويتمثل، أيضًا، في اعتمادها استراتجيات نصية خولت لها الرواج والاستمرارية المنشودين، وأسعفتها في إعادة تمثيل الواقع والتاريخ بطريقة تخييلية. وفي هذا السياق، سنختار رواية واحدة[٥] لإثارة جملة من الأسئلة التي تهم كينونتها النصية وشعريتها بالاحتكام إلى ملاءمة الحدث أو عدم ملاءمته، ضمن السياق الجديد الذي يحتضنه ويؤطره، بدلًا من إخضاعه لمنطق الخطأ أو الصواب. وما سنتوصل إليه من نتائج يمكن أن يعمم على الروايات الأخرى، مع مراعاة خصوصياتها.

أيديولوجية التعبير الميهمنة

يندرج اسم زيدان ضمن كوكبة من المهاجرين الشوام (أحمد فارس الشدياق، سليم النقاش، يعقوب صروف، أديب إسحاق، فرح أنطون، لبيبة هاشم، نجيب سليمان الحداد، زينب فواز... وغيرهم) الذين كان لهم دور كبير في نقل الأجناس الأدبية الحديثة واستنباتها في التربة العربية بحكم انفتاحهم على الثقافة الغربية وإتقانهم لغات الأجنبية. وممّا حفزهم على التفاعل إيجابًا مع الجنس الروائي تأليفًا وترجمة واقتباسًا، قدرةُ بُناه على مواكبة التحولات الاجتماعية العميقة التواقة إلى الخلاص من جميع أشكال العسف والتعصب والتمييز الطائفي والاعتقادي، واستيعاب ما في الحياة من كلية خفية، وإعادة تشييدها تطلعًا إلى استرجاع تناغمها الداخلي[٦].

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(4) Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, trad. de l'anglais, Etats-Unis, par Claude Hary-Schaeffer, poétique (Paris: Editions du Seuil, 2001), p. 29.

(٥) جرجي زيدان، **فتاة القيروان**، روايات تاريخ الإسلام (القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٥).

(٦) إن الملحمة ـ بوصفها كلية الحياة التي بلغت مبلغ التمام والكمال ـ تتميز من الرواية باعتبارها بحثًا عن القيم الأصلية ومشروعًا لاكتشاف ما في الحياة من كلية خفية، وهي تحن إلى العصر الملحمي حيث التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها. انظر: جورج لوكاش، **نظرية الرواية**، ترجمة الحسين سحبان (الرباط: منشورات التل، ١٩٨٨)، ص ٢٥ و٥٦.

أضحى هذا الجنس المستحدث، بالنسبة إلى هؤلاء، طليعة إبداعية، لكونه «يدعم قيم المجتمع المدني التي وجدوا فيها أخلاقهم، كما وجدوا فيها من حيث هي جنس أدبي له خصائصه المائزة وسيلة لإنطاق المسكوت عنه من خطابهم المقموع، وفي الوقت نفسه أداة إبداعية لنقد أو نقض ما يحول بينهم وبين الإسهام في تحقيق عالم المساواة والحرية»[٧].

كان لزيدان الفضل في ترسيخ بنيان الجنس الروائي في العالم العربي، وخاصة الصنف الموسوم بالرواية التاريخية. وقد كرس له ما يربو على ثلاث وعشرين سنة من عمره ، وهو ما أثمر إصدار اثنتين وعشرين رواية متسلسلة منذ العصر الجاهلي (رواية **فتاة غسان**) إلى العصر الحديث (**الانقلاب العثماني**) . وعلى الرغم من المجهود الذي بذله، ظلت أعماله مقحمة ضمن الآداب الهامشية التي تحظى برواج ومقروئية واسعين في أوساط الفئات الاجتماعية العريضة، لكنها تعاني تقصير النقاد في ما يخص إبراز هويتها الأدبية وخاصيتها الفنية.

ربما تكون نظرة المثقفين في منتصف القرن التاسع عشر، عمومًا، مبررةً بالنظر إلى هيمنة الثقافة التقليدية التي كانت تحتقر الرواية، وتعتبرها وليدًا غير شرعي، ووسيلة لترويج الرذيلة وصرف الناس عن مطالعة الكتب المفيدة والقيام بواجباتهم الدينية[٨]. في موازاة ذلك، دافعت ثلة من المثقفين ذوي الميول الليبرالية والحداثية عن الرواية باعتبارها جنسًا جديدًا يسعف، بحكم طبيعته ووظيفته، في رد الاعتبار إلى الأصوات المقموعة، ومناهضة اللغة الأحادية والأيديولوجية المهيمنة، ومقاومة السلطة المستبدة. ورغم حصول طفرات نوعية في الثقافة العربية، ما فتئ النقاد، في تعاملهم مع روايات زيدان، يكرسون على وجه العموم ما يصطلح عليه جون ريكاردو بأيديولوجية التعبير المهيمنة[٩]، وهو ما نجم عنه عدم الاكتراث لطبيعة النص الروائي والتركيز على وظيفته الأخلاقية، ورسّخ أفكارًا ومعايير مسبقة عنه، وساهم في إبعاده من مجال الآداب الجميلة (Belles lettres).

يمكن، في هذا الصدد، أن نستأنس ببعض الآراء التي بقدر ما أدت دورًا إيجابيًا في بيان المهمة التي اضطلع بها زيدان، صحبة لفيف من الرواد، في ترسيخ الجنس الروائي العربي، كان لها أثر سلبي في ترويج أفكار مسبقة عن عوالمه التخييلية.

ـ أفرد محمد يوسف نجم فصلًا[١٠] لإبراز ما أثارته روايات زيدان من جدل ونقاش حول صحة أحداثها ودقتها، وبيان مكامن ضعفها وقصورها بسبب ميل صاحبها إلى تعليم التاريخ وتعميم معرفته. وفي ما يلي بعض الملاحظات التي استأثرت باهتمامه:

---

(٧) جابر عصفور، **الرواية والاستنارة**، كتاب دبي الثقافية؛ ٥٥ (دبي: مجلة دبي الثقافية، ٢٠١١)، ص ١٧٨.

(٨) نذكر من المثقفين الذين هاجموا الرواية لكونها مفسدة للذوق ووسيلة لنشر الرذيلة وفنًّا مبتذلًا يصرف القراء عن قراءة الكتب المفيدة: مصطفى صادق الرافعي وفتحي زغلول والأب أميدي لوريول اليسوعي.

(٩) أو الأيديولوجيا المهيمنة للتعبير والتمثيل، ويقصد بها ترويج الثقافة لمفاهيم وتمايزات تصبح ـ مع مرور الزمن ـ كما لو كانت حقائق ثابتة وحجبًا داكنة تحول دون فهم الظاهرة من جديد. انظر: Jean Ricardou, «Ecrire en classe,» *Pratique*, no. 20 (Juin 1978), p. 24.

(١٠) محمد يوسف نحم، **القصة في الأدب العربي الحديث، ١٨٧٠ ـ ١٩١٤**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ١٧٦ ـ ٢٠٧.

• يُكثر زيدان من الوعظ والإرشاد لخدمة الغاية الثقافية التي كان يتوخى بلوغها. وهي تكمن أساسًا في تلقين المعارف التاريخية لعموم القراء وحفْزهم على الاستزادة منه. وكان مما ترتب على الجانب التعليمي انقطاع الخيط السردي والقصصي، وعدم العناية بالجوانب الفنية.

• إن اهتمام زيدان بكثرة التفصيلات أدى إلى إضعاف العمل القصصي وشل حركة الحياة الإنسانية ونضوب الخيال، وثبات الشخصيات وسطحيتها، وتهلهل الصنعة. وبذا «تخرج من بين يديه قطعة جافة من الأدب الموضوعي حظها من الحياة قليل. ولو تصفحت قصصه جميعًا لما صعب عليك أن تجد الأمثلة الكثيرة التي تدعم ما نذهب إليه في هذا الشأن»[١١].

• لم يعتمد زيدان على العنصر الغيبي كما كان يفعل والتر سكوت. وهو يختلف عن ألكسندر دوما الأب في شدة تقيده بالحوادث التاريخية والالتزام بها كما هي، في حين كان دومًا يتساهل في سرد الوقائع التاريخية لبواعث وغايات فنية.

• يتضح في كل ما عرضه محمد يوسف نجم عن تجربة زيدان الروائية أنه تقصد التركيز خصوصًا على مواطن القصور والضعف: «ضعف العمل القصصي»؛ «قطعة جافة من الأدب الموضوعي»؛ «ضعف الحاسة الفنية»؛ «الصنعة المهلهلة»؛ «ضعف الخيال»؛ «ضعف جانب الإبداع في القصة»؛ «وحدة التأثير مفقودة»؛ «النسج مخلخل ومفكك»... إلخ. ولا يكمن الضعف في طريقة تمثيل زيدان للأحداث التاريخية وإنما يمس الجوانب كلها، بما فيها الشخصيات والوصف والأسلوب، وهو ما يُعَدّ عيبًا فنيًا يتطير منه القارئ الذي يتطلع إلى القيم الأدبية ويحرص على المتعة الفنية. إن عمل زيدان، في نظر محمد يوسف نجم، قطعة جافة ومهلهلة وهزيلة، تنعدم فيها سمات الفن القصصي بسبب الاعتماد على الأسلوب الصحافي الساذج البسيط، والاهتمام بالحقائق أكثر من الخيال، وتقطيع السياق بالإكثار من الوعظ، وعدم إطلاق العنان للخيال بهدف استحضار الحلقات التاريخية المفقودة ومنح الشخصيات أدوارًا ووظائف جديدة ومتخيلة.

ـ صنّف عبد المحسن طه بدر روايات زيدان ضمن التيار الذي جمع بين التعليم والتسلية، وشبّه ما قام به في ميدان الرواية بما حاوله خليل مطران في ميدان الشعر: «حاول التوفيق بين متطلبات البيئة من ناحية وبين تأثره بالشكل الروائي الغربي من ناحية ثانية»[١٢]. وكان له الفضل في ظهور لون آخر من الرواية التعليمية يختلف عن سابقه في كونه يعتني بالجانب القصصي بقدر عنايته بالجانب التعليمي، وإن كان ما زال يعتبر العنصر القصصي خادمًا للجانب التعليمي، في حين كان التيار السابق «تعليميًا خالصًا، وكان العنصر الروائي فيه على الهامش إلى حد كبير»[١٣]. ويرجع الفضل في ميل زيدان إلى الرواية التاريخية إلى سْكوت الذي يُعتبر رائد هذا النوع من الرواية، وهو الذي أوحى لزيدان بكتابة

(١١) المصدر نفسه، ص ١٨١.
(١٢) عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣٢، ط ٣ مزيدة ومنقحة (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٩٤.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٩٥

سلسلته في التاريخ العربي. ومما يؤكد هذا الفرض أن زيدان زار إنكلترا سنة ١٨٦٦، وباشر كتابة رواياته التاريخية سنة ١٨٨٩. وكان مطّلعًا أيضًا على ما كتبه ألكسندر دوما الأب في هذا المجال، وواعيًا بما يميزه منه وممن اقتفوا أثره، «فهو يرى أنهم يجعلون التاريخ خادمًا للفن، أمّا هو فيجعل الفن خادمًا للتاريخ»[١٤].

يمكن أن نجمل موقف بدر من روايات زيدان في النقاط الآتية:

• كان زيدان ـ في نظره ـ يراهن على جذب اهتمام أنصاف المثقفين، سعيًا إلى تعليمهم التاريخ بالوسيلة الفنية التي تروقهم، وهذا ما جعله يولي أهمية للمسعيْن التعليمي (تلقين القراء معارف عالمة مستوحاة من السجل التاريخي) والترفيهي (الحرص على إرضاء رغبات القراء وتوقعاتهم وأذواقهم).

• يفتقر زيدان إلى الإحساس القومي في إعادة تمثيل التاريخ والثقافة العربيين. وبمقتضى ذلك، يتوقف، على وجه الخصوص، عند الفترات المضطربة التي تبين جشع الخلفاء وانتهازيتهم، وتضحيتهم في سبيل الملْك بأقرب الناس إليهم، ويضفي هالة مثالية على الأديرة والرهبنة، ويتحاشى استحضار الفترات المشرقة الخاصة بأمجاد العرب وبطولاتهم.

• كان زيدان معلمًا للتاريخ بحكم عنايته بالحقيقة التاريخية أكثر من اهتمامه بالعناصر الروائية والتخييلية. وقد حرص ـ في المقام الأول ـ على الدقة التاريخية لترغيب القراء في مطالعة التاريخ، وتعرُّف ما يجهلونه عن ماضيهم واستخلاص العبَر المناسبة منه.

ـ يدعم جابر عصفور المنحى العام الذي سار فيه عبد المحسن طه بدر، مبرزًا مدى حرص روايات زيدان على التوفيق بين الجانبين التعليمي والترفيهي. وقد لجأ مجايلو زيدان، وخاصة الشوام منهم، إلى الرواية «بوصفها النوع الأدبي الأقدر على تجسيد الوعي المديني من ناحية، والأكثر تأثيرًا في إشاعة أفكار الاستنارة والتمثيل على قضاياها من ناحية مقابلة»[١٥]. كانت الرواية، في مخاض المشروع النهضوي، وسيلة للتثقيف العام بنشر أفكار جديدة ومعارف عالمة، وأداة من أدوات الاستنارة لإحداث تغيرات جوهرية في البنى الاجتماعية والثقافية والعمرانية.

ويرى عصفور، في هذا الصدد، أن العلاقات الوظيفية التي ربطت روايات النهضة بالقارئ كانت تنطوي على جانبين متلاحمين، وإن تفاوتت تجليات كل واحد منهما في هذه الرواية أو تلك. **أولهما** جانب معرفي يتصل بالمعارف التي يتوخى الروائي إيصالها إلى القارئ، وهي، عمومًا، تهم ما تعرفه المدن الصاعدة من تطورات ذات صلة بالتحديث الفكري والتمدن العمراني. **وثانيهما** جانب أخلاقي يتفاعل إيجابًا مع الجانب المعرفي، فلا معنى لمعرفة محدثة من دون أخلاق تماثلها، وهو ما يحتم

(١٤) المصدر نفسه ص ٩٥.
(١٥) عصفور، **الرواية والاستنارة**، ص ٣٦١.

على سيرورة التمدن أن تكون مصحوبة بأنماط جديدة من السلوكات والقيم، وبصيغ مغايرة في التفاعل مع العالم الخارجي وتدبير شؤونه.

وممّا ركز عليه عصفور في تقييم تجربة زيدان الروائية، نذكر ما يلي:

• كان ـ في رواياته ـ يجمع بين مشروعه الإبداعي والفكري، تطلعًا إلى التوفيق بين المتعة والتعليم. وقد حرص على نقل الوقائع التاريخية بأمانة لأهداف تعليمية صرف، واضطر، في الآن نفسه، إلى التوسع في وصف العادات والتقاليد ونسج قصص غرامية بغية تشويق القارئ، وحفزه على إتمام الرواية، وهو ما سبق لزيدان أن أكده في تقديم روايته **الحجاج بن يوسف الثقفي**.

• لم تفارق النزعة الأخلاقية القراءة التاريخية التي قام بها زيدان لتاريخ التمدن الإسلامي، ولم تزده هذه النزعة، مع مر السنين، إلا صمودًا للدفاع عن جدوى الرواية، ومُحاجَّة من حاربوها بذريعة الدين وإفساد الأخلاق. ولم يثنه الهجوم الذي تعرض له عن أداء رسالته في إبراز قيم التسامح التي رافقت عصور ازدهار التمدن الإسلامي. كانت هذه الخلفية حاضرة بقوة في أعماله للإجابة عن سؤال المرحلة الذي يخص وضع المسيحيين في العالم العربي، وسعيهم إلى تأكيد هويتهم الثقافية في مجتمع يؤمن بالتعدد والاختلاف، ويقر بتكافؤ فرص المواطنين على أساس مؤهلاتهم الشخصية وليس على أسس عرقية أو دينية أو طائفية.

• أتاح المناخ الثقافي في مصر للأقليات المسيحية هامشًا رحبًا للدخول في معارك مع المحافظين من أجل تأكيد قيم المجتمع المدني، ومساءلة التاريخ الإسلامي، ومقاومة المحرمات الاجتماعية والاعتقادية. فتح هذا الجو الثقافي لزيدان آفاقًا لمواصلة مشروعه الروائي الذي راهن ـ من خلاله ـ على إعادة كتابة التاريخ العربي والإسلامي روائيًا «من منظور يؤكد معاني التسامح الملازم لتفاعل الأجناس والأعراف وحوار الثقافات»[١٦].

ـ يشيد عبد الله إبراهيم أيضًا بقدرة زيدان، في مدة وجيزة، على إصدار كم هائل من الروايات، بدأها بـ **المملوك الشارد** سنة ١٨٩١، وختمها بـ **شجرة الدر** في سنة وفاته (١٩١٤). وتزامنت تاريخياته مع حقبة تاريخية عرفت ازدهار تأليف الروايات التاريخية وتعريبها واقتباسها. ومما استهدفه زيدان في مشروعه الروائي «إعادة تفريغ التاريخ العربي ـ الإسلامي من مظانه الكبرى وتقديمه مبسطًا ومتتاليًا»[١٧]. ولشد انتباه القارئ وتشويقه، كان يختلق قصة غرامية كمن يتبل الطعام بالملح لاستجلاب النكهة المنشودة.

يمكن أن نجمل، في ما يأتي، أهم القضايا التي أثارها إبراهيم في تقديم تجربة زيدان التي تندرج ، ضمن محاولات أخرى، في إطار استنبات بذور الرواية في التربة العربية:

---

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٨٦.

(١٧) عبد الله إبراهيم، **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**، ٢ ج (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٣)، ج ١، ص ٢٥٣.

• التبست الفروق في ذهن زيدان بين التاريخ باعتباره وثيقة والسرد بوصفه تخييلًا، وهو ما جعل الأحداث تنساب في سياق غير سياقها. وعوض أن تكون مرجعًا، كما أراده زيدان، أضحت مصدرًا لبث المواعظ الاعتبارية المتعددة الأبعاد والأغراض.

• وجّه زيدان نقدًا إلى الرواية التاريخية الأجنبية التي جعلت التخييل (Fiction) الروائي حاكمًا على التاريخ لا هي حاكمة عليه كما فعل هو. وكان إن التزم بعرض أحداث تاريخية يضطر، حيثما كان لا يستطيع العثور على معطيات موثوق بها، إلى ابتداعها من مخيلته. وعلى هذا النحو، كانت «شخصياته تتحدر من مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية. ومثال النوع الأول شخصيات رواية ‹العباسة› ورواية ‹مسلم الخرساني› وبعض شخصيات ‹عذراء قريش›. ومثال النوع الثاني بعض شخصيات رواية ‹الانقلاب العثماني› و ‹أسير المتمهدي› و ‹جهاد المحبين›»[١٨].

• ظل زيدان وفيًا للنسق الدلالي العام المشدود إلى الموروث السردي القديم الذي يقوم على الثنائيات المانوية من قبيل الخير والشر، الفضيلة والرذيلة؛ «فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير، ومعاداة الشر، ويفضلها على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييرًا يُذكر عليها إلى النهاية»[١٩].

• انتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بالسلسلة التاريخية التي دشنها زيدان، وظلت مدةً طويلة تحظى باهتمام القراء وتخاطب توقعاتهم. ونتيجة ظهور حاجات ثقافية وأخلاقية جديدة، انحسرت الظاهرة نفسها، ثم سرعان ما اتخذت منحى مغايرًا يصطلح عليه عبد الله إبراهيم بالتخيل التاريخي، ويعني به «المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما»[٢٠].

إن العينات الأربع كافية لإعطائنا صورة مجملة لطريقة تعامل النقاد، على اختلاف فرضياتهم ومشاربهم وتجاربهم، مع روايات زيدان.

فالمقاربات تتفق في تبيان الوظيفة الأخلاقية التي تقوم عليها روايات زيدان؛ فممّا حضه على كتابة الرواية تقديم المعطيات التاريخية في حلة مبسطة، سعيًا إلى تحبيب التاريخ إلى شريحة عريضة من القراء، وتنمية رصيدهم المعرفي والثقافي، وملء ثقوب الذاكرة الجماعية وفرجاتها. وبهذه الطريقة،

(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٥٦.
(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٥٦.
(٢٠) عبد الله إبراهيم، **التخيل التاريخي: السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١)، ص ٥.

التي تزاوج بين الإمتاع والإقناع، ساهم زيدان في تقديم العظات والعبر المناسبة للقراء، بهدف تعزيز صلاتهم بجذورهم الثقافية وأصولهم التاريخية.

وقد توخى زيدان الفائدة الاجتماعية لاجتذاب القراء، على نحو ألكسندر دوما الأب، لنفض الغبار عن حقائق تاريخية طاولها النسيان. كانت العمدة في رواياته على التاريخ تفاديًا للتساهل في سرد وقائع بما يغالط القارئ ويوقعه في الضلال، وهو ما حفزه، في فترة شديدة الحساسية تجاه أي محاولة لإعادة قراءة التاريخ والنبش في سجلاته، على تمييز مشروعه مما كتبه الأجانب (وهو يقصد تحديدًا أعمال ألكسندر دوما الأب وسكوت). وهذا واضح في المقدمة التي صدّر بها روايته **الحجاج بن يوسف الثقفي**، ومنها نقتطف ما يلي: «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»[٢١].

لم يكن هدفه كتابة التاريخ وسرد وقائعه وتواريخه بأمانة ودقة بالغين، وإنما كتابة رواية مشوقة يستثمر فيها حذاقته وبراعته بـ «التوسع في الوصف»، و«تمثيل الوقائع التاريخية» و«بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم». وهو، في ذلك كله، لا يتوخى أن تكون الرواية التاريخية «حجة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق». وهي إن كانت تاريخًا مدققًا يمكن الاعتماد عليه والوثوق به، فإنه لا يطلب «الثقة بها إلى هذا الحد».

من خلال هذه الشذرات[٢٢] يتضح أن زيدان كان واعيًا بالفروق بين تدوين التاريخ وكتابة الرواية، ومدركًا ما تتيحه الرواية من حرية لتمثيل الوقائع التاريخية من دون التساهل في سردها وقلب حقائقها، بما يضل القراء ويُحدث البلبلة في أذهانهم. وممّا أسعفه في التغلب على كثرة المصاعب التي اعترضته أنه مؤرخ ملم بتاريخ العرب والغرب، وحريص على التحري في المعلومات من مظانها. كما أنه روائي واع باللعبة الروائية ومزالقها بما تثيره من مفارقات وقضايا يصعب ضبطها والتحكم فيها نظرًا إلى حساسية المرحلة التي نشأت فيها الرواية العربية.

أشاد النقاد الثلاثة، على نحو متفاوت، بأسلوب زيدان، لكنهم أخذوا عليه أدلجة الذاكرة وتحوير محتوياتها وتطويعها، وإيلاء الأهمية للحقيقة التاريخية على حساب العناصر الروائية، والافتقار إلى الإحساس القومي المتحمس الرامي إلى إحياء الماضي، والعناية بتقديم العجيب والغريب من الأحداث لإرضاء القراء، وتشابه العقد ومصائر الشخصيات في نسق دائري مغلق في البناء والدلالة، ووضع الشخصيات في منازعة أخلاقية قوامها مناصرة الحق ومناهضة الشر. ونستثني، في ما يخص أدلجة الذاكرة، جابر عصفور الذي ركز على قيم التسامح في روايات زيدان، والتي تجد تعليلها بما

(٢١) جرجي زيدان، **الحجاج بن يوسف الثقفي** (القاهرة: دار الهلال، ١٩٥٠). وقد اعتمد عبد المحسن طه بدر وعبد الله إبراهيم على مقدمة الرواية.

(٢٢) وهي مستمدة من المقدمة التي صدر بها زيدان رواية **الحجاج بن يوسف الثقفي**، ومن: **الهلال** (أيار/مايو ١٨٩٩)، ص ٤٢٩.

كانت تعيشه الأقلية المسيحية في مصر وتعانيه من كل أشكال التزمت والانغلاق والتعصب، وهو ما حضها على التكتل والتآزر من أجل تحرير الثقافة العربية من سطوة الاتباع والجمود والنظرة الأحادية، وتكريس لوازم النزعة المدنية التي لا تميز بين البشر على أسس عرقية ودينية، وإنما على ما يتوفرون عليه من كفاءات مهنية وطاقات إبداعية.

إن مثل هذه الأحكام لمتفرقة بصيغ متقاربة في مراجع أخرى، وهي ـ عمومًا ـ تحتكم إلى التمييز القائم والمتداول بين الرواية الفنية التي ظهرت مع **زينب** سنة ١٩١٢ كمحاولة يستحي منها صاحبها[٢٣] والرواية غير الفنية التي تعتني، في المقام الأول، بالتسلية والترفيه لإرضاء فضول القراء. ويعتبر النقاد هذا النوع من الرواية أبسط أنواعها وأكثرها بدائية وسذاجة[٢٤]، بل إن منهم من يرفض اعتبارها رواية فنية على الإطلاق[٢٥].

من اللانص (Non texte) إلى النص

صاحب أيديولوجيةَ التعبير المهيمنة تشويشَ أحدث اختلالًا في نظام البنية والخبر[٢٦]، وأدى ، مع مر السنين، إلى طمس العمل[٢٧]. ومن وظائف الثقافة إزاحة التشويش بإقامة تواصل فعال مع الآخرين والمحيط. ومن آثار التشويش على روايات زيدان ترويج انطباعات ومواقف مسكوكة حولها، وهو ما حال دون فهمها على حقيقتها وسجيتها، وساهم في الاستخفاف بقيمتها الفنية. ويمكن، في ما يأتي، أن نذكر بعض المعايير التي تحكمت في تهميش روايات زيدان وإدراجها ضمن الآداب الهامشية التي تحظى بشعبية كبيرة، في حين أنها تُنعت بأنها تفتقر إلى المواصفات الفنية المنشودة.

لم تظهر الرواية مع **زينب** لمحمد حسين هيكل، كما ألحت الكتابات التي كانت دعمت وزكت ما كتبه يحيى حقي في **فجر القصة المصرية** (١٩٦٠)[٢٨]، وإنما امتدت إلى فترة سابقة تضاربت فيها الآراء بشأن تحديد النص الروائي الأسبق. ويرجح، في هذا الصدد، أن تكون بداية الرواية على يد خليل الخوري الذي نشر روايته **وي. إذن لستُ بإفرنجي** مسلسلة في جريدة **حديقة الأخبار**، ثم طبعها في كتاب في سنة ١٨٦٠ بعد أن ألحق بها بعض التغييرات التي لم تؤثر في البناء العام للرواية. وبعد

(٢٣) ـ نشره محمد حسين هيكل رواية **زينب** متسلسلة سنة ١٩١٢، وطبعها سنة ١٩١٤ على اعتبار أنها « مناظر وأخلاق ريفية» بقلم « مصري فلاح». ولم يجرؤ على ذكر اسمه على غرة غلاف الرواية إلا في سنة ١٩٢٩.

(٢٤) بدر، ص ١٠٣.

(٢٥) إدوارد مورجن فورستر، **مظاهر الرواية**، نقلًا عن: المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٢٦) استعار يوري لوتمان مفهوم «التشويش» من نظرية التواصل، أي ما يؤدي إلى إعاقة التواصل السليم بين المتحاورين. انظر: Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier [et al.]; sous la direction d'Henri Meschonnic, bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1973), p. 124.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٢٨) يقول يحيى حقي في هذا الصدد: «من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة، فأثبتت لنفسها أولًا حقها في الوجود والبقاء، واستحقت ثانيًا: شرف مكانة الأم في المدد منها والانتساب إليها، وإلا أين كنا نداري وجوهنا لو التفت القماط على خلقة دميمة مشوهة»، انظر: يحيى حقي، **فجر القصة المصرية: مع ست دراسات اخرى عن نفس المرحلة** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥)، ص ٤١.

أن توافرت الشروط المناسبة (صعود الطبقة الحديثة، المثاقفة، الترجمة، الصحافة، التطور العمراني)، ساهم المثقفون الشوام، ومن ضمنهم زيدان، في ترويج الشكل الروائي بوصفه أداة للاستنارة والاستنهاض من جهة، ووسيلة لاستنطاق مكنون الذات وحفزها على التحرر من براثن التقليد والاتباع من جهة أخرى. وفي موازاة تأريخ الرواية العربية، كُرّست أيديولوجية التعبير المهيمنة ورُوّج لها، الأمر الذي عمّق الهوة بين الرواية الفنية ورواية التسلية والتعليم، وسدد سهام النقد اللاذع على تجارب روائية معينة لبواعث دينية وقومية وأيديولوجية. ومن نتائج ذلك السلبية أن كثيرًا من التجارب الروائية لم تستوف حقها من المتابعة والمساءلة والتحليل، ولم يجر التوسع في إبراز دورها الثقافي والفني الذي اضطلعت به في خضم الاستنارة التي شملت مختلف مناحي الحياة ومرافقها.

ـ أُبعد صنف من الروايات من خانة الفن الحق الذي هو تعبير وخيال ولغة[٢٩]، وأُدرج ضمن الفن الزائف الذي هو صنعة خالية من الانفعالات الصادقة: «ولا هدف لهذه الصنعة سوى معاني التعليم المتضمنة في دلالات التمثيل بالإضافة إلى معاني الترفيه»[٣٠]. وقد استبعد كثير من النصوص الروائية من خانة الفن بدعوى أنها مختلطة بكثير من الشوائب التي تفسد على الناس ذوقهم وحكمهم ومتعتهم، وبالنظر إلى كونها، أيضًا، تستهدف المنفعة لتحقيق وظيفة الترفيه والتثقيف والتعليم.

ـ وقع الاختلاف بين من يزعم أن الرواية جنس وافد اكتملت شروطه مع رواية **زينب** ومن يحاول دحض هذا الطرح، معتبرًا أن الرواية نبتة عربية ظهرت قبل الاحتكاك بالحضارة الغربية. وفي كلتا الحالين، يمكن اعتبار أن نقطة الانطلاق هي «الصدمة الثقافية الغربية» لتبرير بداية الرواية العربية، إمّا استجابة لإكراهات الخروج من النفق المظلم إلى مشارف العصر الحديث، وإمّا تحسرًا على إجهاض المعمر لنهضة عربية تعتمد أساسًا على إمكانياتها الثقافية ومقوماتها الذاتية.

وكثيرًا ما تفضي النظرة الجوانية المنكمشة على ذاتها إلى إغفال عوامل المثاقفة التي فتحت أعين العرب على ما يحدث في الغرب من تطورات وطفرات على جميع الأصعدة، وحفزتهم على استلهام العبر المناسبة لتصحيح مكامن التأخر التاريخي والسعي للحاق بالدول المتقدمة. وبفضل المثاقفة (عن طريق الترجمة والتعريب والاقتباس والصحف والسفر إلى الديار الأوروبية)، اطلع العرب على الأجناس الأدبية الجديدة (وفي مقدمتها الرواية)، وارتأوا، لراهنيتها وحداثتها، استنباتها في التربة العربية وتطويع بناها بالنظر إلى مؤهلات كل واحد منهم وأغراضه.

أدرك زيدان، أسوة بمثقفين عرب آخرين، مدى ملاءمة الشكل الجديد في التقاط تفصيلات اليومي، وإعادة تمثيل الموروث السردي والمدونة التاريخية، وهو ما دعمته عوامل ثقافية وتاريخية وحضارية، وبوأته المكانة المستحقة ليكون أداة من أدوات التحديث والاستنارة، ووسيلة لمقاومة جميع أشكال

(٢٩) استلهم جابر عصفور مفهومي الفن الحق والفن الزائف من كتاب **مبادئ الفن** لألفن روبين كولنغوود، انظر: «ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية»، انظر: محمد برادة [وآخرون]، **الرواية العربية.. ممكنات السرد: ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر**، عالم المعرفة؛ ٣٥٧ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٨)، ص ١٥١.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٥١.

التقليد والمحاكاة. وفي المقابل، التزم روائيون آخرون في أعمالهم بمحاكاة المقامة القديمة والضرب على منوالها، «الأمر الذي جعلهم خارج سياق لحظة التولد الأساسية. وذلك من حيث انتسابهم الأدبي إلى زمن قديم انقضى. زمن ظل وعيهم الاجتماعي أسيرًا له. ولذلك سرعان ما طوى النسيان ما كتبوه، ولم يترك علامة في ابتداء زمن الرواية العربية، فما كبتوه ظل جامدًا في مداره المغلق المحصور في قطب الموروث وحده»[٣١].

ـ دعمت أيديولوجية التعبير المهيمنة لدى القراء العرب فكرة مفادها أن روايات زيدان تزيف تاريخ العرب وتشوهه، وهذا ما حض على إبعادها من البرامج التعليمية والجامعية خشية أن تفسد عقول الناشئة وتلقنهم معطيات مغلوطة. وحين يختار الطالب عينة من روايات زيدان فهو يهتم، في المقام الأول، بما تتضمنه من تمييع للقيم والمثل، ومن تزييف للحقائق والمعطيات، لذا يتحفز أكثر على إزالة الشبهات التي علقت بتاريخ الأمة العربية، وتصحيح كثير من المعطيات المزيفة، وردّ الاعتبار إلى الأسلاف تنويهًا بجهودهم ومنجزاتهم، وتأهيلًا لمكانتهم التاريخية[٣٢].

تعرضت روايات زيدان لكثير من النقد بدعوى أنها تلقن شباب الأمة العربية سمومًا حقيقية عن طريق قصص غرامية مشوقة ومثيرة. وقد ألّف في هذا السياق شوقي أبو خليل كتابًا عن روايات زيدان[٣٣] لبيان مساوئها ومثالبها في التحامل على العرب وتحقيرهم، وإلحاق أضرار وجروح رمزية بماضيهم، وتشويه صورهم وترويج أكاذيب عنهم: «إن الغاية التي توخاها زيدان هي تحقير الأمة العربية، وإبداء مساوئها، وتمييع تاريخها وتفسيره جنسيًا فرويديًا، ولكنه لما كان يخاف ثورة الفتنة، غيّر من مجرى القول، ولبس الباطل بالحق، فما ترك سيئة إلا وعزاها للعرب، أمويين وعباسيين، وما خلّى حسنة إلا وابتزها منهم، وكل ذنبهم عرب على صرافتهم»[٣٤].

بما أن هذه الروايات أساءت إلى سمعة الأمة العربية على نطاق واسع (بترجمتها إلى الفارسية والتركية والأذرية والهندستانية..)، فهي، في نظر شوقي أبو خليل ومن سار على هداه، تحتاج إلى إبراز خطورة رسالتها التي تقوم على الدس والافتراء والتشويه، وبيان خبث طوية صاحبها. وهذا ما حرض شوقي على تصيد هفوات زيدان وسقطاته، والنبش في سيرته، والتنبيه إلى قلبه للحقائق وتزييفها، وتشويه المسلمين وإظهارهم في أبشع المراتب؛ فزيدان، في نظره، لم يكن بريئًا في ما حكاه، بل كان يتعمد فيه «التخريب والكذب لأجل تحقير العرب، عن سوء قصد، لا عن جهل، فلا ينقص جرجي العلم بعد أن أوهم قراءه أنه عاد إلى مصادر ومراجع عربية.. لكنه تعمد

(٣١) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٣٢) نذكر على سبيل المثال: هويدا محمد الريح الملك، «جورجي زيدان وروايات تاريخ الإسلام: دراسة تحليلية،» (بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة العربية، جامعة الخرطوم، نيسان ٢٠١٠). استخلصت الطالبة أن روايات زيدان تأثرت بالنظرة الغربية التي تفتقر إلى الروح العلمية، وتغض الطرف عن أمجاد المسلمين، وسلطت الضوء على مواقفهم السلبية بهدف الحط من قدرهم وصرف الأنظار عن حضارتهم.

(٣٣) ـ شوقي أبو خليل، **جرجي زيدان في الميزان**، ط ٢ (دمشق: دار الفكر، ١٩٨١).

(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٠.

التحريف، وتعمد الدس والتشويه، وتعمد فساد الاستنباط مع الطعن المدروس.. لعمالته الأجنبية، ولتعصبه الديني»[٣٥].

ـ لا يمكن النص أن يؤدي وظيفته الاجتماعية إلا بفضل تواصل جمالي.. إن النص المتعامل معه لوحده في منأى عن السياق الثقافي (أي سياق تؤطره شفرات ثقافية) هو شبيه بشاهدة مكتوبة بلغة غير مفهومة[٣٦]. إن أراد الكاتب أن يشتغل نصه بطريقة سلسة، عليه أن ينتقي الاستراتيجيا (إمكانية من إمكانيات تنظيم النص) التي تكون مستجيبة لتراتبية من الشفرات الثقافية. وفي هذا السياق، يُطرح سؤال يتعلق بالتمييز بين نص فني وآخر غير فني. إن الإجابة عن هذا السؤال تحتاج إلى مجهود مستقل، وهو ما يفضي إلى سؤال آخر يمكن أن يجيب عن الإشكال المطروح مؤقتًا: «في أي حال يكون فعْل التواصل الفني ممكنا؟»[٣٧]. ويستعرض يوري لوتمان في هذا الصدد أربع إمكانيات[٣٨] سعيًا إلى الإجابة عن السؤال من جوانب وزوايا متعددة:

- يبدع الكاتب النص بوصفه نصًا فنيًا، ويتلقاه القارئ ـ في المقابل ـ بالطريقة نفسها.
- لا يبدع الكاتب النص كما لو كان عملًا فنيًا، في حين يتعامل معه القارئ من منظور جمالي (على نحو التعامل المعاصر مع النصوص المقدسة والتاريخية للآداب القديمة والقروسطية).
- يبدع الكاتب نصًا فنيًا لكن القارئ غير مؤهل لإيجاد تنظيم مماثل ينطبق عليه مفهوم الفنية (artisticité)، وهو ما يجعله يتعامل مع النص من وجهة الإخبار وليس الفن.
- حالة مبتذلة: ينتج الكاتب نصًا غير فني، ويتلقاه القارئ ـ في المقابل ـ بالطريقة عينها.

تنطبق الحالة الثالثة على روايات زيدان. وقد ساعدت عوامل كثيرة على تعزيز أيديولوجية التعبير المهيمنة (جمالية الرَّوْسم esthétique du cliché)، وهو ما أدى إلى تجريد روايات زيدان من الخاصية الفنية، والتعامل معها كنصوص ذات وظيفة إخبارية وأخلاقية (التعليم والترفيه). ويحتكم، في هذا الصدد، إلى الأنساق الثقافية السائدة التي تضع تصنيفات لتمييز النصوص وفق مستواها الفني (رفيع/منحط)، وملاءمتها الاجتماعية والثقافية (صالحة/طالحة) ووظيفتها الأخلاقية (مقدس/مدنس). ورغم سعي زيدان إلى التميز عن رعيل التيار التعليمي الخالص في بداية القرن العشرين، وحرصه على التشويق الفني، فقد استُبعدت رواياته من الأدب الرفيع وأُدرجت ضمن الأدب الهامشي (Paralittérature) للاعتبارات التالية: ضعف المستوى الفني؛ المراهنة على الوظيفة الإخبارية (التعليم والترفيه)؛ خطورة المحتويات المزيفة والمشوهة على ذوق الناشئة وسلوكهم؛ انتفاء الحماسة القومية بسبب إيثار الفترات المتوترة والحساسة على المراحل المشرقة والمجيدة؛ التعصب الديني والعمالة الأجنبية.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

(36) Lotman, p. 392.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٣٩٣.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٣٩٤.

يجهز القارئ نفسه بجماع من الإمكانيات (possibilités) التي تسعفه في قراءة النص وتلقّيه وسوغ شكله ومحتواه، لكنه يتسلح أحيانًا بجماع من اللاإمكانيات (impossibilités) التي تجعله يتطير من بعض النصوص أو يجد صعوبة في تلقّيها وقراءتها: «إن تحطيم البنية المنتظرة من لدن القارئ يحدث عندما يختار الكاتب وضعية غير ممكنة بالنظر إلى قواعد شفرة يتحكم فيها نسق معين من التربية الفنية، وهو ما يؤثر في جودة العمل، ويحفز على اتهام صاحبه بعدم الكفاءة وهتك المحرمات والوقاحة»[٣٩].

كيف يمكن أن نزيح سرديات زيدان من وضعية غير ممكنة إلى وضعية ممكنة؟ وكيف يمكن إرساء جمالية تماه جديدة تخلّصها من الرواسم والشوائب التي علقت بها، وجعلت سهام النقد اللاذع تصيب صاحبها لعدم كفاءته الفنية ولوقاحته بسبب تشويه تاريخ الأمة العربية، وإظهار الخلفاء في صور منحطة وبشعة؟

في إثر الانفتاح على المستحدثات المعرفية والمنهجية، روجع كثير من الرواسم التي تضع حدودًا واهية بين النصوص، وتستبعد نصوصًا معينة من حقل الأدب احتكامًا إلى معايير معيّنة. وهكذا، أُعيد الاعتبار إلى **ألف ليلة وليلة** بعد قرون من تهميشها بدعوى ابتذال أسلوبها وعدم جدوى محتوياتها. وفي السياق نفسه لاحظنا في العقود الأخيرة اهتمام الطلبة الباحثين بروايات زيدان لإعادة تحليلها في ضوء فرضيات ومفاهيم جديدة تمكنهم من إبراز فنيتها وجمالتيها في منأى عن الأحكام المسبقة والجاهزة[٤٠].

نسبية مفهوم «الأدبية»

تقيم المؤسسة الأدبية نماذج من التراتبيات على أسس من المعايير التي تتغير مع مر الزمن بسبب الطابع النسبوي للثقافة. وهي تعمل على ترويج التسميات والرواسم والأحكام بخصوص المؤلفات المتداولة، وتمارس سلطة في تصنيف النصوص وتوجيه الرأي العام والتحكم في زمام التقييمات الجمالية. وتشتغل، عمومًا، على ثلاثة مستويات[٤١] هي: الاعتراف والقبول (تُدمج نصوص في الحقل الأدبي وتقصى أخرى احتكامًا إلى معايير محددة)؛ المراقبة والتكريس (ضمان لوازم النهوض بالنص)؛ المحافظة وإعادة الإنتاج (حسن إدارة التراث تفاديًا لضياعه وتلفه).

تضطلع المؤسسة الأدبية (من خلال الندوات والنقاشات العمومية والصحف السيارة) بتكريس أعمال بعينها وإقصاء أخرى، بحكم تواضع مستواها الفني وخطورة محتوياتها، ومن ثم «تتماشى

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٣٩٧.

(٤٠) نحيل في هذا الصدد إلى أطروحات كثيرة اهتمت بعلاقة الرواية بالتاريخ في مجموعة من الروايات العربية، وضمنها تجربة جرجي زيدان. نذكر منها: عبد السلام أقلمون، «الرواية والتاريخ،» تحت إشراف أحمد اليبوري ومحمد مفتاح (أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ٢٠٠٠ ـ ٢٠٠١).

(41) Boyer, p. 17.

الإدانة الجمالية مع التقريع الأخلاقي»[٤٢]. وقد كانت من قبل تحتكم إلى المعيار الأخلاقي (الإرشاد والموعظة) والأسلوبي (رفعة الأسلوب أو ركاكته)، وأصبحت، مع المد البنيوي، ترتكز على معيار جمالي يقوم على أدبية النص، أي ما يجعل من نص ما نصًا أدبيًا[٤٣]. ولئن أسعف هذا المفهوم مؤقتًا في التمييز بين النص الأدبي وغير الأدبي، فقد أثيرت حوله جملة من التساؤلات يمكن أن تختزل في ما يلي:

ـ إنه مفهوم غير ملائم ومغامر إلى حد ما، لأنه يؤسس عملًا ما كما لو أنه انزياح أو انحراف عن معيار ما؛ فالمعيار (ما يحظى بثقة المؤسسة ويستجيب لتوقعاتها) هو ما يتحكم في تصنيف النصوص، ويقيم الحدود بين الأدبي وغير الأدبي، فما يلائم مقتضياته وأحكامه يُعتبر أدبًا، وما يخالفها يُدرَج ضمن الأدب الهامشي. وفي هذا الصدد أعيد الاعتبار إلى كثير من النصوص المهمشة أو المقصية بسبب مساءلتها وتحليلها في ضوء معايير نقدية أو شعرية جديدة (ومن ضمنها **ألف ليلة وليلة، وقصص الحيوان، ومحكي الحياة، ورواية الأطروحة**).

ـ تبنّت كايت هامبرغر، إيجابًا أو سلبًا، مفهوم الأدب بالمعنى العام؛ فاللغة، في نظرها، «خلاقة وإن ترتب عليها مسلسل أو كراس الأوبريت أو شعر مبتدئ. إن القوانين المنطقية التي تتحكم في سيرورة الإبداع لمستقلة عن الاعتراف بمفهوم الأدب بالمعنى الجمالي»[٤٤]، وهو ما يقتضي البحث عن هذه القوانين التي تسعف في تصنيف النصوص، وتبيّن هويتها، واستجلاء قيمتها الفنية في منأى عن أي معيار محدد سلفًا، وأي تصنيف تعسفي بين المستويين التواصلي والشعري للغة. ولن يصبح النص موضوعًا جماليًا إلا في الحال الذي يكون فيه التواصل الفني فعالًا (الحالة الأولى من الإمكانيات الأربع التي اقترحها يوري لوتمان).

ـ بيّن جيرار جنيت أن درجة الشعرنة (Poéticité) في النص تختلف بحسب ظروف تلقّيه، وهو ما يبيّن أن الأدبية ليست خاصية ملازمة لعيّنة من النصوص، وإنما هي وظيفة «تطوق أي موضوع للكتابة أو تتخلى عنه»[٤٥]، الأمر الذي يجعل مفهوم الأدبية نسبيًا وعديم الجدوى، فنص ما يمكن تلقّيه بوصفه رسالة تارة وباعتباره فرجة تارة أخرى. وما كان يُعتبر إحالة خارجية أضحى، مع مر الوقت، إحالة ذاتية (autoréférence)، وهو ما أفضى إلى «الثورة على المعنى»[٤٦] التي أضحى النص، بمقتضاها، منفتحًا على قراءات مشروعة وتأويلات متعددة.

سينكب التحليل الذي نقدمه على إثبات فنية النص الروائي بإعادة قراءته في ضوء فرضيات جديدة بعد سنين طويلة من التهميش والإقصاء لبواعث متعددة. كما أننا سنسعى، انسجامًا مع الهدف السابق،

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(43) Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, points. Littérature; 85 (Paris: Editions du Seuil, 1977), p. 16.

(44) Boyer, p. 122.

(45) Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, écriture; 14 (Paris: PUF, 1983), p. 31.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٢.

إلى بيان كيف يتفاعل التاريخي والتخييلي في روايات زيدان، إيمانًا منا بأن هذا المدخل، علاوة على مداخل أخرى، يمكن أن يفتح آفاقًا جديدة لمعاودة النظر في كثير من الأحكام التي كرست تصورًا مغلوطًا بصدد قيمتها الفنية وأهدافها التداولية، وحكمت عليها بأن تظل في جملة الآداب الهامشية.

التقطيع السردي

تتكون رواية **فتاة القيروان** من مقاطع سردية معنونة في معظم الطبعات، ومرقمة في الآن نفسه في عينة من الطبعات، وهو ما يوحي بأن زيدان كان لا يسرد القصة على عواهنها وكيفما اتفق، وإنما كان يدقق في ما استجمع من الوقائع لاختيار الأليق منها وإعادة ترتيبه وتنظيمه في القالب القصصي المناسب. وما يبيّن أنه كان يشتغل على المادة القصصية عنايتُه بالتوليف (Montage) حرصًا على توالي الأحداث وفق تصميم محكم، وتفادي كثرة التشعب والاستطراد، وتيسير مقروئية النص بالانزياح عن الخطابية التقليدية المثقلة بالمحسنات البديعية.

ـ إن ما يميز التقطيع الذي سلكه زيدان ممّا اتّبعه أبو حيان التوحيدي وأمثاله (خاصة من يُدرجون في خانة الكتابة ما بعد الحداثية) في كون هؤلاء يدافعون «عن استراتجية الهروب والرغبة في عدم الانغلاق داخل نمط من الخطاب، والإفلات من أية صورة مسكوكة»[٤٧]، في حين أن ما توخاه زيدان هو إعادة تنظيم المقاطع داخل مشروع روائي ملائم ومتراص. يتسم المقطع في «المقابسات» لأبي حيان التوحيدي باستقلاليته وشحنته الإيحائية ونبرته الشعرية، بينما يتشخص المقطع عند زيدان بترابطه مع باقي المقاطع وطابعه التقريري وعنايته بالتفصيلات.

ـ يسعى، الروائي، بوصفه مرسلًا، إلى توطيد كل ما يشد انتباه المتلقي ويثير انتباهه ويحفزه على مواصلة قراءة الرواية. وممّا استثمره زيدان في هذا الصدد تقطيع القصة إلى مقاطع معنونة ومرقمة، وهو ما يفضي بالقارئ إلى تصحيح أعطاب القراءة (السهو والنسيان وسوء الفهم والتأويل والملل)، وينمّي لديه أيضًا مشاعر التشويق والانتظار كي تتتبّع أطوار القصة وتعرف مصائر الشخوص ومآلها.

ـ حين تصل الأحداث إلى منعطف حاسم، يعمد زيدان إلى وقف السرد مؤقتًا، حرصًا منه على جذب انتباه المتلقي وتشويقه لتوقّع ما يمكن أن يحدث لاحقًا. ويلجأ زيدان إلى عنونة المقطع اللاحق لإثارة شهية القارئ وحفزه على الإرهاص بما سيحدث في ما بعد. وتشكّل العناوين الداخلية معالم يستأنس بها القارئ للاهتداء إلى الحدث الرئيسي في الرواية، ومواكبة انعطافاته الكبرى وتحولاته الحاسمة.

(47) Eric Hoppenot, «Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire,» dans: *L'Ecriture fragmentaire: Théories et pratiques, actes du 1er congrès international du groupe de recherches sur les écritures subversives, Barcelone, 21-23 Juin 2001*, publ. par le groupe de recherches sur les écritures subversives, Département de philologie française et romane, Universitat autònoma de Barcelona; textes réunis et présentés par Ricard Ripoll (Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2002), p. 5.

وهكذا، يتضح أن البياض الذي يفصل بين المقاطع ليس علامة على إعياء السارد والمتلقي وتعبهما على حد سواء، وإنما هو حافز على استرجاع نفسيهما ومواصلة القراءة بحماسة وشغف بالغين، وهو لا يدل على خفوت السرد وانحسار دفقاته ودفعاته، والدليل على ذلك وجود ترابط منطقي وموضوعاتي بين مختلف المقاطع. ويمكن، في هذا المضمار، أن تُحذف العناوين الداخلية من دون أن يكون لها أي تأثير سلبي في توالي الوقائع وتعاقبها. وممّا يراهن عليه السارد، علاوة على شد انتباه القارئ والترويح عن نفسه، وإضفاء الطابع الجمالي على إخراج النص (لعبة البياض والسواد، وتقسيم النص وتوزيعه إلى مقاطع ومعالم سردية).

ـ اشتغل السارد على المادة الحكائية بتذويب التاريخي، والتخفيف من حمولته المرجعية، وإضفاء مسحات من التخييل عليه. وقد استند إلى خلفية تاريخية (فتح الفاطميين مصر واندحار الإخشيديين)، لكنه عمد إلى ملء ثقوب الذاكرة بالتوسع في أحداث معيّنة، مطلقًا العنان لخياله، مع مراعاة مقتضيات الواقع الملموس وإرغاماته. وما حفزه على ذلك هو إبراز ما لبعض الأحداث من تأثير قوي في نفسية الشخوص وتطلعاتها ومواقفها من الوجود. وهذه ميزة السرد الروائي الذي لا يكتفي باستحضار ما وقع، كما هي الحال في السرد التاريخي، وإنما يتغلغل في نفسية الفرد لالتقاط ما يدمدم في دواخله، ويضمره من أحلام غافية، ويتوقعه من أحداث مباغتة. كما أن القوة النفسانية تشكل الوقود الذي يستمد السرد الروائي والتاريخي منه طاقته وحيويته ونضارته، فما ساعد المعز وجوهر ولمياء على كسب مرادهم المشترك هو اتسامهم بكثير من الصفات الإيجابية (العزم والإرادة والأمان والصدق)، في حين أن خصومهم ارتدّوا إلى الدرك الأسفل بسبب انغماسهم في الملذات وانصياعهم لأهوائهم.

ـ اعتمد السارد على العناوين الموضوعاتية (الزفاف، المراوغة، وخز الضمير، القلق، الحلم، الحقيقة، التحريض، الفشل..) التي تركز على حدث أساسي أو منعطف حاسم، وتقدم نظرة مجملة إلى ما سيحدث لاحقًا، ثم نظرة إلى العناوين المُذوَّتة (subjectivés) (المعز لدين الله وقائده جوهر، حمدون، لمياء فتاة القيروان، أم الأمراء، مسلم بن عبيد الله) التي تهم شخصيات بعينها، نظرًا إلى ما اضطلعت به من أدوار كان لها عظيم الأثر في مجريات الأحداث وتشابكها. ويتضح من خلال مختلف المقاطع أن السارد وظف تقنية التوليف لتذويب التاريخي في الروائي، وإضفاء التخييل على المعطيات التاريخية، كما اعتنى بجزئيات وتفصيلات غالبًا ما يُهملها المؤرخ (علاقة الحب التي ربطت لمياء بسالم ثم بالحسين، الأموال المطمورة في بلاد كتامة، الميول الجنسية المثلية للإخشيدية..)، لكن السارد اعتنى بها واستثمرها في قالب روائي لبيان مدى ملاءمتها في نسج التحالفات الممكنة، وتنسيق المصالح المشتركة لتعزيز الخطط المناسبة وإحباط عزائم الخصوم.

ـ أتاح التوليف للسارد هامشًا رحبًا من الإمكانات للتخفيف من الحمولة التاريخية للحدث، وإعادة صوغه على نحو يمتزج بالتخييل، ويعزز قيمته الدلالية في علاقته وتفاعله مع أحداث أخرى (الإحالة الداخلية). وكان ممّا اعتمده السارد في هذا الصدد ما يلي:

• استغنى عن معينات الإصغاء التي يعنى بها «كل إحالة على إصغاء المؤرخ وهو يلتقط ما هو خارج خطابه ويقوله» (ما يصدع به من قبيل: كما سمعت، بحسب معرفتي، محيلًا إلى المصادر والشهادات التي يستمد منها أخباره)[٤٨].

• يستعين المؤرخ بمعينات التنظيم (على نحو: كما قلنا سابقًا/نتوقف/في ما يخص فلان/عند هذا الحد/ليس لدينا ما يمكن أن نضيفه)، وهو ما يبيّن مدى حرصه على تنظيم المادة المحكية بأمانة وصدق ودقة، في حين يعتني السارد بطريقة الحكي، مستغنيًا عن المؤشرات التلفظية للتنظيم، وخالقًا مسافة مع القصة كما لو أنها تُسرد من تلقاء ذاتها.

• يعتني المؤرخ بالدوال (signifiants) أكثر من اعتنائه بالأحداث، ويعيد تنظيمها بهدف إنتاج معنى إيجابي وملء فراغ التوالي المحض[٤٩]، في حين يولي السارد أهمية كبرى للأحداث، وهذا ما يعطيه مزيدًا من الحرية لتخيل ما لم يقع، وعدم الالتزام بصحة ما يقوله وبسداده.

• ضمن السارد «مرآة بنيوية»[٥٠] في مقطع موسوم بـ«الحقيقة»، حرصًا على تلخيص مجريات الأحداث أو تقديمها بطريقة مكثفة وموحية. وقد اضطر السارد إلى هذه المكاشفة لإبراز طوايا سالم وأبي حامد وتطلعاتهما (البرنامج الحكائي المناوئ). لقد بادرا إلى مداراة حمدون ومغالطته بهدف استدراجه إلى حلفهما وإيهامه بصدق نواياهما في ما يخص طلب القران بابنته لمياء، في حين أنه كانا يسعيان، من وراء كسب قلب لمياء وتقريب والدها، إلى تعزيز خططهما للأخذ بثأر أبي عبد الله، ثم الاستيلاء على الحكم بعد قتل المعز وقائده جوهر.

ولئن خاب ظن لمياء من خشونة طبع سالم، فإنها ظلت وفية له ومتعلقة به إلى أن تأكدت تدريجيًا من مناوراته وخططه، وأضحت تحترس منه ومن أبي حامد خشية الوقوع في فخاخهما ومكائدهما.

البنية الصراعية

يمكن أن يحدد «محتوى قصة ذات بنية صراعية بكونه نزاعًا بين قوتين. إحداهما (قوة البطل) تمثّل قوة الخير، في حين تجسد الأخرى قوة الشر»[٥١]. ويتخذ الصراع بين الطرفين أوجهًا متفاوتة بالنظر إلى طبيعته وحدة درجته (مشاجرة، إضراب، عصيان، معركة قانونية أو برلمانية..).

(48) Roland Barthes, «Le Discours de l'histoire,» dans: Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV* (Paris: Editions du Seuil, 1984), p. 164.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

(٥٠) ما يصطلح عليه بالإرصاد المرآتي الذي يقوم على خاصيتين، وهما الانعكاسية (تعكس القصة المُؤطَّرة القصة الإطار) والتضمين (قصة داخل قصة)، انظر: Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, collection: poétique; 16 (Paris: Editions du Seuil, 1977), p. 82.

(51) Suleiman, p. 127.

ـ تتجاذب في الرواية قوتان متصارعتان، تنزع إحداهما إلى الخير وتروم الأخرى الشر. وكلتاهما تراهن على كسب مودة لمياء ورضاها واتخاذها مطية لإدراك المبتغى السياسي. توخى جوهر من تزويج ابنه الحسين بلمياء تقريب والدها، صاحب سجلماسة حمدون من المعز، وتفادي أي شر أو انتقام قد يصدر عنه: «لهذا الأمير ابنة اسمها لمياء، هو شديد التعلق بها، وشاهدت منها أثناء حربنا معه بسالة وأنفة لم أعهدها في فتاة قبلها، فإذا اتخذناها رهنًا على تصرفه في طاعتنا لا يقدم على الخيانة» (ص ١٧). وفي المقابل، سعى سالم، بإيعاز ودعم من عمه أبي حامد، إلى الزواج بها لتصفية المعز، والانقضاض على السلطة، وإلحاق القيروان بحوزة الخليفة العباسي.

ـ لمّا تأكد أبو حامد من توطد العلاقة بين المعز وحمدون، قرر أن ينفذ حيلة أخرى للقضاء على خصومه. تمثّلت الحيلة في تسخير طاهي القصر لوضع السم في الطعام يوم عيد الفطر المبارك، وتهييج فرس لمياء بمواد مخدرة حتى يرديها قتيلة من شدة جموحه وغضبه وتنطعه. نفق الفرس في إثر اصطدامه بصخرة في حين نجت لمياء من موت محقق بعد أن أصيبت بجروح متفاوتة. وحالما استرجعت رشدها، تبين لها أن أبا حامد هو من دبّر المكيدة لتصفيتها جسديًا. وظلت ـ وهي متخفية ـ تراقب حركاته وتصرفاته إلى أن دفعتها الحماسة والحمية إلى إنقاذ الرسالة التي أدت إلى موت حاملها بسبب تشبثه بعدم تسليمها إلى أحد أعوان أبي حامد، وإصراره على إيصالها إلى صاحبها المعز لدين الله. حملتها لمياء إليه على وجه السرعة لإخطاره بالمكيدة التي تدبر لقتله بوضع السم في الأقداح: «لقد نجحت حيلتنا.. ولا يلبث ذلك الدعي أن يموت هو وقائده قبل أن يتناولا العشاء» (ص ٨٢). ولمّا اطلع المعز على الرسالة التي وجهها إليه يعقوب بن كلس من مصر، اتضحت له خيوط المؤامرة التي حاكها أبو حامد للقضاء عليه. استقى يعقوب هذا الخبر الثمين من فم سالم الذي حكاه لامرأة أحبها وهو في حال السكر. وما سعى إليه أبو حامد من تمويه المؤامرة هو توريطُ حمدون، لكن موته مسمومًا في حضرة ضيوف أمير المؤمنين أظهر للمعز مدى سلامة نيته، «لأنه لو اشترك في المكيدة وعلم أن الشراب مسمومًا لما تناوله» (ص ٩١).

ـ عندما تأكدت لمياء من كيد أبي حامد وسالم، أضحت تكرههما وتمقتها. وبفضل شجاعتها وصدقها، نالت رضا المعز وثقته، وأصبح يستشيرها في أمور الدولة، ويأخذ بنصائحها التي تنم عن قوة بصيرتها وسعة نظرها. وممّا اقترحته عليه وانشرح له صدره، استرجاع الأموال التي خزنها أبو عبيد في «فج الأخيار»، واستطلاع قوة الخصوم في مصر واستجلاء طويتهم.

تكلف الحسين بالذهاب إلى بلاد كتامة بحثًا عن الأموال المطمورة لتكون عضدًا وعونًا على مواجهة الإخشيديين وفتح مصر. وفي طريقه إلى مصر، في جملة جيش جرار يقوده والده القائد جوهر، وقع في أسر عدويه اللدودين أبي حامد وسالم، اللذين سلّماه مكبّلًا إلى الإخشيدية لاستعماله رهنًا من أجل تهديد والده إن دخل مصر، وثنيه عن تحقيق مراده. اقترحت لمياء على الإخشيدية، التي كانت تقدرها لجمالها وذكائها، أن تعامله بالحسنى تحسبًا لفوز القيروانيين وتفاديًا لانتقامهم منها، «ولكنني أقول لك لاطفيه وأحسني وفادته.. فإذا قدر النصر لجند مصر كان الحسين هذا هو جملة أسرى

الحرب.. وإذا فاز القيروانيون وانهزم المصريون، عرف الحسين فضلك وسعى في المحافظة على سلامتك وصيانة كرامتك» (ص ١٤٨).

تحملت لمياء مسؤولية الذهاب إلى مصر، متنكرة في زي غلام صقلبي لاستقصاء الأخبار من مظانها. وطلبت من المعز أن يكتب رسالة شكر وامتنان اعترافًا بجميل يعقوب وتنويهًا بذكره، فيكون ذلك، بالنسبة إليها، فرصة مواتية للتحكم في الخيوط المفضية إلى جمع أكبر قدر من المعلومات عن أحوال الدولة المنافسة وأسرارها. وهكذا استطاعت أن تصحب الطبيب يعقوب شالوم، في هيئة غلامه، إلى قصر كافور الإخشيدي، وهو ما ساعدها على معرفة أحواله بعد أن اشتد به المرض وخارت قواه، وقادها إلى اكتشاف خبث سريرة سالم الذي كان يروم استغلالها لخدمة صاحب مصر، وأهّلها لتبيّن غدر أبي حامد الذي كان يتوهم أن المهمة أضحت ميسرة أكثر بعد نجاح المكيدة التي دبرها لخصومه في القيروان.

لما علمت لمياء أن أبا حامد يناور من أجل إحباط مساعي الصلح لدى بنت الإخشيدي، ارتأت أن تتنكر في ثوب جارية مغربية لتُعرض على أنظار الإخشيدية، التي كانت مولعة باقتناء الجواري الحسان والانغماس في الملذات. واستطاعت، بما أوتيت من ذكاء وفطنة وجمال، أن تقنع سيدتها باتخاذ موقف معتدل إزاء مساعي ابن الفرات لإقامة الصلح بين المغاربة والإخشيديين، ووعدتها، بحكم تقربها من زوج المعز، بأن تحظى بمكانة معززة ومكرمة في حال انتصار المغاربة، وفي حال فوز المصريين فستظل دومًا هي صاحبة السيادة.

ولمّا تناهى إلى سمع لمياء أن جوهر في مقدمة جيش جرار، بادرت إلى زيارته متنكرة كعادتها لتخبره ببشارتين: **أولاهما** أن ابنه ما زال في قيد الحياة، و**ثانيتها** ألا يعير أدنى اهتمام لما يروجه المنادي، لكون الدولة في انهيار وتردٍ بالغين: «قالت: الأولى أن سيدي الحسين في أمان.. والثانية أن عدوكم الذي يحاربكم وتسمعون صياحه ونداءه...أشبه بالقصبة المرضوضة أو الطبل. صوته قوي وقلبه فارغ» (ص ١٥٢).

في أثناء تقدم جيش جوهر نحو الفسطاط، اضطلعت لمياء، متنكرة في زي جندي مغربي، بوضع علم أخضر(علامة الأمان) فوق البوابة الخارجية للقصر لحماية الإخشيدية وعدم إيذائها أو مسها بسوء. وبينما كان المغاربة يتقدمون نحو الفسطاط وهم مطمئنون على فوزهم ونصرهم، كان الإخشيديون يفرون ويدْبرون متحسرين على هزيمتهم. ولم يبق لأبي حامد في الأخير، بعد أن سدّت أمامه جميع الأبواب وأضحى مطوقًا من كل جانب، إلا قتل سالم خوفًا من جبنه ثم الانتحار.

ـ تتصارع في الرواية دولتان ذواتا مرجعيتين دينيتين متباينتين: تنهض الدولة الفاطمية بالبرنامج الأساسي الذي يتمثّل في فتح مصر، في حين تضطلع الدولة العباسية بالبرنامج المناوئ، ساعية إلى ضم القيروان إلى حوزتها. وإذا كان هذا الصراع جوهريًا، فهو ـ في عمومه ـ يظل متواريًا خلف برامج حكائية للاستعمال، تتكفل شخصيات بتحيينه وتشخيصه على أرض الواقع. وما

يطفو على سطح الأحداث هو مراهنة كل طرف على استدراج لمياء واستمالتها لخدمة أغراضه الأيديولوجية. ونظرًا إلى ما توسمته لمياء في الحسين والمعز من مروءة وشهامة وسماحة، مالت إليهما قلبًا وقالبًا، وقصدت مصر لاستطلاع أحوال الأمور فيها لتيسير مهمة فتحها من دون عناء، في حين أضحت تمقت سالم وأبي حامد وتكرههما لتقلّبهما ومكرهما. وعكفت على تتبّع خطواتهما وتبيُّن خططهما، إلى أن وقعا في شرك المغاربة ثم لقيا حتفهما. وهي، بهذا الصنيع، تؤدي شخصية نمطية لكونها ممثلة واعية لفئة تعبّر عن قيمها، وتتماهي معها(٥٢)، وتكد من أجل تحقيق أحلامها ومطامحها.

ـ إن كانت البنية الصراعية تفرض على السارد إرغامات معينة لتمثيل الحقيقة التاريخية (خاصة ما يهم الشخصيات التاريخية)، فهي تحفزه أكثر على افتراض إمكانات حكائية وتخيلها (ما يخص الشخصيات الخيالية) حتى لا يبقى وفيًا وأمينًا للسرد التاريخي، وهذا ما جعل السارد يعتمد على التخييل بالدرجة الأولى، حتى يمنح نفسه مزيدًا من الحرية والمرونة للتعامل مع الحدث التاريخي، وإضفاء الطابع التخييلي عليه، وتذويب معطياته في القالب الروائي. وبمقتضى ذلك، ظل التاريخ بمثابة الخلفية التي يستند إليها لتأطير الأحداث وتعزيز احتمال وقوعها (مَواطن تلاقي مادة التخييل والواقع التاريخي والاجتماعي في ذهن القارئ)، وتقوية الوهم المرجعي (الميل الساذج للقارئ في الخلط بين التخييل والحياة).

ـ لم يكن قصد زيدان أن يتجاوز حدودًا معينة في رسم حقائق الحرب المحتدمة بين الطرفين المتنازعين، وإنما سعى، أسوة برواد الرواية التاريخية، إلى إبراز روح الجيشين المتصارعين، وتعرُّف دوافعهما وسلوكاتهما، واستجلاء مزاجيهما اللذين يعكسان الحالة النفسية للدولتين(٥٣)، و«الكشف بطريقة فنية عن تلك الإمكانات الإنسانية الكبيرة للبطولة التي توجد دومًا متسترة في الشعب، إلى أن تظهر فجأة وبقوة إلى السطح في مناسبة كبيرة، وعند حدوث اضطراب في الحياة الاجتماعية أو حتى في الحياة الأكثر فردية»(٥٤).

إن أصالة الفن الحكائي تكمن في قدرته على تمثيل القوى الكامنة في الناس إلى أن تنفجر في الوقت المناسب، وهذا ما حض السارد على تجسيد البطولة الشعبية من خلال شخصيات شبه تاريخية أو غير تاريخية (على نحو شخصية لمياء)، والاهتمام بالأزمات الاجتماعية والتحولات التاريخية

(٥٢) الشخصية النمطية ـ وفق جورج لوكاش ـ تحمل في طياتها تناقضات فئة ما وتطلعاتها في مرحلة معينة، في حين أن سوزان روبان سلميان تعتبرها ممثلة واعية لفئة ما تعبّر عن قيمها وتتماهى معها. انظر: لوكاش، ص ١٣١.

(٥٣) أشار بلزاك، بصدد نقده إحدى روايات أوجين سو التي تتناول تمرد أهل سيفين على حكم لويس الرابع عشر، إلى أهمية التفصيلات الصغيرة في المعالجة الملحمية للتاريخ. كما أبرز أن وصف المعارك وشرحها كانا خارج إدارة والتر سكوت وكوبر: «لم يحاولا قطعًا أن ينظما حملة في الأدب، اقتصر دورهما، من خلال عينة من المناوشات، على إبراز روح الجيشين المتصارعين، علاوة على ذلك، فإن المناوشات الصغيرة التي حاولا وصفها تتطلب منهما استعدادًا طويلًا». انظر:
Georges Lukács, *Le Roman historique*, traduction française de Robert Sailley; préface de Claude-Edmonde Magny (Paris: Payot, 1965), p. 44.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٥٥.

الحاسمة التي تستمد طاقتها من «التناقض الحي بين القوى التاريخية المتنازعة، أي الصراع المحتدم بين الطبقات والأمم»(٥٥).

حرص السارد أيضًا، فضلًا عن عناية بالتفصيلات الصغيرة والتافهة في تمثيل الصراع التاريخي بين الفاطميين والعباسيين، على التعبير عن الصدق التاريخي الذي يتجسد في النفسية التاريخية للشخصيات، أي ما يدل على «أصالة حوافزها الداخلية وسلوكاتها»(٥٦). ومن ثم تبرز «المفارقة التاريخية الضرورية» التي بيّن جورج لوكاش أبعادها ومغازيها في روايات سكوت التاريخية. وهي تنطبق أيضًا على روايات زيدان بحكم أنه أتاح هامشًا رحبًا للشخصيات بهدف «التعبير عن مشاعرها وأفكارها حيال الواقع بطريقة أكثر وضوحًا ممّا استطاعه رجال ونساء العصر الحقيقيون»(٥٧).

جمالية التمثيل

أعاد السارد تمثيل الواقع معتمدًا على ألاعيب فنية تُضل القارئ الساذج إلى درجة الاعتقاد أن ما يقرأه وقع فعلًا. وتنطلي الحيلة، إلى حد ما، على القارئ النموذجي الذي يجد مصاعب في التمييز بين السجلين التاريخي والتخييلي على الرغم من سعة رصيده المعرفي والثقافي. وكان ممّا استند إليه السارد في هذا الصدد ما يلي:

ـ **التنكر:** تقوم أغلب مفاصل الرواية على تتبع خيوط «الحقيقة الداخلية للنص»(٥٨)، وبمقتضاها تضطر الشخصية إلى التنكر في هيئة مغايرة، وإخفاء هويتها بهدف مغالطة الآخر وتيسير السبل المفضية إلى تنفيذ برنامجها الحكائي على وجه المطلوب:

- قررت لمياء، على الرغم من خطورة المهمة وجسامتها، أن تخرج من القصر ليلًا لمباحثة والدها في أمر الخطبة الذي عُرض عليها، ومطالبته بإعفائها من وزره. وفكرت في حيلة لحفْز الحراس على السماح لها بالخروج من القصر ليلًا، فتذرعت بأنها رسول مكلف بحمل رسالة من أمير المؤمنين إلى صاحب سجلماسة حمدون: «قالت لمياء: أخرج متنكرة بحجة رسالة أحملها من أمير المؤمنين إلى صاحب سجلماسة» (ص ٣٩). تنكرت في هيئة غلام صقلبي ،ثم سعت إلى تنفيذ خطتها غير عابئة بالعواقب. وبينما هي تبتهج بانطلاء حيلتها، فاجأها شبح طويل يدنو منها، ويلح على التعرُّف إلى هويتها. وافقت لمياء على طاعة أمره شريطة أن يبادر هو الأول بالكشف عن هويته: «أكشف اللثام عن وجهك أولًا ثم خاطبني» (ص ٤١). أزاح اللثام عن وجهه فإذا هو الحسين بذاته، ثم كشفت لمياء عن وجهها. مصادفة عجيبة تجمع بين الخطيبين من دون سابق إنذار ومن غير أن يتعرف أحدهما

(٥٥) المصدر نفسه، ص ٥٦.
(٥٦) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(٥٧) المصدر نفسه، ص ٦٧.
(58) A. J. Greimas, «Les Actants, les acteurs et les figures,» dans: Sorin Alexandrescu [et al.], *Sémiotique narrative et textuelle*, textes réunis par François Rastier; présenté par Claude Chabrol, collection L (Paris: Larousse, 1973), p. 166.

إلى الآخر من قبل. عاتبها الحسين على خروجها من القصر ليلًا، لكنها أفحمته بأنها تريد رؤية أبيها لمهمة خاصة.

• عاينت لمياء خلال رجوعها إلى القصر رجلًا ملثمًا يقف كالصنم على مقربة من باب خيمة أبيها. ولمّا تفرست في وجهه اتضح لها أنه سالم: «فمد يده إلى اللثام وأزاحه فإذا هو سالم بعينه» (ص ٤٨). بادر إلى مصاحبتها للاطمئنان إلى سلامتها حتى تعود إلى القصر. وبمجرد أن غادرت معسكر أبيها، لاحظت شبحًا آخر يقترب منها للمهمة نفسها، فعرفت أنه الحسين. انتابتها هواجس مختلفة لتفادي صدام المتنافسين وانكشاف سريرتها لشدة تعلقها بسالم وتوجسها من الحسين.

انقبضت نفسها عن هذا الاتفاق الغريب، وخافت أن ينكشف أمر سالم الذي يبحث عنه أهل القصر لإلقاء القبض عليه. دخل المتنافسان في نقاش حاد، وتبادلا العتاب ساعيين إلى أن يُثبتا للمياء أيهما أجدر بالفوز بمحبتها وصحبتها إلى أن تعود إلى القصر بسلام. ومع أنهما كانا متنكرين، فكل واحد، بفراسته وفطنته، يعرف أن مخاطبه هو غريمه العنيد وخصمه اللدود، لكنها استحسنت تصرف الحسين واستهجنت جسارة سالم واندفاعه وخشونته. قدرت أيما تقدير مروءة الحسين وكِبر نفسه لكونه تفادى الدخول في جدال وقتال مع سالم. ولما ألقى فرسان القصر القبض عليه، لم يتوخ الحسين إذلاله بإزاحة اللثام عن وجهه ومطالبته بالصدع باسمه، وإنما أراد أن يلقنه درسًا لعله يعود إلى جادة الصواب، ويعاتب، في الآن نفسه، لمياء لميلها إلى كتمان أمر سالم: «أفلت صاحبنا بلثامه وهو يعتقد أنني لم أعرفه. وإنما أطلقته إكرامًا لك وحرصًا على كرامتك» (ص٥٧)، في حين أن الحسين بادر، منذ تطويق غريمه ومحاصرته، بإزاحة اللثام للكشف عن حقيقته وهويته، وإثبات قوته وشجاعته، والتدليل على سعة صدره ورفعة خلقه. ترك هذا الحدث أثرًا إيجابيًا في نفسية سالم الذي قدّر سماحة قلب غريمه، كما كان له مفعول محمود في نفسية لمياء التي أصبحت تميل أكثر إلى الحسين بما أبانه من جليل الصفات في تصرفاته، تفاديًا لوقوع الأسوأ.

• لفَّت لمياء رأسها بلثام للمشاركة في استعراض ركوب الخيل الذي نظمه والدها صبيحة عيد الفطر، لإثبات قدرات فرسان سجلماسة ومؤهلاتهم أمام أنظار أمير المؤمنين. ولما أصر راكب ملثم، بعد عودته من المضمار، أن يرى أمير المؤمنين لأمر مهم، طلب منه أن يزيح اللثام عن وجهه، وحين فعل، انكشف وجه لمياء في منتهى الجمال والرونق. وروت على مسامع المعز ما كابدته لقاء إيصال الرسالة إليه، فصارحها بكونها «فتاة باسلة وصديقة صادقة» (ص ٧٨).

• تنكرت في لباس غلام صقلبي، وقررت أن تشد الرحال صحبة خدم وأدلاء إلى مصر للتعرُّف إلى مواطن قوة الإخشيديين وضعفهم واستقصاء أحوالهم، تمهيدًا لفتح مصر بجيش صهرها جوهر. وسعت إلى البقاء متنكرة حتى لا ينكشف أمرها، إلى أن تكسب ود الآخر وثقته فتكشف عن هويتها. هذا ما حدث لها تباعًا مع يعقوب بن كلس ومسلم بن عبد الله والطبيب شالوم. أسعفها تنكرها في هيئة غلام الطبيب في معاينة تفاقم الحالة الصحية

لكافور الإخشيدي وتدهور دولته، واستجلاء الخيوط التي يحبكها أبو حامد للحيلولة دون فتح جوهر لمصر.

• حاول أبو حامد أن يعرقل مساعي وساطة مسلم في إقامة الصلح بين ابن الفرات وجوهر، ولهذا ارتأى يعقوب أن يهدي لمياء في هيئة متنكرة (جارية حسناء اسمها سلامة) إلى بنت الإخشيد حتى تسيطر على عقلها، وتنهاها عن مجاراة أبي حامد في مساعيه وبرامجه، وتقترح عليها اتخاذ موقف وسط في انتظار ما ستسفر عنه الأحوال القادمة: «قال يعقوب: ولا ريب عندي أنها ما تخاطبك حتى تستسلم لرأيك.. والأمر بعد ذلك لفطنتك» (ص ١٣٥).

• تنكرت لمياء في هيئة غلام مصري لإيصال رسالة الحسين إلى والده في الإسكندرية، وإخباره بالوضع الحقيقي في مصر حتى لا ينخدع بما يردد المنادي من أباطيل ومزاعم على مسامع الناس: «إن عدوكم الذي يحاربكم وتسمعون صياحه ونداءه.. أشبه بالقصبة المرضوضة أو الطبل، صوته قوي وقلبه فارغ» (ص ١٥٣). ولمّا أزاحت ثوبها ولثامها، لم يتمالك أبوها عن النداء « لمياء.. لمياء» (ص ١٥٣). عادت في هيئة جندي مغربي لوضع علم أخضر على واجهة القصر حماية لبنت الإخشيد لحُسن تعاملها مع الحسين، واتخاذها موقفًا وسطًا تبعًا لما أملته عليها لمياء من نصائح مفيدة. ولم تعرف بنت الإخشيد الهوية الحقيقية للجارية سلامة إلا بعد أن انطلت عليها الحيلة، وأضحت طوع إرادتها، واستجابت لاقتراحاتها، وهو ما يسر النجاح لخطة مناصري المعز.

ـ **التوازي** (Accolement)**:** تنتظم أحداث الرواية وفق سيرورتي التحسن (Amélioration) والانهيار (Dégradation)[٥٩]، وهو ما أفضى إلى توازي حالتين متناقضتين في انتظار ما ستسفر عنهما من تطورات ونتائج محتملة. اندفع سالم لمغالبة غريمه الحسين وإحراجه وإذلاله أمام لمياء، لكن الحسين أحسن التصرف إزاء غريمه إلى أن حاصره بفرسانه. وفي الوقت الذي كان ينتظر أن يغرز سنان رمحه في عنق سالم (الانهيار)، ارتأى أن يخلي سبيله (التحسن). وللمرة الثانية يفلت سالم بجلده. في المرة الأولى، ألقي القبض على علية قوم سجلماسة بعد هزيمتهم، باستثناء سالم الذي فر إلى جهة غير معلومة، وما زال في عداد المبحوث عنهم.

حفز تصرف الحسين لمياء على معاودة النظر في مواقفها وأهوائها لاختيار أيهما أحق بمحبتها وأجدر بثقتها من بين المتنافسيْن. ومع توالي الأحداث، سعى كل طرف إلى توفير ما يمكن أن يساعده على تحسين حاله وتأزيم حال خصمه. بادر فريق المعز إلى تقسيم الأدوار بحثًا عن الوسائل والمعدات والخطط الحربية الفعالة للظفر بالمعركة وفتح مصر، في حين اضطر أبو حامد وسالم، بعد أن أخفقا في اكتساب قلب لمياء، إلى الرحيل إلى مصر قصد تنفيذ برامجهما الحكائية المناوئة التي تتمثل في

(٥٩) انظر في ما يخص هذين المفهومين وعلاقتهما بمنطق الإمكانيات الحكائية:
Claude Bremond, «La Logique des possibles narratifs,» dans: Roland Barthes [et al.], *L'Analyse structurale du récit*, points; 129. Littérature (Paris: Editions du Seuil, 1981), p. 69.

إحباط خطط خصومهم، ومباغتتهم في عقر ديارهم أملًا بضمها إلى حوزة الخلافة العباسية. وبما أن خطط الطرف الأول كانت محكمة ومدروسة، فإنها تككلت ـ في آخر المطاف ـ بالنجاح.

يمكن أن يتشخص التوازي على النحو الآتي[٦٠]:

التحسن المتوخى: كسب مودة لمياء، وتعبيد الطريق لتقوية شوكة دولة المعز.	≠	**الانهيار الممكن**: خسر سالم اللعب بورقة لمياء طمعًا في الاستيلاء على الحكم.
↓		↓
سيرورة التحسن: نهج فريق المعز خططًا مدروسة تفاديًا للصراعات الداخلية، وبحثًا عن الموارد والمعدات اللازمة، وأملًا بفتح مصر وتوطيد الدولة الفاطمية.	≠	**سيرورة الانهيار**: لجأ أبو حامد وسالم إلى مصر لتأليب المصريين على المغاربة، والسعي إلى استجلاب مودتهم لفتح القيروان وضمها إلى حوزة الدولة العباسية.
↓		↓
التحسن المحقق: تحقق النصر بفتح مصر، وهو ما أهل الحبيبين إلى عقد القران في وئام واطمئنان.	≠	**الانهيار المحقق**: أحسا بأن حبل المشنقة يطوق عنقيهما، فبادر أبو حامد إلى قتل سالم توجسًا من جبنه وتراجعه، ثم انتحر بجانب الجثة الهامدة.

ـ **التشاكل** (Isotopie): يحظى الإطناب بقيمة في المجال التواصلي؛ فمن دونه لن يتحقق التواصل على النحو الأمثل. تعترض التواصل «عوامل تشويش» مختلفة تحول دون إيصال المحتويات إلى المتلقي. ولهذا، يعتمد القارئ على كمية إضافية من المعلومات المنشودة، لكنها ذات فائدة لضمان فاعلية التواصل. ويلجأ السارد إلى الإطناب لتعزيز مقروئية النص، وتفادي عوامل التشويش التي تعيق فهم محتوياته واستيعابها، و«من أكثرها تهديدًا نذكر أساسًا نسيان القارئ»[٦١].

يستعمل غريماس مفهومًا ملطف «التشاكل» للدلالة على تواتر المقولات الدلالية التي تجعل القراءة الموحدة للنص ممكنة[٦٢].

نستنتج، في ما يأتي، أنواع التشاكل، مبيّنين الغايات المقصودة منه والاعتبارات المتحكمة فيه.

• **التشاكل التاريخي**: أشرنا، من قبل، أن التاريخ في الرواية يُعتمد كخلفية لتأطير الأحداث وتعزيز احتمال وقوعها. وممّا يدل على ذلك أن السارد لا يُثقل الرواية بالأحداث التاريخية، ولم يذكر التواريخ

(٦٠) المصدر نفسه، ص ٧٠.

(61) Suleiman, p. 192.

(٦٢) يعرَّف التشاكل بأنه: «مجموع متواتر من المقولات الدلالية التي تجعل القراءة الموحدة ممكنة». انظر: Algirdas Julien Greimas, *Du Sens: Essais sémiotiques* (Paris: Editions du Seuil, 1970), p. 188.

إلا لمامًا؛ فهو حرص على تغليب التخييل على التاريخ، وعيًا منه بأنه يكتب رواية خيالية ولا يؤرخ لمرحلة معيّنة، وهذا ما أتاح له هامشًا من الحرية للتصرف في الأحداث وإعادة تمثيلها من دون أن يجرؤ على قلب الحقائق وتمويهها.

يعتني التشاكل التاريخي بإبراز قيام الدولة الفاطمية على يد العبديين في القيروان، ثم دخولها في صراع مع الدولة العباسية لفتح مصر ونقل عاصمتها إلى القاهرة، التي بناها فاتح مصر جوهر الصقلي باسم الخليفة الفاطمي المعز لدين الله. وهكذا تستغرق أحداث الرواية عامًا كاملًا بدءًا من اقتراح جوهر فكرة المصاهرة على المعز لكسب مودة صاحب سجلماسة عام ٣٥٧هـ: «أرى أن نصاهره فنكتسب تأييد حزبه» (ص١٧)، إلى أن تحقق النصر بفتح مصر عام ٣٥٨هـ.

إن الصراع الظاهري يشغل معظم مفاصل الرواية، وهو يدور، في مجمله، حول تنافس الطرفين لكسب مودة لمياء وثقتها لأهداف سياسية بالدرجة الأولى، في حين أن الصراع الباطني لا يتجسد إلا في جمل موجزة ومتناثرة. وهو يحتاج من القارئ إلى إعمال فكره لفهم ما يحرك الطرف المناوئ سعيًا إلى الثأر لأبي عبد الله المقتول ظلمًا، والاستيلاء على الحكم تمهيدًا لضم القيروان إلى حوزة بني العباس.

ولئن وظف السارد الشخصيات التاريخية التي تضطلع بـ«أدوار مبرمجة بشكل سابق»[٦٣]، فإنه سعى أساسًا، خلافًا للمؤرخ، إلى الاهتمام بمواصفاتهم الجسمانية والأخلاقية والنفسية، و«بقدر ما يوجد إطناب في مواصفات الشخصيات بقدر ما تكون قيمته في نظام العمل ثابتة، ويعمل كما لو كان قالبا»[٦٤]، وهذا ما يعزز النظام القيمي في العمل بالنظر إلى تبادل التهم بين الطرفين المتصارعين، وادعاء كل طرف أنه يدافع عن الحق ويكد من أجل تحقيقه على أرض الواقع. ولم ينسق السارد مع «النزوع الإشاري» لوعيه أنه كلما خفف منه ازداد ما يحظى به من ثقة القارئ[٦٥].

- **التشاكل السياسي**: يبدو ـ منذ البداية ـ أن الرهان ذو طابع سياسي؛ فجوهر اقترح على المعز مصاهرة حمدون لاكتساب قلبه وتفادي شره ونقمته، بالنظر إلى جاهه وعراقة نسبه. وعين الحكمة تقضي بتقييده برهن حتى يظل وفيًا للمعز، «فإذا اتخذناها (لمياء) رهنًا على تصرفه في طاعتنا لا يقدم على الخيانة» (ص ١٧)، في حين أن الطرف المناوئ راهن عليها استعدادًا لقتل المعز وقائده، والاستيلاء على الحكم.

كانت لمياء، في البداية، تغالب عواطفها ألمًا لتعلقها الشديد بسالم؛ فهي لا ترضى عنه بديلًا، وهو ما يؤشر إلى أن الأمور تسير وفق ما خطط له سالم وارتضاه لنفسه. لكن تصرفه، في اللحظة الحرجة، حفز لمياء على العدول عنه والميل إلى غريمه.

---

(٦٣) فيليب هامون، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة سعيد بنكراد؛ تقديم عبد الفتاح كيليطو (دمشق: دار الحوار، ٢٠١٣)، ص ٤٠.

(64) Suleiman, p. 228.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

خاب أمل أبي حامد وسالم في استدراج لمياء لتحقيق مآربهما السياسية، فاضطرا إلى السفر إلى مصر بغية دعم الخطط المناوئة للفاطميين، والاستعداد لفتح القيراون. وفي المقابل، تعززت سبل نجاح البرنامج الحكائي للمعز بفضل مؤهلات لمياء الجسدية والذهنية والتواصلية؛ فقد وفرت الأرضية المناسبة، وذللت المصاعب حتى يتمكن جوهر من فتح مصر.

• **التشاكل الغرامي**: يمثّل الحب في الرواية التابل الذي أعطى الطعام نكهة خاصة؛ ففضلًا عن إضفائه البُعد الدرامي على أحداثها (مراهنة الطرفين المتنافسين على اكتساب قلب لمياء)، يقوم بدعم بُعديها التخييلي (الانزياح عن المرجع) والاستهوائي (ما تضمره السريرة من أهواء ومشاعر متضاربة). ويعي السارد الحبَّ بصفته كلمة عظيمة حمّالة برامج واعدة مبنية على جزئيات صغيرة قد لا نعيرها أدنى أهمية في الوقت المناسب، وهذا ما ينطبق على حال سالم الذي لم يحْسن تدبير الأمور بسبب خشونته ورعونته، في حين وقع تصرف الحسين في قلبها موقعًا حسنًا. ومن ثمة وضعت حدًا لشكوكها وترددها، متخذة موقفًا إيجابيًا حيال زواجها بالحسين، ليس طاعة لأبيها وإنما إرضاء لما يمليه عليها ضميرها وما تلهج به سريرتها، وهو الاختيار الذي تأكدت من سداده في ما بعد. واكتشفت أن سالمًا لا يبادلها الحب وإنما يريد أن يتخذها ذريعة لتحقيق أغراضه الشخصية ومطامحه السياسية.

لقد ساعدتها بصيرتها ورهافة حسها على التمييز بين من يحبها ويقدرها ومن ينافقها ويغالطها، وعلى اتخاذ الموقف المناسب لتعزيز مكانة أسرتها، حفاظًا على صيتها وشهامتها، وتفاديًا لكل ما يمكن أن يرتد بسمعتها وجاهها إلى الدرك الأسفل.

حفز يعقوب لمياء على التنكر في ثوب جارية لإهدائها إلى بنت الإخشيد التي كانت مولعة بجلب الفتيات الحسناوات إلى قصرها. وقد أهّلها هذا الدور، بعد السيطرة على عقلها، لإحباط مناورات الخصوم، والتخفيف من أسر الحسين ومواساته، وتوفير الأجواء المناسبة حتى يدخل جوهر إلى مصر فائزًا ظافرًا.

وبالنصر تحققت أمنية لمياء لعقد القران بالحسين. وكان قد أُجّل للمصاب الجلل (وفاة والدها مسمومًا) ومراعاة للحِداد وتوفيرًا لمزيد من الوقت إلى حين القضاء على الخصوم: «فقالت لمياء: لا ينبغي أن يتم شيء قبل الانتقام من الخونة» (ص ٩٤).

ـ **خرق شفرة التاريخ**: خرق السارد معايير السرد التاريخي وضوابطه سعيًا إلى توفير هامش من الحرية لإعادة تمثيل الأحداث التاريخية وتقديمها في حلة تخييلية. وممّا اعتمد عليه في هذا الصدد نذكر بصورة أساسية:

• يحرص المؤرخ على إقامة التطابق بين ما يحكيه وما وقع في الماضي، ويضطر، أيضًا، إلى خلق «مسافة نقدية» مع الحدث التاريخي، متحريًا في صدقيته وصحته بالاحتكام إلى معيار الخطأ والصواب. يستأنس الروائي، في الرواية التاريخية، بهذا المنحى العام، معتمدًا على معطيات تاريخية وقعت فعلًا،

ويمكن التحقق من صحتها؛ فكلاهما يستند إلى «مرجع مقطع، مسمى، ومفهوم مسبقًا، لكنه يخضع إلى تركيب ما»[٦٦]، أي إنهما يتفقان في المتح من المادة نفسها لكنهما يختلفان في طريق التعامل معها؛ فكل واحد منهما يعتمد على معطيات جاهزة ومقتطفة من التاريخ، لكنه يضطر إلى تسريدها في تراكيب وسياقات خاصة، وشحنها بالمعاني المناسبة حتى تؤدي الأغراض التداولية المنشودة.

في هذا السياق، اعتمد السارد على معطيات جاهزة، لكنه احترس من الإكثار منها، وعيًا منه بضرورة تغليب التخييل على التاريخ. كما أنه لم ينضبط لإرغامات شفرة التاريخ وقيوده، وإنما أعطى نفسه هامشًا رحبًا من الحرية لإعادة تمثيل أحداثه في قالب روائي يقوم أساسًا على احتمال وقول الفعل، وهو ما حفز السارد على إعطاء أدوار خيالية لشخصيات تاريخية، وإسناد أدوار تاريخية لشخصيات وهمية.

ربما يجد القارئ نفسه مضطرًا، بمفعول جمالية التأثير، إلى التعامل مع الرواية كما لو كانت دعامة تاريخية، وهو ما تنبّه إليه بعض الكتّاب العرب الذين توجسوا من المفعول السحري لهذا الصنف من الروايات وخطورته على ذوق الناشئة وسلوكهم، في حين أن ما يعرضه السارد هو ضرب من الخيال الذي لا يهم مدى صلته بالواقع (التأكد من وقوع الفعل) وإنما إعادة تمثيله بطريقة فنية (تعزيز احتمال وقوع الفعل). وفي السياق نفسه، يمكن القارئ أن يتعامل مع معطيات خيالية كما لو كانت واقعية، وهذا ينطبق على رواية **السيد أندريو ماربو** لولفغانغ هولدشيمر (W. Hildesheimer)[٦٧] التي قرئت بكونها سيرة حقيقية لناقد للفن والجمال كان ينتسب إلى الجيل الثاني من الرومانسيين الإنكليز، وانتحر سنة ١٩٣٠، في حين أن المؤلف منح «حياة حقيقية» لشخصية خيالية، متوسلًا كل ما يمكن أن يدعم مسعاه (كتابات الناقد واستشهاداته ورسائله وشهادات مجايليه).

• «يتناول التاريخ التجربة البشرية في شموليتها عوض فرادتها، ويهتم بتحولات وأحداث تمس المجتمع برمته عوض أفراد منعزلين»[٦٨]. ويتضح من تجربة زيدان أن همّه لم يكن سرد التحولات التاريخية التي تهم الدولة الفاطمية، وإنما ركز عنايته على شخصيات من ثمرات خياله لبيان كيف تفاعلت مع الحدث التاريخي، وشاركت في صنعه لنصرة الحق ومغالبة الباطل. وأعطى هذا الحيزَ النصيب الأوفر، مكترثًا لأمور لا يعيرها المؤرخ كبير اهتمام، ومن ضمنها وصف هيئات الشخصيات وأحوالها والفضاءات التي يرتادونها، ونقل ما يجول في سرائرها وطواياها من أحلام مُغفية وأحاسيس محبطة.

يتوخى المؤرخ، من خلال التركيز على الحدث التاريخي في شموليته، تقديم العبر المناسبة بالنظر إلى علائق القوى المتحكمة في الصراع أو النزاع بين الطرفين المتنافسين، في حين أن الروائي يتميز بقدرته على التوغل في سرائر الشخصيات، والكشف عن مضمراتها، واستجلاء العبر المناسبة منها. وهذا ما نعاين جزءًا منه من خلال توغل السارد في طوية كل شخصية على حدة.

(66) Barthes, «Le Discours de l'histoire,» p. 169.
(67) Cohn, pp. 125-148.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٣.

يتضح منذ البداية أن سالم، مثلًا، يغالط لمياء ويوهمها بأنه يحبها، طامعًا في اكتساب قلبها لبواعث سياسية. وقد مكّنتها فراستها الأنثوية من اكتشاف خشونته ورعونته بسبب سوء تعامله مع غريمه الحسين، وعدم تقديره خطورة ما أقدم عليه، وهو ما تأكدت منه تدريجيًا إلى أن سمعته، من وراء الستار، يصارح كافور الإخشيدي بخطته المبيتة والمغرضة.

أفضت عناية السارد بما يمت إلى سلوكات الشخصيات وأفعالها بصلة إلى تعزيز البُعدين القيمي والأخلاقي لمخاطبة القارئ المفترض، لعله «يهتدي بهما في حياته الخاصة»[٦٩]، «ويتصرف حسب المقتضى مع الحقيقة المبثوثة إليه»[٧٠]. ولهذا، لا تقدم الرواية القيم التي يمكن أن تشيد الأخلاق، وإنما تصف العالم كما هو من دون الإحالة إليه[٧١]. وبمقتضى ذلك، سعى زيدان إلى تعليمنا ما يجب أن نقوم به وما ينبغي أن نتفاداه لنعيش الحياة الأفضل[٧٢].

في السياق نفسه، لا يستهدف المؤرخ عبرًا معيّنة وإنما تُستنتج من سيرورة الأحداث وصروف الدهر، في حين أن الروائي يقصد، منذ البداية، أن يكتب قصة ذات مغزى، وهو ما يجعل غايتها محددة سلفًا، فتستدعي بذلك تأويلًا متواطئًا يستتبع، بدوره، قاعدة للعمل يمكن أن تنطبق على الحياة الحقيقية للقارئ، ولو من باب الافتراض[٧٣].

• يحتمل الحدث التاريخي قراءة متواطئة أيًا يكن المنتصر أو المنهزم، في حين يقوم السرد الروائي على النسق الأيديولوجي الفوقي (Supersystéme idéologique) الثنائي بحكم اضطرار الروائي إلى إبراز الآراء والمواقف المتباينة، واستجلاء المشاعر المتضاربة، وتبيّن المفارقات القيمية والأخلاقية. وإذا كان زيدان، في هذا المضمار، ينزع أكثر إلى إظهار «صوت الحق» الذي تجهر به لمياء تطلعًا إلى تحقيق النصر على أعدائها، فهو، في المقابل، يُظهر مساعي أبي حامد وسالم لتحقيق مطامحهما السياسية، وهذا ما يحتم قراءتين قراءة شاملة بحسب فرانسوا راستيي (F. Rastier) لفهم الرواية في شموليتها؛ فالقراءة الواحدة (مسار لمياء الحكائي) التي تعطي قيمة لنظام من القيم (القيم الأصيلة التي تقترن بتوطد الدولة الفاطمية)، لا تستطيع أن تستوعب ما تتضمنه الرواية من أنساق، وهذا ما يقتضي إعطاء المشروعية للصوتين المقموعين (المسار الحكائي لسالم وأبي حامد)، واستجلاء مدى ملاءمة برنامجهما الحكائي المضاد (الدفاع عن الخلافة العباسية)، فيؤدي هذا، بحسب راستيي، إلى إبهام العمل: «تحيل قراءة ما حتمًا إلى قراءة أخرى، وكلتاهما ضرورية للأخرى»[٧٤].

(69) Suleiman, p. 62.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(٧١) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(٧٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.
(٧٣) المصدر نفسه، ص ٧٠.
(٧٤) المصدر نفسه، ص ٨٩.

تمارس لمياء، بطلة الرواية، سلطة على القارئ لكونها تجسد الحق وتجاهد من أجل حياة جديدة لن تنعم بها (وهذا يُعَدّ من بين أسباب تأجيل القران) إلا بعد أن تحقق النصر على العدو: «إن انتماءها إلى مذهب معيّن هو الذي يجعل العبور ممكنًا إلى الفعل، ومباشرة حياة جديدة»[٧٥]، أي «حياة وفق الحقيقة»[٧٦]، وهذا ما عزز ميولها إلى المذهب الشيعي ومناصرته، وحتّم عليها التعرُّف إلى ذاتها وهويتها، وامتحان قدراتها، ومقاومة الصعاب لنيل مرادها.

يمكن القارئ أن يفسخ العقد مع الكاتب بحجة رفضه أن يظل منقادًا له بعماء، وميله إلى إثبات قيمته المناوئة للقيم المنشودة في الرواية، واتهام الكاتب بتزييف الحقائق المسرودة. وفي هذا السياق، يتلاشى احتمال وقوع الفعل، وينكشف كما لو كان إجراء تطويعيًا، ومن ثم يصدع القارئ بقناعاته، ويعي تمامًا مكر الروائي[٧٧].

• يشترك السردان التاريخي والروائي في أداء وظيفة البيّنة (Fonction testimoniale) أو الشهادة[٧٨] بحكم اعتمادهما على منظومة ما قبل الكتابة (périgraphique)، وهي «منطقة نصية تضطلع بوظيفة الوساطة بين النص السردي وبين قاعدته التوثيقية الخارج ـ نصية»[٧٩]. وينهل كلٌّ من المؤرخ والسارد مادة غير منتظمة، وموجودة سلفًا، ثم يعملان على تسريدها في حبكة، وإعادة ترتيب عناصرها وفق تنظيم خاص. وممّا يميز عمل المؤرخ من السارد كون الأول «يخضع لإرغامات صارمة وقواعد مضبوطة»[٨٠] في ما يسرده، في حين أن الآخر غير ملزم بذلك بسبب تمتعه بهامش أكبر من الحرية لإعادة تمثيل الواقع كما يشاء. ومع ذلك، ينهض بوظيفة البيّنة حتى يوفر المادة التاريخية ويحرص على دقتها انسجامًا مع ضوابط الرواية التاريخية وإكراهاتها، ويحدد الإطار العام الذي سيتحرك داخل نطاقه لمخاطبة توقعات القراء والاستجابة لخلفياتهم المعرفية.

نلاحظ في هذا الصدد أن سارد رواية **فتاة القيروان** يعي بأهمية وظيفة البيّنة، ويحرص على استثمارها حتى تؤدي دورها على الوجه المطلوب، وهذا ما يتجلى في تخصيص مقدمة (فذلكة تاريخية) لوضع الحدث الرئيسي في إطاره التاريخي العام، والتصريح بالمصادر التاريخية المعتمدة، وإثبات خارطة تبين المناطق التي استوعبت أهم الأحداث. ويبين هذا مدى حرصه على تحري المادة الحكائية واستقصائها من جوانب متعددة حتى يوهم بواقعية ما يحكيه وتاريخيته. لكن تحكمه في زمام الحكي أهّله لإعادة تمثيل الأحداث بطريقة فنية، وحفزه أكثر على استثمار مؤشرات التخييل، حرصًا على

(٧٥) المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٧٦) المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٧٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٩١.
(٧٨) يمكن أن تتخذ علاقة السارد بالقصة المروية، علاوة على العلاقة العاطفية والفكرية والأخلاقية، شكل شهادة فحسب، «كما هي الحال عندما يشير إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة أو المشاعر التي تثيرها حادثة ما في سرائره». انظر: Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 262.
(٧٩) استعمل فليب كارار (Ph. Carrard) مفهوم المنظومة ما قبل الكتابة، للدلالة على الوثائق المعتمد عليها لتعزيز وظيفة البيّنة والشهادة (هوامش، حواش، مقدمات، تصديرات، تذييلات..). انظر: Cohn, p. 177.
(٨٠) المصدر نفسه، ص ١٧٦.

ملء ثقوب الذاكرة الجماعية وفرجاتها، وإشراع الحدث على إمكانيات حكائية متعددة، والنفاذ أكثر إلى سرائر الشخصيات لفهم انفعالاتها وردودها وأحلامها وتطلعاتها. ومن بين السمات[٨١] المعتمد عليها، نذكر ما يلي: إضفاء أبعاد تخييلية على المرجعية التاريخية؛ المواءمة بين عالم واقعي يمكن التحقق من أحداثه وعالم مختلَق يقوم على التمثيل ـ المضاد (anti-représentation)؛ العناية بمصائر الأفراد ومشروعاتهم الشخصية، على عكس التاريخ الذي يهتم بـ«الذهنيات» الجماعية؛ تغليب سرد الكلام على سرد الأحداث، وهو ما يفضي إلى تبيان مواقف الشخصيات وانفعالاتها وردودها (وهكذا تؤدي الرواية دور علم نفس الأعماق (La psychologie des profondeurs)؛ دعم ازدواجية الصوت السردي التي يضطلع الكاتب، بمقتضاها، بتكليف سارد من صنع خياله لسرد وقائع محتملة الوقوع، في حين يتحمل المؤرخ مسؤولية سرد الوقائع من دون وساطة؛ تعزيز أثر التخييل بإعادة تمثيل الواقعة التاريخية، وإشراعها على احتمالات متعددة يختلط فيها الواقعي بالوهمي، في حين تكون الواقعة التاريخية مرتبطة لسانيًا بامتياز الوجود: سرد ما حدث ، وليس ما لم يكن أو ما يثير الشكوك[٨٢]، وهذا ما يدعم أثر الواقع في السرد التاريخي.

خاتمة

ـ كرست أيديولوجية التعبير المهيمنة تصورات مغلوطة عن روايات جرجي زيدان، الأمر الذي جعل «الإدانة الجمالية تتماشى مع التقريع الأخلاقي»، وفق الجدول الآتي:

الإدانة الجمالية	التقريع الأخلاقي
ـ الفن الزائف ـ التعليم والتسلية ـ ضعف المستوى الفني ـ تشابه العقد ومصائر الشخصيات ـ الصنعة المهلهلة	ـ إفساد ذوق الجمهور وسلوكه ـ تزييف تاريخ العرب وتشويهه ـ ترويج أكاذيب عن العرب وتحقيرهم ـ خبث طوايا جرجي زيدان وعمالته وتعصبه الديني ـ الافتقار إلى الإحساس القومي

وهذا ما أدى إلى إدراج روايات زيدان ضمن الآداب الهامشية، وترويج أحكام مسبقة عنها بتجريدها من الخاصية الفنية وإفراغها من الفائدة الاجتماعية. وقد تضافرت عوامل كثيرة، أكانت دينية أم سياسية أم أيديولوجية أم أخلاقية، على إعاقة التواصل الفني مع هذه الروايات، وهو ما جعلها لا تؤدي وظيفتها الاجتماعية والفنية على الوجه المطلوب.

سبق أن أدرجنا تصوّر لوتمان لإمكانيات التواصل الفني التي يتعزز مفعولها أو ينتفي بحسب طبيعة النسق الثقافي الذي يؤطرها. وتبين لنا أن الحالة التي تنطبق على روايات زيدان تتمثل في التفاوت

(81) Cohn, «Marqueurs de fictionnalité,» pp. 167-199.
(82) Barthes, «Le Discours de l'histoire,» p. 171.

الموجود بين قدرة الكاتب على إبداع نص فني وعجز القارئ عن إيجاد تنظيم مماثل ينطبق عليه «مفهوم الفنية»، وهذا ما جعل النقاد العرب، على نحو متفاوت، يتعاملون مع روايات زيدان من الزاوية الإخبارية (البُعد التواصلي) وليس الزاوية الفنية (البُعد الشعري). ومع ذلك، لم يستثمروا الجانب الإخباري (لما يتضمنه من أنساق وتمثيلات ثقافية) بطريقة موضوعية، بل حاكموا محتوياته من الزاويتين الأخلاقية والأيديولوجية.

يعي زيدان أنه يكتب رواية تاريخية غير مقيدة بقول الحقيقة كما هي، وغير ملزمة بسرد وقائع قابلة للتحقق منها؛ فهو يشعر حين يكتب الرواية بحرّية أكثر لإعادة تمثيل الأحداث التاريخية، وترهينها في سياقات جديدة، وتقديمها في حلة تخييلية. ويمكن في ما يلي أن نجمل ما يميز زيدان المؤرخ من زيدان الروائي:

زيدان المؤرخ	زيدان الروائي
ـ يدون نصًا مرجعيًا (دعم أثر الواقع) ـ يسرد أحداثًا تامة يمكن التحقق منها ـ يحيل إلى وقائع خارج النص ـ يحرص على صحة الحدث وصدقيته ـ يتناول الظاهرة البشرية في شموليتها ـ يهتم بشخصيات عظيمة أدت أدوارًا جسيمة في التاريخ ـ يعتمد أساسًا على سرد الأحداث ـ يتكلف هو نفسه بسرد الأحداث (أحادية الصوت السردي) ـ يعتني بسلسلة من الأحداث الأكثر درامية في التاريخ	ـ يسرد قصة غير مرجعية (تعزيز الوهم المرجعي) ـ يقدم أحداثًا غير تامة وغير قابلة للتحقق منها ـ يحيل النص إلى ذاته (الإحالة الداخلية) ـ يعتني بحيوات أشخاص عاديين ومنعزلين ـ يعتني أكثر بمواصفات الشخصيات وسرائرها ـ يغلّب سرد الكلام على سرد الأحداث ـ يفوض ساردًا لينوب عنه في سرد الأحداث (ازدواجية الصوت السردي) ـ يعتني بوصف التفصيلات التافهة والعلاقات الصغيرة، وتمثيل «المفارقة التاريخية الضرورية»، وتفجير البطولة الشعبية من خلال الدور المسند إلى لمياء

يؤدي التباس الحدود بين التاريخي والتخييلي إلى حدوث تشويش على التواصل الفني المنشود بين الكاتب والقارئ؛ فربما يتوهم القارئ أن الشخصيات الخيالية واقعية، وربما يتعامل مع شخصيات واقعية كما لو لو أنها ضرب من الخيال. لكن عندما نحتكم إلى التخييل (موضوع السرديات التخييلية (Narratologie fictionnelle)) ، نكون ملزمين بالتعامل مع الرواية بصفتها نصًا غير مرجعي ويستدعي أدوات مناسبة لإبراز مقوماته الفنية، في منأى عن أي تطابق محتمل مع الواقع أو التاريخ، وهذا

ما سعينا إلى التدليل عليه من خلال التركيز على التشاكلات الدلالية المتعددة والتوليف والإحالة الداخلية وجمالية التمثيل.

ـ غالبًا ما يُحتكم إلى معياري الرسالة (الوظيفة المرجعية) والفرجة (الوظيفة الشعرية) للتمييز بين النصوص، وهو تصنيف تعسفي قد يجني على عينة من النصوص لأنه لا يضع في حسبانه وجود ما يصطلح عليه رومان جاكبسون بـ«المعايرة الاختلافية للوظائف»[٨٣]، وبمقتضاها تتفوق وظيفة ما (الوظيفة المهيمنة) على بقية الوظائف من دون أن تلغيها أو تطمسها، بل تُخضعها لتراتبية بحسب نسبة حضورها في النص. وهذا ما يدحض مزاعم من أدرج روايات زيدان ضمن الخانة التواصلية بحجة مراهنتها على التعليم والترفيه والتلقين المذهبي، وهي، عكس ذلك، تتوفر على نسبة من الشعرية (الوظيفة الشعرية) التي تتمثل في الخاصيات الفنية التي استنتجنا بعضها من الرواية المعتمدة.

سبق أن أثرنا طرح جيرار جنيت الذي يدافع عن تغير شعْرنة النص بحسب ظروف القراءة. بناء عليه، ما زالت روايات جرجي زيدان في أمسِّ الحاجة إلى قراءات مغايرة وجديدة لفهم طبيعتها الاجتماعية والثقافية، واستيعاب طبيعتها الفنية والجمالية، وتحليل العوامل التي ساهمت وما زالت تساهم في رواجها وتداولها على نطاق واسع. وقد تبيّن لنا من خلال قراءتنا رواية **فتاة القيروان** (وهي قراءة من القراءات الممكنة والمشروعة) أنها ما فتئت محافظة على صبغتها الحداثية التي تتجسد أساسًا في اللغة والتخييل واللاتمثيل، وفق الجدول الآتي:

الخاصية الفنية	تجلياتها
اللغة	ـ كتب جرجي زيدان رواياته بلغة جديدة متحررة من الصنعة اللفظية، ومراهنة أكثر على تواصل القارئ وتفاعله معها. وبذل جهدًا في تخيل وضعيات تواصلية، وتعزيزها بما يلائمها من الصيغ والأساليب المواتية. وقد تجلت هذه المهارة أكثر في سرد الكلام الذي حرص زيدان على توسيع رقعته في الرواية حتى يسعف في تعرُّف طباع الشخصية ومواقفها وتصرفاتها.
التخييل	ـ وعي زيدان مبكرًا إمكانات التخييل في اتخاذ المسافة اللازمة مع التاريخ، وإعادة ترهين أحداثه في سياقات ووضعيات جديدة لخدمة أغراض معينة.
جمالية التمثيل	ـ استعان زيدان بجملة من الألاعيب الفنية (التوليف، الإرصاد المرآتي (Mise en abyme-abîme)، التنكر، التوازي..) التي عملت على تمثيل الواقع بطريقة مغايرة. كما حرص على جعل الفن خادمًا للتاريخ وليس رديفًا أو نسخة مطابقة له. وهكذا أضحت الرواية لا تحيل إلى ما يوجد خارجها وإنما تحيل إلى ذاتها (الإحالة الذاتية).

(83) Suleiman, p. 30.

ـ تستثمر الرواية بعض مواصفات رواية الأطروحة التي تتمثل في ما يلي:

• لا تفرض الرواية معنى وإنما تفرض نسقًا من القيم يستمد نسغه من الصراع المحتدم بين البرنامجين الحكائيين المتعارضين. وإذا كانت الرواية تسهب في دعم الصوت الأحادي (صوت الحق الذي تمثله لمياء)، فهي لا تجد بدًّا من استحضار الصوت المناوئ (صوت الشر الذي يتجسد في أعمال سالم وأبي حامد) لإبراز ما اعترض لمياء من مخاطر ودسائس دفاعًا عن ملاءمة برنامجها الحكائي. ولا يمكن قراءة واحدة (البنية الأيديولوجية الفوقية التي تتحكم في زمام الحكي برمّته) أن تطمس مجمل الأنساق المضمنة في الرواية، وهو ما يقتضي قراءة أخرى يمكن أن يضطلع بها قارئ ما إرضاء لقناعاته الفكرية والعقائدية. وفي هذه الحال سيضطر إلى مساندة موقف سالم وأبي حامد، بدعوى أن ما يثيرانه من قضايا يرضي توقعاته ويدغدغ مشاعره.

كثيرًا ما يُنظر إلى الجانب التعليمي بطريقة سلبية (تعليم حقائق جاهزة)، في حين أن جورج لوكاش يقصد به خروج الذات «إلى العالم لتتعلم كيف تتعرف على ذاتها، وتبحث فيه عن المغامرات لكي تختبر نفسها، وتثبت، بهذا الاختبار، مقدرتها وتكتشف ماهيتها الخاصة»[٨٤]. إن البطل الإشكالي مضطر إلى الانخراط في مغامرة ما لاختبار قدراته ومؤهلاته لتحقيق ما يصبو إليه. وقد استثمر زيدان ما يفي بهذا الغرض التعليمي، محمِّلًا لمياء مسؤولية البطولة لإثبات جدارتها وكفاءتها. وتدرّج مسارها الحكائي من خلال تحولين متوازيين: **أحدهما** من جهل المعرفة إلى معرفة الذات، والآخر من الخمول إلى الحركة[٨٥]. واستطاعت، بما أوتيت من مؤهلات جسمانية وذهنية، أن تجتاز الاختبارات جميعها بفاعلية وإتقان، متغلبة على العوائق، ومحبطة الدسائس والمناورات إلى أن حققت أمنيتها الشخصية (الزواج بالحسين) ومسعاها الجماعي (توطُّد الدولة الفاطمية في مصر).

(٨٤) لوكاش، ص ٨٤ ـ ٨٥.

(85) Suleiman, p. 82.