الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵢⵏⵜⵉⵙⵙⴰⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵖⵜ ⵜⵜⵓⵙⵙⵏⵜ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔⴰⵙ ⵜⴰⵎⵙⵙⴰⵡⵉⵜ

ⵜⴰⵙⴷⵓⵜⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵄⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

ⵜⴰⵙⴷⵓⵜⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵖⵜ ⵜⵜⵓⵙⵙⵏⵜ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔⴰⵙ

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI OUZOU

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUE

Département de Langue et Littérature Arabes

جامعة مولود معمري، تيزي– وزو

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

التّخصص: الأدب والدراسات النقدية المغاربية

الفرع: دراسات نقدية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)

الموضوع: **إعداد الطّالبة: مقداس رزيقة**

الصورة – الصحراء في الخطاب الروائي المغاربي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....رئيساً

د/ نبيلة زويش، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... مشرفا ومقرّرا

أ.د/ نورة بعيو، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .....عضواً ممتحناً

أ.د/عبد القادر العربي، أستاذ التعليم العالي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة.....عضواً ممتحناً

د/ عبد القادر طالب، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة أمحمد بوقرة، بومرداس..... عضوا ممتحناً

السنة الجامعية : 2022/2021

شكر وتقدير

لأنّ الاعتراف بصنيع الغير مرفعة الأخلاق، فإنّني أتوّجه بالشكر الخالص أوّلاً لله عزّ وعلا؛ إذ خصّني بنعمة العقل، وجعلني من طلبة العلم، ويسّر لي سبل تحصيله.

كما أخصّ أستاذتي الفاضلة الدكتورة : نبيلة زويش التي منحتني من وقتها وعلمها الشيء الكثير ممّا أعانني على إنجاز هذه الأطروحة.

إهداء:

إلى من جعل الله الجنّة تحت قدميها، وهي أحقّ الناس، وأولاهم بالمصاحبة... الوالدة الكريمة.

إلى رمز العطاء، ومثال الأبوة... أبي الحبيب.

إلى الذين شاركوني دفء العائلة وتقاسمت معهم حلو الحياة ومرّها...أخواتي وإخوتي الأعزّاء.

إلى رهبان العلم، والمرابطين على تنوير العقول وهدايتها... الأساتذة والمعلّمين.

وكل أحبائي

إلى هؤلاء جميعًا أهدي ثمرة هذا الجهد.

مقدمة

يلاحظ المتتبع للدراسات النقدية التي خصت الرواية التركيز على سردها الذي يعد ظاهرة مميزة لها كجنس أدبي يمتد عبر زمن أحداثها الكثيرة ليمثل مسار حياة مشخصة، فتوسم الرواية باعتبارها الجنس السردي الذي يقوم على الحركة والنمو، وذلك ما يجعل خطابَها قائما الحركة وهيمنة الفعل، ليشخص ذوات التحول فيها على حساب ذوات الحالة، ونقصد من هذه الملاحظة تركيز الدراسات النقدية على سردية الرواية التي تتمثل خاصة في مجموع التحولات التي تطرأ على مسار الحكاية والتي تتجلى على مستواها السردي وزمانها المركب القائم على مفارقات تشبه إلى حد كبير مسار حياة الإنسان التي تجمع بين ماضيه وحاضره وتصوره لمستقبله، لكن من جهة أخرى لا يمكننا إغفال المقاطع اللاسردية التي لا تتشكل من الأفعال وتكون أغلب ألفاظها من الصفات والنعوت والأحوال حيث يصير الزمن في الدرجة صفر نظرا للتوقف الذي يخص هذه المقاطع، كما يمكن أن يكون خُفوتا لتعرف القارئ من خلال الوصف الذي يشكل الطرف الثاني في البناء الروائي والمتمثل في الصورة الروائية من منطلق سؤال يبدو سطحيا وبسيطا ولكنه يكشف عن مكونات أساسية في الخطاب الروائي لا يمكن إغفالها فقيمتها من قيمة السرد والزمان والشخصيات، ومن هنا كان السؤال ما الذي سيحدث لو حاولنا أن نفكر في اللغة الروائية باعتبارها صورة؟

يبدو أنّ إغفال هذا الجانب مرده إغفال حدي العلامة اللغوية كما قال بها دي سوسور الذي يقف في تعريفه عند حدي الصورة الصوتية التي يتشكل منها الدال وأضاف الصورة الذهنية التي تتجلى على مستوى الذهن بعد أن يدركها عقل الإنسان، إنّنا لا ندرك الأشياء من خلال دوالها بل نتجاوزها إلى صورها فالعلامة ليست مجرد صوت وألفاظ بل هي صور يشكلها ويحفظها عقل الإنسان من خلال مخزونه المعرفي، ولهذا فقراءة الرواية تعني أيضا إدراكنا لمسار صوري يتعلق بالشخصيات والزمن و الفضاء .... الذي تدور فيه الأحداث، وعلى هذا الأساس عمدنا إلى النص الروائي المغاربي نستنطق دواخله، لنصل إلى قراءة منهجية صحيحة لمكون من مكونات هذا العالم والمتمثل في "الفضاء" في أوسع تجلياته خاصة أنّه يتعلق في مدونة بحثنا بالصحراء أو تتيري بلغة التماهق، هذا الفضاء الواسع الغني بتراثه الثقافي وإنتاجه الرمزي الذي كان فضاء للحرية والتأمل

والتفكير وأفضل موطن للأساطير والأشعار والأديان، إنه وطن الرؤى والأحلام والتجليات.... وبحكم انتمائنا للأدب والدراسات النقدية المغاربية، شكلنا مدونة بحثنا من روايات مغاربية وهي: رواية "التبر" للكاتب الليبي إبراهيم الكوني، ورواية " تلك المحبة" للروائي الجزائري الحبيب السائح، ورواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني موسى ولد إبنو، علما أنّنا لم نعثر على رواية تونسية تدور أحداثها في فضاء صحراوي، وتعذر حصولنا على الرواية المغربية، غير أنّ انتقاءنا لهذه النماذج يمثل عينة تكشف بامتياز عن الصورة– الصحراء، ولهذا اكتفينا بما توفر لدينا من روايات.

ولعل الصفات التي تميز بها الفضاء الصحراوي هي التي دفعتنا لانتقائه خاصة وأنّ الصحراء هي موطن العرب، وتغنوا بها في أشعارهم، ورسموا لها عدة لوحات في صور شعرية وعلما أنّها تهيمن جغرافيا بالبلدان المغاربية كان فضُولنا أكبر للكشف عن صورتها السردية، أضف إلى هذه الأسباب دوافع أخرى مكنتنا من انتقاء فضاء الصحراء كعينة للدراسة منها:

- أهمية الدراسة وحداثتها.
- قّلة الدراسات المتعلقة بتيمة الصحراء خاصة في المتون الروائية المغاربية، التي اتخذت من فضاء الصحراء مسرحا لأحداثها. واختلفت طرق تمثلها باختلاف رؤاهم ومن هذا المنطلق كان طرحنا لإشكالية بحثنا **حول الصورة– الصحراء**، وكيف تشكلت الصورة السردية للصحراء في هذه المتخيلات بكل خلفياتها ومرجعياتها التي أثرت بالضرورة على كيفية تلقيها؟ وتفرعت هذه الإشكالية إلى مجموعة من التساؤلات منها:

ما الصورة الصحراء؟ وكيف تشكلت كاحتمال من بين إمكانات كثيرة ؟ وهل رسمت الصحراء كمكان في المدونة بالطريقة نفسها، أم أنّها تشكلت كصورة سردية مختلفة لأنّها تحيل على مكان عجيب يختلف تأثيره وتلقيه وكيفية التعامل معه من متلقي لآخر؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات كان لا بد من فك شفرات ورموز هذه المسارات التصويرية وهذا ما جعلنا نختار المنهج السيميائي، باعتباره المنهج الأنسب لفك رموز واستنطاق هذا الفضاء(الفضاء الصحراوي)، في مساراته الحِكائية واعتمدنا بالضرورة على الوصف والتحليل على أساس النتائج المتوقعة التي تجمع بين المعطيات النصية و الخارج نصية (المتلقي).

ولمحاولة الإحاطة بالموضوع من كافة جوانبه قسمنا هذه الدراسة إلى : مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، ففي الفصل الأوّل الذي وسمناه بعنوان: **تحديد الجهاز المفاهيمي**، قمنا بتوضيح المفاهيم التي يتأسس عليها بحثنا والمتمثلة في: الصورة، والفضاء، والصحراء، ففيما يخص المصطلح الأول– الصورة– تطرقنا إليه بتتبع دلالات (الصورة) داخل المجال العربي والغربي، بعدها انتقلنا إلى الحديث عن الصورة في المجال الأدبي، وقسمنا هذا الأخير إلى عنصرين وهما: الصورة في النقد العربي القديم، والصورة في النقد الروائي الغربي والعربي، وفيما يخص الدراسات التي اشتغلت على مفهوم الصورة في إطار النقد الروائي حاولنا أن نعرض أهمها موضحين كيف أنّنا لا نستخدم مفهوم الصورة بمعناها التماثلي مثلما هو الأمر عند "ستيفان أولمان" بل نستخدم الصورة في المعنى الذي يشير إليه "فانسون جوف" الذي يدرس أثر – الشخصية ويبحث في كيفية تمثل القارئ للشخصية الروائية، من هنا حديثه عن الصورة السردية باعتبارها تمثلا.

وانتقلنا بعد ذلك إلى مفهوم الفضاء مع تبيان الاختلافات المصطلحية والمفهومية للفضاء في الدراسات العربية و غير العربية، وأخيرا ختمنا هذا الفصل بتحديد مفهوم الصحراء مشيرين إلى ما تحمله هذه الكلمة من معاني ودلالات من خلال العودة إلى مجموعة من المعاجم والكتب العربية و غير العربية. (نشير إلى أنّ هذا الفصل هو أقصر الفصول نظرا لطبيعة محتواه والمتعلقة بتحديد الجهاز المفاهيمي فقط) .

أما الفصل الثاني فقد خصصناه للحديث عن علاقة الصحراء بالمتخيل، وبدأناه بالتطرق إلى الصحراء في الشعر الجاهلي بعدها عمدنا إلى رصد أهم الأسباب التي كانت وراء توجه الرواية العربية والمغاربية إلى الصحراء مع ذكر عدد من النماذج الروائية العربية والمغاربية التي

تطرقت إلى الصحراء في متونها الإبداعية، ثم تحدثنا عن الصحراء والمتخيل، وجاء هذا الفصل بعنوان " **حضور الصحراء ومرجعيته في المدونة الأدبية العربية**".

أما الفصل الثالث الذي وسمناه بعنوان "**الصورة– الفضاء الصحراوي في الرواية المغاربية**" فقد اشتمل على ثلاثة عناصر وهي: مكونات الصورة – الفضاء المرجعي والفضاء الاستعاري فضاء التقاطبات الثنائية، وفضاء الشخصيات، وقد حاولنا من خلال هذه العناصر الثلاثة رصد كل مكونات الفضاء الصحراوي في المدونة وآليات اشتغالها، والعلامات التي تحملها والدلالات التي تحيل إليها انطلاقا من معطيات نصية وخارج نصية.

وفي الفصل الرابع والأخير، الذي عنوناه بـ "**أثر الموروث السردي في تشكيل الصورة– الصحراء**"، فقد تحدثنا فيه عن كيفية استثمار الكتاب المغاربة للتراث الصحراوي في ثنايا تلك المتون الروائية، هذا الأخير الذي أسهم بشكل كبير في إعطاء المتلقي صورة عن المجتمع الصحراوي.

أنهينا بحثنا بخاتمة عامة تتضمن مجموعة من النتائج المتوصل إليها، ثم ألحقناها بقائمة المصادر والمراجع، المعتمدة في البحث، وأخيرا فهرس المحتويات.

تنوعت مصادر ومراجع البحث التي أضاءت لنا مجال البحث نذكر من بينها:

- ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، لسعيد الغانمي.
- فضاء الصحراء في الرواية العربية، المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا، لأمينة برانين.
- أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، لزهرة سعدلاوي.
- الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور، لسعد عبد الله الصويان.
- الرواية العربية والصحراء، لصلاح صالح.

ولم يخل بحثنا من صعوبات رافقت مسار إنجازه أبرزها حداثة الموضوع، وصعوبة الحصول على المصادر والمراجع.

وفي الأخير أتقدم بالشكر والعرفان للأستاذة المشرفة نبيلة زويش على توجيهاتها ونصائحها ودعمها لنا بأهم المصادر والمراجع، كما أتقدم بالشكر لكل أساتذة التخصص وعلى رأسهم رئيس المشروع الأستاذ مصطفى درواش، والأستاذة نورة بعيو، كما أشكر كل الأساتذة الذين مدوا لي يد العون في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أم من بعيد.

وبعدُ؛ لا نعتقد أنّنا استوفينا الموضوع من كل جوانبه، ولا ندري إلى أيّ حد كنا نخطو في طريق الصواب، ما نحن متأكدون منه أنّ المعرفة تُبنى دائما ناقصة، وفي حاجة ماسة للمراجعة والنّقد والتنقيح.

نرجو من الله العلي القدير أن يقبل منا صالح الأعمال ويوفقنا لما يحبه ويرضاه.

والله الموفق والمستعان.

الفصل الأوّل:

تحديد الجهاز المفاهيمي

أولا- في مفهوم الصورة

1- الصورة معجميا

2- الصورة في المجال الأدبي

3- الصورة في النّقد الروائي

ثانيا- في مفهوم الفضاء

1- الفضاء معجميا

2- الفضاء في الخطاب النقدي الغربي

3- الفضاء في الخطاب الأدبي العربي

4- الفضاء في الخطاب النقدي العربي

ثالثا- في مفهوم الصحراء

1- معجميا

2- اصطلاحا

أولا- في مفهوم الصورة:

1- الصورة معجميا:

يبدو أنّ محاولة تحديد مفهوم دقيق وموحد لمصطلح "**الصورة**" أمر بات في غاية الصعوبة لاتسام المفهوم بالغموض بسبب تعدّد مشاربه الثقافية وتنوع مجالات استعماله (الرّسم، السينما التصوير الفوتوغرافي...)، ما أدى إلى تداخله مع مفاهيم أخرى، وبالتالي تعدّد المعنى المراد لاسيما في مجال الأدب الذي ارتبط فيه أول الأمر، بمجال الشعر والصورة الشعرية التي اهتمت بدراستها البلاغة العربية القديمة القديمة، وكان "عبد القاهر الجرجاني" من أشهر النقاد ويشهد على ذلك كتابيه: "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وانتقل في العصر الحديث إلى أشكال الكتابة بأنواعها فاختلطت أمور استعماله وصعب تحديده .

وسنسعى من خلال بحثنا إلى تزويد الدارس بتصور مجمل لمفهوم الصورة قصد إزالة اللبس والغموض الذي يعتري هذا المفهوم، وذلك من خلال العودة إلى بعض المعاجم والموسوعات التي تعد المفتاح الرئيس لتحقيق ذلك، بعدها سنقوم بعرض أهم الدراسات التي انشغلت بها وحاولت تحديد مفاهيمها المختلفة باختلاف مجال استعمالها .

ورد في "لسان العرب لابن منظور" ارتباط الصورة بـ :« أسماء الله تعالى: المُصوِّرُ وهو الذّي صوَّر جميع الموجودات، ورتبها، فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها (...) وصوَّره الله صورةً حسنة فتَصَوَّر.

وفي حديث ابن مقرن: أما علمت أنّ الصورة محرمة؟ أراد بالصورة الوجه، وتحريمها من الضرب واللّطم على الوجه؛ ومنه الحديث: كره أن تُعلم الصُّورة أي يجعل في الوجه كيٌّ، أو سمة وتَصوَّرت الشيء: توهَّمت صورتَهُ فَتصوَّر لي، والتصاويرُ: التماثيل »[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، كورنيتش النيل، القاهرة، المجلد04، ج28، ص2523، مادة (صور).

يتضح من خلال هذا المفهوم على أنّ الصورة(*) تتّخذ وجهين: الأوّل مادي ويتعلق بالصورة في هيئتها البصرية (الوجه، الهيئة)، والثاني معنوي ذهني: يرتبط بما يتصوره الإنسان ويشكله في ذهنه حول موضوع ما.

إنّ المدلول الثاني، أي أنّ الصورة ضرب من التوهم هو ما يسترعي انتباهنا، ويمكننا من استنتاج : أنّ الصورة هي ما يتوهمه الإنسان حول موضوع ما، أي ما يترسم في ذهنه من هيئة حول هذا الموضع أو ذاك .

أمّا (تاج العروس) فوردت فيه معاني كلمة صورة بدءً بتحديد حركات الكلمة ومن ذلك: «الصُّورَةُ بالضَّمِ: الشّكل والهيئة والحقيقة والصفة جمع صُوَّرٌ بَضَم ففتح، وصِوَرٌ كعنبٍ، والصِّورُ بكسر الصاد: لغة في الصِّوَرِ جمع صورة، وينشد هذا البيت على هذه اللغة يصف الجواري:

أَشْبَهنَ من بقر الخلصاء أعينها * وهنّ أحسنُ من صيرانها صِوَرًا وصَوْرٌ، بضِم فسكون

وقد صوره بصورة حسنة، فتصوّرَ: تشكَّل. وتستعمل الصُّورة بمعنى النّوع والصفة، ومنه الحديث: أتاني اللّيلة ربي في أحسن صورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئتُهُ، وصورة الأمر كذا، أي صفته... الصورة ما ينتقش به الإنسان ويتميّز بها عن غيره وذلك ضربان:

– ضرب محسوس يدركها الإنسان وكثير من الحيوانات، كصورة الإنسان والفرس والحمار.

– **والثاني:** معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصّورة التّي اختُصَ الإنسان من العقل والرّويّضةِ والمعاني التي مُيّز بها، وإلى الصُّورتين أشار بقوله تعالى: ﴿ **وصوَّرَكُم فأحسن صُوَرَكُم**﴾ سورة غافر الآية 64﴿ **في أيّ صُورة ما شاء ركبّك** ﴾ سورة التغابن الآية 03، وقوله صلى الله عليه وسلم: « إنَّ الله خلق آدم على صُورتِه»، أراد بها ما خصّ الإنسان به من الهيئة

(*) إنّ السياق الذي نريد في إطاره توظيف مفهوم الصورة هو سياق الأدب وعليه سنعمل في مسار بحثنا على فصل الصورة بمعناها البصري أو المرئي/الحسي المرتبط مثلا بالصورة، ونربط معناها بما له علاقة بالذهن والعملية الإدراكية والخيال والتخييل واللغة.

المدركة بالبصر والبصيرة وبها فضَّلَهُ على كثير من خلقه وإضافته إلى الله تعالى على سبيل المِلكِ لا على سبيل البَعضيّة والتّشَبُّه الله تعالى عن ذلك وذلك على سبيل التّشريف كما قِيل: حُرَمُ الله تعالى وناقة الله ونحو ذلك »[1].

فمن خلال ما ورد في هذا المعجم نلاحظ أنّ كلمة صورة لا تخرج عن الصفة والهيئة والشكل، وهي تدل على الظاهر المحسوس والباطن المدرك عن طريق العقل.

أما معجم روبير (Le Petit Robert)[2] نجد أنّ مفهوم الصورة (image) محصور في ثلاث دلالات:

أ. اعتبار الصورة انعكاسا، مثل انعكاس صورة على سطح مرآة.

ب. اعتبار الصورة إعادة إنتاج دقيق لكائن، أو شيء، أو تمثل لهما.

ج. اعتبار الصورة إعادة إنتاج ذهني لأصل حسي، وهذا المعنى الأخير يميّز فيه المعجم بين أربعة أنواع من الصور:

- الصورة باعتبارها إعادة إنتاج ذهني لإدراك أو إحساس داخلي مع غياب الموضوع الذي منحه الوجود.
- الصورة باعتبارها رؤية داخلية لكائن أو لشيء، مثل ذكرى.
- الصورة باعتبارها إنتاج لمخيلة.
- الصورة باعتبارها علامة صنع.

نلاحظ أنّ هذا المعجم هو الآخر يحصر الدلالة المعجمية للفظة صورة (image) في مستويين: المستوى الأوّل: مادي والذي يعتبر انعكاسا أو تمثلا يمنح نفسه للرؤية لأنّه يتخذ شكلا بصريا، أمّا المستوى الثاني: فهو مستوى ذهني ونفسي، حيث يتم اعتبار الصورة نتاجا ذهنيا مرتبطا بالمخيلة.

---

[1] الزبيدي محمد مرتضي الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، مصر، 1307هـ/1890، ج1، ص397.

[2] Robert le petit noueux, grand format, Dictionnaire le Robert, Paris, 1996, P. 1125- 1126

كما خصصت موسوعة (axis)[1] بضعة صفحات لمفهوم الصورة مشيرة إلى صعوبة تحديد مفهوم دقيق وموحّد لهذا المصطلح، غير أنّ الموسوعة تشير إلى أنّه دائما حينما يتم ذكر (صورة)، فإنّ المقصود بها هو الصورة البصرية، ومع ذلك فهي باعتبارها « نتاجا اصطناعيا (...) تسمح باستدعاء الواقع رمزيا وبالإحالة عليه بشكل اتفاقي، وبطرق متعددّة »[2].

إنّ هذه الإحالة تتم عبر عمليتي التمثيل والتعبير « فما هو معطى للنظر يقصد به شيء غير مرئي، بل فقط مستحضر لجعله حاضرا أمامنا بشكل غير مباشر»[3]، وهذا يعني أنّ الصورة لا تحيل على الواقع فقط بل تحيل على الخيال وذلك حينما تستدعيه عن طريق الرمز.

أمّا الباحث " لوسيان سفيتز" (Lucien sfetz) في معجمه النّقدي للتواصل[4] ، فقد تناول مفهوم الصورة (image) داخل إطار المتخيّل، على اعتبار أنّ هذا الأخير هو إعادة بناء الواقع للشيء الذي يصبح معه داخل عملية البناء هذه فاقدا لمرجعيته، وبالتالي خاضعا للسيرورات الذّهنيّة. بالإضافة إلى ذلك، فاللغة باعتبارها نشاطا ذهنيا تعمد إلى « بناء العالم طبقا لقواعدها ومعجمها وتراكيبها، مقترنة بدقة مع إدراكاتنا التي لا يمكن لها أن تكون من دون اللغة »[5]، وهذا يعني أنّ اللغة تلعب دورا فعالا في تشكيل إدراكاتنا فهي ليست وسيطا محايدا، بل وسيطا فاعلا ومنتجا. لهذا يصبح تصورنا للعالم مشروطا بالمنطق الداخلي للدماغ من جهة، وبالمنطق الداخلي للغة من جهة أخرى.

و نجد في سياق آخر الباحثة "أنييس مينازولي" (Agnès Minazzoli) في الموسوعة العالميّة[6] تعرض مجموعة من الأفكار حول الصورة، منبهة إلى أنّه على الرّغم من حصر الصورة في الفنون البصرية، فإنّه من غير الممكن عزلها « عن الجذور العميقة الكامنة في

---

(1)Axis, l'univers documentaire, Hachette, Livre de poche, volume5, 1997. P.312-314

(2)Ibid. P. 313

(3)Ibid. P. 313

(4) Sfetz (Lucien), Dictionnaire critique de la communication, t1, puf, 1993, P. 235 et 239.

(5) Ibid, P. 235.

(6) Minazzouli (Agnès), « image » in Encyclopédie universalise: corpus1, France, S. A. 2002.

الذاكرة، الخيال، والفكر أو الحلم »[1]. فوفق هذا التصوير يمكن أن نقول إنّ الكاتبة تعتبر الصورة جزء لا يتجزأ من نشاطنا الذهني لأنّها تشاركنا في عملياتنا الذهنية وحياتنا العاطفية وهذه المشاركة تختلف من إنسان إلى آخر، ومن نشاط ذهني إلى آخر، وتكون في الحالات النفسية الحزينة أكثر توظيفا من الحالات النفسية المبهجة.

ويشير "كزفييه لامايير" (lamayer xavier) إلاّ أنّه لم يتم اكتشاف القيمة الذهنية للصورة إلاّ في القرن العشرين بفضل ثلاث مساهمات طورت مبحث الصورة وهي: المساهمة الفلسفية المعاصرة، المساهمة الأنثروبولوجية، والمساهمة التي قدمتها أبحاث علوم الذهن[2].

فاعتبار الصورة علامة معناها أنها تحتوي على دال ومدلول، أي مظهر حسي، وآخر فكري إنّها تنتمي إلى نظام من العلامات، ومرتبطة بالعالم الرمزي أو بالوظيفة الرمزية، ثم إنّها نتاج المتخيل الفردي والجماعي. فالصورة لها صلة بنشاطاتنا الذهنية العصبية ونشاطاتنا النفسية والواعية واللاواعية، ومتجذرة في كياننا.

2 - الصورة في المجال الأدبي:

أ- الصورة في النّقد العربي القديم:

ارتبط مفهوم الصورة في النقد العربي القديم بالإرث الإغريقي وبأرسطو، الذي فصل بين الصورة والهيولي، باعتبار أنَّ الصورة هي الشكل والهيولي هو المادة، فالمنضدة هيولها الخشب والغراء، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به الخشب والغراء حتى ظهرا على هذا الشكل. ولو أنّ أرسطو وجه الانتباه إلى أنّ هذا الفصل افتراضي؛ لأنّ الصورة عنده" محايثة" أو "مباطنة" للهيولي لا تقوم إحداهما دون الأخرى، إلا أنّ المتكلمين عمقوا الإحساس بهذا الفصل

---

(1) Ibid. P. 820.

(2) عزيز القاديلي، الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمان منيف في " شرق المتوسط مرة أخرى"، ط2، لندن، نيسان- 18 أفريل، 2018، E-kutub Ltd، شركة بريطانية مسجلة في انجلترا برقم: 7513024، ص28- 29.

حتى صاروا أقرب إلى مفهوم الصورة المفارقة عند أفلاطون منهم إلى الصورة بمفهومها الأرسطي[1].

وتشرَّب المعتزلة في العصر العباسي هذه الفلسفة الإغريقية في الحديث عن مشكلة خلق القرآن، حيث دعت إلى الفصل بين اللَّفظ والمعنى، وتدخَّل الأشاعرة في تعقيد هذه المشكلة، فكان هناك من يرى أنَّ القديم هو المعنى، والمحدث هو اللَّفظ في آيات القرآن الكريم.

انصرف عدد كبير من النقاد إلى الاهتمام بدراسة الصورة الشعرية في إطار الأبحاث البلاغية، فخلفوا بذلك أعمالا بلاغية راقية مثل: "الوساطة" للقاضي الجرجاني و"الموازنة" للآمدي و"الصناعتين" للعسكري و"دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، وغيرها من الكتب البلاغية التي تناولت الصورة الشّعرية من تشبيه، واستعارة، ومجاز وكناية، وإذا بحثنا عن مفهوم الصورة الشعرية في ثنايا كتب هؤلاء النقاد والبلاغيين القدامى فإنّنا نجد أنّ الجاحظ أوّل من طرح فكرتها على بساط البحث القائم على مبدأ الصياغة ونستشف ذلك من خلال مقولته القائلة:«... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنّما الشعر في إقامة الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير»[2]، فمن خلال هذا النص يتضح أنّ الجاحظ يقرُّ بأنَّ الألفاظ الجزلة تزيد من جودة الصياغة الشعرية، وتضاعف من قوة التصوير كما يحطُّ الجاحظ من قيمة المعاني أو الأفكار فهي ليست ذات قيمة في الشِّعر؛ لأنَّها في متناول الجميع، ويعرفها عامة النَّاس، وإنَّما المعتبر هو كيف يصوغ الشَّاعر هذه الأفكار، وكيف يستطيع تقديم المعاني بشكل مؤثر يعتمد على دقَّة التصوير في التأثير بالمتلقي وإثارة انفعالاتها.

وكان الجاحظ أكثر اعتدالًا في الإبانة عن موقفه من التصوير الشِّعري، وتجلَّى هذا الموقف في نفي الشاعرية عن البتين الآتيين:

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، دار الأندلس لنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ-1981، ص15- 16.

[2] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مصر، 1965، ط3، ص131-132.

«لا تحسبن الموت موت البلى فإنّما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفضع من ذاك لذل السؤال»[1]

وقيل بأنّ الجاحظ نفي الشاعرية نظرا لتكرار المعنى مرَّتين، على الرغم من توافر الوزن والقافية في البيتين ولكنَّ هذا التكرار لم يعتمد على الإيحاء والتصوير؛ لأنَّه ينتمي إلى أدب الحكمة، يواجه الجاحظ بهاذين البيتين موقف اللُّغويين والرواة من الشِّعر في العصر العباسي.

ويتشرَّب أبو هلال العسكري آراء الجاحظ، ويقتفي أثره في ثنائية اللَّفظ والمعنى، فيرى أنَّ الكلام –أيَّدك الله– يحسن بسلاسته، وسهولته ونصاعته، وتخيُّر لفظه، وإصابة معناه... وليس من الشَّأن في إيراد المعاني، لأنَّ « المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي وإنَّما هو في جودة اللَّفظ وصفاته، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، ومع صحة السبك والتركيب. والخلو من أود النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلا أنْ يكون صوابًا، ولا يقنع من اللَّفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدَّمت»[2].

ولا يسلِّم أبو هلال العسكري ببراعة الأديب في الصياغة، ولكنَّه يقرُّ بأنَّ اختياره الألفاظ يحتاج إلى أديب ماهر، يمتلك ثقافة واسعة، تؤدي إلى صواب المعنى، والمعنى الصائب يحتاج إلى ثقافة غنيَّة لا يستطيع عامة النَّاس امتلاكها، وهذا بخلاف اللَّفظ الذي لا يحتاج إلى شيء من الصَّواب، بقدر ما يحتاج إلى الصفاء، والنضارة، والرقَّة، والجزالة في عمود الشعر.

ويلاحظ المتلقي أنّ العسكري كسابِقيْه لم يقصد بلفظ الصورة أنْ تكون مصطلحًا فنيًّا وإنّما هي قياس للأشياء ذات المدلولات الذهنية على الأشياء ذات المدلولات الحسية، وكان حديثه أكثر وضوحًا عن فصاحة اللَّفظ وبلاغته الناصعة، ولا يرى في المعاني خيرًا إلا جاءت تعنُّتًا في التأليف.

---

(1) المرجع السابق، ص31.

(2) أبو هلال العسكري الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه مصر، ط1، 1952، ص55– 58.

ويذهب قدامة بن جعفر إلى القول بأنَّ الصورة مرادفة للشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد الأفكار المجردة، فيقول: «... فإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لا بد فيهما من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[1].

وهكذا اتخذ "قدامة بن جعفر" من الشعر صورة للمعاني، فالمعاني كالمادة الخام للشعر ومقدرة الشاعر الحاذق تبرز في اللفظ والشكل لا في المعنى والفكرة، وبالتالي؛ فإنّ الصورة – عنده– تتحدّد من كونها الوسيلة التي يُستعان بها في تشكيل المادة وصوغها، شأنها في هذا شأن باقي الصناعات، وهي –أيضًا– محاكاة حرفية للمادة الموضوعة؛ فالمعنى يزّينها ويحسّنها ويبرزها في شكل حلية تبرهن على براعة الصائغ، من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أويتجاوز روابطها أو علائقها الوضعية المعروفة.

أمّا إذا انتقلنا إلى "عبد القاهر الجرجاني"؛ فإنّنا نكتشف أنّه ينطلق بالصورة إلى أفق جديد متميّز عن الأفق الذي سار فيه من سبقه من علماء العرب، ويتمثل ذلك من خلال كتابيه: (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة)، اللذين شكلاَ منعطفًا جديدًا في تاريخ الصورة الأدبية، وارتبط هذا بنظريته المشهورة في النظم، فيقول:« اعلم أن ليس النظم إلا أنْ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رُسِمتْ لك، فلا تخلَّ بشيء منها»[2].

ويذكر الجرجاني عبارتين متشابهتين، هما: زيد كالأسد، وكأنَّ زيدًا الأسد، والمقصود منهما تشبيه زيد في شجاعته بالأسد، وكان عبد القاهر الجرجاني يرى في العبارة الأخيرة زيادة في المعنى لم يرها في العبارة الأولى، فالعبارة الأخيرة جعلت المشبه (زيد) من فرط شجاعته وبسالته في مقارعة خصمه، واندفاعه عليه بقوة القلب التي لم تكن موجودة لدى الآخرين خارج المعركة وأنَّه لا يخفيه شيء، ولا تروِّعه خدعة يبتكرها الخصم في المعركة، حيث لا يختلف عن الأسد

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص65.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992، ص81.

ويكاد يشبهه في كثير من الأوصاف، حتى ليتوهم المتلقي أنَّه أسد في هيئة إنسان آدمي، فمن أين جاءت الزيادة، ومن أين جاء الفرق؟

يجيب الجرجاني عن هذه الأسئلة، فيقول: « في نظم الألفاظ وترتيبه، حيث قدَّم الكاف إلى صدر الكلام وركَّبت مع أنَّ»[1].

وفي رأينا أنَّ نظرية النَّظم أساس المفاضلة بين اللَّفظ والآخر، وأساس المفاضلة بين العبارة والأخرى، فهل كان الجرجاني من أنصار المعنى، وهل كان الجرجاني نفسه من أنصار اللَّفظ؟

إنَّه ينكر هذه الثنائية إنكارًا تامًّا، ولا يؤمن بجدواها في التصوير، فالصُّورة لا يكتمل بهاؤها إلا من خلال عملية النَّظم والتأليف، وبذلك يمتلك الجرجاني القدرة الفائقة على إقناع سابقيه الذين «وضعوا لأنفسهم أساسًا وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنَّه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث، وأنَّه إذا كان كذلك وجب – إذا كان لأحد المتكلمين فضيلة لا تكون للآخر، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه– أنْ يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللَّفظ خاصَّة وألا يكون لها مرجع إلى المعنى»[2].

ويرى "عبد القاهر الجرجاني" أنَّ « ترتيب الألفاظ يأتي تبعًا للمعنى القار في نفس صاحبه وأنَّ ما كان متقدمًا في النفس تقدم اللفظ الذي يدل عليه في النطق، وما كان متأخرًا في النفس تأخر اللفظ الذي يدل عليه، ويرى الجرجاني أنَّ المعنى الأساس الذي يبنى عليه الكلام، ولهذا يعتبر أنَّ الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف تعود إلى المعنى، وإلى ما يدلُّ عليه بالألفاظ دون الألفاظ نفسها»[3].

ولم ينظر "الجرجاني" إلى الشعر على أنّه معنى أو مبنى يسبق أحدهما الآخر؛ بل نظر إليه على أنّه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة، لا سبق ولا فضل ولا مزّية لأحدهما عن الآخر

---

[1] المرجع السابق ، ص258.

[2] المرجع نفسه ، ص425.

[3] المرجع نفسه، ص251.

فيقول: «واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكانَ بيْنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرْقا، عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذاك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول (الجاحظ): وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[1].

ربط الجرجاني بين الشِّعر والتصوير والصياغة على نحو فني، يرى أنَّ الحكم على الشَّاعر باعتباره ناظمًا أو صائغًا، لا يكون من خلال النَّظر إلى المادَّة الخام التي نظم منها قصائده الشِّعرية، وإنَّما يكون النَّظر إلى الصنعة نفسها، فالصَّنعة هي التي تميِّز الشَّاعر الماهر عن عامة النَّاس، أمّا المادة الخام التي استقى منها في عملية النَّظم، فلا شأن لها في الحكم على مهارة الشَّاعر، ولا أثر لها في الكشف عن نضجه الفني أو انحطاطه.

وكان الجرجاني يصبو إلى الكشف عن أسرار إعجاز القرآن الكريم، وأوضح منذ بداية الكتاب أنَّ الإعجاز القرآني لا يكمن في معانيه الفريدة، ولا يتجلَّى في ألفاظه الناصعة، ولكنَّ الجرجاني سلك طريقًا شاقَّة، بدأها بالحديث عن الألفاظ المفردة خارج السياق، وهل تتفاضل فيما بينها أو لا تتفاضل؟، وإذا كان هناك شيء من التفاضل فما آلية المفاضلة؟

رأى الجرجاني أنَّ المفاضلة تكون في الكلمات المألوفة التي تخلو من العجمة والتعقيد، ولا تكون في الكلمات السوقية والغريبة والوحشية، فاستعمال الكلمات المألوفة في عملية التأليف أكثر دقَّة من الكلمات الغريبة، وساق الجرجاني كثيرًا من الأدلَّة على ذلك من القرآن الكريم والشِّعر العربي، كما بين أنَّ الكلمات المفردة لا تكتسب خصوصيتها، ولا تنال معانيها المحدَّدة إلا إذا

[1] المرجع السابق، ص508.

وضعت في سياقها المناسب، ولا نستطيع الحكم على هذه الكلمات خارج السياق، ولا نستطيع – أيضًا– بيان تأثير هذه الكلمات في بناء الصُّورة.

وتطرق الجرجاني في كتابيه(دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة) إلى ألوان علم البيان، من التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، فلم تكن الصورة عنده منحصرة في هذه الأنواع بعينها وإنّما هي الألفاظ تدلُّ على معانٍ بعيدة الغور، وهذه المعاني عبَّر عنها في عبارة مختصرة وهي أنْ تقول: « المعنى، ومعنى المعني، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى، أنْ تعقل من اللَّفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1].

ويرتبط المفهوم الأول "المعنى" عند الجرجاني بدلالة اللَّفظ وحده، دلالة موضعية مباشرة تستمدُّ أصالتها من معاجم اللُّغة المتعارف عليها، ومثال ذلك « إذا قصدت أنْ تُخبِر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق »[2] ، وعلى هذا القياس لا يقبل معنى اللَّفظ الانفتاح ولا تعدُّد الدلالة.

ويرتبط مفهوم "معنى المعنى" بقدرة اللَّفظ الإيحائية الفائقة، وهي أنّ اللَّفظ يحمل دلالة وضعية مباشرة، وإنَّما يحمل دلالة عقلية تخييلية، تقتضي التأويل وانفتاح الدلالة، فالمعنى الذي توصَّل إليه المتلقي من هذا اللَّفظ ليس معنى واحدًا، وإنَّما هو حمولة من المعاني التي يدلُّ فيها كلُّ معنى على المعنى الذي يليه أو يقترب منه في الذهن، وهذا ما أشار إليه الجرجاني قائلًا: «أنْت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده، ولكن يَدُلَّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[3].

لقد جعل "الجرجاني" من خصوصية الصورة معيارا فنيًّا من معايير تقويم النَّص الشِّعري وإصدار حكم عليه، وربط بين أجزاء الصُّورة المترامية من خلال خيوط شعورية، تستند إلى ذوقه

---

(1) المرجع السابق، ص263.

(2) المرجع نفسه، ص262.

(3) المرجع نفسه، ص263.

كما استعان بعلم النَّحو في التوصُّل إلى هذه الخيوط الشُّعورية، والرَّبط بين الألفاظ المتلاحقة في السياق اللُّغوي إيمانًا منه بأنَّها مطلقة لا مقيَّدة، ونحن حينما نقيِّد الألفاظ بمعانيها العرفية نعجز عن تذوق الصورة الفنِّية، وإذا حذفنا لفظًا من الألفاظ تعسُّفًا؛ فإنَّ هذه الصُّورة تفتقر إلى عنصر رئيس من عناصر تركيبها وتكوينها في السياق.

وكلَّما كانت العناصر التي تتألَّف منها الصُّورة في النَّص الأدبي أكثر اختلافًا وتنوُّعًا؛ كان التأثير الجمالي الذي تتركه هذه الصورة في نفس المتلقي بعيد الغور، ويتسم بالعجب والدهشة والطرافة، وغير ذلك من المعايير التي يلتفت إليها علماء الأسلوبية والأسلوب.

ولا يكتفي "الجرجاني" بالحديث عن تأثير الصورة في وجدان المتلقي وتحريك مشاعره الجياشة، بما تحمل من طرافة وغرابة تستحق السَّبر والاكتناه في النَّص الأدبي، وإنَّما جعل لكل صورة بنية خاصَّة تميِّزه عن الصورة الأخرى في النَّص نفسه، وجعل كذلك لكل صورة إشعاعاتها الإيحائية التي لا نجدها في الصور الأخرى، وأطلق على هذه الإشاعات مفهوم "الفضيلة"[1] فالصُّورة التي تشخص الجامد وتجسِّم إحساس الصامت؛ فإنَّها تنفذ إلى وجدان المتلقي بدفء وحرارة، فتمتص انفعالاته الزائدة، وتأخذ قسطًا من تأمُّله وتفكيره وهو يقرأ النَّص ذلك أنَّها تمتلك الفاعلية والحيوية والتأثير.

أمّا "ابن الأثير" فقد ربط الصورة بالمفهوم الحسي البصري، وذلك في سياق تقسيمه الرباعي للتشبيه، إمّا تشبيه **معنى بمعنى، كالمثال الذي ذكرناه سابقا: (زيد كالأسد)** وإمّا تشبيه **صورة بصورة،** كقوله تعالى: ﴿ **وعندهم قَاصرات الطرف عين (48) كأنهنّ بيض مكنون(49)**﴾ الصافات: الآية 48- 49. ، وإمّا تشبيه **معنى بصورة،** كقوله تعالى: ﴿ **والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة (39)**﴾ ، النور: الآية 39. وإمّا تشبيه **صورة بمعنى،** كقول أبي تمام:

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا فتك الصبابة بالمحبَّ الغرم

[1] ينظر :الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص45.

فشبه فتكة بالمال وبالعدا وذلك صورة مرئية بفتك الصبابة وهو فتك معنوي، وهذا القسم ألطف الأقسام الأربعة؛ لأنَّه ينقل صورة إلى غير صورة»[1].

ويضيف ابن الأثير إلى ما تقدَّم فيقول: « وكلٌّ واحد من هذه الأقسام الأربعة المشار إليها لا يخلو التشبيه فيه من أربعة أقسام أيضًا: إما تشبيه مفرد بمفرد، وإما تشبيه مركب بمركب، وإما تشبيه مفرد بمركب، وإما تشبيه مركب بمفرد»[2]

وتتضح رؤية الصورة الشعرية في النّقد العربي القديم على يد "حازم القرطاجني" المتأثر فيها بالفكر اليوناني*، وذلك في معرض شرحه للتخييل والمحاكاة فيقول:« إنّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذّهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم»[3].

يرى القرطاجني أنّ أصل المعاني –عنده– ما تم إدراكه بصريًّا من صور، ويقوم العقل بإدراكه وخزنه، كما يعمق هذا الكلام فهم الصورة فيشمل المبدع والمتلقي.

ويضيف القرطاجني في معرض حديثه عن الصورة أنّه لا يمكن رسم الصورة دون تجربة حية عاشها الإنسان باعتبار أنّ هذا الأخير يتفاعل مع المكان (البيئة) الذي يعيش فيه فيقول: «فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمّة فصيحة ولا

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الجزء الأول، ص397– 398.

(2) المرجع نفسه، الجزء الأول، ص 398 .

*– لقد أفاد حازم القرطاجني من أراء أرسطو وبعض أراء أفلاطون، ثم مزج هذا الرافد بما هو موجود في النّقد العربي من أفكار وطرحات.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص18– 19.

في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في أعمال الروية الثقة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط عن أحبابه رحلة»[1].

وعلى هذا الأساس يمكننا القول إنّ جهود نقاد العرب القدامى في تأصيل مفهوم الصورة قد بدأت "بالجاحظ"، حيث تلتقي الصورة الحسيّة عند (الجاحظ وابن طباطبا والعسكري) بالصورة المعنوية عند قدامة لتؤلف أسلوب الشاعر المبدع عند "عبد القاهر"، ثم لتثير خيال المتلقي ووجدانه عند "حازم القرطاجني".

لكن السؤال المطروح هنا، هل الصورة بصفتها مصطلحا نقديا مرتبطة فقط بنقد الشّعر، أم أنّ مجال توظيفها تجاوز هذه النصوص إلى ما يسمى بالنصوص النثرية (السردية) ؟

3- الصورة في النّقد الروائي:

أ- الصورة في النقد الروائي الغربي:

إنّ دراسة الصورة في المجال الأدبي لم يقتصر على الشّعر فقط بل امتد إلى النصوص النثرية الروائية على وجه الخصوص، حيث تناولها العديد من الدارسين في أبحاثهم ومن بينهم الباحث ستيفن أولمان (Stephen Ullman) الذي يعد من أبرز الباحثين الذين تناولوا مفهوم الصورة في الرواية من منظور أسلوبي وهو يحذر القارئ « من خطر الخلط بين الصورة من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل ما، والصورة من حيث هي تصور ذهني »[2].

والمتتبع لدراسة "أولمان" للصورة الروائية يلاحظ بأنّه تبنى المعنى الأوّل إذ يرى ان كل صورة هي استعارية، إلاّ أنّه يرفض حصر الصورة الأدبية في هذا الجانب ويشرع الباب أمام مختلف أنماط التصوير بما فيها الكناية.

---

[1] المرجع السابق، ص42.

[2] عزيز القاديلي، الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمان منيف في " شرق المتوسط مرة أخرى"، ص45.

إنّ هدف أولمان من خلال دراسته للصورة الروائية هو فحص « ثلاثة أنظمة من الوقائع التي تثير أسئلة منهجية مهمة: البنية الشكلية للصور، طبيعة العلاقات التي تقوم عليها، وأخيرا الدور الذي تضطلع به في تنظيم عمل أدبي ما »[1].

لقد خصص أولمان لدراسة الصورة مؤلفا تحت عنوان (الصورة في الرواية)[2]، حيث تناول مجموعة من الروايات الفرنسية كل واحدة على حدة باعتبارها عالما أسلوبيا في ذاته وحاول رسم تطور الصورة من خلال الأعمال السردية لكل كاتب.

وقد بين "أولمان" في كتابه كيف استخدم كل من "أندري جيد"، و"بروست"، و"ألبير كامو" الصورة في رواياتهم، وعمل على استخلاص خصائص استخدام الصورة لدى كل كاتب فالصورة عند "أندري قيد" تتميز مثلا بكونها أولا ذات مصدر فكري وفني من جهة، ثانيا هي شكل من أشكال الفكاهة، ثالثا هي وسيلة من وسائل التصوير و التهكم، وأخيرا تقوم بوظائف على صعيد الرواية ككل...

ركزت الدراسة الأسلوبية للصورة التي قام بها "أولمان" بشكل أساسي على اعتبار الصورة ضرب من التشبيه والاستعارة والكناية. وإذا كان قد سبق له أن ميز في الصورة بين دلالتين: الصورة من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل، والصورة باعتبارها تصورا ذهنيا، متبنيا في دراسته الأسلوبية للصورة الروائية المعنى الأول، فإنّ دراستنا تركز على الدلالة الثانية، أي أنّ الصورة تمثل ذهني.

والجدير بالذكر على أنّ الصورة باعتبارها تمثل ذهني قد ارتكزت عليه الدراسات التي تنشغل بنظرية تلقي النصوص، ومن ثمة فالصورة هنا تتحول إلى ذلك النشاط الذي يقوم به القارئ في تمثله لما يقرأ، فبتالي تتشكل في ذهنه مجموعة من الصور عن الأمكنة والشخصيات وغيرها.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر، رضوان العيادي محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

وإذا كان آيزر باعتباره أحد منظري نظرية التلقي قد بين كيف تتم عملية التفاعل بين القارئ والنص، فإنّ "فانسون جوف" Jouve (Vincent) قد توقف بدوره عند منظور نظرية التلقي ليبين كيف تتشكل الصورة الأدبية في كتابه الأثر- الشّخصية (l'effet- personnage)[1] حين خصص فصلا بعنوان صورة- الشخصية (l'image-personnage) حيث بين فيه كيفية بناء الشخصية وتمثلها من طرف القارئ.

يرى "جوف" أنّ الطبيعة اللسانية للشخصيات تجعلها لا تمنح نفسها لرؤية مباشرة « فهي تتطلب من القارئ (إعادة خلق) تخييلية حقيقية »[2]، فالشخصية الروائية هي نتاج عملية تمثلية وليست إدراكية. ولاشك أنّ "جوف" في تصوره للشخصية قد أعتمد على تصور "إيزر" حين ميز بين التمثل والإدراك[3]، فينطلق هذا الأخير من أنّ المخيلة البصرية تستند على عملية التمثل وليس فقط على انطباع الموضوعات داخل أحاسيسنا. من هنا ميّز بين الإدراك والتمثل على أنهما « نمطان مختلفان لولوج العالم »[4].

إنّ الإدراك بالنسبة "لإيزر" « يفترض بشكل قبلي وجود الشيء، في حين يرتبط التمثل دائما استنادا إلى نمط تكونه، إلى عنصر غير معطى، أو هو غائب ولا يمكن أن يظهر إلا بوجود النشاط التمثلي »[5].

يرى إيزر أنّنا حينما نقارن بين الصورة الذهنية التي كوناها عن شخصية روائية ما، وصورة بصرية لنفس الشخصية في فيلم ما، فإنّ الصورة البصرية لهذه الشخصية تكون فقيرة بالمقارنة بالصورة الذهنية.

---

(1) Jouve, (Vincent), L'effet-personnage dans le roman, PUF, Ecriture1992.

(2) Ibid. P. 40.

(3) فولفانغ إيزر، الإدراك والتمثل وتشكل الذات القارئة. تر، سعيد بن كراد، مجلة علامات العدد17، 2002، ص115 .

(4) المرجع نفسه، ص116.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبناءً على هذا التصور يرى "جوف" بأنّ الصورة الذهنية هي أقل تحديدا من الصورة المرئية أو البصرية، فلا يمكن تصور الشّخصية في كل جوانبها بالمقارنة مع الصورة البصرية التي تقدم لنا كل المعلومات، إنّ عدم التحديد يخلق نوعا من الحميمية بين القارئ والشخصية فذاتية القارئ تلعب دورا في عملية التمثل.

وحينما يعمل القارئ على تمثل شخصية روائية ما فإنّ تمثله ذاك ينطلق من العلامات النصية التي يقدمها النص للقارئ ويقوم بملء تلك العلامات بدلالات خارج نصية من جهة وتناصية من جهة أخرى، فالمعطيات النصية التي يعمل القارئ على تحيينها أو تجسيدها ترجع من جهة أولى إلى تخيلاته وإدراكاته اليومية، ومن جهة ثانية إلى نصوص سبق للقارئ أن طالعها[1].

فأثناء عملية التمثل، وفي محاولة القارئ منح الشّخصية الروائية صورة ما، فإنّ القارئ يشكل في ذهنه هذه الصورة بالرجوع إلى صور لشخصيات قد تنتمي إلى عالم الكتب، أو السينما، أو إلى العالم الخارجي واليومي.

ويلخص "فانسون جوف" عملية تشكيل صورة للشخصية قائلا: « في كل رواية، فإنّ صورة الشخصيات عبارة إذن عن خليط ما بين موضوعية للنص والمساهمة الذاتية للقارئ »[2].

إنّ الشخصية تكون مبعثرة داخل نسيج النص، ودور القارئ يتجسد في تجميع عناصرها ومنحها وحدة، وهذه الوحدة تشكل التمثل الذي يبنيه القارئ بمساعدة النص، يقول جوف: « إنّ إدراك الشخصية لا يجد إكتماله إلاّ عند القارئ»[3] . هكذا نكون أمام صورة ذهنية تمتح عناصرها مما هو بصري وما هو حلمي، فتغدو الصورة الأدبية تركيبة بين مبدأ الواقع ومبدأ التخييل.

---

[1] عزيز القاديلي، الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمان منيف في " شرق المتوسط مرة أخرى، ص48.

[2] JOUVE (Vincent), L'effet-personnage dans le roman, Op. cit, P. 52.

(3) ibid, p34

لقد طرح "جوف" أفكاره حول الصورة الأدبية بصفة عامة وصورة الشخصية الروائية بصفة خاصة داخل إطار تصور معين للشخصة من منطلق نظرية التلقي على اعتبار أنّ هناك قارئ ضمني هو الذي يساهم في تشكيل الدلالة، وهذا القارئ هو مجموع الاستراتيجيات النصية التي بواسطها يشرط نص ما قارئه، فهدف الدراسة بالنسبة للباحث يتلخص في إعادة الاعتبار لتلقي الشّخصية، وبناء جهاز نظري يساعد على دراسة تلقي الشّخصية الروائية، وللقيام بذلك وزع الباحث بحثه إلى ثلاثة أقسام : إدراك/ تلقي/ مشاركة (تضمين).

ب- الصورة في النقد الروائي العربي:

لا شك أنّ الاهتمام بالصورة الروائية قد ارتبط بنقد الرواية التي تأخر ظهورها في العرف العربي، وبدأ الاهتمام والتركيز في البداية على شكلها ومتونها وتميزها كجنس دخيل على المجتمعات العربية، وله خلفية غربية ارتبطت في الأصل بالتحولات التي عرفتها الأجناس الأدبية الغربية/ الملحمة وصولا إلى الرواية التي سميت في بدايتها بالملحمة البرجوازية .

ونظرا لعدم وجود مثل هذه الأجناس الغربية القديمة في الوطن العربي وهيمنة الشعر على الكتابة العربية كان الاشتغال على الصورة الشعرية، ولما انتشرت الرواية انتقل النقاد إلى الاهتمام بمكوناتها من وصف وسرد، وأحداث وزمان ومكان وشخصيات وصولا إلى الصورة الروائية.

لعل من أول المحاولات لمبحث "الصورة الروائية" في النّقد الروائي العربي والتّي يمكن أن نشير إليها دراسة الباحث المغربي "**محمد أنقار**"، الذي حاول رسم معالم الصورة الروائية وذلك من خلال كتابه (بناء الصورة في الرواية الاستعمارية)؛ صورة المغرب في الرواية الإسبانية[1]، وقد اعتبرت دراسته كذلك رائدة ومؤسسة لحلقة " **تطوان**" في المغرب والتي يتمثل مشروعها النّقدي في ترسيخ مبحث الصورة في السرد عامة في إطار بلاغة موسعة وتطوير أساليب لمقاربة الصورة في الأجناس النثرية. وهي بذلك تنزاح عن الدرس المقارن لتنتسب إلى الشعرية (la poétique) وينخرط في هذا المشروع مجموعة من الباحثين المغربيين التي أثمرت جهودهم مجموعة من

[1] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ط1، يناير،1994.

الأعمال نذكر على رأسها "**بلاغة الصورة السردية** " لجميل حمداوي و"**استبداد الصورة**" لعبد الرحيم الإدريسي، و"**الصورة الروائية**" لمصطفى الورياغلي... وغيرهم.

ينطلق الباحث "محمد أنقار" في محاولته بتقديم مفهوم للصورة، فيعرفها بأنّها تصوير لغوي وفني وجمالي وتخييلي بامتياز تعبّر عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني.

ومن ثمَّ، فهي تتشكل من سياقات عدّة، نصية، وذهنية، وأجناسية، ونوعية، ولغوية وبلاغية كما أنّها مجموعة من القواعد التجنيسية والنّوعية، وطاقة لغوية وبلاغية، تتجاوز البلاغة التزيينية التّي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة، يقول في هذا الصدد :« إنّ كل هذه الحدود اللغوية والجمالية لا تنفي اشتراك الصورة الروائية مع مطلق الصور في ثوابت الحسية والطابع الخيالي والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي»[1] ، فالطابع الحسي مبدأ أساسي في الصورة ولكنه لا يمثل جوهرها ولا الوظيفة المنوطة بها، لأنّ اللجوء إلى التّعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، وأداة لتمكين تلك الوظيفة وتقويتها في النّفس. بهذا تكون الحسية هي المعطى الأساس الذي يستعيره الفنان من العالم المحسوس لينجز منه صورة مشكلة لغويا.

إنّ الفنان حينما يستعير صورة حسية من العالم الخارجي لا يكتفي باستنساخها ونقلها حرفيا كما يفعل المؤرخ، بل يعيد تشكيلها وتركيبها ليضفي عليها طابعا جماليا ولاشك أنّ عملية الخيال تلعب دورا فعالا في إثراء هذا الجانب الجمالي، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول إنّ الصورة: «هي نتاج ثري لفعالية الخيال الذي لا يعني نقل العالم أو نسخه، وإنّما إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكافية بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة وإنّما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة (...) ومن ثم

[1] المرجع السابق، ص15.

يمكن أن نقول: إنّ الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صور بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته »[1].

فالصورة الروائية إذن تتشكل ضمن نشاط ذهني يستدعي عنصر الخيال، فهي ليست نقلا حرفيا له، أو عملية استنساخ للواقع لكنها بنفس القدر تمثيل له، وطريقة مخصوصة لإدراكه وبإمكاننا أن نستخلص مجموعة من التحديدات الإضافية كما يقدمها محمد أنقار وهي على النحو الآتي:

- أول تحديد يمكن أن نشير إليه هو أنّ الصورة الروائية تتشكل من خلال التصوير اللغوي وبفعل الوظائف التّي تقوم بها داخل إطار السرد.
- إنّ التصوير اللغوي يتم بناؤه انطلاقا من السياق النصي، المستوى الذهني، قواعد الجنس الطاقة اللغوية، والطاقة البلاغية. وللتدليل على ذلك يأخذ الباحث مقطعا من رواية "اللص والكلاب" للروائي نجيب محفوظ، ويعلق عليه بالقول بأن«اللغة في تلك الصورة، تصف وتستثير تراكيبها جملة من التصورات الذّهنية»[2].

ويعمل الدارس على استخراج كلمات يتصل حقلها المعجمي بالفضاء، ليبيّن أنّها تبني الصورة.

يرفض الباحث اعتبار الصورة حكرا على الشّعر وحده مشيرا إلى أنّ قوانينها ليست هي نفسها في الشّعر معترفا بأنّ « النّقد الأدبي يفتقر راهنا إلى تصور نظري عن الصورة الروائية التي لم ترق بعد إلى مستوى الإشكال، لذلك لن يكون هناك كشف عن ماهيتها بعيدا عن معاينة المنطق المتحكم في تكوين الصورة الشعرية واستثمار الموروث النقدي الثري الذي واكبها »[3].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه ، ص19.

ثاني تحديد والذي يمكن أن نستخلصه من خلال السؤال الذي يطرحه الباحث وهو:« كيف تتشكل الصورة الروائية؟ ومتى تتحول من مجموعة من الكلمات في نص سردي إلى صورة روائية؟»[1].

وفي حديث الباحث "محمد أنقار" عن الصورة الروائية يميّز بين نوعين من الصورة: (صورة جزئية، وصورة كلية).

– **فالصورة الجزئية:** هي صورة نعثر عليها في ثناها النّص عبر جملة من الدوال والتعالقات الدلالية، مثل صورة الشّخصية الروائية التّي نرصدها من خلال العلامات المبثوثة في النص، أو صورة المكان، أو صورة تيمة ما، أمّا **الصورة الكلية،** فهي لا تتحقق ولا تكتمل إلاّ بعد الاطلاع الكلي لمتن النص، وهذا يعني أنّ الصورة الجزئية لا تتحقق جماليتها إلا بتفاعلها مع الصورة الكلية.

وبما أنّ الصورة تخضع للتقويم فإنّ "أنقار" يميز بين نوعين من الصور: صور متوازنة وصور مختلة، والمتلقي هو الذي يمارس هذا التقويم أثناء تفاعله القرائي مع النّص تلقيا وتقبلا وتأويلا.

إنّ الصورة الروائية لا تتحقق إلا داخل النّص، وبما أنّنا أمام نص سردي، فإنّ مكونات هذا النص من فقرة، ومشهد... تشكيل لغوي جمالي يتم من خلال انتقاء الألفاظ التي تحمل بعدا بصريا يمَّكن المتلقي من تشكيل الصورة الذهنية التي يكون منطلقها فكرة الجمع بين الظاهر والمجرد بحيث يؤكد على المرجعية الذهنية والحسية، وكأنّ القصد هو تمكين القارئ من تصور الموضوع الموصوف من خلال تأليف لفظي بديل عن المرئي وهو الأمر الذي نفهمه من موقف الروائي الفرنسي فلوبير(GUSTAVE FLAUBERT) حين رفض أن ترفق رواياته برسوم تمثل بعض المشاهد أو الشخصيات، حيث يؤكد أنّ « أي نموذج، حين يرسم ويثبت بالريشة، يفقد ذلك الطابع

[1] المرجع السابق، ص29.

الشمولي وذلك التوافق(...) [ويضيف موضحا فكرته] إنّ امرأة مرسومة تشبه امراة. هذا كل مافي الأمر فالفكرة تصير حينئذ مقفلة وتامة (...) في حين تجعلنا المرأة المكتوبة نحلم بألف امرأة»[1] .

والحقيقة أنّ القارئ لا يحلم وإنّما يدرك الصورة السردية من خلال تشكيلها ذهنيا، حيث يمكنه اللفظ المنتقى من تجسيد العلامة اللفظية التي تتحول إلى علامة صوتية بعد قراءتها وتحويلها إلى صورة ذهنية تماما كما هو شأن إدراكنا لكل العلامات اللغوية التي تتم من خلال الجمع بين معطيات دالها لإدراك مدلولها.

إنّ الواضح ممّا ذهب إليه الكاتب " فلوبير" هو ما عبر عنه الناقد "شرف الدين ماجدولين" عندما خلص إلى القول بأنّ "الصورة السردية" بما « هي معيار أصيل للقراءة، متعدّد الإيحاءات وذو مرجعيات ذهنية وحسية، تمتد في مجالات الواقعي والتخييلي، الحسي والمجرد، المرئي واللامرئي قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي.»[2]

وكختام لما تطرقنا إليه يمكن أن نقول بأنّ عرضنا السريع لمفهوم الصورة لم يكن الهدف منه المتابعة النّقدية، فهذا العمل خارج عن مجال دراستنا، وإنّما الهدف منها تتبع الدلالات التي يتشكل منها مفهوم الصورة وأن نبحث في هذه الدلالات عن التصور الذي سيمكننا من استثمار مفهوم الصورة داخل مجال النثر دون الاشتغال بالمفهوم الذي منحته إياها البلاغة المحصورة في المجاز التشبيه، والاستعارة، كما أنّ تطرقنا لمفهوم الصورة في النقد العربي القديم كان من باب فصل الصورة الشّعرية وتمييزها عن الصورة السردية التي هي مجال دراستنا.

---

[1] مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، ط1، الرباط،2012، ص32 .

[2] شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، قراءة في التجليات النصية، الرؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص6.

ثانيا- في مفهوم الفضاء:

1- الفضاء معجميا:

إنّ تحديد مفهوم "الفضاء" معجميا يعني ضرورة العودة إلى ما أوردته بعض المعاجم (الألفاظ والموضوعات)، التّي تمثل انطلاقة أساسية لا غنى عنها لبعض البحوث العلمية التي تسعى إلى الدقة في تحديد المصطلحات وإلغاء الحيرة والضبابية المرافقة لها.

وإذا بحثنا عن مفهوم الفضاء في بعض القواميس والمعاجم العربية والأجنبية نجد أنها تحمل عدّة معاني وذلك حسب ما حدّدته دائرة المعارف.

فالقاموس الإيتومولوجي يقدم لنا كلمة الفضاء (espace) على أنّها كلمة نصف علمية (demi- sauvent)، من كلمات القرن الثاني عشر الميلادي، ومشتقة من الكلمة اللاتينية (spatium).

أمّا الصفة (spatiale) والمصدر(spatialité) يعدان من ألفاظ القرن التاسع عشر[1].

فالملاحظ هنا أنّ هذا القاموس يقدم لنا جذور الكلمة وأصل اشتقاقها، أمّا قاموس (ليتري الجديد)، فيعرفها ويوجز معناها: على أنّ الكلمة تطلق على « امتداد سطحي معين (certaine étendue superficielle)، وأنّها تطلق على نفس المعنى بصيغة الجمع (espaces)، كما نجد أنّ لفظة الفضاء ترادف فضاء السماء(espace,le ciel) حين يقصد بها الفضاء السماوي العلوي (espace céleste)». [2]

وأنّ الأفضية المتخيلة (espace imaginaire)، هي أفضية لا وجود لها وعبارة مأخوذة من الفلسفة القديمة التي لا تسلم- فيما وراء الكرة الأرضية – بجسم لها أو مكان.

---

(1) Jacqueline Picoche: le Robert, dictionnaire étymologique du français, dictionnaires le Robert, Paris, (espace). 1994, p207

(2) le nouveau Littré. édition Garnier, Paris, 2005, (espace) (édition augmentée et mise à jours) le nouveau Littré. p63

تدل كلمة الفضاء في الموسيقى أنّها " فاصل أبيض في خطوط المدرج الموسيقي (portée)، وأنّ لها مفهوما طباعيا متعلقا بالبياض الفاصل بين كلمتين أو بين حرفين.

وتطلق في الرياضيات على مجموعة نقطية معرفة لتشكيل بنية مجردة: مجال جوي (espace aérien)، منطقة خضراء (espace vert) وفضاء إشهاري (espace publicitaire)...[1].

وفي مجال علم النّفس يخصص معجم "لوتري الجديد" كلمة الفضاء " على كل ما يحيط بالفرد ويشكل نقاط الاستدلال عليه حيث يتحرك: الفضاء السمعي، والبصري(l'espace visuel et auditif).

انطلاقا ممّا قدمته هذه المعاجم نلاحظ أنّ مفهوم الفضاء (space, espace) تنوع وتعدّد بتعدّد الحقول التّي ينتمي إليها (موسيقية، رياضية، نفسية،...) استثمرتها الآداب والفنون حين صار المصطلح مرتبطا بالرسم، والمسرح، والرواية، والشعر... وغيرها من الفنون.

ففي معجم "المصطلحات الأدبية" يذهب لطيف زيتوني إلى ربط الأدب والفضاء بعلاقتين: الأولى قائمة في تكوين النّص الأدبي، والثانية مضمونية قائمة في مضمونه)، وقد حدّد "جيرار جنيت" العلاقة الأولى في أربع فضاءات وهي: فضاء اللغة، فضاء الكتابة، فضاء التعبير، فضاء الأدب[2].

وفي المسرح الذي يعد من أشكال التّعبير الأدبي المتميز ببعده التّجسيدي والأكثر حسية وواقعية، فنقرأ فيه الفضاء ونحدّده من خلال نصين يقدمانه، أحدهما مشاهد على الخشبة والآخر مكتوب، ففي العرض المشاهد يعد الفضاء هو ذاته اتساع الخشبة وحدودها، حيث يتشكل في هذه الحدود من عدّة عناصر على رأسها الديكور الذي يساهم في تحديد موقع الأحداث، ويتم ذلك إمّا عبر وسائل محايدة كالستائر السوداء أو الملونة في الخلفية، فتقدم هذه الوسائل رسما لحدود منطقة

---

[1] ibid. p63.

[2] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،(عربي، انجليزي، فرنسي) ، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان ط1، 2002، ص127.

الأداء دون تقديم دلالات أخرى، أمّا الشكل الثاني للديكور فيحدّد الموقع عبر المناظر المركبة الأكثر دقة، فيحاكي الأماكن العامة أو الأماكن الخاصة، من خلال عملية التخييل[1]، بخلاف الفضاء الروائي حيث ترسم الرواية « الإطار الذي تتحرك فيه شخصياتها سواء أكان إطارا طبيعيا (الغابات، الصحراء)، أو مصنوعا (منتزه، مدينة، بيت، منجم) وسواء كان جامدا أو متحركا والروائي حين يرسم الفضاء يحمل القارئ إلى عوالم خيالية، ويبث فيه الإحساس بأنّه يحيا فيها ويتنقل في أنحائها. والفضاء الذي يرسمه هو لغوي وعقلي، وليس ماديا. إنّه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي وهذا ما يفرقه عن الفضاء المسرحي الذّي يجمع بين اللغوي والعقلي والمادي معا»[2].

ونظرا لارتباط مصطلح (الفضاء) بمصطلح (المكان)، كان لابد علينا أن نتابع ما أوردته بعض المعاجم حول هذه المادة(مكان) حتى نتمكن من إرساء الفروقات الجوهرية بين هذين المصطلحين.

إن نحن رجعنا إلى الجانب المعجمي فإنّ لفظة "مكان" مأخوذة من مادة (كون)، والمكان عند أهل اللغة بمعنى الموضع« لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه»[3]، والجمع منه أمكنة وأماكن، ويذكر ابن منظور أقوالا تأسيسية في تعريف المكان عند اللغويين، فيقول[4]:

- قال ابن سيده: المكان الوضع والجمع أماكن، كقذال وأقذلة، وأماكن هي جمع الجمع.

قال ثعلب: يبطل أن نكون مكان فعالا، لأنّ العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دل هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه.

---

(1) ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1420هـ/2000م ص127-128.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، ص127-128.

(3) ابن منظور(جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الأفريقي المصري): لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة، عبد المنعم خليل إبراهيم، مجلد13/(ن-هـ) منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السّنة والجماعة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 2003، باب مكن، ص510.

(4) المرجع نفسه، ص510.

- الفراء: لي في قلبه مكانة وموقعة ومحلّة.
- أبو زيد: فلا مكين عند فلان بيّن المكانة، يعني المنزلة.
- أبو منظور : المكان والمكانة واحد...
- الجوهري: ويقال الناس على مكانتهم، أي على استقامتهم، ويجوز أن يراد به على أمكنتها، أي على مواضعها[1].

وفي المنجد نلمح المكان جمع أمكنة وأمكن وأماكن:« الموضع، ومكن مكانة عند الأمير ارتفع وصار ذا منزلة، والشيء قوي ومتن ورسخ، فهو ماكن، المكان وبه رسخت قدمه فيه،المكنة: القوة والشدة...»[2]

والمكان هو الحاوي للشيء[3] ، ويشتق عند "ابن دريد" من (ك، م، ن)، « كمن الشيء في شيء، وكمن يكمن كمونا إذ توارى فيه والشيء كامن ومنه نسمي الكمين في الحرب وكل شيء استتر بشيء فقد كمن فيه(...) والمكان مكان الإنسان وغيره والجمع أمكنة ولفلان مكانه عند السلطان، أي منزلة...»[4] .

معنى هذا الكلام أنّ المكان هو الحاوي للشيء، هذا الشيء الماكن بالمكان، والمكان الذي لاشيء فيه هو خلاء، خاوٍ أو هو الفراغ.

من خلال التعاريف السابقة يتضح أنّ لفظة مكان ارتبطت في أكثر من مقام بمعنى الموضع والموقع، وإذا كان المكان لفظا دالا على الكينونة في تماسه الإشتقاقي مع المكان وخروجها من المادة ذاتها (كون) فإنّه يعبر عن علاقة المكان بوصفه موضعا بكينونة قارة فيه هي كينونة الإنسان في المقام الأول، ومنه ارتبط المكان بوجود البشر والحيوان والإنسان.

---

[1] المرجع السابق، ص508، ينظر أيضا الجوهري، (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، مجلد6، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت– لبنان،1999، مادة مكن، ص91–92.

[2] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط28، بيروت، 1986، مادة مكن، ص771.

[3] ابن دريد(أبو بكرمحمد بن الحسين الأزهري البصري)، جمهرة اللغة، دار صادر، بيروت، المجلد3، ط1345،1هـ ص171.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذن هذه هي أهم المفاهيم التّي استقيناها من معاجم الألفاظ، وهناك تعريفات أخرى للمكان والتي نعثر عليها في ثنايا الكتب النّقدية التي تعرضت إلى إشكالية المكان/ الفضاء، ومن ذلك المفهوم الذي يقدمه الناقد العراقي "ياسين النصير" للمكان فيقول: « بأنّه الكيان الاجتماعي، الذّي يحوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا شأنه شأن أيّ إنتاج آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ساكنيّة »[1]. فالناقد هنا ربط مفهوم المكان بالكيان الاجتماعي الذي يتحقق من خلال تفاعل الإنسان مع بيئته ومجتمعه، لأنّه جزء لا يتجزأ منه، يتأثر بكل ما يحيط به من ظروف وما ينتابه من أحداث لأنّه يحمل هويته وأحلامه وذاكرته.

وهناك تصور شامل وأكثر تحديدا وهو أنّ المكان يحيل إلى كل مشهد أو بيئة طبيعية أو اصطناعية، ليشمل بذلك كل البنايات بمختلف أنماطها ووظائفها ومحتوياتها من قطع الأثاث والديكور والأدوات، كما يشمل أيضا الطرقات والشّوارع وما تحويه من محالٍ تجارية وسيارات...

كما يشمل أيضا الوقت أو الزّمن بتقلباته وما يترتب عنه من أحوال الطقس، ويشير كذلك إلى أجواء المكان وما يصاحبه من صخب أو هدوء أو ظلمة أو روائح... [2]. وهذا يعني أن المكان يحوي على كل ما هو موجود على مستوى الأرض سواء كان شيئا حسيا أو ملموسا (أثاث بناية، سيارات، هدوء، ظلمة...الخ).

أما الناقد "طه وادي"، فيذهب إلى اعتبار المكان البيئة التي يعيش فيها الإنسان حيث يقول: «المكان في الحقيقة هو البيئة التي يعيش فيها النّاس، وهي التي تعطيه الملامح الجسدية والنّفسية»[3]. نلاحظ من خلال هذا التعريف أنّ الناقد "طه وادي" هو الآخر يحصر مفهوم المكان في الوسط الحي الذي يعيش فيه الإنسان، والتي يستمد منها ثقافته وملامحه النفسية والجسدية لأنّ المكان الذي يعيش فيه الإنسان ويتأقلم معه له دورا فعالا في بناء حياة الإنسان.

---

[1] عالية أنور الصفدي، شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف، دار المعتز للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010 ص11.

[2] ينظر: محمد بن سعود البلهيد، جماليات المكان في الرواية السعودية، أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد السعدني، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السنة الجامعية 1426-1427هـ، ص32.

[3] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، كورنيش النيل، ط3، 1994، ص36.

وفي سياق آخر نجد "عبد الفتاح عثمان" يعطي للمكان دلالتين: **الأولى:** وتتمثل في الدلالة الجغرافية، والتي تشمل مساحة محدودة من الأرض في منطقة ما، و**الثانية:** يعطي لها دلالة أوسع وأشمل، إذ تشمل البيئة بأرضها، وناسها، وقيمها، وأحداثها، وتقاليدها وهمومها وتطلعاتها[1].

من خلال هذه المفاهيم التي أوردناها نلاحظ أنّ مفهوم المكان قد اتسع ليشمل البيئة، غير أنّ البيئة في نظرنا تظل شيئا آخر غير المكان. ويمكن أن نعزّز رأينا هذا بما ذهبت إليه الباحثة "سعاد القراضي" في تمييزها بين البيئة والمكان، فتشير إلى أنّ البيئة « هي الظروف الاجتماعية والاقتصادية والروابط الاجتماعيّة والعادات والتقاليد »[2]، في حين ترى المكان « هو ذلك الحيّز المحدود بمساحة معينة، مثل المقهى والطائرة ومحل العمل »[3]. يبدو من خلال هذين التعريفين أنّ الباحثة سعاد القراضي تفصل بين مفهوم البيئة والمكان، وهذا بكون أنّ البيئة هي كل ما يشمل الروابط والعلاقات الاجتماعية، والعادات و التقاليد التي تسود في هذا الوسط، في حين أنّ المكان هو ذلك الحيز الذي يشغله شيء ما، محل، مقهى، بناية....الخ.

وهنا نأتي لختام تحديد هذه المفاهيم لنبيّن كيفية تعامل نقاد الغرب والعرب مع هذين المصطلحين، وكيف كانت نظرة كل واحد منها للفضاء والمكان.

2- الفضاء في الخطاب النقدي الغربي:

تعددّت الأسماء الغربية التي اهتمت بالفضاء سواء في الرواية أو في الأدب عموما، ولعل من أهم الدراسات التي اعتنت بذلك، والتي تعد فاتحة للكتابات السردية كتاب "**غاستون باشلار**" (Gaston) Bachelard الذّي عنونه بـ (la poétique de l'espace) إذ عالج فيه الفضاء من وجهة نظر الفلسفة الظاهراتية، من خلال تحليله لعلاقة الإنسان بالأمكنة التّي يعيش فيها.

ويركز باشلار على فضاء البيت الذي يعتبر فضاء الألفة والسعادة الحميمية، وفضاء رحبا لتكثيف الخيال، يتملك الإنسان الشوق ويأخذه الحنين كلما نأى عنه، فهذا البيت كما يقول عنه:

---

(1) ينظر: بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النّص النّقدي الروائي، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط1 2004، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، ذلك المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتتشكل فيه خيالنا. فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا، أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة...» [1]، فالبيت بهذا المعنى هو فضاء الأمومة والوجود الأوّل، وهو أيضا فضاء السلام والسعادة والفضيلة والهدوء. ومن ثمة فهو فضاء الصور والقيم الإنسانية النبيلة، فهو الذي يمدنا بالدفء العائلي السعيد. ويعج البيت بالصور الطفولية الأولى التي تحضر في شكل صور وأحلام اليقظة التي تتخطى الوعي واللاوعي، أو في شكل صور شعرية تتجاوز الإشعارات المحدودة نحو المتخيل.

ويذهب "باشلار" إلى القول بأنّ هناك أمكنة يراودنا فيها الإحساس بالألفة لأسباب عديدة قد يكون على رأسها احتواؤها على بعض أشياء أماكن إقامتنا القديمة كالأدراج والخزائن والصناديق وهذا يعني أنّ الأشياء هي امتداد رمزي للبيت الحميم، وهي التّي تعضد هذا المكان وتزينه وتقويه ماديا، وروحانيا، وجماليا وفي هذا الصدد يقول "غاستون باشلار": « يعاوننا الشعراء في اكتشاف الفرح الذي في داخلنا عند مشاهدة الأشياء، فنستطيع أن نرى في أشياء مألوفة للغاية امتدادا لمكاننا الحميم »[2].

فالأشياء إذن بمختلف أشكالها تشكل عند "باشلار" عالم الحياة الأليفة التي تحضن الإنسان وهي التي تساعده بالاستمتاع بالحياة من خلال استرجاع الأحلام والذكريات، التي يلجأ إليها الإنسان طلبا للراحة، متجاوزا بذلك المكان المعادي الذي يمثل مكان الضغط والإكراه.

كما نجد أيضا **جيرار جنيت** (Gérard Genette) في كتابه (صورة I)(figure I) يتحدث عن الفضاء وذلك حين أفرد مبحثا بعنوان (الفضاء واللغة) (espace et langage) مفتتحا حديثه بتحليلات لمصطلح (الفضاء المعاصر)، الذي ينشأ من خلال اتحاد عناصر وهي: (اللغة، التفكير، والفن المعاصر)، فاللغة في تطور مستمر لتتأقلم مع متطلبات العصر، كذلك الفضاء

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 1427هـ، 2006، ص31.

[2] المرجع نفسه ، ص88.

يختلف معناه باختلاف العصر، أي أنّ الفكرة التي نكونها عن الفضاء تختلف عن الفكرة التّي كان أناس الماضي يكونونها عنه[1].

وفي كتابه (صورة **Π**) (figure**Π**) أفرد مبحثا بعنوان (الأدب والفضاء) " la littérature et l'espace "، والذي خصصه في الحديث عن دور الفضاء في الأدب باعتباره منتجا للدلالة التي يصنعها الخطاب وتقع تلك الأخيرة بين قطبي الظاهر والمجاز للغة من خلال الصورة الذهنية التي تخلق لدى القارئ الذي يتحول في عملية تلقيه للنص من المستوى الحقيقي والظاهر للغة إلى مستوى المجازي والانزياحات التي تشكلها ثراء الصورة الأدبية في النص الروائي، وما تحمله من قيم فكرية أو روحية، من خلال محاولة تفكيك معظم رموز تلك الدلالات والناتجة عن عرض الفضاء العام والتأثير القوي الذي تخلقه تلك الصور في إلغاء خطية الخطاب، وهو ما يخلق لدى جنيت رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى[2].

ومن أهم الدراسات كذلك التي اهتمت بالفضاء وكشفت عن دلالاته، الدراسة التي قام بها "**يوري لوتمان**" "Youri Lotman" في كتابه "بنية النصّ الفني" la structure du texte artistique " الذي أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانيّة منطلقًا من مصادرة مفادها أنّ الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة كما شكّلت لغة العلاقات المكانية من الوسائل الأساسية للتعرّف على الواقع مثل (الأعلى/الأسفل) (القريب/البعيد)، (المنفتح/المنغلق)، (المتصّل/المنفصل)[3]، فأضحت بذلك أدوات لبناء النماذج الثّقافيّة دون أن تظهر عليها أية صفة المكانية؛ حيث شكّلت هذه الدراسة مصدرًا في تكوين مفهوم **نظام التقاطب** عند النقاد العرب من بينهم "حسن بحراوي"، فكان من الأنظمة التي اعتمدها الباحثون في دراسة مفهوم الفضاء؛ إذ تعرض هذا الأخير في كتابه " **بنية الشكل الروائي**" إلى أهمّ الدراسات التي عُنيت بالفضاء مثل: دراسات "**جورج بوليه** "الذي حاول قراءة الفضاء الروائي في

---

(1) Gérard Genette, figureI, éditions du seuil, Paris, 1996, P.101.

(2) Gérard Genette, figure**Π**, éditions de seuil, (points) Paris, 1969, P.47.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء 1990، ص34-35.

حدّ ذاته دون اللّجوء لتحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الطوبولوجيّة الأخرى باعتبار أنّ الفضاء ليس معزولاً عن باقي العناصر السردية الأخرى وإنّما متشابك معها في علاقات متعدّدة وبحوث"**رولان بورنوف**" في العالم الرّوائي حيث تدارك ثغرة صاحبه ودرس الفضاء في علاقته بالمكوّنات السردية الأخرى وذلك في مقاله المعنون بـ "تنظيم الفضاء في الرواية organisation » de l'espace de leroman« حيث استطاع تناول الفضاء مثل المكونات الروائية الأخرى كـ(الحدث– الشخصيات– الزمن)[1] من خلال محاولته في تحليل مظاهر الوص والاهتمام بوظائف المكان في علاقاته بتلك المكوّنات.

ثم جاء **جان فيسجربر** (jeans wesgerber) ليعمق الإجراء التقاطبي في كتابه المسوم بـ"الفضاء الروائي" (l'espace romanesque) مميزا بين "التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل: التعارض بين اليسار واليمين، وبين الأعلى والأسفل، وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والاتساع أو الحجم، والتي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (قريب/ بعيد، صغير/ كبير، محدود/ لامحدود...)، والتي استمدها من مفهوم الشكل(دائرة/ مستقيم) أو الحركة (جامد/متحرك، اتساع/ تقلص/ جذب/إقصاء، اتجاه أفقي/ عمودي)، أو من مفهوم الاتصال (منفتح، منغلق/داخل، خارج)، أو مفهوم الاستمرار (استمرار/ انقطاع)، أو مفهوم العدد (تعدد/ وحدة، مسكون/ مهجور)، أو من مفهوم الإضاءة (مضاء/ مظلم أبيض/أسود)[2]، وإلى غير ذلك من التقاطبات ذات الميكانزميات المعقدة، والتي لا تلغي بعضها البعض وإنما تتكامل فيما بينها....

أما **هنري ميتران**"Henri Mitterrand" فيدعو إلى دراسة الفضاء من حيث هو متخيل ومن حيث هو مضمون ومعطيات طوبوغرافية حول حدث المتخيل المروي...[3]. كما يدعو إلى وضع جدول مورفولوجي ووظيفي للأماكن الروائية يكون مشابها للجدول الذي اقترحه فليب هامون .Ph

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص26.

[2] Jeans Weisgerber, l'espace romanesque, éditions, l'âge d'homme Lausanne, 1978, P.15-17.

[3] ينظر: حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2001، ص42.

"Hamoun للشخصيات[1]، وبهذا يدعو ميتران إلى « تناول الفضاء الروائي من جانبه البنائي الروائي وربطه بباقي المكونات الأخرى »[2].

كما لا يمكن أن نغفل جهود الباحثة "**جوليا كريستيفا**" (j.Kristeva.) التي تعتبر من أوائل الباحثين الذين اهتموا بهذا المكوّن السّردي وعلائقه النصّية؛ وذلك في كتابها "نص الرواية" le texte du roman"، إذ تطرّقت إلى فضاء الرؤية " ضمن مبحث "الفضاء النصي" l'espace textuel du roman" حيث ترصد قولها « فضاء الرواية هو فضاء الرؤية »[3].

إلى هنا قد أتينا بذكر أهم النقاد الغربيين الذين تناولوا الفضاء من وجهات نظر مختلفة، فيا ترى كيف تعامل نقاد العرب مع مصطلح الفضاء؟ وكيف كانت نظرتهم إليه ؟

3- الفضاء في الـ خطاب الأدبي العربي:

إنّ الاهتمام بالفضاء/ المكان في النّقد العربي ليس جديدا ولا وليد الراهن، وإنما هو قديم قدم الإنسان في وجوده، ولعل أقدم مدونة وصلت إلينا عن الإنسان العربي تلك المتمثلة في "الشعر الجاهلي"، حيث اشتهرت أشعار الجاهليين والمعلقات خاصة بمقدمة صدروا بها كل قصائدهم وهي "المقدمة الطللية "، فموضوعة الطلل لم تأت عبثا أو تقليدا أو" تناسخا" لمعان متداولة متجاوزة لا تعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية، وإنّما أصبحت شارة تشير إلى ما يعتمل في نفس العربي من مشاعر وأحاسيس ودلالات تربطه بهذا المكان أو ذاك فالشاعر مسكون بالطلل في حله وترحاله بل إنّه الشقاء والمعاناة التي يكابدها كلما مرّ بالطلل... « فالطلل استدعاء للماضي المنقطع واستحياء للذاكرة، لذلك صار الطلل في أغوار النفس شوقا وأخاديد يحتقرها سبيل الشعر احتقارا، ولذلك هناك من خرج عن هذه المقدمة أمثال **أبي نواس** ويمكن أن نمثل ذلك بهذين البيتين:

---

[1] حميد الحمداني، بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص53.

[2] حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص42.

[3] Julia , Kristeva, le texte du roman, approches sémantique d'une structure transformationnelle, moton, Publisher, 1974, p186.

عـاج الشـقي على دار يسائـلهـا وعـجـت أسـأل عـن خمـارة البـلـد

لا يـرقئ الله عينيْ من بكى حجرا ولا يشفى وَجْدَ من يصبو إلـى وتـد»[1]

فكلمة الشقي في هذه الأبيات تكشف عن عمق العلاقة بين الطلل والشقاوة.... إنها شقاوة هذا الذي كتب على نفسه أن يبكي كل طلل يصادفه، ويجتر ذكرياته السابقة، ويعيد أحاديث الماضي في مخيلته الذهنية، فيبثَّ في وجدانه الشَّجن والحزن.

ولم يقتصر حضور المكان في الشعر فقط بل تعداه إلى الفنون النثرية، فالمتأمل في المقامات العربية: كالمقامة الهمذانية، والحريرية يجد بُنى مكانية متنوعة إلا أنّ البنية الأبرز والأكثر حضورا في هذه النصوص هي بنية المدينة بما تحويه من مطاعم، وأسواق ومجالس ومنتزهات، وبيوت، وقصور، ودواوين.... وغيرها من الأماكن[2].

وكما كان أيضا للمكان حضوره القوي في نصوص أدبية أخرى "كألف ليلة وليلة" وقد عبر "عبد الملك مرتاض" عن سحر هذا المكان حين جسد قوله: «...أرأيت أنّنا لم ننبهر قط فيما قرأناه من حكايات ألف ليلة وليلة، بلغتها، ولا بوصفها، ولا بأسلوبها، ولكن بشخصياتها المتحركة البارعة، أو الساذجة المتبلدة؛ وهي تتحرك في أحياز عجائبية[*]»[3]. فالمكان هو الذي شكل عبقرية الإبداع أو كما سماه "ميشال بيتور"(Michèle bitture) في كتابه عبقرية المكان le génie du lieu، وقد تمثلت في التنوع في الأحياز والشسوع في الفضاء والغرابة في المكان فهو مكان طليق وواسع لا يكاد يشكو من ضيق وانحسار فالعفاريت "تحيز" فضاءها وحيزها في حرية مطلقة، كما نجدها قادرة كل القدرة على الغوص في أعماق الأرض واتخاذها مستوى جميلا

---

[1] حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص8.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، صدرت السلسلة في شعبان، 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني، 1923–1990، ص130.

[*] ومن أهم الأحياز العجائبية التي ذكرت في ألف ليلة وليلة، نعثر على سبيل المثال: وادي العيون، وقصر الذهب والفضة، والجبل الأحمر، ووادي الزهور، ومدينة الرخام... الخ.

[3] المرجع نفسه، ص137.

للعشيقات المختطفات شأن العفريت "جرجريس" الذي لما اختطف الصبية الأميرة ليلة زفافها وضعها في قصر تحت الأرض[1].

أمّا في العصر الحديث ولما أخذ الروائيون يكتبون الرواية، جعلوا للمكان اهتماما بالغا خاصة بجغرافيته، حتى عد المكان الروائي كأنّه حقيقي؛ ومن هؤلاء مثلا: "نجيب محفوظ" في الثلاثية، و"نجيب الكيلاني" وغيرهم من الأدباء.

4- الفضاء في الخطاب النقدي العربي:

يجدر بنا التنويه ونحن نتعامل مع مصطلح الفضاء، أنّ النّقاد والدارسين العرب لم يتفقوا على ترجمة موحدة في إطار تعاملهم مع المصطلح الفرنسي espace أو الإنجليزي space إذ نجد أنّ هذه اللفظة تقابلها العديد من المصطلحات في العربية مثل: الفراغ، الموضع، الحيز المكان، المحل، الأين....

فالناقدة سيزا قاسم في كتابها" بناء الرواية " تذهب إلى القول بأنّ النّقاد الغربيين وظفوا قبل ذيوع مصطلح "الفضاء" espace بمفهومه الحديث مصطلحات متعدّدة تعبّر عن المستويات المختلفة للمكان بحيث نجد في الإنجليزية الصيغ الآتية (espace/space/ location) ونجد في اللغة الفرنسية (espace/place/lieu) والمرادفات العربية لهذه المصطلحات هي (المكان الموقع الفراغ)، ومن هنا فإنّنا نلاحظ أنّ الناقدة تترجم المصطلح الفرنسيespace إلى العربية فتعطيه مفهوم الفراغ[2].

أمّا الناقد "غالب هلسا" فقد أقبل على ترجمة كتاب (la poétique de l'espace) لغاستون باشلار (Gaston Bachelard) إلى "جماليات المكان"، وهذا الأمر يعني التّرسيخ لمصطلح المكان، الذّي تصدى له جماعة من النّقاد المغاربة بإقرارهم لمصطلح "الفضاء" كمعادل عربي بديل يسع شمولية وكلية المصطلح الغربي (espace/space) وعلى رأسهم "حسن

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص138.

[2] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، ص105.

بحراوي"، و"حميد الحمداني"، و"حسن نجمي"، هذا الأخير الذّي مازال يحمل "غالب هلسا" مسؤولية هذا الخلط الاصطلاحي، حيث يقول:« ورحم الله الروائي العربي الكبير غالب هلسا لقد ارتكب جناية من ذلك النّوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النّقدي والأدب العربي. ومات ولا تزال ذيوع الجناية حية متواصلة. ذلك أنّ الرجل اندفع تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة، إلى ترجمة كتاب غاستون باشلار" شعرية الفضاء" (المكتوب باللغة الفرنسية) عن اللغة الإنجليزية بعنوان "جماليات المكان »[1].

وفي السياق نفسه يقول الباحث "محمد برادة": « قد يكون من بين أسباب استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذي اقترن بترجمة "غاستون باشلار" إلى العربية "la poétique de l'espace " تحت عنوان محرف هو "جماليات المكان"...إنّ مترجم الكتاب لم يفهم في نظرنا المحتوى الأساسي لكتاب باشلار، فانعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية وعلى فهمه للأطروحة الباشلارية حيث اختزلها إلى أنّ «المكان هو المكان الأليف" و"المكانيّة " في الأدب هي الصورة الفنيّة التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة !!...» [2].

ويذهب الباحث المغربي "حسن بحراوي" إلى اختيار مصطلح الفضاء في مقاربته لنصوص مغربية في كتابه الموسوم بـ "ببنية الشكل الروائي: (الفضاء، الزمن، الشخصية)، لكنه سرعان ما نجده يرتبك في استعمال هذا المصطلح داخل كتابه وذلك حين يجعل عنوان الباب الأوّل من كتابه "بنية الشكل الروائي: (الفضاء، الزمن، الشّخصية) ببنية المكان في الرواية المغربية بدل الفضاء في الرواية المغربيّة، الذي يبدو أكثر انسجاما مع العنوان الرئيسي، ولا تخلو متن دراسته هذه من مثل هذا التردّد بين المكان والفضاء، ونلمس ذلك في عدة محطات نذكر على سبيل المثال حين يذهب إلى القول متحدثا عن المكان« أمّا النموذج الأوّل، وهو المكان، أو الفضاء الروائي فقد وقع

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص42.

[2] ينظر: مداخلة محمد برادة في ملتقى جمعية الإمام الأصيلي بمدينة أصيلة المغربية حول" المكان والإبداع "، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد244، الأحد 18 سبتمبر، ص5.

عليه الاختيار بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية»[1]. وفي سياق آخر نراه يفصل بين هذين المصطلحين حين يرصد قوله « لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات...»[2]، كما يعمد الناقد في محطات عديدة من الدراسة إلى التركيب بين المصطلحين فيستعمل الفضاء المكاني الذّي يعتبره مرادفا آخر للمكان الذي تجري فيه أحداث الرواية بدل استعمال مصطلح الفضاء الروائي»[3].

وما نلاحظه كذلك في كتابه هذا أنّه قدّم مجموعة من الرؤى والاتجاهات حول الفضاء الروائي، لكنه لم يقدم لنا أي تعريف واضح ومحدّد حول هذا المفهوم، وهنا نجد الباحث "مختار الأدهم" يصف الناقد "بحراوي" في كتابه المذكور، « بأنّه لم يحرص على إعطاء المتلقي تحديدا دقيقا للمصطلحات، وأنّه أسرف في استعمال مصطلح "الفضاء" في كل ما يتعلق بالرواية، لما جعل الباحث يسوق فرضية ترى أنّ بحراوي استعمل مصطلح الفضاء بمعنى المكان داخل العمل الروائي، ومصطلح المكان للمظهر المادي، أي المكان خارج النص الروائي »[4].

وعلى غرار هذا تأتي جهود الناقد المغربي "حميد الحمداني"، الذّي تناول في كتابه بنية النّص السردي "الفضاء الروائي" وقد تبين له بعد الاطلاع على أراء النّقاد الغربيين على أنّ مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال وهي:[5]

الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته إنّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنّهم سيتحركون فيه.

الفضاء النصي: وهو الحيز الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب، ويشمل بذ لك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها.

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص40.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(4) بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النّص النقدي والروائي، ص25.

(5) حميد الحمداني، بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص62.

الفضاء الدلالي: وينحصر في الصورة الفنيّة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد والذي يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور أو رؤية: ويشير إلى الطريقة الّتي يستطيع الراوي أو الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

ويرى الباحث أنّ كلا من الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور أو رؤية، ليس لهما من مفهوم الفضاء الروائي إلا الاسم فقط، لأنهما يرتبطان بفضاء مكاني فلا يدلان على مساحة مكانيّة محدّدة، إذ يحيل الأوّل على الصورة الفنية، ويحيل الثاني على زاوية نظر الكاتب[1].

ثم انتقل الباحث في دراسته هذه إلى التمييز بين المصطلحين حين يعقد فصلا تحت عنوان "نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان"، إذ وجه الخلاف بين هذين المصطلحين في المساحة التي يغطيها كل واحد منهما في العمل الروائي، ويؤكد ذلك بقوله: «إنّ الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التّي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية »[2].

وهنا نتفق مع "حميد الحمداني" في اعتبار الفضاء أوسع من المكان، لأنّ الأوّل يتسم بالاتساع والشساعة في حين أنّ الثاني يتسم بالضيق والانحسار، ولذلك فالمكان يظل جزءً من الفضاء.

ويجاري الناقد "سعيد يقطين" في دراسته للبنيات الحكائية في السيرة الشّعبية نظيره "حميد الحمداني" في تمييزه بين الفضاء والمكان، ولاسيما فيما يتعلق بخصوصية الأوّل وشمولية الثاني فيقول: « إنّ الفضاء أعم من المكان، لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص64.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كان أساسيا. إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذّهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء »[1].

كما يحرص "سمر روحي الفيصل" في كتابه (الرواية العربية البناء والرؤيا) إلى التمييز بين الفضاء الروائي والمكان الروائي فيرصد قوله: « الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا. فالمكان الروائي حين يطلق من أيّ قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة. ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل الفضاء بغية التمييز بين مفهومهما فإنّنا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها »[2].

نستشف من خلال هذا القول إنه بالرّغم من الصلة الوثيقة التي تربط بين هذين المفهومين إلا أنّ هناك نقاط جوهرية تمكن القارئ من التمييز بين المكان والفضاء، بحيث أنّ المكان يدل على مكان مفرد أما الفضاء فهو مجموع الأمكنة المتعدّدة.

ويضيف عبد "الملك مرتاض" مصطلح آخر كمقابل لمصطلح "الفضاء" وهو مصطلح "الحيز"، إذ لا ينفك بذكره في جل كتاباته المتعلقة بالسرد[*]، بل ويتبناه أصلا فيقول عنه « وهو مصطلحنا»[3]، ويعلّل اختياره هذا بقوله: « إنّ مصطلح الفضاء، من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيّز؛ لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص240.

[2] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، مقاربات نقدية، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص74.

[*] ذكر عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز في أكثر من عشرين كتابا، نذكر على سبيل المثال: الألغاز الشّعبية الجزائرية، الأمثال الشعبية الجزائرية، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ألف ليلة وليلة، النص الأدبي من أين وإلى أين، تحليل الخطاب السردي، الميثولوجيا عند العرب... الخ.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص122.

لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل... على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على الحيّز الجغرافي وحده »[1].

وفي كتابه" نظرية الرواية" نجده يعقد فصلا بعنوان: " الحيّز الروائي وأشكاله" يقر من خلاله بأنّ مصطلحه هو الأنسب والأصح، بل دافع عنه وفضله على غيره من المصطلحات وهو بلاشك رأي ذهب إليه وحده ولم نجد من يسانده في الرأي المشتغلين بدراسة الفضاء في الخطاب النّقدي العربي أو الغربي حيث يقول: « لقد خالفنا جماعة النّقاد العرب المعاصرين في أنهم يصطلحون مصطلح الفضاء، وفي أنّنا نصطلح مصطلح "الحيّز" وهو في اللغة الفرنسية (espace) وفي الإنجليزية (space) وفي الإسبانية (espuica) »[2].

وحول تمييزه بين" الفضاء" والحيّز يذهب إلى القول: « بأنّ الفضاء يجب أن ينصرف إلى الدلالة على الفراغ الذي يحيط بالأرض... بينما "الحيّز" شديد التسلط بحيث يستطيع أن ينصرف إلى اليابس المائي، وإلى الملموس من المكان، وإلى المجرد الممتلئ بالهواء والغاز. كما يجب أن ينصرف إلى كل الخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والمقامات، والامتدادات، والأشكال على اختلافها »[3].

وكما يعقد أيضا مقارنة بين المكان والحيّز، فيعتبر أنّ للأوّل حدود تحده ونهاية ينتهي إليها في حين أنّ الثاني لا حدود له ولا انتهاء[4].

---

[1] المرجع السابق، ص121.

[2] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، تحليل الأنثربولوجي/ سميائية لشعرية نصوصها، دار البصائر، الجزائر، ط1 2012، ، ص115.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة– دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص135.

[4] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125.

ووفق هذا التصور الذي طرحه عبد "الملك مرتاض" يتبيّن لنا أنّه رسم الحيز بدقة لا متناهية وبلا حدود، وهنا لا نوافق الباحث فيما آل إليه من استنتاج لأنّ الحيز هو ما تحده حدود ضيقة ومعلومة، والتفاتة بسيطة إلى لسان العرب تؤكد ذلك(*).

وفي مقاربته النّقدية الموسومة بـ " تحليل الخطاب السردي في رواية زقاق المدق " نلاحظ أنّ "مرتاض" يستخدم مصطلح "المكان" بدل مصطلح "الحيّز"، رغم إعرابه عن عدم ارتياحه لذلك الإطلاق المكاني ووسمه بالقصور، إلا أننّا نجده يبين سبب ذلك فيقول: « أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي، من باب التغليب الذي لم نجد له بدا وإلا فإنّنا، نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النّقد الروائي، حيث إنّ المكان يصبح قاصرا أمام اطلاقات أخرى أشمل وأوسع وأشسع، مثل الحيّز أو الفضاء، بيد أنّنا تجنبنا قصد اصطناع الحيّز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النّص مثل: القاهرة وسيدنا الحسين، والأزهر... وهلم جرا »(1).

ففي هذه الدراسة النّقدية قد آثر "مرتاض" استخدام مصطلح المكان الذي تحده حدود وينتهي إليها، وترك حيزه الذي لا تحده حدود حسب رأيه وذلك لوجود أمكنة جغرافية.

كما يشيع عند نقاد آخرين استعمال مصطلح (الفضاء الروائي) الذّي هو الآخر كان عرضة للأخذ والرد في الخطاب النّقدي المعاصر، فقد استعمل تارة كمعادل للفضاء وتارة أخرى كمعادل للمكان، وتارة أخرى أطلق بدله المكان الروائي.

فالناقد "حسن نجمي" في كتابه "شعرية الفضاء" نلاحظ في عدة مقامات من دراسته يعادل بين الفضاء والفضاء الروائي، فاستعمل مصطلح الفضاء الروائي معادلا ومرادفا للفضاء في

(*) ورد في لسان العرب في باب الزاي فصل الحاء: حوز الدار وحيّزها، ما انضم إليها من المرافق والمنافع وكل ناحية على حدة حيّز بتشديد الياء، والجمع أحياز نادر. وفي حديث فحمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحه وفلان مانع لحوزته أي لما في حيّزه. ابن منظور لسان العرب، المجلد الثاني، ص1047.

(1) عبد الرحمان بن زورة، إشكالية مصطلح الحيز في الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض (تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ أنموذجا)، مجلة مقاليد، العدد11، ديسمبر2016، ص14.

النص الروائي[1]، وفي مقام آخر نراه يذهب إلى وضع تمييز بين الفضاء، والفضاء الروائي وذلك حين يرصد قوله: « فالفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاء وهميا وفضاء إيحائيا »[2]. فإن أمكن أن يبدو الفضاء وهميا أو إيحائيا أو ذهنيا فإن الفضاء الروائي لا يكون إلا بهذه الصورة.

ويعمد الناقد "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى تقديم عدة تعريفات للفضاء الروائي، فهو تارة يقصد به المكان الموجود في النص « بوصفه عنصرا شكليا في الرواية لما يتوفر له من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية» [3]، وتارة أخرى يذهب إلى اعتباره المكان الروائي على أنّه بناء يتم إنشاؤه فتتحدّد من خلاله خطوط المكان الهندسية والصفات الدلالية معا وذلك لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام[4]، ويذهب مرة أخرى إلى استخدام الفضاء الروائي مشيرا إلى المنظور الذي تتّخذه الشّخصية، فيخلق للفضاء الروائي أبعاد ودلالات[5].

أما الباحث "محمد منيب البورمي"، فيذهب إلى اعتبار الفضاء الروائي الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه المكونات المتصلة لتشكل عالم الرواية فيقول: « فالفضاء الروائي [l'espace romanesque]، وهو الحيّز الزمكاني: [spatio – temporel] الذي تتمظهر فيه الشّخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب (أو الروائي) »[6].

وعلى هذا الأساس يتوسع الباحث في تحديد مفهوم الفضاء الروائي ليشمل بذلك المساحات الورقية التّي تظهر عليها الكتابة الروائية، فنراه يعرف الفضاء الروائي فيقول بأنّه: « يحوي أشياء متباينة ومتعدّدة، لا حصر لها، بدءً من المساحة الورقية التي يتحقّق عبر بياضها جسد الكتابة

---

(1) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص32، 44، 50، 51، 80، 84.

(2) المرجع نفسه، ص47.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص20.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص32.

(6) محمد منيب البورمي، الفضاء الروائي في الغربة– الإطار والدلالة، ط1، دار النشر المغربيّة، 1984، ص21.

إلى المكان/ الزّمان/ الأشياء/ اللغة/ الأحداث/ التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تجسد عالم الرواية »[1].

وكخلاصة لما تطرقنا إليه يمكن أن نقول إنّ (الفضاء) و(المكان)، من المفاهيم التي لم تحظ بالدقة العلمية، التي وجب توافرها في أيّ ممارسة نقدية، كما أنّ الألفاظ المتعلقة بموضوع الفضاء والمكان لا تقصر البحث على وجود مصطلحي (الفضاء) و(المكان) بل تتعداهما إلى وجود مصطلحات أخرى كثيرة، تجعل الناقد أو الباحث غير المتمرس يصاب بالتشّتت وهو يتابع كل هذه الاستعمالات الكثيرة المتنوعة، لأنّه يستحضر مكونات وعناصر جدّ متباينة تضع الدارس أمام مواجهة غير متزنة لهذا العدد الهائل من المصطلحات، والتي ربما تجعل من الباحث يتخبط في دائرة من القلق والاضطراب في فهمها واستعمالها.

[1] ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ثالثا: مفهوم الصحراء:

1-لغة :

ورد في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" في مادة صَحَرَ: « الصحراء من الأرض: المستوية في لين وغِلظ دون القف، وقيل: هي الفضاء الواسع، زاد ابن سيدة: لا نبات فيه... وقال ابن شميل: الصحراء من الأرض مثل ظهر الدابة الأجرد ليس بها شجر ولا آكمام ولا جبال ملساء... ويقال صحراء بيّنة الصّحر والصّحرة. وأصحر المكان أي اتّسع، وأصحر الرجل: نزل الصحراء. أصحر القوم: برزوا في الصحراء وقيل أصحر الرجل إذا اعوّر... كأنه أفضى إلى الصحراء التي لا خمر بها فانكشف. وأصحر القوم إذا برزوا إلى فضاء لا يواريهم شيء... وفي حديث عليّ: فأصحر لعدوّك وامض على بصيرتك أي كن من أمره على أمر واضح منكشف، من أصحر الرجل إذا خرج إلى الصحراء.

والأصحر: قريب من الأصهب، واسم اللون الصحر والصحرة، وقيل الصحر غبرة في حمرة خفيفة إلى بياض قليل. واصحارّ النبت اصحرارا أخذت فيه حمرة ليست بخالصة، ثم هاج فاصفرّ فيقال له اصحارّ، واصحارّ السنبل: احمرّ وقيل ابيضت أوائله »[1].

ويقدم لنا "الزبيدي" في معجمه " تاج العروس" تقريبا المعنى نفسه الذي يورده لنا "ابن منظور" فيقول: « الصحراء: الأرض المستوية في لين وغلظ دون القف أوهي الفضاء الواسع... والأصحر قريب من الأصهب... والصحر (غبرة في حمرة خفيفة)... وقيل: الصحراء حمرة تضرب إلى غبرة ورجل وامرأة صحراء في لونها »[2].

ويقترب هذا المفهوم هو الآخر من المفهوم الذي أورده "ابن فارس" في معجمه "مقاييس اللغة" حيث يقول: « الصحراء الفضاء من الأرض، ويقال أصحر القوم إذا برزوا، ومن الباب قولهم: لقيته صحرة بحرة، إذا لم يكن بينك وبينهم ستر. والصحرة لون أحمر مشرب بحمرة. وأتان

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن، (حرف الصاد والشين) مادة صحر، دار صادر، بيروت، ط1، ص2404.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثالث، فصل الصاد من باب الراء، دار الفكر، بيروت، ط1، 1994، ص326.

صحراء في لونها صحرة وهي كهبة في بياض وسواد. ويقال: اصحارّ النبت إذا هاج وذلك أن لونه يتغير ويختلط »[1].

انطلاقا من هذه التعريفات المذكورة يمكن أن نقول:

– إنّ لفظة (صحر) المتكونة من الصاد والحاء والراء، أصل في بنية الكلمة، وهي تدل على أصلين، أحدهما البراز في الأرض، والآخر لون من الألوان وهو اللّون الأبيض المشرب بحمرة.

– إنّ مفهوم الصحراء في المعاجم اللغوية تقريبا تحمل نفس الدلالة والمعنى في بقية المعاجم الأخرى، لذا اكتفينا بهذا القدر من التعريفات اللغوية لأننا لم نجد فيها إضافات تهمنا.

ويجدر بنا التنويه أنّ العرب وضعت للفظة (الصحراء) في المعاجم اللغوية المختلفة ما يقارب أربعين اسما، وهي في الأصل كلها أسماء ونعوت، تنعت بها الأماكن التي تتفرد بصفات لا تخرج عن المفهوم المعروف للصحراء، وهذا يدل على تمكن العرب من اختيار الدلالة المناسبة على المعنى الماثل في الذهن، وهي جميعها أسماء أوحت بها طبيعة الصحراء القاسية ونظام العيش فيها الذي يعتمد على التنقل والترحال تبعا لتغير فصول العام... ومن بين الأسماء التي أطلقت على الصحراء نذكر على سبيل المثال: البُهر، البيداء، التِيماء، التَيهاء، الصرداح، اليهماء الفلاة، المفازة، المملكة... وغيرها من الأسماء.

يشير "إبراهيم الحيسن" في مقاله على أنّ مصطلح "الصحراء" (le désert)، مأخوذ من القاموس المصري القديم، وهو في الأصل كلمة هيروغليفية مصرية تلفظ " تيزيرت" (tesert) ومعناها المكان المتخلى عنه، أو المكان المهجور. من هنا استمد الفعل اللاتيني "ديزيرو" (désero) أو يهجر، وقد أتت من هذا الفعل كلمة ديزيرتوم (desertum)، أي المكان المقفر. وكلمة ديزيرتوم (desertus)، أي المجهور، أو المتخلى عنه[2]، فالصحراء من خلال هذا المفهوم

---

[1] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثالث، حرف الزاي والظاء، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص333– 334.

[2] ينظر: إبراهيم الحيْسن، مجتمع البضان، الإنسان، المجال ونمط العيش آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، ثقافة الصحراء، العدد87، شتمبر2014، ص22.

تشير إلى المكان المقفر والخالي والمهجور، وربما يعود ذلك إلى انعدام ظروف العيش في هذا المكان.

2 – اصطلاحا:

اختلف العلماء والباحثون في تحديد مفهوم الصحراء وذلك باختلاف تصور كل واحد منهما، فهناك من يطلق اسم الصحراء على كل « منطقة جغرافية تخلو ويندر بها النبات، فالصحراء تعريف نباتي لا مناخي، كما تخلو ويندر فيها البشر إلا في الواحات، حيث تتوافر المياه ويقل فيها تساقط المطر أقل من 25 ملم سنويا، ولذلك تقل فيها الحياة، ويعيش فيها أناس تأقلموا على تلك الظروف القاسية، يطلق عليهم في الوطن العربي البدو»[1].

يبدو من خلال هذا التعريف على أنّ البيئة الصحراوية تكاد تنعدم فيها ظروف العيش وذلك ناجم عن طبيعة مناخها الحار صيفا والشديدة البرودة شتاء، ممّا جعل سكان المنطقة ومعظم البشر (البدو) الذين يقطنون فيها لا يقر لهم قرار فهم يرتحلون باستمرار تبعا للمكان الصحراوي المتحرك باستمرار أيضا، فلا يمنح المقيمين فيه أسباب استقرارهم الحياتي والعمراني لجدبه وفقره وعدم انتظام موارده المائية باستثناء سكان الواحات الذين تتوافر لديهم كميات شحيحة من الماء تسمح لهم بالعيش فيها.

وهناك من العلماء من يربط مفهوم الصحراء بالخصائص العامة التي تتميز بها البيئة الصحراوية « ويشمل هذا جوّها الشديد الحرارة والقليل المطر، وبالتحديد المناطق التي تقل فيها كمية المطر عن 25 سنتمترا في السنة »[2].

اشتمل هذا المفهوم على طبيعة مناخ الصحراء القاسية، الذي يمتاز بارتفاع في درجات الحرارة إلى جانب ندرة الأمطار التي لا تتجاوز 25 سنتمتر سنويا، وهي نسبة تتفق مع المفهوم السابق في تحديد نسبة التساقط في هذه المناطق.

---

[1] مجموعة من العلماء والباحثين، الموسوعة العربية العالمية، حروف (الصاد، الضاء، الطاء، الظاء)، المجلد الخامس عشر، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2، 1999، ص15.

[2] يوسف السويدي، الصحراء أرض صامتة تنبض بالحياة، دار الإعلام، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص12.

ويلتقي هذا المفهوم في نقاط كثيرة مع المفهوم الذي قدمه لنا "أحمد أبو زيد" من حيث اعتباره أنّ الصحراء تمتاز بارتفاع درجات الحرارة وقلة الماء بالإضافة إلى ندرة النباتات والحيوانات وبالتالي انعدام ظروف العيش فيها، ويمكن أن نعزز قولنا من خلال ما ذهب إليه في تعريفه للصحراء على أنّها « ذلك الخلاء الواسع المترامي العجيب الخالي من معظم مظاهر الحياة النباتية والحيوانية وذلك إلى جانب ندرة الماء وارتفاع الحرارة التي تؤدي إلى تبخر جزء كبير جدا مما قد يسقط عليها من أمطار متفرقة والأخطر من ندرة الأمطار هو عدم انتظام سقوطها »[1].

أما "سعد الضناوي" في تعريفه للصحراء نجده يضيف إلى جانب القحط والجدب والحر عاملا آخر وهو البرد الشديد الذي يصل إلى درجة الهلاك وكذا تضاريسها الصعبة التي تؤدي إلى ضياع وتوهان السائر فوق أرضها، فيرصد قوله: «الصحراء هي بيئة قاسية متطرفة المناخ وكثيرة الجدب، شديدة الحر، مهلكة البرد، أرضها وعرة تعسر على السائر، ضنينة تبخل على الطالب بالعطاء اليسير، اللهم إلا في أماكن قليلة متفرقة أو في أزمنة محدودة، متقاربة حينا ومتباعدة أحيانا »[2].

من خلال هذه المفاهيم التي أوردناها يتبين لنا أنّ العديد من الباحثين ركزوا في تحديدهم لمفهوم الصحراء على العوامل المناخية التي تتميز بها البيئة الصحراوية بما فيها البرد المهلكة شتاء وارتفاع درجات الحرارة صيفا وندرة المياه...

ويوسع الباحث الفرنسي "ميشال رو" (Michel Roux) في تحديده لمفهوم الصحراء فيقول: « إن الفضاء الصحراوي يمثل لا فضاء (Un non lieu) تكسوه إيحاءات سلبية فهو فضاء الرتابة والسقم، لا يتمتع بالجمال والعظمة وهو عكس الطبيعة أي اللاطبيعة (Un)non –paysage non(Un) »[3] حيث يسلب منها الباحث كل معاني الوجود، وحسب وجهة نظره فهي تدل على العدم، وتحيل كلمة الصحراء أو القفار حسبه دائما على تعلق الموضوع بـ "شطط ذاتي (Digression Subjective)

---

[1] أحمد أبو زيد، قصة الصحراء، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد 3، الكويت، 1986، ص13.

[2] جنات زراد، المتخيل والصحراء، مقال ضمن كتاب لمجموعة مؤلفين بعنوان: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، عنابة، الجزائر، 2015/2014، ص55.

[3] Michel Roux, Le désert de sable, L'Harmattan, Paris, 1996, P10

وهي إما معاناة وعدم يدفع إلى الجنون، حيث الحر والظمأ وأخطار التيه ولسعات العقارب والأفاعي، وإما ما دمّرته الحضارة »[1]. ويبدو أنّ في تحديد "ميشال رو" بعض الذاتية ولا نعتقد بأنّ رأيه يوافق سكان الصحراء الذين يطيب لهم العيش فيها دون البقاع الأخرى.

فمن خلال ما ذهب إليه الباحث "مشال رو" في تعريفه يبدو أنّه ركز على الجانب السلبي للطبيعة الصحراوية وأهمل فيها الجانب الجمالي، وربما هذا الجانب فرضته طبيعة الصحراء القاسية التي تمتاز بالحر الشديد، والظمأ، والرتابة، والسقم، إضافة إلى الأخطار التي تهددها باستمرار من طرف الكائنات التي تعيش فيها كالعقارب والأفاعي...

أما الباحث "تيودور مونود" (Th. Monod) فيذهب إلى عكس ما ذهب إليه "مشال رو" بحيث يرى أنّ الصحراء فضاء طبيعي يتَّسم بالطهر والنقاوة، إذ يقول: « كلما اقتربنا من المدينة إلاّ ونزداد تلوثا واتّساخا. ففي الصحراء لا يمكن للإنسان أن يتّسخ، لأنّ الرياح تنظفه باستمرار»[2]. يظهر من خلال هذا التعريف أنّ البالحث تيودور في هذا التعريف ركز على تقديم فضاء الصحراء في صورتة الإيجابية لا السلبية، فهو كما يصفه فضاء يتسم بالطهر والنقاء.

« والصحراء... هي بلاشك فضاء جغرافي ضارب في أعماق المدى، ومجال بيئي شاسع يحتضن الإنسان الصحراوي في رحلته الأبدية وسط هبوب الرياح...

الصحراء متاهات لا حدود لها... أوهي فضاء سانحٌ لتخصيب الحواس كما يقول "أندريه جيد" (André Gide)... كل شيء في الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة...، ولعل ذلك ما يعكس شدّة الميل نحو الحرية والانفلات عند الإنسان الصحراوي والذهنية غير المركبة التي تنظر إلى الكلي من دون حواجز...» [3].

---

[1] Ibid, P.10.

[2] إبراهيم الحيْسن، مجتمع البضان، الإنسان، المجال ونمط العيش، ص15.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأيا كانت التعريفات نجدها تتفق في معنى أنّ الصحراء فضاء متسع ممتد قليل الأمطار والنبات والحيوان، لا أنهار فيها ولا مياه متوفرة ولا عيون جارية ممتد متفرق عشبها وشجرها، وهذا ما جعل من أغلبية البشر يفرون من هذا المكان الموحش لعدم تأقلمهم مع هذه الظروف القاسية.

الفصل الثاني:

حضور الصحراء ومرجعيتها في المدونة الأدبية العربية

أولا – الصحراء في الشّعر الجاهلي

1– المشاهد الطبيعيّة في الصحراء

2– مظاهر النباتات في الشعر الجاهلي

3– مشاهد الحيوان في الصحراء

4– المشاهد الإنسانية

ثانيا– الصحراء في الأدب العربي الحديث

1– الصحراء في روايات المشرق العربي

2– الصحراء في الرواية المغاربية

3– الصحراء والمتخيل

تمهيد:

جذبت الصحراء بفضائها الجغرافي الأخاذ العديد من الفنانين والأدباء والشعراء وحركت خيالهم فراحوا يطلقون العنان لأقلامهم يجوبون هذا العالم الساحر المليء بالعجائب والأساطير وأخذوا يستنطقون عوالمه التّي يتيه فيها البصر ويضيع فيها الفكر، ويحار العقل ويشرد فيها اللب، وعليه عدت الصحراء مكانا وموطنا وعاطفة جياشة شفت قلوب الأدباء بمواردها ذات الطبيعة الحية منها والجامدة، فخلبت فكرهم واستمدوا منها ضوءها ومعانيها التّي كان لها دورا فعالا في إثراء معجمهم اللغوي، إذ أمدتهم بفيض من المفردات والألفاظ التي أغنت كتابتهم الإبداعية ولاسيما الشّعر العربي الذي يعد أكبر موروث في الأدب العربي، فوصلنا يحمل ألفاظا غزيرة توحي بها طبيعة الصحراء ومظاهر الحياة فيها.

وقد لا نجانب الحقيقة إن قلنا بأنّ الإنسان العربي نشأ وترعرع بين ربوع هذه الأرض اليباب الموحشة والبراري المقفرة، فصدع لحقيقة وجوده فيها وأعلن الولاء والإخلاص لهذه الأرض التي لم ير لغيرها بديلاً ولا عنها متحولاً، فخضع لناموسها الفريد ولإيقاعها الرتيب فجال في سهولها وحزونها، وصال بين جبالها ووديانها وتاه في جمال رياضها ووهادها وهام بين نخيلها ورمالها فـ«في الصحراء يمتزج لون الرمل بالسماء، وتنعكس في ذراتها الناعمة الصغيرة حقيقتها الصلبة وعندما يتصور المرء أن هذه السعة من الأرض قد تجمعت بتجمع هذه الذرات الصغيرة، يصبح العقل في منتهى الدقة من البحث والسعي والاستمرار في مواصلة الحياة »[1].

وهكذا بدأ العربي يتفنن في شؤون الحياة ويبدع في ضروب العيش فوق هذه البرّية بإرادة لا تعرف التراخي والملل وعزم لا يعرف الخور والكلل، وروح لا تعرف الطيش والكسل، راضيا قانعا بهذا المكان وهذه الحياة التي قدّرت له وقدّر لها. فالإنسان العربي « يجد نفسه في الصحراء كما يجدها في ربوع الماء والزرع، ووجوده هنا لا يتحقق بسبيل العيش والتجارة، بل في تأكيد الذات إزاء المحيط الواسع المتناهي»[2].

---

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية، دمشق، ط2، 2010، ص 113 .

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وللصحراء على الإنسان فضل لا ينكر في توجيه سلوكه وحياته وفكره، إذ تركت أثرا لا تمحوه الأيام من ذاكرة الإنسان في تكوين حياته وتوجيه سلوكه وبناء فكره، وتشييد مجده التليد وحضارته الشامخة، وإضافة لبنات أساسية في صرخ شموخها وعطائها وتوجهها، كما ألقت قسوتها بضلالها على روح سكانها فأكسبتهم قوة وحصانة، وبعثت فيهم عزما لا يلين، ومنحتهم ذهنا صافيا، وبصيرة ثاقبة، وذكاء لماحا متوقدا، وبديهة حاضرة في الفكر واللسان، ونقاء السريرة وطيب النفس وكرم الأخلاق، فكان ذلك الإنسان الذي ينسب إلى الصحراء في تألقه وتفرده وامتيازه ورضاه.

تعد الصحراء جزءً لا يتجزأ من عالمنا الأرضي، بل هي جزء مهم من تراثنا الطبيعي وهويتنا الثقافية، وبالرغم من قسوة مناخها وطبيعتها القاحلة الجرداء والمجدبة، الأمر الذي جعلها تبدو في نظر الكثيرين غير صالحة للحياة، إلاّ أنها في المقابل تزخر بموروث فكري وثقافي وإنتاج رمزي منقطع النظير، وقد أثبتت حضورها بقوة وعن جدارة في حقل الأدب العربي قديما وحديثا، وأسالت كثيرا من مداد الشعراء في العصر الجاهلي والعصور التي تلته لتقتحم مؤخرا عالم الرواية في العصر الحديث وذلك بعد الالتفاتة المفاجئة إليها والهبّة الاقتصادية التي حدثت مع اكتشاف الذهب الأسود (البترول) الرابض بأعماقها[1].

وسنتطرق فيما سيأتي إلى حسر النقاب عن صورة الصحراء ونوضح كيف تجلت في ثنايا الأعمال الإبداعية العربية بصفة عامة والمغاربية بصفة خاصة، ولكن قبل ذلك فإننا لا نجد سبيلا إلى دراسة أثر الصحراء في الأدب العربي قديما وحديثا.

[1] ينظر: زرات جنات، المتخيل الصحراوي في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف، صالح ولعة، جامعة باجي مختار – عنابة، سنة 2016– 2017، ص13.

أولا – الصحراء في الشّعر الجاهلي:

اقترن الحديث عن الصحراء في حقل الأدب العربي ردحا من الزمن بالشّعر والشعراء واحتلت هاته الأخيرة مكانة بارزة في الأدب العربي القديم باعتبارها ميقات مكاني لمهبط وحي الرسالات والموطن الأوّل للإنسان العربي، فكانت الصحراء ملهمة للشعراء القدماء، حيث فجرت فيهم ينابيع الشّعر والفصاحة فتغنوا بها وأجادوا في وصفها فانطلق الشّعر يحمل آفاق الصحراء لتصوير بعض من الرهبة والغموض والتقلب الذي كان يكتنف هذا العالم، « إنّه عالم الرمل المتحرك، عالم المطر الشحيح، عالم الصحراء »[1].

ولما كان الشعر العربي شعرًا مكانيًا في ارتباطه بالبيئة الجغرافية التي أنتجته في الوطن العربي، والإنسان الذي أبدعه منذ زمن طويل؛ فإنَّ الناقد العربي ينظر إلى هذا المكان نظرة ثاقبة تسبر أغواره، وتكتنه أبعاده التي وهبت الشَّاعر الراحة والنضارة، وبالتالي؛ فإنَّنا لا ننظر إلى هذا المكان نظرة ضيقة تفتقر إلى الدقة والموضوعية، وإنَّما ننظر إليه نظرة جمالية، تتسم بالتكامل والشمولية في البحث عن دلالاته التي يسعى الشَّاعر إلى تصويرها، كما كان يسعى إلى تصوير خلجاته وأدقِّ حالاته النَّفسية.

وممّا لاشك فيه أنّ الإنسان العربي ابن الصحراء ترعرع بين ربوعها وتقلب في رحمها فهو عرف الصحراء قبل أن يعرف البحر، ورأى أديمها قبل أن يرى زرقة الماء، ولامس أديمها جلده دون حائل، وجال في حزونها، وسهولها وسرح أنعامه في أفيائها، وشم أريج نبتها وأزهارها واستنبط الماء من جوفها لذة للشاربين، وافتن في شؤون الحياة وضروب العيش على ظهرها، وهكذا امتزج العربي بالصحراء حتى غدت قطعة منه، فتغنى بها فأتى إلينا هذا الشعر يحمل لغة الصحراء فأجاد في وصفها وتفنن في تصويرها وتمثيلها حتى كأننا نكاد نراها رؤية العين، وتأصلت منظومة الشّعر الجاهلي على أديمها، فجادت قريحة الشاعر الجاهلي، ومن ثَم جاءت قصائدهم العصماء تحمل في طياتها آراءهم وأفكارهم ومعانيهم التّي ظلت تداعب أخيلتهم وعواطفهم وتراود عقولهم.

---

[1] أمينة برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية، المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص15.

وهبت قسوة الصحراء الإنسان العربي قوة وبعثت فيه عزما لا يلين، ومنحته الذّهن الثاقب والذكاء اللماح، فأخذ يكشف عن موهبته في القول والتعبير، فملك ناصية اللغة وأمسك بزمام الفصيح، وقد أخذ ذلك كله مشافهة من بيئته فلم يكتفِ بالتعبير عن متطلبات يومه القائمة، أو حاجات وجدانه الملحَّة؛ بل وظّف لغته القوية الغنية بمفرداتها وألفاظها في قول رفيع وبيان بديع وتصوير فني رائع يأخذ بمجامع القلوب.

إنّ للصحراء فضل لا ينكر في نشأة الشّعر العربي، فقد ساهمت في نشأته وتطوره وازدهاره فهو لا يزال يأسرنا بروعة بلاغته وأسلوبه الرفيع وموضوعاته الغنية المتنوعة فنعجب لابن الصحراء كيف استطاع أن يمتلك عنان عبقرية الشّعر دون أن يقرأ صحيفة، أو يخط حرفا، وثقافته في الحياة لا تتعدى ثقافة الصحراء التي منحته هذا القدر الهائل من التفكير ودقة التصوير وجودة البيان.

وللصحراء أثر واضح في الشّعر العربي ولاسيما الشّعر الجاهلي، فلا نكاد نجد قصيدة جاهلية تخلو من ذكر الصحراء أو لبعض ملامحها، وقد امتد هذا الأثر في شعر جميع العصور التي اقتفت أثر الشعر الجاهلي وبخاصة العصور الأولى المتمثلة في عصر صدر الإسلام والدولة الأموية، والعصر العباسي الأوّل والثاني، ونلمس هذا التأثر في مختلف جوانب الشعر سواء في الألفاظ أو المعاني أو الموضوعات أو ما تعلق بالأخيلة والصور والإيقاع، بل إنّ الشعر العربي كله في جميع العصور يحمل شيئا من سمات الصحراء وطابعها، ولكن يبقى الشعر الجاهلي هو العشق الأزلي الذي لا يتكرر للصحراء، وهو النموذج الأوفى والأصدق تعبيرا عنها فهو يعيش بها ومن أجلها؛ لأنه لم يعرف غيرها ولم يخلص سوى لإيقاعها، باختصار هو يتنفس الصحراء فهي المبنى والمعنى، والشّكل والمضمون[1].

وعليه يمكن أن نقول بأنّ الشّعر الجاهلي أحسن ممثل لروح الصحراء وعاداتها وعقائدها فالصحراء فرضت نفسها وبقوة في جلّ أعمالهم الإبداعيّة، بدءً بالمقدمات الطلليّة التي أوجدتها

[1] ينظر: جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمن منيف، ص22.

الحاجة النّفسية للشعراء الجاهليين وصولاً إلى التيمات والأغراض المختلفة، ويمكن أن نستشهد ذلك ببعض النصوص الشّعرية التي اقتفت أثر الصحراء والذي يبدو واضحا في جل مظاهره.

1- المشاهد الطبيعيّة في الصحراء:

برزت الطبيعة الصحراوية في الأدب العربي، فكان لها دورا كبيرا في إثراء الشّعر العربي بكثير من المفردات والمعاني والأفكار والألفاظ المستوحاة من الطبيعة، وقد صور لنا الشّعر الجاهلي عددًا لا حصر له من المشاهد، ولكن لا يتّسع لنا المقام هنا لذكرها جميعا؛ لأنها ليست موضوع دراستنا بل هي جزء منه فقط، وعليه سنكتفي بذكر بعض الظواهر الطبيعية كعيّنات للدراسة.

1-1- السراب:

ويعتبر من أبرز مظاهر الصحراء، ويطلق عليه كذلك اسم "الآل" أو "اللمع" وقد جاء ذكره في القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: ﴿ **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ** ﴾ سورة النور الآية 39، هذا الوصف الدقيق الذي ذكره الله عز وجل ينطبق على هذه الظاهرة التي تتراءى للسائر في الصحراء عندما يستبد به العطش وينال منه التعب ويزوغ البصر، وبعد أن يفقد الأمل في الحصول على قطرة ماء تطفئ لهيب العطش الذي يستعير بداخله، تتجسد فجأة صورة موهومة لماء كثير وظل ظليل وواحات خضراء، حتى إذا وصل المكان لم يجده شيئا، وقد أجاد الشّعراء في وصفه "فسويد بن أبي الكاهل اليشكري" يتحدث عن السراب الذي يلف الصحراء بجبالها وبيدائها آخر النهار ثم يجري في الضحى أول النهار، فيقول:

« يَسْبَحُ الآلُ عَلَى أعْلاَمِها وعَلَي البِيدِ إِذَا اليومُ مَتَعْ »[1]

[1] سويد بن أبي كاهل اليشكري، شعره وحياته، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص274.

السراب دعابة الصحراء وسخريتها، ووهم الماء الذي هو أغلى وأعز ما يوجد في الصحراء شريان الحياة ونبض الأمل، حين يغيب الماء تنتهي الحياة، لذلك جسده الشاعر العربي في قصائد كثيرة ومتنوعة.

1-2- الرّمال:

تشكل الرمال مساحات واسعة من الصحراء العربية، لذا فهي تعد من المفردات التي كثر عنها الحديث في الشعر الجاهلي، وقد اختلفت مسمياتها باختلاف أشكالها وتكوّنها منها: "الدّعص" "الكثيب" "الحقف" و"السقط"...، وغير ذلك من الأسماء التي وردت على ألسنتهم، فهذا امرؤ القيس يقف عند رملة حومل مبكيا حبيبته فيقول:

« قفَــا نَبْـكِ مِنْ ذِكْـرَى حَبِيبٍ وَمَنْـزِلِ بِسِقْـطِ اللِّـوَى بَيْـنَ الدَّخُـولِ فحَــوْمَـلِ» [1]

وسقط اللوى هنا يقصد بها ذرات الرمل المتراكمة بين موضعي الدخول وحومل. والرمال في كثير من الأحيان ما تكون مصدر راحة للجاهلي إذ يرتاح فوقها بعد عنائه من السفر، ولكن عندما تهب الرياح لتخرق قانون السكون العظيم وتحرك كل ما في الوجود تتحول إلى مارد يبتلع أمامه كل ما يعترض طريقه، وقد صورها الشاعر الجاهلي في كل حالاتها عندما تكون هادئة لطيفة أو عندما تكون غاضبة قوية.

1-3- الجبال:

وهي من أهم المشاهد الطبيعية في الصحراء، وقد أطلق عليها العرب اسم الأعلام. وقد اتخذها الشعراء الصعاليك بيوتا يأوون إليها، وملجأ لحمايتهم ونظرا لرفعتها وشموخها وقوتها وصلابتها... استمد منها الشعراء الجاهليون الكثير من المعاني والصفات فوظفوها في ثنايا قصائدهم، وتغنوا بها، ومن أبرزها جبال الحجاز، وجبال السراة الممتدة من اليمن جنوبا إلى أطراف الشام شمالا.

---

[1] ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح وتحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتاب العالمية، بيروت، 2004، ص15.

كما اتخذت كذلك الطيور الجارحة والصقور والعقبان الكاسرة من قمم الجبال مكانا لمراقبة الفريسة وفي هذا المقام يقول "زهير بن أبي سلمى":

« فـزَلّ عَنها وَأوْفَـى رَأسَ مَرْقَبَـةٍ كـمنصَبِ العِتـرِ دَمّـى رَأسَـهُ النُّسُـكُ» [2]

فبعد أن فشل الصقر في إدراك فريسته يلجأ إلى رأس المرقبة (قمة الجبل) وقد تلطخ بدم الصيد حتى بدا كأنه المكان الذي تقدم فيه النذور (منصب العتر) والقرابين وقد تلطخ بدم الذبائح والأضاحي.

1-4- الوديان:

في مقابل الجبال التي تقف في الصحراء شامخة، هادئة وثابتة، تأتي الوديان بانخفاضها كمكان يهيم فيه الشعراء بحثا عن أعذب الكلام وأرقى الصور، كما كانت محطات يمرون بها في حلّهم وترحالهم[1]، وقد أورد الشعراء الجاهليون في قصائدهم الكثير من الوديان منها: "وادي أضم" "ووادي العقيق"، "وادي الرس"، "وادي مطرق"، و"وادي الأحص" و"وادي الحزامي" وغيرها من الوديان التي أثارت هواجسهم، وكثيرا ما كانوا يوظفونها في ذكر المحبوبة والشّوق إلى ديارها التي تتواجد فيها. فهذا امرؤ القيس يذكر وادي "الخزامي" ووادي "الرس" فيقول:

« وتحسب سلـمى لا تـزال كـعهدنا بـوادي الخـزامي أو عـلى رس أوعـال» [2]

كما حيكت حول هذه الجبال الكثير من الأساطير والحكايات وخيّل أنّ بها الجن فطفق بعضهم يصور أصوات الجن وعزفه، يقول زهير بن أبي سلمى:

« تـسـمـع لـلـجـن عـازفـيـن بـهـا تـــصبـــح مـن رهـبـة ثـعـالبـهـا

---

[1] ينظر: جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمن منيف، ص23.

[2] محمد صديق حسن عبد الوهاب، الصحراء في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنّقد، إشراف عبد الرحمان عطا المنان، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العربية، 2007- 2008، ص162.

يصعـد مـن خـوفها الفــؤاد ولا يــرقد بعـض الـرقــاد صاحبــها» [1]

وهكذا فإنّ الوديان كغيرها من مشاهد الصحراء أثارت هواجس الشعراء الجاهليين وتركت في نفوسهم الكثير من الذكريات.

1-5- الرياح:

وقد تناولها الشعراء بجهاتها وزمانها فهي تختلف في شدة جفافها باختلاف مهابها، وقد وضع العرب لكل ريح اسما يختلف باختلاف مناطق هبوبها « فما هبت من الرياح عن يمين البيت فهي الجنوب، وما هبت عن شماله فهي الشمال، وما هبت من أمامه فهي الصبا، وما هبت من خلفه فهي الدّبور، وما استدار من الرياح بين الجهات فهي النكباء »[2].

فالرياح الصحراوية إذا اتخذت عدة معانٍ ودلالات في الشّعر الجاهلي:

فالدبور على سبيل المثال كانوا يعتبرونها مثالا للشر، وقد أشار الشعر إلى قساوتها وبرودتها لأنها تنذر بالقحط وتنزل بالجدب وتحمل معها الغبار، فهذه الرياح تمقتها العرب وقد عبر عنها الشعراء في كثير من قصائدهم، فهذا الشاعر "عدي بن زيد العبادي" يتحدث عنها فيقول:

« ثمَّ أَضحُوا كَـأَنَّهـُم وَرَقٌ جَـفَّ فَـأَلــوَت بـه الصَّبـَا وَالدَّبـُورُ» [3]

أمّا ريح القبول وهي الريح التي يقولوا عنها أنّها ريح الصبا، فهي ريح طيبة مقبولة والنّفس تصبوا إليها، فهي فأل خير وطمأنينة على أهلها لأنّها تأتي بالسحاب ومن ثم تكون مصحوبة بالأمطار، فكثيرا ما تدفع بالغيم والمطر الغزير والسحب الثقال المحملة بالماء، فيتدفق الماء غزيرا رائقا، يقول "عبد بن الأبرص":

---

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، 1986، ص124.

[2] لويس شيخو، شعراء النصرانية قبل الإسلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 1967، ص83.

[3] ديوان عدي بن زيد العبادي، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص12.

«هَبّـتْ جَنُـوبٌ بِـأُولاهُ وَمَـالَ بِـهِ أَعْـجـازُ مُـزْنٍ يَسُـحُّ المَـاءَ دَلاَّحِ» [1]

ومهما تعددت واختلفت الرياح في أسمائها وأماكن هبوبها وما تحملها معها للصحراء من نتائج كالجفاف، والحرارة، أو البرد والصقيع، في معظم الأحيان أو الخير والخصب والنماء أحيانا قليلة، فإن العربي يتأقلم معها دائما وكيفما كانت واقعا ملموسا أو قصيدة تلهج بها الألسن على مر الزمان.

1-6- الغبار:

يعد من أهم الظواهر الطبيعية التي تنتشر في الصحراء، والغبار كما صوره الشعر الجاهلي لا يهدأ إلا ليثور من جديد يمارس طقوس الإزعاج والتشويش وتعكير صفو الحياة للظاعن والمقيم ليزيد من معاناة أهل الصحراء، فعبّروا عن ذلك في شعرهم وقد وصفت به الصحراء لكثرة ما فيها من غبار فأطلقوا عليها اسم "الغبراء"، فيصف "زهير بن أبي سلمى" هذه الصحراء اللافحة، التي يملأ الغبار جنباتها من كثرة الجدب، فهي زوراء أي طريقها غير مستقيم، فلا يستطيع أي شخص أن يرومها، فلا ينعم صاحبها بالأمن والراحة ولا يهنأ بالنوم من شدة خوفه من الأخطار التي تتربص بها، فيقول:

« ويـلـدة لا تـرام خـائـفـة زوراء مُـغـبـرَةٍ جـوانـبـهـا

تسمع للجنّ عـازفين بـهـا تَـضْبُـحُ مـن رهـبةٍ ثعـالبـهـا

يصعد من خوفها الفؤاد ولا يـرقُدُ بـعضَ الرُّقـادِ صاحبـهـا» [2]

1-7- الحر والقحط:

من المفارقات العجيبة في الصحراء الجمع بين الأضداد كالحر والقر اللذان يعتبران من أبرز المظاهر للمناخ المتطرف الذي اختصت به الصحراء « وكلاهما ملازم لقلة الأمطار ولهبوب

---

[1] ديوان عبيد بن الأبرص، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص24.

[2] ديوان زهير بن أبي سلمى، ص124.

الريح القوية التي لا تسوق سحبا ولا تحمل خيرا، إنما تجلب معها لظى من نار أو بردا لا يطاق تحرق الزرع وتأتي بالعطش والجوع اللذين يشتدان حتى يخرجا بالإنسان عن إنسانيته، ويجعلاه يكفر بالقيم التي طالما فخر بها وحافظ عليها »[1].

أ- الحر:

تظل شدة الحرارة هي السمة الغالبة على المشاهد في الصحراء، فعندما تشتعل الرمال وتستحيل جمرا في أكثر مساحاتها ويقل الظل ويندر الفيء، تجول بها الرياح السموم التي تنضج اللحم وتشوي العابرين، كما وجدنا هذه الصور مجسدة في الشعر الجاهلي، فهذا "علقمة الفحل" يعلو قتود رحله وتسفعه السموم، تلك الريح الحارة التي تجيء بها الجوزاء عند طلوعها، ويستمر هذا النهار اللاهب كأن أشد النار تشمله بحرها ولهيبها حتى تصل إلى جسده تحت ثيابه، رغم وضعه عمامة فوق رأسه تقيه قليلا أوار الشمس، يقول:

« **وَقَدْ عَلَوْتُ قُتودُ الرَّحْلِ يَسْفَعُنِي يَومَ تَجِيءُ بـه الجَوزَاءُ مَسْمُومُ**

حامٍ كَأَنَّ أوَارِ النّارِ شَامتِلُهُ دونَ الثِيابِ وَرأسُ المرءِ مَعمُومُ »[2]

وشدة الحر لا تمس الإنسان فقط، بل يتأذى من هذا القيظ حتى الأفاعي في الصحراء تتململ من شدة الحر و"الشنفرى" واحد ممن تصدوا لحر الصحراء فهو يتصدى ليوم قائظ بوجهه مجردا وليس عليه ستر إلا رداء ممزق يقول:

« **وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ**

نَصَبْتُ لـه وجهي وَلاَ كِنَّ دُونَهُ وَلا سِترَ إلاَّ الأَتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ »[3]

---

[1] سعدي الضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 ، 1993ص50.

[2] ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، درية الخطيب، مراجعة: فخر الدين قباوة، دار الكتاب العربي، حلب 1969، ص24.

[3] ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص63.

إنها الصحراء، هاجرة وقيظ ونار ملتهبة، أشعة تجلد الأجسام بسياط من نار، رمال من الجمر تحت الأقدام، رياح سموم حارة تلفح الجلد وتشوي الوجوه، ومع أن الفيء موجود في الصحراء إلا أنه يبقى نادرا، بينما تسيطر الشمس الحارقة على كل مكان.

وتتغير الفصول ويتغير المناخ في المناطق الواسعة من هذه الصحراء، وشعراء الجاهلية يتحدثون عن هذا التغير في الأماكن وفي الطبيعة، لكنهم لا يتخيرون أشد الأوقات صعوبة لحديثهم وإنما يسوقون كل ذلك كي يكون مدعاة للفخر والاعتداد بقدرتهم وجلدهم، ولذلك ربما وجدناهم ينتقلون من الحديث عن شدة الحر إلى الحديث عن شدة البرد وهي حقيقة المناخ الصحراوي الذي ينتقل فيه حر النهار إلى برد الليل.

ب- القر:

أو البرد وجه آخر للصحراء ومناخ آخر من مناخاتها المتعددة، إنه الوجه الضد لشدة القيظ والحر، إنه شدة الصقيع ورجفة الضلوع واصطكاك الأسنان، إنه افتقاد الخير وقلة الزاد وانعدام الدفء وسيادة الترحال، وقد وصف الشاعر الجاهلي البرد الذي يغزو الصحراء بكل أحيائها يهاجم أهلها في كثير من الأوقات، لكنه يكون أكثر ضراوة في الليل فيستحيل نحسا يضطر فيه صاحب القوس أن يكسر قوسه على قيمتها عنده كي يشعلها ويتدفأ بها، وهو يكسر أسهمه أيضا تلك التي يرميها ويستخدمها للدفاع عن نفسه، وما ذلك إلا من شدة البرد. يقول "الشنفرى":

« ولَيْلَـةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها وأَقْطُعَهُ اللاتِي بِها يَتَنَبَّـلُ »[1]

فإن كان البرد متوحشا في الليل لأن درجات الحرارة تنخفض كثيرا، فهو يأتي أيضا في كل وقت، فيدهم الناس ويشتد عليهم، حتى يقاربوا ما بين بيوتهم في الصحراء، يحاولون صد الريح يذوقون بأس البرد وشدته قبل أن يأتي ربيعهم المنتظر. يقول "طرفة بن العبد":

« إنّي مِـنَ القَـوْمِ الذِّيـنَ إذَا أزِمَ الشّتَـاءُ وَدخِلَـتْ حُجَـرُهْ

[1] المرجع السابق، ص61.

يَوماً وَدُونـيتِ البُيوتُ لـهُ فـتَنَـى قُبَيلَ رَبيعِهِمْ قُــرَرُهْ »[1]

2- مظاهر النباتات في الشعر الجاهلي:

احتضنت الصحراء نباتات وأشجار معينة بعضها تتحمل البيئة الصحراوية الجافة من شدة الحرارة والبرودة وقلة المياه، فتنبت طول العام، وبعضها الآخر تنبت إبان فصل الربيع بعد هطول الأمطار، وقد وردت عدة أسماء للنباتات والأشجار في الشعر العربي، لاسيما الجاهلي؛ وذلك نظرا لأهميتها، فقد استعان بها العرب قديما في حياتهم وأعمالهم ورعي أنعامهم، واستخدموا ثمار بعضها في غذائهم، ووظفوا أغصانها في صنع الرماح والقسي والسهام والعصي، وخشبها في صنع الرحال والأقتاب والهوادج ووقود للنار، وغير ذلك من المنافع التي أحسن العرب استخدامها.

ولعل من أهم أشجار الصحراء التي سجلت حضورها بقوة في الشعر الجاهلي نذكر النخيل التي ورد ذكرها في عدة مواضيع من القرآن الكريم، وهذا يدل على قيمتها عند العربي.

والنخلة: هي تلك الشجرة الباسقة الممشوقة، التي تتيه بين أمواج الرمال، في واحات الصحراء تطرح أحلى ثمرة يمكن أن تطرحها شجرة، ولكم شبه الشعراء أظعنهم الجميلة بالنخل لجمالها وروعة منظرها، يقول "عبيد بن الأبرص":

« كَـأَنَّ أَظْعُنَهُمْ نَخْلٌ مُوثـقَـةٌ سُودٌ ذَوَائِبُـهَا بِالحَمْـلِ مَكْمُومـَةٌ »[2]

وأسماء الأشجار والنباتات التي حملها إلينا الشعر العربي كثيرة، لذلك سنحاول أن نمر سريعا ببعض أنواعها.

الشَّرْيُ: وهو شجر صحراوي يفترش الأرض شديد المرارة، تأكله بعض الحيوانات ويسمى كذلك بالحنظل يقول "أوس بن حجر":

---

[1] ديوان طرفة بن العبد البكري، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986، ص23.

[2] ديوان عبيد بن الأبرص، ص135.

« **ألم تَـرَيَا إذْ جئتُمَا أنَّ لحمَها به طَعْـمُ شَرْيٍ لم يُهَـذَّبْ وحَنْـظَـلُ؟!** »[1]

الحرْمَل: وهو شجر دائم الخضرة، ينبت في السهول، مرّ الطعم، تعافه الدواب ما عدا المعز، وفي امتناعه عن الأكلة، قال طرفة يذم قوما:

« **هُمُ حَرْمَلٌ أعيا على كلَّ آكِلٍ مَبيتًا، ولـو أمسى سَواهُـمُ دَثْـرَا** »[2]

القرظ: وهو شجر يدبغ به، قال أبو حنيفة الدينوري: القَرظ أجود ما به الأهُبُ (الجلود) في أرض العرب، وهي تدبغ بورقه وثمره، واحدته، قَرَظَةٌ، وأغصانه طويلة لدنة، قال أبو ذؤيب الهذلي:

« **وحتى يؤوبَ القرظان كلاهما وينـشر فـي القتلى كلـيب بن وائـل** »[3]

وهناك أنواع صغيرة من الشجر كـ "الشت" وهو شجر صغير طيب الرائحة، وكذلك "العرعر" وهو شجر جبلي دائم الاخضرار، يذكرهما "عروة بن الورد" عندما يتحدث عن غاراته مع جماعته فيقول:

« **وَيَوْمًا عَلَى غَارَاتِ نَجْدٍ وَأَهْلِهَـا وَيَوْمًا بِأَرْضٍ ذَاتُ شَتٍ وَعَرْعَر**»[4]

ونجد كذلك ما يسمى بشجر "الغرقد" وهو شجر كثير الدخان يقول "زهير بن أبي سلمى":

« **جَدَّتْ فَأَلْقَتْ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَـهَـا غَبـرًا كَمَـا غَـارَتْ دَوَاخِنُ غَرْقَـد**»[5]

ومن أهم الأشجار كذلك التي ذكرها الشعراء "**شجر النبع**" وهو شجر تتخذ منه القسي القوية والسهام المتينة، وقد ذكره "الأعشى" يشبه به أصوله النبيلة، فيقول مفتخرا بأصوله:

---

(1) ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، 1960، ص30

(2) محمد بن ناصر الدخيل، أثر الصحراء في نشأة الشّعر وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الثاني، قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ، ص20.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ديوان عروة بن الورد، جمع وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ص38.

(5) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص62.

« **نَحْنُ أُنَاسٌ عُودُنَا عُودُ نَبْعَـةِ إِذَا انْتَسَبَ الحَيَّـانِ بَكْـرٌ وَتَـغْلَبُ**»[1]

إضافة إلى هذه الأشجار أورد الشعراء في أشعارهم مجموعة من النباتات منها الشوكية والملتصقة بالأرض "كالعرفج"، و"المرخ"، و"الخمخم"، و"الخزامي"، و"الأقحوان"، و"القيصوم" و"العرشق".... وغيرها من النباتات المتنوعة التي لا يمكننا عدها وحصرها لذلك سنكتفي بعرض بعض من النماذج وهي كالآتي:

العرفج: وهو نبات صحراوي ينمو في السهول وعلى ضفاف الأودية، وزهره أصفر، وورقه صغير ورائحته طيبة، ولونه أغبر يميل إلى الخضرة ما دام غضّا، ويبيض إذا يبس، تأكله الإبل والغنم رطبًا ويابسًا، يقول الراعي النميري:

« **كَـدُخَانِ مُرْتَـجِلٍ بأعلى تَلْعَـةٍ غَـرْثَـانَ ضَـرَّمَ عَـرْفَجًا مَبْـلُـولا** »[2]

القيصوم: وهو نبت ينمو في القيعان والرياض وضفاف الأودية يعد من رياحين الصحراء، له نَوْر أصفر، يقول جرير وهو يمدح أبا شاكر مسلمة بن هشام:

« **ما هـاج شوقك من عهود رسوم بـادت معارفهـا بــزي القيـصـوم** »[3]

الخِمْخَمُ: وهو نبات صحراوي تأكله الإبل، قال عنترة:

« **ما رَاعَنِـي إلا حمــولةُ أهلــِه وَسْطَ الديارِ تَسَفُّ حـبَّ الخِمْخـمِ** »[4]

---

[1] ديوان الأعشى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص16.

[2] ديوان الراعي النميري، شرح ، واضح الصمد، دار الجيل بيروت، ط1، 1995، ص212.

[3] ديوان جرير، شرح يوسف عيد دار الجيل بيروت، ط1، ص666.

[4] ديوان عنترة العبسي، ص17.

3- مشاهد الحيوان في الصحراء:

اهتم الجاهلي بوصف حيوانات الصحراء ما كان منها مستأنسًا وغير مستأنس فكان له الأثر الكبير في حياته وكان هو الأقرب إلى نفسه ووجدانه فوصف جسمه وقوته وصفاته وعاداته وحركاته وطبائعه وأشكاله، وسنحاول من خلال هذا العنصر عرض بعض الحيوانات التي عني بها الشاعر الجاهلي وهي كالآتي:

3-1- الإبل:

تحتل الإبل مكانة مهمة في المجتمعات البدوية الصحراوية، وذلك نظرا لدورها وأهميتها لدى سكان الصحراء، فهي تمثل أساس الحياة بعد الماء الأمر الذي مكنها أن تتبوأ الحيز الأكبر في الشعر العربي. فقد كانت الإبل وما زالت تُتَّخَذُ غذاء في المجتمعات البدوية والصحراوية إلى يومنا هذا، كما في عهد الجاهلية وما زالت معلقة امرئ القيس شاهدة على ذلك الموقف الاحتفالي الذي اتخذ فيه من لحم البعير شواء للعذارى حيث يقول:

« وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فيَا عَجَبًا من كُورِها المُتحمّلِ

فظَلّ العَذارى يرتمين بلحمها وشَحمٍ كَهُدَّابِ الدَمقس المُفتَّلِ

فظَلَّ طُهَاةُ اللّحمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفيفَ شِواءٍ أَو قَدِيرٍ مُعَجَّلِ »[1]

كما كانت الإبل تستعمل كوسيلة نقل وتصطنع للأسفار ويحملون عليها نسائهم في ترحالهم حيث يصنعون لهنّ هوادج ترفع على ظهور الجمال وفي هذا المقام يتغنى امرؤ القيس في قصيدة له فيقول:

« ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ: خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فقالت: لك الويلات إنّك مُرجلي

[1] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات (مقاربة سيميائية/أنتروبولوجية لنصوصها)، ص296.

تقُولُ وقَـدْ مَالَ الغَبِيطُ بِنَا مَعًـا عَقَرْتَ بَعيرِي يَا امْرَأَ القيسِ فَانْزِلِ »[1]

إضافة إلى ذلك نجد أنّ العرب كانوا ينتفعون بوبرها انتفاعا كبيرا، حيث كانوا يستعملونه في صنع أجود الملابس الفاخرة التيّ تضفي لِلاَبسها أناقة وهيبة، وعلاوة على ذلك كانوا ينتفعون بالوبر في نسج الأخبية والبُجُد وصنع خيامهم، ولعزة الإبل وغلائها كانت تتخذ للافتداء؛ أي يؤدي بها القتيل فدية مائة ناقة، كما كانت تتخذ للمهر، أي تمهر بها النساء في الزواج.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إنّ الإبل لم تكن سفينة الصحراء فحسب، بل كان مصدر الحياة والرزق ولم يكن أحد يستغني عنه من أهل البادية والصحراء[2].

واعترافا من البدو بأهمية الإبل في حياتهم يسمونها "النعم" وهي كلمة مشتقة من النعمة التي ينعم بها الله على البشر، وتدور جل أحاديثهم ومسامراتهم حول الإبل وشؤونها وعلاقتهم بها، ومعلوم أنّ نسبة عالية من العربية وأبيات الشّعر العربي تتمحور حول أسماء الإبل ونعوتها ووصف طبائعها وسلوكياتها، فهذا "طرفة بن العبد" الملقب بشاعر الناقة يصف ناقته بأنها نشيطة سريعة لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها (عوجاء مرقال) في غدوها ورواحها، وهي مع ذلك سهلة السير مأمونة العِثَار (أمون)، عظامها كألواح التابوت العظيم (الإران)، يزجرها على طريق واضح (لاحب) كأنه كساء مخطط (برجد)، تشبه الجمل في وثاقة التركيب والقوة (جمالية)، مكتنزة باللحم (وجناء)، تعدو سريعة كأنها تعرض لذكر النعام خفيف الزغب (أزعر) رمادي اللون (أربد)، فيقول:

« وَإِنِي لَأَمْضِي الهَمَّ عِندَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءَ مِـرْقَـالٌ تَرُوحُ وَتَغْتَـدِي

أَمُـونٌ كَأَلْـوَاحِ الإِرَانِ نَـسَتَـهَـا عَلَى لاَحِـبٍ كَأَنَّـهُ ظَـهْرُ بُـرْجُـدِ

جُمَالِيّـةٌ وَجْـنَاءُ تُـرْدِي كَأَنَّـهَـا سَفَنْجَـةٌ تبْـرِي لِأَزْعَـرِ أَرْبَـدِ »[3]

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص296- 297.

[3] ديوان طرفة بن العبد، ص31.

فملازمة الصحراوي للإبل جعلت منه كائنا دائم الحضور في الذهن والشعور، ليس فقط كراحلة أو دابة أو مصدر غذاء وثروة، وإنّما كعامل أساسي في قدرة الإنسان على تحمل حياة الصحراء، وكمثال يحتذى به في تحمل الصبر والتكيف مع بيئة الصحراء القاسية لذلك تفننوا في وصفها وأسهبوا في الحديث عنها.

3-2- الخيل:

وتأتي في المرتبة الثانية بعد الإبل، إذ شغلت هي الأخرى حيزا كبيرا في الشعر الجاهلي إلى جانب الناقة، وذلك نظرا لأهميتها في حياة العرب فقد كان للخيل دورا مهما في الصحراء ومن ثم عبّر عنها الشعر الجاهلي بكثير من الصور والمعاني، فهي وسيلة من أهم وسائل الانتقال يمتطيها الفارس فيقطع بها الفيافي والقفار بسرعة قد لا يجدها في الإبل كما استعملت الخيل كوسيلة من وسائل تأمين الرزق والحصول على الغنائم، كما أنّه الوسيلة الأولى التي يلجأون إليها في حالات الغزو والغارات التي عرفتها الصحراء.

وعليه فقد اهتم الشعراء بوصفها في ثنايا قصائدهم وافتخروا وتفاخروا بامتلاكها وميّزوا بين الأصيل منها والهجين ودققوا في أجزاء جسمها ولونها وحركاتها فهذا "امرؤ القيس" يصف فرسه فيقول:

« وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبِدَ عَنْ حَالِ مَتْنِه كَمَا زَلَّتْ الصَّفْوَاءُ بِالمَتَنَزِّلِ »[1]

ولعل الصلة القوية التي جمعت بين الجاهلي وفرسه في الصحراء تعود لطول الطريق وكثرة الألفة والقرب بينهما وملازمة كل واحد منهما للآخر، فباتا صديقين ورفيقين يشعر كل واحد منهما بما ينتاب الآخر من حزن أو ألم أو شكوى، كالصورة الرائعة التي رصدها "عنترة العبسي" عن

[1] ديوان امرؤ القيس، ص115.

حصانه الذي ما فتئ يدفع الأعداء بنحره حتى جرح وتسربل بالدم فمال من شدة ما أصابه من الرماح يشكو إلى فارسه بدمعه وحمحمته، ويشعر الشاعر بألم فرسه فيقول:

« مَا زِلْتُ أَرْمِيهُمْ بِثَغْرَةِ نَحْرِهِ وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلِبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المُحَاوَرَةَ اشْتَكَى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلاَمَ مُكَلِّمِي»[1]

3-3- الذئب:

يؤدي الذئب دورا بارزا في حياة أهل الصحراء، وما يدل على ذلك اشتغاله الحيز الكبير في شعر أهل البدو ونثرهم وفي كافة مجازاتهم واستعاراتهم الأدبية وتغلغله المكين في مخيلتهم وثقافتهم، ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا إنّ الذئب يحتل المرتبة الثالثة بعد الناقة والفرس من حيث الرمزية والحضور، ونستشف ذلك من خلال الأسماء والكنى التي ابتدعوها له، فهم ينادونه بألف اسم وبألف كنية، وبألف لقب إلاّ باسمه الحقيقي، لأنّهم يعتقدون أن نطقه باسمه الحقيقي استدعاء له؛ فكلمة "ايبجي" بلغة التيفيناغ محرم نطقها، ولذلك يستغيضون نعته بمهمدو، كما يجاهد العرافون والسحرة بكل ما أوتوا من قوة وعلم خفي ليعقلوا سيقانه ويعموا بصره ويبعدونه عن القطيع[2].

ومن الملاحظ أنّ صلة الذئب بالإنسان الصحراوي تتخذ مسارين:

- أولهما عداء ورفض يبدو في صلة الذئب بالبدوي، فهو يختطف ماشيته، لذا فالبدوي يخشاه ويطارده ويقتله.

- ثانيهما: صلة احترام فهي وإن كانت تحدث أضرارا فإن البدوي يحترم الذئب حين يرى وجها من الشبه بين حياة كل منهما، فهما يتماثلان في التوحد واجتياز الصحراء وكسب لقمة العيش بالإغارة والسلب والنّهب وسرعة العدو، ومثلما أن الناقة تمثل الإنجاز الحضاري الذي مكن من

---

[1] ديوان عنترة العبسي، ص43.

[2] ينظر: إبراهيم الكوني، المجوس، دار التنوير للطباعة والنّشر وتاسيلي للإعلام والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ج1، ص295.

قهر مسافات الصحراء الشاسعة ومظاميها الموحشة فإنّ الذئب يمثل وحشة الصحراء التي لا ترحم، والتحدي الذي لو قهره الإنسان وروضه وتغلب عليه فإنّ ذلك يعني من الناحية الرمزية استئناس وحشة الصحراء، ومن جهة أخرى يتشخص الذئب كرمز من الرموز الناجحة في التكيف مع الحياة الصحراوية، لذا فإنّ الإنسان يريد أن يتفوق عليه، أو على الأقل يتخذه نموذجا يقتدي به ويتماهى معه في صراع وجودي متكافئ يعمل على التقريب بين المتضادات، يدرك الإنسان أنّه يتشارك مع الذئب في معاناة التكيف مع بيئة الصحراء المقفرة ولذا فقد تطبعا بنفس الطباع وأصبحا يشتركان في الكثير من السجايا بحكم اشتراكهما في العيش في نفس البيئة، وقد عبّر "كعب بن زهير" في قصيدة له عن الألفة العجيبة والصحبة المريبة التي تجمع بينهما فيقول:

«وَصَرماءَ مِذكارٍ كَأنَّ دَوِيَّها بُعَيدَ جَنَانِ اللّيلِ مِما يُخَيّلُ

حَديثُ أَناسيٍ فَلَمَا سَمِعتُه إِذا لَيسَ فيهِ ما أَبيَنُ فَأَعقلُ

قطَعتُ يُمَشيني بِها مُتَضائِل منِ الطُلسِ أَحيانًا يَخُبُّ وَيعسِلُ

يحِبُ دُنُوَّ الإنسِ مِنه وما بِهِ إلى أحدٍ يَومًا مِنَ الإنسِ منزِل

تقرَّبَ حتَّى قُلْتُ لمْ يُدنِ هَكذاَ مِنَ الإنسِ إلاَّ جاهلٌ أو مظَلّلُ

مدى النّبل تغاني إذا ما زجرته قشعريرة من وجهه وهو مقبل»[1]

3-4- البقرة الوحشية (المهاة):

نقل لنا الشعر الجاهلي صورا رائعة للطرديات في الصحراء على اختلاف أنواعها مثل الثور الوحشي، والحمار الوحشي، والبقرة الوحشية، والغزلان، والأتان، والظباء... وغيرها من الحيوانات، التي تفنن الشاعر الجاهلي في رسمها في لوحات ناطقة بالحسن والجمال، ولعل من أجمل تلك المشاهد التي نقلها لنا الشاعر وأرقاها هي مشاهد البقرة الوحشية، فالشاعر أحيانا نراه ينقل لنا صورتها وهي ترتع في الغابة وحيدة منفردة، أو مع سربها وقطيعها عند مورد الماء وأحيانا أخرى

[1] سعد الله الصويان، الصحراء العربية، ثقافتها وشعرها عبر العصور، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت 1989، ص638- 639.

ينقل لنا صورتها وهي خائفة واجفة تفر مفزوعة من صائد يتبعها، أو هي ترتعش تحت قطرات المطر، أو تلهو مع صغارها...، فالقارئ لهذه المشاهد التي نقلها إلينا الشاعر يحس أنه أمام لوحة فنية لا تمل العين من رؤيتها.

وفي كثير من الأحيان ما نجد الشعراء يشبهون بها المرأة الفاتنة في بياضها وجمال وسعة عينيها، فضلا عن ذلك فهي تعد عندهم رمزا للأمومة المفجوعة، كما شبهوا بها كذلك نوقهم في ضخامتها وقوتها، والبقرة الوحشية عند "الأعشى" أم رؤوم حنون مثل المرأة، فهي تشعر بالحزن والحسرة والندم على ما فرطت في حق فلذة كبدها، حيث ظلت تتلهى مع الثيران وترعى الحشيش حتى إذا اجتمع الحليب في ضرعها عادت لترضع ابنها فوجدته تحول إلى كومة من أشلاء وأخرى من جراح، بعد أن مزقته السباع فعادت ثكلى تندب حظها وغفلتها عنه[1] فيقول:

« يَظَلُّ يَخْدَعُهَا عَنْ نَفْسِهَا وَاحِدُهَا فِي أَرْضِ فَيْءٍ بِفِعْتِلٍ مِثْلِهِ خدعا

حَتَّى إِذَا فِيقَةٌ فِي ضِرْعِهَا اجْتَمَعَتْ جَاءَتْ لِتُرْضِعَ شقَّ النفس لَوْ رضعا

عَجْلَى إِلَى المَعْهَدِ الأَدْنَى فَفَاجَأَهَا أَقْطَاعُ مِسْكٍ وَسَافَتْ مِنْ دَمٍ دفعا

فَانْصَرَفَتْ فَاقِدَا ثَكْلَى عَلَى حُزْنٍ كُلٌّ دَعَاهَا وَكُلٌّ عِنْدَهَا اجْتَمعا

وَذَاكَ أَن غَفلَتْ عَنْهُ وَمَا شَعَرَتْ أَنَّ المَنِيَّةَ يَوْمَا أَرْسَلَتْ سبعا »[2]

4- المشاهد الإنسانية:

يهب الإنسان المكان الذي يقطنه أبعادا وعمقا وحضورا متباينا، ويبعث فيها حياة حقيقية ملؤها رهافة الشعور ورجاحة العقل، ولعل هذا دليل على حضور الخيال الذي يمنح العربي عالما متخيلا موازيا لواقعه فيحقق فيه ما عجز عن إدراكه في هذا الفضاء القاسي واللامتناهي وفي هذا المقام سنحاول أن نقترب من حياة الإنسان الصحراوي ونشاهده عن كثب كما هو وكيف كان

[1] ينظر: جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمن منيف، ص34.

[2] ديوان الأعشى، ص107.

يتفاعل مع كل مظاهر الحياة من حوله[1]، وبما أنّ المقام لا يتسع لذكر جميع المشاهد الإنسانية فقد آثرنا انتقاء أهم المشاهد الإنسانية التي عني بها الشّعر الجاهلي وهي كالآتي:

4-1- الرحلة في الصحراء أو (رحلة الظعائن):

فرضت طبيعة الصحراء القاسية على البدوي التنقل من مكان إلى آخر وذلك سعيا وطلبا للكلأ والماء، وتتبعهم مساقط الغيث بغية الحفاظ على حياتهم الإنسانية، وحياتهم الحيوانية المرافقة لهم، ولعل هذا الأمر هو الدافع الرئيس الذي يمكّن سكان القبيلة بأكملها بالرحيل بحثا عن حياة أفضل تؤمن لهم العيش والاستقرار، وعليه كانت مشاهد الارتحال والظعن كثيرة في الصحراء وقد انعكست هذه المشاهد بشكل مباشر على أشعار الشعراء، و ذلك يعود إلى طبيعة العلاقة العاطفية التي كانت تربط الشاعر بالمكان الذي قضى فيه شوطا من الزمن مع أقربائه وأحبائه فنراه ينقل لنا عبر قصائده ما تخلفه هذه الرحلة من معاناة داخلية تغشاها المرارة ويلفها الأسى وحنينا وشوقا دافقا يمزق نياط القلوب، ولوعة فراق تحرق الأكباد، نحسها من خلال فيض أشواقهم الدافقة، مثلما يصوره لنا "زهير بن أبي سلمى" في أبياته وهو يصف ظعن جيرانه وأحبابه وما صاحبه فراقهم من ألم وحزن، وما خلفه هذا الموقف الحزين في نفسه من حسرة فيقول:

« بَانَ الخَليطُ ولَمْ يَأوُوا لمَنْ تَرَكُوا وزَوَدُك اشتياقًا أيّة سلكوا

رَد القيَانُ جمالَ الحَيِّ فَحتَملُوا إلى الظَهِيرةِ أَمرٌ بَيْنَهمْ لَبِكُ

مَا إنْ يكادُ يُخَلّيهِمْ لوجهتهم تَخالَجُ الأَمْرِ إنَّ الأَمرَ مُشْتَرِكُ

ضحوا قليلاً قَفَا كُثبانِ أَسنُمَةٍ ومنْهم بِالقسوميَّاتِ مُعتَرِكُ

ثمَّ استمرُوا وقالُوا: إنَّ مَشْرِبَكُمْ مَاءٌ بِشرقي سَلمَى فيدُ أَوْرَكَكُ

---

[1] ينظر: جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمن منيف، ص36.

يغْشَى الحُداة بِهم وعثَ الكثيبِ كما يُغْشِي السَّفائِنَ مَوْجَ اللَّجَةِ العَرِكُ[1]

أما البعض الآخر فلم يجدوا ما يواجهون به شدتهم؛ غير اللجوء إلى البكاء وذرف الدموع التّي تنبع من سويداء القلب جراء فراق الأحبة كحال "امرؤ القيس" الذي يبدو كأنه ناقف الحنظل غداة الفراق، هذا الثمر المر المذاق، إذ لا تزال عينيه تمهل وتسح دموعا غزيرة لا تتوقف ما دام ينقفه، فيقول:

« كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل

وقوفها بها صحبي عليّ مطيهم يقولون: أسًّى وتجمّل

وإنّ شفائي عبرة مهرافة فهل عند رسم دارس من معوّلِ»[2]

أما البعض الآخر فقد لجأ إلى تصوير رحلة الظعائن والتي كانت تحدث بصورة مفاجئة وسريعة، إذ لا علم لهم بذلك إلاّ ساعة تجهيز الجمال للرحيل قُبيل الصّبح، وينقل لنا هذه الصورة "علقمة بن العبد" وهذه بعض من الأبيات يقول فيها:

« لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا كل الجمال قبيل الصبح مزموم

ردّ الإماءُ جِمال الحيِّ فاحتملُوا فكلُّها بالتَّزيديات معْكُومُ »[3]

وفي اعتقادنا أنّ الشيء الأساسي الذي تعلق به الشاعر في مشاهد الظعن ليس الجمال وما تحمله من متاع، بل تلك النساء الظاعنات (الحبيبة المفارقة)، اللواتي يقطعن المسافات الشاسعة داخل هوادجهّن، فراح الشعراء يصفونهن ويتغنون بجمالهن وإظهار محاسنهن، لتكن متعة للعين ومسرة للنّفس، تبعث النشوة والراحة في أرواح ناظريها، مثل ذلك الوصف الذي ينقله لنا امرؤ القيس في قصيدة له حيث يقول:

---

(1) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص78- 79.

(2) ديوان امريء القيس، ص30- 31.

(3) ديوان علقمة بن العبد، ص51.

« وبَيْضَة خِـدْرٍ لاَ يُرامُ خِبَاؤُها تمتّعتُ مِنْ لهوٍ بِها غيرَ مُعْجَـلِ »[1]

والخلاصة أنَّ قرائح الشعراء تباينت في تصوير رحلة الظعن في الصحراء، وتفننت في وصفها، فمن الشُّعراء من اتخذ من وصف الإبل وهوادجها ملمحًا شعريًّا، يكشف عن دقة متناهية في الوصف والتصوير، ومنهم من عُني بوصف الاستعداد للرحيل، وكأنَّه يستنبطن حالة من أحواله النفسية في البنية الداخلية للنص، ومنهم من صور الظعن وارتحال الحبيبة تاركة خلفها فراغًا رهيبًا وأطلالًا لا يستطيع الشَّاعر وحده أنْ يملأها بالأنيس، وهذا يعني أنَّ رحلة الظعن تذكِّر المحبين وتواسيهم وتستمع إلى أشجانهن وآهاتهم، صامدة، متحدية، تقهر الموت والحزن والفناء.

4-2- الأطلال:

بعد رحيل الأحبة عن الديار التي كانوا يقطنونها تاركين خلفهم فراغا كبيرا، وألما دفينا لا يرجى التئامه، يقف الشعراء أمام هذه الديار الموحشة، والخالية من مظاهر الحياة، وقفاتهم الشعرية الشعورية، يناجون فتات الديار وما بقي منها: كالنؤي والأثافي والأواري، أو بعر الآرام في ساحاتها أو فتات العهن مما يتناثر من الهوادج، فيبكونها بألم وحرقة شديدة متذكرين الأيام الخوالي والأزمان المواضي، وما كانوا نعموا به من لحظات سعيدة مع الحبيبات الوامقات إما بالنظرات والرنوات، وإما بتبادل الحديث بينهنّ... يذكرون كل هذه اللحظات السعيدة التي سرقها منهم الزمن فتسح عيونهم دموعا، وتهيم بهم الصبابة، وترتعش في أعماقهم العواطف وتلتعج في قلوبهم المشاعر، وفي هذا المضمار يبدو أنّ الطلل في الشِّعر الجاهلي ليس مجرَّد أكوام من الحجارة التي تفتقر إلى الحيوية، ولا تدغدغ وجدان الشَّاعر، ولا تحفِّزه على الإبداع، وإنَّما كانت هذه الحجارة أكثر فاعلية في تصوير حالة من أحوال الشَّاعر النَّفسية، وهو يحاول استرجاع الزَّمن المفقود وتصوير ذكرياته التي لن تعود إلى التجدد مرَّة أخرى، وهذا التركيز محاولة شعرية إلى تصوير منابع الحياة وتنشيط الذَّاكرة على القراءة وإحياء المكان، وكان الطلل- في المحاولة نفسها- جزءً لا يتجزَّأ من هذا الزَّمن، وصورة بليغة توحي بالأسى و الحزن الذي يسيطر على مطلع القصائد الجاهلية، فيتحدَّث عنه الشَّاعر بعاطفة جياشة، يلتمس وقعها المتلقي وهو يتلذَّذ في قراءة الأبيات.

---

[1] ديوان امرئ القيس، ص35.

وتعود جذور المقدمة الطللية إلى الشَّاعر الجاهلي امرئ القيس و« قد قال العلماء بالشِّعر: إنَّ امرأ القيس لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنَّه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها؛ لأنَّه قيل أولُ من لطف بالمعاني، واستوقف الطُّلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبَّه الخيل والعِقْبَان والعِصِيِّ، وفرق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام؛ فقيَّد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه»[1].

وحديث العلماء عن شعرية امرئ القيس، وقصب السبق إلى المعاني ارتبط بفضاء الصَّحراء ولم يخرج عن إساره، والحديث نفسه يشير إلى أنَّ امرا القيس أول شعراء العصر الجاهلي وقوفًا على الأطلال، وتحديد مواضعها أو مواقعها الجغرافية، فبكى على سوالفها أيامها الماضية، وأقرَّ بأنَّ بقاياها البالية تقاوم الموت، وتتشبَّث بالحياة، وهذه البقايا لها ذكرى جميلة في نفس الشَّاعر تعادل أيَّام سنوات عمره السَّابقة، ويبوح عنها في باطن النَّص الشِّعري، وهو يذرف العبرات، يستنطق عجمة الديار، ويذكر مناقب الحبيبة فيها، وما كانت عليه من مرح وانتشاء.

وَيذكر "امرؤ القيس" أنَّ سنَّة الوقوف على الأطلال تعود إلى ابن جذام، فيقول:

عُوجَا على الطَّلَلِ المُحِيلِ لَعَلَّنَا نُبْكِي الدِّيار كما بَكَى ابنُ جِذامِ

قال ابن سلام الجمحي: ابن خذام – أو ابن خذام (بالمهملة) وقيل: ابن حمام، وابن حزام– وكان من طيِّئ لم يسمع عنه أحد سوى ما رواه امرؤ القيس عنه»[2].

وهذا الذكر لا ينفي أصالة "امرئ القيس" الشعرية، ، فالشَّاعر استطاع الوقوف على الأطلال والبكاء بطريقته الخاصَّة، لا تميِّزه عن أقرانه من شعراء العصر وذكر في معلَّقته الشهيرة مناقب حبيبته "عنيزة"، وكان صادقًا في الوصف والتعبير، يقول القيس:

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط5، 1981، الجزء الأول، ص94.

[2] محمد بن سلَّام الجُمَحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، 1952، ص33.

« قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل
تــرى بعر الأرام في عرصاتها وقيعانها كأنّه حبّ فــلفل »[1]

وتسجل لنا المعلقة براعة الشَّاعر في نقل تفاصيل الأمكنة "الدخول، حومل، توضح، المقراة الرسوم" في المعلَّقة، حتى لكأنَّها علامات سيميائية توحي بذكريات ماضية كان الشَّاعر شاهدًا على أحداثها الجميلة، التي تستعصي على الاندثار والنسيان، وسبب اجترار هذه الأمكنة أنَّها مناطق اللَّهو مع ابنة عمه، ومحبوبته "عنيزة"، فيبكي على غيابها، ويبكي افتقار المكان إليها ويشلُّ هذا البكاء حركة الشَّاعر، فيقف حائرًا في الأبيات اللَّاحقة:

«كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفها بها صحبي عليّ مطيهم يقولون: أسًّى وتجمّل
وإنّ شفائي عبرة مهرافة فهل عند رسم دارس من معوّلِ»[2]

ويجسِّم عجز البيت الأول ضحالة الشَّاعر، وهو يلجأ إلى شجر الطلح الصَّحراوي في الإبانة عن ضعفه وعجزه عن الحركة، وضعف الإنسان تعبير عن ثباته على هيئة واحدة لا يحيد عنها وتشبه هذه الهيئة شجرة الطلح، والقاسم المشترك بينهما الجمود، والافتقار إلى الإرادة الصَّلبة.

ويحتذي الشَّاعر الجاهلي "عنترة بن شداد" حذو سابقه في الوقوف على الأطلال، فيصوِّر أحوال الديار والأمكنة التي درجت فيها محبوبته عبلة، ويجعل منها روضة غنَّاء، تطفح بالماء وتزخر بالحركة، وهذا الإيحاء يطمس معالم الجذب والموت، ويبعث الحياة في عالم الطبيعة الصحراوية القاسية، يقول الشَّاعر:

« بين العقيقِ وبين بُرقةِ ثَهمدِ طَلَلُ لِعبلة مُستَهلُ المَعهدِ

---

[1] ديوان امرئ القيس، ص162.

[2] المرجع نفسه ، ص30- 31.

يـا مسرح الآرام في وادي الحمـى هل فـيك ذو شجـن يـروح ويغتـدي

فـي أيـمـنِ العَلَـمِينَ دَرسُ مَعالمٍ أوهـى بـهـا جَلـدِي وبَـانَ تَجُلـدي»[1]

سلك الشُّعراء إلى بداية العصر العباسي آثار سابقيهم من الشعراء في الوقوف على الأطلال وكان هذا المسلك نمطًا من أنماط الحفاظ على التقاليد الشعرية السائدة، والمألوفة في الشعر العربي وكان هذا المسلك كذلك نسقًا ثقافيًّا من أنساق هيمنة الصحراء على خيال الشَّاعر وطرائقه الأسلوبية الخاصَّة، فالشَّاعر العربي يجد ميلاده الشعري في تصوير البيئة الصحراوية وينضوي التمرُّد عليها تحت مؤثرات ثقافية وحضارية مستوحاة من الحضارات الوافدة، وتعود أصول كثير من الشعراء الذين تمرَّدوا على الأطلال في العصر العباسي إلى أنساب غير عربية، فالحسن بن هانئ الملقب بأبي نواس تعود جذوره إلى الأمم والشعوب الوافدة على الحضارة العربية، وينتمي ثقافيًّا إلى الشُّعوبية، والمقدمة الخمرية التي ابتكرها بديلًا عن المقدمة الطللية لم تأتِ أُكلها في الشِّعر العباسي، ولم تكن طريقة من طرائق التعبير في الشِّعر، بقدر ما كانت تصويرًا دقيقًا لحالة من حالة النَّفس، وهي تغرق في الخمر والنبيذ، ومن قبيل ذلك قول "أبي نواس":

« يـا بنـة الشخ اصبحينـا مـا الـذي تـنـتظريـنـا

قد جرى في عودِك الماءُ فَـأَجـري الخَـمـرَ فيـنـا

إنـّمـا نـشـرب منـهـا فـاعلـمـي ذاك يـقـيـنـا»[2]

يوحي تتابع أفعال المضارعة في النَّص بنوعية العلاقة التي تربط الشَّاعر بالشَّاربين، وهي علاقة جماعية، لا أثر للفرديَّة في تكوينها، ويؤازر ذلك اقتران "نا" المتكلمين بالأفعال نفسها، وكأنَّ الشَّاعر يريد أنْ يقول لنا: إنَّ علاقة الشَّاعر بالخمر علاقة جماعية، بخلاف علاقة الشَّاعر القديم بالأطلال؛ فهي علاقة فردية، تفتقر إلى الأنيس، وتصبو إلى شيء من الانتشاء والحبور، والخمر

---

[1] ديوان عنترة بن شداد، ص16.

[2] ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1953، ص31.

أكثر لذَّة بالنِّسبة للشَّارب، وتثير في وجدانه السَّعادة والمرح، فهي حين تجري في عروق الإنسان إنَّما تحيي أوصاله، بعد أنْ كانت جافَّة، والجفاف والجدب يتلوه إخصاب وانبعاث، وعالم الأطلال عالم الجفاف والجدب، وعالم الخمر عالم الإخصاب والانبعاث.

سنكتفي إذن بعرض هذه النماذج والتي لا تعتبر إلا جزءً وعينة من بين الكثير من المشاهد الثرية والمتنوعة التي جسدها لنا الشعر عن عالم الصحراء، لأن المقام لا يتسع لذكرها جميعا فهي تصلح أن تكون موضوعا لكتاب، فبذلك تغاضينا عن الكثير من المشاهد فلم نوسع المجال مثلا في الحديث عن العادات والتقاليد ونظام العلاقات الاجتماعية والأسرية، ولا عن الحروب ولا على تأثير الصحراء في بنيته القصيدة وموضوعاتها وأغراضها، بل اكتفينا فقط بتناول الصحراء من حيث تأثيرها المباشر والملموس في بعض تيمات الشعر، وكل هذا لنبيّن مكانة الصحراء في الشّعر العربي القديم باعتباره « عنصرا فاعلا تشكيليا وفكريا، فيها اكتشف نفسه إنسان مقذوف إلى عالم أجرد وعليه كي يثبت وجوده لابد من تحديها فكان أن أثبت جدارة لا مثيل لها، هي القيمة التي أسسها الإنسان يوم ذاك متحديا بها حتّى نفسه ككائن بشري »[1].

ونخلص في الأخير إلى القول بأنّ الصحراء كانت محط أنظار هؤلاء الشعراء، الأمر الذي مكنهم من وصف العديد من المشاهد التي وقعت عليهم أعينهم بما فيها المشاهد النباتية والحيوانية والإنسانية، وغيرها من المشاهد الطبيعية... التي كان لها دورا كبيرا في إثراء الشعر العربي بكثير من المعاني والمفردات والأفكار، ولاسيما الشعر الجاهلي الذي كان أصدق ممثل للبيئة الصحراوية وذلك بفضل الصور الشعرية التي تمكن الشعراء من نقلها عن بيدائهم وبث الحياة فيها.

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان، ص112.

رابعا- الصحراء في الأدب العربي الحديث:

1- الصحراء في روايات المشرق العربي:

ارتبط الحديث عن الصحراء في حقل الأدب العربي مدة من الزمن بالشعر والشعراء، واحتلت مكانة بارزة في الشعر العربي القديم، لأنّه كان دوما الأكثر حضورا مقارنة بالموروث السردي العربي القديم علما أنّ عوالم الصحراء قد وردت في أخبار العرب وقصصهم وحكاياتهم ولن نتوقف عندها حتى لا نبتعد عن موضوع بحثنا وننتقل مباشرة لحضور الصحراء في روايات المشرق العربي.

ومع تطور الأدب بمختلف فنونه خاصة في العصر الحديث ظهرت فيه أشكال تعبيرية كتابية أخرى مغايرة تماما، ومن أهمها الرواية التي ظهرت متأخرة مع بداية القرن العشرين، هذه الأخيرة التي تأثرت بالرواية الغربية، فسارت على طريقها ونسجت على منوالها فجاءت نوعا ما غريبة فجة كونها لم تتبت في مكانها الطبيعي ولم تستمد أصالتها من مخزونها الثري[1].

ومع تتابع دولاب الزمن، استطاعت الرواية العربية أنْ تثبت جدارتها، فوجهت أنظارها إلى فضاء الصحراء؛ باعتباره بكرًا روائيًّا، وفضاء جديدًا يضفي حيوية وروح جديدة على الرواية بعد تبرم الأدباء من الأماكن الضيقة والمألوفة، فاعتبروا الصَّحراء حضنًا دافئًا يستشفُّون فيه الصِّلات الخفية التي تربطهم بالطبيعة الخلابة، ولم يجرؤ أحد من كتاب الرواية على تشكيل الصحراء على نحو جمالي، يكشف عن طرائقهم الأسلوبية وسماتهم التعبيرية مقارنة بما نجده في الشِّعر العربي الحديث من براعة الشُّعراء في تشكيل الصحراء في قوالب شعرية حديثة تكشف عن فرادتهم في الإبداع والخلق.

ولا نجاري الحقيقة إن قلنا إنّ السبب الرئيس في إخفاق كتاب الرواية يعود إلى تركيزهم على فضاء المدينة في البدايات الأولى، إذ اتخذوا من مشاكلها وتعقيداتها أوعية خصبة يبثُّون فيها

[1] ينظر: جنات زراد، تجليات الفضاء الصحراوي في الرواية العربية، ص126

أفكارهم الروائية، ويصوِّرون فيها أدق حالاتهم النفسية، كما استثمر بعض الروائيين فضاء الريف ومعاناة الفلاح في حرفة الزراعة، ومكالب الإقطاع في تكدير صفوه بالضرائب الفادحة

وهنا يبقى السؤال قائمًا: هل تناولت التجارب الروائية فضاء الصَّحراء في إرهاصاتها الأولى؟

بقي فضاء الصحراء في البدايات الأولى جانبا مهمشا لأسباب حضارية، واجتماعية وسياسية وثقافية، ترتبط بروح العصر، والخلاص من ربقة الاستعمار ومأساة نكبة فلسطين التي انعكست ويلاتها على الآداب العربية، فكانت الصحراء أكثر بُعدًا عن قضايا الرواية وموضوعاتها، ومع تتابع دولاب الزَّمن اشتدَّ الحنين إلى الصَّحراء، وغدت ملجأ الكاتب في الخلاص من همومه ومشاكله، والبحث عن الأنيس الذي يكتنه المناطق النفسية الغامضة في وجدانه، وينير الجانب المظلم منه، وبذلك تجاوزت صورة الصحراء سكونيتها السالبة المعهودة في الأنماط التقليدية وتحولت من فضاء جغرافي قاحل وبسيط إلى فكر عميق غني برؤى وأفكار مختلفة وقناة يمررون عبرها رسائل مبطنة بإيديولوجيات لا حصر لها.

يبدو أنّ توجه الرواية العربية إلى الصحراء سبقه توجه فعلي للبشر بفعل الانتقال إلى مواقع النشاط الاقتصادي وتمركز الثروات وهذا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث كان لاكتشاف البترول وغيرها من الثروات التي تزخر بها الصحراء العامل الحاسم في ظهور مجموعة من الروايات التي اهتمت بهذا الفضاء اهتماما محوريا، وعكست التغيير الجذري الذي خلخل المكان وبشره، هذا المكان الجديد وما يحويه من جماليات مكنّت الروائي العربي من إثراء خياله الفني وتشكيل رواية عربية خالصة تسمد نسغها من التراث العربي الزاخر الذي يُمكِّن الكاتب من الوصول إلى إنتاج رواية عربية لا يخطئ من يقرأها في اكتشاف هويتها ومزاياها وطريقتها الخاصة في القص حسب ما ذهب إليه "عبد الرحمن منيف"[1].

ومن ثم يمكن أن نقول إنّ الرواية العربية استطاعت أن تتجاوز مرحلة المراهقة والتمرين والتطلع إلى نوع من النضج الفني الأمر الذي مكنّها من أن تتبوأ مكانة خاصة بين الفنون الأدبية الحديثة وتشق طريقها نحو العالمية، ومن ثم وجدت في الفضاء الصحراوي « نوعًا من الضالة

[1] ينظر: المرجع السابق، ص130.

المنشودة عثرت فيه الرواية العربية على بعض ما تصبو إليه من امتلاك خصوصية للهوية. إذ كان العثور على أمكنة عربية خالصة من أيسر السبل وأكثرها ارتدادًا لإنشاء رواية عربية تسعى إلى قطع وشائجها المتبقية مع الرواية الغربية التي تمّ احتذاؤها في بدايات التأليف الروائي العربي شكلاً ومحتوى »[1].

لقد كان توجه بعض الروايات العربية نحو الصحراء توجها شاحبا وضئيلا خاصة في بدايتها الأولى التي لا تعدو أن تكون مجرد تلميحات عابرة، « كما في رواية الاعتراف " لعبد الرحمان شكري" التي نشرها في الجريدة ما بين 1909 و1913، ثم عاد وجمعها في كتاب أصدره عام 1916، باسم قصة نفس، ورواية إبراهيم الكاتب 1931 " للمازني"، ورواية دعاء الكروان 1934 "لطه حسين" »[2]، فالمصريون الرواد التفتوا إلى الصحراء وعمدوا إلى استثمارها في أعمالهم الإبداعية لترجمة بعض أفكارهم ورؤاهم الخاصة، "فإبراهيم عبد القادر المازني" نفى إليه بطل روايتة "إبراهيم الكاتب" لأنه رأى هذا المكان المرتع الذي يمنحه الهدوء والسكينة الذي افتقدهم إذ يقول الكاتب: « وكان يحلو له أن يجلس على صخرة بين الأطلال ويذهب يفكر لا فيما يحيط به من المعاهد الدراسي، بل في هذه الصحراء العارية التي تكتنف كل شيء، والتي عظم وقعها على نفسه حتى لراح يتمنى أن يرزقه الله القدرة على نقل هذه الصحراء وحملها معه في حله وترحاله وفرشها وبسطها حوله في حيثما يكون من الأرض... حتى إذا نزل مكانا واستوحشت نفسه أنس بأن يخرجها وينشرها أمامه ويتأملها ويذكر بها لياليه فيها بما اشتملت عليه »[3]. لقد أصبح البطل يرى في هذا الفضاء ذاته التي تعاني الحرمان والقحط النفسي نتيجة افتقاده لحبه الحقيقي "شوشو" والذي ملأ عليه حياته قبل أن تتحول إلى صحراء مجدبة لا حياة فيها، يقول الراوي: « فقد صارت نفسه فيما يرى كهذه الصحراء، تربة بكر! تغزوها الشمس ولكن خيرها دفين فيها، فظاهرها مجدب ووجهها أجرد ولا علم لأحد بما في جوفها وبما كان يمكن أن يخرج منها، لو أن الحياة لم توسعها

[1] صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1996 ص6.

[2] نبيه القاسم، الفن الروائي عند عبد الرحمن منيف، دار الهدى للطباعة والنشر، الأردن، 2005، ص42.

[3] إبراهيم عبد القادر المازني، إبراهيم الكاتب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، 1970، ص165.

حرمانا مما أغدقته على غيرها من رقع الأرض، وكذلك هو: أخطأه الحظ في ناحية، فأجدب ظاهره وبقي باطنه زاخرا بقوة الحياة المكنونة فيه »[1].

أما في رواية "في دعاء الكروان" "لطه حسين" فقد استثمر فيها الكاتب الصحراء للكشف عن بعض أدوارها السيئة، وقد نقل لنا هذه الصورة من خلال مصرع هنادي أخت بطلة آمنة.

كما استعار الفضاء الصحراوي كمسرح للأحداث كتاب معاصرون « لأداء وظائف مشابهة "كفتحي غانم" الذي استعارها في أواخر روايته الطويلة "زينب والعرش" لتسيير بعض كوابيس بطلته "زينب"، متناولا من عناصر الصحراء ما يلائم أجواء الكابوس»[2]، فالبطلة "زينب" كانت تعاني من عقد نفسية متعددة تنتابها كوابيس مزعجة كل ليلة تقريبا، وفي أحد المرات رأت نفسها تائهة وضائعة في الصحراء، تقول زينب: « أنا في الصحراء وحدي نفس النور الشديد، دبابة كبيرة الحجم، أنا لست أنا، أنا أرتدي ملابس حسن والدبابة ترتفع في الجو وأنا في مقدمتها، يلقون بي إلى الأرض... أصرخ، ابني راح ليس معي أحد، الصحراء واسعة الشمس محرقة، على الأرض صخور كثيرة مرتفعة ومنخفضة، أطلع وأنزل، الجو غريب الشمس ليست في السماء. أمامي وفوقي سواد، أريد أن أصل إلى شيء لا أعرفه... أنا تائهة مذعورة»[3].

وإلى جانب العديد من الروايات التي عالجت تيمة الصحراء وإن كان ذلك بطريقة محتشمة كرواية " فجر الزمن القادم" لـ "عبد الله الطوخي" الذي اتخذ من صحراء سيناء كمركز جرت فيه أحداث مصيرية ومعارك واجتياحات، على غرار العدوان الثلاثي في الخمسينات وحرب حزيران في أواخر الستينات، وحرب الاستنزاف في بداية السبعينات، إلا أن هذه الصحراء لم تحظ بدور البطولة في الرواية إذ غلب عليها طابع الدعاية السياسية المباشرة، على غرار ما ذهب إليه "صلاح صالح" في كتابه "الرواية العربية والصحراء"، حيث يرى بأنّ هذه الرواية « مكرسة لدعم الصلح بين مصر وإسرائيل، ورغم تشككها بحسن النية الإسرائيلية فإنها لا ترى صحراء سيناء إلا بعيني الجندي الإسرائيلي "الناعم" وهو يناقش الجندي المصري- وهو مهندس زراعي- مؤكدا

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص101.

[3] فتحي غانم، زينب والعرش، مكتبة روز اليوسف، القاهرة، ط1، ص297.

حصر القصد الإسرائيلي من احتلال سيناء في مجرد استصلاحها وتحويلها إلى أرض زراعية خضراء»[1]، يقول السارد: « قال الإسرائيلي، وهو يطير فوق مساحات الصحراء اللامتناهية ويراها خضراء: لا... في هذا العصر ليس هناك أحد حرا في أن يترك قطعة من الأرض بورا بينما الملايين يموتون من الجوع. الإثبات الحقيقي أنك جدير بهذه الصحراء أن تزرعها لتشيع فيها الخضرة وهذا ما فعلناه »[2] .

كما نلفي كذلك إشعاعا لتيمة الصحراء في رواية "الزويل" لجمال الغيطاني التي جرت أحداثها في جنوب الصحراء المصرية، وبالقرب من الحدود السودانية ويصوّر فيها السارد حالة شابان مصريان وهما يحاولان اجتياز الحدود إلى السودان، ولكنهما سرعان ما يقعان في أسر عشائر "الزويل" المرعبة التي يختلط وجودها بالوهم والأسطورة واللاحقيقة، ونلمس ذلك في العديد من المقاطع الوصفية التي نعثر عليها في ثنايا الرواية، يقول الراوي على لسان أحد الشابان وهو يصف الليل الكابوسي في الصحراء: « ينزل بشعا جامدا كالحديد، لظلمته (...) يترك أثرا من سواده على الأجسام، جدار وهمي أمامك يقول: لا يوجد فراغ ولكنه موح بخلاء قصي وعنيف، لو صرخت فالصدى مقتول، ليس ليلا ريفيا فيه خصوبة الزرع ولا صحراويا جاف الهواء يستحيل على الغريب التحرك فيه لكن الزويلي كما يقولون – يتحرك فيه ببساطة وسهولة كأنّه يعرف أسراره »[3].

ولا تغفل هذه الرواية للتعرض إلى طبيعة الحياة ونمط العيش الصحراوية (قبيلة الزويل) المتسمة بقدر من الغرابة والخروج عن المألوف، والتي تشتمل على طقوس غريبة وعادات عجيبة يعجز العقل عن تصديقها والتي تمثل عنصرا من العناصر المميزة لثقافة الصحراء كما جاء في هذا المقطع السردي « يقوم جند الزويل من كل مكان، كل من مات منهم، على مر السنين يقوم يقصدون جبلا كبيرا على هيئة التمساح يقع شمالي مدينة أسوان في جوف الصحراء الشّرقية بحوالي أربعين كيلو مترا يقصدونه في جموع جرارة تسد عين الشمس وتزحم حلق المغيب »[4].

---

[1] صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص102.

[2] عبد الله الطوخي، فجر الزمن القادم، دار الثقافة الحديثة، القاهرة، ط1، 1979، ص31.

[3] جمال الغيطاني، الزويل، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1980، ص39.

[4] المرجع نفسه ، ص31.

وإلى جانب هذه الروايات السالفة الذكر تطالعنا رواية " قدر الغرف المقبضة" للكاتب المصري "عبد الحكيم قاسم"، والتي هي الأخرى تناول فيها الكاتب فضاء الصحراء بطريقة شاحبة بحيث لم تحضر الصحراء إلاّ عبر عدد قليل من الصفحات والتي تجلت أثناء تواجد بطل الرواية والملقب بـ"عبد العزيز" في سجن متواجد في قلب الصحراء يقول الكاتب: « الرجال في المنفى الصحراوي يواجهون التساقط كأوراق جافة »[1]، فالصحراء بالنسبة للكاتب تمثل سجنا أعظم من السجن الذي يتواجد فيه الرجال، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الصحراء القاسية التي تمنح في نظر الكاتب شعورا بالاختناق وعذابا مضاعفا أكثر من عذاب السجن نفسه، فيقول: « إنّ جبروت الصحراء خارق وهي تملأ قلب الواحد بالخوف حتى وهو يمشي في وضح النهار»[2].

أما رواية "شرق النخيل" "لبهاء طاهر"، فقد جرت أحداثها في قرية صعيدية على تخوم الصحراء، يدور موضوعها حول مشاكل الأراضي وصراع أسرتين حول امتلاكها، وما ينجر عن هذا الصراع من قضايا الثأر، وغيرها من المشاكل التي عالجتها الرواية.

وتتضمن الرواية كذلك تناولا عابرا لمسافة محدودة من الصحراء، يميزها احتواؤها على بعض من النباتات الصحراوية التي تنذر ببداية التوغل في البيئة الصحراوية، بحيث ينقل لنا الراوي عبر روايته مشاهد وصفية دقيقة وجميلة لهذه النباتات التي تتميز بها هذه المنطقة وكأنها لوحة زيتية رسمت بريشة فنان مبدع مثلما يحيل إليه هذا المقطع السردي «... مضينا شرقا تغوص أقدامنا في كثبان الرمال المتدرجة الارتفاع التي تنبت فيها صبارات قصيرة أوراقها صلبة تنبثق وسطها على مسافات متباعدة حشائش طويلة خشنة ومفاجئة تشبه المراوح... صعدنا الكثبان فبدت قمم النخيل والسعف الأخضر المتعانق... فتبدو غابة النخيل وكأن جذوعها تميل على بعض وتتقاطع مع بعض ويرسم سعفها في الأفق أقواسا خضراء متشققة ومتعاقبة تتوهج أطرافها المذهبة بنور الشمس »[3].

---

[1] عبد الحكيم قاسم، قدر الغرف المقبضة، مطبوعات القاهرة، ط1، 1982، ص95.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] بهاء طاهر، شرق النخيل، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1985، ص37.

وتتناول روايتي "رامة والتنين" و"الزمن الآخر" للروائي "إدوارد الخراط" فترة زمنية معينة من حياة مصر، ولعل أهم ما تتسم به هاتان الروايتان تكريسهما لإنشاء الجماليات المنبثقة من خلال التداخل والتواشج بين الجسد الأنثوي والصحراء « فتستمد الأنثى من الصحراء قيما جمالية "أنثوية" خاصة، وتستمد الصحراء من الأنثى ما يمنحها الحيوية والتعاطف والحياة وتستمد منها أيضا ما يجعلها جزء من الحياة اليومية المعاصرة التي لا يقلّل من جمالها...» [1].

ففي الرواية الأولى "رامة والتنين" يطلب البطل من حبيبته أن توافيه إلى الجنوب وتنتظره في المحطة، وبعد أن التقى بها سلك الطريق الصحراوي في سيارته، وأخذ يستعيد لحظات اللقاء الأول مع حبيبته فيقول لها: « رأيتك فجأة في صحراء القمر القديم، أجسام السيارات معتمة، واقفة على البعد في غير انتظام مطفأة الأنوار، الرياح جافة، طعم الرمل الناعم في الهواء الليلي، الشاليه الصحراوي مفتوح الباب، والناس حواليك يتحركون وجالسون... وأنت جالسة على مرتبة، بالبنطلون على رمال الصحراء ».

وكما يتجلى كذلك التواشج بين الأنثى والصحراء في "رواية الزمن الآخر" في العديد من المقاطع التي صوّر فيها السارد جسد هذه الأنثى فيقول: « جسدها المثل بشمس الصحراء، وما زال في حنايا هذا الجسم المعذب في البرية عاريا، صوّحته الصحراء وشهوة القداسة، لا يغطيه إلاّ شعرها الطويل الذي انسدل عليه ويكسوه تماما حتى أطراف قدميها الحافيتين »[2].

ففي هاتين الروايتين وجد الراوي في مفردات الصحراء وألوانها وأزهارها ونباتاتها العناصر الأنسب لتصوير هذه الأنثى على صعيدين: صعيد التكوين البدني، وعلى صعيد تشكيل الخلفية المشهدية.

وتتفوق رواية "فساد الأمكنة" "لصبري موسى" على الروايات السابقة في احتفائها بالصحراء فأحداثها جرت في صحراء مصر الشرقية وتحديدا في جبل "الدرهيب" الذي حل به "نيكولا" الهارب من قمع الشيوعيين الروس، وفي هذا المكان يغتصب الملك ابنته فتنجب طفلا فينتاب نيكولا شعور

---

[1] صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص109.

[2] إدوارد الخراط، الزمن الآخر، دار شهدي، القاهرة، ط1، 1995، ص325.

متعاظم بمسؤولية عما حدث، فيسرق الطفل ويلقيه طعاما للضباء ويختبئ في أحد الأنفاق المهجورة في المنجم وهو في حالة فظيعة من الانهيار النفسي الشامل، وأثناء بحث ابنته عنه في الأنفاق، ينهار عليها النفق وتبقى هناك مدفونة إلى الأبد، ويبقى بعدها نيكولا أسيرا ووحيدا تحت لهيب الصحراء بعد أن توفيت ابنته الوحيدة في جبل الدرهيب « ما تكاد الشمس تنحرف عن مجلسها العمودي في رحلتها المتأنية إلى الغرب، في ذلك الفراغ الصحراوي المضمخ برائحة الجبال المزهوة بعريها تحت الشمس، وتكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهبا... والصخور السوداء تكون قادرة على طهي الخبز... عند ذلك يدرك نيكولا المأساوي أنه غير جدير باحتمال العذاب بهذه الطريقة... فيدحرج جسده العاري من القمم المتزلجة هابطا إلى مأواه في بطن الدرهيب.... ليواصل الطقوس بطريقته الأخرى »[1].

فكل هذه الروايات التي أوردناها نلاحظ أنها لا تمنح البطولة للفضاء الصحراوي، ماعدا الرواية الأخيرة، ومن ثمة لا يمكن أن نعتبرها روايات صحراوية بامتياز لأن النص الصحراوي من خلال ما ذهبت إليه الكاتبة "ميرال الطحاوي" في دراستها للرواية الصحراوية « باعتبارها كمعطى حقيقي وأنتروبولوجي وسوسيولوجي وتاريخي وإنساني يؤكد على وجود سمات صحراوية ينضج بها المكان وتتلون بها ثقافة المجتمع، وتعكس تفاعل الإنسان مع الظروف الجغرافية وتتكيف حياته معها وما تنتجه من قيم اجتماعية وإنسانية وتصورات فكرية خاصة للعام المحيط به...»[2].

إضافة إلى الروايات السالفة الذكر نجد نصوصا روائية أخرى معاصرة تناولت تيمة الصحراء، كرواية "تبع الذهب" و" تفاحة الصحراء" للكاتب المصري "محمد العشري"، وكما نعثر على نصوص روائية أخرى تناولت بعض المظاهر الثقافية السائدة في المجتمع الصحراوي والتي «لا يعدو إدراجها كونها مسرحا لمشاهد نمطية لحياة البدو، وقضاياهم الاجتماعية »[3]، ولعل خير من جسد هذا النوع من الروايات الكاتبة "ميرال الطحاوي" في كل من نصوصها الروائية الموسومة

---

[1] صبري موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير، بيروت، ط1، 1982، ص16.

[2] زراد جنات، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمان منيف، ص57.

[3] أمينة برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية، المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص19.

بـ : "الخباء" و"الباذنجانة الزرقاء" و"نقرات الظباء"، التي عالجت فيها تيمة الصحراء من منظور أنثروبولوجي محض، ففي روايتها "نقرات الظباء" لجأت الكاتبة إلى تصوير مدى صعوبة الحياة التي يعيشها أهل الصحراء في صعيد مصر، من خلال رحلة قامت بها بعثة ألمانية من مستكشفي الدفائن القديمة والمنقبين عن الآثار الفرعونية وبعض أهل المنطقة العارفين بخبايا الصحراء بمخارجها ومداخلها، يصاحبهم دليل ألماني يدعى "بيير" يعرف المكان والأهل الذين يقطنون فيه ولكنهم مع ذلك تاهوا وأشرفوا على الهلاك، يقول الراوي: « بعد ثلاثة أيام من صحراء قاحلة عبرها آلاف المرات، كان يعرف جحور الأرانب وأماكن الهوام وعدّ كل أشجار الغردق على ربواتها ركض خلف الغزلان وتشققت قدماه من المشي بها تبعثرت الطرق مع هزج الجمال وكان الغد لا يكشف سوى رمال حمراء قانية »[1]، وبعد جهد كبير يعثرون على نقرات ظباء مرسومة على الرمال، والذي يمثل بالنسبة لعرف المجتمع الصحراوي فأل شؤم ونذير بالفراق خاصة وأن الماء الذي جلبوه معهم في القراب أوشك على الانتهاء، وهو الأمر الذي يؤدي بهم جميعا إلى الهلاك والتفرقة نتيجة العطش، كما جاء على لسان الساردة «... لم يعودوا يرون سوى مجرد سهوب حمراء برمال شديدة القسوة تطير وتركل في حدقاتهم، اضطر "بير" إلى إلقاء نظارته على الأرض بعد أن حولتها الرمال إلى خدوش لا منتهية يصعب الرؤية من خلالها واختفى باختفاء وجهه تحت اللثام... في الجنوب وبدت نقرات الظباء جلية تكشف عن آثار ظبية في صحراء شاسعة، استعاذوا بالله من نحس الطالع وقالوا إنه نذير فراق»[2].

فبستثناء بعض هذه النصوص الروائية المعاصرة والتي حاولت إضفاء صبغة فنية جديدة ورؤية مختلفة لهذا الفضاء، يمكن أن نقول بأن بقية الأعمال الروائية التي أوردناها تمثل النواة الأولى التي لمست فيها الصحراء حضورا هامشيا، والتي تشترك معها عدد من الروايات في الأقطار العربية المجاورة كفلسطين، التي يبرز فيها اسم الروائي "غسان كنفاني" في روايتيه "رجال في الشمس" ورواية "ما تبقى لكم"، ففي الرواية الأولى كانت علاقة الإنسان الفلسطيني المغترب قسرًا عن وطنه علاقة هامشية، توحي بالموت ولا توحي بالحياة، وتوحي بالضياع ولا توحي بشيء

[1] ميرال الطحاوي، نقرات الظباء، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، ط2، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص113.

من الاستقرار، وتبدو هذه العلاقة أكثر وضوحًا حينما يشبِّه الكاتب الصحراء بالصراط المستقيم فيقول: «هل تتصوَّر؟ أنَّ هذه الكيلومترات المئة والخمسين أشببها بيني وبين نفس بالصراط الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أنْ يجري توزيعهم بين الجنة والنار فمن سقط عن الصراط ذهب إلى النار، ومن اجتازه وصل إلى الجنة، أما الملائكة فهنا فهم رجال الحدود»[1].

يرتقي هذا التشبيه إلى مستوى الرمز؛ فالمشبَّه هو الإنسان الفلسطيني، والصِّراط هنا امتحان دنيوي، يُحاسب فيه الله تعالى الإنسان الفلسطيني وحده، فيسقط في جهنَّم، بدافع بشري وهو أنَّ رجال الأمن في المناطق الحدودية لا يسمحون له بالعبور إلى الكويت إلا بوساطة جواز السَّفر فيضَّطر إلى الهرب عبر الصَّحراء التي تحدد مصيره العدمي.

ويعقد الفلسطينيون الثلاثة اتفاقًا مع أبي الخيزران، وهو رمزٌ ذاتي، يوحي بالقيادة العربية العاجزة، فيجلسون في خزَّان السيارة، بوصفه الطريقة المثلى في الهرب إلى الكويت، فيموتون فيه بسبب القيظ الشديد، ولا يسمع رجال الأمن أصواتهم؛ لأنَّهم استسلموا للموت صامتين، ولم يفكروا بمقاومته بطريقة أو بأخرى، الصَّمت علامة من علامات الموت والانهيار.

بعد لحظة من الزمن، يطلق أبو الخيزران صرخته الأخيرة: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

- لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟

لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟...»[2].

كان الخزَّان وحده مَنْ يعرف كيف مات الفلسطينيون الثلاثة، وكانت الصحراء وحدها الفضاء الذي يردِّد صدى تكرار عبارة أبي الخيزران، ولكنها لم تجب عنها؛ لأنَّ هذه العبارة هي نقطة الحل في مسار الحكاية.

---

[1] غسان كنفاني، الآثار الكاملة (الروايات)، رواية رجال في الشمس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980 المجلد الأول، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص156.

لقد كانت الصحراء وحدها الشَّاهد على دمامة أبي الخيزران حينما اختار موضع القمامة كمكان مناسب، يخفي وجوه المأساة، ويطمس الحقيقة الغائبة، فيضع فيه رفات الشخصيات الفلسطينية، وهكذا تنتصر الصَّحراء على الإنسان الفلسطيني، ويصف غسان بشاعة الموقف فيقول: «... جرَّ الجثث – واحدة واحدة– من أقدامها وألقاها على رأس الطريق حيث تقف سيارة البلدية عادة لإلقاء قمامتها؛ كي تتيسَّر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح الباكر...»[1].

وينبغي الإشارة إلى أثر هذه الرواية في النقد الأدبي، يقول شكري عزيز الماضي: « وقد حظيت هذه الرواية باهتمام النقاد والقراء ربما لأنها تجسيد فعلي لعدم التعارض بين البساطة والجمال، وربما بسبب شفافيتها الرمزية، أو قدرتها على إحداث توازن دقيق بين الرؤية السياسية والرؤية الفنية، أو لأنها نموذج لافت لتلبية الفن لحاجات الناس الجمالية والاجتماعية ونجاحها في تجسيد رؤية تجاوزية، وربما بسبب شخصية الكاتب... إلخ»[2].

أما في رواية "ما تبقى لكم"، فيبدو أنّ علاقة الإنسان الفلسطيني بالفضاء الصحراوي علاقة حميمة، فبعد أن كانت الصحراء في الرواية الأولى (رجال من الشمس) جحيمًا يغتال الإنسان الفلسطيني فيموت مغتربًا في فضائها القاحل، تحوَّلت الصحراء نفسها في الرواية الثانية (ما تبقى لكم) إلى بيئة خصبة، تبعث في وجدان الفلسطيني الأمل والحياة، وتكاد تناجيه في كثير من الأحيان، يقول السارد على لسان حامد:«... رآها لأول مرة مخلوقًا يتنفس على امتداد البصر غامضًا ومريعًا وأليفًا في وقت واحد، ينقلب في تموج الضَّوء الذي أخذ يرصد منسحبًا خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق، واسعة وغامضة، ولكنَّها أكبر من أنْ يحبها أو يكرهها، لم تكن صامتة تمامًا، وقد أحس بها جسدًا هائلًا يتنفس بصوت مسموع.....»[3]، ويضيف أيضًا: «وأمامه، على مد البصر، تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها»[4]، يبدو واضحا من المقطع التالي التحول الذي تم على مستوى فضاء الصحراء الذي تم تشخيصه، لقد

---

(1) المرجع السابق، ص151.

(2) شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمَّان، ط1، 2003، ص55– 56.

(3) غسان كفناني، الآثار الكاملة، رواية ما تبقى لكم، ص161.

(4) المرجع نفسه، ص162.

أصبحت على حدود وصف حامد مخلوقا " رآها مخلوقا يتنفس" ولم تعد صامتة تماما وتعمق إحساسه فبدت له كجسد يسمع صوت أنفاسه، لا شك أنّ هذا التشخيص قد مكن السارد من أنسقة هذا الفضاء ودبّ فيه الحياة، ولهذا تحولت الصحراء إلى إنسان كشاف يهدي أخيه الإنسان في غوائل الدروب، فيجد فيه شيئًا من الأمن والأمان، تقول الصَّحراء: «... كنت مبسوطة أمامه مستسلمة لشبابه بلا تردد ولخطواته، وهي تدق في لحمي، ولكن مثلهم كلهم، خاف من الانبساط الذي لا نهاية له، حيث لا تلمة ولا علامة ولا طريق، وظل واقفًا ينظر إلى سواد الأرض المتصل بسواد السماء في نقطة تقع مباشرة أمام قدميه، ثم سار فجأة شابًا كما كان دائمًا مملوءًا بالغيظ والاختناق والخزي، ولم أستطع أنْ أقول له بأنَّه إذا انحرف شبرًا صغيرًا إلى الجنوب سيصل به الصباح إلى قلب الصحراء والشمس...»[1].

وهكذا منح الكاتب الروائي غسان كنفاني الفضاء الصحراوي سمات الألفة والرحابة التي تساعد "حامد" بطل الرواية على التأمل والتفكير والتغلب على خوفه من العدو الإسرائيلي.

لقد صورت روايتا "كنفاني" جزءً من صحراء بادية الشام الواسعة وطرقها الصحراوية المؤدية إلى الأردن والعراق والكويت وكذا الصحراء الفلسطينية. كما كانت صحاري الشام منطلقًا لمطامح روايات أخرى اعتمدت الصحراء كفضاء دارت فوق أرضها أحداث مختلفة منها رواية "فارس زرزور" "الحفاة " و"خفي حنين" 1971 ورواية "المذنبون" ورواية "حارة البدو" 1980 لإبراهيم الخليل، و"الطاحونة السوداء" لبندر عبد الحميد، و"البحث عن سماوات جديدة" 1989 لياسين عبد اللطيف[2]، فكل هذه الروايات صورت لنا الكثير من جوانب طبيعة الصحراء وما تميزت به في بعض المناطق الشبه صحراوية في سوريا، كما بينت كذلك مدى تأثير الجفاف والقحط على حياة الناس وانتشار الفقر والعوز بين ربوعها.

ففي رواية "حارة البدو" لـ "إبراهيم الخليل" تنطلق الأحداث من الكويت وصولا إلى مدينة الرقة الواقعة في البادية السورية، حيث يجسد فيها الراوي الحالة المزرية التي تعيشها الحارات الشّعبية والمشاكل الاجتماعية التي تتخبط فيها (الفقر، التهريب، عمليات السمسرة...)، وقد انحصر ذكر

---

[1] المرجع السابق، ص172.

[2] ينظر: نبيه القاسم، الفن الروائي عند عبد الرحمان منيف، 2005، ص43.

الصحراء في هذه الرواية في الطريق الرابط بين هذه البلدة والكويت فـ « هذا العراء القاحل يدخل الأعصاب كالإبر واخزا أصم، فيه وحشة هتاكة توقظ كل مشاعر القسوة النائمة منذ عصور قديمة»[1]، يتضح من المقطع الوصفي أنّ الإنطباع أو الأثر الذي تخلفه الصحراء كفضاء قاحل وموحش مبني على خلفية قديمة تعود إلى العصور القديمة ومن ثم يؤسس لرؤيا وموقف معادي للصحراء الذي تنعدم فيها كل شروط الحياة المتحضرة .

كما ذكرها من خلال إشارته إلى القرى الصحراوية التي تنتشر على طول الطريق الصحراوي والتي تفتقر إلى أدنى شروط الحضارة والتقدم، ويتجلى ذلك من خلال وصف الكاتب لهذه القرى فيقول: « قرى أقرب إلى مقابر صحراوية أو مستوطنات لحفظ نوع على وشك الانقراض من السلالات النادرة، بيوتها مبنية بالطين والمسوّرة بالشوك الجاف والحقول والشجيرات الرعوية »[2].

أما رواية "الطاحونة السوداء" لـ "بندر عبد الحميد"، فتدور أحداثها في قرية تدعى "بالجرادة" التي تقع على تخوم الصحراء السورية الجافة، تعرض الرواية المشاكل الاجتماعية التي تعاني منها هذه القرية بالإضافة إلى التصحر والجفاف اللذان يهددان سكان القرية باستمرار. "فالجرادة" كما صورها الراوي قرية مهملة نساها الزمن وتحالفت ضدها مظاهر الطبيعة وعزلتها عن العالم الخارجي، وشوّه مظهرها قلة الغطاء النباتي الذي ساهم الإنسان والحيوان في إزالته عن طريق الرعي غير المنظم لقطعان الماعز مما أدى إلى تحول المكان إلى صحراء قاحلة لا يؤثر فيها قوة الربيع وجمال، يقول الكاتب: « أما الربيع فإنه لا يجد شجرة واحدة ينشر عليها أعلامه الملونة وإذا أخطأت شجرة ونبتت، فإنها تتحول إلى عصا إذا اكتشفها الإنسان قبل أن يكتشفها الماعز»[3].

وفي رواية "البحث عن سماوات جديدة" للكاتب "ياسين عبد اللطيف" والتي تجري أحداثها هي الأخرى في البادية السورية المحيطة ببلدة "الرقة"، فتظهر فيها رواسب الصحراء من خلال ذكر الكاتب لبعض من المشاهد التي تتعلق بالبطل اليتيم، الذي ترعرع بين أحضان هذه القرية النائية

---

[1] إبراهيم الخليل، حارة البدو، دار التنوير، بيروت، ط1، 1980، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] بندر عبد الحميد، الطاحونة السوداء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1984، ص20.

التي لم تتعرف بعد على مظاهر الحضارة والتقدم، ومن ثمة قرر الفرار منها إلى المدينة معتقدا بأنه سينعم بالنعيم الذي افتقده في هذه القرية، فينطلق راكضا في الصحراء الواسعة غير آبه لشيء مجتازا مسافات طويلة في هذا العراء اللامتناهي، ليبلغ المدينة التي كان يحلم بها، ولكن ما إن يصل إليها حتى يصطدم بقساوتها وظلمها اللذين تجاوزا قساوة وظلم صحرائه يقول الراوي: «كالقطا في الهجير، حار في مسعاه، وسحابات السراب تبتعد عنه وتمنع عنه المشهد الذي يتلهف لرؤيته، يتجه بفؤاده وروحه وأقدامه إلى المدينة التي يحلم بها»[1].

وظل الفتى ركضه هاجسا بانتهاء كابوس المسافة الصحراوية المرعبة، ولكن طريق الصحراء طويل جدا لا ينتهي، والسراب الذي يعمر قلب الصحراء يجعل محاولته هذه عقيمة بلا جدوى تكاد تقهر عزيمته وتتغلب على إغراء المدينة، يقول البطل: « فقد اختفى حتى ظلي. تشاركني المحاولة العقبان وبعض البهائم الهائمة الضعيفة المتروكة في هذه الفلاة، مطاردة عقيمة لسحابات السراب وأنهاره التي تلف في طياتها ظلال الأعمدة والبيوت التي تركض نحوي في الأفق البعيد ولا تنتهي »[2].

وهكذا يمكننا أن نقول بأنّ هذه الروايات لا تعكس حقيقة الرواية الصحراوية بخصائصها ومميزاتها، وذلك لأن البيئة السورية تكاد تنعدم فيها الصحاري النموذجية.

أما فيما يخص الصحراء العراقية فقد تناولها الكاتب العراقي "جاسم الهاشمي " في روايته "أم أيشين"، وهي قرية صغيرة صحراوية بائسة تقع جنوب العراق، ويشكل الجفاف أحد عناصرها «فإذا أقبل الربيع وأزهرت الصحراء المالحة، واخضرت سنابل القمح... ضحكت الحياة. وأزهرت القلوب بالحب، فجرى الماء في سيقان النباتات، وفي قلوب العذارى والفتيان وإذا جاء الشتاء، واستحكم الجفاف تحولت الطبيعة إلى ضبع كريه مكشر عن أنيابه، يرى الناس جيفا، ينبغي تطهير الأرض منها»[3].

---

[1] ياسين عبد اللطيف، البحث عن سماوات جديدة، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص146.

[3] محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، عدد 143، ص32.

تقف الرواية أمام جلال العناصر الطبيعية الخلابة وقفة إجلال وتقدير، يقرُّ بعظمتها ومن قبيل ذلك تشخيص النباتات في الحقل: «الحنطة في الليل تغني، وكل سنبلة تغني، كل حبة تهمس لجارتها أغنية، سيقانها تدغدغ الأرض، وفي الليل تنحني السنبلة، وتصفع المياه بشعيراتها»[1]، فمثل هذه المشاهد الطبيعية تغري المتلقي كما تغري شخصيات الرواية، وتوحي بالنضارة والجمال، فالأحراش، والغابة، والحقل، والصحراء، فضاءات طبيعية في العراق وجدت فيها شخصيات الرواية الدفء والحنو والراحة، فانعكس هذا الإحساس على نفسياتها المتباينة، وكان له أثرُ في تكوين شخصياتها وسبر أغوارها الدفينة.

كما تناول الصحراء العراقية الفلسطيني "جبرا إبراهيم جبرا" في روايته "البحث عن وليد مسعود"، وعرض فيها مسيرة المناضل "وليد مسعود" في رحلة بحثه عن الحرية في الصحراء العراقية، كما توضحها شهادات مريم الصفار، ووصال، ورؤوف، وجواد حسني...وغيرهم. كما طرح فيها الكاتب أيضًا فكرة الضياع والتشتت والعبث، وقد استعار فيها الكاتب الصحراء العراقية وطرقاتها لتأكيد هذه الأغراض، كما اتخذت الرواية من مدينة بغداد فضاء مركزيًّا تدور حوله أحداث الرواية، على حين كانت الصحراء فضاءً هامشيًّا، لم يُعنَ الكاتب في تصويره عناية باهرة ولعلَّ أفكار الرواية وأحداثها المتلاحقة هي التي تفرض على الكاتب التركيز على فضاء ما وإقصاء فضاء آخر.

على أنَّ جزءً كبيرًا من أحداث الرواية جرت في الطرقات الصحراوية التي تصل بين الصحراء، وليست في الصحراء ذاتها، رغم ورود بعض المدن العراقية الصحراوية كالرطبة وبعقوبة، والفلوجة، والرمادي... غير أنّ ذلك لم يكن كافيًا لعدِّ هذه الرواية التي تجري أحداثها في تلك المناطق الصحراوية رواية صحراوية بحتة.

ويبقى الشيء الجميل في هذه الرواية في إشارتها القليلة إلى الصحراء أنّها أتقنت توظيفها لإطلاق جملة من الأفكار والرغبات العنيفة كالضياع، والشعور باللاجدوى، والجنون حبا، كما تمكن الراوي في هذا النص تجاوز وظيفة الصحراء في التضييع الفردي، وإطلاقها إلى مستوى إقليمي لدول المنطقة.

---

[1] جاسم الهاشمي، أم أيشين، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1981، ص93.

وعالج الروائي الكبير "عبد الرحمن منيف" الصحراء العراقية من خلال ثلاثيته الشهيرة "أرض السواد" « هذه الرواية المطولة التي تهجس بالمكان منذ الكلمة الأولى فيها فالصحراء هنا لا تمثل مكانا محايدا، فهي تجسّد قسوة المناخ في حرارته وبرودته لينعكس ذلك كله على الطباع والأخلاقيات التي تسم الإنسان بمسميها، لذلك تشكل جذر الإنسان العراقي وتؤثر على ملامحه وعلى تصرفاته، فمهما ابتعد عنها في المكان والزمان نجدها تحدد هويته»[1]، فالفضاء الصحراوي في هذه الثلاثية- مدن الملح- يشكل حاضرا ملتحما بتاريخ الإنسان العراقي بكل ما يعنيه من إنجازات حضارية وتطلّعات مستقبلية، وما يعنيه من آلام وإخفاقات، وتكشف الرواية عن انبثاق فضاء المدينة من رحم الصحراء القاحلة؛ بسبب النفط: « فجأة وسط الصحراء القاسية تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء فهي تختلف عن كل ما حولها أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أية صلة، حتى ليحار الإنسان وينبهر، فيندفع إلى التساؤل، ثم التعجب كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذا ؟»[2].

وتؤطر الرواية لمفهوم الحرية – بكافة أشكالها- فالحرية هي المحور الرئيس في روايات منيف، ومدن الملح امتدادٌ لهذا المفهوم، فالحياة البدائية المسطَّحة في الصَّحراء أكثر ديمقراطية من المدينة، ولا تعرف الانقلابات السياسية، ولا الموجات الساخنة، ولا الثورات العنيفة، ولكنَّها تعرف الهدوء والسكينة، ولما تدفَّق النفط في الصحراء، غدا وادي العيون ملاذ المسافرين في الصحراء: «... إنَّه وادي العيون.. فجأة وسط الصحراء القاسية العنيدة تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء، فهي تختلف عن كل ما حولها...»[3].

وجاء أصحاب الطبقة البرجوازية إلى الصَّحراء من أنحاء المدينة؛ لكي يستغلُّوا خيراتها على نحو اقتصادي، ونجحت الشركات الأمريكية في السيطرة على البترول في (حران) واستغلَّت حضور الأمير باستخلاص النَّفط؛ ممَّا أفرز موجةً من الغضب والهيجان في حران.

---

[1] جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمان منيف، ص64.

[2] عبد الرحمن منيف، مدن الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، الجزء الأول، ص7.

[3] المرجع نفسه ، ص35

كان "متعب الهذال" الشَّخصية الروائية التي أماطت النِّقاب عن استغلال الغز الأجنبي- الأمريكي خيرات الصحراء والتنقيب عن النفط في فضائها الواسع، وكان الشَّخصية الباهرة في تنبيه التفكير البدوي المسطَّح إلى أشكال هذا الاستلاب الجديد بعد خروج الغزو الأجنبي من البلدان العربية بحقبة زمنية قصيرة: « قال لكل الذين اجتمعوا:

- لا تخافوا.. لا تخافوا من اللي تشوفو، هالحين..»[1]

وجاء صوته مرة أخرى:

- «هذا هو آخر الخير..»[2].

وتكشف الرواية عن حرية الإنسان البدوي، وسرعة انقضاضه على المحتل الأجنبي بالصَّحراء ولعلَّ جفاف البيئة الصحراوية يزيد من قوة هذا الإنسان، وهذا ما ركَّزت عليه الرواية: «البدو لا يفهمون إلا لغة واحدة: لغة القوة، لذا استعملوا معهم أقسى الأساليب، حتى لا ينسوا الدروس إلى ولد والولد....، البدو ماكرون، كالثعالب، حيث لا يستطيعون مواجهة القوة التي تقابلهم يبدون الندم والطيبة والوداعة، ويقسمون أغلظ الأيمان أنْ لا يعودوا للعصيان مرة ثانية.... لكن إذا ما تمكَّنوا مرة أخرى ينسون أقوالهم وأيمانهم وكل الوعود التي أعطوها ويتحوَّلون إلى وحوش»[3].

وتكشف نهاية الراوية عن تصور الكاتب الفكري، وهو أنَّ الصَّحراء العراقية غدت امتدادًا للمدن العراقية في تحوُّلاتها وصراعها، وحركتها وسكونها: «إذا كانت الصحراء تسند ظهر هذا الصوب فإنَّها تجعلهم دائمًا على ثقة، إذ لا بد أنْ تسعفهم بالمدد حين يحتاجون، أو أنْ تحضنهم من جديد إذا تعرضوا للملاحقة، كما أنَّ شعور الإنسان بالامتداد والحماية يجعله أشد قوة وأكثر استعدادًا للتحدي، أو على الأقل لا يرضى بما يرضى به الآخرون خاصة أولئك الذين فقدوا صلاتهم وروابطهم بالمنابع والجذور رغم أنَّ الصحراء بعيدة وقد تبدو عصية قاسية وغير مألوفة للذين يسكنون في صوب الكوخ ونظرًا للأزمنة التي مرَّت إلا أنَّ رائحة الصحراء التي تهب من

---

[1] المرجع السابق، ص146.

[2] المرجع نفسه ، ص147.

[3] المرجع نفسه، ص233- 234.

جهة الغرب، تحمل معها تأثيرًا لا يمكن مقاومته أو نسيانه، وتترك بصماتها على الوجوه والتصرفات»[1].

تقدِّم الرواية مواجهة حاسمة في الصِّحراء، تستدعي من البدوي محاربة المحتل الأجنبي وتدبير الحيل الحربية التي تراوغ المحتل، فيسقط فريسة في هذا الفضاء الواسع، ويقسم البدوي بأغلظ الأيمان ألا يحيد عن القوة في المواجهة، فلا يعدل عنها إلى الحوار والمهادنة، فالقوة لغة وأسلوب وطريقة في الحياة، تلقَّفها البدوي عن أسلافه وأجداده.

وتكشف الرواية عن خلفية عبد الرحمن منيف السياسية، كما تكشف عن خلفيته الفكرية وهي خلفية قومية، تجسِّم هموم الوطن العربي وأحداثه السَّاخنة في قالب روائي جديد، يبلور مفهوم الحرية، وبخاصَّة الحرية السياسية، وكأنَّه يريد لهذا الوطن أنْ يتمتع بحضور سياسي بعد غياب المحتل الأجنبي؛ إذ لا فائدة من غياب المحتل واقعيًّا، وحضوره سياسيًّا في الوطن العربي و« لقد أدرك منيف هذه الحقيقة ووعاها وعيًا تامًّا، من خلال عمله السياسي الممتد فترة طويلة من الزمان ومن خلال الثقافة السياسية التي اكتسبها أثناء انخراطه في العمل السياسي اليومي طيلة أكثر من عشرين عامًا في بلد العراق كان غنيًّا جدًّا بالعمل السياسي اليومي في الخمسينات والستينات والسبعينات»[2].

وبالنسبة للأردن يبرز فيها اسم الروائي "مؤنس الرزاز" في روايته "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، حيث عمد السارد من خلالها إلى تقديم صورة عن هذه البيئة الصحراوية الموحشة باتساعها اللامحدود، وصمتها المفزع وفراغها المزعج ممّا يولد جوا من الرهبة والخوف ويزرع في النفس كثيرا من الشؤم والملل يقول الراوي: « رأيت الصحراء تهرول بصمت كئيب نحو الأفق البعيد. لا أثر لقافلة ولا شبح، ولا ظل، ولا سحابة، ولا نذير، ولا بشير، الصمت الموحش يملأ الكون بحضوره المبهم »[3].

---

[1] المرجع السابق، ص290، 291.

[2] شاكر النابلسي، مناهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992 ص62.

[3] مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986 ص286.

رصدت الرواية إلى جانب ذلك ظاهرة السّراب المنتشرة في الصحراء، وحملت مدلولات شعورية تخدم أغراض الرواية، كما حملت دلالات سياسية وتاريخية ترتبط بالواقع العربي المرير فالرواية تعج بالأمكنة السرابية، فكل شيء في المنطقة العربية عبارة عن سراب من المكان إلى البشر وما يعتقدون فيه: « أنظر إلى ذلك السراب تخاله حاضرا وهو غائب تحسبه مياه وهو وهم يخدع الحواس التي تقوم بدورها بسحر العقل وإغوائه بإصدار أحكام كاذبة- لكن أقوام الصحراء يؤمنون بتلك البحيرات التي تخدع الحواس وتربك العقل، فتتبخر الحقائق، وتمسي قابلة للطعن، ولا يجرؤ أحد على المساس بحقائق السراب وواقعيته... بلاد مترامية الأطراف... العلم اليقيني لا أمان له، فالخيال شد الصحاري، وإذا ما استعصت علينا مسألة حولنا رؤوسنا صوب بحيرات السراب التي يعتقد قومنا أنها السّماء الأرضية »[1].

أما "إبراهيم نصر الله" في روايته "براري الحمّى"، فقد صور الفضاء الصحراوي على أنّه جزء لا يتجزّأ من صنع أحداث الرواية، وكان مسرحًا يشهد طقوسًا غرائبية، تميط فيها شمس الصَّحراء بوصفها معادلًا موضوعيًّا للمرأة النَّقاب عن الحقيقة الغائبة في السُّعودية، ويكتب الراوي رسالة إلى شمس الصحراء، فيقول: «أيتها العزيزة: لقد تعوَّد القوم على أنْ يروا كل ليلة امرأة معطونة بسيف زعيم القبيلة الذي كان يتكئ على سيفه المغروز في جسدها تلطخه الدماء.. ولقد كان الزعيم حريصًا على إلقاء خطبة يبيِّن فيها مفاسد النساء والخطر الكامن فيهن وكان يتهدد ويتوعَّد كل من توسِّل له نفسه أنْ ينساق وراء امرأة»[2].

وإذا كان زعيم القبيلة أكثر عنفوانًا في الصحراء، وإليه يعود الرأي؛ فإنَّ الرواية تجسِّد غياب الحرية، وضعف المرأة وافتقارها إلى الإنسانية، إذ تتعرَّض إلى الاغتصاب، كما هو الحال مع جميلة التي يحاول رجلان اغتصابها، فقام زوجها وديع الهادي بقتلهما على الفور وهذه المحاولة وغيرها تكشف عن العطش الجنسي في الصحراء، وتكرار هذه المحاولة بطرق متتالية.

ويرسم العطش الجنسي كثيرًا من مشاهد الرواية، ويسيطر على الجزء الكبير منها، ولم تكن هذه السيطرة أمرًا عارضًا أو دخيلًا على الرواية، ولكنَّها فكرة مقصودة لذاتها عُني في تجسيدها

---

(1) المرجع السابق، ص286.

(2) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص12.

الكاتب الروائي أكثر من عنايته بالأفكار الروائية الأخرى، ولعلَّ هذه الفكرة أكثر فاعلية في تحريك أحداث الرواية، وتجسِّد الصِّراع الدرامي بين شخصياتها، وإماطة اللِّثام عن العناصر الزائفة في الصحراء وفضح المجهول منها، فالجنس سمة أسلوبية من سمات الكاتب في الرواية، يشارك فيها الكاتب أقرانه من أدباء الحداثة.

ويتجدد العطش الجنسي عند أفراد القبيلة وشيخها، وتكون المرأة هي السبب المباشر في تكوين هذا العطش، والتعبير عن انحراف زعيم القبيلة، فرائحة الجنس التي تعجُّ في الفضاء استطاعت أنْ تستحوذ على الزعيم، فلم يستطع أنْ يكبح غريزته أو يسيطر على نفسه، فاندمج بالمرأة أمام أفراد القبيلة على نحو علني، يقول الراوي: « ثم يأمر القوم بأنْ يغمضوا أعينهم إلى أنْ تهبط أجمل امرأة في القبيلة، وتأخذ موقعها على السجادة العجمية عارية، فترقص، وتغني وتسقي بكفها، أفراد القبيلة فردًا فردًا، خمرًا معتَّقة وكلما تمعَّن المرأة في التهتك والغنج يزداد إلحاح أفراد القبيلة يلحُّون في طلب الخمر، ويحملوا بجسر يوصلهم إلى منابع الخمر وتزداد وجوههم حمرة ويأخذوا يزيدون عند الفقرة الأخيرة من الطقس، حيث يهجم زعيم القيلة على المرأة يفترعها أمام أفراد قبيلته الذين كانوا يجدون أنفسهم مجبرين على التصفيق الذي يشتدُّ هياجًا مع اقتراب المرأة من نشوتها»[1].

ولم تكن المرأة الصحراوية محور في السهرات الليلة التي تعقدها القبيلة فحسب؛ بل كانت الضَّحية في نهايتها، يقول الراوي: « ضحايا ظروف متشابهة، رمت بهنَّ إلى تلك الليلة الحمراء من ليالي الصحراء المجهولة.. حين امتد خيط من الألفة والثقة بيني وبينهنَّ، نظرت إلى إحداهنَّ نظرة حزينة، وهمست، بعد أنْ تلفَّتت حلوها: لعنة قدر. وانسحت كل واحدة إلى موقعها.. وقد لاحظت أنَّ الفتاة التي أطلقت جملتها المختصرة، كانت أكثرهنَّ إخلاصًا لمعاني الجملة، ولهذا أكثرت من الشراب ورقصت لنفسها رقصة تابعت معانيها من عينيها»[2].

يبدو أنَّ تصوير المرأة بأنَّها الضحية التي يفترسها الإنسان القبلي بفحولته، يحيل إلى سلطة ذكورية تمارس القمع، ويعود هذا التصوير بخيال المتلقي إلى الماضي؛ حيث كانت المرأة الضَّحية

---

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص55.

في العصر الجاهلي، ويمارس الإنسان الجاهلي تجاهها سلطة القمع والعنف، فلا تجد شيئًا من حقوقها، وكانت تعاني أزمة الاستيلاب.

وثمَّة قواسم مشتركة بين العصر الجاهلي ورواية "براري الحمى"، وهي الجنس والخمر وهذا ما استطاعت الرواية ترسيخه في ذهن المتلقي: « لقد تحوَّل المكان إلى جزر معزولة. كل ثلاثة تقريبًا كانوا يعيشون في جزيرة مستقلة، ينشغلون في أحوالهم الخاصة، ولكن المشترك بين الجزر جميعًا هو الليل الصحراوي، ورائحة الخمر والجنس المشاع»[1].

وكان رأس الشخصية الهامشية التي استطاعت النكث بآراء زعيم القبيلة وشيخها على نحو علني، واستطاعت السخرية من أفعاله الشنيعة وسلوكياته القبيحة من خلال الكلمة أولًا، ثم الفعل ثانيًا، فهو: «الوحيد الذي استطاع فضح المعاني التي يطفح بها الطقس القبلي»[2].

كان الرأس يحمل في وجدانه هموم المجتمع الصحراوي، ويحاول أنْ يضع الحلول البديلة لمشكلاته، فوقف شاهدًا على قضاياه التي تنخر بنية هذا المجتمع، وكان محاكمًا باهرًا، استطاع محاكمتها متجاهلًا أحكام زعيم القبيلة وآرائه الصارمة، إلا أنَّ «العيب الأكثر هو هيمنة قضية الحرمان الجنسي على الرواية»[3].

لقد صور الروائي الفضاء الصحراوي في هذه الرواية على أنّها مجرد براري قاحلة جرداء عقيمة، كل ما تستطيع أن تنبته هو القهر والمرض والحمّى، وهذه الصورة التي قدمها السارد هي نظرة تعكس الغريب الوافد إليها، وقد جسد ذلك من خلال عيني أحد المدرسين الذي جاء ليدرس في منطقة نائية منعزلة من الجزيرة العربية، لكنه لم يستطع تحمل تلك الطبيعة الصعبة التي غدت في نظره كابوس يشبه المرض الذي لا يتحرر منه إلا بالرحيل أو الموت يقول الراوي: « لا مكان هنا للحلم... لا مكان هنا للواقع... لا مكان هنا لغير الحمّى، والحمّى تحصد الروح... تسكن الشجرة المتيبسة... وحقول الذرى... تسكن الماء وتسكن الهواء... قد تكون في أكثر المدن بريقا

---

[1] المرجع السابق، ص57.

[2] المرجع نفسه ، ص11.

[3] صالح خليل أبو الأصبع، الرواية الفلسطينية والمنفى، الجزيرة العربية مكانًا، دراسة في التجربة الروائية الفلسطينية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 2001، ص114.

في هذه الصحراء... ولكن لا شيء سيتغير... قد تكون في مدينة أخرى سكنتها، أو مدينة أخرى لم ترها بعد... تكتشف أنك على حافة العالم تنتبذ الوحشة وتأنس الذيب وبنات آوى »[1].

حيث يعاني هذا المدرس من عزلة شديدة فرضها عليه المكان من ناحية والمجتمع الذي لا يقبل بالغريب الدخيل عليه من ناحية أخرى، فلا يجد من يقف إلى جانبه عندما ألّم به مرض شديد ولازمته حمة كادت أن تؤدي بحياته، فيكاد يموت وحيدا ويدفن في هذه الصحراء التي ابتلعت رمالها بعض المدرسين الغرباء « إن هذه الصحراء موحشة لا شيء موحش مثلها والوقت متصدع كالأرض التي لم تر الخصب منذ قرون، ولا شيء متصدع كالوقت هنا »[2].

إنّ الصورة التي قدمها الكاتب لهذا المكان– الصحراء– تجعلنا نقول بأنّ العلاقة الوحيدة التي تربط بينه وبين الشّخصية هي علاقة عداء وتنافر« سبت شمران... حاول الأستاذ محمد أن يجد امتدادا لها في روحه... يجد لها أفقا في قلبه... فعرف أنّ التنافر هو الصلة التي تربطه به»[3].

ولا تبتعد كثيرا هذه الرواية عن رواية "مسك الغزال" للكاتبة اللبنانية "حنان الشيخ" التي تعرض تجربة أربع نساء يعشن في إحدى دول الخليج، اثنتين من البلد الخليجي (نور، وتمر) وواحدة من بلد عربي آخر أكثر حرية وانفتاحا لم تذكر الكاتبة اسمه، واسمها (سهى)، والأخرى أمريكية اسمها (سوزان).

تطرح الرواية الأوضاع المأزقية التي تعيشها المرأة في مجتمع يمنعها الاختلاط بالرجال ويعزلها داخل أسوار المنزل، فتضطر إلى الانغماس في التافهات والخيانة الزوجية، وممارسة الجنس الذي يعد متنفسها الأساسي كما في حالتي (نور وسوزان)، بينما تحاول "سهى" و" تمر" إيجاد عمل وممارسة شيء من النشاط الاجتماعي النسائي الذي ينتهي عند "سهى" إلى الفشل وقرار العودة إلى البلد الذي قدمت منه، وتترك الكاتبة بوابة ما للخلاص، تفتحها "تمر" من خلال امتلاك إرادة العمل والمثابرة التي انتهت إلى نجاح مشروعها في العمل.

---

(1) إبراهيم نصر الله، **براري** الحمى، ص137.

(2) المرجع نفسه، ص90.

(3) المرجع نفسه، ص19.

لا تعالج الكاتبة من خلال هذه الرواية قضية المكان الصحراوي بشكل أساسي، لكنها تناولت تأثيراته السلبية في حياة بطلاتها على عدد من المستويات وخصوصا سهى، من خلال طرحها لثنائية (الانفصال والاتصال) مع المكان الذي يعزلها عن الحياة.

لم يشكل الفضاء الصحراوي "لتمر" و"نور" حالة استثنائية لأنهما ترعرعتا فيه، و"سوزان" الأمريكية غطست في وله اللعبة الجنسية وهاجس جمع الثروة، في حين بقيت "سهى" الوافدة العربية الوحيدة التي تعاني من الاستلاب المكاني، فقد قدمت إلى الصحراء وهي تحمل في مخيلتها رؤية مغايرة تماما للواقع الحقيقي فتقول: « أنا لست موجودة في الصحراء التي رأيتها من الطائرة ولا التي قرأت عنها أو تخيلتها... الحياة اليومية موجودة في الصحراء، لكن التي تذكر بربات البيوت اللواتي حياتهن لا تتعدى رائحة الكزبرة، والجارة التي تفتح الباب نصف فتحة لأن على فخذيها عقيدة سكر »[1].

اتسمت تجربة "سهى" في هذه المدينة الصحراوية في البدء برفض المكان لها، ولكنها فيما بعد هي التي بدأت ترفض المكان، وتسعى إلى إيجاد تمكنها من التأقلم مع الظروف الحياتية الجديدة.

أما بالنسبة للصحراء في الرواية السودانية، فلا نعثر فيها إلا على عدد ضئيل من الروايات التي قدمت المكان الصحراوي في حدود مشاهد وصفية منها "الجنخانة" للكاتب "محمود عباس" فالصحراء في هذه الرواية كما صورها الكاتب « ترتبط بالوحشة والخوف والمناخ القاسي وكثير من معالم الموت »[2].

أما في رواية "جزيرة العوض" لـ "عمر الحميدي"، فيلجأ الكاتب من خلالها إلى تقديم صورة لقرية سودانية تحيط بها الصحراء من جميع الجهات، وبالرغم من اتصال هذه الأخيرة بنهر النيل إلا أنه لم يستطع أن يغير من طبيعتها الصحراوية القاسية التي تتميز بالجدب والحر، كما جاء

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص10.

[2] صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص118.

على لسان الراوي: « الجو صحراوي لا يعرف سوى فصلين من فصول السنة، فصل الصيف وفصل الشتاء بكل ما فيهما من حر شديد وبرد شديد... والقرية في حد ذاتها عبارة عن مستطيل رفيع يمتد محاذيا للنيل... وهي من ناحية الشمال عقبة الصعيد، ومن ناحية الجنوب عقبة السافل أما من جهة الغرب فلا شيء سوى رمال على امتداد البصر، إذ هي جزء من الصحراء الكبرى وأما من جهة الشاطئ الشرقي للنيل فلا شيء سوى كثبان رملية هائلة من الرمال الصفراء توجد خلفها ما تعرف جغرافيا بصحراء العتمور »[1].

وبعد هذا التقديم الوصفي للقرية الصحراوية، يعلن الراوي تبرمه وضيقه، وعداءه لهذا الفضاء والناس اللذين يقطنون فيه، بل حتى أفراد أسرته: « بدأت أضيق بهذه القرية وبمن فيها وقد تحول ضيقي إلى كراهية للناس لأنهم اختاروا لأنفسهم أن يعيشوا هنا من دون سائر بلاد الله الجميلة، وقد كرهت أفراد أسرتي لأنهم ولدوني هنا، حيث فرضوا وجودي في هذا المكان الذي يطوقه العذاب »[2].

فما عدا هذه الإطلالات القليلة لعالم الصحراء فإنّنا لا نجد في هاتين الروايتين شيئا مميزا عن الصحراء، ومن ثمة يمكن اعتبارهما إرهاصات أولى للكتابة عن الصحراء في السودان. ويبدو أنّ صورتها سلبية وقائمة على النفور الذي ينتج عن صعوبة العيش فيها لافتقارها لأدنى شروط الحياة.

وتعتبر رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" "للطيب صالح" أكثر نضجا وتطورا من حيث الكتابة عن الصحراء، إذ تضمنت الرواية فصلا كاملا مكرسا للصحراء السودانية، تم فيه عبور الراوي بالسيارة من قريته إلى الخرطوم. وقد قدم الراوي من خلال هذه الرحلة فكرة السفر في الصحراء وطرقاتها الوعرة، هذا السفر الذي يتحول في النهار إلى قطعة حقيقية من العذاب ومن أجل خلق حياة في الصحراء وكسر الجمود والرتابة التي تحاصرها حد الاختناق، واستبدال حرارة نهارها وقيظه اللافح ولهيب أجوائها بفرح مصطنع ارتجالي أقيم لـ "اللاشيء" يمزق صمت الليل ويحيل

---

[1] عمر الحميدي، جزيرة العوض، الدار السودانية للنشر، الخرطوم، ط1، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص19.

سواده إلى مهرجان من الأضواء والرقص والغناء أقامه المسافرون اللذين توقفوا أثناء الليل طلبا للراحة، يقول: « تحلقنا حلقة كبيرة ودخل بعض الفتيان وسط الحلقة ورقصوا كما ترقص البنات وصفقنا وضربنا الأرض بأرجلنا وحمحمنا بحلوقنا وأقمنا في قلب الصحراء فرحا للاّشيء... وردد الليل والصحراء أصداء عرس عظيم كأننا قبيل من الجن عرس بلا معنى مجرد عمل بائس نبع ارتجالا كالأعاصير الصغيرة التي تتبع في الصحراء، ثم تموت »[1].

تعرض الرواية تفكير الإنسان البدوي البسيط في الصَّحراء؛ فمصطفى سعيد– أبرز شخصيات الرواية– رسَّب في وجدانه مفهوم الاغتراب على نحو لاشعوري، وأحسَّ بأنَّ ثقافة وحدها لا تستطيع التأثير في مسار حياته الروتيني، ولا تغيير لونه الأسود؛ بالتالي؛ فإنَّ أقصى أمانيه البعيدة هي الانتقام من النساء باستخدام أدوات بدائية بسيطة، وابتكار الأفخاخ في الفلوات: «...أقضي الليل ساهرًا، أخوض المعركة بالقوس والريح والنشاب –وسائل بدائية كبدائية الجنس– وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالتها، فأعلم أنني قد خسرت الحرب مرة أخرى»[2]. وفي سياق آخر يقول: « كانت لحظات النشوة نادرة بالفعل، وبقية الوقت نقضية في حرب ضروس... كانت الحرب تنتهي بهزيمتي دائمًا»[3]، تجلَّت الهزيمة في فضاء الصَّحراء وكانت آراء مصطفى الفكرية امتدادًا لآراء الفكر السَّلفي الذي يصبو إلى موت الاستعمار؛ بغية إعادة الحضارة العربية وبنائها على نحو جديد، يعجِّل بارتقاء السودان واستعادة مجدها الخالد.

وقد كانت هذه الرواية عبارة عن « رسالة يحرض فيها الروائي على الانغراس في الأرض بما هي حجر وبشر وثقافة وتاريخ، كرد على الهجرة وهي بالتأكيد هجرة وجدانية عميقة نحو الشمال أو لنقل نحو تدمير البنية الحضارية والثقافية للجنوب من خلال هجره »[4]. فحتّى وإن كانت هذه الأرض صحراء مجدبة وفضاء للشدة والصراع والتوتر إلا أن بساطة الحياة فيها تمنح

---

[1] الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط14، 1987، ص216– 217.

[2] المرجع نفسه ، ص219.

[3] المرجع نفسه ، ص37.

[4] جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمان منيف، ص69.

ذلك الشعور بالأمن والحب الفطري، فالتشبث بالصحراء يعني التشبث بالهوية وبالذات في مواجهة الآخر.

إنّ الواضح من خلال هذه الإشارة لبعض الروايات التي كتبها الروائيون الرواد عن الصحراء في المشرق العربي والجزيرة العربية بصفة عامة أنها كانت تمثل في صورة تتشكل من خلال دلالتين متنافرتين ظاهرا ومنسجمتين في كينونتها. أما الدلالة الأولى فهي الصورة السلبية التي توصف بها الصحراء كفضاء قاحل، خاوٍ مخيف ومرعب يفتقر لأسباب الحياة وعلى رأسها الماء والخصب، لكنها في دلالتها الثانية التي تتشكل من خلال علاقة الإنسان بها تتحول إلى فضاء إيجابي يحمل في قفاره ومدى اتساعه هوية سكانه الذين تأقلموا وشيدوا حضارات عريقة مازالت تمكن الكتاب من تمثيل صورتها الإيجابية، فمخزون الماضي يغذي ذاكرة هؤلاء الكتاب ويمكنهم تجاوز قساوتها والبحث عن حقيقة العلاقة التي تجمع بين الصحراء والمقمين فيها.

2-الصحراء في الرواية المغاربية:

فيما يخص الصحراء الإفريقية الكبرى أو ما يعرف بصحراء المغرب الكبير، فإنّنا نلاحظ قلة الروايات التي تناولت هذا الفضاء كمكان مركزي سيرت فيه أحداثها، ولا نجاري الحقيقة إن قلنا إنّ السبب الرئيس يعود إلى اهتمام الرواية المغاربية بصفة عامة بقضايا الكفاح المسلح ضد الوجود الاستعماري في بلاده خاصة تونس، المغرب، والجزائر، هذه الدول التي عانت من هيمنة الاستعمار مدة من الزمن ثم تحولت بعد ذلك إلى الاهتمام بالقضايا التي مسّت التحولات الكبرى للمجتمع، لكن بالرغم من ذلك فإنّنا نعثر على بعض من الروايات التي اهتمت بتيمة الصحراء حسبما تشي بذلك عناوينها وإن كان عددها ضئيلا.

ففي تونس مثلا إذا عدنا إلى المتون الروائية فإنّنا نلمس ندرة الروايات التي لها علاقة بتيمة الصحراء، والتي لا نعثر عليها إلا في بعض من النصوص ومن أهمها نذكر: نص "محمود المسعدي" " في حدث أبو هريرة قال..."، غير أنّ هذا العمل ابتعد عن القوالب الفنية المألوفة للأجناس الأدبية، بحيث جاءت تلك الأحاديث في سلسلة من النصوص المتراكبة والمختلفة التي تنزع إلى شيء من التفلسف لا تربط بينهما روابط منطقية، كما أنّها تنتمي إلى أزمنة مجهولة وأماكن غير محددة إلا فيما ندر. والجدير بالذكر أنّ "المسعدي" استعار لتسيير أحاديثه صحراء

مكة، وليس الصحراء التونسية، يقول السارد: « رأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشروق شبحين، وكان عاليا فكأنهما على صفحة السماء المبيضة، وقال لي صديقي: أنظر ولا تتكلم وتبينت الشبحين، فتبين لي فتاة وفتى في زي آدم وحواء ممدودان إلى جنب متجهان إلى مطلع الشمس، وكانت على وشك البزوغ، فالمشرق كلهيب النار، ثم بدت من الشمس بوادر نور، فإذا الفتاة ارتمت وقامت وكأنها الظبية أحست بالنبل، وجعلت تهتم بالشرق فلا تخطو إلا خطوة ثم تتراجع وترسل يديها إلى السماء والشمس كأنها تروم أن تدركهما »[1]. لقد دخل بطل الرواية «التجربة من باب المكان، ثم إنّ معالم المكان موصولة برؤية البطل ومنظوره. وعلى هذه السبل تنطلق مسيرة أبي هريرة الوجودية من خلال تفاعله مع المكان، ومن ثم نكتشف أن البطل كلما أوغل في تجربة الحس تلونت الأمكنة بألوانه ورؤاه »[2]، وعلى هذه الشاكلة تتضح صورة الفضاء الصحراوي، وتتجلى أبعاده من خلال الشخصيات الواصفة له ذلك « أن المنظور الذي يوصف منه المكان هو المشكّل لعالمه لا سيما أن " أبا هريرة " يستحوذ على النصيب الأوفر من مجال إدراك خصائص المكان»[3]، وهذا ما يجعل الرواية تحمل طابعا ذهنيا فلسفيا، وعليه يتضح أن معالم المكان تتغيّر وتتحول كلما غيّر "أبو هريرة" زاوية نظره إليه، وكلما انتقل من تجربة إلى أخرى.

كما استطاع أيضا "المسعدي" في روايته "السد"، استحضار تيمة الصحراء والتي جاءت نصوصها على شكل حوارات ميتافيزيقية، مصبوغة بنزعة فلسفية.

وتدور أحداث الرواية حول قرية صحراوية يرفض أهلها مشروع بناء سد مائي فوق أرضهم الصحراوية، فهم يفضلون الخضوع التام والاستسلام لظروفهم الطبيعة القاسية التي تتميز بالجدب والقحط، على أن يغيروا حياتهم نحو الأفضل وينعموا بعيش رغيد، إنّهم بشر من طينة أخرى يختلفون عن بقية البشر الذين تذكرهم الروايات الصحراوية الأخرى فهؤلاء « لم يطعموا غير الظمأ المطلق، ولا وقع لأفواههم فاكهة أو ثمرة أو لحم أو خبز لم يذهب الحر والشمس بلينه ورطوبته

---

[1] محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، دار الجنوب للنشر، تونس، ط3، 1989، ص52.

[2] حاتم السالمي، في أدبية المكان في رواية " حدث أبو هريرة قال " لمحمود المسعدي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد 5، 2009، ص14.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومائه ولا أكلوا غير عصارة الرمال قط، ولا شربوا ماء إلا ما يمتصون من الحصى الندي في الفجر، وليس الذي تقتضيه هذه الأرض وتدعو به غير عظام الجثث اليابسة البيضاء وغير الرخام والمرو والصفا »[1].

فهم متشبثون بشظفهم وقحولة أرضهم الفظيعة، ومصرّين على التطهر بالشمس والنار بدل الماء يقول الراوي: « كانت هناك مستلقية على ظهر صفاة إلى الشمس، وسألتها فقالت: إنها تتطهّر، وكانت لا تكاد تكون معصرا ولكني رأيتها مفتحة إلى الشمس قائمة إلى الشمس رخوة كالذائبة لذة »[2]. وهكذا تتدخل القوى الغيبية (الميتافيزيقية) في إتلاف المشروع، وتظل القرية مستسلمة للواقع الذي وجدت نفسها فيه، رافضة لكل تغيير.

كما تكشف هذه الرواية عن المناخ الصحراوي الذي يسيطر على الطبيعة الواقعة على تخوم الصحراء وموقف البشر المتعنت والغريب الواقع أيضا على تخوم الإمكانية وتخوم المستحيل لتغيير ملامح الصحراء[3].

يتضح خلال الرواية أنّ الكاتب يتباين في طرحه لتيمة الصحراء عن بقية الكتاب الذين تناولوا قضية الصحراء، أو وجهوا شيئا من التحية والتعاطف لفكرة إرواء المناطق الجافة.

وتحمل رواية "وراء السراب قليلا..." للكاتب التونسي "إبراهيم درغوثي" مقومات الرواية الصحراوية، بحيث جرت أحداثها في صحراء الجريد التونسي، وتحكي الرواية عن مرحلة الاستعمار الفرنسي واكتشافهم مناجم الفوسفاط في قلب الصحراء. وهكذا صورت الرواية معاناة الشعوب العربية والمغاربية على وجه الخصوص من ويلات هذا الاستعمار الدخيل على أهلها وأرضها وما خلفه من نهب لخيرات أرضها "الصحراء" وثرواتها الطبيعية الظاهرة والباطنية وتسخير أبنائها وإذلالهم في استغلالها لصالحه خصوصا في المناجم بوصفها نموذجا للمعاناة عرفته الإنسانية قاطبة، وظهرت معاناة البشر في البحث عن العمل ولقمة العيش.

---

[1] محمود المسعدي، السّد، الدار التونسية للنشر، تونس– المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط2، 1985، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص121.

[3] ينظر: صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص 132– 133.

ويغلب على الرواية الطابع العجائبي والأسطوري، وكثرة الشواغل المتخيلة والحكي، التي تجعلها تشيد عالما روائيا يمزج بين الوهم والحقيقة. ففي كل محطة من محطات الرواية إشارات إلى الصحراء التي أطلق عليها الكاتب اسم المتاهة ولكنها ليست المحور الرئيسي للأحداث، حيث نجد في الباب الثامن من الرواية وصفا مكثفا للصحراء القاسية التي قصدها "سعد الشوشان"سليل العبيد الذين رفضوا الحرية التي منحها لهم "باي تونس" فنفاهم إلى الصحراء حيث قبروا أنفسهم بإرادتهم. عاد "سعد" من فرنسا للبحث عن قبورهم في الصحراء ليعيدها إلى قريته يقول الكاتب: «فهطلت من السماء أشعة حارة كنار الجحيم، اتّقى الحر بمظلة وقرر أن يتحرك في ممر قصير بين نخلات ونبع الماء ولم يدر من أين يبدأ البحث، فالمنظر واحد والرمال تمتد على مرأى البصر كثبان صغيرة هنا وأخرى عالية هناك خطّت عليها الرياح وما بديعة »[1].

تعد رواية "وراء السراب... قليلا " « رواية جيل ولّى وانقضى، كان يحترق ويصرخ في صمت حتى تلاشى وغدا بقايا رماد استوطن عمق السراب في صحراء لاهبة لا ترحم، بل تجاوزه بقليل فتواجد "وراء السراب... قليلا" »[2].

ومع ازدهار الرواية في نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين ظهرت في المغرب العربي مجموعة من الروايات التي اشتغلت بدورها على أفق التجريب وانفتحت على عوالم شتى منه عالم الصحراء؛ الذي يبرز من خلال وجود إشارات إلى أمكنة ذات ملامح صحراوية مثل تلك التي تعرضها "بدر زمانه" لمناجم الملح في القصة القديمة الموازية للقصة المعاصرة، وقد استعار الكاتب لمناجمه ملامح صحراوية بحتة ليبعدها عن المستوى الواقعي المألوف في الحياة المعاصرة: « ترتفع سلسلة قمم وعرة تتخللها وديان جافة وفجاج ضيقة »[3]. وكان جانبها الخلفي « يمثل منحدرات صخرية وعرة تنبت في سفوحها أعشاب وشجيرات متوحشة أغلبها من طبيعة شوكية »[4]. ومن الطبيعي ألا تكفي هذه الإشارات إلى اعتبار هذه الرواية أو سواها من الروايات

---

[1] إبراهيم درغوثي، "وراء السراب.... قليلا"، دار الإتحاف للنشر، تونس، ط1، 2002، ص91.

[2] جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمان منيف، ص78.

[3] مبارك ربيع، بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص49.

[4] المرجع نفسه، ص72.

المماثلة ذات صلة بالصحراء، ورغم ما تتضمنه تلك القسوة الوحشية من دلالة قوية على حضور الصحراء، واتضاح الموقف الذي يلتزمه الإنسان تجاه قسوتها ووحشيتها.

إضافة إلى هذه الرواية ظهرت في المغرب مجموعة من الروايات المعاصرة التي اهتمت بالمكان الصحراوي ولو كان ذلك بشكل طفيف: كرواية "طفل الرمال" "لطاهر بن جلول"، ورواية "عشاق الصحراء" "لزبيدة هرماس"، و"إمارة البئر" "لمحمد سالم الشرقاوي"، ولعل ندرة الروايات التي اهتمت بموضوع الصحراء ناجم عن اشتغال الرواية المغربية على المشاكل والأحداث العالقة بالشمال منها: البطالة، والهجرة الغير الشرعية، والانقسام، والتنوع الطبقي، وغيرها من الموضوعات.

وبالنسبة لموريتانيا يبرز فيها اسم الكاتب "أحمد ولد عبد القادر" من خلال روايتيه: الأولى تحمل عنوان "الأسماء المتغيرة" (1981)، والتي جرت أحداثها في الصحراء الموريتانية وجزء من الصحراء الإفريقية الكبرى، والشيء الجميل في هذه الرواية أنها« تمتاز عن سواها من الروايات الصحراوية الأخرى أن الكاتب تجنب التزام الموقف الملتزم بالعدائية تجاه الصحراء ولم يختر من مشاهدها إلا ما اتسم بقدر من الجمال »[1].

وقد تجلى الفضاء الصحراوي في جميع الأنساق السردية، وفي وصف الشخصيات وأسمائها والأحداث، وتكرار ذكر القوافل ورعي الإبل، وصفير الرياح الصحراوية، وافتقار الصحراء من النباتات والأعشاب...الخ، كما صور الكاتب فيها مشاهد الضعن عند البدو الرحل وانتقالهم من مكان إلى آخر بحثا عن مواطن الكلأ ومساقط الغيث، التي تذكرنا بصور الضعن في القصائد الجاهلية حيث يقول الراوي: « نزل الحي الضاعن حول أضاة خلفتها أمطار الخريف المتأخرة مسودة بحاجز من الأخشاب والغصون المقتطعة، وانهمك الناس بنصب خيمهم بعد رحلة دامت

[1] صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص141.

من الصباح إلى ما بعد انتصاف الليل، شربت الإبل وملئت القرب ماء، وخلد القوم إلى الراحة والنوم، وانقطعت الأصوات بعد صخب الرحيل والنزول والسقي والحلب »[1].

وتسرد لنا الحكاية كيفية نشوء الدولة الموريتانية وتحولها إلى مستعمرة فرنسية بسبب توفرها على ثروات باطنية هامة خاصة مناجم الحديد، ثم تحولت بعد استقلالها إلى الوجهة المفضلة للغرباء والأجانب من أجل استثمار ونهب خيراتها فأنشأت مدن جديدة، ومن ثمة عرفت الصحراء أعدادا لا حصر لها من البشر المنتمين إلى جنسيات مختلفة، وشهدت تغيرات شاملة لصالح استخراج خامات الحديد وشحنها وتصديرها حيث« تضاعف أهمية محور (أنواذيبو) (الزويرات) في بداية الأعوام التي أعقبت إعلان استقلال الدولة الموريتانية، وسارت أعمال استخراج وشحن وتصدير خامات الحديد بوتيرة جنونية، جالبة إلى المنطقة الآلاف والآلاف من العمال والفنيين الأجانب والمواطنين والتجار والناقلين وغيرهم...» [2].

لقد تمكن الكاتب "أحمد ولد عبد القادر" في هذه التجربة الروائية تقديم صورة عن الفضاء الصحراوي الموريتاني، بيد أنّه لم يبحر في أغوار هذا الفضاء الملغز ولم يتوغل في الأقاصي ولم يتمكن من تجسيد الأبعاد الفلسفية والروحية والفكرية للمكان، فقد كانت معالجته لهذا الفضاء تتسم بقدر من السطحية والبساطة.

أما الرواية الثانية الموسومة بعنوان" القبر المجهول" أو "الأصول" (1984)، فقد صور فيها الكاتب« بعض الطقوس التعبدية في الصحراء بطريقة فيها نوع من السخرية اللاذعة وكثير من الإدانة واللوم والتوجيه كتحول الأضرحة إلى مقدسات ومزار، وكذا التطاحن بين القبائل البدوية وأشكال الصراع العرقي في الصحراء. والرواية بلاشك تحمل إرهاصا لعوالم من الصراع القبلي وإشكالات تكون المقدس في صحراء خالقة لأعرافها الكثيرة، وتابوهاتها وأيضا صور الأولياء »[3].

---

[1] أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المتغيرة، دار الباحث، بيروت، ط1، 1980، ص63.

[2] المرجع نفسه ، ص143- 144.

[3] جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمان منيف، ص81.

كما سعت الرواية إلى الاقتراب إلى درجة التماس مع مكونات المتخيل الصحراوي المادية والمعنوية المؤسسة لهذا الفضاء، لكنها لم تتمكن من التعالق معه والقبض على كل جزئياته كالزوايا والأضرحة والدراويش والمريدين والزمن الدوري الذي يجعل القبائل الصحراوية متجددة لا تفنى ولا تموت ولا تتغير مع الزمن.

واتسمت معالجة الكاتب للفضاء الصحراوي في هاتين الروايتين بنوع من السطحية والبساطة ولكن على الرغم من ذلك تبقى هذه المغامرات الروائية من أهم الكتابات التي اقتحمت عالم الصحراء بكل جرأة ومهدت الطريق لرواية الصحراء في المغرب العربي.

وإلى جانب "أحمد ولد عبد القادر" يبرز في موريتانيا نجم آخر وهو "موسى ولد ابنو" الذي ينقلنا هو الآخر إلى عالم الصحراء من خلال روايته "مدينة الرياح"، والتي تعد شكلا جديدا من السرد الذي يجنح إلى نوع من الفانتازيا، وذلك بكونها تقترب من منطق الخيال العلمي في تناولها لقضية خطيرة من قضايا الصحراء « حيث تحولت المدينة الصحراوية "أودغست" وبعض مناطق إفريقيا المجاورة من موضع بدوي (أثناء الرواية) إلى موضع وحقل للتجارب العلمية في القرون الأخيرة من عالم البشرية، وكان أخطرها اتخاذ المناطق الصحراوية كمراكز لتخزين النفايات السامة والمواد المحظورة »[1].

أما بطل الرواية (قارا) فهو عبارة عن نموذج لقية بشرية عثر عليها العلماء في معهد آثار الفكر الإنساني وبعد إخضاعها للتحليل الفيزيائي الكيمائي وفك شفراتها، أعلنت اللقية أنها تعود في أصلها لشاب صغير ينتمي إلى الحضارات القديمة باعه والده لإحدى القوافل التجارية في الصحراء مقابل كمية قليلة من الملح، وتنقلوا به من مكان إلى مكان في الصحراء الإفريقية الحارقة التي يسميها المجدبة الكبرى، وذاق أصناف العذاب كلها إلى درجة أنه فقد هويته في ذلك الزمن فيصرح أنه من طول التيه في هذا المحيط لم يعرف من يكون، فيقول: « لم أعرف من أنا: هل أنا الشاب القنقاري الوثني الذي كان يعيش في سعادة في بلاد الذهب؟ أم أنا العبد المسلم الذي يقطع

[1] أمينة برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية، ص20.

المجدبة الكبرى لا يدري إلى أين؟ أم أنا ذلك الكائن الأرضي المسكون بعناصر كونية غريبة على الأرض جعلتني أهيم بأكوان أخرى؟... قد لا أكون واحدا منها، بل الثلاثة معا »[1].

كما تطرح الرواية مفهوم العبودية والنخاسة والاستلاب في تاريخ الصحراء العربية وتتجلى قساوة الصحراء وجبروتها الذي يتظافر مع قساوة وجبروت البشر في هذه الرواية كي تضاعف من عذاب ومعاناة العبيد، يقول الراوي: « عندما لم يعد القيظ يطاق، حطت القافلة في وهدة غائز من الأرض يتضايق عليها كثيبان عظيمان على ذؤابتيهما ألسنة رقيقة من الحصى المتحرك كالأفاعي الصحراوية، لحقت بنا ظلالنا التي ظلت تطاردنا محتمية من ألسنة الشمس... لم يعد العبيد مكتوفين لأن إمكانية الهروب انعدمت تماما في هذه الصحراء المتيهة المعطشة... رياح (إريف) كانت تلطم الوجوه، تشويها، وتيبس الشفاه حتى تتكسر، وتسيل منها الدماء، بقيت جالسا في الشمس، أحثو على جناحي التراب الحامي... ربما يعجل ذلك في تيبس الجروح التي تركها الوثاق على ساعدي »[2].

ولا تنشغل الرواية بالجانب الأنثروبولوجي أو الثقافي، ولا بالموروث الأسطوري لعالم الصحراء بشكل كامل؛ بل تنشغل بفضاء المدينة التي امتلكت قدرة التدمير بفعل عناصرها الفيزيقية، وهذا الصِّراع هو صراع حضاري وليس صراعًا ثقافيًّا يواجه تقاليد الصَّحراء وأعرافها السائرة، ولعل اهتمامها الأول انصب حول إنشاء عالم روائي صحراوي متخيل قوامه المأثورات الشعبية والإثنية والأنثربولوجية، إلى جانب معطيات الخيال العلمي الفنتازي وهي من النماذج الروائية المؤسسة لرواية الصحراء في المنطقة .

وفي الموضوع نفسه أي (الكتابة عن الصحراء)، كما يلاحظ المتتبع للمشهد الأدبي في الجزائر قلة الروايات التي اهتمت بتيمة الصحراء، وقد أرجع أحد نقاد العرب ذلك إلى أن الرواية الجزائرية « قد اشتغلت... بهموم الاستقلال والكفاح المسلح المرير ضدّ المستعمر الفرنسي الذي استمر مائة وثلاثين عاما على أرض الجزائر وتابعت بعد ذلك القضايا السياسية والاجتماعية

---

[1] موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، 1996، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص25.

الكبرى التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال »[1]. نوافق الكاتب فيما ذهب إليه، لأنّ الروائي بعد الاستقلال وجد نفسه بين ملحمة الشّعب الجزائري أثناء الثورة، وبين تلك الحركة الاجتماعية التي بدأ الشّعب يعرفها لبناء وطنه، لذا ركز الكتاب جهدهم الفكري والإبداعي لتغطية ذلك.

لقد بدأت عوالم الصحراء تظهر مع الراويات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية منذ خمسينيات القرن الماضي، ولعل أول رواية كتبت في الجزائر هي رواية "مريم بين النخيل" (meriem dans les palmes)، للروائي محمد ولد الشيخ، التي صدرت عام 1930 بمناسبة الذكرى المئوية لإحتلال فرنسا للجزائر، بعدها توالت الأعمال الروائية التي ضمنت عوالم الفضاء الصحراوي من بينها رواية "سأهبك غزالة" "je t'offrirai Une Gazelle "، لمالك حداد التي صدرت عام1956، ففي هذه الرواية حاول البطل "مولاي" ابن ورقلة البحث عن غزالة حية في الصحراء ليهبها لحبيبته "يمينة" الفتاة الترقية ابنة التاسيلي، لكنه مات فيها عطشا دون أن يحقق لها ذلك، يقول الراوي: « كان هناك يمينة وهي أميرة زرقاء قيمتها عشرون ناقة بيضاء كانت ذات سبعة عشر ربيعا، يبتسم كل ربيع منها في صدرها الصلب، وكانت تعرف الوقت الذي تجتاز فيه الشاحنة "سردليس" الواقعة على حدود "فزان" ذلك أن أهل الصحراء يعرفون كل ما يوجد بالصحراء»[2].

وحاول الكاتب من خلال هذه الرواية تقديم صورة عن الصحراء القاسية التي تعجز فيها سائر الكائنات الحية العيش فيها، بسبب جدبها وقفرها، فلا شيء يستوطنها غير السراب والرعب وكثير من الصمت، الذي يبعث اليأس والملل في النّفس يقول الراوي: « لا شيء قادر على احتمال القفار، فالطيور لا ترضى به والغزلان تجتنبه، إن قشور بيض النعام المهشمة لأثار تدل على هجرة يعلم الله ما هي، على هجرة ملؤها رعب يوم المفر. إن الجمال قد ماتت والسراب هناك شبيه بأخيه السراب شبها يبعث اليأس في النفس. إن من ينظر إلى السرابات ليتصورها جزرا بل

---

[1] صلاح صالح، الصحراء في الرواية العربية، ص129.

[2] مالك حداد، سأهبك غزالة، ترجمة: صالح القرمادي، الدر التونسية للنشر، 1968، ص12.

سلاسل من الجزر هي أرخبيلات الصمت »[1]. وتقترب الصورة من التصوير الذي عرضه أغلب الكتاب عن الصحراء بصفة عامة.

كما تحضر الصحراء من خلال وصف الكاتب لبعض الأماكن ومنها المكان الذي كان يلتقي فيه العاشقين والذي يقع قرب المقبرة يقول الراوي: « ثم دخل مولاي من جديد في غابة النخيل وكانت الكثبان كأمواج البحر الناعمة تنتهي إلى جذوع الأشجار فتفنى تحتها، وكانت المقبرة مواصلة يقظتها، وكانت يمينة في انتظاره قرب "القلتة" دقيقة الحجم زرقاء الهيئة »[2].

وتحمل هذه الرواية جزءا كبيرا من حنين الكاتب المغترب إلى بلده، إلى صحرائه التاسيلي ورمالها وقبائل الطوارق التي تسكنها يقول الراوي: « آه ! لو كان الرمل يتكلم! ولكن الرمل قد يتكلم، سأرجع يوما إلى "تاسيلي اليزجر" سأرجع إليه كما يعثر الإنسان على صورة من صوره من جديد... وسأكتشف من جديد بين آلاف آثار الأقدام آثار قدمي يمينة التي لا تحتذى »[3].

يبدو من خلال هذا المقطع السردي أنّ الكاتب يقصد صورة حقيقية عن الفراغ النفسي الذي يعانيه الإنسان الجزائري في وطنه تحت وطأة الاستعمار، وهذا الفراغ نفسه هو الذي عاناه في باريس منفاه المضاعف. فباريس/ قسنطينة في الواقع وباريس/ الصحراء في المتخيل جسدا لدى "مالك حداد" المنفى المتعدد الأبعاد، بدءا باللغة الفرنسية التي اعتبرها منفاه إلى الواقع الذي رمز له بالصحراء، ثم باريس التي هي منفى في الحقيقة وفي المتخيل، ولذلك ستصبح الغزالة موضوع السعي في المتخيل ورمزا للحرية التي لم يتمكن الجزائري من تحقيقها[4].

بعد الاستقلال تراءت الصحراء كذاكرة منسية بالنسبة للروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية، حيث مكنت رواياتهم تحرير نفسها من قيود النظام الاشتراكي؛ لتحلق في فضاءات إبداعية تعمل على إضاءة بعض مواطن العتمة من التاريخ والجغرافيا الجزائرية فكانت الصحراء

---

(1) المرجع السابق، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) ينظر: آمنة بلعلى، متخيل الصحراء وإعادة تشكيل المركز في الرواية الجزائرية، https://www.fenni-dz.net

الحاضر الغائب الذي يظهر في دور الشخصية أو إحالة إلى لغة حالة اختلاف لتتشكل بعد ذلك كعلامة رمزية، وفضاء متخيل سرعان ما اكتشفه "مولود معمري" من خلال بحوثه الأنتروبولوجية فضاء حقيقيا لهوية اللغوية الأمازيغية. وإليها يعبر من خلال شخصيات روايته "العبور" la traversée" الصادرة عام 1982 من إحدى مداشر بلاد القبائل "تازقا"؛ حيث ينتقل مراد الصحفي إلى الصحراء، ويقوم مولود معمري من خلاله بتفكيك متخيل الصحراء كما تمثلها الغرب ويسائل ثقافة شعب الطوارق هناك الموزع بين الحدود، وبذلك تتحول صورة الصحراء إلى فضاء للبحث عن الهوية الأمازيغية[1].

وفي النسق نفسه كتب "الطاهر جاووت" روايته الموسومة بـ "اختراع الصحراء" l'invention du désert" الصادرة عام 1987، والتي مثلت رمزا للبحث عن الجذور الهوياتية وقد جسد الكاتب ذلك من خلال شخصية البطل الذي كان يعيش منعزلا في المدينة الباردة في أحد فنادق باريس هاربا من سطوة القهر السياسي في الجزائر، حيث نمت الصحوة الإسلامية، فعكف "جاووت" على البحث عن أسباب هذه الظاهرة المفاجئة، ولكن من خلال أبعاد رمزية عاد بنا من خلالها إلى مؤسس الدولة الموحدية "المهدي ابن تومرت"، ليستنطق من خلاله البطل الذي يجعل من حياته سيرا دون نهاية، لأنه مولع بالسفر مثل "ابن تومرت" الذي جاب الصحاري العربية فيستنطق من خلاله جذور التعصب الذي بدأت بوادره تظهر مع صحوة الثمانينيات الدينية. فكان السفر إلى الصحراء، بمثابة توجه نحو الداخل لتجاوز آثار التحولات الإيديولوجية والسياسية التي ساهمت في تغييب الهوية الحقيقية للشعب الجزائري وارتداء هويات إيديولوجية قاتلة[2].

كما كتب عن الصحراء الروائي "محمد ديب" بمسحة سريالية في عمله " Le désert sans détoure" الصحراء بدون منعطف"، عندما ماثل بين الواقع ومآل الأوضاع المتوترة في الجزائر أثناء العشرية السوداء، ليعيد للصحراء صورة التيه والضياع والوحل ورمزية اللامعنى والخوف والموت.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، https://www.fenni-dz.net

[2] المرجع نفسه، https://www.fenni-dz.net

أما بالنسبة للراوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فقد بدأت رواسب الفضاء الصحراوي تظهر فيها مع إبداعات الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" وذلك في روايتيه "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس"، وقد جرت أحداث هاتين الروايتين في الريف الجزائري في مناطق شبه صحراوية.

وركزت رواية "ريح الجنوب "على رياح الصحراء القبلية الجافة التي تحرق الأخضر واليابس، وتتلف المحاصيل الزراعية وتفقد الأراضي صفتها الخضراء الأمر الذي يولد لدى سكان المنطقة إحساسا عارما بالخسارة نتيجة ما تصاحبه هذه الرياح من زوابع وحرارة يقول الكاتب: «أصبحت القرية كئيبة حزينة تغطي سماءها زوابع الغبار وتتصارخ في جنباتها رياح هوج، فإذا هي شهباء لهباء يستعر فيها الحر استعارا، وأصبحت الوجوه يجللها الغبار فإذا هي تبدو دكناء قانطة، وأصبح الذين يملكون شيئا حيارى ما حل بفلاحتهم من خسائر، والذين لا يملكون شيئا صرعى من أزيز القبلي »[1].

ساهمت الرياح الصحراوية في رواية "ريح الجنوب" أو ما يطلق عليه ريح "القبلي" في ربط مكان الأحداث بالصحراء، كما ساهمت في ربطها بدلالات متعددة منها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية يقول الكاتب: « فإذا تحركت ريح الجنوب بكل عنف، وانطلق دويها بكل قوة يهز الدنيا هزّا، وأخذت أصواتها في فحيح وصفير تجاوب من كل جهة وجانب، باعثة في النفوس الهلع وفي القلوب الرعب والفزع »[2].

يلجأ الروائي بالوتيرة نفسها إلى توظيف فضاء الصحراء في روايته "نهاية الأمس" والتي جرت أحداثها في قرية تقع على تخوم الصحراء، بالرغم من أنّ الكاتب لم يصرح بتوظيفه لهذا الفضاء إلاّ أنّ هناك العديد من المشاهد الوصفية التي تثبت لنا على أنّ الرواية جرت أحداثها في مكان ينفتح على عوالم الصحراء مثلما ينقله هذا المشهد الوصفي: «الأحجار الجاثمة هنا وهناك على حفافي الطريق محمرة في سواد الأرض المحاذية لا يربط بين أتربتها إلا عروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي، العري هو الكساء الوحيد الذي تلبسه الأرض كأن ريحا ذرية قد نسفتها فإذا كل

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1976، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص190.

شيء عار، وإذا كل شيء كئيب، وإذا الشمس تفقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولا جمال، وإذا الأرض تعطي للنظر صورة من صور هرمها الفظيع»[1].

تمكن الكاتب على خلاف "ريح الجنوب أن يضفي للطبيعة الشبه صحراوية طابعا جماليا والذي جسده من خلال القمر الصحراوي فيقول: « وكان القمر حينئذ قد طلع من وراء الجبل العاري الشاهق، الذي كساه الليل قطيفة سوداء، طلع يبتسم ابتساما فضيا بالغ الروعة، وأخذت أشعته المتلألئة تنتشر فوق أجزاء من القرية فإذا هي ترتشفها في هيام وإذا المنظر العام يشكل لوحة بديعة الأضواء والظلال لم تصل بعد ولن تصل إلى رسمها يد إنسان... ووقف لحظة متأملا حواليه ذلك المشهد الفريد الذي اتصلت فيه السماء بالأرض فإذا هما متعانقتان متّحدتان في خشوع وهيام قدسي تعرفه الطبيعة ويعرفه من صقلت الأيام روحه وأرهفت الأحداث حسّه »[2].

برز إلى جانب "عبد الحميد بن هدوقة" عدد من الكتاب الجزائريين المعاصرين الذين تناولوا تيمة الصحراء في إبداعاتهم الروائية، كـ" رواية "تيميمون" "لرشيد بوجدرة" ورواية "تلك المحبة" و"تامسيخت" للحبيب السائح، ورواية "بحثا عن آمال الغبريني" "لإبراهيم سعدي"، و"المغتربة" "لمليكة مقدم"، و"نادي الصنوبر" "لربيعة جلطي"، و"تانزرفت" لعبد القادر ضيف الله، و"الخابية" لجميلة طلباوي، و"مملكة الزيوان" لحاج أحمد الصديق.... وغيرها من الروايات التي اقتحمت الفضاء الصحراوي وحاولت أن تستنطق عوالمه.

ففي رواية "تيميمون" لـ "رشيد بوجدرة"، تبرز صورة الصحراء كفضاء يحتضن الأحداث وتروي الرواية قصة رجل كهل يشتغل كدليل سياحي منذ سنوات يرافق سياحا إلى الصحراء في الجنوب الجزائري على متن حافلته "شطط"، هذه الرحلة ينطلق مسارها من الجزائر العاصمة إلى مدينة "تيميمون" ومن "تيميمون" إلى أعماق الصحراء ذهابا وإيابا حيث «الصحراء تحوط بالحافلة من كل الجهات... ودائما الصحراء منتشرة حولنا ورغم الظلام الحالك، فهي مركز الشبق والدوار والحضر والكرب، وإذا جاء الليل يتلون الأفق بلون ما بين البرتقالي والأصفر رغم جفاف الجو

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، مؤسسة عبد لكريم بن عبد الله، تونس، ط3، 1989، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص190.

المرمل، أشعر أنني أحمل على متن الحافلة خليطا من الأقدار الإنسانية تثير الشفقة في نفسي»[1].

يقع الدليل السياحي في إحدى الرحلات السياحية في حب فتاة شابة تدعى سراء، فيتمكن من خلالها التغلب على عقدته النفسية المتمثلة في نفوره الشديد وكرهه للنساء، إلاّ أنّه سرعان ما يكتشف الدليل أنّ سراء لا تبادله المشاعر، لأنّها هي الأخرى وقعت في حب شاب في سنها من الصحراء، وبذلك قرّر نسيانها والعودة إلى سابق عهده، فيقول: « الآن أعود بسرعة إلى السياقة وإلى هذا الطريق الصحراوي الضيق والوعر، أعود إلى المسافرين الذين أقودهم منذ بضعة أيام من أقصى الصحراء إلى أقصاها الآخر»[2].

تصور الرواية المناظر الطبيعية الخلابة التي تبرز جماليات الصحراء والتشكيلات البديعة لرمالها وصخورها، إلى جانب المخاطر الكثيرة التي تكتنف طبيعتها المتقلبة، التي تشبه نفسية السارد الذي كثيرا ما يراها مخيفة وقاسية شرسة في معظم الأحيان، حيث يقول: « الصحراء– ليلا– عبارة عن تظليل رهيب، نوع من الحلم اليقظ. في الصحراء يفقد الإنسان إحساسه بالواقع. في الصحراء كذلك يرى الناس ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب بالوردي وهي تتبختر فوق الهضاب الرملية، ونخلات خضراء تتبثق هكذا من عدم على الكثبان الشامخة والزعفرانية اللون، ولكن كل هذه الروعة خيالية، الصحراء شرسة قاسية، صعبة المنال فليس هناك غير السياح الذين يعبرونها مر الكرام للظن . هيوليا . بأنها (الصحراء) خلابة مذهلة»[3].

أما في رواية " تلك المحبة" "للحبيب السائح" فقد اختار الروائي صحراء أدرار كفضاء للكتابة كما اختارها كفضاء للتأمل وملجأ للأمن أثناء الأحداث الدامية التي كانت تعصف الجزائر في فترة التسعينات.

---

[1] رشيد بوجدرة، تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط1، 1994، ص11.

[2] المرجع نفسه ، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص33.

جسد الروائي "الحبيب السائح" من خلال نصه "تلك المحبة" العديد من القضايا التي مست الجنوب الجزائري، كقضية إجلاء اليهود، وإرساليات التبشير ودور الأب "دوفوكو" في الصحراء وكيفية دخول الاستعمار الفرنسي إلى هذه المنطقة، كما تحدثت أيضا عن التجربة النووية والتفجيرات التي رافقتها في صحراء "رقان" الواقعة في الصحراء الجزائرية... وغيرها من الأحداث التاريخية التي نقلها للمتلقي بعدما أعيد صياغتها في قالب روائي مزج فيها بين الواقعي والمتخيل الذي يكتنفه البعد العجائبي.

كما صور عادات وتقاليد المنطقة ومعتقداتها كالإيمان بالخرافات والسحر والشعوذة التي تمثل ثقافة المجتمع الجزائري في الصحراء، هذه الثقافة التي تؤثث المتخيل الصحراوي في هذه الرواية كما يلاحظ القارئ الحضور المكثف للصورة الثنائية التي تجمع بين المرأة والصحراء حيث سُجل « حضور علامتي المرأة والصحراء ضمن سياق استبدالي وكانت أسطورة التحول والخصب والنماء الوسيلة التي تم بها الاقتران بينهما »[1]، مثلما يتبدى في حديث المرأة الجنية التي سكنت الرجل الدرويش ثم تحولت إلى امرأة أثارت غيرة كل النساء، وفتنة سكنت قلوب كل الرجال فهي التي تقول: « قد تكون تلك الحمامة رمتني قبسة من منقارها فحلت إلى جزئيات الرمل الذي بسط الصحراء. وقد تكون الرياح حملتني نواة انشقت منها شجرة تحبل مثلي وتلد، وتعطي من جسمها طعم الحياة، كما أهب من جسدي لذة الحب فأجري في الدم هواء معطرة بالرغبة. لعله، لذلك يكونون هم الذين قالوا إنّ قدري دحرجني إلى إقليم العطش ليجريني غيرة منهمرة من أكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال، كما يجري ماء الحياة في فقارات (توات) الهادئة، أو يسري صمت السر في (قورارة) الهائمة، أو تعوي الريح في (تيدكلت) القاهرة، فأنت مكفول بأن تعرف أنها ثلاث كلها بين خصب امرأة تلد الطلع. ومن عقر ناقة تدخر الملح. وهيجان ريح تغسل الجدب بالرمل مثلما أتوضأ بالشمس أنا»[2].

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص199.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، فيسيرا للنشر، 2013، ص18.

وتندمج المرأة/ السر مع قدسية المكان فتصبح البتول نفسها مدينة "أدرار" وتتحد المرأة الخرافية مع الصحراء، فعندما سئل "علي الشريف" عن كنه وطبيعة هذه المرأة العجيبة أجابهم بقوله: « إنّها مثل الصحراء لا يتقدم بها العمر، ولا تنالها شيخوخة. ولا يصيبها لوث. ملكتها الأرواح سر الشباب لا يزول إلا بيوم قبضها »[1].

كما دارت بعض الأحداث في المناطق الواقعة في الأطلس الصحراوي كمدينة "تمنطيط" التي« تذارعها سموم الجنوب تحت شمس مسامته لسبعة أشهر حاسمات من الضوء الوهاج والقيظ الملحاح»[2]، وكذا مدينة "توات" و"قورارة" و"تيدكلت"، حيث يقول الراوي: «ونحن نعلم أن توات موطن الصمت والانتظار، وقورارة كتاب سر بلا خط وتيدكلت بوابة التيه واليقين »[3]، ففي هذه الأماكن تبدو الحياة في قمة صفائها وعذوبتها حيث دفء العلاقات الإنسانية والأمان والمحبة عنوان لهذه الصحراء، صحراء مدينة أدرار التي تمثل تلك المحبة. والملفت للنظر في هذه الرواية هو الصورة الإيجابية التي يرجعها المؤلف إلى طبيعة العلاقة التي تجمع الصحراء كفضاء يدركه أهلها وقاطنيها.

وبالنسبة لرواية "بحثا عن آمال الغبريني" للكاتب " إبراهيم سعدي" ينقل الروائي عبرها الأحداث الدامية التي عاشتها الجزائر أثناء العشرية السوداء، حيث يفر البطل "مهدي المغراني" من الإرهاب من الشمال إلى الجنوب، بسبب تلقيه تهديدا بالقتل من طرف أشخاص مجهولين وهناك في فندق في الجنوب يشرع في كتابة رواية عن سيرة امرأة وقع في حبها قبل أن ترحل دون وداع ليلتقي هناك بالصدفة بـ "وناس الخضراوي" الأستاذ الجامعي الذي نزل بالجنوب بحثا عن نفس المرأة.

وتتجلى في هذه الرواية بعض من رواسب الفضاء الصحراوي من خلال حديث الكاتب عن "آمال الغبريني" بطلة الرواية التي أرادت الفرار من المدينة وضجيجها والقيام بجولة إلى الصحراء

---

[1] المصدر السابق، ص147.

[2] المصدر نفسه ، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص20.

التي يعم فيها الهدوء والسكينة، فتقول: « أريد أن أشرع في جولة في الصحراء »[1] ، وقد تزامنت هذه الرحلة مع العيد السنوي الذي يقام في الصحراء للولي الصالح "سيدي بلال" فيستعيد "مهدي المغراني" أجمل يوم قضاه مع "آمال الغبريني" في هذه الصحراء الشاسعة، حيث يقول: « كانت آمال واقفة بجانبي يومها تتدلى آلتها الفوتوغرافية على صدرها، غارقة في مشاهدة فرقة من التوارق بلباسهم الأسود والأزرق، وبوجوههم الملثمة يؤدون رقصة قتالية»[2].

بينما تكتب الكاتبة "مليكة مقدم" عن الصحراء لأنّها تنتمي إليها « فرواياتها من النوع السير ذاتي، التي تعرض فيها أجزاء من حياتها التي عاشتها في الصحراء الجزائرية التي تنحدر منها قبل أن تستقر في العاصمة الفرنسية باريس، كرواية "الممنوعة" و"رجالي" وكذا روايتها الجريئة "المتمردة"، هذه الأخيرة التي يتناوب فيها السرد بين الـ "هنا" حياتها الحالية في باريس والـ "هناك" حياتها في طفولتها ومراهقتها في الصحراء عن طريق السرد الاسترجاعي»[3]، وفي حديثها عن بلدها الجزائر الذي ترعرعت فيه ترصد قولها: «الجزائر بالنسبة لي هي صحراء قبل كل شيء»[4] فيذكرها « الطرمنطان" تلك الرياح الشمالية التي تهب من وراء جبال الألب والبيرينيه في فرنسا برياح الخماسين التي تهب في فصل الربيع في صحرائها فـ " الريح والتيه بين الأسرة، والعزلة ربما تقودني إلى الصحراء فهناك تمنح ريح الخماسين لفصل الربيع رائحة التراب »[5].

تجسد الكاتبة بعض من مشاهد الصحراء وبخاصة عند حديثها عن سحر الليل الصحراوي وجماليته فتقول: « فالسماء المرصّعة بالنجوم في الصحراء فريدة من نوعها منظرها يأخذ بمجامع القلب ويهدّئها ويعيد للصحراء سلطتها الحُلُمية الفضاء الوحيد الذي يستطيع العقل ارتياده، والذي تقوم شروط الحياة القصوى بترقيقه وتصفيحه، والذي يغلقه عري اللانهائيات في البؤس »[6]، إلاّ

---

[1] إبراهيم سعدي، بحثا عن آمال الغبريني، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص127.

[3] جنات زراد، المتخيل الصحراوي في روايات عبد الرحمان منيف، ص74.

[4] مليكة مقدم، المتمردة، المركز الثقافي العربي، ص10.

[5] المرجع نفسه، ص11.

[6] المرجع نفسه، ص51.

أنّ هذا الفضاء الساحر قد يحدث في لحظة من اللحظات، توترا قويا في النّفس فتنقلب تلك الصورة الجميلة بسبب حرارة الشّمس إلى شبح مخيف رهيب لا يرحم إذ يتحول هذا الامتداد الواسع، وهذه السماء الصافية المتلألئة إلى سجن ضيق يطبق على الأنفاس، ويبدو ذلك من خلال قول الساردة:« خلال النهار يصعق الضوء في حرارة تتجاوز خمسين درجة في الظل، سعير النار يحرق كل شيء، ويحول الصحاري الحوضية والأراضي اللينية الواسعة الخصوبة إلى أماكن لحرق النباتات من أجل استصلاحها وتخصيبها، وتحول الامتدادات الشاسعة وسماواتها إلى عالم سجون وفي بداية المساء يتوجب رش الأرض المحروقة في الفناء مرات عديدة من أجل محاولة ترطيب الهواء الجامد بين الحيطان قليلا »[1].

أما في ليبيا فقد برز فيها اسم الروائي الكبير "إبراهيم الكوني" الذي استطاع أن يصوغ لنفسه تجربة إبداعية انزاحت عن باقي التجارب الروائية التي ارتكزت على موضوعة الصحراء، فهو يعتبر من بين الروائيين المتميزين إما على مستوى الكم أو الكيف، فإنتاجه يتميّز بالغزارة والثراء حيث أصدر أكثر من ستين (60) رواية كلها اتخذت من فضاء الصحراء مسرحا لأحداثها فرواياته كلها تعرف بذات البعد الواحد المتعدد الألوان والذي يوظف فيه الصحراء بشتى مكوناتها من تضاريس، ورياح، ورسوم، وحيوانات، ورمال، وعادات وتقاليد (خاصة عادات وتقاليد قبائل الطوارق)...، ومن الطبيعي أن يتعلق الكوني بهذا الفضاء الذي نشأ وترعرع فيه؛ فالصحراء بالنسبة له بمثابة الجدة التي ربته واحتضنته ونستشف ذلك في قوله:« إنّ الصحراء هي الجدة التي ربتني وهي التي روت لي وهي التي دفنت في قلبي سرها ولهذا عندما أتحدث عن الصحراء أشعر بأنّ الصحراء مسكونة... أشعر بأنني مسكون في الصحراء، يعني لست أنا من يسكن الصحراء ولكن الصحراء هي التي تسكنني...» [2].

وإلى جانب إبراهيم الكوني يبرز اسم آخر في ليبيا وهو "إبراهيم الفقيه"، حيث تعلق هو الآخر بفضاء الصحراء، فعمد إلى توظيفه في العديد من خطاباته الروائية منها: منها رواية "خرائط

---

[1] المرجع السابق، ص51.

[2] أحمد علي الزين، حوار مع إبراهيم الكوني، ينظر: الموقع: https://www.youtube.com

الروح"، والتي تعد من أطول راوية في المنجز العربي حيث جاءت في ثلاثة آلاف صفحة (3000 صفحة) موزعة على اثني عشر فصلا (12) وهي كالآتي: "خبز المدينة" "أفراح آثمة" "عارية تركض الروح" "غبرة المسك" "زغاريد لأعراس الموت" "ذئاب ترقص في الغابة" "العودة إلى مدن الرمل" "دوائر الحب المغلقة" "الخروج إلى المتاهة" "هكذا غنت الجنيات" " قلت وداعا للريح" "نار في الصحراء" "حقول الرمال".

تنقل هذه الرواية أحداث الرحلة التي قام بها بطل الرواية عثمان الحبشي، والتي بدأها من صحراء الحمادة الحمراء، متنقلا بعدها إلى عاصمة بلاده طرابلس، ثم إلى بر الأحباش ضمن جنود الحملة الإيطالية على الحبشة، ثم إلى القاهرة والصحراء الغربية خلال الحرب العالمية الثانية ثم رحلة العودة إلى وطنه وصحرائه التي خرج منها، لتكتمل بعدها أجزاء الرواية.

ومن أعماله الإبداعية كذلك التي لاقت احتفاءً كبيرا في الساحة الأدبية واهتمت اهتماما كبيرا بالمكان الصحراوي نذكر: ثلاثية "سأهبك مدينة أخرى" و"ثلاثية حدائق الليل" و"حقول الرمال".

وكخلاصة نهائية يمكن أن نقول على الرغم من بروز بعض الأعمال الإبداعية التي وجهت أنظارها للفضاء الصحراوي في الوطن العربي والمغاربي على حد سواء، إلا أن اسم إبراهيم الكوني يظل نجما ساطعا وعالقا في الأذهان، حيث استطاع من خلال أعماله الروائية التي اتخذت من فضاء الصحراء مسرحا لأحداثها أن يستحوذ على بقية الأسماء في المغرب العربي إن لم نقل في العالم العربي على الرغم من وجود بعض الأسماء التي لها وزن وثقل في هذا المجال الإبداعي ونذكر على رأسهم "عبد الرحمن منيف" الذي كتب عن صحراء شبه الجزيرة العربية.

2- الصحراء والمتخيل:

حظيت الصحراء في الأدب العربي القديم باهتمام كبير، باعتبارها ميقاتا مكاني لمهبط وحي الرسالات والموطن الأوّل للإنسان العربي- كما أشرنا إلى ذلك من قبل- الأمر الذي مكن الشاعر العربي أن يربط معظم أشعاره بهذا الفضاء، حتى استحقّ وبجدارة لقب شعر الصحراء حين كانت الطبيعة الصحراوية مربض ذاكرة الشاعر الجاهلي، وكانت الحيوانات الصحراوية بمختلف أشكالها هي التي تسيّر دراما الشعر الجاهلي، بعد أن يزيل عنها الشاعر تلك العجمة ويقدمها كنموذج للوفاء والبطولة والشجاعة، ومن ثم تتحوّل هذه الطبيعة الصماء بفعل اللغة إلى عالم شعري بديع وإلى لوحة فنية ناطقة مفعمة بالسحر والإثارة والجمال.

أما في الأدب العربي الحديث فقد تسربت تيمة الصحراء إلى بعض الأعمال الأدبية الروائية والتي جسدها العديد من الأدباء في أعمالهم الإبداعية بمختلف الأشكال، وقد باتت هذه الأعمال تمثل الهوية العربية المفقودة في خضم الصراع الحضاري بين الأنا والآخر.

والمتأمل في خطاب الرواية الجديدة الخاصة بتيمة الصحراء يجد أنّها أصبحت لازمة كتابية استجاب لندائها الأدب من جهة، وانعكاس للواقع المعيش الذي ميز تلك المنطقة النائية من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الصحراء التي تتحدث عنها الكتابة « ليست بالضرورة مجرّد صورة مطابقة للصحراء كفضاء طبيعي وسوسيو ثقافي، بل قد تكون صورة متخيّلة يمتزج فيها الخيال والواقع، وإذا كان صحيحا أن هناك أعمالا أدبية حاولت بطابعها الوصفي والتوثيقي أن تنقل صحراء الواقع، وما تتميّز به من مناخ وتضاريس وعادات وأسلوب حياة، فإن هناك دوما صورا للصحراء في متخيلنا الفردي كما الجماعي »[1]. فالصحراء في المتخيل الروائي استعارة للمكان ترتبط بالروحي والسرمدي، وهذا يعني أنّ الكتابة عن الصحراء تتجاوز بفعل المتخيل الفضاء

[1] حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص65.

الطبيعي الثابت إلى فضاء إبداعي يفتح من خلالها المجال للمتلقي في توليد صور ودلالات جديدة وذلك من خلال عملية التأويل.

شغلت الصحراء منذ القديم باعتبارها فضاءً طبيعيا وسوسيو ثقافي فكر أبنائها الذين يقطنون فيها ويعرفونها حق المعرفة، كما استأثرت مخيلة الأجانب بفضل سحر طبيعتها الخلابة وما تحويه من ثروات وكنوز باطنية، ومن هنا لا مجال للشك إن قلنا إنّ لكل بيئة المقدرة الفائقة على إثارة الخيال الفني وشحذ المتخيل فتكون بذلك فعاليات التخييل الفني وآليات صدوره عن بيئة ما تخضع لعدد من العوامل والآليات المتراكمة[1]، ولنبين ذلك وجب علينا الإشارة إلى الدور الذي تلعبه الصحراء في إطار علاقتها بالتخييل الروائي.

إنّ طبيعة الفضاء الصحراوي واتساعه اللامحدود كان له الدور الفعال في تحريك مخيلة العديد من الفنانين والمبدعين، حيث وجد هؤلاء في هذا الفضاء الرحب والمليء بالأساطير والعجائب مرتعا خصبا لإنشاء التخييل واغنائه بالرموز الذاتية والجماعية، فضلًا عن التفاسير الأسطورية الغامضة، وهكذا استطاع المتخيل أنْ يبتكر عوالمه المثاليَّة التي تغاير العالم الواقعي في أبنيتها الأسطورية العجيبة، ويمتلك خصوصية تعبيرية تتخذ من الصحراء وعاء وقالبًا فنيًّا يصبُّ فيه الكاتب الروائي أفكاره الروائية، ويستعير بعنصر الخيال في رسم مشاهد الصحراء وتصوير ظروفها المناخية الحارَّة، وما تنطوي عليه من صور باهرة، لعل أبرزها هبوط العواصف الرملية.

واتكأ المتخيل الميثولوجي للصحراء على نقطة أساسية وجوهرية، هي الانطلاق من بنية الواقع المادي نحو العوالم المثالية الأخرى، وكذلك استثمار عناصره المترامية في تكوين أفكار روائية جديدة، يصوغها الكاتب الروائي في قوالب فنية بِكر، تغاير أبنية الواقع المادي وعناصره الفيزيقية، ويتجلَّى هذا التغاير في الانتقال من السُّكون إلى الحركة، وكذلك من الضَّعف والضَّحالة

[1] ينظر: جنات زراد، متخيل الصحراء في روايات عبد الرحمان منيف، ص86.

إلى الكمال والشمولية، فالكاتب يبحث عن عالم متكامل، يحوي عناصر متحرَّكة في متن الرواية، وفضاء الصَّحراء الواسع يحوي كثيرًا من هذه العناصر.

كثيرًا ما تمتلئ عوالم الكاتب الروائي بالرموز والعجائب والأوهام والأحلام والأساطير وهذه الكثرة نجدها في فضاء الصحراء، وممَّا لا شَّك فيه أنّ هذا الفضاء ارتبط بالأساطير ارتباطًا وثيقًا بحيث لا يمكن الفصل بينهما بأي حال من الأحوال، ولعلَّ قناعة القارئ العربي بأنَّ لهذه الأساطير قوالب فنَّية، تزخر بالحقائق التي تقطع الشَّك، وتكشف زيف الأشياء الظاهرة، وهب الأساطير نفسها مكانة مرموقة، وأضفى إليه مسحة من القداسة والعظمة، إلا أنَّ تزعزع إيمان القارئ مع مضي وقت من الزَّمن دنَّس الأسطورة، فنزلت من أبراجها العاجية، وهي محملة بإرث رمزي وبعوالم متخيلة شديدة الغرابة.

وقد اتخذ الأدباء من الرموز الأسطورية والعوالم العجيبة مطيَّة يتَّكئ عليها المتخيل ولجأوا إلى توظيف هذه الرموز والعوالم على نحو فني، يستمدُّ عراقتها من الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، ولعلَّ الرواية الصَّحراوية كانت في مقدمة الأجناس الروائية إفادة من العناصر الأسطورية التي تنضب عن العطاء، وتزخر بالعوالم العجيبة، ويرجع ذلك إلى تعدد خبرات الأدباء الجمالية وتنوُّع مصادرهم الثقافية والمعرفية، وتباين طرائقهم الأسلوبية في التعبير، فكانت الكتابة عن فضاء الصَّحراء في البدايات الأولى أكثر تشابهًا وتكرارًا في الأعمال الروائية ولكنَّه تشابه محمود نستطيع أنْ نلمح فيه عناصر التمايز من الاختلاف، ونستطيع أنْ نلمح فيه بكارة العمل الروائي من ضحالته وقصور عناصره الأساسية.

واستطاع توظيف المتخيل الصحراوي تمكين التجارب الروائية من استدعاء الأساطير وبناء نصوص أدبية فذَّة، وذلك من خلال العودة إلى الزمن الغضّ، وإلى النسغ القديم جدًا، وهذا كون إبداعية النص لا تتحقق إلا بالتواصل مع هذا النسغ الذي يستمر مشعاً يغذي الفكر والإبداع.

وهكذا فإنّ الكتابة الإبداعية التي اقتحمت عالم الصحراء كان إبحارا في التراث عبر فضاء الصحراء وعبر خيال الذاكرة المحجوزة، « فالكتابة بهذه الكيفية لا تمحو القديم وإنما تتنامى معه

إنها كتابة روائية ماكرة مغلفة بغطاء المتخيل القائم على الرموز وفي المكر بنت علاقتها بالماضي وتبنيها في الحاضر والمستقبل »[1].

وباعتبار التراث شكلا من أشكال المتخيل لجأت الكتابة الروائية إلى سبر أغوار الفضاء الصحراوي لتسمد منه أصالتها ونبعها الأصيل وتميزها، وبعدها تحاول أن تؤسس علاقتها بالمتخيل الذي يستمد فاعليته من القدرة على تحرير الذاكرة المحجوزة التي تتجاوز الواقع المألوف إلى عالم مغاير عن العالم الذي اعتدنا عليه، وعليه يمكن القول: إنّ المتخيل الصحراوي كان بمثابة سخط وتمرُّد على الظروف الواقعية القائمة ومحاولة رائدة إلى بناء عوالم إنسانية جديدة على أنقاضها تحفظ قيمة الإنسان وتحرره من الأغلال التي تهدم كيانه النَّفسي والاجتماعي، فيتمكَّن من الإبحار في العالم بشغف وحرية، بعيدًا عن هينمة النِّظام أو السُّلطة.

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر وتحرير الكائن، قراءة في اللغة والمتخيل، مجلة البحرين الثقافية، العدد18، أكتوبر1998، ص126.

الفصل الثالث:

الصورة – الفضاء الصحراوي في الرواية المغاربية

أولا– الصورة – الفضاء المرجعي والفضاء الاستعاري

1– مكونات الصورة– الفضاء المرجعي

2– مكونات الصورة – الفضاء الاستعاري

3–بين صورة الفضاء الخيالي الحلمي/ و الفضاء - الرؤيا

ثانيا– فضاء التقاطبات الثنائية

1– ثنائية الصحراء/ والواحة

2– ثنائية الداخل / والخارج

3– ثنائية الحياة / والموت

4– ثنائية المقدس / والمدنس

ثالثا– فضاء الشخصيات

1– مفهوم الشّخصية

2– سيميائية الشّخصيات

3– سيميائية اسم العلم

أولا: الصورة – الفضاء المرجعي والفضاء الاستعاري :

لا شك أنّ أول ما يلحظه القارىء في مدونة الرواية الصحراوية انقسام فضاءاتها إلى نمطين بارزين يتشكلان من معطيات نصية تمكن من الفصل بين صورة الفضاءات المرجعية والفضاءات الاستعارية، حيث تستند الأولى إلى معطيات حقيقية واقعية، بينما تغلب على الآخر صفة المتخيل أو الاستعاري، وهو بالتالي فضاء متخيل أو مثالي استعاري وفي هذا المقام تقول "ناتالي ساروت": «هناك واقعان، واقع الناس، وواقع الروائي، الأوّل واقع معروف ومدروس ومحدّد يراه كلّ النّاس، ويذكرونه مباشرة، وهو واقع اجترته أشكال تعبيرية معروفة ومكرّرة، أما الثاني فهو يعني المجهول واللامرئي يراه الروائي بمفرده، وهو واقع عجزت الأشكال التعبيرية المألوفة عن التقاطه واستلزم طرائق وأشكال جديدة ليكشف عن نفسه»[1]، وهذا يعني أنّ الواقع الأوّل واقع ظاهر ومعروف يتمكن اكتشافه وإدراكه عامة الناس، أما الثاني فهو عالم مجرد خاص بالروائي وحده دون غيره، والقارئ يحتاج إلى مفاتيح وأدوات لفهمه والكشف عنه.

1– مكونات الصورة– الفضاء المرجعي:

المقصود منه : « كل الفضاءات التّي يمكننا العثور على موقع معين لها إمّا في الواقع، أو في أحد المصنفات الجغرافية التّاريخية القديمة »[2]، وما يمكن قوله: إنّ فضاءات المدونة التّي نحن بصدد دراستها، لم ترد في شكل تعريفات جافة ومحدّدة، بل عمد كتابها إلى تشكيل صورة هذا الفضاء لتقديم معطياته وخصائصه، ولم يكن الوصف والتخييل إلاّ آليتين استعان بهما أصحاب المدونة لهندسة عالمهم الروائي المتعلق بمسرح الأحداث، والذي مثلت فيه الصحراء دائرة أساسية تلتقي عندها سائر الدوائر الصغرى التّي تتمثل في المكونات الأساسية لهذا الفضاء الواسع واللامتناهي منها:[3]

---

[1] لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، تر رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988، ص12.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي، ص243– 244.

[3] ينظر: زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، مركز النشر الجامعي 2012، ص121.

1-1- الجبل:

يمثل هذا المعطى النصي علامة أساسية في تشكيل نسق هذا المكان كحيز مهم في رواية [التّبر] خاصة جبل الحسناوة، والذي يعرفه الروائي « بأنه سلسلة جبلية تمتد جنوب الحمادة الحمراء وتفصلها الصحراء الرملية في فزان »[1].

ويمكن الفصل في هذا التعريف بين أهم مكوناته المعطاة نصيا:

1- سلسلة جبلية.

2-تقع جنوب الحمادة الحمراء

3-تفصلها الصحراء الرملية.

4-فزان

يقدم السارد صورة هذا المكان في بداية مسار الحكاية تقديما ظاهراتيا يشمل الشّكل واللّون ففي بعض المقاطع يتبيّن أنّ الكوني يصف تنوع الجبال وأشكالها جغرافيا مشكلا بذلك صورة هذا المكان وفق المعطيات البسيطة التي تظهر بها هذه الجبال الصحراوية، مثلما يبيّن هذا المقطع الوصفي: « تدلت سحب بنفسجية كثيفة وتلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد. كل جبل يقوم وحيدا في العراء، ويصطف في الطابور الذي يخرق الصحراء إلى شطرين»[2]. يشكل السارد نسق هذه الصورة من العناصر الآتية:

1-سحب بنفسجية

2-رؤوس جبال متباعدة

3-خلاء أبدي

4-جبل يقوم وحيدا

5-العراء

6-الطابور

7-يخرق الصحراء إلى شطرين

---

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ناسلي للنّشر والإعلام، ليبيا، ط3، 1991، ص100.

[2] إبراهيم الكوني، التّبر، دار التنوير للطباعة والنّشر، ط3، 1992، ص33.

ثم ينتقل السارد في وصف الجبل من الخارج ليصل إلى الباطن حيث تشكل خصائص الجبل استراتجية الدفاعية ويتجلى ذلك على النحو الآتي:

أ– حصن الحماية:

إذ كان "الجبل" مكان احتمى به "أوخيّد" مدّة وجيزة من الأعداء الذين يطاردونه هو و"الأبلق"، ثمّ غادره إلى الموت « حصن نفسه داخل الجحر المنيع. سدّ فوهة الشق بالأحجار وحشر جسمه في حبسه الجديد (...) الجبل هو الأمل الوحيد. هو الخلاص »[1]، فتحولت هذه الصخور إلى مأوى وأصبح الجبل هو حصن الخلاص والنجاة، إذ جاد الفضاء الصحراوي على "أوخيد" بالمناعة والحصانة، حيث يصعب اقتحام الكهف من قبل الأغراب، من أهل الواحات والعدوّ من الغزاة، فيصور السارد أوخيد وكأنه نسر في قمّة جبل آمن لا يسكنه سوى الجن.

ب– الجبل فضاء العبادة والتأمل:

يتجلى ذلك عندما ودّع "أوخيّد" أبلقه وقصد قمة الجبل داعيا إلى ربّه أن يحمي أبلقه من كل أذى وراجيا من المولى اللقاء به في أقرب وقت ممكن ونلمس ذلك في هذا المقطع السردي: «... هذا الذي تحسّه ولا تتلمسه هو الذي سجد له أوخيّد وتوسل إليه. طلب منه، في تلك العشية عندما ودّع أبلقه ورآه يطفو ويغرق في السراب الفضي عند الأفق، أن يحميه من الشرّ ويحفظه من الحسد والحقد ويدبر لهما لقاء قريب »[2]، إضافة إلى ذلك يبدو أنّ هذا المكان فضاءً للحرية وللتأمل، إذ اتّخذه "أوخيّد" كمكان بديل عن سّهل الصّحراء، وكموضع للتأمّل والتّفكير في ملكوت الله؛ فقد كان التّأمل والدّهشة في هذا المكان هما الدّافع الأوّل لإثارة "أوخيّد" تساؤلات عن هذا الكون المبهر بعظمته وعظمة خالقه جلّ وعلاّ « قبل أن يستقر في الشقّ تفقّد الجبل الجليل الممتد من الغرب خاشعا، ساجدا نحو الشّرق، صوب القبلة. ينسج لقمته العالية عمامة زرقاء من قبس الفجر الصحراوي المسحور. ويكتب، مع الشروق، ويكتم السرّ الذي حفظه من فم الملكوت في الليل.

– هذا السرّ هو الذي يهبه هذا الجلال.

---

[1] الصدر السابق، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص148.

–فكم هي عارية وكم هي خفية هذه الصحراء!

هذا السر. هذا الخاطر الخفي الهائم في الفضاء. الإحساس المبهم المعمم بثنايا الظلمات والسكون...»[1].

فمن خلال هذه المقاطع الوصفية يظهر أنّ السارد هو من يضفي على هذا المكان (الجبل) هبته وجلاله نتيجة للمشاعر التي تغمره فيتحول من مكان عزلة إلى مكان عبادة وتأمل و خلاص.

ج– **الجبل ملاذ للأمن والاستقرار:**

يظهر ذلك من خلال حديث " قارا" بطل رواية "مدينة الرياح" إذ رأى أنّ الحل الوحيد للخروج من المحنة والأزمة التّي يعيشها هو الهروب في الصحراء إلى قمة الجبل حيث الأمن والاستقرار، ليعيش بعيدا عن هذا الزمن ورذالة البشر، حتى رأى أنّ الشّيء الأنسب له هو الموت في هذا المكان ووضع حد لحياته المأساوية التي يعيشها فيقول: «... قد يكون الأصلح بالنسبة لي أن أهرب في الصحراء، وأموت على قمة جبل، مرة واحدة، وأضع حدا لهذه المهزلة...» [2] فالجبل يلجأ إليه الإنسان والحيوان والطير طلبا للأمن والراحة والطمأنينة، التي افتقدوها على الأرض المنبسطة، ففي الجبل السلامة من كل أذى.

1–2– الصحراء الرملية:

وهي مكان جغرافي وامتداد لا نهائي من الرمال، والعراء والسّراب، تعرف بشدّة حرّها وندرة الماء فيها، والبدوي فيها يعيش على التنقل والترحال بحثا عن ظروف معيشية أحسن تؤمن لهم معيشتهم. يصف الراوي الصحراء الرملية في رواية "التبر" كبيئة جميلة، لكنّها صعبة المراس فيقول: « الصحراء الرملية لا تعد بشيء، الصحراء الرملية خائنة. عدم لا عشب، ولا شجر بري ولا حيوانات برية. صحراء الحمادة جنَّة بالمقارنة مع هذه الجاحدة... الصحراء الرّملية لا تطعم إلاّ الرمل والغبار والقبلي »[3]، تتشكل صورة الصحراء الرملية وفق مجموعة من المعطيات النصية وهي على النحو الآتي:

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص125.

[3] إبراهيم الكوني، التبر، ص79.

1- لا عشب

2- لا شجر بري

3- لا حيوانات برية

4- جاحدة

من خلال هذا الوصف يتضح أنّ هذا المكان الجغرافي، مكان مقفر وموحش تنعدم فيه أبسط ظروف الحياة، ويختلف عن غيره لأنّ السارد يقارن بين "صحراء الحمادة" و" الصحراء الرملية".

1-3- صحراء الحمادة:

وهي مساحة واسعة من التّراب أقلّ حرارة مقارنة بالصحراء الرملية، وهي أرض سهلية غنية توجد فيها نباتات موسميّة كالتّرفاس، وحيوانات عديدة كالأرانب والغزلان، ولهذا يصفها الكوني على أنّها الأم الرحيمة عكس الصحراء الرملية التي كان يصفها بأبشع الصفات يقول السارد في نصّه "التّبر": « صحراء الحمادة جنَّة بالمقارنة مع هذه الجاحدة (الصحراء الرملية). إذا لم تجد شاة غزال أو ودّانا[*] أعطتك أرنبًا، وإذا لم تجد أرنبًا استضافتك بعظاءة. وإذا كان الفصل لا يناسب ظهور العظاءات دعتك إلى مائدة خضراء بالعشب. وإذا بخلت السماء بالأمطار رحمتك بنبق السدر من ثمار العام الماضي. يا إلهي. ما أرحم الحمادة.»[1]، فمن خلال هذا المقطع يمكن إجمال معطيات الصورة نصيا على النحو الآتي:

1- أقل حرارة

2- أرض سهلية

3- نباتات موسمية/ الترفاس

4- حيوانات عديدة (الأرانب، الغزلان، العظاءات)

5- مائدة خضراء بالعشب

---

[*] الوادن أو (الموفولون): هو أقدم حيوان في الصحراء الكبرى، وهو تيس جبلي انقرض في أوروبا في القرن السابع عشر. ينظر: إبراهيم الكوني، التبر (هامش الرواية)، ص79.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6-نبق السدر

فهذا المكان إذن جنة مقارنة بالصحراء الرملية، فهو مكان يمنح لقاطنيه الأمن والاستقرار وذلك نظرا لما توفره هذه الصحراء للإنسان من أعشاب، ونباتات، وحيوانات برية...الخ.

1-4- الفقارة:

تعد الفقارة مصدر أساسي ومهم للإنسان الصحراوي إذ تزوده بالماء الذي يعد المنبع الأساس لاستمرار الحياة ويتضّح ذلك في قوله تعالى: ﴿ **وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيءَ حَيّ أَفَلاَ يُؤمنُون**﴾ ، القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 30.

كما أنّها تعد نظاما مائيا يرتبط بالمناخ الصحراوي الجاف، وهي من التراث الصحراوي منذ القدم، إذ تعتبر من اكتشاف البدو الأوائل لتسهيل عملية السقي؛ والفقارة كلمة « مأخوذة من الفقار أي فقاقير الظهر لأنّها تشبه فقرات الظهر، بينما يرى البعض أنّها مشتقة من الفقر الذي هو الحفر فقولك فقر كذا إذا حفره »[1]، وبهذا المعنى يتضح أنّ الفقارة تعني حفر الأرض والبحث عن المياه في جوفها، وهي بذلك تظل رمزا للحياة والتجدّد التّي تمنح الحياة للنباتات والنخيل والبيوت... وسائر الكائنات الحية انطلاقا من سريان الماء من فقارة إلى أخرى، وعليه تشكّل الفقارة في الصحراء منبعا من منابع الحياة ومظهرا جماليا يضفي على الطبيعة الصحراوية القاحلة والجرداء جمالا وبهاء.

أورد "الحبيب السائح" في روايته "تلك المحبة" العديد من الفقارات منها: فقارة (تاغجم) وفقارة (أرمول)، وفقارة (هنو)، وقد عكس حضور الفقارة في الرواية صورتين، صورة جمالية تمنح الحياة للإنسان وللطبيعة الصحراوية، وصورة أخرى سلبية تذكرنا بما عانه العبيد من مشقة وتعب في حفر الفقارة.

ففي الجزء المعنون بـ « **كوني بيضاء أو سوداء فأنا اللون والظل** » يلجأ السارد في العديد من المقاطع إلى تصوير معاناة الرق وكفاحهم المستمر في تفجيرهم للأرض، كما يصوّر كذلك مشقة هذا العمل ومخاطره التي تعرّض حياتهم للموت باستمرار: «... إنّ العبيد كانوا يشقون بكل

[1] أسماء باشيخ، الأنتروبولوجيا والصحراء، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، 2020، ص96.

ما جمعته بلاد توات من عذاب للإنسان في هذه الدنيا، يمخرون الأرض ويخرجون ترابها ثم طميها من الفجر إلى الغروب تحت رقابة واحد ممن يختاره الأسياد يتقن الحرفة ويعرف مبيت النملة والعقرب. ينزلون بالحبال أحيانا إلى عمق أربع وعشرين خطوة ليشقوا للماء انحداره عبر أنفاق بلا عوامد. كان الصيف يدور عليهم أربع مرات قبل أن يخرجوا أخيرا إلى النور فيشقوا (الأغوسرو) على سطح الأرض من آخر بئر في المنحدر. ثم يبنون (القصري). وعند مخرجه يقيمون (المشطة)، التّي منها يمدون السواقي الصغيرة إلى البساتين التّي ظلت لا تثمر إلا بأيديهم»[1].

يظهر من المعطيات النصية المراحل التي تتم من خلالها حفر الفقارة، ومن ثمة يكشف المقطع التالي عن صورة الفقارة التي تتم عن طريق عملية تنقيب صعبة تبدأ بحفر الأرض "يمخرون الأرض" يخرجون ترابها ثم طميها وينزلون إلى عمق أربع وعشرين خطوة "أنفاق بلا عوامد" ثم يشقوا (الأغوسرو) يبنون (القصري) وأخيرا يقيمون "المشطة" التي تمتد منها السواقي.

ينقل الراوي في موضع آخر وبصورة دقيقة وضع العبيد وصمتهم عن حياتهم وصبرهم في أيام القر والحرّ وهم يتعرضون لكل المخاطر في هذا العراء الصحراوي (الجوع الموت، المبيت في العراء)، وعن أكلهم المتمثل في تمر يابس وحشف ممّا تأكله الدابة «... وكانت أيام البرد هي التي تقهرهم أكثر من أيام الحفر، التّي لا يعود خلالها كثير منهم إلى قصورهم وقصباتهم فيبيتون في العراء انتظارا لفجر آخر. وكانوا لا يتقوّتون أحيانا إلاّ بحشف يقدمه الأسياد علفا لدوابهم »[2] ، فلا شك إذن أنّ هذه المقاطع السردية تجسد لنا صورة الرق وصورة القمع والذل لطبقة العبيد وما يتعرضون له من مشقة وتعب جراء حفرهم للفقارة بأبسط الوسائل .

1-5- البيت:

يمثل البيت الرحم الأوّل بالنسبة للإنسان، كما يعدّ المكان الذي يحميه من الحر والبرد ويمنحه الدفء والأمن والاستقرار، وهو الملاذ الذي يشعره بالاطمئنان والراحة والسكينة، إنّه المكان الذي يمارس فيه الإنسان، أحلامه، وطفولته، ويتشكل فيه خياله وتتضح فيه شخصيته إنّه على حد

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص120- 121.

[2] المصدر نفسه ، ص121.

تعبير "غاستون باشلار"« جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل »[1]، وللبيت عامة علاقة حميمة بالإنسان إذ يظل راسخا في ذاكرته، ويحنّ إليه كلما تذكر العائلة وأيام طفولته.

فالبيت الذي يعيش فيه الإنسان « أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك. كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة. وعاداتنا المتعلقة بحلم يقظة ما قد اكتسبت في ذلك المستقر »[2]، فضلا عن ذلك فهو يرتبط بذكريات مهمة في حياة الشّخص والتي تلعب دورا أساسيا في تشكيل شخصيته لأنه « يمثل جزء من كياننا ووجودنا الإنساني، فهو المكان الذي يعبّر عن اتصالنا الحميم بيت الطفولة؛ بل وبعالمنا. إنّه– بإيجاز– بذرة وجودنا في العالم »[3].

لقد أعطى الروائيون لهذا المكان اهتماما كبيرا في نصوصهم الروائية، ففي "تلك المحبة" يصوّر لنا الروائي شخصية "نجمة" والتي لزمت بيتها بصبر وإباء، مراعاة لوفاة زوجها الأوّل فيقول السارد:« كانت لزمت بيتها بإباء وصبر أربعة أشهر وعشرا. فلم تخرج ليلا إلا اضطرارا»[4].

يقابل البيت من خلال هذا المقطع السردي معان كثيرة تدلّ على الالتزام والسجن، حيث تتحقق معنى العدة والاحترام والالتزام الشرعي، الذي ينص عليه الدين والشّريعة الإسلامية من خلال الملفوظ السردي/ لزمت بيتها بإباء/.

وعلى هذا الأساس نلاحظ أنّ الروائي لم يركز على الوصف الداخلي للبيت من متاع وزخرفة، بقدر اهتمامه بملامح شخصية "نجمة" وعن وفاة زوجها، ودخولها العدة، حيث يصور الكاتب ضمن بيت "نجمة" ملامح الوحدة والضجر، والالتزام بالعدة والصبر، إلاّ أنّ الكاتب يفضح بعض أسرار "نجمة" وعن خروجها من بيتها في النهار متزينة ومتأنقة لا تظهر عليها ملامح الحزن والأسى من فقدانها لزوجها.

كما يقدم الروائي صورة التجسس على بيت "نجمة" من قبل صديقاتها، لأنّهن كنّ يعرفن افتتان نجمة بالرجال، فهي امرأة عاشقة للحياة لا تستطيع العيش بين هذه الجدران وحيدة ومستسلمة للحزن «... فلقد رتبن لها في بيتها من تجسست عليها إن كانت تضحك أو تبدي سرورا

---

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص44.

(3) غاستون باشلار، جماليات الصورة، تر، غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص296.

(4) الحبيب السائح، تلك المحبة، ص79.

أو سعادة أو تطلق شعرها أو ترمي منه المشاقة (...) أو تتزين أو تتكحل أو تطلي الحناء أو تطل من باب القوس أو تخرج إلى الزقاق في العشية...»[1].

فضلا عن ذلك نجد في المدونة وصفا دقيقا للبيوت الصحراوية القديمة، وهي تختلف عن البيوت في المدينة، ممّا برزت مشاهد حركية جميلة توحي بفكرة البساطة والفرح في بيوت من الطوب لتتسم بالجمال، والتي هي عبارة عن الرحبة يدخل منها الهواء والشّمس، فتهوي البيت بالنهار وبالليل تستعمل للتقرب إلى الله والدعاء، كما تضم أمكنة أخرى كالقوس الخاص للراحة وللعلاقات الحميمية، أمّا التقمة فهي عبارة عن مكان للأغنام، والمخزن هو مستودع للبضاعة وكلّ المدخرات، والشيشمة: هي مكان لقضاء الحاجة تكون في آخر زاوية للسطح « أشار (مكحول) إلى ثلاث حجرات قائلا لها: تسمى الأقواس. فالأوّل قوس النوم والجماع. والثاني (تقمة) الشياه. والثالث مخزن المدخرات. ثم أراها درجا من الطين يوصل إلى السطح: أما قضاء الحاجة فهناك في (الشيشمة) »[2]. فيتشكل البيت الصحراوي من :

1- الرحبة

2- القوس(قوس العلاقات الحميمية)

3- التقمة/ مكان للأغنام

4- المخزن

5- الشيشمة (قضاء الحاجة)

فهذا البيت إذن (القوس الأوّل) هو المأوى الحميمي الذي يرتاح فيه "مكحول" مع حبيبته "جميلة"، يقضي معظم وقته في التحسس للرمل، واستنشاق رائحة الطين. فهذا البيت هو المكان الذي يحسسهم بالمحبة، والالتحام، والطمأنينة، والهدوء « إذّاك التفتت جميلة إلى مكحول يدخل القوس الأوّل. لحقت به فأحست برودة في الظهر ودفئا في الصدر إذ انغرست رجلاها في رمل ناعم. رأت نفسها عارية على طبيعتها من غير عورة. وخالت مكحول دعاها عاريا مثلها. فراحت

---

[1] المصدر السابق ، ص79- 80.

[2] المصدر نفسه ، ص321.

تدور حول نفسها وحوله، كالأرض حول الشّمس، ممسحة صدرها فظهرها بجسده (...) فأصابت حيطان الطوب مسرة من نعومة بشرتها. وحال رملها الماء...»[1].

يتشكل من خلال المسميات الواردة قاموس لغوي مميز لصورة الديار في الصحراء. (الشيشمة، الرحبة، القوس، التقمة،...) ونعثر كذلك في رواية (مدينة الرياح) بعض المقاطع الوصفية للبيوت الصحراوية التي تعطي للمتلقي فكرة عن البيوت البسيطة والمتواضعة التي يقطنها الإنسان الصحراوي مثلما يحيل إلينا هذا المقطع «...البيوت أخصاص من الحشيش المنسوج بعضه ببعض، ظهورها محدوبة ململمة كالقواقع، مداخلها واطئة يدخلها الناس راكعين... ليس لها نوافذ. الحيطان خضراء من الحشيش الأصلب موصولة ببعضها، مدعمة ببعض الأعمدة المركوزة في الأرض...»[2]، لكن بالرغم من أنّها بيوت صغيرة وبسيطة مصنوعة من الطوب والحشيش إلاّ أنّها تحمل في صميمها معاني الحب والسعادة والألفة والحميمية، يبدو وكأنّ البيوت الصحراوية ليست جدرانا خاوية بل فيها جانب نفسي أو روحي يشبه تماما جسد الإنسان وروحه علمت الإنسان الصحراوي الصبر وتحمل الصعاب.

1-6- الكنيسة:

تعتبر الكنيسة مكانا مقدّسا للمسحيين، ومركزا لأداء العبادة والصلاة، بحيث يلجأ فيها المسيحي إلى طلب التوبة، والرحمة، والهدوء النفسي والاستقرار، والتطهير من كل ما اقترفه من ذنوب (الخطيئة).

تحضر الكنيسة في " تلك المحبة" وبقوة، والتي تشير إلى التسامح الديني والانفتاح على الآخر واحترام معتقداته، ويتجلى ذلك من خلال موقف "مبروكة" و"البتول" اتجاه الكنيسة كقراءة الكتب المقدسة واحترام طقوس المسيحية « وانكبت على كتب في الشعائر المسيحية، كانت تأخذها من المكتبة المتوسطة بتوجيه من أستاذ اللغة الفرنسية، الذي كثيرا ما وصفها بالأرَضية لما كانت تبديه من نهم بالمطالعة »[3].

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص25- 26.

[3] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص210.

قدم السارد الكنيسة من جهتي نظر مختلفين، وجهة دينية، ووجهة مسيّسة، تتحكم فيها السياسة العسكرية وتوجهها، ففي بعض المقاطع السردية يقدم السارد صورة تاريخية عن ظلم الكنيسة ومحاكم التفتيش للعرب الأندلسيين، وردعهم، وملاحقتهم، فيبرز مأساتهم وتخوفهم « فقد زرعت الكنيسة عيونا لها وآذانا تتساقط أخبارنا بالوشاية إن كنا نستقبل القبلة ونغسل ميتنا ونكفنه في الأبيض وندفنه في أرض بكر وجهه مولّى إلى الكعبة »[1].

لقد كان للكنسية في " تلك المحبة" وظيفتين: إيجابية وسلبية.

– الأولى (الإيجابية) تتجلى في فعل الخير ومساعدة الناس ماديا ومعنويا والاهتمام بالآخرين لتوحي بذلك على التدين والتسامح، ويتجلى ذلك من خلال شخصية "جبريل" ووالده "جوزيف" إذ كان « يشاركهم معيشتهم البسيطة. ويأكل طعامهم. ويخدمهم بنصائح لصحتهم، مقدما لهم بعض الكنينة وبعض المراهم. لا يتخلّف عنهم في التويزات تنظيف الفقارات وتزريب الجنانات، ولا في مواسم جني تمورهم »[2].

– أما الوظيفة الثانية، أي (السلبية) فبوصفها مكانا للمؤامرات، ومكانا للمراقبة والجوسسة ودراسة التطورات العسكرية ومجريات الأحداث والذي يتمخض عنه الكره والعداء للمسلمين. فهنا يركز السارد على المؤامرات العسكرية ومواقفهم الحقيقية انطلاقا من فكرة الغزو المسيحي للصحراء ولعقول سكانها، من خلال تحوّل بعض الضباط من شخصية الجندي إلى شخصيات متدينة " رهبان"، بدءً من أهل جبريل (أجداده، آل أرنود، مارسيل وروبر) إلى آل يعقوب وما فعله أيضا من قبل الناسك دوفوكو «... كما اعتقد النابهون من الأهالي. فإنّ الأب دوفوكو، لكي يفتح روح الطفل على نصرانية ويعرف دينها عن قرب فيتشبع بتعاليمه ويحياه في يومياته »[3].

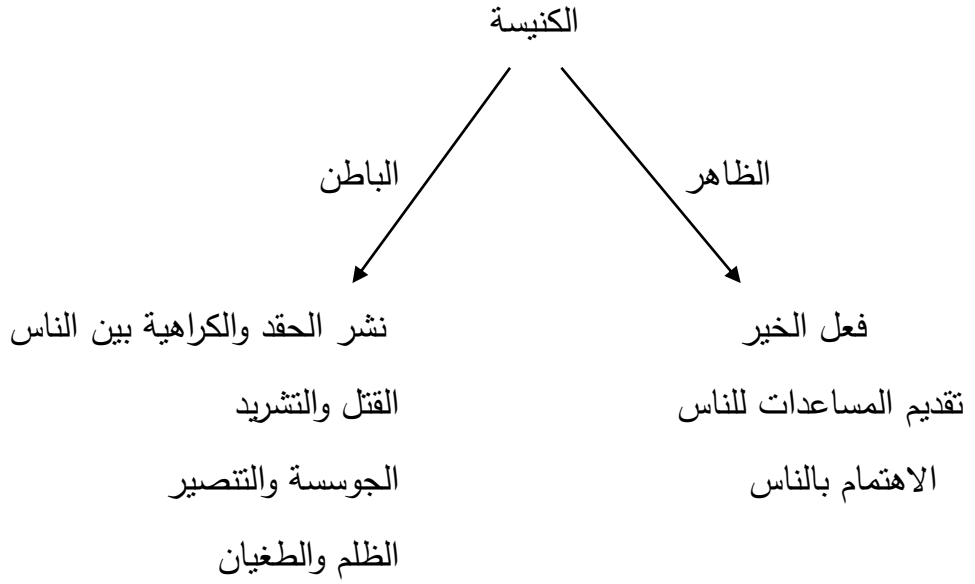
انطلاقا ممّا عرضناه يمكن أن نمثل بمخطط صورة الكنيسة الحقيقة في الصحراء وفق ثنائية الظاهر والباطن على النحو الآتي:

---

(1) المصدر السابق ، ص42.

(2) المصدر نفسه، ص243.

(3) المصدر نفسه، ص246.



إضافة إلى هذه الفضاءات المرجعية التّي أوردناها، والتي تحضر بقوة في المدونة نجد هناك فضاءات أخرى مهمة إلاّ أنّ المقام لايتسع لذكرها جميعا، مثل: الكهف، البئر، الدكانة الحي...الخ.

ونأتي على ذكر بعض المدن كأوداقوست، وأدرار، ووهران، والسودان، وتجقجة وغانا...الخ، علاوة على ذلك نجد ذكرا لمناطق وجهات تابعة للفضاء الصحراوي مثل: توات تمنطيط، الهقار، وتيدكلت، وقورارة، وأقبلي، وتبلكوزة...[1] ، وغيرها من الأماكن التي لها امتداد بالصحراء الكبرى وما جاورها، وهي كلها فضاءات حقيقية مرجعية لعبت دورا أساسيا في بناء المسارات الحكائية.

2- الفضاء الاستعاري:

نعني بالفضاء الاستعاري أو الفضاء المتخيل، ذلك الفضاء اللاّمرئي الذي يشكل العالم الروائي للمؤلف ويراه الروائي دون غيره من القراء، وعليه يلجأ الكتاب أثناء العملية الإبداعية إلى الفرار من هذا العالم الواقعي إلى عالم المتخيل، باعتبار أنّ العمل الأدبي لا يخرج عن كونه عملا

[1] ينظر: كل من رواية مدينة الرياح، والتبر، وتلك المحبة.

تخييليا تعطى فيه الأولوية للخيال ليجنح في عوالم وإن بدت تربطها بالواقع، أو الفضاء المرجعي فهي إلى الخيال أقرب[1]، تبدو الأمكنة الاستعارية في مدونة البحث متعدّدة ومتداخلة بحيث تدخل ضمن ثنائية الواقعي والمتخيّل، ومن بينها نذكر ما يلي:

3- الفضاء الخيالي الحلمي/أو فضاء الرؤيا:

ونقصد به ذلك الفضاء الذي يصنعه الخيال في الحلم، وتبعا لهذا ينقسم فضاء الحلم إلى نوعين أساسين هما: **حلم المنام، وحلم اليقظة.**

3-1- فضاء حلم المنام:

وهو ما تحقق حضوره، وتجلت رؤيته في نوم النائم، وهو يبني وجوده من علاقات وملامح ذات مظهر خصوصي يتمايز عن تشكيلات الفضاء الواقعي، وهو يؤشر لصفات قد تقترب أو تبعد عن مدركات العالم المحسوس، يظل مطويا بغلالة تشف عن مسارات التحرك الخياليّ ويلقي باستناده إلى تواصل حقيقي وتام بين فضاء الواقع وفضاء الحلم[2]، وذلك لأنّ فضاء الحلم يستعير بعناصر واقعية، غير أنّه يستند إلى دلالات مختلفة.

وقد شكل الحديث عن " فضاء الحلم" محور العديد من الدراسات، إذ تناوله "غاستون باشلار"، مثلما تناوله "فرويد" عندما ربطه بأمور نفسية، ويبرز هذا النوع من الحلم عندما زار "أوخيّد" بيت الظلمات والذي قدمه السارد مازجا في وصفه بين الواقعي والمتخيل، مؤكدا حضور الصورة المتخيلة، وذلك حينما تكررت الرؤيا لدى أوخيّد ثلاث ليال متتالية « ثلاث ليال متتالية رأى البيت المهدّم »[3]، « لم يكن ينام. الجمرة في قلبه لم تترك المجال للنّوم. ولكنه يفوز بغفوة قصيرة مع قبس الفجر في كلّ ليلة فيرى الخربة الكئيبة »[4].

---

[1] ينظر: زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص207-208.

[2] ينظر: بلسم محمد الشيباني، الفضاء الروائي في النص النّقدي والروائي (رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني- أنموذجا)، ص217.

[3] إبراهيم الكوني، التّبر، ص133.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يرتبط فضاء الحلم هنا بالبعد النفسي لصاحبه المرهق جدا والذي صار مسكونا بهذه الصورة التي بدت له في الحلم كئيبة ومفزعة، إذ ظل ثلاث ليال متتالية يزور البيت المظلم والمهدم وصار ملزما على التجوال فيه « هذا الحلم ليس جديدا. في طفولته عذبه كثيرا. في السنوات الأولى من شبابه أيضا. في ذلك الوقت لم يزر الواحات بعد. ولم ير بيتا مبنّيا بالطين ولا بالحجر في حياته. وبرغم ذلك يزوره البيت المظلم الكئيب »[1].

يتحول بيت الطفولة هنا إلى فضاء متخيّل متكون من الحالم والواقع، ففي البداية يقدم السارد هذا المكان تقديما عاديا من خلال استعانته بعناصر واقعية، « مشيد بقوالب الطين. ذو طابقين. مسقوف بجذع النخيل. فوق الجذوع طرحت طبقة من السّعف. فوق السّعف طرح الطين المخلوط بالتراب »[2] إلا أنّ الصورة تتحول إلى تهديم، فإذا « البيت منهار ومهجور وبلا نوافذ أو أبواب...»[3]، فقد انتفى إذن العنصر الدلالي لمدلول البيت أي ما يمكن أن تكون عليه الجدران والأبواب والنوافذ من صلابة وإحكام والتي توفر لصاحبها الحماية والأمن والاستقرار لكن بغياب هذه العناصر يصبح ساكن هذا المكان عرضة للخوف والمخاطر.

ويضيف السارد عنصر الظلمة المخيمة على هذا المكان (البيت) والطفل محبوس فيه لا يستطيع الحركة، هذه الصورة التي تزيد من بشاعة هذا المكان، والغريب أنّ "أوخيّد" يجد نفسه محبوسا دائما في الطابق الثاني، فيمشي في الممرات المظلمة باحثا عن المخرج، عن باب أو نافذة، أو نور. هذه الرؤيا التي كانت تراود "أوخيّد" زادت حالته سوءًا، إذ أصبح مسكونا بخوف شديد مثل ذلك الخوف من الموت «... خوف لا يشعر به في اليقظة ولا يتصوّر أنّ شيئا يمكن أن يزرع في نفسه خوفا مثل ذلك الخوف. حتّى الموت لا يثير فيه إحساسا مماثلا، فلماذا يخاف؟ ومم؟ ومن هو هذا الكائن؟ هل هو إنس أو جن؟ ملاك أم شيطان؟ قديس أم إبليس؟ »[4].

جاء هذا الحلم الكئيب والمليء بالخوف ليمهد لنهاية مليئة بالأحزان والدمار، الدمار النّفسي الذي هو أقوى وأشّد من الدمار المادي لأنّه يشكّل الموت البطيء، والعذاب الحارق... فهذه

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص134.

المرحلة اليائسة إلى جانب الأثر النّفسي الذي أحدثه فيه الحوار الذي دار بينه وبين أحد الرعاة والذي مفاده أنّ الناس يتحدثون عن رجل باع زوجته وابنه مقابل حفنة من التبر، فيقول الراعي "لأوخيّد" قائلا: « هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة أدرار مقابل حفنة من التّبر؟ »[1].

وطبعا لم يكن ذلك الرجل الذي كان يتحدث عنه الراعي إلاّ "أوخيّد" نفسه، الذي وقع ضحية سهلة في الفخ الذي نصبه له "دودو" ما جعل كل الناس يتداولون هذه الشائعة على ألسنتهم، كل هذا جعل "أوخيّد" يتخذ القرار البائس المتمثل في قتل "دودو" لعله بذلك يسترجع بعضا من الشرف الذي مزقه، وعرضه الذي لوثه متعمدا عندما قبل مقايضة زوجته وابنه بالأبلق، إلاّ أنّ هذا القرار المتهور الذي قام به "أوخيّد" أودى بحياته وحياة الأبلق إلى الهلاك، حيث قتلا من طرف رجال "دودو" بأبشع طريقة كما تنقل هذه المقاطع السردية فالأبلق « يخوض في الحروق والدم. وسمو وجهه أيضا. شقوا فكّه الأيسر بالسكين المشتعل، فتآكل ونزف منه الدم »[2]، أما "أوخيّد" فقد «قيدو يديه ورجليه بالحبال. جاؤوا بجملين. شدّوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر (...) أقبل البدين وفي يده لمع سيف (...) جاء آخر وأمسك بالرأس الحاسر. طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء. . بأشعة الشّمس القاسية ونزل على الرقبة »[3].

فمن خلال هذا الموت المأساوي والتراجيدي الذي مات به "أوخيد" و"الأبلق" تسدل الستار لتلتقي نهاية الرواية مع نهاية الحلم« انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي ولكن. . بعد فوات الأوان لأنّه لن يستطيع أن يحدّث أحدا بما رأى »[4].

لو رجعنا إلى تفسير الحلم عند كل من "فرويد" و"ابن سرين" لوجدنا أنّ تلك الرؤية التي كانت تراود "أوخيّد" ثلاث ليال متتالية تنبئ عن نفسها فالبيت المهجور والمهدم يحيل إلى حياة

---

[1] المصدر السابق، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص158.

[3] المصدر نفسه ، ص159- 160.

[4] المصدر نفسه، ص160.

"أوخيّد" البائسة والكئيبة الفارغة من أي قيمة، والكائن الخفي هو قدره، أما السجن فيحيل إلى الرهن الذي وضع فيه نفسه والذي قاده في الأخير إلى الهاوية[1].

كما يتجلى **فضاء حلم المنام** في الجزء الثاني من رواية "مدينة الرياح"، والذي تتبدى ملامحه من خلال ذلك الحلم الذي كان يراود البطل "قارا" بشكل مستمر حول مدينة "أوداقوست"[*]، هذه المدينة الصحراوية التي كان ينتقل إليها "قارا" من زمن إلى آخر بفضل قوة سحرية يمتلكها شخص أشبه بالجان يدعى بـ "الخضير" إلا أنّ " قارا" بعد انتقاله إلى زمن آخر (زمن المستقبل) لم يعد يعي هذه المدينة، ولم يعد يذكر تفاصيلها إلاّ في أحلامه التي كانت تراوده بشكل مستمر، حتى أنّه لم يعد يميز بين عالمه الواقعي والحلمي فصارت حياته أشبه بمرآة لوجه واحد فيقول: «أنا مرآة بين عالم الواقع، وعالم العجائب... مرآة لها وجه واحد... تتنازعها آليتان، حياتي وأنا صاح وهم أغرب من أحلامي في المنام... عقلي في النوم أوضح منه في اليقظة... أنام مستيقظا وأستيقظ نائما... أوامري إلى نفسي في النوم تصبح لاغية عندما استيقظ...»[2]. فهذه الشخصية إذا تحضر هويتها فقط عند النوم أو فقدان الوعي حتى تلك المدينة التي جاء منها لم يعد يذكر منها شيئا إلاّ في أحلامه، بالرغم من أنّ هذه المدينة فضاء موجود خارج الحلم، بل يمكن إيجادها خارج النّص ويمكن تأطيرها بتحديدات جغرافية غير أنّ صفاتها الظاهرة في الحلم تكشف عن فضاء مغيب بالنسبة للشّخصية، إذ لم يتم حضورها فيه إلاّ في الحلم، فجاءت ملامح هذا الفضاء في صورة مزهوة بجمال قصورها فسيحة جميلة... وفيها مذاوب كثيرة لتصفية وصياغة الذهب وصناعة الزجاج... وأسواقها مكتظة بالسلع والناس الذين تتعالى ضوضاؤهم، فلا يستطيع المرء أن يسمع نجوى !! وبين الأسواق عين ثرة تقتنص منها آلهة القدر الأسماء... وأنّها توجد فيها فتيات حسان

---

[1] ينظر: حمداني عبد الرحمان، فضاء الصحراء في الرواية المغاربية، مقاربة تحليلية للأنساق السردية– إبراهيم الكوني أنموذجا، سنة 2015– 2016، ص206.

[*] وهي أهمّ حاضرة، تقع في قلب الصحراء الإفريقيّة، كانت تمثّل مركزا حضاريّا وسوقا تجاريّا للعبيد، لها دور أساسيّ في حياة المجتمع الصحراويّ.

[2] موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، ص122.

الوجوه، مشرقات الألوان، ممشوقات القدود لا تنكسر لهن نهود، لطاف الخصور ضخام الأرداف...المستمتع بهنّ، كالمستمتع بحور العين...[1].

فصورة هذا الفضاء بدت في أحلام الشخصية وكأنّه جنة مفقودة على مستوى الأرض وكأنّما السارد أراد أن يعوض لهذه الشّخصية عن تلك المعاناة والآلام التي كان يواجهها في حياته اليومية.

فهذا الفضاء (فضاء الحلم) هو فضاء متخيل أو استعاري أضفاه السارد على النص لبنائه عالمه الروائي.

3-2- فضاء حلم اليقظة:

يطلق هذا النوع من الحلم على تلك التصورات والتخيلات التي يتخيلها الإنسان في يقظته ويقل من خلالها انتباهه إلى الحياة من حوله فيذهل عنها غارقا في أوهامه وتخيلاته وتصوراته فيغفل عن حاضره ويفقد صلته بالواقع[2].

في ضوء هذا المفهوم جاء الفضاء في حلم اليقظة مشكلا بؤرة أساسية يقوم عليها الحلم وبالتالي يقوم عليها المسار الحكائي لسرد الأحداث والتحولات والشخصيات مثلما نجده عند شخصية "قارا" الذي وقع أسيرا في قافلة الملح التجارية بسبب والده " ألفارا مول" الذي استبدله بحفنة من الملح، ومن ثمة أصبح "قارا" يبحث عن الحريـة التي فقدها وصار يبني أحلاما وأوهاما ظنا منه بأنّه سيستعيد تلك الحرية التي كان يبحث عنها من خلال انتقاله من حقبة زمنية إلى أخرى بمساعدة شخصية "الخضير"، لكنه سرعان ما يكتشف أنّ الأمر بات مستحيلا لأنّه كان دائما يواجه نفس المصير (العبودية) فيقول: «... انقطع كل أمل لي بالعودة إلى الحرية... إلى قريتي »[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص97.

[2] ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، 1971، ص497.

[3] موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، ص39.

3-3- فضاء الخيال العلمي:

ويتجلى هذا الفضاء المتخيل في رواية "مدينة الرياح"، بحيث تبدأ أحداث هذه الرواية باكتشاف جثة في أعلى التلة، حيث يعثر بعض الباحثين من معهد آثار الفكر الإنساني على جثة مدفونة على عمق سبعة أمتار، وقد وجدوا على جمجمة الجثة طوق أوتاج « مسنن من الرمل البلوري ذي اللون النظاري الفاتح، كشف الفحص البلوري آثار مادة الميلين على هيئة بلورات صلبة... تتضمن معلومات تتحدد سرعة وسعة تردد الموجات اللاستقطابية المميزة لنشاط الخلايا العصبية وهي على شكل نسخ جزئية تعبر عن زخم المشاعر المختلجة في النفس عند سكرة الموت...»[1]، ففي هذه الأحداث السردية يضع الروائي القارئ في جو علمي إيهامي عن طريق سرد معلومات علمية سواء كانت واقعية أم لا، إلاّ أن هذا الجو يدفع القارئ إلى الفضول والحيرة لمزيد من الاكتشاف والمعلومات العلمية ما يضعنا أمام حدود العجائبي ونقطة تلاقيه بالخيال العلمي.

وككل التجارب العلمية هناك طرق للوصول إلى الاكتشاف. ففي معهد آثار الفكر الإنساني بقيادة الباحث الأركيولوجي " قوستابستر" تم إخضاع البلورات للتحليل الفزيائي الكيميائي من أجل قراءة النسخ الجزئية فوضعت هذه النسخ على الحاسوب من أجل فك الشفيرة ADN وتحديد المعاني وتحويلها إلى لغة مكتوبة بفضل تطور البرامج الحاسوبية واستعمال الذكاء الاصطناعي فلاشك إذن أنّ هذا الجو العلمي والمقطوعات الشارخة والمعززة بالمصطلحات مثل: البلورات الصلبة، والمحلول العالي التركيز، وثنائي التحلزن، والأشعة تحت الحمراء والثقوب السوداء والموجات اللاستقطابية، وحامض الديزوكسي، والميلين... كل البحوث والملاحظات والتجارب تجعل القارئ مترددا فهو ينطلق من عالم واقعي مليء بالحقائق العلمية إلى عالم متخيل لا وجود له في الواقع، خاصة عند انتقال الجثة "قارا" في أزمنة مختلفة (الماضي، الحاضر، والمستقبل) فالسارد هنا ينقل القارئ إلى الماضي بشكل بارع وفني ليس على غرار التذكر العادي بل على طريقة الخيال العلمي، فزمن الحكي يتخطى الزمن العادي ويفوق كل تخيل، فالماضي عند الكاتب غير محدد موغل في القدم، ويغوص في أعماق خيالنا ليصف ظلم البشر واستحواذ الأنانية عليهم

[1] المصدر السابق، ص7.

من خلال شخصية "قارا" الذي كان ينتقل من عصر إلى آخر ليجد أنّ التاريخ يعيد نفسه فلا شيء تغير في طبيعة البشر وظلمهم لبعضهم البعض فيقول: « ما فائدة الانتقال من زمن إلى آخر، إذا كان البشر يرذلون في كل الأزمنة... يزيدون رذالة على رذالة مع كل حقبة زمنية...»[1]. فالسارد أضفى على الرواية فضاء بعيدا عن العالم الواقعي، ألا وهو فضاء المتخيل الذي يعد خاصية من خصائص الكتابة الروائية.

ثانيا– فضاء التقاطبات الثنائية:

تحدث العديد من الدارسين عن التقاطبات الثنائية، ومن بينهم نذكر "أرسطو" حين تحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاث (الطول والعرض والارتفاع)، كما تحدث عنها "غاستون باشلار" في كتابه الموسوم بـ (جماليات المكان) والتّي يوضحها الفصل المعنون بجدل الداخل والخارج إضافة إلى الباحث "يوري لوتمان" الذي أقام بدوره نظرية متكاملة للتقطبات المكانية في كتابه الموسوم بـ(بنية النّص الفني)، وقد قامت الناقدة "سيزا قاسم" بترجمة الجزء المعني بالتقاطبات المكانية مع وضع تقديم خاص به، ثم أتى الباحث "جن فسجربر" ليعمق في هذا البحث من خلال كتابه (l'espace romanesque) أي (الفضاء الروائي) ليكون أهم مشروع في هذا الموضوع.

ولكن السؤال المطروح هنا ماذا نعني بالتقاطبات الثنائية (الضدّيّة)؟

إنّها نمط من العلاقات اللغويّة والمفهوميّة التّي استعملت كأداة إجرائية لتحليل النّص الإبداعي، ترى في الشّيء ونقيضه دلالة على رؤى وتصورات فكريّة تطرح صورتها في ظلّ المستويات المعرفة والحياة الإنسانية بأكملها[2]، ولعل أيسر السبل التّي يمكن أن نمثل بها على شيوع مفهوم التقاطبات الضديّة في مستويات عدّة هو قيام الحياة نفسها على عدد هائل من الثنائيات اللاّمتناهية مثل: العلم والجهل البقاء والفناء، الخير والشّر، الجنة والنار، السعادة والشّقاء المقدّس والمدنس... وغيرها من الثنائيات التّي تشكّل نظاما واحدا متكاملا لا تستقيم الحياة إلاّ بها.

---

[1] المصدر السابق، ص125.

[2] ينظر: بلسم محمد الشيباني، الفضاء الروائي في النص النّقدي والروائي (رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني– أنموذجا) ص113.

ويجدر التنويه هنا إلى أنّ التقاطبات الثّنائية التّي سنركز عليها في هذا العنصر هي تقاطبات مكانيّة بالأساس، تجمع بين المكان وضدّه للكشف عن عمق العلاقات الثانوية بين ثنايا النّص، وعليه سنقوم بعرض مجموعة من التقاطبات المكانيّة التّي تعدّدت أنواعها في المدونة نذكر من بينها:

1- ثنائية الصحراء/الواحة:

اتّخذ تناول الكوني لمكاني الصحراء (الريف) والواحة (المدينة) طابعا جدليا يرتكز على الاختلاف الجذري، الطوبوغرافي، والاجتماعي، والأخلاقي، والنّفسي، بين المكانين، الذي يتبعه حتما تغيير في العادات والسلوك. بحيث أنّ انتقال الصحراوي من فضاء الصحراء إلى فضاء الواحة (أو العكس) سيؤدي بالضرورة إلى تغيير« نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيما جديدة وممارسة جديدة »[1].

ففي رواية "التّبر" يبدو أنّ "أوخيّد" هذا الإنسان الطارقي الصحراوي الذي كان يتوق دائما إلى الحرية والخلاص تزداد معاناته حدّة وعنفا وقسوة بقسوة المكان الذي وضعه بين المطرقة والسندان، ويتجلى ذلك من خلال صراعه بين المكوث والاستقرار في الواحة وبين الانطلاق في الصحراء والخلاء فيقول أوخيّد: « المكافأة في الصفاء والهناء والسكينة، في الهدوء والفضاء وامتداد الخلاء. لا يعرف معنى الطمأنينة إلاّ من كان مكبلا بقيود الواحات بالوهق والدمية والوهم بهموم الحياة ودسائس الناس. يعاند بالنّهار ويسهر باللّيل مهموما فلا تزداد القيود إلاّ ضيقا وشراسة. كلما فك عقد وجد أغلالا جديدة تكبل يديه ورجليه وتلف حول عنقه كثعبان الأدغال. كلما أطلّ برأسه وتخيل النجاة من الغرق تلاحمت قوى خفية وشدته إلى أسفل قاع. يقال إنّ في عين الكرمة يسكن عفريت يحترف هذه اللعبة، ولا يقوم بإغراق ضحاياه إلاّ إذا جاؤوا للسباحة وحيدين. ويتجنب الإيقاع بأولئك الذين يصطحبون رفقاء »[2]، فهذه الصورة ليست إلاّ تعبيرا عن معاناة "أوخيّد" التّي تزداد بزيادة قسوة المكان فالواحة بالنسبة إليه ليست إلاّ تعبيرا شاملا عن عدم

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

[2] إبراهيم الكوني، التبر، ص126.

الاطمئنان النّفسي الذي يعيشه القادم إليها حيث يكثر بها اختلاط الأجناس والتحايل والإيقاع بالآخر والسّرقات وفقدان الثقة فيما بينهم.

تجسد هذه الجدلية المكانية (الصحراء/ والواحة) مركز الصراع كما يمثله "أوخيّد" صراعه بين متناقضات الحياة، بين الجسد والروح، بين الترحال الأبدي والاستقرار، بين الحرية والعبودية بين استقراره في الواحة وبين انطلاقه في الصحراء، بين الوهق (الزوجة) والدمية (الولد) والوهم (منظومة العادات والتقاليد) وبين الأبلق...، فكل هذه الثنائيات الضدّية تنقل الأزمة التّي يتخبط فيها "أوخيّد"، فضلا عن ذلك فهي تجسد صراعه من أجل البقاء والانتصار على الحياة وفك القيود والأغلال التّي تكبله دون الارتماء بين مخالب الضياع والتمزق، يصارع من أجل كسر قيود الزّمان والمكان، من أجل استعادة المفقود[1]، فيقول السارد « تخلى عن الآية. تخلى عن السورة. عن التعويذة السحرية. تخلّى عن كلمة السرّ: الطمأنينة، الحرية. السكينة. تخلّى عنها تلقائيا بمجرد أن هجر الصحراء وسلّم رقبته لسلاسل الاستقرار في الواحات. كل سكان الواحات عبيد. لا يقيم وراء جدار أو كوخ إلاّ عبد. وهو عبد فريد لأنه أعمى. عبد لا يرى عبوديته، عبودية الروح. ليس عبدا لعبد ولكنه عبد لشيطان قبض روحه بالسلاسل. عبيد الشيطان أسوأ من عبيد الناس (...) الأبلق روح بعثه الله كي يحرّر قلبه المقيد بالأصفاد. لولا الحيوان الطاهر لاقتفى أثر إبليس ولتخلّف عن السفينة ولهلك مع الهالكين (...) الأبلق رسول النجاة. سفينة الحرية. ها هما ينطلقان كغزالين في صحراء الله الواسعة، الصحراء الخالدة الموصولة بالآخرة. وداعا للقيود المكسورة.

وداعا للقفص الذي يفوق في قوته قضبان بقايا السجون التي تركها القائمقام التركي قبل أن ينسحب من الواحة »[2]. تمثّل الصحراء إذن بالنسبة "لأوخيّد" رمزا للتحرّر والسكينة والراحة والسيادة والاستقرار إنّها سفينة النجاة والحرية، في حين تمثّل الواحة قيد وعبودية والاستقرار فيها يعني قيد بالسلاسل، إنّه كما يراها منفى أطلق عليها الواحة الملعونة.

---

[1] ينظر: حسين بوحسون، فضاء الصحراء: جدل المكان والإنسان، مجلة دراسات، العدد02، جامعة بشار، ديسمبر2012، ص159.

[2] إبراهيم الكوني، التبر، ص127.

فالصحراء ذلك الفضاء اللامتناهي الذي يولد لدى الإنسان القلق المستمر والبحث المتواصل عن معنى، عن مكان وكيان ضائعين، عن سؤال ظل جوابه معلقا إلى حين، بينما تمثل الواحة باعتبارها مكانا مغلقا انطفاء الأمل ونهاية الرحلة وضياع الطريق[1]، هي أساس كل القيود والعقبات، فالواحة جعلت من "أوخيّد" يرتبط بالأرض وبالزراعة والفلاحة وهذا الارتباط يأسره ويجعله يرتبط بالزوجة والولد فيرهن حياته وعقله وتفكيره فيهما، وربما هذا ما دفع "بأوخيّد" إلى تحطيم الأغلال التّي كانت تكبله وناد بالحرية وذلك بتخليه عن الزوجة والولد والواحة رافضا أن يرهن قلبه في يد واحد من هؤلاء ممتثلا لوصيّة "الشيخ موسى" الذي قال له « لا تودع قلبك في مكان غير السماء. إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته. والشيخ موسى لا يرهن قلبه. لم يرهنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يربّي قطعان الأغنام أو الإبل. ربما كان هذا سبب تحرره من الهمّ. لم يره غاضبا. ولم يره ضاحكا. ابتسامة واحدة ثابتة، مطبوعة على شفتيه. وها هو الآن يقف على حكمته. هو أخطأ فـأودع قلبه لدى صديق. لدى الأبلق، فلحقته اليد الآثمة. يد الإنسان»[2].

تمثل ثنائية (الصحراء/ الواحة) صورتين متعاكستين بالنسبة "لأوخيّد"، فالواحة بالرغم ما تتمتع به من راحة وهناء ورغد عيش يراها منفى ويرى البقاء فيها ألما وعذابا، حتّى النّخيل الملتف بالواحة والذي هو آية في الجمال، يراه "أوخيّد" حزاما ضيقا وخناقا تضيق معه النّفس في حين يرى أنّ الصحراء تمثل النقيض، فهي تحمل كل معاني السيادة والطمأنينة والراحة والحرية والخلاص من كل القيود، فكل ما فقده في الواحة وجده في الصحراء، وكل ما سلبته الواحة منه منحته إياه الصحراء، فعندما التجأ إليها كافأته « وها هو الله يكافئه على الصبر ويهديه إلى هذا الكنز. المراعي الخفية، المراعي التّي اخضرت بالسحب العابرة هدية سماوية في الصحراء. حتى الصحراء العارية تعرف كيف تخبئ المفاجآت لتكافئ بها الصابرين. كافأت المهري بالعشب وكافأته هو بالترفاس »[3].

---

[1] ينظر: حسين بوحسون، فضاء الصحراء: جدل المكان والإنسان، ص161.

[2] إبراهيم الكوني، التبر، ص157– 158.

[3] المصدر نفسه، ص128.

كما شكلت الصحراء معنى الطهارة والنقاء اللذان كان يبحث عنهما "أوخيّد" فيقول السارد على لسان "أوخيّد": « ماء عين الكرمة يغسل الجسد، والصحراء وحدها تغسل الروح. تتطهر. تخلو. تتفرغ. تتفضى. فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدي. بالأفق. بالفضاء المؤدي إلى المكان خارج الأفق وخارج الفضاء »[1].

انطلاقا ممّا عرضناه يمكن أن نمثل لثنائية (الصحراء/ والواحة) في رواية التّبر" على النحو الآتي:

مكان الصحراء(الانتقال)	الحرية	+ الكرامة	+ السيادة	= الطهارة
مكان الواحة (الاستقرار)	القيد	+ الذل	+ العبودية	= قذارة

2- ثنائية الداخل / والخارج:

كثيرة هي ثنائيات الدّاخل والخارج، نختزلها فيما يعكسه داخل بعض الأماكن وخارجها من معان، مثل فضاء الدكانة، وفضاء السوق « فالدكانة صامتة مشبعة بسر مداولات النّزاع والخصام والظلم والقتل والثأر وتحديد الديانات، وفي هتك الأعراض والاغتصاب والزنى بالمحارم والطلاق والخلع، وفي السرقة وفي المروق وينظرون في المعاهدات. ويتدبرون تأمين الطرقات. ويعدون لأيام الجوع ونضوب الفقارات. ويعقدون مجالس الحرب...» [2]. بيد أنّ سوق قافلة الملح « كان يجذب الكثير من سكان أوداقوست: فضوليون، وحدادون يبحثون عن الجلود والمعادن الكريمة الضرورية لصناعتهم، وأناس يبحثون عن السلع النادرة يشترونها. وتجار العبيد، وصيادو الطرائف من الأخبار، واللغات والنوادر، وجحافل الشعراء والموسقيين السآلين، الذربي الألسنة. والسحرة والحواة وباعة التمائم، والشعوذات (الحفاظة من الجن والعين، والواقية من أسلحة الحديد، أو تلك التي تجلب النجاح في الحب والسعادة الزوجية، أو ترويج التجارة). وأشياخ الطرق الصوفية، ودعاة

[1] المصدر السابق، ص126.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص320.

الاتصال بالعالم الآخر. وبائعات الهوى المحترفات...جمهور مختلط من مختلف الأجناس والألوان تتلاقى فيه المسلمات المحتجبات ونساء الطوارق الحاسرات الرؤوس والسودانيات الوثنيات حليقات الهام »[1].

توحي هذه الثنائية في المشهدين الأوّل والثاني ببعد دلاليّ يتعلق بصمت الدّاخل، وحركيّة الخارج، ففي الخارج هناك حركة ونشاط وتجمع الناس من مختلف الجهات الذين يمارسون أنشطتهم المختلفة، كما أنّ هناك أصوات وموسيقى ولحون ومدائح...، ولكن الداخل [الدكانة] يعمّه صمت وسكون وانتفاء حركة وهذا بكونه فضاء يمارسون فيه أعمالهم بطريقة سرية، إنّه فضاء مليء بالأسرار والمشاكل، يمارس فيها كل أنواع القهر، والظلم والرذيلة، كالرشوة والقتل، والزنى وبيع الوطن... وغيرها.

كما مثّل الكهف الذّي فرّ إليه "أوخيّد" كي يأمن نفسه من ورثة أعداء "دودو" مكانا مغلقا يعمّه الصمت والسكون، إذ بدا فضاء مظلما، ومخيفا، وضيّقا كأنّه رحم الأمّ، قضى فيه "أوخيّد" ليلة مليئة بالأحلام المزعجة. ويتفق هنا الدّاخل والخارج من حيث القلق الذي ينتاب بعض الشّخصيات ويسيطر عليها، "فأوخيّد" خائف وهو لا يعلم أخائف هو من المجهول؟ أم خائف من الموت؟ أم خائف على الأبلق؟ في حين أنّ ورثة "دودو" خائفون ألاَّ يظفروا بـ "أوخيّد" وبالتالي تذهب عليهم فرصة العمر التّي كانت تنتظرهم، وهي فرصة الحصول على الذهب. يقول أحد ورثة "دودو": «... ولكن لن يهنأ لي بال حتّى أهنأ بصيد العمر. كيف أعود إلى الواحة بدون رأسه؟ إذا عدت إلى "أدرار" بدون رأسه عدت إلى "آير" بدون نصيب »[2].

ويعجز الفضاء أن يحقّق الطمأنينة لهذه الشّخصيات، فالفضاء الذي ارتاده "أوخيّد" ليس هو الفضاء الذي اتّخذه رجال "دودو" – إنّه فضاء معادي– فالأوّل مظلم وضيق ومغلق تنعدم فيه الحركة، إنّه فضاء أشبه بسجن، أمّا الثاني فهو خلاء يعطي للشّخصية حرية التنقل والحركة حتّى

[1] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص45– 46.

[2] إبراهيم الكوني، التّبر، ص155.

وإن بدا لنا في بعض المقاطع فضاء صامتا لكنه مفتعل « الصمت المشبوه الذّي أعقب الهمهمة في الفجر كان مؤامرة »[1].

يوم أجمعت الجماعة على الأخذ بالثأر لا من أجل التمسك بقيم القبيلة وعاداتها، بل من أجل الفوز بالنصيب من الميراث (التّبر)، وبسبب تأخيره في التحقّق سمع "أوخيّد" وهو في مخبئه أحدهم يبكي فيقول "أوخيد": « إذا بكى رجل في الصحراء طلبا لشيء فلابد أن يناله يوما (...) يبكي لأنّه لم يفز برأسه. يا ربي! هل أصبح رأسه بهذه الأهمية فجأة؟ لا ليس رأسه هو المطلوب. التّبر هو المطلوب (...) غايتهم هي التّبر. هي الكنز. وهو حارس الكنز. الثعبان الذي يحرس أي كنز. وكي ينالوا الكنز لابد أن يقتلوا الثّعبان الذي يعترض طريقهم »[2].

ومثلما تشكل ثنائية الداخل والخارج علاقة تضادية طرفاها الصّمت والحركة وما تتميّز بها من مداليل أخرى مثل: نداء الحرية وقيد العبودية. تشكل هذه الثنائية كذلك صراعا بين متناقضات الحياة؛ إنّه صراع بين الضعيف والقويّ، وبين الحياة والموت، وبين القيمة الأخلاقية والمادية، وبين قيمة المعنى(الوفاء للصّديق الحيوان والذي يمثله الأبلق) وقيمة التّبر، وهكذا تشكل الثنائيات أو "التثنية"[*] في مدونة البحث تشكلا وجوديا، ميتافيزيقيا لابد منه، لأنّ الخطيئة لا تتمثل إلا في التثنية[3].

وتكتسب ثنائية الداخل والخارج كذلك معنى "أنثروبولوجيا" عندما يتعلق الأمر بدراسة خصوصيات المجتمع الصحراوي من الخارج وما تمثله من طقوس وعادات وتقاليد، تراثا وهوية ولغة. مثلما تمثله رواية [تلك المحبة] حيث لجأ الروائي "الحبيب السائح" إلى توظيف الكثير من

---

[1] المصدر السابق، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص155- 156.

[*] يجيب الكوني عن وجود مقولات التثنية في إبداعه كمقولة الخير والشر، أو الأعلى والأسفل قائلا: " التثنية إثم لا يحقّ لنا أن ننكره، برغم [كذا] أنّنا لا نملك إلاّ أن نستنكره، لا يحق لنا أن ننكره لأنّه علة وجودنا الدّنيوي، ولا نملك إلاّ أن نستنكر لأنّه اغتراب عن حقيقتنا، اغتراب عن هويتنا الروحيّة. هذا الاغتراب الناتج عن عزلتنا في ذواتنا، لا في مبدأ وجودنا كتثنية، أي كجسد [كذا] والفيتاغوريين [كذا] عندما ينكرون الازدواج في العدد، إنّما يكبرون الحقيقة الميتافيزيقيّة الكامنة في الأحديّة في مقابل الخطيئة المتمثلة في التثنية. فكيف لا تصير هذه التثنية جوهرا في كل عملية إبداعيّة ما دمنا لا نستشعر وجودنا إلاّ مجبولا بالخطيئة؟" للتعمق أكثر أنظر حوار خلود الفلاح مع الكوني، ص5.

[3] ينظر: زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص161.

الطقوس المتصلة بالعادات الشّعبية والتقاليد، سواء كانت لها علاقة بالمعتقدات الدينية أو التّاريخية أو التراثية للمجتمع الصحراوي.

والجدير بالذكر أنّ الكتاب أثناء الكتابة لا يقفون عند حدود الظاهر، بل يلجأون إلى عالم الداخل، أي إلى باطن الكائنات لينقلوا لنا أحلام الشّخصيات ومعاناتها وطموحها إلى تحقيق الحرية وتجاوز العقبات مثلما تمثله شخصية "قارا" [مدينة الرياح] الذي أوقعه والده "ألفارا مول" في أسر قافلة الملح التجارية ليجد نفسه في زمرة العبيد مستعدا لرحلة طويلة وشاقة في مسار العبودية عبر قفار الصحراء والوديان والوهاد « كانت خطواتي– وأنا أتبع الجمل الذي يقودني– ترتبك... أعثرأسقط. . يجرني الجمل السائر بانتظام. . أحس الحشائش الشائكة تخدشني على صدري وبطني، وفخذي »[1]، إضافة إلى ذلك ينقل السارد حيرة بعض الشّخصيات وخوفها من المجهول المحدق بها على امتداد الزمان والمكان كما يبينه هذا المقطع السردي: « أمرني أبي أن أتقدم وأنتظر تجار الملح اجتاحتني هواجس الخوف أمام المجهول عندما وصلت ساحة السوق ووقفت مع العبيد. ظل الناس يأتون ببضائعهم... يطرحونها وينصرفون »[2].

يعتمد الكتاب أثناء بناء عوالمهم الروائية على المظهر الخارجي الذي سرعان ما ينفذ ويتغلغل إلى داخل الأمور وبواطنها، وهذه الطريقة التّي ينسجون على منوالها تشبه طريقة الأتنولوجيون أمثال "مارك أوجي" (1979) الذي يقول: « إنّ الأتنولوجي الذي يسعى لفهم عالم البرور وتفسيره من الداخل يكف عن كونه أتنولوجيّا ليصير أحد أفراد البورورو»[3]، بيد أنّ هؤلاء الكتاب ["الحبيب السائح"– "موسى ولد ابنو"– "إبراهيم الكوني"] ليسوا غرباء عن عالمهم الروائي بل هم أبناء هذه المنطقة (الصحراء) يغوصون في عالمها بعمق ومعرفة ودراية وحميميّة، يطرحون من خلالها هذا العالم الواقعيّ قضايا فلسفية وأنتروبولوجية تعانق المجرّد والمطلق في ملحمة قوامها

---

[1] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص161.

صراع الإنسان مع أخيه الإنسان، وصراع المتاضادات، والبحث والتساؤل عن مقومات الوجود الضائعة[1].

نصنّف مصطلح المدخل (entrée) في المدونة إلى مصدر ميمي نعني به معجميا المكان الذي ليس امتداد في الخارج، وليس له امتداد في الداخل، بل هو النقطة الفاصلة بينهما. كما تفيد كلمة مدخل المعنى المحسوس أي المادي، وهو المكـان الذي يوليه الصحراوي أهمية فاعلة مثلما توحي إليه جملة من الأماكن التي نعثر عليها في المدونة مثل: « مدخل **القصر**»[2] « مدخل **المغارة** »[3]، « مدخل **الغابة** »[4]، « مدخل**الخيمة** »[5]... الخ.

ويقوم المدخل بدور نفسي، فتتخذه الشخصية كمكان للاستراحة والنوم، أو الاستعداد لأداء الصلاة، أو الاستعداد للهجوم، مثلما قام به الجنود وهم عند مدخل المغارة[6]، كما يعتبر كذلك مكان للالتقاء « التقى به في مدخل السوق »[7]. فالمدخل إذن لا يقتصر على مفهوم محدد بل تتعدد دلالته واستعمالاته في النص وذلك حسب المعنى المراد إيصاله للمتلقي.

ويجدر التنويه أنّ المؤلفين أثناء تقديمهم للمشاهد الوصفية اهتموا بخارج المكان أكثر من اهتمامهم بالداخل، والتفاته بسيطة إلى رواية "مدينة الرياح" تؤكد قولنا، بحيث خصص السارد حديثه عن الفضاء الذي كانت تقطعه القافلة التجاريّة من إفريقيا الاستوائية إلى الصحراء الكبرى فاعتنى السارد بوصف كل ما وقعت عليه عيناه وصفا دقيقا بدءً بوصفه للقرى والأرياف والقفار وصولا إلى الأشياء التي تؤثث هذا الفضاء من حيوانات وأشجار ومظاهر طبيعية قاسية كالشمس الحارقة، والعواصف المدمرة، والكثبان الرملية... مثلما ينقله هذا المشهد: « كانت الشمس قد

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص162.

(2) الحبيب السائح، تلك المحبة، ص118.

(3) المصدر نفسه، ص269.

(4) إبراهيم الكوني، التّبر، ص93.

(5) المصدر نفسه، ص15.

(6) الحبيب السائح، تلك المحبة، ص269– 270.

(7) إبراهيم الكوني، التّبر، ص86.

تربّعت على الكثبان العالية، لكنّ الرياح لم تنطلق بعد... فقط، على الذوائب العالية، ثمّة أنفاس متراخية تحرّك أعراف الكثبان، أمواجا رقيقة من الرمل كأنّها دخان... ظلال الضحى الداكنة تتطاول إلى الغرب منبطحة على الأرض... كانت ثمّة جماعة من الظباء راتعة في بقايا عشب في إحدى الوهاد الغائرة... رفعت رؤوسها دفعة واحدة، عندما أطلّت القافلة من الكثيب... ثمّ ولّت هاربة... كان ثمّة غياض تتخلّل أشجارها فجوات، تتشابك بينها مصاريع الحنظل الذي تناثر بطّيخه كالأكر... أشجار الطلح الظمأى تشبه الأطباق المنصوبة على الأعواد... بعض الجذوع معوجّة، خالية من الأغصان. والبشّام منبطح على الأرض يمدّ أغصانه في كلّ الاتجاهات، كأنّه مشاتل الدوم، تحاذيها سلاسل من نبات العشر بأوراقه العريضة الملبّنة، وأعاليطه المعبّأة بالكتّان الأبيض... الأرض نقيّة، نظيفة، لها نفس صفاء السماء المنعكسة في العيون »[1]، فمن خلال هذا الوصف الخارجي عرفنا السارد على مجموعة من المظاهر الطبيعية التي تتميز بها البيئة الصحراوية، كما عرفنا ببعض الحيوانات والنباتات التي يحويها هذا الفضاء.

كما عمد هؤلاء الروائيون في مدوناتهم إلى وصف بعض الأماكن الصحراوية (البيوت القصور، الأكواخ...) من الخارج دون أن يولوا عناية واهتمام بما تحويه هذه الأماكن من الداخل من أثاث « البيت مشيد بقوالب الطين. ذو طابقين. مسقوف بجذع النخيل. فوق الجذوع طرحت طبقة من السّعف. فوق السّعف طرح الطين المخلوط بالتراب »[2]، فينتهي الوصف عند هذا الحد فلا يعرفنا السارد بمحتوياته من الداخل من حيث الأدوات والفرش، وغيرها من وسائل الزينة والرياش تعريفا دقيقا، وحتى وإن ذكر بعضها فإنّها لا تعدو بعض التفاصيل الصغيرة التي تخص الشكل أو اللون، أو بهرج المظهر، فالبيت حاضر فقط لتدخل إليه الشخصيات، أو تخرج منه، أو تجلس أمامه، أو تنام حوله.

تبدو حركة الدّخول والخروج كثيفة تحوم حول الخارج ولا تدلف إلى الداخل. وفي ذلك دلالة على أنّ حركة الشّخصيات موجهة إلى المضي في المكان إلى الأمام. لا حصر الذات في

---

[1] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص66.

[2] إبراهيم الكوني، التّبر، ص133.

المغلق. وهي حركة تترجم عن الذهن المسكون بالحرية، والذي يطلق العنان لحركة الشّخصيات في هذا الاتجاه بلا قيد « خرجت بصمت مهيب إلى الجنان »[1]، « فمن تحت الظل كان مكحول وجميلة خرجا إلى رحبة السوق العامرة »[2]، « انسل من الفراش، **وخرج** من الكوخ»[3]، « خرج فجرا وحفر على جدار المسجد رسالته »[4]...الخ. ولاشك أنّ السبب الرئيسي الذي جعل الروائيين يقللون الاهتمام بالداخل ويوجهون تركيزهم أكثر على الخارج بكون أنّ هذا الأخير يمنح للشخصية حرية التنقل والحركة دون قيود.

3- ثنائية الحياة / والموت:

إنّ توظيف الكتاب للفضاء الصحراوي في نصوصهم الروائية أثار لدى المتلقي متعة القراءة وأشعره بلذة خاصة، كما بعث في نفسيته الرهبة والخوف، وذلك نظرا لما يحمله هذا الفضاء من تضاد جدلي بين الحياة والموت، وفي هذا المضمار يبدو أنّ الكتابة عن الصحراء تأخذ مأخذين أو صورتين:

- الصورة الأولى والتّي تحيل إلى الحياة وما تحمله الصحراء من مشاهد طبيعة ساحرة وخلابة والتّي تمتد على طول فضائها اللامتناهي، المجلل برمالها وجدبها، وبجبالها وواحاتها ونخيلها وبساتينها، كما تحيل أيضا إلى معاني دلالية متعدّدة كالمحبة والعطاء، والشوق والحنين والترحال بحثا عن الطمأنينة بين الأهل وظلالها والتقرب إلى الله.

- أمّا الصورة الثانية، فهي تحيل إلى صعوبة الحياة وما تؤول إليه الصحراء من معاني الضياع والفراغ، والتيه، والوحشة، والعزلة، والغربة وارتياد المجهول، كما تذكرنا بزمن الماضي زمن الرّق وظلم الإنسانية...، فكل هذه المصطلحات لاشك بأنّها تحمل في طياتها معاني الموت واللاحياة التي تهدّد الإنسان الصحراوي باستمرار.

---

(1) الحبيب السائح، تلك المحبة، ص270.

(2) المصدر نفسه ، ص322.

(3) إبراهيم الكوني، التّبر، ص120.

(4) الحبيب السائح، تلك المحبة، ص48.

وعلى هذا الأساس جاءت نصوص الروائيين المهتمين بأدب الصحراء في خطاباتهم الروائية لتعبّر عن هذا الفضاء الصحراوي بكل حيثياته السلبية والايجابية، فالصحراء بقدر ما هي سجن أو موت بقدر ما هي كذلك متنفس وحياة بل هي الموت والميلاد معا، ففي " تلك المحبة" يفصح الروائي "الحبيب السايح" عن حقيقة الصحراء على لسان الطالب "باحيدة" متحدثا "لجولييت" الفتاة الفرنسية فيقول: « هكذا هي الصحراء على قدر قساوتها لا تزال تمنح الأمان وتعطي الاطمئنان وتقبل التعايش. ثلاثة أبعاد لا توجد في مكان آخر غيرها »[1]، ويضيف في مقطع آخر: « هكذا هي الصحراء صارمة في الخيارات الثنائية أهل ووحشة. برد وحر. عصف وصمت. الله والتوه، لا شيء بينهما. الحقيقة والضلالة. لذا كانت الصحراء من أقسى الطبائع في الانتقاء الصحراء تختبرك دون إشعار مسبق. فإن فشلت هزمتك »[2]، فهذه الملفوظات السردية تعبيرات ومعان تصف حقيقة عوالم الصحراء من رجل خبير بخباياها، فالبيئة الصحراوية ليست كغيرها من الأمكنة إنّ اختبارها للإنسان صارم حد القساوة، فهي تخيره دائما بين النقيضين اللذين لا ثالث لهما التحدي أو الموت، وحين يعلن الإنسان فشله أمامها تعلن هي انتصارها، وعليه كان على هذا الأخير أن يجاهد لمواجهة أهوال الصحراء بكل تناقضاتها المختلفة، المتمثلة في السيول الجارفة والعواصف المدمرة، والشمس المحرقة، وحتى العطش، والجوع، اللذان يدفعان بالإنسان إلى الموت. ففي هذا الفضاء الجحود نزع "أوخيّد" نعله الجلدي واتخذه كغذاء لسد جوعه مثلما جاء على لسان الراوي: « نزع أوخيّد نعله الجلدي. جمع الحطب وأوقد النار شواه على النار حتى تلوى وانكمش ثم نهشه بشراهة. كان لذيذا. لا فرق بينه وبين جلود الإبل التي سبق له أن أكلها كثيرا (...) الفارس أيضا مخلوق بائس يأكل نعله عندما يشرف على الموت جوعا... الجوع يُهين أنبل المخلوقات. السلاطين أيضا تركع على الأرض إذا جاعت وتزحف ذليلة كالعبيد »[3].

إنّ الصحراء وجهان لعملة واحدة وذلك بكونها تمثل مكانا مغلقا ومفتوحا في آن، مغلق بأسراره وبعزلته وبأبوابه، وقصوره، وأقواسه، وخيمه، ومفتوح على الآخر باتساع صحرائه ورماله

---

[1] المصدر السابق، ص273.

[2] المصدر نفسه ، ص295.

[3] إبراهيم الكوني، التّبر، ص79– 80.

وجمال نخيلها الشامخة وواحاتها وفقاراتها، وكرمها...، ففي نص "تلك المحبة" يعرض "الحبيب السايح" في العديد من المقاطع السردية طبيعة الصحراء القاسية ومكوناتها الطبيعية من كثبان رملية وعجاج، ورياح، وشمس... كما يَعبُر عبر كل مدينة في الصحراء (توات الكبرى) ليحدثنا عن أسرارها وما تتميز به، من هدوء وصمت، وفراغ، وفوضى الطبيعة ويتجلى ذلك في قوله: «بلاد يملكها الرمل. ويعمرها الفراغ. ويهيج فيها الصمت »[1]، وفي الملفوظ السردي الآتي: «دحرجني قدري إلى إقليم العطش ليُجريني غيره منهمرة من أكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال، كما يجري ماء الحياة في فقارات (توات) الهادئة، أو يسري صمت السر في (قورارة) الهائمة، أو تعوي الريح في (تيدكلت) القاهرة. فأنت مكفول بأن تعرف أنّها ثلاث، كلها بين خصب امرأة تلد الطلع. ومن عقر ناقة تدخر الملح. ومن هيجان ريح تغسل الجدب بالرمل، مثلما أتوضأ بالشمس، أنا. »[2]، ويضيف « توات محصورة في قلب صحراء بلا طريق تخرج شرقا أو تدخل غربا. بعيدة عن كل شيء غير الشمس والرمل والشتات والريح »[3].

تبيّن هذه المقاطع السردية دقة الراوي في وصف المكان (توات الكبرى/ إقليم العطش) بكل مميزاته السلبية التي تحيل إلى الموت، والإيجابية التي ترمز إلى الحياة، والتي مثلت فاعلا محركا في أعماق السارد والذي يتسم بالصمت/ والشقاء/ والقفار/ والصبر، وفي الوقت نفسه يظهر افتتان الراوي بسحر المكان وجماله بضلاله، ولون رماله الذهبي، ونور شمسه، الذي يتبدى في أبهى صوره وكأنه لوحة فسيفسائية، وهو الأمر الذي يثير مشاعر المتلقي ومخيلته ويدفعه إلى تمني زيارته، فالصحراء وإن كانت فضاء لا متناهي تتميز بالجدب والقحط، إلا أنها في المقابل تتميز بجمال ساحر وبرمزية خارقة « وهو الأمر الذي يجعل من هذه الظواهر ترتبط باتساع آخر أكثر رحابة يمكنها من تجاوز تخوم الواقع والولوج إلى عوالم أكثر إشراقا ينتج عنها دلالات أخرى تتعلق

(1) الحبيب السايح، تلك المحبة، ص147.

(2) المصدر نفسه ، ص18.

(3) المصدر نفسه، ص214.

بالظاهر والباطن، الواقعية والتقشف، البساطة والإرادة الصلبة، القابلة للحركة والتحول، الأمر الذي يؤدي إلى اكتساب جمالية شاملة تتعلق بالرحابة المشهدية والتدفق الضوئي »[1].

ففي "تلك المحبة" يكتسب الفضاء الصحراوي عدة معاني ودلالات، لتشعر في البداية أنك أمام أنثى خارقة الجمال متحرّرة؛ واهبة للحياة، لينزاح دلاليا نحو تأنيث المكان من مكان مفتوح معزول نحو امرأة فاتنة، مفعمة بالحياة والحيوية مغرية بجمالها وساحرة بكل تفاصيلها.

يقدم الراوي هذا التمثيل الرمزي لأدرار، فيبرز صور العشق والهيام الذي يصل إلى حد الجنون فيخاطبها قائلا «... فضميني واضغطي على صدري نهديك (...) وأدفن أصابعي العشرة في بُوغة مجمر تحضير شايك إن هي استعادتني التهابها اللذيذ في سفرتها من أصبع قدميك إلى خلل شعرك. وأقبر إلى الأبد، في مدفن أحلامي، سؤالي عن المرأة، أنت، التي رقمتها بقولي وعن عمرك حينها. وأوشم سرتك ببتلات وردة الرمال قبل تحجرها وفي تجويفها أقطر من محبتك خمرة أسقي منها غليل الصحراء »[2].

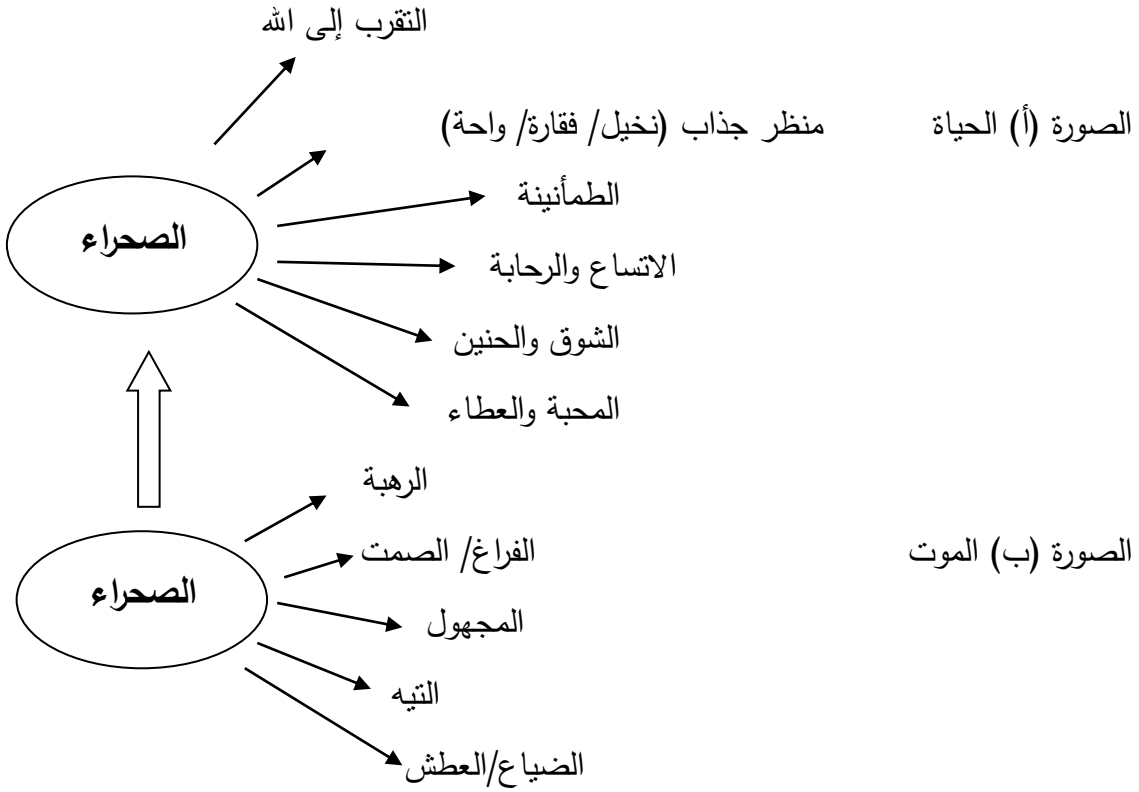
لقد ارتقى "الحبيب السائح" في روايته بالصورة الواقعية إلى أبعاد جمالية خيالية من خلال إضفاء صفات الحياة والحركة والممارسة الجسدية والتفاعل الوجداني على مكوناته التجريدية لينتقل بذلك من فضاء الواقع إلى فضاء المتخيل الذي صنعه بواسطة اللغة.

من خلال ما تقدم يمكن أن نلخص الأبعاد الدلالية التي يحيل إليها الفضاء الصحراوي والذي مثلناه بثنائية الحياة/ الموت، في صورتين كما يوضحه المخطط الآتي:

---

[1] بولفعة خليفة، سيميائية الفضاء في رواية الصحراء عند إبراهيم الكوني، الملتقى الدولي السابع" السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد الصديق بن يحيى، ص267.

[2] الحبيب السايح، تلك المحبة، ص32– 33.



وهكذا يمكن القول إنّ الصحراء هي مدرسة للحياة والموت، وهي مكان للحر وللقر ولكل الثنائيات الضدية.

4- ثنائية المقدس/ والمدنس:

من المفاهيم المنتشرة في الصحراء والتي يوليها الصحراويون اهتماما بالغا تحريم تعامل أهل الصحراء بالمعدن المنحوس، الذهب (التِّبر)، فقد جاء في وصية الأسلاف أنّ « التبر، في شرع القبيلة تميمة لا تدخل أرضا إلاّ أفسدتها وزرعت بين أهلها البلبال »[1]، ولذلك يرفض أهل الصحراء التعامل بالذهب امتثالا لوصية الناموس المقدس، فهو يجلب اللعنة على كل من يتعامل به، بكونه يشكل أحد المحرمات أو التابوهات التي تنذر باللعنة والمختلط بالقوى الأرواحية التي امتلكته فيجلب الشؤم لمن يمتلكه، وفي هذا الشأن يذهب "سعيد الغانمي" إلى القول: « بأنّ

[1] إبراهيم الكوني، فتنة الزؤان، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، ص39.

استعمال الذهب في الصحراء يعني القضاء عليها كصحراء، وتهديدها بوجود « مصرف » فيها هو أعلى صور الحضارة والعمران. ولا خيار أمامها إلاّ أن تطرد الذهب من الاستعمال حاكمة عليه بالدناسة، ومحيطة قيمها الرمزية المقابلة له بالقداسة. فإذا كان الذهب رأس مال المجتمع المدني، فإنّ القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي »[1].

ففي رواية "التبر" نجد أنّ لعنة الذهب تحل على "أوخيد" وذلك حينما قبل برهان قريب زوجته المدعو بـ "دودو" الذي أعطاه حفنة من التّبر مقابل تطليق زوجته وفكّ الرهن عن أبلقه فنهاية "أوخيّد" المأساوية كانت بسبب هتكه كلّ ما هو ممنوع في عرف الصحراء وناموسها وعدم وفائه بالنذر للآلهة "تانيت"، بالوعد والقربان والخروج من الجنة بسبب زوجته التي لم يقبل بها والده وبإغواء التّبر.

فالتّبر الذي يمثل عنوان الرواية ورمزا تراثيا يدل على الذهب، وظفه "الكوني" في عمله السردي توظيفا قائما على عوالم تخييلية فلم يعد يحمل تلك الدلالة التراثية بل أصبح يحمل معاني ودلالات رمزية تحيل إلى اللعنة والعار وكل ما هو مدنس.

"فأوخيد" بالرغم من علمه بأنّ الذهب شيء مدنس يجلب اللعنة لأصحابه إلاّ أنّه قبل به ولذلك نجده في العديد من المقاطع السردية يلجأ إلى ذم ولعن هذا المعدن المنحوس فيرصد قوله: «... يقال إنّه ملعون ويجلب الشؤم»[2]، « الذهب يعمي البصر. الآن فقط صدقت أنّ هذا النحاس ملعون حقًا »[3] ، ويضيف في مقطع سردي آخر: « الذهب يعمي الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادهم إليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات»[4]. إنّ"أوخيد" يحط من قيمة الذهب ويلعنه ويجعله رمزا للشيطان، والشيطان يمثل الدنس، والشر، والوقوع في الخطيئة "فأوخيد" عالج خطأ بآخر فهو حين رضي بقبول حفنة التبر من "دودو" رضي السقوط في الفخ

(1) سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص68.
(2) إبراهيم الكوني، التبر، ص124.
(3) المصدر نفسه، ص130.
(4) المصدر نفسه ، ص144.

بحيث أراد أن يتحرر ممّا هو أرضي، لكن الذهب لا يتركه حتى بعد قتله لـ "دودو" فاللعنة لحقت به وبقيت وراءه إلى أن تقطعت أوصاله من طرف ورثة "دودو" الذين انتقموا منه بنفس الطريقة الأسطورية التي انتقمت بها "تانس" من أعدائها، وذلك من خلال ربطه بين جملين يسيران في اتجاهين متعاكسين.

في صحراء "الكوني" المرأة والذهب ملعونان والمرأتان أو الأنثيان المذكورتان هما الناقة والزوجة (آيور)، وكلتاهما تقترنان بالشيطان واللعنة والإثم (الخطيئة)، بدليل قوله: «الأنثى أكبر مصيدة للذكر. سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنة. ولولا تلك المرأة الجهنميّة لمكثنا هناك ننعم بالنعيم ونسرح في الفردوس »[1]، وفي سياق آخر يضيف: «لعنهما الله معًا: الشيطان والإناث. بل من هي الأنثى إن لم تكن شيطانا رجيما »[2]، « كيف أعمته المرأة إلى الحدّ الذي أعماه عن رؤية عمله البشع؟ »[3]. فالمرأة هي الأخرى رمز للمدنس في نظر "أوخيد" لأنّها تجلب اللعنة والشؤم للرجل مثل الذهب فكلاهما يمثلان مصدرا للإغواء، وخير دليل على ذلك أنّ المرأة كانت سببا في إغواء آدم وطرده من الجنة.

فكل من "الأبلق" و"أوخيد" وقعا في الخطيئة بسبب المرأة، فبدن الأبلق آثم لأنّه شارك إثم بدن صاحبه "أوخيّد" في المغامرات، أوخيّد الذي« تعوّد أن يقوم بغزواته العاطفيّة الليليّة إلى النجوع المجاورة على ظهر الأبلق، يسرّجه بعد المغيب، وينطلق إلى ديّار 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 عائدا»[4].

من هنا بدأت الخطيئة حيث ينزاح "أوخيد" إلى مطالب الجسد والشهوة هذه المطالب التي تربطه بالعالم السفلي (الماتحت) في مجتمع تمثّل فيه القداسة رأس مال الصحراوي والموقف هنا لا

---

(1) المصدر السابق، ص21–22.

(2) المصدر نفسه، ص47.

(3) المصدر نفسه، ص99.

(4) المصدر نفسه ، ص13.

يقتصر على "أوخيد" وحده، بل أيضا جمله الأبلق يشاركه في هذه الخطيئة التي ربطت قلبه بالأرض بدل السماء، وقد ورد على لسان السارد ما يفيد هذا المعنى أو يحمله: « تكرّرت الغزوات حتى اكتشف أن أبلقه الرشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة كيل أباد تعوّدت أن تقضي الربيع في وادي المغرغر... وواصل مغامراته مع النوق السارحة في مراعي الصحراء، فكلّفته الفحولة العمياء داء الجرب »[1].

إنّ" الأنثى " في نصوص " الكوني" عدوة الحرية، بحيث لا يمكن للإنسان أن يكون حرًّا إلاّ إذا ابتعد عن المال والأنثى؛ فالتّبر والأنثى هما ما يدنس الأرض الطاهرة، فالناقة تغوي "الأبلق" وتصيبه بداء الجرب، و"آيور" تغوي "أوخيد" وتلهيه عن النذر الذي حنث به للإلهة "تانيت".

وفي مقابل التّبر الذي يمثل رمزا للمدنس، يقابله الترفاس أو الكمأ[*] كرمز للمقدس، وذلك نظرا لما يحمله من أهمية لدى سكان الصحراء، خاصة بدو الطوارق الذين يعتبرون هذه النبتة كنزا ثمينا إنّها ثمرة من السماء رزق الله بها الصحراويين في فترة كانت المنطقة تعاني من فقر، وقحط وجدب إنّها بمثابة المعجزة، ويتجلى ذلك من خلال رواية "التّبر" " فأوخيد" في هذا النص يحط من قيمة الذهب ويعلي من قيمة الترفاس والذي يعد هبة من السماء، وكنزا مخفيا لا مثيل له، فيقول: «الترفاس أيضا كنز مخفي. وما هو الكنز إن لم يكن ترفاسا؟ ثمرة تسقط من السماء. يجود بها العدم. تتشقق عنها الأرض. تلتحم البروق وتتزاوج بالرعود فتولد الثمرة السحرية من قلب الفناء. التمتع بالترفاس في بداية الصيف. هذه رحمة من السماء. هذا فردوس الأرض »[2].

فالترفاس النبتة المحيرة لأهل الصحراء منذ الأزل وذلك نظرا لارتباطها المباشر بالسماء ذلك العالم العلوي المفعم بالقداسة، إنّه عالم المعجزات الذي تنتمي إليه هذه النبتة التي تولد عقب هطول الأمطار وعند التحام البروق وقصف الرعود لذلك سميت عند البعض الآخر ببنت الرعود

---

[1] المصدر السابق، ص16.

[*] الترفاس أو الكمأ: هو نبات ينمو في الحمادة الحمراء، وهو ثلاثة أنواع الأبيض والأسود والأحمر، حسب نوعية التربة، ينظر: إبراهيم الكوني، التبر، هامش الرواية، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص128.

ويقول الكوني: « إنّها الكنز المخفي الذي تخبئه الصحراء للتائهين لتكافئهم به مقابل صبرهم على قساوتها فيقرنها بالرحمة التي وسعت من رب السماء، ويصفها بأنها ألذّ ثمرة عرفها الأولان وقدسوها فأورثوها للأولاد والأحفاد »[1].

إذن هذه هي صحراء " الكوني"، إنّها صراع بين قيمتن: المادية والرمزية، أو لنقل صراع بين موقفين لا يلتقيان في عرف الصحراء، موقف عملته القيم الرمزية وموقف عملته القيم المادية، إنّها ثنائية المقدس والمدنس.

[1] دحماني حليمة، المقدس وتجلياته في كتابات إبراهيم الوني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة الجيلالي اليابس– سيدي بلعباس، إشراف الأستاذ مولاي بوخاتم، السنة الجامعية، 2017– 2018، ص258.

ثالثا– فضاء الشخصيات:

قد لا نجاري الحقيقة إن قلنا بأنّ الشّخصية تشكل الدعامة الرئيسة في بناء أي عمل روائي فلا يمكن للكاتب أن يستغني عنها نظرا للدور الفعال الذي تلعبه في بناء الأحداث فهي تضفي للمكان الروائي طابعا حيويا مفعما بالحركة والنشاط، ومن المعلوم أنّ المكان لا يكتسب قيمته الفنية والدلالية إلاّ بتواجد الحركة فيه من طرف الشخصيات، وعليه فالمكان الروائي من دون أشخاص جامد ساكن لا حركة فيه، ولكن قبل الولوج إلى عالم الشّخصية في مدونة البحث علينا أولا تحديد مفهوم الشّخصية، ثم الوقوف عند أهم النظريات التي تطرقت إليها.

1– مفهوم الشّخصية:

جاء في لسان العرب أنّ كلمة "شخص" تعني « الارتفاع والظهور وإثبات الذات. فالشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات »[1]. ووردت هذه العبارة في اللغة اللاتينية بمعنى (persona). وهي الأقنعة المستخدمة من قبل الممثلين في المسارح اليونانية. وهو تعريف يحيلنا إلى ارتباط الكلمة في أصل اشتقاقها بالتمثل، وللتمثيل علاقة وطيدة بالمظهر الخارجي دون التساؤل عما تخفيه في الباطن من صفات نفسية.

وورد مفهوم الشّخصية في "معجم المصطلحات" على أنها: « تمثيلية لحالة أو وضعية ما»[2].

أما في معجم" مصطلحات نقد الرواية" فنجد أنّ كلمة شخصية تعني « كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا، أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيات، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع مخترع، ككل عناصر الحكاية. فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها »[3].

نفهم من خلال هذا التعريف أنّ الشخصية تنتمي إلى عالم الخيال الذي يسيطر عليه السارد ويصوغ منه مادته الحكائية، على أنّ ذلك لا يلغي علاقتها بالواقع الذي ينتج النص « منه تؤخذ

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "شخص" ج7، ص45.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 1985، ص126.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

سماتها وخصائصها. وبه تكون بعض أعمالها وعلاقتها... وهذا الوجه من الشّخصية يسمى بالوجه المرجعي (aspect référentiel)[1].

عرفت الشّخصية في الماضي اهتما مبالغا فيه، إلاّ أنّها مرت فيما بعد بمرحلة غموض في الشعرية خاصة بعد أن انصرف عن دراستها النقاد المعاصرون، فتداخلت العديد من المفاهيم في تشكيلها فتم خلط الشّخصية بالشخص، « مع أنّ الشخصية هي نتاج اللغة ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النّص، فإنّ القراء ينظرون إليها أحيانا كأنّها شخص حي موجود خارج الحكاية »[2]. ويتعاملون معها لا على أساس كونها كائنا ورقيا، بل كائنا بشريا يتحرك على مساحة واسعة، هي مساحة الأثر الأدبي، فيسْمُونَ بها إلى عديد المستويات المادية والمعنوية.

اهتزّت هذه النظرة بظهور النظريات والمناهج الحديثة إجمالا، إذ يعتبر الشكلانيون ومن بينهم "فلادمير بروب" "Vladimir Propp" على الخصوص نقطة تحول في التعامل مع الشّخصية، فلم ينظروا إليها على أنّها ذات، أي هوية إنسانية مميزة قائمة على ما يقوم عليه سائر الأشخاص من جسد وروح، وإنّما رأوا فيها حيزا نصيا قوامه جملة من العلامات التي إذا التأمت على نحو ما أفرزت وظيفة مخصوصة، وفي هذا السياق يندرج ما أطلق عليه "بروب"[3] دوائر الأعمال(les sphères d'action)، وهي عبارة ابتكرها مستعينا بها عن عبارة الشخصية التي رأى أنّ النقد البلاغي والنّقد التاريخي قد استهلكها وحاد بها عن الطريق التي ينبغي أن تسلك فيها ومن ثمّ فإنّ كلمة شخصية أصبحت في هذه التيارات السابقة تكاد تكون مرادفة للشّخص، ولذلك اتخذ "بروب" مسلكا مخصوصا في تحديد مقومات الشّخصية القصصية وقد أفاد من ذلك من مفهوم الوظيفة باعتبارها عمل الشخصية منظورا إليه من خلال منزلته في مسار الحبكة... واعتمد

---

(1) Philippe Hamon, pour un statut sémiologie du personage, Op. cite, P.122.

(2) زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص270.

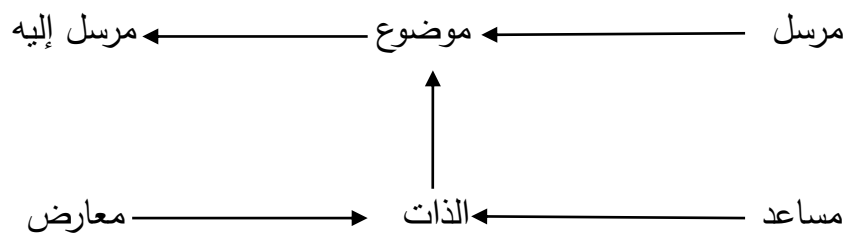
(3) فصل "بروب" بين الشخصية والحدث سعيا منه لتعريف الخرافة فاضطر عندها إلى تعريف الأحداث وإسنادها إلى الشخصيات وتوزيعها إلى سبع دوائر: دائرة المعتدي، دائرة الواهب، دائرة المساعد، دائرة الأميرة، (المبحوث عنها وأبيها)، دائرة المرسل، دائرة البطل، دائرة البطل المزيف، (فلادمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر. وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي بجدة، ط1، 1989، ص158– 159.

نصوصا خرافية وانتهى به الأمر إلى إخراج الشّخصية من مجال الأعمال المنجزة في النّص السردي.

فليست الشخصية كائنا، وإنّما هي فاعل واعتبر "غريماس" (Greimas) ما انتهى إليه "بروب" حجر الزاوية في مختلف المناهج السردية التي ظهرت بعد الشكلانيين، ولقد قاده هذا الفهم إلى أن يستعيض عن عبارة **الشخصية** بمفهوم **الفاعل**.

خضعت مقاربة "بروب" إلى نقد نحصره في نموذجين من رواد الإنشائية المعاصرة، وهما "بريمون"[1] و"غريماس"[2]، لأنهما بعملهما هذا النّقدي أعاد للشخصية اعتبارها فجعلوا منها كائنا فاعلا.

ويعتبر"جنيت"(Genette)« أنّ الشخصية أثر من آثار الخطاب، ولكنها لا تنتمي إليه، بل إلى الحكاية، وبفضل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية عوضا عن دراستها مباشرة »[3]، أمّا "غريماس" فيستخدم بدلا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما **العامل** و**الممثل**، ويدرس الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة ممكنة [العوامل] وهي: (الذات/الموضوع، المرسل/المرسل إليه، المعارض/ المساعد)، وتتألف هذه العوامل في ثلاثة علاقات هي: الرغبة، والتواصل، والصراع، لنحصل بالتالي على النموذج العاملي الذي يشكل البنية الأساسية لإنتاج الدلالة:



(1) Claude Bremond, logique du récite, éd. Du seuil, Paris, 1973.

(2) A. j. Greimas, sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966.

(3) زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص271.

وقد تمثل الشخصية دورين، أو أكثر، وقد يمثل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة. ولسائل أن يسأل عن الأدوار التي تقوم بها الشخصية في الرواية، فيجدها متعددة الوظائف، فقد تكون عنصرا من عناصر المشهد الوصفي، أو شخصية مشاركة في الحدث، أو ناطقة باسم الكاتب، ولكن لابد للشخصية الرئيسية من أن تكون متميزة بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين وإلى العالم المحيط بها.

استخدم "غريماس"، مصطلح العامل بالنظر إليه مصطلحا أكثر تجريدية من مصطلح الشخصية لكونه يشمل الإنسان، وغيره من الكائنات الحية أو غير الحية، ويخول وصف الشخصيات بحسب ما تفعل، لا بحسب ما هي عليه، وتبعه المشتغلون في حقل السيميائيات السردية مثل "بارت"[1] (Barthes) و"تودوروف"[2] (T. Todorov)، وقد كان لـ "فليب هامون" (Philippe Hamon) الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجدة للشخصيات من منظور سيميولوجي[3]. فالشخصية القصصية [عنده] نظام من العلامات، التي هي في النهاية سمات دلالية متفرقة، تعمل على ضمان مقروئية [النص]، وتحدد الخيارات الجمالية للمؤلف.

وجاء "غريماس" بنظرية العوامل، ودعم "هامون" هذه الإضافة بإضافات أخرى تمثلت في ضرورة دراسة الشّخصية ضمن ما يميزها من صفات قد تكون ثابتة، أو متحولة، تدمجها في جملة من العلاقات التي تحددها الأفعال.

إنّ وقوفنا عند مفهوم الشّخصية وأهم النظريات التي وقفت عند هذا المفهوم لم نردها بشكل اعتباطي، وإنما وإن وقفنا عند بعضها فلكي نستنير بها لعلها تعيننا على كشف عالم الشخصيات التي تزخر بها المدونة، والتي تتحرك في الفضاء الصحراوي، تحلم وتتعب وتؤمن وتخاف، وترحل

(1) Barthes, introductionà l'analyse structurale des récits, incommunication, 8 Points, éd De seuil, 1981.

(2) dictionnaire des sciences du langage. Op. cit, P. 286. 287.

(3) Philippe Hamon, introduction à l'analyse du descriptif, op. Cite, P.110.

وتتخاصم، تتحرك ذاتا مفردة، وتتحرك ذاتا جماعية فتدين وتدان، فيغرق بعضها في الرمز والتجريد فيغدو علامة.

وتختلف هذه الأصناف وتتميز بصفات معينة، وتعيش علاقات تخضع في النهاية إلى قانون الصحراء، الناموس الذي تسير على هديه، وتخضع كليا لسلطته.

وبما أنّنا بصدد دراسة الشّخصيات الواردة في المدونة فإنّ ذلك يدعونا إلى تصنيفها لقسمين (شخصيات نسوية/شخصيات ذكورية)، ثم تقديمها على مستوى الأسماء والملامح والصفات، مع توضيح ما تميزت به من خصائص، ونظرا لسعة المدونة وكثرة الشخصيات الواردة فيها، سنعمَدُ إلى اختزالها وانتقاء أهم الشّخصيات الواردة في كل من رواية " تلك المحبة" و"التبر" و"مدينة الرياح".

2- سيميائية الشّخصيات:

2-1- الشخصيات النسوية:

تعددت الشخصيات النسوية الواردة في المدونة وتنوعت سيماتها وخصائصها وذلك باختلاف الدور المنوط إليها، فنعثر في المدونة شخصيات فاعلة ومنتمية وأخرى مساعدة ومعارضة، أو شخصية مستلبة الإرادة تابعة، غير منتمية أو متسلطة...الخ، وقد جاءت هذه الشخصيات في النص مشحونة بطاقات ودلالات رمزية منها:

أ- البتول:

تعد هذه الشخصية الأكثر حضورا في المسار السردي للرواية[تلك المحبة] وذلك نظرا لدورها الفعال في تحريك الأحداث وما تحمله على مستوى النص من رموز ودلالات للفضاء الصحراوي.

منح السارد لهذه الشخصية صفات إيجابية تكمن في القوة والسلطة والشجاعة والثقافة والحكمة، بالإضافة إلى جمالها المبهر، إذ لا ينفك الروائي في ذكر صفات "البتول" في أبهى صورها، فهي امرأة جميلة وفاتنة، يتعلق بها كل من يراها من الرجال والنساء، يقول السارد في وصف عيني "البتول": « أما العينان فإنّ الخالق بلون السر صورهما في محيا ملغز، مثقلتين

بالأحلام كنخلة ضامنة. ووهبها قدرة النفاذ بهما إلى قلب الرجل وعقله ولأغوار نواياه، مثلما ينفذ نور إلى كهف، فيتكشف لها من غضون الرجل ما يسعى الكلام إلى إخفائه. ومن دهشة ما تثيرانه في الناظر إليهما أنّ مشاهدته ذلك البريق الغامر منهما لا يدوم سوى ما تستغرقه ومضة»[1].

"فالبتول" على كاريزما استثنائية فعلاوة إلى جمالها ونبلها وحكمتها اتسمت بالكرامة فهي امرأة تحب تقديم المساعدة للجميع، إذ تصدق على الفقراء وعلى الدير نفسه وعلى اليتامى فتكفلهم وتقيم العزاء للمعوزين وتطعم الجائعين...، هذه الصفات التي تميزت بها أكسبها مكانة مرموقة ورفيعة بين أهل بلدتها (أدرار)، فهي إنسانة محبة لدى الجميع. يقول الكاتب عنها: « فهي عشرة أجزاء من المرأة تسعة منها في صمتها. وليس هيبتها إلا من نبلها. فما انفكت بين النساء والرجال محذورة في غيابها. منيعة في حضورها. تنسي الورعين أنفسهم أنّهم زهدوا. بما انسبغ عليها من آلاء لم تعرف لامرأة في الصحراء قبلها ولا بعدها »[2].

تعرضت "البتول" عبر المسار السردي للرواية لصراعات ومغامرات كثيرة من قبل الشخصيات الحاقدة عليها من بداية النص إلى نهايته، كونها شخصية جذابة أكسبت قلوب الجميع بأخلاقها وبتصرفاتها العقلانية الحكيمة.

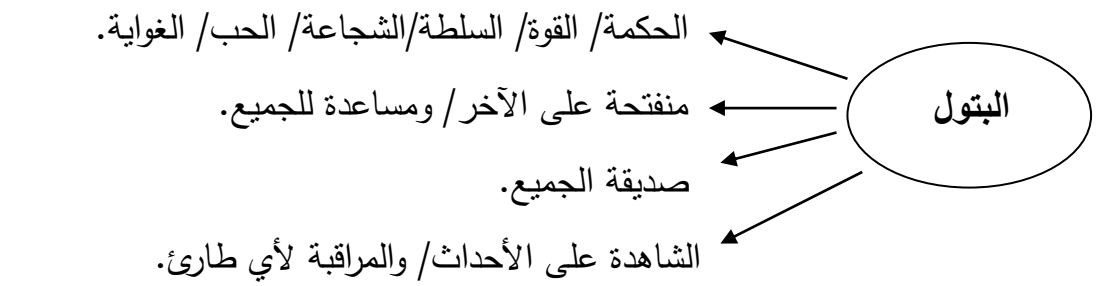
كما تشهد هذه الشّخصية العديد من الأحداث التي جرت في صحراء أدرار، بحكم انتمائها إلى هذا الفضاء، فهي امرأة ترعرعت وتربت بين ربوع هذه الأرض اليباب، الأمر الذي جعلها تكسب معرفة ودراية بتاريخ الصحراء والشعوب الوافدة إليها.

إنها امرأة منفتحة فكريا، لها علاقات كثيرة مع الأجانب "الأب جبريل"، "الأب يعقوب" "ماريا"، و"جولييت"، إذ تتحاور معهم وتبادلهم الأفكار، فهي شخصية ناضجة مفعمة بالنشاط والحيوية، وفي هذا المضمار يبدو أنّ "الحبيب السائح" أظهر التناسق والتكامل بين البناء الداخلي والخارجي "للبتول"، فبالإضافة إلى فتنتها وجمالها، امتازت بالذكاء والحكمة، والنبل والاتزان في التعامل مع القضايا وفي اتخاذ القرارات، ويمكن أن نختزل صفاتها ووظائفها وفق المخطط الآتي:

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص142.

[2] المصدر نفسه، ص153.



مرت "البتول" في مرحلة طفولتها بظروف جد قاسية، بحيث قتل والديها في غارة على قافلتهم العائدة من "قورارة"، وكانت البتول برفقة والديها وهي لا تزال صبية إلاّ أنّ أحد الخدم لأبيها تمكن من إنقاذها وهرب بها إلى مكان آمن بعيدا عن الأعداء، ليكفلها بعد ذلك عمها، وبعد سفره وغيابه شاءت الأقدار أن تعيش وحيدة مرة أخرى إذ وصلتها أنباء عن موته، ليترك لها بعد ذلك ثروة كبيرة، فبرهنت للجميع قوتها وقدرتها على تسيير أمورها الحياتية بمفردها دون الاعتماد على غيرها فهي امرأة من فلاذ استطاعت أن تواجه كل الصعاب التي كانت تعترض طريقها.

إنّ الثروة التي اكتسبتها "البتول" جعل الكثير من الناس يقتربون منها ويتوددون إليها أمثال "تبو" الذي عرض عليها فكرة الزواج لكنها رفضت لأنها كانت تعرف نواياه الخبيثة نحوها.

"فالبتول" بالرغم من كثرة المعجبين بها إلاّ أنّ قلبها لم يتعلق إلاّ بثلاثة من الرجال وهم: "إسماعيل الدرويش"، و"عبد النبي"، و"المهندس مكحول" أصغرهم سنا، وعليه حاول الحاقدين عليها من الناس أمثال "بنت كلو" و"تبو" و"لدباري" إيقاعها في شباك خطتهم المتمثلة في مراقبة "البتول" عند دخولها لبيت "مكحول"، ليقوموا بعد ذلك بإذلالها وتدنيس شرفها، بيد أن خطتهم باءت بالفشل ليعودوا خائبي الأمل « ولما كانت بنت كلو اعتقدت آخر مرة أنّها أوقعت بالبتول فأخبرت تبو فأحضر شهودا وشرطة إلى بيت مكحول، أحاطت بها وبهم الفضيحة إذ وجدوا الخادمة مذعورة لا تعرف ما الذي جنته، وكانت في جلابة قالت لهم عنها القوادة مبهوتة « تشبه جلابة البتول رأيتها تلبسها وهي تدخل عنده! » فكذبتها الخادمة، قائلة لهم « صدّقتها علي سيدتي، وأنا خارجة بها للزيارة.... ثم افترقوا على خيبة »[1].

[1] المصدر السابق، 154-155.

تحتل هذه الشّخصية في هذا المقطع السردي موقع "الفاعل المساعد"، ممّا يبيّن أنّها كانت على دراية ما كان يحيك لها من مكائد، فتبدو صور الخيبة والانكسار لدى أعدائها(لدباري، تبو بنت كلو)، الذين نراهم أنّهم في فصلة عن موضوع القيمة/إذلالها وتدنيس شرفها، فيتبين لنا أنّ النتيجة لم تكن مرضية بالنسبة لأعدائها، ونستشف ذلك من خلال الملفوظ السردي/افترقوا على خيبة/ ويعود الفضل إلى دعم كل من الخادمة وسلو للبتول ردا لها بالجميل.

فقد كان "سلو" يرضخ لأوامر سيدته، ويساعدها في تنفيذ خططها ويتبين ذلك من خلال تظاهره بسقي المزروعات حتى يخدع الجميع بأنّ "مكحول" كان غائبا عن منزله « فنظروا جميعا إلى سلو مظاهرا انشغاله بسقي مزروعات الجنينة الصغيرة يرعاها في أيام غيبة مكحول الطويلة»[1].

وفي مقطع سردي آخر نجد بأنه « أشيع أنّ البتول لم تكن سوى تلك الخادمة بعد أن ارتدت إليها بعناية ترعاها. وأنّ المهندس تموّه عنهم بطلاسم، كانت البتول بذرتها من حفنة تراب رمتها من يدها في الهواء، فاختفى عن الأنظار ما كان يجب أن لا يرى »[2].

تبعا للمقطعين السرديين(1،2) تظهر البتول بوصفها (فاعلا محركا) تسعى إلى تحقيق رغبتها المتمثلة في مواجهة مكائد أعدائها والتغلب عليهم، لأنهم كانوا يهددونها ويحاولون إخضاعها لأوامرهم، لنجد أنّ "البتول" في خطر بين قضيتين الشرف/ الردع.

السمعة (الشرف)/البتول/ الردع (التنازل) والتخويف[3].

يبدو أنّ البتول في وصلة مع موضوع القيمة والذي يكمن في محاولة كل من " تبو ولدباري وبنت كلو) إذلالها وتدنيس شرفها، ويمكن أن نفهم حقيقة التلاعب باستخدام المربع التصديقي carré véridiction[4] الخاص بالظاهر والباطن.

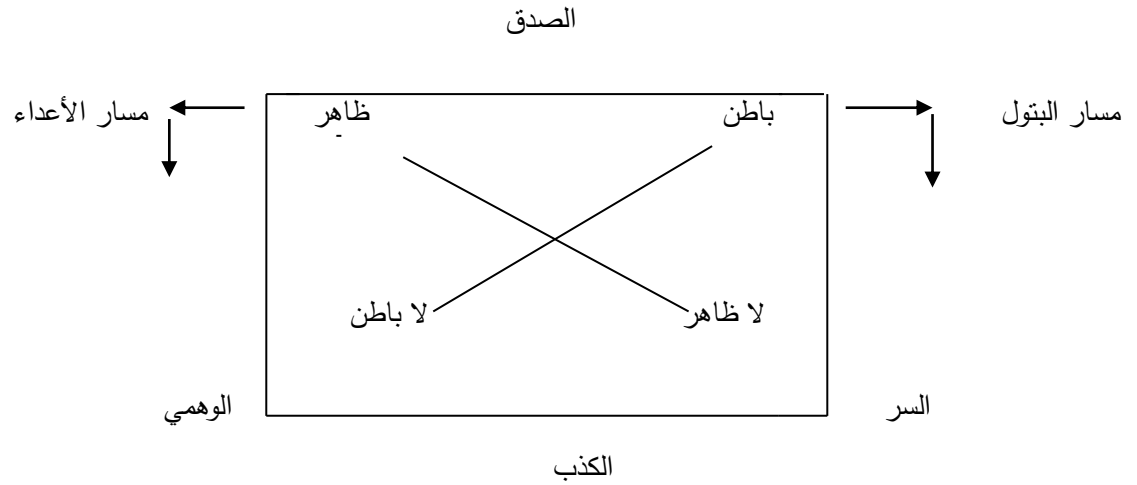
---

[1] المصدر السابق، ص155

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: بدرة شريط، جمالية الفضاء عند الحبيب السائح، رواية تلك المحبة أنموذجا، ص199.

[4] ينظر: جزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر، جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص208.



إنّ كشف البتول للمؤامرة ورفض طلب" تبو" يعني رفض الدخول في تلاعبهم وتصرفاتهم غير العقلانية، وعليه تقدم البتول الظاهر/ الباطن الذي يعبر عن الصدق والنقاء ولا يحق لهم تدنيس شرفها، لمجرد أنّها أحبت "مكحول"، فهي بذلك تسقط قناع النفاق والتلاعب من أعدائها الذين يتربصون بها.

وهكذا يبدو من خلال الرواية، أنّ الكاتب قد منح لهذه الشخصية جمالية خاصة، فقدمها للقارئ في صورة امرأة نادرة من نوعها، من خلال إضفائه لها جاذبية خاصة، تكمن في جمالها الفاتن والمبهر، وقوتها، وعنادها ومثابرتها، وإرادتها التي لا تتوقف أبدا.

ب– مبروكة:

شغلت هذه الشخصية في رواية "تلك المحبة" حيزا كبيرا باعتبارها شخصية أساسية لعبت دورا كبيرا في تحريك الأحداث.

جسد الكاتب لمبروكة "الفتاة الصحراوية" صورة إيجابية، فهي فتاة ذكية وجميلة، تميزت بالخير والعطاء والنضج الثقافي، فهي شغوفة بالقراءة، والمطالعة وحب المعرفة والذي يتبدى من خلال هذا المقطع السردي: « كلما أنهت كتابا شعرت أنّ شيئا آخر من ذاتها تكشف لها. فطلبت

مزيدا مما يفتح لها أبوابا أخرى على الدنيا »[1]، كما تميزت بالإقدام وبالتمرد على التقاليد والأعراف، بحيث ارتبطت بعلاقة حب خارج الأطر المجتمعية مع راهب نصراني يدعى "بجبريل" وعليه فقد مثلت هذه الشّخصية عبر المسار السردي صورة لكل امرأة مثقفة ومتحررة.

عاشت هذه الشخصية طفولة صعبة إذ نشأت يتيمة بعدما فقدت والدها وهي صغيرة إثر التمرد العسكري على "تيميمون"، فتكفلت بها سيدتها "البتول" مع والدتها "حبيبة".

تبدأ قصتها العاطفية بعد رؤيتها "للأب جبريل" في بيت سيدتها "البتول" الذي قدم إليها ليعبر لها عن شكره وامتنانه للمساعدات التي تقدمها للدير « كانت مبروكة انسحرت بجبريل مذ رأته من خلف حجاب، رفقة أمها عند البتول لما جاءها يقدم لها امتنانه بما أرسلته للدير من صدقات، غداة استخلافه الأب يعقوب. فبدا لها رجلا في كامل النضج والوسامة. »[2].

تحاول "مبروكة" بعدما افتتنت "بجبريل" بالتحايل عليه لكسب قلبه فتتودّد إليه وتتقرب منه ومن ثمة كانت دائما تبحث عن فرص وأعذار لرؤيته، فظلت تزوره في الدير بحجة استعارة الكتب منه، إلاّ أن أوقعته في شباكها لتتحول بعدها علاقتهم من علاقة إعجاب وصداقة إلى علاقة عشق وانصهار فتنتشر قصتها في الصحراء « بعد أيام، كانت الألسنة اندلقت بخبر مبروكة مع جبريل وتشبعت به الآذان »[3]، وعليه قررت "البتول" البحث عن حل بمساعدة "أم مبروكة" قبل وقوع أمر لا يحمد عقباه (الخطيئة)، فقررتا تزويجها "بلدباري" الذي تقدم لخطبتها والذي قد كان مفتتنا بها منذ أن كانت صغيرة، وفعلا قد رضخت "مبروكة" لأوامر سيدتها "البتول" ووالدتها فتتزوج من "لدباري" رغما عنها ولما كان لدباري كاتب مبروكة ردت له على خلف رسالته، بعد أن علمت له على أخطائه بسطور تحتها: « زواجي لم يحن زمنه بعد. أنا أبحث عن طريقي. ولكن إذا كانت تلك هي مشيئة الله ورغبة أمي وإرادة سيدتي فإني أسلم »[4].

---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص214.

[2] المصدر نفسه ، ص208.

[3] المصدر نفسه، ص222.

[4] المصدر نفسه، ص227.

رغم أنّ قلب "مبروكة" لا يزال متعلقا "بجبريل" إلاّ أنّها التزمت بواجباتها كزوجة اتجاه زوجها وقررت عند زيارتها "لجبريل" أن تقاوم في قلبها كل رغبة أو شهوة « فمبروكة بعد عصمتها، لم تر في نفسها يوما مرتمية بين أحضان جبريل. ولو كانت زارته فإنّما لاستكمال معرفتها إياه، مثل كتاب راهنت على إتمام قراءته لتفك لغزه، وقد راكمت إصرارها على أن تقاوم في قلبها كل رغبة وأي شهوة »[1]. إلاّ أنّ الأحداث تتخذ مسارا جديدا عند اكتشاف "مبروكة" شذوذ زوجها، فتصبح "الفاعل المضاد" الذي يقف ضد "لدباري"، وتتصرف إلى خرق ذلك الالتزام في زيارتها "لجبريل".

تظن "مبروكة" أنّ زواجها من "لدباري" هو أحسن حل لإيقاف الشكوك حولها، إلاّ أن "تبو"هنا يأخذ "الفاعل المضاد" تجاه "مبروكة"، فيستفزها ويهددها بإخبار "لدباري" عن علاقتها بالقسيس "جبريل" إن لم ترضخ لأوامره « فإنّ تبو ظل يضمر النيل من مبروكة منذ أن علم علاقتها بجبريل. فراح لا تجمعه مناسبة بلدباري في بيته فرآها إلاّ أرسل عليها من التقدمات ما أخجلها »[2].

ويظهر في مقطع سردي آخر تصرف "تبو" الطائش ضد "مبروكة"، حينما حاول التحرش بها، بيد أنّ "مبروكة" اعترضت ذلك وتصدت له بكل قوة وجرأة، فثار عليها وازداد حقده وكرهه لها، إذ وصفها بالفاسقة قائلا لها: « الكافر حرتك بسكتة غير المختونة الوسخة. يا فاسقة، مثلك يلزمها الرجم!» [3]، إلاّ أنّ مبروكة لم تصمت له ووقفت وقفة ثقة وشموخ ونظرت إليه نظرة اللاخوف قائلة له بأنّها بإمكانها أن ترسله إلى السجن «... تردد أنّها تستطيع إرساله إلى السجن على قتل بريء، فلم تتزعزع ولا ارتج فيها مفصل. فنظر إليها بغيظ. وصرصر أسنانه. ثم خرج، صافقا الباب »[4].

---

[1] المصدر السابق ، ص231.

[2] المصدر نفسه ، ص229– 230.

[3] المصدر نفسه، ص230.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يظل "تبو" يحرض "لدباري" على زوجته ويزرع في قلبه الشكوك، حتى يتمكن من فضحها وإهانتها، وفعلا قد وصل إلى مبتغاه، ويبدو ذلك من خلال ردة فعل "لدباري" على زوجته "مبروكة" حينما أخبرته بأنّ "تبو" حاول التحرش بها لكنه لم يعر لها أي اهتمام وقابلها بسخرية « فلما كانت مبروكة أخبرت لدباري قابلها بسخرية. وغمز لها أنّ إشاعات وصلته عن علاقتها غير الطاهرة مع الأب جبريل. وقال لها: « لا أفهم الذي بقي يربطك بالرومي بعد أن صرت زوجتي وصاحبة بيتي. أدعو مولانا ألا يثبت شيء من أقوال الناس. أنت تفهمين قصدي»[1].

كان "لدباري" يرضخ لأوامر "تبو" ويحققها له ولا يسمع أبدا لكلام زوجته، وذلك حتى لا تسوء علاقته مع "تبو"، فهو يبدي له الاهتمام ويخشى على علاقته به أكثر من زوجته، وذلك بكون أنّ "تبو" يشبع رغبات "لدباري" ونزواته كونه يمارس معه الرذيلة. إلاّ أنّ مبروكة لم تقبل تلك المواقف والاتهامات الموجهة إليها ولم تسكت له، بل واجهته بكل قوة وصمود وهددته بالطلاق وفضح شذوذه « فهددته بالطلاق فورا. فارتبك، لأنّه كان يعلم أنّ ذلك سيقلب حياته جحيما. فهو يعرفها عنيدة قادرة على تنفيذ تهديدها وعلى إشهار شذوذه حين تصبح في حل منه ثم الإبلاغ عن تبو بالدليل لدى الشرطة والقضاء والشيخ نفسه »[2].

تتبوأ مبروكة ضمن هذا المقطع السردي "الفاعل المحرك" في برنامج سردي مستعملة خطاب التهديد المتمثل في فضح شذوذ زوجها/ والطلاق/ الذي يحمل في طياته ملامح الضجر والكره والغضب، محاولة بذلك فك القيود التي كانت تكبلها مع "لدباري" والخروج من مكائد "تبو"، ولتأخذ بنية التحريك بهذا الشكل طابعا صراعيا[3].

ضمن المقطع السردي تتحول "مبروكة" نتيجة ضغوطات نفسية قاهرة من فتاة متهورة وعاشقة إلى فتاة قوية حذرة من مؤامرات "تبو"، فتتغلب عليه من خلال النبش في ماضيه القذر والكشف عن أسراره وإدانته خاصة قضية قتل "مكحول"، فهي تملك نسخة من ورقة تبرهن على

---

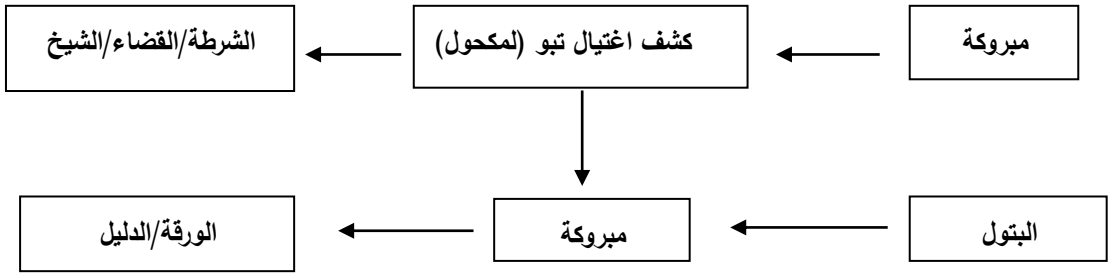
[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] بدرة شريط، جمالية الفضاء عند الحبيب السائح– "تلك المحبة" أنموجا، ص214.

فعلته «... آه يا تبو، لو تسمح لي سيدتي! سأظلم عليك الدنيا. يداك ملطختان بدم مكحول. فإنّها وجدت نفسها لم تضيع كلمة ولا حرفا مما شهد به ذلك الشّخص، الذي كانت دفعته إلى أن يكرر متذرعة بالتواءات بعض الجمل. فحفظت ما نطق به، كما لم تحفظ في حياتها شيئا مثله. ثم غافلت سيدتها ومررت سبابته إلى ورقة ثانية تحت الأولى وجعلته يبصمها. ولما انشغلت سيدها لحين، بحديث مع الرجلين طوت الورقة الثانية ووضعتها في صدرها »[1].

فمن خلال هذا المقطع يبدو أنّ "مبروكة" تحاول تدبير خطة لإدانة "تبو" وكشف اغتياله "لمكحول" بدليل والمتمثل في تلك الورقة التي تحصلت عليها، ويمكن أن نمثل ذلك وفق النموذج العاملي:



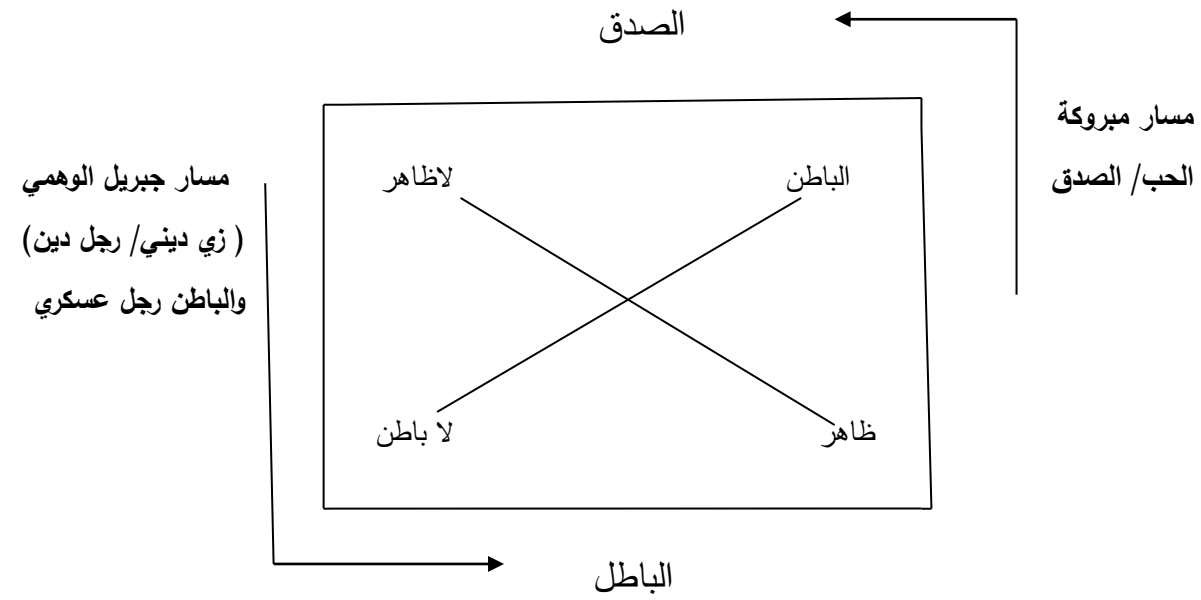
تمر مبروكة في حياتها بنكسات متعددّة أوّلها موت الوالد والوالدة، ثم ضغوطات "تبو" و"لدباري"، لتستقبل بعدها فاجعة أخرى وهي كشف الوجه الآخر "لجبريل" من خلال كراسة يومية أخذتها من مكتبته لتتعرف بدورها أنّ "جبريل" كان ضابطا فرنسي ينتمي إلى عائلة "آل أرنود"، وقد شاركهم في ممارستهم لكل أنواع التعذيب والتنكيل والقتل لأهالي الصحراء « كان القائد مرسيل أرنود صرخ: « لا حقوهم!» كان الفزع العظيم. وكانت أجساد من كل الأعمار تجري بين الأزقة الضيقة في هلع. ثم همز بعيره فداس على ألواح أطفال عامرة بعجائب الحروف وأصوات السماء والكلمات المسحورة بسواد الماء... فعوى الموت من آلات عسكره النارية. »[2].

يتجلى من خلال هذا المقطع السري صور القتل والتعذيب والتعنيف، والتي تحيل إلى خيانة "جبريل" "لمبروكة" ولوطنها الصحراء، بحيث أخفى هويته وانتماءه إلى "آل أرنود" ومشاركته لهم في

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص232.

[2] المصدر نفسه، ص235.

كل الجرائم التي كانوا يرتكبونها، ويمكن أن نمثل ذلك وفق المربع التصديقي الذي يمثل ثنائية الظاهر/ والباطن لشخصية "جبريل" وخيانته لمبروكة.



يدرك الراوي/ الملاحظ أنّ مهمة جبريل (الظاهر) هي نشر الديانة المسيحية، ومساعدة الناس والإهتمام بهم وتعليمهم الرحمة، والسكينة والألفة والمحبة، إلاّ أنّ هذا التحايل والتناقض الذي نلمسه في ظاهر جبريل يعكس صورة أخرى (الباطن) عن سلوكاته القتل والعنف انطلاقا من اعترافاته، وهذا ما أوقع مبروكة في صدمة وخيبة أمل تجاه جبريل.

ج- جولييت:

وقد خصص لها الكاتب في روايته [تلك المحبة] فصلا كاملا وسمه بعنوان: « **باحيدة الطالب جولييت الراهبة بمحبة النخيل** »، يقدمها السارد على أنّها شخصية أجنبية (فرنسية) وامرأة شابة تتصف بالجمال والفتنة، إضافة إلى كونها امرأة رومانسية تفيض بمشاعر الحب والحنان.

عاشت "جولييت" في فرنسا قصة حب خائبة إذ أحبت فتى من "مرسيليا" إلاّ أنّه قابل حبها لها بالغدر والخيانة والإهانة، ليقوم بعد ذلك باغتصابها، لتكتشف بعدها أنّه رجل مثلي لا يهتم بجنسها ولا يميل إليها، وعليه قررت "جولييت" أن تنتقم منه فدست له جرعة سيانور في شرابه

بهدف قتله، لكنه بدل ذلك فقد الذاكرة والقدرة على الكلام، لتدخل بعدها إلى السجن الذي يعد منعرجا حاسما في تغيير حياتها، ففي هذا المكان انكبت" جولييت" على التعاليم الدينية وداومت الصلوات والدعاء حتى تكفر عن خطيئتها، كما أشغلت نفسها خلال هذه الفترة بقراءة كتب "الأب دوفوكو" إذ لم تترك شيئا عنه في مكتبة السجن لم تقرأه، وبعد الإعفاء عنها قررت العمل كراهبة في إحدى الأديرة بمرسيليا، لتنتقل بعدها إلى الصحراء قاطعة مسلك "الأب دوفوكو" بحثا عن السلام والطمأنينة والانتصار على الشيطان.

ترحل "جولييت" إلى الصحراء، وهي حاملة في قلبها جروح وآلام نفسية معقدة، ولكن بمجرد أن حطت أقدامها في هذه الأرض التي لم يمسسها دنس كما تصفها حتى شعرت بنوع من السلام والطمأنينة اللذين كانت تبحث عنهما، فتتقرب من سكان الصحراء وتتعرف على كرمهم ونبلهم وبساطتهم، لتصادف الطالب "باحيدة" الذي أعجب بها منذ أوّل لقاء «... أحست شعاعا من نظرة الطالب باحيدة اخترقها ثم تذرى مثل مسحوق تبر في قلبها. قلب حصنته منذ خيبتها الأخيرة هناك في مدينة مرسيليا مع خدنها الذي عشقته بينما كان هو لا ينتهي عن خيانتها...» [1].

يشتغل الخطاب السردي على ثنائية الماضي/ والحاضر، اليأس/ والتفاؤل، الماضي الذي يشير إلى الألم والانكسار، والخيبة، والخطيئة، والحاضر الذي يمثل التكفير عن الذنب والالتزام بالدين ليعود الحب والأمل من جديد في لباس آخر، لكنها لا تتقبل ذلك خوفا من الخيانة مرة أخرى، ولأنها أيضا قطعت عهدا على نفسها، ألاّ تنجرف وراء مشاعرها ولا تسمع لنداء قلبها مجددا[2].

يقدم السارد جانبا آخر من صورة الراهبة "جولييت" والتي تناقض تماما الصورة التي نعرفها عن الراهبات، ويتجلى ذلك من خلال الوصف الذي قدمه لها السارد، فيصورها على النحو الآتي: « كانت جولييت، على غير عادة الأخوات. سافرة الرأس بشعر مقصوص. ترتدي سروالا وقميصا مفتوحا قليلا عند صدرها، لا يسفر منه صليب، وفي رجليها نعل من الجلد.»[3].

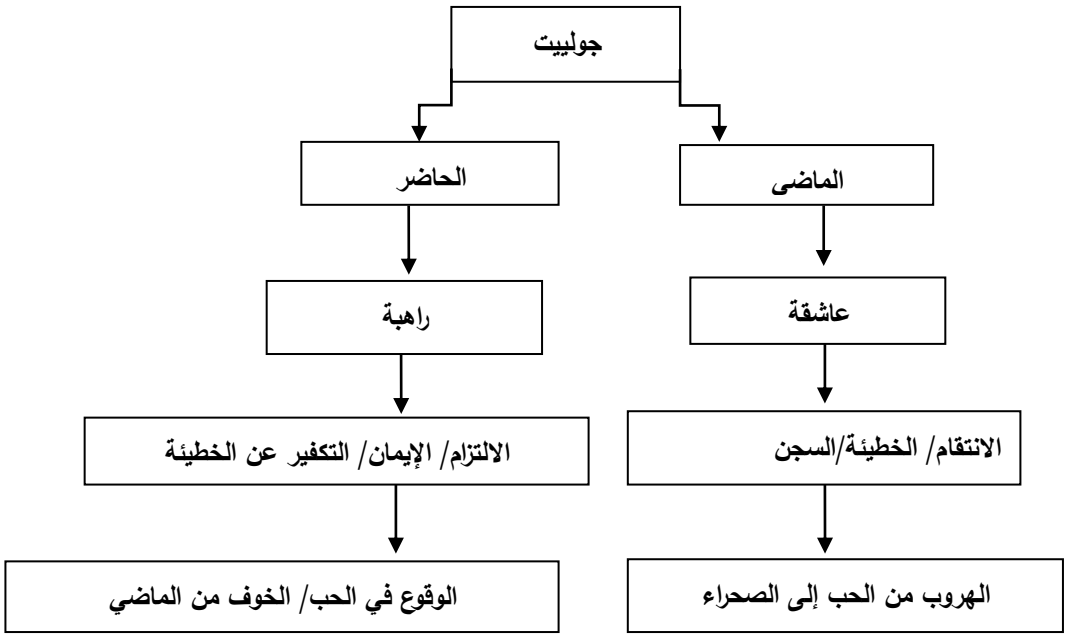
---

[1] المصدر السابق، ص282.

[2] ينظر: بدرة شريط، جمالية الفضاء عند الحبيب السائح، رواية تلك المحبة أنموذجا، ص234.

[3] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص288.

إنّ هذا المقطع الوصفي يبين مدى تناقض الشكل الخارجي للراهبة "جولييت" مع شكلها الداخلي، وهذه دلالة على أنّ الراهبة "جولييت" تكتفي بالتدين والإيمان في القلب دون أن تولي أهمية للباس الخاص بالراهبات(الكتاب المقدس، تغطية الرأس ولبس الجبة، والصليب...)، فهي لا تهتم بالمظهر الزائف بقدر ما تهتم في توطيد علاقتها بالرب، وعلى هذا الأساس يمكن نمثل دور "جولييت" في النص السردي على النحو الآتي:



تكثر اللقاءات بين الطالب "باحيدة" و"جولييت" الراهبة لتقع في شباك الحب مرة أخرى بالرغم من تخوفها من هذه العلاقة لكن "باحيدة" يحاول أن يقنعها ويطمئنها من خلال حديثه عن تجارب الحياة، ومن خلال حديثه عن العلاقة المتشابهة الموجودة بين المرأة والنخلة فيقول لها: « وكان جدي يقول كن قريبا منها تُعطِك. فليس في الصحراء نبات غير النخلة يفهم الإنسان. إن هجرت كزت وماتت غما. لأنّها مثل كل امرأة يعجبها التغزل فتحب وتقترن وتخصب فتحمل وتتوحم وتمرض وتلد وترضع العراجين وتحضنها بسعفها وتقدمها للإنسان سائغة»[1]، ويضيف قائلا

[1] المصدر السابق، ص299.

«حكاية النخلة مثل قصة المرأة لا تنتهي »[1]. فالمرأة مثل النخلة فلكي تنتج ثمارا وجب على الطرف الآخر العناية والاهتمام بها.

إنّ التحول الذي مس "جولييت" يقدم حالة جديدة من امرأة يؤلمها الماضي إلى امرأة مطمئنة "لباحدة"، فتظهر تجلياتها في برنامج سردي يحتل فيها "باحيدة" العامل المساعد في تغيير نظرتها للحياة وللعالم لتدخل في وصلة معه محركا مشاعرها ونفسيتها، ولتنتقل "جولييت" من وضع مأساوي مؤلم إلى وضع جديد مليء بالحب والأمل والتفاؤل.

د- جميلة:

تحيل جميلة في رواية "تلك المحبة" إلى المرأة الفاتنة المتعلمة (صحافية)، الجذابة بمظهرها وفكرها، إضافة إلى ذلك فهي امرأة قوية لها مبادئ في الحياة، وذات جمال وذكاء وثقافة، يصفها الراوي فيقول: « البنت ذات زين وقوام »[2]، ويضيف:« وقد صارت جميلة ما مرت في شارع وحيدة كانت أو مع الخادمة أو في رفقة سليمة، إلاّ عرتها عيون الرجال ونقلتها شفة لأذن »[3].

تغادر جميلة وهران إلى الصحراء بحثا عن السلام والطمأنينة اللذين افتقدتهما في المدينة (وهران)، وهروبا من ماضيها الأليم الذي مس العائلة(موت الأم، دخول الأب السجن، انتحار الأخ)، وماضي محمود ومشاكله العاطفية الصبيانية، فينتشر خبر دخول امرأة فاتنة إلى الصحراء:« كانت بنت كلو أرسلت من أخبرت تبّو أنّ صيدا سمينا من وهران دخل الجنان منذ أيام ابتهج وأجزل المكافأة وطلب اسمها فقيل له: « جميلة لكنها تستضيفها سليمة زوجة مسؤول في المدينة ترعاه البتول مثل الوديعة »[4].

أثناء قدوم جميلة إلى الصحراء تتوسط لها السيدة سليمة عند معارفها في إحدى الصحف وتمنحها منصب مراسلة صحافية، من هنا يبدأ التوتر والصراع إذ تكشف جميلة أنّ هناك خونة

---

[1] المصدر السابق، ص300.

[2] المصدر نفسه ، ص302.

[3] المصدر نفسه، ص315.

[4] المصدر نفسه، ص302.

يحاولون التلاعب والمؤامرة على أراضي الصحراء، وذلك من خلال إدخال آلات جديدة لضخ المياه وتجاهل الفقارات وعدم استصلاحها، ومن ثم تسعى جميلة جاهدة إلى الكشف عن الخونة وحقائقهم، حيث تقوم بنشر ما قد يخرب الصحراء وفقاراتها، وعن طرق لضخ المياه بعيدا عن إصلاح الفقارات « فبوقع الصعقة كان الخبر الذي تصدّر يومية ليس من عادتها التشهير بما يمس كل ما هو حكومي. وأصابت الهواتف بين المكاتب حمى الرنين. وراحت رحاب المصليات والساحات والدكانات وحلقات النساء وكل مكان تتحرك فيه شفة جميعها مجروفة بسيل الخبر الاستثنائي »[1]، ومن هنا تسعى جماعة الخونة القضاء على التلّية "جميلة" أو فصلها من منصبها إلاّ أنّ السيدة سليمة تطمئنها وتقدم لها عملا آخر كمعلمة.

لقد كانت جميلة شّخصية منتمية وفعالة في النّص السردي، مدافعة عن وجودها وأنوثتها وكرامة الوطن (من خلال عملها كصحفية) على الرغم من المشاكل والعراقيل التي واجهتها في حياتها إلاّ أنّها ظلت صامدة، وعليه يمكن أن نقول بأنّ هذه الشخصية تجسد في الرواية صورة للوطن بكل ما عاشته من ظروف قاسية مأساوية وصراعات الاستعمار والتجربة النووية برقان وغيرها.

هـ – آيور:

لم تحظ هذه الشخصية في الرواية [التبر] بحضور قوي إلاّ أنها لعبت دورا فعالا في تغيير مسار الأحداث وأثرت تأثيرا كبيرا على حياة "أوخيد"، فكما كانت في البداية سببا في إغوائه ونشوته، كانت في النهاية مصدرا لبؤسه وشقائه.

يعرفنا السارد بهذه الشخصية فيقول: « جاءت الحسناء من "آير" مع أقاربها هربا من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة. وبرغم أنّ البلاء كان باديا على الحيوانات البائسة إلاّ أنّ الحسناء لم تنقصها النضارة ولم يفقدها طول الطريق البهاء. وإلى جانب جمالها تمتعت بروح مرح وجاذبية »[2]، فبالرغم من أنّ هذه الفتاة جاءت من صحراء آير بلاد القحط

[1] المصدر السابق، ص330– 331.

[2] إبراهيم الكوني، التبر، ص67.

والجدب إلاّ أنّها لم تفقد بهاءها وجمالها، وظلت تحفظ بجاذبيتها وبروحها المرحة، وهذا دليل على مدى شدة جمال هذه الشخصية، فحتى ظروف الصحراء القاسية لم تستطع أن تؤثر على جمالها ويتجلى ذلك خلال الملفوظ السردي/إلاّ أنّ الحسناء لم تنقصها النضارة ولم يفقدها طول الطريق البهاء/ فهذا الجمال السحري الذي كانت تتمتع به "آيور" أغوى "أوخيد" منذ أول لقاء فلقد « تعرف إليها في حفل ليلة قمرية، وتابع ابتسامتها السحرية في الضوء الباهت، وتابع خيال قامتها الهيفاء وهي تتنقل بين النساء. ثم سمعها تغني. يا ربي. ما أقوى صوتها. تغني من قلبها. كأنّها تنوي أن تنزع الوحشة من قلبها. وحشة الحياة وقسوة الصحراء »[1]. فآيور هذه الفتاة الحسناء كانت تعاني من قسوة الصحراء ووحشتها في داخل قلبها، فأرادت أن تتخلص من سطوة هذه البيئة بالغناء الذي تجد فيه ملاذا وترياقا لهذه السطوة المكانية، ونجد كذلك سطوة هذه البيئة حتى في اسمها التابع لصحراء آير.

2-2- الشخصيات الذكورية:

أ- جبريل:

لعب "جبريل" في رواية " تلك المحبة" دورا أساسيا وفعالا، ويعود ذلك إلى حضوره اللافت والمتميز على امتداد النص السردي، ويظهر من خلال الرواية أنّه شخصية أجنبية من عائلة فرنسية متعلمة دخلت إلى الجزائر وبالضبط إلى الصحراء، ولد "جبريل" وأخته "ماريا" في رمال الصحراء وعانا كثيرا بعد رحيل والدهما "جوزيف" إلى المجهول، ثم فقدا والدتهما "جان" المعلمة وتربيا في الدير. يرجع بعد زمن من فرنسا ليستقر بعدها في صحراء الجزائر ويولي بذلك منصب الراهب المسؤول عن الكنيسة.

يقدم السارد البناء الخارجي " لجبريل" على أنّه شخصية وسيمة، أنيقة شديدة البياض، وله جمال خاص يرتدي جبة الراهب، ويحمل في يده الصليب والكتاب المقدس.

أما على مستوى البناء الثقافي والأخلاقي، فيقدمه على أنّه شخصية مولعة بالقراءة وحب المطالعة وتبادل المعارف مع مبروكة خاصة في المسائل الدينية، يتميز بأخلاق نبيلة تتمثل في

[1] المصدر السابق ، ص68.

تقديم مساعدات خيرية لسكان الصحراء وتوجيههم، ونشر العدل والمساواة بينهم. « كانت مبروكة سمعت من تحدثت عن جبريل في حضرة أمها. فذكرت نبله وحكمته، لكأنه ليس من النصارى

وقالت إنّ خصاله تكاد تكون من تلك التي لشيوخ فاضلين. لا يقع نظر لأحد عليه إلاّ اطمأنّ إليه لما فيه من الشيء السحري الجذاب »[1].

تنشأ علاقة عشق وحب بين "جبريل" و"مبروكة"، إلاّ أنّه في البداية يظهر متخوفا من هذه العلاقة خشية من الخطيئة واحتراما لدينه وعدم خضوعه للشيطان والجسد، بيد أنّه في الأخير ينساق إلى مبروكة فتغريه بثقافتها وجمالها الصحراوي، إذ نلمح في النص سمات العشق والانصهار لدى "جبريل" فيهيم بها، حتى نجده يطلب الغفران والاستغفار على فعلته من الرب «... فبادلها نظرة مذنبة. ولما عاد إلى الدير طلب العفو من ربه. لكن ظل الفتاة كان ختم على قلبه »[2].

فمن خلال الرواية يتضح أنّ "جبريل" يتسم بنوع من الغموض والتناقض والحيرة والقلق، فمن جهة نلتمس لديه ملامح الخوف من الخطيئة، ومن جهة أخرى نجده ينساق إلى الشهوة في لقاءاته الحميمة مع مبروكة « مبروكة أنت مغرية وجميلة. فسقط الكتاب المقدس من يدها. فركع يرفعه. ومده لها فلامست أصابعه أناملها فشد عليها الكتاب، منجذبا إليها أحست أنفاسه. تنهدت. مرر بأصابعه الأخرى على وجنتها. فوضعت عليها يدها وضغطت قليلا. طوقها. ضمها إليه بما تحمله »[3].

لقد ركز "الحبيب السائح" في الرواية على رسم صورتين " لجبريل" (الصورة الأولى) والمتمثلة في الأب جبريل الراهب المثقف والبريء والمتعاون والرافض للقمع والظلم، أمّا (الصورة الثانية) فتمثل جانبا آخرا والذي يمثله "آل أرنود" ماضيه العسكري الذي يحمل صورة الإجرام والخيانة لأهالي الصحراء والذي تكشفه مبروكة بعد مدة طويلة من خلال مذكراته.

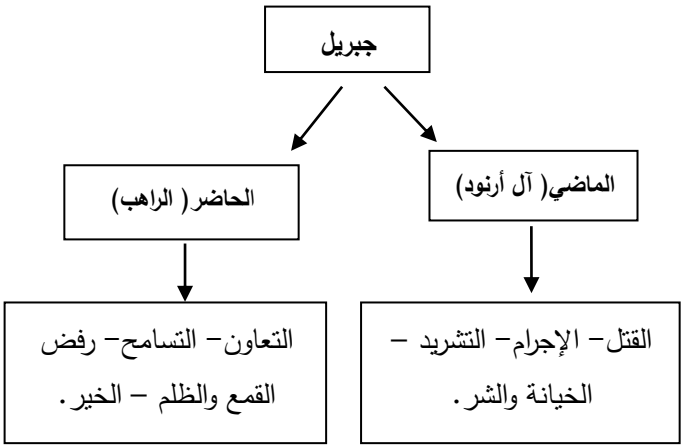
---

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص208.

[2] المصدر نفسه ، ص212.

[3] المصدر نفسه، ص218.

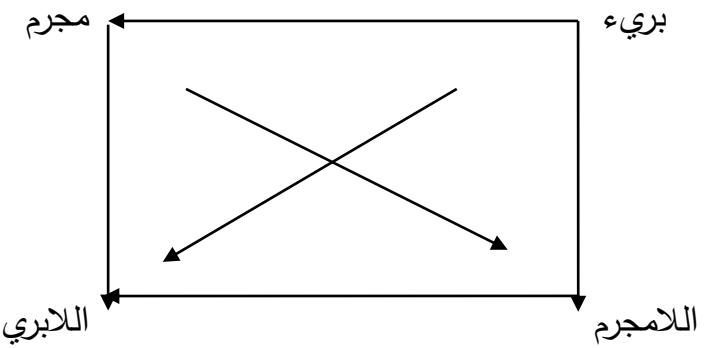
وتبعا للتغير الذي نلمسه في شخصية جبريل، يمكننا صياغة مخطط يختصر صورة جبريل بين "الماضي" و"الحاضر"، الماضي الذي يبرز أصوله الإجرامية (آل أرنود) والتي تنص على القتل والإجرام والتشريد، والخيانة، والحاضر الذي يرمز إلى صورة الأب جبريل، البريء المتعاون والمتسامح، والرافض للقمع والظلم.



الصورة الأولى(1) الصورة الثانية (2)

فمن خلال الصورتين (الأولى، والثانية) نلمس مدى تناقض شخصية جبريل بين باطنها وظاهرها، (الباطن) الذي يمثل ارتكاب الخطيئة في حق الأبرياء اللذين لا ذنب لهم، و(الظاهر) الذي يمثل جبريل البريء والمتدين.

فعلى الصعيد السردي يدلي الراوي بموقفه السلبي من الأب جبريل، من خلال تصرفاته السيئة ، ليشير إلى العنصرية والتمييز البعيدين عن الدين، والتي تنص على ارتكاب الخطيئة في حق الأبرياء الذي لا ذنب لهم، حيث يعتبر ذلك حقا، ممّا يخدم الرب وفرنسا، ومن هنا تتحقق ثنائية البراءة/ الإجرام، الدين/ الخطيئة، وبالتالي فإنّ الراوي يحكم على جبريل بخرق ما ينص عليه الدين ليدل، على أنّه شخصية متناقضة وغامضة بين فهم الدين والإلتزام به وليس التعامل به فقط من الجانب الذي يخدم مصالحهم، وبناء على ذلك سنصوغ ثنائية بريء/ مجرم ضمن المربع السيميائي الآتي:



كما تستدرجه "مبروكة" لمعرفة ماضيه، لكنه يوضح أنّ وجوده في الصحراء لم يكن إلاّ لاستكمال ما بدأه أجداده (آل أرنود)، والذي يتجلى من خلال اعترافه لأفعال أجداده السيئة فيقول: «جدي مارسيل وقبله أبوه وقبلهما جدي الأول، الذي نزل في شاطئ بحر هذه الأرض قتلوا وشردوا أناسا آمنين في بلدهم. تلك هي حقيقة الذنب. »[1]. فجبريل يعترف لمبروكة لأفعال أجداده الشنيعة التي تنص على القتل والتشريد، إذ هو الآخر وقع ضحية لجرائم عائلته العسكرية بالوراثة.

ب – أوخيد:

ويعد الشخصية النواة في رواية [التبر]، منح السارد لهذه الشّخصية مجموعة من الصفات فهو: ابن شيخ امنغاستن وفتى نبيل سليل النبلاء « شرفت ديارنا أيّها الفتى النبيل سليل النبلاء»[2]، وفارس يملك مهريا أبلق يتمتع بالفحولة ويعشق الحسان، كما أنّه فتى قوي وناضج تميز بالعناد وشدة الصبر والتحمل « ورث عنه العناد قبل أن يرث حب الزعامة »[3].

أما من حيث البناء الخارجي، فنجد في النص بعض المقاطع الوصفية التي تعرفنا على هيئة هذه الشخصية، ومن بين تلك الصفات: على أنّ "أوخيد" الطارقي فتى نحيل بعض الشيء وعيناه صافيتان كمياه عين الكرمة، ويرتدي عمامة زرقاء على رأسه، واللثام والملابس الفضفاضة ونعل جلدي، فلاشك أنّ كل هذه الصفات التي وسم بها السارد هذه الشخصية تعرفنا بفتى صحراوي هيئة

(1) المصدر السابق، ص275.
(2) إبراهيم الكوني، التّبر، ص16.
(3) المصدر نفسه، ص71.

ولباسا، وفي صورة تحيل إلى الحضارة العربية الأصيلة، أما أصل سلالته فهو عريق ذو تاريخ كبير في الصحراء من قبيلة امَنْغَاسْتَنْ.

عاش "أوخيد" ظروفا صعبة وقاسية بعد زواجه من الحسناء "آيور"، إذ كانت مصدرا لشقائه ولكثير من المأساة التي كان يتعرض لها، بدءً بعدم مباركة والده لهذا الزواج قائلا له: «لا بارك الله لك فيها »[1]، ليطرده بعد ذلك من القبيلة وبشكل نهائي ويحرمه من الزعامة والميراث، ولم تتوقف لعنة ارتباطه "بآيور" عند هذا الحد بل أضافت إليه لعنة أخرى أكبر من الأولى وهي لعنة الآلهة "تانيت"، تلك الآلهة التي نذر لها جملا سمينا مقابل شفاء الأبلق من داء الجرب الذي أصابه، ولكن تعلقه الشديد بزوجته "آيور" جعله ينسى النذر « الأنثى التي جلبت البلاء للأبلق هي التي دفعته بأن يعد ويخلف، يحلف ويحنث. لم يخلف وعدا في حياته، وها هو يسهو ويفعلها. مع من؟ مع رموز الأولين. مع الآلهة "تانيت" نفسها »[2]، كما اضطر كذلك إلى الانفصال عن أبلقه الذي تعلق به إلى حد التماهي بسببها بعد أن رهنه عند ابن عمها الملقب بـ "دودو"، الذي لم يكن هدفه من هذا الرهن سوى الحصول عليها وتطليقها من زوجها "أوخيد" ليتزوجها هو.

عاش "أوخيد" وحيدا فجعل الأبلق صديقه، ونستشف ذلك من خلال الملفوظ السردي: « تربى مع البعير»[3]، كما أنّه عاش بأفكار وعقيدة صوفية نهلها من معين "الشيخ موسى".

ج- الأبلق:

فهو لا يقل أهمية عن الشخصية الرئيسية (أوخيّد)، وذلك بحكم الدور المنوط إليه في الرواية [التبر]، فهذا الجمل الأخرس جعل منه "الكوني" صديقا وأخا يربطه بالإنسان رابط الدم والأخوة ويتجلى ذلك من خلال الصداقة القوية التي نشأت بينه وبين "أوخيد" إلى درجة الحلول والتماهي في روح واحدة تسكن جسدين « شعر أنّ دمهما المتخثر اللزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تسميه العجائز بالتآخي. عهد الأخوة. عهد الوفاء الأبدي. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. في

---

[1] المصدر السابق ، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] المصدر نفسه ، ص92.

الماضي كانا صديقن فقط. أما اليوم فإنّهما ارتبطا بوثاق أقوى. بالدم. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب...» [1].

فالأبلق الذي ينتمي إلى هذه البيئة الصحراوية ليس بحيوان عادي فهو أشبه بإنسان، إذ كان يحن ويحترق شوقا للسفر الليلي لملاقاة الأحبة، ويتأثر بالأمكنة مثل الإنسان، بحيث اكتشف "أوخيد" تعلق الأبلق بالمكان الذي يسمى بـ " وادي المغرغر"، كما اكتسب لغة خاصة به والتي أعطته هبة التواصل مع صديقه "أوخيد"، فكان يعبر بلغة الإشارة عن أحاسيسه وآلامه في لغة صماء مثلما تنقله لنا هذه المقاطع: « فيرد عليه متمايلا، ينثر الزبد، ويمضغ الرّسن في عدوه السّعيد أو–ع–ع–ع...» [2]، ويسبل جفنيه في موطن آخر خجلا ويجيبه في ندم: « أو– و–ع–ع–ع »[3]، « لحظتها سمع العواء الأليم: – آ–آ–آ–ع–ع–ع...»[4]. « لم يصبر. اشتكى بصوت عال، طويل، أليم: آ– آ– آ– آ...»[5]، ولعل هذه الشكوى أجازت فيه شهادة راعي التاجر "دودو" فيقول نافيا عنه أن يكون حيوانا، بل هو إنسان: « أووه. إنّه ليس جملا. إنّه إنسان في جلد جمل. طول عمري قضيته مع الجمال ولكنني لم أر مثيلا له »[6]، وعليه اعتبر الأبلق مهري نادر في الصحراء ومن سلالة منقرضة.

د– الشيخ موسى:

وهو شخصية فاعلة وحاضرة في النص السردي، إذ يمثل العامل المساعد والفاعل للخير فهو رجل من الشرفاء والمتصوفة، وعليه جاءت هذه الشخصية على امتداد النص الروائي ذات أبعاد دينية إذ كان « يقرأ الكتب ويتلو القرآن، ويؤم الناس في الصلاة. وهو مقطوع. لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب. يعيش متنقلا مع القبيلة برغم أنّه ليس من القبيلة. ويقال إنّه جاء من غرب

---

[1] المصدر السابق، ص47– 48.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص22.

[4] المصدر نفسه، ص110–111.

[5] إبراهيم الكوني، التّبر، ص35.

[6] المصدر نفسه، ص95.

الصحراء... من "فاس" بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة »[1]، " فالشيخ موسى" رجل زاهد ومعزول عزلة الصحراء التي جاء منها، فهو جاء من غرب الصحراء، هذه الصحراء التي وسمته بصفاتها وعلمته الكثير، فهو رجل يقنع بالقليل الذي تجود به الصحراء رغم جدبها وقحطها، ومحدودية كرمها، إلاّ أنّه من أكرم الناس في القبيلة، فكان لا يبخل بنصائحه وتوجيهاته المجانية لأهل القبيلة خاصة "أوخيد"، وهذا نابع من خلفيته الصوفية « فالشيخ موسى من أتباع القادرية»[2]،« فالصوفي يبث أفكاره وتجربته لمرديه، فالشيخ الصوفي بمثابة الأستاذ والمعلم، والمريد يمثل الطالب أو التلميذ، وفي التّبر نجد أنّ الشيخ موسى هو المعلم، وأوخيّد هو المُريد، ومن ثمة تشبع أوخيد بالأفكار الصوفية على يد الشيخ موسى»[3].

هـ – قارا:

ويعتبر الشخصية الرئيسية في رواية [مدينة الرياح]، و" قارا" فتى إفريقي نشأ في بيت وثني، كان والده زبونا لقوافل الملح الصحراوية، في القرن الحادي عشر الميلادي، كان يقايضهم في المراسم بالذهب والعبيد وذات مرة نفذت بضاعته، فباعه والده "ألفارا مول"لإحدى القوافل التجارية في الصحراء مقابل كمية قليلة من الملح، وتنقلوا به من مكان إلى مكان في الصحراء الإفريقية الحارقة التي يسميها المجدبة الكبرى، وذاق كل أصناف العذاب.

يمنح "قارا" مساعدة بفضل شخصية "الخضير" الذي كان يملك قوة سحرية، وتتمثل هذه المساعدة في خيار الانتقال إلى حياة أخرى أكثر تطورا وفيها يجد " قارا" نفسه وسط بعثة بحث أثري تحاول الاستقصاء منه حكاية أوداقوست.

يفر "قارا" من قافلة البحث ليلقى المصير نفسه الذي لاقاه في الحياة الأولى، يتدخل "الخضير" مرة أخرى ليمنحه فرصة السفر إلى المستقبل مرة أخرى في حياة جديدة أكثر تطورا من تلك التي سبقت، لكن هذه المرة ستكون فرصته الأخيرة التي يساعده فيها.

---

[1] المصدرالسابق ، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] عكازي شريف، طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية والحيز المكاني، رواية التّبر لإبراهيم الكوني– أنموذجا– مجلة مقاليد، العدد الخامس، ديسمبر، 2013، ص10.

وأخيرا ينتقل "قارا" إلى سنة (2055)، ليجد نفسه أمام مركز تخزين النفايات السامة في جمهورية المنكب البرزخي، حيث يعامل بقسوة يحاول الهرب بمساعدة "سوليما" التي تدله على بيت فالة في مدينة الرياح يعيش معها في بيتها ثم يقرران القيام بعملية مقاومة لاصطياد سائقي الشاحنات النفايات النووية، في هذه العملية يعتقل قارا ويسجن ثم يحكم عليه بالإعدام في نفس المكان الذي بدأ فيه خلوته (الصحراء)، وهكذا يموت قارا ويعثر الباحثون على جثته في حياة أخرى أكثر تطورا، وهو المقطع الذي ابتدأت به الرواية. فمن خلال الرواية يمكن أن نمثل مسار "قارا" عبر مرحلتين وفق المخطط الآتي:

ح ⟵ ح

الحالة الابتدائية	الحالة النهائية
(قارا) الفتى (الحياة)	(قارا) الرجل(الموت)

3- سيميائية اسم العلم:

لعل أول ما يشد انتباه القارئ هو اسم الشخصية، أي اسم العلم وعليه « يصر معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي على أهمية أن تحمل الشخصية اسما يميزها ويعطيها بعدا دلاليا خاصا ويعللون ذلك بأنّ الشخصيات لابد أن يكون لها اسم، وأن يكون ميزتها الأولى لأنه يعيّن الشخصية ويجعلها معروفة وفردية »[1]. فالاسم يجذّر الهوية، ويلعب دورا كبيرا في إثبات الذات، والتعريف بها، فهو العنصر الأساسي في تحديد وظيفة الشخصية وديناميتها، فبدون اسم لها أو ضمير يشير إليها تصبح (الشخصية) مالا نهاية من العلامات.

ومن ثمة يختار الروائي للشخصية اسما بدقة وتركيز حتى تكون منسجمة ومناسبة مع الإبداع الروائي، فقد تدل على الهوية والانتماء، وعلى البطولة أحيانا، وعلى سلوك معين تنعت به وسنرى ذلك من خلال أسماء شخصيات المدونة.

إنّ أوّل شيء جلب انتباهنا في المدونة هو تعدد وتنوع أسماء الشخصيات والتي جمعت بين اللغة العربية، والطارقية، والأوربية ["تلك المحبة"، "التبر"، "مدينة الرياح"]، وهذا دليل على أنّ

[1] زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص277.

الروائيون أثناء الكتابة لا يختارون أسماء شخصياتهم بشكل اعتباطي، بل يعمدون إلى اختيار أسماء وصفات تكون ذات دلالات تحيل عليها في غالب الأحيان، ولذلك وجدنا لهذه الأسماء معاني في لغة المرجع سواء كانت عربية مثل: "البتول"، "مبروكة"، "الشيخ موسى" "جميلة"،... أم أوروبية مثل: "جولييت" و"الأب جبريل" و"بليلو"...أم أسماء طارقية كـ: "أوخيّد" و"آيور" و"تانس"... وغيرها من الأسماء التي تعج بها المدونة، والتي لنا أن نتساءل عن المفهوم اللغوي لهذه الأسماء وعن دلالاتها ومدى ملاءمتها لصفات الشخصيات في المدونة.

3-1- البتول:

نقرأ لأسماء الأعلام في المدونة أسماء قارة في معجم أسماء العرب، "فالبتول" في[تلك المحبة]، اسم مشتق من [ب. ت. ل] وهو صيغة مبالغة على وزن فعول: ويوحي هذا الاسم في المعاجم إلى « المنقطعة عن الرجال، لا أرب لهم فيهم، العذراء المنقطعة عن الزواج إلى الله»[1] كما يرمز هذا الاسم في الثقافة الدينية إلى السيدة العذراء مريم، لأنّها كانت منذورة إلى الله سبحانه وتعالى.

تشير "البتول" في رواية "تلك المحبة" إلى الأنثى المتميزة بحكمتها وكرمها ونبلها وعفتها وجمالها، ولا ريب أنّ هذه الصفات التي وسم بها "الحبيب السائح" هذه الشخصية تغدو رمزا للصحراء المتميزة بصمتها وهدوئها وجمالها وسحرها، وكرمها، بل حتى قداستها، إذ يصفها السارد قائلا عنها بأنّها: « مثل الصحراء لا يتقدم بها العمر ولا تنالها شيخوخة ولا يصيبها لوث، كأنّ الأرواح سلكتها سر الشباب لا يزول إلاّ بيوم قبضتها »[2].

فالبتول امرأة عفيفة وطاهرة متشبثة بمبادئها وأخلاقها ورصانتها وصلابتها في حماية نفسها والآخرين، إنّها الأرض التي تحميهم وتضمهم، وعلية جاء هذا الاسم في الرواية ليجسد صورة الصحراء في صمتها وحكمتها وهدوئها وعفتها هذا من جهة، ومن جهة أخرى يحاول السارد من خلال "البتول" إبراز دور المرأة في حياة مجتمع الصحراء، إذ يستأنس بها الرجل وينزع من قلبه وحشة الصحراء القاسية، فكما جاء على لسان "باحيدة" « المرأة هي الجمل الذي يقطع بها الرجل

---

[1] رنا صالح، الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، عمان، ط2، 2004، ص206.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص147.

فيافي الصحراء[1]، فإذا كان الرجل هو عماد الخيمة، فالمرأة هي الغطاء الذي يوفر لهم الدفء والحماية والاجتماع، وغيابها يعني الشتات والحرمان، فجمال المرأة وخصوبتها هو ما منح الرجل القدرة على اعمار تلك البقاع الحارقة الجرداء، فحولها إلى جنان تتراقص عليها الأقدام.

3-2- مبروكة:

اشتق اسم "مبروكة" من الجذر [ب. ر. ك] على صيغة اسم المفعول، وهو اسم مؤنث يقصد بها المرأة التي فيها الخير والبركة، وقد عكس اسم مبروكة في نص " تلك المحبة" معنى البركة، بحيث يقدمها الكاتب على أنّها امرأة مباركة وناضجة بثقافاتها وعلمها، والتي أثمرت من ارتباط قلبين مختلفين (أم مسلمة وأب أصوله فرنسية اعتنق والدها الإسلام من أجل عشقه لامرأة صحراوية)، فهي بركة هذا الحب وثمرته.

3-3- جولييت:

يذكرنا هذا الاسم في الموروث الثقافي الأجنبي بالمرأة العاشقة محبوبة روميو، وفعلا قد جسد اسم "جولييت" في الرواية [تلك المحبة] كل معاني العشق والوله والتيه من خلال العلاقة التي كانت تربطها بالفتى الصحراوي "باحيدة".

3-4- جميلة:

يختزن هذا الاسم الكثير من المعاني الدالة على المرأة الفاتنة والحسنة المظهر، وعلى الحب، والعطاء، والرغبة في الحياة، كما يحيل على معنى الأمل والتفاؤل[2]، وفعلا هناك تطابق بين هذه الصفات التي يحيل عليها اسم العلم "جميلة" وبين الشخصية الورقية التي قدمها الروائي في النص، فجميلة تمثل المرأة الفاتنة المتعلمة(صحافية)، الجذابة بمظهرها وفكرها، إضافة إلى ذلك فهي امرأة قوية لها مبادئ في الحياة، وذات جمال وذكاء وثقافة، يصفها الراوي فيقول: «البنت ذات زين وقوام »[3].

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص295.

[2] ينظر: بدرة شريط، جمالية الفضاء عند الحبيب السائح رواية تلك المحبة– أنموذجا–، ص287.

[3] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص302.

3-5- آيور:

وهو اسم مشتق من اسم صحراء (آير)، التي تنتمي إليها، فهو اسم منحوت على صيغة مبالغة فعول:

آير ←——— آيور. للدلالة على قوة الانتماء والحضور لهذه البيئة الصحراوية.

كما تعني كلمة آير في اللغة العربية « الريح الحارة الجنوبية وآيور جمع رياح جنوبية وبالفعل، فهذه الفتاة جاءت من الجنوب في الصحراء تحمل الدلالة السلبية التي تحملها الريح الجنوبية الحارة المفسدة لأنّ وجودها أفسد حياة أوخيد مع أبلقه، ولهذا كانت كالريح التي عصفت بسعادته »[1]، إذن نلاحظ هناك تطابق بين اسم العلم "آير" وبين الدور المنوط لهذه الشخصية والذي اتضح لنا من خلال المعنى الذي يحمله هذا الاسم.

3-6- الأب جبريل:

ينقسم هذا الاسم إلى كلمتين، كلمة "الأب" والتي تشير إلى أنّ هذه الشّخصية متدينة مسيحية، فهي رمز للرهبانية (الراهب)، أما كلمة "جبريل" فهي تحيلنا مباشرة إلى ملك الوحي المرسل، والذي يحمل في الرواية الهدف نفسه، فقد أرسل من قبل السلطة الفرنسية لتبليغ رسالته الدينية ومحاربة الشيطان، حيث يدل اسم "جبريل" في الرواية على الطهر والعفة والنقاء وإرضاء الرب، فهو يرمي إلى محاربة الشيطان وعدم الانصياع وراء الملذات والشهوات، التي تؤدي إلى انتهاك حرمة الجسد فيقول: « إنّني أعيش لأحارب في مملكة الشيطان »[2]، ولكن سرعان ما يكتشف القارئ في الرواية صورة أخرى خفية لهذه الشخصية مغايرة تماما للأولى إنها صورة تمثل "جبريل" الظالم والمتمرد على سكان الصحراء.

---

[1] زويش نبيلة، كناوي عبد الحق، نظام الشخصيات في رواية التبر لإبراهيم الكوني– مقاربة سيميائية– مجلة اللغة العربية، المجلد21، العدد47، السنة، الثلاثي الرابع، 2019، ص455.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص190.

إذن هناك تناقض بين هذه الشخصية (جبريل) في النص، وبين اسم "جبريل" والذي يرتبط في أذهاننا بملك الوحي، الذي يوحي إلى الطهارة والنقاء وعدم إيذاء الناس، فالقارئ يشعر بالخيبة والخذلان عندما يكتشف صورة "جبريل" الأخرى، المتمردة والظالمة التي تطبق أوامر السلطة الفرنسية من قتل وتشريد وإجرام لأهالي الصحراء، إنّه رجل عسكري متخفي في زي رجل دين، فهو تمثيل للاستعمار المتخفي تحت لباس ديني.

3-7- أوخيّد:

وهو اسم لم نعثر له عن معنى في معاجم الأسماء ولا في القواميس والمعاجم العربية وربما هو اسم استمده السارد من التراث الطارقي والثقافة الصحراوية الخاصة بقبائل الطوارق أو من أحداث الرواية، ولو حاولنا تفكيك هذا الاسم لوجدنا أنّه مركب من جزأين (أوخ، يد) ولعل المعنى الأول مرتبط بكلمة أخ « أخا (أخو): أخ وأخوان وإخـوة وإخوان. وبيني وبينه أخوة وإخاء »[1]؛ أي دل على صلة قرابة (الأخ)، حيث إن(أوخيد) البطل جمعته علاقة أخوة بالدم مع المهري(الأبلق) خلال محاولة إنقاذ حياته.

أما كلمة (يد) ربما تكون مأخوذة من كلمة أجنبية **(aid)** بمعنى مساعد ليصبح معنى الكلمة هو (أخ مساعد)، حيث كان هذا الأبلق رفيق دربه؛ فقد تربى معه وتخلى عن الولد والزوجة في سبيل الاحتفاظ به، وأكثر من ذلك فقد ضحى بنفسه لأجل إنقاذه.

3-8- الأبلق:

ورد هذا الاسم بصيغة المفرد (غير مركب)، والأبلق: « معناه الفحل وهو صفة للحيوان الذي يكون فيه سواد وبياض »[2]، وعليه استوحى الكاتب هذا الاسم من صفات هذا الحيوان

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، تح مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، بغداد، دار الرشيد للنشر،1980 ص6.

[2] https://www.almaany.com/as/dict/ar_ar

الجميل، فهو من السلالات النادرة في الصحراء، كما جاء على لسان السارد: « مهري أبلق رشيق مثل الغزال. هذه السلالة انقرضت من الصحراء منذ مائة عام »[1].

3-9- الشيخ موسى:

جاء هذا الاسم مركب من اسمين (الشيخ) و(موسى)، فكلمة "شيخ" يطلق بالعادة على الشّخص الذي عمّر زمنا من الدهر وأبلغ من الكبر عتيا، إلاّ أنّ هذه الشخصية في الرواية [التبر] تخرج إلى دلالات أكبر، فهو الشّخص الذي جرب الحياة واختبر نوائبها، وبلغ من الحكمة والعلم درجات علا، وزهد في طلب الدنيا ومآربها، أما اسم "موسى" فيحيلنا مباشرة إلى النبي موسى عليه السلام، ومن ثمة جاءت شخصية "الشيخ موسى" في الرواية مطابقة لصفات هذا الاسم فهو شخص متزهد، قارئ لكتاب الله، ويدعو الناس إلى الخير والعمل الصالح.

3-10- قارا:

يعني اسم العلم "قارا" أثر قديم، أما في اللهجة المحلية فيطلق هذا الاسم على الكدية الصغيرة المنفردة الصامدة أمام الزمن، أو تلّ شاهد على زمن مضى، كما جاء في الرواية «(قارا) كائن من اللازمن؟ هذا هو أنا بالضبط!! كيف لم أعرفها؟ كيف لم أعرف اسمي؟ صحيح أني لم أفكر أبدا في معنى اسمي: أثر قديم، تل بقي شاهدا على كل شيء مضى!...»[2] ، فالتسمية إذن توحي بالعمر الطويل الذي عاشته هذه الشخصية (1034- 2055) من خلال انتقاله من حقبة زمنية إلى أخرى، كما أنّه في الحقبة الوسطى اعتبر بمثابة حفرية شاهدة على عصر مضى، وذلك من خلال الباحث الأثري "قوستباستر".

إضافة إلى ذلك فإنّ هذه الشّخصية تنتمي إلى مجموعة تدعى "قنقارا"، والاسم في تآليف أصواته غير غريب على اسم المجموعة (قنقارا). يقول "موسى ولد إبنو" عن بطل روايته الذي يحمل اسم " قارا" واضعا كعنوان عبارة: ((قارا: شاهد على الزمن)):

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص15.

[2] مدينة الرياح، موسى ولد ابنو، ص128.

« إنّ التراجيديا والدين واختيار المكان والزمن السيسيوتاريخي، تشكّل مسوّغات أسّست خلال الحكي، الوجوه المختلفة لكَارا. والحدث الملهم الذي انطلق منه الحكي، في مدينة الرياح كان اكتشاف هذا الاسم. كانت الفكرة التي سبقت اكتشاف اسم بطل الرواية وكتابتها تتصور عملا روائيا أقرب إلى اللوحة السوسيوتاريخيّة للمجتمع الموريتاني. هكذا فرضت الفترة المرابطيّة نفسها كبداية، نتيجة دورها التأسيسي في تاريخ هذا البلد. في تلك الفترة كان صنهاجة هم سكان شمال وغرب موريتانيا، بينما كان كَنكَار يسكنون الجنوب والجنوب الشرقي، فيكون إذن المجتمع الصنهاجي–الكَنكَاري هو مجتمع الرواية (...) وخلال بحثي الوثائقي حول هذه الفترة وبحثي عن أسماء الشخوص التي قد ترد في الحكي، اكتشفت أن الإسم الحقيقي لعبدالله بن ياسين، داعية المرابطين، هو سيدي عبدالله مُولْ كَارا، ووجدت أن هذا الإسم يعبّر بجلاء عن تلك المرحلة من تاريخ هذا البلد، ببعديه الصنهاجي والقنقاري فـ "قار" (قارة) كلمة تحمل رنينا سودانيا كَنكَاريّا، وهي في نفس الوقت كلمة بيضانيّة عربيّة تعني الجيل الأسود الشاهد. وبما أن سيدي عبدالله مول كَارا المعروف بابن ياسين كان بطل تلك الفترة التاريخيّة، وصلت إلى نتيجة مؤدّاها أن كَارا سيكون اسم بطل الرواية وجاء اسم أبي البطل، أَفَارَا مُولْ، نتيجة لهذا الإلهام: مول، إشارة إلى الأصل البربري لاسم كَارا الذي يصبح مُولْ كَارَا أو أفارا إشارة إلى الأصل الكَنكَاري. وهكذا تكون ثنائية الفترة بجانبيها الصنهاجي والكَنكَاري، قد تجسدت في اسم البطل»[1].

من خلال ما تطرقنا إليه يمكن أن نقول إنّ أسماء الأعلام المهيمنة في بحثنا هذا تتراوح بين أسماء عربية، وأوروبية وأخرى طارقية، وفي ذلك ملاءمة بين اسم العلم، دلالة معجمية والمدلول الثقافي، والحضاري، والاجتماعي والديني... الذي يستمد منه الكاتب مرجعيتها، فقد يكون المرجع مستمدا من حقل لغوي صرف، وقد يكون مستمدا من مرجعية دينية، أو حضارية...الخ.

[1] عبد الحميد بورايو، دور التراث في رواية الصحراء الكبرى (الإفريقية)، مدينة الرياح لموسى ولد إبنو أنموذجا، المأثورات الشعبية، مجلة فصلية تعنى بالتراث الشعبي، العددان 92/ 93، السنة 24، أكتوبر 2015– يناير 2016، ص62.

كما اختلفت الشّخصيات الواردة في المدونة باختلاف انتمائها الطبقي، أو مهنتها فنجد: العبيد، الصحافي، الطالب، القديس، الدرويش، تجار القوافل، وخبير الآثار... وغيرها من الشخصيات التي تغاضينا عن ذكرنا، وتحدّد بعض الشخصيات بجنسها مثل "النساء"، أو "الرجال".

الفصل الرابع:

أثر الموروث السردي في تشكيل الصورة – الصحراء

أولا– المرجعية الصوفية

1– المقولات الصوفية المباشرة

2– المقولات الصوفية غير المباشرة

ثانيا– المرجعية الأسطورية

1– أساطير سائدة

2– القيم والأفكار الأسطورية

3– عادات وتقاليد أسطورية

4– البنى الاجتماعية الأسطورية

5– مقولات الأسلاف

ثالثا– الموروث الثقافي

1– الشاي

2– الموروث الفني

3– المناسبات الاجتماعية

4– اللباس

تمهيد:

ظلت الرواية المغاربية متأثرة بالرواية الغربية، وبقيت طيلة عقود من الزمن تدور في فلكها ولكن مع الوقت أخذت تقطع صلتها بها شيئا فشيئا، وتكف عن تقليدها وبدأت تبحث عن هويتها وتُظهِر أصالتها وسماتها الخاصة بها « وقد تحقق للروائيين العرب هذه النقلة المهمة عن طريق عودتهم إلى التراث القصصي والسردي الخاص بشعوبهم، والإفادة منه في البناء العام لرواياتهم»[1].

وتشير لفظة التراث اللُّغوية (و، ر، ث) إلى الميراث والإرث والتراث، وكلُّها دلالات لغوية صادقة نقلها لنا ابن الأعرابي في قوله:« الوِرثُ والوَرثُ والإرثُ والوِرَاثُ والإرِاثُ والتراثُ واحد »[2] في اللغة، وقول ابن سيده: « والوِرث والإرثُ والتراثُ والميراثُ: ما وُرِثَ»[3]، إضافةً إلى تعقيب ابن منظور في قوله: « التراث: ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدلٌ من الواو »[4]، وسبب القلب جاء بسبب ثقل الواو.

وتباينت مفاهيم الباحثين حول مفهوم التراث وتحديد مقوماته، وكان من بين أهم تلك التعريفات التي قُدِّمت للتراث، تعريف "محمد رياض وتَّار" على أنَّه: « الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب»[5].

وأفادت الرواية المغاربية من ينابيع التراث القصصي والسَّردي، وسار توظيف التراث نفسه في مسارين متقاربين، استمدَّا أصالتهما من الماضي السحيق للأمم والحضارات، والشُّعوب

---

(1) عقيلة سالم فرج خليفة، محمد أحمد القضاة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، قسم اللغة العربية– كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية– الحولية الرابعة وثلاثون، 2014، ص29.

(2) جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (ورث)، ص200.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(4) المرجع نفسه، ج2، ص201.

(5) ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص32.

والقبائل، وينحو المسار الأول إلى توظيف التراث الشعبي أو تراث البيئة المحلية؛ فيما ينحو المسار الآخر إلى التوجُّه إلى استلهام التراث بشكل عام.

ويلاحظ المتلقي أنَّ الاستقاء من ينابيع التراث التي لا ينضب معينها كان السِّمة التي طغت على الأعمال الروائية، وقطعت وشائج صلتها بالرواية الغربية، إذ اتجهت الأنظار إلى تأسيس رواية ذات صبغة عربية سواء أكان على مستوى الشكل أم المضمون، ومحتفظة بهويتها العربية وهكذا برزت على مستوى الساحة الأدبية أسماء عديدة من الروائيين الذين اهتموا اهتمامًا ضافيا بتصوير بيئاتهم المحلية، وشرعوا في توظيف عناصرها المتعددة؛ من أمثال: عبد الحميد بن هدوقة في روايته "الجازية والدراويش"، والطاهر وطَّار في روايته "الحوات والقصر"، ومحمود المسعدي في نصه "حدث أبو هريرة قال"... إلخ.

ولم يقتصر توظيف التراث على ذلك؛ بل أصبح ظاهرة لافتة للانتباه في تاريخ تطور الرواية المغاربية، وظهر عدد من الروائيين الذين التصقوا ببيئاتهم المحلية، ووظفوا عناصرها المختلفة فبرع –على سبيل المثال– الروائي مبارك ربيع في روايته "بدر زمانه"، وأحمد ولد عبد القادر في روايتيه: "الأسماء المتغيرة"، و"القبر المجهول"، وواسيني الأعرج في روايته "نوار اللوز"، وإبراهيم الكوني في رواياته: "التبر"، "السحرة"، و"المجوس"... إلخ.

إنَّ اهتمام الرواية المغاربية بتصوير تراث البيئة المحلية التي تتعلَّق بفضاء الصحراء جعل "إبراهيم الكوني" يتشَّرب عناصرها، ويغوص في أعماق تراثها القديم، ويستطرد في حياة قبائلها ويتناول معتقداتهم وعاداتهم الشَّعبية، ويبدع تصويرها، وذلك من خلال رصد المعالم الجغرافية التي تكتسح هذا الفضاء ورسمه لأنماط الحياة الاجتماعية والروحية للصحراء الليبية الكبرى، وقد «تميزت رواياته عن غيرها من الروايات التي تناولت الصحراء بالعودة إلى الماضي السحيق للصحراء والكشف عن أساطيرها ورموزها، ورمالها التي سطَّر عليها الأسلاف تعاويذهم، ورقاهم وتمائمهم السحرية »[1]. وبهذا يحاول الكوني البحث عن صورة الذات الصحراوية الطارقية خارج التاريخ الذي سطره الغرب.

[1] المرجع السابق، ص441.

فقد أسّس الكوني مشروعا إبداعيا أدبيا كشف من خلاله قدرة الإبداع على إضاءة التاريخ وتثمين مكتسبات الذات. ويتّضح من كتاباته أنّه من أكثر الكتاب العرب تمثّلا للفضاء الصحراوي حيث شكّلت الصحراء مدار أعماله الإبداعية، كما شكّلت التقاليد الشفوية الصحراوية الطارقية مرجعا لرواياته، ومواضيعه التي حاول من خلالها طرح فلسفته ورؤيته. ومن ثم كان إبراهيم الكوني«الوارث الوحيد لكل هذا التراث الغني لقبائل الصحراء الكبرى، وخاصة الطوارق الذين اشتغل عليهم»[1]، فكان حريّ بالوارث أن يحرص على إرثه الثمين، وأن يحمل همّ رواية تراث شعب منسي، وثقافة يتهدّدها الضياع. من هنا ارتبطت نصوص الكوني الروائية بسياق ثقافي تشكّل فيه وعي المبدع ولا وعيه، وكان له أثره العميق في إنتاج النص، وفي تلقّيه. وهو ما يقتضي قراءة كتابات الكوني في ضوء ربط النص بالمرجعيات التي اتكأ عليها. وبظروف نشأته، وما يندمج فيه من سياسي، وتاريخي، وجغرافي، لكشف الطاقات الثقافية التي يختزنها، وأساليب المقاومة التي ينطوي عليها.

وإذا أراد القارئ أن يكتشف السر الذي جعل "إبراهيم الكوني" مسكونًا بتراث الصحراء فإنه لن يتملكه العناء كثيرًا، لأنَّ الكوني واحدٌ من أبناء الطوارق الذين يسكنون الصحراء وينظرون إلى عالمها الواسع نظرة خاصة، تطغى عليها مسحة من القداسة والطهارة، وكانت الصَّحراء بالنسبة إليه الفردوس المفقود، ويحتاج هذا الفردوس إلى شيء من الإضاءة والسَّبر بُغية إماطة اللِّثام والجانب المجهول منه، واجترار تراثه التاريخي المضيء، باعتباره الأرضية الخصبة التي تتألَّف من عناصرها الثرَّة بعض أحداث الرواية وخيوطها الشُّعورية.

ويخشى الكاتب الروائي على تراث الصَّحراء أنْ يتقهقر أمام الزحف العمراني في المدينة ويتعرَّض إلى الزوال والضَّياع، ويحمل الكوني على عاتقه مهمَّة حفظ تراث الصَّحراء المنسي وتجسيد ثقافته النَّيرة في أعماله الروائية، ويلتزم بتلك المهمَّة التزامًا أدبيًّا لا يعدله التزام.

---

[1] ميرال الطحاوي، المقدّس وتخيّلاته في المجتمع الرعوي روائيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 34.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ توظيف تراث البيئة الصحراوية في الخطاب الروائي المغاربي لم يقتصر على الكوني فحسب وإنْ كان السَّبَّاق إلى مثل هذه التجربة النوعية؛ بل شمل العديد من أبناء المنطقة الصحراوية أمثال: الصديق حاج أحمد في روايته "مملكة الزيوان"، وعبد القادر ضيف الله في روايته "تنزرفت"، وجميلة طلباوي في روايتها "وادي الحناء"، والحبيب السائح في روايته "تلك المحبة"، وغيرهم من الروائيين المغاربة الذين استثمروا موروث هذا الفضاء في بناء عوالمهم الروائية المتخيلة، بيد أنَّ المصادر التراثية التي نهل منها الكتَّاب تباينت وتعددت مشاربها الثقافية ويعود ذلك إلى تعدد مصادرهم، وتنوع مرجعياتهم التراثية والمعرفية: (الصوفية، الأسطورة، العادات والتقاليد والمعتقدات الدينية، والتاريخ...إلخ).

ويبقى السؤال مطروحًا: ما الدافع الرئيس وراء توظيف الكتَّاب للتراث في خطاباتهم الروائية؟ وما مدى مساهمة هذا الموروث في تشكيل الصورة – الصحراء؟

نحاول الإجابة عن هذين السؤالين من خلال الاعتماد على أهم المرجعيات التي اتكأت عليها المدونات، وتتمثل في الآتي:

أولا– المرجعية الصوفية:

يمثّل التصوّف الإسلامي– فكرًا، وتجربة، وممارسة طقسية– واحدًا من أقوى مرجعيات الرواية الإبداعية الجديدة؛ باعتبار الصوفية نزعة روحانية تمارسها مجموعة بشرية، تقطع صلتها بملذات الحياة الدنيوية ومغرياتها، وتنتقي الصحراء البدائية، وتمارس بساطة الحياة فيها وهو انتقاء إنساني، تميل إليه النفس بدافع اختياري لا قسري.

والمذهب الصوفي هو « الموقف الصوفي الخالص، إذ يتخلى الصوفي عن الواقع المادي ويبحث عن الحقائق المستقلة في الشعور من أجل الحصول على الماهية الخالصة دون شوائب وذلك عن طريق المجاهدة، حيث يستطيع أن ينتقل من عالم الظلمة إلى عالم النور وإخراج العالم المادي من دائرة الاهتمام، وقبول العالم العلوي الذي هو عالم الشعور بالنسبة للعالم الطبيعي»[1]

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص21.

ويعني هذا أنَّ اللُّجوء إلى التجربة الصوفية، والاستقاء من ينابيعها الثرَّة مظهر من مظاهر حداثة الرواية العربية الجديدة، ومعلم من معالم التجريب التي يتساوى فيها الكاتب الروائي والإنسان الصوفي الزاهد، وإذا تمعَّنا في أحوال الصُّوفية التي يمارسها الإنسان الصوفي كالمراقبة والمجاهدة والحنين والأنس، ومحاسبة النَّفس، فإنَّها تقترب من أحوال الكاتب الروائي التي يصدر عنها رؤيته الفنِّية، وهو يعاني قسوة الكتابة وآلامها الداخلية.

ويعد الخطاب الصوفي في الرواية المغاربية أحد أهم المرجعيات التي اتكأت عليها الرواية وبخاصة الرواية الصحراوية، ومما لاشك فيه أنَّ الصحراء مكانٌ مثاليٌّ يمتلك خصوصيَّة تميِّزه عن باقي الأماكن الأخرى، فهي تتصف بحياة بسيطة، تخلو من البذخ الذي نراه في المدن والحضارات الشَّاهقة، ويشعر الإنسان فيها بشيء من السكون والطمأنينة؛ ذلك أنَّ جمال الكثبان الرملية ونضارة الطبيعة الساطعة، يتعذَّر على الإنسان تشويشه بالضَّوضاء والازدحام السكاني ومكبرات الصَّوت التي نجدها في عالم المدينة، وهذه الخصوصية تستميل كلَّ كاتب روائي، ويكون النَّشاط الروحي فيها أكثر فاعلية من الأمكنة الأخرى، إذْ يجتر تاريخ أسلافه القدماء، ويعيد حكايات العقل الإنسان الأول ولهفته إلى الاتحاد والكشف، والمشاهدة، والسَّفر الدائم، وكلُّها أحوال صوفية ومقاصد نبيلة يطمح إليها الأدباء الروائيون.

وجاء توظيف التراث الصوفي في رواية "**التبر**" للكاتب الروائي إبراهيم الكوني في طريقين، لا ثالث لهما وهما: **المقولات الصوفية المباشرة، والمقولات الصوفية غير المباشرة**، وفيما يلي نوضِّح ذلك:

1- المقولات الصوفية المباشرة:

أراد الكوني منها توظيف تراث البيئة المحلية الصوفية بطريقة أشبه ما تكون بالطريقة التعليمية؛ بقصد إعلام القارئ بما هو مجهول بالنسبة إليه، ويتخذ لنفسه دور المؤرخ فيسرد دون تدخل أو تغيير[1]، وقد يسند إلى الراوي المحايد تقديم معلومات دقيقة تضيء الجانب المعتم من الرواية وتنير بصيرة القارئ، ويظهر ذلك عندما قام الراوي نفسه بشرح ما يتعلق بالطرائق الصوفية

[1] ينظر، محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص443.

المنتشرة في الصحراء الليبية الكبرى؛ كالطريقة "التيجانية" و"القادرية" في هامش الصفحات فيقول:« التيجانية: نسبة إلى العالم الإسلامي التيجاني الذي أسس هذه الطريقة في القرن التاسع عشر الميلادي، أمَّا القادرية نسبة إلى العالم الإسلامي عبد القادر الجيلاني الذي أسَّس أحد أهم المذاهب الصوفية في القرن الثاني عشر الميلادي »[1].

وتطرَّق إبراهيم الكوني إلى الصِّراع المحتدم الذي قام بين أتباع الطريقتين؛ بسبب اتهام الطريقة القادرية لأتباع الطريقة التيجانية بالبدع، وذلك لإقدامهم– وهم في قمة الوجد– على طعن صدورهم بالسكاكين والأدوات الحادة، قائلا: « هل هذا ما يراه السكاري بالوجد؟ هل هذا ما يسميه شيوخ التيجانية " لقاء القدر"؟ لقد رآهم في واحة "أدرار" يجذبون بوحشية حتى إذا تمَّ لأحدهم "اللقاء" استل السكين وغرسه في صدره حتى يقطع طريق العودة وينعم باللقاء الأبدي فاتهمهم شيوخ القادرية بالبدع وناصبوهم العداء. نشب العراك بين أتباع الطريقتين مرارا، وامتد هذا النزاع إلى الصحراء نفسها »[2].

ويشير الراوي في الصفحات الأولى من الرواية إلى مشهد صوفي مألوف في عرف الصحراء، وهو حفلات السمر الليلية التي يقيمها « الدراويش من أتباع الطرائق الصوفية الذين يطوفون على النجوع، ويهيمون في البرية، ويضربون الدفوف، ويجذبون طوال الليالي »[3].

ومن المقولات الصوفية التي جعل منها الكاتب نسغًا يغذِّي نصه بماء الحياة؛ هي مقولات الجذب، والجذب مصطلح صوفي وهو: «عبارة عن جذب الله تعالى عبدا إلى حضرته وجذب الأرواح، عبارة عن التوفيق والعناية، من أمثال سمو القلوب ومشاهدة الأسرار، والمناجاة والمخاطبة وما يشاكل ذلك، مما يبدو على القلوب من أنوار الهداية بما يدل على مقدار قرب العبد وبعده وصدقه وصفائه في وجده»[4].

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص55.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ص21.

[4] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، لبنان، ط1، ص62.

ويطالعنا الراوي على حالة "أوخيد" الصوفية، فيقول: : « يقفز إلى الخلاء ويحجل مقلّدا رقص المجذوبين حتى إذا تعب، انهار على الرملة، واستلقى على ظهره، ورفع صوته بأحد تلك الألحان السحرية التي يتحصن بها الفرسان المسافرون في الفلاة كتعويذة ضد الوحشة...» [1].

وتتدرج علاقة الشخصية الروائية بالجذب الصوفي من تقليده للأسلاف إلى الأسر فيندمج عن غير وعي بالتجربة الصوفية؛ إذ أنّ بطل الرواية: « أسرته الموسيقى، فعاش رهين الرقص والوجد والشوق للمجهول »[2]. وكذلك قوله: « وكلّ من سمعها تغني في تلك الليلة وقع في الوجد وجذب، حتى هو وقع في الوجد وجذب مع الشباب حتى الصباح »[3].

2- المقولات الصوفية غير المباشرة:

ونقصد بها تلك المقولات الصوفية التي استدعاها الكاتب في نصه، ثمَّ قام بتحويرها وتعديلها بما يلائم الأفكار الشُّعورية، فكان التوظيف بطريقة غير مباشرة، يُراد منها التشويق والتنويع في آليات السَّرد، وغير ذلك من السمات الأسلوبية التي تخدم النَّص الروائي وتشعر المتلقي بانصهار النَّص الصوفي وذوبانه فيه.

ولا غرابة في أنْ يصبح النَّص الصوفي الموظف الأرضية الخصبة أو الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية، ومن بين تلك المقولات التي تتراءى فيها الفكرة الصوفية في رواية "التّبر" مقولة الإشارة التي ترادف النبوة، وتردّ للإنسان مرة واحدة في حياته؛ إذ« ليس ذلك غريبا. فالإشارة مثل: النبوة، تومض مرة واحدة »[4].

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص68.

[4] المصدر نفسه، ص67.

ويرى الباحث "سرحان سلمان" أنَّ الإشارة تدخل « في هذا المقتبس ضمن التدخُّل الغيبي في توجيه مسيرة الشخصية؛ فالإشارة إذ ترد في الفكر الصوفي بوصفها جزءًا من كمالات الشخصية أو ضربًا من الألطاف الإلهية، فإنَّها ترد في هذه الرواية بوصفها تكميلا لرؤية الشخصية »[1].

ونضيف للباحث أنَّ الإشارة تأتي – في كثير من الأحيان– حلمية، ومن قبيل المنامات وآية ذلك ما ورد على لسان "أوخيّد": « ويجمع الجميع أنّ كل حكمته كانت تتبع من عنايته بالإشارات الخفيّة. ويقال إنّ الموت لم يفاجئه. رأى في منامه أنّه يقف تحت السدرة الأسطورية الضائعة في غرب الصحراء، ويشرب من ماء البحيرة فقال له العراف في الصباح: أعدّ نفسك للرحلة. إنها سدرة المنتهى فحضر كفنه، وغسل جسده وارتدى أفخر لباسه وانتظر ملك الموت، وظلّ يفعل ذلك كل يوم حتى لفظ أنفاسه بعد أسبوع من تاريخ الرؤيا »[2].

وتجلَّت متعة الحكي بالمتصوف"أوخيّد"، الذي يرى حلمًا في نومه إلى أنْ يتحوَّل إلى سارد يقوم بقص ما رآه في منامه، ومن ثمَّ تتحول الرؤيا إلى نص يُحكى يلجأ فيه الراوي إلى سرد ما رآه، دون أن يكلِّف نفسه مشقَّة التنسيق إذا افتقد النظام أو الزيادة أو النقصان[3].

يبدو أنَّ الرؤيا جوهر الفكر الصوفي وأساسه، وتدرك بالبصيرة لا بواسطة حاسَّة البصر فهي أداة كشف ومكاشفة يستنير بها العابد الصُّوفي في الوصول إلى معرفة شيء من أسرار علم الغيب، واختراق حجب العالم الواقعي، والشَّغف إلى العالم المثالي الآخر، وكلُّ إنسان لا يمتلك هذه الرؤيا فإنَّه لا يصحُّ أنْ يكون في عداد العارفين، ولا يستطيع الكشف، قال النفري في الموقف الحادي والثلاثين: « يا عبد، إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب »[4].

---

(1) سرحان جفات سلمان، الشخصية ومرجعيتها الصوفية في رواية التبر، – دراسة نقدية– المجلد 7، العدد28، السنة السابعة، تشرين الأوّل، 2011، ص112.

(2) إبراهيم الكوني، التبر، ص31– 32

(3) ينظر: آمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص. 175

(4) محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر يوحنا آربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934، ص55.

والمعاني التي ينشدها الإنسان الصُّوفي لا تعدو أنْ تكون معرفة الله تعالى، والاتحاد بالغيب فهو يتعلَّق بالآخر، ويبتعد عن الدنيا ومغرياتها، وهذا التعلُّق أساس المعرفة، وينضوي على التحرر من قيود الزمان والمكان، ويشبه في كثير من الأحيان الحلم.

وتقترن الرؤيا في الفكر الصُّوفي بالحلم، فالرائي والحالم يصبو إلى استكشاف المجهول والشَّوق إلى معرفة أسرار الغريب، والرؤيا الصَّادقة تقوم على أرضية الحلم « لأنَّ خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، أعني أنَّ النائم يخترق بطبيعته حجاب الحسِّ. ولهذا فإنَّ الرائي بقلبه يكون بفضل البرحاء، نائمًا عمَّا حوله، مستغرقًا في الرؤيا »[1]، ونستدلُّ على ذلك بوجود الإشارات الإلهية التي ظفر بها "أوخيّد"، والتي يقول فيها: «– آه. الإشارات. يجب الانتباه للإشارة. كما في الحلم. كما في الرؤى الخفيّة. الإشارات لغة الله. مهملها سوف يلعن في الدنيا. من أهملها نال القصاص. يا ساتر. يا ساتر »[2].

إنَّ الصّوفية التي وظَّفها "إبراهيم الكوني" في رواياته، تفسِّر موقفه المعادي للأنثى التي بدت من وجهة نظره مصدر غواية للرجل، وكانت سببًا من أسباب شقائه وعذاباته في الحياة الدنيوية كما كانت من قبل مصدر غواية سيدنا آدم عليه السلام، ويحمِّل الكوني المرأة مسؤولية فقدان الفردوس الأعلى والنزول إلى العالم الأرضي، وقد جاء ذلك على لسان "الشيخ موسى": «الأنثى أكبر مصيدة للذكر. سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنة. ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنّعيم، ونسرح في الفردوس »[3].

وقد تبدت الأسس الفكرية التي تقوم عليها الصوفية من خلال أقوال "الشيخ موسى" الذي صدر في أقواله عن المعتقدات الصوفية الموروثة، كالنظر إلى الجسد على أنّه سجن يأسر الروح فتتعرض إلى التقوقع والانحباس: « البدن آثم. البدن كله خطيئة. يلزم نزع السبب من أصله»[4]

---

[1] المرجع السابق، ج4، ص 149.

[2] إبراهيم الكوني، التِّبر، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص22– 21.

[4] المصدر نفسه، ص56.

بالإضافة إلى فكرة "استعذاب الألم" والتي تمثل في عرف الصحراويين الطريقة المثلى التي تقرب الإنسان من ربه، وهذا ما تجلى في قول "الشيخ موسى" الذي علمته الصحراء الكثير من الصبر فيقول: « ما أبشع المخلوق عندما يخلو قلبه من الهمّ. الحزن وحده يزرع القبس الإلهي في القلب. هل يبدو الإنسان هكذا أيضا؟ الشيخ موسى يقول دائما أنّ الله لا يحب إلاّ المعذبين والمبتلين من العباد، بل هو لا يبتلي إلاّ من أحب. شيوخ الطريقة في الواحة أيضا يردّدون شيئا مشابها »[1].

كما أنّ فكرة "التطهير" من مظاهر التصوّف، تلعب دورها في توجيه المجتمعات الصحراوية وعاشت على هامشه رؤى وطقوس وشعائر تلك المجتمعات، على نحو قول السارد: « لابد من الطهارة. لن تفوز بالجمال ولن تلقى الله بدون طهارة. الطهارة هي الشرط»[2].

إنّ الصحراء بالنسبة "للكوني" رمز للطهارة ولكل شيء مقدس، ومن يخالف ناموسها ستكون نتيجته العقاب، والدليل على ذلك أنّ ما لقيه "أوخيد" ومهره الأبلق من مرض وشقاء كان مرده إلى ما ارتكباه من خطيئة، بإقدامهما على الاتصال بالأنثى وحين أدرك "أوخيد" الخطيئة التي وقع فيها كفر عنها بخصي الأبلق، وكان هذا التكفير شعور فطري يلازم "أوخيد" ثم استسلم للموت الذي أنار روحه المظلمة « فالإنسان في اتصال دائم مع الطبيعة الممتدة وحيواناتها والشخصية المحورية محكوم عليها بالموت كأضحية تجلب الخصب والطهارة من الدنس والخطيئة إلى الطبيعة الصحراوية القاحلة »[3]. وكان الإنسان البدائي الأول دائم الاتصال بمصادر الطبيعة الحانية وينهل من ينابيعها الثرة، ويعتقد أنَّ الأضاحي أو القرابين تؤدي إلى الإخصاب، والخلاص من الآثام والخطايا ولعل أساطير الإخصاب والانبعاث أكثر الأساطير إيحاءً بتلك الدلالات البعيدة. وتفيد التجربة الصوفية من هذه القرابين في توثيق علاقة الإنسان الصوفية بالطبيعة الصحراوية باعتبارها مصدرًا من مصادر البعث والارتواء.

---

[1] المصدر السابق، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] دحماني حليمة، رمزية الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، "نزيف الحجر، التبر، عشب الليل، أنموذجا"، الإنسان والمجال، مجلة علمية دولية محكمة – تصدر عن العلوم الإنسانية والاجتماعية – المركز الجامعي نور البشير بالبيض– الجزائر، العدد: 5– أفريل 2017، ص282.

ويجدر التنويه إلى أنَّ التجربة الصوفية، تحضر في أعمال "إبراهيم الكوني" بصورة مغايرة للدلالة التقليدية الدينية، وتضمن المفاهيم الصوفية حضورها في هذا النصّ الأدبي؛لأنّها تملك حمولة دلالية، تغذِّي النَّص نفسه بالقيم الفنية الجمالية التي تحتفظ بعمق الرؤية الصوفية وتنفتح على الدلالة المعاصرة.

كما استندت رواية "تلك المحبة" للروائي "الحبيب السائح" هي الأخرى إلى الموروث الصوفي والذي نلمسه في العديد من صفحات الرواية، سواء ما تعلق بأسماء بعض الشخصيات أو العتبات النصية، أو اللغة الصوفية...الخ.

ففي الصفحة الثانية من مقدمة الرواية يستهل الروائي نصه بالاستشهاد ببيتين من رباعية عمر الخيام كتمهيد للرواية على النحو الآتي:

« يَا قَلْبُ كَمْ تَشْقَى بِهَذَا الوُجُودُ وَكُلَّ يَوْمٍ لَكَ هَمٌّ جَدِيدٌ

وَأَنْتَ يَا رُوحِي مَاذَا جَنَتْ نَفْسِي وَأَخرَاكَ رَحِيلٌ بَعِيدٌ »[1]

تحيل هذه الرباعية إلى الزهد والتصوف، الذي يدعو إلى الابتعاد عن ملذات الدنيا وشهواتها والاعتصام بحبل الله والعمل للآخرة، لأنّ الدنيا في نظره ما هي إلاّ ساعة شقاء وحيرة، ولاشك أنّ "الحبيب السائح" استهل روايته بهذه الأبيات ليحيل إلى ارتباط سكان الصحراء وخاصة مدينة "أدرار" بالطرق الصوفية والزوايا والتزامهم بالدين وبالزهد بكل خشوع.

كما يفتتح السارد كلامه في الفصل الأول من الرواية بالدعاء والاستغفار، وطلب رضا الأسياد والأولياء وسلاطين الصحراء من جنّ وإنس فيقول: « أستغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه. وأبتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد، والحكماء والصالحين والصوفية والزهاد ورجال الرمل والماء والفقراء والأعماد، والأحباب والقراء من الأولاد إلى الأحفاد. فإنّما أنا للخالق

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، مقدمة الرواية.

مذعن. وإلى الخلق مركن. وبمرضاة الوالدين الشريفين. تمتد لي بساطا من العون أخضر، ممعن. وباللغة ملسن. وبالأسماء ممكن. وللمطامع مُمْهِن »[1].

يبدو أنّ هذا الاستهلال الذي افتتح به الروائي نصه لا يختلف كثيرا عن مقدمات المؤلفات الصوفية القديمة، التي كانت تطلب التوفيق والسداد من الله عزّ وجل إلى جانب بركة الأولياء الصالحين والصوفية ما يؤكد على الاتجاه الصوفي المتجذر في الصحراء والمرتكز على أصحاب الكرامات، والبركات والصالحين.

ويحضر الموروث الصوفي كذلك والذي يتجلى في "الحضرة"، التي هي عبارة عن طقس صوفي يتجمع خلاله المريدون على تلاوة القرآن والأذكار، والدعاء والاستغفار وطلب حضور روح النبي عليه الصلاة والسلام، ويصاحب هذا الطقس حالات يصل فيها الصوفي إلى درجة السكر أو الجدب، فينفذ من إسار العالم الخارجي، ويدخل في عالم روحي مغاير، تسمو فيه النفس على العناصر المادية، وتتشبَّث بكلِّ ما هو معنوي، فالولوج إلى العالم الروحي أو العالم السَّري المجهول فيه شيء من الإشراق والتوق إلى معرفة الله تعالى، كما يحيل إليه هذا المقطع السردي: « في الحضرة التي أقامتها لعبد النبي قبل سبع ليال من حلول الموسم، غفت البتول سكرى بطلعته النبيلة وتوسماته الخميلة من بين الرجال جميعا، حضورا بالعين كانوا يرون أم بالحس، إذ ضرب بينهم وبينها حجاب من ورائه... كأنّ نشيد الزهاد أثملتهم...»[2].

وتتوالى الشواهد الصوفية في الرواية من خلال شخصية "إسماعيل الدرويش"، إذ يرسم السارد هذه الشخصية في صورة رجل متصوف مستعرضا خشوعه ووحدته وعزلته وسلوكاته ووجدانه، كما يقدم لنا السارد جانبا من حياته، كرحلاته الروحية واعتكافه في الزوايا والمساجد والأضرحة والمقامات، وعيشه في أماكن منعزلة كعزلة الصحراء بعيدا عن الناس وعن ملذات الدنيا وشهواتها ونلمس ذلك في حديثه عن الدنيا والآخرة ودعوة الناس إلى التمسك بحب الإله للنجاة في الآخرة ومن قبيل ذلك رصد قوله: « المرأة هي الدنيا، فمن أراد الآخرة سعى نحوها بقلب خال إلاّ من حب

---

[1] المصدر السابق، ص13.

[2] المصدر نفسه ، ص369.

الخالق الذي يعوض في الجنة بما لم يهْفُ إليه فؤاد من قبل وبما لم تحوه أي لذة فانية، بحيث لا عجز ولا شيب ولا طمث ولا ملل »[1].

تتحدد من خلال هذا المقطع السردي رؤية إسماعيل الدرويش للدنيا والآخرة معاً، وتجاه حقيقة جوهر الإنسان ووجوده أيضا، وكذلك عن علاقة الذات بالإله. ويشير معنى الدنيا عند الصوفيين إلى عالم الانشغال، واللذة، والشهوات، على حين أنّ معنى الآخرة تتمثل في تطهير القلب من الفتنة والابتعاد عن ملذات الدنيا والعمل للآخرة، والاعتصام بحبل الله وعبادته.

ولاشك أنّ الفضاء الصحراوي في عزلته، وهدوئه، واتساعه، المحدود هو أفضل مكان للعبادة؛ فطبيعة الصحراء تجعل الإنسان أقرب إلى الله سبحانه وتعالى من أي مكان آخر، وهذا ما نلمسه من خلال حديث "جولييت" مع "باحيدة"، فتقول: « الله في الصحراء أقرب إلى القلب منها في أي مكان آخر»[2]، وتضيف « هنا أسمع كأنّ كل شيء يصلي »[3]، فالصحراء يعد فضاءً يبعث في النّفس الراحة النّفسية والسكينة والتأمل، لأنّه مكان طاهر غير مدنس.

أما في رواية "مدينة الرياح" فنلمس البعد الصوفي فيها من خلال خلوة الشّخصية الروائية "قارا"، هذه الأخيرة التي تعتبر بالنسبة للمتصوفة من الأصول الصوفية وأهم الطرق للحصول على الكشف الصوفي، إذ ينفرد الشّخص بنفسه عن سائر الناس، وهذا ما تبدى في شخصية " قارا" من خلال هروبه من القافلة الصحراوية آخذا بنصيحة "أبو الهامة" في اعتزال الناس بغية الحصول على التحرر من البشرية قائلا له: « إذا كنت ترفض القدر، فاهرب من البشر، والجأ إلى الصحراء، وانتظر أمر ربك...»[4]، وهكذا فقد استجاب "قارا" لنصيحة "أبو الهامة" وانطلق راكضا كثعلب الصحراء ليبدأ خلوته في هذا الفضاء المنعزل وبالذات على قمة الكدية الصحراوية مطبقا لشروط الخلوة التي يراها المتصوفة أنّه إذا لم يف المرء بها على وجه الأكمل لا يتم له مراده من

---

[1] المصدر السابق، ص349.

[2] المصدر نفسه، ص293.

[3] المصدر نفسه، ص292.

[4] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص63.

الوصول إلى الله تعالى ومن بينها: قلة الأكل والشرب، والعزلة والصلاة، والصيام، وأن تكون الخلوة بعيدة عن الناس... والتي حددت مدتها أربعون يوما. ويبدو من خلال النَّص أنَّ خلوة "قارا" قد استوفت الشروط الآنفة الذكر، وتجلت في عدد من المقاطع السردية، ومن بينها قول "قارا":

« أربعون يوما، أربعون ليلة مضت، منذ أن بدأت خلوتي على رأس الكدية، أمضيت أوّلها أصوم النهار، وأفطر على قطرة من ماء قربتي... وأبلل سفة من طحين زادي... وأصلي! وأصلي!.

أولى ليالي الخلوة، صليت لوجه الله الخالق، الآخر الذي ليس له بعد... والأول الذي ليس له قبل... تضرعت إليه وواثقته ميثاقا غليظا: « أقسم بالله الخالق أن لا أعود إلى البشر الفاسدين، وأن أعيش حياتي عدلا، بعيدا عن الجائرين، حتى مماتي! »[1].

يعبّر" قارا" في مشهد سردي آخر عن معاناته وضعف جسده الذي أنهكه التعب من كثرة الصلوات والجوع فيقول: « نفذت ماء القربة... آخر قطرة شربتها مضى عليها ثلاثة أيام... كل ساعة تمر تأتي بلون جديد من العذاب للجسد المنهك جوعا وعطشا... لم يكن الليل يخفف منها إلاّ ليجعل المعاناة أقسى من الغد »[2].

يظهر أنّ الروايات لا تخلو من اللغة الصوفية (المعجم الصوفي) النابعة أصداؤها من الصحراء وخباياها، إذْ لجأ كتابها إلى توظيف لغة صوفيّة رمزيّة موحية شعريّة ومكثّفة؛ "فالكوني" كما يبدو من خلال نصوصه أنّه وظف التراث التارقي الشّفوي ذو الصبغة الصوفيّة بصورة مكثفة واتخذه وعاء خصبا لتشييد نصّيته.

إنّ رواية "الصّحراء" تؤسّس منطلقًا آخر في الخطاب الروائي المغاربي، وهذا بكون أنّ الفضاء الذي تتحرك فيه الأحداث هو الصحراء، التي ترمز للمطلق وإلى الرغبة والرهبة في آن واحد.

---

[1] المصدر السابق، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص81.

هذه البيئة (الصحراء) التي عمد فيها الكتاب إلى إعادة صياغتها في نصوصهم الروائية فشهدت في ثناياها تفاعلات ثقافيّة وتاريخيّة كبيرة، تمازجت فيها الثقافات المحليّة، والإفريقية وتلاقحت مع التّأثير الإسلامي وتأثّرت فيما بعد بالطرق الصوفيّة التي استوعبت شخصيّة الصّحراوي ومعطيات بيئته.

ولقد حرص الروائيون في خطاباتهم الروائية على إثراء نصوصهم بمختلف الاستشهادات خاصّة الدينيّة منها والصوفيّة؛ مثل فكرة "نشأة الكون"، و"البعث"...، وترتكز هذه الفكرة على مفهوم يقول إنّ طبيعة الإنسان وجشعه نقيض طبيعة الصحراء الزّاهدة النبيلة، والحياة في الصحراء لا تستقيم دون التضحية والتنازل عن الكبرياء والغرور والطغيان؛ فعلى سبيل المثال نجد في رواية "التبر" تضحية "الودان" بحياته من أجل إنقاذ "أوخيد" أثناء مطاردة الأشرار له فيقول الراوي: « الله بعث له برسول فقتله الأشرار. الرسول محا آثار أقدامه أمام المأوى. وترك بعرا أيضا. فهل هذا ما أراد أن يقوله له بتلك النظرة الخفية؟ هل قال له: «جئت كي أفكّك منهم فانج بنفسك؟ » ياربي لماذا يسقط الأبرياء بيد السفلة؟ يا ربي لماذا يسقط الرسل بيد السفلة ؟...»[1].

وانعكس هذا الفضاء الصّحراوي العجيب على فهم الكتاب للزّمن وإدراكهم له إدراك المتبصّرين والعارفين لحقيقة الكون، يقول الكوني: « في أوان الطفولة الذي نستشعر فيه الأيام أعواما، يتجلّى إغواء الزمان، وفي أوان الشيخوخة الذي نستشعر فيه الأعوام أياما يتجلّى خبث الزمان »[2].

تشبّث كتاب الرواية الصحراوية، خاصة "إبراهيم الكوني" بالحياة الأولى، وبالطفولة الإنسانية؛ حيث تبرز رحلة الإنسان الأولى مع العالم الذي يحيط بها، رحلة براءة حيث أنّ الكلّ فيها منشغل بلقمة العيش ومجابهة الخطر، فتتوجّه لغة الزمان ومنطقه نحو التخلّي عن العالم المادّي؛ لأنّ التخلّي بالفقد أهون من الهزيمة نفسها واقتصاص الصحراء من أبنائها أهون من اقتصاص الإنسان بأخيه الإنسان.

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص153.

[2] إبراهيم الكوني، نصوص الخلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص158.

وتتوالد الأسئلة في المنجز الروائي، وتشدُّ في كلِّ مرة انتباه القارئ، وتدفعه للبحث عن أجوبة للأسئلة التي تحوّلت إلى أسئلة فلسفية جديدة، تخصُّ الإنسان نفسه، بمجرد أنْ قرأ الرواية، ونزعم أنَّها أسئلة الذّات، والتاريخ، والحب، والموت، والهوية. لذا؛ يقول "علي أحمد سعيد أدونيس": « لا كتابة بريئة، هذا صحيح، الكلام جوهريا انحياز، والخلاف ليس في الانحياز بحدّ ذاته؛ بل باعثه وغايته ليس الانحياز بالنسبة إليّ تقبيحا أو تحسينا للأشياء والأفكار كما يعلّم الإيديولوجي/ السياسي وليس تعليما أو دفاعا للانحياز، على العكس، أو كما أفهمه – على الأقل – هو في السؤال والتساؤل: سؤال كل شيء، التساؤل حول كلّ شيء وهو من أجل ذلك انحياز لطاقات اللّغة من أجل مزيد من الاستقصاء والكشف، ومزيد من طرح الأسئلة على الذّات والآخر والعالم، من أجل معرفة أكثر إحاطة »[1].

يبدو في روايتي "تلك المحبة" و"التبر" طغيان كلمة الحب أو المحبة وإن اختلفت طريقة استعمالها في كلتا الروايتين إلاّ أنها وظفت بطريقة صوفية، ففي "تلك المحبة" يظهر أنّ السارد وظف كلمة "الحب" أو "المحبة" ليجسد بها كل معاني الفناء والإخلاص، والرجاء والمناجاة والوجد والاستئناس والتوحد والحلول، ولتدل أيضا على العلاقة الموجودة بين العبد وربه « فهمس الحب فتنهدت: أي حب؟ » فسرح على خيط نور: « ذلك الذي يعلنه العبد لخالقه»[2].

أما في رواية "التبر" فإنّنا نلاحظ بأنّ الصورة التي وُظّفت بها كلمة "حبّ"– الحبّ الموجود بين الإنسان وأخيه الحيوان– وما توالد وتعالق معها من مفاهيم، تجعل القارئ إزاء "حقيقة المحبة" لدى الصّوفية، إذ يكمن مفهوم الحبّ عندهم في « فناء الذات أو الأنا وبقاء الـ أنت أي تهب كلّك من أحببت فلا يبقى شيء...»[3]، وحقا نجد أنّ هذه الرواية قد جسدت هذه الصورة المثالية للحبّ من خلال العشق المتبادل بين بطلي الرواية (أوخيّد، الأبلق) إلى درجة الجنون، وذلك عندما تأتي لحظة الألم في النص يصبح فعل "التذكّر" العامل الذي يساهم في "صوفنة" الخطاب الروائي وتحويله إلى وحدة معرفية تستقطب عمق التجربة الوجودية، يقول السّارد: «... ولكن مع فيض

---

[1] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990، ص174.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص188.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول – تأصيل الأول، دار العودة، 1982، ص94.

الألم تدفقت الذكريات، فرأى أوخيّد صداقتهما في الزمان الأول، قبل أن يولدا، قبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات قبل أن يكونا خاطرا، عاطفة في قلوب الآباء. قبل أن يكونا رغبة تسيطر على الجسد. قبل أن يكونا هباء في الفضاء الأبدي. عندما كانا صوتا للريح. صدًى لأغنية، نواح (أمزاد) بين أنامل حسناء، زغرودة حوريّة في الفردوس. نعم. زغرودة إلهية لحوريّة رحيمة في ظلمة البئر»[1].

من خلال هذه الوقفة التأملية، نجد نفس مفهوم الحب عند الصوفيين، حيث يتّخذ في فلسفتهم دلالة معمّقة؛ إنّه لذة لا لذة قبلها ولا بعدها؛ بل إنّ المتصوّفة يرون بأنَّ أصل الوجود هو المحبة ولذا قال الشيخ الأكبر "محيي الدين بن عربي" في ديوانه ترجمان الأشواق[2]:

أدين بدين الحب أنّى توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني.

إنّ كلمة "الحب" توظّف في الروايات المعاصرة بصيغة صوفية – كما نعتقد– حيث ترتبط بالكشف، ولذا يغدو العشق أداة لإدراك الحقيقة، والكشف عن أسرار الكون وخفاياه المبهمة وإماطة اللّثام عنه، وفضّ لبابه.

وإلى جانب مفهوم الحب الوارد بشكل متواتر بالمعنى الصوفي في الروايتين، نجد مفاهيم أخرى كالرؤية والكشف، من خلال توظيف المعجم الصوفي؛ حيث تدلّ الكلمة الصوفية على طاقتها التأثيرية والتوليدية، وهذا ما يدفع القارئ لدخول غمار هذا العالم؛ بل يدفعه إلى التماهي مع الكتابة الصوفية والانخراط في قراءة الرواية باعتبارها نتاجًا صوفيًا صرفًا.

يبدو أنّ الرؤية الصوفية من خلال المدونات قد تشكلت في عدّة تمظهرات؛ كان أوّلها توظيف الكتاب"**الصوفية الطّرائقية**" **أو** "**الدراوشية**" التي تستمد رؤاها ومفاهيمها وحركتها في الواقع من التاريخ وأخلاط الموروث الصوفي للطرق الصوفية المعروفة، وهو موروث ينبع من فرعين

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص111.

[2] يوسف اليوسف، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد، العدد 08، 1989، ص13.

مختلفين وهما: الاعتقاد الديني والتراث الشعبي الصحراوي، ومن قبيل ذلك الصراع بين طريقتين القادرية والتيجانية، والتي سبق لنا أن أشرنا إليها في رواية التبر.

ونجد كذلك توظيف "**الصوفية الذاتية**" التي تكشّفت في الروايات عن طريق انشغالها بالمحنة الوجودية، وهي غالبًا ما تجلّت ضمن الحركة السّردية في مظاهر العزلة، والتفرّد، والشّعور بالغربة، ورفض المشاركة في الحياة الاجتماعية؛ انطلاقًا من يقين ذاتي بحقيقة الحياة المرّة وتأكيد هذا الرفض بالاكتفاء والعيش داخل دائرة تفكير متواصل في الهمّ الخاص، والتسلّح بنظرة أحادية إلى الواقع الإنساني؛ لكونه موقفا مأساويا ميؤوسا منه، ويتجلى هذا النوع من الصوفية في رواية "مدينة الرياح"، والذي تمثله شخصية "قارا" من خلال عزلته في الصحراء وعيشه بعيدا عن رذالة البشر وظلمهم فيقول متسائلا: « لماذا يكون حظ الناس من الدين مظاهره الشكلية، ويتجاهلون الجوهر الفاضل، ويعيشون في الظلم والجور؟ »[1].

وفي مقطع سردي آخر يظهر "قارا" رفضه وانتماؤه لهذا الجنس البشري المتعفن والميؤوس منه فيقول: « ألمي لم يكن جسديا، من جراح الوثاق، ووجع الأقدام الحافية، كان ألمي بسبب إحساسي بأني إنسان، وشعوري بالانتماء إلى الجنس البشري... مبدأ وجودي أصلا هو أكبر صدمة في حياتي... حياتي ذاتها ذنب عظيم لا يغتفر،... ما فائدة الانتقال من زمن إلى آخر، إذا كان البشر يرذلون في كل الأزمنة، يزيدون رذالة على رذالة مع كل حقبة زمنية؟»[2]، فغلبة الشرّ على السلوك البشريّ مثل النغمة السائدة في فضاء الرواية.

ونجد نوعًا آخر من الصوفية، الذي يتمثل في: "**الصوفية العارضة**"، وهي ما تظهره رواية "التِّبر" من خلال رصدها للمشاعر الإنسانية لحالة الشخصية الرئيسة "أوخيّد" داخل النصّ، وما ينتابها – بحكم طبيعتها البشرية– من هواجس كالندم مثلاً أو الحسرة والشّعور بالذنب بعد اقتراف خطيئة ما، أو تلك الحالة الوجدانية العابرة المصاحبة لردود الفعل العاطفية التي تتناوب الظهور على الحالة النفسية للشخوص، كما ورد في الرواية على لسان السارد: « لقد جرب ما معنى أن

---

[1] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص68– 125.

يرهن المرء رأسه للإنسان. وحده يملك الحق في أن يطلق هذا التحذير. ومن يجرؤ ويدين الإنسان إلا من جرّب الإنسان؟ أي إنسان يفتح فمه بإدانة الإنسان إذا لم تكن رجلاه في النار؟ اللي رجليه في النار... وما أقسى قلب من جرّب النار! »[1].

وتتجلى في المدونة "**الصوفية العرفانية**" والتي تكشف عن مغازيها البعيدة ودلالاتها الإيحائية، حقيقة خطابية، موغلة في الترميز والإيماء، وتكون دالة بطريقة ما على هاجس الوجدان في رحلة بحثهم الطويلة عن الحقيقة، عن طريق إرهاف السمع الباطني لكل ما هو مخبوء وراء مظاهر الأشياء، وإفساح المجال أمام عين القلب والبصيرة والعيش، في عالم مليء بالتجليات من أجل تحسّس الطريق عبر سبيل مضن للارتواء من النقطة الأولى التي لبست منها الأشياء حلّة الوجود، وخير ممثّل في روايات الكوني لهذه الصوفية هي شخصية "الشيخ موسى".

ثانيا– المرجعية الأسطورية:

يعرِّف جبور عبد النور الأسطورة بأنَّها: « سردا قصصيا مشوها للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشّعبية، فيبتدع الحكايات الدينية والفلسفية والقومية لتثير انتباه الجمهور»[2].

وهذا يعني أنَّ الأسطورة بالرغم من أنّها تتضمن سردًا مشوهًا للأحداث التاريخية، إلاّ أنَّها تحوي جزءً من حقيقة ما، كانت سائدة بين الشعوب والأقوام؛ إذ أثبتت، الدراسات التاريخية الأثرية والأنتروبولوجية أنّ العديد من الأساطير « تتبع من حقائق واقعية حصلت في زمن بعيد غير معروف خططها العقل البدائي بمنهجه الأسطوري في التفكير، فأضاف إليها وحذف ما لم يستطع استيعابه »[3].

ولا يختلف مفهوم "جبور عبد النور" عن مفهوم "كلود ليفي شتراوس" للأسطورة، بأنَّها: «وقائع يزعم أنّها حدثت منذ زمن بعيد لكن ما يعطي للأسطورة قيمتها العملية هو أنّ النمط

---

[1] إبراهيم الكوني، التّبر، ص150.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص19.

[3] عقيلة سالم فرج خليفة، محمد أحمد القضاة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، ص38.

الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد، إنّها تفسر الماضي والحاضر وكذلك المستقبل»[1].

ويؤكد الكاتب على أنّ تحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها أو حدودها وأنّه يركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الأبنية الموحدة لهذه الأساطير[2].

أما ميرسيا إلياد **(Mircea Eliade)**، فيذهب إلى تعريف الأسطورة فيقول بأنها: « قصة خيالية، أو وهم، أو حكاية، أو اختراع على خلاف القدامى الذين اعتبروها "قصة حقيقية" اعتبروها جد ثمينة، لأنّها مقدسة مثالا ومعنى. وقد أكسبها هذا المعنى الدلالي الجديد التباسا وغموضا فصارت تستعمل بمعنى القصة الخرافية، أو الوهم، وذلك عند علماء الإناسة، أو علماء الاجتماع أو مؤرخي الأديان »[3].

وترتبط الأسطورة– بشكل خاص– بالآلهة والقوى الغيبيّة التي تحكم الكون، ولهذا ارتبطت بالموروث المتعلق بالبدايات الأولى ويتجلى ذلك في تعريف "جيرالد لارسون" **(Gerald Larson)** لها إذ يقول: « هي حكاية أو مجموعة من الحكايات أو الرّوايات المنسوخة عن الآلهة أو القوى الغيبية والمتداولة بين الناس في العشير أو القبيلة أو الجماعة العرقية، وتعرض تجاربها وعالمها فرديًّا أو جماعيًّا، كما أنّها تفسّر خلق الكون والإنسان، ونشأة الموت والقرابين وأعمال الأبطال »[4].

والأسطورة ليست جزءً جوهريًّا من دين قديم، بل تستنبط العادات والتقاليد والشعائر فإنّها تفسير للشعائر الدينيّة وتأويلها[5]، ولعل انتشار مثل هذا المفهوم هو الذي جعل الباحث "فراس

---

[1] كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر، شاكر عبد الحميد، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، ص5.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[3] زهرة سعدلاوي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، ص88.

[4] ينظر: قيس الثوري، الأساطير وعلم الأجناس، جامع الموصل، العراق، 1981، ص10.

[5] محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص18.

السواح" يؤكد في تعريفه على قدسيّة الأساطير حيث يلخص مجمل أفكاره في رؤية لا تختلف في مضمونها على المفاهيم السابقة، فيعرف الأسطورة بأنّها: « حكاية مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة... فهي معتقد راسخ، الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده إلى جماعته وثقافته وفقدان المعنى في هذه الحياة »[1].

يرسخ هذا التعريف طابع الأسطورة القداسي، كما يُرسّخ الطابع الجماعي في إنتاج الأسطورة وتلقيها باعتبارها فكراً وطقساً وممارسةً تنتهي إلى الإيمان والتصديق والاعتقاد؛ وهذا ما يميّزها عن باقي الأجناس الأخرى كالخرافة مثلا.

لقد احتلت الأسطورة موقعا بارزا في الأعمال الروائية، وغدت في العقود الثلاثة المنصرمة تمثل أحد أهم المعالم التي شيدت عليها الرواية العربية والمغاربية تيماتها، وخاصة الرواية الصحراوية، بحيث وفر الفضاء الصحراوي بعاداته وتقاليده، وسلوكيات أفراده الأرضية المناسبة لامتزاج الأسطوري والعجائبي بالواقع العيني، يقول "إبراهيم الكوني" في أحد حواراته الشائقة عن الصحراء: « الصحراء فضاء مفتوح، الصحراء روح عارية، وللروح العارية قوانين أخرى غير الروح المستترة في الجسد أو في الطبيعة، لذا لابد أن تكون هناك تقنية خاصة باستنطاق هذا المبدأ مبدأ الروح العارية والأسطورة تهب هنا لي كنجدة، الأسطورة ضرورة بالنسبة لمن يحاول أن يعبر على المدى الصحراوي، لأن ما هي الصحراء؟ الصحراء طبيعة تَعَرَّت، الصحراء طبيعة بادت وتحوّلت إلى روح، إذا اعترفنا بأن الطبيعة عندما تغترب عن نفسها تتحول إلى روح والروح عندما تغترب عن نفسها تتحوّل إلى طبيعة، فإنّ الصحراء هي الرديف الشرعي والحقيقي ليبدأ الروح ليبدأ الخلود الذي نبحث عنه في الميتافيزيقيا...»[2]، بهذا المعنى تصبح الأسطورة المعين على نفخ الروح في عالم الصحراء، والدليل على ذلك أنّ جل الروايات الصحراوية نجدها مطعمة بالأسطورة، بل يمكن القول على أنّ الرواية الصحراوية تحتكم بطبيعتها إلى الأسطورة، وهو ما يجعل رواية الصحراء

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة (سوريا وبلاد الرافدين)، دار علاء الدين، ط11، دمشق، سوريا، 1996، ص19.

[2] هجيرة لعور، المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، الصحراء والأسطورة، ، ص72.

تختلف عن نقيضتها رواية المدينة؛ فالأولى تعتمد على الأسطورة وهو شيء من هويتها لأنّ«الرواية تطمح في قول لغز الوجود القائم على المزج بين الثنائيات، والأسطورة بوعيها لذاتها ورغبتها في تخطي وظيفتها...»[1]، بينما الثانيّة ترتبط بتصوير مشكلات وموضوعات لا حدّ لها ولا نهاية. ويضيف الكوني على أنّ رواية الصحراء، ليست مثل رواية المدينة، وهذا بكون أنّ الرواية الصحراوية لابد لها أن تفيض عن أخلاق المكان نفسه وتستجيب لمطالب الخلاء، ومن ثم لابد أن تمتزج بالأسطورة المتعلقة بهذا المكان لتكوين أسطورة جديدة تحكي أسطورة التكوين[2].

إنّ طبيعة الفضاء الصحراوي فرضت على كتاب الرواية الصحراوية استحضار الأسطورة وتوظيفها في تيماتهم الروائية، وذلك بكون أنّ هذه الأخيرة تحتل موقعا بارزا في حياة أهل الصحراء، وترتبط ارتباطا وثيقا بموروثهم الثقافي الذي تعود جذوره إلى الماضي السحيق عند قبائل الصحراء، وعليه عند قراءتنا للمدونة لاحظنا استحضار هؤلاء الكتاب مجموعة من الأساطير التي ترتبط بالمجتمع الصحراوي ارتباطا وثيقا وهي كالآتي:

1- أساطير سائدة:

ونعي بها تلك الأساطير التي اختارها الكتاب ضمن مادة القصّ، ولابدّ من الإحالة هنا إلى أنّ الأسطورة لم تُقَدَّم على أنّها مادة فردية يتشّكل منها بناء الرواية، ولم تُقدَّم كإحالة متن النص لتساهم في رفع وتيرة الحدث؛ وإنَّما قُدمت على أنَّها هي الحدث بنفسه؛ فالكاتب يقوم بفعل الأسطرة، ما يجعل منها – أي الأسطورة – تحدث وتتفاعل من جديد مع النص، فيتحول النصّ بعد ذلك إلى وثيقة معرفية.

ففي رواية "التبر" نعثر على مجموعة من الأساطير السائدة والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالموروث الشعبي الصحراوي، منها تلك الأسطورة السائدة لدى الطوارق والتي تتحدّث عن سدرة الصّحراء الضائعة، تحتها نبع، ومن وجدها وشرب من مائها عاش خالدًا أبد الدّهر كما ورد على

---

[1] ميشال زيرافا، الأسطورة والرواية، تر، صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص09.

[2] ينظر: عقيلة سالم فرج خليفة، محمد أحمد القضاة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، ص68.

لسان "أوخيّد": « يجمع الجميع أنّ كلّ حكمته كانت تنبع من عنايته بالإشارات الخفيّة. ويقال إنّ الموت أيضا لم يفاجئه. رأى في منامه أنّه يقف تحت السّدرة الأسطوريّة الضائعة في غرب الصّحراء ويشرب من ماء البحيرة. فقال له العرّاف في الصّباح:

أعدّ نفسك للرّحلة. إنّها سدرة المنتهى، فحضر كفنه، وغسل جسده، وارتدى أفخر لباسه وانتظر ملك الموت، وظلّ يفعل ذلك كلّ يوم حتى لفظ أنفاسه بعد أسبوع من تاريخ الرؤيا »[1]. وتحدث القرآن الكريم عن سدرة المنتهى، وجاء في قوله تعالى: ﴿ **مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى (11) أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى (12) وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (13) عِندَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (14)** ﴾، سورة النجم: 11– 14.

ويرجع إليها ابن عربي، فيقول: « فما كانت رحلتي إلاّ فيَّ، ودلالتي إلاّ عليَّ »[2].

فابن عربي يرى أنَّ الله موجود فينا، كما سدرة المنتهى، وأنَّ الإشارات في الحلم كما في الرؤى هي لغة الله.

واهتم الكوني بالمعتقدات الشّعبية السائدة لدى المجتمع الصحراوي من خلال توظيفه أسطورة "**تانيت**" أو "**تانس**" وهي ربة الحب والخصب والتناسل وحامية مدينة قرطاج – ربة أمازيغية الأصل عند قدماء الليبيين « تانيت الإلهة العذراء إلهة السماوات والقمر والوصية على شعب قرطاجة وهي تقابل الآلهة عشتروت عند الفينيقين، وهناك أسطورة فينيقية تقول إنّ تانيت هي نفسها الآلهة ديدو أو إليزا مؤسسة قرطاجة، وكانت ديدو ابنة الملك ماثون، وزوجة لاسبرياس، وقد ذبح استطاع أن يجعله فضاء أسطوريًّا ثريًّا برموزه وطبقاته الدلالية العميقة محولاً قحطها إلى جنة أسطورية مستنطقًا أحجارها زواجها على يد أخيها بجماليون، فهربت بعد ذبحه إلى قبرص، ومنها إلى ساحل أفريقيّة حيث اشترت قطعة أرض أسّست عليها قرطاجة»[3].

إنّ الآلهة "**تانيت**" في نصوص الكوني، ليست مجرد صنم، بل لها تأثير كبير في شخوص وأحداث الرواية، يذكرها السارد في نصّه "التّبر" رمزها مثلث على شكل هرم « مختومة بالنّار على

---

[1] إبراهيم الكوني، التّبر، ص31– 32.

[2] المصدر نفسه، هامش الرواية، ص32.

[3] مادهو بانيكار، الوثنية والإسلام، تر، أحمد وفؤاد بليغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1998، ص50.

سواعد الرجال وتحت سرّة النساء... وعلى مقبض السّيف، في وشم التمائم، في مقدمة السروج وفوق الجعب والجرابات وزينة اللّباس. هي في كل شيء وفي كل مكان »[1].

وتمثل "تانس" لدى أبناء الطوارق الإله المقدس الذي يتبركون به ويتوسلونه كي يشفي مرضاهم من الأسقام، فـ "أوخيِّد" ظل يتوسل إليها مذلولا كي تشفي جمله الأبلق، ولم يتردّد لحظة واحدة في اصطحاب مهره إلى الآلهة "تانيت"؛ حيث قضى ليلة كاملة، متوسلا إليها كي تشفي مهره مما لحقه من مرض ونذر لها جملاً سمينًا، فيخاطبها قائلا: « يا ولي الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملاً سمينًا، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السميع. أنت العليم...»[2]، بيد أنّ "أوخيد" بعد الشفاء أخلف الوعد فتنتقم منه الآلهة "تانس" شر انتقام.

ويسجل السارد في نهاية الرواية الموت الأسطوري المقدّر على "أوخيّد" حيث تقطع أوصاله بربطه بين جملين يسيران في اتجاهين متعاكسين، وهي الطريقة نفسها التي انتقمت بها تانس من ضرّتها[*]، « قال رجل بدين، قصير القامة، تفوح منه رائحة الشياط:

- تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة ؟

ثم وجه الخطاب إليه:

- تعرف كيف لاقت الضّرة جزاءها؟

قيدوا يديه ورجليه بالحبال. جاؤوا بجملين. شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر...»[3].

---

[1] إبراهيم الكوني، التّبر، ص77.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[*] تقول الأسطورة أنّ تانس أمرت العبيد لأن يمزقوا الضّرة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران في طريقتين متعاكستين، عقابا لها على تدبيرها المحاولة التي استهدفت حياتها (من أسطورة تانس وأطلانتس)، ينظر: هامش رواية التبر، ص159.

[3] المصدر نفسه، ص158- 159.

وقد علق "سعيد الغانمي" على نهاية شخصية "أوخيد" المأساوية، ف "أوخيد" أراد أن ينجز عالما خاصا به، وأسطورة خاصة به، وذلك عبر مسار حياته منذ البداية حينما هجر عشيرته وآثر الانتساب إلى عالم الحيوان ممثلا في الأبلق، وحينما لم يف بالنذر الذي قطعه لولي الصحراء وحينما تنازل عن زوجته وابنه للغريب "دودو" والالتحاق بالأبلق.

لقد أراد "أوخيد" « تحريك الأشياء 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 وطوح به. وفي النهاية انفجر به كالزلزال الذي ألمَّ بيت الظلمات، ما دام هذا العالم أو البيت لا يأتينا إلاّ برؤيته هو »[1].

ومن هنا نرى أنّ توظيف "إبراهيم الكوني" للأسطورة في روايته "**التَّبر**" يعتمد على رصدها من خلال إعادة تشكيلها من جديد في وعي الجماعة، وذلك من خلال الكشف عن مدى انعكاسها في الحاضر، وبقوة إلى الماضي السّحيق الذي ينظر إليه بنظرة استعلاء من قبل أهل الصحراء.

وينقلنا السّارد إلى رحلة أسطورية أخرى تبدأ بالدخول إلى أرض الجنّ، أهل الخفاء والبحث عن تلك العشبة الخرافية الأسطورية المتمثلة في عشبة "**آسيار**" والتي يطلق عليها أيضا "**بالسلفيوم**" ويشرحها الكوني في هامش الرواية، فيقول:« آسيار يعتقد أنّها بقايا السلفيوم، وهو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة، انقرض في ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد. ويجمع المؤرخون القدماء أنّه كان دواءً سحريًّا لكلّ الأمراض المعروفة في العالم القديم، وكان ملوك يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار. ويعتقد الكثيرون أنّ فيه يكمن سرّ التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض »[2].

وقد تواترت الأخبار بين أهل الصحراء، تنبئ بأنّ لهذه العشبة العجيبة استعمالات كثيرة فهي صيدلية شاملة، فيها الترياق من كل داء، فهو « متعدد الاستعمالات، لا للأمراض المتعدّدة فحسب، بل للمرض الواحد نفسه. ولعل أهل الصحراء يحذرون منه لهذا السبب ويصفونه بأنه "نبتة

---

[1] سيعد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص92.

[2] إبراهيم الكوني، التبر، ص20.

الجن". فآسيار ليس مجرد ترياق، بل هو ترياق وسم في الوقت نفسه، دواء وجنون، قاتل وباعث موت وميلاد»[1]، فهذه العشبة كما تبدو سلسلة من التناقضات، أو بالأحرى متاهة من الثنائيات المتقابلة التي يلغي بعضها البعض الآخر ويؤكده في الوقت نفسه: إنّها الموت والميلاد، الوجود والعدم، الخير والشر، الحلول والزوال...

وهذا ما أدرك كنهه كل صحراوي نبيل، فهذا "الشيخ موسى" يُعلم "أوخيّد" بأن سر شفاء أبلقه من داء الجرب يكمن في نبتة آسيار السحرية التي لا تنبت إلاّ في قرعات ميمون فيقول له: «اذهب إلى قرعات ميمون في الربيع القادم: آسيار لا ينبت إلاّ في تلك السهول »[2]، ولكن "الشيخ موسى" حذر "أوخيد" من مفعولها الجنوني الرهيب على صديقه الأبلق وعليه أوصاه بأن يوثقه جيدا حتى لا يفر له، لأنه لكي يحظى الأبلق بالشفاء وتعود لبدنه عافيته عليه أولا أن يمر بالجنون الأسطوري، « أي بالخفاء، بمعناه الحرفي كانتماء الجن، أهل الخفاء، وبمعناه المجازي كاختفاء عن الحياة. بموت الجمل مجازيا وهو ينطلق في عدوه المجنون، يمارس آسيار مفعوله كسمٍّ، كدواء قاتل »[3].

وعليه ينعت أهل الصحراء هذه العشبة الأسطورية بأنّها عشبة ألف دواء، ومفتاحها في يد الجن، لأنّ لها مفعولا رهيبا على كل من يتذوقها، سواء كان حيوانا أم إنسانا، فبمجرد أن تدخل هذه العشبة في جوف أي واحد منهم يصاب بالجنون، ولذلك يحرص الأولياء ما إن يعقل أبناؤهم، حتى يبادروا إلى تحذيرهم من هذا العقار الرهيب « وخشية الأهالي من هذا النبات الخرافي متوارثة. وأوّل ما يعقل الحياة الدنيا وتسلم له أمر الجديان يقولون له: إياك أن ترعى الجديان في قرعات ميمون. هناك آسيار. في العشبة ألف دواء. ولكنها تمرّ كلها من باب الجن. الجن هو الذي يملك

[1] سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص80.

[2] إبراهيم الكوني، التبر، ص21.

[3] سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ص82.

المفتاح إلى الشفاء من الألف داء... إياك من آسيار في قرعات ميمون!»[1]. ونظرا لمفعول هذه العشبة كانت الأمهات تقرأنّ تعويذة متوارثة على رؤوس أبنائهنّ لحمايتهم من أذى عشبة آسيار.

2- القيم والأفكار الأسطورية:

ونعني بها مجمل الثقافات السائدة لدى المجتمعات الصحراوية، إدراكًا لطبيعة تلك العوالم المليئة بالمعتقدات الشعبية؛ ونجدها مجسدة بكثرة في العديد من النصوص الصحراوية وبخاصة نصوص إبراهيم الكوني، التي وظف فيها موروثًا ثقافيًا كبيرًا متنوعًا ترصد في أولى اهتماماتها عوالم بشرية تعيش في ظروف خاصة منعزلة عن كلّ المجتمعات الحضارية؛ لأنّ النص السّردي هو: « بنية دالة تنتجها ذات ضمن بنية نصّية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة»[2].

ومن بين أهم تلك القيم التي جسدها الكوني في روايته "التّبر" اختلاط الدم علامة الأخوة تلك عادة قديمة تسميها العجائز بالتآخي، وقد تمت هنا بين "الأبلق" و" أوخيّد "عندما ركبه الجن وهو مسلوخ الجلد دمًا على دم، جسدًا على جسد، لحمًا على لحم، من هذا المنطلق "أخوة الدم" هي أقوى نسب كما جاء في أعراف الصحراء، وهذا ما ورد في هذا النص: « شعر أنّ دمهما المتخثّر اللّزج 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. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب. قد تلد الأم شقيقين دون أن يكونا أخوين. شقيقان في الرحم»[3]، فالكوني هنا قدم الأسطورة في صورة علاقة تقوم بين الإنسان والحيوان، بحيث تصل هذه العلاقة الأخوية إلى نقطة التماهي والحلول، وهذه العلاقة مبرأة من طمع في الحياة الفانية وتفسر حكاية عشق خالصة تشهد بها طبيعة الصحراء المفتوحة.

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص21.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2000، ص32.

[3] إبراهيم الكوني، التّبر، 46- 47.

إنّ الكائن الذي يعيش في مجتمع بدائي نجده يفسّر الظّواهر الطّبيعيّة تفسيرا خرافيّا، ويسند للقوى الخارقة مهمة القيام بأمور كثيرة؛ فإذا ما هاجت الإبل– على سبيل المثال– فإنّ المخيّلة الشّعبية تفسّر ذلك بأنّ الجنّ قد ركبها: « تقافز أوخيّد هنا وهناك. قال دون وعي: خلاص. ركبه الجنّ. اصبر على الجنّ تقهرهم، الصّبر. الصّبر. الصّبر هو الحياة »[1].

كما أنّ الاعتقاد بوجود الجنّ والعفاريت ارتبط بالفضاء الصحراوي ارتباطًا وثيقًا، ويظهر ذلك جليا في رواية "مدينة الرياح"، يقول السارد متحدثا عن الصحراء: « القوافل تخشى هذه المنطقة. يقولون إنّها وطن للجن... ويقولون إنّ النجاة من التيه نادرة، خاصة إذا ما نشطت الرياح، وسوت بين الأرض والسماء في بحر لامع من الغبار لا يميز فيه بين الأشياء»[2]. فالصحراء بالنسبة لهم ليست إلاّ فضاءً للتيه والعطش والعزلة يعمره الغبار والجن .

كما يعتقد أهل الصحراء أنّه يمكن الزواج بالجنّ والإنجاب منهم، خاصة إذا كان الرجل ساحرا وهذا ما تنقله رواية "تلك المحبة" من خلال زواج "البتول" بالساحر "إسماعيل الدرويش": «يا ميتين. هاذك العروسة في تلك الليلة كانت مخطوبة لجن جاء ورفعها. وزوجها الإنسي كان تزوج أخت ذاك الجني في الليلة وراحت به في الأمان »[3].

ومن المعتقدات كذلك الراسخة في مخيلة المجتمع الصحراوي تحريم أهلها التعامل بالذهب باعتبار أنّ هذا الأخير ملعون في معتقدات الطوارق، وهو رمز الكفر والخطيئة والشّرك؛ لأنّ«الذّهب يعمي الجميع، يفسد أفضل الخلق. الذّهب الملعون قادهم إليه، الذّهب وراءه. الذّهب سبب كلّ اللّعنات »[4]، وعليه يمنع الصحراويون أهاليهم من التعامل مع هذا المعدن لأنّه فال منحوس يجلب الشؤم ويؤدي بصاحبه إلى الهلاك، وهو الأمر الذي جعل من المجتمع الصحراوي يصفونه بعدّة نعوت، ويطلقون عليه عدة أسماء تدل كلها على احتقارهم لهذا الذهب منها: "إبليس

---

[1] المصد ر السابق، ص37.

[2] موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص74.

[3] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص381.

[4] إبراهيم الكوني، التبر، ص144.

الصحراء" الهباء السري" " معدن المنحوس" " الذرات اللعوبة" و"الغبار السري" و"السرب اللماع" و"المعدن اللعين" .

3- عادات وتقاليد أسطورية:

وتشمل كافة التقاليد والعادات المنتهجة، والتي ليس لها في لحظة فعلها لدى ممارسيها ارتباطات روحية أو معتقدية، ومن ذلك ما تنقله رواية "التِّبر" عما يجري في فضاء الصحراء الواسع من تدريب الإبل على الرقص؛ حيث تجتمع القبيلة في الساحة لمشاهدة الاستعراض الذي يقوم به فرسان القبيلة في الساحة، وتجري العادة أن ينطلق فارسان من الجهة الغربية أولا، ثم ينطلق فارسان آخران من الجهة الشرقية مثلما يحيل إليه هذا المقطع السردي: « بدأ الاستعراض بالتشكيلات، بادر فارسان رشيقان من الجهة الغربية أولا، فانطلق فارسان في مقابلهما من الناحية الشرقية وتقاطعا بجوار حلقة الرقص، وكوفئا بعاصفة من الزغاريد »[1].

ويلاحظ المتلقي أنَّ الرواية الصحراوية لا تصوِّر لنا الصحراء بوصفها فضاء جغرافيًا أصم يخلو من الحياة والحركة؛ بل تنسج لنا الحياة الاجتماعية والروحية للإنسان الصحراوي وتتناول معتقداته، وعاداته الموروثة عن أسلافه، وما تنضوي عليه من هالة وقداسة، ولا نعني من هذه القداسة سوى التصاق الموروث الأسطوري بوجدان الإنسان، وانعكاسه على سلوكياته البشرية وتأثيره الكبير في طرائق تفكيره، واستبطان مشاعره الغائرة، فهذا التصاق تعمَّق شيئًا فشيئًا مع دولاب حركة الزمن، وبات يشكِّل بعدًا ميثولوجيًّا لدى كلِّ مجتمع من المجتمعات وبخاصَّة المجتمعات الصَّحراوية.

وتجدر الإشارة أخيرًا إلى أنَّ الرواية المكانية لا تستمدُّ عراقتها من جغرافية المكان فحسب وإنَّما تستمدُّ أصالتها من سلوكيات أبنائها، وثقافات مجتمعاتها الخاصَّة، ولكلٌّ مجتمع من المجتمعات ثقافاته التي يعتز بها، وتميِّزه عن المجتمعات الأخرى، وهذا التميُّز كائنٌ في المجتمع الصَّحراوي، وتهضم موروثه الرواية الصَّحراوية، وذلك بانفتاحها على التراث المحلي للصحراء الكبرى.

---

[1] المصدر السابق، ص14.

4- البنى الاجتماعية الأسطورية:

تشمل مجمل الطّرح السوسيولوجي الأسطوري، الذي ستقدمه لنا الروايات عبر تضافر مع المرجعيات الثقافية، من أجل بناء مجتمع النص أو المجتمع المزمع اتخاذه مادّة للتفاعل السّردي.

ففي رواية "التبر"، يظهر أنّ الطوارق يرجعون نسبهم إلى "الأم"، وليس إلى الأب وذلك ناتج من تأثير المجتمعات الأمومية القديمة التي تقدّس الأنوثة، وتعتبرها العامل الرئيس في عملية الإخصاب؛ وفي هذه الحضارة القائمة على نسب "الأم" الذي يعتبر فيه هذا الانتساب سننًا مقدّسًا يعدّ الخروج عنه خطيئة تستحق اللّعنة، كما ورد على لسان السارد في رواية: « النتيجة: تبرّأ منه. قال للشيخ موسى: أبلغ الأحمق أن أيموهاغ(*) على حق عندما سنّوا النسب إلى الأم قل له أن يرافقها إلى بلاد السحرة »[1]، فالولاء والانتماء الأبدي للطوارق ارتبط بالأم منذ الأزل.

مشهد سردي آخر يعرّفنا بعرف الصحراء وناموسها، بالعرف الذي يحكم الصحراء فتولي وراثة الزعامة في القبيلة، لا يعود للابن كما هو معروف في المجتمع الحضري إنّما في الصحراء يعود لابن الأخت وهذا ما ورد على لسان السّارد: « شرّفت ديارنا أيها الفتى النبيل سليل النبلاء ولكن يؤسفني أن أقول إن فرصتك في تولي القبيلة بعد أبيك ضعيفة، لدى الشيخ أبناء أخت ثلاثة حسب علمي، ولكن من يدري ربما حدثت معجزة، باب المعجزات دائما مفتوح »[2].

فالمجتمع الصحراوي (الطوارق) مجتمع بدوي قبلي بامتياز يقوم النظام الاجتماعي التابع له على أساس نظام قرابة أمومي ينقل السلطة لصالح ابن الأخت الأكبر، ويقوم النظام الاجتماعي الطوارقي العام على أساس انقسام الجماعات القبلية إلى وحدات قرابية ترتبط بأسس ومبادئ أساسية تكفل حق الانتساب القبلي، وتمنح الفرد حق شرعية ممارسة أدواره المنوطة به داخل حدود القبيلة بما يتناسب مع نظامها الاجتماعي الثابت، وقد أظهر الخطاب تمجيد الكوني لهذا النوع من

(*) أيموهاغ: الطوارق.

(1) المصدر السابق، ص73.

(2) المصدر نفسه، ص16.

الأنظمة القرابية، وهي أحد أبرز دلالات الخطاب المضمر خلف التذكير بقداسة الانتساب إلى الأم.

ومن أثر الصحراء على البنية الاجتماعية؛ وضوح العلاقات بين الناس ومشايعة الأخبار كل شيء صريح ومكشوف في الصحراء، كما ورد على لسان أوخيّد « وأكثر ما حيّره كيف جنّحت الشائعة وطارت إلى أقصى الصحراء. من زمان يقولون إنّ الريح هي التي تنقل الشائعات والأخبار في الصحراء. الريح متخصصة في نقل الفضائح الأخلاقية بوجه خاص. بنقل العار. يا إلهي. هذا عار لم تسمع بمثله الصحراء من قبل، حتى أكثر العبيد عبودية لم يبع زوجته وطفله مقابل حفنة من التِّبر، حفنة من التراب، لعنة الله على الذهب »[1]، ففي الصحراء لا شيء يخفى كل شيء مكشوف وظاهر.

5- مقولات الأسلاف:

وتمثل مجمل المقولات والتجارب والمثل والحكم **الأنثروبوصوفية**[2] التي تركها الأجداد واستعان بها الكتاب الروائيون في تكوينهم الثقافي هياكل أساسية وأوعية فذَّة، تكتظ بالكثافة والحرارة، والدفء، وتزيد من ثراء التجربة الروائية، وتختزن أسباب نجاح صاحبها.

وقد مثل ذلك "إبراهيم الكوني" في روايته "التبر"، من خلال ربط النقاوة والطّهارة بالكائن الغيبي غير الظاهر (الجنّ) في مقابل سوء الكائن الظّاهر(الإنسان)؛ فالجنّ خير والإنسان شرّ والأوّل أفضل من الثّاني، فهو لا يؤذي إلا إذا اعتدي عليه، وهذا الأخير هو الذي يتعدّى حدوده إلى حدود الجنّ ويسلبه أشياءه ومكانه، إنّ الجنّ يحسن لمن أحسن إليه كما تقول العجائز– وهنّ مصدر الحكمة بالنسبة لأبناء الصّحراء إنَّ: « العجائز تؤكد أنّ الجنّ ليس كالإنس. لا خبث ولا

---

[1] المصدر السابق، ص136.

[2] أنثروبوصوفية **Anthroposophie**: هي حكمة الإنسان، أو هي الفلسفة الإنسانية، وهي فلسفة روحانية، لأنّ الإنسان له روح عاقلة، فالروح ليست مجرد وسيلة أو طاقة حياة ؛ وإنما هي طاقة حياة عاقلة تتسم بالحكمة، وتسعى إلى الحكمة"، ينظر: د/ عبد المنعم حنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ص115.

حيل للجن. الاختلاف في النبل. الجن أنبل من الإنس في المبارزة. إذا أسأت له أساء لك، وإذا أحسنت له أحسن لك. الجنّ لا يعرف الخيانة. الجنّ يلتزم بقوانين اللعبة »[1].

وقول السارد: « تألم أوخيد مغيّرا لهجته: لا يهم. لا يهم. لا تكترث. يعيرك الحمقى بالجرب لا تعرهم اهتماما. سنجد حيلة. لابد أن نجد حيلة. اصبر فقط. لابد أن تصبر كثيرًا إذا أردت أن نخرج من الورطة. الحياة هي الصبر كما تقول العجائز»[2].

وتحتل التعاويذ في الرواية الصحراوية نسبة كبيرة من الوصفات السحريّة، باعتبارها مرتبطة بالمجتمعات وراسخة في الفلكلور الشعبي، ففي رواية "تلك المحبة" ينقلنا السارد إلى عوالم كهنوتية مليئة بالسحر والشعوذة، وقد سلط "الحبيب السائح" الضوء على هذه العوالم من خلال مجموعة من الشخصيات منها: (بنت هندل، بنت كلو، والعرافة، ونجمة)، فيروي السارد مجموعة من القصص والحكايات عن السحرة والسحر وعن كيفية تحضيرها، وذلك باستعمال مواد من الطبيعة لغاية معينة كالانتقام وجلب الحبيب، فهاهي نجمة تستعمل طقوسا معينة لتتخلص من خيانة زوجها لها فتسحره، وتثأر منه ثم تقتله «... بعد إنضاج تلك الخبزة التي حضرتها لزوجها التاجر في تلك الليلة بخليط من دقيق السميد والشعير ومن مخ قط ذبحته بيدها وسلخته ومن توابل حضرها لها خديم من أحفاد المهاجرة مع قطرات من سم عقرب الهضاب الأسود المصوّف »[3].

وتحدث بنت كلو خاصّتها فتقول لهنّ: « قبل ذلك كادت له كيلا يكون لغيرها. فعطرت الخرقة التي مسحت له بها ذكره بعد الجماع. ونشرتها في ليلة ساطعة النجوم. ثم بعثتها لي فخُطتُها وسادةً، بعد أن حشوتها بصوف جيفة فيه الحبة الكحلة والسفافيندة والحار الأحمر واليابس والقرنفل والكروية وكل البهارات الحارة. وغرست فيها إبرا. وأعدتها لها. فغطستها منذ الصبح في زيت الزيتون. ثم صعدت بها عند غروب الشمس إلى السطح وأحرقتها، ليتحرّق قلبه عليها »[4].

---

[1] إبراهيم الكوني، التّبر، ص34.

[2] المصدر نفسه ، ص22.

[3] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص81– 82.

[4] المصدر نفسه، ص82.

فرغم ما يتصف به سكان الصحراء عامة والأدراريون خاصة من الكرم والتدين إلاّ أنّ هذا السلوك (السحر والشعوذة) لا يزال مسيطرا عليهم، فالسلوكان يعرفان بأنّ « الشعوذة عمل فيه مناقضة لنواميس الطبيعة، وخروج على قيودها، والمراد منها في الغالب، إخراج الباطل في صورة الحق...، والسحر هو ما يستعان في تحصيله بالتقرب إلى الشيطان مما لا يستقل به الإنسان. على أنّ العلم ينكر السحر لأنّه يقوم على مخالفة نواميس الكون »[1].

فعلى الجملة؛ فقد حقق عالم السحر والشعوذة في الرواية فضاءً دلاليا تتميز به الصحراء والذي يمكن أن نطلق عليه بفضاء "السحر والشعوذة " الذي يشير إلى البعد اللاأخلاقي في المجتمع.

كما يقدم الروائي من خلال نصه " تلك المحبة" عادات واعتقادات وطقوس مازالت موغلة في المجتمع الصحراوي (أدرار) والمجتمع العربي ككل، إذ يسرد الكاتب لجوء النساء إلى الكهنة للتبصير ومعرفة الغيب والكشف عن المستقبل، وقد مثل "الحبيب السائح" هذا الجانب من خلال شخصية البتول، حيث يعرض الراوي جانبا من حياة البتول وما تعيشه من وحدة وألم جراء فقدانها لوالديها، فتستنجد بصديقاتها للذهاب إلى الكاهن لمعرفة المكان الذي دفنا فيه والديها، فتجد وسيلة التبصير كحل لقضيتها، والتنفيس عن الألم الذي يسكن بداخلها «... فقصدت البتول بلدة شروين من بعد سنين. وزارت أكبر شيخ فيها فاستفتته الأمر، وكان من أشهر النسابين يحصي الحوادث ويرويها ويبصر للفأل والنحس. فسألها: ما شأنك وقصة تلك العائلة النبيلة يا سيدة من عرق نبيل؟ فقالت: النبش حرام. لكنني مبعوثة يتيمة الأبوين إليك لتعرف مآل والديها لم تنعم بهما ولا قرت عينهما بها...»[2].

ويجسد الروائي موسى ولد ابنو الظاهرة نفسها في الصحراء الموريتانية، من خلال لجوء "فالة" إلى جدتها الكاهنة لقراءة مستقبل "قارا":

---

[1] عبد الله حسين، تاريخ ما قبل التاريخ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص352.

« – كما سترى أنّ جدتي مدهشة... إنّها كاهنة، ستنبئنا بخبايا مستقبلنا.

– ... أخذت (فاله) يدي وبستطها تحت عيني الكاهنة:

– جدتي... هذا (قارا) صديقي... جئناك لكي تقرئي له مستقبله...»[1].

فهذه المقاطع السردية تنقل جانبا من الحياة الثقافية والاجتماعية الموغلة في المجتمع الصحراوي والعربي ككل، والمتمثلة في ممارسة السحر والشعوذة، ولجوء النساء إلى الكهنة للتبصير وللكشف عن الغيب وما يخبئه لهنّ المستقبل، ولاشك أنّ هاتين الظاهرتين السلبيتين لا تزالان مستمرتين إلى يومنا هذا.

ثالثا– الموروث الثقافي:

تحرص رواية الصحراء على الإفادة– قدر الإمكان– من كل الأشكال الثقافية التي تزخر بها الحياة في الصحراء، **كالرقص، والغناء، وحفلات السمر الليلية، وطرق إعداد الشاي**...الخ.

1– الشاي:

ويعد من بين الموادّ التراثية المعروفة، والمتناقلة عبر الأجيال، في مجتمع الصحراء الكبرى« حيث تتميز جلسات إعداد الشاي الليلية، عن غيرها من أشكال الثقافة الصحراوية بحضورها اليومي القوي ومع ذلك تبقى درجة الاهتمام به ثابتة لا تتغير، باعتبارها تقليدا متوارثا عن الأجداد، تخضع طقوسه لكثير من العناية، مما يسمو بها لدرجة المقدس »[2].

فالشاي يتجاوز مجرد كونه سائلا أساسيا في النظام الغذائي عند الصحراويين، إنّه نسق أنثروبو/ اجتماعي يعكس خصوصية حياة المجتمع الصحراوي، ويعبر عن هويته، وعليه نجده حاضرا في العديد من الأماكن: في جلسات الشورى، وفي اجتماعات أعضاء القبيلة، وفي مجالس السمر الليلية... وتمثل هذه الأخيرة بالنسبة للصحراويين أول وصلات افتتاح السهرة « وهذا أمر لا غرابة فيه إذا اعتبرنا انعدام وسائل الترفيه والتسلية في الصحراء بصفة عامة. والشاي يمثل عملية

---

[1] موسى ولد ابنو، مدينة الرياح، ص60.

[2] سليمان قاشوش، براهيم عبد النور، تيمة الفضاء الصحراوي وعبقرية الإبداع السردي، مجلة إشكالات، مجلد09، عدد04، السنة 2020، ص475.

معقدة للتسلية. فإنّ ((الكانون))، أو الموقد الذي يغلى عليه الماء يعتبر بمثابة خلية اجتماعية للسمر والتدفئة في ليالي الصحراء الباردة، وإبريق الشاي نفسه يمثل عقدة كاملة من العادات والتقاليد وحوله يدور الحديث الطلي وينشد الشعر وتروى القصص وتحكي التواريخ، وأي شيء أجمل وأروح إلى النّفس من السمر حول إبريق الشاي في ليالي الصحراء المقمرة »[1].

وقد لا يكون هناك رابط أقوى من جلسة شاي في استدعاء مخزون الماضي، واستدراج ما يخبئ من أساطير وحكايات، فالانفتاح على الماضي وهو الهدف الأهم للكتابة في أدب الصحراء وإن كانت هناك أهداف أخرى مهمة ودوافع كثيرة ومتعددة.

والحق أنّ كتاب الرواية الصحراوية اهتموا بهذه الجلسات الشايية اهتماما ضافيا في ثنايا أعمالهم الإبداعية، ففي مسار حكاية "مدينة الرياح" يستحضر السارد مجلس شرب الشاي، وطريقة إعداده بكل تفاصيله الدقيقة، مرفوقا بإنشاد شعري ذي طبيعة حكمية يتعلق بالسكر وهو مكوّن أساسي في عملية تحضير الشاي: « أوقد حامد، الفرن ووضع عليه المغراج... عندما فار المغراج... هيّأ ((الكونتية)). أخرج منها الإبريق والكاسات... صفّ الكاسات على شكل هلال مضيء، ووضع إبريق الرصاص ذا اللّون الفضّي في منحى الهلال على طست من النحاس الأصفر اللمّاع، مزيّنة بالنقوش ورسوم الأزهار والأغصان المورقة... أخرج السكر والشاي... أخذ أحد الكؤوس، وغرف فيه من مفتول الشاي إلى مستوى ثلث الكأس... صبّ الشاي في الإبريق وصبّ عليه قليلا من الماء المغلي... حرّكه قليلا... ثمّ صبّه على الأرض وقد أصبح لونه أحمر داكنا... كانت تلك مجرّد غسلة... ثمّ صبّ الماء المغلي في الإبريق...»[2]، نلاحظ كيف أنّ السارد يركز بشكل دقيق على مراحل إعداد الشاي وعلى الأواني النحاسية والمكونات، ليبين خصوصية الشاي في الصحراء وحضوره الدائم في كل الجلسات، ولهذا يضيف في مستوى لاحق تفاصيل طريقة تحضيره ويبين كيف أخذ الكؤوس وكسر بها السكر و وهو يفكّر بقول (ولد أحمد آسكر):

---

(1) اسماعيل العربي، الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص36- 37.

(2) موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص112.

« السَّـكْرْ الـدَّقْـدِيـقُ بالْكَـاسْ كَــانْ أقْـبِيـلْ أَلاَّ فـِيـهْ بــَاسْ

وَمـنَـادَمْ عَنـدُ مَـاهُ عَــاسْ مَـنْ كَـرْ أَلِّ إِقُـولْ السَّكَّـــرْ

بيــه ألِّ كَـرْ أَتْجِـيبْ النَّـاسْ أَكـرْ أَتْـجِـيبْ السَّكَّــاك إِكَــرْ

وأَلِّ وَيــلْ حَـــدْ أَبـصَكـرُ لاَ بُـــدَّالُ بَـــنْ يَـــنْـكَـــرْ

سَـــكْــرُ ومَّـــلِّ لانَـكْــرُ لاَبَـدَّالُ مـنْ يـنْـكَـرْكـرْ كَــرْ

أمهل السكر ليذوب مع الشاي، ثم وضعه قليلا على الجمرات المتقدة في الفرن، ليستعيد سخونته... سحب الإبريق وصبّ في إحدى الكؤوس، ثمّ أرجعها إلى الإبريق، كان ذلك لإحكام تخليط الشاي والسكر، ثمّ صبّ رشفة صغيرة رفعها إلى فيه وشفطها بصوت مسموع، أتبعها بنفس طويل مخلوط بما يشبه الأنين، كناية عن الارتياح لأنّ كلّ شيء على ما يُرام... طعم الشاي والسكر كانا يتنازعان الدورة الأولى... كان طعم الشاي مهيمنا، لكنها هيمنة ستنهزم بشكل تنازلي في الدورتين الثانية والثالثة، حيث تصبح هيمنة طعم السكر حاسمة»[1].

فمثل هذه المشاهد المسرودة لسلوكات جمعية موروثة، مُسْتَمَدَّة من واقع الجماعات الصحراوية الإفريقية، أضفتْ لمسة من العمق ومن الجمال على العالم الروائي المتخيَّل، وكان لها دور بارز في التخفيف من مشاعر البؤس والألم والمعاناة التي ينضح بها فضاء الرواية وهي مشاعر نابعة من رؤية متشائمة لمستقبل الصحراء الكبرى تكشف عن رؤيا نخبة من مثقفي بلدان هذه المنطقة يمثلها موقف كاتب الرواية، وهو أمر أكّدته الظروف الحالية التي تعيشها شعوب المنطقة في الربع الأول من القرن الواحد والعشرين، مما يبرز القيمة الاستشرافية للرواية التي كتبت في بداية الربع الأخير من القرن العشرين.

[1] المصدر السابق، ص112- 113.

2- الموروث الفني(الغناء والموسيقى):

إلى جانب هذا الموروث(الشاي)، تمّ تأثيث المدونة بمشاهد لأهل الفنّ؛ من الموسيقيّين والشعراء والمغنّين، فالفن في مجتمعات الصحراء مشاع للجميع. والمجتمع الطارقي يحتفي بالفنانين خصوصا الشعراء، والمغنيين، وهذا دليل يبطل وهم إنسان الطبيعة المتوحّش عن هذا الشعب.

يمثّل الغناء بالنسبة إلى هذه الأمة تلبيّة لحاجة روحية؛ ووظيفة نفسية يحفظ التوازن النفسي ويحفظ من قوى الشر، وتعويضا نفسيا يواجه به الطارقي قساوة الحياة في الصحراء، ويطرد الملل في الليالي الطوال، ووظيفة اجتماعية يوحّد الجماعات أمام أي محن أو أخطار، وعلاجة يشفي من الأسقام، يقول السارد: « وكل أغاني الصحراء تعبر عن الشجن والجدب والاغتراب... الاغتراب الأبدي والحنين الدائم إلى السكينة والأصل »[1].

فلا شك إذن أنّ الغناء يعد الوسيلة الفعالة التي يعبر بها الإنسان الصحراوي عن آلامه وأشجانه، وبها ينزع الوحشة من قلبه، وحشة الحياة وقسوة الصحراء، فالغناء علاج فعّال لا يعرف سرّه إلا من طار مع اللحن، وتحرّر من وعاء البدن ليبلغ النشوة.

ونظرا لأهمية الغناء والموسيقى في المجتمع الصحراوي عمل العديد من الأدباء على نقلها إلى نصوصهم الروائية، فأعادوا بذلك معجم الصحراء للحياة، وحتى لا تفقد تلك الألحان خصوصيتها عملوا على تسجيلها بلغتها الأصلية عبر عملية نقل يقوم بها الراوي من خصوصيات اللّغة اليومية إلى لغة النصّ الروائي على حدّ قول السّارد في رواية "التّبر": « ورفع صوته بأحد تلك الألحان السحرية التي يتحصّن بها الفرسان المسافرون في الفلاة كتعويذة ضد الوحشة حتى يختمّ موّاله الحزين بالأبيات المعروفة:

« آســد ينــكرد أمود نكفي تيزداج إذ شاغت تـاجـنين يتجـير نيمـزاد »[2].

---

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص8.

ثم يقوم الكاتب بعملية شرح وترجمة هذا المقطع من قصيدة طويلة لتمجيد الزعيم أمود في حملاته لصدّ الغزاة الفرنسيين، ويعنى هذا البيت بالفصحى:

عندما أقبل أمود استقبلناه بمهاري الحرب وأعطيناه فرساناً لا يخطئون الهدف.

وقد عمد الروائي "موسى ولد إبنو" إلى الشيء نفسه، بحيث لجأ في روايته إلى توظيف التراث الشعري الحسّاني(*) المنتشر في غرب الصحراء الإفريقية الكبرى وعمل على نقله بلغته الأصلية فقدّم مقاطع غنائية ينشدها المحاربون عندما يهنطلقون للغزو:

« لما أعطى (بوقرن) إشارة الانطلاق، غادرت الكتيبة الحلّة، باتجاه الجنوب الشرقي... كان الرجال يغنّون، ويلتفتون وراءهم. . ويشنّعون على الكسالى المتخلفين عن الغارة:

حَـــرْ الْغِـيـــدْ مـــنْ رَجَّـالَتْـهَمْ لَمْـسَنـبْـيِـيـنْ

دَفَّـــايِـيـنْ لَمْـعَـاقَـلْ شَـرَّابِـيـــنْ أَشْنِـيـــنْ

وكانوا يتمنّون اليوم الذي يرجعون فيه، سالمين غانمين إلى أهلهم وأصدقائهم:

أَلاَّ تْـصَـلِّ وأَلاَّ تْـصُـومْ وتْـخـــطْ لَـــقـــزَان

يَـا رَبْ بْـجَاهْ الْمَـعْـصُـومْ لاَ حَـرْمَـتْ مَـلْـقَـــانَ » (1)

(*) تتميز اللهجة الحسانية– من منظور الباحث الصحراوي "الغالي الزبير" بغنائها المثير بالأنماط التعبيرية الشفاهية المتنوعة، ففي مجتمع الصحراء الذي تقل فيه الكتابة ووسائلها، تصبح التعابير الشفهية هي وسيلة التواصل الناقلة للتجارب والحافظة للذاكرة الجمعية التي تترسخ وتتجذر من خلال جلسات السمر التي تميز ليل الصحراء الطويل حيث لا وسائل ترفيه ولا وسائل تواصل عدا الصور اللغوية المحمولة في ثنايا الذاكرة الشعبية، مضيفا بأنّ هذه اللهجة الحسانية تضم تراثا شعريا غنيا يتصف ببحوره وتفعيلاته ومقاماته المتنوعة التي شملت جميع مناحي التعبير من غزل وفخر وهجاء، ونقائض وإخوانيات وغيرها، مثلما تحمل تراثا آخر قصصيا يشمل مختلف مناحي الحياة ويخدم أهدافا تربوية ودينية وأخلاقية مختلفة... ينظر: إبراهيم الحيسن، مجتمع البيضان، الإنسان، المجال ونمط العيش، ثقافة الصحراء، مجلة اتحاد كتاب المغرب، شتنبر، 2014، العدد87، ص12.

(1) موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص109.

ويخصص السارد بعض الصفحات للحديث عن العديد من الآلات الموسيقية المستعملة وهي أشهر الآلات في الصحراء الكبرى كـ "**الأمزاد**"(*) و"**الطبل**" و"**التيندیت**" و"**اَرْدِينْ**".

ينقل السارد في الرواية مشهدا خاصا بعزف المرأة على الآلة الموسيقية التقليدية المسمّاة "**اَرْدِينْ**"، وكما هو معروف أنّ عزف النساء على الآلات الموسيقية **الْوَتَرِيَّة** و**النَقْرِيَّة** من التقاليد الفنية المتوارثة في مجتمع الصحراء الكبرى. يقول السارد وهو يخاطب البطل: « مازلتَ في منتصف الطريق عندما استقبلك ثلاثة من الشبان وسمعت موسيقى ((**آرْدِينْ**)) الخفيفة **المزهر** النسائي في **موسيقى البظان**... المرأة التي كان الشباب متحلقين حولها، (منينة بنت مانو)، كانت تعزف لهم **آرْدِينْ**، وقد أسندت قائمته إلى منكبها، ممسكة بها بين الكفّ والإبهام تداعب **الأوتار** بأناملها العشر، وقاعدة **أَرْدِينْ** إلى الأرض قرب حجرها... قاعدة **أردين** عبارة عن **قدح** متوسط مُغَطًّى بجلد، مُسلّح بمجموعة من **الجلاجل** تُصدر **رنينا** منتظما مع كلّ جسّة وتر من **الأوتار** الإثني عشر. المثبتة بمسافات متساوية على **مرود** أفقيّ هو بمثابة القطر في دائرة **القدح**... ومن أحد طرفي هذا **المرود** ترتفع قائمة **الْآرْدِينْ** بزاوية منفرجة قليلا... ومع هذه القائمة تتسلق الأطراف الأخرى للأوتار صعودا وبمسافات مضبوطة بحيث تستطيع عازفة **آرْدِينْ** أن تؤدي جميع **المقامات** و**الأشوار**، دون أن تضطرّ إلى إعادة دوزنته... كانت (منينة) تعزف موسيقى بيضاء نافذة، تجمع البساطة إلى العمق، تلامس مكامن اللذّة في النفوس الشابّة التي كانت تفور في نظرات نديّة. . وكانت تغنّي مقطعا من ((**لَبْتَيَّتْ**)) على ألحان **آرْدِين**:

قُــولْ اَلْفَـالَه مَعْمُـولْ أَعْلِيهْ لَخْبِـيطْ إِلَـى عَـادَتْ تَـبْغِيــهْ

أَخْبِيطْ الوَاقِ مَخْبَــرْ فِيــهْ أُمَـخْـبَـرْ فَـخْـبِيـطْ الـرَّمْقَــانِ

أُنَعْـرَفْ زَادْ الشُّـورْ أَلّ فِيــهْ أَخْنِيــقَ الـمُـهْــرْ الفَوْقَــانِ»[1]

(*) الأمزاد: آلة ذات وتر واحد تشبه الكامنجا، السحرة، ج1، ص93.

(1) موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص115.

مما تقدّم ذكره يتأكّد أن الغناء ليس غريزيا، بل هو فن راسخ لدى المجتمعات الصحراوية، له ألحانه، وأدواته، وطقوسه، ومناسباته، ووظائفه. وفي هذا تنبيه إلى الغنى الفني لهذا الشعب.

3- المناسبات الإجتماعية:

علاوة هذا التوظيف الواعي للموروث الفني بنوعيه (الغنائي والموسيقي) المنتشر في الصحراء الكبرى، استوقفتنا في المدونة مشاهد أخرى تتعلق **بالمناسبات الاجتماعيّة**، مثل **حفل الزواج** الذي يعد ركيزة أساسية من ركائز النظام الاجتماعي، بحيث يحظى هذا الأخير بطقوس معينة تتباين من مجتمع إلى آخر بحسب العادات والأعراف التي تتبناها مختلف الحضارات الإنسانية.

يقدم السارد في رواية "التبر" مشهدا خاصا بتحضير "دو دو" لليلة زفافه وهو يمارس إحدى طقوسه التي تشكل عند الطوارق أحد أهم أركان الثقافة الشعبية، ألا وهي طقوس الطهارة الجسدية التي جبل عليها الطوارق منذ الأزل، وقد بدا ذلك جليا في هذا المقطع السردي: « مع ازدياد السكون ازدادت مباراة الجنادب الغنائية صخبا وجنونا. سمع ضجة الماء في العين. يتغسل. العريس يتغسّل. يتهيأ كي يتسلل إلى فراشه لينام بجوار زوجته»[1].

وتصحب طقوس الزواج بملامح احتفالية صاخبة بحيث تعلو الأهازيج والزغاريد... وفي هذه المناسبة تتزين العروس وترتدي أفخر الملابس والمجوهرات... غير أنّ "موسى ولد إبنو" في روايتة "مدينة الرياح" يستحضر مشهدا من مشاهد حفل الزفاف وأجوائه بصورة مغايرة ومفارقة للحفلات التي اعتدنا عليها، إذ يصف السارد هذا الحفل الذي هُيِّئ "لفالة"، وهي إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية والتي ترمز إلى فكرة الوطن المستباح من قبل الأغراب والزعامات السياسية المنحرفة في إفريقيا، بنبرة حزينة وساخرة، وقد أراد السارد من خلال هذا المشهد التعبير عن الموقف النقدي الذي ميّز الرؤيا المستقبلية المتشائمة لمصير الصحراء الكبرى، وهي رؤيا أشرنا إليها في فقراتنا السابقة، فيعبر السارد عن هذا الزواج قائلا: « أسبوع قبل الزفاف ستُسَلَّمُ (فالة) إلى ((الصانعات)).إنّهنّ يُحَضِّرْنَ العروس ويُزَيِّنَّهَا في التقاليد البرزخيّة: الضفّارات الماشطات

[1] إبراهيم الكوني، التبر، ص140.

والمحنّيات المختصّات في اختيار الأثواب وتزويقها، ومقيمات الشاي، وحكوائيات مشّاءات بالنميمة وموزّعات للفضائح، سوف يشحنّ العروس بعبارات الدعارة، وأوصافها، لكي ينسفن كلّ بقيّة حياء تحسّبا لليلة الزفاف.

كلّ تلك المدّة، سيخيّل إلى (فالة) أنّها جنازة يهيئونها للدفن. لكن **الصانعات**، اللواتي يشتغلن بها من كلّ ناحية، سيكنّ مرحات، خليعات، بعضهنّ يصخب بأصوات عالية، وأخريات يقهقن كالقرود. بعضهنّ مشتغل ب**تصفيف** و**فتل وفكّ ضفائر العروس**، **يسرّحن** هنا و**يضفرن** هنا، ويدهنّ هناك. أخريات يأخذن اليدين والقدمين، يضعن عليها **الزخارف** ذات **الأشكال** البديعة، **ينحتنها** بدقّة بالشفرة والغراء اللاصق، بعضهنّ يضعن قطع الثلج على القدمين واليدين، لكي لا تعرق ويسقط الغراء وتختلط **أشكال الزخرفة**. . يعملن عجينة من الحنّاء الخضراء الناعمة السحق اللمّاعة قبل إلصاقها على اليدين والقدمين. ثمّ يغلّفنها بأغلفة بلاستيكيّة لمدّة لا تقلّ عن 24 ساعة، متتبّعات تقنية المومياءات المصرية القديمة، أو طريقة بعض الفنانين المحدثين الذين يحزمون الجسور والعمارات الكبيرة في الورق...»[1]، فالسارد في هذا المقطع السردي يصف تحضيرات الزفاف وتزيين العروس "فالة" بطريقة تهكمية، والذي أراد من خلالها أن يرمز إلى مستقبل الصحراء الكبرى.

4- **اللباس:**

إضافة إلى ما ذكرنا نلمح في المدونة مظهرا آخر من مظاهر هذا الموروث الذي يعبر عن ثقافة وهوية هذا الشعب، إنّه **اللباس** الذي يعد« ظاهرة طبيعية تدعم الحياة والوجود الثقافي والاجتماعي للإنسان ولهذا نجد له علاقة بسير الحياة البشرية وبالتقاليد والأعراف الأنثروبو اجتماعية، ومادام الأمر كذلك فإنّ دراسته تتطلب إلماما بجغرافيا المكان وشروط الزمان وملابسات الاستهلاك ومن ثم صار اللباس إيحاءً من الإيحاءات الدالة على الذاكرة والهوية والتاريخ ورمزا من الرموز المعبرة عن أنماط الذوق والحياة»[2]، وهذا يعني أنّ اللباس جزء من التراث لارتباطه

[1] المصدر السابق، ص189- 190.

[2] لطيفة بلخير، أحمد توفيق، جماليات التخييل السردي، مطبعة البيضاوي، الرباط، المغرب، ط1، 2016، ص163.

بالتقاليد والأعراف، وهو النواة الأساسية في التمايز بين الشعوب، كما يعبر عن هوية الشعب وثقافته.

ففي المدونة نجد إشارة إلى اللباس من خلال حديث الكتاب عن بعض من الألبسة التي كانت ترتديها الشخصيات كـ إشارة "إبراهيم الكوني" إلى اللباس الذي كان يرتديه "أوخيد" والمتمثل في "النعل الجلدي"، "العمامة"، "اللثام"، ويتبدى ذلك من خلال هذه الملفوظات السردية: «**عمامة زرقاء** من قبس الفجر الصحراوي المسحور»[1]، « لم يستطع أن يصبر أكثر فنزع **نعله الجلدي**»[2]، « السدر اقتطع قماشه **الفضفاض** »[3]، « أخفى جرحه **باللثام** »[4]، فكل هذه الألبسة تعرفنا بفتى صحراوي حتى وإن اكتفى السارد بالجزئيات، دون العموميات "النعل الجلدي" "العمامة" " اللثام" ثم اللّون الأزرق[*]، وهو لون خاص بأهل الصحراء، وإضافة إلى اللون يكون اللباس فضفاضا إلاّ أنّها تحمل في طياتها الكثير من الدلالات والرموز، فاللباس يتجاوز كونه غلاف خارجي يستر به عُري الإنسان، إنّما هو في حقيقته كساء للجسد بمدلولات القيم والمبادئ التي تحملها ثقافة الإنسان ذاته، فمثلا عند الطوارق الرّجل لا يعتبر رجلا ما لم يرتد اللّثام، وهذا بكون أنّ هذا الأخير امتثال لوصية ناموس الصحراء المقدس وصون أمانة الأسلاف الخالدة « تلعن كل مكشوف لم يتقنع، وترى من لم يتلثّم كائنا ممسوسا، مسلوبا »[5]، وعليه يتمسك الصحراوي باللثام ولا يتخلى عنه طوال حياته حتى لو أشرف على الهلاك ودنت ساعة موته، فإنّ الشيء الذي يؤكّد عليه، هو حرصه على بقاء اللثام في مكانه، لأنّه يعتبر أنّ تضييع اللثام وانحساره عن الرأس وسقوطه عن الوجه، هو عار أشنع من الموت.

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية التبر، ص148.

(2) المصدر نفسه، ص79.

(3) المصدر نفسه، ص38.

(4) المصدر نفسه، ص123.

(*) يمثل اللباس الأزرق، لباس أكابر الطوارق وعليّة القوم لذلك سمي الطارقي بالرجل الأزرق، واللباس الأزرق دلالة وعلامة على رفعة صاحبه، لأنّه لا يلبسه إلاّ الأكابر والزعماء وهامات القوم، و"أوخيد" هو فتى ينتمي إلى طبقة من النبلاء، فهو ابن شيخ القبيلة امنغساتن، وعليه فإنّ السارد أضفى هذا اللون على لباسه.

(5) إبراهيم الكوني، السحرة، الجزء الأوّل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص296.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول بأنّ هذا الموروث لم يعبر عن ثقافة الصحراء فحسب وإنّما عبّر كذلك عن هوية هذا الشّعب، وذلك من خلال رصد الكتاب في مدوناتهم لمختلف الأشكال الثّقافيّة والمظاهر الاحتفالية والمعتقدات الدينيّة والطقوس، ومختلف التعبيرات الشفوية التي عرفها المجتمع الصحراوي عبر امتداد تاريخه الثّقافي العريق، ليصبح بذلك الفضاء الصحراوي فوق دلالاته المكانية والأسطورية إطارًا تاريخيًّا وزمانيًّا لاكتشاف الأنا.

والخلاصة؛ فإنّ الموروث السَّردي في الخطاب الروائي المغاربي استطاع تشكيل صورة الصَّحراء الفنية، وبثِّ قيمها الجمالية، وإظهار نضارتها في مشاهد روائية متباينة، تلامس وجدان المتلقي، فيصبو إلى العيش في الصَّحراء والأنس بكائناتها الحيوانية، والارتشاف من ينابيعها الخصبة.

ولا يبدو تراث الصَّحراء مستقلا عن ثقافة أبنائه في الصَّحراء الكبرى، وإنَّما كان لهذا التراث أثرٌ في تشكيل وجدانهم والتأثير في شعوبهم ومتلقيهم، وهذا التأثير لا ينحصر في جانب معين وإنَّما يأخذ جوانب متنوِّعة، كان منها التراث الشَّعبي، والتراث الصُّوفي، والتراث الأسطوري، وهناك كثيرٌ من العناصر التراثية الأخرى ما تزال الأعمال الروائية تصبو إلى الإفادة منها، والاستقاء من مرجعياتها الثقافية والمعرفية.

لقد نجح كل من "الحبيب السائح"، و"موسى ولد إبنو" و"إبراهيم الكوني" في بناء صورة صادقة عن الصحراء الكبرى، إذ ساهموا في إزاحة اللثام عن مجموعة لطالما احتجبت دوماً وراءه أصحاب العمامات الزّرقاء الفخيمة، وذلك من خلال تقديم هذا العالم الكبير للمتلقي؛ والذي يسعى من خلالها إلى دغدغة حواسهم بهذه الرؤى، وجماليات لعالم هذا الفضاء الساحر الذي ما زال حتى اللّحظة محتفظا بحيويته، وما يثيره في الحواس من روابط وذكريات ويساهم في اندماج كلاّ من المتلقيّ والدارس في هذا الكون الذي يصوّره؛ إذ يتحوّل المشهد السردي إلى رؤيا أو حلم أو ذكرى تنغرس في مخيّلة القارئ المفترض.

خاتمة

– نشير في بداية هذه الخاتمة إلى أنّ تسمية روايات الصحراء مفعمة بالدلالات المتعدّدة فالصحراء التي تحيل في الأغلب على القفار ليست كذلك لأنّ بها حياة تتشكل في إطار نسق مختلف يثبت ذلك إختلاف الصور التي تشكل منها فضاء الصحراء الذي كان يبدأ بالاتساع والخلاء وينتهي إلى الانغلاق والاستقرار.

– كما أنّ أوّل استنتاج نود الإشارة إليه يتعلق بمصطلح الصورة، إذ في كثير من الأحيان نجد أنّ هذا المفهوم (الصورة) يتسم بالغموض وعدم الدقة وذلك راجع لتعدد مجالات استعماله الرسم السينما، التصوير الفوتوغرافي...، وعليه بينا أنّ هذا المصطلح لا نوظفه في دلالاته التماثلية بل في دلالته المرتبطة بالجانب التمثلي الذهني، وهي دلالة تنسجم مع التصور الذي عرضه فان سون جوف الذي يرى بأنّ الصورة الأدبية عبارة عن تمثل ذهني يتشكل انطلاقا من داخل النص وخارجه، بمعنى من خلال المؤشرات اللغوية النصية من جهة، ومن خلال المعرفة الخارجية للقارئ.

– بدا لنا من خلال حديثنا عن الصورة باعتبارها نشاطا تمثليا ذهنيا ينسجم أساسا مع كون الرواية بصفتها فعل تخييلي فهي تحتوي بالتالي على عالم من الصور.

– بعد تناولنا لمفهوم الفضاء لاحظنا كثرة المصطلحات ذات الصلة بموضوع الفضاء، وعدم وجود اتفاق اصطلاحي نقدي دال على التحديد الدقيق لها.

– مازال الخلط والالتباس واضحا في اختيار مصطلح الفضاء أو المكان وهذا منذ البلبلة التي أثارها "غالب هلسا" في ترجمتة كتاب "غاستون باشلار" بـ شعرية الفضاء.

– إنّ تناول الفضاء الروائي في النقد العربي لا يزال يتسم بالضعف وعدم النضج مما يستدعي المزيد من البحث الجاد والتركيز الدقيق والدراسة الصارمة البعيدة عن كل أشكال التبعية والتحيز العاطفي.

– مهدنا دراستنا بمدخل شرحنا فيه الفرق بين الفضاء والمكان، وما توفر حولهما من دراسات نقدية غربية وعربية. وأكد استنطاق المدونة أنّها روايات فضاء بالأساس واحتوت المدونة على شبكة من الأمكنة ضمن فضاء شاسع ممتد، هو فضاء الصحراء، رحم الأحداث، وأحد المكونات الأساسية للرواية.

– إنّ للصحراء وجودا في الأدب العربي منذ القديم، وهو وجود تخلل الشعر بالأساس بوصفه ديوان العرب ومشغلهم الأوّل، حيث تفاعل الشاعر العربي مع الصحراء تفاعل تأثير وتأثر وغدت الصحراء بالنسبة إليه فضاءً جامعا يغترف منه ما به يبني قصائده.

– لقد أثرت الصحراء الأدب العربي القديم والحديث، بكثير من المفاهيم والرؤى، وكانت أساس بناء صرحه الفني والجمالي، ففي القديم كانت هي موطن الكلمة، وهي ميلاد تاريخ كامل محمل بالأبعاد الإنسانية، وقد تغنى بها الشاعر الجاهلي في قصائده، وجعلها شهادة تاريخية تختزل تجاربه الثقافية والدينية واللغوية، عملا بمبدأ أنّ الصحراء أنتجت اللغة، وشيدت أسس تكوينها ولاسيما في مستوى حقلها الدلالي وثراء معجمها، وقد خلدت لنا القصائد الشعرية الجاهلية الكثير من ثقافة الصحراء.

– سعى مجموعة من الروائيين في مسار السرد العربي الجديد والمغاربي تحديدًا؛ إلى التخلص من عقدة الانبهار وتجاوز مرحلة الغواية الفنية والدهشة الجمالية، وقطع وشائج النسب الوهمية مع الفن الروائي الغربي، الذي يجسد ويترجم ثقافة وفكر المجتمع الغربي أكثر من المجتمع العربي، ولذلك كان لزاما على كتاب العرب البحث عن بديل لتلك الثقافة الدخيلة ومعاداة الانتماء إلى المجتمع العربي، وقد مثل الفضاء الصحراوي بامتياز ذلك البديل المخلّص الذي أراح الروائيين العرب من عناء اختيار الفضاء الروائي، الذي يحمل سيمات عربية خالصة ويمتلك خصوصية الهوية، فوجدوا فيه مقيلا وارفا لأفكارهم وتوجهاتهم ومرتعا خصبا لإنشاء التخييل الروائي.

– إنّ الصحراء بكل ما تتميز به من تناقضات ومفارقات ودلالات ايجابية وسلبية كونت مدلولات النص، فجاء الاشتغال على التقاطبات الثنائية وعلى التناقض الذي يميز الصحراء عن غيرها، فكما كانت ملجأ للحرية والتيه والضياع، فإنّها كذلك سجن وعذاب، فحقق بذلك ثنائية الانفتاح والانغلاق لتتجلى دلالات البنية العميقة.

– من خلال تعاملنا مع المدونة تبين لنا أنّ هؤلاء الكتاب قدموا لنا الفضاء الصحراوي وفق صورتين متعاكستين، فالصحراء تبدو فقيرة جدباء لكنها في المقابل تعج بالكنوز الثقافية والمعرفية والتاريخية والمادية، وهي تبدو قاحلة فارغة لكنها بالمقابل ممتلئة بمخلوقاتها التي لا تظهر إلاّ عند

الحاجة...إنّها مليئة بالبشر وبالحيوانات وبالجن هذه المخلوقات التي اتخذت من الصحراء موطنا لها وصاحبت الإنس في حلهم وترحالهم.

– أحرزت الروايات التي اتخذت من فضاء الصحراء موضوعا لها على تقدم فني كبير، بوصفها روايات عربية شكلا ومضمونا، وهذا ما يصبو إليه الكاتب والمتلقي العربي على حد سواء.

– تزخر الرواية الصحراوية بمعجم لغوي ثري، وذلك نظرا لوجود مسميات جديدة ومختلفة سواء ما تعلق بالأماكن أم الشخصيات

– لقد استطاع الروائيون العرب أن يجعلوا من الصحراء فضاء استعاريا تخييليا يصف الواقع لكن بصورته الأدبية التخييلية لا الواقعية، ومع ذلك نقلوا لنا عالما كان إلى عهد قريب عالما مجهولا لدى الكثير من أبناء المنطقة أنفسهم ناهيك عن الأجانب.

– لقد تمكن الروائي "إبراهيم الكوني" من خلال رواياته أن يلفت نظر الإنسان إلى هذا العالم العجيب والغريب ألا وهو عالم الصحراء وعالم الطوارق بالخصوص، فلقد أعاد بعث تاريخ الطوارق ووصف معتقداتهم القديمة وعاداتهم وطقوسهم، كما رسم خصوصيتهم وما يمتازون به من قيم روحية وإنسانية نبيلة تعيدنا إلى الزمن البدائي للإنسان.

– تمكن كتاب الرواية المغاربية من توظيف التراث الثقافي والأسطوري والصوفي للصحراء وهو الأمر الذي أكسب نصوصهم الروائية طابعا تراثيا وأسطوريا، قدموه للمتلقي بلغة شعرية.

– استطاع كتاب الرواية الصحراوية أن يحولوا فضاء الصحراء من مجرد فضاء يعبر عن القحط والجفاف والخلاء بوصفها مظاهر مادية، إلى فضاء استعاري وهو أقرب إلى الخيال الذي يبنيه الكاتب في ذهنه، ويمثل بمثابة المعنى المفقود الذي يبحث عنه دائما، فكأنّنا به أمام إعادة إنتاج الصحراء في أبعادها الرمزية والأسطورية من جديد.

– قام المبدع إبراهيم الكوني بتوظيف الأساطير الطارقية حرصًا منه على التعريف بهذه المجموعة المجتمعية؛ لأنّ الأسطورة جزء من ثقافة وحياة الشّعب المنتج لها والمؤمن بها، كما أنّها تمثّل وعيه الجمعي وذاكرته الجماعية. والاندماج الحاصل بين فضاء الصحراء وحياة الطوارق

جعل من الكاتب يخرج من الخطية إلى الأفق العجائبي في رواياته تحقيقًا لمبدأ التجريب والحداثة في الكتابة كما نتخيّل؛ لأنّهما يشكّلان مادّة عجائبية بامتياز.

– يبدو من خلال المدونة أنّ كل من الحبيب السائح، وإبراهيم، وموسى ولد إبنو استطاعوا أن يكشفوا عن جملة من العادات والتقاليد التي تخص المجتمع الصحراوي.

– استمد كتاب الرواية الصحراوية تيماتهم من الأساطير الصحراوية والموروث الشفهي، إذ عمدوا الى نقل هذا الموروث إلى نصوصهم الروائية بعدما أعادوا إنتاجه بما يتوافق ومعطيات أحداث الرواية ورؤيتهم الخاصة.

– بالرغم من اختلاف الكتاب لرسمهم للفضاء الصحراوي في المدونات، إلاّ أنّ هناك نقاط جوهرية اشتركت فيها هذه الروايات وذلك بكونها روايات تحيل على فضاء متطابق.

تشكلت الصورة – الصحراء من مجموع المعطيات النصية التي قدمها هؤلاء الكتاب وتشكل نسق صورة الصحراء من : شريط الجبال الصحراوية، الصحاري الرملية، واحات، قحط، فقارات...الخ.

– من خلال اعتماد هؤلاء الكتاب على الموروث يظهر أنّ الصحراء كانت مقرونة مرتبطة بالأساطير وكأنّ عوالمها أنسب لمحتوى الأسطورة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم:

- **قائمة المصادر والمراجع:**

أولا- المصادر:

1. السائح الحبيب، تلك المحبة، فيسيرا للنشر، 2013.

2. الكوني إبراهيم، التّبر، دار التنوير للطباعة والنّشر، ط3، 1992.

3. ولد ابنو موسى، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، 1996.

ثانيا- المراجع:

1-1- المراجع باللغة العربية:

1- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الجزء الأول.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط5، 1981، الجزء الأول.

3- أدونيس، الثابت والمتحول - تأصيل الأول، ، دار العودة، 1982.

4- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990.

5- أنقار محمد، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية) مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ط1، يناير، 1994.

6- أنور الصفدي عالية، شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف، دار المعتز للنّشر والتوزيع، عمان- الأردن 2010.

7- باشيخ أسماء، الأنتروبولوجيا والصحراء، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، 2020.

8- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ، الدار البيضاء، 1990.

9- برانين أمينة، فضاء الصحراء في الرواية العربية، المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

10- البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، دار الأندلس لنشر والتوزيع، ط2، 1401 هـ- 1981م.

11- بلخير لطيفة، أحمذذ توفيق، جماليات التخييل السردي، مطبعة البيضاوي، الرباط، المغرب، ط1، 2016

12- بلعلى آمنة، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

13- بلعلى آمنة، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002.

14- بن هدوقة عبد الحميد ، نهاية الأمس، مؤسسة عبد لكريم بن عبد الله، تونس، ط3، 1989.

15- بن هدوقة عبد الحميد، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1976.

16- بندر عبد الحميد، الطاحونة السوداء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1984.

17- بهاء طاهر، شرق النخيل، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1985.

18- بوجدرة رشيد، تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،الجزائر، ط1، 1994.

19- الثوري قيس، الأساطير وعلم الأجناس، جامع الموصل، العراق، 1981.

20- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، ط1.

21- الحمداني حميد، بنية النّص السردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.

22- الحميدي عمر، جزيرة العوض، الدار السودانية للنشر، الخرطوم، ط1.

23- الخراط إدوارد ، الزمن الآخر، دار شهدي، القاهرة ، ط1، 1995.

24- الخليل إبراهيم حارة البدو، دار التنوير، بيروت، ط1، 1980.

25- خليل أحمد، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس، دمشق، 1989.

26- الدخيل محمد بن ناصر، أثر الصحراء في نشأة الشّعر وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الثاني، قسم الأدب – كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – الرياض-.

27- درغوثي إبراهيم، "وراء السراب ....قليلا"، دار الإتحاف للنشر، تونس، ط1، 2002.

28- ربيع مبارك، بدر زمانه، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.

29- الرزاز مؤنس، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986.

30- روحي الفيصل سمر، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، مقاربات نقدية، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

31- رياض وتار محمد ، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

32- سالم عقيلة، خليفة فرج ، محمد أحمد القضاة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني الروائية، قسم اللغة العربية- كلية الآداب، الجامعة الأردنية،الأردن، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية- الحولية الرابعة وثلاثون،2014.

33- سعدلاوي زهرة ، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني، مركز النشر الجامعي، 2012.

34- سعدي إبراهيم ، بحثا عن آمال الغبريني، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

35- السواح فراس، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة (سوريا وبلاد الرافدين)، دار علاء الدين، ط11، دمشق، سوريا، 1996.

36- سويد بن أبي كاهل اليشكري (شعره وحياته)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.

37- السويدي يوسف، الصحراء أرض صامتة تنبض بالحياة، دار الإعلام، عمان، الأردن، ط1، 2006.

38- الشيخ حنان، مسك الغزال، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

39- شيخو لويس، شعراء النصرانية قبل الإسلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط3، 1967.

40- صالح خليل أبو الأصبع، الرواية الفلسطينية والمنفى، الجزيرة العربية مكانًا، دراسة في التجربة الروائية الفلسطينية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1.

41- صبري موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير، بيروت، ط1، 1982.

42- صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق، 1996.

43- الصويان سعد عبد الله ، الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2010.

44- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، كورنيش النيل، ط3، 1994.

45- الطوخي عبد الله ، فجر الزمن القادم، دار الثقافة الحديثة ، القاهرة، ط1، 1979.

46- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط14، 1987.

47- الظل حورية، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2001.

48- عبد الحكيم قاسم، قدر الغرف المقبضة، مطبوعات القاهرة، ط1، 1982.

49- عبد القادر المازني إبراهيم، إبراهيم الكاتب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، 1970.

50- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992.

51- عبد اللطيف ياسين، البحث عن سماوات جديدة، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989.

52- عبد الله حسين، تاريخ ما قبل التاريخ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

53- عبد الله محمد حسن، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، عدد 143.

54- عبد المعيد خان محمد، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

55- العربي إسماعيل ، الصحراء الكبرى وشواطئها، المؤسسة الوطنية للكتاب

56- العسكري أبو هلال الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه مصر، ط1، 1952.

57- غانم فتحي، زينب والعرش، مكتبة روز اليوسف، القاهرة، ط1.

58- الغانمي سعيد، ملحمة الحدود القصوى، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2000.

59- غسان كنفاني، الآثار الكاملة (الروايات)، رواية رجال في الشمس، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980.

60- الغيطاني جمال، الزويل، دار المسيرة ، بيروت، ط1، 1980.

61- القاديلي عزيز، الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمان منيف في " شرق المتوسط مرة أخرى"، ط2، لندن، نيسان- 18 أفريل،2018، الناشر، E-kutub Ltd، شركة بريطانية مسجلة في انجلترا برقم: 7513024.

62- قاسم سيزا ، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة.

63- القاسم نبيه، الفن الروائي عند عبد الرحمن منيف، دار الهدى للطباعة والنشر، الأردن، 2005.

64- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

65- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966.

66- الكوني إبراهيم، السحرة، الجزء الأوّل،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بيروت لبنان، ط1، 1995.

67- الكوني إبراهيم، المجوس ج1، دار التنوير للطباعة والنّشر وتاسيلي للإعلام والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

68- الكوني إبراهيم، فتنة الزؤان، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1.

69- الكوني إبراهيم، نزيف الحجر، ناسلي للنّشر والإعلام، ليبيا، ط3، 1991.

70- الكوني إبراهيم، نصوص الخلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999.

71- ماجدولين شرف الدين، الصورة السردية، قراءة في التجليات النصية، الرؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

72- مجموعة من الباحثين، المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، مختبر الأدب العام والمقارن، جامعة عنابة، الجزائر، 2014،2015.

73- محمد الشيباني بلسم، الفضاء وبنيته في النّص النّقدي الروائي، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط1، 2004.

74- محمد بن سلَّام الجُمَحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، 1952.

75- مرتاض عبد المالك، السبع المعلقات، تحليل الأنثربولوجي/ سميائية لشعرية نصوصها، دار البصائر، الجزائر، ط1، 2012.

76- مرتاض عبد المالك، ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكيّة لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

77- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، صدرت السلسلة في شعبان، 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني، 1923-1990.

78- المسعدي محمود، السّد، الدار التونسية للنشر، تونس- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر- ط2، 1985.

79- المسعدي محمود، حدث أبو هريرة قال، دار الجنوب للنشر، تونس، ط3، 1989.

80- مقدم مليكة، المتمردة، المركز الثقافي العربي، د ط، د ت.

81- منيب البورمي محمد، الفضاء الروائي في الغربة – الإطار والدلالة، ط1، دار النشر المغربيّة، 1984.

82- المودن حسن، الرواية والتحليل النصي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

83- مونسي حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

84- ميرال الطحاوي، المقدّس وتخيّلاته في المجتمع الرعوي روائيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

85- نجمي حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

86- نصر الله إبراهيم، براري الحمى، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

87- النصير ياسين، الرواية والمكان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية . دمشق . ط2، 2010.

88- النفري محمد بن عبد الجبار ، المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر يوحنا آربري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934.

89- الهاشمي جاسم ، أم أيشين، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1981.

90- الورياغلي مصطفى، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، ط1، الرباط،2012.

91- ولد عبد القادر أحمد ، الأسماء المتغيرة، دار الباحث، بيروت، ط1، 1980.

92- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989.

93- يقطين سعيد، قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

1-2- المراجع المترجمة:

1- أولمان ستيفن، الصورة في الرواية، تر، رضوان العيادي محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2016،1.

2- باشلار غاستون، جماليات الصورة، تر/ غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010.

3- باشلار غاستون، جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 1427هـ، 2006م.

4- بانيكار مادهو، الوثنية والإسلام، تر/ أحمد وفؤاد بليغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1998.

5- زيرافا ميشال، الأسطورة والرواية، تر/ صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1986

6- شتراوس كلود ليفي، الأسطورة والمعنى، تر، شاكر عبد الحميد، وزارة الثقافة والإعلام، 1986.

7- غولدمان لوسيان وآخرون، الرواية والواقع، تر رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988.

8- فلادمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر/ وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي بجدة، ط1، 1989.

9- كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر/ جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

10- مالك حداد ، سأهبك غزالة، ترجمة: صالح القرمادي، الدار التونسية للنشر،1968.

11- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة ط1، 1420هـ،2000م.

3-1- المراجع الأجنبية:

1- المعاجم:

1. A. j. Greimas, sémantique structurale, Larousse, Paris,1966.
2. axis: l'univers documentaire, Hachette, Livre de poche, volume5, 1997.
3. Jacqueline Picoche: le Rebert, dictionnaire, étymologique, du français, dictionnaires le robert, Paris,1994.

4. le nouveau Littréédition Garnier, Paris, 2005,(édition augmentée et mise à jour)

5. Robert le petit noueux(grand format). Dictionnaire le robert – Paris, 1996.

6. Sfetz (Lucien),dictionnaire critique de la communication, t1, puf,1993.

2- الكتب:

1- Barthes, introduction àl'analyse structurale des récits, incommunication,8. Points, éd. De seuil, 1981.

2- Claude Bremond, logique du récite, éd. Du seuil, Paris 1973.

3- Gérard genette, figureI, éditions de seuil, paris, 1996

4- Jeans Weisgerber,l'espace romanesque,éditions l'Age d'homme Lausanne,1978.

5- Jouve,(Vincent). L'effet-personnage dans le roman. PUF. Ecriture, 1992

6- Julia Kristeva: le texte du roman, approches sémantique d'une structure transformationnelle, motono,publichers ,1974.

7- Michel Roux ;Le désertde sable ; L'Harmattan, Paris,1996

8- MINAZZOULi (Agnès),«image» in Encyclopédie universalise: corpus11, France,S. A. 2002.

9- Philippe Hamon, introduction à l'analyse du descriptif.

1-4- الرسائل والأطروحات:

2- البلهيد محمد بن سعود، جماليات المكان في الرواية السعودية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أ/د أحمد السعدني، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السنة الجامعية: 1426-1427هـ .

3- حمداني عبد الرحمان، فضاء الصحراء في الرواية المغاربية مقاربية تحليلية للأنساق السردية، إبراهيم الكوني أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،إشراف أ/د الطاهر بلحيا، جامعة وهران،السنة الجامعية:2015 -2016.

4- دحماني حليمة، المقدس وتجلياته في كتابات إبراهيم الوني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس- سيدي بلعباس، إشراف أ/د مولاي بوخاتم، السنة الجامعية: 2017- 2018.

5- زرات جنات، المتخيل الصحراوي في روايات عبد الرحمن منيف،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف، أ/د صالح ولعة، جامعة باجي مختار - عنابة، السنة الجامعية: 2016-2017.

6- شريط بدرة ، جمالية الفضاء عند الحبيب السائح، رواية تلك المحبة أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف، أ/د محمد بشير بويجرة، جامعة أحمد بن بلة، وهران، السنة الجامعية: 2015- 2016.

7- محمد صديق حسن عبد الوهاب، الصحراء في الشعر الجاهلي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف أ/ دعبد الرحمان عطا المنان، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية الدراسات العربية، السنة الجامعية 2007- 2008.

1-5- الدواوين الشعرية:

1-ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1953.

2-ديوان الأعشى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.

3- ديوان الراعي النميري، شرح، واضح الصمد، دار الجيل بيروت، ط1، 1995.

4-ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

5-ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح وتحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتاب العالمية، بيروت، ط5، 2004.

6-ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت،1960.

7-ديوان جرير، شرح يوسف عيد دار الجيل بيروت، ط1.

8-ديوان طرفة بن العبد البكري، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986.

9-ديوان عبيد بن الأبرص، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1986 .

10- ديوان عدي بن زيد العبادي، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،1986.

11- ديوان عروة بن الورد، جمع وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت.

12- ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، درية الخطيب، مراجعة، فخر الدين قباوة، دار الكتاب العربي، حلب، 1969.

1-6- المجلات والدوريات:

1-أبو زيد أحمد ، قصة الصحراء، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد 3، الكويت، 1986.

2- الألوسي تيسير عبد الجبار ، قراءة في رواية إبراهيم الكوني، التّبر- أنموذجا- مجلة علوم إنسانية، العدد السادس- فبراير 2004.

3- بن زورة عبد الرحمان، إشكالية مصطلح الحيز في الكتابة النقدية عند عبد المالك مرتاض(تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ أنموذجا)، مجلة مقاليد، العدد،11ديسمبر، 2016.

4- بوحسون حسين، فضاء الصحراء: جدل المكان والإنسان، جامعة بشار، مجلة دراسات، العدد الثاني، ديسمبر 2012.

5-بورايو عبد الحميد، دور التراث في رواية الصحراء الكبرى (الإفريقيّة)، مدينة الرياح لموسى ولد إبنو أنموذجا، المأثورات الشعبية، مجلة فصلية تعنى بالتراث الشعبي، السنة 24، أكتوبر 2015- يناير 2016، العددان 92- 93.

6-الحيْسن إبراهيم ، مجتمع البضان، الإنسان، المجال ونمط العيش آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، ثقافة الصحراء، العدد87، شتمبر2014.

7-دحماني حليمة، رمزية الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، التبر، عشب الليل، أنموذجا"، الإنسان والمجال، مجلة علمية دولية محكمة – تصدر عن العلوم الإنسانية والاجتماعية – المركز الجامعي نور البشير بالبيض- الجزائر، العدد: 5- أفريل 2017.

8- زراد جنات ، تجليات الفضاء الصحراوي في الرواية العربية، جامعة باجي مختار- عنابة مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد الثالث عشر.

9-زويش نبيلة ، كناوي عبد الحق، نظام الشخصيات في رواية التبر لإبراهيم الكوني- مقاربة سيميائية- مجلة اللغة العربية، المجلد21، العدد47، السنة، الثلاثي الرابع، 2019.

10- السالمي حاتم ، في أدبيةالمكان في رواية" حدث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد 5 2009.

11- سرحان جفات سلمان، الشخصية ومرجعيتها الصوفية في رواية التبر، – دراسة نقدية- المجلد 7، العدد28، السنة السابعة، تشرين الأوّل،2011.

12- عكازي شريف، طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية والحيز المكاني، رواية التّبر لإبراهيم الكوني- أنموذجا- مجلة مقاليد، العدد الخامس، ديسمبر، 2013.

13- فولفانغ إيزر، الإدراك والتمثل وتشكل الذات القارئة. تر، سعيد بن كراد، مجلة علامات العدد17، 2002.

14- قاشوش سليمان، براهيم عبد النور، تيمة الفضاء الصحراوي وعبقرية الإبداع السردي، مجلة إشكالات، مجلد09، عدد04، السنة 2020.

15- اليوسف يوسف، الصوفية والنقد الأدبي، مجلة الناقد، العدد 08، 1989.

16- اليوسفي محمد لطفي، الشعر وتحرير الكائن، قراءة في اللغة والمتخيل، مجلة البحرين الثقافية، العدد 18، أكتوبر1998.

1-7- المعاجم والقواميس:

(1) معلوف لويس، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط28، بيروت، 1986.

2- ابن دريد(أبو بكرمحمد بن الحسين الأزهري البصري)، جمهرة اللغة، دار صادر، بيروت، المجلد3، ط1 ،1345هـ.

3- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.

4- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن، صادر، بيروت، ط1.

5- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

6- الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي، مجلد6، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان،1999.

7- الحفني عبد المنعم ، معجم المصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، لبنان، ط1.

8- رنا صالح، الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، عمان، ط2، 2004.

9- الزبيدي محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثالث، دار الفكر، بيروت، ط1، 1994.

10- الزبيدي محمد مرتضي الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، مصر، 1307هـ/ 1890، ج1.

11- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي، انجليزي، فرنسي) دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

12- صليبا جميل، المعجم الفلسفي،ج1، دار الكتب اللبناني، بيروت ، لبنان، 1971.

13- علوش سعيد، معجم المصطلحات، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1985.

14- الفراهيدي الخليل ابن أحمد، كتاب العين،ج1، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، بغداد، دار الرّشيد للّنشر، 1980.

15- مجموعة من العلماء والباحثين، الموسوعة العربية العالمية، المجلد الخامس عشر، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2، 1999.

1-8- المؤتمرات والندوات العلمية:

2- بولفعة خليفة، جامعة محمد الصديق بن يحيى، سيميائية الفضاء في رواية الصحراء عند إبراهيم الكوني، الملتقى الدولي السابع" السيمياء والنص الأدبي".

3- محمد برادة مداخلة في ملتقى جمعية الإمام الأصيلي بمدينة أصيلة المغربية حول" المكان والإبداع " الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد الاشتراكي، العدد244، الأحد 18شتمبر.

1- المواقع الإلكترونية:

2-https://www.almaany.com/as/dict/ar_ar/

3-بلعلى آمنة، متخيل الصحراء وإعادة تشكيل المركز في الروايةالجزائرية،20 أكتوبر2017، الموقع: https://www.fenni-dz.net

4- عباس خلف علي، الأبعاد الثقافية للنسق الرمزي وتركيب المعنى في نص إبراهيم الكوني، الموقع: http://twitmail. com/email/460566229/5/false

5- علي الزين أحمد، حوار مع إبراهيم الكوني، بتاريخ: 2005/04/22.

الموقع:https://www. youtube.com

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

الفصل الأوّل

تحديد الجهاز المفاهيمي

أولا– في مفهوم الصورة 7

1– الصورة معجميا 7

2– الصورة في المجال الأدبي 11

3– الصورة في النّقد الروائي 20

أ– الصورة في النقد الروائي الغربي..... 20

ب– الصورة في النقد الروائي العربي 24

ثانيا– في مفهوم الفضاء 29

1– الفضاء معجميا 29

2– الفضاء في الخطاب النقدي الغربي..... 34

3– الفضاء في الخطاب الأدبي العربي..... 38

4– الفضاء في الخطاب النقدي العربي..... 40

ثالثا مفهوم الصحراء 49

1– لغة 49

2– اصطلاحا..... 51

الفصل الثاني

حضور الصحراء ومرجعيتها في المدونة الأدبية العربية

تمهيد 56

أولا – الصحراء في الشّعر الجاهلي..... 58

1- المشاهد الطبيعيّة في الصحراء 60
1-1- السراب 60
1-2- الرّمال 61
1-3- الجبال 61
1-4- الوديان 62
1-5- الرياح 63
1-6- الغبار 64
1-7- الحر والقحط 64
2- مظاهر النباتات في الشعر الجاهلي 67
3- مشاهد الحيوان في الصحراء 70
3-1- الإبل 70
3-2- الخيل 72
3-3- الذئب 73
3-4- البقرة الوحشية (المهاة) 74
4- المشاهد الإنسانية 75
4-1- الرحلة في الصحراء أو (رحلة الظعائن) 76
4-2- الأطلال 78
رابعا- الصحراء في الأدب العربي الحديث 83
1- الصحراء في روايات المشرق العربي 83
2-الصحراء في الرواية المغاربية 108
2- الصحراء والمتخيل 127

الفصل الثالث

الصورة – الفضاء الصحراوي في الرواية المغاربية

أولا الصورة – الفضاء المرجعي والفضاء الاستعاري 132
1– مكونات الصورة– الفضاء المرجعي 132
1–1– الجبل 133
1–2– الصحراء الرملية 135
1–3– صحراء الحمادة.....136
1–4– الفقارة 137
1–5– البيت 138
1–6– الكنيسة 141
2– الفضاء الاستعاري.....143
3– الفضاء الخيالي الحلمي/أو فضاء الرؤيا 144
3–1– فضاء حلم المنام 144
3–2– فضاء حلم اليقظة.....148
3–3– فضاء الخيال العلمي.....148
ثانيا– فضاء التقاطبات الثنائية 150
1– ثنائية الصحراء/الواحة.....151
2– ثنائية الداخل / والخارج 154
3– ثنائية الحياة / والموت 160
4– ثنائية المقدس/ والمدنس 164
ثالثا– فضاء الشخصيات 169
1– مفهوم الشّخصية 169

2- سيميائية الشّخصيات 173
2-1- الشخصيات النسوية.....173
2-2- الشخصيات الذكورية.....187
3- سيميائية اسم العلم.....194
3-1- البتول 195
3-2- مبروكة.....196
3-3- جولييت 196
3-4- جميلة.....196
3-5- آيور 196
3-6- الأب جبريل 197
3-7- أوخيّد 198
3-8- الأبلق.....198
3-9- الشيخ موسى 198
3-10- قارا.....199

الفصل الرابع

أثر الموروث السردي في تشكيل الصورة - الصحراء

تمهيد 203
أولا- المرجعية الصوفية.....206
1- المقولات الصوفية المباشرة.....207
2- المقولات الصوفية غير المباشرة.....209
ثانيا- المرجعية الأسطورية 221
1- أساطير سائدة.....224

2- القيم والأفكار الأسطورية.....229
3- عادات وتقاليد أسطورية.....231
4- البنى الاجتماعية الأسطورية 232
5- مقولات الأسلاف 233
ثالثا- الموروث الثقافي.....236
1- الشاي 236
2- الموروث الفني(الغناء والموسيقى) 239
3- المناسبات الإجتماعية 242
4-اللباس 243
خاتمة 246
قائمة المصادر والمراجع.....251
فهرس الموضوعات 266

ملخص البحث.

الملخص:

بعد أن سيطرت المدينة على فضاء الرواية في الخطاب الروائي العربي والمغاربي على حد سواء، برزت على مستوى الساحة الأدبية مجموعة من الفنانين والأدباء الذين وجهوا أنظارهم إلى فضاء الصحراء، فاهتموا به اهتماما ضافيا فحولوه من الحاشية الروائية إلى المتن ومن الهامش إلى المركز ومن الغياب إلى الحضور، فأنجزوا بذلك رواية عربية جديدة تحفل بالصحراء وأشيائه ومجوداته وتعيد إنتاجها ضمن عوالم ممكنة تحمل معاني جديدة، وهكذا لم تبق صورة الصحراء مجرد مكان، وحيز جغرافي خال يسوده الصمت المطبق، ويفتك فيه العطش والتيه بالقوافل التي تعبره فحسب، بل صار ذا حمولة دلالة وعاملا من عوامل تأثيث الصرّح الفني.

الكلمات المفاتيح: الخطاب الروائي، الصحراء، الرواية الصحراوية، الصورة، الفضاء الروائي، الموروث الصحراوي.

Abstract :

After the city dominated the space of the novel in the Arab and Maghreb fictional discourse alike, a group of artists and writers emerged at the literary arena, who turned their sights to the desert space. Thus, they accomplished a new Arab novel full of desert and its things and its goodness and reproduced it within possible worlds bearing new meanings, and thus the image of the desert did not remain merely a place, an empty geographical space dominated by complete silence, and it only relieves thirst and wandering through the caravans that cross it, but has become an indication and a factor of The factors of furnishing the artistic edifice.

Key words:

Narrative discourse, the desert, the desert novel, the image, the narrative space, the desert.