العجائبي والأسطوري في الخطاب الروائي الصحراوي.

رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني نموذجا

أ . ميلود شنوفي*

1 ـ الاحتفاء بالعجائبي

تحتفي الرواية الصحراوية بحكم امتحاحها من أساطير المكان الموغلة في زمن البدايات بالعجائبي والأسطوري والخرافي ، ويبدو أنّها تجد فيها كلّ ما تحتاجه لإخصاب الفعل وتحريك سكون المكان بالإضافة إلى ما تضفيه عليها من جماليات . والواقع أنّ العجائبي في المجال الأدبي هو « وحده القادر على إخصاب الأعمال المنتسبة إلى أنواع دنيا مثل الرواية وبصفة عامة كلّ ما يتعلّق بالحكاية » [1] . وهكذا فإنّ روح العجائبي تنفخ الحياة في « النزيف » بأكملها ، ذلك أنّنا نحسن أن « الكوني » قبل أن يحرّر شخوصه من كلّ قيد زمني ، يبثّ فينا الإحساس بأنّهم مهيئون للعمل بالشكل الذي لا يحيدون فيه عن طباعهم رغم مناورات محاولة إخفاء هذا الطبع رديف الأبدية وسليل الأزل .

يحرّك الشغف بالأبدية « قابيل » دون توقّف ويمنحه نبرات لمعاناته الداخلية ومعاناة المحيطين به تقوى على أن ننساها . تدين الرواية الالتصاق بالمادي والجسدي ، وتحتفل بالمقابل بما تصبو إليه الروح من مغادرة هذا العالم المادي المنحطّ . الروح هي الروح سواء كانت في الإنسان أم في الودّان . ينتحر الودّان ولا يرضى لروحه الهوان ، ويقتل « أسوف » على يد من فقد سماحة الروح ورفعتها بأكل لحم الإنسان . هكذا تخضع « النزيف » في حبكها لموضة عصر البدايات فتتشكّل بوصفها نموذجا للصراع الأبدي بين الإنسان والطبيعة ، بين الإنسان والحيوان ، بين الإنسان وماضيه ، بين الإنسان وأخيه الإنسان! . إنّها نموذج لصراع الأضداد القذر في صورة « قابيل » و« جون باركر » ، والعظمة البريئة في صورة الودّان و« أسوف » ، ما يسمح بإدراج نص « النزيف » في رصيد النمط المجازي من الأدب ، والنظر إلى شخوصه ليس باعتبارها شخصيات عمل روائي بقدر ما هي

---

* كلية الأدب العربي ، جامعة سعد دحلب ، بالبليدة .

(1) Jacqueline Chenieux, le surréalisme et le roman, l'âge d'homme, paris 1983, p63 .

غواية مستمرّة في الزمان والمكان .

يتعلّق الأمر بالنسبة إلى « قابيل » بالمحافظة على قانون الرغبة في أكل اللّحم مهما كلّف ذلك من إبادة قطعان الحيوانات أو حتى البشر ، تسيّره في ذلك غريزة حبّ البقاء ولو على حساب هلاك الأرض ، إنسان لا يستطيع النوم إذا لم يأكل اللحم ، في أسنانه دودة إذا لم يأكل اللّحم أكلته .

ويتعلّق الأمر بالنسبة إلى « أسوف » والودّان الذي حلّت فيه روح والده وحلّ هو في « أسوف » بالمحافظة على قانون استمرارية حياة الأنواع كلّها ، فهو حين كاد يسقط في الهاوية بعد معركته مع الودّان ، وبات معلقا في الهواء يمسك بنتوء صخرة حتى أشرف على الهلاك ، لم يستطع أن ينقذ نفسه ، ولم ينقذه إنسان ، بل أنقذه الودّان ، في هذه الحالة ، وفي الرواية كلّها ، استخدام ذكي للتخييل ونفور واضح من الوضعية الواقعية يلامس تمجيد العجائبي والخرافي الذي يتحكّم في حياة الصحراء بالمعنى الذي لا يملّ « الكوني » من ترديده إضافة إلى اشتغاله على الرواية بوصفها بنت الصحراء ومجلى تصوير الحياة البدئية بمكوّناتها المتناقضة ، وإلاّ فسيكون استعمال العجائبي مجرّد استعمال ساخر للرواية ينتج أعمالا زائفة . هكذا لم يفكر « أسوف » في نفسه حين أشرف على الهلاك أكثر مما فكّر في أمّه من بعده « ينبغي ألاّ يكفّ عن التفكير في مصير الوالدة المسكينة بعد هلاكه . ماذا ستفعل العجوز بنفسها في هذه الفيافي؟ ... لا ينبغي أن يموت . ليس من حقّه أن يموت ويتركها تواجه هذا المصير القاسي » [1] وهكذا أيضا « فكّر » فيه الودّان وعاد لينقذه من موت محتوم مع تباشير فجر ليلة قاسية[2] . وبذلك يعرّي « الكوني » زيف « الواقعي » ويفضح أوهامه وسذاجاته المرتكبة انطلاقا من أفكار مبتذلة ، وهو يعالج قضايا الإنسان في الصحراء العميقة بواسطة الجنس النثري الجديد عن طريق السحري والعجائبي الذي يحرّك الواقع ويرتد به إلى زمن البساطة وانسجام الحياة ، يستنطق الحيوان والجماد ، يؤنسن الأشياء ويرصد تناقضات الإنسان وشروره ، وهي ليست رؤية بارودية للواقع كما نتوهم . إنّها لعبة مخيّبة للتوقّعات تتعلّق بفاعلية حدّية يمكن معاينتها في تفاصيل حياة المجتمعات الهامشية التي ينجلي فيها « الواقعي » بطريقة مختلفة في زمن لم يكشف فيه بعد عن كلّ طرقه في سرد تفاصيل أحداثه حيث « يمكن توقّع كثيرا من بعض طرائق

(1) إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، تاسيلي للنشر والإعلام ، ط3 ، بيروت1992 ، ص67 ـ 68.

(2) الرواية ، ص69 ـ 70.

خيبة خالصة سيكون من آثار تطبيقها على الفن والحياة أن تركز الانتباه لا على الواقع أو على المتخيّل بل على مقلوب الواقع » (1) .

وقد سعى « الكوني » في « النزيف » إلى الكشف عن آليات اشتغال هذا « الواقع المقلوب » ومضاعفة المقترحات التي ترسم صورة الرواية باعتبارها جنسيا متحوّلا وقابلا لاستيعاب المتناقضات : الواقع / مقلوب الواقع ، بما يسمح لها أن تكون في الآن نفسه » تلك الرواية التي ستعمل شخصياتها ، المحدّدة بإسهاب ببعض الخصائص الطفيفة ، بطريقة متوقّعة جدا من أجل غاية سيكولوجية عن ارتجال واجباتها الكبرى غير المفيدة على حساب الكائنات والأحداث ... وكلّ من يرى أنّه قد آن الأوان لإنهاء السذاجات الواقعية المستفزة لن يجد صعوبة في مضاعفة هذه المقترحات » (2).

إنّ الرّهان الأساس للعجائبي في « النزيف » هو إدانة « الواقعي » ، وهي قضية جدلية تتعلّق أساسا بحكم الواقع وحكم الإمكانية على حدّ ما تقول « جاكلين شينو » : « كيف نجعل الممكن والحلم والخارق واقعا؟ أوّلا بإرجاع الإنسان إلى مركز كلّ روابط التشارك التي تحدّد ذلك الإنسان » (3) وهو اتجاه مثلما نرى ، يخالف مبدأ الواقعية الحديثة مقارنة بإحالته على نموذج باطني خالص يرتدّ إلى الزمن الأوّل حيث ارتكب الإنسان أوّل جريمة قتل . يعود « قابيل » مرّة أخرى ليكرّر فعلته في « النزيف » بالطريقة التي تصوّرها الرواية على صخرة البدايات في عصر الارتداد إلى النموذج الباطني في « قابيل » الشرّ(4) .

يموت الناس أو يقتلون كلّ يوم بطرق مختلفة ولا يلتفت الإنسان في الواقع إلى الموت إلاّ باعتباره مصيرا محتوما ، وتصوّر الروايات الموت اعتياديا بالطريقة التي يحدث بها مما يغيّب الإبداع فيصبح الحدث عاديا .

أمّا في « النزيف » فإنّ الإبداع يأخذ طريقا آخر غير المصادفة الموضوعية وغير محاولة الرّهان على أن لا تنطوي الرواية على مفهوم للعالم . إنّه طريق « المطلق » الذي يجد فيه الإنسان ذاته في صورته البدئية ، بنزواته الأزلية وبآماله الأبدية ، وبرؤية ترى الخير خيرا وتدلّل على نماذجه وترى الشرّ شرا وتشجب ممارسته مهما كانت ضحيته . مع ذلك فنحن بعيدون عن إدانة شاملة ذلك أن

(1) André Bréton, second manifeste du surréalisme, ed . Gallimard, paris 1970 . p86.

(2) Ibid . p 96 .

(3) Jacqueline Chenieux, ibid, p122 .

(4) الرواية ، ص146.

«الواقعي» يخرج مهزوما في «النزيف» لكن ممارسة التخييل تجد نفسها تعاود انطلاقها ، متجدّدة في كلّ مرّة وقد استعادت إمكاناتها غير المحدودة فيما يلي «النزيف» من أعمال الكوني .

تنقطع «النزيف» عن معنى التواصل اليومي أو الإبلاغ العادي للمعنى ، وعن تبادل المدلولات ، وتربط صلات وثيقة مع العجائبي والاستعمال المحاكاتي الوضيع والمحدّد في الوقت ذاته للمعنى ، لأنّها ـ مهما كانت درجة التخييل فيها ـ تستسلم لمواضعات محدّدة وتتورّط مع الواقع أو بالأحرى مع ممارسة الحياة . وهكذا لا يبدو «الكوني» ناقدا للتمثيل الناقص أو غير الملائم للمرجع المفترض ، في الصيغة الواقعية للخطاب ، بل على النقيض من ذلك ، ينتقد استخداما مفرطا في حرفية الخطاب لذلك المرجع الواقعي وتمثيلا مفرط التوفيق ، فالإيهام بالحقيقة الذي يهدف إليه الخطاب الروائي هو في الآن ذاته تامّ ولا يمكن الدفاع عنه لسبب بسيط هو أنّه ذو فعالية كاملة .

لكن «نزيف الحجر» تتغذّى من شرايين الخطاب الصحراوي المفعم بالعجائبي الذي أضفى على التشكيل الروائي طابعا مميزا وصورا ليست إلاّ مرايا تعكس الانهيار في حدود تتجاوز الطبيعي والواقعي ، والتردّد الذي تولّده أحداث الرواية لدى قارئها ليس إلاّ نتيجة لرعب المعنى في أحداث فوق طبيعية وغير مألوفة خلقت تعارضا وخرقا وعناصر تناقض مع الواقع .

إنّ علاقة «العجائبي» بالمرجع واهية في الأصل ومخادعة ، وإن بدا ظاهريا أنّ الرواية قد افتتحت على مشاهد واقعية ما لبث أن تلبّسها الأسطوري و العجائبي بالإبراز والتعرية مما أعطى للمعنى تشكيلا خاصا . هكذا يسمع «أسوف» أحاديث الجن في الكهوف ويعرف حتى ما يخطر ببالهم : « أنا أسمع محادثات الجن في الكهوف كلّ يوم . يقولون أشياء مدهشة ويخطر ببالهم في بعض الأحيان أن يغنّوا» [1] . وحين حاول أن يتسلّق الصخور كي يلمس قناع الجنّي الضخم على الصخرة العظيمة تهاوى وسقط ، زحف محاولا أن يستظلّ بشجرة طلع خضراء . وصل إلى الشجرة فاختفى الظّل[2] عقابا له على ما تجرّأ عليه ، وفي اليوم التالي اكتشف أنّ المعزاة التي خرجت عن القطيع وقادته إلى كهف الجنّ الأكبر قد خنقها الذئب في تلك الليلة ، فتذكّر كيف تخلّت عنه الطلحة وهرّبت ظلّها عندما لجأ إليه . و حين أنقذه الودّان من السقوط في الهاوية بعد أن

(1) الرواية ، ص10.
(2) نفسه ، ص11.

قضى يوما معلّقا على نتوء صخرة ، قضى نصف يوم في غيبوبة أفاق منها مع الأصيل ، كوته الشمس ، زحف بحثا عن الماء ، لكنّ رجله زلّت فتدحرج مسافة طويلة ، سلخت الأحجار أطرافه ، غاب عن الوعي مرّة أخرى . لا يعرف متى أيقظته الشمس مرّة أخرى . مات وبعث مرتين ، وهذه حالة عجيبة لم يعرفها إلاّ في الحيوانات : « المعزة تسحب الهواء وتتنفس طويلا بعد ذبحها . رأسها مفصول عن جسدها . أمّا الودّان المذبوح فينهض واقفا بدون رأس ويجري مسافة طويلة طويلة ... والعظاية . الحال مع العظاية أسوأ . تذبحها في الصباح وعندما تلقيها في النار لتشويها في الليل . لابدّ أن تقفز من الجحيم وتجري في العراء» (1). وهذه حال «أسوف» أيضا ليس حيّا ولا ميتا «ثمّة حالة ثالثة ليست عدما وليست وجودا ، هو الآن في الحالة الثالثة . يزحف عبر الوادي كالأفعى ، محجوب العينين . لا يرى شيئا ... ولا يعي شيئا» (2) . هكذا يصبح التشكيل العجائبي حركة مرجعية للواقع نفسه . إنّ «النزيف» تقلب المعادلة المعروفة ، فيصير الواقع هو ما يبحث عن تفسير تخييلي . والحقيقة أنّ التفسير هو الخاصية التي تؤطر الرواية إن على مستوى الأحداث أو على مستوى الشخوص .

2 ـ المتخيّل الأسطوري ، أساطير المتخيّل

يحلّ الإنسان في الودّان (حالة الوالد) : « في عتمة البصيص الرباني ، رأى أباه في عيني الودّان الصبور ، العظيم ... صرخ بصوت مخنوق كأنّه يناجي ربّه : أنت أبي . لقد عرفتك . انتظر . أريد أن أخبرك ...» (3) ويحلّ الودّان في الإنسان (حالة أسوف) : « روى الشباب فقالوا إنّهم رأوا المعجزة لأوّل مرّة في حياتهم . شاهدوا إنسانا يفلت من الأسر و يتحوّل إلى ودّان ، يعدو نحو الجبل ، يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كلّ جانب . فهل رأيتم إنسانا يتحوّل إلى ودّان؟» (4) وهكذا تكتمل فكرة الحلول : « لقد حلّ الأب في الودّان ، والودّان حلّ فيه . هو والمرحوم والودّان العظيم الآن شيء واحد» (5) .

ويفطم «قابيل» ابن آدم على دم الغزال فيعيش حياته متعطشا للقتل ، يبيد كلّ حيوانات الحمادة وينتهي به الأمر بقتل الإنسان وأكل لحمه . «ورثت تربيته

(1) الرواية ، ص72.
(2) نفسه ، الصفحة نفسها.
(3) نفسه ، ص70.
(4) نفسه ، ص83.
(5) نفسه ، ص75.

خالته ، فسقته دم الغزال في إحدى الرحلات بالحمادة عملا بنصيحة أحد الفقهاء» [1] . هذه أحداث الرواية وليست أسطورة قابيل الأوّل يرويها السارد . ولكنّها أحداث تكتسب لها نظيرا معروفا في التراث الأسطوري . فما الفرق بين الأسطورة (المرجع) وأسطورية أحداث الرواية؟

يقول «نورثروب فراي» إنّ هناك فروقا كثيرة واحد منها جوهري هو الانزياح . فالأدب (والرواية شكل منه) هو أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأوّلية ، التي هي الأساس ، وهي البنية ، وكلّ صورة في الأدب ، مهما تراءت لنا جديدة ، لا تعدو كونها تكرار لصورة مركزية ، مع بعض الانزياح أحيانا ، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى[2] . لكن ما الوظيفة التي تقوم بها الصورة المنزاحة؟ وهل تختلف عن الوظيفة التي كانت تقوم بها الصورة المركزية؟ .

إنّ الانزياح في صورة الحلول هو وحدة الكائنات التي نسيها الإنسان فعمل في الحيوان تقتيلا وإبادة وما في ذلك من خطر على العالم : «نموذج الودّان هنا ليس مستعارا من علم النفس الفرويدي و لا من أنثروبولوجيا جيمس فريزر أو برول . ولكنّه محاولة للتعبير عن وحدة الكائنات في هذا الوجود . والرواية تحذير مبكر لما يمكن أن يحلّ بالعالم إذا استمر في عمائه وفي استهانته بوحدة الكائنات هذه . وهي صرخة إنذار سبقت كارثة العالم البيئية الأخيرة . لأنّ الدرس يقول إنّ الإخلال بوحدة الكائنات هو إخلال بناموس الكون . وإبادة الأنواع الحيوانية أو النباتية تمهيد لإبادة الأجناس الإنسانية أيضا» [3] .

أمّا الانزياح في صورة «قتل أسوف» فهو استمرار النهم إلى الدم من جانب «قابيل» والتضحية التي يجب أن يقوم بها الإنسان طلبا للغفران بعدما أفسد في الأرض وأباد مخلوقاتها . إنّه تكفير عن خطيئة وليس خطيئة كما في الصورة المركزية . وإذا كانت الأسطورة ، حسب المصطلح القصصي «محاكاة لأفعال قريبة جدا من حدود الرغبة» [4] فإنّ هذا المفهوم قابل للتوسّع دلاليا حتى تشمل الأسطورة العالم بحسب تعبير «فراي» : «ليست الأسطورة سوى العالم ذاته باعتباره حقل نشاط» [5].

---

(1) الرواية ، ص91.
(2) نور ثروب فراي ، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، تر : حنا عبود ، ط1 ، دار المعارف ، مصر 1987 ، ص17.
(3) إبراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، مصدر سابق ، ص310 ـ 311.
(4) نورثروب فراي ، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص27.
(5) نفسه ، ص28.

وإذا كانت الواقعية أو فن الاحتمال كما يقول «فراي» : «يثير لدينا: ماذا يشبه ذاك ما نعرفه نحن؟» ، وعندما يشبه المكتوب ما نعرفه نحن ، فإنّنا أمام فن عن التشبيه الصريح أو الضمني ، وبما أنّ الواقعية هي فن تشبيه ضمني ، فإنّ الأسطورة هي فن الوحدة الاستعارية الضمنية» (1) . لذلك فنحن إزاء رواية تخالف الواقعية وتجعل المضمون في الاتجاه الممثلن (Idialisé) ذلك أنّ المبدأ الأساس للإزاحة هو الذي» يستطيع مجازيا أن يتوحّد في أسطورة لا ترتبط في القصة إلاّ بشكل من أشكال التشبيه : القياس ، الترابط الدلالي ، التخيّل المرافق وأشباه ذلك . . .» (2) .

تجلي «النزيف» الصّلة العميقة بين الأسطوري والأدبي التجريدي ، من ذلك أنّها تقدّم لعنة أو نذير شؤم منذ أن توجّه «أسوف» في صلاته إلى الصنم بدل القبلة ، ومنذ أن أخطأ تقدير هوية الزائرين الجدد ، ومثل هذه الوسيلة ، في مشروعها الحقيقي ، تقدّم مفهوما عن القدر الساحق ، أو الإرادة كليّة القدرة الكامنة كما يسميها «فراي» .

إنّ أوّل خطأ لـ «أسوف» هو قطعة من التصميم الأدبي الخالص ، جعل في البداية وشائج تصلها بالنهاية ، وليس فيها من إرادة طاغية سوى إرادة الروائي وحده ، الذي لم ينجرف لعاطفته مع نذير الشؤم الذي رصده في أوّل صفحة من الرواية : «لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلاّ عندما يشرع في الصلاة . . . ولكنّ إبليس يدخل في التيوس ، فيحلو لها أن تتناطح قدّامه في اللحظة التي يكبّر فيها ويتمتم بالفاتحة . . .» (3) وإذا علمنا أنّ «الماعز» يجسد في الأسطورة العداء للأصل البشري بعد أن ظهر الشيطان للأبوين آدم وحواء في مسوح عابر سبيل ونصحهما بدهن شفتي الطفل (قابيل) الذي رفض أن يرضع حليب الأم عند الميلاد ، بدم معزة سوداء ، أدركنا دلالة أن تبدأ الرواية بهذا النذير الأسطوري . بينما تبدأ اللوحة الثانية من الرواية بمباركة الجنّ الكبير لصلاة في غير اتجاه القبلة «أنهى صلاته . . . كبير الجن يباركه ، نظرته . . تنطق بالرضى والسكينة . والودّان المهيب . . . أيضا يوافق إلهه ويوحي بأنّه قبل الصلاة . . .» (4) . مرّة أخرى يخطأ «أسوف» التقدير ، مع ذلك فإنّ نذير الشؤم وحتى تكهنات السارد أساسية في بناء الرواية لأنّها تناسب بيئة نمطها الدرامي ، لكنّها مع ذلك ، لا تدلّ على أي شيء من

(1) مرجع سابق ، نفس الصفحة.
(2) نفسه ، ص29.
(3) الرواية ، ص7.
(4) نفسه ، ص13.

المعتقدات القاطعة بالقدر التي يؤمن بها الروائي نفسه أو قارئ روايته .

أخيرا . . .

فإنّ الأساطير تذكّرنا على الدوام بأنّ أحداثا عظيمة قد جرت على الأرض ، وأنّ هذا الماضي ـ مهما كانت صفته ـ قابل للاستعادة جزئيا . وإنّ لمحاكاة البوادر النموذجية جانبها الإيجابي في عصر يتوجّب فيه على الإنسان ، بعد أن ترك وسائله الخاصة في عالم لم تعد له صفات كونية ، أن يتذكّر أفعاله ، وإنّ نوع الذاكرة الملائم لاستحضار الأسطورة يتطلّب واحدا من اثنين : استرجاع تجربة الماضي أو حفظها[1] . وإذا كناّ نقرأ الرواية لأنّها تحدّثنا عن العالم وتكشفه لنا ، فإنّ بلاغاتها لا تحيلنا إلى هذا العالم بشكل مباشر ، إذ ترتبط هذه البلاغات بخطاب له أصوله ، لذلك فهو يبقى متنافرا مع الواقع ، وذلك ما جسّدته « النزيف » .

قائمة المصادر والمراجع :

أولا : باللغة العربية :

1/ إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، تاسيلي للنشر والإعلام ، ط3 ، بيروت1992 .

2/ ميشال زيرافا ، الرواية و الأسطورة ، تر : صبحي حديدي ، ط1 ، دار الحوار ، سورية 1985 .

3/ نور ثروب فراي ، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، تر : حنا عبود ، ط1 ، دار المعارف ، مصر 1987 .

ثانيا : باللغة الفرنسية :

1/ André Bréton, second manifeste du surréalisme, éd: Gallimard, paris 1970 .

2/ Jacqueline Chenieux, le surréalisme et le roman, l'âge d'homme, paris 1983.

(1) ميشال زيرافا ، الرواية و الأسطورة ، تر : صبحي حديدي ، ط1 ، دار الحوار ، سورية 1985 ، ص6 ـ7.