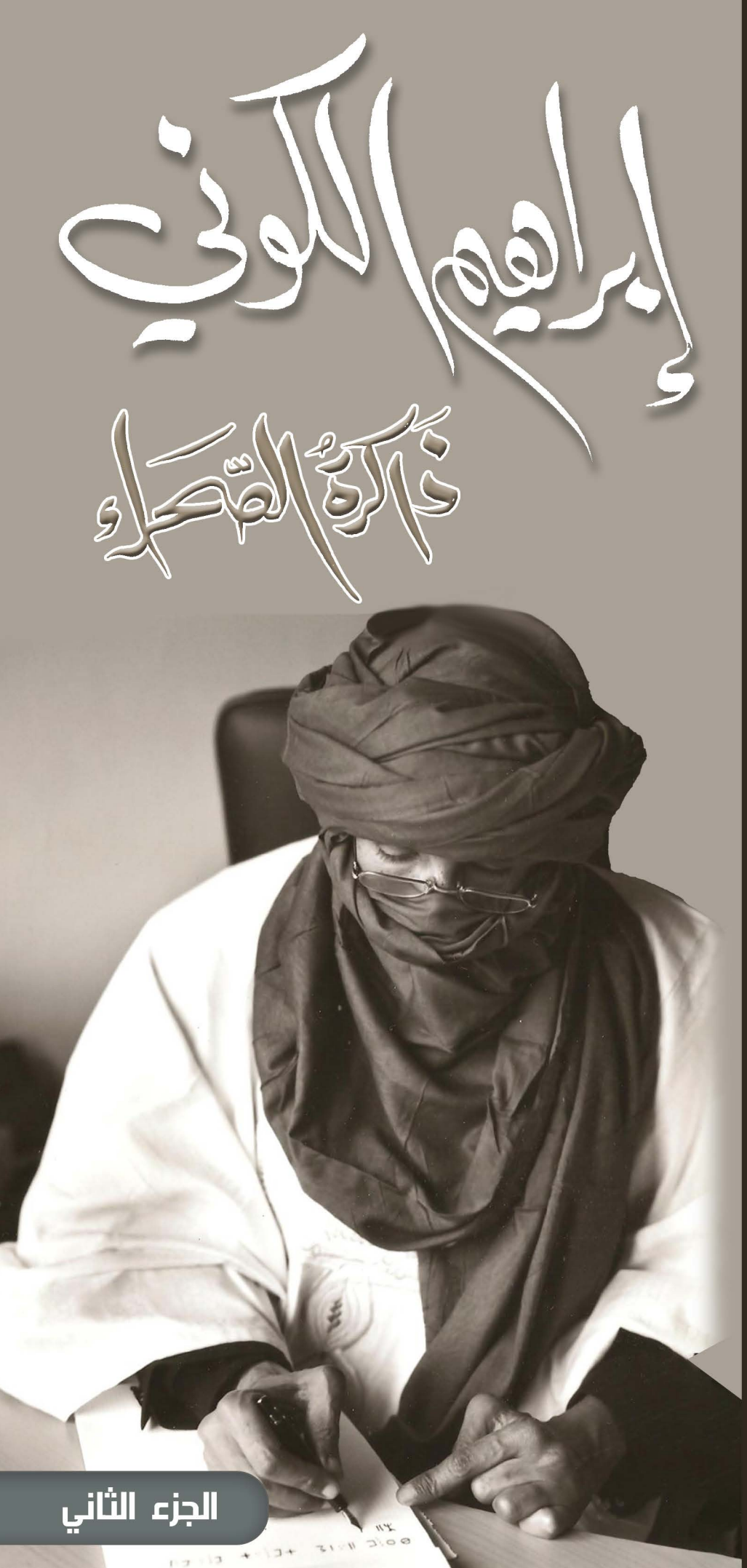


إبراهيم الكوني

ذاكرة الصحراء

الجزء الثاني

يوم الوفاء
دار سعاد الصباح
2022

إشراف
سعاد محمد الصباح

تنفيذ:
هيئة تحرير
دار سعاد الصباح للثقافة والإبداع

دار سعاد الصباح
للثقافة والإبداع



إبراهيم الكوني

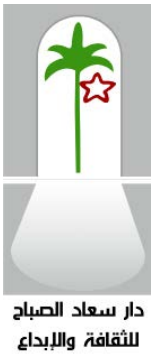
ذاكرة الصحراء

كتاب تكريمي تصدره دار سعاد الصباح للثقافة والإبداع

إشراف

د. سعاد محمد الصباح

الجزء الثاني



إبراهيم الكوني

ذاكرة الصحراء

الناشر

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع

ص ب: 27280 - الصفاة

الرمز البريدي: 13133

حقوق الطبع محفوظة للناشر

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو استنساخه أو ترجمته بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر.

الطبعة الأولى 2023

الترقيم الدولي: 978-99906-2-134-1

إدارة التحرير
علي المسعودي

إعداد
عبد الكريم المقداد

مراجعة وتدقيق
وائل أحمد حمزة

تصميم وتنفيذ
نايف بن شكر

متابعة
سحر حلمي

علاقات عامة
عايد العنزي



الكوني.. بين وحدة الوجود ومنطق الصحراء

صبري حافظ

الكوني.. بين وحدة الوجود ومنطق الصحراء

صبري حافظ[1]

لا يعادل عالم الكاتب الليبي المرموق إبراهيم الكوني في الغنى والتنوع والكثافة إلا عالم الكاتب الكبير نجيب محفوظ. فقد استطاع إبراهيم الكوني أن يكتب في فترة قصيرة نسبياً -لا تتجاوز الأعوام الثلاثين إلا قليلاً- عدداً من الأعمال تعادل في غزارتها ما أنتجه نجيب محفوظ في ضعف هذه الفترة تقريباً. وهو عالم يتسم بالتنوع والخصوبة والجدة. ويقدم لنا رواية بالغة التفرد والأصالة تكتب الصحراء العربية بطريقة لم تكتب بها من قبل. وتكشف لنا عن قدرة المعالجة الروائية الرهيفة للصحراء على الارتفاع بعالمها البالغ الخصوصية إلى أفق الإنساني والوجودي والفلسفي في آن.

وقد سبق أن درست مفردات عالم الكوني الصحراوي وربطتها بدائرة شكسبير الإليزابيثية في دراسة ضافية باللغة الإنجليزية عنه. ولكني أريد هنا أن أكشف من خلال روايتين قصيرتين من رواياته عن شغف هذا العالم الروائي بوحدة الوجود وقدرته على تقديم منطق الصحراء باعتباره منطقاً فلسفياً بالغ العمق والكثافة، برغم بساطته المتناهية. ولنبدأ بالرواية الأولى:

نزيف الحجر

تنطوي هذه الرواية العربية الجميلة (نزيف الحجر) على نفحات روحية مفعمة بالزخم والتأملات. لأن الرواية في ظاهرها رواية عن الحياة في الصحراء وما انتاب البشر فيها من تحولات تحت وقع الزحف الدائب للحضارة المادية الحديثة، ولكن خلف هذا الموضوع الظاهري، تبدو الرواية مفعمة بمجموعة من الهواجس الروحية بالمعنى الكوني الشامل لهذه

1- أستاذ اللغة العربية المعاصرة والأدب المقارن في جامعة لندن - مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، ورئيس تحرير مجلة الكلمة الإلكترونية. ولد عام 1939. حصل على بكالوريوس علم الاجتماع بامتياز مع مرتبة الشرف - جامعة القاهرة، 1962. وماجستير في النقد والأدب الدرامي، دراما تشيخوف: دراسة نقدية لمسرحياته - أكاديمية الفنون، القاهرة، 1970. ودكتوراه في الأدب العربي الحديث، "نشأة وتطور القصة القصيرة المصرية (1881 - 1970)، كلية الدراسات الشرقية والأفريقية، جامعة لندن، 1979.

الكلمة، حيث تتجاوز الروح فيها الأبعاد الإنسانية المعروفة لتسفر عن قدرتها على احتضان الكون كله، بما فيه من نبات وحيوان وجماد. فروح الوجود السارية في هذا العمل الروائي الجميل، وهي روح صحراوية في المحل الأول، تتجاوز المفهوم الضيق للدين إلى المفهوم الكوني الرحب له. ولذلك تبدأ بمقتطفين أولهما من القرآن الكريم، وثانيهما من الكتاب المقدس، وكأنها تريد أن توحي لقارئها من البداية أن ما يهمها هو جوهر الرؤية الروحية للوجود، وليس طريقة أي دين محدد في استقصائها أو صياغة ملامحها.

وتوشك الآية القرآنية التي يستهل بها إبراهيم الكوني عمله "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم" (سورة الأنعام، آية 38) أن تكون مفتاحاً أساسياً للرواية كلها، ولما تنطوي عليه من عمق روحي أخاذ. لأن الرواية في بعد من أبعادها هي رواية ما ينطوي عليه عالم الدواب من قيم تضاهي، بل وتتجاوز، تلك القيم التي يعتز بها الإنسان. وهي رواية المقارنة المستمرة بين الإنسان والحيوان بالصورة التي يخرج فيها الأخير من المقارنة رابحاً في جميع الأحوال. لكنها قبل هذا وبعده هي رواية منطق الصحراء وقدرتها على تعرية الإنسان أمام نفسه وأمام العالم الحيواني والروحي معاً. وهي من هذه الناحية من الروايات التي تكشف لنا عن طبيعة الحياة في الصحراء، وعن طقوسها المتفردة التي تنطوي على حكمتها الخاصة التي لا يستطيع الإنسان، في غيّه وغطرسته، أن يسبر غورها بسهولة.

وتستخدم الرواية في هذا المجال استراتيجية بنائية مهمة هي جدل العلاقة بين الأنا والآخر ودورها في كشف آليات منطق الصحراء أو في التصادم معه. لأن الرواية تبدأ برمزين مهمين، أولهما هو تناطح التيوس، كنوع من اللعب الطبيعي الحر، أثناء قيام بطلها "أسوف" بصلاته التي يفتتح بها الكاتب نصه، وثانيهما قدوم الآخرين في سياراتهم ليشاهدوا الرسوم المحفورة في صخور الوادي، وبخاصة أهم هذه الصخور في كل "مساك صطفت" وهي "صخرة وادي متخندوش" التي كان "أسوف" يصلي أمامها، وكأنها كعبة من نوع فريد.

وتمنح الرواية هذا الآخر من البداية دور من يؤسس للصحراوي رموزه أو يبرز له أهمية ما كان تحت عينيه من زمن طويل، وسلم به دون أن يعي قيمته. فلم "يخطر ببال أسوف في الماضي، عندما قطع الوادي الموحش في شبابه منشغلاً برعي أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور في الصخور بمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما أصبح قبلة لسياح النصارى. يأتونه من أبعد

البلدان. يعبرون الصحراء بسياراتهم البرية ليشاهدوا الحجر، ويفتحون أفواههم دهشة أمام عظمته وجماله وغموضه، بل إنه رأى في إحدى المرات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتتمتم بكلام مبهم، عرف بالحدس أنه صلوات النصارى". (ص10)

لكن الآخر لا يؤسس للعربي واقعه، وإلا كان في هذا الحكم نوع من المبالغة، وإنما يمنح هذا الواقع ثقلاً إضافياً أو يضفي عليه بعداً جديداً. لأن "أسوف" يعود في الفصل الأول من الرواية إلى ذاكرته ويستدعي لنا طفولته الأولى ليتذكر كيف أنه وهو يستجير من الرمضاء بتجاويف الصخور "أصبح يطلق على الأودية والشعب والجبال أسماء الأشباح المرسومة على صخورها: فهذا وادي الغزلان، وتلك شعبة الصيادين، وذلك جبل الودّان، وذلك سهل الرعاة" (ص13) لأن الرسوم القديمة الموشومة في تلك الصخور تتحول إلى علامات أساسية، أو رواسٍ تحدد خريطة هذا الواقع، وتلعب دورها الحيوي في تأسيس ذاكرته الداخلية وبلورة هويته إلى الحد الذي تأخذ فيه هذه الرسوم بعداً أسطورياً في بعض الأحيان، وينسى "أسوف" في بعض صلواته أن يتجه إلى الكعبة، ويتخذ من بعض أصنام هذه الرسوم الدارسة قبلة له، فقد انحفرت في وعي النص والبشر على السواء: "لم يدر أسوف أنه أخطأ الاتجاه، فلم يوجه ركعاته نحو الكعبة وإنما نحو الصنم الحجري المنتصب فوق رأسه في قعر الوادي العميق" (ص15) وكأن محفور الذاكرة التاريخية القديمة أبقى من كل ما طرأ بعدها من معتقدات، أو كأن هذا المحفور يسفر عن نفسه من جديد تحت قشرة أحدث العبادات أو المعتقدات كما هو الحال في الثقافات العريقة التي تتعدد تجلياتها بتعدد ما مر عليها من مراحل أو أديان. فما أكثر الطقوس المصرية الفرعونية القديمة التي تتجلى الآن وراء ممارسات طقسية قبطية أو إسلامية.

لكن علينا قبل هذا كله أن نعود إلى الخيط القصصي الذي تقدمه لنا الرواية قبل استشراف ما يوحي به من دلالات. لأن الرواية تقدم لنا فصول المواجهة بين ما ينطوي عليه عالم الصحراء من حيوات ورؤى ذات طبيعة سرمدية لها توازنها الحيوي الفريد الذي وعاه الصحراوي بحدسه وتجربته، وبين منطق الحضارة الآلية الحديثة بما ينهض عليه من شره أعمى لا يرتوي للتدمير والدم. وتختار الرواية أن يكون قطبا المواجهة فيها عربيين حتى لا تقع في وهاد التبسيط المخل في تناولها لجدليات العلاقة بين الأنا والآخر، وإن للآخر كآخر حضوره البارز فيها. فالرواية تعي أن الآخر الفاعل في الأنا هو الذي استكنّ في قلب الذات،

ولم يبق معزولاً خارجها. لذلك نجد أن قطبي المواجهة فيها هما "أسوف" الصحراوي الذي تمتزج طفولته بأديم الصحراء، وتتشكل ذاكرته من مخزون معارفها الفريدة، و"قابيل" العربي الآخر الذي يفد على الصحراء بجهله وفظاظته المسلحة بأدوات الحضارة الغربية الحديثة.

وحتى تكسب الرواية هذه المواجهة دلالات أوسع تعمد إلى تأسيس البعد الأسطوري لكل شخصية من شخصيتيها الأساسيتين: أسوف وقابيل. ولنبدأ بأسوف الذي تربى على معارف الصحراء، وتنسك في محرابها طوال حياته حتى أقبل غزاة الصحراء عليه في أشكال وألوان متعددة: سائحين تارة، ومندوبي آثار أخرى وصيادين تارة ثالثة. فقد علمه أبوه من البداية حكمة الصحراء، والاستهداء بقلبه وحدسه لسبر أغوار منطقها الفريد.

فالصحراء هنا ليست الفلاة المعادية الرمضاء، ولكنها كما علمه أبوه "الصحراء كنز، مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد" (ص28)، أي أنها فضاء تجلي الجوهر الإنساني وقد تحرر من كل ضرورات الواقع الاجتماعي خارجها. وللصحراء منطقها الأخلاقي الصارم، وقدرها "قدر العزلة، قدر الصحراء" (ص94).

ويروي لنا النص تجربة مهمة هي تجربة الأب مع الودّان الذي انتحر حينما دخلت الآلة في معركته مع الإنسان. وكيف انتحر الودّان حينما اختفى عنصر التكافؤ من المعركة التي خاضها معه الأب، وكأن الإخلال بشرف قواعد اللعبة ينفي عنها عدالتها بل مشروعيتها، ولا يجعل أمام الودّان روح الصحراء في نقائها وجموحها سبيلاً إلا الانتحار بإلقاء نفسه من فوق أعلى صخرة.

وقد استقر هذا المشهد في وعي الأب ورواه للأم، وتحول إلى نذر بأن لا يقرب الودّان مرة أخرى، ولا يسعى لاصطياده أبداً. كما استقر بدرجة ما في وعي الابن "أسوف" الذي علمه أبوه حكمة الاقتصاد في موارد الصحراء العزيزة من غزلان وتيوس وقطعان ونباتات ومياه، وعلمه أيضاً منطق الصيد فيها، وضرورة أن لا يتجاوز شاة واحدة في الرحلة، وأن لا يصطاد الحوامل "فصيد الحوامل من الأنعام إثم كبير" (ص52). وكان يكافئه على نجاحه في الصيد واستيعاب منطقه معاً بهدايا تنطوي على أبجدية الإبداع الصحراوي المنقوش على الجلد والقماش ونسجيات الصوف المزخرفة. لكن الأب لم يستجب أبداً لإلحاح الابن عليه أن يعلمه صيد الودّان، وإن استمر الابن في إلحاحه، بالرغم من أن أمه قالت له: "لماذا تلح على أبيك

أن يذهب بك لقتل الودّان؟ ألا ترى أن ذلك يؤلمه؟" (ص52).

ولا يكتشف الابن السر، كما في الحكايات الأسطورية، إلا بعد ثلاث محاولات مخفقة، تبوح له الأم بعدها: "أبوك لا يريدك أن تسفك دماء الودّان لأنه نذر نذراً من زمان قبل أن تولد. كان يصطاد في سفوح جبال آينسيس فزلقت رجله، ووجد نفسه معلقاً بين السماء والأرض، يمسك بصخرة ورجلاه تتدليان في الهاوية. فقد الأمل في النجاة فانتشله الحيوان الذي كان يقاتله وينوي قتله وأنقذه من الهلاك" (ص53).

لكن الأب أخل بالنذر، وللإخلال بالنذر لعنته التي لا مناص من وقوعها، لأننا بإزاء بنية سردية أقرب ما تكون إلى البنية الأسطورية الشعبية وتوشك قصة الأب مع الودّان أن تكون هي مقدمة النص لأسطورة الابن معه، ولكنها تجيء كذلك كتنويع على قصة الأب التي حكتها له أمه، أو تكرار جديد لها بطريقة تؤكد البنية الدائرية في هذا العمل الروائي. لأن قصة "أسوف" مع ودّانه المسحور من أكثر أساطير هذا النص رقة وشاعرية، فهي أسطورة المنطق الصحراوي الدفين الذي يتخلل كل الكائنات ويوحدها في نوع من وحدة الوجود الكونية التي تستعصي على التفسير.

وتكشف لنا فصول طرادها الشيقة عن أهمية الندية في المعركة، وعن ضرورة المجالدة والصبر وعدم فقدان الأمل، وعن نبل الحيوان الذي ما إن ينتصر على الإنسان في عراكه معه، حتى يرتد إلى الخاسر لينقذه في نهاية الأمر من موت محتوم. وحينما ينقذه الودّان من هذا الموت يتجلى وجهه في صورة وجه الأب، وكأن الحياة الصحراوية تنطوي على نوع فريد من الحلول الروحي الصوفي الذي يقترب من تناسخ الأرواح أو تبادل المواقع بين مختلف الكائنات، حيث يحل الأب في الودّان، ويحل الودان في الابن في نوع من التواصل والاستمرار. (ص81)

وقد أنقذه هذا التوحد أو الحلول في مختلف الكائنات من المصير التعس الذي وجد نفسه فيه حينما قبض الكابتن بورديللو على شباب الواحات وزجّ بهم في معسكر التدريب وتجهيز حملته لغزو الحبشة. عند ذلك تلبسته روح الودّان وأنقذته من الأسر في معجزة لايزال الأهالي يتناقلونها حتى الآن. لكنها لم تستطع أن تنقذ أمه الضعيفة من اجتياح السيول الجارفة لها، فنحن بإزاء منطق السرد الشعبي بعدالته الباطنية المراوغة، وترك ذلك "أسوف"

وحيداً، يبدو للجميع وكأنه جني الصحراء أو روحها المنفلتة الشريدة، حتى حانت لحظة مواجهته الدامية مع قابيل.

أما "قابيل آدم"، واسمه وحده ينطوي على دلالات دينية معروفة، فإن الرواية تمهد لظهوره في ساحتها بمقدم رجال مصلحة الآثار لأول مرة قبل سنوات إلى متخندوش، وعجزهم عن فهم أن النقود لا معنى لها ولا قيمة في عالم "مساك صطفت"، عالم البراءة المطلقة والنقاء الفريد. ثم يأتي قابيل مباشرة بعد ذلك ليؤكد كذلك عدم فهم الواقع الخارجي لمنطق الصحراء وعالمها.

ويقدمه لنا النص بهذا المدخل الفريد الذي يثير النفور، فيكتسب مجيئه من البداية لمسة غريبة أو بالأحرى غرائبية، ليس فقط لأنه يصف "أسوف" بالجني الذي آثر العيش في الخلاء فينفره منه من البداية، ولكن أيضاً لأنه وقد ظن "أسوف" بسبب حديثه بالعربية أنه مسلم يرد عليه، "ومن أدراك أننا مسلمون، نحن مسلمون برغم أننا لا نصلي ولا نزكي ولم نحج إلى بيت الله مرة واحدة" (ص20). وفضلاً عن هذا المدخل الصادم الغريب، يأتي "قابيل" إلى الصحراء، لا لمشاهدة آثارها كما يفعل بقية السياح، ولكن للبحث عن الودّان النادر واصطياده.

وتؤسس الرواية البعد الأسطوري لشخصية "قابيل" بنفس المنطق الذي تؤسس به شخصية "أسوف"، ولكن بطريقة مناقضة بالطبع. فقد كان منذ وضعت بذرته كجنين في بطن أمه مصدراً للعنف والدمار، وكأن ثمة لعنة تلاحقه منذ أن كان نطفة في بطن أمه. مات أبوه مطعوناً بسكين عندما حملت به أمه، وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع، فورثت خالته تربيته، ولكنها سرعان ما ماتت هي وزوجها عطشاً. ولم ينقذه من مصيرهما إلا أنه شرب دم غزال مصروع في طفولته فنجا من الموت عطشاً. والتقطته قافلة فبارت تجارتها، واستولى قطاع الطريق على قطعانها.

فقابيل هو التجسيد الكامل للشر وللعنة في أجلى معانيهما. اعتاد على أكل اللحم النيِّئ منذ نعومة أظفاره، وكأنه من الجوارح الكاسرة، أو الوحوش الضارية. ونطق الساحر الأفريقي بلعنته وكأنه يقرأ الغيب من كتاب مسطور: "من فطم على دم الغزال في الصغر، لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر. يا قابيل يا ابن آدم، لن تشبع من لحم، ولن تروى من دم،

حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم" (ص98). وترعب هذه النبوءة أباه بالتبني لأن اسمه آدم أيضاً. فآدم هو اسم رب القافلة التي التقطته، وتبناه، ولم يسلم من لعنته فلقي مصيراً دامياً حيث مزقته قبائل "نم نم" بالحراب وقطعته، وأكلت لحمه نيّئاً، وكأنها تمهد بذلك لأكل "قابيل" نفسه للحم أخيه.

واستمر شره "قابيل" الأسطوري والاستعاري في آن واحد للحم والدم. ويبلغ هذا الشره ذروته بعدما كبر، وجاء في تلك الرحلة إلى الصحراء بحثاً عن الودّان ليشبع به نهمه للحم والدم. ويتسلح هذا النهم بأدوات الحضارة الحديثة من سيارات اللاندروفر الجهنمية والطائرات المروحية التي تجهز على ندية المطاردات وجسارة الصيد. وبآلة جهنمية أخرى أهداها له "جون باركر" ضابط القاعدة الأمريكية في هويلس هي بنادق الخرطوش. وتصف الرواية السيارة بأنها أحد الأسلحة الشريرة التي أجهزت على حياة الصحراء. "السيارات الوحشية جاءت مع دخول الشركات الباحثة عن النفط والثروات الجوفية. مضت سنوات قليلة ثم تم اختراع ذلك السلاح الشيطاني خصيصاً لانتهاك الحمادة وإبادة القطعان الآمنة". (ص103)

بكل هذه الأسلحة يجيء "قابيل" إلى الصحراء، كقائد لحلف الشر المدعوم بالآخر في النص، والذي تتحول فيه الأنا إلى قناع بشع لما في الآخر من شرور، ولما تنطوي عليه حضارته من دمار. ويؤكد "قابيل" في حوار مثير أن الأمريكي هو مصدر الشر الذي يمثله "قابيل" في النص: "إذا قمت بإبادة الغزلان فبفضل مساعدتك. زودتني بالسيارات وبنادق الخرطوش. وأكلت من الغنائم نصيبك وأكثر من نصيبك. أنت الذي أبدت الغزلان في الصحراء بعد أن صدعت رأسي بالخرافات عن الأسرار الإلهية المدسوسة في لحم الحيوان المسكين. أنت أكبر مجرم، تغازل الغزلان وتصفها بالبراءة، وتنهش لحمها مدعياً البحث عن سر لا وجود له إلا في رأسك الكافر". (ص129)

وتدور فصول المواجهة الدالة بين قابيل وأسوف حينما يفد بأسلحته مدعوماً بمساعده "مسعود الدبّاش" وبالأمريكي "جون باركر" معاً، ويجبر "أسوف" على أن يرشده إلى مواقع الودّان المقدس. وتتحول المواجهة إلى منازلة بين قوتين فقدت نديتها، ولم يعد فيها أمام أسوف / الودّان إلا الانتحار كما حدث في مطاردة أبيه للودّان وتصويب البندقية نحوه. فعندما يضلل "أسوف" قابيلاً، ولا يأخذه إلى مواقع الودّان يزداد شره الأخير للحم، ويصلب أسوفاً على صخور الجبال ثم يشرع بعدما تجاوز الشره حد السعار في التهامه في مشهد

وحـشي مقزز.

وتنطـوي هـذه المواجهـة بالإضافـة إلى البعـد الأسـطوري والدينـي الـذي يبلـغ ذروتـه في مـن أكل لحـم أخيـه حيـاً، عـلى مواجهـة بـين منطـق الصحـراء والمخيـال القبـلي، ومنطـق الحضـارة الحديثـة وشرهها المـادي. إذ يمثـل الـودان وتمثـل الغـزلان في الروايـة منطـق المخيـال الصحراوي ومـا ينطـوي عليـه من تسـاوق بـين الحيوان والفضـاء الصحـراوي المحيط. "حتـى إذا أشرفت على السـهول العليـا عـلى حـين غفلة فوجئـت بأجمل المخلوقات ترتع بسـلام. حتى إذا شـعرت بحركة الإنـس تأهبـت للفـرار. وعندمـا تتحـرك في فرارهـا الجماعـي، يتحـرك السـهل. تتحـرك الصحـراء. كأن الصحـراء نفسـها هـي التـي تتحـرك وتفر هرباً من بطـش الإنـس" (ص102). ويتحول الودان والموقـف منـه إلى المعيـار الـذي يقيس بـه الصحراوي الآخـر ويحكم عليـه. لأن الحكم على الآخر عنـد "أسـوف" ينهـض عـلى موقـف هـذا الآخـر مـن الـودّان: وكأن الـودّان قـد تحـول إلى معيـار للحكـم. فقـد حكـم "أسـوف" عـلى الخبير الطليـاني حكـماً مغايراً لحكمـه على الأجانـب الآخرين "إن هـذا النـصراني لا يشـبه أولئك النصارى. هـل قال ذلك لأن النصراني لم يقتـل الودّان" (ص29). بالرغـم مـن أن الفرصـة كانـت متاحـة أمامـه لقتلـه، ولكنـه بدلاً مـن أن يلتقـط البندقيـة التقط نظارتـه المقربـة وأخـذ يتأمـل جمال الحيـوان الصحـراوي. وهكذا تطـرح الرواية هـذا الإيطالي في مواجهـة الأمريـكي، وكأنهـا تطـرح عـلى قارئها وعيـاً ضمنيـاً بالمفارقـة بـين الأوروبي والأمريكي، بين ابـن الحضـارة الأوروبيـة العريقـة وابن حضـارة رعاة البقـر الهمجيـة القبيحة.

فالروايـة تعـي أن المخيـال الصحـراوي يربـط بـين الفضـاء الصحـراوي والحيـوان الـذي يعمـره في علاقـة جدليـة لهـا منطقهـا الداخـلي وأخلاقياتهـا الخاصـة. إذ تتحـدث عـن الغـزال "أخلاقه في العـدو لا تقـارن بـأي حيـوان هـارب. لا يلجـأ إلى المناطـق الجبليـة الوعـرة كـما يفعل الـودّان. لا يـداور ولا ينـاور في طريـق السـباق، وإنمـا يمـضي في خـط مسـتقيم، عـبر العـراء السـمح، معتقداً أن الإخـلال بقواعـد السـباق يخالـف النبل ويجلـب العار. يختـار البطولة على الخبـث والمداورة. يرفـض الحيلـة والخديعـة ويفضـل الالتزام بأسـلوب الفرسـان. مسـكين الغـزال الـبري لا يدري أن مجـرد اسـتخدام هـذه الآلة الشـيطانية خيانة للطبيعة، وإخـلال بقواعد الصراع النبيـل، واحتكام إلى أبشـع أنواع الخديعـة" (ص104).

ولا تفتقـر هـذه المواجهـة بـين الإنسـان الدخيـل عـلى الصحـراء بأسـلحته المدمـرة والحيـوان الصحـراوي إلى النبـل فحسـب، ولكنهـا تتحـول إلى مجزرة وحشـية بعد "دخول بنـادق الخرطوش

إلى الصحـراء، فتضاءلـت فرصـة الغـزلان في النجـاة، وأشرفـت القطعـان عـلى الانقـراض والفنـاء" (ص105). ويذكـر "قابيـل" "أنهـار الـدم التـي سـفحها بعـد حصوله عـلى هذا السـلاح. ينحدر إلى السـهل المزحـوم بالغـزلان، ويبـدأ في الحصـد. طلقـة واحدة تسـقط مجموعة من الـرؤوس. يعيد الضغـط عـلى الزنـاد، فتتسـاقط الشـياه كـما يتسـاقط البلـح إثـر احتـكاك العراجين عندمـا تهب العاصفـة. العاصفـة تجهـض جنينهـا بضربـة واحـدة. في إحـدى الغـزوات ثقـب الخرطـوش غزالة حبـلى، فاحتمـت برثمة صغـيرة، وصدرت عنها شـكوى أليمة، وأسـقطت الجنـين، وانهمكت تلعق الـدم والمخـاط عـن جسـد وليدها الصغـير. كانت الغزالـة تنزف، والوليـد الجريح ينـزف، ويحاول أن يرفـع رأسـه المثقـوب بالخرطـوش. وعندمـا همـد تمامـاً وأيقنـت الغزالـة بأنـه مـات. رفعـت رأسـها نحـو السـماء الصافيـة، وصاحـت بصـوت أليـم. صـوت فجيعـة. وعندمـا التفتـت رأى في عينيهـا دموعاً كبـيرة" (ص105).

ليسـت هـذه أمثـولات عـلى قسـوة الإنسـان، وليسـت مجـرد حكايـات مـن حكايـات الحيوان الرمزيـة ولكنهـا مفـردات المواجهـة الداميـة بـين الإنسـان الجاهـل والطبيعـة التـي لم يبـدأ بعـد في سـبر حقيقـة منطقهـا. وتـؤدي هـذه الوحشـية الرهيبـة إلى تغيـير الطبيعـة لعاداتهـا "الغـزلان الجريحـة اتخـذت مـن السلسـلة الجبليـة المنيعـة معقـلاً للاستشـفاء، حتـى إذا اسـتردت عافيتها انطلقـت في الطريـق الطويل وواصلت المسـيرة نحو الجنوب البعيد. وقـد رأى الصيادون القدامى في هـذا التحـول الغامـض في أخـلاق الغـزلان الـذي لم تعهـده الطبيعـة طـوال تاريخهـا إشـارة سـماوية" (107)، فقـد أجـبرت قطعـان الغزلان الجميلة "عـلى الهجرة إلى أقصى الدنيـا، ليس بحثاً عـن الـكلأ وإنمـا طلبـاً للبقـاء وإنقاذاً للنسـل مـن الفنـاء" (ص107).

هـذا التغـير الـدال في منطـق الطبيعـة كرد فعل عـلى إبادة الإنسـان الجاهل لها مـن العلامات المهمـة في النـص المـترع بالمعـارف الصحراويـة البالغـة الخصوصيـة. وهـي معـارف جديـدة عـلى الروايـة العربيـة إلى حـد كبـير، معـارف بعـالم تحتـي لـه بنيتـه الفكرية والفلسـفية والأسـطورية، ولـه مفرداتـه المتميـزة وأبجديتـه التـي تتحكـم في هـذه المفردات. ولكـن أهم ما فيهـا هي قدرة الروايـة عـلى توظيـف معارفهـا تلـك في المواجهة بـين "قابيل" و"أسـوف" بالصورة التـي تبلغ فيها مراقـي الأمثولـة الرمزيـة التـي يعيد فيها الإنسـان المعـاصر قصة "قابيـل" وهابيل، ولكـن بعد أن تكتسـب القصـة الدينيـة القديمة بعداً حضارياً جديداً يكشـف عن روح الصحـراء، ويفتح للرواية العربيـة أفقـاً جديـداً، ويطـرح عـلى القـارئ مجموعـة مـن القضايـا التـي تجعـل أكـثر القضايـا

الإنسانية أولية هي أكثرها حداثة ومعاصرة في الوقت نفسه.

(الفم) أبجدية الصحراء وجدليات الحياة والحرية والموت

تكشف لنا رواية إبراهيم الكوني القصيرة (الفم) الرؤية الصحراوية الأساسية التي تسري في كل أعماله، وتبلورها لنا رواياته الطويلة الأخرى، وإن قدمتها هذه الرواية بطريقة أشد تركيزاً وشاعرية. فهي رواية دراما الصحراء بعدما قطرها الروائي بطريقة بارعة تضع النص دائماً فوق هذا النصل الحاد أو الخيط الرفيع الذي يفصل بين السرد الواقعي والقص الأسطوري ويدمجهما معاً في آن.

فنحن لا نعرف ونحن نتابع القراءة إذا ما كنا بإزاء سرد واقعي كما هي الحال في روايات المؤلف السابقة، أو أننا بإزاء نوع من إعادة رواية الأساطير الصحراوية الخصبة التي روى لنا الكاتب بعضها في قصصه القصيرة. وبخاصة أن النص يجعل للأسطورة والنبوءة والرموز دورها الفاعل في أحداث هذه الرواية الشيقة. ويطرح لنا من خلال تفاعلها جميعها مع تفاصيل الحياة الواقعية الخشنة في الصحراء طبيعة الجدل الخلاق بين هذه الرؤى والأساطير التي يتخلق بها ناموس بالغ التعقيد والصرامة وبين حياة البشر الذين اتخذوا من الصحراء الشاسعة وطناً لهم ولعنة أو صليباً قرروا طائعين مختارين أن يحملوه على كواهلهم حتى الجلجلة.

صحيح أن العالم الصحراوي في هذه الرواية محكوم بمجموعة من الحتميات الصارمة، ولكنها من الحتميات التي تتخلق صرامتها من خلال منحها الحرية للإنسان لاختيار نواميسها، أو رفض هذه النواميس والتخلي كلية عن الحياة الصحراوية القاسية الخشنة ولكن الرائعة الثرية في الوقت نفسه. هذه الحرية هي التي تكسب الحتمية صرامتها، لأنها تجعلها حتمية مختارة يتعمق عبرها دور الإنسان وتتعزز مسؤوليته.

وقبل الحديث عن بنية هذه الرواية الشيقة التي تتكون من ثلاثة أقسام، تتوزع عليها فصولها الاثنين والثلاثين، لابد من التوقف عند عنوان هذه الرواية المثير والبسيط معاً: "الفم". والفم هو بوابة الجسد الإنساني التي يدخل منها الماء والغذاء إليه، وتخرج منها الكلمات والآهات التي تعبر عن هذا الجسد وتبلور ما يدور فيه من مشاعر وأفكار وأحاسيس. صحيح أن الرواية لا تتحدث عن الغذاء كثيراً، لأنها مشغولة بهمّ البحث عن الماء الذي

يعد سر الحياة وعمادها في الصحراء وبخاصة عندما يعم الجدب ويطارد الظمأ الجميع، هنا يصبح الماء سر الحياة ويصبح الفم مدخله إلى الجسد البشري.

هذا الفم همزة الوصل بين الجسد الإنساني والعالم، هو أيضاً، في هذه الرواية الشيقة، بوابة مغادرة الجسد للعالم، لأنه فم هاوية الموت الفاغرة أبداً دون شبع، فم الهاوية التي تتربص بالإنسان والمفتوحة على الموت والفناء والعدم. فالفم الذي يعنيه عنوان الرواية هو "فم الهاوية" التي تنتظر الإنسان، ويتلهى عنها بالألعاب اللطيفة ولذات الحياة وأهمها النساء، ولكنه يعدها دوماً عدوه الأول والأخير، لأن كل الأشياء والكائنات صائرة إلى الخراب، أو بالأحرى صائرة إلى الصحراء، التي يسع خلاؤها كل شيء وتستوعب أسرارها كل شيء. فالصحراء، كالفم في هذه الرواية، من كلمات الأضداد: هي الحياة في ألقها وحريتها المطلقة التي لا تحد، وهي الموت والفراغ والخلاء. واتخاذ "الفم"، فم الهاوية، عنواناً للرواية يضع كل عالمها في مواجهة الموت، لأن الحياة في الصحراء هي حياة في مواجهة الموت، وهي صراع مستمر معه.

وحتى يجسد الكاتب هذا الصراع ويدرأ عن عالمه أخطاره يختار بنية السرد الشهرزادية، بنية (ألف ليلة وليلة) التي استحدثتها شهرزاد لتدرأ بها عن نفسها، وعن كل بنات جنسها غائلة الموت، ليدرأ بها هو الآخر عن إنسانه موت الصحراء، أو ليكشف لنا عبرها عن آليات إحكام قبضته الصارمة على الحياة. وما أعنيه بالبنية الشهرزادية هي بنية هذا القص الذي ما إن تبدأ إحدى حكايته في التفتح حتى نكتشف أن في داخلها حكاية أخرى تقودنا بالتالي إلى حكاية أخرى إلى ما لا نهاية، فهي المعادل السردي للدمية الروسية الشهيرة التي ما إن تفتحها حتى تجد في داخلها دمية أخرى، تفتحها بدورها لتجد في داخلها دمية أصغر، وهكذا دواليك.

أي أنها بنية القص المتراسل والمتشابك والمتداخل في آن والتي علينا أن نفض تشابك خيوطها حتى نفهمها، ولكن فض تشابك هذه الخيوط لا يقل صعوبة عن قراءة الأثر في الرمال في دروب الصحارى الوعرة، التي تذرو الرياح فيها الأثر باستمرار، وتصبح قراءته مزيجاً من الحدس والخبرة والتنجيم. لكن جمال الرواية كامن في تشابك هذه الخيوط السردية وتداخلها، بقدر ما هو كامن فيما تنطوي عليه الحكاية من عناصر درامية ومأساوية، وكامن كذلك في سحر عملية قصّ الأثر المعقدة التي تستلزم قصاص أثر خبير لحل طلاسمها وقراءة

شفراتها السردية الشيقة. فكل قصة تتكشف عن قصة في داخلها، ينسيك سحرها ما بدأت به القصة الأصلية، حتى تفاجئك بعض جزئياتها بما يردك إلى القصة السابقة، ويستشرف في الآن نفسه ما ستتكشف عنه القصة التالية، وما بين هذه القصص كلها من تداخل وتكامل وحوار هو ما يصوغ لنا البنية الروائية ويرهف وعينا بدلالاتها المتراكبة.

وتتكون الرواية كما ذكرت من ثلاثة أقسام: يتكون أولها بدوره من ثلاثة عشر فصلاً معنونة جميعاً بعناوين من كلمة واحدة، أقرب ما تكون إلى الإشارات أو الرموز التي تتكون منها الشفرة الروائية المعقدة. أليست لغة الصحراء هي لغة "قراءة النبأ والإشارة" (ص94) كما تقول الجدة للبطل "بوبو"؟

وتبدأ الرواية بفصل افتتاحي بعنوان "الظلال" ملخص لكل عالمها، كاللقطة الاستهلالية في الفيلم الروائي الجيد، تتوقف فيه القافلة عند حضيض الجبل مع حلول الأصيل، وينتشر الخلق في العراء في مشهد بانورامي يشي بالحياة وتجاوراتها الثرية، ثم تتابع عدسة الروائي من بين هذا الخلق الكثير شخصاً بعينه هو "بوبو" نحيل البنية طويل القامة، متزمل بالعمامة الصحراوية الكبيرة، يجر صبياً حاسراً "يتنقل وراءه بين الصخور العليا كما تتنقل بُهمة الودّان وراء أمها" (ص9)، لتؤسس بهذه النقلة، من المشهد العام أو اللقطة الواسعة، إلى المشهد القريب أو اللقطة المكبرة، العلاقة بين الفرد والقبيلة، وتؤكد بالاستعارة التي تضاهي علاقة الابن بأبيه بعلاقة بُهمة الودّان بأمها العلاقة الأهم التي توازي بين الإنسان والطبيعة. فروايات إبراهيم الكوني هي أكثر الروايات العربية انشغالاً بالعلاقة الخفية بين الإنسان والطبيعة، وأشدها وعياً بالتوازن الكوني أو البيئي الذي يربط الإنسان بالعالم الذي يعيش فيه بما في هذا العالم من نبات وحيوان وجماد. وما روايته (نزيف الحجر) إلا صرخة احتجاج بليغة على تدمير الإنسان للبيئة الصحراوية، أما (التبر) فإنها مكرسة لسبر أغوار العلاقة بين الإنسان والحيوان في الصحراء.

وما إن ننتقل إلى الفصل الثاني "البُهمة" حتى تبدأ عملية قراءة رسوم الكهوف القديمة، وتدريب الابن، "آمضال" وهو اسم يعني الأرض أو التراب، على قراءة إشارات الطبيعة ورموزها المكنونة وتعلم لغة الصيد فيها، لغة صيد الودّان: حيوان الصحراء الأثير ورمز الحياة فيها في آن. وكأننا بإزاء عملية تعميد من نوع خاص، تعميد بالتجربة وتلقين الشعائر الضرورية التي يتم بها إطلاق شخص إلى العالم، أو إدخاله في جماعة بعينها. وبينما يلقن الأب ابنه

أسرار قراءة الرسوم، يرتكب خطأ التلفظ باسم "تيرزازات" أي الأرنب، ينبهه الابن إليه لندرك مدى ذكاء هذا الابن وحساسيته. ويستمر الدرس حتى يصل إلى غضب "آمناي" إله الريح الذي يرسل غضبه جحيم "القبلي" بصهدها وترابها الذي يدمر الحياة في الصحراء ويقضي على رخيّها. ونهاية الفصل بغضب "آمناي" هي نوع من استشراف الحاضر الذي سندرك أن القبيلة كلها مرتحلة بسببه، حيث تبحث عن الماء الذي ضلت طريقها إليه.

ويتواصل الدرس في الفصل الثالث "إدبني" أي مقابر الأسلاف التي تكتسب في ثقافة الصحراء دلالات تمتزج فيها العناصر الإسلامية بالعناصر الإفريقية الزنجية القديمة. فقد نبش الأوغاد / الدخلاء / اللصوص مقابر الأجداد، وخربوا أضرحتهم القديمة بحثاً عن الذهب الذي كان الأسلاف يدفنونه مع موتاهم. ويستمر الدرس في الفصل الرابع "المعرفة" التي يتوجب على ابن الصحراء حيازتها: معرفة أبيه الأول، ولا تتم هذه المعرفة إلا بطقس الدم الذي تتواصل عبره الأجيال حيث يروي الصبي عظام أبيه الأول بدمه وعندما تتشرب العظام دمه يهلل الأب "لقد عرفك الأب، إذا تقبل الآباء الدم فهذا يعني أنهم عرفوك. وإذا عرفوك اعترفوا بك. وإذا اعترفوا بك صرت ابن الناموس" (ص18).

ويتواصل الدرس في الفصل الثالث "إدبني" أي مقابر الأسلاف التي تكتسب في ثقافة الصحراء دلالات تمتزج فيها العناصر الإسلامية بالعناصر الإفريقية الزنجية القديمة. فقد نبش الأوغاد / الدخلاء / اللصوص مقابر الأجداد، وخربوا أضرحتهم القديمة بحثاً عن الذهب الذي كان الأسلاف يدفنونه مع موتاهم.

والناموس "آنهي" هو واحد من مفاتيح هذه الرواية لأنه مفتاح الحياة في الصحراء: هو كل شرائع الأولين التي كتبت يوماً في رقع من جلود الغزلان، ولكن الغزاة مزقوها وأتلفوها، ولم يبق منها إلا نتف في ألواح الجبال، وفي صدور الحكماء. ولا ينفصل تاريخ الناموس هذا عن طبيعته الملغزة التي لابد من تجميع مزقها من الألواح والصدور. كما لا ينفصل عن نقيضه "تيرزازات" التي تمنح عنوانها للفصل الخامس، إشارة اللعنة التي تتبدى في صورة أرنب جميل ينسى الابن "آمضال" في حضوره ذكاءه وحصافته فينقض عليه ويمسكه، ويهرع به لأبيه الذي يصرخ في وجهه باللغة الصحراوية "أرانا الله جناً ولا أرانا أرنباً، ذكرنا اسم المولى ولم نذكر لها اسماً" (ص20) وهو ينزع الأرنب من بين يديه ويرميه في الهاوية.

وسرعان ما تتحقق لعنة "تيرزازات" في الفصل السادس "النصب" حيث تضل القافلة الطريق إلى البئر بينما القبلي يتمادى في صهده وقيوظه، ويلقي الدليل اللوم على اختفاء النصب الذي كان دليله إلى فوهة البئر، فيصرخ فيه زعيم القبيلة: "متى صارت الأنصاب دليلاً يهدي القوافل إلى أفواه الآبار؟" (ص20)، ويهرع إليهما العراف على صوت الصراخ ويوقن الجميع بعد استحكام الظمأ أن ظهور "تيرزازات" وقبض "آمضال" عليها كان نذير البلاء ومخالفة الناموس.

ونعرف في الفصل السابع حقيقة "النبأ" وهو أن تلفظ الأب "بوبو" باسم الأرنب عند الغسق هو الذي أدى إلى ظهور "تيرزازات"، وأن الابن وجدها وديعة ترتجف كطائر الصحراء الأبلق "مولامولا" فلم يملك نفسه من القبض عليها.

ويحكم القبلي رمضاءه وقبضته على القبيلة في الأيام التالية، فتعاني من القيظ والسعير، ويخايلها "السراب" في الفصل الثامن، ونكتشف مع الفصل التاسع أن "وانتهيط" صاحب الإتان الداهية الذي زين لزعيم القبيلة الخروج من مضارب القبيلة توقياً للبلاء، وقادها إلى طريق الهلاك لم يكن إلا الشيطان نفسه. وأنه استخدم "الإغواء" سبيلاً إلى تدمير القبيلة وزعيمها. وينتهي الأمر في الفصل العاشر إلى وضع الأمر كله في يد العراف.

ويبدأ العراف في الفصل الحادي عشر "آمضال" في استخارة الخلاص، ويصل به الأمر إلى نتيجة حتمية وهي التضحية للآلهة ببكر أو طفل، وليس في القافلة إلا صبي واحد هو "آمضال" فيقرر مفاتحة الأب في "الوطن" في شأن ضرورة تقديمه أضحية أعوان "وانتهيط" أو "وينسيديس" أهل الجوار أو الجن حتى ينقذوا القبيلة من شرهم. وتتم المفاتحة في الفصل الثالث عشر "الناموس" لاحظ دلالة الرقم والاسم. فكل صنوف العرافة تدور باسم الناموس في هذا العالم الصحراوي الملفع بالأسرار.

ونعرف أثناء الحوار بين العراف والأب أن ثمة دورة طقسية دارت فيها مخالفات متعددة للناموس، فحقت على الجميع لعنته. وأن "آمضال" هو الابن الوحيد لـ"بوبو" أراد به أن يعود للقبيلة، وأن يكفر عبره عن مخالفته هو "بوبو" لناموس الصحراء، والاستقرار في الواحة والتحول من ابن حر للصحراء إلى عبد للأرض، أو قنّ لها، فقد تزوج من الواحة، وأنجب هذا الابن الوحيد الذي ماتت أمه بعد ولادته، وها هو الأب يريد أن يجعله ابناً للصحراء في

مخالفـة أخـرى للنامـوس التـي تقـول إن الصحـراء لا تقبل ابنـاً لا يكون مـن أم صحراوية، وإنه لا يكفـي أن يكـون الأب وحـده صحراويـاً، وكأننا هنا بـإزاء شرائع أقرب إلى الشريعـة اليهودية التي لا تقـر بيهوديـة الابـن إلا إذا كانـت أمـه يهودية.

بعـد هـذه الفصـول الثلاثـة عـشر تنتقل بنا الرواية إلى القسـم الثـاني منها وهو أطول أقسـامها الثلاثـة، ويتكـون مـن خمسـة عـشر فصلاً ينقسـم أحدها بـدوره إلى ثلاثـة أجزاء. ويقـدم لنا هذا القسـم الثـاني قصـة الأب "بوبو" وتواريخ مخالفتـه للناموس، أو الـدورة الأولى في دورات الطبيعة المتلاحقـة في هـذه الروايـة التـي تتخـذ مـن البنيـة الدائريـة شـكلاً للحـدث الـروائي فيهـا. فهـذا القسـم كلـه مكـرس لأوجـاع عمليـة التحول من البـداوة والانطـلاق الحر في الصحـراء إلى الفلاحة والقعـود إلى الأرض والتقيـد بقيودهـا، وهـي عمليـة تتسـم بالعـار في نظر أهل الصحـراء. لأنها لا تتـم بالنسـبة لهـم إلا قـسراً، والقـسر هـو النقيـض الأول للحريـة التي تتيحهـا الصحـراء، والتي لا بـد معهـا من المجالـدة واحتمال الشـدائد.

فلـم يـترك الأب الصحـراء ويركـن إلى دعة الحيـاة في الواحة إلا بعدما تعرضـت القبيلة للأهوال والفواجـع مـن هـلاك القطعان ودفن الأبوين ومشـاهدة الآبـاء يدفنون أبناءهم أحيـاء خوفاً من العـار، وتشـتت القبيلـة وضياعهـا في الصحـراء. تحمّل هذا جميعـه بجلد ودون شـكوى، ولكنه لم يسـتطع احتـمال مشـهد أمٍّ تهـرع إلى قافلـة مسـافرة وتسـلم قائدهـا ابنهـا الوحيد ليأخـذه عبداً مقابـل إنقـاذه لحياتـه. عنـد ذلك قـرر أن يسـتبدل بالمهري الحـمار، وبالسرج البردعة، وبالسـيف فـأس الحقـل. فبـاع النـوق واشـترى أرضـاً بجـوار النبـع، وتـزوج الحسـناء الخلاسـية التـي أغوتـه ابتسـامتها، وأنجـب منهـا ولـده الوحيـد "آضـال" الذي كان بحـق ابناً لـلأرض والتراب.

لكـن الصحـراء لم تتركـه لعبوديـة الأرض في سـلام، لأن شـاعرتها ظلت تلاحقه بالرقع المطلسـمة بالأشـعار والأحاجـي، ولم تكـف عن إرسـال الأشـعار المتراسـلة والمتكاملة له، لأن البيـت الثالث في كل رقعـة لم يكـن ليفهـم دون البيتـين الأولـين في الرقعـة التاليـة، إلا بعدمـا ماتـت زوجته وتركت لـه "الأرض"، أو بالأحـرى ابنـه الوحيد منهـا "آضال".

وتكشـف لنـا فصـول هـذا القسـم الثـاني التـي يتحقـق فيهـا بنـاء الـسرد الشـهرزادي في أجـلى صـورة، والتـي لـن تتيـح لي مسـاحة هـذا المقـال المحـدودة الكشـف عـن آلياتـه المدهشـة، أن الجـدل الأسـاسي السـاري في هـذا الفصـل هو الجدل بـين زمن الصحـراء الزمن الأبدي الأسـطوري

المفتوح الذي لا يحكمه منطق التتابع السببي وإنما منطق الكشف والنبوءة، الذي يجعل عالم الصحراء عالماً سرمدياً يتيح لمن يعيشه بحق حرية مطلقة، وبين الزمن الزراعي، زمن المواسم والفصول في دورته المكرورة، وتتابع فصوله المرسومة سلفاً، والمحكومة بدورة النبات من البذرة حتى الثمرة ثم البذرة من جديد في عالم محدود ومغلق ومربوط بالقيود.

ففضاء الصحراء الخالي كزمنها الأسطوري عامر بالرؤى والنبوءات ومشحون بالمشاعر والحكايات والأساطير بالرغم من امتداد الخلاء فيه إلى ما لا نهاية، لأن جدليته الأساسية هي جدلية الفراغ / الامتلاء. أما الفضاء الزراعي فإنه فضاء مقيد تأخذ فيه عملية التحول من البداوة إلى الزراعة شكل العار. ولا يتحقق هذا التناقض بين الزمنين قدر ما يتحقق في المقابلة بين قصة البطل "بوبو" وأسطورة "هما" التي تتناقلها القبائل.

ولا تكتمل دورة مخالفة الناموس إلا بالعودة من جديد إلى حظيرته، ومحاولة رد الابن "الأرض" إلى القبيلة الصحراء. وهي محاولة محكوم عليها بالفشل سلفاً ليس فقط لأنها مخالفة للناموس، ولكن أيضاً لأنها تسعى إلى إلغاء التناقض الأساسي البسيط بين الأرض والصحراء. وعالم الصحراء لا يزدهر إلا بإرهاف حدة المتناقضات وليس بإلغائها. وتتحول الفصول الأخيرة في هذا القسم إلى دراسة في أوجاع عملية التحول، وفي محاولة تصحيح الأخطاء الناجمة عنها. لكن حكمة الصحراء ومنطقها يتسمان بالإطلاقية ولا يعرفان المساومة على إطلاقياتها. ومن هنا فإن كل محاولة للتأويل فيها ليست إلا شكلاً من أشكال التجديف التي لا أمل معها في أي نجاح.

وهكذا تخلق الرواية بالتدريج الحلقة على كل من "بوبو" وابنه "آضال" ويتحول القسم الثالث في الرواية، وهي أكثر أقسامها الثلاثة إلى نوع من التقطير الشاعري لخلاصة المواجهة بين الناموس وعملية الخروج عليه، تتأكد بها سطوة الناموس المطلقة والتي لا يمكن من دونها مواصلة هذه المعركة المستمرة بين الإنسان والطبيعة بشرف وجلد. فبسبب أن شرط الوجود في الصحراء محكوم بهذه الحرب الدائبة بين الإنسان والطبيعة فإن الزعامة الحقة في الصحراء هي معقد الحكمة والبصيرة التي يعد الناموس مستودعاً لها وتكثيفاً لكل تعاليمها ورؤاها. لذلك ليس غريباً أن كل من تغرّب عن الصحراء ازداد تمسكاً بناموسها. لأن الناموس مستودع الخبرات والمعارف كلها، وهو مستودع حي، لذلك لا بد من تعميده بالدم البكر بين الحين والآخر حتى تتواصل حياته وتتعمق حيويته. وطقوس هذا التعميد الشعرية

المرهفة والملتبسة معاً هي التي تمنح القسم الثالث من الرواية قدرته الرمزية والإيحائية معاً، وهي التي تفتح هذه الرواية على عالم ثري من التأويلات التي تتعدد بتعدد القراءات وتكاملها.



ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية

فخري صالح

ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية

فخري صالح[1]

يتميز عمل إبراهيم الكوني بقيامه على عدد من العناصر المحدودة، على عالم الصحراء بما فيه من ندرة وامتداد وقسوة وانفتاح على جوهر الكون والوجود، وتدور معظم رواياته على جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد. في هذا العالم تبدو العناصر، والعلاقات التي تربط بينها، ثابتة لا ينتابها التغير، ويحكم على الشخصية المحورية في العمل بالموت كأضحية تجلب الخصب إلى الطبيعة الصحراوية القاحلة، فيهطل المطر وتتصالح الصحراء الجبلية مع الصحراء الرملية كما تقول الأسطورة التي يوردها الكاتب في روايته "نزيف الحجر" (ص 30 - 31).

في هذا السياق يشكل عملا الكوني "نزيف الحجر" و"التبر" ثنائية روائية تصف العلاقة المدهشة التي تقوم بين إنسان وحيوان في الصحراء: في الرواية الأول يصفد الكاتب هذه العلاقة ليحل الحيوان في الإنسان ويحل الإنسان في الحيوان. أما في الرواية الثانية فإن الكاتب يبلغ بهذه العلاقة درجة الأخوة الصافية التي لا يفرقها إلا الموت.

في "نزيف الحجر" يفتتح الكوني عمله الروائي بآية قرآنية: "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم" (سورة الأنعام، آية 38)، ويتبع هذا الاقتباس القرآني باقتباس من العهد القديم يدور حول قتل قابيل أخاه هابيل، ومن ثم يهيئ الكاتب القارئ من خلال هذين الاقتباسين، لاستقبال الحكاية المحورية في الرواية، إذ ينبئ الاقتباسان إلى التماثل القائم بين عالمي الحيوان والإنسان، وإلى ما يجره قتل الإنسان أخاه الإنسان من جدب وفقر في عناصر الطبيعة، ويرد هذان الاقتباسان على المكان الصحراوي الذي تدور فيه الأحداث ويعتمل الصراع في جو أسطوري يشهد فيه تمثال الكاهن والودان على تراجيديا

1- باحث وكاتب أردني، ولد عام 1957 في جنين، حصل على بكالوريوس أدب إنجليزي وفلسفة من الجامعة الأردنية عام 1989. واصل دراسة الماجستير في الجامعة نفسها، وكان قد درس أربع سنوات في كلية الطب في الجامعة نفسها ولم يكمل.

الموت الذي يخصب الصحراء ويجري الماء والعشب في عروقها.

تتمثل مادة الحكاية في سر العلاقة التي تقوم بين الشخصية المحورية في الرواية (أسوف) والودان، وهو تيس جبلي تقول لنا الكتب إنه انقرض في أوروبا منذ بدايات القرن السابع عشر ولكنه ظل موجوداً في الصحراء الكبرى. ثمة غموض يحيط بهذا الحيوان الذي يقول عنه أسوف إنه "روح الجبل"، فهو يعتصم بالجبل إذا طورد، وفي لحمه يكمن سر من أسرار الوجود، كما يقول شيوخ الصوفية. تقوم بين أسوف والودان علاقة سرية معقدة يحل فيه الودان في جسد أسوف ويرى فيه الأخير أبده الذي صرعه الودان لأنه لم يحافظ على نذره بعدم صيد الودان. وعندما يجز قابيل رأس أسوف وهو مصلوب على تمثال الكاهن والودان، يمتص جسد الودان دم الإنسان وتهطل شآبيب المطر على جسد الصحراء العطشان.

ثمة علاقات توازٍ تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتتح الفصول وما يحدث في الرواية. وقد أشرت قبل قليل إلى تلخيص أحداث الرواية في آية قرآنية وحكاية قابيل وهابيل المقتبسة من العهد القديم.

في بدايات الفصول التالية يعمل إبراهيم الكوني على التوطئة للأحداث والعلاقات التي يقيمها بين الشخوص باقتباسات تعلق على طبيعة الصحراء وموجوداتها حول صيد الودان (اقتباس من هنري تاميلي)، وشعب الجرامنت الذي يتجنب البشر ويعيش مع الوحوش التي تعمر جنوب ليبيا (اقتباس من هيرودوت)، والصبر مادة من مواد القوة التي هي بدورها مادة من مواد الولاية (اقتباس من النفري)، والودان الذي يتسكع في الأدغال وقد أنهكته الأحزان ("أدويب ملكاً" لسوفوكليس)، وليبيا التي تصحرت وجفت فيها الينابيع والبحيرات (كتاب "التحولات" لأوفيد).

تفيء هذه الاقتباسات التي يشرح معظمها طبيعة الحياة الصحراوية والصفات التي ينبغي لأهل الصحراء أن يتمتعوا بها، حكاية أسوف وقابيل والودان، أي حكاية الصراع الأزلي بين البشر أنفسهم، وصراعهم كذلك مع الطبيعة القاسية. إنها حكاية الوجود في عناصره الأولى. صراع الإنسان ضد الندرة التي تمثلها الصحراء حيث يعمل الكوني على تحوير علاقات الصراع هذه وتوجيهها في سياق علاقتين محوريتين: علاقة أسوف الحلولية مع الودان حيث يصبح أخاً بالدم بعد موت الأب، ويتم تصعيد هذه العلاقة إلى علاقة ذات طابع أسطوري تتوازى

مع أساطير الخصب في وادي النيل وفي منطقة الرافدين حيث يخصب دم أسوف جسد الصحراء العطشانة، أما العلاقة الثانية فتتمثل في حكاية أسوف مع قابيل، آكل اللحم النيّئ، والذي شرب دم الغزالة ليعيش بعد موت أبويه. وترجع هذه الحكاية صدى حكاية قابيل وهابيل الأبدية، أي حكاية الصراع الدائم بين بني الإنسان.

ويمكن أن نستخلص من العلاقات المحورية الناشئة في «نزيف الحجر» أن الأسطورة تفسر الحكاية وتتناسج معها، بل إنها تصبح جزءاً من لحم الحكاية عبر التسمية (قابيل، الودان الذي هو آدم، أبو البشر وأبو قابيل في الاقتباس القرآني وفي الحكاية كذلك). ولعل عنصر الإدهاش في هذا العمل الروائي كامن في هذه اللعبة الأسطورية – القصصية التي يقيمها إبراهيم الكوني، حيث يشكل الاقتباس في رواياته مفتاحاً تحليلياً أساسياً، إذ يصعب فهم جوهر عمل الكوني الروائي دون النظر إلى علاقة التناسج التي تقوم بين الحكايات التي يرويها والنصوص التي يقتبسها ويفتتح بها فصول رواياته.

يضفي تمثال الكاهن والودان، المنحوت في لحم صخرة عظيمة تقوم وسط الصحراء الكبرى، غموضاً ساحراً على بداية الحكاية، ثم تبدأ خيوط هذه الحكاية الأسطورية تنحل على خلفية نمو العلاقة بين أسوف والودان. ونحن نعلم من خلال سرد الراوي الملتصق بشخصية أسوف، حيث إنه يرى عالم الصحراء من خلال عينيه ويحمل رؤية لصيقة برؤيته، أن روح الودان حلت في جسد أسوف، وأن الودان الذي أنقذ والد أسوف أول مرة، ثم صرعه بعد مطاردة أسطورية عنيفة، قد أخذ مكان الأب وأصبح أسوف يرى أباه في عيني هذا الحيوان الذي يمثل روح الجندل في نظر ساكني الصحراء الكبرى. من خلال هذه العلاقة التي تقوم بين أسوف وحيوان الودان، إذ إنه يمتنع عن صيد الودان فيفي بالنذر الذي نذره والده ولم يستطع أن يفي هو نفسه به، ينفتح المجهول على نهاية الحكاية، حيث يحضر قابيل مصحوباً بالضابط الأوروبي الذي يهديه البنادق والسيارة والطائرة العمودية مما يمكنه من تمشيط الصحراء بحثاً عن بقايا قطعان الغزلان التي أبادها وجعلها تهجر الوديان وتلجأ إلى قمم الجبال، وهو أمر يخالف طبيعتها الملتصقة بالسهل الممتد في الصحراء.

ظهور قابيل في الصحراء ينبئه بالقتل، خصوصاً أن الاقتباس المثبت في الصفحة الأولى من الرواية كان قد هيأ القارئ لحدث القتل. إن قابيل يعرف أسطورة تحول أسوف إلى ودان وهربه من الجنود الطليان، ولكنه يضغط عليه لكي يرشده إلى مكان الودان في الصحراء فنهم

اللحم يكاد يقضي عليه بعد أن انقرضت الغزلان من الصحراء. وعندما ينكر أسوف معرفته بمكان الودان يقوم قابيل بصلبه على تمثال الكاهن والودان بحيث يعتلي أسوف جسد الودان الأسطوري وتلامس يد الكاهن رأس أسوف الحاسر.

إننا هنا بإزاء تقاطع حكايات وأساطير مستدعاة من ثقافات مختلفة، مشهد الصلب وسط الصحراء على مذبح وثني، وقابيل الذي يستدعى من أسطورة بدايات الخلق وتعمير الأرض ليقوم بفعل القتل. كل هذه الأساطير تتضافر لتجسد في النهاية مشهداً من مشاهد أساطير الخصب وحلول القتيل في جسد الأرض العطشى، مما يرجع كما أشرت من قبل إلى أسطورة الخصب بنسخها الفرعونية والفينيقية والرافدينية.

في هذا المشهد، الذي تنتهي به الرواية يكثف الكاتب رسالة العمل مازجاً بين حكاية قتل قابيل أخاه هابيل ومقتل إله الخصب، أوزوريس أو تموز أو أدونيس.

"لوّح قابيل بالسلاح في الهواء مهدداً فتراجع مسعود. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية. ضحك في وجه الشمس بوحشية ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلق، أمسك به من لحيته وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة.. خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء، لم يصرخ أسوف، ولم يعترض، ولكنّ مسعوداً هو الذي صرخ، فتردد صدى الصرخة في القمم المجاورة. استجابت الجنيات بالنواح في الكهوف وتصدع الجبل. أسودَّ وجه الشمس وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية. ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة:

- لا يشبع ابن آدم إلا التراب!

تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري. فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب "التيفيناغ" (أبجدية الطوارق) الغامضة التي تشبه تعاويذ السحرة في "كانو"، عبارة: "أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجيء.. عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان".

استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل.

لم يلحظ القاتل كيف اسودت السماء وحجبت السحب شمس الصحراء.

قفز مسعود في السيارة أدار المفتاح في اللحظة التي بدأت فيها قطرات كبيرة من المطر تصفع زجاج اللاندروفر وتغسل الدم المصلوب على الجدار الصخري". ص 155.

بهذه الخاتمة التموزية ينهي إبراهيم الكوني واحداً من الأعمال الروائية العربية التي تمثل واقعية سحرية طالعة من ثنايا الصحراء، حيث تمتزج الاقتباسات القرآنية وعبارات الصوفيين بأساطير الصحراء الكبرى والتراجيديا اليونانية في نص روائي يعد تأمل الطبيعة المفتوحة الحبلى بالمفاجآت والتفلسف حول المصير الإنساني جوهر رسالته.

أما في "التبر" فيستكمل الكوني بحثه في جوهر العلاقة التي تقوم بين إنسان وحيوان بحيث تصل هذه العلاقة الأخوية إلى نقطة لا تفصم فيها، إنها حكاية العلاقة الصافية التي لا يكدرها طمع في الحياة الفانية، حكاية عشق خالصة تشهد بها طبيعة الصحراء المفتوحة العامرة بالأسرار. ونحن نعثر على جذور العلاقة التي تربط أوخيد بجمله الأبلق في الرواية السابقة (نزيف الحجر ص 59). وعلى الرغم من أن الراوي يمر مراً سريعاً على شرح العلاقة التي تربط الأب بجمله الأبلق، مما يوضح أن الحكاية في "التبر" هي حكاية الأب، فيما الحكاية في "نزيف الحجر" هي حكاية الابن، إلا أن إيراد الحكاية يربط العملين الروائيين برباط يتجاوز كون موضوع العملين هو العلاقة التي تقوم بين إنسان وحيوان.

إن واحدة من الروايتين تطلع من الأخرى، وما لم تقله "نزيف الحجر" عن الطبيعة الغادرة الطماعة للإنسان تقوله "التبر"، في هذا السياق من تعالق النصوص الروائية، وتكامل العالم الروائي لدى كاتب بعينه.

يمكن القول إن إبراهيم الكوني يشكل عالمه الروائي من المفردات والعناصر نفسها، إذ يقوم بتوسيع منظوره للأشياء والعالم وجوهر الوجود من خلال تفحص هذه العناصر وإعادة النظر فيها عملاً روائياً وراء عمل وكأنه يقلب عالم الصحراء على مهل كاشفاً عن امتدادها اللانهائي وأسرارها التي لا تنتهي وقدرتها على عكس جوهر تجربة البشر في مواجهة ندرة العناصر وقسوة الحياة.

لعل "التبر" تكون واحدة من الروايات القليلة المكتوبة بالعربية التي تفيء من خلال

العلاقة الجميلة المدهشة التي تقوم بين إنسان وجمل، في جوهر طبيعة الإنسان وقدرته على تجاوز البرزخ الفاصل بين طبيعتي الخير والشر ليتسامى في العشق الذي لا منفعة ترجى من ورائه، ليخر في النهاية صريعاً على مذبح هذا العشق.

في "التبر" يختلط دم الإنسان بدم الحيوان. يرتبط الاثنان بوثاق أقوى من وثاق النسب، فيتخلى أوخيد عن زوجته وابنه، في زمن حرب الطليان والجوع والجدب في الصحراء، ليحتفظ بجمله الأبلق الذي يبادله مشاعر العشق والهيام فيما يمكن أن نسميه ملحمة "أوخيد وجمله الأبلق". لكن حكايات العار التي تعمر بها الصحراء تدفع البدوي وجمله الصحراوي النادر إلى ذروة الامتحان التراجيدي فيقتل أوخيد الرجل الذي استغل علاقته الحميمة بالجمل ليسلبه زوجته وابنه لتنتهي رواية «التبر» إلى مشهد الأضحية الذي انتهت إليه سابقتها.

"قيدوا يديه ورجليه بالحبال. جاؤوا بجملين، شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر. صاح البدين: السوط! السوط! احرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط. قفز أحدهم نحو اليمين وقفز الآخر في الاتجاه المضاد. وجد نفسه في البرزخ. سقط من حافة البئر. في المسافة بين الفوهة والماء رأى الفردوس. زغردت الحوريات، وناحت الجنيات في جبل الحساونة وسمع صوتاً: شيوخنا لن يصدقونا إذا لم نأتهم بدليل! زحف الجسد الممزق الدامي، زحفت الأشلاء. اجتث الجمل الأيمن، الجمل الأقوى، فخذ أوخيد اليمنى، وذراعه اليمنى.. انتزعتا من المنبت، وبرغم البدن الممزق رفع أوخيد رأسه مستعيناً بصدره ويده اليسرى. أقبل البدين وفي يده لمع سيف، طلب مساعدة أحدهم، والتفت صوب الجبل، وشرع يتقيأ بصوت عال. جاء آخر، وأمسك بالرأس الحاسر. طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء.. بأشعة الشمس القاسية، ونزل على الرقبة.. انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي. ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع أبداً أن يحدّث بما رأى" (ص 159).

تقوم هذه الرواية مثل الرواية السابقة على تثبيت الاقتباسات في مفتتح الفصول لإضاءة عالمها الداخلي، وفي الاقتباس من ابن فضل الله العمري في كتابه (مملكة مالي وما معها)، يهيئ الكاتب قارئه للحكاية، حكاية التبر والإنسان والجمل الأبلق التي تتحول من خلال إضاءة الاقتباس لها إلى أمثولة. إن الكوني يبني من العلاقة بين أوخيد وجمله الأبلق حكاية العشق الخالص والتحلل من كل وهق الدنيا وأطماعها. من هنا يبدو عنوان الرواية خادعاً

مضلـلاً مـن هـذه الروايـة. إنه يصرف نظـر القارئ عـن جوهر الحكايـة، وإن كان يهيئه للمشـهد الأخـير في العمـل حيـث تقـود حفنـة التبر الرجلـين إلى حتفيهـما. وتنتهـي الروايـة بتراجيديا يمثل فيهـا الإنسـان بجسـد الإنسـان ويتحـد الجسـد الممثل بـه بالأبديـة الخاصة.

لكـن إذا كان الاقتبـاس السـابق مضلـلاً للقـارئ عـن جوهر الرسـالة التـي يحملهـا العمل، فإن الاقتبـاس مـن سـوفوكليس (الآلهـة لا تغفر الحنـث بالوعد) يهيئ القـارئ لتقبل هـذه التراجيديا الصحراويـة التـي تشـبه في أحداثها واحدة من تراجيديا سـوفوكليس نفسـه حيث يكون الإنسـان منـذوراً لمصـيره المأسـاوي، وكل مـا يفعلـه الكاتـب هـو أنـه يؤخـر انكشـاف هـذا المصـير إلى الصفحـات الأخـيرة مـن العمـل. ويلعـب الحنـث بالنـذر في هـذه الروايـة، كـما لعـب في الروايـة السـابقة، دور المشـهد عـلى المصـير التراجيـدي للبطـل. لقـد نـذر أوخيـد للآلهـة تانيـت أن يذبح جمـلاً سـميناً إذا شـفي جملـه الأبلـق مـن الجـرب. ولمـا شـفي الجمـل لم يفعـل، مما يمهـد لموته إيفـاء بالنـذر وذلـك عـلى هيئـة أضحيـة يمثل بهـا بعـد أن تربط بين جملـين يركـض كل منهما في اتجـاه يعاكـس صاحبه.

إضافـة إلى الاقتبـاس الـذي ينبـه القـارئ إلى طبيعـة الحـدث الـروائي ويهيئـه لاسـتقبال هـذا الحـدث يسـتعين الكـوني بوصـف رسـوم فنـان مـا قبـل التاريخ عـلى حجـارة الصحراء لـكي يظهر الحـدث وينبـه القـارئ إلى النهايـة المأسـاوية الصارخـة للبطل. إن وصف الرسـم هـو بمثابة إنذار بمـا سـيحدث في نهايـة الأمر.

يصـور الرسـم مشـهد مجموعـة مـن الرعاة يطـاردون ودانـاً، وهم يمسـكون بالرمـاح ويلوحون بالقـوس. ولا توحـي المسـافة التـي تفصـل الصيادين عـن الودان بأنه سـينجو برغم وجـود الجبل في نهايـة الطريـق، والـذي يعـد الأمـل الوحيد للـودان لكي يصل بر النجـاة. ويصور الرسـم الودان وهـو يضاعـف مـن عـدوه لكي يصـل الجبل فيما يضاعـف الصيـادون ركضهم خلفـه ويدققون في تصويـب النبال والرماح نحـوه. (ص 149).

إن أوخيـد يتيقـن أن الـودان لن ينجو، برغم انفتاح المشـهد على الجبـل وعدم إصابة الصيادين لـه. إنـه يعكـس يقينـه بعـدم نجاة الـودان على مصيره الشـخصي، ويدهـش عندما يظهـر الودان فجـأة أمـام مخبئـه ويؤخـر موتـه. إنه ينقـذه فيموت بـدلاً منه. لكن مصـير أوخيـد كان قد تقرر منـذ البدايـة، ولا شيء يمكـن أن يلغـي هـذا المصير لأنإبراهيم الكوني يؤسـس عملـه الروائي ضمن

شروط التراجيديا اليونانية حيث لا يؤدي تبدل سير الأحداث إلى تغير في المصير المأساوي الذي تنتهي إليه الشخصية.

لعل الحكمة التي يتوخاها الكاتب، من تمسكه بشروط التراجيديا اليونانية، هي الإجابة عن سؤال الطبيعة الإنسانية، عن العلاقة بين الخير والشر.

إن الجوع والجدب واستمرار الحرب هي مجرد شروط توضع للكشف عن الجبلة الإنسانية، وليس أوخيد في علاقته بجمله الأبلق سوى كاشف عن هذه الجبلة.

لقد قصد الكاتب، من تقديم شخصية أوخيد، أن يوضح مدى التناقض بين المثال والحقيقة الصارخة لكي يبرهن على نظريته في خراب الطبيعة الإنسانية.

ونحن نعثر في معظم عمله الروائي على تعليقات حول الطبيعة الشريرة للبشر ووجوب الانقطاع عن عالمهم والاعتصام بالخلاء بعيداً عن مكائد البشر وأطماعهم وحبهم للمال. ولعل تفضيل أوخيد جمله الأبلق على زوجته وابنه يكسر خروجه المدوي من عالم البشر وقطيعته التامة معهم. لكن الحكم بالموت جاء نتيجة عدم إيفائه بنذره، لا بسبب تخليه عن زوجته وابنه وذهابه إلى جوف الصحراء لينقطع عن الناس ويعيش وحيداً برفقة جمله.

تمثل ثنائية إبراهيم الكوني الروائية التي تدور حول علاقة إنسان بحيوان تجلية رمزية في عالم الصحراء، للفضاء المفتوح على الأفق والمجهول.

وكما لاحظنا من خلال كلامنا على الروايتين فإن علاقة الشخصيتين البشريتين مع الحيوان، في صفائها الخالص المدهش وجذورها الضاربة في الطبيعة الخيرة للموجودات، هي بمثابة تعبير بالرمز عن جوهر التجربة الإنسانية، حيث يعمل المسرح الصحراوي الفقير، بندرته وعناصره القليلة ومحدودية ما يخاض الصراع من أجله، على الكشف بصورة مدوية عن جوهر الطبائع البشرية، وعن تعالق الأساطير والخرافات والموجودات الوثنية الصحراوية التي تدخل في نسيج حياة أهل الصحراء. وكما يقول الراوي في «التبر» فإن: "الصحراء وحدها تغسل الروح.. تتطهر.. تخلو.. تتفرغ.. تتفضى، فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدي.. بالأفق.. بالفضاء المؤدي إلى مكان خارج الأفق وخارج الفضاء بالدنيا الأخرى.. بالآخرة.. نعم بالآخرة.. هنا فقط، في السهول الممتدة.. في المتاهة العارية.. حيث تلتقي الأطراف الثلاثة:

العـراء، الأفـق، الفضـاء لتنسـج الفلـك الذي يسـبح ليتصـل بالأبديـة، بالآخـرة" (ص 127).



من ملحمة الصَّحراء
إلى رواية البعد المفقود

سعيد الغانمي

من ملحمة الصَّحراء إلى رواية البعد المفقود

سعيد الغانمي[1]

في قصَّة مبكِّرة من قصص إبراهيم الكوني، عنوانها «إلى أينَ أيُّها البَدَويُّ»، يصف القاص لحظتين بقيتا بارزتين في جميع أعماله اللاحقة، هما لحظة الخروج من الصَّحراء والدُّخول إلى المدينة، ولحظة مغادرة المدينة والعودة إلى الصَّحراء. كان البدويُّ يعيش في الصَّحراء في فردوسٍ خاصٍّ به، يُغنِّي فيه ما طاب له الغناء الذي يصدر من فيض روحه. لكنَّ الجفاف المستعر يقطع على البدويِّ غناءَهُ، فيضطرُّ إلى بيع ناقته وجمله، واللُّجوء إلى المدينة. وعند دخوله المدينةَ، يجلس البدويُّ على الطَّريق، متوهِّماً أنَّ المدينة مثل الصَّحراء، لكنَّ موكباً يمرُّ به، هو موكب الملك، الذي لا يعبأُ به البدويُّ، لأنَّه لا يعرفُهُ. فيُمسِكُ به الحَرَسُ الملكيُّ ويستجوبونه، ويعذِّبونَهُ لمدَّة ليلتين، ثمَّ يُطلقونَ سراحَهُ. فيقرِّر البدويُّ الخروجَ من المدينة والعودة إلى الصَّحراء، وهو لا يفكِّر إلّا بشيءٍ واحدٍ، ألا وهو قدرتُهُ على استرداد صوتِهِ الفردوسيِّ الأوَّل. ولم يكن معه سوى عشرة جنيهات، هي ما تبقَّى من ثمن جمله وناقته، وعليها صورة الملك. يمزِّقُها دون أن يعلمَ أنَّه مزَّقَ صورة الملك: «كان يعلمُ فقط أنَّه يُغادرُ المدينةَ إلى الأبد.. إلى الصَّحراء.. إلى السَّراب. خرج البدويُّ من المدينة بعد ظهر ذلك اليوم.. ولكن هل يستطيع البَدَويُّ أن يُغَنِّيَ مرَّةً أخرى؟»[2].

ما يعنينا هنا أنَّ الدُّخول إلى الصَّحراء أو الخروج منها يشكِّلانِ لحظةً مفصليَّةً كبرى. فالصَّحراء ليسَتْ مجرَّد مكانٍ، بل هي نظامٌ رمزيٌّ كاملٌ، يقابل نظاماً رمزيّاً آخر هو المدينة. في قصَّة «إلى أينَ أيُّها البَدَويُّ» تصوَّر البَدَويُّ بسذاجة أنَّ المدينة هي امتداد للصَّحراء، ولم يكن يعلمُ أنَّها النَّقيض لها. باع جمله وناقته، وحريَّتُهُ في أن يُغَنِّيَ حيثما طابَ له، ليصطدم

1- كاتب وباحث ومترجم عراقي مقيم في أستراليا. ولد في العراق عام 1958م، وله أكثر من 50 كتاباً بين مؤلَّف ومترجَم. حصل على جائزة الشيخ زايد للكتاب عام 2017م في فرع الفنون والدراسات النقدية عن كتابه "فاعلية الخيال الأدبي".

2- إبراهيم الكوني: جرعة من دم، طرابلس، 1983.

بـأنَّ في المدينـة نظامـاً رمزيّـاً آخر بلا حرِّيَّـة. في الصَّحراء، البَـدَويُّ مَلِكٌ يسـتطيعُ أن يتمتَّعَ بحريَّة الغنـاء حيثـما يُريـد، أمّـا في المدينـة فهنـاك ملـكٌ واحـدٌ فقـط. ولم يكن البَـدَويُّ يـدري أنَّ تجربة دخولـه المدينـة سـتُفضي بـه إلى السِّـجن. فالمدينة بالنِّسـبة إلى البَدَويِّ سـجنٌ. وحين تـركَ البَدَويُّ هـذا السِّـجن، لم يصحـب معـه إلّا ورقـة النُّقـود التـي تحمـل صـورة الملك. وحـين مزّقهـا، لم يكن يـدري أنَّـه يثـأر مـن النِّظام الرِّمـزيِّ للمدينة، لم يكـن يدري أنَّه مـزَّقَ صورة الملك. مـا كان يُريده هـو اسـترداد حرِّيَّتِـهِ في النِّظـام الرَّمـزيِّ لفـردوس الصَّحراء الـذي فقدَهُ.

تشـتغل أعـمال إبراهيـم الكـوني الأُولى حتّـى روايـة «السَّـحَرة» (1995) عـلى مـا سـمَّيتُهُ في كتـابي «ملحمـة الحـدود القصـوى»[3] بـ»ملحمـة الصَّحـراء». وقـد حـاول الكـوني في هـذه الأعمال إنهـاء احتـكار المدينـة للرِّوايـة، بوصفهـا ملحمـة المدينة في العـصر الحديث، كما وصفهـا لوكاتش متابعـاً هيغـل. حـاول كتابـة ملحمـة صحراويَّة، تبرهن فيهـا الصَّحراء أيضـاً أنَّها قـادرةٌ على توليدِ روايتهـا التـي لا تقـلُّ تعقيـداً من الناحيـة الفنِّيَّة عن تعقيـد رواية المدينـة. وإذا كان مصدر الثَّراء والخصـب للمدينـة يكمـنُ في ثرائهـا المـاديِّ، فقـد برهـن الكـوني أنَّ الصَّحـراء تسـتطيع أيضـاً أن تحـوِّل الجفـاف واقتصـاد الكفـاف فيهـا إلى ثراءٍ رمـزيٍّ منقطعِ النَّظـير. ولكن ليس اسـتمداداً من الـثَّراء المـاديِّ، فالصَّحـراء تفتقر بالتَّأكيد إليه، بل اسـتمداداً مـن منظومتها الرَّمزيَّـة، وقدرتها على ضـخِّ رأس مـالٍ رمـزيٍّ حتّـى في الحجـر الجـماد. فالصَّحـراء، مثـل المدينـة، قائمـةٌ على تنميـة رأسِ مـالٍ رمـزيٍّ غنيٍّ تسـتطيع باسـتخدامه أن تحـوِّلَ عراء الرِّمال الممتـدِّ إلى فردوس للحرِّيَّـة الرَّمزيَّة، واقتصـاد النُّـذور إلى خزانـةِ مَـصْرَفٍ روحـيٍّ متنقِّـلٍ، بل تسـتطيع أن تحـوِّلَ كلَّ حجـرٍ أو طائرٍ أو قـبرٍ أو جبـلٍ إلى فيـضٍ مـن المعـاني الرَّمزيَّـة التي تفتقـر إليها روايـة المدينة.

وكان مـن أهـمِّ السِّـمات التـي أبرزتهـا روايـة «ملحمـة الصَّحـراء» عنـد الكـوني أنَّهـا تظاهـرت بتحويـل زمـان الصَّحـراء إلى مـكانٍ. وأقـول تظاهَـرَتْ، لأنَّ روايـة ملحمـة الصَّحـراء لم تُلْـغِ الزَّمان فعلاً، إلّا في الظاهر، لأنَّ الزَّمان الفعليَّ بقيَ حاضراً فيها في مظاهرَ كثيرةٍ. في رباعيَّة «الخسـوف»، يمكـن تحديـد زمـان الرِّوايـة الفعـليِّ، وليـس الرَّمـزيّ، في بحـث شركات النِّفـط في الصَّحـراء. وفي روايـة «نزيـف الحجـر»، تحـضر طائـرة الهليكوبـتر التي بقـيَ البطل يسـمِّيها «الجنـدب الطائر». وفي روايـة «التِّـبر»، يحـضر شـيوخ الطَّريقـة التِّيجانيَّـة والطِّليـان. ويمكـن القول إنَّ روايـة ملحمة الصَّحـراء تقسِّـم الزَّمـن الـرِّوائيَّ إلى زمنـين: زمـنٍ فعليٍّ يظـلُّ مجرَّد مرجـعٍ في الخلف، لكـنَّ السَّرد

3- سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، بيروت، 2000.

لا يُلْغيه أبداً، وزمنٍ رمزيٍّ هو محور أحداث السَّرد وأساس فاعليَّة الشَّخصيّات.

مع صدور رواية «السَّحرة»، بدأ إبراهيم الكوني يدخل مرحلةً جديدةً يمكن وصفُها بأنَّها «مرحلة وسطى»، يختفي فيها الزَّمن الفعليُّ تماماً، ولا يظهر فيها سوى الزَّمن الرَّمزيِّ. ومع رواية «أنوبيس» (2002)، بدأ الكوني يدخل في المرحلة اللاحقة، التي أسمِّيها برواية «البُعْد المفقود»، وهي موضوعة هذه الورقة. وأعني برواية البعد المفقود الرِّوايةَ التي تُلغي الزَّمان الفعليَّ إلغاءً تامَّاً، ليصبح الزَّمان الرمزيُّ وحده مدار فاعليَّة الرِّواية وموضوعتَها أيضاً. والآليَّة التي يتبعُها الرِّوائيُّ في هذا هي بناءُ نصٍّ موازٍ، هو في الغالب نصٌّ بدئيٌّ أُسطوريٌّ أو نصٌّ مقدَّسٌ، ينطوي على حكاية تأسيسيَّة، من الأساطير اللِّيبيَّة أو المصريَّة أو من نصوص الكتب المقدَّسة، يظلُّ نصُّهُ الرِّوائيُّ يُوازيه في أحداثه، دون أن يقلِّدَهُ، ويحاورُهُ دون أن يتطابَقَ معه. وما دام هذا النَّصُّ الموازي نصّاً بدئيّاً أو نمطيّاً، فإنَّ زمنه هو زمن البدايات الأُولى. وهكذا تصبح موضوعة الزَّمن الرَّمزيِّ نفسه موضوعة الرِّواية. فلا يكتفي السَّرد بالتَّخلِّي عن الزَّمن الفعليِّ، بل هو يحوِّل الزَّمن الرَّمزيَّ نفسه إلى موضوعة سرديَّة تدور حولها أحداث الرِّواية.

والواقع أنَّني أختار تسمية رواية «البُعْدِ المفقود»، لأنَّه المصطلح الذي استعمله الكوني نفسه. ففي رواية «البحث عن المكان الضائع»، التي هي أكثر روايات الكوني انشغالاً بالهمِّ الميتافيزيقيِّ، يصرِّحُ الرِّوائيُّ بمصطلح «البعد المفقود». وبالرَّغم من أنَّنا سنحلِّل الرِّواية فيما بعد، لكنَّنا نسجِّل هنا أنَّ الداهية صاحب الأتان، بعد أن يزرع في أرحام الحسناوات السِّتِّ بذرة الذُّرِّيَّة، تسألُهُ إحداهنَّ هل يبحث فيهنَّ عن امرأته المفقودة. حينئذٍ يردُّ صاحب الأتان، وهو الاسم الأُسطوري لصاحب المكيدة الأولى، ذلك العارف الخطير في جبروته السِّحريِّ، أنَّ العدد السادس ينطوي على بُعْدٍ مفقودٍ، قائلاً لهنَّ: «رقمُكُنَّ المعبود هو سرُّ بعدِكُنَّ المفقود». ويستأنف بعد قليل، ليكشف عن البعد المفقود في أفق حياة الحسناوات السِّتِّ، ولكن أيضاً ليكشف عن تقنيَّة الرِّوائيِّ في عمله السَّرديِّ أيضاً: «أنا سرُّكنَّ. أنا تميمتُكُنَّ. أنا اسمُكُنَّ الضائع. أنا بُعدُكُنَّ المفقود. أنا مَن فتَّشَ في أحضانِكُنَّ ليجدَ فيها نفسَهُ. أنا مَن فتَّشتُنَّ فيه عن رجلِكُنَّ المجهول لتجدْنَ في أحضانِهِ حقيقتِكُنَّ الضائعة. أنا البُعْدُ السابعُ». (ص 182).

سأعود فيما يأتي لهذه الرِّواية. لكن هذا المقطع فيها بالتَّحديد يضعنا في إطار خيال هرمسي وغنوصي وصوفي قديم، خيال قائم على ما يسمِّيه نورثروب فراي بـ«التَّنميط» (ty-

pology)، حيث يتابع الممثول (antitype) مثلاً أعلى قديماً (type)، ويتظاهر بأنَّه مطابق له[4]. وبالتالي لا توجد دلالة الحدث على سطح الحدث نفسه، بل هي تختبئ في عمقِ حَدَثٍ سابقٍ عليه، كبعد مفقود يُنادي لكي يُكتشف. فيستفزُّ الممثول في خيال المتلقِّي صورة أقدم كمثل له، لا يصرِّحُ بها، ولكنَّه لا يتخلَّى عنها في الوقت نفسه. وغالباً ما توجد هذه التَّقنيَّة في النُّصوص التي تتناول الحكايات التَّأسيسيَّة الكبرى، وإن كانت تتظاهر بأنَّها حكايات يوميَّة صغرى. تعمل مثل هذه النصوص على تقنية التَّنميط بإقامةِ توازٍ مُضْمَرٍ، وغير مصرَّحٍ به، بين روايتين: رواية الحكاية التَّأسيسيَّة الكبرى في نصِّ المثل الأعلى التي يشير إليها سرّاً وضمناً، ورواية الحكاية اليوميَّة الصُّغرى في الممثول الذي تدَّعيه هذه النُّصوص. وأشهر نموذج على هذا النَّوع من السَّرد، في الأدب العربيِّ الحديث، هو رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ.

لكي أوضِّح على نحو مبسَّط هذا التَّوازي بين نصَّينِ قديمٍ وحديثٍ، أُريد أن أستشهِدَ هنا بعنوان كتاب من كتب الكوني هو «صحف إبراهيم». من المؤكَّد أنَّ المقصود على مستوى الظاهر هو مقالات صحفيَّة نشرها إبراهيم الكوني. لكنَّ العنوان يحيلنا، شئنا أم أبينا، إلى عنوانٍ قديمٍ، وضعه الكوني نفسه في فاتحة كتابه، وهو الآية القرآنيَّة: «إِنَّ هذا لَفي الصُّحُفِ الأُولى، صُحُفِ إِبْراهيمَ وَمُوسَى»، في سورة الأعلى. وهكذا يُقيم هذا العنوان توازياً بين عنوان «صحف إبراهيم الكوني» و«صحف إبراهيم النَّبيِّ». وباستخدام التَّورية بين هذين النَّوعين من الصُّحف، تصبح صحف إبراهيم الكوني السَّرديَّة الحديثة جزءاً لا يتجزَّأُ من الصُّحف التَّأسيسيَّة الأولى في الرِّوايات البدئيَّة عن النَّبيِّ إبراهيم كأبٍ رمزيٍّ للدِّيانات والشُّعوب والحضارات.

وبالرَّغم من أنَّ هذه الورقة ستقتصر على تحليل ثلاثة نصوص سرديَّة خياليَّة، فإنَّ تقنيَّة السَّرد الموازي تظهر في أدب إبراهيم الكوني المتأخِّر في الأغلب، بما في ذلك في الرِّواية التاريخيَّة، التي يُفترَض أنَّها أكثر الأعمال السَّرديَّة التصاقاً بالزَّمن الفعليِّ. وقد كتب الكوني حتّى الآن خمس روايات تاريخيَّة عن أسرة القَرَمَنْلي، التي حكمت ليبيا في القرن الثامن عشر، هي على التَّوالي: «نداءُ ما كان بعيداً»، و«في مكانٍ نسكنُهُ، في زمانٍ يسكنُنا»، و«قابيل أين أخوك هابيل؟»، و«يعقوب وأبناؤه»، و«يوسف بلا أخوته». من حيث التَّعريف، تطمح الرِّواية

4- Northrop Frye; The Great Code; The Bible and Literature, p. 79.

وانظر الترجمة العربية للكتاب: نورثروب فراي: المدونة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب، ترجمة: سعيد الغانمي، الإمارات، 2009، ص 151.

التاريخيَّـة إلى أن تكـون تسـجيلاً لمـا حصـل في الواقـع، أي تسـجيلاً مخلصـاً قـدر الإمـكان للزَّمـنِ الفعـليِّ. لكنَّهـا عنـد الكـوني تظلُّ تتطلَّعُ إلى حكاية تأسيسـيَّة أقـدم، بحيث تعيد كتابـة زمن بدئيٍّ آخـر هـو النِّـداء البعيـد في الزَّمـان والمـكان، أو حكايـة قابيـل وهابيـل، أو حكاية النَّبـيِّ يعقوب، أو النَّبـيِّ يوسـف، مـع أخوتـه كما صـوَّره توماس مـان، أو بدونهم كـما يصوِّره الكـوني. وفي جميع هـذه الحـالات تُخفـي التَّوريـة بُعْـداً مفقـوداً لا يتحـدَّث عنـه النَّـصُّ، ولكنَّـه يختلسُ النَّظـر إليه اختلاساً.

البحث عن المكان الضائع

شـخصيّات روايـة «البحـث عـن المـكان الضائـع»[5] الأساسـيَّة سـتٌّ بنـاتٍ لا يحضر منهنَّ سـوى عنـصر الإغـراء الأُنثـويِّ والقـدرة عـلى الإنجـاب أو العقـم. ويقابلُهُـنَّ سـتَّةُ رجـالٍ، هـم أزواجُهُنَّ، أو مَـن ينتظـرون الـزَّواج منهـنَّ، وهـم عـلى التَّـوالي الأبلـه والعـرّاف والتاجـر والبطـل والكبـير والداهيـة. وهـذه الشَّـخصيّات الاثنـا عـشر جميعاً تحـضرُ بأسـمائها القديمة، مثل تفـران وتمريت وتاهـلا وآدهـي ويـزال وإور، إلـخ، كـما تحـضر بألقابهـا الدالَّـة عـلى وظيفتهـا الاجتماعيَّـة. وهم جميعـاً مـن سُـكّان الواحـة، التـي تنتابُهـا الخلخلـة بوصـول الغريـب، صاحـب الأتـان، أسـان، أو الحكيـم العارف.

أهـمُّ مـا يميِّـزُ هذه الشَّـخصيّات أنَّها بلا ملامحَ، إلى درجة أنَّ الغريب، صاحب الأتان، يسـتعصي عليـه التَّمييـز بـين نسـاء الواحـة السِّـتِّ، فيقول لهـنَّ: «إنكنَّ تُشْـبِهْنَ بعضَكُنَّ كما تتشـابَهُ نسـاءُ الجـنِّ» (ص 12). لكـنَّ مـا لم يَقُلْـهُ صاحـب الأتـان هـو أنَّ الرِّجـال يتشـابهونَ أيضـاً، كما يتشـابَهُ رجـالُ الجـنِّ. وتتكلَّـم الشَّـخصيّات جميعاً بلغةٍ واحـدةٍ هي لغة النُّبـوءة والسِّرِّ والإيمـاء. والإطار الزَّمـانيُّ والمـكانيُّ لأحـداث الرِّوايـة غائـب أيضـاً. المـكان بالطَّبـع هـو الواحـة ونبعُهـا وبسـاتينُها والجبـالُ والمقابـرُ المحيطـة بهـا، لكـنَّ الصَّحـراء تظـلُّ تتطلَّـعُ إليهـا مـن بعيـد، لتشـكِّلَ الخلفيَّـة الثَّقافيَّـة للمـكان. ولا وجـود لزمـانٍ محـدَّدٍ عـلى الإطـلاق. مـا مـن شيءٍ يمكـن أن نحدِّد لـه زمناً، حتّـى ولا الأفـكار أو النامـوس. فزمـان الرِّوايـة هـو زمـن الصَّحـراء المفتوح عـلى الأزمنـةِ كُلِّها، بل هـو الزَّمـن الـذي يختلـسُ النَّظـر إلى لحظة بـدء الزَّمن مع طـرد مندام مـن جنَّة واو، حـين التقَمَ بفمِـهِ فاكهـةَ البسـتانِ المحرَّمـة. وبالتـالي فهـو الزَّمن الأُسـطوريُّ الـذي يتعالى عـلى الأزمنة.

5- إبراهيم الكوني: البحث عن المكان الضائع، بيروت، 2003.

ويسمح الزَّمن الأُسطوريُّ للشَّخصيّات بإمكان التَّحوُّل، تساعدُهُ على ذلك لغة الاستعارة، التي يشيعُ فيها مبدأ الاسم، حيث لا تحتفظ الأشياء بهويّاتٍ ثابتةٍ، بل يمكن للحسناء أن تتحوَّل إلى أفعى، ويمكن للبعير أن يتحوَّل إلى مارِدٍ شيطانيٍّ، ويمكن للماء أن يتحوَّل إلى لعنةٍ ووباءٍ.

تبدأ الرِّواية بلحظة البلبلة التي يُحْدِثُها دخول الغريب، صاحب الأتان، في الواحة. وصاحب الأتان عند أهل الواحات هو دائماً نذير شؤم. فالأتان، أنثى الحمار، هي رسول الشَّيطان. وعلينا أن نتذكَّرَ أنَّ للشَّيطان في الأساطيرِ حوافرَ حمارٍ، كما هو الحال في «فاوست» غوته. بعد البلبلة، يحدث وباء العقم في نساء الواحة، الذي يُعتقد أنَّ الغريب الشِّرِّير نثرَهُ في نبعِ المياهِ. تلجأ نساء الواحة إلى دهاء الغريب لاكتشاف رقية مضادَّة لرقية العقم. فيزرع في أصلابهنَّ جميعاً بذرة التَّكاثر. لكنَّ الرِّجال يغارون من هذا الغريب، المدرَّعِ بالأسرار. وما دام الناموس لا يسمح بالقصاص إلّا على أساس البَيِّنة، فيظلُّ أسان الغريب في منجاةٍ من العقوبة. وحدَهُ آدهي الأبله يفكِّرُ بالانتقام منه فعليّاً. يذهب إلى مغارته المطوَّقة بجماجم الأسلاف، ويجدُهُ ممدَّداً في دهليزِهِ. يتراءى له أنَّ الداهية تحوَّلَ إلى أفعى. وهنا يكرِّرُ نصُّ الرِّواية مفردَتي «أفعى» و«أتان» عدداً كبيراً من المرّات. غير أنَّ تحوُّل الداهية إلى أفعى لا يُفلِحُ في ثني آدهي عن إغماد مديته، التي بدت له كلسان الحيَّة في صدرِهِ. وبعد أن أطفأ حنينه إلى الانتقام، حدث التَّحوُّل الآخر: «ساعتها لم يصدِّقْ ما رأى. زال الأفعوانُ الذي كان يتلبَّسُ الجَسَدَ، وحلَّ في المكانِ جسدٌ آخرُ. جسد استكبر أن يراه في ذلك المكان. جسدٌ لم يصدِّقْ أنَّه يستطيع أن يصيبَهُ الرِّيح بسوء، فكيف بطعنةٍ من مدية الأسحار؟ كان الجسد الذي يخوض أمام عينيه في بركة الدَّمِ جسد «تمريت»، وليس جسد الداهية، ولا جسد الأُفعوان» (ص 234). فقد قتل آدهي محبوبته، بدل أن يقتل المارد الشِّرِّير. وحين اجتمع زعماء القبيلة، قرَّروا إنزال العقوبة به. لم يصدِّقوا روايته عن محاولته قتل صاحب الأتان. فينعقد إجماعهم على ضرورة قتله.

كان الزَّعيم «إور»، قبل سنوات بعيدة، قد أنقذَهُ صاحب الأتان من مرضٍ مميتٍ. ولأنَّ الأُسطورة مزدوجة المفعول دائماً، فقد ظلَّ إور يعتقدُ أنَّ أسان أحياه لفرط كراهيته له، لا لفرط حبِّهِ. ولذلك قرَّرَ أن يذهب تحت جنح الظَّلام إلى مغارة أسان. وهناك كشف له أنَّ الأبله آدهي لم يكن سليل إور، بل هو سليل أسان نفسه. وقد روى له هذه الواقعة وكأنَّها

أُسطورة حصلت في أزمنة سحيقة: «منذ سنواتٍ بعيدةٍ، عندما كانت الصَّحراءُ تختنقُ بالكلأ والقبائل، عاشَ حميمانِ. كانا لا يُطيقانِ أن يحيا أَحَدُهما بعيداً عن الآخرِ برغمِ أنَّهما لا يَلْتَقِيانِ إلّا لكي يتنافرا. وكانَ من حبِّهُما لبعضِهُما أنَّ أحدَهما لا يعشقُ إلّا المرأةَ التي عشقَها القرينُ الآخرُ. وقد اقترنَ أحدُهما مرَّةً بحسناءَ من قبيلةٍ مجاورةٍ أنجبَ من بطنِها وليداً وحيداً، كان كلَّ ما امتلكَ في دنياه كلِّها. ولكنَّ المرأةَ اعترفتْ له بأبوَّة القرينِ للولد في أوَّل شجارٍ نشبَ بينهما. ظنَّ القول أُكذوبةً لفَّقتْها لتحرقَ قلبه، على عادة النِّساء في تحويل الأُكذوبة إلى حقيقة، كما يحوِّلْنَ الحقيقة إلى أُكذوبة. ولكنَّها ذكَّرته بالثُّعبان الذي وجده يوماً يلتفُّ حول جسدِها، ثمَّ انقشعَ عنها كما ينقشعُ السَّراب. قالتْ له إنَّ ما رآه لم يكنْ ثعباناً إلّا في بصرِهِ، ولكنَّه في الحقيقة قرينه اللَّدود، الذي أنجبت من صلبِهِ الولدَ» (ص 242).

عند هذه النُّقطة، يتَّضح لنا كقرّاء، أنَّ الأبله آدهي كان يُريدُ قتلَ أبيه، وأنَّ أسان إنَّما أرادَ إيقاعَ العقوبة بابنه، حين تحوَّل إلى أفعى، ثمَّ إلى فتاةٍ. وها نحن أمام أخطر جريمة في التاريخ، جريمة قتل الأب. قال الزَّعيم للغريب إنَّ الزَّوج المخدوع هو الزَّعيم إور نفسه، وإنَّ القرين هو صاحب الأتان. وقد كانا حميمينِ في السابق، لا يلتقيانِ ولكن لا يفترقانِ أيضاً. لا بدَّ من أحدِهما لاستمرار الآخر. يطلب إور من أسان الاعتراف أمام القبيلة بقدرته على التَّحوُّل، لإنقاذ ابنه الحقيقيِّ، وابن إور في الظاهر. غير أنَّ الداهية يصرُّ على أنَّنا لا نُحيي إلّا مَن نَكْرَهُ، ولا نُميت إلّا مَن نُحبُّ.

في يوم تنفيذ القصاص، تهبُّ ريح جامحة على الواحة، تقتلع سقوف البيوت، والأشجار، وتجرُّ كلَّ ما ينتصبُ أمامها. يطلب آدهي أن يفكُّوا قيوده ليتكلَّمَ. لكنَّ المفاجأة أنَّ الرِّيح لا تُمهِلُ القومَ بتنفيذ القصاص. وبعد انجلائها يكتشفون أنَّ آدهي اختفى، قبل إنزال العقوبة به.

بعد يومَينِ، يُقابل كبير التُّجّار الداهية، وهو يستعدُّ للرَّحيل. يقول له إنَّ الزَّعيم اعترف للقبيلة بأبوَّة آدهي في الظاهر، وأبوَّة أسان له في الحقيقة. كان يُريد إنقاذ ابنه، لكنَّه لم يستطع. فلا يعلِّقُ الداهية بشيءٍ، مُكتفياً بالإعلان أنَّه أكملَ رسالته في تبنِّي العبور يقيناً.

ما النَّصُّ الموازي الذي تُحيل إليه هذه الرِّواية؟

إنَّه «صراع ست وحورس» في الأُسطورة المصريَّة القديمة. في رأي أغلب الباحثين المحدثين

المختصِّين بالدِّيانة المصريَّة أنَّ «الإله ست (الذي تصوِّرُهُ الأُسطورة بوصفه قاتل أخيه أوزيريس وعدوَّ ابن أوزيريس حورس) كان مهمّاً بالتَّأكيد في الأزمنة القديمة، وله مركز عبادة في مدينة نُبْط في عصر ما قبل السُّلالات. وإذا كانت الأُسطورة تصف حدثاً تاريخيّاً فعليّاً، انتصر فيه أتباع حورس في النِّهاية على أتباع ست، فلعلَّ هذا يفسِّر السَّبَب في كون حورس في النِّهاية يُصَوَّر ظافراً يتلقَّى جائزة الملوكيَّة، في حين يصوَّر ست خاسراً، ويصبح رمزاً للشَّرِّ، ويُنْبَذُ بالنَّتيجة من المجمع الإلهيِّ»[6].

لا يوافق إبراهيم الكوني على هذا التَّأويل التاريخيِّ للأُسطورة التي يرويها بلوتارخ، بل يرى فيها وصفاً سرديّاً بدئيّاً لأُسطورة الخليقة الأولى. وهو يعقد صلاتٍ لُغويَّة بين ست وشيت وشط وشد، التي تدلُّ جميعُها عنده على الأفعى والشَّيطان والشَّرِّ والحمار والعدد ستَّة. في رأي الكوني يوجَدُ أمرانِ يبرزانِ في رواية الأُسطورة حول صراع ست وحور: «أوَّلُهما: قيام ست بتقمُّص جلد الحيَّة ليتوارى من عدوِّهِ هور، حيث اتَّخذ لنفسه فجوة في الأرض مأوى، لولا قيام رغ بتنبيه هور لمكيدة عمِّهِ الجديدة. وثانيهما: في إعلان تلك الهدنة بين الطَّرفين المتحاربين استمرَّت ستَّة أيّام وستَّ ليالٍ»[7].

حالما نضع إصبعنا على لعبة التَّوازيات بين النَّصِّ الرِّوائيِّ في «البحث عن المكان الضائع»، والنَّصِّ المولِّد في «صراع ست وحورس»، نكتشف أنَّ النَّصَّ الرِّوائيَّ كان ممثولاً لمثلٍ أعلى سابقٍ هو النَّصُّ الأُسطوريُّ المولِّد. وحينئذٍ يتَّضح أنَّ الفتياتِ السِّتَّ في الرِّواية هي أيّام الخلق السِّتَّة. ولهذا يقول صاحب الأتان لجنيّات الماء: «أنا البُعْدُ السابعُ» (ص 182). فهو يوم الراحة بعد عناء الخلق طوال ستَّة أيّام. هو سابع أيّام السَّرد. يقول الكوني: «من الطَّبيعيِّ أن يصير الرَّقم السابع في التَّعداد رمزاً للقداسة، ويصير الرَّقم السادس في الأعداد رديفاً للكراهية والدَّنَس والسِّحر والرِّجس وأعمال الشَّيطان»[8].

ولكن إذا كان الغريب والداهية والشَّيطان يقابل شيطان الأُسطورة المصريَّة ست، فإنَّ «إور» هو أيضاً هور أو حورس. وهما قرينانِ لا يلتقيانِ، ولا يَنْفَصِلانِ أيضاً. كلاهما بحاجةٍ إلى

6- Rosalie David, Religion and Magic in Ancient Egypt, p. 186. See also, Dmitri Meeks, Daily Life of the Egyptian Gods, p. 31.

7- إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت 3/ 168.

8- إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت، ص 168.

الآخـر، حاجـةَ تناقـضٍ، لا حاجـةَ تكاملٍ.

وهكـذا كانـت الرِّوايـة تعتِّـم عـلى الزَّمـان وتبـدِّده، لأنَّ موضوعتَهـا أصـلاً هـي الزَّمـان، وإن تنكَّـرت في البحـث عنـه تحـت عنـوان ماكـر هـو «البحـث عـن المـكان الضائـع». بـدَّدت الرِّواية المـكان، وجعلـت الرِّيـح تقتلـع سـقوف الواحـة، وتـشرِّد سُـكّانها، لـكي تقـول إنَّ حقيقـة المـكان تكمـنُ في العبـور المتواصـل، والبحـثِ الـذي لا يـكلُّ عـن مـكانٍ ضائعٍ تكمـنُ فيه حقيقـة الزَّمان البدئيِّ.

الورم

في روايـة «الـورم»[9]، حصـل أسـاناي عـلى الخلعـة، بعـد أن مـرَّ بظـرفٍ عصيـبٍ، اضطـرَّ فيـه إلى بيـع امرأتـه للأغـراب. وقـد سـاعدتْهُ تلـك الجُبَّـة الملعونـة في فـرض زعامتـه عـلى امتـداد الصَّحـراء المحيطـة بالمدينـة التي تـصرُّ الرِّواية على أنَّ اسـمها كان «قدموس»، قبـل أن تتحوَّل إلى «غدامـس». وبمـرور الزَّمـن، يتعلَّـق أسـاناي بالخلعة حتّـى تلتصق بجسـده، وتكون قـوامَ حياتِهِ، وسرَّ وجـودِهِ. لكـنَّ الزَّعيـم الذي أرسـل له الخلعة يحتجُّ على خرق أسـاناي للنامـوس، ويبعث له الرَّسـول عـدَّة مـرّات، محذِّراً إيّاه من التَّمسُّـك بالخلعة أكثر من التَّمسُّـك بالنامـوس. وحين يوغل أسـاناي في تمـرُّدِهِ عـلى أوامـر صاحـب الخلعة، يبعـث هذا الأخير رسـولاً بضرورة اسـترداد الخلعة منـه. يحـضر الرَّسـول بصحبـة ثلاثـة عمالقة من حديـد. كان أسـاناي يعرف أن فصـل الخلعة عن جسـده يعنـي موتـه، لذلك يطلب من الرَّسـول قتلـه، قبل اسـترداد الخلعة. غير أنَّ الرَّسـول يقول إنَّـه أُمِـرَ باسـترداد الخلعـة، لا بقتلِـهِ. حينئذٍ يحـدث ما لم يكنْ بالحسـبان، إذ يتمكَّنُ أسـاناي من عمالقـة الحديـد الثَّلاثـة، والسَّـيطرة عليهـم بوسـائله السِّـحريَّة، وأسر رسـول الزَّعيـم، ومحاكمته بتهمـة اختـلاق الصِّلـة بالزَّعيم غـير الموجود.

في المحاكمـة، حـين تتسـاوى الأصـوات المناديـة بقتلِـهِ، والأصـوات المطالبـة بإطلاقِـهِ، يُضـاف صـوت الداهيـة المتنكِّـر، الـذي لا يعرفُـهُ أحـدٌ، إلى أصـوات دُعـاة قتلِـهِ. وبعـد أن يسـتتبَّ الأمـرُ لأسـاناي في الواحـة، يقـرِّرُ الاعتزال، متابعاً سُـنَّةَ الزَّعيـم الأكبر، الذي لم يَرَهُ أحـدٌ في احتجابه. لكنَّه بحاجـة إلى صومعـةٍ أو بنيـانٍ يمـارسُ فيه هـذا الاحتجاب. كان قبر الرَّسـول القتيل يرتفـع مجدَّداً، كلَّـما أمـرَ بهدمِـهِ، ولا يعـرفُ أحـدٌ مَـن يبنيـه. يقـترح ضيف الأغـراب المتنكِّـر أنَّه قادر عـلى بناء

9- إبراهيم الكوني: الورم، بيروت، 2008.

الأُعجوبـة لإخفائـه. وفي اليـوم المقرَّرِ للاختفاء، ينسربُ رسـولُ الأغراب، خلسـةً عـن عيون العبيد، إلى سردابِ صومعتِـهِ تحـت قـبر رسـول الزَّعيـم القتيـل. وحين يصل بـه إلى النـاووس الأخير، يقول لـه: «في هـذا الجـوفِ، سـوف تخلعُـكَ الخلعـةُ عـن بَدَنِهـا، لأنَّـكَ أبيـتَ أن تخلَعَهـا عـن بَدَنِكَ». (ص 180). وقبـل أن تنسـدل السِّـتارة عـلى أسـاناياَ، يكشـف الداهيـة المتنكِّـر عن هويَّتِـهِ: «لقد أَرَدْتُ أن أُلقِّنَـكَ درسـاً في السُّـلطان، ولكنَّـكَ خذلتَنـي كـما خذلَنـي قبلـك الكثيرون، لأنَّكـم مِلَّةٌ لا تُـدرِكُ مـا يجـبُ أن يُـدرَكَ، ولا تقـرأُ العلامَةَ التي يجـبُ أن تُقرَأَ». (ص 183). عرفَ أسـاناي هويَّة الزَّعيـم، فخاطبـه: «أنـتَ وانتهيـط. أنتَ لن تكـونَ إلّا لئيمَ الأجيـالِ وانتهيط». فيصحِّـح الداهية: «بـل أنـا حكيـمُ الأجيـالِ وانتهيـط، الـذي يفعـلُ شرّاً دومـاً لأنَّـه يـدري أنَّـه سـيتحوَّلُ خـيراً دوماً، ولكنَّـه لا يفعـلُ الخـير أبداً، لئـلّا يتحـوَّلَ شرّاً». (ص 183).

حينئـذٍ نعـرف، نحـن القـرّاء، أنَّ هـذه الرِّوايـة هـي عقـدٌ مـع الشَّـيطان، ولكنَّـه هنـا شـيطان الأُسـطورة القديمـة في بدايـات التاريـخ. عقدَ أسـاناي ميثاقاً مـع الزَّعيم وانتهيط، رمـز الشَّرِّ الأوَّل، بامتـلاك الخلعـة مقابـل الاحتفـاظ بالنامـوس. وحـين أخفـقَ في تنفيـذ الميثـاق، أرسـلَ لـه الزَّعيم رسـولَهُ. فقتلـه أسـاناي، ووقـف الزَّعيـم ضـدَّ رسـولِهِ، عند محاكمتـه متنكِّـراً بلباس الأغـراب، لأنَّ رسـولَهُ كان يمثِّـل الخـير. والزَّعيـم لا يفعـل الخـير، لا كراهيـةً في فعـل الخـير، بـل لأنَّـه يُـدرِكُ أنَّ الخـير البـدئيَّ المثـاليَّ في سـماء الأُسـطورة لا بـدَّ أن يتحـوَّلَ بالـضَّرورة إلى شرٍّ في أرض الفانين، بينما يتحـوَّل الـشَّرُّ إلى خـيرٍ. وكانـت تعنيـه النَّتيجـة أكـثر مـما تعنيه الغايـة. ولهـذا انتقمَ من أسـاناي باسـترداد الخلعـة عـن طريـق حيلـة البناء.

عـلى المسـتوى الواقعـيِّ، يمكـن أن تكـون الرِّواية قصَّـةَ كلِّ طاغيـةٍ أرضيٍّ. فكلُّ طغيـانٍ يمثِّل في جوهـره تحالفـاً مـع الشَّـيطان وميثاقـاً تعاقديّـاً به. وقـد تُغرينـا الرِّواية بـأن نتصوَّرَ أنَّهـا محاولة إعـادة كتابـة عربيَّـة أو صحراويَّـة لـ»فاوسـت» غوته. وبالتَّأكيـد هذا صحيح، مـا دام كلا العملين يتعلَّـق بحلـف مع الشَّـيطان. لكـنَّ موضوعة «الخلعة» لم تظهر في «فاوسـت»، بينما هي تشـكِّلُ هنا قـوام الرِّواية.

والخلعـة بمعناهـا الحـرفيِّ هـي بدلـة أو جبّة تغطِّـي البدن بكاملـه. وقد يحلو لنا لـدى الوهلة الأُولى أن نعاملهـا كرمـزٍ يـدلُّ عـلى السُّـلطة نفسـها. غـير أنَّ التَّعامـل مـع الخلعـة كرمـز يفقدها كثـيراً مـن فاعليَّتهـا الاسـتعاريَّة. فالخلعـة ليسَـتْ رمزاً عـلى الإطلاق، بل هـي اسـتعارة، أو بعبارة أدقَّ، هـي «اسـتعارة ملبسـيَّة». والاسـتعارة الملبسـيَّة دائمـاً هـي مفهـوم يتنكَّـرُ بنقيضِـهِ، مفهوم

مُـزْدَوِجُ الفاعليَّـة دائمـاً. فكـما يمكـن قيـاس الملابـس عـلى القـوام، أو قيـاس القوام عـلى الملابس، يمكـن للملابـس أن تكـون خـيراً أو شرّاً، حيـاةً أو موتـاً، سـلطةً أو فقدان السُّـلطة.

مـن هنـا علينـا أن نفكِّـر بشـخصيَّة أسـطوريَّة قديمـة ارتـدت رداءً، فالتصق بجسـدها. وأشـهر هـذه الشَّـخصيّات بالطَّبع هـو هرقليس في مسرحيَّة «بنات تراخيس» لسـوفوكليس، حيث أرادت ديانـيرا أن تسـتردَّ قلـب هرقليـس، فبعثـت لـه بـرداءٍ دهنتْـهُ بالسِّـحر الـذي خدعَهـا به نيسـوس قائـلاً لهـا إنَّـه يسـتعطفُ قلـبَ العاشـق. وحين ارتـداه هرقليس وجـد أنَّه الـرِّداء المسـموم الذي حاكتـه لـه ربّـات الانتقـام فخّـاً لهلاكِـهِ. فتسـاقط جلـده ومـات[10]. يمكننـا أيضـاً أن نفكِّـرَ بالحلَّـةِ الذَّهبيَّـة التـي بعثَهـا قيـصرُ إرضـاءً لامـرئ القيـس الشـاعر، حـين لجـأ إليـه، لكنَّـه مـا إن ارتداها حتـى مـاتَ وتسـاقطَ جلـدُهُ، كما تسـاقطَ جلـدُ هرقليس.

لكـن هـذا الرِّداء المسـموم لا يشـترك مـع الخلعة في الرِّواية بـشيءٍ إلّا في كون الاثنين «اسـتعارة ملبسـيَّة»، ذات مفعولـين، تسـتطيع أن تتظاهـر بأنَّهـا مَجْلَبَـةٌ للحيـاة، لكنَّهـا في حقيقتهـا مَجْلَبَةٌ للمـوتِ. وهكـذا علينـا أن نفكِّـرَ بشـخصيَّة أخـرى، الأفضـل أن تكـون مـن الأُسـطورة المصريَّـة القديمـة. وفعـلاً، ينفـرد الإله المـصريُّ القديم «بتاح» بأنَّه لابـس الخلعة أو الجبَّـة. «فبتاح يصوِّرُهُ الفـنُّ المـصريُّ إنسـاناً ملتحيـاً بقلنسـوة تلتصـقُ بجلـدة رأسـه، ورداء مشـدود بقوَّة على جسـمه، لم تخـرج منـه سـوى يديـه» الممسـكتين بصولجانـه[11]. تُعطـي الأُسـطورة المصريَّـة لبتاح كثـيراً من المواهـب التـي اسـتحدَثَها، لكـنَّ مـا يعنينـا منها أنَّـه أوَّل حدّاد سـماويٍّ، وأوَّل صائـغ. ولذلك فهو النَّظـير المطابـق لهيفاسـتوس، الإلـه الحـدّاد في الأسـطورة اليونانيَّة الذي جعله زيوس حارسـاً على بروميثيـوس. وبهـذا المعنـى يجـب أن نفهَـمَ تلميـح الرِّوايـة إلى الاحتـكام إلى الحديـد، حـين قـال رسـول الزَّعيـم لأسـاناي: «بـلى، الحديـد. ألا يُقالُ إنَّ سـلالتكم أوَّلُ مَن اسـتخرجَ مـن بطن الأرض هـذا المعدن الخبيـث؟». (ص 29).

في رأي إبراهيـم الكـوني يشـترك بتـاح وهيفاسـتوس في بعض الخصائص: «فهفسـت هو المعادل المـصريُّ العـبريُّ البـدئيُّ للإلـه بتـاح، الـذي نصَّبتْـهُ الـرُّوح الاسـتعاريَّة في الرُّؤيـة البدئيَّـة مبدعـاً للعـالم، وربّـاً للأسـحار، وأصحـاب المعـادن، وفلـول الصُّنّـاع الذيـن ورثناهـم في اسـم الحدّاديـن.

10- انظر: Sophocles; Women of Trachis. وحول هذه الحكاية وحكاية امرئ القيس، انظر: سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، بيروت، 1994، ص 28.

11- Who is Who in the Egyptian Mythology, p. 12.

وهفست حسب الرُّوح البدئيَّة الملتئمة بجسد الطَّبيعة الأُمِّ ما هو إلّا ساحر. وبتاح كمبدع للعالم، في عرف الإنسان البدئيِّ، ما هو إلّا ساحر. وما هما في حقيقتها إلّا وريثانِ لسلَفَيهما اللَّذين لم يوجدا إلّا لنفيهما: هفست يرثُ برومثيوس وينفيه، وبتاح يرثُ ست وينفيه أيضاً، انتصاراً لناموس الجدل»[12].

من الواضح إذاً أنَّ الرِّوايات التي ينقلها بلوتارخ في كتابه عن «إيزيس وأوزيريس» هي مصدر النَّصِّ الموازي لهذه الرِّواية. وقد كان صاحب الخلعة تصويراً أسطوريّاً سرديّاً لقصَّة بتاح، وليس الزَّعيم الذي ينفيه في الرِّواية سوى زعيم الأُسطورة المصريَّة «ست» نفسه.

رسول السَّموات السَّبع

حين استيقظَ مزار من نومتِهِ[13]، وجد نفسه مقيَّداً، يقابلُهُ شخصٌ ملثَّمٌ، سيظلُّ إلى نهاية الرِّواية بلا اسمٍ، بل بلقب «البعبع». يقطع البعبع بخنجره أصابع يد مزار، ويأمرُهُ بالتَّخلِّي عن واحته التي يتزعَّمُها، وزوجته وابنه، ويتَّجه نحو الغرب. يحاولُ مزار الاستنجاد بأصدقائِهِ القدامى، لكنَّه تأخذُهُ غفوةٌ أخرى، ولا يصحو إلّا وهو أسيرٌ عند صديقه القديم ميدي، صاحب واحة إتران. وكانت التُّهمة الموجَّهة إليه في إتران أنَّه جاسوس للبعبع صاحب واحة تيرا، الذي استولى على ملكه وزوجته وابنه. وتعتري المفاجأة مزار حين يعلمُ أنَّ دليل براءته في قطع الأصابع أصبح دليل اتِّهام، لأنَّ البعبع قطع أصابع أهل الواحة جميعاً، بحيث صار بتر الأصابع علامة مميَّزة لأهل الواحة.

قبل صدور الحكم على مزار، يدخل على صاحب إتران شخصٌ مهيبٌ يطلب شراء مزاد. وفعلاً يقبَلُ ميدي ببيعه مقابل مبلغ كبير جدّاً. لا يعرف مزار هويَّة منقذِهِ، فيظلُّ يسمِّيه «رسول السَّموات السَّبع»، حتّى يصارحه بسا في النِّهاية أنَّه لم يحصل على هذا اللَّقب النَّبيل إلّا بفضل مزار نفسه. كان بسا قد أغار مرَّةً على واحة مزار، وأُلقِيَ القبضُ عليه، وحُكِمَ بالموتِ، غير أنَّ مزار تدخَّلَ وخفَّفَ حكمَ الموتِ إلى النَّفي منقذاً بذلك بسا. غير أنَّ مزار لا يتذكَّرُ هذه الحكاية، لأنَّ فقدان الأصابع الثَّلاث يعني فقدان الذاكرة والفحولة واللِّسان. (ص 105- 107).

12- إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت 3/ 180.

13- إبراهيم الكوني: رسول السموات السبع، بيروت، 2009.

في علاقة مزار ببسا تكامل متناقض، إذا صحَّ التَّعبير، أي ازدواج ملتبس، يتضمَّنُ إثباتاً ونفياً، وتكاملاً وتناقضاً. أنقذ مزار بسا من الموت لينفيه، كراهيةً له، لا حبّاً به. وأنقذ بسا مزار من الموت على يدي ميدي، لكي يسوقَهُ إلى مصيرِهِ. ينتبه بسا إلى غرابة هذه العلاقة مخاطباً بديله الحميم: «أنتَ كنتَ صاحب الشَّأن الذي حكمَ ثمَّ استبدلَ القِصاصَ، وأنا كنتُ المحكومَ عليه الذي بعثَهُ قِصاصُ الموتِ إلى الحياةِ». في العبارة نبوءة مضمرة باحتيال المصائر. وحين يعود بسا إلى عرّافٍ لقراءة طالع مزار حول إمكان استرداده عرشه، تحتالُ النُّبوءة أيضاً: «قالَ لي إنَّ الغيوب حكمتْ لك باستعادةِ عرشِكَ في تيرا، ولكنْ في الوقت الذي لن تعود فيه بحاجةٍ إلى العرش». (ص 164).

فعلاً يفلح بسا بمحاصرة تيرا، ومعه مزار. يُعطي أتباعه ما شاءوا من المال لكي يتخصلَّوا من العبيد الأذلّاء البُتر أعوان البعبع. يقول لهم لا تضربوهم بالسُّيوف ولا الرِّماح، حاربوهم بالسِّياط، احتقاراً لهم، فهم ليسوا سوى مسوخٍ وعبيدٍ. وفي اللَّحظة التي يدخل فيها بسا الواحة منتصراً، وإلى جانبه مزار، يقعُ ما لم يكن بالحسبان. كان مزار في ذروة الفرح بانتصاره وعودته إلى بيته وابنه. لكنَّ سهماً صغيراً مسموماً يغورُ في رقبته. وبعد قليل يجلب الجنود غلاماً صغيراً هو ابن مزار الذي قتله. يسأله بسا: «هل تدري أيُّها الشَّقيُّ ما معنى أن يقتلَ الابنُ أباهُ؟ بحلَقَ الغلامُ بمقلتيهِ الضائعتَينِ، ثمَّ أطلقَ موجةَ لعابٍ قبل أن يجيبَ: في حضورِ الأبناءِ غيابُ الآباءِ». (ص 183).

يخبر أحد الجنود بسا بأنَّ البعبع وقعَ أسيراً، لكنَّ بسا يطلب الأسيرة زوجة البعبع وزوجة مزار قبله. وفي لحظة اللِّقاء بينهما، يستحضرُ بسا في ذاكرته كم أحبَّها وهامَ بها قبل الاثنين. تعترفُ له الأسيرة بأنَّها انتقمَتْ من أزواجِها لأنَّهم انهزموا: «فالهزيمَةُ هيَ ما لا تطيقُهُ المرأة في دنياها، فكيفَ تُريدُ المرأةُ الهزيمةَ في رَجُلِها؟». تعترفُ له الأسيرة بأنَّها ضحَّت بزوجَيها السابقين من أجل حبيبِها الثالث، من أجل بسا. تعترفُ له بأنَّها هي التي أقنعَتْ مزار بنفيِ بسا بدلاً من قتلِهِ، وهي التي أقنعَتِ البعبعَ، الذي نعرف في نهاية الرِّواية أنَّه «آكلي» الذي كان سابقاً مملوكَ بسا الحميم الذي خانَهُ وهربَ منه، بالاستيلاء على ملك مزار، ثمَّ تآمرَتْ ثالثةً على آكلي لتسلمه بين يدي بسا. كانت الأسيرة في الحقيقة هي اليد الخفيَّة التي تحرِّكُ جميع أحداث الرِّواية، وتقرِّر مصائر شخصيّاتها في السِّرِّ. وللأسيرة ثالوثٌ لا تتنازَلُ عنه: «لو اخترتُكَ بالأمسِ بديلاً لصاحبِ الدُّنيا، لكنتَ أنتَ المسجَّى أمامي الآنَ. ولو اخترتُكَ للمكيدةِ

بديلاً عن صاحب اللَّهو آكلي، لكنتَ أنتَ الأسير الذي يتمرَّغُ الآن في دهاليز السِّجن في انتظار حكم صاحب الغلبة... لأَنِّي أعلَمُ بحدس الأنثى التي نصَّبَتْها هذه الصَّحراء على الدُّنيا لتكونَ لها في الأرض خليفةً أنَّ التَّخلِّيَ عنك، لا نيلُكَ، هو السَّبيل الوحيد الذي سيُبْقيكَ على قيدِ الحياةِ» (ص 196).

بعد أن جرت معاقبة البعبع آكلي برسم صدغيه بأعواد الجنون، تحوَّلَ إلى أبلهَ تائهٍ في أدغالِ الواحة. توجَّهَ بسا نحوه، واعترفَ له بمقدار الحبِّ الذي أضمرَهُ له. أخرجَ من جيبه صرَّةً جلديَّةً، وطلب منه أن يتناولا معاً عشبة العقار المخبوء فيها. وحين أشرقَتْ شمسُ الصَّباح التالي، أطلَّتْ على «جسدَينِ راقدَينِ على رملٍ يجاورُ البحيرةَ، يتوسَّدانِ ذراعيهما متجاورَينِ ومتواجهَينِ كأنَّهما فرغا للتَّوِّ من مناجاةٍ مجهولةٍ، في مقلتَيهما استقرَّتْ بسمةٌ غامضةٌ، وإيماءٌ آخرُ مريبٌ كأنَّه فوزٌ بطوليٌّ بغنيمة نفيسة، أو حلمٌ حميمٌ سارا إليه طويلاً طويلاً، ولم يقدَّرْ لهما أن يُدركاهُ إلّا أخيراً». (ص 220).

لن نستطيع أبداً فهم أحداث الرِّواية في بدايتها، إذ لا يبدو أنَّ ثمَّة صلةً بين الوقائع المختلفة، ولا تظهر أيَّة علاقة بين شخصيّاتها إلّا مع انحلال الحبكة في النِّهاية. على امتداد أكثر من مائتي صفحة لا نكاد نرى علاقة بين البعبع ومزار أو بسا، أو بين بسا وزوجة مزار. ولكن في النِّهاية فقط تلتقي هذه الشَّخصيّات، وتتَّضح العلاقات المتشابكة بينَها، وهي علاقات تربطُها جميعاً شخصيَّةُ الأسيرة الحسناء، التي اقترنتْ بالثَّلاثة. نكتشف أيضاً أنَّ البعبع لم يكن سوى قرين بسا القديم «آكلي» الذي غدر به وتمرَّد عليه. ولكن ألا يعني هذا أنَّ النِّهاية في هذه الرِّواية تنطوي على ما يسمِّيه أرسطو بمقولة «الانكشاف»، التي ينحلُّ فيها بناء الحبكة؟ وبالتالي فإنَّ بناء الرِّواية هو البناء التَّقليديُّ للأعمال التِّراجيديَّة الكبرى؟ لا شكَّ أنَّ بناء الرِّواية بناءٌ تقليديٌّ، يبدأُ بالحبكة، وينتهي بلحظة الانكشاف وحلِّ العقدة. لكنَّ الرِّواية تنطوي على بُعْدٍ آخرَ، بمعزل عن البناء، هو الذي يمكن أن نسمِّيَهُ بالبُعْدِ الرَّمزيِّ. وهو ما تعبر عنه الرواية نفسها، حين تجعل مزار يتساءل مع نفسه، وهو يفكر بكتاب «آنهي» الضائع، قائلاً إنَّ رجم النَّواميس للكتاب الأُسطوريِّ «بنعوت مثل «الضائع»، أو «المفقود» ليس سوى حيلةٍ تكشف روح الأسلاف التي لم يستَهْوِها شيء كما استهواها استخدام الاستعارة، والهوس بالأقنعة. فلا تتكلَّمُ إلّا رمزاً، ولا تبرهن إلّا إيماءً، إلى حد خلقت فيه لغة أخرى مجاورة للُّغة الأُمِّ، جعلتها وقفاً على الكهنة وأهل الحكمة، وهجرت اللُّغة الأرضيَّة للدَّهماء وعامَّة الناس».

حين نفكّر بالرِّواية انطلاقاً من البعد الرَّمزيِّ، نصل إلى نتائجَ مختلفةٍ قليلاً. فالرِّواية تبدأ بتقطيع أصابع مزار الثلاث، وكلُّ إصبعٍ منها رمزٌ لجزءٍ من ذاتِهِ في الذاكرة والفحولة واللِّسان. لا يبدو بتر الأصابع قتلاً بالمعنى الحرفيِّ، لأنَّ مزار يظلُّ حيّاً بعده، لكنَّه على المستوى الرَّمزيِّ تقطيعُ أوصالٍ بَشِعٌ، لأنَّه استئصال للذاكرة والفحولة واللِّسان. بتر الأصابع إذاً هو عمليَّة مزدوجة تنطوي على حياةٍ وموتٍ، هو ثنائيَّة يمكن أن تُفضي إلى استمرار في الحياة الفعليَّة وانقطاع في الحياة الرَّمزيَّة. ولذلك فبتر الأصابع يشبه تقطيع الأوصال الذي تعرَّض له أوزيريس على يد «ست» في الأُسطورة المصريَّة وتحوُّلاتها المختلفة.

وفي مقابل ذلك، تنتهي الرِّواية بفعل التحام بين جَسَدَي الصَّديقين العدوَّينِ بسا وآكلي. في نهاية الرِّواية فقط نعرف أنَّ البعبع لم يكنْ سوى حميم بسا، آكلي، الذي بادله محبَّته العظمى بالخيانة. ولأنَّ دماء العبد تجري في عروقِ آكلي، فقد تحوَّل إلى بعبع، إلى وحشٍ يستولي على أملاك الآخرين ويستعبدُهُم. وبسا مصمِّم على استرداد حميمِ روحِهِ كما فقده. يرفضُ أن يقتله فعليّاً، برغم أنَّه خانه من قبلُ، لأنَّه يُريد استعادته رمزيّاً أوَّلاً. يُريد له موتاً رمزيّاً يليقُ بالنَّبالة. أنزل به قصاص أعواد الجنون، فتحوَّل إلى أبله. وفي الجنون حياةٌ وموتٌ معاً. فيه استمرارٌ وانقطاعٌ. تخلَّى البعبع آكلي عن ماضيه المخيف، لكنَّه تحوَّل إلى حيوانٍ مشرَّدٍ. وفي التحام بسا وآكلي، بعد تناول العشبة المسمومة، ماتَ الرَّجُلانِ فعليّاً، وعاشا رمزيّاً في حياةٍ جديدةٍ، ليحقِّقا حلماً مفقوداً سارا باتِّجاهه طويلاً طويلاً.

الشَّخصيَّة الأساسيَّة الأخرى التي حلمَ الجميعُ بامتلاكِها هي شخصيَّة «الأسيرة»، التي ظهرَ في نهاية الرِّواية فقط أنَّها لم تكنْ أسيرةً بقدرِ ما كانت «آسرةً». فقد ظهرَ أنَّها كانت تتلاعَبُ بشخصيّات الأبطال الأُخرى كالدُّمَى. فهي التي أملت على مزار أن يُغَيِّرَ عقوبة بسا إلى نفيٍ، لأنَّها تعرف أنَّها ستستردُّه في النِّهاية، وهي التي أرادت لآكلي أن يتحوَّل إلى بعبع، وأقنَعَتْهُ بأن يبترَ أصابع مزار، وهي التي قرَّرت أن تهَبَ قلبَها لبسا، لأنَّها تعرف أنَّ الحبَّ يعني التَّضحية، لا الامتلاك. في يد الأسيرة تكمن مفاتيح لعبة الرِّواية بأسرها. وهي ترضى بالألقاب السَّلبيَّة الكثيرة كالغانية والسِّلفعة، لأنَّها تعرف أنَّ هذه ألقاب تخفي رسالتها الحقيقيَّة كإلهة أُمٍّ. قالتْ لبسا: «نداء الدَّم هو نداء ناموس الأُنثى القديم الذي لم يَرَ في الرِّجال إلّا قطيعاً من الذُّكور عليها أن تستأثِرَ بهم جميعاً، دون بقيَّة النِّساء، لتنجبَ من أصلابهم ذريَّة وفيرة وفرة الشَّعر في رأسِها، لأنَّ تلك وصيَّة الصَّحراء الأُمِّ، التي شاءت حكمتها أن تُنَصِّبَ المرأة للإنابة

عنها في حمل رسالتها، لا الرَّجُل». (ص 191).

هكذا نعرف أنَّ الأسيرة ليستْ سوى تانس في الأُسطورة اللِّيبيَّة، أو إيزيس المصريَّة، أو عشتار البابليَّة، أو هيرا اليونانيَّة، أو تانيت الفينيقيَّة، وأنَّ كلَّ هذه الأسماء ليستْ سوى مظاهرَ لجوهرٍ واحدٍ، هو الطَّبيعة الأُمُّ، أو الطَّبيعة الأرض. وعندئذٍ لن نستطيع الحديث عن نصٍّ موازٍ آخرَ، لأنَّ السَّرد كلَّهُ هو النَّصُّ الموازي لحكاية الأرض الأُمِّ.

بقي شيءٌ آخرُ، لم نتناوله بالتَّحليل، وهو عنوان الرِّواية، «رسول السَّموات السَّبع». ربَّما كانَ يذهبُ بنا الخيال إلى أنَّ المطلق يسكنُ خلف السَّمَوات السَّبع، وأنَّ هذا الرَّسول هو رسوله. غير أنَّ للأُسطورة مشيئةً أُخرى. فقد لاحظنا سابقاً أنَّ العدد ستَّة يمثِّلُ الشَّرَّ، أو «ست»، وأنَّ الحسناواتِ السِّتَّ في رواية «البحث عن المكان الضائع» يمثِّلْنَ أيّام الخليقة السِّتَّ، التي لا تكتمل إلّا بالبُعدِ السابع، الذي أراد الشِّرِّير وانتهيط أن يمثِّله في تلك الرِّواية. في «رسول السَّموات السَّبع»، تمثِّل إلهة الطَّبيعة والأرض الأُمّ الرَّقم سبعة، لأنَّها ليست سوى تجسيدٍ للرَّبَّة «يت»، كما يرى إبراهيم الكوني. فالرَّبَّة يت هي التي ألهمت «ذلك اليقين الذي رأى في الرَّقم سبعة تجسيداً للرَّبّة أثينا (يت)، كما يُنبِّئُنا بلوتارخ في إيزيس وأوزيريس»[14].

* * *

عوداً على بدءٍ، إذا كان إبراهيم الكوني في رواية «ملحمة الصَّحراء» قد خلقَ أُسطورة للصَّحراء، محدَّدة الزَّمان والمكان، وأخرجَ الرِّواية من الاحتكار الذي مارَسَتْهُ المدينة عليها، باعتبار المدينة هي المكان الذي تجري فيه ملحمة العصر الحديث، فإنَّه يحاول شيئاً آخر في رواية البعد المفقود. فقد تلاشت الصَّحراء، في رواية البعد المفقود، كمكانٍ يقرِّرُ مصائر الشَّخصيّات، وتحوَّلت إلى مجرَّد خلفيَّة ثقافيَّة، تخرجُها من إطار الزَّمان والمكان. في رواية البعد المفقود، يخلقُ إبراهيم الكوني أسطورتَهُ الخاصَّة، التي تمشي بمحاذاة أُسطورة قديمة، تظلُّ تلمِّحُ إليها، وتختلسُ إليها النَّظر اختلاساً، دون أن تتطابَقَ معها. وإذا كان المكان في ملحمة الصَّحراء يُغري الزَّمان بالانبساط مثله، فإنَّ الزَّمان في رواية البعد المفقود يُغري المكانَ بالالتفافِ مثله. في ملحمة الصَّحراء ينبسط الزَّمان كالمكان، وفي رواية البعد المفقود يلتفُّ المكان كالزَّمان.

14- إبراهيم الكوني: بيان في لغة اللاهوت، 3/ 68.



(التبر).. رأس مال الصحراء الرمزي

سعيد الغانمي

(التبر).. رأس مال الصحراء الرمزي

سعيد الغانمي

يقول المفكر الفرنسي كلود ليفي – شتراوس: "إن وجود الأشياء المقدسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنها لو انتزعت من أماكنها، حتى لو فكرياً، لتدمر نظام العالم بكامله. لذلك فالأشياء المقدسة تسهم في إبقاء العالم على نظامه، باحتلالها المواضع التي وضعت فيها"[1].

هل للمقدس قيمة مطلقة في ذاته لدى المجتمعات كلها وفي الأزمنة جميعها؟ وهل يمكن له أن يوجد بلا مدنس؟ وهل هو رأس مال رمزي أم اقتصادي؟ وكيف يمكن للمقدس أن يترجم إلى عمل سردي؟

يعيش المجتمع الصحراوي بطبيعته على تجربة الحدود القصوى. فهو مجتمع موجود في مكان منبسط، وفي زمان دائري يعيد إنتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت، ولا وقت له للانشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية إلى الحاجات الكمالية. أيّ تغيير في حاجاته وتجاوز لها باتجاه الكمال يعني تغيير تركيبته وبنيته بكاملها، يعني تهديد وجوده كمجتمع صحراوي[2].. وتتمثل أقصى حالات الرفاه والكمال في العثور على الذهب.

إن استعمال الذهب في الصحراء يعني القضاء عليها كصحراء، وتهديدها بوجود "مصرف" فيها هو أعلى صور الحضارة والعمران. ولا خيار أمامها إلا أن تطرد الذهب من الاستعمال، حاكمة عليه بالدناسة، ومحيطة قيمها الرمزية المقابلة له بالقداسة. فإذا كان الذهب رأس مال المجتمع المدني، فإن القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي. وهذا بالضبط هو

1- Claude Lévi – Streausem The Sarage Mind، London، 1989، p، 10.

2- انظر سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، مجلة "الجديد" العدد العاشر، ربيع 1996 ص 11.

موضوع رواية "التبر"[3] للروائي العربي الليبي إبراهيم الكوني.

لكي يشفى (الأبلق)، جمل (أوخيد) الفريد الذي تآخى معه، من الجرب الذي أصيب به نتيجة غاراته، ينصحه الشيخ موسى بأن يطعمه من نبتة "أسيار" الخرافية. تنجح المحاولة، لكن نجاحها لا يكتمل إلا بخصاء الأبلق. وحين يفكر أوخيد بالاقتران بامرأة غريبة عن قبيلته، يطرده أبوه، فينزل إلى الواحة. هناك تدهم المجاعة أهل الواحة، فيضطر أوخيد إلى رهن الأبلق عند قريب زوجته ليتمكن من توفير لقمة الكفاف لزوجته وطفله. لكن الجمل لا يحتمل، ويكرر محاولة الهرب والرجوع إليه. ويشترط عليه "دودو" لكي يعيد له الأبلق، أن يطلق زوجته ويتزوجها هو. في البداية يرفض، لكنه لا يتأخر كثيراً في القبول. يصر عليه "دودو" بقبول حفنة من التبر. فيشيع أنه باع زوجته وابنه مقابل الذهب. وحين تصل الشائعة إليه في معتزله، يهبط إلى الواحة، في يوم عرس "دودو" من زوجته، ويجده يستحم في البئر. يقتله وينثر عليه التبر الذي أعطاه إياه. وكان عليه أن يفارق الجمل لينجو من أتباع "دودو" الذين بدؤوا بمطاراته. يهرع إلى الجبل، يحتمي به، لكن الغرباء أقدر على إخراجه منه بتعذيب الأبلق. ينزل لهم، فيقتلونه بربطه بين جملين يسيران بطريقين متعاكسين.

سنحاول في الصفحات الآتية أن نتفحص صياغة وجهة النظر في الرواية، ثم نعكس المفاصل الأساسية فيها، أي أننا سننتقل من التحليل إلى التأويل.

صياغة وجهة النظر

أول عمل منهجي اهتم بوجهة النظر في الرواية هو كتاب "صنعة الرواية "[4] لبيرسي لوبوك، الذي استخلص من دراسته لأعمال هنري جيمز "أن وجهة النظر هي التي تتحكم بقضية المنهج الدقيقة، أي قضية وضع الراوي من القصة، فهو يرويها كما يريدها هو في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي ليستمع". وحين درس الناقد الروسي بوريس أوسبنسكي قضية وجهة النظر، وجد أن هناك مداخل كثيرة لها، لأنها تتعلق بالنظرة "التي يتبناها المؤلف حين يقيم ويدرك أيديولوجيا العالم الذي يصفه، وقد تكون وجهة النظر هذه خفية أو معترفاً بها صراحة، قد تنتمي للمؤلف، أو تكون النظام المعياري للراوي بوصفه شخصية

3- إبراهيم الكوني: التبر، ط 3، 1992 دار التنوير – دار تاسيلي. وسنشير إلى أرقام الصفحات في المتن.

4- ترجم الكتاب إلى العربية د. عبدالستار جواد، وصدر عن دار الشؤون الثقافية في بغداد.

مستقلة عن المؤلف"[5].

ويختار أوسبنسكي أن يقسم وجهة النظر إلى مستويات أربعة هي: وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي، ووجهة النظر على المستوى التعبيري، ووجهة النظر على المستوى الزماني - المكاني، ووجهة النظر على المستوى النفسي. بينما يرى ناقد آخر، جامعاً بين تصور أوسبنسكي وجيرار جينيت، أن وجهة النظر تتعلق بالتبئير، أي علاقة الكلام بالفكر وتمثيله لدى الراوي[6]. ويستند هذا التصور إلى تمييز جيرار جينيت بين الرؤية والصوت. "فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخييلي، فإن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي، فقد يرى الراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي"[7].

سنحتاج هذا التمييز بين "الصوت" و"الرؤية" في وجهة النظر لمعرفة من يروي الأحداث. بالطبع هناك الروائي، الذي نشعر بوجوده خارج الرواية في المفتتحات وعلى الهامش، ليشرح لنا نحن القراء ما يعنيه الراوي بكلمة أو فكرة. هكذا يشرح لنا معاني الكلمات الغامضة بعد أن يذيلها بعلامة نجمة (*) من مثل: البرزخ - آسيار - سدرة المنتهى – الترفاس - التيجانية - إيموهاغ - بلاد السحرة تاينت.. إلخ. إضافة إلى بعض الأفكار والعادات لدى القبائل في الصحراء الليبية، ومن الواضح أن جميع هذه الهوامش تنتمي للروائي، الذي يعرف جهلنا بها، لا للراوي المتشبع بها لا شعورياً، وإلا لكان مؤرخاً ومتخصصاً بالأنثروبولوجيا الثقافية، وهذا شيء يقع خارج اهتمامه دون شك.

الروائي شخصية فعلية، أما الراوي فشخصية سردية لا وجود لها إلا في الرواية. في البداية يشعر القارئ بأن الأحداث تصله بعد أن تمر بعدسة أوخيد، أي أن الأحداث تصله كما يريدها أوخيد. لكن استعمال ضمير الغائب، لا المتكلم، يدل على شيء آخر. وإذا استعدنا التمييز السابق بين الصوت والرؤية، قلنا إنها تصلنا برؤية أوخيد، ولكن بكلام الراوي. إذن ضمير الغائب هنا يشير إلى لغة الراوي ومنظور البطل. حين يرصد أوخيد، مثلاً، جمله يكون

5- B، Uspensky، A Poetics of Compesition وللكتاب ترجمة عربية بعنوان «شعرية التأليف" بقلم كاتب السطور بالاشتراك مع د. ناظر حلاور.

6- Paul Simpson، Language Ideology and Point of View، Routledge، 1993،p.23.

7- د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص133.

الوصف خارجياً. إنه يلاحظ بعينيه ما يطرأ عليه من تغيرات "اختفت البقع البديعة من الجسد الرمادي. اختفت النظرة الزكية في العينين الساحرتين. القوام الرشيق الممشوق تحول إلى هيكل أسود مترهل مبقع بالظلمة، خيال شاحب وبائس لكائن آخر. سبحان الله كيف يصنع المرض – المخلوقات كائنات أخرى مختلفة. المرض يصنع ذلك مع الناس أيضاً. المرض الطويل يفعل ذلك" (ص 25).

المتكلم هنا هو الراوي، ولكن الأفكار لأوخيد. وهذا شيء سيحافظ عليه الراوي، ولن يخرقه إلا في حالتين:

الأولى، هي المعلومات التي يجهلها أوخيد نفسه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي سيتعرض لها أوخيد، ليكون الأبلق بديله، وهو دون شك حيوان "أعجم".

فيما يخص المعلومات التي لم يكن أوخيد يعلم بها ويذكرها الراوي، نقرأ على سبيل المثال المقطع الآتي:

"سافر إلى الحمادة الغربية. توجه إلى النصب الوثني القديم القائم بين الجبلين. ولم يكن يعلم أنه لو تأخر في سفره أياماً أخرى لنجح الوالد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يخطط لإنهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجرب" (ص 27).

يتزاوج في هذا المقطع منظوران: منظور لمراقبة أوخيد ومرافقته في سفره إلى النصب الوثني، ومنظور آخر يعلم دخيلة الوالد في مكان آخر، وما يخطط للقيام به في زمن آخر. في الجملتين الأوليين يصف الراوي أوخيد من الخارج، وفي الجمل التالية لهما يستبطن وعي أبيه من الداخل، وهذا شيء يجهله أوخيد نفسه بدلالة العبارة "لم يكن يلم..."، الراوي إذن يستطيع التنقل من منظور إلى آخر في كل مرة، ولذلك، فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقليدي العليم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية. غير أن أوخيد ليس الشخصية الرئيسية الوحيدة، بل هناك الأبلق. وهو حيوان أعجم لا يتكلم، فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتقنها الحيوان هي "أو ع ع ع.."، وهي كلمة بلا لغة، وصوت لا معنى له، لكنها قادرة على إيصال معاني اللغة كلها:

"يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو ع ع ع.." (ص14).

"يجيبه في ندم: أو ع ع ع.." (ص22).

"في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو ع ع ع.." (ص26).

"بلع اللقمة ورفض الاقتراح: آ ع ع ع.." (ص91).

"لحظتها سمع العواء الأليم: آ آ آ ع ع ع" (ص 111).

"مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ آ آ ع ع ع.." (ص157).

"عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ آ آ ع ع ع" (ص158).

هكذا تكتسب هذه الكلمة اليتيمة التي لا معنى لها في كل مرة معنى جديداً، فهي شكوى وقبول واحتجاج وندم واستغاثة.. إلخ. الاتصال هنا ليس من خلال استبطان "وعي" الحيوان. صحيح أنه حيوان أخرس لا صوت له: "شهور وهو يتألم. ليس عدلاً أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان.. هو أخرس.. لا يشكو.. ولكنه يفهم.. يتألم.. ألمه فظيع.. وإلا لما صرخ" (ص36). الأبلق في رأي أوخيد أخرس ولكنه عاقل، بلا صوت ولكنه ذو رؤية. وبنوع من الرؤية الصوفية أو المشاركة الإحيائية يتاح للراوي أن يستغل هذا "التماهي" بين أوخيد وحيوانه الأخرس، ليترجم هذه الكلمة اللا لغوية إلى لغة يعيره فيها منظوره.

وبعد أن يتناول الأبلق عشبة "أسيار" سيمر البطلان بتجربة فريدة من نوعها. سيجن الجمل ويقطع الوهاد والوديان، ويتعلق به أوخيد مستميتاً حتى لا يضيعه، مما يؤدي به إلى حالات متكررة من فقدان الوعي. في هذه التجربة سيمر الجمل أولاً بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى أوخيد محتفظاً بوعيه. وبعد ذلك مباشرة حين يصحو الجمل ويسترد وعيه أو "عقله"، يأتي دور أوخيد ليغيب عن الوعي. يوجد إذن تناوب واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل أوخيد صاحياً، ثم يغيب أوخيد عن الوعي حين يصحو الجمل.

كلاهما إذن بحاجة إلى الآخر، أوخيد بحاجة إلى الأبلق ليحتفظ برؤيته، والأبلق بحاجة إلى أوخيد ليعيره صوته. ولأن الراوي يعرف أن الجمل أخرس، فإنه يريد أن يُبقي على وعي أوخيد مهما كان الثمن:

"استرد وعيه، فحرك رجليه.." (ص 40).

"نام كأنه فقد الوعي.. برغم أنه يعرف الآن أنه لم يفقد الوعي" (ص 45).

"غابت عيناه في الأفق الأبدي.." (ص 47).

"وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغياب.." (ص 29).

في كل هذه الأمثلة يصر الراوي على إبقاء أوخيد محتفظاً بوعيه، حتى لا ينقطع السرد. ففي فترات فقدان الوعي المتناوبة بينهما إما أن يسكت البطلان في وقت واحد، فينقطع السرد، أو يظل أحدهما صاحياً ليتبنى صوت الآخر ورؤيته للأحداث، ولا يوجد خيار آخر. وبما أن الجمل أخرس وبلا صوت، فهو بحاجة إلى وعي أوخيد، لأنه يستطيع أن ينوب عنه في سرد الأحداث.

ولعل مما له دلالة في هذا السياق أن أغلب فصول الرواية الخاصة بسرد وقائع هذه التجربة تنتهي بالظلمات التي تستولي على المشهد وهي كناية ترمز إلى غياب أوخيد، عن الوعي، غير أنه غياب مبرر، لأنه يأتي في آخر الفصل، وعند انقطاع الكلام. هذه الموازنة الدقيقة بين الصوت والرؤية، عند الجمل والإنسان، تجعل "التبر" واحدة من أهم الروايات العربية التي يتحول فيها الجمل إلى شخصية "إنسانية " قادرة على الاتصال والتوصيل بلا لغة .

اقتصاد النذور

يتقدم الإنسان لإله وثني قديم، أو ولي ميت بنذر في حالة تحقق أمل معين. ماذا يفيد النذر للمنذور له؟ تتضمن فكرة النذر اقتصاداً رمزياً من نوع خاص، فالناذر يتنازل عن قسط من رأس ماله المادي مقابل تحقيق أمنية أو رجاء يرى أن للمنذور دخلاً في تحقيقه. طبعاً حين يكون الناذر مسلماً، والمنذور له وثناً، فهناك تناقض. لعل الوظيفة التي يؤديها النذر واحدة، لكن هناك تناقض عقائدي.

ما يعنينا هنا أن النذر يؤدي وظيفة خاصة في اقتصاد الصحراء الرمزي، وهي وظيفة تحقيق التكافل العائلي. الإله الوثني القديم يضمن الشعور بالحماية والأمان للأفراد المؤمنين به، ويجمعهم في إطار عائلة واحدة، هو إذن "أب" رمزي لمجموعة "إخوة" أو "أبناء". النذور

من حيث هي اقتصاد مادي تتضمن نوعاً من المقايضة: أعطيك كذا وتعطيني كذا، ولكنها، من حيث هي اقتصاد رمزي، تنازل من طرف عن قيمة مادية لطرف آخر مقابل تحقيق قيمة رمزية. وحتى لا يشعر الطرفان بنفاذ الاقتصاد المادي في هذه المقايضة المسكوت عنها، لابد من فترة زمنية تمتد بين الفعلين[8]. ينبغي أن يشعر الناذر بأنه يقدم نذره لأنه يؤمن بالمنذور له، وليس طمعاً بمنفعة عاجلة، وينبغي بالمقابل للمنذور له أن يطمئن الناذر بأنه مقبول في عائلة أبنائه. أما إذا حقق المنذور له طلب الناذر، وحنث الناذر بالوعد، فإن الأول لن يسكت. بالطبع ليس في مستطاع إله وثني قديم أن يفعل لمسلم شيئاً خارج حدود الاقتصاد الرمزي. ولا خيار له سوى إخراجه من نطاق العائلة التي قبله فيها.

لم يكن أوخيد ليعرف أنه ينذر للآلهة القديمة "تانيت" كان يتصورها ولياً من أولياء الصحراء القدامى: "يا ولي الصحراء إله الأولين. أنذر لك جملاً سميناً، سليم الجسم والعقل. اشفِ أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السميع. أنت العليم" (ص 30). وكان يجب أن ينفذ الوعد فينحر الجمل الذي نذره بعد شفاء الأبلق. وفعلاً استعد للأمر، وأعد جملاً انتظر أن يكبر ليليق بتنفيذ النذر. لكنّ لقاءه بأيور التي ستصير زوجته يلهيه عنه. وخلافاً للوعد الذي قطعه على نفسه، ينحره في حفلة العرس. ثم ينساه تماماً برغم أن الإله القديم حاول تذكيره عدة مرات حتى حلت المجاعة، فاستحال عليه تنفيذ النذر نهائياً.

ومن المفارقة أن يتزامن هذا الحنث مع تنكر العائلة الفعلية له. فقد طرده أبوه وتخلت عنه القبيلة بعد اقترانه بـ "أيور". بعث له أبوه قائلاً: "لا بارك الله لك فيها". فكر بالجواب المناسب لكن الشيخ موسى حذره: "تمهل.. لا كما يجيب الأب، يجاب". الأب يفكر بزعامة القبيلة. ولكي يحتفظ نسله بالزعامة، يجب أن يتزوج أوخيد من ابنة عمته، الدميمة، إذ مازال النسب في الطوارق يتصل بجهة الأم. هذا النسب العائلي الموعود غير مقبول من لون أوخيد. وحين يخالف أمر الأب، تكون العقوبة المتوقعة الطرد. مما يعني تنكر العائلة له ورفضها إياه.

إذن، فاقتران أوخيد بأيور تسبب له بفقدان أبوين: رمزي وفعلي، وعائلتين، رمزية وفعلية، الأب الرمزي هو الإلهة "تانيت" التي ظل يتصورها إلهاً مذكراً حتى يفوت الأوان. والأب

8- بيار بورديو: أسباب عملية، إعادة النظر بالفلسفة، تعريب. د. أنور مغيث، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا 1996ص 210.

الفعلي والده الذي تحدر من لحمه ودمه. كان رد فعل الوالد الأب الفعلي، مباشراً وفورياً. في حين أمهله الأب الرمزي مدة طويلة، حتى بعد موت الأب الفعلي في مواجهة الغزاة الإيطاليين. كان فقدانه العائلة الفعلية أسرع بكثير من فقدانه العائلة الرمزية. لقد فقد النسب الفعلي مقابل الاحتفاظ بالنسب الرمزي الذي يضمنه له الأبلق أخاً، والإله أباً.

كلا الأبوين ذو سلطة. الأب الرمز إله. والأب الفعلي زعيم. ومن الطبيعي أن تكون عقوبة ذي السلطة عقوبة قاسية. في مدرسة التحليل النفسي، تتمثل أقسى عقوبة يوجهها الأب للابن في "الخصاء". وقد كان كلا الأبوين متفقاً على هذه العقوبة.

حين يحنث أوخيد بتحقيق النذر يطالبه الإله الوثني عدة مرات به، عن طريق أحلام العرافة. وحين لا يحقق وعده يضطر الإله أيضاً إلى التخلي عنه، مثل الأب الفعلي سابقاً. هكذا يتحد الأب الرمزي والأب الفعلي على المعاقبة. وبذلك خرج أوخيد عن دائرتي النسب الفعلية والرمزية معاً.

هنا أيضا نلاحظ تبادل الأدوار. فالأب الرمزي يعاقبه بخصاء فعلي، هو الذي ألحقه بالأبلق حين أخبره الشيخ موسى بضرورة خصائه حتى يكتمل شفاؤه، في حين تكون عقوبة الأب الفعلي خصاء رمزياً، يضطر بمقتضاه إلى التنازل عن زوجته، لكي يتزوجها قريبها "دودو"، مقابل استرجاع الأبلق من الرهن. الأب الرمزي خصاؤه فعلي، والأب الفعلي خصاؤه رمزي. لكن الفعلين متفقان على "خصاء" أوخيد. من الناحية الواقعية، لقد جاء الرفضان في ذروة الأزمة. فحين اضطر إلى أكل نعاله جوعاً، كان الإله الوثني يطالبه بتنفيذ النذر. وحين كان في منتهى الحاجة إلى حماية قبيلته، حتى لا يقتله أقارب "دودو" الطامعون بإرثه، تنكرت له القبيلة. الإله والأب، أو لعل الأصح: الإله الأب، هما واحد في استجابتهما، متفقان على هذه العقوبة القاسية.

صيدلية الصحراء

لكي يشرح لنا الروائي معنى كلمة "آسيار" فإنه يتدخل في الهامش ليعطينا النص الآتي: "آسيار يعتقد أنه بقايا السلفيوم. وهو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد. ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحرياً لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار. ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط: استخدمه الفراعنة لهذا الغرض" (ص 20).

واضح أن هذا النص لا يقع في اهتمام الراوي، بل هو جزء من مفاتيح الروائي التي يريد أن يقدمها لنا لنعرف دلالة هذه الكلمة في الرواية. وهو تدخل لا يبدو بلا ضرورة. لن نعلق على مكان هذا التدخل أو أهميته، بل نمضي لفحص معنى السلفيوم.

كرس المؤرخ الفرنسي "فرانسوا شامو" فصلاً من كتابه «الإغريق في برقة" الصادر عام 1953 للسلفيوم. ثم عاد وكتب عنه بحثاً آخر عام 1985[9] وهو ينقل عن المصادر الإغريقية القديمة، وبخاصة الفصل الذي كتبه "بليني الأكبر" عن تاريخ ليبيا القديمة[10].

يقول شامو: "إن السلفيوم الذي يسمى في اللغة الإغريقية القديمة Silphion، وفي اللغة اللاتينية Lserpicium أو يشار إليه فيها تحت تسمية Leser. هل لهذه الكلمة اللاتينية علاقة بكلمة آسيار؟! كان ينظر إليه في العصور القديمة على أنه نبات تنفرد به قورينائية. وكان لأمد طويل مصدر ثراء قوريني، التي كانت تقوم بتصديره بأقل الأسعار إلى أسواق البحر الأبيض المتوسط، كما أنه الرمز المفضل للعملات النقدية لهذه المدينة خلال العصور القديمة"[11]. وقد صحح شامو قراءة لوحة مرسومة على إناء إغريقي، حيث وجد الملك أركسيلاوس، حاكم قورينا أو برقة، يشرف بنفسه على وزن السلفيوم والتحقق من مقاديره وخزنه.

الظاهر أن السلفيوم نبات من فصيلة البقدونس والكرفس، كانت القبائل الليبية تجنيه من مواطن نموه في أراضيها الداخلية، وتقدمه جزية للملوك الباطيين في برقة.

كانت للسلفيوم استعمالات مختلفة. يذكر أحد الشعراء الأطباء أنه كان يستخدم ترياقاً

9- فرانسوا شامو: الإغريق في برقة، ترجمة د. محمد عبدالكريم الوافي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1990، ص 307 – 359.

10- ترجم هذا الفصل د. علي فهمي خشيم في كتابه "نصوص ليبية"، ط 2، دار مكتبة الفكر. طرابلس 1975.

11- شامو: الإغريق في برقة ص 341.

يعالج آثار السموم، وتدل بعض التعبيرات في اللغة الإغريقية على أنه كان يعتبر أحد التوابل. ويحذر بليني الأكبر من الاستخدام المزدوج للسلفيوم، فيقول: "كان من العادة أن يحفر حول جذور النبات، وأنه لم يكن يفعل فعل المسهل مع الماشية، بل كان يعالجها إن مرضت، وإلا فإنها تموت في الحال".

ويزيد الوصف توضيحاً فيقول: "يقدم استعمال السلفيوم بجلاء براهين مؤكدة على قوته الشافية. فهو عندما يتناول في شراب يبطل سموم الأسلحة والأفاعي..". وبعد استعراض جملة من فوائد السلفيوم، مثل تسهيل الولادة والطمث وتسهيل الهضم ومعالجة الأسنان والثآليل والجلد.. الخ، يحذر بليني الأكبر من عواقب سوء التقدير في خلط الكميات: "وعلى كل حال فإنه يوجد في التركيب عادة خطر سوء التقدير"[12].

وقد عرف الأطباء العرب، كابن سينا وماسويه وابن البيطار، السلفيوم القورينى، وكانوا يسمونه الحلتيت، أو الأنجدان، وهي كلمة مأخوذة عن تسميته اللاتينية Ferula Tingitana أي الحلتيت الطنجي. ويبدو أن بقايا السلفيوم لا تقتصر على آسيار في الصحراء الليبية، إذ ينقل د.خشيم عن الأستاذ عبدالله القويري بأنه سمع عن "نبات لا يزال موجوداً في الجبل الأخضر يسمى الدرياس (وهي تسمية واضح أنها مشتقة من التسمية اللاتينية -Magidar is) إذا أكلته الغنم في الصيف ولم تكن أكلته في الربيع ماتت في حينها. فإن أكلته في فصل الربيع وأطعمته صيفاً لم يصبها شيء. ويقال للأغنام الطيبة "غنم مدريسة"، أي أصابت من الدرياس"[13].

إذن، تدل الأخبار المتبقية عن آسيار، أو السلفيوم، أنه صيدلية صحراوية كاملة. ولا تعنينا حقيقة هذه الصيدلية تاريخياً أو علمياً، بقدر ما تعنينا رمزياً وأسطورياً. ولكونه صيدلية صحراوية كاملة، يعني أنه متعدد الاستعمالات، لا للأمراض المتعددة وحسب، بل للمرض الواحد نفسه. ولعل أهل الصحراء يحذرون منه لهذا السبب ويصفونه بأنه "نبتة الجن". فآسيار ليس مجرد ترياق، بل هو ترياق وسمّ في الوقت نفسه، دواء وجنون، قاتل وباعث، موت وميلاد ويصح عليه ما وصف به جان ديريدا الفارماكون Pharmakon في "صيدلية أفلاطون": "الفارماكون هو في الوقت نفسه سم ودواء، خير وشر، ناقص وزائد.. إلخ،

12- د. علي فهمي خشيم: نصوص ليبية هي 141.

13- المصدر نفسه ص135.

لا هـذا ولا ذاك، يعـدي الواحـد بالآخـر مـن دون تصالح ولا إشـباع ممكن. يسـمم في الآن نفسـه كل مقابلـة ثنائيـة للـدلالات أو للقيـم، وهـما يكمـل بعضهـما بعضاً. وتضافـان الواحـدة للأخرى بـلا نهاية"[14].

السـلفيوم أو الفارماكـون أو آسـيار سلسـلة مـن التناقضـات التـي يـؤدي كل منهـا إلى الآخـر ويمحـوه، متاهـة مـن الثنائيـات المتقابلـة التـي يلغـي بعضهـا بعضاً ويؤكـده في الوقـت نفسـه. وفيـما بـين المـوت والميـلاد، وبين الخـير والشر، يوجد البـرزخ ذلك الوسـيط الذي يسـتمده الروائي مـن مـيراث ابـن عـربي الصـوفي، حيـث البـرزخ وسـيط يؤاخي بـين نقيضين. البـرزخ هـو الظلمات الغائمـة فيـما بـين الوجـود والعـدم، فيـما بـين المـوت والحيـاة، فيما بـين الغيـاب والحضـور، ذلك الفاصـل الخفـي الـذي يـرضي خصمـين متنازعـين يكمـل كل منهـما الآخر.

هنـاك إذن رحلـة قوامهـا الانتقـال في الأسـطورة، تبـدأ بالدخـول في أرض الجـن، أهـل الخفـاء، وتنـاول النبتـة الخرافيـة وثمـن هـذه الرحلة الجنـون، أي الخفـاء بمعناه الصـوفي، برزخـاً للاختفاء بـين الحيـاة والمـوت، يجمـع بين يديـه النقائـض كلها، فينظـر بإحدى عينيـه إلى الـشيء وبالأحرى إلى نقيضـه، ترضيـة وتصالحـاً بـين الاحتـمالات المتضاربـة. لينتهـي إلى مـاذا؟ إلى الميـلاد الجديـد والبعـث، أي إلى أن يكـون جنينـاً. إلى أن يخـرج مـن رحـم أمـه مثلـما يخـرج الجنـين. ويمكننـا أن نوضـح هـذه الرحلـة بالترسـيمة الآتية:

الجن <-----> الجنون <-----> الحنين

وهذا ما توضحه الفقرة التالية:

تناوب الموت والميلاد

بعـد أن يتنـاول الأبلـق مـن عشـبة الجنـون الخرافيـة، كان مـن الـضروري أن تلجـأ الروايـة إلى لعبـة التنـاوب بـين الأبلـق وأوخيـد. حـين يفقـد أحدهـما الوعي، فيجـب أن يظـل الآخـر منتبهاً، لـيروي لنـا الأحـداث، أو في الأقـل لتصلنـا الأحـداث مـن خـلال رؤيتـه. هـما اثنـان في الجسـد ولكنهـما واحـد في الـروح، والـروح التـي توجـد في جسـدين لهـا فرصة أكـبر في النجـاة، فهي توزع موتهـا بالتنـاوب بـين الجسـدين. إذا مـات أحدهـما عاشـت في الآخـر، حتـى إذا عـادت الحياة له

14- روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، 1994 ص 58. ويرد ما يماثل هذا النصر في جاك دريدا. مواقع، حوارات، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، 1992، ص 44.

تركت الآخر للموت. والحقيقة أن أوخيد لم يشعر بتآخي الروح وحسب مع الأبلق، بل إنه كثيراً ما يشعر بالالتحام معه جسدياً أيضاً. في آخر الرواية، مثلاً، يفكر بأنه لم يرهن الجمل، بل رهن رأسه: "لقد جرّب ما معنى أن يرهن المرء رأسه" (ص 151).

لكن التناوب لا يقتصر على موت وحياة البطلين، بل هو كثيراً ما يفاجئ البطلين بتناوب ما يحتاجانه. فحيثما يحتاجان إلى زوج من الأشياء يفاجأان بحضور أحدهما وغياب الآخر. وهذا ما يدعونا إلى القول بوجود "ثنائية ناقصة"، ثنائية يغيب أحد طرفيها إذا ظهر الآخر. وهي ثنائية الحضور والغياب التي لا يتردد الراوي نفسه بالتصريح بها في كثير من الحالات:

"إذا لم يصب الحيوان الخبل فلن يطمع في شفاء. إذا لم يذهب العقل فلن ترى العافية" (ص 34).

"إذا حضر الشيء غاب نقيضه" (ص 44).

"إذا وجدت البئر غابت الدلو، وإذا وجدت الدلو فلا تطمع في البئر" (ص 50).

مفعول آسيار رهيب. لكي يحظى الجمل بالشفاء فينبغي أن يمر بالجنون، أي بالخفاء، بمعناه الحرفي كانتماء للجن، أهل الخفاء، وبمعناه المجازي كاختفاء عن الحياة..

بموت الجمل مجازياً وهو ينطلق في عدوه المجنون، يمارس آسيار مفعوله كسم، كدواء قاتل. ويتم الإيحاء بهذه الوظيفة السامة: "الحسد أقوى من السم في تعاليم العرافين. عين الحسود أفتك من السهم المسموم" (ص 37). في جسد الجمل، فاقة لا قبل له بها، وألم لا تصطبر عليه حتى الوحوش. يندفع الحيوان بجنون أسطوري لا يستطيع ترويضه أوخيد. ويضطر حتى لا يفقده إلى ربط جسده بذيله ولجامه. فيسحبه في مرتفعات ووديان ووهاد تقطعها الأشجار والرمال والصخور حتى يتمزق جسده. ولكنه يصر على عدم مفارقة الأبلق. يجب أن يبقيا معاً. إذا ضاع أحدهما ضاع الآخر فموتهما مما يعني توقف السرد، لهذا يجب أن يظل أحدهما واعياً.

بعد موت الجمل الرمزي، يبدأ ميلاده الجديد. يبدأ مفعول آسيار كدواء شاف "الجلدة الجرباء سقطت في الطريق. الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر منها الثعبان" (ص 44). الثعبان، سليل الأساطير القديمة، رمز الحياة المتجددة. وما هو الأبلق إلا ثعبان ينزع جلده،

ويستقبل الحياة بميلاد جديد. مر الجمل إذن بمرحلتي الموت والميلاد، الغياب والحضور، والآن جاء دور أوخيد.

إذا كان موت الجمل وميلاده متعلقين بآسيار، فإن موت أوخيد وميلاده متعلقان بالعطش والماء. يختزن الجمل الماء ويستطيع احتمال هذه التجربة، أما أوخيد فقد استهلك قدرته على الصبر والاحتمال، لقد أنقذ الجمل، ولابد أن ينقذه الجمل الآن. لابد أن ينوب عنه إذا غاب أوخيد عن الوعي. لهذا يعانقه هامساً في أذنه: "قطعنا نصف الشوط. اصبر. الآن سنقطع الجزء الباقي الأصعب بالنسبة لي. أنا لا أخزن الماء مثلك. سفحت كل مائي في الطريق المجنون. الآن ستنقذني. سننطلق إلى أقرب بئر في الأودية السفلية. إياك أن تردني إلى الواحات، سأموت في بداية الطريق. ليس في جسمي قطرة ماء واحدة. أتفهم؟" (ص 46). يتمدد فوق ظهر البعير. وفي هذه اللحظة يشعر بالتماهي معه، أو كما تعبر الرواية، بالتآخي. كان كلاهما مضرجاً بالدماء، فاختلط الدم بالدم: "شعر أن دمهما المتخثر اللزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تسميه العجائز بالتآخي. عهد الأخوة. عهد الوفاء الأبدي. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. في الماضي كانا صديقين فقط. أما اليوم فإنهما ارتبطا بوثاق أقوى؛ بالدم، أخوّة الدم أقوى من أخوّة النسب" (ص 47).

حين يتحدث ابن خلدون عن النسب في المقدمة يذكر أنه أمر "وهمي"، ومن الواضح أن كلمة وهمي تعني عنده أنه "رمزي". هذه الأخوّة الرمزية أكملت صورة المشهد العائلي. على أخيه الجمل إذن أن ينقذه، أن يوصله إلى البئر حياً. وفعلاً، يجد نفسه ملقياً على فوهة البئر. لكنها بئر عميقة، هاوية لا قرار لها، وليس من دلو. كيف سيشرب إذن؟ سيغامر بحياته مقابل قطرة ماء. يربط أوخيد جسده مرة أخرى بلجام الجمل. ويحاول النزول إلى البئر. في هذه اللحظة بالذات يتحول الجمل إلى حيوان ناطق، ويتحول أوخيد إلى حيوان أخرس، يخرسه العطش: "عجز أن يفتح فمه بكلمة. فقد القدرة على النطق. بعد العماء جاء الخرس. رفع يده اليمنى وربت على رأس المهري. تبادل البدوي مع أخيه كلمة السر بالأطراف" (ص 50).

في لحظة السقوط إلى الهاوية البعيدة ينطوي الزمن، وتتوقف الحياة. لقد حل الموت. لا أحد يعرف كم استغرق موته، ولكن الأبلق الذكي يسحبه من اللجام بعد أن يرتوي من الماء. لقد بدأ ميلاده الثاني، بعد البرزخ مباشرة، ولكن ليس من رحم أمه، بل من رحم الهاوية:

"أي ميلاده في تلك اللحظة. رأى نفسه وهو يسقط من رحم أمه إلى الهاوية" (ص 50).

من الغريب أن لحظات الموت والميلاد تقترن دائماً بالنقوش والكتابات القديمة. في قاعدة الصنم الذي تقدم إليه أوخيد بالنذر توجد كتابات بأبجدية التيفناغ، كان "العراف المخيف أول من حطم الأسطورة، وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم، قال إنه اللقب لإله صحراوي قديم. وتوصل إلى فك الشيفرة في أبجدية التيفناغ، ولكنه رفض أن يبوح بالسر المحفور عند قدمي الإله. وبعد شهور وجدوه ميتاً في السهل المجاور دون أن يتمكن الأهالي من حمله على إفشاء سر التميمة الوثنية" (ص 29).

حبل اللجام الذي ربط مصيره بمصير الأبلق، وأنقذه الأبلق من خلاله بعد السقوط في هاوية البئر كان مضفوراً "بالوشم والنقوش والمثلثات والمربعات التي بهتت وشحبت بسبب طول الاستعمال" (ص 54). أما الجبل الجليل الذي سيؤويه في شق، عند نهاية الرواية، وينقذه من سهام مردة بامبارا المسمومة فإنه "يكتب، مع الشروق، ويكتم السر الذي حفظه من فم الملكوت في الليل" (ص 148). وفي داخل الكهف كان النقش المرسوم قصة كاملة عن مطاردة الصيادين وداناً يعدو باتجاه الجبل، هرباً من السهام المصوبة إليه، وهو ودان سيفتدي أوخيد بنفسه، لكي يعرف أوخيد أن هذا النقش يوجز قصة حياته هو.

آسيار والكتابة قرينان يستبعد كل منهما الآخر، ثنائية يغيب أحد طرفيها بظهور الثاني. كلاهما يوجد برفقة الموت والميلاد. وكلاهما دواء وسمّ، غياب وحضور، وجود وعدم، كلاهما يخشاه الأب. ولا أجد نصاً أصلح لوصف هذا مما قاله ديريدا في (صيدلية أفلاطون): "هكذا يتصرف الإله – الملك الذي يتكلم كأب. هنا يتم تقديم الفارماكون (السم - الدواء - الكتابة) للأب، يقوم برفضه واحتقاره وهجره والحط من قيمته. إن الأب يشتبه في الكتابة ويراقبها باستمرار"[15].

مجانية الذهب

تحيط المجتمعات الإسلامية الذهب بالقداسة أو بالدناسة، فهو إما أن يوجد كقيمة نقدية قابلة للتداول والسرقة، أو في الأضرحة والكنوز الأثرية القديمة، وحينئذ يحاط بالقداسة التي لا ينبغي المساس بها. وحين تتجاور الطريقتان تتضح ثنائية القداسة والدناسة. في المدن

15- دريدا: مواقع ص 18.

الدينيـة في العـراق، مثـلاً، يمكـن لأي زائر أن يـرى قباباً بكاملهـا مطلية بالذهب، وأضرحـة وأبواباً وحيطانـاً وسـقوفاً مـن ذهـب خالـص. إن القداسـة التـي تحيـط بهـذا الذهـب تمنـع الآخريـن مـن رؤيـة قيمتـه النقديـة. ذهـب مجـاني معـروض بـلا ثمـن، ولكـن في الوقـت نفسـه لا خـوف عليـه، لارتفـاع رصيـده الرمـزي. خـارج هذه الأضرحـة بأمتار تنتـشر محلات الصاغـة، التي تحرس الذهـب وتبيعـه بأسـعار خرافيـة، فهـو ذهـب ذو قيمـة نقدية عاليـة، ولكنه بلا رصيـد رمزي. في الأضرحـة الذهـب بـلا قيمة ماديـة، ولكنه ذو قيمة رمزية مقدسـة. وفي محـلات الصاغة، الذهب مدنـس بـلا قيمـة رمزيـة، ولكنـه ذو قيمـة ماديـة باهظـة. يمكـن القـول إذن، كلـما ارتفـع رصيد الذهـب الرمـزي انخفـض رصيـده الاقتصـادي، وكلـما ارتفـع رصيـده الاقتصـادي انخفـض رصيده الرمزي.

يمكـن ملاحظـة هـذه الظاهـرة نفسـها، أو مـا يشـبهها في المجتمعـات التـي شـهدت "مجانيـة الذهـب" في صحـراء أفريقيـا بعـد الفتح الإسـلامي، أو في أمريكا الشـمالية بعد غـزو كولومبس[16]. لابـد للذهـب، كـما هـو واضـح مـن وجـود طرفـين: باحـث عـن الذهـب، ومبحـوث عنـه لديـه. يغلـف الباحـث عـن الذهب بحثه، وهو في العادة شـخص يعـرف قيمة الذهـب النقدية العالية، بهـدف آخـر. فهـو لا يـأتي بحثـاً عـن الذهـب، بـل لنقـل رسـالة، غالبـاً مـا تكـون دينيـة، تسـهم في تنويـر المجتمـع الـذي يوجـد فيـه الذهـب. الهـدف دينـي، وليـس ماديـاً أو اقتصاديـاً. وحـين يفـرغ مـن مهمته الدينية، سـيجد الذهـب بانتظاره، مكافأة سـماوية لنجاحه في مسـعاه الديني. القداسـة تحيـط بالهـدف الدينـي وحـده. ويظـل الذهـب نتيجة عرضية بسـبب دناسـته.

في المجتمـع المبحـوث عـن الذهب لديـه، وهو مجتمع لا يعـرف قيمة الذهـب النقدية، يوجد الذهـب إمـا عـلى شـكل كنـوز مقدسـة يرتفـع رصيدهـا الرمـزي وينخفـض رصيدهـا المـادي، أو كعنـصر خـام مـن عنـاصر الطبيعـة. في الحالـة الأولى، الذهب مجـاني، والاعتداء عليـه اعتداء على حرمـة القداسـة التـي تحيـط بـه، لذلـك يظـل بـلا مسـاس. وفي الحالـة الثانيـة. يـضرب المجتمـع حـول الذهـب سـوراً مـن التحريـم، لأن أي اسـتعمال للذهب يشـكل تهديـداً للمجتمع نفسـه.

يميـز ابـن خلـدون في نـص اسـتشرافي موحٍ بين ثلاثـة أنواع مـن المجتمعات: المجتمـع الضروري، وهـو المجتمـع الـذي يكتفي فيه أهلـه "في حاجاتهم ومعاشـهم وعمرانهم من القـوت .. والدفء

16- كان كولومبس يشكر الرب عندما يجيء أتباعه بالذهب، وهو يرى أن الإسبان يقدمون الدين، ويأخذون الذهب. انظر تودوروف: فتح أمريكا ترجمة: بشير السباعي دار سينا، مصر 1992، الصفحات 18، ا 5.

بالمقدار الذي يحفظ الحياة ويحصل بلغة العيش من غير مزيد عليه، للعجز عما وراء ذلك". وهذا هو المجتمع البدوي الصحراوي، ثم المجتمع الحاجي "إذا تعاونوا في الزائد على الضرورة، واستكثروا من الأقوات والملابس، والتأنق فيها وتوسعة البيوت واختطاط المدن والأمصار للتحضر". ثم أخيراً المجتمع الكمالي، وهو المجتمع الحضري الذي يفرط في "عوائد الترف البالغة"[17] كاتخاذ القصور والمنازل وإجادة المطابخ ولبس الحرير والديباج.. إلخ.

يوجد الذهب، إذن لدى المجتمع الضروري الذي يعيش على الحدود القصوى، ويعمل على الحفاظ على منظومته المغلقة باستمرار. ولأنه لا يعرف سوى ما يشبع حاجاته الضرورية في الدفاع عن الحياة، فهو يجهل قيمة الذهب بالضرورة، حيث الذهب أقصى صور الكمال والدعة التي يحن إليها المجتمع المترف. مجتمع الضرورة لا يعرف النقود، ويكتفي بمقايضة شيء مقابل شيء في حياته الاقتصادية، وأي استعمال للنقود أو للذهب في هذا المجتمع يعني تهديداً له بالتحول إلى مجتمع كمالي، أي بالتحول إلى مجتمع حضري، وهذا شيء لا يريده هذا المجتمع ولا يستطيعه. ومن هنا يحيط كل ما يتعلق بالنقود أو الذهب بالتحريم والدناسة، أي بالإساءة إلى المجتمع نفسه، وإلى رأس ماله الرمزي القائم على "مجانية الذهب".

إن العلاقة العكسية بين القيمتين الرمزية والنقدية للذهب هي المعادلة التي تحكم كلاً من الباحث عنه والمبحوث لديه. فحيث يرتفع رصيد الذهب المادي يهبط رصيده الرمزي، وحيث يرتفع رصيده الرمزي، ينعدم أو ينخفض رصيده المادي. وهذا هو الأساس في ملاحظة ابن فضل الله العمري عن مملكة مالي التي يضعها الروائي في مفتتح الكتاب: "في طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار همج، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربوا أنهم ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشأ بها الإسلام، ونطق بها الأذان، إلا قل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى ينعدم، ويزداد فيما يليه من بلاد الكفار". تزداد قيمة الذهب المادية بازدياد دناسته وانخفاض قيمته الرمزية، فإذا تدنس فإنه يهاجر ليدخل السوق كبضاعة نادرة.

في صحراء الرواية، المرأة والذهب ملعونان. لماذا؟ باستثناء الناقة التي أغرت الأبلق وتسببت في إصابته بمأساة الجرب، وأيور، المرأة التي تزوجها أوخيد، وتسببت في طلاقه، يغيب العنصر

17- ابن خلدون: المقدمة ص 120.

الأنثوي عن الرواية. حتى "تاينت" الإلهة القديمة يتم إدراكها بوصفها عنصراً مذكراً برغم وضوح الإشارة إلى أنوثتها في رمز المثلث. طبعاً هناك أناث أخريات مثل الشاعرة والعرافة، لكنها تقوم بوظائف ذكورية. المرأتان أو الأنثيان المذكورتان هما الناقة وأيور، وكلتاهما تقترنان بالشيطان والفخ واللعنة.

"الأنثى أكبر مصيدة للذكر" (ص 21).

"لعنهما الله معاً: الشيطان والإناث، بل من هي الأنثى إن لم تكن شيطاناً رجيماً" (ص 26).

"كيف أعمته المرأة إلى الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع" (ص 99).

في الجزء الثاني من الرواية، سيكرر أوخيد هذه العبارات نفسها في ذم الذهب:

"يقال إنه ملعون ويجلب الشؤم" (ص 124).

"الذهب الذهب يعمي البصر. الآن فقط صدق أن هذا النحاس ملعون حقاً" (ص 120).

"الذهب يعمي الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق.. الذهب سبب كل اللعنات" (ص 144).

"عرف الشيطان كيف يحشر نفسه" (ص 148).

لا يأتي ذم الأنثى من كونها أنثى، خصوصاً في مجتمع مازالت فيه بقايا النظام الأمومي في انتسابه إلى الأم بل من توثيقها الروابط بالأرضي والشيطاني والمدنس. الأنثى فخ لأنها ترهن قلب الإنسان فيما هو أرضي.

في آخر الرواية يستذكر أوخيد قول الشيخ موسى، الذي قطر روابطه بالعالم الواقعي، فبقي بلا زوجة ولا أطفال ولا عائلة: "لا يمل الشيخ موسى من القول: لا تودع قلبك في مكان غير السماء. إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرفته، والشيخ موسى لا يرهن قلبه. لم يرهنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام أو الإبل. ربما كان هذا هو سبب تحرره من الهم" (ص 157).

قلنا إن أوخيد، والصحراء كلها، يحط من قيمة الذهب، ويلعنه. لكنه في المقابل يعلي كثيراً من قيمة "الترفاس"، كما كنز الصحراء المجاني، ويصفه بأنه "كنز مخفي". وهذا ما

يعيدنا إلى القاعدة التي ذكرناها في الصراع بين القيمتين الرمزية والمادية للذهب، المعدن الثمين اجتماعياً وحضرياً، ملعون وفخ وبلا قيمة. والترفاس هبة الصحراء المجانية، كنز مخفي لا مثيل له. إنه هنا أيضاً الصراع بين السماوي والأرضي، بين الواقعي والرمزي، بين المقدّس والمدنس، بين اقتصاد الكفاف واقتصاد التبذير.

حين ينتبه للودان الذي يحمي الكهف الذي اتخذه قبراً اختفى فيه من هجمات صيادي بامبارا، تظهر ثنائية الصراع بين قطبين متضادين أيضاً: "الودان ليس شاة أرضية. إنه شاة سماوية.. الودان مثل الأبلق.." (ص152). فاقتصاد الصحراء يقوم على مثل هذه الموازنة الدقيقة بين رأسَي المال: الاقتصادي والوهمي. واستناداً إلى هذه القاعدة يصير الأبلق، الحيوان، الأعجم، أقرب إلى الرجل من أهله وامرأته، ويصير الترفاس أثمن من الذهب، والودان أحن عليه من عشيرته وقومه. يصير الكهف الراضي بعزلته، أسلم للإنسان من الواحة الملعونة، واقتصاد الكفاف أنجى من اقتصاد التبذير.

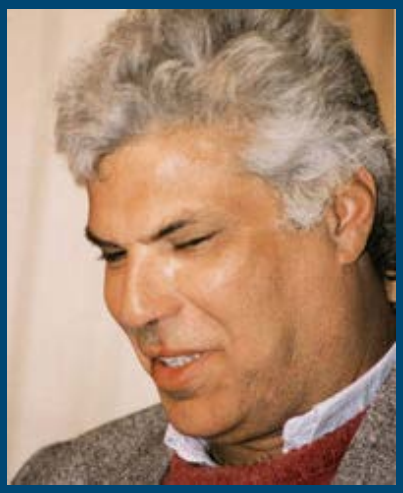
حين رضي أوخيد بقبول حفنة التبر من "دودو"، رضي السقوط في الفخ. لم يكن يعلم أنه يعالج الخطأ بآخر. كان يريد أن يصنع قيمه الرمزية بمفرده، أن يتحرر مما هو أرضي، مما يرهن رأسه عند أحد. لكن الذهب لا يتركه، الذهب وراءه حتى بعد قتله "دودو"، سيطالب ورثته برأسه لكي يصلوا إلى نصيبهم من الذهب. الذهب وراءه حتى في اختيار طريقة موته. يكمن في مخبئه حتى الأصيل، ويضلل الودان أعداءه عن الوصول إليه، والغريب أن مخبأه الذي ينجيه من القتل يتحول إلى قبر. هنا نكتشف مفارقة أخرى، فالمخبأ الذي يفترض أن ينقذه من الموت الفعلي، يتحول إلى قبر، أي إلى دليل على الموت الرمزي.

يدرك مردة بامبارا ذلك، لهذا يلجؤون إلى مطاردة أوخيد من نقطة ضعفه. يربطون الأبلق ويشعلون النيران في جسده. يسمع أوخيد استغاثات الجمل المريرة، ولا يستطيع عليها صبراً. عندئذ يقرر أن لا بديل عن الموت الفعلي، فيخرج إليهم بهدوء تاركاً قبره، القبر الذي أراده منقذاً من الموت الطريق الوحيد إلى الحياة الرمزية. يجب أن يواجه الموت ليدافع عن قيمه الرمزية. هكذا حكم على أوخيد أن يتنقل بين المفارقات، ويستبدل الفعلي بالرمزي، في عجز دائم عن المواءمة بين القيمتين.

حين يهبط أوخيد بقدميه، يمسكونه بهدوء ويقطعون أوصاله بربطه بين جملين يسيران في

اتجاهين معاكسين، وهي الطريقة التي انتقمت بها "تانس" من أعدائها. هم أيضاً يهدونه الموت الأسطوري، الموت الذي يريده تماماً. وبهذا الموت الفعلي الأخير، تتوقف الرؤية، فلا يعود بوسع الراوي أن يلاحقه حتى العالم الآخر. الراوي بقي في العالم الأرضي، وقد انتقل أوخيد إلى عالم النور. السيف الذي أهوى عليه كان سيفاً من نور أعمى عيني أوخيد، وقطع لسان الراوي: "انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع أبداً أن يحدث أحداً بما رأى" (ص 160).

عودًا على كلمة شتراوس التي ذكرناها في المقدمة، كان أوخيد يريد أن يصنع عالمه الرمزي الخاص، يريد أن يصنع أسطورته الشخصية. لقد انتسب إلى الجمل وترك أهله. وعد الآلهة، وأخلف الوعد. أراد تحريك الأشياء المقدسة عن أماكنها. لكنه من جهة أخرى، لم يستطع الانتماء إلى المدنس. لقد حرص الراوي على عرض نظام العالم من وجهة نظر أوخيد. وحين تجرأ أوخيد على تحريك المقدس، تزلزل العالم، انتفض ضده وطرح به. وفي النهاية انفجر به كالزلزال. إن تقطيع أوصال أوخيد، في آخر الأمر، هو تقطيع أوصال للعالم، الزلزال الذي ألم ببيت الظلمات، ما دام هذا العالم أو البيت لا يأتينا إلا برؤيته هو.



الكوني المسكون بالظمأ وحمادات البادية

إبراهيم عبدالمجيد

الكوني المسكون بالظمأ وحمادات البادية

إبراهيم عبد المجيد[1]

يمثل إبراهيم الكوني حالة استثنائية في الرواية العربية المعاصرة فهو من جهة «طارقي»، غير عربي الدم. مولود في غدامس 1948، لكنه يكتب بالعربية متفوقاً بالنثر على الشعر، وهو في الكتابة ذاتها، كعمل ومجهود ونشاط إبداعي، يحقق ظاهرة مدهشة بغزارة إنتاجه وكثافته والوقت القليل القياسي الذي يستهلكه العمل الواحد. الجزء الأول من رواية «المجوس» مثلاً كتب في الفترة بين شهري يوليو (تموز) وديسمبر (كانون الأول) 1990، وكذلك الجزء الثاني الذي أنجزه في فترة متقاربة، وكلا الجزأين يزيد صفحاته على الأربعمئة.

كذلك الأمر في روايته الكبيرة «السحرة» بجزأيها أو خماسيته المدهشة، الأمر إذن يتجاوز غزارة الإنتاج بالمعنى السطحي إلى تمتع هذا الكاتب بطبيعة روحية مسكونة بالعواصف وجلد الصحراء والظمأ الذي لا يرتوي.

المكابرة ضد المرض والموت

أشاعت الأقاويل في ليبيا أن الكوني يكابد مرضاً يجعله يسرع في الإنتاج إحساساً بقرب النهاية، وسواء كان هذا الكلام صحيحاً أم لا فالأمر لا يكفي لتفسير ظاهرة الكوني، فهو كاتب مسكون بموهبة كبيرة، تتجاوز زمانها بكثير، وشعورها بالموت يتجسد في التوقف عن الكتابة لا المرض!

وكتابة الكوني يمكن أن تكون «معجماً روحياً» للصحراء الكبرى وتاريخاً روحياً لقبائل الطوارق، فرسان الصحراء وأمرائها النبلاء الملثمين الذين لعبوا دوراً كبيراً في تاريخ أفريقيا

1- روائي وقاص مصري. ولد في 2 ديسمبر 1946 في الإسكندرية. حصل على ليسانس الفلسفة من كلية الآداب عام 1973م. وتولى الكثير من المناصب الثقافية. وحصل على عدد من الجوائز منها: جائزة نجيب محفوظ للرواية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن «البلدة الأخرى» عام 1996، وجائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب لأحسن رواية عن «لا أحد ينام في الإسكندرية» عام 1996.

الشمالي. وتاريخ الإسلام أيضاً، إنهم يتآكلون الآن، فالنظم العصرية تغتال تاريخهم الروحي بكل تجلياته، لذلك فإن الكوني يجاهد للإمساك بعالمهم الروحي، وهو كطارقي أصيل، وكدارس للتاريخ، يمتلك الخلفية العلمية والحياتية التي يقف عليها الشاعر الذي فيه.

كاتب البدايات

في اللحظة التي سبقت نزول الإنسان إلى الأرض، لم يكن غير سديم وعماء. إنها اللحظة البكر التي لن تعود أبداً فوق كوكبنا الأرضي، إنها أكثر اللحظات طهارة في تاريخ الأرض. في هذه اللحظة التي لم يدركها أحد، وإن كان يمكن تخيلها بدرجات، يسكن إبراهيم الكوني، ويمكن للمرء أن يتخيله جالساً في الفراغ الزمني عند منضدة من حجر ممسكاً بيده قلماً من الأبنوس يكتب على ألواح من الجلد وحوله دخان براكين بعيدة خامدة وحرائق أشجار في الآفاق وهو يكتب فتتحرك شخوصه منطلقة من تحت سن القلم تملأ فضاء الجبال والسهوب. وهي الزعماء والحيات والمرابون واللصوص وتجار الذهب وتجار العبيد وطيور الفردوس و«الودان» وحلمة الأرض ومدينة واو الأسطورية والقرين والمجوس عباد الذهب والينابيع والطوفانات و«التيفيناغ» أبجدية الطوارق وريح الجنوب والنار والرماد وقتلة المحارم والحضور والغياب والتبر وربات الأحجار والجدب والخصب والنذور والسيول والبتول والسلاطين، والنبوءات وطيور النحس وأتيونات الصحراء وزوار الغسق والسحرة والعزلة والخروج والعظايا ورملات الأجساد والأرواح والأدعية وأكلة لحوم البشر والتمائم وتزيين الأحجار.. و.. و.. وهكذا لا ينتهي معجم الكوني الروحي.

يشير أحد النقاد الكبار في مصر إلى أن الكوني يحتاج أولاً إلى دراسة للطوارق وتاريخهم وحياتهم حتى يمكن فهمه على أحسن وجه، فيما أرى العكس في أن قراءة الكوني أولاً هي التي يمكن أن تعيننا على فهم تاريخ الطوارق وحياتهم، فمن الأفضل أن نقرأ الكوني مستقبلاً عن أي قراءة سابقة في التاريخ أو غيره، والأفضل بعد ذلك أن نظل محتفظين بهذا الإشباع الروحي الذي يثيره فينا ولا نستخدم قراءته في فهم شيء! وهكذا يمكن أن نعتبر الكوني، وفقاً للتصور السابق عنه، الكاتب الذي وجد قبل الكتابة.

نماذج الأسطورة

على أن الكوني ليس حالة روحية ولا تاريخية فقط، إنما هو كتابة ذات مستويات متعددة أخلاقية ودينية وفلسفية. لقد ضرب الكوني بكتاباته موضوعات تقليدية في روايتنا العربية مثل أزمة الإنسان المعاصر وأزمة المثقف والجنس في مجتمعات متخلفة والسلطة والمواطن وما إلى ذلك. وانتقل بنا إلى وطن الرؤى السماوية، إلى البدايات الأولى.. الجليل والدنيء، البهي والقبيح، البريء والقاتل، كما كتب بحق الناقد الروسي ديمتري ميكولسكي وقوله: «استطاع القرن العشرون الذي يشارف الآن على الانتهاء أن يعطي نماذج رائعة في الأسطورة سواء في مجال العلم أو مجال الأدب، ففي العلم نجد مثلاً كلود ليفي ستراوس وكامينسكي وفي الأدب توماس مان وماركيز وبورخيس ومحفوظ، وإبراهيم الكوني الذي يحتل مكاناً بارزاً بجوار هذه الأسماء العالمية».

إن ظاهرة الكوني مهمة للغاية تحتل مكان "النبالة" في النثر الروائي العربي أو ما نسميه «النثر النبيل»، ذلك الذي يتعامل مع الحقائق الأولى للبشر.

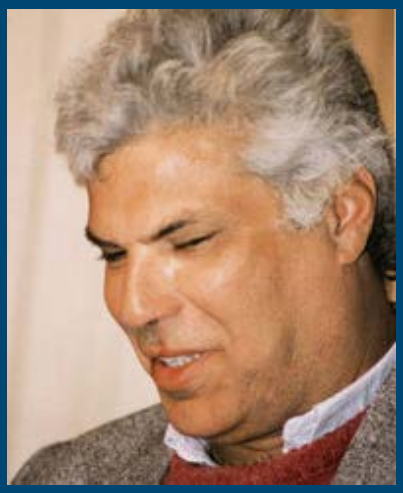
وتحيلنا ظاهرة الكوني الخاصة جداً إلى كاتب آخر غير عربي الدم، كردي يكتب بالعربية شعراً برزخياً ورواية فوق العادة هو الكاتب سليم بركات الذي يعد نموذجاً متميزاً آخر على أهمية وقيمة هذا الرافد غير العربي للثقافة العربية.

الحقيقة أن الثقافة العربية، وبالذات الإبداع العربي، نصب فيه روافد عديدة غنية ومهمة، وهي كلها روافد غير تقليدية. منها مثلاً كتاب المنافي العربية، ولا نقول المهجر العربي الجديد، لكن كتابة غير العرب للعربية تظل كذلك من أهم الروافد الخصبة لإبداعيتنا العربية في نهاية القرن العشرين.

الكثرة الروائية

تلقى إبراهيم الكوني تعليمه في طرابلس الغرب، وأكمل دراسة التاريخ في موسكو، وهو يعيش معظم الوقت خارج ليبيا، بدأ النشر في العام 1974 حينما أصدر مجموعته القصصية «الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة»، وكرّت أعماله تباعاً وهي «جرعة من دم» (قصص) 1983. شجرة الرتم (قصص) 1986 ورباعية الخسوف (رواية من أربعة أقسام) 1989، و«التبر»

(روايـة) 1990 ونزيـف الحجـر (روايـة) 1990 والقفـص (قصـص) 1990، والمجـوس (روايـة في جزأيـن) 1991، ديـوان البـئر الـبري (قصـص) 1991 والربـة البحريـة (قصـص) 1992، خريـف الدرويـش 1994 والسـحرة (مـن جزأيـن 1994 و1995)، فتنـة الـزؤان (1996)، وبـر الخيتعـور وواو الصغـرى وعشـب الليـل وجميعهـا روايـات صـدرت في العـام 1997.



«المجوس».. رواية الطوارق الكبرى

إبراهيم عبدالمجيد

«المجوس».. رواية الطوارق الكبرى

إبراهيم عبدالمجيد

ملامح ورؤى

الكوني كاتب وروائي عربي من ليبيا له العديد من الأعمال القصصية والروائية. على سبيل المثال "جرعة من دم" "شجرة الرتم" ومن الروايات "خماسية الخوف". صدرت له رواية ضخمة من جزأين هي "المجوس" كما سبق أن صدرت له في العام 1995 روايتان هما "نزيف الحجر" و"التبر" ومجموعة قصصية بعنوان "القفص".. وروايته الضخمة "المجوس" هي موضوع قراءتنا.

تثير رواية "المجوس" عدة أسئلة لعل أهمها هذا السؤال: هل هي رواية عن الصحراء الليبية؟ أم عن قبائل الطوارق الشهيرة التي تعيش في المنطقة الممتدة جنوب الصحراء الليبية والجزائرية وشمال مالي والنيجر، حيث تقوم مدن مثل جات وغدامس وآير وأزجر وتربكتو التي تتردد أسماؤها كثيراً في الرواية؟

بالطبع سيجد القارئ أن الرواية عن الاثنين معاً؛ الصحراء والطوارق، المكان والبشر في الزمان، لكن السؤال يصبح أكثر جوهرية حين تكون الإجابة أن الرواية عن الإنسان في مواجهة الطبيعة. صحيح أننا هنا أمام حالة محدودة، إنسان بعينه، هو الإنسان (الطارقي) إذا جاز التعبير، وطبيعة بعينها، هي الصحراء الليبية الجنوبية، لكن يظل المعنى العميق لهذه الرواية في أنها عن الإنسان في مواجهة الطبيعة. الإنسان الغافل، البدائي، مخلوق الفطرة، مع الطبيعة البكر، العذراء، التي لم يسبقها غير العدم. ونحن لا نجد هنا لحظتين، إنها لحظة واحدة أقرب إلى لحظة النزول من الفردوس، وصرخة الإنسان الأول حين أحس بالضياع وسط طبيعة لا ترحم. فبدأ من يومها يبحث عن الفردوس الذي ضيعه بيده.

باختصار نحن هنا أمام لحظة دهشة طويلة من الإنسان أمام الطبيعة التي فرضت عليه ناموسها، وفرضت عليه من القيم ما يتسبب في موته وضياعه إذا حاد عن هذا الناموس. وأول ما يدهشنا من مظهر هذا الالتحام بين الطبيعة والإنسان هو الفاعلية التي تتوافر للطبيعة. فتميزها على الإنسان المحمل بالخطايا.

الرواية تتعامل مع طبيعة غفل وإنسان فطري، لذلك أمسكت بما يسمى في البحوث الأنثروبولوجية "بالأنيميزم" وهو مصطلح أطلقه الأنثروبولوجيون الأوائل مثل تايلور وفريزر على تلك الظاهرة الواضحة التي تكاد تتمحور حولها حياة القبائل البدائية، وهي حيوية الطبيعة. إن الإنسان البدائي لا يرى في الجبل أو السهل أو الشمس ظواهر طبيعية، بل يرى فيها وفي غيرها قوة حيوية، ويتحول كل مظهر طبيعي عنده إلى شخصية لها حياتها.

نسيج هذه الرواية كله من هذه الظاهرة، وهي ظاهرة في جانب منها فنية أيضاً، ومن ثم تتيح للغة إمكانات أكثر شعرية.

إن الطبيعة في هذه الرواية شديدة الحيوية، ومن ثم فهي شديدة الفاعلية، على هديها تدور حياة الناس وفي قلبها يموتون في أدوار تراجيدية تتفق كلها في طقس أشبه بالعودة إلى الأصل - الأرض، رغم اختلاف شكل طقس الرجوع هذا، وهو غالباً طقس موت، واختلاف أصحابه.

إن الخلاص الوحيد الممكن للشخصيات في هذه الرواية هو العودة إلى الطبيعة والذوبان فيها ما دمنا لا نستطيع الوصول إلى مدينة "واو" الأسطورية، وما دمنا تركنا "واو" الأولى حين ارتكب الإنسان الأول خطيئته الأولى. ولواو هذه سوف نعود بعد قليل بتفصيل أكبر.

ولا تبدو "حيوية الطبيعة" أو "الأنيميزم" في مجرد البنية اللغوية، ولكن أيضاً في تركيب بنيان الرواية، فكما أن هناك فصولاً للشخصيات هناك أيضاً فصول "للريح" - القبلي - و"للبئر" - حلمة الأرض - و"لواو".. وهكذا.. بل إن الرواية تكشف عن سيادة ظاهرة الأنيميزم على شكل حياة شخصياتها منذ أول فصل من الجزء الأول، وهو الفصل المخصص عن "القبلي" أي الريح التي تأتي من الجنوب محملة بنيران الصحراء فتنشر الجفاف والرعب والموت على طول الصحراء. سيظل معنا الفرع من القبلي هذا على طول الرواية المكونة من جزأين كبيرين يقعان معاً في حوالي تسعمئة صفحة.

وإليك قليلاً من الصور الأنيميزمية!!

"واصل القبلي رحلته بعد استرخاء أمهل فيه النجع أياماً، فارتبك كل من تقاعس عن استغلال الهدنة ولم يتزود بحاجته..".

وكذلك "تشجعت السماء وتحررت من الحياء. زحفت في الظلمات والتحمت بالصحراء في طقوس العناق المحرم. ولا يحلو للسماء العاشقة أن تغازل الصحراء إلا بعد أن تجلدها في النهار بسياط النار كأنهما رجل وامرأة لا يطيب لهما الحب إلا بعد تبادل صنوف العذاب، وكلما كان عراكهما بالنهار قاسياً أطاب لهما الالتحام في فراش الليل فيلفح أحدهما الآخر بالأنفاس الحارة. يتدفق في جسديهما الصهد والعرق. يتوقف الغبار ويركع القبلي يسود الصمت كأن الفناء قد حل".

أو "أنصتا للصمت والصحراء فأنصت لهما الصمت وانضمت الصحراء".

وكذلك حين يقول عن جبل إيدينان حين تعلو هامته ريح الغبار: "العمامة الشفافة التي يتقنع بها إيدينان الضال ازدادت قتامة ونزلت من البرج السماوي الأول إلى البرج الثالث فجرده القبلي من جلاله وغموضه وغطرسته وأجبره أن يتحلى بالتواضع ويتشبه بقرينه الجنوبي الأقصر قامة".

وهكذا تتماهى الأشياء، والعناصر الطبيعية، مع الطبيعة الإنسانية، وكما أن هناك فصلاً عن (القبلي) هناك فصل كبير رائع عن البئر "حلمة الأرض" كما قلت، والحقيقة أنه يجعل من الظواهر الطبيعية شخصيات إنسانية وإن بدت أكثر فاعلية حتى نكاد نعتقد أنها الشخصيات الرئيسية للرواية بحسب التقسيم التقليدي لشخوص الروايات.

وفاعلية الطبيعة هذه التي نتحدث عنها تظهر أكثر ما تظهر في الرواية حين يحيد الإنسان عن الناموس الموروث من الكتاب الأسطوري الضائع "آنهي" الذي ترد إليه كل كلمة مستخلصة من تجربة الحياة التاريخية الطويلة للطوارق. فالطارقي تحل عليه اللعنة إذا توقف عن الترحال، أو إذا بنى له بيتاً بالطوب أو صنع سوراً للنجع أو استقر في واحة أو قطع شجراً أو سمم الآبار أو مد يده إلى كنز مدفون أو طمع في حيوانات الصحراء الطليقة أو جرى وراء الذهب.

إن كل من اقترف شيئاً من ذلك انتهت حياته نهاية مأساوية.. تقول الأميرة تينيري التي توزع حبها بين "أوخا" العاشق المتيم بها و"أوداد" المغني الضال مع "الودان" -الكباش- في الصحراء: "أردت أن أملك رجلين ففقدتهما معاً وفقدت كل الرجال معهما. الظمأ إلى رجلين خطيئة. من أراد أن يفوز بكل شيء لم ينل شيئاً. وسبب الزلة هو تقيدي بوصية المجوس فهل ثمة أمل يا جبل؟".

لا أمل طبعاً، لقد خرجت تينيري عن ناموس الصحراء منذ عشقت الاثنين، كبرياء أوخا ورقّة المغني أوداد. لقد رأت أن الرجلين يحققان لها اكتمال الرجولة، المادة والروح معاً، لكنها منذ فكرت أن تكون المرأة للرجال جميعاً دخلت عالم المجوس، وكذلك منذ فكرت في الذهب. لذلك استحقت تينيري الموت غريقة تحت الجبل، في السهل مع انسياب المطر وليست تينيري هي الوحيدة التي ستسقط في الموت في طقس توحدي مع الطبيعة. لكن ذلك سيأتي بعد قليل، بعد "واو" وحديثها.

حديث "واو"

رواية مثل (المجوس) لا يمكن تلخيصها بسهولة، لكن يمكن تشريحها، وحتى هذا التشريح لا نستطيعه هنا إلا باقتضاب، لذلك أتوقف عند ملامحها المحورية الكبرى. فالأنيميزم بصورته الماضية ليس مجرد خاصية بدائية في العقل الإنساني، لكنه محور لمنظومة من العلاقات لم تظهر إلا في المجتمعات المشاعية القديمة قبل أن يفسدها الاقتناء، كما يفسد الذهب هنا سكان الصحراء. ومن الملامح الرئيسية في الرواية بعد ظاهرة الأنيميزم، الحديث الدائم عن "واو".

في الرواية تاريخ للمكان منذ دخله الإسلام، وقبله أيضاً، وحديث عن الماضي الجميل لتمبكتو الشهيرة، وكيف آلت إلى الضياع بعد أن تحول أهلها إلى تجارة الذهب. وفي الرواية جغرافية وحديث عن المكان. سلسلة جبال أكاكوس والحدود مع الدولة المجاورة ولغة الهوسا وأسماء مدن شهيرة للطوارق مثل غدامس وغات وتمبكتو، المؤلف يضيف إليها صوراً من الفن الصخري مما اكتشف في كهوف جبال تادرارت أكاكوس في جنوب الصحراء الليبية في العصر الحديث، وينقل لنا أحياناً نقوشاً بخط "التيفيناغ" وهو رسم الخط الطارقي، ويضمن الرواية أحياناً بعض الحكم المصوغة شعراً بلغة حديث الطوارق المسماة "تاماهاق" مما

يجعلنا نمسك أكثر بروح المكان والناس.

وفي الرواية روح مخايلة لواقع جديد يتغلغل إلى المجتمع الطارقي واقع الذهب الذي يتسبب في تفسخ العلاقات القديمة، وأشكال الحياة القديمة حيث بدأ الزعماء يبنون المدن المسورة ويعملون في الزراعة في الوقت الذي تبدأ فيه روابط الناس في الانحلال بالطريقة القادرية المنسوبة للشيخ عبد القادر الجيلاني، وروابط الناس بالإسلام أيضاً، فلا شك إذن أن يقوم في الرواية درويش عظيم هو الدرويش موسى يشغل حوالي ثلث صفحاتها.

الرواية إذن في أحد وجوهها مرثية للمجتمع الطارقي القديم، راصدة لخطايا إنسان الطوارق التي تفضي به إلى الموت، وفي مثل هذه الحالات يكون طبيعياً أن يبحث الإنسان عن فردوسه المفقود. إن المجتمع القديم ينهار، لكن الجديد ليس هو الذي ينشره في أعماقه في الأقل، فيبدو الإنسان محملاً بالخطايا لأنه لم يستطع الاحتفاظ بالمجتمع القديم، ويأخذ في نشدان الفردوس الضائع الذي هو بمثابة الخلاص من كل شيء، والذي هو هنا مدينة المدن وأجملها المسماة "واو"..

عن "واو" هذه تتناثر الفقرات ويطل الحوار في اللحظات الصعبة ويعطيها المؤلف فصلاً كاملاً، وأكثر من يردد ذكرها هو الدرويش موسى كاشف أسرار أرواح القبيلة..

"واو في صدر كل مخلوق. واو الأخرى التي نبحث عنها في الصحراء الأبدية".

"لو لم توجد واو في مكان ما، يوماً ما، لما كان للصحراء معنى.. لما كان للحياة معنى.. واو.. واو هي العزاء".

ونجد تبسيطاً لواو أكثر في كلام الدرويش..

"كلما توغلت في الجوع أحسست أني أقترب من يوم الميعاد في واو"، فكأن واو إذن نوع من المجاهدة الصوفية".

"واو ليست بستاناً فقط، وليس الصمت لغتها الوحيدة، كما أن الذهب ليس كنزها الوحيد. هذه واو الغوغاء".

"لقد خرج جدنا الأول عن واو الفردوس سعياً وراء الحرية، وعندما خرج وعرف وضاع

ووجـد نفسـه في الصحـراء القاسـية عـاد عـلى عقبيه ودق عـلى بوابة السـور، لكن البـاب كان قد أغلـق في وجهـه إلى الأبد".

ومن النصين السابقين نعرف أن "واو" ليست في الحياة الدنيا على أي حال..

"إذا عجـز الرجـل عندنـا في العثـور عـلى واوه نجـده يهـرع فـوراً ليبحـث عـن امـرأة يدفـن في أحضانهـا هزيمتـه. اليـأس أمـام واو هـو الدافـع الأول لعشـقه النسـاء".

"شقاؤنا راجع إلى سببين مختلفين: ضياعنا عن واو وضياع كتاب الهداية من أيدنان".

و"أيدنـان" اسـم أحـد الجبـال التـي يزعمـون أن كتـاب الهدايـة الطارقـي القديـم كان محفوراً عـلى أحجـاره بلغـة التيفينـاغ لكنـه اندثـر مـع الزمـن كـما قلـت. إن الشـذرات السـابقة، وغيرها بالطبـع كثـيرة، المبعـثرة عـلى جزأي الروايـة تأتي دائمـاً في اللحظـات الحرجة للشـخصية كنوع من الخـلاص المنشـود. إنهـا بالطبـع إحـدى تجليـات الفـردوس الضائـع كمـوروث لـه وجهه الشـعبي كـما أن لـه وجهـه الديني، وهي تتجسـد حيناً في المـاضي البعيد الذي كان جميلاً، أو في المسـتقبل المنشـود الـذي لا يأتي.

هكـذا يتفـق أشـخاص الروايـة رغـم اختلافهـم، في أمـر (واو). الزعيـم آده، والدرويـش مـوسى، والمحـارب أوخـا، وأخـماد، والنذيـر والعرافـة.. إلى آخـر شـخصيات الرواية.. ولكل من شـخصيات الروايـة حلمـه الضائـع الـذي يفنـى بسـببه، وهـو في فنائـه يحقـق "واوه" الممكنـة فعـلاً. لكـن الدرويـش يكـون أكثرهـم معرفـة، إنـه يقيـم طقـس التحاقـه بالطبيعـة بإرادتـه محتفـلاً بـه.. إن الطقـوس سـمة رئيسـية أخـرى في الروايـة.

رواية طقسية

خايلنـي كثـيراً طقـس أوديـب في كولونـا وأنـا أرى طقـوس اختفـاء شـخوص الروايـة المعذبـة، آده، أوخـا، أخـماد، تينـيري، والدرويـش. رغـم أن طقـس أوديـب كان فيـه شيء مـن الشـفقة، إذ الأرض نفسـها هـي التـي انفتحـت لتحتضنـه فيهـا بعـد ما حـل في حياته مـن خـراب، بينما تدفع الشـخوص خطاياهـم أو إراداتهـم ومـا هـم منـذورون سـلفاً له.

وخايلنـي أيضـاً طقـس اختفـاء أورفيـوس المغنـي بحثاً عـن حبيبته في أسـفل الأرض، وأنـا أتابع

أوداد المتحد بالودان -كباش الجبال- ولا يكف عن الغناء والذي تعشقه تينيري، رغم أن الطقس هنا مقلوب؛ إذ إن تينيري هي العاشقة بالأساس. ورغم هذه المخايلة، فالرواية بعيدة عن هذين الطقسين، في الوقت الذي تبدو فيه بحق رواية طقوس. فالمشهد الطارقي لا تزال به -ولعله لم يعد فيه غير هذا- أساطيره الموروثة عن التطهر من الآثام في الصحراء. وليس في الالتحام بالطبيعة هنا أي مظهر للخصوبة والنمو، لكنها طقوس خلاص وثيقة الصلة بالرغبة الدفينة في الوصول إلى "واو" أيضاً.. ذلك معنى موت تينيري غريقة في مياه السهل تحت المطر، ومعنى موت أوخا على سفوح الجبال، ومعنى الطقس الغريب للدرويش الذي يستحق وقفة قليلاً.

الدرويش موسى الذي يعرف كل أسرار القبائل يصر على أن يلحق نفسه بالطبيعة محققاً شكلاً من أشكال التناسخ والحلول. يقول عن نفسه: "أول أمري كنت طلحة في واد مهجور، فلماذا تدهشكم أبوتي للطلحات". ويقول أيضاً: "أنت لا تستطيع أن تتصور يا شيخنا كم عانيت من هؤلاء الأعداء عندما كنت طلحة وحيدة في الصحراء المهجورة". وهو لا يكتفي بكونه نباتاً فقط بل هو أيضاً وثيق الصلة بالريح، بالطقس، بالمناخ. يقول: "صدقني أن القبلي هو المسؤول عن امتصاص الدم في عروقي". ويقول أيضاً: "في الشتاء يقتلني البحري ويجمد الدم في عروقي، وفي الصيف يقتلني القبلي ويمص الدم من عروقي". ألا يكون هذا الدرويش الذي يشير إلى نفسه باعتباره "طلحة" يجمدها الشتاء ويمصها الصيف هو الصحراء نفسها؛ نباتها ورمالها، جبالها وصخورها؟

الدرويش يصل في التوحد مع الطبيعة إلى الغاية، إلى كونه الطبيعة ذاتها. إنه يمثل أعمق حالات التوحد بين الناس والصحراء، لذلك يقيم طقس الإخصاء لنفسه، طقس انتفاء الحيوانية، طقس الالتحاق بالطبيعة الصماء. هكذا يتصرف هو الأكثر معرفة، بينما لا يجد الآخرون أمامهم إلا طقس الموت على سفوح الجبال فيبدون وكأن بهم نزعة الاستشهاد. لهذه الطقوس علاقة بواو المنشودة. فلا واو حقاً إلا الصحراء. فالصحراء حرية ولا حرية إلا في الصحراء، ليس باعتبارها جنة، ولكن باعتبارها الجحيم نفسه، فلو كانت جنة أو بستاناً أخضر لكانت فردوس الدهماء والمجوس. هكذا يقول الدرويش ملخصاً المسألة. واو إذن حلم يتحقق بطقس احتفالي بالموت أو الإخصاء أو الاختفاء في الجبال.

وتظل رواية المجوس محملة بالإمكانات.. إنها مجمع أساطير وخلاصة حكمة التاريخ للإنسان الطارقي، وهي بمثابة كنز مفتوح ترى فيه الإنسان والطبيعة في حالة بكر معاً وجهاً لوجه. وبالطبع يستخدم المؤلف طريقة خاصة في تقسيم الرواية إلى أجزاء وأقسام وفصول وأجزاء الفصول، ويستعين على كل قسم بمقدمة شبه تعويذة أو رقية كاشفة، لكنها محتفظة بروحها الغنية من كتب التاريخ والتصوف، وتبدو لغة المؤلف محملة بدلالات كثيفة: شمس وغبار ونور ونار وسحر أيضاً. على أن من الملامح الرئيسية للكتابة عند المؤلف الحكمة، أو استخلاصها والبدايات.

استخلاص الحكمة والبدايات

الحكمة في الأدب أول ما يتجنبه الأديب. لكن الآداب العظيمة هي التي تقدم العبر العظيمة أيضاً. رواية المجوس مجمع للحكمة الإنسانية لكنها حكمة لا يسوقها الكاتب مدفوعاً بتقديم صورة اجتماعية للناس، بل هي حياة الناس أنفسهم وهم في حالة الحركة والسكون معاً. فضلاً بالطبع عما تسوقه الشخصيات مما تبقى لديهم من كتابهم القديم الضائع "أنهى" وهذا وجه آخر من وجوه رواية المجوس. ولأن الحكمة مستخلصة من الحياة والحركة لا يبدو فيها أي تزيّد لغوي أو جمالي.

وتأخذنا اللغة والجمال إلى ملمح مهم هو بدايات فصول الرواية التي نستطيع أن نمضي معها من بداية إلى بداية، وكل واحدة إما محملة بالنذر أو التوقع أو إثارة الانتباه أو الدفع بالقارئ إلى قلب القراءة بسرعة مذهلة. إنها بدايات موجزة نافذة نسوق إليك بعضها:

"بعد أن ذاق اللقمة الحرام تسمم بدنه بالشهوة". هذه بداية تعود بالذهن فوراً إلى آدم في إيحاء بما سيأتي بعد ذلك في الفصل كله.

"عقب عودته من رحلة طرابلس لم يعتزل في بيته أكثر من ثلاثة أيام". هذه أيضاً تثير في الذهن ملمحاً من ملامح النبوة، قال تعالى: "آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً".

"كل القبيلة لاحظت بدهشة هذه البهجة".

"قيل إن غياب النذير هو الذي أبطل السحر..".

وبداية الرواية أفصح من كل كلام، إذ يبدأ المؤلف فصله الأول بجملة:

"لن يذوق طعم الحياة من لم يتنفس هواء الجبال".

ونحن ندخل بعد ذلك بين الجبال فتكون الرواية بحق مفعمة بالحياة في كل مظاهرها الجميلة وبالفناء أيضاً.



ثنائية الطبيعة.. الثقافة في روايات إبراهيم الكوني

فاضل ثامر

ثنائية الطبيعة.. الثقافة في روايات إبراهيم الكوني

فاضل ثامر[1]

(1)

مدخل أول إلى عالم الأسرار الصحراوي

عندما أقرأ روايات الكوني وبشكل خاص رواياته الملحمية الطويلة الكبيرة مثل رباعية "الخسوف" و"المجوس" و"السحرة" أتخيل نفسي أمام بدوي يفتح لنا عباءته ويقذف أمامنا سيلاً من الأشياء والكائنات الغريبة ويتركنا مدهوشين مفتوحي الأعين، وكأنه يقول لنا: هذه هي أسراري المقدسة التي أحاول حمايتها طيلة حياتي، أو يبدو لي أحياناً مثل ساحر ماكر يفرغ صندوقه الأسود بكل ما فيه من صور ومخلوقات وحكايات لكي يمتلكنا بهذا السحر المخبوء: فها نحن نجد أنفسنا أمام كثافة من المرئيات والمرويات التي يصعب الجمع بينها أحياناً، حتى يتبادر إلى ذهني سؤال مفاجئ:

ترى هل يشكل السرد، بوصفه لعبة فنية معقدة وماكرة هماً أساسياً لإبراهيم الكوني وهو يقذف أمامنا بتفاصيل عالمه السري، أم أنه مهموم أساساً بتقديم هذا الكم الهائل من المرويات والأساطير والحكايات والشخصيات والحبكات؟ وأكاد أصدق أحياناً بأنه فعلاً مهموم بصندوقه السحري ومحتوياته الغريبة، لكني عندما أعاود النظر ملياً، أكتشف أن إبراهيم الكوني أكثر مكراً مما يبدو، فعلى الرغم من حرصه على ممتلكاته البصرية إلا أنه يتقن اللعبة السردية إلى حد كبير، وإن كان لا يمنحها المرتبة الأولى من جدول اهتماماته الأخرى. فالأشياء والمرئيات والحكايات لا تتحرك بطريقة عشوائية، لسنا أمام (متن حكائي) خام وساذج، بل نحن أمام (بناء حكائي) نسج بطريقة بارعة زمنية ويتشكل سردياً وفقاً

1- ناقد عراقي بارز، ولد سنة 1938، تخرج في قسم اللغة الإنجليزية - جامعة بغداد. حصل على دبلوم عال في التخصص ذاته من جامعة طرابلس الليبية عام 2001. عمل رئيساً للاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق منذ 2004.

لتراتبات ومعايير سردية واضحة.

ثمة خطاب سردي ناضج وحبكات نامية ومعقدة، ربما تقول إن كثافة الواقع الذي يخلقه المؤلف وينوء بحمله لا تدع له فرصة لصقل أدواته السردية: فما يهمه أساساً أن يجمد لحظة الزمان السرمدي، لحظة التآكل التأريخي من أجل الإبقاء على لحظة تزامن (سنكروني) يثبت فيها أشياءه ووقائعه على أرضية الحاضر.

مرة تحدث إبراهيم الكوني عن سر انكبابه المفاجئ على نبش ذاكرة الصحراء وقذف محتوياتها أمامنا، فأشار إلى أن حياته في الغربة، وبالذات عندما كان يعيش في موسكو، جعلته يبحث عن سؤال الهوية والأصالة، كان يشعر بحنين جارف إلى حرارة الصحراء، ولذا قرر أن يوقف ساعة الزمن وأن يحافظ على ثروته المقدسة من الضياع والتآكل والنسيان.

وهكذا فقد راح يجمع على عجل أحياناً، كل اللقى والتمائم والتعويذات المخبوءة ويضعها في صندوقه السحري ليقدمها لنا مرة واحدة، وكأن الكتابة هي التميمة السحرية التي يواجه بها منطق الزمن ومنطق النسيان والزوال بتجميد لحظة الزمن. واستعادة الماضي وإعادة تقديمه بوصفه حاضراً حياً كان هماً سردياً أساسياً من هموم إبراهيم الكوني مكّنه من منح هذا العالم كل هذه الألفة والحرارة والواقعية.

الكتابة، والكتابة السرية هي طريقة للإمساك بالأشياء قبل أن تتداعى وتتهاوى وتسقط في هاوية النسيان والماضي والاندثار. ومن المؤكد أن إبراهيم الكوني، الصانع الماهر للعبة السرد قد نجح إلى حد كبير في تحقيق مشروعه الثقافي والشخصي الخطير وإيصال رسالته الفكرية.

(2)

منذ البداية يضعنا عالم إبراهيم الكوني في منطقة الدهشة والغرابة والذهول ونجد أنفسنا أمام هذا الامتداد اللامتناهي للصحراء والأفق والزمان، ونكتشف تدريجياً عبر الإمعان في التأمل والفحص طبقات خفية غير مرئية من سيرة الأشياء الظاهرية، حتى لتبدو لنا مثل الإله (بروتيه) الذي يغير مظهره في كل زمان ومكان، وندرك على الفور أن للروائي مجساته الخاصة التي يمتلكها، والتي نعجز عن امتلاكها، والتي تمنحه حرية التوغل داخل هذا العالم المجهول لينزع عنه براءته ومألوفيته ويعيد اكتشافه وتشكيله بصورة جديدة لم نألفها من

قبل .

إنه ينبش ذاكرة شعب في عزلته التي تمتد عبر القرون، وكأنه يحاول التمسك بما يحاول الإفلات من ذاكرة هذا الشعب الصحراوي في عزلته ومعاناته وطقوسه القاسية. وهو في كل ذلك يلملم الخيوط اللامرئية التي تشكل اللاوعي الجمعي لهذا الشعب ويحاول الإمساك بها وصولاً إلى فهم الطبيعة البشرية لهذا الكائن البشري في عزلته ومكابدته عبر الزمان والمكان.

ويبدو لنا هذا الكائن المستوحش الأعزل وكأنه يحاول أن يحتفظ بسر أصالته وبقائه وتواصله والمتمثل أصلاً في العودة إلى الطبيعة والهرب من كل مظاهر المدنية والحضارة والثقافة. إنه يهرب دائماً من الشمال إلى الجنوب ومن المدينة إلى الصحراء، يهرب من البحر نحو بحر الرمال اللامتناهي داخل قوقعته الصحراوية المعزولة، ويندر تبعاً لذلك كل المظاهر التي تقذفه بها المدنية أو الحضارة أو "الآخر" شراً يجب الهرب منه من أجل الحفاظ على عنصر الأصالة في الذات الصحراوية.

وتبعاً لذلك تتسع دائرة الصراع داخل ثنائية الثقافة / الطبيعة أو النيّئ / المطبوخ في أغلب أعمال إبراهيم الكوني الروائية، وتتخذ مظاهر بنيوية وسردية وثيمية متنوعة، يمكن تلمسها بطريقة أو بأخرى، كما تتفرع عن هذه الثنائية الأساسية ثنائيات فرعية مثل ثنائية الأعلى / الأسفل، وثنائية الروحي / المادي وثنائية الذهب / الزهد، وثنائية الطعام الحيواني / الطعام النباتي، وثنائية المقدس / المدنس، وغيرها من الثنائيات الضدية.

يحاول الكوني أن يقشر عن الشخصية الصحراوية كل ترسبات الثقافة وصولاً إلى ما هو جوهري وطبيعي وأصيل في هذه الشخصية، من أجل أن تحتفظ هذه الشخصية بحريتها وعفويتها وتلقائيتها في التعامل مع الأشياء، وتبعاً لذلك تبدو كل الأشياء المرتبطة بالثقافة مدنسة وملعونة وسافلة، بينما تطل الأشياء المرتبطة بالطبيعة مقدسة ومباركة وسامية في تناسل غير متناه لهذه الثنائيات الضدية المتفرعة أصلاً عن ثنائية الطبيعة / الثقافة.

فالذهب، أو التبر، يبدو مثل لعنة يجب على الصحراوي أن يرفضها، لأنه يمسخ شخصيته ويدنسها. وعندما ارتضى (أوخيد) بطل رواية "التبر" أن يقبل حفنة من التبر أصابه الخزي والعار. فالعشيرة قد تغض النظر عن مقايضته زوجته بالإبل، إلا أنها لا يمكن أبداً أن تتسامح إزاء تدنيس شخصيته بحفنة من التبر، بل إن رواية (المجوس) تمنح مصطلح المجوس بعداً

دلالياً جديداً بعيداً عن كونه ديناً وثنياً قديماً وتقرنه بعبادة الذهب وجمعه. إذ يعلن (الزعيم) في هذه الرواية وهو يقدم توصيفاً جديداً للمجوسي فيقول:

"إن المجوسي ليس من سجد للحجر لأن الله موجود أينما وليتم وجوهكم بما في ذلك الحجر، ولكن المجوسي الحقيقي هو من باع الله مقابل المال واستبدله في قلبه بحب الذهب" ص409، ج1.

وهكذا تلاحق اللعنة كل الشخصيات التي تعبد الذهب، بل ويرتبط الذهب بمملكة الجن والميتافيزيقا، لذا يجب أن يظل الذهب جزءاً من الطبيعة، ولابد للكنوز المخبوءة أو المسروقة أن تضيع في الصحراء أو تظل مجهولة، لكي لا تلحق الخزي والعار بإنسان الصحراء الطاهر والمتسامي.

في رواية "نزيف الحجر" نجد بطل الرواية (أسوف) وهو يتهيأ للصلاة، لكن التيوس لا تحب أن تبدأ معركتها إلا مع لحظة توجهه للصلاة، لذا يتجه، دون وعي منه نحو الأيقونة الحجرية، الصنم الحجري، ويقف مدهوشاً في لحظة تجلٍّ غير واعية وهو يؤدي صلاته نحو هذا الصنم الحجري دون أن يدرك أنه قد أخطأ الاتجاه، ولكنه يحس بالراحة في داخله، ليس لأن النصارى من السواح كانوا يقفون خاشعين أمام هذا الصنم، بل لأن أباه كان قد قال له إن هذا الجني هو جده الأعلى (ص18)، فالبطل هنا في اللاوعي يبتعد عن منطقة الثقافة مستعيداً جذوره الأصيلة التي تشده إلى مظاهر الطبيعة.

وتبدو العزلة الصحراوية عن الآخرين، وعن الإنسان، تحديداً، هي الملاذ الذي يحافظ على النقاء والطهر والفضيلة. فقد كانت فلسفة أبيه تتركز في التأكيد على أهمية العزلة والابتعاد عن الناس، إذ يقول:

"أجاور الجن ولا أجاور الناس. أعوذ بالله من شر الناس" ص28. ويكرر الأب على مسامع ولده (أسوف) موالاً سمعه من أفواه الصيادين يقول: "الصحراء كنز، مكافأة لمن أراد النجاة من استبعاد العبد وأذى العباد، فيها الرضاء وفيها المراد" (ص28). بل فالأب يرى أن الإنسان هو الشيطان، ولذا فهو يرفض مجاورة أحد، إذ يقول: "لا أستطيع مجاورة أحد. هكذا علمني جدي، وهكذا يجب أن أعلمك، لا أريد سوى الأمان" (ص32).

ونلاحظ أن الشر والخراب قد حل بالصحراء منذ أن حل بها الإنسان متمثلاً في قابيل ورفيقه مسعود الدباش. ولكي يحافظ (أسوف) على ما هو نقي وسامٍ وحر، متمثلاً برمز (الودّان) يرتضي أن يضحي بحياته تحت سكين (قابيل) لكي تظل قوى الطبيعة حرة وطليقة ومقدسة، وكأنه يقلب معادلة القربان المقدس عندما يتحول الإنسان إلى أضحية لإنقاذ الودّان.

لقد ارتضى (أسوف) مصيره بحرية ورجولة، التزم بالعهد والنذر والأمانة وفضل الموت على الخيانة، وأصبح بموته جزءاً من الطبيعة، لقد حل بطريقة صوفية، في الطبيعة: حلت روحه في (الودّان) وأصبح جزءاً من الودان نفسه. ويوظف لنا إبراهيم الكوني هذه النهاية فنشعر بوصفنا قراراً للرواية بأن هذا الموت البطولي القرباني هو جزء من البعث الجديد، من الولادة الجديدة الخلاص والطوفان. فالنبوءة المكتوبة على اللوح الحجري والتي تشبه رموز وتعاويذ السحرة في (كانو) تقول:

"أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدس، ويسيل الدم من الحجر، تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان" (ص155).

وتبدأ نبوءة الكاهن الأكبر تتحقق مباشرة بعد موت (أسوف) على يدي قابيل، وعندما يحاول مسعود الدباش الهرب بعد مقتل (أسوف) تبدأ البوادر الأولى لغضب الطبيعة والطوفان، حيث تسودّ الشمس وتغطي السحب السماء وتبدأ عملية تطهير مقدسة للطبيعة من أدران الشر والدنس والخراب.

في رواية (المجوس) تتشكل بوضوح ثنائية الأعلى / الأسفل التي هي مظهر آخر لثنائية الطبيعة / الثقافة. فالبطل الشاب (أوداد) يرتقي دائماً قمة الجبل ويهرب من السهل.

فالأعلى رمز النقاء والسمو والطهارة والمقدس بينما الأسفل هو رمز للشر والجسد والعبودية ولكل ما هو مدنس. ولنقرأ هذين النصين: "وكما الجبل محراب الآلهة، فإن السهل مملكة الأبالسة" (ص15) "السهل عش الشياطين" (ص17) وتفشل محاولات (تامغارت) في استعادة (أدواد) من الجبل وتفشل معها خطط العراف أيضاً، إذ لا ينفع الحجارة شيء في شد (أوداد) إلى الأرض، إنه يختار الحرية، يختار الطبيعة، وبالذات ما هو سامٍ وعالٍ فيها.

(3)

تساؤل أخير

يتبقى سؤال صعب وحائر: أين يقف المؤلف على مستوى الوعي والقصدية من حركة هذه الثنائيات الضدية التي تتمحور حول ثنائية الطبيعة / الثقافة؟ ترى هل يؤمن حقاً، وهو المفكر المتحرر، بأهمية إمحاء كل ما هو ثقافي وحضاري والعودة إلى الأصول الطبيعية وصولاً إلى النقاء والزهد والتجرد أم أنه يفعل ذلك بوصفه ساروداً ومبدعاً؟ بمعنى آخر هل تعبير كتاباته عن وعي مونولوجي / أحادي بمفهوم باختين أم عن وعي بوليفوني / تعددي؟ أي هل تنتسب الرؤيا إلى وعي المؤلف أم إلى وعي شخصياته الروائية التي تمتلك الحق كاملاً في التعبير عن منظوراتها الحياتية والفلسفية؟ وبمعنى آخر: هل نحاكم إبراهيم الكوني المؤلف أم نحاكم شخصياته الروائية؟

في تقديري أن عالم إبراهيم الكوني هو عالم بوليفوني تعددي، يكشف عن العديد من المنظورات والرؤى الفلسفية المتعارضة، وهو يقف خارج هذه اللعبة خالقاً ومحركاً ومنظماً؛ فكل الأشياء تنتمي إلى الشخصيات الروائية، وإلى الوقائع المروية، ولا تنتمي إلى الصوت الأحادي المونولوجي للمؤلف أو لشخصية مركزية واحدة من شخصياته المركزية، وهذا ما مكنه من امتلاك حرية أكبر في تحريك عوالمه الملحمية الكبيرة التي تحتشد بالعشرات من الشخصيات وتزدحم بهذا الحشد الهائل من الأصوات والرؤى والمثيولوجيات، وهو ما يجعل منه كاتباً روائياً قديراً، وبخاصة في قدرته على تحريك هذه الأحداث المتشابكة التي تتحرك داخل فضاءات زمنية ومكانية غير متناهية، ومنها -وهذا هو المهم- خلق زمنه السردي الأسطوري المتخيل الخاص بعوالمه الروائية المدهشة.



السلطة.. اللعنة والكتابة الأخرى

د. فيصل درّاج

السلطة.. اللعنة والكتابة الأخرى

د. فيصل درّاج[1]

يعالج إبراهيم الكوني في روايته الأخيرة "الورم" موضوع: هوس السلطة الطاغية، الذي هو مزيج من اللعنة والمرض والخروج على القانون الإلهي.

عالج الروائيون العرب فتنة السلطة القاتلة غير مرة، استهل به محفوظ إبداعه الفريد حين كتب "عبث الأقدار" ورفعه إلى مستوى غير مسبوق في عمله الرمزي "أولاد حارتنا"، وحاوله جمال الغيطاني في عمله المجيد "الزيني بركات"، وصاغه حيدر حيدر بلغة طقوسية في "وليمة لأعشاب البحر".

وضع إبراهيم الكوني كل ما صاغه غيره في مجاز فلسفي متعدد المستويات، يفضح كل سلطة مستبدة قائمة ويضيء معنى السلطات المستبدة في جميع العصور. ولعل البحث عن مجاز يخترق الأزمنة جميعاً هو الذي دفع الروائي إلى التعامل مع زمن جوهري بعيد عصي على التحديد، ذلك أن الركون إلى الماضي يجعل الواضح أكثر وضوحاً، وهو ما قام به محفوظ والغيطاني وسعد الله ونوس في مسرحياته كلها، تقريباً.

بعد أن تأمل الكوني عالم الصحراء وأعاد تخليقه، وطرح فيه وبه أسئلة الإنسان الصغيرة والكبيرة يعود، حال كل روائي كبير، إلى التاريخ البعيد، علّه يضيء به غوامض الحاضر ويجعل أسئلته أكثر وضوحاً. وما رواياته الأخيرة التي سبقت "الورم" إلا مرآة لطموح روائي، يعطي الكتابة شكل الوثيقة التاريخية، ويحاور بـ "الرواية التاريخية" أسئلة إنسانية حاضرة ومتقادمة وقادمة أيضاً. يبدو التاريخ موضوعاً للمعرفة وفضاء لتأمل القضايا الفلسفية ومسرحاً شاسعاً يسرد حكايات المتناهي واللامتناهي والوجود والعدم وحكايات السلطات المعتمة المتماثلة،

1- ناقد وكاتب وباحث فلسطيني، ولد عام 1943. درس الفلسفة بجامعة دمشق. حصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من فرنسا 1974 وموضوعها الاغتراب بين ماركس وهيجل. نال جائزة أفضل كتاب عربي 2002 عن كتابه (نظرية الرواية والرواية العربية)، وجائزة الإبداع الثقافي لدولة فلسطين 2004، وجائزة الدراسات الأدبية والنقد 2010.

التـي يـأتي بهـا البـشر، في لحظـة، قبـل أن تتحـوّل وتتبـدّل حالمة بمجتمـع تصوغه قامـات متماثلة متسـاوية الـكلام والرقاب.

في رواياته: يعقوب وأبناؤه، نداء ما كان بعيداً، في مكان نسكنه في زمن يسكننا، يا قابيل من قتل أخاك هابيل؟ صاغ إبراهيم الكوني فضاء روائياً جديداً قوامه الفلسفة والتاريخ وجوهره "فلسفة سياسية" تقتفي أصول الاستبداد ومراجعه، وتشكل رواية "الورم" تتويجاً لهذا كله.

1- لغز السلطة الذي لا ينتهي:

مثلـما أن للعاشـق النموذجـي أطـواراً تتضمـن الكَلَـف والوجد والصبابـة وتنتهـي بالهوى، فإن لـ"مجنون الحكم" أحوالاً تتضمن التفرّد والاسـتئثار والعزلة وتنتهي بالاسـتبداد. وجهان إنسـانيان يكـسران المألـوف، إذ الأول يُفنـي ذاتـه مـن أجـل غـيره، وإذ الثاني يفنـي الآخريـن ويحتفي بذاته المفردة.

في روايتـه "الـورم" تـرك إبراهيـم الكـوني العشـق للعشّـاق، الزاهديـن بـكل شيء إلّا مـن المعشـوق وانـصرف إلى تأمـل الحاكـم المكتفـي بإرادتـه، الـذي يضـع داخلـه كل شيء ويلغـي ما تبقّى.

تُسـتهل الروايـة بفصـل عنوانـه "الخلعـة"، وهـي رمـز السـلطة التـي تقلـب القانـون، وتُغْلَـق بفصـل أخـير "النـاووس"، وهـو القـوة الخفيّـة التـي تعيـد الوجـود سـويّاً. بنـى الـروائي عمله من سـبعة عشر فصلاً، تسرد تحوّلات السـلطة وتقرأ الفرق بين الأخلاقي السـوي والسـلطوي المشـبع بالشـذوذ. عمـد الكـوني إلى الأمثولـة، أو إلى حكايـة - مجـاز، أقرب إلى حكاية فلسـفية، سـاعياً إلى تشـخيص السـلطة المطلقـة وتأويلهـا ومحاكمتهـا. ولعل سـعيه إلى المصالحة بين الحكايـة الرمزية والخطـاب الفكـري هـو الـذي قـاده، بوعـي واضـح، إلى رواية ذهنية، تشـتق عنـاصر الحكاية من وظيفـة الخطـاب، وتسـتولد معنـى الخطـاب من تحـولات الحكاية.

أقـام الكـوني روايتـه عـلى فكـرة أساسـية مضمـرة: انتقـال الظواهـر مـن السـواء إلى الشـذوذ الـذي يصبـح، في مجـال السـلطة، الانتقال مـن الحكم العـادل إلى الحكم المسـتبد. في البدء كانت الحريـة، وتلـك الفطـرة الإنسـانية التـي لا تشـلّها الأسـوار، أو في البـدء كانـت "الواحـة" المفتوحة عـلى الصحـراء، قبـل أن تـأتي السـلطة المريضـة وتدمـر الواحـة والصحـراء. ذلـك أن السـلطة هي

السور الشاسع، الذي يعتقل الواحة وأهلها، منتهكاً براءة المكان والزمان القديمة.

ساوى الروائي بين الولع بالأسوار و"السلطة المتورّمة"، التي تصيّرها استمراريتها المستبدة إلى "ورم" خالص، يمحو الروح ويستبقي جلداً خارجياً مشققاً. و"الورم" بداهة، هو التشوّه واختلال المعايير وانقلاب الأشياء، وهو أيضاً تساقط الهيئة السوية للإنسان المخلوق. وإذا كان المرض، الذي يصيب البشر العاديين، قابلاً للشفاء، فإن مرض السلطة المتورّمة غير قابل للشفاء أبداً، فشفاءه الوحيد كامن في: الموت. اتكاء على معنى "المرض المتأبد"، الذي يقع على السلطة ولا يقع على غيرها، وصل إبراهيم الكوني إلى "اللعنة"، فالسلطة لعنة والمتسلّط فالمستبد ملعون وتجسيد للعنة، يدمر الطبيعة السوية، وينتهك أعراف الحس السليم.

عبّر الكوني عن معنى اللعنة السلطوية بإشارات فنية متعددة: اللعنة هي الأسوار، التي تفصل بين "الواحة" والخلاء، وهي زبانية السلطة الذين يقمعون المواطنين، وهي الطقس الدموي الضروري الذي لا تكون السلطة إلّا به، وهي الجشع واختلاس ما في جيوب البشر، وصولاً إلى "بيع الماء" والهواء واستباحة الصحراء. بيد أن معنى اللعنة لا يتكشّف واضحاً إلّا من خلال التراتبية غير المقيّدة، فغرفة المستبد معروفة ومجهولة معاً، وراء كل سور سور، وبعد كل حاجز حاجز، وخلف كل حاجب حاجب، وفي كل موقع مرتزق - مرتبة، ووراء المواقع والمراتب جميعاً حاكم منعزل يتطلع إلى السماء ويمتهن الأرض.. والواضح في النهاية ابتكار جديد للوجود، يتيح للشاذ أن يمحو السوي، ابتكار يحتاج إلى قربان هو: الفضيلة، وإلى أضحية هي: كسر قانون الوجود، وإلى قربان - أضحية هو: إعدام الحقيقة والعبث بالبراءة الأولى التي أرادها الله.

وضع الروائي دلالة السلطة في مجاز بليغ هو: "الخُلْعَة" السلطوية التي تلتبس بجلد لابسها، بل إنها تصبح جلد المستبد الأبدي، لا سبيل إلى "استعادتها" ولا طريقة للفصل بين "الجُبة" وجسد الحاكم، حتى لو حاول الأطباء والسحرة، ولا وسيلة إلى إخراجها، حتى لو اجتمع العقلاء وغير العقلاء، كما لو كانت "الخُلعة السلطوية"، أي اللباس السلطوي الرسمي، هي روح الحاكم وجسده وقوام وجوده. تأتي "الخلعة" من الخارج وتذوب في الجسد وتترسب في الروح إلى أن يغيّب الترابُ المستبدَ في لحظة منسية. والواقعة الرمزية هازلة ومأساوية معاً، هازلة هي: لأن جوهر المستبد العتيد من اللباس الذي وقع إليه، قيمته من لباسه وخارج اللباس لا يساوي شيئاً، وهي مأساوية لأن هذا اللباس يتيح للحاكم أن يكسّر أرواح البشر.

2- السلطة الغامضة وتطويع الحكاية:

أخذ إبراهيم الكوني، في روايته "الورم"، بتقنية: الأمثولة، الحكاية الرمزية التي تستوعب واقعة خارجية وتفيض عنها. لكنه آثر، بغية توسيع المكان وتوضيحه، الأخذ بأمثولة مؤسطرة، لا تلتفت إلى تحديد المكان والزمان. ولعل هذه الأسطرة هي التي جعلته يساوي بين السلطة ومترادفات قديمة مثل: الخلعة، السترة، الجُبّة، الطريدة وإذا كانت الأسطورة تشيإليه، الأزمنة السوية، إلى زمن مبارك شهدت عليه الآلهة وباركته، فإنها في أزمنة اللعنة تقصي الآلهة وتستدعي الشيطان.

إضافة إلى ذلك فإن تبادل المواقع بين الحكاية والخطاب جعل من "الورم" رواية فلسفية، ترى في الحكاية مناسبة رحبة هادئة للحديث عن العدل والزهد والإثم والبراءة، وعن سطوة الزمن التي تعلّم المستبد ما لا يرغب بتعلّمه. بنى الروائي عمله من عناصر الأسطورة والحكاية والنص الفلسفي مؤكداً أمرين: عتمة الموضوع المعالج الذي يأمر بأكثر من طريق إلى الولوج إليه، ومرونة الجنس الروائي القادر على الجمع بين المتخيّل الطليق والخطاب الفلسفي الواضح المفاهيم.

وعلى الرغم من هذه المستويات الروائية، فإن لغة إبراهيم الكوني، المصقولة المتأنية الكثيفة التي توحي بالقدم، أعطت الرواية شكل رسالة متصوفة، صاغها إنسان عادل قديم، شهد ظلماً واسعاً وثبّته كتابة ومضى. بل أن في اللغة، التي تتاخم لغة الحكماء، أطيافاً من التغريب اللغوي، تزيح المسمّيات عن مواقعها، وتترك القارئ طليقاً يرى الأمور كما يشاء. مع ذلك فإن شكل الرسالة القديمة لا يجعل مضمونها قديماً، لأن العزلة والخفاء والحجب جوهر كل سلطة مستبدة، قديمة كانت أو حديثة. وسواء كتب الكوني رسالة متصوّفة في شكل حكاية، أو رواية ذهنية في شكل أمثولة، فقد دلّل، من جديد، على مرونة الجنس الروائي وإمكانية صوغه بأشكال مختلفة، تتيح قراءة المأساة الإنسانية في الأزمنة جميعاً.

سؤالان طرحهما الكوني في روايته: إن كان المستبدّ يستطيع أن يفعل ما يشاء فما هي طبيعة الأطراف التي تعترف به؟ وهل من لقاء ممكن بين الحاكم المكتفي بذاته والحكيم الفيلسوف الذي يعتقد أن الحكمة تروّض الشذوذ؟

حاول إبراهيم الكوني في "الورم" النفاذ إلى جوهر السلطة المستبدة، ووضع في خطابه النافذ

غضباً حكيماً، لم تعرفه الرواية العربية إلّا في حالات نادرة.



اجتماعية القراءة وإنتاجيّة الدّلالة في «الورم»

مصطفى ولد يوسف

اجتماعية القراءة وإنتاجيّة الدّلالة في «الورم»

مصطفى ولد يوسف[1]

في روايـة "الـورم" للـرّوائي إبراهيم الكوني رؤيـة معرفية وتحليلية للكائن العـربي عبر اجتماعية السـلوك الشّـاذ للفرد الانهزامي عربياً، واسـتفادة الحاكم / الزّعيم من تفوق أطروحات الشّعبويّة ومسـتخرجات الخطـاب الحـماسيّ المبتـور مـن الواقعيـة وتعاظـم فـوضى الجـدل العقيم، لبسـط سـيطرة مطلقـة عـلى العقـول. فكانـت رغبـة الـرّوائي في تشـكيل وعـي اجتماعـي بديـل للقـارئ، بغيـة تحريـره مـن عدسـة الحاكـم عـبر رؤيـة جديـدة لواقـع لطالمـا تكلّس مـن خـلال وضعيات معقـدة للتّعتيـم، وهـذا القارئ منتظر منه الانفلات مـن خطابات التّرويج والمراوحـة للزّعامة إلى تنبـؤات النّـص المجسـدة للخلفيـة الفكرية، الممتدة من وعـي الرّوائي إلى ميـلاد الوعي الاجتماعي للقارئ.

في كل قـراءة نقديـة بعـث جديـد ومتجـدد للنـص، فـلا تكتفـي بظاهـر المعنـى، لأنهـا لا تستثني ما وراء الظاهر بوصفه المستهدف من هذه القراءة.

في نصـوص إبراهيـم الكـوني أكثر من فرصة لتفجـير الواجهة النّصية باقتفـاء الوضعيات اللّغوية والأسـلوبيّة الملتويـة للوصـول إلى أقـرب نقطـة لإدراك واحتـواء المعنـى المضمـر الـذي تعتريـه الشّـكوك الدّلاليـة دومـاً، لأنّـه دائـم الاحتـمال، فالممارسـة القرائية علميّة نسـبيّة تسـتنطق النّص بلغـة الاحتـمال لا اليقـين، وهـذا مـا فعلنـاه في هذه الدّراسـة التـي تسـتقرئ الدّلالـة الاجتماعية لسـانياً ونسـقياً، فـكان منطلـق مـشروع النّص مـن الإشـكالات التّالية:

مـا المعابـر اللّفظيـة والجمليّـة التـي وظّفهـا الـرّوائي في تكويـن رؤيتـه للواقـع الاجتماعـي والسّـياسي؟

1- كاتب وأكاديمي وباحث جزائري، ولد عام 1967، وحاز الثانوية العامة 1987، ثم درس اللغة العربية وآدابها، وعمل أستاذاً بكلية الأدب واللغات بجامعة البويرة. من مؤلفاته: الذاكرة والدلالة في الرواية الجزائرية المعاصرة (المكتوبة بالعربية والأمازيغية والفرنسية)، أدغال البحر والسراب، أنظمة الخطاب الروائي (من سردية الرواية إلى روائية السرد).

هـل النّـص نشـاط لغـوي معزول عـن الواقع أم أنّـه فعل مضـاد للرّاهن الاجتماعي والسّـياسي القائم؟

ما الآليات المناسبة لمثل هذه النّصوص المعقدة فنياً؟

النّص كمظهر لساني ودلالة اجتماعية:

تشـكّل روايـة "الـورم" للـرّوائي الليبـي "إبراهيم الكـوني" إنتاجيّـة لغوية ذات فاعليـة وحيوية عـبر ظاهـرة التّكـرار، "فهـي نـص في صراع ومواجهـة مع حـدود العـرف والمقروئية.. لأنّـه يتجاوز الهرميّـة العرفيـة للنـوع الأدبي"[2]، فـكان الاسـتثناء اللغـوي عـبر الإشـباع التّكـراري، وهذا التّناسـل اللفظـي والجملـيّ في أكـثر مـن حقـل دلالي "les champs sémantiques" يتعـارض ومقولـة الإيجـاز، وهـي طبيعـة القول العـربيّ الذي يؤكـد ضرورة "أن يفوق المدلول حجم الـدال"[3]، فكان الإطنـاب عـبر التكـرار عنـصراً اندماجيـاً في الرّوايـة يلـح على وجـوده بكثافة.

ويعتـبر الـسّرد الـروائي فعـل المعرفـة بمـا يقدمـه مـن أحـداث وإبـداع[4]. وفي تحليلنـا للكتابـة الروائيـة نجـد ميـلاً إلى التّكـرار، سـواء أتعلق الأمـر بالفعل الـسرديّ أم بالشّـخصيات أم بتفاصيل الوصـف[5]، فهـو بمثابـة قانون سردي أو وصفي مسـائلاً القارئ في مدى اسـتجابة وعيه الاجتماعي، وفي روايـة "الـورم" فقـد كان الرّسـم اللغـوي ظاهـرة بـارزة عبر هـذا التّدفق اللفظـي للتعبير عن اجتماعيـة مضمـرة، وليـس مجـرد حشـد ملفوظـاتي غايته التّرقيـع النّصي.

ولا يمكـن أن نفهـم الإنتاجيـة اللّغويـة دون اسـتحضار القـراءة السّوسـيولوجية للأثـر الـرّوائي للوصـول إلى طبيعـة الدّلالـة المتجـاوزة للأطـر الملفوظاتيـة، فالنّاقـد "أمبرتـو إيكـو" يؤكد ضرورة اهتـمام القـارئ بالنّـص عـبر مظهـره اللسـاني مـن خـلال سلسـلة مـن الزّخـارف التّعبيريـة، فـكلّ جملـة أو لفظـة غـير مرتبطـة بالكيـان النسـقي تظـل جافـة ومحنّطـة في معناهـا القامـوسيّ، لا تحقق المراد الاجتماعي المنتظرة منها، لأنّ اللفظة غير تامة بذاتها[6].

في الروايـة مسـاحات نصيّـة تقـوم عـلى النشـاط التكـراري بالمعنـى الصّريـح، وهـذا التّكـرار

2- ميجان الرويلي وسعد البازعي، 2000، دليل الناقد الأدبي، ص 182.

3- إدريس قصوري، 2008، أسلوبية الرواية، ص 165.

4- بول آرون وآخرون، 2012، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، ص 594.

5- تزفيتان تودوروف وآخرون، 1992، طرائق تحليل السّرد الرّوائي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص 42.

6- تزفيتان تودوروف، المرجع نفسه، ص 157.

لا ينـمّ عـن العجـز في القـدرة التّعبيريـة، كـما لا يمكـن أن نضعـه في دائـرة الحشـو المبتـذل، ومن ثمـة نفـترض قارئـاً مـن طبيعـة اجتماعيـة وسياسـية، لعلاقـة الرّواية بموضـوع السـلطة في المنطقة العربيـة، وكيفيـة تعامـل النّـاس معهـا. وبمـا أن القراءة فعـل اجتماعي[7]، فـإنّ القـارئ الاجتماعي المنتظـر هـو الـذي يتجـاوز المعنـى الحـرفي إلى المعنـى الضمنـي، لأن الـرّوائي ينخـرط في "نسـقية خاصـة يتوحّـد فيهـا اللسـاني بالسّـياقي والاجتماعـي"[8] لبلـورة تلـك الأطروحـة القائلة بـأنّ اللّغة الأدبيّـة كـون اجتماعـي لا تحيـا إلا خـارج الإطـار المعجمـيّ الضيـق، ولهـذا ألغـى "لوسـيان غولدمـان" ثنائيـة المبـدع والقـارئ عـبر مقولـة "رؤيـة العـالم" التـي يعرفهـا بأنّهـا مركـب كلّي مـن الأفـكار والمشـاعر والتّطلعـات التـي تربـط أفـراد مجموعـة اجتماعيـة معينـة[9]، ويحيل هذا الـكلام عـلى وجـود حقـل مشـترك بـين المبـدع والقـارئ ويكـون فيـه كل منهـما منتجـاً اجتماعيـاً وأيديولوجيـاً، ولكـنّ الفعـل الإبداعـي خلـق جديـد للحيـاة، ولعـب باللّغـة والمعنـى، ومـن ثـمّ لا بـد أن يسـعى القـارئ إلى تهشـيم النـص، يعيـد إنتاجـه اجتماعيـاً وأيديولوجيـاً من خـلال قوة التّأويـل لتكتمـل الشّـعرية فيها.

في الرّوايـة مقاطـع يشـكل التّكـرار اللفظي فيها ظاهرة لأبنية، نقف عنـد بعضها:".. في الطريق إلى هنـاك لم يعـرف غـير التّصميـم، التصميـم في نيـل الخـلاص أيقـظ فيـه إحساسـاً غريبـاً باللذة، لـذة لم يعرفهـا يومـاً، لـذة سرت في الـدّم واسـتولت كالخـدر عـلى كلّ طـرف مـن أطـراف البـدن. لـذة كانتشـاء الوجـد. لـذة أنـه يدب عـلى قدمين ويعبر الجـداول المغمـورة بالماء.. لذة المسـير في العـراء، لـذة الغـروب وهـو يطـرح في الأفق غلالـة بلون الـدم، لذة الصّحـراء التي تطوق الأسـوار مـن أركانهـا الأربعـة وتفيـض في عريهـا بالإغواء.. لـذة الأنفاس وهي تـتردد في قفص الصّـدر، لذّة كانـت تتمادى في سـطوتها وتسـتميت لتمتلكه.."[10].

وفي مقطـع آخـر: ".. تخيـل نفسـه طريـداً، ضائعـاً.. ومنبـوذاً وهـو الـذي آمن دوماً بأن رسـالة الصّيـاد ليسـت أن يقتنـص إذا خـرج في رحلـة الصّيد، ولكن رسـالة الصّيـاد أن يطـارد، لأنّ الصّياد لا يحيـا إن لم يمـارس الصيـد في رحلـة الصّيـد، الصّيـاد يمـوت كمـداً إذا غنـم في رحلـة الصيـد، لأن

7- بول آرون وآخرون، ص 856.

8- سعيد جبار، 2013، من السّردية إلى التّخييلية، ص 26.

9- سوزان روبين سليمان وإنجيكروسمان، 2007، القارئ في النّص، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ص 240.

10- إبراهيم الكوني، 2008، الورم، ص 82.

الفـوز هنـا هو إيـذان بانتهـاء رحلة الصيـد!"[11].

إنّ قـارئ المقطعـين أمـام معطـى لسـاني يتمثـل في تكـرار لفظـة "لـذّة" تسـع مـرات ولفظـة "الصّيـد" خمـس مرات، واللفظتان حسـب طبيعتهما اللسـانية تدلان على حالـة اجتماعية للكائن المتعـالي، الـذي يعيـش عـلى أعتاب إيـذاء الآخر؛ فهـو الصّياد والآخـر، أي الشّـعب /الطّريدة، وفي رحلـة الصّيـد تتحقـق اللـذة في إخضـاع الـورى، حيث تصبح الممارسـة السّياسـية سـلوكاً اجتماعياً شـاذاً بالنسـبة للكائـن الواعـي، وعادياً بالنّسـبة للكائن غـير الاجتماعيّ.

إنّ القـراءة التـي نمارسـها تدحـض فكـرة التّـواري عـن المضمـر، فتأويـل القـارئ العـربي لدلالة اللّفظتـين قائـم عـلى أسـاس انتمائـه إلى منطقـة عانـت مـن ويـلات القمـع الاجتماعـيّ، في حـين يكـون تأويـل القـارئ الفرنـسي مثلاً للمقطعين مختلفـاً في الجوهر، حيث إنّـه لم يعش ذلك القمع الاجتماعـي وجدانيـاً وفعليـاً، مـمّا سـيفرز قـراءة مبتـورة دلاليـاً، تكتفي بظاهـر اللّغـة /الواجهة، لأنّهـا بعيـدة عـن الطّـرح الأيديولوجـي، ومـن ثمّـة نطـرح فكـرة الجغرافيـة العقليّـة والنفسـيّة للانتـماء وتأثيرهـا عـلى فهـم المدلـولات المضمـرة في النّـص الأدبيّ.

إنّ القـارئ العـربي متأثـر بالقـوى الاجتماعيّـة التي تحدد طبيعـة قراءاته عنـد تعاطيه مع هذا الأثـر، في حـين إنّ القـارئ غـير العـربي متأثر بالقوى السّـحرية والجماليـة للرّواية، ومن ثم سـيركز عـلى عـالم الأمكنـة والمواقـع أكـثر مـن تركيزه عـلى الطابـع التّكـراري للألفـاظ والجمـل التي هي مفاتيـح فهـم الأثـر، وهـذا ما ذهـب إليه الباحث "جـاك لينهاردت" الـذي دعا إلى إحالـة القراءة إلى المجتمـع الـذي ينتمـي إليـه القـارئ، حيـث تكـون العلاقـة بـين النّـص والقارئ المحـلي علاقة اجتماعيـة، تسـتوجب تأسـيس علـم اجتـماع القـراءة، لأنّ عملية انبثـاق المعنى هـي التي تعطي الموضـوع الثقـافي في كل حالـة سـماته المميـزة[12]، فيحقـق المبـدع مبتغـاه، لأنّ القـارئ المتخيـل سـيتجاوز النّزعـة الكرنفاليـة أو الوعظيـة التـي حفلـت بهـا الرّواية إلى اسـتبطان خطـاب التّنديد بضمـور الوعـي الاجتماعـي والسّـياسي في الوطـن العربي في حـضرة الزّعيم أو حكم الفـرد وانعدام الحوكمة.

وفي مقاطـع أخـرى يتكـرر اللفـظ كقولـه: "النامـوس لم يكـن يومـاً هـراء، ولكـن جعلتكـم

11- المصدر نفسه، ص 89.

12- سوزان روبين سليمان وأنجي كروسمان، القارئ في النّص، ص 259.

المشؤومة هي التي حولت النّاموس إلى هراء، هل تدري لماذا؟ لأنّ النّاموس لم يخلقه الزعيم من وراء حجابه، ولكن أمّنا الصحراء هي التي خلقت النّاموس الذي لم يخذل من لم يخنه أبداً"[13]. وفي مقطع آخر: "الضّحية تموت مرة بفضل الجلاد، لأنّ ميتة المرة هي التي تحرر من الموت ألف مرة، أمّا الجلاد فيموت كل يوم مراراً، لأنّ الخوف من الموت هو الموت"[14].

وردت لفظة "النّاموس" خمس مرات، ولفظة "الموت" ثلاث مرات، فالنّاموس أو الشّريعة ثابتة، والموت كذلك، فمتى استبد الإنسان، وحاول الاستهتار بالنّاموس يلقى حتفه حقاً أو مجازاً، خوف الانتقام من ضحاياه، فالظّلم ليس ناموساً وإنّما ممارسة للسّلطة بطريقة غير طبيعية، والموت حق أبدي، والقصاص واجب أخلاقيّ في جميع نواميس الشّعوب.

في دلالة تكرارية الملفوظ وقرائيّة الدّلالة:

يتكرر الفعل التّكراري في الجمل أو في الملفوظات السّردية ويراد منه امتداد الأنموذج الجملي إلى أبعاد ثقافية وسوسيولوجية مهمة في تنشئة وعي المانعة وترسيخه في ذهن القارئ المحايد واعتباره أولوية، ضمن دينامية الدّلالة، فيتم خلق حلقة "boucles" تنافس السّيولة السّردية، ومن أمثلة ذلك قوله:

".. يلتفت نحو الأسير ليسأل:

ما معنى "لا يبدو مثله شيء"؟!

أجاب الأسير بالنبرة الغنائية ذاتها:

لا يبدو مثله شيء يعني لا يبدو مثله شيء!

حاججه آساناي:

ليس هناك في هذه الصّحراء أي شيء لا يبدو مثله شيء!

قال الأسير بعناد طفولي:

13- الرّواية، ص 111.

14- المصدر نفسه، ص 134.

ولكن الزّعيم الذي رأيته لا يبدو مثله شيء"[15].

وفي مقطع آخر نجد: "أراد أن أتبعه إلى دياره. أراد أن أتبعه إلى أسواقه. أراد أن أتبعه إلى تجارته. أراد أن أتبعه إلى أفران حديده. أراد أن أتبعه إلى دنياكم ودنياه بعد أن أتخلّى عن رسالة طوقني بها الزّعيم!"[16].

إنّ في تكرار "لا يبدو مثله شيء" و"أراد أن أتبعه" أشبه بتعويذة "Credo" مع متغيّرات حتمية "variantes" خفيفة. فالجملتان تحملان معنى اجتماعياً، متعلقاً بوهم الزعامة، فالمستبد يراهن على الكفاية العقائدية لفرض هيمنة كليّة على الناس، فتتأسس مقاربة التّبجيل أو حتى التّأليه "diviniser"، وتنهار مكتنزات الرّفض والصّمود، ويكون الخضوع قدراً محتوماً:".. ما ذنب إنسان هذه الصّحراء إذا كان قد وجد نفسه بلا معنى إلى حد لا يجد ما يفعله بنفسه غير أن يتخلى عن نفسه.. ما ذنب الإنسان إذا فتش عن طريدة، وهو الذي وجد نفسه طريداً في هذه الصّحراء؟"[17].

في الجملة ترسيم لسقوط الإنسان العربي في الوهم كبديل للهزيمة، فتترسخ ثقافة الكبت متأصلة في الشّعور الجمعي: ".. يعترف أنّ البلية في الانتظار.. البلية في الإحساس بالانتظار حتى لو لم ينتظر المخلوق شيئاً سوى الانتظار نفسه، ربّما لأنّ الانتظار يخفي أملاً كاذباً بخلاص كاذب، ربّما لأن الانتظار جنس من أجناس الوسوسة.. انتظار الحرية هاجس الإنسان هاجس كل إنسان"[18].

يمكن أن نجد تفاعلاً بين المعنى الظّاهر وإنتاجية الدّلالة اجتماعياً، فالتّبجيل يفضي إلى استيعاب خطاب الهزيمة الذي يقوم بعملية تضليل للمتلقي الضّمني، باستثمار خلفيته التّكوينيّة والإرثيّة، ومن ثمّة يصبح "الانتظار" قيمة مضافة لمنتج الخطاب التّبجيلي، لا لمنتج خطاب التّنديد والرفض، لأنّ كل مرحلة تاريخية لها فعلها السّياسي والاجتماعي غير المتوقع.

لا ريب أنّ الرّوائي شكّل صوراً لغوية تقوم على التّكرارية "récurrence" من خلال إعادة

15- الرواية، ص 120.

16- المصدر نفسه، ص 122.

17- المصدر نفسه، ص 134.

18- المصدر نفسه، ص 139.

اللفـظ أو العبـارة التـي تتجـاوز المحمـول البلاغي المحصور في تأكيـد المعنى أو الترديـد أو التكرار المطـرّز أو المشـاكلة، وقـد لجـأ الـرّوائي إلى هـذا النّمط السرديّ التكـراري معياراً دلاليـاً "séman-tique" لا معيـاراً إقناعيـاً، فعـبر الوحـدات اللغويـة المكـرّرة يسـتهدف المعيار التيمـي "théma-tique"، حيـث تتحـوّل الصّـورة اللغويـة إلى عامـل "Actant" ينجـز وظيفة ويـؤدي أدواراً تتوزع كالآتي:

- دور نفـسي عـبر مقولـة الانتظـار التـي تعـزز حالة نفسـية غير مسـتقرة، وقلـق وترقب إلى ما لا نهاية.

- دور اجتماعـي، فجملـة "أراد أن أتبعـه" تحمـل ذلـك الطّرح الذي يقصي وعـي الفرد، باعتبار السّـلطة القائمـة هـي منتجـة وعيـه حصريـاً، ومـن ثـمّ أصبـح وعي الشّـعب مرتهنـاً، ومؤطـراً في منظومـة تعـادي كلّ فعاليـة أو مبـادرة خـارج دائـرة المؤسسـة الحاكمـة المغلقـة، ومـن شـأنها إرباكهـا، وإذا أحـس الحاكـم بـأنّ هنـاك ثغـرة في منظومـة حكمـه كمخلـص للـشّرور، يغـيّر مـن اسـتراتيجيته، ليتكيـف مـع الأوضاع المسـتجدة: "مهلاً! مهلاً! إنـكاري لك قديماً كان سـليقة أخرى غـير إنـكاري لـك في المجلـس. وأنكرتـك في الزمـن القديـم دفاعاً عـن النفس، وأنكرتـك في المجلس لأنّي لابـدّ أن أفعـل مـا دمـت قـد جاهرت بإنـكار الزّعيـم، وإنـكار رسـول الزّعيم"[19].

إنّ عبـارة "أراد أن أتبعـه" توصيـف لحالـة الإنسـان العـربي الخاضـع لمـيراث الانقيـاد وراء اسـتباحة جميـع القوانـين، وتبريـر جميـع الهزائـم والإخفاقات باسـم الزّعامة وهـي إرث التّخلف والكولونياليـة في سوسـيولوجية التّعامـل مـع الآخـر، وبطلهـا إنسـان فاقـد للضّمير الإنسـاني، يرى الآخـر قـاصراً، ويحتـاج مـن يكفلـه، لأنّـه لم ينضـج وعيـاً سياسـياً واجتماعيـاً؛ لتبـدأ العلاقـة بـين الحاكـم والمحكـوم أبويّـة وتنتهـي تراجيديـة، ذلـك أنّ وعـي النّـاس لا يسـتقر عـلى قناعـات غـير مؤسسـة عقـلاً ومنطقـاً، وكل مـشروع حكـم مسـتبد ينتهـي بموتـه التّراجيـدي في أغلـب الأحيان: ".. سـاعتها فقـط اسـتيقظ مـن الحلـم. اسـتيقظ من الكابـوس ليحيا الشـطر الثاني مـن الكابوس، ولكـن العـزاء هـذه المـرّة في أنّـه لم يعـد كابـوس منـام، ولكنّـه انقلـب كابـوس يقظـة، وأن يحيـا الإنسـان الكابـوس جاحـظ العينـين أهـون مـن أن يحيـا الكابـوس مغمـض العينـين.."[20].

19- المصدر نفسه، 143.

20- المصدر نفسه، ص 169.

لقـد مـارس الـرّوائي التّكراريّـة كسـلطة خطاب مسـتنفر لذهن القارئ، فعبر المسـح الاسـتقرائي للملفوظـات المكـرّرة في الرّوايـة نجـد أنّ "الإلحاحيّة l'urgence" في المواقف والأشـكال التّعبيرية، تنـم عـن إصرار الـرّوائي عـلى تقديـم الموضوعـة (التّيمـة) بإلحاح، يجعـل القارئ يسـتقبل خطابه باهتـمام أكـثر، ووعي أكبر.

يمـارس الـرّوائي دور الزّعيـم في تقديـم نفسـه للقـارئ، مـن خـلال ضبـط نصّـه عـلى ملفوظيّـة التكـرار، فيحـاكي مجـازا الزّعيـم الحقيقـي الـذي أسـس مشروعـه السـياسي القائـم عـلى حضـور دائـم وأبـدي عـبر الخطابـات السياسـية في المنابـر المختلفـة، وأوامـره اليوميّـة، وشـعاراته البّراقـة المخـدرة للوعـي؛ إذ نجـد الـرّوائي في مشروعـه المضـاد ينسـف مقولاتـه بإدانـة الواقـع، وتغييـب الوعـي، فـكان الطّابـع التّكـراري فاتحـة لنّهـوض الوعـي وخطابـا مضـادا بالآليـات نفسـها ولكنّ بأهـداف مختلفـة، يحـض المتلقـي عـلى صنع شرعيتـه الاجتماعيـة، والتّأمـل فيما يـدور حوله، في ظـل الاسـتمرار في التّنـازل عـن حريتـه السياسـية والاجتماعيـة.

إنّ لجـوء الـرّوائي إلى التّكـرار النّمطـي مـن خـلال عنـصر التّـوازن اللفظـي، جعـل نصـه يأخـذ صـورة الطّابـع الإيقاعـي، رغبة في كسـب القارئ، وبالمقابـل يحوي هذا التّكـرار فائضا لغويا يمكن حذفـه، دون أن يعطـل عمليـة الفهـم والتأثـر[21] ومـن أمثلـة ذلـك قولـه:" توقف هاجمتـه بوادر النّوبـة الجنونيـة التـي تسـتولي عليه..أغمض عينيه وتنفـس بعمق قال مغمـض العينين.."[22]، ففي المقطـع مـا يمكـن حذفـه فنقـول: "توقـف هاجمتـه بـوادر النوبـة الجنونيـة التي تسـتولي عليه.. تنفـس بعمـق، ثم قـال وهو مغمـض العينين".

ليـس هـدف الـرّوائي في عملـه مراعـاة الإحسـاس اللّغـوي لـدى القـارئ، لهـذا وظّف الأسـلوب كقـوة للإقنـاع وضاغطـة سـلطها عـلى القـارئ ليسـلب حريـة التّـصرف إزاء هـذه القـوة[23]، كـما يفعـل الحاكم/الزّعيـم في معاملتـه للرّعيـة، فـإذا كان هـذا الأخـير قائـدا سياسـيا فـإنّ الـرّوائي قد أصبـح قائـدا اجتماعيـا ولفظيـا أو أسـلوبيا للمتلقـي.

وقـد تمثلـت هـذه القـوة الضاغطة في التّكـرار النّمطي الـذي من خلاله "يسـلم للمتلقي قيادة

21- محمد عبد المطلب، 1999، البلاغة الأسلوبية، ص 296.

22- الرواية، ص 40.

23- محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ص 235.

الفكـرة الموجهـة إليـه"[24]، وبمـا أنّ ذهنيـة القـارئ المعـاصر لا تقبـل الإفاضـة والإطنـاب المجسـد في شـكله التّكـراري، لأنـه يبحـث عـن "إنتاجيـة غنيـة لنـص مقتضـب"[25]، فقـد تمثّل الـرّوائي دور الزّعيـم في منطلـق فـرض رؤيتـه عبر الإغـراء الصّوتي، والإشـارات اللغوية المنبثقة عـن آلية التكرار "automatisme de répétition" وإقصـاء كل التّصـورات التي يمكن للقارئ أن يتصورها، وأغلق بذلـك مجـال نصـه الـدلالي في "معنـى محـدد يرتضيه قـارئ فردي مـا"[26]، وهذا ينطبـق أيضاً على الحاكـم / الزعيـم. وفي هـذه الخطاطـة توضيح لذلك:

الرّوائي / السّارد

الحاكم / الزّعيم

الإغراء الصّوتي

الإغراء الاجتماعي وشراء الذمم

المجال الدّلالي مغلق

المجال السّياسي مغلق

المعنى النّصي الأوحد

الخطاب السّياسي الأوحد

تأكيد الحضور اللّفظي والجمليّ عبر آلية التّكرار

تأكيد الحضور الجماهيري والإعلامي عبر آلية الدّعاية

إنّ الفـرق بـين الـرّوائي المثقـف والحاكـم / الزّعيـم قائـم عـلى أنّ التكراريـة الممارسـة في النّـص تجعـل القـارئ يفكـر في إنتاجيـة الدّلالـة مـن خـلال تراكميـة العنـاصر التّعبيريـة ليخـرج بموقف اسـتنكاري للوضـع القائـم، في حـين تكراريـة الدّعاية وخطـاب الاجـترار للحاكم ليسـت إلّا تأجيلاً لانهيـار عالمـه الزّائـف، لأنّ كل مـا فيـه وقتي وشـاذ.

24- المرجع نفسه، ص 235.

25- حميد لحمداني،2003، القراءة وتوليد الدّلالة، ص 14.

26- المرجع نفسه، ص 114.

خاتمة:

كانت رواية "الورم" مشروعاً سردياً مضاداً لمشروع الزّعامة، فعلى الرّغم من أنّ هذه الرّواية ليست نصاً تواصلياً عادياً، بوصفه يستدعي معرفة إبستمولوجية حيث التّأمل وإدراك الأبعاد عنصران مهمّان في فهم المحتوى وتقدير جماليته، إلّا أنّ القارئ النّبيه قادر على التّركيز في العناصر غير المبددة للانتباه كظاهرة التّكرار، والإمعان في تسلسل الأحداث لانتزاع المعنى الحرفي أولاً، ثم البحث عن إنتاجية الدّلالة اجتماعياً، باعتبار الرّواية مجمعاً للسلوك الاجتماعي السلبي، والخاضع لسلطة الخرافي والاحتيالي، وموقف الروائي غير المشخّص الذي يسخر من الجميع لأدائهم المخزي والمحبط، وعبرهم يحاكم الرّوائي ما آل إليه المجتمع العربي من غياب للوعي، وانعدام التّدبر في معالجة أوضاعه السياسية المتدهورة بحكمة بسبب سلطة الفرد الأوحد.

المراجع:

1. إبراهيم الكوني، 2008، الورم، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، لبنان.
2. إدريس قصوري، 2008، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن.
3. بول آرون وآخرون، 2012، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان.
4. تزفيتان تودو، 2003 آخرون، 1992، طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب ط1، المغرب.
5. حميد لحمداني، 2003، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
6. سعيد جبار، 2013، من السّردية إلى التخييلية، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان.
7. سوزان روبين سليمان وإنجيكروسمان،2007، القارئ في النص، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان.
8. محمد عبد المطلب، 1999، البلاغة الأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1 القاهرة، مصر.
9. ميجان الرويلي وسعد البازعي، 2000، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء، المغرب.

أسطرة الفضاء الصحراوي
في روايات إبراهيم الكوني

د. الضاوية بريك

أسطرة الفضاء الصحراوي
في روايات إبراهيم الكوني

د. الضاوية بريك[1]

تقوم البنية السردية للنص الروائي على عناصر أساسية يمثل حضورها دعامة مركزية لتحقيق شعرية النص وإثبات هويته الجمالية. ولعل الفضاء الروائي من أهم هذه العناصر التي لا يكتمل نسيج الرواية إلا بها. ورغم كثرة الأبحاث والدراسات في هذا الموضوع، فمازال يبدو غير مكتمل؛ نظراً لتشعب المفهوم وتعدد مكوناته وتداخل مصطلح الفضاء مع مصطلحات أخرى، كمصطلح المكان والحيز واختلاف الباحثين في تحديد هذه المصطلحات بدقة.

إشكالية المصطلح:

يرى بعض الباحثين ضرورة التمييز بين هذه المصطلحات ووضع الحدود بينها، بينما يستعملها آخرون استعمالاً عشوائياً ويطلقونها كيفما اتفق، فقد فضل الناقد عبد المالك مرتاض استخدام مصطلح الحيز بدلاً من الفضاء؛ مبرراً ذلك بقوله: «مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والثقل، والحجم والشكل»[2]، وهذا الكلام قريب من مفهوم يوري لوتمان، عندما اعتبر الفضاء «مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات، أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل: الاتصال والمسافة»[3]. وذهب الناقد المغربي حميد

1- أستاذة محاضرة في جامعة العقيد أحمد دراية في أدرار – الجزائر.

2- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد- ضمن سلسلة عالم المعرفة التي ينشرها: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1998، ص 121.

3- يوري لوتمان: المكان ودلالته، ترجمة سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة "ألف" العدد 6 سنة 1986، القاهرة.

لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) إلى التمييز بين أربعة أشكال تدور في فلكها كل التصورات النقدية هي:

- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.
- فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضاً، غير أنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية -باعتبارها أحرفاً طباعية- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.
- الفضاء الدلالي: يشير إلى الصور التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.
- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي أو الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[4].

ونجد أن المفاهيم الثلاثة (الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور) تتجاور وتتداخل إلى حد التمازج في دراسات النقاد العرب، ونستبعد هنا دراسات فضاء النص الذي لم تنجز فيه دراسات كثيرة في النقد العربي مقارنة بالنقد الغربي، خاصة عند ميشال بوتور وهو أحد أعلام الرواية الجديدة في فرنسا والمنظرين لها، فقد اهتم كثيراً بهذه القضية، ليس في الرواية فحسب، بل في أي مؤلف، حتى إنه عرّف الكتاب تعريفاً هندسياً محضاً، يقول: «إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقاً لمقياس مزدوج هو طول السطر وعلو الصفحة»[5].

إذن، فمفهوم الفضاء الروائي يتسع ويتجاوز مفهوم المكان، فهو يشمل أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات[6].

من هذا المنطلق ستعتمد الدراسة مصطلح الفضاء، وإن كان موضوعها يوحي بارتباطها

4- حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي - ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 1991، ص62.

5- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، ط3، بيروت: 1986، ص 112.

6- ينظر: سمر روحي فيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1995، ص 256.

بالمكان أكثر من أي عنصر سردي آخر، وهذا حقيقي، فالصحراء هي بالدرجة الأولى مكان، ودراسة الفضاء الصحراوي في الرواية العربية لا بد أن تنطلق من الصحراء كوجود مكاني له خصوصيته وتميزه، لكنها لا تقف عند ذلك، بل لا بد أن تمتد إلى آثار وإشعاعات هذا المكان وتلبسها بالدلالة في نسيج النص الروائي. فللمكان أهميته القصوى في الأدب، بل إن «العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[7].

الصحراء في الرواية العربية:

لم تحضر الصحراء بشكل جلي في أعمال الروائيين العرب المعاصرين، رغم أنها «تشكّل المساحة الأكبر في وطننا العربي لكنها غائبة كمكان فني وفكري في أعمال كتابنا»[8]، ويمكن أن نبرر هذا الغياب، في الرواية تحديداً، لكون هذه الأخيرة وفدت إلينا من المجتمع الغربي، وهي تستمد هويتها من المدينة البرجوازية الحديثة كما ذهب إلى ذلك جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان وجل منظري الرواية.

وإذا كان ارتباط الرواية بالمدينة في المجتمعات الغربية جاء متساوقاً مع التغيير الحضاري والفلسفي والفكري الذي عرفته هذه المجتمعات في الحقبة التاريخية التي ظهرت فيها الرواية، وصورت هموم الإنسان الغربي الذي انسحقت روحه بطغيان المادية وتراجع القيم الروحانية، وهو ما ولد فكرة البطل الإشكالي في الرواية التي قال بها جورج لوكاتش، والتي «بنى عليها معنى الشكل الروائي، والفرد المغترب، الذي يعيّن الشكل الروائي، لا ينوس بين الشك واليقين بل يضطرب مبدداً بين ذاته والجماعة، أو بين ذاته والعالم، حيث لا رابطة إلا التناحر والمنازعة»[9].

فالرواية الغربية مثّلت ثقافة المدينة الغربية المعاصرة ورصدت تشكلها بكل أبعادها، وصورت أوجاع الإنسان الغربي وترجمت اغترابه وتمزقه بين مسايرة الحياة المدنية المبنية على تحقيق الربح المادي وحنينه إلى القيم الإنسانية والمثل الشعرية، وانسجام حالم مع العالم عاشه في الأزمان البعيدة عبرت عنه الملحمة. وهو المنطلق الذي بنى عليه جورج لوكاتش تصورات نظريته في الرواية.

7- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت: 1987، ص 5 - 6.

8- ياسين النصير: الرواية والمكان، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1986، ص118.

9- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2002، ص 39.

أما في الثقافة العربية فالأمر يبدو مختلفاً، «فإن المدينة التي تنقب عنها الرواية العربية غائبة، في معظم الأحيان، أو غائبة حاضرة في آن، غائبة في "جمالية الجموع" وحاضرة في نسق معماري لا أمس له، فالمدينة العربية، غالباً، لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة مرجعها في ذاتها ومؤسساتها ومنتاجاتها، ذلك أنها فضاء أعزل، تشكله السلطة، إن كان واهن الشكل، وتختلس السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم.. ولهذا تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم عرفته ولا تنتج تراكماً ممن وفد إليها، بل تغوص في تراكم كمي عقيم»[10].

واستمرار هذا الركود الحضاري أدى إلى اغتراب الرواية، إن لم نقل الأدب ككل، «فإن الرواية العربية، ومنذ هزيمة حزيران، تتطور بمعزل عن التطور الاجتماعي العام، كما لو كانت علاقة هامشية، يكتبها مثقفون مستنيرون وتتجه إلى الجمهور المستنير، الذي هو في انحسار لا مزيد عليه»[11].

ما لبث الروائي العربي أن تجاوز مرحلة الانبهار بالرواية الغربية والمحاكاة العمياء لأجوائها وفضاءاتها، وشعر أنه في حاجة إلى العودة إلى منابعه وترسيخ هويته. «وهكذا فقد توجهت الرواية العربية للبحث عن عوالم شديدة الالتصاق بالثقافة واللغة العربيتين وحولت بعض هوامش الرواية إلى أماكن أساسية مركزية تأخذ دور البطولة في أحيان كثيرة، فاتجهت الأنظار إلى فضاء الصحراء باعتباره بكراً روائياً وفضاء جديداً يضفي حيوية وروحاً جديدة على الرواية بعد تبرم الأدباء من الأماكن الضيقة والمألوفة»[12]. فوجد الأدباء في فضاء الصحراء الواسع الفسيح، حيث يسطع الضوء بقوة وتعوي الريح بوحشية وتتدرج الألوان ساحرة وتتراءى الموجودات على حقيقتها دون زيف، وجدوا فيه عالماً غامضاً ينعش الخيال ويتصل بحقائق الوجود الخفية.

والواقع أن الرواية العربية في كل مراحلها لم تخل من حضور الفضاء الصحراوي بشكل أو بآخر، لكن هذا الحضور لم يكن يتجاوز كونه فضاء جغرافياً أو طبيعياً تجري ضمنه

10- المرجع السابق: ص160.

11- المرجع نفسه: 161.

12- جنات زراد: تجليات الفضاء الصحراوي في الرواية العربية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجلد 10، العدد 13: 2017، جامعة تبسة - الجزائر.

الأحداث، كرواية (إبراهيم الكاتب) للمازني ودعاء الكروان لطه حسين و(الزويل) لجمال الغيطاني و(رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) لغسان كنفاني.

إن اكتشاف كنوز الفضاء الصحراوي الدلالية والإيحائية وثرائه الميثولوجي والمعرفي والإنساني، ليس حديثاً، فقد وقف عند ذلك صبري موسى في رواية (فساد الأمكنة) 1969 التي تعد من بواكير النصوص الروائية العربية التي استثمرت الفضاء الصحراوي واكتشفت اغتنائه، فهي «تتفرد في بيئتها ومعالمها الغرائبية، فلا تحيل إلى ما قبلها من إبداع وتمهد الطريق لما بعدها من روايات الصحراء كمدن الملح لعبد الرحمن منيف ومجمل أعمال إبراهيم الكوني الروائية، حيث الصحراء هي الفضاء الذي تدور في فلكه الأحداث ومقوماتها السردية»[13].

تيمة الصحراء في روايات إبراهيم الكوني:

لا تذكر رواية الصحراء في الأدب العربي إلا ويذكر الأديب الليبي إبراهيم الكوني، فهو سيد هذه التيمة في الرواية العربية، والذي استطاع بعبقريته أن يستنطق سكون هذا العالم الفارغ الممتد ويستثمر أساطيره وتاريخه وعاداته وقيمه الإنسانية، ويبني منها عالماً روائياً فريداً، عميق الدلالات والرؤى. وإن لم يكن الروائي العربي الوحيد الذي وظف هذا الفضاء، إلا أنّ الكوني في مجموع رواياته التي لا تخرج من حدود الفضاء الصحراوي أنشأ مشروعاً روائياً متكاملاً، واستنطق مكونات هذا الفضاء استنطاقاً ميثولوجياً وفلسفياً؛ ليؤسس بعداً موضوعاتياً عميقاً أثرى الرواية العربية وعمّق رؤاها.

والكوني، كاتب ليبي أمازيغي، مواليد سنة 1948، ولد بواحة غدامس في ليبيا، درس الآداب في معهد غوركي للآداب بموسكو، ويجيد ثماني لغات، هي: الأمازيغية، والعربية، والروسية، والإنجليزية، والبولندية، والألمانية، والإسبانية، واللاتينية، وعمل بالصحافة في روسيا وبولندا. أقام منذ تسعينيات القرن العشرين في سويسرا، إلى أن انتقل مؤخراً إلى إسبانيا، أصدر حتى الآن 81 نصاً، وترجمت أعماله إلى أكثر من 40 لغة، وفاز بعضها بعدة جوائز عالمية، تنوعت بين السويسرية واليابانية والفرنسية والأمريكية والعربية، وأشادت به الأوساط الثقافية والنقدية والأكاديمية والرسمية في أوروبا وأمريكا واليابان، ورشحته لجائزة نوبل مراراً.

13- محمد الصباغ: فساد الأمكنة: مفردات المكان والفساد والموت رواية لصبري موسى، الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 15 - 6 2018 alhewar. or

مـن المفارقـات التـي تحيـط بالكـوني أن عالمـه الـذي انفـرد بـه، وقـضى حياتـه في الكتابـة عنه باللغـة العربيـة وهـو الـذي يعيـش في أوروبـا منذ سـبعينيات القـرن العشرين، لم يعـرف طريقه إلى القـارئ العـربي، نسـبياً، بـل ضلّـت الرسـالة طريقهـا إليهم، فبينما اختـزل بعض القـراء والنقاد العـرب منجـز الكـوني في وصفـه بـ"أسـير الصحـراء"، التقط الغرب رسـالته التي قدّمت للإنسـانية ولـلأدب تراثـاً عريقـاً وثريـاً ترجمـه إلى لغـات العـالم الحيـة، بعدمـا اسـتطاع الكـوني اسـترداده وإعـادة خلقه[14].

قـال الكـوني في لقـاء لـه في برنامج كتاب مفتوح الذي بث في أمسـية افتراضية في سـلطنة عمان في ديسـمبر 2020: أعتقـد أن إحـدى قضايانـا اليـوم هـي كيفية إعـادة الاعتبار للتراث الأسـطوري أو الـتراث العـربي الميثولوجـي الغنـي على نحـو لا يتخيل إذا قورن بـالآداب الأوروبية.

وأضـاف: اسـتطعت أن أصحـح نظريـة لوكاتـش والنظريات الغربيـة التي نصبـت المدينة حكراً عـلى الروايـة.. واسـتطعت أن أسـتنطق الصحـراء فوجدتهـا ذخـيرة ميثولوجيـة صانعـة للروايـة عندمـا نحسـن اسـتجوابها كـما ينبغي[15].

الصحـراء التـي تمثـل في نظر الكثيرين مكاناً موحشـاً فارغاً لا يشـتمل إلا عـلى القحط والجفاف والحـرّ الخانـق، ولا ترمـز إلا إلى البدائيـة والتوحـش، لا يمكنهـا أن تثـير خيـال الإنسـان المبـدع المعـاصر كـما أثـارت خيال الشـاعر القديم، رغـم أن الصحراء ظلـت حاضرة في حيـاة العربي حتى بعـد أن أسّـس الحضارة وابتنـى البيوت والقصور وأنشـأ المدن. «قيم الصحراء التشـكيلية والفنية دخلـت الحضـارة الحديثـة مـن نوافذ تقنيتها، واسـتطاع الإنسـان العـربي في العصور العباسـية أن يـزاوج بـين قيم الصحراء - مسـاحة وضوء - فضاء - انبسـاط وتشـكيلات السـكن خيـام - مضارب - تجمـع - وبـين قيـم المدينـة الحديثـة - بنـاء عمـودي صلـب.. لذلـك حمـل الجامـع والديـوان والبيـت العبـاسي القيمتـين: بنـاء بغـرف وسـاحة داخليـة واسـعة تتوسـطها نافـورة مـاء.. وحولها يتجمع الجالسـون يتسـامرون ويسـمعون الأشـعار..»[16]. وهذا يدل على الارتباط الروحي النفسي العميـق للإنسـان العـربي بالصحراء، وهامشـية وهشاشـة الحياة المدنيـة المعاصرة.

14- ينظر: مصطفى سليم: إبراهيم الكوني وريث الصحراء يروي أساطير الأمازيغ باللغة العربية ولغات العالم: raseef22.net تاريخ النشر: 22ديسمبر 2017.

15- ينظر: إبراهيم الكوني: مشكلة الأدب العربي الحداثي هو الولوع بالبعدين السياسي والأيديولوجي، صحيفة العرب: alarab.co.uk تاريخ النشر: 04 - 12 - 2020.

16- النصير: الرواية والمكان: ص121.

إذن فقد ذهبت جل نظريات الرواية إلى الاعتقاد بأنّ الحياة الحضرية المعاصرة المعقدة لا يمكن أن يلتقط الأديب تفاصيل إشكالاتها وهواجسها إلا في فضاءات المدينة الهادرة المشحونة بمواجع إنسان العصر الباذخة. والرواية بالذات، التي ولدت في جو المدينة واكتسبت تشعب حياتها وهمومها وصراع أناسها واكتست عقدها وتلونت بانكساراتها، لا يمكن أن تتشكل بنيويتها أو تنمو إلا في فضاء المدن، حتى جاء الكوني وزلزل كل هذه المعتقدات، وأعاد اكتشاف الصحراء واستنطاق مكنوناتها ودلالاتها الميثولوجية الثرية.

الصحراء لغة الرمز والأسطورة:

الصحراء رمز للأسرار والغموض والعوالم الخفية المرتبطة بأجواء الأساطير والحكايات الخرافية الدائرة حول عالم الجن والكائنات الخارقة. يغذي ذلك ويضخمه طبيعة الفضاء الصحراوي المتسم بالاتساع والسكينة والإبهام، مما يجعل كل مكونات هذا الفضاء علامات ورموزاً مشحونة بالإيحاء، ومبدأ الترميز «يخص الإدراك وإنتاج المعاني على حدّ سواء، فإن العالم الطبيعي الخالي من أي استثمار دلالي، لا يمكن أن يستأنس إلا من خلال تحويل الأشياء إلى علامات، حينها، وحينها فقط تتخلص الأشياء من بعدها الوظيفي لكي تصبح خزاناً لكمية هائلة من المعاني»[17].

وجد الكوني في الصحراء خزاناً هائلاً من الرموز والعلامات الدالة يحيل على أسرار الكون ويروي حكاية الخليقة بلغة مشفرة وأسلوب خفي، لغة الأساطير الملغمة بالمعاني الغائرة والدلالات المتلبسة بحياة كائنات الصحراء، هذا العالم اللانهائي المشحون بالرموز والإشارات، كما جاء على لسان بطل رواية التبر: «.. آه من الإشارة. أكثر ما يخشى هذه اللغة.. اللغة الخفية التي تعلمها من الصحراء. الصحراء هي التي علمته أن يخافها لأنها لا تنطق بصريح العبارة. لأنها تخفي المجهول. لأنها المجهول»[18].

كل ما في هذا الفضاء يسرد حكاية وجع الولادة البهيج والصراع المقدس من أجل البقاء، الصراع مع قسوة الصحراء وجفافها وخشونتها وكائناتها الخفية من جن ومردة وهواتف خفية. فإذا الغموض الذي يكتنف عالم الصحراء يتكشف أمامه ويعطيه أسراره وتتراءى له

17- سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2008، ص10.

18- إبراهيم الكوني: التبر، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1992، ص117.

حقائقه المستورة جلية واضحة. فالكوني يؤمن إيماناً عميقاً بأن رواية الصحراء لا تكتمل إلا بالأسطورة، لأن وجود الصحراء في العالم أشبه بالأسطورة، «وجودنا لغز لا يكتمل وجوده إلا بوجود ثالوث: الرواية، الخلاء، الأسطورة، الرواية روح اللغز والخلاء جسده، والأسطورة لغته، الرواية فيه روح والأسطورة له روح هذه الروح. في هذا الدور يكمن سر اللهفة إلى الأسطورة. هنا يكمن الظمأ إلى الأسطورة. السرد لا يبقى سرداً، والرواية لا تصير رواية، إذا لم تتكلم الأسطورة»[19]. فالصحراء عالم النبوءات والكرامات والأساطير والخرافات، «كما كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية»[20]. من هذا المنطلق سعى الكوني إلى رصد وجمع أساطير الصحراء، وأسطرة ظواهرها وكائناتها من بشر وحيوان ونبات.

أسطورة الجد مندام والبحث عن الفردوس الضائع:

أكثر أسطورة استوقفته وتكاد تحضر في كل كتاباته هي أسطورة جد الطوارق مندام الذي طرد من الواحة الخصبة واو عقاباً له على أكل اللقمة المحرمة، فواجه العالم وحيداً حزيناً محمّلاً بوزر خطيئته، وتلثم خجلاً من فعلته ولم تسلم ذريته من تبعات خطيئته، بل لحقتهم اللعنة وتاهوا في الصحاري ملثمين بحثاً عن الجنة المفقودة، وهي واحة واو الضائعة. «.. واو الفردوسية الخفية التي لن تستطيع أن تجدها في ضلوع امرأة وهي أقرب لنا من حبل الوريد»[21] «.. ومن منا لم يبحث عن واو؟ واو.. واو. تبعث مرة كل ألف عام. وربما في عشرة آلاف»[22].

واضح أن هذه الأسطورة تلتقي مع قصة خروج سيدنا آدم وأمنا حواء من الجنة بعد أن أكلا من الشجرة التي نهاهما عنها الله سبحانه وتعالى. وهي موجودة في كل الديانات، والكوني يدرك هذا التشابه لذلك بدأ رواية الأسطورة الطارقية بنص موازٍ من سفر التكوين الإصحاح الثالث، ووظيفة هذا النص التمهيد لهذه الأسطورة والمساعدة على اختصار سرد أحداثها، وبخاصة أنها تلتقي مع قصة سفر التكوين في اعتبار المرأة هي سبب الإغواء كما هو شائع في جل الثقافات، باستثناء العقيدة الإسلامية، فالقرآن الكريم لم يحمّل المرأة وحدها

19- إبراهيم الكوني: صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية للنشر بيروت: 1998، ص122.

20- إبراهيم الكوني: الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1992، ص3.

21- إبراهيم الكوني: المجوس - الجزء الأول - ص188

22- المصدر نفسه: ص188.

المسؤولية، بل جعل آدم وحواء مشتركين فيها.

لهذه الأسطورة دلالات متعددة، فهي تفسر ترحال الإنسان الطارقي المستمر في الصحراء دون استقرار، وقد أصبح هذا الترحال قدراً واختياراً، فالطوارق ينفرون من الاستقرار في المدن ويعتبرونه استعباداً: «لو كنا نريد أن نستقر بأرض لفعلنا ذلك منذ سبعة آلاف عام. لو كنا نريد أن نبرك بين الجدران الخرساء لبنينا مدناً أجمل من تنبكتو، مدناً حقيقية لن تنافسها سوى واو الحقيقية»[23]، «نحن على يقين أن من يسكن الأرض، من يفلح أرضاً، ويأكل من الأرض، ويقيم على الأرض بنياناً ليسكنه، ليس سوى عبد من العبيد.. كان أسلافنا يرون في العمران خطراً مميتاً يهدد حريتهم، يهدد وجودهم..»[24]. فالحرية بالنسبة للإنسان الصحراوي الطارقي مطلب أساسي في حياته كالماء والهواء؛ لذلك فهو لا يرى في حياة الترحال القاسية شقاء، بل يجد فيها سعادته وراحته، ويحقق غايته بالبحث عن الفردوس المفقود الذي ضيّعه الجد الأول. فترحاله تجسيد لهويته، وعذابه في صراع أهوال الصحراء تحقيق لسعادته وحريته. وتحرره من ربقة حياة الاستقرار اللينة ومتطلباتها المادية توق إلى الانعتاق والتماهي مع حقائق الكون الكلية وغاياته السامية «.. لا تودع قلبك في مكان غير السماء، إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته.. والشيخ موسى لم يرهن قلبه قط، لم يتزوج ولم يلد ولم يربِّ قطعان الأغنام والإبل. ربما كان هذا سبب تحرره من الهم»[25]. إنه التوق إلى الأبدية والتحرر من أسر الجسد الخانق.

وتتعدد الدلالات المنطوية خلف أسطورة الفردوس المفقود «فالصحراوي التائه، الخائف، العطشان، الذي قاده سراب ذلك كله إلى الضياع، وفقدان الذاكرة في الاهتداء إلى الطريق الصحيح للعودة، لم يجد بداً من ممارسة طقوس النجاة التي تقوده إلى واو الحلم التي يعتبرها عالماً ما ورائياً أسطورياً في أوليته ونهايته. عله بذلك يهرب من جحيم الصحراء إلى نعيم مأمول يرتاده في لحظات قصيرة..»[26]. إنه الهروب من قسوة الواقع إلى نعيم الحلم، والتعلق بالأمل الوردي في جحيم الحر والجدب والظمأ.

23- المصدر السابق: ص206.

24- المصدر نفسه: 444.

25- إبراهيم الكوني: التبر، ص157.

26- أمينة برانين: فضاء الصحراء في الرواية العربية - المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً - ص78.

الملمح الأسطوري لمكونات الفضاء الصحراوي:

أ- النبات: تسيطر البنية الأسطورية على النسيج السردي عند إبراهيم الكوني وتنسحب على جميع مكوناته. فالصحراء بخصائصها الجغرافية والأريكولوجية المتميزة والمتفردة تبدو كأسطورة ناطقة، فإذا كل ما فيها من رمال وواحات وعيون وأضواء ورياح ونباتات وحيوانات، ومعارف وطقوس ورسومات على الجبال وجدران الكهوف وطقوس وعادات، يتفرد بسمات خاصة تطبعه بالغموض والغرابة. من هنا انسحب البعد الأسطوري على كل مكونات هذا الفضاء.

اهتم الكوني بنباتات الصحراء فوصفها وبحث في منافعها وخصائصها، ومن أكثرها وروداً في أعماله نبات الرتم «الرتم كائن أبدي لا تذبل في الصيف، لا تتأثر بالجدب، لا تعترف بالجفاف ولا تموت أبداً إلا إذا اجتثتها يد آثمة.. فالألسن لا تتوقف عن التغني بخصال الرتم»[27] فهو لا يكتفي بوصف الرتم وإنما يعتبره كائن أبدي ويصفه بالخلود، ويجرّم من يقطعه.

وتتأكد أسطورية هذا النبات وقدسيته في موضع آخر من الرواية نفسها، حيث يروي أسطورة تاريخية عن ميلاد الرتم: «فيردد الرعيان أمر السلطان بطرده من البستان فأخفى "كسمبي" تحت لسانه ولفظها من فمه ما إن نزل الصحراء، فنبتت الشجرة، وصارت النبتة الوحيدة المستعارة من بساتين الواحة الضائعة»[28]، فشجرة الرتم هي الوحيدة من نباتات الصحراء التي أصلها من الفردوس المفقود، فقد جلب بذرتها الجد الأول من الجنة الضائعة عند طرده منها، وهذا يدل على قداستها وطهرها. يقول: «فإذا نزل وادياً أزهر فيه الرتم أناخ جمله وركع أمام شجرة الفردوس..»[29]. والرتم أيضاً يحوي خصائص استشفائية، كما هو الحال مع جميع النباتات التي تتسم بالعجائبية في الثقافات الشعبية، نجد هذه الخاصية في رواية "التبر" فأوخيد عندما تعرض للأهوال في رحلته في الصحراء بحثاً عن العلاج لمهريه وواجه خطر العطش: «انهار تحت الرتمة. حشا فمه بفروعها، وشرع يمضغها، ويمتص الرحيق؛ المرارة. ما أمرّ الرتم. استمر يلوك، غمره خدر، تبلدت أحاسيسه. آه.. هذا مفعول الرتم، خدر

27- إبراهيم الكوني: فتنة الزؤان، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1995، ص27.

28- المصدر نفسه: ص85 - 86.

29- إبراهيم الكوني: المجوس – الجزء الثاني - ص51.

الرتـم. نهـض بحريـة، أحـس بخفـة وحيوية».[30] في المقطـع يظهر مفعـول الرتم أقـرب إلى مفعول السـحر، فهـو قـد منح البطل الشـفاء والقوة والنشـاط، وعوضه عن الـدواء والطعـام والماء. وهنا يـبرز البعـد الطوطمـي، فالطوطـم، سـواء أكان حيوانـاً أم نباتـاً يدافـع عـن صاحبـه ويلعـب دور المنقذ.

وفي الروايـة نفسـها يـورد نبـات آخـر تحوطـه هالـة مـن العجائبيـة هـو نبـات آسـيار، ويشـير الكـوني في الهامـش إلى أنـه بقايـا السـلفيوم، وهـو نبـات أسـطوري يعطـي طاقـة هائلـة، انقـرض مـن ليبيـا في القـرن الثالـث قبـل الميـلاد، ويجمـع المؤرخـون القدمـاء أنـه كان دواء سـحرياً لـكل الأمـراض المعروفـة في العـالم القديـم.[31] فعندمـا أصيـب "الأبلـق" بالجـرب وعجـز "أوخيـد" عـن إيجـاد العـلاج المناسـب لـه، أخـبره "الشـيخ موسى" أن شـفاءه في هـذا النبات، مع أنـه له أعراض جانبيـة وخيمـة، فهـو يصيـب بالجنون: «آسـيار في القبيلة مـرادف للجن والجنون، مـن ذاقه جنّ سـواء أكان ذلـك حيوانـاً أم إنسـاناً»[32]، لكـن مـع اشـتداد المـرض عـلى "الأبلـق" لم يجـد "أوخيد" حـلاً إلا أن يطعمـه هـذا النبـات، وخـرج إلى الصحـراء للبحـث عنـه حتـى وجـده: «مـع الأصيـل عـثر عـلى حقـل كامـل، ارتفعـت النبتـة الخرافية مسـافة ذراع عـن الأرض. أوراقها خـضراء داكنة، تدلـت فروعهـا. عادت إلى الأرض وتخلت عن السـاق الرقيقة السـاحرة. في قمة السـاق تكشـفت زهـرة صفـراء، وفاحت بشـذى غامـض؛ زهرة الجـن!»[33].

ومـن النباتـات الصحراويـة الأخـرى التـي شـحنها الكـوني في رواياتـه بنفحـات أسـطورية، ثمـرة الترفـاس، أو الكـمأ، وهـو نـوع مـن الفطريـات التـي تنمو في باطـن التربـة الصحراوية، لها شـكل مميـز ونكهـة ومـذاق لذيـذان، يقـول عنهـا: «فـما إن ذاقهـا ابـن الروم حتـى طار عقلـه وردد في خشـوع: "هـذه نبتـة أسـطورية"، ثـم وقـف ورقـص على رجـل واحدة، ثـم رفع يديه إلى السـماء وقـرأ مـن الأوذيسـة، كأنـه يبتهـل إلى اللـه: "كل مـن ذهـب إلى ليبيـا، وذاق طعـم اللوتس ينسى أهلـه ووطنـه ويقيـم هنـاك إلى الأبـد»[34]؛ لذلك فـإن الحصول على هـذه الثمرة في الصحراء أشـبه بالحصـول عـلى كنـز «ومـا هـو الكنـز إن لم يكـن ترفاسـاً؟ ثمـرة تسـقط مـن السـماء. يجـود بهـا

30- إبراهيم الكوني: التبر: ص45.

31- إبراهيم الكوني: التبر: ص20.

32- المصدر نفسه: التبر: 21.

33- المصدر نفسه: ص29.

34- إبراهيم الكوني: أخبار الطوفان الثاني، ط2، دار الطاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، ودار التنوير، المغرب: 1991: ص52.

العـدم. تتشـقق عنهـا الأرض. شـذى ينطلـق تائهـاً في المطلـق، تـذروه الريـاح وتعيـده إلى الأرض. تلتحـم الـبروق وتتـزاوج بالرعـود فتولـد الثمرة السـحرية مـن قلب الفنـاء»[35].

ب- الحيـوان: تحـضر الحيوانـات الصحراويـة بقوة في روايات الكوني، فهي تشـكل عنـصراً مركزياً في سـيرورة الـسرد وتشـكيل الأحـداث، كـما هـو الحـال في روايـة "التـبر" حيـث يتقاسـم المهـري "الأبلـق" البطولـة مـع صاحبـه "أوخيـد" ويلعـب وجـوده دوراً محورياً في سـيرورة الأحـداث. وكما فعـل مـع كل مكونـات الفضـاء الصحـراوي مـن أحيـاء وجـماد، يضفـي الكوني المسـحة الأسـطورية عـلى جـل الحيوانـات المذكـورة في رواياتـه صابغـاً وجودهـا بنزعـة طوطميـة جلية.

مـن أهـم هـذه الحيوانـات الـودان، الـذي يعتـبر أقـدم حيـوان في الصحـراء الكـبرى، وهـو تيس جبـلي انقـرض في أوروبـا في القـرن السـابع عـشر الميـلادي، وقـد اتصف في أعـمال الكوني بالقداسـة والمهابـة، وهـو روح الجبـل كـما جـاء في الأسـطورة الطارقيـة التـي رواهـا والـد "أسـوف" في روايـة "نزيـف الحجـر": «انتظـر حتـى هـلّ القمـر، وحـكى لـه كيـف أن الـودّان هـو روح الجبـل، كانـت الصحـراء الجبليـة في قديـم الزمـان في حـرب أبديـة مـع الصحـراء الرمليـة.. فتحايـل الرمـل ودخـل في روح الغـزلان، وتحايلـت الجبـال مـن جهتهـا ودخلـت في الـودّان. منـذ ذلـك اليوم أصبـح الودّان مسـكوناً بـروح الجبـال»[36]، «الـودان لا يعيـش إلا في رؤوس الجبال، أوعر الجبال»[37]، «إنه ليس شـاة أرضيـة إنـه شـاة سـماوية، ملاك سـماوي، رسـول..»[38].

ويصـوره أيضـاً في صـورة الجـد، ويلعـب دومـاً دور المنقـذ والمخلص. حيـث يتكرر هـذا الدور في روايتـي "المجـوس"، و"نزيـف الحجر"، حيث أنقذ "أسـوف" من السـقوط في الهاويـة. وفي المجوس ينقـذ "أوداد" لمـا تعـرض للسـقوط مـن الجبـل: «لم يجـد مـا يتعلـق به كسر طـرف الجلمـود نتوء النجـاة وتركـه معلقـاً بـين السـماء والأرض، خيـل إليه أنه غفـا لكنه اسـتيقظ، فجأة سـمع همهمة، رفـع رأسـه فالتقـت نظرتـه بالضيـف المهيـب..»[39]. وفي رواية "بـر الخيتعـور" حينما ينـزل "إيمري" إلى المراعـي بحثـاً عـن إبـل شـاردة، ويقـرر الصيـد يختار الـودان رغم تعـدد الطرائد: «لأنـه طريدة تحمـل في جسـمها لحـماً، هـو دواء ولـذة وتميمـة، لـذة المـذاق، وتريـاق الأوجـاع، وتميمـة لتحريم

35- المصدر السابق: ص128.

36- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص26.

37- المصدر نفسه: ص42.

38- إبراهيم الكوني: التبر: ص152.

39- إبراهيم الكوني: المجوس2، ص215.

أقـره الأسـلاف الذيـن عرفوا في الـودان سـلالة الجد»[40].

كـما تضمنـت أحـداث رواياته حيوانات أخرى متعـددة كالغزال والضب والأرنـب البري والثعبان والحيـة، جـاءت كلهـا متلبسـة بالمسـوح الأسـطورية والنزعة الطوطميـة. لكن الكـوني عندما وظف الطوطميـة في رواياتـه لم يكـن هدفـه الطوطـم كعقيـدة وطقوس، وإنمـا كان الطوطـم هدفاً في حد ذاتـه؛ أي الحيـوان بمـا يحملـه مـن أبعـاد ورموز في الفضـاء الصحـراوي.[41] فالكـوني كان همه إخراج المـوروث الثقـافي الصحـراوي إلى دائـرة الضـوء، واسـتثماره إبداعيـاً، وليـس العقيـدة الطوطميـة في حـدّ ذاتها.

الخاتمة:

- نسـج إبراهيـم الكـوني مخيالـه الـروائي مـن مكونـات الفضـاء الصحـراوي ولم يخـرج عنـه في كل أعمالـه، إلا أن ذلـك كان نقطـة قـوة لـه، إذ رغـم وحـدة الفضـاء إلا أنـه يـأتي مختلفـاً في كل عمـل، فقـد اسـتطاع بموهبتـه الفـذة أن يغنـي هـذا الفضـاء المقفـر المجـدب، ويجعلـه نبعـاً يتدفـق بالإيحـاءات والرمـوز.
- اسـتنطق المـوروث الأسـطوري والثقافـة العجائبيـة للشـعب الطارقـي اسـتنطاقاً مثمـراً، ووظـف كنوزهـا توظيفـاً إبداعيـاً فائـق الروعـة، أنطـق سـكون الصحـراء، وبعـث في فنائهـا حيـاة حـارة متوثبـة بمباهـج الحكايـا.
- تمكـن مـن تشـكيل الـتراث الأسـطوري وفـق مجريـات الحكايـة التـي ينبنـي عليهـا خطابـه الـروائي، بحيـث يشـعر المتلقـي بأنهـا جـزء أصيـل منـه وليسـت مقحمـة أو مفروضـة عليـه.
- إن مـشروع الكـوني الـروائي وقفـة نوعيـة صارمـة في وجـه العولمـة، وتأكيـد عـلى غنـى وأصالة الهويـة العربيـة والأمازيغيـة بصفـة عامـة، والطارقيـة بصفـة خاصة.

40- إبراهيم الكوني: بر الخيتعور، ط3، دار الكتاب الوطني، بنغازي-ليبيا: 2007، ص115.

41- ينظر: شريف بموسى عبد القادر وأمل رشيد: الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني: حيوان الودان أنموذجاً، مجلة مقاليد، العدد 9، ديسمبر 2015، جامعة ورقلة، الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- إبراهيم الكوني: صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت: 1998.
- إبراهيم الكوني: الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1992.
- إبراهيم الكوني: التبر، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1992.
- إبراهيم الكوني: المجوس، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1992.
- إبراهيم الكوني: فتنة الزؤان، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1995.
- إبراهيم الكوني: أخبار الطوفان الثاني، ط2، دار الطاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، دار التنوير المغرب: 1991.
- إبراهيم الكوني: بر الخيتعور، ط3، دار الكتاب الوطني، بنغازي - ليبيا: 2007.
- إبراهيم الكوني نزيف الحجر، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1992.

المراجع العربية:

- أمينة برانين: فضاء الصحراء في الرواية العربية - المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً- ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان - الأردن: 2011.
- حميد لحمداني: بنية النص الروائي - من منظور النقد الأدبي - ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1991.
- سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2008.
- سمر روحي فيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1995.
- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد - ط1، ضمن سلسلة عالم المعرفة، ينشرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1998.

- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2002.

- ياسين النصير: الرواية والمكان، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1986.

المراجع المترجمة:

- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت: 1987.

- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت: 1986.

المقالات:

- جنات زراد: تجليات الفضاء الصحراوي في الرواية العربية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 10، العدد 13، سنة: 2017، جامعة تبسة-الجزائر.

- شريف بموسى وأمل رشيد: الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني: حيوان الودان أنموذجاً - مجلة مقاليد، العدد 9، ديسمبر2015، جامعة ورقلة-الجزائر.

- يوري لوتمان: المكان والدلالة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، العدد 6، سنة 1986، القاهرة.

المواقع الإلكترونية:

- إبراهيم الكوني: مشكلة الأدب العربي هو الهوس بالبعدين السياسي والأيديولوجي، صحيفة العرب: alarab.co.uk تاريخ النشر: 04 - 12 - 2020.

- محمد الصباغ: فساد الأمكنة: مفردات المكان والفساد والموت، رواية لصبري موسى، الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 15 - 06 - 2018: alhewar.org

- مصطفى سليم: إبراهيم الكوني وريث الصحراء يروي أساطير الأمازيغ باللغة العربية ولغات العالم: raseef22.net تاريخ النشر: 22 ديسمبر 2017.



الصحراء وشِعريّة الفضاء السردي

د. حاتم الفطناسي

الصحراء وشِعريّة الفضاء السردي

د. حاتم الفطناسي[1]

ينـدرج هـذا العمـل ضمـن الاحتفـاء بالإبـداع وبـالأدب اللّيبـي أوّلاً، وبالـروائي اللّيبـي الكبـير إبراهيـم الكـونيّ ثانيـاً، باعتبـاره رمـزاً مـن رمـوز هـذا الأدب، ثـم بالعلاقة بـين الإبـداع والصّحراء ثالثـاً. هـي علاقـة تتمحّـض في أجنـاس الكتابـة للشـعر، أو تختـصّ بـه ويختـصّ بهـا في الثقافـة العربيّـة القديمـة خاصّـة، وتـكاد تنحسر في الشـعر الحديـث عامّة. فقـد اختزل المـكان أو الفضاء المـكاني في «المدينـة» وتركّـز عليهـا. وهـو أمـر طبيعي نتيجـة اصطدام الشـاعر الحديـث بمفاهيم حضريـة جديـدة وتشـكّل علاقـات مسـتحدثة: ريـف / مدينـة / بـراءة ونقـاء / علاقـات ماديّـة شرسـة، تواصـل إنسـاني / تفـكّك وتناقـض وقبـح وفقـدان الإنسـان إنسـانيته.

الصحراء مفتاح تأويليّ

هكـذا كان الأمـر في جـلّ النّصـوص السرديّة الحديثة، عدا بعـض الاسـتثناءات، كالبحر عند حنّا مينـة والصحـراء عنـد إبراهيـم الكونيّ، وهـما، رمزيّـاً، وجهٌ وقفى. وبمـا أنّ الفضاء قضية فلسـفية متعـدّدة المداخـل والمقاربـات (بنيويّـة، سـيكولوجيّة، سوسـيولوجية وغيرهـا) إضافـة إلى أبعـاده ودلالاتـه المختلفـة المتناسـلة بعضها مـن بعض، فقد آثرنا دراسـة هذه المسـألة في مدوّنة إبراهيم الكـونيّ أيّ في مدونـة تميّـزت بالتفـرّد تقريبـاً في الاحتفـاء بالصّحراء مـمّا يجعلها «مفتاحـاً تأويليّاً» ملائمـاً، تمكّـن مـن الدّخـول إلى عـالم الـسّرد عنـد إبراهيـم الكـوني، إضافـة إلى أنّ علاقـة الـذّات بالمـكان علاقـة إشـكالية قديمـة في الشـعر والفكـر والوجود الإنسـاني برمّته.

ومـن مـبرّرات الاهتـمام أيضـاً أنّنـا وجدنـا شـبكات مـن المفـردات تـؤدي الفضـاء أيّ فضـاء في إبداعـات إبراهيـم الكـوني، تطّرد باسـتمرار وبتنويعات مختلفـة متباينة. فهل لذلـك علاقة بعالمه

1- باحث وكاتب تونسي، من مؤلفاته: فلسفة التحدي ومسارات المستقبل - المعنى عند المفسرين وعلماء الأصول - المعنى عند النقاد.. وغيرها.

الـسّردي؟ بالسّـمة الطاغيّـة؟ بالمقاصـد المُعلنة والخفيّـة وبالجنس الأدبي الذي يتشـكل بين يديه؟ ثـمّ هـل الفضـاء / الصحـراء بكافـة مظاهر حضوره مجرّد وسـيلة تبليـغ وأداء، يمكـن تعويضها أو حذفهـا أم هـو لبنـة مـن لبنـات البنـاء ومكوّن من مكوّنات نسـيج النصّ وسـداه ولحمتـه؟ ثمّ ما الوظائـف التـي يمكـن أن ينهض بها؟

يمكـن الإجابـة عـن هـذه الاسـتفهامات مـن خـلال عملـين أساسـيين هـما روايـة «التـبر» و«القفـص» (مجموعـة قصصيّـة) وعـبر تعيـين أصنـاف المـكان أو تجلياتـه وخواصّـه وتفاعلاتـه، ورصـد الفضـاء باعتبـاره فاعـلاً مـن بين أصنـاف الفواعـل في حركتهـا ورمزيّتها وتنميطهـا. لنخلص أخـيراً إلى الوظائـف والانتقـال مـن الفضـاء إلى سـيمياء الفضـاء.

ننطلق من قراءة نصّ ونختم بقراءة نصّ آخر

النصّـان بينهـما مـن وشـائج القـربى ومتـين الاعتـلاق كمثـل مـا بينهـما مـن علامـات التباعـد والتبايـن.

النـصّ الأوّل للناقـد «فلاديمـير غوسـيف» أسـتاذ الأسـلوبية بمعهـد «غـوركي» بموسـكو. والنـصّ الثـاني ترجمنـاه للفيلسـوف جيل دولوز من كتـاب عنوانـه «critique et clinique» وقد ترجمنا العنـوان بـ«النّقـادة والعيـادة» وتَرْجَمَتُـه على هذا النحـو مقصودة.

تعريّـة أسرار العالم

النصّ الأوّل:

"شـاهدت الشـمال الإفريقـي بعيني. لسـت مسـتشرقاً ولكـنّ الصّحـراء فتحت لنا مـن الدّاخل بحـرارة وقسـاوة نثر إبراهيـم الكونيّ.

هـل نصّـه نـصّ ضـدّ أوروبا؟ هل هـي الوجه للتعبير عـن الوجود؟ في عـالم الصّحراء، عـالم القرآن، عـالم القيـم الزهديـة والنقـاء والحيـاة في أحضـان الطبيعة.. ثمّة أشـياء كثـيرة يقصر الفهـم المجرّد عـن إدراكهـا، ولكنّـه ينهـض مـن تلقاء نفسـه من داخـل المناخ الـرّوائي، راسـماً أمامنا ذلـك العالم الصّحـراوي القـاسي، الطبيعـي، وهـو في الوقـت نفسـه روحـيّ متوتـرّ، زهـديّ، إنّـه أمـر في غايـة الغرابـة، إذ مـن النّـادر أن يصـف إبراهيـم الكـونيّ الصّحـراء نفسـها، كي نحسّـها، ورغـم ذلك فإنّ

نموذج السّماء المفتوحة فوق الأرض، العراء المنبسط حيناً والأرض الجبلية حيناً آخر تظلّ قائمة نصْب أعيننا خلال عمليّة القراءة كلّها.

إنّنا نكتشف هنا نموذجاً يعرّي لنا أحد أسرار العالم، تلك الأسرار التي سنعجز من دونها عن فهم أوروبا المجاورة، ونعجز عن اكتشاف أشياء أخرى كثيرة ظللنا نجهلها، وسنعجز من دونها عن فهم الحياة نفسها. لأنّ الصحراء ظلّت منذ الأزل، تضع الإنسان وجهاً لوجه أمام كينونة تضعه متجاوزة العالم الصّناعي كلّه، متجاوزة الحضارات، الفخاخ، وكلّ أقنعة القرن العشرين الأخرى، تضعه كما نرى داخل العالم نفسه".

النصّ الأوّل حضاريّ يندرج ضمن علاقة الأنا والآخر، اتصالاً أو انفصالاً جواراً أو قطيعة، فيه يعترف الآخر للذات الكتابية بفرادتها وتميُّزها من خلال التباين، من خلال الفضاء / الصّحراء، بل من خلال إبراز شعريّة الفضاء والاعتراف بجماليته.

اللحظةُ الأولى في الإدراك

أمّا النصّ الثاني ففلسفيّ، يؤكّد فيه صاحبه أنّ الصحراء فضاء يملؤه لهيب الشمس، لهيبٌ هو اللحظةُ الأولى في الإدراك، وهو الذي يصنع السّرابَ حيث تصعد الأشياء وتنزل مثل حركة الآلة، حيث الرّجال يترنّحون بكلّ إرادتهم، حيث الإدراك كمثل الهلوسة.. لابدّ من معجم لونيّ أو ثقافة لونيّة لنفهمَ علاقة العرب بالصحراء.. في الصحراء ثمّةَ كلّ مغامرات المرء وإدراكاته.. إنّ اللونَ في الصحراء حركةٌ، انحرافٌ، انزلاقٌ.. فطاحلُ الكُتّاب، وحدَهم، لهم شروط فرديّةٌ للإدراك، بما يسمح لهم نحتَ إدراكات جماليّة تُضارعُ رُؤى حقيقيّة.. المناظرُ في الصحراء، جِمَّاعُ الخطوط والألوان والحركات، حيث يكونُ كلّ إبصارٍ منحرِفاً..

أَوَليست الصحراء فضاءً وحيِّزاً وفاعلاً من الفواعل وذريعةً للكتابة، يترسّمُ الحركةَ فيها، صاغَةُ الكُتّاب، الخلاقونَ وفنّانو التخييل؟

الصّحراء / المكان.. حيّز الوجود:

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ كلّ أعمال إبراهيم الكونيّ أو جلّها انطلاقاً من «العتبات» (الإهداءات، الومضات، التصديرات، صور الغلاف..) تحتفي بالصّحراء أو تُحيل إليها أو تُلمّح إلى متعلّقاتها ودلالاتها..

روايـة «التّـبر» مثـلاً مهـداة إلى فـارس الفايكنغ الذي تعلّـق بالصّحـراء، وتصديـر الرواية بفقرة مـن موقـف الاسـتمرار لمحمّد بن عبدالحبّـار النفري المتصوّف الشـهير دليلٌ على ذلـك واللّوحاتُ المرسـومة (حيوانـات، أحـداث، نباتـات..) في غـلاف رواياتـه جلُّهـا جداريّـاتٌ مرسـومة في كهـوف الجبـال الصّحراويـة في ليبيـا بالخصـوص. وإحـالات رواياته وهوامشـها تفسـيرٌ لبعض الطلاسـم أو الرّقـى أو التعاويـذ الصّحراويـة في قبائل الصّحـراء الكبرى.

حيّـزُ الوجـود واقعـاً وتخييـلاً هـو الصحراء لكـنَّ المكان أماكـن وأصناف يتجلّى في عـدّة هيئات وبمختلـف التصاوير حسـب النفسـيات والحالات والوضعيـات السّردية.

أمّـا الأمكنـة إذا مـا توخينـا سـبيل التنميـط فإمّـا أمكنـة عدوانيـة مقابـل أمكنة ألفـة: (جدلية الأمـن / الخطـر) أو أمكنـة مجهولـة / مقابـل أمكنـة معلومة (جدليـة الخفاء / التجـلّي) أو أمكنة بعيـدة / مقابـل أمكنـة قريبة (جدليـة القرب والبعد)، فالصحراء في عـالم إبراهيم الكونيّ صحاري. هـي موطـن الـولادة وسـفر التكويـن وهي القـبر والضريح وهـي شـاهدة الاكتمال والبهـاء وفيها يتـمّ النـداء وفيها يكـون الصّدى.

في لحظـة الـولادة - الصحـراء المهـد "تتمـدّد البـذرة في العـدم تلتقط أنفاسـاً مـن باطن الأرض في تـراب الصّحـراء، أنفاسـاً كثـيرة. الباطـن مشـبع بشـذى الزهـور الأسـطورية كلّ الزّهـور التـي تلاحقـت في الأوديـة والسّـهول. إيمـاءات السّـماء تثمر في رحـم الأرض الرّحيمة سـحراً خفيّاً مدوّراً كنهـد صبيّـة عذراء تتعـدّد ألوانـه وحجومـه ومذاقه".

الصّحراء رَحِم التشكل:

"يظـلّ الكنـز مخفيّـاً في الجـوف، ينمـو، يتمـدّد يسـتدير، يـركل بجسـمه المتوتّر، يخنقـه القبر، يكتـم أنفاسـه الـتراب القـاسي، يقـاوم الحيـاة أقـوى مـن المـوت حتـى في جـوف القـبر يـدوس الحبيبـات الصّغـيرة العنيـدة الحمـراء، تتلاحـق أنفاسـه القويّة، يسـتدير، يتكتل، يتململ، ينفلق الحجـاب للخـروج، للرّؤيـة. لا يجـد القلـب راحـة حتـى ينعـم بمقـام الرؤيـة".

الصّحراء حيّز الكشف:

"رأس الوليـد السّـحريّ اتجـه صـوب تلـك القمـم الإلهيـة الجليلـة (..) المعجـزة الآن اكتملـت، فهبّـي أيّتهـا النّسـمات الشـمالية الرّحيمـة، وارقـصي يـا حوريـات، وابتسـمي يا سـماء، قبّلي جبين

الصّحراء".

الصّحراء اللّحد أو حيّز الفناء:

مع المصير لا تنفع تعاويذ السحرة، قالت العرّافة العمياء: همهم الجنّ العليم بكلّ شيء خفيّ: الكنز يعود إلى مولاه، كما يرجع كلّ شيء إلى أصله: الابن إلى الأب، والعبد إلى الربّ.

الصحراء كما نلاحظ من خلال هذه الدّائرة المغلقة أو المفتوحة تخرج عن كونها مجرّد حيّز أو مكان لتكون نظيراً للوجود رديفاً للنّشوء أو رمزاً لسفر التكوين، هي بلغة أهل الفلسفة «محرق الوجود ومحوره الدوّار» أنطولوجياً.

وهي بنيوّياً مكان أصل وأمكنة حافّة تتداخل أو تتجاوز أو تتحاور أو تتماهى أو تتباين وتتضاد.

لقد كانت حلقة الرّقص بين مضارب القبائل، حيث يتباهى الفرسان بالمهاري وبالمهارات وبالأجساد مناسبة لحَشْدِ الأوصاف للمُهْرِ، ضمن طائلة الغزل وتقريظ الصديق وحبّ المتصوّف للذّات الإلهية وحركة الفاعل في الأحداث.

هو صديقه وهو صفيّه وهو حُلِيُّه وهو خليلُهُ وهو الذات المعشوقة وهو المؤثّرُ في نفسيّته وهو الفاعل الرئيس بإطلاق. وهو رفيقه في نزواته وغزواته وعالمه الواقعي والرمزي، الحوار بين الإنسان والحيوان أو حوار الذّات مع ذاتها وحوار الشقّ مع شقّه.

في الصحراء الوديان والغيران، المراعي، «الحمادة»، حيث النُّصبُ الوثنيّ المقدّس بين الجبال، النبتة المقدّسة الخرافيّة، الترياق، ثمرة الترفاس (نبتة الجنّ)، حبيبات الرمل، البرزخ، مضارب القبائل (أيموهاغ الطّوارق)، بلاد الشجرة، كانو وتمبكتو، والواحات، الجذب، ومكان الوحي والإلهام.

أحياناً يتحوّل الفضاء / الصحراء إلى مبعث للطمأنينة والرّاحة والإحساس بالتواصل مع الأنا والآخر والأشياء وما وراءها «هنا كلّ العفاريت تموت عطشاً، العفريت لا يسكن عين الكرمة وحدها ولكن يسكن الواحة كلّها. يبقى المدى في الخلاء والمدى في القلب. الصّمت في الأذن والصمت في القلب. ماء عين الكرمة يغسل الجسد والصم وحدها تغسل الرّوح. تتطهر، تخلو، تتفرّغ، تتفضّى، فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبديّ، بالأفق، بالدّنيا الأخرى،

بالآخـرة، نعـم بالآخـرة. هنا فقـط في المتاهة العارية حيـث تلتقي الأطراف الثلاثـة: العراء، الأفق، الفضـاء لتنسُـج الفلك الذي يسـبح ليصل بالأبديـة الآسرة هذا الالتحام السـماوي، التحام الثالوث المقـدّس، هـو الـذي ينـشر الطمأنينة ويشـد خيوط السـكينة ويـزرع الصّمت والهـدوء في القلب.

والصّحـراء أيضـاً في المقابـل وبحسـب حالـة الشـخصيّة الرئيسـية النفسـية بتأثـير مـن أحـوال الأبلـق سـجن وقيـد وطـوق ومـكان عـدواني.

.. وثمّة وجه آخر للصحراء

"الصحراء الرّملية خائنة، عدم، لا عشب ولا شجر برّيّ ولا حيوانات بريّة"!

أمّـا صحـراء الحـمادة فجنّـة (..) إذا لم تجد شـاة فغزالة أو ودّاناً، وإذا لم تجـد أعطتك أرنباً وإذا لم تجـد أرنبـاً، اسـتضافتك بعظـاءة، وإذا كان الفصـل لا يناسـب ظهـور العظـاءات رحمتـك بنبـق الشّـد مـن ثمار العـام الماضي..

الصحـراء في قصـص «التـبر» عـالم غامـض واضح: قبل أن يسـتقرّ في الشـق تفقّد الجبـل الجليل الممتـدّ مـن الغـرب خاشـعاً، سـاجداً نحـو الـشرق، صـوب القبلـة، ينسـج لقمّتـه العاليـة عمامـة زرقـاء مـن قبـس الفجـر الصحـراوي المسـحور، فكم هـي عاريّـة وكم هـي خفيّة هـذه الصحراء.

الصحراء الجنّة:

هـا هـو وقـد كافـأه اللـه عـلى الصّـبر ليهديـه إلى هـذا الكنـز، المراعـي الخفيّـة، المراعـي التـي أخـضرّت، بالسّـحب العابـرة، هديّـة سـماويّة في الصحـراء. حتـى الصّحـراء العاريـة تعـرف كيـف تُخبـئ المفاجـآت لتكافـئ بها الصّابريـن، كافأت المهريّ بالعشـب وكافأته هو بالترفـاس (الكمأة)، الترفـاس أيضـاً كنـز مخفـيّ، ومـا هـو الكنـز إن لم يكـن ترفاسـاً. ثمـرة تسـقط مـن السـماء، يجود بهـا العـدم، تتشـقق عنها الأرض شـذى ينطلـق تائهاً في المطلق تـذروه الرّياح وتعيـده إلى الأرض، تلتحـم الـبروق وتتـزاوج بالرّعـود، فتتولد الثمرة السـحرية من قلـب الفناء إنّهـا الصحراء فردوس الأرض.

إمبراطورية العلامة

الصحراء -كما قال «بارت»- إمبراطورية العلامة.

تعاليم الصحراء تسدى مجّاناً كلّ يوم للرعاة ولكنّها تتخلى عنهم بمجرّد أن يسكنوا الواحات ويتطاولوا في الزراعة في الحضارة الفاعل الرّئيسي في رواية «التبر» ومن خلفه الكوني ووراءهما الكاتب المثقف أو المبدع يخاف الإشارات، الصحراء علمته أن يتيقظ للإشارات. قالت له: «"إنّه ليس في الحياة شيء يمكن أن يعادل الإشارة".

الإشارة هي القدر، هكذا قالت الصحراء، هكذا سعى البطل إلى فكّ شفرة الإشارة والرّمز حين رسم معجماً تأويلياً لحركات قطيع الجاموس البرّي على جداريّة داخل كهف في الصّحراء، تأوّل الحركات والأحاسيس.

هذه بعض تجليّات الصّحراء وهيئاتها في قصص «التبر» و«القفص» من خلال الشواهد المدمجة دليل على أنّ المكان ليس مكاناً ولا حيّزاً عند إبراهيم الكونيّ بقدر ما هو عالم الخلق أو ذريعة الإبداع والكتابة، تصعيد للمواقف والأحداث، وقناة لتمرير المعارف حول حياة الصحراء وثقافتها الرّمزية ومنظوماتها المعرفية العالمية والشعبية.

هي مكان أصل وحوافّها أو متعلقاتها كثر، جمع يرتدّ إلى المفرد ومفردّ يمتدّ في الحشد.

وهي إذا ما رمنا البحث في علاقة الذات المبدعة بالآخر بالأشياء، لا تخرج حسب رأينا بحال من الأحوال عن هذه الاعتبارات.

هي نسغ هويّة وعلامة وجود، وانغراس وتأصيل.

وهي سبيل إلى الطّهارة ومرقاة إلى النقاء ومركبة. تراوحٌ بين منزلة المقدس ومنزلة المُدنس.

وهي شجنٌ وطوق، غربة وألم وسبيل كلّها حَزَن.

وهي سبيل انعتاق من صلابة الكينونة وشَيْئِيَّتِها وكثافتها إلى «طراوة» الوجود وأثيريّته.

الصحراء كما رأينا في الشواهد تفاعلات بحسب الزمان (المقيل، المساء، والفصول: الشتاء، الربيع، الصيف) بحسبها وبحسب تناوبها، يصف الواصفُ الموصوفَ بكيفيّات مختلفة وبمعجم متباين ومن زوايا متعدّدة، هي إذن كائن حيّ فاعل وليست مكاناً للفعل، فقط. والصحراء إلى كلّ ذلك هي حركة. وبما أنّها حشد وبما أنّها فاعل فهي فواعلٌ، بعضُها كان مساعداً في بعض المواقف وبعضها كان معارضاً في بعض الصور والأحداث.

وظائف المكان

ينهض المكان في المدوّنة «الكونية» بعدّة وظائف، بعضها ذكره الروّاد من نقاد الغرب وبعضها يُشتقّ من النص اشتقاقاً، أهمّها:

الوظيفة التعليمية الأخلاقية وربما الوعظيّة وتظهر أساساً في علاقة الأبلق بصاحبه، وعلاقة الشجرة بالمجتمع القبلي الصحراوي وعلاقة منظومة المعرفة بالضّمير الجمعي.

الوظيفة المعرفيّة وتظهر في الحكم والمعارف في طقوسه السحر، الموت والولادة، في خريطة الصحراء ومضارب القبائل وأسمائها وجدّاريّات جبالها وكهوفها والتصاوير وهيئاتها. في تحوّلات المناخ والفواعل في الصحراء (الجنّ، الهواتف، السّحرة).

بهذه الوظيفة يرتقي إبراهيم الكونيّ من النصّ الروائي إلى العمل الفلسفي التفكيكي إنّه بَحْثٌ في أركيولوجيا الصّحراء.

الوظيفة الجمالية الفنية أو الاستيطيقية:

حيث تكون الصّحراء لبنة من لبنات البناء، أيّ أنّ النصّ الأدبي إضافة إلى الغايات المعرفية الحضارية المذكورة يدعو إلى الاستمتاع بالسّرد، بالرّمز وبالتخيّيل لأنّ «الواقعي» أيّ الصّحراء الواقعية ليست هي صحراء الرّواية وإن كانت تُضارعها أو تتماهى معها، هي مقدودة بالكلم بالعبارة والإشارة.

الوظيفة السرديّة (وفيها خلاف بين النقاد) حيث يكون المكان ذريعة للسّرد وذريعة للكتابة أخيراً.

وترتبط بها وظيفة أسمّيها وظيفة ترسيخ النصّ في جنسه الأدبي.

وثمّة وظيفة فلسفيّة أنطولوجيّة تنهض بها الصحراء في مدوّنة الكوني، مستعارة من تعاليم الفلاسفة ومقالاتهم.

إنّها وظيفة البحث عن مواصفات الكينونة. إنّها مجمع سيمياء أو هي عرش الكائن الخفيّ الغامض.

ومَنْ هو إنْ لم يكن خالق النصّ ومبدعه؟!

دلالة المكان في «نزيف الحجر»

د. نسيمة علوي

دلالة المكان في «نزيف الحجر»

د. نسيمة علوي

[1]تشتغل رواية نزيف الحجر على البعد المكاني الذي يتعلق بالقيمة الجغرافية المهمة للصخر داخل فضاء الصحراء الواسع، فهو المكان الشاهد على تعاقب الحضارات عند شعب الطوارق، لذا اهتم إبراهيم الكوني بظاهرة الربط بين الطّبيعة الصمّاء والثّقافة السّياحية التي تنتجها لغة النّص الروائي، ففي رواية نزيف الحجر يعمل السارد على تحويل الصور الأيقونية للطبيعة الصحراوية إلى علامات دالة على مخيال سحري وأسطوري مناسب لإنجاز مدونة تقوم على إحياء المعتقد الشعبي في صحراء ليبيا.

1- سلطة المكان عند إبراهيم الكوني[2]:

إبراهيم الكوني يسير في رواياته الكثيرة على نسق واحد ووتيرة درامية متشابهة تطبعها العودة إلى تاريخ الأدب العربي في عصر فتوته وازدهاره، فروايات الكوني تتركب وفق نموذج استيتيقي سردي يتشابه بقدر عظيم مع تلك القصائد العربية القديمة، نقصد بذلك الإبداع الشعري الجاهلي، حين كانت الطبيعة الصحراوية مربض ذاكرة الشاعر، وكان الجمل والحيوانات البرية؛ الكائنات غير الناطقة التي تسيّر دراما الحكي الشعري، بعد أن يزيل عنها الشاعر تلك العجمة ويخرجها في صورة نموذج مثالي للوفاء والشجاعة والبطولة.

إبراهيم الكوني يستعير مواضيع القصيدة العربية ليبني في كل مرة صرحاً سردياً تحفّه الشّعرية العارمة، بدلالاتها الحرفية، وتراكيبها البلاغية، التي تتطلّب قراءة واعية؛ قراءة

1- أستاذة محاضرة بكلية الآداب واللغات في جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة – الجزائر.

2- ولد إبراهيم الكوني بغدامس - ليبيا سنة 1948. أنهى دراسته الابتدائية بغدامس، والإعدادية بسبها، ثم أتمّ الثانوية، حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبيّة والنقدية من معهد غوركي للأدب بموسكو سنة 1977. نال الكوني جوائز عربية وأجنبية وتقلّد مناصب عدة، تدور مجالات تأليفه حول الرواية، الدراسات الأدبية والنقدية، السياسة، والتاريخ. يجيد تسع لغات وأنجز ستين كتاباً حتى الآن.

تنفـذ إلى جسـد النـص، وتعـبر روح الإبـداع الروائي، هناك سـتصيب القـارئ لذة الغوايـة الكتابية بمختلـف أشـكالها؛ اللـذة التـي تتمنّـع عـن الحضـور لـولا وجـود البعـث النقـدي الحـداثي الـذي اسـتأصل جـذوة الحـروف، وركّب على نسـقها منـوالاً للمتعـة، إذ ثمّة صوفية نصوصيـة كما يبدو، وأنّ كل الجهـد فيهـا لينصـبّ لجعـل لـذة النـص لـذة نقدية.

عـرف إبراهيـم الكـوني بتأسيسـه لأدب المـكان الصحـراوي في أعماله الأولى التـي اهتمّت بسرد عـالم الصّحـراء الليبيـة، بوصفهـا مكانـاً جغرافيـاً يحمـل طابـع التميـز والغرابـة عـن غيرهـا مـن الأمكنـة الطبيعيـة التـي تحمـل مدلـول الخصـب والنـماء في صورهـا الظاهريـة لذلـك "تسـتأثر الصّحـراء باهتـمام منقطـع النّظـير في عـالم الكـوني الـروائي، فغضبهـا وصفاؤهـا وعتمتهـا وأمانهـا وغدرهـا يـترك أثـره الكبـير في الأبنيـة السّرديـة بمـا في ذلـك الشـخصيات والأحـداث واللغـة"[3].

يقـوم إبراهيـم الكـوني بتحويـل عنـاصر الطبيعـة الصّـماء للصحراء إلى عـالم سردي بديـع تؤثّثه اللغـة الجماليـة التـي لا تعتنـي بوصـف المظاهـر الخارجيـة للمكان فقط بـل تهتـمّ كذلك برصد الأبعـاد الاجتماعيـة والثقافيـة لأصحـاب المـكان، وهـم شـعب الطـوارق الذيـن يمثّلـون صـورة مشـهدية متفـرّدة اسـتطاعت التعايـش مـع عـالم جغـرافي يتّصـف بالقسـوة والحرمـان لذلك فقد رصـد "الكـوني في رواياتـه وقصصه المعـالم الجغرافيـة، والحيـاة الاجتماعية، والروحيـة في الصّحراء الليبيـة الكـبرى، وتتميّـز رواياتـه عـن غيرهـا مـن الرّوايـات التـي تناولـت الصحـراء باهتمامهـا بالعـودة إلى المـاضي السّـحيق للصحـراء، والكشـف عن أسـاطيرها ورموزها، ورمـــالها التي سـطّر عليهـا الأسـلاف تعـاويذهم، ورقاهـم، وتمائمهم السّـحرية"[4].

في روايـة نزيـف الحجـر يقـوم إبراهيـم الكوني بتجسـيد عنـاصر الطبيعـة الصحراويـة بوصفها فضـاء سـياحياً يحمـل أيقونـات ماديـة وأخـرى مجـرّدة، دفعـت الـروائي إلى اسـتثمار المعـارف التاريخيـة المتعلّقـة بقـراءة الآثـار الحجريـة في صحـراء التاسـيلي لإنجـاز نـصّ تخييـلي يقوم على وصـف المـكان المهـدّد بالإهـمال من طرف أصحابه، كـما يتعرّض إلى عمليات النّهـب والتدمير من قبـل السّـياح الأجانـب، لذلـك "يتبنّـى الكوني في مجمـل رواياته رؤيـة تمجّد الطبيعـة الصّحراوية، والحيـاة البدائيـة، وتديـن بالمقابـل الحضـارة المعـاصرة، وتعـرّي الأسـاس الـذي بنيت عليـه، وهو

3- عبد الله إبراهيم. موسوعة السرد العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. لبنان.2005. ص570.

4- محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط1. دمشق. سوريا. 2002. ص 218.

حـبّ المـال، وتدمـير الطبيعة"[5].

يبـدأ السـارد حكيـه في نزيـف الحجـر بوصـف الأيقونـة الحجريـة وهي أهـمّ صخـرة في وادي متخنـدوش حيـث رسـمت عليها صـورة الـودّان ككاهن عملاق، لذلك كان البطل أسـوف يسـائل أبـاه دائمـاً عـن سرّ الصخـرة وعلاقتهـا بالجـنّ. عيّنـت مصلحة الآثار أسـوف حارسـاً عـلى الصّخور التـي كان يزورهـا السّـياح ويصلّـون أمامها كنصب وثنـي، ولكنّ البعض منهم كـان يمارس هواية صيـد الـودّان، الحيـوان الأسـطوري الـذي كان سـبباً في موت والد البطـل أثناء مطاردتـه عند قمّة الجبـل. يـزور النّصـب الوثنـي رجـلان أحدهـما قابيـل زمانـه يهـوى سـفك الدّمـاء والآخـر دليلـه ومرشـده مسـعود، يطلبـان مـن أسـوف أن يدلّهما على موقع الـودّان ولكنّه يرفض ذلك فيشـدّانه إلى رسـم الكاهـن الأكـبر ويعلنـان موتـه، لكنّـه كان في كلّ مـرّة يـردّد التعويـذة التـي حفظها عن والـده "لـن يشـبع ابـن آدم إلّا التّراب".

يختـار أسـوف مصـيره بيـده فيرتضي المـوت مصلوبـاً إلى صخرة الكاهـن الأكـبر متخندوش على أن يـدلّ قابيـل ومسـعود عـلى مـكان وجـود الـودّان حفاظـاً عـلى الطّبيعـة الصّحراويـة، وفي آخر مشـهد حـكائي يذبـح قابيل أسـوف عـلى الصّخر فتتقاطـر خيوط الدم عـلى اللوح الحجـري الذي كتـب عليـه بالتيفنـاغ "أنـا الكاهـن الأكـبر متخنـدوش أنبـئ الأجيـال أنّ الخـلاص سـيجيء عندما ينـزف الـودّان المقـدّس ويسـيل الـدم مـن الحجـر. تولـد المعجـزة التـي ستغسـل اللعنـة، تتطهّـر الأرض ويغمـر الصّحـراء الطوفـان"[6]. ينـزف الحجـر دمـاً ويعـمّ الصّحـراء طوفـان يغسـل خطايـا البـشر ليسـدل السـتار عـلى هـذه الملحمـة البشريـة التـي تجسّـد أبعـاد الـصّراع بـين قـوى الخير والـشّر في العالم.

2- وصف المكان:

يحمـل العنـوان (نزيـف الحجر) بعـداً مكانيـاً يتعلّق بالقيمـة الجغرافية المهّمـة للصّخر داخل الفضـاء الواسـع للصحـراء، فهـو المـكان الشّـاهد عـلى تعاقـب الحضـارات، لذلـك يأخـذ الفضـاء الـروائي بعـداً جغرافيـاً إن كان يصـف دلالات المكان في العمـق، ويوجه القـارئ إلى معالم معروفة ومنتظمـة لهـا تاريخهـا وآثارهـا الباقية، إذ ترتبـط في بعض الأحيان بالواقع الراهـن، فتمحو رمزية

5- المرجع نفسه. ص224.

6- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. دار التنوير للطباعة والنشر. ط3. قبرص. 1992. ص147.

الأسـماء وسـيميائية الأفضية.

تـرى جوليـا كرسـتيفا (Julia Kristeva) "أنّ عبـارة الفضـاء الجغرافي تطلق عـلى بعض البنيات الخطابيـة التـي تظهـر خـلال مرحلـة تاريخيـة مرتبطـة بأيديولوجيـم العـصر (L'idéologéme) الـذي يميـز تلـك المرحلة"[7].

والأيديولوجيـم هـو الخصيصـة الثقافيـة التي تطبـع بيئة عصر مـا، وتمنحه ذلك التفـرّد الكتابي المتميّـز عـن غيره من النصـوص الإبداعية السـابقة أو المعاصرة.

تقـدّم كريسـتيفا مثـالاً عـن ذلـك حـول أثـر المرحلـة التاريخيـة في تشـكيل الفضـاء الجغـرافي وتأسـيس بنياتـه المكانيـة وفقـاً للرؤيـة الحضاريـة السـائدة في عصر الكاتـب، إذ تـرى أنّ روايات "أنطـوان دولاسـال" "Antoine De lasale" يتمظهـر داخلهـا الفضاء الجغرافي على شـاكلة مفهوم الفضـاء في عـصر بدايـة النهضـة أي قبـل اكتشـاف الكـون الخارجـي (Cosmos)، وعنـد ظهـور الفضـاء الرمـزي، فـإن الفضـاء الـروائي طـوّره عـلى حسـاب أيديولوجيـم العلامة[8].

الحقيقـة أنّ الصّحـراء في أعـمال إبراهيـم الكوني أصبحـت علامة مكانية بارزة تقـوم عليها بنية الفضـاء الحـكائي فيتحـوّل المـكان الجغـرافي إلى نموذج متكـرّر في كلّ الأعـمال إلّا أنّ تعـدّد طرائق الوصـف وصيـغ التركيـب الـسردي جعلـت الصّحـراء عنـصراً فاعلاً في توليـد صور جديـدة للمكان الطبيعـي الثابـت، ويظهـر مـن خـلال هـذه الأعـمال التـي تربـط بـين البنيـة الهندسـية للمـكان والإحسـاس الداخـلي للمقيمـين داخلـه أنّ إبراهيـم الكـوني متأثـر بالمنهـج الظاهـراتي الـذي يرى أصحابـه أنّ المـكان في البنـاء الـروائي "يعـاش كتجربـة ويطـرح كدلالة مـن خلال ثلاثـة معطيات: المعطـى الأيديولوجـي، المعطى الزخـرفي، المعطـى البنائي"[9].

يتـمّ وصـف المـكان الجغـرافي في نزيـف الحجـر بطريقة هندسـية واعية تشـبه مـا يقدّمه عالم الآثـار الـذي يكتشـف أسرار الحقـب الجيولوجيـة المتعاقبـة عـلى المـكان الـذي يتمّ فيـه البحث، لذلـك يسـتعين السّـارد بحاسّـة المشـاهدة العينية التـي تنقل التفاصيـل الدقيقة للقطعـة الأثرية الموصوفـة، ففـي بدايـة الروايـة يقـدّم السّـارد وصفـاً فنيـاً دقيقـاً للرسـوم التاريخيـة التـي تزيّـن

7- -Julia Kresteva. Le texte du Roman، Ed Mouton. Paris. P182

8- ibid. P182.

9- غالب هلسا. الألفة الغائبة، (دراسة المكان في قصص زكريا ثامر). مجلة الناقد. سوريا. السنة السابعة. العدد 82. 1995. ص35 - 36.

الصّخـور والكهـوف الصّحراويـة، لكـن هـذا الوصـف ليـس منفصلاً عن خـطّ الأحداث بـل يرتبط بالمواقـف السّرديـة المهمّـة للنّـص، ففـي مفتتـح الروايـة يبثّر السّـارد موضـوع العلاقـة الحميمية التـي تربـط بطـل الروايـة بالحجـر التاريخي، حيـث تعرّف أسـوف إلى الصخر منذ صغـره، واهتمّ بالبحـث عـن شروحـات للرسـوم الحجريـة التـي تمثـل بـؤرة المحـكي فـكان الدفـاع عـن قداسـتها سـبباً في مـوت البطـل وإعلاناً عـن نهايـة القصّة.

إنّ الرسـوم التاريخيـة شـاهدة عـلى عـصر مـا لذلك فهـي تـؤدّي وظيفـة أنثروبولوجيـة تتعلّق بهويـة شـعب الطـوارق داخـل فضـاء الصّحـراء الكـبرى، وهـذا مـا أراد السّـارد أن يعـبّر عنـه في وصـف دهشـة الطّفـل الصّغـير أسـوف أمـام النصـب الحجـري الشّـاهد عـلى التاريـخ:

"الرسـوم تزيّـن صخـور الجبـال والكهـوف في الأوديـة الأخـرى في كلّ (مسـاك صطفـت). وقـد اكتشـفها في صغـره عندمـا كان يهـدّه الجـري خلف القطيع الشـقيّ فيلجأ للكهوف ليسـتظلّ من الشـمس ويفوز بلحظات راحة فيتسـلّى بمشـاهدة الرّسـوم الملوّنة: صيادون ذوو وجوه مسـتطيلة غريبـة، يركضـون خلـف حيوانـات كثـيرة لم يعرف منها سـوى الـودّان والغزلان والجامـوس البرّي. في الصّخـور أيضـاً نسـاء عاريـات يحملن عـلى صدورهنّ أثداء كبـيرة.. كبيرة جدّاً ولا تتناسـب مع حجومهن"[10].

لقـد اعتنـى إبراهيـم الكـوني بكشـف المعـالم الصحراويـة الواقعيـة إلى جانـب اهتمامـه بطابع التخييـل الـذي يميل إلى التجريد، وبعث الفكر الأسـطوري في الكشـف عن القيمـة الأنثروبولوجية للمـكان والتـي تتعلّق بالمعتقدات السـائدة في المنطقة، حيث يعتقد شـعب الطـوارق أنّ التركيب الجيولوجـي للصّحـراء قـد نشـأ عن الصّراع الأسـطوري بـين القوى العظمـى في الطبيعة القاسـية: "انتهـى السـهل، وبدأت (مسـاك صطفت) تعلن عن نفسـها. انتشرت المرتفعـات المغطّاة بصخور سـوداء ضخمـة محروقة بنار الشـمس الأبديـة. انتهى صفـاء الصّحراء الرملية الممتدّة، المنبسـطة، الرفيقـة بالعبـاد، وبـدأت عراقيـل الصّحـراء الجبليـة الغاضبة. هذه الملامـح الصّارمة تسـتقبل بها هـذه الصّحـراء الرّحـل القادمـين مـن الصحـراء المعاديـة: الرمليـة. ويبـدو أنّها ورثت هـذا الحقد مـن ذلـك الزمـان السـحيق الذي كانـت فيه المعارك بـين الصحراويـن القاسـيتين لا تتوقف.."[11].

10- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 9.

11- المصدر نفسه. ص 86 - 87.

إنّ شساعة الفضاء المكاني للصّحراء وقسوة مناخها تنذر سكّانها بالتّيه والضياع والجدب والقحط، لذلك وجد إبراهيم الكوني في عالم الصّحراء مخيالاً سحرياً وأسطورياً مناسباً لإنجاز مدوناته السردية التي تقوم على إحياء الفكر الخرافي والمعتقد الشعبي المتوارث في منطقة المغرب العربي وبالتحديد صحراء ليبيا وحدودها المجاورة لها.

يمكن اعتبار رواية (نزيف الحجر) مدوّنة سياحية لمنطقة جغرافية معروفة، قام السارد بذكر أسمائها وأبعادها المكانية إلّا أنّه أسبغ عليها طرائق من التخييل الحكائي جعلتها مكاناً مقدّساً يختلف عن الأمكنة الأخرى، وهذا الأمر ليس جديداً على الكاتب العربي الذي عبّر عن فضاء الصّحراء في أشعاره الأولى التي تغنّت منذ الجاهلية بهذا المكان الخوارقي فقد "أفرزت الصحراء العربية أساطيرها وخرافاتها الخاصّة بها، مثلما فعلت ذلك مناطق جغرافية أخرى من العالم، كالصّين والهند واليونان القديمة ومواطن الهنود الحمر"[12].

2- علامات المكان:

يهتمّ إبراهيم الكوني في وصف المكان الصّحراوي برصد العلامات السيميائية للظاهرة الموصوفة في موقع ما، وبالتالي فهو يعمل على تحويل الصّور الأيقونية للطبيعة الصّحراوية إلى سنن خطّية دالّة تخضع لأحداث النسق الحكائي في بنيتها الشكلية، ومن ثمّ تصبح الشمس والرمل والحجر علامات جوهرية في تحديد الأنساق البصرية القارّة في بناء المكان الصّحراوي.

يقيم إبراهيم الكوني تواصلاً لفظياً مع هذه العلامات الجغرافية الثابتة فيستثمر إمكانات اللغة الجمالية لتحقيق المتعة المشهدية التي تحقّقها الفنون البصرية الأخرى كالسينما والرّسم والنّحت، لذلك يعترض البعض حول قدرة الفنون اللغوية من رواية وشعر ومسرح في نقل جمالية الوقائع البصرية ولعلّ "الاعتراض على الطابع اللساني للظواهر البصرية –وهو اعتراض صائب- يقود في الغالب إلى نفي صفة العلامة عنها، وكأن لا وجود للعلامات إلّا على مستوى التواصل اللفظي الذي تهتم به اللسانيات دون سواه"[13].

يعطي غروب الشمس في الصّحراء منظراً بصرياً بالغ الجمال، ولكنّه لا يؤدّي هذه الوظيفة

12- صلاح صالح. الرواية العربية والصّحراء. منشورات وزارة الثقافة. سوريا. 1996. ص39.

13- أمبرتو إيكو. سيميائيات الأنساق البصرية. ترجمة محمد التهامي العماري / محمد أوداد. دار الحوار للنشر والتوزيع. ط1. سوريا. 2008. ص25.

التعبيرية إلّا إذا وجد مرسلاً إليه يعبّر عن انفعالاته، والمعبّر عن جمال الشمس في رواية (نزيف الحجر) هو السارد وليس البطل أسوف الذي يعايش المنظر كلّ يوم، فعند الغروب يقوم أسوف بحشر أغنامه في الكهف الكبير ومع علو ثغاء الماعز وتقافز الجديان يصف السارد لحظة الغروب: "اختفت الشمس خلف الجبل، ولكنّها استمرّت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس. عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع"[14].

يأخذ وصف المنظر الواحد الثابت للغروب طرائق عدّة تخضع لقدرات السّارد البلاغية، في حين يمكن تصوير المشاهد بالآلات الرقمية فتتخذ بعداً بصرياً واحداً ومتشابهاً في كلّ الحالات، لذلك يحاول السارد إبراز الوظيفة الانتباهية للغة، تلك الوظيفة التي تقاوم صدمة الحداثة المادّية لعصر التكنولوجيا، التي تنادي بموت مشاعر الإنسان وحلول الآلة في تفسير الظواهر الكونية، حيث لا يقدّم السارد في (نزيف الحجر) تفسيراً للظواهر الفلكية ولكنّه يدعو إلى تأمّل الغروب كظاهرة جمالية، وهي وظيفة اللساني الذي يعمل على إعادة إنتاج الدلائل العلمية وفق تصوّراته اللغوية، فيظهر منظر الغروب في النّص كما يلي: "تزحزحت الشمس عن العرش، وبدت عليها مسحة الهزيمة وهي تنكسر نحو الغروب. في لحظة الانكسار تبدو الشمس دائماً مهمومة حزينة. ربّما لأنّها تودع الصحراء إلى مثواها اليومي الخالد. في الصّباح لا تبدو على وجهها مثل هذه السّمات. في الصّباح تبدو قاسية، تتوعّد، وتهدّد الكائنات بالتنكيل والعذاب"[15].

يشتغل السّارد في نزيف الحجر على ذكر مفاتن الطبيعة الصحراوية في مختلف فصول السنة بالنّظر إليها كعلامات مناخية تؤثّر على سلوك الطوارق في حياتهم اليومية، وبالمقابل يجد لها معادلاً علامياً في الحياة السّردية، إذ تصبح حركة الشّخصيات مرادفة لحركة الطبيعة، فالبطل أسوف ينتفض من غيبوبته التي قضاها خلال أيّام الجفاف والقحط ليسائل الطبيعة عن مظاهر الخصب والنّماء التي حلّت بها بعد تدفّق السيول والأودية عليها في أحد فصول الربيع السّخية: "في ذلك العام اكتظت الأودية والسّهول وأطراف الجبال بالغابات والنباتات والأعشاب. رأى أشجاراً لم يرها من قبل، وذاق أعشاباً لم يذقها من قبل. واستغرب أين تخفي الصّحراء بذور هذه النباتات. ما إن تهطل الأمطار وتعمّ السيول حتى تخضر الأرض العطشى

14- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 17.

15- المصدر نفسه. ص 87.

القاسية الكئيبة بألف نوع من النبات. تنمو النباتات بسرعة، وتخضرّ الأشجار الشاحبة اليابسة في أيّام قليلة. كأنّ البذور المبثوثة في العدم، في ثنايا الرمل، بين الصخور الصّماء، تنتظر هذه اللحظة"[16].

3-التقاطبات المكانية:

يهتمّ السّارد بتقديم التقاطبات المكانية التي تعلن عن اختلاف المواضيع الموصوفة تبعاً للظروف المناخية (صيف / شتاء) وكذا المواعيد الزمنية (ليل / نهار) (أصيل / غروب) والتضاريس الجغرافية (سهل / جبل)، (رمل / صخر)، كما يقدّم السّارد صوراً مشهدية عن المكان الواقعي للبيئة الصّحراوية بوصفه بؤرة ضرورية يقوم عليها الحكي، حيث يضيف إلى النقل المشهدي للصورة المكانية صوراً بلاغية جمالية يقوم عليها العمل التخييلي، لذلك منحت اللغة الإبداعية للمؤلّف "إمكانية دراسة المكان من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات هي التي تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصة"[17].

يحتاج فضاء الصّحراء المتقشّفة مواده إلى مواد لغوية رامزة تحوّل الفقر المكاني للظاهرة الصحراوية إلى عالم سردي عجائبي يوظّف المواقف الحكائية لإنتاج صور فعّالة للمكان الجامد، وهذا ما دعا إليه غالب هلسا -المهتم بقضايا المكان الإبداعي- حيث أشار إلى أنّ عدم وعي الروائي العربي بدور المكان في الرواية يجعل منه مصبّاً تتجمد فيه الأحداث وتتكدّس فيه الأوصاف التي لا تضيف شيئاً للعمل الإبداعي، بل على العكس من ذلك تعيق القراءة ومتابعة الحدث، إذ ينشأ هذا التوظيف السلبي للمكان من خلال الرؤية المشهدية البعيدة عن التصور المجازي لكلّ ما تخلقه اللغة الإبداعية[18].

نشير في هذا المقام إلى تجربة غالب هلسا في الترجمة والاقتباس حيث فضّل تداول مصطلح المكان بدلاً عن الفضاء خلال ترجمته عنوان كتاب غاستون باشلار (la poetique de l'es-pace) بجماليات المكان، إذ يشير في مقدمة الترجمة إلى مفهوم المكانية في الأدب ويحصرها في "الصورة الفنية التي تذكّرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم

16- المصدر نفسه. ص79 - 80.

17- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 1990 ص98.

18- مجموعة من الروائيين. الرواية العربية (واقع وآفاق). دار ابن رشد للطباعة. ط1. بيروت. 1981. ص225.

تـدور حـول هـذا المحـور"[19]، هـذا الموضـوع بالـذات يركـز عليـه إبراهيـم الكـوني في جـلّ أعماله الروائيـة حيـث يدعـو إلى ضرورة تحفيز الإنسـان العربي عـلى الاهتمام بظاهرة المـكان الصّحراوي الـذي يجـد فيـه الأجانب مـلاذاً روحانيـاً هروباً من مصاعـب الحياة، بينما يلقـى الإهمال الفكري والحضـاري مـن طرف أهـل المكان.

يصوّر السـارد الجشـع الإنسـاني المتمثّل في ظاهرة صيـد الحيوانات الصحراويـة الآيلة للانقراض مـن أجـل ممارسـة هوايـة الأكل مـن طـرف قابيـل ومسـعود رمـز الـشّر وتدمـير الطبيعـة، ففـي رحلـة صيـد قادتهـما للبحـث عـن الـودّان أو (الموفلـون) وهـو أقدم حيـوان في الصّحـراء الكبرى ويسـمّى التيـس الجبـلي، يعجـزان خلالها عـن الإمسـاك بالطريدة لأنّ قدسـية المـكان الصّحراوي تحرمهـم ذلـك، لذلـك يلجـأ الصيـادان إلى مطـاردة الغـزلان لأنّها تمنـح الفضاء الموصـوف واقعيته المألوفـة عنـد القرّاء.

يعـدّ الـودّان مـن عنـاصر تشـكيل الفضـاء الصّحـراوي الأسـطوري الـذي تقـوم عليـه روايـات إبراهيـم الكـوني ووظيفتـه في الحـكي تختلـف عـن وظيفـة المهـري أو الجمـل الأبلـق الـذي يـدلّ وجـوده في النـص عـلى مـكان واقعـي، وبالتـالي يلجـأ السّـارد دومـاً إلى تشـغيل الأنـا الإبداعي في وصـف علامـات المـكان الخارجيـة، لذلـك فجملـة هـذه التصـورات الذهنيـة حـول بنيـة الفضـاء الخارجـي للنـص تجعـل المـكان المتخيّل "هو المـكان المصوّر من خـلال خلجات النفـس وتجلياتها ومـا يحيـط بهـا مـن أحـداث ووقائـع، أي مـن خـلال الحالـة النفسـية التـي يكـون فيهـا الـروائي، وشـخصيات الروايـة، وليـس المكان المصـوّر كما هو قائـم فعلياً، دون تدخل شـعوري ونفسي من الروائي"[20].

يقـوم السـارد بتفعيـل آليـة الـسّرد المشـهدي المرتبـط بالحـالات الشـعورية التـي يعايـن مـن خلالهـا وصـف مـكان مـا دون النظـر إلى حركة الشّـخصيات داخلـه، ومنها هـذا المقطع في وصف تضاريـس المـكان الـذي أقـام فيـه قابيـل ومسـعود للراحـة بعـد صيـد الغـزلان العنيـدة: "بحثـوا عـن مـأوى يحميهـم مـن شرّ الشـمس. الكهـوف الظليلـة تعتـلي أعـالي الجبـل. الطريـق إليها يمرّ عـبر صخـور ملسـاء وأخـرى متوحّشـة، مسـلّحة بأحجار كأنيـاب الوحوش. بـين الأحجار تشـبّثت أعشـاب برّيـة عنيـدة محاطـة بألسـنة رمليـة متناثـرة عـلى الرمـل الناعم ارتسـمت آثـار الأفاعي

19- غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط 3. 1987. ص6.

20- شاكر النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. بيروت. 1994. ص16.

والسّحالي والعظاءات"[21].

توحي جميع مظاهر الصّحراء بالقسوة والغربة والتيه المكاني ومنها تنشأ المفارقات السّردية التي وهبت إبراهيم الكوني قصصاً ونصوصاً "متشابهة من الناحية البنائية وغير مختلفة عمّا سواها من الروايات، لكن غناها الدلالي والرؤيوي هو الذي يضفي عليها بريق عالم مختلف يسهم في جعلنا نحن القرّاء نستقطر لذّة عالم غريب جاف يعيش تجربة الحدود القصوى"[22].

يقوم إبراهيم الكوني في رواية نزيف الحجر بتحويل عناصر الطبيعة الصّماء للصحراء إلى عالم سردي بديع تؤثّثه اللغة الجمالية التي لا تعتني بوصف المظاهر الخارجية للمكان فقط بل تهتمّ كذلك برصد الأبعاد الاجتماعية والثقافية لأصحاب المكان، وهم شعب الطوارق الذين يمثّلون صورة مشهدية متفرّدة استطاعت التعايش مع عالم جغرافي يتّصف بالقسوة والحرمان، وقد عرف إبراهيم الكوني بتأسيسه لأدب المكان الصحراوي في أعماله الأولى التي اهتمّت بسرد عالم الصّحراء الليبية، بوصفها مكاناً جغرافياً يحمل طابع التميز والغرابة عن غيرها من الأمكنة الطبيعية التي تحمل مدلول الخصب والنماء في صورها الظاهرية.

21- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 125.

22- سعيد الغانمي - ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني) - المركز الثقافي العربي. ط2. بيروت / الدار البيضاء. 2000. ص 17.



الأبعاد الثقافية للنسق الرمزي وتركيب المعنى في نص الكوني

عباس خلف علي

الأبعاد الثقافية للنسق الرمزي
وتركيب المعنى في نص الكوني

عباس خلف علي

[1]يشكل النقد الثقافي اختراقاً تاماً للمقولة التي ترد على أن المعنى لا وجود له خارج اللغة التي كرستها مقولة أخرى، من أن المعاني لا يمكن لها إلا أن ترتبط نحوياً ولغوياً استناداً إلى صناعة اللفظ، بحيث بقيت الأفعال المتولدة أو الحركية في السياق أسيرة للدرس الأدبي ومفهومه العام المؤهل أو المسوق للجمالي / البلاغي، وبذلك تصبح المركزية نصاً والنص هو المركز.

على هذا الأساس يرى سعيد يقطين أن مركزية النصوص وإن كانت تتمتع بالدلالة والإمتاع والتأثير إلا أنها لا توسع من قدرتها في خلق نوع من المجازفة لاستمرار توليدها، وهذا يعني أنك في أفق الأفعال لا الأشياء التي تنضوي تحتها أو التي تخرج عنها. ولذا يقول الغذامي: يؤخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة وليس الغاية القصوى كما يفعل النقد الأدبي، وإفساح المجال أمام التحري عن المضمرات يعني مطالب غائبة لم تزل تستدعينا لتحريرها من استلابها، وهذا ما تطرق إليه مفهوم بودريلادو عن التزييف في استبدال الحقيقي بما هو أكثر حقيقة، أي ثمة استجواب ومساءلة ترتكز طبيعتها على سياسات التمثيل التي تنحاز لا بل تعني المعرفة وطرق استكشافاتها، وظيفتها تجسير الهوة بين النص وأبعاده، وهذا المفهوم أو الاستنباط يتقارب مع ما عنته لينداهيتشيون في كتابها عن المطابقة، بأن ما علينا فعله تقصي وفضح المتورطات من الأفعال الغائبة المتماهية في سياقات غير ظاهرة في النص.

1- ولد في كربلاء - العراق 1955. خريج معهد الفنون الجميلة - قسم السينما عام 1974. عمل في القسم الوثائقي في تلفزيون بغداد وأخرج عدداً من الأفلام القصيرة. استعيرت خدماته للتدريس في المعهد كمحاضر بين عامي 1976 – 1999. كتب العديد من البحوث والدراسات السينمائية والأدبية ونشرها في عدة صحف عراقية وعربية. أصدر أعمالاً أدبية عدة، منها: فرصة لإعادة النظر (مجموعة قصصية) 1999، عدسة الرؤيا (رواية) 2001، مدينة الزعفران (سيرة مدينة) 2002.. وغيرها.

وهـذا مـا يجعلنـا أمـام تصـورات جديدة في فهـم معطيات النـص. لا أقصد التـي ينتجها النص، إنمـا تلـك المعطيـات التـي يحصـل عليها التلقـي بعد تحليـل البنيـات الثقافية اعتـماداً على حرية التعبـير في فضـاء المعرفـة، وبهـذا الشـكل لا يقمـع النـص كـما يـورد عنـد البعـض أحيانـاً، لأن عمليـة تهميـش المركـز معرفيـاً والغـوص فيـما وراء السـياقات أو مـا تحـت طبقاتهـا، يتـم ضمن إسـتراتيجية التعقيـب والبحـث عـن المخبـأ في الأنسـاق المهيمنة التـي ذكرها غرامـشي في أكثر من موقـع، والتـي تعنـي في مفهومها الواسـع، البحث أو الكشـف عـن علامات الهيمنـة وعلاقاتها مع الطبقـة. وبهـذا الشـكل يأخـذ المتعـين عرفـاً آخـر خارج النـص لا يتموضـع في مكان محـدد / غير ثابـت / زئبقـي، تكمـن أهميتـه في البحـث عن الكيفية التـي افتريت على أصولها وبالتالي كشـفها وإظهارهـا وتعيينها وتشـخيصها.

فالأشـياء التـي يعـبر عنهـا الكِتـاب (بكـسر الـكاف) والفيلـم والتشـكيل وغيرهـا مـن الأجنـاس الأدبيـة أو المقـولات الأخـرى لا يمكـن أبداً أن لا تحتـوي بين جنباتها أو لا تتضمن أنسـاقاً مضمرة. فهـي تعبـير بالدرجـة الأسـاس عـن مكونـات رابطـة تشـمل العـرق، الديـن، السياسـة، الاجتـماع، الاقتصـاد. كل ذلـك يتسـلل أو ربمـا يتقولـب في النصـوص مـن دون تصريـح، وتمتد هذه الشـاكلة إلى مـا لا نهايـة في الأنسـاق.

ومـن هنـا يـأتي مفهـوم الهيمنـة وأهميتـه في الإنتاج الثقـافي لأن ما ينطـوي عليه هـذا المفهوم بغـضّ النظـر عـن كشـف علامـات التسـلط التـي نوهنـا عنهـا مسـبقاً، لديه القـدرة عـلى تحفيز طـرق الاسـتجواب وإعـلان المغـزى بوصفـه المنتـج الحقيقـي لـدورة الأشـياء في باطنهـا وظاهرها وعلاقاتهـا المتنوعـة، بالإضافـة إلى ذلـك نعتقـد بـأن هـذه الهيمنـة لهـا تماثـل وتقابـل مع النسـق الرمـزي / دلالـة في حركـة الصـورة وتركيـب المعـاني، وهـذه الدلالـة كـما يشـير لها فينسـت ليتش هـي محـور بناء الكتابة التي تكشـف بواسـطة رموزهـا، المصوغة داخلياً، متنكـرة أحياناً لطبيعتها وتصرفها.

نموذج المطابقة:

يمكـن أن توفـر لنـا طبيعـة الرمـز في نصـوص إبراهيـم الكـوني مـا نحتـاج إليـه في تضاعيـف الصـورة الدالـة، نأخذهـا مـن راسـب القـاع لطبقـات النسـق التـي تختلـف دائمـاً عما هـو ظاهر فيـه، هـذا الاختـلاف يجعلنـا نؤكـد حقيقـة غـير خافيـة لـدارسي عـالم الكـوني؛ وهي أن رمـوزه في

النصـوص الروائيـة مفرطـة في بعدهـا الجـمالي، ولكـن في بعدهـا الثقـافي تتجـاوز هـذا المنحى، إذ إن طقـوس الطـوارق متشـابهة في أعمالـه وهـي تتحـرك عـلى وفـق مـا ترسـمه تداعيـات الصورة الذهنيـة المتشـكلة مسـبقاً عـما تمثلـه مفـردة الصياغـة التـي يسـتخدمها مثـل الخرافـة، الكرامة، الغيبـة، الدهشـة، المعجـزة، الجـن، هـذه المكونات وصفها ديمتري ميكولسـكي بأنهـا تمثل لصحراء الكـوني عروقـاً ثابتـة تتجـه نحو القداسـة.

ومفهـوم القداسـة لا يختلـف في نظـر مرسـيا إلياد عن هيبـة التصاق المـوروث في أذهان الناس ومـدى تأثـيره على تفكيرهم ومشـاعرهم وتشـكيل بعـد مثيولوجي مقترن بالطقـوس ذات المعاني والـدلالات الـذي يتشـكل دائمـاً كبعـد لتصور غائـب حتى يكون له شـأن، وهو كثيراً ما ينشـأ عند الجماعـات الدينيـة، ومـن قبـل اتخـذه الإنسـان وسـيلة لصيانته مـن التدمير والشـتات من خلال رسـوم الجـدران التـي تحـدث عنها هنري مـورو في موضوعة تكيف الإنسـان مـع البيئة.

الطـوارق لا يختلفـون عـن هذا المفهـوم في معتقداتهم المكانية، يقول هيروردوس: ممن سـكن قلـب الصحـراء، شـعب قـوي وعظيـم يدعـى القرامنـت، هؤلاء مثـل الرمـال المتحركـة، يعتمدون عـلى الصحـراء في مشـمولاتها ومحمولاتهـا. لغتهم التماحـق، وهي لهجة برية خاصـة بهم، يرتدي الرجـال مـن دون النسـاء اللثـام، يفضلـون المخيـمات البعيـدة المنزويـة عـن المـدن، وبحكم هذا الانعـزال اكتسـبوا عـادات وتقاليـد وأصبحـت لهـم حكايـات شـفاهة متوارثـة عـلى شـكل تمائم، يجـري لهـا طقوس.

بينـما الكاتـب لم يكـن يومـاً واحـداً ممـن قـاسى معانـاة الطـوارق، يقرؤهـم من مـدن فارهة، يكسـب عاداتهـم وتقاليدهـم ويتشـكل كجـزء منهـم وفـاء للانتـماء، أي أنـه يخضـع النـص للإسـتراتيجية المملكـة التـي رسـمها لمسـتقبله الإبداعـي، الصحـراء، هـذا المكـون يحتـاج إلى فهم قوانـين عـدة تتمثـل فيهـا نـواح تاريخيـة، اجتماعيـة، سياسـية، دينيـة، لكي يأخـذ البعد الإنسـاني شـكله الجـمالي في النـص. إنهـم لا يعيشـون في منطقة واحـدة، ومن أجل تماسـك الجميع، لابد أن يكـون ثمـة محـرك يدفـع مشـاعرهم للالتفـاف حـول رمـز يقـرب مـا بينهم.

نلاحـظ مـا ورد عـلى لسـان (أسـوف) هـذا التأثـير الطقسي وهـو يؤكد رابطـة الـدم: «هذا هو العهـد، حضـن القربـان وميثـاق الـدم واللعنة سـوف تلاحق من تسـول له نفسـه أن يخون رباط الـدم.. فـلا يوجـد في الدنيـا أقـوى مـن ربـاط الـدم وليـس هنـاك جريمـة أبشـع مـن خيانـة هذا

الربـاط» (نزيـف الحجـر ص 111 - 112). كـما أن الطـوارق يعتقـدون كثـيراً بالصخـور والكهوف وبعـض الأشـجار البريـة، ومـما جـاء في تاريخهـم الـذي لا نشـك أن الكـوني كان واحداً مـن الذين اسـتفادوا منـه مـدركاً ومتفحصـاً لماهيـة الحادثـة التاريخيـة التـي يمكـن أن تكـون فخـاً للمبدع. وبـدل أن ينتـج منهـا مـادة أدبيـة يمكن أن تصـار مادة تاريخيـة، ولهذا كانت رؤيته تجسـد أبعاد العمـل الفنـي الـذي يسـتثمر فضـاء المـكان، في الإيحـاء والدلالـة والرمـز، أي إعـادة صياغـة بنـاء الحكايـة بشـكل يـوازي الصـورة الذهنيـة المتوارثـة عنهـا: فهـم أي الطـوارق، يضعـون لـكل شيء بعـداً طرسـياً واسـماً حركيـاً غـير قابـل للتحريـف، وكـما يعتقـدون أن الكاهـن الأكـبر أو الأعظـم (متخنـدوش) كتـب نبوءتـه التـي لا تخلـو من طقس روحـاني.. فتحريـك الصورة عنـد الكوني عبر هـذا المتحـول مـن الطقـس تتخللـه إشـارات تحريفيـة قائمة عـلى بعديـن رمزيين هما:

الأول- ثابت في النسق النصي كحقيقة وارتباط كوّنها الوعي المنتج لها.

الثاني- بعد استراتيجي يمتد إلى العلامة الثقافية المحجوبة أو المتماهية في السياق العام..

فوجـود الكـوني نعتقـد أنـه لم يكـن متوارياً بـين هذيـن البعديـن، فهـو واضـح التأثـير كـذات عضويـة بزمنـه وتاريخـه ومجتمعـه، وانتـماؤه الطارقـي لا يعنـي بالـضرورة انتـماءه للقبيلـة، أو الانتسـاب لهـا، وإنمـا اتخـذ منهـا ذريعـة لكشـف ملابسـات الواقـع المريـر وانكسـاراته.

ومـن ذلـك يتضـح لنـا أن نـص الكوني نـص ارتـدادي، أي أنه يسـتبيح الأصوات التي يسـتثمرها بدهـاء ومكـر، ويتظاهـر بتعاطفـه الأنثروبولوجـي عـلى طبيعة تضاريـس المكان كوحـدة خارجة عـن إطـار الحيـاة الاجتماعيـة، وبذات الوقـت يمكن أن تحيل هندسـة العمل الـروائي إلى مواقف أخـرى، تحـدث بمعـزل عـن سـياقات النـص، لهـا أغـراض متعـددة الوجـوه كالنظـر إلى التاريـخ الانتـكاسي القمعـي وهـزال الواقـع وانعـدام مظاهـر الحيـاة فيـه. بحيـث يـروي النـص مظاهـر الواقـع، أي الطـوارق هـم مـن يمثل هـذه الحقيقـة، والصحراء تكون معلـماً لموروثاتهم المتناسـلة في حكايـات الجـن / الكرامـة / العطـش/ التعاويـذ / التصـوف / الخرافـة، لازمـة تتكرر باسـتمرار بوصفهـا تمثـل التصـور الذهنـي المسـبق للحقيقـة وليس للنـص كمدونة.

رواية (من أنت أيها الملاك؟)

وهـي كرواياتـه السـابقة، الجوهـر الفعلي لهـا موضوعة الصحـراء وبيئتها الغريبـة التي تدفعنا إلى ارتـداء اللثـام، كـما يقـول مسَي بطل الرواية، كي تسـتطيع أن تحافظ على هيبـة الموروث الذي انطلقـت منـه، ولكـن هـذا الإجـلال والتقديـس لم يكن سـاكناً أمام متغـيرات الظـروف وتقلباتها، وإن بـدت في الظاهـر تلـك الهيبـة محصنـة ولا يجـوز للغربـاء المـس أو الطعـن بهـا، تكتشـف الخرافـة الملتهبـة بالوجـود والفنـاء، وقـد يكون اللثـام يعكس العزلـة والصمت لتختفـي اللغة في تعاويـذ غـير مسـموعة مترجمـة إلى إيحـاء مشـفر بقداسـة التأمـل. أي أن الحوار المتأصـل في ابن الصحـراء يجهلـه الدخيـل عليهـا، فهـو يجيـد قـراءة الـروح عـبر التمائـم ويمـارس في طقس خاص يتميـز بتاريـخ معقـد تعلم منـه النبوءة والأعـراف والتقاليد والأسرار وكيف يتمسـك بها من دون تفريـط أو مهادنـة. إنهـا الصرامـة في مواجهـة الأخطـار المحدقـة أو المحتملة أو تلـك التي تحاول اخـتراق الصحراء.

الكـوني يمدّنـا بهـذا العـالم مـن دون أن يخالجنـا شـك أن الكرامـة، الغيبـة، الدهشـة، المعجـزة، الجـن هـي مـن مؤثـرات الصحـراء وعوالمها، أي أن تلـك الأعراف التـي التزمـوا بتقاليدها إنما هي أعـراف مقدسـة، وعـلى هـذا الأسـاس نـرى أن توزيع جغرافيـة الكـوني الكتابية تعتمـد على ثلاث ركائـز مهمـة وتقريبـاً شـغلت أغلب رواياته مثـل (نزيف الحجـر)، (الصلاة خارج نطـاق الأوقات الخمسـة)، (شـجرة الرتـم)، (نـداء مـا كان بعيـداً) وغيرها، ومن ذلـك يتحدد عالم اشـتغال الكوني الصحراوي:

1. كل ما هو قديم (حجر، صخرة، كتابة، رسوم بصرية) يتجه نحو القداسة.
2. دائماً المكان مبهم فالفلاة تصبح لغة للنبوءة.
3. الزمـان مرتبـط بقداسـة المكان المبهم، ولذا نـراه يرمز إلى التجدد في صـورة الكاهن الباعث على تنشـيط الذاكرة.

ومـن ذلـك يتضـح لنـا، أن نـص الكـوني يغـلي بالتداخـلات، أي فضـاء تتجسـد فيـه الأبعـاد الأسـطورية، والغيبيـة والخرافيـة والمعقـول واللامعقـول مـن دون عـزل التأويـلات المنسـقة مـع السـياق البنـائي لهـا، وهـذا كما هو معـروف مرتبط بنظـام التعويـض والإزاحة، تعويض إشـكالية الواقـع تنتمـي في تضاعيفهـا النصيـة إلى تشـظية المـتن باسـتجواب الهوامـش الذيـن هـم يعانون

مـن أشـكال متعـددة مـن الاسـتغلال، أمـا التعويض الذي لجـأ إليه الكـوني تحديـداً في رواية (من أنـت أيهـا المـلاك؟) إلى فلسـفة الأشـياء أكـثر مـن المجـاز والتوريـة والرمـز التـي تعرفنـا عليهـا في أعمالـه السـابقة مثـل (الصـلاة خارج نطـاق الأوقات الخمسـة) و(نزيـف الحجر) و(نـداء ما كان بعيـداً) و(شـجرة الرتـم) وغيرهـا مـن الأعـمال التـي كانـت فيهـا الأنسـاق المختزلـة مولـداً لتلـك الإيحـاءات القابلـة عـلى تفعيـل تصوراتنـا نحـو مـا يسـمى بالـسرد الخفـي، المكتنـز للعبـارة في دلالاتهـا المتشـعبة بـين الحفـاظ عـلى الموروث بصيغـة الترميز الـذي نجد لـه في كل موضع معنى يـؤدي غرضـاً معيناً.

فكلمـة الصخـرة التي تحتوي على أشـكال غريبة مرة تصبح حجراً مقدسـاً (نسـبة لنقوش جذر القبيلـة عليهـا، أي أنهـا بمثابـة أرومـة تثبـت مـن خلالهـا النسـب)، ومـرة دليـلاً لمتاهـة الصحراء، وأخـرى نجـد فيهـا الحنـين والألفـة التـي تجتمـع فيها نقطتـان متباعدتـان هما الحـاضر والماضي، وأحيانـاً نـرى فيهـا رمـز البقـاء والتحـدي لمحـاولات البعثـات الاستكشـافية التـي تغـزو الصحـراء بـين الفينـة والأخـرى، وبرغـم أن العزلـة للقبيلـة في هـذا الأتـون الصحـراوي الملتهـب بالحكايات لا يمكـن أن تلـج باسـتعارات خارجـة عنـه، ومـن هـذا المنطـق يوظـف الكـوني رؤيتـه الثاقبـة في تجانـس الأبعـاد المتعلقـة بفضـاء الصحـراء في نسـيج لغـوي مكثـف بالانتقـالات الرمزيـة التـي تشـتق عـن الحقيقـة ولكـن مؤثـرة فيها.

الكـوني في صناعـة رواياتـه يعرف الحقيقة التي تسـكن قلب الصحراويين، ولـذا وهبهم الوثيقة المعرفيـة التـي يبحـث عنهـا النـص، أي أنـه يعيـد صياغـة الخامـات الأوليـة التـي ظلـت متوارثـة جيـلاً بعـد جيـل إلى صـورة تنبـض بحيـاة البطل إلى درجة نشـعر أننـا في مواجهة عوالمـه وإن كنا نجهـل الكثـير عنهـا، وهكذا تتحـول الدلالة في نص الكوني إلى اشـتقاق معرفي آخر، هذا الاشـتقاق يتقاسـمه المؤلـف مـع المتلقـي، أي أنـه يترك الخيـار مفتوحاً للمعنـى الذي يولد خـارج النص من دون أن يفـرط بمسـميات الحقيقـة التـي ولـد منهـا، وهنـا يحافـظ على مصـدر الحكايـة ومنبعها ومنشـئها، وفي الوقـت ذاتـه تعمـل الأنسـاق عـلى توظيفها كمحمـولات رمزية لهـا دلالات تضرب في عمـق الواقع.

أسوف الحلقة المفقودة في ظاهرة يوجورتن:

"أسـوف" الـذي ظهـر في رواية (نزيـف الحجر) الحارس الأمـين على الآثار مـن العابثين المحليين

والأجانب كان ابناً باراً ومثالياً لقيم الأجداد والصحراء ومتمسكاً بيقين قاطع يصل إلى النخاع بقدسية الطقوس، لأنها هي من يحفظ مملكتهم من الانزلاق في متاهات المدن وإمكانية صهر الإنسان فيها وتذويبه وتعطيله عن التفكير بإرث الأجداد، وهنا يبدأ الصراع، صراع عالم أسوف مع الوعد الذي قطعه على نفسه، ولكن الأحداث تجري بشكل ماكر تصنعها الأزمات والمآزق التي تدخل ممارساتها في موضوع الخطايا.

أبوه الذي تعرض لصيد الودان يقع في الفخ، حادث مرعب أقسم بعده أن لا يصيد هذا الحيوان، وكان ينهى ولده أسوف أيضاً عن صيدها، موضحاً أن الودان الذي يسكن الجبال والغزال الذي يسكن الرمال بينهما نحن كثيرو الشكوى، وهما كثيرا الشك بمجاورتنا لهما، ونقل الأب قصة مطاردة الودان الخائبة واضطراره للنزول عن المهري ولكن (لم أر أقوى من قرون الودان. رأيت العناد والشراسة وأشياء كثيرة لم أفهمها وعندما تيقن الودان أنه لا خلاص من بندقيتي قفز إلى الأرض؛ اختار الموت انتحاراً بدل الموت صيداً) (ص 126 نزيف الحجر).

تبقى العلاقة بين الأب والابن صورة شاملة لمنظور التحدي بكل مشمولاته ومحمولاته، الصحراء، الأسطورة، الدين، الخيال.. وجميعها لا تخلو من الخرافة التي يتأسس عليها مزج الخيال بالواقع، المهم، لدينا في هذا الإيجاز، أن الابن ظل وفياً ومخلصاً لمعتقدات الأب برغم أن الصراع بين الإنسان والطبيعة قائم على الكثير من الاختراقات والمتناقضات، ومع ذلك لا يثني أسوف عن عزمه وثبات شكيمته حتى لو كان خصمه شخصاً مثل قابيل آدم الذي تعرف على ضابط بحرية أمريكي -جون باركر- الذي أهداه بندقية ليستغلها ببشاعة في إبادة الودان والغزلان معاً. وأن الخيانة ستكون وجه المقابلة الحتمية لهذا الصراع وعليه حتماً وحسب الوصية أن يوقف هذا النزيف. ومن ذلك نكتشف أن أسوف كان يحمل الوصية بمثابة الأب ويمكن أن نجملها بما يلي:

1. تعليق أسوف على كل ما يتذكره عن أبيه.
2. وصايا الأب عن الكاهن والصخرة والودان والتعاويذ والصلاة (تمائم السحرة الزنوج بلغة الهوسا ويعلق على رقبته المحصنة من جلود الثعابين. (ص31 نزيف الحجر).
3. رؤية الأب وعي قائم عند أسوف ومحفز لتوحيده واتصاله بالقيم.
4. أسوف قلد أباه حتى في خيانة النذر، كما نرى ذلك واضحاً في تشبثه بالنتوء الصخري الذي يسميه بـ(نتوء الحياة)، وبعد أن تنقذه الودان يقسم أن لا يقترب من أكل اللحم

كالأب.

5. صرامة أسوف برفض أن يكون دليلاً لصيد الودان وهو نفس الإصرار الذي كان يمارسه الأب مع الأجانب تحت ذريعة أن موجودات الصحراء هي من يستحق التضحية من أجلها.

هذه الصورة التي رأيناها محكمة في شخصية أسوف (نزيف الحجر) كوريث حقيقي لقيَم الأب والبيئة قد تخلت عنها شخصية يوجرتن (من أنت أيها الملاك؟) أمام الأب مسَي الذي يعني مولاي كما جاء في الرواية، وأعتقد أن الملاك المقصود منها الصحراء وليس الابن، تلك الصحراء التي شكلت عقيدة إبراهيم الكوني السردية. هذه الرواية تبدأ بخيانة أولى، الأب ترك الصحراء باتجاه المدينة التي رزق فيها وليده يوجرتن / البطل الأكبر في نظر الأسلاف، غير أن هذا الاسم لم يكن مسموحاً به في السجل المدني لأنه لم يكن من الأسماء المنزَلة، وهي نفس المواجهة تقريباً التي تعرض لها أبو الخيزران إحدى شخصيات رواية غسان كنفاني – رجال تحت الشمس– باختلاف الموضوعة طبعاً، هم ثلاثة أرادوا عبور الحدود داخل صهريج الشاحنة فيواجهون الموت جميعاً.

لم يتعرض الأب مسي إلى رفض تسجيل اسم الوليد الجديد –يوجرتن- فقط بل إلى المساءلة التي تجبره على خوض أتونها في مكاتب التسجيل على مختلف درجاتها وعناوينها المتنوعة والمتعددة، ورغم لهاثه وراء تشبثه بهذا الاسم المهدد بالرحيل وراء الحدود يقع فريسة احتيال ونصب واستغلال من أقرب أصدقاء المحنة –موسى- أيضاً الذي كان له نفس المعاناة مع الاسم لابنته (الشخص الذي ظنه قريناً في مسيرة الانتظار ص111)، بل يتخطاه أيضاً إلى الابن الذي عرَّفه على أسرار الصحراء جبالها، هضابها، رسوم صخورها وطلاسمها المحيرة للأجانب وكذلك نقوش الصخرة المقدسة التي تحفظ العرف نسلاً بعد نسل.

يوجرتن واجه إحباطات متكررة في المدينة، منها طرده من المدرسة لأنه لا يحمل اسم (ثبوت الهوية)، انخراطه أو الانضمام إلى المحافل السرية / جماعات الظلام، التي تنوي تفجير مكاتب السجل المدني، الأنكى من كل ذلك يصبح واحداً من أدلاء الباي الغازي الذي يتظاهر بأنه وكيل شركة التنقيب عن النفط (يوجرتن لم يكن شريكهم في الغنيمة فحسب ولكنه كان دليلهم الذي قادهم إلى موقع الحجر أيضاً ص232). فبعد هذه الخيبات المتكررة يقرر الأب العودة إلى الصحراء موطنه الأصلي وهو يحمل معه صورة لهذا الألم الخفي الذي رسم أفقه

الأسلاف منذ آلاف السنين. ينتقم الأب من خيانة الابن ويرديه قتيلاً بمدية استخدمها من قبل مع خصومه من الذئاب، لتجاسره في كشف لوائح أمنا الطبيعة كما يقول أمام هؤلاء الدخلاء. وهنا يمكن ملاحظة مدى التقارب والتنافر بين يوجرتن الابن مع الأب مسَي وهي كما نراها ونتصورها في هذا الرصد الموجز:

1. يوجرتن بدأ مسيرة الانطواء والعزلة بعد تعثر جهود الالتحاق بالمدرسة.
2. نعت مرات عديدة باللقيط.
3. حملوا الأب وزر أفعال الصبيان الطائشين.
4. راهن الأب على نداء الدم ونسي أن صخب المدينة أقوى مفعولاً.
5. يوجرتن لم يهتم بوصايا الأب التي هي ذات الوصايا المحفورة على الصخرة من شعفتها العليا حتى حضيضها الذي يسد عنق الوادي.
6. يوجرتن كان يسخر من عبارة أبيه خليفة عهدي.
7. يوجرتن كان يمثل الصمت أو العزوف عن مواجهة تشبث أبيه بالاسم أو الإرث الصحراوي.

بهذه الفوارق التي تطرقنا إليها بين شخصيات الكوني سواء في رواية (نزيف الحجر) التي تمثلت بشخصية الابن (أسوف)، ورواية (من أنت أيها الملاك؟) التي تمثل فيها الابن (يوجرتن)، حيث نرى أن الرمز الذي تجلى عند أسوف الابن متماسك حد النخاع مما هو عند يوجرتن الابن الذي تمرد على قوانين طبيعة الانتماء والخروج عليها مما تطلبت منه أن يدفع الثمن مقابل انحرافه عن تقاليد الصحراء.

إن الكوني في هذا النص لم يكن فقط متشابهاً مع موضوعاته عن الصحراء بل إنه يعزز دور المكونات الصحراوية في جسد النص، ومع ذلك لا يخفى على قرائه من أن أسلوبه في هذه الرواية تحديداً كان مختلفاً جداً عن الأعمال السابقة التي كانت تمتاز في توفير مخزون من الدلالات الحسية التي تتغير وظائفها وحسب طاقتها في تحوير واستثارة اللغة من داخل النسق، بينما في هذا النص كانت العبارة جاهزة ومباشرة ولا تحتاج إلى إبلاغ لرواجها، مكتفية بالحوار كعامل مساعد على توضيح الفكرة وتصديرها كي تكون وسيلة لعبور فلسفته لا بتأثيرها في تفعيل وتحريك الساكن من المشاعر.

الراوي العليم بين القناعة والقناع:

عند اعتماد حضور الراوي العليم في النص يصبح هو القاسم المشترك لإدارة دفة الأحداث من ألفها إلى يائها، وهذا ما يمثل خرقاً واضحاً لدور التلقي الذي يعد أحد أفلاك النص على حد قول محمد بنيس، وتجاهله يعني تحديد النص بقناعة المؤلف ومدى مصداقية الأحداث المروية لا مدى تأثيرها، وهذا ما اندرجت عليه السرديات القديمة على مختلف ألوانها وأشكالها، وهي محقة، إذ إنها لا تحتاج إلى إضافات إبداعية جمالية أو فنية خارج نطاق الواقع، بينما الآن أصبح النص الروائي وثيقة تاريخية تضيء وتضاء كما يقول د.جهاد نعيسة، أي أن الوثيقة التي عرفها رولان بارت ذات بعد خفي مثير للالتباس والاشتباه، يسعى النص عبر مكوناته لأن يقتفي هذا الطوطم وفك طلاسمه وتخليصه من هامشية الحضور ليشغل زمن النص بعد تراجع القناعة (التصحيف والتحريف) التي وفرت حصانة له عبر الهدف الواقعي المحض، وبذلك تكون الحقيقة مضاءة في النص أكثر مما هي في نظامها الاجتماعي.

في رواية (من أنت أيها الملاك؟) كان الراوي العليم اللوغوس الذي يدير الأحداث، أو مولافولجيا الحكاية، فهو المؤسس لجذرها وأسطورتها وحقيقتها وتفسيرها، وبذلك عليه أن يمتلك رؤيتها في لعبة ضخ الحكايات لمجرى الأحداث من دون أن يكون ثمة أثر عميق يستدعي تصوراتنا في رسم الخصائص أو ما يسمى عند (تورثروب فراي) بأفق الانتظار.

إن أغلب ما درج عليه الكوني في رواياته السابقة هو متوفر على تكثيف رؤاه عبر الراوي العليم، ولكن كان مجسداً في الأنساق المكتنزة للدلالة كمحور رئيسي على تناغم اللغة والمعنى، أو عند دي سوسير لغة / كلام، وهو تمثيل قائم كما ذكرنا على مبدأ أن الأدب بنية بين بنيتين، بنية المجتمع الذي نشأ فيه وبنية اللغة التي كتب بها، أي أن الخطاب الروائي يتمتع في الفلسفة القائمة خلفهما.

يقول منذر عياشي في كتابه (فاتحة المتعة) إن حضور أي كتابة روائية تمثل شهادة نص بعد اختراقه للزمن وانتقاله من الشفوي إلى المكتوب. ثم إن القناع في فعالية الكتابة يحفّ بكل التصورات والإيحاءات التي بإمكانها كسر النمط السائد الذي يتوفر عند الراوي العليم كنوع من السعي لإخلال تغلبه على سرد الحقائق التي تضع النص في رتابة الفكرة لا في استنطاقها

وسؤالها، ولذا يأتي هذا الاختلال كما يسميه جابر عصفور، على كسر هذا الطوق المهيمن على السرد بافتراضات تتيح تسليط مزيد من الضوء على تركيب العبارة بوساطة اللغة التي تعيد ترتيب هذه التجربة.

في هذه الرواية يختفي القناع وتبدأ وسيلة القناعة لدى الراوي العليم بصفته التكوينية أي بصفتها الزمنية التاريخية على حد قول (يمنى العيد) باعتماد العامل الذاتي الحواري / الدايلك، الذي تبقى له على محدوديته المرهونة بمادة الصحراء، وتشكيل طبقاتها وفئاتها بين القديم والحديث، بين الموروث والوافد تتداخل فيها الحدود والملامح والسمات وما غير ذلك، بحيث إنه من الممكن ملاحظة حركة الشخصيات بأنها قائمة على المجاورة بين الأضداد التي يرتكز عليها الراوي في تعيين أبعاد فلسفته، فهو يجسد لنا الغيبة ليمنحنا عمل الأسطورة، ويستدرجنا نحو المعقول ليخدعنا باللامعقول بطريقة تبادلية قسرية.

إن احترافية الراوي لا تعني بالضرورة إقناعنا بالطابع الأيجوري / الصورة المجازية إن لم تكن ذات مغزى في تبني الأفكار، ولا تعني نسخ الفكرة أو إعادة ترويجها بتغير العناوين على الأغلفة تستطيع أن تعزز المنظور الفكري للخطاب الروائي، بل إن ما نراه في الصوت / البوليفوني الأحادي، بقي يدرك كل شيء ويطلعنا عليه، من دون اكتراث للتقنيات والأساليب التي تشيد بناءها السردي دلالات ذات قوة تأثير تستثير الإعجاب والتأمل.

أما موضوعة القناعة فإنها باعتقادي تحمل أكثر من وجهة نظر، نشك في أن الكوني قد استفاد في روايته الموسومة (من أنت أيها الملاك؟) منه، رغم إدراكنا المسبق بطاقته السردية القادرة على الوصول بيسر إلى أبهى مواقع العلاقة بين الواقع والمتخيل أو بين المعنى ومساحة التأويل، وبين الحقيقة والخدعة الإبداعية. لأنه استبطن حقائق التجربة السردية بعد أن سحرته الصحراء بلذة الذاكرة، تلك النشوة التي تجسدت في عشرات الروايات ذات الخصائص المشتركة في تكوين عالم الكوني الصحراوي. ثم تحف فعالية الكتابة بكل التصورات والإيحاءات التي بإمكانها أن تعزز بعديات التوظيف التواصلي / الجمالي عبر تجسيد الرؤى الفلسفية التي ترتكز على إسقاطات معرفية وثقافية لها أهمية في عمليتي التكوين والتوليد (كون قيمي) بلغة إيكو، وهذا ما يفصل بين المحتمل والمتحقق، فالانفتاح على فضاءات ثقافية يمكن أن ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب مشتبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له والخارجة عنه في آن.



الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة الكوني الروائية

ضرار بني ياسين

الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة الكوني الروائية

ضرار بني ياسين

[1]يعتبر الروائي الليبي إبراهيم الكوني (1948) واحداً من أبرز وأهم الروائيين العرب المعاصرين، وذلك لتميزه وربما تفرده في تصوير عالم الصحراء الليبية - الأفريقية، والتي تمتد سهوبها غرباً نحو الجزائر والمغرب وموريتانيا، وشرقاً حتى تتصل بالصحراء الغربية في مصر، وجنوباً حتى قلب القارة الأفريقية.

لقد اختار الكوني عالمه الروائي السردي الملحمي في هذه المنطقة التي ظلت لآلاف السنين موطناً لقبائل الطوارق التي تتداخل حدودها وتتلاشى في تلك الصحراء الشاسعة، الأمر الذي خلق تراثاً غنياً وحياً ومتنوعاً من الخبرات الإنسانية والثقافية لدى أبناء قبائل الطوارق بدءاً من الإسلام الذي اعتنقوه ومروراً بكتلة من العقائد البدائية والوثنية، والموروثات الأسطورية والخرافية التي عمقت جذورها في التربة الثقافية والمخيال الشعبي الجمعي لمجتمع الطوارق، وشكلت بالتالي خصائصه النفسية والفكرية وتصوراته الاجتماعية والوجودية بشكل عام.

إن الكوني تعايش مع الصحراء وخبرها عبر حلقتين متصلتين، فهي المكان الذي عاش فيه شطراً من حياته حيث تشكل وجدانه الثقافي والنفسي والفكري، وهي أيضاً العالم الذي نذر له أعماله الروائية، فانكبّ على تصوير ذلك العالم المدهش عبر سردياته المتواصلة، وأخذ يوحد الطبيعة مع الإنسان والحيوان في عالم واحد ومكان واحد هو عالم الصحراء.

نظر الكوني إلى العالم الطوارقي نظرة معبأة بالقداسة، وكأنه الفردوس المفقود، ولذا فهو يروي كل شيء فيه من حكايات وأساطير وخرافات، ولا ينسى أن يسلط الضوء على منظومة الأخلاقيات والفضائل التي يتسم بها أبناء الصحراء من الطوارق، خاصة في تصوير جدلية

1- باحث وأكاديمي أردني. حاصل على الدكتوراه في الفلسفة. أستاذ الفلسفة الإسلامية والفكر العربي الإسلامي بقسم الفلسفة - الجامعة الأردنية. نشر العشرات من المقالات المتخصصة والفكرية العامة في المجلات والدوريات المحلية والعربية، منها: "الفلسفة السياسية عند الفارابي"، و"منزلة الحقيقة في نظرية المعرفة الدينية".

العلاقة مع الحيوانات التي تتسم بالتوحد مع الكائنات المحيطة، فالعلاقة مع كل ما يحيط به علاقة عضوية تستغرق حياة الإنسان الصحراوي كاملة، كما أنه كان مسكوناً بتصوير العالم الوطني التحرري للطوارق من خلال مقاومتهم للغزاة المستعمرين من إيطاليين وفرنسيين.

إن ما يميز أعمال إبراهيم الكوني الروائية هو أنها قامت على مجموعة من العناصر المحدودة في عالم الصحراء، بما فيها من امتداد وقسوة وانفتاح على جوهر الكون والوجود، حيث تدور أغلب رواياته حول تصوير جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية ومفرداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر، في هذا العالم تبدو العناصر والعلاقات التي تربط بينها قارة وثابتة لا يأتي عليها التغيير، ويحكم غالباً على الشخصية المحورية بالموت كأضحية قربانية من شأنها أن تجلب الخصب والخير والنماء إلى الطبيعة الصحراوية القاحلة، فينهمر المطر الغزير، وتتصالح الصحراء الجبلية مع الصحراء الرملية، كما تقول الأسطورة التي يذكرها في روايته "نزيف الحجر".

وفي هذا السياق تشكل أعمال الكوني كما في «نزيف الحجر» و«التبر» عالماً روائياً يصف العلاقة المدهشة التي تقوم بين إنسان وحيوان الصحراء، في جو أسطوري واضح. فالأسطورة تفسر الحكاية السردية كلها تقريباً. ولعل عنصر الإدهاش في أعمال الكوني الروائية هو هذه اللعبة الأسطورية - القصصية التي يقيمها إبراهيم الكوني، حيث يشكل التضمين والاقتباس: من أساطير وتأملات فلسفية ووجودية وتأملات صوفية أيضاً مفتاحاً تحليلياً أساسياً، إذ يصعب فهم فلسفة أعمال الكوني الروائية دون النظر إلى علاقة التواشج التي تقوم بين الحكايات التي يرويها والنصوص التي يقتبسها، ويفتتح بها فصول رواياته. ويلمس القارئ تقاطع حكايات وأساطير مستدعاة من ثقافات مختلفة فرعونية وفينيقية ورافدينية ويونانية.

إن الثنائية المشهورة في أعمال الكوني «نزيف الحجر» و«التبر» تلخص رؤية الكوني الوجودية، عبر سرده للعلاقة التي تدور بين الإنسان والحيوان، وتجليها في عالم الصحراء وفضائه المنفتح على الأفق والمجهول، حيث إن هذه العلاقة تمثل قمة الصفاء والإخلاص المدهش، والجذور الضاربة في الطبيعة الخيرة للموجودات، وهذه العلاقة عند الكوني بمثابة تغيير بالرمز عن جوهر التجربة الإنسانية، حيث يعمل المكان - المسرح الصحراوي الفقير بندرته وعناصره القليلة ومحدوديه ما يخاض من صراع من أجله على الكشف بصورة مدوية عن جوهر الطبائع والخصال البشرية، وعن تعالق الأساطير والخرافات والموجودات الوثنية الصحراوية

التـي تدخـل في نسـيج حيـاة أهـل الصحراء وتشـكل ثقافتهـم وعقولهـم وتنمط علاقتهـم بالمكان ومـا يحتويـه، فالمـكان - الصحـراء هـو وحـده الذي يجعـل الوجود وحـدة واحدة، حيث تغتسـل الـروح فيـه وتتطهـر لتتمكـن مـن الاتحـاد بالخـلاء الأبدي. وهـو هنا عـالم الصحـراء الوحيد الذي يبقـى عند إنسـان الكـوني وشـخصياته الروائية.

اسـتطاع الكـوني في أعمالـه الروائيـة أن يبقى هو نفسـه الـراوي - الحاكي للأحـداث، لكي يتمكن مـن تقديـم رؤاه وأفـكاره عـبر أبطاله وشـخوصه، ولـذا فإن أعمال الكـوني جميعهـا تقريباً تفصح عـن حكمـة أو مأثـرة أو مقولـة سـطرتها أخـلاق الصحراويـين ونبالتهـم، حيـث نجـد الكثـير مـن التأمـلات الفلسـفية والوجوديـة المتناثـرة هنـا وهنـاك، مـما يدلل على عمـق رؤيـة الكاتب الذي دمـج كل مـا يرتبـط بالحـوادث والتفاصيـل بأفكاره الفلسـفية وتأثـره بجوانب المعرفة الإنسـانية الشـاملة، الأمـر الـذي أعطـى أعماله الكثـير من وهجها الإنسـاني.

إن هـذا الوهـج الإنسـاني لـدى الكـوني كان لصيقـاً دائمـاً بالفرد - الإنسـان وهو يواجـه مصائره ويبنـي علاقاتـه مـع الأشـياء، وهـو بذلـك يتجنـب الجانب الاجتماعـي في رواياتـه، ولم يهتـم كثيراً بالعلائـق الاجتماعيـة التـي اهتـم بهـا الكثـيرون مـن كتّـاب الروايـة في العالم مـن أمثـال الكاتبين الـروسي ديستويفسـكي والمـصري نجيـب محفـوظ، بقـدر مـا اهتـم بتقديـم جوانب مـن التحليل النفـسي العمـق لحيـاة أبطالـه الذيـن يواجهـون مشـاكلهم وأقدارهـم وحدهـم في تلـك الصحراء القاحلـة الواسـعة. وهـذا ليـس بغريـب فالكوني يمثل واحـداً من الروائيـين الذين أقامـوا أعمالهم الأدبيـة عـلى عـالم الصحـراء، عـلى الرغم مـن أن الروايـة تعتبر فن الطبقـة البرجوازية من سـاكني المـدن في الأغلـب وفقـاً لسـيرورة نشـأة الروايـة الأوروبية، وهو مـا اختطته الروايـة العربية خلال نشـأتها وتطورهـا خاصـة في مصر وسـوريا، وكما تجلت مثـلاً في أعمال نجيب محفـوظ وحنا مينة والأجيـال اللاحقة.

مـع كل هـذا فإن ما قدمه الكوني في أعماله الروائية يمثل العناصر الأولى لدراسـة «أنثروبولوجيا الصحـراء»، فهـو لم يـترك عنصراً إلا وسـجله مـن تاريخ جماعة مـن البشر توارثت المـكان والثقافة والرؤيـة الكونيـة وأنمـاط العيـش وجـدت أنهـا مقبلـة عـلى التـلاشي والاندثـار والضيـاع بفعـل الزحـف المـدني ومشروعـات التحديـث والتغيير التـي تقوم بهـا الدولة لسـكان الصحراء.

لقـد اسـتطاع الكـوني في أعـمال مثـل «نزيـف الحجـر» و«ثنائية المجـوس» أن يتمثـل الأخلاقي

والفلسـفي والأسـطوري والدينـي والصـوفي بنزعـة وجوديـة بـارزة. فوحد بـين ما هـو واقعي وما هـو متخيـل أو أسـطوري ومـا هـو مثـالي أو يوتـوبي، فـ«واو» هـي تلـك الواحـة الأسـطورة التـي وعـد اللـه بهـا عبـاده الصالحـين، أو القلة القليلـة من الناس، فهـي بمثابة الحلم وسـط ذلك العالم المجـدب، أو هـي العقيـدة الخلاصيـة وسـط ذلـك الجدب النهـائي والخـواء الروحي.

والمؤكـد أن إبراهيـم الكـوني في أعمالـه المتواليـة قـد نجـح بشـكل جيـد ومتميـز في بنـاء رواية «المجـوس» عـلى تلـك الأسـطورة «واو» التـي تنتشر في أذهـان ومخيلة أبناء الطـوارق في الصحراء الأفريقيـة، مسـتفيداً مـن الأدبيات الثقافيـة جميعها، فاقتبس من نصوص العهـد القديم والجديد والقـرآن والأسـاطير والحكايـات الخرافيـة المحليـة، مـع اسـتفادته الحديثـة مـن جيمـس فريـزر وليفـي شـتراوس وإيـرك فـروم، وحتى المتصوفة الإسـلاميين، ولعـل الكوني في كل ذلـك كان يحاول أن يحـل شـفرة لغـز الوجـود والبقـاء لـدى الإنسـان الذي خبره -إنسـان الصحـراء- وهو مـا يؤكد أن الـروائي إبراهيـم الكـوني كاتـب كبـير وصاحـب موهبـة لا يمكـن الاسـتهانة بهـا، حمـل فـوق كاهلـه الكثـير مـن الهمـوم الإنسـانية التـي أثـرت أعمالـه الروائيـة بتقديـم ذلـك العـالم المدهش والمتفـرد في أعمالـه، التـي لا يمكـن أن يراهـا القـارئ أو الناقـد إلا في حالـة تكامـل تـام مع بعضها فهـي تحمـل نوعـاً مـن الخطـاب الفنـي والفكـري الواحد الـذي يميزه ويميـز عالمه.

لقـد تأكـد مضمـون الهويـة للروايـة الليبية من خـلال أعمال الكـوني، كما أنها أكـدت حضورها العـربي والعالمـي. ولكـن المفارقـة هـي أن روايات الكـوني لا ترصد البيئـة الليبية عامـة ولا تتناول همـوم الواقـع الاجتماعـي الليبـي، بل هي ترصد عالمـاً جزئياً هو عـالم الصحراء وإنسـان الصحراء في ليبيـا وغيرهـا حيـث يوجـد أبنـاء الطـوارق، لكـن العـالم أصبـح يعـرف الروايـة الليبيـة عـن طريـق روايـات الكـوني، التي اسـتطاعت وبإبداع واضح صياغـة مفردات مجتمع الطـوارق الغني بـرؤاه ومعتقداتـه، غـير اسـتعارة كل الأسـاطير الممكنة التي كسـاها رمال الصحراء وروح سـاكنيها وعقولهم.

لقـد شـكلت الأسـطورة فضـاء الأدب الحديـث بأجناسـه المختلفة، وقـد وجد هنـاك الكثير من النقـاد المحدثـين الذيـن يـرون أن مـن جماليـات الروايـة الحديثـة أن تبنـى بنـاء أسـطورياً، ومـع أعـمال إبراهيـم الكـوني يتخلـق عالم أسـطوري يمتلـك فضاءين أسـطوريين: فضـاء قام بـه الراوي، وفضـاء آخـر قـام بـه الـروائي نفسـه.. وتتمثـل المرجعيـات الثقافيـة الأسـطورية عنـد الكـوني في بعدين:

الأول- قيم وأفكار أسطورية مأخوذة من أفواه الشخوص التي تلخص مجمل الثقافة السائدة لدى قبائل الطوارق.

الثاني- مرجعيات أسطورية تشتمل على نوعين:

1. مقولات الناقوس المفقود.
2. مقولات الأسلاف، وهي مجمل التجارب والمثل التي تركها الأجداد والتي جاءت مع الناموس إما مفسرة له وإما مغطية لمساحات لم تطأها سطوته.
3. أساطير سائدة، وهي تلك المجموعة من الأساطير التي اختيرت ضمن مادة السرد، لتشكل عبر سرد الراوي المؤسس للعمل الروائي البنية التحتية لحركة الحدث وما يميز حقيقة تقديم الأساطير في هذه الرواية أنها لم تقدم كمادة فردية مثل ما قدمت داخل الأعمال الروائية الأخرى.

تأثر الكوني في تجربته الروائية الطويلة بالموروث الشعبي الليبي من جهة، المدون بلغة الطوارق على وجه التحديد أو الحكايات الشفاهية غير المدونة، وتأثر من جهة أخرى بالقصص الواردة في القرآن الكريم، والأقوال المأثورة في الإنجيل وسفر التكوين، والنظرة الصوفية الإسلامية من الطرق التيجانية والقادرية وكذلك بأعمال المفكرين والفلاسفة والروائيين العالميين من أمثال هوفمان وغوغول وديستويفسكي وموباسان وغيرهم. وقد شكل ذلك كله انشغال الكاتب بالهم الإنساني بصورة عامة وسعيه الدؤوب نحو الحرية والانعتاق من القيود.

إن أعمال الكوني الإبداعية لا تكاد تخرج عن ثالوث يشكل مرتكزاً أساسياً في رؤيته للعالم، هذا الثالوث المقدس هو نفسه ما قدمته إليه الطبيعة الصحراوية المحتفى بها دائماً عند الكوني: الله، وحدة الكائنات، والحرية، فكل رواياته ومجاميعه القصصية تدور حول تفكيك ألغاز هذا السر الكبير، ذلكم هو: الله - وحدة الكائنات - الحرية.

تلاقحت الرؤى السردية الكونية مع الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في المجتمع الصحراوي، وذلك عبر شبكة متصلة من العلاقات المستقرة في ذلك المجتمع الذي أصبحت له هوية خاصة مميزة، ذات جذور عميقة في تاريخ الصحراء الكبرى.

ومن هنا فقد انحصر المسرح الرئيسي لروايات الكوني في ذلك العالم الروائي المتجسد مكانياً

في الصحـراء الكـبرى وإنسـانياً بمجتمـع الطـوارق الـذي يسـكن هـذه الصحـراء الممتـدة ويمـارس بحثـه الدائـب عـن هويتـه الذاتيـة، وعـن عالمـه الـذي يحلم بـه عبر هـذه الطبيعة القاسـية.

يشـكل الإيمـان بوحدة الكائنات مرتكزاً رئيسـياً للبناء الفكري والـروائي للكاتب إبراهيم الكوني، حيـث نجـد أن هـذه الفكـرة المتكررة لديـه واضحة المعالم في أكـثر من عمل روائي صنعـه، فرواية «نزيـف الحجـر» تمثـل انطلاقـة مهمـة لهذه الفكـرة حيث يتوحد البطل «أسـوف» مـع الصخور، وفي روايـة «التـبر» نجـد أن «أوخيـد» يرتبـط أو يتوحد مـع «الأبلق» ذلك المهري الأعجـم، ارتباطاً روحيـاً وجسـدياً يتجـاوز في حـدوده العلاقـة التقليديـة بـين الإنسـان والحيـوان، ولذلـك يسـتوي عنـد الكـوني الإنسـان والحيوان والجـماد، وفق نزعة وحـدة الكائنات البـارزة عنده.

وفي روايـة «السـحرة» يعـاود الكـوني تجسـيد الفكـرة ذاتهـا ويلـح عليهـا: "لقـد تلقـى الإلهـام الـذي وهبـه تلـك العبقريـة الفريدة. عبقريـة الاقتران والاتحـاد والتلاشي والميلاد، اختراق الأشـياء، الاتحـاد بالكائنـات، اسـتلقى على ظهره وتأمل السـماء الزرقـاء، فوجد أنه ليس جزءاً من السـماء، ولكنـه هـو السـماء. وجـد أنـه مسـكون بـالأرض التـي يلتصـق بهـا، والأرض أيضـاً تسـكنه، أدرك بحـس الطفولـة المبهـم كيف يسـير الإنسـان إلى الأشـياء، وكيف تسـير إليـه الأشـياء، وكيف تسري فيه الأشـياء".



البحث عن البراءة الأولى في «الملاك»

أ.د. يوسف حطيني

البحث عن البراءة الأولى في «الملاك»

أ.د. يوسف حطيني[1]

عندما تصافح عيناك عنوان رواية "من أنت أيها الملاك" (1) تجد نفسك مشغولاً بهذا العنوان المثير. ولن يمرّ عليك وقت طويل، وأنت تطالع الصفحات الأولى، قبل أن تدرك أنّ الشغل الشاغل لهذه الرواية هو البحث عن الهوية التي تمنح الإنسان معنى وجوده، وأنّ الملاك هو في حقيقته أنت وأنا وإبراهيم الكوني(2) و"مسّي بن مسّي بسّا بن مسّي نسن"، ذلك البطل الروائي الذي حمل على عاتقه عبء الاسم والهوية، ورأى أنّ تحقيقهما يتشكّل من خلال الانتماء إلى المكان والذاكرة، وأنّه، أي الملاك، ليس مجرد رجل ينتمي إلى أقلية عرقية مسلوبة الحرية، بل هو أيضاً رجل يردد في تضاعيف خيباته المتكررة صدى كلّ المعذبين الباحثين عن ذواتهم في مواجهة إرادة التغييب.

حركات الرواية: ثنائية الحياة والموت:

تقوم حكاية هذه الرواية على ثلاث حركات: تتلخص الحركة الأولى في رحلة مسّي للبحث عن اسم ابنه، وتبدأ الثانية حين ينطلق إلى الصحراء دليلاً لـ "شركة التنقيب عن النفط" التي يكتشف فيما بعد أنها عصابة لسرقة الآثار، بينما تبدأ الثالثة مع سعيه إلى التطهّر من رجس الخطأ الذي نتجت عنه سرقة الحجر المقدس، ولا تنتهي إلا حين يضحي بابنه على مذبح الصحراء.

1- كاتب فلسطيني، ولد في مخيم اليرموك في دمشق عام 1963. محاضر في جامعة الإمارات العربية المتحدة. حصل على إجازة في اللغة العربية من جامعة دمشق عام 1986. ودبلوم الدراسات الأدبية العليا من ذات الجامعة عام 1988، ودبلوم التأهيل التربوي من وكالة الأمم المتحدة لإغاثة وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين في مدينة عمان عام 1996، وماجستير في الأدب العربي الحديث (أدب ونقد: القصة القصيرة) من جامعة دمشق عام 1992، ودكتوراه في الأدب العربي الحديث (أدب ونقد: رواية) من جامعة دمشق عام 1997.

أولاً- رحلة البحث عن اسم يرثُ الذاكرة: إيقاع الانتظار:

تحمّل الرواية عبء عقدتها للقارئ منذ جملتها الأولى، فهي لا تمهله حتى يستوعب الجوّ العام، أو البيئة الزمنية والمكانية التي يجري فيها الحدث، كما اعتاد أن يفعل كتّاب الرواية التقليدية، بل تضع القارئ في أتون العمل الروائي مع ظهور السياق الابتدائي الذي يلخص مشكلة مسّي، إذ يريد أن يسجّل اسم مولوده الجديد، فتعترضه عوائق أولها أن الاسم الذي اختاره للمولود ليس من النوع الذي توافق عليه دائرة السجل المدني:

"وضع مسّي شهادة الولادة أمام موظف السجل المدني وقال:

يوجرتن!

حدجه الموظف باستفهام، فأضاف:

يوجرتن! اسم المولود يوجرتن!

انحنى موظف السجلّ على القرطاس المتوّج بشعار "مستشفى الولادة" قبل أن يستنكر:

يوجرتن؟!" ص17.

تتصاعد الحكاية وتتعقد الأمور التي تبدو لأول وهلة بسيطة جداً، نتيجة أخطاء مسّي المتكررة، ابتداءً بالخطيئة الكبرى لهذا القادم من الصحراء، أعني: جهله بخصال المدينة وموظفي الدولة الذين يرون في "جموع الخلق التي تُقبل عليهم ضرباً من قطعان أنعام" ص18.

وقد أفرزت هذه الخطيئة مجموعة من الخطايا، فهو يقول لموظف السجل مستكبراً: "يوجرتن اسم ككل الأسماء" ص17، وإذ يقول موظف السجلّ عبارة "لم أسمع باسم كهذا من قبل" ص19 فإن مسّي يضيف خطيئة أخرى إلى خطاياه المتلاحقة، إذ يقول للموظف: "الجهل بالشيء لا يعني عدم وجود الشيء" ص20.

إنّ قدوم مسّي إلى المدينة (3)، وهو يحمل في روحه ذاكرة الصحراء وعنفوانها وتمردها يوقعه في ذلك النوع من الأخطاء الذي يتلخص في أن يطالب المرء بحقه في مجتمع مدني لا يعترف بوجود المرء ذاته (4)؛ لذلك ينتظر أياماً وأسابيع، ولا يملّ من المطالبة بحقه، في أن يعطي ابنه اسماً لائقاً، بل إنه يتجاسر ذات مرة ويطلب مقابلة رئيس الدائرة (ص22) فتكون النتيجة قهقهة جماعية

كريهة.. وما ذلك إلا لأنه جاهل بالمدينة التي ظنّ أنه يعرفها.

إنّ عـدم إدراك مـسّي لقوانـين المدينـة المفترَضـة مكانـاً لجـزء معتبَر مـن الروايـة كان لعبة فنية ذكيـة مـن إبراهيـم الكـوني؛ لأن هـذا الجهـل أعطـى الروايـة نوعـاً مـن الإثـارة التـي تتكشـف خيوطهـا شـيئاً فشـيئاً؛ فحـين يلتقـي رئيـس لجنـة الأسـماء مـع مـسّي يوضّـح لـه سرَّ رفـض اسـم يوجرتـن، فيوجرتـن اسـم يحيـل عـلى المـاضي، والمجتمـع المدينـي الـذي يشـكّ في كل شيء يرفض المـاضي عـلى سـبيل الاحتراز:

".. فـما معنـى تجاهـل الأسـماء الـواردة في القائمـة المعتمـدة في هـذه الديـار منـذ سـنوات، والبحـث في عهـود الظلـمات عـن أسـماء مريبـة بدعـوى الوفـاء لوصايـا الأسـلاف" ص87.

غـير أنّ مـسّي المسـكون بوصايـا الأسـلاف، وروح الصحـراء يرفـض الرؤيـة المدنيـة لهـذا الأمـر ويعلـن لرجـل يسـتجوبه في اللجنة الأمنية: "إكبار الأسـلاف لا يهدّد وحـدة الهوية. لأن شروط أي وحـدة هويـة إنمـا تكمن في لمّ شـمل الأجـزاء" ص105.

ويستمرُّ مسّي في عناده، وفي استفزازه لقوانين المدينة التي يجهلها، مستنداً إلى ذاكرة الصحراء التي تسكن روحه، حتى ينتهي به الأمر، بدلاً من الحصول على وثيقة لمولوده الجديد، إلى مصادرة وثيقته هو، وما يترتب على ذلك من أوضاع قانونية تجعل وجوده غير شرعي.

ويغلـب عـلى الحركـة الأولى مـن حكايـة الروايـة إيقـاع الانتظـار الـذي يتجسّـد بُطئـاً في حركة الحـدث، واستسـلاماً لمجتمـع المدينـة والمدنيـة الـذي يقوده مـن انتظار لآخـر. فاللقـاء الافتتاحي بـين مـسّي وموظـف السـجل ينتهي بـأن يعطي الموظـف إيصالاً بالاسـتلام إلى مـسّي، ويطلب منه الانتظـار لحظـة، تتحـول سـاعات وأياماً وشـهوراً، يقـول مسّي:

"انتظرتُ زمناً شبَّ فيه الرضيع ولم يعد طفلاً" ص45.

لذلك أدرك "أنّ البلية ليس أن نهلك، ولكن أن ننتظر" ص42.

ينتظـر مـسّي في ردهـات السـجل المـدني حتـى نهايـة الـدوام، تتـوفى زوجتـه، فيدفنهـا ويعـود للانتظـار، وإذ يعييـه الانتظـار أياماً وأسـابيع وشـهوراً، يجد نفسـه في مواجهة انتظـار آخر. غير أنّ مـسّي الـذي احـترف هـذا الانتظـار في الحركـة الأولى للحكاية، لم يكـن وحيداً، فثمـة قرينه موسى، وثمـة آخـرون ينتظـرون، ومنهـم ذلك الرجـل الذي يقـول له:

"ألاصق هذا الجدار منذ شهور!

منذ شهور؟

ظهري نبتة في هذا الجدار" ص53.

هـذا الرجـل يـدرك تمامـاً قـدرة المدينـة الفائقـة عـلى جعـل النـاس ينتظـرون، فقـد قـال لمسّي قانطـاً: إنـك لـن تفـوز بمقابلـة رئيـس الدائـرة.. إذا لم يقم اليأس بكنس الحشـود التي تسـبقك في القائمـة، وإذا لم يكنـس المـوت مـن أمامـك البقية الباقيـة". ص54

ثم يضيف:

"إذا ابتسـم لـك الحـظ يومـاً وأفلحـت في الدخـول إلى مـا وراء هـذا البـاب، فـلا تحسـب هـذا الفـوز نهايـة مطـاف، لأنـه لـن يكـون سـوى بدايـة المطـاف؛ لأن الكاهـن الـذي يقبع خلـف هذا البـاب سـيجد طريقـة يعيـدك بموجبهـا إلى نقطـة الانطـلاق" ص56.

ثانياً- رحلة الصحراء: ضياع الانتماء والهوية:

ولأنّ مجتمـع المدينـة لا يعترف إلا بالوثائق الرسـمية، فقد قادت مشـكلةٌ صغيرةٌ الابنَ يوجرتن إلى المعتقـل، وهنـا يتدخـل مـوسى (قريـن مـسّي في رحـلات الانتظـار في دهاليـز السـجل المـدني) ليعقـد مـن وراء ظهـر مـسّي صفقـة، تخلص مـوسى من انتظـاره، ولا يدركهـا إلا متأخـراً، إذ يخبره أنّ هنـاك رجـلاً يمكـن أن يتدخّـل لإخـراج يوجرتـن مـن المعتقل، في مقابـل أن يقوم مـسّي بقيادة هـذا الرجـل إلى الصحـراء في رحلـة البحـث عن الذهب الأسـود.

ولأنّ الأبنـاء مبخلـة مجبنـة فـإنّ مـسّي يوافـق عـلى أن يقـود القافلـة إلى الصحـراء، وينطلق في هـذه الرحلـة مـع (البـاي) صاحـب شركـة التنقيـب الـذي يكتشـف مـسّي بعـد فـوات الأوان أنه مـن لصـوص الآثـار، إضافـة إلى بعـض الخـبراء والعـمّال. ويعرّفنـا الـروائي في خـلال هـذه الرحلـة عـن كثـب عـلى الحجـر المقـدس، ذاكـرة الأجيال الـذي يتحـدّث عنه مـسّي، وإبراهيـم الكوني من ورائـه، بطريقـة صوفية:

"كان الحجـر مسـبوكاً مـن صلـد صقيـل، ناصـع، غريـب عـن حجـارة صحـراء الصلد السـوداء، يقـف مسـتديراً كقاعـدة لحجر آخر، يلتحم بـه التحاماً، ينتصب فوقه ليكـوّن قمّة مثلثة الأضلاع،

مزبورة برموز الأبجدية القديمة بلسان اللغة القديمة الضائعة التي لم يعد في الصحراء من يستطيع أن يفك طلسماتها منذ زمن بعيد" ص ص172 - 173.

ويقع المسكين مسّي وسط الصحراء في مكيدة (الباي) إذ يدلّ ابنه على الحجر المقدّس، ويحدّث مسّي عن القبائل التي كانت "تنحر قرباناً في أزمنة المحنة، ثمَّ تذهب لتستجير بالحجر بدهن الصلد بشحم القربان، فلا تلبث البلية أن تنقشع" ص173.

غير أنّ يوجرتن الذي كبر بعيداً عن رعاية أمه التي توفيت، وبعيداً عن رعاية أبيه المشغول بتسجيله، كان له في الحجر رأي آخر، لا يحفظ للماضي قداسته المفترضة (4).

"لو كان ما تقوله عن طبيعة الحجر السحرية صحيحاً فلماذا لم يفلح في إنقاذ الصحراء من الجدب الذي شتّت شمل القبائل في السنوات الأخيرة؟" ص174.

مثل هذه اللغة التي تفارق منطق الأب لم تعد غريبة عليه، إذ إنَّ يوجرتن كان قد أخبره بأنصع بيان ملخّص رؤيته لتلك المعركة التي خاضها الأب في سبيل تسجيل اسمه في السجل، قال يوجرتن:

"أن أحيا في المدينة باسم مفترَض أهون عندي من أن أحيا في هذا العدم باسم مكتسب" ص ص163 - 164.

ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ، فالباي يستعين بالابن، مثلما تكشف شخصية نزيه الفاضل، في الوصول إلى الحجر المقدّس، وفي تهريبه مع مجموعة أخرى من الآثار خارج البلاد. وقد عنى هذا أنَّ تضحية مسّي من أجل ابنه كانت بلا فائدة، وأنّ معركة الاسم كانت تشبه معركة من معارك فارس الظل الحزين (5) على الرغم من أنّه لم يكن يحارب فرسان الهواء، بل فرسان السجل المدني المدججين بالقوانين؛ ذلك لأنّ هذه المعركة انتهت بهزيمة مزدوجة، إذ خسر ذاكرته وامتداده: خسر أمه الكبرى الصحراء، وخسر ابنه أيضاً.

من هنا يبدو أن المعركة الكبرى التي خاضها الأب من أجل الاسم عديمة الجدوى، وأنّ الابن شريك مع أعضاء المحفل الذين يريدون مصادرة الاسم فقط، بل مصادرة الذاكرة والتاريخ، بسبب ما يحيل عليه من المعاني النبيلة في لغة الأسلاف (6)، فهو يقول لموسى: "يوجرتن كلمة تعني البطل الأكبر"! ص46.

ثالثاً- البحث عن الانتماء من جديد:

يبدأ مسّي رحلة البحث عن انتماء جديد حين يفقد كلَّ شيء في المدينة، فلا يكون أمامه إلا أن يبيع البيت ليرحل إلى الصحراء. لقد خسر معركته في فرض اسم لابنه في دائرة السجل المدني، وخسر ابنه الذي لم يكن ممتناً لأبيه بسبب إصراره على هذا الاسم، كما خسر هذا الأب المسكين اسمه هو إذ صودرت وثيقته، وخان عهده مع الصحراء إذ قاد إليها الأغراب. "كان عليه أن يختار الرحيل إذا شاء أن يتجنّب الترحيل" ص209.

وقبل بدء رحلة العودة التي يرفض الابن أن يرافق الأب مسي فيها يبحث الأب عن استعادة براءة روحه بعد أن خان عهد الصحراء، لذلك يقرر أن ينتقم لها، وقبل أن يقودنا الروائي إلى بحث مسّي عن قربانه يقدّم لنا مقطعاً سردياً استرجاعياً من أبدع المقاطع يتحدث فيه عن مدية مسّي التي أخذها هدية من أبيه (8) الذي درّبه على استخدامها: "درّبه على استخدام المدية طويلاً، ولم يتوقف عن التمرين إلا في اليوم الذي استطاع أن ينحر بالمدية ذئباً" ص234.

كان أمام مسّي هدف واحد لكي يحقق انتقامه للصحراء، ولكي يطهّر نفسه، فهناك الباي الذي سرق الحجر، وعبث بروح الصحراء وتاريخها، لذلك فإنّه "ذهب إلى مقرّ شركة التنقيب عن النفط. هناك اعترضه العسس، فرابط على رصيف الشارع المقابل. مكث يوماً كاملاً وهو يترصّد شبح الباي، ولكن الرجل لم يظهر". ص234 - 235.

غير أن النبأ الذي حمله نزيه الفاضل لمسّي عن فرار الباي جعل مسّي يتجه اتجاهاً آخر، إذ يلجأ إلى السلطة / المخفر، ليبلغها أنّ بعض ضعاف النفوس يستولون على روح الصحراء الخبيئة في حجر الأسلاف، ليقوموا بتهريبه إلى ما وراء البحار، فلا يلقى من السلطة إلا التجاهل: "السلطات لم تعد ترى فيها استنزافاً لكنوز الوطن التاريخية، بل تحريراً للأرض من رجس الوثن" ص240.

وإذ يفرّ الباي بالحجر المقدس يفكّر مسّي بإعادة روح الصحراء الضائعة إليها، ولكنّ "الصحراء لا تستعيد روحها الضائعة المستجيرة بشجرة الرتم إلا بقربان جسيم" (9) ص253. لذلك يذهب مسّي إلى ابنه يوجرتن ويغرس نصل المدية في رقبته: "استقرَّ النصل المغسول بروح الإله الأبدي في نحر السليل فخرَّ الابن أرضاً. انبثق الدم غزيراً من النحر ليسيل عبر الأرض الظمأى ليرويَ شجرة الرتم" ص254.

وإنَّ ظهـور صـورة المـوت المفزعـة في الحركة الثالثـة لحكاية الرواية يقوم على التأسـيس الروائي لطغيـان ذاكـرة الصحـراء، وتقديـس روحهـا مـن قبـل مـسّي، البطـل الصحـراوي الغرّ الـذي وجد نفسـه في حالـة مجابهـة مأسـاوية مـع المدنيـة الغادرة؛ لذلـك نجده دائمـاً مسـكوناً ببراءتها، فهي أمّـه التـي كانت تصبّره عـلى غيبوبـة الانتظار:

"اسـتعان عـلى هـذا الغـول بالغيبوبـة. لا ينكر أنه روّض نفسـه عليهـا طويلاً مسـتنجداً بوصايا أمّـه الكـبرى: الصحـراء؛ لأنّ الحيـاة في ذلـك الوطن ليسـت سـوى انتظـار طويل، بـل انتظار أبدي لا يضـع لأبديتـه نهايـة إلا النهايـة الطبيعيـة التي هي المـوت" ص ص 42 - 43.

إنهـا الصحـراء السـاحرة الغامضـة، الموحشـة الغريبة، التي يجد مـسّي حريته عـبر الضياع فيها، ويجـد فيهـا المُعَلّـم الأوّل الذي يفوق أي مُعَلّم، وإذ يسـأله رجل الاسـتجواب عـن الجامعات التي تلقـى فيهـا تعليمه يقول:

"الصحراء في مسيرة تعليمي كانت أولى الجامعات". ص100

إذن؛ فـإنّ مـسّي لم يكـن راغبـاً عـن التعليـم، ولم يكن راغباً عـن قوانين الطبيعة، وكان مسـتعدّاً للتقيـد بـأي قانـون تسـنّه الصحـراء. ففـي حوار مـسّي مع ابنـه يقول لـه إن الإنسـان في الصحراء يسـتطيع أن يطلـق على نفسـه أي اسـم دون أن يخالـف اللوائح.

"لن يخالف اللوائح، لأنه لا وجود في الصحراء للوائح".

احتجّ مسّي من دنيا غيبته:

"تخطـئ! في الصحـراء لوائـح أشـدّ صرامـةً مـن لوائح العمـران، ولكن سرهـا في أنها لوائـح أمِّنا الطبيعة وليسـت لوائـح أخينا الإنسـان" ص114.

لذلـك فمـن الطبيعـي أن يجـد المتتبع للسـياق الـروائي إصراراً دائمـاً من قبل مسّي عـلى العودة إلى الصحـراء، مـن مثل قوله:

"القافلة التي لا تعود إلى الوراء قافلة مفقودة" ص123.

"لا مفرّ من العودة إلى الصحراء إذا شئنا أن نستعيد الهوية" ص163.

"في الصحـراء يأخـذ الآبـاء أبناءهـم مـن أحضـان أمهاتهم ليعيدوهـم إلى أحضان أمهـم الكبرى،

أمهـم الحقيقيـة الصحراء، لتعلمهـم الحكمة" ص175.

مـن هنـا يبـدو مـا أقـدم عليـه مـسّي طبيعيـاً ومأسـاوياً، غـير أنّ الأهـم أن ذلـك الفعـل كان مسـوّغاً فنيـاً في ظـلّ هـذا الحضور الداخليّ المذهـل للصحـراء إزاء المدينة التي تكـشّر عن أنيابها دون رحمـة في وجـه الجاهلـين الذيـن لا يدركـون قوانينهـا الظالمـة التـي تحـوّل كلّ موظـف في الدولـة قامعـاً مـن طـراز مرعب. فحين ذهب مسّي إلى مستشـفى الـولادة لمقابلة رئيس الشـؤون الإداريـة وجـد أن الأسـماء المدونـة التـي تنتظـر مقابلته بـالآلاف، وإذ تنـاول القلم ليكتب اسـمه تـردد ثـم سـأل أمين الـسرّ ربع سـؤال:

"هل يمكن..

ولكن أمين السرّ قاطعه بحدّة:

لا يمكن!".

إنّ مثـل هـذا الجفـاء في الـردّ يبـدو مـن خلال الرواية سـمة غير أصيلة من سـمات الشـخصية، بـل هـو مكتسـب بفعـل الوجـود في الوظيفـة، وهـذا بالضبط مـا كان يعـذّب مسّي الـذي رأى أنّ موظـف السـجل ينافـس في قدرتـه (رب الأربـاب) بـل يفوقـه "لأن ربّ الأربـاب لم يبخـل بالروح التـي نفخهـا في الوليـد ليهبـه الحيـاة. ولكـن مارد السـجلّ يسـتطيع أن يحجب هـذه الحياة التي نالهـا الوليـد بالمجان من الـربّ" ص19.

مسّي ويوجرتن والآخرون:

يحتـل مـسّي بجـدراة مسـاحة النـص منـذ صفحتـه الأولى حتـى صفحتـه الأخـيرة، فينـوس بـين الاستسـلام والتمـرّد: إنـه روح تتوثب، تحنّ إلى التمـرّد، ويحاولُ قانونُ المدينـة أن يدجّنها، فينجح حينـاً، ويخفـق أحيانـاً: إذ يجـبره قانـون المدينـة عـلى الانتظـار، ولكنـه يقبـض عـلى جمـر قلبـه المتوهـج، الـذي كثـيراً مـا ينتـصر على الجـبن الذي تفرضـه عليه قوانين السـجل المدني. ويسـتطيع المـرء أن يقـرأ كثـيراً مـن الأنسـاق اللغويـة التـي تـشي بتمـرد مـسّي، فهـو بعـد عـدة جـولات من الانتظـار اليومـي جابـه عضـو المحفـل، وقـرّر أن يجاهـر باحتجـاج رآه مـن حقّـه فتمـرّد (..) قال بصـوت نمّ عـن نفـاد الصبر:

"إذا كنـت أسـتطيع أن أنتظـر هنـا إلى الأبـد في هـذا المعتقـل، فهـلّ تظـنّ أن بوسـع الإنسـان

الـذي ينتظـر ميـلاده الثـاني أن ينتظـر أكـثر مـما انتظـر؟" ص25.

غـير أنّ عضـو المحفـل الـذي يسـتفهم عـن الميـلاد الثـاني (وهـو يقصـد توثيـق اسـم المولود في السـجلات) يسـتطيع أن يدجّـن تمـرّد مسّي، وأن يعيـده إلى حظيرة القانون، بعـد أن يهدده بالنقل إلى مشـفى الأمـراض العقلية.

أمـا يوجرتـن الابـن الـذي خالـف أبـاه في كثـير من الصفـات، فقد اشـترك معه في صفة أساسـية هـي التمـرد، بـل إنّ تمـرّد الابن جـاء أكثر بـروزاً، وأكثر قدرة عـلى التصعيد الدرامي ذلـك أنه كان عنيفـاً ومسـتمراً وموجهـاً ضـد الأب مبـاشرة في أكـثر الأحيـان، في حين جـاء تمـرّد الأب مواربـاً وغير قادر على الاسـتمرار.

وقـد بـدا هـذا التمـرّد منـذ ظهـور يوجرتن، لا اسـمه، في أثنـاء الفعل الـروائي، إذ قادتـه العزلة الناتجـة عـن الاختـلاف مـع الآخـر إلى مواجهـات انتهت به إلى المخفـر أولاً، وإلى خـروج الابن من البيـت ثانيـاً وإلى موتـه أخـيراً. وثمـة سـياقات لغويـة عديـدة تظهـر الوجه الأبـرز لتمـرّد يوجرتن ضـدّ أبيـه، ذلـك التمـرد الـذي صـدم الأب الـذي خضـع لشركـة التنقيـب، لأنّ وليَّ العهـد أنسـاه العهـد، كـما يقـول إبراهيـم الكـوني. ومـن تلك السـياقات الحـوارات السـاخنة التي كانـت تجري بينهـما الحـوار التـالي الذي يبـدؤه الابن:

"ماذا يمكن لإنسان مثلي أن يفعل في مكان كالصحراء التي تتغنى بها كأنها جنات عدن؟!

وماذا يمكن لإنسان مثلك أن يفعل في مدينة لا تعترف به؟!" ص199.

وفي حـوار آخـر يتجـرّأ الابـن أكـثر إذ يتهـم مـسّي المسـكين بأنـه كان وراء كل المتاعـب التـي عاناهـا، فيقـول لـه:

"أنكرتني هذه المدينة بسبب خطيئتك أنت!

خطيئتي أنا؟

ألم يكن التشبث بذلك الاسم الغبي يوجرتن حماقة بلا مبرر؟

الاسم هوية، ولم يكن يوماً حماقة!" ص200.

وثمـة حـولَ مـسّي وابنـه شـخصيات أخـرى، لا تبلـغ مـا بلغته هاتـان الشـخصيان مـن الحضور

وأبـرز تلـك الشـخصيات شـخصية موسى الـذي انتظر مع المنتظريـن، ولكنه قـرر أن ينهي انتظاره بالاحتيـال عـلى مـسّي لصالح البـاي، ونزيه الفاضل الذي بدا حضوره، أو بـالأدقّ رجوعه إلى السرد، حاجـة فنيـة بحتـة، وظيفتهـا نقل الأخبـار لمسّي، فيما عرضت الرواية شـخصيات عابـرة كثيرة، من مثـل موظفـي السـجل، والباي والجار العجوز والسـاعي. وتبـدو أهمية هذه الشـخصيات العابرة مـن خـلال بعـض المقولات التي تؤسـس لها؛ فالسـاعي مثـلاً يقدّم المقـولات التالية:

"الغريـب أن يسـود هـذا الوباء في دائرة تسـتخرج شـهادات الميلاد للأحياء، ويغيـب في الدائرة المجاورة المخوّلة باسـتخراج شـهادات الوفاة" ص31.

"ما سيجري دوماً أسوأ مما جرى" ص32.

"إذا كانت الدنيا شقوة صغرى فإنّ الذريّة هي شقوتنا الكبرى!" ص33.

وثمّـة ملحوظـة لا تخطئهـا العـين هـي توجيـه الاهتـمام مـن قبـل إبراهيـم الكـوني للصفـات الداخليـة للشـخصيات، إذ تبـدو شـخصياته ذات كثافـة سـيكولوجية لافتـة [10]، وقلّما يسـتثمر الصفـات الجسـدية للشـخصيات، اللهـم إلا إذا كانـت الصفـات الجسـدية ذاتها تقوم برسـم بيئة نفسـية تؤثـر عـلى مـن حولهـا، من مثل وصـف رئيس لجنـة الأسـماء، ونظاراته الطبيـة، والملفات الثخينـة الموضوعـة أمامـه عـلى المنضـدة، واللوحـة المعلقـة خلفه على الجـدار، تلـك اللوحة التي لا تقـوم بدورهـا التأطـيري التزيينـي فحسـب، بـل بدورهـا المرتبط بجوهـر الحكاية أيضـاً، إذ ثمّة مخلوقـات هشّـة فيهـا تمثّـل الأطفـال الذيـن لا أسـماء لهـم، وهـذا يعنـي أنّ ابـن مـسّي مرشّـح للانضـمام لمخلوقاتها:

"في رقعـة سـماوية اللـون، رسـمت على طول الجـدار، رفرفت تلك المخلوقات الهشّـة (أو هكذا تخيّـل لحظتهـا)، بأجنحـة صغـيرة، حاملة أبداناً كأجسـام العصافير، أو ربما في حجـم النحل، لتهيم في ذلـك الفضـاء الممهـور بنتـف مـن عهن ناصع، منفوش، شـبيه بقطع السـحب العقيمـة، فتبدو في ذلـك الفراغ أكثر هشاشـة وعجـزاً واغتراباً" ص 77.

نقول باختصار:

إنّ هـذه الروايـة، مـن خـلال إصرارهـا عـلى الذاكـرة: الهويـة والصحـراء، قادرة على أن تسـلب انتبـاه القـارئ منـذ سـطرها الأول إلى سـطرها الأخـير، وذلـك بفضـل تضافـر الحكايـة مـع اللغة:

فالحكايـة اللاهثة لا تنتهي إلا بالدم المراق، واللغة ترسـم إطاريهـا الجغرافيين (المدينة والصحراء) القادريـن عـلى أن يشـحنا القـارئ بمشـاعر متضـادة، تسـهم في إعطـاء الروايـة ميـزة القـدرة على الإقنـاع والإدهاش.

المصادر:

1. إبراهيم الكوني: من أنتَ أيها الملاك؟ (رواية)، كتاب دبي الثقافية (20)، يناير 2009.
2. إبراهيم الكوني: روائي وقاص ليبي، له دراسات أدبية ونقدية ولغوية وتاريخية، وسياسية، وقد ألّف أكثر من ثمانين كتاباً. من رواياته: (التبر) و(المجوس) و(رباعية الخسوف) و(الفم) و(السحرة) و(الفزاعة) و(الورم) و(يوسف بلا إخوته) و(ناقة الله) و(من أنت أيها الملاك).
3. موضوع الانتقال نحو المدينة موضوع أثير من مواضيع الأدب، وقد استمدّه الأدباء العرب، بشكل غالب، من الغرب. وتجلى أكثر ما تجلّى في الشعر العربي على شكل صراع بين الريف والمدينة، ويبدو هنا الصراع أكثر نجاعة في الرواية، خاصة حين تكون الصحراء طرفاً مقابلاً للمدينة.
4. في معظم الحالات يصبح المرء في المجتمع المدني أكثر استجابة للقوانين، وأكثر قابلية للخضوع، لأن قوانين المدينة أكثر بكثير من قوانين الصحراء والريف والقرية. وحين تكثر القوانين يميل المرء إلى عدم المغامرة حتى لا يخترق قانوناً ما من غير أن يدري.
5. الحجر هنا رمز للصحراء بكل عناصرها؛ إذ إنّ الكوني يريد أن يرسّخ سحر الصحراء برمّتها، ليس على نحو ما فعل باولو كويللو في "الخيميائي"، أو غسان كنفاني في "رجال في الشمس"، بل على نحو متفرد يمزج الواقعي بالسحري والأسطوري بالفلسفي في آن.
6. فارس الظل الحزين: لقب من ألقاب دونكيشوت الذي جاب البلاد، بمرافقة حماره الهزيل، وهو يحمل درعه القديمة ويعتمر قبعته البالية؛ ليحارب في معارك وهمية، تشبه المعركة التي خاضها مسّي في دوائر السجل المدني، من حيث عدم جدواها.
7. إذا كان الأب مسّي يبحث عن اسم يحيل على أجداده الصحراويين، فإن إبراهيم الكوني من ورائه يريد اسماً فنياً قادراً على حمل دلالات الماضي، اسماً قادراً على أن يكون جزءاً من الشخصية التي رسمها بعناية فائقة؛ ذلك أنّ التسمية كما يقول كل من ويليك وواورين أبسط أشكال التشخيص. يمكن النظر في: رينيه ويليك (وأوستن وارين): نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الشركة التشريفية للتوزيع والصحف، الدار البيضاء، ط3، 1985، ص229.
8. المدية ذاكرة والد مسّي، وهي تحمل نداء الثأر؛ لأنها روح الصحراء التي تمّ تدنيسها، وما ظهور المدية هنا، محمّلةً برمزها الدموي، إلا إشارة مبكرة للنهاية التي تقوم فيها

بدور حاسم.

9. التضحية بالابن هنا برهان إيمان مسي برسالة الصحراء التي وصلت إليه عن طريق أبيه، مثما كانت تضحية إبراهيم (أو استعداده للتضحية) بابنه برهان يقين وثقة بالله عزّ وجلّ، وقصة ذلك موجودة في الإسلام واليهودية. قال تعالى في سورة الصافات: "فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ (103) وَنَادَيْنَاهُ أَن يَا إِبْرَاهِيمُ (104) قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا ۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (105) إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ (106) وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ (107)".

10. تنتمي معظم شخصيات هذه الرواية إلى الشخصيات النفسية، وهي إلى جانب الشّخصيّات غير النّفسيّة، أحد نوعي الشّخصيّات في تقسيم تودوروف، وتظهر في النّصوص السّرديّة الّتي تركّز على مكنونات الشّخصيّات أكثر من تركيزها على أدوارها.

توظيف الأسطورة في «نزيف الحجر»

مديحة عتيق

توظيف الأسطورة في «نزيف الحجر»

مديحة عتيق

[1]تسعى الرواية العربية المعاصرة لأن تجدّد أدواتها التعبيرية بين الحين والآخر لتحافظ على أدائها الأدبي وشبابها الفني مستندة في ذلك إلى تقنيات مستوردة حيناً وإلى مقوماتها الذاتية ثانية محاولة أن تواكب منجزات الآخر الجمالية والمضمونية دون أن تفقد هويتها لذلك تقلد الرواية الغربية في الاغتراف من الفلكلور الشعبي والخرافات، وتسعى لأن تطعم نفسها بسرود تاريخية وعقائدية وأدبية لتأثيث عالمها التخييلي بهذه العناصر الحكائية "المحلية" وكما "يبدو هذا النزوع شكلاً من أشكال المحاكاة لتحولات الجنس الروائي في الغرب، يبدو في الوقت نفسه شكلاً من أشكال السعي إلى تأصيل عربي لهذا الجنس الأدبي الوافد"[2].

لذا لا يجد الروائي العربي بأساً من أن يستعين بالأسطورة في تقديم مكونات عالمه الروائي سواء اكتفى بأحداثها العجيبة أو شخصياتها المثيرة أو أجوائها الفانتاستيكية، ورغم ما يشوب مصطلح الأسطورة من سمعة سيئة في مناخنا العربي على الأقل وغمزات مشبوهة بسبب تقاطعها مع الخرافة والأكاذيب والباطل والخوارق، ورغم كل ذلك فإن الروائي العربي حاول مراراً أن يخطب ودّ الأسطورة منذ الأربعينيات أي منذ ظهور هذا الجنس الأدبي الوافد إلى ثقافتنا العربية، نلمس ذلك جلياً في الأعمال الروائية الأولى مثل رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم الذي استثمر أسطورة لإيزيس الفرعونية وأبدى ولاء كبيراً لهذه الأسطورة في بناء نصه الروائي، حيث أضفى أوصاف إيزيس وخصائصها النمطية كالخصب، والوفاء، والتجدد والحياة على بطلته سنية، كما يمكن أن نمثل برواية شهرزاد "لطرح رؤاهما الفكرية وأحلامهما الفنية

1- أستاذة الأدب المقارن والنقد العربي الحديث بجامعة سوق أهراس برتبة أستاذ محاضر" أ"، ومديرة مخبر الدراسات اللغوية والأدبية منذ 2012 إلى 2019، ومديرة مجلة رؤى فكرية الصادرة عن المخبر منذ 2015 إلى 2019، ورئيسة اللجنة التنظيمية للملتقى الوطني "المستشرقون والأدب العربي المعاصر التلقي والتأثير". من مؤلفاتها: النقد العربي الحديث بين النظرية والتطبيق 2019 - الكتابة بلغة الآخر: مدخل إلى الرواية العربية الأنجلوفونية 2017 - أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث والمعاصر" 2010.

2- د.نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية (دراسة) ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

المتمثلة في تأصيل جنس أدبي جديد في الساحة الفكرية العربية.

ولعل أسباب مراودة الروائيين العرب للأسطورة لا تختلف كثيراً عن أسباب الشعراء والمسرحيين العرب، فالكل يسعى لتحقيق هدفين أساسيين: أولهما هدف سياسي وهو "اتخاذ الأسطورة قناعاً وقائياً يحميه من عين الرقابة، ويدع مسافة مجازية بينه وبين السلطة، إذ اختبأ الأديب وراء كنانة الأسطورة، ورشق من خلالها أعداءه أو خصومه بسهام الرفض والاحتجاج"[3]. وثانيهما سبب فني وهو تحرير النص الأدبي من أسوار البلاغة القديمة التي تقوم على السجع والزخرف اللفظي والمبالغة واختبار الذاكرة في حفظ الغريب، أضف إلى ذلك كسر النمط الخطي للسرد الحديث الذي ينتسب شرعياً أو بالتبني للسرد التتابعي في السير الشعبية والحكايات التراثية.

انطلاقاً من هذه الأهداف والدوافع أنتجت نصوص روائية كثيرة تقوم إمّا على أسطورة واحدة أو على مجموعة من الأساطير، واختلف حضور الأسطورة كمّاً ونوعاً من أديب لآخر حسب قناعات الروائي وقدراته الفنية من جهة وحسب "حظوظ" الأساطير من جهة أخرى، فقد حظيت الأساطير المتعلقة بالموت والانبعاث بحصة الأسد، ونذكر على سبيل المثال: أسطورة إيزيس وأوزيريس، عشتار وتموز، الفينيق والعنقاء.. إلخ، ويرجع سبب التركيز على هذه الأساطير أكثر من غيرها إلى توافق دلالة هذه الأساطير مع إرهاصات النهضة العربية، و"انبعاث" الأمة بعد طول سبات، ومعظم هذه الأساطير مستمدة من التراث القومي، إذ "ترتهن مصادر النزوع الأسطوري بمظهر من مظاهر استلهام في الرواية العربية للتراث السردي العربي أي استدعاء نصوص من هذا التراث وبثها بين تضاعيف السرد دونما محاكاة لأنماط السرد التراثية أو لتقاليد السرد التراثي"[4]، ومن الروائيين الذين احتفوا بتوظيف الأسطورة في متونهم الروائية نذكر الطاهر وطار، حليم بركات، إميل حبيبي، وإبراهيم الكوني[5] الذي سنقف عنده من خلال روايته "نزيف الحجر" نموذجاً لتوظيف الأسطورة في الرواية العربية،

3- مديحة عتيق: الشيطان في أدب توفيق الحكيم دراسة موضوعاتية (رسالة ماجستير) مخطوط جامعة عنابة الجزائر 2002، ص 54.

4- د. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية.

5- إبراهيم الكوني: روائي ليبي معاصر من مواليد 07 أغسطس 1948 بالحمادة الحمراء، زاول تعليمه الثانوي بالجنوب الليبي وأكمل الماجستير قسم العلوم الأدبية بمعهد غوركي للأدب العالمي بموسكو عام 1977 وهو أديب غزير الإنتاج، من أشهر أعماله: رواية التبر - فتنة الزؤان - شجرة الرتم - نداء الوقواق - المجوس - الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة.. الخ، وقد ترجمت رواياته إلى لغات كثيرة مثل الألمانية والروسية.

سنستخلص تمظهرات الأسطورة من خلال المحاور التالية:

- تجليات أسطورة قابيل.
- الصحراء فضاء أسطوري.
- تقنيات التوظيف الأسطوري.

قابيل وهابيل: أسطورة الإخوة الأعداء:

قابيل أو قابين اسم قديم قدم الإنسانية نفسها، يفرض نفسه علينا طوعاً أو قسراً، سخطاً أو إشفاقاً، يرحل بنا عبر دهاليز الذاكرة إلى ثاني مأساة عاشها الإنسان بعد مأساة طرده من الفردوس، إنها حادثة قتل قابيل أخاه هابيل، ومواجهته معنى الموت وجهاً لوجه، صاغت التوراة تفاصيل القصة / الأسطورة بعبارات بسيطة ومؤثرة، وحين تصل القصة إلى الذروة تطرح السؤال بنبرة مفجعة: "يا قابين أين أخوك هابيل؟" ثم تقرر السماء أن يعيش قابيل شريداً طريداً في الأرض طوال حياته".. فقال الرب: ماذا فعلت؟ إن صوت دم أخيك يصرخ إليك من الأرض، فمنذ الآن تحل عليك لعنة الأرض التي فتحت فاها، وابتلعت دم أخيك (..)، وتكون شريداً طريداً في الأرض"[6]، وقد استقطبت أسطورة قابيل اهتمام الأدباء خاصة في الفترة الرومانسية، إذ كان نموذج الفرد الثائر المتمرد على لوائح الخير والشر كما نلمسه في مسرحية بيرون (قابين) كما استثمره الشاعر الفرنسي البرناسي لو كنت ليلاً "Le conte lisle" والشاعر الرمزي الفرنسي شارل بودلير لـ "يعبّروا به عن بعض مظاهر حيرة الإنسان وثورته على ما يراه ظلماً وتمرده الميتافيزيقي، وضلاله في سبل لا يهتدي إليها بفكره، في حين هو مسوق إلى السير فيها، ثمّ عن بؤسه حين يتخذ عقله وحده رائداً له"[7]، فما الذي يرمز إليه قابيل في رواية "نزيف الحجر"؟

تقص الرواية تفاصيل حياة الطوارق في الصحراء، إذ ترصد تعاريج مسيرتهم المعيشية، ودقائق يومياتهم المتوزعة بين صيد الغزلان ومطاردة الودان، وحراسة الرسوم والأحجار التي خلفها الأسلاف، ومواجهة الفيضانات التي يليها الجفاف، كما ترصد تصوراتهم عن الطبيعة وعلامات آخر الزمان وأبجديتهم في قراءة أسطر الغيب، في خضم هذه التناقضات والتعقيدات

6- الكتاب المقدس العهد القديم، سفر التكوين، دار الكتاب المقدس، القاهرة، 1995، ص 05.

7- غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار العودة، بيروت، 1977، ص 84.

يحضر "قابيل" في المتن الروائي حضوراً لفظياً ووظيفياً باعتباره شخصية رئيسية تفرض نفسها في المسار السردي للأحداث، تتحدث عن نفسها حيناً ويتحدّث عنها أحياناً، وقد تشكّلت هذه الشخصية من خلال جملة من الموتيفات كان أهمها:

* طفل مشؤوم / منحوس: إذ مات والده، وهو في بطن أمّه التي توفيت بدورها بعد وضعه بأسبوع إثر لدغة أفعى، فتبنته خالته وزوجها فماتا عطشاً في الصحراء ثمّ تبناه ربّ قافلة لكن سرعان ما تبور تجارته، وينهب اللصوص قطعانه.

* طفل قاس / مرعب: يزرع الخوف في نفوس أطفاله، ويقطع أيّ جسر للتواصل الحميمي مع أقرانه، فارضاً نفسه كقوة عليا، وشخصية سلطوية مستبدة.

* رضيع الدم: إذ تروي غزالة لصويحباتها كيف أن أمها ضحت بنفسها من أجل الرضيع قابيل حتى لا يموت عطشاً في الصحراء "دمها آخى بين ملتنا (الغزلان) وملة آدم، نحن الآن أخوة بالدم، هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس"[8].

* آكل لحم البشر: يتحدّث عنه الدرويش بلهجة غامضة: "في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحماً يأكله"[9].

تتضافر هذه المقتطفات الحكائية لترسم صورة حيّة عن "قابيل" إبراهيم الكوني التي لا تكاد تتفق مع قابيل الأسطوري في موضع حتى تختلف معه في مواضع كثيرة تؤكد خصوصية "قابيل" الجديد، فأهم الموتيفات المشتركة بين قابيل الأسطورة وقابيل الرواية هي (موتيف الاسم وموتيف الإخوة الأعداء)، ولنبدأ بالاسم:

حافظ إبراهيم الكوني على اسم الشخصية الأسطورية، وأورده بصيغته الإسلامية بدل الصيغة التوراتية (قابين)، والتسمية مظهر 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 وحواء بآدم ودليلة بشمشون، ولا أظن أنّ تغييب الروائي اسم هابيل من المتن النصي تقليلاً لشأنه أو تقليصاً لفعاليته بل العكس، لقد جعله ضمن دائرة المسكوت عنه ليكون نصاً صامتاً أو بياضاً دلالياً يمكن أن يتلوّن بأكثر من

8- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، لبنان، 1992، ص 113.

9- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص 117.

قـراءة وتأويـل، لـذا بـدا لنا هابيل مجسّـداً في شـخصية الراعي أسـوف تـارة وفي شـخصية الغزالة تـارة أخـرى، وبخاصـة أنّ الاثنـين أسـوف والغزالـة / هابيـل قـد مـارس عليهـما قابيل فعـل القتل ليتوشـج النـص الـروائي بصلـة نسـب أخـرى مـع قابيـل الأسـطوري وذلك بتحقـق الموتيـف الثاني وهـو الإخـوة الأعداء.

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 وإن اضطره الأمر إلى قهر الآخر، فكان أن قتل قابيل الراعي العجوز 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 والفلسفة.

إنّ هـذه العلاقـة الدمويـة بـين الإخـوة الأعـداء هـي إحـدى جزيئـات الأسـطورة الأصليـة التي اسـتعارها الكـوني ليؤثـث بهـا نصّه الروائي مضيفـاً عليها مـن "عنديـاته" ما يجعلها أسـطورة أدبية حسـب مواصفـات ريمـون تريسـون "لا يمكـن أن تتحقـق الأسـطورة الأدبيـة إلّا إذا غـيّر المبدع في الأسـطورة (الأصليـة) وجعـل فيهـا تجربـة كبـيرة، وذلـك حـين يشـحنها بـدلالات جديـدة، وإذا لم تتوفـر هـذه الـدلالات المضافـة للمعطيـات القديمـة فلـن نتحصّل عـلى أسـطورة أدبيّة"[10].

حقـق إبراهيـم الكـوني هـذه الـدلالات الجديـدة حين طبـع الشـخصيتين البطلتين بملامـح خاصة مسـتمدّة مـن خصوصيـة البيئـة المحليـة فيصبح قابيـل وهابيل شـخصيتين محليتين جـدّاً وعالميتين جـدّاً، لـذا نجـح الكوني حسـب رأي مقبول مـوسى العلوي في أن يكـون كاتباً عالمياً، يقـول عنه "كان غارقـاً في المحليـة مـمّا أوصلـه إلى العالميـة دون تكلّـف ممجـوج"[11] عـلى نحـو يذكّرنا بوليـم فولكنر وناثانيـل هورثـورن اللذيـن انطلقـا مـن بيئتهـما المحليـة في أمريـكا الجنوبيـة ليصـلا بأعمالهـما إلى مسـتوى عالمـي / شـمولي يجعلهـا صالحـة لكل زمـان ومكان وإنسـان.

10- R. Trousson/ Themes et mythes: Universite Bruxelle، 1979; P18.

11- مقبول موسى العلوي: إبراهيم الكوني / الصحراء والطوارق والأساطير.

كانت الحلقة الدموية الثانية في سلسلة الإخوة الأعداء هي مواجهة قابيل أخته بالرضاعة الغزالة ابتدأت بالتردّد وانتهت بالغدر والإجرام "اندهش كيف لم يطلق النار عليها، نسي البندقية نهائياً، نسي أنه جاء في رحلة صيد، نسي أنه قابيل بن آدم المجبول على الدّم واللحم (..) ولكن هل كانت تلك غزالة حقاً؟ وهل كان هو قابيل حقاً؟"[12]، ولكن سرعان ما تتبدّد تلك الدّهشة ولحظات التأمّل لتليها الجريمة واللاعقاب "وفي تلك الليلة لم يقتل قابيل بن آدم أخته الغزالة فقط ولكنه أكل لحمها أيضاً"[13].

تطرح هذه المواجهة الدرامية علاقة غير متكافئة بين طرفين متناقضين، يمتلك الأول القوة والغدر وشهوة الإجرام، ويتسلح الثاني بالطيبة والعجز والسذاجة، بندقيته هي التعويذة السحرية "لن يشبع آدم إلا التراب"، وهذه نفس موازين القوى في الحكاية الأسطورية، لكن الكوني أراد هنا "أن يمثل صراعاً دموياً بين الإنسان وصيده الجائر للحيوان، الصيد لمجرّد التسلية والعبث، لذا نلاحظ هذه القدرة الفذة للكوني في إخضاع الأسطورة وربطها بمصير الإنسان الصحراوي"[14].

تشترك الغزالة مع أسوف في موتيفات كثيرة تسمح بأن يجسّدا معاً شخصية قابيل، فكلاهما يتّسم بالطيبة وروح التضحية والعجز والغزالة، فقد كان أسوف رجلاً منعزلاً، لم يجاور أنيساً، ولا يعرف معنى النقود، ولم يعاشر امرأة، ولا يحمل سلاحاً، يعيش في الخلاء، معتزلاً الناس، وقد عافت نفسه لحم الحيوان فلا يأكله، بعبارة أخرى لقد كان نمط حياته أقرب إلى معيشة الحيوانات العشبية، وهذا ما يعطي تفسيراً آخر للصراع بين قابيل وهابيل في الرواية، إنّه (الصراع) تجسيد للصراع بين الطبيعة / هابيل والحضارة / قابيل، ولا أدل على ذلك من الصلة الوثيقة بين قابيل والكابتن الأمريكي جون باركر الذي زوّده بآلات تنعت مراراً في تضاعيف السرد بأنّها آلات شيطانية وهي "البندقية، وسيارة اللّاندروفير، الجنادب الطائرة والخرطوش".

الصحراء.. الفضاء الأسطوري:

لم يكتف إبراهيم الكوني بالتعامل بالرموز الأسطورية بل ارتقى إلى التعامل بمنطق

12- نزيف الحجر: ص 127.

13- نزيف الحجر: ص 130.

14- مقبول موسى العلوي: المرجع السابق.

الأسطورة أي صار يصوغ لنفسه أساطير خاصة به مقتنعاً بمقولة الناقد الفرنسي بيير برونيل "الأساطير هي كل ما حوّله الأدب إلى أساطير"[15]، فالأدب هو الذي ارتقى بالبندقية والإلدورادو وباريس وإرم ذات العماد من فضائها الجغرافي إلى فضاء أسطوري حتى لا يكاد يتبيّن الخيط الواقعي من الخيط الأسطوري، لذا فكما يستعين الأدب بالأسطورة فإنّ هذه الأخيرة تدين له كثيراً بديمومتها وبقائها وتجددها عبر العصور.

انطلاقاً من كلّ هذا اختار إبراهيم الكوني فضاء طبيعياً يبدو في ظاهره قحلاً، جافاً بل متقشفاً وهو "الصحراء، لكنه استطاع بقدرته الفنية العالية أن يجعله فضاء أسطورياً ثرياً برموزه، وطبقاته الدلالية العميقة محوّلاً قحطها إلى جنّة أسطورية في عالمه النصي المتخيل مستنطقاً أحجارها وكهوفها ورمالها وشمسها وحرّها".. "فالصحراء تظلّ متماهية في أساطيرها وأسرارها المغلقة بحيث لا تمكّن المبدع من الولوج إلى عالمها، والكوني لا يحفز طاقاته لاختراق الصحراء، الصحراء هي التي تنفذ إليه وتسيطر على إيقاع قلمه"[16].

لذا يزخر نص "نزيف الحجر" بمقاطع وصفية للصحراء تتمتع بدفقات شعرية راقية، تشوبها مسحة من الغموض والإبهام الممزوجين بشيء من الخوف من المجهول ومن الفراغ الموحش في الصحراء، وقد ساعد هذا الفضاء المترامي للروائي بأن يجعل عدد شخصياته قليلاً مما يوسّع هامش التحليل والتأمل في كهوف الذات البشرية، حيث "تفصح الصحراء عن محدودية مادية مذهلة، وتقشف يضطر معه أسوف بطل الرواية لمحاورة الذاكرة وإفساح ذاكرته عن آخرها للتخييل، والتأمل لقلة الشخوص بالطبع"[17]، فهذا الفضاء الرحب يضع الإنسان في مواجهة صريحة مع ذاته، إذ يسقط ورقة التين التي تداري عورته الأخلاقية لممارسة جدلية البقاء بين فكي العطش والتيه في عالم كل أبجديته شظف العيش والصراع من أجل البقاء.

تقنيات توظيف الأسطورة:

تختلف استراتيجيات الروائيين في معالجة الأسطورة، فهناك من يعيد صياغتها حرفياً، فيظل مشدوداً إلى منطق الأسطورة، أسيراً في شرنقتها، مما يجعله عبئاً على منجز حكائي جاهز

15- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري.

16- خالد عويس: إبراهيم الكوني، الصحراوي المتقشف.

17- خالد عويس: إبراهيم الكوني، الصحراوي المتقشف مرجع سابق.

يتعامل معه بشكل سكوني، وهناك من يوظف الأسطورة توظيفاً جزئياً أو توظيفاً ديناميكياً متسلحاً بحيل لغوية وفنية متنوعة، فماذا فعل إبراهيم الكوني في روايته "نزيف الحجر"؟ لقد راوغ الكوني كثيراً في مراودة الأسطورة محاولاً أن يستفيد منها قدر ما يستطيع حتى لا يشعرنا بأنه يدين لها بشيء، ومن ذلك استعماله التقنيات التالية:

1. الرمز الأسطوري: إذ استعار شخصية أسطورية معروفة وهي قابيل، وأضاف إليها من عنده ياته ما جعلها فرداً من ممتلكاته الروائية وجزءاً لا يتجزّأ من عالمه التخييلي، بعد أن أفرغ موتيف "القربان" من ظلاله الماورائية / القدسية، فلم يكن للسماء أي دخل في سير الأحداث، وكان القربان متعلقاً بشؤون الأرض فحسب.
2. التفتيت / defomation: 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"[18] 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 متطفلاً على الأسطورة "التي لا تشكّل متناً روائياً لكنها في الوقت نفسه تبدو مندغمة بهذا المتن"[19].
3. التناوب / Alternative الذي "يعني رواية حدث ثمّ تعليقه للانتقال إلى حدث آخر ثمّ العودة إلى الحدث المعلّق"[20] فلم يشأ الكوني أن يخلق خطّاً سردياً تتابعياً بل جعل أسطورته مبعثرة في أكثر من موقع، فلا تلتئم أشتاتها إلا بنهاية الرواية أي أن الأسطورة لا تنتهي إلا بنهاية الرواية مما يجعلها عنصراً متأصلاً في جسد الرواية وليست زائدة نصية يمكن استئصالها.
4. تعدد الساردين: لم يشأ الكوني أن يكون مستبداً بنصه ولا متحكماً في أعناق شخصياته يحرّكها كما يشاء، ويقول عنها ما يريد، بل جعلها شخصيات راشدة، مسؤولة عن أقوالها وأفعالها، لذا لم يتعامل مع الشخصية البطلة / قابيل بمنطق الراوي العالم بكل شيء عن شخصياته المطلع على أفئدتها، المترصد لكل حركاتها، بل قدم بطله من خلال رواة كثيرين مثل صديق مسعود، والكابتن جون باركر والدرويش والعراف الزنجي

18- د. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية (دراسة) مرجع سابق.
19- المرجع السابق.
20- المرجع السابق.

ساعدت هذه الشخصيات في رسم صورة قابيل من زوايا مختلفة، فالكوني يقدم قابيل من خلال عدد من الشخصيات الثانوية التي تبدو شاهدة عليه حتى لا يستبد بمهمة إنجاز عالمه الروائي وحده.

5. الديباجة / Epigraphe: استثمر الكوني تقنية الديباجة ليفتتح بها فصوله الروائية، والديباجة هي نص استهلالي أو علامة دالة تتقدم النص وتعلن عنه، وتتصل به لحظة ميلاده عبر حبل سري لمنحه سمات جمالية خاصة، لقد تفنن الكوني في توظيف هذه التقنية إذ مهد لنصوصه بمقتطفات نصية مقتلعة من قصص أسطورية أو من طقوس أسطورية في الغالب مثل افتتاحه فصل "ثمن الغزالة" بالمقطع التالي "ويتشاءم أهل تاسيلي من صيد الموفلون (الودّان)، فيتمتم الصيّاد بالتعاويذ السحرية، ويضع حجراً على رأسه، ويتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد"[21] أي أن الروائي قد استنزف الأسطورة موضوعاتياً وجمالياً بما يمكنه من خلق نص أدبي فوق العادة.

ختاماً.. يمكن القول إن الكوني نجح في خلق رواية يتضافر فيها الواقعي بالأسطوري والحقيقي بالخيالي ليخرجنا من قوقعة المعاني المألوفة للأشياء والصيغ النمطية في التأليف. بعبارة أخرى لقد خلق الكوني رواية "لا يمكن أن تترك القارئ الذي تعرّف عليها لا مبالياً"[22].

21- نزيف الحجر: ص 30.

22- من تعليق الباحث ديمتري ميكولسكي حول رواية نزيف الحجر التي ترجمها بنفسه ونشرها في مجلة سفيت الموسكوفية (ملحق برواية نزيف الحجر) ص 155.



دائرية الزمن ودلالته في روايات إبراهيم الكوني

د. وردة معلم

دائرية الزمن ودلالته في روايات إبراهيم الكوني

د. وردة معلم

[1]يمثل الزمن الدائري مستوى من مستويات الكتابة عند الروائي إبراهيم الكوني، فهو يعكس اهتمامه المثير والمدهش بالفضاء الصحراوي الممتد من السودان شرقاً إلى الجزائر غرباً، ومن تونس شمالاً إلى مالي والنيجر وبوركينافاسو جنوباً، وترتبط فكرة دائرية الزمن التي تشكل جوهراً أساسياً في الروايات الكونية بالواقع الفيزيائي لهذا الفضاء السحري الغامض، كما ترتبط بالتاريخ الذهني والنفسي والاجتماعي لقبائل الطوارق، من دون أن أنسى الأسطورة التي يبني على أنقاضها هذا الروائي أفكاره ورؤاه، وقد انعكس كل ذلك على طبيعة الحدث الروائي الذي يتناول تناقضات الحياة الصحراوية بكل تفاصيلها من خلال هذه الدائرية المؤثرة تأثيراً كبيراً جداً على البنية السردية لأعماله، ومن هنا يأتي توقفي عند هذا الموضوع الذي اعتبره محورياً لقراءة أعمال إبراهيم الكوني.

1- تعريف الزمن:

أ- لغةً:

تحيل كلمة الزمن في معاجم اللغة العربية على معان كثيرة، فقد جاء في القاموس المحيط: «الزمن اسم لقليل من الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن..»[2].

وأما في المعجم الوسيط فقد ورد بمعنى «أزمن بالمكان: أقام به زمناً، والشيء طال عليه الزمن، يقال: مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان: الوقت قليله وكثيره، ويقال السنة أربعة

1- أكاديمية وكاتبة ومحاضرة في جامعة 8 ماي 1945 – الجزائر.

2- الفيروزبادي: القاموس المحيط (ز م ن)، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

أزمنة، أقسام وفصول.. والمتزامنتان كحركتان دوريتان تتفقان في زمن الذبذبة والطور..»[3].

كما جاء في معجم مقاييس اللغة بالمعنى الآتي: «الزمن هو أصل يدل على وقت من الوقت من ذلك، والزمان هو الحين قليله وكثيره، ويقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة، قال الشاعر:

وكنت امرأ زمناً بالعراق عنيف المناخ طويل التغنّ»[4].

وجاء في أساس البلاغة: «خلا زمن فزمن، وخرجنا ذات الزمين، وأزمن الشيء، مضى عليه الزمان فهو مزمن. ومن المجاز: أزمن عن عطائك: أبطأ علي»[5].

وفيما يخص هذه المسألة المعجمية المتعلقة بمادة (ز م ن) تدل كلمة زمن على: الوقت والدهر والمرض والعاهة، وهي أهم المدلولات التي اتفقت عليها المعاجم العربية القديمة والحديثة.

ب- اصطلاحاً:

ينهض الزمن بدور مهم في حياتنا لذا كانت عناية الفلاسفة وعلماء الاجتماع والنفسانيين والأدباء والفولكلوريين به كبيرة وعظيمة، فلقد أدرك كل أولئك الدارسون أن الزمن إنما يعني الوجود بكل ما يحتويه منذ بدء الخليقة أين كان يسود الظلام إلى مرحلة تشكل العقل البشري أين حل الضياء مكان الظلمة، فبين المرحلتين: هناك الزمن الحاضر والزمن الماضي، وهناك الإنسان الذي يتطلع إلى المستقبل، وفق خطية زمنية تخضع كلها لقوى الطبيعة ومظاهرها المختلفة، وعندنا نحن المسلمين نقول إنها تخضع لحكمة أراد الله لنا أن نعيش وفقها.

وإذا أردنا أن نضع سؤالاً عن تاريخ الزمن، لقلنا إن تاريخه مرتبط بتاريخ ظهور الإنسان، هذا الإنسان الذي تحسس ذاته، والأشياء من حوله، فأقام معها تصالحاً قوامه الزمن، الذي توصل إلى قياسه وفق دورات الطبيعة، فهي التي ساعدته على وعي ذاته وإدراكها، وهي التي نبهته إلى الزمن الكرونولوجي، الذي غدا في مرحلته الأولى موصولاً بالزمن الأسطوري،

3- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط (ز م ن) ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، تركيا، (دط)، (دت).
4- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة باب الزاي والميم، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1420،1، 1999.
5- الزمخشري: أساس البلاغة (ز م ن) تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة ن بيروت، لبنان (دط)، (دت).

ذلك الزمن الذي رأى من خلاله الإنسان الأول العالم، وهو يخضع لقوى الطبيعة المختلفة، فكانت الأساطير والملاحم أولى المراحل الزمنية، الموصوفة بالعجائبية والغرائبية. كان الزمن الأسطوري زمن البدايات، وزمن مغامرة عقل الإنسان الأول، هو الزمن الذي مهد للتاريخ الإنساني أن يستمر فيسجل ويدون، ذلك أنه لولا الزمن الأسطوري لما وجد الزمن التاريخي أو الزمن الخارجي، لأن الزمن بمعناه الداخلي والخارجي هو «روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركة لامرئية حين يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده. بالإضافة إلى أن الزمن الخارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله»[6].

فمنذ فترة مبكرة جداً من التاريخ الإنساني، أدركت الشعوب والحضارات القديمة حقيقة الزمن فراحت تصوره بمختلف مظاهره التي مكنتها من قياسه، ومن ثمة إدراك مسألة قصره وطوله، والحقيقة أن هذه الشعوب لم تختلف في عد الزمن مسألة إنسانية بالدرجة الأولى، ومعناه لا وجود للانسان من دون الزمن ولا وجود للزمن بدون الإنسان، فوجود أحدهما مرتهن بوجود الآخر.

قد تفتقر لغات بعض الشعوب إلى الصيغ الزمنية، كما قد تختلف النظرة إلى الزمن والطريقة التي يقسم وفقها، إما باستخدام التقاويم الشمسية أو القمرية أو استخدام الساعات الرملية التي وجدت عند اليونانيين القدامى.. ولكن من المؤكد أن شعوب العالم القديم اتفقت على عد الزمن دائرياً.. «وهذا التصور ربما ناجم أيضاً، أو مستمد من الكون نفسه الذي هو بالتالي دائري، أو كما يقول comford من دوران السنة أي القرص»[7].

والذي لا شك فيه أن هذا التصور إنما نتج عن الأهمية التي اكتساها الزمن في حياة الإنسان، فتواتره على شكل فترات منتظمة ولّد ليه فكرة التناغم المتكرر التي «أصبحت فيما بعد بعداً أساسياً وجوهرياً لتقييم الزمن وقياسه، فتاريخ هذه الفكرة يعود إلى الأسطورة المتعلقة بالقمر أور (ur) في إحدى الحضارات القديمة التي كانت تعبد القمر، لأن المراحل القمرية (من هلال وبدر وقمر) مثال واف وجلي للتكرار المستمر لهذه الظاهرة من جانب

6- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص13 / 14.

7- عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1415/1996، ص19.

ومـن جانـب آخـر، فهـو أي القمـر يمدنـا بوحـدة قياس للزمـن من السـنة الشمسـية»[8].

وقـد حـاول أرسـطو التأكيـد عـلى حقيقـة دورانيـة الزمـن، وذلـك عندما عـرف الزمن بقـــوله إنه «عدد أو سلسـلة موجودة في تصورنا نحن لأجزاء الحـــركة سـابقة وأخرى لاحقة، أي لبعـــد أو قبـل»[9].

كـما نلحـظ أن تصـور أرسـطو للزمـن قائـم أساسـاً عـلى النزعـة الذاتيـة التـي تؤكـد أنـه وثيق الصلـة بالإنسـان، فوجـود الإنسـان شرط ضروري لوجـود فكـرة الزمـن، الذي هو خاصية إنسـانية حتـى وإن اختلـف في طريقـة فهمـه مـن شـعب لآخر.

واسـتمر الجـدل حـول فكـرة الزمن، ففـي القرون الوسـطى كان الخلاف قد تمحـور حول اتجاه الزمـن أهـو خطـي أم دائـري، «ونتيجـة ذلـك وقـع علـماء وباحثـو علـم الفلـك والتنجيـم تحـت تأثـير المفهـوم الدائـري للزمـن، بينـما كان أتبـاع المفهوم الخطي هـم طبقة المال ورجـال الاقتصاد الذيـن قادهـم الأمر أخـيراً لأن يطلقـوا على الزمـن: مال»[10].

وأمـا في القـرن التاسـع عـشر الـذي عـرف اخـتراع السـاعة البنـــدولية فقـد شـهد تغـير النظرة للزمـــن، وقـد أحـدث هـذا الاخـتراع انقلابـا عظيـما في مفهـوم الزمن.

ومـع بدايـة العـصر الحديث توسـع النظـر إلى الزمن، فلم يعـد مرتبطاً بالتصـورات الدينية ولا بقضيـة المـوت ولا الطبيعـة بل توسـع المجال أكـثر للاهتمام بـه، وامتدت مجالاته لتشـمل جميع الـضروب المعرفيـة، مـن فلسـفة وعلـم النفـس والرياضيـات والفيزيـاء والأدب فتعـددت بذلـك دلالاتـه واختلفـت معانيـه، وكل ذلـك مرتبـط «بحسـب مـا تفهمـه الشـعوب منـه وما تـراه من توظيفـات ممكنـة لـه، وعـن ذلك نشـأت دلالاتـه واختلفـت وتنوعت»[11].

2- تمظهرات دائرية الزمن في روايات إبراهيم الكوني:

تقـوم فكـرة دائريـة الزمـن عـلى الديمومـة التـي تعـد أهـم ثيمـة مـن ثيـمات الكتابـة لـدى إبراهيـم الكـوني وهـي مسـتمدة مـن تصور الشـعوب القديمـة للزمن فقـد عدته متكـرراً، أي أنه

8- المرجع نفسه: ص21.

9- المرجع نفسه: ص10.

10- المرجع نفسه: ص26.

11- أحمد طالب: مفهوم الزمان ودلاته في الفلسفة والأدب بين النظرية والتطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، (دط)، 2004، ص09.

يقـوم عـلى فكـرة التتـالي والـدوران التـي وجـدت لها أساسـاً صلبـاً في روايـات هذا الكاتـب الذي يبنـي بدايـات أحـداث رواياتـه مـن أحـداث نهاياتهـا فاسـتحال بعـد ذلك الزمـن الدائـري محور مشروعـه الـروائي، محـوراً تلتقـي عنـده كل خصائـص الكتابـة لديه.

إن المتمعـن في كتابـة "إبراهيـم الكـوني" الروائيـة يجـد أن الصحـراء تشـكل الموضـوع الرئيسي فيهـا، فهـو يعتمـد عـلى تراثهـا اعتـماداً مطلقاً جعـل الروايـة عنده تعـاش، والصحراء تـروى بكل مظاهرهـا حتـى المتناقضـة منهـا، وقـد انعكـس الفضـاء الصحـراوي المثير تـارة، والغامـض تـارة أخـرى، عـلى طبيعـة الحـدث ذي الطابـع التكـراري بشـكل عـام، وعـلى تشـكل الزمـن بصفـة خاصـة، حيـث أخـذ هـو الآخـر صفـة الدائريـة، وكلاهـما ينبع مـن خصوصيـة المـكان الصحراوي «حيـث تنطلـق الأحـداث والشـخوص كي تعـود إليـه في زمن دائـري، يتكون من مسـتويات زمنية عـدة يتقاطـع عبرهـا نظـام الحيـاة البدوي القائـم على الترحـال الدائـم، ووقائع الصراع القبـــلي وأحـداث الغـزو الخارجي»[12].

ويصبـح الزمـن الدائـري في هـذا العـالم جـزءاً لا يتجـزأ مـن رؤيـة الكـوني، حيـث يحـاول في مشروعـه الـروائي الضخـم معالجـة جـدل الحيـاة وتناقضاتهـا المسـتمرة من خـلال هـذه الدائرية المنعكسـة والمؤثـرة تأثـيراً كبـيراً جـداً عـلى البنيـة السرديـة لأعمالـه.

لقـد طعـم الكوني هذه الدائرية المرتحلة دوماً والحاملة هم الإنسـان اليومي بتجارب مسـتقاة مـن صلـب الواقـع الـذي تحيـاه شـخصياته الروائيـة، فتجربة السـحرة والكهـــان ورياح القـــبلي الحارقـة، والشـمس الحـارة، والقمـر المنـير، والـودان المقـدس، وأزهـار الرتـم الخالـدة، وشـعائر وطقـوس الـــولادة، وميـلاد المهـري، ومواسـم الحل والترحـال، وقوافل التجـار العائدة مـن تمبكتو وكانـو، وغيرهـا، كلهـا تجارب تؤكد وجود جدل عنيف تعيشـه الشـخصية الكُونيـة، طرفاه الولادة والمـوت، لأن الزمـن عنـد الكـوني كما تطلع عليـه رواياته يحـاول أن يتقدم بالاتـكاء على التجارب السـابقة لكنـه يفشـل ويـصر عـلى العـودة مـرة أخـرى إلى نقطـة الانطلاق، حيـث تكـون الحياة دومـاً قابلة للتجـدد والانبعاث.

وتعيـش هـذه المفارقـة كل الشـخصيات دون اسـتثناء، ولعل السـؤال الذي نـود طرحه في هذا

12- اعتدال عثمان، قراءة استطلاعية في أعمال الكوني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998، ص288.

المقام هو: لماذا قوض الزمن الكُوني الحياة وحاصرها بهذا الشكل؟ هل يرجع الأمر إلى طبيعة الزمن الدائري، حيث إن البداية فيه تكون نهاية له؟ أم أن طغيانه على الحاضر الروائي جعل من الشخصية تستسلم وتذعن لمصيرها بإرادتها، فتموت موتة العنقاء حيث من رمادها تولد عنقاء أخرى وهكذا؟ وهل إن سطوة الزمن الدائري تؤكد أن الشخصية عنده تقوم بدور أم هي مجرد وظيفة لا تخرج عن وظيفتي الميلاد والموت؟

في الرواية الكُونية يجري الزمان كما لم يجر أبداً، حيث تمر الأيام والأسابيع والشهور، والليل والنهار متعاقبان دوماً، والشمس والقمر قبتان من قبب السماء. تندفع تحتهما الحسناوات في ليالي اكتمال القمر بدراً، ويرافقهن الإمزاد بصوته الشجي الذي لم يكف يوماً عن عزف مرثية الوجود، وترقص المهاري على أنغام الصبايا فتتفتح الأعشاب بعد غياب طويل فتظهر حينئذ الطلحة ويزهر الرتم المقدس فيتجدد الحلم، ولا يفوت الشباب الفرصة لاختيار القرينات في ليالي السمر، وهكذا في تكرار متواصل لا يكف الكون الصحراوي عن التوالد، طالما أن كل مظهر من المظاهر السابقة هو نقطة بدء لحياة جديدة لا تلبث أن تنهي حلقاتها الواحدة تلو الأخرى، لأن النذير القديم يقول إنها ستعود وإن هددتها رياح القبلي القاسية أو جرفتها السيول العارمة، أو انقطع الرزق من السماء، فلا بد أن تأتي العلامة، «بعدها جرى الزمان كما جرى من قبل، وكما سيجري من بعد وتدفقت مياه وفيرة في قيعان الوديان، وقالت الشاعرات أشعاراً شجية وعرفت القبيلة الأوبئة أيضاً، فمات معمرون، وولد أبناء كثيرون، وقرأ العرافون النبوءات في عظام القرابين، فتململت القبيلة وتهيأت لتبديل مكان أقامت فيه أكثر مما ينبغي، لأن الحكماء رأوا في الاستقرار خيانة للعهد القديم، وقالوا إن الرجال إذا أقاموا في المكان طويلاً صاروا عبيداً للمكان مثل أهل الواحات»[13].

والذي لا شك فيه، أن هذا التصور، إنما نتج عن الأهمية التي اكتساها الزمن في حياة الإنسان الصحراوي، فتواتره على شكل فترات منتظمة قد تثبت على حال واحد طيلة أيام السنة، ولد لديه فكرة التناغم المتكرر التي شكلت جوهراً أساسياً في الروايات الكُونية، بحيث عكست مفهومه للزمن الذي أتى دائرياً منسلخاً من الواقع الفيزيائي الذي تتميز به الصحراء، وخارجاً من رحم الأسطورة.

13- إبراهيم الكوني: فتنة الزؤان، الرواية الأولى من ثنائية خضراء الدمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 183. ص 183.

ولهذا ارتبطت فكرة دائرية الزمن الكُوني بالقداسة النابعة من الطبيعة؛ المسؤول الأول عن التصورات والأحاسيس والمشاعر والاعتقادات والسلوكات، وبالأخص تلك التي سنها لهم الناموس وحفظها لهم الكتاب الضائع إنهي، فتتواشج الطبيعة والناموس الذي يمثله العرف الاجتماعي في التحام أبدي بحيث لا نصبح نفرق بين أي من القانونين يسود، وأيهما المنتج الفعلي لهذا العالم السحري الغامض، الذي تستجيب فيه قبائل الصحراء لهذه الدائرية التي يغلف فيها الزمن الحياة، ويطبعها بطابعه الخاص، فلا تهتم بعد ذلك كائنات الصحراء إن هي تنفست صهد القبلي، أو ارتوت من أنفاس الشمال الندية أو حتى توشحت بنسمات الصباح العابرة التي ستترك لفحات الشمس تعبر وتمر لتحـــرق مرة ومرات وإلى ما لا نهاية، من دون أن يكترث الخلق بقسوة ذلك «مع حلول العشية وتزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب السماء مودعاً بالعودة في الغد لإتمام مهمته في إحراق ما لم يستطع إحراقه اليوم، يحشـــو أسوف ذراعيه في رمل الوادي، ويبدأ في التيمم لإنجاز صلاة العصر»[14].

لم تشل دائرية الزمن حركة الشخصيات، فهي تعيش وتأكل وتسافر وتعشق وتفعل وتنفعل وتتعبد، لكنها محكومة بهذه الدائرية، متواصلة معها، متماهية فيها، ويكشف هذا التماهي عن خصوصية الطبيعة الصحراوية، المنتج الفعلي لكـــل هذه الأحاسيس، «وقد يكـــون إحساسنا بالعودة الدورية التي توحد البداية والنهاية آتياً من الطبيعة - الأيام والفصول والسنين التي تهيئ نموذجاً للتصورات عن موت الإنسان وعودته إلى الحياة»[15].

وكدليل على صحة هذا التصور أقدّم هذه الأمثلة، ففي رواية "واو الصغرى" قتل الساحر العراف بمديته القديمة فـ «قعقع الرعد بعنف واحترق الأفق بالبروق، فالتفت الناس ليروا أن جحافل غيم قاتم قد بدأت تغزو الصحراء من جهة الشمال»[16].

ينجح الكوني، وفقاً للقانون السابق، في إيهام القارئ بأن موت العراف كان السبب الرئيس لقعقعة الرعد، فتكون علة هذا الأخير هي فجيعة القبيلة في العراف، ابن السماء، وذلك بعد جفاف طويل حل بمضاربها، وقد كان هذا الوضع كافياً للاقتناع بوجود علاقة بين دائرية

14- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1992، ص7.

15- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، دط، 1998، ص113.

16- إبراهيم الكوني، واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص177.

الزمـن (مـوت العـراف / أمطـار / جفاف، (مـوت؟) / أمطـار / جفاف) ومـوت العراف.

ويـزداد الاقتنـاع أكـثر عندما نعلم أن تفسـير نبـوءة العذراء كانـت بعد مقتل العـراف مباشرة، وكانـت تعنيـه عندمـا أشـارت إليـه بكلمة غـراب، وبمجرد معرفة معنـى النبوءة انهمـرت الأمطار التـي هـي علامـة عـلى تحقق النبوءة كـما اعتـادت القبيلة أن ترى في العلامات السـماوية إشـارة على صحة التفسـير.

وبهـذا يمكـن عـد تـراث هذه القبائـل الذي تلعب فيه الأوهـام الدور الأكبر، حلقة رئيسـية من حلقـات دائريـة الزمـن الـذي يصبح معنـاه موصولاً بفكرة الانتماء إلى الأسـلاف، وينبغي أن أشـير إلى أن العـراف كان صديقـاً للزعيـم والأكابـر الذيـن يمثلونهـم وهم مـن أهل الخفـاء، وهذا الأمر يؤكـد أن «وجـود هـذه المجتمعـات خـارج الزمـن الواقعـي، وداخل زمـن أسـطوري دوري مغلق لا تسـمح فيـه بوصـول أي مؤثـر خارجـي يجعلهـا بالـضرورة عائمـة في الزمن الأسـطوري الخالص، بحيـث يمكـن للقـارئ أن يسـتخلص أن هـذه القبيلـة كان يمكـن أن توجـد بالطريقة نفسـها قبل ألـف عـام أو بعد ألـف عام دون الإحسـاس بارتبـاك أو خلل»[17].

ويتكـرر المشـهد نفسـه في روايـة "نزيـف الحجـر"، حيـث كان يمكـن أن يقتـل الراعي أسـوف بالطريقـة نفسـها منـذ آلاف السـنين دون إحـداث خلـل في تركيبـة الرواية السرديـة، ولا في قوانين الصحـراء، والدليل هو أن قتل قابيل آدم أسـوف شـبيه بحادثة قتل السـاحر للعـراف، والجريمتان معـاً شـبيهتان بقتـل قابيـل أخـاه هابيل، ويكمـن الاختـلاف الوحيد في علـة القتل، فهي بالنسـبة لقابيـل الكـوني سـببها وفـاء أسـوف للطبيعـة التـي اقتصـت مـن جـلاده وعاقبتـه بالجنـون. وأما بالنسـبة لشـخصية السـاحر في روايـة "واو الصغـرى" فهـي مطالبتـه بدين قديم له عنـد العراف، ولمـا رفـض هـذا الأخير سـده اسـتحق القصاص.

ويؤكـد الدَّيـن والنبـوءة بمفهومهـما الرمـزي (روايـة واو الصغـرى) وأسـوف المتحد مـع الودان (روايـة نزيـف الحجـر) على العـودة المتجددة إلى الزمن الأسـطوري -الذي هو أحـد ملامح الزمن الدائـري- بحيـث يصبـح هذا الزمـن هو البـؤرة الحقيقية المشـكلة لدائرية الزمن المسـتدعاة من خـلال الإحالـة إلى أحـداث تاريخيـة بعينهـا مسـتمرة في الحـاضر، مندغمة فيه عـلى الرغم من أن

17- سعيد الغانمي: ملحمة الجدود القصوى، (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص56.

وجودها الحقيقي هو في الماضي البعيد الممتد لآلاف السنين، فالنزيف القديم مستمر، إذن «استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل، لم يلحظ القاتل كيف اسودت السماء وحجبت السحب شمس الصحراء، قفز مسعود في السيارة، أدار المفتاح في اللحظة التي بدأت فيها قطرات كبيرة من المطر تصفح زجاج اللاندروفر، وتغسل الدم المصلوب على جدار الصخرة»[18].

وبهذه الإحالة المتكررة تكون الأحداث التاريخية هي مستوى من تلك المستويات المشكلة لدائرة الزمن عند الكوني، وتكون في الوقت نفسه الإحالة إلى تراث الأجداد (الودان / النبوءة)، من خلال تلك الحلقة التي يفردها الكوني دوماً في رواياته، دليل حضور قوي على النبع الأول، على الانتماء للأم القديمة في غبطة وسعادة دائمتين، وقد عبرت عنهما شخصية أثيرة عند الكوني: «فليعلم مولاي أن كل ما نفعله، منذ انبثقنا من الخفاء، غايته العودة إلى الوراء، إلى الخفاء الذي أنجبنا، عشق النساء، التغني بالحنين، قول الأشعار، الخروج إلى الغزوات، استدعاء القرناء، لا نبغي في الحق من هذا كله إلا تحقيق أمر واحد، نحاول أن نخفيه عن أنفسنا: الفرار من الصحراء والوصول إلى البر الأول»[19].

لهذه الاعتقادات المترسخة في الوجدان الصحراوي فإن الزمن في الرواية الكُونية يعد شخصياته بكل شيء، بالحلم، والفرار، والضياع، والفشل، والقتل، وبالفجور، والمتعة، وبالمستحيل أيضاً، فيتزوج وان تيهاي من ابنته، وإيمري من محبوبته، والزعيم المتوفى بالعذراء، لكن الزمن لا يلبث أن ينتكس على عقبيه، لأنه لا بد أن يعود إلى المظان الأولى، لهذا تقتل الحفيدة وان تيهاي في رواية "عشب الليل" انتقاماً لجسد الأنثى، ويرحل إيمري في "فتنة الرؤان" بأمر من زوجته، التي تعلم بأنه خان مجتمع الشعر بعدما ادعى الانتماء إليه. وأما زعيم "واو الصغرى" فيبقى حياً في النفوس على الرغم من موته.. فهل معنى ذلك أن شخصيات الكوني تعيش مأساوية الزمن الدائري؟ وهل حضور هذا الزمن بهذه القوة هو حضور وتجسيد لأزمة الزمن بمعناه الحديث حيث نهاية الشخصية التراجيدية؟ وهل حقاً أن تلك الشخصيات تعيش ما يسمى بفقدان الشعور بالماضي؟ فهل هي لعنة الجغرافية، عندما يصبح لها لسان تتكلم به؟ أم هي لعنة الجسد الصحراوي المتحول إلى طقس تضحوي شبيه بطقوس القرابين

18- إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص147.

19- إبراهيم الكوني، عشب الليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص64.

الوثنيـة؟ أم هـي لعنـة الجـد منـدام الـذي أكل اللقمـة الحـرام، فضيـع نفسـه والصحراويـين من بعده؟

تحمـل دلالات الزمـن الدائـري مقاربـات لهـذه الأسـئلة ذات الطابـع الوجـودي، وأولهـا أن هـذا المجتمـع الـذي نحـن بصـدد التقـرب منه يعيـش ملحمـة كَونية بكافـة تفاصيلهـا، بظاهرها وباطنهـا، حاضرهـا وغائبهـا، معقولهـا ولا معقولهـا، فـ«لا يوجـد فـرق بـين الفعـلي والرمـزي في الصحـراء، وهـذا التداخـل بـين الثنائيـات المتقابلـة يلغـي الزمـن بمعنـاه الحديـث، ويحولـه إلى زمـن قابـل للتحديـد والوصـف إلى قـوة مجهولـة حـاضرة دائمـاً، الزمـن دائـرة تغلـف الحيـاة نفسـها، وبالنتيجـة يجعـل هـذا التكـرار المتواصـل والبـدء الأبـدي مـن الحيـاة البدويـة حيـاة بلا زمن، لأن أي زمن هو نقطة بدء جديدة لزمن سابق»[20].

وهـذا المعنـى لا يلغـي بـدوره فكـرة التواصليـة أو الاسـتمرارية لأن الكـوني يعيشـها بعودتـه المسـتمرة إلى مـاضي أجـداده، هـذه العـودة التـي نفسرهـا بإعـادة النظـر في قيـم هـذا المجتمـع الغـارق بـدوره في قيـم الأبديـة، والـروائي يبعـث ويجـدد الأمـل فينـا مـن خـلال هـذه "العـودة المتكـررة إلى الحـدث الواحـد" الـذي يلتقـط فيـه قضيـة الـصراع الحضـاري الـذي يظهر في شـكل نزاعـات بـين القبائـل والطـرق الصوفيـة تـارة وبـين العـوالم الإنسـية واللاإنسـية تـارة أخـرى.

وقـد انعكسـت هـذه الصراعـات عـلى البنـاء الزمنـي للروايـة الكُونيـة، حيـث حـاول الـروائي تجريـب هـذا الشـكل الـذي نتجت عنه رؤيـة زمانية خالصـة تحمل «وجهات نظـر مختلفة تمثل المنظـور الزمـاني للجماعـة في وعيهـا المكثـف باللحظات الفارقـة في تاريخ القبيلة مـن ناحية، فيما نلفـي الحـدث نفسـه مـن منظور شخصـية أو أكثر من الشـخصيات المشـاركة في الفعل القصصي بصياغـة مغايـرة مـن موقع زمنـي آخر»[21].

وأمـا عـن المقاربـة الثانية للأسـئلة السـابقة فهـي شـديدة الصلـة بالمقاربـة الأولى، وهي تظهر في شـكل اسـترجاعات هـي دليـل حضـور قـوي عـلى دائرية الزمـن. وقد نتـج عن اسـتخدام هذه التقنيـة اسـتخدام أفعـال ماضيـة كثـيرة جـداً، حملـت، هـي الأخـرى، جـدلاً عنيفـاً بـين المـاضي والحـاضر الـذي يبدو حضـوره باهتاً وخافتاً، وتظهر الاسـتباقات -القطب المعاكس للاسـترجاعات-

20- سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني)، ص162.

21- اعتدال عثمان: قراءة استطلاعية في أعمال الكوني، ص239.

بدورها هذا الخلل المنعكس على البنية السردية للروايات، غير أن الزمن الدائري الذي يستخدم كرؤية وتقنية في الوقت نفسه يتفوق على المفارقة التي يحققها الزمن السردي (الاسترجاع والاستباق)، ويصبح قوة ضاغطة تنفتح مرة وتنغلق مرات، و«هذه الحركة لا شك أنها تتسم بالنكوص حول نفسها ومن ثم تسم الزمن بالدائرية»[22].

ولعل عدم اهتمام إبراهيم الكوني بتحديد أزمنة رواياته، يرجح هيمنة فكرة دائرية الزمن، التي نحرص على القول بأنها تحاول إلغاء مفهوم البطل الملحمي، لأن تكرارية الزمن والحدث معاً تشدد على القول بأن شخصيات الكوني الغارقة في تراث الأسلاف تؤدي أدواراً مهيأة له مسبقاً ما دامت الفكرة تقوم على نقطة بدء جديدة على زمن سابق حسب تعبير سعيد الغانمي، وسيستمر هذا الدور ما دام مجتمع القص البدوي معنياً بالبحث عن "واو" الجنة المفقودة، وهذا الأمر يتنافى مع مفهوم الرواية الملحمية اللصيقة بالتناقضات التي أفرزتها المدنية.

وفي الحقيقة واجهتني، في قراءاتي الأولى للكوني عدة أسئلة، أهمها متعلق بحقيقة أبطاله وطبيعتهم، وكنت حينها أبحث عن بطل جاهز بمواصفات معينة يكون على شاكلة مصطفى سعيد أو متعب الهذال أو وديع عساف.. حتى أرفعه إلى مصاف هؤلاء الأبطال، لكن شخصيات الكوني أربكتني، وجعلتني أترجل حافية بحثاً عن مواصفات أبطاله فماذا وجدت؟ وجدت وداناً ينقذ إنساناً فيكتسب صفة البطل، وأبلق يفضله صاحبه على زوجه، وأوتار إمزاد ترفع الحاضرين إلى موطن الرؤى السماوية، وقصيدة تشبه طلاسم السحر، تحول المشلول إلى محبوب والمحبوب إلى مشلول، وترفاساً يبعث بآكله إلى الجحيم لأنه بالغ في أخذه فأناله العقاب.. وإذا بالرواية الكُونية تختلف بناء لتتماثل على المستوى الدلالي الذي قد تضيق به استدارة الزمن أحياناً، كما قد تتسع به أحياناً أخرى، لهذا السبب يفضل الكوني "اعتماد الديمومة الزمنية والاستدارة واستعادة الأصل المنفتح وسردية المعنى والحال والتخييل والتجريد والإيحاء على نسبية الزمن وخطية التتابع والسيرورة وسردية المكان بأشيائه وتفاصيله والتذكر والمطابقة"[23].

وكتابة كهذه تضع نفسها خارج التنميط الذي ساد الرواية العربية، وتعطي لنفسها الدليل

22- سعيد سليمان توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ص 260.

23- مصطفى الكيلاني: زمن الرواية العربية، كتابة التجريب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دط، 2003، 194.

على أن القضية عند الكوني ليست مجرد لعبة سردية وإن أتقنها بامتياز، بل هي أركيولوجيا الكتابة الباحثة عن التاريخ والذاكرة واللحظة الراهنة، وهذا سيسقط بدوره مفهوم الحتمية التاريخية التي تعني أن كل شيء لا بد أن يتقدم إلى الأمام، بالضرورة، لأن الحضارة اليوم تتراجع ولا بد للرواية أن تتراجع هي الأخرى، ولكن نحو بحث عن شكل جديد يتناسب ومنحى الكتابة عند الكوني الذي لم يجد بأساً من تحويل عقارب الساعة، فجعلها تنحرف عن اتجاهها وتأخذ الاتجاه المغاير تماماً، ولم يؤثر هذا الوضع على منحى كتابة تنتمي زمنياً إلى فوضى حضارية يعيشها العالم بأسره وهذا لأن «جميع الاتجاهات تتماثل تقريباً في الفضاء اللامحدود»[24].

لقد بدا للكثيرين من قراء الكوني أنه معني بكتابة المغامرة أو ما يسمى بالكتابة السحرية، لكنني أرى أن اختيار الكوني الصحراء كموضوع رئيسي في كتاباته ينم عن توجه وعقيدة وتشبث منه بتراث أجداده الطوارق، تشبث بالحياة الأولى، وبالطفولة الإنسانية حيث تبرز رحلة الإنسان الأولى مع العالم الذي يحيط بها، رحلة توصف بالبراءة حيث إن الكل منشغل فيها بلقمة العيش ومجابهة الخطر بالوسائل البدائية كأن تكون رقصة، أو أغنية، أو تعويذة، أو طلسماً، وانعكس هذا الفضاء السحري والعجيب على فهم الكوني للزمن وإدراكه له إدراك المتبصر والعارف بحقيقة الكون ذاته يقول: «في أوان الطفولة الذي نستشعر فيه الأيام أعواماً، يتجلى إغواء الزمان، وفي أوان الشيخوخة الذي نستشعر فيه الأعوام أياماً، يتجلى خبث الزمان»[25].

وإزاء هذه الحقيقة المرعبة تتوجه لغة الزمان ومنطقه وأنطولوجيته نحو التخلي عن مادية العالم المعاصر، لأن التخلي بالفقد أهون من الهزيمة نفسها، واقتصاص الصحراء من أبنائها أهون من اقتصاص الإنسان من أخيه الإنسان، لذا فالصحراء تضيق وتتسع والعاقبة لمن تخول له نفسه معاداتها أو يحاول أن يستولي عليها، والصحراء بهذا المعنى هي الوجود، هي فردوس العالم أو روحه، والعالم بغيابها صحراء، إنها معادلة صغيرة ولكنها ذات دلالة كبيرة جداً، هذه الجدلية بين الظاهر وما وراء الظاهرة هي سر إبداع الكوني، وهي التي جعلت بداهة الزمن الدائري يوصف بأنه المعبر الحقيقي لهذه الروح التي تدخل في صراع مع البدن

24- المرجع نفسه: ص197.

25- إبراهيم الكوني: نصوص الخلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص158.

(يتجلى هذا الصراع في رواية ملكوت طفلة الرب سيرة أنا الكوني)، وهذا هو جوهر القضية وجوهر الصراع الذي يتخذ من كل مظهر من مظاهر الصحراء مأوى له كأن يكون زهر الرتم مثلاً «ولكن الرعاة يقولون إن للزهو سراً آخر، يقولون إن الزهور تأسرنا لأنها تعيدنا إلى الماضي، إلى الزمان الميت، ولا تنفينا في وقت مجهول، آت، كما تفعل كل الكائنات التي تستبد بنا، ولكنها تبتسم لنا وتمنّ علينا بعطرها، وتغوينا لكي تعيش، لكي تستمتع بالوقت الوحيد الذي نملكه، بالومضة، بالغمضة الخاطفة، خاطفة ولكنها حقيقية لأنها حاضرة، ولأنها الحياة التي عجزنا في نيلها، يضيف الرعاة فيؤكدون أن هذا سر ولع الصحراوي بالزهور، كل الزهور، أما الحنين، أما الوجع الذي يثيره زهر الرتم في صدور العشاق فهو مثله مثل الغناء مثل عبير الترفاس من طبيعة أخرى، لأنه مستعار من تراب أرض أخرى، من تراب ذلك الوطن المفقود الذي قدر للصحراويين أن لا يدخلوه ما لم ينتحلوا أجراماً أخرى ليس لها طبيعة الأبدان، أجراماً لا تتسلط عليها الذاكرة وليست عاجزة عن الالتئام بدنيا الخفاء»[26].

إذن، تتجلى حقيقة الزمان الدائري في حقيقة الصحراء نفسها، في بشرها ونباتاتها وأزهارها وحيواناتها، وفي كل شيء تدب فيه الروح لأن الحياة فيها تحتكم بصفة عامة إلى قانون الاستدارة التي تعبر عنه ثنائية الحياة والموت التي تختزل التقسيم العادي للزمن (ماض، حاضر، مستقبل)، وفي الوقت نفسه تخلص هذه الكائنات من ربقته، وبسبب هذه الازدواجية يبدو الزمن الدائري مرة في صورة المعتدي السالب لكل المظاهر الجميلة في الحياة، وفي صورة المانح لها مرات أخرى.

يقول الكوني: «زمان الصحراء، أيضاً زمان موقوف، زمان معطل، زمان جامد، زمان موجود، زمان حاضر، زمان خالد لأنه استطاع أن يأسر أركان الزمان الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) وحشرهم في معقل واحد. هذه الأعجوبة التي أبدعتها الصحراء هي سر افتتان الخلق بالصحراء، هذه الأعجوبة جعلت من البعد الميتافيزيقي للزمان بعداً وجودياً، بعداً حقيقياً، لأول مرة في تاريخ التساؤل عن ماهية الزمان، فاستطاع الإنسان، بهذا الإنجاز، أن يسترجع هويته الضائعة، الحرية»[27]. فمنذ فترة مبكرة جداً من التاريخ الإنساني، أدركت الشعوب والحضارات القديمة حقيقة الزمن فراحت تصوره بمختلف مظاهره التي مكنتها من قياسه،

26- إبراهيم الكوني: فتنة الزؤان، ص86.

27- إبراهيم الكوني: في طلب الناموس المفقود، نصوص، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص218

وبالتالي إدراك ماهيته الإنسانية، (الزمن خاضع للفعل الإنساني).

والحقيقة أن الطوارق، كما يصورهم الكوني، لم يختلفوا عن هذه الشعوب في عد الزمن مسألة إنسانية بالدرجة الأولى، ومعناه لا وجود للإنسان دون الزمن، ولا وجود للزمن دون الإنسان، فوجود أحدهما مرتهن بوجود الآخر، لذا راح الكوني يستعيد هذه الحقيقة ليجعل منها قانوناً للعبة سردية تجمع بين المتناقضات، فمن جهة هناك الزمن الدائري والزمن الخطي والزمن الأسطوري، ومن جهة أخرى هناك الزمن الداخلي والزمن الخارجي، ذلك أنه لولا الزمن الأسطوري، مثلاً لما وجد الزمن التاريخي أو الزمن الخارجي، لأن الزمن بمعناه الداخلي والخارجي هو «روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو ماثل فينا بحركة لامرئية حين يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده. بالإضافة إلى أن الزمن الخارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله»[28].

لكن هذا الفهم الحصيف للزمن لا يكتمل عند الكوني، لذا شيد في صحرائه المجازية ما يثبت البعد الميتافيزيقي للزمان الدوري الذي يلف ويطوق كل أنواع الزمن المذكورة، وقد وجده في حقيقة أخرى مروعة، وجد بعد الزمان المفقود في المكان، فلا يمكن للكوني أن يتصور أحدهما بمعزل عن الآخر، فهما متصلان، مندغمان، متشابكان، متداخلان، ويقدم كاتبنا كعادته حكاية تروي قصة هذا الالتحام الأبدي، ففي "واو الصغرى" يبني عاشق حجارة الصحراء داراً للقرابين، قبابها وأبوابها وجدرانها وكل شيء يظهر فيها يأخذ شكلاً دائرياً: «بدا العاشق، أخيراً في تشييد البنيان، شذّب الصخور وسوّى ألواح الصلد، وتحولت الحجارة بين يديه قطعاً من عجين، فكان أهل النجع يرمقونه بإعجاب وهم يرونه ينهمك في صنع الأحجار بلهفة عاشق حقيقي، وتحول الإعجاب إلى دهشة عندما أبصروا قيام أبنية متداخلة: ثلاث قباب دائرية جليلة، شيد فوق الضريح بيتاً مستديراً، ذا قبة مستديرة، وابتنى بالجوار بيت العذراء، وجعل بينهما باباً مقوساً، دائرياً أيضاً.. باب نقوس مستديراً وجدراناً مستديرة وشعفة مستديرة في الأعلى. لم يكن البنيان أعجوبة لأن سلالة العابرين اعتادت أن تتجنب الأبنية ولم تعرف في سبيلها إلا قبور العابرين، وأضرحة الأولين، ولكن الحكماء أكدوا أنهم لم يروا للبنيان مثيلاً حتى في أكثر الواحات، رفاهة وترفاً، فغاب عن العقلاء أنفسهم، الشبه

28- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص13/14.

الخفـي الـذي اسـتعاره جـرم البنيـان مـن أضرحـة أسـلافهم وقبـور أجدادهـم وهـو جـرم أرجعه القوم إلى افتتان عاشـق الحجارة بالجسـم الدائري وإيمانه الغريب باسـتدارة كل جسـم خفي»[29].

تظهـر مجموعـة مـن السـمات الأسـطورية لهذا المـزار الدائـري الذي يأخـذ اسـم دار القرابين، ويمكـن النظـر إليـه من مسـتويين: شـكلي ومعنوي.

وأمـا عـن المسـتوى الشـكلي فتمثلـه الطريقـة الدائريـة التـي بنـي بها المـزار، وهي تسـتند إلى فلسـفة عميقـة جـداً تـرى في الاسـتدارة أصـلاً لـكل شيء بمـا فيهـا البناء الـذي يمثلـه المزار.

تمنـح إذن الصفـة الدائريـة للمـزار خـواصّ أسـطورية مسـتوحاة مـن اعتقـاد البـاني باسـتدارة الكـون بـكل مكوناتـه، وقـد تمكـن مـن إقناع أهـل القبيلـة بصحـة اعتقـاده عندما أوصلـه بأهل الخفـاء الذيـن لهـم سـلطة قويـة جـداً عـلى عقولهـم وأفئدتهم.

وأمـا عـن المسـتوى المعنـوي فهـو الآخر منح لـدار القرابين سـمات أسـطورية، قربتهـا من دور العبـادة مـن خـلال طقـوس تضحويـة كانت القبيلة تمارسـها عند ضريـح الزعيم الذي كان يرسـل النبـوءات عـلى لسـان العـذراء التي زفـت له في موكـب مهيب.

وقـد كانـت القبيلـة تذبـح عنـزة سـوداء فـور تلقيهـا النبـوءة، وهـو الأمر الـذي يضعنـي أمام عبـادة وثنيـة لوجـود قرابـين وأضاحٍ حيوانيـة تطورت بمرور الأحـداث وأصبحت أضاحي إنسـانية (مـوت العـراف وموت الحفار واختفاء عاشـق الاسـتدارة)، وهذه الإشـارة الدينيـة منحت للمكان الـذي توجـد فيـه جثـة الزعيـم صفة القداسـة، كما منحته تأشـيرة للتواصـل مع السـلطة المركزية الممثلـة هنـا بأهـل الخفـاء الذيـن منحـوا بدورهم إمكانيـة أو فرصة تمثيـل واحـة "واو" القديمة، أي أن المـكان يصبـح هنـا حامـلاً لسـمات الفضـاء الأسـطوري الغائـب الـذي يعمـل الـروائي عـلى التأسـيس لـه عـلى مراحل شـكلت حلقـات متواصلة، تغير عـلى إثرها نمط عيش قبيلـة "واو" من حيـاة اللااسـتقرار إلى الاسـتقرار حـول مـوارد الماء بالقرب مـن ضريح الزعيم الـذي حول المضارب إلى واحـة منحهـا أهلهـا اسـم "واو" الصغـرى تيمـــناً وتـبركاً بـ"واو الكـبرى"، الجنـة القديمة، قال لهـم أمامـا: «سـموا الواحـة تـان أمغـار، مـا أنبـل هـذا الاسـم، ما أبهـى هـذا الاسـم، ردده طويلاً وترنـح طويـلاً، وتغنـى بالأنـين طويـلاً، لم يخـف الأكابـر بهجتهـم بالاسـم ولكنـه اسـم بقـي عـلى شـفاههم وحدهـم لأن تجـار القوافـل، وملـل العابرين كانوا قـد نقلوا اسـم واو الصغرى إلى أبعد

29- إبراهيم الكوني: واو الصغرى، ص111 / 112.

الأوطـان منذ زمـن بعيد»[30].

يكتـسي هـذا الشـاهد أهميـة بالغـة مـن حيـث إن عنـوان الروايـة فيـه حقـق مهمـة إنجـاز الفضـاء المفقـود بالاعتـماد عـلى قانـون النقائـض، فـ"واو" المحلـوم والموعـود بهـا تبقـى مركـزاً بإضافـة صفـة الكـبرى التـي تكشـف عنهـا صفـة الصغـرى، والتـي تكـون بالتـالي نسـخة مصغـرة عنهـا، أقـل منهـا مكانـة وشـأواً، فقـد رجـع الـراوي إلى مدلـولات "واو" السـابقة، عندمـا عـبر عـن انتكاسـة الحلـم الصحـراوي القديـم الـذي تحولـت فيـه -بغيـاب واو- الحيـاة إلى خـواء عـلى الرغـم مـن الرخـاء الـذي سـاد الواحة الجـديدة، يقـول الـراوي واصفاً ومخـبراً: «وكثـيراً ما يتخاطـب التجـار الأقـدم عهـداً بالأسـفار متعجبـين: مررنـا بهـذه البقعـة مـراراً وعرفنـا فيها خلاء قاسـياً مميتـاً، فهـل نجـرؤ بعـد هـذا عـلى القـول بـأن السـماء كفـت عـن الجـود بالمعجـزات؟ ألا يعني أن الخفاء إذا نظر بعين الرضا إلى سلالة جعل لها من لا شيء سبباً للرخاء»[31].

ثـم يعـبر الـراوي في خطابـات واصفـة عـن سـخطه عـلى مجتمـع الواحـة يقـول: «سـكن ديـار الواحـة صنـاع وتجـار وغانيـات وصعاليـك (..) بـدؤوا يجذبـون بعضهـم مـع الزمـن عـلى عـادة الأغـراب ويلتئمـون في عصابـات ومجاميـع مـا لبثـت أن اسـتفزت بمسـلكها وطباعهـا السـكان الأصليـين، فوقعـت منازعـات وتولـد فـتن واشـتعل فتيـل الخـلاف»[32].

وانعكـس الوجـه الجديـد للواحة المستنسـخة عـلى نفوس الخلـق الذين لم تتـلاءم طباعهم مع الاسـتقرار، فهـل هو الشـوق إلى السـفر، ألا يصاب الخلـق بالنحول عندما يبتعـدون عن الأوطان؟ ألم يصـب أمامـا سـليل الخفـاء بالنحول أيضـاً؟ يقول الراوي: «وفي السـنوات الأخـيرة عندما ركنت القبيلـة إلى الأرض وارتضـت النوم تحت الجدران واسـتطاع القوم أن يلحظوا التبدل في أجسـامهم وفي نفوسـهم رأوا أن معمرهـم المبجـل قـد سـبقهم في تحولهـم وبـدأ ينهـار لأول مـرة في عراكـه البطـولي مـع الزمـان، ازداد نحـولاً وتيبسـت جلدتـه عـلى العظـم، واشـتد في أطرافه الهـزال وبدأ يتـلاشى ويتبـدد، ولم يبـق من جسـمه إلا لفافة اللثـام والثـوب الفضفاض»[33].

إنهـا، إذن، ملحمـة متكاملة للزمان الدائري، بنياتها منسـجمة ولغتهـا ضاربة في القدم، وقصتها

30- المصدر نفسه: ص250.

31- المصدر نفسه: ص242

32- المصدر نفسه: ص243.

33- المصدر نفسه: ص248.

راسـخة في كل العقـول، تلـك، إذن، كانـت المطالـب الشرعيـة في كتابـة "إبراهيـم الكـوني" كونهـا أرادت أن تكـون تعبـيراً صادقـاً عـن التاريـخ الذهنـي والنفـسي والاجتماعـي والأسـطوري لقبائـل الطـوارق النبيلة.

عالم الصحراء وسكانها في روايات الكوني

د. نزيه كسيبي

عالم الصحراء وسكانها في روايات الكوني

د. نزيه كسيبي

[1]لئن كانت الرواية العربية تتسم بالحداثة بالمقارنة مع الرواية الغربية، فإن الرواية الليبية تعد في أول "شبابها"، وتعتبر أعمال الروائي الليبي إبراهيم الكوني المولود في سنة 1948 قفزة نوعية في عالم السرد الروائي حيث تتسم بالصبغة الفنية التخييلية دون أن ننسى صنيع معاصره أحمد إبراهيم الفقيه الذي دعته مؤخراً إحدى القنوات العربية المشهورة ليتحدث عن تجربته القصصية.

وإبراهيم الكوني من أسرة طوارقية كانت تجوب صحراء فزّان، جنوب غرب ليبيا. ولم يعرف الحياة البدوية. بدأ أعماله في العمل الصحافي سنة 1970 في جرائد مثل فزان والثورة، مع نشر بعض القصص. وكان لدراساته الصحفية في موسكو كبير الأثر فيه، حيث التقى في معهد غوركي بالكاتب المصري صنع الله إبراهيم "صاحب رواية ذات" ورافض جائزة ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي، كما تأثر بكتابات دوستويفسكي.

كان يعيش في بولونيا في سنة 1980، وعمل رئيساً لتحرير مجلة "صداقة" الثقافية. وهناك توضّحت معالم فضائه المكاني الذي لن يتخلى عنه؛ وهو عالم الصحراء مع الطابع السحري الأسطوري. وعمل كذلك في الملحقية الثقافية بالسفارة الليبية في سويسرا.

ونشر أعماله في دور نشر معروفة في بيروت ولندن وقبرص، وترجمت بعض أعماله إلى الألمانية والفرنسية كما دُرِّست أعماله في الجامعات الفرنسية في إطار تحضير مسابقة التبريز وهي أعلى شهادة في فرنسا. ويخيل إليّ أن الكاتب غير معروف كثيراً في العالم العربي وبخاصة في المشرق العربي.. وهذا للأسف شأن كثير من الكتاب المغاربيين بالمقارنة مع الكتّاب

1- أستاذ في المعهد المتوسط التجاري ومحاضر في قسم إعداد المدرسين لتعليم الفرنسية كلغة أجنبية في جامعة مارك بلوك ـ ستراسبورغ

المصريين والسوريين واللبنانيين، مع مكانته العالية في الميدان الروائي ولا سيما رسم عالم الصحراء والخرافة والخيال وحياة الطوارق البدو الرحل في الصحراء الليبية.

ويبدو لي أنه كاتب سيأخذ بعداً في المستقبل وسيذيع صيته كما كان الأمر مع كاتب موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح مع فارق كبير هو أن شخوصه ليس لها علاقة بالمتخيل العربي حول المرأة في إنجلترا والوضع الاجتماعي السوداني ولكنها لاصقة بفضاء الصحراء عالم المتخيل الجميل بالنسبة للغربيين!

وقد أتيح له التشرب بالثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية لتجواله في العالم الغربي وعمله الدبلوماسي فيه. ونلاحظ من خلال أعماله أنه يكتب عن الصحراء في المدن التي يقطن بها، كما يشير في أواخر كل عمل يقوم به، مثل موسكو وجنيف أو ليماسول في قبرص، فيخلق عالمه الروائي خلقاً يبرز فيه تلاحمه بالصحراء وبين عالمي الماضي والحاضر، وكأنه في سفره الجوّي عبر مطارات العواصم العالمية يركب راحلته في الصحراء العربية متخيلاً عالمها وشخوصها.

وقد كتب الكوني عدة روايات من نحو الخسوف 1989 في أربعة أجزاء (البئر، الواحة، خبر الطوفان الثاني، نداء الوقواق)، بيروت ليماسول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر تاسيلي للنشر والإعلام؛ نزيف الحجر، لندن بيروت، نشر رياض الريس 1990؛ ديوان النثر البري، ليماسول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر تاسيلي للنشر والإعلام، الطبعة الأولى في سنة 1991؛ المجوس في جزأين، بيروت ليماسول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر تاسيلي للنشر والإعلام، 1991، الطبعة الثانية 1992، وقصص من نحو الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ونصوص أخرى الربة الحجرية، ليماسول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر تاسيلي للنشر والإعلام، 1992، والطبعة الثانية، بنغازي، نشر الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، 1996.

التناص في أعمال الكوني:

ويلاحظ لدى تفحص أعماله أن التناص سمة من سماتها بل إن أول قصة من قصص الوقائع المفقودة من سيرة المجوس يبدؤها بـ "صفحة من كتاب الصحراء" التي تعكس جل أعماله إن لم نقل كلها.. ويلاحظ التداخل والترابط بين الأسماء في القصص مثل الربة الحجرية

والشبح والعبور والتناص مع بقية الروايات نحو "أكا آده أمغار ودان تامغارت الزعيم..".

كما يتبين للقارئ لدى تصفح أعماله تكرار ذكر بعض الأماكن والحوادث التي يتعرض إليها في عمله القصصي مذكورة في أعماله الروائية نحو سيرة المجوس والبحث عن "تانيس أطلانتس جزيرة واو.." حتى يخيل للمرء أن ما يكتبه في الوقائع المفقودة ليس إلا نفايات لم يرد أن يذكرها في سيرة المجوس.

والاقتباس الديني يغمر أعماله غمراً: [ص 65 من العهن المسموم في الوقائع المفقودة] "وجد نفسه يخرّ راكعاً على ركبتيه"؛ [ص 58] تذكر أن الآيات هي السلام الوحيد القادر على قهر الجان.. مثل الله.. [ص 107 سر التبر] السحر رجس من عمل المجوس والشياطين، وقراءة الغيب تدخل في شؤون الخالق الذي لا يعلم الغيب سواه.. ينير البصيرة لمن يشاء ويرفع الحجاب في وجه من أراد.. ينسون آيات الحياة (الماء، الهواء، الصحراء) ويقايضونها مقابل حفنة واحة الغبار السري وهو التبر.

(ص 128 الشبح): ألم نقل إنها إبليس الرجيم؟ إبليس. طهّروا الواحة! اقتلوا إبليس! ولا تنابزوا بالألقاب! الشبح برأي الفقيه هو الوسواس.. الذي يوسوس في صدور الناس. إبليس الرجيم.. الخلاص من الشيطان الرجيم بثمن بخس.. ليس بالنسيم وحده يحيا الودّان.. الذي يذكرنا هنا بقول المسيح عليه السلام: (بالخبز وحده يحيا الإنسان). إن الأمثلة كثيرة هنا ولا يسعنا في هذه العجالة ذكرها هنا، والتي تدل دون أدنى شك على ثقافته الدينية. إن جزءاً من الحادثة أو بعضاً من الأسماء نجدها في أماكن مختلفة من كتاباته.

<u>عالم المدينة وعالم الصحراء وإشكالية البحث عن الذات:</u>

ويتبين للباحث أن العالم السكاني في أعمال إبراهيم الكوني ليس بعالم المدن العربية والريف القروي كالقاهرة في أعمال نجيب محفوظ أو البحر في أعمال حنا مينة أو مدن الملح للكاتب الراحل عبد الرحمن منيف وكتاباته التي خلد فيها مدينة عمان. إنه عالم آخر لم تغرُ فيه الأعمال الروائية العربية، وقد تشير إليه أو تمسّه ولكنها لا تسبح فيه كما يظهر الاقتراب من الصحراء في أعمال غسان كنفاني.

وهو عالم لا يحبه كثيراً سكان المدن العربية أو لا يعرفونه ولم يعايشوه.. ونصب الخيم في

العـراء بـين الفـترة والأخـرى مـن قبـل بعـض الأمـراء أو الرؤسـاء وتـرك القصـور لا يشـكل قاعدة بـل اسـتثناء ملتصقـاً بمـكان ما دون الانسـياح في غياهـب الصحراء.. فـكأن الصحـراء في متخيلهم الحـالي تجسـيد للعواصـف الرمليـة والحـرارة المميتة والظمأ القاتـل.. أولم يعكس ملتقـى القاهرة الثـاني للإبـداع الـروائي العـربي تحت عنوان الروايـة والمدينة هـذا الاهتمام العـربي بالمدينة والذي انعقـد بـين الثامـن عـشر والثـاني والعشريـن الأول (أكتوبر) من سـنة 2003؟

وكأن إبراهيـم الكـوني اختص في أعمالـه "الواقعية التخييلية والرمزيـة" بفضاء الصحراء وخلص لهـا كـما نـرى ذلك في الشـعر العربي القديـم، وكأني به يبحث عـن ذاته دون أن يعنـي ذلك حنيناً إلى الصحـراء وأطلالهـا، إنـه بحـث دائب عن الذات، شـأنه في ذلك شـأن الـروائي الفرنسي المعاصر كريسـتيان سـينيول "Christian Signol" الـذي يبحـث أيضـاً عـن الذات في قصصـه التي تتناول عـالم الريـف الفرنـسي. فالصحـراء عنـد الكـوني مركـز الكـون والعـالم بـل هـي الحيـاة في مؤلفات الكـوني البـدوي الطوارقـي الـذي يسـكن الصحراء ويسـيح فيها بحثاً عـن الكلأ والمـاء يبحث أيضاً عـن فضـاء مجهـول افتقـده وعـن مـكان سـحري رمـزي يرنو إليـه، فهـو لا يتحدث عنهـا في عمل واحـد بـل في أعماله الروائيـة المختلفة.

البعد الطوباوي في "يبابه" الفاضل ومدينة واو الفاضلة:

ونجـد مثـل هـذا النـوع مـن البحـث عـن الـذات في العمـل الفلسـفي للكاتـب الأندلـسي ابن طفيـل وعنوانـه (حـي بـن يقظـان)، حيـث يـروي قصة امـرئ يبحـث عن نفسـه أيضـاً في جزيرة لا يعـرف مكانهـا، سـكنها حـي بـن يقظـان الـذي كان يعيش حيـاة نعيم مـع الحيوانـات، والذي يكتشـف بعـد مـوت مـن أرضعتـه مـن الحيوانـات أنـه إنسـان، فيغـادر الجزيـرة بحثاً عـن أبناء جلدتـه، وعندمـا يتعـرف عـلى البـشر تصيبـه صدمة كبيرة بسـبب معاملتهـم الشـيطانية فيتركهم عائـداً إلى جزيرته.

ولا شـك أن البحـث عـن مـكان غمرتـه الميـاه أو الصحـراء، بعيد في الزمـان ومنعـزل في المكان، ليـس جديـداً كل الجـدة؛ ففـي ألـف ليلـة وليلـة حكايـات عـن سـكان جـزر نائيـة تسـكن فيهـا الحيوانـات وأعـداد قليلـة مـن البـشر أو يضـع الرحال فيهـا مغامر يسـعى من أجل البقـاء.. وكذا الأمـر بالنسـبة لإرم في شـبه الجزيـرة العربيـة التـي اختفـت مـع ملكهـا شـداد وسـكانها {وحـقّ عليهـا العذاب}.

يذكر الكوني في رواياته جزيرة أطلانتس "أتلانتيد" المعروفة في الأسطورة الإغريقية والتي غاصت بفعل طوفان الماء. وهي قارة خرافية وُجدت في العصور الغابرة، في المحيط الأطلسي، ليس بعيداً عن مضيق جبل طارق؛ ثم اختفت من الوجود بعد مضي فترة من الزمن على حياتها، بسبب عنجهية سكانها. ويبدو أن موقف القارة العدائي كان بداية انهيارها كما يقول بعضهم. ونتيجة هذا الدمار الذي حصل للقارة، بدأت بالغرق في المحيط الأطلسي واختفت تماماً من الوجود بما حملته من شجر وحجر وبشر، فضاعت هذه القارة التي تسمى "أتلانتيد" في غياهب المحيط ولم تقم لها قائمة بعد ذلك!!

هل يشير الكوني في حديثه عن أتلانتيد إلى طغيان قارة على قارات أخرى، قارة تقع في المحيط الأطلسي وتسيطر على مقدرات العالم؟ وماذا تعني بالنسبة له واحة "واو" الصحراوية التي يبحث عنها سكان الصحراء والتي غرقت بفعل طوفان الرمال؟ إن الكوني في أعماله الروائية والقصصية دائب البحث عنها، فهي رمز الجنة الأرضية في الصحراء والخلاص "وهل تطاق الصحراء من دون أحلام الصحراء؟" كما تقول بعض شخوصه.

لنستمع إلى هذا الحوار الذي يدور بين الأب وابنه في البحث عن واو وفضائها الصحراوي، الذي يذكرنا عنوانه برواية في البحث عن الزمن الضائع لبروست. إذ يؤكد الأب في الحوار الذي ننقله بشيء من التصرف من روايته ديوان النثر البري (ص 20 وما يليها) رغبته في الوصول إلى هذه الواحة الجنة. ويفرق الأب بين نمط حياة الفلاح في الريف ونمط حياة الصحراء في عالم الرمال وفضائه:

"في اليوم العاشر تعب الطفل وسأل الأب:

- أما زال الطريق طويلاً؟

- إذا تعبتَ هربتْ منك واو وإذا صبرتَ وصلتَ.

- جدتي تقول إن أهل الصحراء أشقياء وواو لا وجود لها.

- تقول ذلك لأنها لا تريدك أن ترافقني إلى واو. جدّتك تريد أن تشدك إلى الأرض لتصبح عبداً لها.

- لا أفهم.

- الإنسان في الصحراء لابد أن يكون إما نخلة مشدودة إلى الأرض بالجذور، وإما ريح القبلي التي تهاجر دائماً. الفلاح هو النخلة، والصحراوي هو القبلي. فأيهما تختار؟
- القبلي!
- أحسنت. ليس الفلاح عبداً لأنه عشق الأرض؛ ولكن لأنه يقبع في الكوخ منتظراً منها الإحسان!
- والصحراوي؟ ألا ينتظر الصحراوي عطيّة الأرض؟
- أبداً. الصحراوي يتغطى بالسماء المرشوشة بالنجوم، ويتوسّد العراء المفتوح. ينتقل كالغزال ولا يركع لمكان. إنه طليق مثل الطير وليس رهينة تنتظر حلول موسم الحصاد في الكوخ".

والمريد التيجاني أحد شخوص روايته (الربة الحجرية)، والذي كان بلا زاد ولا ماء لفترة طويلة يرفض أكل الكسكسي عندما يرى أن الصبيان ليس لديهم ما يأكلون قائلاً:

"قطعت على نفسي عهداً أن لا أذوق طعماً لطعام ما لم أعثر على واو، أنا زائر من زويلة. أبحث عن واو، أبحث عن واو". ولاحظ الجميع أنه كرر: أبحث عن واو مرتين.

ولم يدر أحد يومها أن يوماً سيأتي وستَبعث واو من الزوال والخرافة وتنهض مدينة من الأساطير تروي العطشان وتكسو العريان وتطعم الجائع وتنقذ التائه من الضياع. يومها أضاف عبارة لا تقل غموضاً عن بحثه وراء واو المجهولة، قال: "الوجد والشبع لا يلتقيان. وأنا اخترت الوجد".

وبرغم ذلك لم يجد (واو). ربما لأنه أخطأ التوقيت وسبق الزمن الذي حدده القدر لبعث واو من المجهول في صحراء آزجر.

ويذكر المريد (حمكة) الجوع قبل موته، فيقول إن الذئب إذا شبع بكى بكاء مرّاً واستولى عليه الشقاء، لأنه يعلم أن العاقبة هي الجوع. أما إذا جاع فيضحك ويملأ الوديان والسهول بالقهقهة، لأنه يعلم أن الجوع سيليه شبعٌ يوماً! وعلق المريد على نص الأسطورة فقال: "كلما توغلت في الجوع أحسست بأنني أقترب من يوم الميعاد".

وكأن البحث عن الماء في واو؛ والتيقن من وجوده هو الذي قاد إلى جر المياه من الصحراء

عبر ما سمي مؤخراً في ليبيا بالنهر العظيم! هل هناك نوع من التحدي الضمني بين قارة "مائية" متقدمة وقارة صحراوية "متأخرة"؟ وتريد الثانية اللحاق بالأخرى وتحديها؟!

وماذا نجد غير الماء والتبر في واو؟!

لنقرأ هذا الحوار عن النثر البري (ص 231):

"يقول الشيخ لأحد المعمّرين:

ـــ ما يدهشني ليس لهاث الحكماء أمثالك وراء شبح مجهول الهوية والأصل، ولكن ماذا يمكن أن يجنيه شيخ وقور مثلك في واحة بعيدة، موعودة، مستحيلة، مثل واو؟

احتجّ المعمّر:

ـ وماذا يمكن أن يجنيه أمثالي غير السكينة والحكمة؟

ضحك أحدهم، وقال بلهجة مازحة:

ـــ السكينة والحكمة؟ فيما يتعلق بالسكينة أظن أنك لن تجدها في واو، ولا في مكان إذا لم تجدها في الصحراء الخالدة. أما الحكمة فاللهم أجرنا.. يقتل الصحراوي نفسه في شبابه جرياً وراء العشق والنساء، ويقتل نفسه في شيخوخته جرياً وراء الحكمة".

<u>محاولة تفسير ألوان لباس سكان الصحراء:</u>

الطوارق في أعمال الكوني يجوبون الصحراء، كما ذكرنا، بحثاً عن مدينة فاضلة طوباوية، إنها قرب الجبال والوديان وليست بعيدة عن السهول، كانوا في الماضي فيها ولكنهم أضاعوها بسبب أكلهم من فاكهتها، ولذلك يخبّئون أفواههم باللثام. وفي أماكن أخرى من أعماله يفسر الدرويش اللثام على نحو آخر [المجوس، ص 163]: "هرع إلى اللثام كي يخفي ارتباكه. أدرك الآن لماذا يستعمل النبلاء قناعاً. إنهم يرتدون العمامات كي يخفوا فيها ارتباكهم. اللؤماء!".

"ولا يُعرف لماذا يتخذه أهل الصحراء شعاراً مقدساً. فما إن يولد الوليد حتى يحشر داخل قماط ناصع، وعندما يموت يُحشر داخل قماط ناصع أيضاً. والحلة الممتدة بين قماط الميلاد وقماط الموت يقضيها الصحراوي محشوراً في قطعة فضفاضة من القماش الأبيض الحزين التي تذكره دائماً بالكفن. وربما رجعت عبادة الصحراء للبياض لهذا السبب. البياض هو لون

الحداد في الصحراء.. ويفضل سكان الصحراء ارتداء اللباس الأبيض، في حين أجمع الفريق الذي تعامل مع الجن أن اللون الأسود هو ثوبهم المفضل".

كذلك يتحدث عن عالم الذئاب والموت في هذه القصة:

"الجمجمة التي ترمز ببياضها إلى الموت"، ومن هنا كان لون لباس الحزن عند الطوارق هو الأبيض، أما الجن فيفضلون اللون الأسود كما نقلنا آنفاً من القصة.

ولكن من ذا الذي يسكن هذه الصحراء الحياة؟ هل البشر وحدهم؟

إن ساكن الصحراء في الماضي والحاضر يبحث عن مدينة سحرية طوباوية خيالية ويبحث بدقيق العبارة عن عالم آخر لا يجده أمام عينيه، وإن وجده مصادفة فسرعان ما يضيعه بسبب جشعه، كما كان الأمر لدى إحدى شخصيات الكوني عندما وجد "واو" وسرق بعض الأواني الذهبية منها وأراد أن يعود إليها مرة أخرى، فلا يجدها وتتحول الأواني إلى نحاس!

1. الشيخ والعرافة:

إن سكان الصحراء، كما ذكرنا من قبل، هم من الإنس والجن والحيوان وآخرين بين بين. والسارد إبراهيم الكوني في حكاياته عن شخوص الصحراء وسكانها لا يهتم كثيراً بالأبطال بل يهتم بفعلها أو حديثها، دون أن يعني ذلك غياب الشخصيات في أعماله.

ففي حوار في قصة "سر التبر" بين الشيخ والعرافة، وهما من سكان الصحراء، تقول العرافة في الوقائع المفقودة من سيرة المجوس [ص 110 - 111]: "إذا كان الله قد خلق الإنسان في المعتقل، فإنه تركه طليقاً في كوكب اسمه الصحراء. فيجيبها الشيخ: ما فائدة أن يتسكع الصحراوي إذا كان محشوراً في قفص.

- أنت تعرف أن المخلوق لن يكون مخلوقاً ما لم يحشر في كوز الطين وتتحرر شعلة النور من ظلمات البدن..
- الحبس قدر الإنسان. فتجيبه:
- ألن توافقني بأن الصحراء هي بديل هذا الحبس؟
- أبداً. لن يبدّل حبس البدن إلا الفناء.. [ولا يخفى على القارئ أن مفهوم الفناء من

المفاهيـم التـي تقـوم عليهـا العقيـدة الصوفيـة].

- الصحـراء، الصحـراء. إنهـا كالحيـاة: وهْـم سراب يعـد بالمـاء، ولكنـه لا يقـود إلا إلى الفنـاء. والعابـر وحـده عـرف الـسر.. ثـم إنهـا لم تـؤت مـن العلـم بالنفـوس إلا قليـلاً. إنهـا جرّبـت مفعـول التـبر فبلبلهـا بالنـصر.. وبذلـك خانـت حكمتهـا.. ووجـدت، ذات ليلـة مشـؤومة، مديـة الإمـام في نحرهـا".

وهـذا البحـث في الصحـراء عـن الواحـة الفاضلـة يقـود آخمـوك أحـد شـخوصها إلى بنائهـا بالحجـارة التـي يتكلـم معهـا بدعـوة مـن السـلطان "آناي" الـذي يحـب الذهب "ولكنهـا تضيع مع قتـل الـودان..".

وتضيـع كـما ضاعـت في روايـات أخـرى كتبهـا الكـوني مدينـة واو بسـبب الاهتـمام بالذهـب والطمـع فيه.

2. آخموك والسلطان والجن والودان:

إن آخمـوك في الوقائـع المفقـودة مـن سـيرة المجـوس الربة الحجرية قـزم يهزأ منـه رفاقه وكان يهتـم بالحجـارة يلعـب بهـا ويداعبهـا ويكلمهـا حتـى اكتشـف أن بعضاً منهـا يجيبه عـلى كلامه، إنهـا ربـات حجريـة أو حجـرات ربانيـة تذكرنـا بحجـرات الكاتب التونـسي "محمود السـعيد" في روايـة السـد (المنظـر الثالـث). ويشرح آخمـوك لأمه قدرة الحجـر هذه، ثم يعـرض رؤياه وحواره معهـا عـلى الفقيـه الـذي يؤيـده ويصدقـه كأنـه أبو بكـر الصديـق ولكنـه يضطـر إلى الهجرة من المـكان الـذي يقطنـه لأنـه اتهم بالمجوسـية.. وكأن هـذه الرؤيا تذكر بقصة يوسـف عليه السـلام، الآيـة الخامسـة {قـال يـا بُنـيّ لا تقْصُـصْ رؤيـاك عـلى إخوتـك فيكيـدوا لـك كيْـداً، إنّ الشـيطان للإنسـانِ عـدوٌّ مبـين}. ويحـاول الجـن إبعـاد آخمـوك عـن كشـوفه ويصيبونـه بالمس ويمسـكونه ويداعبـون جسـمه ليضحـك تعذيبـاً لـه.. ويغـادر المـكان إلى مدينـة تنبكتـو ويتعلـم القـرآن، ثم يكتشـف السـلطان "أنـاي" قدرتـه على بنـاء بيوت حجريـة فيحاول اسـتغلال مقدرته الهندسـية لبنـاء مدينـة أو إعـادة بنائهـا بالحجـر لا بالطـين لأنهـا سـتذهب مع الأيـام هباء.

يقول في قصة إله الحجر ص 151 وما بعدها:

"يعيرونـه بالقـزم ويرجمونـه بالحجـر. فـكان يجمـع الحجـارة في ثوبـه الفضفـاض ليبنـي بهـا

مدناً. تصيبه بعض الحجارة، فتنبت في وجهه الكدمات، وتنزف أطرافه بالجراح والدم. ولكنه لم يبال يوماً.. لا يبدأ في العمل إلا بعد أن يضع الخطة.. فالمدينة لابد أن تقوم في عراء فسيح.. رأيت الجن تهرب من الحجر المبارك وتختفي في الخفاء.. رأى السلطان أن يتم البناء بالطين الأحمر فقال آخموك إنه لا يحسن التعامل إلا بالحجر".

فالطين يتحول إلى هباء.. ويتم بناء "واو" غير أن السكان يرون أنه بحاجة إلى شيء وهو القربان أو الحيوان المقدس الإله الجبلي القديم كما ينقص "السد" الحجر الأسود عند الكاتب التونسي "محمود المسعدي".. فالإنس يتكلم مع الأحجار الإلهية، ثم يدخلنا الكاتب إلى عالم أكثر خيالية حيث يلاحق السكان الودان، وهو حيوان اسمه آمغار العجوز، زعيم القبيلة، وآمغار إله في روايات الكوني الأخرى، وهو يتصل بالألوهية في الوقائع المفقودة، وملاحقة الودان في القصة تذكرنا بملاحقة الثور الوحشي والحديث عن هواجسه في الشعر الجاهلي.. وهنا يبرز بعد آخر غير البعد الديني من الاقتباس في أعمال الكوني، كما أشرنا إلى ذلك في مواضع أخرى.

3. بوخا وتامدّورت وأكّا:

في قصة أخرى يدخلنا السارد الكوني إلى عالم تضيع فيه خارطة الأشياء ويذكر لنا أسماء شخصيات وأسماء أماكن في الصحراء الليبية لا نعرفها في المشرق العربي. من ذلك مثلاً ما رواه في أول بناء على إلحاح من أمه التي تريده أن يزرع الخصب، من تامدّورت (الحياة) بلغة تماهق التي تسكن في تاسيلي وتنافس في جمالها تانس (آلهة الخصب والجمال عند قدماء الليبيين).

وفي أثناء العرس يطلع عليه ساكن آخر من سكان الصحراء وهو رجل خلاسي يقال عنه إنه من "الجن والإنس" يشك الناس فيه، بيد أن هذا الرجل واسمه "أكا" يذكر أن كثيراً من سكان الصحراء ذوو أصول جنية! وهذه المرأة التي تخطف في رواية المجوس يحولها الجني إلى صنم أبدي في إحدى المغارات، كما يتحول بعض البشر من المحبين إلى حجر في بعض قصص ألف ليلة وليلة، ويذكر جمالها بالشاهد الشعري المنسوب إلى عمر بن أبي ربيعة والذي يكتبه الكوني في صدر مجموعته القصصية "الربة الحجرية" وتحتل بوجهها محل البدر عندما يتغيب عن الصحراء [من البحر الطويل]:

أنيري مكانَ البدرِ إنْ أفلَ البدرُ وقومي مقامَ الشمس ما استأخر الفجرُ

ففيكِ من الشمس المنيرةِ نورُها وليس لها منكِ المحاجرُ والثغرُ

وتامدّورت في هذه المجموعة تتسم بالحياء، والحياء هو الحياة كما يذكر الدرويش.

ويهرب بوخا بحثاً عن الإله أكا ولكنه عوضاً عن ذلك يلتقي بخاله آده.. ويصف السارد الكوني المهاري متحدثاً عن مخالفته لطبيعة القوانين عندما يضطر إلى أخذ زوجته والسفر بها قبل انقضاء سنة على الزواج.. فالسرد هنا يتصلّ بالواقع وينسحب منه إلى عالم الواقع السحري. وينقلنا الكاتب في وصفه عالمه وشخوصه على نحو غامض إذ لا يذكر الأسماء إلا بعد حين من السرد ويجعلنا نضيع وكأنه يريد أن "يضيّعنا" وترى السرد ناقصاً ولكنه مفسَّر نوعاً ما في عمل آخر من أعماله. أليس عالم الشخوص إن صحّ التعبير عالم واحد في مؤلفات الكوني؟ ثم لا ننسى أن السرد القصصي في أعماله يبدأ غالباً من نهاية القصة ثم يرجعنا رويداً رويداً إلى أول القصة ويأخذ بيدنا لمحاولة فهم عالمه الروائي الغامض.

4. الدرويش والزعيم والبدع:

الدرويش، وهو الرجل الآخر من سكان الصحراء، يمثّل إحدى الشخصيات الرئيسة في عمله الروائي، يتسم بالحكمة ويعرَف بموسى. وهو لا يكتفي بالإشارة إليه في قصصه ورواياته بل يفرد له قصه في روايته المجوس كما أنه يعنون أحد أعماله بـ"خريف الدرويش: رواية قصص أساطير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، قصص".

وينتسب الدراويش كما يرى أهل الصحراء "إلى المرابطين أو الصحابة أو الأسرة النبوية نفسها فلم يجسر أحد أن يشك في الرواية أو يعرض الشائعة للطعن برغم ما في الانتساب إلى تلك الأصول من وجاهة وامتياز، ففاز الدراويش بالحنان والرعاية ونما بين القبائل تقليد يغفر لهم الخطايا والزلات والبطالة. ويعيشون على العطايا مقابل أن يحصل منهم الناس في الدنيا على البركات ويوم القيامة على الرضى والشفاعة بجاه النبي والصحابة والمرابطين" [عن المجوس قصة الدرويش ص 147 - 150 وتقع القصة في خمسين صفحة].

والدرويش يتيم الأبوين، ورث عن أجداده العداوة للمنجمين وتسلّى برجم العرّافة بالحجارة، وسخّرت العرافة له أناساً يطاردونه وقامت بـ"اضطهاد للمرابط المسكين واستفزاز

لناموس الصحراء" نتفوا الشعر من رأسه، غرغروا له سائل الفلفل في أنفه، قيدوه في وتد وتركوه في جهنم الرمضاء عارياً. وتسلوا أكثر من مرة فدلدلوه في البئر مقلوباً".

والكوني في هذا النوع من السرد هذا ديدنه في وصف شخوصه، إنها كما يقول الأستاذ دوهيفل أستاذ الأدب العربي في السوربون ومدرسة اللغات الشرقية بباريس: "تتسم شخصياته بالضعف. إن شيخ الطريقة الذي سيطر عليه هباء أصفر ضعيف يكمن في الكبرياء. فلا وجود لمعنى البطل في عالم الكوني فهو يهدم شخصيات ولا يبنيها. إن بطله ضديّ هدفه تعزيز الفصل بين عالم الخالق وعالم المخلوق".

ولم يكن الدرويش الوحيد الذي لم يتلق الصدقات فقط من الناس بل كان يعيش من عرق جبينه ويتصدق على الآخرين! إنه يصطاد الأرانب في الوديان ويجيء إلى النجع بالحطب. دموع الدرويش في معجم أهل الصحراء أسوأ من عدوان القبائل الغادرة. دموع الدرويش تحرق القلب والبدن وتجرّ البلاوي والويلات كما يرى السارد إبراهيم الكوني: ففي قصة "العبور" يجيء دراويش الطريقة القادرية إلى الصحراء ليروّجوا للضياع. شيدوا الزوايا في الواحات وكتبوا على جدرانها بالخط الكوفي ورأوا الحقيقة بالفقد والفقد سرّ الوجود: "من لم يَفْقِد لم يجد، ولا يجد إلا منْ فقد".. ولم يفت أهل الصحراء أن يستنطقوا شيوخ الطريقة القادرية. تحدث شيخ الزاوية إلى الزعيم فقال: "ليس وجدنا جذباً أو عشقاً للحال. ولكنه فرح بالعثور على الكنز الفقيد. الإنسان ينفق العمر طلباً لنفسه الضائعة فإذا وجدها رقص فرحاً.. كيف لا تفرح إذا وجدت نفسك؟ كيف لا ترقص إذا وجدت الله؟ ويسأل الزعيم العابرين ويستنطق الجن. حاور فقيهاً جوالاً وحمل على الدراويش، يعتبرهم زنادقة لأنهم يمزقون صدورهم بالسكاكين ويدعون أنهم رأوا الله، وهم أهل بدع. والأصل هو التراب، منه جئنا وإليه نعود.. فكفوا يا أهل الصحراء عن البكاء، وتوقفوا عن طلب الأصل. الاجتهاد إذا زاد عن حده انقلب إلى زندقة.. ولكن الزعيم لا يميل إلى الفقهاء ويتعاطف مع الدراويش.. الذي يعلن له من تنبكتو أنه يهتدي إلى واو دون أن يستعيد الذاكرة تماماً بالعثور على شجرة اختفت منذ آلاف السنين وعندما أكلها القطيع تحول إلى مخلوقات وانتقلت إلى الخفاء، والزعيم يريد الحقيقة لا الخفاء فيجيبه العراف بأن الحقيقة هناك في الخفاء، والجن يقيمون في الخفاء لأنهم عرفوا الحقيقة.. والصحراوي، برأي أكبر الشيوخ سناً وأشدهم وقاراً، وُلِد درويشاً من بطن أمه". وفي قصة "الشبح" يروي لنا فعل الإنس والجان (ص 119) فيتصور

شخصاً ثالثاً يلمسه دون أن يراه الآخرون يوجهه إلى الحقيقة، وكأنه شيطان الشاعر في العصور القديمة يلهمه الشعر ويوجهه:

"تبدَّى للزعيم في الجسد أول مرة عندما وقف يخاطب رجلاً بارّاً اشتهر بالفضيلة، قيل: إنه ينتمي بأصله إلى سلالة الأشراف. جاء مارّاً بالنجْع في طريقه إلى الحجّ، فخرج ليشيّعه ويهوّن عليه وحشة الصحراء.. كان يظهر فوق رأس الرجل الوقور، مثل ساهور القمر، عقب كل جملة يتلفظ بها الضيف ليردد وراءه عبارته القاطعة: لا تصدقه! في المرة الأولى خيّل للزعيم أنه يتوهم. وفي المرة الثانية ظن أنه شبح من صنع الأرق وطول السهر. وفي المرة الثالثة أيقن أنه نفر من قبائل الجن. بسمل وقرأ آية الكرسي سراً. ودع الضيف وعاد إلى النجع.. عن مصير الفتاة المرجومة بلا حق يختفي شيطانه واسمه موسى الزرقان.. ليقول له من بعد ذلك: لقد أردتك أن لا تصدّق أحداً.

احتج الزعيم: كيف تريدني أن لا أصدق أحداً؟ وأنا أعيش بين الناس ولا أصدّق الناس؟

- لا يستطيع أن يعيش بين البشر من فقد الثقة بالبشر. هذه حكمة تعلمتها من الأسلاف.

- وهل تطيق الحياة في النزيف؟

- هل تريدني أن أعتزل؟

- أردتك أن تحتكم إلى قاض أقوى من العقل الذي تتباهى به. حسابات العقل تخطئ، ولكن قلبك هو دليلك لكشف الزيف.

وعندما يطلب الزعيم من الفقيه أن يفسر له ما جرى مع الشبح يجيبه الفقيه:

- صاحبك هو الوسواس".

ويذكرنا ذلك بشيطان الشعر في الشعر العربي، كما ألمحنا إلى ذلك من قبل، وخلقه لشخصية غائبة يكلمها، كما يذكرنا بأعمال الكاتب المغربي محمد الزفزاف الذي نأمل تناوله في عمل آخر ويعد رائداً آخر من روّاد القصة المغربية وروايته: الثعلب الذي يظهر ويختفي، دار الكتاب، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1995: الذي يتكلم بطل روايته مع قوّة خفية في داخله تكلمه ويكلمها توجهه وتعينه في الأزمات.. وهي ليست ذئباً أو شبحاً بل ثعلب. هل

هـي نفس الوسـواس الذي يشـير إليـه إبراهيـم الكوني؟

- المـوت، إنـه الحكمـة الصادقـة. الـدرس الأزلي، الـذي مـا زال يلقـن للنعـاج لكـن دون جـدوى.. فقـد أصررت عـلى أن أبقـى ثعلبـاً هـذا المسـاء.. لكـن لا أحـد منهـم انتبـه إلى خطمـي أو إلى ذيـلي.. (ص 32).

- قـال المسـيح: "خـرافي تسـمع صـوتي وأنـا أعرفهـا فتتبعنـي" وفكـرت: إن خـرافي تسـمع صـوتي وأنـا أعرفهـا، لكنهـا لا تتبعنـي، بـل تتحـول إلى ذئـاب شرسـة أحيانـاً. وهكـذا يصبـح مـن الـضروري قتـل المسـيح في داخـلي والتحـوّل إلى نعجـة أو ذئـب أو ثعلـب [ص 57 مـن روايـة الثعلـب الـذي يظهـر ويخفـي].

- إنـه الليـل ولا أحـد يـراني سـوى اللـه؟ ولا أحـد يعرفنـي أو يعـرف أن في داخـلي ثعلبـاً سـوى اللـه. والذيـن يعرفـون أو يدعـون أنهـم يعرفونـك جيّـداً مـن الأصدقـاء أو الأقـارب هـم الذيـن يوقظـون فيـك الثعلـب مهـما حاولـت أن تغـيّره.. (ص 81 - 82).

وعـلي، الشـخصية الأولى في روايـة الزفـزاف المذكـورة آنفـاً، لا يخـاف اللصـوص الذيـن يمكن أن يعترضـوا طريقـه في الليـل لأنه (سـيكون معـي ثعلبـي). (ص 84).

وفي موضع آخر يعاني من الآخرين فيقول [ص 86]:

- بحثـت عـن خطمـي وذيـلي مـن دون جـدوى. هكـذا يمكـن للثعلـب أن يتخـلى عنـك في اللحظـة غـير المناسـبة. مَشَـيْنا حتـى بلغنـا ضريـح سـيدي مجـدول.

- كذابـون هـم الذيـن يقولـون بـأن عـالم الداخـل يتحكـم في عـالم الخـارج، يشـكله، يؤطـره، يغـيّره.. كـما يقـول العـرب وكذلـك كـما يقـول الفرنسـيون، نـوع مـن الحـيرة أصابتنـي [ص 90].

5. البعد الصوفي وعالم الحيوان والكاهنات:

ولا يقتـصر السـارد في الحديـث عـن الجـن وعالمهم، إنه يـورد لنا عالمـاً صوفياً رمزيـاً متأثراً فيه بمـا يطلـق عليـه المربـوط والكلمـة متحولـة لغويـاً ومعنويـاً مـن كلمـة المرابـط. وكان للمتصوفة دور كبـير في شـمال المغـرب العـربي عـن طريـق الزوايـا للحفـاظ عـلى نسـيج المجتمـع وتعليمـه دينيـاً والدفـاع عنـه في الملـمات ضـد الغزوات البرتغاليـة والإسـبانية والفرنسـية.. فيحدثنا الكاتب دائمـاً عـن العـالم الـسردي وعـن أهـل الخفـاء والـسر حيـث يـروي لنـا في قصـة "الشـبح" الـذي

يرمز إلى الوسواس وإبليس الرجيم برأي الفقيه؛ يروي قصة فتاة اغتصبها أبوها فحُكِمَ عليه بالرجم: أسرّت بذلك للقاضي ثم تراجعت لإنقاذ أبيها فاستغل الأخير ذلك واتهمها بالتزييف وكأنها ترمي المحصنين! وقد فعل ذلك أبوها مع أنه حجّ مرات عديدة (21 مرة) وعندما يحاول سارد القصة إنقاذها لا يستمع إليه أحد؛ فإذا بالشخص الذي روى له الحكاية واسمه موسى الزرقان الذي ذكرناه من قبل ليس إلا جنياً يتراءى له.. في صحراء يبحث سكانها إما عن الكنز والله أو عن "واو"، ويجيئها "مدّعو الزهد والعفة وشيوخ الطرق المزيفون".. في صحراء يبطل فيها حجاب الفقيه بالزمن.. بالتقادم.. فالقلب دليل لكشف الزيف.. ويرى الكاهن أن العقل هدام إذا لم يستنر بمشعل القلب.. ولا يعرف المرء "متى تم الخروج من واو، ومتى انفصل الصحراوي عن المنبت، عن الأصل؟ أين بدأت مسيرة الشقاء؟ أين تبدأ القارة الخرافية المسماة صحراء؟ أين تنتهي حدود الصحراء؟".

ويزيد الكوني الغموض في سرده من خلال الانتقال من عالم الإنس إلى عالم الجن عبر الحديث عن الكتاب المفقود والكتابة بلغة الهوسا وبلغة التماشق أو التيفاسنغ. فلا تكتفي الكاهنات المرتبطة بالجن بكتابة آية الكرسي مقلوبة وبكتابة تعاويذ غامضة بلغة لا يفهمها القارئ وبأحرف يكتبها الكوني في متن النص لا يعرفها القارئ فيترجمها أحياناً إلى العربية ويتركها أحياناً من دون ترجمة.

ولا يكتفي الكوني برصد هذه العوالم وبجعلها منغلقة علينا سواء في أسلوب سرده وصنعته الفنية في القصة ذاتها أو عبر تناثر معالم من السرد أو بعض الأحداث في روايات مختلفة، ولا يكتفي بالحديث عن الآلهة وعالم الجن التي تسكن في الصحراء والتلاحم بينهما بل يعمد أيضاً إلى أنسنة الحيوانات أو حيونة الإنسان إن صح التعبير.

يسمي الناس على سبيل المثال آخموك، بفضل عمله البنائي، بـ"سينغ إيمستغ" أي السنونو لصغر حجمه وعظيم فعله. ولا يقنع بجعل أمغار كالودان ذي لحية سوداء تصل إلى الأرض، ولكنه يتحدث عن عالم الذئاب والموت في قصة "الجمجمة" (الربة الحجرية)، وإذا به يسرد لنا عالم السباع والخوف منها لأنهم يتصفون كما يرى أهل الخفاء بالغدر وهذا ما أبقاهم على قيد الحياة في تخوم الصحراء منذ آلاف السنين، كما يصف عالم الذئاب ونذيرها بالخطر على نحو يذكرنا بعويل الذئاب عند المسعدي في رواية السد التي أشرنا إليها سابقاً.

إن وجـود الصحـراوي في الحـماد وجـود ضائـع والصحـراء نفسـها وجـود ضائـع، قـارة معزولة، ضائعـة عـن الكـون.. إنـه يبحـث عـن الحقيقة وهـي في الخفاء، والجـن يقيمـون في الخفاء لأنهم عرفـوا الحقيقة.

إذن عـالم الكـوني هـو عـالم الصحـراء يرتبـط بهـا وكأنهـا مركـز الكـون وبمـن يبحثـون عن شيء ضائـع.. وهـم سـكانها المختلفـون في اتجاهاتهـم وطبائعهـم وطبيعتهـم ولكنهـم في اتصـال دائب وتواصـل مسـتمر لا انفصـال تام بين الإنس والجـن والحيوان.. إنه عالم الواقع السـحري والرمزي.. وعـالم سـكان الطـوارق الذيـن ينتجعـون الصحـراء بحثـاً عـن مسـتقر لهـم يلتصقـون بـه.. ونحن معـه في فضـاء خيـالي شـعبي لـه جـذوره التاريخيـة.. وهـو في الوقـت ذاتـه هـروب مـن الواقـع الصعـب واقـع الصحـراء القاحلـة.. فبحثهـم بحـث عـن سراب عـن واحـة فاضلـة.. يفتـش عنهـا سـكان الصحـراء شـأنهم في ذلـك شـأن الكـوني في كثـير مـن أعماله الذي اسـتطاع أن يظهـر قدرته عـلى ربطنـا بعـالم الإنسـان أيـاً كان مـع أنـه يبحـث في بيئـة محـدودة.. وتلـك سـمة من سـمات الكاتـب الحقيقـي إن لم نقـل العظيـم كـما يقـول ت. س. إليـوت في تعريفـه للكاتـب.

ولكـن ألا يمكـن أن تـدرس شـخصيات الكـوني بأبعادهـا المختلفـة دراسـة تبـين سـمات أخـرى فيهـا؟ مـا سـمات مدينتـه الفاضلـة واو ومـا علاقتهـا بالأسـاطير الإغريقيـة والعربيـة؟

ذلكم ما نتمنى التفصيل فيه في مناسبة أخرى.

مراجع البحث:

للقيام بهذا العمل اعتمدنا على أعمال الكوني نفسها؛ وعلى كتابات ومحاضرات الدكتور لوك دوفلز Luc- Willy DEHEUVELS الأستاذ في معهد اللغات الشرقية في باريس؛ والدكتور إيفغ جونزالس كيجانو Yves Gonzales- Quijano الأستاذ في جامعة ليون.

- محمد الزفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، دار الكتاب، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1995.
- محمود المسعدي، السُدّ، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ط 14، دار العودة بيروت، 1987.



فضاء السرد في "خريف الدرويش"

عبد الله بلحاج

فضاء السرد في "خريف الدرويش"

عبد الله بلحاج

[1]لعل أهم ما يميز الخطاب السردي للروائي الليبي إبراهيم الكوني؛ هي تلك النزعة نحو ما هو شمولي وكوني، بدءاً بالتساؤلات الوجودية الساذجة ذات المنحى الأسطوري البسيط، وانتهاء بالأسئلة العميقة التي تسبر أغوار ماهية الوجود بما يحمله من موضوعات تستقطب الوعي الجمعي. فالقارئ لمجموعاته القصصية، والروائية يلمح ذلك النمط الميتافيزيقي من وجوه السرد التي تنقله إلى عوالم تحوطها الغرائبية في مناخات (سحرية، مؤسطرة بخطوط الرهبنة والميثولوجيا). زيادة على أنك أمام مشاهد حية نابعة من الواقع الشعبي المعيش. فالتجريد لا يستند إلى بوتقة فارغة، بل يستمد قوته من واقعية الشخوص والأحداث، كما هي الحال في رباعيته الروائية (الخسوف)[2] ورائعته الروائية (التبر)، إذ يهيمن على أشكالها ومضامينها الرؤى والمواقف والتطلعات التي ينضح بها غضون المجتمع الليبي.

فالعمل القصصي والروائي ليس نتاجاً اتفاقياً مسطحاً، بل هو نتاج شكلي إبداعي اجتماعي المنشأ ومعبّر عن طبيعة المضمون الاجتماعي الذي يحوط المؤلف، لأنه ينطوي على تركيب دال على رؤيتين مترابطتين تعبر الأولى عن موقف المجتمع الذي ينتمي إليه المؤلف من الواقع المعيش، وتعبر الأخرى عن التصورات التي يطمح إلى تحقيقها ذلك المجتمع بحسب ما يراه لوسيان غولدمان على وفق منهجه البنيوي التكويني[3].

وإذا استند البحث إلى محور الاختيار فمخاض تجربة إبراهيم الكوني -بحسب رأينا- الروائية / القصصية / الأسطورية (خريف الدرويش)[4] هو نسج خيوط السرد بفضاءات عدة

1- شاعر ومترجم مغربي. ولد عام 1989 بمدينة طنجة. صدر له في الشعر عام 2018 ديوان "أقفال صغيرة".

2- ينظر: البئر، والواحة، وأخبار الطوفان الثاني، ونداء الوقواق؛ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، مصراتة، ط3، 1428م. التبر: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ط2، 1992.

3- ينظر: مقدمة في النظرية الأدبية: تيري إيغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992: 106.

4- خريف الدرويش: إبراهيم الكوني، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، مصراتة، ط3، 1425م.

لا تنحصر في تعزيز المضمون الاجتماعي فحسب، بل تتعداه إلى حوافز جمالية (فنية) تمد جسور التواصل بين المتلقي ونصه على هيئة لا تؤثر على ثيمة القص وحبكة الحكي التي تتوالى خيوطه، وتفترق ثم تلتقي لتعزز جهة دلالية محددة ظهرت فضاءاتها على عدة محاور، فنلحظ أن للسرد فضاءات وصفية مغايرة أو متضادة مع المكان، كما أن النص السردي (خطاب الدرويش) لم يكن مكتملاً من حيث البناء (بالمعنى الحرفي البنيوي)، بل جرت عليه سنن النص من استناده إلى فضاءات تناصية عميقة سبغت لغته بطابع اللغة (الكهنوتية) بمناخاتها السحرية. وهنا تكمن الخصيصة الأسلوبية التي انماز بها الروائي إبراهيم الكوني من غيره من الروائيين على الصعيدين المحلي والعربي.

وإذا لم يكن تفسير النص السردي إلا عبر آليات تفكيكه ومعرفة ماهيته عن طريق استشراف دلالته التي تفرزها أشكاله التعبيرية المتنوعة بوصفه نصاً مفتوحاً تذوب فيه أشكال تعبيرية أخرى. تشرع الدراسة في الأخذ بالمبدأ الذي أطلقه أرسطو على الفنون الدرامية بقوله: كل الفنون ضرب من الشعر[5]. وبذا تحتوي الأشكال السردية المعاصرة على وظيفة شعرية لا يمكن تفكيكها إلا على وفق الجهاز المفاهيمي النقدي الراصد لتلك البنى، ومن بين أهمها مفهوم (الفضاء) الذي يعني في المعجم اللغوي (المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضواً فهو فاض، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع. وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه في فرجته وفضائه وحيزه)[6].

وتستعمل لفظة الفضاء في اللغة الاصطلاحية ضمن السيميائية بوصفها موضوعاً تاماً يعني الوجهة الجغرافية / السوسيو ثقافية، ويبحث (سيميائية الفضاء) عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة. وتستعمل (الفضائية) في السيميائية السردية الخطابية بمعنى (الفضاء الإدراكي)[7].

وقد يكون الفضاء معادلاً لمفهوم المكان في الرواية، وقد يقصد به الفضاء التناصي، أو علاقة النص الروائي مع النصوص المتعددة، والسياقات الثقافية كما تنظر إليه جوليا كرستيفا، وهناك من حصر الفضاء في البعد النصي أي الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفاً طباعية

5- فن الشعر: أرسطو: ت: عبد الرحمن بدوي، طبعة القاهرة، 1953م:26.

6- تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، مكتبة الحياة، بيروت، (د، ت): مادة فضا.

7- معجم المصطلحات الأدبية: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1985م: 164.

على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين[8].

وتأسيساً على ذلك نستطيع أن نضيف بعدين آخرين لمصطلح (الفضاء) في المجال السردي؛ وهما موقع الجسد في فضاء السرد القصصي والروائي، كما هي الحال في لعبة الجسد في المشهد الدرامي المسرحي، والفضاء الدلالي، أو التأويلي بالنسبة لما يخص النص ومتلقيه. ونستطيع أن نوجز تلك الخيوط بعدة فضاءات مهيمنة من أهمها:

أولاً- موقع الجسد بفضائه السردي:

من زاوية النظر (الفينومينولوجية للجسد) تتكشف الأواصر الخفية لوجودنا المتحقق في تضافر الوعي مع الموضوع. فالجسد شيء متحيز في المكان، وهو جهاز حركي يؤدي وظيفة الحامل أو الأداة، أو الوسيط الذي يتحقق عن طريقه وجودنا بوصفه أداة للتعبير والكلام. فليس الجسد مجرد (عادة أولية) أو أساسية هي الشرط لغيرها من العادات بل بمثابة (نظام تضافري) كل وظائفه مرتبطة بالحركة العامة للوجود في العالم الخارجي. وهو يعبر عن حضور الوعي أمام العالم، ولا تنحصر وظيفة الجسد في أنه وسيلة تعبير طبيعية، (كلامية / بيانية)، وإنما تتمثل وظيفته بكونه أداتنا في تحويل الأفكار إلى أشياء. فالجسد في صميمه إدراك، وتعبير، وحضور أمام العالم وأمام الآخرين.

ولـ(خريف الدرويش) أدواته في استغلال آلية الجسد وتوظيفها لخدمة المنحى الدلالي للمجموعة، فالقصص التسع في المجموعة تبرز فيها سمة غياب السارد عن مساحة الحدث بوصفه راوياً عليماً، وبذا تتسم هذه القصص في الفضاء الرؤيوي بسمة السرد الموضوعي الذي يترك مجالاً قرائياً للمتلقي في تفسير ما يحكى له. كما تسوغ للسارد (العليم) الوصف الشامل للأمكنة والأزمنة والشخوص، ومعرفة الهواجس التي ينبض فيها وعي الشخوص. وحركة الجسد في المجموعة أعطت مدلولات قرائية عميقة تساوي المعادل الموضوعي في ترميزه للدلالة. ولا تكاد قصة تخلو من هذه الحركة بدءاً بالثيمة الكبرى وهي (خريف الدرويش) -الرواية القصيرة- وانتهاء بقصة (اللسان).

ولعل ما يميز تلك القصص أن حركة الجسد تجري في مشاهد وفضاءات متسمة بالعري،

8- ينظر بنية النص السردي: د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م: 53 - 55.

والخيال كالصحراء والسماء. فالدرويش الذي أذبل جسده الحريق منذ أن زاره رسول الشمال؛ أصبح لا يطيق السكون (البقاء) في مرابع القبيلة فهو في حركة مستمرة بين خباء زعيم القبيلة (أمغار) الذي وجده مطوقاً بدائرة من الخلاء والوحشة والسكون من الخارج، وبين العراء في الصحراء (إذ مضى يتمدد، يتوالد ويتوالد حتى تواصل في قوس الأفق لم يتوقف في المساحة القاسية التي تضع برزخاً خفياً يقيم بين السماء والصحراء ولكنه مضى يتمدد في القوس البكر، ولكن شبحاً عنيداً سبق إله الضياء، وحل في المسافة البعيدة القاسية. تبدَّى في البداية مثل ذبابة تعتلي عرف الرتم في فيض الغسق. ولو لم يتأن، لو لم يتسل بمراقبة الميلاد الجليل كما اعتاد أن يفعل كلَّ يوم رأى في الشبح مخلوقاً يدب على قدمين يتحمم بفيض القبس، ويقاوم المسافة الفاجعة بعناد المهاجرين الأبديين)[9].

إن جدلية الحركة للجسد تتجاوز دائرة الإمكان لتصل إلى عوالم غير محدودة بزمان ومكان. إنها عوالم مغمورة بالفيض البكر القاني والبرزخ المجهول. فجسد الدرويش لا يحتمل خريف القبيلة وهزالها ذا الصبغة الطينية (الترابية) وعشقها وهمومها الساذجة فهو ينوي الهجرة إلى عوالم المطلق واللامحدود بلا سرج على مهري، ولا قافلة تسير، ولهذا لم يخلُ جسده من المطاردة من قبل العرَّاف الذي سعى خلفه. وبعد أن لم يظفر به أوصى الفضوليين أن يقيدوا الجسد بالحبل إذا ما صادفهم (إياكم أن تتركوه طليقاً).

وبعد أن أعيا العراف والزعيم والقبيلة البحث عن الجسد المضاع في شعاف الجبال البعيدة، وجدوه ممدداً تحت الطلحة، إذ استجاب جسده إلى طرفين متضادين وهما موت الجسد؛ واستجابته إلى نداء مجهول في هجعته ذات المغزى الدلالي، فللرأس لغته التي تحاكي السماء، وللعين اليمنى لغتها حينما تحدق في الفراغ، وتنطق بتسليم خفي قاسٍ. ولا تقتصر لعبة الجسد على هذا المنحى فحسب، بل تستمد فضاءاتها مما تسبغه الموجودات الأخرى من ترميزات دلالية، كالتجسيد الذي يعد من ضمن المهيمنات السردية التي تنضوي تحتها جملة من الأهداف التقنية (السردية / الجمالية) فضلاً عن الأهداف التواصلية.

ففي قصة (خريف الدرويش) تزفر الصحراء أنفاساً باردة لتتصل برسول مملكة الشمال، الذي تلاقيه الأعشاب الشاحبة في الوديان برقص حزين يتمايل الرتم ويكشف للرسول

9- ينظر: دراسات في الفلسفة المعاصرة: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر؛ 1968: 517.

عـن خصـلات الشـعر الـذي هـزل وذبـل وتسـاقط. أمـا الطلـح المكابـر فلـم يترنـح كالأعشـاب. ولم يتمايـل بـذل الرتـم. لأن تلاحـق الفصـول أمر لا يعنيه لأنه آثـر الاعتزال وفقـاً لوصية الناموس التـي تقتـضي أن اللعنـات وتبـدل الأحوال لا تلحق مـن عمل بها.

ففـي لغـة التجسـيد هـذه تكمـن الثيمة الصغرى لمضمـون القص. وهـي بمثابة النـواة الدلالية التـي تشـير إلى الاشـتراك البـدئي للموجـودات عـلى نحـوٍ مـوازٍ للواقـع الحقيقـي. وهـي بمثابـة (الآركتايـب) أو الأنمـوذج الأصـلي أو الأعـلى الـذي يتكـون -في مرحلـة الطفولـة العقليـة- إزاء موجـود مـا يصـير بموجبه هـذا الموجود مثـالاً ورمزاً خارقاً، وتعـد هذه الآلية من الآليـات البدئية الرئيسـة التـي صاحبـت الذهـن البـشري منـذ مراحلـه المبكـرة. فضـلاً عـن كونهـا أساسـاً طويـلاً لأسـاطير حولهـا في العصـور القديمـة، وعـلى أسـاس هـذه الثيمـة اسـتند إبراهيـم الكـوني في سرد وبنـاء خيـوط مجموعتـه القصصية.

أمـا الرتمـة في قصـة (الخـروج) فهي تتحرك في مناخ يشـوبه التحول بعـد أن يصيبها مس حينما تهـب ريـح القبـلي الشـديدة، وتتملمـل بحيـاء العـذارى، وبارتيـاب تسـتقبل الأنفـاس الحـارة ثم تنتـشي وتسـتبد بهـا روح الوجـد، وهي عنيدة قاومـت الظمأ بعد أن تخلت عنهـا الأرض وحرمتها النـاوة. عصـف بهـا القبـلي الـذي يشـير إلى الأغـوار في نسـق الـسرد، فغنـت لـه أغنيـة الفجيعـة، فتراجـع عن محاربتها وسـبقها إلى شـعفة الجبل. وهكـذا يتجاذب الرتمة طرفـان متضادان: الجبل (الأعـلى نحـو السـمو) والقبلي (الأغـوار)، لكنها تشـبهت بالطلح فانفصلت عن حضيض الأسـافل، فأصبحـت مـزاراً للعبّـاد والزهـاد والباحثـين عـن الواحـة الضائعـة، وجدوهـا وحيـدة معتزلة كما العابـد المتبتـل، متشـبثة بهامـة الجبـل العاري إلا من السـمو والعرفان، مجاورة السـماء اسـتظلوا بظلهـا وتحسسـوا قوامهـا الممـدود قطفـوا زهورها وصنعـوا منها بخـوراً. تمسـحوا بجدائلها وبكوا طويلاً.

ولصـورة الجسـد الأنثـوي دلالـة ذات منحـى طقـوسي متصـل بالكينونـة الذاتيـة الغريزيـة للجسـد الـذي تشـتبك فيه الأضـداد وتتنازع فيهـا القوى في اتجاهـين متقابلين (الأغـوار / العفة)، (الطـين / السـماء)، (الريـح / الريـاح)، (الخـير / الـشر)، وهـي أجسـاد يحوطهـا التحـول ويمزقهـا الظـمأ إلى المجهـول، والمعرفـة، وهـي أجسـاد أبطـال ليسـوا أبطـالاً عـلى الطريقـة الكلاسـيكية في الروايـة، والقـص، وإنمـا يقيدهـم العجز ولا سـيما في مجـال الوعي بذواتهم على نحـو كامل. وهم محكومـون بالوهـم (النامـوس المفقـود) ذي الصبغة الروائية الشـفاهية، كما هـي الحال في قصة

(العهد) حيث الزعيم الذي عاشر الجان، وعرف النساء كثيراً، وتعلم من الناموس نفسه أن يستمع إلى أقوالهن شرط أن يخالف رغباتهن، لم يشأ أن يخالف الناموس في ذلك اليوم، فقطع لسان قرينته الحسناء ظناً منه أنه حصن سرَّه من شرِّ اللسان -وهنا- في القصة نفسها يرتبط مصير الجسد بجارحة اللسان. هو ذو الخيل نضع اللجم على أفواهها لكي تطاوعنا فندير جسمها كله. هكذا اللسان هو عضو صغير ويفتخر متعظماً، لكنه إثم يدنس الجسم كله.

وهكذا تتداعى الصور وتتابع المشاهد، لترصد لنا العلاقة الجدلية الأنطولوجية بين ذلك الإنسان الذي يحوطه الفراغ وبين سعيه إلى المعرفة، فالرتابة والملل تنأى بكدحه وسعيه في دائرة مفرغة مجهولة المعالم. وهو إنسان محقون بالوعي الجمعي المشبع بقيم الصحراء والبداوة التي تقوم على مبدأ (المعرفة اليقينية.. وإلى أن المعرفة في هذا المجتمع لا تنهض على التأمل الفكري والتحليل العقلي، بقدر ما تعتمد على الإيمان الفطري، والتصور الأسطوري للعالم. كما أن الحقيقة فيه ليست علمية أو نقدية، وإنما دينية وتعليمية بالمعنى التلقيني للعملية التعليمية)[10].

ومن هنا تصبح علاقة الإنسان بالحيوان البري هي علاقات صحراوية ذات دلالات رمزية مشوبة بالصراع والتوجس والحيطة والحذر. فضلاً عمَّا يلحقه من أذى الوباء الذي لا يعرف له سر، والجدب الذي يصيب مراعي القبائل. لكن المفارقة التي حدثت في قصص الدرويش هي أن تلك العلاقة يطرأ عليها التحول والتغيير خلافاً للوعي الجمعي، وخلافاً لما غرسه الآباء في نفوس أبنائهم من قيم الكراهية والحيطة من بعض الحيوانات، كما هي الحال في قصة (الأغنية) التي يتحول فيها جسد الحية إلى كائن أليف يداعب جسد الوليد، ويتحول الجمل الأليف إلى جسد غادر كما هي الحال في قصة (الحية).

وهنا تسعى العقلية التبريرية لاستعادة الوعي الجمعي إلى نصابه، للحيلولة دون خلق أجواء مغايرة. وعند نهاية الصراع بين الجمل الغادر والإنسان، وعندما همَّ الأخير (بأن يهوي للمرة الثالثة وجد يده معلقة في الفراغ فقد استدار الحيوان بحركة لم يألفها في الجمال استدار بخفة غزال، وشجاعة أسد، ومرونة حية في تلك الومضة انتزع المحراث من جوف الأرض واجتث معه الحجر السفلي، ووجد نفسه يواجه رأساً لا ينتمي إلى رؤوس الجمال ولا

10- القصة العربية والحداثة: د. صبري حافظ: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990: 18.

الحيوانـات التـي عرفهـا، ولكـن رأس سـعلاة مـن أقبح سـعالي الجـن) ص79.

ولعـل خـير مثـال عـلى تحقـق أفـق الوعـي الجمعـي لفهـم علاقـة جـدل الألفـة بـين الإنسـان البـدوي وذلـك الكائـن الصحـراوي، هـو قصـة (اللسـان) في بندهـا الثـاني. إذ تحـكي قصـة الوبـاء الـذي حـل بالقبيلـة وبعـد أن اسـتشرفته إبلهـا بفعـل السـحر وبـدأت تهـزل كـما هـزل في البـدء الجمـل العدبـس الـذي كان يسـتعمله النبيـل في قـرع النـوق، والـذي كان ضخـماً ضروسـاً يرتفع عـلى هامتـه سـنام مهيـب. ضمـر هذا المـارد، وبدأ يهـزل حتى وجـده الرمـاة ميتاً في المرعـى. أما الجمـل الأبلـق الـذي تلقـاه الزعيـم، ورباه بيديـه كـما لم يعاشر امرأتـه الراحلـة، وتبـادلا وفاءً لم يعرفـه أحـد، وكان يحتمـل أي شيء إلا أن يفقـده. فقـد بـدأ يهـزل، فبـدأ هـو يهـزل أيضـاً. مـات المهـري النبيـل بعـد أسـابيع، فاحـترق النبيـل بالحمـى، وغـاب في غيبوبـة ظنـت القبيلـة أنـه لن يعـود منها.

وهكـذا تتفـق نهايـات كلٍّ مـن الحيوان والإنسـان بتلك القـوى الغامضة بالكـون. وهي تتحدد بمسـارين غامضـين ومجهولـين أيضـاً ومتضادين هما الحُبُّ والمـوت اللذان يتجاذبـان قوى الصراع العنيف.

ثانياً- مستويات الفضاء الدلالي:

لا شـك أن الوظيفـة السرديـة تنطوي في -حقيقتها- على وظيفة شـعرية مسـتمدة من الأسـاس النظـري للمنهـج اللسـاني الـذي وضـع لبناتـه رومـان جاكبسـون، ومفـاده أن كل فعـل تواصـلي لغـوي يقـوم عـلى سـتة عوامل غـير قابلة للتـصرف وهي: (المرسـل، والسـياق، والرسـالة، والصلة، والسـنن، والمرسـل إليـه)، يقابلهـا أو يطابقها وظائف لغويـة مختلفة وهي: (الوظيفـة الانفعالية، والمرجعيـة، والشـعرية، والانتباهيـة، والميتالغويـة، والإفهامية)[11].

ومـن هنـا يبـدو الترابـط بين فكـرتي التعبير الـذي هو مـدار السـنن الشـعرية، والتوصيل الذي هـو مـدار السـنن التداوليـة، بـل إن علـماء الأدب يـرون أنَّ كثـيراً مـن الظواهـر الجماليـة تمارس فعلهـا التواصـلي عـلى الرغـم مـن عـدم قابليتها للتحليـل بـالأدوات الإجرائيـة المتاحة[12]. بـذا تبرز لبنـات جاكبسـون التركيبيـة واضحة المعالم على يد عالم الإشـارات اللغوي يـوري لوتمان الذي يؤكد

11- مقدمة في النظرية الأدبية: تيري إيغلتن، ت: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997: 108.

12- أساليب الشعرية المعاصرة: د.صلاح فضل، دار الآداب، بيروت،1994:18.

الوظيفتين الشعرية والإفهامية للنص الشعري بأن الشعر ينشط كيان الدال تماماً ويستنفر كل طاقات المفردة بتأثير المفردات المجاورة. ويطلق كل طاقاتها الكامنة. كما أنه مشبعٌ بالمعاني ويتضمن من المعلومات أكثر من أي نمط لغوي آخر وباستطاعة الشعر أن ينتج معلومات أغنى من أي شيء آخر من أشكال اللغة[13].

ولابد من التنويه إلى أن ميخائيل باختين أسبغ سمة الشعرية، على الأجناس السردية ولاسيما الرواية، فهي غير منجزة، وغير مكتملة بنائياً وهذا ما يجعلها في صيرورة دائمة فضلاً عمَّا تجسده من حوار الخطاب[14]. إن زاوية النظر هذه تفصح عن إمكانية تعميمها على الأشكال الأدبية السردية التي تنحو منحى شعرياً في بعض أجزائها. ولكنها قد تفقد خصيصتها الشكلية في بناء العلاقات الداخلية بين البنيات السردية الصغرى، وصولاً إلى البنيات الكبرى التي تنطوي على ثيمة السرد.

وقد انطوت (خريف الدرويش) على ملفوظات لغوية تنأى بها عن دائرة المألوف. وهي على الرغم من نهجها التجريدي المحكوم بلغة أحادية متجانسة تنتمي إلى عوالم قديمة ومشبعة بمناخات صوفية، وسحرية. حتى ليخيل إلى القارئ أنها شكل سردي منولوجي خالص. لكنها تحمل في ثناياها خصيصة حوارية منحتها سمة تعدد الأصوات وتنوع الدلالات الرامزة، علاوة على التوصيفات الشعرية للشخوص والأمكنة والموجودات الأخرى.

ولعل أول الأشياء التي تبادرنا في قصص من هذا النمط أنها تسوق كماً كبيراً من التفاصيل الدقيقة حول المكان، فهي تمنح القارئ إحساساً كبيراً بالمكان. وهو في فضاء الدرويش حاملٌ لدلالات وصفية ورمزية يطالعنا في ديباجة المجموعة على لسان السارد العليم (جاء إلى خباء الزعيم مبكراً. سعل في المدخل مرتين لم يتلق جواباً. أزاح طرف الخباء ودس رأسه في الداخل. في البيت سادت العتمة والوحشة والسكون، طاف حول الخباء. ارتطم في الخارج بالوتد، فترنح، وتوعد العود بسبابته. أكمل المشوار وجد الخباء مطوَّقاً بدائرة من الخلاء والوحشة والسكون) ص7.

فعلى الرغم من هيمنة الصيغ الفعلية التراتبية التي تدل على الحركة في فضاء المكان،

13- ينظر: م.ن: 111،112.

14- look: la poetique de dostoivski. seuil. paris. 1970. p; 33

إلا أن فضاء مضاداً يشعرك بهيمنة السكون على مفاصل المشهد المحاط بالعتمة والوحشة والسكون. تُرى ما هو نمط الحكي الذي حدا بنا إلى هذا الشعور وهو ما شعر به المؤلف أثناء سرده له؟ وهل تنطوي العتمة والوحشة والسكون على دالة (الفراغ) وما تفرزه تلك اللفظة من مدلولات تفيض بالرمز؟

على الرغم من أن لفظة (الفراغ) ذات مدلولات لسانية، لكن لهذه اللفظة مدلولات كلامية (غير لسانية)، ينضح بها سياق النسيج السردي في قصص خريف الدرويش. فقد يتعلق (الفراغ) بالمعرفة الغيبية، والبرزخ المجهول الذي يشق الحدَّ الذي لا يملك عليه سلطان الزمان والمكان، وقد يتعلق بالمعرفة العقلية، كالعطش للفيض الروحي والديني المرتبط بغائية الوجود، وقد يتعلق بموجودات حسية كالنور والعتمة، والصحراء المسكونة بالعري والمندوحة الشاسعة، الجدب والوباء واللعنة المجهولة. هكذا نجد في نهاية قصة (الوطن) (عندما وجدته الأم كانت البسمة النقية على شفتيه هي البرهان الوحيد على خروجه من الصحراء وعودته إلى الوطن) ص50.

وفي قصة (الناموس): (ركع طويلاً ثم نهض أخيراً تحسس البنيان الجليل. مد رقبته نحو الفوهة. نزلتُ إلى أسفل أبصرُ تراباً ناعماً تخلف عن غزوات الريح التراب طمر الجانب الشمالي من الضريح إلى منتصفه. ولكن الرمل انحسر في الجانب الآخر. في هذا الجانب تبدت الجمجمة. فجوة العين اليمنى كان فاجعاً. حدق في التجويف. غاب في الهاوية المجهولة. قرأ أنباء مبهمة. مبهمة. مبهمة) ص 62، وفضلاً عن المجهول فإن الفراغ مرتبط بالفجيعة (مضى يحدق في عين الجمجمة الفاجعة الفارغة، بعين فاجعة فارغة) ص 63.

وللفراغ مدلول هو علاقته بالسِّر المكتوم والمسكوت عنه غير المحتمل، كما هي الحال في قصة (اللسان) حيث ترتبط قضية كتمان السر بالهزال والموت، بين العبد وسيده، السيد الذي يفشي أسراره للعبد، والعبد يفشيها إلى جمله الأبلق وبدأ الهزال ثم الموت بالجمل الأبلق لأنه لا يملك جارحة إفشاء السر وهو (اللسان) حتى يموت فيعاقب السيد عبده (بوبو) بقطع لسانه.. ولم يتوقف -بعد ذلك- عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار، بل تعمد أن يضيف عليها أنباء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى، لم ينقطع عن ذلك حتى وجد السيد عبده (بوبو) في خبائه متكئاً على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، تغير عليه أسراب الذباب كأنها تريد أن تنتزع من شفتيه سراً لم ينطق به اللسان المفقود.

هـذا فيـما يخـص بعـض الملفوظـات التـي دخلـت في سـياقات متعـددة حواريـة. أمـا فضـاء الصياغـة والتركيـب في تلـك القصـص فقـد احتـوت عـلى مجموعـة من الانزياحـات اللغويـة التي تخـرج عـن بوتقـة المألـوف في الواقـع الحكائي، فضـلاً عن تنقيته مـن التبعية والمبـاشرة والانعتاق بـه، وإدخالـه في مسـاحة المحـكي، وقـد لا نعجب من كـثرة الاسـتعارات فيها، ولاسـيما في القصص التـي نحـت إلى ترسـيم العلاقـة النوعيـة بين الجسـد والموجودات. ففـي قصة (النامـوس) (هوت السـماء حتـى لامسـت الصحـراء. نـزل العـرَّاف القديـم مـن الغيم. مـدَّ له يداً نحاسـية موسـومة بشـبكة كثيفـة مـن العـروق والتجاعيـد وابتسـم) ص56. إذ شـكل النـص المقتطـع حافـزاً جماليـاً متناغـماً مـع الواقـع. وهنـا تتعـادل المتتاليتـان اللغويتـان (هوت السـماء، نـزل العراف) ليشـكلا نسـقاً حكائيـاً ذا وظيفـة جماليـة فنيـة. لأن (إدخـال الحوافـز إنمـا ينتـج عـن تـراضٍ بـين الوهـم الواقعـي، ومتطلبـات البنـاء الجـمالي)[15] عـلى حـد وصف توماتشفسـكي.

وفي قصـة (الجبـل) تتناغـم شـعرية الـسرد مـع المبنـى الحـكائي للقصـة: "في الأسـفار الليليـة اكتشـف الجبـل. رآه يتمـرد عـلى الحضيـض، يتسـلق الفضـاء، يشـق طريقـاً في زحمـة العيـون المشاكسـة" ص100. مـن حكايتـه عـن الوليـد وصراعـه مع القـماط تنضح لنـا الـدلالات العميقة لحوافـز المبنـى الحـكائي (في حضيـض المهـد لم يكتـفِ بمتابعـة الصبايـا، ولكـن الجبـل هـداه إلى بـروج أخـرى يزحـف نحـوه مـا إن يكتمـل نـزول العتمـة..) ص100، (تمـرد عـلى القيـد كـما تمرد الجبـل عـلى الحضيـض) ص101. ولشـعرية الصـورة الكنائيـة مغزىً خـاص حينما يتعلـق الأمر في الثيمـة الكـبرى للقصـة "تدفـق الزمـان فقـاده السـبيل إلى الجبـل لتصـير له القامـة المكابـرة بيتاً في الحضيـض وجـد حجـراً مدببـاً صقيـلاً في رحلة الليـل إلى جنـة الصبايا، هناك عرف أن الأسـلاف أيضـاً عرفـوا الظـمأ إلى الخلـود" ص 101.

ثالثاً- جيولوجيا الكتابة وفضاء السطح:

ينـدرج مفهـوم جيولوجيـا الكتابـة الذي أطلقه رولان بـارت[16] ضمن الجهـاز المفاهيمي النقدي التنـاصي والـذي يلتقـي مع مفهوم (جامع النص architexte) الذي أسسـه جـيرار جينيت ومفاده

15- ينظر: المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس؛ ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية الناشرين المتحدين، ط1، 1983: 200، 201.

16- في أصول الخطاب النقدي: جان لاكان وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د،ت):105.

أن (موضوع الشعرية.. ليس النص وإنما جامع النص)[17] وهما يسوغان نقل مفهوم التناص الذي طرحته جوليا كرستيفا من حقل إلى حقل آخر هو حقل الأجناس الأدبية. وعلى وفق القراءة البصرية لـ(خريف الدرويش) نلمح عدة أشكال تناصية لبنيات عميقة وأنساق (أدبية / غير أدبية) تصب في روافد الفضاء الدلالي والنسق الجمالي العام للقصص، ومن الممكن فرزها على عدة محاور من أهمها:

أ- النصية المحاذية:

وهي التنويعات النصية التي تفضي إلى تكوين النص في صيغته النهائية، وتشمل مفاتيح النصوص من مثل العنوان والهوامش والمقدِّمات التي تقع على عتبات البنية الرئيسة للنص. وقد هيمنت النصوص المحاذية على المبنى الحكائي لـ (خريف الدرويش). ولعل من أبرز النصوص المحاذية هي مفاتيح النصوص التي تطالعنا في مطالع القصص، ولاسيما في ديباجة المجموعة وقبل ظهور العنونة الرئيسة للقصة.

نلمح في الصحيفة الأولى مقولة لجوزيبي أونغاريتي (تشعر كأنك أوراق على أشجار خريفية). ففي هذا النص إسهام لملء الفجوات الدلالية التي يشكو منها المتن الحكائي الحامل لموضوع القص، وثيمته الكبرى وهي عبارة تشعرك بالحوافز الجمالية والدلالية التي ينطوي عليها السرد في مجمل قصصه، وهي بمثابة الملفوظ الضاغط على ذهن المتلقي أثناء قراءته لكل رواية أو قصة في حنايا المجموعة. وهي بمثابة المفتاح الذي يدلف بنا إلى فكِّ رموز مجاهل القص وألغازه المبهمة. ولعل ما يميز هذا المفتاح -كما أشرنا- هو تقدمه على العنونة بخلاف ألواح الكتابة التي تأتي بعد العنونة مباشرة.

ولم يخلُ المبنى الحكائي من الهوامش والتذييل، ولا سيما أن الحكايات فيها تعتمد على الناموس المفقود. ففي قصة الناموس "رسم بجسده دائرة كاملة. زفرهما قبل أن يقرأ في قرطاس الناموس: وجغ تورنا آجيد آتزيد، وجغ تمضريت آجيد آتتدولد" ص60، والتي ترجمها المؤلف في الهامش "لست مريضاً حتى نتوقع شفاءك، لست صغيراً حتى نأمل في أن تكبر"، و"آسجلن آمغارن نسن، آدخركن براضن نسن" ص60، وقد ترجمها في الهامش "إذا غاب شيوخهم ضاع أبناؤهم".

17- مدخل إلى جامع النص: جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د، ت): 94.

ب-التناص:

تمثلت خاصية تداخل النصوص والاتكاء على نصوص سابقة في المجموعة بالاستناد إلى آليات الاقتباس، والتشرب والامتصاص والترصيع وصولاً إلى إيجاد مصبات صالحة في النص السردي المستقبل من خلال استحضار النصوص السابقة فيه، ومن الأمثلة على آلية الاقتباس من القرآن الكريم كما في قصة (الوطن) التي تسرد حكاية التقاء الحية بالطفل الوليد "داعبت صدره العاري بجسدها اللين. بجسدها الذي يفوق العهن ليناً ومرونة، تشرب وجه الوليد فرحاً" ص46، وهو تشرب لقوله تعالى: ((وتكون الجبال كالعهن المنفوش)) القارعة/5.

وفي قصة (الحسناء): "جاءت النساء بالحسناء مقيدة بحبل شرس من مسد" ص120، والنص المقتطع امتصاص لقوله تعالى: ((في جيدها حبل من مسد)) المسد/5. فقد اتكأ النصان السرديان على النص القرآني في تدعيم المنحى الدلالي والجمالي، ولكنهما لم يحتفظا بالبنية القرآنية كما هي بل اعتمدا على آلية التحوير غير المباشرة في تماهيها مع البنية السردية.

وقد هيمن الخطاب الديني للكتب السماوية الأخرى على مفاصل المجموعة ولاسيما العهد القديم، إذ جاءت على هيئة ألواح الكتابة وهو ما سنتناوله في مكانه المناسب. أما الخطابات الأخرى فقد تماهت في البنى الكلية للقصص حتى إن من الصعوبة بمكان التفريق بين النص السابق والنص اللاحق (المستقبل) كما هي الحال في قصة (العهد) التي تستند إلى قصة (ذي القرنين) المعروفة، لكن سياق قصة (العهد) الفكري والفني يندغم ضمن النسق الدلالي السردي الذي أراده المؤلف. وقد أضفت هذه القصة طابعاً ميثولوجياً دينياً للمجموعة القصصية مما جعلها أكثر ثراء بسمة الترميز.

ولفضاء التناص في (أخبار العائد الذي لم يعد) سرٌ آخر هو شبيه بسر الوحشة والانتظار في ملحمة (الأوديسة). والقارئ لتلك القصة يلمح ذلك التقارب بين القصة وأبطال الملحمة، فالمهاجر وأوديسيوس يشتركان في كونهما أفّاقان يجوبان البلاد بحثاً عن الحقيقة. والزوجة العاشقة في القصة تمارس الدور نفسه في نسج الأخبية انتظاراً للغائب المهاجر الذي لم يعد منذ سبع سنين. وعلى الرغم من أن القصتين تتشابهان في متنهما الحكائيين، إلا أن هناك اختلافات كثيرة بينهما، ومنها دخول شخصية العراف والدرويش رسوله وحامل أسراره، فضلاً عن تحول شخصية الزوجة العاشقة إلى أفّاقة مهاجرة "سافرت العاشقة كما سافر المعشوق

يومـاً تركـت عبيـداً تفرقـوا في الصحـراء. تركـت كنـزاً من الـسروج. تركت وطنـاً كاملاً مـن الأخبية الخاويـة" ص94 - 95.

فالملحمـة والقصـة وإن التقتـا في مضمونهـما ذي المغـزى المعـرفي في البحـث عـن الحقيقـة، لكـن القصـة تـكاد تكـون أشـمل مـن جهـة زمنهـا الاسـترجاعي والاسـتباقي، إذ هـي تبـدأ مـن حيـث انتهـت الملحمـة بوصـول أوديسـيوس إلى زوجتـه بعـد تجوابه في عـوالم الغرائب والسـحر، لكـن الهاجـر في قصـة (العائـد الـذي لم يعـد) يواصـل رحلتـه الانعتاقيـة في الأفـق لأن الأفـق لم يأت به إلى عوالم الحس على نحو الحقيقة.

ج- ألواح الكتابة والتشكيل:

مثلـت ألـواح الكتابـة شـكلاً آخـر مـن توظيـف الأشـكال الهندسـية، ولاسـيما الشـكل المربـع والمسـتطيل المحصـور بـين أضلاعـه الأربعة نصـوص تنتمـي إلى منظومة خطابـات مختلفة (دينية / غـير دينيـة)، بـدءاً بمفتـاح المجموعـة كـما أشرنا إلى ذلك مسـبقاً، وانتهـاء بقصة اللسـان التي لم يحـصر فيها لـوح الكتابـة ملفوظاً سـابقاً.

وقد حملت تلك الألواح مناخاً تعبيرياً فنياً أسهمت في تفكيك الترميزات الدلالية المبهمة في القصص فهي بمثابة الكينونة الضاغطة على ذهن المتلقي إبان قراءته للقصة وانتهاء بها. كما هي الحال في قصة (الوطن) التي توجها المؤلف بنص مقتبس من سفر التكوين (قال الرب الإله: هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً للخير والشر) ص43. أما بالنسبة للوحات التشكيلية فقد ترافقت مع العنونة وهي سابقة لألواح الكتابة، وقد اعتمد عليها المؤلف إبراهيم الكوني بوصفها آلية تعبيرية تسهم في خلق جو جمالي يهجس بمضامين القصص.



البنية السيميائية في "واو الصغرى"

عبد الحكيم المالكي

البنية السيميائية في "واو الصغرى"

عبد الحكيم المالكي

[1]تعد الأسطورة "السلالية - الدينية" قصة تأسيسية، مجهولة، وجماعية، وتؤخذ على أنها حقيقة، لكن عند تحليلها تظهر تناقضات بنيوية صارخة. وعندما تنتقل هذه الأسطورة إلى الأدب، فإنها تحتفظ "بالطابع الرمزي" والتنظيم الصارم، والإضاءة الميتافيزيقية، لكنها تفقد طابعها التأسيسي والحقيقي ويظهر اسم الكاتب عليها[2].

وتشكل الأسطورة حسب بول ريكور، "كشفاً لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحاً على عوالم أخرى تسمو على حدود عالمنا الفعلي والمستقر، مما يؤدي إلى إحياء اللغة وتجديدها، فتبدو في نسق رمزي يؤسسه الخيال والحلم"[3].

كما تعتبر الأسطورة خارج الأصناف الأدبية الطبيعية عادة، رافداً مهمّاً للأدب، لمسنا فاعليتها منذ الأدب اليوناني، فقد اعتمد عليها أدباء المآسي (أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) والملاحم، فـ(هوميروس) مثلاً استطاع أن يتناولها بحرية، مما مهد الطريق أمام الآخرين الذين أتوا بعده واستطاعوا أن يقدّموها من خلال قناعتهم وأهدافهم، لأنها لم تحط بها هالة من القداسة، وقد امتد هذا التناول الحر للأسطورة في الأدب الروماني[4].

1- كاتب وناقد ليبي، يحمل شهادة في هندسة الميكانيكا، عمل أستاذاً في أحد المعاهد التقنية العليا في ليبيا، وتفرغ منذ التسعينيات للنقد من خلال اهتمامه بموضوع السرد، وقد عُرف عنه تخصصه في تناول الأقلام الجديدة والاشتغال عليها بشكل علمي منهجي. أصدر عدة كتب نقدية حول الرواية العربية وتفكيك النصوص واستنطاقها، كما وضع كتابه "آفاق جديدة في الرواية العربية" الذي تناول فيه أعمال إبراهيم الكوني وجمال الغيطاني ونال عنه "جائزة الشارقة للإبداع العربي" في مجال النقد الأدبي للعام 2006.

2- دانييل - هنري باجو (الأدب العام والمقارن) ترجمة غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997 (فصل 6، ما الأساطير).

3- مجموعة من الباحثين، "الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور" ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1،1999، ص 101.

4- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن الفصل الأول (تأثير أسطورة بجماليون في الأدب العربي) - دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000).

إننا نستطيع القول بأن الأسطورة قد شكلت فضاء الأدب الحديث بأجناسه المختلفة (شعر، قصة، مسرح)، بل امتد أثرها إلى العلم (كعلم النفس)، وكذلك نجد كثيراً من النقاد المحدثين يرون أن من جماليات الرواية الحديثة أن تبنى بناء أسطورياً[5].

ولقد وظفت الأسطورة في أدبنا العربي الحديث عبر الشعر انطلاقاً من الانفتاح الحاصل على الثقافات الغربية واليونانية القديمة. ووظفت في أعمال أبي القاسم الشابي فظهر بروميثيوس وأفروديت وفينوس في قصائده المختلفة. ثم مع السياب في قصائده الجيكورية مثل قصيدة أنشودة المطر (عشتار) وسيزيف وتموز[6].. إلخ. ولقد استخدمت الأسطورة في الرواية الأدبية فاختلفت تلك الاستخدامات وإن كانت في معظمها لا تخرج عن ثلاثة أنواع سيتم التفصيل فيها في نهاية هذا المبحث.

مع إبراهيم الكوني وروايته (واو الصغرى)[7] نجد، ونحن نتلمس عبر بحثنا عن بؤرة ضوء في نسيجه المعقد، اختلافاً جذرياً بين أعماله وكافة الأعمال الروائية السابقة، اختلافاً في المنهج والأسلوب والبنى واللغة والثقافة المطروحة، الأمر الذي يجعل لدينا الرغبة في تفكيك أبعاد هذه البنية السيميائية الدالة بغية الولوج لصوامت النص. إضافة إلى أن إبراهيم الكوني لا يقدم رموزاً أسطورية تحيل لعوالم رمزية أو مقدسة، إنه يقدم الأسطورة في حال تفاعلها وانتهاكها للمعقول وهي تحدث.

يجنح الفعل السردي، في حالته التواصلية بين كاتب النص ومبدعه، لخلق حالة من التواصل عبر لغة مدركة وانطلاقاً من خلفية اجتماعية ومعارفية مشترطة[8]، تفترض إدراك القارئ للغة النص، وإحاطته بشكل من الأشكال لتلك العوالم عبر إدراكه لعوالم مرجعية مشابهة، أو مناقضة بشكل من الأشكال لعوالم النص الذي يقرؤه، ونظراً لأهمية ذلك نجد الروائي إبراهيم الكوني في سيره المعنونة بـ"واو الصغرى" وهو يؤطر لهواجسه أو هواجس شخوصه الضاربة في الصوفية الوثنية أو في التجسيمية يسعى لخلق ذلك الفضاء المرجعي الذي يمكّن تلك الشخوص من استثمار طاقتها المثلى فيه، وفي الوقت ذاته نتمكن نحن من

5- المرجع السابق.

6- الطاهر الهمامي (الأسطورة في الشعر العربي الحديث) مجلة الفصول الأربعة عدد (38) (12/1987)، ص (35،39).

7- إبراهيم الكوني (واو الصغرى/ رواية في سير) صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (الطبعة، 1) سنة 1997م.

8- "إن النص هو بنية دالة تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة" سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق) ص32، المركز الثقافي العربي، 1989 بيروت / الدار البيضاء.

إدراك وبناء المرجعية الاجتماعية والثقافية الخاصة بنا نحو تلك العوالم، فقام برسم فضاءات سيميائية جديدة، يكون رسمها متكاملاً وتتحرك فيها فواعله بين الاتفاق والتناقض لتعطي فعله الإبداعي فضاءات التشكل.

وبالنظر لطبيعة الاختلاف بين الروائي (الكاتب) والراوي، وإدراك المسافة بينهما[9]، نقسم بناء الفضاء الأسطوري الذي قدم من خلاله إبراهيم الكوني فعله الروائي العنيد نجده يتشكل من قسمين رئيسيين؛ قسم قام به الروائي وقسم قام به الراوي، وإن كان بالطبع كله لا يخرج عن عمل الروائي في العمق الخفي، ويتظافر جهدهما معاً بغية الوصول بنا، ضمن الخطاب ومراحله التواصلية لخلق الإدراك المناسب لدينا، وتوجيهنا إلى بؤر الرؤى المقصودة عبر صياغات سردية فنية محددة.

أولاً- أسس البناء الماورائي أو الأسطوري ضمن الفضاء النصي: وهي تشمل كافة الخطى المعتادة أو الجديدة التي مورست من قبل الكاتب لصبغ الفضاء النصي بالشكل المطلوب، وتشتمل على ما يلي:

1. الغلاف ومكوناته الكلية، طريقة كتابة العنوان باستخدام الخط الكوفي والرسم التشكيلي الذي أخذ من أحد النقوش القديمة بإحدى المغارات بالجنوب الليبي (مكان القصة)، إضافة إلى صورة الكاتب المرتدي لثامه الصحراوي والكتابات الخلفية المنتقاة التي تشكل في مجملها -بغض النظر عن دوره النقدي- توجيهاً مباشراً لرؤية القارئ.
2. اسم الكاتب إبراهيم الكوني المعروف، ومن خلال أعمال سابقة كروائي يجوس هذه العوالم الماورائية.
3. العنوان، والذي يعتبره (ج. جينيت) الوسيط بين أنثوية النص وذكورة القراءة[10]، والذي يجنح بنا إلى تلك الواحة المفقودة في سماء تلك المجتمعات المشكلة للتفاعلات التالية في النص، ولقد كان هذا العنوان وهو يعنون النص الكلي وكذلك السيرة الأخيرة رقم (14) ليشكل حالة من التوجيه نحو المقاصد الخفية، وذلك انطلاقاً من هواجس الإنسان الطامح للوصول للأرض المفقودة، أو الجنة المنتظرة. قاعدة العناوين هذه تطبق على عناوين السير أيضاً وهي تماثل في مجموعها كلمات ذات بعد قابل للأسطرة مثل القربان، واو الصغرى، أهل السماء، النبوءة، الخروج، الإكليل، الغراب.

9- سعيد بقطين (الكلام والخبر، مقدمة في السرد العربي) ص 33 - 34 عن المركز الثقافي العربي (ط.1) 1997 الدار البيضاء.

10-انظر صلاح الدين بوجاه (مقالة في الروائية) ص، 106، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (ط، 1/1994م).

4. تصنيف الرواية (كرواية من سير) مما يوحي بالانفصال بينها ظاهرياً واجتماعها كلياً تحت مظلة النص. إضافة إلى أن السيرة تعني عادة التأريخ عبر استنطاق واع لذاكرة شعب ما أو قبيلة ما أو مجموعة الأشخاص عبر نص مكتوب أو منطوق، وترابط في لا وعينا بسير أجيال أخرى مثل أبي زيد الهلالي.
5. العلاقات الخفية والظاهرة بين عناوين السير والسير ذاتها من جهة وتلك النصيصات المكتوبة في مقدمة كل سيرة، والتي ليس فقط تبث فينا توجيهها المقصود للحدث والتشكل التالي ولكن أيضاً تدفعنا للعوالم التي ينهل منها الكاتب ذاته والتي يرغب بقصدية معينة أن يجعلها منفتحة وعالمية.
6. الترجمة العربية لبعض الجمل أو الاستشهاديات المكتوبة باللغة القديمة، وذلك بغية إيصال القارئ إلى تواصل مستمر لحاجة طرفي التواصل للغة محددة للتواصل، إضافة إلى دورها انطلاقاً من مجهوليتها في إقامة حالة من الانفتاح على عوالم ما ورائية تخدم حالة الشد التي يرغبها مبدع النص.

ثانياً- أسس البناء الأسطوري المرجعي عبر الراوي بواسطة الخطاب المسرود، وستتم عبره دراسة الذات الأسطورية لفواعل النص[11]، وقيمها ومرجعياتها الثقافية وعاداتها وطقوسها وتركيبتها الجماعية. وسنقوم إضافة إلى التفصيل فيها عرض عينة من بحثنا الذي مارسناه على التكوين الأسطوري داخل البناء السردي للخطاب مع كل مكون من المكونات الثقافية والاجتماعية، ثم بعد أن نميز ونعين الفواعل الأسطورية سنبين كم الضخ للتشكيل الثقافي والاجتماعي على طول الأربع عشرة سيرة المقصودة، وستتجلى لنا من طبيعة ذلك التوزيع المقاصد التي من أجلها سعي القاص لتوظيف كلّ من تلك المكونات.

المرجعيات الثقافية الأسطورية:

وهي تشكل مجمل البعد الثقافي المطروح وتتكون حسب تصنيفنا لها مما يلي:

1. قيم وأفكار أسطورية: تشكل القيم والأفكار الأسطورية الموزعة هنا وهناك لدى القارئ والتي أخذت من شفاه مختلفة وشخوص متناقضين عبر مسيرة الرواية، والتي تمثل مجمل الثقافة السائدة لدى تلك المجتمعات إدراكاً لطبيعة تلك العوالم، وفي الوقت ذاته يتمكن المبدع من خلال راويه من تسريب كل ما يريد تسريبه من أفكار تعجبنا

11- "يعتمد تشكيل البنية الدلالية للخطاب السردي من نسيج الرؤى التي تصدر عن الشخصيات بوصفها فواعل في بنية الخطاب" عبدالله إبراهيم، خطاب السرد القصصي التدليل والتأويل، (مجلة الأديب المعاصر، بغداد عدد 44، سنة 1992م، ص12).

أو تصدمنا.

2. مرجعيات أسطورية: وتشتمل على نوعين من المرجعيات كانت هاجس ومحرك تلك الفواعل في اتفاقاتها وتناقضاتها:

أ- مقولات الناموس المفقود، وهو الكتاب القديم الذي اختلف شخوص النص في أصله (سيرة، 8).

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

جـ - أساطير سائدة، وهي تلك المجموعة من الأساطير التي اختيرت ضمن مادة القص لتشكل عبر سرد الراوي المشكل للعمل البنية التحتية لحركة الحدث. وما يميز حقيقة تقديم الأساطير في هذه الرواية أنها لم تقدم كمادة فردية، مثل ما قدمت داخل الأعمال الروائية الأخرى، ولم تقدم أيضاً كجزئية يتشكل منها بناء النص، وإنما كانت حاضرة في أنفاس الراوي والشخوص، متتالية وضاربة في الجذور وللعمق، الأمر الذي يجعل منها غير قابلة للبحث الأسطوري المقارن، وذلك لعدم التزام المبدع عبر الرواية بالتقديم المعتاد للأسطورة كإحالة متن النص لشيئية محددة تفسر أو تساهم في رفع وتيرة الحدث، وإنما قدمت على أنها هي الحدث.

بعبارة أخرى، لم ينثر إبراهيم الكوني أساطيره في النص كرموز تحيل عبر كلمات بسيطة إلى أساطير محددة كما اعتيد في الأعمال الأدبية أو الشعرية، وإنما قام بفعل الأسطرة ذاته[12] مما جعل الأسطورة هنا أمامنا تحدث وتتفاعل من جديد، إنها ليست الرمز الذي يرجع على عوالم أخرى ماضية، إنها هنا العوالم الماضية التي يشار إليها بالرمز، حاضرة وتعاش وتتشكل أمام ناظرينا. إن ما يقوم به الكوني هو إعادة صياغة أساطير قد تكون وجدت أو لم توجد مع ضخها بكافة المصطلحات الباثة للتوثين[13] والقدسية مما يجعلها ذاتها تشكيلًا أسطورياً يؤخذ منه وليس مجرد رمز حاضر أو قيمة أسطورية محدودة مما أعطى العمل الروائي مدار

12- (الأسطرة جعل الشيء أسطورياً). تذكّر هذه الفكرة بفكرة الموضعة، أي تحويل الشيء إلى موضوع، وتعني تطور دخول مادة معينة في أدب ثم في نص معين (نفس المرجع رقم /1)، وهو ما يقوم به إبراهيم الكوني عبر فواعله وعوالمه الدجالة التي تقوم بإنتاج فعل توثين أسطري لكل المحيطات بها تمهيداً لبناء ذاتها وانسجاماً مع طرق تحركها وتفكيرها.

13- "إن الكتابة في حد ذاتها تعد توثيناً للأشياء في حال نقلها من العالم الحسي اليومي المعيش لعوالم فنية وسحرية غامضة"، (صلاح الدين بوجاه) في الواقعية الروائية (الشيء بين الجوهر والعرض) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (بيروت،ط.1/1993 م).

البحث بعداً أسطورياً متكاملاً.

3. البنى الاجتماعية الأسطورية:

وهي تمثل مجمل الطرح السوسيولوجي الأسطوري الذي سيقدمه النص عبر التضافر مع المرجعيات الثقافية بغية تشكيل مجتمع النص، أو المجتمع المزمع اتخاذه مادة للتفاعل السردي، وسنلاحظ كيف كان وجود هذه البنى يبدأ في التناقص تدريجياً مع الاستمرار في عجلة النص لدرجة أنه ينتهي نهائياً من السيرة، وذلك يوضح لنا الدور المنوط بالبنية الاجتماعية الأسطورية وهو عمل الخلفية المناسبة لنا غير البنى الثقافية التي كانت وستستمر تستوعب تفاعل الشخصيات وكافة الفواعل المصاحبة الأخرى في النص بغية إخراج المكنونات التي يرغب الراوي والروائي إنتاجها.

أ- التركيبة الاجتماعية الأسطورية لفواعل الرواية: وهي كافة التركيبات الاجتماعية التي شكلت النظام الاجتماعي لمجتمعات النص كالقبيلة الإنسية أو القبائل الأخرى الفاعلة في النص مثل قبيلة الطير المهاجر.

ب- طقوس ومراسم أسطورية: وهي تمثل كافة التصرفات التي يتم فعلها في لحظات محددة بناء على مرجعية معتقدة أو (توجيه ناموسي)، وتمثل في منظور أصحابها حالة من الفعل الروحي التواصلي مع عوالم قدسية أو وثنية مجهولة تتشكل بها لديها قيمة روحية محددة.

ج- عادات وتقاليد أسطورية: وتمثل كافة العادات والتقاليد المنتهجة والتي ليس لها في لحظة فعلها لدى ممارسيها ارتباطات روحية أو معتقدية، وقد تم ضخها في النص شأنها شأن كل فواعل النص المختلفة الأخرى بطاقة توثينية تجعل منها قابلة للانفتاح على كل ما هو أسطوري.

د- الأهازيج والأشعار: والتي تمثل مجمل النشاط الفني لدى تلك المجتمعات وتنبث في بعض مواضع النص لتخلق عبر معانيها القريبة والبعيدة إحالات للمواضع التي يرغب الراوي في وضعنا فيها.

ومن خلال الدراسة المستقصية والمستفيضة للمكونات المذكورة سابقاً وجدنا الاستخلاصات

التاليـة، والتـي سيسـبقها أمثلـة لماهيـة واحـدة من السـير وهي السـيرة رقم واحد لـكي يفهم من خلالهـا الآليـة الإجرائيـة التـي مـن خلالهـا سـيتم جنـي تلك القـراءات وسـنكتفي بسـيرة واحدة، وذلـك لعـدم الرغبـة في إطالـة حجم النـص دون مبرر.

- **تقطيع السيرة رقم (1)، سيرة أهل السماء**

1. قيـم وأفـكار أسـطورية: نـزول الأسراب علامـة سـماوية (ص،9)، العرافـون يطـاردون الطـير للحصـول عـلى أنبـاء سـماوية (ص،9)، الأمهـات يعلمـن أن شرع الصحـراء هـو الـذي سـن النامـوس الـذي يحيـل الوليد مـن يديها لطـير (ص،10)، وإدراكهـا أن الخروج ليـس للحياة ولكـن للتيـه الـذي لم يعـد منـه أحد (ص،11)، مـن لا ينتمـي إلى قبيلة معتـزل والمعتزل في شرع الخـلاء كائـن بائـس ووحيـد (ص،13)، العرافـون يعـودون بالنبـوءة للزعيـم والقبيلة (ص،16).
2. مرجعيـات أسـطورية: تنقسـم المرجعيات الأسـطورية إلى اثنـين كما شرحنا سـابقاً: الناموس ووصية الأسـلاف.

ناموس لعاب طلب ما أخفاه الخلاء (ص،8)، ناموس الصحراء أحال الوليد لطائر (ص،10).

3. أسـاطير سـائدة: وهـي تلـك الأسـاطير المعيشـة داخل النـص وتمثـل حقيقة الفعـل الحكائي المؤسـس للفعـل السردي.

أسـطورة الطـير وعلاقـة العبـور بـين الطـير والإنسـان (سـيرة، 1)، أسـطورة مـس الجـن للإنـس وامتزاجـه معـه عنـد حفـلات اسـتقبال الطـير (ص،11)، أسـطورة نـزول الطـير وتداخـل الأصوات واختـلاف القبائـل (ص،13)، أسـطورة كلمـة السـر وسـفر الطـير أسـطورة العلامـة (ص،12).

4. التركيبـة الاجتماعيـة الأسـطورية لفواعـل الروايـة: عرضـت التركيبـة الأسـطورية لفواعـل الروايـة في منتصـف الروايـة الأول بصـورة تصنيـف واحـد، وذلـك لأن المنوط بهـا قد انتهى عنـد منتصـف الروايـة الثاني.

الترتيبـة المذكـورة في (ص،9) وهـي (يتقدمهـم الزعيـم خلفـه الأكابـر ثـم الرجـال ثـم النسـاء والصغـار).

الطقـوس والأسـاطير: وهـي مـا يتـم مـن أفعـال ذات بعـد روحـي بشـكل محدد وزمـن معين. خـروج أهـل الصحـراء بشـكل وطقـس محـدد لاسـتقبال ملـة الطـير (ص،9)، طقـوس اجتماعيـة

تشمل الفرح والزغردة من النساء في آذان الأولاد ورقص فتيان القبيلة (ص،10)، طقوس استقبال الطير من قبل العرافين (ص،14)، طقوس ما بعد سفر الطير والدخول لخباء الزعيم (ص،15).

5. عادات وتقاليد أسطورية: وتمثل تلك العادات والتقاليد التي تنتهجها القبيلة وليست ذات بعد روحي بالرغم من أن الراوي لا ينفك عن ضخها من خلال المصطلحات المنتقاة بالفعل التوثيني.

خروج الصبايا للعراء والتحلق حول الطبل وتغني الشاعرات (ص،16)، زغردة الحسان فرحة بنبوءة قدوم المطر (ص،16)، قرع الطبول عند نبوءة قرب الحرب (ص،16)، استدعاء النذير عند قدوم نبوءة الجدب (ص،16).

6. الأهازيج والأشعار: تمثل الأهازيج والأشعار جزءاً من الثقافة الشعبية للمجتمعات وتعتبر تعبيراً عن الثقافة الجمعية السائدة في المجتمعات.

أهزوجة النساء لأولادهن عند نزول الطير (ص،10) "هاهو الطير الذي وهبك (..) وتهاجر مع الطير إلى بلاد الطير"، أهزوجة العراف للطير عند النزول "لست طيراً أيها الطير، أنتم نحن معشر الطير (..) برغم أننا لا نقول ذلك لأحد" (ص،14).

وقبل الدخول في الاستنتاجات المبنية على قراءة ما خلصنا إليه، نصنف الفواعل الأسطورية الأخرى بكافة تنويعاتها بغية الوصول إلى رصد سيميائي متكامل لكافة إمكانيات وأشكال الدائرة الفاعلة لنحصل من كل ذلك على إجابة للأسئلة التي تراودنا منذ بداية فعل القراءة للنص المذكور.

الفواعل الأسطورية الموثنة من خلال مادة النص وهي تنقسم لثلاثة أقسام:

1. فواعل أسطورية شخصية.
2. فواعل أسطورية لا شخصية.
3. محيطات جامدة أسطورية موثنة.

وقد كانت هذه الفواعل حاضرة على طول مادة النص وإن اختفت إحداها أو انتهى دورها ظهرت أخرى غيرها وبخاصة تلك الأسطوريات الجامدة، والتي كانت تظهر بتتابع عبر

محيط النص راسمة مع المكونين لا مندرجين تحت دور الفعل للراوي مباشرة وهي الفواعل الثقافية والأسطورية.

الفواعل الأسطورية الشخصية:

القرابين الثلاثة الأنسية (الزعيم)، (العراف)، (الحفار): والتي كانت على طول مدى النص المحرك الأساسي لفعل الأسطرة ومن خلالها وحولها وبخاصة (العراف والزعيم) اللذين كان فعل الأسطرة يتم من خلالهما وكان كنتاج لفكرهما وتحركاتهما الفرصة للراوي لينسج عبرهما نسيج أساطيره المشتبك والمتداخل.

المعمرون الثلاثة: (إيجابارن وأساروف وأماما) ولقد كان فعل السرد يتم ويتحرك عبر (أماما)، الوحيد منهم الذي بقي حتى نهاية الرواية، أما بالنسبة لإيجابارن والذي كان القوة الضاغطة على الزعيم عند تكليفه بالزعامة وصاحب الكلمة الفصل توفي بعد التنصيب. أساروف نفسه والذي شكل القوة الضاغطة على الزعيم عند حدوث مسألة العشق بينه وبين الشاعرة وهو ذاته مات مباشرة بعد ذلك، ولم يبق إلا (أماما) الذي حضر عند حضور الضغط الثالث على الزعيم مع المجموعة، وصرح له وهو معه وحده بأنه حضر خوفاً من فأل التخلف السيئ وليس لثنيه عن أمر ما. أماما الذي كان رافضاً بصمت ما يحصل للزعيم حصل على طول العمر، وكأن ذلك الزعيم هو الذي ينسق معيشة ما حوله، أو كأن لعنة معينة أصابت كل من وقف في طريقه، ولأن العراف كأنه هو المحرك الأساسي لفعل المواجهة لثني الزعيم عن الترك، فتابعه فأل معاندة الزعيم السيئ ومات هو أيضاً.

المعشوقات الثلاثة: معشوقة الزعيم التي هجرت الحياة وذهبت لأرض مجهولة بالخلاء وتركت حياة الأنس (ص،50)، معشوقة الغامض التي أودى العشق بعمرها وتاهت نتاج نثار زهر الرتم القاتل (ص،67)، معشوقة صاحب (بئر هركات) والتي ماتت من العطش وهي تتحرك لملاقاته فحفر ذلك البئر إكراماً لها (ص200).

الفواعل الذكورية الغامضة الثلاثة: العاشق الذي اختفى بعد أن أودى بحياة معشوقته ثم حضر حسب أسطورة العراف وسرق قبرها وهو يعلم بأخبار الخفاء حسب الحوار بين العراف والزعيم (سيرة 4) ثم غاص في الخفاء ولم يعد. وباني الضريح عاشق الاستدارة والذي خالف العراف في كثير من المناقشات وأظهرت حواراته عبر المعروض غير المباشر مدى علمه

بقيم وحكمة الخفاء، كذلك وهو يصف النبوءة بالاستدارة جعل العراف وهو يتوجس منه ثم عند انتهائه من بناء الضريح هاجر وترك المجموعة واختفى. والغامض الذي حضر لعلاج العراف ثم قام آخر الأمر بقتله بعد رفضه إرجاع دينه له من خلال معرفته بخفايا الخفاء وعلمه بأن ما أهلك العراف ليس من أمراض الخلاء ولكن من أمراض الخفاء، وإظهاره العلم بأمراض الخفاء (سيرة 10/ الغراب).

الفواعل العلاجية الثلاثة الساحرات والعطار والحكيم: ورد ذكرهم على طول النص بانتظام وتناوب وكان زمن الأزمات هو زمنهم.

الفواعل التاريخية الثلاثة: وقد ورد تصنيف اثنين منها تحت المرجعيات الأسطورية، أما الثالث (وانتهيط) فهو يشبه إلى حد كبير (إبليس) الشيطان في الثقافة الإسلامية في كذبه وقدرته على المكر والالتواء (سيرة 8).

أساسيات الحركة التواصلية الأسطورية بين الخفاء والخلاء الموثنة الثلاثة: وهي ليست كلها فواعل شخصية، وإنما فاعل شخصي إنسي وهو العذراء، وفاعل لا شخصي مادي وهو الضريح الموثن عبر فعل السرد، وفاعل قيمي وهو قيمة النبوءة (سيرة 5).

أساسات الطقس (القرباني) المعتاد: العنزة السوداء، الدم، المدية (سيرة 5).

فواعل أسطورية محيطة أخرى: كانت هذه الفواعل الأسطورية تتناوب في الظهور على طول خط النص خالقة لفعل السرد الفرصة للحركة والالتواء، ومنها الحي ومنها الجامد: الطير المهاجر، طير الخفاء المزدوج، التميمة، وتر أمزاد، عدد الساحرات من روائح كريهة وغيرها، حبال المسد، جدائل زهور الرتم، القربان، السيول، الماء، الترفاس والكثير من الأشياء الأخرى التي ملأت جوانب النص وأثخنته بحيث أصبح له القدرة على الدوران في كافة الزوايا سيميائياً.

قيم ومعان روحية كثيرة حفل بها النص كانت لها القدرة على الاستجابة لتأدية فعل الأسطرة المطلوب منه مثل الإيماء، الحزن، الهذيان، اللحن، الفضاء، الخلاء، الخفاء.

النتائج البحثية:

انطلاقاً مما ذهبنا إليه نستخلص ما يلي:

1. القيم الاجتماعية الأسطورية ظهرت في بداية الرواية، خاصة في السيرة رقم (1)، ثم أخذ ظهورها في التقلص مع الاستمرار في سرد السير واختفت نهائياً في السير الأربع الأخيرة، وهو ما أوحى بالفكرة الموحدة لدينا وهي أن دور القيم الاجتماعية في هذا النص كان لرسم الصورة الاجتماعية لفضاء النص وذلك لجعله مقبولاً ومفهوماً وقابلاً للتخلل بواسطة الخرق السردي وليس لتقديم طرح اجتماعي يمثل طرحاً لقيم أهل الصحراء في حد ذاتهم.
2. القيم الثقافية الأسطورية والتي ظهرت منذ بداية النص واستمرت هي الفواعل الأسطورية في الظهور والتي شكلت الرصيد القيمي لتلك الفئات الأسطورية والتي من خلال ترتيبها هي والتركيبة الثلاثية الأسطورية المحكمة الترابط والفاعلة حققت للنص أكبر الفوائد السيميائية المطلوبة وجعلت في تشابكها واختلافها وارتطامها تؤسس لحركة النص فعله المراوغ الشهي القادر على الانزواء والانفلات والعصيان.
3. الدراسة المقارنة السريعة لفعل الأسطرة الحاصل تجعلنا لا نتحرك مع ما اعتيد من أفعال الأسطرة العادية والتي صنفها بعض الدارسين[14] إلى:

أ- التجلي مع: وهو عندما يكون حضور الأسطورة في شكل حكاية نرويها ضمن حدود الرواية ولكن لا تشكل تعالقاً مباشراً مع أحداث الرواية وتحافظ على استقلالية كل من الحدثين.

ب- التجلي في: وهو عندما يقدم حالة من حالات التمازج بين الأسطوري والمعهود مما يكسب الأسطوري بعداً يومياً ويكسب أشياء المحيط الكثير من الفعل الأسطري واللامعهود. ويحدث في مثل هذا النوع امتزاج بين الحاضر والماضي قصد ميلاد الأسطورة، ومن الأمثلة على ذلك رواية الطيب صالح (موسم الهجرة للشمال)، ورواية صبري موسى (فساد الأمكنة).

ج- التجلي من: وفيه يتم انبجاس أو تلمس الأسطورة من وسيط آخر ليس له علاقة مباشرة بها وإنما عبرها يتم ذلك، كما في رواية (الزقاق) عندما يشير إلى (صينية الفريك)، والتي لم تقصد بذاتها وإنما يقصد من ورائها ما لها من فعل جنسي أسطوري مثلاً على متناولها يختلط فيه الطب بالشعوذة.

فأسطورة الأدب دائماً كما ذكرنا في البداية تهدف إلى اختراق الواقع بالنقل نحو القدسي،

14- انظر تغطية فاطمة الحاجي لمؤتمر الرواية العربي سنة 1998 مجلة الفصول الأربعة.

وإن كان مجرد انتقال الأسطورة من السلالي أو الديني ينفي عنها القدسية إلا أن أفعال الرواية المعاندة تظل تحاول صبغها بأفعال التوثين لغوياً وسيميائياً.

وتعتبر الأسطورة في كافة الأعمال الروائية المعتادة مجرد وصلة نقل بين فعل النص إلى الرمزي والأسطوري بينما مع إبراهيم الكوني وحسب ذلك الكم من الضخ الأسطوري وتلك البؤر اللامتناهية والمتفاعلة نجد أمامنا الأسطورة في حال تكونها، الأسطورة في لحظات النشوء، صحيح أن الهواجس التي تدور في ذوات تلك الكائنات هي هواجس أسطورية تعود وترتبط مع الكثير من الهواجس الأسطورية الإنسانية، ولكن هناك نقطة الاختلاف الرئيسية؛ أننا هنا أمام الأسطورة وهي في حال التحقق كموت الزعيم مثلاً وكموت العراف وكلقاء الزعيم والعراف في أرض الحمادة رغم أن أحدهما ميت والآخر حي، والكثير من الأحداث والأفعال والمثل والقيم الأسطورية التي ساهمت بشكل جماعي لخلق ما أجازف بتسميته هنا معتبراً إياه نوعاً رابعاً من أنواع الأسطرة الثلاثة السابقة التجلي الكلي، أي أننا هنا لسنا بصدد ترميز لأسطورة ما مثل أي من الأساطير المستخدمة والموظفة، إننا هنا بصدد الأسطورة وهي تحدث وتتشكل.

ومن هنا وفي المستقبل بإمكاننا الاستفادة من الزعيم كرمز للشاعر العاشق الخالد الرافض لوهم الزعامة، وننظر للحفار كأسطورة لعشق الأرض ولحب الماء، وننظر للعراف كأسطورة للشخصية التوثينية القادرة على بث القدسية والسمو في كل المحيطات ابتداء من دحرجة الحصى بالرجل وحتى أمور نبوءته المزعومة.

4. من خلال رقم (1)، (2) نستطيع القول بأن مراد إبراهيم الكوني الكاتب الأول هو رسم تلك الهالة الصوفية الوثنية المتكاملة بغية الخروج من أزمة التعامل مع الأديان (وبخاصة الإسلام)، ذات البعد القدسي والتي سيتحول تصرفه من خلالها غير قادر على الاكتمال انطلاقاً من ذاتية محددة ومن مجتمع وأمة محيطة، ولم يكن الرسم الاجتماعي الأسطوري يعنيه لأمة الطوارق التي تتصف بنفس الصفات التي يتصف بها مجتمع النص من استخدام للثام وموقع جغرافي وتشكيل قبلي أن ما يعنيه تسريب تلك القيم بغض النظر عما يظنه بعض النقاد من أنه يمثل روائي عالم الصحراء.

أعتقد أن إبراهيم الكوني روائي يتحرك من خلال أيديولوجية يؤمن بها وأفكار وقيم يتحرك من خلالها، فالرواية بالنسبة له كما يقول "هي اللعنة والإثم والجنة المفقودة التي أفدناها

بالخروج من الجنة، وإذا كانت الخطيئة هي قدر المبدع فإن الحرية لن تكون غنيمة تراجيدية"[15].

في البناء التقني للرواية:

من خلال النص نرى ظاهرة جمالية تمثل خرقاً للسردي المألوف، وذلك بتحول النص عبر المسرود الخارجي من التبئير الصفر حسب ج. جينيت[16] ظاهرياً أو ما يعرف بالبراني الخارجي حسب تصنيف سعيد يقطين[17] للتبئير، تحوله إلى ما أجازف بتسميته (التبئير المركب)، (مع التذكير بالاختلاف الجذري بين هذا هنا والتبئير البراني الداخلي الذي يقصده سعيد يقطين)، ويتم ذلك عبر استبطان الراوي لشخصية معينة من خلال ذاتيتها، يرسم شكل وبعد الخطاب المسرود ويظهر تأثيرها على نظرته الكلية أو المحددة للأشياء الخارجية.

ولقد ظهر لنا من خلال تفحص النص وجود ثلاثة أصوات رئيسية استبطنت مع تدخل لأصوات أخرى من الحين للآخر، ولكن لأن دورها كان محدوداً فلن يكون التفاتنا إليها كبيراً، وسننتبه إلى تلك الأصوات الثلاثة الرئيسية والتي لم تكن إلا شهداء النص الثلاثة أو القرابين الثلاثة، وهم الزعيم الذي مات بسبب الطير مع معشوقه الطير والذي كانت السيرتان (1،2) وقفاً عليه هو، وتغزل الراوي المستبطن له في الطير، وكذلك العراف الذي يتحرك من خلال وهم نبوءته المزعومة، والتي أودت بحياته في الآخر وهي تصفه كغراب وجعل في المرحلة بعد موت الزعيم هو مالك الصوت، إضافة إلى الحفار الذي دخل إلى بؤرة السرد مع السيرة 13 وتحول هو كنتاج لعشقه للماء والأرض وتغزله فيها إلى القربان الثالث المقدم للأرض لكي

15- انظر تغطية فاطمة الحاجي لمؤتمر الرواية العربي سنة 1998 مجلة الفصول الأربعة.

16- انظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) الصادر عن المركز الثقافي العربي سنة 1989م حيث قسم الدكتور سعيد يقطين الصيغة السردية إلى (7) أنواع منها الثلاثة المستخدمة في هذا النص، وهي الخطاب المسرود والذي يمثل الراوي وهو يقدم الخطاب السردي عبر الصوت الغائب وليس من خلال ذاتيته (والتي تسمى بالمسرود الذاتي وهي غير موجودة في النص مدار البحث)، سواء كان هناك مروي له مباشراً أو غير مباشر. والنوع الثاني وهو الخطاب المعروض غير المباشر وهو الخطاب الذي يبنى على حوار الشخصيات مع تدخل الراوي منظماً لعملية الحوار وهو يختلف عن (المعروض المباشر والمعروض الذاتي). والنوع الثالث هو المنقول غير المباشر والذي يمثل كافة الحوارات المنقولة مع تنظيم للناقل، وتختلف عن المنقول المباشر أن المنقول المباشر (عبارة عن نقل تام لحوار أو خطاب الغير دون تدخل). كما قسم الدكتور سعيد يقطين التبئير إلى أربعة أنواع وهو البراني الخارجي والداخلي، والجواني الخارجي والداخلي. ويقصد بالتبئير هو موضع ووضعية المبئر. وفي صيغة الخطاب المسرود يوجد عادة نوعان من التبئير وهو التبئير (البراني الخارجي والبراني الداخلي) والبراني الخارجي الذي يوازي ما صنفه جينيت بالتبئير الصفر يفترض فيه انعدام التداخل الداخلي. نحن هنا في نص إبراهيم الكوني نستشف هذا التداخل من طريقة تقديم الراوي الذي ظاهره واحد وحقيقته متعدد.

17- انظر جيرار جينيت، خطاب الحكي الجديد 1983م.

تهب للماء فعل الأنجاس عبر البئر حسب أساطير القربان، وجعل صوته وهو يستبطن صوت الراوي في أساطير القربان يعبر عن التعشق والتغزل والتوله في الماء وحركته.

من الجماليات الأخرى التي نراها في النص ورود بعض الأصوات الأخرى وإن كانت مرحلية، من تلك الأصوات صوت عاشق الشاعرة في السيرة رقم 4 الإكليل، حيث نرى التوله والرسم التوثيني لتلك الحزمة السخية والجديلة الجليلة من زهور الرتم، مما يوحي بقدر التوله، كذلك الغامض الذي يريد دينه من العراف، صبغ السارد عبر خطابه المسرود في تبئير مرض العراف بكراهية مقيتة وهو يصفه بقرف غير معتاد ضمن بنية النص (انظر سيرة 9) النسيان (ص 150 - 151). كان رأس العراف حاسراً تتوج شعفته صلعة نحاسية صارمة، على الصدغين نبتت شعيرات هزيلة، مفلفلة، غزاها البياض.

نلاحظ هنا أن الراوي يتخذ موقفاً عدائياً من العراف وهو يصف قدر بشاعة منظره بلغة منفرة، وهو ما يؤكد انحياز الراوي (على غير عادته مع العراف)، انحيازه لذاتية الغامض الكاره للعراف والذي سيتضح من مسير النص مدى استحقاره له وهو يصرح بأنه عالجه من أجل دين يريد استرداده منه.

تلك التركيبة الدلالية الرابطة التي شرحناها عبر تصنيف الفواعل السابقة مع مجموعة من الترابطات الأخرى خلقت حالة من التخلخل مستمرة لدى القارئ:

أ- من تلك الترابطات الترابط بين الطير والإنسان والنسج السردي عبر الخطاب المتناوب بين العابر والطير (سيرة 1)، ثم بناء عليه التناسب بين الطير الكسير والزعيم في الفصل الثاني، ونظراً لأن الطير هو مدار وعي الزعيم الذي كان صوته هو الصوت المسيطر على ذاتية الراوي في المرحلة الأولى من النص، وهي تلك التي سبقت موته وجعلت كافة النصوص السردية المصوغة بالخطاب المسرود، تصاغ عبر ذاتيته، فخلقت عبر روائه قطعاً روحية سردية غاية في الجمال، وكذلك نتاجاً لتدخله في المعروض (الحوار) غير المباشر[18] كان يرسم الحوار بمؤثراته المختارة وانتقاءاته المؤدلجة لخدمة النص، وذلك بالرغم من أن النص يقدم عبر التبئير البراني الخارجي حسب تصنيف سعيد يقطين أو عبر التبئير الصفر حسب ج. جينيت.

18- "إن قيمة الإبداع الروائي لا ينبغي أن تقاس بشمولية الرؤية ولكن أيضاً بمدى تأثير الوسائل الأسلوبية المستخدمة للتعبير عن مضمون الرؤية لدى المتلقي" فاطمة سالم الحاجي / الزمن في الرواية الليبية (ص.289)، الدار الجماهيرية للنشر (ط1، سنة2000م).

ومن أمثلة المسرود (ص،8)، (سيرة 1 /1) "ولكن العابر يمضي، العابر يمضي ويبقى إيماء الوعد المستحيل (..) لأن قبساً شق ظلمات الأفق الأبدي الشاحب، فلاح، لغمضة قصيرة، كومض البرق، إيماء تاق العابر لنيله طويلاً، (..) فكيف لا يتزعزع الجسد الهزيل برعش الوجد وكيف لا يفز من المقلة دمع الحنين؟".

ب- التغيير الحاصل لدى العراف بعد موت الزعيم مما جعله لا يختلف فكرياً عنه، واستلم بذلك موقع المستبطن لذات الراوي الفاعل لفعل السرد، وصار الكثير من أفكاره عن النبوءة والإيماء والغموض هي المسيطرة على السرد والمنظمة للمعروض وللمنقول. انظر اللقاء المزعوم بينه وبين الزعيم في الحمادة، والذي من غير المؤكد تحققه وهو يصف بعد انتقال الراوي من تبئير ذات العراف وهو يسير مع زعيمه وهو ينتقل ليصف الأشياء من حولهما، وهو بانتقاله هنا قد نقل بؤرة النظر أي التبئير (ظاهرياً) منه هو الراوي ليصف (يبئر) الأشياء المحيطة بهما، وهو التبئير الصفر والبراني الخارجي، كما أوضحنا سابقاً، ولكن لأنه يتحرك من خلال ذاتية العراف فلقد جاءت مصبوغة بالنبوءة والغموض (ص 128) "اكتشف الإيماء الذي تخلفه دحرجة الحجارة بالنعلين. أدرك سر اللغة التي لا تعترف باللسان، وتستهجن (..) عبر أدغال اليبس".

ثم يتم الانتقال إلى ما وصفناه بالتبئير البراني الخارجي أو الصفر عبر: "فوق عمامتيهما تدلى قمر ملفوف في قماط شاحب راح يغدق على الخلاء بضياء شحيح، في الضياء الباهت تمدد عراء صامت، مفروش بحجارة رمادية زادها بخل الضوء كآبة وعتمة". الخطاب المسرود التالي يتم عن طريق راو علوي، ولكن نظراً للتداخل بينه كما أسلفنا وبين ذاتية العراف حصل فعل السرد عبر أفكار العراف ووعيه.

ج- الحفار نفسه وبعد موت العراف دخل وأصبح هو المسيطر عبر عشقه الأسطوري للأرض وإيمانه بكون الماء رسولاً دخل إلى الراوي وأصبح الراوي يتحدث عبر ذاتيته وأفكاره منذ موت العراف وبخاصة في السيرتين (12، 13)، مما جعل فعل السرد يأتي مصبوغاً في مرات عديدة بعشق الماء وحب الأرض. وكانت السيرة (12) سيرة السيول تؤصل وتمهد لدخول فكر الحفار في السيرة (12) القربان، وانظر إلى هذه المقطوعة التوثينية التي ظاهرها على لسان الراوي عبر الخطاب المسرود صيغياً، وعبر البراني الخارجي تبئيرياً وباطنها الحقيقي عبر ذاتية عاشق الماء الحفار في لحظات موته وهو يرى انبجاس الماء من البئر الذي كان حفره آخر

أعـمال حياتـه: "ألمـت بإيقـاع الغمـر عجالة، فانهمر السـائل من صلب الشـق، وأفرزت مسـامات الصخـور المزيـد، فتلـوى الكائـن في سـيره وعـبر في سـفره الخالـد إلى القيعـان، فأبـصر المريـد في عبـوره سر المـولي، وميلاد الحيـاة الأولى".

كل التبـدلات الصوتيـة المذكـورة مـع الترابطات السـيميائية الأسـطورية الخفية بـين التزاوجات المؤطـرة للعمـل الأسـطري، أو بـين مجموعـات الثـلاثي المذكـورة المكونـة لفواعـل النـص، جعلـت مـن العمـل يمتلـئ بفيض من اللغـة القوية والشـاعرية العذبة وأنسـاق التوازي المنبثـة في أماكن مختلفـة مـن النـص لغويـاً. ونـرى هنا مـدى تأثير الأسـلوبية المسـتخدمة (17) والتقنيـات العالية التفاعـل مـع البنـى الجماليـة الأسـطورية لخلـق نـص فعـال ورائـع، إضافـة إلى تبدل الـراوي من الثبـوت الظاهـري في صيغـة الخطـاب المسرود، والتي شـكلت أكثر من نصـف تمفصلات النص إلى الخفـي المسـتبطن في كل مرحلـة، وبخاصـة تلك المراحل الثلاث الرئيسـية للنـص؛ وهي قبل موت الزعيـم، وقبـل مـوت العـراف، وقبل مـوت الحفار، والتي اسـتبطن فيهـا الراوي ضحايـاه كل قبل موتـه وهـو يقدمهـم للموت عبر مضي تشـكيله لمعيشـهم الوهمـي المكتوب.

نبض الحياة ونبض الموت في "التبر"

الأخضر بن السائح

نبض الحياة ونبض الموت في "التبر"

الأخضر بن السائح

[1]روايـة التـبر طائـر يحلّق أعـلى من المألوف في سـماء الصحـراء وفيضها الـسرّي، وعبثها الأبدي، كانـت الشـمس فيهـا أكـثر اشـتعالاً، والسـعادة أقـلّ اكتـمالاً حيـث تكتنـز الانكسـارات والخيبـة والعزلـة التـي تطـلّ عـلى الهاويـة، مـزج فيهـا المؤلّـف بـين رمـاد الأسـاطير وحركـة الكائنـات مع صـوت الأشـباح والجنيّات.

للصحـراء روح تحملهـا روايـة التـبر التـي ولـدت بـين النـار والمـاء والأرض والسـماء في روح موزّعـة بـين جسـدي "أوخيّـد" و"الأبلـق" هـذه الـروح الطليقـة المقسّـمة بـين السـماء والأرض حيـث المسـاحات التـي تـبرز فيهـا النـواة الدلاليـة الممغنطـة والتـي تقـوم باجتـذاب المحـاور السرديـة الأخـرى وتسـخيرها للاندمـاج والتلاحـم مـع نصـوص مختلفـة ولا يكتمـل التلاحـم إلا باجتـماع الروافـد الثلاثـة المهيمنـة عـلى الرواية هـي (الفيض العقـلي والخيالي والشـعوري)، وعبر تداعـي المحـاور وتقاطعها يشـحن السرد بقـوّة هائلة فاعلة، مكثّفة ومشـحونة عـبر نزيف لغوي يرتقـي إلى عوالم التجلّي والمشـاهدة وتصل إلى مقامات السـموّ والرؤيـا فترحل الأرواح كامتدادات نورانيـة مـن الجسـد إلى العـالم الآخـر وتخـترق الزمـان والمكان.

لـن أبالـغ بالقـول إن قلـت: روايـة التـبر رؤيـة مسـتمدّة مـن إشراقـات الـذات وتجـلّي الصـور البرزخيّـة بلغـة المتصوفـة.

تطلـع علينـا روايـة "التـبر" وكأنهـا قطعـة أثريـة نـادرة تـؤرّخ للصحراء وتسـجّل طقوسـها عبر ثنائيـة الصـوت الواحـد والمتعـدّد مـن خلال "أوخيّـد" وجمله الأبلـق، وفي محـراب الصحراء وعبر

1- أستاذ الأدب المعاصر - تحليل الخطاب بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة عمار ثليجي الأغواط - الجزائر. ولد 1962، نال شهادة البكالوريا في ثانوية الإمام الغزالي الأغواط 1982، ثم ليسانس تخصص لغة عربية في جامعة وهران 1986، وحصل على شهادة الكفاءة الأستاذية في مديرية التربية بغرداية 1988، وماجستير تخصص أدب حديث ومعاصر في جامعة وهران 2001، ثم الدكتوراه بتخصص أدب حديث ومعاصر في جامعة الجزائر 2009.

دروبها نلمس تلك الهمسة المسموعة أو الرائحة الخفية التي تعبّر عن عالم الروحانيات حيث الصفاء والخلود والتجرّد من كل ما هو محسوس، أو العالم السفلي حيث التراب ودنس المادّة التي تشدّ الإنسان إلى الأرض فيفنى الجسد وتصعد الروح إلى ما هو أعلى.

وإذا كان "أوخيّد" بطل الرواية قد مات في آخر المطاف فإن روحه بقيت في مضارب الصحراء وتضاريسها وجبالها وطقوسها وكائناتها الخفيّة عن طريق تراسل الحواس، أو عن طريق الحلول في مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة وتبقى شخصية "أوخيّد" مشحونة بغليان آدمي راعد وكأنّ لسان حالها يقول: أنا فيهم.. والسابقون فينا ونحن فيمن سيأتي؟

وتبقى رواية التبر تقاسيم على أوتار ربابة لعلّها غير مألوفة الإيقاع، تهيمن عليها النبرة الأحادية في النص المتعدّد الذي يتتبّع فيها الصدى للحكمة القديمة التي تجسّدها الأسطورة في تاريخ الثقافات. وبامتداد الصحراء وفيافيها وشعابها تتولّد الرؤية التي تجاوزت الأجوبة الجاهزة التي يقدّمها تراث الماضي، ويحاول المؤلف من خلال هذه الرواية المتميّزة القبض على تلابيب ذلك التاريخ السرابي لعالم الصحراء، وعلى الظلال النفسية التي يتأثّر بها وعلى الأصداء الفكرية التي تغمر أجواءه، معتمداً على لغة الهواجس والتأملات والتوجّسات. ولعلّ حيوية السرد في هذا المتن الروائي، ناجمة عن حيوية المشهد، حيث نلمس غياب الصوت وحضور الحركة التي يتمتّع بها قرين "أوخيّد" الأبلق حيث يغيب الصوت وتحضر الحركة وكأنّ الإشارة أصبحت بديلاً عن اللغة والجسد بديلاً عن الفكر.

إنّ المتتبّع لمسار السرد عبر الثنائي المتوحّد في الواحد، "أوخيّد" و"الأبلق" جسدان لروح واحدة، حيث يبلغ التماهي ذروته بين روح واحدة في جسدين مختلفين "هما اثنان في الجسد، ولكنهما واحد في الروح، والروح التي توجد في جسدين لها فرصة أكبر في النجاة"[2].

هذه الروح تعيش لحظات الصراع والخوف والإقصاء والاختلاف والتحالف والصمت والصخب والفوضى والعبث والحقيقة والخيال، المجرّد والمحسوس، المرئي والمخفي وقد سعت الرواية إلى تثبيت ذلك كلّه عبر فضاء الصحراء وسياقها الفلسفي.

ومن الناحية البنائية يلاحظ أن فضاء الرواية مؤثّث ببنيات سردية صغرى على شكل قطع فسيفسائية تشمل فضاء الصحراء اللامتناهي حيث الحقيقة والخيال والوهم والظاهر

2- د. سعيد الغانمي / رواية التبر رأس مال الصحراء / مجلة نزوى / الموقع / www.nizwa.com / تاريخ المشاهدة 07 / 03 / 2007.

والباطن.

إنّ الكائنات الخفيّة التي نشعر بها ولا نلمسها هي ما تحاول الرواية القبض عليه من خلال اللغة لأنّ "اللغة هي ما يعتقنا إلى حدّ ما من قيود بيولوجيتنا المملّة، وهي ما يمكّننا من أن نجرّد أنفسنا عن العالم الذي يشتمل على أجسادنا، واللغة تحرّرنا من سجن حواسنا، وتشكّل طريقة سهلة تماماً لأن نحمل معنا العالم من حولنا"[3].

ولعل المهم في رواية "التبر" هو البحث عن الجانب الآخر خارج أجسادنا وخارج ذواتنا، هذا الشيء المفقود الذي نتأمّله ونشعر به مع أرواحنا وخارج أجسادنا.

تبدأ الرواية بهذه الالتفاتة التي تشير إلى تلك الهدّية الرائعة التي تلقّاها "أوخيّد" من زعيم القبائل والمتمثّلة في المهري "الأبلق"، وتلك الفرحة والشعور بالنشوة بحيث نلمس "أوخيّد" هو السائل والمجيب: هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق؟ ويجيب نفسه: لا. هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً ينافسه في الكبرياء والشجاعة والوفاء؟ لا، هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري؟ لا، هل رأيتم أجمل وأنبل؟ لا، لا، لا، حتى إذا تعب، انهار على الرملة..[4].

بهذه العبارات القلقة المسائلة والكاشفة تبدأ فصول الرواية، يخترق من خلالها المؤلف صمت الصحراء، ويكسر وحشتها ويغيّر من رتابتها، ويزعج صمتها ويثير سكونها لعلّها تسمع أو تجيب.

حوار أوخيّد يستنطق الغائب والمخفي حيث تتقافز بعض الأصوات والتعليقات من هذا الجانب المنسي والمهمّش، فالحضور يحاور الغياب، والكينونة تحاور العدم، والظاهر يحاور الباطن. فحوار "أوخيّد" ومساءلته تجلّت كحركة مسائلة للذات والآخر، فالحاضر لا يمنع الماضي من استعادة ماضيه في مستقبله، هذا الزمن الدائري هو الذي اعتمده إبراهيم الكوني في بناء روايته.

تتطوّر أحداث الرواية بتطوّر فصولها وتشعّب أحداثها، يوظّف فيها المؤلف خصوبة

3- مجلة الآداب الأجنبية / اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 105 / 2001 ص 03 / جدلية الجسد والموضوع في الدراسات السردية المعاصرة.

4- الرواية / ص 11.

التصوّف الإسلامي وبعده المعرفي، تشتد العلاقة بين "أوخيّد" وجمله الأبلق إلى درجة التماهي والحلول في روح واحدة تسكن جسدين.

إنّ المنحى الإشكالي لشخصيتي "أوخيدّ والأبلق" أنهما تعيشان بين عالمين، عالم علوي مجنّح مفارق لا يلامس الأرض، وعالم سفلي مرتبط بالأرض والخطيئة والفناء، كما أن البطل في هذا السياق تتنازعه قوّتان داخليتان، رغبة عميقة جارفة في الانضباط داخل بنية المجتمع والقبيلة، والخوف من هذا الانضباط الذي يفقد الحرية والانعتاق.

إنّ المعجم المستعمل في هذه الرواية يحيل على طقوس العبادة حيث، الخشوع، والصمت، وتلاوة التعاويذ والنذر، وتتصاعد نبرة هذه الطقوس حين تقترن بالزهد وأفق العبادة والتشبّث بملكوت السماوات والحرّية، وهذا ما يجعل الرواية قائمة على تركيب معقّد يتداخل فيه الشعوري واللاشعوري في آن واحد، وهذا هو لبّ رواية التبر ومضخّتها الحرارية التي تنبش في تلك الدهاليز المسكوت عنها واللامفكّر فيها.

المتن الروائي مقسّم بين الأنا الأعلى حيث يمثّل القيم والمثل والخلود، والعوالم السفلية المرتبطة بالأرض حيث الخطيئة والدنس والتراب.

بدأت رحلة أوخيّد وقرينه الأبلق بالخطيئة التي ربطته بهذا العالم السفلي، وأول خطيئة ارتباطهما بالأنثى والجرب الذي أصاب الأبلق والطرد الذي تعرّض له أوخيّد، ثم اللعنة من الآلهة وعدم تنفيذ النذر، وانتهت بطلب المال وارتكاب جريمة القتل ثم المطاردة والموت.

يبدأ المؤلف سرد أحداث روايته المتعلّقة بمغامرات "أوخيّد" العاطفية والتي يشاركه فيها صديق دربه "الأبلق" حيث نلمس الانشطار الذي يرتكز على التفاعل المتبادل بين محكيين متماثلين من حيث الموضوع التيماتي، ثم يتشعّب مسار الحكي معتمداً على وظيفة التناوب والاسترجاع بين "أوخيّد" و"الأبلق"، فعلى مستوى التعبير الروائي القائم على التناوب نلمس تلك الأسئلة الشمولية عن الذات والآخر والمصير من خلال الجزيئات الدقيقة والاهتمام بالتفاصيل المتّصلة بالأشياء والمكان الذي تؤثثّه حيث نجد على لسان السارد بعض الكلام المتعلّق بمغامرات "أوخيّد" قوله: "فقد تعوّد أن يقوم بغزواته العاطفيّة الليليّة إلى النجوع المجاورة على ظهر الأبلق، يسرّجه بعد المغيب، وينطلق إلى ديار المعشوقات، فيصل بعد منتصف الليل، يوثقه بالعقال في أقرب الأودية ويتسلّل في الظلمات إلى خيم الحسان يتغازل

ويتسامر ويختطف القبلات حتى ينفلق أفق الصحراء عن الضوء، فيتسلّل إلى الوادي ويقفز فوق السرج وينطلق عائداً..“[5].

هنا بداية الخطيئة، حيث انزاح أوخيّد إلى مطالب الجسد والشهوة، هذه المطالب التي تربطه بالعالم السفلي (الما تحت) في مجتمع تمثّل فيه القداسة رأس مال الصحراء، هذه بداية الرواية على مستوى الخطاب وعلى مستوى الحكاية أيضاً.. والموقف هنا لا يقتصر على أوخيّد وحده، بل أيضاً جمله الأبلق يشاركه في هذه الخطيئة التي ربطت قلبه بالأرض بدل السماء، وقد ورد على لسان الرّاوي ما يفيد هذا المعنى أو يحمله ”تكرّرت الغزوات حتى اكتشف أن أبلقه الرشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة تعوّدت أن تقضي الربيع في وادي المغرغر..“[6].

فالجنس هنا هو بؤرة للصراع في عالم الصحراء وفضائها، وقد أحسن الكاتب الجمع بين جسم الإنسان وعالم الحيوان بما فيه عالم الأشياء وفق العلاقات الرمزية الخاصة، وهي مقدّمة من مقدّمات التشويق وإثارة الانتباه.

يحاور أوخيّد جمله الأبلق في إحدى غزواته الليلية معاتباً صديقه على هذا الكتمان: ”لماذا تخبّئ عنّي؟ اعترف أنك تطير إلى محبوبتك ولا تطير بي إلى محبوبتي. اعترف أن لا فضل لك في العدو هذه المرّة؟ الأنثى هي السبب؟ هي السبب دائماً؟

فيردّ عليه متمايلاً، ينثر الزبد، ويمضغ الرسن في عدوه السعيد..

- أو – ع – ع – ع..

فيضحك أوخيّد، ويستمر في مداعبته..“[7].

الكاتب لم يجتر هذه الحكاية ويستنسخها، بل كان يولد ويجدّد باستمرار مسترقاً السمع لأدق الحركات الوجدانية الدفينة ليعبّر من خلالها عن عالمه الروائي المثير، ففي كلّ مرّة يفتح أفقاً جديداً للتأمّل والتخيّل والقول مستسلماً لغواية اللغة وفتنتها، هذه الفتنة التي تضيف نكهة جديدة للرواية وإيقاعاً دافئاً لها، تجعل من الصحراء تيمة فضائية ودلالية مركزة

5- الرواية ص 16.

6- الرواية ص 16.

7- الرواية ص 17.

ومسكونة بالغموض، كما أن الكاتب أحسن في انتقائه للحوافز التي تؤسّس الحبكة وتثري إيقاع السرد بصورة تترك بصمتها على جسد الكتابة والقول.

والمتأمل لرواية "التبر" يلمس ذلك النفس الروائي الساخن والفاتن، المحبوك والمتنوّع، لا يخيّب أفق انتظار القارئ نظراً لموقع الرواية التي تتوسط بين الكتابة الإبلاغية الإخبارية، والكتابة البلاغية الإشارية، وهذا دأب مؤلف الرواية وقائد رحلتها الشاقّة والمضنية.

أوخيد، الشخصية اللغز وقع في الورطة، وقع في الخطأ غاصت أقدامه في الأرض أكثر بدل أن يصعد إلى السماء، زاد همّه وغمّه، اغتسل بماء الخطيئة وعليه أن يدفع ثمن هذا الخطأ، تتالت عليه الأحداث المأساوية بعد ذلك، والصحراء لا ترحم لمن لا يحسن التصرّف، ناموس الصحراء وقانونها الظلم بالظلم والبادئ أظلم، وأوخيّد من بدأ، الصحراء أمّ قاسية لا ترحم، متاهة، بالوعة لا فرق في شريعتها بين الوجود والعدم.

الثابت في الصحراء الأصول الروحانية للجسد، والقبض على قداسة الكائنات الخفيّة وإيماءاتها، وأوخيّد ضيّع هذه الفرصة واستسلم لجاذبية الجسد حيث الخطيئة والعقاب. جمله الأبلق لم يسلم هو أيضاً فقد وقع في الدّنس مثل صاحبه ودارت عليه الدائرة.

شيخ القبيلة الحكيم يقول: "إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة، فلا يجب أن يفلت المهري النادر من نوق القبيلة.. كانت تلك عملية فظيعة، كلما تذكرها أوخيّد أحسّ بالغثيان والخجل"[8].

يقع الأبلق ضحيّة غريزته الجسدية، وتتحوّل الفحولة ذات السلطان المطلق إلى وضعية قاتلة ومميتة.

يستغلّ مؤلّف الرواية في استعمال "الفحولة" مادّة للغة وأداة للنص، ويتحوّل "أوخيّد" مع أبلقه إلى مادّة كتابية يشترك الرجل فيها مع الحيوان داخل نص واحد في روح واحدة، أوخيّد يحكي والأبلق يستمع، ويدخل الاثنان في تغير كوني صاخب ومضطرب.

الصحراء الأم والوطن لابدّ أن تثأر واللعنة تلاحق أوخيّد والأبلق معاً.

اضطرم النص بحرائق اللعنة، والجريمة جرم لا تستطيع فيافي الصحراء أن تستره، وذاكرة

8- التبر ص 20.

الفحولة داخل الحكاية يجب استئصالها حتى يستريح أوخيّد ويشفى الأبلق.

المؤلف يستعين بطرائق السرد التراثية والمحكي الشعبي الشفاهي، ويطرح بعض الأمثلة التي تنبع من صلب المتخيّل ومن صورة الحكي.

دواعي الجريمة والآثار المترتبّة عنها جعلت أمر تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكّر أمراً لا مفر منه.

الأبلق يصاب وملامح العقوبة بادية على جسده، نشوة الفحولة تلاشت وحلّ محلّها اليأس والحزن والاستسلام للمرض، وقد لاحظ أوخيّد كآبته ولكنه لم يكتشف العلاج إلا بعد أيّام.

فقد الأبلق ذاته، والأنثى سلبت منه تلك الذات.

لسان السارد عن الأبلق يقول: "واصل مغامراته مع النوق السارحة في مراعي الصحراء، فكلّفته الفحولة العمياء داء الجرب، عاد من إحدى الغزوات كئيباً، انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلّى شفته السفلى أكثر، وقف في العراء هادئاً صامتاً يشيع الأفق المتراقص في ألسنة السراب السماوية، بنظرة حزينة. كان خجولاً.."[9].

كلّ عنصر من عناصر التراب يعود إلى التراب، الجسد، الأنثى، الفحولة، كل عنصر مادّي يعود إلى أصله بفعل الطبيعة.

الفحولة المفلسة والأنوثة الضارّة زلزال الكون وزواله، هذه صحراء الصمت والعبث الأبدي التي جعلت "أوخيّد" وأبلقه غريبين في أرض غريبة، كائن آدمي في جسد حيوان، وحيوان في كائن آدمي، أوخيّد والأبلق هو الكائن الذي لم يكن.

الصحراء أصبحت عقيمة من دون فحل ولم يبق لأوخيّد وأبلقه إلّا الرحيل.

بقي "أوخيّد" يلعن الأنثى ومن حولها، وأبلقه الحزين يموت ببطء وهو يموت معه، هل نداء القبر حان، وهل من جسدين في روح يحملهما قبر واحد؟

الصحراء ثقيلة ونارية، وهي تطعم النار لمن أحبوها. هذه الصحراء الشاسعة أصبحت قبراً في نظر أوخيّد الذي يئس وتعذّب بعذاب رفيق دربه الأبلق.

9- التبر ص21.

إبراهيم الكوني اقتنص مادّته الحكائية من الموروث الشعبي والأساطير والتصوّف الإسلامي وشغّل هذه الأشياء جميعاً لغة ورؤية وبناء. ولذا نجده يرصد تلك العلاقة الجوانية المتوتّرة بين الظاهر والباطن، المرئي والمخفي.

الصحراء حيث الصفاء والطّهارة والجوهر والنقاء، تدنّست وتغيرّت، وعوض أن تصعد إلى السماء نزلت إلى الأسفل حيث الخطيئة وحيث العذاب، حتى الجن أصبح أحسن حالاً من الإنس.

التشكّلات السردية التي تحيل على دلالات متباينة بدأت بذاكرة الفحولة من حيث التعامل مع المادة الحكائية، النص الروائي نصّ فحولي في جسده وفي دلالته، وعلة النص ومرض الصحراء وتخلّيها عن طقوسها هو في "الأنثى".

أوخيد أصبح مشدوداً بين قطبين جاذبين لا يستطيع أن يتقدّم ولا يستطيع أن يتأخّر. ما يربطه بالأرض حيث الأبلق والزوجة والولد، وما يربطه بالسماء حيث الحياة الأخرى الأبدية والطاهرة.

"أوخيّد" بطل الرواية ومحورها ولغزها يرتحل إلى مكامن السرّ في كهوف الصحراء الداخلية، حيث يلمس روح تلك الكائنات الخفيّة ورموزها وأساطيرها وشريعتها، هذا الارتحال إلى مكامن السرّ في الصحراء بصحبة شغف الالتحام باللغة وولوج الجسد الحي للنص لتحسّس نبضه حين تتحوّل فيه المفردات إلى أزرار تستدعي نصوصاً غائبة تمثّل في النهاية المرتكزات المعرفية لمؤلّف الرواية.

هذه المرتكزات التي تمنح له القوّة في خلق متتاليات سردية تتّسم بالفاعلية والتنوّع داخل النص الروائي.

وحين نعود إلى مسار الحكي ونرتحل مع "أوخيّد" فارس الصحراء وبطلها نشعر بهمومه تكاثرت وأصبحت جيوشاً تحوم حوله، كما أن رغبته في الاستئثار بمن يحب "الأبلق" تزداد قوة، مناخات الغبطة المستمدّة من مغامراته اللذيذة بالحب وأصدائه أصبحت في خبر كان، انفلت الإحساس بالاطمئنان أمام الواقع المرّ، مرض الأبلق والشعور بالفجيعة والغياب على الأبواب.

عتبات الإحباط والاستسلام للمرض.. حياة الجحيم التي مسّت الأبلق نلمسها في هذا المقطع الروائي: "الأبلق الآن ليس أبلق. اختفت البقع البديعة من الجسد الرمادي، اختفت النظرة الذكية من العينين الساحرتين. القوام الرشيق، الممشوق تحوّل إلى هيكل أسود مترهل مبقع بالظلمة، خيال شاحب وبائس لكائن آخر. سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخرى مختلفة، المرض يصنع ذلك مع الناس أيضاً، المرض الطويل يفعل ذلك.."[10].

يأتي ذكر الشحوب والمرض والبؤس والترهّل واللون الأسود للدلالة على التحوّل والانتقال من عالم إلى عالم.

ابتلاع الأرض للكائن الحيّ لا مفرّ منه، دنوّ النهاية لتبدأ البداية سنّة الله في خلقه.. كثافة التصوير بطابع تراجيدي مؤلم وساخن، يحوّل النص إلى بؤرة مشحونة بالمدلولات الغائبة (العالم الآخر)، والدلالات النهائية ما بعد الفناء لا طاقة تفسّر تلك الظواهر إلّا اللجوء إلى تلك الكائنات الخفيّة حيث الطقوس والجن، والمقابر، أو كلام الشيخ موسى العالم في أمور الدين والدنيا.

في عالم الصحراء يقوى الجانب الرّوحي الخفي حيث المقدّس أمام صمت الصحراء المطبق. الصدى في الصحراء هو نهاية تفتح بداية للاتصال بحركة الزمن الآتي.

"المؤلف" يبحث عن رسالة غائبة تقبع في ظلّ النص وليله، هو أشبه بسراب الصحراء اعتمده الكوني في بناء عالم الرواية.

"في هذه المرحلة لم يعد الأبلق يقترب منه في النهار، يقضي اليوم مهموماً، يتابع انسياب الملائكة في سراب الأفق. أصبح يخجل من مداعباته أمام الناس. وحتى إذا أقبل إليه ليمسّده بقطرات الدواء يتملّص ويحاول أن يفلت. وفي بعض الأحيان يشتكي في بؤس: "أو – ع - ع -.. في تلك الأثناء يتسلّل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كلّ شيء في الصحراء قد همد ومات. لا يبقى في عمق الليل إلا الجنّ، يسعون في العراء ويهمهمون بالمحاورات الخفيّة.."[11].

هذا المقطع يؤشّر إلى شعلة ناريّة عنيفة تحرق الأبلق وتحرق أوخيّد معاً، كما يعبّر عن عجز "أوخيّد" من ثقل الماضي وثقل الحاضر أيضاً، هذه النار التي تزحف في الروح محوّلة

10- التبر – ص29

11- التبر - ص30

الجسـد إلى رمـاد لا يتحملهـا "أوخيّد" هذا الرجل الضعيف أمام قسـوة الطبيعـة وثقلها "فالأصل في الحيـاة هـو الحركـة المنبثقة مـن دور الطبيعة ذات التحـوّل الأزلي"[12].

هـذه الحركـة تريـد أن تأخـذ "الأبلـق وأوخيّد" فالزمـن ليس بزمنهـم والصحـراء.. لم تعد أرضاً بكـراً كـما كانـت.. الإنسـان هو الـذي دنّسـها والأنثى هي سـبب بلائها.

والمتتّبـع لمسـار الـسرد يلمـس ذلـك الحـوار الداخـلي "لأوخيّـد" الـذي كثـيراً مـا يـردّد نصيحة الشـيخ مـوسى العـالم الفقيـه المتصـوّف الـذي نصحه أن لا يربـط قلبه بشيء في هـذه الأرض حتى تبقـى روحـه في السـماء، وهـو أخطـأ حـين ربـط روحـه بالأبلـق والزوجـة والولـد، فها هـو العالم السـفلي يجذبـه إليـه، وها هـو يسـقط في براثنـه وأوحاله.

الألم يـزداد في جسـم الأبلـق الضعيـف، ونـار البـوح وعنفوانـه يتصاعـد مـن "أوخيّـد"، تشـتدّ الصدمـة وتبـدأ الرحلـة التراجيديـة.

"أوخيّـد" المعـادل الموضوعـي للأبلـق يجـب عليـه أن يوّلـد الحياة مـن ظلمة الفقـد والغياب، عليـه أن يصـارع مـن أجـل البقـاء، مـن أجـل الطهـارة، أو يرحل مـع صديقـه. تبدأ الرحلـة ويبدأ العذاب.

"أوخيّـد" يبحـث عن عشـبة "آسـيار" هذه العشـبة التي نصحه الشـيخ مـوسى باقتنائها لأبلقه فهـي التـي تعالجـه مـن مرضـه وتكتـب لـه البقاء، وقـد حذّره مـن مخاطرهـا كفقـدان الوعي أو الجنون.

هـذه العشـبة "عشـبة آسـيار"، وهـي عشـبة سـحرية تداولهـا أقـرب إلى الأسـطورة منـه إلى الواقـع، وهـي أيضـاً مرتبطـة بالكائنـات الخفية الأخـرى لأنها تملك طاقـة وفاعلية أكـبر من طاقة البـشر، إنهـا نبتـة الجـن ولابد مـن اسـتعمالها[13].

يسـاير أوخيّـد اليقـين في هذه العشـبة، يرحل إلى السـفوح ويتحمّـل العناء وينـزل إلى الأودية، ويتوعـدّ بالنـذر لآلهـة الصحـراء هـذه الأرض التـي تتسـاوى لعنتهـا مـع قدرها ولا يجد مسـاعدا أود دليـلاً إلا الجـن هـذا الكائـن السرابي الذي لا تسـتطيع الإمسـاك به، ولكن تسـتعين به في هذا

12- د. أوسيمة درويش / مسار التحولات، قراءة في الشعر أدونيس –المركز الثقافي العربي. ص 273.

13- ينظر الرواية ص 36 وما بعدها.

المصـاب الجلل.

يعثر أوخيّد على عشبة آسيار وتبدأ رحلة أخرى عجيبة بين الموت والحياة.

الريـح تعـوي والجـن يصيـح، والـوداع الأخير يعدّ طقوسـه بطريقـة تراجيدية دمويـة تعبّر عن عنفوان الصحـراء وغضبها.

تبـدأ رحلـة الكائـن المغامـر الـذي يقيـم في الواقـع المتشـظّي والحيـاة المتداعيـة تحـت دائـرة الوعـي واللاوعـي تحـت تأثير عشـبة "آسـيار" وتبدأ الجمـل السردية كوحـدات لا متناهية تغيب بالقـارئ والمؤلـف عـلى السـواء لتخرجـه من عـالم إلى آخر.

هـذه العشـبة الجنيّـة "آسـيار تحـوّل الأبلـق إلى أتـون مشـتعل، وهـو ردّ فعـل غريـزي يطلقه اللاشـعور بانفعـال آني بعـد تفريـغ تلـك الشـحنة المترتبـة مـن هذه العشـبة المقدّسـة".

"كان البريـق إشـارة خفيّـة حقـاً، ففـي اليـوم التـالي بـدأت المعركـة، بـدأت مـع الأصيـل، وقف المهـري مسـتنفراً يحـرّك ذيلـه المشـدود وكأنـه يطـارد ذبابة وهميـة، ثـمّ تبعته حركـة الأذنين، ثمّ الجلد المسـودّ..

"تأهّـب أوخيّـد، ولكنـه لم يعـرف ماذا يفعـل، فتابع حركات الأبلـق في قلق أيضاً. ثـمّ بدأ يلوك الهـواء وتقيـأ زبـداً ناصعـاً تصاعـدت الرغوة حول شـفتيه ثمّ بدأت تتسـاقط عـلى الأرض في قطع كبـيرة منفوشـة. مـن الجسـد الملتهـب تفصّد العـرق. لم ير عرقاً حـاراً وغزيراً على جلـد الأبلق كما رآه يومهـا.. ثـمّ رغـى.. رغـى بصـوت فجيـع.. أليـم أحـسّ أوخيّد بالوخـز في قلبه. صـاح بلا وعي: اصـبر اصـبر الحيـاة هـي الصـبر. ولكن المهري لم يصبر، اشـتكى بصوت عـال طويل أليـم آ آ آ آ"[14].

تبـدأ ثـورة الأبلـق عـلى الحياة الفاسـدة لبعـث الحيـاة الفاضلة "فالثـورة هي الفعـل والتحوّل والحركـة لأجـل التجاوز"[15].

تجاوز المرض واليأس وخيبة الأمل لتبدأ حياة جديدة، نهاية لبداية ستأتي لاحقاً.

تحـضر بعـض الوحـدات المشـحونة بالصرخـة المطلقـة اللامحـدودة، لا أحد يقـف في وجه هذا الكـون اللامحـدود.. ولـذا صرخـة الألم كان صداهـا مفتوحـاً، أزليـاً، مسـتمراً للبحـث عـن هـذا

14- الرواية، ص 38، 39.

15- د. أوسيمة درويش / مسار التحوّلات ص273.

الغائب في أغوار الصحراء.. يتألّم الأبلق ويتألّم أوخيّد معه، الألم الذي يعيش في أعماق "أوخيّد" والأبلق يخرج إلى فضاء العالم، مشحوناً بالحركة والانفجار.

الصراع المتوتّر والحركة المتحوّلة والصرخة المدويّة تعبّر عن حركة التناوب بين الموت والحياة. على مستوى مسار الحكي يتمّ تصوير المعاناة بتصعيد الدلالة السلبية لما ينتظر الأبلق وأوخيّد، كما نلمس التحوّل والتجاوز عبر التجسيد الإبداعي للحقيقة.

الحركة المتفجّرة للحكاية، تخلق في رحم النص ولادة بمعنى أن حياة "السرد" تنبض وتستولد جذورها من نوعها وذاتها.. أي.. القلم ألم والكتابة ولادة.

الإبداع مخاض وألم لا يختلف عن ألم الأبلق وأوخيّد والكون معاً، العالم السفلي يغرس أنيابه والعالم العلوي يصيح.

ما يلاحظ على مستوى المتن الروائي أن الكاتب نجح في مجابهة عدوانية الواقع بالعدوان الإبداعي المضيء، بدليل أن النص مشحون بطاقة توتر عالية جعلت المتلقي أو القارئ يعيش هذا الألم وبتصبب عرقاً معادلاً لعرق الأبلق وأوخيّد معاً.

لن أجازف بالقول إن قلت إنّ لغة إبراهيم الكوني وجمله السردية المتتالية كانت فعلاً مؤشّراً لتحريض القديم الموروث والجديد الوافد بشيء من الاختراق والتجاوز والتحاور والتقاطع في رحلة النصوص ووجوهها المتكرّرة والمختلفة عبر الأجيال.

إنّ استحضار الدلالة الخلفية للكون يهتك الحجب المطوّقة بالمألوف، ويتجه صوب الجديد القديم الملغّم ببراعم التحوّل ومشاكسة الرتيب البالي.

إنّ رحلة أوخيّد وجمله الأبلق، هي مكابدة للوحدة وصمت الصحراء.

والدور المحوري الذي يلعبه "الأبلق" وهو حيوان يدخل إلى النص كبنية ومؤشّر، حيث يتحوّل إلى مولّد للطاقة التعبيرية الجارفة تزوّد النص بشحنات قويّة متتالية تشحن النص السردي بالقوّة والحركة والتوالد بدءاً بالمشاهد وانتهاء بالإيقاع الداخلي للنص.

"الأبلق" يخصّب الطاقة الخيالية للنص ويعمّقها عبر تلك الرحلة الموجعة والمؤلمة، ومن ورائها الكون والتطور التاريخي الحضاري للإنسان عبر مسيرته الشعورية واللاشعورية.

رواية التبر تحليل جواني للنفس البشرية لازمت مؤلف الرواية عبر إحساس انفعالي وتداعيات وجدانية فجّرت الموروث بصورة مذهلة مرتبطة لا شعورياً برحلة "الأبلق" التي خصّبت الطاقة الخيالية وعمّقتها عبر تراجيديا الموت والحياة وتحولاتها.

سنحاول في الصفحات الآتية أن نتفحّص المشهد السردي كما ورد في الرواية حيث تفجّر الجمل السردية المتتالية بؤرة الكون التي تحيل إلى ذروة الاغتراب الذي عاشه الأبلق وأوخيد.

"نهض الأبلق مزمجراً بعد أن تمكنت عشبة آسيار منه ويقفز في الخلاء ويقفز أوخيّد معه متشبثاً بلجامه"[16].

".. انطلق الجمل تجاه القمة، عبر سهل كثيف الأعشاب وصعد المرتفع، ثمّ هبط وادياً مزحوماً بالسدر. دخل في أدغال اليفيد، ومزّق جسده، فنزّ المزيد من الدم، من أطراف أوخيّد أيضاً تفصّد الدم، تمزّق ثوبه عند الأكمام، شوك السدر اقتطع من القماش الفضفاض، فكشف ذراعه حتى الكتف الأيمن، سال الدم من الذراع والساعد. توسل للحيوان المجنون: ماذا تفعل؟ توقف، الهرب لن يفيد، مم تهرب؟ هل تهرب من نفسك، هل تهرب من قدرك، الحكيم لا يهرب من قدره إذا هربت منه تمكّن منك أيها الأبله.

إذا أدبرت اعتبر ذلك جبناً، سيلاحقك ويغلبك، الجن قدرك، ألم أقل لك إن الأمر لن يستقيم إلا بالصبر؟ ألم أخبرك أن الحياة هي الصبر؟ توقّف حالاً، انتظر لديّ سرّ آخر.. ولكن الحيوان لم يلتفت لتوسلات صديقه، في جوفه ألم أكبر من العقل، ومن تحذيرات الأصدقاء، في جوفه نار موقدة.."[17].

التداعيات الذهنية التي تثيرها الجمل السردية المتتالية: الألم، العذاب، الصبر، القدر، الصراط، التشبّث بالحياة، الإيمان بالقدر.. هذا السيل الجارف من الدلالات يمثل مؤشّرات أولية على الموت، والبعث والحياة والأزل والقبر والسماء.

يشير المقطع السردي إلى الصبر، الصبر هو الحياة، الصبر هو العلاج المسكّن لظلم الصحراء، الصبر مرهم فعّال ورد ذكره في جلّ الكتب السماوية بما فيها القرآن. والصبر في العرف الاجتماعي شجاعة وإقدام ونبل.. الأبلق يقاوم المرض في جوفه نار ملتهبة، هذه النار يتنفّس

16- ينظر الرواية. ص 41.

17- التبر ص42

"أوخيّـد" هواءهـا ويسـتعيد الـرّاوي أصداءهـا، جسـد الأبلـق الملتهـب ومأسـاة أوخيّـد ومعاناته هـي هاجـس الروايـة ونواتهـا الدلاليـة والحكائية.

هـذا المقطـع يقدّم مـن خلاله الروائي فاعلية مشـهدية وبصريّة، نبصر، نرى، ونسـمع، ونتخيّل. وهـروب الأبلـق وعنفـه هو هروب مـن قدره.. ولكن هـل نهرب من القـدر أم نهرب إليه؟

"أوخيّد" الشخصية الواعية متشبّث بالأبلق، يريد أن يوقفه عند قدره بكل شجاعّة وقوّة.

الصحراء لا رادّ لقدرها، فهي أمّ قاسية تخفي أكثر مما تبدي.

سقوط جلد الأبلق هو ميلاد لحياة جديدة وموت لمرحلة قديمة.

المـوت والحيـاة والبعـث والفناء رموز لغوية يمـارس الكاتب من خلالها لعبة الكتابة مستسـلماً لغوايـة اللغة وفتنتها.

تسـتمرّ الرحلـة التـي هـي أقـرب إلى الـصراط والعقـاب، وتسـتمر معهـا المطـاردة: "اسـتمرّت المطـاردة، أوخيّـد يلهـث ويسـفح العـرق مـن أطرافـه يسـيل الـدم، المهري يسـفح العـرق والزبد والصديـد والـدم، النـار تغـلي في جوفـه، فيـزداد جنونـاً، ويطير في الهـواء أمام عينيـه حجاب، طار العقـل وحـلّ العـماء. سـادت الظلـمات وفقـد الإحسـاس بالزمـن وبالأشـياء. لا يدري مـا إذا كان يجري أم يقف سـاكناً في المرعى. لم يعد يحسّ بجسـمه، بنفسـه بأطرافه. الألم أكل الأطراف، أكل الإحسـاس. الألم أكل الألم. فـمات الجسـم ومـات الإحسـاس. ولم يبـق إلا الجنـون في الـرأس، قطـع وادي السـدر وصعـد مرتفعـاً آخر.

وقـع أوخيّـد عـلى الأرض، فجرجـره المهـري بضعـة أمتار، تمزّقـت الشـفة العليا، وتحـرّر الجمل مـن اللّجـام، تدحـرج أوخيّـد عبر المنحدر ويده تمسـك اللجام. سـيطر على عجـزه بمحاولة بطولية ونهـض. إذا أفلـت منـه الآن وهـو في قمّـة جنونـه فلـن يدركـه إلى الأبـد. سـيفترقان إلى الأبد. هل كتـب اللـه أن يـودّع صديقـه القديـم في هـذه السـقطة؟ في هـذا المنحـدر الشـقي؟ هـل حلّـت لحظـة الوداع الأبـدي؟"[18].

عندمـا يذهـب الميّت ويذهب العقل، تتسـاوى الأشـياء بين المـوت والحياة، الحقيقـة والخيال، الشـعور واللاشـعور، اليقظة والمنام.

18- التبر - ص 46.

هـل هـو حـيّ أم ميّـت.. لم يميّـز بين البصـيرة والبصر، فالزمان تكـسّر واللغة انكـسرت، ولم تبق إلّا جثّـة الأبلـق تـضرب في الغيم عبر الأسـاطير والهواجس.

مـازال أوخيّـد يشـاهد الأحـلام وهـو يقـول لصاحبـه: اصـبر لنصعـد أعـلى وأعـلى عـلى سـلّم الهاويـة ونجتـاز الـصراط في شـعاب الجبـال.

أوخيّد يدركه الرحيل ويمضي إلى المجهول وحده مع أبلقه.

مازال بريق أمل، ومازال في الجسد بقيّة حياة.

الممرّ طويل والحساب عسير، ألم ودم ونار ودمار وأشلاء جسد.

ممـر واد السـدر طويـل، والمعركـة حاميـة الوطيـس بـين زمـن قديـم وزمـن جديـد، بـين عـالم سـفلي وآخـر علـوي، بـين الفاتحـين القدمـاء والفاتحـين الجدد، بـين الفتـح والفتح المضـاد، الحنين إلى أي شيء مـضى أو سـيمضي.. يقـف أوخيّـد مـع أبلقـه في مفترق الطرق يصارع مـن أجل البقاء، مـن أجـل صديقـه من أجـل الطهـارة والنقاء والقداسـة.

فالمـكان يبـدل أحلامـه ويبـدل زوّاره. الأبلق صاعـد إلى حتفه وأوخيّد كذلـك. الأبلق وأوخيّد في رحلتهـما الأخـيرة وزمانهـما الأخير، فـالأرض فقداها منـذ دخل الذهب مـع دودو وأعوانه.

"جنـون الأبلـق" وهـو يـضرب في واد السـدر هـو السـفر نحـو الأبعـاد اللامتناهيـة، ومقاومـة المـرض والمـوت وأوخيّـد يقـاوم الظلـم والقهـر والرتابـة.

نلمس في هذا المقطع مخاضاً عسيراً فيه آهات وتأوّهات وزفرات.

العلاقـة بـين أوخيّـد والأبلـق علاقة جدلية يتقـدّم فيها العاشـق "أوخيّد" على المعشـوق الأبلق لأن الصـورة خرجـت عـن مقاسـات الحسّ والعقل، بـل أصبحت ميدانـاً لعمليـات تخيلية خلقية إبداعية.

المؤلف مشدود إلى أطياف الرؤيا في هذا الترحال الذي بلغ مشارف عالم جديد.

الجسد يفقد قيمته وإحساسه، المشهد يتحول إلى إشارات روحية.

البحـث عـن الخـلاص لـه ثمـن.. الأبلـق يدفـع ثمن الشـفاء من جسـمه ولحمـه ودمـه وجنونه،

وأوخيّـد كذلك.

وادي السـدر وأشـواكه مرهـم للخطايـا والذنـوب والمعـاصي، وهـذه الأشـياء جميعـاً سـقطت وتلاشـت مـع وادي السـدر وبقيـت هنـاك.

مـوت الجسـم دليـل عـلى بقاء الـروح. الخروج من نفق وادي السـدر هو الخـروج من الصراط حيـث الجـزاء. وادي السـدر هـو الفاصـل بـين عالمين سـفلي وعلوي. شـخصية "أوخيّد" المتشـبث بحيـاة صديقـه الأبلق هو تشـبّث بالحيـاة الطاهـرة ورغبته في إعـادة صياغة الآخر.

تراجيديا الألم والفوضى والجنون هو الإغراق في خراب الفشل وفوضويته.

دخـول الحيـوان إلى عـالم الكتابـة والروايـة هـو عـودة إلى عـالم الفطـرة والطبيعـة حـين كانـت الأرض بكـراً لم يفسـدها عـالم الإنسـان المتوحّـش.

تنـاول عشـبة آسـيار واجتياز وادي السـدر الموحـش والمؤذي هو هجرة مـن الموطن إلى المنفى، ومـن عالم المحسـوس إلى عـالم الأرواح، ومن الدنس والخطيئـة إلى الطهارة والصفاء.

روايـة التـبر نزيـف لغوي يتدفّق دمـاً وألماً حتى صارت اللغـة جنوناً لأن "اللغة مـادّة كيميائية جاهـزة للجنـون، ولـذا فإن العلاقـة ما بين الكتابـة والاكتئاب هي طبيعة في الفعـل الإبداعي"[19].

رحلـة "أوخيّـد والأبلـق" عـبر منعرجـات وادي السـدر ومرتفعاتـه ومنخفضاتـه وأشـواكه، اسـتوحاها مؤلـف الروايـة مـن ثقافتـه الدينيـة الإسـلامية، حيـث نلمـس هـذه الرؤيـة أقـرب ما تكـون مـن الـتراث الدينـي حيـث الإسراء والمعـراج، أو الـصراط حيث الحسـاب والعقـاب وكذلك الـبرزخ وفلسـفة التصوّف في الإسـلام حيث التماهـي والأحوال والمقامات والعشـق الذي يصل إلى الوجـد. كـما نلمـس روح قصّـة ابـن طفيـل مع شيء مـن المنعطفـات والانحنـاءات.

رحلـة أوخيّـد مـع أبلقـه هـي رحلـة اسـتقراء في نسـيج الكـون والإنسـان. "أوخيّـد والأبلـق" وروحهـما الواحـدة هـي النـواة المركزيـة التـي تـدور حولهـا الروايـة بأكملهـا.

الرحلة الأولى عبر "وادي السدر" تمرّ وتبقى في قلق السؤال مستمرة.

سيحضر المؤلف فعل الالتقاء بالحياة الجديدة من زمنه الماضي إلى زمنه المستقبلي.

19- د.عبد الله الغذامي - المرأة واللغة ج2. ط 98 المركز الثقافي العربي ص 138.

تنتهي الرحلة الأولى لتبدأ الرحلة الثانية يشعر أوخيّد بالدوار قبل الدخول في غيبوبة الخلاص.

اعتمد المؤلف على تبادل الأدوار بين أوخيّد والأبلق. في الرحلة الأولى عبر "وادي السدر" كان أوخيّد هو الذي يحمل مقود الأمان والأبلق خرج عن عقله. في الرحلة الثانية، رحلة العطش والبحث عن الماء يفقد أوخيّد عقله ويبقى الخلاص بيد الأبلق الذي استرد عافيته[20].

رحلة البحث عن الماء ومتاعبها

ما كاد أوخيّد ينتهي من رحلته الشاقّة التي دفع ثمنها من لحمه ودمه وروحه حتى دخل في متاهة أخرى أكثر شقاء وأكبر خطراً هي الماء / الحياة.

مؤلف الرواية يدخل قارئه خلف الستائر الضبابية للكون والوجود والبعث، ويحوّل القارئ إلى صانع للإشارات وقارئ لها. فالسكن في المستحيل وراء الدلالات المتناقضة يجعلك تسترجع السياق الفلسفي والفكري والذهني في توضيح تلك الضبابية مع احتمال تشكّل الدلالة في وجوه عدّة نظراً لأصدائها ومحمولاتها الدلالية القائمة على الحركة والتحوّل حيث السؤال والجدل وتثوير الفكر، وهو انعكاس لتكوين جوّاني يسوق المؤلف إلى الآماد الصوفية وعوالم الرؤيا والاستكشاف.

يصاب أوخيّد بالظمأ إلى درجة فقدان الوعي، الماء عصب الحياة ولا يملك الطاقة الكافية على الصبر أو جلب الماء، يعجز عن أداء هذه المهمّة، ويسلّم أمره لصديقه الأبلق.

مسار الاتجاه للحركة التناوبية يتحملها الأبلق في الرحلة الثانية.

حبل النجاة عند الأبلق ويحاول أن ينصر صديقه مثلما نصره في الأوّل.

في الفصل التاسع نجد على لسان الراوي قوله: "في السقطة الأولى وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغياب، بين الموت والحياة.. خيّل إليه أن الجمل ينحدر من جبل عال، ثمّ تجاوز مقامه في البرزخ، وعبر إلى الظلمات مرّة أخرى. غاب طويلاً، وعندما عاد من رحلته الوحشية، وجد نفسه فوق البئر في "آوال" تحسّس الفوهة الحجرية بحثاً عن الدلو، لم يجد الدلو.. كل شيء غائم، كل شيء يغرق في الغيم والعتمة.. ربط اللجام في قدمه فوق الرسغ أحكم الوثاق،

20- ينظر الرواية ص 47، 48، 49 وما بعدها.

كان ينوي أن يبوح له بسرّ قبل أن يندفع إلى الهاوية، لم يفكّر أنه لن يعود، فكّر في تلك اللحظة المدهشة أن الموت الذي يقول عنه الشيخ موسى إنّه أقرب من حبل الوريد هو أبعد من الصين.. جاهد في أن ينزل الأحجار الأولى مستعيناً بيديه حتى لا تؤدي السقطة الحرّة إلى نزع الوثاق، قرّر أن يفعل ذلك ولكن القوى الخائرة الأطراف خانته فانهار في الهاوية.

في هذه اللحظة الصغيرة الفاصلة بين الحجر الأعلى والماء الأسفل مرّ دهر كالأبد.. دهر أبعد من الميلاد بل الفردوس، في تلك اللحظة، رأى نفسه وهو يسقط من رحم أمّه إلى الهاوية سمع عويل الجنيّات في جبل الحساونة. ورأى أطياف الحوريّات في الفردوس، تلقتّه إحداهنّ بغلالتها الشفّافة وأودعته نهر الجنّة، شرب من نهر الجنّة..[21].

البئر والهاويّة، الهاويّة، والسقوط في البئر هو السقوط في الهاوية، وإحكام الوثاق على الرجل بإحكام وشدّه بلجام الأبلق هو التشبث بالحياة وإبعاد الموت.. الأبلق هو الأمل المتبقي في سحب صاحبه من فوهة البئر".

نجح إبراهيم الكوني في إجراء تلك المقابلة بين الحياة والموت، بين الحجر الأعلى الموجود في فوهة البئر والماء الأسفل في قاع البئر.. حياة في موت وموت في حياة، الماء في قاع البئر هو الحياة في قاع الموت، وفوهة البئر موت فيها أهم عنصر من عناصر الحياة (الماء).

في هذه اللحظة بين الوعي واللاوعي لم يفكّر أوخيّد في الموت ولكنّه فكر فيما يقوله للشيخ موسى "الموت أقرب من حبل الوريد حقاً ولكن ما أصعب أن يموت الإنسان. مع ذلك، الموت أبعد من الصين".

الإنسان بطبعه وغريزته وفطرته يخاف من الموت ويستبعدها من حياته حتى تفاجئه وتنزل عليه بغتة من دون أن يعلم. الموت أقرب إلى الإنسان حقيقة من حيث طبيعتها ووجودها ولكنها أبعد ما تكون في عقيدة الإنسان وفكره وتصوّره.. الإنسان يتشبّث بالحياة حتى آخر لحظة منه وحتى ولو كان في حضن الموت فإنه يأمل في الحياة وأمل الحياة أقوى وأكبر.

إبراهيم الكوني يستخدم الخيال وتداعيات الرؤيا بسلسلة من التحولّات والعلاقات بين

21- التبر، ص 54.

الموضوعـي والـذاتي والمطلـق بالعابر والكـوني بالفردي والواحـد إلى المتعدد والمتعـدد الذي يلتئم بالواحـد الـكلّي. هـذه الحركة هي التي تسـمح للطاقة الخياليـة بالعبور إلى المـاوراء، واللامنتهي.. هـذا السـيّاق في المقطـع الـسردي هـو الذي يسـمح للمؤلـف أن يعبّر مـن خلاله إلى حيـث بكارة الطبيعـة وعذريـة السـماء بعيداً عـن جحيم الواقـع وصعوبته..

الكاتـب اسـتطاع أن يخـترق المجاهيـل بحثـاً عن جوهر الأشـياء واكتشـاف الآخر والكـون معاً. أوخيّـد وقـف عـلى حافّـة البـئر حبّـاً في الحياة. الإنسـان يقبل على المـوت رغبة في الحيـاة، حاجته الماسّـة إلى المـاء جعلتـه يقبـل عـلى المـوت مـن دون معرفـة. الحياة تولـد من المـوت والموت من الحياة.. سـنّة اللـه في خلقه.

الإنسـان ينتقـل مـن الظلمـة إلى النّـور ومـن النـور إلى الظـلام مـرّة أخـرى. يولـد مـن بطـن أمّـه حيـث الظـلام ويولـد ليسـتقبل النـور. ويعـود إلى الظلمـة مـرّة أخـرى، فالحركـة الدائريـة الاسـتئنافية هـي التـي تسـيّر الكون والطبيعـة، وهي التي تسـيّر رحلة أوخيّد في هـذا المتن الروائي الموسـوم بـ"التبر".

التوحّـد مـع الآخـر وعنـاصر الكـون هو لـب الروايـة في آخر المطـاف. فالهبوط مـن فوهة البئر في الخـارج صـوب الداخـل هـو الهبـوط مـن ذروة الواقع في الخـارج إلى قرارة الواقـع في الداخل.

إبراهيـم الكـوني نجـح في اسـتحضار الرؤيـا وتقـصي جميـع الأصـوات العديـدة التـي تتداخـل وتتقاطـع وتتوّحـد مـع صـوت "أوخيّد" ومـن ورائه المؤلف. كلام الشـيخ موسى / عويـل الجنيّات / أطيـاف الحوريـات / خيـال الأبلق.

العنـاصر الداخليـة للكـون تخاطـب العناصر الخارجيـة بلغتها وروحها المبهمـة حيث الغموض والغرابـة والغيـاب واللا معنى.

الانفصـال عـن الكـون يعنـي الصمـت والمـوت، ولكـن تلـك العلاقة تبقـى متواصلة حتـى أثناء الغيـاب وفقـدان الوعـي حيـث يقـوم "الأبلـق" بالمهمة ويسـحب صاحبه من الأسـفل إلى الأعلى، مـن الغيـاب إلى الوجـود، من المـوت إلى الحياة.

وتبقـى أحـداث الروايـة متواصلـة ومتناسـلة مـن بعضهـا. يشـفى الأبلق مـن مرضـه وتعود له الحيـاة والسـلامة، لكـن السـعادة لم تكتمل بعـد ولن تكتمل "فـإذا وجدت البئر لن تجـد الدلو"،

وإذا وجدت الصحّة فلا تطمع في الأمن والسلامة، ويحضرني في هذا المعنى بيت يقول فيه الشاعر:

لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان

وأوخيّد وأبلقه لم تكتمل سعادتهما، وبقيت المطاردة كأن بينه وبين الصحراء ثأراً قديماً لم تسعه ما وقع لأوخيّد والأبلق من عذاب.

بقي ثأر دودو يطارده. كانت الحاجة ماسّة إلى رأس أوخيّد حتى تخمد تلك النار.

تحرّر "أوخيّد" عن الأبلق لفترة فرضتها طبيعة المطاردة والملاحقة، وكان عليه أن يهرب بنفسه ويختفي حيث لا يراه أحد، وكاد ينجح ويسلم بنفسه لو لم يربط مصيره بمصير الأبلق.

اهتدى الأعداء إلى الأبلق: "سمع جلبتهم عند السفح وهم يحومون حوله، ثمّ يحاصرونه، تعالت صيحاتهم، مرّ زمن قبل أن يسمع صوته، استغاثته آ -آ- آ - أع - ع - ع.. ماذا يفعلون؟ عادت الاستغاثة أقوى من قبل.. تردد صداها في قمة الجبل طويلاً، ثمّ.. ثمّ غزت أنفه رائحة الشياط. فهم أنهم يكوونه بالنّار، يحرقونه، يحرقون قلبه، لن تصطاد الصقر إلا إذا عبثت بعشه، بفراخه، عرفوا عشّه. خدم دودو دلّوهم عليه، وربما كان الراعي الحكيم ذو الفم الخالي من الأسنان بينهم دليلهم، قال لهم إنّ قلب الصقر في ولده، ولن تقتنصوا الصقر القابع في القمم إلّا إذا أحرقتم قلبه بالنار. الشيخ موسى على حق، الشيخ موسى على حق.. في كل شيء لا يملّ الشيخ من القول، لا تودع قلبك في مكان غير السماء وإذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته. والشيخ موسى لا يرهن قلبه، لم يرهنه قط، لم يتزوج ولم يلد ولم يربّ قطعان الأغنام أو الإبل، ربما كان هذا هو بسبب تحرره من الهمّ، لم يره غاضباً ولم يره ضاحكاً، ابتسامة واحدة ثابتة مطبوعة على شفتيه وها هو الآن يقف على حكمته، هو أخطأ فأودع قلبه لدى صديق، لدى الأبلق، فلحقته اليد الآثمة، يد الإنسان"[22].

ما يوشك "أوخيّد" على الخروج من محنة حتى يدخل محنة أخرى، وفي كلّ مرّة يتشبّث بحكمة الشيخ موسى المتصوّف / الزاهد أكثر. هو مختبئ الآن وخلفه الأعداء يريدون "رأسه". أوخيّد يفتّش في ذاكرته ولا يجد إلا التأمل والتدبر في أبعد الأمور.

22- التبر، ص 156.

هـا هـو يقـف عنـد حقيقـة تأكـدت لـه اليـوم وهـي كلمة مـوسى "لا تربـط قلبك بـشيء زائل واربـط صلتـك بالسـماء حتـى لا تطالـك يـد العبـاد"، وهـا هـو ربـط قلبـه بالأبلـق، ربـط قلبـه بالدنيـا، بهـذا العـالم السـفلي حيـث الظلـمات بـدل عـالم السـماء، عـالم الأنوار.

المؤلّـف ينطلـق مـن المـرئي إلى أبعـاده الداخليـة، فهـو دائـم البحـث عـما وراء الأشـياء حيـث الحقيقـة والجوهـر.

يريـد أوخيّـد التخلّـص مـن سـجن الظـل والظـلام وألم الأبلـق يشـق قلبـه. راوده شـكّ في ذلـك الراعـي الحكيـم الخـالي فمـه مـن الأسـنان، والـذي تربطـه بـه علاقـة صداقـة وأسرار. الأبلق يمثل مكمـن الوجـع الـذي كان سـبباً في إخـراج أوخيّـد من مخبئه، وهـذا ما تفطن لـه الأعداء "ضعف الصقـر في فرخه".

أوخيّـد تحـت هذا الألم يخرج بجسـده من عـالم الأسرار إلى عالم الأنوار حيـث التلاشي والذوبان والفنـاء بين الجسـد والروح، ويسـتجيب لنـداء صديقه الأبلـق تحت التعذيب، وينـزل إلى أعدائه بـكل قوّة وشـهامة محاولاً تخليـص صديقه الأبلق والافتداء بنفسـه.

إبراهيـم الكـوني عـزم أن يضـع نهايـة لهذه الشـخصية الرمز، الشـخصية الأسـطورة التـي يمثلها أوخيّـد، وهـي في الحقيقـة تمثيـل للكون والإنسـان والطبيعة والفطـرة في آن واحد. مسـار الرواية كان بدايـة ونمـوّاً واكتـمالاً ونهايـة، وهـا هـي النهايـة على الأبـواب.. لتبـدأ حياة البعث والنشـور مـن جديد.

طبيعـة بنـاء الروايـة كانـت عـلى شـكل دوائـر حلزونيـة تسـتمدّ طاقتهـا مـن شـخصية أوخيّد الرمـز وصديقـه "الأبلـق"، مـزج فيها المؤلـف بين الحضور والغيـاب التخييلي، حيـث تقبع الدلالة في رحـم النـص بانتظـار من يسـتولدها.

نجـح إبراهيـم الكـوني في اسـتحضار الخـارج إلى الداخـل ليؤسـس علاقـة جدليـة بـين الـذاتي والكـوني ويصهرهـما معـاً، لـذا نجد التعامـل مع الغياب يلغـي الأبعاد الحقيقية للمـكان والزمان، حيـث البحـث عن بـكارة مـا قبـل التكوين.

حركـة التحـوّلات في النـص هـي حـركات بركانيـة ناريـة عنيفـة تتعـرّض مـن خلالها الشـخصية الرمـز والحيـوان الأسـطورة لـلآلام والاحـتراق بغيـة الوصـول إلى جوهر الكـون وعلاقاتـه الضدّية،

والرحلات الطيفية والشبحية التي مسّت أوخيّد والأبلق ساعدت المؤلف أن يبحث خارج الجسد حيث الروح. وحين توشك الرواية على النهاية يشعر القارئ بدنوّ أجل شخصية أوخيّد الذي يخرج من مخبئه ويقابل قدره المحتوم بشيء من قبول الأمر الواقع وتخفيف العناء عن صديقه الأبلق. المؤلف كتب نصّه وأوخيّد لقي حتفه.

يقول السارد:".. تدحرج عبر السفح. سلخته الأحجار ومزّقت الصخور ثوبه.. وقف أمامهم، تفحصوه صامتين.. وضعوا القيود في يده دون أن يتبادلوا كلمة.. قيدوا يديه ورجليه بالحبال، جاؤوا بجملين، شدّوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد اليسرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر.. اجتثّ الجمل الأيمن الجمل الأقوى فخذ أوخيّد الأيمن، وذراعه اليمين، انتزعتا من المنبت.."[23].

بهذه النهاية المأساوية الجارفة وهذه التراجيديا المميتة تنتهي رواية "التبر"، هذه الرواية المكتنزة المتلاحمة التي أخرجتنا من أجسادنا لتحلّق بنا بعيداً خارج المنظور الحسّي الذي ألفناه، حيث تفتت صورة العالم الخارجي وبقيت الروح ترفرف خارج الزمان والمكان. إنها رواية العصر من دون شك.. اعتمدت الدلالة الباطنية العميقة في مقابل ظاهرها، واستخدم فيها المؤلف الرموز المشعة المتعدّدة التأويل.. إنّها بحقّ سيل جارف لا تحتويه صفات الكلام العادي والمعاني المباشرة.

23- التبر - 159



الصحراء وطن السر والسحر والخلود

جنان جاسم حلاوي

الصحراء وطن السر والسحر والخلود

جنان جاسم حلاوي

الصحـراء ذلـك ا لكوكـب الفريـد، كـما يصفـه إبراهيـم الكـوني، تعيش فيـه المخلوقـات وتتيه، ليكـون التيـه هـو المـكان الحقيقي للوجـود، حيث الذات تتجوهـر في أصلها الأسـطوري، فيضحى الـسر كتـاب الحقيقـة، وتصـير الحقيقـة حياة، لابـد أن تعاش، على رغم القسـاوة عـلى أرض تبدو شركاً لمـن يـدب عليهـا. والصحـراوي موسـوس بكشـف الـسر والمسـتور، ومواصلـة المسـيرة صوب أرض "واو" الخرافيـة، يتبـع الحكـماء، يسـتمع إليهـم دهـوراً عـلى أثـر دهـور، لكـن المتاهة تبقى وطنـاً، ينغلـق عليـه، والخـروج منهـا مسـتحيل، فيـما حياتـه محـض أحـلام وعشـق وركـض وراء سراب، أمـل يغـدو أخـيراً بعـض حقيقـة أو بعـض حلم.

يقع الصحراوي في البرزخ ما بين الفناء والخلود، الضوء والظلام، الحقيقة والكذب، الأسطورة والواقع، السماء والأرض، يبات على يقين من نصف وجوده البشري، المكتمل بالغيب المتجسد بأشكال مخلوقات البراري المسيرة بوصايا السماء، ليمسي جده الأول الضب الصحراوي، وغزال "الودان" أمه الأصلية، وقبائل الجن أشقاءه، والترفاس (الكمأة) جوهرة تسعى إلى النور، تلدها الأرض، هبة له من السماء، ورموز الألواح الحجرية التي نقشها الأسلاف، تدله على طريق الخلود الذاهب إلى "واو" أرض الرؤى والسكينة، والخلاص الأبدي. وابن الصحراء لا يفتأ يفتش عن كل الحيوات، ليدخل معها، في حوار، عساه يعرف لغز وجوده فوق هذه المساحات الشاسعة الممتدة، التي لا يستطيع منها فكاكاً إلا بالرحيل إلى فضاءات السماء، فهو تارة يستعين بالجن، وأخرى بأبناء النور، يسمع الوصايا فتسم النداءات سلوكه، وأخلاقه، وحياته، ومماته، على وتيرة دوران السنين الدهرية، غير أن حبل سرته يشده إلى الأرض.

1- كاتب وروائي عراقي من مواليد 1956. له ثلاثة دواوين شعر، وسبع مجموعات قصصية، وست روايات منها رواية «أهل النخيل» التي ترشحت للقائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية في عام 2016. حصل على شهادة البكالوريوس في الهندسية الكهربائية في العراق. عمل صحفياً في الصحافة اللبنانية في جريدة النهار قبل أن ينتقل إلى السويد عام 1992 ليقيم فيها.

يكتب الكوني ديوانه القصصي، بلغة الشعر بنفس صوفي، وحكم، وبسرد محموم، ينسج ذاته على نول الصحراء وأهلها، بحب وتقدير للكائنات التي يهبها قيمة أرقى حتى من الكائن البشري ذاته، فالنخيل يشعر ويحس، والضب يتكلم، يحلم ويبكي، والريح تجادل وتحاور، والحجر يعاند ويصر، وغزال "الودّان" يقاسي ويئن، والسراب يمد لسانه، يسخر ويتآمر، والجمل يتحمل ويشفق على الإنسان، يحزن وينتحب فإذا كانت الكائنات الحية في ديوان النثر البري مكانة مميزة، فلسلاطين الظلمات، ولأبناء النور، حياة لا تقل أهمية وقوة وحيوية من الماديات ذاتها. فهي تفعل، تؤثر، تسهل أو تعيق مسار الحياة؛ إنها الشكل الغيبي للأسطورة الحية، والبعد الروحي السماوي للجسد الصحراوي. والإنسان هناك يستل منطقه وأسراره، يستوحي أمله، "فيصيب أو يغلط" من خصائص الأساطير تلك أو من مادة الحياة نفسها، فيصير بحق شكلاً إنسانياً لوصايا الأسلاف، لكائنات الصحراء من بشر ونبات وحجر وريح ورمل. لكن الإنسان غالباً ما يشطح يأخذه الجشع، الطمع أو التسلية، فيقع في حبائل الشر، يدخل في صراع مع الجن، يخون وصايا الأسلاف، يصطاد غزلان "الوّدان" الوديع، يقتل الضب "جده" كي يشرب دمه طمعاً بالخلود، يعذب الجمل، يحرم النخلة الماء، يهرع وراء السراب الكاذب، فالشر جاء من الإنسان بعد أن أغواه أبناء الظلمات، وأعمته الغريزة، وشهوة التملك.

لذا صار لابد من عقابه، والعقاب يقوى ويشتد كلما تمادى الإنسان في لؤمه، وغيه مبتعداً عن الحكمة، ومناقضاً رموز "تيفناغ" لغة أجداده المحفورة على الأحجار، وقتها ينزل العقاب على رأسه بواسطة الجن، أولئك الذين يسومونه أشد العذاب، ليأتي دور الصحراء فتجلده بالظمأ، والتيه، والسيل، والأوبئة والعزلة، طالما يصر على خيانة العهد، منساباً وراء سراب غاياته الأنانية، ومتمرداً على شرائع الصحراء.

من تفاصيل هذه المعاني، وتشابكاتها ينسج الكوني قصصه على إيقاع واقع معيش حاضر، أو صدى غابر لذاكرة الأجداد، في المكان الراهن الممتد شاسعاً في الصحراء الليبية، ومع أهله (الطوارق)، ولئن شغفته أجواء بيئته، فقد بذل جهداً في نقل عادات وسلوك وطقوس الصحراوي، بسرد واحد، يعتمد ضمير الغائب. أما ضمير القاص، فيندمج مع ضمائر الجماعة، لولا استثناءات قليلة عندما نسمع صوته، رأيه، وتعليقه غير مرة، يتردد بنبرة الرواي، التي لم تؤثر كلياً في سياق السرد القصصي، وإن أربكته في بعض المناحي ولولا حذاقة وقوة اللغة

المصفاة لأفسد الكوني علينا، من غير أن يدري، متعة القراءة.

قصص مثل "وطن الرؤى السماوية - الفخ - باتا تنتهك الحرم وتهرع إلى خباء العريس - الطريق إلى واو" ورواية أخرى لسيرة وانتهيط تتفرد ببطلها الإنسان بمدى علاقته بالأسطورة والتقاليد وانصياعه أو تمرده عليها؛ ففي "وطن الرؤى السماوية" ينجب الصحراوي ابناً من امرأة غربية فتنبذ العشيرة الوليد، بينما في "الفخ" يخرج "أخنوخن" على وصايا الأسلاف ويقتل غزال "الودان" الولود، فينال عقابه من الجن، حتى ندمه وانتحاره، وفي "باتا تنتهك الحرم وتهرع إلى خباء العريس" معاكسة وصايا الجدة وتعاليم الحكماء القائلة قسراً بهرب العروس من العريس ليلة عرسها، أما "الطريق إلى واو" فتوليف قصصي للقبيلة الصحراوية التي تنتظر مرشداً يرشدها إلى "واو" بلد السكينة والخلود، ليحل أخيراً، فتحل معه بذور الشقاق والخلاف، ثم يتبع الكاتب قصته "الطريق إلى واو" بتتمة لها هي "رواية أخرى لسيرة وانتهيط" واصفاً نهاية القبيلة، وموتها الفجائي في مهاوي الوهم حيث تنشق الأرض وتبتلعها وكأنما لا خلاص إلا بالخضوع للحقيقة وقبول العيش في الصحراء، وما أرض "واو" سوى أمنية من الأماني. بينما تتمنهج القصص الأخرى خلال صياغة مواضيع الأساطير، في سرد قصصي يقرب من اللوحة، والمشهد الملحميين مثل "النصوص الحجرية"، التي هي مجرد خبريات عن "رموز تيفيناغ" المنقوشة على الحجر المسمى "آنهي" ساعة وسمت لغتهم نصوصاً وأسفاراً، لتعليم الإنسان معنى الحياة، والحقيقة، والسعادة، والخلود.

ومع حب "الكوني" عناصر بيئته فقد أنسنها وحولها من أشياء إلى كائنات حية، لها نصيب من الحياة، يكاد يفوق نصيب الصحراوي الذي يصر "في مسيرة الصراع من أجل البقاء" على تدمير وتخريب العناصر التي كونته، بدءاً من إهدار الماء وقتل النخل في قصص "تأملات الضب في حجر البيات الشتوي" و"الضب إذا توسد الحجر" و"الضب في الخروج الأول" و"الضب في الخروج الثاني"، وكثيراً ما يتعاطف الكوني مع حيوان الضب ضد الإنسان، سارداً أسطورته العجيبة، ذلك يوم حقد عليه سلطان الظلمات عندما رآه يمشي متباهياً، مكابراً، فزين له سعلاة بصورة حورية، أغوته، وجعلته يدنس الماء المقدس، وقتها غضب سلطان النور، فمسخه على هيئة ضب قبيح زاحف يمكث في الجحر، ملتصقاً به، آخذاً طباعه، لكن الضب يظل "رغم بشاعة تكوينه" رقيقاً وديعاً يشفق على أحفاده البشر، على رغم معاناته من قسوتهم. إنه جدهم الأول، الذي ما إن ضاق بجلده، بالجحر، بالظلام، وبالعطش حتى

رفع شكواه إلى السماء، التي رحمته بتبديل جلده كل عام، وتالياً لتسمح له بالوقوف متأملاً، متمتعاً ببهجة الصحراء، في فصل الربيع.

ولا يترك الكاتب كائناً في الصحراء إلا ويقص حكايته من "الترفاس" في قصة "الخروج الثاني" إلى "القبلي" (رياح الصحراء) في قصة "القبلي يمثل للمساءلة في الملكوت" حتى حكاية قمة الجبل التي ازرقت، بفضل مقايضة وجودية مع سهل الحمادة الحمراء في "العمامة الزرقاء"، وأخيراً قادة الصحراء: السراب، الظاهرة الوحيدة التي ينعتها القاص بأسوأ النعوت لكونها تمثل الخديعة، الكذب، والحيلة في "مسلك السراب"..

بقي أن نقول إن تركيب نهايتي قصتي "الفخ" و"البرزخ" جاء مفتعلاً بسبب انحراف الكاتب، في تعاطفه مع المخلوقات الصحراوية.

ففي نهاية قصة الفخ يقتل القدر "أخنوخن" بالطريقة التي قتل بها هو أنثى غزال "الودان" كأنما تأخذ الأسطورة مجراها وتثبت أمرها، بصب اللعنة على قاتل "الودان"، (أم الإنسان)، فيتم تعذيب "أخنوخن"، ويقوم "إخوة الإنسان" بتنفيذ الأمر وإتمام المهمة، عقاباً على الجريمة. هذه القصة الجميلة، المسبوكة بلغة شفافة أفسد الكوني نهايتها، ونفترض إيقافها عند هذا المقطع "سدت السكين النارية كل المنافذ والأوعية والقنوات والأوردة، جحظت عيناه، دارتا في محجريهما في تحية وداع مهداة إلى الملكوت الصحراوي، في الأفق أحاط لثامه برقبته. لم يلحظ كيف سقط طرف اللثام، وتعلق بنتوء بارز، شرس، في الصخرة، أطلق أنيناً موجعاً كأنه جمل يذبح، و.. قفز.. قفز من القمة".

ويختم الكوني قصة "البرزخ" بمقتل الحمامة ووليدها ملتحمين مع المقاومين في حرب الصحراء، من دون اهتمام المؤلف بإقناع القارئ بكيفية حصول ذلك، بل يذهب الكوني مأخوذاً بموضوعة (تضامن الحيوانات الصحراوية مع الإنسان) خلال حومة الحروب القبلية المجانية التي يدينها ضمناً في هذه القصة.

إبراهيم الكوني كتب بدقة وموهبة، برهافة لغة المتصوف، قصص الصحراء شعراً، لكونها وطناً للعاشق والمعشوق، مكاناً لسر الخلود، أرضاً للصراع مع المجهول، على هدى الأساطير، وفي ثنايا الأسرار التي ستبقى سفراً للإنسان الصحراوي تهديه إلى معرفة نفسه والعالم من حوله.



انكسار الروح وتألقها

حسام الدين محمد

انكسار الروح وتألقها

حسام الدين محمد

[1]عالم إبراهيم الكوني عالم ملحمي يستبطن روح الصحراء بقسوتها، وغرابتها، وأحاسيسها، في اللحمة العميقة بين بشرها وحيوانها، في تراثها وعاداتها، التي تمتزج فيها تقاليد تعود إلى أزمان مجهولة وغامضة، من آلهة وثنية، ومقدسات، وعادات تعود إلى مجتمعات أمومية، وصولاً إلى التيارات الإسلامية الصوفية، وبخاصة بعض طرقها الغريبة، التي توجد وتتواجه مع تمائم وتعاويذ السحرة الزنوج، والعرافين، كل ذلك في مزيج غريب مدهش، يلذع القارئ بنكهة البكارة والأصالة، ويملأ قلبه برياح الصحراء، ورمال العشق لهذه الأرض بشعبها الجليل.

أبطال الكوني في هذه الصحراء الشاسعة هم من أشد قبائلها حرية وتفرداً: الأيموهاغ، وهو اسم الطوارق الذي يطلقونه على أنفسهم، والذين يتكلمون لغة يدعونها "التسماهيق"، وأبجدية يدعونها "التيفيناغ" كما يشرح الكوني. وهي قبائل تقدس الكلمات والمرأة والقتال والحرية، والكوني فتح أمامنا عالم هذه القبائل التي تتنقل في الصحراء الأفريقية الكبرى بين سبع دولٍ، مسيطرة على مفاتيح طرق القوافل فيها. وهو عبر لنا عن غنى حياتها الداخلية، وعمق المعنى في هذه الحياة التي تلتمع أمام أنظارنا ومخيلاتنا، فنهجس وكأننا نقرأ سفراً مفقوداً من تراث عربي مجهول، وهو شيء غير ذلك أيضاً، شيء فيه أسرار لا تُقال، ومبهمات لا تنطق، وغموض يضيء الداخل بنار مقدسة.

يمكننا ملاحظة وشائج تربط أدب الكوني الروائي مع روايات شهيرة تحدثت عن علاقة الإنسان بالطبيعة، بشكل عام، مثل "البحث عن إله مجهول" لجون شتاينبك، و"الكلب الأبلق الراكض باتجاه البحر" لجنكيز إيتماتوف، أو التي تحدثت عن علاقة الإنسان بالحيوان، مثل "موبي ديك" ملحمة هرمان ملفيل، و"الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي.

1- شاعر وناقد سوري، مقيم في بريطانيا، له إصدارات باللغتين العربية والإنجليزية.

بالمقارنة مع "الشيخ والبحر" على سبيل المثال، نلاحظ تلك المشاعر الإنسانية المرهفة والعظيمة للتعاطف مع الحيوان، فشيخ همنغواي الطاعن في السن، والمرهق بخذلان البحر له أمضى خمسة وثمانين يوماً، يشعر بالأسى -رغم ذلك- للسمكة الكبيرة التي أوقعها في شركه، وهو يمتلئ بالحب للبحر رغم هزيمته لعشرات المرات، وهو لا يفكر فيه إلا ككائن مؤنث، وكشيء يهب المنن الجزيلة أو يحبسها، ولكن تلك المشاعر إذا جمعت بين بطل الكوني وشيخ همنغواي، فإن رواية الكوني تفترق وتختلف، في أنها تصور علاقة جديدة بين الإنسان والحيوان من جهة، والطبيعة من جهة أخرى، ففي أعمال الكوني يتبدى كل من الإنسان والحيوان في علاقة اندغام، في صراع مع الإنسان الذي هو "أشد قساوة ووحشية من وحوش الغابة" (نزيف الحجر ص118)، والذي "يأكل لحم أخيه".

وفي حين يخوض شيخ همنغواي صراعاً رهيباً مع سمكة السيف الجبارة ومن ثم مع أسماك القرش التي نجحت -بعد أن قتل الشيخ عدداً منها- في نهش السمكة، وإغلاق ملحمة الإنسان مع الطبيعة بالفشل مرة أخرى، فإن تجربة بطل الكوني أكثر قسوة ومرارة، وهي تجمع هذه المرة بين الإنسان والحيوان في صراع ضد المرض والجوع والألم بل ومع العلاقة مع الزوجة والولد والقبيلة ككل.

كما أن رؤية مقاربة يمكن استشرافها لرواية الكوني مع شتاينبك في "البحث عن إله مجهول"، حيث تبرز فكرة القربان، كطقس وممارسة، والتي تقدم محاولة الإنسان للاندماج في الطبيعة وإقناعها بالعطاء من خلال طقوس قديمة التأثير في عمق النفس البشرية، فبطل شتاينبك يقدم جسده كتضحية لإله يجهله، ولكنه مؤمن به بيقينه، ليهطل المطر على أرضه التي تكاد تموت من العطش، فيكون أن يهطل المطر. كما أن ذبح بطل "نزيف الحجر" يكون مقدمة لتتطهر الأرض ويعمر الصحراء الطوفان، فتسود السماء وتحجب السحب شمس الصحراء.

في "التبر" تجمع علاقة مدهشة بين "أوخيد" بطل الرواية، وجمله الأبلق شديد الجمال في الصراع الذي يجمعهما ضد مرض الأبلق، يخوض "أوخيد" والجمل تجربة قاسية، فحب "أوخيد" للجمل يجعله يربط مصيره بمصيره وهو يقول في لحظة "يا رب أعطني قليلاً من ألمه. يا رب قاسمني ألمه. اجعلني أساهم في التخفيف عن الأبلق. هو تألم كثيراً. شهور وهو يتألم، ليس عدلاً أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم. ألمه فظيع وإلا لما صرخ. النبيل لا يصرخ إلا إذا تجاوز الألم حدَّه" (ص41).

ولكـن ألم أوخيـد لا يقتـصر عـلى التمني، فهو يخوض مـع جمله معاناة رهيبـة، ويضطر أوخيد إلى عبـور بـرزخ المـوت والحيـاة، حتـى يصـل بعـد هـذه التجربـة المريـرة، إلى الرؤيـا "بعـد عماء طويـل". وهـذه التجربـة التـي حَدثت بـين البطل وجمله برباط لا ينفصم، والتـي تتضح معانيها الفلسـفية معنـا أكـثر في "نزيـف الحجـر" سـتأخذهما إلى مصـير صعـب، بـل إنهـا سـوف تـؤدي إلى هلاكهـما، مواجهـين الكـذب وخـداع الإنسـان. لقـد حـل الجـوع في الصحـراء على أثـر الحرب العالميـة الثانيـة، وكان ذلـك بعـد زواجـه الـذي رفضـه والـده وحرمـه ميراثـه لأجلـه، مـن فتـاة، أنجبـت لـه طفـلاً، وأخـذت تطالبـه -تحـت وطـأة الجوع الرهيبـة- ببيـع الأبلق أو بـشراء رصاص ينهـي حياتهـم البائسـة، وفي اضطـرار "أوخيـد" لقبـول عـرض مُريـب غامـض لزوجتـه بتعاطـي التجـارة، والـذي يرهـن لـه جملـه، تبـدأ المصيـدة في الالتفـاف حـول مصيرهـما، فالجمـل يهـرب مـرات إلى صاحبـه، حتـى يخضـع أوخيـد لعلاقتـه العجيبـة مـع جملـه، ويطلـب مـن التاجـر فك الرهـن، فيطلـب التاجـر طلبـاً غريبـاً: أن يطلـق زوجتـه! يرفـض أوخيد طبعـاً، لكن هـرب الجمل المتكـرر، والـذي صـار يـأتي مثخنـاً بالجـراح وهزيلاً، يصيـب أوخيد بالجراح نفسـها، كـما أن نظرة الاحتقـار مـن زوجتـه، مـع هاجسـه بأنهـا ربمـا تحـب قريبهـا، كل ذلـك يشـطر نفـس أوخيـد، ويدخلـه في صراع بـين عادات الإنسـان التـي تكبّله إلى أهله وقبيلته، وبـين علاقته الدموية بجمله "فهـل يـرضى أن يسـلم لهـم نفسـه ويبيـع الأبلـق؟ هـل يرهـن نفسـه في قبضتهـم لمجـرد أن كل النـاس تفعـل ذلـك ويتخـلى لهـم بالمقابل عن صديـق الدنيـا والدين؟ هـل يرتكب هـذه الخيانة دون أن يحتقـر نفسـه؟" (ص115). إن موقـف أوخيـد مـن زوجتـه وابنـه لا يبـدو مفهومـاً تمامـاً، ولكنـه موقـف الحريـة ورفـض القيـود التي تقيـده. إن حـب الجمل وعلاقتـه بصاحبـه يتجاوزان الحـدود، ويرفضـان القيـود التـي فرضتها الحالـة، والجمل لا يسـتطيع الصبر، كـما ينصحه صاحبة دائمـاً، وهـو لا يريـد التخـلي عنـه مهـما كان الثمـن. إن إصرار الأبلـق يجعل أوخيد يكـسر قيوده أيضـاً، فيعيـده، مطلقـاً زوجتـه، ولكـنّ كميناً، خدعة تتسـلل إلى أصابعه كالأفعـى، فقريب زوجته قـدّم لـه قبضـة مـن "التـبر" هدية، وهـو يرفضهـا أولاً: "لاأعتقد أني سـأحتاج إليه. يقـال في قبيلتنا إنـه يجلـب اللعنـة"، ولكـن بعـد إلحـاح التاجـر يقبـل أخذهـا. وبعـد فـترة مـن العزلة السـعيدة مـع الأبلـق وقـد اسـتردَّ حريتـه يواجـه راعياً يخـبره عن "فضيحـة": "لقد بـاع رجل زوجتـه وولده مقابـل حفنـة مـن التـبر". تعـود قيـوده لتتلبسـه مـن جديـد، فهـو ابـن لقبيلتـه التـي لـن يقبـل أن يلـوث سـمعتها بالعـار. وهـو لـن يسـتطيع الهـروب من مصـيره الآخر، الـذي يصنعـه هو، بل ورثـه مـن آبائـه وأجـداده، كـما ورث الجمـل، حريته التـي اختارهـا. يذهب أوخيـد ليتخلص من

هـذا العـار الـذي "لـوَّث يديـه، ولطّـخ روحـه" ويقتـل "دودو" الذي خدعـه، وتبـدأ مطاردته من ورثـة القتيـل، وفي لحظـة مـن المطـاردة في الجبـال ينجـو "أوخيّد" بفضـل ودّان يلتقيـه، ورغم أن أحدهـم لمحـه، فـإن آثـار الـودّان قـرب الكهـف الـذي يختبـئ فيـه، تضللهـم فيصطادون الـودّان بـدلاً منـه، كـما أن بطـل الكـوني يعتـبر الـودّان رسـولاً بعثـه اللـه لإنقـاذه، فمحـا آثـار أقدامـه وتـرك بعـراً، ويعتـبر قربانـاً مـن السـماء جـاء ليمـوت بـدلاً منـه، وهنـا يمكن لمـس أو تذكـر قصة النبـي إبراهيـم وابنـه، والكبـش الـذي قـدّم تضحيـة بـدلاً منـه. وهنـا يقـدم الكاتب سلسـلة من الأضحيـات، فالقبـض عـلى الجمـل الـذي عـاد ليفتش عـن صاحبـة يوحّد الإنسـان بالحيـوان مرة أخـرى، فبعـد أن بـدأ المطـاردون بتعذيـب الجمـل بإحراقـه، لم يعـد أوخيـد قادراً عـلى الاحتمال، فيهبـط مـن مغارتـه لينضم إلى جملـه في مصيرهما الأخير، فيضحـي البطل بنفسـه قرباناً للحيوان الأسـير، ليكونـا معـاً قربانـاً لعلاقتيهـما الروحيـة، والدمويـة، فيفتتـح شرخـاً نهائيـاً في قيـود هـذه العلاقـة وحريتهـا معـاً، وفي قيـوده كلهـا، ويذهب.

نزيف الحجر

في روايـة "نزيـف الحجـر" يتقـدم استشـهادان بليغـان: الأول هـو الآيـة 37 مـن سـورة الأنعـام التـي تقـول: {ومـا مـن دابـة في الأرض ولا طائـر يطـير بجناحيـه إلا أمـم أمثالكم}. أما الاستشـهاد الثـاني فهـو الإصحـاح الرابـع مـن سـفر التكويـن، الـذي يتحـدث عـن قتـل قابيـل لأخيـه هابيـل. الفكـرة الأولى في الآيـة القرآنيـة تصـور النظـرة الإسـلامية المرهفـة لكـون الحيـوان مثيلاً للإنسـان، أمـا الفكـرة الثانيـة فهـي تتحـدث عن نزوع الإنسـان لقتـل أخيه الـبريء، نتيجة غرائـزه الشريرة، وبالجمـع بـين الفكرتـين تنمـو الرواية، ليتجسـد الحيوان في الإنسـان، وليصبح قاتل الحيـوان قاتلاً لأخيـه البـشري. وتبـدو الروايـة تعميقـاً لأفكار "التـبر" في أكثر من اتجـاه، ففي حين ينقـذ الجمل، صديقـه أوخيـد، مـن الهاويـة التـي كان متجهـاً إليهـا مـن خلال الربـاط الـذي وحّد بينهـما، فإن مـن ينقـذ "أسـوف" هـو الـودّان الـذي كان أسـوف يحـاول اصطيـاده، ليصبـح الحيـوان أكـثر نبلاً وحكمـة. ويتـم تبـادل الأدوار، فأوخيـد خـاض التجربـة في "التـبر" لإنقـاذ جمله، فيما قام أسـوف بمحاولـة اصطيـاد الـودّان، الـذي قـام هو نفسـه بإنقـاذه، بعد أن جعلـه يخوض التجربـة المريرة، التـي أضـاءت روحـه. وفيـما يكـون "أوخيـد" ضحيـة لعلاقتـه الحميمة بجملـه وما اضطرتـه إليه مـن تخـلٍّ عـن زوجتـه وولـده، وضحيـة لخـداع البـشر مـن ثـم، يصبـح أسـوف مطـارداً لجملـة أثـارت قاتـل الغـزلان الـذي قـال العّرافـون إنـه "لـن يـروى مـن دم، حتـى يـأكل مـن لحـم آدم،

ويشرب من دم آدم" (ص98). وفيما لا يظهر دور الغرب في "التبر" إلا في الجوع الذي حل بالصحراء نتيجة الحرب العالمية، فإن دور الغرب المباشر في الحدث يظهر في "جون باركر" الكابتن المنتدب للعمل في قاعدة عسكرية، والذي توصل إلى اللقاء بقابيل نتيجة المطالعات التي استنتج منها رأياً حول فائدة لحم الغزال في رؤية الله(!). وهذا اللقاء بين باركر وقابيل أدى إلى نقل الصراع مع الحيوان إلى مرحلة أرقى وأحدث من الأسلحة والأدوات، مثل تمشيط الصحراء بالهليوكوبتر بحثاً عن الغزال. إن فكرة اندغام الحيوان بالإنسان في "التبر" ورباطي الدم والموت اللذين جمعاهما، ترتقي في "نزيف الحجر" إلى فكرة وصول الإنسان إلى مرتبة الإله في مروره بحالة الحيوان، والتي ينسبها الروائي إلى فلسفة "الزن" البوذية. وبطل "التبر" الذي مرّ بمثل هذه الحالة تقريباً، بقي خاضعاً لشرطه الإنساني، فبدت الرواية أكثر واقعية من "نزيف الحجر"، ولكن الأخيرة تتجه إلى حالة أرقى، فـ"أسوف" الذي نشهد دلالات بعده عن البشر، في عزلته عن الناس، التي جعلته يخاف من الحديث معهم، بل يهرب منهم "ص43" يتحول إلى ودّان أثناء هربه من جنود الكابتن "بورديللو"، كما قال الأهالي. الذين اعتبروه ولياً من أولياء الله. كما أن الحيوان في "نزيف الحجر" أكثر حكمة من الإنسان، فهو الذي يقدم نفسه قرباناً طوعاً لأن طفلاً كان يتضور جوعاً. وفي وصف هذه الحادثة يستخدم الكاتب أسلوباً شبيهاً بأسلوب "كليلة ودمنة" فيُجري الحديث على لسان الحيوانات، في أسلوب وعظي يقدم الحكمة: كما "تقدمت أكبر غزالة في القطيع، وخاطبتنا بالقول: كافأ الخالق المخلوقات فأوجدها في الحياة، ثم رأى أن يمتحن صبرها فأوجدها في الصحراء، وجعل سرّه في الماء المعدوم، وجعل سرّاً آخر في القربان القاسي، من ضحى بنفسه في سبيل إنقاذ حياة أخرى وقف على السّر وكسب الخلود. ابن آدم يموت عطشاً ولن ينقذه إلا الدم" (ص119)، وكذلك: ".. وكانت الغزالة تعتمد على حصن ورثته عن أمها".. إلخ، وهذا يذكرنا بجمل وتعابير "كليلة ودمنة": "وكان للجرذ مئة جحر أعدها للمخاوف". كثيراً ما يقوم الكاتب بخلع ثوب الحكي الروائي ليدخل في شروح نصيّة قد تكون مفيدة للرواية أحياناً، كما أنها تضعفها في أحيان أخرى، فلتبرير سبب العلاقة بين باركر وقابيل يضطر الكاتب إلى شرح عدة آراء ونظريات يعتقد بها باركر، ليدخل بنا إلى علاقة بين عسكري غربي مثقف ورجل يكرر القصة القديمة لقتل الأخ، والذي يقوده ما يشبه الشؤم الدائم، مع قتل الحيوانات، وصولاً إلى قتل أخيه الإنسان، وتفاصيل هذه العلاقة تبدو غير مقنعة، وتشكل فجوة في الرواية بدلاً من إغنائها، كما أن سهم الرواية الذي يتجه إلى نهاية القصة القديمة نفسها، حيث نعلم أن

قابيل سيقتل أسوف حتماً، أفقد الرواية نكهة المفاجأة، وجعل استخدام النفس الأسطوري الشهير، في بيئة تعج بأسطوريتها الخاصة، ضعيفاً بعض الشيء خصوصاً مع استخدام أسلوب تعليمي تردد في جنبات الرواية كثيراً. في عالم الكوني الأدبي يبرر التناغم العظيم بين الطبيعة والإنسان كعنصر مهم في حياة أبطال قصصة ورواياته، وهذا يجعل من الحيوان كما الإنسان بطلاً فاعلاً في الرواية. إن الاعتداء على هذا التناغم هو ذنب لا يمكن تجاوزه ولا غفرانه؛ في قصة "القفص" من مجموعة قصصية بالعنوان نفسه، يقوم "بركة" بقتل غزالة في الغسق، كما يقتل حية دون قطع رأسها، فيخرق بذلك قاعدتين من قواعد "أهل الخفاء" السكان الأصليين للصحراء، فيطلبون منه بعد مفاوضات مع عرّاف النجع الخروج من الصحراء إلى الأبد، وعندما لا يقتنع بطل القصة فإن حوادث مرعبة، يقتل فيها شيخ، تقنعه أخيراً بالذهاب. وفي رواية "نزيف الحجر" يجد الأب نفسه معلقاً بين السماء والأرض، يمسك بصخرة ورجلاه تتدليان إلى الهاوية، ولكن الودّان الذي كان يريد الأب قتله، ينقذه، ولكن خرقه لنذره الذي قام به بأن لا يقترب من الودّان، بعد جوعه، في سنوات جفاف قاسية، جعل روح الجبال تعاقبه، فيقتله الودّان. ويمكننا اعتبار فكرة تضحية الحيوان هذه، مشابهة لتضحية الإنسان بنفسه. إن شخوص الكوني تتحدث -وهنا يتفق الإنسان والحيوان في ذلك- عن أن الحيوان أكثر حكمة ووعياً من الإنسان، ولكنه الحيوان الأليف وغير المؤذي، فابنة الغزالة في "نزيف الحجر"، تنبه أمها إلى وحشية البشر، كما أن الأب يقول لابنه: "هل تظن أن الحيوان لا يفهم لمجرد أنه لا يقدر أن يتكلم مثلك؟ إنه أذكى منك ومني". كما أن القربان، يشكّل جزءاً مهماً من مفاهيم الكوني الروائية، وهو مرتبط أحياناً بالنذر، الذي يقوم الإنسان بنَذرِه عندما يكون في ضيق شديد، ولكن النذر قد لا يكون بتقديم أضحية للإله أو الرمز المقدس، بل قد يكون نذراً بعدم ذبح حيوان، أو بعدم الزواج.. إلخ، ويبدو أن موقف أبطال الكوني الرافضين لذبح الحيوان أو أكل اللحم كثيراً، مستمد من عادات الطوارق الأصلية، فهم يعتمدون في غذائهم على الحبوب والحليب بشكل رئيسي، ويظهر الكره لديهم لمن يأكلون اللحم كثيراً. وللتقاليد الاجتماعية دور مهم جداً في حيوات أبطال الكاتب، والتي تعتبر عدم التقيد بها عاراً في بعض الأحيان، والأشخاص الذين يخرقون هذه التقاليد، أو حتى رغبة الأهل أو الأب يعانون من وطأة ذلك فيما بعد. فبطل "التبر" الذي تفاجأ برفض أبيه لزوجته، وقوله: "لا بارك الله لك فيها" يخرق إرادة أبيه ويتزوج، ولكنه يقول: "كل فتى في الصحراء يعرف أن السماء تشرّع أبوابها كل صباح لاستقبال مثل هذا الدعاء". إن الصوفية تحضر في نص الكوني

لا كمصطلح أو جماعات فاعلة فحسب، بل إنها تستبطن روح النص. وتشكّل مصطلحات صوفية كالبرزخ أو الهاوية، جزءاً من بنية النص الروائي، ولكن بطل الكوني يخوض في الدم والعرق، ويتسلخ جلده بين صخور الجبال، فيكتسي المصطلح الصوفي بلحم ودم، وتتحول حالة العذاب الأرضي، إلى لحظة إشراق. الكوني يأخذ ببطله إلى معاناة مرعبة تصله بالموت ثم تعيده إلى الحياة، وذلك يشكل بؤرة محرقية في انتقال بطله إلى حالة أرقى تطهره من آثامه وتعيده إلى نظرته الأولى، وترقى بروحه في "معراج" أرض". فـ"أوخيد" في "التبر" يخوض نزالاً في الظلمات، ويفقد القدرة على النطق، ثم ينهار في الهاوية، ليمر عليه دهر كالأبد، ثم يرى نفسه يسقط من رحم أمه الهاوية، ويشرب من نهر الجنة، ويتقيأ، ثم.. يعود إلى البرزخ، قاطعاً طريق العودة إلى الحياة والوعي، الشيء الذي يحصل تقريباً مع بطل "نزيف الحجر".

إن موقف الطرق الصوفية من الأديان الأخرى غير الإسلام، واعتبارها طرقاً مختلفة للوصول إلى الله، يفسّر -ربما- علاقة الطوارق الوثيقة بالتصوف، وطرقه، فتقاليد هذه القبائل تنحو إلى نوع من التفاهم بين تقاليد إسلامية مع حالات تقديس لرموز أو آلهة قديمة متعددة، مما يعطي فكرة عن الروح الغنية لهذه القبائل، والتي تفترق عن القوالب التي تجمدت فيها جماعات أخرى. في "التبر" على سبيل المثال، يقوم أوخيد بذبح جملٍ مهري للإلهة "تانيت" القديمة، وفي "نزيف الحجر" يخبر الأب ابنه أسوف أن العملاق المقنع الموجود على صخور "تاسيلي" هو جده، وفي قصة أخرى للكوني يلجأ زوجان إلى العراف المجوسي الذي يستطيع علاج المرأة من العقم. إن ميزة الكوني تتلخص في أنه دفع إلى الذاكرة الروائية العربية مخيلة جديدة لشعب قديم، وأعطى فصاحة جديدة لكلام مجهول، ففي استلهامه لهذه القبائل النبيلة، التي تتحلى بنفس الدفاع عن حريتها دون هوادة، أنها -أدباً ورواية- تبدو شيئاً ينقصنا، شيئاً نحتاج إليه لنرقى إلى فطرة كلام مؤنسن الأشياء، وغرابة تزيد التفاصيل مهابة وحميمية. وفي ظني أن هذا الاستعراض القصير لأدب الكوني لا يفيه حقه، فهو يحتاج إلى وقفة أكثر دقة واستيعاباً، فهو يخترق عوالم جديدة، مزوداً بحسٍّ عالٍ من الرهافة والشاعرية، والثقافتين العالمية والإسلامية العميقتين، كل ذلك بارتباط مع عشق لبيئة وعادات تتمازج مع الطبيعة لتشكل مجالاً خصباً لتأملات واندغام مع روح العالم البهية.



إبراهيم الكوني.. تأسيس أدب الصحراء

سمير اليوسف

إبراهيم الكوني.. تأسيس أدب الصحراء

سمير اليوسف

[1]كثيراً ما يقتصر النقد الأدبي العربي على قراءة تيمات في أعمال كتاب واحد، واستشراف تيمة واحدة في أعمال مجموعة من الكُتّاب، وهو نادراً ما يتطرق -هذا إذا فعل أصلاً- إلى القراءة السيوسيولوجية القائمة على التفريق بين بيئات ومناطق مختلفة، كالحديث عن أدب المدينة أو أدب الريف أو أدب الصحراء.. وهذا أمر لم يعد بالإمكان تجاهله على ضوء الحضور المتزايد لهذه الأنواع الأدبية، خصوصاً في القص العربي. ولعل أعمال الروائي الليبي إبراهيم الكوني، تأتي لتعزز حضور هذا الأدب وتشير إلى مبلغ التقصير في قراءته في إطار بيئته الاجتماعية. وتبرز هذه الحاجة على ضوء بطلان القراءة شبه التقليدية التي تلح على قراءة الأدب من الداخل. منذ مجموعته القصصية الأولى "القفص" الصادرة منذ وقت غير بعيد، كان من الجليّ أننا أمام عالم جديد في الأدب العربي لم نألفه من قبل. قصص تجري في عالم قبائل الطوارق في الصحراء الكبرى. إذ على رغم أن الروائي العربي عبدالرحمن منيف عمل بدأب على كتابة رواية الصحراء إلا أن احتكامها إلى البناء التاريخي حال دون الدخول إلى العالم الفعلي (اليومي) كما هو في أعمال الكوني. فهنا نحن أمام منظومة من التقاليد والعادات: نمط من الحياة شبه كامل، بل إن الصحراء لم تعد ذلك العالم الغرائبي المذهل والمخيف في أكثر الأحيان وفق ما دأب على تصويره "الدخلاء". ينحو القص نحو اتساع وأفقية بدلاً من تعاقب وتطور. إذ إن استعادة نمط حياة وتصويره وفق آليته الطبيعية يتطلب نوعاً من السرد مختلفاً، يكاد في بعض الأحيان يكون غير سردي. إنه استشراف عالم في حال دائم من التغير، لهذا فإن السرد الحكائي لا يجري على اتجاه واحد وإنما يجري في مسارب متنوعة مختلفة غالباً ما تكون ضمنية. نرى ذلك بوضوع في روايته "المجوس" إذ لا وجود

1- كاتب وناقد فلسطيني – بريطاني، ولد عام 1965. هاجر إلى قبرص عام 1989، وفي عام 1990 أقام في لندن حيث درس الفلسفة وحصل على ماجستير الآداب ثم درجة البكالوريوس من جامعة لندن. كتب باللغتين العربية والإنجليزية، وتُرجمت بعض أعماله إلى: الألمانية، الإيطالية، اليونانية والنرويجية.

للشخصية الروائية النمطية "المحفوظية" أو للنسق الروائي المعروف، وإنما نحن أمام مجموعة كبيرة من المرويات والحكايات المنفصلة التي رغم انفصالها لا تني تتمتع بتواصل لا يقل شأناً عن ذلك الذي نراه في الرواية الكلاسيكية. مرد هذا التواصل هو العنصر الأساسي الذي يربط بينها جميعاً وهو المكان (الصحراء). بل إن هذا "المكان" نفسه ليس هو المسرح الذي تجري على خشبته أحداث القصص فهو في النهاية مكان غير محدود، غير نهائي، لا يشبه المدينة أو الريف، بل هو المظاهر الطبيعية التي تشف عنها البيئة والمناخ والعلاقات.. إلخ. في هذه الحكايات ثمة، غالباً، ناس يأتون أو يغادرون، شخصيات طيبة وأخرى خبيثة وغامضة وشريرة، والأمر هنا متروك للتقدير الشخصي والفراسة. ليس من شيء أو كائن على حاله، تسود معتقدات فترة من الزمن ثم ما تفتأ أن تختفي كما ظهرت. على رغم عدم استكانة الحياة في الصحراء فإن ثمة وحدة فريدة تربط بين الشر والأشياء. لذلك ليس من المستغرب أن تؤنسن الطبيعة، فيتحول طائر معين أو جبل معروف إلى كائن حي له أسراره ومخاوفه. علاقة من هذا النمط تعطي الانطباع كأن الجميع يعيشون على وتيرة واحدة من التبادل والتوازي حيث التفوّق لكائن أو شيء على آخر.

في رواية "السحرة" يتوغل الكاتب أكثر في عوالم هذه القبائل. هنا لن يقتصر الأمر على المرويات والقصص وإنما يتعداها إلى اللغة والأسماء. وهذه عوالم من الرموز والإشارات المعقدة التي تبدو للوهلة الأولى غير منسجمة مع حياة التواصل البسيطة. إلا أن الأمر غير مقصود على التواصل اليومي (اللغة العادية) وإنما التواصل مع كائنات أخرى. إنها في النهاية لغة مشتركة بين عالم الإنس والجن. لعل من سوء حظ الكاتب أن أعماله جاءت بعد نيف وعقد من الزمن على شيوع أدب "الواقعية السحرية" ولا سيما أعمال الكاتب الكولومبي غارسيا ماركيز، التي تكاد تكون اليوم "موضة" قديمة في سوق الأدب. إذ إن الربط المتسرع بين أعمال الكوني وهذا التيار الأدبي لا مناص منه، هذا إذا لم يذهب معظمهم إلى حد اتهامه بإسقاط عالم "الواقعية السحرية" على عالم الصحراء، خصوصاً أن بعض الكتّاب العرب لم يتورعوا عن فعل ذلك.

إن القراءة الصحيحة القائمة على المعرفة والخبرة في عالم الصحراء، وحدها، قادرة على دحض التباسات مثل هذه، وإثبات حقيقة أننا أمام أدب جديد، هو أدب الصحراء.



عالم الطوارق في قصص مفاجئة لإبراهيم الكوني

جاد الحاج

عالم الطوارق في قصص مفاجئة لإبراهيم الكوني

جاد الحاج

[1]عالم جديد برمته يفد إلى الرواية العربية، وهذا الأمر مدعاة احتفال واحتفاء في ثلاثة كتب صدرت أخيراً عن "رياض الريس للكتب والنشر"، دخلنا بصحبة إبراهيم الكوني إلى دنيا الطوارق إلى أسرار البادية بحيواناتها وسكانها وجنونها، وسحرها وتعاويذها وأشباحها وفضائها الشاسع الرهيب، والواقع أنه حتى صدور روايتي "نزيف الحجر" و"التبر" ومجموعة قصص "القفص" كان الأدب العربي يجهل كل شيء عن الطوارق.

في "التبر" يروي إبراهيم الكوني حكاية الفتى أوخيد الذي عشق مهرياً (جملاً) أبلق، وتغنى بجماله وحسنه وصفاته إلى حد النشوة الرومانسية، وأصيب المهري بمرض الجرب لدى تزويجه، فراح جلده المرقط يتهرأ وبدأت جلجلة أوخيد في البحث عن عشبة الترفاس النادرة الشافية، والتي تتحول رويداً رويداً إلى رمز للمحال، وهو يمسك بحبال الملحمة الصحراوية المليئة بالفجائع والمكائد والأوجاع، قوى الشر أكثر عتواً ونفاذاً وحضوراً من قوى الخير ذات الإشراقات الوامضة، العابرة، والمرتبطة دائماً بالحظ والقدر، ففي الصحراء، في عرائها القاسي الضعف طريق إلى الهزيمة، والتردد بداية الوقوع في الشرك، والوحدة اتحاد بلا نهاية، من هنا نستطيع جزافاً أن نتحرى الروح الدوستويفسكية لدى الكوني، روح اللعنة السوداء التي تخيم كالسماء الراعدة فوق رؤوس البشر في سعيهم المنهج إلى الحب والسعادة، ويغوص بنا المؤلف في تلابيب الوجود المدهش بوحشيته وخضوعه المبرم للتعاويذ والطلاسم حيث تنتصب أشباح العرافين متأرجحة بين الواقع والتخييل، وحيث يواجه الإنسان أشرس امتحانات مع الجوع والعطش.. والهيستيريا.

أوخيد جلجامش آخر، أو عوليس، إلا أن فجيعته بلا رحمة، ورحلته بلا عودة، وحبه بلا أمل.

1- شاعر وروائي وصحفي لبناني، من أعماله: (قطار الصدفة)، (26 قصيدة)، (الكتاب الثالث)، (واحد من هؤلاء)، وفي الرواية (الأخضر واليابس)، وفي القصة (عذراء الصخور).

ويتجنب القارئ منذ السطور الأولى في "التبر" حرارة المعالجة ولصوق الكتابة بلحم الموضوع مما يحدث في اللاوعي نقلة ممغنطة وخاطفة إلى العالم الموصوف، وترحل البصيرة بارتياح لا يحصل عادة إلا عبر الأصالة، إلى قلب المكان الروائي، مع ذلك نلحظ في التبر وفي العملين اللاحقين غلبة الموضوع (الشيمة) على الشخصيات، وكأن المؤثرات كمن يتعلم اللكنة قبل اللغة، وما نقوله هذا ليس بالضرورة ملاحظة سلبية بل مفارقة لابد من إثباتها، فبقدر ما تترسم أجواء الرواية وروحيتها عند دوستويفيسكي من تشابك حيوات الأبطال وانغماسها في التقاليد وانعكاساتها ومعاكساتها، يبقى النضج الحقيقي والأساسي، أو المنبع الأول لوهج التيار الروائي آتياً من جوف الإنسان نفسه.. إن الدوافع الجوهرية والمعاناة التي تليها منسجمة في سياق الأسباب والنتائج لدى الكوني إلا أننا نحس جرب الجمل وننصت إلى صمته الموحش أكثر مما نتقطع من تشرذم جسد أوخيد على حجارة الصحراء، فإلى حد كبير يبدو الكوني أنثروبولوجياً وفيلسوفاً رومانسياً وموسوعة ثقافية يدخل تجربة القصة والرواية قبل أن ينهي عملية الهضم لإرهاصاته بصورة تسمح للناحية الدرامية بأن تقود المسار الكتابي جارفة معها، ومن أجلها، كل ما عداها، ألم يأت أومبيرتو إيكو إلى الرواية من الأكاديميا أيضاً؟

في "نزيف الحجر" التجربة نفسها مكرورة على صعيدي الأسلوب والمناخ، لكن الكوني يحاول هنا تعميق الموضوع باستنباط بعد ميتافيزيقي جديد لعلاقة الإنسان بالحيوان، والعكس في المدى الصحراوي، إذ يبدو لنا (والعياذ بالله) أن الروح البشرية الحريصة على البقاء في مراتعها البكر "تتقمص" الماعز والغزلان النبيلة النادرة أو "الودان" كما يقدمه لنا الكوني حيواناً بينه وبين الخرافة قلامة ظفر شفافة، غير أن نزيف الحجر تعاني من تشتت نسبي إذا ما قيست بالدفع والوتيرة الشديدين والمشدودين في "التبر"، فالشخصيات نسيئة بالمعنى السينسائي أي أنها شخوص ذات أوصاف يسهل ردها إلى الذاكرة، وبالتالي نسيانها والشعور بضرورة تلمس ملامحها والعودة إلى الصفحات السابقة كل مرة ربما لأن الكوني أراد في هذه الرواية أن يقحم العالم الخارجي، في دنيا الصحراء، فإذا بالشخصيات الطارئة وآلياتها تشوش جسم الرواية، إلى ذلك يتجاسر إبراهيم الكوني في "نزيف الحجر" على الإفلات من مجرد الهلوسة المرتبطة بوعي الإدراك والعقل الناتجة عن اشتباك معاناة الفرد بوطأة الطبيعة، كالشمس الحارقة والجوع الطويل والعطش والعطش الباعث للسراب، ففي نهاية الرواية يصعد التخييل باتجاه المعجز أو ما سمي في أدب أميركا اللاتينية بالواقعية السحرية..

لكـن المشـكلة كـما أشرنا سـابقاً أن "نزيف الحجر" لا تتماسـك بمـا فيه الكفايـة متحولة إلى قبضة أو كتلـة تتفاعـل في اتجاهها الخـارق بـل تـأتي قفلتها كنـوع مـن النـزق التجريبـي، أو الشـطح الشـعري كـما يبـدو التعبـير عـن واقعة المعركة التـي أدت إلى نـزف المحفورة الحجريـة أقل رهبة مـما يجـب، فـكأن الكاتـب اسـتعجل توضيـب النهاية.

في كتـاب الخـلاص يوثـق المؤلـف بجعـل قصصه شـهادات جمالية وإنشـائية، فـوق طاقتها من الأوزان الفلسـفية كـما يفعـل في روايتيـه، وعـلى الرغـم مـن سـوداويته ونهايتـه الفاجعـة ذات الطـوق الـزوالي، يمنحنـا فرصـة مريحة للاقتراب الهـادئ والحميم مـن عالم الطـوارق في صحرائهم المفترسـة وينجـح بصـورة بارعـة في وحدة موضوعـه.. وتجنب الـشرود والتلكـؤ.. والجانبية ملازماً بطلـه أو بطلتـه كـما في قصـة (نذر البتـول) حتـى النهاية .

ويتبع إبراهيم الكوني مسـاراً متشـابهاً في قصصه ورواياته على حد سـواء، يمكننا اعتباره مسـار الترحـال الملحمـي القديـم متجـدداً في إطـار الشـخصيات والأحـداث الصحراوية، فالولـد الذي أتى إلى العـالم بعـد اسـتفزاز والديـه للـماوراء يتبـع الطائـر القـدري إلى حتفـه، والبنـت الرافضـة أن تتـزوج حتـى يغمرهـا السـيل بـلا رجعـة، والصيـاد يتبـع الـودان، وأوخيـد يتبـع الجمـل، والموت ينتظـر الجميـع في آخـر الطريـق، لا الخلاص ولا النشـوة ولا السـعادة.

أمـا لغـة إبراهيـم الكـوني فهـي جـزء لا ينفصـل عـن مغامرتـه، مختـصرة، قاطعـة وبسـيطة، مفاجئـة، وفيهـا مباغتـات شـديدة الغرابـة يعتريهـا ارتبـاك سـاذج، بـل كأن القلـم أفلـت مـن يد الكاتـب لحظـات وجيـزة، كان في الإمـكان تحريرهـا لـو أن دور النـشر تضع النصـوص قبل نشرها في عهـدة محرريـن مخلصـين مختصـين يضبطـون مـادة المؤلـف، وهـي وظيفـة أساسـية في دور النـشر المتطورة.

أخـيراً ثمـة حـرارة متوهجـة في أعـمال الكـوني، ونضـارة وجـودة لـكي نعيـد التأكيـد عـلى جمال وجاذبيـة وإغـراء عالمـه الموصـوف بدقـة ومعرفة.

يبقـى أن إكثـاره مـن اسـتعارة أقـوال ومقاطـع مـن أعـمال القدمـاء وتوزيعهـا عـلى مداخـل وفصـول كتبـه يـؤدي إلى إبطـال فاعليـة تلـك الأقـوال بالنسـبة إلى النـص.



شعرية الحياة الفطرية في رواية «عشب الليل»

صلاح فضل

شعرية الحياة الفطرية في رواية «عشب الليل»

صلاح فضل[1]

ألف الأدب العربي في عصره الحديث انبثاقات الشعر الكبرى في البيئات الخامدة إبداعياً، لأن نافورة الشعر تمتاح من براكين وجدانية وثقافية تغور في باطن الأرض وتتفجر وقتما تشاء دون حساب، تعتمد على تركيبة اللغة وانهمار المشاعر، حدث ذلك في مصر منذ القرن الماضي وأعقبته لبنان المهاجرة وتونس المحاصرة، قبل أن تعود الجذوة كي تستقر في العراق والشام، حتى فاضت الشعرية على مختلف الربوع العربية دون حدود، لكن كان على الرواية أن تنتظر قرناً آخر حتى تبدأ انبثاقاتها المفاجئة خارج مركز السرد العربية العريقة، احتاجت لفترة تخمير وإنضاج في بنية المجتمع وفي أشكال التخيل والتصوير، لأن درجة تركيبها الثقافية ووعيها المنظور أقسى مما يتطلبه الشعر عادة، ولأنها لا تتلفع بالمجاز ولا تحتفي غالباً خلف الرموز والاستعارات، بل تعمد إلى تسميته مفردات الحياة بما يخدش سطحها الظاهر ويكشف فتنتها المكتومة. تحتاج الرواية الصريحة العارية لتمثيل الحياة مساحة من الحرية والوضوح في رؤية المجتمع لا تطيقها الشعوب التي ما زالت ترود طريقها إلى النور، خصوصاً عندما تقترن باستراتيجية محددة للتطور ووعي منظم بحركة الزمن والتاريخ. الرواية الحديثة هي مظهر الوعي التاريخي بالوجود والانخلاع المحسوب والشاق من رحم الدوائر الأسطورية والميتافيزيقية المتلفة حوله. قد تتغذى على وصفها، كما تفعل راوية أميركا اللاتينية مثلاً، لكنها لا تقوى على هذا الوصف جمالياً ما لم تتمكن من الانفلات منها ورصدها من مسافة متباعدة وهذا بالضبط ما يدهشنا في ظاهرة إبراهيم الكوني، الروائي الليبي الفذ الذي اخترق جدار الصمت وبدا أنه قد عثر على كنزه الإبداعي فانطلق قلمه راعداً ممطراً متدفقاً بإيقاع

1- ولد في 21 مارس 1938. أستاذ جامعي، وكاتب، ومترجم مصري. شغل العديد من المناصب التعليمية وغير التعليمية، فعمل معيداً في جامعة القاهرة، وجامعة الأزهر، وجامعة عين شمس في مصر، والجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك وكلية المكسيك في إسبانيا، بالإضافة إلى جامعة صنعاء في اليمن. ورأسَ تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، وقسم اللغة العربية في جامعة عين شمس، وبفضل مؤلفاته العديدة والمتفرعة في مجال الأدب، تمكن من إثراء اتجاهات الباحثين ورؤاهم.

لم تعرفه الرواية العربية من قبل، في مدى أقل من ثماني سنوات انهمر إبداعه بمجموعات ثنائية ورباعية مطولة مثل الخسوف والمجوس والسحرة تربو على عشرة أعمال كبيرة، وقد أصدر في الشهور التي انقضت من هذا العام فحسب ثلاث روايات هي بر الخيتصور وواو الصغرى وعشب الليل.

لكن الأمر لا يقتصر على هذا المظهر الكمي الأول، بل يتعداه إلى الخاصية النوعية البارزة لهذه الأعمال، إذ تقوم بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان، والمتخمرة في نسخ اللغة ونقلها من المستوى الشعري الملحمي الأول إلى المستوى السردي الناضج المنظم، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية في حركة الوجود التي لم تتمخض عنها الحضارة بعد، في بكارتها الأولى. وهذه هي أبرز مفارقات الكوني الخطيرة، فهو لم يمسك بإحاطة تحولات المجتمع حتى الآن، لم يقرب باستفاضة كاملة مدن اليوم، ما زال يقلب بين يديه الصخور المنتمية للعصور الأولى ويتأمل صلابتها وبريقها وجمالها. لقد هاجر إلى الجذور حيث لا يرتطم بأشكال السلطة الآنية ولا يؤخذ عليه توصيفه لتقاطعاتها الحادة المرهقة، إنه يختلف عن قرينه وأستاذه عبدالرحمن منيف في هذا الصدد، فمنيف قد آثر أن يقبض على جمرة الحياة المتقدة في الروح والوجدان، أن يمسك بعصب الحرية الموجع في المجتمع التاريخي المنظور، أما الكوني فهو يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، ويصطحب معه قيثارة الشاعر وفأس الروائي في الآن ذاته، يؤلف منها خيالاً خلاقاً يعيد تصوير الكائنات وهي تتنفس بكارتها الأولى، يستقرئ أسرارها ويشهد خيوطها قبل أن تتعقد في نسيج اليوم الرث الباهت المبتذل. يصوغ ذلك في لغة مخملية وثيرة بالغة البذخ الوصفي والتألق التعبيري. إنه يعيد بناء ذاكرة الصحراء عندما يسترد مرة واحدة مخبوء الشعر والسرد المكتومين فيها، يفجره بشكل إبداعي مذهل، يرد لليبيا اعتبارها المفقود على خارطة الأدب العربي، إلى جانب أسماء أخرى لقامات أصبحت كبيرة مثل خليفة التلّيس وأحمد الفقيه والمصداتي وغيرهم.

لنتأمل سوياً آخر أعماله، عشب الليل، ونقاوم إيحاءات بعثه منذ العنوان لديوان صلاح عبد الصبور "شجر الليل" حتى ننصت لموسيقاه السردية العارمة المختلفة فنتعرف على نموذج يسير لهذه الظاهرة الإبداعية الجبارة.

• ضمير الجماعة وحوار اللون:

يقول أصحاب نظرية الأدب إن الفن الحقيقي، وهو إبداع فردي متميز في تجربته الخاصة، إنما يعبر عن ضمير الجماعة ويبلور رؤيتها للحياة، لكن هذا اللون من الأدب الأسطوري الذي يضرب في جذور اللاوعي البعيدة يكتبه الفرد وهو يستحضر بقسوة صارمة ضمير الجماعة الفعلي، يستنطقهم بصراحة، ويجمع أقوالهم حتى لتصبح مثل الأشعة التي تنصب من كل جانب، حتى تغمر بؤرة الموقف، بجماع ضوئها الناصع البديع. عندئذ يتحول الفرد ذاته إلى مجرد صوت تسكنه الجماعة بمقدار ما تذوب خلجاته الفردية في كيانها، لكن شيئاً واحداً يحفظ له أبرز معالم هذه الفردية، هو توقيعه على العبارات اللغوية التي يسكبها باقتدار ملموس. لنقرأ هذا المشهد الدال من "عشب الليل" حتى نميز خيط الجماعة الأسود من خيط الفرد الأبيض، لنرى كيف يتجلى شفق العبارة متألقاً بكل شعريته، يقول الكوني: "عرفت فيه القبيلة مريداً للظلمات، وشاعراً يتغنى بالسواد، وبرغم أن الرواة خلعوا عليه لقب الشاعر من باب التهكم، إلا أن الكثيرين أثنوا على موهبته الشعرية، وقالوا إنه اكتشف جوانب خفية في لون العتمة استعصت على كل من سبقه من شعراء القبيلة. وفي حين لم يخف آخرون دهشتهم في أن يحترف المرء السفاسف ويجهد نفسه للبحث عن معنى أمر تافه كظلمة الليل أو سواد البشرة، إلا أن فئة أخرى أكدت أن الإنسان يستطيع أن يفلح في أي أمر، مهما صغر، إذا استطاع أن يجعله هم يومه. وتناقل هؤلاء أخباراً تقول إن عقلاء كثيرين أثنوا على أشعاره الغريبة، ووصفوها بالكنز الشحيح. وبتعبير آخر أكثر غموضاً هو "خلعة الخفاء".

هذه هي طريقة الكوني في صياغة عالمه الروائي، ينصب وسط الساحة شيئاً، شخصاً، حالة معنوية، ثم يبدأ في توظيف واو الجماعة لإضاءة جوانب عدة منه، غالباً ما تكون متقابلة أو متضادة، تقترب بالرؤية في حركات راقصة جماعية، أشبه بالطقوس البدائية، حتى تتم تسمية هذا الشيء بعبارة مصكوكة بأقصى قدر من الحدة والجلاء، كظل الميسم الذي ينحفر في ذاكرة المتلقي ويبقى معه بعد انبهام التفاصيل وتلاشي الرقصات الوصفية المتتالية.

وإذا كان الناس قد اعتادوا التسليم بفروق الأجناس المتمثلة في تقابلات الألوان الواضحة دون تساؤلات، فإن هناك مناطق جغرافية وبشرية تقع على الحافة الفاصلة بين الأعراق والألوان، ولا شك أن مخزون ذاكرتها البعيدة يحتفظ بآثار جدلية مثيرة من التفاضلات والمنازعات والأساطير المجسدة لها قبل أن تستقر الأعراف السائدة بقيمها المفروضة.

ولا بـد أن الشـعر كان مـن أهـم وسـائل هـذه الصراعات، لكـن إبراهيـم الكوني يقدم لنـا في هذا العمـل الـسردي نموذجـاً تكمـن شـعريته في حركيـة الأحـداث قبـل أن تشـف عـلى سـطح اللغة، لهـذا فهـو يحـكي قصـة اقـتران الشـاعر باثنتين مـن بنات البيـاض وفشـلهن في التعايـش معه قبل أن يؤلـف أغنيتـه التـي ينتقـم فيهـا من هـذا اللون.

وبالرغم من الإشـارات المبثوثة في النص للعوامل الاقتصادية والتاريخية التي أدت إلى اسـتقرار المفاهيـم في ترتيـب سـلم الأفضليـة للبياض إلا أن الامتياح مـن الذاكرة الباطنة للشـعوب الواقفة عـلى الحافـة بـين العالمـين يبعـث إبداعيـاً لحظات الـصراع بـكل حساسـيتها المتوهجة، بمـا يلتقي مـع الوعي المعـاصر مخترقاً نفـق الأزمات المتطاولـة القديمة.

• الاسترجاع وفقد الغزالة:

تعتمـد الروايـة عـلى تقنيـة مألوفـة في الـسرد، اسـتعارتها السـينما وأطلقـت عليهـا مصطلحهـا الشـهير "الاسـترجاع: فـلاش بـاك" فنسـبت إليهـا، مـع أنهـا أسـبق في الأدب المقروء، حيث تسـتهل القصـة بحادثـة فـرار الشـابة الفاتنـة مـن دار الجـد للاحتـماء ببنيـان المعبـد القديـم. امتلاؤهـا بـسر يسـتحيل البـوح بـه، تهتـز من وقعـه الفاجـع أركان الدنيا، ثـم لا تلبث أن تتحـرك العرافات والقيـان والإمـاء يحاولـن إعادتهـا للبيـت، تنهب الزمن إلى الـوراء في متابعة لحكاية الجد الشـاعر التـي أفضـت لهـذا الموقـف المثـير. عـلى أن الجـد ليـس وحـده هـو الشـاعر، بـل الـراوي أيضـاً، وهـذه هـي الخاصيـة الثانيـة العجيبـة المميـزة لأعـمال إبراهيـم الكـوني. وهـي تطالعنـا في هـذا التوحـد المدهـش بـين لغـة السرد وكلام الشـخوص، مما يشـف عن مـزاج إبداعي شـعري يقتنص المواقـف ويقـوم بتحويلهـا إلى صهبـاء اللغـة، لنقـرأ مشـهداً يسـيراً، يصـف حادثـة تبـدو عابـرة، عندمـا يصطـاد الجـد لحفيدتـه في الخـلاء بهمـة غـزال، كي نلاحظ هـذا التوازي، بـل التي هي بين الأطـراف المتقابلـة، الجـد – السـارد، الفتـاة – الغزالة الوليـدة! "كانت تتنفس بلهفـة كأنها تلهث، كأنهـا تركـض في حلـم، كأن قناصـاً يطارها في الإغفاء، فتفر من سـهامه باسـتباق السـهام ومحاكاة مروقهـا في الفـراغ. شرر يخـترق الفضاء ليلاحـق شراراً، وميض يومئ في الهـواء ليلاحق وميضاً"، أما صفتهـا عندمـا وقعـت عليها عينـا الطفلة فيقدمهـا الرواي بهذا الـثراء التعبيري: "سـاعتها أبصرت حدقتـين كحلاويـن كبيرتـين مغسـولتين بألـق فتـان، تومضـان ببريـق غريـب، حـول الأعجوبتـين تدلـت أهـداب طويلـة، موسـومة بسـيماء الكحـل، تمتـدان في سـياج كثيـف لتطـرق المحجريـن

المستطيلين في المقلتين اللامعتين لم تر البهاء وحده، لم تر الفتنة وحدها، لم تر الإخواء وحده.. إلخ".

هنا نجد السرد قد تدثر بعباءة الشعر في مستوياته البارزة، إيقاع العبارة وكثافة التخيل وتجسيد الصورة، والتقط إلى جانب ذلك هذا التواصل السري الحميم بين الفتاة والغزالة الصغيرة، عندما انفجرت بالبكاء لمشهد أسرها، مؤذنة بشبه نبوءة مشؤومة لن توحد الصياد الذي قبض بيديه عليهما معاً، والذي سيقدر له أن ينتهك حرمتها. وعلى طول المسافة بين هذا المطلع وما تسترجعه الذاكرة، مما يستغرق الرواية بأكملها فإن التوتر المسنون والشجي المرهف لا يتخلى عن أي مشهد فيها. وترقى حكاية الغزالة والصبية الطرية لكي تكون نموذجاً لمجموعة من الولايات الصغيرة التي تتشكل بها الرواية لتكون معناها الكلي الأخير، ولكي تعبر عن هذا التواشج القوي بين حركة الأحياء على الأرض وتبلور حكمتها في القلب تكومت الغزالة الأولى على حبلها ولم تتنفس في الفجر عندما داعبتها يد الصغيرة جاء الرعيان بغزالة أخرى للفتاة وأطالوا حبلها هذه المرة حتى لا تختنق، لكن هذا الطول ذاته جعل نهايتها أفجع وأدمى عندما شردت في الصحراء وأصبح جذبها للعودة تقطيعاً للأوصال. عندها حمّت الصبية حسرة على غزالتها، وجاءتها العجوز الحكيمة لتقول لها:

- لا بد أن نفقد كل شيء وقع لنا في قبضة اليد.
- هل جئت لتسمعيني الأحاجي؟
- ألم تري كيف يفسد حتى الماء إذا حبسناه في القربة أو الوعاء لأمد طويل؟

...

- ما امتلكناه أيضاً حبسناه، وما حبسناه قتلناه بأيدينا.
- هل استعرت من جلالة العراف لسانه؟
- استعرت لسان الصحراء التي استعار منها العراف لسانه، ولكن لا بد أن تعطيني الإذن إذا شئت أن لا تحزني، أردت أو أوصيك بأن تدفني قلبك بعيداً، ولا تعشقي جسماً يدب على الأرض أو يرى بالعين.

ولأن محور الرواية يدور حول منطق الوجود وأسرار الصحراء فإن هذه القطرات التي

نتكثف على جدارها من الحكمة المتبخرة من المواقف الصغيرة المتتالية هي التي تصنع دلالتها الكلية وتجعل لكل حادثة دوراً في تشكيل رؤيتها العامة، خصوصاً عندما يتم تكرارها بأشكال متعددة، فعشق الخفاء والولع بالغيب هو مصب هذه الحكمة كما كان مناط غيرها من اللفتات السردية والشعرية المتراكمة، الأمر الذي يضفي على الرواية اتساقاً تاماً هو سر جمالها الأدبي الناصع. ويبرز القيمة الرمزية للعناصر الطبيعية، فالغزالة ليست سوى الفتاة، والحب عندما يتحول إلى قيد الامتلاك لا يشفيه سوى الفقد، وعشق الجسد المنظور محدود، لكن عشق المعاني هو مناط التصوف الفطري السحري العريق.

• المعمرون في الأرض:

رائقة هي الأناشيد العذبة التي تعلمها المربية للحسناء عندما تساعدها على اكتشاف جسدها ومفاتن الأنثى فيها، تدعك نهديها بقطعة العهن وتتحدث عن شقاوتها، تتغنى برمانها الذي طاب. ثم تولج أصابعها في دغل شعرها وهي تضفره في نسيج كثيف قبل أن تقول لها: "المرأة أيضاً شعر، ما هي المرأة إن لم تضع على رأسها تاج الجدائل، الشعر هو شعر المرأة.. ما هي المرأة إن لم تكن الضفائر لحسنها علامة؟"، لكنها لو اكتفت بذلك لكانت كمن ينثر ورقات غنائية مبعثرة، إذ لا تلبث الرواية أن تقيم جدلية أخرى مهمة من الحوار بين الفتاة ومربيتها عن وظيفة هذه المفاتن، وهل من الضروري بذلها للرجال. عندئذ تكتسب حواريتها الشهيرة، إذ يتضح تخالف القصد والاتجاه بين المربية والحكيم، فهذا الأخير يقود الفتاة بتعاليمه لتنفيذ قدرها الأخير، يستعين لتحقيق ذلك بما يسميه "الناموس"، وهو مجموعة من الوصايا المتناثرة السابقة على النصوص المقدسة المعروفة في التاريخ، تبني الرواية عناصر هذا الناموس بتلقائية مدهشة وكأنها تكتشف قوانين الفطرة الأولى، وهي تنقض ذاتها في تفكيك دائب يحرص الحكيم المعمر على أن يستقر في وجدان الصبية أن الحب الآمن الوحيد في الحياة هو "حب الأب"، وتعمد المربية إلى محاولة تعديل هذا المبدأ كي لا يتناقض مع الأعراف، على هذا الحب أن يظل دائماً في حدود "حب الأبناء لآبائهم"، ثم تحذرها من هذا الحكيم المعمر الذي يسمى في اللغة الفطرية المبثوثة في النص "وانتهيط"، وهو لا يريد أن يموت: "هل تعلمين أن القبيلة على يقين من أن هذا المخلوق ليس عابراً ككل العابرين.. وأن الإنسان لا يعيش طويلاً إذا لم ينشغل في تدبير المكيدة.. الإنسان لا يحيا أعماراً ولا يدفن الأجيال وراء الأجيال إذا لم يتغذ من دم المكيدة". هذه هي صفات المعمرين الأسطورية في جذورها الأولى، وبين أناشيد الفطرة وطقوس المكائد تلقي الرواية بأسلوبها الحواري الشعري ضوءاً غامراً على أصول المعتقدات

الأولى، وسلوك الأجيال التالية، وهي تعري لحظات فائقة في توهجها الحميم.

لم تكن مكيدة الحكيم المعمر في تهيئة الجرم المخالف للناموس وتسويغ قران الآب بابنته سوى إثارة التحول من المجتمع الأمومي إلى النظام البطركي، فهذا المجتمع الأول كان يرى "أن الذكر كدبور النحل وجد ليزول، أما ما يمكث في الصحراء فهو ما أودع في رحم الأرض، لأن الأرض أيضاً أنثى". قالت إن البذار تبيدها رياح القبلي إذا لم تهرع الأنثى لإخفائها في الرحم الرحيمة. قالت: "إن الحياة مهددة بالفناء إذا لم تحتضنها الأنثى بين فخذيها، فصدقها البلهاء ورجوا للادعاء وأقاموا للأنثى الأنصاب وصنعوا من الإناث إلهات، وعبدوا الحسناء، وسلموا أمر الناموس للعرافات والكاهنات.. ولم يفكر أحد يوماً بأن يتولى الأمر ويقلب السحر على رأس تلك الساحرة الشريرة بأن يجرب الشريعة الأولى".

وعندما اعترف الحكيم بأن سر خلوده يكمن في أنه جاء من صلب ابنة اقترنت بالأب فكان الأب له جداً وأباً أيضاً، عندما اعترف بذلك جاؤوا بأحد العبيد الذين قطعوا العضلة اللعينة بين فكيه، واستأصلوا منه العضلة اللعينة الأخرى بين فخذيه قبل أن يزفوه إلى الحسناء فلا يجد مناصاً من أن يأتي بها طائعاً هدية لمولاه وهو الأب كي تتم المكيدة، لكن السر الذي باح به الحكيم المعمر يكلفه حياته الشقية المتطاولة. ويتفاقم الأمر بقطع الألسن، وتنتقل اللعنة إلى الحفيدة المعشوقة، فتضع هي النهاية بقتل الجد الآثم بخنجر سحري ذي نصلين يغوص أحدهما في بطنها ويسري الآخر من منفذ دقيق إلى قلبه فيمتزج الدمان مثلما امتزجا تحت تأثير المكيدة وعشبة الليل السحرية في جريمة المحارم.

وتغلق دائرة الأسطورية الروائية لتشتعل في ذهن القارئ احتمالات الأمثولة وتأويلاتها المختلفة، إذ لا يمكن لقارئ اليوم أن يستغرق بكليته في مناخ طقوس الماضي ونواميسه مهما كان موغلاً في فتنته القديمة، بل عليه أن يجرب لحظة بلذة جمالية متمعنة نقلها إلى معادلاتها الرمزية المعاصرة في الحياة المحكومة بإطارها الجغرافي والتاريخي، لكن الكاتب يظل بمنجاة دائماً من نتائج هذا التأويل الرمزي الذي يطعن في سلطة الجد، ويجعل الحل في قتله غيلة بعدما أقام عرشه على الدود واستئصال الألسنة من الأفواه في التحول من مرحلة الأمومة إلى مرحلة الأبوة، الأمر الذي يفرض نموذجاً آخر للمرحلة الثالثة التي لم تشر إليها الأمثولة الذكية، وهي المرحلة الديمقراطية التي ما زال عالمنا يجهد للحضور إليها. إنها أمثولة ماكرة لكنها مضمخة بالشعرية الفطرية الصافية.

كرونوتوب الصحراء في قصة «نذر البتول» لإبراهيم الكوني

د.أشرف عيسى

كرونوتوب الصحراء في قصة «نذر البتول» لإبراهيم الكوني

د.أشرف عيسى

إن سكان الحضر عندما يقرؤون أعمال الكوني ليعجبون من غرابة ذلك العالم الصحراوي الذي يطل عليهم من خلالها. صحيح أن جمهور القراء في الحواضر العربية ليسوا أغراباً عن عالم الصحراء الذي تنضح به كتابات العرب من شعر ونثر في كافة العصور، ولكنهم عندما يدخلون إلى إحدى صحراوات الكوني يندهشون لذلك الوجه الجديد الذي يطل عليه باسم الصحراء. إنها صحراء لا وقوف فيها على أطلال ولا فخر بأجداد ولا بكاء على حبيب. وصحراء الكوني تحوي أصداء للصحراء الجاهلية والأموية والعباسية، حيث يذكرنا أبلقه بحصان امرئ القيس ومجنونه بابن الملوح وفارسه بفرسان المتنبي. أما ما عدا ذلك فإن العناصر الزمانية – المكانية لصحرائه (أعني صحراء الكوني) تطل علينا بوجه لم نألفه من قبل. وأول سؤال يتبادر إلى الذهن هو: ما وجه الغرابة في صحراء الكوني؟

أولاً- إن سكان صحرائه لا يتكلمون العربية فقط، كسكان الجزيرة العربية، وإنما يتكلمون عدة لغات أخرى كلغة الطوارق والبربرية والهوسا وغيرها. وتنعكس هذه التعددية اللغوية على البعد المكاني لأعماله، في صورة إعادة صياغة لطبوغرافيا الصحراء وتركيبها الديموغرافي.

ثانياً- إن صحراء الجزيرة رغم قسوة طبيعتها، كانت دائماً مهبطاً للوحي الإلهي ومهداً للرسل والأنبياء الذين أضفوا عليها مسحة من الرحمة التي شملت سكانها. فإذا ما قارنا بين هذه وصحراء الكوني وجدنا الأخيرة أقسى على سكانها وعابري سبيلها. هي صحراء يحكمها قانون الشعوذة والسحر ورسلها هم العرافون والسحرة. هي صحراء يحيط بها الموت من كل جانب ويلتسبها الغموض والخوف من المجهول. وعلى الأرجح أن مجموع هذه الخصائص التي تنفرد بها صحراء الكوني يجعل منها طرازاً فريداً من نوعه.

وهناك الكثير الذي يمكن قوله عن صحراء الكوني بشكل عام مما لا يتسع له هذا المقام.

فاسمحوا لي أن أطرح بين أيديكم تصوراً موجزاً عن جماليات المكان في قصة الكوني القصيرة "نذر البتول" التي نشرت ضمن مجموعة "القفص" عام 1990. وهذا التصور هو محاولة لوصف المظهر الزمكاني داخل هذا العمل من منظور مقارن. كما أنني سأحاول قدر المستطاع المقارنة بين الكرونوتوب الصحراوي الخاص بهذه القصة وبعض أنماط الكرونوتوب التي صنفها ميخائيل بختين.

ونقطة البدء هي النظر في العلاقة السردية بين ثلاثة أماكن scapes المكان الحضري city-scape والمكان الزراعي landscape والمكان الصحراوي desertscape. وهذا الأخير يحيط ببطلة القصة تازيديرت التي لا خبرة لها بغيره فيما عدا ما تسمعه من حكايات عن المدن والواحات من جدتها. وهنا نلمس الدور الرئيسي الذي يلعبه كرونوتوب الصحراء في رسم وتشكيل الواقع القصصي للشخصية. وهذا الواقع إنما هو حبيس صورتين أدبيتين للموت، هما الموت ظمأ وجدباً من جفاف الصحراء في مقابل الموت غرقاً بالسيل من شدة الارتواء. فلماذا تفضل تازيديرت الموت غرقاً وتنذر نفسها للسيل بدلاً من الهروب إلى الحضر أو الواحات؟

إن هذا الخاطر لا يأتي إليها إلا مرة واحدة كخاطر عارض بعدما تضل طريقها في الصحراء وتصاب بضربة شمس تكاد تقتلها، وبعدما كانت قد نذرت نذرها. فما تكاد تازيديرت تفيق من غيبوبتها حتى تسأل جدتها:

- لماذا خلق الله الصحراء صحراء؟

وتجدر الإشارة إلى أن لفظة الحرية التي تتكرر عدة مرات في هذا المقطع تؤدي وظيفة مهمة على مستوى الخطاب، حيث يوظفها الكاتب الداخلي للنص لتحقيق مفارقة في المغزى lrony، حيث إن الحرية هنا لا تعني سوى الموت عطشاً. كذلك فإن المنظور الروائي يتخذ من هذه المفارقة أساساً لإظهار الصراع بين الأماكن الثلاثة المختلفة: الحضري والزراعي والصحراوي. وموطن المفارقة هنا هو أن الفراغ الصحراوي داخلَ النصَّ، على الرغم من اتساعه وترامي أطرافه، إلا أن تازيديرت تضيق به وتكاد تختنق من انحباسه داخله. وهذا الإحساس بالضيق المكاني يؤدي إلى التساؤل: لماذا لم يصور الكتّاب العرب الصحراء بهذا المنظر الكلوستروفوبي من قبل؟

لعل السبب في ذلك هو تأثير غير مباشر من الأدب الحديث. إن مفهوم الإلكلوستروفوبيا

claustrophia في الأدب العالمي مرتبط بشكل أساسي بالمكان الحضري cityscape المكتظ بالمباني والسكان والأسواق. إن اختناق تازيديرت من الصحراء الواسعة يشبه إلى حد كبير نفس حالة الاختناق التي تصيب أبطال رواية "يولسيس" لجيمس جويس، و"الغريب" لألبير كامي، و"القيظ" ليوسف الشاروني، مع فارق أن الفراغ في قصة الكوني صحراوي واسع. أما في قصص الشاروني وجويس وكامي فهو فراغ حضري. وقد تمكن الكوني من خلق الشعور بالاختناق في المكان الصحراوي داخل النص عن طريق تسخير عناصر الطبيعة القاسية من شمس وقيظ وجفاف لتضييق الخناق على نفسية تازيديرت، وبذلك كون قد حقق نقلاً transposition لإحدى الصفات المميزة للمكان الحضري وإدماجها في الكرونوتوب الصحراوي. كما ينقل الكوني أيضاً إلى كرونوتوب الصحراء خاصية أخرى تميز الأدب الغربي الحديث؛ ألا وهي الشلل والإستاتكية paralysis and stasis، وهي صفات تصاب بها الشخصيات في أعمال الكتاب الأوروبيين من أمثال جويس وساموبل بيكيت.

صحيح أن الراوي الداخلي للنص -الذي يقص مأساة تازيديرت بصيغة ضمير الغائب- صحيح أنه ينقل للقارئ أخبار الغزو الإيطالي للمدن والواحات في الشمال، إلا أن الحدث الوحيد ذا الأهمية السردية هو مجيء السيل. وتجب الإشارة في هذا المقام إلى أن صوت الراوي يحدد زمان ومكان القص بكونه صحراء الحمادة الحمراء في جنوب غربي ليبيا زمن الاحتلال الإيطالي. وهذا البعد الزماني-المكاني غائب تماماً عن وعي البطلة. إنها تقضي حياتها كلها تنتظر السيل في ملل وسكون وكأنها إحدى شخصيات ساموبل بيكيت في مسرحية "بانتظار جودو". إن هذه الإشارات المتضمنة في النص تؤيد الفكرة القائلة بأن صحراء "نذر البتول" تختلف عن صحارى ألف ليلة وليلة والسيرة الهلالية والمعلقات في كونها تحتوي على عناصر مكانية – زمانية منقولة من كرونوتوب آخر هو الكرونوتوب الحضري.

ومن ناحية أخرى يحتوي الكرونوتوب الصحراوي على بعض عناصر الشبه بالمكان الزراعي Landscape في أعمال الكوني عموماً. وفي قصة "نذر البتول" أمثلة عديدة على ذلك. ولكن وجه الشبه الأساسي على مستوى الخطاب القصصي يدل على أن الكوني قد قام بتوظيف عنصر آخر مقتبس من الأدب الأوروبي، وهو عدم مبالاة المكان بمن يسكنه من البشر. إن صحراء الحمادة لا تبالي بمعاناة تازيديرت بنفس الطريقة التي لا تبالي بها البراري والغابات بمعاناة تيس أو يوستاشيا، في روايتي "تيس داربيفي" و"عودة ابن البلدة" لهاردي. ومما يثير

عجب القارئ أن صحراء تازيديرت مكان مفعم بالجمال رغم قسوته. ونسوق مثالاً على ذلك المقطع التالي: **تعلقت بالقرص الأرجواني.. جمالاً حزيناً.. الترفاس.**

إن هذا المشهد الشاعري الخلاب لا يشفق على تازيديرت ولا يحميها من خطر الموت مثلما لم تصن غابات هاردي عرض تيس ولا حياة يوستاشيا. إنه جمال أناني لا يحفل بأحد.

إن الصحراء في أعمال الكتّاب العرب الآخرين من محدثين وقدماء -على قسوتها- تحنو على ساكنها بليل بارد بعد نهار قائظ، أو بنجم أو ظل يرشده إذا ما ضل الطريق، ولكن صحراء الكوني في "نذر البتول" لا تقدم شيئاً غير العطش والموت. وربما أن ذلك ما يجعلها أوسع دلالة من صحراوات الكتّاب الآخرين بما في ذلك صحراء عبدالرحمن منيف وغيره من كتّاب الجزيرة العربية المعاصرين.

إن لصحراء الكوني في هذه القصة -كما في معظم أعماله- بعداً عجائبياً يخلق نوعاً من الازدواجية المكانية بين عالم روائي واقعي وآخر خيالي. إن صوت الراوي يخلق النبرة الواقعية التي صنفها باختين تحت مسمى كرونوتوب الواقعية الكلاسيكية الإنجليزية (باختين ص127) التي لا يكون فيها لعنصر المغامرة أو الخرافة دور يعتد به. أما أصوات وأفكار الشخصيات في قصة "نذر البتول" فهي على النقيض من ذلك مفرطة في الجنوح إلى الخرافة والأسطورة. وأول مثال على ذلك هو التعاويذ الثلاث التي تطوق عنق تازيديرت والتي ابتاعتها جدتها من عرافة القبيلة عند مولدها.

وكذلك تلجأ الجدة إلى العرافة طلباً للمساعدة عند إعراض تازيديرت عن الزواج ثم تلجأ الجدة إلى "أدنبي" وهو قبر قديم يستخدمه أهل الصحراء لقراءة الغيب والكشف عن المستقبل من أجل أن تستقرئ ما يخفيه القدر لحفيدتها. إن العرافين والتعاويذ والقبور المسحورة تحول الصحراء في هذه القصة إلى أرض للعجائب والمغامرات، من صنع خيال جامح كتلك الخيالات التي ولدت أعمالاً خيالية كألف ليلة وليلة وأليس في بلاد العجائب وأسفار جاليفر. إننا ندلف إلى ذلك العالم الصحراوي الخيالي من خلال أفكار تازيديرت تماماً مثلما نرى عالم أليس من خلال أفكارها وتصوراتها. وبذلك تتغير ماهية التركيب المكاني للصحراء فتصبح صحراء الكوني في "نذر البتول" مكاناً شديد الشبه بالعالم القصصي للرواية الإغريقية الرومانسية Greek Adventure Romance الذي صنفه باختين، وهو عالم تحكمه المصادفة

ويعـج بالأشـباح والعفاريـت ولا تـدور أحداثـه في مـكان أو زمـان محدد.

إن الازدواجيـة الكرونوتوبيـة بـين مـا هو واقعي تاريخـي وما هو عجائبي خيـالي، تولد بدورها أسـلوباً سرديـاً يمكـن أن نسـميه بأسـلوب الواقع الخيـالي magical realism وهو أسـلوب ينتقيه بعـض الكتّـاب لتحقيـق غايـة موضوعيـة أو فنيـة معينة مثـل النقـد الاجتماعي أو السـياسي كما هـو الحـال في بعـض كتابات زكريا تامر وسـلمان رشـدي.

إن دور الواقـع الخيـالي في "نـذر البتـول" ذو أهميـة فنيـة كرونوتوبيـة في المقـام الأول، حيـث يجعـل مـن جسـد تازيديرت معـادلاً موضوعيـاً لأرض الصحراء العطـشى للـماء. إن تداخل الواقع مـع الخيـال الـذي يطالعنـا بـه النـص ليـس عشـوائياً ولا غـير مقصـود. إن المؤلـف الداخـلي يمهد لمثـل هـذا التداخـل عـن طريـق تقديمـين مقتبسـين مـن كتـاب "التحـولات" لأوفيـدوس وإحـدى مقـولات الشـاعر الإغريقـي أرخيلايوس.

إن مقولـة أرخيلايـوس "وهكـذا خلقـت الأرض النـاس" تطمـس الحـدود المكانيـة بـين الأرض والبـشر فتجعـل منهـما شـيئاً واحداً. ومما يؤكـد صحة هذه المقولـة تلك المحادثة التـي تدور بين (تازيديـرت) والجـارة الزنجيـة العجـوز عندمـا تقـول لها الأولى متسـائلة: وهـل عذاب..

إن في مقارنـة العجـوز بـين ظـمأ أرض الصحـراء إلى المـاء، وشـوق تازيديـرت إلى السـيل نوعـاً مـن التوحيـد بـين كيانـين مكانيـين مختلفـين أشـد الاختـلاف، الصحـراء التـي هـي جماد، وجسـد تازيديـرت النابـض بالحيـاة. إن هـذا التلاحم الجسـدي يضيف بعـداً كرونوتوبياً للجسـد كمسرح للأحـداث الروائيـة، وأداة للتعبـير عـن صـور فنيـة يصعـب تحقيـق مثلهـا في غياب هـذا المفهوم المـكاني للجسـد الإنسـاني. وعـلى الرغـم مـن أن باختين لم يعالـج البعـد الكرونوتوبي للشـخصيات الروائيـة في كتاباتـه عـن المـكان في الأدب إلا أن هناك دراسـة حديثة لبيتر بـروك بجامعة هارفارد تفـسر وتـشرح البعـد الكرونوتوبي للجسـد وأهميتـه الروائية على المسـتوى الرمـزي والفني. وإذا مـا نظرنـا إلى شـخصية تازيديـرت مـن منظـور بـروك، أدركنـا مجموعـة مـن العلاقـات المتداخلة بـين الشـخصية وأحلامهـا ومـا نـذرت لـه نفسـها، والمكان الـذي تعيش فيـه فتتوحد معـه وتصبح جـزءاً منـه وامتـداداً له.

إن نـذر تازيديـرت وقرارهـا بأن تهب نفسـها إلى السـيل الجارف لهو في جانـب كبير منه قربان للـماء الـذي يغـرق الصحـراء البتـول التـي لم يمسسـها المـاء فتصبـح الصحـراء، بجدبهـا وجفافهـا،

صـورة جميلـة لعذراء متعطشـة إلى الحـب والحياة.

صحيـح أن تازيديـرت تمـوت غرقـاً بالسـيل على مسـتوى القصـة، ولكن على مسـتوى الخطاب فـإن موتهـا ليـس فنـاءً ولكنـه تحول عـلى طريقة (أوفيـدوس) في كتـاب (التحولات).

نعـم، إن مـوت تازيديـرت ليـس فنـاءً، وإنما إعـادة صياغة لطبيعـة وجودها داخـل وجود أكبر وأشـمل، وهـو الصحـراء. إن كرونوتـوب الصحراء هو حجـر الزاوية الذي يعتمد عليـه بناء النص، ليـس فقـط مـن حيث البعدين الزمـاني والمكاني، ولكن أيضاً على مسـتوى الأحداث والشـخصيات والأسـاطير والخرافـات، التـي تكون اللبنات الأخـرى في بناء النص.

إن السـيطرة المكانيـة عـلى هـذا النـص، والتـي يمكن تتبعهـا في بعض أعـمال الكـوني التي أتيح لي الاطـلاع عليهـا، تعـد ظاهـرة تسـتحق التأمـل، والتفكـير، في مـدى أهمية جماليات المـكان، من حيـث دورها في تشـكيل العمـل الأدبي وتحديـد ملامحه.

وفي نهايـة حديثـي، أرجـو أن تكـون أطروحتـي قـد أثـارت مـن الأسـئلة أكـثر مـما قدمـت من إجابات.

ما بين الوجود والعدم..
بيتٌ في الدنيا وبيتٌ في الحنين

حاورته: بلقيس الأنصاري

ما بين الوجود والعدم..
بيتٌ في الدنيا وبيتٌ في الحنين

حاورته: بلقيس الأنصاري

الأستاذ القدير إبراهيم الكوني، يسعدنا ويشرّفنا استقبالك لإجراء هذا الحوار:

بدايةً حدّثنا عن بداياتك مع الأدب، وكيف شكّل هذا السّمت الطارقي ثقافتك الواسعة ورحلتك الدائمة في البحث عن سِرّ الحقيقة المطلقة؟

- من الطبيعي أن يحدث المسّ عندما يتحلّى المكان الطبيعي بخصال السر، كما هو الحال مع وجود قارّة اللا بداية واللا نهاية، المدعوّة في أدبيّاتنا صحراء كبرى، التي لن نخطئ إذا أبحنا لأنفسنا بأن نستنزل في حقّها لقباً مهيباً كـ«قارّة الحُريّة الكبرى». فالمكان، في صيغة مسقط رأس، دوماً لغز، ولاسيّما في حال فاجأنا بهويّة العدم، كما اعتدنا أن نصف واقعاً بيئيّاً حميماً كالصحارى، قبل أن نبحر في دوّامات الوعي، لنكتشف أخيراً أنّ ما نسمّيه عدماً ما هو في الحقيقة سوى مستودع الغيوب الذي أبدع الوجود. ولأنّ الصحراء حُريّة اللا محدود، ولأن مفهوم العدم، الذي نلصقه بها، هو مبدع المحدود، المترجم في حرف الوجود، فمن الطبيعي أن يتلقّى سليل هذا الواقع الطبيعي، أو البيئيّ، تلك الصعقة الغيبيّة، المدعوّة في معاجمنا وحياً، أو حتى لا نسمّي الأشياء بأسمائها، فنقول: نبوءة! لأن الوحي، أو الشرر النبوي، هو ما يحوّل كينونتنا كلّها سؤالاً. وقيمة الجواب، كما تعلّمنا بالتجربة، دوماً رهينة فحوى السؤال، وإلّا لما آمنّا بحقيقة طرح الأسئلة، الأعظم شأناً دوماً من تقديم الأجوبة. والعدم، الذي توحي به الصحراء، ونعتمده قريناً لها في المعادلة، هو عرّاب الأسئلة. ببساطة السؤال، استطاعت الصحراء أن تشعل في نفسي، ككائنٍ هشّ، حديث العهد بالأحجية الوجودية، سُعار الوَجْد، طلباً للأجوبة.

«يجب أن نُكبر الصحراء، أن نركع للصحراء، أن نصلّي للصحراء، لأن كل علامة في

الصحـراء هـي صـلاةٌ للأبديّـة». مـن هـذا السـياق كيف درجـت الصحـراء كرمـز للوجود الإنسـاني في أعمالـك، ومـا المرجعيـة التـي تسـتند إليهـا حين لا تكـرّرك في كل نـصٍّ تكتبه، بـل تكتـب بعشـقٍ جديد؟

- كيـف لا تكـون الصحـراء صـلاةً في محـراب الأبديـة إذا كنّـا قـد برهنّـا في موسـوعتنا «بيـان في لغـة اللاهـوت» أنهـا وطـن التكويـن؟ هـل يُعقـل أن نكتفـي بعمـل، أو بأعـمال أدبيّـة، في اسـتنطاق واقـع، عندمـا يكـون هـذا الواقـع مجلّـلاً بمنزلـة قدسـيّة كمسـقط رأس التكويـن؟ أليـس إفلاسـاً منّـا أن نعجـز عـن اسـتجواب واقـعٍ يترجـم في حرفـة لا مجـرّد تجربـة عالمنـا الدنيـوي، ولكنـه يختـزل أبجديّـات النشـاط البـشري في بُعـد الكينونـة التاريخـي؟ فصحـرائي لم تكـن يومـاً صحـراء الجغرافيـا، ولكنهـا الصحـراء كاسـتعارة لمـا نسـمّيه وجـوداً. وثـراء الصحراء مـا هـو إلّا ثـراء وجودنـا عـلى هـذه اليابسـة. ففـي الصحـراء لا وجـود لـشيء، ولكـن في الصحراء يوجـد كل شيء. بـل يوجـد مـا لا وجود له في عـالم العمران الـذي نتباهى بالانتماء إليه، ونسـوّقه في أدبيّاتنـا كقـدس أقـداسٍ عندمـا نجـود عليـه بمصطلـح خاطـئ هـو: الحـضري، في مقابـل العالم الـبرّي، أيّ الصحـراويّ، فتخذلنـا اللغـة نفسـها، في هـذه المفاضلـة، لأن كلمـة «بـرّي» هـي حرفياً كلمـة «بـريء»، ذات الحمولـة الأخلاقيّـة، تمييـزاً لهـا عـن كل مبـدأ آثـم، وتبرئةً لذمّتهـا من دنس المـدن! وهـو مـا سـيعني أنّ الصحـراء أغنـى بما لا يقـاس، إذا قورنت بشـحّ عالم العمران، ولاسـيّما إذا حكّمنـا في المقارنـة القيـم الروحيّـة الخالـدة، لا الماديّـة الفانيـة. ولعـلَّ أعظـم دليـل على ذلك هـو حقيقـة الحقيقـة، المتمثّلـة في النبـوّة، التـي كانـت منـذ الأزل وَقفـاً عـلى الصحـراء، وحكـراً عـلى بـراءة الواقـع الـبرّي. فـما القيمـة التـي يمكـن أن تسـتهوي الـروائي، أو الفيلسـوف، فيحتكم في شـأنها للعمـران دون الصحـراء؟ فالموضوعـات الروائيـة أو الفلسـفية رهينة الأسـئلة الوجودية الكـبرى، لتنتصـب الصحـراء بكبرياء حصناً سـخيّاً، وخزنةً ثريّةً، في احتضان الـرؤى المنتجة لأجناس الإبـداع، بسـبب طينـة العـراء، حيـث التقـاط اللُّقَى متاح عـلى نحوٍ لا يقـارن بواقـعٍ آخر يحترف الاحتجـاب يقينـاً، كما هـو واقـع العمران.

«الروايـة بوصفهـا فنّـاً مدينيّـاً لا ينتمـي إلى الريـف أو الصحـراء، وفي الوقـت نفسـه يطلبـون منّـا أن نكتـب عـمّا نعرفـه، وأنـا لا أعرف سـوى الصحـراء». إلى أيّ مدى أثّـرت تجربتك الروسـية هذه في معهـد غـوركي عـلى توغلـك في أدب الصحـراء لاحقـاً، حيـث كتبت روايـات ملحميـة صحراوية؟

- حدث ذلك بسبب تعويذة عظمى، لعبت دور البطولة في تربية النفس البشرية، فحقّقت الأعاجيب ألَا وهي: التحدّي. لقد ركبتُ الخطر، ولم أتردّد في التضحية بالوطن، يوم سلّمت زمام أمري لما كان جنوناً في زمن الحرب الباردة، بالسفر إلى عالم مخيف ومجهول، يقع في نهايات العالم، مشفوعاً باسمٍ أسطوري هو «ما وراء السِّتار الحديدي»، لا فراراً من واقع الوطن، ولكن طلباً لكلمة السِّر التي ستنقذ الوطن، وهي: الحكمة! وهو ما لن يفهمه جيل اليوم، الذي فتحت له جنيّة تقنية المعلومة كل أبواب المعرفة دون أن يضطرّ لخوض تجربة وجيعة كالاغتراب. ففي نهايات الستينيات من القرن السالف كانت الترجمة في عالمنا العربي تلفظ أنفاس النزع الأخير. وكان اكتساب لغة أجنبية مسألة حياة أو موتاً ثقافيّاً، لأن تعلّم الأدب صار رهين تعلّم لغة تستطيع أن تعبر بنا تخومنا، لتُنزلنا رحاب العالم، حيث تهيمن البطون المسكونة بالحقيقة (الكتب)، ومن الطبيعي أن يهدهد كل مريد حقيقة حلم الفوز بنصيبٍ من هذه الكنوز. ولمّا كانت الأحلام تتحقق بطبيعتها السحرية إذا أحسنّا ترويضها، فقد طرق باب مكتبي بالجريدة، في أحد أيام عام 1969، رسول القدر، متمثّلاً في الملحق الثقافي السوفييتي بالسفارة، ليعرض عليّ منحة علميّة لدراسة الآداب بإحدى الجامعات السوفييتية آنذاك، فقرأت في الرسالة لا منحة دراسية، ولكن منحة قدريّة، أيّ ذلك النوع من الفرص، التي تتنزّل علينا بمشيئة إلهيّة، فإن لم نخاطر بقبولها، فلن تتكرّر مرّتين، برغم استنكار الأخلّاء آنذاك خوض المغامرة فزعاً من المثول في حضرة بعبع الزمان: الاتحاد السوفييتي. ولكن الالتحاق بكليّة الآداب بجامعة الصداقة بين الشعوب لم يكن ليشفي غليل الحالم بالالتحاق بفردوسٍ آخر ذاع صيته تلك الأزمان هو معهد غوركي للآداب. وهو ما لم يحدث إلّا بعد أمدٍ استغرق سنتين، وبعد كفاحٍ شرس مع الروتين الإداري، لأفاجأ على مقاعد الدراسة بالنظرية السائدة في منطق أوروبا بعدم وجود أدب روائي خارج العالم العمراني، المعتمدة لا كمجرد نظرية، ولكن كمسلَّمَة أيضاً، مما أوهمني بأن أودّع حلمي الأبدي بإنتاج أيّ عمل روائي فيما لو صدّقتُ مزاعم جورج لوكاتش، لو لم تتدخّل نزعة مجيدة هي وجوب التشكيك في المسلّمات التي اعتنقتها كتميمة في تجربتي الدنيوية مبكّراً، لأهتدي بفضلها إلى حقيقة لم تخذلني، وهي عدم الرهان على الأحكام المسبقة، التي تتعاطاها النظريات، واعتماد الواقع العملي في اللعبة حكَماً. فبعد شكوك افترستني أعواماً استطعت التوصّل إلى زيف كل عطايا المجّان، لأن رأس المال في تجربة الوجود ليس النظريات، ولكن لغزٌ هو الإنسان! والرواية، بحكم هذا القانون، لن تكون حكراً

على هويّة المكان، الذي يستوطنه هذا الإنسان، ولكن الرهان الحقيقي على مبدأ الطبيعة، التي تشكّل طينة هذا الإنسان، أيّ على إنسانيّة الإنسان. وحيثما حلّ هذا اللغز، المسكون بأحجيته الخالدة، المدعوّة في منطقنا «إنساناً»، فهو المستودع المتكتّم على السرّ، على الشفرة، على الطلسم، الجدير وحده بالمساءلة، والقادر على تحمّل الوزر الجسيم الذي آلت الرواية على نفسها أن تستطلعه في مجاهل هذا المجهول، في حال تأمّلنا مسيرة هذا الكادر في بُعدها التاريخي عندما كانت القبيلة الإنسانية كلها ماهيّة مهاجرة، والانقسام التراجيدي إلى إنسان راحل وآخر مستقرّ، حدث في مرحلة تزامنت مع انقسام العمل، الذي ركن فيه فريقٌ إلى المكان لاستزراع الأرض، في حين واصل الفريق الآخر استمرار مزاولة الصيد أو الرعي. هذا الاكتشاف قلب في تجربتي مفهوم الرواية رأساً على عقب، ممّا مكّنني من إنجاز، لا عمل روائي وحسب، ولكن إنجاز الأعمال الملحميّة التي تتعدّد فيها الأجزاء الروائية، كما هو الحال مع تناول واقع تتعاقب فيه الأجيال مثالاً.

بالرغم من شحّ المسرح الصحراوي إلّا أنك استطعت صياغة عوالم فلسفية غنية بالدلالات والمعاني، وجعلت منها وحدة عضوية وموضوعية، إلّا فيما يخصّ المعالجة الفنية، كيف ترى هذه الثنائية العجيبة التي جمعتك بالصحراء؟

- لا تتبدّى الصحراء واقعاً شحيحاً إلّا في عدسة السائح، الذي يترصّد فيها حال المكان كظاهرة، طلباً لغنيمة حسٍّ. هذا في حين طرحت الصحراء طبيعتها الحرفية قرباناً، لكي تشتري، بهذه التضحية الموجعة، القيمة الروحيّة، لتكون لها سجيّة خفيّة، لن تعدم أن تستعير بُعداً غيبيّاً، صار في تجربتها برهاناً حاججت به أوطان الأمم؛ لأن الرهان دوماً كان على ذخيرة الروح التي تُحيي، لا على ثروة الحرف، الذي يميت، بدليل أنّ الأخيرة فانية، أمّا الأولى فخالدة. فالصحراء هي كاهنة الطبيعة، مثلها مثل ديوتيما سليلة مانتينايا التي آلت على نفسها أن تراهن على وصيّة القدّيس في شأن بطلان كل ما يُرى، مقابل أصالة كل ما لا يُرى.

ويكفي هذه النزعة فخراً أنها جادت علينا بالحُريّة، لتكون في نهجها فدية الحقيقة، وهو ما لم يكن ليحدث لو لم تراهن الصحراء على الروح في تجربتها الوجودية. تلك الروح التي تغنّى بها هيراقليطس في وصيّته القائلة: «الروح الإلهيّة؛ تكمن في البدن اليابس». بإفناء البدن حقّقت الصحراء اليبوسة، التي كانت مقياساً للسموّ عن دنسٍ، كان دوماً رهين الامتلاء الأرضيّ، والزهد الصحراوي التقليدي في اغتنام المسوح الدنيوية هو ما نزّهها، لتستحق لقب

«مـلاك الطبيعة».

هـذه القداسـة هـي مـا يسـتهوي كل مريـد حقيقـة، ويفرض عـلى الـروائي أن يعتنق في شـأنها ذلـك الديـن الـذي لا يعـوّل عـلى واقـع المـكان، الـذي نسـكنه، ولكـن عـلى واقـع المـكان الـذي يسـكننا. هـذا التحـدّي هـو حُجّـة المبـدع، لأنـه يسـتدعي خـوض مغامـرة دمويـة هـي تغيـير ما بالنفـس، لـكي تفلـح في اخـتراق الحُجُـب، لترتـاد أبعـاد البعـد المفقود، لتعـود من هـذا الفردوس بالغنيمـة، التـي لم ترهـا عـين، ولم تسـمع بها أذن، ولم تخطـر ببالِ بشر. فالصحـراء لا تجود بهبات مسـتعارة مـن خـارج بيئتهـا، ولكنها تبشّر بما يسـكن مريديها. والرواية، كشـهادة في حـقّ طينتها، ليسـت في الوقائـع التـي نختلقهـا، ولكـن في الامتـلاء الوجـودي الـذي يسـكننا، عندمـا يسـتنطق العمـق الغيبـي الـذي يسـكن طبيعتهـا. ومعاملة الصحـراء كفراغ كان جـوراً منّا في حقّهـا. فعالمنا الموبـوء بسُـعار النفـع آثـمٌ، فـلا يـتردّد في اسـتغلال كنوزهـا الماديـة، مـن نفـط وغـاز ومعـادن نفيسـة وحتـى الميـاه، فيسـتنزفها اسـتنزافاً، وبـدل أن يبادلهـا امتنانـاً جـزاء هـذا الصنيـع المجيد، يناصبهـا العـداء، عندمـا يحوّلهـا مكبّاً للنفايات السـامّة، ويُجري تفجير القنابـل النووية في حرمها، غـير مبـالٍ بحضـور الإنسـان والحيـوان والنبـوت في رحابهـا، كأنّـه يتعمّد تسـفيه حقيقـة نبيلة في وجودنـا، هـي «وحـدة الكائنات»، التـي حرّضت عليها الديانـات الطبيعية، قبـل أن تحرّض عليها ديانـات الوحي.

وأسـتطيع أن أتخيّـل كيـف سـيُصاب إنسـان الحداثـة هـذا بالدهشـة فيـما أوتي علـماً في شـأن الوديعـة التـي يتكتّـم عليها إنسـان هذه القارّة الشـقيّة في الذاكرة التي تترجـم سِرّ التكوين، لأنها هـي مسـقط رأس التكويـن كـما برهنّـا في الأجـزاء السـبعة الصادرة منـذ ربع قرن من موسـوعتنا «بيـان في لغـة اللاهوت».

مـا الثيمـة الصحراويـة الغيبيـة التـي انفـردت بهـا دون بعـض الكُتّـاب العـرب، عبدالرحمـن منيـف مثـلاً. هـل هـذا الانزياح المغايـر للخطاب الـسردي العربي كان السـبب في احتفـاء النقاد الغـرب بكتاباتـك، وكيـف بنيـتَ هـذه العـوالم الإبداعيـة عـلى التخـوم الفاصلـة بـين الواقعـي والمتخيّـل وبـين الوعـي واللاوعي؟

- ليـس شـخصي هـو الـذي يكتـب عـن الصحراء، ولكـن هـذه الداهية هـي التي تكتبنـي، ربما لأن ليـس شـخصي هـو الذي يسـكنها، ولكنها هي التي تسـكن شـخصي، ولهذا هي التـي تقوّلني،

وليس شخصي هو الذي يُقوّلها. وأحسب أن هذه المفارقة هي السِّر الذي ميّز خطابي في حقّ صحرائي عن خطاباتٍ أخرى كالعربي أو الأمريكي اللاتيني أو العالمي إجمالاً؛ لأن الأخير عامل الصحراء كوصيّ على القارة، واقترف في حقّها خطايا كثيرة أخرى عندما استجوبها باستعلاء، بوصفه المقياس لكل الأشياء، وهي في المقابل ليست بصاحب الشأن، لأن دورها، في منطق الوصيّ، أن تخضع لمشيئته، لأنها مجرد فراغ، وليست كائناً حيّاً، وعليها أن تمتثل، وهو الذي لم ينتظر منّةً من الطبيعة يوماً، وآلى على نفسه أن ينتزع منها غصباً ما لم تهبه طوعاً.

هذا الموقف تبنّته عقلية إنسان الإبداع أيضاً في حقّ شقيّة الأجيال هذه، وأحسب أن لعنتها هي التي حاقت بالفريق، الذي توهّم دوماً أنه يشرّف الصحراء، عندما يتنازل عن استكباره ليكتب عن الصحراء، ولكن عنصر الزيف يفضحهم، لأنهم يستنسخون تجارب لم يعيشوها، ويتغنّون بحسناء لم يحبّوها!

كيف استلهمتَ الموروث دون أن تستنسخ الواقعية السحرية لأدب أمريكا اللاتينية في ابتكاركَ لتقنياتٍ سردية تحقّق هويتها عن طريق السرد الأسطوري والانغراس في عمق الموروث؟

- استلهام الموروث، ولاسيّما عندما يكون أسطوريّاً، رهين تجربة بعث. فلا يكفي أن أحبّ أمّي الكبرى المتمثّلة في صحرائي الكبرى حبّاً جمّاً، ولكن الواجب يقضي أن أحقّق التماهي بها، كي أحقّق ثقتها بي إلى الحدّ الذي يجعلها تزكّيني، كي أكون ناطقاً باسمها في محافل الأمم. وهو تماهٍ لم يكن ليتحقق لولا تجربة اغتراب أشرفتُ فيها على مِيتةٍ حقيقية، ولكنها هي من شاء لي أن أنجو بشرط أن أعي رسالتها، التي لقّنتني إيّاها في تلك الليلة الشتوية القارسة، في أعالي السلسلة الأسطورية في الحمادة الغربية، عندما ضعتُ في فيافيها، في عمر الخمسة أعوام، أثناء قيامي برعي مخلوقات أنعامٍ شقيّة، هي في الواقع جداء، ولكنها بالطينة مخلوقاتٍ من مِلّة الجان، التي استدرجتني إلى التيه لأقضي يومين وليلة ضائعاً في عالم اللا محدود، الذي لم أطمع في أن أعود منه إلى المضارب سالماً.

في تلك الليلة هجعتُ متوسّداً فراشاً ملفّقاً من حجارة حزيز، ظلّت تسلخ أطرافي كالسكاكين، وصقيع الشتاء الذي تهبط فيه درجات الحرارة إلى ما تحت الصفر جمّد جسدي، مهدّداً بهجوم الذئاب، وأنياب الأفاعي، في سماء عارية، مرصّعة بحشود نجومٍ ساطعة، حوّلت

بصفائها ليلي نهاراً، فأيقنتُ أن الصحراء ابتلعتني. أعادت إلى بطنها وليداً ضاع منها يوماً عندما استعارته منها أُمّ الجسد، ولكنها شاءت أن تستردّه في تلك الليلة لتكون له أُمّ الروح! وأمومة الروح، في منطقها هي، هو ما يعوَّل عليه. ولم أجد ما أعبّر به عن تلك التجربة سوى أن أقول بأنّ الصحراء سكنتني، بعد أن كنت أسكنها.

وعندما طلع الفجر أيقنت بأن ذاك اليوم كان يوم ميلادي الحقيقي، لأن سكينةً عميقة بدّدت في نفسي الخوف من شبح الموت، الذي تلبّسني مذ يئست من النجاة. في الصباح تطلّعتُ حولي، كانت الصحراء تتمدّد، وتتواصل في اتجاهات الدنيا الأربعة، حتى يبتلع امتدادها الأفق. ليس الأفق، ولكنه تماهي الأفق بالسماء، وهو ما يبتلع لا نهاية المدى. فأينما توجّهتُ في المتاهة فهناك تنتظرني المنيّة عطشاً. ولكن الأمان الغيبيّ، الذي تنزّل في روح إنسان البارحة لم يبرحني. يقينٌ خفيّ وسوس في سمعي قائلاً إنَّني أنا الصحراء، والصحراء هي أنا، وليس لي أن أخشى الصحراء بعد الآن، لأن ذلك سيعني أنّي سأخشى نفسي. تفقدتُ المكان، فلم أعثر على أيّ أثرٍ يمكن أن يقودني إلى أي مكان، ولكني لم أملك إلّا أن أنطلق. انطلقت دون أن أختار اتجاهاً، لأن الاتجاهات تفقد معناها عندما نفقد معنى الغرب، أو الشرق أو الجنوب أو الشمال؛ لأنها تستوي في هذه الحال، وبرغم ذلك تشجّعتُ وخطوت. قطعت مسافة قصيرة قبل أن أعثر على أثر ذلك المخلوق العظيم، الذي لم يكن ليصير في حياتي هاجساً لو لم يلعب دور البطولة في إنقاذي من الضياع. ولم أخلّد مآثره في أعمالي الروائية من باب الامتنان وحسب، ولكن تعبيراً عن حكمته التي يعلمها كل من عاش في الصحراء. إنّه: الجمل!

عثرتُ على أثرٍ لخفّ الجمل فتعلّقت به. تتبّعتُ أثر الخفّ على أرضٍ ظلّت تتلوّن، وتتشكّل، وتتنوّع، طوال المسافة، فيختفي الخفّ حيناً ليظهر حيناً آخر، لأتشبّث به في كل مرّة. استمرّت المطاردة الفروسيّة منذ الصباح، بلا ماء، بلا طعام، بلا أملٍ في نجاة، عبر تضاريس بريّة عصيّة، صارعتُ فيها التعب، والظمأ، والجوع، وغياب الأمل، حتى حلّ غيهب الغروب. في تلك اللحظة فقط أسفر الكفاح المستميت عن بصيص أمل: في البُعد، تفتّق الأفق عن أضواء. كانت تلك أضواء الواحة. لا أنسى حُجّة الأب، الذي أقبل بعد أيام على الواحة ليعيدني إلى أمّي الصغرى، ولا يدري أن لي، منذ ذلك اليوم، أُمّاً أخرى

كبرى، لينبّهني إلى وجوب أن أسلك أثر الخفّ عكساً، لأنه عندها كان سيقودني إلى صحراء النجوع. ولكن أين للأب أن يدري أنّي لم أعد ابن المنطق منذ ذلك اليوم، بل ابن الطبيعة، ابن الصحراء التي ألهمتني بأن الغريزة أقوى حجّةً من العقل، لأن الجمل هو رسول هذه الطبيعة، الذي أينما يتّجه فثمّة يوجد الماء! توجد الحياة! والسليل الذي ظنّ أنه ينتمي إلى ملّة العقل، إنّما انتمى إلى طينة الطبيعة، طينة الصحراء التي عبَرَته لتوثّق معه عهداً في تلك الليلة، وليس هو مَن عَبَرها. فكيف يستوي الذين يستهويهم، أن يعبّروا عن الصحراء، والذين عَبَرَتهم الصحراء، فحقّ لهم أن يحسنوا التعبير عن الصحراء!!

هذا من جانب، أمّا الأصالة في المعالجة فهبةٌ من إنتاج الصحراء كواقع أسطوري، مدجّج بخصال تنزّهها عن واقع السرد الكلاسيكي، التي اعتمدناها في حياتنا الأدبيّة كقياس، ناسين أن الصحراء، كمسقط رأس التكوين، هي صاحبة فضل على عالمنا في كل ما متّ بصلة للوجود. والموروث لن يكون استثناءً، لأنه حصيلة الذاكرة. وإذا عاملناه كثروة منسيّة، فلن يعني غياب سلطته الميثولوجية لمجرّد أننا نجهلها، أو بالأصحّ، نتعمّد أن نتجاهلها. نتجاهلها لأننا نستهين بحقيقتها. ولكن الإخلاص في فحصها، والتفاني في استجوابها، أسفر، وسيسفر عن اكتشاف قيمٍ نفيسة تفوق في قيمتها اكتشاف قارّةٍ مجهولة كأميركا؛ ذلك أن الصحراء الكبرى تحديداً ثقافة خرافيّة مذهلة، عاشت في لغة أهل المكان منذ الأزل، وسكنت كتاب القوم المقدس «آنهي»، الموصوف بالضائع صحيفةً، ولكنه الحاضر في واقع الأمّة حقيقةً، والحاضن لمبدأ الأسبقية في اسمه، الدال على معنى «المبكّر»، لأنه قبس الفجر في تجربة وعي الإنسان بحقيقته كإنسان، لم يكن ليتبوّأ منزلة الإنسان، لولا الشغف بالإيمان.

وأحسب أنّ ما فعلتُه في حقّ هذا الإرث الدّفين ليس سوى مفتتح، لأن استكشافه حملة من واجب مؤسسات أمميّة كاليونسكو المقتولة بحرف الروتين، والترف الدبلوماسي، الذي جعل منها مجرد صنم يُحجّ إليه لاستخراج شهادات براءة في حقّ خرائب هنا، وأخرى هناك، لإدراجها في القائمة كـ«تراث إنساني»!

ما حزمة الاغترابات التي لعبت دوراً مركزياً في تكوينك الروحي حتى غدت هويتك هي العالم نفسه، هل هي الاغترابات التي تخصّ الهوية أم الاغترابات الوجودية؟

- بالإحساس الغيبيّ، في الانتماء إلى هويّة ميثولوجيّة، يغدو الاغتراب قدراً بلا ترياق، ليستوي، مع الزمن، في بُنية مركّبة من حصيلة اغترابات، ولاسيّما عندما نكتشف أن الإبداع لم يكن يوماً سوى فاكهة اغتراب. فالهجرة الإجبارية عن وطنٍ رأس المال فيه جنس هجرة، كما هي الصحراء، شكّل عتبة أولى في سلّم هذا المنفى العصيّ. فنستطيع أن ننعته بالاغتراب الحرفيّ، لأنه انسلاخٌ عن حضن أُمّ هي مسقط الرأس. وهي منزلة لا تلبث أن تنقلب هاجساً لجوجاً، يستقيم في غصّة شجن، توقظ وسواساً عدميّاً فجيعاً بالاغتراب عن وطن الروح، الملقّب في منطق المتون المقدّسة بالفردوس الضائع، ليستعير الإحساس بالفقد بُعْد اللعنة، فيهون في جحيمه الاغتراب عن الانتماء العرقي، أو الثقافي، أو الوطني أو ما شابه من اغترابات، ليتحوّل اغتراباً وجودياً. ولمّا كان الإغواء سجيّة في أيّ اغتراب، فقد طاردتُ اغترابي عبر اليابسة، بدل أن يطاردني هو عبر المسكونة، لأتنقّل من صحرائي إلى عالم الواحات، ثم حاضرة الواحات جنوب ليبيا، ثم عبور حاضرة الوطن الهاجعة على سواحل بحر ليبيا، المجبول بالأساطير والأحلام ونزاع الأمم، الذي أوجد تناسل الثقافات، للحلول في عالم ما وراء العالم، في أرض الديلم، الملقّبة آنذاك باسم الستار الحديدي، لأهجره إلى بلاد الصقالبة (بولندا)، لأعود ثانيةً إلى ديار الإمبراطورية الآيلة للسقوط، لأكون شاهد عيان على هذا السقوط، لأهاجر من جديد إلى رحاب جبال الألب لعقدين كاملين من الزمن، فلا أقنع هنا أيضاً بالمقام، لأحمل متاعي إلى رحاب شبه الجزيرة الإيبيرية، ظنّاً منّي أنّي أبحث عن الدفء المفقود، أو أسعى في فراري الخرافي لاستكمال الدائرة في المنزلة الفلكيّة، التي نصّبتها الديانات السنسكريتية نموذجاً لرحلتنا الوجودية، لأكتشف، عند حلولي في ربوع «تاراكّو»، حاضرة إسبانيا ما قبل التاريخ، بأن طوافي كان استجابةً غريزيّة لنداء الدمّ، لأن هذه المدينة التاريخية، التي اخترتها للاستقرار، هي نفسها المكان الذي احتضن سلفي الأسطوري «مسّينسّا» ملك نوميديا الصحراوية، منذ ألفين وثلاثمئة عام، قبل أن يكشف علم الجينات عن انتماء الملّة الإيبيريّة إلى طينة شمال إفريقيا، هاجرت منذ ألوف الأعوام لتستوطن جنوب القارّة الأوروبيّة. وما توق أترابي سوى حنين الأصل للحجّ إلى حرم الفرع، لاستعادة الابن الذي ظلّ. والكثيرون سيُدهَشون عندما يكتشفون أن كلمة «إيبيريا»، هي نفسها كلمة «إيفيريا»، (كإبدال مباح بين الباء والفاء في اللغات الهندوأوروبيّة)، التي تعني في الليبية القديمة (التي مازالت تجري في لسان أمّة الملثّمين): الصحراء! واسم أفريقيا مستعارٌ من «إيفيريا» هذه، التي تُنطق أحياناً «آفرا»، لأن العلامة الفارقة في واقع هذه القارة الجغرافي هو وجود أعظم صحارى العالم مساحةً وجمالاً وكمالاً، كما يصفها عاشق الصحارى

العلّامة الفرنسي «مانو»؛ ولن تكون إيبيريا استثناءً بوصفها الامتداد الجغرافي الطبيعي لهذه الظاهرة، حتمية مزاج المناخ، لتتباهى بلقب «صحراء أوروبا». ولكن يبقى اليقين بحقيقة الاغتراب في بُعد «الهمّ الكينوني»، القرين بالحضور في حضرة أُناسٍ لا ينتمون إلى طينتنا الروحيّة. ذاك ليس اغتراباً وحسب، ولكنه داءٌ بلا ترياق.

ما سبب تلك الشِّعرية في أدب الصحراء، هل لكونها متعلّقة بمسائل وجودية وميتافيزيقيّة، البدايات والنهايات، الموت والحياة، هذا الإغراق في التجريد، والانفتاح على قضايا جعلت من الصحراء فضاءً استعارياً كامناً في الروح والفكر والوجدان، والتساؤل الوجوديّ الدائم؟

- من الطبيعي أن تنتج الصحراء الحُريّة التي هي روح الشِّعريّة، لأن الحُريّة فردوس، ولكنه كأيّ فردوسٍ، ملفّقٌ من عدم. لأنه عندما يريد أن يحيي عظاماً، كانت رميماً، فليس له إلّا أن يمارس في حقّ المريد قصاصاً بسيوف عدم، لتحقيق البعث.

فالصحراء تحرّر، لأنها تحرّرت يوم تنكّرت لطبيعتها كطبيعة، لتتحوّل روحاً؛ كل ما هنالك أنها مجسّدة. فالعالم إذا كان حرفاً يُميت، فإن الصحراء هي روحه التي تُحيي. ورسالتها أن تنبّهنا إلى الكنوز التي تسكننا، بدل كنوز الباطل التي تستدرجنا، ولن نستيقظ من غيبوبتنا، ما لم نحسن مساءلة أنفسنا. لهذا السبب كان أهل الصحراء بالفطرة شعراء، لأن شفافيّتهم مستعارة من شفافية الواقع البيئيّ، الذي يتغلغل فيهم، ليستوطنهم من حيث ظنّوا أنهم هم مَن يستوطنه. وأن يكونوا شعراء سيعني أنهم وجدانيّون، وأن يكونوا وجدانيّين، فهذا سيعني أنهم وجوديّون، وأن يكونوا وجوديّين فسوف يعني أنهم الأطياف التي تنكّرت لقيمنا، بل ولطينتنا، وفضّلت القطيعة مع كل ما متّ بصلة لعالمنا.

«يقيناً أنّ الضياع هو شفرةٌ وجودية ميتافيزيقية، ذات أبعاد غيبية وفلسفية في آثارها النهائية». هل هذه إشارة إلى مفارقة المكان ودوره في تكوين الإنسان، تكوين المبدع كإنسان، هل المكان هو المهم أم البُعد المفقود في المكان؟ وهل ما يستهوينا في هذا الوجود هو الوطن أم الميثولوجيا التي تسكن الوطن؟

- الأكثر صواباً هو استعمال مصطلح «هجرة»، بدل مصطلح «ضياع»، لأن الإنسان الضائع مبلبل وجداناً، ومشوّش رؤيويّاً، أمّا المهاجر فمُريد يَعي ما يُطارد، ويسعى وراء مبدأ يريد أن يستعيده، وهو ما ينزّهه عن التيه؛ فكلّنا، بهذا المنطق، مهاجرون مجازياً

أيضاً، وليس حرفيّاً فقط. أيّ أننا كلّنا في الواقع فلاسفة، شئنا أم أبينا، ممّا يعطينا الحقّ في تحديد موقفنا من جلّادٍ اسمه المكان. وقيمتنا تكمن في مدى استعدادنا لأن نحمل متاعنا لنتمرّد على سلطان هذا الطاغية، الذي يوقعنا في أشراك الأسر بالمجّان، ودون نطق بحيثيّات لتبرير حكم الاعتقال. ولم تكن الوصيّة الطاويّة لتحذّر من عاقبة السماح للناس بأن يهجروا أوطانهم، لولا يقين دهاة هذه الديانة بحقيقة الهجرة، التي كانت منذ الأزل حكراً على الصفوة، بقدر خطورتها على العامّة. ذلك أن هذا المهاجر، الذي يجرؤ على تعليق الجرس في رقبة القطّة، ليسفّه سلطان حبل السُّرّة، الذي يشدّنا إلى الأمكنة، حتى لو استنزفنا فيها بُعداً غيبيّاً عندما ننعتها باسم الأوطان، هو في الواقع البطل، الذي لا يخرج ليحقق لنفسه غنيمةً دنيوية، يدري مسبقاً كم هي باطل أباطيل، ولكنه يركب الخطر ليجلب، بمغامرته الفروسية، الخلاص للأمّة. والدليل أنّ أولئك الذين يخاطرون بالخروج عن الأوطان؛ هم الذين ينقذون الأوطان.

وهو ما عبّرت عنه حكمة أمّة الملثّمين، المستعارة من كتابهم المقدّس «آنهي»، التي توصي بوجوب الحرص على البقاء في الأوطان بالأقدام فقط، أمّا الرؤوس فيجب أن تظلّ خارج تخوم الأوطان، كنايةً عن احتراف حُريّة الفرار دوماً، لأن الاستسلام للاستقرار مرض. والعُرف يقضي بأن نستثمر، في معالجاتنا، ثروة المكان، ذاكرة المكان، ميثولوجيا المكان، دون أن ننسى أن الرهان سيبقى على الذخيرة التي تسكننا في علاقتنا بالمكان، لأن الطبيعة، سواءً البيئية أو الروحية، تلعب في واقعه دور الحُجّة في صنع الرؤية، التي تترجم كلمة المكان. فللمكان فضلٌ في تشكيلنا كلغز وجود، ولكن المكان ينتظر منّا مكوثاً نزفناه بأرواحنا، في حمّى الجود بالعطاء تعبيراً عن امتناننا في حقّ المكان.

«لاحظت مبكّراً، غياب الرؤية الفلسفية في أدبنا العربي المعاصر، واكتشفت لاحقاً أنّ السبب هو غياب الروح الميثولوجية». كيف ترى غياب استنطاق البُعد الميثولوجي في الوجود أو في المكان، قائماً في الثقافة العربية الحديثة بالرغم من أنّ التراث العربي قائم على الثروة الميثولوجية؟ حدثنا.

- تغيب الرؤية الفلسفيّة في أدبنا العربي المعاصر بسبب طغيان الرؤية الأيديولوجية، ووجودنا كلّه مختزل في الموقف من السُّلطة، لا في بُعدها الوجوديّ، ولكن في بُعدها السياسيّ؛ ومن الطبيعي في واقعٍ كهذا، أن تتوارى الميثولوجيا من الساحة استنكاراً.

وكان على مواطننا الشقيّ أن ينتظر أجيالاً، كي يدرك أن شقوته إنّما رهينة الهوس بهذا الأفيون المزيّف، المدعو في لغتنا سياسةً، وغياب السعادة في واقعنا، كان رهين عداوتنا لكل ما متّ بصلة لجناب الـ«ميثوس». تخلّصنا من بعبع اسمه الاستعمار على أرض الواقع، ولكننا أخفقنا في تحرير أنفسنا من شبح هذا البعبع في أفئدتنا. وقد أهملنا استنطاق ذاكرتنا المنسيّة، التي كانت في تجربتنا بمثابة رأس المال، بعد أن طرحناها قرباناً على مذبح «حركة التحرّر الوطني» الأبدي، وما زلنا، لتتحوّل هذه الحركة في حياتنا وسواساً، بل عقدةً، لم نفلح في الاستشفاء من مفعولها إلى اليوم، ليبقى التفرّغ لمعالجة تراثنا الأسطوري حلماً رهين أجلٍ غير مسمّى، لأنّنا قرّرنا أن نكتفي بالاحتكام إلى ثروتنا الميثولوجية في وصايا دنيانا، ولكننا نأبى استثمار فحوى ذاكرتنا المنسيّة في واقعنا. لماذا؟ لأنّنا مشدودون لما تمليه جنيّة هذه الأيديولوجيا، التي تستعير إلهامها من جنيّة أخرى هي السُّلطة، في بُعدها السياسي البائس، لتفرض مشيئتها في حقّ مبدأ كان في عرفها دوماً عدوّاً وهو: الروح، التي أنتجت عبر القرون ترياقاً لمداواة كل أمراض الإنسان: الأسطورة! الأسطورة التي جادت علينا بالخلاص مترجماً في حرف الأديان. فنحن نتشدّق بالتغيير، ولكننا ننتظر أن يتنزّل علينا هذا التغيير هبةً من السماء، أي من خارجنا، وننسى أنّ التغيير الحقيقي هو التغيير الذي نستحدثه بأنفسنا، في أنفسنا، وبمشيئتنا.

لمن البطولة في البُعد الروائي للعمل الإبداعي؟ هل هو الإنسان الذي يسكن هذا المكان، أم للسؤال الذي يسكن هذا الإنسان؟ وهل شرط الإبداع الروائي هو وجود العلاقة بينهم، من خلال تنصيب العلاقة سلطانة على الوجود في البعد الروائي؟

- النظرية الغربية نصّبت العلاقة كقياس في الرواية، ولهذا اعتمدت الواقع العمراني شرطاً في عمل الرواية، ولكنها لم تطرح السؤال حول ماهيّة هذه العلاقة. حرفيّاً هي بالطبع المجتمع، الذي لا يبخل بالعطاء في شأن العلاقة، ولكن الإنسان يستطيع أن يحاجج هنا فيقول إنّ العزلة تجود أيضاً بالعلاقة، كل ما هنالك أنها العلاقة الأخرى، التي تسكننا، بالحوار مع القرين السخيّ، الذي يقيم فينا، فيجادلنا، ويحاججنا، وكثيراً ما يتفوّق فيفحمنا. بل كثيراً ما يفلح في تلقيننا الدرس تلو الدرس في تجاربنا. المدارس الأدبية تسمّي هذه الحملة: «تيّار الوعي»، لتبرهن أن الذخيرة التي تسكن هذه الأحجية الغيبيّة، المدعوّة في منطقنا إنساناً، أكثر ثراءً وأقوى برهاناً من كل الأدلّة التي تتباهى بها العقليّة الحرفية، التي تعتمد العلاقة

الاجتماعيـة، في شـأن فـنّ الرواية، مقياسـاً. ذلك أن هذا اللغز، المسـمّى إنسـاناً، ليـس مجرد كيان، ليـس مجـرد فـرد، ولكنـه المجهول الذي يتسـتّر على ذخيرة عـالمٍ كامـل. ألَا يتغنّى شـيلّلر بالوصيّة التـي تقـول: «تحت كل شـاهد قـبر، يهجع عالم كامـل؟»، فإذا كان الإنسـان يحمـل ماهيّة «العالم الكامـل»، وهـو رفـات في حفـرة، فكيف بـه إذا دبّ عـلى أرض الواقـع بقدمين؟

كيـف لعبـت الميثولوجيـا دوراً رئيسـيّاً في تأسـيس الديانـات والفلسـفة وتأسـيس مفاهيـم الوجـود مـن خـلال خطـاب شِـعري واسـتعاري، كيـف صنعـتَ الإبـداع وفكّكـتَ لغـز الوجـود، وهـل مـن الـضروري اسـتنطاق البُعـد الميثولوجـي؟

- عندمـا يُقـال: «مـا لا يؤنّـث؛ لا يعـوّل عليـه»، فإننـا نترجـم في الواقـع الوصيّـة التـي تقـول: «مـا لا يتأسـطر؛ لا يعـوّل عليـه». لأن الأنوثـة هـي الـوصيّ على الوجـود، والميثوس هـي الترجمان الناطـق باسـم الأمومـة. وعندما اسـتجار إمـام الحكمة سـقراط بالداهية «ديوتيـما» في مونتينايا، طلبـاً للحقيقـة، إنّمـا حـجّ إلى هـذا الحـرم بوحـيٍ مـن ملاكـه «دايمـون»، وهو الـذي حرّضـه دوماً عـلى التشـبّث بتلابيـب الـ«ميثـوس»، في كل مـا مـتّ بصلـة لأحاجي هـذا الوجـود، وكان عليه أن يدفـع الثمـن في كل مـرّة خالـف فيهـا وصايـا هذا المـلاك. وفي ذلك اليـوم الذي لقّنـت فيه كاهنة الأجيـال «ديوتيـما»، سـقراط درس الحُـبّ الإلهـيّ، إنّمـا كانـت تلقّنـه في الواقـع درس الميثولوجيا، المسـتعار مـن ربّـات الفنـون التّسـع، ذلـك المحفـل الإغريقـي الخالد، الـوصيّ على مصير الإنسـان الفـاني، والمفـوّض الوحيـد، في المنطـق، بحقيقة هـذا الوجود.

تشـكّل أعمالـك عالمـاً روائيّاً يصف العلاقة المدهشـة التي تقوم بين إنسـان وحيـوان الصحراء، في جـوٍّ أسـطوري واضـح. مـن هـذا السـياق كيـف فـسّرت الأسـطورة الحكايـة السرديـة كلهـا في أعمالـك، ومـا عنصر الإدهـاش فيها؟

- تشـكّل وحـدة الكائنـات في معالجـاتي هاجسـاً لا يلبـث أن ينقلب في عملي قطبـاً، وهو خيارٌ تفرضـه طبيعـة الحيـاة في الصحـراء، حيـث كل جِـرم حميـم الصلـة بجرمٍ آخـر، بقطـع النظر عن هويّـة هـذا الجـرم: هـل هـو إنسـان أم حيـوان أم نبـات أم جـماد؟ وطبيعـي أن يتضاعـف هـذا التماهـي في البُعـد الحيـواني الإنسـاني ليبلـغ الـذروة، لسـببٍ بسـيط تغنّـى بـه سـفر الجامعـة، ونصّبتُـه استشـهاداً في «التـبر»، للتعبير عن معنى العلاقة بين هذين النموذجـين (أوخيّد والأبلق): «مـا يحـدث لبنـي البـشر يحدث للبهيمـة، وحادثـة واحدة لهم. مـوت هذا كموت ذاك، ونسـمة

واحـدة للـكلّ، فليـس للإنسـان مزيّـة عـلى البهيمـة؛ لأنّ كليهـما باطـل. يذهب كلاهـما إلى مكانٍ واحـد. كان كلاهـما مـن الـتراب، وإلى الـتراب يعـود كلاهـما». فهـل توجـد حُجّـة في حـقّ وجوب الالتـزام بنامـوس وحـدة الكائنـات أقـوى من حكـم حكيم الجامعـة هنا؟

أحسـب أنّ إنسـان الصحـراء أكـثر الخلائـق احتفـاءً بهذا الحكـم، لأن حضور الإنسـان في حضرة الحيـوان يغـدو حميـماً في واقـع الصحـراء، إلى الحـدّ الـذي يتحـوّل فيه هـذا الحيوان عـزاءً لمجرّد وجـوده في هـذا الفـراغ القاتـل، لا لأنـه ظـمآن لمـا يلهيـه، ولكنـه ظامـئ إلى مـا يعزّيـه في عزلـة المطلـق. ونمـوذج كـ«أوخيَّـد» مجـبر أن يتماهـى بالأبلق، لتسـمو علاقتهما في حُبٍّ أسـطوريّ، لأن حكمـة الصحـراء تقـضي بهـذا، لتتحـوّل التجربـة تراجيديـا عنـد تدخّـل قـوى الـشرّ، الخارجة عن طاعـة الصحـراء، المعاديـة لنامـوس الصحراء، التـي تربك بوجودهـا القانون المعتمـد بالصحراء في حـقّ كائنـات الصحراء.

ما المفتاح إلى فهم فلسـفتك دون النظر إلى علاقة التواشـج بين حكايتك والنصوص المقتبسـة، وكيـف يلمـس القارئ تقاطعات هذه الحكايات والأسـاطير المسـتدعاة من ثقافاتٍ مختلفة؟

- قانـون «وحـدة الكائنـات»، يمـلي مشـيئة أخـرى هـي «وحـدة الإنسـان»، الذي يعنـي وحدة الثقافـات، ووحـدة الفلسـفات، ووحـدة الديانـات، وهـو مـا لا يريد إنسـاننا العـربي أن يعترف به مـع كل أسـف. والمتأمّـل جيّـداً سـوف يكتشـف أنّ هـذه الاقتباسـات، أو بالأصحّ، الاستشـهادات، لا تُغتصـب اغتصابـاً، أيّ لا تُسـتعار مزاجـاً، ولكنهـا مفروضـة بحـرف النـصّ، وتلعـب دوراً بطولياً كرؤيـة في شرايـين النـصّ، ولـذا فهـي حقّاً المفتـاح السِّـحري، أو السِّري لفهـم النصّ. وليـس للذين لم يؤتـوا القـدرة عـلى التحـرّر من أوزار الحكم المسـبق أن يدركوا سـلطان الاستشـهاد في تسـويق فكـرة النـصّ. وكثـيراً مـا أُصـدم مـن جهـل أُنـاسٍ كان يفـترض بهـم أن يكونـوا قـدوةً في تفسـير المسـتغلق، كـما حـدث مـرّة مع علّامة مسـتشرق، فرنسي، كان يشـغل منصب مديـر المركز الثقافي الفرنـسي في تونـس، كان قـد قـرأ «المجـوس» عنـد صدورهـا منـذ أكـثر مـن ثلـث قـرن، فتناولهـا بدراسـة عجولـة، حكـم فيهـا عن غيـاب دلالة بعـض الاستشـهادات، لمجـرّد جهلـه بحقيقتها، كما الحـال مـع ترنيمـة لنبـيّ مـا قبـل الأنبيـاء، أمبيدقليـس، التـي يتغنّـى فيهـا كيـف كان في حياتـه السـابقة سـمكةً، ثـم طـيراً، ثـمّ صبيّـةً، مترجـماً بذلـك، لا الإيمـان بوجـود حيـواتٍ سـابقة فقـط، ولكـن الإيمـان بحقيقـة العقيـدة الإحيائيّـة، التـي كان عليهـا أن تنتظـر ألوف الأعوام، كي تسـتوي في نظريـة «تايلـور» في القـرن التاسـع عـشر! وهو ما يعنـي أن الكثيرين يفضحـون جهلهم، عندما

يحاولـون أن يتفوّقـوا على أنفسـهم!

لمـاذا يتمثّـل الأخلاقـي والفلسـفي والأسـطوري والدينـي والصـوفي بنزعـةٍ وجوديـة بـارزة في أعمالـك، هـل هـي العقيـدة الخلاصيّـة لمعضلـة تحريـر الإنسـان وسـط ذلـك الجـدب النهـائي والخـواء الروحـي؟

- بلى! لقد كان التحرير رهان الإنسـانيّة منذ الأزل. وهو تعويذة وحيدة للانتصار على ضعفنا، وتغيـير مـا بأنفسـنا. ويجـب ملاحظة الدلالـة الانقلابيّة الكامنـة في مصطلح «ما بأنفسـنا»، وذلك لتمييزهـا عـن نزعـة مـا اعتدنـا أن نسـمّيه «مـا بالواقـع»، أو بصيغـةٍ أخـرى «مـا بالعـالم». وهـو الاخـتراع الفاشـل الـذي سـوّقناه في مصطلـح «الثَّـورة»، لتبرهـن التجربـة على حقيقة عـدم وجود خـلاص في أيّـة هبـة ننالهـا بالمجّـان، كأنّ نعـوّل عـلى تغيـير مـا بواقعنـا بمشـيئة الذهـاب لمنازلـة شـبحٍ هـو العـالم، ناسـين أنّ العـالم، أو مـا نسـمّيه العـالم، مـا هـو إلّا انعـكاسٌ بائـس للعـالم الذي يسـكننا، ومحاولة تغييره عملٌ طائش، لأنه ليس سـوى نسـخة من الأصل الذي يسـكننا. وسـوف يبقـى عالمنـا خاويـاً، ونشـاطنا خائبـاً، وغايتنـا باطلة، مـا ظللنا نسـتميت في مقارعة الشـبح، بدل أن نتحـلّى بالشـجاعة ولـو مـرّة في حياتنـا، ونلتفـت إلى الذخـيرة، التي نسـتودعها، لنجـادل الأصل فينـا، المخـوّل وحـده لإنقـاذ وجودنـا. إنهـا التجربـة التـي تنكّبهـا الأنبيـاء والرسـل وكل المصلحين العظـام، كي يفتدونـا، في سـبيل تحريرنـا، لنسـتطيع أن نهنـأ بالإيمان، ونسـتمتع بحكمـة أن نوجد، وأن نتفلسـف، وأن نتأسـطر، وأن نتدَيَّـن، وأن نتحـلّى بمـكارم الخُلـق، لأن هـذا سـيعني اقتنـاص عنقـاء مغرب المسـمّاة في لغتنا: سـعادة!

مـا قولـكَ لمـن يـرى بأنكَ أسـير الصحـراء وأهلها، مقارنة بعيشـك بعيـداً عنها أكثر ممّا عشـت فيهـا، هـل يوجـد في هذا النقـد شيء من الموضوعيّـة، ولماذا؟

- يسـعدني أن أكـون أسـير الصحـراء، ويـسرّني أن أنتمي إلى ملّة الصحراء، مـا دامت هويّتها هي القريـن الحقيقـي لـكل مبـدأ نبيل، بدايـةً بالبراءة، مـروراً بالفطـرة، والعفويّة، والزهـد، والنزاهة، والشـجاعة، نهايـةً بعبـادة العدالـة. وإذا كانـت الظـروف قد حرمتنـي المقام بين أُنـاسٍ هم أهل؛ فعـزائي أنّي لم أحتمـل عـذاب أن يحيـا الإنسـان غريباً عن الوطـن، وعن الأهل، وعن مسـقط رأسٍ حميـم، هـو مسـقط رأس الكينونـة، إلّا لـكي يبـشّر العـالم بحقيقتهـم، ويقـول كلمتهـم، وينبّه إلى اغترابهـم، فحـقّ لابنهـم البـار القديـس أغسـطين أن يصفهـم في مؤلّفه الـذي صار إنجيـل الديانة

المسيحية بـ«القبيلة الإلهيّة»، لا لأنهم انحازوا إلى الهجرة في تجربتهم، ولكن لأنهم الأمّة التي ضحّت بالترف، والرخاء، والنعيم الأرضي، لكي تعتنق الحُريّة للحلول في رحاب الله.

أمّا إذا كانت تهمة «التكرار»، التي يتشدّق بها أولئك الذين لم يقرؤوني، تعني تكرار الأدوار، أو الأفكار، أو الشخصيّات في الروايات، فذاك جهلٌ منهم بحقيقة التكرار أولاً، وبقوانين الرواية التي تجيز، بل وتحرّض، على التكرار، ثانياً. والخطأ الأوّل الذي تقع فيه هذه الفئة هو الفرق بين تكرار وظائف الشخصيات، وبين تكرار الشخصيّات نفسها كأسماء أشخاص. وهو جهلٌ يرجع إلى جهل بواقع الصحراء، سواءً البيئي، أو الاجتماعي، أو الأخلاقي، أو الاقتصادي، أو السياسي، أو الوجودي برمّته. فعندما نقول في واقع الصحراء «الزعيم» فهذا ليس اسماً، ولكنه وظيفة، أو عندما نقول «العرّاف» فهذه أيضاً وظيفة الوصيّ على الناموس، أو الدين، في العالم القديم، أو العُرف الأسطوري. وكذلك الأمر بالنسبة «لكبير التجّار» مثالاً، أو «الدرويش» إلى آخره، وهم كأبطال رواية، يحملون وزراً جسيماً، أيّ رسالة دنيوية ودينية ووجودية، في مجتمعٍ صحراويٍّ شحيح ومميت بيئيّاً. هذا من جانب، أمّا في حال تكرار الشخصيات فهذا روائيّاً أيضاً مباح، والدليل يقدّمه لنا الأدب العالمي. فكم مرّة تتكرّر شخصيّة مثل راستينياك في روايات بلزاك؟ وكم مرّة يتكرّر لوسين وغيره من شخصيات «الكوميديا البشرية»؟ وكم مرّة تتكرّر شخصيات روايات وليام فوكنر من رواية إلى رواية؟

المهم هو المعالجة الدرامية، لأنها وحدها تبرّر تكرار هذه النماذج، والمبرّر يكمن في حقيقتها كنماذج بالذّات. فالصحراء في أعمالي ليست صحراء الطبيعة فقط، كما قد يبدو؛ ولكنها استعارة شِعرية وأسطورية لما نسمّيه وجوداً. والنقد الأوروبي والأمريكي والياباني يعاملها بهذا المقياس، لأن في تلك الأوطان يوجد حكماء موسوعيّون معنيّون بالحقيقة في أحكامهم، وليسوا مجرد هواة، أو حواة، كما الحال عندنا!

يرى بعض النقاد أنّ رؤيتك الصحراوية لا تتطرّق إلى الكوارث الإنسانية التي سبّبها الاستعمار الغربي على هذه الصحراء، لماذا صحراء فيلسوف الصحراء منعزلة عن تاريخها الاستعماري؟

- لم تكن رواية واحدة من أعمالي لتخلو من إيماءة لشرور الاستعمار في حقّ صحرائي، كل ما هنالك أنّهم لا يقرؤون، وإلّا فما سداسية «الأخلاف والأسلاف»، إن لم تكن الملحمة الكبرى،

المعبّرة على صراع الليبيين ضدّ الغزو الغربي الفرنسي والبريطاني والأمريكي طوال قرن وربع القرن؟ وما معالجة الغزو الإيطالي في «التّبر»، حيث يموت أبو البطل دفاعاً عن وطنه ضد الغزاة؟ وما الأحداث في «رسول السماوات السبع»، إن لم تكن استماتة أهل الصحراء الأبدية في مقارعة الغزاة؟ ولكن يخيّل لي أنهم لا يريدون تناولاً روائيّاً، أي رؤيوياً لهذه المسألة، لاعتيادهم على المعالجات التقريرية، المباشرة، وليس الدرامية.

وليكن معلوماً لدى الجميع أنّ نَصّي هو شهادة متعددة الأصوات، الرواية فيه مكمّلة للدراسة التاريخية، وللشذرة، والقصة القصيرة، وإلّا فما كتابي المبكر «ثورات الصحراء الكبرى»، إن لم يكن إدانة في حقّ الغزوات الاستعمارية؟ وما ملحمة «ناقة الله»، إن لم تكن وثيقة إدانة أخرى ضدّ الغزو الفرنسي، وما فعله ضدّ أهل الصحراء؟ بل ما «كلمة الليل في حقّ النهار»، إن لم تكن أداءً لواجب قول الحقيقة، حتى لو استفزّت الذين يفرّقون بين الغزو الأيديولوجي والغزو الديني؟ وما الأحداث الدموية المقترفة بيد الاستعمار الإيطالي في حقّ أهلي المعبّر عنها في عديد القصص القصيرة «واحة كبيرة تضجّ بالغناء» نموذجاً، وكذلك «الشهيد يريد أن يتكلّم»، أو «الشظية»، أو «إلى أين أيها البدوي إلى أين؟»، أو المعالجة الشِّعرية لمأساة جريمة التفجيرات النووية في الصحراء الكبرى، منتصف خمسينيات القرن الماضي، كما في «طفولة الزمن شيخوخة العدم»؟ سامحهم الله، لأنَّهم يأبون إلّا أن يبرهنوا في كل مرّة على انتمائهم إلى أمّة «اقرأ»؛ التي آلت على نفسها أن لا تقرأ!

ما شعورك تجاه هذه الجوائز العالمية التي حصلت عليها، وهل سنرى تجربة سينمائية مستوحاة من أعمالك؟

- الإحساس بالسعادة غنيمة الإحساس بأداء الواجب، الذي يحقّقه التحرير الروحي، المدعو إبداعاً. أمّا الجوائز فهي مجرد هامش على هذا المتن. ألا يُقال إن النجاح رهين العمل، ولكن المكافأة رهينة الحظّ؟ هذا لن يعني أنّي لا أريد أن أعبّر عن امتناني لكل أولئك الذين أحسنوا الظنّ بما أعمل، برغم يقيني بأن الحكم، في شأن قيمة العمل، هي من اختصاص الزمن، وأستطيع أن أعترف أن الزمن، أو القدَر، قد أنصفني حيّاً عندما أرى جامعات العالم تتبنّى أعمالي، لا في ترجمتها، ثم إصدارها وحسب، ولكن عندما تقرّرها في مناهجها الدراسية، وهو ما لم يحظَ به معلّمي الروحي ديستويفسكي، الذي لم يشهد في حياته مؤلّفاً واحداً من أعماله الخالدة، مترجماً إلى أيّة لغة أجنبية. فالحكم في شأن الجوائز يجب أن يكون الاستحقاق. فكل

جائـزة تُمنـح عـن اسـتحقاق حقيقـي، مـبرم بحـرف النـصّ، هـي شرفٌ لمن منـح الجائـزة، قبل أن تكـون شرفـاً لمـن نـال الجائـزة. أمّـا في حـال كان العكـس، أي مُنحـت الجائـزة لاعتبـاراتٍ أخـرى، مسـتعارة مـن خـارج النـصّ، فهـي وصمـة عـار في حـقّ مَن منـح الجائـزة، ووصمة أخـرى في حقّ صاحـب الجائزة.

«غايـة المؤلّـف التعبـير عـن الوجـود». من منطلق هـذه الغاية، ما رسـالتك الوجوديـة للعالم، ومتـى يحقّ لـكل صحراء أن تقـول كلمتها؟

- لا أسـتطيع أن أختـزل في جملـة مـا حاولـتُ أن أعلنـه في تسـعين كتابـاً. وبرغـم ذلـك توجـد دومـاً في القـاع ثُمالـة: الثمالـة التـي يُقال إنها الألـذّ مذاقاً، والأعظـم ترياقاً، ولكن اليقـين أن البوح بهـا لا يليـق في عجالـة. أمّـا السـؤال حـول التوقيـت المناسـب لـكل صحـراء لـكي تقـول كلمتهـا، فالجـواب هـو أن كل وقـتٍ هـو توقيـتٌ مناسـب لقـول مـا يجـب أن يُقـال. وأحسـب أنّ الأمـر يعتمـد عـلى أبنائهـا، وبالأصحّ، على رسُـلها، هذا برغم قناعتـي بأن كلمة الصحـراء وحدة لا تتجزّأ في جنسـها البيئـيّ، أو في ترجمـة طبيعتهـا الروحيـة، أو بصفتهـا كأكاديميـة للعلـوم الغيبيّة؛ ولكن تَميُّـز أهلهـا هو مـا يؤهّـل الخصوصيـة في منطقها.

كلمة أخيرة لمعنى، وما الأعمال الفكرية والأدبية والتطلّعات التي سنرى نتاجها قريباً؟

- أؤمـن بوصايـا دهـاة الـ«أوبانيشـاد»، التـي تؤكّـد عـدم تحقّـق أيّ نيّـة، إذا جرى بها اللسـان قبـلاً. وهـو مـا يعنـي أنّ القـول إنّمـا هـو الفعـل البديـل للعمـل؛ ليقينـي أيضاً بـأن مَـنْ يتكلّم لا يعمـل، ومَـنْ يعمـل لا يتكلّـم! وتجربتـي برهنت أننا لا نحقّـق عملاً، إلّا في اليـوم الذي نكفّ فيه عـن اللغـو، مـمّا لقّننـي الـدرس الذي يحـرّم الخـوض في العمل المزمع، مـا لم يُنجَز. وهـي تعويذة في متنـاول الجميـع، ولكنهـا منيعـة في معـدن أهل الفضول. وها هـو عرّاب الرواية الأقـوى حُجّةً، إذا تعلّـق الأمـر بالحكمـة، ديستويفسـكي، يتغنّـى دومـاً بالمـشروع الـروائي، الـذي سـيختزل كل تجربتـه الرائـدة، في عمـلٍ بعنـوان: «الآثـم العظيـم»، ولكن لم يُكتـب لهذا العمـل أن يُكتب، لأن عضلـة الإثـم اقتصّـت مـن الحكيم جـزاء اسـتهانته بالحكمة! فإذا أُجبرتُ شـخصيّاً عـلى الاعتراف، فليـس لي إلّا أن أكشـف عـن حلمـي بأن أفلح يومـاً في معالجة العمل الذي لا أملك إلّا أن أسـمّيه «العـدم»، ليقينـي بمواهـب هـذا الداهية، الـذي يراقب مهزلتنا مـن وراء حجـاب، ويلقّننا الدرس تلـو الـدرس، في تسـويق الباطـل، بـروح السـخرية، علَّ روح سـخرية هذا البعبع تشـفع لشـخصي

التجديـف في حـقّ الوصيّـة المعتمـدة في ناموس «أوبانيشـاد»، برغم أنها لم تقـترف خطيئةً في حقّ الحقيقـة، وكلّ مـا عـبّرت عنـه هـو البرهنة عـلى وحدة الوجـود واللغة!

ذاكرة الصحف

Der Landbote
2. Oktober 1999

«NACHTKRAUT» – NEUER ROMAN DES LIBYERS IBRAHIM AL-KONI

Adept der Finsternis

Mit «Blutender Stein» und «Goldstaub» hat sich der Libyer Ibrahim al-Koni als bemerkenswerter und origineller Erzähler empfohlen. Nun liegt ein neuer Roman von ihm auf Deutsch vor: «Nachtkraut».

■ von FRIDOLIN FURGER

Die Romane des Libyers Ibrahim al-Koni, der in der Nähe von Thun lebt, kreisen immer wieder um ähnliche Themen und Muster, ohne allerdings repetitiv zu wirken. Schauplatz all seiner Bücher ist die libyische Wüste, wo der 1948 geborene Autor in einem Tuareg-Stamm aufwuchs. Al-Konis Romane sind durchwegs philosophisch geprägt, eigentliche Reflexionen über die menschliche Existenz. Im Mittelpunkt steht oft die Problematik der Freiheit des Individuums im Verhältnis zur Gemeinschaft, aber auch zur Natur und zum Schicksal. Die Wüste erscheint dabei als Metapher und gleichzeitig als einzigartiger Raum, in dem sich Afrika und der arabische Norden durchdringen.

Eine Konstante in den drei Romanen, die mittlerweile von Hartmut Fähndrich übersetzt vorliegen, bildet auch die soziale Absonderung der Hauptfiguren. «Blutender Stein» erzählt die Geschichte des Hirten Assûf, dessen Vater sich einst von den Menschen abwandte und der nun seinerseits in totaler Abgeschiedenheit lebt. In «Goldstaub» verlässt Uchaijid Frau und Kind, um seinen Kamelhengst zu retten, was ihn zur einsamen Konfrontation mit der Wüste und der Niedertracht der Menschen führt. Auch im soeben erschienenen Roman «Nachtkraut» aus dem Jahr 1997 entscheidet sich die Hauptfigur eines Tages dazu, die Leute zu meiden.

Als bereits die zweite Frau seine sexuellen Praktiken nicht mehr aushält,



Bild: Fridolin Furger

Ibrahim al-Koni in Solothurn, 1997.

nimmt sich der Protagonist eine schwarze Sklavin zur Frau. Nun verstärkt sich noch seine Neigung, die vom Stamm so verachtete schwarze Farbe, ja alles Dunkle zu preisen und in der Welt der Unsichtbaren die Wahrheit zu suchen, während er im Hellen nichts als Täuschung sieht. Die Missbilligung dieser Verbindung durch den Stamm, die Häme der Leute und die Überzeugung, dass der Mensch eine «hässliche Gattung» ist, bringen den «Adepten der Finsternis» dazu, sich immer mehr abzukapseln und sich nach dem Tod seiner Schönen sogar gänzlich in seinem schwarzen Zelt zu verkriechen.

Mörderischer Ego-Trip

Auf verfängliche Weise kündigt sich anfangs eine emanzipatorische Auflehnung an gegen Tradition, Rassismus und die Verlogenheit des Stammes. Doch schon bald wird der Weg des «Adepten der Finsternis» zum mörderischen Ego-Trip, auf dem nur noch die eigenen Gesetze zählen. Dies gipfelt schliesslich in der Obsession, seine Nachkommenschaft gewissermassen aus sich selber zu zeugen, indem er in inzestuöser Beziehung seine Tochter und dann sogar seine Enkelin und Tochter bei sich behält. Bei der Umsetzung dieser Pläne legt er eine geradezu bestialische Grausamkeit an den Tag.

Befremdlich und faszinierend

Die Geschichte wirkt ebenso befremdlich wie faszinierend und erweist sich als recht anspruchsvolle Lektüre. Das liegt an den Bezügen zur Mystik, die ohne Hintergrundkenntnisse nicht einfach fassbar sind, aber auch an der gedanklichen und symbolischen Komplexität des Romans. So bleibt vieles rätselhaft wie die Sprüche des Weisen und Beraters des Protagonisten, was Raum lässt für unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Im Kern dreht sich alles um das Thema Freiheit und Begierde, wobei das Ganze auf zwei komplementäre Ideen zugespitzt wird. Zum einen, dass Liebe, die dem geliebten Menschen die Freiheit nimmt, schliesslich tötet; zum andern, dass alles, was man besitzen will, zur Fessel und damit ebenfalls zur zerstörerischen Macht wird. Im Falle des «Adepten der Finsternis» scheint beides bis zum äussersten Exzess getrieben. Seiner Ansicht nach wurde die Frau einzig zum Vergnügen des Mannes geschaffen, der nach Belieben über sie verfügen darf. Gleichzeitig vermag er das Begehren für den weiblichen Körper, das er früh als unzähmbar und unergründliche Fessel erfahren hat, durch das geheimnisvolle Nachtkraut fast ins Grenzenlose steigern. Geradezu zwangsläufig endet der Roman denn auch mit dem gemeinsamen Tod des «Adepten der Finsternis» und seiner Enkelin, als sich mitten im Liebesakt ein doppelklingiger Dolch ins Fleisch der beiden bohrt.

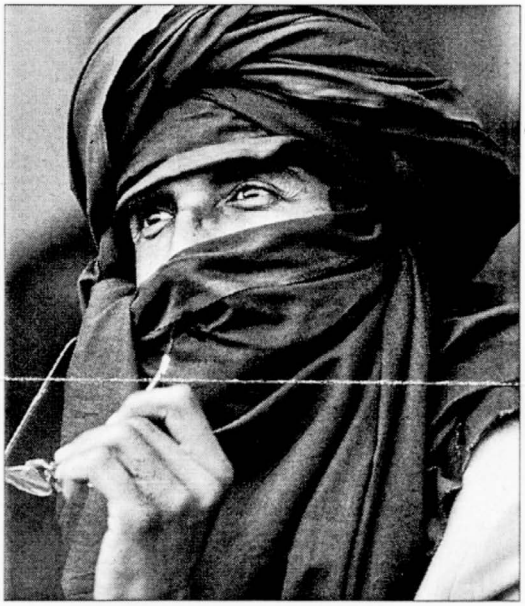
Ibrahim al-Koni: Nachtkraut. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag, Basel 1999. 203 S. Fr. 38.–

Anziehendes Schwarz

«Nächtkraut» von Ibrahim al-Koni

Ibrahim al-Koni gehört zu den wichtigen libyschen Autoren und ist auch im deutschen Sprachraum kein Unbekannter mehr. Nach «Blutender Stein» und «Goldstaub» ist «Nachtkraut» bereits sein dritter Roman, der ins Deutsche übersetzt wurde.

KATHARINA LOELIGER HOLZER



Der gebürtige Tuareg Ibrahim al-Koni lebt in der Schweiz, doch seine Literatur ist stark in seiner Heimat verwurzelt: Die Wüste bildet auch in «Nachtkraut» den Hintergrund des Geschehens.
Foto: Keystone

Ibrahim al-Koni, geboren 1948, ist in einem Tuareg-Stamm in der libyschen Wüste aufgewachsen, als Journalist hat er dann auch das Leben als Sesshafter kennengelernt. Seit 1993 lebt er in Hünibach am Thunersee. Für seinen Roman «Blutender Stein» hat er 1996 den Literaturpreis der Stadt Bern erhalten. 1997 war er zu Gast an den Solothurner Literaturtagen unter dem Motto «Erinnerungsräume», denn seine Bücher erzählen bis heute Geschichten, die in der Wüste spielen und schöpfen aus Erfahrungen und Beobachtungen in seiner Kindheit, aber auch aus Mythen und Traditionen seines Volkes. Die Wüste ist denn auch in «Nachtkraut» der wirkliche Handlungsort, ebenso aber Metapher für die Geschichte über einen Mann, der sich immer weiter von den Menschen seines Stammes entfernt und sich innerlich und auch äusserlich abgrenzt vom sozialen Gefüge seiner Herkunft.

Befremdend und faszinierend

Als «Adept der Finsternis» sucht dieser Mann die Dunkelheit, auch in der nächtlichen Wüste. Dort findet er das titelgebende Nachtkraut, das ihm zunächst als Mittel gegen die (selbstgewählte!) Einsamkeit dient, das aber immer mehr auch eine ekstatische Leidenschaft nährt. Die Krönung seiner Neigung zu allem Schwarzen stellt für ihn die Verbindung mit einer schwarzen Frau dar. Mit der daraus hervorgegangenen Tochter geht er eine inzestuöse Beziehung ein, die er später sogar mit seiner Enkelin und Tochter weiterführt. Dass diese dem finsteren Verhältnis ein Ende setzt, ist vor dem ideologischen Hintergrund des Romans zwar überraschend, aber deshalb nicht weniger beruhigend: Es gibt jemanden – eine Frau! – welche die Kraft zur Auflehnung und zur Tat findet.

Wer sich an die Lektüre von «Nachtkraut» wagt, lässt sich auf ein Leseabenteuer ein, das sicher nicht alltäglich ist: Urmenschliche Erfahrungen, Probleme und extreme Reaktionen darauf werden vor dem Hintergrund der Wüste geschildert. Die Geschichte selbst wirkt fremd, in vielen Teilen auch befremdend, doch selbst in der Übersetzung übt der Roman von der Sprache her eine starke Faszination auf seine Leser aus. Vieles bleibt in der Schwebe, doch manche Schilderungen sind unerwartet genau und so detailliert, dass sie abstossend wirken. Das kann irritieren, fordert heraus und verlangt auf jeden Fall grosse Aufmerksamkeit beim Lesen.

Ibrahim al-Koni: «Nachtkraut. Roman aus der Sahara». Aus dem Arabischen übersetzt von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag, Basel 1999. 203 Seiten, 38 Franken.

Befremdliche Welt der Wüste

Über Ibrahim Al-Koni und sein „Epos der Tuareg"

Von Stefan Weidner

In der Wüste hat alles, gleich ob Winde, Tiere, Farben oder Bilder, eine konkrete, lebenswichtige Bedeutung. Das kleinste Missverständnis kann tödlich sein. Angesichts dieser extremen Abhängigkeit von der Natur und den (wenigen) Mitmenschen sind die Probleme und Traume der modernen Städter für den Wüstenbewohner vermutlich belanglos, ja unverständlich. Seltsamerweise kann jedoch umgekehrt der voll vernetzte Städter noch einen – gewöhnlich unter dem Sand des Alltags begrabenen – Rest von Empathie diesen Wüstenbewohnern gegenüber verspuren.

Der 1948 geborene Libyer Ibrahim Al-Koni, der heute in der Schweiz lebt, ist in seiner Jugend ein solcher Wüstenbewohner gewesen, sein einziges, aber unerschöpfliches Thema ist das Leben in der Sahara. 40 Bücher sindh bisher von ihm erschienen, und sie zählen zum Besten, was die arabische Literatur derzeit zu bieten hat.

Nach drei kürzeren Roman hat der eifrig um die arabische Literatur bemühte Basler Lenos-Verlag nun Al-Konis 800-seitiges Opus Magnum, „Die Magier. Das Epos der Tuareg", auf Deutsch vorgelegt. Wäre der Autor ein Amerikaner oder ein Deutscher, das Buch würde als das literarische Ereignis der Saison gelten. *Der Mond ist das Schamtuch*, heißt es nichtsdo, und so wundert es nicht, dass Al-Koni, bescheiden, wie er ist, auf den Fotos, die der Verlag vertreibt, nur mit dem zum Turban gebundenen, allein die Augen zeigenden Kopftuch der Tuareg zu sehen ist. Die Tuareg sind die Nomadenstämme der Sahara zwischen Libyen und Marokko, denen auch Al-Koni entstammt. In jedem seiner Romane bricht auf die ein oder andere Weise das Unheil über die rigide, der Wüste trotzende Stammesgesellschaft herein und zerstört den empfindlichen Kreislauf des Zusammenlebens von Mensch und Natur – etwa durch Naturkatastrophen oder das Eindringen von Fremden, wie in „Blutender Stein" (Deutsch 1995), oder durch die Vermessenheit eines Einzelgängers in „Nachtkraut", Ibrahim Al-Konis 1989 auf Deutsch erschienenem Roman.

„Die Magier" spielt, wie meistens bei Al-Koni, in einer undefinierbaren Zeit fern von zivilisatorischen Errungenschaften. Mit einer Urszene beginnt es: Einem Nomadenstamm, der sich für einige Zeit an einem Brunnen niedergelassen hat, erwächst Konkurrenz durch Abkömmlinge einer Handel treibenden Dynastie, die an der Wasserstelle eine neue Stadt gründen wollen. Die Neuankömmlinge setzen sich achtlos über die Sitten des Stammes hinweg, vor allem über das Verbot, mit Gold zu handeln.

Doch statt sich gegen die Händler zu wehren, erliegen die meisten Nomanden den Verlockungen des städtischen Lebens. Al-Konis Roman ist eine Parabel über die Wahl zwischen zwei radikal entgegengesetzten Existenzweisen, der *vita activa*, dem weltzugewandten Dasein, symbolisiert durch die Handel treibenden Städter, und der *vita contemplativa*, versinnbildlicht im entbehrungsreichen Leben der Nomaden, deren asketische Wertvorstellungen am Ende nur von wenigen Personen bewahrt werden – von Mussa, einem jungen Derwisch, und dem stets um Vermittlung bemühten Stammesführer Adda.

Allein sie überleben, weil es ihnen gelingt, sich dank ihrer Vorsicht und Frömmigkeit mit den übersinnlichen Mächten zu arrangieren, die das Geschehen auf geheimnisvolle Weise zu steuern scheinen. Denn der Berg Idenan, der die Lagerstätte des Stammes überragt, ist die Wohnstatt der Dschinnen, der Luftgeister aus der islamischen Mythologie. Laut der Überlieferung beanspruchen sie alles Gold für sich und nehmen Rache, wenn sich die Menschen daran vergreifen. Die neu aus dem Süden gekommenen Bewohner der Stadt, die nicht an die Dschinnen glauben, beschwören daher selbst ihren Untergang herauf.

Der Glaube an Zauberkräfte und das magische Denken erscheinen bei Al-Koni keineswegs als irrational. Auch die übersinnliche Welt folgt Gesetzen, wenngleich die wenigsten einsichtig genug sind, sie zu verstehen und zu beachten.

Die befremdliche Welt der Tuaregnomaden erlebbar, ja nachvoll-

Wiener Zeitung EXTRA, 10./11.8.2001

ziehbar zu machen und mit ihrer Hilfe die großen Lebensfragen neu zu stellen, ist die eine überragende Leistung Al-Konis. Die andere ist die magische Poesie seiner Beschreibungen. Sie erst machen das nachdrückliche Plädoyer für eine asketische Welthaltung sinnlich erfahrbar. Für die alten Männer des Stammes ist es das größte Vergnügen, sich auf eine Düne zu setzen und der Stille zu lauschen – ein Vergnügen, das, so Al-Koni, alles übertrifft, was das Leben zuvor zu bieten hatte:

„Das Schweigen in der Wüste ist durchsichtig, empfindlich, fein wie die Blüte des Ginsters, verletzbar durch eine Biene, verwundbar durch einen Stich." Und wenn der wie eine Gämse in den Bergen lebende Udad, genannt der Mufflon, im Wettstreit um die Gunst der Prinzessin der neu gegründeten Stadt den als unbesteigbar geltenden Idenan erklettert, schwingt sich auch Al-Konis Beschreibungskunst zu neuen, ungeahnten Höhen auf.

Gewiss geht diese Prosa, besonders für Leser, die an nüchterner deutschsprachiger Gegenwartsliteratur geschult sind, an die Grenze dessen, was an mythendurchtränktem Erzählen in unseren Breiten noch akzeptabel scheint. Mit einem hausbackenen Verständnis von literarischer Machbarkeit sollte man also nicht an die Lektüre der „Magier" schreiten.

In der Wüste ist jede Grenze willkürlich, und die Nomaden, die ständig weiterziehen, missachten sie bewusst. Al-Konis nomadisierende Prosa braucht die Bereitschaft, sich auf diese Entgrenzung einzulassen. Gelingt dies aber, so erschließen sich ungeahnte und mitunter tatsächlich magische Dimensionen von Literatur.

Ibrahim Al-Koni: Die Magier. Das Epos der Tuareg. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag, Basel 2011. 880 Seiten.

Frauen) und Marokko mit ca. 5% (4% Frauen). Die anderen Länder liegen unter 5%. (Die Landeszugehörigkeit entspricht dem Geburtsort, nicht dem Land, in dem der Schriftsteller tatsächlich lebt und wirkt.)

Ein alphabetisches Namensverzeichnis (nach den Vornamen geordnet) steht am Ende des Lexikons.

Renate Malina (Wien)

Idris, Jussuf: Die Sünderin. Roman aus Ägypten. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag, Basel 1995. 189 S. ISBN 3 85787 243 8.

In diesem 1959 erschienenen Roman beschreibt Jussuf Idris (Yūsuf Idrīs) einen ungewöhnlichen Vorfall auf dem Land im Norden Ägyptens. Ein neugeborener Bub wird tot am Kanalufer aufgefunden. Die Nachricht verbreitet sich rasch auf dem Landgut. Wer ist die Schuldige? Die Mutter kann nur unter den Saisonarbeitern zu finden sein, die alljährlich für die Baumwollernte angeworben werden und die von den ansässigen auf dem Gut arbeitenden Bauern als „Fremde" und „Abschaum" verachtet werden. Aber vom Verdacht werden auch die Frauen des Dorfes nicht ausgenommen. Der Gutsverwalter betreibt persönlich die Nachforschungen und findet schließlich die Schuldige, die tatsächlich eine Saisonarbeiterin ist. Im Dorf und auf dem Gut ist man erleichtert, daß die „Sünderin" eine von diesen Fremden ist, von denen man nur das Schlechteste erwarten kann. Sicher ist es nur recht und billig, daß sie jetzt todkrank unter dem Schattendach hinter den Ställen liegt. Als aber die Geschichte ihres miserablen Lebens bekannt wird, ändert sich die Einstellung der Leute allmählich von Neugierde in Mitleid. Asīsa ('Azīza) war in ihrem Heimatdorf auf der verzweifelten Suche nach ein paar Kartoffeln für ihren kranken Mann vergewaltigt worden . Schon schwanger hat sie dann die Saisonarbeit annehmen müssen, um ihre Familie zu ernähren. Ihr Kind brachte sie eines Nachts allein zur Welt. Aus Angst entdeckt zu werden hielt sie dem schreienden Säugling die Hand auf den Mund. Als er keinen Laut mehr von sich gab, schleppte sie sich in das Lager zurück. Am nächsten Morgen war sie wieder auf dem Feld bei der Arbeit, denn ohne Arbeit — kein Verdienst. In ihrem Zustand war sie der schweren Arbeit nicht mehr gewachsen. Hohes Fieber zwingt sie auf das Krankenbett. Jetzt möchte ihr jeder etwas Liebes erweisen. Für Asīsa ist es aber zu spät. Sie stirbt.

Jussuf Idris schildert die elenden sozialen Verhältnisse der ägyptischen Landbevölkerung vor der Revolution (und Landreform), die sich für einen reichen Gutsherrn abrackern muß. Arm sind bis auf wenige Ausnahmen alle, die auf dem Gut arbeiten. In noch schlechteren Verhältnissen leben aber die Saisonarbeiter, die schwere körperliche Arbeit unter den Peitschenhieben der Aufseher verrichten müssen. Die soziale Kritik wirkt umso stärker, als sie geschickt in den Handlungsablauf eingepackt ist. Hier liegt unbestreitbar der positive Aspekt des Romans.

Daß die Heldin an ihrer „Schuld" zugrundegehen muß, liegt wohl an den

traditionellen Vorstellungen, daß auch bei einer Vergewaltigung die Frau mitschuldig ist. Um diese Ansicht zu untermauern, wird Asīsa selbst als schuldbewußt dargestellt, die ihr „Verbrechen" durch Selbstmord im Kanal an jener Stelle, wo ihr Kind erstickte, sühnen möchte. Wie weit sie am Tod ihres Kindes wirklich schuldig ist, bleibt letztlich ungeklärt, wie auch ihr Charakter eher hölzern bleibt. Wie bei Idris sehr häufig vertreten, stehen sich aggressive Männlichkeit und passive Weiblichkeit gegenüber.

Idris, der zu Recht als Meister der Kurzgeschichte in die Literaturgeschichte eingegangen ist, ist in der Form des Romans nicht zu Hause, wie die zerrissene Handlung und oft in die Länge gezogene Passagen zeigen.

HARTMUT FÄHNDRICH, der auch als Übersetzer dieses Romans fungiert, legt wieder einmal am Ende des Bandes einen Abriß über Leben und Werk des Autors vor, der dem Leser wichtige Informationen gibt.

Renate Malina (Wien)

al-Koni, Ibrahim: Blutender Stein. Roman aus Libyen. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag, Basel 1995. 152 S. ISBN 3-85787-244-6.

Um es gleich vorwegzunehmen: das vorliegende Buch gehört zu den eigenartigsten und eindruckvollsten Büchern aus der Arabischen Welt, die in letzter Zeit in Übersetzung erschienen sind.

Ibrahim al-Koni (Ibrāhīm al-Kawnī) führt den Leser in die Libysche Wüste, eine Gegend, die als literarischer Schauplatz bis jetzt unbekannt war. Der Autor erzählt die Geschichte des Nomandenhirten Assūf, der mit seinen Ziegen durch die Wüste mit ihren weiten Ebenen und tief eingeschnittenen Wadis zieht. Ohne sein Zutun wurde er von der Altertümerverwaltung zum Wächter der Felszeichnungen ernannt, zu denen die christlichen Touristen aller Nationalitäten pilgern und vor denen Assūf von Kindheit an seine Gebete verrichtet, die er selbst für rein islamisch hält. Assūf, der „reine Tor", lebt mit der Natur im Einklang. Eine besondere Beziehung verbindet ihn mit den Tieren, von denen einige für ihn wie die Mufflons, Gazellen und Kamele durchaus mythischen Charakter haben. Gestört wird dieses harmonische Leben nur durch Menschen, die mit den Errungenschaften der modernen Technik die Natur zerstören, indem sie mit ihren Autos und Schnellfeuergewehren auf die Jagd gehen und die Gazellenbestände dramatisch dezimieren.

Der Roman beschreibt ein Menschenleben, wobei dessen Dauer ungefähr die Zeit von der Landung der Italiener in der Cyrenaika bis zur Errichtung der amerikanischen Basen in den 50er Jahren umfaßt. Der Autor wendet dabei moderne Erzähltechniken an, wie wechselnde Erzählperspektiven und Durchbrechen des chronologischen Ablaufs. Neben alttestamentarischen Motiven und Mythen durchziehen surreale und phantastische Elemente die gesamte Erzählung. So kann sich Assūf auf der Flucht vor den Italienern in ein Mufflon verwandeln. In den Oasen gilt er deshalb als Heiliger. Aber diese Gabe wird ihm zum Verhängnis, als ihn jagende Landsleute für ein Mufflon halten

und töten.

Eine wesentliche Rolle spielt in diesem Buch die Religion. Sie verbindet heidnische und islamische Elemente, die einer ganz besonderen Weltanschauung Ausdruck verleihen.

Der Übersetzer HARTMUT FÄHNDRICH beschließt den Band mit einem Nachwort, das dem Werk von Ibrahim al-Koni gewidmet ist. An dieser Stelle sei wieder einmal vermerkt, wie wichtig diese Informationen für den interessierten Leser sind.

Renate Malina (Wien)

Nasrallah, Emily: Das Pfand. Roman aus dem Libanon. Aus dem Arabischen von Doris Kilias. Mit einem Nachwort von Hartmut Fähndrich. Basel: Lenos Verlag, 1996. 190 S. ISBN 3 85787 252 7.

Der Roman erzählt in Rückblenden die Geschichte der jungen Ranja (Rāniya) aus ihrer eigenen Sicht und der ihrer Studienkollegin und Freundin. Als einzige Tochter eines libanesischen Pächterehepaars wächst sie in wohlbehüteten Verhältnissen auf dem Land auf. Häufig wird die Familie von „Onkel" Nimrod besucht, einem gebildeten älteren, reichen Gutsbesitzer, dem alle mit großer Achtung begegnen und den Ranja bewundert, aber den in ihren Augen ein Geheimnis zu umgeben scheint. Tatsächlich wird ein solches vor ihr vorläufig verborgen. Die Eltern haben Ranja bei ihrer Geburt Nimrod als zukünftige Ehefrau versprochen und für dieses Pfand Haus und Grundbesitz erhalten.

Als Ranja von dieser Abmachung erfährt, fühlt sie sich verraten und getäuscht. Aber Nimrod drängt nicht auf Einlösung des Versprechens, sondern bietet Ranja an, auf seine Kosten in Beirut zu studieren. Voller Hoffnung bricht Ranja nach Beirut in ein neues Leben auf, das ihr Befreiung von diesem Alptraum zu versprechen scheint. Doch weder das Studium noch die Freundschaft mit ihrer Studienkollegin Sihām und die aufkeimende Liebe zu Marwān können Ranja aus der schicksalhaften Fessel lösen.

Emily Nasrallah (Imīlī Naṣrallāh) zeichnet ihre wahre Hauptfigur, Nimrod, den Jäger (der Bibel entlehnt, 1. Mose 10, 8f.), als mächtigen Herrn und Drahtzieher im Hintergrund, der sich die Kontinuität seiner Macht durch Verbindung mit der Jugend sichert. Nur der Kampf gegen ihn oder ein Desinteresse an ihm würden ihn entmachten. Ranja ist trotz guter Voraussetzungen dazu nicht imstande. Sie wird sich in ihr Schicksal finden müssen, wie man sarkastisch anmerken könnte.

„Das Pfand" ist ein früher Roman (1974) der Autorin, der sich thematisch und sprachlich stark von ihren anderen auf Deutsch erschienenen Werken unterscheidet. Geht es in jenen hauptsächlich um Emigrationsprobleme, wobei auch die Stellung der Frau in der libanesischen Gesellschaft ein wichtiger Faktor ist, bleibt in diesem Roman unklar, welche Zielsetzung die Autorin anstrebt. Auf diese Weise wird Interpretationsspekulationen weiter Raum gegeben. Von den neben Ranja agierenden Figuren erfährt man zu wenig, um

in ihnen lebendige Menschen zu erkennen. Sie wirken als Kunstfiguren, die nur als Stichwortträger für das Handlungsgerüst unverzichtbar sind. Die klare Sprache ihres literarischen Erstlings „Septembervögel" (1962) hat die Autorin hier zugunsten einer mit Vergleichen und Metaphern überladenen Ausdrucksweise aufgegeben („die Zeit entfloh wie ein aufgeschreckter Vogelschwarm" S.8), was dem Roman eine eposhafte Breite verleiht, die im Gegensatz zum eher kargen Geschehen steht.

Trotz der genannten Schwächen ist die Übersetzung dieses Romans sicher gerechtfertigt, da er zu einem facettenreicheren Bild der Schriftstellerin beiträgt und allgemein gesehen vor dem Irrtum bewahrt, den Schriftsteller auf eine bestimmte Art des Schreibens festzulegen und damit in eine bestimmte Kategorie einzuordnen. In seinem Nachwort gibt HARTMUT FÄHNDRICH einen Überblick über das Schaffen der Autorin.

Renate Malina (Wien)

C o r r i e n t e, F.: A Dictionary of Andalusi Arabic. Handbuch der Orientalistik. 29. Band. Brill, Leiden/New York/Köln 1997. 623 Seiten.

Der Griff zu einem Wörterbuch, das die Varietäten einer größeren Region, nicht nur eines bestimmten Ortes beschreibt, ist oft durch praktische Interessen, seltener durch wissenschaftliche motiviert. Die Zahl der regional ausgerichteten Wörterbücher arabischer Dialekte ist beschränkt, zuverlässige Publikationen sind erst in jüngerer Vergangenheit entstanden. Das vorliegende Material ist für viele Gegenden nach wie vor zu gering, um wirklich seriöse Arbeit leisten zu können. Der Aufwand an damit verbundenen Feldforschungen ist für die meisten Gebiete so groß, daß er von einzelnen Forschern kaum zu bewältigen ist.

FEDERICO CORRIENTE legt uns nun ein Wörterbuch vor, das Varietäten des Arabischen aufarbeitet, die im historischen Andalusien verbreitet waren. Für alle komparatistischen Fragen des Neuarabischen stellen sie eine der Hauptquellen diachroner Überlegungen dar. CORRIENTEs Wörterbuch erweist sich als ein überaus nützliches Hilfsmittel in der Erforschung der neuarabischen Dialekte. Es ist ein, wie wir glauben, in mehrerer Hinsicht tatsächlich besonderes Werk:

— Kein anderes uns bekanntes Wörterbuch behandelte bisher ein so frühes Sprachstadium des Neuarabischen.

— Es ist vergleichsweise umfangreich, und zeichnet sich dadurch aus, daß es neben Einwortlexemen auch zahlreichen Kollokationen, Phraseologismen, ja in vielen Fällen sogar ganzen Sätzen Platz einräumt.

—Kein anderes Wörterbuch einer neuarabischen Varietät weist u.W. so zahlreiche Angaben zur Etymologie der einzelnen Lexikoneinträge auf.

Der Verfasser dieses Wörterbuchs, der bemerkenswerterweise alleine für dessen Inhalt verantwortlich zeichnet, ist schon in der Vergangenheit durch zahlreiche lexikographische Publikationen hervorgetreten, deren bekannteste

Berner Tagwacht, 26.7.97

«Goldstaub», der neue Roman des libyschen Autors Ibrahim al-Koni

Blutende Herzen

Ibrahim al-Konis Roman «Goldstaub» beschreibt die Sahara im Süden Libyens als «grausame und schöne» Naturgewalt. Der moderne Held hat darin mit zahlreichen Widersprüchen zu kämpfen.



PETER FINDELI

Philosophische Denkwelt: Ibrahim al-Koni.

Seit Mitte der siebziger Jahre werden die Prosawerke des libyschen Autors Ibrahim al-Koni im arabischen Sprachraum veröffentlicht. Dort ist man schon seit längerem auf seine Erzählungen und Romane aufmerksam geworden. Zwei typische Merkmale zeichnen sie aus: der Mythos und die Wüste. Der Autor selbst hat sie einmal als «die wichtigsten Elemente in der Geschichte der arabischen Wirklichkeit» bezeichnet, die dennoch auf der kulturellen Landkarte weitgehend fehlen würden. Letztes Jahr erhielt er für sein inzwischen auf über ein Dutzend Titel angewachsenes Werk den libyschen Staatspreis für Kunst und Literatur. Mit «Blutender Stein» machte Ibrahim al-Koni, der seit 1993 in Hünibach bei Thun lebt und auf der libyschen Botschaft in Bern tätig ist, erstmals im deutschsprachigen Raum von sich reden. Der Roman erschien 1995 in der Reihe Arabische Literatur im Basler Lenos Verlag, Autor und Übersetzer/Herausgeber, der Arabist Hartmut Fähndrich, erhielten dafür je einen Buchpreis der Stadt Bern.

Auch «Goldstaub» (arab. «at-Tibr», 1990), sein zweiter, auf deutsch erschienener Kurzroman, spielt in der Wüstenregion, genauer: in der von Tuareg bewohnten Sahara im Süden Libyens, wo der Autor, selbst ein Targi, 1948 geboren wurde und aufwuchs. Wie in «Blutender Stein», ist sie auch hier realer Lebensraum und Existenzsymbol für den Protagonisten zugleich. Uchaijid, Sohn des Scheichs der Amnaghasten, erhält bei seiner Volljährigkeit einen gescheckten Kamelhengst, einen sogenannten Mehri, geschenkt. Dieser ist nicht nur vollkommen in seiner Schönheit, sondern trägt auch menschliche Züge. Es ist vor allem die Verbundenheit zwischen Mensch und Tier, die den Erzähler interessiert: «Sie waren eins, bevor sie etwas wurden.» Sie spielt auch in «Blutender Stein» eine zentrale Rolle, ist hier jedoch mythisch überhöht: Aus der körperlichen Anziehung, die der Kamelhengst anfänglich auf Uchaijid ausübt, entwickelt sich eine tiefe Liebesbeziehung religiösen Ausmasses. Sie führt über einen gemeinsamen Leidensweg, der zuweilen in brutalstem Realismus geschildert wird. Der «Bund der Brüderschaft» zwischen Mensch und Tier veranlasst Uchaijid sogar dazu, den in Notzeiten verpfändeten Mehri gegen seine Frau und sein Kind einzutauschen.

Im widersprüchlichen Frauenbild Uchaijids zeigt sich der Konflikt eines modernen Helden, der eine menschliche Existenz in einem Raum einrichten will, der sich durch religiösen Synkretismus auszeichnet und mit verschiedenen uralten kulturellen Traditionen und Mythen beladen ist. Ein literarischer Ort ähnlich wie die Märchenwelt des tunesischen Filmemachers Nacer Khemir, der unlängst im Berner Puppentheater als Geschichtenerzähler auftrat, der jedoch erweitert ist um eine arabische Wüstenwelt der besonderen Art: eine «grausame und schöne» Naturgewalt mit animistischen Zügen, ein Schicksalsraum für die Kreaturen. Die Frau ist einerseits das «Weib», dessen geheimnisvolle Schönheit, sprich: Erotik «fasziniert». Sie ist eine «Schlange, geschaffen, um Männer wie ihn zu Fall zu bringen». Doch die Frau Uchaijids, die er gegen den Willen seines patriarchalen Vaters ehelichte und die letztlich sein tragisches Schicksal besiegelt, war auch die geheimnisvolle Fremde, die Lieder von deren Schicksal singt, «vom Kummer, von der Dürre und von der Fremde. Der ewigen Fremde und der dauernden Sehnsucht nach der Rückkehr zu Ruhe und Ursprung». Ausgerechnet durch ihren Gesang wurde Uchaijid für die «Freiheit» sensibilisiert, die ihn von der Bürde befreien soll, die er von seinen Vätern geerbt hatte. Der Mehri wird ihm dabei «Gesandter des Heils», Frau und Sohn verlieren im Kampf um seine Gunst, und Uchaijid macht sich auf seiner Suche nach absoluter «Seelenruhe» zuweilen selbst zum Antihelden.

«Goldstaub» lesen heisst, eine widersprüchliche Leseerfahrung machen: Faszinierend ist die philosophische Denkwelt im Roman. Sie macht die Aura einer Geschichte aus, die im wesentlichen von der Möglichkeit des Zusammenlebens unterschiedlicher Kreaturen handelt. Wie Gedichte lesen sich Textpassagen; die den Kultur- oder Naturraum der Wüste zum Thema haben, erotisch wird die Sprache, wenn al-Koni den Trieb von Mann und männlichem Tier beschreibt. Doch die strenge Religiosität von Erzähler und Held mutet altertümlich an. Sie schürt Vorurteile gegen eine islamisierte arabische Kultur, die patriarchal und totalitär sei – selbst wenn der Erzähler diese oft aus ironischer Distanz betrachtet.

Anna Wegelin

IBRAHIM AL-KONI: GOLDSTAUB. ROMAN AUS LIBYEN. AUS DEM ARABISCHEN VON HARTMUT FAHNDRICH. LENOS VERLAG, 160 SEITEN.

BUCH UND ZEIT Nürnberger Zeitung Samstag, 2. März 1996

Der Schatz der Wüste

Ibrahim al-Konis poetischer Roman „Blutender Stein"

„Die Wüste ist ein Schatz. Eine Belohnung für denjenigen, der sich vor der Versklavung und vor der Unbill, die den Dienern Gottes zugefügt wird, retten will. In der Wüste wird der Mensch beglückt, in der Wüste wird der Mensch entrückt, in der Wüste erfüllt sich jeder Wunsch." Zumindest für den, der in und mit der Wüste lebt und ihre rätselhaften Zeichen zu entschlüsseln weiß.

Der Schriftsteller Ibrahim al-Koni ist ein Kind der Wüste, kennt die harten Bedingungen, unter denen die Nomadenstämme im Süden von Libyen, an der Grenze des islamisch-arabischen Kulturkreises zu Schwarzafrika, ihr Leben fristen müssen. Der 1948 Geborene wuchs in einem Tuareg-Stamm auf, besuchte Oasenschulen,

Ibrahim al-Koni: Blutender Stein. Roman aus Libyen. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag 1995, 150 S., DM 32,—.

durfte dann ein Literaturstudium am Moskauer Gorki-Institut absolvieren. Dort lernte er die klassische europäische Literatur kennen. Danach arbeitete er als Journalist in Warschau, war in der Kulturabteilung der libyschen Botschaft in Moskau beschäftigt und lebt seit 1993 in der Schweiz. Sein Roman „Blutender Stein", im Original 1990 erschienen, ist als erstes seiner zahlreichen Bücher ins Deutsche übersetzt worden. Und dieser Roman verbindet auf faszinierende Weise uralte Tuareg-Mythen und westliche Erzähltradition. Der Arabist und Islamwissenschaftler Hartmut Fähndrich, 1944 in Tübingen geboren, versteht es, in der Übertragung die blumige Sprache des Orients zu erhalten und das Anliegen des Autors in einem fundierten Nachwort dem europäisch Gebildeten nahezubringen. Denn nicht immer erreicht die mit Herzblut geschriebene Geschichte den nüchternen westlichen Verstand.

Der Nomade Assuf ist menschenscheu, seine einzigen Freunde sind die Ziegen, die er hütet. Nur durch Tauschhandel kann er überleben — Ziegen gegen Getreide und Datteln. Und er ist in seiner eigenen spirituellen Welt zu Hause, die von geheimnisvollen Tierseelen und Geistergestalten belebt ist.

Wasser ist das unabdingbare Lebensgut in der Wüste. Nach Regenfällen grünt der Boden, wachsen Pflanzen, die über Monate, ja Jahre der Dürre hinweg ihre Samen keimfähig halten können. Andererseits ist das Wasser lebensbedrohlich — wenn aus trockenen Flußtälern plötzlich reißende Wasserläufe werden, weil die Erde das Naß nicht mehr aufnehmen kann. Ibrahim al-Koni pflegt in seinem kurzen Roman die Allegorien: die Gazelle als Seele der Sand-, das Mufflon als Seele der Bergwüste.

Aber das sind nur Details aus dieser Wüstensaga, die — poetisch verbrämt — die Not der Eingeborenen schildert: Wie jagdgeile Fleischsüchtige auch das letzte Wild ausrotten, wie überkommenes Wissen, nach dem Wild und Mensch wechselseitig die andere Gestalt annehmen können, nicht mehr Geltung haben soll. Assuf ist von der Regierung wider seinen Willen zum Hüter von kulturhistorisch wertvollen Felszeichnungen ernannt worden; mit dem Geld, das man ihm aufdrängt, kann er freilich nichts anfangen. Und obwohl er sich als guter Moslem fühlt, betet er doch zu einem Felsengott.

Ibrahim al-Koni schildert die Vergewaltigung einer uralten Kultur, einer Kultur freilich, die fast nirgendwo als solche anerkannt wird. Der dramatische Schluß, als Assuf aus Rache für seine Weigerung, den Aufenthaltsort der letzten Herden zu verraten, gekreuzigt wird, ist ein Hilfeschrei — wer aber hört ihn? *Friedrich G. Stern*

Donnerstag, 15. Februar 1996 / Nr. 38

Neue Luzerner Zeitung Neue Urner Zeitung Neue Schwyzer Zeitung Neue Obwaldner Zeitung Neue Nidwaldner Zeitung Neue Zuger Zeitung

«Blutender Stein»: *Ein Roman des Libyers Ibrahim al-Koni*

Der Mensch als Jäger und als Zerstörer

Mit Ibrahim al-Konis «Blutendem Stein» liegt in der Reihe Arabische Literatur des Lenos Verlags erstmals ein Roman aus Libyen in deutscher Übersetzung vor. Das Buch weist den Autor als höchst bemerkenswerte neue Stimme der arabischen Literatur aus.

Ibrahim al-Koni wurde 1948 in der Wüste im Südwesten Libyens geboren und wuchs in einem Tuareg-Stamm auf. Er studierte Literatur am Gorki-Institut in Moskau. Seit 1993 lebt der Autor in der Schweiz, wo er wie zuvor schon in Warschau und Moskau für die libysche Botschaft im Pressedienst arbeitet. Al-Koni hat seit Mitte der siebziger Jahre insgesamt zwölf Romane und Erzählbände veröffentlicht. «Blutender Stein», 1990 erschienen und von Hartmut Fähndrich übersetzt, ist sein dritter Roman.

Tragödie in der Wüste

Al-Konis Werk ist durchwegs in der Wüstenregion seiner Heimat angesiedelt und erschliesst damit einen literarisch recht selten behandelten Lebensraum. Hauptfigur ist Assûf, ein Hirte, der in völliger Abgeschiedenheit seine Ziegen hütet und ab und zu europäischen Touristen die Felsmalereien der Gegend zeigt. Eines Tages aber erweisen sich die Ankömmlinge nicht als «Christenmenschen», sondern als Araber aus dem Norden. Die beiden sind Jäger und haben es auf das seltene und scheue Mufflon (wilde Schafart) abgesehen.

Als Assûf deren Unterfangen zu hintertreiben versucht, kommt es zur blutigen und tödlichen Tragödie. Diese hat ihre Wurzeln in der persönlichen Geschichte Assûfs, spiegelt letztlich aber einen Konflikt von tiefgreifender kultureller und gesellschaftlicher Tragweite.

Der Hintergrund des Dramas wird in einer Reihe von Rückblenden in die Vergangenheit Assûfs und Kains, des anführenden Jägers, erhellt. Neben der Wahl des Vaters, fern jeder menschlichen Siedlung zu leben, um der Schlechtigkeit der Menschen zu entfliehen, spielt für Assûf vor allem eine eigenartige Geschichte des Vaters mit dem Mufflon eine zentrale Rolle. Nachdem ein Mufflon dem Vater das Leben gerettet hatte, gelobte dieser, nie wieder dem Mufflon nachzustellen, brach aber den Pakt und fand dabei den Tod. Auf gleiche Weise wurde auch Assûf von einem Mufflon gerettet und fühlt sich seither verpflichtet, das Tier zu verschonen.

Italiener und Amerikaner

An einen Pakt wäre eigentlich auch Kain gebunden, der als kleines Kind von einer Gazelle mit ihrem Blut vor dem Verdursten bewahrt wurde. Kain entwickelte aber vielmehr eine unersättliche Gier nach Fleisch, die ihn dazu trieb, den gesamten Gazellenbestand des Nordens auszurotten. Möglich wurde dies allerdings erst durch die moderne Technologie, welche die Italiener und später die Amerikaner ins Land brachten. Mit nur wenigen Andeutungen skizziert al-Koni diesbezüglich den Rahmen der Geschichte, die Präsenz der Italiener, die in den dreissiger Jahren Männer für den Abessinienkrieg rekrutieren, sowie die Installation einer Militärbasis durch die Amerikaner in den fünfziger Jahren, in denen die erste Ebene des Romans spielt.

Islam und afrikanische Kultur

Al-Koni evoziert auf subtile Weise die Konturen menschlicher Existenz in der Wüste, die Einsamkeit der Menschen, die Schönheit und Grausamkeit der Natur. Er bringt insbesondere die sehr spezifischen kulturellen Gegebenheiten des Sahara-Raumes zur Darstellung, in dem sich Islam und afrikanische Kultur treffen und durchdringen. Dies sowie die Kargheit der Wüste begründen das ungewöhnlich enge, geradezu mystische Verhältnis zwischen Mensch, Tier und Natur, das in dem Roman eine zentrale Rolle spielt. So ist für Assûf das Mufflon die Seele der Bergwüste, die Gazelle die Seele der Sandwüste. Eigentliches Hauptthema ist die Bedrohung und Zerstörung des äusserst fragilen Gleichgewichts zwischen Mensch und Natur durch das Eindringen von Menschen mit anderen Werten und des technischen Fortschritts. Sowohl bezüglich des ökologischen Inhalts wie einer Reihe von Motiven weist das Buch starke Ähnlichkeiten mit dem Roman «An-Nihâyât» (1977) des aus Saudi-Arabien stammenden Autors Abdalrachman Munif auf, während es sonst in der arabischen Literatur kaum Vergleichbares gibt.

Inhaltliche Dichte

«Blutender Stein» besticht ebenso durch eine originelle formale Gestaltung wie durch die inhaltliche Dichte. Al-Koni bedient sich moderner Erzähltechniken, verwendet aber gleichzeitig auch Mythen, Märchen und Weisheiten seiner Heinmat. Dazu kommen zahlreiche Bezüge zum Koran und Alten Testament sowie zu literarischen Werken. Entsprechend verknüpfen sich im Text realistische Darstellung, symbolische Bilder, Surreales und Märchenhaftes. Dadurch ist der Roman ganz konkret in einem kulturellen Raum verwurzelt, erhält gleichzeitig aber auch den Charakter einer parabelhaften mythischen Geschichte von der Zerstörung von Natur und Kulturen durch die Masslosigkeit menschlicher Gier und den technischen Modernisierungsprozess.

FRIDOLIN FURGER

Ibrahim al-Koni: Blutender Stein. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos-Verlag, Basel. 142 Seiten. Fr. 34.–.

Der Landbote Nr. 34 Samstag, 10. Februar 1996

«Blutender Stein» – ein Roman des Libyers Ibrahim al-Koni

Erstmals liegt in der Reihe Arabische Literatur des *Lenos-Verlags* ein Roman aus Libyen vor: *Ibrahim al-Konis* «Blutender Stein», übersetzt von *Hartmut Fähndrich*, weist den Autor als höchst bemerkenswerte neue Stimme der arabischen Literatur aus. Ibrahim al-Koni wurde 1948 in der Wüste im Südwesten Libyens geboren und wuchs in einem Tuareg-Stamm auf. Er studierte Literatur am Gorki-Institut in Moskau. Seit 1993 lebt der Autor in der Schweiz, wo er, wie zuvor schon in Warschau und Moskau, für die libysche Botschaft im Pressedienst arbeitet. Seit Mitte der 70er Jahre hat er insgesamt zwölf Romane und Erzählbände veröffentlicht.

Al-Konis Werk ist durchwegs in der Wüstenregion seiner Heimat angesiedelt und erschliesst damit einen literarisch recht selten behandelten Lebensraum. Hauptfigur ist Assûf, ein Hirte, der in völliger Abgeschiedenheit seine Ziegen hütet und ab und zu europäischen Touristen die Felsmalereien der Gegend zeigt. Eines Tages aber erweisen sich die Ankömmlinge nicht als «Christenmenschen», sondern als Araber aus dem Norden. Die beiden sind Jäger und haben es auf das seltene und scheue Mufflon (wilde Schafart) abgesehen. Als Assûf deren Unterfangen zu hintertreiben versucht, kommt es zur blutigen und tödlichen Tragödie. Diese hat ihre Wurzeln in der persönlichen Geschichte Assûfs, spiegelt aber einen Konflikt von kultureller und gesellschaftlicher Tragweite.

Der Hintergrund des Dramas wird in einer Reihe von Rückblenden in die Vergangenheit Assûfs und Kains, des anführenden Jägers, erhellt. Neben der Wahl des Vaters, fern jeder menschlichen Siedlung zu leben, um der Schlechtigkeit der Menschen zu entfliehen, spielt für Assûf vor allem eine eigenartige Geschichte des Vaters mit dem Mufflon eine zentrale Rolle. Nachdem ein Mufflon dem Vater das Leben gerettet hatte, gelobte dieser, nie wieder dem Mufflon nachzustellen, brach aber den Pakt und fand dabei den Tod. Auf gleiche Weise wurde auch Assûf von einem Mufflon gerettet und fühlt sich seither verpflichtet, das Tier zu verschonen.

An einen Pakt wäre eigentlich auch Kain gebunden, der als kleines Kind von einer Gazelle mit ihrem Blut vor dem Verdursten bewahrt wurde. Kain entwickelte aber vielmehr eine unersättliche Gier nach Fleisch, die ihn dazu trieb, den gesamten Gazellenbestand des Nordens auszurotten. Möglich wurde dies allerdings erst durch die moderne Technologie, die Italiener und später die Amerikaner ins Land brachten. Mit nur wenigen Andeutungen skizziert al-Koni diesbezüglich den historischen Rahmen der Geschichte, die Präsenz der Italiener, die in den 30er Jahren Männer für den Abessinienkrieg rekrutieren, sowie die Installation einer Militärbasis durch die Amerikaner in den 50er Jahren.

Menschen in der Wüste

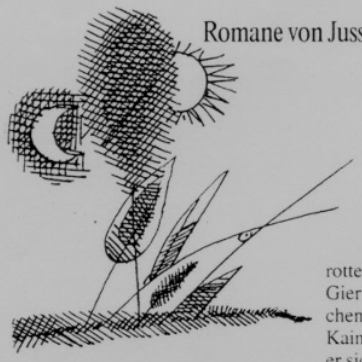
Al-Koni evoziert auf subtile Weise die Konturen menschlicher Existenz in der Wüste, die Einsamkeit der Menschen, die Schönheit und Grausamkeit der Natur. Er bringt insbesondere die sehr spezifischen kulturellen Gegebenheiten des Sahararaumes zur Darstellung, in dem sich Islam und afrikanische Kultur treffen und durchdringen. Dies sowie die Kargheit der Wüste begründen das ungewöhnlich enge, geradezu mystische Verhältnis zwischen Mensch, Tier und Landschaft, das im Roman eine zentrale Rolle spielt. So ist für Assûf das Mufflon die Seele der Bergwüste, die Gazelle die Seele der Sandwüste. Hauptthema ist die Bedrohung und Zerstörung des äusserst fragilen Gleichgewichts zwischen Mensch und Natur durch das Eindringen von Menschen mit anderen Werten und des technischen Fortschritts.

«Blutender Stein» besticht ebenso durch eine originelle formale Gestaltung wie durch die inhaltliche Dichte. Al-Koni bedient sich moderner Erzähltechniken, verwendet aber gleichzeitig auch Mythen, Märchen und Weisheiten seiner Heimat. Dazu kommen zahlreiche Bezüge zum Koran und zum Alten Testament sowie zu literarischen Werken. Entsprechend verknüpfen sich im Text realistische Darstellung, symbolische Bilder, Surreales und Märchenhaftes. Dadurch ist der Roman ganz konkret in einem kulturellen Raum verwurzelt, erhält aber auch den Charakter einer parabelhaften mythischen Geschichte von der Zerstörung von Natur und Kulturen durch die Masslosigkeit menschlicher Gier und den technischen Modernisierungsprozess. *Fridolin Furger*

Ibrahim al-Koni: «Blutender Stein», aus dem Arabischen übersetzt von Hartmut Fähndrich, Lenos Verlag, Basel, 152 Seiten.

In Nordafrika

Romane von Jussuf Idris und Ibrahim al-Koni



Die Sünderin, der Roman von Jussuf Idris, erzählt die Geschichte eines ägyptischen Dorfes, das ein ungewöhnliches Ereignis verarbeiten muß. Ein Neugeborenes, offensichtlich ein „Kind der Sünde", wird erwürgt aufgefunden. Dieser „Sündenfall" verändert das gesamte Gefüge des Dorfes. Diese Veränderung wird an der Beziehung zwischen den Dorfbewohnern und den Tagelöhnern verdeutlicht, die jedes Jahr zur Baumwollsaison aus der Provinz Gharbiya ins Dorf kommen, um dort zu arbeiten. Die Suche nach der Frevlerin beschäftigt alle Dorfbewohner. Da sie zuerst nicht unter den Fremden zu finden ist, fangen die Dorfbewohner an, die eigenen Frauen zu verdächtigen. Aber alle sind erleichtert, als sie neun Tage nach dem Fund wie vermutet unter den Landarbeitern aufgespürt wird. Überraschend führt gerade diese Tatsache zu einem Wandel in der Haltung der Dorfbewohner den Fremden gegenüber. Zuerst treibt sie die Neugier und die Schadenfreude zum Krankenlager der Wöchnerin. Als sie entdecken, daß sie eine verheiratete Frau ist, die aus Verzweiflung ihr Neugeborenes, das nicht vom Ehemann stammt, erwürgt hat, verspüren sie Mitleid. Allmählich fallen die Barrieren, die sie von den fremden Landarbeitern bislang getrennt haben. Sie tragen sogar dazu bei, das Ereignis und den daraus resultierenden Tod der Frau vor dem Großgrundbesitzer zu verheimlichen, damit ihre Familie ihren Lohn bekommt. Dieses Geheimnis schweißt Dorfbewohner und Fremde zusammen.

Idris beschreibt diese Ereignisse vom Standpunkt des allwissenden Erzählers aus, der Anteil nimmt an dem Leid seiner Figuren. Durch seine analytische Schärfe und Ironie bewahrt er jedoch die erforderliche Distanz. Die Nebengeschichten, die er erzählt, haben manchmal groteske Züge, gerade wenn sie die wohlbehüteten Geheimnisse dieser nach außen hin intakten Dorfgemeinschaft zu Tage fördern.

Jussuf Idris, 1927 im unterägyptischen Dorf Bairum geboren, gehört zu den bedeutendsten Vertretern der modernen ägyptischen Literatur. Gerade seine Kurzgeschichten und Novellen gehören zum besten, was in diesen Gattungen geschrieben wurde. Sie zeichnen sich durch ihren unerbittlichen Realismus aus, eingebettet in eine starke Zuneigung für seine Figuren, die er in der Regel den ärmeren Schichten der Bevölkerung entnimmt. 1953 erschien seine erste Sammlung von Kurzgeschichten mit dem Titel *Die billigsten Nächte*. Es folgten weitere Sammlungen, auch Theaterstücke, bis etwa Mitte der siebziger Jahre seine literarische Kreativität versiegte. Nach dem Studium der Medizin in Kaio arbeitete Idris als Arzt und anschließend als Gesundheitsinspektor im Gesundheitsministerium, eine Tätigkeit, die ihn sehr häufig aufs Land führte, wo viele seiner Geschichten angesiedelt sind. Seit Mitte der sechziger Jahre lebte er als freier Schriftsteller und Mitarbeiter mehrerer Tages- und Wochenzeitungen, darunter auch *al-Ahram*, wo er seit den siebziger Jahren eine feste Kolumne hatte. Jussuf Idris ist 1991 in Kairo gestorben.

Eigentlich ist es verfehlt, Ibrahim al-Konis *Blutender Stein* als „Roman aus Libyen" anzukündigen. Es ist ein Roman, der von der Wüste erzählt. Assuf, die Hauptfigur, ist Hirte, wie sein Vater und Großvater vor ihm. Er weiß sich ihnen auch sehr stark verbunden, wie die Rückblenden, die al-Koni in den laufenden Erzählstrom einbaut, zeigen. Auch die Märchen seiner Kindheit, die die Mutter ihm zu erzählen pflegte, Märchen von den guten und bösen Dschinnen, die die Höhlen mit geheimnisvollen Zeichnungen bevölkern, leben in ihm weiter. Die Sandwüste ist seine Heimat, aber auch die Bergwüste, in die er seiner Ziegenherde auf der Suche nach Nahrung und Wasser folgt, ist ihm vertraut.

Sein einsames Leben wird von den Besuchen der „Christenmenschen", unterbrochen, die zu den Höhlenzeichnungen pilgern. Sie stehen vor diesen Zeichnungen, von etwas überwältigt, was Assuf in seine Welt zu übersetzen versucht mit den Worten „wie die Muslime vor Gott". Es ist ein Interesse, das Assuf nicht ganz verstehen kann, das aber seine Welt im wesentlichen unberührt läßt.

Erst als die Männer aus dem Norden in seine Gegend kommen, diesmal Araber, keine Fremden, ist seine Welt bedroht. Sie suchen nicht die Zeugnisse der Vergangenheit in den Höhlen. Sie sind auf der Suche nach Jagdtieren, nach Fleisch, nachdem sie die Tiere im Norden ausgerottet haben. Al-Koni personalisiert diese Gier nach Fleisch, diesen unwiderstehlichen Wunsch zu töten, in der Figur des Kain, der töten muß, um zu überleben, da er sich ausschließlich von Fleisch ernährt. Als sich Assuf Kain in den Weg stellt, um die Tierwelt, vor allem den Mufflon, vor ihm zu schützen, zögert der nicht, auch ihn zu töten.

Blutender Stein ist ein pessimistischer, leiser Roman. Al-Koni zeichnet die vom Untergang bedrohte Welt der Tuareg ohne Sentimentalität oder Nostalgie. Es ist ein Vorgang, der sich unabänderlich vollzieht. Wir erfahren viele Einzelheiten über diese unbekannte Welt, ohne daß der Autor dem Exotismus verfällt. Dem Zusammenstoß zwischen dem Wüstenbewohner und dem brutalen Städter verleiht al-Koni surrealistische Züge, was ihn davor bewahrt, in eine platte Zivilisationskritik zu versinken.

Ibrahim al-Koni ist 1948 geboren. In den Oasen Südlibyens ist er zur Schule gegangen. Nach einigen Jahren journalistischer Tätigkeit nahm er ein Studium der Literatur am Gorki-Institut auf. Er lebt seit einigen Jahren in der Schweiz.

Die Wüste ist der literarische Ort al-Konis, womit er eine große Ausnahme in der arabischen Gegenwartsliteratur bildet, die in den Dörfern und Städten der „Seßhaften" beheimatet ist. Sein Hauptthema ist das Verhältnis von Mensch und Natur, von Mensch und Tier in seiner tiefen Gestörtheit, die der Mensch zu verantworten hat.

Al-Koni hat bis jetzt zwölf Bände Romane und Erzählungen veröffentlicht. Der vorliegende Roman ist im Original 1990 erschienen. Der Lenos Verlag hat mit seiner Übersetzung einen wichtigen Beitrag geleistet, um den Reichtum der modernen arabischen Literatur deutschsprachigen Leserinnen und Lesern nahezubringen.

Cherifa Magdi

Jussuf Idris, Die Sünderin. Aus dem Arabischen übersetzt von Hartmut Fähndrich, Zürich (Lenos Verlag) 1995 (189 S., 36,00 DM)
Ibrahim al-Koni, Blutender Stein. Aus dem Arabischen übersetzt von Hartmut Fähndrich, Zürich (Lenos Verlag) 1995 (150 S., 34,00 DM)

DER BUND, DONNERSTAG, 16. NOVEMBER 1995 FEUILLETON 146. JAHRGANG, NR. 268 7

KULTURNOTIZEN

René Wellek gestorben

ap. Im Alter von 92 Jahren ist in Hamden im USA-Staat Connecticut der Literaturwissenschafter René Wellek gestorben. Wie am Dienstag bekanntwurde, starb Wellek bereits am 10. November in einem Genesungsheim. Der emeritierte Professor der Universität Yale war einer der Begründer der vergleichenden Literaturwissenschaft in den USA. Zu seinen Werken gehört die achtbändige «Geschichte der Literaturkritik», an der er von 1955 bis 1992 schrieb. Gemeinsam mit Austin Warren veröffentlichte er 1949 eine «Theorie der Literatur», den von zahllosen Philologen studierten, zitierten und geschätzten «Wellek/ Warren», der in 28 Sprachen übersetzt wurde. René Wellek wurde 1903 in Wien geboren und promovierte 1926 an der Universität Prag. 1939 wanderte er in die USA aus, wo er zunächst an der Universität von Iowa lehrte. 1946 erhielt er den ersten Lehrstuhl für vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Yale.

Magie des Wünschens

sda. Die Thurgauische Kunstgesellschaft hat den Adolf-Dietrich-Förderpreis an die 31jährige in Frauenfeld lebende Künstlerin Rahel Müller vergeben. Mit der Verleihung soll laut Communiqué vom Mittwoch Rahel Müllers Experimentierfreude und Suche nach eigenständiger Form und Aussage gewürdigt werden. – Die Thurgauische Kunstgesellschaft vergibt seit 1984 alle zwei Jahre den Adolf-Dietrich-Förderpreis, der aus einer Preissumme, einer Ausstellung im Kunstmuseum des Kantons Thurgau und einer Publikation besteht. Rahel Müller hat ihre Arbeiten auf Papier und ihre Objekte bereits an diversen Einzel- und Gruppenausstellungen in der Region Ostschweiz vorgestellt. Ausserdem zeigte sie auch schon Performanceaktivitäten in St. Gallen, Frauenfeld und im Thurgauer Kunstmuseum. In der mit der Preisvergabe verbundenen Ausstellung wird sie im Kunstmuseum einen «Wunsch-Raum» präsentieren. Darin soll die Magie des Wünschens mit zwei grossflächigen Arbeiten mit Seidenpapier und «Gelatine» schale thematisiert werden. Auch die Publikation zum Förderpreis wird eine Auseinandersetzung mit dem Thema des Wünschens sein.

Gerrit-Engelke-Preis

dpa. Der österreichische Schriftsteller Erich Hackl erhält in diesem Jahr den mit 15 000 Mark dotierten Gerrit-Engelke-Literaturpreis der Stadt Hannover. Das teilte die Stadtverwaltung am Dienstag mit. Mit der Auszeichnung würdige die unabhängige Jury Hackls bisherige drei Erzählungen «Auroras Anlass», «Abschied von Sidonie» und «Sarah und Simon». Darin beschreibe der 1954 geborene Hackl «die Schrecken der modernen politischen Welt, mit besonderem Bezug auf Frauen». Der Autor beweise dabei, so die Jury, «eine ausserordentliche Feinfühligkeit». Der Preis wird Hackl im kommenden Frühjahr überreicht.

Autoren gesucht

hfe. Für seine Reihe «Romänchen» sucht der Zürcher Wado-Verlag Autorinnen und Autoren. Es sollen laut Verlagsmitteilung heitere oder weniger heitere kleine Romane oder Geschichten, Krimis und Gaunergeschichten, Science-fiction-Geschichten, Märchen oder Satiren sein. Das Manuskript sollte nicht unter und nicht über 20 A4-Seiten betragen. Die Aufmachung ist absichtlich einfach gehalten: geheftete Broschürchen im Postkartenformat. Um zu zeigen, wie es gemeint ist, hat die Verlegerin, Doris Bieri, die ersten fünf «Romänchen» gleich selbst geschrieben: «Jacopo und Taiwa», «Smitti – live», «Die Mühle», «Ivory ZW-23» und «Muscheln – Muscheln» heissen die Elaborate, die auch über den Buchhandel bezogen werden können. Wer ein «Romänchen» publizieren möchte, meldet sich beim Wado-Verlag, Aargauerstrasse 250, 8048 Zürich.

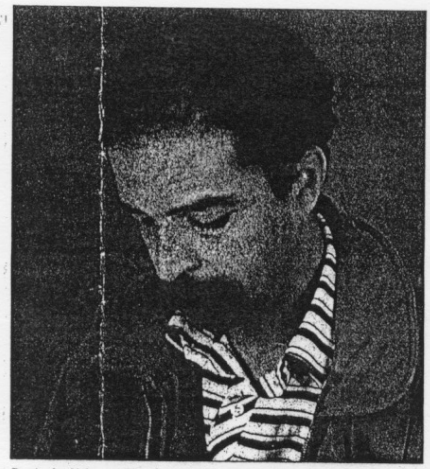
Reklame

IBRAHIM AL-KONI / «Blutender Stein», der erste Roman des libyschen Autors, besitzt die Kennzeichen grosser Literatur

Der zerstörerische Einbruch der neuen Zeit

Ein libyscher Autor evoziert die Wüste, ihre Schönheit und ihre Gefährdung – und schreibt mitten unter uns, als Botschaftsangestellter in der Nähe von Thun.

HANSJÖRG SCHNEIDER *



Der in der Nähe von Thun lebende libysche Autor Ibrahim al-Koni. (zvg)

Als der ägyptische Romancier Naguib Machfus vor sieben Jahren den Nobelpreis für Literatur bekam, wurden in der literarischen Welt Europas die skeptischen Köpfe geschüttelt. Was war denn das wieder für ein Dritte-Welt-Schreiberling? Hätte es nicht bessere Kandidaten aus der Ersten Welt gegeben?

Inzwischen hat sich Machfus auch im deutschen Sprachraum durchgesetzt. Seine Romane über Kairos Hauptstadt haben mehr zum Verständnis der modernen arabischen Welt beigetragen als alle Nahost-Friedenskonferenzen zusammen. Die beste Botschafterin der Völkerverständigung ist immer noch die Literatur. Was wüssten wir über das Russland des 19. Jahrhunderts ohne Dostojewski? Was über die Türkei ohne Yasar Kemal, was über Kirgistan ohne Aitmatow? Und was über das versunkene orientalische Mittelalter ohne die Märchen aus Tausendundeiner Nacht?

Literatur überwindet Grenzen im Fluge. Literatur weckt Verständnis und Liebe. Deshalb ist der Austausch der Literaturen für die heutige Welt lebenswichtig.

Literatur überwindet Grenzen

Das gilt insbesondere für das Verhältnis Europas zum arabischen Sprachraum. Obschon man in nicht ganz zwei Stunden von Genf nach Algier fliegen kann, trennen uns von den algerischen Kulturen ganze Lichtjahre. Und dies, obschon dieser zweitgrösste Staat Afrikas bis vor kurzem ein ideales Reiseland war. Jetzt herrscht ja dort Krieg, der bis nach Frankreich getragen wird. Die Folgen sind auch auf dem kulturellen Gebiet katastrophal. Journalisten und Schriftsteller werden umgebracht, die Vorurteile nehmen zu, der Hass auf das Fremdartige wächst.

Zum Glück gibt es Bücher, die aus dem Arabischen ins Deutsche übertragen und ediert werden. Zum Beispiel einen Roman aus Libyen mit dem Titel «Blutender Stein», der in der Reihe Arabische Literatur im Lenos Verlag erschienen ist, übersetzt von Hartmut Fähndrich. Man kann in diesem Buch die Wüste Sahara erleben, ihre unfassbare Schönheit, ihre Läuterungskraft, auch ihre Gefährdung. Der Autor ist ein Targi und heisst Ibrahim al-Koni. Er wurde 1948 in der Wüste geboren, besuchte in einer Oase die Schulen und studierte am Gorki-Institut in Moskau Literatur. Später arbeitete er als Journalist in Warschau und wieder in Moskau. Seit 1993 ist er in der libyschen Botschaft in Bern tätig. Er wohnt in der Nähe von Thun.

Ein libyscher «Heimatdichter»

Autorinnen und Autoren schreiben ja bekanntlich in erster Linie über ihre eigene Jugend. In diesem Sinne ist al-Koni ein Heimatdichter. Seine Heimat ist die Sahara, in der er seine Jugend verbracht hat.

Offensichtlich ist er zudem ein hervorragend gebildeter Mann. Das heisst, er besitzt die intellektuelle Distanz, um nicht ins blosse Ablichten seiner mehr oder weniger idyllischen Kindheit abzugleiten (nach dem Motto «Kamelmist und Kuskus»). Sondern er erhebt seine Erinnerungen in eine grenzüberschreitende, zeitlose Mythologie und macht sie so zur Weltliteratur.

Der Roman ist relativ kurz. Aber was er drinsteckt, ist enorm. Die alten Weisheiten der Tuareg-Völker sind darin verwoben, das Wissen um das Leben und das Sterben und um den Kampf zwischen beidem, die Spannung zwischen Mensch und Tier, Eltern und Kind, Alleinsein und Gemeinschaft.

Hauptperson ist ein Ziegenhirt namens Assuf, der es verlernt hat, in menschlicher Gesellschaft zu leben. Seine Begleiter sind die scheuen Gazellen, die kräftigen Mufflons (eine Art Steinböcke, die es eigentlich gar nicht mehr gibt), die Dschinnen (das sind die Geister). Hin und wieder kommt ein Europäer vorbei und lässt sich von Assuf zu den Felsmalereien führen. Bis eines Tages zwei Männer aus dem Norden auftauchen («Les Hommes du Nord» nennt man in der Sahara die Araber). Sie kommen per Landrover und haben Schnellfeuergewehre bei sich. Sie haben es auf die letzten Gazellen der Gegend abgesehen, sie wollen sie auffressen. Da nur Assuf weiss, wo sich die letzten Wildtiere verstecken, soll er die Jäger führen. Und da er sich weigert, wird er zuletzt an einen Felsen gekreuzigt.

Märchen und Mythen der Tuareg

Das ist das Gerüst der Handlung. Und gewiss könnte man daraus einen spannenden Abenteuerroman machen. Das aber hat al-Koni nicht im Sinn. Er hat es nicht auf Aktion abgesehen, sondern auf ihre tiefere Bedeutung. Er schafft das, indem er sich der alten Märchen und Mythen der Tuareg bedient, die er virtuos ins Geschehen reinknüpft wie ein orientalischer Teppichweber. Ein Mufflon kann sich z. B. in einen Menschen verwandeln und ein Mensch in ein Mufflon. Eine Gazelle kann sich freiwillig opfern, um ein Menschenkind mit ihrem Blut vor dem Verdursten zu retten. Tier und Mensch können einen Pakt schliessen, und wer ihn bricht – und das ist immer der Mensch –, ist des Todes. Wer ihn aber hält, der wird gerettet.

Es ist eine uralte, animistisch beseelte Welt, die der Autor hier beschreibt. Das Böse bricht ein, z. B. in Form eines Hubschraubers, zerstörerisch, scheinbar omnipräsent und unbezwingbar. Die Gazellen sterben, sanftäugig ergeben. Aber einige überleben und wandern auf heimlichen Routen südwärts ins Unbekannte. Sie verkörpern die Hoffnung auf bessere Zeiten, in denen nicht mehr aus nackter Gier blindlings gemordet wird.

Das Buch erinnert direkt an einen wunderschönen Roman von Aitmatow mit dem Titel «Der weisse Dampfer». Auch dort gibt es eine Mythologie, die erzählt, wie ein kirgisischer Stamm von heiligen Hirschkühen abstammt und von ihnen beschützt wird. Auch dort bricht die neue Zeit zerstörerisch mit Lastwagen und Gewehren ein. Und auch dort wird am Schluss eine unerwartet auftauchende Hirschfamilie, bestehend aus Mutter, Vater und Kind, brutal über den Haufen geschossen.

Nur: Wer solche uralte Geschichten so zeitgemäss und lebensnah erzählen kann, der hängt immer noch an der Nabelschnur einer lebendigen Kultur und ist somit noch nicht verloren.

Ibrahim al-Koni: «Blutender Stein». Roman aus Libyen. Aus dem Arabischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Fähndrich. Lenos-Verlag, Basel. 180 Seiten, Fr. 32.–.

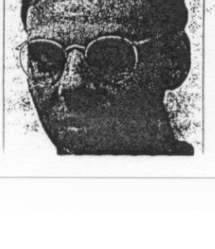
* Hansjörg Schneider, geboren 1938 in Aarau, lebt als freier Schriftsteller in Basel. Zuletzt erschienen von ihm die Romane «Silberkiesel» (1993) und «Flattermann» (1995) – beide im Ammann-Verlag, Zürich – sowie das Theaterstück «Der Irrläufer».

CARLO MEIER / Sein Schweizer Kriminalroman «Horu»

Tempo statt Kontur

bob. Frank Spinello, der Killer in Carlo Meiers Kriminalroman «Horu», liebt Geld, Whisky, schöne Frauen und Krimis: «Für seinen Geschmack gehörte mindestens ein Toter in die ersten paar Seiten, sonst war das Ganze sterbenslangweilig.»

Der Tote in Meiers zweitem kriminalistischen Werk (nach «Keine Leiche in Damaskus») heisst Jack Caduff, in Zürichs Rotlicht-Milieu bekannt als «Duff-Mutter». In der «temporeichen Geschichte» (so der Klappentext) sterben aber nicht «nur» Zuhälter, sondern auch Ideale. So sieht man einen Kaffeerahmdeckeli sammelnden Bundesrat



seinen politischen Träumen nachtrauern. Da Bundesrat Gottlieb Muggli infolge einer Schweinigelei durch Spinello erpressbar geworden ist, lässt er das Kreis-Vier-Original samt seinen Lederstiefelettchen im Bundesratsbunker unter dem Matterhorn verstecken: «Etwas wie ein Ideal war in ihm gestorben – das Ideal des demokratischen, unbescholtenen Menschen. Und das Ideal des Politikers.» Der Minister und der Gangster haben ihre Rechnung aber ohne Harry Grab gemacht – und ohne Natascha Pawlow aus Irkutsk. Das helvetisch-russische Pärchen will nämlich partout nicht hinnehmen, dass man Caduffs Leiche ausgerechnet in Grabs guter Stube plaziert hat. So kommt es zu einer Verfolgungsjagd nach Spinello. Im Stile von Erwin Heimanns «Lisi und der General» ergreift Aussteigerromantik das junge Paar, das seinerseits im ganzen Land gesucht wird: «Alles, was sie jetzt noch hatten war die Freiheit, dass sie nichts mehr zu verlieren hatten.»

Getrieben von einer sagenhaften Story hetzen Meiers Helden über 220 Seiten und bleiben doch bis zum Schluss ohne Konturen. Natascha Parlow spricht fliessend Deutsch und versteht offenbar auch die verschiedenen Schweizerdialekte ohne Probleme. Bundesrat Gottlieb Muggli bleibt trotz Kaffeerahmdeckeli, neurotischer Ehefrau und Villa am Vierwaldstättersee ein blosses Klischee. Natürlich muss

«Bund»-Taschenbuchtip

li. Hand aufs Herz: Wissen Sie, was Strukturalismus ist; was Hermeneutik, was Phänomenologie, was Positivismus meint; was Dialektik, was Empirismus bedeutet? Kennen Sie Kants vier philosophische Grundfragen («Was soll ich wissen? Was soll ich tun? Was soll ich hoffen? Was ist der Mensch?») oder die zehn Kategorien des Aristoteles?

So kurz, knapp, träf und leichtverständlich wie im Heyne-TB 4071 (Heyne-Sachbuch Nr. 19), *«Stichwort Philosophie»*, werden Sie auf die erwähnten und weitere philosophische Grundsatzfragen nirgendwo sonst eine Antwort finden. Obwohl der Autor, *Thomas Hammer*, promovierter Philosoph ist, gelingt es ihm beneidenswert gut, ein Gebiet allgemeinverständlich zu skizzieren und für Laien zugänglich zu machen, das landläufig als dem Fussvolk unzugängliche Spielwiese für Doktoren und Neunmalkluge gilt. Ganz zwanglos, fast ohne Fremdwörter und ohne jede Schulmeisterei fügt Hammer seine Beispiele und Definitionen nach Art eines tabellarischen Handbuches zu einer Philosophiegeschichte zusammen, die deutlich macht, dass nicht nur Krieg und Politik, sondern ebenso die Entwicklung des Denkens die Epochen der Menschheitsgeschichte charakterisiert hat.

Obwohl sonst eher auf Leichtgewichtiges spezialisiert, liefert der Heyne-Taschenbuchverlag mit sei-

«Bund»-Literaturquiz

«Ich fiel in stummer Andacht auf meine Knie und vergoss Tränen des Dankes – denn klar stand plötzlich meine Zukunft vor meiner Seele. Durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, ward ich zum Ersatz an die Natur, die ich stets geliebt, gewiesen, die Erde mir zu einem reichen Garten gegeben, das Studium zur Richtung und Kraft meines Lebens, zu ihrem Ziel die Wissenschaft. Es war nicht ein Entschluss, den ich fasste. Ich habe nur seitdem, was da hell und vollendet im Urbild vor mein inneres Auge trat, getreu mit stillem, strengem, unausgesetztem Fleiss darzustellen gesucht, und meine Selbstzufriedenheit hat von dem Zusammenfallen des Dargestellten mit dem Urbild abgehangen.»

li. Kaum je ist einer auf wunderlichere Weise Entdecker und Weltreisender geworden als der Held dieser Erzählung, der ein Paar alte Schuhe kauft und unversehens in Siebenmeilenstiefeln geht. Überhaupt wäre die Geschichte eigentlich als Märchen für Kinder gedacht. Aber was der Ich-Erzähler, ein jüdisch benannter Bruder von Eichendorffs Taugenichts, durchmacht, bevor er sich als Forscher bewährt, spiegelt nur allzu deutlich, was sein Autor erlebt hat. Wie er selbst in Deutschland als Emigrant und Anderssprachiger das Signum der nationalen Zugehörigkeit vermissen liess, fehlt seinem Protagonisten der Schatten, der ihn als reale Existenz ausweisen und

Der Landbote Nr. 103 Mittwoch, 7. Mai 1997

Der Libyer Ibrahim al-Koni in Solothurn

Dichter der Wüste

In der Schweiz leben Autoren aus anderen Kulturen, die in der eigenen Sprache schreiben, bilden eines der Themen der diesjährigen Solothurner Literaturtage. Neben Rafik Ben Salah (Tunesien), Nihat Behram (Türkei) und den kosova-albanischen Lyrikerin Sahip Beqiri und Vaxhid Xhelili wird diese «andere» Schweizer Literatur vom Libyer Ibrahim al-Koni repräsentiert, einer ungewöhnlichen und wichtigen Stimme der arabischen Literatur.

Ibrahim al-Koni, 1948 geboren, wuchs in einem Tuareg-Stamm in der Wüste und in Oasen im Südwesten Libyens auf. Früh vom Wunsch Schriftsteller zu werden bewegt, ging er als 20jähriger ans Moskauer Gorki-Institut, um Literatur zu studieren. Al-Koni lebt heute in Hünibach bei Thun und arbeitet seit 1993, wie bereits zuvor in Warschau und Moskau, für die libysche Botschaft. Seit Mitte der 70er Jahre hat er über ein Dutzend Bücher veröffentlicht, Erzählbände und Romane, teils mehrbändige epische Werke. Obwohl oder vielleicht gerade weil er schon so lange fern seiner Heimat lebt, siedelt er all seine Geschichten in der Wüste seiner Heimat an, als ob er sich sein verlorenes Kindheitsparadies immer wieder von neuem erschreiben müsste. Während die Wüste in der arabischen Literatur ein seltener literarischer Ort ist, bildet diese die eigentliche Hauptfigur in al-Konis Schaffen.

«Blutender Stein»

Auf deutsch liegen im Lenos Verlag, übersetzt von Hartmut Fähndrich, zwei kurze Romane al-Konis vor, «Blutender Stein», 1995 erschienen, und ganz neu «Goldstaub». Im Mittelpunkt von «Blutender Stein» steht die Konfrontation zwischen dem in völliger Einsamkeit lebenden Ziegenhirten Assûf und zwei Jägern aus dem Norden, ein Ereignis, das einen Konflikt von tiefgreifender gesellschaftlicher Tragweite spiegelt. Rückblenden erschliessen den Hintergrund, das enge, beinahe religiöse Verhältnis Assûfs und seines Vaters zum Mufflon (wilde Schafart) und den Gazellen sowie die Unersättlichkeit, mit der die Jäger die Tiere ausrotten. Auf originelle Weise beschreibt al-Koni die Zerstörung eines fragilen Gleichgewichts zwischen Mensch und Natur durch masslose Gier und die durch Italiener und Amerikaner ins Land gebrachte neue Technik.

«Goldstaub»

Um eine noch engere Beziehung zwischen Mensch und Tier geht es in «Goldstaub». Al-Koni erzählt hier die Geschichte der Freundschaft Uchaijids mit seinem einzigartig gescheckten Mehri (Kamelhengst), den er als Junge geschenkt erhalten hatte. Stolz und Freude des jungen Mannes schlagen plötzlich in eine lange Leidensgeschichte um, als sich der Mehri bei einer Kamelstute die Krätze holt. Ebenso wird auch Uchaijid die Liebe zum Verhängnis. Weil er den Ehevorschlag seines Vaters und Stammesführers abschlägt und eine Frau aus einer fremden Gegend heiratet, zieht er den Fluch des Vaters auf sich. Eine katastrophale Dürre und Hungersnot, verschärft durch den Einfall der Italiener im Norden, stürzen Uchaijid in das Dilemma, sich entweder für den Schecken, mit dem ihn ein heiliger Bund verbindet, oder für Frau und Kind zu entscheiden.

Al-Konis Wüste mit ihren undendlichen Ebenen, den Bergzügen, Wadis und Oasen ist Mythos und realer Lebensraum zugleich. Durch ihre extremen Bedingungen dem Menschen alles abfordernd, ist sie ebenso grausam wie schön, Einsamkeit und Freiheit, Hölle und Paradies. Der Autor legt grosses Gewicht auf die Darstellung der Sahara als einzigartigen kulturellen Raum, in dem sich afrikanische und arabische Einflüsse, uralte Glaubensformen, Islam und Sufismus vermischen. So spielen Dschinnen und Geister ebenso eine Rolle wie Opfer und Gelübde oder die Vorstellung vom Fall in einen Bereich zwischen Leben und Tod, wie ihn Assûf und Uchaijid erleben.

Lebensweisheit

Uchaijids Geschichte mag so fremd anmuten wie dessen archaischer Kontakt, handelt aber letztlich von universellen und zentralen Fragen der menschlichen Existenz: von der Freiheit des Individuums im Verhältnis zu Schicksal, sozialen Normen und Bindungen. Angesichts seiner sich zuspitzenden Lage erschienen Uchaijid Dürre, Krieg und selbst die Familie wie schicksalhafte Mächte. Er ist sich gleichzeitig aber auch seiner Eigenverantwortung bewusst, was ihn zu einer modernen Romanfigur macht. Durch eine Erfahrungen erkennt er, dass der Mensch immer auch zur Geisel all dessen wird, was er sich als Besitz aneignet, dass es die grösste Freiheit in der Einsamkeit finden kann, ähnlich wie Scheich Mûssa, an dessen Lebensweisheiten er sich immer wieder orientiert.

Ironischerweise ist es das Geld, das ihn und den Mehri schliesslich zu Fall bringt. Als Uchaijid seinem Widersacher Frau und Kind überlässt, um seinen verpfändeten Mehri zu retten, akzeptiert er wider seinen Willen einen Beutel mit Goldstaub, obwohl er Gold als den grossen Fluch der Menschheit betrachtet. Das Gerücht, er habe seine Familie für Gold verkauft, treibt ihn zu einer fatalen Handlung, um seine Ehre zu retten. Aus purer Besitzgier machen sich die Verwandten des Ermordeten auf die Suche nach Uchaijid, für den nun sogar die Wüste zum Gefängnis wird. Wie schon Assûf, bezahlt auch er die Treue zu sich und seinen Werten mit einem grausamen Ende.

Al-Koni arbeitet mit einer Vielzahl von literarischen Bezügen. Diese umfassen ein breites Spektrum, von der oralen Tradition und Mythen seiner Heimat über den Koran und die Bibel bis zu Werken der Antike und der arabischen Literatur, wobei der Autor häufig Realismus mit symoblischer Darstellung, Surrealem und Märchenhaftem verbindet. So verweist «Goldstaub» etwa ironisch auf die vorislamische arabische Dichtung, in der das Kamel die Verbindung des Mannes zur Geliebten herstellt und nicht wie hier trennend wirkt. Über die gelungene Darstellung wichtiger existentieller Themen an einem ungewöhnlichen Schauplatz hinaus beeindruckt al-Koni schliesslich auch durch sein bemerkenswertes Erzähltalent.

Fridolin Furger

Ein Roman des Libyers Ibrahim al-Koni

„Existenzielles aus der Wüste"

„Hast Du schon einmal die vollkommene Stille gehört? Der Sinai ist eine der schönsten Wüsten. Gebirgszüge, Ebenen, bizarre Formen, feine Spuren von Leben, unbeschreibliche Farben, die Gegenwart von existentiellen Fragen." - So wirbt ein Reisebüro für seine Wüstentouren. Einen anderen Besuch in der Wüste hat seit kurzem der Basler Lenos-Verlag in seinem Programm: den von Hartmut Fähndrich übersetzten Roman „Blutender Stein" des libyschen Schriftstellers Ibrahim al-Koni. Zwar handelt es sich dabei nicht um den Sinai, doch die Wüste, die dieses Buch heraufbeschwört, übt nicht weniger Anziehungskraft aus, zumindest auf Assûf, seine Hauptfigur, und das nicht allein für ein Ferienerlebnis.

Ort der Handlung ist der Südwesten Libyens, der Fessan, jener Teil der Sahara, der zwischen Ghat, dem Ort an der algerischen Grenze, und der Oase Mursuk liegt. In dieser Region wurde Ibrahim al-Koni 1948 geboren. In den Oasen Südlibyens besuchte er die Schulen, am Gorki-Institut in Moskau studierte er Literatur. Danach arbeitete er im Rahmen der Kulturabteilung der libyschen Botschaft in Warschau und Moskau als Journalist. Seit 1993 lebt er in der Schweiz, als Mitarbeiter des Pressedienstes seiner Botschaft. 1974 erschien eine erste Sammlung mit Erzählungen, seit Mitte der achtziger Jahre publiziert er intensiv: mehrere Erzählbände, ein halbes Dutzend, zum Teil mehrbändige Romane. Der 1990 im Original erschienene „Blutender Stein" ist sein erstes Buch, das ins Deutsche übertragen wurde.

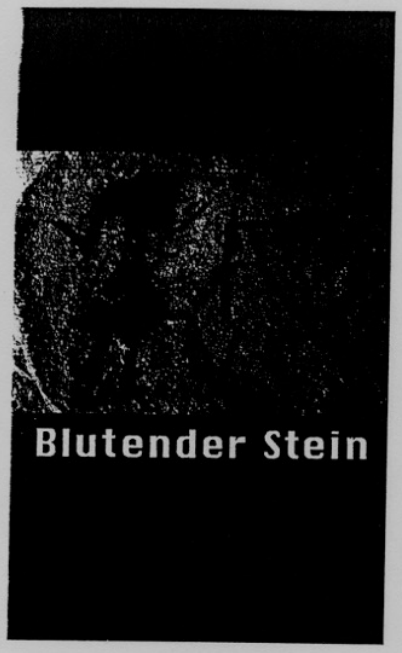
Assûf lebt allein in der Wüste. Sein Vater, der mit den Menschen nichts zu tun haben wollte und deshalb gegen den Widerstand der Mutter in die Wüste zog, ist bei der Jagd auf einen Mufflon, ein schafähnliches Tier aus dem Orient, ums Leben gekommen. Die Mutter wurde bei einer Überschwemmung im Wadi, an welches ihre Höhle grenzte, von den Fluten mitgerissen. Manchmal betätigt sich Assûf als Führer jener christlichen Touristen, welche die Felsmalereien betrachten wollen. Eines Tages kommt ein Landrover mit zwei Männern, Kain und ein Begleiter. Sie sind keine Touristen, sie sind auf der Jagd nach Mufflons, Assûf soll ihnen den Weg zu den Tieren zeigen. Dieser aber versucht zu vermeiden, dass sie auf Mufflons treffen.

Die Motive für Assûfs und Kains Verhalten liegen in anderen Geschichten begründet. Ibrahim al-Koni verschachtelt die verschiedenen Erzählstränge geschickt und ohne auf eine Chronologie zu achten ineinander; sie werden nicht nur nicht eine nach der anderen erzählt, gewisse Motive mäandern auch durch die verschiedenen Geschichten. Auch sonst operiert Ibrahim al-Koni mit den Elementen modernen Erzählens. Er wechselt die Perspektiven und beleuchtet so die Ereignisse auf unterschiedliche Art und Weise. Er erzählt nicht einheitlich, sondern mischt verschiedene Formen: spannend erzählte Episoden mit breitangelegten Beschreibungen, mit Rückblenden und Erinnerungen, mit Gedankenerzählungen und mit Tierlegenden. So entstehen ein vielfältiges Erzählgeflecht, starke Bilder, eindringliche Landschafts- und Naturschilderungen, welche die Wüste zu einem mannigfachen Leben erwecken.

Nur selten verlässt der Autor und mit ihm seine Protagonisten den abgezirkelten Raum der Wüste. Dann lässt er den geschichtlichen Hintergrund des Geschehens aufleuchten. Nachdem die Dürre einmal alle Tiere Assûfs dahingerafft hat, begibt er sich nach Ghat, wird aber dort gleich von italienischen Soldaten gefangengenommen, zwangsrekrutiert für den Feldzug nach Abessinien. Kain lernt irgendwann John Barker kennen, der für ein amerikanisches Militärlager in Libyen verantwortlich ist. Damit ist die Zeit des Geschehens markiert: von 1935 (in der Geschichte von Assûfs Vater geht die Erzählung zurück bis zur Landung der Italiener in Libyen im Jahre 1911) bis in die Mitte der fünfziger Jahre, als König Idris den Amerikanern die Errichtung einer Militärbasis erlaubte.

Meistens existiert die Wüste jedoch als ein in sich geschlossener Kosmos. Mit der Lebensweise, mit den Lebensgeschichten der Wüstenbewohner, der Tuaregs, evoziert Ibrahim al-Koni seine grossen Themen. Freiheit und Einsamkeit sind die Determinanten des Wüstenlebens, dieses Lebens der Extreme. Freiheit von aller Herrschaft (der Beamte der staatlichen Altertümerverwaltung versucht Assûf als Wächter der „steinernen Ikonen" einzubinden, doch dieser weist das Geld zurück), Freiheit auch von den Verwicklungen des sozialen Lebens (das Motto von Assûfs Vater war: „Ich suche Zuflucht bei Gott vor dem Übel der Menschen"). Der Bruch mit den Menschen (eine Kapitelüberschrift lautet: „Ein Satan namens Mensch") erlaubt, die eigene Aufrichtigkeit, Reinheit und Güte zu bewahren. Zu dieser Freiheit gehört auch - zumindest für Assûf - die Nicht-Existenz jeglicher Liebe im Sinne der geschlechtlich bestimmten Beziehung.

Zu dieser Freiheit gehört selbstredend die Einsamkeit - sie schützt zwar von den Versuchungen und Unwägbarkeiten des gesellschaftlichen Lebens, doch eine günstige Voraussetzung für den Überlebenskampf in der Wüste stellt sie nicht dar. Mit „Der Preis der Ein-



samkeit" überschreibt Ibrahim al-Koni denn auch jenen Abschnitt, in dem er die Geschichte vom Tod von Assûfs Vater erzählt.

Zwei Dinge stehen mit der Einsamkeit in einem direkten Zusammenhang: die Beziehung zu den Tieren und die Beziehung zu Gott. Die Abwendung vom Menschen als der Inkarnation des Bösen führt zur Hinwendung zu den Tieren und zu Gott. Darin zeigt sich eine mystische Auffassung: „Tiere seien der Heiligkeit und der göttlichen Inkarnation würdiger als der Rest der Schöpfung" - das ist der übereinstimmende Glaube der Sufis, der Initiierten der mystischen Mönchsorden. Wie eng die Beziehung zwischen den Menschen der Wüste und den Tieren ist (dazu gehört auch die Möglichkeit Assûfs, sich in ein Mufflon zu verwandeln) und welch starker ökologischer Aspekt der Roman dadurch gewinnt, zeigt eine Charakterisierung der Gazelle: „In ihr liegt der Zauber der Frau und die Unschuld des Kindes, der Entschlossenheit des Mannes und der Edelmut des Ritters, die Keuschheit der Jungfrau und das Elend der Wüste, die Leichtigkeit des Vogels und das Geheimnis der Weite." Trotz dieser Lobeshymne findet sich bei Ibrahim al-Koni keine Romantisierung der Tierwelt, er zeigt durchaus auch die Ambiguität der Mensch-Tier-Beziehung, beispielsweise im Kampf des Vaters mit dem Mufflon, den Assûf wieder aufnimmt.

Etwas Faszinierendes geht auch aus von der in Ibrahim al-Konis Roman präsenten Religion. Assûf ist wie die anderen Wüstenbewohner ein guter Muslim, der z.B. regelmässig seine Gebete verrichtet. Dass er dabei die falsche Richtung wählt - er wirft sich nicht auf die Kaaba, das Heiligtum in Mekka, hin nieder, sondern auf die aus vorislamischen Zeiten stammende steinerne Gestalt -, tut seiner Gläubigkeit keinen Abbruch. Von einem reinen Islam kann auch sonst keine Rede sein: Zur Vorbereitung auf die Mufflonjagd leisten dem Vater nicht nur die Suren des Korans gute Dienste, sondern auch „die Beschwörungsformeln der schwarzen Magierpriester in der Sprache der Haussa"; von den schützenden Amuletten stammen die meisten von den Zauberern und Wahrsagern aus dem nord-nigerianischen Kano. Den muslimischen „Rechtgläubigen" waren diese Mischformen und mystischen Tendenzen stets ein Greuel, viele der grossen Sufis haben sie hingerichtet.

Mit Kain (der Name verweist wie anderes im Roman auf alttestamentliche Ursprünge, Ibrahim al-Koni schöpft überdies aus den Quellen der klassischen europäischen Literatur und der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts) bricht „das Böse" in die Welt der Wüste. In seiner Besessenheit nach Fleisch dezimiert er die Gazellenherden der Hammâda. Er und sein Begleiter werden vom Autor ausdrücklich als Araber gekennzeichnet, und er hebt sie ab von den harmlosen christlichen Touristen. Doch zu Massakern arten seine Attacken erst mit Hilfe des amerikanischen Captain John Barker aus: Um die Jagd effizienter zu gestalten, verschafft er ihm den Landrover, die Schnellfeuergewehre und später einen Hubschrauber. Hier könnte man als Subtext zu Kains und Assûfs Geschichte diejenige des Nahen Ostens bzw. Libyens im 20. Jahrhundert lesen. Allerdings ist die Figur John Barker mit seinem Interesse für die mystische Dimension des Islams und seinen Beziehungen zu den Sufis zu komplex gezeichnet, als dass sie bloss das feindselige Amerika repräsentieren würde. Ibrahim al-Konis Roman „Blutender Stein" ist eine hochliterarische Beschreibung der Wüste. Er hat vieles gemeinsam mit den ersten beiden Romane Malika Mokeddems, die in der algerischen Tuareg-Welt spielen. Er befasst sich aber stärker mit existentiellen Fragen. Er zeigt den LeserInnen eine Welt, die der Reisende in die tatsächliche Wüste nicht zu Gesicht bekommt.

Heinz Hug

Ibrahim al-Koni: Blutender Stein. Roman aus Libyen. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos Verlag. Basel 1995. 152 S., Fr. 34.-

Im Reich der Mythen

Der libysche Autor Ibrahim al-Koni und sein «Epos der Tuareg»

Von Stefan Weidner

Als Begleiter auf einer der seltenen Lesereisen des publikumsscheuen Schriftstellers hatte Stefan Weidner Gelegenheit, Ibrahim al-Koni zu den Hintergründen seines neuen Romans zu befragen. «Die Magier» handelt vom Konflikt zwischen nomadischer und sesshafter Kultur und stellt die Summe von al-Konis bisherigem Schaffen dar.

Ibrahim al-Koni lässt sich nicht festnageln. Er hat etwas von einer Gazelle, dem scheuesten und verletzlichsten der Wüstentiere, nicht nur wegen seiner mageren, hochgewachsenen Gestalt und der Verhaltenheit im Umgang mit dem Publikum und den Journalisten. Auch in seinem angespannten Blick liegt etwas davon, eine innere Schreckhaftigkeit und die Angst, missverstanden zu werden. Selbst positive Rezensionen, sagt er im Gespräch, würden dem Werk oft mehr schaden als nützen, Journalismus und Literatur vertrügen sich nicht. Interviews gibt er höchst ungern, der arabischen Presse gar nicht, der deutschen widerwillig.

Nach drei kürzeren Romanen hat der Lenos-Verlag, der den Schriftsteller für Europa entdeckte, nun al-Konis 840-seitiges Opus Magnum, «Die Magier. Das Epos der Tuareg», auf Deutsch vorgelegt. Wäre der Autor ein Amerikaner oder ein Deutscher, das Buch würde als das literarische Ereignis der Saison gelten. Bei einem arabischen Autor hingegen ist die Publikation ein unwägbares finanzielles Risiko. Doch die zwei Lesungen in Deutschland sind erfreulich gut besucht. In Köln finden sich gut 250 Menschen ein, viele setzen sich, als alle Stühle belegt sind, auf den Fussboden, lehnen sich dicht gedrängt an die Wände. In der kleinen Buchhandlung in Frankfurt fällt das Atmen schwer, so eng und doch kaum ausreichend wurde bestuhlt. Die Scheinwerfer eines Kamerateams heizen den Raum zusätzlich auf. Stichworte wie «Wüste» und «Tuareg», scheint es, haben das Publikum vor allem angezogen.

FIXIERUNG AUFS «AUTHENTISCHE»

«Der Mund ist das Schamteil», heisst es mehrfach in dem Buch, und al-Koni ist auf den Fotos, die der Verlag aus Anlass der neuen Publikation vertreibt, nur mit dem zum Turban gebundenen, allein die Augen freilassenden Kopftuch der Tuareg zu sehen. Die Tuareg sind die Nomadenstämme der Sahara zwischen Libyen und Marokko, bei denen auch Ibrahim al-Koni aufwuchs. 1948 wurde er nahe der Stadt Gadames in der libyschen Wüste geboren. Zum Studium ging er nach Moskau, wo er lange als Diplomat und Journalist lebte. Die gesamte Weltliteratur, sagt er, habe er sich über das Russische angeeignet. Gefragt, wen er vorziehe, Tolstoi oder Dostojewski, antwortet er fast empört: natürlich Dostojewski. Jahre in Warschau folgten. Seit 1993 lebt er in der Schweiz. Er verfügt über eminente Deutschkenntnisse, wie sich im Gespräch über die Rezensionen, die zu seinem Werk erschienen sind, bald zeigt. Rund vierzig Werke, Romane, Erzählungen und Aphorismenbände, liegen von ihm auf Arabisch vor. Die Wüste ist sein einziges, aber unerschöpfliches Thema, der Hintergrund, vor dem er die grossen Menschheitsfragen noch einmal aufwirft – und zu beantworten sucht.

«Die Magier» (im Original 1990/91 erschienen) tritt als die Summe von al-Konis bisherigem Schaffen auf: nicht bloss als Roman, der im Milieu der Tuareg spielt, sondern als das «Epos der Tuareg». Anlässlich der ersten Lesung in Köln frage ich ihn, was von den beschriebenen Verhältnissen, Wertvorstellungen und Realien authentisch für die Tuareg sei, was auf die Fabulierlust des Autors zurückzuführen. Die Frage löst Verwunderung aus, fast Irritation: Alles an diesem Werk fände sich bei den Tuareg, sei bis ins Einzelne authentisch. Aber darum gehe es nicht primär. Das Epos beschreibe den «Geist» der Tuareg. Aber vieles von dem, was im «Epos der Tuareg» erzählt wird, scheint vertraut, Versatzstücke von Mythen wie dem von Romulus und Remus etwa, dessen Auftauchen in einem «Epos der Tuareg» wunderlich anmutet. «Die Magier» spielt in einer wie mythischen Zeit. Zwar ist angedeutet, dass die Ereignisse ins 19. Jahrhundert fallen, in die letzten Jahre der osmanischen Herrschaft, doch könnte jede vormoderne Epoche ohne technische Errungenschaften gemeint sein. Wie realistisch die Geschichte ist, lässt sich daher nicht sagen, und auch der Autor, der die geheimnisvolle Aura, die sein Werk umgibt, naturgemäss nur ungern zerstört, will es nicht verraten.

«Das Epos der Tuareg» ist gleichwohl kein schwieriges Buch. Durch die zahlreichen Binnengeschichten wird sich jeder Leser seinen eigenen Pfad schlagen, und zwar mit Vergnügen. Noch die kleinste dieser Geschichten hat ihren spezifischen Reiz, und kaum eine Figur tritt auf, die man nicht gerne im Gedächtnis behält. Kompliziert wird es hingegen, wenn man sich an einer Wertung versucht und den Status der verschiedenen Botschaften bedenkt, die das Buch vermittelt: Handelt es sich jeweils um Milieuschilderungen, um Rollenprosa oder um eine vom Autor intendierte Aussage? Dies zu fragen bedeutet, dass man al-Koni, der bei seinen Lesungen übrigens bewusst nicht in der Tracht der Tuareg, sondern im Anzug aufgetreten ist, nicht als literarischen Exoten versteht, sondern wie jeden anderen Autor von eigenem Recht auch. Dies sollte selbstverständlich sein und ist es doch nicht – wie sowohl die Marketingstrategie des Verlages belegt, die, obgleich mit ökonomischen Zwängen begründbar, al-Konis Herkunft in den Vordergrund rückt, als auch das Echo beim Publikum: Sehr viele kamen zu den Lesungen, um einen Tuareg, nicht um einen Autor zu sehen. Sie wurden enttäuscht. Verständlicherweise reagierte al-Koni auf die Fragen, die meistens auf seine Herkunft, selten auf seine Literatur abzielten, leicht gereizt.



Ibrahim al-Koni mit einem Mehri-Kamel unterwegs in der Libyschen Wüste. (Bild Markus Kirchgessner)

GOLD BRINGT VERDERBEN

«Die Magier» beginnt mit einem Blick vom Berg hinab in die Ebene. Die Leidenschaft für die Höhe, die den ersten Helden, Udad, genannt der «Mufflon», dorthin treibt, gibt die Perspektive vor. Die stolzen Krieger mit den elegant geschlungenen Kopftüchern sehen von oben aus wie Ameisen, ihre prachtvollen Mehri-Kamelhengste erscheinen als Kriechtiere. Das Treiben der Welt ist eitel, lehrt dieser Blick. Doch von den Veränderungen, die in der Ebene geschehen, bleibt auch der Mufflon nicht verschont. Abkömmlinge einer Handel treibenden Dynastie aus Timbuktu haben sich am Brunnen niedergelassen und bauen eine Stadt, argwöhnisch beobachtet vom ebenfalls dort ansässigen Nomadenstamm. Der erste und zentrale Handlungsstrang wird angelegt. Kain und Abel, Romulus und Remus bilden die mythischen Vorbilder dieser Rahmenerzählung. Die Neuankömmlinge setzen sich achtlos über die Sitten des Stammes hinweg, vor allem über das Verbot, mit Gold zu handeln. Doch statt sich gegen die Händler zu wehren, erliegen die meisten Nomaden den Verlockungen des städtischen Lebens. Das Gold gilt als das Eigentum der Dschinnen, wer es sich aneignet, hat ihre Rache zu fürchten. Sie sind es, die am Ende eine Schar apokalyptischer Reiter auf die Stadt hetzen und alles dem Erdboden gleich machen.

Das Geschehen ist von übersinnlichen Mächten determiniert, aber kaum eine der Figuren will dies wahrhaben. Die neu aus dem Süden gekommenen Bewohner der Stadt, die nicht an die Dschinnen glauben, beschwören daher selbst ihren Untergang herauf. Der Glaube an Zauberkräfte und magisches Denken erscheint jedoch nicht als irrational. Auch die übersinnliche Welt folgt Gesetzen, wenngleich nur wenige einsichtig genug sind, sie zu beachten. Allein drei überleben am Ende: Adda, der alte, stets um Vernunft und Ausgleich bemühte Stammesführer, Mussa, der Derwisch, der von den Wölfen aufgezogen wurde, und Taffawut, die Frau Udads und einzige positive weibliche Figur der Geschichte.

Die Rolle der Frauen ist seltsam in diesem Buch. Nimmt man die Erzählungen beim Wort, sind es die Frauen, die in letzter Konsequenz das Unheil über die Wüste bringen, weil sie immer nur Gold wollen und die Männer verderben. «Die Frau ist die Schlange», heisst es auffällig oft. Ob diese misogynen Züge durch den mythologischen Unterbau – Adam und Eva, Joseph und die Frau des Pharao dürfen als Vorbilder gelten – allein zu rechtfertigen seien, lautete eine der Fragen, mit denen sich al-Koni konfrontiert sah. Seine Antwort konnte den Eindruck nicht zerstreuen, dass er im Mythos eine grundsätzliche Wahrheit ausgesprochen sieht. Diese gibt der Frau freilich ebenso viel Ehre, wie ihr genommen wird: in Form von erstaunlicher Macht über die Männer und das Geschehen.

Taffawut verlangt nach der grossen Vernichtung, dass Mussa ihr ein Kind zeugt, damit der Stamm nicht ausstirbt. Doch Mussa hatte sich eigenhändig das Glied abgeschnitten, um gegen das Verderben, das von den Frauen ausgeht, gefeit zu sein. Als er Adda, den greisen Scheich, bittet, an seiner Statt für das Fortleben des Stammes zu sorgen, schaut dieser ihn angesichts einer solchen Zumutung mit Abscheu an – und beugt sich dann doch der als religiös empfundenen Pflicht.

Dass «Die Magier» bis zur Sinnenfeindlichkeit die Askese predigt, vor allem die sexuelle Enthaltung, gehört zu den irritierendsten Zügen des Werks. Es erweist sich als eine Umwertung aller zeitgenössischen Werte rückwärts, eine Parabel über die Wahl zwischen zwei radikal entgegengesetzten Existenzweisen: der *vita activa*, dem weltzugewandten Dasein, symbolisiert durch die Handel treibenden Stadtgründer, und der *vita contemplativa*, versinnbildlicht im entbehrungsreichen Leben der Nomaden, deren asketische Wertvorstellungen am Ende nur von Mussa und Adda bewahrt werden. Auf welcher Seite die Sympathien des Erzählers liegen, steht ausser Frage. Die neu gegründete Stadt wird «Waw» genannt – eine Provokation, denn «Waw» nennen die Nomaden die unauffindbare, paradiesische Oase, die nur den Verdurstenden erscheint, die mit ihrem Leben abgeschlossen haben. Die Neuankömmlinge aus Timbuktu wollen dagegen das Paradies auf Erden errichten. Sie sind die Vorfahren der Fortschrittsgläubigen, die Ahnherren der Globalisierung, und werden von den Angehörigen des Stammes als Magier beschimpft.

Drei religiöse Strömungen bestimmen das eklektische Denken der Personen: der Islam, die Magierreligion und die im «Anhi», dem «verlorenen Buch», verkörperten Traditionen der Tuareg, auf die sich die Weisen des Stammes regelmässig berufen. Ob es bei den Tuareg tatsächlich eine solche Tradition gebe, frage ich al-Koni im Vorfeld der Lesung in Frankfurt. Er bejaht und führt das «Anhi» auf das altägyptische «Totenbuch des Ani» zurück. Wie schon mit den Versatzstücken der verschiedenen Mythen tut sich auch mit dieser Referenz ein Strudel von ungeahnter kulturgeschichtlicher Tiefe auf. So dass es zweifelhaft scheint, ob man al-Koni aus der beschränkten Perspektive des Zeitgenossen, die der Rezensent zwangsläufig einnimmt, überhaupt gerecht werden kann. Vielleicht geht es einem damit wie Udad, dem oben auf dem Berg klein vorkommt, was ihn schliesslich einholt und betrifft. Die Vorbehalte gerade dieses Autors gegen die Literaturkritik erscheinen plötzlich in anderem Licht.

Was der Titel für ihn bedeutet, möchte ich von al-Koni auf der Lesung in Frankfurt wissen; denn im Buch wird die Magie getreu der islamischen Tradition vorwiegend negativ verstanden, er selbst erachtet die Magier jedoch als positiv. Der Widerspruch zwischen der Bedeutung für den Autor und für die Personen im Buch bleibt jedoch ungelöst. Mit der historischen Magierreligion, erklärt al-Koni, habe sein Verständnis dieses Begriffs nichts zu tun; es sei vielmehr das Element der Naturverehrung, das ihn an den Magiern anziehe. Die Magier sähen in der Natur wie im Kosmos insgesamt einen sympathetischen Zusammenhang. Dieses magisch-religiöse Weltverständnis, fügt al-Koni auf eine Frage aus dem Publikum an, bestehe bei den heutigen Tuareg natürlich nicht mehr. Aber von jeder Religion, selbst wenn sie nicht mehr praktiziert werde, bewahrten sich Elemente auch in einer säkularisierten Umgebung. Der behutsame Umgang mit der Natur sei darunter eines der wertvollsten.

DAS SCHWEIGEN DER WÜSTE

Al-Konis Werk selbst und zumal «Die Magier» durchzieht dieser hütende Blick auf die Natur in Form einer wahrlich magisch zu nennenden Poesie der Beschreibung. Sie erst macht das nachdrückliche Plädoyer für eine asketische Lebenshaltung sinnlich erfahrbar. Für die alten Männer des Stammes ist es das grösste Vergnügen, sich auf eine Düne zu setzen und der Stille zu lauschen – ein Vergnügen, das, so al-Koni, alles übertrifft, was das Leben zuvor zu bieten hatte: «Das Schweigen in der Wüste ist durchsichtig, empfindlich, fein wie die Blüte des Ginsters, verletzbar durch eine Biene, verwundbar durch einen Stich.» Und wenn der wie eine Gemse in den Bergen lebende Udad im Wettstreit mit einem der Notabeln des Stammes um die Gunst der Prinzessin der neu gegründeten Stadt den als unbesteigbar geltenden Idenan erklettert, schwingt sich auch al-Konis Beschreibungskunst zu neuen, ungeahnten Höhen auf.

Al-Koni singt die Poesie der Wüste, doch ihre Erbarmungslosigkeit verschweigt er nicht. Wie ein Leitmotiv durchzieht das Wort vom «himmlischen Henker» das Buch, und gemeint ist die Sonne. Er besingt die Unabhängigkeit und Bedürfnislosigkeit der Nomaden, ihre fast existenzialistisch zu nennende Freiheit, und zugleich die Verbundenheit mit der Natur, den Tieren besonders. Zurückgreifend auf Mythen, Märchen, Legenden und mit einem guten Stück auktorialer Phantasie brandmarkt al-Koni die zunehmende Entfremdung der Menschheit von den Erfahrungen und Lehren der Wüste, die für ihn immer zugleich Metapher ist und konkret.

Die moderne Lebensform, die der Wüste den Rücken kehrt, beruht, so könnte man al-Konis zentrale These zusammenfassen, auf einem libidinösen Gewinn- und Maximierungsstreben. Dessen Verurteilung ist das *sine qua non* einer Ehrenrettung der Wüste, die für den an Steigerungen aller Art orientierten, ökonomisch geprägten Normalverstand (in der arabischen Welt übrigens nicht anders als im Abendland) nichts als Wüste ist, *waste land* – nimmt man Nostalgiker und religiöse Sinnsucher einmal aus. «Wird hier nicht die Wüste zum Synonym des Nichts in einer Welt, in der nur das Nichts existiert?», rief al-Koni in seiner Ansprache bei der Entgegennahme des Buchpreises der Stadt Bern 1996. Um in der Wüste mehr zu sehen als ein zu bekämpfendes Übel, als eine Metapher für das Nichts, scheint es der zivilisationsfeindlichen Weltsicht zu bedürfen, die al-Koni in allen seinen Romanen an den Tag legt. Freilich ist al-Konis Position dabei nicht frei vom Ressentiment. Es zeigt sich in der latenten Misogynie und der Tendenz zu dualistischen, ja manichäischen Welterklärungsmodellen, die der Spätantike näherstehen als der Gegenwart. Man kann das Ressentiment, gleich der Furcht der Gazelle, nachvollziehen, wenn man bedenkt, wie sehr die Wüste als Lebens- und Kulturraum, wie sehr die Traditionen der Tuareg bedroht sind. Teilen muss man es, selbst wenn man dem Ansinnen des Autors nahesteht, nicht.

Der Meister aus der Wüste ist ein überzeugter Antimodernist. Sein Schreiben fasziniert selbst da noch, ja vielleicht gerade da, wo es misanthropisch ist. Der kompromisslose, existenzielle Ernst, mit dem Ibrahim al-Koni seine Anliegen schriftstellerisch umsetzt, wirft aller leichtfertigen Verwässerung von Literatur, jeglicher Plauderei den Fehdehandschuh hin. «Die Magier» steht quer zur geistigen und literarischen Landschaft der Gegenwart. Das aber heisst: Man kommt nicht daran vorbei.

Ibrahim al-Koni: Die Magier. Das Epos der Tuareg. Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich. Lenos-Verlag, Basel 2001. 840 S., Fr. 52.–.

Sakarija Tamer

Die Fatwa

Eine Frau heiratete und gebar nach drei Monaten ein Kind. Da gingen ihre Nachbarn zu Dschoha und erzählten ihm, was vorgefallen war, und baten ihn um seine Meinung.

Dschoha dachte lange nach und sagte dann: «Wenn die Frau arm ist, so ist es ein Kind der Sünde. Wenn sie aber reich ist, so ist es eines jener Wunder, die die Allmacht Gottes des Erhabenen offenbaren.»

Aus dem Arabischen von Hartmut Fähndrich

Sakarija Tamer, 1931 in Damaskus geboren, lebt seit 1961 in England als freier Schriftsteller und Journalist; er ist einer der bekanntesten arabischen Kurzgeschichtenautoren.



In der Wüste verdursten die Dämonen

Die Brückenschläge des libyschen Autors Ibrahim al-Koni

von **Wolfgang Sandfuchs**

► Libyen zur Zeit der italienischen Eroberung Anfang des Jahrhunderts. Da ist ein Junge, Uchaijid, der als Sohn des Scheichs eines Tuaregstammes in der Wüste aufwächst. Ihm wird ein Mehri (Kamelhengst) geschenkt, ein ganz besonderes: ein Schecke. Zwischen Kind und Tier entwickelt sich eine tiefe Beziehung, die das Leben Uchaijids bis in den Tod bestimmen wird.

Eine Frau tritt in das Leben Uchaijids, die der Vater nicht akzeptiert. Als er sie dennoch heiratet, wird er aus dem Stamm verstoßen. Das Leben mit Frau und Mehri scheitert, als die Italiener und die Natur das Land mit Krieg und Hunger überziehen. In der Not verpfändet Uchaijid das Mehri an einen »Fremden«. Der zwingt ihn schließlich zur Entscheidung zwischen einem Leben mit dem Schecken in der Einsamkeit der Wüste oder ohne den Schecken, aber mit Familie im Sozialzusammenhang der Oase. Mit allerlei Tricks bringt der »Fremde« ihn dazu, das verpfändete Kamel gegen seine Frau zu tauschen. Als Draufgabe erhält Uchaijid ein Säckchen Goldstaub.

Uchaijid lebt einsam und glücklich mit seinem Mehri in der Wüste, bis ihn das Gerücht erreicht, er habe die Frau gegen den Goldstaub eingetauscht. Das Gerücht hat der »Fremde« gestreut, den Uchaijid nun der Ehre halber töten muß, was wiederum – man lebt in Zeiten der Blutrache – er selbst mit dem Tod zu büßen hat. Fast wäre er den Häschern entkommen, aber dann führt sie der Schecke auf seine Spur. Verraten durch die Treue des Tiers gehen beide in den Tod.

So könnte man Ibrahim al-Konis Roman *Goldstaub* zusammenfassen, und es ist fraglich, wieviel Interesse eine solche Zusammenfassung beim deutschsprachigen Literaturpublikum weckt. Jedoch geht der Roman nicht darin auf. Die Geschichte von Uchaijid, seinem Mehri und dem Säckchen Goldstaub ist in Form und Inhalt vielschichtiger. Aber der Reihe nach.

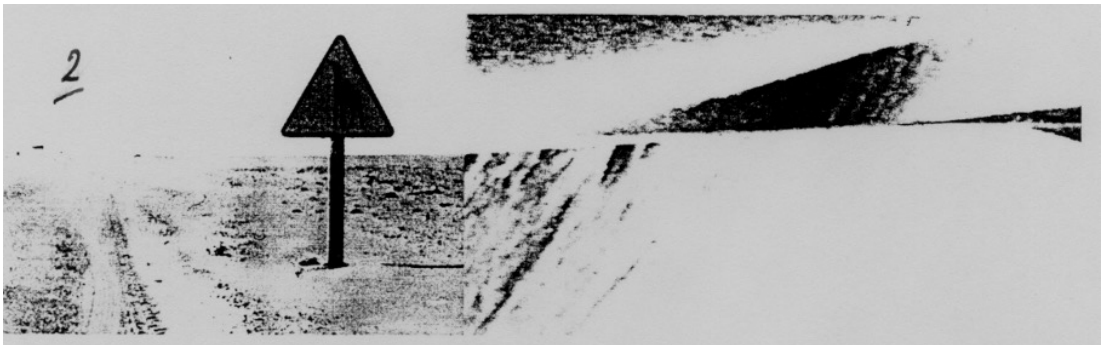
Goldstaub ist nach *Blutender Stein* (arab. beide 1990) Ibrahim al-Konis zweiter von Hartmut Fähndrich ins Deutsche übertragene Roman. Für al-Koni selbst sind es nur zwei von elf Buchveröffentlichungen, darunter mehrbändige, und Erzählungen, die seit 1983 in Libyen erschienen sind. Erschienen, aber nicht geschrieben. Denn al-Koni, der 1948 als Tuareg in der libyschen Wüste geboren wurde, lebt seit den siebziger Jahren in Europa. Er studierte im Moskauer Gorkij-Institut Literatur, arbeitete bis 1987 als Journalist in Warschau, anschließend in der Kulturabteilung der libyschen Botschaft in Moskau und lebt seit 1993 in der Schweiz, in der Nähe von Bern. Auch dort ist er in der libyschen Botschaft beschäftigt, aber vor allem schreibt er Romane über die Wüste.

Synonym des Nichts

► Man kann diese biographischen und bibliographischen Umstände nicht außer acht lassen, wenn man sich den Romanen al-Konis nähert, denn sie weisen einen arabischen Schriftsteller aus, der eine doppelte Brücke schlägt. Zum einen kennt er sich ausgezeichnet in der Literaturtradition zweier Kulturkreise aus, die er in seinen Werken variiert und kombiniert. Zum anderen macht er aus der räumlichen und kulturellen Ferne die Stätte seiner Kindheit zum Ort seines literarischen Schaffens. Ob aus den Großstädten Moskau und Warschau oder von den schweizer Bergen herab, Ibrahim al-Konis Blick geht in die Wüste. Seine Romane »führen in eine Region der arabischen Welt, die den allermeisten Arabern ebenso unbekannt ist wie den Europäern: die von Tuaregstämmen bewohnte Wüste im Südwesten Libyens« (aus dem Nachwort zu *Blutender Stein*).

Die Wüste hat eine konstitutive Funktion für al-Konis Werk. Sie ist nicht einfach der Ort des Geschehens, sondern ein Phantasieort trotz all ihrer Realität. In einer Rede anläßlich einer Preisverleihung für *Blutender Stein* in Bern beschrieb al-Koni unter dem Titel »Die Wüste als Wiege und die Wüste als Traum« seine Wüste als einen »mythischen Raum«, der, geschaffen aus dem schriftstellerischen »Bedürfnis nach einem Raum, der frei ist von der Tyrannei und Roheit des Raumes«, zu einem »allegorischen Synonym« wird. Ähnliche »mythische Räume« in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts sieht al-Koni z.B. in Hermann Hesses indischen Städten, William Faulkners Mississippi oder Gabriel García Marquez' Macondo.

Ibrahim al-Koni vergißt nicht, daß seine eigene Wiege in der realen Wüste stand und seine Stoffe sich dieser Wiege verdanken, aber 25 Jahre weit entfernt von dieser Wiege haben ihm ausgereicht, die Wüste für sich zu abstrahieren, sie »zum Synonym des Nichts« und zugleich zu einem »Synonym für wirkliche Freiheit« zu machen. Diese wirkliche Freiheit ist zumindest die schöpferische des Autors. Er räumt die tatsächliche Wüste seiner Kindheit leer, um sie dann wieder zu füllen mit seinen Figuren und ihren schicksalhaften Verstrickungen in das Leben, zu füllen auch mit seinen eigenen Sehnsüchten, Ideen und



seiner Sicht der Welt. Und diese ist im Falle Ibrahim al-Konis eine existenzphilosophische mit dem Credo, »daß es wirkliche Freiheit nur im Tod gibt«.

Diese abstrakten Bestimmungen zum schriftstellerischen und philosophischen Selbstverständnis sind auch in der Gesamtanlage von al-Konis Werken aufzuspüren. *Goldstaub* wie *Blutender Stein* führen uns Helden vor, die sich danach sehnen, in der Einsamkeit frei zu leben, sich aber entweder im gesellschaftlichen Leben verstricken oder darin verstrickt werden. Erst in ihrem Tod, ihrem gewaltsamen Tod, erfahren sie »wirkliche Freiheit«, die dann freilich nicht mehr erzählbar ist.

Die philosophischen Positionen des Autors sind in einzelnen Romanpassagen direkt ausgesprochen. So heißt es in *Goldstaub* zur Differenz zwischen der Wüste und der Oase als sozialem Ort: *»Der Dämon wohnt nicht allein in der (...) Quelle, er wohnt auch in der Oase, der gesamten Oase. Hier dagegen verdursten die Dämonen. Und was bleibt ist die Weite in der Wüste und die Weite im Herzen. Die Stille im Ohr und die Stille im Herzen. Das Wasser der (...) Quelle wäscht den Körper. Die Seele aber wird allein in der Wüste gewaschen. Rein, frei, unbeschwert und locker – so fällt es leicht, hinauszugehen und mit der ewigen weiten Wüste eins zu werden, dem Horizont und dem Himmel, der über den Horizont und über sich selbst hinausführt. Eins zu werden mit einer anderen Welt, dem Jenseits. Hier, nur hier, auf den weiten Ebenen, in der kahlen weglosen Wüste, wo die drei Extreme – die Leere, der Horizont und der Himmel – zusammentreffen, die den Kosmos weben, der schwebend sich mit der Ewigkeit, dem Jenseits verbindet«* (S.123).

Durch diese Reflexionen des Tuareg Uchaijid spürt man in der Dämonisierung des Gesellschaftlichen und der Verklärung der einsamen Freiheit sehr deutlich den Autor. An anderer Stelle wird das Wüstenleben zum Ausdruck einer dem Menschen wesensmäßigen Fremdheit und beständigen Suche nach dem Ursprung, d.h. der Freiheit im Tod: *»Wer wäre nicht schon einmal fortgezogen, um in der Fremde zu leben? Das ist das Schicksal der Wüste. Alle Lieder dort sprechen vom Kummer, von der Dürre und von der Fremde. Der ewigen Fremde und der dauernden Sehnsucht nach der Rückkehr zu Ruhe und Ursprung. Der Sehnsucht nach jener barmherzigen Oase, die es doch nirgends gibt«* (S.67/68).

Al-Konis Romane sind freilich mehr als die Umsetzung einer Philosophie. Das Leben in der Wüste ist in ihnen auch ein ganz reales und oft höchst dramatisches Geschehen. Die Regeln im Sozialleben der Wüstenbewohner, ihre individuellen Verstöße und die zwangsläufig folgenden Sanktionen geben der Erzählung die Struktur. Al-Koni thematisiert das besondere Verhältnis, das die Menschen zur Tierwelt haben und haben müssen, sei es zum Nutztier Kamel, sei es zum mythenbeladenen Beutetier Mufflon, wie in *Blutender Stein*. Ein weiteres wesentliches Element ist der Synkretismus. Die einzigartige Vermischung religiöser Vorstellungen aus animistischen und arabisch-islamischen Einflüssen in der Sahara prägen al-Konis Geschichten, die er selbst noch um christlich-biblische Elemente erweitert. Schließlich ist auch die reale Geschichte Bestandteil der Romane. Deutlich wird, wie die Eroberung Libyens durch die Italiener (in *Blutender Stein* auch spätere Ereignisse wie die Errichtung amerikanischer Basen in den fünfziger Jahren) in das Leben der Wüstenbewohner eingreifen und die Lebensbedingungen verändern. Und natürlich ist in al-Konis Werken auch die individuelle Geschichte einer Figur gezeichnet. Diese Geschichten sind der Anlaß, um Mythen und Traditionen verschiedenen Ursprungs, Regeln und Realhistorie, aber auch individuelle Gefühle und philosophische Reflexionen aufzufächern, und ein komplexes Gewebe zu knüpfen, in das der Held (der Mensch) verstrickt ist, bis es ihn tötet (befreit).

Lieder von der ewigen Fremde und der Sehnsucht nach einer Oase, die es nicht gibt

Gewebe aus Symbolen

► Mit dem Bild eines Gewebes kommt man auch der Form des Erzählens in Ibrahim al-Konis Romanen nahe, denn die Geschichte des Scheichsohnes Uchaijid und seines Mehri ist keineswegs so geradlinig erzählt wie eingangs skizziert. Der Autor nutzt gleichermaßen traditionelle wie moderne Erzähltechniken. In *Goldstaub* bewegt sich der Leser über fast die Hälfte des Buches in Rückblenden auf verschiedene Episoden im Leben des Helden, erfährt von Personen, Geschichten und Mythen, die dieses Leben bestimmen. Die Rückblenden sind nicht chronologisch, sondern eher assoziativ angeordnet. Erst dann ist man auf der Höhe des Geschehens, das linear bis zum Ende abläuft. In *Blutender Stein* geht al-Koni noch einen Schritt weiter. Kleine, für sich stehende Erzählungen, phantastische und surreale Passagen und die Fortschreibung des Handlungsfadens wechseln sich ab und entsprechend variiert der Erzählstil.

Diese Modernität des Erzählens findet auch in der Fülle der verwendeten Symbole, Metaphern und Bilder sowie in der freien Art des Umgangs mit ihnen Ausdruck. Ob klassische arabische Poesie, Mythos, Koran oder Bibel – das in diesen verschiedenen Quellen und Traditionen versammelte Bildinventar ist für al-Koni ein Fundus, den er mal offen, mal versteckt, aber immer frei verfügend einzusetzen weiß, wenn er seine Brücken zwischen den Literaturen, Kulturen und Landschaften setzt und über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in »seiner« literarischen Wüste reflektiert.

Betrachtet als ein kunstvolles Gewebe, geknüpft in einer zugleich realen und irrealen Wüste, müßte die Geschichte von Uchaijid, seinem gescheckten Kamel und dem Säckchen Goldstaub jetzt noch einmal und ganz anders erzählt werden. Das soll aber dem Buch selber überlassen bleiben.

Goldstaub (dt.1997) und Blutender Stein (dt.1995) von Ibrahim al-Koni, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Fähndrich, sind im Lenos Verlag erschienen.

► **Wolfgang Sandfuchs** leitet das LiteraturForumSüdWest in Freiburg.

Ewa Machut-Mendecka

Magic and realism of the desert (The prose of Ibrāhīm al-Kawnī*)

Some fourteen centuries have passed since the times when the prince Imru' al-Qays, the invincible black knight 'Antara Ibn Šaddād and many other famous poets in impressive words used to describe the beauty of the camel and the departure of the beloved woman for the eternal desert wanderings with her tribe. These poets themselves were inhabitants of the desert, sometimes roaming and despairing because of a tragic love, as was in the case of Mağnūn Laylà (Qays Ibn al-Mulawwaḥ). It seems that in that time, deserts, at least the deserts of the Arabic world, were vibrant with life. We gain such an impression from the *mu'allaqāt*—the most brilliant seven Arabic qaṣīdas. Also "The Days of the Arabs" (*Ayyām al-'Arab*), the epic chronicles of the desert confirm this impression. In the course of time, the desert became depopulated and lost its popularity with the poets. Now towns, buildings, palaces began to attract poets. The towns had been luring them and only seldom they escaped to the desert as the poet Abū Tammām to study the pure Arabic language among inhabitants of the desert.

In consequence those nostalgic escapades enriched the flourishing urban culture which, however, created the new literary patterns in terms of settled life. In the literature of the Middle Ages, the desert did not vanish but remained alive, although it existed in the memory of the people rather than in direct literary pictures. In the *maqāmas*—picaresque stories presenting the Muslim society onwards from the 10th century[1]—these echoes of the desert are particularly clear; they also appear in trade journeys. However, the heroes who experienced the greatest troubles and the most amazing adventures in the desert usually came back home. Their houses were in towns.

* Out of a number of possible readings of this name: Al-Kūnī, Al-Kōnī, Al-Kawnī, I choose the last, as the most probable rendering of it in Arabic.

[1] Cf. Janusz Danecki, *Wstęp* (in: Al-Hamadani, *Opowieści łotrzykowskie*, Warszawa 1983, pp. 26–27.

In the new Arabic literature from the period called of An-Nahḍa dated to the 19th and 20th centuries, this house was often built according to European tastes. The whole literature began to combine local and foreign elements. The generation of Tawfīq al-Ḥakīm and Maḥmūd Taymūr observed and described its nearest environment, the Arabic towns and villages, in the course of their modernisation.

This generation often returned to legends and historical events. However, more or less at the beginning of the second half of the 20th century, writers began to criticize sharply historical changes in their environment. This critique was stressed by experiences gained from wanderings in time and space. It was then reflected in their literary output. These wanderings, especially in poetry and drama, were to a great extent abstract, i.e. time was not at all construed in accordance with the conditions of the real world, but reflected the subjective reaction of the authors.[2]

Approximately at the same time such authors as 'Abd Allāh al-Quwayrī and Ibrāhīm al-Kawnī from Libya, Aṭ-Ṭayyib Ṣāliḥ from the Sudan, Yaḥyà Ṭāhir 'Abd Allàh from Egypt or Amğad Tawfīq from the Iraq[3] became active in a new type of literature. Pursuing their literary quests, they left their own towns and villages and arrived at places of famous historical events[3]. They stood only on the free space, the kind relatively stubborn and refractory to the human concepts. This space on the one hand retained its natural dimensions but on the other it contained the mysterious semantics of the primeval nature. This was, above all the space of deserts and steppes. Despite the realistic and concrete character of those regions, their inhabitants depicted in literary works, often refused the rules of causality and willingly submitted themselves to magic powers.

Many authors tried to explore this magic, but it was only the Libyan Ibrāhīm al-Kawnī who was able to introduce it to the literature on a larger scale. He was born in 1948, and began publishing in the 1970's. Since that time a number of prose works appeared, mainly devoted to life in the desert.[4] Even in his earliest stories such as "The other horizon" (*Al-Ufq al-aḫar*), "Drums of the desert"

[2] Cf.Ewa Machut-Mendecka, *Z warsztatu arabisty. Jak mówić o literaturze arabskiej*, in: *Plenas Arabum Domos*, Warszawa 1994, pp.176ff.

[3] Ibid., p.172-173.

[4] Among others he has published the following collections of short stories: *Aṣ-Ṣāla ḫāriğ niṭāq al-awqāt al-ḫāmisa*, Ṭarābulus 1974; *Ğur'at min ad-dam*, Ṭarābulus 1983; *Šağarat ar-ratm*, Tarablus 1986, *Al-Qafs*, London 1990; *Dīwān an-naṯr al-barrī*. He is also the author of the novels: *Al-Ḫamasiyya*, Bayrūt 1989; *Nazīf al-ḥağar*, London 1990; *At-Tibr*, London 1990; *Al-Mağūs*, Tarablus 1991.

(*Durrāt ar-raml allatī taqra' aṭ-ṭubūl*), *Ğur'a min ad-dam* ("A draught of blood"), "The fur" (*Az-Zuğb*) or "The desert" (*Aṣ-Ṣaḥrā'*)[5], deserts and steppes formed an intrinsic part of the described world.

In the course of time, Ibrāhīm al-Kawnī began to write longer narratives in which the original magic of the Sahara and the traditions of the Tuareg tribes from the south-western borderlands of Libya found their full expression. To them belong, among others: the pentalogy *Al-Ḥamāsiyya* (Bayrūt 1989) and the novels "The bleeding stone" (*Nazīf al-ḥağar*, London 1990, "The ore" (*At-Tibr*, London 1991) and "The Magi" (*Al-Mağūs*, Ṭarābulus 1991).

This is just a brief outline showing the essential combination of magic and realism in the prose of Ibrāhīm al-Kawnī, which I regard as an innovatory phenomenon in this literature. Undoubtedly, the rich literary output of the Libyan writer deserves a more thorough study. Here I take into consideration chiefly the four-part novel "The Magi" but, if necessary, examples are also drawn from other works of Al-Kawnī. The structure of the novel is complicated: there is a great number of intertwined plots with many persons. The leading characters such as the chief Adda, the darwīš Mūsà, the shepherd Awdād and the knight Awḥà come from the tribe Azğar from the Libyan Desert and the Sāḥil.[6] Another group of heroes form inhabitants of Timbuktū including members of the sultan family.

The events of the novel take place between the 16th and 19th centuries when Libya was ruled by governors from Tripoli subjected to the Ottoman sultans. It is extremely difficult to find any other indications of historical time in the novel.

However their power was hardly perceptible in the interior. The encounter of the pagan beliefs of the Magi with Islam and the worship of gold with the worship of broadly conceived mental values created the main conflicts of this novel. These conflicts influenced the fate of all the characters and caused many complications and dramatic events such as the escape of the beautiful princess from Timbuktū, the construction of the new town on the desert by the sultan's brother and in the end the complete deterioration and destruction of this newly-built metropolis.

5 Many of them were translated into Polish: *Durrat ar-raml allati taqra' aṭ-ṭubūl* (*Werble pustyni*) (Janusz Danecki), *Ğur'a min ad-dam* (*Łyk krwi*) (by Halina Natorf, *Az-Zuğb* (*Puch gazeli*) (by Barbara Wrona and published in "As-Sadaka" nos. 2/1981, 5/1982, 4/1983 respectively, *Aṣ-Ṣaḥrā'* (*Pustynia*, by J.Danecki) (cf. also the collection of Ibrāhīm al-Kawnī's stories translated into Polish: *Tajemnice pustyni*, Warszawa 1985).

6 I would like to thank Bogusław R. Zagórski for kindly helping me with the proper names.

56

The desert in "The Magi" (as well as other works of Ibrāhīm al-Kawnī) is inhabited by the three kinds of beings: people, animals and demons (jinns: *ğānn*). Their relationships are very close, sometimes they are friends, but very often they are harmful to each other. Probably the closest ties linked humans with *waddān* (a kind of antelope). Often in the prose of Ibrāhīm al-Kawnī the two beings—the man and the animal—are united: they undergo a mutual metamorphosis (to those turned into stags belongs, for instance, the boy in "A draught of blood", the hunter in "The bleeding stone" and the shepherd Awdad in "The Magi"). The relationship between the man and the camel could be described in terms of an almost complete unity. The novel "The ore" provides an example of a shepherd who entered into a kind of blood relationship with his camel. In Ibrāhīm al-Kawnī's prose animals speak at a scale unparalleled in the whole contemporary prose, with, perhaps, the exception of animal tales; there is for instance a gazelle living alone in the desert after its whole herd was exterminated by hunters ("The bleeding stone"). Finally, the world of people and animals is subjected to the laws of mythology: it remains under the rule of the jinns (*ğānn*). These demons which resemble human beings very much but belong to the metaphysical world: they fought against people for concrete areas of influence and for treasures such as gold or diamonds. That is why the tribe Azğar from the Sāḥil in "The Magi" resigned from one of the montain summits in favour of demons and gave them all their gold. In order that the agreement concluded between men and these beings be not infringed, Azğar women wore jewels made from silvery moon splinters and sent to them by an ancient goddess. However, the inhabitants of the desert and the steppes did not always accept the demands of demons; sometimes they dared to oppose them.

For that purpose men invented and developed magic. Countless amulets, talismans and charms were created and used by sorcerers, magicians and charmers. Ṣaḥrāwiyyūn[7], i.e. inhabitants of the desert did not move without magical objects or words even for a short distance and never undertook somewhat important tasks. The amulets and talismans prepared by the sorcerers in Kanu and Timbuktū were the most precious objects for the inhabitants of the Sāḥil and the Libyan Desert. The magic flowed to the coasts of the Mediterranean from the interior followed by old pagan rites and beliefs preserved across Africa up to Timbuktū despite the expansion and influence of Islam. The reconquest of the worshippers of the god Amnay is presented in the novel which took its title after them. The Ṣaḥrāwiyyūn based their

[7] Plural form of Ṣahrawī.

resistance against the Magi on magic rights inconsistent with the principles of intellect. They were Muslims reluctant to rationalism which was expressed in their inclinations to mysticism propagated by numerous groups of ṣūfis in North Africa. The fanatic šayḫ of the Qādiririyya brotherhood depicted in "The Magi" enjoyed such a popularity among the Azğar that their chief had to leave the tribe and emigrate far into the desert. The mysticism was based on symbols[8] while the orthodox Islam offered its believers a rather rational discourse. Ṣaḥrāwiyyūn, living far from the intellectual and civilisational achievements, were attached to symbolic forms.

Key-symbols for the inhabitants of the desert were rock drawings from the Libyan caves. Their ancestors lived in wild mountains and in their caves. When they felt alone and were seized by a longing to the unknown (*al-mağhūl*), they drew colourful figures, and pictures on their rocks.[9] Figures of animals and human beings as well as inscriptions carved out in stone sometimes form a puzzle which causes the contemporary man rack his mind. Triangles—symbols of the ancient goddess—were magical signs symbolizing complications of love ("The ore", "The Magi"). The symbolic world is often recognized intuitively. This is a very important element in the prose of Ibrāhīm al-Kawnī. Intuition enabled many persons to understand their prophetic dreams and even led one of the hunters, a very secluded man, to find God in his heart ("The bleeding stone"). The system of irrational beliefs increased the need of magic activities conceived as an effective weapon in the struggle against the unknown. In it vanishes the desert but continues, but it continues to exist in the invisible world. The unknown have always had a negative impact on human fate. It could not be averted even by the powerful defence system of magic rites.

Even sacrifices could be of no help against the fate, if it already was decided.

The sources of destiny remain hidden in the desert.[10] The destiny of a careless wanderer who too bravely dared to cross the vast sand areas was the death from thirst. This is depicted many times in Ibrāhīm al-Kawnī's prose. However, the world of the deserts, steppes and inaccessible mountains, charmed into being by the Libyan author, seems to be a multidimensional organism arousing extremely different feelings. The sands of the desert attract people by a sound resembling

[8] Cf. Sławomira Żerańska-Kominek, *Symbole czasu i przestrzeni w muzyce Azji Centralnej*, Kraków 1987; Ewa Machut-Mendecka, *Duchowość islamu*, in: "Albo albo. Inspiracje Jungowskie" no. 1-2, 1994, p.90.

[9] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Mağūs*, Ṭarābulus 1991, vol.I, p. 222.

[10] Ibid. p. 193

the beating of drums created by God's breath.[11] Nevertheless the language of desert is the language of emptiness. "(...) Desert is the hell."[12] However, owing to magic exertions the desert is not cruel but should be understood and regarded as friendly.

The desert is like celestial songs, if you do not hum its melody, the thirst and madness will win you over.[13]

One of the most beautiful celestal songs of the desert is undoubtedly the freedom it offers to its inhabitants. The freedom was beyond price because in order to attain it, Ṣahrāwiyyūn were leaving their wives and families and escaped into desert, steppe or mountains to live there alone and to commune with nature only.

If you know the desert, you will give yourself to it leaving the most beautiful girls in the world of people and demons.[14]

To attain enjoy freedom one has to become acquainted with the desert and sing its melody. Numerous plots in the prose of Ibrāhīm al-Kawnī indicate that such competences would be reached by somebody who enjoys the physical efficiency, sagacity, feeling and intuition. The desert provides the chance of freedom only to perfect people. As for the heroes of that prose, they always exhibit some weaknesses and shortcomings and many are even unable to withstand the harsh conditions of desert life. Nevertheless, if one of the desert paths leads to nothingness or at least to hell, the other tends towards perfection and the Tuareg form of paradise. According to Tuareg beliefs, the paradise assumes the form of the missing oasis named Al-Wāw and it receives those wanderers who went through an ordeal. Next, filled with bliss and happiness, they come back to the real world, completely losing trace of the mysterious oasis which is likely to appear in the next millennia. The desert stretches between hell and paradise. The direction of wandering in one of the two sides is linked with the magic of desert life. It was shaped in course of the dramatic fight of man with the difficult fate of the desert.

One of the most cruel and trying experiences in the desert is the yearly disaster brought by the merciless, hot wind named *qiblī* tormenting people and the nature. Sometimes the wind blows longer than usual. In "The Magi" it had been blowing for three consecutive years. This is explained in magic terms as the vengeance of the pagan god Amnāy liberated from his imprisonment which lasted many hundred

11 Ibid., p. 351
12 Ibid., p. 406; ibid. vol. II, pp.100, 108
13 Ibid., vol. I, p.97
14 Ibid., vol. II, p.37.

years. Only rites of black magic could change the god's anger. He demands that a virgin be married to him and then to be thrown into a chasm. But one of the chosen girls, a beautiful princess, for a long refused to be married to the god thus opposing the cruel destiny. When she finally threw herself into a well (as a consequence of a romantic love) the wind stopped blowing. Also the long drought ended and a rain fell.

The desert always demanded sacrifices. One of them was the destruction of the above mentioned town. It was named Waw after the celestial oasis and it was disloyal to the old tradition prohibiting to deal with gold. There developed trade in this precious metal. It was then plundered during a strange war expedition undertaken by people of unclear origin, animals and demons at the same time. Most of Al-Wāw's inhabitants, who belonged to the Azğar tribe, were killed. But as a result of this sacrifice, the desert regained its primary purity and innocence, while the demons took back their property back to their satisfaction.

The deserts, steppes and mountains in the prose of Ibrāhīm al-Kawnī though conceived as magical are also presented in concrete, real terms. The action of his novels and stories takes place in a concrete area, towns and places located on caravan routes are named: Tamanğast, Al-Qayrawān, Tripoli, Ğadāmis, Kanu and Timbuktū. Inhabitants of the desert enjoy with the charms of the nature, ravines filled with stupefying smell of flowers, birds returning from their wanderings.[15] Ibrāhīm al-Kawnī bravely presents concrete forms of reality, he does not spare his readers suggestive descriptions of nature or female beauty and even the most brutal details of devastation inflicted by death in human body. This prose is pervaded by naturalism. However, the most dramatic situations, realities and phenomena of nature evaded, to a great extent, the cause-and-effect order of events. The development of events sometimes inconsistent with intellectual demands is due to an attitude called finalism or irrationalism. However, an entanglement of magic and realistic forms dominates in this prose, decisive for its contents and the construction. The two forms also increase the significance of each other. The magic of the desert reached to the original tradition of ancestors while the concrete territory spread between Tripoli and Timbuktū was under the rule of Ottoman Turks reigning over Libya at that time.

Ibrāhīm al-Kawnī's desert, which in the same time is magical and realistic, almost automatically brings to mind the so-called magical realism of the Latin American literature. Let us—after Edward Elbanowski—describe some of its characteristic traits:

"(...) The essence of the magical realism lies in the close relationship between two elements: reality and magic which are not opposites but form a unity"[16]. And: "The magic, prodigality, became an immanent feature of the reality of the continent originating from the magic understanding of the world, typical for folk mentality, primeval, both Indian and African.[17]

Ibrāhīm al-Kawnī is aware of the African sources of magic which reached the north enriching the areas it encountered on its way up. Sometimes there occursvery favourable symbiosis of cultures. In the 17th or 18th centuries, a princess of Ethiopian and Arabic origin wandered through the desert. She was famous for her marvelous beauty. Similarly to her, 'Antara who lived in the 6th century became the hero of a legend depicting an unconquered knight and a sensitive poet. Both characters: one from "The Magi", and the other from Old Arabic poetry are prototypes of many literary heroes. Ibrāhīm al-Kawnī is the only contemporary Arab writer who all his enthusiasm and literary efforts devotes to this mythology, and continues to do so in his latest novels, such as "The sorcerers" (*As-Saḥara*).

The question whether the works of Ibrāhīm al-Kawnī and—perhaps—of some other Arab authors mentioned above is to be included into the realm of magical realism will undoubtedly be the object of future discussion. Most probably such a discussion will start when the works of Ibrāhīm al-Kawnī—already translated into a number of languages (English, French, Italian and Polish)—gain popularity.

Sometimes the need and importance of such research and discussions might arouse objections. To reject them, I would like to quote A. Elbanowski again: "Literary criticism is above all, as it seems, an attempt at defining and classifying the incoherent mass of literary output. In order to change this chaotic material into an organized world of literature, it is necessary to define tendencies, directions and currents. They are exactly what critics need to regain confidence that there exist common bases and homogenous patterns which link together the different elements of the system called literature."[18]

Perhaps the above arguments will suffice to justify the need for the search for common places in the works of Ibrāhīm al-Kawnī and, for instance, in those of Angela Carter, which might cause both writers meeting on the friendly territory of magic realism.

15 Ibid., pp. 50-51, 400-401

16. Adam Elbanowski, *Marquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej* in: "Literatura na Świecie", no. 9, 1983, p. 14.

17 Ibid., p.14.

18 Ibid., p.10.



Hartmut Fähndrich

Seine Wüste als Heimat und Metapher

In der Welt des Ibrahim al-Koni

Die ersten beiden auf Deutsch erschienenen Bücher des Libyers Ibrahim al-Koni tragen die Bezeichnung „Roman aus Libyen". Danach griff der Autor ein und erbat eine Änderung. Nicht Libyen als nationalstaatliche politische Einheit sei wesentlich als Herkunftsort seines literarischen Werks. Entscheidend und unverzichtbar und darum auf dem Buchumschlag zu vermerken sei die Wüste. Deshalb stand auf der dritten Übersetzung „Roman aus der Sahara". In dieser mit rund 9 Millionen Quadratkilometern größten Wüste der Erde spielen praktisch alle Romane und Erzählungen von Ibrahim al-Koni, und auch seine Essays und Aphorismen sind größtenteils dort verwurzelt, beziehen ihre Gegenstände, ihre Weisheiten, ihre Einsichten von dort. „Der Himmel ist die Wüste dort oben. Die Wüste ist der Himmel hier unten", heißt es einmal. Oder ein andermal: „Die Wüste ist die Heimat der Seele und dem Körper Exil." Und diese weite Wüste liegt vor jedem Menschen „kahl wie die Vergänglichkeit".

Doch um diese Wüste, seine Herkunftswelt und seine Romanwelt, zu erreichen, muss der in der Schweiz lebende Ibrahim al-Koni den Weg über die Küstenstädte im Norden nehmen, im Allgemeinen Tripolis, wo längst auch ein Teil seiner Familie lebt. Dort deutet kaum etwas darauf hin, was sechs-, siebenhundert Kilometer weiter südlich Normalität ist. Die Küste entlang, da ist die Wüste weit weg. Nicht nur weil dort, offenbar Erbe europäischen Ordnungseifers, die Palmen, Oliven- und Zitrusbäume vielfach straff in Reih und Glied stehen. Sondern weil es ein zwar immer noch verhältnismäßig gemütliches, aber dennoch betriebsames Groß- oder Kleinstadtleben gibt. Und auch weil durch die dichtere Besiedlung die Segnungen der globalen Zivilisation schon deutlich und sichtbar ihre Spuren hinterlassen haben. Der Küstenstreifen, das ist jene Mischung aus Mittelmeerfaszination – Oliven, Orangen, Eukalyptus, Feigenkakteen und Felsen – und Tristesse aus bescheidenen Verkaufsbuden, Bauruinen, Zementwerk und verstreuten Plastiktüten. Der Küstenstreifen, das ist auch Zeugnis römischer, osmanischer und natürlich italienischer Vergangenheit und panarabischer Gegenwart Ghaddafi'scher Prägung.

All das ist weit, sehr weit weg von Ibrahim al-Konis Welt. Es waren Wochen, die die Karawanen einst (und das ist noch nicht so lange her) brauchten, um Gold und anderes aus dem Inneren Afrikas zur Küste oder Waren zurück in die Wüste zu bringen. Einen Großteil dieser Distanz legt das Flugzeug Tripolis-Sebha in einer Stunde zurück. Ein Blick hinunter – besonders nach dem Verschwinden des schmalen Küstenstreifens und des Dschebel Nefussa – auf die Rote Hammada lässt ahnen, was einen erwartet: Hügel, Berge, manche rund, manche gezackt, Taleinschnitte, teils mit, teils ohne Wasser (es ist Januar), glatte Hochebenen mit scharf eingebrochenen Tälern, die sich straßengleich von den Höhen in die Niederungen ziehen, um dann im Sande zu verlaufen, selten grüne Flecken, die Oasen, die Paradiese.

Doch Paradiese sind die Oasen nur dem konventionellen Nachdenken über die Wüste. Das Paradies des Ibrahim al-Koni sieht anders aus. Ihm ist die Wüste Paradies, „Oase der Ewigkeit", „ein Haus mit Wänden aus Nichts", „dem Körper ein verlorenes, der Seele ein lebendiges Paradies", „ein Paradies aus Nichts". So betritt man in Begleitung des Tuaregschriftstellers die Wüste nicht einfach als ein, nach Auskunft des Lexikons, vegetationsloses oder sehr vegetationsarmes Gebiet mit vielleicht da und dort etwas Wasser und sicher überall Geröll, Kies, Sand, Staub. Neben Ibrahim al-Koni betritt man mit der Wüste ein Reich der Symbole oder, noch weiter gefasst, einen Raum, in dem alles Symbol ist, in dem an jedem Ding ein Mythos hängt. Jedes Pflänzchen und jede Pflanze, jedes Tierchen und jedes Tier, jedes Sandkorn und jeder Fels weisen hier über sich hinaus. Selbst die Steine sind nicht bedeutungs-, denn das hieße mythoslos, auch die sich verschiebenden Sandhügel nicht, und natürlich auch nicht die Weite und die Leere.

Ibrahim al-Koni beschreibt in der Wüste, für die er allemal zehn verschiedene Wörter zur Verfügung hat, das Leben der

Tuareg, jenes ein bis eineinhalb Millionen Personen umfassenden Berbervolkes in der westlichen Zentralsahara und der daran im Süden angrenzenden Sahelzone, von Twat bis zum Tschadsee, von Timbuktu bis nach Gadames. Es ist ein Volk, aufgeteilt wie die Kurden durch Ziehung von Nationalstaatsgrenzen auf verschiedene Länder, dessen größter Teil, je etwa eine halbe Million, heute in Mali und in Niger wohnt.

Diesem Volk gehört Ibrahim al-Koni an. 1948 ist er in einer Oase in der Nähe von Gadames am Rande der Roten Hammada geboren. Das Umherziehen mit Tieren und das Leben im Zelt sind ihm Kindheitserinnerungen, die Region dort im Südwesten Libyens ist ihm Kindheitsraum. Erst mit elf Jahren begann er, die Sprache zu erlernen, die ihm heute Sprache des literarischen Ausdrucks ist und für deren Beherrschung ihm arabische Kritiker höchstes Lob zollen.

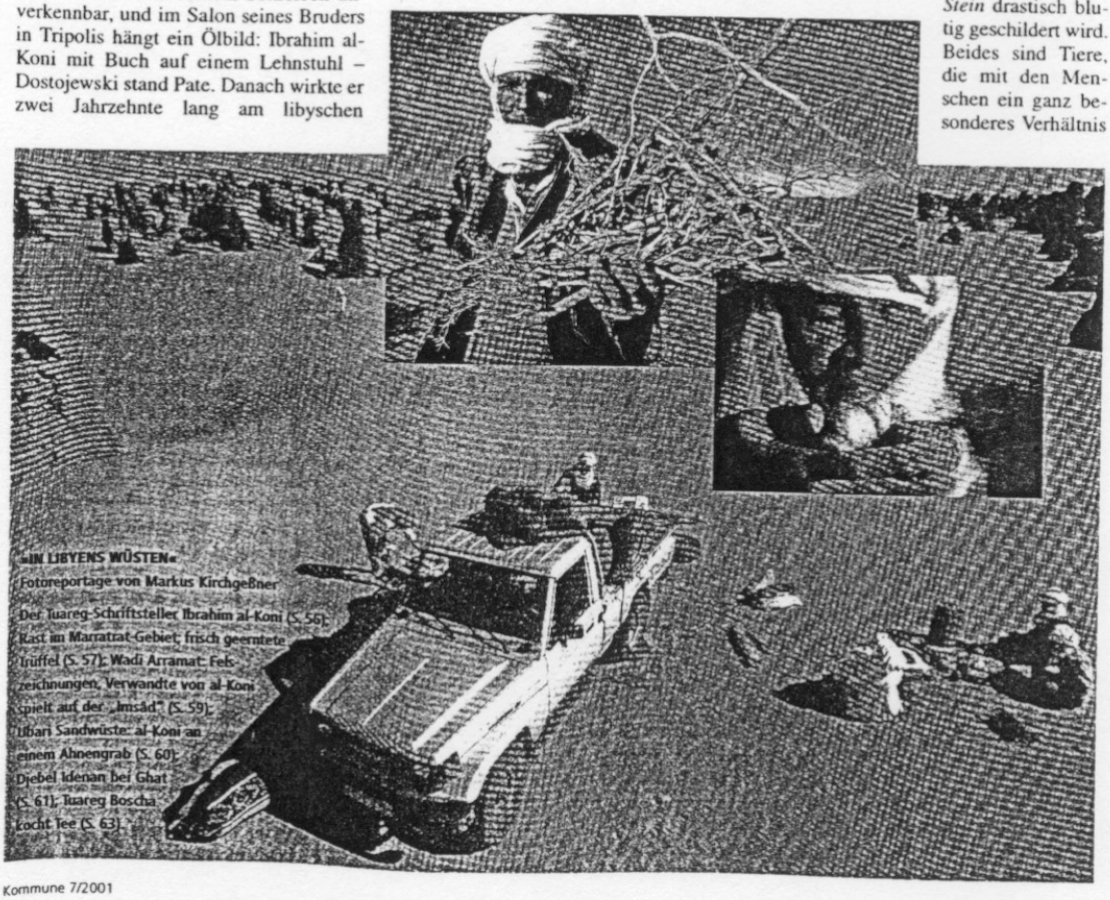
Gerade zwanzig Jahre alt, hat Ibrahim al-Koni der Region und dem Land den Rücken gekehrt und ist nach Russland, in die damalige Sowjetunion, gegangen, um am Gorki-Institut in Moskau Literatur zu studieren. So ist der Einfluss der russischen Literatur in seinem Schreiben unverkennbar, und im Salon seines Bruders in Tripolis hängt ein Ölbild: Ibrahim al-Koni mit Buch auf einem Lehnstuhl – Dostojewski stand Pate. Danach wirkte er zwei Jahrzehnte lang am libyschen Kulturinstitut in Moskau und in Warschau, bis er 1993 in die Schweiz kam.

Doch die Wüste und ihre Bewohner, die Tuareg, haben ihn nicht losgelassen. In seinen Werken beschreibt er ihr Leben. Oder sollte man besser sagen, ihr Erbe? Wenn sein literarisches Werk einst abgeschlossen und durch Übersetzung bekannt geworden sei, davon gibt er sich überzeugt, werden die lebendige Kultur und die Lebensweise der Tuareg verschwunden sein. Und jemand müsse das festhalten, was hier als Teil der Menschheitsgeschichte ein Volk gelebt, gedacht, geträumt habe.

Er selbst ist, obwohl er den größten Teil seines Lebens anderswo verbracht hat, in vielfacher Weise noch immer dort im Fessan in Südlibyen zu Hause. Er kennt Personen. Unser Führer ist vor Jahrzehnten mit seinem Vater durch die Wüste gezogen. Verwandte wohnen in stattlicher Zahl in den kleinen Städten und Weilern, die entlang der sehr wenigen Asphaltstraßen liegen, von Sebha nach Westen Richtung Ubari und dann südwärts nach Ghat. Aber das Verschwinden der traditionellen Kultur kündigt sich an, ist schon weit fortgeschritten. Langsam hält der Tourismus Einzug, nicht zuletzt genährt von Wüstenhungrigen aus Deutschland und aus der Schweiz.

Das Nomadenzelt mit allem, was dazugehört, ist für uns in der Kleinstadt Ubari im Hof eines Verwandten von Ibrahim al-Koni aufgestellt. Das meiste aus Leder, „verziert von den zarten Fingern der jungen Mädchen in Twat", wie es so oft in den Romanen heißt. Die Kissen, „gestopft mit Stroh und gezettelter Wolle". Am Zeltpfosten baumelnd die Schwerter, „in deren lederbezogenen Griff geheimnisvolle Zeichen eingeritzt sind", auch Amulette und Talismane, überall die Dreiecke der Göttin Tanit und da und dort geheimnisvolle Zeichen in Tifinagh, der Schrift der Ahnen, die die alten Männer, wenn sie zusammensitzen, vor sich in den Sand kritzeln.

Die Tierwelt besichtigen wir in einem kleinen Gehege auf der Farm eines anderen Verwandten des Autors. Dort, in einer gemauerten Umfriedung, leben sie friedlich und still beieinander, die Gazelle und der Mufflon, beides Tiere, die einst die Weiten der Wüste bevölkerten, deren Zahl auf freier Wildbahn aber stark zurückgegangen ist, wie im Roman *Blutender Stein* drastisch blutig geschildert wird. Beides sind Tiere, die mit den Menschen ein ganz besonderes Verhältnis



»IN LIBYENS WÜSTEN«
Fotoreportage von Markus Kirchgeßner
Der Tuareg-Schriftsteller Ibrahim al-Koni (S. 56); Kist im Marratrat-Gebiet; frisch geerntete Trüffel (S. 57); Wadi Arramat: Felszeichnungen, Verwandte von al-Koni spielt auf der „Imsad" (S. 59); Ubari Sandwüste: al-Koni an einem Ahnengrab (S. 60); Djebel Idenan bei Ghat (S. 61); Tuareg Boscha kocht Tee (S. 63)

UNIWERSYTET WARSZAWSKI
ZAKŁAD ARABISTYKI I ISLAMISTYKI

studia arabistyczne i islamistyczne 4

مجلة الدراسات العربية والاسلامية

1996

Studia Arabistyczne i Islamistyczne 4, 1996 5

Ewa Machut-Mendecka

The seventy-yard long chain (The prose of Ibrāhīm al-Kawnī)

Odysseus had already abandoned his young and beautiful wife to begin dangerous travels. He was followed by hundreds of heroes of myths and legends who gave themselves up to the adventures far away from home. But they usually came back willingly to their homeland, while thinking of homeland alleviated the hard life they led in foreign lands. Surprisingly, contrary to this tradition, the travellers in the prose of a Libyan writer Ibrāhīm al-Kawnī (who wrote i.a. a long novel "The Magi" (*Al-Maǧūs*) and many stories dealing with desert themes) go to the desert and never come back to their families.

These dramatic escapes and separations are, no doubt, related to the specificity of magic realism[1], which is the convention of Al-Kawni's prose works. The nomads in his novels lead a hard and severe life permeated with a peculiar magic of the desert in which they throw all their soul wandering through the sandy dunes for weeks and weeks. Searching for their camels, dying of thirst, they meet hosts of desert demons – *ǧinns*. In Al-Kawnī's prose, realistic – or even naturalistic – scenes (pictures of death showing anatomical details) are interwoven with magic and symbolical scenes (belief in the power of certain signs, symbols, creatures and objects). The heroes' everyday activities, as well as great events, are determined by both realistic circumstances and animistic beliefs, deeply rooted in the souls of the Muslims of the Sahara. This is an inseparable tie. Realistic scenes, without a magic background, do not justify here the reluctance of men towards women. In the light of day, when there is no time for reflection, magic and symbols, the brave Tuaregs in Al-Kawni's prose have every reason to live a happy life in conformity with the generally accepted canons:

"Ūḥā, a relative of the chief, came from a good family. He was tall, able, he wrote poems and songs. He mastered camel riding. He took part in three

[1] See Ewa Machut-Mendecka, *Magic and realism of the desert (The prose of Ibrāhīm al-Kawnī)*, "Studia Arabistyczne i Islamistyczne" 3, 1995, pp. 53-60.

campaigns to the Kūkū river. Tribal shaykhs extolled him to the skies. All the girls were in love with him and waited till he would draw in his horns and let them catch him for a husband."[2]

Great men meet at every step lovely women, their future partners.

"He was told by his friends that the girl secretly wrote poems, which added charm to her. She was not tall nor slim, as the canons of desert beauty demand. All beautiful women in the desert are tall and slim. But Tānād made up for her modest posture with her charm, charm of her language, lovely face and eyes as well as the charm of secretly written poetry. Bold and roguish eyes did not match the girl..."[3]

The realities foretell an idyll which ends up with a catastrophe for many a protagonist in the prose of Ibrāhīm al-Kawnī. To this catastrophe there leads a complicated desert system of values with all its wealth of beliefs and rituals. On the desert route, the invention and ingenuity may be risky, so it is better to keep to traditional norms and verified schemata. Everything has its own place here, and numerous amulets, talismans and spells serve this order.

Only a woman is approached with mixed feelings by the Tuaregs. This confusion is perhaps caused by the excess of the authorities in the shape of the laws of nature, Islamic teaching and own specific tradition. Nature is an ally of the woman and puts her in the position of its own missionary:

"Who, if not a woman, saved the offsprings of the desert people from destruction? Who in the desert, besides a woman, deserves to be extolled? Who is treated like a sacred figure and who is adored by the knights?"[4]

Islam is propitious to the woman. The nomads in the novel "The Ore" (*At-Tibr*) know a *ḥadīṯ* in which the Prophet Muḥammad says that a woman – along with perfumes and prayer – is one of the three nicest things in the world.[5]

In the Tuareg tribes there sound the echoes of the matriarchate: in "The Magi" the power is inherited by the chief's nephew but it so happens unhappily that the sultan of Timbuktu has no sister and the people are reluctant to see the sultan's son on the throne.

The old Tuareg legends, in turn, are unfavourable to the woman, give her the shape of a viper and burden with responsibility for the expulsion of their forefather from the paradise oasis of Wāw, lost in the sands of the desert. The viper, which has always been suspected of collusion with a woman, is a magic creature that is capable of unusual deeds; it may make people blind with its very sight ("The Magi") and it is hard to kill it ("The Sip of Blood" – *Ǧur'a min dam*). The viper and the snake cause trouble to the bravest

[2] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Maǧūs*, Limassol 1992, vol. I, p.14.
[3] Ibid., vol. II, p. 25.
[4] Ibid., vol. I, p. 255.
[5] Ibrāhīm al-Kawnī, *At-Tibr*, London 1990, p. 70.

Tuaregs, though they can make friends with them, and in order to protect themselves against bad fortune the latter use amulets made of snakeskin.

They treat the woman ambivalently, too. The Tuareg way of thinking and valuing things, however, is not favourable to her. For the nomads in the novels and short stories of Al-Kawnī, hard facts mean less than any alleged hidden truth. And if the woman has two faces – one real and beautiful and the other one symbolical and gloomy – the Tuaregs usually see the latter:

"Women are small and delicate, but they are cruel monsters which lead a helpless man to hell on the seventy-yard-long chain."[6]

Women are terrifying because they make use of an unfailing chain connected with the everlasting magic of the figure seven. No wonder the nomads escape to the desert to be farther away from their homes. Amazingly, as times goes by and as they suffer hardships, they do not miss their homes and do not think of going back home. With all their fear of the hell of women, they act against natural instincts and they themselves view this situation as conflicting. The conflict subsides amidst the blooming grass of the steppe ("The Golden Sand") or under the sky-high mountain peaks ("The Magi"), but it revives as the fascination with the nature weakens.

The woman and the desert draw the hearts of the Tuaregs in two opposite directions: towards love and towards freedom. Outside the world of the prose of Al-Kawnī, the two concepts are the subject of never-ending theoretical considerations and it is worthwhile noting here that they are i.a. regarded as contradicting and antagonistic values. For example, in the opinion of Tadeusz Kobierzycki "love and freedom may become distinguished in the development as conflicting or even antagonistic categories".[7]

This shows (and this concept is confirmed by others[8]) that the concepts of love and freedom are at variance, but the conflict will cease (or should cease) to exist in the course of time. For Erich Fromm in his *The Art of Loving,* however, the two concepts are not antagonistic, and freedom is even a prerequisite for love.[9]

For men in the prose of Al-Kawnī "the hell of women" is a major threat, because the mentions of the magical chain are frequently found.[10] The conflict between love and freedom is one of the main dilemmas of this prose.

[6] Ibrāhīm al-Kawnī, op. cit., vol. II, p 116.

[7] Tadeusz Kobierzycki, *Między miłością a wolnością (o psychologii zniewolenia dziecka)* (Between love and freedom (on psychology of child captivation), "Albo, albo. Inspiracje Jungowskie" no. 0, 1991, p. 37.

[8] Halina Romanowska-Łakomy, *Terapia wolności*, "Albo, albo. Inspiracje Jungowskie" no. 1, 1992, p. 17.

[9] Erich Fromm, *O sztuce miłości* (*The Art of Loving*), Warszawa 1994, p. 34.

[10] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Maǧūs*, op.cit., vol. I, p. 16; vol. II, pp. 28, 169; *Waṭan ar-ru'ya as-samāwiyya*, in: Ibrāhīm al-Kawnī, *Dīwān an-naṭr al-barrī*, Cyprus 1991, pp. 15, 23.

The hell of women

The question arises whether the inhabitants of the desert have reasons to fear their women or is this fear the result of a colourful imagination of the Tuaregs? The novels and short stories of Ibrāhīm al-Kawnī quickly resolve this issue, because they approach it in real – almost earthly-minded – categories and present it in scenes in which one can hardly find a special in-depth semantics. Nevertheless, they prove at the very first sight that in the stories with a c h a i n there is something true, since the desert beauties learn from the very early childhood how to attract and captivate men. They are encouraged by the tradition developing from times immemorial and preserved by their mothers and nurse-maids, often being half-witches of secret descent and connections with the peoples from the African interior. By use of magic spells, amulets and talismans they pass to the young girls they take care of their secret knowledge of the best ways of choosing clothes, perfumes, hair styles and jewellery. The painstaking daily ritual of creating a young beauty is supposed to lead her to meet her destiny. If well-prepared, she is able to cope with it and ensure prosperity and life-long happiness for herself. Although the ritual takes place in a fairy-land atmosphere accompanied by the magic, the destiny to which it leads a woman is indisputable and concrete. Besides, it escapes any symbolical approaches:

"The man is the destiny of a woman. He is the only goal of her life. All the women who searched for something else and wanted to get to know other secrets, perished. Everything God created in this world has its sense. Since He created a woman as a beautiful creature, the man is the one who will gather these fruits. The fruit will fade and decay if it is not gathered in time. A smart woman knows this truth and she gets ready for the harvest. A real woman adorns and makes herself more beautiful, thus becoming attractive and lovely, which is consistent with the nature of the world and the will of gods. A clever woman always feels happy. The other, the foolish one, is an unhappy creature, since the man is not sufficient for her and she seeks still something different in life."[11]

The old Hausa nurse-maid who propounds this theory ("The Magi") says that woman's and man's arguments are divergent, which leads in the longer run to the conflict of love and freedom. In this approach, women are anxious to become submissive to the men, with their eyes fixed on them they hypnotise and captivate them. Along with the developing love, the mutual captivation grows. In Al-Kawnī's works, different couples inevitably succumb to this law. Mothers who love their sons too much try to incapacitate them (e.g.

[11] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Maǧūs*, op. cit., vol. II, p. 287.

in the novel "The Bleeding Stone" – *Nazīf al-ḥağar* – or in the short story "The Trap" – *Al-Faḫḫ*); Tāmğarit in "The Magi" resorts to drastic measures:

"I wanted to tie him down by the only tie which may tie the man with the earth: a woman. I made him get married..."[12]

All the love liaisons bring the feeling of desperation and tragic intricacies, and "the man pays a lot for love and passion"[13]. For example, a young fiancée in "The Magi" demands as wedding gift (*mahr*): "forty pure-bred female camels, ten camels, a saddle of Kano, thirty silk dresses and fifteen blankets made of mountain dyed wool, three leather tents and three further tents made of the hair of a camel or goat, and, in addition, gold and silver jewellery."[14]

The Tuareg women in Al-Kawnī's books love jewels, luxury and the expression of admiration in the eyes of men humbly awaiting at the gate of enchanted gardens where the beauties of paradise walk. However, the inhabitants of the desert do not appreciate thus organized paradise and call it the "hell of women".

The paradise of men

Men run away from women not only in fear of love restraining their movements. They escape from all limitations and avoid everything that may stop them from wandering through the desert. A woman – or perhaps her demands to a larger extent – is one of the obstacles here; others include habits, trammels and inconsiderate involvement in the system of relations hampering the dynamics of movement. If man stays at some place for more than forty days, he is a slave.[15] The settled life is so disgusting to one of the sultans of Timbuktu that he renounces the throne and chooses free wanderings through the desert ("The Magi"). For the Tuaregs, freedom means independence of their own longing, lack of sensitivity to the needs of body and whims of soul. Al-Kawnī's heroes again and again resort to asceticism which lessens their dependence on the desert and alleviates the excessive emotions and worries. When faced with more painful experiences, the nomads refrain from meals and fast until their clouded mind regains the state of equilibrium. "The people of the desert hate satiety"[16] since it leads to laziness and the weakening of vigilance. That is why they succumb to their peculiar diffi-

[12] Ibid., vol. I, p. 15.
[13] Ibrāhīm al-Kawnī, *Waṭan ar-ru'ya as-samāwiyya*, op. cit., p. 17.
[14] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Maǧūs*, op. cit., pp. 224-225.
[15] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Maǧūs*, Ṭarāblus 1991, p. 255.
[16] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Faḫḫ*, in: *Dīwān an-naṯr al-barrī*, op. cit., p. 58.

cult freedom, fight with the desert, hot wind and the phantom of death of thirst. They enter this state from the early childhood. The fraternizing with the desert is a form of initiation into the adult life. Already a six-year-old boy ("The Magi") sets out with goats and sheep to distant pastures, where he meets the "desert – his second mother."[17] He will return to it only as a young man, able to bridle the most unruly camel and to hunt the fastest gazelle. The woman is a rival of the desert. At this point there occurs the set of events which might be called "Al-Kawnī's schema": young man finds a female partner and then he feels such an unbearable discomfort and captivity – the "hell of women" – that he abandons his home and escapes to the desert. Among these desperadoes there is a a herdsman Awdād of "The Magi", who loses his beautiful voice on a wedding night and after seven days of marriage he runs away back to the mountains. In the same novel, a young Adda, a would-be clever tribal chief leaves his wife and renounces women altogether. Similar is the behaviour of a nameless Tuareg in the short story "The Homeland of Heavenly Visions" (*Waṭan ar-ru'ya as-samāwiyya*), although he has a different motivation, being more and more overwhelmed by the settled life in the oasis. It is not amazing then that the herdsman Iḫnāḫūn ("The Ore") "exchanges" his wife and son for his favourite camel and sets out into the steppe. Each of the nomads chooses a solitary life for different reasons, but all of them are equally attracted by desert wanderings. Men experience a second (after leaving home in childhood) initiation through a second deep penetration into the desert and severing family ties. Yet the first initiation ran along the laws of nature, while the second one denies them. A Tuareg boy struggled with the realities of nature, while a mature wanderer – an ascetic – yields to the magic of the desert making him feel euphoria of freedom and life in the state of continuing threat. People speak of the desert in a good or bad way in al-Kawnī's prose works:

"Marzūq remembers those years. He saddles his camel and leaves for the steppe for days or even weeks. All his companions are the horizon, fata morgana and emptiness. Hunger makes him eat the leaves of the tamarisk and roots of the lotus. He almost dies of thirst. He drinks camel's blood and finally he is saved by a wanderer. Some other time, he comes back feeling shame, unconscious, his head hanging down, barefooted, crazy because of enormous thirst."[18]

and:

"I awfully miss the desert. I would drink the female camels' milk and eat roots and truffles. I would hunt gazelles and kill two of them each year. What times those were! The desert is God's paradise and it is the most wonderful

[17] Ibid., p. 62.

[18] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Ġizlān*, in: *Dīwān an-naṯr al-barrī*, op.cit., p. 95.

shelter for man. It also had been a shelter for the prophets: Muḥammad, Jesus or Moses."[19]

The desert is a paradise and hell at the same time. I assume that these two antithetical concepts neutralize each other in Al-Kawnī's prose, in which symbols and hard facts have the same rights. If we make this assumption, the wanderer moves in emptiness and has only his own company. This concept is confirmed by the mythology of the desert in the shape of a colourful story about the lost oasis Wāw, which was a place of relief for the wanderers who suffered greatest hardships:

"The lost wanderer felt hunger, but before he opened his mouth to say something there arrived a procession of beautiful houris wearing transparent clothes and colourful tulles. Green veils on their hair flowed onto their rounded shoulders and firm breasts. Red transparent ankle-length dresses underlined limber and slim bodies. On their legs glittered gold rings, on small hands shone silver bracelets, pearl and diamond necklaces around their necks, sapphire ear-rings hang down from their ears. They brought the best meals on gold plates and they placed silver spoons and put gold cups with the best beverages beside the wanderer. The guest understood that the inhabitants of the oasis did not use words but communicated using the language of thought and soul."[20]

In the paradise oasis, the wanderers find luxury which they cannot get in the desert and meet women who do not threaten them with a chain and trammels. The opinions about Wāw differ: everybody is looking for this oasis, but according to an old Tuareg woman it is a *fata morgana.*[21] In both cases the ancient holy myth of paradise speaks the stronger, the more arid is the land under the wanderer's feet. The myth fills the emptiness. The experienced Tuaregs know this truth and even though they yield to the magic of the desert like others, they can infallibly tell the laws of nature from mythology. They are fully aware of physically measurable emptiness of the desert. The wanderer overcomes it thanks to his strength, courage, resistance, dexterity etc. He derives joy from these successes and the free wandering over large areas of the desert gives him a chance for successive victories. Only due to their own perfection do the nomads praise a difficult desert freedom. And the old clever Tuaregs, while not neglecting the expression of the paradise oasis, see it deeply in human heart:

"Who of us did not look for Wāw? I, too, looked for it at one time. That's my secret.

Then he touched his chest with his hand and said:

[19] Ibid., p. 104.
[20] Ibrāhīm al-Kawnī, *Al-Maǧūs*, vol. I, pp. 312 - 313.
[21] Ibrāhīm al-Kawnī, op, cit., p. 11.

And if you do not find it here, you will not meet it in any other place even though you would fast for a thousand years."[22]

Wāw cannot be reached because of the burden, dependence and longing rising in the contacts with the world. The seclusion in the desert brings one closer to the paradise which has the shape of a sanctified nature with all its virtues and without its vices. For thus conceived sanctity the realities of life must be rejected. Freedom is the means to the end, while love, as perceived by the inhabitants of the desert, becomes an obstacle. The prose of Ibrāhīm al-Kawnī owes its dramaturgy and reflectiveness to this way of perceiving. Acute and dynamic clash of the various values, including love and freedom, keeps one in suspense until the moment when it turns out that it leads to nowhere. The prize for the hardships and sweat is the fata morgana and this is the dramatic dimension of the prose of Al-Kawnī. Then the reflection arises that philosophers and wise men may be right in saying that love and freedom are a pair of friendly and mutually indispensable values.

[22] Ibrāhīm al-Kawnī, op. cit., vol. I, p. 186.

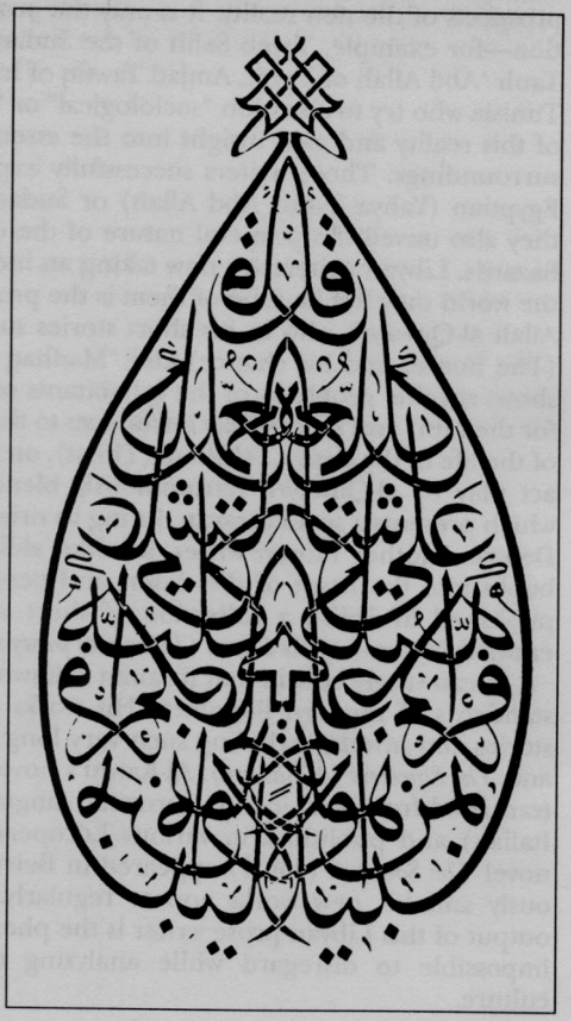
The Visionary Art of Ibrahim al-Kawni

Ewa Machut-Mendecka

The first Arabic prose writers at the turn of the nineteenth century, the writers of the generation of Tawfiq al-Hakim and Mahmud Taymur, usually made attempts to describe and classify their own society. The contemporary Arab world engagement in dynamic change demanded a continual verification of assessment and classification. In addition to the Egyptian authors, Dhu an-Nun Ayyub and 'Abd al-Haqq in Iraq, Marun 'Abbud in Lebanon, 'Ali Halqi or Muhammad al-Naddar in Syria (see Bielawski et al. 494, 500) tried to outline the picture and development prospects of the new reality. It is only the prose writers of the next generation—for example, Tayeb Salih of the Sudan, Jamal al-Ghitani and Yahya Tanir 'Abd Allah of Egypt, Amjad Tawfiq of Iraq, or 'Izz al-Din al-Madani of Tunisia who try to abandon "sociological" or "ethnographical" descriptions of this reality and gain insight into the essence of their environment and surroundings. Those writers successfully expose a primeval magic of the Egyptian (Yahya Tahir 'Abd Allah) or Sudanese (At-Tayyib Salih) village; they also unveil the primeval nature of the desert with all its charms and hazards. Libyan writers are now taking an increasing interest in describing the world they live in. One of them is the prose writer and playwright 'Abd Allah al-Quwayri, who in his short stories such as "Al-Fursa wa al-qannas" (The hunter and his chance) and "Madhaq al-turab" (A taste of the soil) shows specific problems of the inhabitants of the desert (hunting, waiting for the rain) and successfully introduces to the reader a unique atmosphere of the life in the desert. *Al-'Atash* (Thirst), on the other hand, is a short one-act play by al-Quwayri, harmoniously blending realism and symbolism, which presents a small caravan during its tiring journey through the Sahara Desert. Another Libyan writer, Ibrahim al-Kawni, offers an insight in his books into the heart of the desert and penetrates its mysteries. (He also published in Polish a collection of short stories translated from Arabic entitled *Mysteries of the Desert (Tajemnice pustyni)*.

It can surely be said that Ibrahim al-Kawni is a new phenomenon by the standards of modern literature. His works comprise collections of short stories and novels, including such very long novels as *The Magi* (*Al-Majus*) and *The Sorcerers (Al-Sahara)*. Al-Kawni's novels and short stories have been translated from Arabic into European languages (English, French, Polish, Italian) and published in various European countries. Even a 700-page novel *The Sorcerers* (vol. 1) appeared in Beirut in 1994. He writes continuously and his new works appear regularly. In this context, the literary output of this Libyan prose writer is the phenomenon that is—or will be—impossible to disregard while analyzing the development of modern culture.

The fifty-year-old writer (b. 1948) was born in the Fazzan Desert in southern Libya. He is a Tuareg by birth, that is, a descendant of the nomads of the desert—"veiled," or "blue," people who even today still cross the Sahara Desert on horses and camels without removing from their faces the characteristic veils and who use their own specific alphabet, called *tifinag*, and language, *Tamasheq*. Ibrahim al-Kawni led a sedentary life. He was educated in Arabic, then worked for the Libyan newspapers *Fazzan* and *Al-Thawra* (The revolution), published essays, critiques, and literary papers. He then studied in Moscow, which today enables him to refer to his spiritual affinity to the great Russian writer: *I am a child of Dostoyevsky*, he said in a 1995 interview with me. In the 1980s, Ibrahim al-Kawni lived in Poland, where he was the editor of the monthly *As-Sadaqa* that is published in Polish and devoted to Arab problems. Every issue of that monthly publication contained translations of Arabic short stories, written also by outstanding Libyans and—from time to time—by al-Kawni himself. Those were the very first stories of the writer who already at that time was enchanted with the indigenous reality about which he still writes today.



Ibrahim al-Kawni has been a realist from the very start and in his early short stories he was always faithful to the logic of everyday life, trying to portray life in Libya in its various facets. In his stories and novels, he depicts social life and tries to solve the so-called "psychological problems": for example, in the short story "That Lonely Boat" ("Dhalika al-qarib al-wahid"), where the conflict of a childless married couple evolves against a background of everyday activities. Later on, a magical approach and mythological themes became prevalent in his works. His novels and stories can be associated—despite obvious differences—with the magic realism of Gabriel García Márquez and Latin American literature. According to Adam Elbanowski, "The essence of magic realism is confined to the cooperation of two elements—reality and

magic—which are not in opposition but form a unity" (14).[1] In this inseparable relationship, these elements jointly form the magical desert and mythical world of al-Kawni's prose. This desert is inhabited by both people and jinns, that is, demons. Along with water, a handful of figs, and grass or oats for the cattle, magic is indispensable to the life of the desert people, who use it to settle their relationships with demons and animals, making use of numerous amulets, talismans, and spells. Magic is useful for maintaining peaceful relations with demons and it is useful for the fight:

> He did not know how long he was dragged by an impious jinn through the hills scattered in the empty space, through sand and gravel hurting his body . . . . And all the time he heard his malicious and muffled giggle. The stones hurt Ahmad's knees and feet which bled. He felt that his body burned and that he was flayed like a sheep. All that was left from his garment interwoven with the silver thread were the shreds of the shirt covering his chest and hips. When he regained consciousness, he opened his eyes. He looked at his enemy and found that it was a horrible jinn, a swollen, square figure with his head cut off. He closed his eyes and moved his lips to recite the *Fatiha*. How could he forget about that? During all this fighting not once did he use the Quran. He remember that the Quranic verses were the only weapon that could help crush the jinns. The Maghrib and Moroccan gold-diggers are able to use the Quranic verses skillfully to snatch gold away from the invisible creatures. According to them, the best charm in this case is the reciting of the verses of the Quran backwards.
> (*Al-'Ihn al-masmum* [The poisoned garment] cited in *al-Rabba al-hajariyya wa al-nusus al-ukhra* [The stone goddess and other texts] 59-59)

The Tuaregs inherit magic from generation to generation and continually revert to the sacred tradition of their ancestors. Their graves are sacred and by use of magic rituals they often become the oracles that predict weather. Rain and drought are the main worries of the people of the desert. The Tuaregs treat with reverence the mural drawings found in the caves of Fazzan, since they see their ancestors' talent portrayed in them. The desert, as depicted by al-Kawni, oscillates between the magic and brutal, several forms of life, and this should suffice to include his literary output in the current of magic realism. It is tempting to conduct broader comparative studies on the prose of al-Kawni and García Márquez, which we hope to do in the future. The only remark to be made here concerns the genuine authenticity of the primeval forms of life in the writings of the two authors.

This authenticity in al-Kawni's prose reminds one of the theory of aesthetics formulated by Carl Gustav Jung, who distinguishes two kinds of art. The first is the symptomatic—or psychological—art that is rooted in consciousness and is based on the ideas offered by the intellect; here, every thing is logically arranged and clearly explained. The second type, the symbolical-visionary art, is shaped in the unconscious and stems from

the influence of the archetypal, that is, primary, primeval patterns of behavior (see Rosińska). The writings of the Libyan author seem to be the illustration of this latter concept. Al-Kawni himself feels closer to the archetypal forms. *Every man carries in himself, deep inside, the mother tribe*, he said during the discussion on the sources of his works, and he cited Jung as an authority. Nevertheless, he was not inspired by Jung's ideas (at least till the mid-1990s) and only later did he notice that his prose works expressed the concepts found in the writings of the Swiss physician.

The visionary character of al-Kawni's prose can be seen in its shape. Against a background of magic and mythology develop contents and symbols rich in meaning, which—though not always clear—guide the life of the Tuaregs. However, his visionary experience is not confined to the use of symbols. It is shaped deep in the unconscious; it is marked by a nature that is demonic and grotesque, one that carries with it the feeling of being alien (Jung in Rosińska 88): "Facing the visionary experience, we are surprised, astonished, and even disgusted. We demand commentaries and explanations" (Rosińska on Jung, 89).

Does not the excerpt from al-Kawni's short story quoted above sound somewhat grotesque, and do we not feel somewhat disgusted by the sight of a nomad who is being flayed like a sheep? (For in this way we may be deprived of a certain expected dose of romanticism.) Are we not shocked even more by the act of Musa, a dervish who is one of the main characters of the novel *The Magi*, when, acting through divine inspiration and defending himself against the temptation by a woman, he castrates himself in a brutal and cruel manner? Quite possibly there is a demonic visionary experience, such as the one mentioned by Jung, behind this act.

The source of this type of experience is no doubt the desert, which for centuries has encouraged people to have dreams and unusual visions. It was in the desert of pre-Islamic Arabia that a certain Bedouin of noble descent, a tribal aristocrat, 'Abd al-Muttalib, saw in his dreams in the shape of a green tree, his outstanding grandson, Prophet Muhammad (see Dziekan 20). The latter became a great creator and builder due to revelations and visions that caused a powerful Islamic state to emerge in the sands of the desert. But even beyond the limits of civilization there remain the areas of the desert that cause people to undertake the greatest efforts and dream unusual dreams. Al-Kawni's works show that people and animals are constantly threatened by danger as well as by death through thirst and hunger. The Tuaregs suffer, but they cannot live without this space in which they enjoy freedom and their hearts are filled with infinite joy. The nomads call the desert both hell and paradise (al-Kawni, "Al-Ghizlan" in *al-Khuruj al-awwal* 95, 104). In the magical world created by al-Kawni, there is a reason for the two epithets. Between them, there lies a vast conventional space that is penetrated by the Tuaregs during their travels.

Al-Kawni's prose abounds in brutal scenes and contains many naturalistic descriptions, almost physical pictures of death. Only in the particularly hard or peculiar moments of life do the wanderers have visionary experiences or dreams that elucidate the mysteries of life in the desert. The most difficult experiences are expressed in the nightmare that haunts Uhayyid in

the novel *The Ore*. The dream appears when the nomad passes from the euphoria of a life of freedom in the desert to the deepest despair when he learns about his defamation among the local tribes. This is the dream from his childhood, a typical Tuareg childhood spent with goats and sheep in the pastures, and from his youth, during which he fraternized with camels and began long-distance solitary wanderings in search of fodder for the cattle. The dream—or perhaps the vision—takes Uhayyid into the house without windows, where there is absolute darkness, the ruined ceiling threatens to collapse, and there is an invisible creature, neither an angel nor a devil (*Al-Tibr* [Gold] in *al-Khuruj* 133-35). This is one of the worst dreams a Tuareg can dream, since it undermines the sense of his existence in the desert, which consists of endless wandering. According to a widespread opinion among people of the desert, a stay in any place that lasts longer than forty days is a threat to their freedom ("Al-Jadb" [Drought] in *al-Rabba* 65). The tent-dwellers are afraid of small and closed places, and a Tuareg chief in *The Magi* does not even intend to enter a house in the town (1: 93). However, the mysterious creature—neither a devil nor an angel—in the nomad's nightmare causes one to associate it with the dualistic nature of the desert.

They treat a woman in a similar—ambivalent—manner when they meet her, sooner or later, on the desert route. For all the wanderers in al-Kawni's books, this is the moment when, having met all the conditions of a wedding contract, they go into the desert with their new bride, either just the two of them or accompanied by their fellow tribesmen. For the more important characters, for the main characters in al-Kawni's novels and stories, understanding a woman is a great problem with which the bravest inhabitants of the desert cannot cope. Again, the problem finds reflection in the dream, a meaningful dream that haunts the shepherd in *The Ore*. One night during a period of great drought and great hunger he meets in his dream a local witch, an old woman of great authority who tells him to kill his favorite camel (85). This is another ominous dream for a nomad. The inhabitants of the desert in this region have always been devoted to their camels. Pre-Islamic poets, as well as those of the early Islamic period, devoted entire passages of their *qassidas* (classical odes) to descriptions of those animals. In the novel *The Ore*, the master and his beautiful camel are united by a strong bond resulting from their wanderings together in the desert. All the desert animals are of great importance to the wanderers.

While Turks see their ancestors in a gray wolf, Tuaregs readily trace their descent from *waddan* (a genus of antelope), wolf, or bear (al-Kawni, "Sahfa min Kitab al-mawtha" in *Ar-Rabba*). No wonder the shepherd falls into despair at the very idea of losing his camel. A few days later the dream returns and it turns out that the demand comes from Tanit, an ancient goddess of love and fertility who is highly revered by the desert dwellers. The goddess encourages the shepherd to save his family in this way, since the meat of the camel will allow them to survive. This is also the opinion of a beautiful and beloved Tuareg wife on whose body Tanit left her characteristic triangles. But the demand, though perhaps right, is cruel, and the shepherd runs away with his camel into the desert.

The dream about killing the camel leads to the conflict between freedom and love, which is one of the main dilemmas expressed in al-Kawni's prose. Many characters in his books choose freedom in the desert, fleeing from the love of a woman and its ensuing constraints, a situation that is usually detrimental to their female partners. The greatest rival of a woman is the desert, which tempts men by offering unlimited freedom and challenge to prove their manhood in their day-to-day struggle for survival.

With its ancient laws and all its threats, its unique charm of rich vegetation, hot wind *(qibli)*, horrible drought, and downpours in the rainy season, the desert is an asylum of primeval nature. Its uncontrollable forces govern the characters' everyday life and penetrate into their dreams. For example, an old hunter in the short story "Gazelles" ("Al-Ghizlan"), under the influence of contact with civilization, brutally kills an entire herd of gazelles, and has a dream about a large valley full of blood, covered with dead bodies (103). The dream does not conceal anything, and it is a psychical protest against breaking the laws of the desert. Here, even the tiniest aspects of life are appreciated and even the green twig put into the fire by an unwise hand is bleeding ("Al-Fakhkh" [The trap/snare] in *al-Khuruj* 43). In this region, fire engulfs only dry wood, nobody hunts or kills needlessly, and the consuming of gazelle meat, which has a magic power, is reduced to a minimum. However, civilization reaches the heart of the desert and destroys ancient laws. In this context, al-Kawni's prose is a dramatic appeal for protection of desert animals. In the novel *The Bleeding Stone*, the writer creates the last surviving gazelle and lets her narrate her moving memories from the history of the dying species (109). No wonder the hunter who is careless about the life of these animals is haunted by nightmares.

The dwellers of the desert feel they should observe the laws of nature and they listen to its voice even when they dream. At the same time, they try as hard as possible to come to terms with it by developing their imagination, intellect, or intuition. As a result of the dialogue with nature, there emerges a magical, half-material and half-spiritual world of a long novel, *The Magi*. Although its action takes place in the desert and in the oases, amid camels, gazelles, and goats, in a fierce struggle for pastures and water wells, faith—in the broadest sense of the word—and thought are of greater importance than anything else. Jinns—or *ahl al-hafa'*—hidden creatures that constantly follow in the footsteps of the nomads, are already of a purely spiritual nature. But most of all, the spirituality of the desert is reflected in its rich religious life. The Sahel, which lies in the boundary zone between black and white Africa, is a melting pot of various beliefs, far removed from any orthodox patterns. The Sahara and the Sahel are considerably Islamized. (The action of the novel is set in the period when Libya was under Ottoman rule, that is, between the seventeenth and nineteenth centuries.) But what an Islam this is! Nomads greedily listen to the Quran recited by the inspired mystics coming from the outside world. Sufism strongly permeates this region, which does not mean that people of the desert continually refer to the old faith of their ancestors—*majusiyya*, that is, the religion of the Magi. The Magi, the worshipers of the stone god Amnay, give the novel its title. By way of their powerful tradition and firm faith, they entangle the fortunes of

African peoples and individuals who are characters in the novel. *Majusiyya*, ousted by Islam from the Sahel, is now having its renaissance in the territory of Mali. A weak Muslim sultan wants to restore the country's economy with the help of a pagan god and gives Timbuktu to the Magi. But the victorious reconquest is not enough; the stone god Amnay takes revenge for the ages of repudiation by sending a hot, destructive wind (*qibli*) onto the desert and the Sahel. And—as happens in such stories—in exchange for his mercy he demands the most beautiful and prominent virgins of the kingdom. Once again, in the moment of high tension, pictures and symbols from the depth of the intellect, by way of unrestrained imagination, come to the fore: the sultan of Timbuktu is tormented by the recurring vision of his dying daughter (1: 137). One can easily guess that the merciless Amnay will soon demand the princess. So the worried father sends her far away from Timbuktu, but "he forgets that no one can escape his destiny in the desert" (1: 142). The prophecy comes true, the princess dies in a faraway country, and after many years of drought, the hot wind stops and the refreshing and beneficial rain falls.

In the dreams and visions, the desert usually shows the Tuaregs its devilish and ominous face, threatening with nightmares, remorse, death, and destiny. But all these measures weaken and lose their power near the desert paradise, that is, the mysterious oasis Waw, which is found once in a millennium by an especially exhausted wanderer: "When he raised his head he saw the glittering light of Waw. They danced in front of his eyes, first near, then far, and they looked at him coquettishly, like the girls from the desert. He thought he stood on the threshold of the Kingdom of Heaven, where he was going to account for his deeds and be punished" (1: 311). But instead of punishment, the wanderer is comforted, is made to lie down on a soft bed, sips a drink of paradise in gold cups, served by beautiful houris, looks at some beautiful sights, and listens to soothing music. He is looked after by a strong old man who also explains to him one of the mysteries of Waw:

> —Tell me, noble sheikh, what is the mystery of Waw? Why is it found by this and not another wanderer?
>
> The old small smiles warmly. He forgives all the suffering people their tactless questions and satisfies their childish curiosity:
>
> —Waw can be entered only by the man who went through the valley of suffering and was reborn. One must lose oneself in order to regain himself. (1: 312)

In *The Magi*, Waw is found by the lost merchant who is nearly dying of thirst and following a fata morgana. The old experienced Tuaregs do not doubt that the oasis of paradise is a beautiful mirage of the soul and they encourage people to try to find it just there, deep in their hearts. This idea coincides with the advice of the sheikh of paradise expressed in metaphorical form. Nevertheless, finding one's own soul—internal peace or harmony—does not seem to be the ultimate goal of the search and wandering of al-Kawni's characters, since in such a case the dualism of the desert perceived as paradise and hell would not make sense. The desert is the subject of the

nomads' daytime and night-time dreams and means more to them than a woman. In the desert, the wanderer strives to achieve a kind of fullness: to get the best from the depth of his being, and to gain the ultimate favor of the environment. By finding the holy oasis in themselves, Tuaregs acquire the power needed to attempt to fulfill this miracle outside—to reject the hell of the desert and preserve its second, paradise-like face. Mankind forming a perfect union with nature is a great pantheistic vision on the border of magic and reality. That is the vision offered in the books of the Libyan writer Ibrahim al-Kawni.

NOTE

1. All translations provided by author.

WORKS CITED

Bielawski, J., K. Skarzyńska-Bocheńska, and J. Jasińska. *Nowa i wspólczesna literatura arabska XIX i XX w. Literatura arabskiego Wschodu.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.

Dziekan, Marek. *Arabia magica.* Warszawa: Wydawnictwo Akemickie DIALOG, 1993.

Elbanowski, Adam. "Marquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej" (Márquez: from magical realism to magical irony). *Literatura na Swiecie* 9 (1983): 10-23.

al-Kawni, Ibrahim.

Collections of Short Stories

Tajemnice pustyni (Mysteries of the desert). Warszawa: Prasowe Zaklady Graficzne RSW, 1985.

Al-salat kharij nitaq al-awqat al-khamsa. Tarablus: Dar al-Kitab al-'Arabi, 1974.

Jur'a min damm [A sip of blood]. Tarablus: Ash-Shirka al-'Amma li an-Nashr wa at-tawzi' wa-al-I'lam, 1983.

Shajar al-ratm [The broom bush]. Tarablus: Al-Munsa as-Sa'biyya li-an-Nasr wa-at- Tawzi' wa-al-I'lam, 1986.

Al-Qafas [The cage]. London: Dar "Riyad ar-Rays li al-Kutub wa-an-Nasr," 1990.

Diwan al-nathr al-barri [A collection of wild prose]. Cyprus: Dar li-at Tiba'a wa-an-Nasr, Tasili li an-Nasr wa-al-I'lam, 1991.

Al-Rabba al-hajariyya wa al-nusus al-ukhra [The stone goddess and other texts]. Limassol: Dar at-Tanwir li-at-Tiba'a wa-an-Nasr, Tasili li-an-Nasr wa-al-I'lam, 1992.

Al-Khuruj al-awwal ila al-watan ar-ru'ya al-samawiyya [The first visit to the native land and the heavenly vision]. Limassol: Dar at-Tanwir li-at-Tiba'a wa-an-Nasr, Tasili li-an-Nasr wa-al-I'lam, 1992.

Novels

Hamasiyyat. Beirut: Dar Abu Dirr al-Jaffari li an-Nashr, 1989.

Nazif al-hajara [A bleeding stone]. London: Dar Riyad ar-Rayyis li-al-Kutub wa-an-Nashr, 1990.

Al-Tibr [Gold]. London: Dar Riyad ar-Rayys li-al-Kutub wa-an-Nasr, 1990.
Al-Majus [The magi]. 1st ed. Vols. 1, 2. Tarablus: Dar al-Jamahiriyya li-an-Nashr wa-at-Tawzi' wa-al-I'lan, 1991. 2nd ed. Limassol: Dar at-Tanwir li-at-Tiba'a Tasili wa-al-I'lam, 1992.
Al-Sahara [The sorcerers]. Beirut: Al-Mu'assasa al-'Arabiyya li ad-Dirasat wa-an-Nashr, 1994.
Interview
With Ewa Machut-Mendecka. Warszawa, 5 July 1995.
Rosińska, Zofia. *Jung*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982.

المحتويات

الكوني.. بين وحدة الوجود ومنطق الصحراء - صبري حافظ 485
ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية - فخري صالح 505
من ملحمة الصَّحراء إلى رواية البعد المفقود - سعيد الغانمي 517
(التبر).. رأس مال الصحراء الرمزي - سعيد الغانمي 537
الكوني المسكون بالظمأ وحمادات البادية - إبراهيم عبدالمجيد 559
«المجوس».. رواية الطوارق الكبرى - إبراهيم عبدالمجيد 567
ثنائية الطبيعة.. الثقافة في روايات إبراهيم الكوني - فاضل ثامر 579
السلطة.. اللعنة والكتابة الأخرى - د. فيصل درّاج 589
اجتماعية القراءة وإنتاجيّة الدّلالة في «الورم» - مصطفى ولد يوسف 597
أسطرة الفضاء الصحراوي في روايات إبراهيم الكوني - د. الضاوية بريك 611
الصحراء وشِعريّة الفضاء السردي - د. حاتم الفطناسي 629
دلالة المكان في «نزيف الحجر» - د. نسيمة علوي 641
الأبعاد الثقافية للنسق الرمزي وتركيب المعنى في نص الكوني - عباس خلف علي 655
الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة الكوني الروائية - ضرار بني ياسين 669
البحث عن البراءة الأولى في «الملاك» - أ.د. يوسف حطيني 679
توظيف الأسطورة في «نزيف الحجر» - مديحة عتيق 695
دائرية الزمن ودلالته في روايات إبراهيم الكوني - د. وردة معلم 707
عالم الصحراء وسكانها في روايات الكوني - د. نزيه كسيبي 727
فضاء السرد في "خريف الدرويش" - عبد الله بلحاج 747
البنية السيميائية في "واو الصغرى" - عبد الحكيم المالكي 763
نبض الحياة ونبض الموت في "التبر" - الأخضر بن السائح 783
الصحراء وطن السر والسحر والخلود - جنان جاسم حلاوي 809
انكسار الروح وتألقها - حسام الدين محمد 817
إبراهيم الكوني.. تأسيس أدب الصحراء - سمير اليوسف 829
عالم الطوارق في قصص مفاجئة لإبراهيم الكوني - جاد الحاج 835
شعرية الحياة الفطرية في رواية «عشب الليل» - صلاح فضل 841
كرونوتوب الصحراء في قصة «نذر البتول» لإبراهيم الكوني - د.أشرف عيسى 851
ما بين الوجود والعدم.. بيتٌ في الدنيا وبيتٌ في الحنين - حاورته: بلقيس الأنصاري 861
ذاكرة الصحف 883

من عمق الصحراء.. العمق الذي يخرج من الروح.. على هيئة مطر ورمل ورياح.. ودموع وتنهدات.. وابتسامات حاضرة ومؤجلة..

من ذلك العمق السحيق يخرج الروائي المفكر إبراهيم الكوني مثل أسطورة، محمّلاً بالنبوءة.. والاحتمالات، لا يريد أن ينفض عن جسده الرمال..

مُلثّماً يخرج كمارد مصنوع من طين الدهشة، وأعصاير الفكرة، ومفاجأة الخاطرة.. وسكون الليل..

يكتب الضوء ويمحو سطر الليل.. سعياً إلى سطوع الذاكرة المحتشدة بالاحتمالات، في وقت أراد فيه أن يضيّع نفسه ليجدها.. ففي المجاهيل تكون الرؤية بالروح لا بالعين.. ويكون الدليل البصيرة لا البصر..

ذهب بعيداً.. بعيداً جداً كي يغرق في التيه ويحقق حلم الضياع، فإذا به يعثر على ذاته البعيدة الهاربة في الفلوات.. ويعثر معها على ذوات كثيرة غادرت شخوصها.. تتجول بحثاً عن روح تتآلف معها وتتطابق مع تطلعاتها إلى الانعتاق التام الصادق.

د. سعاد محمد الصباح