Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Dialectic of Creativity and Reception in the Historical Novel " Al-Antikhanah as a Model"

Asmaa I. Shinkar
Arabic Language Department, College of Arts and Humanity,
A'sharqiyah University (Oman)
College of Education -Damanhour University (Egypt).
Asmaa.shinkar@asu.edu.om

Received: 1-11-2024 Revised: 16-11-2024 Accepted: 9-4-2025
Published: 27-4-2025

DOI: 10.21608/jssa.2025.332891.1678
Volume 26 Issue 3 (2025) Pp. 1-23

Abstract

By simply examining the type of narrative reading prevalent in the literary arena, as well as the type of literary narrative production, we clearly notice the dominance of the historical novel and its influence on both the creator and the reader. Day after day, the creator tends to write a novel based on history, choosing a certain time period. The writer may choose an era in which others preceded him, but it is still rich in connotations, such as the period of the fall of Andalusia. The writer may choose a historical era that no one has relied on in novelistic work to be the first to do so, and with both, the reader tends to devour what has been written. This dominance calls for multiple questions, the first of which is the context and motives for production, as well as reception. What prompted the writer to choose this type of novel and what prompted readers to rush to it with great enthusiasm. This is most evident in some of the best-selling and most-read book lists, and in reading groups on social media pages, where we usually find historical novels dominating the scene. Then comes the other, more important question: How did the writer of the historical novel interact with the historical informational material on which he relied What strategies did the writer follow to transform this difficult-to-digest material, which is characterized by its limited audience, into an easy-to-digest material that links the past with the present.

Keywords:*Historical novel,postmodernism,ALAntikhana Novel,Nassaer Iraq*

جدلية الإبداع والاستقبال في الرواية التاريخية
"رواية الأنتكخانة أنموذجًا"

د.أسماء إبراهيم شنقار

أستاذ النقد والأدب المساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية -جامعة الشرقية (سلطنة عُمان)

وكلية التربية جامعة دمنهور، جمهورية مصرالعربية.

asmaa.shinkar@asu.edu.om

المستخلص:

باستقراء بسيط لنوعية القراءة السردية المنتشرة في الساحة الأدبية ،وكذا نوعية الإنتاج السردي الأدبي؛ فإننا نلحظ وبشكل جلي طغيان الرواية التاريخية وسطوتها على كل من المبدع والقارئ. يومًا بعد يوم يتجه المبدع إلى كتابة رواية مرتكزًا فيها على التاريخ ، فيتخير حقبة زمنية ما ،قد يتخير الكاتب حقبة سبقه إليها آخرون ،ولكنها مازالت غنية بالدلالات كفترة سقوط الأندلس، وقد يتخير الكاتب حقبة تاريخية لم يستند إليها أحد في العمل الروائي ليكون له السبق في ذلك ، ومع كليهما يتجه القارئ ليلتهم ما كتب .

هذا الطغيان يستدعي لدينا تساؤلات متعددة ، أولها سياق ودوافع الإنتاج ،وكذا التلقي. فما الذي دفع الكاتب لتخير هذا النوع من الروايات ؟؟ وما الذي دفع القرّاء للإقبال عليها بزخم شديد . يتضح ذلك أكثر في بعض قوائم الكتب الأكثر مبيعًا والأكثر قراءة ، وفي المجموعات المهتمة بالقراءة على صفحات التواصل الاجتماعي، فنجد عادة الروايات التاريخية تتصدر المشهد، ومن ثم يتأتى السؤال الآخر الأكثر أهمية وهو :كيف تفاعل كاتب الرواية التاريخية مع المادة التاريخية المعلوماتية التي يتكأ عليها؟ ما الاستراتيجيات التي اتبعها الكاتب ليُحوّل تلك المادة صعبة الهضم، والتي تتسم بالمحدودية في جمهورها لمادة سهلة الهضم ،تربط الماضي مع الحاضر ،وتقدم لفئة واسعة .

الكلمات المفتاحية: *الرواية التاريخية،مابعد الحداثة ،رواية الأنتكخانة ،ناصر عراق.*

المقدمة:

باستقراءٍ بسيط لنوعية القراءة السردية المنتشرة في الساحة الأدبية، وكذا نوعية الإنتاج السردي الأدبي؛ فإننا نلحظ وبشكلٍ جليٍّ طغيان الرواية التاريخية وسطوتها على كلٍّ من المبدع والقارئ. يومًا بعد يوم يتجه المبدع إلى كتابة رواية مرتكزًا فيها على التاريخ، فيتخيَّر حقبةً زمنية ما، قد يتخير الكاتب حقبة سبَقه إليها آخرون، ولكنها ما زالت غنية بالدلالات؛ كفترة سقوط الأندلس، وقد يتخيَّر الكاتب حقبة تاريخية لم يستند إليها أحد في العمل الروائي ليكون له السبق في ذلك، ومع كليهما يتجه القارئ ليلتهم ما كتب.

هذا الطغيان يستدعي لدينا تساؤلات متعددة ومتشابكة، أولها سياق ودوافع الإنتاج، وكذا التلقي. فما الذي دفع الكاتب لتخير هذا النوع من الروايات؟ وما الذي دفع القرَّاء للإقبال عليها بزخم شديد؟ يتضح ذلك أكثر في بعض قوائم الكتب الأكثر مبيعًا والأكثر قراءة، وفي المجموعات المهتمة بالقراءة على صفحات التواصل الاجتماعي، فنجد عادة الروايات التاريخية تتصدر المشهد.

ومن ثم يتأتَّى السؤال الآخر الأكثر أهمية وهو: كيف تفاعَل كاتب الرواية التاريخية مع المادة التاريخية المعلوماتية التي يتَّكئ عليها؟ ما الاستراتيجيات التي اتبعها الكاتب ليُحوِل تلك المادة الصعبة الهضم، والتي تتَّسم بالمحدودية في جمهورها لمادة سهلة الهضم، بها تأويلات مختلفة، تربط الماضي مع الحاضر، وتُقدَّم لفئة واسعة غير محدَّدة.

تساؤلات كثيرة تُطرح ونحن بصدد التشابك مع هذا الموضوع والحديث عنه ، قد يكون أُجيب عنها سابقًا من قِبَل بحَّاثة آخرين، وقد يكون هذا الموضوع طُرح ولا شكَّ كثيرًا من قبل، وهذه طبيعة الأفكار فكلها مُعادة مكرورة من حيث السؤال، ولكن الإجابة تختلف من شخصٍ لآخر، ومن زمن لآخر، مع اختلاف السياق الفكري والثقافي والاجتماعي والتاريخي. وما نزيد إلا قول علي بن أبي طالب: لولا أن الكلام يُعاد لنَفَـد.

يُحاول البحث الاقتراب من الإجابة على هذه التساؤلات من خلال رواية الأنتكخانة للكاتب المصري ناصر عراق، مع بيان كيفية توظيف الكاتب للمادة التاريخية داخل الرواية، مُتكئةً في ذلك على مناهج نقدية متعددة تسهم في تقديم إجابات حول تلك التساؤلات وتتماشى مع خصوصية الروايات التاريخية ، فما بين المنهج التاريخي الذي يسهم في فهم الإطار الزمني للرواية ، والمناهج الفنية الداخلية التي تسهم بشكل أساسي في الإجابة عن سؤال الكيفية (كيفية تشكل السرد التاريخي) .

وقد جاء البحث مقسمًا إلى محورين رئيسَين:

جاء **المحور الأول** مُعنونًا بـ «**الرواية التاريخية: جدلية الإبداع والاستقبال**»، وأعالج فيه نقطتين رئيستَين أولاهما هي «**سياق الإنتاج والاستهلاك**»، كما أحاول الاقتراب فيه من السياق الذي يدفع الكاتب لإبداع الرواية التاريخية، والقارئ لاستهلاك هذا النوع من الروايات، وأربط ذلك ربطًا مباشرًا بعالم ما بعد الحداثة.

وتُعنى النقطة الثانية بـ «**الكيفيات**» ونقصد بها: الاستراتيجيات التي يتبعها كاتب الرواية التاريخية للتعامل مع المادة التاريخية المعلوماتية، ويُوظفها داخل روايته التخييلية، منطلقين في تحديد تلك الاستراتيجيات من

ثلاث إشكاليات كبرى رأينا أنها تواجه الروائي ، والتي يواجهها بثلاث استراتيجيات رئيسة حددناهم في : الحياد التاريخي السردي ، السرد التوثيقي، التهميش العكسي للشخصيات .

أما **المحور الثاني** فقد جاء مُعنونًا بـ «**رواية الأنتكخانة بين التاريخي والمتخيل**»، وفيه أُحاول سبر أغوار رواية الأنتكخانة مُحاولة رصد الاستراتيجيات التي اتبعها ناصر عراق لتوظيف المادة التاريخية في الرواية، لذلك فقد جاء هذا المحور مُقسَّمًا إلى نقطتين؛ أولاهما هي «**الإطار التاريخي للرواية**»، وثانيتهما هي «**الاستراتيجيات**» ، وأنهيت البحث بخاتمة عرضتُ فيها لأهم النتائج التي توصَّل إليها البحث.

(1)
الرواية التاريخية: جدلية الإبداع والاستقبال

(1 \ 1) سياق الإنتاج والاستهلاك:

تتعاقَب العصور والأزمنة، ومعها يختلف كل شيء ويتبدَّل، حتى لو بقيَت مُسميات بعينها، فإن طبائعها وكينوناتها تتبدل ولا تبقى على حالها، حتى تبتعد تمامًا عن صورتها الأولى، وهناك العديد من الأمور التي تحكُم هذا التبدُّل وهذا الاختلاف، وتُحدد الكينونة الجديدة لما هو قديم في الأساس، منها السياق الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي. وهذه السياقات المختلفة تؤثر على الإنسان ولا شك؛ فهو مُكوّن أساسي لها، ومنها تتشكل الرؤى الجديدة أو المتباينة. ويظهر انعكاس ذلك بشكل شديد الوضوح في الآداب ، المُعبِّر الحقيقي عن الحضارات وعن الإنسان بكل مكوناته وآلامه وآماله وطموحاته.

وهذه المرحلة التي نحن فيها، والتي يُطلَق عليها «ما بعد الحداثة»، لها مجموعة من السمات الفارقة، والتي في ظننا أنها كان لها تأثير كبير على إعادة رسم معالم الفكر بكل ما يحويه من علوم وآداب. وكان لها تأثير كبير في طبيعة ما يتم إنتاجه واستهلاكه، كما سيتَّضح من حديثنا عن سماتها، وربما كانت هذه الحالة (ما بعد الحداثية) هي التي تحكَّمت في توجه عدد لا بأس به من الكتاب أو القرَّاء إلى الرواية التاريخية إبداعًا وتلقيًا ، مقارنة بالمرحلة السابقة، و(ما بعد الحداثة) ليست مرحلةً زمنية بقدر ما هي طريقة لرؤية العالم، وقد حُدِّدت سماتها من قِبل بعض الباحثين، حيث تقول دنيز أدريانا عنها : «ينظر إلى ما بعد الحداثة، بوصفها علامة عرضية لحالة العالم، في نهاية الألفية، وبوصفها فضاءً خطابيًّا وانعكاسيًّا، وبوصفها مقولة تفسيرية لحصر كل صغيرة وكبيرة في (التغيير الثقافي)، وعلى مستوى الممارسات الخطابية والثقافية فإن موقفين متعارضين تمامًا يعكسان معالم ما بعد الحداثة: فراغ ما بعد الحداثة، نقض مركزية ما بعد الحداثة.» (أوبريا،2018،ص184)

ويتأتَّى الفراغ ما بعد الحداثي في رؤية «العالم المعاصر محكومًا بالأزمة والانحطاط الأخلاقي، وبالفوضى (...) في نهاية الألفية تبدو الإنسانية مُحبطة وخائبة الأمل. العواطف واللغة المهترئة، في حين أن الطاقات والآمال مُستهلَكة. كل شيء قد قيل، وكل شيء قد عيش بالفعل. فقَدَت الأصالة قوتها الاستفزازية، وأصبحت الطليعة لاهثة النفس، بعد أن عانت من الفراغ والصمت، بوصفهما أفضل تجسيد للانفصال والتمزق. كل ما تبقَّى هو الغرابة الساخرة من عالم يُسمح فيه بكل شيء.» (أوبريا، ص185)

إضافة إلى ذلك فـ «في ظل تأثير التطور غير المسبوق للتكنولوجيا ووسائل الإعلام، يتحوَّل الواقع إلى واقع خارق، وينتشر في شكل مظاهر زائفة ومقلدة. تتكاثر الصور وتُسهم في تذويب العالم والفرد (...) تتوافَق الصورية مع انحسار العمق بوصفه مقولةً جمالية ووجودية، ومع صعود السطح يَبرُز هذا الأخير (السطح) بوصفه نموذجًا

لذاتٍ لم تَعُدِ الذات العصرية المُغتربة التي تتناضل مع العالم الخارجي، بل ذاتًا مُجزَّأة وفارغة من أي نوع من المشاعر. إن لم تكن هستيرية.» (أوبريا، ص185)

ونتيجة لذلك تتغيَّر معايير إنتاج المعنى وفقًا لتغير أهداف المنتج نفسه، بحيث تغدو ذاتية أنانية، حيث «تُصبح البنى التقليدية للمعنى، والخطابات الأيديولوجية أهدافًا للاستهلاك الجماهيري، تخضع لتقلبات الموضة، بينما كانت تعمل دائمًا وَفقًا لمنطق التعالي والديمومة من خلال عبادة التضحية والتفاني، ما يهمُّ هو السعي إلى الأنا وفائدتها الخاصة، هوس الجسد والجنس، نشوة التحرير الشخصي، الاستثمار المفرد للخاص، تعطيل الفضاء العام. ونتيجةً لذلك يبدو عالم ما بعد الحداثة وكأنه ذُوِّب وخاب أمله. وهذا يُؤدي إلى زعزعة الأنا، والشعور بعدم الأمان الدائم. يتجوَّل الكائن في عالم من العلامات الفارغة التي تسيطر عليها اللا أماكن على المدى الطويل، وتنهض الاستقلالية المُطلَقة مرهقة، ويعاني الفرد من صراعات التعب من كونه نفسه، وبعد أن نجت من منطق التقدُّم الخطي إلى مستقبل أفضل بالضرورة، فإن الإنسانية المتذرية تبتسم في حالة ضياع ذاكراتي وغير مادي.» (أوبريا ،ص185)

ويبدو الواقع «في نظر ما بعد الحداثيين، وقتي، ومُتعدِّد، ومتجزئ؛ لأنه يختلط بالتفسيرات التي يصنعها المرء عنه (...) حيث لا يوجد عقل مُتعال يمكن أن يدعي معرفة إيجابية مطلقة.» (أوبريا،ص185)

وهذا من قبيله أن يجعل الإنسان لا يثق في أي شيء ولا توجد بالنسبة له أي حقيقة، إنما مجرد رُؤًى عن الحقائق، وعن الأحداث، فيتبدل مفهوم (الصدق\الكذب) إلى مفهوم (وجهة نظر تَحتمل الصواب والخطأ)، وتتبدَّل الثقة ليحل محلها الشك، وربما لذلك يلجأ إلى الماضي /التاريخ ليُحاول التثبُّث بحقيقة ما، أو ليفهم ذاته، أو ليستطيع التفسير، وخاصة أن حتى نظرته للمعرفة اختلفت اختلافًا كبيرًا، حيث «يستند الفكر ما بعد الحداثي على الترحل، وعدم النقاء المفاهيمي والمنهجي، إنه يكسر(أطر الفكر) أو الفكر المسبق للفكر (فوكو).» (أوبريا ،ص186)

وهكذا نجد « الفكر المترحل على أساس نقض مركزية المركز ما بعد الحداثية يتساءل عن الحدود بين التخصصات، ويتحرك من خلال تحالفات وارتباطات غير نقية بين مجالات المعرفة. إنه حَذِر من التصنيفات، ومن المُطالبة بالحقيقة والتمثيل.» (أوبريا ،ص 186)

كما « يدعو مفهوم ما بعد الحداثة إلى نبش الأسس وكسر القوالب الجاهزة والخروج على النماذج المألوفة، بل إن ثمة تفجيرًا للأشكال وتدميرًا للأنساق.» (الرحبي ،2014،ص 32) وتسعى للتفكيك والشك في« كل شروط المعرفة ومصادرها ومعاييرها ومناهجها، وموقف العارف وتأثير الذات العارفة في العملية المعرفية.»(الرحبي،ص32)

إضافة إلى تلك السمات السابقة نجد (الحنين إلى الماضي) سمةً رئيسة تزداد حضورًا يومًا بعد يوم في معظم الأعمال ما بعد الحداثية ؛ حيث أعيد توظيف الماضي وإنتاجه «فما بعد الحداثة لا ترفض الماضي وتنبذه، إنما تُعيد توظيفه وإنتاجه، بصورة ربما تبدو للبعض مشوهة، تأكيدًا منها على الروح الديموقراطية التي تتعامل بها مع التراث، وفي نفس الوقت محاولة محو الهالة التي كانت تُحيط بالأعمال التراثية الشهيرة أو حتى السخرية منها (كما فعل مارسيل دوشام عندما وضع شارب موناليزا دافنشي). على أن هذه العودة إلى الماضي ربما يكون سببها أيضًا ضعف الطاقات الإبداعية للفنان المعاصر وعدم قدرته على إنتاج الجديد، وهو حكم ليس تعميميًّا بطبيعة الحال، ومن ثمَّ العودة إلى الماضي وإعادة استغلاله وإنتاجه، يقول جان بودريار: «منذ هذه اللحظة لم يَعُد هناك تاريخ للفن ... فالفن نفسه يرتد في تاريخه، وهذا هو أحد مظاهر انعدامِ قيمته ... يَستهلك نفسه في تاريخه الخاص بأن يبعث على هذا النحو كل الأشكال ... نوع من انقلاب الأشياء، ومرحلة لا تنتهي من التكرار ... إعادة استخدام لا تنتهي.» وما يقوله بودريار هنا يبدو متوافقًا إلى حدٍّ كبير مع ازدهار ما يُسمى في الغرب منذ مطلع السبعينيات بـ (صناعة التراث) - industry heritage، وهو مصطلح تناوله دوجلاس كريمب Crimp. D وهويسنز بالتحليل، ويُشير إلى أن

التاريخ قد تحوَّل إلى مجرد أرشيف كبير (يمكن استعادتُه جاهزًا واستهلاكه المرة بعد المرة) ، وهو (أي صناعة التراث) وما بعد الحداثة على اتصال وثيق؛ إذ إنهما تآمَرا على خلق شاشة سطحية تدخل بنى حياتنا الحاضرة وماضينا، ويُصبح التاريخ خلقًا راهنًا أكثر مما هو خطاب نقدي.» (مصطفى،2018،ص 83)

نُضيف إلى تلك السمات ما تقوله أماني أبو رحمة عن خصائص الأدب ما بعد الحداثي حيث: «تُقوَّض فكرة الأصالة، ولا يُدعى للعمل الأدبي ما بعد الحداثي الجدة والابتكار(...)، ويستخدم الأشكال الأدبية القديمة والجانرات وأنواع الأدب والفن، والفن الهابط والاقتباس والإشارة ووسائل أخرى لإعادة سيقنة معناها في سياقات لغوية وثقافية مختلفة.» (أبو رحمة،2018،ص52) ، وكذا فإن النصوص الأدبية، والمناهج النقدية اتَّسمت بسمة البحث عما هو جديد، بصرف النظر عن أهميته وجدواه، وهنا نجد قيمة الجدة (الموضة) (انظر :كوري،2020،ص7)، وفي نفس السياق لجأ الكُتاب والنقاد لاستعادة الماضي وإعادة تسييقه.

تلك هي أهم سمات ما بعد الحداثة كما ذكرها وحددها العديد من النقاد ، ومن خلال هذه السياقات السابقة وهذه الحالة (ما بعد الحداثية) انتشرت الروايات التاريخية، ولجأ الكُتاب إلى (الماضي/التاريخ) متشبثين به ومستفيدين منه كمحاولة لإعادة تسييقه، هدمًا أو بناءً، في محاولة لتحديد الأنا من خلال الماضي ولمساءلته ومحاورته، لرسم الحاضر والمستقبل، وقد يُلجأ إليه كمُحاولة للانتماء إلى شيء ما (مضيء) وسط عتمة الحاضر وتأزمُه ، وذلك في ارتباط وثيق مع العقل (مابعد الحداثي) الذي يسعى دائمًا لفهم ذاته وتحديد كينونتها المعقدة والممتدة مع الماضي

وهنا نتساءل: هل ما يتم استعادته (تاريخ أم فلسفة التاريخ)؟

يختلف التاريخ عن فلسفة التاريخ ، فهو كما يحدده ابن خلدون بقوله: «فإن فنَّ التاريخ الذي تتداوله الأُمم والأجيالُ، وتُشدُّ إلى معرفته السُّوقة والأغفالُ، وتتنافسُ فيه الملوكُ والأقيالُ، ويتساوى في فهمه العلماء والجُهَّال؛ إذ هو في ظاهره لا يزيد على إخبارٍ عن الأيام والدُّول والسَّوابق من القرون الأولى، تنمو فيها الأقوالُ، وتُضرب فيها الأمثال، وتُطرَفُ بها الأندية إذا غصَّ الاحتفالُ، وتؤدي إلينا شأن الخليقة كيف تقلَّبَت بها الأحوال، واتَّسع للدُّول فيها النَّطاقُ والمَجَال، وعمَّروا الأرض حتى نادى بهم الارتحالُ، وحان منهم الزَّوَالُ، وفي باطنه نظَرٌ وتحقيق، وتعليلٌ للكائنات ومباديها دقيق، وعِلمٌ بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة وعريق وجديرٌ بأن يُعدَّ في علومها .» (ابن خلدون،2009،ص11)

فـ «حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يُعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التَّوحش والتَّأنُّس والصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدُّول ومراتبها، وما ينتحلُهُ البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال.» (ابن خلدون،ص43)

وتلك النظرة ليست خاصة بابن خلدون فحسب ولكن تلك النظرة تشمل أغلب المؤرخين حيث يقصرون « معنى التاريخ على بحثِ واستقصاء حوادث الماضي، كما يدلُّ على ذلك لفظ (Historia) المستمد من الأصل اليوناني القديم؛ أي كل ما يتعلق بالإنسان منذ بدأ يترك آثاره على الصخر والأرض بتسجيل أو وصف أخبار الحوادث التي ألمت بالشعوب والأفراد. وقد تدلُّ كلمة تاريخ على مطلق مجرى الحوادث الفعلي الذي يصنعه الأبطال والشعوب، والتي وقعت منذ أقدم العصور، واستمرت وتطورت في الزمان والمكان حتى الوقت الحاضر.» (عويس،2011،ص10)

وهكذا فإن التاريخ كعلم يهتم بالحوادث التاريخية السابقة/ الماضية في كل الجوانب التي تتعلق بالعمران البشري وبالأيام السابقة ، وفي هذا الإطار يدور عمل المؤرخ ؛ لذا يبدو التاريخ دون « النظرة التأملية الشاملة أحداثًا

متراصة دون فائدة تذكر، فالمؤرخ الذي يروي الأحداث دون أن ينظر إليها تلك النظرة الشاملة، كالحمار يحمل أثقالًا، فهو يحمل الأحداث على ظهره أو بالأحرى يضعها على الأوراق دون أن يتساءل أية فائدة يمكن أن نجنيها من هذا الكم الهائل من الروايات للأحداث التاريخية في مختلف العصور، وكيف يمكن لأمة من الأمم أن تستفيد من هذا التراكم للأحداث التي عاشتها وتعيشها دون أن يمتلك أبناء هذه الأمة (أي مؤرخوها)القدرة على التساؤل عن مغزى هذه الأحداث وكيف يمكن من خلال تأملها واستشراف ما يمكن أن تقود إليه من أحداث جديدة في المستقبل » (النشار،2017،ص37) ، ومن هذا المنطلق فَرَّقُوا بين المؤرخ وبين الفيلسوف المؤرخ ، أو بين التاريخ و فلسفة التاريخ فـ«التاريخ بالنسبة للمؤلف هو لحظتا الماضي والحاضر، وأقصى ما يطمح إليه المؤرخ أن يفهم الحدث الحاضر من خلال الأحداث الماضية على أساس مبدأ العلية العلمية :أي الترابط بين العلة والمعلول ،بينما التاريخ بالنسبة للفيلسوف هو لحظات الزمان الثلاث :الماضي والحاضر والمستقبل .وهو لا يتأمل أحداث الماضي لفهم الحاضر فقط وإنما لكي يكون لديه القدرة على قراءة أحداث المستقبل، وهذه القراءة لما يمكن أن تكون عليه الأحداث التاريخية في المستقبل هو ما تتبدى فيه حقيقة منفعة التاريخ. » (النشار:ص38)

وهكذا فمصطلح فلسفة التاريخ يعني «المحادثات التي تُبذل لتفسير مسيرة الأيام وحركة الوقائع، وما يكمن وراءهما من أسباب وعوامل، وما يعقبهما من غايات وأهداف يتضمَّن جانبَين أساسيَّين:

- جانب التاريخ وهو الوقائع الظاهرة وحركة الأيام وتقلبها.
- جانب ما وراء الوقائع الظاهرة والحركة المستمرة دون توقف.» (عويس،ص10)

كاتب الرواية التاريخية كالمُشتغل بفلسفة التاريخ يبحث فيما وراء الوقائع الظاهرة ،يتأمل في الأحداث ويسائلها ، ولكنه يبين الحكم والحقائق والأسباب والنتائج من خلال شخصيات خيالية، ويُسائل ماضيه وحاضره من خلال ذلك أيضًا . كاتب الرواية التاريخية يسعى لـ «تفعيل الماضي في الحاضر» (لوكاش،1986 ،ص214)

تلك هي أهم السياقات التي تدفع الكاتب إلى اللجوء إلى التاريخ بكثرة، ونفس تلك الأسباب تدفَع المتلقي إلى استهلاك الرواية التاريخية . فالمتلقي (مابعد الحداثي) هو الآخر يبحث عن (ذاته) ،حيث زُعزعت وذُوِّبت في ذلك العالم الذي خاب أمله فيه و لم يَعد يشعر فيه بالأمان ، والمتلقي مابعد الحداثي مُتلق مُتشكك في كل ما يقرأه، وكل ما يعيشه ، فلم تعد هناك علاقة ثقة مطلقة بين الكاتب والقارئ ، أو بينه وبين أي شيء في الحياة ، لأن الواقع -كماسبق وذكرنا-أصبح مُتذريًا مُتجزئًا مُترحلًا غير ثابت وغير يقيني ، وفي الحقيقة لا أبالغ إذا قلت أن رواج الرواية التاريخية في العصر الحالي يبدأ من القارئ لا الكاتب ، لأن القارئ هو (المُستهلِك) وإذا لم يجد غايته في الرواية التاريخية وانصرف عن قراءتها ، فالكاتب هو الآخر سينصرف عن كتابتها ، وذلك للعلاقة الحتمية بين عنصري القراءة والكتابة أو الإنتاج والاستهلاك ، فما دام هناك استهلاك لمنتج ما سيزداد الإنتاج طرديًا لهذا المنتج ، ففعل الكتابة لا يتحقق إلا بالقراءة ، لذا فحين نتحدث عن السياق ما بعد الحداثي والعقلية ما بعد الحداثية فهذا الأمر يزداد أهميته أكثر لدى (المستهلك/ القارئ) .

وقد يتساءل القارئ قائلًا: لماذا إذن يلجأ القارئ إلى الرواية ولا يلجأ إلى كتب التاريخ الأكثر موثوقية من الرواية ؟؟

وهذا سؤال مشروع، إجابته بدهية، وهي أن الرواية أكثر إمتاعًا من التاريخ ؛لذا فجمهورها أكثر اتساعًا من جمهور قرّاء الكتب التاريخية ،إضافة إلى أن كتب التاريخ لا تعرض تحليلًا للأحداث أو قراءة ماخلفها -كما سبق وذكرنا في الفرق بين التاريخ وفلسفته- ، كما أن التاريخ لايلتفت عادة إلى (المُهَمش) ، هو يسرد ما هو (رئيسي وما يبدو مهمًا)، والقارئ العادي يسعى ليفهم نفسه(كمهمش) في هذه الحياة من خلال أقرانه المهمشين في حيوات ماضية ، وهو ما

تركز عليه الروايات التاريخية التي تجعل المهمش بطلًا والبطل مهمشًا وثانويًا ، كما تسعى لتفهم الأحداث الكبرى من خلال العلاقات الصغرى .

وعليه فإن الرواية إذا تحولت إلى معلومات تاريخية، فسيكون مصيرها عزوفًا من القرّاء ؛ لذا فهناك روايات تَروج أكثر من غيرها، وهي عادة تلك الروايات التي يُغلِّبُ الكاتب فيها الخط الدرامي التخييلي على الجانب التاريخي المعلوماتي، شريطة أن «يلامس حس القارئ بشكل كبير ويوصله لأعلى درجات التشويق والإثارة والانفعال، ويبتعد عن الأمور المألوفة والمكررة. » (عبد الحميد،2016،ص376)

ومن الروايات التاريخية التي تروج بشكل كبير، تلك الروايات التي تتَّكئ على اللمسات الإنسانية «شديدة الرقة والحساسية» (عبد الحميد،ص376)، التي تتمثل عادة في قصص (الحب والغرام بين شخصيات الرواية)، وهذا النمط نجده مستهلكًا جماهيريًّا إلى أبعد درجة.

(1/2) الكيفيات/ الاستراتيجيات:

تمزجُ الرواية التاريخية بين الخيال الأدبي والحقائق التاريخية ، وهذا الأمر قد لا يبدو هينًا أو بسيطًا إذا أراد الكاتب الموازنة بين الجانبين وخلق النجاح لروايته ،حيث تظهر للكاتب ثلاث إشكاليات رئيسة عليه تحديد استراتيجيته في التعامل معهم وهم:

أ-كم الوقائع/ المعلومات التي سيذكرها في الرواية التاريخية أو يستند إليها.

ب- الأحداث التاريخية الكبرى.

ج- الشخصيات الرئيسة التي لعبت دور البطولة في الحقبة التاريخية التي يتناولها.

وانطلاقًا من تلك الإشكاليات الثلاث ، نعرض ثلاث استراتيجيات رئيسة يتعامل بهم الروائي مع تلك المادة التاريخية المعلوماتية وهي:

1- السرد التوثيقي/ التضمين المعلوماتي السردي:

ونقصد به **دمج المعلومات الدقيقة والتواريخ والحقائق داخل العمل السردي ، بحيث يستخدم الأسلوب الأدبي كوسيلة لنقل تلك المعرفة التاريخية المعلوماتية بطريقة إبداعية تُثري العمل الروائي ، يبتعد فيها عن التشويش المعلوماتي السردي.**

حيث تعتبر (كم المعلومات) التي يَستنِد الروائي إليها عند تعامله مع التاريخ من الأمور الفارقة جدًّا في نجاح الروايات التاريخية ، فهناك من الروائيين من يُزْحِمُ الرواية ويُكثِّفها بالوقائع تكثيفًا كبيرًا، حتى ليغلب الجانب الحقيقي على التخييلي، ظنًّا منهم أن ذلك هو الأصوب في إيصال الحقيقة التاريخية للقارئ أو أن هذا ما تتطليه الأمانة في عرض أحداث التاريخ ووقائعه، ولكن هذه الاستراتيجية تضرُّ الرواية أكثر مما تنفعها؛ لأن القارئ إذا أراد قراءة الوقائع التاريخية بتكثيفها المعتاد سيلجأ مباشرة إلى قراءة التاريخ بدلًا عن الرواية، إضافة إلى أن هذا ينمُّ في كثير من الأوقات عن ضعف الروائي فـ «لا شيء يكشف عن عجز المؤلف أكثر من تكديس الوقائع.» (لوكاش،ص45)

وهذا الأمر لاحظناه في مجموعة من الكُتاب المبتدئين، فوجدناهم اختارُوا حقبة تاريخية معينة أو شخصية تاريخية كمادة أساسية لروايتهم، وطعموها بجانب تخييلي بسيط، ليخرج القارئ في النهاية وهو يشعر بملل شديد من الرواية نتيجة الكم الهائل من المعلومات التاريخية المتلاحقة.

وحقيقة فالتعامل مع المادة التاريخية أمر غاية في الصعوبة، إذا أراد الكاتب نجاح روايته وتحقيق أغراضه من الرواية؛ لأن عليه انتقاء وتَخيّر الوقائع التاريخية التي سيعتمد عليها، وكذلك كم هذه الوقائع. عليه أن يتحرر

ويُحَرِرُ«السردَ من قيود التاريخ وإكراهاته-وهي القيود التي تُختصرُ في البرهان التوثيقي.» (ريكور ،2006،ص 264) عليه هضم المادة التاريخية أولًا، ومن ثم صبغها بالعنصر التخييلي، وإتقان بلاغة الإخفاء التي هي ذروة بلاغة السرد التاريخي.

2- الحياد التاريخي السردي :

ونقصد **به البقاء على مسافة من الأحداث التاريخية العظيمة دون تحريف أو تدخل خيالي يؤثر على حقيقتها الأصلية وعدم المساس بجوهرها الأصلي.**

حيث يمارس الروائي تحفظًا تاريخيًا روائيًا أثناء اقترابه من تلك الأحداث الرئيسة في التاريخ ، وهذا ينبع من طبيعة تلك الأحداث ؛ لذا يتم التعامل عادة معها بنوع من الحذر ، حيث لا يستطيع الكاتب تغيير تلك الأحداث أو تزييفها ، فيتعامل معها بدقة ولا يمسُّ جوهرها. وهذا الأمر يكون في حالة التصالح -إن جاز التعبير- مع تلك الأحداث ، أما في حالة استخدامها للهدم والتقويض أو السخرية فذلك أمر آخر.

3- التهميش العكسي للشخصيات:

ونقصد بتلك الاستراتيجية **: إعادة تموضع الشخصيات التاريخية، وقلب تراتبيتها داخل السرد، بحيث تنتقل الشخصيات الرئيسة إلى خلفية الأحداث(الهامش) ،بينما تتقدم الشخصيات الثانوية /المهمشة لتصبح محور السرد ، مما يعيد تشكيل الديناميكيات ، ويمنح منظورات مختلفة للتاريخ وللعمل السردي.**

وتأتي تلك الاستراتيجية من الإشكاليات المتعلقة بالتعامل مع الشخصيات التاريخية، خاصة الشخصيات الرئيسة التي مثَّلت دورًا بطوليًّا أو رئيسًا في التاريخ؛ حيث لا يمكن تغيير الكثير فيها، وفي ذلك يقول فورستر « ولما كانت الشخصية التاريخية جزءًا لا يتجزأ من المادة التاريخية فإنها تُقلل من حرية الفنان الروائي؛ إذ لا بدّ لهذه الشخصية من أن تحتفظ بالقدر المُميّز لها بوصفها شخصية عاشت في حقبة زمنية معينة؛ وذلك حتى لا يكون ثمة تصادُم وتنافر بين الشخصيتين التاريخية عمومًا والروائية المأخوذة عنها.» (فورستر ،ص60)

كما أن إعادة عرض الملامح الكبرى الثابتة للشخصيات التاريخية صاحبة البطولات التاريخية ، أو إعادة سرد الحدث التاريخي كما هو ، لن يُقدّم جديدًا وسيعيدنا إلى إشكالية التاريخ و فلسفة التاريخ ،وإلى جدلية الرواية التاريخية عموما والجدوى منها ، لذا سيكون حينها من الأجدى أن يقترب الروائي من الدوافع والمسببات لهذه الحوادث الكبرى أو يقترب من المناطق(المجهولة) الملتبسة بالحوادث الكبرى والشخصيات العظيمة ، أو من (الحوادث المهمشة أو الشخصيات المهمشة) تاريخيًا ، فيضئ تلك البقع المجهولة في التاريخ والتي معها سيكمل الصورة التاريخية الناقصة للحوادث الكبرى ، سيعرض ما هو خلف تلك الحوادث ، وذلك بما يتماشى مع الهدف العام لسرده ، ويتماشى ذلك مع الرأي الذي قاله لوكاش فـ « ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برَزُوا في تلك الأحداث، وما يهمُّ هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدَّت بهم إلى أن يُفكروا ويشعُروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تمامًا في الواقع التاريخي "(لوكاش،ص46) وبالتالي يتم التركيز على الكشف عن دوافع السلوك الاجتماعية والإنسانية والتي تبدو غير مهمة ظاهريًا ، وهكذا تكون «الأحداث غير المهمة ظاهريًّا، أي العلاقات الصغرى (من الخارج) أكثر مُلاءمةً من سلسلة أحداث التاريخ العالمي المهمة الكبرى.» (لوكاش،ص46)؛ ولذا فقد يتم التعامل مع « الشخصية التاريخية الكبيرة، بوصفها شخصًا روائيًّا ثانويًّا قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج بشكل كامل بوصفها كائنًا إنسانيًّا، وعلى أن تعرض بحرية كل صفاتها الرائعة والتافهة، ومع ذلك فمكانتها في الحدث هي على نحو لا

تستطيع معه إلا أن تتصرَّف وتُعبِّر عن نفسها في مواقع ذات أهمية تاريخية، إنها تنجز هنا تعبيرًا عن شخصها متعدِّد الجوانب وكاملًا، ولكن ليس إلا بقدر ماهي مرتبطة بأحداث التاريخ الكبيرة.» (لوكاش،ص51)

ولذلك يلجأ كتاب الرواية التاريخية للتغلُّب على هذه الإشكاليات من خلال (التهميش العكسي للشخصيات)؛ حيث يُحوِّل الكتاب الشخصيات التاريخية الكبرى في الرواية إلى شخصيات ثانوية، فمن كان بطلًا في التاريخ يغدو شخصًا ثانويًّا في الرواية والعكس؛ولذلك نجد أن معظم الروايات التاريخية عُنيت عناية خاصة بالحياة الشعبية والأشخاص العاديين؛ لأن التركيز على هؤلاء يزيد من منسوب الصدق في العمل الفني، كما أنه يُعطي للكاتب مساحة أرحب لتغليب التخييل على التاريخ ، وكذلك فإن بعضهم يقرأ الأحداث من خلال انعكاسها على الناس الذين عاشوا في تلك الفترة، كيف كانت أفعالهم وردود أفعالهم تجاه الأحداث، و ما الدوافع الإنسانية والاجتماعية التي جعلَتهم يُفكرون ويتصرفون بهذا الشكل؟

إشكاليات مختلفة ومتعددة ومُتشابكة ينبغي على كاتب الرواية التاريخية التعامل معها وتحديد الاستراتيجية المناسبة لها، حتى يخرج برواية تاريخية مميزة وممتعة ومفيدة، وحتى يستنطق التاريخ ويُسائله ويسائل ماضيه وواقعه.

ومثلت الاستراتيجيات الثلاث التي عرضناها آنفًا استراتيجيات يتعامل بها كاتب الرواية التاريخية مع الإشكاليات الثلاث الكبرى التي طرحناها ، وغير ذلك هناك العديد من التقنيات والاستراتيجيات الفنية التي تساعده في الوصول لهدفه من السرد ، وهي متعددة إلى أبعد حد فأدوات الإبداع متجددة ومتغيرة لايحدّها أي حدود.

(2)
رواية الأنتكخانة (التاريخي والمتخيل)

(2/1) (الإطار التاريخي للرواية):

تحكي رواية الأنتكخانة عن جزء من فترة حكم الخديو إسماعيل، وهي الفترة التي سبَقَت عزله، وفيها إسقاط على الحاكم الذي يهمه مجده الشخصي فقط، وليس لديه (فقه الأولويات)، فقد بنى الكثير والكثير، وغيَّر من مَعالم القاهرة، هادفًا من وراء ذلك جعل مصر قِطعة من أوروبا، وأنفق على كل ذلك ببذخ شديد، واستدان من الدول الأجنبية أموالًا طائلة، ومع الاستدانة وعدم القُدرة على التسديد، تضاعفت أحجام الفوائد، ووقعت مصر في مخالب الدول الأوروبية وتحكُّماتها، وانهار الشعب تحت وطأة الديون وعدم القدرة على سد احتياجاته.

نسى الخديو إسماعيل تطوير أمور الشعب نفسه وسد احتياجاته من حيث المأكل والصحة والمسكن، حتى أن إنفاقه الشخصي كان أضعاف أضعاف موازنة الصحة والتعليم وغيرها لستَّة ملايين مصري، ووصَل الأمر إلى ضباط الجيش من (المصريين) فلم يتسلَّموا رواتبهم لعشرة شهور متتالية، ثم صدر فرمان من الحكومة المُجنسة من أعراق مختلفة بتسريحهم، مما أغضب هؤلاء الضباط فقاموا بثورة ضدهم (عراق،2018،ص125) ،وحينها تم إقالة حكومة نوبار باشا.

وقد أشار الكاتب في الرواية لشخصيات تاريخية لعبَت أدوارًا بطولية كبيرة في التاريخ الحديث أمثال أحمد عرابي، سعد زغلول، جمال الأفغاني، محمد عبده وغيرهم.

وهنا يتجلَّى لدينا أيضًا قضية (الانبهار بالآخر الغربي وتبعيته في كل الأمور دون النظر لحقيقة الكنوز الموجودة لدينا والتي تحتاج فقط لعناية حتى يظهر جمالها) فنجد مصر في مُقابل الغرب، وقد عالج الكاتب هذه النقطة من جهات مُختلفة وظهرت بوضوح للقارئ خاصة من خلال المقابلة بين (المرأة المصرية متمثِّلة في شخصية زينب في مقابل

المرأة الأجنبية متمثلة في شخصية مودموازيل جوزفين)، وليَصِل في النهاية لنتيجة مفادها أن (مصر/المرأة المصرية) في حاجة للعلم وهو الذي سيزيل عنها غبارها ويظهر بريقها وجوهرها، وقد يكون البريق الآخر بريقًا زائفًا.

** تحكي الرواية أيضًا بشكل أساسي عن الأنتكخانة (دار الآثار المصرية ببولاق)، وهو أول متحف مصري أنشأه ماريت باشا في عهد الخديو إسماعيل، وكذلك مدرسة اللسان المصري القديم (1869م إلى 1876م)، وهي أول مؤسسة أكاديمية لدراسة الآثار المصرية وكانت تهتم بتدريس اللغة الهيروغليفية وما يتعلق بالآثار المصرية، وقد ترأسها عالم المصريات الألماني هنري بروجش، وقد اعتمد الكاتب في كتابة روايته على مُذكِّرات هذا العالم.

ومن البدهي أن هذا المحور هو أهم محور في الرواية؛ لذا تصدر كعنوان للرواية.

يبني الكاتب سرده حول هذا المكان، فيتحدث عن (نشأته – مؤسسِهُ - العاملين به - اكتشاف الآثار الفرعونية - سرقة الآثار - التمييز بين الأجنبي والمصري - اقتصار التعيين على الأجانب بشكل أساسي).

** تحكي الرواية أيضًا عن أول عالم (مصريات\مؤرخ للمصريات) وهو (أحمد أفندي كمال)، وهو الوحيد الذي سُمِح له بالعمل بالأنتكخانة، وكان يتسلَّم نصف مرتب الفرنسية ابنة العشرينيات، كنتيجة حتمية لتسلُّم الأجانب في هذه الفترة مقاليد الأمور في مصر ، وتقلدهم الكثير من الوظائف العُليا، منها الآثار، ومن خلالهم تم تهريب الآلاف من الآثار الفرعونية خارج مصر، وقد كان لأحمد كمال أفندي الفضل في القبض على العصابة التي تسرق الآثار.

وهنا يتم التركيز على قضية (سرقة الآثار المصرية) التي تأخذ أكثر من بُعدٍ فما بين الداخل والخارج، المصري وغير المصري، العامل في اكتشاف الآثار وغير العامل.

ويحاول الكاتب استِكْناه دواخل كل هؤلاء والوقوف خلف دوافعهم الإنسانية التي دفعتهم للسرقة، فقد حركت هؤلاء جميعًا دون استثناء أهواؤهم ورغباتهم وظروفهم المادية نحو سرقة الآثار المصرية، وليَصِل معنا في النهاية إلى أنه مهما كانتِ قيمة هذه الآثار عظيمة، إلا أن الحاجة هي التي تحرك البشر ما دامت الرقابة مُنعدمة، وأنَّ الكل أسهم في ضياع هذه الآثار. (عراق،ص122)

(2/2) الاستراتيجيات:

اتبع ناصر عراق مجموعة من الاستراتيجيات لتوظيف تلك المادة التاريخية في الرواية منها :

(2/2/1) الحياد التاريخي السردي :

حيث أبقى على وجود مسافة بينه وبين الأحداث الرئيسة في تلك الحقبة ، ومعالمها الثابتة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، دون تحريف منه أو تدخل خيالي يؤثر على جوهرها الأصلي ،وتأتى التغيير من الحبكة الفنية لتلك الحوادث الكبرى فقط، حيث أضاف أحداثًا تخييلية قليلةً تدور في نفس الإطار حول القصة الأصلية ولا تمس جوهر الحدث نفسه.

ومن تلك الأحداث التاريخية الثابتة :فترة حكم الخديو إسماعيل والأزمات السياسية والاقتصادية في تلك الفترة ، إنشاء دار اللسان المصري ، إنشاء الأنتكخانة ، ثورة أحمد عرابي ، وغيرها .

فمن يقرأ الرواية وهو على دراية سابقة بتلك الحقبة التاريخية لايجد فيها إخلالًا ولاتزييفًا ، فالمعالم الرئيسة لتلك الفترة واضحة في الرواية لاتغيير فيها ، وهي تُمثل الإطار العام للرواية ولأحداثها الرئيسة .

(2/2/2) السرد التوثيقي/ التضمين المعلوماتي السردي:

حينما يكتب الروائي رواية تاريخية؛ فإنه يستند في الأساس إلى معلومات تاريخية-كما سبق وذكرنا - وتكمن حرفية الأديب في تعامله مع هذه المعلومات، و هذا الذي يفرق بين نص تاريخي يتسم بالعلمية، ونص روائي يَتخذ التاريخ مادة له ويستعين بالتخييل لعرض هذه المادة في قالبٍ قشيب جديد .

وفي رواية الأنتكخانة ضَمَّن ناصر عراق العديد من المقاطع المعلوماتية التاريخية داخل الرواية ، وذوبَّها من خلال قوالب فنية مختلفة كالحوار بين شخصيات الرواية ، أو من خلال الرسائل التي كانت بين مودموازيل جوزفين وصديقتها) أو من خلال اليوميات الخاصة بمستر هنري بروجش .

ولكن ناصر عراق قد وقع في مواضع أخرى في سرده فيما نطلق عليه **(التشويش المعلوماتي السردي)** وذلك يحدث حينما تزداد المعلومات المطروحة دون أن تنسجم مع النص وتُذَوبُّ داخله، فيتحول السردُ حينها إلى عرضٍ تاريخيٍّ معلوماتيٍّ بعيدٍ عن التخييل الروائي ، وهذا ما فعله ناصر عراق في بعض المواضع ؛ حيث ذكر تواريخ الأحداث في مقاطع متعددة داخل السرد ،مُستعينًا بها على إثبات صدقها وتأكيد بعدها التاريخي ، ولكن كثرة هذه التواريخ داخل النص السردي سبب **(تشويشًا معلوماتيًا سرديًا)**، وأحدث نوعًا من الارتباك السردي و عدم الانسجام في النص السردي، فتشعر أنها دخيلة على النص، وكأنك أجبرت النص على احتواء هذه التواريخ؛ وذلك يؤدي إلى انفصال القارئ عن جو الرواية التخييلي، فيجد نفسه ممزقًا بين نص تاريخي (معلوماتي)، ونص تاريخي(روائي).

ليست المشكلة هنا في ذكر التاريخ بقدر الطريقة التي ذكرت بها هذه التواريخ، فكان من الممكن إذا ذُكر في نفس العبارة أن يظهر بشكل عفوي، أو يُمكن الاستعانة حينها بالهوامش، حتى لا يخلَّ بالمنظومة السردية وبتتابع السرد، ويفصم عُراه، وربما يكون ذلك أفضل من تجنب ذكر التاريخ نهائيًّا.

ومن أمثلة ذلك: «فاندهشت من هذا الحديث المفاجئ عن المشروع العلمي الذي دمَّره بجرة قلم؛ فمدرسة «اللسان المصري القديم» أصدر بنفسه قرارَ إنشائها مع افتتاح قناة السويس عام 1869م، أي قبل عشر سنوات، واستدعاني من برلين لأُديرَها بوصفها أول مؤسسة أكاديمية لدراسة الآثار في مصر، ثم أغلقها سنة 1876م.» (عراق،ص21)

- «ها هو الخديو إسماعيل يُولي الآثار القديمة جُلَّ اهتمامه، وقد أقنعته بتوسيع الأنتكخانة، فوافَقَ وخصَّص لها ميزانية معقولة جدًّا، وقد حضر بالفعل حفل افتتاحها في 18 أكتوبر سنة 1863م.» (عراق،ص95)
- «حدث هذا في عام 1848م، ونحن الآن في 15 فبراير من سنة 1879م.» (عراق،ص107)

في المقاطع السردية الثلاث السابقة تشعر وكأنك تقرأ معلومات تاريخية أُجبر الكاتب على كتابتها ليُعرّفنا بحدثٍ تاريخي ما، كمدرسة اللسان المصري وتاريخ افتتاحها وكذا تاريخ إغلاقها ، وقد كان يُمكن صياغتها بطريقة أفضل من ذلك، مع نقل التواريخ إلى هامش الصفحة، وذلك لن يضرَّ الرواية في شيء، على العكس من ذلك سيكون أكثر تماسكًا، وهكذا في بقية المقاطع. وهذا الأمر لم يقتصر على تلك الأمثلة السالفة الذكر،بل وصل عدد التواريخ المذكورة في الرواية لسبعة وعشرين تاريخًا ، منهم ثلاث اختصُّوا بخطابات داخل الرواية.

(1/2/3) الترميز:

من الاستراتيجيات المعهودة والمنتشرة في الروايات التاريخية اتكاؤها على الرموز، وهي لا تُحيل إلى الماضي فحسب، بل تتصل بالواقع اتصالًا مباشرًا ، وتُضيف عُمقًا ومعان إضافية للنصوص ، ومن الثيمات الرئيسة في الرواية والتي انبنَت عليها الرواية هي (ثيمة المرأة) لتُعبِّر عن المرأة كحقيقة من جهة ولتكون رمزًا يُحيل إلى (الوطن) من جهة أخرى.

فهناك صورتان مُتقابلتان أساسيتان للمرأة داخل الرواية، يُمثلان رمزية هامة انبنَت عليها بعض دلالات الرواية، وهما «صورة المرأة المصرية مقابل المرأة الأجنبية».

تظهر لنا المصرية والمتمثلة تحديدًا في زوجة «أحمد أفندي كمال» مترهِّلة، تعطيك الحب والحنان والاهتمام المتناهي، والوفاء لاحتياجاتك اليومية من رعاية وطبخ ونظافة، ولكنها «جَهُول» لا تناقشك ولا تُشاركك اهتماماتك ولا ذوقك المهذَّب بالتعليم. ومن هنا ينجذب الرجل لمن تقابلها في تلك الصفات، للأجنبية المثقَّفة التي لديها شغف بالعلم والبحث والثقافة، والتي تستطيع الاستمتاع بالأوبرا، صاحبة القوام الجذاب الممشوق والذوق الرفيع. ولكن تظهر التحولات في الشخصيتَين إذا أعطيتهما الدافع ووفَّرت إمكانيات معيَّنة لهما، فالمصرية حينما فُتحَ لها بابٌ للمعرفة، كانت ذات شغف، وبدأ ظلام الجهل ينمحي عن عقلها، أما الأجنبية (المُتَمَثِّلة هنا في مدموزيل جوزفين)، التي تخطف الألباب منذ اللحظات الأولى ،فهي إذا خُيِّرت بين مَن هو مِن بني جلدتها وبين الآخر المصريٌّ المُختلِف عنها، فستختار المُماثل لها ، مهما قدَّم لها المصري من حُبٍّ وتفهم وحنان واحترام، ستظهر بوادر الخيانة والغدر لامحالة، وسيظهر الوجه الماكر خلف الابتسامة الرقيقة والصوت الساحر.

هاتان الصورتان (المرأة المصرية والأجنبية) لا تقتصر دلالتهما على المعنى المباشر لهما - كما سبق وقلنا - ولكن لهما رمزية أخرى أكثر عمقًا وشمولًا، وهي نظرة المصري (هنا) لبلده ونظرته للدول الغربية الأجنبية؛ حيث ينبهر أيَّما انبهار بالدول الأجنبية، بكل مظاهرها وشكلياتها، ببريقها ولمعانها وثقافتها، مما يدفعه إلى أن يُحاول الانتماء إليهم ويتودد لهم ، بل ويُفضلهم في أوقات كثيرةعلى بني جلدته، ولكن الحقيقة الواضحة التي تتكشف مهما طال الزمان أنه مهما خدَمتَهُم ومهما قدَّمتَ لهم الفُرص ومهما فضَّلتهم على أبناء قومك، فأنت بالنسبة إليهم مجرَّد وسيلة فقط، وسيُفضلون مصالحهم بالدرجة الأولى على أي إنسان.

**هناك العديد من المقاطع السردية الدالة على ما سبق وقلناه منها:

- «وظللتُ واقفًا على مدخل المطبخ أتابع زوجتي وهي مُنكبَّة على إعداد الطعام، ووجدتني أعقد مقارنة بين بدانة زينب ورشاقة جوزفين، وقال لي قلبي: جسد زينب طريٌّ وشهي أغرق في تضاريسه اللينة بفرح، لكنه بطيء مثل بطة عرجاء يعتريها الإنهاك سريعًا، أما جوزفين فحيوية ونَشِطة كفراشة، ومن المؤكد أنها كذلك في فنون الحب، فمتى أقطف الوردة؟ وانتبهتُ لسؤال زينب وهي تعدُّ السلطة ...» (عراق،ص111)

فيركز هذا المونولوج الداخلي الذي يحاور فيه نفسه على المقارنة بين جَسدي كل من زوجته ومدموازيل جوزفين ، وتتعدى المقارنة (الشكل) في مونولوج آخر إلى المقارنة بينهما في (الذكاء والقدرة على الحوار)،فيقول: «لماذا لا تستوعب المرأة الأمور من أول مرة؟ ولماذا تُلِحُّ وتزيد وتعيد؟ هل هو الجهل، أم العادة؟ لكن مدموزيل جوزفين عكس ذلك تمامًا. إنها تتفاعل بما أقول وتنفعل به فتطرح الأسئلة الذكية اللائقة، وتَقترِح الإجابات المنطقية، فنتكامل في نقاش مُمتع مفيد للعقل والوجدان، لكنها تتخابث عندما يغدو الغرام ثالثنا ...» (عراق،ص111)

وتحتل المقارنة حيزًا كبيرًا في عقل أحمد كمال فتخرج من حواره الداخلي مع نفسه إلى المكاشفة مع صديقه الضابط خليل ، فيقارن بين النموذجين : «... فتاة باريسية؟ وزينب؟

-زينب مستودع الطيبة نعم، لكنها مستنقع الجهل أيضًا؛ فلا تعرف القراءة والكتابة، ولا تَعِي من أمور الحياة سوى أن تعجن وتخبز وتطهو الطعام وتُشرف على شؤون الدار.

-وهل مطلوب منها أكثر من ذلك؟ وفي أول الليل تمنحك اللذة فتنام قرير العين مسرور الخاطر!

- فانفعلتُ وقلتُ بحدة:

- يا خليل ... رجاءً افهمني ... أريد زوجة تُشاركني اهتماماتي العِلمية والفكرية والثقافية، تُحلِّق تحت جناحي في فضاء المعرفة، لا خادمة جهول تهبُني الجنس راضية مرضية بقرار من المأذون. مدموزيل جوزفين تنتقي مفرداتها من قاموس رقيق ناعم، بعكس زينب التي يقذف لسانها أخشن الكلمات وأغلظها ...» (عراق،ص120) إلى نهاية الحوار الذي يُعلي فيه من شأن الأجنبية نظرًا لثقافتها وعلمها وشكلها.

ونجده يُبرر لنفسه الزواج من مدموزيل جوزفين قائلًا : «الحب ملك مُستبد لا يُمكن معارضته، والرجل الشغوف مثلي في أمس الحاجة إلى زوجة يقتسم معها لذة الكشف ومُتعة السعي إلى المجد والانتشاء بعظَمة المعرفة، وزينب زوجة جهول مجرد صديقة وفيَّة لماجور العجين وفرن الخبيز وحلة المحشي.»
(عراق،ص123)

وفي اللحظة التي ظنَّ فيها أحمد أفندي كمال أنه حصل على المراد ووصَل لهدفه، «لحظة خطبته لجوزفين» كانت بداية النهاية؛ حيث رأت جوزفين «أندريه» الشاب الباريسي وافتتنت به (انظر:عراق،ص152،ص185)، وفي لحظة غادرة هجرت خطيبها المصري ،وسافرت لباريس مع أندريه، وتركت رسالة فقط لتُوضِّح فيها الأمر. (انظر:عراق،ص211)

وهذا الموقف كان(نقطة تحول وتنوير) في آنٍ واحد لأحمد كمال، دفعه لتغيير نهجه في التعامُل مع زوجته، وبدأ مشاركتها اهتمامه بالآثار وحكى لها عن شخصيات تاريخية، وتفاجأ بأنها فهمته واحتفظَت بالأسماء وطرحت عليه أسئلة كثيرة عن الموضوعات التي حدَّثها عنها، وكان لديها شغف العلم والمعرفة. (انظر:عراق،ص236)

وخلال هذا التحوُّل تعُود جوزفين مُحمَّلة بخيبة الأمل من أندريه، وتطلب من أحمد كمال الرجوع إليها، ولكنه بعد لحظة التنوير التي حدثَت له جرَّاء صدمته الأولى منها، يلفظها، ويُفضل البقاء مع المصرية وتنويرها من خلال تعليمها القراءة والكتابة، يظهر ذلك من الحوار السردي التالي بين جوزفين وأحمد كمال: «قالت بلسان مُتلعثم:

-ليس عندي كلام سوى أني أحبك، وأني نادمة، وأطمع في قلبك الكبير؛ فنحن لا نَعرف قيمة الناس المخلصين إلا إذا تعثرنا في دربنا بالخائن والخبيث.

ها هي تَنقلِب من طور الحية التي تلدغ إلى طور العصفورة المكسورة الجناح، إياك والسقوط في مستنقع الغواية يا أحمد. وتأمَّلت الوجه الملائكي الذي اكتسى بنفحة شيطانية فكاد يدمر حياتي، وقلت بهدوء:

-وما المطلوب؟

- فدنَت والتصقَت بي، فابتعدتُ قليلًا، فقالت وهي تضع راحتها فوق راحتي في محاولة لإثارتي واستدراجي.

- نرعى زهورنا المنسية لتستردَّ رَونقها البهي، ثم نُكمل مشروعنا الرسمي الجميل، فأنا أحبك، وأنت عفو وطيب، لذا أحلم بإنجاب ذرية منك.

فارتبكتُ ولعبَت برأسي أحلام رومانسية وتذكرتُ سخاءها وسخونة شفتَيها في آخر لقاء بشقتها بميدان قصر النيل (...) فوأدتُ رغبة عنيفة عاصفة، ونهضتُ فجأةً لأصرف عني سوء الغواية، وتوجَّهتُ نحو الباب بخطوات عصبية، ثم توقفتُ في مُنتصف البهو والتفتُ إليها وقلتُ بنبرة مترعة بالجدية والتشفي:

-معذرة يامدموزيل جوزفين؛ فأنا لست من الذين يحتفظُون بالزهور الذابلة. » (عراق:ص254)

لتنتهي الرواية بهذا المشهد الذي يرفض فيه (جوزفين/أوروبا)، ويُقبل على (زينب/مصر) محاولًا إزالة غبار الجهل عنها من خلال التوعية والتعليم.

ذلك التفضيل (للأجنبي/الغربي) أظهره الكاتب في الرواية بأكثر من وسيلة، كان منها المقارنة بين المرأة المصرية والأجنبية، وكان منها عرض سياسة الخديو إسماعيل، وسياسة الرواتب وتقلُّد الوظائف، وغيرها.

فالخديو إسماعيل وضع دائمًا نصب عينيه النموذج الأوروبي، وحاول باستمرار الاستماع إلى أوروبا، وفي عصره فُضِّلوا على المصريين، فامتلأت الوظائف الرفيعة في مصر بأبنائهم، ولكن رغم ذلك ظلوا غير راضين عنه، وفي النهاية عُزلَ. وهناك العديد من المقاطع السردية التي تُبين ذلك، منها على سبيل المثال:

- على لسان الضابط خليل يقول: «الأولويات يا ابن خالتي. إن أفندينا يجهل فقه الأولويات. إنه مُنشغِل بأسرته وحاشيته وكبار الأجانب المُلتفِّين حوله، فبنى لهم الأحياء الراقية ليفرحوا وينعموا بالحياة الرخية ويتباهوا بها، بينما أذلَّ الملايين الستة من المصريين وأسقطهم في دائرة الإنهاك المدمِّر.» (عراق،ص118)

- وعلى لسان أحمد أفندي كمال يقول: «امتعض داخلي وأخفيتُ مشاعري بصعوبة. ألف قرش لفتاة لم تتجاوَز الثانية والعشرين، وأنا ابن البلد وعمري ثمانية وعشرون عامًا وأعمل أمينًا مساعدًا في المتحف منذ ست سنوات، ولا يزيد راتبي على خمسمائة قرش، وانطلق السخط على الخديو والحكومة وماريت باشا غازيًا حواسي بصورة لم تحدُث من قبل. وانزلق في رأسي خاطر مؤلم: البلد بلدنا، والآثار آثارنا، وخبراتي ومعلوماتي تتجاوز ما تحصَّلَت جوزفين عليه، ومع ذلك تستلم أول كل شهر ضعف راتبي ... كيف؟ حقًّا ... ما أبشع الشعور بالظلم، وما أتعس رجلًا اكتشف فجأةً أن رئيسه العلَّامة الأريب النابغة رمز الحق والعدل يكيل بمكيالَين، فيَمنح بنت بلده الكثير ويُمسك عن تحقيق العدل لابن مصر! وسقط مارييت باشا من العلو الشاهق الذي رفعته إليه.» (عراق،ص112)

ومن جهة أخرى يُظهر تحيز الأجانب أنفسهم لقومهم وبلدهم في كل الأمور بعيدًا عن العدالة والنزاهة، حيث ألمح إلى أن «ماريت باشا» سيُرشح شخصًا من بلده ليتولى الأنتكخانة بعده، رغم أحقية هنري بريجش بهذا المنصب.

«ماريت باشا أقحم نفسه منذ فترة قريبة في مراسلات محمومة مع عالم آثارٍ فرنسي اسمه جاستون ماسبيرو، ويقيم في باريس.

ما هذا؟ حقًّا ... لا أمان لفرنسي حتى لو ظننته الصديق الصدوق.» (عراق،ص202)

(2/2/4) تعددية الأصوات:

يَحمل التاريخ أصواتًا مختلفة ووجهات نظر مُتعدِّدة لقوى سياسية أو اجتماعية أو دينية، وكاتب الرواية التاريخية يعرض - عادة - هذه الأصوات داخل روايته؛ لذا فالاستراتيجية المُثلى له تكون في «الرواية البوليفونية».

ورواية الأنتكخانة تُعتبر رواية بوليفونية متعدِّدة الأصوات، تلك التي تعتمد على«تعدُّد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الأيدولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الرواة والشخصيات والسُّرَّاد، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب.» (حمداوي،ص5)

وفيها «تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأُسلوبها الفردي الخاص.» (حمداوي،ص7)

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن «الشخصيات البوليفونية تُعبِّر عن أنماط عدة من الوعي، ولا سيَّما الوعي الأيدولوجي، فهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه. وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أو تصوُّرات مُستقبلية إيجابية مبنية على تغيير الواقع واستبداله بواقع أفضل، بمعنى أن وعي الشخصيات قد يكون وعيًا سلبيًّا أو وعيًا إيجابيًّا، ويتعدَّد هذا الوعي بتعدد الشخصيات، وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظوراتها السياسية والحزبية والنقابية والاجتماعية والأيدولوجية. لذلك تتعدَّد أنماط الوعي داخل الرواية البوليفونية.» (حمداوي،ص19)

وقد اعتمد الكاتب في روايته على تعدُّد الرواة؛ حيث جاءت الرواية مُوزَّعةً على عشرة فصول يرويها أربع رواة كما يظهر من الجدول التالي:

أوجه المقارنة	رمضان المحمدي	مسيو هنري بروجش	أحمد أفندي كمال	مدموزيل جوزفين
عدد الفصول	فصلان (الأول - السابع)	ثلاثة فصول (الثاني - الرابع - الثامن)	ثلاثة فصول (الثالث - الخامس - التاسع)	فصلان (الرابع والسادس)
الصفحات	ص(7-18) ص(154-174)	ص(19-38) ص(86-109) ص(175-207)	ص(39-48) ص(110-130) ص(208-255)	ص(49-85) ص(131-153)
الحيز السردي	31	74	76	58

وبذلك تكون الأصوات السردية مُوزَّعة بالتساوي بين الرواة المصريين والأجانب، بين شخصيات رجالية ونسائية، ويكون الصوت السردي الأكبر هنا هو أحمد أفندي كمال والذي يُمثل وجهة نظر كثير من المصريين آنَذاك، يليه مسيو هنري بروجش، الذي يُمَثِّل وجهة نظر الغرب، ثُم مدموزيل جوزفين، وهي الصوت النسائي الوحيد في الرواية، ثُم رمضان المحمدي، وهو صوتٌ سرديٌّ مصري يُمثل شخصية مهمَّشة لها وجهة نظر معينة موجودة آنذاك.

هذه الأصوات السردية المُختلفة في وجهات النظر، التي تحكي الأحداث من جوانب مختلفة انطلاقًا من أيديولوجيات مختلفة ينبع اختلافها في الأساس من اختلاف الثقافة والبيئة، وإذا أضفنا إليها شخصيات الرواية الرئيسة والثانوية - التي سنعرضها بعد قليل – نجدُها تُعبر عن أنماط مختلفة من الوعي، وتمثل كذلك أصوات العصر، وتَعكِس جدال القوى السياسية والاجتماعية والفكرية المختلفة**(جدال قوى التاريخ).**

وهذا الجدال نُلاحظه في قضايا مختلفة، منها على سبيل المثال:

موقف الناس من الخديو إسماعيل وسياساته، أكان ما فعله تطوير أم تدمير؟ وهنا تُعرض وجهات النظر كلها سواء المصريين أم الأوروبيين، المُنبهرين بالخديو والساخطين عليه.

فمن ذلك مناقشة بين أحمد فندي كمال ومدموزيل جوزفين، يقول أحمد كمال «آه يا مدموزيل جوزفين لو كنتِ رأيت هذا المكان من قبل، لم يكن سوى أكوام ضخمة من التراب والقمامة والقاذورات، ولولا عزيمة مولانا الخديو إسماعيل ما تلألأ ميدان الرميلة مثل الآن، وتمَّت إضاءته ليلًا بأعمدة إنارة تعمل بغاز الاستصباح. بصراحة هذا الرجل مسكون بالتقدم عاشق للتطور؛ لذا أعاد المجد الضائع لعاصمتنا فبنى قاهرةً جديدة بشكلٍ عصريٍّ آسِر.

- كيف؟

فواصَلَ حماسه عن إيمانه بالحاكم قائلًا:

لقد تشرَّفت بلقاء أفندينا قبل أيام بصحبة أستاذي مسيو هاينريش بروجش. وسمعتُ منه كلامًا طيبًا عن الآمال العظيمة التي ستُظلِّل مصر في عهده، وأفاض في الحديث عن عظمة آثار القدماء، بل وعَد بأنه سيُفكر في إعادة افتتاح (مدرسة اللسان المصري القديم)، وطلب من مؤسس المدرسة أن أكون ضمن هيئة التدريس. إذن هذا الرجل يُفكر ويعمل من أجل بناء مستقبَل مشرق لمصر وأهلها.

فحركتُ رأسي بالموافقة، ومع ذلك سألته ربما لإيجاد تفسير مقنع:

- ولكن ما زال الفقراء يتناسَلُون في بلدكم. ألم تشاهد الأسى مطبوعًا في جباه عشرات النساء والرجال الذين التقيناهم في سيرنا هذا الطويل من الأنتكخانة حتى هنا؟ لقد آلَمني جدًّا المنظر الذي شاهدناه عند العتبة، حين احتشد العشرات من الناس حول عربة في محاولة مستميتة لنيل وجبة طعام يُوزِّعها أحد الموسرين بالمجان.

فتقلَّصت ملامحه وامتعض وقال بصوت يائس:

- معك حق... كان مشهدًا موجعًا (...).

- كيف للخديو أن يبني ثلاثين قصرًا فخمًا تكلَّفت الملايين من الجنيهات، بينما الشعب يئنُّ جوعًا ويتعذب؟

(...) حكى لي مسيو ماريت عن بذخ الخديو إسماعيل، وعن اقتراضه الدائم من بنوكنا في فرنسا وإنجلترا، بل توقَّع أنهم لن يتركوه ينعم بلذة الحكم طويلًا. » (عراق،57)

في المقطع السابق يتضح مدى انبهار أحمد كمال بالحاكم رغم وجود فقراء في البلاد، وهنا تناقشه مدموزيل جوزفين في وجهة نظره التي يتبناها تجاه الخديو، مُحاولةً إظهار مساوئ سياسته، وكذلك يشيد أحمد كمال بتعامل الخديو مع ثورة الضباط قائلًا: «إن الخديو رجل دولة عظيم بحق ... في دقائق معدودات قضى على الظلم بحكمته، وحمى البلاد من فِتنة مدمرة.» (عراق،ص129)

وأيضًا «ها هو أفندينا إسماعيل العظيم يقضي بحِكمته على الأصوات الغاضبة فيئد الفتنة في مهدها.» (عراق،132)

**ونجدُ مسيو هنري بروجش وماريت باشا ضد الاستدانة؛ فماريت باشا ضد استدانة إسماعيل من البنوك من أجل مظاهر كاذبة حيث يقول: «ينبغي أن يعمل الخديو إسماعيل على إيجاد حلٍّ لترويض هذا الفيضان المدمر، بدلًا من انشغاله بالاقتراض من بنوكنا من أجل مظاهر كاذبة تُرضي غروره الإمبراطوري وتطلعاته غير المنطقية. إنه مُنشغِل بالقشرة غير مكترث بالقلب.» (عراق،ص32)

وهنري بروجش يكتب عنه في مذكراته ، مُقارِنًا بين القاهرة ولندن قائلًا: «ورغم جهود الخديو إسماعيل في تطوير مدينته العتيدة فإن الهوة بين العاصمتَين تتَّسع لقرن من الزمان؛ فمعظم مناطق القاهرة ما زالت تقبع في كهوف العصور الوسطى.» (عراق،ص103)

كما يقول: «وسرحت في قصر عابدين والنعيم الذي يرفُل فيه الخديو إسماعيل، بينما الملايين الستة من المصريين يُكابدون أوضاعًا بائسة، وطار خيالي إلى القاهرة ليعقد المقارنات بين الذين يملكون ويتنعَّمون والذين يذوقون المرَّ والعلقم.» (عراق،ص108)

ونلاحظ أيضًا اختلاف الآراء في قدرة المصريين على التعلم وعلى معرفة تاريخهم والاهتمام بآثارهم، بين مؤمن بقدرتهم ومُعترض على ذلك، يمثل موقف الرافض ماريت باشا، ويمثل المؤمن بقدرتهم على التعلم «مسيو هنري بروجش» ويظهر ذلك في العديد من المقاطع السردية نذكر منها الآتي:

- يكتب هنري بروجش في مذكراته عن ماريت باشا ومناقشته إياه في ذلك الموضوع قائلًا: «لا أفهم موقفه المعادي للمصريين، أو بتعبير أدق، موقفه الذي لا يؤمن أبدًا بأن المصريين يمكن أن ينكبُّوا على دراسة تاريخهم المذهل القديم، وكم قال لي: «عزيزي هاينريش ... المصريون مُسلمون، وإسلامهم يفرض عليهم التعامل مع تماثيل القدماء بعداء؛ بوصفها أوثانًا ينبغي تحطيمها حتى لا يؤمن بها الناس فيكفُروا بالواحد الأحد، كما تُطالب عقيدتهم، ألا تُلاحظ أن المئات يتردَّدون على جامع السلطان أبو العلا خمس مرات في اليوم، بينما لا يُفكر أيُّ واحد منهم في زيارة الأنتكخانة التي لا تبعُد عن الجامع سوى أمتار قليلة؟ فكيف لهؤلاء أن يتحرَّروا من تلك الأفكار التي تُخاصم العلم وتُعادي المعرفة؟ فقلت له: «إن الزمن خير حليف للعلم، فانظر كيف يتعامل أهل مصر اليوم مع القطار؛ حيث راحوا يستقلُّونه في انتقالهم وسفرهم من مدينة إلى أخرى، بعد أن كانوا يعتبرونه قبل ربع قرن فقط رجسًا من عمل الشيطان

يجب اجتنابه كما يقولون.» ساعتها غمغم وابتسم وردد: «تفاؤلك الألماني هذا سيَخيب عندما يصطدم بالعقول المتحجرة.» فقلتُ مازحًا: «وتشاؤمك الفرنسي القاتم لا يتوافَق مع المزاج الباريسي المرح العاشق للحياة.»، فرَنا إليَّ مُستغربًا وهو يدعك عينيه الكليلتَين، فعدت أقول بجدية: «وأحمد أفندي كمال؟ ألم تُوظِّفه معك في الأنتكخانة؟ فأجاب بحدة: «أحمد أفندي كمال استثناء يؤكد القاعدة؛ فالمصريون في مجموعهم يَحتقرُون العلم، وأحمد أفندي هو الاستثناء، وإلا ما أغلق الخديو المدرسة.» فاعترضتُ موضِّحًا: «عزيزي ماريت ... إن إسماعيل حاكم مُتهوِّر كمثل حُكام الشرق، يُصدر قرارًا اليوم، ثم ينقلب عليه في الغد، ولا تنسَ أن من السهل تغيير قناعاته بوشاية من وغد حاقد.» فتحمَّس وهتف: «أنا أُقيم وأعمل في مصر منذ تسعة وعشرين عامًا تقريبًا، ولم أصادف مصريًّا مجتهدًا لافتًا يا هاينريش.» فقلت بنبرة تحدٍّ لمُشاكسته ليس إلا: «المصريون يتناسَلُون بكثرة، ومن المؤكد أن بطون النساء يحملن العديد من الثمرات اليانعة.» (عراق، ص28، وانظر أيضًا:ص39-90-91)

توضح الأمثلة السابقة بناء الرواية على تعددية الأصوات في العديد من الموضوعات الجدلية في تلك الحقبة التاريخية المهمة من تاريخ مصر الحديث والتي أثرَّت فيها سياسات الخديو وحكومته على المصريين بشكل كبير سواء في سياسة الإنفاق أو التوظيف أو تطوير مؤسسات الدولة ، كما تسهم تلك البنية الروائية في رؤية كل القوى المتصارعة في ذلك الوقت ، والأهم من ذلك أنها طرحت ولامست السياق الاجتماعي والسياسي والنفسي لقضية من أهم القضايا (المهمشة) في ذلك الوقت ، وهي سرقة الآثار المصرية والاتجار بها ، ففي ظل كل تلك الصراعات السياسية والمجتمعية ، ضاعت العديد من الآثار المصرية ، لأنها كانت (مهمش) مقارنة بـ(الصراعات الكبرى).

(1/2/5) التهميش العكسي للشخصيات :

سبق وفصَّلنا في مُبتدأ البحث عن الإشكاليات التي تُواجه كاتب الرواية التاريخية في التعامل مع شخصيات التاريخ، خاصة الشخصيات الرئيسة، ولذلك يلجأ الكتاب إلى استراتيجيات مختلفة، منها تهميشُ الشخصيات الرئيسة، والتركيز على المهمَّش.

ويمكننا إجمال استراتيجيات ناصر عراق في رواية الأنتكخانة ونهجه في التعامل مع الشخصيات التاريخية كالآتي:

1- **تهميش الشخصيات التاريخية الكبرى:** كشخصية الخديو إسماعيل؛ فلم يكن شخصية رئيسة داخل العمل الأدبي، حيث ظهر متحدثًا في مواقف بسيطة جدًّا، وهذا لا يعني أن الرواية خلت من ذكره، على الإطلاق، بل كان محورًا - كما سبق وذكرنا - للنِّقاش وللاختلاف من قبل أصواتٍ وقوى مختلفة تُمثل العصر في ذلك الوقت.

وكذلك شخصية أحمد عرابي؛ فقد ظهر في موقف بسيط ومعه مجموعة من الشخصيات التاريخية المعروفة آنذاك، والتي شكلت المقاومة ضد التدخل الأوروبي وضد فساد الحكومة. وبذلك من كان بطلًا في التاريخ غدا شخصًا ثانويًّا في الرواية.

2- تكبير المهمَّش:

خلق ناصر عراق روايته وبنى حبكتها من خلال تكبير الشخصيات المهمشة في التاريخ، وإظهار الشخصيات العادية، ليُظهر العلاقات الصغرى بين قوى وأطراف مختلفة موجودة في المجتمع آنذاك، وهي تعكس بالضرورة الأحداث الكبرى في المجتمع التي شكَّلت تلك العلاقات الصغرى، ويُحاول استكناه دوافعهم وأفكارهم وردود أفعالهم تجاه الظروف المجتمعية والسياسية آنذاك ، كما أنه يقرأ الأحداث الكبرى من خلال انعكاسها على هؤلاء.

وقد حَوت الرواية شخصيات مختلفة واقعية ومتخيلة، ارتكز عليها السرد فمنهم:

- أحمد أفندي كمال: وهو يُعتبر شخصية رئيسة في السرد، وإن كان في الحياة التاريخية شخصًا مهمًّا باعتبار أنه أول مصري يعمل بالأنتكخانة ويدرس آثار المصريين، ولكن لا يُمكننا اعتباره شخصية تاريخية كبرى.

- مسيو هنري بروجيش: مدير مدرسة اللسان المصري، وكان صوتًا سرديًّا رئيسًا في الرواية.

- ماريت باشا: مدير الأنتكخانة، وأيضًا دوره رئيسٌ في الرواية.

تُعتبر هذه الشخصيات شخصيات تاريخية رئيسة في الرواية، والتي يمكن للقارئ أن يتيقن من وجودها ، ولكنها لم تكن الأهم في الواقع التاريخي .

كما حوَتِ الرواية كذلك شخصيات عديدة أخرى بعضها مثَّل دورًا رئيسًا مِثل «مدموزيل جوزفين»، التي سبق وفصَّلنا الحديث عنها. ورمضان المحمدي، وهو شخصية رئيسة في السرد مهمَّشة في الحياة، ارتكز السرد حوله خاصة فيما يتعلق بمسألة سرقة الآثار.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات السردية الرئيسة، هناك شخصيات ثانوية أخرى متعدِّدة تجمع بين الشخصيات العادية والمهمشة في الحياة من تجار أو ضباط أو خادمات... إلخ.

نذكر منها:

- مستورة (خادمة): ويتمثَّل دورها في سرقة الآثار من بيت الخواجة بنيامين، لتُعطيَها لرمضان المحمدي، وقد انتهى دورها في الفصل الأول بعد قتلها على يد رمضان المحمدي.

- صابحة (خادمة أحمد أفندي كمال): دورها السردي يتمثَّل أيضًا في سرقة الآثار لصالح رمضان المحمدي.

- نبوية (خادمة): دورها السردي يتمثَّل أيضًا في سرقة الآثار.

- زينب: زوجة أحمد أفندي كمال، وتأتي كنموذج لنساء ذاك العصر و لتُمثِّل نموذجًا مضادًّا لمدموزيل جوزفين - كما أشرنا سابقًا -

- الخواجة بنيامين جاكوب: وهو تاجر غِلال فرنسي وصديق لمسيو ماريت، يُزوِّدهم بالقمح وفي نفس الوقت له دور رئيس في سرقة الآثار.

- إميل بروجش: الشقيق الأصغر لمسيو هاينريش، وهو يعمل بالأنتكخانة.

- زوجة مسيو هنري: وهي تُمثِّل الصورة الاعتيادية للمرأة، دورها السردي يقتصر على مساندة زوجها، كما أنها تمثل رمزًا للإغراء وللجمال، وتظهر حكمتها في مواقف متعددة.

- خليل الهواري: وهو ضابط قريب أحمد أفندي كمال، ويُمثِّل دوره السردي تمهيدًا للحديث عن ثورة الضبَّاط آنَذاك، وعن تعامُل الخديو إسماعيل مع الثورة، ويُناقش مزايا وعيوب التطوير الذي قام به الخديو إسماعيل آنذاك.

هذه هي معظم الشخصيات الموجودة في الرواية سواء أكانت رئيسة أم ثانوية، تعاضَدَت كلها لتشكل صورة لذلك العصر، ولتعالج قضية سرقة الآثار التي امتدت زمنًا طويلًا، والتي تورط فيها أطراف مختلفة أجنبية ومصرية، خضعوا لوطأة ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية، أو استسلموا لأطماعهم وفسادهم دون النظر لعواقب ذلك. والأهم من ذلك أنها ناقشت سياسات الخديو إسماعيل، وأثر هذه السياسات وعيوبها ومميزاتها، وهو سؤال كل عصر.

الخاتمة:

توصلت في هذا البحث إلى مجموعة من النتائج من أهمها :

أ- انتشرت الروايات التاريخية في العصر الحالي أكثر من أي وقت مضى ، ولجأ إليها الكتاب والقرّاء على حد سواء، وقد تحكم في سياق الإنتاج والاستهلاك سمات(ما بعد الحداثة)، والتي لا يُنظر إليها على أنها توقيت زمني فحسب بقدر النظر إليها على أنها (طريقة لرؤية العالم)، حيث العالم محكوم بالفوضى والتذري والانحطاط الأخلاقي والهلامية وفقدان الثوابت وخيبة الأمل واللامركزية وكسر القوالب والتعددية وفقدان الأصالة .. إلخ . ويعدُّ الرجوع إلى (الماضي /التاريخ) سمة رئيسة من سمات (ما بعد الحداثة) ، ولا يشترط أن يكون ذلك تصالحًا مع التاريخ أو استنادًا إليه ، بل قد يكون هدمًا وتقويضًا ، ومعارضة له، وقد يكون اللجوء إلى الروايات التاريخية تعبيرًا عن ضعف الأديب أو استسهالًا منه ،حيث يلجأ إلى إطار زمني وأحداث مرسومة ومتحققة بالفعل .

ب- هناك نمط من الروايات التاريخية يروج ويستهلك أكثر من غيره ،وهو عادة تلك الروايات التي يُغلِّبُ فيها الكاتب الخط الدرامي التخييلي على الجانب التاريخي المعلوماتي، شريطة أن يلامس حسَّ القارئ بشكل كبير ويوصله إلى أعلى درجات التشويق والإثارة والانفعال ، ويبتعد عن الأمور المألوفة والمكررة ،إضافة للروايات التي تتكأ على اللمسات الإنسانية "شديدة الرقة والحساسية " والتي تتمثل عادة في قصص (الحب بين شخصيات الرواية) وهذا النمط نجده مستهلكًا جماهيريا إلى أبعد درجة .

ت- تُقابل كاتب الرواية التاريخية ثلاث إشكاليات كبرى في تعامله مع المادة التاريخية المعلوماتية صعبة الهضم، حتى يستطيع تحويلها لمادة سهلة الهضم بالنسبة للقارئ، وتحويلها لرواية يغلب عليها العنصر التخييلي، وهم: (كم المعلومات والوقائع التي يستند إليها -الشخصيات التاريخية الرئيسة -الأحداث التاريخية العظيمة .)
وللتغلب على تلك الإشكاليات يستعين باستراتيجيات منها :

1-السرد التوثيقي / التضمين المعلوماتي السردي .
2-الحياد التاريخي السردي.
3-التهميش العكسي للشخصيات .

ث- استخدم ناصر عراق مجموعة من الاستراتيجيات في رواية الأنتكخانة للتعامل مع المادة التاريخية وتوظيفها داخل الرواية منها :

1-السرد التوثيقي.
2-الحياد التاريخي السردي.
3-التهميش العكسي للشخصيات.
4-الترميز.
5-البوليفونية .

قائمة المراجع

أولًا: المصادر:

ناصر عراق: الأنتكخانة، دار الشروق، الطبعة الثانية (2022م).

ثانيًا: المراجع العربية:

- أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية، دار شهريار للنشر والتوزيع (العراق)، الطبعة الأولى، (2018).
- بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، الطبعة الأولى،(2018م).
- شاكر عبد الحميد: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،(2016م).
- عبد الحليم عويس: فلسفة التاريخ (نحو تفسير إسلامي للسنن الكونية والنواميس الاجتماعية)، دار الصحوة، الطبعة الأولى (2011م).
- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار العين، الطبعة الأولى، يناير (2010م).
- مصطفى النشار: فلسفة التاريخ(نشأتها وتطورها من الشرق القديم حتى تويني)نيوبوك للنشر والتوزيع الطبعة الأولى ،(2012م).
- مية الرحبي: النسوية ... مفاهيم وقضايا، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى (2014م).
- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، مكتبة ابن سينا، الطبعة الأولى (2009م).

ثالثًا: المراجع المترجمة:

- إدوارد فورستر: أركان الرواية، ترجمة كمال عياد، منشورات الربيع، (2020م).
- إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة السيد إمام، دار شهريار (العراق)، الطبعة الأولى، (2018م).
- بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى (2006م).
- جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة د. صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة (العراق)، الطبعة الثانية، (1986م).
- مارك كوري: نظرية السرد ما بعد الحداثية، ترجمة السيد إمام، دار شهريار (العراق)، الطبعة الثانية، (2020م).

رابعًا: المجلات والمواقع الإلكترونية:

- خالد ربعي: عبد القادر طالب، البوليفونية والسرد التاريخي في رواية الديوان الإسبرطي للروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي، مجلة النص، المجلد الثامن، العدد الثاني ،(2022م).
- جميل حمداوي: أنواع المقاربات البوليفونية، شبكة الألوكة.

- دنيز أدريانا أوبريا: عن النسوية الثالثة (الموجة الثالثة وما بعد الحداثة)، ترجمة لطفي السيد، مجلة فصول، المجلد (26\3)، العدد103، (ربيع 2018م).

Translation of Arabic References

First: Sources:

- Iraq, N. (2022). *Al-Antikhanah* (2nd ed.). Dar Al-Shorouk.

Second: Arabic references:

- Abdel Hamid, S. (2016). *Dirasat fi Sikulujiyat al-Tadhawuq al-Fanni*. General Authority for Cultural Palaces.
- Abu Rahma, A. (2018). *Min al-Hadatha ila Ma Ba'd al-Niswiyya*. Dar Shahriar lil-Nashr wal-Tawzi'.
- Al-Nashar, M. (2012). *Falsafat al-Tarikh*. Al-Maseera Publishing and Printing House.
- Al-Qadi, M., & Others. (2010). *Mu'jam al-Sardiyyat*. Dar al-'Ain.
- Al-Rahbi, M. (2014). *al-Niswiyya ... Mafahim wa Qadaya*. Al-Rahba lil-Nashr wal-Tawzi'.
- Ibn Khaldun, A. R. M. (2009). *Muqaddimat Ibn Khaldun*. Ibn Sina Library.
- Mustafa, B. (2018). *Duroob Ma Ba'd al-Hadatha*. Hindawi Foundation.
- Owais, A. H. (2011). *Falsafat al-Tarikh (Nahw Tafsir Islami lil-Sunan al-Kawniyya wal-Nawamis al-Ijtima'iyya)*. Al-Sahwa Publishing House.

Translated references:

- Currie, M. (2020). *Nadhariyat al-Sard Ma Ba'd al-Hadathiya* (S. Imam, Trans.). Dar Shahriar.
- Forster, E. (2020). *Arkan al-Riwaya* (K. Iyad, Trans.). Manshurat al-Rabi'.
- Hassan, I. (2018). *Tahawulat al-Khitab al-Naqdi li-Ma Ba'd al-Hadatha* (S. Imam, Trans.). Dar Shahriar.
- Lukacs, G. (1986). *al-Riwaya al-Tarikhiya* (S. J. al-Kadhim, Trans.). Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-'Amma.
- Ricoeur, P. (2006). *al-Zaman wal-Sard, al-Hubka wal-Sard al-Tarikhi* (S. al-Ghanmi & F. Rahim, Trans.). Dar al-Kitab al-Jadid al-Muttahida.

Fourth: Magazines and websites:

- Hamdawi, J. (n.d.). *Anwa' al-Muqarrabat al-Bulifuniya*. Shabakat al-Aluka.
- Oprea, D. A. (2018). *'An al-Niswiyya al-Thalitha (al-Mawja al-Thalitha wa Ma Ba'd al-Hadatha)* (L. al-Sayyid, Trans.). Majallat Fusul, 26(3), 103.
- Rubai, K., & Talib, A. Q. (2022). *al-Bulifuniya wal-Sard al-Tarikhi fi Riwayat al-Diwan al-Isbarti lil-Riwayi al-Jaza'iri Abdul Wahab Aissaoui*. Majallat al-Nass, 8(2).