الجمهورية الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة-

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: ط1:.....

رقم التسجيل: ط2:.....

مذكرة مقدّمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر.

بعنوان :

صورة المجتمع التارقي في رواية " نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني.

إعداد الطالب(ة):

- لبيبات عبد الغني.
- واسع فهيمة.

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السادة الأساتذة :

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
.....	.....	جامعة المسيلة	رئيسا.
ناصر بركة	.....	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
.....	.....	جامعة المسيلة	مناقشا .

السنة الجامعيّة :1440-1441هـ/2019-2020 م

مقدّمة

مقدّمة :

أصبح النص الروائي المعاصر نصّا مجازفا، كسر خطيّة الأنواع، ودمّر نسقية الأشكال، فراحت الرواية تغيّر تلاوينها، وتنسلخ كلّ مرّة من جلد لتلبس جلدا آخر باستلهامها لأدوات فنيّة كثيرة أصبحت تنتجها وتستثمرها في نسيجها النصّي والتقت الرواية بالصورولوجيا كما التقت قبله بكثير من الحقول المعرفية، فامتزجت به وتلاقحت مع هذا الميدان البحثي المقارني الجديد، لتشابه في مفهوميهما وفي سياقاتهما التاريخية، إذ تعدّ الصورائية إبحارا في الأنا لاستكناه عاداتها ونظمها وأنساقها الثقافية، فوجدت بذلك في الرواية مرتعا لها، مادام النّص الروائي المعاصر نصّا كرنفاليا متعدّد الأصوات، حافلا بسجل من ثقافات وعادات وهويّات الأمم والشعوب.

من هنا جاء اهتمامنا بدراسة: " صورة المجتمع التارقي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني " كون هذه الرواية كمثيلاتها من روايات الكوني تقدّم صورة اثنوغرافية وبانورامية منقطعة النظير عن عالم الصحراء وخصوصيات المجتمع التارقي وتزدحم فيها الصور المتلاحقة النابضة بالحياة، فانصبت إشكالية بحثنا على محاولة استكناه واستقراء وتحليل هذه الصورة من خلال تفتيتها إلى صور جزئية ثمّ إعادة تركيبها في صورة شاملة.

وقد دفعتنا للخوض في هذا الموضوع أولا رغبتنا في خوض غمار هذا الميدان البحثي المقارني الجديد "الصورائية" الذي يتخذ صورة الآخر موضوع بحث، والذي يكتسي أهمية كبرى في الوقت الراهن، وكذلك طبيعة الموضوع الذي تناولنا فيه نصّا روائيا يقدّم فيه صاحبه الكوني صورة عن الفضاء الصحراوي وخصوصية المجتمع التارقي كونه وليد هذا المجتمع وتلك البيئة.

هذا، وانبنى الضمون المعرفي للبحث على محاولة الإجابة عن إشكالية مهمة يلخص فحواها السؤال المعرفي الآتي: ما طبيعة صورة المجتمع التارقي انطلاقا من تمظهراته في

رواية "نزيف الحجر"؟ وما مدى قدرة هذا النص على استيعاب المعطى السوسيو–ثقافي الذي يميّز المجتمع التارقي؟ وهل يمكن تأسيسا على الرؤيا المقارنية الحديث عن تطابق أو تعارض بين المتخيل والواقعي عند استثمار المعطى سالف الذكر في تجسيد ملامح الصورة لغة/ كينونة/ انتماء؟ واتبعنا في هذا البحث منهجا وصفيا حاولنا من خلاله توصيف معالم المجتمع التارقي والفضاء الصحرواي مثلما يتجلى لغة في الملفوظ السردي قيد التطبيق.

وقد جاءت دراستنا في فصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي يتقدمهما مقدمة ومدخل فضلا عن الخاتمة التي تضمنت النتائج المتوصل إليها، وعليه تطرقنا في المدخل إلى مفهوم الصورة اللغوي والاصطلاحي، ثمّ تناولنا في الفصل الأول المعنون بـ: "حضور الصورة من الدلالة اللغوية إلى الوظيفة الفنية" ثلاثة عناصر هي على التوالي: الصورة الأدبية(مفهومها، مكوناتها، أنواعها)، ثمّ الصورولوجيا في السّرد الروائي، وثالثا: صور التراث الشعبي، الديني، الأسطوري والعجائبي في الملفوظ السردي الروائي، هذا العنصر بدوره ضمّ ثلاثة عناصر جزئية، إذ وقفنا في العنصر الأوّل على صور التراث الشعبي فقسمناها إلى ثلاثة:(المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، المعتقدات الشعبية)، أمّا العنصر الثاني فكان بعنوان صور التراث الديني، والثالث أخذ عنوان: صور التراث الأسطوري والعجائبي.

وحرصنا في الفصل الثاني المعنون ب:" صورة المجتمع التارقي في رواية نزيف الحجر" على تطبيق المعطيات النظرية التي تناولناها في الفصل الأول، فاستهللنا هذا الفصل بتمهيد فيه ملخص لمضمون الرواية وأبرز أحداثها، ثمّ بسطنا الحديث عن هذه الصورة في أربعة عناصر، الأوّل يتعلّق ب: تمظهرات الفضاء الصحرواي وضمّ عنوانين جزئيين هما: المكونات الطبيعية للفضاء الصحراوي، المكونات الاجتماعية للفضاء الصحراوي .

أمّا العنصر الثاني فعنوانه: حضور التراث الشعبي والديني وضمّ بدوره عنصرين، الأوّل هو: صور التراث الشعبي، تناولنا فيه ثلاثة صور: المثل الشعبي والحكاية الشعبية، الأغنية الشعبية، المعتقدات الشعبية، هذه الأخيرة وقفنا فيها على أربعة أنواع هي: المعتقد الصوفي،

عالم الجن وأحوالهم، ظاهرة السحر والشعوذة، الوزيعة، أمّا الثاني فيتعلّق بصور التراث الديني والتي أخذت بدورها ثلاثة أشكال: توظيف النصوص الدينية، الفكر الصوفي وعقيدة الحلول، الطوطمية(حيوان الودّان المقدّس).

أمّا العنصر الثالث فجاء تحت عنوان: صورة الأسطوري في فضاء الرواية وضمّ ثلاثة عناوين جزئية كالتالي: أسطورة قابيل، أسطورة الودّان، استعارات أسطورية أخرى .

أمّا العنصر الرابع فعنون بـ: تجليات العجائبي وضمّ بدوره ثلاثة عناصر كالتالي: عجائبية تداخل العالم البشري مع عوالم أخرى، ثمّ الشخصيات العجائبية وقفنا فيه على الشخصيتين المركزيتين وهما: أسوف وقابيل، وأخيرا تناولنا الفضاء العجائبي .

وقد استعنا لإكمال هذه الدراسة بقائمة من المصادر والمراجع، كان أولها مدونة البحث رواية نزيف الحجر، ثمّ المراجع التي تناولت الصورولوجيا بصفة عامة أو أدب المخيال الصحراوي بصفة خاصة ونذكر منها: كتاب توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لمحمد رياض وتار، وكتاب النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة لنضال صالح وغيرها من المراجع.

وإذا ما عرّجنا على بعض الصعوبات التي واجهتنا فإنّنا نحصرها في طبيعة الموضوع وما يتطلبه من قدرة على استقراء الصورة وفقا لمقتضيات القراءة "الصورائية" وصعوبة التعامل مع أطرها المفهومية الفاعلة، لكن سرعان ما تجاوزنا هذه العقبة من خلال توجيهات الأستاذ المشرف الذي أخذ بأيدينا منذ أن رسمنا خطة البحث إلى أن رأى عملنا هذا النور .

في الأخير، نتقدّم بخالص الشكر والعرفان لصاحب الفضل: أستاذنا المشرف الذي أحاطنا بإرشادات علميّة ومنهجيّة، نجلّها ونعترف بها .

مدخل

مدخل : حول المفهوم الصّورة اللّغوي والاصطلاحي

أ/ لغة:

تصوّرت الشّيء توّهمتَ صورته، فتصوّر لي، التّصاوير: التّماثيل، وفي الحديث: أتاني الّيلة ربّي في أحسن صورة، قال ابن الأثير: الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى حقيقة الشّيء وهيئته وعلى معنى صفته، ويقال صورة القّعل كذا وكذا أي: هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي: صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنّه أتاه في أحسن صفة.[1] وصوّره: جعل له صورة مجسّمة،[2] وفي التّنزيل:"**هوّ الّذي يُصَوِّرُكُم فِي الأرحام كيفما يشاء لا إله إلاّ هو العّزيز الحكيم**"[3].

الصّورة كلمة عربيّة قديمة الظهور في أدبنا العربي وهي معرّفة ولا يمكن حذف أحد حروفها لأنّها أصيلة، وماضيها (صَوَّرَ) مضارعها (يُصَوِّرُ) مشتّقة من المصدر (تصوير) وتجمع على ثلاثة أشكال (صُوَرْ)، (صِوَرْ)،(صَوَرْ)[4]، والصّورة لغة تعني الشّكل، لقوله تعالى:" **فـي أيّ صُورةٍ ما شَاءَ رَكّبكْ** "[5]

وتكتسب كلمة (الصّورة) في اللّغة العربية معاني أخرى قريبة من الشّكل، حسب السّياق الذي ترد فيه فيمكن أن ترادف: صفة أو هيئة، أو خيال، أو وهم، أو حقيقة حالته رمزه.[6]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة، المجلّد السابع، ص303-304.

[2] إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيّات، المعجم الوّسيط، المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، اسطنبول، تركيا،ط2، ج1، 1972، ص528.

[3] سورة آل عمران، الأية 6.

[4] محمد ابن بكر الرّازي، مختار الصّحاح، تخريج وتعليق مصطفى ريب البغا، ط4، دار الهدى للطباعة والنّشر، الجزائر، 1990، ص242.

[5] سورة الإنفطار، الأية 8.

[6] ابن منظور، المصدر السابق، ج4، ص 474.

وأمّا التّصوير فهو إبراز الصّورة إلى الخارج بشكل فنّي، فالتّصوّر إذا عقلي، أمّا التّصوير فهو شكلي، " إنّ التّصوير هو العلاقة بين الصّورة والتّصوير، وأداته الفكر فقط، وأمّا التّصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة ".[1]

وجاء أنّ :" الصورة مشتقّة من اللاتينيّة (Imago) وهي تمثيل داخليّ مستبطن لموضوع غائب مدرك قبلا، أو مصاغ من قبل الذّهن".[2]

وورد كذلك في معجم الرّائد ستّة معاني للصّورة فـ" الصورة جمع صُوَرْ وصِوَرْ وصُورْ:1 الشّكل، 2 الوّجه، 3 كلّ ما يصوّر، 4 الصّفة، 5 النّوع، 6 في الفلسفة ما به الشّيء هو صفات الشّيء المميّزة."[7]

أمّا في المعاجم الأجنبيّة فقد ورد في معجم (le robert) أنّ الصّورة: "Reproduction estate on representation analogique d'un être d'une chose...,manifestation de l'invisible ou de l'abstract ".[3] وقد عرّفت الصّورة (image) بحسب قاموس أكسفورد: لتعني نسخة طبق الأصل، أو صورة أو محاكاة صرفة للواقع الخارجي وعلى الأغلب البصري .

وعموما فإنّ المعاني اللّغويّة للصّورة تتراوح بين:الشّكل، الهيئة، النّوع، الصّفة، الخيال، الوهم، الحقيقة، التّمثيل.

---

[1] مجلّة الرّسالة،المجلّد الثاني، السّنة الثانية، ع 64، تاريخ 1934/09/24، ص 1756.

[2] Dictionnaire, encyclopédique de psychologie, sous la direction de robert, sillamy broder, paris, p 593.

7 جبران مسعود، الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط7، مارس 1992، ص 593/503 .

[3] Paule robert, dictionnaire alphabétique et analogique da la langue français, rédacion dirigée par, A Rey, de bove 107, avenue par un entier, paris xi2,p 960 .

ب/ اصطلاحا :

إذا استثنينا مفهوم (الصّورة) عند القدماء الّتي "انحصرت (...) في المحسّنات البديعيّة، فلم يكن للصّورة قديما سوى مفهوم لا يتعدّى التّشبيه والمجاز".[1] فإنّنا نجد العديد من الدّارسين المحدثين قد عرضوا لها وأسهبوا في الحديث عنها، كلّ دارس من وجهة معيّنة تتماشى وحقل تخصصه، فتحت عنوان " دراسة الصّورة : تأمّل معرفي مشترك " يورد دانييل هنري باجو عددا من الحقول المعرفيّة المختلفة الّتي تتجاذب الصّورة فيقول:" يتقاطع هذا النّوع من الدّراسات مع البحوث الّتي يقوم بها علماء السلالات البشريّة، وعلماء الإنسانيات، وعلماء الاجتماع، ومؤرّخو العقليات والحساسيّات الذين يطرحون مسائل حول ثقافات أخرى، والغيريّة والهويّة والمثاقفة، والتّنافر الثّقافي، والاستلاب الثّقافي، والرّأي العام أو الخيال الاجتماعي ".[2]

وإذا أخذنا تعريفها عند الفلاسفة نجد أنّهم قد ميّزوا " في هذا المجال بين كلّ محسوس وملموس، وحصروا المرّكبات الحسيّة فيها، لأنّ الفكر في الفلسفة هو ما يتألّف من مادّة وصورة، الأولى هي حدوده، وأمّا الثانية فهي العلاقات بين الحدود، لأنّ الفكر لا يتحقق بدون صورة، وهي ما يتحدّد به الشّيء ويتعيّن".[3] لذلك نجد أنّهم قد قابلوها بمعنى المادّة باعتبارها هي شكلا، فقد عرّفت أيضا على أنّها:" تعني الصّفة أو الشّكل، وليس هناك مادّة بغير صورة إلاّ في الذهن".[4]

ويعرّفها كذلك معجم وبستر (webster) بأنّها:" التّقدّم العقلي لأيّ شيء لا نقدّمه بالحواس على نحو مباشر، أو هي إحياء محاكاة للتّجربة الحسيّة ".[5]

---

[1] سميّة بو الطين، فاروق فرحي، صورة العربي في المتخيّل السردي الغربي " الغريب ألبير كامو نموذجا " (رسالة ماستر، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011، ص17) .

[2] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر:غسان السيّد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص90.

[3] سميّة بو الطين، فاروق فرحي، المرجع السابق، ص28.

[4] المرجع نفسه نقلا عن: envy– of philosophy,vol8 édition in chief pour educands, the macimillanco ny,1976,p133

[5] المرجع نفسه نقلا عن: Macmillan dictionary,Macmillan publishing, cojnc, new york, 1977

أمّا في علم الاجتماع ف" لها مفهوم عقلي شائع بين الأفراد أو جماعة معيّنة، يشير إلى اتّجاه هذه الجماعة نحو شخص معيّن، وحتّى وظيفة بعينها، ويمتّد ذلك للجنس بعينه، أو فلسفة أو سياسة قوميّة، أو أيّ شيء آخر".[1]

وهناك من الباحثين من يربط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة الّتي تعرّف بأنّها سطح " يعكس كلّ ما يقوم أمامه، فأيّ شيء يمتلك خاصيّة السّطح العاكس فهو مرآة (...) والذي يقوم أمام المرآة يعرف باسم الأصل، وأمّا الّذي تعكسه فهو يعرف بالصّورة أو الانعكاس وتدور الصّورة مع أصلها وجودا وعدما، فإن وجدت كان الأصل موجودا، وإن انعدمت أو غابت كان الأصل منعدما أو غائبا ".[2]

وبالتّالي فهذا "التّعريف العام للمرآة يحيلنا إلى مفهوم الصّورة الّتي تمثل انعكاسا لأصل سابق لها".[3]

[1] سميّة بو الطين، فاروق فرحي، المرجع السابق، ص28 نقلا عن : علي عجوة، العلاقات العامة والصورة الذهنية، ص4.

[2] سلاف بوحلايس، صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: عبد الرزاق بن سبع، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2008، 2009، ص12.

[3] المرجع نفسه ، ص 13 .

الفصل الأوّل: حضور الصّورة : من الدلالة اللّغويّة إلى الوظيفة الفنيّة .

أولا: الصورة الأدبية : (مفهومها، مكوناتها ، أنواعها).

ثانيا: الصّورولوجيا في السّرد الروائي.

ثالثا: صور التراث الشعبيّ، الدّينيّ، الأسطوريّ والعجائبيّ في الملفوظ السّردي الرّوائي.

أولا : الصورة الأدبيّة (مفهومها، مكوّناتها، أنواعها)

1/ مفهومها :

يعدّ علم الصورة "الصّورولوجيا" أحد أهم وأحدث مجالات الدّراسة في الأدب المقارن"حيث تجمع الدّراسات في هذا الميدان على صحّة انتمائها إليه ولم يظهر هذا العلم في الدّراسات المقارنة إلاّ في العقود الأخيرة من القرن العشرين وهذا رغبة في فهم الأنا والآخر"[1].

وقد تحدّث الدّكتور محمد غنيمي هلال عن حداثة وأهميّة هذا العلم قائلا:"هذا أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن، لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاما، ولكنّه–على حداثة نشأته–غنيّ بالبحوث الّتي تبشّر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روّادا في المستقبل،ذلك لأنّه أيسرها منهجا، وأوضحها معالم، وآكدها في الوصول إلى غاية الباحث"[2].

وإذا سلّمنا بأنّ البدايات الحقيقية لهذا العلم قد ظهرت في شكل أبحاث متفرّقة وجزئيّة فإنّنا سنجد أنّ هذا المجال كان"خلال عقود طويلة أحد الأنشطة المفضّلة للمدرسة الفرنسيّة في الأدب المقارن، لقد بدأت هذه الدّراسة مع جان ماري كاريه، ثمّ أخذها ماريو فرانسوا غويار، ودافع عنها ونشرها في الفصل الأخير من كتابه الصّغير ضمن سلسلة(كوسيج–ماذا أعرف؟)عام 1951(الأجنبيّ مثلما نراه)".[3]

ولكنّنا مع ذلك نجد كلود بيشوا(Claude Pichois) يرجعها إلى تاريخ أسبق من الذي أشار إليه باجو(Pageaux)"ففي عام 1930 كان موضوع رسالة جورج أسكولي Gorge Ascoli هو: بريطانيا العظمى أمام الرأي العام الفرنسي في القرن السابع عشر .

---

[1] سلاف بوحلايس، صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص15.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، دط، ص 419.

[3] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 89.

Le Grande Bretagne devant l'opinion française au XVII siècle

وبعد ذلك تلقّى هذا النّوع من البحث دفعة حاسمة على يد جان ماري كاريه J.M.Carré كما تبيّن ذلك بجلاء الرسالة الحديثة لميشيل كادو Michel Cadot عن صورة روسيا في الحياة الثّقافيّة الفرنسيّة(1839- 1856) L'image de le Russie dans la vie intellecturelle française .أمّا روبرت ميندر Robert Minder في الجزء الأوّل من مؤلّفه:ألمانيا والألمان Allemagnes et Allemandes(الطبعة الثانية 1949)فيجيب على السّؤال التالي:كيف يتخيّل الألماني-وكيف يتخيّل عبر القرون- الأقاليم المختلفة الّتي يتكوّن من مجموعها وطنه؟ ويذكّرنا في الوقت المناسب أنّ الصّورة يجب أن تدرس أوّلا على مستوى الوطن، فكلّ إقليم يكوّن لنفسه صورة عن الأقاليم الأخرى، ويقدّم لجيرانه رموزا أساسيّة، وكلّ وطن لديه صورة عامّة عن نفسه، تولّدت عن علم وهبه الله إيّاه، وفي داخل هذه الصّورة العامّة تدوّن تلك الصّورة الإقليميّة ومن ثمّ يمكن لأمّة أن تعي نفسها كوطن"[1].

ومع هذا نجد أنّ من الدّارسين من يربط نشأة هذا المبحث من مباحث الأدب المقارن بالأديبة الفرنسيّة المعروفة" مدام دوستال" (Madame de Stael)في كتابها المشهور عن " ألمانيا"وهذا ما تذهب إليه الباحثة ماجدة حمود بقولها "ترجع بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن إلى النّصف الأوّل من القرن التاسع عشر، عندما قامت الأديبة الفرنسية المعروفة " مدام دوستال" بزيارة طويلة لألمانيا وذلك في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشّعبين الفرنسي والألماني، وأثناء الإقامة فوجئت الأديبة بمدى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا، رغم الجوار الجغرافي.فقد تحققّ لها أنّ الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلّقة بالمجتمع والثّقافة والأدب والطّبيعة في ألمانيا فرسموا في أذهانهم صورة لشعب فظّ غير متحضّر يتكلّم لغة غير جميلة، ليست لديه إنجازات أدبيّة أو ثقافيّة تستحق الذّكر، إنّها باختصار صورة يرسمها شعب لشعب آخر يعدّه عدوّا له لكنّ "مدام

[1] كلود بيشوا، أندريه م. روسو، الأدب المقارن، تر: د أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط3، نوفمبر 2001، ص144.

دوستال" اكتشفت عبر رحلتها أنّ الشّعب الألماني يتمتّع بمناقب جمّة(الطّيبة والاستقامة والصدق) كما فوجئت بجمال الطّبيعة لاسيما نهر الرّاين والغابة السّوداء، وبغنى الألماني والمستوى الرّفيع الّذي بلغته الفلسفة الألمانية، وهكذا كانت محصّلة الرّحلة التي قامت بها مدام دوستال إلى ألمانيا كتابا وضعت له عنوانا بسيطا هو" ألمانيا" سعت فيه إلى تصحيح ما في أذهان الفرنسيّين من صور مشوّهة عن الألمان وبلادهم وثقافتهم، لهذا بإمكاننا أن نعدّ هذا الكتاب بداية لما أصبح يعرف بالدّراسة الأدبيّة للآخر(الصورورلوجيا)"[1].

وسواء كان هذا الكتاب هو القاعدة لبداية هذا المبحث في الأدب المقارن أو الأبحاث الّتي سبقته فإنّه مع ذلك يبقى مبحثا جديد النّشأة، مرشّحا للتّطوّر والازدهار، وعلى الرّغم من جدّة هذا الحقل نجد له العديد من المعارضين والمنتقدين إذ" ثمّة من يعارض دراسة الصّورة الأدبيّة ضمن اهتمامات الأدب المقارن، ويراها ممثّلة للمدرسة الفرنسيّة في الدّراسات المقارنة الّتي تركز على العوامل التّاريخيّة والمؤثرات الملموسة، وهي لذلك تعتمد الوضعيّة الجديدة كما قال رينيه ويلك منذ عام 1953 في مقاله السّنوي للأدب المقارن"[2].فهذا الأخير يعتبر من أشدّ المعارضين لهذا النّوع من الدّراسة فقد" أبدى رينيه ويلك ضمن مقالة في الكتاب السّنوي للأدب المقارن والأدب العام معارضة شديدة للدّراسات الّتي يعدّها أقرب إلى التّاريخ أو تاريخ الأفكار منها إلى الأدب، وبعد عشر سنوات ندّد إيتامبل في كتابه(مقارنة ليست صوابا) بالأعمال الّتي(تهم المؤرّخ وعالم الاجتماع أو رجل الدّولة) إنّه يشير إلى أنّ هذه الأعمال كانت مزدهرة في فرنسا –تقريبا –مثل الدّراسات حول الرّحالة الايسلنديين في مدغشقر، والمالغاش في KAMTCHATKA أو السويديّن في بانكوك ...لقد أثارت دراسة الصّور انتقادات، وكانت تمتلك هذه الانتقادات بعض المسوّغات،إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض رسائل الدّكتوراه القديمة أو المقالات الّتي يظهر فيها بصورة (كاريكاتوريّة) سقطات هذا

[1] ماجدة حمود، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص110.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

النّوع من البحث : قائمة بالموضوعات، تجريد النّصوص المقبوسة ودراستها كوثائق، توسّع في الاقتباسات، تفسيرات مسهبة، خلط بين مجال الأدب ومجال التاريخ ..."[1].

لكن على الرّغم من هذه الانتقادات فإنّ دراسة الصّورة تبقى مهمّة لما تقدّمه من فائدة جليلة للثّقافة الإنسانية جمعاء من خلال التّعارف والتّسامح والتّقريب بين الشّعوب وإلى هذا يشير"كلود بيشوا" أثناء حديثه عن الأحكام المسبقة ومدى خطورتها إذ يرى" بعضها مازال باقيا في الكتب المدرسيّة والتّفسير الأسطوري الّذي يوجد في كلّ صورة يكشف لمن يتبنّاه اتّجاهات ذات صبغة لاشعوريّة، فكيف يرى الفرنسيّ الانجليزيّ والانجليزيّ الفرنسيّ؟ ولم ينظر كلّ منهما إلى الآخر هكذا؟ وهذا النّوع من الدّراسة إذا تمّ بروح نقديّة كريمة معا، يمكنه أن يساعد بلدين على القيام بنوع من التّحليل النّفسيّ القوميّ، حين يعرفان مصدر أحكامهما المسبقة المتبادلة معرفة أفضل، وبذلك يعرف كلّ منهما نفسه بصورة أفضل، ويكون أكثر تسامحا مع الآخر الّذي كان يعتمد– أساسا– على ميول شبيهة لما عنده(ج.هـ.هيوز G.H.Heuse)".[2]

إنّ هذه النّية للتّقريب بين الشّعوب ولكسر بؤرة التّباعد نادى بها بول فان تيجم(Paul Van Tieghem) من خلال"المحاضرة الّتي ألقاها في المؤتمر الدّولي الرابع لتاريخ الأدب الحديث:الأدب المقارن كأداة للفهم العالمي La littérature comparé comme instrument de comprehension international. قد أعلن فيها:"ونعرف ما كان من الدّراسات الإنسانيّة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر والأدب المقارن يقودنا إلى دراسات إنسانيّة جديدة، أكثر اتّساعا وخصوبة من الأولى، وأكثر مقدرة على التقريب بين الشّعوب(...) إنّ الأدب المقارن ليفرض (...) على من يمارسونه موقفا من التّعاطف

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن ، ص89.

[2] كلود بيشوا، أندريه م روسو، الأدب المقارن ، تر: أحمد عبد العزيز ،ص 149 .

والفهم نحو إخواننا بني البشر، يفرض عليهم ليبراليّة ثقافيّة لا يمكن بدونها محاولة إنجاز عمل جماعيّ بين الشّعوب".[1]

تقدير هذه الظاهرة أخذ كذلك مساحة معتبرة من اهتمامات الدّارسين المقارنين العرب فهذا الدّكتور عبده عبود يرى"أنّ علم الصّورولوجيا أو الدّراسات الصورائيّة ذات أهميّة خاصة،إذ تعدّ أحد المفاتيح لحوار الحضارات. فدراسة صورة العرب في الآداب الأجنبيّة على سبيل المثال يساعدنا على تبيين أشكال التّشويه الّذي تنطوي عليه صورة العرب في الآداب الأجنبيّة ومظاهر ذلك التّشويه مما يقدّم تمهيدا لتصحيحه ومعالجته"[2]. وهذه لفتة مهمّة انتبه لها الكثير من الدّارسين العرب في عدّة مجالات، إذ أنّ صورة العربي مشوّهة لدى الآخر – الغربي– خاصّة في المناهج المدرسيّة ووسائل الإعلام والآداب الأجنبيّة بصفة عامّة وبالتّالي من الضّروريّ تصحيحها وإجلاء الصّورة الحقيقيّة وتبديد الصّور الزّائفة، فالعرب في المناهج الفرنسيّة مثلا يوصفون" بأنّهم(أعداء متمرّدون)،(نهّابون)،(مخرّبون) بل (سفّاحون)، ويبدو نقص الشّخصيات العربيّة خلقيّا وعقليّا واقتصاديّا ومهنيّا عند مقارنتهم بشخصيّات فرنسيّة ".[3]

وبالتّالي كان من الضّروريّ على دارسي الصّورة في العالم العربيّ التّصدي لهذه الصّور بالتّشريح والتحليل والتّصحيح وإلغاء هذه النّمطيّة المستبدّة بالذّهنيّة الغربيّة وعلى نطاقات متعدّدة "ولحسن الحظّ فقد انتبه العرب في الأعوام الأخيرة إلى أهميّة هذا النّوع من الدّراسات الصورولوجيّة، وهي اليوم أفضل ممّا كانت عليه في الماضي، فقد ازدهرت الصّورائيّة بفضل انتشار الاتجاهات النّقديّة الحديثة في الأدب المقارن مثل التّناص والتّلقي وتراجع دراسات

[1] كلود بيشوا، أندريه م روسو، المرجع السّابق، ص 150.

[2] وجدان يحي محمداه، الأدب المقارن في سوريّة (اتّجاهاته وقضاياه) 2000-1970، أطروحة دكتوراه في اللّغة العربيّة و آدابها، جامعة البعث، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2011/2010، ص 93.

[3] ممدوح الشّيخ، ثقافة قبول الآخر، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1428هـ/ 2007م، ص89.

التّأثر والتّأثير، إنّها تمثّل دلالات ثرّة لمعرفة مجتمع ما أو شعب ما، ممّا يساعد على تعميق فهم الآخر".[1]

إنّ هذا التّقدير لهذا المبحث الجديد نجده عند العديد من المقارنين العرب كـ:غسّان السّيد، سعيد علّوش، ماجدة حمّود...فهذا السيّد يؤكّد على أهميتها بقوله:"إنّ الاطلاع على أنماط وصور ثقافيّة جديدة يدفع بأدبنا نحو الانفتاح والمرونة والإقبال على اقتباس ما يساعدنا على النّهوض والشّروع في الانتماء إلى العالم المعاصر والانفتاح على مناخ الثّقافة العالميّة المشتركة بوعيّ وتبصّر"[2].

وتحت عنوان جزئي" ماذا تفيد دراسة الصّورة الأدبيّة للآخر" من كتاب(دراسات تطبيقيّة في الأدب المقارن) تؤكّد الدكتورة ماجدة حمّود على أنّها- دراسة الصّورة-"تفيد في توسيع أفق الكتابة والتّفكير والحلم بصورة مختلفة، إنّها إغناء للشّخصيّة الفرديّة من جهة والتّعرّف الذاتي من جهة أخرى، هذا على المستوى الفردي، أمّا على المستوى الجماعي فتفيد في تصريف الانفعالات المكبوتة تّجاه الآخر أو في التّعويض وتسويغ أوهام المجتمع الكامنة في أعماقه، كذلك تبنّي الصّور المغلوطة المكوّنة عن الشّعوب فتسهم في إزالة سوء التّفاهم وتؤسّس لعلاقات معافاة من الأوهام والتّشويه السّلبي والايجابي، وتعطي الآخر حقّه كما تعطي الذّات"[3].

وعموما فقد وجد هذا المبحث مجالا خصبا له في ثنايا الرّسائل الأكاديميّة" كما يمكن أن نستخلص بأنّ هذا الازدهار الصورولوجيّ المنجز في أغلبه عبر أطروحات جامعيّة يصادف تاريخيّا يقظة وطنيّة عارمة شملت العالم العربي من المحيط إلى الخليج"[4].

---

[1] وجدان يحي محمداه، المرجع السّابق، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص 94، نقلا عن: د، غسّان السيّد، دراسات في الأدب المقارن، ص 118.

[3] ماجدة حمّود، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن، ص 114.

[4] د: سعيد علّوش، مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي، الشّركة العالميّة للكتاب، بيروت لبنان، ط1، 1407هـ/ 1987م، ص496.

وموضوع هذا المجال الجديد في الحقل المقارنيّ هو" الصورة الأدبيّة "وعليه يكون لزاما علينا أن نبسط مفهومها من خلال مقاربات شتّى، فتحت عنوان جزئي" الصّورة المقارنيّة " يقدّم لها "باجو" تعريفا مضبوطا فمن منظوره " يستدعي مفهوم الصّورة تعريفا أو على الأصّح فرضيّة عمل يمكن أن تصاغ على الشّكل الآتي:كلّ صورة تنبثق عن إحساس مهما كان ضئيلا(بالأنا) بالمقارنة مع الآخر،(وبالهنا) بالمقارنة مع مكان آخر، الصّورة هي إذن تعبير أدبي، أو غير أدبي عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثّقافيّ"[1].

فمفهوم الصّورة إذن يتحدّد عند" باجو" باستدعاء ثنائيّتين هما: (الأنا والآخر) / (الهنا) بالمقارنة مع (مكان آخر) وكلّ ثنائيّة محكوم أحد طرفيها بواقع ثقافي يميّزه عن الآخر.

أمّا "كلود بيشوا "فيعقد لها في كتابه فصلا بعنوان (صور الشّعوب ونفسيتها) فهي عنده "تمثيل فردي أو جماعي، يدخل فيها في وقت واحد عناصر ثقافيّة وتأثيريّة، موضوعيّة وذاتيّة فلا يمكن لأيّ أجنبيّ أن يرى بلدا كما يريد أهله أن يراه، بمعنى أنّ العناصر التّأثيريّة تفوق العناصر الموضوعيّة"[2].واستعمال مصطلح (التّمثيل) له تداعياته عند"بيشوا"، إذ أنّه راح يقدّم بعد هذا التّعريف أمثلة عن الصّور التي يكوّنها الآخر انطلاقا ممّا تقدّمه الأنا.

أمّا الدّكتور غسّان السّيّد فإنّه يقدّم تصوّرا يقترب من مفهوم "باجو" إذ يرى أنّه "لا يتشكّل وعي الإنسان بصورة حقيقيّة إلاّ حين يبدأ بوعي علاقته بالآخر الّذي يعدّ نقيضا ومكمّلا في الوقت نفسه للأنا، وتجربة الطفل الّذي لا يميّز بين جسده وجسد أمّه في الشّهور الأولى ذات مغزى في هذا المجال، هذا يعني أنّ العقل الواعي للفرد مطبوع بثنائيّة قطبيّة عميقة تتحكّم بأفعاله وأقواله: الأنا مقابل الآخر"[3].

---

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن ، ص91.

[2] كلود بيشوا وأندريه م روسو، الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز ص144.

[3] د:غسّان السّيّد، صورة الغرب في الأدب العربي، رواية (فيّاض) لخيري الذّهبي نموذجا، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 24، العدد3 و4، 2008، ص88.

إنّه يبدأ من هنا ليصل إلى النّقطة الّتي أكّد عليها "بيشوا "والمتمثّلة في مساهمة العناصر الثّقافيّة والتّأثيريّة في ترسيخ صورة معيّنة ذلك أنّ" التّأثيرات المختلفة الّتي يتعرّض إليها الإنسان من مصادر متنوّعة وانعكاسها في نفسه، تسهم إلى حدّ كبير في تأسيس هذه الصّورة وترسيخها، هذا يعني أنّ المصالح المختلفة، وزمن الاتصال و كيفيّته ومداه، هذا كلّه يتدخّل في تشكيل الصّورة بطريقة من الطّرائق.إنّ صورة الألماني عند الفرنسّي أو العكس تغيّرت في السّنوات الأخيرة تغيّرا كبيرا بفعل العلاقات الجديدة المختلفة عمّا كانت عليه في القرون الماضيّة"[1].

ومن هنا نستنتج أنّ السّياقات التاريخيّة والتّأثيرات والاتصالات المتبادلة بين الشّعوب تعدّ المادّة الأوليّة لتركيب هذه الصّورة الّتي يرى فيها السّيّد" إعادة تقديم واقع ثقافيّ يكشف من خلاله الفرد أو الجماعة الّذين شكّلوه، ويترجمون الفضاء الاجتماعيّ والثّقافيّ والإيديولوجيّ الّذي تقع ضمنه"[2]. وبناء على هذا نجد الدّكتور غسّان السّيّد يميّز بين مستويين من هذه الصّورة :"المستوى الأوّل: يخصّ الآخر القريب الّذي يتقاسم مع الأنا البيئة والثقافة واللّغة والهواء والماء، أمّا المستوى الثّاني:فيخصّ الآخر البّعيد الّذي لا يشترك معنا إلاّ في البعد الإنساني من وجودنا على هذه الأرض"[3].

وإن كان اهتمامنا سيستقّر هنا على المستوى الأوّل لأنّ هذا الآخر يشّكّل"موضوعا لهذه الصّورة الّتي تجسّده وترسمه وفقا لما تعبّأ به من معطيات فكريّة وثقافيّة واجتماعيّة"[4]على أساس ما يلاحظه الأديب، وبالتالي يهتّم بتصويره ولفت الانتباه إليه، حتّى يغدو مظهرا مهمّا يطبع الصّورة .

---

[1] :غسّان السّيّد، المرجع السابق، ص88.

[2] وجدان يحي محمداه، الأدب المقارن في سوريّة (اتجاهاته وقضاياه) 2000-1970، ص92، نقلا عن: دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص91.

[3] أ.د:غسّان السّيّد، المرجع السّابق، ص89.

[4] عاليّة زروقي، صورة الآخر في الرّواية الجزائريّة من سنة 1950إلى سنة 2010(أطروحة دكتوراه، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، كليّة الآداب والفنون، قسم الأدب العربي)، 2017/02/28، ص26.

"إن كانت دراسة الصّور تهتمّ – في أغلب الأحوال – ليس بالأشياء والمظاهر الخارجيّة، وإنّما برؤية الأديب المصوّر لهذه الأشياء، وموقفه من الأشخاص،بمعنى أنّ الصّورة لا تعنى بتقديم الحقائق والوقائع كما هي، وإنّما بجملة الأحكام والأحاسيس تجاه هذا الآخر، ولو كان خلاف ذلك لكنّا اتّجهنا لكتب التاريخ وعلم الاجتماع الّتي تتوافر على أدّق المعلومات عن الشّعوب وعاداتها ومظاهر حضارتها"[1].

إنّ الصّورة الّتي يكوّنها مجتمع أو شعب عن آخر ليست وليدة اللّحظة، وإنّما هي عصارة أحداث وفترات زمنيّة متعاقبة وتجارب متعدّدة "فكما أنّ للإنسان انطباعاته وصوره الّتي يكوّنها عن الأشياء، فإنّ للمجتمعات أو الشّعوب انطباعاتها وخلفياتها وذاكرتها الّتي تكوّن من خلالها صورا عن شعوب أخرى، والفارق هو المدى الزّمني الّذي تستغرقه الشّعوب في تكوين صورها، وفي تعديلها وتغّييرها، والصّورة الذّهنيّة الّتي يكوّنها مجتمع عن مجتمع آخر هي نتائج أحداث و خلفيات وتراكمات عبر السّنين"[2].

2/ مكوّناتها :

ترى الدّكتورة ماجدة حمّود أنّ" الصّورة فعل ثقافيّ لأنّها صورة عن الآخر، وماعدا ذلك فنحن حين نتكلّم عن الصّورة الثّقافيّة يجب أن تدرس كمادّة، وممارسة أنثربولوجية لها مكانتها ووظيفتها ضمن العالم الرّمزي المسمّى هنا(خياليّا) والّذي لا ينفصل عن أيّة مؤسسة اجتماعيّة أو ثقافيّة لأنّ المجتمع يرى نفسه، ويكتب عنها، ويفكّر فيها، ويحلم بها من خلال هذا العالم الرّمزي"[3].

وإذا كان الخيال يعدّ من أهمّ المكوّنات الّتي تشّكل الصورة باعتباره:"لغة تختلط فيها المشاعر بالأفكار، وهي ترجع على واقع ترسمه وتدّل عليه، لكنّ الخيال هو الّذي يرفع

[1] عاليّة زروقي، المرجع السابق، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] ماجدة حمّود، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن،ص115.

الصّورة إلى مرتبة الجمال الفنّي، وهو في الوقت نفسه تعبير عن المجتمع والثّقافة"[1].فإنّ اللّغة أيضا تعتبر من أهمّ هذه المكوّنات"فمادامت الصّورة متجسّدة في نصّ أدبيّ معجميّ فإنّ أولى مكوّناتها اللّغة"[2]. فالصّورة في الحقيقة ما هي إلاّ "مفردة أساسيّة تستخدم في التّقديم".[3] وبالتّالي فإنّ" صياغة[صور عن الآخر] يتمّ داخل الرأسمال الرّمزيّ والعاطفيّ الّذي تختزنه اللّغة"[4].

ومن المكوّنات الأساسيّة للصّورة النّمط الّذي "يعدّ شكلا أوّليّا للصّورة أو كاريكاتوريّا، تتجلّى هذه الصّورة من خلال كذب النّمط أو تأثيراته المؤذيّة على المستوى الثّقافي، فتبتعد عن التّجدد، وتبدو أقرب إلى الآليّة و الجمود".[5] إنّه ببساطة" البيان عن معرفة جماعيّة دنيا تريد أن تكون مشروعة، في أيّ لحظة تاريخيّة مهما كانت...إنّه متعدّد السّياقات كثيرا، وقابل لإعادة الاستخدام في كلّ لحظة".[6]

هذا الأمر الّذي يجعله غالبا"يبتعد عن الصّورة الحقيقيّة، ليفسح المجال للصّورة المشوّهة".[7] فالقول مثلا "بأنّ الفرنسي شارب للنّبيذ يعدّ نمطا، ونمطا ذاتيّا إذا كان الأمر يتعلّق بالفرنسيّ الذي يلفظ هذا القول، يتعارض هذا التّعريف الذّاتي بطريقة مبدئيّة وأساسيّة مع الانكليزيّ شارب الشّاي أو الألماني شارب الجعة".[8]

---

[1] ماجدة حمّود، المرجع السابق، ص115.

[2] عالية زروقي، صورة الآخر في الرّواية الجزائريّة من سنة 1950إلى سنة 2010، ص29.

[3] دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن ، ص101.

[4] محمد نور الدّين أفاية، الغرب المتخيّل صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص31.

[5] ماجدة حمّود، ، المرجع السّابق، ص115.

[6] دانييل هنري باجو، المرجع السّابق، ص 95.

[7] ماجدة حمّود، المرجع السّابق، ص116.

[8] دانييل هنري باجو، المرجع السّابق، ص95.

ومن مكوّنات الصّورة أيضا الإطار المكانّي والزّمانّي وهو مكوّن آخر يساهم في توضيح صورة الآخر من خلال ما يقدّمه الأديب من أماكن متعدّدة وأزمنة متعاقبة توحي كلّ منها بإضفاء الألوان على الصّورة المشّكلة للآخر الّتي يتحرّك على مستواها، فكلّ من المكان والزّمان يعدّان فضاء تتحرّك فيه العلاقات بين الأنا والآخر والّتي لابدّ من مراقبتها ومقابلتها للوقوع على حقيقة الصّورة ومميّزاتها".[1] حيث لابدّ من دراسة الشّخصيات في إطار مكانيّ وزمانيّ معيّن، وتحديد الشّخصيّات من خلال الجنس والانتساب السّياسيّ والثّقافيّ من جهة، وكذا بعض الصّفات الّتي تطبعه والميزات الّتي تميّز الفئات العمريّة المختلفة ".[2] ممّا يسمح بتشكيل صورة دقيقة وفق ما قدّمه الأديب في نصّه".[3]

ومن المكوّنات الّتي تسهم في تشكيل الصّورة عنصر السّيناريو الّذي يعدّ "حوارا بين ثقافتين من خلالها يقدّم الأجنبيّ عبر تشكيل جماليّ وثقافيّ أي يقدّم عبر(الصّورة السيناريو)"[4].هذه الصّورة تفترض مجموعة من المعطيات التاريخيّة" ذات الطّبيعة المزدوجة (سياسيّة، اقتصاديّة) حيث يجب مقابلة النّص بالتفسيرات الّتي يقدّمها المؤرخون، فيتمّ فهم النّص ووظيفة الصّورة الّتي يقدّمها عبر دورة من خلال التّاريخ خاصّة تاريخ العقليات".[5]

فيعدّ بذلك من العناصر الّتي تساعد على الكشف الجلّي للصورة وتوضيحها، ويتعدّى الجوانب التاريخيّة والثّقافيّة عناصر لابدّ من رصدها، تتكشف فيها تعبيرات الآخر والسّمات والحركة والحديث، والعلاقات الاجتماعيّة والعناصر الّتي تتعدّى التّعريف البسيط حاملة دلالة خاصّة".[6] بالإضافة إلى الوصف المخالف" الّذي يساعد على تقديم صورة الآخر

[1] عالية زرّوقي، المرجع السّابق، ص30، نقلا عن: دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص30، نقلا عن: دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص102.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

[4] ماجدة حمّود، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن ، ص118/117.

[5] المرجع نفسه، ص118.

[6] عالية زروقي، المرجع السّابق، ص31/30.

من خلال ثنائيّات متناقضة تدمج الطّبيعة والثّقافة مثل متوحش مقابل متحضّر، وبربريّ مقابل مثّقف، وإنسان مقابل حيوان، ورجل مقابل امرأة، وكائن متفوّق مقابل كائن ضعيف".[1]

وإلى جانب ما سبق نجد من مكوّنات الصّورة" وصف جسد الآخر ومنظومة قيمه ومظاهر ثقافته بالمعنى الإناسي(مثل الدّين والمطبخ واللّباس والموسيقى) وهنا يساعدنا علم تطوّر الإنسان (الإناسيّ) من النّاحيّة الثّقافيّة، فنواجه النّص الصّوري بوصفه شاهدا ووثيقة عن الأجنبيّ، وبذلك تحاول دراسة الصّورة فهم كيف كتب النّص الّذي يعدّ تطوّرا وصفيّا وإدراكيّا في الوقت نفسه، فنستطيع أن نتعرّف ما قيل عن ثقافة الآخر وما سكت عنه".[2]

3/ أنواعها :

تحيلنا التّعاريف المختلفة للصّورة باختلاف الحقول المعرفيّة الّتي عرضنا لها، إضافة إلى مكوّناتها إلى حصر أنواعها ذلك أنّ" الصّورة الّتي يقدّمها المبدع وسيلة يرى من خلالها المجتمع مرآة أعماقه فيها من قبح وجمال فترسم عبرها ملامح ذاته والآخر، فتعايش أفكاره وأحلامه وانفعالاته الّتي تجلّت في هذا العالم الرّمزيّ".[3]

هذا ما يسمح بتشكيل عدّة أنواع من الصّور :

- **الصّورة الذّهنيّة:** ويعرّفها علي عجوة على أنّها" نتاج نهائي للانطباعات الذّاتيّة الّتي تتكوّن عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص أو شعب أو قضيّة، وتتكوّن هذه الانطباعات بفعل تجارب مباشرة أو غير مباشرة مرتبطة بعواطف الأفراد، أوعقائدهم واتجاهاتهم، وبغضّ النّظر عن دقّة هذه المعلومات وأمانتها، فإنّ الصّورة تمثّل لأصحابها واقعا صادقا ينظرون من خلاله إلى محيطهم فيقدّرونه

[1] ماجدة حمّود، المرجع السّابق، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص117.

[3] عالية زروقي، المرجع السابق، ص27، نقلا عن: ماجدة حمود، صورة الآخر في التّراث العربي، ص 13.

ويفهمونه".[1] وبالتّالي فإنّ الصّورة عن الآخر تتشّكل أوّل الأمر في الذهن، وتكون محمّلة بمواقف خاصّة نابعة من توجّه الكاتب ومنظوره، وإذا تسنّى لها الخروج والبروز في نصّ أدبيّ ما، فإنّها تشّكل ما يعرف بالصّورة الأدبيّة.وهي نوعان[2] :

أ/ الصورة النّمطيّة :

يرى طاش أنّ الصّورة النّمطيّة هي"صور تبنى على أوهام أو معلومات غير دقيقة أو خيالات ذاتيّة تكوّنت لدى الإنسان أو الجماعة من خلال التّجارب السّابقة والخبرات".[3]و يرى أسعد رزق أنّها"الشّيء المكرّر على نحو مطّرّد وعلى وتيرة واحدة لا تتغيّر ويسمّى نمطا، والنّمط يطلق على الصّورة العقليّة الّتي يشترك في حملها واعتقادها أفراد جماعة معيّنة"[4].

ويعرّفها ديفيز Diviz بأنّها "تمثّل رأيا مبسّطا، أو موقفا عاطفيّا، أو حكما متعجّلا غير مدروس وتتّسم بالجمود وعدم التّغيّر، وحدّد ديفيز أثر الصّورة النّمطيّة فذكر أنّها عندما نكوّنها عن شعب معيّن فإنّ هذا يعني عدم اكتراثنا بها، وأنّه ليس جديرا منّا بالاهتمام الكافي لفهمه وإقامة علاقات معه".[5]

إنّ الصّورة النّمطيّة تتميّز بالرّسوخ في الذاكرة الجمعيّة، وكذلك التّشويه(إيجابيّا كان أم سلبيّا) الأمر الّذي يؤدي إلى سوء فهم الآخر، وبالتّالي ينبغي التّصدّي لها، والسّعي لإقامة تواصل حضاري بين الشّعوب قائم على التّسامح والتّوافق .

---

[1] أ.د: غسّان السّيّد، صورة الغرب في الأدب العربي رواية (فيّاض) لخيري الذهبي نموذجا، ص 88، نقلا عن: علي عجوة، العلاقات العامّة والصّورة الذهنيّة، عالم الكتب، ط1، 1983، ص10.

[2] عالية زروقي، المرجع السابق، ص 28.

[3] د:مازن مطبقاني، الصّورة النّمطية للعرب والمسلمين ومواجهتها من خلال الإنترنت، كليّة التربية بجامعة الملك سعود بالرّياض، ص6، نقلا عن: الصّورة النّمطيّة للإسلام والعرب في الإعلام الغربي، الرياض ، دار الدائرة للإعلام،1990.

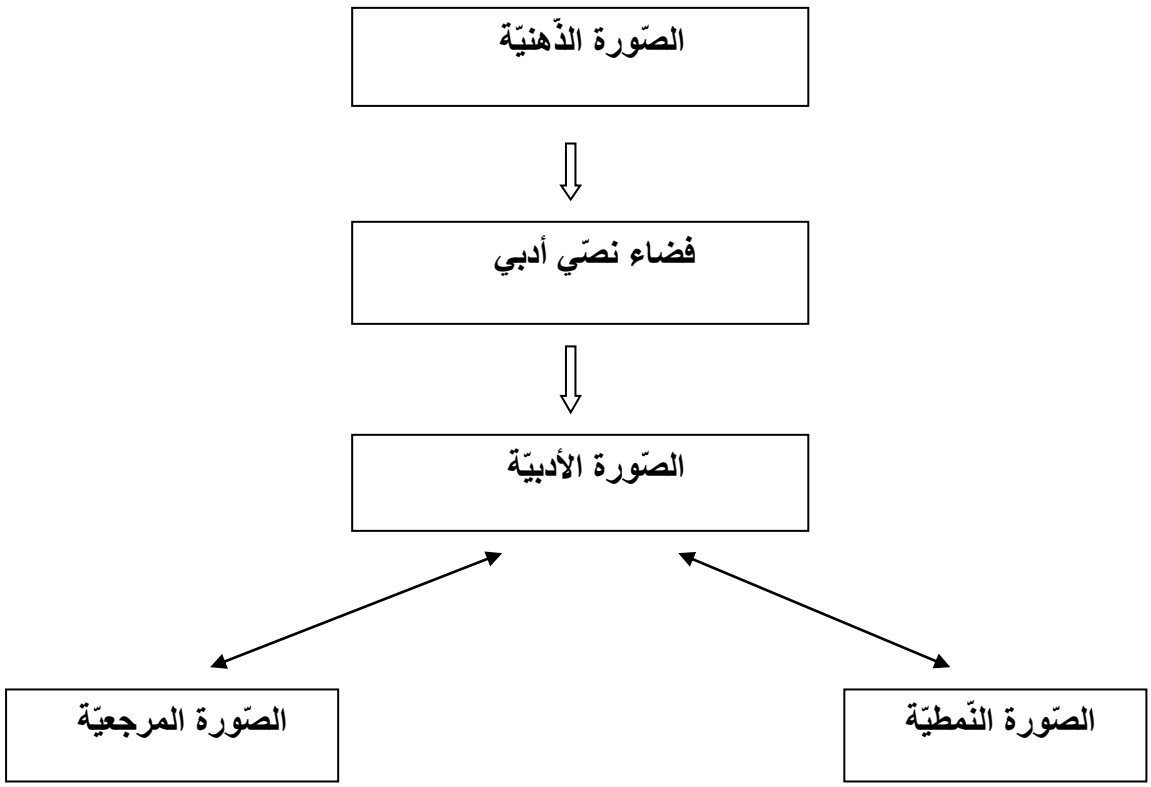
[4] المرجع نفسه، ص 6.

[5] د: مازن مطبقاني، المرجع السّابق، ص7، نقلا عن: أحمد بن راشد بن سعيد، قولبة الآخر: قصّة التّشويه الحضاري والاغتيال الإعلامي للمسلم والعرب، أبو ظبي، المؤلّف، 2001، ص19.

ب/ الصّورة المرجعيّة :

وهي ما يقصد به" الصّورة الفكريّة والوجدانيّة والأخلاقيّة، الّتي يتأثّر ويتوّحد معها أفراد ينتمون إلى جماعة معيّنة، وتشترط هذه الصّورة وجود علاقات اجتماعيّة فعليّة ومباشرة داخل الجماعة، كما تشترط وجود تراث ثقافي يوجّه الأفراد(...) وهي بذلك تصير ذات قوّة كبيرة لا تضاهى في تصوّر وفهم العالم والآخر بصورة مباشرة وآنيّة"[1]. إذ أنّها تركّز على مرجعيّة وخلفيّة فكريّة وثقافيّة يتوحّد بها المجتمع في ذاته، تكون معادلا موضوعيّا لصورة الذات،وهي عكس الصّورة النّمطيّة والأفكار المقولبة الّتي تنطلق دون سند واقعيّ أو حقيقي وملموس"[2].

و يمكن تلخيص أنواع الصّورة في المخطط التّوضيحي الآتي :



[1] عالية زروقي، صورة الآخر في الرّواية الجزائريّة من سنة 1950إلى سنة 2010، ص28. نقلا عن: همت بسيوني عبد العزيز، الشّخصيّة المصريّة وصورة الآخر، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص28/29.

ثانيا: الصّورولوجيا في السّرد الروائيّ

تتصدّر الرّواية اليوم الدّنيا الأدبيّة كونها القالب الأدبيّ الذي يستطيع الاستيعاب والتطوّر في آن واحد إذ" يتميّز الشكل الرّوائي بانسيابيته وقدرته على استلهام أدوات وتقنيات فنيّة من الشّعر والدراما والسينما والتراث الأدبيّ والشفاهيّ، وهو بمزجه بين الأساليب المتنوّعة وصهرها في بوتقة السّرد يتميّز عن سائر الأنواع الأدبيّة بقدرته الفائقة على التمرّد على الحدود والقواعد وعلى ذاته أيضا"[1].

تبعا لهذه المزايا كانت الرّواية الجنس الأدبيّ الأقدر على حمل هموم الكاتب الروائيّ خاصة العربيّ الذي يؤرّقه البحث في تاريخ هوية مأزومة.

وكأنّ الرّواية بهذا تجسّد تعريف كونستان للأدب: "إنّ الأدب قاسم مشترك بين كلّ شيء ،فهو لا يستطيع أن ينفصل عن السياسة، وعن الدّين، وعن الأخلاق. وذلك لأنّه تعبير آراء البشر حول كلّ الأشياء، ومثل كلّ شيء في الطبيعة (...) فتصوير الأدب بأنّه ظاهرة معزولة، ليس تصويرا صحيحا"[2].

لطالما كان السعي للإمساك بصورة هذه التمفصلات(الدّين، السياسة، العادات الاجتماعيّة) محطّ اهتمامات علم الصّورة أو ما يعرف بالصّورولوجيا بغية الوصول للسّمات المتوّهجة للجماعات سواء كان هذا بدراسة الأعمال التي تصوّر الآخر أو بتقصي آثار صورة الأنا في المدوّنات التي تتناول الهويّة الذاتيّة.

إذا كانت الدّراسات الصورائيّة في بداياتها قد انطلقت من كتب الرّحلات أو ما شاعت تسميته بأدب الرّحلة، فإنّنا نجد اليوم الرّواية بوصفها النوع السرديّ المهيمن في وقتنا

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة ، سلسلة عالم المعرفة (355)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، سبتمبر 2008، ص18.

[2] تزيفان تودوروف ،الأدب في خطر، ترجمة منذر عياشي، دار نينوى دمشق سوريا 1431/2011 ص35 .

الحاضر قد أصبحت الميدان الذي يشتغل عليه هذا النوع من الدراسات باعتباره مجالا من مجالات الأدب المقارن .

ذلك أنّ النّصوص الروائيّة في كثير من الأحيان تتحول إلى مناطق مفعمة بالإشارات والإحالات، التي تسعى دراسات الصّورولوجيا إلى فكّها من خلال تمثّلها" لمجمل الطرح الثقافيّ والمرجعيّ الذي يقدّمه النّص عبر التضافر بين الصّورولوجيا والمرجعيات الثقافيّة"[1] لهذا النّص قصد الوصول إلى التّشكيل المتدّرج للصّورة التي يحاول النّص الروائيّ الصّوريّ رسمها من خلال صوامته وكذا من خلال ما أفشته بعض زواياه من دلالة تشير إلى مقاصده الخفيّة.

إنّ هذا النوّع من الرّوايات التي تقودنا إلى سبر أغوار حياة مجتمع معين في تاريخه وثقافته وعاداته الاجتماعيّة يمكن لنا وصفها بالرواية / الرّحلة، إنّها تجعلنا نخوض رحلتنا إلى ذلك المجتمع دون أن تقدّم لنا دعوة صريحة معلنة.

حيث يمكن لها" أن تقوم بعمليّة مسح جغرافيّ واسع النطاق، فهي حرّة في الانتقال عبر الأمكنة المغلقة والمفتوحة والانتقال مع الحدث من بلد إلى آخر كتفاعل أفقيّ"[2].

هكذا أصبحت الرّواية" عرضا كرنفاليا، تأتيه جميع الجنسيات من كلّ مكان لتشارك في هذا المحفل العالميّ دون أن يسافر إليها، لأنّها تأتيه طوعا، فتُكوّنُ نصّا روائيا متعدّد الأصوات أو ما بات شهيرا ب" البوليفيّة" أو الحواريّة أو الكرنفال بمصطلح ميخائيل باختين وكأنّ الرّواية تريد أن تؤلف سيموفونيّة لا أن تقدّم عزفا فرديا"[3].

---

[1] أسماء يوسف ديان الصالح، الصورولوجيا في الرواية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، إشراف رياض شنتة بشر، جامعة ذي قار، 2014، ص17.

[2] هند سعدوني، الأشكال الروائيّة الجزائريّة الجديدة، ملتقى حول الرواية الجزائرية المعاصرة منذ سنة 1990 إلى 2011 ،ص 126.

[3] هند سعدوني، السرد من الرّحلة القديمة إلى الرواية الجديدة، مجلّة منتدى الأستاذ،ع 16، جوان 2015 ص267.

هذه الأصوات هي ما جعلنا نطالع صور المجتمعات المختلفة على صفحات روايات تمزج المتخيّل بمركّبات الشّعوب لذلك لم يجانب عبد الرّحمان منيف الصواب حين اعتبر الرواية" سجّلا حيّا أو وثيقة اجتماعيّة تاريخيّة يقرأ فيها النّاس أفكارهم وأحلامهم وضباب آمالهم وسير حياتهم أو مرآة شديدة القدرة على الالتقاط يرون فيها صورهم وأسماءهم وذواتهم العميقة ومخزون واقعهم ومصائرهم"[1].

بالعودة إلى الرّواية العربيّة نجد أنّها في مقابل رسمها للمجتمع المخالف أو المغاير قد اهتمت منذ بداياتها الأولى بتسليط الضوء على إشكالية إثبات الهوية أو مقاربة صورة الأنا في مختلف طوائفها إذ أنّ المجتمع العربيّ على وحدة تسميته بالعربيّ يتميّز بتعدّد ثقافاته وشعوبه وعرقياته .

" إذن يفسح اتّساع الفضاء الروائيّ المجال أمامنا، كي نتأمل هواجسنا ووجهات النّظر المتعدّدة،التي نواجهها في الحياة، وتثير أسئلة حول الأنا وأزمات تعترض تشكيل الهوية"[2].

هذا ما يمكن أن نتلمّسه في كثير من روايات إبراهيم الكوني التي دأبت على تصوير الأنا الجمعية للمجتمع الصّحراويّ الليبيّ وكأنها مشروع لإثبات الهويّة الصحراويّة التارقيّة، بما رسخ فيها من سمات سوسيوثقافيّة، فكانت روايات عالميّة لكن بنكهة تراثيّة ليبيّة صحراويّة تارقيّة.

يعتبر المثقف / الرّوائيّ صاحب نظرة خاصة ومتميّزة لثقافة مجتمعه وهويّته "فيبتعد عن التعامل مع مكونات هويته القوميّة بصفتها جوهرا ماورائيا أو عنصرا نقيا أو بنية ثابتة أو حقيقة متعالية أو شعارا مقدّسا، وبذلك يخرجها من إطارها الجامد، وينظر إليها بصفتها

[1] هند سعدوني،"2084 حكاية العربيّ الأخير استبصار روائي للهوية العربيّة "، مجلّة منتدى الأستاذ ،ع 1،جوان 2019، نقلا عن الرواية والتاريخ دورة عبد الرحمان منيف ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي، ص558 .

[2] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، سلسلة عالم المعرفة(398)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس 2013ص 15.

شرطا يمكن تغييره، أو معطى ينبغي صنعه وتحويله، ولهذا يعدّ أكثر الناس وعيا بالهويّة، وقدرة على تجاوز المألوف، والابتكار"[1].

الأمر الذي يمكن اعتباره استثمارا ناجحا تفوّقت فيه الرّواية بإحداث رابط قويّ بينها، وبين المجتمع داخل قالب تخييليّ تُصبّ فيه بطريقة فنيّة وتقنيات سرديّة جماليّة.

إنّنا في" الرّواية / الرّحلة ندخل عوالم النّفس، ونسافر نحو ذهنيّة الآخر، ونجوب المعتقدات، ونختبر الثقافات المتنوّعة، ونجرّب أساليب الكتابة الكونيّة، ويمكننا أن نرصد الانكسارات الكثيرة، ونلمح الانتصارات القليلة، كما نستطيع أن نفتح كتاب التاريخ والجغرافيّة على دفتيه"[2].وكلّما حدث التّوغل في هذه الرّواية تعمّق الإحساس لدى القارئ بأنّها مقدمة على استعراض ثقافيّ، اجتماعيّ، دينيّ وحتّى تاريخيّ.

من هذا المنطلق أصبح ينظر إلى الصّورائيّة على أنّها إحدى آليات النّقد الثقافيّ المقارن، حيث تبنّت دراسات النّقد الثّقافيّ مهمة مساءلة الأعمال الأدبيّة ومنها الروائيّة من وجهة نظر ثقافيّة واجتماعيّة وأنثروبولوجيّة تجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه من أنساق مضمّرة "فالنّصّ هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدّراسات الثقافيّة ليس النّص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السرديّة، والإشكاليات الإديولوجيّة وأنساق التّمثيل، وكلّ ما يمكن تجريده من النّص. لكن النّص ليس هو الغاية القصوى للدّراسات الثقافيّة، وإنّما غايته المبدئيّة هي الأنظمة الذاتيّة في فعلها الاجتماعيّ"[3].

هكذا تذهب الرّواية مذهبها في إقامة علاقاتها الخارجيّة مع العالم الذي تترجم أنساقه والذي تمكّن القارئ من رسم صورته من خلال المضمر والمعلن فيها.

---

[1] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 16.

[2] هند سعدوني، السرد من الرحلة القديمة الى الرواية الجديدة ، ص 278

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظريّة النقد الثقافي المقارن، الدار العربيّة للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف، بيروت / الجزائر، ط1، 2007، ص 21

في ذلك الحضور المرجعيّ للسّمات الثقافيّة والاجتماعيّة والدينيّة في الرواية العربيّة يتمظهر إدراك المبدع العربيّ لصورة الأنا، ومن ثم تقديم هذه الصورة للآخر الذي يعدّ طرفا هاما في إدراك الذّات لذاتها.

إذن" لقد أنيط للرواية العربيّة هدف نبيل هو التعبير عن الإنسان العربيّ وكتابة تاريخ المضطهدين الذين همشوا في مجتمعاتهم"[1]. عن تلك المجتمعات عبّر الكوني فطرح بصفة علنيّة على المّجتمع العالمي صورة مجتمع يشكّل اليوم أقليّة في الشعوب العربيّة، إنّه المجتمع التارقيّ الذي يتمسك بخصوصياته باستمرار ليبقى موجودا إلى الأبد.

[1] طانية حطاب، إبراهيم الكوني و مشروعه السردي من طوق الصحراء إلى شعاع العالميّة، مجلة رؤى الفكريّة ،ع 4 ، أوت 2016، ص6.

ثالثا: صور التّراث الشّعبيّ، الدّينيّ، الأسطوريّ والعجائبيّ في الملفوظ السّرديّ الرّوائيّ

1. صور التراث الشعبيّ:

التّراث الشعّبيّ قديم قدم الإنسان حديث اختلف الدارسون في تعريفه، وتعدّدت الآراء حول مفهومه، فهو عند بعضهم يمثل "ركيزة الأمّة الحضارية، وجذورها الممتدة في باطن التاريخ"[1].

كما يشمل مصطلح التراث الشعبي"ما تراكم خلال أزمنة من موروث أمّة مدى أجيال، من أفعال وتقاليد، وسلوكيات وفنون، وكلّ ما يتعلّق بالتركة التي يرثها الشّعب عن الأجداد"[2]. فالتراث الشعبي هو مقابل الرّسمي، فالخاصيّة التي تميّز الأوّل هي أنّ مصدره مجهول، ومعنى ذلك أنّه لا ينتمي إلى ملكيّة خاصّة، بل هو محفور في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب.

ويطلق أيضا "على جميع جوانب المأثورات الثقافيّة التي انتقلت شفاهة"[3]. وهذا يدلّ على أنّ مصطلح التراث الشعبي يرادف التراث الشفهي أو الفن القولي، أو الفنون الكلامية وكلّ ما هو منقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات...وبمعنى آخر فإنّ التّراث الشعبيّ هو"الأدب الشفهيّ الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التّراث والتّاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التي تروى شفاهة وبشكل رسميّ من جيل إلى جيل، والذي لا يكون مقتصرا على المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب، بل يوجد أيضا في تلك الحضارات المتقدمة، ذات التاريخ القديم، وذات التراث المكتوب".[4]

---

[1] عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبيّة و اللّغويّة في التراث العربيّ، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان،د.ط،1975، ص8.

[2] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000، ص9.

[3] فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبيّ، دار النهضة العربيّة للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص77.

[4] السّيد حافظ الأسود، التراث الشفاهيّ و دراسة الشّخصيّة القوميّة، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع01، 1985، ص273.

إنّ الموروث الشعبيّ كلّ متراكم خلال الأزمنة من" تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسيّ من قوامه الاجتماعيّ والإنسانيّ والتاريخيّ والأخلاقيّ ويوثّق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه".[1]

وعليه فهو مجموعة من التراكمات المترسّبة عبر الأزمنة المتعاقبة لقصص أسطوريّة وميثولوجية أو أفعال أو عادات أو تقاليد أو فنون وأمثال شعبيّة، وحكايات شفاهيّة، ومأثورات شعبيّة من شعر، غناء وموسيقى. يمكن القول أنّ التراث الشعبيّ يتصل بجميع مناحي الحياة، ويمتدّ رابطا لماضي الشعوب بحاضرها، لذلك يقول عبد الكريم برشيد" إنّه جدليّة الماضي والحاضر، إنّه مفهوم حضاريّ فلسفيّ، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصّراع الدّراميّ الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذّات التي تحمل نقيضها، بداخلها صراع بين قوى الجذب والدفع، بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسّلب، إنّ الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد– إلا شكليا– الشيء الذي يوضح خوفنا من المستقبل أكثر من هذه العلاقة الجدليّة سواء مع الذّات أو التّراث أو الواقع اليوميّ"[2].

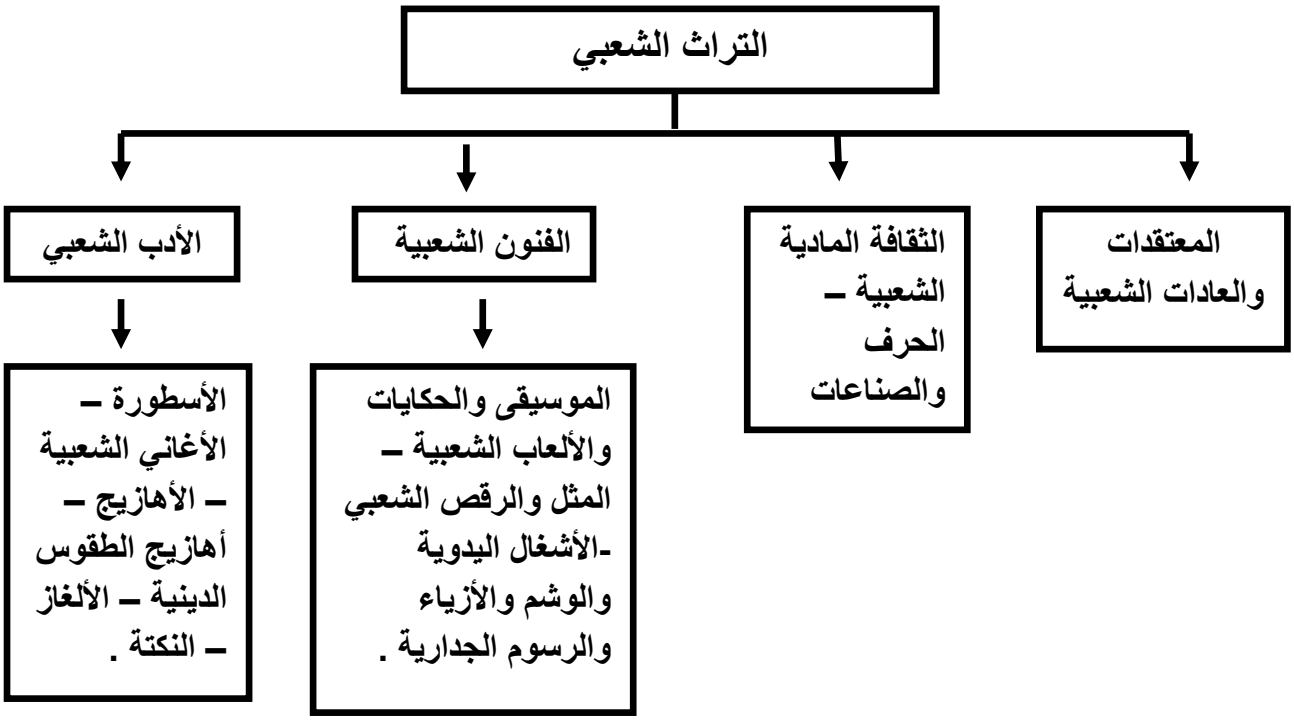
يمكن إجمالا القول بأنّه" الثقافة التي يتوارثها النّاس عبر الأجيال، وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمراريّة، وتصير في جانب من جوانبها فعلا وسلوكا تحرص عليه الجماعة التي تعمل تأكيده وترسيخه لدى الآخرين وليس في هذه الحالة أن يكون التّراث مستمرّا عن طريق التدوين أو عن غير هذا الطريق"[3].

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979، ص63.

[2] عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1990، ص145.

[3] أحمد علي مرسي، مقدمة في الفلكلور، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، د.ت، ص ص64،65.

ويضمّ التراث الشعبيّ أربعة عناصر أساسيّة وهي كما حدّدها الدّكتور محمد الجواهري كالآتي:[1]



ولم يكن توظيف التراث الشعبيّ في المنجز الرّوائي العربيّ اعتباطا أو محلّ مصادفة، وإنّما كان وليد أسباب ودوافع متعددة ، نجد أبرزها يتمثل في"الشّعور بالغربة نتيجة العجز عن إحداث تغيير كما هي حالة الرّواية الفلسطينيّة بداية من(صيادون في شارع ضيق) لجبرا إبراهيم جبرا 1948، وأعمال غسان كنفاني (رجل تحت الشمس)1963 ، إضافة إلى روايات عربيّة والتي أثارت القضية نفسها(عودة الطائر إلى البحر)لحليم بركان اللبناني 1968".[2]

ذلك لكونه وسيلة تخلّص الكاتب من إزعاج السّلطة كما هو الشأن مع العديد من الرّوائيين في الأقطار العربيّة المضطهدين من طرف سلطة أوطانهم.

[1] أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1988، ص315.

[2] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 114.

نجد كذلك" الغاية الجماليّة النّابعة من طبيعة الأدب وغايته، فيصبح المقياس الفنّي مشروطا يؤدي إلى إدراك الرّوائيين ليسر العنصر التراثيّ الشعبيّ ، وفي حسن اختيار التّوظيف المناسب له، وتدرج في هذه الأعمال العربيّة الكبيرة مثل(الصيّاد) لحمدي العرافي 1945، و(ليس ثمّة أمل لجلجامش) لخضر عبد الأمير 1973، أمّا الغاية الإيديولوجية فتبرز في سعي الكثير من الرّوائيين إلى استخدام الجزئية التراثيّة لهذا، ولعلّ رواية(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي هي فاتحة هذا المحور، ثمّ(الأشجار واغتيال مرزوق) لعبد الرحمن منيف 1973"[1].

وهكذا فالتراث الشعبيّ يشكّل بحق مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع الفكريّ والأدبيّ في الحياة الإنسانيّة، وسنقف هنا عند صور مختلفة لحضور هذا التراث الشعبيّ بأشكاله المختلفة في المتن الرّوائيّ المعاصر.

أ/ المثل الشعبيّ:

تنقل لنا نبيلة إبراهيم تعريفا للأمثال الشعبية على لسان محمد رضا:"الأمثال في كلّ قوم خلاصة تجاربهم، ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدلّ على إصابة المحز وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى، أمّا من ناحية المبنى فإنّ المثل الشرود يتميّز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عمّا تزخر به النّفس من علم و خبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال".[2]

وقد اهتمّ الروائي العربي المعاصر بتوظيفها في نسيج متنه الروائي لكونها تمتاز"بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ولا تكاد تخلو منها أمّة من الأمم، ومزيّة الأمثال أنّها تنبع من كلّ طبقات الشعب"[3].

---

[1] بلحيا الطاهر، المرجع السابق، ص114.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة ، د.ط، ص139.

[3] أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1953، ص61.

نجد من الروائيين الذين أكثروا من توظيف المثل الشعبيّ في متونهم الروائيّة، الروائيّ الجزائريّ عبد الحميد بن هدوقة في رواياته خاصّة رواية(ريح الجنوب)التي تدور أحداثها في بيئة قروية لم يزل التّراث الشعبيّ يلعب دورا أساسا في حياة أهلها ويمثّل ثقافتهم الخاصّة، إذ استعان الكاتب بأمثال شعبية قدّمها على ألسنة شخصيات روايته، وتراوح مضمونها من حالة إلى أخرى حسب ما يناسب المشهد ونقدّم بعضها:

- التجربة:(ما يدري بالمزود غير اللي انضرب به)أصدرت العجوز"رحمة" هذا المثل الشعبي ردّا على" نفيسة "عندما قالت لها بأنّها تدّعي الكبر والعجز وفقدان الصحة، وتعني به أنّها لن تحسّ بهذا ما دامت لم تعرفه.
- الإيمان بالقدر:(ناكلوا القوت، ونستناو الموت) جاء هذا المثل الشعبي مكمّلا للفكرة الأولى، لأنّه صدر عن العجوز"رحمة "كجواب على سؤال "نفيسة "عن حالتها، ومعناه أنّها تعيش فقط لتنتظر نهايتها .
- الطباع :(تبدلت الأرطال) ومعنى هذا المثل تغيّر الطباع، ويصدر عن الإنسان الذي يزور بلدا له خصوصيات قومه وطباعهم، وقد قاله الشيخ المسّن متوجها به إلى شاب عائد من فرنسا، يقصد به تغيّر طباع هذا الشاب عمّا هي عليه تقاليد وعادات مجتمع قرية (ريح الجنوب)".[1]

كما نجد الروائيّ "الطاهر وطار" قد حشد العديد من الأمثال الشعبية في روايته "الزلزال " مثل قوله "من لا يشبع من القصعة لا يشبع من لحسها"[2]. تعبيرا عن النفس القانعة التي ترضى بما وهبها الله، فالإنسان الذي لا يرضى بالقليل لا يرضى بالكثير مهما أعطي ولو كان جبلا من ذهب.

[1] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص36.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، دار موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص135.

وقوله في موضع آخر من الرّواية نفسها"يخلف على الشجرة ولا يخلف على قصاصها" على التهوين من فقد الشيء، وقد جاء في الرّواية تخفيفا على الرّجل الذي سرق ماله" إذ ارتفعت أصوات الجميع تنادي بالقبض على اللّص وظلّ صاحب المحفظة يلطم وجهه خمسمائة دينار راتب الشّهر وثمن خبز أطفالي"[1]. فقد جاء هذا المثل للتخفيف عن الرّجل ومواساته، وتذكيره بالمثل المعروف من العهد القديم.

ب/ الأغنية الشعبيّة:

الأغنية الشعبيّة هي"الأغنية التي يردّدها الشّعب ويستوعبها ويتناقلها وتصدر عن وجدانه، وتعبّر عن آماله، وليس شرطا أن يكون الشّعب هو مؤلفها، بل تبناها من مؤلفها الأصليّ المجهول فأصبحت ملكا للشّعب"[2]. وتكمن أهميّة الأغنية الشعبيّة في تعبيرها بصدق عن الواقع الاجتماعيّ وعن انفعالات الأفراد بمواقف وأحداث معيّنة ومشاعرهم المكبوتة نتيجة الضغوطات الاجتماعيّة.

لقد استلهمت الرّواية المعاصرة من هذه المادة الشعبيّة الثريّة الموسومة بطابع محليتها، واتخذها الرّوائيون رمزا للتعبير عن هوية الشّعب وخصوصية محليته ومن بينهم "واسيني الأعرج"في رواية "نوار اللوز" والتي تختار الأجواء الشعبيّة المعدومة للفقراء والمساكين موضوعا لها، تعكس بساطتهم وتتحدث عن حياتهم الصّعبة وظروفهم القاسية.

ومن أبرز دواعي استعمال الأغنية الشعبيّة في النّص تعدّد طبائع الشخصيات والتعبير عن الحرقة النفسيّة، هذه الأخيرة التي تعدّ من أخصب الموضوعات التي تطرقت إليها الأغنية الشعبيّة، وقد وظّفها الكاتب من خلال مطلع أغنية مرددة في الأعراس هي(يا ناري يا ناري)".[3]

---

[1] الطاهر وطار، المصدر السّابق، ص51.

[2] أحمد يوسف تيمور، الأغنية الشعبية بين القديم والحديث، دار الطبع للنشر والتوزيع، ط2، 1998، بيروت، ص44.

[3] بلحيا الطاهر ،المرجع السابق، ص ص 253، 254.

فقد استحضرت شخصية(صالح)هذه الأغنية مع آهاته حين كان متوجها إلى(رحبة التين) متذكرا لونجا، وقد ساعدت هذه الأغنية على خلق جو لقاء بين الحبيبين، كما كانت مرتكزا فنيّا مباشرا على خلق الظروف المناسبة خاصّة إذا تعلّق الأمر بـ"صالح" الذي يريد إسقاط الطفلة في شراكه، لاسيما بعد سماعها للأغنية الشعبيّة المشهورة في الشرق الجزائريّ والتي مطلعها:

" آه يا صَالح ، يا صالح

وعيُونك يا صالح

كُحُل و عْجبُوني

يا الصالح يا الزّين، يا عينين الطير ".[1]

فأوهمت الكلمات الصّارخة بجمال صالح وعيونه الكحل الجميلة (لونجا) بأنّ صالح العجوز صاحب الحيل، شبيه بصالح الذي قيلت فيه الأغنية الشعبية من خلال سماعها للأغنية والتي أسهمت في تخديرها.

ج/ المعتقدات الشعبيّة :

إنّ المعتقدات الشعبيّة" راسخة في قلوب النّاس تؤثر على نفوسهم، وترسم لها مخيلاتهم أشكالا مختلفة، وهي لا تلقن من الآخرين، ولكنّها تختمر وتتشكّل بصعوبة، ويلعب فيها الخيال الفرديّ دوره ليعطيها طابعا خاصّا، والمعتقدات الشعبيّة لا تقتصر على طبقة معيّنة في المجتمع، بل هي متداولة بين مختلف أفراده، ولكن بطرق متفاوتة حسب تفكيرهم ومبادئهم وحسب الأوضاع المختلفة وتطوّرات العصر، وهي وليدة ظروف معيّنة تعايش معها الإنسان وأصبحت فيما بعد تشكّل جزءا من حياته، ونجد انتشارا لهذه المعتقدات في

[1] واسيني الأعرج، نوار اللوز، بيروت، د.ط، 1983، ص80.

مجتمعاتنا العربيّة على الرغم من كونها لا تملك أيّة أصول في الدين، وليست لها حقائق علمية مثبتة".[1]

ومن عوامل تفشي هذه المعتقدات في مجتمعاتنا تجذّر التّيار الصّوفيّ وتعلّق العامّة بالأولياء وقدراتهم العجيبة، وكذا مساهمة الأضرحة في ذيوع الخرافات أكثر فأكثر إذ أنّ"التّيار الصّوفيّ ساعد فيما بعد على انتشار نوع جديد من القصص يدور حول الأولياء والأضرحة مّما أتاح الفرصة لذيوع الخرافات الخياليّة والمعتقدات الدينيّة معا"[2].

فمن بين أبرز المعتقدات والعادات الشعبيّة السائدة في المجتمعات العربيّة والتي تطرّق لها الروائيّ العربيّ نجد:

- **زيارة الأولياء والأضرحة:** إذ هيمنت فكرة أولياء الله الصالحين وقدرة تصرّفهم أحياء وأمواتا في عالم المعتقدات الشعبيّة، ومهما ألّفت الرّوايات والحكايات والقصص حولهم فإنّ هذا المجال يبقى خصبا للدّراسة، وعلى الرّغم من ظهور دعوات الحركات الإصلاحيّة إلى تطهير الفكر والعقيدة من بعض الشوائب، فإنّ المعتقد الشعبيّ لم يتغيّر منه إلا قليلا .
- **الوعدات:** والوعدة في المفهوم الشّعبيّ تعني الوليمة التي يقوم بها الإنسان لجماعة من الناس بتقديم أضحية وذلك عندما تتحقّق له إحدى أمنياته التي كان يرجوها كالنّجاح أو الشّفاء من مرض أو الزواج و خاصّة إذا قدّم نذرا بذلك فوجب عليه فعلها.
- **ظاهرة السّحر والشعوذة:** وهي من بين المعتقدات الشعبيّة التي فرضت وجودها في الحياة، إذ يلجأ فيها إلى أساليب السّحر والشعوذة والتكهّن وطرق التنجيم والدّجل"[3]. والسّحر تواجد في كلّ مجتمع شعبيّ حسب تقاليده وعاداته وبقي رغم تداول الحضارات ومرور

[1] منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة – قراءة في نماذج – (أطروحة دكتوراه، تحت إشراف: أ.د: عقاق قادة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، ص77)

[2] ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1980، ص20.

[3] منصوري سميرة، المرجع السابق، ص 184/182/179.

السّنين، وهو مرتبط ببعض المعتقدات الشعبيّة " كالاعتقاد في أشياء وأفعال تجلب الحظ، وأخرى ممنوعة أو مكروهة، وكذا التوقي مما يجلب الشرّ أو النّحس وغيرها..."[1].

إنّنا نلمس لهذه المعتقدات صدى واسعا في المتون الرّوائية، ففي نصّ " الزلزال" للطاهر وطار، نجد الكاتب يبيّن أنّ الأولياء والأضرحة لهم شأن كبير عند سكان قسنطينة، حيث يبدو جليّا من انتشار عدد كبير حول مدنها، فيتذكر الكاتب عددا كبيرا من أسماء الأولياء المنتشرين فيها، ومن ذلك قوله على لسان(عبد المجيد بولرواح) حين راح يتجوّل في أحياء مدينة قسنطينة " احميها يا سيدي راشد، لا احميها يا سيدي مسيد كما كنت تحميها باستمرار، ارأف بالأبرياء الذين مازالوا فيها وأرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النّجسة وبأفعالهم المنكرة"[2].

أمّا ظاهرة السّحر والشعوذة فتبرز في النّص عندما تحدّث الرّوائي عن الشّاب الريفيّ الذي كان في مقتبل العمر وذهب إلى(الطالب) كما هو شائع في العاميّة حتّى يقوم له بعمل ما على خطّ الرمل، أو عن المرأة التي بدورها قصدت (الطالب) من أجل ابنتها التي خطبها اثنا عشر رجلا ولم تتزوّج، فتلجأ له حتّى يكتب لها حجابا تضعه معها كي تتخلّص ابنتها من تلك العقدة التي لصقت بها من نفور الشباب منها.

فالكلّ يقصد (الطالب) من أجل قضاء حاجته، وهم على اقتناع كامل بقدراته الخارقة التي بفضلها يستطيع مساعدتهم، وتغنّى بعضهم بحبّه للطلبة فقال:

اللّي حَبْ الطُّلبة نحبّوه *** ونعْملوه فُوق الرّاس عْمامة

واللّي كَره الطّلبَة نكرهُوه *** حتّى يُوم القيامـة ".[3]

[1] منصوري سميرة، المرجع السابق ، ص 188.

[2] الطاهر وطار، الزلزال ، ص47.

[3] الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 139/138.

كانت هذه بعض صور المعتقدات الشعبيّة البارزة في المنجز الرّوائيّ العربيّ المعاصر، والمغاربيّ على وجه الخصوص والتي خلصنا بها من تجلية صور حضور التراث الشعبيّ في النّص الرّوائيّ العربيّ المعاصر.

2. صور التراث الدّينيّ في المنجز الرّوائيّ العربيّ المعاصر :

وظّفت الرّواية المعاصرة النّصّ الدّينيّ بمصادره القرآنيّة والتوراتيّة والإنجيليّة، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينيّة والفكر الدينيّ، ولاسيما فكرة المخلّص، والفكر الصوفيّ الذي حظي باهتمام عدد من الرّوايات.

لقد استعملت الرّواية العربيّة المعاصرة النّص الّدينيّ على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنيّة واستحضار الشخصيات الدينيّة، وتصوير شخصيّة البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرّواية في ضوء أحداث القصة الدينيّة، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النّص الديني في الرّواية. ويكمن وراء توظيف النّص الدّينيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة دافعان هما:

1- "أنّ التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الرّوائيين أنّ تأصيل الرّواية العربيّة يقتضي العودة إلى الموروث السّرديّ الدّينيّ، والإفادة منه في التّأسيس لرواية عربيّة خالصة.

2- أنّ التّراث الدّينيّ يشكّل جزء كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربيّ، لذا فإنّ أيّ معالجة للتراث الدّينيّ هي معالجة للواقع العربي وقضاياه"[1].

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002، ص 272/271.

يمكن أن نتلمّس هذه النّصوص الدّينيّة" خارج السّياق الرّوائي في العنوان الأصلي، والعناوين الفرعية للرّواية، ويتصدّر أحيانا النّص الرّوائي، فقد حملت بعض الرّوايات عناوين تشير بوضوح إلى النّص الدّينيّ بمصادره المتعدّدة.

من النماذج ذلك الرّوائي رشاد أبو شاور الذي عنون إحدى رواياته (الرّب لم يسترح في اليوم السابع) مشيرا إلى ما ورد في التوراة من أنّ الرّب خلق العالم في ستّة أيام ثمّ استراح في اليوم السابع. وقد يكون من أشكال توظيف النّص الدّينيّ أحيانا عند بعض الكتّاب تغيير في السّياق، فهذا إميل حبيبي في روايته (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل)، فيها يصف صاحبته الطنطوريّة بأنّها شقراء مثل روميات بيزنطة، فكانت تنتحي مكانا قصيّا"[1]. وهذا السّياق مقتبس من الآية الكريمة في قوله تعالى:« **فَحَملتْه فانتَبذَتْ بِهِ مَكانًا قَصيًّا**».[2] فنلاحظ هنا أنّ اميل حبيبي قد استطاع " أن ينقل السّياق من النّص القرآنيّ إلى سياق آخر يختلف عن سياق النّص القرآنيّ، ولا يغيّر في الأمر شيئا كون النّص الدّينيّ والنّص الرّوائيّ يلتقيان في أنّ عبارة(مكانا قصيّا) تدلّ على البعد والاحتجاب عن الأنظار، فالسّبب الذي جعل مريم العذراء تختفي عن أنظار النّاس يختلف عن السّبب الذي دفع الفتاة الطنطوريّة إلى الابتعاد"[3].

ومن أهمّ الرّوايات التي عمد فيها أصحابها إلى توظيف التّراث الدّينيّ نجد رواية (أنتيخريستوس)التي ركز فيها أحمد خالد مصطفى على توظيف شخصيات وأحداث وقصص دينيّة متعدّدة، فقد التقى مع النّصّوص الدّينيّة السّابق ذكرها، وخصوصا مع القرآن الكريم، وكان ذلك في مواطن عديدة أهمها استلهامه لقصّة النّمرود مع سيدنا إبراهيم عليه

[1] فوزية عيّاش، توظيف التراث في الرواية الفلسطينية المعاصرة (مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل درجة الماجيستير في الأدب والنقد، إشراف الأستاذ الدكتور : كمال أحمد غنيم، الجامعة الإسلامية غزّة، عمادة الدراسات العليا، كليّة الآداب، قسم اللغة العربية، 2011م/1432هـ، ص 82.)

[2] القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 22.

[3] فوزية عيّاش، المرجع السابق، ص 82.

السلام، وكذا قصّة الساحرين هاروت وماروت و قصّة سيدنا سليمان وفرسان الهيكل، كما أنّه استلهم العديد من الأحداث الدّينيّة كالحادثة التي أدّت إلى وفاة النبيّ– محمّد صلّى الله عليه وسلّم– ووظّف قصّة سيدنا موسى والسامريّ محاولا الإشارة إلى أنّه هو المسيح الدجّال"[1].

وإذا أردنا أن نقف عند توظيفه لقصّة سيّدنا إبراهيم عليه السلام مع قومه، نجده يلجأ لآلية الامتصاص كآلية من آليات التناص وإعادة إنتاج النّص الأصليّ وفق ملامح وريثة له، فيلخص لنا دعوة سيّدنا إبراهيم عليه السّلام النّاس إلى الابتعاد عن عبادة الأصنام وعبادة الله دون الإشراك به فيقول:"بدأ إبراهيم يدعو الناس ليعبدوا إلها واحدا...ويحاول إقناعهم أنّ أصنامهم تلك لا هي بضارة ولا نافعة، و حدثت القصّة الشهيرة في عيد الرّبيع. ذلك العيد الذي حطّم(إبراهيم)فيه أصنام بابل المصطفة في معبد (أور) وعلّق فأسه على صنم شديد الضخامة منهم يدعى(مردوخ)...ولمّا عاد القوم من عيدهم وجدوا كلّ أصنام آلهتهم قد تحطّمت ماعدا واحدا... وذلك الواحد هو(مردوخ العظيم).. الذي كان يقف في رأس المعبد بشموخ ويحمل فأسا على كتفه، ضجّ القوم وتذكروا كراهية(إبراهيم)لأصنامهم فاستدعوه وسألوه فأجابهم الجواب الشهير...بل فعله كبيرهم هذا... فاسألوه إن كان ينطق".[2]

فقد تدّال هذا النّص مع القصّة القرآنية التي ذكرها الله سبحانه وتعالى في سور عديدة من القرآن الكريم، لكنّه اغترف بكثرة من سورة الأنبياء التي يقول فيها الله تعالى:« **وَلَقَدْ آتَيْنَا إِبْرَاهِيمَ رُشْدَهُ مِنْ قَبْلُ وَكُنَّا بِهِ عَالِمِينَ (51) إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ (52) قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ (53) قَالَ لَقَدْ كُنْتُمْ أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (54) قَالُوا أَجِئْتَنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنْتَ مِنَ اللَّاعِبِينَ (55) قَالَ بَلْ رَبُّكُمْ رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الَّذِي**

[1] دحماني فاطمة الزهراء، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (رواية أنتخريستوس لأحمد خالد مصطفى أنموذجا)، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر، تخصص نقد عربي قديم، إشراف: أ.د: عبو عبد القادر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2018/2017، ص 132/131.

[2] أحمد خالد مصطفى، أنتخريستوس، عصير الكتب، ط 22، 2015، ص132.

فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَى ذَلِكُمْ مِنَ الشَّاهِدِينَ (56) وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ بَعْدَ أَنْ تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ (57) فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ (58) قَالُوا مَنْ فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ (59) قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ (60) قَالُوا فَأْتُوا بِهِ عَلَى أَعْيُنِ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ (61) قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ (62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ (63) فَرَجَعُوا إِلَى أَنْفُسِهِمْ فَقَالُوا إِنَّكُمْ أَنْتُمُ الظَّالِمُونَ (64) ثُمَّ نُكِسُوا عَلَى رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَؤُلَاءِ يَنْطِقُونَ (65) قَالَ أَفَتَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُكُمْ شَيْئًا وَلَا يَضُرُّكُمْ (66) أُفٍّ لَكُمْ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ (67) ».[1]

3.صور التراث الأسطوريّ والعجائبيّ :

اكتسبت الأسطورة مدلولات كثيرة كونها ظاهرة إنسانية ارتبطت بالوجود الإنساني ذاته، فهي تعكس درجة الفكر في مرحلة من مراحل الوجود البشري و"كلمة أسطورة تشبه كلمة هستوريا Hustoria اليونانية فهي في الأصل تدلّ على معنى القصّة أو الرّواية أو التّاريخ، وقد تدلّ أيضا على ما اكتسبه الأقدمون أو ما تركوه من روايات وحكايات، وهي في الأغلب أحداث خارجة عن العادة وأباطيل"[2].

في حين أنّ دلالتها في العصر الحديث أصبحت أكثر ضبطا وتحديدا، إذ أصبحت تعني "الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالها ومغامراتها"[3]. معنى ذلك أنّ الأسطورة أخذت مفهوم الحكاية المرتبطة بالآلهة من خلال الأفعال والمغامرات، "وإذا كانت القصّة أو الرواية أو المسرحيّة من الأجناس السرديّة التي تحاول تصوير الحقيقة رغم أنّها تعتبر من الخيال المحض، فإنّ الأسطورة قد تفوقها لأنّها تحاول أن تعكس هذه الرؤية الفنيّة ضمن تصوير ليس قائما على تقديم واقع في ثوب خياليّ، دائما تقدّم واقعا أسطوريّا...أي أنّها تحاول

[1] قرآن كريم، سورة الأنبياء، الآيات من 51 إلى 66.

[2] طلال حرب، أولية النّص، نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1999، ص92.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989، ص13.

تحقيق المستحيل الذي يقصر العقل أن يصل إليه أو يصدّقه أو يسلّم به، فجمال الأسطورة أنّها تقرّب البعيد وتبعّد القريب، وتنفي الثابت وتثبت المنفي"[1].

نلاحظ أنّ الأسطورة بهذا التصوّر يتداخل مفهومها مع القصة أو الرواية أو التاريخ، فهذه الأنواع من الفنون تتفق مع الأجناس الإبداعيّة الفنيّة في عوامل مشتركة تتمثّل في سرد أحداث ووصف وقائع أغلبها من وحي خيال الإنسان بعيدا عمّا يحدث فعليا في الحياة سواء للأفراد أو الجماعات، ولاتساع مفهوم الأسطورة وتشعّب أنواعها فإنها تتداخل مع عدّة مفاهيم خاصّة العجيب والغريب، وقد ذهب بعض قدامى العرب إلى التفريق بين مصطلحي العجيب والغريب بالعبارة الآتية:" فكلّ غريب ينسب إلى الجّن، وكلّ عجيب هو الغول نفسه".[2]

من هنا نجد أنّ الأسطورة تتسم بالقداسة، في حين لا قداسة للعجيب أو الغريب، ولكن إذا تفحصنا حقيقة وكُنْهِ الأسطورة نجدها حافلة بما هو غريب وعجيب، وهذا ما دفع ببعض النقاد الفرنسيين إلى التمييز"بين الفانتاستيك والعجائبيّ والغرائبيّ، ويرون أنّ الأوّل يتموضع بين ما هو عجائبيّ وما هو غرائبيّ بمعنى أنّه يشكّل مظهرا مستقلاّ بنفسه، وأنّ كلاّ من الأخيرين يتحدّد بمدى قربه من أو بعده عن الفانتاستيك، فإذا انتهى التردّد إلى تفسير ما فوق واقعي عدّ الفانتاستيك عجائبيّا، وإذا انتهى إلى تفسير واقعي عدّ غرائبيّا ."[3]

لقد خلص الباحث "نضال صالح" في البحث عن الفروق بين الأسطوريّ والغريب والعجيب إلى النتيجة القائلة:"على الرّغم من أنّ العجائبيّ يبدو لصيقا بالأسطوري، ويتماس معه ويتداخل أحيانا، إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم ما فوق واقعية، ويقترض منه سمة تعدّد مستويات التأويل، ويمثّل أحد جذوره، فإنّه في الوقت نفسه، يبدو على قطيعة معه تماما، وتتبدّى هذه القطيعة في الشرط اللازم له، شرط التردّد أو المأزق الإدراكي المعبّر كما يبدو

[1] طلال حرب، المرجع السابق، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص97.

[3] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2011، ص30.

عن ذهنية محكومة بعمليات التجزيء والتشطير والتنضيد، لعوالم مستقل بعضها عن بعض تمام الاستقلال من جهة، ومتضادة فيما بينها من جهة ثانية، على حين لا تبدو الذهنيّة الأسطوريّة كذلك، فهي تنظر إلى العالم بوصفه كلاّ لا يتجزّأ، تشكّل مظاهره نسقا واحدا ...وتتجلّى السّمة نفسها في الغرائبيّ أيضا، الذي لا يتحقق من دون توفر شرطي الخوف والرّغبة المرتبطين فقط بأحاسيس الشخصيات فيها بين الذات و الموضوع، وحيث يحيل كل منهما إلى الآخر دونما إحساس بأنّ ثمّة فروقا بينهما"[1].

وقد أخذت الأسطورة لها مكانا في الفضاء السرديّ الروائيّ العربيّ" وأصبحت عند الروائيين معينا لا ينضب يوظفون منها عناصر إبداعاتهم الأدبيّة، وفق قناعاتهم وتطلعاتهم فيزوّدون بها نصوصهم بأبهى حلل الخيال الفنّيّ، وتمنح المتلقي لذّة القراءة، لذلك أضحت الأسطورة كشكل أدبيّ ونتاج تخيّلي مادة دسمة استغلّها الروائيون في بحثهم العميق عن مصدر فنّيّ إلهامي يترجم تجاربهم الإبداعية، ويصعد بها نحو التجديد والخروج عمّا كان مألوفا في النصوص السابقة"[2].

تجلّى التراث الأسطوريّ في رواية(الحوّات والقصر) للروائي الطاهر وطّار، إذ نجده قام بتوظيف عدّة أساطير في متنه الروائي، من ذلك أسطورة سيزيف"ولعلّ أوّل تجلّ لهذه الأسطورة تكرار الفعل دون جدوى، حيث نرى البطل يتحرّك في مسار خطّي بين وادي الأبكار والقصر، وهذا المسار يتكرر في كلّ مرّة من أجل تحقيق هدف واحد وهو إيصال السمكة إلى جلالة السلطان، غير أنّه يعاقب بقسوة لأجل جرأته وسعيه الحثيث لبلوغ هدفه، واكتشاف الحقيقة، ففي المرّة الأولى عوقب بقصّ يده اليمنى، ووجد نفسه مرميّا في الساحة العامّة للقرية الخامسة، فيعيد الكرّة ثانية ويصطاد سمكة أخرى"لا يفرّق من يراها بينها وبين السمكة الأولى"[3]. وينطلق من جديد باتجاه القصر فيعاقب بقصّ يده اليسرى ويرمى في

[1] نضال صالح، المرجع السابق، ص27.

[2] منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجدبدة– قراءة في نماذج– مرجع سابق، ص 224.

[3] الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، ط2، 1980، ص211.

ساحة القرية السادسة، ويذكّر هذا بالبطل الأسطوري"سيزيف" الذي يسعى في كلّ مرّة لحمل الصّخرة العظيمة إلى قمّة الجبل، وحين يدنو منها تتدحرج فوق السفح لتستقر في الأسفل فيعيد المحاولة ويبوء بالفشل فلا يبلغ القمّة، كذلك هو الشأن بالنسبة لـ(علي الحوات) الذي لم يتمكن بدوره من الوصول إلى السلطان فقد عوقب بدل أن يجازى"إذ انتشر بين كافة الرعية أنّ علي الحوات عوقب بدل أن يجازى"[1]. وهذا ما نجده في أسطورة"سيزيف"بدل أن يجازى على مساعدته "لأسيوس" فعاقبته الآلهة.[2]

كما نجد كذلك حضورا لأسطورة البرومثيوس في رواية(الحوّات والقصر) من خلال بعض التشابهات فـ"علي الحوات يشبه أيضا المارد(برومثيوس)إذ تتقاطع شخصية علي الحوّات الذي يساعد الناس في معاشهم ويصاحبهم، وأسطورة برومثيوس الذي عمل على مساعدة الإنسان في تحديه للآلهة بسرقة النار من السماء حتّى تكون سبيلا لطهي لحم القربان والحصول على الغذاء، وتتجلّى أيضا في كتمان السرّ المسبب للعذاب، إذ خاف إخوة علي الحوّات من اكتشاف أمرهم في القصر بواسطته لذا" انتزعوا لسانه حتى لا يقول لهم الحقيقة التي رآها"[3]. كذلك تعذّب برومثيوس بسبب كتمانه للسرّ المتمثّل في الإعلان عن اسم المرأة التي تنجب"لزيوس"ويأخذ مكانه .[4] فهذا السرّ وسيلة ضغط على الآلهة، بينما يمثّل السرّ عند علي الحوّات أدة للضغط عليه، أدّت إلى قطع لسانه.

والتراث الأسطوريّ يجد صداه كذلك في رواية (أنتيخريستوس) التي أسلفنا الإشارة إليها، إذ اصطبغ نسيجها بعديد الأساطير ومنها أسطورة إنانا" وتقول العديد من المراجع أنّ إنانا هي أسطورة من أساطير بابل القديمة جدا، فهي آلهة الجمال والحب والإغراء، وظّفها أحمد خالد مصطفى في الفصل الثاني من هذه الرواية، فتحدّث عن محاولتها تعلّم السّحر من الملكين

[1] الطاهر وطار، المصدر السابق، ص264.

[2] إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007، ص247.

[3] الطاهر وطار، المصدر السابق، ص245.

[4] إدريس بودیبة، المرجع السابق، ص248.

هاروت وماروت وكيف أنّها فتنت بجمالها، فحاولت إغراءهما بكلّ السّبل إلاّ أنّها لم تستطع فعل ذلك، ما دفعها إلى الكفر بهما، فأصابتها لعنتهما،سميّت أيضا بالزهرة، وقيل بأنّها هي كوكب الزّهرة يقول الروائي:(إذن هاروت وماروت عاشا في بابل بنص القرآن، والمرأة التي تدعى الزّهرة عاشت في بابل في نفس الفترة...وأنّها كانت عاهرة مقدّسة تعيش في مدينة أوروك...ثمّ تحوّلت إنانا بعد ذلك إلى آلهة ضمن الآلهة التي تعبد في سومر)"[1].

كانت هذه بعض صور وتجليات الموروث الشعبيّ والدّينيّ والأسطوريّ في المنجز الروائيّ العربيّ المعاصر عموما، وسنعمل على استجلائها أكثر في مدونتنا "نزيف الحجر" كونها نصّا مؤثثا بكل الصّور سالفة الذّكر.

[1] دحماني فاطمة الزهراء، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص161.

الفصل الثّاني: صورة المجتمع التارقي في رواية " نزيف الحجر " لإبراهيم الكوني.

تمهيد :

أولا: تمظهرات الفضاء الصحروايّ .

ثانيا: حضور التراث الشعبيّ والدينيّ.

ثالثا: صورة الأسطوريّ في فضاء الرواية .

رابعا: تجليات العجائبيّ .

تمهيد :

" نزيف الحجر"نتاج روائي لإبراهيم الكوني* ، نراه موضوعا معجونا من مادتين أو أكثر: التراث التارقي، الأسطورة، وشيء من التاريخ والواقع الليبيّ، مضاف إليها خصوصيّة بنكهة الفضاء الصحراوي، المكان البطل في معظم المنجز الروائي للكوني.

في نص "نزيف الحجر" يسرد الكوني قصتين محوريتين، لكلّ منهما بطل مناقض وضد للآخر لكن تبدأ الرواية حينما تتقاطع دروبهما.

تدور أحداث الرواية في منطقة من الصحراء الليبيّة، حيث كان يعيش بطل القصّة الأولى " أسوف " مع والديه في صحراء" مساك صطفت" في بيئة معزولة اختارها الوالد ملجأ له ولولده" أسوف" الذي كوّن علاقة روحية مع ما يحيط به من صخور وادي " متخندوش" إذ تعوّد أن يصغي إلى أساطيرها وحكايات الجنّ فيها من مسمع والده، فقد زرع فيه الأب تقديس الطبيعة والتماهي فيها.

ومن القصص التي تركت أثرا في نفس آسوف قصة " الودّان" ذلك الحيوان الأسطوريّ، الذي قطع الوالد نذرا أن لا يصطاده وأن لا يعلم ذريته صيده، لكنه مات من جرّاء هذا النذر لتلحق به زوجته بسبب سيول قويه تجتاز وادي متخندوش، وتترك ذاك الفضاء الصحراوي الواسع لـ"أسوف" يتأمله وهو يرى الجمال والغنم.

---

* إبراهيم الكوني روائي ليبيّ ينتمي لقبيلة الطوارق ، له أكثر من ستين كتابا ، تدور معظم روايته حول تيمة الصحراء.
حصل على العديد من الجوائز العربيّة والعالميّة منها:

- جائزة الدولة السوسريّة على روايته نزيف الحجر 1995م.
- جائزة الرّواية العربيّة (المغرب) 2005.

من إصداراته: " نزيف الجحر"، رباعيّة "الخسوف "، التّبر ، المجوس ..

لكن تتقاطع أحداث حياة أسوف الهادئة مع نقيضه في التعامل مع البيئة الصحراويّة، مع قدوم "قابيل بن آدم" المعروف بإدمانه أكل اللحوم ومساعده "مسعود"، إذ بعد أن أباد آدم قطعانا من الغزلان وأخلّ بقوانين الطبيعة، يلّح على خوض مغامرة صيد جديدة، كسر بها خلوة "أسوف" في "مساك صطفت " رغبة منه في أكل لحم الحيوان الأسطوري " الودّان ".

يتخلل هذه المحطات الحدثية، محطات استذكاريّة يتذكر فيها أسوف أساطير وحكايات رواها والده أو والدته وحكايات أخرى يُستذكر فيها التاريخ الدموي لـ "قابيل"، كما نجد وقفات وصفيّة لمعالم الصحراء والتي أخذت مساحات كبيرة من جسد الرواية.

يقصد قابيل ومساعده مسعود " أسوف " – العالم بخبايا الصحراء– حتى يكون لهما دليلا إلى مكان الودّان، ولكنّه يرفض ذلك فيشدانه إلى صخر من صخور الوادي عليه رسم للكاهن الأكبر، ويختار أسوف مصيره فيرضى أن يموت مصلوبا إلى الصخرة على أن يكسر النذر ويدلّ قابيل المتعطش إلى تخريب الطبيعة على مكان الودّان .

وفي آخر مشهد يذبح قابيل " أسوف " على الصخر فتتقاطر خيوط دمه على الصخر المكتوب بلغة الطوارق" أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أنّ الخلاص سيجئ عندما ينزف الودّان المقدس ويسيل الّدم من الحجر ". فينزف حجر الكاهن دما، ويعمّ الطوفان الصحراء.

أولا: تمظهرات الفضاء الصحراوي:

إنّ القارئ لمجمل المنجز الروائي للكاتب الليبي إبراهيم الكوني يجد أنّ هذا الكاتب قد ظلّ مفتونا بعالم الصحراء التي ولد ونشأ بها " فحينما يذكر اسم الكوني تستحضر الصحراء التي انطلق منها، ويستحضر أهلها الذين شكلوا شخصيات رواياته المتعاقبة"[1].

وتعتبر رواية " نزيف الحجر" للكاتب نموذجا ساطعا في سرد تفاصيل عالم الصحراء وحياة المجتمع التارقي، يعبّر فيها عن جمالية هذا الفضاء ويشكّل كلّ عناصره في توليفة فنيّة تجري فيها الأحداث وتتحرّك في عوالمها الشخصيات.

لقد أصبحت الصحراء عموما تشكّل تيمة بارزة وتشغل"حيّزا كبيرا في الرواية العربية، والدوافع إلى ذلك هو توجه الرواية العربية في العقدين الأخيرين إلى الاهتمام بالمحلية، بوصفها تحقق لها التخلّص من هيمنة الرواية الغربيّة من جهة، وتؤسس لرواية عربيّة تساهم إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى في معالجة الواقع، ورصد المتغيرات والمستجدات فيه ومن الروائيين الذين تخصّصوا بتصوير الصحراء الروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي بدا من خلال رواياته، بوصفه ابنا للصحراء، عالما واسع الاطلاع على بيئة يكتنفها الغموض، وما تزال مجهولة لعدد كبير من الناس"[2].

إنّ الصحراء كفضاء لانهائي مفتوح ممتد وعابر تثير فينا الكثير من الأسئلة كون " الصحراء قرينة الخفاء والغموض، فيها يكمن سرّ الوجود والكون: فهي لا تفضح سرّها ولكنّها تستعمل لغة الترميز والإشارة، لغة الخفاء، لقد أودعت الصحراء سرّها في كلّ المخلوقات الصحراوية، حتّى في الظواهر الطبيعية، فكلّ شيء في الصحراء يوحي بالغموض والسّر،

[1] طانية حطّاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي – من طوق الصحراء إلى إشعاع العالمية –ص123.
[2] محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 441.

من شروق الشَمس إلى غروبها، إلى السّحاب ومعانقته لقمم الجبال، كلّها مناظر تشي بالسّر لكنّنا نفهم لغتها"[1].

فلغة الصحراء مفاجئة وغير يقينية، قد تبعث فيك السّكينة، كما يمكنها أن تأخذ روحك بسبب من الأسباب كما صنعت مع والدة أسوف في"نزيف الحجر"حين جرفتها السيول على حين غرّة فحوّلتها إلى قطع متناثرة بين الصّخور، الأمر الذي جعل الكوني يقرّ بأنّ " الإنسان في الصحراء لابدّ أن يموت بأحد النقيضين: السّيل أو العطش"[2].

وقد أخذ الكوني يوّحد بين الطبيعة مع الإنسان والحيوان في جوّ أسطوري في عالم واحد، ومكان واحد هو عالم الصحراء."الصحراء كنز مكافأة لمن أراد النّجاة من استعباد العبد وأذى العبادِ، فيها الهناء، فيها الفناء، فيها المراد"[3].

فالصحراء إذا تمثّل المكان الجغرافي الوحيد في الرّواية، إذ ركّز الكوني على تصوير هذا العالم الذي يبدو ظاهره قاحلا، لكنّه استطاع بقدرته الفنيّة أن يجعله فضاء ثريّا برموزه، فقد وصف المكان الجغرافي في"نزيف الحجر"بطريقة هندسيّة، فالسارد في بداية الرواية، قدّم على لسان بطله وصفا فنيّا للرسوم التاريخيّة التي تزيّن الصخور والكهوف الصحراوية"الرّسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كلّ(مسّاك صطفت)وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهدّه الجّري خلف القطيع الشّقيّ فيلجأ للكهوف ليستظلّ من الشّمس، ويفوز بلحظات راحة، فيتسلّى بمشاهدة الرّسوم الملوّنة: صيّادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البرّي. في الصّخور أيضا نساء عاريات يحملن على صدورهنّ أثداء كبيرة ... "[4] .

[1] عكازي شريف، الصحراء وطاقتها الترميزية في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف: ابن السايح الأخضر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2018/2017، ص156.
[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، منشورات الشهاب، الجزائر، 2012، ص72.
[3] المصدر نفسه، ص25.
[4] المصدر نفسه، ص9.

وهذا الوصف مرتبط في الحقيقة بسرديّة وتعاقب الأحداث وبالعلاقة المميّزة التي ربطت بين بطل الرواية (أسوف) والحجر التاريخي الموجود في وادي(متخندوش)وهي"صخرة تنتصب في نهاية الضّفة الغربية للوادي عند التقائه بوادي(آينسيس)فيكوّنان معا واديا واحدا عميقا واسعا يستمرّ منحدرا نحو الشّمال الشّرقي حتّى يصبّ في(أبرهوه العظيم) في(مسّاك ملّت). الصخرة العظيمة تحدّ سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشّمس القاسية عبر آلاف السّنين"[1].

وهذه العلاقة المميّزة لم تربط أسوف بالصّخرة المنتصبة في الوادي فحسب، بل ربطته بحيوان يتردد ذكره على مرار الرواية وهو(الودّان) الذي قدّم له الكاتب وصفا خرافيّا، ويعتبر الودّان من فصائل الغزلان، يعيش في الصحاري والحمادات، وفي الأماكن العالية من الجبال، لكي لا يتمّ الوصول إليه: "والودّان لا يعيش إلاّ في رؤوس الجبال، في أوعر الجبال"[2].

ويتميّز هذا النّوع من الغزلان بالفطنة، ويستطيع إدراك الإنسان أو أيّ عدوّ من مسافات بعيدة "الغزلان أكثر الحيوانات حساسيّة ويقظة في الصحراء، يشمّ رائحة الإنسان من أبعد مسافة، ولا يقع تحت طائلة البصر إلاّ مباغتة في عتمة الفجر، أو في الأيّام التي يموت فيها الهواء وتسكن الرياح تماما"[3].

فالودّان بذكائه أصبح رمزا في الصحراء وخارجها، وتقديس الودّان ليس مقتصرا على أهل الصحراء فقط، بل" غالبا ما كان أمون ينحت جسم إنسان ورأس كبش ذي قرنين أفقيين في الآثار المصريّة، وعلى جوانب القبور"[4].

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص8.
[2] المصدر نفسه، ص38.
[3] المصدر نفسه، ص97.
[4] فيليب سيرينج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة، ط1، 1992، ص97.

وعموما يمكن القول أنّ الصحراء في نزيف الحجر"قد أصبحت علامة مكانيّة بارزة تقوم عليها بنية الفضاء الحكائي فيتحوّل المكان الجغرافي إلى نموذج متكرّر في كلّ الأعمال، إلاّ أنّ تعدد طرائق الوصف وصيغ التركيب السردي جعلت الصحراء عنصرا فاعلا في توليد صور جديدة للمكان الطبيعي الثابت"[1].

فنحن نلاحظ أنّ الكوني في تصويره للصحراء لم يكتف بحديثه عن غموضها وسحرها، بل يصوّر علاقة الإنسان بها، والتي تبدو عدائية في أغلب الأحيان، فالإنسان في نظر الكوني هو أكبر عدّو للصحراء وأسرارها وكنوزها وهذا ما نجده في قوله:" تارة تتصاعد الرّمال وترفع أمرها إلى السّماء مدعية أنّ الجبال هي التي بدأت الاستفزاز، وتارة تقصدها قمم الجبال وتشكو غزوات الرّمال، فغضبت الآلهة وعاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه: الإنسان"[2].

وفي تصوير الكوني لعالم الصحراء ولعلاقة الإنسان بها يقف بنا أمام ثنائيات متضادة عديدة منها ثنائية الخير والشّر، وأهمّها ثنائية الموت والحياة، والتي ركّز عليها في كثير من أعماله الروائية"فالإنسان الصحراوي نجده يعرف قيمة الحياة وقيمة أن تحيا في ظروف كلّها تدعو إلى الموت وتعمل على وأد الحياة(...)كما نجد أهل الصحراء من الطوراق يحترمون الموت الذي ما هو إلاّ النهاية أو الخاتمة"[3].فالموت من منظورهم"يشبه الصحراء في سكونها وفي غدرها،فلا يمكن التنبؤ به،وبهجومه الذي سوف يشنّه على فريسته،مثل الصحراء يعجبك سكونها وهدوئها،لكن بعد الهدوء تأتي العاصفة وتباغت الجميع،كذلك الطبيعة الصحروايّة"[4].

نجد الكوني يحاول أحيانا" أن يفلت من خاصية التركيب الثنائي للوجود، ويحاول أن يجد مكانا وسطا، لكنّ الصحراء لن تقبل بهذه الفكرة وتجهضها، خاصّة عندما يتعلّق الأمر

[1] نسيمة علوي، دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، ص 5.
[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص28.
[3] عكازي شريف، الصحراء وطاقتها الترميزية في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، ص151.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

بثنائية الحياة والموت".[1]وهذا ما نجد صداه في متن الرواية في قوله:" هاهو الآن يبتعد عن الحياة، ولكنّه لا يدخل إلى الموت، إنّه يقره بابا بين الموت وبين الحياة"[2].

إذ يؤمن الكوني بوجود الوسطية أي أنّ هناك مكانا أو حالة بين الحياة والموت."الحالة التالية بين الموت والحياة، الوجود والعدم، السماء والأرض، رآها في الكائنات المذبوحة، وعاشها في ذلك اليوم وهو يزحف في الوادي باحثا عن قطرة ماء، بين الحياة والموت مسافة قد يعود منها المخلوق إلى الحياة، وقد يعبرها إلى الموت، يمضي إلى العدم والظلمات"[3].

ولابدّ لنا في هذا المبحث أن نقف عند أهمّ المكوّنات الطبيعية والاجتماعية وتصوير الكاتب لها في نزيف الحجر لأنّها من مقوّمات الفضاء الصحراوي الذي شغل الكاتب"فقد رصد الكوني في رواياته وقصصه المعالم الجغرافية والحياة الاجتماعية والروحية في الصحراء الليبية الكبرى"[4].

1.المكونات الطبيعية للفضاء الصحراويّ :

تتمثّل المكونات الطبيعية في هيكل البناء، إذ أنّها تمثل التضاريس المشكلة لفضاء الصحراء الذي تجري فيه أحداث الرواية، وتتمثّل هذه المكونات في:الصخور والوديان والرمال والواحات ...وهذه المكونات تتواشج فيما بينها لإضفاء صبغة جمالية على المخيال الصحرواي، وإخراجه كفضاء حي خصب وناطق بمختلف الصور، وفي ما يلي سنعرض بعض مكونات هذا الفضاء المتجلية في مدونتنا "نزيف الحجر".

- **الوديان:** ويعتبر الوادي من رموز الصحراء، ولذلك أهمية عند أهلها، ويكثر في فضائها خاصة ما يسمّى بـ(الأودية الكاذبة)، وقد أكثر الكوني من ذكر أسماء أودية كثيرة في نسيج روايته ومنها قوله:"الصخرة تنتصب في نهاية الضفة الغربية للوادي، عند التقائه

[1] عكازي شريف، المرجع السابق، ص152.
[2] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص71.
[3] المصدر نفسه، ص71.
[4] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصر، ص441.

بوادي(آينسيس) فيكوّنان معا واديا واحدا، عميقا، يستمرّ منحدرا نحو الشّمال الشرقي حتّى يصبّ في(أبرهوه العظيم) في(مساك ملّت) "[1].

فيتميّز هذا الوادي باتساعه وعمقه، كما يتضح من خلال النّص أنّه أصبح يشكّل قبلة سياحية، إذ أنّ السيّاح يأتون من كلّ مكان"... يستقبلهم الوادي ليتفرّجوا على الرّسوم المحفورة في الصخور..."[2].

- **الصّخور**: وهي من أهمّ التضاريس التي شغلت بال الكوني في نزيف الحجر خاصّة تلك الصخرة العظيمة في(وادي متخندوش)والتي لم ينفك يذكرها، وأوّل ما بدأ به روايته فصل جزئي بعنوان"الأيقونة الحجرية"متحدثا عنها، فتارة يراها هائلة وتارة أخرى عظيمة."الصخرة العظيمة تحدّ سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر الزاوية لتواجه الشّمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زيّنت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلّها:على طول الصخرة الهائلة ..."[3].

في سياق آخر يضفي على هذه الصخرة طابع القدسية لشكلها وموقعها إذ يقول:"يحدّ هذه الصخور تلك الصخرة العالية التي تقف كبناء يصعد صوب السّماء، كنصب وثني شيّدته الآلهة"[4].

- **الشّمس الصحروايّة**: وللشمس وقع خاص في نفس الكاتب، وهو يصور لنا فضاء الصحراء، وهي في الغالب تأخذ دلالات سلبيّة، أبرزها القسوة.يقول الكوني:"مع حلول العشيّة وتزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب السّماء مودّعا، مهدّدا بالعودة في الغد لإتمام مهمته في إحراق ما لم تستطع إحراقه اليوم"[5]. فالشّمس تمارس قسوتها في الصحراء على الإنسان وعلى جلّ الكائنات الحيّة هناك فتثير أهوالا وتسبّب كوراث، وتبقى هذه العداوة التي

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص8.
[2] المصدر نفسه، ص7.
[3] المصدر نفسه، ص8.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص12.

تكنّها الشمس للإنسان حتّى المغيب، فتترك بعدها هولا نفسيّا يعيش به الإنسان حتّى تشرق من جديد.

ويواصل الكوني حديثه عن هذه المعركة غير المتكافئة بين الشمس والإنسان:" برغم دهشته من اختفاء ظلّ الشجرة إلاّ أنّه استلقى تحتها وانتظر غروب الشّمس بأشعتها القاسية"[1].

- **الرياح الصحروايّة:** والرياح تشكّل كذلك مظهرا من مظاهر قوّة الطبيعة وسطوتها في الفضاء الصحرواي، وهي كذلك رسالة تحمل الأخبار في أعماق الصحراء، فالكوني رغم تصويره في الرواية لعزلة أهل أسوف في الصحراء"في البرّ الجنوبيّ إلاّ أنّ الريح استمرت تنقل إليهم أخبار الغزاة في الشمال "[2]. والرّيح في سرعتها تضفي نوعا من الوحشيّة على حياة أهل الصحراء فتفقد من عزيمتهم في المقاومة، فهي تثير كثيرا من الزوابع الرملية والغبار"وبرغم من حدّة شعاعاتها الصباحية إلاّ أنّها تفرق في الغمام والعتمة غلالة تحجب عنه الأشياء مثل زوبعة من الغبار، هل هي الرياح"[3].

- **الرّمال والجبال:** وتعدّ الرّمال والجبال من أهمّ المكوّنات الطبيعية للصحراء، إذ تمتدّ الكثبان الرملية على مساحات شاسعة في فضائها، تتخلّلها جبال شامخة ذات صخور ضخمة، ولذلك يأتي ذكرها في نصّ الروائيّ في عدّة مواضع، ويصوّر الكاتب بطريقة تخييليّة أسطورية صراعا أزليّا بين الرّمال والجبال ففي"يوم غضبت الآلهة في سماواتها العليا وأنزلت العقاب بين المتحاربين، جمّدت الجبال في(مسّاك صطفت)أوقفت تقدّم الرمال العنيد في حدود (مسّاك ملت) فتحايل الرّمل ودخل في روح الغزلان، وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في الودّان لها ".[4]

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص 7.
[2] المصدر نفسه، ص 12.
[3] المصدر نفسه، ص31.
[4] المصدر نفسه، ص71.

ومع هذه العقوبة أنزل الله على الاثنين بلوى تمثلت حسب الكاتب في شيطان اسمه الإنسان" الآلهة ملّت الشكاوي الطفولية، تارة تتصاعد الرّمال وترفع أمرها إلى السماوات مدّعية أنّ الجبال هي التي بدأت الاستفزاز، وتارة تقصدها قمم الجبال وتشكو غزوات الرّمال، فغضبت الآلهة وعاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه: الإنسان"[1].

- **السّراب:** وهو نوع من الوهم البصري، ومن أنواع السّراب أنّ بعض الأشياء البعيدة قد تبدو أقرب ممّا هي في الحقيقة. وقد يبدو أنّ هناك أشياء أخرى تطفو في الجوّ مثل جبل أو سفينة .

إنّ السّراب حظي باهتمام الكوني في روايته نزيف الحجر، وبرز كمكوّن طبيعي للفضاء الصحراوي فنجده يقول:" وفي اليوم الرابع لإقامته رأى القافلة يرافقها السّراب في الأفق البعيد"[2].

فهذا السّراب يأتي عندما يكون الإنسان بحاجة ماسّة إلى الحياة وعودة الرّوح فيه، فيجد فيه هذه الرّوح قبل أن يتلاشى مجدّدا، والسّراب يصبح أمرا عاديّا للمقيم، بل ويستمتع بمناظره أيضا " لن يرى الغزلان مرّة أخرى، ولن يشاهد السّراب يتراقص في الأفق ".[3]

- **الكهوف:** وهي من أهمّ المشاهد الطبيعية في الصحراء التي شغلت الكوني، فاهتمّ بتصويرها ونقل لنا مشاهد مختلفة عن الرّسومات المنقوشة على صخور هذه الكهوف" فالرّسوم التاريخية شاهدة على عصر ما، لذلك فهي تؤدّي وظيفة أنثروبولوجية تتعلّق بهويّة شعب الطوراق داخل فضاء الصحراء الكبرى، وهذا ما أراد السّارد أن يعبّر عنه في وصف دهشة الطّفل الصّغير أسوف أمام النّصب الحجري الشاهد على التاريخ"[4]. وهذا حين قال:"الرّسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف والأودية الأخرى في(مسّاك صطفت).وقد اكتشفها

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص28.
[2] المصدر نفسه، ص35.
[3] المصدر نفسه، ص63.
[4] نسيمة علوي، دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، ص6.

في صغره عندما كان يهدّه الجري خلف القطيع الشّقيّ، فيلجأ للكهوف ليستظلّ من الشّمس، ويفوز بلحظات راحة فيتسلّى بمشاهد الرّسوم الملوّنة: صيّادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البرّي"[1].

وفي موضع آخر يضفي عليها بعدا أسطوريّا يبدو أنّه قد تناقلته القبائل البدويّة في عرفها المجتمعيّ، إذ يزعمون أنّ الكهوف مسكونة بالجنّ، وأنّ"الجنّ سكنوا الكهوف هربا من الشرّ منذ قديم الزّمان"[2].

- **الواحة:** وغالبا ما ترتبط الواحة في الفضاء الصحراويّ بالاخضرار والنموّ والخصوبة" لكن في الخطاب الروائي لإبراهيم الكوني نجدها على نمطين، فتارة نجدها تمثّل الخلاص والنّجاة وهي الملهمة، وأخرى تكون لعنة على من يفضّل الواحة واسقرارها وسكينتها هروبا من حرّ الصحراء وقساوتها خاصّة في فصل الصّيف"[3].

وفي "نزيف الحجر" لم يكن توصيف الواحات صريحا، بل ذكر الكوني كل ما تختصّ به الواحة من مزايا دون تسميتها، فهو يستغرب على لسان بطله" أين تخفي الصحراء بذور هذه النباتات ما إن تهطل الأمطار وتعمّ السيول حتّى تخضرّ الأرض العطشى القاسية الكئيبة بألف نوع من النبات. تنمو النباتات بسرعة، وتخضرّ الأشجار الشاحبة اليابسة في أيّام قليلة كأنّ البذور المبثوثة في العدم، في ثنايا الرّمل بين الصّخور الصّماء، تنتظر هذه اللحظة، تتلهّف على لقاء السّماء بالأرض، حتّى إذا تمّ اللّقاء. تململت النطفة في العدم،وتنفست الصعداء،وشقّت الأرض أو الحجر وأطلّت برأسها بحثا عن الشّمس والحياة".[4]

- **الحيوانات الصحراويّة:** وعلاقة الكوني وشخصياته الروائية بالحيوانات الصحراويّة علاقة مميّزة لا سيما حيوان الودّان الذي أخذ حيّزا كبيرا من حديث وتصوير الكاتب له في

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص9.
[2] المصدر نفسه، ص10.
[3] عكازي الشريف، الصحراء وطاقتها الترميزية في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، ص69.
[4] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص73.

نزيف الحجر، وقد سبق الحديث عنه في بداية المبحث، وورد على ثلاثة صور فهو تارة أب مهيب، وتارة هو المخلّص، وتارة أخرى هو ودّان مقدّس، وقد شكّل في هذه الرواية بالذات جانبا روحيا مقدّسا حتى أصبح طوطما، وسنعرض له بالتفصيل في صور التراث الديني في مدونتنا البحثية.

أمّا الحيوانات الأخرى التي تتكرّر ذكرها في متن الرواية فهي: الغزلان والماعز والأغنام والإبل، ويتردّد في الرواية الوصف الخرافي الذي وصف به والد أسوف حيوانات الصحراء وعلاقته العجيبة بها والتي أورثها لابنه، فهو يقف عند جمله الأبلق" يداعب الوبر على جسمه، و يمرّر راحة يدع على رقبته الطويلة، ويتحسّس بحنان شفتيه الكبيرتين المتدليتين ويمسح عنهما الزّبد، ثمّ يحتضن رأس المهري ويردّد:هل رأيت في الصحراء جملا أجمل منه؟هل عرفت أطوع وأصبر وأشجع ؟ هل رأيت أذكى؟وأعقل؟ يا ربي ما أجمله هذا الأبلق! انظر إليه، إلى عينيه ... إلى أسنانه ... إلى رقبته الهيفاء ... إلى ساقيه، كلّ شيء فيه متناسق ورشيق، حتّى بطنه لا يشبه بطون الجمال، ضامر صغير ممسوح"[1].

فهذا الوصف المتناهي في الدّقة يجعلنا نؤكّد بأنّ الروائي قد سبر أغوار الصحراء وهاهو يكشف لنا عن كنزوها في صور بديعة ورشيقة خاصّة عندما يقف على تصوير الغزال على لسان والد أسوف، لمّا يهمهم قائلا: "ما أجمل تكوينها!ما أرشق قامتها!ما أنعم جسمها! السّحر يفيض من عينيها. أجمل مخلوق في الدنيا. روح الصحراء الرمليّة "[2].

2. المكوّنات الاجتماعيّة للفضاء الصحروايّ .

إذا كان الكوني كما رأينا في هذه الرواية قد تمكّن من" تحويل عناصر الطبيعة الصّماء إلى عالم سردي بديع تؤثثه اللّغة الجمالية التي لا تعتني بوصف المظاهر الخارجية فقط، فإنّه اهتمّ كذلك برصد الأبعاد الاجتماعية والثقافية لأصحاب المكان، وهم شعب الطوارق

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص49.
[2] المصدر نفسه، ص51/50.

الذين يمثلون صورة مشهدية متفرّدة استطاعت التعايش مع عالم جغرافي يتصف بالقسوة والحرمان"[1]. ولابدّ لنا في هذا السياق أن نقف عند تصوير الكاتب لأهمّ المكونات المجتمعية في هذا الفضاء الصحراوي المترامي الأطراف،المتعدّد الأوصاف في مدوّنتنا "نزيف الحجر".

- **اللّغة:** وليس في المتن الروائيّ توصيف دقيق لهذه اللّغة رغم أنّها تشكّل مادّة الفعل الحكائيّ وآلة التواصل بين شخصيات الرواية، إلاّ أنّنا لا نشك أنّ أهل الصحراء يتواصلون باللغة التارقية، ولا مناص من استعمال اللغة العربيّة، إذ هي لغة العبادة، فوالد أسوف"كان يجلسه أمامه في ضوء القمر في ليالي الصّيف، ويلقّنه سورة الفاتحة كي تساعده في الصلاة، كلّ يوم عليه أن يحفظ آية من الآيات"[2].

أمّا اللّغة التي تردّد ذكرها صراحة في" نزيف الحجر"والتي ذيّل الكاتب لها شرحا في روايته، فهي لغة الهوسا، التي تمثّل لغة التواصل عند قبائل تقطن شمال نيجيريا، ويبدو أنّها كانت تستخدم كلغة لتحصين النّفس من الشياطين والحسد، فوالد أسوف مثلا كان"يتهيّب صيد الودّان (...) ولا يتحرّك باتجاه القم المهيبة إلاّ بعد أن يقرأ كلّ الآيات التي يحفظها من القرآن ويردّد تمائم السّحرة الزّنوج بلغة الهوسا ".[3]

كما أنّ السّاحر الذي قرأ تعاويذه على "قابيل" بعدما عرضه ربّ القافلة على أحد السّحرة قرأها بلغة الهوسا، إذ أنّه لمّا"ألقى بالسّوار الجلدي في النّار بقي يغمغم بلغة الهوسا طويلا"[4].

- **القوافل:** وهي من الرّكائز المجتمعية في الفضاء الصحراوي، وتشمل عدّة أفراد ينتقلون عبر جغرافيّة الصحراء لأغراض تجارية، وفي" نزيف الحجر"لم يكن لعائلة أسوف من طريقة في العيش والحصول على القوت إلاّ انتظار القوافل التي تمرّ بهم، ووسيلتهم في ذلك هي المقايضة فغالبا يذهب " أسوف" إلى" طريق القوافل ليقايض الماعز مقابل أكياس

[1] نسيمة علوي، دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، ص13/12.
[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص30.
[4] المصدر نفسه، ص84.

الشّعير والتمر (...) وغالبا ما كان يراقب القافلة الطويلة وهي تسير عبر الطّريق الملتوي الذي يخترق الأودية ويصعد الجبال الوعرة، ينحرف تارة نحو اليمين،وتارة نحو الشّمال حتّى يتوارى في الأفق المجهول، ليتدفّق فيه طابور الجمال الصبور المحمّلة بالأثقال والبضائع"[1]

وهذه القوافل التجارية قد يطول موعد مرورها فينتظرونها مدّة طويلة حتّى يظفرون بزاد، وبهذا هم يدفعون ثمن عزلتهم عن البشر." مواعيد رحلات قوافل التجار إلى السودان أو أغاديس تباعدت. تمضي شهور دون أن تمرّ قافلة قادمة من بلاد السّود أو متجهة إليها ".[2]

- **القبائل الصحروايّة:** ومعلوم أنّ المجتمع التارقي مجتمع يخضع لنظام قبلي، فالقبيلة ككيان اجتماعي متماسك يشترك غالبا في النّسب، يعيش أهلها حياة بدائية وتتّخذ كلّ قبيلة شيخا يسمّى بشيخ القبيلة، وإليه يحتكم أفرادها، لكنّ المميّز في "نزيف الحجر" أنّ والد أسوف رفض أن يعيش وسط هذا الكيان القبلي، بل رفض معاشرة البشر ومجاورتهم، وهذا كان منشأ خلاف بينه وبين والدة أسوف إذ " أنّ الخلاف أثارته تلك الرحلة المفاجئة، إذ رأت الوالدة التي تقيم وزنا كبيرا للعار والعيب وآراء الناس في الناس أنّها استفزاز لضيوف الوادي الجدد وعيب في حقهم. وسمع الوالد يقول غاضبا: أجاور الجنّ ولا أجاور النّاس، أعوذ بالله من شرّ النّاس ".[3]

وفي إحدى المرّات راح يصارح أسوف: " أمّك تعاتبني وتريدني أن أعود إلى جيرة القبيلة في أبرهوه (...) ولكنّي لا أستطيع أن أسكن بجوار أحد ".[4]

- **الرّحلة والصّيد:** حياة البدويّ الترقيّ في الصحراء قائمة على هذين الأسلوبين في العيش، فالرّحلة هي أسلوب البقاء الوحيد في صحراء لا ترحم قسوتها ولا تؤمن طبيعتها، والصّيد بدوره من أهمّ الأنشطة البشريّة في الفضاء الصحراوي، ولذلك نجد في نزيف الحجر

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص34.
[2] المصدر نفسه، ص31.
[3] المصدر نفسه، ص25.
[4] المصدر نفسه، ص29/28.

أنّ والد أسوف قد " رافقه في رحلاته إلى المراعي وإلى الصّيد. علّمه كيف يروّض الجمال المتوحشة ويدرّبها حتّى تصبح مطيعة وسريعة، وفي (مساك صطفت) درّبه على صيد الودّان، وقضى به الأيّام في (مساك ملت) يعلّمه التصويب بالبندقية، يوقظه مبكّرا ليغزو قطعان الغزلان التي ترتع في المراعي والسّهول في عتمات الفجر ".[1]

بل إنّهم من كثرة مراسهم للصّيد قد عرفوا طبائع الفرائس المصطادة فنجده يقول: " الجبل للغزال مصيدة والسّهل للودان مصيدة ".[2]

عندما يقف الكوني عند نشاط الصيد، خاصّة صيد الغزال فهو يندّد بالسوكيات الممارسة من صيد عشوائي لهذا الحيوان، واستنزاف لفصيلته فمع" دخول بنادق الخرطوش إلى الصحراء تضاءلت فرصة الغزلان في النّجاة، وأشرفت القطعان على الانقراض والفناء (...) ينحدر إلى السّهل المزحوم بالغزلان، ويبدأ في الحصد. طلقة واحدة تسقط مجمع من الرؤوس".[3]

- **الخيمة:** منزل البدويّ الترقيّ، ولا تحظى بوصف بارز في مدونتنا "نزيف الحجر" بل يأتي ذكرها عارضا وفي موضع مختلفة، ففي حديثه عن زائر الغسق. كإشارة منه إلى "قابيل" وصديقه "مسعود" يذكر ما أنزلوه من بضائع من السيارة من " أوان وصحون وصناديق خشبية وأكياس الخيش وخيمة كبيرة ".[4] وقبل أن يستقرا تفقدا الرّسوم ثمّ " عادا بحزمة من الحطب . ألقاها البدين بجوار الخيمة ".[5]

- **السّوق:** فضاء مكاني مفتوح على مختلف العوالم والاتجاهات، وفيه الأثر البالغ على تأكيد قوّة انتماء الإنسان البدوي، ولم يكن حضور هذا الحيّز المكاني بارزا في نزيف الحجر إلاّ في مواضع محدودة، فقد ذكره الكوني عند حديثه عن قابيل وحاجته إلى اللحم

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص25.
[2] المصدر نفسه، ص26.
[3] المصدر نفسه، ص90.
[4] المصدر نفسه، ص17.
[5] المصدر نفسه، ص23.

" فشل مسعود في أن يدبّر خروفا بالدين من السوق، فلزم الفراش، وحطّم رأسه الصداع، ونخر السّوس أسنانه، وعانى من الغثيان ".[1]

- **البدو:** سكان البادية الذين يعتمدون على الرّعي والترحال، وحياتهم تقليدية بسيطة، وفي نزيف الحجر تصوير لعائلة أسوف البدويةّ، يدلّ على ذلك مشهد رعي أسوف للماعز والأغنام في "وادي متخندوش" حين يقول: " لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلاّ عندما يشرع في الصلاة ".[2]

ويضفي الروائي على أسوف – نموذج الإنسان البدوي – هالة من التقديس على لسان قابيل لمّا خاطبه: " لن يخفى عنك معقل الودّان إذا كنت تخبر خطوط الإنسان الأوّل في الصّخور وتتبادل الحوار مع الجنّ في الليالي المقمرة. هكذا قالوا لنا البدويّ الوحيد صديق حميم للجنّ ".[3]

إنّ كلّ هذه المكونات الطبيعية والاجتماعية المشكّلة لهذا الفضاء الصحراوي الخصب بصوره والثري بمكنوناته، يجعلنا نميل إلى قول أحد الباحثين بأنّه "يمكن اعتبار رواية (نزيف الحجر) مدوّنة سياحية لمنطقة جغرافيّة معروفة قام السارد بذكر أسمائها وأبعادها المكانية، فأسبغ عليها طرائق من التخييل الحكائي جعلتها كانا مقدّسا يختلف عن الأمكنة الأخرى".[4] وكيف لا يتسنّى لنا ذلك ونحن نجد أنّ الروائي في نزيف الحجر يبدو أنّه قد حمل قضية الدّفاع عن الصحراء وإرثها الطبيعي وكنوزها وإن لم يعلن ذلك صراحة وإنّما جاء ذلك على لسان شخصياته داعيا من خلال ذلك إلى عدم استنزاف هذا الإرث الإيكولوجي، فهذا أسوف يخاطب قابيل: " يقولون إنّكم أبدتم كلّ قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء ".[5] فيردّ عليه الآخر: " أفخر أنّني أنا الذي أكلت آخر غزالة في صحراء الشّمال".[6]

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص125.
[2] المصدر نفسه، ص7.
[3] المصدر نفسه، ص22.
[4] نسيمة علوي، دلالة المكان في رواية نزيف حجر لإبراهيم الكوني، ص7.
[5] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص21.
[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا: حضور التراث الشعبي والديني

1/ صور التراث الشعبي:

إنّ القارئ لمجمل المنجز السردي للروائي "إبراهيم الكوني " وخاصة روايته " نزيف الحجر " يجد كاتبا ولع بتصوير المجتمع التارقي واستجلاء تقاليد وأعراف وعادات هذا المجتمع، وتشكيل صورة بانورامية ساحرة، تستنطق بساطة هذا النسيج الاجتماعي وبدائيته وحياته وأمثاله وأغانيه وثقافته المادية ومعتقداته الشعبية التي تغوص في عمق رمال الصحراء، فالتراث الشعبي بشتى مكوناته كان مادة أساسية في هذه الرواية، وقد سمحت براعة الكوني بعرض هذا التراث في صورة جديدة، فرواية الكوني تعمل على " توظيف التراث الطارقي الشفوي ومساءلتها إيّاه واتخاذها له منطلقا لتشييد نصيتها، ولمّا كانت قراءة التراث ليست سهلة، فإنّ العمل عليه كذلك ليس بالأمر الهيّن، فقد كان الأمر يستدعي من الكوني أن يكون ذا ثقافة واسعة، و اطلاع أوسع على منجزات الماضي، وحيثيات الحاضر ليستطيع التوفيق بينهما، فلا يعيد اجترار التراث كما هو، ولا كتابة الحاضر كما هو، بل يحاول أن يقرأ هذا التراث بنظرة حداثية تضمن أصالته من ناحية، وتجديده من ناحية أخرى. وهو في عمله هذا يفيد نصّه الروائي إذ يضمن له معينا لا ينضب من المضامين والأشكال التي يمكن توظيفها بما يتماشى وموضوعته المركزية ".[1]

والكوني يلجأ إلى ذلك ليضفي على نصّه نوعا من الواقعية، ذلك " أنّ استخدام القناع التراثي (...) يقوم بوظيفة إيحائية، كما يضفي تغييرا نوعيا على الشكل الروائي، ويخلق تعارضا وتضادا، ويشق وعي العمل، ويوجه التحليل الدلالي إلى أعماق العمل الروائي وعلاقاته النصّية الغائرة ".[2]

[1] طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي من طوق الصحراء إلى العالمية، ص127.
[2] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1430هـ/2009م، ص183.

ويمكننا أن نلاحظ أنّ الكوني قد تمكن من تطويع " عنصر التراث والتاريخ لحساب نصوصه الروائية، فلقد غاص في أعماق التاريخ الإنساني، وانتقى بعض القصص والحكايات ليقوم بإعادة توظيفها في نصوصه (...) وهنا لا أقصد التوظيف الخارجي لهذه القصص، مثل توظيفها في العتبات النصيّة، بل أقصد التوظيف الداخلي في متن النّص السردي ".[1]

وعموما يمكن القول أنّ الكوني قد ضمّن التراث الشعبي في هذه الرواية بتشكيلاته ومكوناته المختلفة إذ أنّه عني بالحياة الاجتماعية والروحيّة للناس: " فتعرّض لعاداتهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدّسة .. إنّ كلّ شيء في حياة القبيلة مقدّس، بدء من اللباس، وانتهاء بطقوس الزواج، وقد عرض الكوني في رواياته لهذه العادات والمعتقدات والتقاليد، بدافع تعريف القارئ بما يجهله من حياة القبائل في الصحراء الليبية الكبرى، مركزا اهتمامه على قبيلة "الطوراق" التي ينتمي إليها بالولادة ".[2] وسنقوم في مدونتنا هذه بالوقوف على أشكال التراث الشعبي المختلفة التي وظفها الكوني في متن روايته سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تلميحا أو تصريحا.

أ/ المثل الشعبي والحكاية الشعبية:

لا نجد توظيفا كبيرا للمثل الشعبي في رواية "نزيف الحجر" رغم أنّ الكوني ولع باستلهام التراث في منجزه الروائي الذي ينهل من عالم الصحراء والمجتمع التارقي الثري بألوان الموروث الشعبي، ونقف هنا عند مثل شعبي يبرز من خلاله الكاتب ما تزخر به ليبيا من كنوز طبيعية. " قال بلهجته الخفيّة عندما ينوي أن يبوح بسرّ لا يعرفه غيره: (الزيت غريان،

[1] عكازي شريف، الصحراء وطاقتها الترميزية في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، ص185.
[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص447.

التمر فزّان، واللحم ودّان) ثمّ ضحك وأضاف: آه لو عرف زنادقة التيجانية أنّني أبوح بأسرار الصحراء للنصارى ! سيرجمونني بالحجارة ".[1]

إذ يمكن لنا أن نلاحظ من خلال هذه القطعة السردية التي وظّف فيها الكوني مثلا شعبيّا كثيرا ما يحلو لليبيين أن يذكروه في سياق التباهي بخيرات ليبيا: " فلقد باح بسرّ الصحراء وكنوزها، فأجود الزيت هو زيت غريان وهي مدينة ليبية مشتهرة بصناعة أجود الزيت، وأجود أنواع التمر هو التمر الذي تنتجه واحات فزّان، ويختم المثل الشعبي باللحم، فاختار أن يكون لحم الودّان الذي يعيش في جبال الصحراء الليبية كأجود أنواع اللحوم، وكلّ هذه الخيرات والكنوز تجود بها الصحراء. لقد تمّ توظيف هذا المثل من أجل مقطعه الأخير الذي يتكلّم عن الودّان، فلقد خدم هذا المعنى الذي يريده الراوي من أجل أن يثبت بأنّ الودّان كائن خرافي،ومن يستطيع الحصول على لحمه فقد حصل على لحم أسطوري له مفعول خارق ".[2]

كذلك يوظف الراوي مثلا آخر له صدى في التراث الشعبي المغاربي ككل، وهو قوله: " راقد الريح يلقى العظم في الكرشة ".[3] ويأتي هذا المثل على لسان واحد من مجموعة شباب اعتقلهم رجال الكابتن بورديلو يوجهه لأسوف الذي وقع له ما وقع لهم بعد دخوله الواحة لمّا هلكت أغنامه في وادي (مساك صطفت) وفحوى هذا المثل ومغزاه هو تعاسة الحظ .

ومن الأمثال الواردة كذلك في سياق حوار دار بين الكابتن جون باركر وقابيل حين خاطبه بقوله: " اللّي يبي الورد يتحمّل شوكه ".[4] وفيه دلالة على أنّ الأمور العسيرة لا يمكن تحقيقها بسهولة، ثم يردف مرّة أخرى بمثل آخر قائلا: " أنت يا قابيل تأكل الغلّة وتسبّ الملّة ".[5] وهذا مثل كثيرا ما يستعمل في موقف نكران الجميل.

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص108.
[2] عكازي شريف، مرجع سابق، ص187/186.
[3] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص76.
[4] المصدر نفسه، ص109.
[5] المصدر نفسه، ص110.

كما استلهم الكوني كذلك في نزيف الحجر شكلا آخر من أشكال التراث الأدبي الشعبي وهو الحكاية الشعبية خاصة "ما شاع بين الناس في البيئة الصحراوية من حكايات عن الحيوانات، أي ما يعرف باسم حكاية الحيوان Animal Tale كحكاية الودّان عن قداسة هذا الحيوان، وحكاية الغزالة التي أوردها الكاتب تحت عنوان "العهد "، وكأنها قصّة قصيرة داخل الرواية. وقد وظّف الكاتب هذه الحكاية الشعبية التي وردت على ألسنة الحيوانات، والتي استقاها من البيئة الصحراوية، ليدلّ على غدر الإنسان ونقضه للمواثيق والعهود، ومحاولته تدمير الطبيعة، بدافع الطمع وحبّه لسفك الدّم ".[1]

ب/ الأغنية الشعبيّة:

فالأغنية الشعبية شكل من أشكال الموروث الشعبي الأدبي التي أصبحت ملاذا للكثير من الروائيين المعاصرين، يوظفونها في نسيج نصوصهم، وفي نزيف الحجر نجد الكوني يشير إلى شكل من أشكال هذه الأغاني الشعبية المتداولة في المجتمع التارقي وهو الموّال، فوالد أسوف كان يردّد كثيرا من هذه المواويل الغارقة في شجن الصحراء، فالكاتب يكتفي في الغالب بالإشارة إليها دون أن ينقل لنا نصّها وعباراتها، والموّال: " يطلق في الحقيقة على أكثر من شكل من أشكال التعبير الشعبي الغنائي، وعلى أيّة حال فإنّ الفنان الشعبي قد استغلّ الموّال في حكاية أحداث قصصية حدثت أو من الممكن أن تحدث في بيئته الاجتماعية ".[2]

وهذا ما نجد صداه في "نزيف الحجر" فأسوف كثيرا ما سمع والده " في المراعي يردّد موالا قال إنّه سمعه من أفواه الصوفية في زوايا العوينات: الصحراء كنز. مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد، فيها الهناء، فيها الفناء، فيها المراد ".[3] ولم يكن الوالد يكتفي

[1] محمد رياض وتار، مرجع سابق، ص459/458.
[2] سميرة منصوري، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة – قراءة في نماذج- ، ص167.
[3] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص25.

بترديد الموّال بل إنّه " يسبل جفنيه ويتمايل يمينا ويسارا، مقلّدا شيوخ الصوفية عندما يقعون في نوبات الوجد ".[1]

وفي هذا تصوير بارع من الروائي لخصوصية البيئة التارقية التي تتواشج فيها فنون التراث الشعبي من مواويل ورقصات وجد يغرق فيها التارقي سابحا في فضاءات حزينة. فأسوف تعوّد على الانصات لمواويل والده " الحزينة الطويلة التي لا تنتهي، شيء ما يحرق قلبه يريد أن يطفئه بهذه المواويل، وكانت المواويل تحرقه أيضا، فيبكي بصمت في مجلسه خلف السرج، لماذا تعصر قلبه هذه الأغاني؟ لماذا تؤلمه بهذه الوحشية؟ هل لأنّها تعبّر عن العجز في الصحراء؟ هل لأنّها تشعره بقساوة الصحراء؟ هل لأنّها تقول إنّ قدر الإنسان الوحيد المعزول هو الحزن والشقاء؟ (...) هل يبكي لأنّ مواويل الأب الحزين هي إشارة إلى حياتهم الغريبة في الصحراء الأبدية التي لا يبدو أنّه يوجد في الدنيا سواها ".[2]

ولا يصل أسوف في النهاية إلى جواب سوى هذا التناغم العجيب بين الموّال وبين فضاء الصحراء وطبيعة الرجل التارقي الذي ألف العزلة والوحدة .

ج/ المعتقدات الشعبية:

ونجد في رواية " نزيف الحجر" الكثير من المعتقدات الشعبية التي تبدو راسخة في قلوب الناس وفي مخيلاتهم، تجسدها عاداتهم وسلوكاتهم المختلفة في المجتمع التارقي العاكس لصورة اثنواغرافية تراثية خصبة، ونقف هنا عند أربعة ألوان من المعتقدات الشعبية السائدة في المجتمع التارقي، والتي اعتمدها الكوني في نسيج بنية نصه السردية في نزيف الحجر هي: (المعتقد الصوفي، عالم الجن وأحوالهم، ظاهرة السّحر والشعوذة، عادة الوزيعة).

[1] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه، ص42/41.

- **المعتقد الصوفي:**

إنّ المعتقد الصوفي والاعتقاد بالأولياء وكراماتهم يبدو أنّه معتقد شعبي راسخ في نفوس قبائل التوارق قبل أن يكون معتقدا دينيا، وقبل أن نستجلي صورة هذا المعتقد في رواية " نزيف الحجر " لابدّ لنا من الإشارة إلى أنّ " الصوفية تشكّل أهم مكوّنات العالم الروائي لدى إبراهيم 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، تشكّل مكانا خصبا لنموّ هذا النشاط البشري الروحي الذي تمارسه مجموعة من الناس، تقطع صلتها بملذات الحياة الدنيا، وتعود إلى البدائية ".[1]

والكوني في توظيفه لهذا المعتقد الغائص في عمق المجتمع التارقي إنما يوظفه بطريقتين، إحداهما مرتبطة بالجانب الشعبي في بساطته وبدائيته وتظهر من خلال التوظيف الخارجي، والثانية ترتبط بالجانب الديني في عمقه ورسوخه وتظهر في التوظيف الداخلي، فأمّا التوظيف الخارجي فهو " ذو صبغة تعليمية، ويقوم الكاتب في هذه الطريقة بتوظيف تراث البيئة المحليّة لإعلام القارئ وإطلاعه على ما يفترض أنّه مجهول بالنسبة إليه، ويتخذ الكاتب في التوظيف الخارجي للصوفية دور المؤرخ، فيسرد دون تدخل أو تغيير ".[2]

وفي نزيف الحجر راح الروائي يسرد لنا مغامرات جون باركر عند اكتشافه لعالم التصوّف واطلاعه على الفرق الصوفية في شمال إفريقيا " وأكثر ما أثاره ذلك الرأي الذي أورده مؤلف فرنسي في كتاب (الصوفية في شمال إفريقيا) فقال: إنّ المغرب العربي هو الذي أنزل الصوفية من عرش الفلسفة السماوية إلى أرض الحياة اليومية. ففي هذه البلدان خلاف

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص442.
[2] المرجع نفسه، ص443.

المشرق، لا تستطيع أن تميّز بين الشيخ الحكيم أو الدرويش الأبله أو الولي الصالح لأنّهم يشبهون جميعا المتسوّل المشرّد ".[1]

وفي هذا توصيف دقيق لحقيقة الجماعات الصوفية في المجتمع التارقي يوردها الروائي على لسان كابتن الذي طالعاها في الكتاب المشار إليه، وشخصية كابتن في الحقيقة إنّما استحضرت هذا الكتاب وهذه المعلومة لكونها تصدّق ما وقع له في إحدى مغامراته، إذ أنّه في إحدى المرّات: " اختار أن يزور حلقة ذكر، وبرغم تشدّد التعليمات بشأن ارتياد الأماكن الدينية والمشبوهة في قانون البحرية الأمريكية، إلاّ أنّ موظف السفارة لم ير بأسا في أن يلبي رغبته فرافقه إلى حضرة الدراويش المهتاجين الغائبين في الذكر والوجد. ولكن تلك كانت تجربة شقيّة لم تمض لحظات على وقوفهما بجوار الزحمة حتّى سلّط عليهما بعض المتطرفين الصبية فرجموهما بالحجارة وطردوهما من الحلقة، عاد إلى الباخرة بعدد من اللّكمات، وسخر منه الزملاء المخمورون، وقالوا له: إنّ معاقبة الفضوليين الأغراب بالرجم تقليد قديم في الشرق ".[2]

- **عالم الجنّ وأحوالهم:**

وفي موضوع الجنّ وصفاتهم وأحوالهم نجد الكوني يسوق لنا في روايته مواقفا وأخبارا تؤكد لنا طبيعة تفكير المجتمع التارقي ذلك أنّ " الإنسان الذي يعيش في مجتمع بدائي يغيب عنه العلم والمعرفة، لابدّ أن يفسّر ظواهر الطبيعة تفسيرا خرافيّا، ولابد أيضا أن يسند إلى القوى الخارقة مهمّة القيام بأفعال كثيرة ".[3]

ولذلك نلاحظ عندهم أنّ عالم الجنّ " أفضل من الإنس، فهو لا يؤذي إلاّ إذا اعتدي عليه، ويحسن لمن أحسن إليه ".[4] وهذا ما نلمسه جليّا في النّقاش الذي دار بين أسوف

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص105.
[2] المصدر نفسه، ص104.
[3] محمد رياض وتار، المرجع السابق، ص449.
[4] المرجع نفسه، ص451.

ووالدته، عندما سألها عن سبب عزلتهم وهل أجدادهم من الجنّ، فراح والده يجيبه: " ربما كانوا من الجنّ، ولكن من جنّ الخير، الجنّ مثل النّاس ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير وقبيلة الشرّ. نحن ننتمي إلى القبيلة الأخرى... قبيلة الجنّ التي اختارت الخير ".[1]

ثمّ يؤكّد له انتماءهم إلى الصنف الخيّر بترسيخ طبيعة الجنّ بتفسير بدائي آخر قائلا: " الجنّ سكنوا الكهوف هربا من الشرّ منذ قديم الزّمان. ألا تسمعهم وهم يتحاورون في الليالي المقمرة ؟ ".[2]

ونحن نلاحظ أنّ هذا التفسير البدائيّ الذي اعتمده الوالد ليشرح لابنه الطبيعة الخارقة لعالم الجنّ يمثّل صورة إيجابيّة اعتمدها الكوني " في مقابل الصورة السلبيّة لعالم الإنسان، والتي جعلت الكوني يطرح الخارق بديلا لما هو سائد، وتعويضا عن الواقع، وعلاقة الإنسان بالإنسان ".[3] ذلك أنّ الكوني كان على مدار روايته يبيّن جشع الإنسان وتماديه وتعدّيه على الطبيعة واستنزافه لثرواتها، غير أنّ حديثه عن الجنّ وخيريتهم يأتي في سياق تبرير والد أسوف لابنه وزوجته سبب عزلتهم في الصحراء، فهم يعتزلون الناس مثل الجنّ. ألم يقل لهم أنّ الآلهة عاقبت المتخاصمين في الطبيعة بشيطان اسمه الإنسان " فكيف أجاور الإنسان ؟ (...) لا أستطيع أن أسكن بجوار أحد. هكذا علّمني جدّي ".[4]

- **ظاهرة السّحر والشعوذة:**

وهي من المعتقدات الشعبيّة الراسخة في وجدان المجتمع التارقي، والتي عني الكوني بالحديث عنها لاسيما في " نزيف الحجر" فوالد أسوف وبعد ما حدث له مع الودّان أصبح يخاف أن يصطاده " ولا يتحرّك باتجاه القمم المهيبة إلاّ بعد أن يقرأ كلّ الآيات التي يحفظها من القرآن ويردّد تمائم السّحرة الزنوج بلغة الهوسا، ويعلّق على رقبته التعاويذ المحصّنة في

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص10.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص451
[4] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص29/28.

جلود الثعابين التي جلبها له تجّار القوافل من العرّافين في (كانو) ".[1] فالراوي وقف مرّات عديدة عند تمائم سحرة كانو وأشاد بفعالية سحرهم وتعاويذهم، مبديا ذلك اليقين والاعتقاد بجدواها ونفعها، فأبطال روايته يستشيرون العرّافين في شؤونهم ويركنون لأقوالهم ويصدّقونهم في أخبارهم، كما أنّهم يميّزون بين الصادقين منهم والمحتالين، فوالد أسوف مثلا "حذّره أحد العرّافين المشهورين في كانو من تجاوز الحدّ في صيد الغزلان، ووصف زمر السّحرة التي تستغفل العباد مدّعية أنّها تستطيع أن تبتدع تمائم يمكن أن تبيح الإسراف في قتل الحيوانات البريّة، ووصفهم بالمحتالين الذين لا يجدر بالعقلاء أن ينخدعوا بأباطيلهم ".[2]

وفي موقف آخر نجد الرّوائي يؤكّد رسوخ هذا المعتقد الشعبي في الذّات التارقيّة، فالرّجل التارقي ينفّذ كلّ تعاليم السّحرة لاعتقاده الجازم بقدرتهم الخارقة، فالتاجر الذي تبنّى قابيل في الرّواية بعد ما وجده " يأكل اللحم النيّء من الطبق وأسنانه تقطر بالدّماء. في إحدى الرحلات التالية إلى كانو، عرض أمره على السّحرة، فطلب السّاحر أن يأتيه بشعرة من رأسه أو قطعة من ثوبه، فنزع سوار الجلد من معصمه وقدّمه للساحر، وقال له إنّ السّوار كان يطوّق عنق الطّفل، هزّ رأسه، وقرأ تعاويذه، وغابت عيناه في الملكوت، وألقى بالسّوار الجلديّ في النّار وبقي يغمغم بلغة الهوسا طويلا، ثمّ تمتم محمرّ العينين: من فطم على دم الغزال في الصّغر لن يستقيم حتّى يشبع من لحم ابن آدم في الكبر ".[3] فكان كلام هذا السّاحر بمثابة نبوءة راحت تتحقّق في بنية الرّواية مع تطور مجريات الأحداث حتّى يأكل قابيل من لحم آسوف في النّهاية.

- **الوزيعة:**

وهي من العادات الاجتماعيّة السائد في المجتمعات البدويّة على غرار المجتمع التارقي في رواية "نزيف الحجر" وهي مرتبطة باعتقاد شعبيّ راسخ عندهم هو نزول المطر في

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص43.
[3] المصدر نفسه، ص84.

مواسم الجدب عند إحيائها، فغالبيّة سكّان الواحة البدو هم من الفقراء " ولم يكن الحصول على اللّحم في تلك السّنوات أمرا سهلا. ولا ينحر الأهالي في الواحة الذّبائح إلاّ في عيد الأضحى ونادرا ما يتعاونون في تجميع القروش لشراء معزاة أو خروف، ليقسّم اللّحم في حصص صغيرة، ويوزّع على عائلات المساهمين. وفي السنوات التي يرّق فيها قلب السّماء وتنزل الأمطار السّخيّة يغامرون بالمساهمة في نحر جمل ينال منه الفقراء العاجزون عن الدفع نصيبهم، لأنّ التصدّق من الذّبيحة في مثل هذه الموسم يفرضه التقرّب إلى السّماء التي لم تبخل عليهم بالأمطار".[1] فنزول الأمطار بعد توزيع الحصص على الفقراء كان يعمّق اعتقادهم ويقينهم بأنّ السّماء كانت تنتظر منهم هذه المبادرة لتغمرهم بالرّزق والمطر.

2/ صور التراث الديني:

لم يكن الجانب الديني القدسي غائبا في المنجز الروائي لإبراهيم الكوني خاصّة في هذه الرواية فنحن نجد كاتبا متشبّعا بثقافة دينية عميقة، راح يستظهرها من خلال شخصياته الروائية، ومن خلال المشاهد والنقاشات المستفيضة بينهم، نجده تارة مولعا باقتباس النصوص الدينية من مصادر مختلفة خاصّة من الكتب السماوية، كما نجده سابرا لأغوار الفكر الصوفي ولعقائده وفرقه ومذاهبه الفكرية محلّلا ومناقشا على لسان شخصياته، إنّه لا يقف عند هذا الحدّ فحسب، فنحن نجده مرّة أخرى يتفرّد بخصيصة مميّزة حين ارتفع بحيوان الودّان – الذي يبدو لنا أنّه شخصيّة مميّزة فعّالة ومحرّكة للأحداث في الرّواية – إلى درجة التقديس فخلق منه طوطما كذلك على لسان وفكر أبطاله من الطوارق، ولذلك يحسن بنا أن نتوقف هنا عند هذه الصور الثلاثة التي يتجلّى من خلالها التراث الديني في متن رواية " نزيف الحجر".

[1] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص126.

أ/ توظيف النّصوص الدينيّة :

في رواية "نزيف الحجر" نجد كاتبا ولع بتوشيح نصوصه السّرديّة بالنّصوص الدينيّة خاصّة القرآن والنّصوص التوراتيّة، فتارة نجدها في التصديرات، وأحيانا هي في نهاية كلّ فصل جزئيّ، وتارة أخرى هي غائصة في عمق البنية النصّيّة من خلال التناص بآلياته المختلفة، فلا نستفيق ولا ندرك إلاّ ونحن اندمجنا مع الكوني في توليفة سرديّة عجيبة يتواشج فيها النّص الديني مع البنية القصصيّة فيصبحان شيئا واحدا . "والكوني يعتمد على تقنية التصدير، بحيث أنّه يعمد إلى التقديم لكلّ فصل من الفصول بعتبة نصيّة، ينتقيها بعناية فائقة كي تتناسب مع الفصل ".[1] وهذا ما ينطبق بالفعل على التصدير الوارد في مقدّمة رواية نزيف الحجر، حيث نجد الكوني افتتح العمل بعتبة نصيّة من القرآن الكريم من سورة الأنعام وهي قوله تعالى: «**وَمَا مِن دَابَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَا فَرَّطنا فِي الْكِتَابِ مِن شَيءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِم يُحشَرُونْ** » ".[2] ولم يأت التّصدير بها اعتباطا فقد اختار الكوني " هذه العتبة بدقّة لتتناسب مع موضوع الرّواية، فنزيف الحجر تحكي قصّة أسوف بطل الرّواية وعلاقته مع حيوان الودّان، ففي البداية أنقذ أسوف من موت محقّق، وفي النّهاية ضحّى أسوف بحياته من أجل حماية الودّان وعدم الكشف عن السّر ".[3]

ونجد في الصّفحة نفسها من الرّواية تصديرا آخر مأخوذا من كتاب سماويّ آخر هو التوراة، وأخذ بالتحديد من العهد القديم (سفر التكوين/ الإصحاح الرّابع) وهو في مضمونه يتناصّ مع قصّة دينيّة تتناقلها عدّة كتب سماويّة، حيث جاء فيه: " وحدث إذ كانا في الحقل أنّ قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرّب لقابيل: أين هابيل أخوك ؟ فقال: لا أعلم هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت ؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون

1 عكازي شريف، الصحراء وطاقتها الترميزية في أعمال إبراهيم الكوني الرّوائيّة، ص56.
2 قرآن كريم، سورة الأنعام، الآية38.
3 عكازي شريف، المرجع السّابق، ص58.

أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائها وهاربا تكون في الأرض ".[1]

وهذا التصدير بهذه الفقرة من التوراة له كذلك ما يبرّره في نسيج النّص، فشخصيّة قابيل في الرّواية شخصيّة رئيسّة، إذ أنّه تجرّأ على أخيه الإنسان أسوف وقتله من أجل الصّيد، بعد أن نفد صبره، إذ لم يطلعه أسوف على مكان الودّان، كما نجد أنّ آخر فصل من نزيف الحجر كان بنفس عنوان الرواية " نزيف الحجر" وبالفعل نزف الحجر دما، عندما قام قابيل بقتل أسوف: " ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحرّكت شفتا أسوف، وتمتم الرّأس المقطوع المفصول عن الرّقبة – لا يشبع ابن آدم إلاّ التراب – تقاطرت خيوط الدّم على اللّوح الحجري ".[2]

وهكذا نلاحظ وجود "علاقات تواز تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتتح الفصول وما يحدث في الرّواية ".[3] فمن خلال آلية الامتصاص قام الرّوائي باقتباس هذه الحادثة المشهورة في التاريخ الإسلامي والتي تناقلتها الكتب السماويّة السابقة وجعلها فكرة محوريّة في بنية روايته، وهذه الفقرة التي سبق ذكرها من الرّواية فيها عبارة (لا يشبع ابن آدم إلاّ التراب) وهي عبارة تكرّرت على مدار الفصول الأخيرة من الرّواية، إذ كان يواجه بها أسوف قابيل كلّما بالغ في تعذيبه وسأله عن مكان الودّان، وهي في الحقيقة مأخوذة ومقتبسة من حديث نبويّ مشهور،"عن ابن عبّاس رضي الله عنهما قال: سمعت النبيّ – صلّى الله عليه وسلّم– يقول: لو كان لابن آدم واديان من مال لابتغى ثالثا، ولا يملأ جوف ابن آدم إلاّ التراب ".[4]

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص5.
[2] المصدر نفسه، ص133.
[3] صالح فخري، في الرّواية العربيّة الجديدة، ص148.
[4] صحيح البخاري، ج7، رقم 6072.

ونجد لونا آخر من حضور التراث الديني في متن الرّواية من خلال الحديث عن بعض الشّعائر التّعبديّة، خاصّة شعيرة الصلاة والتي تردّدت الإشارة إليها في الفصول الثلاثة الأولى من الرّواية فأوّل جملة بدأت بها الرّواية كانت " لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلاّ عندما يشرع في الصّلاة ".[1]

وواضح أنّه مسلم وأنّه يؤدي الشعيرة كما يؤديها المسلمون، فقد علّمه والده سورة الفاتحة التي لا تصلح الصلاة إلاّ بها " كان يجلسه أمامه في ضوء القمر في ليالي الصّيف، ويلقّنه سورة الفاتحة كي تساعده في الصلاة. كلّ يوم عليه أن يحفظ آية من الآيات ".[2]

ولذلك نجده تعجّب عند رؤيته لصلاة النّصارى واختلافها عن صلاة المسلمين " إذ أنّه رأى في إحدى المرّات امرأة أروبيّة تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتتمتم بكلام مبهم، عرف بالحدس أنّه صلوات النّصارى ".[3]

وفي موضع آخر نجده يقف مندهشا عند بعض الممارسات الوثنيّة التي قام بها السيّاح المسيحيّون، بل إنّه وصف سياحتهم هذه بالحجّ، لكنّه يبدو أنّه حجّ من نوع خاصّ وبشعائر خاصّة " وكثيرا ما سأل نفسه عن سرّ اهتمام النّصارى بالرّسوم القديمة، وتوصّل إلى قناعة تقول إنّ النّصارى يحجّون إلى أوثان متخندوش لأنّهم يعتنقون الدّيانة القديمة نفسها، فهم لا يؤمنون بالنّبيّ محمّد، ولا يسجدون نحو الكعبة كالمسلمين، فالخشوع والضراعة والابتهال والاستسلام الذي تنطق به عيونهم تفضحه الإشارات المجهولة التي يرسمونها على وجوههم وهم يتفحّصون قامة ملك الوادي العملاقة وودّانه المقدّس ".[4]

وكلّ ما سبق يعكس لنا صورة المجتمع البدوي التارقي وعقيدته الدينيّة، وإيمانه الرّاسخ حتّى وإن كان يبدو لنا ساذجا في غالب الأحيان، تتطلّبه ثقافة شخوص الرّواية.

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص2.
[2] المصدر نفسه، ص24.
[3] المصدر نفسه، ص9.
[4] المصدر نفسه، ص16/15.

ب/ الفكر الصّوفي وعقيدة الحلول:

سبق لنا الإشارة إلى أنّ الصوفيّة تشكّل أهم مكوّنات العالم الرّوائي لدى إبراهيم الكوني، ووجدنا ما يبرّر هذا الحكم في رواية " نزيف الحجر"، إذ نتفاجأ بمنظومة اصطلاحية لعالم التصوّف العميق، إذ أنّ الفكر الصوفي الوارد في الرّواية وإن غلبت عليه الرؤية الإسلاميّة وفلسفة التصوّف عند ابن عربي إلاّ أنّنا نجد أنّه قد تعانقت فيه العديد من المذاهب الدينيّة السماوية والوضعيّة، وإن كنّا قد وقفنا في عنصر سابق معنون بالمعتقدات الشعبية عند المعتقد الصوفي، وأبرزنا فيه تلك الصورة البدائيّة للمجتمع التارقي في تعامله وإيمانه بالأولياء وبكراماتهم كون المعتقد الصوفي ينشط في المجتمعات القبليّة الصحراويّة، فإنّ ذلك قد جسّد الطريقة الأولى لتوظيف الصوفية في المنجز الرّوائي للكوني التي توسم بالتوظيف الخارجي، أمّا هنا فنقف عند الطريقة الثانية من توظيف الكوني لعالم التصوّف والتي نجدها أكثر ارتباطا بالجانب الديني في عمقه ورسوخه، إذ يتجلّى من خلالها التوظيف الداخلي العضوي لأفكار المتصوّفة، وهذا ما ألمع إليه أحد الدارسين حين قال: " أمّا الطريقة الثانية التي اتبعها الكاتب لتوظيف الصوفية في رواياته، فهي التوظيف العضوي، حيث يذوب النّص الموظّف في الرواية، ويشكّل خلفية لأحداثها ورؤاها وأفكارها ومواقف شخوصها ".[1]

وهذا ما نجد صداه في الرّواية، فتحت فصل جزئيّ بعنوان (راقد الرّيح) راح الرّاوي يصوّر لنا هروب أسوف من الأسر بعد أن اعتقله رجال الكابتن بورديللو، وكيف أنّه تحوّل إلى ودّان يتقافز فوق الصّخور، وعندما سمع الصوفيّون الحكماء في الواحة بهذا الخبر " هزّوا رؤوسهم من الوجد، وألقوا بالبخور في النّار وأجمعوا: ذلك وليّ من أولياء الله، وفي اللّيل ذهبوا إلى الزاوية، ونظّموا حفلة ذكر، جدبوا فيها حتى الفجر، إكراما للوليّ وفرحا بحلول الذات الإلهيّة في المخلوق الأرضي البائس ".[2]

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص444.
[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص77.

ومعلوم أنّ الوجد والحلول من مصطلحات المتصوّفة، ونحن نجد مصطلح الحلول يتكرّر على مدار الرّواية، إذ أنّ بعض المتصوّفة يؤمنون بإمكانيّة حلول الذات الإلهيّة في الكائن البشري فيتحقّق الاتحاد أو ما يسمّى بـ"مبدأ وحدة الكائنات " وفي موضع آخر يقول: " لقد حلّ الأب في الودّان، والودّان حلّ فيه، هو والمرحوم والودّان العظيم الآن شيء واحد. لن يفصل بينهم شيء ".[1]

ويبدو أنّ فلسفة الحلول لم تكن حكرا على التصوّف الإسلامي، وإنّما هي موجودة في الديانات الأخرى، ولذلك " استغلّ الكاتب في رواية نزيف الحجر لقاء جون باركر وهو ضابط إيطالي يهتمّ بفلسفات الشّرق، بأحد شيوخ الطريقة القادرية، ليوضّح للقارئ الفرق بين المسيحيّة والإسلام في مسألة الحلول، فقد حصرت المسيحيّة الله في إنسان واحد، حين ادّعت أنّ الله حلّ في المسيح، في حين ترى القادريّة أنّ الله موجود في كلّ النّاس وفي كلّ الموجودات ".[2]

ليس هذا فحسب بل إنّنا تحت العنوان الجزئي (الأفيون) نجد رصدا للكثير من شعائر الصوفيّة بطرقها المختلفة وتوظيفا لأقوال شيوخها، ثمّ يقوم الكاتب على لسان جون باركر بالمقارنة بين مقولاتها، فهو يسوق لنا على سبيل المثال مقولة لرحّالة صوفيّ مغمور ثمّ يقارن بين ما جاء فيها وما جاء في تعاليم الزّن البوذيّة قال: " الحقيقة في الأنعام، في الغزلان حطّ الله السّر وبذر المعنى، فمن ذاق لحم هذا المخلوق حطّم في نفسه العجز مزّق حجاب السوى، ووقف على رؤيته في المقام ولم تكن العبارة الصوفيّة لتمسّ فيه الجرس الغامض لو لم يهتم بآراء البوذيين الجسورة حول المخلوقات الخرساء. ففي الجامعة ردّد أمام كارولين جملة غامضة استعارها من تعاليم الزّن التي شغف بها في تلك الأيام، وتقول إنّ سعي الإنسان للوصول إلى مرتبة الإله لن يتحقّق إلاّ إذا مرّ الإنسان بحالة الحيوان ".[3]

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص69.
[2] محمد رياض وتار، المرجع السابق، ص444/443.
[3] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص105.

وفي الفصل ذاته ينقل لنا الرّوائي ما يثبت الاختلاف والصراع والتناحر بين الفرق الصوفيّة خاصّة طريقتي القادرية والتيجانية، فعندما التقى جون باركر بأحد شيوخ الطريقة القادرية الذي اتهمه الأهالي بالدروشة والزّندقة، رافقه إلى حفلة مزّق فيها المجذبون وجوههم وصدورهم، ولوّحوا بالسكاكين في غيبة الوجد فقال له:" انظر إلى زنادقة التيجانية كيف يخترعون البدع ويسيئون إلى التصوّف والإسلام ".[1]

وهكذا نقل لنا الروائي صورة عن عالم التصوّف الرّاسخ في عمق العقيدة الدينيّة عند أفراد المجتمع التارقي لاسيما إيمانهم بعقيدة الحلول.

ج/ الطوطميّة (حيوان الودّان المقدّس) :

يقدّم لنا الكوني في نزيف الحجر صورة فسيفسائية عن العقيدة الدينيّة عند المجتمع التارقي، فهي وإن كانت عقائد بدائية بسيطة عندهم، إلاّ أنّ استكناهها يكشف عن خبايا عميقة انطوى عليها الفكر الديني عندهم، فالعلاقة التي نشأت بين الإنسان والحيوان في الفضاء الصحراوي التارقي بلغت أعلى درجات التناغم والاحترام، أصبح فيها حيوان الودّان محلّ تقديس وتبجيل من طرف الإنسان الصحراوي تصل إلى درجة أن يتبوّأ الحيوان مكان الطوطم المقدّس في القبيلة الصحراوية، يمارس شعائره وقوانينه عليها منذ عهود قديمة.

وقبل أن نتبيّن مواضع هذا التقديس لحيوان الودان في الرواية نقف عند مفهوم الطوطمية Le Totémisme والتي هي:" عقيدة دينية بدائية انتشرت قديما قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية، حيث جعلت هذه القبائل بعض الحيوانات في منزلة الآلهة معتقدة بأنها منحدرة منها ".[2]

[1] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص107.
[2] شريف بموسى عبد القادر، أمل رشيد، الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني – حيوان الودّان أنموذجا – مجلّة مقاليد، ع9، ديسمبر 2015، ص130.

كما أنّ الطوطم: " قد يكون حيوانا أو نباتا، يدافع عن صاحبه ويبعث إليه الأحلام الجميلة، وصاحبه يحترمه ويقدّسه. فإذا كان حيوانا لا يقدم على قتله، أو نباتا فلا يقطعه ".[1]

وهذا ما نجده بالفعل في رواية " نزيف الحجر" إذ أنّ أسوف وعائلته، قد نشأت بينهم وبين الودّان علاقة عجيبة، بلغ فيها هذا الحيوان درجة كبيرة من التبجيل والتقديس. فوالدة أسوف تخاطب ابنها قائلة: " أبوك لا يريدك أن تسفك دماء الودّان لأنّه نذر نذرا من زمان، قبل أن تولد كان يصطاد في سفوح جبال آينسيس فزلقت رجله ووجد نفسه معلّقا بين السّماء والأرض، يمسك بصخرة ورجلاه تتدليان في الهاوية. فقد الأمل في النّجاة، فانتشله نفس الحيوان الذي كان يقاتله وينوي قتله وأنقذه من الهلاك. هل تفهم الآن ؟ لقد نذر ألاّ يقترب من الودّان ووعد ألاّ يدرّب نسله على صيده. ولكنّه جاع جعنا معا سنوات الجفاف القاسية قبل أن تولد. كنت حاملا فاضطر أن يخالف النذر ويصطاد ... بكى قبل أن يفعل ذلك. سمعته بنفسي يبكي في الليل. في الصباح ذهب وعاد بودّان كبير، سلخناه وأكلناه بعد جوع طويل، قال إنّه خان النّذر و ستعاقبه روح الجبال على ذلك "[2].

وهذا ما حدث بالفعل، فقد كسر الودّان المسكون رقبة الوالد، وماتت الأمّ أبشع ميتة بعد خيانة هذا النّذر، أمّا أسوف فقد عانى أشدّ المعاناة لاسيما في حادثة صراعه مع الودّان الذي استدرجه إلى الهاوية، وكاد أن يموت لو لم ينقذه الطوطم " الذي أصبح يمّت له بصلة القرابة، ويعدّ له ربّا يبسط له ظلّ الحماية، ويملك القدرة على نجدته في ساعة الخطر ".[3]

[1] شريف بموسى عبد القادر، المرجع السابق، ص130.
[2] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص45.
[3] المصدر نفسه، ص139.

ثالثا: صورة الأسطوري في فضاء الرواية

الأسطورة، في أصولها الأولى، ظاهرة اجتماعية.. تعبّر عن مجمل تأمّلات الجماعة وحكمتها، ولعلّ هذه السمة المميّزة لاجتماعيتها هي ما قد يعلّل عودة الأدب الدائمة إليها كلّما أحسّ الإنسان "بالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية، ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون[1].

وفي سبيل سعيها الى التجديد والتجريب والتعدّد طرقت الرواية الجديدة باب الاستثمار في الأسطورة، ولدت نصوص تسعى إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطوريّة يتداخل الواقعيّ فيها بالمتخيّل تداخلاً يقوم على هذه الثنائية: الواقع والأسطورة.

"إذ ليس أمام الرواية اليوم أو غدا إلا البحث باستمرار عن مغامرات جديدة تسمها بالاكتمال المفتوح والتعدد الخصب الذي يضم جسارة المعرفة جنب غواية المتعة "[2] فكان التعبير بالأسطورة آلية من آليات التجريب اللامنتهية .

لكن حريّ بنا أن نشير الى أن النزوع الأسطوري لدى إبراهيم الكوني لا يقف عند حدود كونه آلية للتجريب، حيث أن ارتباط هذا النزوع بالتعبير عن حياة المجتمع الصحراوي الطوارقي في أغلب المواضع يجعل القارئ يكوّن صورة عن مدى ارتباط هذا المجتمع بالأساطير ويؤكد على سطوة الفكر الميثولوجي لديهم .

"تتعدّد أشكال النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة بتعدّد النصوص الروائية التي تنتمي إلى مجاله، وإلى حد يمكن القول معه إنّ كلّ نصّ روائي ينجز شكل النزوع الخاصّ به، والمميّز له من سواه". [3]

---

[1] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة،ص 93.

[2] شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي ، مجلة فصول ،ع 23،زمن الرواية المجلد الثاني عشر اربيع 1993، ص93.

[3] نضال الصالح ،المرجع السابق، ص112.

ومن أشكال النزوع الأسطوري شكل يعمد إلى الاتكاء على أسطورة بعينها، فيستلهم بذلك من حدث أسطوريّ معين، بحيث تمثل هذه الأسطورة أهم معرض للنزوع الأسطوريّ وتعزّزها أساطير أخرى، فتتماهى الأسطورة البؤرة مع البناء الحكائي للنّص الروائيّ.

وبتتبّع تجلّيات هذا المذهب في التجربة الروائية " نزيف الحجر"، يخلص المرء إلى أن ثمّة حدثا أسطوريّا مركزيا يحاكي تلك السمة المميّزة، ويشكّل المصدر الأسطوريّ الأول لهذه التجربة بعامة، إنّها أسطورة الصراع الأخوي الإنسانيّ الأوّل بين قابيل وهابيل، كما يتردّد في هذا المتن الروائي أكثر من أسطورة أخرى تعزّز ذلك النزوع الأسطوري وتثمّن حضوره في المدونة.

ولأنّ المدّ الأسطوري يستطيل في هذه الرواية، بين أساطير تشكّل موروثا جماعيا وأخرى تعدّ أساطير خاصة ناتجة عن تعامل الكونيّ بمنطق الأسطورة سنحاول في هذا المبحث الوقوف عند أبرز تجليات النزوع الأسطوري في عينة الدّراسة.

1/ أسطورة قابيل:

لم يسرد إبراهيم الكوني قصة قابيل وهابيل/قصة الإخوة الأعداء دفعة واحدة بل اعتمد تقنية" التفتيت وهو زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصوفة وبين نظام تواليها في الرواية لذا جاءت القصة الأسطورية متشظية/ مبعثرة في فصول كثيرة من الرواية مخلفة بين كل فصل وآخر ثغرات ملأها الروائي بخلق مسارات سردية جديدة ستتقاطع في وسط الرواية أو في نهايتها بمسار القصة الأسطورية، أي أنّ الروائي تعمّد كسر النمط التتابعي للأسطورة والرواية في آن واحد ليحافظ على تشوّق القارئ للنهاية أو حتّى لا يبدو متطفلا على الأسطورة "التي لا تشكّل متنا روائيا لكنها في الوقت نفسه تبدو مندغمة بهذا المتن"[1].

[1] عتيق مديحة، توظيف الأسطورة في رواية نزيف الحجر، مجلة الموقف الأدبي، العدد406، شباط 2005، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص4.

يفصح الروائي في استدعائه لأسطورة قابيل عن مصدره الأسطوريّ من خلال عتبة افتتاحية أورد فيها مقطعا من العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الرابع: " وحدث إذ كانا في الحقل أنّ قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرّب لقابيل: أين أخوك ؟ فقال: لا أعلم هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائها وهاربا تكون في الأرض "[1].

هكذا يعلن الكوني عن اشتراك حكاية قابيل " نزيف الحجر" مع أسطورة قابيل الواردة في سفر التكوين في نقاط عديدة أخذ بعضها صفات إضافية من تعميم ولا تحديد داخل النّص الروائي.

تعدّ "التسمية مظهرا من مظاهر الاستلهام الأسطوري سواء اكتفى الأديب بذلك أم تجاوزه على أحداث الأسطورة، ولاحظنا اختفاء اسم "هابيل" الذي عادة ما يرد معطوفاً على اسم قابيل كما عطفت جولييت بروميو (...)، ولا نظن أنّ تغييب الروائي اسم هابيل من المتن النصي تقليل لشأنه أو تقليص لفعاليته بل العكس، لقد جعله ضمن دائرة المسكوت عنه ليكون نصاً صامتاً أو بياضاً دلالياً يمكن أن يتلوّن بأكثر من قراءة وتأويل"[2].

زيادة على الاسم يشترك قابيل الرواية مع قابيل الأسطورة في توصيف آخر هو قساوة القلب لكن في المقابل نجدّ الكوني منح قابيله مجموعة من الموتيفات أعطته خصوصية موحية بتغلغل شخصه في الدموية، فهو الطفل الذي يفطم على دم الغزالة " مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمّه وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. ورثت تربيته خالته، فسقته دم الغزال في إحدى الرّحلات بالحمادة "[3].

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص5.
[2] عتيق مديحة، المرجع السابق، ص2 .
[3] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص83.

إنّ مجمل المقتطفات الخاصة بشخصيّته ترسم صورة حية لصنف آخر من سكان الصحراء. صنف يناقض صورة الطوارقي البسيط الذي يقدّس الطبيعة وما يحيط به من حيوانتها وصخورها التاريخيّة وهي الصورة التي تجسّدها حياة هابيل الرواية/آسوف ، الشخصية التي في سبيل حمايتها لحيوان الصحراء الأسطوري " الودّان" مارس عليها قابيل الدموي فعل القتل .

"قد قتل قابيل أخاه هابيل/ الإنسان/ أسوف الراعي لأنه رفض أن يدلّه على مكان الودّان، ويمثل هذا الفعل والمواجهة بين الأخوين الوجه الآخر للمواجهة بين نمطين معيشين الرعي/ أسوف، والصيد/ قابيل، يصرّ كلّ منهما على فرض وجوده والمحافظة على تخوم مملكته (...)، فكان أن قتل قابيل الراعي العجوز آسوف / هابيل، لكن ليس لأنه خسر قربانه مع السماء/ الله بل لأنه سيخسر القربان مع نفسه ومع الكاتب الأمريكي جون باركر دارس الاستشراق والفلسفات الشرقية والتصوف الإسلامي، إنّه الوجه الآخر للمستعمر الأجنبي الذي جاء من الضفة الأخرى غازياً ومستكشفاً لعالم جديد عنه لا تتجاوز معرفته عنه كونها معرفة سماعية/ تلقينية استمدها من كتب الاستشراق "[1].

وتنتهي الحلقة الدمويّة الثانية لقابيل الإنسانيّة الجديد مع حضور تيمة الطوفان " في ختام الأسطورة كنتيجة لاستفحال الشرّ في الأرض، ووجوب تطهيرها من الآثام، بعد تقديم ضحيّة فدائية تتمثّل في أسوف الراعي العجوز الطيّب، وينزف الدّم من الحجر وتتحقق الأسطورة "[2].

إنّ "أسطرة" الروائي لنصّه، أو استلهامه لأسطورة ما، لا يكمنان في إعادة إنتاج ذلك المنجَز، بل في تفجيره برؤى ودلالات جديدة تحمل موقفاً من الراهن. بمعنى "عصرنة" الأسطورة على المستويين الدلالي والبنائي، وتحويل النصّ المؤسطَر من كونه عملاً مكتملاً

[1] عتيق مديحة، توظيف الأسطورة في رواية نزيف الحجر ، ص2.
[2] مليكة سعدي، الصحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني – مقاربة أنثروبولوجيّة – أطروحة دكتوراه، إشراف : عبد القادر شرشار، كلية الآداب و الفنون ،قسم اللّغة العربيّة و آدابها، جامعة وهران،2013/2012، ص122.

إلى كونه عملاً قيد الاكتمال، وذلك بالقراءة المنتجة له، التي تعيد كتابته من جديد وهي تحاول تفكيك ما يتناسل فيه من إحالات نصّية، تزيد ما هو خارج نصّي عمقاً، وثراء، وتعدّداً في مستويات التأويل. [1]

لقد تمكن الكونيّ من عصرنة هذه الأسطورة الدينيّة الواردة في أكثر من ديانة سماوية ولكن بصيغة مختلفة، لكن القاسم المشترك بينها يتجلّى في كونها تعبيرا عن جرم الاعتداء على الآخر/ الأخ، وهو القاسم الذي اعتمده الروائي في إعطاء الأسطورة هاهنا بعدا جديدا نستقرئ من خلاله معطيات جديدة في زمن جديد يختلف عن زمن الأسطورة الأوّل لكنّه يقاسمه فكرة الاعتداء .

إنّ رواية "نزيف الحجر" تقوم بإسقاط صور ماضوية الماضي على الحاضر، "وقراءة الحاضر في ضوء الماضي والواقع في ضوء الأسطورة، فقابيل الأسطورة يحلّ في أحفاده، ويتمثّل في ذات كلّ إنسان يقتل أخاه في الإنسانيّة، وما حدث في الماضي البعيد يحدث الآن" [2].

2/ أسطورة الودّان :

هناك علاقة قويّة تقيمها رواية " نزيف الحجر" مع أكبر النصوص الإنسانيّة ثراء ؛الأساطير المرتبطة بالدين. لكن إن كانت الأسطورة الأولى (قابيل) قد كانت محرّكا سرديا أعطى صورة عن نماذج من سكان الصحراء فإنّ أسطورة الودّان قد صوّرت سطوة و شيوع الفكر الأسطوري لدى المجتمع التارقيّ.

لقد سعى الكوني منذ بداية الحكاية أن يهب هذا الحيوان بعدا أسطوريا غامضا من خلال وصفه لتمثال الكاهن المنحوت في لحم صخرة عظيمة "على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودّان الذي يقف

[1] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 173/ 174.
[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة،ص458.

بجواره مهيبا، عنيدا، يرفع رأسه مثله مثل الكاهن، نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كلّ يوم. عبرآلاف السنين، حافظ الكاهن العظيم والودّان المقدّس على ملامحهما المحفورة ..."[1]

تحكي روايّة "نزيف الحجر" أسطورة طوطميّة جعلت من حيوان الصحراء المقدّس " الودان "طوطما ورمزا روحيا لسلالة البطل " أسوف "، وراحت أبعد من ذلك إذ جعلت هذا الطوطم يتماهى مع الابن أسوف في جسد واحد تارة حينما فرّ من معتقل الايطاليين " حدث ما تناقله الأهالي، ونسجوا حوله الأساطير، روى لهم الشباب، فقالوا إنّهم رأوا المعجزة لأوّل مرة في حياتهم. شاهدوا إنسانا يفلت من الأسر ويتحوّل إلى ودّان يعدو نحو الجبل"[2].

وتارة أخرى نجد والد اسوف يحلّ في جسد هذا الحيوان الأسطوري"ثم توقف الودّان العظيم عن المشي (...)و فجأة في عتمة هذا البصيص الربانيّ، رأى أباه في عينيّ الودّان الصبور، العظيم ..."[3]

وبعد أن يصبح الودّان طوطم أسوف وينقذه من الهاوية " يتم تصعيد هذه العلاقة إلى علاقة ذات طابع أسطوري تتوازى مع أساطير الخصب في وادي النيل وفي منطقة الرّافدين حيث يخصّب دم أسوف جسد الصحراء العطشان " [4]. وذلك في سبيل حماية طوطمه من إنسان لا يشبع إلاّ بالتراب .

هكذا يصير" الودّان" رمزا أسطوريا للطبيعة التي تحمي الإنسان الصحراوي، تماما كما يجب أن يتفانى هو في حمايتها .

[1] إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر، ص 8.
[2] المصدر نفسه، ص76.
[3] المصدر نفسه، ص65.
[4] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 150.

3/ استعارات أسطوريّة أخرى :

إنّ التوظيف الأسطوريّ لدى الكوني في هذا المتن الروائي، لم يكن توصيفا لمقطع من البناء العام للنّص بقدر ما كان جزءا من النسيج الحيوي لرواية تمكنت إلى جانب تقديم أبعادها الإنسانيّة من تصوير البنية الفكرية لمجتمع الصحراء .

تتوزع عدّة تشكيلات أسطوريّة في الفضاء النصيّ لمدوّنة "نزيف الحجر"، حيث تثبت الرواية من البداية حتى النهاية اختيارها للأسطورة كاستراتيجيّة نصيّة لها قدرات عظيمة في تبليغ مقصدية الروائي، كما أنها تملك من الألوان والأدوات ما يمكنّها من رسم صورة عن موقف الإنسان الصحراوي من الفكر الأسطوري.

فكما ثمة أسطورة رئيسيّة (قابيل وهابيل) وأخرى مساعدة (أسطورة الودّان)، ثمة أيضا إشارات واستعارات أسطوريّة مقتضبة كانت تطرّز جسد الرواية وتدعّم نزوعها الأسطوريّ، بعض منها يمكن تصنيفه ضمن الأساطير التكوينيّة التي" تتردد في معظم المغامرات الفكريّة الأولى، ولدى معظم الشعوب والمجتمعات إلى حدّ يمكن القول معه إنّه ما من شعب إلا ولديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق وأصول الأشياء حاول الإنسان من خلالها تفسير نشأة الكون وكيفيّة ظهور عناصره إلى الوجود ووعي الظواهر المحيطة به "[1].

يظهر من خلال الرواية أنّ الوعي الجمعي الطارقي يزخر بأشكال من التفكير الأسطوريّ يتوسل من خلالها إلى تفسير المجهول والغيبيات التي غالبا ما ترتبط بصحرائه الغامضة "لا يستطيع أحد تأويل الظواهر مثل أهل الصحراء ، لا يجاريهم أحد في قراءة أسرار الغيب "[2].

من أساطيرهم التكوينيّة أسطورة نسجوها في تأويل العلاقة بين الصحراء الجبلية والصحراء الرّملية وحلولها في روح الغزال والودّان: " انتظر حتّى هلّ القمر، وحكى له كيف أنّ الودّان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبليّة في قديم الزمان في حرب أبديّة مع

[1] نضال الصالح، النزوع الأسطوريّ في الرواية العربيّة المعاصرة، ص 114.
[2] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص 92.

الصحراء الرّمليّة. وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرّفيقين وتهدئ من جذوة العداوة بينهما. وما أن تغادر الآلهة ساحة المعركة و تتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين. وفي يوم غضبت الآلهة في سماواتها العليا وأنزلت العقاب على المتحاربين جمّدت الجبال في (مساك صطفت) وأوقفت تقدم الرّمل العنيد في حدود (مساك ملّت) ، فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان وتحايلت الحبال من جهتها و دخلت في الودّان، منذ ذلك اليوم أصبح الودّان مسكونا بروح الجبال "[1] .

ويكتمل التشكيل الأسطوريّ فيستحضر الكونيّ إشارة إلى واحدة من أساطير الامتساخ والتحول عن الطبيعة الإنسانيّة، كثر ذكرها لدى بعض الشعوب البدائيّة، تلك الأسطورة التي تتحدث عن القبائل الآكلة للحوم البشر يتناقلها سكان الواحد ويعتقدون فعلا بوجود قبائل "يم يم" من الزنوج الذين اشتهروا بحبهم للحم الأبيض، لقد اعتقد اهل الواحات أنّها أكلت آدم والد قابيل" ولكن تمائم السحرة في كانو لا تحمي من المكتوب، فضاع الحجاب في إحدى الرحلات، وعاد الولد ينهش اللحم النيء، أمّا آدم فتحول في رحلة تجاريّة إلى الأدغال ، فمزقته قبائل " يم يم " بالحرّاب وقطعته وأكلت لحمه نيئا "[2].

لم يكن ذكر الكاتب لهذه القبائل ذكرا عابرا بل نجده يعنون جزاء من روايته بـ " أكلة لحوم البشر"، فيه يشير إلى تشبيه صبية الواحات لقابيل بأفراد هذه القبائل " قابيل أيضا لقبه أقرانه بـ(ابن يم يم) بعد أن اشتهر بحبه للحم النيء "[3].

لا ينقطع الحضور الأسطوريّ على امتداد صفحات الرواية، فلا يمكن حصره ضمن نطاق مقطع معيّن أو حكاية محدّدة، بل ينتشر بقوة خاصة من خلال الوصف الأسطوري الذي وهبه الكوني للصحراء" فكأنّه يقلب عالم الصحراء على مهل كاشفا عن امتدادها

[1] إبراهيم الكوني ،المصدر السابق، ص 28/27.
[2] االمصدر نفسه، ص85.
[3] المصدر نفسه، ص86.

اللانهائيّ، وأسرارها التي لا تنتهي وقدرتها على عكس تجربة البشر "[1]. لقد تمكنت تجارب الإنسان في الصحراء وهو يواجه قسوة الحياة فيها من جعله يواجه مواقف أسطوريّة، يضحي فيها الحيوان لأجله فتنشأ علاقة الأخوّة بينهما بعد أن يختلط دم الإنسان بدم الحيوان، فيتكلّم الحيوان / الغزالة ويروي قصة بداية هذا التآخي الذي يعدّ عهدا بينه وبين ابن آدم " فقالت الأم الكبيرة وهي تلتفت إلى أمي: هناك سرّ آخر في التضحيّة، القربان سيفتح عهدا جديدا بين نسلك وابن آدم، سيحرّم عليه دم أبناء ابنتك إلى أبد الآبدين، هذا هو العهد، حصن القربان وميثاق الدمّ، واللّعنة سوف تلاحق من تسوّل له نفسه أن يخون رباط الدمّ"[2].

ختاما يمكننا القول أنّ الكوني استثمر في الأسطورة كآلية من آليات التجريب الروائي من جهة، كما أنّه عبّر بها عن سمة وخاصيّة متعلقة بالمجتمع الصحراوي الطوارقي، حيث أنّه صوّر من خلالها سطوة الذهنيّة الأسطورية التي تعتبر مظهرا من مظاهر العناية بالعجائبي في هذا المجتمع الذي أوصل إبراهيم الكوني طقوسه المحلية القوميّة إلى العالميّة من خلال رواية أخذت من رمال الصحراء وحكاياتها حروف بنائها النصيّ.

[1] فخري صالح، في الرواية العربيّة الجديدة، ص153.
[2] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص102.

رابعا: تجليات العجائبيّ

يعج نصّ "نزيف الحجر بأحداث فوق طبيعيّة ويقدّم في كثير من المواضع صورة عجائبيّة عن صحراء الكونيّ، هذه الصورة لم تكن لتكتمل لولا تواجد تركيبة مزجيّة لمجموعة من المواضيع المثيرة للدهشة، تنوعت بين توظيف للتراث الشعبي والدينيّ، واتكاء على الأسطوريّ، وقوف مطوّل عند محراب اللغة وجماليتها رغبة في التوسل من خلالها إلى إقامة حفل جمالي على شرف كلّ ما هو صحراوي ساحر وعجيب.

من هذا المنطلق جاءتنا فكرة الوقوف على ملامح العجائبيّ، لإبراز قدرتها على إعطاء صورة عن وجه من أوجه الحياة في مجتمع الصحراء، في هذا السياق ارتأينا تنضيد التيمات العجائبيّة بطريقة تمكننا من الإحاطة قدر المستطاع بها.

" كان للرواية من حيث هي إبداع يجنح للحرية مثل باقي الفنون، موعدا تضربه مع الخياليّ بكل أجوائه الغريبة وعوالمه العجيبة، فحصل أن كتب نصّ مختلف جميل، لا يحتكم بالضرورة لمقاييس الواقع، ويؤسس بدوره معرفته الخاصة به، فظهر النصّ الفانتاستيكيّ أو الغرائبي أو العجائبي – على اختلاف ما ينسب له وتباين المصطلحات من ثقافة لغة الى أخرى – ثمّ أخذ يتكاثر ويكوّن نهرا خاصا في عمق المحكيّ الحديث "[1].

لقد تقاطعت مجموعة من المصطلحات للتعبير عن هذا النصّ المختلف الجميل الذي يروي أحداثا فوق طبيعيّة، قد تنتهي بتفسير طبيعيّ أو تجعل القارئ يصطدم مع تفسير يماثل طبيعتها فوق الطبيعيّة .

إنّ " الحدث ونهايته، عاملان في تحديد فانتاستيكيّة العمل الروائيّ، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعيّ، فإنّها تنتمي إلى الأدب الغرائبيّ، بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعيّ، لكنها تجد لها حلا طبيعيا (...)أما العجائبيّ فهو حدوث أحداث، وبروز ظواهر

[1] هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائريّة العربيّة، ص336.

غير طبيعيّة، مثل تكلّم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء. هذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعيّ، فإمّا أن يقبل القارئ بأنّ هذه الأحداث تبدو فوق طبيعيّة تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتم عندئذ المرور من الفانتاستيك إلى الغريب، وإما أن يقبل بوجود هذه الأحداث كما هي، وعندئذ سيجد نفسه في العجيب "[1].

على هذا يكون عنصر التفسير عنصرا مهما جدا في إحالة تردد القارئ إلى دائرة الغرائبي أو تصنيفه ضمن العجائبي الذي يتواتر بصفة كثيفة في العالم السرديّ لإبراهيم الكونيّ فلا يتحقق إلا " بتحطيم حواجز المعقول والمألوف، باختراق إماّ كليا يصبح فيه العجيب هو المنطق البديل الذي يرمي بكلّ مألوف إلى خانة النشاز وعدم الملاءمة للسياق، وإماّ يكون اختراقا جزئيا للمنطق المألوف في صورة انكسارات طارئة"[2]. غير أنّ العجائبي ليس عالما يختلف عن الواقع، وينأى بنفسه ليكوّن عالما بكرا لم يوجد من قبل إذ أنّه " يرتاد مكامن الحياة و الطبيعة، ويأخذ منها ما يروق له أن يأخذ ، لكنّه يولد فيها أيضا ما يروق له أن يوّلد"[3].

هذا هو ما تسعى إليه رواية " نزيف الحجر"عن طريق جعل اختراق المنطق، جزءا لا يتجزأ من الواقعي واليومي الذي يجب أن نصدّقه ونؤمن به كما يؤمن به المجتمع العجائبي الذي تحكيه الرواية، فراحت تبرهن في أكثر من موضع على واقعية ما ترويه من حكايات وأساطير وما تصف من فضاءات صحراوية سحريّة. وبعيد عن هذا البرهان سيبدو جليا للقارئ أنّ هذه المدونة "محكومة ومبنية على العجيب وذلك من خلال تعرّضها لعالم فوق طبيعيّ داخل عالم مألوف، حيث يتحوّل أشخاصها ويتبدلون ويتعرضون للحلول"[4].

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكيّة، منشورات الاختلاف / الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط2009 1، ص61.

[2] محمد الأمين بحري، عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني، مجلة جيل الدراسات الأدبيّة و الفكرية، العدد8، يونيو2015، ص28.

[3] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي /دار أوركس للنشر ،ط1، 2008، ص11.

[4] كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربيّة المعاصرة، أطروحة دكتوراه ، إشراف : أ.د محمد بلقاسم ،جامعة تلمسان،2017/2016 ،ص 208.

في حقيقة الأمر كلّ ما في هذا النّص يشي بعجائبيته، وإغراقه في اللامألوف الناتج عن تضافر صور عجائبيّة متنوعة سنحاول الوقوف على أبرز تجلياتها في هذا المبحث .

1/ عجائبيّة تداخل العالم البشري مع عوالم أخرى :

يمكن اعتبار هذا التداخل بين العالم الإنساني والعوالم الأخرى غير البشريّة أكثر المساحات استيعابا للعجائبيّ في نصّ النّزيف، خاصة ما تعلق بذاك التآخي والعلاقة الذي صوّره الروائي بين الإنسان(آسوف / قابيل) وعالم الحيوان (الودّان / الغزال) بعد أن أخذ كلّ من الودّان وآسوف في الحالة الأولى على عاتقه مهمة حماية الآخر نتيجة التوافق والترابط الروحي بينهما" أصبح الودّان ينقاد إليه ويرتع بجواره في قطعان كبيرة منذ أن توقف عن أكل اللحم منذ حادثة الهاوية. منذ أن رأى أباه في عيني الودّان العظيم، تجيئه القطعان، تختلط بالماعز وتقبل نحوه (...) و تتأمله بعيون وديعة غامضة، تنطق بألف لغة، و تتحدث بألف لسان دون أن يصدر عنها صوت "[1]. بالمقابل نجد قابيل يخون علاقة أخوته مع الغزالة التي منحته جدتها دمها كي يروي ظمأه حين كادت الصحراء أن تهلكه فتصف الرواية في قسم عنوانه " لحم ذوي القربى" الذي يوحي بكثير من الغموض، كيف احتار قابيل أوّل مرة حينما أقبل على اصطياد غزالة دون أن يدرك أن سبب تلك الحيرة يعود إلى كون تلك الغزالة سليلة الأم التي أرضعته دمها " عيناها كبيرتان، سوداوان، ذكيتان، تنطقان بلغة مجهولة، تحدّثه بشيء ما، تبوح له بسرّ ما. نعم نعم سرّ يحسه لكنّه لا يدركه (...) صوّب البندقيّة نحو التجويف، فالتقت نظراتهما، أشاح بوجهه، وأغمض عينيه، وضغط على الزناد (...) في تلك الليلة لم يقتل قابيل ابن آدم أخته فقط، ولكنّه أكل لحمها أيضا "[2].

وغير بعيد عن عالم الحيوان، يرصد الروائي عالما آخر لم يكن لأفراد أدوار فاعلة في تحريك أحداث الرواية، لكنّ ذكرهم كان ضمن مقاطع عجائبيّة فهم الأصل الأوّل في اعتقاد

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص82.
[2] المصدر نفسه، ص119.

الولد آسوف "قال بإلحاح: هل أجدادنا القدماء جنّ ؟سأل أباه، فضحك، وقال: ربما كانوا من الجنّ، ولكن من الجنّ الخيّر. الجنّ مثل الناس، ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير وقبيلة الشرّ. نحن ننتمي إلى القبيلة الأخرى .. قبيلة الجنّ التي اختارت الخير "[1].

إن كان الحديث عن الجن يدهش القارئ فيتعجب أن ينتمي البشر الى عالمهم، فإنّ محادثتهمم لا تخيف أسوف الذي يسمع محادثاتهم وغناءهم في الكهوف" أنا أسمع محادثات الجنّ في الكهوف كل يوم. يقولون أشياء مدهشة ويخطر ببالهم في بعض الأحيان أن يغنوا. أنا لا أخاف الجنّ "[2] .

وفي مقطع آخر تتعمّق علاقة" أسوف "بالجنّ وتتجاوز مرحلة سماع أحاديثهم إلى الاستنجاد بهم على خلاف الشائع لدى أهل الصحراء الذين يحتكمون إلى تمائم السحرة لتحصين أنفسهم منهم على اعتبار أنّ الجنّ هم أهل الصحراء لذا تتزايد بلواهم على الناس، لكن أسوف يرى فيهم فرصة يمكن أن تنقذه من قساوة الهاوية، والأكثر إثارة للدهشة أنّه يطلبهم من باب الأنس" أنصت للسكون محاولا أن يتبين محاورات الجن. أين أخيار الجنّ الذين يروق لهم أن يتحادثوا بأصوات عالية في الأيام العاديّة ؟ لماذا لا يأتون لإنقاذه ؟ لماذا لا يأتون حتى من باب الأنس وطرد الوحشة في ظلمات الهاوية ؟ أين أنتم يا معشر الجنّ ؟ ولكنّ الجنّ لم يستجيبوا .. لم يهمهموا، ولم يأتوا في تلك الليلة ."[3]

حيث يعتبر أهل الخفاء من أكثر الكائنات العجائبية التي وردت في أدب الكوني، نتيجة الصورة التي رسمها لهم أهل الصحراء من أنهم مسيطرون على فضاء الصحراء وسهوله وجباله.

[1] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص10.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص60.

2/ الشخصيات العجائبيّة :

" يرى رولان بارت أنّ الشخصية نتاج عمل تأليفيّ وهويتها موزعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في الوجود داخل متن الحكاية، لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها "[1].

إذا تأخذ شخصيات الرواية بعدها العجائبي انطلاقا من مجموع علاقاتها وسلوكاتها، الأمر الذي يفضي إلى تحديد ملامح العجيب فيها، والتي تتضح من خلال تفرّدها بخصائص ومكونات تبعدها عمّا هو مألوف من خلال تعارض" يتجلى في كون المؤلف، يخلق في مقابل شخوصه العجائبيّة شخوصا عادية – طبيعيّة–تمثّل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة "[2].

تمتلك الشخصيات المحورية في متن " نزيف الحجر" الكثير من الخصائص الصانعة للتفرد والاقتراب من اللامألوف، فالعجيب داخلها لا يكاد يغيب حتى يعود يظهر من جديد.

أ/ شخصية أسوف :

أشرنا آنفا إلى أنّ آسوف يمثل نموذجا للإنسان الصحراوي الذي يتماهى مع الطبيعة التي يعيش فيها، بحيث تبدو شخصية ساذجة عادية في إطار الطبيعة التي تعيش فيها، لكن شيئا فشيئا تأخذ هذه الشخصية ملامحا من العجيب المثير للدهشة سواء من خلال سلوكاتها أو من خلال ما ينسج حولها من خوارق وتوصيفات صادرة عن شخوص أخرى في الرواية. لقد ارتبط ذكره عند الكثيرين بتيمة التحول التي تعتبر من أهم التيمات والمواضيع المتعلقة بالعجائبيّ.

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف / الدار العربيّة للعلوم ناشرون ،ط2009 1، ص111.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكيّة، ص207.

حيث أنّه يهرب من الناس ويخشى مخاطبتهم" انفصل عنهم أحد الرجال، ومشى باتجاهه، فهزّته الرجفة ووجد نفسه يقفز ويتوارى خلف الصخور، يتقافز، كالودّان بين الأحجار"[1]. والأكيد أنّ ما وهب هذه الشخصية سمات عجائبية أقوى هو تلك الأحكام التي وردت في إطار أسطرته حينما أجمع شيوخ الصوفيّة أنّه وليّ من أولياء الله ذلك أنّه تحول إلى ودّان وأفلت من أسر حامية إيطالية فعاد الى صحرائه وبقيت الأساطير تنسج حوله " إذن أنت هو الجنيّ أسوف الذي آثر العيش في الخلاء الخالي عن معاشرة الناس ؟ حدثونا عنك في وادي الآجال "[2].

فهو الإنس الوحيد الذي يسكن صحراء مساك صفت رفقة قبائل كاملة من الجنّ والودّان، ما جعل شخصه يحفل بدرجة عالية من العجائبيّة .

ب/ شخصية قابيل :

اقترنت شخصية قابيل بن آدم بالعجيب والمدهش منذ ولادتها، حيث أنّ المتأمل لشخصيته يجد أنّ السمات العجائبية متغلغة فيه، إنّه الطفل المشؤوم في نظر أهل الصحراء ممن يعرفونه، فوجوده كان لعنة على أبويه فلقي كلّ منها موته، وانتقلت لعنته الى خالته وزوجها وماتا عطشا وضحت غزالة بنفسها فسقته من دمها ليحيا، ويروي سكان الواحات أن لعنته حلت على رب القافلة الذي رباه فأصابه من التعاسة ما أدى الى موته هو أيضا. زيادة على كونه طفلا مشؤوما ، نجد صفة أخرى يدور حضوره حولها وتشكل مركز ثقل عجائبيته متمثلة في حبه للحم، حبا مرضيا "لم ينم ليلة واحدة بدون لحم منذ ولادته، يقال إنّ أمه ولدته وفي فمه قطعة من اللحم. لحم خروف ها..ها ..أنا الذي عاشرته كلّ هذا العمر أستطيع أن أؤكد أنّه يأكل نفسه إذا لم يجد ما يأكله في الليل (...) أحذر من النوم بجواره إذا بات بدون لحم، ربما يزحف نحوك ويأكلك ".[3]

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص36.
[2] المصدر نفسه، ص18.
[3] المصدر نفسه، ص 20.

يعتبر قابيل شخصية غير سوية تصدر عنها أحداث غير مألوفة من ذلك أنّه "لم يذق طعما للحم مدةّ أسبوع. فشل مسعود في أن يدبّر خروفا بالدّين من السوق، فلزم الفراش وحطّم رأسه الصداع ونخر السوس أسنانه، وعانى من الغثيان "[1].

إنّ ما تحقق لهذه الشخصيات من تحول وسمات مغايرة وما تعرضت له من مواقف منغلقة عن التفسير قد عضّد المحكي العجائبيّ في رواية الكوني.

3/ الفضاء العجائبي :

لا يعدّ الفضاء الروائي " فضاء مجانبا فهو يساهم في تطوير العقدة، لأنّ الحركة ستؤدي حتما إلى الانتقال وتغيير الأمكنة مثلا، وفي بعض الأعمال قد يتجاوز وظيفة تأطير الحدث ليصبح ذاته عنصرا بنائيا. ومن ذلك يمكن اعتبار الحيّز عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصيّة واللغة والحدث ربطا عضويا "[2].

لا تبتعد هذه التوصيفات عن فضاء الصحراء الذي حظي بمكانة مركزيّة ليس في نصّ النّزيف فقط وإنما في معظم روايات الكونيّ، فكان الناطق الرسميّ باسم هذا المكان من نواح عديدة. وفي إحاطته بأبعادها التاريخيّة، والاجتماعيّة والطبيعيّة، يهب الكوني الصحراء بعدا عجائبيا يجعل القارئ يقف معجبا أمام هذا العالم.

كانت رواية " نزيف الحجر" فضاء نصيا لفعل الوصف العجائبيّ، حيث تجاوزت في رؤيتها للصحراء ومخلوقاتها المغلق المنتهي إلى ما هو مفتوح غير محدود، أو إلى فضاء يوتوبيّ يرى في تجربة اللامتناهي فرصة للانفتاح على عالم الأعاجيب.

تصرّ الرواية على جعل الصحراء فضاء سحريا عجيبا، غامض يستمد جاذبيته من جملة المتناقضات والمفارقات التي تبرز داخله، ما جعل الصحراوي يعي جيّدا أنّها تبشره بسعادته

[1] إبراهيم الكوني، المصدر السابق، ص125 .
[2] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص159.

وفي الآن ذاته تهدده بالموت، فالحياة فيها على جمالها وهدوئها وسحرها محفوفة بالمخاطر " لماذا تعصر قلبه هذه الأغاني، لماذا تؤلمه بهذه الوحشية، هل لأنّها تعبّر عن العجز في الصحراء، هل لأنّها تشعره بقساوة الصحراء (...)هل لأنّ المواويل توحي له بأنّ النجاة والحرية تعنيان الصحراء؟ والصحراء لا تعني أكثر من الموت؟ هل يبكي لأنّ مواويل الأب الحزين هي إشارة إلى حياتهم الغريبة في الصحراء الأبديّة التي يبدو أنّه لا يوجد في الدنيا سواها "[1].

رغم كلّ ما يقال عن قسوة الصحراء، ورصد عجز الإنسان فيها، إلاّ أنّها في نظر أسوف ووالده مكافأة لمن يريد الابتعاد عن أذية الناس، إنّها المكان المراد لتحقيق العزلة التي ينشدانها، فقد صارت فضاء روحيا لهما " قريبا سينتهي كلّ شيء.. سينتهي الألم و العطش (...) سيختفي كلّ شيء وستغيب الصحراء الأبديّة، لن يرى الغزلان مرّة أخرى ولن يشاهد السراب يتراقص في الأفق، ما أسوأ أن تغيب الصحراء، كيف سيحتمل فراق الصحراء؟ أسوأ شيء بعد عذاب الوالدة هو ألا يشاهد الصحراء الخالدة "[2].

لقد تمكن الكونيّ بقدراته اللغوية الفنيّة العالية أن يجعل الصحراء مسرحا مكتظا بالعجيب والجميل والحيّ الجدير بإزالة صورة راسخة لدى الكثيرين وهي الصحراء الفقيرة الخالية .

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص25.
[2] المصدر نفسه، ص 64/63.

خاتمة

خاتمة:

هكذا، وبناء على ما سبق، يكون الموضوع قد استقر في ختام رحلته المعرفية على نتائج بحثية نحسبها قد أحاطت بهاجس السؤال الإشكالي دراسة وتحليلا، والتي بالإمكان عرضها في النقاط الآتية:

- تعدّ الدراسات الصورائية ضمن حدودها المفهومية بحثا في الفعل الثقافي والممارسات الإنسانية للشعوب المختلفة وانعكاس ذلك في شكل من أشكال الممارسة الذاتية أو الجمعية للفعل الإبداعي.
- تسنح الصورة الأدبيّة بتوسيع أفق ثقافتنا في مواجهة الآخر على اختلافه السوسيو–ثقافي، وهذا بتمظهرها الفني.
- أسهم نزوع الرواية العربية المعاصرة إلى استثمار التراث الشعبيّ في إبراز خصوصيّة الصورة المحليّة للشعب العربيّ.
- أعطت كتابات الكوني عن الصحراء حيّز للثقافة الصحراوية على خارطة الثقافات العالميّة انطلاقا من استثمار التراث الشعبيّ الثرّ وإعطاء خصوصية محلية لصور الشعوب المكتوبة في هذه النصوص.
- تنأى الصحراء عند الكوني وفقا لفلسفة الرؤيا وحدود التشكيل عن مادية المكان الجغرافيّ ، بل تمثل لديه فضاء له خصوصياته الجمالية وفاعليته الفنيّة ومدعاة لارتسام صور مجتمعات ومحطات تاريخية للحظات الميلاد البدئي في أسمى معانيه وأرقى تجلياته.
- تعدّ رواية نزيف الحجر فضاء مزدحما بالحياة الاجتماعية والروحيّة للإنسان التارقيّ تتقاطع في الأقوال والأفعال والعادات والتقاليد والتاريخ والحركة والسكون بما هي بواعث للتشكيل الفني وتجسيد الرؤيا.
- تحضر صورة العجائبي حضورا لافتا في رواية نزيف الحجر ذلك أنّها سمة لصيقة بعالم الصحراء والشخصية التارقية الملهمة للأدباء والمبدعين.

خاتمة :

أخيرا، لا ندعّي بما توصلنا إليه من نتائج أننا قد أجبنا إجابة شافية عن الإشكالية المطروحة ولكن حسبنا ما بذلناه من جهد لولوج عوالم الدراسة الصورائية على صعوبتها، آملين أن يضيف الموضوع لبنة أخرى إلى صرح الدراسات المقارنة المتخصصة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم والأحاديث النبويّة الشريفة

ثانيا: المصادر:

1-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، منشورات الشهاب، الجزائر، 2012.

2-أحمد خالد مصطفى، أنتخريستوس، عصير الكتب، ط22، 2015.

3-الطاهر وطار، الحوّات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريّ، ط2، 1980.

4-الطاهر وطار، الزّلزال، دار موفم للنشر، الجزائر، 2007.

5-واسيني الأعرج، نوّار اللوز، بيروت، دط، 1983.

ثالثا: المراجع

1-باللّغة العربية:

1-إدريس بودیبة، الرّؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبيّة للجيش، الجزائر، دط، 2007.

2-أحمد بن نعمان، سمات الشّخصيّة الجزائريّة من منظور الأنثروبولوجيا النّفسيّة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1988.

3-أحمد علي مرسي، مقدمة في الفلكلور، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، القاهرة، ط1،دت.

4-أحمد يوسف تيمور، الأغنية الشعبيّة بين القديم والحديث، دار الطبع للنشر والتوزيع، ط2، 1998، بيروت.

5-بلحيا الطاهر، التّراث الشّعبيّ في الرّواية الجزائريّة، منشورات التبيين، الجاحظيّة، الجزائر، دط، 2000.

6-حسين علام، العجائبيّ في الأدب من منظور شعريّة السرد، منشورات الاختلاف/الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2009.

قائمة المصادر و المراجع :

7-حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النّقد الثقافيّ، منشورات الاختلاف/الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت/ الجزائر، ط1، 2007.

8-سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربيّ، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت/لبنان، ط1، 1407هـ/ 1987م.

9-شعيب حليفي، شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة،منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،2009.

10-شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، سلسلة عالم المعرفة(355)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2008.

11-طلال حرب، أولية النّص، نظريات في النّقد والأسطورة والأدب الشّعبيّ، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1999.

12-عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفاليّ، الدّار الجماهيريّة للنّشر والتوزيع،ليبيا،ط1، 1990.

13-عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

14-عزّ الدّين إسماعيل، المصادر الأدبيّة واللّغويّة في التّراث العربيّ، دار النهضة العربيّة، بيروت/ لبنان، د ط، 1975.

15-فخري صالح، في الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1430هـ/ 2009م.

16-فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو، دراسات في التّراث الشّعبيّ، دار النهضة العربيّة للنّشر، القاهرة، د ط، د ت.

17-كمال أبو ديب، الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، دار الساقي/دار أوركس للنشر، ط1، 2008.

18-ليلى قريش، القصّة الشّعبيّة الجزائريّة ذات الأصل العربيّ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1980.

19-ماجدة حمود، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

20-ماجدة حمود، إشكاليّة الأنا والآخر، سلسلة عالم المعرفة (398)، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2013.

21-محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002.

22-محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، د ط.

23-محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل صور الآخر في الفكر العربيّ الإسلاميّ الوسيط، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب ،ط1، 2000.

24-ممدوح الشيخ، ثقافة قبول الآخر، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1432هـ/ 2009م.

25-نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبيّ، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط.

26-نضال صالح، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العّربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2011.

2-المراجع المترجمة:

1-تزيفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر:منذر عياشي، دار نينوى، دمشق/سوريا، 2011م/1431هـ.

2-دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر:غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

3-فيليب سيرينج، الرموز في الفّن، الأديان، الحياة تر:عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة، ط1، 1992.

4-كلود بيشوا، أندريه م.روسو، الأدب المقارن، تر:أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، نوفمبر 2001.

3-المراجع باللغة الأجنبية:

1- Dictionnaire,encyclopédique de psychologie,sous la direction de robert, sillamy broder,paris.

2- Paul robert ,dictionnaire alphabétique et analogique de la langue français,rédaction dirigée par,A Rey,de bove 107,avenue par un entier, paris XI2 .

رابعا: الجرائد والمجلات والملتقيات:

1-السيد حافظ الأسود، التّراث الشّفاهيّ ودراسة الشّخصيّة القوميّة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1985.

2-شريف بموسى عبد القادر، أمل رشيد، الطوطميّة في روايات إبراهيم الكوني-حيوان الودّان أنموذجا-مجلة مقاليد،ع9، ديسمبر 2015.

3-شعيب حليفي، مكونات السّرد الفانتاستيكيّ، مجلة فصول، ع23، زمن الرّواية، المجلد الثاني عشر، ربيع 1993.

4-طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السّرديّ من طوق الصحراء إلى شعاع العالميّة، مجلة رؤى الفكريّة، مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة، جامعة سوق أهراس،ع4،أوت 2016.

5-عتيق مديحة، توظيف الأسطورة في رواية نزيف الحجر، مجلة الموقف الأدبيّ، العدد 406، شباط 2005، اتحاد الكتاب العرب،دمشق.

6-غسان السيد، صورة الغرب في الأدب العربيّ، رواية فياض لخيري الذهبيّ نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3و4، 2008.

7-مجلة الرّسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، ع 64، تاريخ: 1934/09/24.

8-محمد الأمين بحري، عوالم السّرد العجائبيّ عند إبراهيم الكوني، مجلة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكرية، ع08، يونيو 2015.

9-هند سعدوني، الأشكال الرّوائية الجزائريّة الجديدة، ملتقى حول الرواية الجزائرية المعاصرة منذ 1990إلى 2011.

10-هند سعدوني، السّرد من الرّحلة القديمة إلى الرّواية الجديدة، مجلة منتدى الأستاذ،ع16، جوان 2015.

خامسا: المعاجم والقواميس:

1-إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول تركيا، ط2، ج1، 1972.

2-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة، المجلد السّابع.

3-أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريّة، لجنة التأليف والترجمة والّنشر، القاهرة، د ط، 1953.

4-جبران مسعود، الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط7، مارس 1992.

5-جبور عبد النور، المعجم الأدبيّ، دار الملايين، ط1، 1979.

6-محمد أبي بكر الرازي، مختار الصّحاح تخريج وتعليق مصطفى ريب البغا، ط4، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 1990.

سادسا: الرّسائل والأطروحات:

1-أسماء يوسف ديان الصالح، الصّورولوجيا في الرّواية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير، إشراف:رياض شنتة بشر، جامعة ذي قار، 2014.

2-دحماني فاطة الزهراء، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، رواية أنتخريستوس لأحمد خالد مصطفى أنموذجا، مذكرة مكمّلة لنيل شهادة ماستر، إشراف عبو عبد القادر، كلية الآداب واللغات، جامعة سعيدة مولاي الطاهر، 2017/ 2018.

3-سلاف بوحلايس، صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف:عبد الرزاق بن السبع، جامعة الحاج لخضر باتنة،2009/2008.

4-سمية بو الطين، فاروق فرحي، صورة العربيّ في المتخيل السرديّ الغربيّ، الغريب لألبير كامو نموذجا، رسالة ماستر، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011.

5-عالية زروقي، صورة الآخر في الرّواية الجزائريّة من سنة 1950 إلى سنة 2010،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم الأدب العربي، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2017/02/28.

6-عكازي شريف، الصّحراء وطاقتها الترميزيّة في أعمال إبراهيم الكوني الروائيّة، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في اللّغة العربيّة وآدابها، إشراف:بن السايح الأخضر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2018/2017.

7-فوزية عياش، توظيف التّراث في الرّواية الفلسطينيّة المعاصرة، مذكرة مقدّمة استكمالا لمتطلّبات نيل درجة الماجيستير في الأدب والنّقد، إشراف:كمال أحمد غنيم، الجامعة الإسلاميّة غزّة، الدراسات العليا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2011م/1432هـ.

8-كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبيّة في الروايّة العربيّة المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف : د.أ محمد بلقاسم، قسم اللّغة و الأدب العربيّ، جامعة تلمسان، 2017/2016.

9-مليكة سعدي، الصّحراء والأسطورة في روايات إبراهيم الكوني، مقاربة أنثروبولوجيّة، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد القادر شرشار، كلية الآداب والفنون ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها جامعة وهران، 2013/2012.

10-منصوري سميرة، توظيف التّراث في الرّواية المغاربيّة الجديدة- قراءة في نماذج - أطروحة دكتوراه، إشراف:عقاق قادة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2017/2016.

11-وجدان يحي محمداه،الأدب المقارن في سورية اتجاهاته وقضاياه 1970-2000، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2011/2010.

الفهرس

الفهرس :

مقدّمة ..... أ

مدخل 6

الفصل الأوّل: حضور الصورة: من الدلالة اللغوية إلى الوظيفة الفنيّة

أولا: الصورة الأدبية : (مفهومها، مكوناتها ، أنواعها)

1.مفهومها 11

2.مكوناتها 19

3.أنواعها 22

ثانيا: الصورولوجيا في السّرد الروائي..... 25

ثالثا: صور التراث الشعبي، الديني، الأسطوري والعجائبي في الملفوظ السردي الروائي

1.صور التراث الشعبيّ 30

أ.المثل الشعبيّ 33

ب.الأغنية الشعبية 35

ج.المعتقدات الشعبيّة 36

2.صور التراث الدّينيّ 39

3.صور التراث الأسطوريّ والعجائبيّ 42

الفصل الثّاني: صورة المجتمع التارقي في رواية " نزيف الحجر " لإبراهيم الكوني

تمهيد 47

أولا: تمظهرات الفضاء الصحرواي 49

1.المكونات الطبيعية للفضاء الصحراوي 53

2.المكونات الاجتماعية للفضاء الصحراوي 58

ثانيا: حضور التراث الشعبي والديني

1.صور التراث الشعبي 64

أ.المثل الشعبي والحكاية الشعبية 65

ب.الأغنية الشعبية 67
ج.المعتقدات الشعبية 68
-المعتقد الصوفي..... 69
-عالم الجن وأحوالهم..... 70
-ظاهرة السحر والشعوذة ..... 71..
-الوزيعة..... 72
2.صور التراث الديني..... 73
أ.النصوص الدينية 74
ب.الفكر الصوفي وعقيدة الحلول 77
ج.الطوطمية (حيوان الودّان المقدّس)..... 79
ثالثا: صورة الأسطوري في فضاء الرواية ..... 81.
1.أسطورة قابيل..... 82
2.أسطورة الودّان 85
3.استعارات أسطورية أخرى 87
رابعا: تجليات العجائبي.....90
1.عجائبية تداخل العالم البشري مع عوالم أخرى.....92
2.الشخصيات العجائبية 94
أ.شخصية أسوف.....94
ب.شخصية قابيل 95
3.الفضاء العجائبي 96
خاتمة.....100
قائمة المصادر والمراجع.....103
الفهرس 110
الملخص

الملخّص :

يمثل هذا البحث الموسوم بـ"صورة المجتمع التارقي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني " محاولة لتتبع الأبعاد السوسيو- ثقافية وتعالقها بالبيئة والعادات والتقاليد وانعكاس ذلك فنيا اعتمادا على التشكيل اللّغويّ وحضور الشخصيات وتفاعلها النصي في الملفوظ السّردي.

هكذا، يتطلب الحديث عن معالم تشكل الصّورة روائيا قدرة على استثمار المعرفة الذاتية الخبرات الحياتية لدى الكاتب، وهو الذي يلفي نفسه أمام تركيبة مجتمعية معقدة تستدعي قدرا من المعايشة واستيعابا لخصوصية المجتمع التارقي حتى لا يكون تعارض بين المعطيين التخييلي والواقعي في متن الرواية بوصفها حيوات في حياة.

Abstract :

This research, the image of the Targian society in Ibrahim al-Kony's Novel of Bleeding of Stone, is an attempt to trace socio-cultural dimensions and its relations to the environment, customs and traditions, and its artistic reflection, depending on the linguistic composition, presence of the characters and their textual interaction in the narrative.

Thus, talking about the features that constitute the image in a novel requires a novelist with an ability to exploit the self-knowledge of the life experiences of the writer, who is self-contained in the face of a complex societal structure. Accordingly, this requires a measure of living and understanding the specificity of the eastern society so as not to avoid conflict between the novel's imaginary and realistic elements which is in itself many lives in one.