حلّ الرموز والأساطير في رواية «آدم وحوا» لمحمّد محمّد علي و«رباعية الخسوف: الواحة» لإبراهيم الكُوني

د. سيمين غلامي*

الملخّص

كانت الأساطير نوعًا من أنواع المعتقدات ولمدّةٍ طويلةٍ كان تُؤمن بها شُعوب الأمم والبلاد أو حتّى أكثر من ذلك وعدّوها دينهم وصحائفهم. فالأسطورة والرمزيّة هي أداة لتعميق معنى الأعمال الأدبيّة وكشف المفاهيم في الحالات غير الظاهرة. محمّد محمّد علي وإبراهيم الكوني الكاتبان المعاصران من ثقافتَين مختلفتَين، تَمتلئ لغة أعمالهما بالأساطير والرموز، وهذه المقالة في صَدد بحث قصة «آدم وحوا» لمحمّد علي و«رباعيّة الخسوف: الواحة» لإبراهيم الكوني بمنهج تحليلي - توصيفي، وبالاستناد إلى إعادة البحث التطبيقي العملي -التحليل المقارن الأمريكي- لإبراز أهمّية الدور الذي يستطيع الأدب المقارن أن يؤدّيه في فهم النصوص الأدبيّة. تظهر نتائج البحث أنّ هاتَين الروايتَين كُتبتا بِناءً على أساس لغة الأساطير والرموز، وقد استُخدمت الرموز والأساطير البشريّة وغير البشريّة في كلا العملَين. ابتدعَ محمّد علي في كتابة قصّته مصادرَ أسطوريّة دينيّة تَتعلّق بآدم وحوا بترتيبٍ جميلٍ وبصيغةٍ جذابةٍ للقرّاء. حاول الكوني إبراز المفاهيم العميقة في وصف مكان البيئة الصحروايّة وزمانها في هوامش قصّته. من بين الأساطير والرموز

* طالبة ما بعد الدكتوراه في قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طهران. طهران، إيران Email: simingholami52@yahoo.com

الشائعة والبارزة في هذين العملَين، شخصيّات أسطوريّة، الشيخ غوما والساحران في رواية «رباعيّة الخسوف الواحة» وآدم وحوا وقابيل في رواية «آدم وحوا» والحيوانات والأمكنة الأسطورية في كلا القصّتين. يُحاول كلّ من محمّد علي وإبراهيم الكوني تذكير الجميع بضرورة إحياء الأسطورة من أجل اكتساب الهويّة الوطنيّة لبلديهما ورَبط الماضي بالحاضر، وقد نَجحا في ذلك.

الكلمات الرئيسية: علم الأساطير والرموز، محمّد علي، آدم وحوا، إبراهيم الكوني، رباعيّة الخسوف: الواحة.

المقدمة

نشأ الأدب المقارن لدراسة الأداب القوميّة الأوروبيّة من حيث علاقاتها التاريخية المتبادلة عبر الحدود اللّغوية، بعد الخروج من الفكر الشمولي القائم على الاحتواء أو الإقصاء، والانتقال إلى الفكر القوي القائم على الفرديّة داخل الجماعة.

توجد دراسات مقارنة في إيران والبلدان العربيّة وتدلّ على الأدب المقارن ومكانته في هذه البلدان. نتناول في هذه المقالة مقارنةَ الأساطير في رواية «آدم وحوا» لمؤلِّفها محمّد محمّد علي وفي رواية «رباعيّة الخسوف: الواحة» لإبراهيم الكوني.

محمّد محمّد علي من الكتّاب المعاصرين البارعين في إيران؛ وُلد في طهران في العام ١٣٢٧ش [١٩٤٨م] وألّفَ كتبًا متنوّعة مستخدمًا الأساطير الإيرانيّة والدينيّة والتاريخيّة، وقد بيّن أفكاره من خلال أساطيره الموجودة في رواياته.

إبراهيم الكوني الروائي وُلد في غدامس في ليبيا في العام ١٩٤١م وهو المشبع بالموروث العربيّ والإفريقيّ، يمتاز في إبداعه الروائيّ بثقافته التقليديّة إلى جانب كونه يركّز في جميع أعماله على عنصر الأسطورة، بما يمتلك من إمكانيّات واسعة معبّأة بطاقةٍ لغويّة هائلة، وقدرات جماليّة متميّزة، وبصمات أسلوبيّة مغايرة للمألوف الروائيّ العربيّ. ألّف كتبًا مختلفة منها: التبر، المجوس، رباعيّة الخسوف، الصحراء، الدنيا أيّام ثلاثة، عشب الليل...

تسعى هذه المقالة لحلّ الرموز والأساطير في رواية «آدم وحوا» لكاتِبها محمّد

محمّد علي، وفي رواية «رباعيّة الخسوف: الواحة» لكاتِبها إبراهيم الكوني. في البداية شرحٌ لتعريف الأسطورة والرموز ثمّ تحاول هذه المقالة الكشف عن الأساطير والرموز في هاتين الروايتين.

اتّفق جلّ الدّارسين على أنّ الأساطير من نتاج الخيال البشريّ الخلّاق فهم يؤكّدون أنّها ليست مجرّد وهم وأنّ لها علاقة بالواقع أو الحقيقة، فالأسطورة بمعناها العام هي عبارة عن محاولةٍ الهدفُ منها تصوير الحياة الطبيعيّة الإنسانيّة بمختلِف معانيها، بكلّ أمانة، بهذا المعنى تهتمّ بالحقائق وتتناقلها كما هي من دون نقص أو زيادة.

جاء في لسان العرب «الأسطورة لغةً واحدة الأساطير، وهي ما سطّره الأوّلون، والأَساطِيرُ: الأَباطِيلُ. والأَساطِيرُ: أَحاديثُ لا نظام لها، ويقولون للرجل إذا أخطأ: أسطرَ فلانٌ اليومَ والأسطارُ والإخطارُ وسَطَرَ فلانٌ على فلانٍ إذا زَخرَفَ له الأقاويل ونمّقها» (ابن منظور، ١٩٩٠، ص ٣٦٣). فالأسطورة في معناها اللغويّ العربيّ القديم لا تتعدّى معنى الأباطيل وكلّ ما هو باطل يعدّ خطأً، وقد عرفت البيئة العربيّة القديمة أساطير كثيرة ارتبطت بالشعوب البائدة التي لم تصلهم أخبارها. كما وردت كلمة الأسطورة في القرآن الكريم[١] بمدلول الخرافات والأباطيل حيث تكرّرت تسع مرّات.

الأسطورة تعني قصّة أو حكاية ثمّ عُرّفت بعد ذلك بأنّها قصّة خرافيّة يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة ذات شخصيّة متميّزة ويُبنى عليها الأدب الشعبي (خورشيد، ٢٠٠٤، ص ٦٠).

أمّا معجم الفولكلور فيعرّف الأسطورة بأنّها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسِّر، بمنطق الإنسان البدائيّ، ظواهرَ الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعيّ وأوّليّات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص، ولها طقوسها عند الإنسان المادي (المصدر نفسه، ص ٩).

قد تكون المكانة التي حظيت بها الأسطورة في المفاهيم الإنسانيّة المعاصرة

١. النحل/٢٤، الفرقان/٥، القلم/١٥، الأنعام/٢٥، المطففين/١٣، الأنفال/٣١، المؤمنون/٨٢، الأحقاف/١٧، النمل/٦٨.

عنـد العلمـاء على اختـلاف تخصّصاتهم؛ مـن علماء الاجتمـاع، أو علمـاء النفس، أو المؤرّخيـن، أو الفلاسـفة، هي التي سـاعدت على تعدّد تعريفاتهـا، فمنهم من ركّز على سـماتها وخصائصهـا، ومنهم مـن أولى وظيفتهـا العنايـةَ والاهتمام.

لا يكاد يخلو نصّ أدبيّ معاصر من تضمين الأسـطورة باختلاف أشـكالها سواء أكانت رمزًا أو صورة اسـتعاريّة أو إشـارة، فالأسـطورة هي: قصّـة أو مأثور يحمـل بالطّبع والضّرورة سـمات العصور الأولى مفسّـرة معتقدات النّـاس بإزاء القوى العليا والسّـماوية، آلهتهم، أبطالهـم، خوارقهم وكذا معتقداتهم الدينيّة (شـوقي، ١٩٨٢، ص ١١).

يكشـف الأديـبُ مـن خـلال الأسـطورة عـن عوالـم وحضـارات الأمـم البائـدة التـي سـبقتنا ويحـاول إسـقاطها علـى الحاضـر المعاصـر مـن طريـق الإيحـاءات والدلالات غير المباشـرة، إذ يسـتقي منها ما يتـلاءم ومتطلباتِ العصر، فيتّخـذ منها رموزًا ليصبح فهمهـا سـهلًا على الإنسـان فـي حياته اليوميّـة، وقد حـاول الأدباء في هـذا العصر بعث الأسـطورة من جديد والاشـتغال على معطياتها بفهمها واسـتيعابها تجسـيدًا لتجربتهم الأدبيّـة بمـا يلائـم أفكارهـم وأعمالهـم الإبداعيّـة. إذا ما نظرنا إلـى الأسـطورة وجدنا أنّها ليسـت مجرّد إطار بسـيط يمكّن الكاتبَ من سـكب أفكاره الجاهزة فقط، فهو لا يعيد صياغتها فحسـب بل يسـتخدمها للتعبير عن تجربة إنسـانيّة معاصرة، وذلك باسـتقاء رموزهـا وإعـادة تشـكيلها تشـكيلًا فنيًّـا يبتعـدُ مـن الأسـطورة الحقيقيّـة، وهنـا تتحقّق الصّلـة بيـن الأسـطورة والتّجربـة الفنّيـة، إذ إنّهـا تفسـح للكاتـب أن يبتكـرَ فضـاءات جديـدة تتحـوّل بهـا الأسـطورة مـن مجـرّد قصّـة خرافيّـة إلـى صـورة فنّيـة تُظهِـر عبقريّة الكاتـب وقدراتـه الإبداعيّـة. (علـي، ٢٠٠٠، ص ١١٨)

لـذا فـإنّ الأديـب عند توظيفه للأسـطورة لا يجسّـدها كمـا هي بل يحاول أن يسـتقي منهـا رمـوزًا يأخـذ مـن معطياتهـا ليعبّـر بهـا عمّـا يريـده، فهـي عبـارة عـن مـوروث غني ينهـل منـه الأدبـاء الكثيـر مـن الأفكار والمشـاعر لما فيهـا من إيحـاءات. لقـد احتلّت الأسـطورة مكانـةً مهمّـة في الأدب فنجد أنّ لهـا حظًّا كبيرًا في التّراث العربي ولا سـيّما في روايـات إبراهيـم الكوني.

يمكـن القـول إنّ توظيـف الأسـطورة ليس سـوى انعـكاسٍ لاعتقادات وأفكار سـادت

في المجتمعات البدائيّة، فكلّما عجز الإنسان عن تغيير بعض الظواهر في حياته أرجعها إلى قوى خارقة (النعيمي، ١٩٩٨، ص ٨).

كما أنّ الأسطورة تُعدّ أداة تواصليّة تربط أجيالًا عاشت في أزمنة غابرة بأجيال العصر الحديث فهي حلقة وصل بين الماضي والحاضر، كما يعدّ الرّمز قناعًا وقائيًّا يحمي صاحبه من عين الرّقابة ويترك تلك المسافة بينه وبين السّلطة، مختفيًا وراء الرّمز راشقًا معارضيه أو أعداءه بسهام تصيبهم من دون أن يتمكّنوا من ردّها أو إثبات التهّمة عليه، فالرّمز الأسطوري يساعد على تفسير أزمة الأمّة بكلّ تعقيد وبكلّ ما يعانيه الإنسان العربيّ من أزمات نفسيّة واجتماعيّة، ولقد استعمله اليونانيّون القدامى لما وجدوا فيه من قيم جماليّة وأبعاد دلاليّة تعمّق دلالة النّص وتقصّي المعنى الخفيّ له لأنّ الأسطورة هي صورة تجمع بين النّماذج الأزليّة التي تجسّد آمال الإنسان ومخاوفه وآلامه التي يواجهها (حسين قاسم، ٢٠٠٦، ص ٢٥).

تنطوي ظاهرة توظيف الأسطورة في الرواية العربيّة الحديثة على أهمّية كبيرة، نظرًا للأعمال الروائيّة التي اهتمّت بإحياء عناصر التراث والإفادة منه عند كثير من الروائيّين العرب المعاصرين.

الأسطورة جزء من التراث الاجتماعيّ والحضاريّ لأيّ أمّة، لذلك تبقى أصيلة في الواقع الاجتماعيّ الذي يعيد إنتاجها بصورة دوريّة، انطلاقًا من عنصرَي المكان والإنسان اللذين يُعدّان مكوّنَين أساسيَّين للأسطورة، فالتراث، الذي تمثّل الأسطورةُ بعضَ صوره على المدى البعيد، هو الذخيرة الرمزية المكثّفة عند المجتمعات والشعوب بصفته حلقة تصل الماضي بالحاضر، وحلقة وصل بين الحاضر والمستقبل.

أسئلة البحث والفرضيات

الأسئلة المطروحة في البحث تتلخّص في السطور التالية:

- كيف وظّفَ إبراهيم الكوني الأسطورةَ في رواية الخسوف: الواحة ومحمّد علي في رواية آدم وحوا؟

- ما هي الأساطير والرموز الأسطوريّة التي وظّفها إبراهيم الكوني في رواية الخسوف:

البئـر، ومحمّد محمّد علي فـي رواية آدم وحوا؟

- ما هي الرموز والأساطير المشتركة بين هاتين الروايتَين؟

خلفيّة البحث

أمّـا فـي ما يخـصّ خلفيـة البحـث ومراجعه، فهنـاك دراسـات تناولت الأسـطورة في روايـات إبراهيـم الكوني، منها: «تجلّيات الأسـطورة في رواية السـحرة لإبراهيم الكوني»، التي عالج فيها الكاتب مقداس رزيقة الأسـاطيرَ المختلفة (الإنسـانيّة وغير الإنسـانيّة) فـي مجلّـة اللغة العربيـة وآدابها، مج ١٢، العـدد ١٣، ٢٠٢٠، جامعـة مولود معمري.

أمّا الأطاريح التي كُتبت حول رواية إبراهيم الكوني فهي:

- «الصحـراء والأسـطورة فـي روايـات إبراهيـم الكونـي مقاربـة انثروبولوجيـة» ٢٠١٣، كتبتهـا مليكـة سـعدي فـي جامعـة وهـران كليّـة الآداب واللغـات والفنـون، حيـث عالجـت الصحراء بأبعادهـا وميزاتها في روايات الكوني واهتمّـت بمقاربة أنثروبولوجية بيـن الصّحـراء والأسـطورة فـي رواياته.

- «رمزيـة الحيّـة فـي روايـات إبراهيـم الكونـي» ٢٠١٦م، لأمل رشـيد، فـي جامعة كلية الآداب واللغات قسـم اللغة العربيّة وآدابها تلمسـان الجزائر، وقـد أكّد فيها على أهمّية الحيّـة في روايـات إبراهيم الكوني.

- «صـورة الأسـطورة فـي روايـة البئـر لإبراهيـم الكونـي» ٢٠١٧م، لسـليمة قاصـب، في جامعـة العقيـد آكلـي محند أو لحـاج -البويرة-. تهتمّ الكاتبة بكشـف الأسـاطير التي وظّفهـا الكونـي فـي روايتـه (البئـر) والغـوص في جوهرهـا بالتأكيد بشـكل خـاصّ على العلاقة بيـن الإنسـان والصحراء.

من الأطاريح التي كُتبت حول الأسطورة في آثار محمّد محمّد علي:

- أطروحـة «الأسـطورة فـي رواية جمشـيد وجمـك لمحمّـد محمّد علـي» ١٣٨٨ش، لزهـرا فانـدر، جامعـة الزهـراء، كلّيـة اللغـات الأجنبيـة والتاريـخ. لقـد عالجـت فيهـا الأسـطورةَ والرمـوز فـي روايـة جمشـيد وجمك.

- أطروحـة «بحـث الروايـة فـي آثـار محمـد علـي» ١٣٩٠ ش، لفاطمه شـكيبا، جامعة بيرجند.

- رسالة «رمزية الأساطير لآثار محمّد علي» لفاطمه عباسي شنبه بازاري، جامعة جيلان، كلّية الآداب، ١٣٩١ش.

ملخّص رواية الواحة

تروي هذه الرواية سيرة أجيال ينتمون إلى قبيلة الطوارق. غوما شيخ قبيلة وشخصيّة أصليّة في الرواية. هو مرشد ينصح أفراد القبيلة ويحمي أفرادها. هو يحبّ حفيده آيس ولكن عندما أراد أن يتزوّج باتا المرأة الوحشيّة الجشعة عارضه وعلى الرغم من عقوباته على آيس تزوّج، فطرده غوما. بعد مدّة دخل ساحر اسمه شنقيطي الواحةَ وهو يقود خلفه تلك الحمارة البيضاء التي أثارت موجة الفضول بسبب لونها الغريب. عندما رأى مهمدو تلك الحمارة أتى لها بحزمة كبيرة من البرسيم الأخضر. ذهب مهمدو مع شنقيطي إلى الصحراء وتعلّم السحرَ على يديه. بعد ذهاب شنقيطي دخل أناسباغور ساحر الواحة وهو يريد أن يتمكّن من الكنوز المخفية بجوار بئر العطشان في الواحة. عندما انتشر الجفاف في الواحة اهتمّ، مهمدو الذي تعلّم فنون السّحر من شنقيطي بالسرّ لكي ينزل المطر. عارضَه الشيخ غوما ولكنّه استفاد من السّحر لنزول المطر. بعد مدّة انهمر المطرُ بغزارة ولكن حدثت مشكلة أخرى تتمثّل بمجيء العقارب إلى الواحة. لقي الأفراد وخاصّة الأطفال حتفَهم بسبب لسعات العقارب. حتّى إنّهم أشعلوا أكواخهم ولكن من دون فائدة ذلك لأنّ العقارب ظلّت تلسع الناس. أخذ بعض النّاس يبحثون عن سبب البلاء في داخلهم فيقومون بأعمال الحجّ لكي يتطهّروا من الذنوب. ولكن ازداد عدد العقارب والقتل في الواحة لذلك اضطرّ أهالي الواحة إلى تركها.

ملخّص رواية آدم وحوّا

أمر الله تعالى آدمَ عليه السلام بأن يسكن وزوجته في الجنة وأن يأكلا منها حيث شاءا، باستثناء شجرة معيّنة، بيدَ أنّ الشيطان لم يتركهما وشأنهما، بل وسوس لحواء ثمّ لآدم بواسطة الحيّة في هذه الرواية. فأكلت منها حواء أوّلًا ثمّ أكل آدم. ثمّ جاءهما الأمرُ الإلهيّ بالهبوط من الجنّة، والاستقرار في الأرض، وطلب منهما الالتزام بما يأتيهما من الهدى الإلهي، وبعد استقرارهما في الأرض تناسلت منهما ذرّية البشر،

وكان إبليس من المطرودين من الجنة. أنجبت حوا توائمَ كثيرة ومن بينهم توأمان هما قابيل وأقليما وهابيل ولويذا، ولكن الله تعالى أمر أن يتزوّج أولادُ آدم وحواء من غير توائمهم. وبسبب هذا أصبح هابيلُ زوجًا لأقليما وقابيلُ زوجًا لويذا. أمّا قابيل فلم يقبل هذا الأمر وحسدَ هابيلَ وعندما ذهب آدم إلى الحج، واجهَ قابيلُ هابيلَ وقتله. بعد ذلك أرسل الله غرابًا كي يعلّم قابيلَ دفنَ أخيه. رجع آدم من الحج ولكنّه لم يجد هابيل، لكنّ جبرائيل أرشده إلى قبر ابنه.

نماذج أسطوريّة في رواية «الخسوف: الواحة» و«آدم وحوا»

استدعى الكوني ومحمّد علي في روايتَي الواحة وآدم وحوا زخمًا هائلًا من الأساطير منها: الشخصيّات الأسطوريّة، الحيوان الأسطوريّ، الرموز الأسطوريّة، المكان الأسطوريّ وغيرها من الأساطير التي استحضرها الكاتبان من خلال توظيفهما لعدّة تقنيّات من خلال شخصيّة البطل الأسطوريّ، أو من خلال الحوادث الأسطوريّة أو من خلال خلفيّة أسطوريّة تتكئ عليها الرواية....الخ.

الشخصيّات الأسطوريّة

تبرز أهميّة البطولة ضرورتها في الأزمنة العصيبة من حياة المجتمعات، فحين تجد هذه المجتمعات نفسَها أمام منعطفات حاسمة من تاريخها، ينبثق البطل بوصفه تعبيرًا عن هذه الضرورة، وتجسيدًا لها، واستجابة لحاجات الجماعة، وحاملًا لهمومها وأحلامها. في التجربة العربيّة الروائية، ثمّة فيض من النماذج المعبرة عن تلك الضرورة، نماذج يختلط فيها الإنسانيّ بالإلهيّ بالأسطوريّ، وكثيرًا ما تبدو هذه النماذج بوصفها تعبيرًا عن رغبة الروائيّين العرب، في استنهاض الواقع العربيّ وفي تشخيصه على نحو غير مباشر أحيانًا، وفي تصوير المفارقات الغاشمة التي يعانيها هذا الواقع منه أحيانًا ثانيًا، وفي بناء شخصيّات روائيّة تمتلك من الإمكانات والطاقات التي تفوق إمكانات البشر وطاقاتهم ما يمكّنها من استعادة التوازن إلى هذا الواقع أحيانًا ثالثة (الصالح، ٢٠٠١، ص ١٥٥).

تميل شخصيّات روايات الكوني الرئيسيّة إلى الزهد والكفاف في كلّ أمور الحياة، كالتقشّف في الأكل والماء، ونبذ المادّة والاتّجاه إلى المنحى الرّوحيّ والصّوفيّ،

لأنّها تؤمن بأنّ تراكم رأس المال الرّمزيّ يعتمد على التضحية برأس المال الاقتصاديّ الفائض أو اللازم وحتى عند وجود النقود في هذه المجتمعات، يظلّ رأس المال الرّمزيّ أهمّ بكثير من رأس المال المادّيّ (الغانمي، ٢٠٠٠، ص ٣٥).

الشيخ غوما

تتمثّل الشخصيّة المحوريّة في رواية الواحة في شخصيّة الشيخ غوما وهو الذي ظهر بصفات دينيّة بارزة ويتمتّع بصفات أسطوريّة قدسيّة. قد يكون الزهد والانقطاع لعبادة الله هو الصانع للشخصيّة ذات الهالات الأسطوريّة عند الكوني، وإن كانت أساطير الزهّاد أقرب إلى البطولة منها إلى الأساطير. الكوني ابتكرَ هذه الشخصيّة لبطل ملحميّ وأسطوريّ مثالًا للإرادة والصبر على ما ناله هو والآخرون من عقاب وما واجهوه من مشاكل في الواحة. ومن صفاته كذلك التحمّل الشديد أمامَ المشاكل والأذى والإصرار على تحقيق الهدف مهما كانت الصعوبات كثيرة. الشيخ غوما هو صاحب الدور الرئيسيّ في الرواية، فهو المرشد الذي ينصح دائمًا أفراد القبيلة ويحذّرهم من المخاطر والآثام. عندما أراد آيس أن يتزوّج بباتا، حذّره الشيخ غوما من هذا العمل ونصحه، ولكن آيس لم يهتمّ بنصائح جدّه وحينما رأى الشيخ غوما أنّ نصائحه لا تؤثّر في أفكاره، قرّر أن يضربه بالسوط (الكوني، ١٩٩١، ص ٢٠). نصائح الشيخ غوما لآيس وضربه كان لإرشاده، فهو في الواقع يحبّ حفيدَه كثيرًا، ولكنّه لا يريده أن يتزوّج بباتا هذه المرأة الجشعة.

الأساطير كثيرةٌ حول سوط الشيخ غوما. تتحدّث الروايات المختلفة والأساطير التي تُحكى في الواحة عن براعة غوما في استعمال هذا السلاح الشيطانيّ، وهي أساطير سبقته إلى الواحة، وأجمعت على أنّ فروسيّة غوما تتجلّى قبل كلّ شيء باستعمال السوط وتفوق قدرته على استعمال البندقية أو السّيف (المصدر نفسه، ص ٢١١). استخدم الشيخ غوما سوطه أيضًا لإنقاذ الآخرين، لا سيّما عندما أراد الجاروف أن يضرب ويقتل مهمدو. الجاروف يعتقد أنّ كلّ ما حدث في الواحة سببه حضور مهمدو وسحره. هاجمَ وبقية الفتيان مهمدو. بعد إقامة الصلاة رأى مهمدو الجاروف فوق رأسه. لقّبه جاروف بعجوز النحس وقال له: نريد أن نقبض

روحك آيها المنحوس، ونخلّص آدرار من شرّك وسحرك إلى الأبد. دافع مهمدو عن نفسه ولكن من دون فائدة. انهالت عليه الحجارة كالمطر. كان جسم مهمدو قد اعتاد التغلّبَ على الإحساس بالألم، لكنّه شعر بجسمه وهو يبتلّ بالعرق وخيوط الدّم. فجأة من قلب تلك العتمة انبثقَ الشيخ غوما مفرقعًا سوطه في الهواء راسمًا دوائرَ النّار في الفضاء. قال خذوا! خذوا! يا سفلة، شبعتم حتّى سوّلت لكم أنفسكم التطاول على العجزة. تفرّق الزّحام وفرّ الدهماء إلى الجهات الأربع، واستمرّ غوما يفرقع بالسوط في الهواء حتّى اصطدم في العتمة بشبح الشيخ الجاروف (المصدر نفسه، ص ٢٥٧).

مهمدو

يعدّ مهمدو السّحرَ شكلًا من أشكال القوى الأسطوريّة. مهمدو السّاحر في «رباعيّة الخسوف: الواحة» شخصيّة تتمتّع بقوى خارقة فهو يعلم الغيبَ ويميت ويحيي، ويقول للشيء كُنْ فيكون، وله قدرة عجيبة يسيطر بها على الإنسان والحيوان، ولديه بصيرة نافذة تهتك حجبَ الغيب.

العرّاف مهمدو، كان صديقًا للشيخ غوما في الخسوف لا سيّما في الجزء الثاني، وقد تعلّم فنونَ العرافة والسحر من شيخه المعلّم الشنقيطي. وهو من العرّافين الدراويش الذين يخدمون النّاس وقد نبّه إلى ضرورة الالتزام بالنّذر، وأرشد النّاس إلى سبيل مواجهة الجفاف. بعد أن جفّت الواحة، اعتمد مهمدو على السّحر والتعاويذ وقرأ الأورادَ في الأيام الثلاثة الأخيرة بتكرار آية الكرسي بالمقلوب عشرات المرّات. أحضر مخّ الديك. سفك دماء قطة سوداء وأحضر أظافر طفل ميّت لم يبلغ السابعة من العمر ولم يمض على موته ثلاثة أيام (الكوني، ١٩٩١: ص ١٨٤). بعد هذه الأعمال التي قام بها مهمدو شهدت الواحة أمطارًا غزيرة لم يسبق أن رأى أحدٌ مثلها.

آدم

آدم شخصيّة دينيّة قام محمّد علي بخلطها مع الشخصيّة الأسطوريّة، وجعل منها شخصيّة روائيّة ذات أبعاد أسطوريّة خاصّة.

آدم هو أوّل خليقة الله على الأرض. إنّه رمز للإنسان الطاهر والتّقي. الحياة في الجنّة لا تبعده عن الشيطان فيخرجه الشيطان من الجنّة، لكنّه ندم على عمله ومارس عباداته في الأرض. الشيطان الذي تسبب بهبوط آدم، يستمرّ في الأرض في خططه لضلال آدم. أقسم الشيطان أن يخدع آدم ونسله (انظر: محمد علي، ١٣٩٥، ص ١٢٣).

آدم هو بطل الرّواية والشخصيّة الرئيسيّة في القصّة وأوّل إنسان حاول الشيطان أن يخدعه على الأرض عدّة مرّات، لكنّه لا ينخدع لأنّ الشيطان سبق أن خدعه من قبل. آدم هو رمز بشريّ يطفو بين السماء والأرض. عندما يسقط آدم على الأرض ويفقد مكانه، يحاول الشيطان أن يخدعه. يجب على المرء أن يطيع الله ويعبده على الأرض وأن يحرص على عدم الوقوع فريسةً لإغراءات الشيطان. لهذا وضع اللهُ القواعد لآدم ونسله. من بينها الحج إلى بيت الله، الكعبة، خلال موسم الحج (المصدر نفسه، ص ٢٠٠).

آدم رمز للإنسان البكر الذي ينشأ نتيجة إدراكه للخير والشر. من ناحية أخرى، فإنّ اتّباعَ طريق الحج وأداءه هو لتطهير الروح والاقتراب من الله، وهو رمز باطنيّ للتحرّر من الشيطان الداخليّ والخارجيّ، إنّه الحجّ كلّ عام لكي يتطهّر كما كان في السماء.

قابيل

اللافت أنّ الشخصيّة المضادّة للبطل، تكتسب أبعادًا أسطوريّة كذلك. هذا العدو الدينيّ ذُكر اسمه في القرآن الكريم. لقد خلط محمّد علي هذه الشخصيّة الدينيّة بالشخصيّة الأسطوريّة. العدوّ الأوّل لهابيل (قابيل) وهو الذي قتل هابيل.

في الروايات ذُكر قايين بأسماء قايين وقاين وقين (الطبري، ١٩٦٧، ص ٤٩) وهو الوريث غير الشرعي لآدم (ع) عندما أمر الله آدم أن يختار هابيل خلفًا له، ووفقًا لبعض الروايات، أمر الله آدمَ بزواج هابيل من آقليما الأخت التوأم لقايين، وزواج لواذا الأخت التوأم لهابيل بقايين؛ تمرّد قايين على الأمر الإلهي وأمر الله كلّ واحد بتقديم ذبيحة أمامه. فأتى هابيل الراعي بشاة مقيّدة اليدين والرجلين، وأتى قايين بالحنطة (المصدر نفسه، ص ٢٢٨).

تخرج النّار من شقّ الجبل وتبتلع ذبيحة هابيل، وتبقي قربان قايين. قايين الذي لا يتحمّل انتصار أخيه ولا يطيق تفوّقه يقرر قتله (المصدر نفسه، ص ٢٣٥). من صفات قايين في القصّة الجشع والمعصية والخيانة. محمّد علي يصوّر إصرار قابيل على فعل السيئات بشكل جيّد في القصة. هابيل هو روح الخير الذي أسره قايين في وجه الشر. عندما وجد قايين هابيل وحيدًا في الصحراء، جلس على بطن هابيل وقال له: «لو لم يعلمك آدم علمًا لما تجرّأت أن تطلب أختي آقليما» (المصدر نفسه، ص ٢٣٨).

لكن هابيل يستجيب لقايين بالهدوء نفسه وببساطة، قائلًا: «أنت جبان جالس على صدري وتلعن القدر الإلهيّ». لكن قايين يدعوه بالساحر (المصدر نفسه، ص ٢٣٨). في هذا الجزء من القصّة، تمّ الكشف تمامًا عن المعركة بين الخير والشر. هابيل هو رمز الخضوع والبراءة وقايين هو رمز التمرّد والخطيئة. يتحدّث هابيل، الذي يعدّ السحرَ من عمل الشيطان، عن أن الشيطان يخدع أخاه ويجرّبه. لكن قايين يدعو أخاه بالمشرك (المصدر نفسه، ص ٢٣٩).

يتمّ هنا تسليط الضوء على أهمّ عنصر في القصة، وهو الصراع. في الواقع، وفقًا لبروينى، يبدأ الصراع من الصراع وينتهي بالمواجهة (١٣٧٨، ص ١١). طلب هابيل من قايين النهوض عن جسمه، لكن قايين ضرب أخاه عدّة مرات (محمد علي، ١٣٩٥، ص ٢٣٩). لكن المواجهة بين الخير والشر في القصة مصحوبة بانتصار قايين بشكل مؤقّت على الشر ثمّ بانتصار الشرّ على الخير، وهو هابيل، لتسجيل الخطيئة الأولى على الأرض.

الحيوان الأسطوري

حيوانات الصحراء تردّدت كثيرًا في أعمال «إبراهيم الكوني» وهي رمز أساسي من الرموز المكوّنة لطبيعة الصحراء، ومن الحيوانات الرمزية ذات الدلالة البارزة في الحياة الصحراوية نذكر ما يلي:

العقارب

العقارب من الزواحف التي تكثر في الصحراء، وهي عدوّ يهدّد بالموت دائمًا،

لذلك تحصِّن الصّحراويات أبناءهنّ ضدّ لدغة العقرب المميتة، بممارسة طقوس معيّنة، يأتي وصفها بالتفصيل. وتلعب العقارب دورًا مهمًّا في رواية الواحة حيث يكون هجومها سببًا في رحيل الشيخ غوما وقبيلته من واحة آدرار. عند حضور العقارب إلى الواحة، اعتقد الشيخ أنّ باستطاعتهم طرد العقارب بأعمال ربّانيّة من أجل إنقاذ الواحة «إذا أردنا النجاة من العقارب التي ما هي إلّا عقاب ربّاني على آثام ارتكبناها. فعلينا أن نتطهّر ونرتدي لباس الإحرام كما يفعل المسلمون في الحجّ عندما يتجرّدون من المخيط. علينا أن ننتصر على أنفسنا ونحتقر مقتنيات الدنيا وندع آثامنا مدفونة بين ثنايا الأكياس والخرج ونولّيها ظهورنا كما تعوّدنا أن نفعل في مواسم السّيول (الكوني، ١٩٩١، ص ٢٤٨). فالزهد في الأمور المادّية فعل تطهيريّ تدعو الحكمة لاتباعه من أجل ضمان السلامة والعودة إلى البراءة الأولى.

حينما نفّذ القوم أوامرَ الشّيخ غوما وزهدوا في مقتنياتهم المادّية، وتركوا الواحة، تخلّصوا فعلًا من العقارب، فهنّأهم الشيخ قائلًا: «ها قد اكتمل حجّنا إلى الصّحراء تنفّسوا ملء الرّئتين، وانظروا حولكم في البرية الممتدّة بلا حدود، الصّحراء كعبتنا دائمًا، وإنقاذها لنا من الوباء اليوم دليل على إخلاصها الأبدي" (المصدر نفسه، ص ٢٦٢).

فالنّعيم بعيشِ الصحراء يقتضي الزهد ويفرضه للتغلّب على الأحداث وطرد الحيوانات غير الأليفة. فهذا هو ناموسها الذي يجب أن يتبع.

الحمارة البيضاء

للحمارة في الموروث القديم دائمًا ألوان مختلفة ولكن عندما يكون لونها أبيضَ فهذا أمر غير عادي. فقد استخدم الكوني هذا اللون لحمارة الشنقيطي كي يثبت طهارة هذا الحيوان للذبح ولتقديمه قربانًا. واستنكار النّاس هنا دليل التعجّب والاستغراب (الكوني، ١٩٩١، ص ٩٠). كما قال الباش حول اللون الأبيض، هذا اللون يعدّ رمزًا للنقاء والصفاء والطهر والأمل والسلام، فاللون الأبيض يحمل تلك المدلولات والرموز، ويرمز إلى الخير (الباش، ١٩٩٦، ص ٢١٧).

أمّا الناس فقد أبدوا تعجّبهم عند رؤية الحمارة البيضاء عندما دخل الشنقيطي إلى الواحة ويقودها خلفه. أثارت رؤيتها موجةَ فضول كبير لأنّه لم يسبق لأحد أن رأى

في الواحة حمارة بلون أبيض. وعندما سأل مهمدو عن لونها، قال الشنقيطي: «السرّ في لونها يا بني، لقد قضيت سنوات وأنا أبحث عنها في صحاري الله الواسعة» (الكوني، ١٩٩١، ص ٩٠). لم يفهم مهمدو شيئًا ممّا قاله المعلّم.

الغراب

يعدّ اللون الأسود للغراب أحد العناصر المهمّة والمؤثرة، لأنّ اللون الأسود في التفسيرات الأسطوريّة، ينقل المعنى الرمزي لسرّ المجهول، الموت، العقل، قوّة الشرّ والحزن (Guerin، ٢٠٠٥، ص ١٨٥). في أساطير العديد من البلدان، يُعدّ الطائر رسولًا وله دور إيجابيّ، وكما تظهر الدراسات المقارنة، لا يوجد سلبية تمامًا في رمزيّة غراب (شواليه، ١٣٨٥، ص ٥٨٠). ويقال في بعض الأساطير أنّ الغراب كان أبيضَ اللون في البداية ثم تحوّل إلى اللون الأسود عندما أغضب الله. من ناحية أخرى، فإنّ سماع الغربان يُنبئ بالموت (جابز، ١٣٩٧، ص ٦٥).

عندما قتل قابيل أخاه هابيل، لم يكن يعرف ماذا يفعل بجسد أخيه، فأرسل الله غرابَين ليقاتل كلّ منهما الآخر، في النهاية، اقتلع أحدهما عيني الآخر... ثمّ أمسك الأعمى من حلقه ودفعه ليموت، ثم حفر حفرة ودفنه فيها تحت قدميه (محمد علي، ١٣٩٥، ص ٢٤٢). عندما رأى قابيل كيف دفن الغرابُ الغرابَ الميت، صاح: «ويل لي إنّي لا أستطيع أن أكون مثل هذا الغراب وأواري جثة أخي»، ثمّ دفن جثّةَ اخيه في التراب (المصدر نفسه، ص ٢٤٢).

الغراب طائر أسود مشؤوم، رمز شرير يستحضر مفهوم القلق والانزعاج. يشير وجود الغربان إلى حادثة شريرة. الحرب بين الغرابين هي في الحقيقة حرب بين هابيل وقابيل، الغراب الذي يقتلع عيني الغراب الآخر بلا رحمة، وهو رمز للقسوة، ومثل قابيل، لا يرحم أخاه الإنسان. وبعد الموت يدفن الغرابُ الميتَ بشكل غريزي. لكن قابيل يعتقد أنّ أحدًا لم يرَه، وأنّ الله لم يرَه أيضًا. ذلك لأنّه غير مدرك تمامًا لقوّة الله اللانهائية.

الحية

الحية المشتقّ اسمها من الحياة هي حوّاء وأهمّية الحياة والماء والنمو والتجدّد

وطول البقاء والقدم والمعرفة، لكنّها ترمز إلى نقيض ذلك إلى الموت والذنب والخطيئة. ترمز الحيّة إلى الشرّ، حيث تقع المعارك بين آلهة الخير وبين الحياة الشريرة. كذلك تُعدُّ الحيّة كالأرض الخصبة القابلة للزراعة لذا يرون فيها رموز الخصبة من طريق تجدّد جلودها فهي من رموز الخصب المقدّسة لدى الإنسان القديم (نعمة، ١٩٩٤، ص ٣٨). إذا كانت جميع الرموز، في الواقع، خرائط وعلامات لظواهر مختلطة بالطاقة، فإنّ الثعبان هو على سبيل القياس، رمز الطاقة، أي رمز القوّة الخالصة والبسيطة؛ لهذا نعدّها متناقضة ومتعدّدة. الثعابين هي حرّاس ينابيع الحياة والخلود، وكذلك حراس الغنائم الروحيّة الفائقة التي يُرمز إليها بالكنوز المخفيّة. الثعبان هو، بمعنى ما، رمز لجاذبيّة القوة بالمادة، تماماً كما خدعت حواء آدم. (سرلو، ١٣٨٩، ص ١٥٥).

تسود الوظيفة المدمّرة والسلبيّة للثعبان في قصّة آدم وحواء. الحيّة التي خدعها كلام الشيطان وتريد أن تنال الحياة الأبديّة، تحفظ الشيطان في جوفها وتذهب أمام حراس السماء. في هذه القصّة، تمثّل الأفعى في الواقع الشيطان الذي يقود الطاووس إلى الضلال ثمّ حواء. يخدع الثعبان الطاووس في البداية ليريه مكان الشجرة المحرّمة. ثمّ يعلن عداوة البشر معه ثمّ يعده بالجنّة الأبدية (محمد علي، ١٣٩٥، ص ١١). من الواضح أن قصّة الحيّة وخداع آدم وحواء من خلال الحيّة هي قصّة رمزية. في الرمزيّة الإيرانيّة، يعدُّ الثعبان رمزًا غامضًا للشيطان، ويظهر الشيطان على هيئة أفعى كلّما أراد الظهور بقصد التدمير والأذى.

الرموز الأسطورية

يبرز الرمز الأسطوري شكلًا مهمًّا من أشكال استلهام الأسطورة واستدعائها في إمكانيّة سردٍ مختلف عن الأصل في روايات إبراهيم الكوني لا سيّما الخسوف، وذلك بوصف الرمز الأسطوري التعبير الأمثل عن عوامل غريزية كونّية مختلفة، أو أنساق من السلوك والمعتقد الإنساني (فراي، ١٩٨٧، ص ٥).

الرمز كالأسطورة تمامًا ذو خاصيّة متجدّدة نشطة لا تتوقّف، بمعنى أنّها حفريات حيّة ومتجدّدة على الدوام في تاريخ الفكر الإنساني (القمني، ١٩٩٢، ص ٢١)،

وإحالة أيّ نص إلى رمز أسطوريّ لا يعني بالتأكيد أنّ النّص ينغلق على هذا الرمز وحده، إنّما يعني أنّ هذا الرمز هو الأكثر بروزًا في الرواية بين مجمل أشكال توظيف الأسطورة الأخرى التي غالبًا ما تتعدّد وتتقاطع وتتداخل وتتناسل في الرواية الواحدة، لتبني شكلًا روائيًّا ينهض على الأسطورة، له خصوصيته ومحدّداته.

تقديم القربان

تحتلّ أسطورة القربان مكانة رفيعة في المنظومات الطقوسيّة لدى معظم الشعوب، تقوم هذه الأسطورة على الاعتقاد بأنّ تقديم قربان من شأنه تقريب الشخص أو الجماعة المضحية بشيء أو حيوان أو إنسان، إلى كائن خفيّ أرفع يتصوّره المضحّون كأنّه يرضى عنهم بمقدار ما يقدّمون له من قرابين. يرمز القربان إلى النموّ والاتّصال، فيما تدلّ القربى على التقرّب وقيام قرابة اعتقاديّة بين طرفي الطقس القربانيّ، مقدم القربان وقابله ويقدّم إلى كائن خفيّ، إلهيّ أو قدسيّ (خليل، ١٩٩٦، ص ١٠٩). الأضحية أو الفدو يعدُّ وسيلة لتحقيق الاتّصال بين الإنسان المتديّن وبين المقدَّس. وهو اتّصال يستهدف أن يفدي الإنسان نفسه وأن يتطهّر، وبذلك تتحقّق بهذه المناسبة الرحمة والعاطفة الدينيّة بين المعطي والمتلقّي بواسطة هذه الأضحية، ومن خلالها.

القرابين والنّذر طقوس اجتماعيّة ورمزيّة تمارسها الشعوب الصّحراويّة في الكثير من أمور حياتها، لأنّ الإنسان يتوسّل إلى القوى العليا من طرق الصلاة والأضاحي والقرابين والنّذر والحجّ والزّيارة، ويستعين بها للحصول على البركة ولتحقيق أغراضه (الجوهري، ١٩٧٨، ص ٢٤). التضحيةُ في اللغة تعني التقديس والعطاء والتكريس لله أو لأرواح الأجداد، والامتنان، والشفاعة، والتكفير عن الخطايا، والسعي من أجل خصوبة أو نعمة أعظم، وما إلى ذلك (جابز، ١٣٩٧، ص ٦١٩). ما يضحي به هو مقدّس وبتقديم الذبيحة، ينفصل المرء عن العالم السفليّ كلّه ويقدّمه لله ليثبت ملكيّته وطاعته. الضحية غير قابلة للتحويل، لذلك يتمّ حرقها أو إتلافها (شوفالييه، ١٣٨٥، ص ٤٣).

الغرض من الذبيحة هو تطهير الإنسان من التلوّث. لهذا السبب، تنشأ الرحمة

والحنان الدينيّان بين منَ يقدّم الذبيحة ومتلقّي الذبيحة (خليل، ١٩٩٦، ص ١٠٩). بدأ تقديم الأضاحي بالذبيحة تقرّبًا إلى الله تعالى منذ زمن آدم عليه السلام، عندما قدّم ابناه، هابيل وقاين ذبائحَ في ساحة الله.

عندما ذهب آدم إلى الكعبة ليعبد الإله الواحد، أوكل المسؤوليّات إلى قايين. شرع هابيل وقابيل في تقديم الضحية في صدع الجبل حيث كان والدهما قد ضحّى سابقًا، ليريا أيّهما سيقبله الرب. أحضر قايين مجموعات صغيرة من القمح الجاف ووضعها عند المدخل كما ترك هابيل هناك شاةً سمينة. كلاهما كانا ينتظران أمر الله أن يأتي من صدع جبل النار الأحمر ويأخذه أو يأكله أو يحرقه. قصد هابيل أن يترك أقليما إذا لم تقبل تضحيته في حين لا يمكن لقايين أن يترك أقليما، سواء كانت تضحيته مقبولة أم لا (محمد علي، ١٣٩٥، ص ٢٢٨). إذا تقبّل قربان أحد منهما فأنّه سيحلّ محلّ الأب. ويظنّ أنّ الله سيحرق هذه الحفنة من القمح عاجلًا ويقبله. ولكن إكرامًا لله، كان هابيل قد قدّمَ أفضل وأغلى ما يملك، وهو خروف كبير سمين. كانت نتيجة الاختبار الإلهي لصالح هابيل، وقُبلت أضحية هابيل. تعتقد حواء أنّ قايين أحضر قمحًا جافًا لتسهيل العمل وإشعال النار، وأتى هابيل بكبش سمين كي يثبت أنّه لا يبخل بماله (المصدر نفسه، ص ٢٢٨).

تكون الذبيحة ذات قيمة فقط عندما تزرع روح الطموح، وأحد الرموز المميزة لهذه الزراعة هو الحيوان البريء المذبوح، الخراف. تتمّ التضحية من أجل تبادل القوى، أي كلّما زادت قيمة الشيء الماديّ المقدّم، زادت القوّة الروحيّة المتبادلة، اعتمادًا على ما إذا كان الغرض من التضحية هو التطهير أو التنشئة، أو الموافقة على الحظ ومساعدته. أي إنّ جميع أشكال الرمز المختلفة تعتمد على مفهوم الضحية (شوفالييه، ٢٠٠٦، ص ٤٣١). إنّ ذبيحة هابيل أغلى بكثير ممّا قدّمه قايين، وقد أعطى هابيل اللهَ أفضل ممتلكاته وأفضل خرافه ذبيحة، ولهذا قبل الله تضحيته. من ناحية أخرى، هدف هابيل ليس فقط التنافس مع أخيه، ولكنّه أيضًا يهدف إلى تزكية نفسه وتطهيرها.

في رواية الواحة قدّم الشنقيطي الساحر الحمارة البيضاء. عندما جاء بالحمارة

البيضاء وقيّد قوائمها الأماميّة والخلفيّة وطرحها على الأرض. جثم على قائمتيها الأماميّتين وأمسك برقبتها بيده اليسري ودفع المدية في نحرها بيده اليمنى. وهو ما زال يحفر الأرض بجوار جثّة الحمارة الذبيحة التي انعكست أشعّة الشّمس في مقلتيها الجاحظتين. كانت يدا الشنقيطي ملطّختين بالدّم معفرّتين بكتل التراب التي التصقت بالسائل القاني الذي لطّخ جلبابه عند الأكمام. يرى مهمدو أنّ التأكد من أنّ الخرائط تظهر المكان الصحيح والبحث الطويل عن الوسائط وتحديد وضعها في مكانها وتقديمها كقربان مثل ملك الجن وهو الدور الذي أدّته تلك الحمارة البيضاء (الكوني، ١٩٩١، ص ٩٤).

المكان الأسطوري

يضطلع المكان الأسطوريّ بدور مهمّ في احتضان الحدث والشخصيّات، وفيه يتمثّل الزمن بأبعاده، ويجري وفقًا لميقاته، والمكان الأصليّ في المنظور الأسطوريّ للتكوّن القدسيّ، مكان مقدّس، ولكنّه يفقد من قدسيّته الأصليّة بقدر مطابقته خلال مسارات طويلة للتدنّس والحلال. فالمقدّس أسطوريًّا، ليس مقدّسًا بذاته، إنّما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معين (خليل، ١٩٩٦، ص ٦٨).

يختلف المكان الأسطوريّ عن المكان الحسّيّ بتدخّل إدراك الفرد / الجماعة وعاطفته / عواطفهم في رسم المكان؛ إذ إنّ التجربة الجماعيّة لدى الشعوب تضفي على المكان معاني خاصّة تؤدّي إلى عدم تجانس المكان، وإنّ كان لكلّ مكان قيمة في ذاته يستمدّها من صلته بالمقدّس أو غير المقدّس، بل وله دلالة خاصّة وحياة أسطورية ولذا فالمكان «مقسّم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسّعد والنّحس والشقاء والنعيم، وما إليها من دلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والترابطات الرمزيّة بين الكائنات على اختلافها (عجينة، ١٩٩٤، ص ١٨٢).

للمكان أهمّية كبرى في أعمال «إبراهيم الكوني» و«محمّد علي» ونظرًا لهذه الأهمّية في الدرس النقدي الأدبي سارع كثيرٌ من الدّارسين إلى قراءتها ونقدها.

الواحة

إنّ أحداث رواية «االواحة» تسير نحو الاضطراب والخوف وعدم الاستقرار بحيث إنّ الواحة لم تشهد الهدوء، فالحدث يعقب الحدث، أي تندرج الرواية ضمن سياق روائيّ قائم على تصوّر عالم قبائل الصحراء، التي استوطنت الواحة، ولم تدرك إلّا بعد مرور زمنٍ على بقائها حبيسة داخل أسوار الواحة (سنقوقة، ٢٠٠٨، ص ١٥١).

إنّ الواحة وما تحمله من إغواء، اقتلعهم من الصحراء، ولذلك كان للرواية دلالات مختلفة، وهي علاقة أهل الواحة بالزعيم، وعلاقتهم بالسحرة وعلاقة أهل الواحة بالصحراء، وعلاقة الترحال والاستقرار، وأهمّ من ذلك علاقة القارئ باستفادته من تلك الدلالات أم لا، فذاكرة القارئ منظّمة بوقائع تقبل الجدل مع الوقائع، ولكن لا تقبل الجدل مع أحداث غير عاديّة، بل يكون العاقل في جدل عن صحّة وقوعها أم لا، أي إنّنا نجد أنفسنا في تداخل عالمَين، عالم الواقع، وعالم الخيال. النواة المهيمنة على أهل الواحة، هي الخوف من المستقبل أي القلق المسيطر عليهم من أشباح الخفاء والعرّافين، ومن كلّ ما يُدخل الرّعب في قلوبهم. تدور الأحداث حول شخصيّة تبدو شخصيّة هامشيّة تطوّرها الأحداث إلى أن تصبح محور الأحداث، هي شخصيّة غير عادّية مسكونة بالجنّ. دائما يظهر في الواحة حضور العرّافين وأعمالهم العجيبة واعتقاد الناس بهم. في رواية الواحة قدّم العرّاف الأوّل الشنقيطي. هو دائمًا يقرأ التعاويذ والأدعية لكي يحصل على الكنوز (انظر: الكوني، ١٩٩١). بعد مدّة جاء عرّاف آخر اسمه أناسباغور إلى الواحة. هو يستخدم الجان ولكن بعد مدّة خرج من الواحة (المصدر نفسه، ص ١١٦). مهمدو من المعمّرين في الواحة وقد أصبح عرّافًا بارعًا لأنّه تعلّم السحر من استاذه الشنقيطي (المصدر نفسه، ص ١٨٤).

أعاد الكوني صياغة مقوّماته وأحداثه بكلّ ما فيها من شخوص وصراعات وآمال وإشارات، فبدت الواحة عنده رمزًا للحياة، وسمح لنفسه بالتحليق بشخوصه، وتحميلهم من الرموز ما جعلهم يلتقون مع أبطال الأساطير في الواحة التي يبدو المكان فيها أسطوريًّا، يحمل العجائب والمعجزات والكرامات والاستثناءات ما

يعيد صياغة الأسطورة ضمن معطياته وحاجاته وترميزاته، فقد ظلّت الواحة حلم حياته المرتجى، فردوسه المفقود، فحاول أن يعيشها ثانية، وأن يحقّق من خلال الأدب ما عجز عن تحقيقه في الواقع.

أشار إبراهيم الكوني إلى مكان مقدّس وقدسيّ أي الواحة، فهو يطرح لنا تصوّرًا وبعدًا أسطوريًّا لهذا المكان، الذي يمثّل الفردوس المفقود أو الواحة.

الكوخ

الكوخ يعدُّ شكلًا من أشكال البيت، سواء كان من جريدٍ أو من غيره، فالكوخ الذي ينبع من تشكّل الفضاء البدائيّ يصبح إشارة إلى رمزيّة للمدى الزمنيّ الذي اقتضى وجوده، وتطلّب الحضور الإنسانيّ له (الشيباني، ٢٠٠٤، ص ١٣٥) ولكنّه لم يُستعمل للدلالة على الأمان والطمأنينة، بل عَدّ «إبراهيم الكوني» الفضاءَ معاديًا غير مرغوب فيه، فهذا الشيخ غوما لم يضطرّ إلى استخدام الكوخ واللجوء إليه، على الرغم من أنّه أجبر على موافقة طلب الأهالي في بناء كوخ له عند انتقالهم إلى السهل الرملي، لكنّه لم يستخدم ذلك الكوخ أبدًا، ولم ينم فيه ليلة واحدة (الكوني، ١٩٩١، ص ٦٠).

يأتي الكوخ في نمط مغاير لصورته الطبيعيّة حين يفقد صفته الأولى على أساس أنّه فضاء داخليّ ذو صلة بالانغلاق، ويتحوّل إلى فضاء داخليّ منفتح يغيب فيه الشعور بالأمن والاطمئنان، حيث تقوم الحيوانات الجائعة بالتهام الأكواخ فتغيّر معالمها، وتنقل دلالتها من مستوى إلى آخر (الشيباني، ٢٠٠٤، ص ١٣٦).

لقد وقعت أكثر من حادثة عندما صحا صاحب البيت ووجد نفسه في كوخ مسقوف بالسماء، ومحاط بهيكل من الأعواد العارية بعد أن التهمت الإبل السعف وأوراق النخيل، ممّا اضطرّ أبناء القبيلة للتفكير جدّيًّا في إيجاد حلّ يكفل للأهالي طرد الحيوانات النهمة، وإبعادها عن التسكّع بجوار الأكواخ (الكوني، ١٩٩١، ص ٣٩).

كما نجد أنّ العقارب قد أعطت للكوخ صورة ودلالة مرهونتَين بالحضور الإنسانيّ فيه، نتج عنهما تقدّم تلك الدلالة نحو تعميق صفحة (الداخل)، وإعطائه قيمة سلبيّة يتحقّق مؤدّاها بإلقاء تبعة وجود العقارب داخل الأكواخ على أفعال

الشخصيّات (الشيباني، ٢٠٠٤، ص ١٣٧).

نجد الشيخ غوما يعلن لأهالي قبيلته بأنّ العقارب ما هي إلّا عقاب ربّاني على آثام ارتكبناها، كما يخبرهم بأنّ الحشرة السامّة وجدت في الأكواخ المناخَ الملائم للتناسل والتكاثر في الواحة (الكوني، ١٩٩١، ص ٢٤٨).

فالكوخ في هذه الحالة فضاء سلبي، لأنّه ألزم الإنسان أن يهجره، وفسح مجاله لاقتحام العقارب والحشرات السّامة، ومن جانب آخر إنّ القيمة السلبيّة الأخرى لهذا الفضاء هي كون الكوخ يحتوي على ممتلكات الإنسان ومقتنياته التي ليست إلّا سبيلًا لعبوديّة الإنسان للمكان الذي يجبره على البقاء، ويمنعه من حرّية التنقّل، فليس الكوخ كالخيمة باختصار.

الجنّة

الفردوس المفقود وهي الجنّة التي افترضت أغلب الأساطير وجودها في مكان ما، في زمن ما، لدى شعب ما، حيث السّعادة المطلقة والفرح المستمرّ والبهجة العارمة التي تعمّ جميع النّاس على حدّ سواء، وقيل المفقودة لأنّه لم يتم العثور على هذه الجنّة الضائعة لا في التاريخ ولا في الجغرافيا، ولا حتّى بين أيّ من الشعوب المعروفة. وفجأة يحدث ما يعكّر صفو هذا النّقاء، والطّهر الفردوسي، ويرتكب الإنسان الأوّل الخطيئة الأولى، ويرد هذا الذنب أو الإثم بالرّمز والإشارة والتلميح على أنّه محاولة الإنسان تحدّي الإله ومخالفة وصاياه وتفكيره الخاطئ يدمّر الخلود، فيعاتَب بالطرد والنفي من هذا الفردوس الخالد نحو عذاب الأرض، ويرمي به نحو التعب والألم والموت والمعاناة، وتصبح أسطورة السقوط ملحمة الإنسان الأولى. فكلّ الأساطير القديمة التي تحكي عن الفردوس المفقود إنّما تنقل لنا أحداث هبوط سيّدنا آدم مع أمّنا حواء إلى الأرض نتيجة الخطيئة التي ارتكباها عندما أكلا من تلك الشجرة المحرّمة، وإن كانت مخالفة لما أتى به القرآن، وفي النهاية تدور الأحداث نفسها وموضوعها الرئيسيّ حول هبوط الإنسان الأوّل وحواء من الجنّة بسبب إغراء إبليس لهما (حمّاني، ٢٠١٨، ص ١١٥). الجنة في قصّة محمّد علي هي المكان الأوّل الذي وطأته أقدام آدم وحواء. لم يكونا بحاجة إلى تغطية وإعداد الطعام في الجنّة. لا

مكان في الجنة لمن يعصي الله تبارك وتعالى. طرد الشيطان من السماء لأنّه لم يسجد لآدم وعصى أمر الله. مكان الجنّة مكان مقدّس يرمز إلى الطهارة.

النتيجة

يهتمّ الكوني بالكائنات الصّحراوية من حيوان ونبات، ويجعلها توزّع. أمّا محمد علي فيهتمّ بالأساطير الدينيّة والإيرانيّة بالتأكيد على الإنسان والحيوان.

الشخصيّات التي يوظّفها الكوني في كتاباته الروائيّة ليست دائمًا من البشر، فمنها ما كان حيوانًا، أو جِنًّا، أو نباتًا، أو ريحًا أو جمادًا... إلى غير ذلك من العناصر التي تحتويها كتاباته. البطولة في روايات إبراهيم الكوني وخاصّة في رواية الواحة هي للإنسان. الحيوان يرتفع في روايات الكوني من مرتبته الدّونية، ويتآخى مع الإنسان، ويعلو أحيانًا ليصل إلى درجة القداسة، لا سيّما حينما يمثّل عادات العشيرة التي يتوجّب احترامها والتّضحية بالنّفس في سبيلها. الأبطال عند محمّد علي مهمّون ولديهم دور دينيّ و إنسانيّ أمّا الحيوان في رواية آدم وحوا لمحمد علي فلا يصل إلى القداسة أبدًا.

الصّحراء في روايات الكوني هي فضاء للعزلة والزّهد والتصوّف، وهي أيضًا فضاء للحرّية والانطلاق، كما أنّها فضاء للآمال والحياة والموت. الجنّة في روايات الكوني هي الصحراء والواحة بشكل خاص، فهي تغري بالاستقرار والامتلاك، فتستعبد الإنسان وتسكنه... الإنسان فيها يعتمد على الزّهد والكفاف. لكن هناك الجنّة الحقيقية في رواية آدم وحوا ولكنهما طُردا من هذه الجنّة لعدم امتثالهما للأمر الإلهيّ ولأنّهما أكلا من الشجرة الممنوعة.

محمّد علي يستلهم حقيقة تاريخيّة مؤكّدة تظهر في قدسيّة الجنّة، فيطرح لنا تصوّرًا وبعدًا أسطوريًّا لهذه المدينة، التي تبيّن الفردوس المفقود. أمّا إبراهيم الكوني فقد أشار إلى مكان قدسيّ هو الواحة، ويطرح لنا تصوّرًا وبُعدًا أسطوريًّا لهذا المكان الذي يمثّل الفردوس المفقود أو الواحة.

المصادر والمراجع

المصادر العربيّة

١. ابن منظور، (١٩٩٠)، لسان العرب، عين ميلة الجزائر: دار الهدى للنشر.

٢. الباش، حسن ومحمد توفيق السهلي، (١٩٩٦)، المتعقدات الشعبية في التراث الغربي دراسة في الجذور الأسطورية والدينية والمسلكية الاجتماعية، بيروت: دار الجيل،

٣. الجوهري، محمد، (١٩٧٨)، علم الفلكلور، الجزء الثاني، دراسة المعتقدات الشعبيّة، مصر: دار المعرفة.

٤. حسين قاسم، عدنان، (٢٠٠٦م)، لغة الشعر العربي، ط١، [لا مكا.]، الدار العربيّة للنشر والتوزيع.

٥. حماني، حليمة، (٢٠١٨)، المقدّس وتجلّياته في كتابات إبراهيم الكوني، الجمهورية الجزائرية الديقراطية الشعبية، جامعة الجيلالي ليابس، كلّية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها.

٦. خليل، أحمد خليل، (١٩٩٦م)، معجم المصطلاحات الأسطورية، ط١، بيروت: دار الفكر اللبناني.

٧. خورشيد، فاروق، (٢٠٠٤م)، أديب الأسطورة عند العرب، ط١، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

٨. سنقوقه، علال، (٢٠٠٨)، مخيال الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، أطروحة شهادة الدكتوراه، في اللغة العربيّة وآدابها الجزائر.

٩. شوقي، عبد الحكيم، (١٩٨٢م)، موسوعة الفلكلور والأساطير، ط١، بيروت: دار العودة،

١٠. الشيباني، بلسم محمد، (٢٠٠٤م)، الفضاء وبنيته في النصّ النقديّ والروائيّ (رباعيّة الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجًا)، ط١، لامكا، مجلس تنمية الإبداع الثقافيّ، الجماهيريّة،

١١. الصالح، نضال، (٢٠٠١م)، النزوع الأسطوريّ في الرواية العربيّة المعاصرة، دمشق: [لاتا.].

١٢. عجينة، محمد، (١٩٩٤)، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت: دار الفارابي،

١٣. عشري، علي، (٢٠٠٠م)، استدعاء الشخصيات التراثية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر: سلسلة الدراسات.

١٤. الغانمي، سعيد، (٢٠٠٠)، ملحمة الحدود القصوى، الخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

١٥. فراي، نورثروب، (١٩٨٧)، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنّا عبّود، حمص: دار المعارف.

١٦. القمني، سيد، (١٩٩٢)، الأسطورة والتراث، ط١، القاهرة: دار سينا للنشر.

١٧. الكوني، إبراهيم، (١٩٩١)، الخسوف ١ رباعية روائية الواحة، ليبيا: تاسيلي للنشر والاعلام، الطبعة الثانية.

١٨. نعمة، حسن، (١٩٩٤)، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت.

المصادر الفارسيّة:

١. پروينى، خليل و ديباجي، إبراهيم، (١٣٨٨)، "تفسير مكوّنات الروايات في قصص القرآن"، مجلة علوم انسانى، دانشگاه تربيت مدرس، ش ٤.

٢. جابز، گرترود، (١٣٩٥ش)، فرهنگ سمبل ها، اساطير و فولكلور [ثقافة الرموز والأساطير والفولكلور]، ترجمة محمد رضا پقابور، طهران: اختران،

٣. رلو، خوان إدواردو، (٢٠١٠)، فرهنگ نمادها [ثقافة الرموز]، ترجمه، مهرانگيز اوحدى، چاب ١، طهران: داستان،

٤. شوفالييه، جان، آلن گربران، (١٩٩٩)، فرهنگ نمادها [ثقافة الرموز]، ترجمه سودابه فضايلى، تهران: سروش،