وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 – أبو القاسم سعد الله–

كلّية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشرقية.
قسم اللّغة العربية وآدابها.

التوظيف الأسطوري في روايات ابراهيم الكونـي

نماذج مختارة

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه ل م د في الأدب العربي.
تخصّص: قضايا الأدب و الدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة
مرزاقة زيانـي

إشراف
أ/د علال سنقوقة

الموسم الجامعي: 2019/2018

كلمة شكر

أرفع أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير
إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة
إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة
أساتذتي الكرام
وأخص بالذكر:
أستاذي المشرف :

أ.د علال سنقوقة

الذي رافقني بإرشاداته ونصائحه طيلة مشواري العلمي في إنجاز هذا البحث
أعضاء اللجنة العلمية الذين تكرموا بقراءة و تصويب هذا البحث
أفراد عائلتي الكريمة :

والديّ الكريمين

إخوتي ...

إلى كلّ هؤلاء أقدّم
أكاليل المحبة والشكر و الإمتنان

مقدّمـــــة

من خلال قراءتي لبعض روايات ابراهيم الكوني في مراحل متقدمة تأسست في ذهني رؤية مخالفة تميّزه عن باقي الروايات التي قرأتها إذ لفتت انتباهي للغايات الإنسانية النبيلة المتواشجة بالأبعاد الأسطورية والفلسفية والأنثربولوجية ؛حيث شكّل أسلوبه المميز سردا وحوارا وحبكة إرهاصا لمدّ جديد في الرواية العربية ،كما دعّمت رؤيتي تلك رؤية المستشرق الأميريكي روجر ألن"**Roger Allen** (**1942**") من خلال كتابه " الرواية العربية– مقدمة تاريخية و نقدية – حيث يرى أنّ الروائي الليبي ابراهيم الكوني قدّم إضافة بارزة إلى الاتجاه الذي يصبح فيه التوسل بتراث الماضي إبداعياً بارزاً ،أما صيغة الحاضر فيتوسل بها باستمرار في تلك اللحظات التي يكون فيها الإنشاء مرجعها في أكثر لحظات خرافية أسطورة ،حيث يسجل الراوي شعوراً بما هو مألوف ومتوقع وبما ينسجم مع الطبيعة ؛ تلك الطبيعة الصحراوية البكر التى عبثت بها أيادي الأغراب.

فالكوني يوظّف التراث الأسطوري الإنساني الممتد في الماضي السّحيق ليعبّر عن قضايا العصر الراهن ،فالاشتغال على استثمار الأساطير في متون الكوني له ما يبرّره و هو أنّ بها نزوعا إلى تجاوز العلاقات و ردود الأفعال العادية للحياة ؛ أي أنّه يحكمها منطق يخالف المنطق العقلي ،ولا يخضع للعقل وإن كان لا يجافيه في احتوائه – عادة – على منطق العلة أوالسبب والغاية والنتيجة . فالأسطورة إذن لا معقولة ،ولكنها ليست منافية للعقل ؛باعتبارها مغامرة العقل الأولى و الدّين الأوّل للإنسان البدائي ،كما أنها تغذّي القيم الروحية بأسباب توهّجها في عصر يتحول فيه كل شيء بفعل هيمنة الحضارة المادية التى تكاد أن تحول الإنسان إلى آلة تدور على خواء و لا تنتج إلا موتها...

اعتمد الكوني في صوغ تجربته الإبداعية على خصوصية تتعلق به أولا كمبدع و مفكر وفيلسوف من جهة وبالصحراء كقيمة فنية وإنسانية من جهة ثانية ،وهو في سرده هذا يزاوج بين الواقع والتخييلخييل الأسطوري ،وينزع منزعا ملحميا في تصويره صراع الإنسان من أجل الحياة في مناخ وبيئة قاسية ،ومن تاريخ قبائل الطوارق وطبيعة عيشهم نسج رواياته ونصوصه التي تعددت فيها أصوات الإنس ،الجن ،الأسطورة ،الخرافة ،السحر ... وتجسيدها لحالة من حالات الوجود البشري في صورة بكارته الأولى حيث نقاء و صفاء البدايات.

وبذلك شكّلت الأساطير باعتبارها ظاهرة ثقافية بؤرة اهتمام المحكي في جل أعمال ابراهيم الكوني ،فكان هذا التوظيف ميزة بارزة أعطاها بُعدا – جمالياً أولاً وميتافيزيقياً ثانياً وإنسانياً ثالثاُ – يكتنزُ في طياته بسمات اللاوعي الجمعي و النماذج العليا في الفكر الإنساني عامة والفكر الصحراوي خاصة. باعتبار أنّها تشكل نسقا خاصا داخل بنية الخطاب السردي وقد يبدو هذا النسق عصياً على الضبط والتحديد ؛وذلك لكثافة الأسطورة من جهة ،وتداخلها مع العديد من الحقول المعرفية المجاورة من جهة أخرى

فعندما نستحضر الأسطورة ،فإننا نستحضر معها التاريخ متلبسا الميثولوجيا والخرافة والفلسفة والأنثربولوجيا ... إنها رؤية متنامية في بنية تأبُّد الزمان، و فسحة المكان.

و بالتالي فكتابات الكوني تتميز بتجربة ابداعية منفردة .أضافت آفاقا إنسانية وشعرية للسرد العربي عموما والمغاربي خصوصا والتعريف بالرواية العربية عند الآخر ،وكان هذا من أهمّ أسباب اختيارنا لهذا الموضوع وأهمّ الدوافع لاكتشاف هذه التجربة الروائية التي تثير الدهشة والرغبة في كشف ومقاربة صحراء الكوني ذلك العالم الأسطوري والغريب الذي يبنيه هذا الكاتب في منجزاته الروائية والقصصية ،حيث يمتزج الواقعي بالأسطوري والحلم بالحقيقة ،والحاضر بالماضي ، الإنس بالجن ، والخفاء بالنور...

ولعلّ السؤال الذي ظل يلحّ حتى صار هاجسا دافعا للقراءة ولإعادة القراءة: إلى أين أراد الكوني أن يصل بهذه الأعمال التى توغل في أعماق القِدَم والماضي السحيق لِتُعبّرَ عن الحاضر وتستشرف المستقبل؟ و ما هي عوامل نجاح الخطاب الروائي عند الكوني ؟

قد تبدو مهمة مشروع مقاربة : " التوظيف الأسطوري في روايات ابراهيم الكوني" عملا من الصعوبة بمكان خصوصا وأنّ تجربة الكتابة الروائية تتلبّسُ بلبوس التكثيف والترميز راحت تتشكّل في حدود طلسمية الموضوعة الصحراوية المؤسطرة في تماهيها مع خطابات متنوعة كالفلسفات والكتب المقدّسة والأساطير العالمية والصحراوية وهذا النزوع إلى ما هو أسطوري يستدعي من القارئ والناقد عدّة منهجية ومعرفية عميقة عُمْقَ الحفْر الذي تحفره روايات الكوني في الأزل البعيد زماناً ومكاناً ورؤيا. كما يتطلب من الباحث الإلمام بمعارف كثيرة تنفتح على علم النفس والأنثربولوجيا والسرد ،أساطير الحضارات ... فكلّ تلك العلوم والمعارف هي ما يرفد النقدالأسطوري في نقد النص.

و لعلّ من أهمّ الصعوبات التى تواجه الباحث وفرة المراجع النّظرية في شقّها النظري في حين أنّ المراجع التطبيقية التي تشتغل على مقاربات النصوص وفق منهج النقد الأسطوري La Mythocritique فهي قليلة ؛ وربّما يُعْزى ذلك إلى حداثة هذا المنهج – الذي تبلور في صورته المنهجية مع بيير برونيل Pierre Brunel سنة 1992 من جهة وإلى متطلّباته المعرفية الواسعة وانفتاحه على التراث الإنساني في مختلف مجالاته من جهة أخرى. إضافة إلى اتساع مدونة الإشتغال التي لم نقتصر عليها فحسب ،بل نلجأ أحيانا لروايات أخرى للكوني .

و توسُّلا بهذا الإجراء حاولنا الانطلاق من إشكالية نواة هي: كيف وظّف الكوني هذه الأساطير في أعماله الروائية ؟ وقد تفرّعت عنها إشكاليات :

كيف تشكل عنصر الصحراء كفضاء للسرد في كتابات إبراهيم الكوني؟ وكيف نقرأ هذا الفضاء؟ أهو فضاء جغرافي؟ أم فضاء نصي أم دلالي؟ أم هو مجموع هذه الفضاءات؟ وكيف شكّل هذا الفضاء مفارقة سردية في العالم الروائي لإبراهيم الكوني؟ كيف قدّم لنا الكوني الصحراء ؟ كيف أَسْطَر شخوصه ؟ كيف أَسْطَر الزّمن في مروياته ؟

و ما هي أبرز الأساطير التى اعتمد عليها في عمله الفنّي هذا ؟

وللإجابة عن مجمل هذه التساؤلات ارتأينا اختيار الاشتغال على آليات النقد الأسطوري كمنظومة تقنية نتحاور من خلالها مع نصوص الكوني من أجل استجلاء الأساطير المبثوثة فيه ؛والتي تفتح أفقا لعملية التأويل على اعتبار أن الأسطورة نص لاحق يضاف إلى النص الجديد ويتمطط وفقا للأبعاد الرؤيوية للأديب ليشكل نصا جديدا متفرّدا.

هذا ، ويعتمد النقد الأسطوري على ثلاثة تقنيات أساسية وهي: تجلي الأسطورة في الرواية وكيفية مطاوعة الروائي لها أثناء توظيفها،وفي الأخيرالوصول إلى مدى إشعاعها في الرواية.

إضافةً إلى أنّ النقد الأسطوري الذي يبدو الأنسب لمقاربة النصوص ذات النزوع الأسطوري ارتأينا الإتّكاء من حين لآخر على الموضوعاتية باعتبارها تقدمّ لنا إمكانيات جديدة لتتبّع التيمات المتكرّرة في العمل الروائي ، كَوْن الأسطورة نموذجا أعلى يتكرّر دوريا وهذا التكرار هو ما يعطيها قوة الخلود والإستمرارية .

أمّا في ما يخص الدراسات السابقة التى تناولت موضوعة الأسطورة في ورايات الكوني و التي اعتمدنا عليها فنجد:

– تجليات الأسطورة عند طوارق الأهقار – دراسة سوسيو أنثربولوجية ،علي بوشيخي رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الأنثربولوجيا، تلمسان ،2006/2005.

– مخيالُ الصَّحْرا ءُ في روايَات إبراهيم الكوني، علاَّل سنقوقة ،رسالةٌ لنيلِّ شهادة الدكتوراه جامعة الجزائر2 ،2007 /2008 .

– المقدس و المدنّس في رواية السحرة لإبراهيم الكوني ، أوهيبي كلثوم ،مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير ،جامعة تلمسان ، 2011/2010.

– أسطورة التكوين ،المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، هجيرة لعور رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ،جامعة عنابة ،2015/2014 .

أما بالنسبة لهذا البحث الموسوم بـ : " التوظيف الأسطوري في روايات ابراهيم الكوني – نماذج مختارة فقد استفاد من هذه الدراسات ولكن من منظور جديد محاولا تطبيق آليات النقد الأسطوري على هذه المدونات للوصول للبنيات العميقة التى شكلت رؤية المبدع والدلالات الجديدة التي يمكن الوصول إليها .

وفي سبيل ذلك ارتأينا تقسيمه إلى قسمين : قسم نظري و قسم تطبيقي. القسم النظري يحوي مدخلا و فصلين :

في المدخل قدّمنا تعريفا بالموضوع من خلال تجديد مفهوم التوظيف بشكل عام ثم توظيف الأساطير في أعمال ابراهيم الكوني بشكل خاص ،إضافة إلى بسط مدونة البحث والتي تركّزعلى عدد من المتون الروائية المُشتَغَل عليها ،وفي ختام هذا المدخل عرّفنا بمنهج البحث حيث تحدثنا عن النقد الأسطوري وعلاقته بالموضوعاتية ،كما عرجّنا إلى ظاهرة

التفاعل النصي باعتبار أنّ توظيف الأسطورة ليس في جوهره إلا تفاعل نص الأسطورة الأم مع نص الروائي الخام لينتج نصا جديدا ينزع نحو الأسطوري ويتواشج معه في علاقات قد تبدو جلية أوخفية ،وفق هذا التجلي والخفاء ومن مقدار هذا الانزياح تظهر عبقرية المبدع وتفرّده في إعادة إنتاج الأسطورة من جديد وتحميلها وتجميلها وتخميلها ببصمته الخاصة للتعبير عن فلسفته وإيديولوجيته ورؤيته من منظوره الخاص لقضايا الإنسان و الكون.

أما القسم الأوّل وهو ذو منحى تنظيري فقد قسمناه إلى شقّين : الشق الأوّل معنون بالأسطورة وخصصناه لضبط المصطلحات والمفاهيم العامة كمفهوم الأسطورة وأنواعها وظائفها وعلاقاتها ببعض حقول المعرفة كالتاريخ والأدب والفلسفة .

أمّا الشق الثاني من هذا الفصل التنظيري فقد ضمّنّاه مفاهيم عامة حول النقد الأسطوري وما يتعلّق به من إرهاصات ، اتجاهات و مبادئ .

أما بالنسبة للقسم الثاني وهو القسم التطبيقي ،فقد قسّمناه إلى أربعة فصول كلّها تتعلق بالسرد الأسطوري وهي على الترتيب :

الفصل الأول: التناص: يعتبر بمثابة تمهيد للولوج إلى أسطرة السرد ،والتناص باعتباره توظيف تفاعلت عبره مختلف البنيات النصية على اختلاف هوّياتها،فقد انتقينا بعض البُنى الفاعلة في الخطاب السردي فقاربنا التفاعل النصي مع النصوص الدينية ومع الخطاب الصوفي ثمّ مع الفلسفة ويليها التفاعل النصي مع العادات و التقاليد والمعتقدات و أخيرا التفاعل النصي مع التراث.

الفصل الثاني : أسطرة المكان في روايات الكوني وفي هذا الفصل اعتمدنا في مقاربة مفهوم المكان على أطروحات يوري لوتمان ،في تصنيفه المكان وفق مفاهيم التقاطب التراتب ،الرؤية ومشكلة بنية المكان الفنّي المرتبطة بمشكلتي الموضوع والمنظور ثم عرجنا على أسطرة المكان حيث اشتغلنا على أهمّ الأساطير حضورا في منظومة الكوني الروائية : أسطورة تانس(أو تانيت) / أسطورة بئر أطلانطس .

كما ركّزنا على البُعد اليوتوبي للمكان من خلال أسطورة الفردوس المفقود في صيغتها الصحراوية /أسطورة الجد المندام والتى تقابل أساطير السقوط من الجنة في باقي الحضارات العالمية ،أمّا بالنسبة لأنسنة المكان فنجد السارد هنا يُلبَس الصحراء لبوس الإنسان عامةً ولبوس المرأة خاصة ،فيصفها بكلّ ما تحمله من غموض وحب ،تناقض ، عشق إغواء... و نختم هذا الفصل بالبُعد النفسي والفلسفي للمكان حيث تتجلى أنّ النزعة الفلسفية – النفسية – الإنسانية في المنحى الطوطمي الذى يرسم علاقة الإنسان الصحراوي بالحيوان وحتى النبات و الجماد.

في حين خصّصنا الفصل الثالث من القسم التطبيقي للزمن الأسطوري في روايات الكوني هذا الزمن الذى يتأبّدُ في الماضي السحيق ليَعود و يدور أو يتكرّر في طقوس

متجددة يؤطّرها الزمن الدائري/الدوري والزمن البدئي / الزمن القديم المترسّخ في الفكر الميثولوجي القديم على أنّه الزمن المقدّس القابل للاسترجاع ،بدئي قابل للصيرورة في الحاضر وقد اعتمدنا في مقاربته على أطروحات ميرسيا إلياد **Mircea Eliade (1907-1986)**. وحاولنا تتبع بعض النماذج منها أسطورة القمر وأسطورة النبتة السحرية وأسطورة الخلود في مختلف تجلياتها في الخطاب السردي.

أمّا الفصل الرابع فبحثنا فيه عن أسطرة الشخصيات في روايات الكوني وذلك من خلال مراجعة أنماط الشخصية وفق منظور فيليب هامون ثم تتبعنا بعض النماذج

منها أسطورة المسخ والتحول باعتبار أنّ موضوعة المسخ والتحوّل بمختلف صورها وكيفياتها تعتبرعلامة أساسيّة في الارتقاء بمستوى الحكي إلى أعلى درجات الأسطوري والعجائبي ،والمسخ بذلك من الموضوعات الأكثر توظيفا في المتون الحكائية ذات الأبعاد الأسطورية الضاربة في عمق الموروث الشعبي. و قد ختمنا هذا الفصل بالحديث عن موضوعة الموت في فكر الكوني من منطلق أنّها الوجه الآخر للحياة أو للخلود لنتكشف في الأخير أنّ الحريّة هي الصحراء ،والصحراء هي الجدب ،الموت؛ إذن الحرية هي الموت.

وفي الأخير أريد الإشارة إلى مسألة الإقتباسات –التى تبدو للقارئ طويلة نوعا ما – و التي حاولت التقليص منها عملا بالشروط المنهجية للبحث العلمي، لكن تطبيقا لهذه المنهجية ونظرا لخصوصية الموضوع و متطلبات التوظيف الأسطوري أجدني مضطرة أحيانا إلى المحافظة على النصوص الأسطورية الأصلية من أجل المقارنة و المقاربة .

وأخيرا أشكر الأستاذ المشرف علال سنقوقة على منحه لي هامش كبير من الحرية في اختيار و تبويب مواد البحث وعلى كل توجيهاته القيمة لإثراءه ، فله مني عظيم الامتنان.

مدخـــل

تحديد المفاهيم

1- في مفهوم التوظيف
2- توظيف الأساطير في أعمال ابراهيم الكوني
3- مدونة البحث
4- منهج البحث

يعتبر التجريب الروائي ظاهرة جمالية أعادت صياغة الكتابة الروائية التي « تتميز بكونها جنسا أدبيا قابلا للخرق باستمرار ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم فتعكس وعيه وتصوراته له ، لماّ كان هذا العالم في سيرورة وتحوّل دائم فقد كان لزاما على هذا الجنس الأدبي أن يجدد أدوات تعامله مع هذا الواقع»[1] بانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية وأشكال التعبير الشعبي باستلهام الأساطير والمرويات الشعبية ؛إذ غدا فعل التجريب استجابة جمالية مشروعة من أجل تحريك الراكد وخلخلة النمطي في كل خطاب روائي وقد « حقّق استلهام الروائيين العرب للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي،ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية ،ومن ورائها حركة الواقع العربي نفسه ،كما لم يعد خاصاً بفنّ الشعر الذي يُمثّل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطوريّة ،والملحمية والشعبية، و.. بعد أن تجلّت بواكيره الأولى في الأدب المسرحي»[2] في أعمال توفيق الحكيم ، نجيب محفوظ ... أما في مجال الرواية فنجد ادوارد خراط ،جبرا ابراهيم جبرا ،منى بركات ،حليم بركات ... ومن الروائيين المغاربة الذين نحوا هذا المنحى الطاهر وطار ،واسيني الأعرج أمين الزاوي ،عز الدين جلاوجي ،محمد برادة... و الليبي ابراهيم الكوني الذي استطاع أن يصوغ تجربة إبداعية انزاحت عن باقي التجارب الروائية التي ارتكزت على موضوعة الصحراء إلى أفق أكثر رحابة لتشييد مشروع روائي عربي إنساني ؛حيث « ينطلق مشروع ابراهيم الكوني من المادة المتخيلة باتجاه الماضي ليستعين بأحداث مختلفة وآليات متباينة في القص :الحكاية الشعبية ،الأسطورة ،الخرافات ،السحر،الرؤى الصوفية ،الكتابة الطارقية المنسية الرسم القرآن الكريم ،الإنجيل ،التوراة ... ؛ لكي يعطي لموضوعه الروائي قيمته التواصلية :الماضي/ الحاضر أي أنّه لا ينتقي من التراث إلا ما يحقق له هذه المراجعة للحظة الآنية ، وتكمن المراجعة التي يقدمها الكوني في محاولة نقد المدنية الحديثة التي تعيش في شرك المادة :المال السلطة ، الانقلاب على القيم المكتسبة و الاستلاب ، وتتبدّى على مستوى التعبير الثقافي فكرة الماضي أفضل من الحاضر والبدائي أحسن من المدني الراهن بهذا المفهوم الذي قدمنا ،حيث تؤكد البنية الروائية التي يقوم عليها النص الروائي هذا ؛ فالبرغم من انفتاح الفضاء الصحراوي على كل شيء ، إلا أنه يبقى مغلقا على مستوى الخطاب الروائي أمام تخوم المدينة ،فلا نكاد نشعر بحركة المدينة المتاخمة للفضاءات الروائية إلا قليلا »[3] ؛وهنا يبرز الدور الريادي والتأسيسي لمحاولة ابتداع نسق

1- شهرة بلغول ، التجريب في رواية المتشائل لإيميل حبيبي ، م عود الند ، ع 85. https://www.oudnad.net

3 – نضال الصالح ، النزوع الاسطوري في الرواية العربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، سوريا ، 2001 ، ص 15 .

1 – علاّل سنقوقة ،مخيالُ الصَّحْرا ءُ في روايَات إبراهيم الكوني، رسالةٌ لنيلِّ شهادة الدكتوراه في اللُّغة العربيَّة وآدابِّها، جامعة الجزائر2 ، 2007 /2008 ، ص331.

روائي صحراوي جديد طرحاً ورؤيةً وتوظيفاً ، و لعلّ المفارقة تكمن « في المخالفة الأصيلة والمبتكرة التي تتمثّل في توظيف المبدع لجنس أدبي غربي قائم على الاجتماع والمدينة أساسا ،وتكريسه للكتابة عن الصحراء القائمة على الانفصال والوحدة. »[1]

استطاع الكوني أنسنة الفضاء الحكائي المكاني ، بحيث « أصبح للصحراء حضورا إنسانيا من خلال تلك القيم والصفات الإنسانية التى وَسَمَها بها فهي الأم الحنون / القاسية وهي الجدة ، المعلم ،الحكيم ،المنتقِم ، الجبار...هذه الأنسَنَة مصبوغة بصبغة التمجيد والتقديس للمكان ،الطبيعة عموما والصحراء خصوصا ،فالبشر يتنفسون الصحراء ،والحيوان والنبات والجنّ كذلك يتنفسون الصحراء ،العادات والتقاليد والطقوس الصحراوية والتصوف والأساطير ... في المدونة تتنفس هواء الصحراء ،فلم تكن الأساطير والتقاليد صانعة الهوية للمكان الصحراوي بقدر ما كانت تلك الأحداث واقعة تحت صبغة ذلك المكان الذي يحتويها »[2] .

يردّد الكوني هذه العبارة في عدّة حوارات قائلا : « إنّ الصحراء هي الجَدّة التي ربّتني وهي التي روت لي وهي التي دفنت في قلبي سرها ولهذا عندما أتحدث عن الصحراء أشعر بأن الصحراء مسكونة.. أشعر بأنني مسكون بالصحراء، يعني لست أنا من يسكن الصحراء ولكن الصحراء هي التي تسكنني لأن في الصحراء فقط يتجسد مبدأ وحدة الكائنات، في الصحراء تعلمت أن تكون الشجرة ، أصغر شجرة أو أصغر نبتة قرين لي في الصحراء أيضا تعلمت تحريم أن تنتزع عودا أخضر، في الصحراء تعلمت أن لا أفقس بيضة طير »[3].

فالمكان إذاً الذي هو الصحراء يمارس سطوته وحضوره القوي بكل أبعاده الدلالية ،الفنية والروحية والميتافيزيقية ؛فهو المُحتَفَى به ؛ « نحن لا نحتفي بالصحراء لأنها الركن الأوحد من أركان مملكة الطبيعة الذي لم تُتَح له الفرصة لأن يقول كلمته للعالم في الآداب كما قالتها أركان الطبيعة الأخرى ،ولكننا لابد أن نحتفي بهذا الركن لأن المكان الأكثر نبلا في مملكة الطبيعة الذى استطاع بنُبله أن يُحوّل الطبيعة من مملكة إلى ملكوت. »[4]

كيف ذلك؟

يجيب الكوني « أما كيف استطاعت الصحراء أن تُحقق هذه الأعجوبة فيكفي أن تستعيد الشروط الأساسية الثلاثة التى وضعتها الديانات ،ومن بعدها الفلسفات كحجر زاوية لأركان الوجود ألا وهي : الحقيقة في بُعدها المطلق (أي الربوبية) ثم الحرية في بُعدها

---

1 – محمد غيث الحاج حسين ،المجوس لإبراهيم الكوني ، م المشهد الليبية ،ع 11 ، 2009/03/17.

2 – جمالية الصحراء في الرواية العربية – إبراهيم الكوني أنموذجا الكاتب:وليد الذهلي وهذا ما أكده –في حوار خاص أجراه معه الإعلامي سامي كليب

3– أحمد علي الزين ، حوار مع ابراهيم الكوني ، 2005/04/22،https://www.youtube.com .

4– ابراهيم الكوني ،وطني صحراء كبرى ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص162.

الميتافيزيقي ،ثم الخلود في الزمان الذى لايتحقق دون فقدان الوجود في المكان ، هذا المكان الذى لم تَكُنهُ الصحراء يوما »[1].

لقد« برع الكوني في استثمار هذا الأفق الغرائبي لبناء فضاء روائي سحري ماتع ،فحقق فيه هوية سردية متفردة أممّت له خصوصية عالمية في الرواية الحديثة صورةً ومادةً وسرداً وروائيةً تبُدع غرائبيتها من يئتها التي تغذّت على خرافة شعبية محلية ،ولم يقتصر جمال هذه الغرائبية على استعادة نمط مثيولوجي ، أو حياتي بيئي وحسب ، بل من براعته في النفاذ إلى عوالم إنسانية عجائبية منحتها بيئتها هذه الخصوصية الإبداعية»[2] فهو الذى يشتغل على اللغة وكأن الرواية لديه « في أفقها اللغوي تقدم لنا أمماً لغوية، يتداخل فيها الشعبي اليومي بالمقام البلاغي الفصيح ولغات البشر بلغات حيوانات و هَوَام الصحراء الظاهرة منها والخفية، وتطعم بمخيال شعبي كبير هو مخيال الأسطورة ،فتصبح الرواية مجرد استعارة محاولة للوصول إلى دلالة ما ،ومن ثَمَّ تقوم بعض العناصر النصية بتحقيق هذا للكاتب وليس اللغة المباشرة»[3] .

وإلى جانب اشتغاله على اللغة يشتغل ابراهيم الكوني أيضا وبشكل واضح على « المكان الذي يتجلى عنده في الصحراء مثله مثل غيره من الروائيين العرب الذين اتخذوا الصحراء حاضنة مكانية لها فرادتها ،والتي تحدد تعرجات الأحداث وتؤطرها ،ذلك لأنّ للصحراء قوانينها وسطوتها الثقيلة على إنسانها ،وقدر هذا الإنسان ومصيره ، لكن هؤلاء الروائيين رصدوا لحظات التحوّل في الصحراء ،لحظات الاختراق التاريخية مع دخول المستعمر واكتشاف النفط وبناء المدن ،وانتشار وسائل التقنية ومؤسسات الإدارة الحديثة أي في شبكة علاقاتها مع خارجها... نذكر هنا ،رواية "فساد الأمكنة" لصبري موسى وروايات النهايات" و"سباق المسافات الطويلة" و"مدن الملح بأجزائها الخمسة" لعبد الرحمن منيف»[4] ،بالمقابل فإنّ إبراهيم الكوني« رسم الصحراء في عزلتها الكونية وعذريتها وتمنعها حتى بعد تصديها لغزو الأغراب "المجوس والفرنسيس" ، وإصرارها على البقاء مِهادًا للحكايات العجيبة والأساطير وعالَمًا فسيحًا مقفرًا للإنسان ، كما لو أنه إنسان فجر الكينونة في صراعه مع الطبيعة أولاً ، ومع أقرانه من الإنس والجن ثانياً ، صراعٌ مريرٌ يتحمل الصحراوي بصبر ودأب وشجاعة نتائجَه التي قد تصل ذروة المأساة.. يكافح من أجل البقاء ، ولا يخشى الفناء إذا ما حلت الساعة الموعودة »[5].

---

1 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص163.

2– خالد زغريت ، جماليات ميثولوجيا الصحراء في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني ، م الدستور ،ع17271 ،س49 ، 2011/03/18.

3 – علال سنقوقة ، همس البراري ،صنعة الرواية عند ابراهيم الكوني. م الرافد ، وزارة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ،http://www.arrafid.ae

4 – سعد محمد رحيم ، الكتابة بلغة الصحراء – ابراهيم الكوني وآخرون ، م حملات التمدن ،ع1635 ، 2006/08/07. http://www.ahewar.org

5 – سعد محمد رحيم ،الكتابة بلغة الصحراء –ابراهيم الكوني وآخرون.

ولعل ما يتفرّد به عن سائر روائيي الصحراء هو « أنّ العالم الروائي الذي ينقله للقارئ العربي غير مألوف، يبعث على الدهشة الغرابة لأنه يعرض ملامح محلية مغايرة للمعتاد بحكم ما تتوفر عليه من علامات خصوصية وهي محلية مهمشة ومسكوت عنها ،فضاؤها عالم الصحراء وأناسها قبائل الطوارق الرُحل » [1] ؛ إنّه يمارس عملية اقتحام فني وسردي لعوالم بكر وطبيعة عذراء ، وقد لا نجانب الصواب إن قلنا أن ابراهيم الكوني ابتكر نسق روائي جديد من غير احتذاء.

ولقد أوجز الناقد علال سنقوقة النقاط التي جعلت فضاءه الروائي يتميز في عالم الرواية العربية والمغاربية بمايلي :

« أ- اعتماد عالم الطوارق موضوعا أساسيا لأعماله الروائية والفكرية التأملية الأخرى .

ب- يعيد إحياء الرسم الطارقي من خلال اللوحات الفنية التاريخية التي تعود إلى آلاف السنين قبل الميلاد والتي تبرز في شكل جميل وجلي على أغلفة رواياته وهو باب يمكن دراسته هاهنا ضمن مبحث التناص.

ج- توظيف التراث الطارقي بالتأريخ للأبعاد الواقعية والأسطورية في مجتمع الطوارق ومتابعة تحولاته الاجتماعية ،فيتم ذكر العوامل الطبيعية المرافقة للإنسان الطارقي في حياته الاجتماعية من رياح وجبال و مطر بحيث تؤدي أدوارا أساسية في الخطاب السردي، إنها "كينونات" أخرى موازية للبطل/ الإنسان، ولذلك فهي تقف وراء الكثير من الوقائع والأحداث في النصوص الروائية.

د-تسمية الأماكن أو المجال الجغرافي الذي تحدث فيه الأحداث المتخيلة وهي أماكن معروفة وواقعية في الصحراء الكبرى .

هـ-تحمل الشخصيات الموظفة في النص الروائي أسماء من المحيط الطارقي وتعكس القيم الثقافية و الفكرية والسلوكية التي يقوم عليها المجتمع الصحراوي ،ويستحضر المؤلف في كل نصوصه الروائية التراث الأدبي المدون والشفوي لمجتمع الطوارق ، فيوظف مقاطع كاملة من كتاب" آنهي" وهو الكتاب الذي تضمن تعاليمهم ونواميسهم وممارساتهم التي تتحدد في ضوئها نظرتهم للكون وعلاقتهم بمختلف عناصره ويثبت عددا من نصوص الشعر الطارقي بلغته الأصلية ثم يترجمه إلى اللغة العربية في الهامش عادة ، هذا فضلا عن تمثله بالكثير من النصوص المحيلة على خلفيات ثقافية عالمية تتقاطع مع الأنتروبولوجيا الثقافية لمجتمع الطوارق»[2].

وتكريسا لهذا التميّز؛ يُؤثّث ابراهيم الكوني "المكان" " الصحراء " ليوظف الأساطير كَمَواد سردية تقوم على عناصرها الرواية بكل تفاصيلها ،فيَعمد إلى إعادة صياغة العوالم الأسطورية بكل ما تحمله من أبعاد إنسانية و طقوسية ورموز... ؛ فيصبح بذلك فللعجائبي

1 - علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ،ص110.

2- المرجع نفسه ، ص111.

فيها فضاء مكاني و زماني يؤطّره السرد العجائبي و الغرائبي و الميتافيزيقي و الفلسفي...
و يجيب الكوني عن التساؤل المفترض القائل بَسَرِّ استغراق الصحراءَ لكلّ أعماله بقوله :
« عندما درست الآداب في معهد غوركي كانوا يحدثوننا عن نظرية الرواية بوصفها فنًّا مدنيا... لا ينتمي إلى الريف أو الصحراء... وفي الوقت نفسه يطلبون منا أن نكتب عما نعرفه... وأنا لا أعرف سوى الصحراء... وهذا يعني أن تلك النظرية حكمت عليّ بالموت فقررت أن ألقي بقفاز التحدي و لم أكتب عن الصحراء رواية واحدة، بل روايات ملحمية من أجزاء عدة... واكتشفت أن المدينة ليست أساس الرواية ، بل هي لغز اسمه الإنسان... فكل إنسان هو رواية في حد ذاته ، وكل صحراء لها حق الوجود وحق أن تقول كلمتها ،فليس أجمل من طبيعة الصحراء لأنها عارية ومكشوفة ولا تخفي شيئا »[1].
فالصحراء عنده إذا هي: « الانتماء ، والأصل ، والانبعاث ، والتجدد ، و الإستمرار ؛هي القداسة مقابل التبر رمز المجتمع المادي الذي يطغى بقيمه الإستهلاكية التي تفرض على الإنسان الكثير من الإنحناء ، والتخلّي عن الكثير من القيم التي قد لا يحيا بدونها».[2]

1 – <u>في مفهوم التوظيف</u>:

يُعتبر التوظيف نوعا من أنواع التناص Intertextualitè الذي يتصرّف فيه الأديب برؤية ووعي مقصود، مستخدما منقولات من التراث للتعبير عن رؤى وأفكار معاصرة ؛ « وتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير»[3].

فالتوظيف إذن عملية تحيين مقصودة لمواد من التراث ، واستخدامها رمزيا لحمل رُؤى الكاتب الخاصة ، والتعبير عن قضايا معاصرة ، حدثت في الماضي ،فيتم استحضار التجارب القديمة لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحوادث المعاصرة ونقصد هنا بالتراث الإنتاجات الفكرية العالمية المفتوحة على كل تجارب البشرية ؛ فيشمل بذلك الكتب السماوية ،الأحاديث النبوية ،الأشعار ،المنثورات ،الحكم ،الفلسفة ،التاريخ ...

حسب الروايات التي اطلعنا عليها نستنتج أنّ الكوني انفتح على تراث الحضارات بحثا عن الخصوصية المحلية و العربية وتخلصا من التقليد والتبعية للأدب الغربي .

و الفرق بين النقل و التوظيف يكمن في مدى البراعة في التعامل مع التراث بروح جديدة

1– منى الشمري ، إبراهيم الكوني: «الشعار» سُعارَ سمّم العالم وحوّل المبدع إلى داعية ، ج القدس العربي ، 12/04/ 2015.

http://www.alquds.co.uk

2– فيصل المتني ،الصحراء رمز الحرية والانعتاق ، معابر، 2015/12/14 . http://maaber.org/archive.

3 – العلجة هذلي ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر – مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة المسيلة ، 2009/2008 ، ص23 .

ومدى مهارة وفنية الكاتب في إعادة شحن هذا التراث برؤى وأفكار معاصرة ، والقارئ لنصوص الكوني يمكنه ملامسة رقيّ المرويات والمحكيات التي صاغها الكوني وأعاد بناءها بناءً فنيا بتفريغ الأسطورة من محتواها الغيبي القديم ، وإعادة شحنها ببصمة طوارقية جميلة « فكلما ارتقى التعامل مع التراث على درجة الإتقان اقترب من مرحلة التوظيف»[1].

2– إستدعاء الأساطير في أعمال ابراهيم الكوني:

من خلال قراءاتنا لمجمل الأعمال الروائية نستنتج أنّ الكوني « يتبنّى في مجمل رواياته رؤية تُمجّد الطبيعة الصحراوية ،والحياة البدائية ،وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة ، وتعري الأساس الذي بنيت عليه ،وهو حب المال ،وتدمير الطبيعة ،وتظهر هذه الرؤية بشكل واضح في رواياته »[2] التى تستلهم أساطير الطوارق وغيرهم من الشعوب القديمة حيث نجده الرواي في روايته التبر يوظف « مجموعة من الأساطير من خلال حضورها الفاعل في حياة الناس وتأثيرها في وعي الجماعة ؛ فقد انتقم الرجال من أوخيد كما انتقمت الآلهة تانس من ضرتها وذلك بأن أمرت العبيد بأن يمزقوا الضرة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان في طريقتين متعاكستين»[3].

دفع اهتمام إبراهيم الكوني بالمعتقدات الشعبية للجتمع الطوارقي إلى توظيف الأساطير بوصفها تاريخ الإنسان الأول في الماضي السحيق لمجتمع الصحراء من ناحية ، و لدورها الفعّال في اللاوعي الجمعي واللاشعور الإنساني من جهة أخرى ، ولعلّ الدافع إلى توظيف الأساطير في روايات إبراهيم الكوني « هو اهتمام الكاتب بتصوير المجتمع الصحراوي بنظامه القبلي الذي يشبه النظام البدائي ،بوصفه تربة خصبة لنمو الأساطير»[4] كما أنّ « توليد الأسطورة وخلقها وإعادة صياغتها عملية جمالية تهدف إلى البحث عن عالم جميل ومضيء لم تقتله بعد ايديولوجيا السلطة سلطة الكلمة وسلطة المجتمع ،لكن العصر الذي ولّدها ويُولّدها ليس عصراً مضيئاً ؛فهي تُخلَق وتُولَد لتمنع زحف ظلامه وسوداوية ظلمته ،على المستوى التخيلي و التأمُّلي»[5]؛ ذلك أنّ « الأسطورة بالنسبة للأدب نص أولي أو نص تمهيدي مستوحى في حالة الأساطير القديمة من التراث الشفوي (وهي كما يقول الاختصاصيون: نص–سلالي) مثلما أنهّا تاريخ يدخل في الأدب»[6] وذلك باعتبار« أن الصياغة الأسطوريّة للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو

1 – العلجة هذلي ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر ، ص31.

2 – محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، د ط ، دمشق ، سوريا ،200 2 ، ص225.

3– المرجع نفسه ،ص226.

4 – المرجع نفسه ، ص227.

5– محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص227.

6 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

فوق واقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعاينه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك»[1].

وقد نهل الكوني في متخيله السّردي من كل الأساطير العالمية : اليونانية منها والفرعونية والسومرية والبابلية ...لكن كانت الأساطير الطوارقية الأكثر حضورا وتوظيفا واستلهاما ، حيث ركّز كثيرا على : أسطورة تينهنان ، وأسطوة اللثام وأسطورة آسيار النبتة السحرية ، الآلهة "تانت" وهي ربة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين وأسطورة تامدّورت وأسطورة أمناي ،أسطورة جلد الثور ،أسطورة أطلنتيس...وهنا يمكن الإشارة إلى أنّ الكوني قد انتهج في توظيفه للأساطير طريقتين:

الطريقة الأولى: بالتلميحات الأسطورية أي باستعمال الرموز كتلميحاته عن أسطورة الإخوة الأعداء (قابيل وهابيل) في رائعته نزيف الحجر،وطريقة قتل أخيّد في رواية التبر بالطريقة نفسها التي في أسطورة تانس .

الطريقة الثانية : كانت ببسط نصوص الأساطير المحورية والتي تتقاطع مع أساطير بارزة ومتداولة ،لها روافد وجذور ضاربة في التراث الأسطوري القديم ،كأسطورة تانس في رواية البئر حيث يروي بالكثير من المتعة والإدهاش قصة ضياع الفتيات الثلاث في الصحراء الشاسعة وكيف تحولت تانس الفتاة الصغيرة الضعيفة إلى آلهة قوية للجمال والخصب والتناسل ،وكيف نذرت أن تنتقم من الصحراء التى حرمتها اخاها الحبيب أطلنتس، وكيف تحول أطلنتس إلى بئر بائس .

3- مدونة البحث :

على الرغم من أن تحديد مدونة الإشتغال البحثي من التقنيات المنهجية التى تساعد في تركيز جهد الباحث للوصول إلى النتائج المرجوّة ،إلاّ أنني وجدتني في توسّع دائم وقراءة تلحّ عليّ بالشمول والتوسع ؛ذلك أنّ أعمال الكوني تشكل شبكة من النصوص والأفكار المتناسلة والمتوالدة عبر مدوناته السردية باختلاف أجناسها ،فهي في تفاعل نصي داخلي وخارجي ، وهذا ما جرّني إلى الإستشهاد بأعمال خارج مدونة البحث المسطرة والتي تتأسس على رواية نزيف الحجر* ،التبر**، المجوس(بجزأيها)*** ،الربّة الحجرية – الوقائع

1 - نضال الصالح ،النزوع الاسطوري في الرواية العربية ، ص17.

* نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 1992.

** التبر، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط3 ، بيروت ، لبنان ،1993.

*** المجوس ، ج1 ، دار التنوير للطباعة و النشر، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 1992.

ج2 ، دار التنوير للطباعة و النشر، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1993.

المفقودة من سيرة المجوس**** و التي- من خلال عتبة عنوانها -تفسر وتوضح بعض الوقائع السردية التي سكت عنها الروائي في رواية المجوس و رباعية الخسوف ***** إضافة إلى رواية عشب الليل****** التي يتجلى فيها الأسطوري والفلسفي بشكل جليّ.

- رواية نزيف الحجر :

تمثل نزيف الحجر«النموذج الساطع في استقصاء تفاصيل عالم الصحراء وميثيولوجيا الطوارق ومخيلتها ،حيث تتأسس بتألق فريد على التشكيل الغرائبي لفضاء روائي يمظهر النضج الفني و الرُّؤيَوي اللذين طرأا على اللغة الواقعية للرواية الحديثة وذلك بقصد البناء الفني لعوالم الميثولوجية الصحراوية التي يعيد الكوني صوغها بوحي خبرته الثقافية في اكتشاف روحية إنسان الصحراء ، واستشراق عوالمه الذاتية ، وسبر فيض قلقه البدائي الفطري»[1] .

وقد اشتغلت هذه الرواية على وصف و دراسة « العلاقات القائمة بين الإنسان وغيره من المخلوقات حيث يُصعّد الكونى هذه العلاقة حتى يحل الحيوان حيوان الصحراء محل الإنسان ويحل الإنسان فى الحيوان ، وتتمثل مادة الحكاية فى سر العلاقة التى تقوم بين الشخصية المحورية فى الرواية (أسوف) والودّان، وهو تيس جبلى تقول لنا الكتب إنه انقرض منذ بدايات القرن السابع عشر ولكنه ظل موجودًا فى الصحراء الكبرى، ثمة غموض يحيط بهذا الحيوان الذى يقول عنه أسوف إنه روح الجبل، فهو يعتصم بالجبل إذا طورد، وفى لحمه يكمن سر من أسرار الوجود، كما يقول شيوخ الصوفية. وتقوم بين أسوف والودّان علاقة سرية معقدة يحل فيها الودّان فى جسد أسوف ويرى فيه الأخير أباه الذى صرعه الودّان لأنه لم يحافظ على عهده بعدم صيده».[2]

تتحدث الحكاية عن الصراع الأزلى بين البشر أنفسهم ، وصراعهم كذلك مع الطبيعة القاسية ،إنها حكاية الوجود حيث يعمل الكوني على تحوير علاقات الصراع هذه وتوجيهها فى سياق علاقتين محوريتين:

علاقة أسوف مع الودّان : حيث يصبح الودّان أخًا بالدم بعد موت الأب، ويتم تصعيد هذه العلاقة إلى علاقة ذات وهج أسطوري تُحاكي أساطير القرابين و أساطير الخصب في وادي النيل وفي منطقة الرافدين ؛ حيث يُخصّب دمُ أسوف جسدَ الصحراء العطش.

**** الربة الحجرية – الوقائع المفقودة من سيرة المجوس – ، دار الطباعة للنشر ، ط1، بيروت ، لبنان ، 1992.

***** رباعية الخسوف ، ج1 ، البئر ، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 1991.
ج2 ،الواحة ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط2 ، بيروت ، لبنان، 1991

ج4، نداء الوقواق ، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط2 ، بيروت ، لبنان، 1991.

****** عشب الليل ، دار الملتقى للنشر، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 1998.

1- خالد زغريت ،جماليات ميثولوجيا الصحراء في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني.

2- فخري الصالح ، في الرواية العربية الجديدة منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر ، 2009 ، ص148.

أما العلاقة الثانية فتتمثل فى حكاية أسوف مع قابيل آكل اللحم النيئ الذى شرب من دم الغزالة حيث كان رضيعا و رفض ثدي أمّه ، فتاق إلى دم أخيه الإنسان ، وتُرجّع هذه الحكاية صدى حكاية قابيل وهابيل التى ترمز إلى الصراع الأزلي و الأبدي بين بنى الإخوة خصوصا و بني البشر عموما .

في رواية "نزيف الحجر" يسرد الكوني قصتين محوريتن بالتوازي موزّعة على اثني عشر مقطعا ؛ قصة أسوف الشاب الطوارقي المسلم ، و قصة "قابيل" –الذى ظنّ أنّه مسيحي– المتعطش للدم ، فأسوف يعيش مع والديه في "مساك صطفت" يرعى الغنم ويعيش في بيئة معزولة تماما عن المجتمع الخارجي ،فكان والده يلقّنه مبادئ الدين الإسلامي و أساسيات التعامل مع الصحراء ، وينمّي فيه حب العزلة و اعتزال الناس ، فكان يروي له القصص قصص الأجداد، والأساطير و قصص الجنّ ومن القصص التى تركت في نفس أسوف أثرا بالغا ، بل حدّدت رؤيته للحياة أنّ الودان عصيّ على الاصطياد فهو روح الجبال ويخبره والده أنّه اقتفى أثره ذات مرّة ، و حاصره في منطقة يصعب تجاوزها ،وعندما صوّب بندقيته نحوه لم يصدّق أنّ الودّان آثر الانتحار على القتل بالبندقية فرمى نفسه من أعلى الصخرة .

و في المقطع الذى عنونه الكوني ب"البُنَيَّة" يروي تجربة أسوف القاسية مع الودّان « بعد غياب الأب تولّى المسؤولية ، يرعى الأغنام ، و يتفقّد الجمال في الأودية المجاورة و يجلب الحطب ، و يذهب إلى طريق القوافل ليقايض الماعز مقابل أكياس الشعير و التمر، لم تكن المقايضة أمرا سهلا لشاب لا يملك لغة يخاطب بها الناس ، لا يعرف طباع الناس و لا أخلاقهم و لا تصرفاتهم ،و من أين له أن يعرف و قد عاش طوال عمره معزولا عنهم ، بعيدا ،خائفا منهم ، يرعبه العجز و يخيفه كلّما فكّر – مجرّد التفكير– في الاقتراب منهم»[1] ؛و هنا يفتح الكوني هامشا تساؤليا يطرح من خلاله أسئلة جوهرية و وجودية تتعلق بالأنا ، و الآخر ،والخوف من الآخر ،الصراع مع الآخر ؛ هذا الآخر المتعدد ، العزلة ، الهجرة ، الهوية ....

و مع قدوم قابيل آدم ،ومسعود الدبّاش إلى الصحراء حدث أوّل اصدام مع هذا الآخر ؛ هذا الآخر المتعطش للدم و القتل ، و لكي يُشبع قابيل شهوته لأكل اللحم يصبح صيّادا محترفا ، و يصبح لإلحاحه على صيد الحيوانات بُعدا جنونيا شيطانيا ، و قد ساعده "جون باركر" باستغلال التكنولوجيا الحديثة عندما قدمت شركات النفط و الشركات الأميريكية إلى الصحراء فحقّق رغبته المجنونة في أكل اللحم ، و أصبح يستخدم بندقية حديثة بدلا من بندقيته العثمانية إضافة إلى سيارة اللاندروفر ؛ و بذلك استطاع أن يصيد قطيعا في يوم واحد من الغزلان ...و لكنّ قابيل لا يفكّر كثيرا في الإخلال بقوانين الطبيعة ما يهمّه هو أن يصطاد أكبر عددممكن من الغزلان ليطفئ لهيب أسنانه ويُسكت جوفهو يبيع الباقي إلى

1 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص38.

المعسكر الأمريكي« وبعد أن أباد قابيل كل قطعان الغزلان ، اشتد جنونه و رغبته في أكل لحم الودّان ،اللحم الأسطوري ، و أرغم أسوف على أن يكون دليله للعثور على قطعان الودّان ،و أمام رفض أسوف يشتد جنون قابيل و يستعير غيضا و جنونا ، يربط أسوف على الصخرة العظيمة ،وقف قابيل تحت قدميّ أسوف المعلّق في الجدار الصخري ،رأسه يتدلّى على صدره ، وجهه ذابل ،ابيضت شفتاه و تشقّقتا بالعطش و القبلي جسده محشو في جوف الصخرة ،يتحّد بجسد الودّان ، قرنا الودّان يلتويان حول رقبته كالأفعى مازالت يد الكاهن المقنّع تلامس منكبه كأنّها تبارك الطقوس الخفية ...ثمّ انحنى فوق رأس الراعي المعلّق أمسك به من لحيته ،و جرَّ على رقبته السكّين بحركة خبيرة ؛ خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء ،لم يصرخ أسوف و لم يعترض ، ولكنّ مسعودا هو الذى صرخ ، فتردد صدى الصّرخة في القمم المجاورة ...ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة ،فتحرّكت شفتا أسوف وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرّقبة :

– لا يشبع ابن آدم إلاّ التراب !

تقاطرت خيوط الدّم على اللوح الحجري ، فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب بالتيفيناغ الغامضة التى تشبه رموز تعاويذ السحرة في "كانو" عبارة :

" أنا الكاهن الأكبر متخندوش أُنبّئ الأجيال أنّ الخلاص سيجئ عندما ينزف الودّان المقدّس و يسيل الدم في الحجر ، تولد المعجزة التى تغسل اللعنة ، تتطهّر الأرض و يغمرُ الصحراءَ الطوفانُ.

<u>– رواية التبر :</u>

تدور أحداث رواية التبر حول أوخيّد الذى حاول التمرّد على قوانين الصحراء فطاله العذاب والنفي ثم الموت ، كما تزخر الرواية بالرموز فالتبر رمز للمدنّس في مواجهة المقدّس ، وقد استثمر الكوني معطيات الفكر الأنثربولوجي في توصيف و ضبط العلاقات الإجتماعية والطوطمية ، فتقديس المدنّس و تدنيس المقدّس يدمّر حياة المجتمعات ؛ذلك أنّ الوازع الروحي والإعتقاد الراسخ في المجتمعات الصحراوية بأنّ المساس بقيمة الذهب الرمزية تورّث اللعنة و الهلاك ، فأخيّد بمجرّد أن قبل حفنة التبر من غريمه دودو تلبّسه العار ،و صارمنبوذا من أهله مطلوبا دمه من أعداءه ، وبذلك فقد قيمة الحياة التي رغب بها ، ففي عرف الصحراوي« الذهب يعمي الجميع ،الذهب يفسد أفضل الأخلاق ...الذهب سبب كل اللعنات »[1]

تبدأ الرواية بهذه الالتفاتة اللطيفة التي تشير إلى تلك الهدّية الجميلة التي تلقّاها "أوخيّد" من زعيم قبائل آهجّار والمتمثّلة في المهري "الأبلقّ "الذى كان حينها مهرا صغيرا و من هنا تبدأ قصة حميمة بين أوخيّد و مهريه الأبلق فكان كثيرا ما يتفاخر به و بسلالته

1 – ابراهيم الكوني ،التبر ، ص 144.

الأصيلة النادرة قائلا: « هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟ ويجيب نفسه لا ، هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والوفاء؟ "لا" ،هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري ؟ "لا" ، هل رأيتم أجمل وأنبل ؟ "لا ،لا ،لا" ، اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه ... حتى إذا تعب ، انهار على الرملة »[1].

يكبر الأبلق و يكبر معه تعلق أخيد به ، و في احدى الغزوات يصاب المهري بالجرب يحاول أوخيِّد أن يشفي مهريَّه بأي شكل. يلجأ في نهاية المطاف إلى الشيخ موسى – الرمز الديني في القبيلة يشير عليه الشيخ بنبتة "آسيار" من "قرعات ميمون" البعيدة ، ويذهب به محاولاً شفاءه ، ويتذوق وإياه هناك طعم الموت التراجيدي، وتوهب لهما الحياة من جديد.

يقول أوخيّد في لحظة يأس و انكسار:

ولكن يا ربي: هل من الضروري أن يمرَّ الشفاء عبر الجحيم؟ هل يعدم الخلاص إلا في أقصى الألم؟

هل ثمن الإثم فادح إلى هذا الحد؟

ترمز رحلته الألم و الضمأ السقوط في البئر قمة الوفاء بين الحيوان والإنسان.

يتمرّد أوخيد عن أعراف الصحراء و يتزوج من الحسناء أيور ، ومع الحرب و الفاقة يرهن أوخيِّد مهريَّه الأبلق لدودو ابن عم زوجته ، مقابل جَمَل يسدُّ رمق عياله.

وتنتشر قصةُ من باع زوجَه بكيس من التبر في الصحراء. ويعود أوخيِّد ويقتل دودو وهو يتجهز للزواج من أيور. يتجمع أبناء القبيلة من تمبكتو للأخذ بالثأر كي يحصلوا على المال.

فموت أوخيِّد هو ثمن المال. وبعد مطاردتهم له يصطادون مهريَّه ويبدؤون بتعذيبه حتى ينزل لهم. ينزل أوخيِّد ليعلِّقوه بين جملين يشطرانه إلى نصفين.

تنتهي الرواية بهذا الشكل نهاية مأساوية. فالتبر لوثة الصحراء: يموت صاحبُه بسببه ويموت أوخيِّد ومهريُّه أيضاً بسببه ، ولو عدنا لرموز الرواية ، لوجدنا الرموز الدالة والموحية من خلال العبارات التي جاءت على لسان أوخيِّد ، وحبه للانعتاق ، حتى من الزوجة والأولاد والتمسك بالمهري ، لها دلالتُها البعيدة ؛ فكأنه أراد أن يؤكد على فكرة الأنثى المذنبة الأنثى نفسها كانت سبباً في بلاء الأبلق. فالأنثى هي سبب جَرَب المهري ، وهي سبب بُعده عن القبيلة وتشتتها وضياعها فيما بعد، ولا يخلو الأمر من العبارات التي تشير إلى الواقع الذي نعيشه ، وإن كانت موظَّفة لصالح الرواية. يقول:

لو تشتَّتت كل القبائل في الصحراء الواسعة لاندثرت الخلافات حول المشيخة ، ولما تقاتل الأشقاء للفوز بالزعامات.

وتتناثر الحِكَم بين دفتي الرواية:

في الشباب ينفتح الطيش ولا تحل الحكمة والمعرفة إلا في العجز والشيخوخة. فما فائدة

---

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص8.

الحكمة بدون شباب ، وما فائدة معرفة بدون حياة؟
الصبر تعويذة ضد القدر ، الصبر هو الحياة.
تتجلى فلسفة العزلة في ابتعاد أوخيِّد عن الحَضَر،والهروب إلى الصحراء ،وتخلِّيه عن زوجه ،كلّ هذه الرموز تكرّس يقين الشخصية الصحراوية منذ البداية وهو الميل إلى اللإنعتاق والحرية – هذا الخط الذي كلَّفه حياته ، فهو لم يتخلَّ عن مبادئه وعن مهريِّه ، وحين تأكد أن الأنثى والأولاد قيد ، أراد أن يتحرر منه...
وكأن الراوي أراد أن يقول إن الحياة تفرض شروطها وضغوطها ، وربما تجعل الإنسان يتخلَّى عن كثير من مبادئه بسبب الأبناء والزوجة ومتاع الدنيا ، فلا خلاص إلاّ بالخلاص منهم أولاً، والخلاص بالصحراء يكون ثانيا .
".... تدحرج عبر السفح سلخته الأحجار ومزّقت الصخور ثوبه ...وصل الموقع ممزّقا مجرّحا حاسر الرأس وقف أمامهم ، تفحصوه صامتين ، تفحصّهم صامتا لم يكن الراعي الحكيم بينهم /أحسّ بارتياح غامض مجرّد غياب الراعي ذي الفم الخالي من الأسنان زرع في قلبه المحترق طمأنينة غامضة وضعوا القيود في يده دون أن يتبادلوا كلمة.
الأبلق يخوض في الحروق والدم ...
قيدوا يديه ورجليه بالحبال ، جاؤوا بجملين ،شدّوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل وشدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر .
صاح البدين السوط ، السوط .
أحرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط ، قفز أحدهم نحو اليمين ،وقفز الآخر نحو الاتجاه المضاد ،وجد نفسه في البرزخ ، سقط من حافّة البئر ، في المسافة بين الفوهة والماء رأى الفردوس ، زغردت الحوريات ، وناحت الجنيات في جبل الحساونة و .....
سمع صوتا :
شيوخنا لن يصدّ قونا إذا لم نأتهم بدليل ... زحف الجسد الممزّق ، الدامي ، زحفت الأشلاء اجتثّ الجمل الأيمن الجمل الأقوى فخذ أوخيّد الأيمن ، وذراعه اليمين ،انتزعتا من المنبت وبرغم البدن الممزّق رفع أوخيّد رأسه مستعينا بصدره ويده اليسرى ....
– أقبل البدين ، وفي يده لمع سيف ... طلب مساعدة أحدهم فرفض والتفت صوب الجبل ... وأمسك بالرأس الحاصر ، طار السيف في الفضاء ....واغتسل بماء السماء....بأشعة الشمس القاسية ونزل على الرقبة .....
انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ ،ضرب بيت الظلمات زلزال ، انهار الجدار الفضيع بضربة سيف النور ، فتبدى الكائن الخفي ،ولكن ....بعد فوات الأوان لأنّه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدّث أحدا بما رأى
و بهذا تنتهي الرواية نهاية تراجيدية فالتبر لوْثة الصحراء وفي هذا أبعاد وجودية والفلسفية عميقة : « مقولتها الأساسية أن الصحراء هي **الطُّهر والقداسة** ، وما تبقى – التبر والأنثى

– هو ما يُدنِّس الصحراء ؛ فالأنثى هي السبب في نزول آدم من الجنة ؛ وكأنّ بالكوني يقول: لا يكون الإنسان حرا إلا إذا ابتعد عن المال والأنثى»[1].

و في هذا المقام أريد أن أُبيّن أنّ الكوني يقصد هنا بالأنثى: الأنثى الآثمة ،الأنثى الخطيئة ، الأنثى الغواية ،لأن الكوني في فلسفته يميّز بين صنفين من المرأة :

المرأة الخيّرة ،مبدعة العالم ، وهي الأم ،الإلاهة ، الربة ...هي تانت ،تامادورت ...تينهنان وهذا وفق تعاليم النظام الأمومي الطوارقي/ في مقابل المرأة اللعنة ،الغواية ...

<u>– رواية المجوس :</u>

في هذه الرواية يُعالج إبراهيم الكوني قضايا فلسفية وجوديّة معقّدة متعلّقة بالحياة والدين والتاريخ وأنظمة السلطة والحكم والإنسان والأسطورة وأسرارها، واللغة وتاريخها الذي يختزن التاريخ الموغل في القِدَم و السريّ للجماعات والشعوب... ،كل ذلك من خلال تشييد بناء ملحمي مثير ومشوّق وأصيل ،و يمكن هنا أن نصنّف رواية المجوس بأنّها ملحمة المكان بامتياز.

« تتمحور رواية المجوس حول محاولة استعادة الجنة المفقودة أو بالأحرى إقامة المدينة الأرضية "مدينة السعادة" المعادلة للفردوس الضائع ، لكن الخطيئة التي اخرجت الجد الأكبر للبشر "مندام" من الفردوس إلى عالم الشقاء الأرضي ماتزال تلاحق نسله.

فإذا كان خروج مندام وشقاؤه في العالم نتيجة لاستيلاء فتنة وإغواء المرأة على عقله وقلبه وجسده ، فإن نسله مسكون بفتنة وإغواء الذهب كما بغواية السلطة وجبروت القوة.

وإذ تعيد رواية المجوس طرح الأسئلة الخالدة عن معنى الوجود والمغامرة الإنسانية والمصير والسلطة والحضارة والجنس والموت مستخدمة عالم الطوارق – المعقد والغني رغم بساطة حياتهم – بمثابة مادة قصصية وتخييلية ،فإن لها الحق – وهذا ما سيكتشفه القارئ – في أن تمثّل في موقع الصدارة من الأدب الروائي العربي المعاصر».[2]

ولعل ما ينتهي إليه الكوني في هذه الرواية هو أن ما من وجه واحد للمجوسي ، وليس المجوسي من عبَدَ الوثن فقط ، بل المجوسي من أشرك في قلبه الذّهب ، والرواية تزخر بالنماذج التي تتقنّع بأقنعة شتّى في الكثير من الشخوص اللاهثة خلف الثروة والنفوذ فالمجوسي قد يكون حاكمًا "السلطان أورغ" أو صوفيًا مزيفًا "شيخ الطريقة القادرية" أو تاجرًا "الحاج البكاي" أو عرّافًا "العجوز تيميط" أو باحثًا عن الانتقام "القاضي الشنقيطي" أو ... كما يقول الكوني بل لعلّ في كلِّ إنسانٍ يكمنُ مجوسي يتحيَّنُ غفلةً من العقل والروح ليطل برأسه ويتلبسه.

---

1 – فيصل المنتي ،الصحراء رمز الحرية والانعتاق.

2– أيوب صابر ، رواية المجوس تفوز بالجائزة الكبرى في سويسرا ، المشهد اليبية ، ع11،23/11/ 2011.

ومن « أعمق القضايا الفلسفية التي عالجتها الرواية من خلال المصارعة والحرب التي دارت بين الزعيم المنفي من شيخ الطريقة القادرية وبين "بوبو" أحد أتباع الطريق القادرية، وهو الصراع بين رؤيتين للسلطة والحكم أولاهما والتي مثَّلها الزعيم والتي ترى كلَّ الناس سواسية أمام الله والطبيعة والتاريخ والسلطة ومن حقِّهم أن يكونوا أحراراً في حياتهم وقراراتهم ومستقبلهم وعليهم تَحمُّل نتيجة هذه الحرية والرؤية الثانية التي مثَّلها "بوبو" ممثل الشرع والطريقة القادرية والذي يرى الناس قطيعاً وغير مؤهلين لتلقي الحقيقة وتحمُّل مسؤولية قراراتهم كيلا يتوهوا فهم بائسون وبحاجة الى راعٍ يقود خُطاهم بشكل مباشر ويومي»[1] .

تتشابك الأحداث ويتوتّر السرد « لينتهي الصراع بانتصار الزعيم وانتحار بوبو وهذا موقف فلسفي يقف فيه إبراهيم الكوني مع الإنسان بما هو إنسان ضد النخبوية والكهنوتية والتسلط الذي وسمَ التاريخ العربي الإسلامي وفقاً للتبرير الفقهي الذي هزمته الرواية».[2]

<u>– رباعية الخسوف :</u>

تتألّف رباعية الخسوف من أربع روايات هي على التوالي:

البِئر، الواحة ، أخبار الُّطوفان الثّاني ، نداُء الوقواق .

« عناوِيُن الأجزاء الأربعة تحمل الأسباب الّرئيسة للأحداث المتتابِعة ،"البِئر" والجفاف الذّي طالُه وما تتابع بعدها من أحداث هو ما حدا بالقبيلِة للهجرة إلى"الواحِة" التّي حوت الكثير من الأحداث ... فهي المكان الذّي تأّسست عليِه أحداث العمل الثّاني ، وفي الواحة انفجر النّبع فجاءت "أخبارُ الُّطوفان الثّاني" أّما نداُء الوقواق" فهو نذيُر موت غوما»[3] .

يبدأ الجزء الأول من الرباعية برواية البئر التي تبدأ بدورها بحدث جوهري هو إعلان خسوف القمر ، فالخسوف حدث مفصلي سيغيّر وجه الحياة في القبيلة ، فبعد جفاف الماء في البئر، تنتقل القبيلة من نظام الحياة في الصحراء إلى نظام الحياة في الواحة ، وفي الواحة يضطر السكان إلى الاستقرار – رمز القيد والعبودية في عُرف الصحراوي الذي يدينُ بِدِين الحرية و الترحال و العبور– فيدفعهم ذلك إلى استصلاح الأراضي و خدمة الأرض ، وهنا يتدخّل الشيخ غوما ويطلب من الحكومة حفر نبع لسد حاجة الأهالي. و يُنفَّذ المشروع بمجيء شركة يونانية يديرها "كونسا" الذي استطاع استقطاب بعض الشباب المهاجرين إلى الواحات المجاورة ، ومنحهم فرصة للعمل في الشركة. ثمّ تعرّف "كونسا" على الحسناء "زهرة" ، فاقترح عليه شيوخ القبيلة اعتناق الإسلام للزواج من زهرة.

تطرح رواية الواحة العديد من القضايا الإنسانية الشائكة أهمها حوار الأديان و الحضارات إضافة إلى قضية العَمالة ،التسوّل و الاحتيال ، فساد أنظمة الحكم ، تزوير التاريخ

---

1 – ينظر ، أيوب صابر ، رواية المجوس تفوز بالجائزة الكبرى في سويسرا.

2 – المرجع نفسه .

3 – بدرية العامري ، قراءة في رباعية الخسوف لابراهيم الكوني ، مجلة الفلق، 28 /12/ 2011 ، http://alfalq.com

و تنتهي الرواية بفشل المشروع وتتحوّل المياه المتجمّعة إلى خطر كبير يطوّق الواحة من كلّ الجهات . وهنا يعلن الشيخ غوما حالة الاستنفار القصوى و الاستعداد للرحيل الفوري ؛ للهجرة لأنّ المياه ستتحوّل إلى طوفان يغرق الواحة . وفي رواية (نداء الوقواق) تتكثّف الأحداث لتصوّر جانبا هاما من تاريخ الصحراء و كفاح أبناءها ضد المستعمر من جهة و ضد أنظمة الحكم الفاسدة ، ينتفض شباب القبيلة، وشباب الواحة، ويعلنون غضبهم على نظام الحكم الملكي، والتضامن مع ما يحدث في الشمال، حيث اندلعت مظاهرات طلبة الجامعات في طرابلس وبنغازي احتجاجا على القواعد الأجنبية ...

الُّرباعّية تلخّص مسيرة أهل الصحراء وتروي فلسفتهم وشغفهم « بالُحِّرّية والانعتاق من المادّيات التّي تشُّد الإنسان للتّملكُّ واللهّثِ وراء المادّيات تعكس حيوات لأفراد مختلفين تبيِّن الجوانب الإنسانيّة ، و طبيعة البشر... لا تجعل من البطل خرافيّا خاليا من العيوب بل تعكسُه كإنسان يخطئ وُيصيب ... »[1].

كما تروي هذه الرباعية « سيرة ثلاثة أجيال من أناس ينتمون إلى قبيلة الطوارق – التى ينتمي إليها ابراهيم الكوني نفسه – يعيشون ويموتون ويحبون ويُنجبون ويحاربون على مسرح يمتد ما بين حدود مصر الغربية شرقا وحتى موريتانيا غربا ، ومن ليبيا شمالًا حتى النيجر جنوبا ؛إنها الصحراء الكبرى ..وبتعاقب الأجيال من أواخر العهد العثماني إلى فترة نشوء ليبيا الحديثة مرورا بالنضال ضد الاستعمار الإيطالي ، يتبدل أبطال هذه الرباعية و مسارات حياتهم . ولكن الصحراء تبقى هي نفسها ، حتى ليمكن القول إنها هي بطلة هذه الرباعية ، وليس تلك الحفنة من الرجال الملثمين الذين يعيشون فيها ، وفيها يموتون».[2]

<u>– رواية عشب اليل :</u>

يستدعي الكوني في هذا المحكي أسطورة البحث عن الخلود ليطرح أسئلة الموت والفناء ، العزلة ... تروي هذه الرواية « الكثيفة وشديدة الخصوصية سرداً ومضموناً قصةَ الرجل الذي أراد أن ينال الخلود عن طريق خرق الناموس ،الناموس الصحراوي الكتاب المقدس المفقود، كتاب الأسلاف آنهي، وقد جعل له الروائي اسما غريبا : "سليل الظلمات" "صاحب الظلمات" ولكن الاسم الأول هو الأكثر سيادة في المتن الروائي إنه لا يريد خرق الناموس المتواضَع عليه بين الناس عن طريق عشقه الجنوني للسواد والظلام والعتمة فحسب ،بل عن طريق الاقتران السفاحي مع ابنته ومن ثم مع حفيدته منها أو ابنته من ابنته»[3] ،و وسيلته في ذلك العشبة المجنونة الأسطورية "آسيار" التي هي عشبة مجنونة

---

1 – بدرية العامري ، قراءة في رباعية الخسوف لابراهيم الكوني.

2 – المرجع نفسه.

1– فاروق يوسف ، رواية عشب الليل لإبراهيم الكوني ، جماليات السواد ومغازي اختراق الناموس ،م القدس العربي ، 2005/10/19.

http://www.alquds.co.uk

تختفي في النهار وتظهر في العتمة « غير أنه لم يكن وحيدا في مغامرته بل يرافقه عبده الحكيم العجوز الذي نال الخلود عبر ذات الطريق الخارق للناموس ،إنه صورة مصغرة لمولاه روائيا،وربما مُكبّرة وأساسية من الناحية المضمونية ، فهو وإن اتخذ سَمتَ وهيئة ودور المساعد على التمرد العدمي علي الناموس ،يبقي الأستاذ والمعلم لمولاه سليل الظلمات. ولكنه حين يفشي سر خلوده لمولاه يخسر سره الخاص فيذبحه هذا الأخير محتفظا بهيئة المولى الظلامي المؤسِّس لشرعة جديدة تعاكس الناموس.»[1]

4 –منهج البحث :

تكمن جمالية الأسطورة في طريقة توظيفها وتأثيثها في طيات بنى السرد حتى تحقق الغموض الفني الذي يُكثّف من الدلالة ومن المعنى إذ« تكمن أهمية الأسطورة في الإنتاج الأدبي في كونها المادة الأولية لأيّ فعل تخييلي سردي ، حتى أصبحت النصوص السردية الحديثة والمعاصرة لا يمكنها تحقيق شعريتها ومتعتها دون الاستلهام من الأسطورة بنائيا أوفكريا وذلك باستدعاء أساطير التراث العالمي بصفتها تيمات متعالية تتماهى ضمن النسق الفني لحظة الكتابة »[2] نتيجة لعب الروائي بفنيات واستراتيحيات التوظيف الأسطوري لهذه المتعاليات ،إذ تختلف استراتيجيات فعل الأسطرة من روائي لآخر،فما التوظيف الأسطوري في المتن الروائي إلا تجَلٍ من تجليات التفاعل النصي أو التناص .

وانطلاقا من فكرة « أنّ كل أثر أدبي هو طريقة في التعامل مع الأسطورة الأساسية والأسطورة هي منبع الأدب ومنهج النقد ،وكما أنّ الأدب هو طريقة في التعامل مع الأسطورة ؛فإن النقدَ راصدٌ يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية ،وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب ،يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ذاته ومع روح عصره ، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب. »[3] ؛ وهذا ما يؤدي إلى نوع معين من أنواع النقود الأدبية ؛ ألا وهو النقد الأسطوري ؛ ذلك أن النقد الأسطوري يتعامل حصريا مع النصوص الأدبية التي لها علاقة مباشرة مع أي ميثولوجيا في سياقها الثقافي؛لأنّ الدور الأساسي للنقد الأسطوري هو تتبع التغيرات والتجديدات التي تلحق بالعنصر الأسطوري داخل النص الأدبى ومعرفة جملة تلك الانزياحات سواء بالزيادة أو بالنقصان لفتح هامش قرائي لها ورصد أهم الجماليات الناتجة عنها.

ولذلك ارتأينا توسّل النقد الأسطوري الذي يتكأ على الدعائم الأنثربولوجية والنفسية لمقاربات المنجز السردي الروائي لابراهيم الكوني، نظرا لكونه – حسب تصورنا –الأنسب والأقرب لدراسة تجليات الأسطورة داخل المتون السردية ،حيث « يدرس الأساطير والرموز الخيالية التي تكون بديلا وتعويضا لماهو واقعي ومادي في حين تكون الرموز وسائط

2 – فاروق يوسف ، رواية عشب الليل لإبراهيم الكوني

3 – باية غيبوب ،الرواية والتعالي الأسطوري ، م الحكمة ،ع32 ، 2 /2015، ص11.

3– حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، سوريا ،1999 ، ص121.

وعلامات بين الداخل الذاتي والواقع الخارجي الموضوعي ذي الأساس الواقعي / المادي وبذلك يكون المُتّكأ في مقاربة مدوّنة البحث بالإستعانة ببعض الإجراءات التي نراها تخدم البحث كالتناص ، والمقاربة الموضوعاتية.

– النقد الأسطوري:

يؤكّد برونيل في كتابه النقد الأسطوري أنّ « تجلى، مطاوعة ، وإشعاع الأساطير في النص كظواهر تتجدّد باستمرار...هذا التصنيف الذى أقترحه ليس له هدف أكثر من إضفاء شيء من الإضاءة و إقامة نوع من التحليل الأدبي هو النقد الأسطوري»[1].

فالنقد الأسطوري يهتم بالأدب في علاقته مع الميثولوجيا في سياقها الثقافي الأسطوري و الذي لا يتأتّى إلاّ« بالوقوف عند النماذج البدائية الموظفة في الأعمال الإبداعية بهدف الوصول إلى القيمة الدالة على الأدب،ثم معرفة ما أضافته هذه النماذج من دلالات ومعاني جديدة ،وما أكسبته الرموز الأسطورية الموظفة في النص من جمالية فنية باعتبار أنّ العمل الإبداعي عمل فنيّ في المقام الأول »[2]، مستعينا في ذلك بنظريات علم النفس وعلم الاجتماع والانثربولوجيا ، مرتكزا على ثلاث آليات لدراسة الظاهرة الأسطورية في سياقها الادبي وهي التجلّي و المطاوعة و الإشعاع.

1- **التجلي (Emergence) :**

وهو حضور الأسطورة الأصلية في ثنايا المنجز الأدبي على مستوى البنية السطحية من خلال العنوان ، الاستهلالات ، العتبات...

2- **المطاوعة (Flexibilité) :**

وهي مدى مرونة العنصر الأسطوري للتشكيل وفق رؤية المبدع.

3- **الإشعاع (Irradiation) :**

وهو تلك الظلال التي تنتج عن تماهي العنصر الأسطوري داخل نسيج النص. لابد لهذه الظلال أن تكون لها دلالة فمن خلاله ينتظم تحليل النص،ولا بد للعنصر الأسطوري أن يمتلك قدرته على الإشعاع، وإن كان دقيقاً وكامناً.

يعتمد المنهج الأسطوري « الأنتروبولوجي –كالمنهج النفسي– على خطوتين أساسيتين إجرائيتين ، وهما:

الفهم والتفسير؛ ويعني الفهم قراءة النص الإبداعي وفهم دلالاته اللغوية ومضامينه المعنوية وتفكيك شبكة صوره البلاغية ورموزه الخيالية ورصد كل المفاهيم المتكررة والمطردة وما تنسجه الصور من تيمات وموضوعات متواترة ومتكررة ثابتة.

وبعد ذلك يأتي التفسير ليقوم بعملية التأويل ضمن التصور الأسطوري باحثا عن النماذج

---

1 - Pierre Brunel, La mythocritique, théorie et parcours, , PUF écriture, 1re Edition, 1992, presses Universitaire de France, 1992, Paris, p 72.

2- دلال برمضان ،رواية الأنهار لعبد الرحمان مجيد الربيعي قراءة من منظور النقد الأسطوري ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

جامعة محمد خيضر، بسكرة 2014/2013،ص67.

العليا ومفاهيم العقل الباطن ورواسب اللاشعور الجمعي قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية أي بالثقافة الأولى.

كما يعمد الدارس إلى دراسة الرموز والمتعاليات والصور الخيالية كرواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي وتطوراته الحضارية وما بينهما من طقوس مشتركة و متوارثة»[1].

– التناص:Intertextualité

كما أننا سنعتمد أيضا على التفاعل النصي كإجراء يساعد على كشف تلك التواشجات التي يقيمها النص مع مختلف الأنساق الميثولوجية والدينية (مقولات الناموس المفقود و مقولات الأسلاف) والفلسفات النتشوية والكانطية .

ذلك « إنَّ أول مرتكزٍ للتناص،هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي ،وانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلةً عنه أحيانا ، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها على مستوى الشكل أوالمضمون»[2]، هذا من جهة .

و من جهة أخرى نجد أنّ الكوني يشتغل سرديا على مستوى « النمط الميتافيزيقي من مستويات السرد التي تدخلنا في أجواء غرائبية مؤسطرة بخطوط الرهبنة والميثولوجيا إضافة إلى خصيصة التناص والاتكاء على الكتب السماوية ،تشربا وامتصاصا وترصيعا وتطعيم خطابه السردي بنبذ من الأخبار والوقائع والخرافة و المأثورات الشفوية القبلية ، نسيجٌ مبدع لطاقات تعبيرية متعددة ،كما تبحر خيوط السرد عنده في فضاءات لا حدود لها لتعزيز المضمون الاجتماعي وانفتاحه على قيم جمالية تربط التواصل بين النص والمتقبل ،وذلك بتفجيره من الخيال الجماعي أسطورة القبائل المتوارية خلف الصخور»[3].

– المقاربة الموضوعاتية :

« الأعمال العظيمة مثل – الكوميديا الإلهية، ودون كيشوت موسوعات أو نماذج يُستمد منها هذا الموضوع أو ذاك. يبدو علم الموضوعات، وكذلك تاريخ الموضوعات طريقين سهلين من أجل اكتشاف بعض أوجه تكوّن النص الأدبي، وحتى الإبداع الشعري»[4]

يشتق مصطلح " الموضوعاتي" "thématique" من كلمة "théme"، وهي "التيمة" التى « تَرِد بعدة معانٍ مترادفة : كالموضوع ، الغرض، المحور، الفكرة الأساسية ،العنوان الحافز البؤرة ، المركز، والنواة الدلالية...الخ»[5] .

---

1 – جميل حميداوي ، الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث ، دنيا الوطن ، 2007/01/04. https://pulpit.alwatanvoice.com

2– علاّل سنقوقة ،مخيالُ الصَّحْرا ءُ في روايَات إبراهيم الكوني ، ص173.

4- D.H. Pageaux , la littérature générale et comparée , ed Armand coli Paris, , p77

3 – جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي ، دنيا الوطن ، 2009/02/22 ، ت،اط 2016/10/21،

https://pulpit.alwatanvoice.com

و قد اخترنا النقد الموضوعاتي انطلاقا من كون الأسطورة نموذجا بدئيا يتكرر بشكل معيّن يجعل منها تيمة / و الهدف من وراء ذلك هو « استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة ، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة ، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية »[1].

وقد اشتغل الكوني على تيمات أساسية كتيمة المكان – الذى هو الصحراء– ،بكل ما يحمل من أبعاد أسطورية ، نفسية وفلسفية وجمالية ، كما اشتغل على تيمات يمكن أن نعتبرها موازية كالهجرة أو ما يسمّيه الخروج/ العبور ، الانتحار ، الطوفان ، الخلود ...

1– جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي.

القسم النظـري

ضبط المصطلح

الفصل الأوّل : مدخل إلى فهم الأسطورة

الفصل الثانـي: النقد الأسطوري

الفصل الأوّل : مدخل إلى فهم الأسطورة

1- مفهوم الأسطورة

2- أنواع الأسطورة

3- وظائف الأسطورة

4- علاقة الأسطورة ببعض حقول المعرفة

5- تداخل الأسطورة مع باقي أشكال التعبير

مما لا شك فيه أنّ الإشكالية المحورية للبحث والنقد والتوظيف الأسطوري هي الحفر في الماهية الأسطورية معرفيا وتارخيا للوصول إلى العلاقة بين الأسطورة قديما وحديثا وكيف استطاعت الأساطير أن تحافظ على خلودها في عصر العلم والتكنولوجيا ؟ وكيف استلهم الأدباء والفنانون هذا الإرث الميثولوجي للتعبيرعن رؤاهم وآراءهم وتصوراتهم ونقدهم للواقع والمجتمع ؟

فلنبدأ بالاتفاق على مفهوم الأسطورة :

مفهوم الأسطورة هو مفهوم زئبقي وملتبس في الثقافة العربية كما هو الشأن في الثقافة الغربية ؛ يقول القديس أوغسطينSaint Augustin 354 –430) : إنّي أعرف جيدا ما هي الأسطورة بشرط أن لا يسألني أحد عنها ،ولكن إذا ماسُئلت وأردتُ الجواب فسوف يعتريني التلكُأ ؛ذلك أنه « تعدّدت تعريفات الأسطورة تعدّداً واسعاً، بسبب تعدّد منطلقات الدرس الأسطوريّ وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يُسمّى: "الحضور الكلّي" (L'ubiquité) في المعرفة أو "الدراسات البينية(L'interdisciplinaire) التي تعني تردّد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي»[1]؛ وذلك باعتبارها إرثا ثقافيا لكل الأمم ومحل اهتمامات معرفية مختلفة الإنطلاقات والمشارب والتوجهات ،فقد استقطبت الأسطورة علماء الأديان ،وعلماء النفس ،وباحثي الأنثربولوجيا والإجتماع والفولكلور والتاريخ و الفنانين من شعراء وروائيين ورسامين ونحاة ونقاد .

ولتحديد مفهوم الأسطورة علينا معاينة المصطلح بالرجوع إلى أصله الاشتقاقي وجذوره ورغم أن التعريف اللغوي ثابت في أصول الكلمة ودلالتها ،إلا أن المفهوم الاصطلاحي متشعب تشعّبَ ميادين الدارسين وزوايا نظرهم وعليه سنحاول تقصيّ أبرز المفاهيم المتعلقة بالدرس الأسطوري في شِقِّه الأدبي والنقدي.

1 – مفهوم الأسطورة لغة واصطلاحا:

الأسطورة لغة :

« س، ط، ر (السَّطْر) أَسطُرٌ وسُطُورٌ الأَسَاطِيرُ: الأباطيلُ، الواحد أُسطُورَة بالضم».[2]

و « الأُسطُورَةُ لغةً واحِدَةُ الأَسَاطِيرِ، وهي ما سَطَّرَهُ الأوّلُون والأساطيرُ والأباطيلُ أحاديثٌ لا نظامَ لها،ويقول للرجل إذا أخطأ: أَسطَرَ فلانٌ اليومَ والأَسطَارُ والإخطَارُ وسَطَرَ فلانٌ على فلان إذا زَخرَفَ لهُ الأقاويلَ ونَمّقَهَا»[3].

والأسطورة بهذا المعنى تعني الكلام الذي يعتمده عنصر الخيال وعدم الصحة وقد يتنافى و المنطق والعقل ، والواقع المعيش .

---

1 – نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ،ص12

2 – أبو بكر الرازي، قاموس المختار الصحاح ، دار الهدى ، ط4، عين مليلة، الجزائر، 1990، ص197.

3 – ابن منظور، لسان العرب، مادة سطر، دار الهدى للنشر، د ط، عين مليلة، الجزائر، 1990، ص363.

ونجد مصطلح الأساطير قد ورد في كتاب القرآن الكريم في مثل قوله تعالى: ﴿ إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين﴾[1] وكذلك في الآية: ﴿والقلم وما يسطرون﴾ [2]، وأيضا: ﴿كان ذلك في الكتاب مسطورا. ﴾[3] ،أما السّطر « فهو الصف من الكتاب والشجر والنخل والسطر الخط من الكتابة، وقد ذهب بعض اللغويين القدامى في تخريج هذه الكلمة مذاهب شتى »[4].

ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن « كلمة أسطورة تشبه كلمة historia هيستوريا اليونانية ، وتدلاّن معًا على ما كتبه الأقدمون من روايات و حكايات ، وهي في الأغلب أحداث خارقة للعادة، و أباطيل، و أما في العصر الحديث فقد استخدمت كترجمة لكلمة Mythe، والمعنى الأصلي لكلمة Mythos أوMythe عند الإغريق القدماء تعني الكلمة المنطوقة ،ثم تعدد استعمالها بعد ذلك، فأصبحت تعني الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالها ومغامراتها»[5].

فالأساطير حسب ما سبق هي النظام والترتيب، وفي موضع آخر هي الأباطيل و الأكاذيب، وارتبط معناها أيضًا بالحكي والسرد، هذا وسوف نقوم باستعراض بعض تعريفات الأسطورة من الجانب الإصطلاحي.

الأسطورة اصطلاحا :

لما كانت الأسطورة ظاهرة ثقافية جمالية شديدة التعقيد ، كان من الصعب علينا إيجاد تعريف متفق عليه يكون في متناول المتخصصين والمهتمين والدارسين على السواء أضف إلى ذلك تداخل مصطلح الأسطوري ومصطلحات أخرى كالملحمي والخرافي ،العجائبي ، الغرائبي كان لزاما علينا أن نقف مع هذا المصطلح بغية توضيحه وتحديده بدقة وقدر الإمكان .

يرى عالم الأديان مرسيا إلياد أنّ «الأسطورة تروي تاريخا مقدسا،تروي حدثا جرى في الزمن البدائي،الزمن الخيالي،هو زمن البدايات؛ فالأسطورة تحكي لنا كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر إجترحتها الكائنات العليا،لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون أوجزئية كأن تكون جزيرة أونوعا من النبات ،أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة»[6]. فالأسطورة « هي دين بدائي ، والأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية

1- سورة المطففين، الآية 13.

2- سورة القلم، الآية 1.

3 - سورة الإسراء، الآية 58.

4 - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها ، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص16.

5- طلال حرب، أولية النص/ نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1 ، بيروت، 1999، ص92 .

6- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة ، ترنهاد خياطة ، دار كنعان للدراسات و النشر ، ط1 ، دمشق ، سوريا، 1991، ص 10 .

الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان الأولى»[1].

كما يؤكد في مواطن كثيرة أنّه « علينا أن نأخذ بالحسبان أنّ الأسطورة واقع ثقافي معقد كل التعقيد ،وبمقدور المرء أن يتناولها ويشرحها من خلال منظورات متعددة ومتكاملة»[2] وهذا ما نحاول الإلمام به في البحث من خلال استقراء أهمّ التيمات والأساطير المُشكّلة لمنظومة ابراهيم الكوني السرديّة .

أمّا فراس السواح فيؤكد على قدسيّة الأساطير حيث يلخّص مجمل أفكاره في رؤيته « أنها حكاية مقدسة ،يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة ،أحداثها ليست مصنوعة أومتخيلة ، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة ... فهي معتقد راسخ ،الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده إلى جماعته وثقافته ،وفقدان المعنى في هذه الحياة»[3] ويُرسخ هذا التعريف طابع الأسطورة القداسي ،كما يُرسّخ الطابع الجماعي في إنتاج الأسطورة وتلقيها باعتبارها فكراً وطقساً وممارسةً تنتهي إلى الإيمان والتصديق والإعتقاد ؛ وهذا ما يميّزها عن باقي الأجناس كالخرافة مثلا ،« إضافة إلى أنّها نموذج يُحتذى وقصّة تفيض بالمعنى ،يُنظَر إليها بأعلى درجات الإعتبار لما تحمله من قداسة »[4] .

ويؤسّس فراس السّواح رأياً خاصاً في ضبط حدود مصطلح أسطورة أو أيّ عمل أسطوري بمميزات وضوابط لخّصها في النقاط التالية :

1«– من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة ،وتحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالباً ما تجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسيّة وتداولها شفاهة ،كما يزوّدها بسلطان على العواطف والقلوب.

2– يحافظ النّص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة.

3– لا يعرف للأسطورة مؤلّف معيّن؛ لأنّها ليست نتاج خيال فردي،بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة و عواطفها و تاملاتها.

4– تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة ،فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكمّلا لا رئيسيا.

5– تتميّز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجديّة والشّمولية، وذلك مثل التّكوين والأصول والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسرّ الوجود.

6– تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدّس هو غير الزمن الحالي ،ومع ذلك فإنّ مضامينها أكثر صدقاً وحقيقيةً ،بالنسبة إلى المؤمن من مضامين الروايات التاريخيّة.

---

[1] - Marcia Eliade, Aspects du Mythe, ed : gallimard, paris, 1964, p15 .

2 – ميرسيا إلياد ، ملامح الاسطورة ، تر نهاد خياطة ، دار كنعان للنشر ، ط1 ،دمشق ، سوريا، 1991 ، ص11 – 12 .

3 – فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة(سوريا، أرض الرافدين) ، دار علاء الدين، ط11 ، دمشق، سوريا، 1996، ص 19.

[4]- Marcia Eliade, Aspects du Mythe, p9

7– ترتبط الأسطورة بنظام دينيّ معيّن، وتعمل على توضيح معتقدات، وتدخُل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحوّل إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

8– تتمتّع الأسطورة بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم، والسّطوة التي تمتّعت بها الأسطورة في الماضي، لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث»[1].

بينما ترى كارين أرميسترونغkarek Armestrong(1944) أنّ « الأسطورة بمعنى ما تروي قصة حدث حصل في زمن ما، وهي تجعله ممكن الحصول في كل الأزمنة و أنّه من الخطأ اعتبار الأسطورة نمطا متدنيا في التفكير، يسوغ لنا عند وصول البشرية إلى عصر العقلانية رميها جانبا فالميثولوجيا ليست محاولة مبكرة لتدوين التاريخ وفهمه ، كما أنا لا تدّعي موضوعية قصصها وصحّتها، و كما الرواية الأدبية أو الأوبيرا أو الباليه فإنّ الأسطورة هي التظاهر بالإعتقاد، إنّها لعبة تتعالى عن عالمنا المتشظي والمأساوي وتساعدنا على التقاط إمكانات جديدة حول سؤالنا : ماذا لو؟ وهو السؤال الذى حفّزنا على إنجاز بعض أهم مكتشفاتنا في الفلسفة والعلم والتكنولوجي»[2].

وهذا ما يتوافق مع تعريف برونسلاف مالينوفسكيMalinoveski (1942) للأسطورة « بأنَّها ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية، تنظم المعتقدات وتعززها، وتصون المبادئ الأخلاقية وتقوّمها، وتضمن فعالية الطقوس، وتنطوي على قوانين لحماية الإنسان»[3].

بينما تخلص نبيلة ابراهيم إلى « أنّ الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا ،وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنىً فلسفيا»[4].

و كبلورة لكل الرؤى السابقة ؛ سنتبنى مفهوم بول ديكسونPaul Dickson (1939) الذي يعتبر« الأسطورة صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية – الأصلية بوجه خاص– والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد »[5] لتغدُوَ بذلك متعاليا أسطوريا يرفد المتخيل السردي بتيمات وأنساق دلالية و ثقافية متنوعة تُكسِبه جمالياته وتفرده و وسيلةً للتأمل في الطبيعة وفهمها ،أي أنّه من حيث الشكل: الأسطورة هي قصة تخضع لمبادئ السرد القصصي من حبكة شخصيات ،زمان ،مكان ، عقدة ....

1– فراس سواح ، الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا و الديانات الشرقية ، دار علاء الدين ، ط2 ، دمشق، سوريا ، 2001 ص 12.

2– كارين أرمسترونغ ، تاريخ الأسطورة ، تر وجيه قانصو ، الدار العربية للنشر ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2008 ، ص13.

3– جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، ط 1 ، مملكة البحرين، 2005 ، ص19.

4– نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار النهضة للنشر ، د،ط ، القاهرة ، مصر، د ت، ص11.

5– بول ديكسون ، الاسطورة والحداثة ، تر خليل كلفت ، المجلس الأعلى للثقافة ، د،ط ، الاسكندرية ، مصر، 1997، ص27

2 – أنواع الأسطورة :

بناء على وظائف الأسطورة تتفرع أنواعها ، وفي هذا المجال سنعتمد على تقسيم نبيلة ابراهيم ،حيث قسّمت الأسطورة إلى أربعة أنواع يمكننا تلخيطها في الآتي:

أ– الأسطورة التكوينية:

و هذا النوع من الأساطير هو الذي « يحكي لنا كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود ، بفضل الذوات العليا أو الفوق –طبيعية ، و قد تكون حقيقة كلية كالكون ،أو جزئية فقط : جزيرة ،أو نوعا نباتيا ،أو سلوك بشري ... »[1] ،ولذلك فإنّ تضمين هذا النوع من الأساطير في التجربة الروائية العربية على نحو يكاد ينفي القول بوجودها ،«كما يبدو جهارة هذه الأسطورة بما يتضاد والمقدس الديني الذي يعلل على نحو المعارف للنصوص الأسطورية»[2].

لكننا نجد الكوني قد استلهم هذا النوع من الأساطير في مجمل خطاباته السردية ،فيُصوّر لنا مثلا في روايته " الوقائع المفقودة من سيرة المجوس " طقوس خلق الربّة الحجرية حيث « هامَ " آكّا" في المراعي ، تنقّل في الصحاري عبر الوديان، و صعد إلى العراء الموحش في " مساك صطّفت " ، إعتزل هناك أياما ، ولا يعلم إذا ما كان الملاك هو الذي نزل من السموات ، أم أنّ الوحي الغامض جاءه من صخور " متنخندوش" المُمزّقة بالإشارات السرّية ولكنه وجد نفسه يعبُر الأرض المحروقة بنيران الشُموس وحِمم البراكين ،و ينزل إلى الناحية الأخرى ،تفقّد الإبل قبل أن يشرع في تنفيذ الخلق ،ذهب إلى المغارة المقدسة كانت عالية الجدران ،مخطوطة بالرموز أيضا ،بَشَرَة بلون اللحم ،بلون الدم ،بلون البشر، بشرتها تناسب اللون البشري ،المغارة المقدّسة استعارت لون بشرتها من لون البشر،اختار حجرا صلدا وبدأ العمل ؛ صقل مساحة مناسبة من الجدار، ثم جاء بحجارة وصعد فوقها لينحت النقش من أعلى ،ظلّ يجرح البشرة الدامية و يتلو التمائم الوثنية التى علّمها من مخاطبات القبلي في أفواه الكهوف ،و اقتبسها من ثرثرات الجن في القمم والظلمات ،استجابت الجلدة الحجرية للتمائم السرية فاستسلمت لمداعبات الحجر ،أفرغ الجسد الحجري الصلد من اللحم الميّت وهيّأ مكانا للحم البشري ،للحم الإلاهي الذي أوحت له الآلهة أن يبثّه في الجدار الصخري المقدس ،تفضّأ الحجر وتهيّأ لاحتضان الجسد الخالد ،فبعد عمل جنوني استمر عدة لأسابيع ،تبدّت الملامح الأولية لمخلوق نافس البدر في بهائه ،و أضاء الظلمات بنور وجهه ،وبهر الصحراء بجماله ، ووقعت قلوب الرعاة في أسره إلى الأبد ، وحتى الجدار المقدّس لم يخفِ سعادته باحتواءه جسد الربّة لأنه يعرف أنه سيزداد قداسةً بهذا الامتلاك وسيفوز بامتلاك جديد سيجعل منه معبدا خالدا في كل القارة الصحراوية ...تحلّى الحجر

---

[1] - Marcia Eliade, Aspects du Mythe, p15

2 – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية ، ص108 .

بالتجاوب الحميم ساعد "آكا"في تجسيم الربّة و بدا أنّ المغارة تتهيّأ لاحتواء الجسد المعشوق ، ولم يشكّ أبدا أن روح الأسلاف تستنفر الآلهة وتستعطفها لتعطي "تامدّورت" الحياة و تبارك لها ميلادا في الحجر.

– بدأ المرحلة الثانية من وحيه السري:

ذهب وبحث عن دم التكوين ؛ دم الأسلاف المسفوح في بطن الصحراء ، تميمة الأرض الوحيدة التى تملِك أن تُحيي أن تُميت ؛ تُحيي أذا لانت و تبدّت ، وتُميت إذا احتجبت إنّها سرّ الحياة ، سرّ الصحراء الذى أودعته فيها الآلهة منذ الزمن الأول ، فلم يَهتدِ إليه و يكشف عنه الغموض سوى الأسلاف .

تيفتيست ... تيفتيست ... تيفتيست أين أنت ؟

أين الدم المقدس الذى يجري في عروق الأرض؟

أين التربة المخضّبة بأنفاس الآلهة التى تحرسها روح الأسلاف ؟

أين التعويذة التى تاخذ الأحياء إذا غابت ؟ و تعيد الأموات إذا أقبلت ؟

أخرجي يا " تيفتيست" من مخبئك في الظلمات و ساعدي في بعث الحياة في الكائن الإلاهي الذى باركتِ الآلهة دخوله إلى المحراب...

تبدّي يا روح الأرضِ و انفخي في الصورة من روح دمك ، لأنّ الآلهة أجمعت أن تقبل الصورة و ترفعها إلى مرتبة الأرباب تبدّي تبدّي تبدّي...

في الوادي عند حضيض الجبل ، عثر في قبر قديم على كنز فريد من التراب المقدس.

في المرحلة الثالثة جاء إلى الخباء.

طاف حول البيت ، ظلّ يحوم ثلاث ليالٍ حول الخباء و يصيح مستعطفا :

اكشفي عن وجهك يا تانس و أضئي الصحراء كي أحلب النوق .

و لكن تانس لم تخرج من مأواها في الأساطير ، تانس لم تخرج لأنها تحب الحياة وتخاف من العين .

في اليوم الثالث أشفق عليه القرين من التوسلات ، فقال لقرينته الفاتنة :

اخرجي له ولو مرة .

ولكنّ تامدورت التى جرّبت العين ، وعرفت قدرة الخلق على امتصاص الدم بالنظر ، و ورثت عن أمها المصير الفاجع الذى لقته جدتها بضربة شريرة من العين أَبَت عن تخرج للعراء لتضيء للساحر العاشق الصحراءَ ليحلب النوق.

قالت :

سيضرب رأسي الصداع ...

سيصيبني الوجع...

سأحترق بالحمى ...

لقد جربت فيما مضى ...

وقعت عينه على وجهي مرتين فصرعني في المرتين .
سكت القرين ، و واصل الساحر شكواه اليلية ،و واصل البكاء كل ليلة ،يدور حول الخباء ويردد :
"اكشفي عن وجهك يا تانس و أضئي الصحراء كي أحلب النوق ".
و لكن تانس لم تخرج ؛لأنها تعلم أنّ الحياة تثعطى مرة واحدة ،فإذا أخذتها العين إلى مكان آخر فإنّها لن تعود إلى نفس المكان أبدا .
توسّل لها القرين : اخرجي له ولو مرة
فجاوبت بالوعيد
– إذا خرجت فلن أعود ، إذا خرجت المراة و كشفت وجهها للساحر الذى يتقن استعمال العين فإنها لن تعود
استمر المُدلّه يطوف حول الخباء
يُردد التوسلات الفاجعة و يغنّي المواويل الحزينة ،يرتّل البكائيات القديمة و يُغالب الحزن بأصوات يُقلد فيها ثغاء الماعز
انفطر قلب القرين ، فتوسّل المخلوقة المَنيعة :
إذا لم تخرجي للراعي فسوف يموت ، إني اسمع الأشجان التى تسبق الموت
فقالت المخلوقة المكابرة :
إذا خرجت فلن أعود
اجتهد القرين :
كشفٌ خاطف للوجه لن يصيبك بسوء ، لانّ المرأة في الصحراء لا بدّ أن تخرج إلى الخلاء يوما
كتمت المرأة الخفيّة غيضها على البعل ، لم تقل له انّه باعها ،لم تذكر له أنّه تنازل عنها للراعي الشقي ،الراعي الذي لا يعرفُ أحدٌ غيرها ما يحمله في صدره من أسرار،لأنّ المرأة هي المخلوق الوحيد الذي يستتطيع أن يعرف السر في توسلات الرجال ،و في تبجيل الرجال ،عرفت أنها إذا خرجت فسوف يفقدها إلى الأبد ،عرفت أنّ الراعي الشقي سوف يأخذها بالعين أن سيأخذها للأبد ، إذا خرجت إليه مرة واحدة
أخيرا خرجت
وقفت في عراء الظلمات ، و أنصت لسكون الأزل في ليل الصحراء الخالدة ، ورفعت عن وجهها الحجاب
انبثق فيض الضوء الذى استعار نوره من الأقمار والشموس والكواكب و انسكب على الصحراء الملفوفة في الظلمة
مزّق عنها اللحاف الأسود فتبدّى جسد الصحراء وتعرّى
زغردت الجنيّات في القمم

وناحت الحوريات في الفراديس
ولكن الراعي لم يهرع لحلب النوق
سجد على الأرض أمام القامة المعبودة
قبّل الأرض و مرّغ جبهته طويلا في التراب
خطف المخلوقة الإلاهية وطار بها إلى المغارة المقدسة
عجن دم الأرض ، كنز الأسلاف ، تعويذة الحياة بروث الماعز وقطع الجلّ ، و أضاف إلى الخليط حليب النوق
اعتلى الحجارة ، وبدأ شعائر الخلق
بدأ بالقمة ، بالرأس ، بالحاجبين ،بالعينين ،بالشفتين ،بالوجنتين ،ثم الأنف و الأطراف
وكان حريصا أن ينطق بالكلمة الخفية و يُلقّن الحجرَ السرَّ
ردد مع كل علامة حفرها في الجدار بالمخلوق الدموي:
"تامدّورت"
تامدّورت"
"تامدّورت"
ولكن الوحي السماوي أخبره باللغة السرّية أنّ الجهر بالاسم لا يكفي لاستدعاء المخلوق و استضافته على الحجر
هنا ردد شعيرة أخرى
"تعالي "
"تعالي"
" تعالي"
طبع بعض الملامح بدم التكوين السحري وواصل القراءة السرية
" اسكني الحرم .....اسكني الحرم .....اسكني الحرم "
تفقّد جسد الربة بنظرة شاملة ، في عينيه لمع الرضا والوُجد و تعبيرآخر مجهول .
واصل النقش مكررا نفس التعاويذ الغامضة ، رُسُل الأسلاف توسّطوا مع المغارة و عقدوا له محاورة مع الحجر
فَهِه أنّ الجدار لن يقبل العطيّة ، وينفخ فيها من روح الخلود ما لم يستمروا في التفوّه بالسر ، ما لم يواصل ترديد التميمة
ولم يكن يعرف تميمة أخرى سوى " تامدورت " لتجسيم الكائن و قبوله ضيفا في حرم الآلهة لم يكن يحفظ سرا آخر غير النداء العاشق " تعالي"يصلح لاستدعاء الربة ، ولم يكن يتقن لفظة أخرى أقوى من الأمر الإلاهي الذى لقنته له السماء ، وأودعته في شفتيه : " اسكني اسكني" ليغويَ به و يستدرج للسكن في الحرم ، فكان يردد الثالوث المقدس : " تامدورت ...تعالي...اسكني" بلا توقف

و يغرس أصبعه في المزيج السري ، ويقيم في الحجر الحميم بدنا يستعيره من أرض الصحراء ليرفعه بالعشق وقوة الأرض إلى السماء
واصل عمله المبدع ، الممتع ،العسير ، ولم يسترح إلا في اليوم السابع
قضى يوما يتسكع في الوديان المفروشة بالرمل و الشجيرات البرية الضمآى
عاد إلى المخبأ و تفقد المخاض في المغارة
حبل اللوح الحجري الجليل بالسر و حمل في أحشائه الجنين
استجاب للنداء و قبل البذرة في صلبه
ازدادت ملامح الوليد وضوحا، و تبدّت خطوط الوجه المدهش الذى يضيء الصحراء إذا تبدّى و خرج من الحجاب
في المقلتين ومض القبس الخلقي و تطلّع إلى الأفق البعيد
الأنف ارتفع وعاند وكابر ، الشفتان ارتسمتا و ابتسمتا بغنج لا يليق بربة الحجارة ، كشفتا في انفراجة الإغواء عن أسنان تنافس النجوم ، وتقيم البرهان على انتماء حواء إلى السماء
اعتلى الحجارة و اقترب من البدن ،رأى كيف يجري فيه البعث و يكتسب الحياة ،لفتحه الأنفاس الحارة و أحسّ بدبيب الدماء في عروق الجسد ...تحسّس الأطراف وجدها حميمة تنبض بالحرارة والجمال و الحياة ...
وضع أذنه على القلب فسمع الوجيب الذى ينطق ، في إيقاعه الرتيب بالعشق والحمد
ارتجف المبدع و احتضن المعشوقة ...فغاب في رحلة وُجدية أطول وأجمل من رحلته الأولى التي أخذ فيها السر من الأسلاف .
وعندما عاد إلى الصحراء وجد نفسه في "تادرارت" ، سقط على وجهه و ركع في سجدة طويلة أمام المعبودة
كان خالقاً سجد لمخلوقٍ ابتدعه و استحق أن يُعبَد»[1].

ب–الأسطورة الطقوسية(الدينية):

وهي تمثل الجانب الكلامي « لطقوس الأفعال التى من شأنها أن تحفظ للمجتمع رخاءه ضد القوى المهولة التى تحيط بالإنسان،ولم تكن الأسطورة تُحكى من أجل التسلية ، بل كانت أقوالا تمتلك قوى سحرية ، بحيث أنها تسترجع الموقف الذى تصفه »[2] و قد تشمل هذه الطقوس طقوس دنيوية كطقوس الزواج ، و طقوس الاحتفال بالأعياد ، وتقديم القرابين و طقوس صيد الحيوانات كالغزال –(روح الصحراء الرملية) و الودان (روح الجبال)– والتى هي رموز طوطمية في أعراف القبائل الطوارقية التى تتهيّب صيد الودان المقدّس.
ففي رواية نزيف الحجر يصوّر لنا الكوني جانبا من التحضيرات لبعض المشاهد الطقوسية

1– ابراهيم الكوني، الوقائع المفقودة من سيرة المجوس –الربة الحجرية ، ص40–46.

2– نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص16.

فهذا والد أسوف لا يتحرك بإتجاه القمم المهيبة إلا بعد أن يقرأ كل الآيات التى يحفظها من القرآن،و يردد تمائم السحرة الزنوج بلغة الهوسا ، و يعلق على رقبته التعاويذ المحصنة في جلود الثعابين ،يجلس يوما قبل السفر يتمتم بالتعاويذ ،يصوم عن الكلام ينام خارج الخيمة ينطلق فجرا قبل طلوع الشمس ...

ج –الأسطورة التعليلية : وهي التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها، أن يعلل ظاهرة تسترعي نظره، ولكنه لا يجد لها تفسيراً، ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية ، تشرح سر وجود هذه الظاهرة ففي رواية الواحة يعلل الكوني على لسان الشيخ غوما ظاهرة استفحال العقارب السوداء بشكل شيطاني وجنوني في أرجاء الواحة بقوله للشيخ ماهمدو:

« أتدري؟ أحسّ أنّي المذنب الأوّل والأخير في كل ما حدث ؟

رفع الشيخ حاجبيه مستفهما ، فأضاف غوما:

أنا الذي خالف الناموس و ارتكب الخطيئة الأولى : و إلاّ هل رأيت في حياتك فارسا من أهل الصحراء يحرث الأرض و يتطاول في الفلاحة؟

لم يعلّق مهمدو فاستمر غوما يوضّح فكرته :

كان ذلك خرقا لناموس الطبيعة كفيلا بأن يُثير القوى الخفية ،اعتداء على قوانين الكون فقررت القوى أن تنزل العقاب»[1]. لأنه في ناموس الصحراء وجود النبع ملاذ ،ملاذٌ بقدر ما هو خطأ في الناموس،خطأٌ لأنه نقض صريح للعقد المبرم بين الروح والجسد، بين الشأن الأرضي و الشأن السماوي ، النبع تمرد على مشيئة الخفاء ،ولهذا هو قرينُ دنيا ؛ أي أنّه نفيٌ بما هو استقرار، والإستقرار هو الخطيئة التي لا تُغتَفَر في ناموس خليفة الحرية : الصحراء»[2].

– كما ربط قدماء الليبين ظاهرة الكسوف بالآلهة تانس،يروي بشأن ذلك الشيخ غوما قائلا: » وعندما ماتت حدثت حركة غريبة في نظام النجوم، وقادت الكواكب الأخرى حملة ضد القمر، فحدث ما يسمى ب"الخسوف"لأول مرة كما يؤكد المنجمون من أهل الخبرة والعلم ،فهبت الأعاصير العاتية والعواصف المحملة بالغبار كنتيجة لصراع الكواكب بعد أربعين يوما بالضبط من وفاة سليلة القمر تانس العظيمة ،واستمرت العواصف والرياح أربعين يوما بلا انقطاع حتى غمرت الإمبراطورية كثبان الرمال ،وأغرقت الغابات والأنهار والمدن بموجات هائلة من الأتربة المتصاعدة ليل نهار،وأبادت المواشي وقطعان الإبل والحيوانات البرية ودمرت المعمار فهرب السكان طلبا للنجاة من طوفان الرمال».[3]

---

1 – ابراهيم الكوني، الخسوف ج2– الواحة ، ص268.

2 – ابراهيم الكوني ، عدوس السرى ،ج1 ، دار فارس للنشر والتوزيع ، ط 1، الأردن ، 2012 ، ص 115.

3 – ابراهيم الكوني ، الخسوف ج1 –البئر، ص(55–56).

د- الأسطورة الرمزية :

تُفصل نبيلة ابراهيم ذلك بقولها: وهناك نوع أسطوري آخر لا يخضع في تصنيفه للأنواع الأسطورية السابقة ، ونحن نطلق على هذا النوع : الأساطير الرمزية ،حيث أنها تتضمن رموزا تتطلب التفسير»[1] وترى نبيلة إبراهيم أن هذا النوع من الأساطير لا يتعلق بالآلهة ، بل يتعلق بتفكير الإنسان ، حيث يمكننا التأكيد على أنّ الأسطورة ساعدت على إدراك النفس البشرية من خلال ما تحمله من رموز وما تشير إليه من صور دلالية تنبع من داخلها،و لذا عاد إليها المبدعون على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم وميولاتهم الأدبية فاستلهموها في متخيلاتهم السردية والشعرية خاصة ،و هذا ما يجذّر مكانتها لأن تكون مجالا خصبا للدراسات النقدية ،فتعتبر الميثولوجية الطوارقية طائر "مولا-مولا" *رمزا للتفاؤل »....ولكن في مولا- مولا سر آخر أكبر من سرّ البقعة ،و أكثر غموضا من الأشياء المطفأة ،فتقول العجائز الحكيمات بلُغتهنّ الغامضة ؛أنّ البدن المظلم هو الدهليز دهليز الحياة أم دهليز إيدينان** المجهول والتاج الأبيض هو علامة المتاهة ، بقعة الضوء إشارة الأمل في العتمة ، فلم تَضِع قافلة خرج في طريقها طائر العجب ،لم تحل مجاعة في نجع حامت فوقه مولا- مولا، ولم تعرف قبائل وباء ما استضافت الطائر الوديع في ربوعها »[2] ، إنه طائر الفردوس ،إنه طائر مقدس .

وقد أكد عالم النفس "إريك فروم"Iric Fromm (1900-1980) على أهمية الأسطورة كونها تعبر تعبيرا رمزيا عن حقائق دفينة حيث يقول: « تقدم الأسطورة مثلما يقدم الحلم تماما قصة تجري حوادثها في المكان والزمان وتعبر بلغة رمزية عن أفكار فلسفية ودينية »[3] .

وقد انزاحت مفاهيم وتصورات الأدباء المعاصرين للأسطورة من كونها حقيقة ميتافيزيقية ذات أبعاد تفسيرية ، إلى اعتبارها ذات أبعاد ووظائف جمالية فنية ، مشكلّة بذلك إبداعية وجمالية وعمق العمل الفني الذى قوامه اللغة الإستعارية الرمزية.

هـ – أسطورة البطل المُؤلّه:

في هذا النوع من الأساطير يصبح الإنسان بطلا من الخوارق ،و يسمو إلى مصافِ الآلهة حيث لا يتأتّى له ذلك إلا عبر إجتياز إمتحانات ومغامرات ومحن صعبة ،ليُثبت بذلك قدرته وشجاعته وقوّته ،وهي تجمع بين الخيال والحقيقة ،فتصبح تاريخًا وخرافةً معاً كما أنها تنتقل من جيل إلى جيل وهذا ما يضفي عليها طابع القداسة ،وفي هذا المقام تورد نبيلة إبراهيم أسطورة جلجامش مثالا تطبيقيا على هذا النوع من الأساطير ،بينما نحن

1 – نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص18 .

* المولا-مولا: طائر أسطوري أسود ، به بقعة بيضاء ، رمز التفاؤل في المعتقد الطوارقي القديم .

** إيدينان: جبل خرافي يقع في قلب الصحراء الكبرى الوسطى وتقول أساطير الطوارق أنّه وطن الجن .

2 – ابراهيم الكوني، السحرة ، ج1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت، لبنان، 1994 ، ص48 .

3 – اريك فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، ترصلاح حاتم ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، اللاذقية، سوريا ، 1990، ص 145.

نناقش توظيف الكوني لهذا النوع من الأساطير سنقدّم نموذجا لأسطورة البطل المؤلّه متمثلة في أسطورة آلهة الحب والخصب عند قدماء الليبين وهي : أسطورة تانيت / تانس، حيث تروي الأساطير أنّ تانس كانت ضاعت في الصحراء رفقة طفلتان وكان لكل واحدة من الفتيات الثلاث أخا صغيرا ،ومع اشتداد موجة الحر والتعب والجوع ،رأت الفتاتان ذبح إخوتهن ،لكن تانس ترفض وبشدة لأنها تحب أخاها أطلنطس جدا ،ومع طول الرحلة وإلحاح الفتاتين تصاعد خوف تانس وقلقها فقررت الانفصال عن المجموعة ،ومواجهة مصيرها مع أخيها ،و بعد عناء كبير عثروا على واحة جميلة في قلب الصحراء ،فأقاموا بها مطمئنين إلى أن جاءت في يوم من الأيام قافلة تبيّن فيما بعد أنها قافلة الأمير ،وبينما هو يشرب من الغدير انعكس وجه تانس كأنه الشمس ينافس بهاؤها بهاء القمر ،فعشقها وطلب الإقتران بها ، لكنّ تانس شرطت عليه مهرا غاليا يليق بها وبجمالها وذكائها فأمرت بالحلل المطرزة ،و العبيد ، والجِمال ،و كل ما يتطلبه الفارس النبيل ،استجاب الأمير لطلبها بكل سرور، وعاش الجميع في سعادة ورخاء ،إلى أن جاءت زوجة الأمير الشريرة التي حاكت المكائد ضد تانس و أطلنتس للتخلص منهما ،حتى الأمير الذى كان يغار حاول قتل اطلنتس لكن تانس أنقذه وقطعت رأس الأمير ،وتربعت على العرش ،وبعد هلاك أخوها عطشا في الصحراء ،حزنت وغضبت وقررت الانتقام من الصحراء معاقبتها بإفناءها وإغراقها وتحويلها إلى جنة خضراء ، وحفر بئر عريق أسمته بئر أطلنتس.

تُعد ملحمة تانس من أشهر الملاحم الليبية القديمة التي تُمجّد الإنسان في شِقّه الأنثوي حيث تروي كيف تحوّلت الطفلة الصغيرة تانس من طفلة بريئة تائهة ضائعة في الصحراء الكبرى إلى امرأة قوية ، شجاعة ،وكيف استطاعت بذكائها أن تشيّد جنة أسطورية في قلب الصحراء الكبرى ،وكيف قهرتها و صنعت منها حضارة أسطورية تتناقلها الأجيال ،ولم يكن يتأتّى لتانس ذلك لولا صفاتها الخارقة فهي سليلة القمر وتحدّيها للصحراء ومقاومتها هي تحدٍ لإرادة الآلهة لأنها ظِلُّها على الأرض ، ولا تسمح بتحدي إرادتها إلا لمن اصطفت واختارت ونفخت فيه من روحها من دون الكائنات الأخرى.

3- وظائف الأسطورة :

يعود تنوع وظائف الأسطورة إلى تنوع منطلقات الدرس الأسطوري ،و لعل أهم وظائف الأسطورة: الشرح والتفسير والاخبار، سواء الظواهر الطبيعية والاجتماعية والثقافية والبيئية خاصة في المجتمعات البدائية.. وأيضا للبرهان، والإجابة عن الأسئلة التي لها علاقة بطبيعة شعيرة من الشعائر التي يمارسها المجتمع أو عادة من العادات التي تسود فيه « فالأسطورة تروي تاريخًا مقدسًا ،تروي حدثًا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل

مآثر إجترحتها الكائنات العليا»[1].

و يمكن تلخيص كبرى وظائف الاسطورة من خلال ما ذهب إليه ناظم شوكت في :

1 الوظيفة المعرفية:

« وتشمل : التأمل ، التفسير ،التعليل ،محاولة تبسيط الظواهر للوصول إالى حقيقة ما في الحاضر وتأمين المستقبل »[2]؛ ذلك أنّ الأساطير كانت« للإنسان الأول وسيلة للتأمل في الطبيعة وفهمها ،إذ لم يكن الإنسان قد استطاع بعدأن يحلل الظواهر ويمنطق الأسباب والنتائج ، فوصفها كلها في رموز تعكس طريقته في الحياة ، وتحمل في ثناياها كل ما يعرفه من توق ودهشة وشهوة إزاء البقاء والموت والخلود»[3].

فالأسطورة إذن « هي محاولة لتفسير علوم عصر ما قبل العلوم ،لأنها تحدثنا عن علة خلق الإنسان ،و علة الظواهر الطبيعية وتفسر لنا الأسرار الخافية وراء صفات الحيوان فهي محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول واضع الأسطورة »[4]وذلك من خلال شكلها وجنسها المتميّز و« المتمثّل في روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان ، وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية في أيامهم وكذلك أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين ، فبفضل الأسطورة يمكن إدراك العالم بصفته نظاماً كونياً قابلاً للفهم والإدراك »[5].

ولعل أهم الأدوار المَنوطَة بالأساطير دور التفسير: تفسير الشعائر والطقوس التي ولدت نتيجة عجز الإنسان عن السيطرة على الظواهر الطبيعية ،« فلذا لجأ إلى استرضائها وترويضها عن طريق إقامة الطقوس وتقديم النذور»[6]، فأحداث الأسطورة تجري في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي وترتبط بنظام ديني معين ،وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه ،وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا إنهار هذا النظام الديني وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة ،بل تقوم الأسطورة « بإغناء المعتقد الديني وتثبته في صيغ تساعد على حفظه ، وعلى تداوله بين الأجيال ،كما تزوده بذلك الجانب الخيالي الذي يربطه إلى العواطف والإنفعالات الإنسانية

---

[1] - Marcia Eliade, Aspects de Mythe, p10 .

2 – ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا .

3 – المرجع نفسه

4 – المرجع نفسه .

5 – عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، د ط ، الجمهورية العراقية ، 1978، ص14.

6 – فراس سواح ، الأسطورة والمعنى ، ص14 .

ومن ناحية أخرى ،فإّن الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الألوهية بألوان وظلال حية لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس وتعطي أسماءها وصفاتها وألقابها ، وتكتب لها سيرتها الذاتية ، وتاريخ حياتها ، وتحدد صلاحيتها ، وعلاقات بعضها ببعض»[1].

2الوظيفةالعقائدية:

وهي لبّ الوعي الأسطوري و مرتكزه الأساس إذ تبني « نظام التصورات التي تخلق الأفكار التي تتحول إلى دستور يهتدي به الفرد في عمله اليومي والمستقبلي»[2].

و يكاد يُجمع الدارسون على« أن الأسطورة كانت المعتقد الديني للمجتمعات البدائية أو بمثابة المعتقد الديني أو إمتداداً للفكر الديني ، ونابعة من طقوسه .

ففي جميع الأديان القديمة ،تقوم الأسطورة مقام العقيدة و كانت بمثابة الدستور الاعتقادي الذي يفسر الحاضر ويؤمن بالمستقبل ، وباتت معتقداً دينياً ومنهجاً للتفكير من خلالها يحلون مشكلة الموت بوجود بعث الحياة ، والضعف البشري بوجود الآلهة المتعددة التي تحولت إلى بشر»[3].

« فالأسطورة تثبت الأعمال الطقوسية ذات الدلالة ،وتخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري بما لها من مغزى إستكشافي ، وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية ،أي ما لها قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته ،وتصبح الأسطورة معادلاً موضوعياً بموضع المعتقد الديني الذي يحتاج الى خبرة إنفعالية ،ويسبغ عليها مشروعية معقولة »[4] و يذهب هذا الرأي مذهب كلود ليفي ستروس Claude Livei-Straus (1908-2009) الذي يؤكد أنّ «غرض الأسطورة هو إيجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض ؛ أي التوفيق بين القدر المحتوم والإرادة الحرة ، فهي تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميتافيزيقيا في الثقافات التي أعلت من شأن الفلسفة ،إن كلاً من الأسطورة والفلسفة والعلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام ؛ أي لمطلب الإنسان في أن يعيش في عالم مفهوم ومرّتب ، وأن يتغلب على حالة الفوضى الخارجية التي تتبدى في مواجهته الأولى مع الطبيعة »[5]، و يُعلّل ك. ل. ستروس ذلك بأنّ: « الأسطورة تعطينا ذلك الإحساس بين المنظور والغيبي بين الحي والجامد ، بين الإنسان وبقية مظاهر الحياة ،النظام الذي تخلقه الأسطورة فيما حولها ليس نظام العقل المتعالي الذي يجعل نفسه خارج العالم ثم يفسره من بعد ذلك ،بل هو نظام الإنسان متعدد الأبعاد الذي لا يستطيع أن يرى نفسه خارج العالم الذي يعمل على

1 – فراس سواح ، الأسطورة والمعنى ، ص24 .

2 – ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا .

3 – المرجع نفسه .

4 – المرجع نفسه .

5 – المرجع نفسه .

تفسيره ويدرك بطريقة ما أن المُفَسَر والُمفسِر وجهان لعملة واحدة ؛ فالأسطورة تعتبر شروحاً لأفراد المجتمع عن السبب الذي يجعل العالم بما هو عليه أو محاولة لمعرفة المستقبل وضمانه فاستعان بها الإنسان كأفضل طريق لمواجهة المشاكل التي تؤثر عليه ، سواء أكان ذلك التأثير وهمياً أم واقعياً »[1].

3- الوظيفة التكفلّية :

في مقابل التصنيفات السابقة لوظيفة الأسطورة « هناك من لا يرى في الأسطورة تفسيراً ولا تعليلاً ولا محاولة لتبسيط الظواهر، وإنما تكفل المحافظة على السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة ، وبهذا تصبح الأسطورة تكفلّية ،أي أنها قوة لدعم وترسيخ ما هو موجود .

و من الذين رسّخوا هذا التوجّه مالينوفسكي الذي يقول: إن الأسطورة لا تفسّر الأصل وإنما تحافظ على السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة ،فالأسطورة بيان عملي على الإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية »[2]، وفي موضع آخر يقول : « إنّ الأساطير عند الشعوب البدائية تسعى إلى إرساء دعائم المعتقدات والممارسات المشكلة للتنظيم الاجتماعي ، وأنها ذات أهداف عملية تهدف إلى ترسيخ عادات اجتماعية أو تدعيم سلطة عشيرة بذاتها أو إقامة نظام إجتماعي بالذات ، فلذا فإن الأسطورة ليست تعليلية بل تكفلية ، وهي لا تشبع فضولاً بل تؤكد إيماناً ، و بالتالي فإّن وظيفة الأسطورة الرئيسية في أنها تعبر بصورة دراماتيكية عميقة عن إيديولوجيات الجماعات البشرية البدائية والتقليدية البسيطة عادة و التي تحيا الجماعة معتمدة عليها »[3]. يرى جوزيف كامبلJoseph Campbell (1904- 1987) أنّ قوّة الأسطورة تكمن في كونها« ترمي إلى كيفية العيش في إطار حياة إنسانية وضمن أية ظروف معينة، فالأسطورة يمكن أن تعلّمك ذلك »[4] وما يمكن استنتاجه من خلال الآراء السابقة أنّ الأساطير تحفّز المجموعات والشرائح الإجتماعية التى تعتقدها على التشبّث بقيمها ومعاييرها وبمثلها العليا التي تسعى إلى تكريسها جيلاً بعد جيل ،فالأسطورة إذن تعبرعن الكيان الإجتماعي لجماعة ما ،كما تعمل الأساطير كشرائع ومؤشرات لدعم وتكريس القواعد والممارسات التقليدية المتوارثة ، والتي تحفظ تماسك البناء الإجتماعي والإقتصادي و الديني وتحفظه من االتحلل والتفكك ،و هذا ماأكسبها االطابع القَداسي والفلسفي باعتبارها مكَوِّن من مكونات التاريخ و التراث الثقافي والوجداني والميثولوجي الإنساني.

---

1 - – ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا .

2 – المرجع نفسه .

3 – المرجع نفسه .

4 – جوزيف كامبل، قوة الأسطورة ، تر حسن صقر وميساء صقر ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، ط 1 ، دمشق، سوريا، 1999 ، ص57.

4- الوظائف النفسية :

إنّ علاقة الأسطورة بالنفس البشرية علاقة وطيدة ،فالأسطورة والشعر يرضيان النزعة الحُلُمية المتجذرة في النفس البشرية عن طريق الحلم والرمز فالأسطورة إذن تقوم بعدة وظائف في هذا المجال ، ويمكن حصرها على النحو التالي :

- «أنها تموضع المشاعر الانسانية برمزيتها ،فالرمزية اللغوية تموضع التأثيرات الحسية كما تموضع الرمزية الأسطورية المشاعر، ويتبع الإنسان في طقوسه الدينية تأثيرات رغبات فردية عميقة وحوافز اجتماعية عنيفة ، ويقوم بهذه الأفعال بغير علم بدوافعها ،فهي أفعال لا شعورية تماماً ،غير أنه في حالة تحول هذه الطقوس إلى أساطير لن يكتفي الإنسان في هذه الحالة بالتساؤل عما تعنيه ،بل ينطلق في رحلة البحث»[1].

لأنّ « التجربة الشعورية بمالها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لِما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية ، وذلك عندما يكون الرمز المستخدَم قديما ، وهي التى تُضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تُركّز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية ؛ وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا»[2].

- «أنها توفر مخرجاً نفسياً لمشاعر فعلية وإنما مكبوتة ،فقد عاد الاهتمام بالأسطورة كمخرج نفسي تجاه قلق الانسان وحيرته وتمزقه ، وقد ارتبط هذا الاهتمام بالمطالب النفسية التي رأت في الأسطورة نوعاً من الإسقاط النفسي يهدف - بتمثل الطقوس - إلى إعادة بناء المتناقضات في تجربة الإنسان وما يناوش وعيه من ضغوط متعددة ، ومن هنا كان استخدام الأسطورة في الشعر محاولة للارتفاع بالقصيدة من تشخيصها الذاتي الى إنسانيتها الأشمل والأعم»[3].

-« أنها ذخائر من دوافع ذات طبع أولي بدائي تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للإنسان»[4].

- «أنها تتخذ وسيلة علاجية ،حيث يقوم العلاج على إتاحة المجال لإعمال الفكر في وضع معين كانت معطياته قبل ذلك تقتصر على المعطيات العاطفية. ومهما يكن رأي فرويد ،فالأسطورة (نفس جماعية لا فردية) ولهذا كانت الاسطورة القديمة ذات أثر علاجي نفسي في الذين آمنوا بها ،فهي تفسر للكائن البشري الحائر ما يجري في لاوعيه وما يبقيه متماسكاً .

وعندما سادت العقلانية ، وازداد الناس اطلاعاً ،فلم يعودوا يؤمنون بالأساطير ،غدا من

---

1 - ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا.

2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكر العربي ، ط 3، القاهرة ، مصر ص199.

3 - ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا.

4 - الأسطورة في شعر السياب ،عبد الرضا علي ، ص14 .

الصعب السيطرة على القوى النفسية التي كانت الأسطورة يوماً توحدها وتمسك بزمامها»[1].
أي أنها تُتّخذ كوسيلة علاجية وذلك باستخدام التعاويذ والتمائم إيمانا بقوّة قوى غيبية تُشفي وتُمرض ، تجلب السّعد ، أو تُبعد النّحس...

5- الوظيفة السياسية :

«علينا أن نوضح المقصود بهذا العنوان ،فليست هناك أساطير تتناول قضايا سياسية وإنما تلجأ السياسة الى الاستفادة من الأسطورة لخدمة أيديولوجيتها ،أي لخلق تصورات حين تُكوّن وعياً زائفاً يؤدي إلى تصرف الأفراد على نحو يخدمون أغراضها..
ولذلك حاولت السياسة إيجاد صيغة متقدمة دائماً للاستفادة من الفكر الأسطوري للاضطهاد»[2] ؛ و يتجلى ذلك من خلال أسطرة علاقة الحاكم بالمحكوم؛ الحاكم الذي يُمثّل السلطة رمز الآلهة مع المحكوم رمز الشعب ؛أي أنه يتجلى في ربط السلطة بأسطورة الآلهة ، فما القربان في الفكر الميثولوجي سوى واسطة بين الإنسان والقوى الغيبية.
« إن أساس الفكر الأسطوري وتبلوره وانتشاره ،مع محاولة الاجهاز على أية محاولة يقوم بها المفكرون للرد عليه ، والتشبث بالأسطورة لدى الفئات الحاكمة ، كان متنفساً كبيراً للابقاء على وجودها ودعمه ،وزيادة الهيمنة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ،بواسطة خلق ووضع الحلول الأسطورية اللازمة ، التي تؤكد وتدعم ما وجد وما يوجد»[3].
- أما بول ريكور (Paul Ricoeur) فيحدّد للأسطورة وظيفتين متقابلتين هما الوظيفة الإيديولوجية و الوظيفة اليوتوبية حيث يشير إلى أنّه « تكمن الإيديولوجيا بوصفها توكيدا رمزيا للماضي ،و اليوتوبيا بوصفها انفتاحا رمزيا على المستقبل وإذا انتزعتا عن بعضهما فقد تفضيان إلى أنواع شتى من الأمراض السياسية »[4] ؛ حيث تخاطب الأسطورة « التي يعبّر بها المخيال الشعبي عن نفسه أفُقين : أفق التجربة التاريخية التى عاشها المجتمع ، و أفق التوقّع الذي سيعيشه المجتمع نفسه و بالتالي فإنّها ستكون ذات وظيفتين أو بعدين »[5]:

1 وظيفة إيديولوجية :

وهو البعد الذى يُفسّر كيف جاءت إلى الوجود جماعة أو ثقافة ما.

2 وظيفة يوتوبية :

و هي التي تسبق المستقبل و تبشّر به .

---

1 - ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا.

2 - ظاهر شوكت ،الأسطورة قديما وحديثا.

3 - المرجع نفسه .

4 - ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب ، 1999 ، ص 35 .

5 - المرجع نفسه ، ص36 .

إذن ترتبط الأسطورة بالتراث الماضي ارتباطا وثيقا بوصفها استذكارا و تحويلا لأحداثه وترتبط بالمستقبل ارتباطا لا يقل عن الاوّل وثاقةً بوصفها تعبير عن طموح لم يتحقق بعد في عالم تتمناه . و هكذا يكون للاسطورة نظرتان متزامنتان متلازمتان.

-علاقة الأسطورة ببعض فروع المعرفة :

اشتغل العلماء والباحثون بدراسة الأسطورة اشتغالا كبيرًا إذ لم تعد دراستها تقتصر على علم الأسطورة ذاته (الميثولوجيا) ،بل أصبحت مدونة هامة تترصدها مجموعة من العلوم كعلم الأنثربولوجيا ،وعلم الأدب، وعلم الإجتماع وعلم الدّين وغيرها من العلوم التي ترتبط بالأسطورة ارتباطا مباشرا أو غير مباشر،كما ارتبطت الأسطورة أيضًا بالنقد ؛ إذ يتعامل النقد الأسطوري مع النصوص الأدبية التي لديها علاقة مباشرة مع الميثولوجيا أو على الأساطير التى تحمل مدلولات ثقافية و مَرَدُّ ذلك إلى أنّ : « الأسطورة من الصور الرمزية التي كالشعر والفنّ على حد سواء ،ومن مميّزات الصور الرمزية كافة إمكان تطبيقها على أيّ موضوع كان ،فليس هناك أي موضوع يستعصي على التوافق معها»[1] .

1- بالأدب:

العلاقة التي تربط الأسطورة بالأدب علاقة جدلية تجمع بين مستوى من الفكر وأداة تعبير ويبدو أنّ الأسطورة كانت المعين الأوّل للأدب عند كلّ الأمم السابقة ،وبذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة ؛ذلك أنّ الأسطورة هي« منبع الأدب ومنهج النقد و كما أنّ الأدب هو طريقة في التعامل مع الأسطورة فإن النقد راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية ، وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ذاته ومع روح عصره ، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب،لكن التجديد -أي الانزياح عن الأسطورة الأولية- مهما بلغ من شدة ،يظل مشدوداً إلى الأساس،لا يستطيع أن يخرقه ولا أن يخرج عنه »[2].

إذن فالعلاقة النشوئية الجدلية « هي الرابط الأساسي بين الأسطورة والأدب ،فالأدب والأسطورة يتداخلان، وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفّظ في لعبة الدخول إلى دائرة المقدس أو الخروج منها ،فأسطورة ما قد تكون في دائرة الأسطورة في كتاب ما، وفي دائرة اللامقدس في كتاب آخر، وبذا تهبط إلى مستوى القصة غير المقدّسة، وتدخل في حيّز الأدب»[3] إذن : فالأسطورة كما صنّفها نورثروب فراي « عنصر بنائي في الأدب لأنّ

1 - أرنست كاسيرر، الدولة والاسطورة ، تر سعيد الغانمي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، الإمارات العربية المتحدة ، 2009 ، ص 56 .

2 - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ،ص121.

3 - محمد عجينة ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994.

التراث الأدبي حلّ محلّ الأساطير»[1] فالأسطورة لا تتحول إلى أدب إلا إذا تدنّست ؛ أي بعد أول تشويه لها عندما تفقد الأساطير طابعها الباطني ووظيفتها المقدسة تتحول إلى أدب؛ وهذا ما يعزّز الطابع القداسي للأسطورة.

يرى فراس سواح « أن الأسطورة نص أدبي وُضع في أبهى حلة فنية ممكنة و أقوى صيغة مؤثرة في النفوس»[2].

تتجلى العلاقة بين الأسطورة والأدب «على نحو أشد وضوحا من خلال الأنواع الأدبية التي تتداخل معها في علاقة وطيدة ،فذهب بعضهم إلى القول: إذا أردنا أن نعيش عصرنا من جديد فينبغي أن تكون بدايته الأسطورة ، والحكاية الخرافية والسيرة الشعبية وكل ماله علاقة بتراث الإنسانية الأولى ويجب أن تكون الأساس الذي تقوم عليه الأجناس الأدبية المختلفة مثل القصيدة والمسرحية والقصة والرواية. »[3] ؛ لذلك وظّف الأدباء الأسطورة للنّهل من عوالم جديدة ،و التقنّع برموزعميقة من أجل تجسد واقعهم بمختلف صراعاته وأزماته ، غير أن علاقة الأسطورة بالأدب تثبت مدى غنى المخيلة البشرية في جدلية العلاقة بين الحقيقة والخيال ،والحس الميتافيزيقي والحس الجمالي (كما في روائع الأدب العالمي كالإلياذة والأوديسة الإغريقية ، والمهابهارتا الهندية والشاهيناما الفارسية...) في تعالي الأسطورة إلى ذُرَى الأدب ومفارقة الأدب في خياله الإبداعي الفانتازي في محاولة انتفلت من مادية الحياة ، والذهاب من الطبيعة إلى ما بعد وما فوق الطبيعة.

2-بالتاريخ:

تؤكّد الدراسات أنّ « الأسطورة حكاية مقدسة، يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصحة وصدق أحداثها فهي والحالة هذه ،سِجلٌّ لما حدث في الماضي وأدَّى إلى الأوضاع الحالية والشروط الراهنة وهذا ما يعقد صلة قوية بين الميثولوجيا والتاريخ ،باعتبارهما ناتجان ثقافيان ينشآن عن النوازع والتوجُّهات ذاتها ،رغم ما بينهما من اختلافات تجعلهما يبدوان وكأنهما نظامان مستقلان لا يربط بينهما رابط ،فالأسطورة والتاريخ ينشآن عن التوق إلى معرفة أصل الحاضر، ولكنهما يفترقان في القيمة التي نسبغها على ذلك الأصل ،فهو أصل قدسي عند الأسطورة ، وأصل دنيوي مفرغ من الأسْطَرَة عند التاريخ »[4] ؛ وهذا ما يفسِّر أنّ« الأسطورة تنظر إلى التاريخ باعتباره تجلياً للمشيئة الإلاهية أما التاريخ فينظر إلى موضوعه باعتباره تجلياً للإرادة الإنسانية في جدليَّتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان

1 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث ، رسالة ماجستير، الجامعة الأميريكية ، بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص1.

2 – فراس سواح ، مغامرة العقل الأولى، ص20.

3 – أحمد كمال زكي، الأساطيردراسة حضارية ، ص 91.

4 – فراس السواح ، الأسطورة و المعنى، ص28.

الاجتماعية. »[1] أي أنّ التاريخ يستقى موادّه من الأسطورة فيظهر بذلك تشابه وتداخل كبير من الناحية الوظيفية يتجلّى في أن كلا من التاريخ و الأسطورة يهتمان بتسجيل النشاط الإنساني عن طريق عمليات التفسير،والتعليل،و الإخبار،و التلقين، في حين « الاختلاف الذي يمكن أن يظهر بين كل من الأسطورة والتاريخ ،هو اختلافهما من ناحية طبيعية، إذ يؤكّد ليفي ستراوس على أنّ: الأسطورة عبارة عن نسق مغلق بينما يبدو التاريخ نسقًا مفتوحًا»[2] كما أن هناك اختلافًا بارزًا يظهر بينهما،إذ إنّ التاريخ يتخصص في دراسة المراحل القديمة والوسطى، ولكنه يتخصص أيضًا في دراسة التاريخ المعاصر، وبل التاريخ الرّاهن، بينما اختفت الأساطير وصار ما يتداول عنها هو ما كان لايزال يُروى، ومازال ممارس، ونعنى هنا الطقوس وسائر الممارسات والشعائر،و بالتالي هناك علاقة مطّردة بين الأسطورة والتاريخ « تُحتّم علينا ضرورة الاستفادة من المادة الأسطورية والاعتماد عليها كمصدر فريد من مصادر التاريخ الإنساني الواحد المتسلسل في فصوله ومراحله».[3]

3 –بالفلسفة :

انطلاقا من أنّ الأسطورة تحكي قصصا مقدسة « تُبرز ظواهر الطبيعة مثلا أو نشوء الكون أو خلق الإنسان وغير ذلك من الموضوعات التي تتناولها الفلسفة ؛إذا موضوعات الأسطورة تعتبر أيضا مادة خصبة للفلسفة لكن التناول مختلف ،الأسطورة تعتمد على الخيال والأشياء الغير مألوفة ،والفلسفة تعتمد علي العقل والمنطق في تناول الموضوعات. ولا يستطيع أحد أن ينكر هذا التداخل بين الأسطورة والفلسفة. »[4]

فالأسطورة شكل أولي من أشكال النظر الفلسفي فهي تمنح أي شعب تفرداً وخصوصية وتحقق نموذجيته « وفي الوهلة الأولى تبدو لنا الأسطورة خطابًا معاكسًا ومناقضًا للفلسفة ذلك أن الخرافات والحكايات تنتمي إلى موضع يمكن لنا أن نصفه بين الكينونة وعدمها، و بالتالي فهي تتنافى مع أحكام العقل ،بيد أن هناك علاقة قائمة بين الفلسفة والأسطورة ذلك أن أول المجادلات الفلسفية عند الفلاسفة قد نبعت من الأساطير ذات الصّلة ببدايات الكون ونشأته و صورته في الأذهان»[5]. فالأسطورة تبقى دوما سؤال الإنسان الأوّل ، فكره تعبيره عمّا يشغله ، يخيفه، يقلقك... ؛ « فالفلسفة قد اكتشفت في الأسطورة البناء الوجودي والصورة الأصلية التي تعبر عن ارتباط الإنسان بالواقع والحياة ،

---

1 – فراس السواح ، الأسطورة و المعنى ، ص29 .

2– كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة ، ط1، الجيزة ، مصر،2007 نقلاً عن Bolle Kess, Mythology, p798 ، ص 91.

3 – قسم الدراسات و البحوث ، جمعية التجديد الثقافية ، الأسطورة توثيق ، دار إيوان للطباعة والنشر، ط1 ، البحرين ، 2009 ،ص86 .

4 – عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، دط، عمان، الأردن، 2006 ، ص43.

5 – كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم، ص58.

ولقد اعتبر فلاسفة اليونان أنّ الأسطورة هي الحقيقة في صورتها الرمزية وعلى الفلاسفة أن يرفعوا الحجاب عن هذه الحقيقة الرمزية ، فكأنّ الأسطورة تخفي الحقيقة وتأتي الفلسفة لإظهارها ،وللتفكير الأسطوري سمات تختلف تماما عن التفكير الفلسفي ،التفكير الأسطوري له خاصية القبول المطلق لفكرة معينة وبالتالي الرفض المطلق للأفكار الأخرى ، وهذا عكس التفكير الفلسفي الذي يقبل الرأي الآخر وغعترف به. كذلك التفكير الأسطوري لاعقلاني أما التفكير الفلسفي فهو عقلاني»[1].

و لعل أهم ما يميز التفكير الفلسفي هو كونه تفكيرا تساؤليا ،أي يهتم بالأسئلة قبل الأجوبة ،استمراري ،لا يقف عند جواب معين ؛ ومن هذا النزوع تتبع الأسطورة و الفلسفة بينما يؤكّد فراس السواح على أنّ الفلسفة استطاعت تحديد مهامها وصياغة مفاهيمها الخاصة انطلاقاً من نقدها للأسطورة.

4 – بالعلم:

يخلص أليكسي لوسيف(1893–1988) في كتابه فلسفة الأسطورة إلى نتيجة مفادها أنّ « الأسطورة ليست بنية علمية ، ولا هي على وجه التحديد بنية علمية بدائية ؛ إنّما هي علاقة حية ذاتية موضوعية متبادلة تتضمّن في ذاتها حقيقة خارج علمية خاصة بها ؛ حقيقة أسطورية خالصة كما وتملك مصداقيتها الخاصة و بنيتها الخاصة و شرعيتها المبدئية التى تخصها وحدها »[2].

و مما لا شك فيه أنّ « التفكير العلمي يختلف عن التفكير الأسطوري ؛فالاوّل يقوم بوصف ظواهر الطبيعة وصفا موضوعيا بحتا ،أما الثانهو يصف الطبيعة بأحاسيس الإنسان و تخيلاته وتصوّراته »[3].

ويرى ستراوس « أن العلم لم يصبح باستطاعته تفسير مدى مصداقيته الخاصة فحسب، بل أكثر من ذالك حيث أصبح يحاول كيف باستطاعته أن يفسر ما كان صادقًا إلى حد ما في التفكير الأسطوري»[4] ذلك أن جذور التفكير الأسطوري ترجع إلى طفولة الفكر البشري حيث كان الإنسان الأوّل يسعى إلى البحث عن تفسير الظواهر التى تحيط به وفهمها بمحاولة إيجاد الأجوبة لمختلف التساؤلات التى تشغل ذهنه ؛ ومنه فالأسطورة وجه من أوجه النشاطات الفكرية التي ربطت الإنسان بعالمه الداخلي و الخارجي، ورصدت مختلف العلاقات التراسلية التي جمعته بالطبيعة ،انطلاقًا من قطبي التأثير والتأثر،ذلك أن جلّ تصورات الإنسان الفكرية تنسب إلى الأساطير.

---

1 – عماد الدين ابراهيم عبد الرزاق ، الفلسفة والأسطورة ، حركة مصر المدنية ، 2016/04/4.

2 – الكسي لوسيف فلسفة الاسطورة ، تر منذر بدر حلوم ، دار الحوار للنشر، ط1 ، 2000 م، اللاذقية ، سوريا ، ص 70.

3 – كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم ،ص90.

4 – كلود ليفي ستراوس ، الأسطورة والمعنى ، تر شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دط ، بغداد ، العراق ، 1986 ، ص42 .

– و أمّا عن علاقة الأسطورة بكل من علم الأنثربولوجيا و علم النفس فستكون مفصلة في فصل النقد الأسطوري و ذلك باعتبار أنّ النقد الأسطوري يرتكز بشكل كبير على معطيات علم الأنثربولوجيا و علم النفس.

– تداخل الأسطورة مع باقي أشكال التعبير:

أ– الأسطورة و الشعر :

بالرغم من التطور الكبير لفنون النثر و أدوات التعبير يظل الشعر« يُمثّل الحاضن الأدبي الأول للأسطورة ، والذي فيه وعَبرَه تمّت صياغتها وبفضلها اكتسب نفحة الحكمة ولعلّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعر أو التي يقيمها الثاني مع الأولى هو أنّ لكليهما جوهراً واحداً على مستويي اللغة والأداء ،فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح ، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها ، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي»[1].

وما يمكننا ملاحظته هو أنّ معظم الأساطير أُلّفت شعرا« فالميثولوجيا كما الشعر بالدرجة نفسها ثقافية ؛أي أنّها ليست مجرّد تعبير ،بل وتعبير حيوي ملهم ،فكلّ صيغة شعرية هي دائما شيئا ما موحي ، وهي دائما حياة مرئية من الداخل»[2] وعن طريق الأسطورة اكتشف الإنسان نوعاً جديداً من التعبير؛هو التعبير الرمزي و يُعدّ هذا التعبير الرمزي عاملاً مشتركاً في كل الأنساق الثقافية والحضارية ،أي في الأسطورة ، والشعر واللغة والفن والدين و العلم ؛ فالأسطورة نظام فكري استوعب قلق الإنسان الوجودي « ومن هنا حاول(المعاصر) أن يبحث عن روحه الضائعة من خلال العودة الى أصله فكانت الأسطورة هي الوعاء الذي يصب فيها أفكاره »[3]. و لقد كانت الأسطورة واحدة من تلك الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها الشاعر الحديث واستعان بها في شعره وقد عظم توظيفها في الشعر المعاصر حتى غدت من أكثر الظواهر الفنية بروزا ، وشكل استعمالها سمة أسلوبية بارزة خاصة ،فما كاد ديوان يخلو من إشارات أسطورية ، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم ليعبّر من خلاله عن المضامين المعاصرة ، فنجد شعراءنا قد استلهموا من الأساطير اليونانية شخصية سيزيف ، وبرومثيوس ، وأدوسيوس ، وأسطورة أدونيس ، ومن الأساطير البابلية جلجامش، تموز وعشتار، ومن الأساطير العربية : سندباد وشهرزاد وشهريار ، قابيل وهابيل ، ومن العبرية : المسيح ، ومن الفرعونية إيزيس و إيزوريس وراع.. كما استلهموا « أساطير الانبعاث لما تحمله من قدرات تنفيسية ،فهي

1 – نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص15

2 – الكسي لوسيف ، فلسفة الأسطورة ، ص 112.

3 – علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 19.

تمنح الشاعر أملا بالخلاص من مشكلة ما لأنها تمتلك بنية خيالية عميقة تُكوِّن فكر الأسطورة ، و عمل الأسطورة مثل عمل الحلم وهو أن يحول هذه الخيالات إلى شكل مقبول للأنا وللذات يصنع المحتوى الظاهر للأسطورة مثل الحلم من عناصر مأخوذة من الحياة اليومية وخبرات الشعوب وتختلف الأسطورة عن الحلم فيما يختص بالجماعة الاجتماعية في أنها تمتلك شكلا خارجيا ممتدا للتعديل مع مرور الزمن ويخضع بالتالي لتنوعات مختلفة »[1]. وما يمكن استخلاصه أنّ الشعر استفاد من الأسطورة من الجانب الجمالي والفني الصرف، والإدراك الجمالي للأسطورة ، الذي كان أهم المرتكزات التى ارتكز عليها الشاعر المعاصر، حيث كانت خصائص الصياغة الفنية في الأساطير ومنحاها في الخيال والتصوير والتشكيل أهم ما يستقطب انتباه الشاعر المعاصر، فأصبح توجهه إلى الأساطير معنياً بتوسيع آفاق رؤيته للتراث الإنساني، وغدت بذلك الكتب المقدسة والحكايات الشعبية المتوارثة والخيال منابع أساسية لإلهامه ؛ « و من ثَمّ تشترك لغة الأسطورة مع لغة الشعر في جوهر العملية الإبداعية في كونها عملية تخييلية (إيحائية) تتحدّى حدود الواقع الممكن إلى أفق أكثر رحابة في المكوّن الإيديولوجي أو الثقافي للشاعر»[2].

ب– الأسطورة و الملحمة :

الملحمة بمفهومها الواسع حكاية بطولية تروي غالباً أحداثاً وقعت في بداية تاريخ شعب من الشعوب ، وهي نموذج إنساني راق ،باعتبارها« قصيدة قَصصية شديدة الطول تدور عادةً حول أعمال بطولية ووقائع ذات دَلالة لأُمة من الأُمم ، أو ثقافة من الثقافات حيث يكون بطل الملحمة شخصًا جليلاً ذا مكانة كبيرة بين أبناء وطنه ، أو في العالم أجمع ويحظى بأهمية تاريخية أو أُسطورية ،كذلك ينبغي أن يكون ميدان الأحداث شديد الاتساع بحيث يشمل كثيرًا من الأُمم والبلاد المختلفة ، وأن تتَّسم تصرُّفات البطل بالشجاعة الفائقة حتى لتكون خارقةً في كثيرٍ من الأحيان ،فضلاً عن مشاركة الآلهة والملائكة و الشياطين فيها ،مع حِرص المؤلف على فخامة الأسلوب والموضوعية في رواية الوقائع ورسْم الشخصيات بكل سبيل»[3].

و بذلك قد تدخل الأسطورة في نسيج الملحمة .

من هذا المفهوم للملحمة « يمكننا استخلاص أهم الفروق بين الأسطورة و الملحمة:

1 – فرح الفادلي ، الرمز الاسطوري في الشعر ، مقالاتي، /18/ 2011/08 .

2 – عيادي خالد ، التحليل السيميائي للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب الأدبي ، جامعة وهران ، 2011/2010 ، ص19.

3 – ابراهيم عوض، وماذا عن الشعر الملحمي؟ الألوكة ، 5/27 /2013

http://www.alukah.net/literature_language/0/55140

1 – يكاد دور الإنسان يكون معدوماً في الأسطورة ؛لأن الإرادة الفاعلة و المؤثرة في الحدث هي إرادة الآلهة ، وهي ذات إرادة كاملة و كلية ، وهذا أمر يختلف عما في الملحمة حيث يعلو صوت الإنسان ، ويبرز دوره في محاولة خلق عالم جديد، مع أنه في النهاية ينصاع لقرارات الآلهة والمصير الذي حددته له .

2 – إن موضوع الملحمة الرئيسي هو صراع الإنسان الفرد مع قدره ومآثره و أعماله وهو موضوع يحمل طابعاً تاريخياً ،قد يعود إلى أصل واقعي ، ومع ذلك لم يتحرج المؤلف من إضافة الكثير من الصفات الشخصية للبطل ، ولا سيما تلك التي تعب و عن قدراته و شجاعته وموهبته في تفسير الأحلام أيضاً ، و دور الكائنات الإلهية في حياة البطل ، إنها صفات مطلوبة لنص أدبي كان مقدرا له أن يحمل آمال المؤلف و آلامه و معتقداته و قناعاته . كما يمكن تأكيد أن أهم سمة من سمات الملحمة كان هذا البروز الظاهر و المؤثر لدور الفرد في صنع الحدث مع كل ما يميز هذا الحدث من تنوع و اتساع »[1] فموضوع الملحمة على العموم ، مغامرة رحلة يقوم البطل بها، يلقى فيها خصومًا يحاولون إنزال الهزيمة به ؛ ليعود في نهاية المطاف منتصرا إلى بلاده وقد ازداد قوة وشجاعة – هؤلاء الخصوم قد يكونون جيوشا أو أقدارا أو قوى الطبيعة – على غرار الأسطورة التى غالبا ما تهتم بالكائنات والظواهر الكبرى ،فهي تبحث في خلق و تشكل الأرض والسماء والبحر، و البحث عن سر الموت و الخلود ، والكوارث الطبيعية الكبرى من زلازل و فياضانات و الخصوبة بنسقيها الجنسي والطبيعي ...فالأسطورة تحاول الإجابة عن تلك التساؤلات المستمرة .

الأسطورة والخرافة :

ارتبطت الأسطورة في أذهان الكثيرين – وإلى يومنا هذا– بالخرافات أو الأحاديث الباطلة واعتبر كلاهما شيئا واحدا ؛ ذلك أنّ الخرافة هي أكثر أنواع الحكايا التقليدية شَبَهًا بالأسطورة وقد انبرى المختصون والدارسون لوضع الحدود الفاصلة بين هذه الأشكال التعبيرية ، وفي هذا المقام يرى فراس السواح أنّ الخرافة « تقوم على عنصر الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات ، وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع ،حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني و تتشابك علائقها مع كائنات ما ورائية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة ، وقد يدخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة ولكنهم يظهرون هنا أشبه بالبشر المتفوقين ،لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة »[2] في حين تبقى الأسطورة « هي حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع فما يميزها عن غيرها هو الاعتقاد فيها ويرون في مضمونها رسالة سرمدية

1 – عبد الرحمن العابو، البطولي في أساطير الشرق القديم و ملاحمه، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الدكتوراه في جامعة – St clement university العالمية قسم اللغة العربية،2010، ص92 .

2 – كلود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، ص 15.

لبني البشر، فهي تبين عن حقائق خالدة ، وتؤسّس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي و العوالم القدسّية ،أمّا الخرافة فإنّ راويها ومستمعها على حد سواء يعرفان أنّها تقص أحداثا لا تُلزِم أحدا بتصديقها أو الإيمان بتصديقها»[1].

إذن تتميز الأسطورة عن الخرافة في كونها تنبثق من الواقع لتعبر عنه ،على غرار الخرافة التي تتجرد من الواقعية لتتشبث بعالم الأوهام الذي لن يكون له أثر بالغ في المتلقي و يبقى معيار القداسة هو المعيار الفيصل الذى يميّز الأسطورة عن غيرها من أشكال التعبير الشعبي الأخرى و التى تبدو متواشجة معها بشكل تداخلي كبير.

– الأسطورة والمسرح :

يرجع أصل المسرح في جميع الحضارات القديمة إلى الاحتفالات المُعبّر عنها بالطقوس الدينية ، ومن هنا يمكننا أن نؤسس لنشأة المسرح في أحضان الأسطورة التى كانت موضوعه « فالمسرح الإغريقي كان معنيّاً بالتأمل بالأمور الدينية ، وجاءتْ الأسطورة لتعبّر عن هذا التأمّل بالطقوس المسرحية الدنيوية المعروفة ،لا سيما عبر المأساة التي أعطت الأسطورة صوتها ومنحتها الأسطورة قوتها»[2] و بذلك« أصبح تاريخ الأسطورة مرتبطا مع تاريخ المسرح الإغريقي ولا يمكن إنكار تأثر الأسطورة بروح كل عصر وانطباعها به. »[3]

و ربما يعود السبب في ارتباط الأسطورة بالمسرح إلى طبيعتها الرمزية ،التى تتجلى قيمتها أكثر كلما تفنّن الأديب في توظيف أبعادها القديمة و استلهامها في محاولة منه لتجلية جمالية الأبعاد الجديدة – الفنية منها والإيديولوجية – التي يكتنزها النسيج الفني جراء ذلك التوظيف.

كما يمكننا أن نفسّر ميلاد الأسطورة في أحضان المسرح عند الإغريق الذين كانوا يُعنَون بالتأمل في الأمور الدينية ، فجاءتْ الأسطورة لتعبّر عن هذا التأمّل بالطقوس المسرحية الدنيوية المشهورة من خلال الملهاة و المأساة ؛ وبذلك تظهر علاقة الأسطورة بالملحمة التي تُكتب شعراً ،فتصوّرُ خلق الآلهة وصراعها، كما تصوّر سيرة بطل الملحمة ومغامراته.

وتتعالق الأسطورة مع بُنى حكائية أخرى ذات طبيعة شفاهية جمعية منها: الحكاية الشفاهية والحكاية الخرافية ، والحكاية البطولية ، والحكاية الطوطمية.

واشتراك بعض الأجناس الحكائية مع الأسطورة في ملمح أو أكثر لا يجعلها بالتأكيد أسطورة ، ولكنّه يقرّبها من بنائها وفنياتها، وإن لم يقربها من هدفها ووظيفتها، ويبقى البُعد القداسي للأسطورة هو الفيصل في تمييزها عن باقي البُنَى .

---

1 – – كلود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، ص16.

2 – محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان ،1996،(13–14).

3 – عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث ، ص 43.

– الأسطورة بالطقس:

ترتبط الأسطورة بالطقس ارتباطًا وثيقًا، « إذ يصعب في الكثير من الأحيان الفصل بينهما إذ هناك حقيقة مفادها أن معظم النصوص التي نستقي منها معرفتنا بالأساطير المعالجة هنا قد عثر عليها في ملفات المعابد ،إنها تتضمن وجود حضارة مدنية رفيعة المستوى تقوم على أساس زراعي»[1].

فالأسطورة هي الجزء الكلامي المصاحب للطقوس البدائية ،« و قد احتفظ التراث الشعبي بكثير من العناصر الأسطورية والطقوسية ، والحكاية الخرافية والشعبية صيغة متطورة عن الأسطورة تحت تأثير صنعة القاص، وتعد الأساطير أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية فالأسطورة لدى الكثير من البدائيين لا يمكن أن تُروى بلا مبالاة : أين أو متى ...إنّما أثناء المواسم الأكثر غنى بالطقوسية " شتاء، خريف "أو في فترة الإحتفالات الدينية و بكلمة واحدة في فترة زمن مقدّس»[2].

و تُعدُّ أسطورة « ديونيسوس مثلا نموذجيا لأصل الحكايات الأسطورية ومعناها ،فهي لا تتحدث عن أي ظواهر طبيعية أو تاريخية ، ولا تتضمن أي وقائع من الطبيعة ، ولا تروي أيّ روايات عن بطولات الأسلاف أو معاناتهم ، و رغم هذا فإنّ الأسطورة ليست مجرد قصة خرافيّة ،إنّ لها أساسا في الحقيقة ،فهي تشير إلى حقيقة معينة ، و إن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ،إنّها حقيقة طقوسية ،فلقد قامت الأسطورة بتصوير ما تؤمن به الديانات الديونيسية ، واعتاد المتعبّدون الديونسيون اختتام بعض عباداتهم ببعض الشعائر، فبعد أن تشتد حمّى الرقص الوحشي ويبلغ ذروته ،يتضرعون إلى الله ويتوسلون لكي يظهر لعباده»[3].

– الأسطورة و الرواية :

الرواية جنس أدبي متميز يعتمد على السرد للتعبير عن قضايا الواقع تفسيرا و تحليلا ونقدا و تعرية ،بتقنيات مختلفة ،تخضع لرؤية المبدع للحياة وموقفه من الوجود الإنساني. تلتقي الرواية مع الأسطورة في مهمة التعبير عن المجتمع الذي وجدت ونشأت فيه وفي محاولة الإجابة عن تساؤلات عديدة: كيف؟ ولماذا؟ ومتى؟

وللأسطورة جانب فنّي قَوَامُهُ البنية ، وعبر هذا الجانب الذي قد يمثّل استطالات للسّرد المثيولوجي تلتقي مع الرواية التى اشتركت معها في صفة محورية وهي صفة السرد لتكون بذلك الرواية هي الأخرى مغامرة من المغامرات الإبداعية للمخيّلة البشرية ؛حيث كان السرد

1 – كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم ، ص90.

2 – ميرسيا الياد ، المقدس والمدنس ، تر عبد الهادي عباس ، داردمشق للطباعة والنشر ، ط1 ، دمشق ، سوريا ، 1988 ، ص 75.

3 – أرنست كاسيرر،الدولة والاسطورة ، ص66.

منذ فجر التاريخ الشفوي والمكتوب فن الإنسان الذي مزج فيه الحقيقة بالأوهام والواقع بالخيال و الأسطورة ، والمعرفة بأحلام اليقظة.

فقد أكدت أبحاث لوكاتش وليفي شتراوس وجود صلات وثيقة بين الأسطورة والرواية على مستوى بنية الخطاب السردي : الشخصيات ، الزمن ، المكان ، الأحداث... و الرواية هي ملحمة الإنسان المعاصر، متجددة بإستمرار شكلا و مضمونا ، متجددة تجدد الزمان والمكان و السياق ، تحمل فكره ،وعيه... ،صراعه ،كانت الرواية عند لوكاتش التمثيل الشكلي الجدلي للملحمة .

و يؤكّد نضال الصالح ذلك بقوله: « يشكّل الموروث الحكائي ، العربيّ والعالمي بنوعيه الرسمي والشعبي ،أحد أهمّ الحوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه. وتُمثّل الأسطورة ،بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية ،الرمزية والفنية ،التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بآن: مضموني وجمالي»[1].

فغدا بذلك التوظيف الأسطوري في الرواية العربية رؤية فنية و جمالية تغذيها وعي و إيديولوجية المبدع ، وبذلك ينزع بالخطاب الروائي منزعا أسطوريا ، و« أعني بالنزوع الأسطوري: استلهام الأسطورة أو استيحاءها، على نحو كلّي أو جزئي،ظاهر أو مضمَر أو استدعاء الرموز الأسطوريّة، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوريّ. والنتاج الروائي الذي سيشكّل مصادر هذه الدراسة هو النتاج الذي تبدو الأسطورة معه، وعبره، مكوّناً أساسياً من مكوّنات متن النصّ الروائي ومبناه ،أي النصّ الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي و الجمالي»[2] ، ويتجلى هذا النزوع الأسطوري في أدب إبراهيم الكوني من خلال « أسطرة تفاصيل الوجود الخرافي لعالم الصحراء واجتراح السرد الخاص به عبر بناء الغرائبية المصادمة للمألوف والناجز،لتحلّق بأجنحة حلمية تناغم بين الخيال البدائي وتداعياته الأسطورية في انسجام فريد يرتقي به الكوني إلى أفق روائي ينتج عوالم غرائبية بكر تشرق لغتها البنائية بحمولات رمزية منفتحة على فضاءات تضيئها أنوار لغة عوالم الطبيعة الصحراوية ، وكائناتها التي تكتسب عبر التكوين الروائي فضاء داهشاً»[3].

1 – نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص6.

2 – المرجع نفسه ، ص7.

3 – خالد زغريت ، جماليات ميثيولوجيا الصحراء في رواية«نزيف الحجر» لإبراهيم الكوني.

الفصل الثاني : النقد الأسطوري

1 – المفهوم و الأعلام

2 – اتجاهات النقد الأسطوري:

– الإتجاه التطوري

– الإتجاه النفسي

– الاتجاه الوظيفي

– الاتجاه البنيوي

– الاتجاه الرمزي

– الاتجاه الأنثربولوجي

3– مبادئ النقد الأسطوري:

– التجلي

– المطاوعة

– الإشعاع

تنطلق ريتا عوض في دراستها لأسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر من فكرة مفادها أنّ النقد الأدبي قد أولى اهتماما خاصا بالأسطورة « فظهر اتجاه جديد في النقد المعاصر يُدعى النقد الأسطوري ،جاء ردا على ما يُدعى بالنقد الجديد الذي ركّز دُعاته على اهتمامهم على النص الأدبي من حيث هو وحدة مستقلة قائمة بذاتها ،فسلخوا بذلك النص الأدبي عن جذوره الاجتماعية والحضارية ».[1]

أما نورثروب فراي (Northrop Frye ،1912-1991) فيتساءل عن« مصطلح الأسطورة : كيف دخل هذا المصطلح في النقد الأدبي؟» [2] كيف إذن نشأ هذا النقد ؟ من هم أهم أعلامه ؟ وما هي خلفياته ومنطلقاته و مرتكزاته المعرفية ؟ وما هي اتجاهات الدراسة في هذا النوع من النقود؟ وما الإضافات التى أضافها في دراسة وتحليل ونقد النصوص الأدبية ؟

1 – المفهوم و الأعلام :

يحمل النقد الأسطوري عدة مصطلحات أهمّها « المدخل النموذجي – المقصود بالتسمية أنه النقد الذي يستند إلى النموذج الأول أو المثل الأصلي المستوحى من الأسطورة – أو الطوطمي أو النقد القائم على الموروث الشعبي أو الأسطوري ، أوالشعائري ، و قد تبلورت ملامح هذا المنهج النقدي نتيجة لجهود عالمين هما: ك كوستاف يونغ Gustav Yung(1875-1961)– و جيمس فريزر (James Frazer) »[3].(1854– 1941)

– يعد الإتجاه الأسطوري أو النقد الأنتروبولوجي من أهم المناهج النقدية الحديثة « التي استلهمها النقاد العرب المحدثون من الساحة النقدية الغربية عن طريق الترجمة والمثاقفة بعد منتصف القرن العشرين، ويدرس هذا الاتجاه النقدي الأساطير والرموز الخيالية التي تكون بديلا وتعويضا لماهو واقعي ومادي ،في حين تكون الرموز وسائط وعلامات بين الداخل الذاتي والواقع الخارجي الموضوعي ذي الأساس الواقعي /المادي[4]» ،فواضح أن النقد الأسطوري « يقوم على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية ،ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة ثم يصنفها تصنيفا نوعيا ،ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية موضوع الدراسة ،للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي، ومدى احتفاظها بخصائصها كشخصية ، أوحادثة أو موتيفا أسطوريا ،من خلال

---

1 – ريتا عوض، أسطورة الموث والانبعاث في الشعر العربي المعاصر ، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية و لغات الشرق الأدنى للحصول على درجة الماجستير ، الجامعة الأمريكية ، بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص 1.

2 – نورثروب فراي ، الماهية و الخرافة – دراسة في الميثولوجية الشعرية ، تر هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة ، د ط ، دمشق ، سوريا ،1992، ص34.

3– ريتا عوض، أسطورة الموث والانبعاث في الشعر العربي المعاصر ، ص 3.

4 – جميل حميداوي ،الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث ،ت ن ، 04-01-2007 ، http://pulpit.alwatanvoice.com/article

احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية ، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي»[1].

بينما يرى حنا عبود في كتابه النظرية الأدبية والنقد الأسطوري أنّ « الهيكل الأكبر للنقد الأسطوري هو ولاشك صنيعة العصر الحديث ، وبالتحديد صنيعة علم الأنتروبولوجيا الذى تكامل في أوائل هذا القرن، والذي يمتد في بدايته إلى القرن التاسع عشر وما قبل، وقد أسهمت دراسات مورغان وفريزر ومالينوفسكي وسواهم في تقديم مادة غزيرة جداً ساعدت في إبراز هيكلية النقد الأسطوري ، أما كارل غوستاف يونغ فيعتبر المؤسس الأكبر لهذا الاتجاه النقدي لأنه طرح أسئلة النظرية الأدبية على المعطيات التي اكتشفها، وانتهى إلى إجابات ساهمت في تكامل نظرية الأساطير» [2] ؛حيث ينطلق المنهج الأسطوريّ في النقد الأدبي« من أطروحة مركزية تُسمّى: "الأواليات، أو الأنماط الأولى"، أو"النموذج البدئي ،تستمدّ مرجعيّتها الأساس من مفهوم "الذاكرة الجمعيّة"، أو"اللاوعي الجمعيّ"، الذي يُمثّل الحامل الرئيسي لنظرية "يونغ" في التحليل النفسي، والذي يعني أنّ ثمّة أنماطاً أولية ما تزال تمارس تأثيرها في هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم».[3] ؛ أي أنّ النقد الأسطوري بحث عن الرابط الذي يجمع بين القصائد المختلفة في التراث الشعري فعاد إلى الرموز التي تتكرر في الأعمال الأدبية لأنّها نماذج أصلية تصوّر حقائق نفسية مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني ، وقرّر أنّ هذه النماذج الأصلية تؤدي إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة في وحدة متكاملة ، ومن هنا تغدو دراسة النماذج الأصلية محور النقد الأسطوري ،لأنّ الأسطورة هي النموذج الأصلي ،لكن الناقد يستخدم تعبير"الأسطورة" عندما يقصد السرد ،و النموذج الأصلي عندما يقصد الدلالة»[4] .

يمكننا حوصلة الآراء السابقة في أنّ النقد الأسطوري يسعى إلى مقاربة النصوص الأدبية شعرا كانت أو نثرا وفق إجراءات منهجية ، فيدرس اتجاه العمل الفني في ضوء الأسطورة باعتبارها خلاصة التجربة و رمزا تاريخيا وحضاريا ، حيث يحاول أن يدرس كيفية توظيف الأنساق الأسطورية ؛ بتتبّع مختلف تحولاتها و تغيراتها في الخطاب السردي وبذلك« يرصد المشتغلون بالنقد الأسطوري الانزياحات التي تظهر في النصوص القائمة على استلهام المخزون الوراثي للمخيلة الجمعية البشرية والكشف عن دلالة المرجعية الأسطورية الكامنة خلف الرموز الشعرية ، أما الأديب الذي يعمل على بعث التراث فقد يكتفي بإعادة تشكيل الأساطير في قالب جديد، وقد يوظفها كبنية تفعيلية لنصه الذي

1 – حفناوي بعلي ، مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة ، أمانة عمان الكبرى ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص97.

2 – حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الاسطوري ، ص46 .

3 – نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص17.

4 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 2.

يُصَنَّف على أنه تناصي أو ميتاناصي »[1].

يقيّم جميل حميداوي هذا المنهج النقدي الجديد فيرى « من إيجابيات المنهج الأسطوري أنّه يسعفنا في تحليل النص الأدبي أنتروبولوجياً واجتماعياً وثقافياً وإنسانياً ويساعدنا على تأويل صُورِه الفنّية والشّعرية انطلاقا من ربط الحاضر بالماضي ،ورصد شبكة الصورالتي تتحول إلى رموز ونماذج عليا ؛التي تُذكر المبدع بأصوله الإنسانية الفطرية والطبيعية وبثقافته الأولى [2]» ،كما لا يغفل هذا المنهج عن تجاوز« الدلالات السطحية ويعمد إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن ، وتتحول القصيدة أو النص الأدبي إلى وثيقة أسطورية وأركيولوجية تحفر في الذاكرة وتنبش ماضي البشرية وتكشف طقوس الإنسان وعاداته وشعائره وثقافته وطبيعته البدائية [3]» و يرى في مقابل ذلك أنّ لهذا المنهج سلبيات تتمثل في:

– إهمال الجوانب الفردية للمبدع التي يهتم بها الجانب النفسي الفرويدي.

– إقصاء النص كبنية وعلامات سيميائية التي يركز عليها المنهجان البنيوي اللساني و المنهج السيميوطيقي.

–إغفال دور المتلقي في بناء النص الذي تهتم به كل من جمالية التقبل وجمالية القراءة .

مما سبق ؛ يظهر جليا أنّ هذا النوع من النقود يتطلّب ثقافة واسعة ، و زاد معرفي و منهجي يتسلّح به الناقد ، وعليه ، فالناقد الأسطوري في عملية ولوجه إلى أعماق النص الأدبي المؤسطر لا بد له من خطوتين أساسيتين يعتمدهما للوصول إلى أفضل النتائج وهما:

« 1– الخطوة الأولى :

تختص بالجانب الدلالي للنص ، وهي تمثل حصيلة قراءة متمعّنة للنص في محاولة لكشف الحُجُب عن الرّواسب الأسطورية التي تنضوي تحت المعاني الأولية ،المستوى الدلالي الظاهري للنص وهو ما يسمى بمعنى المعنى على وفق نظرية عبد القاهر الجرجاني ».[4]

أي فهم دلالاته اللغوية و مكنوناته المعنوية ولا يتحقق ذلك إلاّ بتفكيك مختلف الصور الكنائية والإستعارية و الرموز الخيالية المتكررة والمطّردة ، وما ينتج عن ذلك من ميثات

1 – لمياء باعش، المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث ، فضاءات، ع 225 ،

http://www.al–jazirah.com/culture/03122007/fadaat17.htm.2007/03/12

2 – جميل حمداوي ، الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث ، دنيا الوطن ، 04 /2007/01 ،https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/

3 – المرجع نفسه.

4 – ملكة الحداد ، الشعر الجاهلي في ضوء المنهج الأسطوري (دراسة نقدية) ، 28 /07 /2015. http://www.aldiyarlondon.com

و موتيفات ثابتة و متكررة.

«2 – الخطوة الثانية :

وهي إن لم تكن سابقة للخطوة الأولى ، فلا بد أنها تترافق وتتزامن معها بالفعل لا بالقوة ؛ وهي الخطوة التي تبحث في فنّية العمل الأدبي ؛ وهي بذلك تفتش عن مسوغات النجاح الفني لهذا النص أو ذاك ،من خلال الكشف عن العلائق السياقية داخل العمل الفني [1]» ؛ أي البحث في بنية هذا الخطاب الأدبي: زماناً و مكاناً وشخوصاً و أحداثاً...

« وتكون هذه الخطوة بمثابة الركيزة الأساس التي تقوم عليها الخطوة الأولى ؛ ذلك أن الناقد الأسطوري في محاولته توجيه النص المعاصر توجيها تراثيا أسطوريا بحاجة إلى أدلة وقرائن فنية تتساوق مع بعضها البعض لتدعم رؤيته التحليلية لذلك النص». [2]

و« أما بالنسبة للقرائن الفنية فهي لا بد أن تكون مما يتصل بداخل النص الأدبي اتصالا مباشرا ،فالناقد الأسطوري إذن يجب أن يقوم بعملية تحليلية نصية مستعينا بالظروف الأخرى التي تحيط بالنص الأدبي لدعم ذلك التحليل ؛ ذلك إن اختبار العلاقة بين القديم والحديث بالتعرف على "الكيفيات" التي يقدم بها التراث ، أو تسقط عليها الحداثة من طرفنا كرؤية أو موقف »[3] .

إتجاهات النقد الأسطوري:

1 – الإتجاه التطوري:

يُعتبر هذا الاتجاه من الاتجاهات الرائدة و المؤسسة لمنظومة النقد الأسطوري ، كما يُعتبر السير جيمس فريزر«عالم الأنثروبولوجيا الأسكتلندي من خلال مؤلفه "الغصن الذهبي" – وهو في اثني عشر مجلدا تتبع فيه الأساطيرإلى بدايتها في ما قبل التاريخ –» [4] من المؤسسين الروّاد للمنهج الأسطوري حيث تعتبر مبادراته جريئة في جعل الدين موضوعا دنيويا ،فكان بذلك مدوّنة غنية نهلت منها جل الحقول المعرفية ، « فكان صدور الطبعة الأولى من كتاب السير جيمس فريزر" الغصن الذهبي" في جزئين عام 1890 فاتحة الاهتمام بالدراسات الأسطورية».[5]

هذا ، و« قد عزز فريزر نظرته في العهد القديم بالأمثلة الموسعة والغزيرة لقبائل وشعوب ومجتمعات وتجمعات ،كثيرة جداً ومختلفة عرقاً ودیناً ولغةً وبيئةً ،فمن الهند وحتى كندا ومن الاستواء إلى القطب ومن استراليا إلى الهنود الأصليين في أميركا ،و من سكان

1 – ملكة الحداد ، الشعر الجاهلي في ضوء المنهج الأسطوري (دراسة نقدية)

2 – المرجع نفسه.

3 - المرجع نفسه.

4 – ويلبر سكوت ، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ص265 .

5 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص4.

الجبال إلى سكان السهول، ومن سكان الصحارى إلى سكان السواحل، ومن ضفاف الأنهار حتى شواطئ البحار... تبيّن له أن ما يتراءى خاصاً في العهد القديم إنما هو عام بين جميع أنماط الوجود البشري.»[1]

وتكمن «أهمية الغصن الذهبي في ربطه الأسطورة بالطقوس الدينية ،لِمَا تقوم به هذه الطقوس من دور أساسي في الحضارة الإنسانية ،فهي المصدر الذي انبثقت منه فنون الموسيقى والرقص والرسم والنحت ، والغصن الذهبي دراسة للمضمون الطقسي في الدراما لأنّه يُعدّ الطقوس نماذج أصلية تُشكّل مبدأ بنائيا في العمل الدرامي. »[2]

كما« وجد سيجموند فرويد هذا العمل غنيا جدا بما يحتويه من معلومات رمزية تفيد في تطوير نظرياته في التحليل النفسي ،كما تأثّر الطبيب السويسري كارل يونغ بملاحظات فريزر،فاعتبرها ركيزة قوية بنى عليها الكثير في المجال الروحاني لدعم نظريته في اللاشعور الجمعي خاصة بما سمّاه الدافع الديني الشامل لدى البشرية جمعاء ،كما اعتمد كامبل على فريزر في نظريته للميثولوجيا والمجتمع والنفس البشرية ،و بنى الفيلسوف ريني جيرارد على الغصن الذهبي نظريته في التقليد »[3]

و قد صرّح فرويد في مقدمة كتابه " الطوطم والتابو " بقوله « وكانت المصادر التي اعتمدت عليها في دراستي في هذا الميدان هي كتب فريزر المشهورة الطوطمية و الزواج الخارجي، ثم الغصن الذهبي ، وهي كنز من الآراء و الحقائق النفسية»[4] .

فيكون بذلك قد نظر للأسطورة باعتبارها نمطا بدائيا أوليا عبّر من خلاله الإنسان الأول عن علاقته بالكون ، وأنّ الممارسات والطقوس والتراتيل والشعائر هي لبّ وجوهر الفكر الأسطوري عند الشعوب البدائية .

إضافة إلى أنّ فريزر« استند فيه إلى نظرة دينامية تطوّرية تقول بأنّ الأسطورة تنمو في الدين والأدب والفن بعد أن تموت الطقوس التي كانت علة وجودها »[5] كما قام جيمس جيمس فريزر« بتتبع الأسطورة في أشكالها وصورها المختلفة في كثير من شعوب الأرض واتخذها وسيلة عبَّر من خلالها عن رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري » [6].

---

1 – حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الاسطوري ، ص93

2 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص6.

3 – جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر نايف الخوص ،ج1 ، دار الفرقد، ط 1 ، 2014 ، ص7.

4 – سيجموند فرويد ، الطوطم و التابو، تر بوعلي ياسين ، دارالحور للنشر والتوزيع ، ط1 ، اللاذقية سوريا، 1983، ص120.

5 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص4.

6 – جيمس فريزر، الغصن الذهبي ، ص29.

– ويتجلى منحى فريزر التطوري في القول بأنّ « الأسطورة تختص بزمن تاريخي معيّن ،كان العقل الإنساني فيه بدائيا » [1]، فهو بذلك يشير إلى أهمية دراسة الصور التخيلية رغم قصور المخيلة أنذاك عن تفسير الأحداث ،لكن الأهمية تكمن في الذهنية للناس الذين إخترعوها والذين صدقوها وهو مدخل رئيس لدراسة العقل البشري كظاهرة ما مادام الإنسان قد عُنِيَ بدراسة الظواهر الطبيعية الأخرى انطلاقا من المراحل الثلاث التي مرّ بها العقل البشري خلال تطوّره وهي : مرحلة السحر ثم مرحلة الدين ثم مرحلة العلم.

2 – الإتجاه النفسي :

يُعدُّ التحليل النفسي فرعا يختص بدراسة اللاشعور في سلوك الفرد مع ذاته ومع شبكة العلاقات الإجتماعية المحيطة به ، وقد ساهم علم النفس في تفسير الأسطورة حيث« طوّر فرويد تأويلية تحليلية – نفسية رأت في الأساطير طرائق لإخفاء الرغبات اللاشعورية هكذا رأى فرويد مثلا في كتاب "الطوطم والمحرّم " الأسطورةَ باعتبارها استبدالاً لموضوعات بدائية ضائعة توفر تكثيفا رمزيا للذائذ محرّمة على غرار هذه ،يقال عن الأساطير الدينية إنها تمثّل نوعا من العُصاب القهري الجماعي حيث تختفي الدوافع الليبيدوية وراء آليات تسامي بالغة التعقيد» [2] ؛ أي أنّ فرويد ينطلق من فكرة « أنّ وجود الأسطورة كان بدافع الحاجة إلى الرغبة في السيطرة على الطبيعة ،فكان السحر والشعوذة وسائل البدائي لمحاولة تغطية عجزه في إخضاع الطبيعة ،فكان التفكير النفسي لدى فرويد الذي أسماه "طغيان الأفكار" وهو الفرق بين الواقع النفسي والواقع الفعلي.[3]»

كما يشير فرويد إلى وجود أوجه شبه بين أساطير معروفة ورموز تظهر في الأحلام لتمثل دوافع غريزية قوية لذا أطلق على هذه الدوافع أسماء شخصيات أسطورية إغريقية كـ: "أوديب" و "إلكترا" ؛ أي يمكن أن نقول أن فرويد قد ارتكز على الجانب الجنسي في مقاربته لفهم الأسطورة معتبرا إياها مفتاحا مهما للكشف عن المكبوتات العميقة المتراكمة عن اللاشعور؛ فهي شيء خادع مضلل تتحول في نهاية الأمر إلى رمز.

<u>الطوطمية :</u>

تعددت آراء الباحثين في تحديد ماهية الطوطمية في جوهرها ، هل هي دين ؟ هل هي معتقد ؟ هل هي مجرد طقوس ؟ و لعلّ من أبسط الآراء في هذا الباب التيار القائل بأنّ الطوطمية « يراد بها كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة ،و يعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بعلاقة نسب بينه وبين واحد منها يسميه طوطمه ، وقد يكون الطوطم حيوانا

1 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص7.

2 - ريتشارد كيرني ، مجموعة من المؤلفين ، الوجود و الزمان و السرد – فلسفة بول ريكور، بين التراث و اليوتوبيا ، تر سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1999 ، ص 105 .

3 - المرجع نفسه ، ص6.

أو نباتا، و هو يحمي صاحبه ويبعث إليه الأحلام السعيدة ، وصاحبه يحترمه ويُقدّسه ،فإذا كان حيوانا لا يُقدَم على قتله أو نباتا فلا يقطعه ولا يأكله إلا في الأزمة الشديدة »[1] و قد عرّف فريزر الطوطم في « كتابه "الطوطمية والزواج " بأنه مجموعة من الأشياء المادية التي يحترمها البدائيون ويعتقدون بوجود علاقة خاصة لهم بتلك الأشياء ، ونوضح أن الطوطم يختلف عن الوثن بكونه يعني نوعا وليس شيئا محدادا بعينه أي عندما يكون الغراب هو الطوطم فالمقصود هو نوع الغراب بكامله وليس غرابا معينا. » [2]

« فمن الوُجهة الدينية يُسمي أفراد القبيلة أنفسهم بأسماء الطوطم ، ويعتقدون أنه أب القبيلة و أنّهم من نسله ،فمن قبائل إيريكو(Iroquois) من هنود أمريكا قبيلة تُعرَف بقبيلة السلحفاة ، و أخرى تعُرَف بقبيلة الذئب والدب ، وهم يعتقدون أنهم من نسل الذئب و الدب فكل هذه الحيوانات تُحترَم وتُقدّس، وكانت كل قبيلة لا تُؤذي طوطمها ولا تقتله ولا تأكله وإذا مات حيوان من نوع طوطم القبيلة احتفل أهلها بدفنه وحزنوا عليه حُزنَهم على واحد منهم ، كما يعتقدون أنّ من أهان الطوطم أو أساء إليه يُصاب بالمصائب والنكبات ، كما يتوهم أصحاب الطوطم».[3]

نستنتج من هذا المفهوم أنّ الطوطمية تركيب من الأفكار والرموز والطقوس تعتقدها جماعة ما ، و تربطها روحيا علاقة خفية عميقة و موضوع طبيعي هو طوطمها ؛ والذي يمكن أن يكون حيواناً أو نباتاً أو ظاهرةً طبيعية ، و« يعد مظهر الطوطم – وهو المذهب الطوطمي– مظهرا من مظاهر "أسطورة التكوين"، حيث يجسد تقديس الإنسان لحيوان بعينه أو لنبات، أو لكائن غيبي،يجعله محل عبادة، وتبجله كالآلهة. ويعد الطوطم من خلال هذا المذهب مظهرا من مظاهر تجسيد الألوهية والتقديس وأصلا لفرع ؛هو القبيلة أو العشيرة (أي الفرد) »[4]. و تتجلى الطوطمية في الميثولوجيا الطوارقية بشكل متكرر تعاقبي و مستمر ، في شجرة الرتم ، والنخلة ،و إيدينان المسكون والمغدور، والحية والخنفساء المقدسة ،والأرنب المشؤوم ،والغزال روح الصحراء وأخت بنو آدم بالرضاع والودان روح الجبال ،وأب القبيلة ،والذئب جد المرابطين و هو« الحيوان الوحيد الذي يستولي على حصة الأسد في روايات أهل الصحراء و قصصهم ،ينادونه بألف اسم ،بألف كنية بألف لقب ،إلاّ اسمه الحقيقي؛لأنّ النّطق باسمه على اللسان دعوةٌ لهُ ، و كل لفظة " إبيجّي"* في فم

---

1 - – محمد عبد المعين خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، مطبعة الحنة للتأليف والترجمة والنشر، دط ،القاهرة ، مصر1987 ، ص57.

2 – عباس يونس العنزي ، الطوطمية – محاولة للفهم والتفسير،الحوار المتمدن،ع 3435 ، 23/ 7 / 2011، edabas@yahoo.com

3 – محمد عبد المعين خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، ص57.

* – إبيجّي : الذئب بلغة الطوارق .

4 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين : المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة باجي مختار ، عنابة 2015/2014 ، ص153

طفل ،أو عجوز أو رجل ، تُقرّبهُ من القطيع ألف خطوة .

" إيبجّي": الاسم الحرام الذي يجاهد العرّافون و ينفقون كل ما أوتوا من علم خفيّ كي يعقلوا سيقانه ، ويُعموا بصره و بصيرته و يُبعدوه عن القطيع ،يقولون إنّ ذلك يأخذ من الجهد أكثر مما يأخذه إعداد عِقال لأقوى شيطان في الصحراء .

و برغم ذلك ، فليس ثمة أسهل من بُطلان هذه التعويذة ،يكفي أن ينطق غلام شقي بالاسم الحرام ليتفسّخ الحجاب و يدخل الحيوان في القطيع ، و إذا دخل في القطيع فإنّ النار اشتعلت في القش ،يقضي على القطيع كلّه قبل أن ينتهي الرّاعي من إتمام الشطر الأوّل من أغاني "أساهغ"» .[1]

فكان "موخامد" هو اسمه المستعار في كل أنحاء القارة الصحراوية .

ويمكننا أن نُجمل أهم أسس الطوطمية وأحكامها كما رآها "ريناخ" في نقاط أهمها :

1« . عدم قتل الطوطم (نوعه) والامتناع عن أكله .

2 . التعامل باحترام شديد مع الطوطم الميت والحزن عليه .

3 . إذا ضحي بالحيوان المقدس فإن ذلك يتم بطقوس خاصة تتضمن الحداد

4 . الأفراد والعشائر تتسمى باسم الطوطم .

5 . العشائر تتخذ صور الحيوانات الطوطمية شعارا لها ويزين أسلحتهم بها .

6 . الطوطم يحمي العشيرة ويحرسها وإن كان مفترسا فيرحمهم ويشفق عليهم .

7 . الطوطم ينبئ العشيرة بالمستقبل ويهديها للطريق الصحيح .

تؤمن العشائر الطوطمية بأنها وطوطمها من أصل واحد وبدقة أكبر فهم يعتقدون أنهم من نسل طوطمهم .

أما محرمات الطوطمية ومقدساتها فهي ضمن سياق متشابه لجميع العشائر». [2]

كما يركّز التصوّر الفرويدي على التشابه القائم بين الأسطورة و الحلم من حيث البُعد الزماني و المكاني لتتحرّر الأحداث من قيود الزمان والمكان،فيصبح بذلك كل الأزمنة أزمنة الأسطورة و كل الأمكنة أمكنتها ، كما تغيب رقابة الوعي في الأسطورة والحلم .

– أمّا تلميذه كارل يونغ فيُعَد من أوائل الدارسين الذين اهتموا بالنقد الأسطوري « لما قدمه من إضافات تعود قيمتها إلى فكرتين أساسيتين:" النماذج العليا" و"اللاشعور الجمعي".

– ففي الفكرة الأولى "النماذج العليا " : يتحدث عن صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية ، وقد

1 – ابراهيم الكوني، ، المجوس ،ج1 ، ص295

2 – عباس يونس العنزي ، الطوطمية – محاولة للفهم والتفسير.

ورثِت في أنسجة الدماغ بطريقة ما» [1] .

أما اللاشعور الجمعي فيقول عنه « بيَّنتُ أنّ إلحاق طبقات أعمق من اللاوعي وهي طبقات اقترحت أن تسمى باللاوعي الجمعي » [2] و هي في نَظَره: « جماع التجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس الإنسانية عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء ، وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساسا عناصر من رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها اسم"النماذج البدائية " تظهر في الأحلام بصورة عارية من التغيير، وتظهر في الأساطير وقد جرى عليها بعض التغيير» [3] ؛ أي أنّه عن هذه النماذج البدائية تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

وهذه الطبقة العميقة من اللاوعي الجمعي « التي تستعصي على التحليل الفرويدي لأنها منبتّة الصلة بالكبت والعقد والإنسان– وفق هذه النظرية – شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا ،فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً ،فكما يرث جسده الذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضاً».[4]و بذلك يشكّلُ هذا اللاوعي الجمعي « جزءاً من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان ؛ ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كل الناس وهو– على نحو ما نرى– مختلف كل الاختلاف عن" اللاوعي الشخصي".» [5]

و بصيغة أخرى يمكن القول « إنّ في أعماق كل منا نحن معشر البشر إنساناً بدائياً نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي؛ وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا – بتعبير يونغ – تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب و الأساطير والأحلام.» [6]

و يسترسل يونغ في كتابه "جدلية الأنا واللاوعي" حيث استحدث مصطلح " **القناع** "* للتعبير به عن معنى معيّن ، حيث يقول :« لقد أطلقت تسمية القناع على ذلك الجزء من

---

1 – ينظر : شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، بيروت ، لبنان، ، 2005، ص124 .

2 – كارل غوستاف يونغ ، جدلية الأنا واللاوعي ، ترنبيل محسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، دمشق ،سوريا،1997 ، ص61.

3 – سمير سعيد حجازي، قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، ط 1 ، القاهرة ، 2007 ، مصر ، ص122

4 - وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص31.

5 - المرجع نفسه ، ص32.

6 - المرجع نفسه ، ص33.

* القناع (masque) :هو مصطلح يوناني قديم إسمه " برسونا - Persona " ومعناه القناع ؛ إتخذه يونج ليصف به الوجه الذي يتقدم به الإنسان للمجتمع ؛وهذا القناع يكون مشروطا بوضع الفرد الاجتماعى ووظيفته وجنسيته وهناك العديد من الأقنعة التي نلجأ إليها في المواقف المختلفة ولكننا نتبنى قناعاً عاما يقوم بالأساس على نمط الوظيفة العليا لدينا (التفكير على سبيل المثال) حيث أنّ ذلك النوع يكون أسهل الأقنعة استدعاءً ، ويعتمد التوازن والصحة النفسية على تبنى قناع تكييفه جيدا ،حيث يجعل هذا القناع التبادل الاجتماعى أمرا ممكنا ،ويؤدى القناع الكامل أن تصبح الشخصية أحادية الجانب وقاسية ِ ومغتربة عمن حولها.

النفس الجماعية ،الذي يتطب تحقيقه كثيرا من الجهود ،إنّ لفظة القناع تعبّرُ- لحسن الحظ- عماّ يجب أن تشير إليه ،بما أنّ القناع أصلا هو القناع الذي يرتديه الممثل و يشير إلى الدور الذى سيظهر فيه .» [1]

وحقيقة القناع « وكما تدل تسميته ليس إلا قناعا يخفي جزءا من النفس الجماعية ، ويعطي في الوقت ذاته وهماً بالفردية ... في حين أنه في العمق يلعب ببساطة دورا تعبّرُ معطيات وضرورات النفس الجماعية عن نفسها من خلاله»[2].

و هنا نتوقف لنطرح سؤالا مُهمًّا : ما علاقة القناع بالأدب ، و بالنقد الأسطوري؟ وكيف استفاد الشعراء و الفنانون من نظرية القناع ؟

« تأسّس سعي الشعراء العرب المعاصرين نحو اقتناص تقنية القناع، أداةً رمزيةً ،على مفهوم أصّل لعلاقة مغايرة بين الـ"أنا" والآخر، لا يشترط مثالية قائمة بينهما، وإنما يقوم على علاقة تناقض، تنشغل الـ"أنا" الشعرية من خلالها بظاهر "التخفي"، أو "التقمص" سعيًا نحو إنجاز مكوّنات مغايرة لهذه العلاقة ، ولئن نهضت هذه العملية في تشكلها الكينوني الأول،في بداياتها التاريخية ،على علاقة الـ"أنا" بالآخر في الأنماط الميثولوجية البدائية، وعلى بحث أصولها الثقافية الإنثروبولوجية، فإنها تقوم في المنجز النفسي على تلك التقصيات النفسية التي جسدت حالة التماهي القائمة بين الـ"أنا" والقناع ،لكي تحقق علاقة باطنية ، تجد تحولاتها ، ومجالاتها في علاقة الـ"أنا" بالذات الجمعية، أو بالآخر (القمعي) إذ يتشكل "القمع" عنصرًا تنشغل به الـ"أنا" في حالة تقمصها، أو تخفيها وراء القناع ، وتلك هي المنجزات التي أفضى إليها الحقل المعرفي النفسي، وأسهم كارل جوستاف يونغ ،بمدد كبير في مكوناتها العلمية ، ومن قبله حقق فرويد إنجازاته في هذا المجال».[3]

ولم يقتصر النقد الأسطوري المنبثق من نظرية يونغ على الأنماط الأولية فقط ، « فبعض النقاد- كما سوف نرى- استقصى دور الأسطورة والطقوس وكيف جرى الانسجام بين الحياة اليومية ودورة الطبيعية كما أن هناك من تابع المصطلحات اليونغية في الآثار الشعرية مثل الظل والقناع والعصاب والرمز.. لكن الحقيقة أن الأنماط الأولية ظلت تحتل المكانة الأولى في النقدالأسطوري.» [4] وظلّت الأسطورة بالتالي « ملاذ المبدع ليجعلها صدىً للماضي ، و صوتا للحاضر،فهي وعاء للماضي الحي و استشراف للمستقبل تسمح له أن يثبت من خلالها ما يريد من غايات إنسانية دفينة متّخذا من الشخصيات الأسطورية

1 - كارل غوستاف يونغ ، جدلية الأنا واللاوعي ، ص62.

2 – وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، منشورات عالم المعرفة ، د ط ، الكويت ، ص63.

3 أحمد ياسين السليماني ، تقنية القناع الشعري، مجلة دراسات ، ع 04 ، 2008.

4 – حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الاسطوري ، ص21.

قناعا له[1]».

و خلاصة القول ،أنّ شخصية الإنسان عند يونغ هي شخصية خاضعة للاوعي الجمعي الممتدّ لحقب زمنية غابرة ممتدّة في أعماق الأزل السحيق ، ومهما ادعى هذاالإنسان من الإختلاف والاستقلالية والفردانية ، يبقى محكوما بأنماط عليا توجّه تفكيره وسلوكه، ولأن الأسطورة مغامرة العقل الأولى ، و دين الإنسان الأول فهي تتحكم فيه رغم كل ما توصّل إليه من تطور علمي و حضاري. فالكبت الشخصي عند فرويد يتجلى في الأحلام أما الكبت الجمعي فيتجلى في الأساطير (الأنماط العليا) عند يونغ.

– و يسير في هذا الإتجاه الكندي نورثروب فراي الذى يُعدّ من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب « فقد نشر عام 1957 كتابه" تشريح النقد " الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو"المنهج الأسطوري "وقد أولى فراي في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية الأنماط العليا أو النماذج البدائية التي تعني أنّ كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد "الصور الكونية" منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة ، وليست تتحدد هذه الصور الكونية – وفقاً لهذه النظرية – بضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرفة. » [2]

أي أنّ فراي أسّس مفاهيم النقد الأسطوري معتمدا على فكرة الانزياح ؛باعتبار أنّ الأدب بالنسبة إليه هو« أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل و هي البنية ، وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة ،لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى.» [3]

و بناء على هذا التحديد يفترض فراي أن « تكون كل "يوتوبيا" تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكراراً لجنة عدن ، وهكذا تكون –على سبيل التمثيل لا الحصر– جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو "جنة عدن" وتكون رحلة السندباد و زيارة عوليس لبيت ودخول يونس في بطن الحوت ، وإلقاء يوسف في البئر على ما بينها من اختلاف في المضامين صوراً مكررة لصورة نمطية واحدة فكل هذه الصور صور استعارية للموت ،تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث» [4] و هذه الصور النمطية هي ما يمكن أن نصطلح عليه بمصطلح " الميثة " أو "الموضوعة ".

1– علي خفيف ، أشكال التناص اللأسطوري عند الطاهر وطار – مقاربة نفسية أسطورية لرواية الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007 ، ص247.

2 – وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص31

3 – نورثروب فراي ، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، تر حنا عبود ، دار المعارف ، ط 1 ، دمشق ، سوريا ، 1987 ، ص17.

4 – وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص31.

وتتكون كل ثيمة أو موضوعة من موتيف أو موتيفات لتشكل أجزاء المادة الموضوعية الكبرى .

وعليه يمكن القول أنّ دراسة التيمات والموتيفات أصبحت جزءا لا يتجزأ من أي دراسة نقدية أسطورية ، فالتيمات هي مفتاح الدخول لعالم النص الأسطوري.

و وظيفة الناقد هنا تكمن تحديداً في معرفة مقدار الانزياح الذي أصاب الميثة الأصلية و مدى التعديل والانقطاع والتغيير الذي طرأ عليها.

تعد المقاربة الموضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا في إطار النقد الموضوعاتي الذى « يهدف إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة ،وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية. »[1]

و« يعتقد فراي أنّ استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضمّ الأدب يُحوّل الأدب إلى دراسة منهجية فيكتشف الناقد الدلالة الكبرى التى يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن وهي أنّ هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الإنساني ، و تعبّر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد والأسطورة ، وعلى مستوى الجماعة وتسمى النماذج الأصلية » [2].

كما أرسى فراي دعائم هذا المنهج في كتابه تشريح النقد الذي انطلق فيه من محاولته الأربع لوضع دعائم هذا المنهج من مفهوم "الميثة" التي تعني الأسطورة في حالتها الأولى ذات الوظيفة الطقسية المتحددة بها ، قبل أن تتحول بفعل الممارسة، وتغدو ما سمي لاحقا بالأسطورة، حيث خصص المقالة (المحاولة الثالثة) من كتابه لـ: النقد النموذجي – نظرية الأساطير متحدثا عن الأدب الثيمي ؛ حيث يذهب إلى أن الثيمة هي التى تتعلق بأفكار النص أو موضوعاتها الأسطورية ، فالأدب الذى ينهل من الأساطير هو أدب ثيمي إن « لكل عمل أدبي وجها قصصيا ، وآخر ثيميا» . [3]

---

1 – جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي ، دنيا الوطن ، ت ن،22 / 02/ 2009.

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/02/22/157690.html ،يوم2016/11/13.

2 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث ، ص3 .

3 – نورثروب فراي ، تشريح النقد ، تر محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية ، د ط ، عمان ، الأردن ، 1991 ، ص66.

وقد بلور فراي خلاصة أبحاثه في هذا الكتاب في أن هناك أربع «ميثات» أساسية ،كل واحدة منها تعبر عن فصل من الفصول الأربعة في دورة الطبيعة ، وكل منها تنتج جنسا أدبيا بعينه:

1- ميثة الربيع : تنتج الكوميديا/الملهاة.

2- ميثة الصيف تنتج الرومانس/الرواية .

3 - ميثة الخريف تنتج التراجيديا/المأساة.

4 -ميثة الشتاء تنتج الهجاء/السخرية.

وعليه، « فالمقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص ، وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكريا سواء في الشعر أم في النثر. وتهدف هذه المقاربة أيضا إلى استخلاص البؤرة المعنوية والخلية العنوانية والجذر الجوهري والفعل المولد والنواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة عبر عمليات نحوية إبداعية كالحذف والزيادة والتحويل والاستبدال»[1].

وبناء على دراسة خصائص كل ميثة، وما ينتج عنها من أشكال أدبية، توصّل فراي إلى رأي مفاده أن لا فرق بين الأدب والأسطورة في النوعية ، وأنه ليس بينما سوى فرق قليل في الشكل، وهو فرق يتمحور في الانزياح الذي ينتجه النص الأدبي عن الأسطورة الأصل وذلك من خلال قوله : « يعتبر العمل الأدبي في المرحلة النموذجية أسطورة وهو عمل يوحَّد الطقس والحلم ، و يحد هذا التوحيد من مدى الحلم ويجعله معقولا مقبولا لوعي إجتماعي يقظ » [2]

و قد تحدّث فراي عن دورة الطبيعة ويقسمها إلى جزأين أو شكلين :

«الشكل الأعلى: يمثل عالم الرومانس ومثيل البراءة .

الشكل الأدنى : يمثل عالم الواقعية ومثيل التجربة .

وعليه فهو يرى إن هناك أربعة أنواع من الحركات الأسطورية :

حركة داخل الرومانس وأخرى داخل الواقعية وحركة نحو الأسفل و أخرى نحو الأعلى وحركة نحو الأسفل هي الحركة المأساوية

حركة عجلة الخط وهي تهبط من البراءة نحو الخطيئة إلى الكارثة

أما الحركة نحو الأعلى فهي حركة الكوميديا من المصاعب المخيفة إلى النهاية السيئة

[1] - جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي.

2 - نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ص150.

والاستعادة الجماعية لبراءة مؤجلة يعيش فيها الجميع سعداء إلى الأبد» [1].

هنا يربط فراي بين الأسطورة ، وتواتر الفصول من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فهما ناتجان عنه يقول : « مبدأ التواتر في إيقاع الفنون ، مستمد من تكرار الطبيعة ... وتجتمع الطقوس حول الحركات الدوارة للشمس والقمر والفصول ...فكل تجربة هامة متكررة كالشروق والغروب ، ومنازل القمر، وأوقات البذر والحصاد ، وفترات الاعتدال الصيفي ، والانقلاب الشتوي ، والميلاد والتأهيل والزواج والموت ، فكل هذه لها طقوسها التى ترتبط بها ، والطقس يجذب نحو السرد» [2].

هذه الميثات أو« الحبكات الأساسية، التي انحدر منها الأدب حسب فراي ،هي التي تمثل الدورة الطبيعية وفق تصور ميتولوجي وكل حبكة من هذه الحبكات تتخذ وجوها متعددة، لكل وجه شخصياته وأبطاله وموضوعه، ومنذ أيام سوفوكليس وقبله بزمن بعيد حتى أيامنا هذه، لم تتغير الحبكات في رأي فراي» [3].

– كما ينتهي فراي إلى أن للأدب ثلاثة تنظيمات للأساطير ورموز النماذج البدئية:

– التنظيم الأول : هو الأسطورة غير المزاحة، وتعنى بشكل عام بالآلهة والشياطين، وتأخذ شكل عالمين متعارضين يتطابقان تطابقا مجازيا شاملا أحدهما مرغوب والآخر غير مرغوب، هذان العالمان يتماهيان في الغالب مع وجود الجنة والنار في الديانات المعاصرة ويسمي فراي أحد هذين العالمين بالكشفي والآخر بالشيطاني.

– التنظيم الثاني : هو الاتجاه الرومانسي الذي ينحو إلى الإيحاء بأنماط أسطورية متضمنة في عالم وثيق الصلة بالتجربة الإنسانية .

– أما التنظيم الثالث : فهو الاتجاه الواقعي ،الذي يشدد على المضمون والتمثيل في القصة بدلا من التشديد على شكلها ،حيث يبدأ الأدب الساخر بالواقعية ثم يميل إلى الأسطورة والقاعدة في أنماطه الأسطورية، أنها توحي بالشيطاني أكثر من الكشفي.

كما أكدّ على نظرية المعنى الأعلى :

---

1 – نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ص270.

2 – المرجع نفسه ، ص(125–126) .

3 – حكيم مرابط ، النقد الأسطوري عند نورتروب فراي ، ملتقى بن خلدون ،17–11–2013 –http://ebn khaldoun.com/article_details.php?article=1614

4– نورثروب فراي ، الماهية والخرافة – دراسة في الميثولوجيا الشعرية ، تر هيفاء هاشم ، منشورات وزارة الثقافة ، د ط ، دمشق ، سوريا، 1992 ، ص26.

1 – الصور الرُؤيوية .

2 – الصور الجهنمية .

3 – الصور المثلية .

أما في كتابه الماهية والخرافة فيؤكّد على أنّ الأسطورة هي « قوّة الإعلام الرئيسية التى تُضفي على الشعائر مغزى النموذج الأصلي ، وعلى النبوءة صفة النموذج الأصلي للفن القصصي ، لذا فإنّ الأسطورة هي النموذج الأصلي »[1] .

«المبدأ المركزي للانزياح هو أن ما يمكن مماهاته مجازيا في الأسطورة لا يمكن ربطه في الرومانس إلا بصيغة من التشبيه والمماثلة والتداعي ذو مغزى وتخيلات عرضية مرافقة

و ما أشبه في أسطورة قد يكون لدينا شخص مرتبط بالشمس أو بالشجرة على نحو ذي مغزى ،في الأنماط الأكثر واقعية يغدو الترابط أقل مغزى وأكثر عرضية ،بل يغدو مسألة تخيلات تتوافق بالصدفة»[2]

هنا يلخص جميل حميداوي أهم دعائم النقد الموضوعاتي فيقول :« تعتمد المقاربة الموضوعاتية – باعتبارها منهجية نقدية جديدة ظهرت مع تباشير النقد الجديد – على مجموعة من الركائز المنهجية والمكونات الأساسية النظرية التي تتحكم في العمل الأدبي ويمكن حصر هذه المكونات في المبادئ التنظيمية التالية:

– قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومنفتحة.

– الانتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى.

– تحديد مكونات النص المناصية والمرجعية.

– التأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية.

– البحث عن التيمات الأساسية والبنيات الدلالية المحورية والموضوعات المتكررة والصور المفصلة في النص الإبداعي.

– جرد هذه التيمات والصور المتواترة في سياقها النصي والذهني والجمالي.

تشغيل المستوى الدلالي عن طريق رصد الحقول الدلالية وإحصاء الكلمات المعجمية والمفردات المتواترة.

– توسيع الشبكة الدلالية لهذه التيمات المرصودة دلاليا فهما وتفسيرا.

رصد الأفعال المحركة والمولدة للمعاني في سياقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والتداولية مع دراسة دلالاتها الحرفية والمجازية واستنطاقها فهما وتأويلا.

1– نورثروب فراي ، الماهية والخرافة – دراسة في الميثولوجيا الشعرية، ص26.

2 – حكيم مرابط ، النقد الأسطوري عند نورتروب فراي .

– الانتقال من الداخل النصي إلى التأويل الخارجي والعكس صحيح أيضا.
– دراسة الموضوع المعطى من أجل البلوغ إلى الجانب الحسي في الأثر الأدبي أو الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة للعمل الإبداعي.
– حصر العناصر التي تتكرر بكثرة وبشكل لافت في نسيج العمل الأدبي.
– تحليل العناصر التي تم حصرها ورصدها اطرادا وتواترا (الاهتمام بالمعنى السياقي).
– المقارنة بين الظواهر الدلالية والمعجمية والبلاغية تآلفا واختلافا.
– تجنب التزيد في التحليل الموضوعاتي واللجوء إلى الإسقاط القسري المتعسف ، وعدم تقويل النص ما لم يقله.
– جمع النتائج التي تم تحليلها لقراءتها تفسيرا وتأويلا واستنتاجا.
– بناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس .
– ربط الدلالات الواعية وغير الواعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية. »[1]

هذا، وقد أفاد النقد الأسطوري كثيرا من النقد الموضوعاتي ؛تجلى ذلك من خلال دراسته للتيمات – الموضوعات – حيث تعرف التيمات أنها هي التي تعطينا نظرة ورؤية ممنهجة للنص قيد الدراسة ؛ بحيث تساعدنا على الوصول إلى هواجس الكاتب و الاطلاع على مخزونه الثقافي و المعرفي من فلسفة ومنطق و تاريخ و علوم أخرى.

و معنى ذلك ، أننا إذا أردنا أن نعرف هواجس المبدع لنقرأ أفكاره و نتغلغل في لاشعوره و تفكيره ،علينا أن نستقرئ جميع إنتاجاته ،لاستبيان التيمات – الموضوعات – الكبرى المتكرّرة و المطّردة و المتعاقبة المتحكمة في سيرورة إبداعه، ومن خلال هذا الحفر نستطيع البحث في منطقة الظل متغلغلين في طبقات النص العميقة ، كاشفين استرجاعات الحاضر للماضي واستشرافات الحاضر للمستقبل. فمثلا« تبدو الشخصية الروائية في روايات إبراهيم الكوني مجرد علامة ،تعبّر عن عالمٍ من المحمولات الأسطورية والدينية إنها ثابتة أيضا ،تتردد في شكل حلزوني في نصوص الروائي ،وهي الشخصيات النماذج التي يتعمد الكاتب تكرار ها في كل نص ،وفي رأيه فإن هذه النماذج ليست تكرارا مملا وإنما هي تأكيد لفلسفته ورؤيته لعالم الطوارق الذي يقوم عليه النص برمته[2].»

بالنسبة للنماذج المكررة طرديا في المتخيل السردي نجد :الزعيم ،الساحر،العرّاف، شيوخ الطرق الصوفية ،الغريب ،الفردوس ،الهجرة ، الخروج ،العبور،الانتحار،الخلود ، الموت... كما« تتكرر في مواضع من النصوص الروائية المختلفة أو في النصوص القصصية، أسماء شخصيات بعينها مثل وانتهيط الذي نجده في رواية المجوس وفي رباعية الخسوف ،

[1] - جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي.

[2] - علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص167.

وهي **فكرة النموذج** التي يعتمدها الكاتب في رواياته وأعماله القصصية كلها».[1]

3 – الاتجاه الوظيفي:

ظهر الاتجاه الوظيفي أو المدرسة الوظيفية على يد « "فرانس بوانس" المؤسس المباشر للاتجاه الوظيفي، وهو عالم أمريكي من أصل ألماني فهو يؤكد دائما على ضرورة النظر حتى إلى الأفكار الفلسفية والدينية بوصفها تعبيرا منظما عن الأفكار اليومية والمواقف والقيم المنبثة من الشعب ويمكن الإشارة إلى جهود بوانس في ربط الأدب الشعبي، والأسطورة والفلسفة والدين بالحياة اليومية للشعوب[2]».

أمّا« بونسلاف مالينوفيسكي (1884–1942) فدرس الأسطورة من حيث وظيفتها الحضارية فقال أنّها تدعم التقاليد الإجتماعية ، وتضفي عليها قيمة كبرى ومكانة عليا بإرجاعها إلى قيمة ماورائية سامية ، ورأى أنّ الأسطورة ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية ؛ تنظّم المعتقدات و تعززها ، و تصون المبادئ الأخلاقية وتقويها ، و تضمن فعالية الطقوس، وتنطوي على قوانين علمية لحماية الإنسان ، وأكّد مالينوفيسكي أنّ الأسطورة المتحدرة إلينا من الماضي هي السّابق الذى يحمل وعدا بمستقبل أفضل ، لأنّها تبيّن السبيل إلى التغلّب على الحاضر بالطقوس والدين و المبادئ الأخلاقية. »[3]

و حسب رأي ريتا عوض فقد أفاد النقد الأسطوري من الدراسات الوظيفية في تأكيده أنّ الأدب بناء أسطوري يلتزم بقضايا الإنسان والحضارة ، فيضطلع بالدور الحضاري نفسه الذى تضطلع به الأسطورة ، و يؤدي الوظيفة الإجتماعية ذاتها، كما يمكن أن نستنتج أنّ الأسطورة تراقب و تتحكم في جل الممارسات الثقافية و تعتبر محور عقائد الحضارة البدائية. فقد أتى مالينوفسكي بمنهجية جديدة – المعايشة – لدراسة الفلكلور و من خلالها بيّن استحالة فصل الأسطورة عن الطقوسي و عن السوسيولوجي و عن الثقافة المادية بصفة عامة ، وقد أدرك مالينوفيسكي « حقيقة ارتباط الفن بالأساطير؛ فقال بأنّ الأدب بكليته يصدرعن أصول أسطورية في المراحل المختلفة التى تمرّ بها الحضارة الإنسانية »[4]

وهو بذلك يجيز استمرارها في الفن والأدب« باعترافه بأنّ الدين والسحر يتعايشان عبر مراحل التطور جميعا ، فلا يعود بذلك لجوء الفن الحديث إلى الأساطير ارتدادا للبدائية يتعارض مع التطور الحضاري ، بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدها زمان ولا

1- علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ،ص323.

2 – يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي القديم المعاصر ، دار الأدب للنشر ، ط1، ، بيروت ، لبنان ، 1994. ص18.

3 – ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث ، ص7.

4 – المرجع نفسه ، ص9.

مكان »[1]، وهي بذلك تغدو تعبيرا رمزيا عن حقائق إنسانية خالدة تقوم بوظيفة عملية ومباشرة.

4 – الاتجاه البنيوي:

اهتمت البنيوية كواحد من أهم المناهج في العصر الحديث بالمادة الأسطورية حيث توصّلت إلى نتائج جيدة تتناسب و منهجها ومفهومها عن البنية؛ حيث شكل الخطاب الأسطوري الخلفيات والمادة الخام التى استقى منها البنيويون فرضياتهم ، رائدهم في ذلك ليفي ستروس منطلقا من الوجهة البنيوية ومؤكدا على فكرة النظام أو النسق؛ ولذلك نقد الأسطورة من منطلق كونها« خاضعة لنظام لذا لابد من محاولة تحليل الأسطورة بهدف الوقوف على المعنى الرمزي الكامن فيها، و حللها بهدف الوصول إلى هذا النظام ، وذلك عن طريق تفسير الأسطورة من داخلها بالسماح للنظام الموجود فيها بأن يملي على المحلل المعنى الخاص بها».[2]

فالأسطورة عند ستروس « تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد ، لكن ما يعطي الأسطورة قيمتها العملية هو أنّ النمط الخاص الذى تصفه يكون غير زمن محدّد ، إنّها تفسر الماضي و الحاضر و كذلك المستقبل » [3]؛فهي بذلك « تشمل على الزمن القابل للإعادة و أيضا الزمن غير القابل للإعادة "irreversable" ، و لغتها لها خصائص التزامن و التتابع التى أكددها دي سوسير».[4]

ويمكن تمثيل زمن الأسطورة بالمعادلة التالية :

« الزمن القابل للإعادة = الزمن البنيوي = اللغة = التزامن الزمن غير القابل للإعادة = الزمن الإحصائي = الكلام = التتابع .

و الأسطورة تشمل هذين الزمنين المتعارضين ، فكل أسطورة يمكن أن يوجد زمنها الخاص على بعد التزامن والتتابع ؛ ومن ثَمَّ فهي تمتلك خاصية اللغة (التزامن) ، و خاصية الكلام (التتابع) ».[5]

إضافة للزمنين السابقين يضيف ستروس « أنّ الأسطورة تشتمل على زمن ثالث يضم خصائص الزمنين السابقين (التزامني أو المُتأنّي / التتابعي أو المتتالي) ؛فالأسطورة تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد ،لكم النمط الذى تصفه يكون بلا زمن [6]» .

---

1 _ ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث ، ص10.

2 – وائل سيد عبد الرحيم سليمان ، تلقى البنيوية في النقد العربي – نقد السرديات نموذجا ، دار العلم والإيمان، ط1 الاسكندرية ، مصر، 2009، ص58 .

3 – كلود ليفي ستروس، الاسطورة والمعنى ، ص4.

4 – المرجع نفسه ، ص5.

5 – المرجع نفسه ، ص6.

6 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

.
وبالتالي، ركز ستروس على البنية باعتبارها الحاملة لدلالة الأساطير والتي تعكس نمطية تفكير العقل البشري عبر أزمنة متعاقبة و أماكن متباينة ، فالأساس المهم في رأيه يتمثل في« العلاقات المنطقية المضمرة في ثناياها،أوبالأحرى يتمثل في"بنيتهاالخاصة" فالأسطورة في نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها فهم غيرها من الأساطير نظرا ،لأنه يراها– أي الأسطورة – أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة و التحديد ».[1]

يخلص ستروس إلى تعريف الأسطورة بأنّها نمط من أنماط القول و« أنّ جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو،بل في الحكاية التي رُوِيت فيها الأسطورة لسان ،بل و لسان يعمل على مستوى رفيع جدا ،يتوصل المعنى فيه إلى الانفصال عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه » [2].

حيث انطلق ستروس من ثلاث أفكار أساسية :

1– إذا كان للأساطير من معنى فإنّ هذا المعنى لا يُستمدّ من العناصر المعزولة التي تدخل في تركيبها ، بل من الطريقة التى تندمج بموجبها هذه العناصر.

2 – إنّ الأسطورة تنتمي إلى نصاب الكلام ، وتشكّل جزءا لا يتجزأ منه ،لكن هذا الكلام على نحو ما هو ما مُستخدم في الأسطورة ينمّ عن خصائص مميزة .

3 – هذه الخصائص لا يمكن أن نبحث عنها إلا فوق المستوى التعبيري المعتاد ،فهي بتعبير آخر ذات طبيعة أعقد من تلك التنجدها في تعبير لغوي من أيّ نمط كان.» [3]

وحسب ستروس: فالأسطورة لغة وكلام ؛ « "لغة" لأنها تتعلق ببنية خارج التاريخ ، و"كلام" لأنها تصاغ وفق أحداث تاريخية ، وللأسطورة –أيضا– مستوى ثالث تتميز به عن اللغة وهذا المستوى الثالث هو –كذلك– طبيعة لغوية ولكنه متميز عن المستويين الآخرين لأنّ المستوى الثالث يجعل كل من يقرأ الأسطورة يفهمها على أنها أسطورة تختلف عن باقي أشكال الكلام الأخرى، فالأسطورة تظل أسطورة في نظر أي قارئ».[4]

والأسطورة لغة « وهي أيضاً لغة مشتركة، هنا يعتمد على ما أثبته فريزر في كتابه "الفولكلور في العهد القديم"، ومن الأمثلة التي اعتمد عليها فراي مثال الطوفان، إذ أن هذا الطوفان موجود لدى شعوب العالم قاطبة، فلكل شعب قصة طوفانه ، وفي كل حالة كان الطوفان سبباً لنشوء الأسطورة».[5]

---

1 – سمير سعيد حجازي ، قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1 ، القاهرة، مصر ، 2007، ص122.

2 – كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية ، ترمصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط ، دمشق ، سوريا ، 1988، ص247.

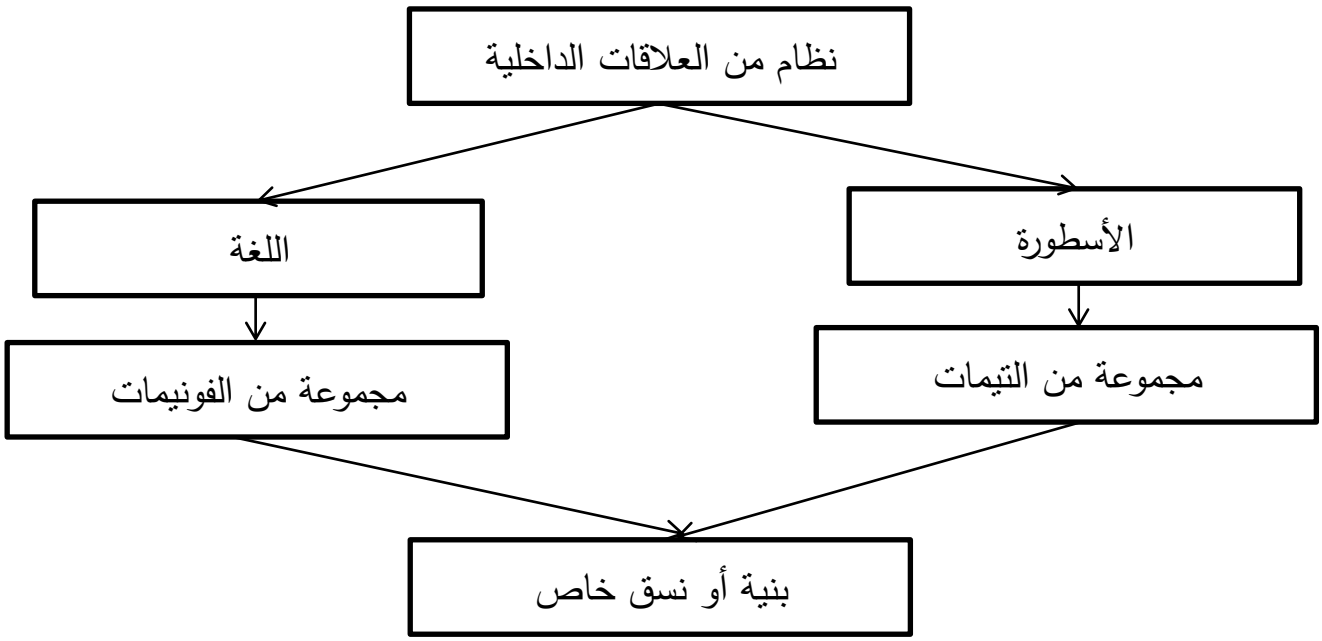
3 كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية ، تر حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1995،ص 230.

4 – المرجع نفسه ، ص232 .

5 – حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري، ص95.

و قد ذهب ستروس في كتابه النيئ والمطبوخ إلى « أن الفكرة الأساس في التحليل البنائي للأساطير تقضي بأن الأساطير لا يمكن أن تُفْهَمَ بوصفِها نصوصاً مستقلةً، ولكنها تُفْهَمُ فحسب بوصفِها أجزاء من نظامٍ شاملٍ للأسطورة ، ويتولى التحليل البنائيُّ لنظام الأسطورة شرحَ الخصائص المشتركة بين الأساطير المختلفة والتحويلات التي تصِل بينهم ؛ تلك هي النظم التي تكتسب دلالتها في سياق الثقافة الأوسع . وكان ليفي شتراوس يَأْمَلُ بأن هذا النوع من التحليل البنائي سوف يقدِّمُ استبصاراً جديداً في دراسة الأساطير، وكان النيئ والطازج الكتابَ الأول في سلسلةٍ مُكَرَّسَةٍ لهذا الغرض» [1]. ذلك أنّه « لا يخرج التحليلُ البنائي ،في مجملِهِ عن التصورِ التجريبيِّ والتحليليِّ المعروفِ في علم النفس وعلم الاجتماع. هو يضع الأسطورةَ في سياقٍ أوسع، ويجعلها أداةً لوظيفةٍ مرادةٍ ،جعلها التحليلُ البنائيُّ وظيفةً دلاليةً ،كما جعلها فرويد ذاتَ وظيفةٍ دلالية تحيل إلى الصراعات الداخلية، وكما جعلها السلوكيون ذات وظائف مشابهةٍ[2] » .

ويمكن أن نجمل أهم ما طرحه ستروس فيما يلي:



– مخطط يلخّص أطروحة كلود ليفي ستروس في النقد الأسطوري[3]

1 – مجدي توفيق ، الرواية والأسطورة –علاقة ونصوص . منتدى القصة العربية ، 14 /11 /2007 ، http://www.arabicstory.net/index.php .

2 – المرجع نفسه.

3 ينظر : دلال برمضان ، رواية الأنهار لعبد الرحمان مجيد الربيعي – قراءة من منظور النقد الأسطوري ، ص61.

5 – الاتجاه الرمزي :

ينطلق كاسيرر في دراسته من مسلّمة محورية تقوم على أنّ « الفكر الأسطوري – الديني يتماثلان في نموّهما تماما ، وهما يفيضان من المنبع نفسه ، وهذا ما يسميه بالإستعارة الجذرية ففي نمط التفكير الإستعاري توجد جذور التفكير الأسطوري والديني و الشعري على حد سواء »[1] ، كما اعتبر كاسيير « الحضارة نتاج الطاقة الرمزية التي يمتلكها الإنسان»[2]و بذلك أعطى الرمز بعدا حضاريا واجتماعيا هاما ذلك أنّه « ارتفع بالتعبير الرمزي إلى ذروة لم يبلغها من قبل ؛إذ عدّه معادلا لإنسانية الإنسان الذي ينفرد بإبداع الحضارة واكتسبت الأسطورة أهمية خاصة لأنّها احدى الصور الحضارية التي تمنح الإنسان جوهرو إنسانيته»[3]

يعتبر الفيلسوف كاسيير أنّ « اللغة التى هي الأداة الأولى للعقل تعكس الميل إلى صنع الأسطورة أكثر منه إلى العقلنة والتفكير العقلي ،فاللغة التى هي ترميز للفكر تعرض نمطين مختلفين من الفكر،الذى هو في كلتا الحالتين قوي وإبداعي ،فهي تعبر عن نفسها في شكلين مختلفين أحدهما المنطق الأستدلالي الإستطرادي ، والآخر الخيال الإبداعي »[4] و من هنا تذهب ريتا عوض إلى أنّه كان لنظرية كاسيير الفلسفية أثر في النقد الأسطوري فقد استطاع بالنظرة الرمزية التي أخذ بها أن يربط الأسطورة والفن ،فقال إن الشاعر وصانع الأساطير يعيشان في عالم واحد ، فقد تعد الأسطورة مرتبطة بمرحلة تاريخية بدائية لأنّ الفن لا يفقد إطلاقا " العصر الإلاهي" الذي تصوّره الأساطير ،بل يتجدد مع كل فنّان عظيم ، في أي عصر من العصور»[5].

و يخلص كاسيرر في كتابه "اللغة والأسطورة" إلى أنّ : « اللغة التى هي أداة الإنسان الأولى للعقل تعكِس الميل إلى صنع الأسطورة أكثر منه إلى العقلنة و التفكير العقلي فاللغة التى هي ترميز للفكر تعرض نمطين مختلفين تماما من الفكر،الذي هو في كلتا الحالتين فكر قوي و إبداعي ،فهي تُعبّر عن نفسها في شكلين مختلفين أولهما المنطق الإستدلالي الاستطرادي ، والآخر الخيال الإبداعي» [6]، وعندما « يبدأ الذكاء الإنساني في التصوّر الذي هو الفاعلية العقلية الأولى ؛ و تبلغ عملية التصور دائما أوجّها في التفكير

---

1 – أرنست كاسيرر ، اللغة و الأسطورة ، ، تر سعيد الغانمي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1 ، الإمارات العربية المتحدة ، 2009، ص15.

2 – ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص15.

3 – المرجع نفسه ، ص16.

4 – أرنست كاسيرر ، اللغة و الأسطورة ، ص10.

5 – ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص15.

6 – أرنست كاسيرر ، اللغة و الأسطورة ، ص10.

الرمزي ،إذ إنّ التصور لا يلبث و لا يُحتَفظ به إلاّ حين يتجسّد في رمز ، و هكذا فإنّ دراسة الأشكال الرمزية تُقدّم مفتاحا لأشكال التصور الإنساني و تكوين الأشكال الرمزية سواءٌ أكانت لفظية أو دينية أو فنية أو رياضية ، أو أيّ نمط من أنماط التعبير هو ملحمة العقل ، ويبدو انّ أقدم هذه الأنماط يتمثّل في اللغة والأسطورة ».[1]

أما إريك فروم فيؤكّد أن « لغة الحلم والأسطورة واحدة ، فعندما نقارن بين لغة الحلم ولغة الأسطورة، نجد أنهما تستعملان نظاما إشاريا محملا بالدلالات والرموز، وتعتمدان سردا غير متتابع ،يضرب عرض الحائط بالخطية والتسلسل المنطقي، و إذا كان فرويد صاحب مدرسة التحليل النفسي رأى الأحلام الطريق الملكي إلى العقل الباطن فإنّ إيريك فروم يرى الحلم طاقة خلاّقة تُوجِدُ منفذا إلى مخزن الخِبَر و الذكريات التي لا نعرف عنها شيئا في أثناء النهار ، و حين نتبحّر في هذه الخِبَر و الذكريات و نلمّ بلُغتها الرمزية نستطيع أن نكشف عن تشابهات بينها وبين الأساطير ،أقدم ما أبدعته العبقرية البشرية ».[2]

و يؤكّد فروم على رمزية الأساطير عندما يقول: « و طبيعي أن تكون الشعوب المختلفة قد ابتدعت أساطير مختلفة ،مثلما أنّ الأشخاص المختلفين يُبصرون أحلاما مختلفة ، لكن الأساطير و الاحلام تظل تتمتع رغم كلّ هذه الاختلافات بصفة مشتركة : فهي كلّها "مكتوبة" بلغة واحدة ، و هذه اللغة هي اللغة الرمزية ».[3]

6 – الاتجاه الأنثربولوجي:

و هو الاتجاه الأكثر فاعلية و الأكثر تأثيرا في ميدان الأسطورة ، حيث نجد « دراسات كثيرة قدمها الأنتروبولوجيون وقد ساعدت هذه الدراسات على خلق النقد الأسطوري وتعزيزه مما جعله يتعاظم وإن ببطء ؛ فقد كان القرن التاسع عشر قرن الاتجاه نحو العلم التطبيقي وإن كانت معظم النظريات الاجتماعية قد ظهرت فيه ،إلا أن النقد الأسطوري حظي باهتمام كبير في النصف الأول من القرن العشرين ، وقد يكون رداً على الاتجاه المادي الجارف».[4]

تتجلى أراء علماء الأناسة من خلال إبراز ما خلفوه من أبحاث كانت بمثابة اللّبنة المعرفية للنقد الأسطوري ، ونخص بالذكر منهم « تايلور أب النظرية الإحيائية الذي طبق مبادئ داروين على عالم الحضارة القائل بعدم وجود اختلاف أساسي بين عقلية البدائي والمتحضر، وبأن العقل الإنساني يتصف بالسلامة حتى لدى الإنسان البدائي رغم افتقاره

1 – أرنست كاسيرر، اللغة والاسطورة ، ص11.

2 – إريك فروم ، الحكايات والاساطير والاحلام ، ترصلاح حاتم ، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، اللاذقية ، سوريا ، 1990 ، ص 6.

3 – إريك فروم ، اللغة المنسية – مدخل إلى فهم الأحلام و الحكايات والأساطير، ترحسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1995 ، ص12.

4 – حنا عبود ، النظرية الادبية الحديثة و النقد الأسطوري، ص76.

للخبرة والتجربة ، و القائل بأن الأسطورة إن هي إلا " ظاهرة مرضية" ناشئة عن زيف الكلمات وبطلانها مقتبسا أقواله من أقوال ماكس مولر ومنهم جيمس فرايزر صاحب الكتاب الشهير الغصن الذهبي والقائل بأن الأسطورة نشأت علما بدائيا يهدف إلى تفسير الحياة و الطبيعة والإنسان»[1]

و يرى « كاسيرر إن موقف ليفي بريل يتنافى مع موقف فريزر و تايلور فهو يرى أنه لا داعي للبحث عن قاسم مشترك بين العقلية البدائية والعقلية الحضارية ،على أنّ العقل البدائي غبيّ وغير منطقي لذا فهو يعيش في علم خاص به بعيدا عن عالمنا لا يمكن لأفكارنا أن تحيط به يقول كاسيرر لو صح قول بريل لما أمكننا التعرف على طبيعة الأسطورة عبر البدائي».[2]

و« إن كان لهذه المدرسة فضل يذكر فهو دراسة الأساطير بجميع جزيئاتها وتفاصيلها بناء على أن لكل جزئية من الجزئيات مقامها ومعناها في صلب نظام ما[3]».

هنا « اتسعت دائرة نطاق النقد الأسطوري فأضاف إلى اهتماماته السابقة ما أنجزته العلوم الأنتروبولوجية في دراستها للطقوس الفصلية وتأثير تغيرات الطبيعة في الأنماط الأولية ونشأة الأدب وتنوعه ،وهي نشأة مرافقة لنشأة الطقوس الفصلية والموسمية ، وتنوع يقابل تنوع هذه الطقوس، وقد أخذت المصطلحات الأنتربولوجية تدخل النقد الأسطوري، وقد استخدم فراي العديد من هذه المصطلحات مثل بياكولاتيف(طقس التضحية بين المقدس والعبد وألاستور(انتقام الإله أو الأرواح) وغير ذلك من المصطلحات».[4]

وهكذا، يمكن القول إن اهتمام الدارسين من علماء الأنتروبولوجيا وعلماء النفس بالأساطير ليدل على الأهمية التي صارت تُولَى لهذا الشكل من أشكال التعبير ،« وسواء انطلقوا من الفرد واعتبروا الأساطير تجليات لعوالم النفس والفكر أو للنماذج الأولى الأصلية، أو انطلقوا من المجتمع فنظروا إليها بصفتها قصصا فيها سرد لواقعة يعتقد أصحابها أنها حقيقية ويحيونها من خلال الممارسات الطقوسية أو بإعتبارها أنظمة من الصور نجد فيها النزعات الدفينة التي تتجاذب شعبا من الشعوب فتمثل نداء أو دعوة إلى الفعل وهو ما يصدق أساسا على الأساطير السياسية، أوانطلقوا من موقع آخر فنظروا إليها نظرة تنزلها ضمن ظواهر الوعي البشري عامة أي ضمن الكليات البشرية وما يسمى بالوعي الأسطوري فجميعهم ينزل الأساطير منزلة فكرية مرموقة لا تقل عن سائر أشكال التفكير بواسطة

1 – محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1 ، ص40.

2 – يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي القديم المعاصر ،ص15.

3 - محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1 ، ص41.

4 – حنا عبود ، النظرية الادبية الحديثة و النقد الأسطوري ، ص77.

المفاهيم المجردة أو عن سائر الأشكال الرمزية.»[1]

3 – مبادئ النقد الأسطوري :

سنُحاول من خلال ممارستنا في تحليل نصوص ابراهيم الكوني الإبداعية أن نعتمد على الإجراءات الثلاثة التي صاغها الباحث بيير برونيل (Pierre Brunel) لتطبيق المنهج الأسطوري ذلك أنّه يرى أنّ « موضوع النقد الأسطوري سيكون – إذن – بتحليل النص الأدبي تحت ضوء الأسطورة – وبأكثر دقة – انطلاقا من العناصر الأسطورية التي يحتويها، ابتداء من العناصر الأسطورية التي بلغت سطح النص.[2]»

حيث « إستهلّ برونال منهجه بعبارة قالها "غابريل غارسيا ماركيز": هناك عشرة آلاف سنة من الأدب خلف كل قصة نكتبها، ليس خلف كل قصة فحسب ، وإنما خلف كل نص فزخم تلك التقاليد ليس المبرّر الوحيد فقط لاهتمام مؤرخي الأدب، بل يسمح أيضًا بالبحث الواسع حول حضور الأساطير في النص الأدبي، وتلك التعديلات التي تُضفيها عليه ، حول ذلك الضوء الساطع المشع الذي تكسبه إياه ،فقد كنت أظن لفترة من الزمن أنه بإمكاننا صياغة القوانين، ولكن الأدب يعطي مقاومة أخرى بخلاف المادة ،فاليوم أعتبر كلا من تجلي، ومطاوعة، وإشعاع الأساطير في النص كظواهر دائمة التجددّ،... وهذا التصنيف الذي أقترحه ،ليس هدف سوى إضفاء القليل من الإضاءة وإقامة نوع من التحليل الأدبي و هو النقد الأسطوري». [3]

و هذه القوانين أو الإجراءات هي: التجلي و المطاوعة و الإشعاع ؛و بذلك يعتبر برونيل أبرز الباحثين المقارنين الذين لامسوا منهجية عملية تطبيقية لتطبيق المنهج الأسطوري على المدونات التى تنحو منحى أسطوريا.

1 – التجلي* (Emergence) :

و يؤكّد هينري باجو (D. H . Pageaux) على « أنّ النص الشعري يكاد يكون كله أسطوري (إشعاع) ، أو يجمع الأساطير في شكل حكايات متتابعة (مطاوعة) ، أو نجد

---

1 – محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص61.

2 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني نقلا عن Pierre Brunel, Dictionnaire de mythes littéraires, Ed du rocher, nouvelle edition augmentée,1980, page 11 ،ص2

3 – هجيرة لعور ، الغفران في ضوء النقد الأسطوري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 2000، ص33.

استدعاءً لأساطير مترسبة في أعماق النص يمكن استحضارها من خلال بعض الإشارات التاريخية أو بعض صفات الأبطال ، أو تتشظّى في سيل من الرموز (تجلي) »[1].

و « المقصود هنا الإشارات الأسطورية التي ترد في نص معين ،دون التوقف عند الإشارات الواضحة فقط»[2] ؛ أي مدى حضور العنصر الأسطوري في البنى السردية للعمل الأدبي أي على مستوى البنية السطحية حيث تتجلى بعض سمات أو خصائص أو صفات الشخصية أو الزمانية أو المكانية التى تحيل إلى أسطورة ما ، وهنا تتجلى بشكل خفي أو جليّ تلك الشبكة الخفية من العلاقات التى يقيمها النص مع نصوص أسطورية أخرى حيث يكون ذلك عن طريق «العنوان ، اللازمة، الكلمة، الاقتباس ، الخلفية الأسطورية، النصوص الأدبية، أو الاستهلالات، الصور البلاغية ».[3]

كما أنّ التجلي « يُميّز الخصائص الجوهرية أو العرضية للعنصر الأسطوري ؛ وهذا يعني أن حضور العنصر يكون تاما –أي مفصلا– أو جزئيا ؛ أي حضور ما يدل عليه من خصائصه على أن يحافظ العنصر الأسطوري –مهما تجرأ– على الحد الأدنى من الخصائص المميزة ، وهي ما تسمى بمقاومة العنصر الأسطوري لجملة التحويرات والتعديلات والتشويهات ، وإلا فَقَدَ ذلك العنصر هويته »[4].

و يكون التجلي حسب برونال في النص الأدبي صريحا أو تاما ، جزئيا ، ومضمرا :

<u>– التجلي الصريح أو التام:</u>

وهو التوظيف المباشر للأسطورة الأصل أوجزء منها ؛أي« أنّه تجلي العنصر الأسطوري في العمل الأدبي، وهو لا يتوقف على نص واحد ،فقد يكون في أعمال كاملة لكاتب، وقد يكون في جنس أدبي لمجموعة من الأدباء، أو في أدب قومي برمته...بحسب المدونة التي تقوم عليها الدراسة ،ويرى بيير برونيل أن تحليلا من هذا النوع – أي النقد الأسطوري – يكون شرعيا أكثر إذا ما انطلق من الصدفة الأسطورية في النص لكن ليس معنى هذا الاكتفاء بتحليل سطح النص فحسب وإنما يجب على التحليل أن يتعمق في

---

[1] - D.H. Pageaux , la littérature générale et comparée , ed Armand colin Paris , p. 105 .

2 – دانيال هنري باجو ، الأدب العام و المقارن ، ص153.

* –التجلي: و ترجمه غسان السيد ب " الانبثاق " في كتاب الأدب المقارن لدانيال هنري باجو.

3 – هجيرة لعور ، تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري – دراسة نقدية أسطورية ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007 ، ص259.

[4] - عبد الحليم منصوري،الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار- دراسة نقدية أسطورية ، ص 28.

داخله»[1] ، كتلك التوظيفات الأسطورية التى يُؤثث بها الكوني نصوصه الروائية ، فيُضمّن نص الأسطورة النموذج ليُعرِّف القارئ بها ، و ليتعرّف عليها حين تتجلّى أو تشع في مواطن أخرى ؛ فوظّف أسطورة تانس ، أسطورة الإلاه أمناي أسطورة تينهنان، أساطير الطوفان، أساطير التكوين ، أساطير الخلود ...

- التجلي الجزئي:

يكون التجلي جزئيا عندما يحيل إلى صفة من صفات العنصر الأسطوري أو جزئية من جزئياته ؛ باستخدام التقنيات السابقة: التناص، العنوان ، اللازمة أو من خلال الصور البلاغية....،مرتكزا في ذلك على تقنية : التشويه والتغيير وذلك وفق حالات عديدة كزيادة عنصر جديد لم يكن موجودا في عناصر الأسطورة الأصلية أو إنقاصه إضافة إلى حالة التوظيف العكسي ، والذى يقوم من خلالها النص إلى عكس مجريات الأسطورة النموذج وبالتالي تحويرها وتشويهها ؛ أي أنّه « يرد عن طريق الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري، ليكون الجزء دالا على الكل، وعادة ما يكون ذلك في الصور البيانية».[2]

و يمكن هنا إدراج أسطورة " الإخوة الأعداء" أين حافظ إبراهيم الكوني على اسم الشخصية الأسطورية، وأورده بصيغته الإسلامية (قابيل) في رائعته نزيف الحجر و في رواية " قابيل ... أين أخوك هابيل؟ " فالتسمية هنا مظهر من مظاهر الاستلهام الأسطوري الذي انطوى على الكثير من التشويهات و التحويرات .

-التجلي المضمر أو المبهم:

هما لا يكون العنصر الأسطوري بارز وهو« الأكثر شيوعا في الإبداع الفني من سابقيه، يرد في الصور البلاغية على وجه الخصوص،لأن ضبابية العنصر الأسطوري الموظف تمنح المبدع أبعادا أوسع، وتمنح القارئ مساحات دلالية أوسع» [3].

هذا ويظهر التجلي وفق التقنيات التالية:

---

1 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ،ص6.

2 - المرجع نفسه ،ص7.

3 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

أ – العبارة الاستهلالية:

و هي عبارة عن اقتباسات تتصدر النص الأدبي ، قد تكون حكمة ، قول مأثور، مقطع من أسطورة ، أو حديثا نبويا شريفا ، أو قرآنا كريما ، أو جزء من كتاب مقدس ، كتاب آنهي ...إلخ ، والعبارة الاستهلالية تفتح النص على دلالات لا متناهية ، وتزوده بقراءات متعددة يمكن من خلالها تتبع الإطار العام للنص.

و من هذا المنطلق يمكن أن نؤكّد أنّ المتخيّل السردي لأبراهيم الكوني يشتغل على هذه الفنيّة بشكل كبير جدا، فالعبارة الإستهلالية تمثل في « رواية الكوني علامة بارزة في كمية توظيف العتبات في نصه الروائي ، وتترافق هذه الأهمية مع زيادة الاهتمام النقدي بموضوع العتبات بوصفه برزخاً يفتح آفاق النقد لقراءة النصوص بحداثة أكبر تتوافق مع تطور الوعي والثقافة التي ينطلق منها المبدع في تأسيس متنه الروائي.» [1]

لقد تفنن الكوني في توظيف هذه التقنية إذ مهد لنصوصه بمقتطفات نصية مقتبسة من قصص أسطورية أو من طقوس أسطورية في الغالب أفرغت الأسطورة النموذج و أعادت شحنها موضوعاتياً وجماليا ، فخلق بذلك نصا أدبيا متميّزا و متفرّدا.

ب –العنوان:

يعتبر العنوان من أهم العتبات التي لا يمكن تخطيها في دراسة النصوص ، لأنّ « العنوان الذى يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع وتيمته العامة تجمع شذراته في بنية تعتمد على الاستعارة أو الترميز، وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز» .[2] لأنّه « نص ابتدائي ينشِ ئه المؤلّف وهو خطاب منتِج للنص يتبعه أو يسبقه »[3].

فالعنوان بمثابة « الموجّه الرئيس للنص، فالعنوان من خلال طبيعته المرجعية، والإحالية يتضمن غالبا أبعادا تناصية ، فهو دال إشاري إلى مقصدية الباث ، و أهدافه الإيديولوجية والفنية »[4].

---

[1] – هشام محمد عبد الله ، اشتغال العتبات في رواية" من أنت أيها الملاك"دراسة في المسكوت عنه ، م ديالى ،ع47، كلية الآداب والعلوم الانسانية ،العراق ، 2010 ،ص666.

2 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني، ص233.

[3]- Gérard Genette, Seuil, Collection poétique, Seuil, Paris, Février, 1987. P 150. -

4 – عواد كاظم لفتة، ضياء غني لفتة، سردية النص الأدبي ، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، ط1 ، عمان، الأردن، 2011، ص132.

فللعنوان– كما هو معلوم– أهمية بالغة في الدراسات الحديثة باعتباره رسالة لغوية تُعَرِّف بهويّة النص، ونواة له ؛ يمثّل العنوان في أعمال ابراهيم الكوني الإبداعية الواجهة الدّالة على محتوى النص وفحواه فهو« يعكس لنا النص في تضاريسه السطحية والعميقة ،ومن ثم فالعنوان هو النص والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية، وهو كذلك بؤرة النص وتيمته الكبرى التي يتمحور حولها ، وما النص إلا تكملة للعنوان تمطيط له عبرالتوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة» [1]فالعنوان لم يعد جزء من النص، بل صار نصا موازيا مستقلا يشكّل إشكالا و إشكاليّة ، بعد أن صار علما قائما بذاته يسمى علم العنونة أو العنوانيات و بعد أن أعلن جيرار جنيت أنه صار بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان.

ج –اللازمة : تعتبر من فنيات الكتابة ، و تكثر في النصوص ذات المنحى التعليمي ، كما تظهر أكثر في النصوص المقدسة و التراتيل« وهي عبارة تتكرر في النص عبر وتيرة معينة ، وكأنّها فعل ثابت لا يمكن تجاوزه ، ومن خلالها يصبح العنصر الأسطوري حجر الزاوية في النص.» [2] و هذا التكرار يعطي للنص جمالية بفعل الإشعاع الممتد من هذه البؤرة المركزية على نسيج النص الأدبي محيلة على أسطورة ما، أو نموذجا بدئيا. كعبارة " لن يشبع ابن آدم إلا التراب" التى تكررت بشكل فنّي تعاقبي في رواية نزيف الحجر، وهي في كل تكرار جديد تمنح النص بُعدا دلاليا و جماليا جديدا ، كما رصّع الكوني رواية المجوس بعبارة "لا يجتمع التبر والله في قلب مخلوق "، و من ثمّ توزعت على العديد من منجزاته : كالتبر مثلا أو " وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح " في ألف ليلة و ليلة ....

د– التناص :

هو الاقتباس ،التضمين ، و هو تفاعل النصوص مع بعضها في حوار لا متناهي لإنتاج نصوص ذات دلالات جديدة ،« ويعرف ميشيل ريفاتير التناص قائلاً: إن التناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده ،بينما يقول بارت: إن

1 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص235.

2 – هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص6.

تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً وفي النهاية تتحد معه... كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة.» [1]

و قد« أعطى جيرار جنيت تعريفا وافيا للتناص،مستعينا بالتطبيق العملي على النصوص، وفي الصفحات الأولى من كتابه عرف التناص بأنه : كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى». [2] و التناص يكون على كل المستويات المعرفية ، و مع كل ما من شأنه أن يحمل دلالة و معنى ؛ فيتناص النص مع الفكر، و الفن ، الدين التاريخ الفولكلور، الفلسفة ، الأسطورة ... فيشتغل التناص على الأسطورة النموذج مثلا ، و من ثمّ يعيد بناءها و شحنها بشحنات و دلالات جديدة فيُلبِسها بذلك لبوسا فنيا يتناسب و فكر المبدع ، فقد أضحى التناص بذلك بُعدا فنيا يكشف عن الحوار بين النصوص حديثها و قديمها إذ يتم استدعاء النصوص بأشكالها المختلفة على أساس وظيفي يُجسد التفاعل بين الأزمنة ، فالتناص إذا: استحضار،استلهام ، امتصاص، تشرب تفاعل ،حوار، فسيفساء...

هـ- الخلفية الأسطورية :

و هي المرجعية التراثية و الأسطورية التي ترفد النص وهنا« لا يعمد الشاعر إلى توظيف عنصر صريح ، وإنّما الارتكاز على عملية معينة فيحدث تقارب بين صوره وأحداثه المعبرة عن قضايا معاصرة تبدو واقعية أو بين أحداث وصور تتعلق بأسطورة معينة فيظهر النص ببعدين :أحدهما فنى مباشر وآخر غير مباشر يمثّل الخلفية الأسطورية ؛بمعنى أنّ المبدع لا يذكر الأسطورة صراحة». [3] ويتحقّق ذلك بربط القارئ بالدلالة المقصودة بالتلميح ،من خلال قرائن عقلية أو لغوية تحيل على خلفيات أسطورية معينة ،« حيث لا يعمد الشاعر إلى توظيف عنصرصريح وإنما الارتكاز على عملية معينة، فيحدث تقاربا بين صوره وأحداثه المعبرة عن قضايا معاصرة تبدو واقعية،أو بين أحداث وصور تتعلق بأسطورة معينة فيظهر النص ببعدين: أحدهما فني مباشر وآخر غير مباشر يمثل الخلفية

1 - حسين جمعة ، المِسْبار في النَّقْد الأَدبي- دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص- ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د،ط، دمشق ، سويا ، 2003 ، ص136.

2 - علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص178.

3 - هجيرة لعور ، الغفران في ضوء النقد الأسطوري ، ص35.

الأسطورية؛ بمعنى أن المبدع لا يذكر الأسطورة صراحة. »[1] و القارئ لرواية "عشب الليل" مثلا ترتبط مخيّلته القرائية مباشرة بأسطورة الخلود ، أسطورة جلجامش / ملحمة جلجامش ، كما يجد أنّ عشبة آسيار هذا النبات الأسطوري هو المحور الذي ترتكز عليه الرواية تماما كما عشب البحار بؤرة توتر أسطورة جلجامش؛ وهو سر الخلود و أداته.

و – البناء الفني :

والمقصود به محاكاة المبدع للهيكل العام لبناء الأسطورة ،حيث يقوم ببناء نصه الأدبي الجديد على منوال نصوص أسطورية ، فيستعير الهيكل العام و بعض التقنيات التي تضفى على نصه بُعدا أسطوريا ،تشعّ الأسطورة الأصل منه و تتجلى بصورة فنية إبداعية جديدة كتوظيف الأمكنة المقدسة ، والأزمنة البدئية ، والشخصيات الأسطورية ...

فالمبدع هنا يحاكي نص الأسطورة الأصل ومن ثم يوحى ذلك المُنجز الروائي على الأسطورة مباشرة فينفتح على « عوالم تخييلية تختلط الأساطير فيها بالسحر والخرافات والحكايات الشعبية و الفكر الأسطوريّ وسواها من المظاهر التي تتضادّ مع المألوف وتتمرّد عليه، وتدمّره أحياناً، ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبيّ وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبذول والآليّ. »[2]

ز – الصور البلاغية :

وهي قوالب جاهزة في ذهنيو كا من المبدع و المتلقي« وهي التقنية الأكثر شيوعا – في الشعر خصوصا – وذلك من خلال مختلف التقنيات البلاغية؛ من كناية، واستعارة، وتشبيه، وغيرها تماشيا، مع طبيعة الأدب الإنشائية الغنائية ومع طبيعته الرمزية الأسطورية».[3]

وتتجلى في مختلف التشبيهات ،الاستعارات ،الكنايات، أو التشبيه من خلال استخدام الصور البلاغية الأسطورية التى تتميز بالإدهاش والمبالغة و القدسية ، مثال ذلك : تشبيه المرأة بالقمر وإضفاء صفات الجمال المطلق ، والذكاء الخارق وغواية السرد الآسرو الحكمة البالغة ؛ فهذه مثلا تشبيهان أسطورية تظهر من خلال الصورة البلاغية الحسية

[1] - هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص7.

2 – نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، 159.

[3] - هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص7.

من خلال ربط الإنسان المشبه بنماذج بدئية عليا مُشبَّها بها ، بواسطة قرائن لغوية ؛ إضافة إلى عبارات ذات دلالات أسطورية و طقسية كالتضرعات والتعاويذ ،التوسّلات ،التراتيل و إضفاء الهالات الأسطورية على الأشياء كالتراب المقدس ،عشبة الخلود آسيار،الودّان المهيب ، القربان السماوي ،الدّم المقدس ،الطلسم ،رموز الأقدمين ،وصاياالأسلاف ،اللعنة.

2- المرونة /المطاوعة (Flexibilité):

و هي مبدأ مهم عملية النقد الأسطوري ، و هو مبدأ متعلق بالعملية الإبداعية في حد ذاتها« يُذكّر هذا المفهوم بالسهولة في الاقتباس و مقاومة العنصر الأسطوري في النص ، وهي مرحلة أساسية كمرحلة معرفة مقاومة المخطط الذي هو كل أسطورة وتقويمه لذا لابد من مواجهة النص بمخطط الأسطورة الأساسي ،الجاهز مسبقاً.

إن هذا المخطط هو عمل الباحث واكتشافه خاصة حيث يقرأ في القصص بعض العناصر المتواترة، والمقاطع الأساسية التي تشكل ما يسميه أندريه سيفانو "التركيب الأدنى"» [1].

والمطاوعة « ذات دلالة فيزيائية، وقد اقتبس هذا المصطلح في النقد الأسطوري ليدل على تصور ذهني يمثل المسافة الدلالية أو البعد الدلالي القائم ما بين الثابت والمتحول انطلاقا من طبيعة الكلمة ومطاوعتها في الأساس ثم من طبيعة قلة الثبات في التصور، هي البعد القائم ما بين الشيء الأصلي والحالة التي أصبح عليها[2]».

و نفهم من ذلك أنّه يتم تطويع الأسطورة لمتطلبات العمل الأدبي،و هنا تبرز عبقرية الأديب وتفرّده في الاقتباس من الأسطورة، فالأسطورة الأدبية مهما تبدلت وتلونت لابد أن تحافظ على نموذجها النواة كنص مرجعي ؛ و هذا ما أشار إليه برونيل بقوله « و تستعمل المطاوعة بصفة تقريبية للتعبير عن واقع يصعب حصره، ذلك إن الكلمة تسمح باقتراح مرونة التشكيل وفي الوقت نفسه مقاومة العنصر الأسطوري في النص الأدبي ،كما يسمح بإشارة بشكل خاص إلى ظلال هذا النص نفسه.» [3] ، و بالتالي فالمطاوعة تتحدّد « من خلال ما يمتلكه العنصر الأسطوري من قابلية للتشكل وفقا لفلسفة المبدع ورؤاه ، و بفضل

1 - دانيال هنري باجو ، الأدب العام والمقارن ، ص154.

2 - هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص8.

3 - Pierre Brunel, La Mythocritique, théorie et parcours , p 77.

فاعلية المطاوعة يتمكن الناقد من تحديد متغيرات العنصر الأسطوري من خلال الحذف أو الزيادة أو الإدماج أو التشويه[1]» .

و المطاوعة تتأطّر وفق الحالات التي يتصرّف فيها المبدع في النص، و هي:

الحالة الأولى: التماثل والتشابه:

أي أنّ المبدع يستدعي الأسطورة البدئية فيوظفها محافظا على بنيتها و هيكلها العام، من هنا يكمن التشابه بين النص الأسطوري الأول والنص الأدبي الثاني من خلال الأسماء الموظفة التي تتشابه وتتماثل في الصفات الخَلقية أو الخُلقية بين النصين الأسطوري والأدبي مثل استدعاء شخصية قابيل في رواية نزيف الحجر مثلا والتي تشبه شخصية قابيل في أسطورة الإخوة الأعداء ، « قابيل أو قابين اسم قديم قدم الإنسانية نفسها، وقد استقطبت أسطورة قابيل اهتمام الأدباء خاصة في الفترة الرومانسية، إذ كان نموذج الفرد الثائر المتمرد على لوائح الخير والشر»[2] . فحضور الشخصيات و الأسماء هو حضور شكلي لفظي و وظيفي. و هنا « يعمد المبدع إلى إبراز أوجه التشابه أو التماثل بين العنصر الأسطوري (الأسماء المواقف، الأحداث، الحالات) والعنصر الأدبي كالأسماء والإيحاءات الرمزي .»[3]

الحالة الثانية: التشوهات والتغيرات:

و هي في مجملها مجموعة من الممارسات التقنية التي تحدد أسلوب الكاتب ، « يعمد فيها المبدع إلى إحداث فروق ما بين العنصر الأسطوري الموظف والعنصر الأدبي الذي يرتبط به عن طريق الزيادة والنقصان، أو المفاضلة في الأدوار، فتحدث مسافة دلالية بين العنصرين تمتد من النقيض إلى النقيض، وبذلك يكون أحدهما مركز الخيط ، ويكون الثاني طرفه في جهة من الجهتين وبذلك تقوم فيها مسافة دلالية ولدتها المطاوعة التي أدخلها المبدع على العنصر الأسطوري بواسطة التشوهات الحاصلة فيه[4]»

1- راضية بوبكري، الأدب والأسطورة، ص17.

[2] مديحة عتيق ، توظيف الأسطورة في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني

3 – هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ص8.

4 – المرجع نفسه ، ص8.

وقد مارس الكوني هذه التقنية في مجمل متونه السردية ،فنراه في روايته عشب الليل رواية البحث عن الخلود يطوّع أسطورة جلجامش ليصنع نموذجا أسطوريا جديدا يتماشى و خصوصية المجتمع الطوارقي ،فهذا "وان تيهاي "سليل الظلمات؛ إنه الرجل الذي أراد أن يحصل على الخلود عن طريق تدنيس المقدّس بفضل العشبة الأسطورية الصحراوية "آسيار". أي أنّ « هناك تحويرا لشخصيات جلجامش هو "وان تيهاي" لكن بصورة مشوّهة ، فقد تمّ تحوير هذه الشخصية من النقيض إلى النقيض ،حيث أنّ "وان تيهاي "وصل إلى سرّ الخلود بسهولة (انتهاك المحارم)، في حين أنّ جلجامش كانت رحلة بحثه شاقة و مريرة و بعد تجوال طويل يرجع فاشلا ،و يحصل على السر من لا يحلم به ،أي الأفعى التى تقضى نهائيا على حلم جلجامش ، و كذلك كان الأمر مع "وان تيهاي" فبعدما أقدم على تناول عشبة الأسحار (آسيار) أتى الفاحشة مع ابنته ثم حفيدته ليحقق الخلود الذى يضمن سعادته ،كانت نشوة هذه السعادة بائسة لأنها كانت سبب موته».[1]

فهو يقتبس في هذه الرواية الكثيفة والشديدة الخصوصية سردا ومضمونا مقاطع من نشيد باتموس لهولدرن قوله :« الأب يحب... الأب الذي يملك سلطانا علي الكل.. الأب يحب فوق كل شيء ،أن يخضع لمشيئته الحرف الصارم كل شيء.. ومن دوستويفسكي قوله في رواية الأخوة كرامازوف: إذا لم يوجد الله فإن كل شيء يباح حتي الجريمة».[2] فهذه التصديرات إضاءات توجّه القارئ إلى مسار النص.

الحالة الثالثة: الغموض وتعدد الرؤية:

يكون تطويع الأسطورة حسب رؤية المبدع للعالم و للكون ،وقد تتعدّد الرؤية وزوايا و وجهات النظر وهنا« يعمد الأديب إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري الذي يرتبط في النص».[3] و في هذه الحالة يحتاج العمل إلى تكثيف العناصر الأسطورية و شحنها برؤى متباينة.

1- وردة معلم ، الأسطورة والحرام في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007 ، ص213.

2 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص5.

3 – الإشعاع (Irradiation):

يفتح الإشعاع على النص هوامش قرائية لا متناهية ، ويسبغ عليه طابعا أسطوريا من خلال إشعاع فكرة ما. ذلك أنّ « له دلالات فيزيائية ، وظيفته جديدة تكتسبها الأسطورة بعد ما توقفت عن الوظيفة الأولى وهي تلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف بفضل عملية المطاوعة ، ودرجتها ومدى ملائمة ذلك لأفق انتظار القارئ، وقد يكون ساطعا قويا عندما يكون التجلي جزئيا أو مضمرا ، ويكون الإشعاع خافتا أو باهتا عندما يصرح المبدع بالأسطورة أو بالعنصر الأسطوري و وجود العنصر الأسطوري في النص له دلالة ومعنى كبيرين، بل أكثر من ذلك، فإن تحليل النص ينطلق من هذا العنصر الأسطوري الذي حتى لو كان دقيقا أو مستترا ، لابد أن يكون له قدرة إشعاعية ، وإذا حدث تدمير فإنه نتيجة لهذا الإشعاع»[1]

الإشعاع له طبيعة تتميز بالمراوغة ، وله قدرة إشعاعية فريدة ، اكتسبها خلال عملية المطاوعة وهو نوعان ويكون :

أ – ساطعا : عندما يكون التجلي جزئيا أو مضمرا وتكون المطاوعة ممتدة .

ب – مستترا :عندما يكون التجلي تاما والمطاوعة متقلصة.

إذن من خلال توظيف هذه التقنيات تتشكل علاقات بينها هي بمثابة قوانين ثابتة ومطردة فالعلاقة التى تجمع التجلي بالإشعاع هي علاقة دائما علاقة عكسية ، فكلما كان التجلي تاما كان الإشعاع مستترا ، أما إن كان جزئيا أو مضمرا جاء الإشعاع ساطعا ، أما بالنسبة لعلاقة المطاوعة بالإشعاع ، فهي علاقة طردية تتابعية ؛ بمعنى كلما كانت كانت المطاوعة متقلصة كان الإشعاع مستترا ، فإن جاءت المطاوعة ممتدة ، جاء الإشعاع ساطعا.

« لابد لهذا الحضور أن يكون له دلالة فمن خلاله ينتظم تحليل النص، ولا بد للعنصر الأسطوري أن يمتلك قدرته على الإشعاع ، وإن كان دقيقاً وكامناً، إذ يمكن الانطلاق من

1– هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ص9.

2 – هجيرة لعور ، ، تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري – دراسة نقدية أسطورية ، ص260.

العنوان " الإشارة التي يوضع تحتها الكتاب أوالنص"» [1] لأنّ تحليل النص ينطلق من هذا العنصر الأسطوري الذى حتى ولو كان دقيقا أو مستترا لا بُدّ أن يكون له قدرة إشعاعية[2]».

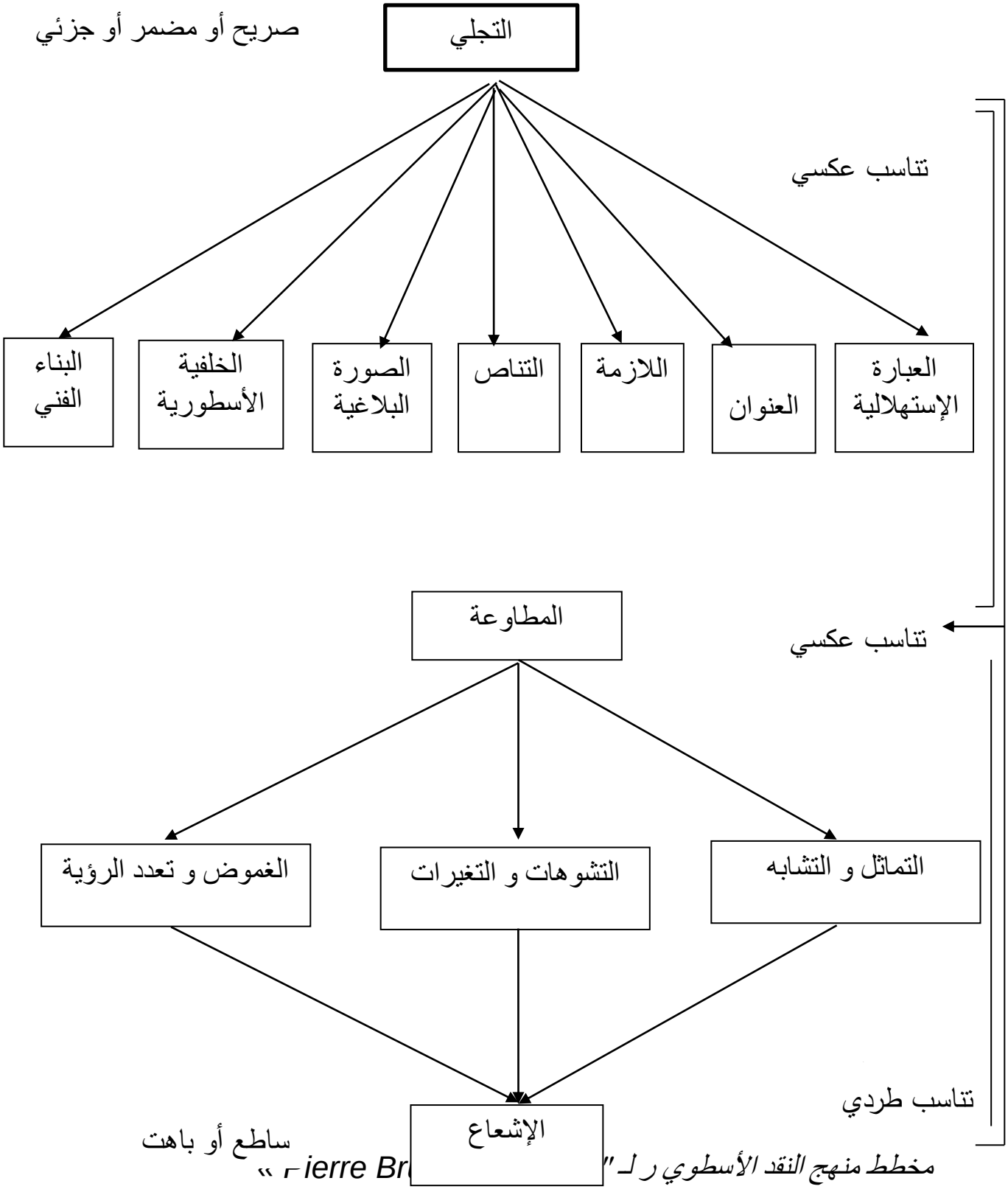
و يقترح هنا بيير برونيل « مصدرين للإشعاع (تحت – نصي) :

الأول هوعمل الكاتب الذي تكون فيه الأسطورة حاضرة، لكنها تشع في نص آخر، حيث لا تكون واضحة مع ذلك، والثاني هو الأسطورة " وإشعاعها المحتوم في ذاكرة كاتب وخياله والذي لا يحتاج إلى جعلها واضحة[3]».

1 – دانيال هنري باجو ، الأدب العام والمقارن ، ص154

2 – راضية بو بكري ، الأدب و الأسطورة ، ص18.

3 – دانيال هنري باجو ، الأدب العام والمقارن ،ص155.



مخطط منهج النقد الأسطوري لـ "Pierre Br[illegible]"

1 – هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر والتجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني نقلا عن Pierre Brunel , La Mythocritique, théorie et parcours , p. 81

القسم التطبيقي

فعل الأسطرة في روايات الكوني

الفصل الأوّل: التناص

الفصل الثاني: أسطرة المكان في روايات الكوني

الفصل الثالث: أسطرة الزمن في روايات الكوني

الفصل الرابع : أسطرة الشخوص في روايات الكوني

الفصل الأوّل: التنـــــاص

1- التفاعل النصي

2- االتفاعل النصي مع النصوص الدينية

3 - التفاعل النصي مع الخطاب الصوفي

4- التفاعل النصي مع الفلسفة

5- التفاعل النصي مع العادات والتقاليد والمعتقدات

6 - التفاعل النصي مع التراث

في هذا الفصل سنتبنّى موقف ميرسيا إلياد و نورثروب فراي من فعل الإبداع الذي هو وفق مفهوم إلياد « يستلزم إلغاء الزمان والمكان والتاريخ المركّز في اللغة ،و يطمح إلى الالتحاق بوضع فردوسي أوّلي حينما كان الإبداع يتمّ بصورة عفويّة ، و حينما لم يكن للماضي وجود لأنّه لم يكن للشعور بالزمان وجود، كذلك لم يكن وجود لذاكرة تتناول الديمومة الزمنية »[1] و بناءً على هذا المفهوم ، وانسجاماً مع روح الأسطورة التى تتبناها منظومة الكوني الروائية نسجل الحضور القوي لتيمات متكررّة : الفردوس المفقود الذي يحلم به كل صحراوي و للخطيئة و اللعنة ،التضحية الخلاص، التابو ، القربان المقدّس،... هذا المقدس الذي لا يرتبط ضرورةً بالدين ، وإنما بالعادات والتقاليد والنظم التي تحكم الجماعة وتقسيم العمل والحياة الزوجية وحتى الحكايات ، و هي مفاهيم مرتبطة بالميثولوجيا في إطار صراع الخير والشر.

و انطلاقا من منظور إلياد للإبداع و وصولا إلى منظور فراي سنحاول من خلال التيمات المتكررة و النماذج الأولية القارّة في متون السرود الحكائية في رويات الكوني أن نصل إلى تلك الظلال الدلالية و الإنزياحات التي مسّت النماذج العليا و الأساطير الأصلية و كيف استفاد الروائي من الموروث الأساطيري و طوّعه من أجل صناعة أسطورته الشخصية الخاصة التي أمّمت له الانتشار و العالمية إنطلاقا من الخصوصية والمحلية الصحراوية المُغرِقة في التناص الأسطوري .

و ممّا لاشك فيه أنّ توظيف الأسطورة و التاريخ – بالمطلق– هو نوع من التناص الذي يستلزم الانزياح عن النص الأصل و بطرق مختلفة تضادا أو توافُقاً ، و الكوني يوقن بأنّ الرواية لابد أن تتناص مع الأسطورة للرجوع بالمتخيّل إلى غبطة البدايات حيث النّقاء و الصّفاء و الرجوع إلى الأزمنة الأسطورية و إلى الأمكنة الأسطورية، وإلى الأحداث الأسطورية ،فالنظام الأسطوري الذي يتبناه الكوني هو– في الحقيقة – آلية فنّية تُمكِّنُ الروائي من إيصال مقاصده المُبطّنة و المُتوارية خلف إشعاعها الجمالي و الدلالي ، و هذا ما يُتيحُ للقارئ فتح فضاءات التأويل لملامسة هذه المقاصد و من هنا تنبع جمالية التفاعل النصي.

1 – ميرسيا إلياد ، الأساطير والأحلام والأسرار، ص41 .

- التناص intertextualité:

ينتهي الفكر البنيوي في الأدب و الانثربولوجيا إلى أنّ كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانياً لغيره ومبنياً في الوقت ذاته ، « ومن أكثر تعريفات التناص تداولاً هو تعريف الناقدة جوليا كرستيفا حيث رأت أن التناص تقاطع داخل النص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى ، وقد اقترن مفهوم التناص بالنص لأنّ التناص هو بحث في هوية النص وحدود إنتاجه لذلك ترى كرستيفا في النص ترحال للنصوص ،ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعةٌ من نصوصٍ أخرى »[1] ؛ وهذا ما يمكن إسقاطه على النصوص ذات المُسوح الأسطورية كما أنّ النص حين ينبثق أو يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى فإنَّ هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها ،بل إن التناص يتجسد من خلال المخالفة أو المعارضة . و لعلّ« أول مرتكزٍ للتناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي ، وانفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلةً عنه أحيانا ،لكنّه يدخل في حوار معلن أو خفيّ معها على مستوى الشكل أوالمضمون»[2].

فاستدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية في تجربة الكوني الإبداعية – من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة– ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة على المستويين : الفكري والجمالي ، وإذا كان الرمز الأسطوري الصحراوي يأتي في صدارة التراث الأسطوري الصحراوي الذي يجري استدعاؤه على مستوى المتخيّل الرّوائي ،فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليا معبراً عن انفتاح الرواية على التراث الإنساني و العالمي المترسّب والمُتشكّل من تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال ترحاله من ثقافة إلى أخرى في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ. فـ « الأسطورة و العقائد والطقوس باقية ،لا تندثر تماما و إنّما تتفكّك أحياناً و يمتد البعض لِيلتقي مع المنتج الثقافي لخطاب أسطوري آخر متجاور أو متباعد باعتباره شكلا من أشكال الخطابات الثقافية الأخرى ، و ما يختفي من التداول يظلّ كامنا و يستحيل بعضه إلى رموز في آداب العالم ، و تلفع بعضه الآخر في بدثار ما أسماه يونج اللاوعي الجمعي ، متصلا بالنماذج العليا أو المُنشئة »[3].

---

1 – أحمد عباس كامل الأرزقي ، التناص معيارا نقديا – شعر أحمد مطر أنموذجا ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، ذي قار ، العراق ، 2010/2009 ، ص16 .

2 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص173.

3 – ناجح المعموري ، الأصول الأسطورية في قصة يوسف التوراتي ، ص115.

هذا ، وقد عرَفَ الدرس اللساني العربي القديم التناص مفهوماً و ليس إجراءً ، تحت العديد من المسميات كالتضمين ، الاقتباس، النسج على المنوال ، السرقات، وما إلى ذلك.

فالتناص مصطلح نقدي حديث ،يتجلى في مختلف التعالقات والحوارات والتواشجات بين النصوص و تفاعلها و تلاشي الحدود فيما بينها ،و بالتالي« كل نص هو تناص و النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة و بأشكال ليست عصية على الفهم ؛ إذ تتعرف فيه نصوص الثقافة السالفة ،فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة و تعرض موزّعة في النص »[1]. وهذا ما يعطي شرعيّة أكثر لفكرة كريستيفا التي « ترى حتمية التناص وتدرجه ضمن حقل إنتاجية النص وبذلك ينفتح النص تجاه فضاءات (خارج – نصية) تسهم في كسر الطّوق الذي فرضته عليه الدراسات البنيوية وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التي سكنت في نص المبدع وذاكرة القارئ»[2] .

فالتناص إذا « ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين ،إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[3] و هو يعرّف التناص بأنّه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة . حيث اعتمد في عرضه على مفاهيم التناص اعتماداً على آراء كرستيفا وريفاتير وجنيت ... والتناص لديه على نوعين بحسب المرجع والإحالة :

1- التناص الداخلي :

و سُمّيَ داخلياً لأنّ لأنّ المبدع يتناص مع نصوصه نفسها سواء كانت هذه النصوص من أعمال سابقة أم من نفس العمل الذى يشتغل عليه: كأن يتناص مع مقاطع سابقة في أعمال أخرى ، وقد يسمى التناص الداخلي بالتناص الذاتي حيث يدخل الشاعر من خلاله في تجربة جديدة تنطلق من نصوصه الموجودة ، وهنا يمكن أن نجد التفسير لفكرة ما في نص آخر سابق أو في فصل ما قد تمّ تجاوزه ، فيتناص الكوني مثلا مع مجموعات من الصور المركزية التي حرص على تناولها في نصوص متعددة وقد صنع من ذلك بؤراً مركزية للمعنى يتناص معها في كل مرة . فالكوني يركز على هذه الصور دون سواها ويتوازى مع مضمونها رغبةً منه في

---

1 - المرجع نفسه ، ص187.

2 – أحمد عباس كامل الأرزقي ، التناص معيارا نقديا – شعر أحمد مطر أنموذجا، ص28.

3 – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986 ، ص131.

جلب اهتمام القارئ إلى القضية التي يريد أن يتناص معها: وحدة الكائنات ، التصوف السلام ..

2- التناص الخارجي :

يعرف التناص الخارجي بأنه عملية استدعاء لنص أو نصوص أخرى لمبدعين آخرين بما في ذلك التراث الإنساني العالمي ، المحلي، ويسمى أيضا بالتناص العام حيث يتعالق فيه نص الكاتب بنصوص غيره ، لينفتح بذلك على مختلف الفنون .

وقد استثمر الكوني كل هذا في تعزيز مصادر متخيّلاته السردية ؛ فقد كان لثقافته المتنوعة واطلاعه على الأفكار والفلسفات والتاريخ لا سيما الإسلامي واطلاعه على الكتب السماوية و الأساطير العالمية أثر كبير في نتاجه الرّوائي ، و لقد كان للنص التراثي حضور واسع ضمن تناصات الروائي الخارجية ، ولم يكتف الكوني بما يوحيه ذلك النص التراثي بل وظّفه بطرائقه الخاصة لدعم فكرته فاختياره لتلك النصوص لم يكن اختياراً بريئاً إذ لا توجد قراءة بريئة أو محايدة للتراث ، وذلك لأننا عندما نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة لا سبيل إلى تجاهلها ونفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة بالمعنى الذي يتحدد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها .

- أما سعيد يقطين يقترح مصطلحاً آخر وهو: التفاعل النصي بديلاً عن مصطلح التناص والمتعاليات النصية لأن التناص في رأيه « ليس إلا واحداً من أنواع التفاعل النصي»[1] ويسعى سعيد يقطين إلى التأكيد على الأهمية الوظيفية للتناص في إنتاجية النص« ودور الناقد الذي يجب أن يركز على كيفية تحرك النصوص السابقة في النص المحلل لا أن يقتصر على كشف مواضعها فقط»[2] ؛لذا فالتفاعل النصي عنده هو « خاصية إبداعية وحتمية الوجود في النص تعتمد في توظيفها إبداعياً على قدرات المبدعين وتتغير بتغير العصور »[3].

- أنواع التناص:

اهتمت جوليا كرستيفا بظاهرة التناص في بُعده التطبيقي من خلال دراستها (ثورة اللغة الشعرية) ، و انتشر تعريفها لمفهوم التناص بأنّه التفاعل النصي في نص بعينه كما ترى

1 - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1989 ، ص93.

2 - المرجع نفسه ، ص96.

3 - المرجع نفسه ، ص93.

كريستيفا أنّ كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات و كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى ،وقد أضاف الناقد الفرنسي جيرار جينيت لذلك أن حدد أصنافاً للتناص وهي:

1- المناصة (paratextualité) :

وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. و يُعرّفه جينيت في كتابه عتبات بقوله : « هو ما يصنع به النص من نفسه و يقترح نفسه بهذه الصفة على قارئه ، وعلى الجمهور عموما »[1] .

وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوار وما شابه .

2- التناص (Intertextualité) :

إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بُعد التجاوز، فهو هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنّها جزء منها ، لكنّها تدخل معها في علاقة .

3 - الميتانصية (métatextualité) :

وهي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بُعدًا نقديًا محضًا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

وهذه الأنواع الثلاثة ، متداخلة فيما بينها وهي تتبادل الفعل ،وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر ، ومن نص إلى آخر ،وتتعالق مع بعضها بعضا .

« ومن الأهمية القول إنَّ التناص مرتبط بالتأويل ،ذلك لأنَّ أعلى مستويات التَّأويل تُجاه النص المبدع هو ذلك التّأويل الذي يمعِّن المعنى في المايحدث في النص عندما يجعله يحدث ،عندما يكون التأويل قادرا على تفجير النص إلى تناص ، فالتأويل هنا لا يتذوق المُبْدَع في النص المُبْدَع ، لكنه يفجر فيه قدرته على التناص »[2] ؛ و هنا يأتي دور المتلقّي في إحياء النص و تحميله دلالات جديدة ، فينضاف بذلك صوت القارئ إلى باقي أصوات فتَعدّدُ الأصوات في العمل الأدبي وهذا بدوره يحمل القارئ على قراءة استنطاقية متعددة المعاني توصله إلى حقيقة

[1] - Gérard GENETTE , Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987 , p13.

2 - علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص177.

أن النص حقل لمرجعيات مختلفة – قد تتوافق أو تتعارض فيما بينها – فتشمل المؤلف والقارئ و مختلف منظومات القيم الاجتماعية الايديولوجية...

و كما أشرنا سابقا ،ترفد المتون الروائية عند الكوني بروافد متشعبة و متشابكة و تتفاعل مع مع النصوص الدينية و الفلسفة و التاريخ و الأسطورة...

-االتفاعل النصي مع النصوص الدينية :

تنهل المدونة السردية للكوني من النصوص المقدسة وفي مقدمتها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ،إضافة إلى بعض النصوص المقدسة كسفر الخروج ،وسفر التكوين ،العهد القديم ، والتوراة ، و تعاليم آنهي ، ومقولات الناموس وبعض الأساطير الدينية... وهذا ما يؤكّد أن للتناص أهمية تأسيسية فاعلة فى أعمال الكونى عامة ،فالنص المُستدعَى يحيل على حضور الدينى والفلسفي و الأسطوري.. و بهذا« يرتبط النص الروائي لدى ابراهيم الكوني بمحمول ديني واضح ،سواء في البناء النصي أم في الإحالة إلى النصوص الدينية المختلفة الإنجيل التوراة القرآن الكريم ، و نلاحظ أنَّ المقدس الديني الإسلامي له حضور أكبر من خلال الملفوظات التناصية التي تقف على نصوص حكائية في الأساس»[1] ، ويتمظهر ذلك في جل العتبات النصية الاستهلالية فروايته نزيف الحجر مثلا ،يتصدرها نصان دينيان، أولهما:الآية الكريمة رقم 37 من سورة الأنعام قوله تعالى ﴿ وَمَا مِنْ دَابّةٍ فِي الأَرْضِ وَ لاَ طَائِرٍ يَطِيرُ فِي السَّماءِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُمْ ﴾ ، وثانيهما: وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه، وقتله فقال الرب لقابيل : أين هابيل أخوك؟ فقال لا أعلم ،هل انا حارس لاخي؟فقال ماذا فعلت ؟ صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض ، فالآن ملعون أنت من الأرض التى فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك ،متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها تائها هاربا في الأرض. الاصحاح الرابع /سفر التكوين /العهد القديم.

فالروائي من خلال هذا التفاعل (الاستهلال الديني) في رواية نزيف الحجر« يقوم بإسقاط الماضي على الحاضر وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، والواقع في ضوء الأسطورة ،فقابيل / الأسطورة يحل في أحفاده، ويتمثل في ذات كل إنسان يقتل أخاه في الإنسانية، وما حدث في

1 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني، ص241.

الماضي البعيد يحدث الآن، وحادثة قتل قابيل لأخيه تتكرر الآن في ظل حضارة حديثة امتهن أفرادها القتل وسفك الدماء»[1].

استدعاء الروائي للنصوص الدينية استدعاء يدين من خلاله الحاضر الذي تمثله الحضارة الماديّة الحديثة التى جعلت الإنسان عدواً لأخيه الإنسان واستدعاء بالمقابل إلى العودة للأسطورة ؛ حيث البدائية، غبطة البدايات وإلى حياة الصحراء الأولى ؛ رمز الصفاء و النقاء.

<u>– التفاعل النصي مع الخطاب الصوفي:</u>

تشكل النزعة الصوفية أحد أهم النزعات الإنسانية التى تشكّل العوالم التخييلية في إبداعات الكوني، « وهي مظهر واقعي يشيع انتشاره في الصحراء، بوصفها المكان المناسب لظهور الصوفية، فهي بامتدادها وبدائية الحياة فيها، وبعدها عن الحياة الصاخبة ، ومراكز التجمعات البشرية ،تشكل مكانًا خصبًا لنمو هذا النمط من النشاط الروحي الذي تمارسه مجموعة من الناس ،تقطع صلتها بملذات الحياة الدنيا، وتعود إلى البدائية ،من أجل الوصول إلى الاتحاد بالمطلق».[2] متّكئين في معرفتهم تلك على القلب والحدس الوجداني والعرفان متجاوزين بذلك الحس والعقل نحو الباطن فالتصوف الإسلامي – كما هو معروف – يقوم على على موضوعات معيّنة تثري فضاءاته النظرية والتطبيقية ، و لعّل أبرز هذه الموضوعات موضوعة : المجاهدة والغيب والكرامات والشطحات.

وقد تجلت أسطورة تانس من خلال تقنية (التناص)، فكان التجلي تاما؛ حيث أحال السّارد على الأسطورة في هامش الصفحة. « تانس إلهة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين. وقد اعتنقها البونيقيون فيما بعد، ويرمز لها بمثلث على شكل هرم»[3].

ويما أنّ التجلي تامٌ من خلال تقنية (التناص)، فإنّ مطاوعة العنصر الأسطوري متقلصة من خلال حالة التماثل والتشابه عبر تيمة (النذر) ذلك النذر الذي نذره أوخيّد ، وفي ذلك يروي السارد : « أناخ أوخيّد أبلقه الأسود، ووقف طويلا، يحاول أن يقرأ أسرار الصحراء في هيئة الصنم الخفي. أخيرا ركع ورفع يديه وصاح: يا ولي الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملا سمينا،سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت

1- محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص227.

2- المرجع نفسه ، ص221.

3 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص77.

السميع. أنت العليم. ثم عفر جسم المهري المتآكل بتراب الضريح، وتوسده ونام حتى توجهت الصحراء ببهاء الفجر. صنع كوبا واحدا من الشاي الأخضر، وواصل رحلته إلى القرعات الغربية»[1].

لقد تضرّع أوخيّد للآلهة تانس ، ناح ، تمرّغ في التراب و عفّر وجهه في الرمل أملا في أن يرقّ قلب الآلهة ، و أن تستجيب لتوسّلاته ، و لمّا كانت تانس ربّة الخصب و الجمال فقد أذنت لِمهريّهِ بالشفاء ، و استعادة عافيته و جماله الأسطوري الذى لا مثيل له في الصحراء الكبرى الأبلق سليل السلالات النبيلة النادرة في الصحراء الكبرى كلّها .

و كَكُلُّ آلهة الحضارات القديمة ، تطلب تانس الوفاء بالنذر، و إلاّ سَتغضب ، ويكون عقابها قاسيا جدا قساوة الصحراء نفسها.

هذا ، و قد استثمر الراوي هذا الموروث الصوفي في مختلف تجلّياته بطريقتين :

- التوظيف الخارجي.
- التوظيف العضوي.

1 - التوظيف الخارجي:

في هذا النوع يوظّف الراوي مجموعة من المعارف في نصّه فالتوظيف الخارجي« ذو صبغة تعليمية، ويقوم الكاتب في هذه الطريقة بتوظيف تراث البيئة المحلية لإعلام القارئ، وإطلاعه على ما يفترض أنه مجهول بالنسبة إليه، ويتخذ الكاتب في التوظيف الخارجي للصوفية دور المؤرخ، فيسرد دون تدخل أو تغيير»[2]. على اعتبار أنّ التصوف سلوك و « منهج معرفة يقوم على التأمّل الباطني عن طريق القلب الذى هو محل المعرفة عند الصوفية. »[3]

« لقد أوكل إبراهيم الكوني في رواية التبر إلى الراوي المحايد مهمة تقديم معلومات للقارئ عن الصوفية المنتشرة في الصحراء الليبية الكبرى، وقام الكاتب بشرح ما يتعلق بالطرائق الصوفية كالطريقة القادرية، والطريقة التيجانية في هامش الصفحات، وألمح إلى الصراع الذي دار بين

1 - ابراهيم الكوني ، التبر ، ص 30.

2 - محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص221.

3 - عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي و آليات التأويل - قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، ص94.

أتباع الطريقتين، بسبب اتهام الطريقة القادرية لأتباع الطريقة التيجانية بالبدع، لإقدامهم، وهم في قمة الوجد،على طعن صدورهم بالسكاكين، والأدوات الحادة»[1].

أما في رواية نزيف الحجر فقد استغل الكاتب في المقطع المعنون بـ : " الأفيون" لقاء جون باركر*الضابط الإيطالي نموذج المستشرق الأمريكي المهتم بفلسفات الشرق، بأحد شيوخ الطريقة القادرية، ليمرّر للقارئ العديد من المفاهيم والتخريجات و رؤيته للعديد من القضايا كالفرق بين المسيحية والإسلام في مسألة "الحلول"، فقد حصرت المسيحية الله في إنسان واحد، حين ادعت أن الله حلّ في المسيح ،في حين ترى القادرية أن الله موجود في كل الناس وفي كل الموجودات.

فهذا الضابط تذكّر الرأي القائل في كتاب "الصوفية في شمال افريقيا" « بأَنَّ المغرب العربي هو الذي أنزل الصوفية من عرش الفلسفة السماوية إلى أرض الحياة اليومية ،ففي هذه البلدان خلاف المشرق لا تستطيع أن تميّز بين الشيخ الحكيم أو الدرويش الأبله ، أو الوليّ الصالح لأنّهم يشبهون جميعا المتسوّل المتشرّد ، و لذلك فإنّ الصوفية هنا – كفلسفة باطنية – هي أقرب منها إلى البوذية ؛ إذ لا فرق بين الإلاه في السماء و المتشرّد على الأرض ، طالما لا يجد الإلاه حرجاً في أن يتّخذ من باطن هذا الأبله مأوىً له. »[2]

2 – التوظيف العضوي:

و هنا يتماهى النص الموظف و يغيب في الرواية،« ويشكّل خلفيةً لأحداثها، ورؤاها وأفكارها ومواقف شخوصها. وقد استخدم الكاتب هذا الشكل من توظيف التراث في روايته نزيف الحجر التي بناها على مفهوم الخطيئة من وجهة نظر الصوفية التي ترى أن الإنسان يأثم إذا تعلق قلبه بعلائق الحياة الدنيا: المرأة، الأب، القبيلة، المال. »[3]

من خلال هذا المفهوم للتصوّف ،يمكن أن نلمح تجلّيات الفكر الصوفي في رواية التبر عبر تيمات : الخطيئة / العقاب ، النذر/ الحنث ...فأوخيد ومهره الأبلق وَقَعَا في الخطيئة

1 – محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص221.

* – جون باركر: كابتن بقاعدة هويلس، منتدب للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة ، شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الاستشراق بجامعة كاليفورنيا ، قرأ الزراديشتية و البوذية والصوفية الإسلامية .

2 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص116.

3 – محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص222.

باستسلامهما للأنثى،بتعلقهما بالتبر/المادي /الزائل، وزُهدهما في الروحي/ الأبدي، فعوقبا – بموجب ناموس الصحراء ، وغضب الآلهة تانيت – :

الأبلق : بالجرب ، الخصاء.

أوخيد : لعنة الأب، الطرد من القبيلة ،الحنث بوعده للآلهة تانيت ،العار و في الأخير الموت بطريقة تراجيدية أسطورية على طريقة قتل تانيت لضرتها الشريرة.

كذلك نلتمس هنا التجلي التامّ لأسطورة تانس من خلال تقنية (التناص)، و تقّص مطاوعة العنصر الأسطوري من خلال حالة التماثل والتشابه عبر تيمة (العقاب) ؛في هذا المقطع : «واصل مغامراته مع النوق السارحة في مراعي الصحراء ،فكلفته الفحولة العمياء داء الجرب. عاد من إحدى الغزوات كئيبا. انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلى شفته السفلى أكثر وقف في العراء هادئا ،صامتا، يشيع الأفق المتراقص في ألسنة السراب السماوية ، بنظرة حزينة كان خجولا. لاحظ أوخيّد كآبته ، ولكنه لم يكتشف السر إلا بعد أيام. تفحص وبره البهي وهو ينزع شوك السدر من جلده المبقع ويتفقده من القراد. في الجلدة ،تحت الوبرتمكن المرض وسكن الالتهاب. حكه بأصابعه، فتوجع المهري، وصاح من الألم. جاء بالمقص، واختار موقعا حلق منه الوبر الكثيف،تعرّى الموقع عن المرض اللئيم. اسودت الجلدة، وأكلت لحم الحيوان. بعد أيام لاحظ أن الجرب ازداد توسعا والتهم مواقع جديدة من جسد الأبلق. ذهب إلى حكماء القبيلة طلبا للمشورة. أجمعوا على أن الأمل ضعيف في الشفاء. إذا تمكن الجرب من البعير فلا أمل. لم يفقد الأمل. لم يتصور أن توجد قوة تخطف منه أبلقه. الخبير بداء الحيوان الأعمى هز رأسه، وأجابه على استنكاره: إييه يا ولدي. بعد الضحك يأتي البكاء. الفرح يعقبه الحزن والموت تأتي في غفلة الحياة».[1]

نلاحظ طغيان مصطلحات المعجم الصوفي في هذه الرواية : الإشارة ، العبور ،الوُجد ، النُّبوءة ... و التي تُحيل على طقوس العبادة التي تتّسمُ بالخشوع ،الصمت ،تلاوة التعاويذ النذر، تتكاثف وتيرة هذه الطقوس لما تتجلى في الزهد وأفق العبادة والتسامي والتحليق في ملكوت السماوات والحرّية ؛ وهذا التسامي ما يجعل الرواية تنحو منحى نفسياً يتداخل فيه الشعوري واللاشعوري في آن واحد ، وهذا التداخل بين الشعوري / لا شعوري ، الواقعي

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص19.

/الأسطوري من أهمّ المحاور التي تدور في فلكها الروايات ذات الأبعاد الأسطورية ؛ و التي تحفر في تلك الهوامش المسكوت عنها واللامفكّر فيها .

و من وُجهة نظر نفسية يتبّين للقارئ الصراع القائم الذي يغذّي أحداث الرّواية من بدايتها إلى نهايتها بين :

الأنا الأعلى : الذي يمثّل عالم المُثل والخلود عامةً ، وهنا يتجسّد في قوانين و نصوص كتاب الطوارق المقدّس : آنهي دستور أهل الصحراء، القرءان الكريم ، الحديث النبوي الشريف ، عادات و تقاليد القبائل الطوارقية.

العوالم الدنيا: مُمثّلةً في حبّ التبر، الإستقرار،الخطيئة والدنس والشهوة ...

فالصوفية هنا قناع تقنّعت به الرواية في نقدها لتعلق الإنسان بالمادي(التبر) سبب العذاب والشقاء ؛ و فسّرت الرواية مرض وشقاء أوخيد ومهره الأبلق بمفهوم الخطيئة: التعلق بالأنثى:

و بهذا تكون قد طرحت –الرواية الصوفية – بأيديولوجيتها التي تسعى – دوما – إلى التحرّر من شرك « المادة ، والفناء في الذات الإلاهية بديلاً لما أصاب الطبيعة الإنسانية من تشويه بسبب ارتباطها بالعرضي والزائل»[1]. وقد أشار الروائي إلى ذلك من خلال الحوار الذى دار بين الشيخ موسى الذى اختلى بأوخيّد عند حلول المساء.

سأل أوخيّد شيخه:

«– هل أطمع أن أرى الأبلق في أصله ؟ ...

– الله جميل يحب الجَمال . إذا اشتريت له الجمال هذا العذاب، لابدّ أن تدفع مقابل له الكمال أيضا .

لم يفهم أوخيّد فأوضح الشيخ :

– التكفير ، الطهارة ، ألا تفهم ؟

– الطّهارة ؟

– نعم ، لا بدّ من الإخصاء. ...

– البدن آثم ، البدن كلّه خطيئة ،يلزم نزع السبب من أصله»[2].

1 – محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص223.

2 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص56.

قضية "التطهير" من القضايا الهامّة التى أسسّ لها الروائي ،فالتطهير كمفهوم صوفي يقابل الخطيئة ،فلذا جعل الجمل يخوض فى دوامة المصاعب والعراك الشرس مع الجن حتى يتطهّر من الدنس بشكل كامل، ويكون أهلا ليصبح ذا سمة إلاهية لما له من سابق تقديس عند بعض الديانات القديمة : لأن الأبلق « رسول، الأبلق روح بعثه الله لكي يحرر قلبه المقيد بالأصفاد؛ لولا الحيوان الطاهر لاقتفى أثر إبليس، ولتخلف عن السفينة، ولهلك مع الهالكين.. الأبلق رسول النجاة، سفينة الحرية و.. .»[1].

بدن الأبلق آثم لأنّ شارك إثم بدن صاحبه أوخيّد في المغامرات ،أوخيّد الذي« تعوّد أن يقوم بغزواته العاطفيّة الليليّة إلى النجوع المجاورة على ظهر الأبلق ،يسرّجه بعد المغيب ، وينطلق إلى ديّار المعشوقات ،فيصل بعد منتصف الليل ، يوثقه بالعقال في أقرب الأودية ويتسلّل في الظلمات إلى خيم الحسان يتغازل ويتسامر ويختطف القبلات حتى ينفلق أفق الصحراء عن الضوء ،فيتسلّل إلى الوادي ويقفز فوق السرج وينطلق عائدا »[2] .

من هنا بدأت الخطيئة ،حيث استسلم أوخيّد لمطالب الجسد والشهوة في مجتمع تمثّل فيه القداسة رأس مال الصحراوي ، والأمر –هنا – لا يتعلّق بأوخيّد وحده ، بل الأبلق أيضا الذي شاركه هذا الإثم: تكرّرت الغزوات حتى اكتشف أن أبلقه الرشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة كيل أباد تعوّدت أن تقضي الربيع في وادي المغرغر... و واصل مغامراته مع النوق السارحة في مراعي الصحراء ، فكلّفته الفحولة العمياء داء الجرب .

كيف سينقذ أوخيّد صديقه؟

ليس أمامه هنا إلا الإذعان لما أشار عليه شيخه موسى : الإخصاء.

لكن هل يستطيع أوخيّد فعل ذلك بمهريه ؟ المهري بالنسبة إليه ليس حيوانا ، إنّه إنسان في جلد حيوان.

لكن ليس أمامهما خيارا آخر.

« رَبَتَ على رقبته ، وتفقّد الجلد ، وتمتم :

عندما ننتهي من همّك و نخلّصك سنبدأُ مشوارا آخر سنتعلّم الرّقص.

1- ابراهيم الكوني ، التبر ، ص127.

2 المصدر نفسه ، ص13.

المهاري النبيلة لابدّ أن تتعلّم الرقص أيضا . أنت لم تجرّب الرقص. سوف يُغنيك عن الحب. صدّقني سوف تطير في الهواء، وتعبر السماوات، ويشق الفضاء حتّى ويرى الله. أليس أن ترى الله في السّماوات أفضل من الجري خلف النّوق الحمقاوات على الأرض؟ قل لي»[1].

فالرقص هنا تعويضٌ عن المادي/ الأنثى.

لقد أثم أوخيد ومهره لأنهما رهنا قلبيهما لملذات الحياة الدنيا ،فمن أراد النجاة و الخلاص فعليه أن يودع قلبه في السماء ، كما فعل الشيخ موسى الذي لم يتزوج ولم يلد ولم يُرَبِّ قطعان الأغنام أو الإبل ؛ لم يودع قلبه لمخلوق.

أما في الرباعية فقد برزت روح صوفية مولعة بالأسرار ولغة صوفية مُنبثَّة في أنحاءِ الرواية (المحو، الحلول، الوجد، العروج نحو "وا"و ، الاستشهاد بمقولات الصوفيين: كالنفري، فريد الدين العطار وابن عربي...) ، حيث يفتتحها السارد في أول أجزاءها : رواية البئر بمشهد طقوس تخليص القمر من الأرواح الشريرة حيث « دقّت الطبول و لامست الاوتار الرقيقة أوتار الموسيقى وارتفعت الحناجر بغناء جماعي كَتراتيل وثنيّة ...استمرّ الغناء حزينا صوفيا كالصلاة يفصح فجيعة.

استمرّ حتى الفجر عندما وقع أخنوخن في الوُجد

سقط كالمصروع، ثم تدحرج حتى بلغ سور البئر حيث تتجمع النساء»[2].

و تبرز النزعة الصوفية في الجزء الثاني ، أين نجد– في رواية الواحة – تصعيد لهذه النزعة الصوفية و تكثيفها ، و يمكننا أن نبرّر ذلك بحالة التأزّم النفسي و القلق الوجودي الذي لازم الشخصية المرجعية في الرباعية و هو الشيخ غوما ،المتشبّع بتعاليم الكتاب المقس آنهي ، و بروح الصحراء : بروح الترحال ،الحرية ،الانطلاق في العراء الممتد والامتناهي .

كما تطفو روح التصوف من خلال تيمة التكفير عن الإثم والخطيئة ، وهنا يمكن الاستشهاد بمقطع من الواحة يصوّر فيه الراوي الحالة المتأزّمة التى وصل إليها غوما عند سماعه خبر ارتباط حفيده آيس الصغير بأدهى امرأة في الصحراء كلها : "باتا" جاء آيس من المدرسة حاملا حقيبته ، « خرج الشيخ غوما بعد لحظات وفي يده السّوط ،لسع جسد آيس فتمزّق القميص رفع غوما يده بالضربة الثانية فسقطت الحقيبة من يديه و انبثق الدمّ ،صرخت العجوز ، ولكنّ

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ص58.

2 – ابراهيم الكوني ، البئر ،ج1 الخسوف ، ص10.

آيس لم يصرخ ولم يحتجّْ ،انهال على ظهره بلسعات سريعة متتابعة حتّى خرّ الغلام على الأرض ، و ظلّ راكعا على ركبتيه ،يصرّ على أسنانه و يعض لسانه مع كلّ ضربة يهوي بها غوما على ظهره العاري ،بدأت الدّماء تتناثر على الأرض ... »[1] واستمر الجد يضربه بوحشية حتّى أُغمي عليه . و من هنا يطرح السارد أسئلة تتعلق بماهية العذاب و التكفير والخطيئة والعقاب من منظور صوفي : « من يجرُؤ – بعد كل هذا أن يسمح لنفسه ، و يَدّعي لأنّ آيس لم يتحمّل العقاب بشجاعة ؟ و يكفّر برجولة عن إثمه في الارتباط المُزمع بباتا؟ و هاهو يقضي أسبوعه الرابع راقدا على بطنه وأمه الزّنجية لا تَكُفّ عن دهن ظهره المسلوخ بلسعات السوط الشّرس».[2] و أماّ عن وجهة نظر اللحادثة ، فتتجلّى في ضوء تفسيرات الراوي العليم الذي ينقل للقارئ سبر أغوار نفوس شخوصه ،عن طريق تداعيات حواراتهم الداخلية ،فنجده يكشف معالم رؤيته الصوفية على لسان آيس الذى كان يحدّث نفسه : « الآن ،فقط ، بعد أن فصلته مسافة أسابيع عن الحادثة ،يستطيع أن يصطاد تلك اللحظة الغامضة التي أحسّ بها تدفعه لأن يَقتفيَ أَثَر الشيخ غوما و ينال على يديه العقاب ،فقد قرّر بينه و بين نفسه قَبْلها بقليل أن يقترن بِباتا على سنّة الله و رسوله ، و عرف أنّ ذلك إثم لن يغفره له أحد ،لن يغفر غوما ولا العجوز و لا آهر ولا أحد من أفراد القبيلة ،إثم لا بدّ أن يكفّر عنه بشيئ كبير ،بألم كبير ،بل إنّه أحسّ بالرغبة في أن ينال هذا الأمل في أسرع وقت ممكن ،إنّه يريد أن ينتزع الألم الذي يملأ قلبه في تلك اللحظة ،ألم لأنّه يُسبّب الألم لأبيه، و ألم لأنّه يسبب الألم لخالته ،ألم لأنّه يسبب الألم للقبيلة كلّها ...و لذلك غمرته سعادة خفيّة عندما دعاه الشيخ لتناول العقاب فسَار خلفه في استسلام»[3] ... « انقاد للسوط كما تنقاد الفراشة للضوء ،مخدّرا مسلوب الإرادة ،منتظرا بفارغ الصبر تلك اللحظة التي تنتزع فيها ألسنة السوط الشرسة المُتعطّشة للدماء جذورَ الألم الوحشي الذي يتشبّث بقلبه و يعربد – بقسوة – في صدره ،كان يرى الخلاص في السوط»[4] و هذا صميم الفكر الصوفي الذي يُملي على المُريد الإمعانَ في تعذيب الجسد الفاني في سبيل الإرتقاء بالروح و تصفيةً لها من الأدران والشوائب و الشرور ليَصِلَ إلى ذروة اللذة « ربّما لهذا السبب لم يُحِسْ –

1 – ابراهيم الكوني ، الواحة ، ج2 الخسوف ، ص20.

2 – المصدر نفسه ، ص21.

3 – المصدر نفسه ، ص22.

4 – المصدر نفسه ، ص23.

على الأقل عند تلقّي الضربات الأولى – بأيّ ألم ،بل غَمَرَهُ شعورٌ لذيذٌ غامض لم يعرف له تفسيرا ،شعور يشبه ذلك الإحساس الذي يعقب تسديد الكُرَة في مرمى الفريق المنافس ، وقد أدهشه هذا الحضور المُفاجئ، و تمنّى أن يستمرَّ إلى الأبد لأنّه خمّن أنّ التكفير عن الإثم لابدّ أن يكون مثل هذا الشعور»[1]. شعور لذة التحرّر من عقدة الذنب و عقدة الإثم .

وفي رواية أخبار الطوفان الثاني – وهي الجزء الثالث من الرباعية – تومض الإشراقات الصوفية في ثنايا السرد ،حيث يشير السارد إلى قصة مبروك دبّار؛ ذلك المحتال الذى تنكّر في أسمال المتسوّلين و جمع أموال طائلة عن طريق التسوّل و قراءة الطالع ، و الكَيُّ بالنار ولمّا علم بخبر الفيضان هرع إلى صُرّته التي خبّأها هنال قرب عين الكرمة ، وعند افتضاح أمره ، قيّدوه و هو يصرخ و يترجّى الشيخ غوما أن يستعجل بعقابه كي يُخلّصَه من الألم الذي يجتاحه ،عاد مبروك دبّار يُلِحّ : أنا باتنظار العقاب يا شيخ غوما ،لن أتحرّك حتى أنال نصيبي من سوطك الشيطاني ،لقد عملت ما يستحقّ الجلد عن جدارة ، أسرع بالله لديّ مهمّة تنتظرني... »،[2] و لعلّها إشارة إلى طرق الصوفية في التخلّص من عذاب الجسد لكي يَشفي الروح و يجعلها تشعر بالاطمئنان.

– التفاعل النصي مع الفلسفة :

يستعير الكاتب فلسفته ورؤيته للعالم من الصوفيين المسلمين ، ومن النتشوية ،والفكر البوذي أي: من البُعد الفينومينولوجي ولكن من زاوية تجاوزية أثناء الكتابة الروائية ؛فرواياته تتخذ أبعاد وجودية ،فلسفية ،رؤيوية تعبرعن قضايا إنسانية عامة كقضية الحرية ،الحقيقة ،المرأة الإغتراب ،الموت ،الخلود ،الوجود ،الحب ،النبوءة ،الهوية ،الذات ،الخطيئة ، العقاب /اللعنة... فالإبداع هو الوجه الآخر للتفلسف ،خاصة عندما تتعلق المسألة بتقاطعهما البيّن حول هذه المفاهيم التأسيسية في الفكر الإنساني و « يمثّل المنجز الفلسفي النيتشوي أهم منبع مركزي تتدفّق منه المياه السردية لأعمال إبراهيم الكوني و يتّضح ذلك في مواقع كثيرة من مدوّنته مُعلنا تارة كما هو الأمر في مجموعته"شجرة الرّتم" التي صدّرها بعبارة نيتشه: الصحراء تمتدّ و تتسع فالويل لمن تسوّل له نفسه أن يستولي على الصحراء و مُضمّنا تارة أخرى كما هو الحال في رواية عشب الليل. فنقرأ قول الحكيم:"أنا سعيد بعمائي،لأنني بفضله استطعت أن أرى ما لا

1 – ابراهيم الكوني ، الواحة ، ج2 الخسوف ، ص22.

2 – ابراهيم الكوني ، أخبار الطوفان الثاني ، ج3الخسوف ، ص156.

ترون و أحيا لا كما تحيون" ألا يذكّرنا هذا بالإنسان الذي نظّر له نيتشه و الذي ليس سوى تجاوز؟ يقول نيتشه في كتابه "هذا هو الإنسان": "إنسانيتي هي تجاوز متواصل للذات"و عندما يقول الراوي في عشب الليل" لقد أدرك أن رؤى الكل عمى، ما يراه الكل عماء هو الرؤية" فإنما يؤكّد أن نظرة القطيع هي نظرة مضلّلة، تلك النظرة الأخلاقية الجبانة و من ثَمّ وجب على الإنسان أن يتمرّد على كل شيء حتى يكون نفسه ، وأهم صور هذا التمرّد تمرّده على صفته الأولى بما هو كائن أخلاقي.»[1]

و عليه ، فقد وظّفت الروايةُ الفلسفةَ وتلبّست بلبوس عوالم الفكر الفلسفي و رفدت بذلك الفلسفة فضاءها التخييلي و محرّكها السردي « فالإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي، وأخيراً الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. إن السرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم».[2]

ولعلّ سؤال الهوية ، والبحث عن الذات هو الهاجس الذى يؤرق الإنسان في رحلته ، في بحثه عن ذاته وكينونته وهويته ، فيتحوَّل« السؤال: ما الإنسان؟ سؤالا مركزا و رئيسا في مجمل أعمال الكوني و لم تكن رواية عشب الليل استثناء فقد ظل الروائي يقلّب السؤال على أوجه مختلفة تتضح بأصولها الفلسفية و النيتشوية تحديداً»[3].

فالروائي بوصفه إنساناً غير عادي بات يسكنه هاجس « البحث عن هوية قومه الثقافية، واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والمحو، تلك الذاكرة الموغلة في القدم والمرتبطة في الوقت نفسه بالمأثور الشعبي وبتراث الأسلاف المتناثر عبر الصحراء، والمتمثّل في كتاب آنهي الضائع. »[4]؛

فهذا البحث عن الهوية « يهدف إلى تحديد مجمل السمات والملامح والمقومات التي تحدد الهوية إنما هو اختيار،انحياز،موقف ،أيديولوجيا ، برنامج عمل يحاول أن يبحث عن هوية ما متصورة في ذهن ما .. أن يبحث عن فردوس مفقود.. عن عصر ذهبي... ثم يحاول بعد ذلك

---

[1] - كمال الرياحي ،الفلسفي في عشب اللّيل لإبراهيم الكوني.

2 – علاَّل سنقوقة ، همس البراري – صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، ، مجلة الرافد، وزارة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ،http://www.arrafid.ae

3 – كمال الرياحي ،الفلسفي في عشب اللّيل لإبراهيم الكوني.

4 – لحسن كرومي ، العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع – قراءة أوّلية لأعمال الكوني، ص143.

أن يطابق بين ذاته، وبين هذه الهوية المختارة، هذه الهوية النموذج... وهو في الحقيقة يحاول أن يؤكد ذاته عبر اختياره. »[1] ؛ هذه الهويّة « التي تكشف عن شعاب الأسئلة الفلسفية الوجودية العميقة ،حيث تتسع في البناء الروائي تخيلاً باتساع الصحراء اللانهائية للتعبير عن الانفعال الإنساني ، ورصد تفاعله مع المجهول الوجودي ، وغموض أسئلته التي أصبحت مطية تكوين بطل الرواية في عشق أنسنة التشيؤ وبناء خلاص الوجود ميتافيزيقياً»[2] فالقارئ لنصوص الكوني يلمس « ثمة شهوة للتخلص من غموض الكينونة الجاهزة وذلك من خلال العبور إلى التكوين والتفصيل بدافع استدراج دلالة المعنى المصيري للفعل الإنساني في الوجود التاريخي والراهن معاً ، وتعامله الوسائلي مع هذه الهيولى الكونية التي تتبادل صورتها من قاع النفس إلى لانهائية الصحراء وكائناتها ،إذ لم تكن تلك الخرافة الطوارقية الصحراوية إلا مدار المعنى لاستعادة الخريطة التاريخية لمعنى الإنسان الذي يسعى إبراهيم الكوني إلى استنهاضه بطرائقه المتعددة والمبدعة »[3] ، و يؤكد الروائي على أهمّية الإنسانية الإنسان في الإستهلال الذى صدّر به رواية ندء الوقواق – الجزء الرابع من الخسوف– و هو مقبوس من تعاليم إله دلفي : « تأمل نفسك ، أعرف نفسك حصن نفسك داخل نفسك ، تحكم في عقلك وإردتك... أيها الإنسان ،إنّ كل الكائنات تبدأ بمعرفة نفسها وتضع حدود الجهد وحدود الرغبات طبقا لهذه الحاجات ، ليس هناك كائن واحد أكثر بؤسا وخضوعا لسطان الرغبات يمكن أن يعادل الإنسان المتعطش لامتلاك الكون، إنك أيها الإنسان باحث بدون علم ، آمر بدون حق وفي النهاية ،لا تعدو أن تكون بهلوانا في مهزلة التي هدرتها خارج نفسك»[4].

و يجد المتلقّي الكثير من هذه الشذرات من التأّملات الفلسفية و الوجودية التى تُؤَرّق الإنسان منذ القديم « ويتوارى الكوني عبرسرده في جسد الصحراء ليكشف لنا عن رؤاه ومسلكيته الفكرية والحياتية بواسطة التاريخي الذي يدفعه من خلال التأمل للالتقاء بذاته خارج الضجيج الحياتي الراهن المصدئ للإنسان، فيغترب به عن نفسه فلا يلتقي بها إلا بواسطة الماضي وتلك مأساة العتمة الوجودية للاغتراب الإنساني التي ينبش إبراهيم الكوني في ظلالها عن مجرى الأفق

1 – راتب الحلاق ، نحن و الآخر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د،ط 1997 ، سوريا ،ص51.

2 – خالد زغريت ، جماليات ميثيولوجيا الصحراء في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني .

3 – المرجع نفسه .

3 – ابراهيم الكوني ، نداء الوقواق ، ج4 من رواية الخسوف ، دار التنوير للطباعة و النشر، ط2 ، طرابلس ، ليبيا ، 1991 ، ص7.

الروحي ، ويستحضر ذاته . من خلال تشيؤ تفاصيل منسية مرمية على قارعة الوجود بِبُعد يتسع ويتسع باتساع عالم الصحراء الغامض. »[1]

التفاعل النصّي مع الأساطير:

لقد أضحى استدعاء الأسطورة من فنيّات التجريب الروائي التي عمد إليها الفنّانون ،حيث يرى معظم النُّقاد أنّ من جماليات الرواية الحديثة أن تبنى بناءً أسطورياً، ووفق هذا المعيار الجمالي تبنّى الكوني خلق فضاءاته ومتخيلاته السردية التي اتكّأت بدورها على مرجعيّات سوسيو ثقافية . أي أنّه أسّس استراتيجيات السّرد في رواياته على أسطرة هذه المرويات مكاناً و زماناً و شخوصاً؛ ولعلّ ذلك ما جعل أعماله الروائيّة تُعَدُّ نقلة نوعيّة في مسيرة الرواية العربيّة المعاصرة.« وتتمثل المرجعيات الثقافية الأسطورية عند الكوني في بعدين:

الأول: قيم و أفكار أسطورية مأخوذة من افواه الشخوص التي تلخص مجمل الثقافة السائدة لدى قبائل الطوارق.

الثاني: مرجعيات أسطورية تشتمل على نوعين:

1- مقولات الناموس المفقود.

2- مقولات الأسلاف، وهي مجمل التجارب والمثل التي تركها الأجداد والتي جاءت مع الناموس إمّا مفسرة له و إما مغطية لمساحات لم تطأها سطوته.

3- أساطير سائدة وهي تلك المجموعة من الأساطير التي اختيرت ضمن مادة السرد ،لتشكل عبر سرد الراوي المؤسس للعمل الروائي البنية التحتية لحركة الحدث، وما يميز حقيقة تقديم الأساطير في هذه الرواية أنّها لم تُقَدم كمادة فردية مثل ما قُدِّمت داخل الأعمال الروائية الأخرى. »[2]

ولقد تفاعلت مرويات الكوني مع الكثير من الأساطير العالمية وتماهت في فسيفساء طوارقية إنسانية فنجد:

1 – خالد زغريت ، جماليات ميثيولوجيا الصحراء في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني .

2 – ضرار بني ياسين ، الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة إبراهيم الكوني الروائية.

-أسطورة الإله أمناي :

و قد تجلت هذه الأسطورة تجليا تاما في رواية المجوس ،يقول الكوني : « أمناي إله القبلي، وهو إله صحراويّ لا يقلّ هيبة وضخامة عن آلهة الرومان والفينيق لم تصنعه يد إنسان فنّان وإنّما نحته الريح في فجّ بين أعلى جبلين شمال تينبكتو ، ولئن كان هذا الإلاه ضاربا بجذوره في أعماق الصحراء يقيها من هجمات القبلي التي تهدّد الصحراويّ بالموت ردما بالتراب ،فإنّه قد أخذ بعض صفات إلاه الفراعنة القدامى "النيل" الذي كان يغضب فيرتفع منسوب مائه، ولا يعود إليه هدوؤه إلاّ إذا زوّجوه من عذراء تُنتقى من بين الحسان حتّى يرضى ويمنع عنهم الخطر»[1] فإلاه القبلي في الصحراء "أمناي" « رأسه مُعمّم بقناع حجري مُوَشًّى بطبقة من الحصى يُغطّي العينين و ينسدل حتى الأنف المنصوب المكابر إلى أعلى نحو السموات ، و رغم اختفاء العينين وراء الحجاب إلاّ أنّ هيئته ظلّت توحي بصرامة و كبرياء ،يتربّع على قاعدة صخرية متحركة يُيَمّم شطر الجنوب ،نحو المدينة في حال السّكينة ،أمّا إذا جاع وأراد القرابين أثار زوبعة واستدار بنصفه العلويّ كلّه إلى الخلف و التفتَ إلى الشّمال ،حيث تنحدر عند القاعدة ،في الفجّ ،هاوية لم يعرف لها أحد قاعا . ولن يهدأ القبلي و يعود الإلاه إلى موضعه الطبيعي إلا إذا عندما يهرع أهل الصحراء ويلقون له في الهاوية بأجمل عذراء»[2] .

فتصبح بذلك الصبية العذراء قربانا للقبلي ومنقذا للصحراء ،تُجدّد فيها الحياة ، وتحميها من غضب الإله أمناي « فمن غير الأنثى أنقض الصحراويين من الانقراض؟ من غير الأنثى في الصحراء يستحقّ التبجيل ويعامل بالقداسة ويعبده الفرسان؟ من غيرك أيّتها العذراء يستطيع أن يهوّن قساوة القبلي ويروّض وحشيّة الصحراء؟»[3].

و ربّما هذه مزيّة أخرى تُضاف إلى مزايا المرأة في مجتمع الرواية ،المرأة التى يحتفي بها المجتمع الطوارقي و الكوني واقعيا و روائيا ،إنّها المرأة واهبة الحياة ،ورمز المخلّص لهذه الصحراء من غضب أمناي ،هذا و نجد بمقابل هذه النظرة التقديسية للمرأة نظرة أخرى مضادة تدين الأنثى الخطيئة الأنثى الشريرة والتى جسّدتها على سبيل المثال شخصية " باتا" في رباعية

1 – محمد صالح مجيّ ، المجوس – لحن التغريبة في صحراء الكوني الشّريدة ، 10 /04/ 2010. www.arabnet5.com

2 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج1،ص131.

3 – المصدر نفسه ، ص255.

الخسوف وهي أجمل امرأة في الصحراء كلّها ؛ حيث كان يصفها بـ: ابنة الشيطان، التي تحكي عنها خادمتها الزنجية أنّها قتلت أمّها حين كانت تهبها الحياة ،ثم قتلت أباها عمدا بطلقة بندقية ،كما قتلت كلّ من تزوّجها ،فهذا الشيخ غوما مستلقيا للقيلولة يسترجع ماضيه و يتذكّر كيف أنّه « سها ونسيها ،فظلّت طوال السنوات الماضية تتحيّن الفرصة ، وترسم الخطط ، و تُبيّت الشر حتى إذا جاءت اللحظة المناسبة اقتفت أثره كالأفعى الجريحة ، ونزلت الواحة كالقدر لِتنقضَّ عليه و لِتُوَجّه له الضربة القاصمة و تتزوّج حفيده آيس»[1] آيس الطفل الذي لم يبلغ الخامسة عشر من عمره.

« ويمكن القول أنها انتصرت في هذا المشروع ؛ إذْ استطاعت أنْ تحقق كل ما تريده وبالطرق الذكية التي لا تؤلِب عليها القبيلة ، ومن سماتها الجرأة والقوة في الكلام والذكاء الخارق والجمال ، ولكن أهم صفة تجمع كل هذه الصفات هي صفة المكر والمؤامرة والوقوف نقيض المواقف المُعلنة في القبيلة. »[2] ،فباتا إذن هي نموذج الأنثى الغواية ،الأنثى اللعنة .

<u>-أسطورة الفردوس الضائع أو الفردوس المفقود :</u>

«"واو"هي "تلك الواحة الاسطورة التي وعد الله بها عباده الصالحين، أو القلة القليلة من الناس فهي بمثابة الحلم وسط ذلك العالم المجدب ،أو هي العقيدة الخلاصية وسط ذلك الجدب النهائي والخواء الروحي ».[3]

تتواتر أسطورة المكان في كل روايات الكوني بلا استثناء ؛ إذ « تُشكّل واو الفردوس الأرضي المفقود الذي تقوم عليه بنية المحكي الروائي في روايات الكوني ،إنه يشكل وفق الأسطورة المكان الأول للطوارق ، وهو يعني ثلاثة أشياء :الفردوس المفقود ،الحي الأرضي والحي السماوي ،تتردد أسطورة المكان كثيرا في روايات الكوني وخاصة في الرباعية ونزيف الحجر والمجوس ،مما يوحي بأنها تشكل معتقدا ثابتا في الرؤية الروائية التي يقوم عليها المحكي الروائي »[4]. بينما « تمثّل أسطورة مدينة "واو" التيمة الرئيسيّة في رواية"المجوس"، والوظيفة السرديّة الكبرى التي تحوم حولها الأفعال السرديّة.وما يجمع بين كلّ سكّان الصحراء، وإن

1 – ابراهيم الكوني ، رواية الخسوف – ج2 البئر ، ص15.

2 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني، ص148.

3 – ضرار بني ياسين ، الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة إبراهيم الكوني الروائية.

4 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص228.

اختلفت طقوسهم وأديانهم، هو البحث عن هذه المدينة الفردوسيّة.. حتّى استحال هذا البحث عقيدة مشتركة يحملها كلّ الصحراويّ بين ضلوعه ،ويحرص على اقتفاء آثارها حرْصَه على حياته". وتقول أسطورة "الطوارق" إنّ هذا البحث يجري منذ آلاف السّنين دون أن يفضي إلى ما يمكن أن يعلق بذاكرة الصحراويّ. وهو ما يجعل رحلة البحث أشبه بالوهم والسراب والعبث. »[1] واو تُبعَث مرّة واحدة في ألف عام ،و ربّما في عشرة آلاف، سيأتي يوم وستَبعث واو من الزوال والخرافة وتنهض مدينة من الأساطير، تروي العطشان وتكسو العريان وتطعم الجائع وتنقذ التائه من الضياع.

<u>– أسطورة جلد الثور :</u>

وردت هذه الأسطورة مرارا في روايات الكوني ،و« إذا كان الإله أناي قد أخذ بعض صفات النيل الذي لا يهدأ غضبه في مصر الفرعونيّة إلّا إذا زُوّج بحسناء من خيار الإنس، فإنّ بناء السلطان أناي لمدينة واو في صحراء آزجر قد تلبّس أيضا بأسطورة فينيقيّة تقول إنّ علّيسة* قَدِمت أرض إفريقيّة ، وَبَنَت فيها مدينة قرطاج بالمكر والخديعة ؛ إذ طلبت من حاكم البلاد أن يبيعها أرضا في حجم جلد ثور "بيرصا" "بيرصا: جلد الثور في لغة الفينيقيين" فوافق مندهشا من الطلب العجيب لكنّ الأميرة الماكرة قطّعت جلد الثور وإذا ما ظنّه الحاكم قليلا يتحوّل إلى مساحة واسعة»[2].

عليسة فاوضت حاكم البلاد الأمازيغي لمنحها أرضا تبني عليها مدينتها غير أن الملك أبى أن يمنحها أكثر من مساحة جلد ثور فقبلت عليسة ذلك أمام دهشة مرافقيها،إلا أن الأميرة كانت تضمر خطة ذكية ستمكنها من بلوغ غايتها وتأسيس واحدة من أشهر المدن عبر التاريخ: مدينة قرطاج. قامت عليسة بقص جلد الثور إلى أشرطة دقيقة طويلة أحاطت بها الهضبة التي تعرف حتى الآن بهضبة "بيرصا" (قرطاج بيرصا حاليا) و للاستفادة من تطور المدينة طلب ملك الأمازيغ الزواج من عليسة، ولما كانت الأميرة عازمة على البقاء وفية لذكرى زوجها وخوفا من

---

1 –محمد صالح مجيّ ، المجوس – لحن التغريبة في صحراء الكوني الشّريدة.

* عرفت "عليسة" بعدة أسماء بحسب الحضارة التي تكلمت عنها. في الانيادة سميت "ديدو" وترجمة إلى العربية ك "ديدون". وديدو ذو أصول فينيقية تعني "الرحالة". كما سميت بـ"أليسا" التي يعتقد انها كلمة فينيقية مشتقة من كلمة "اليشات". وعرفت بدمج الاسمين: "اليسار ديدون" أي "الرحالة ديدون". كما تسمى اليسار بالثقافة اللبنانية .

2 –محمد صالح مجيّ ، المجوس – لحن التغريبة في صحراء الكوني الشّريدة.

أن يجلب رفضها دمارا للمدينة آثرت الانتحار محافظة بذلك في الوقت نفسه على عهدها لزوجها وعلى المدينة التي أسستها.

و في رواية المجوس« لجأ السلطان أناي إلى المكيدة نفسها إذ قدم أرض آزجر مستجيرا طالبا الماء وقطعة أرض في حجم جلد جاموس. ثمّ بنى مدينة "واو" التي تعاظمت وقام سورها العظيم محتويا السهل، ومحاصرا الزعيم وأهله، وهو ما جعل الشيخ بكّه يغلظ القول للزعيم ويتّهمه بالعَمى وقصر النظر مشكّكا في حكمته"هل ينزل مهاجر على قبيلة ولا يطلب سوى قطعة بحجم جلد جاموس ثمّ يستولي على ثلاثة أرباع السهل ليبني "واوا" مزعومة" ،يدفعنا بعيدا عن حلمة الأرض*، ليَبتلع مزيداَ من العراء ، و ها هو يبني أسوارا شيطانية تبتلع البئر نفسه»[1]. وقد وظفها الكوني بشكل واضح في روايته المجوس .

- <u>التفاعل النصي مع العادات والتقاليد والمعتقدات:</u>

إنّ الفضاءات الصحراوية التي تجري عليها أحداث ووقائع روايات الكوني« لا تصور البيئة الصحراوية ،بوصفها مكاناً جغرافياً فحسب، بل تعنى بالحياة الاجتماعية والروحية للناس فتعرض لعاداتهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدسة ،إن كل شيء في حياة القبيلة مقدس ، بدءاً من اللباس ، وانتهاء بطقوس الزواج ،وقد عرض إبراهيم الكوني في رواياته لهذه العادات والمعتقدات والتقاليد ،بدافع تعريف القارئ بما يجهله من حياة القبائل في الصحراء الليبية الكبرى مركزاً اهتمامه على قبيلة الطوارق»[2].

فتُصوّر التبر مثلا عادات الطوارق في تدريب المهاري على الرقص في ساحات الحفلات «في السهل تحلّقت النّساء حول الطّبول ،و كوَّن الصّبية حولهنّ طوقا واسعا ، واتّخذ الشيوخ موقعهن على النرتفع الجنوبي ، وواجههم من الناحية المقابلة الرّجال و الشباب و هم يُتَوّجون رُؤوسهم بالعمامات الفخيمة الزرقاء، و رابطت المهاري في الأفق على جانبي العراء صفّ تأهّب في الغرب والصفّ المقابل رابط شرقاً ...بدأ الاستعراض بالتشكيلات الثنائية بادرَ فارسان رشيقان

* حلمة الأرض : بئر قديم في السّهل الصحراوي حيث مضارب القبيلة .

1 - ابراهيم الكوني ، المجوس ،ج1 ، ص267.

2 - محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص223.

من الجهة الغربية أوّلا ،فانطلق فارسان في مقابلهما من الناحية الشرقية و تقاطعا بجوار حلقة الرّقص ، و كُوفِئَا بعاصفة من الزغاريد... »[1]

أما في الوقائع المفقودة من سيرة المجوس « يعرض للوحة العرس التي استمدها من تقاليد قبيلة الطوارق ولهذا التقليد جذوره التي تعود إلى الماضي السحيق في القدم ،حيث يختلط الدين بالسحر وشعائر العرس مقدسة لا يجوز الإخلال بها ،كاحتجاب العريس عن رؤية خال العروس وأمها وليلة التسليم "الدخلة"، وضرورة وجود رقيب على الاحتجاب ويؤمن أفراد القبيلة إيماناً راسخاً بأن الإخلال بهذه الطقوس المقدسة والمتوارثة عن الأسلاف يعرض البيت الزوجي إلى غضب الجن والقوى الخفية. »[2]

و لعّل الفضاء الفسيح كان عاملا في توجيه المخيلة الفنية « لإن الغموض الذي يكتنف عالماً فسيحاً ومجهولاً كعالم الصحراء لا بد أن يطلق العنان لمخيلة الإنسان ،فتتراءى له الأشياء على صورتها الحقيقية ولعل هذا أن يكون تفسيرًا لظهور الحكايات التي تدور حول القوى الخفية التي يقوى الاعتقاد بها في المجتمعات البدائية. وقد عجت روايات إبراهيم الكوني بالخارق ،مما يدل على مدى تغلغل هذه المعتقدات في وعي أبناء الصحراء ،فالقوى الخارقة موجودة في كل مكان من الصحراء، ولها قدرات خارقة ليست للبشر. ويجب على الإنسان –كي يأمن إيذاءها– أن يتحصن بالتعاويذ والرقى، والحجب »[3]. أيضا العجائبي له مكانته في روايات الكوني « ويظهر من خلال شعائر الزواج التي عرضت لها رواية "الوقائع المفقودة من سيرة المجوس المكانة الكبيرة للخارق في حياة أهل الصحراء ، ومدى تغلغل هذه المعتقدات في وعي الإنسان القبلي الذي آمن بأن القوى الخارقة حقيقة لا مراء فيها لقد اتهم "أكا" بالتواطؤ مع الجن، ومعاشرتهم، فما كان منه إلا أن أكد التهمة، واعترف بانتمائه إلى أهل الخفاء، وكشف لأبناء القبيلة أن لما كانت روايات الكوني تنهض على رؤية تدين عالم الإنسان ، لأنه تخلى عن الروح، وتعلق بالجسد وترك المقدس، واعتدى عليه، فإن الخارق تبدى في الروايات على صورة مفارقة للصورة التي تبدى عليها الإنسان الذي ملأ قلبه حب الدنيا والزائل والعرضي،

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص10.

4 – محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص223.

3 – المرجع نفسه ، ص224.

وتخلى عن المثال والجوهر والخالد والأزلي. انتماءه إلى الجن بصلة القرابة ليس أمراً غريبًا، فأكثرهم – كما يقول أكا – يعاشر الجنيات دون أن يعلم»[1].

و ما يمكن أن نستفيده من تفاعل نصوص الكوني مع العادات و التقاليد في العمل الأدبي في نظري فهو إثراء العمل الإبداعي بإعطائه أبعادا متنوعة من جهة ، ومن جهة أخرى إسباغ خصوصيته على الجماعة البشرية التي وظف لها كميراث خاص ؛و من هنا أمكن القول أنّ تجربة إبراهيم الكوني تطرح إشكالية توظيف التراث بوضوح أكثر من خلال توظيفها لميراث ضخم متنوع في أعمال قصصية وروائية رائدة في موضوعاتها وبيئتها ،ترصد في أولى اهتماماتها عوالم مجموعة بشرية تعيش في ظروف خاصة ومنعزلة.

– التفاعل النصي مع التراث:

قد يتنوّع التناص و يتلوّن بلون النص الأصلي : فقد يكون التناص قرآنيا أو شعريا أو أسطوريا أو تاريخيا ، تراثيا ...

و كنموذج عن التناص التراثي ، سنحاول قراءة بعض دلالات هذا التناص الذي يبدو جلياً في رواية نزيف الحجر من خلال تقنية الخلفية الأسطورية حيث أعاد الروائي إحياء حكاية أول خطيئة اقترفها الإنسان في الأرض بعد نزول آدم و امرأته من الجنة ؛ وهي أسطورة الإخوة الأعداء قابيل وهابيل، و أعاد بناءها فنيا لتحرير صوته و قول رأيه بتوصيل مجموعة من الرسائل و الأفكار المناهضة التي قد تصل حدّ التنديد و الإستنكار لقتال الإخوة وانتشار الفساد و الدمار المُخِل بكل موازين الطبيعة .

و قد « هيمنت الاقتباسات الدينية على الفضاء الداخلي لرواية نزيف الحجر وتجلت بشكل خاص في النصية الحرفية والمتعلقة المضمنة مع النصوص المقدسة الثلاثة القرآن وسفر التكوين والعهد القديم وعددها أربعة ،حاول الروائي فيها أن يجعل من التشابه بين الإنسان والأحياء الأخرى محورا لها»[2].

تتناص هذه الأسطورة مع القرآن الكريم من جهة، ومن جهة أخرى مع الكتاب المقدّس وأيضًا سفر التكوين العبراني ، لهذا سوف نتخذ أسطورة الإخوة الأعداء(قابيل / هابيل) تيمةً نحاول من خلاله اكتشاف أهم النّصوص التى تناصت معها :

1 – محمد رياض وتّار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص223.

2 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص204.

- **التناص التراثي مع سيرة الحجاج** :

يتراسل مضمون الأسطورة في رواية نزيف الحجر مع سيرة والي العراق الحجاج بن يوسف الثقفي الذي صلب سعيد ابن جبيرو قد انزاحت هذه الحكاية من التاريخ إلى الأسطورة و قد استفاد الكوني من هذا الموروث الشعبي بتوظيفه للعديد من التيمات لتأثيث وأسطرة فضاءات نزيف الحجر:

- 1 تيمة رفض ثدي الأم و الفطام على الدّم:

يروي "المسعودي" في كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر" سبب ولوع "الحجاج" بسفك الدماء « ولد الحجاج بن يوسف مشوهًا لا دبر له، فثقب عن دبره، وأبى أن يقبل ثدي أمه أو غيرها، فأعياهم أمره، فيقال أن الشيطان تصور لهم في صورة الحارث ابن كلدة فقال: ما خبركم؟ فقالوا: ابن ولد ليوسف من الفارعة وكان اسمها، وقد أبى أن يقبل ثدي أمه أو غيرها فقال: اذبحوا جديًا أسود وأولغوه دمه، فإذا كان في اليوم الثاني فافعلوا به ذلك، فإن كان في اليوم الثالث فاذبحوا تيسًا أسود وأولغوه دمه، فإنه يقبل الثدي في اليوم الرابع، فقال: فافعلوا به ذلك فكان بعد لا يصبر على سفك الدماء، بما كان منه في بدء أمره هذا وكان الحجاج يخبر عن نفسه أكثر لَذَّاتِه سفكُ الدماء و ارتكاب أمور لا يقدم عليها غيره ولا سبق إليها سواه»[1].

فالتناص واضح بين قابيل والحجاج، فقد فطما كلاهما بالدم.

- 2 تيمة الإسراف في القتل :

تتجلى تيمة (الاسراف في القتل) من خلال المقطع الموسوم بـ : "الهجرة" كيف أشرفت قطعان الغزلان على الإنقراض و الفناء ، و كيف كان قابيل « في السابق يصطاد في الغزوة الواحدة غزالة واحدة ،اثنتين إذا ابتسم له الحظ ،أما الآن ، فانعكس الوضع ؛ أصبح يصرع كل القطيع في غزوة واحدة ، ولا تنجو سوى غزالة واحدة أو غزالتين إذا حصل الحيوان المسكين على ابتسامة من الحظ »[2] فقد كان ذلك بفضل تلك الآلة الشيطانية التي أهداها له جون باركر و تقنية (المماثلة و المشابهة) فمثلما أفنى قابيل غزلان الحمادة، أفنى الحجاج جموع كثيرة من الناس « وأحصي من قتله صبرا سوى من قتل من عساكره وحروبه، فوجد مائة وعشرين ألفًا،

1 – المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 3، موفم للنشر، د،ط ، الجزائر، 1989، ص 153–154

2 – إبراهيم الكوني. نزيف الحجر ،ص100.

ومات في حبسه خمسون ألف رجل وثلاثون ألف امرأة، منهن ستة عشرة ألفًا مجرّدة، وكان يحبس النساء والرجال في موضع واحد، ولم يكن للحبس ستر يستر الناس من الشمس في الصيف ولا من مطر والبرد في الشتاء»[1]. وحصاره لابن الزبير بالكعبة المُشرّفة ، و تسليط المنجنيق عليها ، فكان القتل بالجماعات .

– 3 تيمة الأخوّة و التآخي:

استعار الكوني تيمة (الأخوّة) ، من أجل بناء فنّي جديد ومن منظور إنساني و أنثربولوجي حيث جعل الغزال و قابيل إخوة بالدم ،و في هذا أيضا إشارة إلي المنحى الطوطمي الذى يغذّي الوعي الأسطوري ،حيث تروي الغزالة الحكيمة قصة إنقاذها لتلك العائلة البشرية التي أشرفت على الهلاك عطشاً في الصحراء القاحلة ، وكيف أشرف الصبي الرضيع على الموت لولا أن ضحّت الغزالة الرّحيمة بنفسها و دمها قربانا من أجل خلاص قطيع الغزلان و حقن دمه بتآخيه مع بني البشر،تروي الغزالة الأم قصّة ذاك الإنسان البائس الذي كاد يهلك جوعا وعطشا مع زوجه و ابنهما الرّضيع في الصحراء الجرداء ، «... بدأت المشاورات الجانبية ،ثمّ تقدّمت أكبر غزالة في القطيع ، و خاطبتنا بالقول : كافأَ الخالق المخلوقات فأَوجَدَها في الحياة ،ثمّ رأى أن يمتحن صبرها فأَوجَدَها في الصحراء ، و جعل سِرَّهُ في الماء المعدوم ، و جعَلَ سرا آخر القُربان القاسي من ضحّى بنفسه في سبيل إنقاذ حياة أخرى وَقَفَ على السرّ و كسب الخلود ، ابن آدم يموت عطشا و لن ينقذهُ إلا الدم»[2]. أضافت الغزالة الحكيمة قائلة: « هناك سرّ آخر في التضحية ،القربان سيَفتَحُ عهدا بين نسلك و بين ابن آدم سيحرّمُ عليه دمُ ابنتك ، و أبناء أبناء ابنتك إلى أبد الآبدين ،هذا هو العهد ،حصن القربان وميثاق الدم ، و اللعنة سوف تلاحق من تُسوّلُ له نفسه أن يخون رباط الدّم ،فلا يوجد في الدنيا كلّها أقوى من رباط الدّم ، و ليس هناك جريمة أبشع من خيانة هذا الرباط »[3] ،لكنّ قابيل رمز الإنسان الدّموي قد خان هذا الرّباط الأخوي المقدّس و أباد آلاف الغزلان كما أباد الحجاج آلاف المسلمين ، و فوق هذا فقابيل أفزع قطعان الغزلان التي هاجرت من السهول إلى جبل حسناوة الذي « أصبح معقلا انتقاليا للغزلان اللاجئة إلى الصحراء الجزائرية ، الغزلان الجويحة اتخذت من السلسلة المنيعة ملجأ للاستشفاء

1 – المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر ،ص203.

2 – إبراهيم الكوني. نزيف الحجر، ص 111.

3 – المصدر نفسه ، ص 112.

حتى إذا استردّت عافيتها انطلقت في الطريق الطويل ،و واصلت المسيرة نحو الجنوب البعيد ، و قد رأى الصيّادون القدامى في هذا التحوّل الغامض الذي لم تعهده الصحراء طوال تاريخها في أخلاق الغزلان إشارةً سماويةً...و لم يفُت الحكماء منهم أن يعوذوا بالله من شيطان الإنس عقب كل صلاة ، ويستجيروا به من شر آدم و شراهة ابن آدم التى كانت سببا في اختراع السلاح الشيطاني ،فهددت أجمل المخلوقات بالإبادة ، وأجبرت الرؤوس الباقية على الهجرة إلى أقصى الدنيا ليس بحثا عن الأكل و إنّما طلبا للبقاء و إنقاذ اللنسل من البقاء »[1].

4 – تيمة قطع الرأس:

يتجلى التشابه و التماثل بين حادثة قتل الحجاج لسعيد بن جبير مع أسطورة قتل قابيل لأسوف «خصوصًا نطق الرأس المقطوع من جهة، وجنون القاتل من جهة ثانية فيقال إن عقل الحجاج التبس يومئذٍ وجعل يقول: قيودنا قودنا ،فظنوها قيود سعيد ابن جبير فأخذوها من رجليه، فقطعوا عليها ساقيه»[2]، وتتكرر هذه الأحداث في قصة قابيل قاتل أسوف ،حيث يروي الكوني« أمام الجسد المصلوب على الحجر وقف قابيل ،ضرب رأسه بكلتا يديه كي يخفف من سطوة الصداع ،تدلّى من فمه خيط طويل من اللّعاب ،ولمع تحت شعاعات شمس الأصيل وسقط على الأرض ،هبّ القبلي فازداد جنون قابيل»[3] « وتروي بعض الكتب أن رأس سعيد بن جبير نطق بعد فصله عن جسده مردّدًا شهادة عدم إيمان الحجاج ،يذكر ابن خلدون أن الحجاج قال لسعيد: والله لأقتلنّك، فقال: إني لسعيد سمتني أمي ،فلما ضربت عنقه "هلل رأسه ثلاثا أفصح منها بمرة، لم يعش بعده إلا خمس عشرة ليلة حتى وقعت في جوفه الأكلة ،فمات من ذلك»[4] وإذا كان قابيل قد رأى في منامه أسوفا قبل قتله، فالتناص واضح حين رؤية الحجاج بعد قتل سعيد به «ويروى: أن الحجاج إذا نام يرى سعيد بن جبير منامه، أخذ بمجامع ثوبه يقول: يا عدو الله فيم قتلتني" ،ينتبه مرعوبًا، يقول: "يا قوم مالي ولسعيد بن جبير؟ كلما عزمت على النوم أخذ بحلقي»[5]. وبذلك تأسطرت هذه القصة و صارت نموذجا في الأدب العربي .

---

1 – إبراهيم الكوني. نزيف الحجر ،ص101.

2 – صالح ولعة، أسطورة الخطيئة في رواية "نزيف الحجر" لـ "إبراهيم الكوني"، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، 2009، ص 143.

3 – إبراهيم الكوني. نزيف الحجر، ص 144.

4 – صالح ولعة، أسطورة الخطيئة في رواية "نزيف الحجر" لـ "إبراهيم الكوني"،ص144.

5 – المرجع نفسه ، ص145.

و بالعودة إلى رواية نزيف الحجر يمكننا أن نستكشف بأنّ الأب الأبدي نطق أخيرا ليستكمل المشهد الدرامي بقوله : « أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أّن الخلاص سيجيء عندما ينزف الوّدان المقّدس ويسيل الدم من الحجر، تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة ، تتطهرّ الأرض ويغمر الصّحراء الطوفان ».[1]

« هذه العبارة لم تكن تشير إلى الحيوان ،بل إلى أسوف نفسه لابد أن يُذبَح قربانا لتطهر الصحراء ، و يسيل دمه على اللوح الحجري ، لقد أنقذه في المرّة الأولى ليقدّمه قربانا في المرّة الثانية ، و يبقى بعده منتصبا شامخا بانتظار دورة تكرارية أخرى يَذبَح فيها قابيل آخر أسوف آخر على نفس اللوح المحفوظ رمزا لغبطة البدايات»[2]. تكريسا للزمن الدوري أو الزمن الأسطوري حيث تكرّر الأحداث لما تتوفر الشروط التاريخية لذلك .

1 –إبراهيم الكوني. نزيف الحجر، ص 147.

2 – صالح ولعة، أسطورة الخطيئة في رواية "نزيف الحجر" لـ "إبراهيم الكوني"،ص144.

الفصل الثاني: أسطرة المكان في روايات الكوني

1- مفهوم المكان
2- أسطرة المكان
3- أنسنة المكان
4- البُعد النفسي و الفلسفي للمكان

مفهوم المكان:

يعتبر المكان عنصرا هاما في البناء السردي للنص، واذا كان بوِسعنا – لهدف أكاديمي فقط– تفكيك الرواية الى عناصر أولية ، فإنّ المكان بلا أدنى شك يحتل موقعا هامّا – إن لم يكن موقع الصدارة – إلى جانب الزمان ، والشخصية، والحدث ، والحبكة إذ لا وجود لرواية من دون مكان و لا مكان من دون وجود رواية ، و قد يتضخّم دور المكان في بعض الأعمال كأعمال الكوني لِيَغدُوَ المُهيمِن على باقي العناصر ،حتى تأخذ الرواية طابع المكان و تُسمّى باسمه : رواية المكان.

رؤية العالم عند الكوني :

عندما نتحدث عن رؤية العالم فإنّه من الضروري الحديث عن تنظيرات جورج لوكاتش و لعلّ أهم ما يميز الإنسان في رأي لوكاتش « هو وعيه بأن ذاته كائن اجتماعي و بذات الحين فاعلا ومفعولا به في الصيرورة التاريخية و الاجتماعية »[1] إضافة إلى كون الأدب في جوهره هو معرفة بالواقع ناتجة عن رؤية وتحليل ، وليس انعكاسا سطحيا لمظاهر الواقع أو وصفا فوتوغرافيا له، بل إنّ له شكلا وهو ما يصر لوكاتش على اعتباره " كلية دياليكتيكية " وكيفما كان هذا الانعكاس لا بد له من المرور عبر ذات الكاتب الإبداعية التي تصوغ شكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي. و وفق هذا المنظور« أعاد الكوني صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية اتخذت صورا مثالية وإنسانية ،تَجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزخر بالحركة والحياة ؛ فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته، وكان ذلك – حسب رأينا – تعويضا نفسيا لافتقاده وطنه الروحي الضائع في فلوات الفكر وهواجس النفس»[2].وقد استثمر في ذلك مقولات لوكاتش كالوعي الطبقي ، الصراع الطبقي ، الوعي الثوري...

من هنا ،يُدرك الكوني أهمية المكان، فيذهب إلى « أن رواية الصحراء ليست مثل رواية المدينة بل لابدّ لها أن تفيض بأخلاق المكان نفسه، وتستجيب لمطالب الخلاء، وبالتالي لابد لها أيضاً أن تقترن بالأسطورة ،لتكوين أسطورة جديدة في المكان ذاته وعن الخلاء ذاته الذي هو لغز غامض يروي دائماً أسطورة التكوين»[3]. 1 – ابراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، ص50.

[1] - جورج لوكاتش ،التاريخ و الوعي الطبقي ،ترحنا الشاعر ،دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1 ،1979،ص28.

2 – لحسن كرومي ، العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع – قراءة أوّلية لأعمال الكوني، ص147 .

3 – ابراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، ص50.

فالأدب عند الكوني هي إعادة إنتاج الأسطورة كما أنّ الأدب عند لوكاتش هو إعادة إنتاج الواقع ،و يبقى « العامل المقرر في التاريخ ، هو المرحلة الأخيرة، إنتاج وإعادة إنتاج الحياة الواقعية»[1]

لعب المكان في رواية الصحراء دوراً وظيفياً « بِوَصفه شبكة من العلاقات والرُّؤى و وجُهات النَّظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث ،فالمكان يكون منظما بنفس الدقّة التى نُظّمت بها العناصرى الأخرى في الرواية ،لذلك فهو يُؤثّر فيها و يُقوّي من نفوذها كما يُعبّر عن مقاصد المؤلِّف»[2] ؛ وهذا يعني أنّه على القارئ أن لا يُغفل هنا قضية رئيسة وهي أن باقي عناصر الرواية ترتبط بعنصر المكان ارتباطاً وثيقاً ،حيث يستطيع الروائي أن يعكس مشاعر و أفكار الشخصية المبتكرة أثناء تواجدها في مكان ما و يرتبط ذلك الشعور بالحالة النفسية للشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فيتداخل حينها عنصر الزمان مع عنصر المكان ليحددا معنى المكان ، فالزمان لا ينفصل على المكان وبذلك يمثلان عاملا أساسيا في توجيه سياق و مسار و دلالة الأحداث لأنّ المكان يتحدّد وجوده عبر رؤية الراوي و الزمان ينعكس على تلك الرؤية إستباقاً أواسترجاعاً ؛فيصبح بذلك المكان « هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر ، أو الحالات ، أو الوظائف ، أو الأشكال المتغيّرة ...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال ، المسافة ...) »[3]

والصحراء في فلسفة الكوني « هي على النقيض تماماً من التبر – عنوان روايته– فوجود التبر هو الرجس الذي يُدنّس طُهر الصحراء – وهي الرمز للحرية والتحرر والانعتاق من قيود التبر وحضارته ،فإذا كان الذهب يخطف العيون ويستعبد النفوس فإن أوخيِّد ،ابن شيخ قبيلة أمنغساتن وبطل رواية التبر،من خلال علاقته ب"مهريِّه" الأبلق يُجَسّد حالة معاكسة تبتعد عن

[1] - جورج لوكاتش ،التاريخ و الوعي الطبقي ص27

2 – حسن بحراوي ، الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية ، المركز الثقافي العربي ط1 ، ،بيروت/ الدار البيضاء ، لبنان/المغرب ، 1990 ، ص32.

3 – يوري لوتمان، مجموعة من المؤلفين ، جماليات المكان – مشكلة المكان الفني ، تر سيزا قاسم ،عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط2 ، المغرب ، 1988 ، ص69.

مغريات التبر وتتمسك بقيم الصحراء: الصدق والوفاء – وإن كان يُحمِّل مسؤوليةَ الخطيئة في الحياة التبرَ والأنثى على الصعيد الإنساني ،أو حتى الحيواني»[1] .

و الرّؤية – هذه – تنسحب على جل الأعمال : « رواية المجوس تشير إلى لعنة الذهب وكيف جرّت وراءها المجتمع إلى الهلاك زوال المدن العامرة بما يدل على أنها ليست هي الجوهر الذي ينطلق منه الصحراوي الحقيقي ،إنها بلا شك تماثلات تحيل مباشرة إلى عالم إبراهيم الكوني الروائي القائم أساساً على فكرة محورية هي الصحراء مدلول روحي في مقابل النزوع المادي الذي بدأ يغزوها من كل جانب»[2].

وفي الأخير نستند إلى مقصدّية الكوني من خلال عدة شهادات لخّص فيها رؤيته و موقفه من الكتابة عن الصحراء بقوله : « ما أعنيه أنّ الصحراء هويّة ثقافية ثريّة بالتاريخ والرموز الأساطير والمعتقدات ، والفنون و مختلف العلوم في بُعدؤها التكويني ، و يجب أن تُعامل على هذا الأساس»[3].

و في كتابه ، "الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية" أسّس حسن بحراوي – اعتمادا على يوري لوتمان – منهجاً لتصنيف المكان وفق ثلاثة مفاهيم ؛ وهي: التقاطب ، التراتب ، الرؤية:

1 – التقاطب :

ويقصد به وجود قطبين متعارضين وفق ثنائية ضدية : كالسماء/ الأرض ، سفلي/علوي أفقي/عمودي ، الإقامة /الانتقال ، البيت/ الخلاء ، المفتوح/المغلق ، الأليف/العدائي...

و« ينطلق لوتمان من فرضية أساسية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات فالفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر ، أو الحالات ، و الوظائف و الصور و الدلالات المتغيّرة ...) التى تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد و المسافة) »[4] كما « يرى لوتمان أنّ النماذج الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية في عمومها تتضمّن و بنسَبٍ متفاوتة صفات مكانية تارة في شكل تقابل السماء/ الأرض ، و تارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بوضوح بين

1 – فيصل المنتي ، الصحراء رمز الانعتاق والحرية ، ابراهيم الكوني في رواية التبر.

2 – علاّل سنقوقة ، صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني ، همس البراري، مجلة الرافد، وزارة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ،http://www.arrafid.ae

3 – ابراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى ، ص250.

4 - حسن بحراوي ، الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية ، ص34.

الطبقات (العليا) و الطبقات (الدنيا) ، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمين) ، أو بين المِهن (الدونية) و (الراقية) ...و كل هذه الصفات و الأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة تقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطىً »[1]و ربّما يرمز جزء من هذه الضديات المتقاطبة إلى ذلك الصراع بين القيم.

« يقابل المكان الفردي المكان الجماعي ، و يمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه نظاما اجتماعيا – اقتصاديا– عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها في هذه المجالات »[2] و في هذا السياق نجد الكوني يبني وحداته السردية وفق هذا المنظور ، فالصحراوي ينشد الحرية في الخلاء ، في العراء الفسيح ، في الرمال الممتدة رافضا أن يُحشَر داخل جدران بيت حتى ولو كان قصرا ،« إنّه لا يرى فرقا بين جدار في قبو القبر و بين جدار في بنيان البيت ؛ لأنّ البيت قمقم و القبر قمقم ، و البيوت قبور أحياء إن كان الأحياء أحياء حقا ، و القبور بيوت أموات إن كان الأموات أموات حقا»[3].

فناموس الصحراء يقتضي أنّ أهل الرّاكنون أموات حتى ولو عاشوا ، و المهاجرون أحياء حتّى ولو هلكوا. وتحوّل فضاء الصحراء – بموجِب هذا في سردياته – إلى قطب مكاني في مواجهة الأمكنة الأخرى، ليس بوصفها مكانا جغرافيا فحسب وإنما بوصفها مجموعة من القيّم، كما يؤمن بها هو وكما تنقلها شخوصه وهكذا فالصحراء في مواجهة المدينة / الواحة هي قطب قيمي غنيّ بالتجاذبات لكل ما هو خيّر و روحي ... وليست مجرد فضاء جغرافي ممتدّ ومُهمل وإنما فضاء يفيض بالمُثل والقيم الرسالية النبيلة ، حتى جعل منها الكاتب رسولا . و هذا ما يحيلنا إلى أن فكرة أنّ « الكتابة عن الصحراء تعني اكتشاف منطقة جديدة وخصبة في جغرافية الكتابة، تفتح بلا شك آفاقا خصبة أمام إشكالية الكتابة ، في اقتصادياتها وجمالياتها الجديدة، في أسئلتها، في بحثها عن هذا الشيء الغامض الذي يفتقده الإنسان المعاصر»[4].

---

[1] حسن بحراوي ، الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية ، ص33.

[2] - يوري لوتمان ، جماليات المكان - مشكلة المكان الفني ،ص60.

3 – ابراهيم الكوني ، البحث عن المكان الضائع ، ص138.

4 – حسن المودن ، ابراهيم الكوني ساردا ، الإتحاد ، 2008/03/12 ، ت إط 2017/09/04 ، http://www.alittihad.ae

و في تمظهراته النفسية « يرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية ، و مما لاشك فيه أنّ الحرية – في أكثر صورها بدائية – هي حرية الحركة ، ويمكن القول إنّ العلاقة بين الإنسان و المكان – من هذا المنحى– تظهر بوصفها علاقة جدلية بين الإنسان و الحرية »[1].

« إنّ لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوضع الواقع ، و ينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص ،أي على مستوى النمذجة الايديولوجية الصرفة ، فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل " أعلى – أسفل" أو " يسار – يمين "،" قريب – بعيد" ،" محدد– غير محدد" أو " مجزّأ – متصل"نجد أنّها (أي المفاهيم) تُستخدم لَبنَات في بناء نماذج لا تنطوي على محتوى مكاني »[2].

نجد التقاطبات المكانية تشكّل بُؤَر السرد في جل روايات الكوني ، حيث نجد أهم تقاطب مكاني هو :

"الكوخ"/ الخيمة :

وظّف الكوني "الكوخ" باعتباره أحد أشكال البيت ليرمز به إلى حالة الاستقرار المؤقّت للقبيلة بعد الهجرة إلى الواحة، حيث اقتضت فترة الإقامة في الواحة أن يستبدل الأهالي الخيم بالأكواخ انقضت خمس سنوات منذ نزل الواحة بقبيلته، لكن الشعور بالاستقرار لم يعرف السبيل في نفسه حتى الآن ...وربّما لهذا السبب مايزال متشبثا بالحياة داخل تلك الخيمة »[3].

ففي ثنايا الروايات تبرز العديد من التقاطبات: الاستقرار / الترحال ،الصحراء/ المدينة الخلود/ الفناء ، المقدس/ المدنّس...

و يبدأ « الإدراك الحسّى للمكان بخبرة الإنسان لجسده : هذا الجسد هو "مكان" – أو لِنَقل بعبارة أخرى "ممكن"– القوى النفسية و العقلية و العاطفية والحيوانية للكائن الحي ،و قد يُفسّر هذا أنّ البشر لجأوا للمكان في تشكيل تصوّراتهم للعوالم المادية و غير المادية على السواء ، فالقرب و البُعد ، الارتفاع و الانخفاض ،علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطا بدائيا بالمحيط الذى يعيش فيه »[4] ،« و لذلك مدّت الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدّث على ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية : ظواهر أخلاقية (السموّ/ التدنّي) ،أو اجتماعية (الرفيع / الوضيع) ، أو نفسية (صغير النفس/ كبير القلب) »[5].

---

[1] - يوري لوتمان ، جماليات المكان - مشكلة المكان الفني ،ص60.
[2] - المرجع نفسه ، ص69.
[3] - ابراهيم الكوني ، الواحة، ج2الخسوف ،ص13.
1- يوري لوتمان ، جماليات المكان - مشكلة المكان الفني ،ص59.
2 - المرجع نفسه ،ص59.

2 – التراتب:

الذى يتوزع فيه الفضاء « إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد»[1] ؛ وقد درس من خلال هذا المفهوم طبقات الفضاء السجني بناءً على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة و هنا يمكننا أن نلمس حب الصحراوي للعراء الفسيح ، فنجده دوما يفضل النوم في العراء على النوم داخل الخباء أو الكوخ أوالخيمة على اعتبار أن الفضاء الفسيح هو رمز للحرية و الانعتاق و الانطلاق و التأمّل في مقابل المكان المغلق الذى تجسده الخيمة أو الكوخ رمز الركون إلى الارض ،القيد ،الاستعباد...فالاستقرار وجه من وجوه العبودية، والمكان هو العبودية المرادفة للاستقرار، أما الحرية فتستدعي ، بل توجب التخلص من قيود المكان التى لا تنتهي وكذلك قيود الأشياء التي تكون في المكان، و هذا ما كان يُقلق الشيخ غوما دائما : « لقد مضت خمس سنوات منذ نزل الواحة بقبيلته ،ولكنّ الشعور بالاستقرار لم يعرف السبيل إلى نفسه حتّى الأن ، و هو الذى تعوّد أن يشعر بالاستقرار في الترحال و التنقّل في الخلاء»[2] فكانت الواحة بمثابة المنفى الوحشي كما ردّدها على لسانه عدة مرات. فالكوخ كمكان همنا ، ومقتنيات الدنيا التى يحويها ما هي إلا شكلا من أشكال العبودية التى يتمرّد عليها الإنسان الصحراوي، المشبع بفكرة الحريّة والانعتاق ،لذلك يقول غوما: « إذا أردنا النجاة من العقارب... فعلينا أن نتطّهر ونرتدي لباس الإحرام.. علينا أن ننتصر على أنفسنا ونحتقر مقتنيات الدنيا وندع آثامنا مدفونة بين ثنايا الأكياس والخرج ، ونوليها ظهورنا كما تعوّدنا أن نفعل في مواسم السيول. اعتبروا أنّ سيلا عارمًا جرفها وسترون النتيجة »[3].

3 – الرؤية :

الروية مصطلح استعير من مجال السرديات ، فالرؤية « هي التي ستمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التى تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علماً بالكيفية التى ندرك بها أبعاده وصفاته.. ولهذا المفهوم فائدة كبرى عند تصنيف وتحليل أنواع الرؤيات السائدة فى إدراك وعرض مكونات الفضاء الروائى.. وستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة

---

3 – حسن بحراوي ، الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية ، ص41.

2 – ابراهيم الكوني ، الواحة، ج2الخسوف ،ص13.

3 – ابراهيم الكوني ، الواحة، ج 2 ، الخسوف ، ص248.

الروائى على طويق أجزاء المكان وإلغاء المسافة بين عناصره وتقديمه على نحو يلبي الحاجة إلى الائتلاف والانسجام»[1] .

فرواية المكان الصحراوي أو« الرواية الصحراوية – إذا جاز اختزال التعبير– تضعنا أمام استكشاف ملامح علاقة أسطورية شعائرية من نوع خاص بين فن السرد والصحراء سواء على مستوى التطورات التي تعتريهما أم على مستوى البنية وتفاعلاتها الفنية ، فالصحراء هنا فوق دلالتها المكانية إطار تاريخي زمني يرتبط بمجموعة من الدلالات المفهومية التجريدية التي تملأها وقائع الرواية بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي. والبعد البصري لمشهدية المكان يعدّ هنا تشكيلاً مقصوداً من جهتين هما:

1– جهة القيمة التصويرية بوصفها عاملاً سردياً.

2– جهة القيمة الدلالية بوصفها نتاجا تعبيريا مشفّراً، أو محمّلاً بالهوية التي أرادت رواية الكوني الإعلان عنها؛ تلك الهوية التي تعكس جدلية العلاقة (الصوفية) بين الإنسان والصحراء عندما يتحول الإنسان إلى جزئية مكان وتتحول الصحراء إلى رمز حي –ممتلكا رِئَتَهُ التي يتنفس بها–. »[2] ولقد « أعاد الكوني صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية اتخذت صورا مثالية وإنسانية، تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة؛ فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته»[3].

ولعلّ تجربة الكوني تنطوي على رؤية مُلغِزة في عمقها حيث يؤمن بأنّ الأساطير والحكايات عرض متكرر لأحداث وشخصيات يمكن أن توظف لخدمة السرد ؛إذ يرى أنّ المنقول باعتباره ابن البداءة والفطرة – وإن كان شفاهيا بحكم ذاكرة الصحراء – حرِيٌّ بالتوثيق و الخلود ولكن وفق رؤية الكاتب طبعا .

ففي الرواية الرومانسية – كما هو الحال في روايات الكوني – يظهر المكان معبِّراً عن نفسيّة الشخوص، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة و مُحمّلا بالعديد من الرّؤى و الفلسفات و المشاعر والحدوس... حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثّر فيها كل طرف

1 – حسن بحراوي ، الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية ،ص42.

2 – تيسير عبد الجبار الالوسي ، المكان: دلالته و دوره السردي – قراءة في رواية إبراهيم الكوني: البئر نموذجاً ، ت إط 2016/03/15

http://www.averroesuniversity.org

3 – حسن كرومي ، العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع – قراءة أوّلية لأعمال الكوني، ص147 .

على الآخر؛ وهكذا يتمكّن المكان فى الرواية ليصبح عنصراً فاعلاً، في بنائها، و في سيرورة السرد و في طبيعة الشخصيات التى تتفاعل معه فلسفياً و رُؤيوياً .

ومن خلال قراءتنا لأعمال الكوني نكتشف أنّ المكان يملك في المُتَخيّل الروائي سلطةً مطلقةً ؛ففيه نستشف مدلول الهويّة ؛حيث يرتبط الوجود الشخصي بالحيز المكاني فالفضاء الخارجي جدليا يؤثث المكان الداخلي النفسي ويترك تأثيره فيه ، والمسافة بين التيه وإيجاد الذات ترتبط بالحقيقة المجردة والدالة على دور المكان ووظيفته الوجودية ، وقد يرقى المكان لأن يكون هو الرواية كما هو الحال مع صحراء الكوني ،أين نجد الصحراء عاملا فاعلا في تطوّر السرد و قد تصبح بطل الرواية .

« و لعب المكان في رواية الصحراء الدور الفعال في إعطائها خصوصية تفردت بها عن باقي الروايات الأخرى؛ كالرواية النفسية، والرواية البوليسية، وغيرهما ،حتى غلب المكان في بعض الكتابات الروائية على فضاءها بأكمله فسميت بـ:" الرواية المكانية "»[1]و بذلك « استطاعت الرواية أن تعيد للصحراء مثولها الغابر في الإنتاجات الثقافية المعاصرة ،مستثمرة بذلك خصوصية أبناء المنطقة العربية بالصحراء عبر مختلف الصعد مع شيء من الإشادة الخاصة بالدور الذي لعبه المكان الصحراوي في تطوير الرواية شكلا ومحتوى؛ فما أعطاه هذا المكان للرواية، يتجاوز احتضان الأحداث وتأطيرها بحيزها الذي لا بد منه ؛فهو يتغلغل في كامل العناصر التي يتشكل منها البناء الروائي، ويمتلك كل ما تمتلكه العناصر الأخرى كالشخصيات والزمان من إمكانات أخرى على الإثراء الجمالي والفكري، والقدرة على تنويع السيرورات الروائية، وكسر رتابة السيرورة الواحدة، إضافة إلى قدرة بعض الأمكنة على الاستئثار بالسيرورة الروائية الكاملة لينشأ ما يمكن تسميته بـ "الرواية المكانية " »[2] ؛ باعتبار أنّ « الصحراء هويّة ثقافية ثرية بالتاريخ و الرموز و الأساطير ، و المعتقدات و الفنون و مختلف العلوم في بُعدِها التكويني »[3] هذا من جهة ، و من جهة أخرى « مثّل المكان الصحراوي

1 – هجيرة لعور، ، أسطورة التكوين ، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص 17.

2 – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص250.

بامتياز ذلك البديل المُخلّص الذى أراح الروائيين العرب من عناء اختيار المكان الروائي الذي يحمل ملامح عربية خالصة ، و يمتلك خصوصية الهوية »[1].

« أما رواية الصحراء عند الكوني؛ فتقوم على مكنونات علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقته بالطبيعة الصحراوية ؛ كعلاقته بالحيوان، وعلاقته بالجبل، وعلاقته بالنبتة ، وعلاقته بالتبر – الذهب–وغيرها؛ فالذى يقرأ الكوني يجد نفسه يَطّلع تلقائيا على عالم الصحراء بتفاصيله وثقافته، وقسوته، وصموده، وسره الذي يبدأ يفك خيوطه المحكمة خيطا خيطا، فتتكشف مركزية الصحراء، وأخوه الحيوان، ومعاشرة الجن، وخصوبة الصحراء بدم القربان، وغيرها من الأسرار التي تتكشف أمامنا لتحيلنا إلى حالة أخرى من التساؤل الذي لا ينتهي»[2] ، وهنا نتساءل أيضا كما تساءل الكوني: « هل يكتب الروائي عن المكان المرئي، أم يكتب عن مكان آخر خفي استعاري حيث يحيا، أو يجب أن يحيا؟ و إذاكان المبدع يحيا في الفردوس الخفي، في اللامكان، فما هي طبيعة هذا الملكوت؟ وأين مكان هذا اللامكان، في رقعة الوجود المرئي؟ هل لهذا المكان ملامح الوجود في عالم المحسوس، أم مكانه الحقيقي في العالم الذي يقع وراء المكان، ووراء الوجود المحسوس؟ »[3]. و هل الدافع لاختيار الصحراء كفضاء للرواية دافع إيديولوجي ؟ هوياتي بالدرجة الأولى ؟ باعتبار أنّها فضاء مرجعي يقودنا إلى أمكنة موجودة واقعا أو منشودة حلما ، وكذا كونها فضاءً رمزيا أسطوريا؟

<u>أسطرة المكان:</u>

إنّ المتتبّع لأعمال ابراهيم الكوني ، و للمشهد النقدي العربي الذي يهتم بأعماله سرعان ما يدرك أنّه علامة نوعية في مجال الكتابة السردية العربية ،لتميّزه عن جمهور الروائيين العرب المحدثين والمعاصرين؛ ولعلّ هذا التميّز يرجع في الأصل إلى أسلوبه المُفارق، وإلى تيماته السردية التي انفردت بها جل أعماله: تيمة الصحراء ، مجتمع الطوارق وأساطيره فصحراء الكوني الحقيقية تمتدُّ شاسعة على امتداد مناطق ليبية مترامية الأطراف: آزجر، أدرار آير، تادرارت، تاسيلي ...إنه عالم مترامي الأطراف لا يعترف بالحدود، يورِّق من خلالها حكايا

1 – زرّاد جنّات ، مجموعة من المؤلفين ، المتخيّل الصحراوي في الرواية العربية ، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار ، عنابة، 2015/2014 ، ص 7.

2 – هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص12.

3 – إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى ، ص 34 .

وأساطير، معتقدات وعادات الطوارق، لحفظ هذا الإرث الإنساني من الاندثار وتوصيله للأجيال اللاحقة ، « ويرسم لقومه خطوطا تاريخية أصيلة تربطهم بالعالم والتاريخ العميق للإنسانية. فيأخذ أنطولوجيتهم (الولادة ، الموت ، التجدد) وكأنهم نموذج للعنقاء الخرافي الملتهب بالوجود والفناء في الوقت نفسه؛ مهتما بسر تجددهم وبعثهم المستمر الذي يراه كامنا في الموروث القبلي والتقاليد المتأصلة»[1]. فصحراء الكوني هي استعارة للمكان ،هي ميتافيزيقا المكان ...

ففي روايات إبراهيم الكوني « نجد الصحراء تكتسح الفضاءات والعوالم التخييلية لفنون السرد والكتابة، وتتكشف قيمة هذه النصوص عندما نأخذ بعين الاعتبار السياق الذي ظهرت فيه: أزمة أسطورة التمدّن والتقدّم في المجتمع الغربي المعاصر، وأزمة النهوض من جديد في المجتمع العربي المعاصر، وخاصة بعد توالي الهزائم والفجائع والانكسارات. »[2] و كما يرى لوري لوتمان فـ« مشكلة بنية المكان الفنّي ترتبط ارتباطا وثيقا بمشكلتي الموضوع و المنظور »[3].

و لتقديم هذا الفردوس للعالم وللوجود لجأ الروائي إلى الاستلهام من الموروث الأسطوري العالمي و الطوارقي من أجل إبداع نموذج روائي متميّز أساسه المتون الأسطورية والشعبية و قد حاول تحقيق ذلك من خلال عملية تداخل وتماه واعية تمظهرت في تمظهرات عديدة أبرزها أسطرة المكان؛ أي خلق مكان أسطوري مُؤسّس على متن سابق متمثل في الذاكرة عبر تراكمات وترسبات الإنسان الطوارقي ؛فأسّس " واو" فردوس الطوارق المفقود و حلم كل صحراوي يبحث عن الخلود : إنها الصحراء حيث عاش الروائي ،لكن صحراء الكوني ليست هي الصحراء التى في أذهاننا ؛فهي تختلف عنها كثيراً ، لم يبقَ منها في المكان الأسطوري الجديد سوى إشارات ورموز ومسميات ظلت حاضرة في الرواية مجازا واستعارةً فهي« فضاء مفتوح ،الصحراء روح عارية، وللروح العارية قوانين أخرى غير الروح المستترة في الجسد أو في الطبيعة ،لذا لا بد أن تكون هناك تقنية خاصة باستنطاق هذا المبدأ مبدأ الروح العارية والأسطورة تهب هنا لي كنجدة، الأسطورة ضرورة بالنسبة لمن يحاول أن يعبر على المدى

1 – لحسن كرومي ، العابر وهاجس ، البحث عن المكان الضائع– قراءة أولية لأعمال الكوني ، ، ص143 .

2 – حسن المودن ، ابراهيم الكوني ساردا .

3 – يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفنّي، ص82.

الصحراوي، لأن ما هي الصحراء؟ الصحراء طبيعة تَعَرَّت ،الصحراء طبيعة بادت وتحوّلت إلى روح، إذا اعترفنا بأن الطبيعة عندما تغترب عن نفسها تتحول إلى روح والروح عندما تغترب عن نفسها تتحوّل إلى طبيعة، فإنّ الصحراء هي الرديف الشرعي والحقيقي لمبدأ الروح لمبدأ الخلود الذى نبحث عنه في الميتافيزيقا، نبحث عنه فيما وراء، وهو أمامنا كل ما علينا استنطاقه أو إتقان استنطاقه »[1] .

– أسطورة البئر :

لعلّ أول مكان أسطوري يتعرض له الكوني بشكل كبير هو البئر كمؤسسة متكاملة التفاصيل بل لقد شكلت لحمة المكان الأسطوري تأثيرها المطلوب عند القارئ حيث شكلت حركة المكان حركةً دائريةً ،هذا المكان الذي عوّل عليه الكوني كثيراً لما له من تأثير في إبراز تأسيس كيان القبيلة والتي احتلت سيرة كسوفها جل المتن الحكائي

– تجليات أسطورة البئر:

ويقابلنا "البئر" في رباعية الخسوف بسيماء الأسطورة منذ البداية :تجمعت النساء عند البئر العتيق بمجرد أنْ أُشيع الخبروسرعان ما أقبل الرجال أيضا ثم أقبل الأطفال أيضا ،البئر« الذي يُعدّ رمزا أسطوريا يحمل من الإيحاءات الأسطورية ما يشعّ على كافة النص الذي يوظفه؛ حيث يعتبر البئر مصدر للماء، قدّس منذ القديم وتعدى تقديسه حتى الأرض المحيطة به، فحرّم صيد حيوان أو طير بجواره، ويرجع هذا التقديس لما يحويه من ماء ،الذي هو رمز الحياة، أو مانح الحياة. ليس للإنسان فحسب بل للكائنات وللكون (من حيوانات وطير ونبات وأرض...) »[2]
فالتراكمات الأسطورية لحادثة تأسيس البئر كأول مؤسسة أسطورية مناهضة للعطش والذي أوجدها الكوني ويتعامل معها في إطار الفكر الأسطوري تؤكد من خلال تجلياتها صيرورة الحياة.

وعند العودة إلى النسق الروائي لتحديد مكان البئر والذي يقول فيه السارد « وتحت الجبل و على مسافة مائة خطوة من تجمّع البيوت يقع بئر أطلانطس العريق الذي لا يعرف أحد له تاريخا ،و على بعد أربعمائة خطوة تقوم المقبرة الجديدة ،تليها المقابر القديمة بمسافة ثلاثمائة

1- - ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص260.
2 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، 69.

خطوة أخرى ملاصقة لحذاء الجبل تماما ، أما الجبل الشّاهق فيفضي إلى خلاء صخري تتخلّه أودية صغيرة تنتشر فوقها الأشجار البرية كالرتم و السدر والطلح»[1] .

« أمّا البئر المُحاط بالأحياء من جانب و الأموات من الجانب الآخر فقد بُنِيت جدرانه بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكن الأولون من زحزحتها ودحرجتها من الجبل وبأي أدوات تمكّنوا بواسطها من صقلها و نحتها بهذا الشكل المصقول الرائع »[2] و لعلّ توسّط البئر و تمركزه بين الأحياء و الأموات له دلالاته الموحية و الرّامزة إلى دلالة الامتداد الزمني بين الماضي (الأموات) والحاضر(الأحياء) ؛ وهو ما يسقط عليه قدسية تمنحه قوة الفعل و كأنّه برزخ بين الحياة والموت أو منطقة عبور إلى العالم الآخر ؛ وقد نجد في تواترات السّرد ما يعضّد ذلك في سلسلة الانتحارات في البئر :

– انتحار زارا : زارا ابنة باتا و التي تنافس أمها في الجمال و الحسن ،انتحرت ليلة زفافها إلى أمغار « في الليل بدأ البحث عن زارا ، ظلوا يبحثون حتى انبعثت خيوط الفجر الأولى بحث الشباب ،بحثت النساء و الصبايا ، بحثت حتى العجائز ، لم يعثروا لها على أثر»[3] .

بحثوا في كل مكان ... « اقترح أخنوخن و هو يتجه نحو البئر :

– يجب أن نواصل البحث سنذهب ناحية البئر.

انتفض أمغار:

– ناحية البئر ؟ و ما عساها تفعل ناحية البئر ؟ »

و بعد وصولهم للبئر ، وجدوها جثة طافية فوق الماء.

– موت أخنوخن : « عثر الأهالي على أخنوخن مسندا ظهره إلى البئر يحدّق في الفراغ ، وقد غطّى البياض مقلتيه ،كان قد مات في الليل .»[4]

فكما البئر هو مصدر الماء و رمز الحياة والخصب هو كذلك –من خلال هذه النماذج المرتبطة بالبئر– رمزٌ للموت هنا من خلال ارتباطه بطبيعة هذا الفضاء الصحراوي، ومع ذلك يرمي إلى أبعاد رمزية ودلالية من حيث طرحه لفلسفة هي جزء من أسئلة الكينونة والوجود.

---

1 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ، ص45.

2 – المصدر نفسه ، ص46.

3 – المصدر نفسه ،ص197.

4 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ، ص210.

و عن قدسيّة البئر و أسطوريته « يؤكّد سكان الصحراء أنّ حفر البئر كان بداية الحياة في الصحراء الكبرى كلّها و موقعه اختير بحيث يكون مركز الصحراء الكبرى ،بل وتؤكد بعض الأساطير أنه مركز الدنيا ، وأصل الكون ومصدر الحياة في الزمان القديم ولولاها لاندثر الناس والحيوانات في الصحراء منذ قرون»[1] و هنا يتجلى العنصر الأسطوري "البئر" كذلك من خلال تقنية التناص مع هذه شذرات أسطورة تكوين البئر ، أمّا التجلي التام في أعلى صوره فيتظهر من خلال أسطورة "تانس" التى رواها الشيخ غوما لحفيده آيس ؛ حيث عَمَدَ السّارد إلى توظيف هذه الأسطورة توظيفا عضوياً كاملا لتكون بذلك مرجعا نقيّم من خلاله تجلّياتها و إشعاعاتها و مطاوعاتها في مواضع أخرى ،و مقدار الانزياحات الحاصلة على مستواها ؛ لذا لابد من مواجهة النص بمخطط الأسطورة الأساسي، الجاهز مسبقاً. لذلك نرى أنّه من الضروري إيراد النص الكامل للأسطورة باعتبار أنّها تتشابك مع العديد من الأساطير و على رأسها أسطورة المكان : الفردوس الأرضي ، أسطورة الطوفان إلى جانب الكثير من التيمات و الأنماط العليا التي تحمل دعائم الفكر والنقد الأسطوري من قبيل تيمة العقاب تيمة النذر ،تيمة التضحية و الأضحية ،القربان ، اللعنة ....

– نص أسطورة تانس / أسطورة بئر أطلانطس:

كانت تانس مع أخيها أطلانتس ضمن الفتيات الثلاث اللاتي ابتلعهن الخلاء وضعن في الصحراء مع إخوتهن في ذلك الزمان القديم .بحث الأهل عنهن وعن أشقائهن الصغار شهورا كاملة فلم يعثروا على أثر ،عندما يئسوا لملموا خيامهم ورحلوا .

انتقلوا إلى صحارى أخرى بعيدة ، بحثاً عن الربيع والأمطار وكلأ المواشي كما تعودوا أن يفعلوا دائما في مثل هذه المواسم ، ولكن الفتيات اهتدين إلى البيوت بصحبة أشقائهن فلم يعثروا إلا على الرماد فآثار الرحل في الصحراء لا يمكن الاهتداء إليها إلا ببقايا الرماد . جلست الفتيات بين بقايا الرماد يندبن ويبكين أياما كاملة حتى أشارت عليهن تانس بأن السعي في الأرض بحثا عن الأهل هو البديل. انطلقن في الصحراء الهائلة حتى قَيَّدَ الجوع أرجلهن وأعمى بصرهُنّ فاقترحت أماريس همسا حتى لا يسمع إخوتهن الصغار

– لم أعد أقوى على المشي.لابد أن نسد رمقنا بشيء .ليس أمامنا إلا أن نذبح إخوتنا!

وافقتها تالا ، ورفضت تانس .قالت:

1 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ، ص45.

-أموت جوعا ولا أذبح أطلانتس.

وعندما هجم الليل قبلته في رأسه، واحتضنته بين ذراعيها وحاولت أن تنام

عندما سمعت حشرجة مكتومة ،نهضت مفزوعة فرأت أماريس تقف في يديها سكين يلمع تحت ضوء القمر فعرفت أنها قد نحرت شقيقها .ثم قامت تالا وتناولت السكين وهمّت بنحر شقيقها الذي جثا على ركبتيه أمامها وسمعته يقول متضرعا:

– لا تذبحيني .انتظري .سوف نبلغ الواحة . وربما أدركنا أهلنا قريبا . سوف نشبع من لحم الغزلان والودان والطيور البرية وسوف نرقص في أمسيات السمر الليلية كما تعودنا ،وعندما تنضجين وتتزوجين الأمير القادم من "تامنغست"

سأدعو مائة فارس يرقصون في عرسك على المهاري البيضاء المزينة بسيور الجلاد الملونة آتي لك من الأدغال بأساور الذهب والحلي وريش النعام ..لا تذبحيني...

ولكن تالا أسكتته بأن وضعت السكين في رقبته فاصدر أنينا طويلا أليما.

أسرعت تانس تلتصق بأطلانتس وتحيطه بجسدها كانها تحميه من السكين الرهيب الذي يلمع تحت ضوءالقمر.

في الصباح قدمتا لها قطعتين من لحم أخويهما ، ولكن تانس لم تأكل اللحم و وضعت القطعتين ، خلسة ، في الجراب .

ثم واصلن مسيرتهن.

وعندما حل المساء ، و رُمن للراحة بدأت تانس تتعشى بالأعشاب البرية مع أطلانتس ،اقتربت منها تالا وقالت:

– لقد جعنا مرة أخرى . ليس أمامك يا تانس إلا أن تذبحي أطلانتس.

قالت تانس في فزع:

– لن أفعل!

قامت أماريس وصفعتها على وجهها قائلة:

– أخوك ليس أفضل من أخوينا. لقد أكلت قطعتين . قطعة من أخي ..وقطعة من أخ تالا .

هيا ..عليك أن تعطينا الآن قطعتين من اللحم كما أعطيناك..كل شيء بمقابل!

أخرجت تانس القطعتين من جرابها وقدمتها لهما.

تضاحكت تالا وقالت بخبث:

– هل صدقت؟ لقد كنا نمزح .اطمئني ..سوف لن نطلب منك ذبح أطلانتس مقابل القطعتين.
انطلت الخدعة على تانس هذه المرة وأكلت القطعة بعد أن قدمت الأخرى إلى
شقيقها الحبيب أطلانتس.
في الصباح واصلن المسيرة.
وعندما حل المساء عادتا تطالبانها بالقطعتين ،ولما أصرّت على ألا تذبح
أطلانتس ضربتاها وشدتا شعرها ودفنتا وجهها الساحر الجميل في التراب دون أن يستطيع أطلانتس الصغير المسكين أن يقدم لها المساعدة .
وعندما فاض بها العذاب وافقت أن تمنحها القطعتين . قالت أماريس في فرح:
– إذن سوف تقومين بذبح أطلانتس!–لن أذبح أخي
– وكيف ستردين لنا القطعتين؟
– سوف ترين تناولت السكين وقطعت قطعة لحم من فخذتها اليمنى وقطعة أخرى من فخذتها اليسرى وقدمتها لهما
ربطت جراحها بقطعة من جلبابها ثم قررت أن تفارقهما إلى الأبد.
واصلت تالا وأماريس مسيرتهما في طريق ، و واصلت تانس المسيرة في طريق آخر...تجرجر رجليها المثخنتين، المخضبتين بالدماء، يسندها حبيبها الصغير أطلانتس حتى ابتلعهما الرمل الذي تمدد أمام البصر إلى مالا نهاية بعد رحلة أيام اهتدت تانس إلى واحة صغيرة تقوم فيها نخلة باسقة فوق بئر ماء .
مكثت أياما وشهورا تقتات –مع أطلانتس– على التمر وتشرب الماء حتى جاء يوم رأت فيه قافلة كبيرة يتقدمها فارس نبيل يبدو من مظهره أنه أمير .
سارعت تتسلق ،مع أطلانتس ، شجرة النخيل وتجلس بين أغصانها
رأى الأمير وجهها الساحر في صفحة ماء البئر فأذهله جمالها وصاح يخاطب أتباعه وعبيده:
هذه الحسناء التي يعكس وجهها الماء، ستكون زوجتي ...حتى لو كانت في السماء، حتى لو كانت في الحلم ...حتى لو كانت وهما . لقد عقدت العزم على أن تكون زوجتي إلى الأبد.
وخاطبته تانس من فوق النخلة الفارعة:
–لن تتزوج تانس حتى يكون لأخيها أطلانتس جمل أبيض ضامر...وسيف من ذهب.
–لك ما أردت!

قال الأمير

–لن تتزوج تانس حتى يكون لحبيبها أطلانتس سرج مطرز بخيوط الذهب والفضة.

قالت تانس.

–لك ما أردت!

قال الأمير.

–لن تتزوج تانس حتى تضع تحت تصرف أطلانتس مائة من العبيد وعشرة من الأتباع.

قالت تانس –لك ما أردت.

قال الأمير.

–لن تتزوج تانس حتى تضع تحت تصرف أطلانتس قافلة من النوق والجمال والرعاة.

قالت تانس :

–لك ما أردت

قال الأمير.

عندها نزلت تانس من فوق النخلة مع أطلانتس وقبلت أن تتزوج الأمير الذي قرر أن يستوطن الواحة ،فأمر أتباعه وعبيده أن يغرسوا النخيل ،ويشيدوا البيوت ، ويزرعوا القمح والشعير.

وعاشت تانس مع زوجها سعيدة . يرافقها حبيبها أطلانتس في رحلات الصيد في الخلاء يصطادون الغزلان والوعول البرية والطيور،يجلبون الكمأ في مواسم الأمطار.ويسهمون في الحرث و الزراعة في الواحة أثناء الفراغ.

ولكن سعادة تانس لم تدم طويلا. فقد التحقت بالأمير زوجته الأولى برفقة أمها في قافلة من الجمال والعبيد .وكانت امرأة شريرة حاقدة ما لبثت أن كرهت تانس وحسدتها على جمالها الأسطوري وشرعت تحيك ضدها المؤامرات وقد تَعوّدَ الناس أن يأتوا إلى تانس في الليالي المظلمة، يركعون تحت أقدامها ويتوسلونها قائلين:

–ياتانس !اكشفي عن وجهك ، وأضيئي لنا الليل البهيم .إننا نريد أن نحلب النوق على ضوء وجهك الذي ينافس البدر!

فتزيح تانس اللحاف عن وجهها الساحر وتنير الصحراء بجمالها فأثار ذلك زوجة الأمير الكريهة وقررت أن تدبر مؤامرة تتخلص بها من تانس بعد أن نهشت الغيرة قلبها .

هجمت عليها مع أعوانها في إحدى الأمسيات وهي عائدة من حصاد الزرع ، وأوثقتها بالحبال وشدت شعر رأسها إلى صخرة هائلة ألقت بها في واد سحيق. والتحفت بلحافها.

وعندما جاء الليل أقبل الناس وركعوا تحت أقدامها وتوسلوها كما تعودوا أن يفعلوا:

–ياتانس ،أكشفي عن وجهك ،وأضيئي لنا الليل البهيم .إننا نريد أن نحلب النوق على ضوء وجهك الذي ينافس البدر!

ولكن المرأة الخبيثة رفضت أن تكشف عن وجهها لأنها تعرف أنها لا تستطيع لأن تضيء به ليل الصحراء مثل تانس .

استغرب الناس ولكنها تذرعت بأن صحتها ليست على ما يرام .

جلس بجوارها أطلانتس كما تعود أن يفعل في الأمسيات فشرعت تقرصه وتوخز عجيزته بإبرة حادة فدهش واحتج وأعلن للناس أن هذه المرأة ليست تانس.

ولما لم يصدقه أحد قامت المرأة اللئيمة وقالت إنها لم تعد في حاجة إلى أطلانتس المدلل وعليهم أن يتخلصوا منه حالا.

استغرب الناس، وأقبل الأمير وتوسلها قائلا:

–اعقلي ياتانس.لا يمكن أن تملّي حبيبك الصغير هكذا بين يوم وليلة ،بعد كل ما فعلتيه من أجله.

ولكن المرأة اللئيمة أصرت قائلة:

–لقد مللته وقررت أن أتخلص منه .عليكم أن تفعلوا ذلك أمامي الآن!

هَمَّ الناس بتنفيذ الإعدام في أطلانتس.

ولكن أطلانتس الذي شك منذ البداية في أمر هذه المرأة توسّل قائلا:

–اسمحوا لي أن أنادي ثلاث مرّات . ولتكن هذه رغبتي الأخيرة قبل تنفيذ حكم الموت.

–لك ما أردت

قال الأمير.

وقف أطلانتس فوق المرتفع ونادى بأعلى صوته:

–تانس !تانس! إن أطلانتس في طريقه إلى المذبح!

فأجابه صوت تانس من الوادي كأنه يأتي من بئر عميق:

–وماذا تستطيع تانس أن تفعل لأطلانتس إذا كان رأسها مشدودا إلى صخرة، وصدرها يرزح تحت صخرة أخرى !

فهرع الناس يتقدمهم الأمير إلى الوادي ، وخلصوا تانس من أسرها ونجا أطلانتس من حكم الموت.

وضع الناس الحكم على المرأة المجرمة في يد تانس:

فأتت بجوادين يركبهما معتوهان،شدت رجل المرأة اليمنى إلى جواد، ورجلها اليسرى إلى الجواد الآخر، وانطلق الجوادان في اتجاهين متعاكسين فتمزقت المرأة إلى نصفين ،دستهما تانس في وعاء كبير وبعثت به إلى أم المرأة .

ولكن الأمير أيضا بدا يشعر بالغيرة من أطلانتس ،فاستدرجه لإحدى رحلات الصيد وأوثقه إلى شجرة طلح وتركه في الصحراء فريسة للذئاب المفترسة وعاد إلى تانس وادعى أنه ضاع في الخلاء.

ولكن تانس التي أحست بمشاعر زوجها نحو شقيقها الحبيب جمعت الأعوان من الأتباع والعبيد وخرجت تبحث عنه في محيطات الرمال المجاورة أدركته قبل أن تهاجمه الذئاب،ولكن العطش كاد يفتك به.

عادت تانس إلى البيوت وقررت أن تنتقم من الأمير الذي خدعها وحاول أن يسلبها أطلانتس ،فاقترحت عليه أن تحلق له شعره.

ولكنها بدل أن تقطع شعره قطعت رأسه!

نصبت تانس نفسها أميرة على الواحة التي بدأت تنمو وتكبر وتصبح مركز لتجار القوافل الذين يفدون من مدن الشمال في طريقهم إلى أدغال القارة محملين بالأقمشة والملح والتوابل والدقيق لمقايضتها بالذهب وريش النعام وسن الفيل والأحجار الكريمة وجلود الزواحف والحيوانات .

ازدهرت الواحة الصغيرة وكبرت حتى أصبح يطلق عليها "جوهرة الصحراء الكبرى ".

وكان أطلانتس قد ولع بالصيد حتى لم يعد يستطيع أن يبقى يوما واحدا في الواحة . يحمل أمتعته على جملين أو ثلاثة وينطلق إلى العراء في الصحارى المجاورة ويمكث هناك أياما وأسابيع تمتد حتى الشهر أحيانا ،يتسلى بصيد الودان و الغزلان والطيور.وفي إحدى الرحلات غاب أطلانتس ما يزيد على الشهر فقلقت تانس وأرسلت الأعوان للبحث عنه ولكنهم عادوا بعد أيام دون أن يعثروا له على أثر.

انزعجت تانس وانطلقت بنفسها في موكب من العبيد والأتباع يبحثون في الصحارى طولا وعرضا حتى وجدته تحت سدرة ضخمة ميتا من العطش بعد أن تاهَ في محيط الرمال العظيم.
حزنت تانس وبكته أياما وأسابيع ، وعندما دفنته ركعت فوق قبره على ركبتيها وفاضت آلامها وقالت في بكائيتها الشهيرة :"أحببتك كما لم تحبك أمك التي ولدتك،أطعمت تالا وأماريس قطعا من لحمي حتى لا تنهشان لحمك ...احتضنتك بين ذراعي عندما كنت أشرف على الموت جوعا دون أن يخطر ببالي أن تمس بأذى كما فعلت تالا وأماريس بأخويهن.
تزوجت الأمير بعد أن نفذ شروط حصولك ما شئت من أدوات الفرسان والنبلاء .
ومزقت زوجته إلى نصفين لأنها أرادت أن تنفذ فيك حكم الموت .
وقطعت رأس الأمير لأنه ألقاك للذئاب و أراد أن يفتك بك .
فعلت كل شيء من أجلك، وعاقبت كل من سولت له نفسه أن يمسك بسوء
ولكن الصحراء غلبتني ، وانتزعتك مني. فتبا لك أيتها الصحراء الكبرى. ما أقساك!
ولكن أقسم إنني سوف أنتقم لك من الصحراء أيضا.فاهنأ في نومك الأبدي ،لأنه لن يهدأ لي بال حتى تغمر المياه رفاتك في القبر .. وقتها تستطيع أن تقول إن تانس قد وفت بوعدها"
ويقول الأولون إن تانس عادت إلى الواحة في ذلك اليوم واجتمعت بتجار القوافل وأرسلت في طلب المنجمين و العرّافين و خبراء الفلك و قُرّاء الغيب وذوي العلم من كل أنحاء الأرض ومن تمبكتو غربا حتى وادي النيل شرقا وقد وعدت أن تجزل لهم العطاء،وحملتهم بأكياس الذهب والأحجار الكريمة وقطعان المواشي جزاء من يستطيع أن يدير لها أمر قهر الصحراء بتفجير منابع الماء وفاء بوعدها لحبيبها أطلانتس.
وقد جاءها الرسل و الخبراء والمنجمون و قَرّاء الغيب وذوو العلم من جهات الدنيا الأربع طمعا في المال وجريا وراء بريق الذهب فجمعتهم وقالت لهم:
" قررت أن أغزو الصحراء الكبرى بالماء. وأريدكم أن تدلوني ، بعلمكم وخبرتكم على المكان الذي يصلح لأن يكون نبعا يروي عطش محيط الرمال ، ويجعل منه جنة خضراء .لا بد أن تتحول قارة الصحراء إلى جنة خضراء ".
وعدوها خيرا ، وطلبوا مهلة للتشاور واستشارة الغيب والنجوم والكواكب والأفلاك. ثم جاؤوها بعد زمن ،محملين بخرائط الأرض ورسوم الفلك والكواكب الأخرى وأجمعوا على أن يتم الحفر في نقطة تبعد مسافة شهر ونصف شمال الواحة ،تحت الجبل ،و أكدوا أن تلك النقطة هي قلب

العالم ومركز الكون كما حدثهم الكواكب والنجوم ،وقال أحد المنجمين القادمين من بلاد الهند البعيدة إنه قرأ ذلك في صفحة وجهها الساحر المرتبط بأجمل كوكب هو القمر برباط خفي لا تعلمه إلا النجوم ، و تَنَبّأَ لها بأنَّ المياه سوف تتد فق وتغمر الدنيا طالما بقي وجهها يدب ويسطع فوق سطح الأرض .ولكن المياه سوف تختفي باختفائها من الوجود ،ومقاومتها هي تحد لإرادة الآلهة لأنها ظلها على الأرض ، ولا تسمح بتحدي إرادتها إلا لمن اصطفت واختارت ونفخت فيه من روحها من دون الكائنات الأخرى .

انطلقت تانس على الفور إلى المكان الذي حدده العرّافون و قُرّاء الغيب ليكون مصدرا للنبع الذي سيغمر الصحراء الهائلة بالماء والحياة ، وأمرت رعاياها بالحفر ليلا و نهارا بلا توقف انبثقت المياه بعد عام من الحفر المستمر، وتدفقت عبر الصحراء ، تكتسح السهول الجرداء وتغمر الرمال القاحلة، وتغزو البيداء الأبدية ،فتكونت الأنهار، وانتشرت البحيرات، ونمت غابات الكروم والزيتون والعنب الخضراء وبدت السهول المكسوة بالخضرة مثل بسط من السجاد العجمي الأخضر ، فارتوى رفات أطلانتس ، وارتوت معه أعماق الصحراء الكبرى العطشى منذ قرون وقرون وقرون .

تنفست تانس الصعداء وقالت في نفسها :" الآن أستطيع أن أقول لأطلانتس إنني وفيت بوعدي وسقيت رفاته ، وانتصرت على الصحراء القاسية التي انتزعته مني وهو في عنفوان شبابه."

ولكن تانس الجبّارة لم تكتفِ بتفجير النبع الذي يخترق الآن الصحراء بالأنهار والمستنقعات ويغمرها بالبحيرات والأدغال .

فبعد أن أطلقت على النبع اسم أطلانتس قررت أن تشيد المدن وتبني الجسور والسدود وتصل الواحة بالنبع في مدينة واحدة هائلة .وقد استطاعت أن تجعلها مركزا لمضارب التجار، وتبادل البضائع ،وتجارة الرقيق والذهب والأحجار الكريمة والتوابل والصناعات والجلود فازدهرت المدينة وشيدت القصور والبيوت ذات المعمار البديع، وأصبح يرتادها العلماء و الخبراء والمنجمون من كل أنحاء الأرض...وامتدت المدينة من نبع أطلانتس حتى الواحة متواصلة على مسافة شهر ونصف وأطلقت عليها اسم "أطلانتيدا" الآفاق، وجاء الناس من وراء البحار والأنهار والمحيطات بعد أن أصبحت منارة للعلم والحضارة وقبلة لكل من ينشد العلم أو يتوق للمعرفة وأصبح يقال أطلانتيدا هي جنة الله على الأرض ،من لم يزرها فإنه لم يعش في هذه الدنيا فتقاطر عليها الناس من كل صوب حتى كبرت واتسعت وامتدت حدودها حتى المحيط

غربا وما وراء النيجر جنوبا والبحر شمالا ونهر النيل شرقا. وقد جعلت للنساء سلطة على الرجال الذين لزموا البيوت فتلثموا خجلا في حين قاتلت النساء وجئن بالأسرى.وأخضعت الملكة تانس بجيشها القوي الجبار الأمصار والأقطار ،الشعوب والقبائل ،البعيدة والقريبة .وتربعت على عرش الامبراطورية أربعين عاما.

وعندما ماتت حدثت حركة غريبة في نظام النجوم ، و قادت الكواكب الأخرى حملة ضد القمر فحدث ما يسمى بـ"الخسوف" لأوّل مرة كما يؤكد المنجمون من أهل الخبرة والعلم ،فهبّت الأعاصير العاتية والعواصف المحملة بالغبار كنتيجة لصراع الكواكب بعد أربعين يوما بالضبط من وفاة سليلة القمر تانس العظيمة.

واستمرت العواصف والرياح أربعين يوما بلا انقطاع ، حتى غمرت الامبراطورية كثبان الرمال وأغرقت الغابات والأنهار والمدن بموجات هائلة من الأتربة المتصاعدة ليل نهار، وأبادت المواشي وقطعان الإبل والحيوانات البرية ودمرت المعمار فهرب السكان طلبا للنجاة من طوفان الرمال. لجأوا إلى المدن البعيدة المجهولة وراء البحار والمحيطات .وعادت الصحراء تزحف على الصحراء قاسيةً ، متجبرةً ، متسلطةً ، تسيطر على الدنيا كما في سابق عهدها واندثرت "أطلانتيدا" منارة العلم والحضارة .وبقي "بئر أطلانتس"رمزا بائساً لهذه الحضارة الخرافية التي لمعت فجأة وانطفأت فجأة وظل البئر ملجأ للرعاة وعابري السبيل ، تنزح مياهه فيهاجرون إلى الواحات المتناثرة هنا وهناك ، تطفو المياه فيعودون إليه ، ويقيمون حوله دون أن يجدوا تفسيرا لظاهرة اختفاء المياه التي تحدث ، حسب ما تتناقله الأجيال،كل ثلاثمائة عام.

ويؤكد البعض في قصصهم أن لاختفاء المياه في البئر علاقة مباشرة بعدد المرات التي يحدث فيها خسوف القمر في العام الواحد.

أما قارة "أطلانتيدا " العتيدة فقد اختفت بعيدا في جوف الأرض ،بعد طوفان الرمال الرهيب»[1].

أسطورة أطلانطس في رباعية الخسوف من أكثر التناصات حضورا في روايات الكوني ؛ فالبئر علامة دالة على نظام الخصب والحياة منذ القديم و في جل الحضارات الإنسانية ، باعتباره رمزا مرتبط بالشعائر والطقوس الدينية و الحياة .كما هنا تجسّد الأسطورة الظاهرة الإنسانية الأكثر بروزاً ؛ و هي وفاء الأخت و حبها لأخيها و تضحياتها مقابل أن يبقى على قيد الحياة

1 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ،ص (62–76).

من خلال الاطّلاع على روايات الكوني و حسب تطبيقات قوانين برونيل، و حسب العلاقات المتمخّضة عن تقنيات النقد الأسطوري يمكننا القول أنّ أسطورة تانس / بئر أطلانطس تجلّت تجليا تاما مرة واحدة في الجزء الأوّل من رباعية الخسوف الذى أطلق عليه الروائي : رواية البئر. و أخذت مساحة كبيرة من حجم الرواية ، من ص(46 – 56).

و بما أنّ هذا التجلّي كان تاماً فإنّ مطاوعة العناصر الأسطورية ستكون مطاوعةً متقلّصةً و أقلّ امتداداً بالضرورة ،من خلال تقنية (التماثل و التشابه) ،عضويا لتكون مرجعاً كتلك التوظيفات الأسطورية التي يُؤثث بها الكوني نصوصه الروائية ، فيُضمّن نص الأسطورة النموذج ليُعرِّف القارئ بها ، و ليتعرّف عليها حين تتجلّى أو تشع في مواطن أخرى ؛ فوظّف أسطورة تانس هنا لتكون دليلا على إشعاعاتها في في أماكن أخرى من النص أو في نصوص أخرى.

أمّا الانزياحات التي انزاحها العمل الروائي عن النموذج البدئي فهي لُبّ النقد الأسطوري ومدى هذه الانزياحات هو معيار جودة و جمالية النّص وفق أطروحات نورثروب فراي أيضا . و هذا ما نحاول استكشافه من خلال تتبّع جملة المطاوعات التى أحدثها الروائي للعناصر الأسطورية – و لو جزئيا ، لأنّه يكاد يكون من غير الممكن تتبعها لغزارتها و تشابكها بشكل معقد و مكثف يفوق قدرة الأطروحة على استعابه – .

و من جملة المطاوعات المنزاحة عن أسطورة تانس نجد أنّ المطاوعات متقلّصة ذلك أنها تتناسب عكسا مع التّجلّي التام من خلال التناص مع أسطورة طارقية، أي جاءت مطاوعة العنصر الأسطوري البئر متقلّصة من خلال حالة (التماثل والتشابه) ،فالبئر منبع المياه ومصدر الحياة في كل مكان و زمان ، و« هذا التشابه والتماثل ليس فقط مع الأسطورة الطارقية، بل أيضا مع أساطير الخصب العالمية ؛ حيث يعتبر إله الخصب، والمتمثل في المطر، أو النهر، أو في البئر هو مخلّص الناس والحيوانات والنبات من الموت المحتوم، وهو مانح الحياة للكون ولهذا قدّس من طرف البشر، وكان البئر إذن هو مركز الدنيا: وتؤكد بعض الأساطير أنه مركز الدنيا وأصل الكون ومصدر الحياة في الزمان القديم، ولولاه لا ندثر الناس والحيوانات في الصحراء منذ قرون»[1]

فالبئر هو فضاء للموت كما هو فضاء للحياة .

1 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين ، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ،ص71.

كذلك جاءت مطاوعة العنصر الأسطوري البئر، متقلّصة من خلال حالة (التماثل والتّشابه) حيث تزامن انحصار مستوى الماء في البئر و ظاهرة خسوف القمر كما يحدث في أسطورة تانس / أسطورة البئر ، وكل الأساطير القديمة ؛ حيث جاء في نصّ الرواية: «... ولكن في طريق العودة إلى البيت قال له (آيس):

« ولكن ألم تقل يا أبي أن البئر ينضب كل ثلاثمائة عام؟ حدجه غوما بنظرة قلق. قال بعد لحظة تفكير: – نعم. ولكن هذا في الأسطورة. هكذا تقول الأسطورة. صمت الطفل ثمّ عاد يقول وهو يتشبّث بيد جدّه: – قلت أيضا أن ذلك يقاس بعدد مرّات خسوف القمر. تمتم غوما بعد تردد: – نعم. أعتقد ذلك. قال آيس بإلحاح: – أتذكر الخسوف الأخير؟ ربما أكمل العدد اللازم فبدأت المياه تتراجع في بئرنا – لقد مرّ أربعون يوما على الخسوف الأخير. توّقف غوما فجأة. نظر إلى آيس كأنه ينظر في الفراغ. عاد يمشي دون أن يعلق بكلمة»[1]. فربط آيس حادثة جفاف البئر بالحادثة الأسطورية إحالة إلى ترسبّات الأنماط الأولية في ذاكرة اللاوعي الجمعي ومن هنا « تبدو قوة الأساطير في نفاذ البصيرة التي تضيء الطريق أمام ذلك الضيّق الذي تُواجهه قضية تفسير الحقيقة ،فكل ما تريد أن تقدّمه لنا الاسطورة إنّما هو رؤية استبطانية للأشياء ،رؤية حدسية لهذه الأشياء».[2] وهذا نستنتج أنّ الأسطورة تحيا بتلك القوّة و التأثير الذي تستولي به على الوعي و تتملّكه في لحظة معينة لحظة انغلاق الفكر و لحظة غياب التبريرات و الحلول المنطقية .

ومن أوجه المطاوعة كذلك « جاءت مطاوعة العنصر الأسطوري البئر، متقلصّة عبر حالة (التماثل والتشابه) حيث ارتبط جفاف البئر برحيل باتا التي هي (آلهة الخصب والجمال تانس) في أساطير الخصب القديمة ، حيث لا أمل في عودة المياه إلى البئر إلاّ بعد ثلاثمائة عام ممّا اضطر الأهالي إلى الرّحيل إلى الواحة دون رجعة. »[3]

يقول السارد على لسان الشيخ خليل: « – إذن هي الهجرة يا شيخ غوما؟ ... لم يبقى لنا غير ذلك. الرحيل إلى الواحة هو الحل الوحيد أمامنا... ستضطر يا شيخ خليل أن تهجرها إلى الأبد

1 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ،ص192

2 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى ، ص17.

3 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين ، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ،ص74.

شئت أم أبيت اللّهم إذا كنت تطمع في عمر نوح فتنتظر حتى يعود الماء للارتفاع بعد ثلاثمائة عام ! ... جاء يوم الرّحيل... توضّأ وتوجه إلى البئر قبل أن يشرب كوب الشاي الأخضر. دار حول البئر مرّتين، وهو يحاول أن يتبيّن عبر عتمة الفجر، كل حجر مثبت في سوره الصّخري. ملأ عينيه من الأحجار الكبيرة المصقولة الصّماء ثم تناول حجرا وألقى به في متاهة البئــر.

ظلّ يستمع محاولا أن يتبيّن ضجيج الماء عند سقوط الحجر. لم يسمع شيئا كأن الحجر لم يسقط، كأن البئر أصبح بلا قاع. البئر أصبح بلا ماء. انحنى فوق فوهة البئر فلم يبصر سوى الظلام الحالك. ذهب حتى المقبرة وقف يتمتم بالفاتحة على أرواح الأموات»[1].

كذلك جاءت مطاوعة العنصر الأسطوري البئر، متقلصّة عبر حالة (التماثل والتشابه) حيث يشبه جمال باتا – أجمل امرأة في الصحراء كلّها – جمال تانس الأسطوري ، هذا الجمال الآسر لقلوب الرجال ، حيث نقرأ في رواية البئر كيف سلبَ جمالها الأسطوري قلب أمستان وقرّر الزواج منها « سمع كثيرا عن حسنها الآسر ،و لكنّه لم يرَها ، حتى جاء ذلك اليوم الذى قابلها فيه صدفة بجوار البئر ، امراة خارقة الجمال بالفعل ،بل لم يرَ أجمل منها ،كأنّها جمعت جمال كل نساء الأرض مرّة واحدة . »[2]

كذلك ،تأتي مطاوعة أسطورة تانس من خلال العنصر الأسطوري (إلهة الخصب والجمال) متقلّصة عبر حالة (التماثل والتشابه) ، حيث تبرز جالبة للخير و الزرع و النّماء: عندما نزلت تانس من فوق النخلة مع أطلانطس وقبلت أن تتزوج الأمير الذي قرر أن يستوطن تلك الواحة فأمر أتباعه أن يغرسوا النخيل ، ويشيّدوا البيوت، ويزرعوا القمح والشعير، وهذا ما نجده ممثّلا في أغلب آلهة الخصب و النماء في جل الأساطير الفرعونية و البابلية العالمية.. .

« وجاءت المطاوعة نفسها في موضع آخر من الرواية: "نصّبت تانس نفسها أميرة على الواحة التي بدأت تنمو وتكبر وتصبح مركزا لتجّار القوافل الذين يغدون من مدن الشمال في طريقهم إلى أدغال إفريقيا محمّلين بالأقمشة والملح والتوابل والدقيق لمقايضتها بالذهب وريش النّعام وسنّ الفيل والأحجار الكريمة وجلود الزواحف الصغيرة وكبرت حتى أصبح يطلق عليها "جوهرة الصحراء الكبرى ، فكانت تانس بهذا جالبة الخصب والاخضرار للواحة وبفضلها عمّ الخير على أهلها. فكانت بمثابة إلهة الخصب والجمال. وكما هو معروف في أساطير إلهة

1 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ،ص215.

2 – المصدر نفسه ، ص144.

الخصب والجمال القديمة فإن ارتباط هذه الآلهة بالقمر هو ضارب في القدم، وفي نص الكوني جعلها سليلة القمر »[1].

« وفي موضع آخر تأتي مطاوعة أسطورة "الخصب" من خلال العنصر الأسطوري (إلهة الخصب والجمال "تانس") ، متقلصة عبر حالة (التماثل والتشابه) ؛ من خلال تيمة (النواح) الذي كثيرا ما نجده في أساطير الخصب القديمة. وأهمها مناحة (عشتار) على حبيبها (تموز) حيث أنه في المجتمعات الرعوية، حيث تفرض الثيران سيطرتها على القطيع، والأكباش على الأغنام، راجت عبادة إله سماويّ ذكر يرمز له بالثور أو الكبش. وساد الاعتقاد بين عباده بأنه مستنزل المطر.. وكان الإله تموز شبّه بالثور أو الجمل، كمعادل للخصب والخيرات. ويتّضح هذا في مناحة عشتار عليه، في قولها: "إليك، يا ثوري البري الذي في القفر، ويا حملي الذي في القفر، أتوجّه بصلاتي »[2].

أمّا أسطورة الطوفان التي أتت أسطورة البئر على ذكرها فلا تقتصر على حضارات الصحراء الكبرى فحسب ،بل يمكن وصفه بالحدث العالمي لكثرة انتشاره ،سواء بتفاصيل تقترب من الحادثة كما وصفتها الكتب المقدسة أو الآثار السومرية والبابلية أو بتفاصيل مختلفة يطغى عليها الخيال وتأثير البيئة التي ظهرت بها.

وجميع هذه الحضارات على الرغم من اختلافها في تفاصيل أسطورة الطوفان إلاّ أنها تشترك بمجموعة من الموضوعات الأساسية:

«1- إثارة البشر لسخط الآلهة مما جعلها تفكّر في طريقة للعقاب .

2- معاقبة البشر على شكل طوفان عام الهدف منه إبادة البشرية و اقتلاع الشرور .

3- الابقاء على رجل واحد عادل أوحكيم وعائلته لضمان استمرار جيل جديد للبشرية من صلب هذا الرجل الصالح ويكون أفضل من البشريه التي أُبِيدت بالطوفان. »[3]

فالعقاب بالطوفان إذن تقليد إلآهي منذ القديم ، تُسلّطه الآلهة على البشر من أجل اقتلاع الشر من جذوره ، فالطوفان في رمزيته غسل للشرور يطهّر بدن الأرض من الآثام كما يطهّر الماء بدن الإنسان من الأدران .

---

1 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين ، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ،ص77.

2 – المرجع نفسه ، ص79.

3 – مثنى الشلال ، أسطورة الطوفان ، الحوار المتمدّن ، ع 2417 ، 27/ 09/ 2008 ، http://www.ahewar.org

و بالعودة لمرويات الكوني نجد المطاوعة من خلال العنصر الأسطوري (آلهة الخصب والجمال تانس) متقلصة عبر حالة (التماثل والتشابه) من خلال تيمة (الطوفان) أين تُصدر (تانس) مرسوما ملكيا يقضي بأن يغمر الطوفان أرض الصحراء العطشى إنتقاماً من العطش الذى رمَزَ للشر والظلم الذى عانت منه الصحراء طويلا و أهلكَ أخاها أطلانتس، تمثّلَ ذلك من خلال قولها : ولكن أقسم إنني سوف أنتقم لك من الصحراء أيضا. فاهنأ في نومك الأبدي لأنه لن يهدأ لي بال حتى تغمر المياه رفاتك في القبر .. وقتها تستطيع أن تقول إن تانس قد وفت بوعدها"

" قررتُ أن أغزوَ الصحراء الكبرى بالماء. وأريدكم أن تدلوني ،بعلمكم وخبرتكم على المكان الذي يصلح لأن يكون نبعا يروي عطش محيط الرمال ، ويجعل منه جنة خضراء .لا بد أن تتحول قارة الصحراء إلى جنة خضراء ".هنا، « تأتي مطاوعة أسطورة "الخصب" من خلال العنصرالأسطوري (إلهة الخصب والجمال تانس) ،متقلّصة عبر حالة (التماثل والتشابه) من خلال تيمة (الطوفان) حيث حدثت الطّهارة المائية للكون؛ فالماء إلى جانب ما يحمله من قوة تدمير هائلة يحمل مسحة تطهير .. ويبقى الماء ببعده الرمزي العميق.. غسل للبشرية من أدران الخطيئة الأزلية التي تطبعها»[1].و خلق أرض خصبة جديدة يعمّرها بشر صالحون وهذا بالضبط ما خطّطت له تانس و هو تحويل الصحراء إلى جنة و فردوس أرضي بكل المقاييس ، وامتدت المدينة من نبع أطلانتس حتى الواحة متواصلة على مسافة شهر ونصف وأطلقت عليها اسم "أطلانتيدا" الآفاق، وجاء الناس من وراء البحار والأنهار والمحيطات بعد أن أصبحت منارة للعلم والحضارة وقبلة لكل من ينشد العلم أو يتوق للمعرفة وأصبح يقال أطلانتيدا هي جنة الله على الأرض من لم يزرها فإنه لم يعش في هذه الدنيا وهنا تبرز المطاوعة متقلصة عبر حالة (التماثل والتشابه).

بالمقابل ،نجد التجلي جزئيا من خلال حالة (التشوهات والتغيرات) عبر تيمة (الطوفان) حيث الروائي قد وظّف تقنية (التناص) توظيفا عكسيا فلم يجعله طوفانا مدمرا قاضيا على البلاد و العباد ، بل جعله سبباً في ازدهار الصحراء و تحويلها إلى جنة غنّاء ،فردوس أرضي ،جوهرة الصحراء الكبرى كما قالت قالت تانس.

1 – هجيرة لعور ، أسطورة التكوين ، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ،ص82.

و الطوفان الذي أغرق قارة أطلنتيدا يحيلنا إلى أطلنتيدا المعروفة في الأساطير الإغريقية القديمة التي غرقت في عرض المحيط الأطلسي بسبب طوفان الماء ،و ربما هي الجمهورية الفاضلة في أطروحات أفلاطون ،و المدينة الفاضلة للفرابي من بعده . و المشهور عنها أنّ أطلانتيدا كان قارة متطورة جدا ومتقدمة في شتى مجالات الحياة و لعلّ الاكتشافات العلمية الحديثة في قاع الأطلسي أثبتت وجود كنوز و منجزات تدل على عظمة التطور التكنولوجي الهائل لأطلنتيدا .

من خلال هذه المقارنة بين أسطورة تانس و أطلنتس الطوارقية و أسطورة أطلنتيدا الإغريقية يظهر التشابه بين بُنَى الأساطير الذى تحدّث عنه ستروس ، غرقت أطلنتيدا الإغريق في محيط البحر مخلفة كنوزها في قاعه في حين غرقت أطلنتيدا الكوني في محيط الرمال وغرقت كنوزها تحت الرمال و بقيَ بئر أطلنتس البائس شاهدا عليها.

– يمكن أن ندرج هذه الأسطورة ضمن الأساطير التعليلية أيضا ،حيث علّلت و فسّرت ظاهرة الخسوف كما يؤكد المنجمون من أهل الخبرة والعلم ،فهبّت الأعاصير العاتية والعواصف المحملة بالغبار كنتيجة لصراع الكواكب بعد أربعين يوما بالضبط من وفاة سليلة القمر تانس العظيمة. و هنا يمكن أن نشير إلى تنويعة سردية عللّت الخسوف بمخالفة الناموس الذى يوجب العقاب ، حيث نجد تانس تتزوّج مع أطلنتس ، فتحلّ اللعنة على النّجع بسبب ذلك « لأنّ من سبقهم قد جرّبوا من قبلهم أنّ الأخت إذا أخذت النّسل من صلب أخيها و أصبح الخالُ للإبنِ أباً فسدت الأرض ، و حلَّ الجدب و عمَّ الخرابُ»[1].

إذن تجلّت أنماط كبرى عليا في هذه الأسطورة أهمّها : الماء ، الأخت الكبرى ، الانتقام ، قوة المال ، الطوفان ...

– و تتمظهر أهميّة المكان في تمظهرات عديدة يمكننا أن نعتمد أبرز أشكالها التى شكّلت حضورا قويا في المتخيل السردي و مارست تأثيرها العجائبي و الأسطوري في رسم ملامح الإبداع في الخطاب الروائي عند الكوني من خلال تيمة أساسية هي " تيمة المكان" التي أخذت أبعاد و دلالات مفتوحة :

1 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج2 ، ص248.

1 – البُعد الجغرافي للمكان : قيمة الحجر:

عُرف إبراهيم الكوني« بتأسيسه لأدب المكان الصحراوي في أعماله الأولى التي اهتمّت بسرد عالم الصّحراء الليبية ، بوصفها مكانا جغرافيا يحمل طابع التميز والغرابة عن غيرها من الأمكنة الطبيعية التي تحمل مدلول الخصب والنماء في صورها الظاهرية لذلك تستأثر الصّحراء باهتمام منقطع النّظير في عالم الكوني الروائي ، فغضبها وصفاؤها وعتمتها وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في الأبنية السّردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة .» [1]

و قد ارتكز الكوني على تقنية التناص لإبراز قيمة الحجر الصحراوي و يتمظهر ذلك في مختلف التناصات الروائية مع المخيّلة الدينية المقدسة للحجر الأسود ،فتطفو على سطح الذاكرة مع ذلك مجموعة من الصور المتعلقة بقداسة هذا الحجر ،منها على سبيل المثال ما أوردته مختلف التّفاسير،كتفسير ابن كثير لآية الهبوط حيث يستشهد قائلا: « و قال السُدّي : قال : قال الله تعالى : ﴿ اهْبِطَا مِنهَا جَمِيعاً ﴾ ؛ فهبطوا ، فنزل آدم بالهند ، و نزل معه الحجر الأسود و قبضة من ورق الجنة فبثّه بالهند فنَبَتت شجرة الطيب ، فإنّما أصل ما يُجَاءُ به من الهند من الطيب من قبضة الورق التى هبط بها آدم ، و إنّما قَبَضها آدم أسفاً على الجنّة التى أُخْرِج منها. »[2]ففي رواية السحرة تظهر تجليّات العنصر الأسطوري (الحجر) تجليات ناقصة ، حيث امتدت مساحات المطاوعة من خلال حالة التشويهات و التغيرات عبر تيمة (لون الحجر) حيث يقول يسأل المهاجر أباه عن سرّ الحجر قائلا : « ألمْ يقولوا أنّ الحجر الكريم معتم ، أظلم، موحش ؟ أَلَمْ يقولوا أنّه مُنكفئ على نوره كما يَتَكوّم القنفذ على نفسه ؟ أَلَمْ يَقُل السّحرة أنّ الأشياء التى تفيض بالضياء و تكشف عن جوفها كاذبة؟ ».[3]

و تتوزّع الرقعة الجغرافية الصحراوية إلى أربع رقع حسب مرويات الكوني ، حيث نجد:

الصحراء الرملية.

الصحراء الجبلية أو الصخرية .

الواحات.

---

1 – نسيمة علوي ، دلالة المكان في رواية " نزيف الحجر" لابراهيم الكوني.، مجلة أصوات الشمال ، 2013/12/19، ت إط 2017/01/20

http://www.aswat-elchamal.com

3 – أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي ، تفسير القرآن العظيم ، تح سامي بن محمد السّلامة ، ج1 ، دار طيبة للنشر و التوزيع ، ط1 ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1998 ، ص237.

3 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ، ص293.

الحمادة.

« في رواية نزيف الحجر يقوم إبراهيم الكوني بتجسيد عناصر الطبيعة الصحراوية بوصفها فضاء سياحيا يحمل أيقونات مادية وأخرى مجّردة ، دفعت الروائي إلى استثمار المعارف التاريخية المتعلقّة بقراءة الآثار الحجرية في صحراء التاسيلي لإنجاز نصّ تخييلي يقوم على وصف المكان المهّدد بالإهمال من طرف أصحابه ، كما يتعّرض إلى عمليات النهّب والتدمير من قبل الّسياح الأجانب»[1] لذلك يتبنىّ الكوني في مشروعه السردي رؤية تمّجد الطبيعة الصّحراوية ، و الفطرة الإنسانية ،وتدين بالمقابل الحضارة الماديّة ، وتفكّك الأساس الذي بُنيت عليه و هو إستغلال الطبيعة .

يستهل الكوني مطلع الرواية بمقطع خصصه لقيمة الصخر عنونه بـ: " الأيقونة الحجرية "؛في البداية صلّى أسوف متجهاً نحو الصخرة الحجرية العظيمة، وهو الآن يُقتل مصلوباً على الصخرة ذاتها .

تعتبر النقوش الحجرية متحفاً طبيعيًا مفتوحاً على العراء الممتد و شاهدا على حضارة إنسانية قديمة ففي جبال تادرارت « ترتفع القمم الجليلة التى انفصلت عن السماء و نزلت على الأرض لِيستظلَ بها الأسلاف ،و يتخذون منها بيوتا يسكنون إليها ، وجدرانا ينحتون عليها رموز الرحلة المجهولة »[2] و بذلك فهي تؤدّي وظيفة أنثروبولوجية تتعلّق بهوية شعب الطوارق داخل فضاء الصّحراء الكبرى ، وهذا ما أراد السّارد أن يعبّر عنه في وصف دهشة أسوف أمام النصب الحجري الشّاهد على الإنسان الأوّل الذى سكن الجبال : « وبالطبع لم يخطر ببال في الماضي عندما قطع الوادي الموحوش في شبابه منشغلا برعي الأغنام ،أن يكون هذا الرسم المحفور في الصخور بمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما رآه قبلة لسُيّاح النصارى ، يأتونه من أبعد البلدان ،يعبرون الصحراء بسيارات البرية ليشاهدوا الحجر،و يفتحون أفواههم دهشةً أمام عظمته و جماله وغموضه »[3] ،و تزداد قيمة الحجر عظمةً و قداسةً في المحكي الرّوائي عندما رأى أسوف « في إحدى المرّات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها و تُتمتم بكلام مُبهم

1 – نسيمة علوي ، دلالة المكان في رواية " نزيف الحجر" لابراهيم الكوني.

2 – ابراهيم الكوني ، الربة الحجرية – الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ، ص8.

3 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص7.

عَرَف بالحدس أنّه صلوات النصارى ».[1] و من هنا نستنتج أنّ قيمة الحجر نابعة من تلك النقوش التي يحملها و التى تكتنز ترجمات الأوّلين لمعارفهم و حدوسهم ، و لكن نقوش و هياكل الآلهة المنقوشة على الصخر هي ما زادته جلالا و قداسة في نفوس أبناء الطوارق و في شخوص الرواية التى تقف مذهولة أمام عظمتها ،طائعة و مُنقادة لإرادتها ،تُنحر لها الذبائح وتقدّمم لها القرابين و النذور .

اختار أسوف مصيره مُكرَها فآثر الموت مصلوبا إلى صخرة الكاهن الأكبر متخندوش على أن يَشِيَ بمكان الودّان للمجرمَين قابيل ومسعود حفاظا على الطّبيعة الصّحراوية ،و بهذا الدرس الإنساني الذي يجسّد قيم نبيلة حيث ضحّى أسوف بنفسه في سبيل إنقاذ الودّان والودّان هنا رمز لكل الأمم الحيوانية وليس نفس واحدة ، وهذا ما يربطنا بدلالة العتبة أو المقطع الإستهلالي الذي افتتح به الراوي أحداث الحكاية باقتباس من سورة الأنعام ﴿ وَمَا مِنْ دَابّةٍ فِي الأَرْضِ وَ لاَ طَائرٍ يَطيرُ فِي السَّماءِ إلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُمْ ﴾ ، وهنا تتجلّى أيضا فلسفة الكوني التي اشتهر بها و هي" وحدة الكائنات" فالبشر و الحيوان والنبات و الجماد كلّها كائنات مكرّمة في هذا الوجود لها دورها في توازن الطبيعة و استمرار الحياة ، و كثيرا ما يستدلّ الكوني على هذا في مجمل رواياته و لعلّ ذلك من جماليات الاستهلال التي ربّما تفرّد بها حيث نجده يؤكّد هذه النزعة مقتَبِساً من أسفار التكوين : « ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة ، وحادثة واحدة لهم ، موتُ هذا كَموتِ ذاكَ ، و نسمة واحدة للكل ، فليس للإنسان مزية على البهيمة ،لأنّ كليهما باطل »[2]

يختم الراوي هذه التراجيديا بمشهد سردي مثير حيث يَذبح قابيلُ أسوف على الصّخر فتتقاطر خيوط الدم على اللوح الحجري الذي كتب عليه بالتيفناغ « أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أّن الخلاص سيجيء عندما ينزف الوّدان المقّدس ويسيل الدم من الحجر، تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة ، تتطهرّ الأرض ويغمر الصّحراء الطوفان. »[3]

ينزف الحجر دما ويُغرق الصّحراءَ طوفانٌ يُروي الرمال العطشى و يغسل خطايا البشر ليسدل الستار على هذه الملحمة البشرية التي تجّسد أبعاد الصّراع الأزلي القائم بين الخير والّشر. وفي كتابه أساطير الصحراء الكبرى يحكي لنا الكوني عن ذلك الرضيع الذي سافر وهو

1 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، الصفحة نفسها.

2 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص6.

3 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص147.

في القماط إلى السماء حيث الثريا ،« في الأسفار الليلية اكتشف الجبل ،رآه يتمرّد على الحضيض، تدفّق الزّمان فقاده السبيل إلى الجبل لِتصيرَ له القامة المُكابِرة بيتا ،في الحضيض وجد حجرا مُدبّباً فحمله في رحلة الليل إلى جنّة الصبايا ،هناك عرف أنّ الأسلاف أيضا عرفوا الضمأ إلى للخلود ،و أرادوا أن يُبقوا أثراً يُبرهن للأخلاف أنّهم عاشوا يوما مثلهم وغنّوا المواويل مثلهم ، وعشقوا الصبايا مثلهم ، وتلذّذوا بجموع الكواكب مثلهم ،لم يجد الأسلاف رسولا مثل أكثر صبراً أو وفاءً من الحجر فصقلوه بِأيديهم و بَثّوهُ وصّيتهم و تركوا عليه علامة فجيعتهم»[1].

و في حوار أسطوري للحجر مع الماء و النار و ريح القبلي – يعكس فلسفة الصحراء – يتباهى الحجر في حوار بمنطق الكائنات الكونية ،يفتخر قائلا« لم أجد في الصحراء كائنا أقدر على البقاء منّي ،فاهنوا وصاياكم في قلبي إذا أردتّم أن تُبلّغوها للأجيال ازبِروا أسراركم في صدري فليس في الصحراء غيره يحفظ الأسرار،لم أجد في طريقي عنصراً يفوقني قوّةً و خلوداً»[2]. و هذه دعوة صريحة تؤكّد قيمة الصخر و الحجر في جغرافيا الصحراء و في ميثولوجيا الصحراء ؛ وهذا ما يحيلنا إلى نقطة جوهريّة في معتقد الفرد الصحراوي خاصة و في أنثربولوجيا الصحراء عامة ، فلم يكن اختيار الحجر اختيارا إعتباطيا أو صُدفويا ، بل كان وِفق اعتبارات واقعية و حياتية مستمدّة من واقع الصحراوي : لأنّ السَّحرة قد جرّبوا كل المخلوقات الأخرى في الصحراء ،فلم يهتدوا لكائنٍ أكثر وفاءً و صبراً على السر يُنافس الحجر تضرّعوا للسّماء أن تحفظ هذا الحجر من العدو الأبدي الذي لطالما خافوه ؛ أنّه الزّمان ؛« إنّه الحيّة التي تلدغ الأجيال بِسمّ بطيء المفعول، الحيّة التى ليس لها جسم يُرَى و لا فحيح يُسمع ولكن لدغتها قاتلة ،إنّه العدوّ المهول الذى استحال عليهم دائما أن يخوضوا حربا ضدّه لأنّه خفيّ ، إنّه الزّمان».[3]

1 – ابراهيم الكوني، من أساطير الصحراء ، ص28.

2 – المصدر نفسه، ص35.

3 –المصدر نفسه ، ص28.

2– البُعد اليوتوبي للمكان :

و يتجسّد هذا البُعد في أسطرة المكان الصحراوي بوصفه فضاءً للحرية ،و الانعتاق من كل ما يشدّ للأرض من متاع ،كما يتجلّى في الفردوس الصحراوي المفقود ، "جنة واو" في ميثولوجيا الطوارق و هو المكان الذي يحمل في أركانه كل قيم الخير المثالية السامية : العدل والمساواة ،الحرية ...

ومن العلوم أنّ أصل كلمة" يوتوبيا" كان في كتاب يوتوبيا لتوماس مور **More** Thomas (1478–1535) حيث اعتمد في صوغ أفكاره على أفكار أفلاطونPlato (427 ق.م – 347 ق.م) من خلال كتابه الجمهورية.و« قد صاغ مور كلمة توتوبيا لتكون اسم على جزيرته المثالية من كلمتين يونانيتين هما ou – topos و معناهما : لا – مكان ، و لكنّه أسقط حرف o ، و كتب الكلمة باللاتينية utopia وهي نفس اللفظ المستخدم بالانجليزية »[1].

و تكمن جذور الوعي اليوتوبي في الأساطير و الحكايات القديمة عند قبائل الطوارق إلى جنة "واو". إذ تصور قصص اليوتوبيا الموروثة الانسجام المطلق. و السعادة الفطرية التي كان يحيا في ظلها جدّهم الاول "مندام". وبقي حنينهم الدائم إلى استعادة هذا الفردوس المفقود. الفردوس هو الجنّة التي افترضت أغلب الأساطير وجودها في مكانٍ ما ،في زمن ما و لدى شعب ما ، حيث الجمال المطلق والعدل المطلق ، والعدل بين كل سكانها، و ربّما يعود وصفها بـ : المفقود إلى عدم العثور عليها فعلياً إلى يومنا هذا، وقد « تفنن الخيال البشري في تمثّل شكل الفردوس الموعود وتقريبه إلى المخيلة الإنسانية التي تميل إلى الحسّي والمباشر، ولم يكن الفردوس الموعود حكرا على الأنبياء ، والقُصّاص، والكهنة بل صار موضوعا حتى في نقاشات الفلاسفة وكتاباتهم وأضفوا عليها بصمة خاصة حين خلعوا عنه متعلقاته اللاهوتية وجعلوه مشروعا إنسانيا قابلا للتحقق على أرض الواقع ، أطلقوا عليه مصطلح المدينة الفاضلة تارة واليوتوبيا تارة أخرى»[2].

فما هي اليوتوبيا إذن ؟ و هل تطوّر مدلولها في المُخيِّلة البشرية بتطّور الزمن ؟ و ما مفهوم هذه اليوتوبيا في المُتَخيّل الصحراوي؟

---

[1] -توماس مور ، مقدمة كتاب يوتوبيا ، تر انجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، القاهرة ، مصر، 1978 ، ص12

2 – مديحة عتيق، اليوتوبيا أو الفردوس الإنساني في الشعر العربي المعاصر، أنفاس نت، 15 /02/ 2010 http://www.anfasse.org

يهمّنا في هذه الجزئية مساءلة الفكر الكوني في قراءته ليوتوبيا المكان عبر مسروداته الأسطورية و كيف انزاح الكوني بأسطورة الفردوس المفقود الأصلية ليُشيّد يوتوبيا صحراوية طوارقية ؟

و لنبدأ بمفهوم مصطلح اليوتوبيا:

« كلمة يوتوبيا "Utopie" هي كلمة لاتينية تحيل على مجتمع سياسي ذي نظام مثالي، أو على أرض أو وطن خيالي، ويكون هذا التصور مثاليا ونهائيا، وأقدم النصوص اليوتوبية هي جمهورية أفلاطون، وكلمة يوتوبيا هي عنوان عمل لاتيني كتبه توماس مورT.More في القرن السادس عشر، حيث يصل رحالة إلى أرض مثالية، وفي هذا السياق أيضا يمكن أن نذكر أطلنطس الجديدة لفرانسيس بيكون، و"الآن من اللامكان""Now from Nowhere" لويليام موريس William Morris، والأفق المفقود Lost Horizon لجيمس هيلتون"J.Hilton

تعبّر اليوتوبيا عن حماس الإنسان كي يصنع جنته بيده دون أية وصاية ماورائية أو إعانة من السماء. »[1]في حين تظهر قصص"الجنّة" في جميع القصص الشعبية و في مكان من العالم وهي تتناول ذلك العصر الذهبي الذى كان الإنسان يحيا فيه حياة سعيدة رغيدة ، خالية من الهم و الشقاء، فقد عرفت كل شعوب العالم هذه الأسطورة ،و بمسميات مختلفة : الجمهورية الفاضلة المدينة الفاضلة ، جنة عدن ، قارة أطلنتيدا ،دلمون في الشرق الأدنى لدى السومريين حيث عبّر السومريون عن ذلك الحلم في نص جميل يصف العصر الذهبي للانسان قبل (عالم) نظام العبودية، حيث كان الإنسان سيدا لنفسه.

3– أنسنة المكان :

يتجلّى ذلك من خلال تلك المقطوعات التى يبثّها الكوني في ثنايا نصوصه ؛ حيث يعتبر الصحراء"أمَّ العالم" ، و مُعلِّمَهُ الأوّل و في ذلك يقول : « تأثرتُ بِأُمِّ العالَم الحاملة لحقيقة العالم المُسمّاة في معاجم اللُّغات صحراء كبرى ،هذه الأمّ القاسية التى أُمُّ الجسدِ في أحضانها منذ طفولة المهد لِتبدأ معي رحلة التلقين ، لتبدأ معي رحلة القصاص ،الذى يُورِّث الخلاص »[2]

بل ويذهب إلى أكثر من ذلك ؛حيث يعتبر الصحراء أمّه الحقيقية و يؤكّد ذلك بقوله: « بلى وُلِدت بالجسد من رحم أمّ الجسد ،و شَهدتُ ميلادي بالروح من رحم أمّي الحقيقية : الصحراء

1 – مديحة عتيق، اليوتوبيا أو الفردوس الإنساني في الشعر العربي المعاصر.

2 – المرجع نفسه ، ص214.

الكبرى »[1] و « منذ أن هرعت السماء لتفجير الحليب الأرضي من حلمات الصدر الرحيم ، و الصحراء لم تَكتَفِ عن النزيف بالحياة و ...الماء ، قد يهبُّ الريح بالغبار ليدفن بئرا هنا أو نبعا هناك ، ولكن في شقوق الجبال أو أخاديد المرتفعات أو كثبان الرملة توجد دائما حلمة خفية تخفيها الأم المعطاء لتمنحها لعابر شقي في الوقت المناسب »[2].

هذه الرؤيا الفلسفية للصحراء التي يتبنّاها الكوني في مشروعه الحضاري يمرّرها أيضا و تُجسّدها رؤى شخصياته الروائية ،فالصحراء تُعلّم ،تعاقب ،تسامح ، تغفر ، وقد لا تسامح و لا تغفر لمن تعدّى على ناموس الصحراء ،"آنهي" ؛ وهنا تتجلّى أبرز التيمات المتحكّمة و المُشكّلة لفلسفة الكوني الإنسانية ، فنجده يُلبَس الصحراء لبوس الإنسان عامةً و لبوس المرأة خاصة بكلّ ما تحمله من غموض و حب ،تناقض ، عشق، إغواء.. « فالصحراء وُلدت صحراءً لطردنا ،لِتستدرجنا إلى المتاهة ، و تذهب بنا إلى سبيل اسمه العُبور،الصحراء خُلِقت صحراء لتُعلّمنا التخلّي لأنّها تعلم أنّنا عشّاقها الذين لا يطيقون لها فراقاً أبدا»[3]. و يصوّر الراوي كيف تستقبل الصحراء العطشى قطرات المطر بعد جفاف دام سنين ، فيشبّه التقاء السماء بالأرض بالتقاء العاشقة تستقبل معشوقا عاد من سفر طويل : « فاستغاثت الأرض شوقا، ونَدَّ عنها فحيح، انطفأت النار المحبوسة في صدر الأرض منذ ألف عام وبدأ الوحش يحتضر، وحش الجدب والخفاف والقبلي. تنفست الصحراء الصعداء وفتحت ذراعيها لاحتضان معشوق غاب طويلا، وانتظرته طويلا » [4] كما أنّها تحنّ و ترحم ذاك المهاجر ، أو العابر التّائه « الصحراء داهية علّمت الأجيال صنوف السحر،الصحراء ساحرة تستطيع أن تطرح في وجه العابر نستنقع ماء طَرَحَ الفُجاءة : تستعيره من سحابة طائشة ،أو تكشف عنه في حضيض كهف أخفته عن أنظار السّابلة زمن السيول ، وإذا أعجزتها الحيلة فإنّها تستدعي الريح لتستعين بهذا المارد في زحزحة الأتربة لتكشف عن كنزها الذى خبّأته في بئر عريق يرجع بالعمر إلى آلاف الأعوام »[5]

.

1 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص214.

2 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج1 ، ص219.

3 – ابراهيم الكوني ، الدنيا أيام ثلاث ، ط1 ،دار الملتقى للنشر ،2000 بيوت ، لبنان ، ص187.

4 – المصدر نفسه ، ص150

5 – ابراهيم الكوني ، الصحف الأولى – أساطير و متون ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، 2004 ،ص22.

يمكننا تفسير ذلك بالرأي القائل : نظر أهل الصحراء إلى المرأة والصحراء نظرة واحدة، لذا تراهم يشبهون الصحراء بالمرأة بوصفها رمزا للإثمار والخصوبة ، ونجد هذه التشبيهات متناثرة على مدى مساحات السرد ، و لكن في رواية المجوس / مقطع مراثي العذارى يطالعنا الراوي بموافقة لطيفة جدا ، حيث يقول : « منذ تعطّفت السماء و أرسلت نجمها رسولا ليُحيِيَ السّهل و يهدي الصحراء العارية حلمة الحياة ، تململت الأجنّة في بطون الأمّهات ، مع تململ حبيبات البذور في أحشاء الأرض العطشى عند سقوط قطرات المطر ، ينبت العشب ، يَشقّ تربة الطين يرفع رأسه و يهرع نحو الضوء لِيُشاهد جمال الصحراء و جلال الجبال ، مُصمّما أن يتمتّع بالهواء و الفضاء و متاهات السّكون ، لحظتها ينبت للعشبة قرين لها بين بني الإنسان يستوي الجنين في الظلمات كما تنضج الترفاسة في بطن الأرض...»[1] و في رواية البئر يقول السارد على لسان أخواد : « المرأة يا شيخنا مثل الصحراء التي تمتد أمامك إلى الأبد، تبدو قاحلة قاسية، باعثة على اليأس، لكن أعماقها تخفي سحرا وأسرارا وكنوزا وحياة ، واكتشافها يحتاج إلى الصبر والخبرة. هذه حكمة الصحراء. وأنت أدرى بها أكثر مني»[2].

أمّا على مستوى الواقع فقد « اتجه الذهن البشري منذ بدايات تعامله مع الصحراء إلى جعلها تستبطن غير ما تظهر وساعد على ترسيخ هذه المفارقة، انكشاف الأمداء الصحراوية عن واحات فاتنة مخبوءة في الامتدادات الميتة، ووصلت المفارقة بين الظاهر الفقير والباطن الغني إلى حدودها القصوى بعد اكتشاف البترول والفسفاط وغيرها من الثروات الطبيعية الكثيرة... »[3].

4– البُعد النفسي و الفلسفي للمكان :

و ذلك ما صرّح به الكوني في أكثر من مناسبة ، حيث يقول : «لكن أعتقد أنّ ما استفزّ أو ما أثار النقاد أو القراء في أوروبا لقراءة أعمالي هي الاستعارة ، هي التحدث عن الصحراء كاستعارة للوجود الإنساني ، الصحراء ليست صحراء في أعمالي أعتقد، ولكنها دائماً ظل لحقيقة أخرى، ظل لمبدأ ميتافيزيقي، هي دائماً استعارة للوجود يقول بيت الشعر:الصحراء تمتد وتتسع فالويل لمن تسول له نفسه أن يستولي على الصحراءالصحراء كالصحراء المرئية

1 – ابراهيم الكوني، المجوس ج1 ص255.

2 – ابراهيم الكوني ، البئر ،ج1 الخسوف ، ص132.

3 – لحسن كرومي ، العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع – قراءة أوّلية لأعمال الكوني، ص157.

لكنه يقصد الوجود»[1]. و في هذا التصريح يتجلّى البُعد الفلسفي للمكان ،كما تتجلى فلسفة المكان في منظومة الكوني الروائية في فعل الأسطرة ، حيث يروي أنّه : « كان الإنسان سعيدا في جوار ربه ،لكنه حلم يوما بالحرية ،بالاغتراب عن قوقعة السماء،برؤية الجانب الآخر للسور منخدعا بوساوس الشيطان الذي صوّر له الجنّة كسجن كبير، فارتكب الخطيئة الكبرى ليتنازل عن نعيمه إلى المجهول... ربما لإكتشاف الحرية... أو لسبر الصحراء، لكن أبواب العودة أوصدت: لا يريد أن يبلغ المكان لأنه لم ينطلق إلا فرارا من المكان،كأنه لا يريد أن يدرك المكان الذي يعد به الأفق لأنه يعلم أن المكان فخ في سبيل العابر لابد أن يعيده إلى قيد المكان الذي فر منه »[2].

لكن هذا المكان الجديد بدوره تجرّد من أبعاده المُتَعارف عليها وتحول إلى فضاء يختلط فيه الزمان بالمكان فهو زمكان ، و يُفَلسِف الكوني بُعد المكان الصحراوي بقوله : « هذا المكان الذى لم تَكُنْهُ الصحراء يوما لأنها ظلٌ لمكان ؛ ظلٌ لمكان مجهول ، ظل اللامكان ، ظل مبدأ مستحيل هو الميتافيزيقا ، وبطولة الصحراء تكمن في تجسيد هذا البعد المستحيل الذى نسميه ميتافيزيقا ، وتجربة كتجسيد الميتافيزيقا في المكان حَقّقت للصحراء بطولة أخرى هي تجسيد الزمان الذى لا يتجسد عادة إلا على حساب قرينه المكان ؛ أي بزوال قرينه المكان ، وتجسيد الزمان في الصحراء كامن في إحساسنا بالزمان الأسطوري ، والزمان في بُعده الأسطوري لن يعنيَ سوى تجربة الزمان الخالد »[3].

في بُعده النفسي يُخرِج الكوني المكان من رمزه التقليدي ؛ففي رواية الواحة – الجزء الثاني من رباعية الخسوف – تخرج الواحة عن كونها مكاناً للاستقرار لتصبح قيداً يشد الصحراوي إلى الأرض مما يجعله عبدا لها ؛ يتنازل أمامها عن حريته ،

وتتأكد هذه الدلالة النفسية في " صحرائي الكبرى " بالقول : لهذا السبب تبقى الواحة جسما بلا روح ينبغي الفرار منها والصحراء في عريها تخفي كنزا مستترا ، كما تتاكّد الدلالة الفلسفية

1 – أحمد علي الزين ، حوار مع ابراهيم ،31نشر يوم ، /2015/12 ، .https://www.youtube.com

2 – ابراهيم الكوني ، بيت في الدنيا، بيت في الحنين، مدار الملتقى، دط، بيروت، لبنان، 2000، ص381.

3 – ابراهيم الكوني ،وطني صحراء كبرى ،ص162.

للصحراء في كونها« بديلا لمبدأ الميتافيزيقا : من عاش تجربة الصحراء ليس بحاجة لأن يعيش تجربة الميتافيزيقا »[1] .

كما« يشكل الإيمان بوحدة الكائنات مرتكزا رئيسيا للبناء الفكري والروائي للكاتب ابراهيم الكوني حيث نجد أنّ هذه الفكرة المتكررة لديه واضحة المعالم في أكثر من عمل روائي صنعه، فرواية نزيف الحجر تمثل إنطلاقة هامة لهذه الفكرة حيث يتوحد البطل أسوف مع الصخور، وفي رواية التبر نجد أن أوخيد يرتبط أو يتوحد مع الابلق ذلك المهري الأعجم ارتباطا روحيا وجسديا يتجاوز في حدوده العلاقة التقليدية بين الإنسان والحيوان، ولذلك يستوي عند الكوني الإنسان والحيوان والجماد، وفق نزعة وحدة الكائنات البارزة عنده. »[2] و هنا « تضع أعمال الكوني القارئ أمام محاولة اكتشاف أبعاد العلاقة المركبة بين الإنسان والمكان، فالصحراء تصبح فوق دلالتا المكانية والأسطورية، إطارا تاريخيا زمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام الذي يجاوز البقعة المكانية بسكانها وتراث الطوارق فيها،إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمّته».

ويمكننا القول أنّ هذه النزعة الفلسفية – النفسية – الإنسانية من أهمّ خصوصيات أدب إبراهيم الكوني؛ والتي تمثّلت في المنحى الطوطمي في مدوّناته التي يبسط فيها عالما صحراويا يكاد يكون أسطوريا تصل فيه العلاقة بين الإنسان والحيوان إلى أعلى درجات التواصل ، التناغم ،التماهي ،الحُلول... ليصبح الحيوان محلّ تقديس وتبجيل من طرف الإنسان الصحراوي حيث تصل هذه القداسة والتبجيل إلى درجة أن يتبوّأ الحيوان مكانة الطوطم المقدّس في القبيلة الصحراوية ،يمارس سلطانه و شعائره عليها منذ فجر التاريخ . عالج الكوني من خلال مرويّاته هذا المبحث الهام من مباحث علم النفس ألا وهوالطوطمية ، وربما تفرّد الكوني باهتمامه بجانب هام من ميثولوجيا الطوارق الذين يعتقدون في أخوّة الإنسان مع الحيوان و النبات ، ومن ثم حرّم ناموسهم "آنهي" قتل الحيوان ،و جرّم قتل الأنثى الحامل منه على وجه الخصوص ،و ما إلى ذلك من قطع الشجر أو كسر بيض طير ومن خالف ذلك حلّت عليه اللعنة وانتهى إلى مصير فاجع ، ؟ فكيف استفاد الكوني من المذهب الطوطمي الذى قدّمه فرويد في كتابه " الطوطم و التابو "؟ و ما دور الودّان –باعتباره الطوطم الأكثر حضورا في أعماله – في الميثولوجيا

1 – ابراهيم الكوني ، الصحف الأولى – أساطير و متون ، ص152.

2 – ضرار بني ياسين، الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة إبراهيم الكوني الروائية.

الطوارقية ؟وهل يقصد الطوطم كمعتقد و طقوس أم كرمز وأيقونة للطبيعة الصحراوية ؟ وما هي جماليات توظيف هذا النموذج البدئي على المستوى الفنّي و الإيديولوجي.

في روايته نزيف الحجر يحكي لنا الكوني أسطورة الودّان على لسان والد أسوف الذى« انتظر حتى هلّ القمر ، وحكى له كيف أنّ الودّان هو روح الجبال ، كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية ، وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار و تفصل بين الرفيقين ،و تُهدّئ من جذوة العداوة بينهما ، وما أن تغادر الآلهة ساحة المعركة و تتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوّين الخالدين .

وفي يوم غضبت الآلهة في سماواتها العليا و أنزلت العقاب على المتحاربين ؛جمّدت الجبال في "مساك صطفت "و أوقفت تقدّم الرّمل العنيد في حدود "مساك ملّت" ،فتحايل الرمل و دخل في روح الغزلان ، و تحايلت الجبال من جهتها و دخلت في الودّان .منذ ذلك اليوم أصبح الودان مسكون بروح الجبال» [1].

فمن خلال قراءتنا لمرويته "نزيف الحجر" تتجلى لنا أسطورة الودان من خلال تيمات كثيرة كتيمة النّذر ، تيمة القربان ، تيمة المخلّص/ المنقذ ، تية الحلول ، تيمة التابو ...

<u>تيمة المخلص:</u>

الطوطم يحمي أبناء عشيرته يحرسهم يرحمهم ويشفق عليهم ، وبهذا التصوّر يظل « الحضور الحيواني للمقدّس يمثّل عنصرا جوهريا في الديانات ، وله علاقة وطيدة مع المقدس ، وتلعب دورا نهما بشكل حقيقي أو رمزي في الطقوس، و انطلاقا من الطوطمية التى هي حقيقة في كل الثقافات و لها نفوذ رمزي و استعاري »[2] .

وقد تجلت تيمة المُخلّص من خلال إنقاذ "الودان المقدس" لوالد آسوف بدايةً لآسوف مرة أخرى ، في إحدى رحلات صيده مُرغما حزينا « وحُزن الأب لا يعدو أن يكون ألما مبعثه أنّ الحياة القاسية تجبره على أن يصطاد الودّان ، وهو لا يريد أن يصطاد الودّان »[3] إلاّ أنّ الودان أنقذ هذا الوالد من موت محقق لأنه يدرك تمام الإدراك أن الوالد المسكين أكرهه الجوع الذي يهدد عائلته ،فنذر بأن لا يتعرض للودان المقدس بعد هذه الحادثة التى ترويها أم أسوف قائلة :

1 – ابراهيم الكوني ، نزيف الكوني ، ص26.

2 – ميرال الطحاوي ، جمالية التشكيل الفني في رواية الصحراء ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة القاهرة ، ص134 .

3 – ابراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص46 .

« أبوك لا يريدك أن تسفك دماء الودان لأنّه نذر نذرا من زمان ،قبل أن تولد ، كان يصطاد في سفوح جبال " آينسيس" فزلقت رجله و وجد نفسه معلقا بين السماء و الأرض يمسك بصخرة و رجلاه تتدليان في الهاوية ، فقدَ الأمل في النجاة ،فانتشله نفس الودّان الذى كان يقاتله و ينوي قتله ، وأنقذه من الهلاك ».[1]

لقد استفاد ابراهيم الكوني من نظريات الأنثربولوجيا ،ومن معطيات المذهب الطوطمي وراح يوظفها توظيفا ترميزيا و يواصل استثمار أبعاده حيث يصوّر لنا كيف خلّص الودان المقدس أسوف من الهاوية ،هو نفسه الودان العظيم الذى كان يطارده ،لقد تحوّل الصيد إلى مخلّص فبعد المشادات العنيفة بينهما ،انطلق الودان العظيم يسحب أسوف نحو قمم الجبال ،مزقت النتوء الصخرية جسده ،و غاب عن الوعي و تدلّى جسده في الهاوية بعد أن نزف كل الماء و الدم و الرطوبة من جسده ، أيقن بالهلاك « ...سمع خطوات فوق رأسه ، هل هو وهم من أوهام الموت ؟!!! المحتضر يرى ما لا يراه الناس و يسمع ما لا يسمعه الناس ... خطوات بطيئة ... حذرة ، متردّدة .. صوت أقدام تدحرج أحجار الطريق ..هل هذا معقول ؟.. هل!!! يمكن أن تتحقق المعجزة !!! مستحيل!!! ..خيالات محتضر ..في مواجهته بالضبط ،انشق الأفق عن خيط رقيق من البهرة ، بهرة الفجر ،استمرّ الصمت لحظات ، أنصت مرّة أخرى علّه يسمع الخطوات الموهومة – حتى لو كانت وهما فهي تزرع الأمل في القلب – فتح عينيه ولم يصدّق !!!شيء خشن لامَسَ أصابعه الميتة ، قبض على "الشيء" ..حبل ، حبل الليف الخشن !! لم يصدق!!! أمسك به بكلتا يديه ، تعلّق به ، لن يتركه إلى الأبد ،سيتشبث به حتى ولو أحرقوا يديه بالنهار ، سحبه الحبل ، فأطلّ برأسه فوق القمّة ، لم يتبين شيئا في العتمة جسم يتحرّك أمامه و يجرّه بقوة ..هل هم الجنّ !!!؟ استمر الجسم يتحرّك ، يجرُّهُ من فم الهاوية ، لامس صدره النتوء ، فأحسّ أنّ كامل الجبال التى كانت ترقد على صدره قد انزاحت مرّة واحدة و هَوَت في ظلمات الهاوية الوحشية، البشعة .. نجا نجا نجا ، الجنيّ الذي أنقذ حياته مازال يخطو في العراء المُغطّى بالأحجار ببطء و صمت وهدوء ..حاول أن يتبيّنه في عتمة الفجر ..أغمض عينيه و فتحهما عدّة مرّات قبل أن يركّز في الشبح الصّبور رأى ملامح .. يا ربي !!! إنّه الودّان !!!

نفس الودّان !!!

---

1 – ابراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص49.

ضحّيته !!! جلاّده !!! من منهما الجلاّد !!! ؟ و من منهما الإنسان!!! ؟ ومن منهما الحيوان ؟ !!! »[1]

و بهذه التساؤلات و الإدهاشات يمرّر الكوني رؤياه الخاصة و يطرح على لسان شخوصه أسئلة الحرية ، الوجود ، و الهوية ، الإنسانية ...

5- المكان الأسطوري : الفردوس المفقود "واو" :

تشكّل "واو" الفردوس الصحراوي بؤرة إهتمام الكوني ،و مركز اشتغاله السردي ،حيث تغدو حيّزا حُلميا يداعب كل صحراوي يبحث عن النجاة ، الخلود : « في البدء كانت واو وهي كحرفها في النّحو : للوصل ؛ تعطف الإنسان على الإنسان ،فتُصافي بينهما و تُؤاخي و كانت رياضا خصبا و مروجا ، و أنهارا تجري و ثمارا و أزهارا ،اسم آخر للفردوس يُضمُّ إلى مُعجمه في الأديان ، و أهلها أخيارٌ أبرار، أبرياء من كلّ شر، لا يعرفون إثما و لا تِبرا »[2].

« فالصحراء بوصفها وعاء ثقافيا خاصا وعالما شديد الانحياز إلى عزلته، وتراثه وقيمه وأعرافه فهي فعليا تحكمها، أعراف العرف، أو التابو قانونا للمقدسات»[3] .

أسطورة المكان :الجنّة أو الفردوس المفقود واو :

تتجلى أسطرة المكان في روايات الكوني من خلال تلك الخصائص المكانية ،التي حملها المكان الروائي عن المكان الأسطوري وتتحقق أسطرة المكان –أيضاً– من خلال ذلك الوصف الذي يهدف إلى تعجيب المكان وعناصره و تغريبه ،فضلاً عن ذلك الكم الكبير من الأساطير المتناثرة في مواضع كثيرة من السرد، إذ تتظافر كل تقنيات الكاتب الفنية محققة للمكان وجوداً أسطورياً يحوّله من مستوى مجرد مكان خالي أجرد إلى مستوى الرمز والأسطورة الدالة ، و نلتمس ذلك في مختلف الحوارات و التعالقات التى يتشابك فيها المتن الروائي مع التراث الأسطوري العالمي و المحلّي ، و هنا بالإمكان إدراج بعض المفاهيم و الثوابت في إيمان الإنسان الصحراوي بمعتقدات الجنة المفقودة وما يتعلّق بهذا الإيمان من مفاهيم .

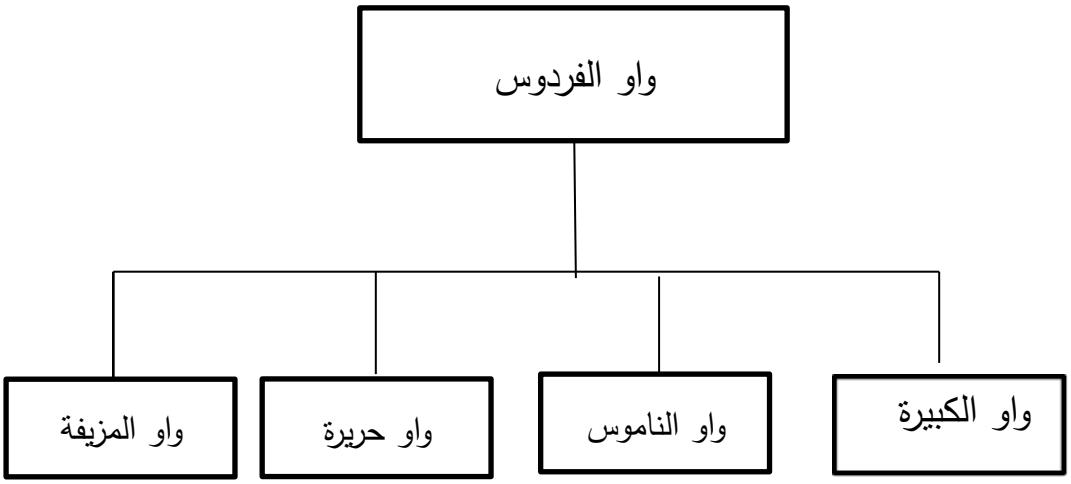
---

1 - ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص70.

2 - ابراهيم الكوني ، من أساطير الصحراء ، د،ط ، دار الجنوب ، تونس ، 2006 ، ص 15.

3 - ميرال الطحاوي، جماليات التشكيل الفني في رواية الصحراء، ص15

« تتردد أسطورة المكان كثيرا في روايات الكوني وخاصة في الرباعية ونزيف الحجر والمجوس مما يوحي بأنها تشكل معتقدا ثابتا في الرؤية الروائية التي يقوم عليها المحكي الروائي، تأخذ دلالة الخلاص والحنين إلى الأصل السماوي، وكأنّ حياة الطوارق لم تكن إلا في النعيم وستؤول إليها من جديد ويتبدى ذلك في الكثير من الملامح النصية التي ينضح بها النص الروائي»[1].
من خلال قراءتنا لنصوص الكوني السردية توصّلنا إلى نتيجة مفادها أنّ واواً ليست واوا واحدة بل هي فراديس أو واوات – إن جاز التعبير– فواحات واو في الصحراء ثلاث :



مخطط يمثل تقسيمات لـ"واو" في المحكي الأسطوري

1 – واو الكبيرة :

الفردوس السماوي ؛ و هي الجنّة حيث عاش الجد الأول للطوارق : الجد مندام و امرأته.

2 – واو الناموس:

فردوس القلب ؛ و هي الجنة التى تعني راحة النفس و سعادتها التى تأتّت من خلال الإيمان بتعاليم الناموس آنهي الضائع و العمل بأحكامه.

1 – علال سنقوقة ، مخيالُ الصَّحْراءُ في روايَات إبراهيم الكوني ، ص228.

3 – واو حريرة :

الفردوس الأرضي المفقود وهي تشكل بؤرة المحكي الروائي في مجمل روايات الكوني ، إنها تشكل حسب الأساطير المكان الذى يحيل على المكان البدئي الأول للطوارق.

4 –و الرابعة : واو مزّيفة :

والتى حاول الصحراوي محاكاتها بتشييد واو أرضية : فشيّدت تانس في رباعية الخسوف – رواية البئر– قارة أطلنتيدا ، و شيّد السلطان أناي في رواية المجوس واوا أخرى أطلق عليها الزعيم اسم الواحة الضائعة. وهي تخالف الناموس لأنّها تقوم على طابو البناء و الاستقرار الذى ترفضه الفطرة البدئية للطوارقي الأصيل .

تدخل أسطورة واو إذن في سياقات متعددة في نصوص الكوني، و سنحاول تتبّع تجليّات هذه الأسطورة في ضوء المقاربة الأسطورية التى تتطلّب البحث وفقا لثلاث معايير هي التجلي و المطاوعة والإشعاع كما يرى ذلك بيير برونيل.

1– أسطورة الجنّة واو الكبيرة (أو أسطورة الطّرد أوالسقوط من واو أو أسطورة الجد مندام و اللقمة الحرام) :

يُعالج الكوني الخطيئة الأولى والخروج من الجنّة من منظور صحراوي بَحْت بعد استلهامها من النصوص القرآنية والتوراتية ، وهنا تبرز جماليات الانزياح من خلال العتبة الإستهلالية كعتبة جمالية دلالية تعضّد مسار السّرد ، وهي مقبوسة من سفر التكوين الإصحاح الثالث، جاء تجلي العنصر الأسطوري (الأكل من الشجرة) من خلال تقنية (العبارة الاستهلالية) حيث استهلّ الكوني مرويته بقصّة المرأة الأولى التى أكلت من الشجرة المُحرّمة في الجنّة و إعطاء الرّجل ليأكل منها :

« فرَأت المرأة أنّ الشجرة جيّدة للأكل و أنّها بهجة للعيون ،و أنّ الشجرة شهيّة للنظر فأخذت من ثمرها و أكلت ، و أعطت لرَجُلها أيضا معها فَأَكل . فانفتحت أعينهما و علمَا أنّهما عريانان : فَخَاطا أوراق تين و صنعا لنفسيهما مآزر. »[1] فتتجلّى بذلك القيمة الوظيفية لهذا الاستهلال في التمهيد بما يناسب الأسطورة التى ستُسرَد و تهيئة القارئ لتلقي النص الجديد بوضعه في السياق العام لهذه الأسطورة و هذا ما جعل السارد يتداعى في رواية الأحداث دون

1 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج2 ، ص 247 .

الرّجوع لإعادة تفاصيل الأكل من الشجرة المحرّمة كما وردت في الأسطورة الطوارقية ،و بهذا فهو يؤكّد أو – على الأقلّ– يتّفق مع سفر التكوين في ذلك ، و هذا ما يفضي إلى أنّ المرأة مُدانة و هي سبب الأكل من الشجرة وهو ما تكاد تُجمع عليه كل الثقافات التى تناولت أسطورة سقوط الإنسان الأوّل .

يبدو – من الناحية المنهجية – تضمين النص الكامل للأسطورة أمر ضروري لوضع المقاربة في سياقها الصحيح :

<u>– النص الكامل للأسطورة :</u>

« بعد أن ذاق اللقمة الحرام تسمّم بَدنه بالشهوة

فقدَ السكينة وساوره القلق ، هام في الأحراش و تسلّق النخيل و العرائش ، نزل إلى العيون وشرب من نهر اللبن علّه يُطفئ الحريق الذى شبّ في صدره ، فما كان من الجسد إلا أن زاد اشتعالا بالنار الخفية ، تمرّغ في التراب و تلوّى على الأرض

صَعدتْ شعلة النّار إلى البلعوم ، شقّته كنصل سكيّن و صعدت إلى الفم ،تحوّلت إلى سكّين حقيقي ، ملتهب ، و حزّت شقة الفم و قسمتها إلى نصفين أفقيين ، تشقّقت الشفة التى كانت فتحة رقيقة ، عذبة ، و انشطرت إلى ضلفين قبيحتين ككعثب المرأة . تحسّسهما بيده فتضاعف شقاؤه

استمرّ يتلوّى على ضفة نهر اللبن،نزل السكّين الناري إلى الجوف فارتفع صوته بأنين فاجع في الجوف استبدل السكّين الخفيّ جلده وتحوّل إلى ثعبان ناري مسموم . نفث الزّعاف في البدن فاشتعل بالرّغبة .انتفض ، و ارتجف و ناح بالفجيعة . تحرّك الثعبان و نزل إلى الأسفل و ظلّ يزحف و ينزل حتى طلع و استقر بين رجليه . استمرّ يتأوّه و يتلوّى عندما جاءته امرأته و مسّت بكفّها الحنون على جبينه المغمور بالعرق و الشّقاء . قالت بدلال:

– هذا مخاض يجيئ الرجل مرّة واحدة ثم ينتقل إلى المرأة إلى الأبد .

توسّل تشكّى و توسّل

– في جوفي عدوّ . بين رجليّ ثعبان فقدتُ السكينة . اللقمة طارت بخلوّ البال

انشقّت الشّفتان بسمّ اللقمة . هل لقمة البستان مسمومة ؟

هدهدته المرأة كطفل . وضعت رأسه في حجرها العاري و عزّته بغنج الأنثى :

– في اللقمة سرّ أبهى من أيّ شيء . سُمّ الحقيقة ألذّ من أي طعام

الحقيقة هي الكنز المُخفّى في اللقمة و النار ثمن الحقيقة . ثمن الحرام

– هل الحرام يُحرّم السّكينة ؟

– هل الحرام مرّ إلى هذا الحد؟

– ليس هناك ألذّ من الحرام

– لكنّي شقيّ ،تقبّحت شفتاي و نبت بين فخذيّ ثعبان

– هذا جزاء . لأنّك ذقت الحرام . ثمن الحقيقة نار

– هل القصاص في حجم الفوز ؟ هل تستحقّ الحقيقة هذا الشقاء؟

– انتظر. لا تتحدّث عن الشّقاء ، لأنّ لم يبدأ بعد

– أنا شقيّ . بدني مسموم بالشهوة

– الشهوة هو ما أخذته مقابل العذاب . الشهوة ثمن الشقاء.

– هذا بشع.

– انتظرْ. سأريك أنّ هذا ليس بشعا إلى هذا الحد.

أسندتْ رأسه بذراعها و انحنتْ فوقه . لَثَمَتْ فمه البشع المشطور ، فتدلّى شعرها السّخام و غمر وجهه وصدره ، دغدغتْ ثُندأته اليمنى فتَراعش البدن . تمدّدتْ بجواره و ألصقت جسدها بجسده . توتّر و انتفضت عضلاته بحمّى . تحرّك الثعبان و تمدّد بين رجليه تسلّل و زحف بين فخذتيها البيضاوين .

في حُمّى العناق تورّمت الشفاه ، خضّته الرّعشة و أعقب الالتحام خواء . خواء خفيّ هوى به في اليأس . عزّته الأنثى بمداعبة عذبة من أناملها .

في تلك اللحظة جلجلت في الأحراش ضحكة زلزلتهما و زلزلت الأرض تحتهما . انتفضا و انفصلا . قفزت الأنثى و اختفت وراء شجرة التين . قطفت أوراقها و خاطتها حول خاصرتها اللعوب ، أمّا هو فتطاول في النخلة و لملم الليف . نسج منه لثاما حول فمه الكريه و نزل إلى الأرض .

خرج حاجب السلطان من وراء الأحراش و استمرّ يغمز بعينه بِخُبث و يتلوّى ضاحكا . ركع فوق نهر اللبن و بلّل ريقه . التفت إلى مندام و هدّد بسبّابته :

– إذا دخلتْ لقمة الحرام من الفم لن تخرج من الجوف إلى الأبد.

– تشكّى مندام و ناح :

– سمّمتُ بدني بالنار.

– نار الشهوة !

– و عندما انطفأت نزل في قلبي خواء!

– لا يعقب الشهوة الإثم إلا الخواء

– أريد السّكينة . أريد الاطمئنان . أريد ألاّ أريد شيئا.

– هيهات . منذ اليوم لن تذوق طعما لسكينةٍ أو اطمئنان . منذ اليوم ستريد كلّ شيء دون أن تحصل على شيء .

رفع مندام صوته بالنواح وهو يتلوّى على الأرض . تضرّع :

– أريد أن أنسى . أعطيك عمري مقابل أن تختم على رأسي بالنسيان

– هيهات . منذ اليوم ستشقى بالمعرفة و لن تعرف النسيان . السرّ في المعرفة.

– ارحمني . أريد أن أدخل على سيدي السلطان

– هيهات . السلطان أمر ألاّ يُفتَحَ لك باب بعد اليوم

– ولكن لابدّ أن أرفع أمري إليه . لمن أشكو حالي غير سيّدي الأوحد ؟

– إلاّ من وراء حجاب . إلاّ بواسطة

– الرحمة ! قلبه كبير سيرحمني !

– أنت لا تعرف غضب السلاطين لأنّك غشيم . ليس هناك أقسى من السلطان إذا غضب!

– الرحمة يا حاجب السلطان . لم أعرف قبل اليوم غير الرحمة

– زال أوان الرحمة بمجرّد أن أكلتَ لقمة الحرام . الحجاب جزاء آخر على العصيان

لَطَم مندام وجهه المستور بحجاب الليف . لعن امرأته و همهم في وجهها :

أنتِ السّبب !

قفزت الأنثى مثل اللّبؤة و أشارت بأصابع الاتهام نحو الحاجب:

أنتَ السّبب !

قهقه الحاجب حتّى استلقى إلى الوراء . هدّدها بسبّابته و قال متخابثاً :

– هل فعلتُ منكراً إذ أخبرتك بأنّ السلطان حرّم علينا الاقتراب من بستان الغزلان ؟ هل فعلتُ مُنكراً إذ حَرصتُ عليكما من الخطأ و فتحتُ عينيك أيّتها الحيّة على سرّ السّلطنة ؟

ناح مندام و تلوّى بجوار النّهر النّاصع :

ويلي! ويلي! لماذا أخبرتها ما دمتَ تعرفُ أنّها حيّة ؟ لماذا لم تخبرني بالتحريم ؟ ألا تدري أنّ الحيّة لن تهدأ في جوف الأنثى حتّى تُشبع فضولها بارتكاب السرّ و انتهاك الحَرَم ؟

هبَّ الحاجب في وجهه :

– لا تتبرّأ ما كان ينبغي أن تقتحم البستان .

بكى مندام و تمرّغ في الرّغام :

زيّنتْ لي الّقمة . قرأتْ في أذني قصيدة عن بهاء الغزلان . عَزَفتْ على الوتر المسحور و غنّتْ عن رشاقتها أجمل الغناء . أنت تعرف كم أنا ضعيف أمام الشعر أمام العزف و الغناء

أنهى الحاجب المحاورة :

سنتوقّف عن تبادل اللعن و الاتهام . التوبة لن تعيد الحياة للغزال ، و لقمة الحرام لن تخرج من الجوف بالنّدم . فلا تحاول يا مندام أن تُخفيَ عارك وراء الحجاب . اللثام لن يحجب العورة

ثمّ قطّب جبينه و ضيّق حاجبيه . رفع يده و مسح على شعره المنتصب على رأسك كعرف الديك و أعلن :

– خذ امرأتك و ارحل يامندام

انتحبت المرأة و احتجّ الرَجُل المبهوت :

– كيف ؟

أجاب الحاجب ببرود :

– ما على الرسول إلا البلاغ

– هل هذا قرار السلطان الأخير ؟

– يحزنني أنّه النّهائي الذى لا يقبل فيه أخذا و لا ردّ

– و لكنّي غشيم و لا أعرف لي وطنا غير "واو"؟

– اسعَ في الأرض . اكسبْ عيشك بعرق جبينك . سِرْ في الصحراء .

– الصحراء؟

– ليس مكانك إلاّ الصحراء . إنّها بلا حدود . لا أحد يعرف من أين تبدأ و أين تنتهي

– هل الجزاء قاسٍ إلى هذا الحدّ؟

– قصاص السلاطين قاسٍ دائما . أنتَ لا تعرف السلاطين

– و لكنّه رحيم . إأذن لي أن أَمْثُلَ بين يديه و سوف ترى.

– لن ترَ له وجها بعد اليوم

– إنّي أتوسّل !

– فمك ملوّث بالحرام . اللثام لن يحجب الحرام

– أخبره بِنَدَامَتي فربّما أعاد النّظر في أمري!

– مستحيل . رُفعت الأقلام و جفّت الصّحف !.

– بعد ساعة و جد مندام نفسه خارج الصور العظيم ! أحكم اللثام حول وجهه ، و تدثّرت امرأته بمئزر التين ، امتدّت أمامهما صحراء مغمورة بالسراب

بدأت مسيرة التيه

و أصبح اللثام منذ ذلك الحين شعارا يخفي به الصحراوي عورة الفم ».[1]

من خلال هذا المقطع المقتطع من الجزء الثاني من ثنائية المجوس ، الممتدّ من ص(249 – 254) ، نلاحظ التجلّي التام للأسطورة داخل نسيج النص ومنه نستطيع القول أنّ المطاوعة هنا متقلّصة من خلال تقنية (التشابه و التماثل) . و يمكن اعتبار هذه الأسطورة الأسطورةَ النموذج التى اعتمد عليها الكوني في متخيلاته السردية .

تشكّل أسطورة السقوط من الجنّة الأسطورة الأصل ، والأكثر انتشارا في معظم الحضارات و الكتب المقدّسة ، حيث تُقدّم لنا « أسطورة الإنسان الأوّلي مُتَمتّعا بالسعادة و بالغبطة و بالعفوية و بحريّةٍ فقدها مُكرهاً ، عقب السّقوط ، أي عقب حدثٍ أسطوريٍّ سبّبَ القطيعة بين السّماء و الأرض»[2] ،فهي المكان الضائع الذى يبحث عنه الكوني في عالمه الروائي الذى يحاكي هذا الفردوس المفقود *

لعلّ أوّل ما يتبادر إلى الذّهن عند قراءة هذه الأسطورة الفكرة الشائعة لدى أغلب الحضارات وهي أنّ المرأة سبب إغواء الرجل بالعصيان و أكله اللقمة الحرام و من ثَمَّ العُرَي واكتشاف الشهوة للجنس الآخر ، و بعدها طرده من الفردوس.

---

1 – ابراهيم الكوني ، المجوس ج2 ، ص(249 – 254).

2 – ميرسيا إلياد ، الحكايات و الأساطير و الأحلام ، ص98.

* فكتب روايته الشهيرة البحث عن المكان الضائع على غرار رواية "البحث عن المكان الضائع"، A la recherche du temps perdu لبروست ، و كتب أيضا رواية واو الصغرى.

تذهب الديانات السماوية الثلاث إلى اعتبار آدم أباً للبشر، نُسجت من حوله العديد من القصص الأسطورية ، وتشكلت عليه رؤى دينية متباينة كصراع الإنسان مع الشيطان ، ونظرة الأديان إلى المرأة .

تتجلّى أسطورة السقوط في رواية المجوس تجليّا جزئيا من خلال التناص مع سفر التكوين، عبر (تيمة الشجرة المحرّمة) ، وهذا ما يستدعي امتداد مطاوعة العنصرالأسطوري (الشجرة) باستعمال تقنية (التشوهات و التغيرات) بانقاص عناصر أسطورية من النّمط البدئي فسَكَتَ الروائي عن اسم الشجرة ، وأوصافها ،مكانها الحوار الذي جرى بين الرب وأبو البشرية و كيف خلق له امرأة ، و ...؛ حيث وَرد في سفر التكوين : وحتى لا يتعب آدم ولا يشقى في حياته عمل الرّب الإله لآدم جنة غرسها له في عدن وجعل آدم فيها ،كانت جنة عدن جنة بديعة فيها من صنوف الثمار والظلال الكثير، لكنّ الرب حذّر آدم من أن يأكل من شجرة المعرفة لأنّ في أكلها موت له: « وأنبتَ الربّ الإله من الأرض كل شجرة حسنة المنظر طيبة المأكل وكانت شجرة الحياة وشجرة معرفة الخير والشر في وسط الجنة ...وأوصى الرب الإله آدم قائلا : من جميع شجر الجنة تأكل ، وأمّا شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها . لأنك يوم تأكل منها موتا تموت ».[1] ، كما تزداد مطاوعة العنصر الأسطوري (المرأة) أيضا من خلال تقنية (التشوهات و التغيرات) ، حيث عَمد الروائي إلى تجاوُز مسألة المرأة و كل ما يتعلّق بها من خَلق ، لِيَفتحَ بذلك مسافةً دلالية تفتح أُفق القراءة و التأويل على مُخيّلة القارئ و ما تختزنه من معارف و ثقافة تُحيل إلى الكتب المقدّسة ، ومن خلال تقنية العتبة الإستهلالية يُحيلنا الكوني إلى سفر التكوين أينَ « أوقع الربُّ الإلهُ آدمَ في نوم عميق ، وفيما هو نائم أخذ إحدى أضلاعه وسدَّ مكانها بلحم . وبَنَى الربّ الإله امرأة من الضلع الذى أخذها من آدم ، فجاء بها إلى آدم . فقال آدم : هذه الآن عظم من عظمي ولحم من لحمي ، هذه تسمى امرأة فهي من امرئ أخذت»[2].

« فقالت الحية للمرأة لن تموتا ، ولكن الله يعرف أنكما يوم تأكلان من ثمر تلك الشجرة تنفتح أعينكما وتصيران مثل الله تعرفان الخير والشر»[3].

1 – سفر التكوين ، إصحاح رقم . 2 : 7، ص 3 .

2 – سفر التكوين ، إصحاح رقم 2 : 9–17، ص3.

3 – سفر التكوين ، إصحاح رقم3: 4–5 ، ص4.

« و سمع آدم وامرأته صوت الربّ الإله وهو يتمشى في الجنة عند المساء فاختبآ من وجه الربّ الإله بين شجر الجنّة . فنادى الرب الإله آدم وقال له : أين أنت ؟ فأجاب : سمعت صوتك في الجنة ، فخفت ولأني عريان اختبأت . فقال الربّ الإله : من عرفك أنك عريان ؟ هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها ؟ ، فقال آدم : المرأة التى أعطيتنني لتكون معي هي أعطتنني منن الشجرة فأكلت. فقال الربّ الإله للمرأة : لماذا فعلت هذا ؟ فأجابت المرأة : الحيّة أغوتني فأكلت . فقال الربّ الإله للحية : لأنك فعلت هذا فأنت ملعونة من بين جميع البهائم وجميع وحوش البر. على بطننك تزحفين وترابا تأكلين طوال حياتك وقال للمرأة: أزيد تعبك حين تحبلين ، وبالأوجاع تلدين البنين،إلى زوجك يكون اشتياقك وهوعليك يسود وقال لآدم : لأنك سمعت كلام امرأتك ،فأكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها تكون الأرض ملعونة بسببك . بكدك تأكل طعامك منها طول أيام حياتك ، شوكا وعوسجا تنبت لك ، ومن عشب الحقول تقتات ، بعرق جبينك تأكل خبز حتى تعود إلى الأرض لأنك منها أخذت . فأنت تراب ، وإلى الأرض تعود. »[1]

فيظهرهنا تجليّ العناصر الأسطورية : (الشجرة) ، (الحية) ، (المرأة) ، (الرجل) (الخطيئة) (العقاب) ، (المعرفة) تجليّا جزئيا ليفتح أفق الإبداع للروائي ليتصرّف في النموذج الأوّلي باستعمال تقنية (التشوهات و التغييرات) ، و ينزاح بمجموعة من التحويرات وِفقا لفلسفته ورُؤاهُ على مستويات عدّة :

1- **الشخصيات** : حيث نجد تحوير اسم آدم إلى مندام : آدم أبو البشرية و مندام جد الطوارق الأوّل ،أمّا حوّاء فلم يُسمّها باسمها ، واكتفى باطلاق اسم امرأة مندام. كما جعل الحوار بين مندام وحاجب السلطان و ليس مع الرب الإله ،في حين مملكة واو هي الجنّة و صحراء العقاب و المنفى هي الأرض.

- **العقاب:** حيث عاقب الكوني الجد مندام في الأسطورة بسلسلة من العقابات المتتالية:

- الشّقاء بالمعرفة: قال حاجب السلطان : منذ اليوم ستشقى بالمعرفة و لن تعرف النسيان السرّ في المعرفة ، « و قال لآدم : لأنّك سمعتَ لقول امرأتك ،و أكلتَ من الشجرة التى أوصيتك قائلا لا تأكل منها،ملعونةٌ الأرض بسببك ، بالتّعب تأكل منها طول أيام حياتك

1 - سفر التكوين ، إصحاح رقم18:3-18،ص5.

و شوكاً وحسكاً تثنبِتُ لك ،و تأكل عشب الحقل بِعرق وجهك ،تأكل خبزا حتى تعود حتّى تعود إلى الأرض التى أُخذت منها ،لأنّك تراب و إلى تراب تعود .»[1]

– الخواء بعد الشهوة الحرام .

– الحجاب بينه و بين السلطان ،فلن يراه أبدا و لايتكلم معه إلا بواسطة.

–الطرد من واو و التيه في الصحراء.

فالعقاب هو العنصر الثالث من عناصر التابو الذى ينطوي على ثلاث عناصر هي :

«1 – الاعتراف بوجود طابع مقدّس في شيء من الأشياء .

2 – التحريم المترتّب على هذا الاعتراف .

3 – العقوبة التى يفضي إليها هذا التحريم . »[2]

و من هنا يمكن أن نُصنّف هذه الأسطورة على أنّها أسطورة تعليلية لأنّها تفسّر وتعلّل سبب ارتداء الرجل الصحراوي للثام بدل المرأة ؛جلّله الشعور بالذنب والعار بسبب عصيانه السلطان و أكل اللقمة الحرام ،فصار الفمُ رمزا للعار وعورة يجب اخفاؤها.

ففي هذه الأسطورة الطوارقية يشتعل بدنُ الرّجلِ بالشهوة التي لم يكن له بها سابق عهد ،فيبدأ باكتشاف مناطق الليبيدو:

– ينفرج الفم عن ظلفتين غليظتين قبيحتين بعدما كانتا فتحة رقيقة عذبة قبل دخول اللقمة الحرام إلى الجوف.

– يظهر عضو التذكير بين فخذي مندام بعد معاناة مفجعة ،فقد استمرّ يتلوّى على ضفة نهر اللبن نزل السكّين الناري إلى الجوف فارتفع صوته بأنين فاجع في الجوف استبدل السكّين الخفيّ جلده وتحوّل إلى ثعبان ناري مسموم . نفث الزّعاف في البدن فاشتعل بالرّغبة .انتفض و ارتجف و ناح بالفجيعة. تحرّك الثعبان و نزل إلى الأسفل و ظلّ يزحف و ينزل حتى طلع و استقر بين رجليه ، وهذا ربّما هو الجذر الأسطوري لرمزية الثعبان في الحضارات القديمة ، فالثعبان يرمز للخصب على اعتبار أنّ عضو الإخصاب في جسد الإنسان .

و يوردُ كارم عزيز محمود في كتابه أساطير التوراة الكبرى الجزء الذى المُضمَر من الاستهلال الذى استهلّ به الكوني سرد قصة المرأة التى أعطت زوجهااللقمة الحرام ،حيث يقول: « و كانت

1 – ابراهيم الكوني ، السّحرة ، ج 2 ، ص209، نقلا عن سفر التكوين (3 ، 17 ، 19).

2 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى القديم ، ص168.

الحيّة أَحْيَلَ جميع الحيوانات البريّة التى عملها الربّ الإله، فقالت للمرأة أَحقاً قال الله لا تأكلا من كلّ شجر الجنّة ، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة . و أمّا ثمر الشجرة التي في وسط الجنّة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمسّاهُ لِئَلاَّ تموتاَ . بل الله عالم يوم تأكلان منه تنفتحُ أعيُنكما و تكونانِ كالله عارفين بالخير و الشرّ ، فَرَأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل ... »[1].

من هنا يبدأ الكوني أسطرة قصة السقوط الأوّل و كأنّه بذلك يَتَبَنّى هذا المنظور و ينسج على أساسه باقي أحداث القصة .

و تَرِد قصة آدم في القرآن الكريم ، عندما أراد الله تعالى أن يجعل في الأرض خليفةً له ،فخلق آدم ، وعلّمه ما لم يكن يعلم ، وعلمه الأ سماء كلها.

فلقد حذر الله تعالى آدم وزوجه من أن يأكلا من شجرة معينة وذلك لاختبارهما ، قال تعالى: ﴿ وَ قُلْنَا يَا ءادمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَ زَوْجُكَ الجَنَّةَ وَ كُلاَ رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَ لاَ تَقْرَبَا هَذهِ الشَّجَرَةَ فتكونا من الظّالمين ﴾[2] ، و لكّنهما أخفقاَ في هذا الإمتحان ﴿ و قال مَا نَهاكُمَا ربُّكمَا عَنْ هَذهِ الشجرة إلاَّ أنْ تَكُونَا مَلكَيْنِ أوْ تَكُونَا مِنَ الخَالِدين وقَاسَمَهُمَا إنّي لَكمَا لَمِنَ النَّاصِحِين﴾[3] ، لكنّ الشيطان وسوس لهما ﴿ فَدَلّاهُما بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءاتُهُما وَ طَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِما مِنْ وَرَقِ الجَنَّةِ و نَادَاهُمَا رَبُّهُما أَلَمْ أَنْهَكُما عنْ تِلْكَ الشَّجَرةِ و أَقُلْ لَكُما إنَّ الشَّيطانَ لَكُما عَدُوٌّ مبِينٌ﴾[4] .

و قد جاء في تفسير الحافظ ابن كثير لقصّة السقوط بقوله : « و قال عبد الرزّاق : أَنبأنا سفيان بن عُيَيْنة و ابن المبارك عن الحسن بن عمارة عن المِنهال بن عَمرو عن سعيد بن جُبَير ،عن ابن عبّاس قال : كانت الشجرة التى التى نهى الله عنها آدم و زوجته "السّنبلة" فَلَمّا أكلا منها بَدَتْ لهما سوءاتهما ، و كان الذى وارى عنهما من سَوْءاتهما أظفارهُما ،وَ طَفِقَا يَخْصِفَانِ عليهما مِنْ وَرَقِ الجَنَّةِ ورق التين ، يلزقان بعضهما إلى بعض،فانطلق آدم عليه السلام مُوليّا في الجنة ،فعلقت برأسه ورقة من الجنة ، فناداه يا آدم : أَمِنِّي تفرُّ ؟ قال : لا لكنّي استحييتُ يا رب . قال أَماكان في ما منحتُك من الجنة و أَبَحْتُكَ منها مَنْدوحة عمّا حرّمتُ

1 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى القديم ، ص157.

2 – سورة البقرة ، الآية 36.

3 – سورة الأعراف ، الآية21 .

4 – سورة الأعراف ، الآية 22.

عليك ، قال : بلى يارب ، و لكن وَ عِزّتك ما حسبت أحدا يحلف بك كاذبًا . قال وهو قوله عزّ و جل ﴿ وقَاسَمَهُمَا إنّي لَكمَا لَمِنَ النَّاصِحِين﴾.

قال : فبعزّتي لأهبطنّك إلى الأرض ثمّ لا تنال العيشَ إلا كدّا ،فأُهبِط إلى غير رغد من طعام و شراب ، فعُلِّمَ صنعة الحديد ، و أُمر بالحرث ، فحرث و زرع ثمّ سقى ، حتّى إذا بلغ حَصَدَ ثمّ داسه ثمّ ذرّاهُ ،ثمّ طحنه ثمّ عجنه ،ثم خبزه ثمّ أكله ، فلم يبلغه حتى بلغ منه ما شاء الله أن يبلغ »[1] .

أمّا قوله تعالى ﴿ قَال اهْبِطوا بَعضكُمْ لِبعضٍ عَدُوٌّ ولَكُمْ فِي الأرضِ مُستقَرٌ و مَتَاعٌ إلَى حينٍ﴾[2] « وقيل المراد بالخطاب في: آدم ، حواء ، إبليس ، الحية ، و منهم من لم يذكر الحية و الله أعلم »[3].

ففي تفسير الحافظ ابن كثير يؤكّد أنّ « العمدة في العداوة : آدم و إبليس و لهذا قال تعالى في سورة طه ﴿ اهْبِطَا مِنهَا جَمِيعاً ﴾ الآية123، و حواء تبع لآدم ، والحية – إن كان ذكرها صحيحا– فهي تبع لإبليس. »[4]

أمّا سفر التكوين فيشرح ذلك مبيّناً سرّ العداوة الأبدية بين المرأة و الحية ؛ فالحيّة التى تخفي إبليس في جوفها هي من وسوس لها ،« و قال الربّ الإله للمرأة ما هذا الذى فعلتِ ؟ فقالت المرأةُ الحية غرّتني فأكلتُ ،فقال الربّ الإله للحيّةِ : لأنّكِ فعلتِ هذا ملعونةٌ أنتِ من جميع البهائم و من جميع وحوش البريّة . على بطنك تسعَيْن ، وتراب الأرض تأكلين كلّ أيّام حياتك وأَضع عداوةً بينك وبين المرأة و بين نسلكِ و نسلها هو يسحق رأسك و أنت تسحقين عقبه »[5].

أي أنّ السبب في الخروج و الهبوط هو إبليس المتخفي في جلد الحية.

---

1 – أبو الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر ابن كثير القرشي الدّمشقي ، تفسير القرآن العظيم ، تح سامي بن محمد السلامة ، مج 7 دار طيبة ، د،ط ، الرياض ، السعودية ، 1999 ، ص398.

2 – سورة الأعراف ، الآية 24.

3 – ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، ج3ص399.

4– المرجع نفسه ، ص399.

5– كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى القديم ، ص158.

« و قد ذكر المفسّرون الأماكن التى هبط كلّ منهم ،و يرجع حاصل تلك الأخبار إلى الإسرائيليات ، والله أعلم بصحّتها ، و لو كان في تعيين تلك البقاع فائدة تعود على المكلّفين في أمر دينهم أو دنياهم ، لَذكرها الله تعالى في كتابه أو رسوله صلى الله عليه وسلّم »[1] .

و عن الحسن البصري ، قال : أُهبط آدم بالهند ، و حواء بجدة ، و إبليس بدسْتُمِيسان * و أُهبِطت الحيّة بأصبهان .

عندما تنتقل قصّة آدم من مدلولها المقدس إلى مدلولها الأدبي المدنس ،تتحول إلى أسطورة لها خصائصها ومنطقها الخاص ،يتجلى ذلك بإخراج الرمز الديني من مكانته المقدسة إلى مكانة جديدة تستمد من الواقع أبجدياتها .لتتجلى أسطورة آدم تجليا تاما ،عبر تقنية التناص من خلال تنويعات عديدة وعبر تيمات مختلفة : اللثام ،الحية ،الأنثى ،الصراع ،الجنة ...

ففكرة الشّبه بين المرأة و الحية مأخوذة من روايات سفر التكوين لخروج آدم و حواء من الجنّة و هي تختلف عن القصة التى يوردها القرآن الكريم فهو لا يحمّل المرأة مسؤولية الأكل من الشجرة المحرّمة ،بل يجعل آدم و حواء مشتركين في المعصية بدليل الكثيرمن الآيات منها صريح قوله تعالى : ﴿ فَدَلّاهُما بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءاتُهُما وَ طَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِما مِنْ وَرَقِ الجَنَّةِ و نَادَاهُمَا رَبُّهُما أَلَمْ أَنْهَكُما عنْ تِلْكَ الشَّجَرةِ و أَقُلْ لَكُما إنَّ الشَّيطانَ لَكُما عَدُوٌّ مبِينٌ﴾.

وعلى الرغم من وضوح النّص القرآني ، إلاّ أنّ مسؤولية الأكل من الشجرة من منظور كل الحضارات تقع على عاتق حوّاء حتّى في الحضارة الإسلامية ، وربّما يعود ذلك إلى سكوت النصوص الإسلامية عن هذه النصوص من جهة، واعتماد أقطاب التفسير القرآني على المرويات التوراتية لأحبار اليهود من جهة أخرى ،و في هذا المقام لا يَسُعنا إلاّ أن نُصنّف هذه المرويات و التفاسير في خانة الأساطير أو الإسرائيليات .

و كَحَوْصَلة عامة يمكن أن نقول أنّ استدعاء الكوني لقصة آدم / مندام هو استدعاء إيجابي جسّد من وراءه رغبة الإنسان في المقاومة والتحدي وعدم الاستسلام لقدره وخطيئته ، لينتقل هذا المعنى رامزا للشعب الطوارقي في صراعه الدّامي و الدرامي مع الطبيعة أوّلاً ، ثم مع المستعمر الإيطالي و الفرنسي ثانياً ،لتتجلى لنا – من خلال ذلك – أسطورة آدم في أسطورة

1 – ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، ج3 ، ص399.

* دستميسان منطقة في العراق قرب البصرة ، يُعتقَد أنها المكان الذى نزل فيه إبليس.

الجد مندام تجليا جزئيا ، ذلك أنّها تعرّضت لمطاوعات خفيفة حافظت من خلالها على جانبها الأنطولوجي و إطارها الفنّي الذى تقوم عليه ،وذلك راجع لحالة التشابه والتماثل مابين التوظيف السردي و النص الأسطوري النموذج ، إذ حافظت الأسطورة على تيماتها الكبرى متمثلة في الصفات والشخصيات ليأتي بذلك الإشعاع مستترا، إلا أنه لم تخلُ من جمالية تمثلت في شحن الأسطورة بدلالات معاصرة لأنّ « فكرة سقوط الإنسان الأوّل تُفجّرالعديد من القضايا الفكرية والعقائدية يتفرّع عنها قضايا أخرى . وأوّل هذه القضايا الخلود الذى يتطرّق الحديث من خلاله إلى قضية الموت ،و يتفرّع عنهما فكرة البعث التي تثير قضية الحساب المُتعلّقة بمفهوم الخطيئة ،و من ثمَّ الثواب و العقاب أو الجنة والجحيم »[1]و عن مفهوم الخطيئة « يذهب إيريك فروم إلى أنّ النص التوراتي يوضّح أنّ خطيئة الإنسان كانت التّمرد على أمر الإلاه ولم تكن خطيئة متأصّلة في الأكل من شجرة المعرفة ، ويضيف فروم أنّ التاريخ البشري يبدأ بهذا التمرّد و العصيان الذى ارتكبه الإنسان ،و هو الفعل الذى يُعتَبَر في الوقت ذاته بدايةً للحرية و لنمو العقل الإنساني».[2]

هذا ،و يتجلّى النص التوراتي في النّص الكوني تجلياً جزئيا من خلال حالة (التشابه و التماثل) عبر تيمتي (الشخصية) و (الغواية) ؛فمندام الأسطورة الطوارقية يشبه آدم في القصة التوراتية التى صوّرته بريئاً لأنّه لا يعلم أنّ اللقمة الحرام من بستان الغزلان المحرّم ،كما صوّرته مسلوب الإرادة أمام فتنة المرأة الموصوفة بـ"اللعوب"، و "الحية".

كما أنّنا نجد تنويعات سردية *لأسطورة الجد مندام جد الطوارق الأوّل في عديدة من نصوص الكوني تتناص بشكل كلي أو جزئي مع القصة التوراتية .

و يتفرّع عن أسطورة الخروج من الجنّة أسطورة اللثام ، وهي ذات خصوصية شديدة جدا ؛ ذلك أنها تتعلق بشعب الطوارق بخاصة ، فما هو اللثام و ما دلالاته الفلسفية و الرّمزية ؟ و ماهي تجليات أسطورة اللثام و كيف تم تطويعها في ثنايا السرد؟ و ما مقدار الانزياحات التى خضع لها النص النموذج؟

---

1 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى القديم ، ص133.

2 – المرجع نفسه ، ص183.

* – نجد تنويعات سردية لأسطورة الجد مندام في رواية الفزاعة ص(14– 15) تحكي عن أول اتصال له بالعالم الارضي : الصحراء ، مع أهل الخفاء ، كما نقرأ تنويعة أخرى في الجزءالثاني من رواية المجوس ص(217–218) تتعلق بحكاية الجد الأوّل و سلطان واو.

أسطورة اللثام :

ومن أشهر ما يُميّز الطوارق عن غيرهم "اللثام" الذي يتقنّع به رجالهم، وهو واجب في أعرافهم و عاداتهم ، والتخلي عنه عار و مَنقصة كبيرة في حق الرجل ،الطوارق ملزمون أن لا يرفعوا اللثام عن وجوههم حتى أثناء الأكل ، الوضوء و التيمم ، وحتى عند النوم لا ينبغي للرجل أن ينزع لثامه.

ويعيد الطوارق جذور ظاهرة اللثام بين رجالهم إلى أسطورة قديمة متداولة بينهم، تروي أنّه ذات مرة خرج رجال إحدى قبائل الطوارق « مغيرين على عدّوهم ،فخلفهم العدوّ إلى بيوتهم ، ولم يكن بها إلا المشايخ و النساء و الصبيان ، فَلَمّا تحقَّقَّ المشايخ أنّه العدو أَمَروا النّساء أن يلبسْنَ ثياب الرِّجال و يَتَلَثْمنَ و يُضَيّقنه حتّى لا يُعرفن ، و يلبسْنَ السّلاح ، فَفَعلْنَ ذلك ، و تقدّم المشايخ والصبية أمامهم و استدار النّساء بالبيوت ،فلَمّا أشرف العدوّ رأى جمعا عظيما فظنّه رجال ، فقال : هؤلاء عند حرمهم يقاتلون عنه قتال الموت ، والرأي أن نسوق النّعم و نمضي ،فإن اتبعونا قاتلناهم خارج حرمتهم ،فبينما هم في النّعم من المرعى إذ أتى رجال الحي ، فبقيَ العدو بينهم و بين النّساء ، فقاتلوا من العدوّ فَأَكثروا ، وكان من قتل النّساء أكثر و كانت تتوسّطهن حفيدات تينهينان يعزفنَ الإمزاد، فإحداهُنّ لوّحت بسيفها و أسقطت عددا كبيرا من العدوّ .و منذ ذلك الوقت جعلوا اللثام سُنّة يلزمونه ،فلا يُعرف الشيخ من الشاب فلزموا اللثام تبرّكا به»[1] .

و لا يسمح الطوارقي إطلاقا لأحد بالاطّلاع على وجهه و حتّى لأهله ،لا ينزعه ليل نهار حتّى في المنام.

و يمكن الإشارة هنا إلى تطويع العنصر الأسطوري (اللثام) من خلال حالة (التماثل التشابه) حيث « لا يشرع للطوارقي في وضع اللثام و لبسه إلاّ إذا بلغ الخامسة وعشرين من عمره فعندئذ تُقام احتفالات طقوسية لوضع اللثام لأوّل مرة و تصاحبها و ليمة كبرى يُقدَّم في الطعام و الغناء و الرقص ،فهم يقولون لا يصبح الرجل تقيا و طاهرا إلا إذا لبس اللثام . »[2]

1 – علي بوشيخي ، تجليات الأسطورة عند طوارق الأهقار – دراسة سوسيو أنثربولوجية ، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الأنثربولوجيا ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، الجزائر ، 2006/2005، ص79.

2 – المرجع نفسه ، ص80.

و هذا ما يتباهى به أخيّد بطل رواية التبر حينما يتحدّث عن مهريه الأبلق الذى تلقّاه هديّةً من شيخ قبائل الفوغاس بمناسبة حفلة ارتداءه اللثام .

و تتجلى أسطورة اللثام تجليا جزئيا في رواية واو الصغرى من خلال تقنية (التناص) عبر حالة (التشويه و التغيير) و ذلك بزيادة عنصر لم يكن موجودا في الأسطورة الأم سواء في صيغتها التوراتية أو القرءانية أو في أي صيغة أخرى ،حيث يُحذّر السآرد على لسان تامولي من التخلّي عن اللثام ، تقول تامولي: « احترس أن تراكَ امرأة بدون لثام ،لأنّها ستكرهك حتى ولو صنعتَ لها من قلبك بيتا و انجبت من بطنها ذرية تملأ الصحراء! »[1]. كما تتجلى أسطورة اللثام أيضا تجليا جزئيا من خلال تقنية (التناص) عبر حالة (تعدد الرؤيا) بقولها: « أنسيتَ أنّ جد أهل الصحراء مندام لم يُطرد من واو إلا يوم التقم بالفم من فاكهة البستان الفم في وجه الرجل كالسرّ الذى تُخفيه المرأة بين فخذيها سواء بسواء الفم عورة الرجل»[2] .

و تسترسل تامولي تحكي عن سر اللثام و حقيقته الرّمزية « و قد تكلمّت صدقاً عندما قالت : إنّ الرَّجل لا يجب أن يُعرّيَ رأسا ؛لأنّ تعرية الرأس ليست في حقيقتها إلا تعريةً للنوايا ، و رجل يُعرّي نواياه ليس رجلا و ليس امرأة أيضا ، الرأس عورة الرجل لأنّه يُخفي أسرارا ، يُخفي أفكارا لو عرّاها لانكشفت عورته الحقيقية ،العورة المخفية في الفم ، في اللسان ،لا عورة الجسد التى تتدلى بين الفخذين ، فالمجد للقناع حقا ، المجد للأقنعة حقا ، لأنّ الرسالة في القناع ،لأنّ النبوءة لن تكون نبوءة إذا لم تتستّر بالقناع. »[3] ،فالقناع في فلسفة الصحراء لا يتعلّق بالإنسان فقط ، بل اللثام و القناع حكمة ، يرثها الصحراوي أبًا عن جدٍّ ، و« حكمة الأوائل تلعن كلّ مكشوف لم يتقنّع ، و تَرَى من لم يتلثّم كائنا ممسوسا ، مسلوباً»[4].

و من خلال استثمار(تعدد الرؤيا) في فلسفة (العنصر الأسطوري) المتمثّل في تيمة (اللثام) يتوسّع هامش القراءات و يأخذ دلالات فلسفية تشعّ على أركان النص.

---

1 – ابراهيم الكوني ، البحث عن المكان الضائع ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، ط1، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص18.

2 – المصدر نفسه ، ص22 .

3 – المصدر نفسه ،ص25.

4 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ، ص296.

تيمة الحية/الثعبان :

يعتبر الثعبان أهم الأنماط البدئية للروح البشرية ،و كان في بلاد كنعان إلاه البعث و الحياة قبل وصول العبرانين،و كان الثعبان لهؤلاء رمز الحياة .

« ومثل ما يقولون : الحية تدل على العدوّ ،و في موضع آخر هي كاتم للسر، و في موضع آخر يقولون هي تدل على الحياة »[1]، بهذا الاستهلال لابن خلدون يستحضر الكوني الرمز الأسطوري (الحية /الثعبان) من خلال تجلياته في مختلف التناصات ،حيث نجد التجلّي مُضمراً من خلال حالة (الغموض و تعدد الرؤيا)، في قول حاجب السلطان و نعت المرأة بالحية : هل فعلتُ مُنكراً إذ حَرصتُ عليكما من الخطأ و فتحتُ عينيك أيّتها الحيّة على سرّ السّلطنة ؟ كما تجلّى االعنصر الأسطوري (الحيّة) عبر حالة (التماثل و التشابه) مع المروي التوراتي من خلال تيمة (الإغواء) في هذا المقطع من واية السَّحرة حيث يقول الراوي: « و لكنّها هي الحيّة ما لبثت أن أكلت الغيرة قلبها عندما رأت المخلوق المدلّل الذى نال القرب و أُحيطَ بطقوس استكبار لا يستحقّه ، فدعته إلى وليمة . ساقته إلى الشجرة اللئيمة ليأكل من ثمرها المسموم ، وما إنْ وقعَ في الشّرَك ، وذاق الطّعم حتّى خرج من مملكة النسيان ووقع في الذّاكرة»[2] ، و عند إسقاطنا لهذا المقطع على الآية الكريمة في قوله تعالى ﴿ فَوَسْوَسَ إليهِ الشّيْطَانُ قالَ يا آدَمُ هل أَدُلُّكَ علَى شَجَرَةِ الخُلْدِ و مُلْكٍ لاَ يَبْلَى، فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءاتُهُما وَ طَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِما مِنْ وَرَقِ الجَنَّةِ ، وَ عَصَى ءادَمُ رَبَّهُ فَغَوَى ، ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَ هَدَى ﴾[3]

نخلص لعدّة نتائج أهّمها يؤكّدها نص الآية الصّريح :

1 – فعل الوسوسة وقع على آدم وهو ينفي كل المرويات التوراتية و الإسرائليات التى حمّلت حوّاء إثم الوسوسة ، ولكن فنيّا يمكن أن نقول أنّ الكوني قد قام بتطويعات شديدة من خلال تقنية التناص العكسي فانزاح بفعل الوسوسة إلى الطرف الآخر تلبيةً لحاجات فنية و إديولوجية تخدم النص جماليا و رُؤيوياً.

2 – فعل الأكل بَدَرَ من آدم و حواء على حدّ سواء و في نفس الوقت ،على عكس المرويات التوراتية التى تؤكّد أكل المرأة أولا ثم دعوة زوجها للأكل عن طريق الإغواء. وبالتالي تتحمّل

---

1 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ،ص303.

2 – المصدر نفسه ، ص247.

3 – سورة طه ، الآية (120–122).

مسؤولية العصيان و الطرد من الجنة وحدها و يظهر آدم بريء و مغلوب على أمره . و هذه هي الصورة النمطيّة و المُكرّسة في كل الثقافات و الأساطير القديمة .

3- الحيّة ما لبثت أن أكلت الغيرة قلبها عندما رأت المخلوق المدلل الذى نال القرب و أُحيطَ بطقوس استكبار لا يستحقّه ، فدعته إلى وليمة . ساقته إلى الشجرة اللئيمة تحيلنا إلى أسطورة دخول وانتهيط إلى الجنة ، حيث كان ممنوعا من الدخول إليها ، و وانتهيط في واو يقابل الشيطان في الجنة . أي أنّ الشيطان/ وانتهيط تلبّس بصورة الحية و دخل إلى الجنة .

و يفسّر الكوني في روايته السحرة كيف خَلقت الأرضُ الحيّةَ: « الإنسان ، إبن التراب، الدّمية* نَسيت أمّها الأرض التي أبدعتها من الأوحال، من عجين الطين عقِب سهول سخيّة لقد اختطفها ماردٌ من الجان و طار بها في السّماء فنفخت فيها الروح ، فصارت تدبّ و تمشي على قدمين ، و بذلك صارت لا تعترف إلاّ بهذه الأبوّة . أُبوّة السماء .

أَحْزَنَ هذا العقوق الأمَّ الأرض، فمضت تَتَيَبّس وتتغضّن و تهرم و تهرب منها الحياة ،لقد استحالت إلى صحراء بعدما اشتد بها السّأم و الضّمأ...ظلّت تلك حالتها إلى أن زارها يوما وانتهيط ،سألها عن حالها . روت له القصة .فكّر قليلا ثمّ اقترح عليها : استطيع أن أستخرجها من المملكة .

كيف ذلك؟

قال سأُخفّفُ همّك و أنتقم لك إذا صنعتِ لي بدنا يقدر أن يدخلني الحرم خفيةً من عيون العسس لأنّه مُحرّم عليَّ دخوله.

تعجّبت الأرض .صمتت قليلا ، ثمّ سألت بعد حين :

و كيف ترى البدن ؟

قال : الأنسب أن يكون منسابا ،مرنا ،رقيقا ،لطيفا ،صقيلا ،ناعما ،بلا أرجل ،بلا أيد بلا عظام بلا رأس ،سهل الالتواء ،يستطيع أن يتكتّل و يسترخي و يناورو يُداور، و يستدير ،ليستحيل كتلةً واحدةً ،كُرَةً واحدة ،يزحف أرضا يلج الشقوق والجحور. لابدّ أن يكون بدنا تافها في حجمه ولكن ان يمتلك سلاحا خارقا للدفاع عن النفس .

سكنت لحظة . ثم قالت :

أنت تريد أُعجوبة ، أعجوبة ، أعجوبة أيها الشقيّ ...أخيرا قبلت العرض لكنها طلبت مهلة .

* الدمية ، إبن التراب استعارات عن الإنسان في روايات الكوني.

قبل وانتهيط مبسما ابتسامة اللؤم الخالد

سخّرت الأرض حكمتها و استعانت بكلّ ما أُتيحَ لها ، بكل ما تحمله من أساطير ، من أحجار من معادن ... إلى أن استطاعت أن تبدع منها وانتهيط

لقد أبدعت الحياة و أطلقت عليها اسم الحية

لم تطلق عليها هذا الاسم لأنّ المخاض دام طويلا أو كان مكلّفا موجعا ، وإنّما لأنّ الكائن الذى ابتدع هذا العمل الفاجع ، وخرج من جوف الأرض ، من جوف الظلمات إلى ملكوت الضوء كان فريدا من نوعه و في تكوينه و في سعيه و في مسلكه و في عقله ، وكان جديرا أن يفوز باللقب الجليل " الحية" ، لانّه يحمل في جوفه سرا اسمه "الحياة"»[1].

يتجلى العنصر الأسطوري (الحيّة) من خلال حالة (التشابه والتماثل) مع النص التوراتي حيث إبليس دخل في جوفها ، ودخلت به الجنّة أين تمّت عملية الفتنة لآدم و حوّاء : و ذلك بأكلهما من الشجرة التى نهاكما الله عنها و استحقا بإطاعتهما لإبليس أن يطردا .

وبقي تأثير هذه الأنماط العليا :(الغواية) ،(الحية)،(المرأة) ، (الخطيئة) ، (العقاب)... يُغذّي مسار السرد و يُبقى صراخ و عويل مندام في صدر أحفاده أبدياً : ويلي! ويلي! لماذا أخبرتها ما دمتَ تعرفُ أنّها حيّة ؟ لماذا لم تخبرني بالتحريم ؟ ألا تدري أنّ الحيّة لن تهدأ في جوف الأنثى حتّى تُشبع فضولها بارتكاب السرّ و انتهاك الحَرَم ؟ ، إذ لا تزال العلاقة الرمزية بين الحية وحواء تجد لها توظيفات في مختلف مجالات التعبير الفنّي و الأدبي و حتّى على مستوى العلاقات العامة اليومية بين الناس. و هنا يمكننا الوقوف على أهمّ التيمات المشتركة بينهما باختصار :

1- جمال الظاهر و خبث الباطن.

2- إثارة الرعب .

3- الالتفاف و الابتلاع.

4- الصبر و القدرة على الاحتمال.

5 – الحكمة و المعرفة.

فقد شكّلت حادثة الإغواء منعرجا حاسما و مفصليا في تاريخ الزوج البشري الأوّل ؛ « فهي عملية تحوّل أبدي ، لذا اختارت الديانات السابقة و المعتقدات و التاريخ و الأساطير الحيّةَ

1 – أمل رشيد ، رمزية الحية في روايات ابراهيم الكوني ، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 2016/2015 ، ص97.

بطلا لهذا التّحول ؛ أي تحوّل بنية الإنسان من اللازمن أو(زمن الأبدية) إلى الزّمن الأرضي (الكرونولوجي التعاقبي) ، و أنّ هذا التحوّل قد أبقى على الكثير من الأسرار و الأشياء في الأرض و في السّماء غامضة يتخيّلها حتّى الفلاسفة ، و بذلك بقي الماضي البعيد مستمرا و لم يمت»[1].

« هناك رأي برمزية قصة السقوط ،و يؤدي هذا الرأي بدوره إلى ضرورة عرض تفسيرين لقصة الجنة والسقوط أحدهما سيكولوجي و الآخر تاريخي ، فبالنسبة للتفسير السيكولوجي تذهب مدرسة التحليل النفسي، و على رأسها فرويد إلى أنّ أسطورة الجنة هي انعكاس لحالة الفرد عندما كان جنينا في رحم أمه ؛ فحالة الإنسان الأوّل في الجنة و سهولة عيشه دون شقاء أو قلق أو جهد هي صورة مماثلة لما كان عليه الطفل في رحم أمه حيث ياتيه الغذاء عن طريق الحبل السري في حالة من الدعة والطمأنينة ، و هي حالة من المعروف أنه سيفتقدها في حياته بعد الولادة و تستمر حتى الموت، و سوف يظل في حنين دائم ؛ ذلك الحنين الذى تجلى في كل ما أنتجه لا وعيه من أساطير تتعلق بالفردوس القادم .

أما بالنسبة للتفسير التاريخي والذى قال به أرنولد توينبي فَمُؤدّاه أنّ صورة الرجل و المرأة في جنة عدن ما هي إلا صدى للمرحلة الاقتصادية في عصور ماقبل الحضارات و التي كانت تعتمد على التقاط و جمع الثمار ، أما عملية السقوط فهي ترمز إلى طرح التكامل التام الذي تحمله الجنة ثم البدء في عملية تفاضل جديدة أخرى ،أما الخروج من الفردوس أو الطرد منه فانه لم يكن سوى تجربة ترتبت على قبول تحدي الحية ،بينما لم تكن العلاقة الجنسية بين الرجل و المرأة سوى فعل الخلق الاجتماعي»[2].

يمكننا القول أنّ تجليات العنصر العنصر الأسطوري(الحية) في ثنايا مسرودات الكوني تمثّل علامة بارزة و طاغية تستدعي تخصيص أطروحة دكتوراه لوحدها ،لكن سنحاول– من باب الاسنشهاد– التعريج على بعض المطاوعات التى أجراها الروائي بهذا الصدد:

1 – محمود صبري علي عبد الله ، الحية في الشعر الجاهلي ، رسالة مقدمة استكمالا لدرجة الماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ، 2003 ، ص143.

2 – كارم عزيز ، اساطير التوراة الكبرى ، ص.184.

1- العنصر الأسطوري الخلود:

اعتقد الإنسان القديم بأنّ الحيّة خالدة لا تموت ،و أنّ تبديلها لجلدها القديم بجلد جديد هو تجديد لحياتها كلّما مسّها الهرم ، « و في الهند غالبا ما اقترن مفهوم الخلود برمزية الحية ، و الثعبان الذى يعضّ ذيله يرمز للأبدية »[1].

أما العرب فرأت « في الماء خصوبة للحية و خلود، فإذا هرمت و كلّ بصرها ، و استرخى جلدها ، دخلت في صدع صفاة ضيق ، أو حجر ضاغط يعسر النفوذ فيه حتى ينسلخ عنها جلدها ، فتأتي عين الماء و تنغمس فيها حتّى يقوى لحمها و ينعصب ، فإذا فعلت هي ذلك عادت شابة كما كانت »[2].

أمّا في رواية السحرة ،يكمل الكوني أسطرة الأحداث والانزياح بالأسطورة النموذج إلى فضاءات عجائبية و أسطورية ، حيث يمكننا أن نصنّف هذه الأسطورة تحت خانة الأساطير التعليلية ، حيث علّل سبب خلود الحية والذي يعود إلى أكلها عشبة الخلود : عشبة آسيار: وهنا تتمدّد المطاوعات من خلال ممارسة مجموعة من التحويرات حيث « تخفّى وانتهيط في بدن الحية و انطلق إلى " تارات" تسلّق القمم العمودية الملساء بأعجوبة لا يقدر إنجازها إلا من تخفّى في بدن الحيّة .

استغفل العسس واجتاز البوابات والأبواب. اخترق الحرم المعلّق، و وجد دمية الطين* تسعى بين الأحراش و تدبّ على قدمين . تستَّر وراء علّيقة شقية تشبّت بالصخر بعناد بطولي تمهّل هناك ، وانهمك يعدُّ الخطّة ، و يحبك الأحبولة . و عندما فرغ من عمله خرج إلى دمية الطين في بدن الحسناء . كان بدنُ الحية هو الجسم الوحيد الذى تمتّع في جبّلته بخصال من المرونة و اللطافة و الطاعة ؛ بحيث يستطيع أن يتحوّل بسهولة ويصير جسما آخر. و قد رآى وانتهيط اللئيم أنّ بدن الحسناء هو أنسب الأبدان لاستدراج الدمية الضالة و استعادتها من منفاها في الفضاء إلى صدر الأمّ التى صنعتها من أكوام الوحل و ألواح الطين ،كما رأى قبلها أنّ الجسم الذى يتبدّل و يُغيّر جلدته دوما ، هو الجسم الوحيد الذى لا يفنى و لا يبيد ، لا لأنّ سرا اسمه "الحياة" قد بُثَّ فيه منذ البدء. ظهر ببدن الأنثى في ذلك اليوم و تسكّع بين الأحراش والأنهار

1 – أمل رشيد ، رمزية الحية في روايات ابراهيم الكوني ، ص50.

2 – محمود صبري علي عبد الله ، الحية في الشعر الجاهلي ، ص123.

* دمية الطين كناية عن مندام .

بدلال لا تتقنه غير الحسناء ،لا تتقنه غير الحية ،لا يتقنه غير وانتهيط ، وما لبث الكائن الذى أباده التوحّد ،و هدّه الاعتزال أن هرع إلى الأنثى و قَبَّلَ قدميها ،و توسّل أن تبقى إلى جواره و ألاّ تتركه أبدا و لكنّ الثالوث الذي يتنكّر في الحُسن (الأنثى ،الحية ، وانتهيط) أبى أن ينزل عند رغبة الإبن الضّال إلاّ إذا التزم بالشرط الفاجع . تساءل مندام –وهوالاس م الذى أطلقه على الدمية – عن الشّرط فتحرّك وانتهيط في أحشاء الحية ، و أومأت صاحبة السّر للحسناء لِتُمْلي إرادة اللئيم . فمدّت الأنثى أصبع الغنج و الدلال ، وأشارت إلى تلك العشبة الصحراوية العجيبة التى يُقال أنّها كانت سببا في الفتنة القديمة التى نشبت بين الزّعيم و مُرِيدِهِ وانتهيط . كانت نبتة آسيار قد انقذت حياة الزعيم عندما تخلى عنه جنده و فرّوا فبقي يحارب الغزاة وحيداً ، فأصابه الوباء المُميت ، فلم يهرع لنجدته و ينقذه من الهلاك إلاّ الصحراء النّبيلة التى سخّر حياته دفاعا عنها ،فأنبتتْ له العشبة السحرية ،فلمْ تُشْفِهِ من الوباء فحسب ، ولكنّها صارت علّة وجوده و سِرّا من أسرار عافيته وخلوده ، فَسَنَّ ناموسا صارما يحرّم الاقتراب من النبتة السحرية ، و يمنع على الأعوان و المريدين تناولها منعاً باتاً، و كان وانتهيط المريد الوحيد الذى خالف الناموس و انتهك التحريم فنال الجزاء ؛ فيُروى أنّ الزعيم جرّده من امتيازاته و حرمه مرضاته ، و لعنه أمام محفل الجنّ و جمع المريدين ثم أمر بطرده من الحرَم إلى الأبد و الآن عندما أقبل وانتهيط مُتَخفيّا في جلد الحية ،في بدن الحسناء لتدبير المكيدة ،لاسترداد الدمية الشقية التى نفخ فيها الزعيم من أنفاسه ،لاستعادة كوم الطين الذى قدح فيه الزعيم شرور السّماء و جذوة الأعالي،الآن ،عندما دخل الحَرَم مُتَسَلّلا ، مُتَنكّرا ،لا لإرضاء كبرياء الأرض كما ظنّت الأرض، و لكن إشباعاً لجِبِلّة الكَيد ، وإرضاءً لحسد اشتعل في جوفه منذ تلقّي اللعنة و حُرِمَ من نعمة الحرم ، وعرف أنّه حسد بطبيعة لن تقف عند حد ، ولن تعرف طعما للسكينة ما لم تُحجب السكينة عن كلّ الكائنات ، و تمنع عنها نعمة الاعتزالو تحرمها من متعة الزّهد ، و لذّة السّكون .

ندّت عن الدمية شهقة موجعة ما أن فهمت الإشارة ،ورأت أنّ الحسناء تقوده إلى لقمة الحرام و تضع تَذَوُّقَ "آسيار"صداقاً للصداقة وشرطا للإقتران الأبدي ،و لكنّ الحسناء تغنّجت رقصت غنّت و ...مدّت يدها و قطفقت ورقة العشبة . وضعته في فمها وبدأت تمضغه بتلذّذ و اشتهاء و إغواء ،أعطته ورقة فَتَمنّع ، وتقهقر، وخاف غضبة الزّعيم ،لاحقته الحسناء بالعشبة ،ولم تكف عن الملاحقة حتّى أَذاقت الدمية لقمة الحرام ...و لكن الأعجوبة الحقيقية حدثت عندما

عاد السّاحر من رحلته في الأعالي مُتَستّرا بالبدن ؛بالبدن العجيب بالحية ،فرأت الأرض كيف تبدّل "تامنضال" ابنة الأرض جلدها . وعندما غلبها الفضول و تساءلت عن معنى هذا العمل ، تضاحك وانتهيط و أجاب نيابة عنها : " إنّها تبدّل جلدها . إنّها تُجدّد نفسها . إنّها تبدع الحياة " . عاد يُقهقه بصوت تصدّعت له جبال آلّون . قالت الصحراء: "عجباً ! إنّي لم أودع فيها هذا السرّ" .

هنا كشف وانتهيط عن السّر. قال و هو يتلوّى بالضحك : " هذا سرّ نالته من الرحلة . هذا أمر استولت عليه من اللقمة . هذا ترياق خطفته من يد الدمية البلهاء . الزعيم أراده لدميته المدلّلة و لكنّ الدمية لم تعرف للسرِّ مقاماً ،فمددتُ يدي و خطفته من بين يديه . نلت منه ما أراد الزّعيم أن يكون وقفا عليه . نلته بمساعدة مخلوقتك الأعجوبة . نلته بمساعدة الحية . نلت .. نلت .. »[1] .

عند قراءة هذا النص المقتطف والذي يحيلنا إلى أسطورة الجد مندام وقصة السُّقوط يمكننا الخروج بعدّة ملاحظات و نتائج – حول واحدة من التنويعات السّردية لهذه الأسطورة – أهّمها :

– فعل الأسطرة هنا أَخضع الأسطورة النموذج لمطاوعات شديدة جدا أبرزت إبداعا جديدا ، و بعملية إسقاطية يمكن أن إبراز مجموعة من الإنزياحات :

– فقد تجلّت أسطورة المكان تجليا جزئيا من خلال العنصر الأسطوري (الحَرَم) عبر حالة (التغيرات والتشوهات) ؛فالأحداث وقعت في فردوس أرضي هو الحرم ،أو اواو ، و ليس فردوس سماوي، فالقرائن المكانية كلّها دالّة على ذلك : جبال آلّون ،تارات ،الصحراء النبيلة التى أنقذت الزّعيم بإنباتها عشبة آسيار ؛وهذه القرائن أنتجت مسافات دلالية امتدّت من النقيض إلى النّقيض سماء/أرض، وهذا ما يحيلنا إلى مفهوم التقاطب في نظرية المكان ليوري لوتمان ،وهذا الامتداد من النقيض إلى النقيض هو امتداد لمطاوعة العنصر الأسطوري .

– تجلّي العنصر الأسطوري (الشجرة) تجليا جزئيا من خلال حالة (التشابه و التماثل) ،حيث نجد وانتهيط تستَّر وراء علّيقة شقية ، وهذا ما يؤكّد علاقة الحية بالشجرة حيث « تتخذ منها ملجأ تتخفّى فيه عند لجوئها لسلخ جلدها ؛حيث يبدأ سلخُه ،و يتعلّق المُنْسَلِخ منه بالفروع

1 – ابراهيم الكوني ، السحرة ج1 ص (359– 365) بتصرف.

فَتُقْلِتُ الحيّة ،و تنطلق بعيدا ،و تتخذ من الأشجار ملجأً ومكمناً لها ترصد منها فإذا رأت شيئا مارا وثبت عليه »[1].

– تتجلّى أسطورة الخلود تجليا جزئيا أيضا من خلال العنصر الأسطوري (العشبة) ،عبر حالة (التشوهات و التغيرات) حيث نجد تحويرات لأسطورة جلجامش الذي بحث عن الخلود « فالحية اكتسبت رمزية الخلود و الحياة في الفكر الإنساني منذ العصور الزمنية القديمة تحديدا في عهد جلجامش البابلي ،الذي سعى جاهدا للحصول على الخلود من الآلهة التي لم تتدخّر جهدا في ذلك ،و كان ما كان من رحلته الطويلة الشاقة ،فحصل على نبتة الخلود التي أطلق عليها "الشيخ يعود شاباً" ،لكنّ الحيّة سرقت النبتة من الماء خلال عودته ،و منذ ذلك اليوم صارت تجدّد جلدها الذى يعني إنتهاء مرحلة زمنية ،واستقبال مرحلة جديدة ذات شباب وقوة وحيوية».[2]
فعشبة آسيار هي تحوير لشجرة الخلود/الشيخ يعود شاباً.

– كما تتجلى أسطورة الخلود تجليا جزئيا أيضا من خلال العنصر الأسطوري (العشبة) ،عبر حالة (التشوهات و التغيرات) حيث نجد البطل جلجامش في الأسطورة النموذج البابلي يسعى و يكابد الأوهوال في رحلة شاقة للوصول للعشبة في حين نجد البطل مندام سعت إليه العشية و كانت هدية من الأرض / الصحراء على نُبله و استماتته في الدفاع عنها ،و نتج عن هذا التحوير من النقيض إلى النقيض مسافة دلالية كبيرة .

2– حراسة النبع :

يتجلّى العنصر الأسطوري (حراسة النبع) في رواية بر الخيعتور* من خلال قصّة البطل الذى توجّه للنبع لكي يخلّص أهل الواحة من شرّ الحية التي كانت تمنع مياه النبع عنهم ، حيث « يخرج الشّاب حاملا معه حربة لها رأس من ذهب و ذراع من نحاس ، كان يعلم بأنّ الحربة هي السّلاح الوحيد الذى يليق بالبطل ، كما كان يعلم بأنّ الحربة إذا أخطأت الهدف مرّة واحدة فإنّها ستصيب اليد التى رمتها ؛لذلك كان يهدف برميته المكان الواقع بين العينين الهمجيتين و بالفعل ما إن طارت الحربة لتستقرّ في المكان المقصود ،و تزحزح الرأس الكريه ، حتّى انبثق الماء سخيّ ،سخيّ سخيّ، انهمر النّبع و بدأ يجري من رأس الجبل إلى القيعان ،

1 – محمود صبري علي عبد الله ، الحية في الشعر الجاهلي ، ص105.

2 – المرجع نفسه ، ص158.

* - ابراهيم الكوني ، بر الخيعتور ، دار الكتب ، ط3 ، بنغازي ، ليبيا ، 2007

أقبل عليه النّاس و انتعشت الواحة . أمّا البطل فقد وقع في الحال ،لأنّ الحية بعد الضربة فقدت صوابها ، و رمت البطل ببصقة من لعابها المُميت»[1] .

أما العرب فقد كان « من وظائف الحية لديهم حراسة الينابيع و عيون الماء ،لذلك سمّوها "داهية الغبر" ،و يدل مكانها على علاقتها بالماء و الحياة »[2]، وهي تتربّص هناك « لأنّ ذلك يؤكّد حرصها الشّديد على الحياة نفسها التى تتمثّل في الماء و أنها صاحبة المكان وحيثُ وُجِدَ الماء وُجِدت مُرابطة ، وكأنّها حارسة له ،و ذلك حرسا على استمرارية بقائها فتدافع أشدّ الدفاع عنه لدرجة انّها مستعدة لأن تقتل كلّ من يحاول الاقتراب منه »[3].

3- حراسة الكنوز:

من المعتقدات السّائدة أنّ الحية تحرس كل وعاء يوجد في مقدس « و في بعض المناطق الصحراوية تعتبر الينابيع مقر الجان و شياطين الصحراء التى غالبا ما ترتدي شكلا ثعبانيا ،أما عند البوذيين فإنّ عتبات المعابد البوذية محروسة بشكل مألوف من قِبل جَنِنين ثعبانين تمسك بيدها المرفوعة كأس الرخاء والخصب حيث تسيل منه الوفرة و الخصوبة»[4]. فالعنصر الأسطوري (حراسة الكنوز) تجلّى من خلال تقنية التناص عبر حالة (التشوهاتو التغيرات) ؛ حيث يعمد الروائي إلى قَلب المفاهيم بجعل الكنوز هي التى تحرس الحية ،باعتبار أنّ الحية هي الكنز في حدّ ذاته ، يقول عنها في ذلك « لا يعرف أحد سواها لها سرّاً ،لا يعرف أحد أنّها كنوز لا لقاء بينها و بين تلك الكنوز المعدنية البلهاء التى يعبدها أهل الأرض و يظنّون أنّ الحيّة الحكيمة يمكن أن تتنازل و تفني حياتها و هي تقف حرساً عليها . ولا أحد يعلم أنّها وُهِبَت الخلود لا لأنّها تُبدّل لحمة جلدها في كل موسم ،و لكن لأنّها تستمدّ السرّ من النّبع ، لأنّها تتزوّد من الأعماق بكنز أنفس بما لا يُقَاس بالمقارنة مع كنوز الأرض الغبية كنوز أهل الأرض الأغبياء »[5]. لأنّها لمّا « فازت بإعجاب الأرض رأت أن تجعل منها حرسا على كنوزها

1 - – ابراهيم الكوني ، بر الخيعتور ، ص(92-94).

2 – محمود صبري علي عبد الله ، الحية في الشعر الجاهلي ، ص42.

3 – المرجع نفسه ، ص124.

4 – أمل رشيد ، رمزية الحية في روايات ابراهيم الكوني ، ص88.

5 – ابراهيم الكوني ، السحرة ج1 ، ص256..

الخفية : كنوز التبر التي يسعى في طلبها البلهاء ،و كنوز أخرى أشدّ خفاءً وأبعد منالاً يسعى في طلبها أهل السحر و السّرّ »[1].

4- العنصر الأسطوري المعرفة و الحكمة:

كانت الأرض في الفكر القديم تمتلك العلم الأسرار لأنها تلد الينابيع من جوفها ،و تنبتُ الغابات و تغذي الحيوان و البشر، والحيّة بحكم أنها تغيب في باطن الأرض عدة مرات في اليوم ، و تبقى في الأرض كل ليالي الشتاء انتزعت أسرارها و أصبحت عند بعض شعوب الشرق رمزا للمعرفة .

« نجد في مصر القديمة الفرعون يحمل اسم الثعبان و يحمل النصب الذى وجد في قبره صورة قصر يعلوه ثعبان ، كما أنّه غالبا ما مُثِّل الفرعون على شكل كوبرا رافعةً رأسها الحيّة المقدّسة "أورايوس L'URAEUS "رمز الحكمة والمعرفة»[2]. والحيّة في المُتخيَّل الصحراوي « لا ينال الخلاص من صعب عليه طعم المنفى، و هي تفوّقت عن إبن الإنسان ،وعلى كلّ المخلوقات و فازت بالخلود لا لأنّها اختلست الشعلة الخفية لكن لأنّها فهمت سرّالأضداد »[3] .

يضيف الراوي « الخلقُ لايعلم أنّ الفضول أهلكَ من المخلوقات ما لم تهلكه النار و لا السيول و لا الجفاف و لا الحروب الحية وحدها تعرف أنّ الفضول أشدُّ خطرا من النار ،أشياء كثيرة يجهلها الخلق و تعرفها الحية ، ولو عرف الخلق ما تعرف الحية لبلغوا حكمتها و وقفوا على سرّها »[4].

و عن تيمة (الفضول) تروي الأساطير و يحذّر آنهي الصحراويين من مغبّة السقوط في شركه ؛ و في ذلك يروي النذير في السّهل الكبير أجمل قصص عن واو مُروّجا لوصية من وصايا الأجداد توصيهم بالإقتصاد في كل شيء: تجنّبوا النّهم احذروا الفضول ؛أوّل هذه القصص تروي دخول مهاجر ،مهاجر لم يكن مكابرا « تجرّدَ من كبريائه مع ثيابه كما يفعل الصالحون ،فجاءت السماء بـ واو نفسها و أرست أسوارها المهيبة عند قدميه أسفل المرتفع الرملي، نزلت معها غلالة من العتمة فلم يعرف المهاجر عما إذا كانت الشمس قد غربت و حلّ

1 – ابراهيم الكوني ، السحرة ج1 ، ص248.

2 – أمل رشيد ، رمزية الحية في روايات ابراهيم الكوني ، ص49.

3 – ابراهيم الكوني ، السحرة ج1، ص261.

4 – المصدر نفسه، ص 253.

المغيب أم أنَّ العطش الكافرهو الذي قاده من يده إلى الظلمات ترنّحَ و سقط على الأرض غاب وجهه في التراب ،امتلأ فمه و فتحا أنفه بذرات الرمل ،تنفّس الغبار ومضغ الحبيبات المالحة الشقية رفع رأسه و شاهد أضواو واو اللعوبة ،تضيء و تختفي تقترب و تبتعد ، تغمز و تتوارى في إغراء العذراء ،ظنّ أنّه يقف على مشارف الملكوت فانتظَر ملَكَ القِصاص و استعدَّ للحساب هذا من عجب واو أيضا ،فَيُحدّثُ شهود العيان أنّ الواحة الموعودة لم تظهر لهم إلا بعد أن يئسوا منها و نسوها في زمن بعيد ،و ورد في آنهي أيضا انّها مثل الظل تهرب من الباحثين عنها و تجري إلى اليائسين منها .

مهاجرنا أيضا نسيها و حسبها ملكوت السموات

تدحرج من التلة الرملية و هو في برزخ الغيبوبة ، سعى على أربع ، زحف على البطن ، انكفأ ثلاث مرات و قبّل الرّمل الرّامض قبل أن يبلغ أعتاب الواحة ، فقد الوعي ، لأنّه لا يذكر أنّ سواعد قوية التقطته من سقطته ،و لا يذكر أيضا أنّ ضعفه يمكن أن يسمح له بدخول البوابة على قدميه ،وجد نفسه يستلقي على ظهره على فراش من ريش ،تحيط به وسائد منفوشة محشوة بالقطن والصوف و الريش . الجدران شفافة ،مغطاة بغلالة ناصعة تبعث ضياءً فضيا هادئاً كضياء البدر. عند القاعدة على طول امتداد قدم الجدران ،تتظافر ألسنة خضراء من العشب ،يشطرها في الوسط شريط طويل من الزهور الصغيرة الحجم ،مثل زهيرات الرّتم ولكنها متعدّدة الألوان ،حتى أنّها تبدومثل قوس قزح مستقيم على الجدار الفضي المُطفَأ رائحتها الحادّة الخرافية ،ذكّرته أيضا بزهور الرتم ،فظلّ يشك و يسأل نفسه طوال الوقت عن سبب الدوار: هل هو بسبب العطش أم بسبب زهور الرتم ؟ فوق رأسه جلس شيخ مهيب ثقيل الوجنتين ،مُطفأ العينين ،كثيف الحاجبين ،ترقد على صدره لحية بيضاء تميل إلى الإصفرار يُغطّيها طرف لثامه الباهت الشفاف ،يمسك بيد موسومه بالتجاعيد بكأس ذهبي و يقطر في حلقه ماء الحياة بخيوط مفتولة من الحرير الأحمر.

في الواحة خيّم سكون جليل ،السكون الذى يعبده الحكماء ،و يعيش في جنّته المُعمّرون القدماء و لكن ثمّةَ شيء مُدهش يخدش في قداسة هذا الحرم ،يُسمَعُ عن بُعد ، و في فترات مُتباعِدة ، متقطّعة ، غناء الطيور غِناء خفيف ،متناسق ، بهيج ،أثارَ في نفسه حنيناً غامضاً و ذكَّرَهُ بِأنّهُ لابدّ لا بُدَّ أن يكون في ملكوت الفردوس الصحراوي . الواحة الموعودة التى حَلُمَ بها ابن الصحراء ، منذ يُولد إلى يوم يموت .

رفع رأسه عن الوسادة الطريّة و استند عليها بمرفقيه ، فابتَسَمَ له الشيخ و هزَّ رأسه المَهيب علامة المُوافقة ، فأدرك التّائه أنّ الرّجل قرأ خاطره. خَلْفَ الشيخ شاهدَ رؤوس الأشجار و غابة من البساتين تمتد حتى نهاية الأفق . ابتعدَ الغناء البهيج و عادَ السكون الجليل يبتلِعُ كل شيء.

فتحَ المهاجرُ فمه بسؤال الفضول : قل لي يا عمّنا الشيخ : ما سرّ واو ؟ متى يستطيع المُهاجر أن يعثرعلى واو ؟ عاد العجوز يبتسم ابتسامةَ الحليم الذى تعوّد أن يغفرَ خطايا الأشقياء و يجيب على تساؤلات الأطفال . تكلّمَ للأوّلِ مرّة فسمع المهاجر صوتاً هادئاً نقياً بهيجاً مثل أغاني الطيور في البساتين الساكنة فَتَمَنَّى أن يتكلّم ويتكلّم ولا يسكت أبدا. قال:

– لا يدخل واو إلاّ من وُلِدَ مرّتين ضيّعْ نفسكَ تجدْها

أراد التّائهُ أن يستمتع بالصوت أطْول زمن حتى يحسَّ بالدفء الغامض و يملأ قلبهُ البائس بفيضِ السّكينة فَسَأَلَ بلا وعي:

و ماذا أيضا؟

هزَّ الشيخُ عمامته نفياً و في عينيه رأى نظرة لؤم . قال باغتضاب :

هذا كلّ شيء.

ثمَّ أحسَّ التّائه بأنّه جوعان . فخطرَ له أن يجاهر برغبته و لكن لم يكَد يفتح فمه حتى أقبل طابور من الحسان ،يرتدين لباساً شفافا كغلالات ملوّنة ،حرير شفاف ،ملوّن ،يُغطّين شعورهن بقطع خضراء تنسدل على مناكبهنّ و تتدلّى على الصدور النّافرة ،الفساتين حمراء شفافة أيضا طويلة ،تستر قاماتهنّ حتى الرسغين في أرجلهنّ خلاخيل كثيفة من الذهب وحول رقابهنّ عقود من الجواهر اللمّاعة ،المُتلألْئة الألوان. في أيديهنّ الرّشيقة أساور من فضّة ،ومن الآذان تتدلّى أقراط من ذهب مطعّمة بأحجار كريمة زرقاء . جِئنَ يحملن أطباقاً شهية ،ذهبيّة ،مليئة بأصناف الطعام وَضَعْنَ بجواره أيضا ملاعق من فضة و كؤوس من الذهب مليئة بشراب متعدّد الألوان . أدرك المهاجر أنّ اهل واو ليسوا في حاجة لأن يستخدموا لغة الكلمات طالما يفهمون لغة الخواطر و حركة الروح.

في الخارج عادت الطيور السماوية تنشد مواويلها البهيجة في متاهة البساتين ولكن السّكون العظيم ظلّ اللغة الطاغية .

أَكَلَ و شَرب و شَكر إلاه السموات و الأرض وصلّى ركعتين . شَكر أهل واو أيضا وعانَق الشيخ الجليل مُودّعاً . شيّعه العجوز حتّى أبواب السّور. هناك وَجد المهاجر ثلاثة جِمال محمّلةً بالبضائع والزّاد في انتظارِه ، هنا أيضا تحرَّك الوسواس الخنّاس في صدرِ التّائه الشّقي ؛ فَطَلَبَ زادا من الحطب أيضا لِيُعِدَّ نارا لطهو الطّعام ،ناسياً أنّ أهلَ واو يقرؤون الرّوح أيضاً. ابتسم العجوز ابتسامة هادئة ، و لكن غامضة ،وأضمر له بجمل آخر محمّل بجريد النّخيل و أعواد الحطب .

خَرج المهاجر من واو في العشيّة . صَعد المُرتفع الرّملي و توارى وراء التّلال. انتظَر حتّى المَغيب فَحفرَ في العتمة حُفرة و غَرس أوّل عود علامةً تَهدِي إلى واو أَكَل الفضولُ قلبَه و قرَّر أن يضع إشارات تدُلُّه إلى الواحة المفقودة و تَدلّ إليها عشيرته أيضا و لم يعرف أنّه خانَ العهد في اللحظة التى أَشرَكَ فيها عشيرته بكنزه ، مُقرّرا أن يقيم لها الدّليل و بقودها في أَثره لِيغزو بها الواحة المُتَنقّلة . كان سعيدا لأنّه لا ينتمي إلى فئة الطّمّاعين الجوّالين الباحثين عن الكنوز و الذهب،و نَسي أنّه ثرثار بغيض لم يحفظ في حياته سراً . تمنّى أن تحلَّ اللحظة التي سيصل فيها إلى النّجع ليَحكي للعشيرة عن اكتشافه الذي يقضي أهل الصحراء أعمارهم بحثا عنه . وكان المهاجر اللئيم يعلم أنّهم لم يصدّقوك فبدأ يغرس الحطب و يرشق جريد النّخيل كي يجد الطّريق إلى واحة السراب . فاسمعوا نذيركم يا أهل الصحراء : الفضول رذيلة لا تقلُّ بشاعةً عن الجشع ! و لْيُنبّه عاقلكم غافلكم ، و لْيُبلّغ حاضركم عابركم !

نصبَ المهاجر أعواده يوما كاملا وعندما حلَّ المساء و تَهيّأ لإعداد طعام العشاء تجهّمت السماء و اسودَّ وجه الصحراء . هبّت العاصفة قبل منتصف الليل ،و استمرّت تحرث الكثبان الرّملية ثلاثة أيّام . طيّرت علامات المُهاجر البلهاء، و جرّدته من جِماله و زاده . و وجد نفسه ضائعاً ، وحيداً ،تائهاً ،عاجزاً ، يُكمّمُ العطش فمه و يَعقِل رجليه و يُعمي بصره و بصيرته .

و لم يكن الرحّالة يحلم بالنّجاة مرة أخرى دون أن يعلّق في رقبته رذيلة تُضاف إلى الفضول . فيا أهل الصحراء : إذا رحمتكم السماء و فتحت لكم واو أبوابها فلا تنسوا أنّكم دخلتموها عُراة حتى من ورقة آدم و حوّاء عندما عرفا أنّهما عريانان . انسوا أنّكم عثرتم على الكنز واكتموا السرّ. اعلموا أنّ الطّمع في العودة إليها إثم ،لأنّ واو الخجولة لا بدّ أن تهاجر إلى المجهول لتتطهّر من إيواء عرق الإنس»[1].

1 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج1 ، ص(310–314).

فكان ناموس الفردوس يجرّم الفضول والثرثرة ، و يأمر بالإقتصاد في كلّ شيء.

ف "واو" أعدّها الله لعباده الصالحين و واو في يوم من الأيام « فتحت أبوابها للمهاجر الضائع بعد أن يئس و بدأ يخلع لباسه كي يتعرّى ،و لا يعرف أحد من حكماء الصحراء لماذا تأتي الرحمة متأخّرة إلى هذا الحد ،فلم يحدث أن أُنقذ تائهٌ وفاز عطشان بالماء ،و ييأسَ و ينزع ثيابه كما لا يعرف أحد عما إذا كان الصحراويون الدُّهاة يلجؤون إلى هذه الحيلة مُتعمّدين استعطاف السماء و إعلان التوبة أم أنّ قطرة الحياة الكامنة في الماء ،لا تجبر المهاجر أن يركع و يقبّل الرمل إلا بعد أن تتبخّر و تطير ،مع البخار ببقايا العقل ،فينسى المُكابر الخجلَ على أبواب الفناء لأنّ الفناءَ هو البوابة الوحيدة التى لا تعترف بالكبرياء والعار ولا تقبل إلا العُراة »[1].

و في هذا إشارة إلى النصوص الإسلامية التي تحيل إلى أنّه لا يدخل الجنّة من كان في قلبه مثقال ذرة من كِبر ،و في ذلك أيضا إشارة لا تخلو من امتحان قاسٍ « و يُقال أنّه ورد في آنهي الضّائع تفسيرٌ بشأن هذا الإمتحان القاسي فالسمّاء تتعمد أن تُؤجّل الرحمة حتّى يُطهّرَ العطشُ بدنَ المهاجر من الكبرياء و ينزع لثامهُ المهيب عن عورة الفم ،و كلّ من أُنقِذَ من هذا الوحش وهو عريان سارَ مكسورا مُطأطئ الرأس، طول الحياة »[2] ذلك قضاء الناموس الذى يقضي « إنّ المعاندين المكابرين الذين لم يسمح لهم كبرياؤهم بنزع اللثام و تقبيل الأرض قُفِلت أبواب واو في وجوههم ، و ضلَّ الملائكة الجوالون في الصحراء الطريقَ إليهم ، و وُجِدوا أمواتا بثيابهم ، تاكل الديدان أجسادهم ، و تحوم الصقور و الغربان فوق رؤوسهم »[3].

و في ختام حديثنا عن واو الفردوس المفقود يمكننا التأكيد على جزئية مهمة تتمثل في استغراق أسطورة واو الفردوس لمعظم مساحات السرد في روايات الكوني ، باعتبارها الأسطورة الأولى و النموذج ، في حين تبقى أساطير "واو" الاخرى روافد تغذّي مسار السّرد ، و لا بأس بإلقاء الضوء على بعض من تنويعات واو السردية :

---

1 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج1 ، ص314.

2 المصدر نفسه ، ص314.

3 – المصدر نفسه ، ص310.

2 – تجليّات أسطورة واو الناموس:

الاستقرار هو الخطيئة التى لا تُغتفر في ناموس خليقة الحريّة : الصحراء .

القارئ لنصوص الكوني السّردية يظهر له جليا أنّ الصحراوي يهاجر متابعاً رحلة قديمة بدأها جده الأول عندما طرد من واو فكتب عليه وعلى ذريته المنفي الأبدي.

و تتجلى أسطورة واو الناموس من خلال العنصر الأسطوري(الحنين) ، يقول الروائي « أَلَمْ يهاجر الخلق فى القديم إلى أوطان الأبعاد إرواءً لمغامرة أو توقا للمجهول أو إشباعا لنهم ؟ كذلك اعتادت الصحراء أن تحتال على الظامئين إلى الحنين (ميتافيزيقى اسمه الحنين لتقودهم إلى التيه ، إلى الواحة المفقودة ، إلى واو التى لا تظهر إلا لتختفي ،إلى البيت الوحيد الذي يستطيع هؤلاء الغرباء أن يجدوا فيه حنينهم الضائع: الأبدية!) »[1].

فأسطورة الناموس تقضي بالترحال ، العبور ، الهجرة...

تطفو فلسفة الكوني على سطح المساحات السردية ، و يعبر عنها بقوله « الإنسان عدوس سُّرى يتأرجح بين فردوسين ،فردوسٌ منه طريد ،و فردوسٌ له مريد، و الفردوس لهذا السّبب ليس قدر عدوس السُرَى و حسب ،و لكنّهُ لعنة عدوس السُّرَى ؛لانَّ الفردوس الذى كان لنا بالميلاد حلم غيوب ،هو الذى صار في رحلة السّرى زاد وجود فمِن فردوسٍ مفقود سابق على الوجود إلى فردوسٍ موعودٍ في رحلة الوُجود نحن في قبضة الحلم»[2] فيقضي المسافر عمره في البحث عن واو ، و هنا يقف أمامنا سؤال جوهري مهم : « ألا يمثّل سفر العابر المتواصل في الصحراء–على المستوى الفلسفي (الوجودي) رحلة الإنسان (العبثية) الشاقة في البحث عن الحقيقة المؤجلة دوما، وهي رحلة مضنية قد لا يبلغ معها هدفه المنشود ولا غايته المبتغاة؛ وإذا ما اعتقد يوما أنه أوشك على بلوغ نهاية المطاف، وأنه قارب التخوم، ولاحت له تباشير مدينة النور(الحقيقة) من بعيد؛ وقتئذ تكون ساعة الحقيقة المطلقة قد أزفت والعمر قد أوشك على الانقضاء ؟»[3] .

فمن خلال هذه المعتقدات و المفاهيم تتبين قدسيّة واو على مستوى إيمان الرجل الطوارقي كما تتجلى قدسيّتها على مستوى المنظور السردي و اللغوي ؛حيث « تشكل واو علامة نصية

---

1 – ابراهيم الكوني ، بيت في الدنيا و بيت في الحنين، ص61.

2 – ابراهيم الكوني ، عدوس السرى ، روحُ أمم في نزيفِ ذاكرةٍ ، ج2 ، ص15.

3 – لحسن كرومي ، العابر و هاجس البحث عن المكان الضائع، ص152

محورية في كتابات الكوني القصصية والروائية؛ وقد جعل منها إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخليةالأساسية فيه ؛ ف واو بالإضافة إلى كونها حقيقة تاريخية، فهي أسطورة طارقية، تشير إلى واحة غَنّاء ضائعة وسط الصحراء ،يقول عنها الزعيم: واو لن تبعث في مجملها على يد بني آدم، الإنسان دنس و واو فردوس مفقود، الخير خير ما ظل طليقا، فإن انتظم في قناة ومسته يد الإثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذي لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه »[1].

الأسطورة التي يوظفها الكوني في روايته واو الصغرى تفسّر الحكاية التي تتردد على شفاه الطوارق في الصحراء ؛وهي الحكاية الحُلم التي تبحث عن القيمة التعويضية لهؤلاء الناس الفطريين الذين تصالحوا مع ذواتهم ومع صحرائهم الممتدة في الخلاء الأبدي .

في عرف الصحراء كذلك « نصوص الصحراء تؤسّس لكتابة لا تحبّ الثرثرة قدر ما تميل إلى التكثيف والاختزال و ما قلّ ودلّ، أي أنها تفضّل لغة الرمز والإيحاء والاقتصاد، بالطريقة التي تجعل الشكل السردي يبدو فقيرا بخيلا مثل أرض الصحراء الطبيعية، ولكنه يضمر، في الوقت نفسه، برمزيته واقتصادياته، كنزا بل سرّا عظيما. وكما الأمر في الصحراء، نجد الكتابة لا تستمدّ مقومات حياتها ووجودها من العالم الواقعي فحسب، بل من عوالم الأسطورة بالأساس. وعلى عكس النزعة الواقعية التي تهيمن على روايات المدينة»[2] .

وهنا يمكن أن نصل إلى القول بأنّ الكوني يُؤسّس لناموس في فردوسه الروائي مُستلهما قوانينه من قوانين آنهي التي لطالما كانت ناموس واو الفردوس المفقود ومكابدة الصحراوي الأبدية هي السبيل الوحيد الذي تُؤهّله لينال استحقاق الجنة الأرضية الموعودة ؛تفتح أبوابها لإنقاذهتغرقه بكنوزها ، وحين يخرج منها تختفي ؛ فأهل التيه يأتون دائما ... « لا يفلح الجدب في اعتراضهم ، ولو لم يوقف القبلي أسفارهم لم ترهبهم قلّة الزّاد ، و لم يعترفوا بالظّمأ . اعتنقوا ديانة الأسفار، فصار لهم التجوال وطناً ،و يقول العرّافون و السّحرة القدامى أنّ الهجرة امتياز موقوف على أهل الصحراء . و لولا هذه العقيدة لما كان أهل الصحراء أهلا للصحراء»[3]. و بذلك تشكل واو « علامة نصية محورية في كتابات الكوني القصصية و الروائية ؛ وقد جعل

1 – لحسن كرومي ، العابر و هاجس البحث عن المكان الضائع ، ص150.

2 – حسن المودن،ابراهيم الكوني ساردا.

3 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ، ص374.

منها إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه فواو بالإضافة إلى كونها حقيقة تاريخية ، فهي أسطورة طارقية ، تشير إلى واحة غناء ضائعة وسط الصحراء، يقول عنها الزعيم: "واو لن تبعث في مجملها على يد بني آدم. الإنسان دنس وواو فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقا، فإن انتظم في قناة ومسته يد الإثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذي لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه... لو لم توجد واو في مكان ما يوما ما، لما كان للصحراء معنى في منظور العابرين، فواو هي الحلم والعزاء »[1].

« لقد ظل المكان الذي كشفت عنه مستويات السرد مرتبطاً بطبيعة المزاج البدوي المرتهن بحياته وقدره إلى النهايات القصوى، المتراوحة بين العشق الروحي والعشق الدنيوي للمكان. بين طلب الحقيقة ونشدانها في واو الواحة الضائعة أو التي ضل عنها الجميع ، ولم يدخلها أحد ولم ييأس من بلوغها أحد وبين عالم الواقع العاثر، المليء بالقسوة والعنف والعراك والنفي. وخلال ذلك له يتواتر العنصر السحري و الخارق ويحضر بكثافة على امتداد الصحراء، ليرسم وحده مصائر الجميع فيها، وينفذ خطته الأبدية في عالمها الكلي. »[2]

هذا وقد سبق أن ورد في آنهي المفقود « أنّ المدَى المديد لم يقبلهم في أرضه الواسعة إلاّ بعد أن رأى أنّهم لا يجدون في الاستقرار لذّة ، ولا يعرفون لهم غير الأسفار دينا ،لأنّهم يرفضون أن يخدشوا وجهها بالفؤوس ، أو يحرثوا صدرها بالمحاريث كي يبذروا حَبّاً ، أو يزرعوا زرعاً أو يغرسوا كروماً كما يفعل الفلّاحون و أهل الواحات ، ولأنّهم آثروا أن يسكنوا الخيام ،و يأخذوا من الأرض ما تعطيه لهم عن طيب خاطر،لأنّهم ضيوف تائهون نزلوا في رحابها،ولا يليق بالضيف أن يُمزّق بدن المُضيف كي يغتصبَ منه طعاماً و قد نالوا بهذا المَسلك النّبيل مكافأة»[3].

مكافأة؟ ترى ماهي هذه المكافأة التى تمنحها الصحراء؟

تمنح الصحراء للضيف المهاجر جنّة ،فردوساً ، فردوس من نوع آخر،إنّه بلا شك فردوس الفراديس، إنّه راحة القلب ،أنّه سكينة الروح ، ترى كيف رسم الكوني هذا الفردوس ؟ و كيف عبّر عن أسطورة القلب ؟ واو حريرة كما سمّاها على لسان شخوصه؟

---

1 – لحسن كرومي، العابر و هاجس البحث عن المكان الضائع ، ص150

2 – بشير أحمد جلالة ، الاسطورة والمكان في ادب ابراهيم الكوني ، رسالة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية و ادابها ، جامعة اليرموك، الأردن ، 2007، جلالة ص35.

3 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ، ص374.

3 – تجلّيات أسطورة واو حريرة :

تجلّت أسطورة واو حريرة في مواطن كثيرة جدا من الروايات ،و تناقلتها شخوص الرواية في كل زمان و مكان ، فذا الزّعيم يجادل الدرويش موسى الذي نذر صوم الدهر إلى أن يعثر على واو يقول :

« هل أنت شقي؟

لم يجب . أمسك الزّعيم بمعصمه . أدخل يده تحت العمامة و تحسّسَ جبينه . أنزل يده إلى الأرض و حَسَاهاَ في الأرض ليمنع انتقال الدّاء . قال بلغة خفية :

– لن يفتح لك الجوع أسوار واو . أنت تعرف ذلك

أقام الريح بينهما ستارا . انتظر الزعيم حتى مرّت الموجة فاستمر:

من منّا لم يبحث على واو؟ أنا أيضا بحثت عنها يوما ما . هذا سرّي..

ضرب يده بقبضة يده و أعلن :

– و إذا لم تعثر عليها هنا فإنّك لن تجدها في أيّ مكان حتى ولو صُمْتَ ألف عام.

...لم تستطع امرأة في الصحراء أن تملأ الفراغ الذى يحاول الرجال الحقيقيون أن يملأوه بواو . ستذهب معي و نتحدّث عن واو . واو التى في صدر كل مخلوق ، و واو اللأخرى التى نبحث عنها في الصحراء الأبدية ... »[1].

4 – تجلّيات أسطورة الفردوس الأرضي :

تقول الأسطورة في زمن مجهول « في ذلك الزمان الذى طواه النّسيان ولم يَعد يذكُره أحد تَطبّعت السماء بمزاج لم يعرف اللامبالاة ،ولم يتخلّق بعبوس السّماء في الأزمنة الأخيرة فكانت تتسامح و تعتدل ، و تجود بالماء في سخاء انقطع له النّظير في كلّ الأجيال التالية . جَرَتْ السّيول في أنهار لا تتوقّف من شغاف الجبال التى تُطوّق المحيط المستدير ، لِتحفر في قلب الصحراء الظّامئ بحيرةً هائلةً من سائل السلسبيل، حول ضفاف البحيرة استوطنت القبائل و أقبلت الأمم و تكاثرت القطعان و تناسل الخلق، وعاشرَ بعضهم بعضاً ، فاجتمعوا و تجمّعوا و عرف بعضهم لغة بعض، فَغنّوا ،ووضعوا أشعاراً تُمجّد السماء، لأنّ الإنسان لا يجد ما يفعله عندما يكون سعيداً إلا أن يضع الأشعار. ثمَّ بنوا بيوتا، بيوتا من القش ،و من أعراف النّخل ، و من الطّين . من الطّين صنعوا فخّاراً ،ومن العراجين أشعلوا نارا فاستخدموا القدورو تَفنّنوا في

1 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج1 ، ص178.

الطّهي أيضا. ثمَّ التفتوا إلى الأرض. فاكتشفوا المعادن . اكتشفوا الحديد أولا ثمّ النحاس فصنعوا من الحديد فُؤوساً ضربوا بها الأرض، وسكاكين نحروا بها العدو. و من النّحاس صنعوا المِدِى العجيبة التي أخافوا بها الجنّ ،ونصرتهم في حربهم ضدّ أهل الخفاء. ثم ...ثمّ بدأوا يبدعون المقتنيات ، و يتبادلون المقتنيات . في المبادلة ظهرَ التّبرُ ، فلم يَدُمْ زمان طويل حتّى أفسد كلّ شيء ، كان معدناً لئيماً لم يَعرف أحد له سِراً . كما لم يعرف من اكتشفه . و يُقال أنّ الشّقاء بدأ عندما آثرته النّساء على بقيّة المعادن ، فَسَخّرنَ رجالهنّ لاقتنائه ، فتنافسوا في طلبه اختلفوا . تشاجروا .تناحروا ، و قتل بعضهم بعضا لأوّل مرّة . نسيَ الأشقياء أنّه معدنٌ بليد كالنّحاس ، كالحديد ، ككل المعادن ، و سَعوا في طلبه حتى نسوا أنفسهم ،نسوا الحياة و صار يوم الوصول إليه هو الحياة . شربت الأرض دماً ،فاستنكرت السّماء وأشاحت عنهم خجلاً . نزل فيها همٌّ ،فشحبتْ وعبستْ ،و يئستْ . فَسد المزاج فنَضَبَ الماء توقّف المطر. فتوقّفت الأنهار التى ظنّ البلهاء أنّها خالدة . بدأت البحيرة العظيمة تتبخّر، و لم يَمضِ وقت طويل حتّى سلّطت عليها السّماء رَسولا أزالها من الوُجود وغمرها بالرّمال أجيالا.

كان رسولاً مُمِيتاً أقبلَ من الجنوب ، و أطلق عليه الخَلقُ اسم " القِبْلي"

لم يتوقّف القبلي إلاّ بعدَ أن وَأَدَ البُحيرة العظمى ،فاندثرَ الوطن وتوارت "واو الكبرى" تحت التّراب»[1] .

تَتَزَيَّف واو ،الجنة المطلقة و تستحيل إلى خراب عندما تُخالف ناموس الخليقة ،بأن تبدأ التعامل بالمعدن المنحوس (التبر) أو تخالف فطرة الصحراء ، فطرة العبور،الهجرة ،الترحال (بإقامة الأسوار) و (التطاول بالبنيان) ، وهذا ما حدث لواو التى شيّدها السلطان أناي يُحاكي بها مدينة تمبكتو، وقد تَنبّأ العرّاف إيديكران بزوالها، ذات ليلة « أنصت إيديكران للسّكون أيضا تابع بريق النّجوم في السّماء الظّلماء قال:

اعتدى على الأموات . نبش القبور أقام بأحجارها السور .

التفت نحوه الشيخ ، تبيّنَ وميضا في عينيه تحت ضياء النّجوم . علّق بعد صمت .

هل يفلح من بنى حصنا بأرواح الأوّلين ؟ هل سمعت في آير أنّ أسوار واو مبنية بأرواح موتاها؟

لم أسمع .

1 – ابراهيم الكوني ، السّحرة ، ج2 ، ص301.

هل تبقى واو فردوسا للناس و حلماً يتغنّى به أهل الصحراء من مهدهم إلى لحدهم ولو أُقيمت بأنقاض القدماء ؟

لن تبقى

و يتشدّق السلطان المغرور بأنّه يستطيع أن يبني واواً بيد الإنسان النّجس؟ »[1]

و تتحقّق نبوءة إيديكران ، و تسقط واو على يد حلف ثلاثيّ الاجناس خرافي : الجن ، الإنس الحيوان ، و بعد معركة دامية طاحنة ، وقف جنود الفصائل الثلاث . لم يتدخّل أحد ، إلى أن اطبق إيديكران الرّهيب بيديه على رقبة السّلطان و خنقه. قال عندما فرغ منه : غاب عنك أنّ الحصن يبطله التبر،و لن ينجوَ من الهلاك مخلوق اتخذه إلاها . فاتك يا مسكين كما فات قبلك كثيرين أنّ من آمن به وعَبَدَهُ كفر بإلاه التوحيد و القرآن،فمن منّا المجوسي يا سلطان التبر؟»[2].

وكما لم يبقَ من واو إلا بئر أطلنتس البائس شاهدا على جوهرة الصحراء الكبرى التى شيّدتها تانس ، بقيت أطلال واو التى شيّتها السلطان أناي قائمة في السهل لأكثر من قرن ، بقيت آثارا يتشاءم منها الرّحل و يرون في أنقاضها خرائب مسكونة بالأشباح و الجنّ إلى أن جرفتها السيول الشهيرة عام 1913 ، فزالت حتى الأطلال و يبقَ منها حجر على حجر»[3] . و بهذه النهاية الفجائعية تنتهي رواية المجوس لتسدل الستار على ملحمة المكان.

1 – ابراهيم الكوني ، المجوس، ج1 ، ص(215–216).

2 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج2 ، ص334.

3 – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

الفصل الثالث: الزمن الأسطوري في روايات الكوني

1- الزمن الدائري/الدوري

2- الزمن البدئي / الزمن القديم

3- أسطورة القمر

4 أسطورة النبتة السحرية

5 - أسطورة الخلود

تتعالق مكونات الخطاب السردي حيث « ترتبط الشخصية مع الزمن بعلاقة جدلية ،يتأثر كلٌّ منها بوجود الآخر؛ فالزمن يحتوي الإنسان بين قطبيه الميلاد والموت حيث يولد ويكبر ويمرُّ بمراحل التكوُّن مع حركة الزمن »[1]. في حين أنّ الزّمن الذي يرسمه الراوي لشخصياته يحدّد مسار أفعالها ومصيرها« لأن كل إنسان يحمل في أعماقه زمنه الخاص الذي يحدد به الوقت بصورة ذاتية ، فالزمن قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية وتعمل على اندفاعها وتغيرها وتحولها على الدوام»[2] .

هذا، وقد اهتمت الدراسات المابعد حداثية بإشكالية الزّمن بمختلف أبعاده النفسية و الاجتماعية و الفلسفية حيث« يخضع مفهوم الزمن لدراسات فلسفية ونفسية وأدبية، تحاول تفسير ماهيته ووجوده ، وعلاقته بالوجود الإنساني، وتمتدُ هذه الدراسات في عمق الماضي الثقافي الإنساني في محاولة للإجابة عن تساؤلات مازالت تُحيّر الإنسان وتجعله يقف عاجزا أمام تدفق الزمن وجريانه.»[3]

« ويعلن "آلان روب غرييه" بأن الزمن قد أصبح منذ أعمال " مارسيل بروست و"كافكا " هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة ، بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره »[4].

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى « قد أعطت الفيزياء الحديثة –بريادة آينشتاين– دفعا جديدا للتصورات المعرفية وأكّدت أن الزمان والمكان شيئان متصلان، ويشكل اتصالهما وحدة تندرج تحت تسمية الكرونوتوب*، الذي يشهد في مورفولوجيته على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل ويعزى ذلك إلى تماسك الزمان والمكان في العالم الواقعي والواقع الفنيّ »[5].

---

1 – مها حسن القصراوي ، الزمن في الروايات العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان ،2004، ص149.

2 – المرجع نفسه ، ص150.

3 – المرجع نفسه ، ص7.

4 – رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مالعلوم الإنسانية ، جامعة فرحات عباس – سطيف ، مارس ، 2006.

* الكرونوتوب : يعد من مصطلحات النظريات النقدية المعاصرة ، التى أنتجها ميخاييل باختين ، و يعني به ارتباط الزمان بالمكان ارتباطا جدليا لا انفصام بينهما

5 – شهرزاد توفوتي ، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية أحلام مستغانمي – ذاكرة الجسد و فوضى الحواس و عابر سرير أنموذجا– قراءة سوسيو–شعرية 2016 ، ص29.

أكد ميخائيل باختين أن: « للزمان أهمية كبرى من الناحية الأدبية فهو العنصر الأساس في الكرونوتوب »[1] .

إنّ استقطاب و« تفاعل،الأحداث يجعل الزمن أقرب إلى الإنسان،حيث يتحول إلى وجود نفسي وهو بهذا المفهوم، ذاك الزمن الأدبي بعامة ،والروائي بخاصة ،فهوأي الزمن الروائي زمن نفسي زمن ذاتي وهذا ما ذهب إليه أغلب النقاد والدارسين، وكذلك الفلاسفة، بحيث اعتبروه معطى ذاتيا كامنا فينا نتأثر به باستمرار، وعلى المستوى الإبداعي نتفاعل مع هذا المُكوّن السردي انطلاقـا من جريانه النفسي بداخلنا(أي بداخل المنشئ للنص الروائي) مبدعا وقارئا»[2]. فالزمن بهذا المُعطَى هو النواة التي تتمحور حولها باقي عناصر القص فالشخصيات تقوم بأدوارها من خلال الزمن،وأحداث الرواية تتداعى في خط الزمن الذي يحدد بدايتها ونهايتها من خلال تأرجحه بين الماضي و الحاضر والمستقبل ،وعليه فالرواية حسب محمد برّادة « فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية والتاريخية و البيوغرافية والنفسية »[3].

« يتفاعل الزمان والمكان مع الوحدة الفنية للمؤلَف الأدبي في علاقته بالواقع »[4] .

<u>نظام زمن السرد:</u>

يرى جيرار جينيت أنّ « زمن السرد يتعلّق دائما بالسؤال : متى أنتج السّارد المحكي ؟ أَ قبلَ خلال أو بعد الحكاية؟ »[5]. وفي سياق نظام السرد ،علينا أن نتحدث عن أوضاع الزمن الممكنة الممكنة للسرد إزاء الحكاية : الاسترجاع ،الاستباق ،السرد المُزامن ،أمّا في زمن المحكي فسنتطرّق إلى الترتيب ،السرعة السردية : المشهد ،التلخيص ،الحذف ،الوقفة، ثم التردد .

<u>حركات السرد الروائي :</u>

يتأرجح السّرد الروائي – بوجه عام – مع الزمن وفق حركتين كبيرتين يختارها الروائي ليُحدّد أزمنة السرد و مفارقاته :

---

[1] - Mikhail Bakhtine ' Esthetique et théorie du roman Traduit du Russe Par Daria Olivier ' Préface de Michel' Acouturier ' Edition Gallimard ' 1978 ' P 238.

2 – رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب.

3 – فاطمة سالم الحاجي ، الزمن في الرواية الليبية – ثلاثية أحمد الفقيه نموذجا ، ط 1، الدار الجماهيرية للنشر ، ليبيا ،2000 ،ص48.

[4] - Mikhail Bakhtine. Esthétique et théorie du roman. PP 384.

5 – جيرار جينيت ، جيرارجينيت و آخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1989، ص123.

1- الحركة الأولى :

و هي الحركة التصاعدية « و تتصل بموقع السّرد من الصّيرورة الزّمنية التى تتحكّم في النّص و بنسق ترتيب الأحداث في القصة ، فالأصل في المتواليات الحكائية أنّها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أنّ استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية لأنّ تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أ قليلا عن المجرى الخطي للسّرد ،فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أوعلى العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آتٍ أو متوقّع من الأحداث ،و في كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المُتَنَامي و تفسح المجال أمام نوع من الذهاب و الإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التى وصلتها القصة ، و هكذا تارة نكون أمام سرد استذكاري Récit analeptique يتشكّل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفكرة سابقة على بداية السّرد و تارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي Récit proleptique يعرض لأحداث لم يطلها التحقّق بعد ؛أي مجرد تطلّعات سابقة لأوانها »[1].

2 – الحالة الثانية :

« و ترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وتشتمل على مظهرين رئيسين :

– المظهر الأوّل ويقتضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القص وتقلّصه إلى الحد الأدنى و نموذجه هو السّرد التلخيصي Récit sommaire الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنّها استغرقت مدة طويلة ، ثمّ الحذف Ellipse و هو يؤشّر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ، و يتميّز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة لذلك فهو يعتبر مجرّد تسريع للسّرد .

أمّا المظهر الثاني فيمثّل الحالة المقابلة ؛حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السّرد ممّا يجعل مجرى الأحداث يتّخذ وتيرة بطيئة ؛وذلك باستخدام صيغ مثل السّرد المشهدي Récit scénique الذى يُعطي الامتياز للمَشاهد الحواريّة فتَختَفي الأحداث مؤقّتا و تعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النّص.

1 – سيد بحراوي ، بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن – الشخصية– ، ص 120.

أو بتوظيف تقنية الوقفة Pause : وهي محطّة تأمّلية تتخّذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشّخصيات أو استطراد من أيّ نوع و تكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذى يواصل فيه الخطاب سيرهُ على هامش القصّة »[1] .

سنحاول الآن رصد أهمّ التعريفات التي ضبطها جيرار جينيت لتطبيقات الزمن وهو الزمن المتخيّل المتعلّق بالمتخيلات السّردية:

1 – المفارقات السردية (anachronies narratives) :

يدرس جيرار جينيت في كتاب خطاب الحكاية الثنائيةَ الزمنية المتمثلة في زمن القصة وزمن الحكاية الذي يطلق عليه مصطلح الزمن الكاذب أوالزائف ؛لأّنه يقوم مقام زمن حقيقي،ثم يدرس العلاقات، مصنّفاً إيّاها في ثلاثة أشكال : وهي علاقات الترتيب الزمني التي يتحدث فيها عن المفارقات الزمنية ويحدد أنواعها بالتفصيل،ثم ينتقل لتشريح العلاقات بين المدة التي تستغرقها الأحداث في القصة والمدة التي تستغرقها الأحداث في الحكاية، ليَخلُصَ في الأخير إلى النّظر في علاقات التواتر وأنواعه وحالاته .

إنّ مقاربة النظام الزمني في الرواية يستدعي بالضرورة مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية و بترتيبها وفق زمن الحكي من ناحية أخرى .

يعني جينيت « بدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث و المقاطع الزمنية نفسها في القصة ، و ذلك لأنّ نظام القصة هنا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك »[2] .

فجينيت بذلك يقصد بالمفارقة «مختلف أشكال التنافر والانزياح بين ترتيب أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية وهو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر (Le degré Zéro) تلتقي عندها كل من القصة والخطاب »[3].

يقول جينيت: « و تَجُنُّباً للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائيا ظواهر ذاتية مثل "استشراف" و" استعادة" ... فندلُّ بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على

---

1 – سيد بحراوي ، بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن – الشخصية– ، ص 121

2 – جيرار جينيت ، خطاب الحكاية – بحث في المنهج– ، تر عبد الجليل الأزدي ، محمد معتصم ، عمر حلي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط2 ، مصر، 1997 ، ص47.

2 – Gérard Genette: Figure III, édition du seuil, paris 1972 , P 78/79.

أن يُروَى حدث لاحق أو يُذكَرَ مقدّما ، ندلّ بمصطلح استرجاع على كلّ ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة التى نحن فيها من القصة ،و نحتفظ بمصطلح المفارِقة الزمنية – الذي هو مصطلح عام– للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيب الزّمنِيين ،والتي سنرى أنّها أشكال لا تنحصر تماما في الاستباق و الاسترجاع »[1] .

تتجسّد المفارقات السردية في أزمنة الحكي –حسب جينيت– من خلال الاسترجاعات والاستباقات على محور السّرد :

الاسترجاع (Analepse) :

أو الاستذكار : و يشكل كل استرجاع بالقياس على الحكاية التي يندرج فيها – التى ينضاف إليها – حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى ؛ كتلك الاسترجاعات التي وجّهت سير السرد في رباعية الخسوف ،حيث تبدأ الرواية بخبر انتحار أمستان و استرجاع أحداث مرّ عليها زمن طويل ، كما يتجلّى الاسترجاع كذلك من خلال أشرطة الاستذكارات التي تستعيدها الشخصيات سواء على مستوى المونولوج أو على مستوى السرد الجماعي،حيث يتم استدعاء الأساطير القديمة و روايتها للأجيال . و من صيغ الاسترجاع مثلا : و في زمان طواه النسيان و لم يعد يذكره أحد ، و في الزمان الأول ...

الاستباق(Prolepse) :

و هو الاستشراف ، فالسرد السابق أو الاستباقي هو السرد الذي يتم قبل بداية الحكاية ،و نجده في النصوص الأخروية مثلا ، أيضا في النصوص اليوتوبية ،و في الأدب التَّنَبُّئي .فالاستباق بذلك « هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد ،إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد »[2].

تشتغل روايات الكوني على هذه المفارقة الزمنية التي تُغَذّي فضول الشخصيات الصحراوية المُتطلّعة لمعرفة المستقبل ،حيث تلعب وظيفة العرّاف و السّاحر والحكيم أدواراً خطيرة في البيئة الصحراوية حيث مصير الانسان مهدد بالعطش ،الموت ،اللعنة ...

1 – جيرار جينيت ، خطاب الحكاية – بحث في المنهج– ، ص51.

2 – مهاحسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية،ص211.

المدة La durée:

و لها ترجمات أخرى: الديمومة ،المدى الاستغراق الزمني .تمثل المدة علاقة زمن القصة بزمن الخطاب.

الخلاصة Sommaire:

الخلاصة تقنية سردية وظيفتها تسريع حركة السرد ،و ذلك بالمرور السريع على أزمنة متباينة في الطول أو القصر ،يكتفي فيها الراوي بالإشارة الخاطفة إلى أبرز الأحداث ،التي تخلّلتها دون الإغراق في حيثياتها .

الوقفة Pause:

وهي توقيف السرد عن الحركة وتعطيلها،ووظيفتها تمديد الزمن السردي لرسم بعض المشاعر أو وصف فضاء معين واسترجاع بعض الأنفاس. وبالتالي فالوقفة مظهر من مظاهر تعطيل السرد

الحذف Ellipse :

أيضا تقنية سردية – مستعارة من الحقل البلاغي و النحوي – تُحقّق نقلة زمنية يقوم من خلالها الراوي بإسقاط فترات زمنية معيّنة من زمن الأحداث ،فالحذف بهذا يُسرّع زمن الأحداث إلى الأمام .

المشهد Scène:

وفي المشهد تنتزع الشخوص حقها في التعبير عن وجهات نظرها ،آرائها ،أفكارها إيديولوجتها التحاور فيما بينها دون تدخل السّارد . لقد أولى الكوني أهمية بالغة للمشاهد حتى غَدت لوحات فنية تجسّد أحداثا و وقائع كثيرة . والمشهد مصطلح مستعار من الحقل المسرحي.

التواتر fréquence:

تتحدد علاقات التواتر بين تكرار الأحداث والأفعال على مستوى القصة وبين مستوى الخطاب، وينطلق جينيت في تحديده لعلاقات التواتر من إمكانية تكرار الحدث في النص الواحد مرة أو عدة مرّات، وضبط للتواتر ثلاث أنواع أساسية:

أ- التواتر الإفرادي Singulatif :

أو العادي وهو أنّ خطابا واحدا يروي ما حدث مرة واحدة.

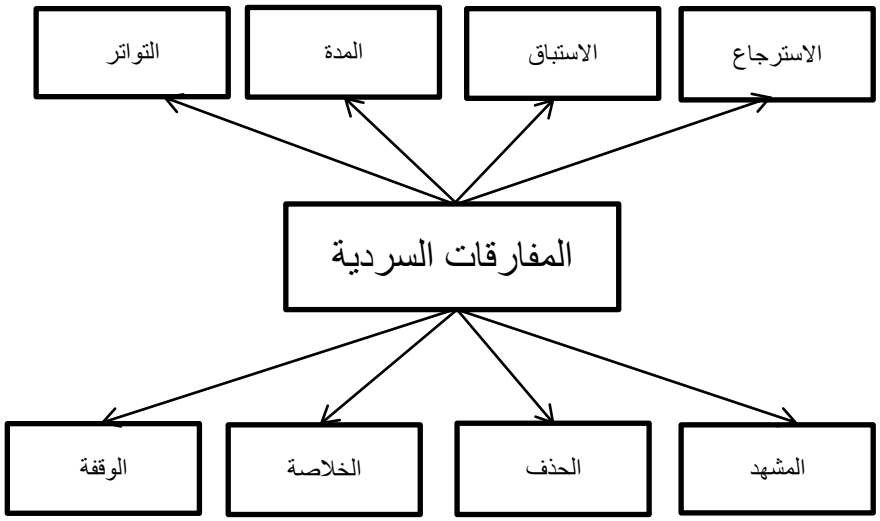
ب- التواتر التكراري (Répétitif) :

وقد ينهض بهذا النوع شخصية واحدة أو عدة شخصيات حيث يروى الحدث الواحد عّدة مرات .

ج- التواتر التكراري المتشابه (Itératif) :

ونجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي أحداثا عديدة متشابهة ومتماثلة مّرة واحدة في غضون صفحات عديدة من القصة.

يمكننا أن نلخّص نظام زمن السرد في المخطط التالي :



تتجلّى جمالية توظيف الزمن في العمل الروائي من خلال قدرة الروائي على العدول عن خطية الزمن و تتابعه ،و انزياحه نحو عوالم بعيدة جديدة يشدّ إليها القارئ. فهذا الاختراق نوع من التجريب الجمالي الذي تمارسه الذات الكاتبة على الذات القارئة بواسطة إدخالهاو مشاركتها الزمان الداخلي للرواية ؛« والمقصود بالزمان الداخلي للرواية زمنها الباطني أي الزمان المتخيل، وبنيتها الزمانية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها واتجاهاتها المتداخلة كما "تتشكّل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي"»[1].

و عليه « فالزمن الروائي يتجلّى في اللغة ؛لغة الوعي واللاوعي ؛فهو "داخلي" كامن في طبيعة اللغة المُعبَّر بها في الخطاب الروائي ،كما يقول جورج لوكاتش" إنّ أعظم إنفصام بين الفكرة و الواقع هو الزمان ،ولعلّه بذلك يقصد زمن فعل السّرد ، والفرق بينهما – كما يرى بول ريكور

1 – شهرزاد توفوتي ، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ص34.

– أنّ الأوّل زمن متعاقب يساوي عدد الصفحات ،أمّا الثاني فهو"زمنية الحياة" إنّها عملية الحياة والحياة لا تسرد نفسها »[1].

وهذا بالنسبة للزمن السردي عامةً . فماذا عن الزمن الأسطوري؟ وكيف أَسطَرَ الروائي الزمن؟ و ما هي تجليات فعل الأسطرة و تمظهراته من خلال مروياته؟

– الزّمن الأسطوري :

إنّ الوحدات الأسطورية التي ترتكز عليها بنية الأساطير تجعل من الأسطورة بنيةً تمارس حضورها على الماضي والحاضر والمستقبل في حين أن الحكي ينتمي تماما إلى الزمان الحالي و بذلك أصبحت تعبّر مدلولات الأسطورة في المتون الروائية والقصصية–غالبا–عن قيَم إنسانية مفتَقدة ،أوتطلعات للمستقبل تُتَرجِم وتُمِيط اللثام عن ذاك الحس المأساوي للذّات الكاتبة ، فالكُوني يعمد إلى تفكيك الأسطورة ،ومن ثمَّ يعيد بناءها وصياغتها وفق منظوره الفلسفي والإنساني ؛ فـ« الكوني لم يستحضر الأسطورة في كتابته عن الصحراء بمثابة توظيف لأساطير بعينها أو لرموز أساطير ،بل كانت موضوع السرد في حد ذاته. حيث كانت الأسطورة في روايته النقطة المركزية التي تدور حولها الأحداث،فهي لا توظف جزئيا أو هامشيا ،إنما تؤسس العالم الروائي بكل تفاصيله، فالأسطورة هاجس الشخوص وراسمة أقدارهم »[2] وتوظيفها هو بحثٌ عن المعادل النفسي والشعوري لإحساسه بطغيان المادة –التبر– مقابل الروحي، الإنساني و الأخلاقي؛ « فالأسطورة هي القوّة المعرفية التى تُعطي الطّقوس معنى ،أو رمزا مثاليا أعلى ، و تهب الوحي الغيبي سردا مثاليا أعلى ،و من ثمَّ فإنّ الأسطورة هي النموذج الأعلى»[3] .

« و الزمن الأسطوري هو زمن غير محدود يُشير إلى زمن أوّل قديم حيث بداية الأشياء ، و حيث يفقد التاريخ قيمته الأساسية ،وقد أكّد ميرسيا إلياد على الخواص الزمنية للأسطورة مُعتبرا أنّ الزمن الأسطوري مختلف وغير مترابط من الناحية النوعية مع الزمن الوجودي العادي»[4] .

---

1 – نوره بنت محمد بن ناصر المرّي ، البنية السردية في الرواية السعودية – دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية ، فرع الأدب ، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية ،2008 ، ص26 .

2 – هجيرة لعور، أسطورة التكوين : المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني ، ص14.

3 – نورثروب فراي ، في النقد والأدب والأسطورة ، ص33.

4 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص24.

و يؤكّد كلود ليفي شتراوس على« البُعد الزّمني المُطلق بقوله إنّ الأسطورة رغم أنّها تتعلّق بأحداث في الزّمن الماضي فإنّ قيمتها الجوهرية تأتي من حيث أنّ هذه الأحداث التى تقدّم على أنّها تتصّل بزمن محدّد ،تشكّل في الوقت ذاته تكوينا مستمرا يتصّل من حيث الزّمن الماضي و الحاضر و المستقبل»[1].

أمّا إلياد – من خلال كتاباته عامة و كتابه المقدس والدنيوي خاصّة – يؤسّس لفكرة جوهريّة تنفي تفسير العودة الدورية إلى زمان الأصل المقدّس على أنّها رفض لعالم الواقع و هروب إلى الحلم والخيال؛ يقول موضّحا ذلك: « على العكس ،هنا أيضا يبرز الاستحواذ الأنطولوجي (= التعلّق الشدّيد بالوجود) ؛هذه الخاصية الجوهرية عند إنسان المجتمعات البدائية والقديمة . ذلك أنّ التطلّع إلى استرجاع زمن الأصل هو تطلّع أيضا إلى استرجاع حضور الآلهة بمقدار ما هو استرجاع للعالم قويا ،جديدا ،نقيا ،مثلما كان في ذلك الزمان. أنّ هذا في نفس الوقت ضمأ إلى القدسي و حنين إلى الوُجود»[2] ،و يتجلّى ذلك في الاستذكار المتكرر للصحراوي للزمن البدئي يقول الكوني: « كلّما رَقَّ قلب السّماء واعتدل فيها المزاج ،ورأت أن تجود بفيضها لتُسَيِّلَ المرتفعات ،و كلّما رأت القبائل كيف تتسابق المياه لِتصبّ في وطن الزّعيم ،تذكّروا المجد القديم ،وخنق صدورهم الحنينُ إلى واو و غنّوا الأشعار شوقاً»[3].

« فالزمن الميقاتي دائري، نوبي، دوري، يعبِّر عن نفسه في تواتر الأيام، وعبر العادة الدائمة... وحتى واحدة قياس ذلك الزمن، دائرية. فاليوم المعبرعن دورية الزمن الفيزيائي دائري أيضاً... و الحق أنّه لا يوجد للزمن الأسطوري مبنىً محدداً، وأنّما هو زمن أزلي؛ذلك أنّ الأسطورة ترى أنّ الماضي لم ينتهِ بَعدُ ،بل ما يزال مستمرا »[4].

و لعلّ« هذا الإحساس الأسطوري بالزمن يأتي في تناسق كامل مع بقيّة العناصر الأسطورية والمخلوقات الخرافية إلى غير ذلك من عناصر أدّت إلى طمس المعالم التاريخية للأحداث و الشخصيات والأماكن ،و كان من الضروري بعد أن تمّت عملية تجريد الشخصيات و الأماكن من شكلها التاريخي الواقعي أن يوضع هذا كلّه داخل إحساس أو إدراك خاص بالزمن يبتعد عن

1 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص24.

2 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، تر نهاد خياطة ، العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، دمشق ، سوريا ، 1987، ص90.

3 – ابراهيم الكوني ، السّحرة ، ج2 ، ص303.

4 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، ص24.

الإحساس التاريخي بالزمن ،و ينقلنا إلى عالم لا مكان فيه للزمن المحدود ،ولا اعتراف فيه بالتطور الزمني و لا بالتقسيمات الزمنية الإنسانية ،و يعطينا وحدات زمنية مختلفة عمّا عهدناه من فهم و إدراك للزمن عند الإنسان »[1]. ولفهم حراك الزمن بأنواعهو تجلياته علينا أن نَعِيَ أنّه « تشتمل الأسطورة على عوالم غريبة لها فَهْمُها الخاص بفكرة الزمن ،أو ربّما لديها إحساس خاص بالزمن مثل عالم الآلهة وعالم الموتى وعالم البشريّة فيما قبل الطوفان ،فهذه الأماكن الأسطورية بمواصفاتها الخاصة غير الواقعية تحتاج إلى زمن غير واقعي أولا يخضع للتحديدات الزمنية »[2] .

فـ« عندما يتجرّد الزمان الدوري من قدسيّته ،عندئذ يصبح الزمان باعثا على الخوف ،يتكشّف عن حلقة تدور حول نفسها بلا حدود ،و تتكرّر إلى ما نهاية »[3] .

لقد تلوّن العالم الروائي– في روايات الكوني– بلون الأسطورة التي ترسم دائما جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان وما يمكن أن تفرزه هذه العلاقة الخاضعة دوما لمبدأ "الدورية" من أفكار و رُؤى راسخة رسوخ المعتقدات الممتزجة بعالم الصحراء التي تشي أبدا بالعراء والندرة والقسوة ولكن بالمقابل هي غنية بالمعتقدات والأساطير ومكتنزةً بمخيال شعبي ميتافيزيقي ؛فكأنّ الإيمان بالأسطورة معادل تعويضي في مقابل الندرة و القسوة التي تطبع الصحراء.

« إنّ (الزّمان) المقدّس يقبل من حيث طبيعته ذاتها القلبَ ؛أي إنّ بالمعنى الصحيح (زمان) أسطوري أوّلي غدا حاضرا ،فَكُلُّ عيدٍ دينيّ ،كل زمان شعائري يتألّف من إعادة إنجاز حالي لحادث مقدس كان قد حدث في ماضٍ أسطوري ،في "البدء" . وأنّ المشاركة الدينية في عيد من الأعياد تستلزم الخروج الى الديمومة الزمنية "العادية" بُغية إعادة التكامل مع الزمان الأسطوري الذي يتكرّر إنجازه مع الحالي بالعيد ذاته ؛و على هذا فإنّ الزمان المقدس يمكن استرجاعه إلى غير ما نهاية ، و هو يقبل التكرار بصورة غير محدودة »[4] .

يعتبر جل النقاد أنّ لغة أعمال الكوني لغة متُون مقدسّة ،في حين يصحّح الكوني هذه الحكم النقدي ؛ ليُؤكّد أنّ لغة أعماله لغة أسطورة ؛ يقول : « والواقع أنّ لغة الأسطورة لن

1 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، ص25.

2 – المرجع نفسه ، ص23 .

3 – المرجع نفسه ، ص102.

4 – ميرسيا إلياد ، المقدس و العادي ، تر عادل العوا ، دارالتنوير للطباعة و النشر، د،ط ، بيروت، لبنان 2009 ، ص103.

تختلف في حقيقتها عن لغة المتون المقدسة ،لذا أرى أنّ الأكثر صوابا أن نسميها لغة الخطاب الصحراوي لأنّ الخطاب الصحراوي أيضا يمتلك الحق في أن يبتدع لغته الفريدة ،لغته المسربلة بروح التكوين لأنّها هي مهد هذا التكوين أوّلا ،ولأنّ الزمان في رحابها ليس زمانا وجوديا بل هو زمان أسطوري ، زمان تكويني ، زمان ديني »[1] .

و هذا المفهوم يتفّق ومفهوم سيزا قاسم الذى نظّرت له من خلال كتابها" بناء الرواية "حيث أشارت إلى أنّ« الزمن الكوني أو الفلكي هو إيقاع الزمن في الطبيعة ، ويتميّز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية ،وهذا المفهوم من المفاهيم التي تسود الأساطير خاصّة أساطير الخصب التي ترمز إلى أبدية الحياة و تجدّدها »[2].

<u>– الزّمن الدائري / الدوري :</u>

في الفكر الميثولوجي القديم « الزمن المقدّس من حيث طبيعته بالذات قابل للاسترجاع بمعنى أنّه زمن ميطيقي (أسطوري) ، بدئي قابل للصيرورة في الحاضر»[3] .

فميرسيا إلياد هنا يضع الزمان الدائري – زمن العود الأبدي– كأساس ترتكز عليه كل مفاهيم الإنسان الأسطورية على خلاف الإنسان الحديث الذي يجعل من الزمن الخطّي (التاريخي) مرتكزا لكلّ مفاهيمه . فكلّ متون الكوني الروائية تستحضر ذلك، يقول الكوني: « استدار الزمان فقلب المعلوما مجهولا و جعل من المجهول علما معلوما . استدار الزمان فَوَهب التراب عظام خلقٍ كثير ،و نفخَ في الظلال الحياة ،فدبّت على الأرض وخلوقات العدم »[4] .

فرمزيّة العيد مثلا تحيل إلى أنّ« كلّ عيد ديني هو تحيين لحدث جرى في ماضٍ ميطيقي "في البدء" ،والمشاركة الدينية في عيد من الأعياد تنطوي على خروج من الزمن الدنيوي "العادي" بُغيةَ استرجاع الزمن الميطيقي الذي يُحيِّنُهُ العيد بالذات ،يترتّب على ذلك أنّ الزمن المقدّس قابل للإستعادة والتكرار بلا حدود ...إنّه زمن أنطولوجي بامتياز»[5] ؛و لذلك يذهب إلياد إلى أنّ « توقيت الأعياد الدينية على مدار السنة يعمل على تخليد ذكرى مراحل الخلق التى

1 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص286.

2 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص74.

3 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، ، ص68.

4 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج2 ، ص323.

5 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس و الأسطورة ، ص68.

جرت منذ البدء ،و لا يفعل الإنسان من خلال سلوكه اليومي إلاّ تكرار فعل الخلق ، و بشكل مستمر »[1].

أمّا « بالنسبة لباختين إنّ القدرة على رؤية الزمان و قراءته في المكان، وفي الوقت نفسه إدراك امتلاء المكان بالزمان في حدث ما، كلّ ذلك في طور التكوين... وهو يتجلّى في الطبيعة وفي حركة الشمس والنجوم وفي صياح الديك وفي المؤشّرات الحسيّة والمرئية للفصول، ويرتبط ذلك باللحظات المطابقة لها في حياة الإنسان،بطبائعه وأنشطته،التي تشكّل الزمان الدائريّ »[2].

و قد ساد الزمان الدائري الفلسفة القديمة« إذ كانت الروح اليونانية تنظر إلى الأشياء على أنّها لا بدّ أن تكوم متناهية ؛أي تامة في ذاتها مقفلة على نفسها ،ففي هذا يتحقّق الكمال و تبعاً لهذا أتت بنظرتها للكون : فهي تريده مقفلا على نفسه ومن ثمَّ كان الزمان لديهم دائرة مقفلة على نفسها خصوصاً أنهم أدركوه من حركة الكواكب، التي بدت دائرية ،وفي النهاية تمسّك اليونان بفكرة الزمان الدائري الذي تتكرّر فيه الأحداث وتتمّ بشكل دورات متعاقبة و كان من أثر ذلك قول الإغريق بفكرة العَوْد الأبدي* »[3]. بمعنى أنّه« في كلّ عيد دوري يكون استرجاعٌ لنفس الزمان المقدّس ،الزّمان الذي تجلّى في عيد السنّة الماضية أوفي عيد انقضى عليه قرن كامل ،و هو الزمان الذى خلقته وقدّسته الآلهة عندما ابتدرته أوّل مرّة ،وهي نفس البادرة التي تتحيّن في العيد ،فالآلهة إذا خلقت أنواعا مختلفة من الواقع التى يتألّف منها عالمنا اليوم ،قد أسّست أيضا للزمان المقدّس ؛من حيث إنّ الزمان الذي يعاصر فِعلا من أفعال الخلق لَهُوَ بالضرورة زمان قدّسَهُ حضور الفعالية الإلاهيّة فيه »[4] .

---

1 – شمس الدين الكيلاني ، من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي – الأسطورة ، الدين ، الإيديولوجيا ، العلم ، دار الكنوز الأدبية ، ط1 ، بيروت لبنان 1998 ، ص162.

2 – شهرزاد توفوتي ، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص60.

* العود الأبدي : و مدار هذه الفكرة هو أنّ البداية و النهاية يلتقيان ، و يرمز لهما بالثعبان الذى يلدغ ذيله.

3 – يمنى طريف الخولي ، الزمان في الفلسفة والعلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، القاهرة ، مصر ، 1999 ، ص44.

4 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، ص74.

و على هذا النحو « يعيش الإنسان الديني في نوعين من الزمان ،أهمّها هو الزمان المقدّس الذى يتبدّى تحت المظهر المفارق من الزمان الدائري الذى يقبل النكوص و الاسترجاع ؛ أي أنّه نوع من الحاضر الأزلي الميطيقي يمكن أن يلجه الإنسان دوريا بواسطة الطقوس»[1] .

فقد« كان الإنسان القديم يتخيّل هذه الحياة الكونية على هيئة مسار دائري ،متواحد مع السَّنة و كانت السّنة دائرة مغلقة: كان لها بداية وكان لها نهاية ،لكن كان لها أيضا هذه الخصوصية التى تستطيع بواسطتها أن تولد ثانيةً في هيئة سنة جديدة ،مع كلّ سنة جديدة يظهر إلى الوجود زمان جديد "طاهر" ،"قدُس" من حيث لم يُستَعمَل بعد »[2] .

فإذا كان الزمن الميتي يرى في الحالة التعاقبية شكلاً صراعياً دائمياً« فإن الزمن الدوري تحدده متواليات وتعاقب الليل والنهار،أوالفصول أوالسنين أودوران الشمس والقمر... إلخ ،ولكن هناك نظرة أخرى ممكنة ،لا النظرة إلى تلاحق مراحل الحياة ككل، بل إلى الانتقال الفعلي من مرحلة إلى أخرى. فالتفاوت في طول الليل والنهار ،والتغير الدائم في مشهدي الشروق والغروب، وزوابع الاعتداليين،كل هذه لا تشير إلى تعاقب تلقائي ميسور في عناصر الزمن الميتي ؛بل تشير إلى صراع بينها، وتنضوي الدلالة على هذا الصراع بقلق الإنسان نفسه المعتمدة في كل شيء على الطقس وتقلبات الفصول، ويدعو "ونسِنْك" هذا، بالتصور الدرامي للطبيعة. فالشمس في كل صبح تهزم الظلام والهيولى، كما هزمتها يوم الخليقة الأول وكما تهزمها كل عام في يوم رأس السنة الجديدة. وهذه اللحظات الثلاث تلتئم، فيشعر البدائي بأنها واحدة من حيث الأساس. فكل شروق ،وكل رأس سنة جديدة، يعيد الشروق الأول في أول صبح للخليقة. والفكر الميتي يرى أن كل إعادة تلتئم والحدث الأصلي الأول، بل إنها مطابقة له»[3].

هذا ، و من بين الأعياد التي تُجسِّدُ الأزمنة الدورية التي وظّفها الكوني في رواية السّحرة : « "يوم القربان" أو "يوم القرعة" ؛و هو زمن دائري يبدأ كلّ ربيع ،تُقاوم فيه احتفالات التعبّد و القرابين التي تقدّم في مثل هذا اليوم ،ما هي إلاّ علامات من علامات الخضوع والتّبعية للزّعيم ،و هذه الشعائر تحقّق نوعا من القطيعة في المستويات»[4] ؛إنّه طقس يُلغي الأزمنة

1 – يمنى طريف الخولي ، الزمان في الفلسفة والعلم ، ص88.

2 – المرجع نفسه ، ص99.

3 – جمال الدين الخضور ، قمصان الزمن ، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي– دراسة نقدية – ص48.

4 – أوهيبي كلثوم ، المقدس و المدنّس في رواية السحرة لإبراهيم الكوني ، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث ، تخصص الرواية المغاربية الحديثة و المعاصرة ، جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، 2011/2010 ، ص77.

السابقة ،لأنّه« يحقّق إنتقالا من الديمومة الدّنيوية إلى الزّمان المُقدّس الذي يَتمّ بفعل ممارسة طقسية ،فالمتعبّد أوالمؤمن يقوم بالتضحية بكلّ ما يملك في سبيل نيل الزمن المقدّس،هذا اليوم هو يوم المصائر،الكلّ يستعد له ،و يتحيّن شعائره ،من أجل إعادة الماضي الميطيقي و تهدف القبيلة من وراء هذا الطقس إلى "التطهير الجمعي من الخطايا" ،فيكون بمثابة تدمير رمزي يُرجى منه بناء جديد ملئ بالصفاء والنقاء كما كان في لحظة البدائيات»[1].

و قد وظّف الكوني في مجمل رواياته الأزمنة البدئية أين نجده يشكّلها دوريا ،فيعود بنا إلى زمان كانت فيه أرض الحمادة الأرض الأولى لقبائل الطوارق؛« الصحراء هي المكان الذي يحتفظ بأزمنة متجاورة دون شرط المفارقة فهي الماضي ذهنيا والحاضر واقعيا والمستقبل سرديا وكتابيا»[2].

في نفس السياق ،يقول سعيد الغانمي: « يعيش المجتمع الصحراوي بطبيعته على تجربة الحدود القصوى ؛فهو مجتمع موجود في مكان منبسط ، وفي زمان دائري يعيد إنتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت ،ولا وقت له للانشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية إلى الحاجات الكمالية. أيُّ تغييرٍ في حاجاته وتجاوز لها باتجاه الكمالي يعني تغيير تركيبته وبنيته بكاملها ، يعني تهديد وجوده كمجتمع صحراوي»[3].

فالرواية لا تكون روايةً عند الكوني إلاّ إذا تأسطرت لغةً و سرداً وشخوصاً وأفكارًا فالرواية تطمح بدايةً في أن تؤطّر الأسطورة بمكان مناسب تتعيّن به وتزداد « في أدب الكوني ملموسيةً وتريد الأسطورة ،في المقابل أن تضفي على الرواية زمانا دوريًّا تتحرّر به من حجريّتها ومكانيّتها وتزداد انطلاقا. وليس من شك في أن هذه المزاوجة تعني في آخر الأمر نوعا أدبيا جديدا، ليس بالرواية الخالصة، ولا الأسطورة الخالصة، نوعا يمكن أن نطلق عليه بحق: ملحمة الزمان الدوري »[4].

---

1 – أوهيبي كلثوم ، المقدس و المدنّس في رواية السحرة لإبراهيم الكوني ، ص77.

2 – محسن المقداد، إبراهيم الكوني لغة المكان وتحوله الدلالي.

3 – سعيد الغانمي ، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزي ، ع13، مجلة نزوى ، عمان ، www.Nizwa.com

4 – سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى –المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، ص 165.

و قبل الشروع في تحليل الأزمنة الأسطورية ،سنتفق على زاوية نظر محدّدة تتبني على فكرة مبدئية وهي أنّ الأسطورة « تشتمل على عوالم غريبة لها فَهْمُها الخاص بفكرة الزمن ،أو ربّما لديها إحساس خاص بالزمن مثل عالم الآلهة وعالم الموتى وعالم البشريّة فيما قبل الطوفان فهذه الأماكن الأسطورية بمواصفاتها الخاصة غير الواقعية تحتاج إلى زمن غير واقعي أو لا يخضع للتحديدات الزمنية »[1].

يتجلّى الزمن الأسطوري من خلال الإشتغال على عدة رموز أسطورية كالدائرة و النبتة الأسطورية آسيار و أساطير متعلّقة بالزمن كأسطورة الخلود ...

1 – الرمز الأسطوري : الدائرة :

لقد اعتمد الكوني في أسطرة الزمن على مفهوم " الدائرة" و" الدورية" لأنّ الزمن الأسطوري زمن ماض يتجدّد في زمن حاضر،و يمكن أن نحاول القبض على بعض تجليات الدائرة في المنجز الكوني من خلال التجليات التالية :

تجلّى العنصر الأسطوري (الدائرة) تجليا ناقصا من خلال تقنية اللازمة المتكرّرة: «الريح تذهب إلى الجنوب و تدور إلى الشمال ،تذهب دائرةً دوراناً ،و إلى مداراتها ترجع الريح »[2]. فهذا التكرار يعطي للنص جمالية بفعل الإشعاع الممتد من هذه البؤرة المركزية على نسيج النص الأدبي محيلة على أسطورة ما،أو نموذجا بدئيا معيّنا ؛ففي عدة مواضع من المساحات السردية* ؛« حين تحدث الكوني عن تاريخ المكان وأزمنته كَشَفَ أسطورته المُجسّدة لدوران عجلة الأبدي المهيمن على حياة الجميع في هذا المكان ،وطبيعة خصائصه المسيطرة وأحيانا يكون صورة للعقاب عند الخروج على النواميس الموروثة الصارمة التي فرضها الأسلاف، ويشكل مع الإنسان حيوات جديدة ومتجددة في اتجاه خلق عوالم متخيلة مشبّعة بالأسطوري لتكتمل فائدة العظة والعبرة »[3].

كما يتجلّى العنصر الأسطوري (الدائرة) في رواية السحرة تجليا ناقصا عبر حالة التشويه والتغيير ،حيث يتحدث عن القنفذ –عدوّ الأفعى اللدود –« المُطّلع على السّر الوحيد القادر أن

1 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص23.

2 – ابراهيم الكوني ، المجوس ، ج1 ، ص7.

* ينظر، المصدر نفسه ، ص237.

3 – بشير أحمد جلالة ، الاسطورة والمكان في ادب ابراهيم الكوني ، رسالة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها ، جامعة اليرموك، الأردن ، 2007، ص91

يحاكيها ،و يصنع من بدنه المدهش ،المُحصّن ،دائرةً مهولة الأشواك ؛المهول ليس طربوش الشوّك ،و لكن الدائرة الخفية ،المُقدّسة المُحكَمة الإغلاق التي تحاكي دائرة الأرض ودائرة السّماء ...التفوّق جاء بالدّائرة و ليس بالشوك كما يظنّ الخلق ،كما يظنّ إبن الإنسان الغبيّ»[1]. كيف ذلك؟

يُفلسِف الكوني تفسيراته بقوله : « لأنّ كل شيء استطاع أن يتكوّم و يضع ذيله بين فكّيه كما تفعل هي الحيّة ،كلّ مخلوق وجَدَ في نفسه الكفاءة والمرونة كي يتكوّرَ جسداً وروحاً استطاع أن يحتويَ الكون ،يحتضن الكنز»[2]. فالثعبان الذي يعض ذيله يرمز في أغلب الثقافات القديمة للزمن الدائري، كما يتجلّى العنصر الأسطوري (الدائرة) من خلال التفسير الذي أعطاه الراوي حيث يقول: «لأنّ الكائنات التي اطّلعت على السرّ،وربّت في روحها و بَدَنِها القدرة على التكوّر والاستدارة لا تُخلِّص نفسها إلا بالدائرة ،بالإلتفاف ،بمحاكاة كرة الأرض ،و تقليد قبّة السّماء . هذه الحركة هي التّميمة ،هي السّلاح السحري الذي يفتك بالعدوّ ،و يكفل الخلاص لأهل السرّ»[3]. كذلك ؛يُشعّ العنصر الأسطوري (الدائرة) عبر حالة الغموض و تعدد الرؤيا باعتبارها طلسما سحريا أين نجدها تُحصّن جبّارين و بورو من الوحوش المفترسة وهنا تعدّد الرؤيا لهذا الشكل الهندسي المقدّس: « فهي رمز الصفاء و الطمأنينة الحماية من الأخطار »[4].

فالزمن الدائري في أصله مشتق من "الدائرة" ؛و يؤسّس الكوني لهذا المفهوم فيقول« و إذا كانت الأرومة في الملحمة الممارسة السّحرية هي الرّمز بجناحيه المنطوق والمُجسّم فإنّ الدائرة تُقدّم لنا وثيقة ثريّة كفيلة بأن تُرينا كيف كانت التجربة الطقسية في عقل الإنسان القديم تبدع الرّؤيا الميتافيزيقية ،فأبرز سيمياء الدائرة "الانغلاق" ،والانغلاق في مفهوم العالم القديم يعني أوّل ما يعني مبدأ الطّلسم ؛هذا الطّلسم الذى لعب دوراً رائداً في مسيرة الرّمز منذ التكوين . وقد صار رديفا للكواكب من هذا المُنطلق في كلّ الثقافات البدْئية ،و قد اعتمده عقلٌ عبقري كالعقل المصري القديم فَصَيّره علامة لحرف الرّاء الدّال على الأُلوهة . كما استخدمه عقل بَدْئي آخر لا يقلُّ دهاءً هو عقل قدماء الطّوارق ليكون علامةً على حرف الرّاء الدّال على الزّمن ،أو "مبدأ القِدْمة" . ثمّ جاء عقلٌ آخر ليستخدمه كبرهان على الصّفر كمبدأ مجهول الهويّة في حساب

1 – ابراهيم الكوني ، السّحرة ، ج1 ، ص258.

2 – المصدر نفسه ، ص258.

3 – المصدر نفسه ، ص258.

4- أوهيبي كلثوم ، المقدس و المدنس في رواية السحرة لابراهيم الكوني ، ص104.

العدد ،فما هو القاسم المشترك الأعظم بين الكوكب من جهة والأُلوهة من جهة ثانية والزّمان من جهة ثالثة ،والصفر من جهة رابعة حتّى يعمد عقل البدايات على المُزاوجة بين هذه الأقطاب لِيرمز لها بخطاب سحري واحد هو الدّائرة ؟»[1] .

تتجسّد الإجابة عن سؤال عميق مثل هذا في قول الكوني: « القاسم المُشترك يقينا هو المفهوم. هذا المفهوم الذي يعتنق الهوية الدّينية منذ البدء . فالدائرة المجسمة كَرَاء الرّمز الهيروغليفي إنّما تُحاكي الكوكب القطب المُسَمَّى في لغة اليوم "شمســا" وهي أيضا "را" ، أو "رع" أو"رغ" (بِالغَيْن) في رواية أصحّ ،الدالة على الرّب كمفهوم مُستَعار أساساً من هويّة هذا الكوكب بالذات . من هنا استعارت شرعيتها تلك المزاوجة الجريئة بين الرّاء كرمز أمجدي يحمل هوية الرّبوبية في حدّ ذاته وبين الرّاء كتجسيد رمزي يومئ لاستدارة عصية تعتنق الانغلاق ديناً. هذا الانغلاق الدّال على الجهل بالهويّة الحقيقية ، الجهل بالهويّة الميتافيزيقية للجرم المُشار إليه بالدائرة »[2].

كما يشع العنصر الأسطوري (الدائرة) إشعاعا ساطعا من خلال تأكيد الكوني على دورية الزمن يقول على لسان الساحر الأعمى مخاطبا الصبّي بورو: « ستعود أيّها الشقّي إلى أمّك كلّنا سنعود إلى الأمّ يوما. لا يأتي الإنسان إلى الصحراء إلاّ كي يعود إلى جوفها . تلد التّرتوت ثم تعيده إلى بطنها . تلد الترفاس في بداية الرّبيع ثمّ تستعيده قبل حلول الصيف. صيفنا . الكائنات مثل النباتات تعود إلى هناك تبتلعها الصحراء عندما يحلّ الصيف»[3] فالدائرة إذن رمز أسطوري بامتياز لأنّها ذلك الطوق المبهم الحامل لأسرار الخلق والوجود و الكون ، و يكفي أنّها رمز للثعبان الأسطوري أوروبوروس الذي يضع ذيله في فمه تعبيرا على أنّ البدء حيث النهاية والنهاية حيث البداية.

« و لا يظهر المعنى الحقيقي للأسطورة إلاّ إذا انتبهنا إلى تلك الخاصيّة النّوعية المُمَيِّزة للزّمن الأسطوري، فطريقة سرد الأسطورة تنحو منحى بعيدا عن الزّمن ،أي أنّها تُفسّر الحاضر

1 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص144.

2 – المصدر نفسه ، ص144.

3 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ، ص39.

و الماضي علاوة على المستقبل ،بمعنى أنّها تتّصف بنمط لا وقتي ،أو بتعبير أدقّ لازماني و هذا ما يمنح الأسطورة قيمتها أو طابعها العملي»[1].

كما يتجلّى الزمن الأسطوري كذك من خلال العنصر الأسطوري (البئرالأسطوري أطلنطس) الذي يشكّل علامة أخرى على استدعاء الزمن الأسطوري في المكان،إنّ حكاية البئر التي تعود إلى أسطورة قديمة ،واستمرار البئر في ممارسة طقوسه بأن يجفّ كلّ ثلاثمائة عام، وارتباط نضوب مياهه بالخسوف يكشف عن دائرية ودورية الزمن الأسطوري في الصحراء من خلال التراكمات الأسطورية لحادثة تأسيس البئر كأول رمز أسطوري مناهض للعطش والذي أوجدها الكوني ويتعامل معها في إطار الفكر الأسطوري تؤكد من خلال تجلياتها صيرورة الحياة – كما أشرنا إلى ذك سابقا– ؛« وتحت الجبل وعلى مسافة مائة خطوة من تجمّع البيوت يقع بئر أطلانطس العريق الذي لا يعرف أحد له تاريخا ،وعلى بعد أربعمائة خطوة تقوم المقبرة الجديدة تليها المقابر القديمة بمسافة ثلاثمائة خطوة أخرى ملاصقة لحذاء الجبل تماما،أما الجبل الشّاهق فيفضي إلى خلاء صخري تتخلّه أودية صغيرة تنتشر فوقها الأشجار البرية كالرتم و السدر والطلح ، أمّا البئر المُحاط بالأحياء من جانب و الأموات من الجانب الآخر فقد بُنِيت جدرانه بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكن الأولون من زحزحتها ودحرجتها من الجبل وبأي أدوات تمكّنوا بواسطها من صقلها و نحتها بهذا الشكل المصقول الرائع»[2].

و يرجع و يؤكّد إلياد أنّ « تصورات الخلق الدوري هذه ،أي تصور الانبعاث الدوري ، إنّما يطرح مشكلة إلغاء التاريخ ،لأنّ الفكرة الرئيسية عند الإنسان القديم إنّما تتمثّل في فكرة الانبعاث و الإحياء أي فكرة تكرار خلق العالم »[3].

كما يتمظهر« الزمن الأسطوري بوصفه وحدة مؤطّرة للحدث الأسطوري وقائمة على المفارقة ، يتجلّى الزمن هاهنا بُعدا رابعا ،للمكان في "وادي الآجال" الذي ترقد في باطنه الآلهة وأشياء الزمن القديم »[4] حيث تنام في جوفه الكنوز الأسطورية التي تشكّلت عبر قرون عديدة من جرّاء ترسّبات الأتربة والرمال والمياه ،و« ما يزيد من اعتبار زمنه بعدا رابعاً لهذا الوادي،هي مجموعة

1 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص23.

2 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ، ص46.

3 – شمس الدين الكيلاني ، من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي – الأسطورة ، الدين ، الإيديولوجيا ، العلم ، ص165.

4 – سامية عليوات ، التعدّد اللّغوي والصوتي في رباعية "الخسوف" لابراهيم الكوني ، ص210.

الكنوز القديمة التي كشف عنها حفر الوادي طولا وعرضا توّج الله الجهود بالتوفيق وتمّ اكتشاف جرمة القديمة: تمّ العثور على مومياء تانس محنّطة في قبرها منذ خمسة آلاف سنة»[1] .

و في جدلية العلاقة بين المكان والزمان يتجلّى تأثّر الزمان بحدود المكان الصحراوي « وقد انعكس الفضاء الصحراوي المثير تارة و الغامض تارة أخرى على طبيعة الحدث ذي الطابع التكراري بشكل عام وعلى تشكل الزمن بصفة خاصة حيث أخذ هو الآخرصفة التكرارية وكلاهما ينبعان من خصوصية المكان الصحراوي حيث تنطلق الأحداث و الشخوص كي تعود إليه في زمن دائري،يتكون من مستويات زمنية عدة يتقاطع عبرها نظام الحياة البدوي القائم على الترحال الدائم ، ووقائع الصراع القبلي و أحداث الغزو الخارجي»[2].

تتلاقح رؤى الكوني الفلسفية لهذه « الدائرية المرتحلة دوما و الحاملة لِهَمِّ الإنسان اليومي بتجارب مستقاة من صلب الواقع الذي تحياه شخصياته الروائية ،فتجربة السحرة و الكهان و رياح القبلي الحارقة و الشمس الحارة والقمر المنير والودان المقدس و أزهار الرتم الخالدة و شعائر وطقوس الولادة و ميلاد المهري ومواسم الحل والترحال وقوافل التجار العائدة من تمبكتو وكانو، وغيرها،كلها تجارب تؤكد على وجود جدل عنيف تعيشه الشخصية الكونية، طرفاه الولادة والموت؛ لأنَّ الزمن عند الكوني كما تطلعنا عليه رواياته يحاول أن يتقدم بالاتكاء على التجارب السابقة لكنه يفشل و يصرعلى العودة مرة أخرى إلى نقطة الانطلاق،أين تكون الحياة دوما قابلة للتجدد والانبعاث من جديد،وهذه المفارقة تعيشها كل الشخصيات بدون استثناء»[3]. ومن هنا« كان المبدأ الأسطوري أو المبدأ البنيوي المجرّد للدورة هو استمرارية الهويّة في الحياة المفردة من الميلاد إلى الموت واستمراريتها من الموت إلى البعث وتندرج كلّ الأنساق الدوارة في العادة تحت هذا النسق ،من التكرار و الترتيب ، نسق موت الفرد و بعثه هو نفسه»[4].

و عند هذه المعطيات العميقة المُلغزة والتي تبدو أحيانا متناقضة نتساءل كما تساءل سعيد الغانمي في مقاله المركّز حول دائرية الزمن و دلالته ،نعيد طرح هذه الإشكاليات على أنفسنا

---

1 – سامية عليوات ، التعدّد اللّغوي والصوتي في رباعية "الخسوف" لابراهيم الكوني ، ص211.

2 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته : (نحو ملحمة للزمان الدوري) – كتابة التجريب عند إبراهيم الكوني ، 2016/01/15، http://www.crasc.dz

3 – المرجع نفسه.

4 – نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ص202.

مرة أخرى : « لماذا قوَّض الزمن الكوني الحياة و حاصرها بهذا الشكل؟هل يرجع الأمر إلى طبيعة الزمن الدائري، حيث أن البداية فيه تكون نهاية له ؟أم أنّ طغيانه على الحاضر الروائي جعل من الشخصية تستسلم وتذعن لمصيرها بإرادتها،فتموت موتة العنقاء حيث من رمادها تولد عنقاء أخرى و هكذا ؟ وهل أنّ سطوة الزمن الدائري تؤكد على أنّ الشخصية عنده تقوم بدور أم هي مجرد وظيفة لاتخرج عن وظيفتي الميلاد و الموت ؟»[1]

أمام هذه الأسئلة التي تحمل أبعادا أنثربولوجية وفلسفية ونفسية يطرح الغانمي بعض الإفتراضات تتفق في مجملها على أنّه« في الرواية الكونية يجري الزمان كما لم يجرِ أبدا،حيث تمر الأيام و الأسابيع و الشهور،و الليل والنهار متعاقبان دوما، والشمس والقمر قبتان من قبب السماء، والحسناوات تندفعن في ليل اكتمال القمر بدرا والإمزاد يرافقهن بصوته الشجي الذي لم يكف يوما عن عزف مرثية الوجود، والمهارى ترقص على أنغام الصبايا ،الأعشاب تتفتح بعد غياب طويل فتظهر حينئذ الطلحة ويزهر الرتم المقدس فيتجدد الحلم ولا يفوت الشباب الفرصة لاختيار القرينات في ليالي السمر، وهكذا في تكرار متواصل لا يكف الكون الصحراوي عن التوالد طالما أن كلّ مظهر من المظاهر السابقة هو نقطة بدء لحياة جديدة لا تلبث أن تنهي حلقاتها الواحدة تلوى الأخرى »[2].

لأن النذير القديم يقول أنها ستعود و إن هددتها رياح القبلي القاسية أو جرفتها السيول العارمة أو انقطع الرزق من السماء، فلا بد أن تأتي العلامة ، بعدها جرى الزمان كما جرى من قبل وكما سيجري من بعد و تدفقت مياه وفيرة في قيعان الوديان، وقالت الشاعرات أشعارا شجية و عرفت القبيلة الأوبئة أيضا، فمات معمرون، و ولد أبناء كثيرون، و قرأ العرافون النبوءات في عظام القرابين، فتململت القبيلة وتهيأت لتبديل مكان أقامت فيه أكثر مما ينبغي،لأن الحكماء رأوا في الاستقرار خيانة للعهد القديم، وقالوا أن الرجال إذا أقاموا في المكان طويلا صاروا عبيدا للمكان مثل أهل الواحات»[3] ؛و يمكننا هنا أن نفتح هامشا قرائيا لمعنى الزمان ببعده الفلسفي « فالزمان بالمعنى الدقيق هو علامة »[4] كما يقول باشلار.

---

1 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته –نحو ملحمة للزمان الدوري.

2 – المرجع نفسه .

3 – المرجع نفسه.

4 – غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، تر، خليل احمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،ط3 ، بيروت ، لبنان ، 1992، ص133.

« والذي لا شك فيه أن هذا التصور،إنّما نتج عن الأهمية التي اكتساها الزمن في حياة الإنسان الصحراوي ،فتواتره على شكل فترات منتظمة قد تثبت على حال واحد طيلة أيام السنة ولد لديه فكرة التناغم المتكرر التي شكلت جوهرا أساسيا في الروايات الكونية بحيث عكست مفهومه للزمن الذي أتى دائريا منسلخا من الواقع الفيزيائي الذي تتميز به الصحراء، وخارجا من رحم الأسطورة ، ونحن نعلم أن فكرة دائرية الزمن ملتصقة التصاقا كبيرا بالأسطورة»[1] أسطورة القمر.

الزمن البدئي : الزمن القديم:

من بين الأزمنة البدئية – و هي أزمنة مقدسة – التى يلجأ الروائي إليها في استباقات زمنية طويلة وفي إحالات متكررة إلى زمان كانت فيه أرض الحمادة المركز الرئيسي لقبائل الطوارق، فهي تمثل الأرض البكر الأولى التي فازت ببركته تعالى ،في ذلك يحكي الكوني عن غبطة البدايات الأولى حيث كانت الصحراء واحة غنّاء خضراء تفيض بالماء و الجنان ، أهلها طيبون أنقياء أوفياء إلى أن دخل التبر الواحة فشحّت السماء و عبست وأمسكت القطر : « في زمان طواه النسيان ،و لم يعد يذكره أحد ،كانت السيول السخية التى تتدفق من السهول الجنوبية تندفع لتصبّ في "تارات"، في زمان طواه النسيان ،و لم يعد يذكره أحد كانت " تارات" رقعة صغيرة من بحيرة هائلة تحتل الهاوية الكبرى التي يرقد فيها اليوم بحر الرمال العظيم ،في زمان طواه النسيان ،و لم يعد يذكره أحد ،استدار المحيط في وسط القارة الكبرى وطوّق نفسه بحدود صارمة صارت لها جبال الحمادة الزرق قوسا يغذيها بالمياه السخية من جهة الشمال ... من ذلك الزمان الذى طواه النسيان و لم يعد يذكره أحد ،تطبّعت السماء بمزاج لم يعرف اللامبالاة ، و لم يتخلق بعبوس السماء في الأزمنة الأخيرة . فكانت تتسامح و تعتدل و تجود بالماء في سخاء اتقطع له النظير في الأجيال التالية ... »[2].هذه الاسترجاعات الزمنية تجدد الأزمنة النفسية للفرد ؛فاستعادة الزمن البدئي هي وحدها الكفيلة بضمان التجديد الكُلي للكون والحياة كما يذهب إلى ذلك إلياد.

كما يتظمهر الزمن البدئي من خلال قوله: « هناك عيون الماء التي استغفلت الرّملة ، و استمرّت تتدفّق في مواقع مختلفة من المحيط الدّائري الهائل ،الذى كان وطنا لِبُحيرة الزّمان

1 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري

2 – ابراهيم الكوني ، السّحرة ، ج2 ، ص302.

القديم . جَرَتْ الينابيع ،فأغوتْ العابرين بمياهها و نخيلها فتوقّفوا عن العُبور، و حرثوا الأرض و ابتنوا بيوتا هزيلة من النّخيل،وعرفوا الاستقرار، فقامت الواحات لأوّل مرّة . أطلقوا على الوطن الجديد اسم "تارجا"* وهو الاسم الذى مازال يُطلق على الواحات الكبرى حتّى هذا اليوم ... كلما رقّ قلب السماء ،واعتدل فيها المزاج و رأت أن تجود بفيضها ،وكلّما رأت القبائل كيف تتسابق المياه لِتصُبَّ في وطن الزعيم ،تذكّروا المجد القديم ، وخنَقَ صدورَهم الحنينُ إلى واو ،وغنّوا الأشعار شوقا :يقولون : من يدري؟ ربّما ينقلب الزمان من جديد فنجد أنفسنا في واو يوما ؟ »[1] هنا يسترجع السارد الأزمنة البدئية بوصفها تجلٍّ قدسي و نموذج أعلى يتوق إليه الطوارقي العابر المرتحل ،فالتماهي مع هذه الأزمنة المقدسة بممارسة الطقوسو الشعائر كالوجد ، الرقص ذبح القرابين ،و التضرع عند قبور الأسلاف... كل ذلك يضمن لهم اللحظة التطهيرية ،و تجنّب اللعنات : لعنة العطش ، لعنة القبلي ، لعنة الأوبئة ، لعنة ضمور الأرحام...

الرمز الأسطوري : القمر:

يتجلى الرمزالأسطوري (القمر) من خلال مجمل الاستلهامات التى تتضح بها النصوص الروائية على اعتبار أنّ القمر معبود سامي مشترك بين جلّ الحضارات القديمة .

و مما لاشكّ أنّ خسوف القمر وكسوف الشمس ظاهران كونيتان عرفهما الإنسان منذ القديم وحاول تفسيرهما بما اهتدى إليه من وعي وإدراك عقلي يتناسب و الشرط التاريخي لتلك الحقب و« لقد شخَّص الفكر الأسطوري القمر،وحاول أن يفسّرَ تأثيره على الكون والطبيعة والحياة ، و إذا كانت الأسطورة في أصلها عقيدة و شعيرة فإنّها تتحوّل بفضل التطوّر إلى عقائد ثانوية و طوائف من المراسيم والعادات و التقاليد »[2] ،فَعَبَدَ الإنسان القديم القمر ومجّده بوصفهَ رمزاً للحياة والتجدد والانبعاث و للجمال أيضا. « فتاريخ هذه الفكرة يعود إلى الأسطورة المتعلقة بالقمر أور (ur) في إحدى الحضارات القديمة التي كانت تعبد القمر،لأنّ المراحل القمرية (من هلال وبدر وقمر) مثال وافٍ وجليّ للتكرار المستمر لهذه الظاهرة من جانب ومن جانب آخر،فهو أي القمر يمدنا بوحدة قياس للزمن من السنة الشمسية »[3].

* تارجا أو تارقا : الينابيع ، و هو الاسم الذى اشتُقّ منه اسم طارجي أو طارقي ، و أصبحت القبائل الوافدة تطلقه على قبائل الطوارق.

1 – ابراهيم الكوني ، السّحرة ، ج2 ، ص301.

2 – هاني الكايد ، ميثولوجيا الخرافة و الأسطورة في علم الإجتماع ، دار الراية للنشر و التوزيع ، ط1 ، عمان ، الأردن، 2010 ، ص178.

3 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري.

و تتجلى أسطورة القمر تجليا تاما في رواية البئر من خلال تقنية (التناص) عبر حالة (التماثل و التشابه) أين يرسم الروائي مشهد خسوف القمر و تجمهر الأهالي في محاولة منهم لتخليصه من أعدائه : « في ذروة التظاهرة التى أقامها الاهالي– في تلك الليلة – لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر عندما اكتسحه خسوف مفاجئ ،تجمعت النساء عند البئر العتيق بمجرد أن أشسع الخبر، جَلَبْنَ معهنّ الطّبول والدفوف و آلات الموسيقى ،وسرعان ما أقبل الرجال أيضا . يتبخترون بعماماتهم الكبيرة . تحلقوا حول النساء في دائرة واسعة . أقبل الاطفال أيضا. و وقفوا بعيدا في طابور طويل، يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه و إعادته إلى الأرض : ساحرا ، ساطعا لامعا بالأضواء ، واعدا بالأسرار

دقّت الطبول ،ولامست الأنامل الرقيقة أوتار الموسيقى و ارتفعت الحناجر بغناء جماعي كتراتيل وثنية :

يا قمر أنت حبيبنا

هل تخوننا؟

الصحراء قدرنا

العطش مصيرنا

أنت ملك النجوم

قاهر الكوكب

نصيرنا...

استمر الغناء ،حزينا صوفيا ،كالصلاة يفضع الفجيعة

استمرحتى الفجر ... »[1].

هذه الطقوس نموذج أوّلي متعالٍ يرمز إلى فاعلية الإنسان في مشاركة الطبيعة في دورة التجدد و الانبعاث« إنّ محاولة ردّ الحياة إلى العدم هي المحاولة المستمرة التي تقوم بها القوى الشريرة المتمثلة في الحوتة التي تحاول التهام القمر عند خسوفه ،والتنين الذي يبتلع الشمس عند كسوفها ،وهنا على الإنسان مناصرة الخلق عن طريق الأعمال التى تؤدّي إلى بقاء الحياة وتجديد الخلق ،لأنّ الإنسان– بأعماله –يقرّر مصير الإنسان مصير الكون ،لهذا كان من همّه استعادة الزّمن الأوّل وتكرارالأعمال التى تؤدّي إلى ديمومة الخلق ؛و من هذه الأفعال الأفراح

1 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ، ص10.

والأعياد والطقوس الدينية التي تنطلق من فكر ميثولوجي أسطوري»[1].فالقمر هو جدّ الصحراويين و إلاههم الأوّل ،إنّه رمز التجدد والانبعاث وهو أوّل من يموت كونياً و أوّل من يُبعَث دورياً ؛من هنا تبدو الرّمزية القمرية دائما محملة بدلالات الزّمن الدوري الذي يكرّر سيرة القمر موتا و تجديدا ،فالصحراويون « بدأوا يمَجّدون القمر في صلواتهم ،و يُروّجون في القبيلة لديانة جديدة ترى أنّه يستحقّ العشق »[2] لأنّه لا يطلب قرباناً ،إنّه كائن يفيض بالعطاء دون مقابل ،هو معيار الزّمن الأول ،وهو وعد صريح بالعودة الدائمة الأبدية .

و لهذا« ارتبطت فكرة دائرية الزمن الكوني بالقداسة ،النابعة من الطبيعة ،المسؤول الأول عن التصورات والأحاسيس والمشاعر والاعتقادات والسلوكات، وبالأخص تلك التي سَنّها لهم الناموس وحفظها لهم الكتاب الضائع آنهي،فتتواشج الطبيعة والناموس الذي يمثله العرف الاجتماعي في التحام أبدي بحيث لا نصبح نُفرّق بين أيّ من القانونين يسود، وأيهما المنتج الفعلي لهذا العالم السحري و الغامض ،الذي تستجيب فيه قبائل الصحراء لهذه الدائرية التي يغلف فيها الزمنُ الحياةَ و يطبعها بطابعه الخاص »[3] ومايعضّدُ هذا التصوّر قول الرّاوي مثلا: « مع حلول العشية و تزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب السماء مودعا بالعودة في الغد لإتمام مهمته في إحراق ما لم يستطع إحراقه اليوم، يحشو أسوف ذراعيه في رمل الوادي، و يبدأ في التيمم لإنجاز صلاة العصر»[4].

فدوريّة الزمن الدائري الذي يعود إلى نقطة البداية ؛فينتهي حيث يبدأ ويبدأ حيث ينتهي فتحمل بذلك« دلالات الزمن الدوري مقاربات لهذه الأسئلة ذات الطابع الوجودي،وأولها أن هذا المجتمع الذي نحن بصدد التقرب منه يعيش ملحمة كونية بكافة تفاصيلها، ظاهرها وباطنها حاضرها وغائبها ،معقولها ولا معقولها »[5] ففي عرف الصحراء لا فرق بين الرمزي والواقعي ، الحقيقي والخرافي« وهذا التداخل بين الثنائيات المتقابلة يلغي الزمن بمعناه الحديث ، ويحوله إلى زمن قابل للتجديد والوصف إلى قوة مجهولة حاضرة دائما،الزمن دائرة تغلف الحياة نفسها، و بالنتيجة يجعل هذا التكرار المتواصل والبدء الأبدي من الحياة البدوية حياة بلا زمن، لأن أي

1 – هاني الكايد ، ميثولوجيا الخرافة و الأسطورة في علم الإجتماع، ص178.

2 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1 ، ص487.

3 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري.

4 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص7.

5 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري.

زمن هو نقطة بدء جديدة لزمن سابق وهذا المعنى لا يلغي بدوره فكرة التواصلية أو الاستمرارية لأنّ الكوني يعيشها بعودته المستمرة إلى ماضي أجداده هذه العودة التي نفسرها بإعادة النظر في قيم هذا المجتمع الغارق بدوره في قيم الأبدية »[1] .

وطريق الأبديّة بِبُعدِها الفلسفي« طريق الأبدية الخاصّ بعالم الوعي المطلق،مُسَيّج بالميتافيزيقا ومجال الألوهية وخلود النفس ،مجال لا يقبل التكميم و القياس ،فهو زمان الكيفية الذي أصبح في العصور الحديثة زمان التوتر والخلق الجديد والإبداع ،زمان ذاتي داخلي، يرتبط بالحركة الداخلية للنفس» [2].

و هذا العَوْدُ الأبديّ إلى منابع البدايات الأولى ليس رفضا للواقع وتشاؤماً منه بقدر ما هو دعوة للرجوع إلى الفطرة الإنسانية النقية التي لم تُلوّثها سلطة الحضارة و التكنولوجيا« والروائي يبعث و يجدد الأمل فينا من خلال هذه العودة المتكررة إلى الحدث الواحد الذي يلتقط فيه قضية الصراع الحضاري الذي يظهر في شكل نزاعات بين القبائل والطرق الصوفية تارة وبين العوالم الإنسية و اللا إنسية تارة أخرى . وقد انعكست هذه الصراعات على البناء الزمني للرواية الكونية،حيث حاول الروائي تجريب هذا الشكل الذي نتجت عنه رؤية زمانية خالصة تحمل وجهات نظر مختلفة تمثل المنظور الزماني للجماعة في وعيها المكثف باللحظات الفارقة في تاريخ القبيلة من ناحية، فيما نلفي الحدث نفسه من منظور شخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي بصياغة مغايرة من موقع زمني آخر»[3]. إذن « لا ينطوي التكرار الأبدي للبوادر المثالية ،وكذا اللقاء الأبدي مع نفس الزمان الميطيقي، زمان الأصل الذى قدّسته الآلهة – لا ينطوي على رؤية متشائمة للحياة . بل بالعكس إنّه بفضل هذا "العَوْد الأبدي" إلى ينابيع القُدُسي يبدو له الوجود البشري و قد أُنقِذَ من العدم و من الموت »[4].

تتجلى حقيقة الزمان الدوري في« حقيقة الصحراء نفسها،في بشرها ونباتاتها وأزهارها و حيواناتها، وفي كل شيء تدبّ فيه الروح لأن الحياة فيها تحتكم بصفة عامة إلى قانون الاستدارة التي تعبر عنه ثنائية الحياة و الموت التي تختزل التقسيم العادي للزمن (ماضي

1 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري.

2 – يمنى طريف الخولي ، الزمان في الفلسفة والعلم ، ص 71.

3 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري.

4 – ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، ص102.

حاضر، مستقبل) ،و في الوقت نفسه تخلص هذه الكائنات من ربقته و بسبب هذه الازدواجية يبدو الزمن الدائري مرة في صورة المعتدي السالب لكل المظاهر الجميلة في الحياة،و في صورة المانح لها مرات أخرى» ؛ يقول الكوني : « زمان الصحراء، أيضا زمان موقوف، زمان معطل، زمان جامد ،زمان موجود ،زمان حاضر،زمان خالد لأنه استطاع أن يأسر أركان الزمان الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) وحشرهم في معقل واحد .هذه الأعجوبة التي أبدعتها الصحراء هي سر افتتان الخلق بالصحراء،هذه الأعجوبة جعلت من البعد الميتافيزيقي للزمان بُعدا وجوديا بعدا حقيقيا،لأول مرة في تاريخ التساؤل عن ماهية الزمان، فاستطاع الإنسان، بهذا الإنجاز، أن يسترجع هويته الضائعة: الحرية »[1]. فالكوني يدعو بالعودة دائما إلى تجربة العودة بالروح للزمان الأوّل « إنّ معاودة عيش الزّمان الغابر معناه تَعَلُّمنا قلق الموت»[2].

« لكن هذا الفهم الحصيف للزمن لا يكتمل عند الكوني لذا فإنه شيّد في صحرائه المجازية ما يثبت البعد الميتافيزيقي للزمان الدوري – الذي يلف و يطوق كل أنواع الزمن المذكورة– و قد وجده في حقيقة أخرى مروعة، وجد البعد المفقود للزمان في المكان فلا يمكن للكوني أن يتصور إحداهما بمعزل عن الآخر،فهما متصلان ، مندغمان، متشابكان ، متداخلان»[3].

ففي رواية واو الصغرى يقول الكوني على لسان العاشق مخاطبا العرّاف: « الصحراء لها شكل مستدير،يدري مولاي أنّ الاستدارة قدر كلّ جسم في الصحراء ،للحية أيضا شكل مستدير ... مولاي يعرف أنّ الحية لا تأتي فعلا يلا سبب خفيّ أبدا ،للصحراء شكل مستدير... »[4] .

و بعد سجال طويل مع العرّاف« بدا العاشق ،أخيرا في تشييد البنيان ،شذب الصخور و سوى ألواح الصلد،و تحولت الحجارة بين يديه قطعا من عجين فكان أهل النجع يرمقونه بإعجاب وهم يرونه ينهمك في صنع الأحجار بلهفة عاشق حقيقي ،و تحول الإعجاب إلى دهشة عندما أبصروا قيام أبنية متداخلة ثلاث قباب دائرية جليلة،شيد فوق الضريح بيتا مستديرا، ذا قبة مستديرة ، وابتنى بالجوار بيت العذراء ،وجعل بينهما بابا مقوسا ،دائريا أيضا... باب نقوس،مستدير وجدران مستديرة و شعفة مستديرة في الأعلى لم يكن البنيان أعجوبة لأن سلالة

1 – ابراهيم الكوني ، في طلب الناموس المفقود– نصوص ، دار النهار للنشر، ط1، بيروت – لبنان، 1999، ص218.

2 – غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ص47.

3 – سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته – نحو ملحمة للزمان الدوري.

4 – ابراهيم الكوني ، واو الصغرى، ص110.

العابرين اعتادت ان تتجنب الأبنية و لم تعرف في سبيلها إلا قبور العابرين، وأضرحة الأولين و لكن الحكماء أكدوا أنهم لم يروا للبنيان مثيلا حتى في أكثر الواحات ، رفاهة و ترفا ، فغاب عن العقلاء أنفسهم ، الشبه الخفي الذي استعاره جرم البنيان من أضرحة أسلافهم و قبور أجدادهم و هو جرم أرجعه القوم إلى افتتان عاشق الحجارة بالجسم الدائري و إيمانه الغريب باستدارة كل جسم خفي »[1] .

و بهذا يستغرق الزمن الدائري المساحة الأهمّ من فلسفة الكوني؛ حيث يطرح الثنائية الضدية جدلية (الحياة / الموت) من خلال هذه الدائرية التى تبدأ منها أحداث رواياته و تنتهي بها. ولعلّ الدائرية التى يتلبّس بها الزمن ، تنبثق عن رؤية مؤسَّسة من منابع الفكر الصوفي في الرواية ، على اعتبار مبدأ أنّ كل وجود هو دائرة كما يعتقد الصوفّي ابن عربي الذى تأثّر به الكوني مُستلهما منه فكرة أنّ العالم دائري.

– تيمة الليل:

أمّا في رواية عشب الليل –والتي تمثّل علامة فارقة في المتخيّل السردي عند الكوني– فنجد القطب الزماني يمثّل بؤرة الاهتمام على خلاف المألوف حيث كان يشكّل المكان بؤرة السرد حيث يُجمع النّقاد على أنّ الصحراء استأثرت و استغرقت جلّ اهتمامه ،ورواياته هي روايات المكان بامتياز .

الجملة البدئية التي استهلّ بها السارد "عشب الليل" هي قوله: « في فرارها الأوّل ذهبت للاحتماء ببنيان الحرم. باتت ليلتها الأولى في دار القرابين ،وأطعمتها العرّافة من مآكل النذور التي يجود بها الواويون على الضريح بسخاء يفوق إنفاقهم على أنفسهم وعلى ذويهم »[2]،من خلال هذا الاستهلال يُهَيّء السّارد للمتلقي الأجواء الأسطورية والطقوسية التي بَنَى عليها أحداث الرواية ؛حيث مثّلَ الليل زمن ممارسة الخطيئة ؛وهو زمن ممارسة فعل الجنس بين وانتهاي و ابنته،ثم استمرار تنتهاي في الفعل ذاته مع حفيدته منها ،كما أنّه زمن هروب الحفيدة و لجوءها للاحتماء بالحرم المقدس .

تتجلّى تيمة الليل في رواية عشب الليل في مسوح كثيرة أهمّها التجلّى الناقص لتيمة الليل عبر (حالة التشويه و الاختلاف) ،حيث نجد اقتران الليل « بظلال الفكرة الأسطورية التى

1- ابراهيم الكوني ، واو الصغرى، ص112.

2 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص7.

ترصد وقائع منبوذة ارتبط حدوثها بالليل على سبيل المثال أسطورة إلكترا ،كما ارتبط الليل بصراع الآلهة مع ديونيزوس،فمنذ تشرّده و هو صغير دخلت آلهة اليونان في حياة مظلمة »[1] هذه الحياة المظلمة تشبه حياة الظلام التى اعتنقها وانتهاي سليل الظلمات الذي أراد أن يخرق المقدّس المتمثّل في تعاليم آنهي وسنّ ناموس خاص به ، فوانتهاي هنا يمثّل قطب الثورة على المقدّس كما« مثّل ديونيزوس زمن الجنون واللاعقل ؛إنّها ثورة زمن اللاعقل الذي يتماس مع الزمن الأسطوري في شكله المطلق المنحدر في مواجهة مع الزمن الثابت (الأنطولوجي) في محاولة لخلخلة الأزمنة وتفجير ركودها»[2].

كما لعب (الليل) بوصفه زمنا أسطوريا في الرواية دورا بطوليا في نقل الرواية من عالم حقيقي يتّسم بالواقعية إلى عالم آخر،عالم امتزجت فيه كل المكونات الأسطورية والخيالية لتعطي للزمان (الليل) والمكان(الصحراء) والأحداث بُعدا جماليا فلسفيا كَسَّرَ أفق توقعات السرديات في كتابة الرواية الحديثة .

و من خلال عتبة العنوان – مركز التوجه الزمني في الرواية –« تتحدّد المفارقات الزمنية التي تعبّر في الغالب عن لحظات نفسية آنية يعيشها البطل وسط ظلمة الليل، لذلك يتحوّل الليل إلى مقوّم سياقي تقوم عليه الأنساق التخييلية التي تنشأ داخله ،ففعل البحث عن العشبة السحرية لا يتم إلاّ ليلاً ووجودها مقترن بهذا الزمن الهامشي الذي يختلف عن النهار»[3]. وكأنّ الليل هنا يتحوّل من هامش إلى مركز و بؤرة للصراع ،وهو بذلك يرمز أو يعكس صراع وانتهاي ضد الناموس .

تراوحت مطاوعة الرمز الأسطوري (الرحلة) في البحث عن النبتة الأسطورية بين الامتداد و التقلص فتحدّث السارد عن رحلة بحث شاقّة خاضها وانتيهاي بحثا عن العشبة ؛في النهار أرسل عبيده لجلبها ،حرثوا الأرض لكنهم لم يعثروا لها على أثر،غضب و خرج بنفسه ملتفا في السواد ويُطوّقه عبيده من كل جانب ،لكنه لم يعثر عليها . في الوادي فتّش عن العشبة منذ الظهيرة حتّى الأصيل ، و لكنّ العشبة اختفت من أركان الوادي ، وتبدّدت من شقوق السفوح»[4]

---

1 – نوال مدوري ، تشكل الفضاء و الزمن الأسطوري في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني ، م كلية الآداب و اللغات ، ع21، جامعة محمد خيضر بسكرة ، جوان 2017، ص158.

2 –المرجع نفسه ، ص159.

3 – نسيمة علوي ، الاستغراق الزمني في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني ، ع15 ، م1 ، م الجامعة ، جامعة الزاوية ، ليبيا ، 2013 bulletin.zu.edu.l

4 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص43.

لكنّه صُعِقَ حين وجدها في نفس المكان الذى وجدها به الليلة الماضية ،« يئسَ فعاد إلى الخِباء ،انتظر حلول العتمة،وخرج إلى الوادي للقيام بالجولة الليلية لم يصدّق عندما وجد العشبة في المكان نفسه الذي فتّشه و حرثه مع عبيده في النهار»[1]، ساعتها أدرك أنّها نبتة عجيبة ، تظهر ليلا لتختفي نهارا . تساءل حينها مذهولا : « ألن يكون آسيار هو تلك العشبة؟ ألا يُقال إنّ آسيار نبتة الأسحار؟ »[2] .

فوانتيهاي رغم ثراءه ،يشعر بالوحدة والنقص والعجز،يطمح للخلود ،للأبديّة . ولعلّ هذا ما شرّع للسارد أن يهتم« بالزمن النفسي الذي يحتاج للإدراك الذهني فقط ، وهو قابل للقياس – لأنَه مفهوم فلسفي ظهر عند الفيلسوف (برغسون) – وعرف باسم الديمومة التي تكشف عن الحياة النفسية الباطنية عند البشر،كما أنّ المدة هي زمن مؤلف بين الأحايين ولا يرضى تعاقبها، فهو غير قابل للحساب والتقدير،بل ينتمي إلى مشمولات الوعي»[3]. إنّه النزوع الخلودي الذي يمور في أعماق كل إنسان.

ومن هنا يظهر أنّ اختيارالسارد لزمن الليل في عشب الليل ليس اعتباطيا،إنه اختيار مقصود ودال ؛ذلك أن الليل زمن أسطوري بامتياز؛فيه تتطوّر تداعيات أحداث الرواية في زمن ليلي حالك السّواد : إنه زمن الشعور بالقلق والوحدة ،زمن الشعور بالاغتراب. يبدأ زمن الرواية بالليل ثم تتشكل حلقاته عبر الدائرية الزمنية التي تتم من خلالها العودة مرارا إلى البحث عن عشبة الليل كلّ ما احتاج إليها ،وهنا تستدعي ذاكرة القارئ– و بشكل تلقائي – أسطورة قديمة عريقة وأزمنة بدائية سحيقة ؛ إنها أسطورة "جلجامش"* الباحث عن الخلود.

و خروج وان تيهاي ليلا في الصحراء بحثاً عن عشبة آسيار،يمكن أن نعتبرهُ رمزا لتحطيم قيود الزمن الحسي ،وتوقاً للتحليق في زمن مطلق ؛فالبحث –هنا– يبدو أسطوريا ومستحيلا ،إنّه في بحثه هذا يحاكي بحث جلجامش عن الخلود.

« فتصبح تيمة الليل فضاءً مناسباً للتسريد لأنّها ترهن حياة البطل وبقاءه على خطّ السرد إلى نهاية القصّة، لذلك فالليل زمن روحاني بالنسبة للبطل لأنّه يشكّل محورا أساسياً تقوم عليه

---

1 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص44

2– المصدر نفسه ، ص15.

3 – نسيمة علوي ، الاستغراق الزمني في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني.

* أسطورة جلجامش أو أسطورة الخلود : ملحمة جِلجامِش أثر أدبيّ أكّاديّ ، أخرجه كاهن بابليّ في نهايات الألف الثاني قبل الميلاد ، وأضاف إليه مقدّمة تتضمّن التعريف بجِلجامِش ، وبأبرز أعماله، و سنتعرض لأسطورة جلجامش في الفصل الموالي : أسطرة الشخصية .

الحالات الحدثية المختلفة ،المتعلقة بالأفعال النفسية كالإشباع ،الرغبة والإثارة الجنسية دون وجود مقابل مادّي يحقّق هذه الحالات»[1] ،وهذا ما يسميه باشلار بحالة الانفصال الزمني عن الزمن الطبيعي لـ« أنّ هذا الزمن الروحي ليس مجرّد تجريد للزمن الحياتي، ومن ثمّ يكون لزمن الفكر تفوّق على زمن الحياة يمكّنه أحيانا من أمر الفعل الحيوي والراحة الحيوية ،وهكذا يكون لزمن الروح فعل في العمق، في ميادين مختلفة عن ميدان حدوثه الخاص» [2].

فوانتهاي قرّر أن يتمرّد و يتغرّب على الناموس وعلى الزمن لأنّه يعتقد أننا « في الصحراء وحدها نستطيع أن نغترب عن الزمان الدنيوي لنحيا اللازمان ،لنحيا توقف الزمان ، لنحيا تلك التجربة الإعجازية التى كانت حلم "فاوست" وكانت سبباً في مصرع فاوست ... ممارسة الزمان الصحراوي لابدّ أن تحقق حلما آخر خسره فاوست أيضا في عراكه البطولي لتحقيق الخلود ألا و هو: الحريّة »[3].

يحكي وانتهاي لحفيدته بأنّ« الصحراويين ملّة فقدت واو يوما ، ثم فقدت الناموس أيضا ففقدت السّبل إلى سرّ السّلف ،وإلى طريق العودة إلى واو الضائعة »[4] ؛فالسارد هنا يُخرج الزمن المَحكي من خطيته التاريخية إلى اللازمن ،هو« زمن ضائع خارج سراديب الماضي متوالد في أحلام الواويّين ،متعلّق بالناموس فضياع الناموس استوجب ضياع الزمن السعيد المتدفّق من استحضار أسطورة البدء ،عكس الزمن الحاضر الميْؤوس منه ،الدّال على الشّقاء من خلال حلول زمن الناموس ملفّق و المتناغم إياه »[5].

فوانتهاي هنا رمز للإنسان الذي يعتقد أنّ الإنسان المستقيم هو الإنسان الذي يعي نفسه كنقيض لأكاذيب آلاف من السنين. وهنا يرتفع صوت نيتشه وأفكاره في مفهوم الإنسان ،فالكوني يتساءل ويعيد صياغة الأسئلة الوجودية النتشوية – أسئلة الموت ،الوجود ،الشر– على لسان وانتهاي : لماذا تفتننا الإساءة لهذا الحد ؟ أيّ سرٍّ في الشّر؟

1 – نسيمة علوي ، الاستغراق الزمني في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني.

2 – غاستون باشلار،.جدلية الزمن ، ص111.

3 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، 161.

4 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص115.

5 – نوال مدوري ، تشكل الفضاء و الزمن الأسطوري في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني، ص159.

تيمة النبتة الأسطورية / الرمز الأسطوري العشبة الأسطورية:

إن اشتغال الكوني على أسطورة "جلجامش" في عشب الليل يتحقق أيضا من خلال الزمن ذلك أن زمن الليل هو زمن أسطوري ،كما أن لفظة " عشب" تكتنز إيحاءات مكثّفة ،بانتمائها إلى حقل الحياة ،الخصب ،النّماء ...، وهذا ما تريد أن تعبّر عنه الرواية من خلال محكياتها الأسطورية.

يتجلّى الرمزالأسطوري (عشبة / نبتة / شجرة الخلود) من خلال تقنية التناص، عبر حالات (التشابه و التماثل) ؛حيث نجد آسيار التى عرفها الإنسان اللّيبي القديم ،حلم بها ،بحث عنها كما حام بها كل إنسان قديم ،و بحث عنها أيضا تحت مسميّات مختلفة : عشبة الحياة أو نبتة الخلود،شجرة الحياة ،شجرة الخلد... ،وقد وظّف الكوني آسيار*« ويجمع المؤرخون القدماء أنّه كان دواء سحريا لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه الى مصر وما وراء البحار. ويعتقد الكثيرون أنّ فيه يكمن سر التحنيط: استخدمه الفراعنة لهذا الغرض»[1].

و آسيار كما تقول المصادر التاريخية كان محل اهتمام الباحثين ،فقد « كرّس المؤرخ الفرنسي "فرانسوا شامو" فصلا من كتابه الأغريق في برقة "الصادر عام 1953 للسلفيوم. ثم عاد وكتب عنه بحثا آخر عام 1985وهو ينقل عن المصادر الاغريقية القديمة وبخاصة الفصل الذي كتبه "بليني الأكبر" عن تاريخ ليبيا القديمة »[2] .

استعار الكوني أهمية آسيار في محكياته الأسطورية من عجائبية آسيار نفسه ،وقدرته الهائلة على الشفاء والموت؛«يقول شامو أنّ السلفيوم الذي يسمى في اللغة الاغريقية القديمة Silphio وفي اللغة اللاتينية Lserpicium ،أو يُشار إليه فيها تحت مسمَّى Leser ، (هل لهذه الكلمة اللاتينية علاقة بكلمة آسيار؟!) كان ينظر إليه في العصور القديمة على أنّه نبات تنفرد به قورينائية. وكان لأمد طويل مصدر ثراء قوريني ،التي كانت تقوم بتصديره بأغلى الأسعار إلى

* آسيار: يعتقد أنّه بقايا السلفيوم. وهو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد.

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص20.

2 – سعيد الغانمي ، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزي.

أسواق البحر الأبيض المتوسط ،كما أنه الرمز المفضل للعملات النقدية لهذه المدينة خلال العصور القديمة »[1].

تمتدّ مطاوعة العنصر الأسطوري (آسيار) عبر مساحات السرد في فسيفساء جميلة من التناقضات ؛عبر حالات (الاختلافات و التشوهات) التي أبدعها الكوني ،والتى انزاحت بمفعول العشبة الأسطورية من عشبة حياة و خلود إلى عشبة موت و هلاك وجنون ؛« السلفيوم أو الفارماكون أو آسيار سلسلة من التناقضات التى يؤدي كل منها الى الآخر ويمحوه ،متاهة من الثنائيات المتقابلة التي يلغي بعضها بعضا ويؤكده في الوقت نفسه. وقيما بين الموت والميلاد ، فيما بين الخير والشر»[2]، وبين تلك المتناقضات« يوجد البرزخ ذلك الوسيط الذي يستمده الروائي من ميراث ابن عربي الصوفي،حيث البرزخ وسيط يؤاخي بين نقيضين. البرزخ هو الظلمات الغائمة فيما بين الوجود والعدم،فيما بين الموت والحياة،فيما بين الغياب والحضور، ذلك الفاصل الخفي الذي يرضي خصمين متنازعين يكمل كل منهما الآخر»[3]. وعن مفعول آسيار الأسطوري ، وعن البرزخ " بين الحضور و الغياب" يروي السّارد أوّل لقاء لوانتهاي مع عشبة الجنّ يقول : « تذوّق السّائي بطرف اللسان فوَجَدَ طعمه غامضا ذَكَّره بطعم أعشاب كثيرة ، أو بطعم خليط من الأعشاب ،طعم قديم أشعل في صدره الفضولو الحنين ،نهش نصيبا من الورقة المنكمشة حول نفسها كأنّها تجاهد ،بانكِفائها ،لإخفاءِ سرّها ،فتزعزع فجأةً و خرج ، خرَج للمرة الثانية . خرج من الصحراء ليطوف ممالكَ حَلُمَ بها كثيرا ،لكنّه لم يبلغها ،ونزل أقواما عاشوا فيه طويلا ،و لم يُصدّق بوجودهم يوما، وتنعّم بهناء لم يعرفه ، ولم يذق له طعما ،ولم يدرك له اسما ،فقد الوزر، وتحرّر من أركان الصحراء الأربعة ،و استعاد شيئا أضاعه من أمد بعيد منذ آماد سبقت الميلاد و سبقت أركان الصحراء الكبرى »[4] .

و من مظاهر أسطرة عشبة آسيار إعطاءها ذلك البعد العجائبي في المخيلة الصحراوية ، و ذلك اليقين المتَّفق عليه في أعراف أبناء قبائل الصحراء، اليقين هو أنّك : « لن تجد الطريق إلى واو دون أن تستعيد الذاكرة تماما ،في صحرائكم شجرة واحدة تستطيع ان تخرجك من

1 – سعيد الغانمي ، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزي.

2 – المرجع نفسه.

3– المرجع نفسه.

4 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص41.

ظلمات النسيان آسايار،آسايار،هل تعرف آسايار ؟ هل تعرف ماذا يفعل هذا النبات ؟ لأنّه يميتك ويبعثك من جديدا حيا،يجعلك تولد مرتين، ابحث عن أسيار إذا أردت أن تستعيد ذاكرتك و تجد طريقك إلى إلاهك »[1] .

إنّ آسيار – في رواية السحرة –دفعت الزعيم إلى موت رمزي تدمّر فيه الجسد الفاني و تحقّق الميلاد من جديد فتجاوَزَ شرطه البشري العادي واكتسب صفات جعلته يتبوّأ مكانة بين الموت والحياة ،بين الوجود والعدم ،بين الغياب والحضور،و– في رواية التبر–عبرت بالمهري الأبلق سهولا وجبالا و طافت به كل أركان الصحراء الأربع ... وهبطت به إلى ممالك الجن و طارت به إلى أسوار واو ....

كما تظهر مطاوعة العنصر الأسطوري نبتة الخلود "آسيار"من خلال حالة (التماثل والتشابه)، أين بدأت تلوح علامات الشفاء على الأبلق بعد أكله من آسيار؛نجد السارد يروي قائلا« فوق قرعات ميمون تدلّت سحب بنفسجية كثيفة وتلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة مع الأصيل عثر على حقل كامل. ارتفعت النبتة الخرافية مسافة ذراع عن الأرض. أوراقها خضراء داكنة،تدلّت فروعها،عادت إلى الأرض... في قمّة الساق تكشفت زهرة صفراء، وفاحت بشذى غامض. زهرة الجن !... بدأ الحيوان الجائع يلتهم نبتة الجن،يملأ فمه، ويرفع رأسه نحو الأفق، ويلوك طويلا قبل أن يبتلع اللقمة... الحزن اختفى من الحدقتين السوداوين. الحمد لله، أهي بادرة للشفاء... الجلدة الجرباء سقطت في الطريق. الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر منها الثعبان. المهري مسلوخ تماما. لم ير قيحا ولا صديدا. حتى الدم جمد على الجلدة الحمراء... برغم الألم تفتقت نفسه بالفرح. هل سيشفى الأبلق؟ هل تحققت معجزة آسيار؟ هو موسى وليّ حقا؟...»[2].

كما يشعّ العنصر الأسطوري (عشب الليل) على كل تمفصلات المحكي ؛بدءً من عتبة العنوان حتى الخاتمة ،و يبدو إشعاع مفعوا آسيار قويا عندما أفضى وانتهاي للمولى بذلك قائلا : أعترف لك أنّها طافت بي البلدان ، ورفعتني إلى

– أعرف ، أعادتك إلى المكان الذى جئت منه يوما رفعتك إلى المملكة المنسية التى أباد البحث عنها ملل الغابرين

1 ابراهيم الكوني ، من أساطير الصحراء ، ص296.

2 - ابراهيم الكوني ، التبر، ص40.

– أعترف لك بأنّها أشعلت في رأسي نارا ، أشعلت في بدني شهوة لم أعرفها فعذّبتُ الإماء في المخدع عذابا شديدا »[1].

من جملة المطاوعات التي خضع لها العنصرالأسطوري– أيضا–عبر (حالة التشويه والاختلاف) التى تفتح أفقا معرفيا لاستثمار فلسفات و رؤى مختلفة ،يقدّم السارد مشهداً حوارياً بين البطل وانتهيط والعبد العجوز، يقيمان فيه مساءلة معرفية حول أسرار العشبة السّرية: يسأل وانتهاي « ولكن حدّثني عن طبع العشبة الليلية. هل ترك الأسلاف وصية بشأن عشب الليل؟ أزال العجوز أجسام الحصباء بجمع يده اليمنى ، ثمّ عاد يجمع الأنقاض بيده اليسرى.

قال:

– لم يغب عن الأسلاف شيء يا مولاي. الأسلاف تركوا وصايا في كلّ شيء. ولولا النسيان لما احتجنا اليوم لدواء عطّار ، ولا لنبوءة عرّاف.

– هل هي عشبة حقيقية ؟

– وكيف يستطيع إنسان مثلي أن يقطع فيقول إنّ هذا حقيقي وغير حقيقي؟

– أعني أنّها ما دامت لا تظهر إلاّ في الظلمة فلا شكّ أنها ستكون عرضة للشكوك.

ما يدرينا يا مولاي أنّ ما وجد في الظلمة هو الحق ،وما ظهر للنور هو الزور ؟»[2]. و هنا نجد أنفسنا أمام قضايا فلسفية نتشوية بالدرجة الأولى.

– <u>تيمة الخلود :</u>

من أهمّ مظاهر أسطرة الزمن توظيف الكوني لأسطورة الخلود ،خلود الإنسان ،حياته في زمن خالد.

و قد استثمر الكوني في رواية عشب اليل (وانتهاي / جلجامش) في مسعاهما المشترك للبحث عن الخلود.

كيف وظّف الكوني أسطورة الخلود ؟ وكيف وظّف أسطورة جلجامش ؟ وما أهمّ الانزياحات التى انزاح بها الكوني عن الأسطورة في صيغتها البابلية الأم ؟

ملحمة جلجامش : وتناقش ملحمة جلجامش كبرى القضايا الإنسانية التي يحملها الإنسان في شكل ثنائيات ضدية : الخلود / الفناء ، الحياة / الموت والحرب /السلام ، والحب /البغض ... وجلجامش يمثل رمز الباحث عن سرّ الخلود.

---

1 – ابراهيم الكوني، عشب الليل. ص50.

2- المصدر نفسه ، ص43.

مواضيع الملحمة في الغالب مواضيع ميثولوجية،و لكن محورها الأساس مصير الإنسان و معالجته فلسفيا.

و هنا يتجلى توظيف أسطورة الخلود عبر حالة (التشابه و التماثل) بين كل من إرادة وانتهاي و جلجامش في قهر الموت ،« و يرجع أصل فكرة الخلود إلى أنّ الوُجود تشكّل في أصله من المُتَناقضات و المُتَضادات ، ولمّا كان الإنسان يُدرك أنّ العالم الذى يعيش فيه زائل ،انطلاقا من فكرة الموت ،فقد كان من البديهيّ أن يكون هناك عالم آخر يناقِض ذلك العالَم المحسوس الزّائل ،و يتّصف بالخلود ، يرحل إليه الناس بعد الموت ، ومن هنا أصبحت دورة "الحياة / الموت " هي الفكر و المركزية في الدين و الأسطورة »[1] .

« فرحلة جلجامش إلى العالم السفلي لم تكن في بُعدها الإستعاري إلاّ رحلة الإنسان الوُجودية في بحثه الخالد و المميت عن الوطن ، لا عن الوطن كمكان أرضي، و لكن عن الأرض كَبُعد ميتافيزيقي ،أي البحث الخالد و المميت عن حقيقة الإنسان الوجودية في البُعد المطلق ،أي البحث عن اللغز كقيمة روحية مفقودة »[2].

يمتلك وانتهاي بُعداً جوهريا يجعله متطابقا مع تراث طويل من الشخصيات الأسطورية ،وفي موقفه إزاء الزّمن يكشف وانتهاي عن نزوع مفارق يطلق عليه ميرسيا إلياد " العقلية البدائية" .

و هنا ينفتح ذهن المتلقي على سؤال جوهري : ما المقصود بالعقلية البدائية ؟هل " البدائية " من البداية و البدايات ؟ أم من البدو و التخلّف عكس التحضر و التقدّم ؟ أو بمعنى آخر هل البدائية هنا مفهوم زمني أم مفهوم حضاري؟

هنا يمكننا إدراج وجهة نظر بول ديكسون من خلال كتابه الأسطورة و الحداثة الذي يرى أنّه« و هروباً من التعاقب الصّارم للزّمن الكرونولوجي الذي تُعَدّ كلّ لحظة في سياقه فريدة وقابلة للتكرار ،سَعَى البدائيون إلى بلوغ حالة خارج الزّمن الدنيوي ،وحاولوا بوسائل شتّى إلغاء "الزمن الأرضي" و خلق انطباع "الزّمن الأسطوري" العميق و المَستقرّ و اللانهائي، و بتحقيق حالة الزمن الأسطوري كان لدى هؤلاء الناس وفقا لإلياد الإحساس بأنّهم عادوا إلى بداية الزمن و الإنسان كانوا يشتركون في نموذج فريد و أزلي و بذلك أحسّوا بأنّهم خالدون»[3].

1 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص133.

2 – ابراهيم الكوني ، الصحف الأولى، ص41.

3 – بول ديكسون ، الأسطورة و الحداثة ، ص47.

و كما يبدو أنّ وانتهاي يمارس هذه العقلية البدائية ؛ذلك أنّ يبدي النّزوع إلى محاولة قهر الزّمن الأرضي للبلوغ إلى الزمن الأسطوري أوالزمن المقدّس من خلال تعاطيه لعشبة الخلود من جهة و ممارسة طقوس الجنس المقدّس مع إبنته ثم مع حفيدته منها من جهة ثانية؛ وفي ذلك يُشير الحكيم المعمّر على وانتهاي بقوله : أنا أيضا جئتُ من صلب إبنة اقترنت بالأب ،فكان الأبُ لي جَدًّا و أباً أيضا . هذا هو سرُّ خلودي ! »[1].

يؤكّد بول تيليش * Paul Tillich « أنّ معظم العقول لن تستطيع استكناه سوى جانب واحد من الزمان ،بينما أبسط العقول تَعِي سِرَّهُ ، وأنّه مؤقّت و زائل ،العقل البسيط قد لا يستطيع التعبير عن معرفته بالزمان ،لكنّه لا ينفصل أبدا عن سِرّهِ ، الذى يتخلّل كلّ لحظة من كلّ حياة »[2] .

و يظهر هنا تقاطعٌ جديد مع العقلية البدائية للأسلاف في طقوسها للخصوبة إذ نجد فعل الإنجاب يرمز إلى تجديد نفسها ،وعلى فعلِ تكرارٍ يضمن لهم نوعا من الخلود يقول وانتهاي مُخاطبا عبدَهُ الحكيم بشأنَ ابنته الرّضيعة التى ماتت والدتها : « قرّرتُ بشأنِ الحمل أمراً يحميه من كيد الأغيار و يُنقذه من أقران الكذب ،و يُبْقيهِ كنزاً إلى الأبد ، سأَضعهُ بين يديك لِتُرَبّي فيه سرَّ الأبد ، و تُعلّمهُ منذ عهد المهدِ أنَّ صاحب الحملِ للمحمولِ قدَرٌ ،و لن يُدرِكَ الخُلودَ إلاّ من صار لهُ وَليُّ الأمر وليّاً ، و سَلَفا و أباً ، و ربًّا و رفيقًا ،و قرينًا أبديّا»[3] .

فالزمان هنا يتحول إلى زمان أسطوري، متسم بالعجائبية التي لا يحتملها المنطق، فالسارد هنا يتلاعب بتيمتين مهمتين هما الحياة والموت أي الولادة والفناء، فمع كل ولادة تولد من صلبه ينبعث من جديد. و بما أنّ « الإنسان – نفسيا – يكون بحاجة إلى نوع من الخلود الرمزي ومن الشعور بوجود تاريخي خارج مدى الحياة الفردية المحدود. إحساس بالسيطرة على قلق الموت – وتهديده . والإنسان، فإنّ إنسان، يعبّر عادة عن هذه الحاجة للخلود الرمزي من خلال خمسة أشكال »[4] ؛ التى ينكن اختزالها في ما يلي :

---

1 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص140.

* بول تيليش : (1886–1965) ، فيلسوف ألماني ، هاجر عام 1933 بفعل الغزو النازي إلى أمريكا ، و استقربها ليكون أكثر الوجوديين انتشارا و تأثيرا في العالم المتحدث بالانجليزية .

2 – يمنى طريف الخولي ، الزمان في الفلسفة والعلم ، ص98.

3 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص85.

4 – حسين سرمك حسن ، شاكر نوري، كلاب جلجامش– البحث عن نعمة الموت للخلاص من نقمة الخلود ، مجلة نزوى ، عمان ، ع92، www.nizwa.com.2009/10/

« –الخلود البيولوجي الذي يتضمن الإمتداد في خلايا الأبناء والأحفاد (تأكيد ديمومة واستمرارية الخلايا الجنسية).

– الخلود اللاهوتي ويتضمن الرموز الدينية والفلسفية لحياة ما بعد الموت.

–الخلود الطبيعي من خلال ديمومة الطبيعة: (من التراب جئت وإلى التراب تعود).

– الخلود الإجرائي ويشمل شعور الفرد بالصحة والسعادة لكونه حيا ويركز على المشاركة الكاملة في كل ما تمنحه الحياة والعيش بصورة أكبر في الحاضر.

– الخلود الإبداعي الذي يتيح للبشر الإمتداد والديمومة من خلال الفن والأدب والإنجازات البارزة في حياتهم»[1] .

أسطورة جلجامش :

يدور موضوع هذه الأسطورة يدور حول محاولة جلجامش الحصول على الحياة الخالدة وبلوغ مرتبة الآلهة ، ونستطيع أن نقسم أسطورته إلى ثلاثة أقسام :

الأول : يبين لنا كيف التقى جلجامش بأنكيدو وأصبحا صديقين.

الثاني : يحدثنا عن مغامرات الاثنين حتى موت أنكيدو.

الثالث : محاولة جلجامش بلوغ الحياة الخالدة وأسطورة الطوفان.

و من خلال مجمل القراءات النقدية لملحمة جلجامش نستطيع أن نؤكّد أنّ جلجامش حقّق خلودا لذاته من خلال العمل و البناء واعتباره أفضل وسيلة للبقاء بعد يأسِهِ من تحقيق خلود مثل الآلهة ،لكن وانتيهاي فشل في تحقيق خلوده ،و كانت نهايته على يد حفيدته التى اعتقدها سرا لخلوده ، فكانت سببا في هلاكه. (و سنفصّل هذه الأسطورة في الفصل الموالي).

و من النصوص العميقة المستَلهَمة في رواية عشب الليل **أسطورة إحلال حق الأب محل حق الأم:** و هي أسطورة إغريقية قديمة تقول :

« في صباح أحد الأيام ،و قبل أن يُطلَقَ على مدينة أثينا اسمها المعروف ،أفاق أهل المدينة على حادثٍ عجيب ،فمن باطن الأرض نبتت في ليلة واحدة شجرة زيتون كبيرة ، لم يروا لها شبيها من قبل و على مقربة منها انبثق من جوف الأرض نبع ماء غزير، و قد أدرك الناس أنّ وراء ذلك سر إلاهي ،و رسالة تأتي من الغيب . فأرسل الملك للعرافة ليطلب منها تفسيرا. فجاءه الجواب أنّ شجرة الزيتون هي الإلاهة أثينا وأنّ نبع الماء هو الإلاه بوسيدون ،و أنّ

1 – حسين سرمك حسن ، شاكر نوري، كلاب جلجامش– البحث عن نعمة الموت للخلاص من نقمة الخلود

الآلهة تخيّر أهل المدينة في أيّ الاسمين يطلقون على مدينتهم ،عند ذلك جمع الملك كل الناس و استفتاهم في الأمر،فصوّتت النساء إلى جانب أثينا و صوّت الرجال إلى جانب بوسيدون ، و لمّا كان عدد النساء أكبر من عدد الرجال كانت الغلبة لهنّ،و تمّ إطلاق اسم الآلهة أثينا على المدينة ...و هنا غضب بوسيدون فأرسل مياهه المالحة العاتية فغطّت أراضي أثينا تراجعت تاركةً أملاحها التى حالت دون زراعة التربة ...و لِتهدئة خواطر الإلاه الغاضب ،فرض رجال المدينة على نسائها ثلاث عقوبات :

أوّلها لا يتمتّعن بحق التصويت

ثانيا : لن ينتسب الأولاد إلى أمّهاتهم بعد اليوم ، بل لآبائهم .

ثالثا : لن تحمل النساء لقب الأثينيات و يبقى ذلك وقفا على الرجال»[1].

من خلال ممارسة فعل القراءة المتعدد على هذه الرواية المتميّزة ،تظهر تيمة الصراع بين النظامين الأمومي والأبوي عبر تاريخ البشرية الطويل ؛و تتجلى أسطورة إحلال حق الأب محل حق الأم من خلال تقنية التناص عبر حالة (التشويه و الاختلاف) التي أخضعها الكوني لمحتوى هذه الأسطورة ،فنجد وانتهاي الذي يرمز لبوسيدون المتمرّد الرّاغب في السيطرة ،نلمس ذلك في مواقف وانتهاي. الرافض للناموس الصحراوي الذي سنَّ القوانين« في المجتمع الأمومي و أسلم الرّجل قياده للمرأة ،لا لِتَفوّقها الجسدي ،بل لتقدير أصيل و عنيق لخصائصها الإنسانية و قواها الروحية و قدراتها الخالقة ، و إيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة ، فإضافةً على عجائب جسدها الذى بدا للإنسان القديم مرتبطا بالقدرة الإلاهية كانت بشفافية روحها أقدر على التوسط بين عالم البشر و عالم الآلهة ، فكانت الكاهنة الأولى و العرافة والساحرة الأولى »[2] .

فرواية عشب الليل « رواية تعالج محاولة لتدمير النظام الأمومي الذي لايزال سائدا في مجتمع الطوارق إلى اليوم بروح درامية ناتجة عن الإخفاق الذي انتهت إليه هذه المحاولة بذلك الموت الطقسي للبطل في مخدع حفيدته لنشهد انتصار ناموس الأجيال من جديد ،إنها بمثابة ثورة يمكن أن تقارن بثورة أخناتون التوحيدية في نظام مصر القديمة ،وما الجنس المحرّم فيها سوى وسيلة تقنية مُسخّرة لهذه الغاية التى استخفت على الكثيرين »[3] . وهذا ما يحيلنا أيضا إلى تشكلات تيمة الجنس المقدّس في الفكر الأسطوري حيث « تُشكّل إمكانات العلاقات المُحرّمة

1 – هاني الكايد ، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الإجتماع ، ص226.

2 - علي البوشيخي ، تجليات الأسطورة عند طوارق الاهقار – دراسة سوسيولأنثربولوجية ، ص49.

3 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص235.

مع الأقربين إحدى الثيمات الثانوية في الكوميديا ...و يتّجه الفعل الكوميدي كما يتّجه في الكتاب المُقدّس،من القانون إلى الحريّة ، وهناك في القانون شيء من العبوديّة الشّعائرية يجري التّخلّص منه ،وشيء من العادة أو التقليد يجري الالتزام به »[1].

لكن الكوني يتأسّف لأنّ رواية عشب الليل نُقِدَت–على مستوى النقد العربي كما في النقد الأوروبي – كرواية عن سفاح المحارم فحسب « وليس كرواية تعالج ذاك الانقلاب الذي حدث في مرحلة تاريخية معينة في المجتمع البشري الذى كان يعتنق نظاما أمومياً صارمًا ، ثُمّ تخلّى عنه ليخلفه النظام الأبوي الذى مازال سائدا في جل المجتمعات إلى اليوم »[2] . وقد لمّح الكوني إلى ذلك في عدة مقاطع سردية من خلال حوارات وانتهاي مع الحكيم : تحدّثوا عن الأمّ التى كُتب عليهم أن ينتموا إليها من أوّل يوم ،و يعبدوها في أيّامهم كلّها ،وينسبوا سلالتهم إلى ملّتهم وحدها ،لأنّها كانت لهم سرا لم يجدوا له تفسيرا ،ولغزا لم يفكوا رمزه ، و طلسما لم يعثر له حتى أدهى الكهّان على كلمة السر، ولكنّهم وُلدوا فوجدوا إلى جوارهم الأم»[3].فوانتهاي هنا رمز للصوت الذكوري القامع والمتمرّد عن سلطة الأنثى المُجسّد للسؤال: أيّ شرير أقبل على الصحراء داعياً إلى تحويل مجرى وديان الصحراء بدعوته البليدة إلى عبادة آباء لم يدخلوا الخلاء يوما إلا ليخرجوا منه »[4].

فالمركزية الأنثوية التي تضع المرأة في موقع المركز و تضع الرّجل في الهامش هي واقع ملموس يكشف عنه تشريح اللاشعور الجمعي الصحراوي .

1 – . نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ص233.

2 – ابراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، ص234.

3 – ابراهيم الكوني ، عشب اليل ، ص89.

4– المصدر نفسه ، ص89.

الفصل الرابع: أسطرة الشخصيات في روايات الكوني

1 – أنماط الشخصية

2 – أسطورة المسخ والتحول

3 – ملحمة جلجامش

4 – موضوعة الموت في فكر الكوني

تُعتبر الشخصية ركنا هاماً في البناء السردي ،تشكّل أنظمة محددة في بنية الخطاب الروائي إذ تستمد مدلولها من خلال شبكة العلاقاتها التى تقيمها مع باقي الأركان من فضاءات مكانية وزمانية مختلفة ،و تتميز الشخصية بأفعال معينة؛قد تكون إيجابيةً أو سلبية، يتحدد مسارها انطلاقا من خلفيات متنوعة كالوضع الاجتماعي،مكانتها في سلم القيم الإنسانية،العمر المذاهب،الطبائع ... ؛و منه فالشخصية تتشكل و تكتمل ضمن سياقها النصي و الاجتماعي ، و من خلال إطارها التجنيسي .

و قد تنوعت المقاربات التى تناولت الشخصية بتنوع وجهات النظر و زوايا الدراسة والتخصص فظهرت المقاربات السيكولوجية ،الفلسفية ،السيميائية و البنيوية ...

وما يفيدنا بالدرجة الأولى من كل تلك الدراسات مفهوم الشخصية كما رسمها فيليب هامون (Philippe Hamon) في كتابه سيميولوجية الشخصيات الروائية الذي وضع جهازا مفاهيميا دقيقيا يوضّح مصطلح الشخصية وما يتفرع عنها؛فمفهوم الشخصية « ليس مفهوماً أدبياً محضاً وإنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة النحوية،التي تقوم بها الشخصية داخل النص،أمّا وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية »[1].

فهامون يتجاوز في دراسته للشخصية كل الدراسات السابقة ،مؤكدا بذلك أنّ الشخصية في الخطاب الروائي« علامة فارغة،أي بياض دلالي،لا قيمة لها ،إلَّا من خلال انتظامها داخل نسق محدد»[2] ؛ومن خلال هذا المفهوم يمكننا أن نتبيّن الخلفية اللسانية التي اعتمدها هامون في اشتغاله النقدي الذى هيكلَ العلامة إلى ثلاث أنواع :

«– 1 العلامات التي تحيل على مرجع.

– 2 العلامات التي تحيل على محفل الملفوظية.

– 3 العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ »[3] .

1 – فيليب هامون ، سيميولوجيا الشخصيات الرّوائية ، تر سعيد بنكراد ، دار الكلام ، د،ط ، الرباط ، المغرب ، 1990، ص

2 – المرجع نفسه ، ص 6.

3 – المرجع نفسه ، ص 7.

أنماط الشخصية:

و إزاء كل التقسيمات و التصنيفات التى قدمها النقد ،يتبلور البديل الذى قدمه هامون في أنّه استطاع أنْ يزيح الأنماط التي هيمنت على الدراسات النقدية ؛حيث نجده اقتصر في تصنيفه لأنماط الشخصيةعلى ثلاث فئات هي: الشخصيات المرجعية والشخصيات الواصلة و الشخصيات المتكررة :

1 – الشخصيات المرجعية : (personnages référentiels)

و يرى هامون « أنّ هذا النوع من الشخصيات يحيل على عوالم المألوفة ،عوالم محدّدة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخصي أو الجماعي) ،إنّها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل »[1]،ومن خلال هذا التعريف يمكننا تحديد الشخصية المرجعية بتمثيلات عديدة كالشخصيات التاريخية : الاسكندر المقدوني ،طارق بن زياد مثلا، والأسطورية كتينهينان ،تانيت ،فينوس ،نرسيس... والمجازية كالقبلي ، الصحراء ... والاجتماعية كالسلطان ، الإمام ... وهذه « الشخصيات تُمثّل معنىً ثقافياً ثابتاً في مجتمع له استعمالات معينة»[2]، وهذه الاستعمالات التي تشكّل سياقات معينة تستدعي استحضار كل المعارف حول هذه الشخصيات ،و في ذلك يشير هامون إلى أنّه « سيكون مطلوبا من القارئ في حالات التلقي الاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش في الذاكرة في شكل أحكام او مآسي أو مواقف »[3].

تُعدُّ هذه المعارف « مدخلا أساسيا من أجل الامساك بالمُضافات التى يأتي بها النص ، أو هي نقطة مرجعية استنادا إليها ينكن إسقاط كل الإنزياحات الممكنة عمّا تمّ تثبيتُهُ من مضامين»[4].

1 – فيليب هامون ، سيميولوجيا الشخصيات الرّوائية ، ص 14.

2 – المرجع نفسه ، ص 24.

3 – المرجع نفسه ، ص 14.

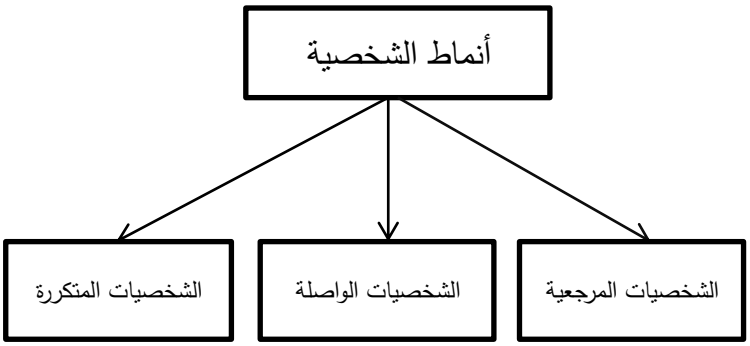
4 – المرجع نفسه ، ص 14.

2 – الشخصيات الواصلة : (personnages embrayeurs)

و هذا النوع من الشخصيات « يحدّد تلك الآثار المُنفلتة من المُؤَلِّف ،تلك المحافل التى تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة من التجلّي المباشر للملفوظ الروائي »[1] وهي تلك الشخصيات« التي تدلّ على حضورالروائي، وتنطق باسم المؤلف وغير ذلك ممّا يصعب الإمساك به »[2] ، وهنا يمكننا أن نستشف صوت الروائي،من خلال الشخصيات الواصلة التي تعتبر بمثابة الجسر الذي يوصل القارئ إلى فكر الكاتب و ايديولوجيته من جهة ،وهي أيضا قناع يتقنّع به الكاتب للتمويه و التعمية من جهة أخرى – دون أن ننسى تلك الجماليات التي يضفيها القناع على العمل الأدبي–.

3– الشخصيات المتكررة : (personnages anaphoriques)

ويعني هامون بهذا النمط « الشخصيات ذات الوظيفة التنظيمية،والترابط،وتمثّل هذه الشخصيات المتكررة علامة لشحن ذاكرة القارئ، مثل الاعتراف،التمني،التكهن،والاستشهاد بالأسلاف، وغير ذلك من العناصروالصور،التي تمثل شخصية القارئ »[3].هنا يمكن أن ندرج نماذج شخصية تتكرّروظيفيا في كلّ المحكيات السردية عند الكوني فنجد شخصية شيخ القبيلة،الحكيم ، العرّاف



–مخطط لأنماط الشخصية وفق تصور فيليب هامون

1 – فيليب هامون ، سيميولوجيا الشخصيات الرّوائية ، ص 14.

2 – المرجع نفسه ، ص 24.

3 – المرجع نفسه ، ص 24.

يقدّم السارد علامتين فارقتين متناقضين من شخصيات أهل الصحراء عموما لتغذية فكرة الصراع ، وهذا التناقض يكون على مستوى الصفات الجسدية الخارجية، إلاّ أنّه يحفر بعمق في الصفات الجوهرية الإنسانية المشكّلة لمجمل أفكار الإنسان ؛فيُوظّف في رواية التبرمثلا: شخصية "أوخيد"و شخصية"دودو" ؛ فكلا الشخصيتين صحراوية ،ولكنهما تختلفان في جوهرهما فكراً و رؤيةً و منهجاً ،هذا بالنسبة لنموذج للشخصيات الصحراوية فيما بينها ،في حين يقدّم نموذجاً مناقضاً : هي الشخصيات الوافدة من الخارج : الشيخ موسى من فاس بالمغرب الأقصى و شخصية العرّاف من كانو النيجيرية ،فالأول "مسلم "، والآخر "وثني".و يُوسّع السارد دائرة هذا الاختلاف في الفكر والعقيدة ،حيث يتجلّى ذلك في رباعية الخسوف بقدوم الشركة متعددة الجنسيات بطاقمها الأوروبي عن فوزها بالمناقصة لحفر نبع صغيرفي واحة أدرار ، وتظهر شخصيات تغيّر مسار السّرد داخل الواحة : كونستانس رئيس الشركة ،و زوجته ماريا و عدد من عمال الشركة .

نلاحظ أنّ الكوني– هنا–يقدّم شخصياته من منظور تضادي؛ فأتى بالشخصية و نقيضها في محاولة منه لتأصيل فكرة الصراع في بنية الرواية ؛ ففي نزيف الحجر،تتصارع شخصية أسوف وشخصية قابيل ،فكلا الشخصيتين صحراوية ولكنهما تختلفان في طريقة تفكيرهما وتعاملهما مع بيئتهما ومحيطهما،والنموذج الثاني للشخصيات ،هي الشخصيات الوافدة من الخارج : شخصية عالم الآثار الطلياني وشخصية جون باركر الأمريكي ،فالأول محب لحياة الصحراء يقدس المخلوقات ،والآخر مدمن على أكل اللحم يساعد قابيل في غزو الصحراء وصيد حيواناتها (الغزالة والودان) ،ففي أجواء شبه أسطورية تتابع أحداث رواية نزيف الحجر التي تطرح أبعادا فكرية وفلسفية ، ورؤى صوفية جسّدتها الشخصيات التي رسمها الكاتب في روايته من خلال بنية تضادية صراعية ؛ حيث تبدأ الرواية بمشهد تتناطح فيه الغزلان : « لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلاّ عندما يشرع في الصلاة»[1]فهذا المشهد يرمز إلى دلالة محورية في بنية الرواية وهي التأزّم و الصراع الذي يتشكل في عدّة أشكال و مستويات :

– صراع الشخصيات فيما بينها : آسوف/قابيل ، آسوف/ أمّه

– صراع الشخصية مع ذاتها : صراع آسوف /ذاته ، قابيل / ذاته ، والد آسوف /ذاته ...

– صراع الشخصيات / الصحراء.

1 – ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، ص8.

فشخوص الرواية هي : آسوف ،والده ،والدته ،قابيل ،مسعود ،جون باركر، عالم الآثار الطلياني الغزالة ، الودان ، الصحراء.

ومن أوجُهِ صِّراع الشخصيات في رواية التِبْر:

– الطوارق / الفرنسيس: اندلاعُ الحروب مما أدّى إلى تاخّر القوافل المحمّلة بالأغذية ، ومنه وارتفاعُ أسْعَارها بشكل جنوني ؛ وندرة المياه التى توفّرت في بعض الواحات التي سيطر عليها المُرابون والتجار الجشعين..

– أوخيّد / دودو

– أخيّد / والده

– أوخيد / القبيلة

– أخيد /أيور

بثورة أوخيِّد على ناموس القبيلة يكون قد اختار العزلة ومواجهة المعاناة والخطر، وكان دودو أكبر خطر؛دودو ذلك الشرير الذي جمع ثروة طائلة بالنهب باستغلال حالة الجفاف والفقر والحاجة الملحة للغذاء التي يمر بها أوخيد ليرهن جمله الأبلق ، ويتأزّم الصراع ليبلغ ذروته عندما يبتزُّه دودو ،فيعرض عليه حفنتين من التبر مقابل التنازل له عن زوجته وتطليقها ليتّخذها زوجة له ،يضطر أوخيّد للاذعان أمام ضغوط القوية ،ويذهب بعيدا مع مهريه الأبلق لكن بعد سماعه فضيحته –كونه باع زوجته مقابل الحصول على التِبْر– من أفواه أحد الرعاة يحتقن و يغتاض... ثم ينزل للواحة و يقتل دودو وهو يستحم استعدادا للدخول بأيّور.

في هذه الرواية : التبر ، التبر الملعون في آنهي ، و الملعون في عرف الصحراء كلّها، الذى هو "الذهب" ؛والذي هو في النهاية رمزٌ للمادة ، للمال ،رمزٌ للسلطة و السيطرة. جسَّد به الكوني الفتنة التي يراها الباعث الأزلي للحقد والكراهية والنفاق والحرب وحب التملّك و يمكننا هنا إسقاط الصراع المتخيّل على الصراع في الواقع لنصل إلى فكرة أنّ المال الذي يجسده التبرهو الذي يحكم عالمنا اليوم كله ،وليس فقط عالم الصحراء ،و كل ما يحدث على مختلف مستويات الواقع بدءً بالصراعات الشخصية و وصولا للصراعات الدولية ،هو نتاج طبيعي للصراع المجنون وراء المادة و السلطة و التسلّط.

« تبدو الشخصية الروائية في روايات ابراهيم الكوني مجرد علامة ،تعبّر عن عالمٍ من المحمولات الأسطورية والدينية ؛إنها ثابتة أيضا ، تتردد في شكل حلزوني في نصوص الروائي

وهي الشخصيات النماذج التي يتعمد الكاتب تكرارها في كل نص ،وفي رأيه فإن هذه النماذج ليست تكرارا مملا وانما هي تأكيد لفلسفته ورؤيته لعالم الطوارق الذي يقوم عليه النص برمته»[1].

لقد تَمَثّل الكوني وظيفةَ الشخصية داخل المحكي الروائي ،فوظّف نماذج عليا في المُخيّلة الصحراوية خصوصا والإنسانية عموما بإعتبار أنّ« الشخصيات الأسطورية هي شخصيات مثالية أو نموذجية في الأغلب كما أنّها قد تتشكّل بأشكال كثيرة وتجمع بين خصائص و صفات متباينة ، وتتراوح بين الخير و الشرّ، وارتكاب كل أنواع الجرائم والموبقات ، وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التى يمكن تصوّرُها»[2] .

و هنا تتجلى أسطرة الشخصيات في« الإشارات التى يقوم بها السارد عندما يشير إلى الجن،المخلوقات التي تلتبسُ أحياناً في الوتيرة السردية مع الشخصيات الآدمية ،تشاركها الفضاء وتؤثّر في البشر تأثيرًا كبيرًا يتجاوز حدودَ المُمْكن»[3] ؛ وبذلك يعمد الراوي إلى إسباغ صفات الجلال و القدسية على شخوصه عن طريق التحوّل أو المسخ*.

كما تتجلّى أسطرة الشخصيات من خلال توظيف شخوص أسطورية و« الشخصية الأسطورية هي شخصية فائقة ، قد تفوق الواقع ،وقد تفوق الشيء المعقول ،إنّها شخصية خارقة ذات جلال رائع و قوّة غير مألوفة قادرة على تحدّي الزّمن ، كما أنّها تتميّز بتكوين فريد له كماله و عمق مدلوله»[4] ؛لذا نجد في عالم الكوني الروائي آلهة و أبطال و سحرة و عرّافين و حكماء الجن ...

وتتفق شخصيات الروايات على الرغم من اختلافهم في أمر واو؛ فالزعيم أده، والدرويش موسى، آيس،أوداد ،بوشا والمحارب أوخا، وآخماد،والنذير والعرافة، الساحر... يمارسون الفناء في حلمهم الضائع، وهم في فنائهم هذا يحققون (واوهم) الممكنة فعلا.

---

1 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص83

2 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص22.

3 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص65.

* المَسْخُ : تحويل صورة إلى صورة أَقبح منها – في الغالب– ؛ وفي التهذيب : تحويل خلْق إلى صورة أُخرى ؛ مَسَخه الله قرداً يَمْسَخه وهو مَسْخ ومَسيخٌ ، وكذلك المشوّه الخلق ، فترتقي إلى أبعاد أسطورية ، فنقرأ في رواية نزيف الحجر كيف تحوّل آسوف إلى ودّان يفقز

4 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص22.

و في سبيل إنجاز فعل الأسطرة يلجأ الروائي إلى تغريب المحكي من خلال استدعاء من الأساطير والمعتقدات القديمة ،و سنقتصر في هذا المقام على أهمّ أساطير التى وظّفها الكوني من أجل أسطرة شخوصه الروائية :

1– أسطورة الآلهة تانيت : (أسطورة تانس):

تتجلى أسطورة تانيت تجليا يكاد يكون تاما في أغلب الرويات من خلال استخدام مختلف التقنيات كالعنوان ،الاستهلال ،التناص...عبر حالات (التشابه والتماثل) ،حيث تتجلى الآلهة (تانت) تجليا تاما في رواية التبر،يقول السارد: « وهي ربة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين ،تتربّع على عرش آلهة الصحراء ،تتمتّع بمكانة مقدّسة بين أبناء القبائل ؛ يُرمَز لها بمثلث كالهرم مختوم بالنار على سواعد الرجال،وتحت سرّة النساء وعلى مقبض السيف، وفي وشم التمائم، وفي مقدمة السروج والجرابات ،فالآلهة تانت ليست مجرد صنم في الصحراء بل لها تأثير كبير في حياة أبناء القبيلة،الذين اعتادوا أن ينذروا لها النذور ويُقرّبوا لها القرابين، ويتبركوا بها، ويتوسلوا إليها كي تشفي مرضاهم»[1].

كما تتجلّى تيمة الآلهة تانيت كآلهة لها سطوتها وقدرتها على الشفاء و تحقيق المعجزات في قلوب من يؤمنون بها من أبناء الصحراء ،يقول الكوني: « يحضر أوخيد إلى حيث توجد الآلهة تانت ومعه الأبلق ،ويقضي عندها ليلة كاملة ،يتوسل إليها أن تشفي مهره ممّا لحق به من مرض،يا ولي الصحراء،إله الأولين، أنذر لك جملا سمينا،سليم الجسم، والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث، واحْمِهِ من جنون آسيار،أنت السميع، أنت العليم. ثمّ عفّر جسم المهري المتآكل بتراب الضريح ،وتوسّدهونام حتى توهجت الصحراء بِبهاء الفَجر»[2]. فتتجلّى تانت هنا كإلاه يتمتع بصفات الآلهة : المعرفة . والقدرة على الشفاء. و يتمتّع بالتبتّل و التضرع و الدعاء من طرف المؤمنين به ،وهنا يجسّد الفكر الأسطوري إرادة القوة عن طريق الدعاء. و ممارسة الدعاء مفادها الرمز و التأكيد على ارتباط الإنسان بقوة غيبية . يحقق به ما يريد أو يحتاج إليه فطقوس التبتّل و الدعاء مظهر أساسي من سلوك الإنسان الأسطوري العاجز أمام قوة الطبيعة أو قوة الآخرين.

1 - ابراهيم الكوني ، التبر ، ص40.

2 - المصدر نفسه ، ص30.

2- أسطورة المسخ و التحوّل :

مما لا شك فيه أنّ تيمة تيمات« المسخ،الامتساخ التحول(La Méthamorphose– transfiguration – transformation) من أبرز موضوعات السرد العجائبي ،وإحدى أهم دعائمه ،وآلياته الأكثر فاعلية وإدهاشا ،باعتبار أنّ المسخ والتحوّل يتمظهران في صور متعددة ،فيُمثّلان الكائنات البشرية و الحيوان والجماد معا »[1] .

فالمُبحر في أرجاء فسيفساء الكوني الروائية يدرك أنّ موضوعة المسخ والتحوّل بمختلف صورها وكيفياتها تعتبر علامة أساسيّة في الارتقاء بمستوى الحكي إلى أعلى درجات الأسطوري و العجائبي ،والمسخ بذلك من الموضوعات الأكثر توظيفا في المتون الحكائية ذات الأبعاد الأسطورية الضاربة في عمق الموروث الشعبي « و لعّل ذلك ينبثق أو يتقاطع بالضرورة مع تحوّلات النفس الإنسانية و تقلّباتها ،إذ أنّ امتساخ شيء ما هو إلاّ خضوعه لتحوّلات تطاله من حيث الزيادة أو النقصان »[2] .

أمّا في كتاب "مسخ الكائنات" لأوفيد* فيقول ثروت عكاشة في مقدمته النقدية: « و كلمة "ميتامورفوزس" التى هي عنوان الكتاب تعني حرفيا الانتقال من حال إلى حال ، لا يشترط فيها حال دنيا وحال عليا ...حين آثرتُ أن أُسمّي الكتاب" مسخ الكائنات " ،لا تحوُّلها أو انتقالها غير ملتزم من الحالة العليا إلى الحالة الدنيا ...أجدني لم أَحِدْ في ترجمتي لهذا العنوان حين جعلته المسخ لا التّحول و لا الانتقال ، و غاية ما فعلته أنّي استوحيت الترجمة من معنى الأساطير الواردة في الكتاب ، و لم أقف جامدا عند حرفية الحرف»[3] .

« و بهذا يغدو فعل المسخ و التحول ملفوظا رمزيا ومحكيا استعاريا لا يُبتَغى من خلاله البحث عن محاكاة أو نسخ حرفي للواقع على طريقة السرد الواقعي ،وإنّما هو رؤية عند الروائي

---

1 – عبد القادر عواد ، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة – آليات السرد و التشكيل ، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، الجزائر ، 2012/2011 ، ص288.

2 – المرجع نفسه، ص288

* بوبليوس أوفيديوس ناسو Publius Ovidius Naso كاتب وشاعر لاتيني مرموق اشتهر باسم أوفيد Ovid، وهو أحد الشعراء الأوغسطيين (الذين عاصروا أوغسطس قيصر رومة بين عامي 27ق.م و 14م) البارزين الذين تميزوا بأصالة ملحوظة جعلت منهم أعلاماً للعصر الذهبي في الأدب اللاتيني.

3 – الشاعر أوفيد ، مسخ الكائنات – ميتامورفوزس– ، تر ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د،ط ، القاهرة ، مصر ، 1992، ص 28.

أو الرّاوي معا عن الذات والعالم والآخرين ،يتداخل فيها الواقع والخيال،الحقيقة والمجاز، و التحقيق و التخييل»[1].

للمسخ أضرب مختلفة حيث« يرى أصحاب التناسخ أنّ "النسخ" هو نقل الروح إلى جسم أرفع و" المسخ" هو نقل الروح إلى ذوات الأربع ، و"الفسخ" هو نقل الروح إلى الحشرات ، و "الرسخ" هو نقل الروح إلى النبات و الجماد»[2].

تعتبر روايات الكوني فضاء خصبا لاشتغال الأسطوري ،فهي روايات تفيض بالأسطوري و العجائبي والميتافيزيقي،هذا وتتجلّى أسطورة الغول في رواية السحرة ،من خلال الرمز الأسطوري (الغول أو السعلاة*) عبر (حالة التماثل) ،حيث نجد الكوني استلهم « أهمّ أسطورة مسوخية ترددت كثيرا في الثقافة العربية القديمة وبقيت تراكماتها حتى في المخيال الثقافي الشعبي العربي هي أسطورة الغول،التي تحدثت عنها المدونات التراثية مثل: الدوميري في حياة الحيوان الكبرى وعجائب المخلوقات للقزويني، ونهاية الأرب للنويري ،والحيوان للجاحظ ،وقد حددت معالمها وضبط مفهومها في كثير من المدونات التراثية »[3] ،فالجاحظ عرّفها في كتابه بقوله: «اسم لكل كائن من الجن، يعرض للسفار ،ويتلون في ضروب شتى من الصور والثياب، ذكر و أنثى إلاّ أنّ أكثر كلامهم على أنّه أنثى».[4]

و لعلّ من أهمّ تطويعات الرمز الأسطوري (السعلاة) نجد في رواية السحرة تنويعات سردية أجملها تلك التحوّلات التى تحوّلتها تامادورت الجنية بارعة الجمال زوجة الساحر آكّا ،فكانت هذه التحولات ميكانيزمات دفاعية عبَّرت عن القوى الرّهيبة التي تتدفّق في الأم / الأنثى عندما يتعلّق الأمر بخطر يحدّق بأبناءها أوبغريزة الانتقام ،فتتجلّى مطاوعة هذا العنصر الأسطوري من خلال مجمل تحولات تامادورت في استماتتها للّحاق بآكّا الذي حاول الهرب بالولدين تانس و اطلنطس،يقول السارد: « أدركته القرينة قبل أن يتوغّل في الصحراء الوسطى و قد حوّلها الحقد إلى "تامزا"* مهولة »[1]. فالمسخ هنا تناول« قضايا اجتماعية كانت النوازع النفسية فيها

---

1 – عبد القادر عواد ، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة – آليات السرد و التشكيل، ص288

2 – الشاعر أوفيد ، مسخ الكائنات ، ص29.

* السعلاة : أنثى الغول ، و جمعها السعالي.

3 – كمال لوصيف ، أسطورة المسخ والتحول في الثقافات القديمة وأ ثرها في الثقافة الشعبية الجزائرية ، مجلة العلوم الاجتماعية ، ع25 ، 12/ 2016.

4 – المرجع نفسه، نقلا عن كتاب الحيوان للجاحظ ، تح عبد السلام هارون، المكتبة العصرية، مج 6، ط 1، بيروت، لبنان، 2015 ، ص100.

* تامزا : الهولة أو الغولة بلغة تماهق

هي الحافز في عملية المسخ، وذلك جراء الصراع الحاصل بين أفراد الأسر إذ لا يعدو الفعل بسبب الغيرة أو الحسد ،أو الانتقام ،مُمَثّلا في الأخت أو امرأة الأب ،و يكون ذلك باستعمال السحر بالتعاقد مع قِقوى غيبية كالجنّ أو العفاريت »[2] .

و يتواصل مسلسل التحوّلات في توجيه مسار السرد حيث « أدركته بِمطيّة الجنّ . بعجّاجة رأسها في السماء و ذيلها ينساب على الأرض ،أخرجت من الزوبعة رأساً مُشوّها : شعر أشعث أسنان ناتئة كأنياب الوحوش ،وجهٌ ممزّقٌ بتجاعيد الغيلان ،عينان تنزفان دماً،أنفٌ ينزُّ بالصديد فم مغضّن تتدلّى منه خيوط من القيح »[3].

تطوّرت تحوّلات الغولة تامزا و« مدّت إليه يدا نَبَتَت فيها مخالب لم يَرَ أبشع منها ولا أطول لَسَعَها بالسوط فَندّت عنها قهقهة كريهة . جرّدَ سيفهُ من غمده ،ولوَّحَ به في وجهها القبيح تراجعت إلى الوراء وأخفتْ رأسها في الغبار . اقشعرَّ بدن المهري . تعلّقت بالذيل فمزّق السّكين يدها . صرخت بأعلى صوت . سقطت على الأرض . سمع الدمدمة . التَفَتَ فرآها تلعق الدمّ بين يديها البشعتين . لَحقتْ بالمهري مرّة أخرى . تشبّثت بأذيال المتاع اليسرى فَنَحَرَتها المدى و السيوف . صاحت صيحة طويلة استجابت لها الجنية * المشدودة إلى الوراء بغمغمة موحشة مخنوقة ...أدركته بعد مسافة قصيرة . أنشبت مخالبها الوحشية في لحم المهري فتصدّت لها مدية فضية فظيعة ذَبَحت كفّيها ، فرفعت عقيرتها بصيحة فضيعة سمعتها كلّ الصحراء – آ – آ – آ – آ– آ – آ ... »[4]. في هذه اللحظة الإبداعية تطفو أهمّ وظائف العجائبي كما حدّدها تودوروف بالوظيفة التداولية إذ إن فوق الطبيعي يثير ويرعب ،أوعلى الأقل يعلق القارئ بقلق خفّيّ و فضول كبير تجاه ما سيحدث ،وكيف ستلحق تامزا بولديها ؟ و هل تستطيع استعادتهما من أعظم ساحر في الصحراء كلّها ؟ خاصة بعد أن زوّدهُ أعلم سَحرة كانو بالمدى النحاسية و السكاكين ، و مع تسلّحه بأقوى التمائم ضد الجن ؟

التَفَتَ آكا فرآها تلعق الدّم ،و تَتهيّأ للانقضاض من جديد . طارت مع الريح في الهواء و نزلت فوق رأسه . و لو لم ينزل الإلهام مع نزولها لَفَتَكتْ به في تلك الغارة المُفاجئة . اختطفَ المدية

---

1 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1، ص172.

2 – كمال لوصيف ، أسطورة المسخ والتحول في الثقافات القديمة وأ ثرها في الثقافة الشعبية.

3 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1، ص172.

* و يقصد بها الصغيرة تانس و هي تحاول التخلص من حبل المسد الموثوقة به لتلتحق بأمها

4 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1، ص173.

المسكونة بالتمائم (صديقه الحدّاد قال له أنّها تكفي لنحر قبيلة من جبابرة الجنّ) و طَعَنها . سقطت . لم تسقط . لم يَنُدْ عنها صوت . و لكّنها و تلاشت»[1] . كيف تلاشت؟ و كيف اختفت دون أن تخلّف جثّة ؟ كذلك فكّر آكا ، وقال متسائلا مندهشا : « هل تخلّفت متأثّرة بالجراح ؟ التَفَتَ . فلم يَرَها . ظلّت مركبتها تترجح بمحاذاته . ولكّنها لم تقترب. فأين الجنية ؟ هل أصابها بمقتل هل نجا من المطاردة ؟ هل يعقل أن تيأس أمٌّ سُرق منها أولادها غدرا ؟ هل يمكن أن تكون مدية بهذه القساوة بحيث تفتك بهولة في ضربة واحدة ؟

و في هذه اللحظات الفجائعية، يسمع آكّا الأنين الموجع ، صوت توجّع المهري مرة أخرى :

– آ – آ – آ ع – ع – ع ...

لقد كانت تامزا تمارس تحولا جديدا« في تلك اللحظة رأى ظلّ سحابة يحوم فوق رأسه . ليست سحابة . طائر بحجم خرافي . رفع رأسه فرآها تُغِير على رأسه ،مدّ المديّة فصدّ الغارة هوت إلى أسفل و رآها تتمرّغ في التراب حقدا و وجعا و إعياءً . أحسّ بسائل لزج يلصق ثوبه بظهره . التفتت إلى الوراء فَهَالهُ ما رأى : كانت الجنية الصغيرة قد تحرّرت من الكمّامة وشرعت تلتهم سنام الجمل . التهمت الطرف العلوي الذى يسند السرج ،و مضت تلعق الدّماء بأنياب أفضع من الأنياب التى رآها في فم أمّها تامزا منذ قليل »[2]. حينها فقط « عرف لماذا يتألّم المهري المسكين ففاضت نفسه بالغثيان . دسّ المدية بين وبر الدابة و بين حبال المسد التى تشدّ الهولة الصغيرة إلى ظهر الجمل . انقطع الرباط و هَوَتْ الغولة الصغيرة إلى الأرض. لاحظَ كيف تَلّقتها أمّها بين ذراعيها و ضمّتها إلى صدرها . تناهى إلى سمعه البكاء المرير»[3].

من خلال هذا المقطع السّردي يُصعّد السارد من وتيرة الصراع بين آكّا أشهر ساحر في قارة الصحراء الكبرى و بين الجنية تامادرورت التى تحولت إلى تامزا مخيفة ثمّ إلى طائر خرافي عظيم للتعبير عن خطاب الأزمات الوجودية و مشكلات الانقسام والاغتراب عن الذات وعن المجتمع ،كما يعبّر أيضا عن صراع الإنسان من أجل التحرّر والانعتاق من القيود الاجتماعية فأكّا أدهى دُهاة الصحراء الكبرى كلّها أيقن أنّ قدر الرجل الحقيقي ليس الأنثى و لكنّه الصحراء قدر الرّجل النبيل ليس التقلّب في مخادرع الحسان ،و لكنَّ ساحته الخلاء المَدَى. الحرية . هذا

1 – ابراهيم الكوني ، السحرة ، ج1، ص173.

2 – المصدر نفسه، ص174.

3 – المصدر نفسه ، ص175.

بالضبط ما بحث عنه. لكنّ لو لم يقف التوأمان عثرة في سبيل حريته لهَانَ الأمر ،لكن بسبب بذرة البقاء ،بسبب الأبناء يخضع الوالدين – دوما– لقهر العبودية .

و من تمظهرات أسطرة الشخصيات توظيف السارد للخطاب العجائبي« كأداة فنية لنقل الواقع المرئي بطريقة لامعقولة ومشوهة تأكيدا على الواقع المرعب والغريب ونثريته الفظة ومرارته التراجيدية وغرابته كماهو مألوف وإنساني. ومن ثم، فهذا الواقع المأساوي لايستحق أن يعاش بهذه البشاعة اللا أخلاقية وحتى التصرفات الصادرة من الإنسان بطريقة غير شرعية وغير مقبولة إنسانيا»[1].

– ومن مظاهر أسطرة الشخصية كذلك؛ تأليه الإنسان و رفعه إلى مرتبة الآلهة و الأرباب ومن الشخصيات التي تألّهت في محكيات الكوني " الربة الحجريّة "وهي تامدّورت ، أي "الحياة" بلغة "تماهق"، من أجمل حسان تاسيلي وتنافس في جمالها تانس آلهة الخصب والجمال عند قدماء الليبيين.

هي فتاة حيّة قبل أن تُجسَّد على الحجر. "يقول لها رجال القبيلة عند غياب البدر: « اكشفي عن وجهك يا تامدّورت،لأننا نريد أن نحلب نوقنا، والبدر غاب،فتكشف عن وجهها، وتضيء لهم ظلمات الليالي. فمن يرفض امرأة تضيء الصحراء بوجهها؟»[2].

تامدورت الفاتنة تزوجها أحد أقاربها،و يدعى بوخا،ثم يأتي رجل مجهول – هو الساحر آكا– من الخفاء مُكلّف بتحويل هذا الجمال إلى رسم نافر على الصخر،ولكن هذا العمل الجليل هذا الخلق المبدع،لا بد من أن يحتاج إلى أضحية ما هي نفسها صاحبة الوجه، الذى ينير الليالي الظلماء حيث تنتقل من وجودها المادي الحي لتحل وتسكن في الصخر[3]. و هنا يصوّر السارد طقوس الخلق و التكوين ،و ينزع بالخطاب السردي نحو العجائبي Fantastique، و العجائبي كما أرسى مفهومه تودوروف« هو التردّد الذى يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية ، فيما يواجه حدثا فوق – طبيعي حسب الظاهر»[4]. فالعجائبي ينهض أساسا على تردّدٍ للقارئ – قارئ يتوحّد بالشخصية الرئيسية – أمام طبيعة حدث غريب »[5]. كما يحدّد تودوروف الإطار

1 – جميل حمداوي، الرواية العربية الفانطاستيكية ، الحوار المتمدن–ع 1740 ، 2006/11/20. www.ahewar.org

2 – ابراهيم الكوني ، الربة الحجرية – الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ، ص11.

3– يمكن العودة إلى أساطير الخلق و التكوين ، ص108.

4 – تزيفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ،تر الصدرق بوعلام ، دار الكلام ، ط1 ، الرباط ، المغرب، 1993، ص18.

5 – المرجع نفسه ، ص195.

النظري لوظائف العجائبي و التي أوجزها في ثلاث وظائف : « وظيفة تداولية : إذ أنّ فوق – الطبيعي يثير و يرعب، أوعلى الأقلّ يعلّق القارئ بقلق . و وظيفة دلالية : حيث يشكّل فوق – الطبيعي تَجلِّيه الخاص ،إنّها إشارة – تعيينٌ آليٌ . و أخيرا وظيفة تركيبية إذ يدخل كما قلنا في المحكي ، هذه الوظيفة الثالثة ترتبط مباشرة أكثر من الوظيفتين الأخريين بِكُلية الأثر الأدبي»[1].

أسطورة الضب :

و لعلّ من مظاهر تجلّي أسطورة التحوّل و الانسلاخ استدعاء الكوني أسطورة صحراوية قديمة هي أسطورة الضب« فحياة الضب كما يكتبها الكوني تعود إلى الزمن الأوّل حين كان الضب سيّد الصحراء ، ولكن سلطان الظلمات أكلته الغيرة لأنّ مخلوقا من الماء و طين يُنافسه في البهاء ، وهذا المخلوق هو أقدم جد للطوارق ،لذلك قرّر سلطان الظلمات أن يوقِعَ به ، فأرسل إليه السعلاة في هيئة حورية لم ترَ الصحراء نظيرا لها ،و النتيجة أنّ السعلاة قادته إلى مخالفة التعاليم المقدّسة»[2] ،و التعاليم المقدّسة تقضي بمعاقبة كل من يدنّسها بمسخه و تحويله إلى ضب.

من خلال هذا المقطع السردي تطفو العديد من التيمات التى شكلت مسار تفكير الكوني ، و لعّل تيمة الجريمة والعقاب من أهم موضوعات الكتابة السردية التى ميّزت تجربة الكوني الإبداعية – والتي يظهر عليها تأثّره بمعلّمه الأوّل فيدور دوستويفسكي صاحب الجريمة والعقاب و الإخوة كارامازوف– .

و لأنّ « الماء مقدّس و الوادي هو آخِر نهر جارٍ على وجه الصحراء كلّها ،ويلٌ لكل من تجرّأ و اغتسل بماءه . مزبورٌ في حجارة الأوّلين أنّ من يُندّس الماء المقدّس سيُصبِحُ ضبا جزاءً له»[3]...جد الطوارق ،« سيد الصحراء وقع في قلب الماء وهو يحاول أن يلحق بالحورية التى رآها تغمزه بعينها من الشاطئ بعد أن اجتازت النهر؛و هكذا تحوّل إلى ضب ،تزلزلت الصحراء بسبب غضب سلطان الضياء ،تلاشى النهر و تصاعدت أبخرة الماء في الغيب لقد بدأ التحوّل و وجد نفسه يزحف على يديه و ركبتيه »[4].

---

1 – تزيفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص198.

2 – نويوأكي نوتوهارا ، العرب – وجهة نظر يابانية ، ص 92 .

3 – المرجع نفسه ، ص 93 .

4 – نويوأكي نوتوهارا ، العرب – وجهة نظر يابانية ، ص 92 .

بعد هذا التّحول من بشر سويّ في منتهى الجمال والاعتدال إلى ضبّ يزحف على أربع يرقّ قلب الزعيم ،و يمنحه الحكمة وسرّ الخلود؛« بالحجر وحده استطاع أن يُنزل هزيمة بالزمن فهو لا يموت حتى ينزف دما غزيرا ، فإذا لم ينزف لن يموت حتى لو قطعته ألف قطعة ، و كبار السحرة لا يستعملون غير لحمه خاصة في شؤون الحب و استدراج النساء إلى العشق ، و في ذلك كله يتحمل البقاء في قبره دهرا و يبقى على قيد الحياة ، لأنّه خالد يُجمِعُ حكماء القبيلة على ذلك »[1].

فالكوني هنا يصوّر المرجعية الطوطمية برمزية مكثفة مستثمرا أسطورة التحول، فالضب هنا يحيل إلى موضوعة الخطيئة و العقاب في الديانات السماوية ؛حيث عوقبَ الجد الأوّل أب العشيرة بمسخه و تحويله إلى ضب . لكنّه ينزاح عنها بخصوصيته الطوطمية ليصبح جزءً من المخيّلة الأسطورية في كل الصحراء الكبرى ،وهنا تتجلى القيمة الإيجابية لعالم الحيوان في منظومة الكوني الروائيّة حيث يرتقي الحيوان في سلّم القِيم إذ نجد الضب ،المهري ،الودان الغزال ...في مرتبة عالية من السلوك و الشعور، الغايات.

– أسطورة النسر و الحية :

و هي جزء من الأسطورة السومرية الأصلية :" أسطورة إيتانا والنسر"*.

نجد في محكيات الكوني موتيف الحية والنسر يتكرّر كثيرا لما للهذين العنصرين الأسطوريين من مدالولات و قوة إيحائية و رمزية في المخيّلة الشعبية الصحراوية ،وفي محاولة منا للإمساك بخيوط التواشج بين الأسطورة الأم "أسطورة إيتانا و النسر" السومرية ، والأساطير التى صنعها الكوني وجدنا أن لابدّ من إدراج الأسطورة الأصلية في نسختها السومرية لنضع المتلقّى في سياق الانزياحات التى طرأت على الخطاب الأصلي . ولأنّ النص طويل ،سنورد ملخصا فقط لأسطورة إيتانا و النسر و موضوعها:

الصداقة التي نشأت بين نسر عظيم شرير وأفعى ،واللذان إتخذا شجرة مسكنا لهما إذ كان في أعلاها عشّا للنسر ،وتحت جذورها جحراً للأفعى تعاهدا أمام الإله شمش بأن يتشاركا في كل شيء : تأمين الغذاء للصغار،رعايتهم ،حمايتهم . لكنّ النسر الشرير قد خان العهد وأكل صغار الأفعى و لاذ بالفرار.

---

1 – نوبوأكي نوتوهارا ، العرب – وجهة نظر يابانية ، ص 93 .

* للاستزادة ينظر النص الأصلي لأسطورة إيتانا و النسر ، فراس السواح ، الأسطورة والمعنى، ص (51 – 54).

لجأت الأفعى المفجوعة إلى الإله شمش و بكت مطالبة بالانتقام لها ،فوعدها بانصافها و معاقبة النسر الشرير.

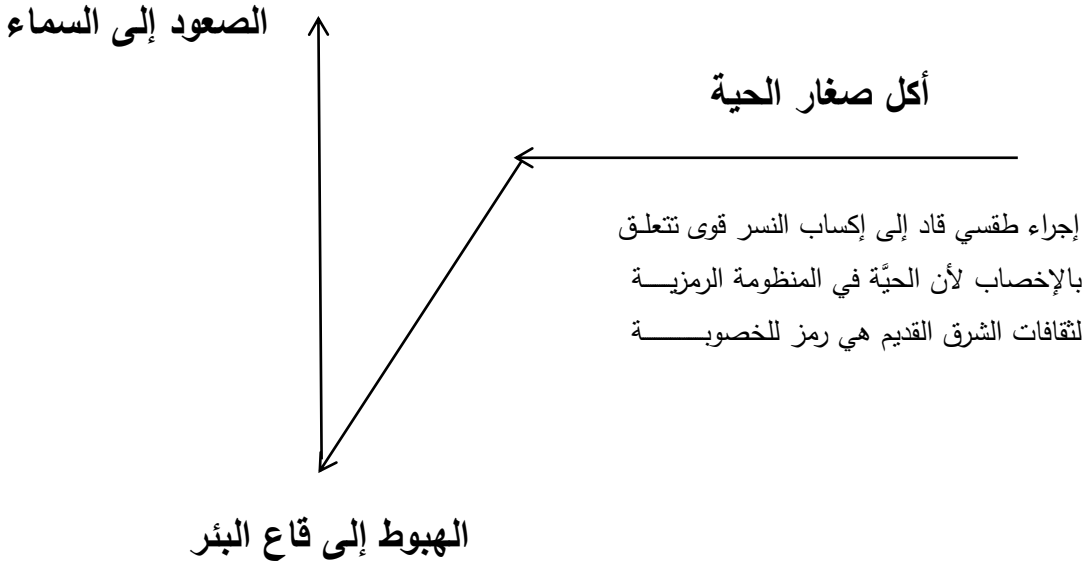
وقع النسر بالفخ وأخذ يتوسل الأفعى و يطلب الرحمة والغفران ،راح يصلي ويتوسل الإله شمش يوماً بعد يوم ليمنحه حريته مقابل أن يكون عبدا طائعاً صاغراً وديعاً مكرسّاً حياته لخدمة الآلهة وبعد هذا الندم الذي أبداه النسر،اتخذت الأسطورة منحى آخر للأحداث.

تحدث الإله شمش بعد سماعه دعوات النسر الأسير في أسره ليساعده في العفو عنه ومنحه حريته فكان رده اليه ،بأن هناك رجل واسمه إيتانا (ايت ـ آنا) وزوجته عاقرا ،سوف يلجأ اليك ويطلب منك بأن تطير به إلى ربّ الآلهة أودار السماء ليجلب عشبة الخصب (شامو ـ شا ـ ألدي) من الآلهة إنانا (عشتار) لتشفى زوجته من العقم (لاه ـ بو) الذي أصابها ولتنجب له ولدا يرثه من بعده .[1]

من خلال مجريات الأحداث والشخصيات الأساسية في القصة تبين لنا بأن الإله العظيم شمش – رمز السلطة – يبدو لنا إلهاً منافقاً وسلطته ذكورية ،يتجاهل الضعيف المظلوم و يهتم بالظالم القوي،ولما كانت الأفعى الشخصية (الأنثى) الضعيفة والمهمة في القصة تشكو النسر (الذكر) الظالم والشرير الذي أكل صغارها ضارباَ عرض الحائط كل العهود والمواثيق وعقيدة الايمان ، نجد أن الإله شمش يتستر عليه لينجو من العقاب الذي فرضه هو لأنه (الذكر)، وما عاهد الأفعى به بأن ينتقم لها ،بل يبعث الملك إيتانا للنسرالشريرليساعده في العثور على عشبة الخصب عند دار الآلهة الكائنة في السماء البعيدة ،فقام بتضميد جراحه و إطعامه بل اتخذه صديقا له ، و جعله بطل الأسطورة إلى نهايتها بينما الأفعى انتهى دورها تماما بعد أن اطمأنت وبقناعة كاملة بأن النسر نال عقوبته بوعد من الإلاه العظيم .

1 – ينظر فراس السواح ، الأسطورة والمعنى، ص (51 – 54).

و يمكن أن نجمل المسار السردي لأحداث أسطورة إيتانا و النسر في المخطط التالي :



مخطط النموذج الأوّلي لأسطورة الحية و النسر.[1]

من خلال هذا الطرح الميثولوجي لقصة الحية و النسر تظهر لنا العديد من المطاوعات التى مسّت هذه القصة في منجزات الكوني الصحراوية ، حيث نجده يوظّف موتيف الحية توظيفا مقلوبا في أحايين كثيرة باعتبارها حليف المرأة القديم و من هنا تظهر التواشجات الميثولوجية التى تربط النصّين ببعضهما البعض .

هذا و تتجلّى أسطورة التحول تجليا تاما عبر حالة (التماثل و التشابه) من خلال العنصر الأسطوري الحية و النسر،حيث يصف السّارد مشهد آكّا الذى « تابع التوأمين و هما يتسلّيان بلعبة التّحوّلات . كانت الشقية تانس تستحيل إلى حية فضيعة ،تتلوّى في مدخل الكهف

1 – فراس السواح ، الأسطورة والمعنى، ص60.

و تشهق بفحيح مخيف ،فيندفع أطلانطس الماكر ويتمدّد ويزفر يخرج عينيه عن محجرهما يتمطّى حتى يتحوّل أنفه إلى منقار حاد معقوف ،ويستطيل الوجه في رأس عقاب ينبت له ريش، و يفرد يديه ليسحيلا جناحين هائلين »[1].

نلاحظ هنا أنّ فعل التحوّل هو فعل إرادي لدرجة أنّ السارد وَصَفه بالتسلية ،و في هذا السياق علينا أن نشير إلى أنّ النزعة المسوخية تنقسم إلى نوعين إثنين :

1 – « النوع الأوّل :

و يكون إراديا تختص به الكائنات الغيبية و الماورائية كالجن والعفاريت وكذلك بعض البشر من السحرة والمشعوذين حيث يتم المسخ بسهولة وسلاسة،فيُغيّر المخلوق نفسه من صورة إلى أخرى دون الحاجة إلى تفسير الظاهرة .»[2]. و هذا النوع من التحولات هو النوع الأكثر انتشارا في روايات الكوني.

2 – النوع الثاني :

وهو مقابل النوع الأول ،و يكون فيه الإنسان تحت تأثير القوى الغيبية والبشرية كالسحر مثلا ، وهذا النوع الأقل حضورا في متون الكوني مقارنة بالنوع الأوّل، نجده في حكايات ألف ليلة وليلة

في حين يُخضع الروائي أسطورة الحية و النسر لجملة من المطاوعات الممتدة ،حيث ينزاح بالخطاب الأسطوري إلى الصراع المباشر بين الحية و النسر في حين أنّ النص الأصلي لا يشير إلى أيّ مواجهة فعلية بينهما ،يقول السارد مصوّرا احتدام الصراع بين المُتَحَوِّلين : « يهجم على أخته ،على الحية في غارة خاطفة ،محاولاً أن يدقّ رأس الحية بمنقاره البشع و لكن الأخت الداهية ،الحية الماكرة تشيح برأسها جانبا لِتَتّقي الضربة ،فيرفرف العقاب و يطير إلى الأعالي ،يحط على رأس الصخرة هربا من عِقاب الحية من لدغة الأنثى ،التي تتوعّده في الأسفل ولا تكفّ عن الفحيح الكريه »[3]. هذا الامتداد في المطاوعة يفتح التأويل على النصوص العجائبية« و تسخر النصوص الغريبة لأغراض فنية ترتبط بالمضمون الفكري من جهة، وتؤكد

1 – ابراهيم الكوني ، ، السحرة ، ج1 ، ص162.

2 – ماجدة بن عميرة ، التمظهرات الموضوعاتية لأسطورة التحول في كتاب الليالي ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007 ، ص37.

3 – ابراهيم الكوني ، ، السحرة ، ج1 ، ص162.

علاقة القصص الوثيقة بواقعها من جهة ثانية. وما يجعل منها نصوصا واقعية، على الرغم من توسلها بأدوات فنية تبدو غير واقعية»[1].

و من تجليات أسطورة المسخ – و ما أكثرها في رواية السحرة – عبر تيمة التحول من خلال الرمز الأسطوري (الأرنب) نجد قول الراوي : و« بورو الذي يعود متعباً في الليل، لكنّه لا يرتاح حتى تروي له العجوز كيف حوّل أمغار الحكيم الساحرة الشّريرة إلى أرنب : ... في ذلك الزّمان عندما كانت الحجارة طينا طريّا ،وكان الناس يعيشون مع الجنّ ،و يتكلّمون مع مولا– مولا ،كانت السّاحرة تيرزازت ، وكانت هي الوحيدة التي تستطيع أن تزور" آغرم نودادن"و تعود من هناك دون أن تُصاب بأذى . و في أحد الأيّام دعاها آمغار العظيم و طلب منها أن تبلّغ البشارة لأهل الصحراء تقول: " لقد كُتِبَ عليكم أن تعيشوا إلى الأبد سعداء . وإن مِتُّم فستكون راحتكم حلما جميلا إلى آغرام نودادن ، تعودون بعدها إلى صحرائكم ، أبشّركم بأنّكم ستعيشون خالدين مثلنا في آغرام نودادن فلا تخافوا الموت »[2] .

و لكنّ الساحرة الشريرة و كَكُلِّ الساحرات « غلبها الحقد و استيقظ في قلبها حسد الساحرات فنقلت الوصية مقلوبة قالت لأهل الصحراء : " إنّ آمغار يُنبّؤكم أنّكم لن تعيشوا إلى الأبد أيّها الأشقياء ،و إذا متّم فسوف تدخلون آغرام نودادن ولن تخرجوا منه أبدا ،فلا خلود لكم ولا نجاة من الموت »[3]. عندما وصلت النبوءة « أقام أهل الصحراء المناحات و نحروا الذبائح قربانا للحكيم و طمعا في أن يُليّنوا قلبه الكبير. جاء الريح و رفع لآمغار في وطنه الخفيّ في آغرام نودادن الخبرَ ،حمل له رائحة النيران المُضمّخة بروائح القرابين . وما إن اشتمّ آمغار الرائحة حتى فهم مكيدة تيرزازت.

دمعت عيناه وبكى شفقة على أهل الصحراء ،وحزنا على المصير الذى ينتظرهم . اشتعل بالغضب وأمر جندا له من الجن أن يأتوا له بالساحرة . جاء بها المردة في غمضة ،وألقوا بها عند قدمي آمغار. ضربها على وجهها فشقَّ شفتها ،و لعنها بأعلى صوته حتى تسمع لعنته كلّ الكائنات ،ثم مسخها إلى أرنب و كتبَ عليها أن تكون أجبنَ المخلوقات »[4] .

---

1 – جميل حمداوي، الرواية العربية الفانطاستيكية.

2 – ابراهيم الكوني ، السحرة ،ج1 ، ص32.

3 – المصدر نفسه ، ص32.

4 – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

في أسطورة المسخ هذه والتي يمكننا تصنيفها تحت صنف الأساطير التفسيرية حيث تفسّر سبب المسخ في خطاب مباشر يتلخّص في الدوافع النفسية السلبية المتمثلة في غيرة وحسد الساحرة كما تأتي نتائج هذا المسخ أيضا في خطاب مباشر هو شق الأنف ، والمسخ أرنباً ، والحكم عليها بالجُبن الأبدي وهو العقوبة من الزعيم الذي رأى أنّ الساحرة استباحت الحدود و النواميس التي فرضها الناموس آنهي.

و ما يمكن أن نستنتجه من توظيف الكوني لأساطير المسخ و التحوّل هو أنّ هذه التوظيفات أقنعة للتعبير عن ماديّة الحضارة المعاصرة و التي ترمز لذلك للتحول الوحشي ، و الانحدار في سلّم القِيم الذي يعيشه الإنسان على المستوى الفردي أو الجماعي في ظلّ الصراع الإيديولوجي ،السياسي ،المادي،العولمي . ذلك أنّ المسخ شكَّل في المُتخيّل الصحراوي محور الصراع بين الخير /الشر، الآ لهة / الإنسان ، كما يأخذ شكلا آخر كأن يكون صراع القيم : الدينية أو الاجتماعية ، النفسية .

و« لقد انتقلت الأساطير المسوخية من الاعتقاد إلى التوظيف الإبداعي الذي شمل كل الفنون، حتى الرسم والنحت والسينما، وبذلك مثلت هذه المسوخ تراكمات اعتقادية لازال الإنسان يعتقد* بها ويجسدها في إبداعه بحسب رؤيته وإيديولوجيته التى انطلق منها. فالإنسان البدائي جسّدها على شكل قصص وروايات تاريخية أملتها عليه خيالاته ، فانعتقت هذه الأساطير التى تتحدث عن المسخ والتحول من الخيال إلى التجسيد الفني والإبداعي في العصر الحديث التى انتشرت من الرسومات والنحوت لفنانين معاصرين »[1] .

و التصور الأسطوري للكون في ظل أساطير المسخ و التحول إنما هو تصور درامي يقوم على أساس الصراع المحتوم بين الإنسان والقدر، كما يظهر في الأساطير المبدأ الثنائي للقوى المتعادية و الصراع بين الخير والشر،بين النور و الظلام بين السماء و الأرض.

* رواية "المجوس" نجد شخصيات تنتسب إلى الطبيعة بصورة شبه أسطورية، وتتصل بها بروابط طوطمية مع الماضي والأسلاف والحيوان ، فالدرويش مثلا اختار الانتساب إلى عشيرة الذئاب، فقد أنقذت جده ذئبةٌ من الموت، وأرضعته حليبها، فصار ذئبا، ولهذا جرى مع قطعان الذئاب حين لم يجد تقبلا من المحيط الإنساني.

1 – كمال لوصيف ، أسطورة المسخ والتحول في الثقافات القديمة وأ ثرها في الثقافة الشعبية.

– أسطورة جلجامش/أسطورة الخلود :

تتقاطع موضوعة الخلود مع محكيات الكوني في مواضع كثيرة ،لكنّها تتجلّى تجليا يكاد يكون تاما مع روايته عشب الليل ،حيث نجد محور السرد هو بحث البطل وانتهاي عن الخلود فكيف كانت طريقة بحث وانتهاي عن هذا الخلود؟ و ما هي دوافعه ؟ وهل نجح حقا في إدراك الخلود ،و لعل السؤال الجوهري الذى نطرحه هنا : كيف بَنَى الكوني رواية البحث عن الخلود و كيف انزاح بها من الأسطورة الأصل (أسطورة / ملحمة جلجامش السومرية) ؟

وموضوع هذه الأسطورة يدور حول محاولة جلجامش الحصول على الحياة الخالدة وبلوغ مرتبة الآلهة ، وقد شملت الأسطورة إلى ثلاثة أقسام كبرى :

القسم الأول : يحكي حياة جلجامش قبل أن يلتقي بأنكيدو وأصبحا صديقين.

القسم الثاني : يحكي مغامرات الاثنين حتى موت أنكيدو.

القسم الثالث : بحث جلجامش عن الحياة الخالدة وأسطورة الطوفان

فالكوني هنا استثمر القسم الثالث من الأسطورة ،أما أسطورة الطوفان فقد بنَى عليها الجزء الثالث من رباعية الخسوف : رواية أخبار الطوفان الثاني.

تجلت أسطورة الخلود تجليا يكاد تاما عبر تيمة (البطل الأسطوري) وانتهاي الساعي إلى قهر الموت و الفناء .

من خلال القراءة المتأنّية لرواية عشب الليل أمكننا رصد مجمل الإنزياحات على مستوى شخصية البطل الأسطوري ؛ والتي نجملها في الموضوعات التالية :

– موضوعة الرحلة :

هنا يقوم الروائي بعمليات تطويع أسطورة جلجامش عبر حالة (التشويه والاختلاف) عن طريق تقنية(القلب) فوانتهاي حصل على عشبة الخلود (عشب الليل / آسيار) بسهولة كبيرة ،حيث وجدها تنبت في السفح المجاور، في حين أنّ جلجامش كلّفه البحث عن العشبة رحلة شاقة مريرة طويلةو خطرة بدءً بمخاطرة جلجامش و أنكيدو في غابات الأرز الشاسعة الوعرة حيث يسكن الوحش الجبار (خمبابا) الذي صرعاه ،ووصولا إلى صراع جلجامش مع الإلهة (عشتار) – التي عشقته لبطولته – وانتصاره عليها، وقتله الثورالسماوي العظيم ،ونزوله إلى العالم السفلي« فرحلة جلجامش إلى العالم السفلي لم تكن في بعدها الاستعاري إلا رحلة الإنسان

في بحثه الخالد والمميت عن الوطن، لا عن الوطن كمكان أرضي ، ولكن على الوطن كبُعد ميتافيزيقي أي البحث الخالد و المميت عن حقيقة الإنسان الوجودية في البُعد المطلق ،أي البحث عن اللغز كقيمة روحية مفقودة »[1].

– موضوعة الحافز / الدافع :

يتجلّى مقدار الانزياح هنا في كون كل من الشخصيتين كانت تسعى إلى الخلود ،لكن وانتهاي حافزه كان شخصيا ذاتيا جنسيا ضيقا فكان يريد قهر الموت والفناء من أجل الخلود في شهواته في حين كان حافز جلجامش حافزا إنسانيا متسّع الأفق يريد الخلود من أجل بناء تشييد مملكته أوروك ، ورد في نص الملحمة:

« ثمّ قال جلجامش لأور– شنابي إنّ هذا النبات نبات عجيب

« يستطيع المرء أن يطيل به حياته

لآخذنّه معي إلى آوروك ، إلى الحِمَى ، إلى السور

و أشرك معي الناس ليقطعوه و يأكلوه

و سيكون اسمه "يعود الشيخ إلى صباه كالشباب"

و أنا سآكله في آخر أيام حتى يعود شبابي »[2].

فكان هدف جلجامش إنساني واسع يحمل هواجس النفس الإنسانية التى تتشبّث بالوجود و حب الحياة ، و الفرار من الموت و الألم ..

– موضوعة الموت في فكر الكوني:

لعبت موضوعة الموت الدور الأساس في الفكر الميثولوجي باعتبارها الوجه الآخر للخلود فنجد في روايه عشب الليل الحكيم بوبو رفيق ومولى وانتهاي وهو شريكه في البحث عن الخلود و في التخطيط له ،لكنّ وانتهاي الغدّار يقتل دليله و صديقه على عكس جلجامش الذي أحبّ آنكيدو حبا كبيرا ،وحزن حزنا أكبر على موته – و هنا يتجلّى تطويع الأسطورة – ، فكان موت آنكيدو هو أول صدمة عنيفة تضعه أمام الموت وجها لوجه ،حيث « لم يصدق جلجامش موت أنكيدو ،بقي إلى جانبه ستة أيام و سبع ليالٍ ،و لم يسلمه إلى الدفن حتى وقع الدّود من أنفه .

1 – ابراهيم الكوني ، الصحف الأولى ، – أساطير و متون ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1 ، بيروت ، لبنان، 2004 ، ص42.

2 – طه باقر، ملحمة جلجامش ، –أوديسا العراق الخالدة ، منشورات وزارة الثقافة ، د ط ، بغداد ، العراق، 2002 ، ص103.

وهنا تنهار عوالم جلجامش القديمة برمّتها . ويتحوّل الواقع إلى ركام مختلط الأشكال والألوان ، و يبدأ رحلته الكبرى عن المستحيل»[1].

ينتحب جلجامش قائلا :

« أنصتوا يا شيوخ أوروك ، اسمعوني

إنّني أبكي صديقي أنكيدو

أبكي يحرقة النساء الندابات»[2].

هذا النحيب الأسطوري القديم انزاح مع وانتهاي ليتحوّل إلى إبتسامة خبيثة تُترجم النية الأخبث في التخلص من خادمه المطيع الحكيم بوبو، « وتحوّلت الأنفاس فحيحا مُميتا أقبح من الحية واخترق الحجابَ النّصلُ ،لِيَستقرّ في نحر الحكيم ، ترنّحّ بوبو في جلسته كأنّه يتمايلُ طرَباً»[3].

و من جماليات المطاوعة في هذه الجزئية نجد أنّ التوظيف الأسطوري حوّرَ النص الأصلي ليُنتِجَ القيم الفنيّة الجديدة ؛ والتي أراد الكوني من خلالها الحفاظ على الرسالة السامية لشخصية البطل الأسطوري جلجامش –الشخصيّة التى يتداخل فيها الواقعي والأسطوري*– ليقدّم النموذج الإنسانيّ الأرقى بين تلك النماذج التى أُرِيد لها أن تحكي رؤية وفكر وتطلُّعات الشعوب التى آمنت بها ، والذي تفوّق على وانتهاي رمز السلطة القامعة والممثّل الشرعي لِماديّة الإنسان المعاصر.

وتَبرُز غلبة البُعد الإنساني على البُعد الإلاهي في الملحمة لإعطاء الإنسان حقّ التمرّد و حق تقرير المصير، « لم يقهر جلجامش الموت بل و حتى لم يقهر خوفه من الموت ؛لأنّ الخوف من الموت شرط لحب الحياة و استنفاذ ممكناتها ،لقد قبِلَ الموت ،و بقبوله للموت قد قبلَ الحياة »[4] ؛و« الملحمة البطولية الخالدة قد عالجت قضايا إنسانية عامة ، كمشكلة الحياة و الموت و الخلود ومثّلت تمثيلا مؤثرا بارعا ذلك الصراع الأزلي بين الموت و الزوال المُقَدّرَيْن و بين إرادة الإنسان المقهورة في محاولتها التشبّث بالوجود و البقاء ،فهي بذلك تمثل التراجيديا

1 – فراس السواح ، قراءة في ملحمة جلجامش ، سومر للدراسات والنشر، ط1 ، نيقوسيا ، قبرص، 1987 ، ص268.

2 – فراس السواح ، قراءة في ملحمة جلجامش، ص268.

3 – ابراهيم الكوني ، عشب الليل ، ص149.

* أي أنّ جلجامش الذى ثلثاه من طينة الآلهة الخالدة و ثلثه من طينة البشر الفانية ، قد تغلّب الجانب البشري على الجانب الإلاهي و كسب الخلود بالعمل الصالح و الذكر الحسن.

4 – فراس السواح ، قراءة في ملحمة جلجامش ، ، ص281.

الإنسانية المتكرّرة »[1] ،ويمكن أن نفسّر ذلك بأنّ « البطل الأسطوري دائما لا يشعر– إلا نادرا– بحدود فاصلة بينه و بين العالم و الزّمن، كما أنّه بطل موضوعي بمعنى ما قبل الذاتية، أي أنّ إرادته و عقله ليسا عُدّتَهُ لأنّه غير واعٍ بقدرِ ما تكون عُدَّة الآلهة هي العدّة ،و بشرط أن تكون للموضوعية صفة الإنفعالية لا العقلية ،لأنّ صفة الموضوعية الإنفعالية قبل الذاتية هي التى تجعل لأيّ أسطورة تأثيرها الخاص»[2]. وبهذا يؤول البحث في مسألة الحياة والموت ومعنى الوجود والبحث عن الخلود، قيم ومعانٍ فلسفية تؤرّق الإنسان القديم و المعاصر.

و من خلال هذه المفاهيم حول جلجامش والخلود ،تظهر لنا رؤية مُغايرة وهي أنّ الملحمة « شُغِلت بفكرة أو موضوع أساسي هو البرهان بأسلوب مؤثّر على حتمية الموت حتى بالنسبة إلى بطل مثل جلجامش الذي ثلثاه من مادة الآلهة الخالدة وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية»[3].

فإذا كان الأمر كذلك؟ فكيف عبّرت الشخوص عن الموت في روايات الكوني ،وكيف كان موقفها منه ؟ و هل يمكن إعطاء تفسيرات منطقية لتلك النهايات المأساوية لها ؟ و كيف فلسف الكوني فكرة الموت في مروياته ؟

المتتبّع لمحكي الكوني ولنهاياته يصل إلى أنّ هلاك الشخصيات هو الغاية في النهاية ويؤكّد ذلك تصريح الكوني بقوله أنّ « الموت قاعدة نحاول أن نقلبها استثناءً ،والحياة استثناءٌ نحاول أن نقلبه قاعدة»[4] ؛ ربما يريد الكوني من هذه المقولة أن يقول إنّنا لم نولد أحرارا أبدا ،ونحن محكوم علينا بالحياة ،قبل الحكم بالموت ؛وفي هذا مدلولات فلسفية معقدة تتداخل مع معاني الاغترب. فهو اغتراب الإنسان الذي لم يختر قدومه إلى هذا العالم وجد نفسه مورطا في هذه الكينونة المفروضة أولا ،ثم اغترابه بأن صار محكوما عليه بالموت في أيّ لحظة ببدون إرادته.

و تظهرالمطاوعات الشديدة التي مسّت مختلف النصوص السردية عبر حالة (التشوهات والتغيرات) التي طرأت على العنصر الأسطوري (الخلود) بانزياحه إلى العنصر الأسطوري (الموت) كبديل فلسفي مفهوماتي ،وهنا يصدمنا الكوني بانزياح عن مسار الأسطورة الأصلية

1– طه باقر ، ملحمة كلكامش – أوديسا العراق الخالدة ، ص11.

2 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص22.

3 – نجاح هادي كبّة ، دراسات في ملحمة جلجامش ، ص13

4 – ابراهيم الكوني ، الصحف الأولى – أساطير و متون ، ص 104.

المشهورة ، فيكسر بذلك أفق انتظار القارئ، حيث جاءت مطاوعة العنصر الأسطوري (الخلود) ممتدة من خلال حالة (التشوهات والتغيرات) ،حيث أوصل البحث عن الخلود وانتهاي إلى الموت رغم أنّه حقق شرطي الخلود بأكله من عشبة الخلود آسيار أولاً ثمّ زواجه سفاحا من إبنته ثم حفيدته منها. لينتهي مقتولا على يد الحفيدة – التى كان يعتقد فيها سراً لخلوده – بمدية مزدوجة النصل فأضحت سراً في موته وفناءه؛ يقول السّارد : « ...امتزج الدم بالدم وتلاحم الجُرم بالجرم بسلطان النصلين الشّرهين ،فاض المزيج الغامض إلى أسفل كعادة كلّ سائل غَمَر مفارش الحرم الجلدية الموسومة بتعاويذ الأقدمين ، وتدفّقَ باسترخاء ، بتكاسلٍ غامض لِيرويَ حضيض الضريح ، حيث استقرّت عظام الحكيم القديم »[1].

وهنا تكمن العقدة المفصلية الفلسفية بأن الأسطورة عالجت وتناولت الهموم والأفكار التي تؤرق الإنسان ،والتى هي الخلاصة من القدر المحتوم (الموت / الفناء).

يُعد الموت النهاية الحتمية لكل موجود ،إنّه المعنى المقابل للحياة ،إنّه نقيض الحياة ، نقيض الخلود ،و لكن في مرويات الكوني تُشحن دلالات الموت بأبعاد جديدة ،ورُؤى فلسفية ووجودية عميقة « فمن خلال دراسة الفكر الإنساني عبر العصور المُختلِفة ، يتّضح أنّ الموت في فكر الإنسان لم يكن مرحلة نهائية تضعُ حدّا للوجود الإنساني بجميع صُوَرِهِ ، وإنّما كان عُبوراً لحالة وجودية مُغايِرة ، ظلّت مُتَرافقة مع فكرة الموت في فكر الإنسان»[2].

فالموت في كلّ مرويات الكوني « هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة الموت ،و الشخصية موجودة بلا خيار آخر سوى الموت ،ليس في الحرب وحدها و حسب ، بل في كل مكان ، لأنّها تعيش أصلا على طرف الحياة »[3]، و الإنسان في الصحراء لا بد أن يموت بأحد النقيضين: السيل أو العطش ،فالموت في فلسفة الكوني الروائية رسالة خلاص ؛ «فهو إمّا خلاص من وجع المرض ، أو من وجع السّأم ،أو من وجع الشيخوخة ،فالموت ليس في الموت ،الموت في انتظار الموت»[4] .

لماذا يعتبر الموت الشر الأعظم وأسوأ عقاب يمكن التهديد به ؟

---

1 – ابراهيم الكوني ، عشب اليل ، ص184.

2 – كارم محمود عزيز ، أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الأدنى ، ص134.

3 – سعيد الغانمي ، ملحمة الحدود القصوى ، ص15.

4 – ابراهيم الكوني ، الصحف الأولى – أساطير و متون ، ص114.

يستفيد الكوني من هذه الفكرة مستثمرا فلسفة الموت بشتى تمثيلاتها وأبعادها الوجودية و النفسية ؛ مرتكزا على تيمة الصحراء باعتبارها رمز الرحلة القاسية نحو الموت ،فلا نكاد نجد رواية تخلو من هذه الفكرة ؛فنقف على ميتات عديدة ،متنوعة ،مأساوية أقرب ما تكون إلى يستوقفنا أوخيّد بميتة مأساوية على طريقة أسطورية طريقة إنتقام تانس من ضرّتها ،فبطل التبر إذن كان عقابه الموت نتيجة أخطاءه المتمثلة في لعنة الأب ،ثم الاستسلام لفتنة الذهب وأدت به للإنتقام من دودو ،فيفرهاربا إلى الصحراء ليلوذ بجبل الحسناوة ،إلا أنّ أهل دودو – المنتفعين من تراجيديا الثّأر – فيضطر أوخيد للاستسلام بعد محاصرتهوتعذيب مهريه الأبلق الذي ارتفع صوته منتحبا في استغاثة حزينة، إنه مشهد الإستسلام الذي صوره الراوي أسفل جبل الحساونة فما كان على أوخيد سوى الرضوخ لمصيره المحتوم وهو القتل على يد عصابة من أهل المقتول الثري؛ حيث يتكثّف السرد بعدما تدحرج أخيّد « عبر السّفح ، سلخته الأحجار و مزّقت الصخور ثوبه ، جرّدته حجرة ناتئة من عمامته ، وصل الموقع ممزقا ،مُجرّحا ،حاسر الرأس.
وقف أمامهم . تفحّصوه صامتين ، تفحّصهم صامتا ...وضعوا القيود في يديه دون أن يتبادلوا كلمة . الأبلق يخوض في الحروق والدم ،وسَموا وجهه أيضا، شقوا فكّه الأيسر بالسكين المشتعل ، فتآكل و نزّ منه الدم .
قال رجل بدين قصيرُ القامة ، تفوح منه رائحة الشياط : تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرّتها الشريرة ؟
ثمّ وجّه الخطاب إليه :
– تعرف كيف لاقت الضرّة جزاءها ؟
قيِّدُوا يديه و رجليه بالحبال . جاؤوا بجملين . شدّوا اليد اليمنى و الرِّجل اليمنى إلى جمل ، و شدوا اليد الأخرى و الرجل اليسرى إلى الجمل الآخر.
صاح البدين :
السوط !!! السوط !!!
أحرَقوا أجسام الجمال بألسنة السياط . قفزَ أحدهم نحو اليمين ، و قفز الآخر بالاتجاه المضاد وجد نفسه في البرزخ . سقط من حافة البئر ، في المسافة بين الفوهة والماء رأى الفردوس زغردت الحوريات ، وناحت الجنيات في جبل الحساونة و ...»[1] .

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص158.

...

« سمع صوتا :

شيوخنا لن يصدّقونا إذا لم نأتهم بدليل ... زحف الجسد الممزّق ،الدامي ،زحفت الأشلاء اجتثّ الجمل الأيمن الجمل الأقوى فخذ أوخيّد الأيمن ،وذراعه اليمين ،انتزعتا من المنبت وبرغم البدن الممزّق رفع أوخيّد رأسه مستعينا بصدره ويده اليسرى ....

– أقبل البدين ، وفي يده لمع سيف ... طلب مساعدة أحدهم فرفض والتفت صوب الجبل ... وأمسك بالرأس الحاصر ،طار السيف في الفضاء ....واغتسل بماء السماء....بأشعة الشمس القاسية ونزل على الرقبة»[1] .

– **انتحار أمستان ، زارا :**

نجد في رباعية الخسوف أمستان منتحرا في مستهل رواية البئر التى تختتم بانتحار زارا – ابنة باتا – ليلة زفافها ، زارا ابنة باتا و التى تنافس أمها في الجمال و الحسن ، انتحرت ليلة زفافها إلى أمغار « في الليل بدأ البحث عن زارا ،ظلوا يبحثون حتى انبعثت خيوط الفجر الأولى ، بحث الشباب ، بحثت النساء و الصبايا ،بحثت حتى العجائز ،لم يعثروا لها على أثر.بحثوا في كل مكان ... اقترح أخنوخن و هو يتجه نحو البئر :

– يجب أن نواصل البحث سنذهب ناحية البئر.

انتفض أمغار:

– ناحية البئر ؟ و ما عساها تفعل ناحية البئر ؟

و بعد وصولهم للبئر ، وجدوها جثة طافية فوق الماء»[2] .

ومن خلال تداعيات السرد يمكننا أن نربط الحالة النفسية التى دفعت أماستان للإنتحار بحالة أو نوع « من الانتحار الهوسي الذى يُعْزى إلى هلوسات أو إلى تصورات هذيانية ، فالمريض ينتحر تخلّصا من خطر، أو من فضيحة مُتخيّلة أو استجابة لِنداء خفيّ آمر تلقّاهُ من أعلى»[3]. فأمستان الذى جلّله العار عدة مرات بدءاً بالغزو على القبائل المجاورة ، ثم تحالفه مع الفرنسيس ضد أبناء الصحراء ، مرورا بزواجه من باتا ، و وصولا إلى طرده من بيتها و

1 – ابراهيم الكوني ، التبر ، ص159.

2 –المصدر نفسه ، ص197.

3 – إيميل دوركايم ، الإنتحار ، ص33.

تطليقها له بعد أسبوع فقط من دخوله عليها ،وتخلّي كا أفراد القبيلة عنه / وعلى رأسهم الشيخ غوما ... كل هذه الأسباب – و أخرى– كانت كافية بأن تدفع بأمستان إلى الانتحار.

ويشخِّص دوركايم هذه الحالة– من منظور اجتماعي– نفسي– بأنّ« دوافع هذا الانتحار و طريقة تطوّره يعكسان الخوّاص العامة للمرض الذي تمخّض عنه الانتحار،أعني الهوس . ما يُميّز هذه الآفة حركيّتها الفائقة؛ فالأفكار والمشاعر الأشدّ تنوعاً ، بل والأعظم تناقضا تتتابع في ذهن المهووس بسرعة خارقة ،على غرار دوّامة متواصلة بلا نهاية . فما تكاد تولد حالة شعورية حتى تحلّ محلّها حالة أخرى»[1].

و كذلك الأمر مع باقي الحالات ،مع آجّار ،الشيخ خليل ... « باتا " ابنة الشيطان" التى قتلت أبيها بيديها ،ونحست أمّها ، ولحقت اللعنة زوجها الأوّل ،فَقُتِلَ في معركة مع قبائل بامبارفي أدغال . وطمع فيها أمستان فانتحر . وهاهي تستولي على أخنوخن و تخطفه من بين ابنتها الوحيدة ،فيجازيها الله أن يُحوّل الرّجل الفارس النبيل ،الشجاع إلى شبح مسكين بائس معقود اللسان ،ولا يعرف من مفردات اللغة سوى كلمة واحدة هي : "...عجيب" يردّدها بمناسبة وبلا مناسبة حتى أطلعوا عليه : اسم" أخنوخن العجيب " »[2] . وفي شخصية باتا التى تأسطرت بفعل جمالها الفاتن و دهاءها الكبير نجد أنّ السارد قلب فعل القتل ، فباتا التى تدبّر فعل القتل « و كذلك الأمر بالنسبة للدوافع التي تقف خلف الانتحار الهوسي، فهي تظهر وتختفي أو تتحوّل بسرعة مذهلة . وفجاة تظهر الهلوسة أو الهذيان اللذان يدفعان الشخص المهوس إلى تدمير نفسه »[3].

– موت أخنوخن :

و قد « عثر الأهالي على أخنوخن مسندا ظهره إلى البئر يحدّق في الفراغ وقد غطّى البياض مقلتيه ،كان قد مات في الليل »[4].

وتنتهي الكثير من الشخصيات الروائية– جماعات و فرادى– نهايات فاجعة ،و ربّما « دل فعل الانتحار و الموت الغريب الذي لاحق شخصيات رواية رباعية الخسوف والتبر و نزيف الحجر على العلاقة المتوترة بين الزمن والوجود الإنساني،ولذلك ينعكس ذلك الجو المشحون بالعواطف

---

[1] - إيميل دوركايم ، الإنتحار ، ص33.
[2] - ابراهيم الكوني ، البئر ، ج1 الخسوف ، ص201.
[3] - إيميل دوركايم ، الإنتحار ، ص34.
4 – ابراهيم الكوني ، البئر ، ص210.

الإنسانية على مستوى حركة السرد»[1] ؛ فالموت هو ذلك السرّ الأساسي الذي أعادت الأخذ به كل تجربة من تجارب الكوني الإبداعية القائمة على مبدأ الصراع« و ليس الموت وحده المظهر االدال على الصراع بين الفضاء و الشخصيات وعلى تراجع الشخصيات أمام قسوة الفضاء الصحراوي،وإنما شكل الموت هوالمحدد الحقيقي لعمق ما يدفع إليه الفضاء من فجائية واندهاش وقد تعددت الشخصيات المتوفاة فشملت المرأة والرجل والحيوان. »[2].

فالموت في سلم منظومة القيم « رفيق الصحراويين ،سرّ الصحراويّ أنه لا يخاف الموت . يقال إنّه نزل الى الحياة بصحبة الموت، وعندما استنشق الهواء وأخذ أوّل نفس من فتحتي الأنف توقّف الموت ورفض أن يدخل الى الجوف. قال للإنسان: أنا افضّل أن أمكث هنا وأنتظر. حفر مأوى بين فتحتي الأنف والشفة العليا، في هذا الضريح يرقد الموت »[3].

– وعلى لسان تازيديرت يكشف الكوني عن فلسفة الموت عنده وهي رديف الحرية : « الحريّة هي الصحراء ،و الصحراء هي الجدب ،الموت ؛إذن الحرية هي الموت »[4]. و في فلسفة الحرية عند الكوني ، يقول على لسان الشيخ غوما مخاطبا الفتى إيدار في ليلة من الليالي: « الحرية دائما مرادف للموت ،بل هذا يعطي لحياتك ، لكلّ لحظة في حياتك مذاقاً تُحسدُ عليه، لو كنّا خالدين فيها أبدا لَفقَدت الحياة معناها و طعمها الشهّي، ولكن شبح الموت المخيف هو الذي يُعطيها معنًى ويجعلنا نعيشها نتمتّع باللحظة الواحدة كأنْفَسِ هبة من الله»[5].

و يواصل سرده في استرجاعات سردية متواترة تُلَخّص مفهوم فكرة الموت عند الكوني: « كنت أيضا أحتجّ في شبابي على هذا المصير البائس : الموت . و لكنّي توصلت بعد كفاح طويل إلى هدنة مع نفسي عزّتني قليلا تقول : إذا لم تفسخ الطريق لغيرك لما أفسحه لك الآخرون من قبل . لو لم تذهب من هذا العالم لَما جئت إليه أصلا ، و طالما كان المجيء إلى الحياة مشروط بالخروج منها فإنّ الاحتجاج هنا طمع و جشع و مخالفة للشروط الربّانية ، ما رأيك في هذا؟ »[6]. لقد استلهم الكوني أسطورة ناما بين الهوتنتوت Nama Hottentots و

1 – علال سنقوقة ، مخيال الصحراء في روايات ابراهيم الكوني ، ص126.

2 – دحماني حليمة ، رمزية الصحراء في روايات ابراهيم الكوني "تزيف الحجر والتبر وعشب الليل نماذجا" ، م الإ نسان و المجال ، ع 05 ، أفريل 2017

3 – ابراهيم الكوني ، المجوس ج 2 ، ص 182.

4 – ابراهيم الكوني ، من أساطير الصحراء، ص71.

5 – ابراهيم الكوني ، الواحة ، ج2 الخسوف ، ص223.

6 – المصدر نفسه ، ص224

هي من الأساطير النموذجية التي تحكي أصل الموت « التي جاء فيها أن القمر أرسل القملة يوما لتعد الإنسان بالخلود، كانت الرسالة تقول "كما أموت وفي مماتي أحيا كذلك أنت ستموت وفي مماتك تحيا "وصادف الأرنب البري القملة في طريقها ووعد بنقل الرسالة ،غير أنه نسيها وأبلغ البديل الخاطئ لها ،"كما أنى أموت وفى مماتي أفنى ...الخ "،فضرب القمرغاضبا الأرنب البري على شفته التي ظلت مشقوقة منذ ذلك الحين»[1]. وهنا يمكن أن نلاحظ جملة المطاوعات التي أخضعها الروائي لهذه الأسطورة النموذج على مستوى تيمات متعددة منها :

الخلود، الرسالة ، الموت ، العقاب

من خلال هذه القراءات لتيمة الموت يمكن ان نصل في النهاية إلى أنّ « الإنسان مخلوق متناه وعابر لكن عظمته تتمثل في تقبله لوضعه الإنساني بحس بالمسؤولية وبقوة عارمة للشخصية في مواجهة الموت »[2]

فالموت – من خلال كل ما سبق– لا يكتسب عمق الشعور بفجائعيته إلا في حدود العلاقة بالآخر، و من هنا فغريزة الموت تعبر عن محاولة الإنسان للعودة إلى حالة ما قبل الكينونـة، وهي حالة الكينونة بلا آخر، و قد لا نُجانب الصواب إذا اعتبرنا أنّ الانتحار قد يعبّرُ عن عمق هذا الشعور باعتباره فعلا موجها من المنتحر إلى الآخر لأسباب و دوافع عقابا له أو تنبيها له عن خطأ كبير ارتكبه في حقه. وقد يكون الانتحار فرارا من ألم ما فيصبح الموت يحمل معنى الخلاص.

[1] - جان شورون ، الموت في الفكر الغربي ، تر كامل يوسف حسين ، منشورات عالم المعرفة ،د،ط ، الكويت ، 1990 ، ص16.
[2] - المرجع نفسه ، ص48.

خاتمـــــة

– تعتبر روايات ابراهيم الكوني نماذج روائية تحمل قيَما فكرية وفلسفية وصوفية تداخلت مع الأسطورة ، في بحثها عن ماهية الحرية ، وعن تحرير الإنسان من قيود المادة عن طريق توظيف الخطاب الأسطوري ، فالكوني يذهب إلى أبعد من استدعاء الأساطير ؛ حيث يقوم بأسطرة الشخوص والكائنات والجمادات، فيتعدى بذلك استحضار الأسطورة، إلى أسطرة الواقعي وتفعيله مع العجائبي والغرائبي في أفق صحراوي ممتد ،في محاولة فنية جمالية لتصوير الصراع الأزلي بين الإنسان و نفسه ، بين الإنسان و أخيه الإنسان ، و بين الإنسان و بيئته، و تفضح بذلك الاعتداء السافر على الطبيعة الصحراوية وعلى مقدّراتها من حيوان و نفط و تدعو إلى الرجوع لذلك الزّمن البدئي القديم حيث صفاء الأسطورة و نقاؤها في مواجهة ما تفرزه المدنية المعاصرة من تنميط للإنسان، وترسيخ لقيم المادة وإسقاط لمفاهيم العاطفة والروح.

– فالمتتبّع لروايات الكوني لا تخفى عليه كلّ تلك الهواجس الفكرية والفلسفية التى تدعو إلى التحرر، ولعلّ أهم ما يجعلها بكراً في مواضيعها أنّه استطاع أن يُحوّل علاقة الإنسانالصحراوي مع بيئته الصحراوية المحدودة إلى مواقف فلسفية تناقش معنى الحياة / الموت / الخلود/ الوجود/ الفردوس/ الحب / الحرب/ المقدس / المدنّس...

– أما صورة الصحراء فقد ارتبطت بواقع الشتات الطوارقي، فكان لها فعل الموجه الذي يحيل القارئ على موضوعات المنفى والرحيل والتيه والغربة ، وفي بعضها مشاهدها تتحول إلى مساءلات فكرية ووجودية ، تعيد مناقشة حلم العودة ووضعية الوجود خارج المكان.

– الأسطورة صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية – الأصلية بوجه خاص– والتى تشكل معا رؤية مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد و هذا ما يجعلها متعاليا أسطوريا يرفد المتخيل السردي بتيمات وأنساق دلالية و ثقافية متنوعة تُكسِبه جمالياته وتفرده ،و وسيلةً للتأمل في الطبيعة وفهمها ، أي أنّه من حيث الشكل: الأسطورة هي قصة تخضع لمبادئ السرد القصصي من حبكة شخصيات ،زمان ،مكان ،عقدة ،فتتداخل بذلك مع مختلف الحقول المعرفية المجاورة و شتى أشكال التعبير و الحكي .

– كان تبلور النقد الأسطوري نتيجة لجهود علماء من مختلف الحقول المعرفية المتصلة بجوهر وماهية أساطير الشعوب كأقطاب المدرسة التطورية وعلى رأسهم جيمس فريزر وأقطاب المدرسة الوظيفية وعلى رأسهم مالينوفسكي، وأقطاب المدرسة الحضارية وعلى رأسهم كلود ليفي شتراوس ؛ ولذلك فهو من جهة له ارتباط بالتاريخ ، ومن جهة له ارتباط بعلم الاجتماع ، ومن أخرى له ارتباط بعلم النفس التحليلي ،إضافة لعلم اللغة والأديان ، وهذا ما نصطلح عليه بانفتاح المنهج الأسطوري على مختلف فروع المعرفة الإنسانية التى أثرت مادته وموضوعاته وآليات منهجه.

أما برونيل فقد أطّر الأطر المنهجية التطبيقية لهذا النقد بثلاث قوانين –إن صحّ التعبير– وهي التجلي ، المطاوعة ، الإشعاع .

ومن خلال تقصي هذه القوانين في مدونات ابراهيم الكوني السردية يتضح لنا جليا أن الإنتاج الإبداعي للكوني هو إبداع أسطوري بامتياز.

– يتضخّم دور المكان في روايات الكوني لِيَغدُوَ المُهيمِن على باقي العناصر، وقد تأخذ الرواية طابع المكان و تُسمّى باسمه : رواية المكان/ رواية الصحراء، تتمظهر هذه الهيمنة في تمظهرات عديدة تبرز أبعاد المكان النفسية والفلسفية ،في حين تتجلى أسطرة المكان من خلال أنسنة الأمكنة واستلهام أساطير المكان العالمية عموما والصحراوية على وجه الخصوص: كأسطورة الفردوس المفقود "واو" ، أسطورة مندام ،أسطورة أطلنطس ...

– تتجلّى أسطرة الشخصيات في روايات الكوني من خلال توظيف شخوص أسطورية من آلهة كتانس ، وتينهنان ...و أبطال جلجامش و السحرة و العرّافين و الحكماء ، الجن ... قد تفوق قدرتهم المعقول ،و يتداخل في هذا المستوى الواقعي والأسطوري و العجائبي من خلال توظيف أساطير المسوخ والتحوّلات كأسطورة الضب ، النسر والحية ...

و تتفق شخصيات الروايات على الرغم من اختلافهم في فكرة " الجنة الضائعة واو"؛ فهم يمارسون الفناء في حلمهم الضائع، وهم في فنائهم هذا يحققون "واوهم" الممكنة فعلا.

– اهتمت الدراسات المابعد حداثية بإشكالية الزّمن بمختلف أبعاده النفسية و الاجتماعية و الفلسفية حيث يخضع مفهوم الزمن لدراسات فلسفية ونفسية وأدبية، تحاول تفسير ماهيته ووجوده ، وعلاقته بالوجود الإنساني، فوظّف الكوني في مجمل رواياته الأزمنة البدئية أين نجده يشكّلها دوريا ، فيعود بنا إلى زمان كانت فيه أرض الحمادة الأرض الأولى لقبائل الطوارق؛ كما وظّف الزمن الدائري والزمن المقدّس الذى هو من حيث طبيعته بالذات قابل للاسترجاع بمعنى أنّه زمن ميطيقي (أسطوري) ، بدئي قابل للصيرورة في الحاضر؛ فالصحراء – في رواياته– هي المكان الذى يحتفظ بأزمنة متجاورة دون شرط المفارقة فهي الماضي ذهنيا والحاضر واقعيا والمستقبل سرديا وكتابيا. فوظّف مجموعة من الأساطير: أسطورة القمر،أسطورة الخلود فاشتغلت الأسطورة بتفسير الموت والخلود ، وهي من القضايا المصيرية التى أدت الى التطور المدني في تاريخ البشرية ،فقد كان تقبل العقل البدائي للموت أمراً عسيراً كظاهرة طبيعية لا مناص من حدوثها . هذه الحقيقة هي نفس الحقيقة التي أنكرتها الأسطورة ، وحاولت القضاء عليها . فلقد بينت أن الموت لا يعني فناء الحياة الإنسانية ، وكل ما يعنيه هو تغيير في صور الحياة ،أي حلول صورة من صور الوجود محل صورة أخرى . ولا وجود لحد فاصل واضح بين الحياة والموت . فإنّ الحد الذي يفصل بينهما مبهم غير واضح.

– العَوْدُ الأبديّ الذي يتبناه الكوني في رؤيته للعالم وللكون إلى منابع البدايات الأولى ليس رفضا للواقع و تشاؤماً منه بقدر ما هو دعوة للرجوع إلى الفطرة الإنسانية النقية التي لم تُلوّثها سلطة الحضارة و التكنولوجيا و الروائي يبعث و يجدد الأمل فينا من خلال هذه العودة المتكررة إلى الحدث الواحد الذي يلتقط فيه قضية الصراع الحضاري الذي يظهر في شكل نزاعات بين القبائل والطرق الصوفية تارة و بين العوالم الإنسية واللا إنسية تارة أخرى . و قد انعكست هذه الصراعات على البناء الزمني للرواية الكونية،حيث حاول الروائي تجريب هذا الشكل الذي نتجت عنه رؤية زمانية خالصة تحمل وجهات نظر مختلفة تمثل المنظور الزماني للجماعة في وعيها المكثف باللحظات الفارقة في تاريخ القبيلة من ناحية، فيما نلفي الحدث نفسه من منظور شخصية أو أكثرمن الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي بصياغة مغايرة من موقع زمني آخر إذن لا ينطوي التكرار الأبدي للبوادر المثالية ،وكذا اللقاء الأبدي مع نفس الزمان الميطيقي زمان الأصل الذي قدّسته الآلهة – لا ينطوي على رؤية متشائمة للحياة . بل بالعكس إنّه

بفضل هذا "العَوْد الأبدي" إلى ينابيع القُدُسي يبدو له الوجود البشري و قد أُنقِذَ من العدم و من الموت .

– إنّ اعتبار الأسطورة تقوم على فكرة التجاوز لمفهوم الزمان والمكان بالمجاز الذي نراه عبورا مدهشا من المادي إلى المتخيل ومن المعقول إلى اللامعقول هو– بالتاكيد– ما يفتح آفاق القراءة إلى إيجاد وسائط لتأويل هذه الأساطير أو الأمكنة الأسطورية أوالحيوانات كرموز أسطورية لها مصوّغاتها النفسية ،الاجتماعية و الأنثربولوجية . و منذ أن ارتبطت الأسطورة بالرمز: بِاسم البطل أو الإله أو الشخصيات الأسطورية المختلفة اكتسبت هالة فنية معبّرة و طاقة و طاقة روحية تهدف إلى تغيير القِيَم في المجتمع.

– الأسطورة بالنسبة للأدب نص أولي أو نص تمهيدي مستوحى في حالة الأساطير القديمة من التراث الشفوي (وهي كما يقول الاختصاصيون: نص–سلالي) مثلما أنهّا تاريخ يدخل في الأدب و ذلك باعتبار أنّ الصياغة الأسطوريّة للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعاينه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك.

– لقد تلوّن العالم الروائي – في روايات الكوني– بلون الأسطورة التي ترسم دائما جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان وما يمكن أن تفرزه هذه العلاقة الخاضعة دوما لمبدأ "الدورية" من أفكار و رُؤى راسخة رسوخ المعتقدات الممتزجة بعالم الصحراء التي تشي أبدا بالعراء والندرة والقسوة ولكن بالمقابل هي غنية بالمعتقدات والأساطير مكتنزةً بمخيال شعبي ميتافيزيقي ؛ فكأنّ الإيمان بالأسطورة معادل تعويضي في مقابل الندرة و القسوة التى تطبع الصحراء. فالكوني لم يستحضر الأسطورة في كتابته عن الصحراء بمثابة توظيف لأساطير بعينها أو لرموز أساطير، بل كانت موضوع السرد في حد ذاته. حيث كانت الأسطورة في روايته النقطة المركزية التي تدور حولها الأحداث ،فهي لا توظف جزئيا أو هامشيا ،إنما تؤسس العالم الروائي بكل تفاصيله، فالأسطورة هاجس الشخوص و راسمة أقدارهم » و توظيفها هو بحثٌ

عن المعادل النفسي و الشعوري لإحساسه بطغيان المادة – التبر – مقابل الروحي ، الإنساني الأخلاقي؛ فالأسطورة هي القوّة المعرفية التى تُعطي الطّقوس معنى ، أو رمزا مثاليا أعلى ، و تهب الوحي الغيبي سردا مثاليا أعلى ، و من ثمَّ فإنّ الأسطورة هي النموذج الأعلى.

ملحـــق

– ولد الراهيم الكوني بغدامس – ليبيا عام 1948 ، حيث ينتمى إلى قبيلة الطوارق (الأمازيغ) وهى قبيلة تسكن الشمال الإفريقيّ من ليبيا إلى موريتانيا كما تتواجد في النيجر أنهى دراسته الابتدائية بغدامس، والإعدادية بسبها، والثانوية بموسكو، حصل على الليسانس ثم الماجستير قي العلوم الأدبيّة والنقدية من معهد غوركي للأدب بموسكو1977 .

– نشر إنتاجه الأدبي بعدة جرائد محاية و دولية : جريدة فزان– البلاد – الفجرالجديد – الحرية – الميدان – الحقيقة – الأسبوع لثقافي – طرابلس الغرب – مجلة المرأة – ليبيا الحديثة – الكفاح العربيّ – الصداقة البولونية...

<u>– الجوائز :</u>

– جائزة الدولة السويسرية، على رواية" نزيف الحجر" 1995م.

– جائزة الدولة في ليبيا، على مجمل الأعمال 1996م.

–جائزة اللجنة اليابانية للترجمة، على رواية " التبر" 1997م.

– جائزة التضامن الفرنسية مع الشعوب الأجنبية، على رواية" واو الصغرى" 2002م.

– جائزة الدولة السويسرية الاستثنائية الكبرى، على مجمل الأعمال المترجمة إلى الألمانية، 2005م.

– جائزة الرواية العربية(المغرب)، 2005م.

– جائزة رواية الصحراء(جامعة سبها – ليبيا) 2005م.

– وسام الفروسية الفرنسي للفنون والآداب 2006م.

– جائزة(الكلمة الذهبية)من اللجنة الفرنكفونية التابعة لليونسكو

– جائزة ملتقى القاهرة الدولي الخامس للإبداع الروائي العربي 2010م

– جائزة الشيخ زايد للإبداع على رواية نداء ما كان بعيدا 2014م

- **إصداراته:**

و قد اعتمدنا على آخر تحديث لإصدرارات الكوني ، و هو الجزء الرابع من سيرته الذاتية "عدوس السرى، ص(491-494)" ، المنشور سنة2016.

- ثورات الصحراء الكبرى 1970.
- نقد ندوة الفكر الثوري 1970.
- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص ليبية) 1974.
- ملاحظات على جبين الغربة (مقالات) 1974.
- جرعة من دم (قصص) 1993.
- شجرة الرتم (قصص) 1986.
- رباعية الخسوف (رواية) 1989:
  - ج1 : البئر
  - ج2 : الواحة
  - ج3 : أخبار الطوفان الثاني
  - ج4 : نداء الوقواق
- التبر (رواية) 1990.
- نزيف الحجر (رواية) 1990.
- القفص (قصص) 1990.
- المجوس (رواية) :
  - ج1: 1990.
  - ج2: 1991.
- ديوان النثر البري (قصص) 1991.
- وطن الرؤى السماوية (قصص – أساطير) 1991.
- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية (مختارات قصصية)1991.
- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس (قصص) 1992.
- الربة الحجرية ونصوص أخرى 1992.
- خريف الدرويش (رواية – قصص – أساطير) 1994.

- الفم (رواية) 1994.
- السحرة (رواية):
  - ج1 : 1994.
  - ج2 :1995.
- فتنة الزؤوان، الرواية الأولى من ثنائية خضراء الدمن 1995.
- بر الخيتعور (رواية) 1997.
- واو الصغرى (رواية) 1997.
- عشب الليل (رواية)1997.
- الدمية (رواية) 1998.
- صحرائي الكبرى (نصوص) 1998.
- الفزاعة (رواية) 1998.
- الناموس – بحثا عن ناموس ل(واو) (نصوص) 1998.
- في طلب الناموس المفقود (نصوص) 1999.
- سأسر بأمري لخلاني الفصول (ملحمة روائية) 1999:
- ج1 : الشرخ
- ج2 : البلبال
- ج3 :برق الخلب
- أمثال الزمان (نصوص) 1999.
- وصايا الزمان (نصوص)1999.
- ديوان البر والبحر (نصوص) 1999.
- نصوص الخلق (نصوص) 1999 م.
- ديوان البر والبحر (نصوص) 1999 م.
- الدنيا أيام ثلاثة (رواية) 2000 م.
- نزيف الروح (نصوص) 2000 م.
- أبيات (نصوص) 2000 م.
- بيت في الدنيا وبيت في الحنين (رواية) 2000 م.

- الدنيا أيام ثلاثة (رواية) 2000.
- نزيف الروح (نصوص) 2000.
- أبيات (نصوص) 2000.
- بيت في الدنيا وبيت في الحنين (رواية) 2000.
- رسالة الروح (نصوص) 2001.
- بيان في لغة اللاهوت، لغز الطوارق يكشف لغز الفراعنة وسومر (موسوعة البيان) 2001.
- رسالة الروح (نصوص) 2001 م.
- بيان في لغة اللاهوت، لغز الطوارق يكشف لغزَي الفراعنة وسومر (موسوعة البيان) 2001
- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء 1 أوطان الأرباب 2001 م.
- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء 2 أرباب الأوطان 2001 م.
- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء 3 أرباب الأوطان 2001 م.
- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء 4 (المقدمة في ناموس العقل البدئي).
- ملحمة المفاهيم لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر جزء 1 (موسوعة البيان) ج 5، 2003 م.
- ملحمة المفاهيم لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر جزء 2 (موسوعة البيان) ج 6، 2005 م.
- ملحمة المفاهيم لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر جزء 3 (موسوعة البيان) ج 7، 2006 م.
- منازل الحقيقة 2003 م.
- أسطورة حبّ إلى سويسرا 2003 م.
- لحون في مديح مولانا الماء 2002 م.
- البحث عن المكان الضائع (رواية) 2003 م.
- أنوبيس (رواية) 2002 م.
- الصحف الأولى (أساطير ومتون) 2004 م.
- مراثي أوليس (رواية) 2004 م.
- صحف إبراهيم (متون) 2005 م.

- المحدود واللامحدود (متون) 2002 م.
- ملكوت طفلة الربّ (رواية) 2005 م.
- لون اللعنة (رواية) 2005 م.
- هكذا تأمّلت الكاهنة ميم (متون) 2006 م.
- نداء ما كان بعيداً (رواية) 2006 م.
- في مكانٍ نسكنه..في زمانٍ يسكننا (رواية) 2006 م.
- يغقوب وأبناؤه (رواية) 2007 م
- قابيل .. أين أخوك هابيل ؟! (رواية) 2007 م.
- الورم (رواية) 2008 م.
- يوسف بلا إخوته (رواية) 2008 م.
- من أنت أيها الملاك ؟ (رواية) 2009 م.
- رسول السموات السبع (رواية) 2009 م.
- وطني صحراءٌ كبرى (متون) 2010 م.
- جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة (رواية) 2011 م.
- ثوبٌ لم يدنَّس بسمّ الخِياط (متون) 2012 م.
- فرسان الأحلام القتيلة (رواية) 2012 م.
- عدوس السُّرَى (مذكّرات):
- الجزء الأول: 2012 م.
- الجزء الثاني: 2013 م.
- الجزء الثالث: 2014 م.
- الجزء الرابع: 2016 م.
- ناقة الله (رواية) 2015 م.
- معزوفة الأوتار المزمومة 2015 م.
- أهل السرى 2016 م.
- عدوس السّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)- سيرة ذاتية: ج1 ، 2012 م.
- عدوس السّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)- سيرة ذاتية: ج2 ، 2013م.

- عدوس السّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)- سيرة ذاتية: ج3 ، 2014 م.
- عدوس السّرى (روح أمم في نزيف ذاكرة)- سيرة ذاتية: ج4 ، 2016 م.

Abstract:

Ibrahim ElKony has developed his creative experience on a specificity related firstly to him as an innovator, thinker and philosopher and secondly to the desert as an artistic and human value. In his narration he mixes the reality with the mythical history and tends to the epic character when depicting the human struggle for Life in natural and environmental hard conditions, from the history of the African Tuareg tribes and their lives, he composed novels and texts, which include the voices of the jinn, legend, magic, myth and philosophy ...

The myths regarded as cultural phenomenon were the focus on which the majority of Ibrahim Elkony's works were based, This was a prominent feature that gave his works an aesthetic , metaphysical and human dimensions , having inside a collective unconscious and the higher models of human thought in general and desert related thought in particular. As it forms a special pattern within the structure of narrative discourse and this pattern may appear difficult to be controlled and limited; due to the plethora of myths on one hand, and the interrelation of these myths with many knowledge fields on the other hand, when we evoke the myth we bring with it history intricately mixed with mythology, legend, philosophy and Anthropology ... It is a growing and complex vision within temporospatial structure.

In this way, Ibrahim El-Kony was able to formulate a creative experiment that was distinguished from the rest of Arab narrative experiences which worked on the desert as a place and the Touareg people as characters, to wider horizons and larger scope, starting from being limited to the local to opening up towards a world level. He dealt with mythical symbols with a great consciousness to the fact that it represents a reflection of the collective sense of what makes the invocation of these symbols an incentive to its imaginative and emotional spaces and as well its suggestive symbolism.

The invocation of myth and its symbolic density, through the levels of intertextuality and its various mechanisms, in Ibrahim Elkony's narative experience, emerged from the nature of a vision presented by this experience, on both intellectual and aesthetical levels. Ibrahim's interest in the popular beliefs of the Tuareg Society led him to use legends which described the first human history in the deep past of the Saharan society on one hand, and its active role in human unconsciousness on the other hand. May be what motivated Ibrahim Elkony to use legends in his novels is his interest in portraying Sahrawi society in its tribal system which resembles a lot to a primitive system. The latter is considered as a flexible ground to boost up myths as well the creation of myths and recomposing them is an aesthetic process aiming at a sort of research for a beautiful and bright world that has not yet been destroyed by the ideology of authority, the authority of word and the authority of society, but the age which has generated and will be generating it is not a bright one; so it is generated over and over to prevent its darkness from going on…and

covering its imaginative and meditative levels. As a matter of fact a myth for literature is considered as a primary text or a preliminary one; it is inspired in the case of ancient myths of oral heritage as if it were history embodied in literature.

Mythical criticism focuses on literature in its relationship with mythology in its mythical and cultural context, which can only be achieved by analyzing the primitive models employed in creative works in order to reach the value of the literature, then to know what these models added as new meanings and significations, and what has been gained by the mythical symbols employed In the text of artistic beauty, as the creative work is a work of art in the first place. It attempts to approach the literary texts, let them be, poetry or prose according to methodological procedures. So it examines the direction of the artistic work in the light of myth as it is the essence of the experience and a historical and civilized symbol, trying to study how to employ mythical patterns, through tracing its mutations in the narrative discourse.

The mythical tendency in the novels of Ibrahim El-Kony is reflected through mythicizing the details of the legendary existence of the world of the desert. There we notice that he mythicizes place, time and characters by invoking original legends and adapting them in line with his vision of the world. He also invokes universal myths such as Greek, of Pharaoh, Babylonian and Sumerian ...as well as Saharan myth to reshape, formulate and reproduce them.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن نافع.

- سفر التكوين ، إصحاح رقم . 2 : 7.
- سفر التكوين ، إصحاح رقم 2 : 9-17.
- سفر التكوين ، إصحاح رقم3: 4-5.

- المصادر :

ابراهيم الكوني :

- الخسوف:

- ج1 : البئر ، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، 1991. - ج2 " الواحة ، ط2 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، 1991.

-ج4: نداء الوقواق ، ط2 ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان، 1991.

-الربة الحجرية - الوقائع المفقودة من سيرة المجوس - ط1، دار الطباعة للنشر ، بيروت لبنان ، 1992.

- نزيف الحجر ، ط3 ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان، 1992.
- المجوس، ج1، ط2 ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1992.

ج2 ، ط1 ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1993.

- التبر ، ط3 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ،1993.
- السحرة :

ج1 ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، 1994

ج2، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، 1995.

- البر الخيعتور ، ط3 ، دار الكتب ، بنغازي ، ليبيا .1997.
- عشب الليل ، ط2 ، دار الملتقى للنشر ، بيروت ، لبنان ، 1998.
- في طلب الناموس المفقود- نصوص، ط1 ، دار النهار للنشر، بيروت - لبنان، 1999.
- بيت في الدنيا، بيت في الحنين، دط ، مدار الملتقى، بيروت، لبنان، 2000.

– الدنيا أيام ثلاث ، ط1 ، دار الملتقى للنشر ، بيروت ، لبنان ، 2000 .

– البحث عن المكان الضائع ، ط1، دار الفارس للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، 2003.

– الصحف الأولى – أساطير و متون ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، 2004.

– من أساطير الصحراء ، د ط ، دار الجنوب ، تونس ، 2006.

– وطني صحراء كبرى ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان ، 2009.

– عدوس السرى ، روحُ أمم في نزيفِ ذاكرةٍ :

ج1 ، ط1 ، دار فارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2012.

ج2 ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر عمان، الأردن ،2013 .

2 – الكتب بالعربية :

– حسن بحراوي ، الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، لبنان/المغرب ، 1990.

– حسين جمعة ، المِسْبار في النَّقْد الأَدبي– دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سويا ، 2003.

– راتب الحلاق ، نحن و الآخر ، دط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997 ، دمشق سوريا.

– شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، 2005.

– شمس الدين الكيلاني ، من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي – الأسطورة ، الدين الإيديولوجيا ، العلم ، ط1 ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت لبنان 1998.

- فاطمة سالم الحاجي ، الزمن في الرواية الليبية – ثلاثية أحمد الفقيه نموذجا ، ط 1، الدار الجماهيرية للنشر ، ليبيا ، 2000.
- فخري الصالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2009 .
- فراس سواح ، الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا و الديانات الشرقية ، ط2، دار علاء الدين، دمشق، سوريا ، 2001.
- ناجح المعموري ، الأصول الأسطورية في قصة يوسف التوراتي، ط1 ، تموز للطباعة و النشر ، دمشق ، سوريا، 2012.
- نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، د ط ، دار النهضة للنشر ، القاهرة مصر، د ت .
- نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، دط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2001.
- هجيرة لعور ، تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري – دراسة نقدية أسطورية ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007.
- يمنى طريف الخولي ، الزمان في الفلسفة والعلم ، دط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، مصر ، 1999.
- أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي ، تفسير القرآن العظيم ، تح سامي بن محمد السّلامة ، ج1، ط1 ، دار طيبة للنشر و التوزيع ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1998.
- جمال الدين الخضور ، قمصان الزمن ، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي– دراسة نقدية ، د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سويا ، 2000 .
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، ط3 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 1992 .
- جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، ط 1 ، قسم الدراسات والبحوث، مملكة البحرين، 2005.

– حفناوي بعلي ، مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة ، ط1 ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، الأردن ، 2007.

– حنا عبود ، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ،دط ، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ،1999.

– راضية بو بكري ، الأدب و الأسطورة ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007

– زرّاد جنّات ، مجموعة من المؤلفين ، المتخيّل الصحراوي في الرواية العربية ، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار ، عنابة، 2015/2014.

– سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي النص والسياق ، ط1 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 1989.

– سمير سعيد حجازي ، قضايا النقد المعاصر، ط 1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر 2007.

– سمير سعيد حجازي، قضايا النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة ، مصر 2007 .

– صالح ولعة، أسطورة الخطيئة في رواية "تزيف الحجر" لـ "إبراهيم الكوني"، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، 2009.

– طلال حرب، أولية النص/ نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ط 1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999 .

– طه باقر، ملحمة جلجامش–أوديسا العراق الخالدة ، د ط ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد العراق ، 2002.

– عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي و آليات التأويل – قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دط ، دار الأمير خالد ، الجزائر ، 2014.

– عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب ، د ط ، منشورات وزارة الثقافة والفنون سلسلة دراسات ، الجمهورية العراقية ، 1978.

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر ، 1984.

– علي خفيف ، أشكال التناص اللأسطوري عند الطاهر وطار – مقاربة نفسية أسطورية لرواية الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار ، عنابة، 2007 .

– عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، ، دط ، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، 2006.

– عواد كاظم لفتة، ضياء غني لفتة، سردية النص الأدبي ، ط1 ، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.

– فراس السواح ، قراءة في ملحمة جلجامش ، ط1 ، سومر للدراسات والنشر ، نيقوسيا قبرص، 1987.

– فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة(سوريا، أرض الرافدين) ،ط11 دار علاء الدين ، دمشق، سوريا، 1996.

– قسم الدراسات و البحوث ، جمعية التجديد الثقافية ، الأسطورة توثيق ، دار إيوان للطباعة والنشر ، ط1 ، البحرين ، 2009.

– كارم محمود عزيز، أساطير العالم القديم ، ط1، مكتبة النافذة ، الجيزة ، مصر،2007.

– ماجدة بن عميرة ، التمظهرات الموضوعاتية لأسطورة التحول في كتاب الليالي ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007.

– محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دط ،دمشق ، سوريا ،2002.

– محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، بيروت لبنان ،1996.

– محمد عبد المعين خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، دط ، مطبعة الحنة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر1937.

– محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ط1 ، دار الفرابي، بيروت لبنان، 1994.

– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986

– المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 3، موفم للنشر، الجزائر، 1989.

– نضال الصالح ،النزوع الاسطوري في الرواية العربية ،د ط ، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ، 2001 .

– نوبوأكي نوتوهارا ، العرب – وجهة نظر يابانية ، تر ، ط1 ، منشورات الجمل، 2003.

– هاني الكايد ، ميثولوجيا الخرافة و الأسطورة في علم الإجتماع ، ط1 ، دار الراية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، 2010.

– هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري ، ط1 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ، مصر، 2000.

– وائل سيد عبد الرحيم سليمان ، تلقى البنيوية في النقد العربي – نقد السرديات نموذجا ط1، دار العلم والإيمان ، الاسكندرية ، مصر، 2009.

– وردة معلم ، الأسطورة والحرام في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني ، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة منشورات مخبر الأدب العام المقارن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2007.

– يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي القديم المعاصر ، دار الأدب للنشر ، ط1، بيروت ، لبنان ، 1994.

– القواميس و المعاجم :

– أبو بكر الرازي، قاموس المختار الصحاح ، ط4 ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1990.

– ابن منظور، لسان العرب ، د ط، دار الهدى للنشر، عين مليلة، الجزائر، 1990.

– محمد عجينة ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ، ط1 ، دار الفارابي، بيروت، 1994.

3 – الكتب المترجمة :

– أرنست كاسيرر، الدولة والاسطورة ، تر سعيد الغانمي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1 ، الإمارات العربية المتحدة ، 2009.

– إريك فروم ، الحكايات والأساطير والأحلام، ترصلاح حاتم ، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، اللاذقية ، سوريا ، 1990 .

– إريك فروم ، اللغة المنسية – مدخل إلى فهم الأحلام و الحكايات والأساطير، ترحسن قبيسي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، 1995.

– إلكسي لوسيف فلسفة الاسطورة ، تر منذر بدر حلوم ، ط1 ، دار الحوار للنشر اللاذقية ، سوريا ، 2000.

– تزيفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصدرق بوعلام ، ط1 ، دار الكلام الرباط ، المغرب، 1993 .

– بول ديكسون ، الاسطورة والحداثة ، تر خليل كلفت ، د ط ، المجلس الأعلى للثقافة الاسكندرية ، مصر، 1997 .

– جوزيف كامبل، قوة الأسطورة ، تر حسن صقر وميساء صقر، ط 1، دار الكلمة للنشر و التوزيع دمشق، سوريا، 1999.

– جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر نايف الخوص ، ط 1، دار الفرقد ،ج1 ، 2014.

– جيرار جينيت ، جيرارجينيت و آخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر ناجي مصطفى ، ط1 ، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، الدار البيضاء ، المغرب 1989.

– جيرار جينيت ، خطاب الحكاية – بحث في المنهج– ، تر عبد الجليل الأزدي ، محمد معتصم ، عمر حلي ، ط2 ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، مصر، 1997.

– دانيال هنري باجو ، الأدب العام والمقارن ، تر غسان السيد ، د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1997 .

– ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، تر سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،1999 .

– كارين أرمسترونغ ، تاريخ الأسطورة ، تر وجيه قانصو، ط1 ، الدار العربية للنشر بيروت لبنان ، 2008 .

– كلود ليفي ستراوس ، الأسطورة والمعنى ، تر شاكر عبد الحميد ، دط ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1986 .

– كارل غوستاف يونغ ، جدلية الأنا واللاوعي ، تر نبيل محسن ، ط1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ،سوريا،1997.

– كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية ، تر حسن قبيسي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان ، 1995.

– كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية ، تر مصطفى صالح ، دط ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، سوريا ، 1988.

– ميرسيا إلياد ، المقدّس و الدنيوي – رمزية الطقس والأسطورة ، تر نهاد خياطة ، ط1 العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، 1987.

– ميرسيا إلياد ، ملامح الاسطورة ، تر نهاد خياطة ، ط1، دار كنعان للنشر ، دمشق سوريا، 1991.

– نورثروب فراي ، الماهية والخرافة – دراسة في الميثولوجيا الشعرية ،تر هيفاء هاشم ، دط منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، 1992.

– يوري لوتمان، مجموعة من المؤلفين ، جماليات المكان ، مشكلة المكان الفني ، تر سيزا قاسم ، ط2 ،عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1988.

– سيجموند فرويد ، الطوطم و التابو، تر بوعلي ياسين ، ط1، دارالحور للنشر والتوزيع اللاذقية ، سوريا، 1983.

– غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، تر، خليل أحمد خليل ، ط3 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1992.

– فيليب هامون ، سيميولوجيا الشخصيات الرّوائية ، تر سعيد بنكراد ، دط ، دار الكلام الرباط ، المغرب ، 1990.

– مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة ، ترنهاد خياطة ، ط1 ، دار كنعان للنشر ، دمشق سوريا 1991.

– ميرسيا الياد ، المقدس والمدنس ، تر عبد الهادي عباس ، ط1 ، دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، سوريا ، 1988 .

– ميرسيا الياد ، المقدس والمدنس ، تر عبد الهادي عباس ، ط1 ، داردمشق للطباعة والنشر ، ط1 ، دمشق ، سوريا ، 1988 .

– ميرسيا إلياد ، المقدس و العادي ، تر عادل العوا ، دط ، دارالتنوير للطباعة و النشر بيروت، لبنان ، 2009.

– نورثروب فراي ، تشريح النقد ، تر محمد عصفور، دط ، منشورات الجامعة الأردنية عمان ، الأردن ، 1991 .

– نورثروب فراي ، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، تر حنا عبود ، ط 1 ، دار المعارف دمشق ، سوريا ، 1987.

4 – الكتب الأجنبية :

– D.H. Pageaux , la littérature générale et comparée , ed Armand coli Paris.

– Gérard Genette: Figure III, édition du seuil, paris 1972.

– Marcia Eliade, Aspects du Mythe, ed : gallimard, paris, 1964

– Mikhail Bakhtine , Esthetique et théorie du roman Traduit du Russe Par Daria Olivier , Préface de Michel, Acouturier , Edition Gallimard , 1978.

– Pierre Brunel, Dictionnaire de mythes littéraires, Ed du rocher, nouvelle edition augmentée,1980.

5 – الأطاريح الجامعية :

– أطاريح الدكتوراه :

– أمل رشيد ، رمزية الحية في روايات ابراهيم الكوني ، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 2016/2015.

– عبد الرحمن العابو، البطولي في أساطير الشرق القديم و ملاحمه، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الدكتوراه في جامعة St clement – university العالمية قسم اللغة العربية،2010.

– عبد القادر عواد ، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة – آليات السرد و التشكيل أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، الجزائر ، 2012/2011.

– علاَّل سنقوقة ،مخيالُ الصَّحْرا ءُ في روايَات إبراهيم الكوني، رسالةٌ لنيلِّ شهادة الدكتوراه في الُّلغة العربيَّة وآدابِّها،جامعة الجزائر2 ،2007 /2008 .

– ميرال الطحاوي ، جمالية التشكيل الفني في رواية الصحراء ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة القاهرة ، مصر ، د ت.

– نوره بنت محمد بن ناصر المرّي ، البنية السردية في الرواية السعودية – دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية ، فرع الأدب ، جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية 2008.

– هجيرة لعور ، أسطورة التكوين ، المظاهر و التجليات – دراسة في روايات ابراهيم الكوني رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2015/2014 .

– رسائل الماجستير:

– أحمد عباس كامل الأرزقي ، التناص معيارا نقديا – شعر أحمد مطر أنموذجا ، رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللغات ، ذي قار ، العراق ، 2010/2009 .

– كلثوم أوهيبي ، المقدس و المدنّس في رواية السحرة لإبراهيم الكوني ، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث ، تخصص الرواية المغاربية الحديثة و المعاصرة جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، 2011/2010.

– بشير أحمد جلالة ، الاسطورة والمكان في ادب ابراهيم الكوني ، رسالة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية و ادابها ، جامعة اليرموك، الأردن ، 2007.

– علي بوشيخي ، تجليات الأسطورة عند طوارق الأهقار – دراسة سوسيو أنثربولوجية رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الأنثربولوجيا ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان الجزائر ، 2006/2005.

– العلجة هذلي ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر – مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة المسيلة ، 2009/2008.

– دلال برمضان ،رواية الأنهار لعبد الرحمان مجيد الربيعي قراءة من منظور النقد الأسطوري مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية ،جامعة محمد خيضر، بسكرة 2014/2013.

– ريتا عوض ، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث ،رسالة ماجستير الجامعة الأميريكية ،بيروت ، لبنان ، 1974.

– عيادي خالد ، التحليل السيميائي للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب الأدبي ، جامعة وهران 2011/2010.

– محمود صبري علي عبد الله ، الحية في الشعر الجاهلي ، رسالة مقدمة استكمالا لدرجة الماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ، 2003.

6 – الدوريات و المجلات:

– أحمد ياسين السليماني ، تقنية القناع الشعري، مجلة دراسات ، ع 04 ، 2008.

– أيوب صابر، رواية المجوس تفوز بالجائزة الكبرى في سويسرا ، المشهد الليبية ع11،23/11/ 2011.

– رابح الأطرش ، مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة فرحات عباس – سطيف ، مارس ، 2006.

– هشام محمد عبد الله ، اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك"دراسة في المسكوت عنه ، مجلة ديالي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بغداد ، العراق ، ع47 ، 2010.

– باية غيبوب ، الرواية والتعالي الأسطوري ، مجلة الحكمة ،ع32 ،السداسي 2015/2.

– خالد زغريت ،جماليات ميثولوجيا الصحراء في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني ،مجلة الدستور ،ع17271 ،السنة49 ،يوم 2011/03/18.

– دحماني حليمة ، رمزية الصحراء في روايات ابراهيم الكوني "نزيف الحجر والتبر وعشب الليل نماذجا" ، مجلة الإ نسان و المجال ، ع 05 ، أفريل 2017 .

– شهرة بلغول ، التجريب في رواية المتشائل لإيميل حبيبي ،مجلة عود الند ، ع 85.

– فاروق يوسف ، رواية عشب الليل لإبراهيم الكوني ، جماليات السواد ومغازي اختراق الناموس ،القدس العربي ، 2005/10/19.

– كمال لوصيف ، أسطورة المسخ والتحول في الثقافات القديمة وأ ثرها في الثقافة الشعبية الجزائرية ، مجلة العلوم الاجتماعية ، ع25 ، 12/ 2016.

– لحسن كرومي ، العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع – قراءة أوّلية لأعمال الكوني، مجلة الخطاب ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، دار الأمل للنشر و التوزيع ،ع4 جانفي/2009.

– محمد غيث الحاج حسين ،المجوس لإبراهيم الكوني ،ع/ 11، المشهد الليبية/ 17 /2009/03.

– نوال مدوري ، تشكل الفضاء و الزمن الأسطوري في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني مجلة كلية الآداب و اللغات ، ع21، جامعة محمد خيضر بسكرة ، جوان 2017.

7 – المواقع الإلكترونية :

– أحمد علي الزين ، حوار مع ابراهيم الكوني ، 2005/04/22، https://www.youtube.com

– بدرية العامري ، قراءة في رباعية الخسوف لابراهيم الكوني ، م الفلق، 28 /12/ 2011 ، http://alfalq.com ، ت اط2016/2/29.

– ابراهيم عوض، وماذا عن الشعر الملحمي؟ الألوكة ،2013/5/27 http://www.alukah.net/literature_language/0/55140

– تيسير عبد الجبار الألوسي ، المكان: دلالته و دوره السردي – قراءة في رواية إبراهيم الكوني: البئر نموذجاً ، ت إط 2016/03/15 http://www.averroesuniversity.org

– سعد محمد رحيم ،الكتابة بلغة الصحراء –ابراهيم الكوني وآخرون ،م الحوار التمدن ،ع1635 ، 2006/08/07. http://www.ahewar.org

– سعيد الغانمي ، دائرية الزمن و دلالته : (نحو ملحمة للزمان الدوري) – كتابة التجريب عند إبراهيم الكوني ، 2016/01/15، http://www.crasc.dz

– عباس يونس العنزي ، الطوطمية – محاولة للفهم والتفسير، الحوار المتمدن،ع 3435 /23 / 7 / 2011، edabas@yahoo.com

– علاَّل سنقوقة ، همس البراري – صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، م الرافد ، وزارة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ،http://www.arrafid.ae

– فيصل المتني ،الصحراء رمز الحرية والانعتاق ، معابر، 2015/12/14 .

– جميل السلحوت ،رواية –التبر– لابراهيم الكوني والأصالة ،الحوار المتمدن–ع 2581 ، 03/10 /2009.

– جميل حمداوي ، الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث ، دنيا الوطن ، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles2007/01/04

– جميل حميداوي ،الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث ،ت ن ، 04-01-2007 http://pulpit.alwatanvoice.com/article

- ملكة الحداد ، الشعر الجاهلي في ضوء المنهج الأسطوري (دراسة نقدية) ، 28 /07 /2015. http://www.aldiyarlondon.com
- جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي ، دنيا الوطن ، ت ن،22 / 02/ 2009.
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/02/22/157690.html يوم2016/11/13.
- جميل حمداوي ، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي ، دنيا الوطن ، 2009/02/22 ت،اط 2016/10/21، https://pulpit.alwatanvoice.com
- جميل حمداوي، الرواية العربية الفانطاستيكية ، الحوار المتمدن-ع 1740 2006/11/20. www.ahewar.org
- جميل حميداوي ، الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث ،ت ن2007/01/04. www.Nizwa.com
- حسن المودن ، ابراهيم الكوني ساردا ، الإتحاد ، 2008/03/12 ، ت إط 2017/09/04 ، http://www.alittihad.ae
- حسين سرمك حسن ، شاكر نوري، كلاب جلجامش- البحث عن نعمة الموت للخلاص من نقمة الخلود ، مجلة نزوى ، عمان ، ع92، 2009/10/. www.nizwa.com
- حكيم مرابط ، النقد الأسطوري عند نورتروب فراي ، ملتقى بن خلدون ، 17-11-2013 http://ebn-khaldoun.com/article_details.php?article=1614
- سعيد الغانمي ، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزي ، ع13، مجلة نزوى ، عمان www.Nizwa.com
- عبد القادر عميش ، التجريب السردي الروائي عند الطاهر وطار ، الفجر ، ع 31006.
- لمياء باعش، المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث ، فضاءات، ع 225 ،
- مثنى الشلال ، أسطورة الطوفان ، الحوار المتمدّن ، ع 2417 ، 27/ 09/ 2008 http://www.ahewar.org
- مجدي توفيق ، الرواية والأسطورة -علاقة ونصوص . منتدى القصة العربية ، 14 /11 /2007 ، http://www.arabicstory.net/index.php .

- محمد صالح مجيّ ، المجوس - لحن التغريبة في صحراء الكوني الشّريدة ، 10 /04/ 2010. www.arabnet5.com

- مديحة عتيق، اليوتوبيا أو الفردوس الإنساني في الشعر العربي المعاصر، أنفاس نت، 15 /02/ 2010 http://www.anfasse.org

- منى الشمري ، إبراهيم الكوني: «الشعار» سُعارَ سمّم العالم وحوّل المبدع إلى داعية ،م القدس العربي ، 12/04/ 2015. http://www.alquds.co.uk

- نسيمة علوي ، الاستغراق الزمني في رواية عشب الليل لابراهيم الكوني ، ع15 ، م1 المجلة الجامعة ، جامعة الزاوية ، ليبيا ، 2013 bulletin.zu.edu.l

- نسيمة علوي ، دلالة المكان في رواية " نزيف الحجر" لابراهيم الكوني، مجلة أصوات الشمال ، 2013/12/19، ت إط 2017/01/20 http://www.aswat-elchamal.com

http://www.al-jazirah.com/culture/03122007/fadaat17.htm .2007/12/03

مقدمـــة :

المدخـــل : تحديد المفاهيم

- في مفهوم التوظيف 13
- استدعاء الأساطير في أعمال ابراهيم الكوني 14
- مدونة البحث 15
- منهج البحث..... 24

القسم النظـري:ضبط المصطلح

1- الأسطورة:
مفهوم الأسطورة..... 30
أنواع الأسطورة 34
وظائف الأسطورة 41
علاقة الأسطورة ببعض فروع المعرفة 47
تداخل الأسطورة مع باقي أشكال التعبير..... 51
2- النقد الأسطوري:
- المفهوم و الأعلام.....58
إتجاهات النقد الأسطوري.....61
مبادئ النقد الأسطوري.....82

القسم التطبيـقي

1- التناص 97
االتفاعل النصي مع النصوص الدينية..... 101
التفاعل النصي مع الخطاب الصوفي.....102
التفاعل النصي مع الفلسفة 110

التفاعل النصّي مع الأساطير.....113
التفاعل النصي مع العادات والتقاليد والمعتقدات..... 117
التفاعل النصي مع التراث..... 119
2- أسطرة المكان في روايات الكوني:
مفهوم المكان 125
أسطرة المكان.....133
البُعد اليوتوبي للمكان 156
أنسنة المكان.....156
البُعد النفسي و الفلسفي للمكان 159
3- الزمن الأسطوري في روايات الكوني:
الزّمن الأسطوري.....207
الزّمن الدائري / الدوري.....210
الزمن البدئي : الزمن القديم.....220
أسطورة النبتة السحرية 131
أسطورة الخلود.....135
4- أسطرة الشخصيات في روايات الكوني:
أنماط الشخصية.....243
أسطورة المسخ والتحول..... 249
ملحمة جلجامش..... 261
موضوعة الموت في فكر الكوني.....262
خاتمة..... 271
ملحق 274
ملخص باللغة الأجنبية..... 280