

من ملحمة الصَّحراء إلى رواية البعد المفقود

From The Epic of the Desert to the Novel of Lost border

سعيد الغانمي *

باحث ومترجم عراقي / أستراليا

alghanimisaid@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/01/26 تاريخ القبول: 2020/02/26 تاريخ النشر: 2020/03/30

ملخص البحث:

Abstract:

Ibrahim Al-Kouni's first achievements up to the novel "Magicians" (1995) dealt with what I called in my book "The Epic of Extreme Limits" "The Epic of the Desert". In these works, Al-Kony endeavored to end the city's monopoly of the novel, as the epic of the city in the modern era, as described by Lucas, following Hegel. He tried to write a desert epic, where the desert as well proves that it is capable of generating its narration, which is no less technical in terms of the complexity of the city's narration.

With the release of "The Magicians", Ibrahim Al-Kouni started a new stage that can be described as a "middle stage", in which the actual time disappears completely, and only the symbolic time appears. Moreover, with the novel "Anubis" (2002), Al-Kouni started entering the following stage, which I call the novel "The Lost Dimension", and I mean the novel "The Lost Dimension", a novel that completely nullifies the actual time, so that the symbolic time alone becomes the course of the effectiveness and object of the novel as well. The mechanism followed by the novelist in this is the construction of a parallel text, which is often a primitive mythical text or a sacred text, which contains a foundational tale, from Libyan or Egyptian myths or from the texts of the Holy Books, whose text remains in it, and the narrator remains without it or matching it.

Keywords: Ibrahim Al-Kouni; the novel; city; time; The Lost Dimension

تشتغل أعمال إبراهيم الكوني الأولى حتى رواية "السَّحرة" (1995) على ما سمَّيته في كتابي "ملحمة الحدود القصوى" بـ"ملحمة الصَّحراء". وقد حاول الكوني في هذه الأعمال إنهاء احتكار المدينة للرواية، بوصفها ملحمة المدينة في العصر الحديث، كما وصفها لوكاتش متابعاً هيغل. حاول كتابة ملحمة صحراوية، تبرهن فيها الصَّحراء أيضاً أنّها قادرة على توليد روايتها التي لا تقل تعقيداً من الناحية الفنيّة عن تعقيد رواية المدينة. مع صدور رواية "السَّحرة"، بدأ إبراهيم الكوني يدخل مرحلة جديدة يمكن وصفها بأنّها "مرحلة وسطى"، يختفي فيها الزّمن الفعليّ تماماً، ولا يظهر فيها سوى الزّمن الرّمزيّ. ومع رواية "أنوبيس" (2002)، بدأ الكوني يدخل في المرحلة اللاحقة، التي أسَمَّها برواية "البُعد المفقود"، وأعني برواية البعد المفقود الرواية التي تُلغي الزّمان الفعليّ إلغاءً تامّاً، ليصبح الزّمان الرّمزيّ وحده مدار فاعليّة الرواية وموضوعتها أيضاً. والآليّة التي يتبعها الرّوائي في هذا هي بناء نصّ مواز، هو في الغالب نصّ بدئيّ أسطوريّ أو نصّ مقدّس، ينطوي على حكاية تأسيسيّة، من الأساطير اللّيبية أو المصريّة أو من نصوص الكتب المقدّسة، يظلّ نصّه الرّوائي يُوازبه في أحداثه، دون أن يقلّده، ويحاوره دون أن يتطابق معه.

الكلمات المفتاحية: إبراهيم الكوني؛ الرواية؛ المدينة؛ الزمان؛ البعد المفقود.

1. من ملحمة الصَّحراء إلى رواية البعد المفقود:

في قصّة مبكّرة من قصص إبراهيم الكوني، عنوانها "إلى أين أُنْهَى البَدَوِيُّ"، يصف القاص لحظتين بقيتا بارزتين في جميع أعماله اللاحقة، هما لحظة الخروج من الصَّحراء والدُّخول إلى المدينة، ولحظة مغادرة المدينة والعودة إلى الصَّحراء. كان البدوي يعيش في الصَّحراء في فردوسٍ خاصٍ به، يُغَيِّي فيه ما طاب له الغناء الذي يصدر من فيض روحه. لكنَّ الجفاف المستعر يقطع على البدويِّ غناءه، فيضطرُّ إلى بيع ناقته وجمله، واللُّجوء إلى المدينة. وعند دخوله المدينة، يجلس البدويُّ على الطَّرِيق، متوهِّماً أنَّ المدينة مثل الصَّحراء، لكنَّ موكباً يمرُّ به، هو موكب الملك، الذي لا يعبأ به البدويُّ، لأنَّه لا يعرفه. فيمسيكُ به الحرسُ الملكيُّ ويستجوبونه، ويعذبونه مدَّةً ليلتين، ثمَّ يُطلقون سراحه. فيقرّر البدويُّ الخروج من المدينة والعودة إلى الصَّحراء، وهو لا يفكرُ إلاّ بشيءٍ واحدٍ، ألا وهو قدرته على استرداد صوته الفردوسيِّ الأوَّل. ولم يكن معه سوى عشرة جنمات، هي ما تبقى من ثمن جملة وناقته، وعلما صورة الملك. يمزقها دون أن يعلم أنَّه مزق صورة الملك: "كان يعلمُ فقط أنَّه يُغادرُ المدينة إلى الأبد.. إلى الصَّحراء.. إلى السَّراب. خرج البدويُّ من المدينة بعد ظهر ذلك اليوم.. ولكن هل يستطيع البَدَوِيُّ أن يُغَيِّي مرَّةً أخرى؟"¹.

ما يعنيننا هنا أنَّ الدُّخول إلى الصَّحراء أو الخروج منها يشكِّلان لحظةً مفصليَّةً كبرى. فالصَّحراء ليست مجرد مكان، بل هي نظامٌ رمزيٌّ كاملٌ، يقابل نظاماً رمزياً آخر هو المدينة. في قصّة "إلى أين أُنْهَى البَدَوِيُّ" تصوّر البَدَوِيُّ بسذاجة أنَّ المدينة هي امتداد للصَّحراء، ولم يكن يعلم أنَّها النقيض لها. باع جملة وناقته، وحرَّيته في أن يُغَيِّي حينما طاب له،

ليصطدم بأنَّ في المدينة نظاماً رمزياً آخر بلا حرَّية. في الصَّحراء، البَدَوِيُّ مَلِكٌ يستطيع أن يتمتَّع بحرَّية الغناء حينما يُريد، أمَّا في المدينة فهناك ملكٌ واحدٌ فقط. ولم يكن البَدَوِيُّ يدري أنَّ تجربة دخوله المدينة ستُفضي به إلى السِّجن. فالمدينة بالنسبة إلى البَدَوِيِّ سجنٌ. وحين ترك البَدَوِيُّ هذا السِّجن، لم يصحب معه إلاّ ورقة النُقود التي تحمل صورة الملك. وحين مرَّها، لم يكن يدري أنَّه يثار من النظام الرَّمزيِّ للمدينة، لم يكن يدري أنَّه مزق صورة الملك. ما كان يُريده هو استرداد حرَّيته في النظام الرَّمزيِّ لفردوس الصَّحراء الذي فقده.

تشتغل أعمال إبراهيم الكوني الأولى حتَّى رواية "السَّحرة" (1995) على ما سمَّيته في كتابي "ملحمة الحدود القصوى"² بـ"ملحمة الصَّحراء". وقد حاول الكوني في هذه الأعمال إنهاء احتكار المدينة للرِّواية، بوصفها ملحمة المدينة في العصر الحديث، كما وصفها لوكاتش متابعاً هيغل. حاول كتابة ملحمة صحراويَّة، تبرهن فيها الصَّحراء أيضاً أنَّها قادرةٌ على توليد روايتها التي لا تقلُّ تعقيداً من الناحية الفنيَّة عن تعقيد رواية المدينة. وإذا كان مصدر الثراء والخصب للمدينة يكمن في ثرائها الماديِّ، فقد برهن الكوني أنَّ الصَّحراء تستطيع أيضاً أن تحوّل الجفاف واقتصاد الكفاف فيها إلى ثراءٍ رمزيٍّ منقطع النُّظير. ولكن ليس استمداداً من الثراء الماديِّ، فالصَّحراء تفتقر بالتأكيد إليه، بل استمداداً من منظومتها الرَّمزيَّة، وقدرتها على ضحِّ رأس مالٍ رمزيٍّ حتَّى في الحجر الجماد. فالصَّحراء، مثل المدينة، قائمةٌ على تنمية رأس مالٍ رمزيٍّ غنيٍّ تستطيع باستخدامه أن تحوّل عراء الرِّمال الممتدِّ إلى فردوس للحرَّية الرَّمزيَّة، واقتصاد النُّدور إلى خزانةٍ مَصْرُفٍ روحيٍّ متنقِّلٍ، بل تستطيع أن تحوّل كلَّ حجرٍ أو طائرٍ أو قبرٍ أو جبلٍ إلى

يتطابق معه. وما دام هذا النص الموازي نصاً بدئياً أو نمطياً، فإنَّ زمنه هو زمن البدايات الأولى. وهكذا تصبح موضوعة الزمن الرمزي نفسه موضوعة الرواية. فلا يكتفي السرد بالتخلي عن الزمن الفعلي، بل هو يحول الزمن الرمزي نفسه إلى موضوعة سردية تدور حولها أحداث الرواية.

والواقع أنني أختار تسمية رواية "البعد المفقود"، لأنَّه المصطلح الذي استعمله الكوني نفسه. ففي رواية "البحث عن المكان الضائع"، التي هي أكثر روايات الكوني انشغالاً بالهمم الميتافيزيقي، يصرِّح الزواني بمصطلح "البعد المفقود". وبالرغم من أننا سنحلل الرواية فيما بعد، لكننا نسجل هنا أنَّ الداهية صاحب الأتان، بعد أن يزرع في أرحام السنوات السِّتِّ بذرة الدُّرَّة، تسألُه إحداهنَّ هل يبحث فيهنَّ عن امرأته المفقودة. حينئذٍ يردُّ صاحب الأتان، وهو الاسم الأسطوري لصاحب المكيدة الأولى، ذلك العارف الخطير في جبروته السِّحري، أنَّ العدد السادس ينطوي على بُعدٍ مفقود، قائلاً لهنَّ: "رقمكُنَّ المعبود هو سرُّ بعدكُنَّ المفقود". ويستأنف بعد قليل، ليكشف عن البعد المفقود في أفق حياة السنوات السِّتِّ، ولكن أيضاً ليكشف عن تقنية الروائي في عمله السردية أيضاً: "أنا سرُّكُنَّ. أنا تميمكُنَّ. أنا اسمكُنَّ الضائع. أنا بُعدكُنَّ المفقود. أنا من فتش في أحضانكُنَّ ليجد فيها نفسه. أنا من فتش في فيه عن رجلكُنَّ المجهول لتجدن في أحضانه حقيقتكُنَّ الضائعة. أنا البعد السابع". (ص 182).

سأعود فيما يأتي لهذه الرواية. لكن هذا المقطع فيها بالتَّحديد يضعنا في إطار خيال هرمسي وغنوصي وصوفي قديم، خيال قائم على ما يستسيه نورثروب فراي بـ"التنميط" (typology)، حيث يتابع الممثل (antitype) مثلاً أعلى قديماً (type)، ويتظاهر

فيض من المعاني الرمزية التي تفتقر إليها رواية المدينة.

وكان من أهمِّ السِّمات التي أبرزتها رواية "ملحمة الصحراء" عند الكوني أنَّها تظاهرت بتحويل زمان الصحراء إلى مكان. وأقول تظاهرت، لأنَّ رواية ملحمة الصحراء لم تُلغ الزمان فعلاً، إلَّا في الظاهر، لأنَّ الزمان الفعلي بقي حاضراً فيها في مظاهر كثيرة. في رباعية "الخشوف"، يمكن تحديد زمان الرواية الفعلي، وليس الرمزي، في بحث شركات النِّفط في الصحراء. وفي رواية "نزيف الحجر"، تحضر طائرة الهليكوبتر التي بقي البطل يسميها "الجندب الطائر". وفي رواية "التبر"، يحضر شيوخ الطريقة التيجانية والطلّيان. ويمكن القول إنَّ رواية ملحمة الصحراء تقسم الزمن الروائي إلى زمنين: زمن فعلي يظلُّ مجرد مرجع في الخلف، لكنَّ السرد لا يُلغيه أبداً، وزمن رمزي هو محور أحداث السرد وأساس فاعلية الشخصيات.

مع صدور رواية "السحرة"، بدأ إبراهيم الكوني يدخل مرحلة جديدة يمكن وصفها بأنَّها "مرحلة وسطى"، يختفي فيها الزمن الفعلي تماماً، ولا يظهر فيها سوى الزمن الرمزي. ومع رواية "أنوبيس" (2002)، بدأ الكوني يدخل في المرحلة اللاحقة، التي أسميها برواية "البعد المفقود"، وهي موضوعة هذه الورقة. وأعي برواية البعد المفقود الرواية التي تُلغي الزمان الفعلي إغاء تاماً، ليصبح الزمان الرمزي وحده مدار فاعلية الرواية وموضوعتها أيضاً. والآلية التي يتبعها الروائي في هذا هي بناء نصِّ مواز، هو في الغالب نصُّ بدئي أسطوري أو نصُّ مقدَّس، ينطوي على حكاية تأسيسية، من الأساطير الليبية أو المصرية أو من نصوص الكتب المقدسة، يظلُّ نصُّه الروائي يوازيه في أحداثه، دون أن يقلِّده، ويحاوره دون أن

السرد الموازي تظهر في أدب إبراهيم الكوني المتأخّر في الأغلب، بما في ذلك في الرواية التاريخية، التي يُفترض أنّها أكثر الأعمال السردية التصاقاً بالزمن الفعليّ. وقد كتب الكوني حتّى الآن خمس روايات تاريخية عن أسرة القرماني، التي حكمت ليبيا في القرن الثامن عشر، هي على التوالي: "نداء ما كان بعيداً"، و"في مكانٍ نسكناه، في زمانٍ يسكننا"، و"قابيل أين أخوك هابيل؟"، و"يعقوب وأبناؤه"، و"يوسف بلا أخوته". من حيث التعريف، تطمح الرواية التاريخية إلى أن تكون تسجيلاً لما حصل في الواقع، أي تسجيلاً مخلصاً قدر الإمكان للزمن الفعليّ. لكنّها عند الكوني تطلّ تتطلّع إلى حكاية تأسيسية أقدم، بحيث تعيد كتابة زمن بدئيّ آخر هو البداء البعيد في الزمان والمكان، أو حكاية قابيل وهابيل، أو حكاية النبيّ يعقوب، أو النبيّ يوسف، مع أخوته كما صوّره توماس مان، أو بدوهم كما يصوّره الكوني. وفي جميع هذه الحالات تُخفي التورية بُعداً مفقوداً لا يتحدث عنه النصّ، ولكنّه يختلس النظر إليه اختلاصاً.

2. البحث عن المكان الضائع

شخصيات رواية "البحث عن المكان الضائع"⁴ الأساسية ستُ بناتٍ لا يحضر منهنّ سوى عنصر الإغراء الأنثويّ والقدرة على الإنجاب أو العقم. ويقابلهنّ ستّة رجالٍ، هم أزواجهنّ، أو من ينتظرون الزواج منهنّ، وهم على التوالي الأبله والعراف والتاجر والبطل والكبير والداهية. وهذه الشخصيات الاثنا عشر جميعاً تحضّر بأسمائها القديمة، مثل تفران وتمريت وتاهلا وأدهي ويزال وإور، إلخ، كما تحضّر بألقابها الدالة على وظيفتها الاجتماعية. وهم جميعاً من سگان الواحة، التي تنتابها الخلخلة بوصول الغريب، صاحب الأتان، أسان، أو الحكيم العارف.

بأنّه مطابق له³. وبالتالي لا توجد دلالة الحدث على سطح الحدث نفسه، بل هي تختبئ في عمق حدثٍ سابقٍ عليه، كبعد مفقود يُنادي لكي يُكتشف. فيستفز الممثل في خيال المتلقّي صورة أقدم كمثل له، لا يصرّح بها، ولكنّه لا يتخلّى عنها في الوقت نفسه. وغالباً ما توجد هذه التقنيّة في النصوص التي تتناول الحكايات التأسيسية الكبرى، وإن كانت تتظاهر بأنّها حكايات يومية صغرى. تعمل مثل هذه النصوص على تقنية التّمنيط بإقامة توازٍ مُضمرٍ، وغير مصرّحٍ به، بين روايتين: رواية الحكاية التأسيسية الكبرى في نصّ المثل الأعلى التي يشير إليها سراً وضمناً، ورواية الحكاية اليومية الصغرى في الممثل الذي تدّعيه هذه النصوص. وأشهر نموذج على هذا النوع من السرد، في الأدب العربيّ الحديث، هو رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ.

لكي أوضح على نحو مبسّط هذا التّوازي بين نصّين قديمٍ وحديثٍ، أريد أن أستشهد هنا بعنوان كتاب من كتب الكوني هو "صحف إبراهيم". من المؤكّد أنّ المقصود على مستوى الظاهر هو مقالات صحفية نشرها إبراهيم الكوني. لكنّ العنوان يحيلنا، شئنا أم أبينا، إلى عنوانٍ قديمٍ، وضعه الكوني نفسه في فاتحة كتابه، وهو الآية القرآنية: "إنّ هذا لفي الصحف الأولى، صحف إبراهيم وموسى"، في سورة الأعلى. وهكذا يُقيم هذا العنوان توازياً بين عنوان "صحف إبراهيم الكوني" و"صحف إبراهيم النبيّ". وباستخدام التورية بين هذين النوعين من الصحف، تصبح صحف إبراهيم الكوني السردية الحديثة جزءاً لا يتجزأ من الصحف التأسيسية الأولى في الروايات البدئية عن النبيّ إبراهيم كأبٍ رمزيّ للديانات والشعوب والحضارات.

وبالرغم من أنّ هذه الورقة ستقتصر على تحليل ثلاثة نصوص سردية خيالية، فإنّ تقنيّة

نبح المياه. تلجأ نساء الواحة إلى دهاء الغريب لاكتشاف رقية مضادة لرقية العقم. فيزرع في أصلاهنَّ جميعاً بذرة التكاثر. لكنَّ الرجال يغارون من هذا الغريب، المدرَّج بالأسرار. وما دام الناموس لا يسمح بالقصاص إلا على أساس البينة، فيظلُّ أسان الغريب في منجاةٍ من العقوبة. وحدهُ آدهي الأبله يفكِّر بالانتقام منه فعلياً. يذهب إلى مغارته المطوَّقة بجماجم الأسلاف، ويجدهُ ممدداً في دهليزه. يترأى له أنَّ الداهية تحوَّل إلى أفعى. وهنا يكرِّر نصُّ الرواية مفردتي "أفعى" و"أتان" عدداً كبيراً من المرات. غير أنَّ تحوُّل الداهية إلى أفعى لا يُفْلِح في ثني آدهي عن إغماد مديته، التي بدت له كلسان الحيَّة في صدره. وبعد أن أطفأ حنينه إلى الانتقام، حدث التحوُّل الآخر: "ساعتها لم يصدِّق ما رأى. زال الأفعوان الذي كان يتلبَّسُ الجسد، وحلَّ في المكان جسدٌ آخر. جسد استكبر أن يراه في ذلك المكان. جسدٌ لم يصدِّق أنَّه يستطيع أن يصيبه الرِّيح بسوء، فكيف بطعنةٍ من مدية الأسحار؟ كان الجسد الذي يخوض أمام عينيه في بركة الدَّم جسد "تمريت"، وليس جسد الداهية، ولا جسد الأفعوان" (ص 234). فقد قتل آدهي محبوبته، بدل أن يقتل المارد الشَّرير. وحين اجتمع زعماء القبيلة، قرَّروا إنزال العقوبة به. لم يصدِّقوا روايته عن محاولته قتل صاحب الأتان. فينعقد إجماعهم على ضرورة قتله.

كان الزَّعيم "إور"، قبل سنوات بعيدة، قد أنقذهُ صاحب الأتان من مرضٍ مميت. ولأنَّ الأسطورة مزدوجة المفعول دائماً، فقد ظلَّ إور يعتقد أنَّ أسان أحياء لفرط كراهيته له، لا لفرط حيَّه. ولذلك قرَّر أن يذهب تحت جناح الظلام إلى مغارة أسان. وهناك كشف له أنَّ الأبله آدهي لم يكن سليل إور، بل هو سليل أسان نفسه. وقد روى له

أهمُّ ما يميِّز هذه الشَّخصيات أنَّها بلا ملامح، إلى درجة أنَّ الغريب، صاحب الأتان، يستعصي عليه التَّمييز بين نساء الواحة البست، فيقول لهنَّ: "إنكنَّ تُشبهنَّ بعضكنَّ كما تتشابهُ نساء الجنِّ" (ص 12). لكنَّ ما لم يقلُّه صاحب الأتان هو أنَّ الرجال يتشابهون أيضاً، كما يتشابهُ رجالُ الجنِّ. وتتكلَّم الشَّخصيات جميعاً بلغةٍ واحدةٍ هي لغة النبوءة والسِّر والإيماء. والإطار الزَّماني والمكانيُّ لأحداث الرواية غائب أيضاً. المكان بالطبع هو الواحة ونبعها وبساتينها والجبال والمقابر المحيطة بها، لكنَّ الصحراء تظلُّ تنطلعُ إليها من بعيد، لتشكلَ الخلفية الثقافية للمكان. ولا وجود لزمانٍ محدَّدٍ على الإطلاق. ما من شيءٍ يمكن أن نحدِّد له زماناً، حتَّى ولا الأفكار أو الناموس. فزمان الرواية هو زمن الصحراء المفتوح على الأزمنة كُلِّها، بل هو الزَّمن الذي يختلسُ النَّظر إلى لحظة بدء الزَّمن مع طرد مندام من جنَّة واو، حين التقمَّ بفيه فاكهة البستان المحرَّمة. وبالتالي فهو الزَّمن الأسطوريُّ الذي يتعالى على الأزمنة.

ويسمح الزَّمن الأسطوريُّ للشَّخصيات بإمكان التحوُّل، تساعدهُ على ذلك لغة الاستعارة، التي يشيعُ فيها مبدأ الاسم، حيث لا تحتفظ الأشياء بهويَّات ثابتة، بل يمكن للحسنة أن تتحوَّل إلى أفعى، ويمكن للبعير أن يتحوَّل إلى ماردٍ شيطانيٍّ، ويمكن للماء أن يتحوَّل إلى لعنةٍ ووباءٍ.

تبدأ الرواية بلحظة البلبلة التي يُخديها دخول الغريب، صاحب الأتان، في الواحة. وصاحب الأتان عند أهل الواحات هو دائماً نذير شؤم. فالأتان، أنثى الحمار، هي رسول الشَّيطان. وعلينا أن نتذكَّر أنَّ للشَّيطان في الأساطير حوافرَ حمارٍ، كما هو الحال في "فاوست" غوته. بعد البلبلة، يحدث وباء العقم في نساء الواحة، الذي يُعتقد أنَّ الغريب الشَّرير نثره في

هذه الواقعة وكأَنَّها أسطورة حصلت في أزمنة
سحيقة:

"منذ سنواتٍ بعيدةٍ، عندما كانت الصَّحراءُ
تختنقُ بالكأُ والقبائل، عاشَ حميمان. كانا لا
يُطيقان أن يحيا أحدهما بعيداً عن الآخرِ برغم أنَّهما
لا يلتقيان إلا لكي يتنافرا. وكان من حِثِّهما لبعضهما
أنَّ أحدهما لا يعشقُ إلا المرأةَ التي عشقها القرينُ
الآخرُ. وقد اقترنَ أحدهما مرَّةً بحسنةٍ من قبيلةٍ
مجاورةٍ أنجبَ من بطنها وليداً وحيداً، كان كلُّ ما
امتلكَ في دنياه كلِّها. ولكنَّ المرأةَ اعترفتُ له بأبوةَ
القرينِ للولد في أوَّلِ شجارٍ نشبَ بينهما. ظلَّ القول
أكذوبةً لفقَّتها لتحرقَ قلبه، على عادةِ النِّساءِ في
تحويلِ الأكذوبةِ إلى حقيقة، كما يحوِّلنَ الحقيقةَ إلى
أكذوبةٍ. ولكنَّها ذكَّرتُه بالتُّعبان الذي وجده يوماً يلتفُ
حولِ جسديها، ثمَّ انقشعَ عنها كما ينقشعُ السَّرابُ.
قالتُ له إنَّ ما رآه لم يكنُ ثعباناً إلا في بصره، ولكنَّه
في الحقيقةِ قرينه اللُّدود، الذي أنجبت من صلبه
الولد" (ص 242).

عند هذه النُّقطة، يتَّضح لنا كقراء، أنَّ الأبله
أدهي كان يُريدُ قتلَ أبيه، وأنَّ أسان إنَّما أرادَ إيقاعَ
العقوبةِ بابنه، حين تحوَّل إلى أفعى، ثمَّ إلى فتاةٍ. وما
نحن أمامَ أخطر جريمةٍ في التاريخ، جريمة قتل الأب.
قال الزَّعيم للغريب إنَّ الزَّوج المخدوع هو الزَّعيم إور
نفسه، وإنَّ القرين هو صاحب الأتان. وقد كانا
حميمين في السابق، لا يلتقيان ولكن لا يفترقان
أيضاً. لا بدَّ من أحدهما لاستمرار الآخر. يطلب إور
من أسان الاعتراف أمام القبيلة بقدرته على التَّحوُّل،
لإنقاذ ابنه الحقيقيِّ، وابن إور في الظاهر. غير أنَّ
الداهية يصرُّ على أنَّا لا نحيا إلا من نكره، ولا نُميت
إلا من نُحبُّ.

في يوم تنفيذ القصص، تهبُّ ريحِ جامعة على
الواحة، تقتلع سقوف البيوت، والأشجار، وتجركُ كلَّ

ما ينتصبُ أمامها. يطلب آدهي أن يفكُّوا قيوده
ليتكلمَ. لكنَّ المفاجأة أنَّ الرِّيح لا تمهلُ القومَ بتنفيذ
القصص. وبعد انجلائها يكتشفون أنَّ آدهي اختفى،
قبل إنزال العقوبة به.

بعد يومين، يُقابل كبير التُّجار الداهية، وهو
يستعدُّ للرَّحيل. يقول له إنَّ الزَّعيم اعترف للقبيلة
بأبوة آدهي في الظاهر، وأبوة أسان له في الحقيقة.
كان يُريد إنقاذ ابنه، لكنَّه لم يستطع. فلا يعلِّقُ
الداهية بشيءٍ، مُكتفياً بالإعلان أنَّه أكمل رسالته في
تبيِّي العبور يقيناً.

ما النَّصُّ الموازي الذي تُحيل إليه هذه
الرِّواية؟

إنَّه "صراع ست وهورس" في الأسطورة
المصريَّة القديمة. في رأي أغلب الباحثين المحدثين
المختصِّين بالديانة المصريَّة أنَّ "الإله ست (الذي
تصوُّره الأسطورة بوصفه قاتل أخيه أوزيريس وعدوُّ
ابن أوزيريس حورس) كان مهمماً بالتَّأكيد في الأزمنة
القديمة، وله مركز عبادة في مدينة نُبُط في عصر ما
قبل السُّلالات. وإذا كانت الأسطورة تصف حدثاً
تاريخياً فعلياً، انتصر فيه أتباع حورس في النهاية على
أتباع ست، فلعلَّ هذا يفسِّر السَّبب في كون حورس
في النهاية يُصوَّر ظافراً يتلقَّى جائزة الملكوتية، في حين
يصوَّر ست خاسراً، ويصبح رمزاً للشَّرِّ، ويُنبذُ
بالنتيجة من المجمع الإلهي"⁵.

لا يوافق إبراهيم الكوني على هذا التَّأويل
التاريخيِّ للأسطورة التي يرويها بلوتارخ، بل يرى فيها
وصفاً سردياً بدتياً للأسطورة الخليفة الأولى. وهو
يعقد صلاتٍ لغويَّة بين ست وشيت وشط وشد، التي
تدلُّ جميعها عنده على الأفعى والشَّيطان والشَّرِّ
والحمار والعدد ستَّة. في رأي الكوني يوجد أمران
يبرزان في رواية الأسطورة حول صراع ست وحور:
"أولهما: قيام ست بتقمُّص جلد الحيَّة ليتوارى من

في رواية "الورم"⁸، حصل أساناي على الخلعة، بعد أن مرَّ بظرفٍ عصيبٍ، اضطرَّ فيه إلى بيع امرأته للأغراب. وقد ساعدته تلك الجبّة الملعونة في فرض زعامته على امتداد الصّحراء المحيطة بالمدينة التي تصوّر الرواية على أنّ اسمها كان "قدموس"، قبل أن تتحوّل إلى "غدامس". وبمرور الزمن، يتعلّق أساناي بالخلعة حتّى تلتصق بجسده، وتكون قوامَ حياته، وسرَّ وجوده. لكنّ الرّعيم الذي أرسل له الخلعة يحتجّ على خرق أساناي للناموس، ويبعث له الرّسول عدّة مرّات، محذراً إيّاه من التّمسك بالخلعة أكثر من التّمسك بالناموس. وحين يوغل أساناي في تمرّده على أوامر صاحب الخلعة، يبعث هذا الأخير رسولاً بضرورة استرداد الخلعة منه. يحضر الرّسول بصحبة ثلاثة عمالقة من حديد. كان أساناي يعرف أن فصل الخلعة عن جسده يعني موته، لذلك يطلب من الرّسول قتله، قبل استرداد الخلعة. غير أنّ الرّسول يقول إنّه أمرٌ باسترداد الخلعة، لا بقتله. حينئذٍ يحدث ما لم يكن بالحسبان، إذ يتمكّن أساناي من عمالقة الحديد الثلاثة، والسّيطة عليهم بوسائله السّحرية، وأسر رسول الرّعيم، ومحاكمته بتهمة اختلاق الصّلة بالرّعيم غير الموجود.

في المحاكمة، حين تتساوى الأصوات المنادية بقتله، والأصوات المطالبة بإطلاقه، يُضاف صوت الداهية المتنكّر، الذي لا يعرفه أحدٌ، إلى أصوات دُعاة قتله. وبعد أن يستتبّ الأمر لأساناي في الواحة، يقرّر الاعتزال، متابعاً سنّة الرّعيم الأكبر، الذي لم يره أحدٌ في احتجابه. لكنّه بحاجة إلى صومعة أو بنيانٍ يمارس فيه هذا الاحتجاب. كان قبر الرّسول القاتل يرتفع مجدّداً، كلّما أمر بهدمه، ولا يعرف أحدٌ من بنييه. يقترح ضيف الأغراب المتنكّر أنّه قادر على

عدوّه هور، حيث اتّخذ لنفسه فجوة في الأرض ماوى، لولا قيام رغ بتنبيه هور لمكيدة عمّه الجديدة. وثنيهما: في إعلان تلك الهدنة بين الطّرفين المتحاربين استمرّت سنّة أيّام وستّ ليل⁶.

حالما نضع إصبعنا على لعبة التّوازيات بين النّصّ الرّوائيّ في "البحث عن المكان الضائع"، والنّصّ المولّد في "صراع ست وحورس"، نكتشف أنّ النّصّ الرّوائيّ كان ممثولاً لمثل أعلى سابق هو النّصّ الأسطوريّ المولّد. وحينئذٍ يتّضح أنّ الفتيات السيّت في الرواية هي أيّام الخلق السيّتة. ولهذا يقول صاحب الأتان لجنيّات الماء: "أنا البُعْدُ السابع" (ص 182). فهو يوم الراحة بعد عناء الخلق طوال سنّة أيّام. هو سبع أيّام السّرّد. يقول الكوني: "من الطّبيعيّ أن يصير الرّقم السابع في التّعداد رمزاً للقداسة، ويصير الرّقم السادس في الأعداد رديفاً للكراهية والدنّس والسّحر والرّجس وأعمال الشّيطان"⁷.

ولكن إذا كان الغريب والداهية والشّيطان يقابل شيطان الأسطورة المصريّة ست، فإنّ "إور" هو أيضاً هور أو حورس. وهما قرينان لا يلتقيان، ولا يتفصّلان أيضاً. كلاهما بحاجة إلى الآخر، حاجة تناقض، لا حاجة تكامل.

وهكذا كانت الرواية تعتم على الزّمان وتبيده، لأنّ موضوعتها أصلاً هي الزّمان، وإن تنكّرت في البحث عنه تحت عنوان ماكرهو "البحث عن المكان الضائع". بدّدت الرواية المكان، وجعلت الرّيح تقتلع سقوف الواحة، وتشرّد سكّانها، لكي تقول إنّ حقيقة المكان تكمن في العبور المتواصل، والبحث الذي لا يكف عن مكانٍ ضائعٍ تكمن فيه حقيقة الزّمان البدئيّ.

تحالفاً مع الشَّيْطَان وميثاقاً تعاقدياً به. وقد تُغرِنَا الرِّوَايَةُ بِأَن نَتَصَوَّرَ أَنَّهَا مَحَاوِلَةٌ إِعَادَةُ كِتَابَةِ عَرَبِيَّةٍ أَوْ صَحْرَاوِيَّةٍ لـ"فاوست" غوته. وبالتأكيد هذا صحيح، ما دام كلا العملين يتعلَّق بحلف مع الشَّيْطَان. لكنَّ موضوعَ "الخلعة" لم تظهر في "فاوست"، بينما هي تشكِّلُ هنا قوامَ الرِّوَايَةِ.

والخلعة بمعناها الحرفي هي بدلة أو جبّة تغطّي البدن بكامله. وقد يحلونا لدى الوهلة الأولى أن نعاملها كرمزٍ يدلُّ على السُّلْطَة نفسها. غير أنَّ التَّعامل مع الخلعة كرمز يفقدها كثيراً من فاعليَّتها الاستعارية. فالخلعة ليست رمزاً على الإطلاق، بل هي استعارة، أو بعبارة أدق، هي "استعارة ملبسيّة". والاستعارة الملبسيّة دائماً هي مفهوم يتنكَّرُ بنقيضه، مفهوم مُزدوجُ الفاعليّة دائماً. فكما يمكن قياس الملابس على القوام، أو قياس القوام على الملابس، يمكن للملابس أن تكون خيراً أو شراً، حياةً أو موتاً، سلطةً أو فقدان السُّلْطَة.

من هنا علينا أن نفكِّرَ بشخصيّة أسطوريّة قديمة ارتدت رداءً، فالتصق بجسدها. وأشهر هذه الشَّخصيَّات بالطَّبع هو هرقليس في مسرحيّة "بنات تراخيس" لسوفوكليس، حيث أرادت ديانيرا أن تستردَّ قلب هرقليس، فبعثت له برداءً دهنته بالسَّحَر الذي خدعها به نيسوس قائلاً لها إنَّه يستعطف قلبَ العاشق. وحين ارتداه هرقليس وجد أنَّه الرِّدَاءُ المسموم الذي حاكته له ربّات الانتقام فخأ لهلاكه. فتساقط جلده ومات⁹. يمكننا أيضاً أن نفكِّرَ بالحلّة الدَّهبيّة التي بعثها قيصرُ إرضاءً لامرئ القيس الشاعر، حين لجأ إليه، لكنَّه ما إن ارتداها حتى مات وتساقطَ جلده، كما تساقطَ جلدُ هرقليس.

لكن هذا الرِّدَاءُ المسموم لا يشترك مع الخلعة في الرِّوَايَةِ بشيءٍ إلّا في كون الاثنين "استعارة ملبسيّة"، ذات مفعولين، تستطيع أن تتظاهر بأنَّها

بناءً الأعجوبة لإخفائه. وفي اليوم المقرَّر للاختفاء، ينسربُ رسولُ الأعراب، خلسةً عن عيون العبيد، إلى سردابِ صومعته تحت قبر رسول الرِّعِيم القَتيل. وحين يصل به إلى الناووس الأخير، يقول له: "في هذا الجوفِ، سوف تخلعُك الخلعةُ عن بدنها، لأنَّك أبيتَ أن تخلعها عن بدنك". (ص 180). وقبل أن تنسدل الستارة على أساناي، يكشف الداهية المنتكِر عن هويته: "لقد أزدت أن ألقنك درساً في السُّلْطَان، ولكنك خذلتني كما خذلتني قبلك الكثيرون، لأنكم ملّة لا تُدرِك ما يجب أن يُدرَك، ولا تقرُّ العلامة التي يجب أن تُقرُّ". (ص 183). عرفَ أساناي هويّة الرِّعِيم، فخاطبه: "أنت وانتهيط. أنت لن تكون إلّا لثيم الأجيال وانتهيط". فيصحح الداهية: "بل أنا حكيمُ الأجيال وانتهيط، الذي يفعلُ شراً دوماً لأنَّه يدري أنَّه سيتحوّلُ خيراً دوماً، ولكنَّه لا يفعلُ الخير أبداً، لئلا يتحوّلَ شراً". (ص 183).

حينئذٍ نعرف، نحن القراء، أن هذه الرِّوَايَةِ هي عقدٌ مع الشَّيْطَان، ولكنَّه هنا شيطان الأسطورة القديمة في بدايات التاريخ. عقدُ أساناي ميثاقاً مع الرِّعِيم وانتهيط، رمز الشَّرِّ الأوَّل، بامتلاك الخلعة مقابل الاحتفاظ بالناموس. وحين أخفق في تنفيذ الميثاق، أرسلَ له الرِّعِيم رسوله. فقتله أساناي، ووقف الرِّعِيم ضدَّ رسوله، عند محاكمته متنكِّراً بلباس الأعراب، لأنَّ رسوله كان يمثّل الخير. والرِّعِيم لا يفعل الخير، لا كراهيةً في فعل الخير، بل لأنَّه يُدرِكُ أنَّ الخير البدئيّ المثاليّ في سماء الأسطورة لا بدّ أن يتحوّلَ بالضرّورة إلى شرٍّ في أرض الفانين، بينما يتحوّل الشَّرُّ إلى خيرٍ. وكانت تعنيه النّتيجة أكثر مما تعنيه الغاية. ولهذا انتقم من أساناي باسترداد الخلعة عن طريق حيلة البناء.

على المستوى الواقعيّ، يمكن أن تكون الرِّوَايَةِ قصّةً كلِّ طاغيةٍ أرضيٍّ. فكلُّ طغيانٍ يمثّل في جوهره

تصويراً أسطورياً سردياً لقصة بتاح، وليس الزعيم الذي ينفيه في الرواية سوى زعيم الأسطورة المصرية "ست" نفسه.

4. رسول السموات السبع؛

حين استيقظ مزار من نومته¹²، وجد نفسه مقيداً، يقابله شخص ملثم، سيظل إلى نهاية الرواية بلا اسم، بل بلقب "البعبع". يقطع البعبع بخنجره أصابع يد مزار، ويأمره بالتخلي عن واحته التي يترعّمها، وزوجته وابنه، ويتجه نحو الغرب. يحاول مزار الاستنجاد بأصدقائه القدامى، لكنّه تأخذه غفوة أخرى، ولا يصحو إلا وهو أسير عند صديقه القديم ميدي، صاحب واحة إتران. وكانت الثّمة الموجهة إليه في إتران أنّه جاسوس للبعبع صاحب واحة تيرا، الذي استولى على ملكه وزوجته وابنه. وتعتري المفاجأة مزار حين يعلم أنّ دليل براءته في قطع الأصابع أصبح دليل اتهام، لأنّ البعبع قطع أصابع أهل الواحة جميعاً، بحيث صار بتر الأصابع علامة مميّزة لأهل الواحة.

قبل صدور الحكم على مزار، يدخل على صاحب إتران شخص مهيب يطلب شراء مزار. وفعلاً يقبل ميدي ببيعه مقابل مبلغ كبير جداً. لا يعرف مزار هويّة منقذه، فيظلّ يستغيث "رسول السموات السبع"، حتى يصارحه بسا في النهاية أنّه لم يحصل على هذا اللقب النبيل إلا بفضل مزار نفسه. كان بسا قد أغار مرّة على واحة مزار، وألقي القبض عليه، وحكم بالموت، غير أنّ مزار تدخل وخفف حكم الموت إلى النفي منقذاً بذلك بسا. غير أنّ مزار لا يتذكّر هذه الحكاية، لأنّ فقدان الأصابع الثلاث يعني فقدان الذاكرة والفحولة واللسان. (ص 105-107).

في علاقة مزار بسا تكامل متناقض، إذا صحّ التعبير، أي ازدواج ملتبس، يتضمّن إثباتاً ونفيّاً،

مجلبة للحياة، لكنّها في حقيقتها مجلبة للموت. وهكذا علينا أن نفكّر بشخصيّة أخرى، الأفضل أن تكون من الأسطورة المصرية القديمة. وفعلاً، ينفرد الإله المصري القديم "بتاح" بأنّه لابس الخلعة أو الجبة. "فتاح يصوره الفن المصري إنساناً ملتجياً بقلنسوة تلتصق بجلدة رأسه، ورداء مشدود بقوة على جسمه، لم تخرج منه سوى يديه" الممسكتين بصولجانه¹⁰. تُعطي الأسطورة المصرية لبتاح كثيراً من المواهب التي استحدثتها، لكنّ ما يعيننا منها أنّه أوّل حدّاد سماويّ، وأوّل صائغ. ولذلك فهو النّظير المطابق لهيفاستوس، الإله الحدّاد في الأسطورة اليونانيّة الذي جعله زيوس حارساً على بروميثيوس. وبهذا المعنى يجب أن نفهم تلميح الرواية إلى الاحتكام إلى الحديد، حين قال رسول الزعيم لأساناي: "بلى، الحديد. ألا يُقال إنّ سلاتكم أوّل من استخرج من بطن الأرض هذا المعدن الخبيث؟". (ص 29).

في رأي إبراهيم الكوني يشترك بتاح وهيفاستوس في بعض الخصائص: "فهفتست هو المعادل المصري العبري البدئي للإله بتاح، الذي نصّبته الرّوح الاستعاريّة في الرّؤية البدئيّة مبدعاً للعالم، وربّاً للأسحار، وأصحاب المعادن، وفلول الصّناع الذين ورثناهم في اسم الحدّادين. وهفتست حسب الرّوح البدئيّة الملتزمة بجسد الطّبيعة الأمّ ما هو إلا ساحر. وبتاح كمبدع للعالم، في عرف الإنسان البدئيّ، ما هو إلا ساحر. وما هما في حقيقتها إلا وريثان لسلفهما اللّذين لم يوجدوا إلا لنفهما: هفتست يرث بروميثيوس وينفيه، وبتاح يرث ست وينفيه أيضاً، انتصاراً لنا موسى الجدل"¹¹.

من الواضح إذاً أنّ الروايات التي ينقلها بلوتارخ في كتابه عن "إيزيس وأوزيريس" هي مصدر النّصّ الموازي لهذه الرواية. وقد كان صاحب الخلعة

تريدُ المرأةُ الهزيمةَ في رَجْلِها؟". تعترفُ له الأسيرةُ بأنَّها ضحَّتْ بزوجِها السابقين من أجل حبيبها الثالث، من أجل بسا. تعترفُ له بأنَّها هي التي أقنعتُ مزار بنفي بسا بدلاً من قتلِهِ، وهي التي أقنعتِ البعبع، الذي نعرفُ في نهاية الرواية أنه "أكلي" الذي كان سابقاً مملوكٌ بسا الحميم الذي خانَهُ وهربَ منه، بالاستيلاء على ملك مزار، ثمَّ تأمرتُ ثالثةً على آكلي لتسلمه بين يدي بسا. كانت الأسيرة في الحقيقة هي اليد الخفية التي تحركُ جميع أحداث الرواية، وتقرِّر مصائر شخصياتها في السرِّ. وللأسيرة ثالثاً لا تتنازلُ عنه: "لو اخترتُك بالأمس بدلاً لصاحب الدنيا، لكنَّ أنتَ المسعَى أمامي الآن. ولو اخترتُك للمكيدة بدلاً عن صاحب اللُّهُو آكلي، لكنَّ أنتَ الأسير الذي يتمرِّعُ الآن في دهاليز السِّجن في انتظار حكم صاحب الغلبة... لأتِّي أعلمُ بحدس الأنثى التي نصَّبَتْها هذه الصَّحراء على الدنيا لتكونَ لها في الأرض خليفةً أنَّ التَّخْلِيعَ عنك، لا نيلُك، هو السَّبيل الوحيد الذي سيُبقيك على قيد الحياة" (ص 196).

بعد أن جرت معاقبة البعبع آكلي برسم صدغيه بأعواد الجنون، تحوَّلَ إلى أبله تائه في أدغال الواحة. توجهَ بسا نحوه، واعترفَ له بمقدار الحبِّ الذي أضمره له. أخرجَ من جيبه صرَّةً جلديةً، وطلب منه أن يتناولاً معاً عشبة العقار المخبوء فيها. وحين أشرقتُ شمسُ الصِّباح التالي، أطلَّت على "جسدَيْنِ راقدين على رملٍ يجاورُ البحيرة، يتوسدان ذراعَيْهما متجاورين ومتواجهين كأنَّهما فرغا للتَّو من مناجاةٍ مجهولة، في مقلتيهما استقرَّتْ بسمَةٌ غامضة، وإيماءٌ آخرٌ مريبٌ كأنَّه فوزٌ بطوليٌّ بغنيمة نفيسة، أو حلمٌ حميمٌ سارا إليه طويلاً طويلاً، ولم يقدرُ لهما أن يُدركاهُ إلاً أخيراً". (ص 220).

لن نستطيع أبداً فهم أحداث الرواية في بدايتها، إذ لا يبدو أنَّ ثمة صلةً بين الوقائع المختلفة،

وتكاملاً وتناقضاً. أنقذ مزار بسا من الموت لينفيه، كراهيةً له، لا حباً به. وأنقذ بسا مزار من الموت على يدي ميدي، لكي يسوقهُ إلى مصيره. ينتبه بسا إلى غرابة هذه العلاقة مخاطباً بديله الحميم: "أنتَ كنتَ صاحب الشَّان الذي حكمَ ثمَّ استبدلَ القصاص، وأنا كنتُ المحكومَ عليه الذي بعثَهُ قِصاصُ الموتِ إلى الحياة". في العبارة نبوءة مضمرة باحتيال المصائر. وحين يعود بسا إلى عرَّافٍ لقراءة طالع مزار حول إمكان استرداده عرشه، تحتالُ النَّبوءة أيضاً: "قال لي إنَّ الغيوب حكمتُ لك باستعادة عرشك في تيرا، ولكنَّ في الوقت الذي لن تعود فيه بحاجةٍ إلى العرش". (ص 164).

فعلاً يفلح بسا بمحاصرة تيرا، ومعه مزار. يُعطي أتباعه ما شاءوا من المال لكي يتخصَّصوا من العبيد الأذلاء البُتر أعوان البعبع. يقول لهم لا تضربوهم بالسُّيوف ولا الرِّماح، حاربوهم بالسِّياط، احتقاراً لهم، فهم ليسوا سوى مسوخٍ وعبيد. وفي اللِّحظة التي يدخل فيها بسا الواحة منتصراً، وإلى جانبه مزار، يقعُ ما لم يكن بالحسبان. كان مزار في ذروة الفرح بانتصاره وعودته إلى بيته وابنه. لكنَّ سهماً صغيراً مسموماً يغورُ في رقبتِهِ. وبعد قليل يجلب الجنود غلاماً صغيراً هو ابن مزار الذي قتله. يسأله بسا: "هل تدري أنَّها الشَّقِيُّ ما معنى أن يقتلَ الابنُ أباه؟ بخلق الغلامُ بمقلتيهِ الضائعتين، ثمَّ أطلقَ موجةً لعابٍ قبل أن يجيب: في حضورِ الأبناء غيابُ الآباء". (ص 183).

يخبر أحد الجنود بسا بأنَّ البعبع وقع أسيراً، لكنَّ بسا يطلب الأسيرة زوجة البعبع وزوجة مزار قبله. وفي لحظة اللِّقاء بينهما، يستحضرُ بسا في ذاكرته كم أحبَّها وهامَ بها قبل الاثنين. تعترفُ له الأسيرة بأنَّها انتقمَت من أزواجها لأنَّهم انهزموا: "فالهزيمةُ هي ما لا تطيقُهُ المرأةُ في دنياها، فكيف

لكنه على المستوى الرمزي تقطيع أوصالٍ بشع، لأنه استئصال للذاكرة والفحولة واللسان. بتر الأصابع إذاً هو عملية مزدوجة تنطوي على حياةٍ وموتٍ، هو ثنائية يمكن أن تُفضي إلى استمرار في الحياة الفعلية وانقطاع في الحياة الرمزية. ولذلك فبتر الأصابع يشبه تقطيع الأوصال الذي تعرّض له أوزيريس على يد "ست" في الأسطورة المصرية وتحولاتها المختلفة.

وفي مقابل ذلك، تنتهي الرواية بفعل التحام بين جسدي الصديقين العدوين بسا وأكلي. في نهاية الرواية فقط نعرف أنّ البعبع لم يكن سوى حميم بسا، أكلي، الذي بادله محبته العظمى بالخيانة. ولأنّ دماء العبد تجري في عروق أكلي، فقد تحوّل إلى بعبع، إلى وحشٍ يستولي على أملاك الآخرين ويستعبدهم. وبسا مصمّم على استرداد حميم روحه كما فقده. يرفض أن يقتله فعلياً، برغم أنّه خانه من قبل، لأنّه يُريد استعادته رمزياً أولاً. يُريد له موتاً رمزياً يليق بالنبالة. أنزل به قصاص أعواد الجنون، فتحوّل إلى أبله. وفي الجنون حياةٌ وموتٌ معاً. فيه استمرارٌ وانقطاعٌ. تخلّى البعبع أكلي عن ماضيه المخيف، لكنّه تحوّل إلى حيوانٍ مشردٍ. وفي التحام بسا وأكلي، بعد تناول العشب المسمومة، مات الرجلان فعلياً، وعاشا رمزياً في حياةٍ جديدة، ليحققا حلماً مفقوداً سارا باتجاهه طويلاً طويلاً.

الشخصية الأساسية الأخرى التي حلم الجميع بامتلاكها هي شخصية "الأسيرة"، التي ظهر في نهاية الرواية فقط أنّها لم تكن أسيرةً بقدر ما كانت "أسرة". فقد ظهر أنّها كانت تتلاعب بشخصيات الأبطال الأخرى كالدمى. فهي التي أملت على مزار أن يُغيّر عقوبة بسا إلى نفي، لأنّها تعرف أنّها ستستردّه في النهاية، وهي التي أرادت لأكلي أن يتحوّل إلى بعبع، وأقنعتّه بأن يبتر أصابع مزار، وهي التي قرّرت أن تهب

ولا تظهر أية علاقة بين شخصياتها إلا مع انحلال الحبكة في النهاية. على امتداد أكثر من مائتي صفحة لا نكاد نرى علاقة بين البعبع ومزار أو بسا، أو بين بسا وزوجة مزار. ولكن في النهاية فقط تلتقي هذه الشخصيات، وتتضح العلاقات المتشابهة بينها، وهي علاقات تربطها جميعاً شخصية الأسيرة الحسنة، التي اقترنت بالثلاثة. نكتشف أيضاً أنّ البعبع لم يكن سوى قرين بسا القديم "أكلي" الذي غدر به وتمرد عليه. ولكن ألا يعني هذا أنّ النهاية في هذه الرواية تنطوي على ما يسميه أرسطو بمقولة "الانكشاف"، التي ينحل فيها بناء الحبكة؟ وبالتالي فإنّ بناء الرواية هو البناء التقليدي للأعمال التراجيدية الكبرى؟ لا شك أنّ بناء الرواية بناءً تقليدياً، يبدأ بالحبكة، وينتهي بلحظة الانكشاف وحلّ العقدة. لكنّ الرواية تنطوي على بُعدٍ آخر، بمعزل عن البناء، هو الذي يمكن أن نسميه بالبُعد الرمزي. وهو ما تعبر عنه الرواية نفسها، حين تجعل مزار يتساءل مع نفسه، وهو يفكر بكتاب "أنهي الضائع، قائلاً إنّ رجم النواميس للكتاب الأسطوريّ "بنعوت مثل "الضائع"، أو "المفقود" ليس سوى حيلة تكشف روح الأسلاف التي لم يستهوها شيء كما استهواها استخدام الاستعارة، والهوس بالأقنعة. فلا تتكلّم إلا رمزاً، ولا تبرهن إلا إيماءً، إلى حد خلقت فيه لغة أخرى مجاورة للغة الأمّ، جعلتها وقفاً على الكهنة وأهل الحكمة، وهجرت اللغة الأرضية للدّهماء وعامة الناس".

حين نفكّر بالرواية انطلاقاً من البعد الرمزي، نصل إلى نتائج مختلفة قليلاً. فالرواية تبدأ بتقطيع أصابع مزار الثلاث، وكلُّ إصبعٍ منها رمزٌ لجزءٍ من ذاته في الذاكرة والفحولة واللسان. لا يبدو بتر الأصابع قتلاً بالمعنى الحرفي، لأنّ مزار يظلّ حيّاً بعده،

سبعة تجسيدا للربة أثينا (يت)، كما يُنبئنا بلوتارخ في إيزيس وأوزيريس¹³.

خاتمة:

عوداً على بدءٍ، إذا كان إبراهيم الكوني في رواية "ملحمة الصحراء" قد خلق أسطورة للصحراء، محدّدة الزمان والمكان، وأخرج الرواية من الاحتكار الذي مارسته المدينة عليها، باعتبار المدينة هي المكان الذي تجري فيه ملحمة العصر الحديث، فإنّه يحاول شيئاً آخر في رواية البعد المفقود. فقد تلاشت الصحراء، في رواية البعد المفقود، كمكانٍ يقرّر مصائر الشخصيات، وتحوّلت إلى مجرد خلفية ثقافية، تخرجها من إطار الزمان والمكان. في رواية البعد المفقود، يخلق إبراهيم الكوني أسطوره الخاصّة، التي تمشي بمحاذاة أسطورة قديمة، تظلّ تلمح إليها، وتختلس إليها النظرة اختلاصاً، دون أن تتطابق معها. وإذا كان المكان في ملحمة الصحراء يُغري الزمان بالانبساط مثله، فإنّ الزمان في رواية البعد المفقود يُغري المكان بالالتفاف مثله. في ملحمة الصحراء ينبسط الزمان كالمكان، وفي رواية البعد المفقود يلتف المكان كالزمان.

قلّمها لبسا، لأنّها تعرف أنّ الحبّ يعني التّضحية، لا الامتلاك. في يد الأسيرة تكمن مفاتيح لعبة الرواية بأسرها. وهي ترضى بالألقاب السّلبية الكثيرة كالغانية والسّلفعة، لأنّها تعرف أنّ هذه ألقاب تخفي رسالتها الحقيقية كإلهة أمّ. قالت لبسا: "نداء الدّم هو نداء ناموس الأنثى القديم الذي لم يَر في الرجال إلّا قطعاً من الذّكور عليها أن تستأثّر بهم جميعاً، دون بقية النّساء، لتنجب من أصلابهم ذريّة وفيرة وفرة الشّعور في رأسها، لأنّ تلك وصية الصحراء الأمّ، التي شاءت حكمتها أن تُنصّب المرأة للإناث عنها في حمل رسالتها، لا الرّجل". (ص 191).

هكذا نعرف أنّ الأسيرة ليست سوى تانس في الأسطورة اللّيبية، أو إيزيس المصريّة، أو عشتار البابليّة، أو هيرا اليونانيّة، أو تانيت الفينيقيّة، وأنّ كلّ هذه الأسماء ليست سوى مظاهر لجوهر واحد، هو الطّبيعة الأمّ، أو الطّبيعة الأرض. وعندئذٍ لن نستطيع الحديث عن نصّ موازٍ آخر، لأنّ السرد كلّهُ هو النّصّ الموازي لحكاية الأرض الأمّ.

بقي شيءٌ آخر، لم نتناوله بالتّحليل، وهو عنوان الرواية، "رسول السّموات السّبع". ربّما كان يذهب بنا الخيال إلى أنّ المطلق يسكن خلف السّموات السّبع، وأنّ هذا الرّسول هو رسوله. غير أنّ للأسطورة مشيئةً أخرى. فقد لاحظنا سابقاً أنّ العدد ستّة يمثّل الشّرّ، أو "ست"، وأنّ الحسنات السّبع في رواية "البحث عن المكان الضائع" يمثّل أيام الخليقة السّبع، التي لا تكتمل إلّا بالبعد السابع، الذي أراد التّبرير وانهييط أن يمثّله في تلك الرواية. في "رسول السّموات السّبع"، تمثّل إلهة الطّبيعة والأرض الأمّ الرّقم سبعة، لأنّها ليست سوى تجسيدٍ للربة "يت"، كما يرى إبراهيم الكوني. فالربة يت هي التي ألهمت "ذلك اليقين الذي رأى في الرّقم

الإحالات والهوامش:

- 1 إبراهيم الكوني: جرعة من دم، طرابلس، 1983.
- 2 سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، بيروت، 2000.
- 3 Northrop Frye; The Great Code; The Bible and Literature, p. 79.
- وانظر الترجمة العربية للكتاب: نورثروب فراي: المدونة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب، ترجمة: سعيد الغانمي، الإمارات، 2009، ص 151.
- 4 إبراهيم الكوني: البحث عن المكان الضائع، بيروت، 2003.
- 5 Rosalie David, Religion and Magic in Ancient Egypt, p. 186. See also, Dmitri Meeks, Daily Life of the Egyptian Gods, p. 31.
- 6 إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت 3 / 168.
- 7 إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت، ص 168.
- 8 إبراهيم الكوني: الورم، بيروت، 2008.
- 9 انظر:
Sophocles; Women of Trachis.
وحول هذه الحكاية وحكاية امرئ القيس، انظر: سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، بيروت، 1994، ص 28.
- 10 Who is Who in the Egyptian Mythology, p. 12.
- 11 إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت 3 / 180.
- 12 إبراهيم الكوني: رسول السموات السبع، بيروت، 2009.
- 13 إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت، 3 / 68.