مجلة أبوليوس
المجلد 08 العدد 01 – جانفي 2021
الصفحات: 136- 158

الراوي الذاتيّ (كلّي العلم):
قراءة في رواية "اخناتون ونيفرتيتي الكنعانية" لصبحي فحماوي

The Self-Narrator (All-Knowing): A Study in the Novel "Akhenaten and the Canaanite Nefertiti" by Subhi Fahmy

أ.د. محمّد صابر عبيد*
كلية التربية الأساسيّة، جامعة الموصل/ العراق
mohammadsaber058@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/01/18 تاريخ القبول: 2021/01/26 تاريخ النشر: 2021/01/31

ملخص البحث:

يقترح البحث مصطلحاً جديداً للراوي هو "الراوي الذاتيّ كليّ العلم" يجمع بين الراوي الذاتيّ والراوي الموضوعيّ كليّ العلم، إذ تقدّم رواية "اخناتون ونفرتيتي" راوياً من هذا النوع يروي الأحداث الروائية من موقع الذاتيّ العارف بكلّ شيء، وهو يعتمد في معرفته على اطلاعه على كلّ ما يتعلّق بالأحداث وطيّاتها وبطاناتها وتفاصيلها وخفاياها، ويؤكّد معرفته في طبقات كثيرة يبدو فيها أحياناً وكأنّه شكل من أشكال المؤرّخ، لكنّ سيولة سرده وطراوته تخرجه من احتمالية المؤرّخ وتضعه في منطقة الراوي السرديّ الروائيّ، وثمّة اقتراب شديد لهذا النوع من الراوي الذاتيّ كليّ العلم من منطقة المؤلّف الحقيقيّ، إذ تنبري هذه الرواية لعرض وقائع تاريخيّة لا تخلو من مسحة أسطوريّة تقوم في توكيد أحداثها على التاريخ، والتاريخ أقرب إلى الخارج نصيّ منه إلى الداخل نصيّ الروائيّ.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الحيلة السرديّة، الراوي الذاتي، المؤلّف الحقيقيّ

Abstract:

The research suggests a new term for the narrator, which is "The omniscient self-narrator" that combines the self-narrator and the objective omniscient one. As the novel, "Akhenaton and Nefertiti" presents a narrator of this kind, who tells narrative events from a point of the self- narrator who knows everything. Moreover, he relies, in this fact, on his acquaintance with everything related to events, their folds, linings, details and subtleties. He confirms his knowledge in many folds, in which he sometimes appears in a historian form. However, the refinement and flexibility of his narration get him out from the historian zone possibility and set it into the narrative –storyteller novelist one. That is a close proximity to this kind of the omniscient self-narrator, from the zone of the genuine author. As this novel is set out to present historical facts that are not lacking a mythical trace, rather this novel accentuates its events based on a history that is closer to a text exterior than to an interior one or novelist.

Keywords: *the novel, narrative trick, self-narrator, genuine author.*

* المؤلف المراسل

تمهيد: إشكاليّة المصطلح الإجرائيّ

ينقسم الراوي في نظريات السرد المعروفة والمتداولة في مدوّنات السرديين الكبار على قسمين رئيسين هما: "الراوي الذاتيّ" و"الراوي كليّ العلم"، وثمّة من يضيف أنواعاً أخرى مثل "الراوي المشارِك" أو "الراوي الشاهد" الذي يقوم بدور المُخرِج الذي ينقل الأحداث كما يراها أو يسمعها، ويمكن أن نضيف هنا نوعاً آخر نقترحه هو "الراوي الذاتي كليّ العلم" الذي يجمع بين الرواية الذاتيّة بوصفه الشاهد، والرواية الموضوعيّة بوصفه العارف الكليّ بالأحداث ضمن مرحلة التخطيط الابتدائيّ للكتابة، حيث يكون قريب قرباً شديداً من المؤلّف الحقيقيّ، ويمكن أن يتماس معه ولا يكونه على نحوٍ قطعيّ مؤكّد.

في رواية "أخناتون ونفرتيتي الكنعانية"[1] للروائيّ صبحي فحماوي، يهيمن "الراوي الذاتي كليّ العلم" على مُقدّرات السرد منذ بداية الحكاية، ويسلّط أضواء كاشفة، وأخرى خفيّة، يرصد بها ما يرى ويشاهد ويسمع في معادلة سرديّة، تتحرّك على بساط الرواية، وذلك بنسق أفقيّ واحد تقريباً، يتحرّى فيه الراوي نقل الأحداث إلى مرويّين لهم، يجلسون داخل مسرح التلقّي في أعلى درجات الإصغاء.

وهذا الراوي هو أقرب إلى المؤلّف الحقيقيّ من أنواع الرواة الآخرين؛ لأنّه يفيد من المعلومات التاريخيّة التي زوّده بها، وعلى أساسها بدأ يروي الأحداث على وفق ما يرى ويشاهد ويسمع، انطلاقاً من عتبة هذه المعلومات، وهو يسهم في سردها كي تخضع لمنطق التخييل السرديّ من دون أن تتخلّى عن متخيّلها التاريخيّ، فثمّة تنازع واضح في سرد أحداث الرواية بين المرجع والمتخيّل.

يمكن وصف "الراوي الذاتيّ كليّ العلم" هنا على أنّه راصد يقف على منصّة المحكي لينقل مرئياته ومسموعاته التي توفّرها له كاميرا الرصد السرديّ، وهو لا يتدخّل فيما يرويه، إذ يعتقد أنّ المروي ينبغي أن يتوفّر على أعلى درجات الأمانة التاريخيّة داخل الفضاء العام للحدث، وبما أنّ قصة الحبّ الشهيرة تاريخياً بين أخناتون ونفرتيتي الكنعانية هي بؤرة الحدث السرديّ، فإن هذه الحكاية تتشظّى منها شبكة من الحكايات والمرويات والأحداث ذات المرجعيّة التاريخيّة، وتلعب بها تصوّرات الراوي التخييليّة على نحوٍ لا يؤثّر في المدوّنة التاريخيّة للأحداث العسكريّة على وجه الخصوص، بما يسمح للراوي التحكّم بقصّة الحب وفتحها على آفاق سرديّة تخدم الواقعة التاريخيّة، وتمنحها طاقة إنسانيّة أعلى وأعمق.

أولا: عتبة الاستهلال: الحيلة السرديّة

تعدّ عتبة الاستهلال من أهم عتبات التشكيل النصيّ وأخطرها فهي التي يستثمرها الروائيّ الحاذق لأجل أن يصرّح بمقولته أو أطروحته السرديّة المركزيّة في العمل؛ فهي عتبة مهارة وخبرة ينبغي ضبطها ومعرفة حدودها وقوّة تأثيرها فيما يأتي من المتن النصيّ، بمعنى أنّها "ضرب من ضروب الصنعة التي يقدّمها أمراء البيان ونقّاد الشعر وجهابذة الألفاظ بأن يبدأ المتكلّم بمعنى ما يريد تكميله وإن وقع في أثناء الكلام"[2] فالتركيز يكون على المعنى المُرادُ بثّه فيما يأتي من الكلام القادم داخل طبقات المتن النصيّ، إذ "إنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح، وتزداد براعة المطلع حسناً إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمّى براعة الاستهلال إذا أتى الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدلّ على مقصوده منه بالإشارة لا بالتصريح"[3]، بحيث يكون

مدخلاً مناسباً وحيوياً وضرورياً للدخول إلى جوهر الأطروحة التي يشتغل عليها الكتاب ويسعى إلى تكريسها في متنه.

تعبّر عتبة الاستهلال في الرواية على نحو خاصّ عن رؤية متكاملة، مشحونة بإيحاءات مكتنزة، تحكي المسار العام للرواية، وتعمل على إغراء المتلقّي وإغوائه في متابعة القراءة والاستمرار بها لما تنطوي عليه من فعاليّة إثارة تدفعه باتجاه البحث عن المزيد، وكلّما كانت هذه العتبة ملتهبة وكثيفة وخصبة، انعكس هذا على اهتمام المتلقين وشجّعهم على مواصلة القراءة في الطبقات الأخرى من الرواية، وعتبة الاستهلال في هذه الرواية "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية" هي عتبة ظاهرة وبارزة حتى على صعيد التشكيل الكتابيّ.

يضع الروائيّ لها عنواناً رئيساً نابعاً من جوهر الحدث السرديّ يتقدّم مشاهد المتن الروائيّ هو "منظار الزمن"، بحيث يتضمّن الاستهلال شرحا تفصيليّا تخييليّا لهذا العنوان الاستهلاليّ يقوم به الراوي على نحوٍ تفصيليّ، يبدأ من اللحظة التي أدرك فيها صوغ هذه الحيلة السرديّة للدخول إلى صُلب الحدث السرديّ، إذ تشتبك عتبة الاستهلال بعتبة الحيلة السرديّة في سياق استعارة منجزات العلم الحديث للوصول إلى اختراع باهر بهذا الاسم "منظار الزمن"، يتيح للراوي استرجاع الزمن في منطقة تاريخية منتخَبَة، تسمح له أن يرى حقبة تاريخيّة معيّنة، ويروي أحداث روايته منها:

"لا أعرف السبب الذي دعا إدارة "منظار الزمن" الصينية لإعطائي أنا وليس أحداً غيري فرصة الاطلاع على هذا المنظار الزمني، الذي يجعلك تستطيع مشاهدة أيّ زمن ماضٍ تريد استرجاعه، وذلك ببرمجة علمية لا يعرف تفاصيلها غير مخترعيه، بحيث تستطيع الآن مشاهدة أحداث ما، كانت قد تمت في التاريخ القديم، فانتقلت صورها بسرعة الضوء إلى الفضاء الخارجي، في أوقات، وإلى أماكن محددة، وبناء على طلبك، يحسبها المنظار رقمياً، ويعرضها لك."[4]

وهنا يزعم الراوي ـ لأجل تمرير الخدعة السرديّة ـ أنّ العالم الصينيّ اختاره بصفته روائياً معلوماتياً عربياً، كي يتصرّف بهذا الجهاز لكتابة رواية عن هذا الزمن القديم، ولعلّ صفة "روائيّ معلوماتيّ" تجعل من فضاء المرجعيّات التاريخيّة والعلميّة من أولويّات العمل على الرواية لديه، والعبارة تشير إلى الروائيّ وليس إلى الراوي، بمعنى أنّ المؤلّف الحقيقيّ "صبحي فحماوي" هو من يتميّز بهذه الصفة الروائيّة المعلوماتيّة، ويتطابق أو يندمج مع الراوي الذاتيّ، بحيث هذا يصبح الراوي الذاتيّ كليّ العلم، ويستند في كلّيته العلمية من طبيعته السرديّة المعلوماتيّة التي تنهض على مرجعيّة علميّة وتاريخيّة معلوماتيّة:

"قال لي العالِم الصيني المسؤول: إنني بصفتي روائياً معلوماتياً عربياً، أستطيع بهذا المنظار أن أشاهد ما أريد من أحداث الماضي، وكأنها تتم أمامي الآن، فأكتب رواية معلوماتية، تسرد ما أبحث عنه من أحداث الزمن السّحيق، ممّا كان يشغل فكري، فتدهش القراء متابعته.. قال إنني أستطيع استعادته الآن برمشة عين."[5]

وثمّة اعتراف هنا بأنّ هذه الرواية المكتوبة، بفعل ما رآه الروائيّ/الراوي من أحداث هي "رواية معلوماتية"، لها هدف محدّد هو "أن أشاهد ما أريد من أحداث الماضي"، بالمعنى الذي يؤكّد ويقرّر وجود نيّة مسبقة للحصول على معلومات تاريخيّة دقيقة عن مرحلة معيّنة من التاريخ القديم، تصلح بحسب رؤية الروائيّ المعلوماتيّ لأن تتحوّل إلى "رواية معلوماتيّة" تحكي قصة منتخَبَة من هذا التاريخ.

تبدأ خطوط الحيلة السرديّة داخل عتبة الاستهلال بالظهور في إيهام المتلقّي بصحّة هذه الرواية عن "منظار الزمن"، لكي يتحقّق الميثاق السرديّ بين المؤلّف والقارئ على نحوٍ يسهّل مرور المحكي من عتبة الاستهلال نحو طبقات المتن النصيّ، ويبدأ صوت الراوي بالبروز على حساب صوت المؤلّف الحقيقيّ حين يتشكّل هذا الصوت داخل بنية السرد وليس خارجها، ولاسيما بعد أن يطلب من المروي له أن يصدّقه فيما يشاهد ويرى ويسمع ويصوّر، إذ يمسك بكاميرا السرد بقوة ووضوح ليرصد وينقل:

"نعم.. صدقني، صرت أشاهد الحياة القديمة التي طلبت– صوتاً وصورة- في وادي النيل الأخضر، وفي بلاد كنعان الجميلة، وهي تمر أمامي، وكأنني أقف فيها الآن. أنت بهذا تشاهد مناظر مذهلة.. مشاعر ساحرة تنتابك، وأنت تعيش الأحداث بالألوان بكل جوارحك، وذلك بتقنيات اتصالات لم أفهم كيف تتم، ولم أتخيلها في سابع خيال."[6]

وهو يختار الزمن المطلوب ويحدّده بدقّة بناءً على أطروحة الرواية الأساسيّة التي انتخبها المؤلّف كي يروي حكايته السردية من بؤرتها: **"طلبتُ منه أن نعود إلى عصر الإمبراطور أمنحتب الثالث، وزوجته الملكة تي، وابنه أخناتون عاشق الجميلة نيفرتيتي، وذلك للتعرف على قصة حبهما، ولمشاهدة معركة مجدو الشهيرة، والتعرف على مسبباتها وبداياتها، ونهاياتها.."**[7]

وهذا التحديد الزمنيّ التاريخيّ يتيح للراوي اللعب السرديّ داخل هذا المضمار ومن وحيه واستناداً إلى معطياته، وهنا تنفصل العلاقة بين الراوي الذاتيّ والمؤلّف الحقيقيّ "الروائيّ"، ويستعير الراوي الذاتيّ من المؤلّف الحقيقيّ ما لديه من قدرة معلوماتيّة حول موضوع الحكاية كي يمرّرها إلى مجتمع القراءة بوساطة هذه الحيلة السرديّة، فموقع الراوي ثابت وراء المنظار بعد أن تيقّن من أنّ الزمن المطلوب استعادته قد أصبح تحت سلطته، واستعيدت الساحة السرديّة الحكائية التي طلبها كي يؤلّف حكايته الروائيّة على أساسها:

"البث المباشر من المنظار للحياة الحيّة الموسّعة أمامي، يُلوّع قلبي على تاريخنا الفرعوني الكنعاني الحضاري الجميل، وهو يُنَقِّلني بين المناطق المنْوي مراقبتها، حيث توجهه عقول آلية، لا يتدخل فيها بشر. هكذا أفهمني منظار الزمن، الذي لم أتوقع بأي حال من الأحوال أن أنتقل برمشة عين إلى ذلك العصر الكنعاني الفرعوني المجيد، وهو يمر أمامي الآن مر السحاب.. وذلك حسب التاريخ المدون هنا على الزاوية السفلى اليمنى لشاشة هذا المرقاب 1350 ق. م."[8]

تبدأ فعاليّة السرد من نقطة عين الراوي الراصدة، بوصفها شاشة عرش شاسعة، تنقل لمجتمع التلقّي والقراءة ما تراه على نحوٍ كليّ وشامل، أما المكان فهو العنصر السرديّ الأوّل والأبرز الذي استدعاه الراوي كي يؤثّثه بعناصر المحكي على النحو المطلوب:

"وبمزيد من التركيز.. وصلنا إلى مدينة طيبة العظيمة، حيث قصر الفرعون "أمنحتب الثالث" المكون من عدة طبقات هرمية، تطلّ من طوابقه شرفات تجعل الفرعون وجماعته يركبون على النيل، ويدوسون فوقه بأقدامهم وهم في عليّين، ليشاهدوا ما يحيط به من خضرة يانعة، وحدائق غناء.. شرفات تطلُّ بشكل متدرج على بحيرة يدفعُ نهر النيل بأمواجها السطحية، لتفيض باتجاهه.. وبلقطة أُخرى بعيدة، ومفاجئة، أجدني أشاهد تلة مرتفعة قليلاً عن البحر الكنعاني العظيم، يقول لي منظار الزمن: إنها مملكة مجدو.. أراها ناهضة ببيوتها الحجرية القديمة، وسط سهول واسعة من

الأعشاب الخضراء، والنباتات السطحية، والشجيرات، وغابات الأشجار التي لا أعرف أسماءها."[9]

تشتغل آلة الوصف هنا لتمنح المكان حساسيّة سرديّة قابلة لاستقبال جوهر الحكاية على النحو الذي يخطّط الراوي لسردها، وهذه الرؤية الوصفية التي تنتشر على مساحة واسعة من الراوية تأخذ من المرجعيّة الواقعيّة التاريخيّة للمكان قدراً معيّناً، وتستعين بفضاء التخييل السرديّ كي تستكمل القدر الآخر منه، وهذا المزج يعتمد على حساسيّة الراوي الذاتيّ كلّي العلم في انتقاء عناصر مكانيّة تاريخيّة منتخَبَة، وضخّها بما تيسّر من إضافات تخييليّة محدّدة، تسهّل مرور الحكاية نحو أرض الحدث الروائيّ:

"يا لها من بلاد خضراء..إنه عمق فلسطين الحبيبة، أرض الرباط إلى يوم الدين. أقول أرض الرباط، لأن جيوشا جرارة أشاهدها في ذلك الوقت، وربما كانت مستمرة بشكل أو بآخر، حتى هذا اليوم، تتقدم هنا وهناك، فتتجمع في سهول مدينة مجدو الوارد اسمها في كتب الكنعانيين، لتحمي أعاليها غير المرتفعة عن السهول الواسعة. والتي تعتبر أحد أهم المواقع العسكرية القريبة من البحر الكنعاني الكبير، إذ شهدت معارك فاصلة أثرت في مستقبل المنطقتين؛ الكنعانية والفرعونية معاً، وإن إحدى هذه المعارك المهمة، كانت قد حصلت على سهول هذه المدينة، وهي المعركة الشهيرة التي انتصر فيها تحتمس الثالث، فرعون مصر، بمواجهة ملك قادش، وممالك الكنعانيين السورية.. سأتجاهل تصويرها هنا، لأنّ دماءً غزيرة سُفكت فيها بين الأخوين."[10]

الراوي الذاتيّ كليّ العلم يهيمن على حركة السرد الآن هيمنة مطلقة، ويحرّك أدوات المحكي الروائيّ بناءً على متطلبات الرؤية السرديّة التي يشتغل عليها، ويتحكّم في مساراتها بآليّة شبه قاطعة، يمكن أن تؤثّر نسبياً على سيولة الحراك السرديّ في المشاهد، فهو يستحضر ما يريد من أمكنة وحوادث تاريخيّة تتعلّق بالمعارك داخل محيط المنطقتين "الكنعانية والفرعونية"، وينتقي من المشاهد ما يتلاءم مع هويّة السياق السرديّ وإشكاليته الموضوعاتيّة التي يشتغل عليها تحديداً في هذه المنطقة الزمنية، فهو غير معنيّ إلا بما يخدم الأطروحة السردية التي بنى عمله عليها ويتركّز معظمها حول "معركة مجدو" التاريخيّة، وهي تمثّل جوهر القضية التي يزمع الراوي الذاتيّ كليّ العلم سردها بهذه الحيلة السرديّة:

"وأما معركة مجدو التي يتم الاستعداد لها حالياً، فإنني أشاهد رافائيل، ملك مجدو يتزعم جيوش الحلفاء، من أمراء الممالك الكنعانية في بلاد الشام، الذين وصل عددهم حتى الآن إلى ثلاثة وعشرين جيشا، يتحركون بنشاطات مختلفة، قبل بدء المعركة.. بعضهم يسير معاً يتناقش بأحاديث، أو يروي مغامرات، والبعض ينتظم في كتائب تستعد للتحرر من ضغوطات الإمبراطورية الفرعونية، وذلك لإبعاد هيمنتها على هذه الممالك. وها هو قائدٌ مَجدِّي من المملكة يدربهم، ويشحذ هممهم للمعركة الفاصلة، التي ستكون بينهم وبين جيش مصر الذي يتوقع أن يصل بالسفن عبر النيل."[11]

تتسلّط كاميرا الراوي هنا على التفاصيل، وهي تستعين بالمرجعية التاريخيّة الخاصّة بصدد الفضاء التاريخيّ العام للحادثة التاريخيّة، وهي تفاصيل ضروريّة لتشييد الهيكل السرديّ العام الذي لا يمكن للفضاء الروائيّ أن يكتمل من دونها، وبعد أن تستقرّ

الصورة العامة التي يحتاجها الراوي للبدء بحركة السرد الروائيّ يلتفت نحو حيلته السرديّة، وقد أقامها على أساس بناء الشكل السرديّ، انطلاقاً من حضور الراوي وراء المنظار، ونقل ما يجري تحت سلطة الكاميرا، بآليّات فعليّة تختصر المرئيّات: "أشاهد/ أرى/أنظر/ أسمع" وغيرها:

"كل الذي عملته أنني اختليت برأسي بعيداً عن رؤوس البشر، واضعاً إياه على باب هذا المنظار الجبار، ورحت أتفرج مستمتعاً منذهلاً، محزوناً على هذه السنوات الفرعونية الكنعانية التي بصمها اخناتون ونفرتيتي ببصمات غيّرت وجه الدنيا آنذاك.. وها أنا أنطق بصوت عال، فيكتب الهاتف الخلوي الذي يقف على إصبعي كل ما أنطق به، ليجمعه فأنشره مفصلاً في هذه الرواية."[12]

هنا ينتهي عمل الحيلة السرديّة بانتهاء عتبة الاستهلال، لتبدأ فعاليّات رواية الأحداث بحيث يكون مجتمع التلقّي رهينة لعيني الراوي وهو ينقل بأمانة ما يتيح له المنظار أن يرى، أو ما يريد هو أن يرى، على وفق الرؤية السرديّة التي تتشكّل من عنصري الزمان والمكان السرديين.

ثانيا: بؤرة المكان وتشكّل الشخصيّة

تتكشّف العلاقة دائماً بين عنصرين مركزيين من عناصر السرد هما المكان والشخصيّة عن جدل متحرّك بينهما، وهذه الجدل هو الذي يمنح الحراك السرديّ العام في الرواية قيمته وجدواه داخل الفضاء العام للرواية، فإذا كان المكان يأخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية من حركة الأفعال وتشابك العلاقات وحساسيتها، فإنّه يتّخذ قيمته الكبرى في سياق علاقته بالشخصية المرتبطة به[13]، حيث يحصل تلاحم ضروريّ بين المكان والشخصية على نحو يتيح للفضاء السرديّ في الرواية أن يتشكّل التشكّل المطلوب.

وبما أنّ النظام السرديّ في رواية "أخناتون ونفرتيتي الكنعانية" هو نظام خيطيّ أفقيّ فلا بدّ أن نقاربه على هذا المستوى، في سياق الانتقال مع المشاهد المكوّنة للرواية من مشهد إلى مشهد آخر بالتعاقب، على وفق ما يقدّمه الراوي الذاتيّ كلّي العلم من مشاهدات ومرئيات وتصورات ينقلها لنا من عين الكاميرا السردية التي يستخدمها في المنظار، فهو يسلّط عدسة الكاميرا على ما يرى من أحداث مسترجعة من الماضي القديم وبفضل التقانات العلمية الحديثة يراها الراوي وكأنّها تحدث الآن، وليس للراوي من دور ـ مثلما قال في استهلال الرواية ـ سوى أن ينقل ما يشاهد ويرى ويسمع.

تظهر أوّل شخصية أساسيّة في الرواية وهي شخصيّة الضابط "حور محب" حين يصفه الراوي وصفاً خارجياً فيزيائياً عن بعد، ويصف عمله في الميدان كي يضيف قيمة جديدة إلى وصفه الخارجيّ بالصفات الجسديّة التي تتراءى له في المنظار، وتؤدي الصفات الشخصية الجسدية دوراً مركزياً في التشكيل السرديّ للشخصية: **"هذا الضابط الذي يتحرك جيئة وذهاباً، في أماكن عديدة اسمه حور محب، وهو شاب ممتلئ الجسم الرياضي المنتظم الأطراف، قصير البنية، كبير الرأس الملتصق بكتفيه، أشعث الشعر، نشيط الحركة، في نهاية العشرينات من العمر. أراه في الساحة المواجهة لقصر الفرعون، يراقب تدريبات جنوده المنتظمين في صفوف مستقيمة طويلة، وقد أكسبتهم هذه التدريبات انضباطاً في الحركة، ومهارات عسكرية. أراه يهتم بالجيش، ويحوّل أفرادَهُ الواقفين بملابسهم غير العسكرية من شباب أُجراء، وعمال**

وفلاحين ومدنيين إلى جنود نظاميين.. يأمر وينهى، ويصرخ هنا، ويخفض صوته هناك.."[14]

فحركة الشخصية وصفاتها الجسدية والعمرية التي يكاد يختصرها بـ"شاب ممتلئ الجسم الرياضي المنتظم الأطراف"، تناسب وضعه الآمر في الميدان "يأمر وينهى، ويصرخ هنا، ويخفض صوته هناك..."، إذ لا بدّ في هذه الحال من "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"[15] كي تبرز الصورة الحقيقية لعلاقة الشخصيّة بالمكان، لذا ينعطف الراوي مباشرة كي يصف المكان الذي تتحرّك عليه الشخصيّة ويحيط بها وبفضائها:

"وفي طريق ترابي عريض، متفرع من الساحة العامة، أراه في يوم آخر هو نفسه، يقوم بتوجيه حدادين مصريين ونوبيين، وبعضهم كنعانيون، يعملون في محلات حرفية واسعة، قد تكون تابعة للجيش، وهم منشغلون بصناعة النِبال الحديدية والأسهم الرفيعة، وآخرين ينفخون النار تحت السيوف ويحمرونها، وبعضهم يطرق حديدها المحمر بكور النار، وكأنهم في مصنع حديث متخصص لهذه المهمة.. وفي زاوية بعيدة في الساحة العامة، أجد عدداً منهم يتدربون بنبال حديدية، وقد تكون برونزية، إذ يقذفونها بالتتابع أمام ناظري تجاه عدو مصطنع على شكل دمية مثبت في نهاية المرمى، فيصيبونه في أعضاء مختلفة من جسمه، ثم يصيحون معاً، تحية تشجيع للبارع منهم."[16]

تحاول الصورة المكانية التي يستطلعها الراوي ويصف تفاصيلها بتركيزٍ عالٍ أن تؤسّس فضاءً خاصاً لحركيّة المكان، وأن تعطي شكلاً مُعيّناً لطبيعة الحياة هناك، فعدسة الكاميرا ترصد الجزئيات المطلوبة وتصوّرها استناداً إلى رؤية الراوي وهو يستعدّ لانتخاب مرئيّات محدّدة ستقوم عليها روايته في قادم السرد.

يبدو أنّ حركة المنظار تتبع هذه الرؤية المهيمنة الداخلية للراوي في تتبع الأحداث وتصوير الشخصيات التي تظهر بحسب تتابع الحكاية، على الرغم من أنّ العلاقة بين الراوي والمنظار لا تكشف عن طبيعة معيّنة بالنسبة لتحكّم الراوي بالمنظار أو إذعانه له ولحركاته، فالراوي يحاول استناداً لطبيعة الحيلة السرديّة إيهام مجتمع التلقّي بأنّ المنظار حرّ الحركة والراوي مجرّد راصد لا علاقة له بالتوجيه أو الأمر أو الفرض:

"وفي حركة سريعة من منظار الزمن ينقلني إلى منطقة أخرى لم أتوقعها، فأشاهد الإمبراطور الشهير أمنحتب الثالث منطلقاً بعربته في البر، متحفزاً، وهو يقوم ويجلس على مقعد ملكي جلدي وثير، مستورد من بلاد النهرين، الذي صاروا يقلدونه هنا في مصر، فيكون متاحاً لرؤساء الجيش والقادة، وأثرياء القوم، الراكبين على عربات تنطلق بهم في كل اتجاه يريدون."[17]

يكتسب هذا المشهد أهمية في تقديم شخصية الإمبراطور الشهير "أمنحتب الثالث" إلى مسرح الأحداث على نحو وصفيّ باذخ، فيتحوّل المكان في حركة سريعة للمنظار إلى ما هو خارج توقّع الراوي "منظار الزمن ينقلني إلى منطقة أخرى لم أتوقعها"، وتتكرّس الشخصية "أمنحتب الثالث" في هذا المكان على وفق حساسيّة بالغة الثراء والملوكية، "يجلس على مقعد ملكي جلدي وثير، مستورد من بلاد النهرين"، على نحو يصلح للتقليد لفرط عظمته فيقلدونه في مصر "رؤساء الجيش والقادة، وأثرياء القوم" لتمكين المكان من أن يكون لائقاً بفضاء الشخصيّة، على نحو تتوافق فيه رؤية الشخصية مع

رؤية المكان سردياً، بما يجعل من الشخصية عنصراً فاعلاً في المكان ومؤثّراً في تفاصيله وحيثياته.

تظهر شخصية جديدة ذات طبيعة إشكاليّة هي شخصيّة "عبدي حيبا" بوصفه أداة تعبّر عن السيطرة والهيمنة عند المصريين، ويعيّن الراوي المكان الذي تتواجد فيه هذه الشخصية، ويطلب من المنظار نقله إليها:

"كنت قد سمعت بـ عبدي حيبا، خادم محميات الفرعون الملكية في جنوب فلسطين الكنعانية، الذي يُسوِّق المصريون اسمه وسمعته المشبوهة على نطاق واسع، ليظهروا أنهم يسيطرون على المنطقة بكاملها، ولهذا طلبت من الجهاز أن يوجهني إلى مكان تواجده، فنقلني إلى منطقة في شمال شرق مدينة الخليل، حيث أشاهد الآن مرتفعات كثيفة الأشجار، ومنخفضات سحيقة، مفروشة بالصخور والشجيرات والأعشاب.."[18]

وهنا يحدّد الراوي المنطقة بدقّة في "شمال شرق مدينة الخليل، حيث أشاهد الآن مرتفعات كثيفة الأشجار، ومنخفضات سحيقة، مفروشة بالصخور والشجيرات والأعشاب..."، بكلّ ما يحيل عليه هذا التحديد من رؤية سرديّة يتعمّد الراوي إحضارها، لكنّ الراوي ينتقل نحو أوسع أفق جماليّ للمكان بعد ذلك كي يتحوّل خطابه إلى فضاء شعريّ محمّل بالصفات المكانيّة والوصف المكانيّ الباذخ على هذا النحو:

"تخطف بصري فيها محمية متميزة الزراعة، تُطل من مرتفعات الخليل على واد منخفض اسمه وادي العرّوب.. أجد مياهه تنساب بِكراً رقراقة، قادمة من ينابيع تنبلج من بين جبال الخليل، وتستمر تتثنّى في جريانها، وكأنها تعرض أنوثة طبيعية مغرية، لتصبّ في بحيرة صغيرة، اسمها (بحيرة الشاطئ) كان قد صممها ونفّذها بشكلها الفني هذا أجيرون في محمية الفرعون أمنحتب الثالث، لتكون شبه شاطئ بحري متقزم جداً، يتوسط المحمية الجبلية، حيث لا شواطئ بحرية هناك.. الله ما أجملها.. مياه صافية زلال، تصب في بحيرة زرقاء، تزينها تلال من الخُضرة المزخرفة بأزهار برّية مزركشة، تُطرز حواف كروم العنب.. ما هذه المناظر الساحرة!"[19]

المشهد المكانيّ يخضع لرؤية سرديّة تنطوي على قصديّة عالية في استنهاض الجانب الوجدانيّ الاستعادي، لأجل أن يكون هذا المكان بالذات شكلاً معيناً من أشكال الجنّة، وما يؤكّد هذا الاستنتاج جملة الراوي في بداية وصف المشهد "تخطف بصري" وكأنّ الصورة التي وصفها للمكان هي صورة من صور التجلّي الوجدانيّ العميق الحالم، فشبكة الأوصاف والنعوت والتشبيهات التي أحاط بها هذا المشهد المكانيّ "محمية متميّزة الزراعة"، في ظلّ حضور الشخصيّة المميّزة "الفرعون أمنحتب الثالث"، تعكس رغبة الراوي الذاتيّ كليّ العلم بالتركيز في هذه المكان صحبة هذه الشخصيّة لأغراض سرديّة تتعلّق بالمقولة التي يرغب في توكيدها، وتكشف عن هويّة المكان التاريخيّة بمعيّة هوية الشخصية أيضاً.

وهي صياغة وصفيّة للمكان يتداخل فيها المرجع الواقعيّ بالتخييل السرديّ، ويتواصل في هذا السياق كي يصف أصنافا أخرى فريدة من الأشجار لا يمكن أن تجتمع إلا في مكان استثنائيّ خاصّ، شحن إحساس الراوي بطاقة هائلة على التمعّن والفحص والتمتّع بالمشاهدة والرؤية والنظر إلى تفاصيل الطبيعة في قلب المكان:

"يتجول المنظار بي فوق أدغال هذه الجبال، شبه الخالية من الناس، ولكنها مغطاة بأجمات من أشجار الصنوبر، والأرز الكنعاني، وسنديان

البلوط، والخروب، والبطم، والزعرور، وليست آخرها أشجار السدر الفلسطيني."[20]

يتحرّك وصف المكان بدلالة بقع كلاميّة سرديّة كأنّ ريشة رسّام تضع بصماتها عليه "أدغال هذه الجبال/ شبه الخالية من الناس/ مغطاة: بأجمات من أشجار الصنوبر/ الأرز الكنعاني/ سنديان البلوط، والخروب/ البطم/ الزعرور/ أشجار السدر الفلسطيني."، وكأنّ آلة الوصف بوساطة أنواع الأشجار الضخمة القوّية الصامدة تضع خريطة لوطن عربيّ مصغّر قام من تاريخيّة المكان وصلابة أشجاره في مقاومة الزمن، ومن ثمّ ينطلق الراوي لنقل ما آلت إليه شخصيّة "عبدي حيبا" في المكان حين تحوّل إلى حارس للمكان وليس سيّداً للمكان:

"أقتربُ من محمية كروم يغطي عنبُها الجبال والوديان، فأشاهد عبدي حيبا يجلس في قصره على شرفة علِّية، تطل على المحمية، متجاهلاً النظر إلى نصب للإله المصري آمون، الذي يقف بعيداً لا يأبه به أحد، ويبدو أن رجال الإمبراطور الأسبق؛ أمنحتب الثاني قد أقاموه في صدر محميته الخليلية، ليكون إشارة لوجودهم، ومن ثم أخنعوا عبدي حيبا الذي كان رجالُ الفرعون قد استقطبوه، ثم دربوه ليكون والياً على المحمية، بكل ما فيها من مبانٍ وممتلكات. وقد يكون مسخراً ليكون مسؤولاً عن بعض محميات الفرعون في الممالك المحيطة."[21]

ينطوي هذا المشهد على تفاعل المكان مع الشخصيّة تفاعلاً كاشفاً عن نوع من المؤامرة الضمنيّة الإشاريّة المجازيّة، إذ تظهر شخصية "عبدي حيبا" وقد خنعت وخضعت لرجال الفرعون فصار أداة بأيديهم تصفها هذه الجمل السردية المتلاحقة "متجاهلاً النظر إلى نصب للإله المصريّ آمون/ أخنعوا عبدي حيبا الذي كان رجالُ الفرعون قد استقطبوه/ ثم دربوه ليكون والياً على المحمية/وقد يكون مسخراً ليكون مسؤولاً عن بعض محميات الفرعون في الممالك المحيطة"، وهو ما يمكن سحبه إلى حاضر المكان والشخصيّات كي تكون شخصية "عبدي حيبا" قناعاً لشخصيات شبيهة تلعب هذا الدور في راهن الواقع. فما هذا السرد الذي ينتقي مشاهد أمكنة وشخصيات معيّنة سوى وسيلة لكشف وهن الحاضر العربيّ وخنوعه وتسخيره، حين يتجاهل مقولات التاريخ ويقفز من فوقها ويرضى بالذلّ والهوان، ليكون السرد وسيلة من وسائل التعبير عن الاحتجاج والرفض ووصل الماضي بالحاضر والذاكرة بالعين الرائية الباحثة عن مصير، ولعلّ المشهد اللاحق يكشف طبقة أخرى من طبقات هذا الاستدراج والاستقطاب للشخصيات وإخضاعها للهيمنة، فالجانب الإيروسيّ هو من أكثر الجوانب التي تجعل الشخصية خاضعة ومتدنّية لخدمة أسيادها:

"وفجأةً أشاهد واحدة من جميلات عشتروت تلبس ثوباً شفافاً قصيراً مشقوقاً من الجانبين، يكشف عن مساحات مرتفعة من فخذيها، بجسد زهري مُسمَرّ، أراها تتقدم منحنية قليلاً، فتقدم له كأساً زجاجياً شفافا من الخمر، بينما تتكور نعومة نهديها الفتيين من الأمام، وتنبلج استدارة إليتها من الخلف، فتثيرني أنا البعيد القريب من المشهد، بينما أجد عبدي حيبا لا يلتفت إليها، ولا تحرك فيه أية مشاعر.. ربما لكثرة المعروض من هذه المغريات الأنثوية، إذ أشاهد صبايا جميلات يتحركن في أركان القصر وما حوله، جيئة وذهاباً، بانشغالات مختلفة، بينما هو مشغول مع وصيفته الكاتبة الجميلة، بإملاء رسالة ليرسلها إلى سيده الفرعون."[22]

إنّ الوصف الباذخ لجميلات عشتروت وهنّ يحطن بشخصية "عبدي حيبا" المستلبة يؤدي دوراً كثيفاً في تكريس الرؤية السرديّة للرواية، إذ تحتشد طبقات هذا المشهد لتستقرّ في الرسالة التي يمليها على كاتبته الجميلة كي يرسلها "إلى سيده الفرعون"، فالعلاقة بين المكان والشخصيات في هذا المشهد تتحدّد في مستويات عديدة هي: شخصية عبدي حيا/ شخصيّة سيده الفرعون/ شخصيات الصبايا الجميلات في أكثر من سياق وأكثر من مظهر/ الرسالة التي يتمّ تدوينها بأنامل الكاتبة الجميلة"، تعمل كلّها على رصد الحالة وتصويرها بدقّة ووضوح لإمكانيّة أن يتخلّى مجتمع القراءة في هذه اللحظة السرديّة عن فضاء المحكي، والانتباه نحو محضنهم الواقعيّ بعيداً عن حرارة السرد وإغراءاته وإغواءاته والنظر إلى ما يحيط بأفراده من حالات مشابهة، تحقق التوازي السردي بين المسرود الحكائيّ في الرواية والموجود الواقعيّ في الحقيقة.

ثالثا: سرديّة التفاصيل الحكائيّة

يُعنى الراوي الذاتيّ كليّ العلم على نحو شديد بالتفاصيل لأنّه يعرف الأجواء تماماً ويطّلع عليها بدقّة كبيرة، إذ يقترب من أجواء الحدث الروائيّ متجاوزاً حاسة البصر في نقل ما يرى إلى حاسة السمع لرواية ما يسمع أيضاً، إذ تشغل التفاصيل حيزاً كبير الأهميّة في فتح السرد الروائيّ على مساحات جماليّة جديدة، فلا يوجد شيء غير مقصود في الرواية لأنّ "كل شيء موظفاً، وحتى ما يبدو هامشياً، يؤدي وظيفته في إطار هامشيته"[23]، على النحو الذي تعيد فيه الأشياء "تشكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية وتؤسس جماليات جديدة"[24]، في السبيل إلى شحن الفضاء السرديّ العام في الرواية بكلّ ما من شأنه تطوير عمل عناصرها في مشاهد الرواية، ومن هنا ينقل الراوي ما يسمع من أحاديث مشغولة بأدقّ التفاصيل:

"سمعتهم يقولون أنهم سيأتون بخامات أحجار القصدير، وخامات أخرى مختلفة، سيأمر الملك نيبال الكرمليّ بجلبها بكميات تجارية من بلاد ما بعد بحر الظلمات، بالسفن الجبيلية التي تعمل على الخط ، بين بحر كنعان وبلاد ما بعد بحر الظُلُمات، ويتفقون على أن يجلب أحدهم قوافل جمال محملة بالنحاس من مناجم سيناء إلى مصنع بئر السبع، وذلك لتحقيق هذه الصناعات المتطورة."[25]

فهو لا يكتفي برصد الحال الكائنة في مشهد التفاصيل بل بما سيكون في هذا الإطار، إذ تمضي الجمل السردية في هذا السياق "سيأتون بخامات أحجار القصدير، وخامات أخرى مختلفة، سيأمر الملك نيبال الكرمليّ بجلبها بكميات تجارية من بلاد ما بعد بحر الظلمات"، أملاً في تشييد الفضاء السرديّ الحيويّ الذي سيعمل بأعلى كفاءته في مقابل السرد، بحيث تبرز محطات مكانيّة وشخصيّة واعتباريّة تسهم في بلورة هذا الفضاء واستكمال شروطه البنائيّة "الملك نيبال الكرمليّ/ بحر الظلمات/ السفن الجبيلية/ بحر كنعان/ بلاد ما بعد بحر الظلمات/ مناجم سيناء/ مصنع بئر السبع/ الصناعات المتطوّرة"، وهي تحتشد جميعاً في هذه المساحة السرديّة الضيّقة لتحوّل الذخيرة المعلوماتيّة إلى كيانات سرديّة تتحرّك على خريطة الرواية، وتسهم في رفدها بالكثير من الممكنات السردية الخصبة.

السياق التفاصيليّ الذي يجتهد الراوي في إشاعته، وهو ينقل المشاهد التي يراها في المنظار، يسعى إلى إعادة الجوّ الذي كان سائداً هناك، بكلّ ما ينطوي عليه من مفارقات، ومن حريّة جنسيّة، تعبّر عن حساسيّة خاصّة تكتنف الفضاء الاجتماعيّ

والثقافيّ السائد آنذاك، وتضع مرتكزات أساسيّة تبني عليها الرؤية السرديّة، بوصفها المقصد الأساس من هذا العمل، فالراوي هنا ناقل حَرفيّ لما يرى ويشاهد؛ وهو فقط يعيد إنتاج الصورة بآليّاته التعبيريّة الخاصّة:

"أجدهم يسهرون في بهو المشروبات.. تخدمهم بها وصيفات الفرعون، مولى عبدي حيبا، بكل طاعة ونشاط وفرح، وبالمقابل تجدهم يدفعون لهن ولعبدي حيبا مزيداً من الشواقل، بينما هم يلعبون ويضحكون، فيسكرون، وترتفع أصواتهم، فيتقاتلون على تفاصيل لعبة سخيفة يلعبونها اسمها (لعبة السيجة، أو المنقلة)، إلى أن يسأمون، فيستقطبون محظياتهم من أجل المتعة، فيمارسون الحب مع بعض العشتاريات اللواتي يجلبون بعضهن معهم، فتجد أحدهم - بكل وقاحة- يدعو شريكه في المصنع، ليكمل مهمته الجنسية، وذلك بمبادلة رفيقته مع رفيقة الشريك، أو مع أخريات متواجدات في ملاك عبدي حيبا.."[26]

لنرى مظاهر التركيز على سبل المتعة التي تؤلّف طبيعة الكيان الإنسانيّ بهذه السيولة السردية المنفتحة على الحركة والفعل، ولعلّ ما أربك هذا المشهد بعض الشيء هو تدخّل الراوي في مسار نقل الحدث بطريقة غير سليمة "فتجد أحدهم - بكل وقاحة- يدعو شريكه في المصنع، ليكمل مهمته الجنسية، وذلك بمبادلة رفيقته مع رفيقة الشريك"، وهي خصوصيّة ثقافية كاشفة لنوع العلاقات الاجتماعيّة السائدة في هذا المكان. فالجملة الاعتراضية التي أدلى بها الراوي هنا "ـ بكل وقاحة ـ" ليست مناسبة تماماً، هنا لأنّها تفرض أخلاقيّات لاحقة على أخلاقيّات ذلك العصر، حيث كان هذا الأمر طبيعياً حتى من الناحية الأخلاقية، فقد أخضعت مشهد التفاصيل لضغط أخلاقيّ قادم من خارج الفضاء، أربك مسيرته وسيولته السرديّة، على الرغم من أنّ التفاصيل المطلوب نقلها إلى ساحة التلقّي قد أخذت مكانها في السرد، وتشكّلت على النحو الذي يخدم الرواية، ويجيب على أسئلتها السرديّة الكامنة في التفاصيل.

تتدخّل قضية الحب والعشق والجنس والمرأة في هذه التفاصيل السرديّة بوصفها واحدة من أكبر قضايا الوجود الإنسانيّ على مرّ العصور، وهي لا تكتفي بالجانب الإيروسي الصرف في تشكيل الرؤية بل تمتدّ نحو الجوانب الأخرى التاريخيّة والسوسيوثقافيّة، كي تمنح الفضاء الروائيّ قيمة تعبيريّة وتشكيليّة أعمق وأوسع وأكثر خصباً وثراءً:

"أجدهن يتابعن الدوس المتواصل عليها بأقدامهن الحافية، فيُفعِّصنها، لتسيل دماؤها حمراء قانية، بينما تعبئ صبيّة أخرى عصيرها النازف من ثقب سفلي للجرن المحفور في الصخرة المرتفعة عن الأرض، ليسمح بصب العصير الناتج، والذي ينزل مصفّى في جرار فخارية مصقولة، فتُطَيِّنّ خامسة فوهة كل منها بطين خاص لهذه الغاية، ثم تُحَمِّلُها على رأس من يكون عليها الدَور.. ينقلنها ويُخزِّنّها داخل كهوف قريبة، رطبة معتدلة الحرارة."[27]،

ويتفاعل هذا المشهد أكثر مع المشهد اللاحق وهو ينقل حالة عشقيّة غراميّة بآليّة وصفيّة تتحرّى بلوغ أعلى مراتب الحبّ وأرقاها:

"ومن بعيد، يلفتني مشهد حُبّ لشاب متدفق الحيوية، يقف ملتصقاً بشابة بضّة غضّة، شبه عارية، فهمت لاحقاً أنها عشتروتية البغاء المقدس، أراهما منزويين عن حركة القطاف، وهما متوحدان في وقفة غرامية بالأحضان في باب مغارة غير بعيدة، يتبادلان القبلات الحارة المتواصلة.. تابعت التصاق جسديهما بعضهما ببعض، إلى أن اختفيا

داخل المغارة، وغابا عن الأنظار."[28]، ومن ثمّ تنحرف كاميرا الراوي نحو جهة أخرى من المشهد لا تبعد كثيراً عن إيروسيّة المشهد السابق، لكنّها تحاول أن تُخلِص لحساسيّة الطبيعة في فضائها العفويّ الذاهب باتجاه تجسيد أعلى درجات الحيوية والنشاط والانتماء الحرّ للطبيعة:

"وفي الجهة البعيدة، أشاهد قطيعاً كبيراً من الخراف يرعى خارج حدود المحمية، يحرسه راعٍ يتراكض هنا وهناك مهدداً الخراف بعصاه، ليبعدها عن كروم العنب."[29]

وكي يكتمل المشهد العام في تفاصيله السرديّة القائمة على الرصد والوصف والتدقيق في طبقات المشهد وحيثياته، بما يمهّد الفضاء العام للحراك السرديّ في الرواية للانتقال نحو مشهد آخر أكثر تفصيلا في الوصف والتشبيه والتكوين السرديّ:

"ينقلني المنظار إلى سنة لاحقة في المكان نفسه، فأشاهد الإمبراطور المصري أمنحتب الثالث بجلاله وقدره يزور هذه المحمية بين حُرّاسه وخدمه الرسميين، وكل في عربة خيول يتراكضون.. يتقدم عبدي حيبا من بيته، الملحق بالقصر الصغير، المنشأ عند بحيرة الشاطئ، واقفاً هو وخدمه وحراسه، في انتظار تشريف الملك.. أراهم - من دون وصيفات- ينحنون أمام سيدهم الفرعون، وهم يتذللون له، بصفتهم خدمهُ، وحُرّاس محميته.

يدهشني مشهد آخر داخل قصر المحمية المعزول عن سائر خلق الله، والذي لا يقارن بقصره في طيبة، إذ أجد الملك يتحدث مع إحدى حورياته العاريات تماماً، ووصيفاتها العاريات مثلها، من بنات عشتروت، (ربة العشق والبغاء المقدس)، داخل قاعاته الكبرى.. لا أعرف ماذا يقول لهن.. فقط أجدهم يتضاحكون ويتلاعبون..

وفي أحد أجنحة القصر الواسعة البهو وغرف النوم وملحقاتها، أرى الفتيات الحسان اللواتي، يأتين ويذهبن للقيام بأعمالهن المعتادة، بمنتهى البساطة، بدون تكلف، وهن عاريات، لا يستر أجسادهن أي لباس..يا إلهي..! ما هذا الفضاء الغامر بالجمال والمحبة..!"[30]

يصلح هذا المشهد الثريّ وصفياً، والمكتظّ بالتفاصيل وتفاصيل التفاصيل أن يكون قصة قصيرة متكاملة في هذا المقام السرديّ، ولا شكّ في أنّ المرجعية السردية القصصيّة للمبدع صبحي فحماوي تجعل من سرده الروائيّ متفاعلاً على نحو منتج بسرده القصصيّ، كما أنّ حساسيّته الدرامية في كتابة المسرحيّة لا تبتعد كثيراً عن رفد سرده الروائيّ بما هو مناسب وضروري ومفيد من الطاقة الدراميّة، وربّما تكون هذه الروافد الكتابية الثلاثة "القصصية/ الروائية/ الدرامية" هي ما منح طاقة السرد عنده هذه الشمولية والنداوة والخصب، بحيث يكتب سرداً من نوع "السهل الممتنع" كما يصف النقدُ القديمُ السرودَ المركّبةَ من هذا النوع، إذ تجد أنّ الراوي يسرد للمتلقي محكيات يشعر معها بألفة كبيرة وكأنّه يعرفها جيداً، وهي خاصيّة تعبيرية وتشكيلية يتفرّد بها في هذا المقام السرديّ الخاص بشحن المروي بأكبر قدرة تفصيلية، تجعله قريباً من إحساس المتلقي إلى أعلى درجة ممكنة.

لا تقف حساسية التفاصيل السردية في الرواية عند الأمكنة وحركية الشخصيات على بساط السرد، بل تشمل الألبسة التي هي جزء من التفاصيل الخارجية التي تعطي للشخصية مظهراً سردياً معيّناً وخاصّاً:

"لم أشاهده على هذا الشكل في معظم بلاد كنعان التي مررت بها، إذ كنت أجده يلبس ثوبا قصيرا، مزخرفا بتعرجات مائلة أو أفقية" وأحيانا يلبس

قميصا مخططاً بحزات عمودية، وإلى يساره كلب صغير، وجرابه يتدلى من كتفه، منتهياً بحقيبة، يقولون إنها حقيبة الخير والمطر، الذي يمنحه لشعبه الكنعاني."[31]

ثم تفاصيل أخرى تتعلّق الصفات الشخصيّة الداخلية التي تتوازى من الصفات الخارجية لتعطي للشخصية نوعاً من التكامل النعتي الموصوف أمام بصر التلقّي:

"وفي مشهد آخر أجده يجلس على مقعد وثير، قبالة الإمبراطور الفرعوني، يشكو له استحالة استمرار عيش الكنعانيين في هذه الظروف العصيبة، وسوء تصرف ولاة حامياته في الممالك الكنعانية، إضافة إلى الضرائب الثقيلة، والخراج الباهظ القيمة، الذي يدفعه الكنعانيون على شكل إتاوات لمصر.."[32]

وترى الصفات من الجهات كلّها إمعاناً من الراوي في بناء الشخصية بناءً متكاملاً عن طريق التدقيق في التفاصيل، وإيلائها الأهمية القصوى في التركيب وبناء الفضاء السردي الخاصّ بالشخصية لتكون في أعلى درجات تأهيلها، وتصبح بذلك قادرة على أداء الدور السرديّ الموكل إليها بلا عوائق ولا مشاكل بين منطقة السرد ومنطقة التلقي، فنجد في هذا المشهد أنّ الراوي يوجّه عدسة كاميرته العابرة لعدسة المنظار لترى أدقّ التفاصيل:

"يقف الأمير أمنحوتب منتظراً على حافة شرفة الطابق الأعلى من القصر..

أراه بطوله الفارع، وشعره المتناثر على كتفيه، يُحدق في المدى البعيد الذي بدأ يتشقق نوره معلنا قدوم يوم جديد.. أقترب بمنظاري منه، فأسمعه يتساءل عن سر هذا النور العظيم الذي يصحو فيتأبط التلال والفيافي والقفار، ويعم نعيمه على الزرع والضرع والطير والماء والهواء.. أشاهده وأسمعه عن قرب"[33]

وهنا لا يكتفي الراوي برصد التفاصيل الشخصية والمكانية عن طريق الرصد العينيّ الرؤيويّ المباشر فحسب، بل يُشرِك حاسة السمع إذ تأتي جملة الراوي "أشاهده وأسمعه عن قرب" تأكيداً لنيّته المسبقة في الاطلاع على كلّ ما يحيط بالشخصية من صفات وحركات، وبكلّ ما تنطوي عليه من ممكنات خارجية يمكن رصدها بالرؤية العينية، وممكنات داخلية باطنية لا يمكن رصدها بهذه الرؤية فحسب، بل إنّ الراوي بحاجة إلى تشغيل الحواس الأخرى لتلقّي الصفات الكامنة في الصوت وما تختزنه من أسرار محجوبة عن العين.

ومن ثمّ ينتقل الراوي بوساطة آلة الزمن إلى الأمام ليرصد مشهداً آخر يغوص في تفاصيله وجزئياته حتّى يبلغ جوهره المكنون ويوحي بما يحتويه من إمكانات، وهذه الطريقة في الدخول الحرّ داخل جوهر التفاصيل يكشف عن طبيعة الحساسيّة السرديّة القادمة من وحي حضور الفنون الأخرى في عملية السرد:

"أنظر زمنياً بعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ، فأشاهد القائد الكنعاني رفائيل ملك مجدو، يقف أمام قادة جيوش الممالك الكنعانية، القادمين كل من مملكته، والمصطفين في فيالق منتظمة على شكل أجنحة أمامه.. وثلة منهم في مقدمة الجند، يحملون تابوت العهد الكنعاني، المصنوع من خشب السنديان، والمطلي بالذهب من طرفيه الخارجي والداخلي، وهو صندوق مغطى، طوله ذراعان ونصف، وعرضه ذراع ونصف، وارتفاعه ذراع ونصف، جاءوا به محمولاً على مساند من خشب السنط المطلي بالذهب، والمعشقة زواياه بوصلات ذهبية تقوي التابوت، وذلك إيماناً منهم

أن الإله إل يرافقهم حيث يمضون، وينصرهم على من يعادون. وليكون شعارهم: (تقديس الموت بهذا التابوت، وهم يدافعون عن الوطن)."[34]

فما بين الفعلين العائدين للراوي الذاتيّ كلّي العلم "أنظر- أشاهد" تأتي القوّة الوصفية الذاهبة باتجاه أدقّ التفاصيل السرديّة، لتشمل المكان الكليّ والأمكنة الجزئية، وتشمل التفاصيل الدقيقة للأشياء الموجودة ضمن المكان، وصفاتها وكينوناتها ومكوّناتها، وما تنطوي عليه هذه التفاصيل من دلالات وقيم وإيحاءات وتجلّيات. وهنا يكمن منطق التخييل المرافق والمزاوج لمنطق المرجعيات التاريخية للوصول إلى حالة سردية لائقة بالمشهد الروائيّ، فعلى الرغم من أنّ الفضاء المعلوماتيّ الذي اعتمده الراوي في رصد التفاصيل وتفاصيل التفاصيل لأجل توكيد الرؤية وتحقيقها، غير أنّ آلة التخييل السردية ظلّت حاضرة في إدارة الوصف وتشغيل حساسيّته إلى درجة توازن بين الجانبين قدر ما تستطيع، بحيث تجلّت التفاصيل في حاضنة وصفيّة وسرديّة عُنيت بالظاهرة الروائية في كلّ مفصل حيويّ من مفاصلها، وبما يستجيب لحرارة المشهد وقوّته ومضمون حراكه المتحوّل من الكليّات إلى الجزئيات، ومن الحجم التشكيليّ للكُتل الكلاميّة السرديّة إلى التفاصيل وتفاصيل التفاصيل.

رابعا: تطوّر الحدث السرديّ وفعاليّة التركيز

يتطوّر الحدث السرديّ في الرواية بناءً على مقتضيات الموضوع والمقولة والأطروحة التي تبناها الراوي واجتهد في تصويرها، وحثّ نفسه على ولوج بواطنها، وتتمثّل في العمل على استنهاض طاقة التاريخ القديم واستيلاد رؤية سرديّة جديدة من باطنه، إذ "لا بدّ أن يوجد مكان للمستقبليات الماضية حتى في أنطولوجيا الزمن، بحيث يتشكّل زماننا الوجوديّ من تصورات زمنية يؤسسها التاريخ والقصص معاً"[35]، بما يجعل هذا التضامن بين التاريخ والسرد وسيلة مُثلى لبناء رؤية تسهم في تشكّل الزمن الوجوديّ داخل البنى السرديّة وخارجها. وفي هذه الرواية تبدو العلاقة بين الراوي الذاتيّ كليّ العلم وثيقة وذات ديمومة كبيرة من بداية الحدث حتّى نهايته، ويخضع بين البداية والنهاية لسلسلة تطورات سردية تخصّ الحدث والرؤية والتاريخ.

يقف الراوي وراء المنظار ويحاول توجيهه على النحو الذي يخدم الفكرة الجوهريّة التي نهضت عليها الرواية منذ البداية، فهو من يختار الأزمنة والأمكنة التي يبحث عنها في خضّم هذه المشاهدة التاريخية الاستعادية للقديم البعيد:

"وبناء على طلبي، ينقلني المنظار إلى عصر لاحق، حيث يدخلني إلى مستودع للملك اخناتون الذي يسمى أرشيف العمارنة، أو رسائل العمارنة.. أسير في سراديبه المذهلة، ثم أتوقف عند ألواح بردية.. أطّلع على وثائق رسمية إمبراطورية كان الملك يخزن فيها كل ما لديه من مخطوطات.. أشاهد فيها كلمات ليست كالكلمات.. أقرأ مجموعة كبيرة من الرُقم الطينية المكتوبة بخط هيروغليفي.. وغيرها بحروف مسمارية، وأخرى بلغة كنعانية، يترجمها المنظار.. يقول إنها وجدت في أرشيف مقر قصر حكم الملك أمنحتب الثالث، وقد نقلها ابنه اخناتون إلى مدينة أخت آتون البعيدة عن طيبة، ليحتفظ بعراقة آبائه وأجداده من الأسرة الفرعونية الثامنة عشرة. ومما أقرأه الآن على إحدى الصحف الطينية المشوية:

"رسالة شوارداتا حاكم قليتو."

أرجو أن يحاط سيدي الملك علماً بأني ضُربت بقوة من قوات العرب الراحلة،

التي هاجمت الأراضي التي أعطاني إياها مولاي الملك."[36]

يحظى التطوّر السرديّ الجديد هنا بالعثور على مخطوطات توضّح ما غَمضَ من فصول الحكاية في السرد، وتمثّل هذه المخطوطات والعمل على حلّ شفراتها اللغويّة سيكون عاملاً من عوامل تخصيب الرؤية السرديّة في الرواية وتثميرها، وهي تقوم على أطروحة تحاول استعادة الماضي لفهم واقع الحاضر بما ينطوي عليه من تعقيدات وإشكالات وقضايا غامضة، إذ لا يمكن حلّ شفرات هذا الغموض إلا باستعادة الزمن وتحليل خطابه والوقوف على مقتضياته بحكمة ورؤية صحيحة خالية من العُقَد، فثّمة ما يكمن في تفاصيل الأحداث المروية، وثمة ما لا يمكن إدراكه إلا بالعودة إلى مآثر الزمن المودَعَة في المخطوطات.

يمكن وصف هذا المفصل السرديّ بأنّه مفصل يمثّل فعالية التطوّر السرديّ داخل شبكة المفاهيم التي تستند إليها مقولة الراوية، وتنتقل حركة التطوّر السرديّ في الرواية نحو مفصل آخر يعدّ أحد مفاصل التطوّر السرديّ فيها ويتعلّق بصورة المثال والنموذج العشتروتيّ، حيث يتحوّل البغاء إلى عمل مقدّس بحسب مشاهدات الراوي على هذا النحو:

"أشاهد بين هؤلاء النساء من تسوّق نفسها على هدي عشتروت؛ ربة الحب والبغاء المقدس، حسب المسمى الكنعاني، إذ أشاهد واحدة منهن تلبس ملابس شفافة، تبدي تحتها عن خيوط ساترة مثيرة، وإذا جلست، ووضعت ساقاً فوق ساق، فإنها تبدو وكأنها شبه عارية.. ألاحظ أنها تتقدم الآن فتجلس مع قائد الكتيبة، الجالس تحت شجرة بعيدة، على صخرة أُعدت للجلوس، وعليها جواعد من فراء جلود أغنام مدبوغة.

أقترب منهما، فأسمعها وهي تقول له إنها تؤمن بأن الحب ليس قصيدة شعر، أو كلاماً ناعماً من رجل معذب لامرأة ناعمة، بل هو بمنتهى الصراحة؛ ممارسة الحب، وذلك بعد توافق وانسجام. فإذا كنت تسمي هذه الممارسة خيانة، فإن الخيانة ليست بالممارسة، بل هي في العقل.. فإذا فكّر العقل بالجنس وممارسته، وأقبل عليه "ذهنياً"، أو تأثر عاطفياً بإغرائه، فسواء فعل أو لم يفعل، فإنما هو زانٍ.. ذلك لأنه يشتهي هذا الجنس، ويتمناه، حتى ولو لم يلمسه بيده.. ولا داعي لتلويع قلب الإنسان، سواء كان رجلاً أو امرأة، فلا يجوز له أن يحرم روحه التي ترفرف داخل جسده، تواقة إلى الحب، من حقه الطبيعي في ممارسة هذا الحب، ما دام الاثنان مجهزين بهذه الأعضاء التي خلقها الإله، وسمح بها الإله بعل، رب البغاء والجنس المقدس.. وذلك لتُنشط فاعليها، وتُمتع جسدي كل منهما. تقول هذا له، ثم يقومان عن الجاعد، وقد استسلم الضابط لها، ويدخلان مخدعاً مجهزاً خلف أشجار السنديان، يمارسان فيه البغاء المقدس.

لم أكن أتوقع أن ذلك العصر كان يسمح بمثل هذا البغاء، ولكنهم يضفون عليه صفة القداسة؛ لأنه يلبي احتياجات فسيولوجية لدى الإنسان، ولهذا تجد أن بعض النساء اللواتي لم تواتهن فرصة الزواج، يعبدن عشتروت ربة الحب والبغاء المقدس. ذلك لأن هذه الإلهة، تصرح بعبارات واضحة حول ممارسة الحب، وتحمي مريداتها، بصفتها تسمح بالبغاء، وتعتبره مقدساً."[37]

يكشف هذا المشهد السرديّ الوافي عن بقعة سرديّة أرجوانيّة لها علاقة وثيقة بتطور الرؤية السرديّة في الرواية، ومن ثمّ في بقعة أرجوانيّة

سرديّة أخرى يكشف الراوي في مشهد آخر يحكي ما وصلت إليه الأمور في منصّة القيادة:

"وبينما القائد العام حور محب يتحرك على سطح السفينة متفقداً ضباطه وجنوده، أجد القائد الأعلى أمنحتب واقفاً على حافة السفينة، يناجي نفسه بعيداً عن أي جندي آخر.أسمعه يصلي لأتون، إله الشمس، ويتلو أشعاره، بينما السفن الحربية تغادر طيبة، منطلقة في نهر النيل.."[38]

يتحوّل الراوي الذاتيّ كليّ العلم إلى واصف منقطع تقريباً عن جوهر الأحداث، يبدو ذلك من طبيعة المزاج الذي أصبح عليه الراوي وحوّله إلى راصد تقليديّ يستعين بالمعلوماتيّة المجرّدة، ويضعها على بساط التلقّي وكأنّه يقرّر حقيقة ما كان يرغب في مشاهدتها، غير أنّ طبيعة التطوّر الحدثيّ تقود إليها خلافاً لرغبته في رواية ما يرى ويسمع، وبما أنّه يرى في نفسه راوياً صادقاً استناداً إلى ما يحمل من طاقات معلوماتيّة يعكسها على مشاهد الرواية، فهو لا ينقل إلا ما يراه فعلاً:

"أصل إلى شواطئ بحر كنعان الكبير، فأشاهد سفن مقاتلي الجيش الفرعوني تصل فرادى، ما بين رمال عسقلان - التي يسمونها عسقلونا- وشواطئ جبل الكرمل.. .

تنزل مجموعاتهم من سفنهم حسب أوامر قادتها، فترتاح قليلاً، وتحرك أرجلها على كل شاطئ، ويتم تسيير أفرادها في مسيرات عسكرية رياضية، حاملين سيوفهم أو أدوات قتالهم، قبل أن تتجه إلى السهول القريبة من مدينة مجدو، التي لا يقل عدد سكانها عن ثلاثين ألف نسمة، يتجمع حولها عدد مماثل من جيوش المقاومين الكنعانيين.

تبدو المدينة محاطة بسور حجري يحميها من الوحوش الكاسرة، ومن اللصوص، وقُطّاع الطرق، والأعداء عامة، ارتفاعه أربعة أمتار، وعرضه ثلاثة أمتار، تُتَوِّجُهُ أبراج دفاعية، لدرجة نستطيع أن نعتبرها "حظيرة محصنة"، وقد يكون ذلك التحصين القوي، نظراً لكثرة الحروب التي دارت حول مجدو عبر التاريخ، فجعلت المدينة محور حروب المنطقة."[39]

وما تلبث حكمة التاريخ أن تظهر من جديد في إشكاليّة العلاقة مع الأديان، بين دين قديم يوشك على المغيب ودين جديد يبشّر بالمستقبل، تقابلها إشكاليّة الدفاع عن القديم والإيمان بالجديد، وهي إشكاليّة وجودية وغيبيّة استمرّت مع الأشياء منذ فجر البشريّة ويبدو من استعراض دروس التاريخ أنّها مستمّرة حتى اليوم، وهذه أطروحة أخرى ذات طبيعة ثقافيّة من أطروحات هذه الرواية وهي تسعى إلى محاكاة الواقع بالماضي:

"وهنا أسمع أحد المشاة يقول لرفيقه: "لو آمنا بهذا الدين الجديد، فقد تسقط عنا مدفوعات الضرائب والعمل بالسخرة، كما يقول الملك، ويعلنه للملأ جماعة آي." فيقول رفيقه:

"كلهم يبدأون هكذا بسطاء متحررين، ثم يقسون علينا لاحقاً، فكل رجال ديانة جدد يأتون أقسى ممن سبقهم.. ثم إن هذا ديننا الأموني الذي وجدنا عليه آباءنا، لا نستطيع تغييره.. تماماً كما تُخلق ذكراً أو أنثى، فلا تستطيع تغيير جنسك."[40]

يسلّط الراوي عدسة كاميرته من جديد على نيفرتيتي وهي تبحث عن الخلود في منحوتة لها تشبه منحوتة اخناتون، وتكشف عن الصراع الداخليّ النفسيّ في التمسّك بالحياة والخلود فيها بوساطة النحت والبقاء بشبيه الجسد على الأرض:

"أسير في مدينة اخت أتون فأرى الملكة نيفرتيتي تمرُّ نشيطة فرحة في ردهات قصرها الجديد الواسعة التي يتم تبليطها بالجرانيت.. تُكلم هذا البليط باهتمام، وتُعاتب ذاك الدهان بلطف..

ورغم انشغالاتها الكثيرة في مرافقة الملك من جهة، ومن جهة أخرى، الإشراف على إتمام البناء، والحوار مع المهندسين العاملين في هندسة معمار الطرق والشوارع والأبنية، والتماثيل، وأخرى فنية لتزيين الجدران بلوحات الشمس الرائعة الألوان..

أراها تقف الآن مع الفنان تحتمس، المشغول بنحت تمثال كبير الحجم للملك اخناتون على أحد جدران المدينة الأتونية، أخت أتون التي قُصت حديثاً؛ فتسأله قائلة:

"نحتك جميل لدرجة متميزة.. ألا تريد أن تنحت لي تمثالاً يخلدني في التاريخ؟" فيقول لها: "سأنحت لك تمثالاً نصفياً، يخلده التاريخ.. "

"ولماذا لا يكون بِطولي كاملاً؟"

"أخاف أن يسرقوه، أو يكسروه لاحقاً.. ولكن ما سأصنعه، سيستطيع التخفي عن أنظار السارقين، ويعجز عن كسره أي من الحاقدين المارقين."[41]

لقد عالج الراوي هذه القضية بأسلوبية تعبيرية سيميائيّة، تعدّ تطوراً داخلياً في بنية الشخصية أولاً وبنية السرد ثانياً، على نحو يعبّر عن وعي الراوي في إيجاد معادلة سرديّة بين جوهر الحادثة السرديّة ومحيطها الخارجيّ، إذ تطرح قضية عناية نيفرتيتي بالتفاصيل التي تُعنى بتشييد المكان وهندسته وتزيينه هذه الحساسيّة في الارتفاع بالمكان إلى أعلى درجة من الإبهار، لاعتقادها أنّ هذا الأمر يمثّل وسيلة من وسائل البقاء والمكوث في الحياة. فحين تشعر نيفرتيتي بالتهديد الخارجيّ بأيّ شكل من أشكاله يتحوّل البحث عن الخلود في ممكنات أخرى تحقق نوعاً من المعادل الوجوديّ، الذي يظهر بعد قليل في حوار نيفرتيتي المركّز مع النحّات حول التفاصيل الدقيقة، حيث يكشف كلّ منهما عن وجهة نظره ورؤيته في حجم التمثال وقوّة صموده في الحياة.

إنّ ثنائيّة الموت والخلود واحدة من أكثر ثنائيّات الحياة إشغالاً للإنسان منذ بداية البشريّة على الأرض، وهي من الأطروحات التي تمخّض عنها التطوّر السرديّ في هذه الرواية، وبما أنّ فكرة تخليد العظماء لا يأتي إلا عن طريق النحت حيث تصاغ نسخة شبيهة بالقائد أو الملك أو الأمير ذكراً كان أم أنثى، فإنّ اخناتون ونيفرتيتي سعيا إلى تخليد نفسيهما عن هذا الطريق، فكان الحوار يكشف عن رغبة نيفرتيتي في نحت تمثال كامل لجسدها أملاً في بقاء كليّ وخلود مطلق في الحياة، غير أنّ رأي النحات يتّجه نحو تمثال نصفيّ؛ لأنّه مؤمن بأنّ فكرة الخلود عن طريق النحت ستتعرّض للسرقة فيما بعد، فالمادة التي يتمّ بها نحت تماثيلهم ستكون ثمينة تغري السرّاق حين تتاح الفرصة لهم بسرقتها وبيعها للحصول على ثمن كبير منها، لذا فإنّ التمثال النصفيّ أكثر قدرة على الاختفاء والتهريب والحفظ من التمثال بجسد كامل الذي يصعب نقله من مكان إلى آخر بسهولة.

هو ما يسجّله الراوي في فقرة أخرى حين يجد بعد سرقة تمثال نيفرتيتي أنّه قد تعرّض للتشويه في أثناء سرقته، وهو الآن في أحضان متاحف الغرب الذي لم يترك شيئاً مفيداً إلا ونهبه لتكون الحضارة في تركاتها النحتيّة بين أيديهم:

"أرى جانبيّ وجه ملكة الجمال متماثلين تمامًا، وهو في حالة مصقولة، والعين اليسرى تشبه العين اليمنى، في صحتها وجمال محياها، وليست كما تظهر حالياً في المتحف المصري في برلين، بعين مضروبة من جراء عوامل الزمن، والانقلاب الديني المعروف، وربما النقل مسروقاً من طيبة-الأقصر إلى برلين حالياً بعدما مرّ بعدة محطات، منها الظاهرة ومنها المخفية.. كانت سرقة خبيثة منظمة.. تآمر عليها التاريخ."[42]

تحكي الجملة الأخيرة من هذا المشهد "كانت سرقة خبيثة منظمة.. تآمر عليها التاريخ." حكاية الزمن الذي تجرّأ الراوي على الدخول في مغامرته، ليس لعرض الحوادث التاريخية من الزمن القديم وهو يعرض حضارة هذه المنطقة بقيمتها الكبيرة فحسب، بل بما تعرّضت له فيما بعد للتشويه والتمزيق والمحو على يد السرّاق واللصوص، فوصف السرقة بأنّها "سرقة خبيثة منظّمة" إنّما تحدّد نوعيّة هذه السرقة التي لم تكن سرقة مجرّدة لأجل المال، بل سرقة ذات مقاصد وأهداف أبعد من الثمن الماديّ المجرّد فهي "خبيثة" على هذا النحو، ثمّ يأتي الوصف الثاني "منظّمة" ليكشف عن هويتها الأيديولوجيّة الاستعماريّة التي تستهدف التاريخ من وراء سرقة هذه المنحوتات وتشويهها، نوع من سرقة التاريخ واللعب بمقدراته على النحو الذي يخدم آليّة الخبث المنظّم المتآمر على التاريخ، وهذه من الأهداف الكبرى التي شرع الراوي الذاتيّ كليّ العلم بتحقيقها وتقديمها لمجتمع القراءة والتلقّي الراهن؛ لأجل صوغ معادل سرديّ موضوعيّ لا يقف عند حدود التطوّر الحكائيّ البسيط للتجربة السرديّة، بل المضي باتجاه تحويل الحكاية من مستوى العرض الدراميّ على مسرح الأحداث إلى تجربة فكريّة وموضوعيّة في الحاضر، والسعي إلى تحقيق أكبر قدر من التنوير السرديّ في استلهام الماضي البعيد جداً وتحليل خطاب الحاضر على إيقاعه، ومن ثمّ استشراف المستقبل في ضوئه.

خامسا: فضاء الاختتام السرديّ ومشهد الإقفال

تعدّ عتبة الاختتام في بعض الروايات التي تشتغل على نظام السرد الخيطيّ عتبة مهمّة بوصفها تسدل الستار على الأحداث بطريقة معروفة، إذ إنّ استعارة التاريخ ومحاولة سردنته تفرض خاتمة روائية محدّدة لا بدّ من التوجّه إليها في ظلّ مضمار عام يقود الحيوات السرديّة نحوها، فيبدأ مشهد الختام من مدينة "طيبة" بعد أن أعيدت الحياة إليها بما تحتويه من عمران وزخارف ومعابد متنوّعة تحكي قصة الحضارة:

"ينتقل المنظار بي خمس سنوات لاحقة، فأشاهد أن المدينة قد قامت.. النظافة مطلقة في كل الشوارع، والطرقات المبلطة بصخور جرانيتية ذوات سماكة مكعبة، لكي يهترئ الزمان ولا تهترئ.. وأشجار الشوارع والحدائق المزروعة صارت باسقة الطول الأخضر، ونباتات الزينة الملونة تسكن منضبطة داخل حدائق البيوت، وتُخَضِّر المدينة كلها، والقصر الجديد للملك إخناتون ونيفرتيتي صار مكتملاً ومسكوناً بالملك والملكة وابنتهما "ميريت أتون"، التي كانت قد ولدت في طيبة، قبل الانتقال إلى أخت أتون. أرى الحركة تعمر الشوارع، ولو بشكل أقل بكثير مما هي عليه مدينة طيبة، تلك العريقة الأصالة، والتراكمية المعابد والفنون."[43]

هكذا يطول الوصف التفصيليّ كثيراً من الأمكنة ذات التأثير البالغ في الزمن والتاريخ، حيث يطلب الراوي الذاتيّ كليّ العلم من المنظار التوجّه نحو مقطع فنيّ يكشف عن الخزين الجماليّ الكائن في أعماق إنسان هذه البقعة الحضارية من بقع الزمن والتاريخ، إذ يستمتع الراوي بما يشاهد حين يضع نفسه داخل هذه الأجواء وفي خضمّها:

"طلبتُ من المنظار أن ينقلني إلى حفل فني من هذه الفنون، فإذا بي في مشهد مذهل في وسط المدينة، وأنا أقف غير بعيد عن فرقة غنائية بديعة تعزف.. يا للروعة.."[44]

يحصل هذا تعبيراً عن اقتراح نوع من التداخل بين الراوي المحايد الذي يصف وينقل ما يشاهد ويرى ويسمع، والراوي الذي يحاول على نحو ما أن يكون شريكاً ولو مكانياً في الحدث، لأنّ المشهد الغنائيّ هو مشهد استثنائيّ لا يمكن أن يتحقّق في مناسبة أخرى، بما يجعل الاقتراب منه فرصة تاريخيّة تجعل من الراوي شاهداً على حكاية مثيرة:

"تصور أن نيفرتيتي هي التي تغني في هذه الليلة أحد أناشيد إخناتون بحضوره في المقعد الأول بين المتفرجين، نعم هي التي تغني بصوت ساحر.. وخلفها جماعة من المنشدات والمنشدين، يقفون في صفين خلف بعضهما.. يرددون كلماتها"[45]

إذ تكون المغنيّة هي "نيفرتيتي" والنشيد من تأليف الشاعر "أخناتون" لصناعة جوّ من المتعة والسحر داخل فضاء فنيّ فريد، ومن ثمّ ينتقل الراوي بمعية المنظار إلى أجواء أخرى يطلّ منها على مستوى آخر من مستويات الفعل السرديّ، يتحرّك المشهد فيه ضمن دائرة مناقضة لهذه الدائرة الاحتفاليّة:

"ومن مكتب وزارته الدينية، شاهدت وزير المعابد آي خال الملك، يوجه مدير عُماله الجدد، المدربين ثقافيا، وعملياً، والمؤمنين بالإله آتون، ليهدموا تماثيل آمون بشكل غير معلن. ولهذا صرت خلال تجولي في جهة أخرى في إحدى حواري وأرصفة طيبة، أجدني أشاهد تصدعات وانهيارات جدارية لتماثيل وفنون ومعالم آمون، تتم بفعل فاعل مجهول.. قيل إنها تتم من قبل جماعة وزير المعابد آي، بناء على توجيهات الملك أخناتون لخاله.."[46]

وهنا تنطلق تحذيرات المنظار من قرب انتهاء جولة الراوي في أرض التاريخ القديم وأجوائه وشخصياته وأحداثه، ممّا يحرّض الراوي على استجماع ما لديه من طاقة لبلوغ ما يحتاج من رؤيات ومشاهدات وأخبار قبل نفاد الوقت وانتهاء الرحلة، وهو ما يدعو إلى اختزال الأشياء وتكثيفها وإلغاء غير المهم منها والإبقاء على الأهم:

"يقول لي منظار الزمن الصيني إن الوقت المتاح لي قارب على الانتهاء، وأن عليّ أن أسرع في مشاهدة ما أريد، لأكمل سردي هذا، فلا أُضيع وقتاً، إذ أصل إلى العاصمة الأتونية أخت أتون، حيث مكتب الملك اخناتون.. تلفتني عليه بضعة أوراق بردي، مكتوب عليها أشياء متباينة.. أقترب من ورقة.. أقرأها، فإذا بها من مراسلاته مع ملك أوغاريت الكنعاني.. يبدو أنها كانت قد وصلته كتهنئة ومباركة من الملك الأوغاريتي الأكبر، بالانتقال إلى العاصمة الجديدة أخت اتون. أقرأ ورقة أخرى من مراسلاته مع ملك الحيثيين، ضمن رسائل التهنئة الملكية.. وتقول إحدى هذه المخطوطات إن ملك الحيثيين يستغرب عدم إجابة إخناتون على رسائله."[47]

يتحرّك الراوي بسرعة في تقليب الأشياء والتركيز في محتوياتها بحثاً عن مدوّنات مهمة أو أوراق أو مواقف تكشف عن معطيات جديدة تخصّب حركة السرد في روايته، ومع أنّ هذه اللقطة تبدو ثانوية لا قيمة لها إلا أنّها تتدخل في جوهر المنظومة التعبيريّة للحكاية الأصل، وتكشف عن مستوى معيّن من مستويات العلاقة بين الشخصيّات التاريخية التي كانت تقود حركة الحياة، وبموازاة هذه اللقطة ثمّة لقطة أخرى يتحرّك فيها الراوي على صفحة أخرى من صفحات الحياة في كتاب التاريخ ترصد الوجه الآخر للحضارة:

"أسير في طرقات مدينة أخت اتون وأشاهد على جدرانها الفن التعبيري المنحوت في الصخر، ولا

سيما فنون النحت والرسم، وخاصة الفن الآتوني في مقبرة رع موزا"[48]

حيث تتجلّى في هذا المشهد الموجز فعاليات الفنون المتنوّعة وهي تعبّر عن جوهر الضمير الجماليّ لهذه الأمة، في سياق أطروحة الرواية ومقولتها الأساسيّة القائمة على تصوير مفهوم الحضارة في طبقاتها ومستوياتها كافة. فالجانب الفنيّ الجماليّ هو الجانب الأبقى من شبكة الجوانب الأخرى التي تحكي حضارة أيّ أمّة، وهو ما لا يمكن التغافل عنه إذا ما شاء الراوي وضع الأشياء في مواضعها بأمانة تاريخيّة تجعله صادقاً في نقل ما يرى، وعلى وعي تامّ بضرورة ما يجب نقله ولاسيّما أن الرحلة تشرف على نهايتها.

ينقل الراوي مشهداً آخر من مشاهد الخاتمة الروائيّة، يحكي ويصوّر لقطة الانكسار التي حصلت في ثنائيّة الحب بين نيفرتيتي واخناتون، إذ لا يبقى أمام اخناتون سوى الآثار كي يستعيد بوساطتها زخم الحبّ بينهما في تعاطف شديد من لدن الراوي، وهو يسجّل بدقّة ووضوح ما يرى ويسمع ويقرأ:

"أشاهد آثار شدة تعلق اخناتون بنيفرتيتي ومحبته لها، إذ وَجدتُ في أحد الميادين الحكومية تمثالاً صغيراً يُظهره وهو يحتضن الملكة ويقبلها. ورسومات أخرى له منهوبة على عربة يسير بها أحدهم في الشارع، وغيرها تُظهره وهو يلهو ويطرب مع بناته اللواتي يلعبن إلى جانب كرسي عرشه.. بينما زوجته نيفرتيتي تجلس إلى جواره، وتمسك بيده..

قرأت وصفه لزوجته بأنها سيدة سعادته. وقوله في مكان آخر:

"إن الملك يبتهج قلبه حين يسمع صوتها"، فألاحظ أن هذا الملك، إمبراطور من الحنو والعطف، وسط ملحمة من القوة والسلطان في تاريخ مصر.. ألاحظ أنه قمة الحب، وقمة الانتماء لنيفرتيتي، إذ أقرأ في مخطوط له، وهو يقسم الأيمان بقوله:

"أقسم بقدر ما تسعد الملكة قلبي، هي وأطفالها."[49]

يحكي هذا المشهد المشحون بالعاطفة المأساوية قصة الحبّ والحياة والفرح الغائبة الآن، في استعادة صورة الحبّ القريبة من حالة الانتماء "ألاحظ أنه قمة الحب، وقمة الانتماء لنيفرتيتي"، وهي ملاحظة عالية القصديّة من طرف الراوي الذي يحاول في خاتمة المطاف أن يجعل من قصة الحبّ هذه منعطفاً إنسانياً وحضارياً من منعطفات رحلته في الزمن والتاريخ القديم، ينتهي فيها طرفا قصّة الحبّ إلى نهاية دراميّة فاجعة.

يحصل هذا الأمر قبل أن يتجّه الراوي نحو المشهد الأخير من مشاهد رحلته التاريخيّة الإنسانيّة السرديّة الدراميّة، ليحكي الفصل الأخير من فصول هذه الإمبراطورية العظيمة في توكيد ضمنيّ لسقوط الحكاية واندثارها، ضمن صراع دمويّ تقليديّ بين ثلاثة أنساق مركزيّة رئيسة هي: نسق الحبّ ونسق السياسة ونسق الدين، يحاول كلّ نسق فيها إلى الهيمنة على مركز السلطة، بحيث يأتي الفصل الأخير من الرواية بعنوان "الطامة الكبرى" تعبيراً عن حجم السقوط المروّع للحدث، وما يكتنف ذلك من تصوّرات وتحليلات ودروس لا بدّ من أخذها بنظر الاعتبار حين نرغب باستعادة التاريخ والذاكرة لأخذ العبرة.

نقلت عينا الراوي وأحاسيسه ورؤيته في سياق دراما رهيبة ما جرى في هذه البقعة المكانيّة الأرجوانيّة من تاريخ المنطقة، وما تعكسه هذه الرؤية من حجاج منطقيّ وفكريّ وحضاريّ يعيد إنتاج الحكاية لتنفرض على الواقع الحالي، وتقدّم لهذا الواقع أمثولة تاريخيّة عنيفة في أحداثها وسقوطها

المربع للتوسّل بها وفهم هذا الحاضر بدلالة الماضي البعيد، وهنا يعلو صوت الراوي كي يجعل من حضوره المتكامل على مساحة الرواية حضوراً تنبيهياً وتذكيرياً كاشفاً عن سقوط ثلاثيّة الحبّ والسياسة والدين معاً:

"تتحطم أعصابي وأنا أشاهد الثورة تندلع في أكثر من موقع من مناطق الإمبراطورية، والأجنحة الخاضعة لها، والقوى التي تناوئه تجهر بإسقاطه، وترسل جماعاتها للتظاهر في الطرقات وداخل الكرنك وما حولها ضد هرطقته وكفره الفظيع.. وأخيراً، تهاوى الشاعر المبدع وهو يبني أهراماً للحضارة الإنسانية، غير القائمة على نهش أكتاف الآخرين.. المسكين.. لم يكد يتم الثلاثين من عمره .. حتى توفي محطم القلب، بعد أن أدرك عجزه عن تحقيق آماله بتغيير العلاقات الإنسانية على وجه الأرض.. مات الإنسان الذي انبثق من وسط الفساد، نقياً طاهراً، حالماً بتحقيق جنة على الأرض. مات النبي الذي جاء ليخلص الناس من الاستعباد والابتزاز والنهب والسلب باسم آلهة لا تطعم خبزاً ولا تمنح الحماية لحيوان أو بشر.. مات الملك أخناتون محطم القلب.. بعد أن أدرك أنه لم يعد مقبولًا لدى شعبه، وأن شعبه غير جدير به. مات واندثر بلا مراسم جنازة تليق بمقامه، ولا حتى أغاني جنائزية من أشعاره التي هزت الفكر الكوني، وأوصلت السماء بالأرض.. مات فعادت مصر إلى الممارسة الدينية الأصولية تدريجيًا. حتى أنه بعد عدة أعوام، لم يكن حكام الأسرة الثامنة عشرة متفقين على حقوق واضحة للخلافة، فأسسوا أسرة جديدة، وأساءوا لسمْعَة اخناتون وخلفائه."[50]

يتكثّف هذا المشهد الاختتاميّ على مصير اخناتون المرتبط جدلياً بمصير الإمبراطوريّة ومصير الحادثة الروائيّة بمجملها، وتصوير هذا المشهد من طرف الراوي المتمثّل بعبارة "تتحطم أعصابي وأنا أشاهد الثورة تندلع في أكثر من موقع من مناطق الإمبراطورية"، يمكن أن تنعكس على مشاهد عديدة تظهر وراء ظلاله في مناطق زمنية بعيدة عن زمن الحادثة الروائيّة، وربّما هذه هي العبرة السرديّة من زيارة الراوي لحقبة تاريخيّة قديمة تجوّل فيها كما يريد وانتخب لقطات منتزعة من جوهر حياتها، كي تكون قناعاً للحاضر بمسمّياته العديدة التي تشهد سقوطاً كبيراً على الأصعدة كلّها والطبقات كلّها.

خاتمة:

ثمّة مقصديّة عالية في رصد الراوي الذاتيّ كليّ العلم لأحداث هذه الإمبراطورية وما جاورها، على مستوى الأحداث ومستوى الشخصيات ومستوى الأمكنة ومستوى الفعاليات الحضارية التي رافقتها، وانتهت في الختام إلى ما انتهت إليه، فقصة الحبّ بين اخناتون ونيفرتيتي هي نموذج للحبّ الأصيل المنتِج، لكنّ هذه القصة آلَتْ إلى فواجع ثلاثة، الأولى تخصّ قصة الحبّ التي ماتت واندثرت، والثانية المصير المفجِع لنيفرتيتي، والمصير المشابه لاخناتون، في موازاة الأنساق الثلاثة التي نهضت عليها الرواية وهي: نسق الحبّ ونسق الدين ونسق السياسة، وثمّة ما يوازيها أيضاً في الحياة الحضاريّة الحرّة وما يتبعها من تطّور في الفنون والآداب والعمارة والغناء وغيرها.

لا تنتهي الرواية بنهاية أحداثها ونهاية الوقت المخصّص للراوي الذاتيّ كليّ العلم وهو يرى بوساطة المنظار ما يراه، ويسمع ما يسمعه، ويقرأ ما يقرأه، كي يشمل ذلك أهم ما في هذه الحقبة التاريخية الزمنية من معالم حضارية راقية، ولا تنتهي الرواية حين كفّ المنظارُ عن تقديم الخدمة للراوي للقيام بمهمته في الرصد والمراقبة والمشاهدة والرؤية لنقل الماضي

إلى الحاضر، بل تتوطّن أحداث الرواية في طبقات الحاضر وشقوقه وفراغاته وتنازعاته العاطفيّة والدينيّة والسياسيّة، لتؤسس رؤية وظيفيّة للحكاية هدفها إيصال تحذير الماضي إلى عقل الحاضر، في ظلّ وجود صدى صوت اخناتون وصدى صوت نيفرتيتي الكنعانيّة في راهن تتنازعه المصالح الذاتيّة الضيّقة، وسلاحه العنف والقهر والاضطهاد، وقرينته اندحار الفنّ والثقافة والأدب والجمال والأخلاق تحت ضغط غبار الحرب والفجيعة في كلّ مكان.

الإحالات والهوامش:

(1): صبحي فحماوي: "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، دار الأهلية للطباعة والنشر، بيروت ـ عمّان، 2020.

(2): ابن أبي أصيبعة: "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر"، تحقيق د. حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 2010، ص 168.

(3): السيد أحمد الهاشمي: "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 2008، ص 419.

(4): صبحي فحماوي: "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، ص 10.

(5): الرّواية، ص 11.

(6): الرّواية، ص 12.

(7): الرّواية، ص 14.

(8): الرّواية، ص 20.

(9): الرّواية، ص 22.

(10): الرّواية، ص 25.

(11): الرّواية، ص 35.

(12): الرّواية، ص 37.

(13): محمد الباردي: "الرواية العربية الحديثة"، دار الحوار، اللاذقية، 1993، ص 232.

(14): صبحي فحماوي: "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، ص 40.

(15): قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، المطبعة المليجية، القاهرة، 1935، ص 70.

(16): صبحي فحماوي: "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، ص 45.

(17): الرّواية، ص 52.

(18): الرّواية، ص 67.

(19): الرّواية، ص 74.

(20): الرّواية، ص 82.

(21): الرّواية، ص 85.

(22): الرّواية، ص 90.

(23): بدرى عثمان: "بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ"، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص 157.

(24): أمينة رشيد: "تشظي الزمن في الرواية الحديثة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 148.

(25): صبحي فحماوي: "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، ص 98.

(26): الرّواية، ص 101.

(27): الرّواية، ص 105.

(28): الرّواية، ص 106.

(29): الرّواية، ص 109.

(30): الرّواية، ص 122.

(31): الرّواية، ص 131.

(32): الرّواية، ص 143.

(33): الرّواية، ص 145.

(34): الرّواية، ص 152.

(35): بول ريكور: "الزمان والسرد" (القسم الأول)، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص 249.

(36): صبحي فحماوي: "أخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، ص 157.

(37): الرّواية، ص 172.

(38): الرّواية، ص 186.

(39): الرّواية، ص 191.

(40): الرّواية، ص 198.

(41): الرّواية، ص 201.

(42): الرّواية، ص 207.

(43): الرّواية، ص 217.

(44): الرّواية، ص 217.

(45): الرّواية، ص 218.

(46): الرّواية، ص 218.

(47): الرّواية، ص 219.

(48): الرّواية، ص 220.

(49): الرّواية، ص 221.

(50): الرّواية، ص 222.

مصادر البحث ومراجعه:

ـ ابن أبي أصيبعة: "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر"، تحقيق د. حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 2010.

ـ أمينة رشيد: "تشظي الزمن في الرواية الحديثة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

ـ بدرى عثمان: "بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ"، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986.

ـ بول ريكور: "الزمان والسرد"(القسم الأول)، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.

ـ السيد أحمد الهاشمي: "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 2008.

ـ صبحي فحماوي: "اخناتون ونيفرتيتي الكنعانية"، دار الأهلية للطباعة والنشر، بيروت ـ عمّان، 2020.

ـ قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، المطبعة المليجية، القاهرة، 1935.

ـ محمد الباردي: "الرواية العربية الحديثة"، دار الحوار، اللاذقية، 1993.