صورة الحمار وبؤر التّشكيل الدّرامي في رواية الحمار الذّهبي
thedonkey image and the foci of the dramatic formation in the luciusapollius'sgolden donkey novel

ط. د هاجر ظريف*

د. اليامين بن تومي♣

تاريخ الإرسال: 2020/07/27	تاريخ القبول: 16 / 09 / 2020	تاريخ النشر: 30 / 03 / 2021

الملخّص:

تتداعى الصّور السّردية الدّرامية في رواية (الحمار الذّهبي) بشكل من تظم ضمن قصص طافحة بطابع مأساوي صادم أحيانا، وأحيانا أخرى تتّخذ طابعا فانتاستيكيا، هذه الصّور وإن تناقضت الأصوات المتضمّنة في عوالمها، فإنّ دلالاتها كثيرة ورسالاتها أكثر، إنّها صُور سرديّة ترصد تشظّي الذّات وتدين الواقع المأزوم، تُزاوج في تراكيبها بين التّفصيل السّاخر والأثر المأساوي، وعليه فإنّنا نحاول أن نرصد في هذه القراءة تجليّات صورة الحمار بعدّه شخصيّة محوريّة في رواية (الحمار الذّهبي)،ومن هنا ينطلق هذا البحث من إثارة إشكاليّة دلالة الحمار ورمزيّته داخل المتن الرّوائي.

الكلمات المفتاحيّة:الصّورة، البؤرة، الحمار، العجائبي، التّشكيل الدّرامي، لوكيوس أبوليوس.

المؤلف المرسل: هاجر ظريف hadjar1312@gmail.com

*مخبر السّرديات والأنساق الثّقافيّة، جامعة محمّد لمين دبّاغين -سطيف 2-، hadjar1312@gmail.com

♣مخبر السّرديات والأنساق الثّقافيّة، جامعة محمّد لمين دبّاغين -سطيف 2-،lyamine2050@yahoo.com

Abstract:

The dramatic narrative images in The Golden Donkey novel are systematically within either tragic tales or fantastic tales. Despite the contradiction of their characters (voices), the significances of these images are various. Therefore, they are narrative, attempting to examine the self fragment and condemn the dire reality. Moreover, their structures combine the ironic description with the tragic effect. Thus, this study aims at discovering the manifestations of the donkey image, as it is the pivotal character in the Golden Donkey novel. Accordingly, the research reveals the different significances of the donkey and its symbolism within the narrative structure.

Keywords: *image, focus, donkey, wonderful, narrative structure, Lucius Apollius*

*** *** ***

مقدّمة:

لا تمثّل رغبة الإنسان في التّصوير أمرا جديدا؛ بل هي رغبة قديمة جدّا وضاربة بجذورها في عمق التّاريخ، ولعلّها ارتبطت ببداياته الأولى، وتحديدا قبل اكتشافه للّغة في حدّ ذاتها، وحتّى قبل ولادة الرّغبة لديه في الكلام، فقد حاول إنسان العهد الأوّل أن يتجسّد المعاني ويتمثّلها من خلال النّقوشات والرّسومات التي كان يعبّر بها عمّا يجول في نفسه، ومن هذا المنطلق كانت الصّورة المرتكز الأساس الذي اعتمد عليه لسرد حكاياته الذّاتية وتوصيلها إلى غيره، متجاوزا بذلك إشكاليّة التّواصل النّاجمة عن اختلاف اللّغة وتعدّدها، الأمر الذي تمخّض عنه نشوء علاقة متينة بين اللّغة والصّورة، علاقة تعزّزت أكثر فأكثر من خلال تطوّر أشكال التّواصل الجماهيري، بغضّ النّظر عن كون كلّ منهما يمتلك تقنيّات خاصّة به في عملية محاكاة الواقع، فالصّورة تحاكي الواقع بطريقة تختلف عن نقل اللّغة له، وعبر هذا المسار الطّويل الذي سلكه الإنسان والمحطّات الكبرى التي استوقفته في رحلته المضنية بحثا عن الذّات وعن الحقيقة وعن

المعنى، ومع التّحولات الفكريّة والمعرفيّة والثّقافيّة والسّياسيّة، كان للصّورة الأثر البالغ في هذه الرّحلة.

1-الصّورة (Image):

1-1-حدود المصطلح والمفهوم:

يقتضي البحث في مرجعيّات المتخيّل الإنساني لصورة الحمار أن نعرّج على مفهوم الصّورة الذي ارتبط بعنوان القراءة التي نحن بصددها، والجدير بالذّكر هنا هو أنّ العناية بالصّورة ليس بالأمر الجديد، وليست وليدة العصر الحديث، وإنّما يعود الاهتمام بها إلى عصور موغلة في القدم، ذلك أنّ الإنسان: "عمد إلى صناعتها نقوشا على الجدران في كهوفه التي عاش فيها، أو تشكيلات مجسّمة لمشاهد متعدّدة في معابده"[1]،وفي هذا المجال يبرز مفهوم الصّورة على أنّه شيفرة (code) تشتمل على دلالات إيحائيّة تحيلنا مباشرة إلى استقراء واستنباط طريقة عيش شعب من الشّعوب، وكيفيّة تفكيره، وعاداته وتقاليده وسلوكه في الحياة، فالصّورة على كلام كثير من الباحثين تعدّ حكاية لها المقوّمات ذاتها التي تتمتع بها الحكاية، ويمكنها أن تنقل لنا أحداثا معيّنة بكلّ تفاصيلها، غير أنّها تختلف عن الحكاية المسموعة أو المقروءة في كونها مرئيّة.

كثيرون هم الذين توقّفوا عند مفهوم الصّورة وعبروه بحركة الفكر والإبداع، كما أنّهم أثاروا إشكالية العلاقة التي تربط الصّورة بالإيحاءات والدّلالات التي تُوعِز إليها، وقد تبنّى الباحثون تعريفات كثيرة ومختلفة للصّورة، لكنّها تتماسك مع بعضها بعض بحيث تمسك بكلّ التّحديدات النّقدية والفلسفيّة والفكريّة، وقد فُهِمت الصّورة بمعانٍ كثيرة، فهي قد فُهِمت بمعنى (التّشابه والمحاكاة) أو هي (صِنو العالم)، كما عُدّت (نسقا دلاليا غير لساني)، ورأى باحثون أنّها (اللّغة الأولى)، وعرّفها آخرون بأنّها (اللّغة

الاقتصاديّة المُعَولَمة المتاحة للجميع)، وانتهى غيرهم إلى القول بأنّها (إعادة تشكيل العالم بكيفيّة ما).

تتحدّد الصّورة في كثير من الحالات على أنّها النّسخ الحسيّ أو الذهني لما تدركه حاسة البصر سواء أكان ذلك مع تركيب جديد للعناصر المرئيّة أم دونها، أو هي محاكاة ذهنية لإحساس أو لإدراك جرت معاينته من قبل، كما يمكن أن تكون تمثيلا مرئيا من إنشاء فعاليّة الفكر، بنحو خاص هذا التّمثيل العينيّ المرئي تحصل الاستفادة منه في تصوير فكرة مجرّدة. ومن ثمّ، فهي وفقا للتّعبير الكانطي التّأثير والانفعال الحاصل بين الظّاهرة المدركة بالحواس والمعاني الكليّة الموجودة في الذّهن، بحيث تتمّ استعادة تلك الظّاهرة واستذكارها أمام الوعي أو العقل حال غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبّر عنها[2].

ويحدّد ريجيس دوبري (Régis Debray) معنى الصّورة بأنّها لفظة يُقصد بها: "القناع الشّمعي الذي يوضع على وجه الموتى والذي يضعه القاضي في الجنازة، ليحتفظ به في صناديق فوق الرّف، بعيدا عن كلّ العيون، قائلا: إنّ الدّين الذي ينهض على تقديس الأجداد كان يتطلّب أن يعيش هؤلاء من خلال الصّورة"[3]؛ أي إنّ الصّورة في الثّقافة الغربية ارتبطت بكلّ ما هو مقدّس عندهم كالموتى والقضاة والرّهبان والأجداد لتزيدهم سلطة وسطوة وتمنحهم قدسيّة أبديّة، من جهته يتّجه جاك أومون (Jacques Aumont) إلى توصيف الصّورة بأنّها: "نسخة عن مظهر من مظاهر العالم، تلتقطها رهافة إحساس هي نوعا ما، فرديّة، وعامّة، ونموذجيّة في الوقت عينه، يتميّز بها الوسيط (الفنان أو أي شخص آخر) الذي ينقل إلينا معلومات ومشاعر، كما يخلق أخرى في داخلنا"[4].

وبخصوص الصّورة في المعاجم العربيّة فهي تحمل عدّة معاني تدور في مجملها حول هيئة الشّيء وشكله، فقد جاء في لسان العرب أنّها من الفعل صَوَرَ، ومن أسماء الله الحسنى: المصوّر وهو الذي صوّر جميع الموجودات، ورتّبها فأعطى كلّ شيء منها صورة

خاصّة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها. وصوّره الله صورة حسنة فتصوّر. وفي حديث ابن مقرن: أما علمت أنّ الصّورة محرّمة؟ أراد بالصّورة الوجه وتحريمها المنع من الضّرب واللّطم على الوجه، ومنه الحديث: كُرْهُ أن تُعلّم الصّورة أي يجعل في الوجه كيٌّ أو سِمة. وتصوّرت الشّيء: توهّمت صورته فتصوّر لي. والتّصاوير: التّماثيل. قال ابن الأثير: الصّورة تَرِد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته التي يكون عليها وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، ورجل صَيِّرٌ شَبَّرٌ أي حسن الصّورة والشّارة[5]، وفي هذا التّعريف يتأكّد الطّابع الإدراكي للصّورة وعلاقته بالعالم الواقعي المادي والمحسوس؛ ولعلّ جعل الصّورة مرادفة لمعنى التّماثيل في الثّقافة العربيّة والإسلاميّة سببه الطّابع الوثني المُؤلّه لها باعتبارها تنتقل نحو الإلاهي، الأمر الذي أدّى إلى ربطها بعبادة الأوثان والحطّ من قيمتها، وجعل كثيرا من علماء المسلمين ينظرون إليها نظرة ازدرائيّة دونيّة[6].

1-2-جدلية الصّورة وإشكاليّة التّلقي:

لقد ارتبط مفهوم "الصّورة" في الدّراسات النّقدية والفلسفيّة المعاصرة بمصطلح "الاستشراق"، أو ما يُعرف بصورة الآخر (مفهوم الغيرية) وعلاقته بالأنا (الذّات)، حيث إنّ مفهوم الغيريّة أضحى يشكّل مرتكزا معرفيا هامّا في بلورة منظومة الصّور والتّفاعل مع الآخر، فالصّورة الطّوطميّة (Totemism /Totémisme)(*) التي رُسمت عن الآخر/ الغرب داخل ذهنية الفرد العربي وفي بنية إدراكه ووعيه، هيّأت لنشأة "علم الصّورة" أو (الصّورائية أو الصّورولوجيا/ Imageologie)، هذا العلم الذي يهتمّ أساسا بدراسة صورة شعب عند شعب آخر، كما يهتمّ بكلّ ما تنتجه النّصوص سواء أكانت أدبية أم فلسفيّة أم فكريّة عن الآخر. ومن ثمّ، فعلم الصّورة يتّجه إلى طرح إشكالية الهوية ومساءلة الذّات وكيفيّة تمركزها في مجابهة الآخر أيّا كان نوعه، واستجلاء حقيقته بوصفه قوّة عظمى وعامل إجهاض وتفكيك لثقافة الأنا (الذّات)، أيّ؛ إنّ الصّورائية

تتحرّى معرفة الطّبيعة الحقيقيّة لمعادلة الأنا/ والأخر، بحكم أنّ هذه المعادلة غير قارّة وغير ثابتة، بل هي معادلة قابلة للتّحوّل والتّغيّر، ففي الوقت الذي نتساءل فيه عن التّمثّلات التي يحملها الأنا عن الآخر يمكننا أن نتساءل أيضا عن التّمثّلات التي يحملها الآخر عن الأنا، وأن نتساءل كذلك عن التّمثّلات التي يحملها كلّ طرف عن نفسه، وهذا الأمر لا يمكن أن يتحدّد إلاّ وفقا للظّروف والخلفيات السّياسية والإيديولوجيّة، والمعطيات الاجتماعيّة والثّقافية وحتّى الدّينية، والعوالم النّفسيّة ضمن الأطر الزّمانيّة والمكانيّة.

ولأنّ الصّورة في الفكر الغربي هي نظام دلالي يفصح عن مجموعة من العلامات المتقطّعة، دفع ذلك رولان بارت إلى البحث في مرجعيّة المعنى الذي يمكن أن تحمله الصّورة، والتّساؤل عن الكيفيّة التي يأتي بها المعنى إلى الصّورة؟ وإلى أين ينتهي هذا المعنى؟ وماذا يأتي بعد انتهائه؟[7] وهنا نطرح بدورنا أسئلة ملّحة عن الكيفيّة التي تستحيل بها الصّورة بنية حكائيّة مشحونة بحمولة دلاليّة مكثّفة ومركّزة؟ وما الذي يمنحها هذا الأثر والوقع والسّلطة؛ أي كيف يتشّكل الوعي عند المتلقي بصورة ما، أو بالأحرى كيف يحصل التّفاعل بين الصّورة والمعنى المدرك؟ أهي من يمنح ذلك لنفسها، أم ذاتيّة المتلقي؟ أم كلاهما معا؟

ما من شكّ في أنّ جوهر الصّورة لا يكمن في وجودها المرئي العينيّ فحسب، وإنّما يكمن في الأثر الذي يخلّفه ذلك الوجود المرتبط أساسا بشيء آخر غائب وخفي أكثر من ارتباطه بحاضر مرئي، وفي هذا السّياق تتّضح الطّبيعة الإيهاميّة للصّورة، وطابعها الغامض الذي يستثير فينا الحيرة ويدفعنا إلى الشّك والرّيبة، بل ويعبث بنا وبيقينياتّنا، لأنّها "ليست معطى جاهزا بريئا، لكنّها حمّالة أوجه ومائعة المعنى، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ على البوح به"[8]، فرغم ما توحي به الصّورة من براءة وصدق ظاهريّا، فإنّ تخومها تبقى ملتبسة وغير واضحة المعالم، وتبقى محاكاتها للعالم

مشوّهة على الرّغم من واقعيّتها الزّائفة لازدواجيّة ما تنقله، فهي دائما ما تريد قول شيء ما لتحيل على غيره، حينها لا يستطيع المتلقّي التّمييز بين مكوّنات المنطق الرّمزي للصّورة، وبين المسوّغات التي يفترضها المرجع الحسّي والأصل الموضوعيّ.

إنّ الصّورة بوصفها أداة ثقافية تمارس تأثيرا انفعاليا قويّا، فقد عُدّت نزعا من السّرد وضربا من أضربه على كلام الباحثة ميكي بال(*) (Miki Pal)، وقد ذهب أحد الباحثين إلى أبعد من ذلك عندما عدّ الصّورة نوعا من السّرد المرّكز (Master Narrative)، هذا الأخير الذي يمنح المعنى للتّجربة الإنسانيّة وممثّلاتها الثّقافية عن طريق تزويدنا بالأدوار الاجتماعيّة والرّمزيّة للأفعال مع التّتابع السّردي للأحداث[9]؛ أي ما يجري على الحكاية أو السّرد عموما يجري على الصّورة، فهي تخضع أيضا لمنطق النّص، وسلطة المتلقّي.

والصّورة بوصفها أداة من أدوات الخطاب، وواحدة من أهمّ وأنجع الوسائل الفنيّة والأسلوبيّة التي يستند عليها الأدباء في بناء فضاءاتهم النّصيّة وتشكيل عوالمهم السّرديّة، فإنّ ذلك يؤهّلها لأن تلعب دورا وإن كان متواضعا ولكنّه متميّز أيضا، إنّه "متواضع لكون الصّور نادرا ما استخدمت في الكلام، ومتميّز لأنّ استخدامها في الكلام ينبع عنه قوّة تصويريّة كبيرة"[10]، فالأحاسيس المنفعلة والمشاعر الجياشة والعواطف المتأجّجة تنزع بشكل طبيعي إلى إيجاد منافذ في الصّور التي تُجلّي عناصر وتضمر أخرى وتضعها ضمن سياقات بيئيّة وثقافيّة ومعرفيّة معيّنة.

وبما أنّ مجال بحثنا هذا مرتبط بحقل السّرد، فإنّه لا تفوتنا الإشارة هنا إلى أنّ هذا الحقل الخطابي بات مرتعا للتّنوع الصّوري المتعدّد الإيحاءات، الممتدّ بين الصّريح والضّمني، المضمر والجلّي، الواقعي والتّخييلي، والذي ينطلق من المستوى اللّفظي (اللّغوي) إلى المستوى الإدراكي والذّهني، والصّور السّردية لا تكتسب دلالاتها الجمالية

ووظائفها التّأثيريّة إلاّ من خلال قدرتها على الاختزال والتّكثيف والإيحاء لبناء وعي جديد ومتجدّد ينسجم والواقع الحسي المدرك أو يتجاوزه.

ففي المجال السّردي وتحديدا الرّواية، كثيرا ما يلتجئ الرّوائيّون إلى اعتماد الصّورة لتسويغ وتبرير منطق ما، والانتصار لأفكار معيّنة، والإقناع بسلوكيات خاصّة، لما خبروه في الصّورة من قدرة على الاختزال والاقتصاد لأنّها "توجز التّفاسير وتختصر البراهين"[11]، ينضاف إلى ذلك قدرتها على اختراق الوهميّ والمتخيّل والمجرّد، وقدرتها على تجاوز دلالاتها في ذاتها، لترتقي في سلم الافتراضي وتنزاح عن مرجعها الحسّي وأصلها الموضوعيّ وتتموقع ضمن كيان برزخيّ، بين تعيين اللاّمرئي والإمساك بالمرئي، وهي من ثمّ صيغة مُثلى لا يحتاج معها المبدع إلى الخطاب المباشر، الذي يعبّر في أحيان كثيرة عن وجهات النّظر الذّاتية والتي تبقى خاضعة للتّشكيك، هذه الطّاقة الكامنة في الصّورة تتيح لها أن تكون أبرع الوسائل في إخفاء النّوايا، والتّمويه، والإقناع[12]، إنّ هذه الخصائص مجتمعة هي التي تجعل الرّوائي أو المبدع يراهن على الصّورة بما فيها من مراكمة للإيحاءات وتكثيفها، ويرتكز عليها في جعل الفضاء الرّوائي حيّزا تمثيليّا يعجّ بالمشاهد المدهشة والمواقف المحتدمة والوقفات التّأمليّة، التي تنهض على نسق دلاليّ متماسك والذي ينهض بدوره على تخليد الأثر الذّهني والوقع النّفسي عند القارئ.

تكتسي الصّورة في الرّواية ماهيتها الجماليّة وأهميّتها الوجوديّة ووهجها الإيحائي ووقعها العاطفي من خلال قدرتها على التّحوّل إلى تمثيل ثقافي، أي إلى تكوين محتمل يفترض الإجابة عن أسئلة الهوية والذّات والمصير وبتعبير أوضح "إلى إقامة بديل للحياة للتّوصل إلى ما يتعذّر تحقيقه (...) فالتّمثيل الثّقافي بكافّة أشكاله يعمل على التّوصّل إلى ما هو متعذّر، دون الانغلاق في التّفسيرات المحدّدة، بل بطرح قراءات متعدّدة ترجئ التّفسير النّهائي، ليغدو الأصل متعدّد التّكوين[13]، يتّضح هنا أنّه لا يمكن أن يكون وجود الصّورة في العمل السّردي أمرا اعتباطيّا، بل حتميّة اقتضتها الضّرورة الفنيّة من جهة،

ومعطيات الواقع من جهة أخرى، فالمبدع يمكنه أن يعثر في موضوعات الصّورة على منبع فنّي ثريّ وسحر جماليّ إن هو استطاع ترويضها من غير الانصياع لسحرها، وتحويل تلك الموضوعات المضمرة في أعماقها إلى أثر صوري إيحائي مشعٍّ تنتسج عبره صور جزئيّة متحقّقة في العمل السّردي، بحيث تخضع تلك الصّور الجزئيّة لمنطق المماثلة والتّلاحم والتّحبيك والتّفاعل والجدل والنّمو مع سائر المكوّنات النّصيّة وغير النّصيّة ذات الوظائف الجماليّة.

وغير خافٍ على أحد أنّه ومع التّغيرات الثّقافية وتحوّلات الواقع الثّقافي من خطاب اللّغة إلى خطاب الصّورة، غدت هذه الأخيرة أداة ثقافيّة دالّة، وسلطة مهيمنة منفلتة من كلّ امتلاك، ومصدرا للاستقبال والتّأويل، فثقافة الصّورة إنّما جاءت لفكّ القيود وكسر الحاجز الثّقافي والتّمييز الطّبقي بين مختلف الفئات، فوسعّت بذلك مجال الاستقبال ليشمل البشر جميعا، والسّبب وراء ذلك عائد إلى أنّ استقبال الصّورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة أو الكتابة، بل لا يحتاج إلى اللّغة أصلا، وهنا دخلت فئات كثيرة لم تكن محسوبة على لوائح الاستقبال الثّقافي قبلا، ومن جانب آخر تداخلت إمكانات التّأويل الثّقافي بحيث صار كلّ مشاهد يستقبل ويفهم ويفسّر ما يراه دون حاجة إلى واسطة، وهذا ما فعلته الصّورة بالضّبط وغيّرت شروطه، وأتاحت للمتلقّي إمكانيّة الفهم دون الحاجة إلى اللّغة ولا إلى السّياقات سواء الثّقافيّة أو الفكريّة[14].

في ضوء ما تقدّم ذكره اتّضح لنا على نحو لا يقبل التّشكيك أنّه بات من الشّائع حضور الصّورة الملفت في جميع الحقول المعرفيّة والدّراسات الثّقافية، وما يهمّنا هنا - بطبيعة الحال-هو حضورها في النّصوص الإبداعيّة خاصّة الرّواية، حيث شكّلت منحى مهمّا في تحقيق الإثارة والمفاجأة في مقابل الإقناع العقلي، وذلك بالاستعانة بمنطق الجمع بين عالمين، أحدهما مُدرك والآخر مُحقّق، وبناء على ذلك تغدو الصّورة نسقا

توافقيّا، وجسرا من جسور التّواصل بين المبدع والمتّلقي لما تضفيه من عناصر التّشويق والإدهاش المنبعثة من إيحاءاتها ذات الطّابع الفنيّ والجماليّ.

وضمن تلك المعطيات، نخلص إلى القول بشكل عامّ بأنّ الصّورة نسخة عن مظهر من مظاهر الواقع بأبعاده المختلفة، ولكن ليس ضروريا عدّها تعبيرا عن الواقع أو تمثيلا له بشكل مطلق، فالواقع بالأساس لوحة لا تحتاج إلى من يشكّلها، لكنّها ولا شكّ تعدّ تمرّدا حقيقا على ما هو موجود في هذا الواقع المعاش، ذلك أنّها توحي بنوع من الصّدق فيما تنقله، فكما قيل: ليس من رأى كمن سمع، فالإنسان يصدّق ما يراه لا ما يسمعه، وهذا الأمر يعلي من شأن الإدراك البصري والمرئي أي الصّورة؛ ممّا يعني حصول توزان إلى حدّ معيّن بين ما توحيه الصّورة من دلالات رمزية مكثّفة وما يتشكّل من وعي أو بنية إدراكيّة لدى المتلقّي، فتمنحه بذلك القدرة على التّفاعل معها، وتخلق لديه مفارقات تنفتح على عديد التّأويلات والقراءات، التي تمكّنه من إعادة صوغ وتشكيل الواقع وفقها أو على الأقل محاولة تغييره من خلالها، فالصّور أيّا تكن، ومهما تعدّدت وتباينت من ذهنيّة، وشعريّة، ورمزيّة، وإشهاريّة، وسينمائيّة، وتشكيليّة، وفوتوغرافيّة، وصور الحلم، وسواء كانت موحشة أو مرفّهة عن النّفس أو مدهشة، ثابتة أو متحرّكة، صامتة أو ناطقة، فإنّ الشّيء الأكيد منذ آلاف السّنين أنّها "تمارس الفعل وتحثّ على ردّ الفعل"[15].

2-صورة الحمار وبُؤر التّشكيل الدّرامي:

رواية الحمار الذّهبي، رواية تصوّر يوميات إنسان مُسخ حمارا، بطلها (لوكيوس أبوليوس) أو (أفولاي)، رجل في عنفوان الشّباب، يسكنه الفضول، مولع بالتّرحال والأسفار، وحبّ الاستطلاع والمغامرات، الواقع بين أحضان لذّة التّطفّل والفضول المقيتة؛ فهو من يصف نفسه بذلك قائلا: "... وأنا مولع بالأخبار الطّريفة (...) لأنّي أريد أن أعرف كلّ شيء أو بعضه على الأقل"[16]؛ ينطلق "لوكيوس" في رحلة من مدينة "كورنث"

متوجّها نحو مقاطعة "ثيساليا" للتّجارة وزيارة أقاربه، وأثناء رحلته يلتقي برجلين، أحدهما يدعى "أرسطو مينيس"، والآخر يدعى "سقراط" وينضمّ إليهما وينخرط معهما في حديثهما، وخلال الطّريق يسمع من "أرسطو مينيس" حكاية حول عالم السّحر والأعمال السّحرية، أثار هذا الأمر فضول الشّاب "لوكيوس" المحبّ للمغامرة والاستكشاف.

وعند وصولهم إلى مدينة "هيباتا"، يحلّ ضيفا على الرّجل البخيل "ميلو" هذا الأخير الذي كانت زوجته والتي تُدعى "بامفيلا" ساحرة من الدّرجة الأولى، أخبرته عنها صديقة أمّه "بيرهينا" التي التقاها في سوق المدينة وحذّرته من شرورها، وطرحت عليه فكرة النّزول ضيفا عندها، ولكنّ "لوكيوس" الفضولي لم يكترث لتحذيراتها، وآثر البقاء في منزل "ميلو" حتى يَخبر بنفسه الطّقوس السّحرية الخارقة والغامضة، ففكرة السّحر لم تكن لتخرج من دائرة اهتماماته؛ ولأجل ذلك أخذ "لوكيوس" في التّقرب من خادمتها "فوتيس" والتّودّد إليها لتمكّنه من تحقيق حلمه، هذا الحلم الذي تملّكه أكثر، ونما بداخله خاصّة بعد مشاهدته للسّاحرة "بامفيلا" وهي تدهن جسدها بمرهم عجيب يحوّلها إلى بومة، فيطلب من حبيبته "فوتيس" تمكينه من معايشة هذه التّجربة عبر ممارسة السّحر، والحصول على تلك المادّة الدّهنية، ليدهن بها جسمه ويتحوّل إلى طائر: "ولو جبت الفضاء كلّه بأجنحة نسر أو كنت رسول ربّ الأرباب (...) عندما أدهن جسدي بالمرهم وأرتدي رياش الطّير، سأبتعد عن البيوت التي يسكنها البشر ..."[17]، أراد الارتقاء إلى السّماء، ويهاجر بعيدا نحو عالم مثالي ينأى فيه بنفسه عن البشروعالمهم الفاسق والفاسد والمنحطّ، ويترفّع عن الواقع المتعفّن بالزّيف والنّفاق.

لقد بنى لوكيوس في روايته عالما تخييليا عجائبيا كان موضوع المسخ والتّحوّل أهمّ ميزة فيه ممّا جعلها تكتسي "طابعا أسطوريّا في بنيتها الحكائيّة وفي بعدها الإنساني"[18] لتغوص بنا في عوالم السّحر وخباياه، حيث يتحوّل بطل الرّواية (لوكيوس) إلى حمار رغما عن إرادته بسبب فضوله وحبّه للمغامرة وولعه بالطّقوس السّحريّة، وكان ذلك

بعد أن قام بدهن جسمه بمرهم سحري أملا في أن يتحوّل إلى طائر، ويعترف بذلك قائلا في ذهول:" غرفت كمية معتبرة من المرهم، ودهنت بها جسمي، وأخذت أحرّك ذراعيّ صعودا وهبوطا وأتمرّن على طائر معين، لم ينم لي زغب قط، ولا ظهرت لي ريشة واحدة! لكن شعري نما بشكل واضح وأصبح خشنا، وصارت بشرتي النّاعمة طبقة سميكة من الشّحم، وتجمّعت أصابع يدي وقدمي، ليتحوّل كلّ منها ببساطة إلى حوافر، وانبثق في أسفل ظهري ذيل عظيم (...) لم أر نفسي طائرا بل رأيت نفسي حمارا"[19]، وبهذا المشهد الحكائي يخرج البطل لوكيوس من صورته الآدميّة ليعبر إلى حياة أخرى في ثوب حيوانيّ لإثبات ذاته وتحقيق شخصيّته، ورغم المسخ الذي تعرّض له جسمه فإنّه ظلّ محتفظا بقدراته العقليّة وطبيعته الإنسانيّة، من هنا ينطلق هذا الشّاب في رحلة البحث عن طريقة للعودة إلى شكله الآدمي، وفي أثناء ذلك تعترضه مغامرات عديدة يغلب عليها الطّابع الفنتاستيكي، تزيد من معاناته مع النّاس صغارهم وكبارهم والتي لا تخلو من الهزل والسّخريّة والاستعراضات الفكاهيّة، وقد مكّنته تلك المغامرات من اكتشاف طبائع البشر وأفكارهم على حقيقتها، فيصبح التّحوّل والمسخ أداة يترصّد بها الكاتب طرق التّفكير البشري وحقيقة الذّات الإنسانيّة.

ترتبط صورة الحمار عند (لوكيوس) بموضوع السّحر والذي يبرز عنده على أنّه علامة ثقافية تنضوي تحت ثقافة المجتمع الذي كان ينتمي إليه لما لعبه من دور فعّال ومؤثّر، فالمؤلف دون شكّ ابن بيئته وزمانه، و(لوكيوس) ابن بيئة ازدهرت فيها الفنون السّحرية، حيث كَثُر متعاطوها وممارسوها كما كَثُر المؤمنون بها، وتغلغلت تقاسيم هذا الولع بالسّحر في ثنايا النّسيج الاجتماعي ككلّ، وباتت المراسيم والطّقوس السّحريّة تُمارس على أوسع نطاق بين مختلف أفراد الشّعب، لتنطق بهواجسه الطّافحة ألما وأسى والمخترَقة بطعم النّكوص والانكسار، فاسحة المجال لعبثية البحث الدّائم عن تصوّر

كلّي للوجود والعالم، والبحث عن ثوابت أمام المتغيّرات، واستكناه رهانات الواقع المتناقض.

إنّ هذا التّداعي الذي يُمركز موضوع السّحر في بؤرة الإيحاءات النّفسية والحسيّة، هو ما جعل (لوكيوس) يُدرك أهميّة السّحر، ويصرُّ على معرفة كافّة مظاهره وفنونه، وتعلّم كافّة خباياه وأسراره وكذا طقوس تأديته، وهو من الوهلة الأولى أخذ في تهيئة القارئ وإعداده لهذا الغرض، حيث صرّح بذلك في أوّل الرّواية قائلا: "ستعجب كيف يتّخذ بعض النّاس أشكالا غريبة ثمّ يستعيدون صورهم الأصليّة على وجه مغاير"[20]، وتَوقُه هذا دفعه لمكابدة مشاقّ السّفر تحقيقا لرغباته الفضوليّة الجامحة، وبلوغ تطلّعاته المعرفيّة بتعلّم السّحر وفنونه، ولهذا لم يكن اختياره لمدينة (ثيساليا) وجهة له من قبيل الصّدفة والاعتباطية، وإنّما وقع اختياره عليها لما بلغه عنها من شهرة وذيوع صيت بالأعمال السّحرية والشّعوذة والتّعويذات العجيبة، يقول عنها: "وقد تملّكني الحرص على مشاهدة ما في المدينة من أشياء عجيبة غريبة. لقد تذكّرت أنّني وسط ثيساليا، التي اشتهرت بتعويذاتها السّحريّة (...) فقد بدا لي أنّ الأعمال السّحريّة قد خلعت على الأشياء كلّها أشكالا مغايرة"[21]، فالسّحر يعدّ أحد أهمّ الرّكائز التي اعتمد عليها (لوكيوس) في بناء عالمه السّردي.

تنبني رواية "الحمار الذّهبي " حكائيّا على دعائم أساسية هي: البطل لوكيوس، والرّحلة، والمسخ، والسّحر، بحيث يقوم البطل "أفولاي" برحلتين محوريتين وعلى طرفي نقيض في القصّة: رحلة الفضول والاستكشاف، ورحلة الخلاص والعودة إلى الحالة الطّبيعيّة وهي الإنسان، فالرّحلة الأولى كانت بدايتها انطلاقه من مدينة "كورنث" إلى مدينة "هيباتا" بمقاطعة "ثيساليا"، سمع خلالها البطل "أفولاي" قصّة عجيبة عن الأعمال السّحرية التي تقوم بها السّاحرة "بامفيلا" أثارت فضوله ودفعته إلى المغامرة والاستكشاف، وأمّا رحلته الثّانية فهي الرّحلة التي ألقت به في غياهب المجهول، حيث

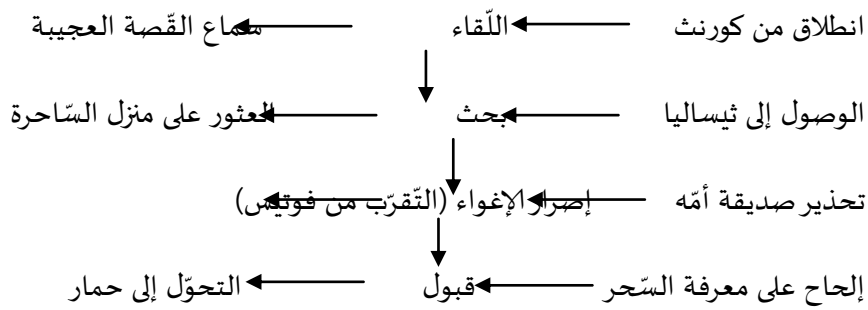
تحوّل بسبب خطأ في الطّقس السّحري إلى حمار بدل النّسر، فبدل أن يتلقّع بعباءة الطّيور ويظهر في صورتها مجلّلا، وقع في إسار الدّونية حين وجد نفسه حيوانا من ذوات الأربع.

2-1-من ولع الفضول إلى انكسار التّحوّل/ مسار التّوازن:

تعدّ لحظة التّحوّل العجيب والامتساخ الحيواني، لحظة حجز الذّات الإنسانية في جلد الحمار، البؤرة الرّئيسة والحبكة التي تغيّر مجرى حياة البطل (لوكيوس)، لتمتدّ تفاصيل هذه الحبكة عبر أحداث سردية جزئية كثيرة ومتداخلة في الرّواية، والتي لا يكاد يداري فيها السّارد بُعدَها السِّجالي حول مسائل أرّقت تفكيره من فلسفة وأديان وأساطير وغيرها؛ وخلال تلك التّطوّرات الدّرامية المسكونة بالتّوتر، والتّرميز المكثّف، يصطدم البطل بشخصيّات تمثّل شرائح مختلفة من المجتمع الخاضع لمنطق التّناقض والتّمرّد، والانسلاخ القيمي والأخلاقي، والعهر الإنساني، واختلال موازين القوى، والسّعي المحموم في إثبات الذّات، في أسلوب تصويري حافل بعناصر الغرابة والإدهاش والتّنغيص، تَحوُّلٌ يستفزّ الذّهن للغوص بعيدا في أعماق التّاريخ وعوالم الأسطورة والسّحر، ويدفع به إلى تشخيص صوت ضمير الوعي الجمعي بهمومه وآماله.

واجه لوكيوس/ الحمار، في بؤرة الأحداث وفي العقدة الرّئيسيّة للنّصّ الرّوائي، إرادة التّحكم البشري، وعانى آلاما لا مثيل لها ولا حصر، وطوّحت به عواصف الأخطار والأهوال، ذاق خلالها ألوان العذاب والمعاناة، حيث أُريد له في كلّ مرّة قسرا أن يقوم بأمر مخالف لرغبته، أو أن يعاقب دون وجه حقّ، والقيام بأعمال شاقّة، وستمثّل كلّ تلك التّقاطعات والتّداخلات الدّرامية نسيجا شديد التّجانس من الصّور التي توحي بحدّة المعاناة التي طبعت مرحلة هامّة من حياة "لوكيوس"، أهمّ ما يميّز هذه المرحلة ضياع الهوية وانتهاك الذّات وإعاقة الطّموح.

فبعد تحوّله مباشرة يذهب إلى الإصطبل أين يتواجد حصانه وحمار آخر يملكه مضيفه "ميلو"، ويزوي بنفسه في ركن من أركانه، حتّى تراءت أمامه صورة لربّة الإصطبلات وحارسة الخيل "إبونا" على إحدى الدّعامات مزيّنة بأكاليل الورود، فلاحت بين عينيه فرحة النّجاة، لأنّ خلاصه من هيئة الحمار -حسب ما صرّحت به فوتيس- يكمن في قضمه للورود: "إلاّ أنّ هناك لحسن الحظّ دواء لهذا التّحوّل: يكفيك أن تقضم الورد لتخرج من جلد الحمار وتعود إلى القيام بدورك بصفتك حبيبي لوكيوس"[22]، وبينما يحاول الوصول إليها، إذ بخادمه الذي كان يعتني بحصانه ينهال عليه ضربا، يسرد ذلك قائلا: "وراح في الحين يبحث عن عصا، فوقع مصادفة على رزمة من الحطب، انتقى منها هراوة ذات أغصان، كانت أقوى من كلّ ما عداها، وانهال عليّ بها"[23]، وبهذه العبارات السّردية ينسج السّارد تصويرا روائيا يختزل فيه معاناته وهو على هيئة حمار، وهذا المقطع السّردي من الحكاية أي من لحظة الانطلاق من مدينة "كورنث" إلى لحظة التّحوّل، وهي رحلة الفضول والاستكشاف، يمكن تقسيمه إلى أربع وظائف سردية ترتبط ببعضها بعض ارتباطا تسلسليا، وهي كالآتي:



2-2-من التّحوّل إلى الخلاص/ مسار اختلال التّوازن:

بعد التّحوّل الفانتاستيكي الذي لحق البطل "لوكيوس"، تبدأ مرحلة جديدة من حياته، أهمّ ما يسيطر عليها اختلال التّوازن، فبينما كان في انتظار حلول الصّباح لتأتيه

حبيبته "فوتيس" بورود الخلاص، أتاه اللّيل بحادثة غير متوقّعة غيّرت مجرى حياته كلّها، حيث أغار اللّصوص على بيت مضيفه البخيل "ميلو"، واستولوا على كلّ ما وقعت عليه أيديهم من كنوز ثمينة كانت في منزل الرّجل، ولأنّ المسروقات كانت كثيرة جدا وثقيلة، اقتادوا معهم لوكيوس/ الحمار متّخذين منه وسيلة لحملها إلى مغارتهم، كما استعانوا في نقل المسروقات بحمار آخر وحصان كانا في الإصطبل، ويذكر "لوكيوس" ما نالهم من الضّرب المبرح والتّعذيب على أيديهم، يقول السّارد في تصويره لهذا الوضع المأساوي الذي آل إليه: "إلاّ أنّ حجم الأحمال كان يتجاوز عدد الحاملين، وسبّبت لهم كثرة ما استولوا عليه حيرة كبيرة، وعندئذ أخرجونا نحن، الحمارين وحصاني من الإصطبل، وحمّلونا أكثر الرّزم ثقلا وأخذوا يسوقوننا خارج البيت وهم يهدّدوننا بعصيّهم التي كانت تحوم فوق ظهورنا (...) لقد قادونا عبر طرق جبلية وعرة بسرعة كبيرة دون أن يتوقّفوا عن ضربنا"[24]، تَحضُر هذه الصّورة ضمن السّياق الرّوائي في بداية التّحوّل والمسخ الجسدي لإثبات عجز الذّات المركزيّة (لوكيوس) أمام الآخر الهامشي (اللّصوص) بعدما ارتدى لبوس الحيوان (الحمار)، وغاية الصّورة هنا تكثيف التّوتر الدّرامي من خلال تقصّي الشّرخ المجتمعي الخفي، هذا الشّرخ الذي تبرزه سطوة اللّصوص وبثّهم الرّعب داخل المجتمع، فالصّورة لا تكتفي بإبراز عجز المجتمع في مجابهة اللّصوص الذين يتلذّذون في القتل والسّلب والنّهب، بل إنّها تقصيه عن دائرة الأمن والأمان الذي يفترض أن يسود في ظلّ حماية الحاكم المبجّل (القيصر) وحماية القانون.

خاتمة:

لا يمكن لهذه القراءة أن تحيط بكلّ خفايا هذا الموضوع، ولكن نؤكّد على أنّ الحضور الكلّي للحمار كرمز في رواية (الحمار الذّهبي) خاصّة، وفي الإبداعات السّردية عامّة، يمكن اعتباره وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها لموضعة الذّات البشريّة ضمن مسارها الصّحيح، ويمكن القول بأنّ استعارة صورة الحمار على وجه الخصوص جاء استجابة

لمقتضيات الواقع الاجتماعي والسّياسي والاقتصادي والثّقافي، فتوظيفه لم يكن اعتباطا، بل توسّلا، فالمعروف عن الحمار أنّه حيوان عمل، فهو يحمل أثقالنا جميعا، ويَعرفُ بصبره كيف يقاوم التّعب، لذلك لم يكن أمام (لوكيوس) سواه ليحمل همومه وأفكاره وتصّوراته عن جوهر الحياة والذّات بكلّ ثقلها، ويصل به إلى غايات وأهداف لم يكن ببالغيها لولاه، ويمكن القول إنّ اشتغال (لوكيوس) على صورة الحمار يتّخذ مظاهر متعدّدة ومختلفة وتجليّات متباينة، ممّا يوسّع مجال التّأويل ويفتح الباب على مصراعيه لتعدّد القراءات.

الهوامش والإحالات:

1- علاء جواد كاظم: الصّورة حكاية أنثروبولوجيّة (معاينات مونوغرافيّة في الأنثروبولوجيا المرئيّة)، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، لبنان، ط1، 2013م، ص13.

2- ينظر: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، وإشراف أحمد عويدات، المجلد الثّالث، ص617/ 618.

3-ريجيس دوبريه: حياة الصّورة وموتها، ترجمة: فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، بغداد، د ط، 2007م، ص21.

4- جاك أومون: الصّورة، ترجمة ريتا الخوري، مراجعة جوزيف شريم، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، لبنان، ط1، 2013م، ص12.

5- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، طبعة مراجعة ومصحّحة، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج5 (ش-ص-ض -ط) (مادّة صور)، ص427.

6- ينظر: شاكر عبد الحميد: عصر الصّورة (السّلبيات والإيجابيات)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م، ص102.

7- محسن بوعزيزي: السّيميولوجيا الاجتماعيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، د ط، 2010م، ص119.

8- عبد المجيد العابد: السّيميائيّات البصريّة (قضايا العلامة والرّسالة البصريّة)، الشّركة الجزائريّة السّوريّة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013م، ص74.

(*) ميكي بال: باحثة وناقدة في مجال الثّقافة البصريّة، قدّمت دراسات في النّقد الثّقافي حول الأنماط الثّقافيّة للصّورة.

9- ينظر: علاء جواد كاظم: الصّورة حكاية أنثروبولوجيّة، مرجع سابق، ص43.

10-ستيفن أولمان: الصّورة في الرّواية، ترجمة رضوان العيادي ومحمّد مشبال، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2016م، ص293.

11-ريجيس دوبري: حياة الصّورة وموتها، مرجع سابق، ص75.

12-شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّرديّة في الرّواية والقصّة والسّينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص71، من الهامش.

13-ماري نريز عبد المسيح: التّمثيل الثّقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2002م، ص42.

14- ينظر: عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة (سقوط النّخبة وبروز الشّعبي)، المركز العربي الثّقافي، لبنان، ط2، 2005م، ص10.

15-ريجيس دوبري: حياة الصّورة وموتها، ص11.

16-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، د ت، ص42.

17-المصدر نفسه، ص90.

18-كريدات حوريّة: الملامح الأسطوريّة في رواية الحمار الذّهبي لأبوليوس لوكيوس، مجلة دراسات إنسانيّة واجتماعيّة، جامعة وهران 02، العدد 08، جانفي 2018م، ص 253.

19-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، مرجع سابق، ص90.

20-المصدر نفسه، ص41.

21-المصدر نفسه، ص59.

22-المصدر نفسه، ص91.

23-المصدر نفسه ص92.

24-المصدر نفسه، ص92/ 93.