الأدبُ والتَّاريخُ: نظراتٌ نقديَّةٌ في روايةِ صبحي فحماوي "أخناتون ونفرتيتي الكنعانية"

Literature and History: Critical Insights on Sobhi Fahmawi's Novel "Akhenaton and Nefertiti the Canaanite"

Prof. Dr. Fuad Abdul Muttaleb
English Literature Department, Faculty of Arts, Jerash University - Jordan
E-mail: fuadmuttalib@jpu.edu.jo ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1561-5089

Abstract

This study deals with Subhi Fahmawi's novel "Akhenaten and Nefertiti the Canaanite" as a historical novel reading the past from some of its weaknesses, and casting, at the same time, its shadows on the present. The study is divided into an introduction tackling the relationship between literature and history, a new historicist approach to "Akhenaten and Nefertiti the Canaanite", and a critical reading of the novel through modern visions. These divisions treat in succession the main critical trends prevailing in investigating of the relationship between literature, especially the novel, and history, with an emphasis on the trend of new historicism and the extent to which the novel is consistent in its details with the rules of this trend, as well as the historical events and their interactions between the ancient Egyptians and their counterparts: Amenhotep the Fourth - Akhenaten and Princess Elham - Nefertiti and the path in which the relationship between them evolved into love, marriage and stability, and to the emergence of Akhenaten's achievement and his new religion with the support of Nefertiti, and then his fall through a series of repercussions, with a review of the time vision in the novel with reference to the spatial one. The research work attempts to apply the terminology of Western critics to the Arabic historical novel by Subhi Fahmawi and discuss it closely, especially in the light of a new historicist approach, and arrive at the judgments extracted by the readers of the historical novel of Fahmawi, in order to present a possible critical reading of the novel through the perspective of the historical novel that leads to answers and raises new questions. The methodology followed in the study can be critically described as descriptive and analytical, using the references available in Arabic and English on those raised issues.

***Key words**: Subhi Fahmawi, "Akhenaten and Nefertiti the Canaanite", Historical Novel, Literary Interpretation of the Past, New Historicism.*

ملخص

تتناولُ هذه الدراسةُ روايةَ صبحي فحماوي "أخناتون ونفرتيتي الكنعانية" بكونِها روايةً تاريخيَّة تقرأ الماضيَ من بعضِ نقاطِ ضعفِهِ ملقيةً ظلالَها على الحاضرِ. وتنقسمُ الدراسةُ إلى مقدِّمةٍ تتناولُ العلاقةَ بينَ الأدبِ والتاريخِ، ومقاربةً تاريخانيَّةً جديدةً لروايةِ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانية"، وقراءةً نقديَّةً للروايةِ من خلال رؤًى حديثة. وتتطرَّقُ هذه الأقسامُ على التوالي إلى الاتِّجاهاتِ النقديَّةِ الرئيسةِ السَّائدةِ في دراسةِ علاقةِ الأدبِ خصوصاً الروايةَ بالتاريخِ، مع التركيزِ

على الاتِّجاهِ التاريخانيّ الجديدِ ومدى انسجام الرِّوايةِ بتفاصيلِها مع قواعدِ هذا الاتِّجاهِ، فضلاً عن معالجةِ الحدثِ التاريخيّ وتفاعلاتِهِ بينَ مصرَالقديمةِ وأرضِ كنعانَ فنياً، والدَّورِ الذي تضطلعُ به شخصيَّتَا أمنحتب الرابع- أخناتون والأميرة الهام- نفرتيتي في تلكَ التفاعلاتِ والسبيلِ الَّتي تتطوَّرُ فيها العلاقةُ بينهما إلى حبٍّ وزواجٍ واستقرارٍ وإلى بروزِ إنجازِ أخناتون وديانتِهِ الجديدةِ بمساندةٍ من نفرتيتي، ثم سقوطِهِ بسلسلةٍ من التَّداعياتِ، واستعراضِ الرؤيةِ الزمانيةِ في الروايةِ بالإشارة الى الرؤيةِ المكانيةِ. ويحاولُ البحثُ تطبيق اصطلاحاتِ النقَّادِ الغربيّينِ على الروايةِ التاريخيةِ العربيةِ لصبحي فحماوي ومناقشة ذلك، وبخاصةٍ في ضوءِ مقاربةٍ تاريخانيةٍ جديدة، والوصولِ إلى الأحكامِ التي يستخلصُها قارئو روايةِ فحماوي التَّاريخيةِ، بُغية تقديم قراءةٍ نقديةٍ محتملةٍ للرواية من خلالِ منظور الرواية التاريخية تُفضي إلى إجاباتٍ وتثير تساؤلاتٍ جديدة. ويمكنُ وصفُ منهجيةِ الدراسةِ نقدياً بأنَّها وصفيةٌ وتحليليةٌ تستعملُ المراجعَ المتوافرةَ بالعربيةِ والإنجليزيةِ حولَ تلك القضايا المثارةِ.

كلماتٌ مفتاحيةٌ: صبحي فحماوي، رواية "أخناتون ونفرتيتي الكنعانية"، الروايةُ التاريخيةُ، التفسيرُ الأدبيُّ للماضي، التاريخانيةُ الجديدةُ.

الأدب والتَّاريخُ: نظراتٌ نقديَّةٌ في روايةِ صبحي فحماوي "أخناتونُ ونفرتيتي الكنعانيَّةُ"

مقدّمةٌ منهجيَّةٌ لدراسةِ العلاقةِ بينَ الأدبِ والتَّاريخِ

تبدأُ روايةُ صبحي فحماوي "أخناتونُ ونفرتيتي الكنعانيَّةُ" باقتباسٍ بليغٍ من الروائيّ الأمريكيّ وليام فوكنر: "الماضيْ لا يموتُ أبداً، بل إنَّهُ ليسَ ماضياً". ويُفضي هذا الاقتباسُ إلى نتيجةٍ قد تُعَدَّ مدخلاً رئيساً وصحيحاً لتفسيرِ الرِّوايةِ انطلاقاً من فكرةِ أنَّ الماضيَ ربَّما يستمرُّ في الحاضرِ والمستقبلِ بأشكالٍ مختلفةٍ، بالعودةِ إلى قرونٍ عدَّةٍ قبلَ الميلادِ ليسردَ فنّياً وقائعَ أحداثٍ تاريخيَّةٍ جرتْ بينَ إمبراطوريَّتينِ سائدتينِ آنذاكَ في مصرَ القديمةِ والأرضِ الكنعانيَّةِ. ويفيدُنا أحدُ الدَّارسينَ هنا، مع أنَّهُ يركّزُ على قصَّةِ الحبِّ في الرِّوايةِ، حينَ يقولُ: "استطاعَ الأديبُ صبحي فحماوي تقديمَ قراءةٍ فنيَّةٍ جديدةٍ للتاريخِ، بطريقةٍ أدبيَّةٍ راقيةٍ، من الممكنِ أنْ نعيدَ بها قراءةَ العديدِ من نقاطِ الضَّعفِ في التَّاريخِ الماضي، مع تلكَ الفجواتِ الَّتي لم تُملَأْ من قبلُ، وتُركِتْ عن قصدٍ، لأنَّ التَّاريخَ يمثِّل حياةَ الشّعوبِ، ولا غنى للأجيالِ الحاضرةِ عن قراءةِ تاريخِهمُ الماضي

البعيدِ والقريبِ بطريقةٍ حقيقيَّةٍ، لأنَّ مَنْ ليسَ لهُ ماضٍ، لا حاضرَ لهُ، ولا مستقبلَ".[1] لذلكَ من الواردِ والمفيدِ أنْ نطرحَ في بدايةِ نقاشِنا السُّؤالَ الآتيَ: ما طبيعةُ العلاقةِ بينَ الرِّوايةِ خصوصاً والنّصِّ الأدبيِّ عموماً، سواءٌ أكانَ تاريخياً على نحوٍ مباشرٍ أم غيرِ مباشرٍ، بالماضي؟

أُثِيرَ هذا السُّؤالُ على صعيدِ دراسةِ الأدبِ والتَّاريخِ، والنّظريَّةِ والنّقدِ الأدبيَّينِ، والفنِّ والثَّقافة بعامَّةٍ مرَّاتٍ عدَّةً في سنينَ طويلةٍ. ويمكنُ ملاحظةُ عددٍ من الإجاباتِ المتميّزةِ الَّتي دَوَّنها نقَّاد الأدبِ ودارسُوهُ ومنظِّرُوهُ وأهمُّها: أولاً، النّصوصُ الأدبيَّةُ ولوِ انتمتْ إلى زمنٍ محدّد كُتبَتْ فيه، فهي عالميَّةٌ أو كونيَّةُ الطَّابعِ؛ وهي وإنْ كُتبَتْ من زمنٍ بعيدٍ تخضعُ لامتحانِ الزَّمنِ، وهي دائماً تتجاوزُ اللحظةَ التَّاريخيَّةَ لأنَّها تستندُ أساساً إلى الخيالِ لا إلى التَّوثيقِ التَّاريخيِّ، فالسِّياقُ التَّاريخيُّ لإنتاجِها وتلقِّيها لا يؤثِّرُ في العملِ الأدبيِّ الذي له كيانٌ جماليٌّ قائمٌ بذاتِهِ، وله قوانينُ خاصَّةٌ، تُوجِدُ ذلكَ العالمَ المميَّزَ والمستقلَّ. وثانياً، السِّياقُ التَّاريخيُّ للعملِ الأدبيِّ أوِ الرِّوائيِّ، أيِّ الظّروفُ الَّتي أحاطتْ بهِ وأدَّتْ إلى إنتاجهِ، جزءٌ لا يتجزَّأُ من عمليَّةِ فهمِهِ بصورةٍ معقولةٍ؛ وبمزيدٍ من التَّوضيحِ والتَّفصيلِ، فالنّصُّ الأدبيُّ عموماً يُولَدُ في سياقٍ تاريخيٍّ محدَّدٍ لكنَّ أدبيَّتَهُ وجماليَّتَهُ وتأثيرَهُ تبقى مستقلَّةً دائماً عن ذلكَ السِّياقِ. وثالثاً، تُرخِي الأعمالُ الأدبيَّةُ خاصَّةً الروائيَّةَ منها بظلالِها على الزَّمنِ الذي كُتبتْ فيه، وتجعلُنا نفهمَ أكثرَ ذلك الزَّمنِ بصورةٍ معيَّنة؛ فعلى سبيلِ المثالِ، تقدِّمُ النّصوصُ الواقعيَّةُ على وجهِ الخصوصِ تصويراً فنيّاً، بأنواعِها المختلفةِ ضمنَ تيَّارِ الواقعيَّةِ، للحظاتٍ أو أحداثٍ أو حقبٍ تاريخيَّةٍ بارزةٍ. ورابعاً، ترتبطُ النّصوصُ الأدبيَّةُ خاصَّةً الروائيَّةَ منها، بخطاباتٍ متعدِّدةٍ سياسيَّةٍ واجتماعيَّةٍ واقتصاديَّةٍ وقوميَّةٍ وثقافيَّةٍ، وببنًى بلاغيَّةٍ أدبيَّةٍ معيَّنةٍ: وهذه الخطاباتُ والبُنى جزءٌ من حركةٍ تاريخيَّةٍ ما تزالُ كتابتُها جاريةً حتَّى الآنَ.[2]

وتمثِّلُ هذه النِّقاطُ النَّموذجيَّةُ الأربعُ الواردةُ وجهاتِ نظرٍ نقديَّةٍ أساسيَّةٍ حيالَ العلاقةِ بينَ الأدبِ والتَّاريخِ. وتنبثقُ النُّقطةُ الأولى بعامَّةٍ من الممارسةِ النَّقديَّةِ للمدرسةِ "الشَّكلانيَّةِ" ومدرسةِ "النَّقدِ الجديدِ"، والَّتي انتشرتْ في الدِّراساتِ الأدبيَّةِ منذُ بدايةِ العشرينيَّاتِ حتَّى نهايّةِ الخمسينيَّاتِ من القرنِ العشرينَ. فقدِ اهتمَّ النقَّاد الجددُ بالنُّصوصِ الأدبيَّةِ بكونِها كتاباتٍ تتجاوزُ الاحتمالاتِ والإمكاناتِ والمصادفاتِ الَّتي يمكنُ أنْ تحدثَ على نحوٍ طارئٍ أو غيرِ

متوقَّعٍ في أيّ زمانٍ ومكانٍ محدَّدينِ، وتقاومُ أيَّ شيءٍ تراهُ محاولةً لاختزالِ المضمونِ الجماليّ كاملاً في إطارٍ تاريخيٍّ محدَّدٍ. فكتبَ رونالد كرين، على سبيلِ المثالِ، مقالةً مهمَّةً نُشِرتْ أولَ مرَّةٍ عامَ 1935 وأُعِيدَ نشرُها عامَ 1967 تحتَ عنوانِ "التَّاريخُ مقابلَ النَّقدِ في دراسةِ الأدبِ" يناقشُ فيها أنَّ التَّاريخَ الأدبيَّ جزءٌ أساسيٌّ من "التَّاريخِ العامِّ للثَّقافةِ"، وتركِّزُ الممارسةُ النَّقديَّةُ الجديدةُ على "الأعمالِ التَّخييليَّةِ الَّتي تُدْرَسُ من الميزاتِ الَّتي تتضمَّنُها والَّتي يمكنُ أنْ تُعدَّ حقًّا متجاوزةً للزَّمنِ"، أيِ الميزاتُ الَّتي يمكنُ تشخيصُها وتقويمُها على نحوٍ وافٍ في ضوءِ المبادئِ العامَّةِ "وبمعزلٍ تامٍّ عن أيَّةِ معرفةٍ بأصولِها أو بارتباطاتِها التَّاريخيَّةِ"[3]. وتمثِّلُ وجهةُ النَّظرِ الثانيةُ مقاربةً أرسطيَّةً من نوعٍ معيَّنٍ يفضِّلُها الدَّارسونَ أوِ النقَّاد الذينَ ينطلقونَ من فقهِ اللُّغة التقليديّ، أو ممَّا يمكنُ أنْ نطلقَ عليهِ دراسةَ الأرضيَّةِ التَّاريخيَّةِ سواءٌ أكانتْ متعلِّقةً بتفاصيلِ سيرةِ المؤلِّفِ الذاتيَّةِ، أمِ اللُّغةِ، أمِ الثَّقافةِ، أمِ السِّياسةِ بصورةٍ عامَّةٍ. والأمثلةُ على هذه المقاربةِ كثيرةٌ في آدابٍ عدَّةٍ، خصوصاً في الدِّراساتِ الَّتي تستعملُ المنهجَ النَّقديَّ التَّاريخيَّ في التَّحليلِ الأدبيّ، فهي وإنْ كانتْ تقليديةً آتتْ بدراستِها الجدِّيَّةِ في معظمِ الأحيانِ أُكلَها المفيدَ في عمليَّةِ فهمِ النَّصِّ الأدبيّ. وتمثِّلُ معرفةُ الظُّروفِ التَّاريخيَّةِ لأيِّ عملٍ أدبيٍّ، بالنِّسبةِ إلى هؤلاءِ الدَّارسينَ، الأساسَ النَّظريَّ الذي يمكنُ أنْ ينطلقوا منهُ في فهمِهِ وتقويمِهِ. وترتبطُ وجهةُ النَّظرِ الثالثةِ أكثرَ بالبحثِ الأدبيّ التَّاريخيّ التقليديّ أكثرَ منِ ارتباطِها بالنَّقدِ الأدبيّ، فهي تزعمُ أنَّ النُّصوصَ الأدبيَّةَ تنشأُ بنحوٍ معينٍ من سياقاتِها التَّاريخيَّةِ وتتبعُها. وتؤكِّدُ في زعمِها ذاك أنَّ النُّصوصَ تميلُ لتقديمِ انعاكساتٍ واقعيَّةٍ غيرِ مشوّهةٍ للأزمنةِ أوِ الأحداثِ الَّتي تدورُ حولَها. فكثيراً ما يُعَوِّلُ دارسونَ أو مؤرِّخونَ أو نقَّادٌ في أثناءِ كتابةِ أعمالِهِمْ على نصوصٍ أدبيَّةٍ، مثلِ مسرحيَّاتِ شكسبير أو قصائدِ المتنبّي أو رواياتِ دوستويفسكي، في تفنيدِ بعضِ الآراءِ أو إيجادِ مسوِّغاتٍ لأفكارٍ يثيرونَها. ويمكنُ أنْ نطلقَ على هذا النَّوعِ من العلاقةِ المقاربةِ "الانعكاسيَّةَ". وتتواءَمُ النَّظرةُ الرابعةُ مع اهتمامٍ جديدٍ بالأبعادِ التَّاريخيَّةِ في الدِّراساتِ الأدبيَّةِ خصوصاً منذ بدايةِ ثمانينيَّاتِ القرنِ العشرينَ على نحوٍ خاصٍّ. وارتبطَ هذا الاتِّجاهُ تحديداً بنقَّادِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ في الولاياتِ المتحدةِ وبنقَّادِ الماديَّةِ الثقافيَّةِ في بريطانيا، وغالباً ما كانتْ تتماثلُ أفكارُ نقَّادِ هاتينِ الحركتينِ ويُطلَقُ عليهما اسمُ "التَّاريخيانيَّةِ الجديدةِ"؛ وذلكَ نظراً لأنَّ أفكارَ هذينِ الاتِّجاهينِ

الجديدينِ المهتمَّينِ بالتَّاريخِ على حدٍّ سواءٍ تنعكسُ منِ اهتماماتِ الماركسيَّةِ وما بعدَ البنيويَّةِ في تقديمِ نموذجٍ جديدٍ معقَّدٍ من الدِّراسةِ الأدبيَّةِ. وسنحاولُ في هذه الدِّراسةِ تقديمَ بعضِ النَّظراتِ المطوَّرةِ أوِ المنبثقةِ من وجهةِ نظرِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ لكي نستكشفَ الطّريقةَ أوِ الوسائلَ الَّتي يمكنُ أنْ نعاينَ بها الرِّوايةَ التَّاريخيَّةَ، ومثالُنا الحاليُّ هنا روايةُ صبحي فحماوي، "أخناتونُ ونفرتيني الكنعانيَّةُ"، الصادرةُ في عمانَ بطبعتِها الأولى عام 2020، وندرسُها من مصطلحاتِها الفنيَّةِ والتَّاريخيَّةِ.

نظرةٌ أوليَّةٌ حولَ فهمِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ للنُّصوصِ الأدبيَّةِ

يظنُّ التَّاريخانيُّونَ الجددُ أنَّ السُّؤالَ عنِ العلاقةِ بينَ الأدبِ والتَّاريخِ خاصٌّ؛ لأن صيغتَهُ تفترضُ أنَّ هناكَ طرفينِ: الأدبَ في جهةٍ، والتَّاريخَ في جهةٍ ثانيةٍ. وإنِ اختلفَ النقَّادُ الذين يعتمدونَ وجهاتِ النَّظرِ الثلاثِ الأولى: "النقَّادُ الجددُ"، و"نقَّادُ الأرضيَّةِ"، و"الانعاكسيُّونَ"، فإنَّهُم جميعاً يستندونَ تماماً إلى نفسِ القطبيَّةِ أوِ الثنائيَّةِ المذكورةِ: فيزعمونَ أنَّ مقولاتِ "الأدبِ" و"التَّاريخِ" منفصلةٌ جوهرياً. فيحاولونَ التمييزَ، بوضوحٍ قليلٍ أو كثيرٍ، بينَ الحاجةِ إلى تفسيرِ النُّصوصِ الأدبيَّةِ من زاويةٍ، وبينَ شفافيَّةِ التَّاريخِ من زاويةٍ أخرى. وفي مقالةٍ عنوانُها "النّظريَّةُ الأدبيَّةُ، والنَّقدُ الأدبيُّ، والتَّاريخُ الأدبيُّ" صدرتْ أولَ مرَّةٍ عامَ 1961، ثمَّ ضُمنَتْ لاحقاً في كتابِ "مبادئُ نقديَّةٌ" بكونِها فصلاً أوَّلَ، يناقشُ رينيه ويلك أنَّ "الدِّراسةَ الأدبيَّةَ تختلفُ عنِ الدِّراسةِ التَّاريخيَّةِ بكونِها تتناولُ المعالمَ لا الوثائقَ"، وأنَّ موضوعَ الباحثِ الأدبيِّ أولاً هو العملُ الفنيُّ الذي "يظلُّ في متناولِ يده"، وعلى الباحثِ في التَّاريخ أنْ "يعيدَ تشكيلَ الواقعةِ التَّاريخيَّةِ الَّتي حدثتْ في الماضي البعيدِ على أساسِ رواياتِ شهودِ العيانِ".[4] وبالطَّبعِ، هو سينظرُ في العملِ الفنيِّ تاريخياً وحسبُ إذا كانتْ كتابتُهُ تمَّتْ بالأمسِ أم قبلَ ثلاثةِ آلافِ عامٍ. ولا يحتاجُ الباحثُ الأدبيُّ إلى الوثائقِ إلَّا في دراستِهِ لها مشيراً إلى الأمورِ الَّتي تتناولُ مسائلَ مثلِ سيرةِ حياةِ الكاتبِ، أو تاريخِ تشييدِ صرحٍ، أو إعادةِ تشييدِ مسرحٍ. وإنْ تفحَّصَ هدفَ دراستِهِ، ألا وهو العملُ الأدبيُّ نفسُهُ، فعليهِ أنْ يفهمَهُ، ويفسِّرُه، ويقوِّمهُ؛ أيْ يجبُ عليهِ باختصارٍ أنْ يكونَ ناقداً حتَّى يكونَ مؤرِّخاً.[5] وهي بالنِّسبةِ إلى النقَّادِ التَّاريخانيِّينَ التقليديين ليستْ كثيراً قضيَّةً نصيَّةً بقدرِ كونِها بيسرٍ سلسلةَ أحداثٍ مثبتةٍ. ويزعمونَ أنَّهُ من الممكنِ بالنِّسبةِ إلى معرفتِنا لكلا

الطَّرفينِ، الأحداثِ التَّاريخيَّةِ والنُّصوصِ الأدبيَّةِ، أنْ تكونَ منفصلةً وموضوعيَّةً، خارجَ علاقاتِ قوى التَّاريخِ.

ويمكنُ فهمُ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ بكونِها ردَّةَ فعلٍ على مثلِ هذه الافتراضاتِ؛ لكنْ يمكنُ تعريفُها بصورةٍ موجزةٍ بكونِها اعترافاً بالمدى الذي يُعَدُّ فيه التَّاريخُ نصياً، ورفضاً لاستقلاليَّةِ النَّصِّ الأدبيّ وإزاحةً مدروسةً لموضوعيَّةِ التفسيرِ بعامَّةٍ. ويلاحظُ ستيفن غرينبلات أحدُ مؤسِّسي تيارِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ في مقالةٍ عنوانُها "نحوَ شعريَّةٍ للثَّقافةِ" أنَّ "الوعيَ الذاتيَّ المنهجيَّ أحدُ العلاماتِ المميِّزةِ للتاريخانيَّةِ الجديدةِ في الدِّراساتِ الثقافيَّةِ المعارضةِ للتاريخانيَّةِ الَّتي تستندُ إلى الإيمانِ بشفافيَّةِ الإشاراتِ وإجراءاتِ التفسيرِ"(6). وهكذا يرى التَّاريخانيُّونَ الجددُ إنتاجَ النّصوصِ الأدبيَّةِ ممارسةً اجتماعيَّةً ثقافيَّةً مختلفةً فقط في أسلوبِها أو صياغتِها الخاصَّةِ عنِ الممارساتِ الحياتيَّةِ الأخرى – بدءاً من صناعةِ المفروشاتِ إلى التَّعليمِ والسَّفرِ والقيامِ بالحربِ والطِّباعةِ. فلا يمكنُ القيامُ بتمايزاتٍ قطعيَّةٍ بينَ الممارساتِ الأدبيَّةِ والثقافيَّةِ المختلفةِ الأخرى. وإنْ أمكنَ التعبيرُ عن ذلك بالقولِ عموماً إنَّ الفنَّ مصوغ دوماً مع نتاجاتٍ، وممارساتٍ، وخطاباتٍ مختلفةٍ ضمنَ ثقافةٍ معيَّنةٍ. فالنُّصوصُ الأدبيَّةُ مغروسةٌ بنحوٍ عميقٍ في الظُّروفِ الاجتماعيَّةِ والاقتصاديَّةِ الَّتي وُلِدَتْ فيها واستُهلِكتْ ضمنها. ولكنِ المهمُّ بالنِّسبةِ إلى التَّاريخانيّينَ الجددِ أنَّ هذه الظُّروفَ ليستْ ثابتةً في ذاتِها وهي عرضةٌ لإعادةِ النَّظرِ فيها وكتابتِها انطلاقاً من فهمٍ جديدٍ. ومن هذا المنظورِ تكونُ النُّصوصُ الأدبيَّةُ عادةً جزءاً من دائرةِ انتشارٍ أكبرَ للطَّاقاتِ الاجتماعيَّةِ، فهي معاً في وقتٍ واحدٍ نتاجاتٌ لثقافةٍ أو لأيديولوجيَّةٍ وتأثيراتٍ معيَّنةٍ فيها. فالجديدُ والمهمُّ بخصوصِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ تحديدًا اعترافُها بأنَّ التَّاريخَ إنما هو "تاريخُ الحاضرِ"، وأنَّهُ دائماً قيدَ الصنعِ، أكثرَ ممَّا هو صرحٌ أو أثرٌ مغلقٌ، وأنَّهُ مفتوحٌ على نحوٍ جذريٍّ للمراجعةِ وإعادةِ الكتابةِ والتحويلِ. ومن هنا يمكنُ أنْ نستنتجَ أنَّ روايتَنا التَّاريخيَّةَ الَّتي تعودُ إلى الماضي قروناً إنَّما هي محاولةٌ لرسمِ تاريخٍ أو تصوُّرٍ عنِ الحاضرِ. وسيكونُ لنا عودةٌ إلى هذا الاستنتاجِ لمناقشتِهِ على نحوٍ مفصَّلٍ.

ويناقشُ التَّاريخانيُّونَ الجددُ أنَّ أيّةَ "معرفةٍ" بالماضي تتمُّ بالضَّرورةِ عبرَ النُّصوصِ، أو بكلماتٍ أخرى، التَّاريخُ في كثيرٍ من المناسباتِ نصِّيٌّ. وهم بذلك يتَّفقونَ بنحوٍ معين مع جاك ديريدا

الذي أعلنَ في كتابهِ "في النّحويَّةِ" عامَ 1967 أنَّ: "العصرَ الذي جرى في الماضي إنما هو في الواقعِ متشكِّلٌ كنصٍّ في كافَّةِ الأحوالِ"[7]. فإنَّ عدداً من الأفكارِ الرئيسةِ يمكنُ أنْ ينشأ من هذا التَّأكيدِ المذكورِ. ففي المقامِ الأولِ، لا يوجدُ معرفةٌ بالماضي من دونِ تفسيرٍ. ويُعَوّلُ النقَّادُ التَّاريخيُّونَ الجددُ في هذه الفكرةِ على نيتشه حينَ يقولُ: "الوقائعُ هي تماماً حيث لا يوجدُ وقائعُ، بل تفسيراتٌ"[8]، وكما تحتاجُ النُّصوصُ الأدبيَّةُ إلى قراءةٍ دقيقةٍ، كذلك تحتاجُ وقائعُ التَّاريخِ. ويشيرُ منظِّرو هذا الاتِّجاهِ، مثلُ هايدن وايت، إلى أنَّ معرفتَنا بالماضي تفرضُها أشكالُ سرديَّاتٍ محدَّدةٍ، بمعنى أنَّنا إنْ نتحدَّثْ عنِ الماضي فإنَّنا نسردُ قصصاً. ويلاحظُ وايت أنَّهُ إنْ فهِمْنا تلكَ التواريخَ على نحوٍ مناسبٍ فإنَّها يجبُ أنْ تُقرَأَ على أنَّها إشاراتٌ غيرُ غامضةٍ لحوادثَ تُفصِحُ عن نفسِها، أيضاً بكونِها بنًى رمزيَّةً، واستعاراتٍ ممتدَّةً، وأنَّها 'تُشَبِّهُ' الحوادثَ الَّتي تُفصِحُ عنها بأشكالٍ معيَّنةٍ نعرفُها سابقاً في ثقافتِنا الأدبيَّةِ. فمن تشكيلِ مجموعةٍ من الحوادثِ ذاتِها بطريقةٍ تؤدِّي إلى صوغِ قصَّةٍ شاملةٍ من تفاصيلِها، يقومُ المؤرِّخُ بتحميلِ تلك الحوادثِ بدلالاتٍ رمزيَّةٍ لها بنيةٌ ذاتُ حبكةٍ شاملةٍ[9].

وفي هذا المجالِ، تكونُ خططُ التحليلِ النَّقديِّ وأدواتُهُ، أي دراسةُ الصُّورِ والأدواتِ الفنيَّةِ، والوعيِ النَّقديِّ للأركانِ البلاغيَّةِ في اللُّغةِ وغيرِ ذُلك، مناسبةً تماماً في الدِّراسةِ النَّقديَّةِ للتاريخِ كحالِها في الدِّراساتِ الأدبيَّةِ. فمن وجهةِ نظرِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ، أيَّةُ قراءةٍ لنصٍّ أدبيٍّ معيَّنٍ قضيَّةُ مساومةٍ، أيْ تفاوضٌ بينَ النَّصِّ والقارئِ ضمنَ إطارِ تاريخٍ أو تواريخَ لا يمكنُ إغلاقُها أو تحديدُها بصورةٍ نهائيَّةٍ. وفي هذا السِّياقِ يرى ستيفن غرينبلات أنَّ الأعمالَ الأدبيَّةَ يجبُ أنْ تُفهمَ بتلكَ المساومةِ، لا بحسٍّ تقليديٍّ رومانسيٍّ "لفعلٍ إبداعيٍّ محضٍ غيرِ مقيَّدٍ" — أي بمفاوضاتٍ تكونُ "مُرهفةً، بمجموعةٍ مُحَيِّرةٍ من التبادلاتِ، وشبكةٍ من المقايضاتِ الكاملةِ والنِّسبيَّةِ، وحشدٍ من التمثيلاتِ المتنافسةِ".[10] فضلاً عن ذلك "العملُ الفنيُّ"، يصرّحُ غرينبلات، "نتاجُ مساومةٍ بينَ المبدعِ وفئةٍ من المبدعينَ، مجهَّزةٍ بذخيرةٍ معقَّدةٍ ومشتركةٍ على نطاقٍ واسعٍ من القواعدِ، ومؤسَّساتِ المجتمعِ والممارساتِ". ويرفضُ غرينبلات، ونقَّادٌ تاريخيونَ جددٌ غيرُهُ، أيَّةَ محاولةٍ لإنجازِ قراءةٍ "كاملةٍ" أو نهائيَّةٍ، ويُحاجُّ من أجلِ قراءاتٍ مُتَخَيَّرةٍ ومجزَّأةٍ ظاهرياً. وعلى نحوٍ مشابهٍ، يقومُ مثلُ هؤلاءِ النقَّادِ بتحرِّي حدودِ النَّصِّ والعالمِ، والفنِّ والمجتمعِ،

فمثلُ هؤلاءِ النقَّادِ يشتغلونَ "على هوامشِ النَّصِّ" للوصولِ إلى "تبصُّرٍ ينفذُ إلى التعاملاتِ الثقافيَّةِ نصفِ المستترةِ والَّتي بها يجري تمكينُ الأعمالِ الفنيَّةِ العظيمةِ".[11] وقد يدرسُ ناقدٌ وثائقَ قانونيَّةً، على سبيلِ المثالِ، أو مناقشاتٍ حولَ السِّياساتِ المتعلِّقةِ بالبلادِ، أو كتيِّباتٍ مدرسيَّةً تربويَّةً للأولادِ، أو شروحاً عن رحلاتٍ غريبةٍ أوِ استكشافيَّةٍ، وغيرَ ذلك، ليفهمَ عملاً أدبياً معيَّناً فهماً معقولاً. لكنْ مثلُ تلك النُّصوصِ لا يجبُ أنْ تبنَى بكونِها الأرضيَّةَ الكاملةَ أوِ المفتاحَ الأساسيَّ للإحاطةِ بنصٍّ أدبيٍّ. فهي إلى حدٍّ معيَّنٍ مثلُ المسرحيَّاتِ، والقصائدِ، والرواياتِ، يجبُ أن تُفهَمَ بكونِها نصوصاً تجري بها قضايا السِّياسةِ وعلاقاتُ القوَّةِ الَّتي تخضعُ لعمليَّةِ الأخذِ والعطاءِ تلكَ.

إن مثلَ هذه المساوماتِ مهمَّةٌ على الأقلِّ بالنِّسبةِ إلى نوعِ القراءةِ الَّتي نتحدَّثُ عنها. فإذا كانَ 'التَّاريخُ' يقتضي بالضَّرورةِ تفسيراً، فإنَّ أفعالَ القراءةِ هذه سوفَ ترسخُ نفسَها ضمنَ حالةٍ اجتماعيَّةٍ وثقافيَّةٍ مشخَّصةٍ. ولا مفرَّ من العودةِ إلى التَّاريخِ وإنِ اعتُبِرَ متعدِّداً وفي طورِ عمليَّةِ تحوُّلٍ صعبةٍ ومعقَّدةٍ. وتناقشُ التَّاريخانيَّةُ الجديدةُ بأنَّنا معنيُّونَ بنحوٍ لا مهربَ فيه — ولو ضمنَ خيالاتِ الدِّراسةِ الأكاديميَّةِ الموضوعيَّةِ المستقلَّةِ — في بنى القوَّةِ وخططِها. فالقوَّةُ يجري إنتاجُها وإعادةُ إنتاجِها في البحثِ العلميِّ، والتعليمِ، والتعلُّمِ، كما تجري في أيَّةِ ممارسةٍ أو خطابٍ آخرَ. ويلاحظُ مايكل فوكو أنَّ القوةَ "كليَّةُ الوجودِ" مثلُ "الرَّكيزةِ المتحرِّكةِ لعلاقاتِ القوَّةِ"، والَّتي بسببِ غيابِ المساواةِ فيها، تُولِّدُ على نحوٍ دائمٍ حالاتِ القوَّةِ"، الَّتي هي، على أيَّةِ حالٍ، "دائماً محليَّةٌ وغيرُ مستقرَّةٍ". "فالقوَّةُ"، يضيفُ فوكو "موجودةٌ في كلِّ مكانٍ"[12].

تطبيقُ اصطلاحاتِ النقَّادِ الغربيِّينِ على الروايةِ التاريخيةِ العربيةِ لصبحي فحماوي:

فمن أجلِ أنْ نطبِّقَ مقاربةً كهذه عملياً، سنشرعُ بمناقشةِ روايةٍ عربيَّةٍ جديدةٍ كتبَها صبحي فحماوي تحتَ عنوانِ "آخناتونُ ونيفرتيتي الكنعانيَّةُ" جرى ذكرُها سابقاً. فهي في الظاهرِ سردٌ واضحٌ لحادثةٍ أو حوادثِ صراعٍ أو صراعاتٍ، مستلهمَةٍ أو مستنسَخةٍ، وردتْ في كتبِ التَّاريخِ لم ينقلْها شهودُ عيانٍ إلينا. وكما يوحي عنوانُها، تقدِّمُ الرِّوايةُ نفسُها قصَّةَ حربٍ وحبٍّ تاريخيَّةٍ تضمُ في ثناياها محاورَ دينيَّةً واجتماعيَّةً وسياسيَّةً واقتصاديَّةً وعسكريَّةً وغيرَ ذلك. ويذكِّرُنا هذا بما كتبَهُ ماريو فرغا يوسا مرَّةً في تأمُّلاتِهِ لدراسةِ البناءِ الروائيِّ: "التوغُّلُ في أحشاءِ التَّخييلِ

الروائيّ، مثلما يتوغَّلُ دارسِ المغاورِ والكهوفِ في أسرارِ جبلٍ."[13] وممَّا يجدرُ ذكرُهُ أنَّ قصَّةَ أخناتون استأثرتْ أيضاً بخيالِ الكاتبةِ الإنجليزيَّةِ أجاثا كريستي عام 1937 فكتبتْ مسرحيَّةَ "أخناتون" الَّتي تتحدَّثُ عن مآثرِ أخناتونَ وزوجتِهِ نفرتيتي وخليفتِهِ توت عنخ آمون و تدورُ أحداثُها في مصرَ القديمةِ[14].

وروايةُ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّةُ" سرديَّةٌ تتوغَّلُ في التَّاريخِ الكنعانيّ المصريّ القديمِ، فتصوِّرُ حالةَ صراعٍ تتطوَّرُ إلى قصَّةِ حبٍّ جميلةٍ بينَ الأميرِ المصريّ أمنحتب الرابع، الذي يصبحُ أخناتون بعد تتويجِهِ، وليَّ عهدِ أمنحتب الثالثِ، والأميرةِ إلهامَ ابنة رفائيل ملكِ مجدو الكنعانيّ، وتصبحُ نفرتيتي فيما بعدُ، ويبدأُ لقاؤُهما قربَ بحيرةِ الشَّطِّ حيثُ ربوعُ مزارعِ العنبِ والطَّبيعةِ الأخَّاذةِ في المملكةِ الكنعانيَّةِ. فتبدأُ هناك المعالمُ الأولى لحبٍّ كبيرٍ بينَ الأميرينِ أساسُهُ التفاهمُ الروحيُّ، إلى أنْ يلتقيا وجهاً لوجهٍ بعدَ ثلاثِ سنواتٍ، في معركةِ مجدو الفاصلةِ بينَ الكنعانيّينَ والمصريّينَ. وكانتْ علاقةُ إلهامَ – نفرتيتي لاحقاً بالأميرِ أمنحوتب الرابعِ قدِ ابتدأتْ وعمرُها سبعةَ عشرَ عاماً، وكانتْ بتوصيةٍ من أمِّها تلتزمُ بالحبِّ والزواجِ المقدَّسينِ، وكانتْ تلتقي بنساءِ المملكةِ في معبدِ الإلهِ إل الذي يجتمعْنَ فيه، ويتحدَّثْنَ في اجتماعاتِهنَّ عن شؤونِ المرأةِ وشجونِها والحياةِ. ولكنَّها كانتْ تختلفُ عنهنَّ بكونِها تقدِّسُ الشّمسَ بكونِها صانعةَ الحياةِ على الأرضِ. وحينَ تدقُّ السَّاعةُ قبلَ أنْ تبدأَ المعركةُ يتواجهُ العاشقانِ بكونِهما ممثِّلينِ شرعيَّينِ لقيادةِ المعركةِ بينَ الجيشينِ، فتتحوَّلُ شرارةُ المعركةِ إلى ترسيخٍ للحبِّ القديمِ، والبناءِ عليهِ، وينتهي هذا اللقاءُ بخطبةِ الأميرِ أمنحتب للأميرة إلهامَ. فيعودانِ إلى طيبةَ المملكةِ المصريَّةِ العظيمةِ، فتُتَوَّجُ إلهامُ ملكةً مع الملكِ أمنحتب الرابعِ بعدَ وفاةِ والدِهِ، ويتحوَّلُ اسمُهُ إلى الملكِ أخناتونَ واسمُها إلى الملكةِ نيفرتيتي. ويتطوَّرُ الصِّراعُ السِّياسيُّ الدَّاخليُّ في القصورِ، والدِّينيُّ في المعابدِ خصوصاً مع كهنةِ معبدِ آمون، الذين يحظَونَ بنفوذٍ كبيرٍ في البلادِ، نظراً لتبشيرِ أخناتونَ بإلهٍ واحدٍ هو آتونُ الذي يهدِّدُ وجودَهمْ وآلهتهُمْ، ويصلُ الصراعُ إلى عاقبةٍ مأساويَّةٍ تنتهي فيها الملكةُ نهايةً مأساويَّةً وتتراجعُ المملكةُ وينقضي حلمُ أخناتون والدِّينِ الجديدِ وتنتقلُ العاصمةُ من جديدٍ إلى طيبة. ويجيبُ المؤلِّفُ في إحدى المقابلاتِ عن سؤالٍ مهمٍّ يتعلَّقُ بالميزةِ الأساسيَّةِ لروايتِهِ فيقولُ: "أظنُّ أنَّ هذه الرِّوايةَ تتميَّزُ بإبرازِ فلسفةِ أخناتونَ ونفرتيتي حولَ عظمةِ الشَّمسِ بكونِها مصدرَ الحياةِ

بكلِّ معانيها. فنجدُ أنَّ الملكَ أخناتون يقدّسُ الشَّمسَ تقديساً مطلقاً، ويرى أنَّهُ الممثِّل الشَّرعيُّ والوحيدُ (لأتونِ الشَّمسِ) على الأرضِ. إذ كانَ بعضُ المصريّينَ يعبدونَ قبلَ ذلك الإلهَ رع (إلهَ الشَّمسِ). ولكنَّ أخناتون انتبهَ إلى أنَّ رجالَ الدِّينِ أكلُوا الأخضرَ واليابسَ، ولم يُبقُوا للناسِ عزَّةً وكرامةً... فجاءَ بحسبِ سرديَّةِ الرِّوايةِ ليخلِّصَ النَّاسَ من شرورِ رجالِ الدِّينِ ويزرعَ في ربوعِها؛ الفنونَ الجميلةَ بما فيها الأغاني الرائعةُ والرقصُ والنَّحتُ والرَّسمُ والشِّعرُ والحكايا والحريَّةَ والصِّدقَ والحبَّ وعدمَ الاعتداءِ على الآخرِ."[15]

ويمكنُنا القولُ هنا بأن الثَّقافةَ، كما شرحَ غرينبلات، شبكةٌ معيَّنةٌ من المساوماتِ الَّتي تجري من أجلِ تبادلِ بضائعَ ماديَّةٍ، أو مبادئَ معنويَّةٍ، أو قيمٍ أخلاقيَّةٍ وفنيَّةٍ، في مؤسَّساتٍ مثلِ الحبِّ، والحربِ، والسِّياسةِ، والدِّينِ، والشَّعبِ. ويمكنُنا أنْ نزعمَ أنَّ الكُتَّابَ الكبارَ عادةً أساتذةٌ في الكتابةِ عن هذه القضايا والتعبيرِ عنها، بمهاراتِهم في إجراءِ التبادلِ والتحويلِ الثقافيّ. وسعَينا في عرضِنا السَّابقِ للروايةِ واحتمالاتِ قراءتِها إلى وضعِ روايةِ فحماوي ضمنَ العلاقاتِ بينَ خطاباتِ الحربِ والسِّياسةِ والحبِّ والدِّينِ والقوَّةِ والجنسانيَّةِ كما يفصحُ عنها النّصُّ المعنيُّ. ويمكنُ القولُ أيضاً أنَّ الفحماويَّ كاتبٌ متمرِّسٌ في رسمِ رموزِ هذه القضايا الَّتي عبَّرَ عنها بطريقةٍ فنيَّةٍ وشغلتْهُ كثيراً. وتحاولُ قراءتُنا هذه من منظورِ التَّاريخانيَّةِ الجديدةِ أنْ تستكشفَ طبيعةَ هذه المهارةِ، وتظلُّ متنبّهةً للطرقِ الَّتي تتابعُ فيها هذه الرموزُ الإفصاحَ عن نفسِها بخطاباتِ الحاضرِ – بما في ذلكَ خطاباتُ التَّاريخِ والنَّقدِ والأدبِ.

مقاربةٌ تاريخانيَّةٌ جديدةٌ لروايةِ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّةِ":

ولكي ندرسَ إلى أيِّ مدًى يمكنُ لمقاربةٍ كهذه أنْ تطبَّقَ عملياً، سنتناولُ روايةَ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّةَ". فلا تتعدَّى سرديَّتُها قصةَ وقائعَ تاريخيَّةٍ، وردتْ في كتبِ التَّاريخِ، ومن وجهةِ نظرِ مؤلِّفِ الرِّوايةِ؛ وكما يوحي عنوانُها، تقدِّمُ نفسَها قصَّةَ حبٍّ تتولَّدُ من أحداثٍ عسكريَّةٍ، يعقبُها تداخلُ مصالحَ شخصيَّةٍ معقَّدةٍ ومما يدورُ في كواليسِ السِّياسةِ، تتفاعلُ جميعُها مع الدِّينِ ورجالِ الكهنوتِ، ومن ثمَّ تصطرعُ على المكانةِ والقوَّةِ مع رجالِ السِّياسةِ ونسائِها. وينصحُنا الروائيُّ يوسا في أثناءِ حديثِهِ عنِ الخصائصِ المميِّزةِ للروايةِ، بالإشارةِ إلى المكانِ الروائيِّ، وهو ما يُطلَقُ عليه تسميةُ الرؤيةِ المكانيَّةِ في الرِّوايةِ، أنْ نتفحَّصَ الزَّمنَ "وهو مظهرٌ لا

يقلُّ أهميَّةً عنِ الشَّكلِ السَّرديّ، وتتوقَّفُ على طريقةِ معالجتِهِ، كالمكانِ، بلا زيادةٍ أو نقصانٍ، قدرةُ القصَّةِ على الإقناعِ".(16)

فمن وجهةِ نظرٍ تاريخانيَّةٍ جديدةٍ يمكنُنا أنْ نضعَ هذه القصَّةَ التَّاريخيَّةَ في إطارِ خطابٍ زمنيٍّ معاصرٍ يُرخِي بظلالِهِ على الواقعِ الحاليّ المعيشِ في منطقتِنا، خصوصاً المتعلِّقَ بالحكمِ والدِّينِ والسِّياسةِ والحربِ والحبِّ والعواطفِ الإنسانيَّةِ بعامَّةٍ؛ فنحنُ، القرَّاءَ المحترفين أو دارسِي الأدبِ، على سبيلِ المثالِ، نستطيعُ استقصاءَ المزايا البلاغيَّةِ وقواعدِ الحوارِ المنطقيَّةِ المحيطةِ بالحكمِ، والأوضاعِ الاقتصاديَّةِ والاجتماعيَّةِ، والعلاقاتِ الإنسانيَّةِ السَّائدةِ في أيّامِنا هذه. فثمَّةَ إشاراتٌ في الرِّوايةِ إلى شخصياتٍ منفردةٍ تأمرُ، على صعيدِ السِّياسةِ والدِّينِ، وجموعٌ غفيرةٌ من الفقراءِ تعملُ وتجهدُ، ومن العساكرِ الَّتي تؤلِّفُ جيوشاً جرَّارةً لا يحفلُ أحدٌ على نحوٍ واضحٍ بمصائرِهِمْ وحياتِهِمْ وعلاقاتِ بعضِهم ببعضٍ، وبقادتِهِمْ وحكامِهِمْ ورجالِ دينِهِمْ. ويلفُّ ذلك كلَّهُ نزوعٌ نحوَ الطَّبيعةِ وجمالِها من أنهارٍ وبحيراتٍ وأشجارٍ وأزاهيرَ وأنواعٍ مختلفةٍ، من الحيوانات خصوصاً؛ وغالباً ما يتمُّ التبادلُ أوِ الاشتباكُ بينَ العالمينِ: علاقاتِ البشرِ وأركانِ الطَّبيعةِ بأنواعِها. ونقرأُ في بدايةِ الرِّوايةِ عن مشهدِ النَّهرِ والغزالِ الصغيرِ والتِّمساحِ المتوحِّشِ، ومنظرِ قصرِ الفرعونِ أمنحتب الثالثِ بشرفاتِهِ المطلَّةِ على البحيرةِ الَّتي يغذِّيها النّيلُ. وفي لقطةٍ أخرى يعرِّجُ على مملكةِ مجدو النَّاهضةِ بيوتُها الحجريَّةُ وسطَ سهولٍ من الأعشابِ والأشجارِ تملؤُها حشودٌ من الجنودِ استعداداً للمعركةِ. ويعلِّقُ أحدُ النقَّادِ شارحاً هذا التداخلَ: "وظَّفَ الكاتبُ الصورَ الفنيَّةَ الجميلةَ لتقريبِ المشهدِ إلى قلوبِ القرَّاءِ قبلَ عقولِهِمْ. حتَّى يراها العقلُ الباطنُ فتتحوَّلُ لديهِ إلى مسلَّماتٍ".(17) وفي ذلك التداخلِ غالباً ما يتمُّ نزعُ صفةِ التعاطفِ عن تلكَ الجموعِ، فهي لا تشعرُ ولا تتألَّمُ، وإنما تُؤمَرُ فتنفِّذُ، وتخرجُ خارجَ حدودِ إطارِ الحياةِ الإنسانيَّةِ، وغالباً ما تتساوَى مع عالمِ الطَّبيعةِ والحيواناتِ في الأدواتِ والعناصرِ لتحقيقِ المتعةِ ورغباتِ القادةِ والسَّادةِ وأتباعِهِمْ. فهم كشعبٍ، يزوِّدونَ السَّادةَ بالعسكرِ والعمالِ، ولا يتلقَّونَ أيَّةَ مساعدةٍ أو هبةٍ أو عونٍ لا لوجهِ اللهِ ولا لوجهِ الإنسانيَّةِ، ولا لحريَّةِ الخيارِ، سواءٌ في الحربِ أوِ الدِّينِ أوِ العيشِ. ويمكنُنا الإشارةُ أوِ التفكيرُ بالطُّرقِ الَّتي تفصحُ فيها الرِّوايةُ عن قضيَّةِ اختيارِ الحكمِ أوِ الدِّينِ أوِ العبادةِ. فالنّاسُ كانُوا في الماضي وما زالُوا في الحاضرِ ينساقونَ وراءَ ما يقرِّرُهُ السَّادةُ ورجالُ الكهنوتِ غالباً من دونِ سؤالٍ

أوِ اعتراضٍ. وربَّما نستطيعُ القولَ هنا بأنَّ المؤلِّفَ عدَّلَ القصَّةَ التَّاريخيَّةَ كي يرسمَ واقعاً فنّياً ينوي التعليقَ عليه وربَّما انتقادَهُ أيّضاً. فعلى سبيلِ المثالِ، جعلَ نفرتيتي كنعانيَّةَ الأصلِ، وقد يتساءلُ القارئُ ما الأساسُ التَّاريخيُّ لهذا الأصلِ، وهل يوجدُ أيضاً ما يثبتُ أنَّها مصريَّةٌ حقَّاً. ولعلَّ هذا يقودُنا إلى التساؤلِ الكبيرِ: ما الحبُّ، وما الحربُ، وما الدِّينُ، وما الحكمُ، وما الشَّعبُ، وما الطَّبيعةُ، في مسارِ الحياةِ الإنسانيَّةِ أي في العالمِ التخييليّ؛ وتشكِّلُ جميعُها خيوطَ النَّصِّ الروائيّ. وفضلاً عن أسئلةٍ متفرّعةٍ أخرى مثلُ: كم تختلفُ هذه القصَّةُ الخياليَّةُ عنِ القصَّةِ التَّاريخيَّةِ؟ وأينَ النُّقطةُ التَّاريخيَّةُ الَّتي نشأَ منها النَّصُّ الروائيُّ، ومنْ صاحبُ النّصِّ التَّاريخيّ الأصليّ، وكيفَ ولماذا كتبَهُ على ذلك النَّحوِ؟ وقد نحتاجُ عملياً للُّجوءِ إلى تقصّي طبيعةِ الرِّوايةِ ودورِها بكونِها مؤسَّسةً أدبيَّةً قائمةً بذاتِها من أجلِ تلمُّسِ إجاباتٍ محتملةٍ معقولةٍ لتلك الأسئلةِ. وكيفَ يتمُّ أساساً إنتاجُ الرِّوايةِ التَّاريخيَّةِ، على سبيلِ المثالِ، وما العواملُ المؤثِّرةُ في إنتاجِ هذا النَّوعِ من الرِّوايةِ؟ وهل يمكنُنا القولُ أنَّ اختيارَ هذا الشَّكلِ من القصصِ التَّاريخيَّةِ لتدوينِ تفاصيلَ معيَّنةٍ سيخرجُها من دائرةِ الخطابِ الأدبيّ بصورةٍ من الصُّورِ؟ وكيفَ ظهرتِ القصَّةُ التَّاريخيَّةُ أولاً وتجسدتْ خيالياً في الرِّوايةِ؟ وما موقعُها في التُّراثِ النَّقديّ التَّاريخيّ؟ وهل بإمكانِنا أنْ نناقشَ بأنَّ ذاكرةَ المؤلِّفِ في الرِّوايةِ جزءٌ أساسيٌّ منها؟ وفي هذا السِّياقِ، لا يمكنُ أنْ نعدَّ الحبَّ والحربَ والسِّياسةَ والدِّينَ إطاراً لموضوعِها وحسبُ: فالرِّوايةُ نشأتْ حقاً من تبادلاتِ الماضي والحاضرِ، أو منِ انتقالاتِ التَّاريخِ إلى الواقعِ المشخَّصِ المتخيَّلِ، ووفقاً لتلكَ السِّياقاتِ. يحتكرُ الروائيُّ سردَ القصةِ، بطريقةٍ فنيَّةٍ مرهفةٍ، قائلاً عبرَ الراوي في البدايةِ:

> "لا أعرفُ السَّببَ الذي دعا إدارةَ "منظارِ الزَّمنِ" الصينيَّةِ لإعطائها إيَّايَ لا أحدًا غيري فرصةَ الاطِّلاع على هذا المنظارِ الزَّمنيّ، الذي يجعلُكَ تستطيعُ مشاهدةَ أيّ زمنٍ ماضٍ تريد استرجاعَهُ، وذلك ببرمجةٍ علميَّةٍ لا يعرفُ تفاصيلَها غيرُ مخترِعيها، فتستطيعُ الآنَ مشاهدةَ أحداثٍ ما، تمَّتْ في التَّاريخِ القديمِ، فانتقلتْ صورُها بسرعةِ الضَّوءِ إلى الفضاءِ الخارجيّ، في أوقاتٍ، وأماكنَ محدَّدةٍ، وبناءً على طلبكَ يحسبُها المنظار رقمياً ويعرِضُها لك".(18)

الأحكامُ التي يستخلصُها قارئو روايةِ فحماوي التَّاريخيةِ:

قراءةُ الرّوايةِ تَظهَرُ عملياً كأنَّها تبادلاتٌ أوِ انتقالاتٌ في الحكمِ والسّياسةِ والحبِّ والحربِ والسُّلطةِ والنُّفوذِ تتمُّ على نحوٍ مفاجئٍ وجارفٍ. فيرِثُ أخناتون الملكُ أباهُ فجأةً، وتنتهي حربُ كنعانَ ومصرَ بسرعةٍ، يقعُ الأميرُ الشَّابُّ في الحبِّ ويتزوَّجُ وينجبُ الأولادَ، وتبرزُ الملكةُ الأمُّ بكونِها قوَّةً مسيطرةً وتختفي، كما يبرزُ قائدُ الجيشِ ليتزوجَ أختَ الملكةِ الشَّابةِ، وتتبدَّلُ مواقعُ النُّفوذِ والسَّيطرةِ، ويتصدَّعُ دينُ آمون ويشارفُ على الانتهاءِ ثمَّ يعودُ، ويقتربُ آخناتون من بناءِ مدينتِهِ ونشرِ دينِهِ ثم ينزوي، وتُلاقي الملكةُ الشَّابةُ بسرعةٍ خاطفةٍ مصيراً بائساً. وتستغرقُ الرّوايةُ وقتاً طويلاً في الوصولِ إلى الذورةِ لكنَّها في آخرِ المطافِ تصلُ إلى نهايتِها بصورةٍ سريعةٍ. وأسماءُ الشَّخصياتِ، على سبيلِ المثالِ، ليستْ غريبةً، لم يخترعْها المؤلِّفُ؛ فهي "أدبيَّةٌ" و"تاريخيَّةٌ" في آنٍ واحِد. ونقلُ هذه الأسماءِ من "التَّاريخِ" إلى "الأدبِ" ليسَ انتقالاً من سجلاتٍ تاريخيَّةٍ إلى صفحاتٍ أدبيَّةٍ، بل ينطوي على تحميلاتٍ ومعانٍ وتفسيراتٍ تخصُّ الواقعَ بالخطِّ الأولِ، فهل يمكنُ أنْ نطلقَ على الرّوايةِ، ضمنَ هذا الفهمِ، اسمَ "صعودُ آخناتون ونفرتيتي وسقوطُهما" أي في الحبِّ والحربِ والحكمِ والدِّينِ. كانَ صوتُ المؤلِّف في ذلكَ كلِّهِ مسموعاً وشارحاً ومفسِّراً بروايةِ منظارِهِ الصينيِّ الذي يحتاجُ استعمالُه اللجوءَ إلى نظرياتِ الفيزياءِ: الكمُّ والضَّوءُ والصُّورةُ وحركةُ الأجسامِ وانعكاساتُها النّسبيَّةُ والصَّوتُ[19]. فالقارئُ دائماً يمضي مصحوباً بصوتِ المؤلِّفِ من البدايةِ حتَّى النّهايةِ. وتفترضُ العلاقةُ بينَ النَّصِّ والقارئِ وعمليَّةُ التلقِّي قصةً أخرى سنأتي على مناقشتِها في الأجزاءِ الآتيةِ من البحثِ.

قراءةٌ نقديَّةٌ للروايةِ التَّاريخيَّةِ: "آخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّةُ" في المنظورِ:

روايةُ فحماوي هذه يتحدَّث فيها الرَّاوي بكونِهِ "روائياً معلوماتياً عربياً"[20] برحلتهِ التَّاريخيَّةِ عمَّا يراهُ بمنظارٍ صينيٍّ منحتْهُ أيّاهُ إدارةُ "منظارِ الزَّمنِ" الصينيَّةُ فيعكسُ الصوتَ والصورةَ ببثٍّ مباشرٍ يأتي من نجمٍ بعيدٍ، كما يعملُ بنظامِ الترجمةِ الفوريَّةِ من لغاتٍ قديمةٍ إلى العربيَّةِ. ويخبرُنا الراوي عبرَهُ عن مشهدٍ مكانيٍّ عريضٍ يمتدُّ من مصرَ إلى أرضِ كنعانَ (بلادُ الشّامِ) وبالعكسِ. يقولُ الراوي في بدايةِ الفصلِ الأولِ: "أقفُ الآنَ في مدينةِ طيبةَ في العامِ 1350 ق.م. والَّتي يسمُّونَها اليومَ مدينةَ الأقصرِ.."[21] ويمتدُّ هذا المشهدُ زمنياً إلى ما يزيدُ عن الألفِ عامٍ قبلَ

الميلادِ، من أيّامِ الملكِ أخناتون الذي حكمَ مصرَ بينَ 1336-1353 ق.م أو 1334-1351 ق.م، والملكِ العاشرِ من السُّلالةِ الثامنةَ عشرةَ وقبلَ السَّنةِ الخامسةِ من حكمِهِ، كانَ يُعرَفُ بـ أمنحتب الرابعِ ويعني اسمُهُ في اللُّغةِ المصريَّةِ القديمةِ "آمونُ يرضى"، ويُلفَظُ اسمُهُ بالإغريقيَّةِ أمنوفيس الرابعُ[22]. والدُهُ الملكُ أمنحتب الثالثُ (1417 – 1379 ق.م)، ووالدتُهُ تيي الَّتي تحدَّرتْ من عامَّةِ الشَّعبِ، خلافاً لما عُرِفَ عن زوجاتِ ملوكِ مصرَ اللواتي تحدَّرْنَ من سلالاتٍ ملكيَّةٍ، أما مرضعتُهُ فهي تي، وزوجُها قائدُ المركباتِ أيّي، وخالتُهُ شقيقةُ الملكةِ الأمِّ هي موتُ نجمةٍ. وفي بدايةِ حكمِ أخناتون، اختلطتْ أعمالُهُ بنهايةِ حكمِ أبيهِ الذي بلغتْ فيها مصرُ ذورةَ مجدِها في تاريخِها القديمِ، وامتدَّتْ من الجزيرةِ الفراتيَّةِ والأناضولِ، وجزيرةِ كريت وحوضِ بحرِ إيجه إلى النُّوبةِ. وحكمَ آخناتون مع زوجتِهِ نفرتيتي مدَّةَ 17 عاماً منذُ العامِ 1369 ق.م. وتعني كلمةُ آخناتون: الجميلُ مع قرصِ الشَّمسِ (أتون تعني بالعربيَّةِ الشَّمسَ). وحاولَ توحيدَ آلهةِ مصرَ القديمةِ بما فيها آمون رع في شكلِ الإلهِ الواحدِ أتون (الشَّمسُ). وقامَ بنقلِ العاصمةِ من طيبةَ إلى عاصمتِهِ الجديدةِ أخت أتون وتقعُ على بعدِ 45 كيلومتراً جنوبَ المنيا، ويطلَقُ عليها حديثاً تلُّ العمارنةِ، وتمثِّلُ حقبةً تاريخيَّةً عظيمةً من تاريخِ مصرَ[23]. وفيها ظهرَ الفنُّ الواقعيُّ ولا سيما فنُّ النَّحتِ والرسمِ وظهرَ أدبٌ جديدٌ يتميَّزُ بالأناشيدِ للإلهِ الواحدِ الجديدِ أتون، ورسائلُ تلِّ العمارنةِ (أقدمُ وثائقَ ديبلوماسيَّةٍ في التَّاريخِ) أو ما يُعرَفُ حالياً بنظامِ تلِّ العمارنةِ. وانشغلَ الملكُ أخناتون بإصلاحاتِهِ الدِّينيَّةِ، بعدَ أنِ انصرفَ عنِ السِّياسةِ الخارجيَّةِ وإدارةِ الإمبراطوريَّةِ الممتدَّةِ حتَّى أعالي الفراتِ وبلادِ النُّوبةِ جنوباً، إلى أنِ انفصلَ الجزءُ الآسيويُّ منها. ولما ماتَ خلفهُ ابنُهُ سمنخ كارع ثمَّ أخوهُ توت عنخ أتون الذي ارتدَّ عن عقيدةِ أتون، وتركَ العاصمة إلى طيبةَ وأعلنَ عودةَ عقيدةِ أمون معلناً أنَّهُ توت عنخ أمون. وقامَ كهنةُ آمون وحور محبِّ طيبةَ بهدمِ آثارِ أخناتون ومدينتِهِ ومحَوُا اسمَهُ مِنْ عليها.

فالرِّوايةُ، هي أولاً قصَّةُ حربٍ بينَ جيشينِ تنتهي بقصَّةِ حبٍّ بينَ أخناتون ونفرتيتي، بما يلفُّها من أمورٍ عاطفيَّةٍ وسياسيَّةٍ ودينيَّةٍ أيضاً، وثانياً بروزُ شخصياتٍ تاريخيَّةٍ عظيمةٍ وذبولُها بتفاعلاتٍ عدَّةٍ. لكنَّنا نستطيعُ أنْ نلحظَ أنَّ هذه الرِّوايةَ شكلٌ من أشكالِ قراءةٍ أو رؤيةِ التَّاريخِ وقُرَّائِهِ، فالراوي يشاهدُ ويقرأُ ما يظهرُ على منظارِهِ الصينيِّ العجيبِ، ويسردُ ما يشاهدُهُ

ويقرؤُهُ في المنظارِ، وهذه المشاهداتُ بالمنظارِ وترجماتِهِ الفوريَّةِ وتعليقاتِهِ لا تلفتُ انتباهَ القارئ وحسبُ بل توجِّهُهُ وربَّما تشرحُ له وتُملِي عليه درساً ينبغي أنْ يتعلَّمَهُ. وفعلُ أو كلمةُ 'القراءةِ' قلَّما تظهرُ في الطَّريقةِ الَّتي يُفهَمُ بها لا ما يدورُ أمامهُ فقط من أحداثٍ حينَ يتدخَّلُ في عمقِ مشاعرِ الشَّخصياتِ الَّتي يصفُها. وحينَ يفعلُ ذلك إنَّما يُعيدُ الراوي قراءةَ أحداثٍ تاريخيَّةٍ خيالياً، لا ليخلِّدَها توثيقيَّاً، بل فنيَّاً، وكي يسجِّلَ طريقةً خاصَّة في تلكَ القراءةِ ولو زعمَ أنَّهُ روائيٌّ معلوماتيٌّ. فالمنظارُ إنَّما هو القارئُ الأولُ في الرِّوايةِ، ويمكنُنا أنْ نفكِّرَ بالراوي الـ "أنا" بكونِهِ قارئاً ثانياً أو من نوعٍ آخرَ، فهو يشاهدُ، ويقرأُ ما يقدِّمُهُ المنظارُ له، ويُضافُ إلى هذينِ القارئينِ، القارئُ الأخيرُ والأهمُّ، قارئُ الرِّوايةِ المحترفُ.

وبإمكانِ القارئِ المحترفِ أنْ يُنعِمَ النَّظرَ في الزَّمنِ المتخيَّلِ الذي يقرؤُهُ، ويُظهِرُ بهِ حقبةً ماضيةً، ويختلفُ فيهِ الماضي عنِ الواقعيِّ لأنَّهُ مُختلَقٌ بصورةٍ معيَّنةٍ، يتحدَّثُ فيه الراوي عنِ الشَّخصياتِ والأحداثِ الَّتي تتحرَّكُ فيهِ. بمعنى أنَّ الروائيَّ يصبُّ رؤيتَهُ أو قراءتَهُ الإبداعيَّةَ بصورِ المنظارِ وسردِ الراوي للأحداثِ. فالمكانُ كالزَّمنِ الذي تجري فيهِ القصةُ، مثلُ المنظارِ والراوي، كلُّها أركانٌ متخيَّلةٌ. وهذه الطَّريقةُ ناجعةٌ في الروايةِ تماماً لأنَّها حرَّرتِ المؤلِّفَ من قيودِ العالمِ الواقعيِّ، ووفَّرتْ له استقلاليَّةً ذاتيَّةً يستندُ إليها في إظهارِ إبداعِهِ وقدرتِهِ على الإقناعِ. ومن الطَّبيعيِّ أنْ تؤدِّيَ الرؤيةُ الزّمنيَّةُ، خصوصاً حينَ يكونُ زمناً تاريخياً، إلى بروزِ آراءٍ ونظراتٍ مختلفةٍ لدى الكتَّابِ والنقَّادِ والدَّارسينَ؛ لكنَّنا نستطيعُ أنْ نصلَ إلى بعضِ الاتِّفاقِ من الاعترافِ بهذا التمييزِ الهيِّنِ.

وإنِ اتَّفقْنا أنَّ هناك زمناً متسلسلاً وآخرَ نفسيَّاً، أي زمناً موضوعيَّاً وآخرَ ذاتيَّاً، الأولُ نقيسُ بهِ حياتَنا ونسجِّلُ مراحلَها بمرورِ الأيَّامِ، والثاني نقوِّمُ به أفعالَنا وتجاربَنا بعواطفِنا وانفعالاتِنا وأفكارِنا، فإنَّ ذلك سيُفضِي إلى القولِ بجرأةٍ أنَّ الزَّمنَ الروائيَّ نفسيٌّ لا متسلسلٌ، وإنْ تضمَّنَ تسلسلاً تاريخياً، فهو ذاتيٌّ أساساً، تسبغُ عليه براعةُ الروائيِّ الجيِّدةُ صفةً موضوعيَّةً، كي يولِّدَ بطريقتِهِ الفنيَّةِ قناعةً أنَّ روايتَهُ تختلفُ عنِ العالمِ الواقعيِّ، ويبدو أنَّ هذا أمرٌ طبيعيٌّ في أيِّ تخييلٍ يسعى أنْ يكونَ مستقلًّا بذاتهِ. ويبرزُ ذلك واضحاً في روايتِنا من الاستعانةِ بمنظارٍ وراوٍ ينقلانِ أحداثاً تاريخيَّةً جرتْ في سنينَ، وفي رؤيةٍ أو قراءةٍ واحدةٍ، في لحظاتٍ روائيَّةٍ يوسِّعُها

السَّردُ بضغطِ تسلسلِ زمنٍ طويلٍ في قصَّةٍ تختلفُ عنِ التَّاريخِ الواقعيِّ وزمنِهِ، وحدوثُها يباينُ التَّاريخَ الواقعيَّ ووقتَهُ، أي أوانُ حصولِها موضوعيٌّ . وبهذه الطَّريقةِ يبني التخييلُ حِينَهُ الخاص، استناداً إلى التوقيتِ النَّفسيِّ أوِ الذاتيّ. ولعلَّ الخطوةَ الأولى في حصرِ الزَّمانِ الروائيِّ، كما هي الحالُ بالنِّسبةِ إلى الرؤيةِ المكانيَّةِ، كائنةٌ في تقصِّي الرؤيةِ الزمانيَّةِ ذاتِها، والَّتي يجب عزلُها عنِ الرؤيةِ المكانيَّةِ، ولو حصَلَتا في الممارسةِ العمليَّةِ، واتَّحدتا على نحوٍ تبادليٍّ ومؤثِّرٍ.

إنَّ وجهةَ النَّظرِ أوِ الرؤيةَ الزمانيَّةَ، كالرؤيةِ المكانيَّةِ، تتمثَّل أساساً بالعلاقةِ بينَ زمنِ الراوي، وما يُروَى. وههنا لدينا ثلاثةُ احتمالاتٍ رئيسةٍ أمامَ الروائيِّ، وقد يكونُ لكلِّ واحدٍ منها تنويعاتٌ مختلفةٌ، والاحتمالاتُ محدَّدةٌ بزمنِ أحداثِ القصَّةِ نفسِها: الأولُ أنْ يتطابقَ زمنُ الراوي وما يُروَى من أحداثٍ، وأنْ يكونا زمناً واحداً؛ ثانياً أنْ تروَى الأحداثُ حاضراً أو يكونُ الراوي في الحاضر يروي أحداثاً جرتْ في الماضي، على غرارِ ما يحدثُ في الرواياتِ التَّاريخيَّةِ، ومنها روايتُنا المدروسةُ. ويمكنُ تمييزُ الفروقاتِ بينَ هذه الاحتمالاتِ بوضوحٍ من زمنِ الفعلِ النَّحويِّ المستعمَلِ ومن بنيةِ السَّردِ الَّتي استقرَّ فيها الراوي في سردِهِ القصَّةَ.[24] وقد تكونُ روايةُ جورج هربرت ويلز الجريئةُ "آلةُ الزَّمنِ" (1895) وتحكي قصَّةَ المسافرِ في الزّمن بآلةٍ تحملُهُ إلى المستقبلِ أوِ الماضي إحدى أوجهِ الاحتمالاتِ الآنفةِ الذكرِ. فإنَّ ما يثيرُ اهتمامَنا بهذه القصَّةِ أنَّ البطلَ يسافرُ إلى المستقبلِ، ويرجعُ بيدهِ وردةٌ، كبرهانٍ على رحلتِهِ في الزَّمنِ، وتلكَ الوردةُ الوهميَّةُ النّادرةُ لم توجدْ بعد، وتستثيرُ مخيّلتَنا كشيءٍ خياليٍّ، مثلُ وردةِ جلجامش الَّتي تأكلُها الحيَّةُ في الأسطورةِ، أوِ التَّاريخِ، أو روايتِنا مثلُ دينِ أخناتون الذي يبشِّرُ به.

إنَّ قصةَ روايةِ فحماوي محكمةٌ، تتميَّزُ بقدرةٍ فريدةٍ على الجذبِ والإمتاع، بفضلِ إيقاعها السَّريعِ، وتلوُّنِها، وإيحائِها. وتوفِّرُ رؤيتُها الزمانيَّةُ للماضي قراءةً غنيَّةً، فزمنُ الأحداثِ الَّتي تُروى ماضٍ بعيدٌ، والراوي ومنظارُهُ ينطلقانِ من الحاضرِ الذي يرنُوانِ فيه نحوَ سجلِّ الماضي في الزَّمنِ التَّاريخيِّ. وثمَّةَ فجوةٌ زمنيَّةٌ بينَ هذينِ الزَّمنينِ لا بدَّ من أخذِها بالحسبانِ، ولها بوَّابتانِ، واحدةٌ في أوَّلِها والثانيةُ في آخرِها، تمنعانِ قيامَ روابطَ أو علاقاتٍ أوِ استمراريَّةٍ بينَهما. وهذه سمةٌ مميِّزةٌ للزمنِ الذي اختارَهُ الروائيُّ، تتمثّلُ في إبعادِ أحداثِهِ ما أمكنَ إلى زمنٍ بعيدٍ ينفصلُ ويكتسبُ استقلاليَّةً من نوعٍ معينٍ، أو تكونُ العلاقةُ مع الزَّمنِ الذي هو فيه مُقطَّعةَ الأحداثِ في الرِّوايةِ.

فهي في الماضي البعيدِ بالنِّسبةِ إلى زمنِ الرَّاوي ومنظارِه، بمعنى أنَّ الرؤيةَ لزمنٍ ماضٍ بعيدٍ، تبدأُ وتمتدُّ عبرَ سنينَ طويلةٍ وتنتهي في الماضي شكلاً. لكنْ سؤالٌ مهمٌّ يبرزُ هنا: هل تستطيعُ هاتانِ البوَّابتانِ أنْ تمنعا تماماً أحداثَ ذلك الماضي من أنْ تلامسَ الحاضرَ أو تتداخلَ فيه، أي ثَمَّةَ أحداثٌ منها تبدو كأنَّها تحدثُ الآنَ، في اللحظاتِ الَّتي تُروَى فيها؟

ومن الجديرِ بالملاحظةِ أنَّ ذلك الماضيَ البعيدَ ليس مفصولاً بصورةٍ نهائيَّةٍ عنِ الراوي؛ فهو وما يُروَى موجودانِ قريبينِ جدَّاً من بعضِهما، لذلك ما يحدثُ ليسَ ماضياً مطلقاً عميقَ الأغوارِ، ومستقلًّا بذاتِهِ تماماً عن عالمِ الراوي، أي العالمِ الذي ليسَ له علاقةٌ بالماضي الَّذي تجري فيه الأحداثُ. وتغدُو الرؤيةُ الزمانيَّةُ هنا واضحةً، تتمثَّلُ في العلاقةِ بينَ راوٍ في الحاضرِ، يروي أحداثاً وقعتْ في الماضي البعيدِ، لكنَّهُ موضوعٌ في المستقبلِ بالنِّسبةِ إلى زمنِ وقوعِ الأحداثِ. وقد تقودُنا النُّقطةُ الأخيرةُ هذه إلى الاحتمالِ الأوَّلِ الذي يتوافقُ فيه زمنَا الراوي وما يُروَى، بمعنى أنَّ الرَّاويَ والمرويَّ يتشاركانِ في الزَّمنِ نفسِهِ، فالأحداثُ تجري والراوي يقُصُّها علينا فورَ قراءَتِها في المنظارِ، أيْ أنَّ القصَّةَ تحدثُ بالتَّطابقِ مع تصويرِ المنظارِ وحكايةِ الراوي لها. والعلاقةُ هنا مختلفةٌ عنِ الحالةِ الَّتي نَرى فيها أو نحسُّ بزمنينِ متفاوتينِ، ويمتلكُ فيها الرَّاوي، لوجودِه في زمنٍ تالٍ للأحداثِ الَّتي يرويها، رؤيةً زمنيَّةً ناجزةً، وشاملةً لِمَا يرويهِ. ففي الاحتمالِ الأولِ، إذ يتطابقُ الزمانانِ، تكونُ معرفةُ الرَّاوي ونظرتُهُ لما يحدثُ محدَّدةً أكثرَ: فهو يَرى ويدركُ ما يحدثُ في أثناءِ حصولِهِ فقط، أي في سياقِ روايتِهِ له. لذلك حينَ يختلطُ زمنَا الرَّاوي والمرويِّ، فإن آنيَّةَ ما يُروى تكونُ مؤكَّدةً وقُصوى؛ وتغدُو غيرَ مؤكَّدةٍ حينَ تُروَى في الماضي المطلقِ، وشبهَ مؤكَّدةٍ ومتوسِّطةً حينَ تُروَى بصيغةِ الزَّمنِ الماضي.

هل ثَمَّةَ ما نقولُهُ عنِ الاحتمالِ الثاني وهو الأكثرُ تعقيداً والأقلُّ حدوثاً، في سياقِ روايتِنا: يقفُ الرَّاوي في الماضي، كي يرويَ أحداثاً لم تحدثْ بعدُ، ستجري في مستقبلٍ قريبٍ أو بعيدٍ، مثلُ القضايا الَّتي يمكنُ أنْ تنجمَ عنِ الحربِ أوِ السِّلمِ، والصراعِ على السُّلطةِ ضمنَ العائلةِ، وعلى السُّلطتينِ الدُّنيويَّةِ والدِّينيَّةِ، وتنافرِ العقلِ والعاطفةِ، وهذه كلُّها حالاتٌ محتملةُ الحدوثِ، تشكِّلُ تلوُّناتٍ خفيفةً، وتوقُّعاتٍ مفترضةً، تعترفُ بالمسافةِ الموجودةِ بينَ الرَّاوي يحكي أحداثاً محتملةً أو متوقَّعةً لم تحدثْ بعدُ، وقد تحدثُ بعدَ أنْ يكونَ قدِ انتهى من سردِها. وثَمَّةَ فرقٌ

جوهريٌّ هنا لا بدَّ من ذكرِه هو أنَّهُ لا يمكنُ تأكيدُ حدوثِها كما يقفُ راويها في الحاضرِ أوِ في المستقبلِ، ليرويَ أحداثاً حدثتْ حقَّاً، أو أنَّها آخذةٌ بالحدوثِ في أثناءِ روايتِهِ لها. ويُضافُ إلى وصفِ ما يُروى بالاحتماليَّةِ أوِ النِّسبيَّةِ أوِ الالتباسِ، أنَّ الراويَ الواقفَ في الماضي، الذي يروِي أو يلمِّحُ بأحداثٍ قد تجري في المستقبلِ القريبِ أوِ البعيدِ، يتمكَّنُ من الكشفِ عن نفسهِ بوضوحٍ، ويستطيعُ إظهارَ مقدرتِهِ الشَّاملةِ ومعرفتِهِ بأمورِ العالمِ المتخيَّلِ كلِّها، فتبدُو قصَّتُهُ من تلميحاتٍ لها وقعٌ في الحاضرِ، إمَّا باستعمالِ أفعالٍ زمنيَّةٍ مستقبليَّةٍ، أو صيغٍ للأمرِ، أو توضيحاتٍ وإرشاداتٍ، تتوالى وتحملُ بوادرَ أو توقُّعاتٍ لِمَا يرويهِ كي يحدثَ ويكونُ بروزُ شخصيَّةِ الرَّاوي هنا قويَّاً وأحياناً متعباً، ولا يتَّبعُ الرَّاوي هذه الطَّريقةَ من دونِ أنْ يكونَ مدركاً لِمراميها، أيْ حينَ يريدُ ذلك. فمن التلميحِ الخفيفِ وعدمِ التَّاكيدِ، واستعراضِ سطوةِ الرَّاوي، في أنْ يرويَ أشياءَ لا يمكنُ أنْ تكونَ مقنعة إلَّا إذا رويت هكذا.

وفي العادةِ تكونُ الكتابةُ روائيَّةً، وإنْ وُجِدتْ وحدةٌ سائدةٌ، في أزمنةٍ مختلفةٍ، لكنْ يبدُو في قصَّتِنا التَّاريخيَّةِ المتخيَّلةِ زمنٌ واحدٌ، هذا مع العلمِ أنَّ التنقُّلَ بينَ الأزمنةِ يُضيفُ تناقضاتٍ أو تعقيداتٍ أو تنوُّعاتٍ للشخصياتِ والأحداثِ والقصةِ. فإنْ دارتِ القصَّةُ تقريباً في مكانٍ واحدٍ ممتدٍّ جغرافياً، فإنَّها تقعُ في زمنٍ روائيٍّ يمتدُّ، ويتباطأُ، أو يسرعُ، أو يدورُ كأنَّ قصتَهُ تتحرَّكُ في الزَّمنِ الفنيِّ، مثلَما تتحرَّكُ على الأرضِ، تذهبُ شمالاً ثم تعودُ جنوباً ثم تدورُ لتتوقَّفَ في النِّهايةِ. ويتخلَّلُ ذلكَ كلَّهُ قفزاتٌ واسعةٌ أو صغيرةٌ، تُلغي أو تتجاوزُ حقباً كبيرةً في ذلكَ الزَّمنِ الماضي، فهذا الزَّمنُ مختلَقٌ كراويهِ. فنحنُ لا نرى حركةً من الماضي إلى الحاضرِ أوِ المستقبلِ أو العكسِ، إنما هي حركةٌ في الماضي وحدَهُ. صحيحٌ أنَّنا نرى أخناتون ونفرتيتي يكبُرانِ في السِّنِّ ولهما أولادٌ مثلُ بقيَّةِ الشَّخصياتِ لكنَّها حركةٌ حياتيَّةٌ ضمنَ زمنٍ واحدٍ. باختصارٍ، الزَّمنُ التَّاريخيُّ في روايتنا ابتكارٌ شكليٌّ، لأنَّ القصةَ تجري فيه بطريقةٍ لا يمكنُ أنْ تكونَ مشابهةً أو مطابقةً، لِما حدثَ في الزّمنِ التَّاريخيِّ الواقعيِّ، فنحنُ لا نعلمُ ما حدثَ بالضَّبطِ إلا من الوثائقِ المتبقِّيةِ وغيرِ الكاملةِ. لذلك كانتِ علاقةُ الراوي والزَّمنِ التمثيليِّ، تستند بالكاملِ إلى القصةِ الَّتي تُروَى، مستعملةً في ذلكَ المنظارَ الزّمنيَّ. وعليهِ يمكنُ القولُ أيضاً أنَّ القصةَ المرويَّةَ تعتمدُ أيضاً على القراءةِ أوِ الرؤيةِ التَّاريخيَّةِ.

ثبتُ المراجعِ

1- أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة، صبحي فحماوي (عمان: دار الأهليَّة، 2020).

2- إرادةُ القوةِ، فريدريتش نيتشه، ترجمة والتر كوفمان و ر. جي. هولنفديل (نيويورك: فينتيج، 1968). (بالإنجليزيَّة).

3- إسقاطاتٌ خلدونيَّةٌ وسقوطُ الحكمِ في روايةِ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة"، بكر السّباتين، رأي اليوم – لندن، 22 يونيو/ حزيران 2020.

4- تاريخُ الجنسانيَّةِ: مقدمة ترجمةٌ، مايكل فوكو، روبرت هارلي (هارموندورث: بنغوين، 1981) (بالإنجليزيَّة).

5- "التَّاريخُ مقابلَ النّقدِ في دراسةِ الأدبِ" في كتابِ، فكرةُ العلومِ الإنسانيَّةِ ومقالاتٌ نقديَّةٌ وتاريخيَّةٌ أخرى، ر. س. كرين، المجلد 2 (تشيكاغو: منشورات جامعة تشيكاغو، 1967). (بالإنجليزيَّة).

6- رسائلُ إلى روائيٍّ شابٍّ، ماريو فارغاس يوسا، ترجمة صالح علماني (بيروت: دار المدى للثَّقافة والنّشر، 2013).

7- "في روايةِ صبحي فحماوي أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّةِ". أجملُ قصةِ حبٍّ في التَّاريخِ تتكسرُ على صخورِ آمون، عزوز إسماعيل صالح. القاهرة/ الثَّقافة الجزائريَّة: صبحي فحماوي أخبار الرِّوايَة.

8- في النّحويَّةِ، جاك دريدا، ترجمة غياتري تشاكروفرتي سبيڤال (بالتمور: منشرات جامعة جونز هوبكنز، 1976). (بالإنجليزيَّة).

9- مبادئُ نقديَّة، رينيه ويلك، ترجمةُ محمد عصفور (الكويت: المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب، 1987).

10- مداراتُ الخطابِ: مقالاتٌ في النّقدِ الثقافيّ، هايدن وايت (بالتمور: منشورات جامعة جونز هوبكنز، 1978). (بالإنجليزيَّة)

11- مساوماتٌ شكسبيريَّة: دورانُ الطّاقةِ الاجتماعيَّةِ في إنكلترا في عصرِ النّهضةِ، ستيفن غرينبلات، (أوكسفورد: منشورات كلارندن، 1988). (بالإنجليزيَّة).

12- مع صبحي فحماوي حولَ روايتِهِ الحاديةَ عشرةَ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة"، رحاب الدّين الهواري، حوارُ صحيفةِ – المصري اليوم – Al Masry Media Corp – السّنة السّابعة – عدد الأربعاء 2020/7/1.

13- مقدمةٌ لدراسةِ الأدبِ والنّقدِ والنّظريَّةِ، أندرو بنيت، نيكولاس ورويل، (إدنبره: بيرسون، 2004). (بالإنجليزيَّة).

14- "نحوَ شعريَّةٍ للثَّقافةِ" في كتاب، تعلُّمُ الشّتمِ: مقالاتٌ في الثَّقافةِ الحديثةِ المبكرةِ، ستيفن غرينبلات (لندن: روتلدج، 1990). (بالإنجليزيَّة).

15- نظريَّةُ الأدبِ، رينيه ويلك، ترجمة محيي الدّين صبحي وحسام الخطيب (دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة، بدون تاريخ).

المراجع الإنجليزيَّة

1- *Bennett Andrew and Royle Nicholas, Introduction to Literature, Criticisim and Theory (Edinburgh: Pearson, 2004).*

2- *Derrida, Jacques. Of Grammatology, trans. Gaytri Chakravorty Spivak (Baltimor: The Johns Hopkins University Press, 1976).*

3- *Greenblatt, Stephen. Shakesperean Negotiation: The Circulation of Social Energy in Renaissance England (Oxford: Clarendon Press, 1988).*

4- *Greenblatt, Stephen. 'Toward a Poetics of Culture', in Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture (London: Routledge, 1990).*

5- *Facault, Mishel. The History of Sexuality: An Intorduction, trans. Robert Hurley. (Harmondsworth: Penguin, 1981).*

6- *Crane, R.S. 'History versus Criticism in the Study of Literature', in The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical, vol. 2. (Chicago: Chicago University Press, 1967).*

7- *Nietzsche, Friedrich. The Will to Power, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, (Newyork: Vintage, 1968).*

8- *White, Hyden. Tropics of Discourse: Essays in Cultural Materialism (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978).*

(***References***)

([1])- عزوز إسماعيل صالح، "في روايةِ صبحي فحماوي أخناتونُ ونفرتيتي الكنعانيَّةُ". أجملُ قصَّةِ حبٍّ في التَّاريخِ تتكسَّرُ على صخور آمون. القاهرة/ الثَّقافة الجزائريَّةُ: صبحي فحماوي أخبارُ الرِّوايةِ.

([2])- لمزيدٍ من التفاصيلِ حولَ هذه الإجاباتِ، انظر أندرو بنيت ونيكولاس رويل، مقدِّمةٌ لدراسةِ الأدبِ والنّقدِ والنّظريَّةِ (إدنبره: بيرسون، 2004)، ص113-115 (بالإنجليزيَّة).

([3])- ر. س. كرين، "التَّاريخُ مقابلَ النّقدِ في دراسةِ الأدبِ" في كتابٍ، فكرةُ العلومِ الإنسانيَّةِ ومقالاتٌ نقديَّةٌ وتاريخيَّةٌ أخرى، المجلد 2 (تشيكاغو: منشورات جامعة تشيكاغو، 1967)، ص18. (بالإنجليزيَّة).

([4])- رينيه ويلك، مبادئُ نقديَّةٌ، ترجمة محمد عصفور (الكويت: المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب، 1987)، ص19.

([5])- لمزيدٍ من التفاصيلِ، انظر، المرجعَ السَّابق، ص19-25. ويمكنُ العودةُ إلى آراء ويلك السَّابقةِ في الفصلِ الرابعِ من كتابِه، نظريَّةُ الأدبِ، ترجمة محيي الدّين صبحي وحسام الخطيب (دمشق: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة، بدون تاريخ)، ص45-55.

([6])- ستيفن غرينبلات، "نحوَ شعريَّةٍ للثَّقافةِ" في كتاب، تعلُّمُ الشَّتمِ: مقالاتٌ في الثَّقافةِ الحديثةِ المبكرةِ (لندن: روتلدج، 1990)، ص158. (بالإنجليزيَّة).

([7])- جاك دريدا، في النّحويَّةِ، ترجمة غياتري تشاكروفرتي سبيڤاك (بالتمور: منشورات جامعة جونز هوبكنز، 1976). ص Lxxxix. (بالإنجليزيَّة).

([8])- فريدريتش نيتشه، إرادةُ للقوَّةِ، ترجمة والتر كوفمان و ر. جي. هولنفديل (نيويورك: فينتيج، 1968)، ص481. (بالإنجليزيَّة).

([9])- انظر، هايدن وايت، مداراتُ الخطابِ: مقالاتٌ في النّقدِ الثقافي. (بالتمور: منشورات جامعة جونز هوبكنز، 1978)، ص91-92. (بالإنجليزيَّة).

([10])- ستيفن غرينبلات، مساوماتٌ شكسبيريَّة: دوران الطّاقةِ الاجتماعيَّةِ في إنكلترا في عصرِ النّهضةِ (أوكسفورد: منشورات كلارندن، 1988)، ص7. (بالإنجليزيَّة).

([11])- المرجعُ السّابق، ص8.

([12])- مايكل فوكو، تاريخُ الجنسانيَّةِ: مقدِّمةٌ، ترجمةُ. روبرت هارلي (هارموندورث: بنغوين، 1981)، ص93. (بالإنجليزيَّة).

([13])- ماريو فارغاس يوسا، رسائلُ إلى روائيٍّ شابٍّ، ترجمة صالح علماني (بيروت: دار المدى للثَّقافة والنّشر، 2013)، ص59.

([14])- لبعضِ التفاصيلِ حول مسرحيَّة "أخناتون" انظر، أخناتون. مسرحيَّة ar.wikipedia.org/wiki/ ومن الجدير بالذكرِ أنَّ الروائيَّ المصريَّ نجيب محفوظ كتبَ أيضاً ثلاثَ رواياتٍ تاريخيَّةٍ تدورُ أحداثُها في مصرَ القديمةِ وتُدعَى "الثلاثيَّةُ التَّاريخيَّةُ"، وهي على التوالي: "عبثُ الأقدارِ" (1939) و"رادوبيس" (1943)، و"كفاحُ طيبةَ" (1944). ولم يُعُدْ محفوظ بعد هذه الثلاثيَّةِ إلى الكتابةِ عن مصرَ القديمةِ إلا في روايةٍ واحدةٍ "العائشُ في الحقيقةِ" (1985)؛ انظر، الثلاثيَّةُ التَّاريخيَّةُ نجيب محفوظ /ar.wikipedia.org/wiki

([15])- رحابُ الدّين الهواري مع صبحي فحماوي حولَ روايتِهِ الحاديةَ عشرةَ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة"، حوارُ صحيفةِ – المصري اليوم – Al Masry Media Corp – السّنةُ السّابعةُ – عدد الأربعاء 2020/7/1.

([16])- المرجع السّابق، ص59.

([17])- بكر السّباتين، إسقاطاتٌ خلدونيَّةٌ وسقوطُ الحكمِ في روايةِ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة"، رأي اليوم – لندن، 22 يونيو/ حزيران 2020.

([18])- صبحي فحماوي، أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة (عمان: الدّار الأهليَّة للنشر والتوزيع، 2020)، ص11

([19])- لمزيدٍ من التفاصيل، انظر، بكر السّباتين، "إسقاطاتٌ خلدونيَّةٌ وسقوطُ الحكمِ في روايةِ "أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة""، رأي اليوم – لندن، 22 يونيو، حزيران 2020.

([20])- صبحي فحماوي، أخناتون ونفرتيتي الكنعانيَّة، ص11.

([21])- صبحي فحماوي، ص16.

(22)- انظر، موسوعة ويكيبيديا بالإنجليزيَّة، ويمكنُ العثورُ في هذه الموسوعةِ على المزيدِ من المعلوماتِ عن آخناتون وحياتهِ وحكمهِ ودينهِ وبعضِ المسائلِ المهمَّةِ المتعلقةِ بذلك. ويمكنُ النّظر في موقع المعرفة (marefa.org) لمعلوماتٍ مماثلةٍ بالعربيَّةِ.

(23)- يرجعُ اسمُ تلك العاصمةِ "تلُّ العمارنةِ" إلى قبيلةِ بني عمران الَّتي هاجرت إليها في القرنِ السّادسِ الهجريّ واستوطنتها. .Egyptiangeographic.com/ar/news/233

(24)- لبعضِ التفاصيلِ، انظر، ماريو فارغاس يوسا، رسائلُ إلى روائيٍّ شابٍّ، ص63 وما يليها.