الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد لمين دباغين– سطيف 2

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهـادة

دكتوراه العلوم

التّخصص: أدب جزائري

إعــداد الطالب(ة): هاجر ظريف

عنوان الأطروحة

أشكال التّمثيل السّرديّ لصورة الحمار في الرّواية الجزائريّة

المشرف: أ.د اليامين بن تومي

جامعة: سطيف 2

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د سفيان زدادقة	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيسا
أ.د اليامين بن تومي	أستاذ	جامعة سطيف 2	مشرفا ومقررا
أ.د ليلى بن عائشة	أستاذ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
أ.د طارق ثابت	أستاذ	جامعة باتنة 1	ممتحنا
أ.د سعيد تومي	أستاذ	جامعة البليدة 2	ممتحنا
د. منير مهادي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا

السّنة الجامعيّة: 2022م–2023م

﴿وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾

سورة النحل / الآية 08

الإهداء

إلى جنّتي وقرّة عيني وأغلى ما في الوجود، إلى من أرضعتني قوّة وأطعمتني صبرا، وسقتني مكارم الأخلاق، (أمّي خضرة) الغالية حفظها الله وبارك في عمرها.

إلى من علّمني الكفاح والتّحدّي، وعلّمني أنّ الدّنيا لا تؤخذ إلاّ غلابا، (أبي عمر) الغالي حفظه الله وأطال في عمره.

إلى سرور البيت أختي الغالية (سارة).

إلى أخي علاء الدّين وزوجته وابنيه (نور اليقين، تقي الدّين).

إلى أخي عماد الدّين وزوجته وابنته (ريتاج).

إلى أخي صلاح الدّين وزوجته وابنته (آسنات ميرال).

إلى آخر العنقود أخويّ الغاليين (مسعود) و(أيمن).

إلى كلّ صديقاتي اللّواتي كنّ سندا ودعما لي في أحلك الظّروف، وكلّ الطّيّبين الذين وسعهم قلبي ولم يسعفني المقام لذكرهم جميعا.

إلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

خالص محبتي

هاجر ظريف

شكر وعرفان

إلى الأستاذ الدّكتـــــــــــــــور:

اليـــــامين بن تــومي

إنسانــا فـــاضلا

وباحثا شغوفا

وموجّها صبـــورا

تحيّة إكبار وإجلال لك أستاذي.

مقدّمة

مقدّمة:

ينطوي النّصّ الأدبي على أنظمة إيديولوجيّة وأنماط تصويريّة معقّدة ومتداخلة، حيث يقوم السّرد بمهمّة تمثيل المرجعيّات الدّينيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والتّاريخيّة، فالخطاب الأدبي يتأسّس وفق ثنائيّة تكامليّة الأدب والواقع، إذ نجد في الأدب صورة رمزيّة عن الواقع مهما كان شكل أو تحديد هذه الصّورة، أو بعبارة أدقّ الأدب هو تجسيد للواقع، وقد يتجاوز ذلك إلى عدّه ترجمانا للواقع؛ ومن هنا عُدّ التّمثيل أو التّصوير أهمّ ما يميّز النّصوص الإبداعيّة.

ومن بين التّمثلات التي نجدها حاضرة بقوّة في النّصوص الإبداعيّة بشقيّها الشّعري والنثري تمثيل صورة الحيوان، حيث شغلت هذه الأخيرة حيّزا كبيرا من الأدب ومن حديث المبدعين، حيّز يتواءم ودور الحيوان المتعاظم في حياة الإنسان، فاستحوذ بذلك على مساحات هامّة في فضاء الأدب نظمه ونثره، ولطالما شكّل معينا لا يكاد ينضب يستقي منه المبدعون عموما على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم؛ فقد توالت التّوظيفات الرّمزيّة الاستعاريّة لثيمة الحيوان وبدلالات مختلفة انطلاقا من الواقع المعيش، وعبر العصور والأزمنة، وتحديدا من هلهلة الإنسان للشّعر، ومحاولاته النّثريّة الأولى نجده يستحضر صورة الحيوان، فكثيرا ما تغنّى الشّعراء على مرّ العصور بعيون بعض الحيوانات وبقَدِّها وقوامها وسرعتها إلى غير ذلك، كما أنّها كانت حاضرة في كثير من الفنون النّثرية كالمقامة والنّادرة، والجدير بالذّكر هنا هو أنّ صورة الحيوان في الخطاب الإبداعي لا ترتبط ببنيته الأنطولوجيّة فحسب، بل يهتمّ ذلك الخطاب أيضا بتشكيل أبعادها الدّلالية وإسقاطاتها على الواقع، فضلا على أنّه يتّصل بعمليّة التّلقي لتمكين القارئ من الإبحار والغوص في عوالم النّصّ، فيكشف عن بنياتها الدّلاليّة العميقة.

لقد صاغت جميع شعوب العالم القديم بمختلف ثقافاتها وعبر مراحل تطوّرها أساطير وحكايات مدهشة يؤدّي أدوارها حيوانات إلى جانب الآلهة، حيث تكشف الميثولوجيات القديمة

السّتار عن العديد من الحيوانات التي لعبت دورا هامّا في صقل عقليّة الأمم البائدة وفي تهذيب روحانيّاتهم بسبب ملامستها للجانب الرّوحي والغريزي للإنسان، وتطالعنا الأساطير على حشد هائل من الحكايات والخرافات التي توكّأت في سيرورة أحداثها على شخوص حيوانيّة كونها تتميّز بطاقة رمزيّة فريدة، ومثال ذلك حكاية (القطّ صاحب الجزمة)، (الحسناء والوحش)...إلخ.

ولعلّ أكثر الحيوانات حظوة بالحضور في النّصوص الأدبيّة عموما، وفي الرّواية على وجه الخصوص هو (الحمار)، الذي كان له دور محوريّ وفعّال في كثير من الإبداعات الأدبيّة، إذ نجده يبرز دوره كصديق السّفر ورفيق الحلّ والتّرحال، وكاتم سرّ صاحبه، إضافة إلى دوره كشريك العمل، وقيمة (الحمار) لا تقتصر على دوره في عالم النّصوص الإبداعيّة، بل يتعداه ليتغلغل في الموروث الدّيني لمختلف الشّعوب والحضارات، حيث نجده يحتلّ موقعا مميّزا في الكتب السّماويّة خاصّة القرآن الكريم، الذي خصّه بالذّكر في مواضع كثيرة وبدلالات متباينة، كذكره في قصّة نبيّ الله العزير، إذ جعله الله تعالى آية من آيات قدرته على الإماتة والإحياء والبعث، ومن هنا أمكن القول بأنّ (الحمار) حجز لنفسه مكانة مرموقة في كثير من مجالات المعرفة.

وليس هنالك أدلّ على الموقع المرموق والمكانة المتميّزة التي حظي بها (الحمار) في مجال الأدب أكثر من رواية البداية أو التّأسيس (الحمار الذّهبي) التي يجمع الباحثون على أنّها شديدة الارتباط بهذا الحيوان، والمتتبّع للرّواية التّأسيسيّة يلاحظ مدى تركيزها على صورة (الحمار)، ومسخ الذّات فيها وتحوّلها وتقهقرها إلى مرتبة دونيّة، فقد تمّ تمثيل أحداث الرّواية ليكون بطلها الرّئيس هو (الحمار)، لذلك تأتي هذه القراءة الموسومة بـــ:

أشكال التّمثيل السّردي لصورة الحمار في الرّواية الجزائريّة

لتعالج صورة (الحمار) وتمثّلاته في المتن الرّوائي الجزائري، خاصّة وأنّنا ألفينا كثيرا من الكتّاب قد احتفوا بالحمار أيّما احتفاء وأشركوه في نصوصهم الرّوائية، حيث عمدوا إلى التّوكؤ عليه بغية تمرير

رسائلهم المشفّرة حول عديد القضايا المسكوت عنها والتي عادة ما تجابه بالرّفض والاستنكار، لا لخطأ في القضية المعالجة، بل بعدّها من الطّابوهات التي تحرّم السّلطة السّياسيّة على أحد دخول حدودها؛ ومن هنا ينطلق هذا البحث من إثارة إشكاليّة دلالة (الحمار) ورمزيّته داخل المتن الروائي؟ وكيفيّة تغلغل صورة (الحمار) كثيمة لها أبعادها الفكريّة والنّفسيّة التي تغري القارئ وتستثير فضوله؟ وهل يمكن عدّه طريقا فنيّة معبّدة هيّأت للمبدعين الانتقال إلى نمط روائي جديد يشتغل على التّجريب كأسلوب فنيّ وتقنية قادرة إبداعيا وجماليّا على نقد الواقع وهمومه.

وللإجابة عن تلك الإشكالات والتّساؤلات التي شغلتنا تجاه ظاهرة التّوظيف الاستعاريّ لحيوان (الحمار) على مستوى المضمون الرّوائي الجزائري، تمّ اعتماد الاستراتيجيّة الآتية في هذه الأطروحة، حيث تبدأ بمقدّمة وفصل تمهيديّ وأربعة فصول، يعقبها خاتمة، فالمقدّمة، ففيها بيان أهميّة الموضوع، وسبب اختياره، وخطّة الدّراسة ومنهجنا فيها، ثمّ شرعنا في فصول الدّراسة ومباحثها.

يأتي **الفصل التّمهيديّ** كمدخل لهذه القراءة لتوضيح مفاهيم إجرائيّة تشتغل على طول البحث، وقد عنوناه بـ: "**مقاربات اصطلاحيّة عن (التّمثيل السّردي، الصّورة)**"، فلا بدّ للباحث من عدّة مصطلحيّة تمكّنه من خوض غمار البحث دون أن يتهيّب ركوب الصّعب أو أن يخرج عن الإطار العامّ المحدّد له، إذ من الضّروري أن ندرك أنّ هذين المصطلحين اللّذين سنقف عند حدودهما المفهوميّة بنوع من التّوجّس والاهتمام، هما نِتاج التّحوّلات والتّطوّرات الهائلة المستجدّة في النّقد والفلسفة والفكر، ولطالما عُدّ التّمثيل والصّورة أحجيّة تتحدّى الإنسان، ولغزا غامضا يؤرّق تفكيره، ولا ينفّك يأسره بسحره ويدعوه إلى مناوشته وفتح مغاليقه، وإماطة اللّثام عن أسراره الكامنة خلف أسواره.

ولإظهار مكانة الحيوان وظاهرة توظيفه ورمزيّته في الأدب، جاء **الفصل الأوّل** مخصّصا للحديث عن تلك الرّمزية والدّلالة في مختلف الرّوافد المعرفيّة، وقد عنوناه بـ "**المقتربات المعرفيّة لمعاينة ظاهرة الحيوان**"، وقد استعرضنا فيه علاقة الإنسان بالحيوان لنرصد إلى أيّ مدى ارتبط كلّ منهما بالآخر، وبعدها ركزنا بحثنا على رمزيّة الحيوان في مختلف الحقول المعرفيّة والتي تمثّل زوايا مختلفة تنطلق منها تصوّرات خاصّة للإنسان عن الحيوان، بدءً من المقترب الأسطوريّ، وذلك لأنّ الأسطورة تحتلّ ودون منازع موقع الرّيادة في خزينة الإنسان المعرفيّة، مرورا بالمقترب النّفسيّ والفلسفيّ في محاولة لإلقاء الضّوء على ما وقع في عتمة العوامل النّفسيّة والفلسفيّة والتي تجسّد سلطة معنوية مهيمنة وفاعلة داخل منطق الإغواء في النّزوع نحو توظيف رمزيّة الحيوان وتضمينه في النّصوص الإبداعيّة، وبعدها عرجنا على المقترب الدّيني بحكم أنّ الدّين يمثّل حياة الإنسان الرّوحيّة ونوازعه الفكريّة، وأخيرا وقفنا عند رمزيّة الحيوان وحضوره في المقترب الأدبيّ، وكيفيّة تمثّل المبدعين لهذه الظّاهرة في الأدب الرّسمي والشّعبي إلى أدب الرّحلات.

ثمّ بعد ذلك انتظم **الفصل الثّاني** تحت عنوان "**المقتربات المعرفيّة لمعاينة ظاهرة الحمار**"، وفيه وقفنا عند حدود لفظة (الحمار) معجميّا، أيّ؛ تحديد معاني هذه اللّفظة في المعاجم العربيّة والغربيّة، ثمّ خصّصنا الحديث عن المرجعيّات المعرفيّة لصورة (الحمار)، وتقصّي رمزيّته ودلالة توظيفه في مختلف المقتربات التي عاينا فيها ظاهرة توظيف الحيوان عموما، وقد كانت انطلاقة المعاينة من المقترب الأسطوريّ، وفيه حاولنا تقديم بعضا من الأساطير عن حيوان (الحمار) من مثل أسطورة (الحمار والخلق)، وأسطورة (الحمار ودورة الشّمس)، كما أنّنا لم ننس الإشارة إلى أشهر تلك الأساطير على الاطلاق وهي أسطورة (حمار القايلة) المعروفة والمتداولة عند الشّعوب بسبب تشكيلها العجائبي المثير والمرعب؛ لنلج بعد ذلك بابا آخر من أبواب المعرفة وهو باب المقترب النّفسي والفلسفيّ، حيث ألفينا صورة (الحمار) قد وُظّفت ضمن قوالب فنيّة ومشاهد رمزيّة تضج بالحركة والحياة، تجسّد رؤى المبدعين وأفكارهم التّأمليّة والفلسفيّة عن الحياة والوجود،

ثمّ بعدها يأتي المقترب الدّيني الذي وقفنا فيه عند رمزيّة (الحمار) في القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف وبعض الدّيانات والثّقافات الأخرى، لننتهي أخيرا عند المقترب الأدبي، ذلك أنّ الأدب يحوز على كمّ هائل من الإبداعات الفنيّة التي استأثر فيها حيوان (الحمار) بمساحة كبيرة، وأبى إلاّ أن يطبع بصمات جليّة في تلك الأعمال الأدبيّة وأن يشعل داخل أسوارها فتيل الدّلالات والرّموز.

ومن ثمّ يأتي **الفصل الثّالث** الموسوم بـ "**الحمار والبدايات التّأسيسيّة للرّواية الجزائريّة**"، وفيه قمنا بالاشتغال على روايتين بهدف دراستهما وتحليلهما لرصد الرّمزية الاستعارية لحيوان (الحمار) فيهما، الأولى هي رواية (الحمار الذّهبي) للكاتب الأمازيغي الأصل (لوكيوس أبوليوس) بعدّها رواية تأسيسيّة لها علاقة مباشرة مع حيوان (الحمار)، بحيث تستند أحداثها المتخيّلة والعجائبيّة على فكرة السّحر المفضي إلى مسخ إنسان وتحوّله إلى (حمار) ويبقى مع ذلك الانحدار والتّقهقر إلى مرتبة دونيّة حقيرة محتفظا بقدراته العقليّة البشريّة، لتنطلق رحلة الإنسان المتطلّع منذ الأزل إلى البحث عن حقيقة ذاته وكينونته ووجوده ضمن عالم من التناقضات، وأمّا الرّواية الثّانية فهي رواية (عرس بغل) للكاتب المبدع (الطّاهر وطّار)، أين تبرز فيها صورة (الحمار) مقترنة أكثر بطبيعة العلاقة بين الرّجل والمرأة هذه الأخيرة التي ما فتئت تكرّر محاولاتها الجريئة للتّصدي لمبدأ النّسقيّة الذّكوريّة المهيمن والمغيّب لذاتها وكينونتها، فجاءت صراخاتها مدويّة بأحقيّتها في ممارسة فاعليّتها في المجتمع ضمن مبدأ التّكافؤ والتّوازن مع الرّجل.

ثمّ يأتي **الفصل الرّابع** الموسوم بـ "**صورة الحمار والسّرد الواقعي السّحري في خطاب ما بعد الأزمة**"، هذا الفصل الذي كان معنيّا بالوقوف على نماذج روائية مختارة عمد مبدعوها إلى استثمار رمزيّة (الحمار) واستدعاء صورته ضمن نسق ثقافي معيّن يختلف باختلاف منازعهم الفكريّة والمعرفيّة، فضلا عن محاولتنا استجلاء ما أنتجته تلك النّصوص السّرديّة الرّوائيّة من أنماط إبداعيّة مفارقاتيّة وتمثيلات سرديّة متخيّلة عن (الحمار)، وما أفرزه ذلك التّمثيل من حمولات دلاليّة

مضاعفة ضمن تلك الخطابات التي تهدف بالدّرجة الأولى إلى تعرية الواقع واختراق حاجز طابوهاته المحرّمة، فيمنحها بُعدا هزليّا ساخرا تارة، ويسبغ عليها بُعدا نقديّا فلسفيّا تارة أخرى.

وأخيرا وبعد مشوار طويل من البحث والتّنقيب، كانت **الخاتمة** التي لخصّنا فيها أهمّ ما توصلنا إليه من نتائج بشأن أشكال تمثيل صورة (الحمار) في المتون الرّوائيّة.

وبهدف إثراء مادّة البحث وتحليل شفرة التّوظيف الاستعاري لصورة (الحمار) تمّ الاستعانة بعدّة مراجع أساسيّة ودراسات شكّلت بالنّسبة لنا زادا علميّا ومعرفيّا، أهمّها كتاب: "الحيوان للجاحظ"، "حياة الحيوان الكبرى للدّميري"، "الحيوان في الأدب العربي لشاكر هادي شكر"، "قصص الحيوان في الأدب العربي لعبد الرّزّاق حميدة"، "الصّورة لجاك أومون"، "الحيوان في القرآن الكريم لزغلول راغب محمّد النّجار"، "الصّورة السّرديّة في الرّواية والقصّة والسّينما لشرف الدّين ماجدولين"، "الرّموز في الفنّ–الأديان–الحياة لفيليب سيرنج"، "دراسات في الواقعيّة الأوروبيّة لجورج لوكاتش"، "تقنيات السّرد وبنية الفكر العربي في الرّواية العربيّة لحسن عليان"، "الصّورة في الرّواية لستيفن أولمان"، "اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر لواسيني الأعرج"، "فلسفة الظّاهر والباطن في قصص الحيوان الرّمزيّة لأحمد علواني" وغيرها.

وفي إطار تلك الدّراسات السّابقة والتّي أسسّت ورسّخت لمفهوم أدب الحيوان تأتي هذه الدّراسة هادفة لتقديم قراءة يمكن أن توصف بأنّها إحدى القراءات الممكنة، وأحد أوجه التّلقي والتّأويل الذي يستنطق ويُسائل النّص الرّوائي المعاصر ليكون ذلك النّصّ قابلاً لأن يقرأ قراءة نقدية مغايرة بل ومنفتحا على تعدّد القراءات.

أمّا فيما يتعلّق بمنهج هذه القراءة، فإنّه وبغية الوصول إلى الدّلالات المضمرة والكامنة خلف توظيف رمزيّة (الحمار) في النّص الرّوائيّ، ارتأينا أن نعتمد في مستهلّ بحثنا على المنهج التّاريخي فيما يخصّ كرونولوجيا مصطلحي (التّمثيل والصّورة)، ثمّ ألفينا أنفسنا أمام حتميّة

الاستنجاد بآليات المنهج الموضوعاتي لرصد أهمّ الثّيمات التي صوّغت التّوظيف الرّمزي الاستعاري لصورة (الحمار) في أبعادها الثّقافيّة والاجتماعيّة والأنطولوجيّة، كما تلبّست القراءة بالمنهج السّيميائيّ في بعض المواضع من هذه الدّراسة، لنستعين في نهاية الطّريق بالمنهج السّوسيونصي لأنّنا وجدنا أنّه الأنسب لدراسة أشكال التّمثيل لصورة (الحمار) في المتخيّل السّرديّ.

إنّ اختيار موضوع التّمثيل السّردي لصورة (الحمار) في الرّواية الجزائريّة كان سببه الأوّل والرّئيس اقتراح من المشرف الأستاذ الدّكتور اليامين بن تومي الذي أشار عليّ بالتوجه للبحث في هذا الموضوع الشّائق والشّائك في آن معا، وقد شجعني للمضيّ قدما نحو مساءلة نصوص سرديّة خلاّقة وخصبة سلكت طريقا جديّا في إعادة تشكيل تيار وعي معرفي وثقافي وفكري واجتماعي وسياسي من خلال تقديم رؤية مغايرة لصورة (الحمار) تجعلها معبّرة عن التّجربة الإنسانيّة، وأمّا السّبب الثاني الذي دفعنا إلى طرق باب هذا الموضوع هو قلّة الدّراسات التي احتفت بظاهرة رمزيّة (الحمار) في الإبداعات الأدبيّة، وإن وُجدت فإنّها اكتفت بوصف وتحليل تلك الصّورة ظاهريّا فقط، دون الاهتمام به كرمز يحمل قيما فنيّة وجمالية وإيديولوجيّة، ودون التعمّق في دلالاته الضّمنيّة وحمولاته الثّقافيّة وأبعاده الفكريّة الفلسفيّة.

لن ندعي بأنّنا أتينا بالجديد، أو أتينا بما لم يأت به الأسبقون، أو نقول إنّ الطّريق كانت معبّدة عبرناها في لمح البصر، لكنّ رحلة البحث عرفنا فيها كثيرا من المشاقّ والعراقيل التي صعّبت نوعا ما من مهمّتنا، تلك العراقيل والصّعوبات التي كان لها التّأثير البالغ على سيرورة البحث والتّقدم فيه بوتيرة أسرع، خاصّة ما تعلّق بالبحث في حدّ ذاته كونه مبثوث في معارف مختلفة ومتفرّقة، فكلما أغلقنا بَابًا انفتحت أبواب أخرى على دراسات وأبحاث بالغة الأهميّة تصبّ في ميدان البحث لتخلخل ما تمّ بناؤه، وتقودنا نحو آفاق جديدة أجبرتنا مرارا وتكرارا على ركوب

صهوة البحث والتّنقيب ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، ونزعم أنّنا لم ندّخر جهدا ويبقى القول إنّ الدّنيا لا تُؤخذ إلاّ غلابا وكذا العلم.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نرفع أسمى عبارات الشّكر والتّقدير والعرفان إلى الأستاذ الفاضل: الأستاذ الدّكتور اليامين بن تومي، ونسجّل الاعتراف له بالجميل لشخصه الكريم على مَنّه بفضل علمه وتواضعه وعطائه، ولم يبخل بتقديم النّصح والإرشاد والتّوجيه لتقويم ما كان معوّجا في هذا البحث وتصويبه ليخرج في أحسن صورة وأبهى حلّة، والشّكر موصول مُسبقا أيضا إلى السّادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء قراءة البحث وتسديد عثراته وهناته، بما سيسدونه من ملاحظات قيّمة تقدّم إضافة نوعيّة له.

والله نسأل التّوفيق والسّداد في القول والعمل.

الفصل التّمهيدي: مقاربات اصطلاحيّة تأصيليّة عن (التّمثيل السّرديّ، الصّورة):

1–التّمثيل السّردي.

2–الصّورة.

3–التّمثيل والصّورة، أيّة علاقة؟

فاتحة البوح:

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

وقبل الولوج إلى عوالم البحث لاستجلاء كنوزه واستكشاف ملامح الغرائبيّة والعجائبية في توظيف صورة الحمار وحضوره الملفت في النّص الأدبي، وسعيا إلى الإلمام ببعض خفاياه، ارتأينا ضبط بعض المصطلحات المفاتيح (التّمثيل السّردي، الصّورة) ومحاولة توضيحها بعدّها مفاصل محوريّة تقوم عليها ركائز البحث، وإذ نستشعر هنا أهميّة الوقوف على هذين المصطلحين وتحديد دلالتهما اللّغويّة والاصطلاحيّة في عَرْضٍ مجمل يفضي بنا إلى تقريب معنى هذين المصطلحين وإزاحة اللّبس والغموض ليسهل علينا ولوج الجانب التّطبيقي فيما بعد دون صعوبات أو عراقيل قد تحول بيننا وبين بلوغنا الهدف المنشود والمتوخّى من هذه القراءة.

1-التّمثيل السّردي:

(La Représentation Narrative/ The Narrative Representation)

1-1-التّمثيل كمفهوم وإشكالية:

أسال مفهوم التّمثيل (Representation /Représentation) ما لا يُقاس من مداد الفلاسفة والمناطقة والمشتغلين باللّغة والأدب، حيث يدور حديث مسهب في الدّراسات النّقديّة الحديثة وبخاصّة في الدّراسات السّرديّة حول هذا المفهوم، ويدرك المتتبّع لمسار مختلف الفروع المعرفيّة أنّ مصطلح التّمثيل هو مصطلح فلسفي كلاسيكي، قد شاع استخدامه في كثير من المجالات والميادين، فنجد التّمثيل السّياسي، والتّمثيل الاجتماعي، والتّمثيل الأخلاقي، والتّمثيل في العلوم الرّياضيّة والطّبيعيّة، والتّمثيل في الفنون التّشكيليّة والدّراميّة، والتّمثيل الغذائي بالنّسبة للجسم، وإن كان هذا المصطلح قد أخذ في الانتشار في عصرنا الحالي وتنوّعت مفاهيمه من مجال لآخر، فإنّ ذلك لا ينفي أنّ التّمثيل من المصطلحات التي لها باع طويل في مجال الأدب والنّقد، فقد تناوله الفلاسفة ودارسو الأدب منذ القدم، حيث نجد فكرة التّمثيل مبثوثة في أقوالهم ونظرياتهم عن الفنّ والأدب، وقد شاركت في تكوين وتطوير ملامحه منابع كثيرة إضافة إلى الفلسفة وعلوم الأدب كعلم النّفس وعلم الجمال (الاستطيقا)، فاتّسع مفهومه وكثرت تعقيداته نتيجة لهذا التّوسّع، حتّى أخذت تلك التّعقيدات أشكالا متعدّدة واستعمالات عشوائيّة مختلفة صعّبت نوعا ما في إدراك حقيقة هذا المصطلح الذي ظلّ إلى وقت قريب ملتبسا ومؤشكلا ومحاطا بالغموض.

1-1-1-التّمثيل عند اللّغويين:

إنّ (التّمثيل) باتّفاق جلّ المعاجم العربيّة يحمل بوجه عام معنى التّسوية والمشابهة، فالتّمثيل في لغة العرب من: مثل: كلمة تسوية. يقال: هذا مِثْله ومَثَله كما يقال شِبْهه وشَبَهه، والمِثْل: الشّبه، وتمثّل بالشّيء ضربه مثلا، وماثل الشّيء: شابهه، والتِّمْثال: الصّورة، والجمع: التَّماثيل. ومَثَّل

له الشّيء: صوّره حتّى كأنّه ينظر إليه. ومَثَّلت له كذا تمثيلا إذا صوّرت له مثاله بكتابة وغيرها. وفي الحديث: أشدّ النّاس عذابا ممثّل من الممثّلين، أي مصوّر، يقال: مثَّلت، بالتّثقيل والتّخفيف، إذا صوّرت مثالا. والتّمثال: الاسم منه، وظلّ كلّ شيء تمثاله. ومَثّل الشّيء بالشّيء: سوّاه وشبّهه به وجعله مِثْله وعلى مثاله، ويكون تمثيل الشّيء بالشّيء تشبيها به[1].

وقد أخرج ابن فارس في معجمه مقاييس اللّغة: "الميم والثّاء واللاّم أصل صحيح يدلّ على مناظرة الشّيء للشّيء، وهذا مثل هذا، أي نظيره، وربّما قالوا مثيل كشبيه"[2].

وفي تخريج المعجم الوسيط يُقال: مَثَلَ فلان فلانا: صار مثله يسدّ مسدّه، ويقال: مَثَلَ فلانا فلانا، وبه: شبّهه به وسوّاه، ومَثَلَ التّماثيل: صوّرها بالنّحت، وماثل الشّيء: شابهه، ومَثَّل الشّيء بالشّيء تمثيلا، وتَمْثَالا: شبّهه به وقدّره على قدره، ومَثَّل الشّيء لفلان: صوّره له بكتابة أو غيرها كأنّه ينظر إليه، ومثّل قومه في دولة أو مؤتمر: ناب عنهم، ومثّل المسرحيّة: عرضها على المسرح عرضا يمثّل الواقع للعظة والعبرة، وتَمَثَّل الشّيء أي تصوّر مثاله[3].

وأمّا بخصوص مفهوم (التّمثيل) في المعاجم الغربيّة (الفرنسيّة والإنجليزيّة)، فإنّ هذا المصطلح لا يخرج عن عدّه عرضا ومحاكاة لفعل معيّن؛ فحسب القاموس الفرنسي (Le Petit Robert) مثلا، يتحدّد (التّمثيل) على أنّه[4]:

–"فعل يجعل شيئا ما حسيّا (محسوس) بواسطة صورة، رمز، علامة".

---

[1]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، طبعة مراجعة ومصحّحة، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج8 (ل–م–ن) (مادّة مثل)، د ط، 2013م، ص199/ 201/ 202.

[2]–أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي: معجم مقاييس اللّغة، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، المجلد الثّاني، ط1، 1999م، ص498.

[3]–ينظر: المعجم الوسيط: صادر عن مجمّع اللّغة العربيّة، الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ط4، 2004م، ص853.

[4] –Le Petit Robert، Dictionnaire français، Dict. Le Robert، Canada، SCC, 1985، p1676.

- (Action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure، d'un symbole، d'un signe).

–"فعل إثارة شيء ما، أو شخص من خلال اللّغة: ذكريات توحي بتمثيل حقيقي لعصر ما".

- (Action d'évoquer quelque chose، quelqu'un par le langage: Des Mémoires qui donnent une représentation véridique d'une époque).

–"الصّورة، والشّكل، والرّمز، والعلامة التي تمثّل ظاهرة، فكرة: مثل التّمثيل البياني الذي يصوّر تطوّر الأسعار".

- (Image، figure، symbole، signe qui représente un phénomène، une idée: Représentation graphique de l'évolution des prix).

–"فعل التّمثيل عن طريق الفن؛ مثل عمل فنيّ يظهر أو يصوّر شيء ما أو شخص ما".

- (Action de représenter par le moyen de l'art ; œuvre artistique figurant quelque chose، quelqu'un).

–"تقديم عرض أمام الجمهور، خاصّة المسرح؛ هذا المشهد نفسه".

- (Action de donner un spectacle devant un public، en particulier au théâtre ; ce spectacle lui-même).

وتحيلنا كلمة (التّمثيل) حسب ما ورد في المعاجم الإنجليزيّة إلى ثلاثة معانٍ لا تخرج في مجملها عن دائرة المشابهة والمحاكاة وإلحاق شيء بشيء آخر في الحكم لمعنى مشترك بينهما، وهذه المعاني هي "المعنى الرّمزيّ، والمعنى السّياسيّ، والمعنى المعرفيّ، ويشير المعنى الأوّل إلى معنى العلامة المشابهة كتمثيل النّوم بالموت، والمعنى السّياسي يشير إلى المعنى المتداول في أروقة السّياسة، فيقال عن نوّاب البرلمان بأنّهم ممثّلون عن ناخبيهم، أمّا المعنى المعرفيّ، فيتّضح عبر الأفكار التي تمثّل الواقع،

وهذا المعنى يقترب من المعنى الرّمزيّ"[1]، ولعلّ تلك المعاني تستوقفنا عند بعض العبارات التي ساقها القاموس الإنجليزي (Oxford) وقوفا منه على تحديد مفهوم (التّمثيل)، والتي نذكر منها[2]:

–"فعل تقديم شخص/ شيء بطريقة معينة؛ شيء يوضّح أو يصف شيئًا".

- (the act of presenting somebody/ something in a particular way; something that shows or describes something. Synonym of portrayal).

–"اتّخاد ممثلين يتحدّثون أو يصوّتون نيابة عنك أو يعملون بدلاً منك".

- (the fact of having representatives who will speak or vote for you or act in your place).

1–1–2–التّمثيل عند المناطقة:

لم يكن موضوع التّمثيل ودوره في المباحث العلميّة والفلسفيّة بمنأى عن اهتمام الفلاسفة والمناطقة قديما وحديثا، ولأجل ذلك نجد التّمثيل ومفعولاته، من حيث هو آلية إنشائيّة للمعرفة أو وسيلة كشفيّة فاعلة، موضوع تفكير مسترسل ومتواصل منذ زمن أفلاطون (Platon) إلى يومنا هذا، وكان هذا الاهتمام مدعاة لظهور تباينات واختلافات أخذت فيما بعد طابعا مذهبيا بخصوص التّعامل مع مكانة التّمثيل ومنزلته وأدواره المعرفيّة والمنهجيّة، فبينما ترى بعض الدّراسات الابستمولوجيّة والمنطقيّة أنّ التّمثيل وجه من وجوه الاعوجاج في التّفكير، وهو أسلوب من أساليب التّغليط، بحيث لا يمكن التّعويل عليه بصورة أساسيّة ولا حتّى الثّقة في كلّ منتوجاته، فإنّ دراسات أخرى خَلُصت إلى نتائج مغايرة تماما، حيث أثبتت أنّ له أدوارا في العمليات المفهوميّة

[1]–ينظر: طوني بنيت ولورانس غروسبيرغ وميغان موريس: مفاتيح اصطلاحيّة جديدة (معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع)، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص213.

[2] –Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, New York, 2000, p1287.

والاستدلاليّة، وانتهت دراسات أخرى إلى حدّ عدّ التّمثيل الآلية الأكثر خصوبة ومرونة وانفتاحا، من قبيل دراسات إيمانويل ساندر، وجورج لايكوف، وميشال سير وآخرون[1].

والتّمثيل في المفهوم الفلسفيّ يُقصد به "المعرفة التي يكتسبها العقل بواسطة الحواس أو الذّاكرة"[2]، وهذا التّعريف ورد في القاموس الفرنسيّ (Le Petit Robert) بالعبارة الآتية (Connaissance fournie à l'esprit par les sens ou par la mémoire.)؛ وممّا ورد في تحديد مفهوم التّمثيل في المعجم الفلسفي الصّادر عن مجمع اللّغة العربيّة، أنّه "مثول الصّور الذّهنيّة بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محلّ بعضها الآخر"[3]، هذا التّحديد الذي ذهب إليه أصحاب نظرية الأفكار التّمثيليّة (Théorie des idées/ Représentatives) التي يسلّم بها الدّيكارتيون ومن يؤيّدهم في هذا الشّأن من أصحاب المذهب الواقعي النّقدي، يؤكّد أنّ التّمثيل هو ما كان جامعا ومازجا بين الصّورة الذّهنيّة والصّورة الحسيّة الأمر الذي يجعل من هذا المصطلح مرتبطا أكثر بفكرة الإدراك (Conception)، فالذّهن أو العقل في الأصل لا يعرف الأشياء والأغراض الماديّة المحسوسة بشكل مباشر، بل يعرفها من خلال الأفكار التي تمثّلها وتقوم مقامها، فتلك الأفكار التي تكون بالأساس علامة من علامات الأشياء المادية، هي التي تجعلها ماثلة أمام الذّهن، حيث ينتهي بهم الأمر إلى الإقرار بأهميّة آليات التّمثيل في الإدراك، بمعنى أنّ "الفعل الإدراكيّ فعل تمثيلي في جميع الحالات"[4]، ونقصد هنا الوعي واللاّوعي من جانب والعالم الواقعي المادّي المحسوس من جانب آخر.

---

[1]-ينظر: فؤاد بن أحمد: تمثيلات واستعارات ابن رشد (من منطق البرهان إلى منطق الخطابة)، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر/ دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012م، ص01.

[2]-Le Petit Robert، Dictionnaire français، p1677.

[3]-المعجم الفلسفي: صادر عن مجمع اللّغة العربيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، د ط، 1983م، ص 54.

[4]-بناصر البعزاتي: الاستدلال والبناء (خصائص العقليّة العلميّة)، دار الأمان، الرّباط، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، د ط، 1999م، ص237.

لقد سقطت كلمة التّمثيل بمعناها الفلسفي إلى داخل حدود علم النّفس، حيث دعّم هذا الأخير فكرة الفلاسفة القائلة بارتباط هذا المصطلح بفكرة الإدراك وذلك بالمزج بين الصّور الذّهنيّة والصّور الحسيّة، فالتّمثيل في تصوّر علماء النّفس عمل تركيبي يشتمل على معاني "الادراك، الصّورة الذهنية... إلخ، بحيث يرتبط بمحتويات شيء ما، أو موقف ما، أو مشهد ما... في العالم حيث يكون الموضوع"[1]، هذا التّحديد المفهومي لدى علماء النّفس اقتبسناه وترجمناه من القاموس الفرنسي (Le Petit Robert) ورد بالعبارة الآتية:

- (Perception, image mentale, etc., dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène, etc., du monde dans lequel vit le sujet).

فالدّراسات السّيكولوجيّة التي سبقتها إليها إرهاصات باحثين آخرين، قدّمت إسهامات كبيرة في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح (التّمثيل)، وتعدّ تلك الإسهامات منعطفا مهمّا في فهمه.

ويذهب بعض منظّري الفنّ إلى أنّ التّمثيل "نشاط يشتمل على مجرّد إضافة أو حذف بعض العناصر، من خلال التّغيير والتّحريف أو من خلال التّفكيك أو التّجميع"[2]، وكأنّه عندهم مجرّد وسيلة أو أداة ينحصر عملها في نشاط معيّن، هذا النّشاط الذي يختلف باختلاف الشّيء المدرك، وعليه يتوقف مفهوم التّمثيل عندهم على حدّ تمثيل الأفكار والأشياء المادّية (الحسّية) ولا يتجاوز ذلك إلى ما هو أهمّ منه وهو تمثيل وعرض القيّم والأخلاق، هذا الأخير الذي أشار إليه أرسطو (Aristote) حين جعل للفنّ وظيفة تطهيريّة بفضل تمثيله لقيم نابعة من عمق الحياة الإنسانيّة ذات الطّابع الاجتماعي الواقعي، والتّمثيل كما ورد تحديده في معجم المصطلحات العربيّة هو "الأداء الفنّيّ لمشهد أو حدث بالتّصوير والوصف أو التّمثيل المسرحيّ"[3].

---

[1]-Le Petit Robert، Dictionnaire français، p1677.

[2]-شاكر عبد الحميد: الأسس النّفسيّة للإبداع الأدبي (في القصّة القصيرة خاصّة)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1992م، ص100.

[3]-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص120.

وقد ذكر صاحب موسوعة لالاند الفلسفيّة من أنّه يمكن الافتراض أنّ المعنى الفلسفي الرّاهن لكلمة (تمثيل/ تمثّل/ عَرْض) تتعلّق بفكرتين أساسيّتين ومتعارضتين من بعض النّواحي، فمن ناحية، فكرة الحضور الرّاهن والحسّي الماديّ، ومن ناحية أخرى فكرة استبدال شخص أو شيء بآخر يقوم مقامه، ويحلّ محلّه ويكون على منواله وجعله ماثلا وحاضرا في الذّهن، وبذلك أمكن القول إنّ تمثيل شيء بشيء آخر، يعني طابقه، وكان علامته أو رمزه أو حدّه البديل، وبالتّالي يقدّم التّمثيل للعقل مضمونا محدّدا معيّنا يخطئ الحسّ المشترك في عدم تمييزه من الشّخص أو الشّيء ذاته، فالمدهش في التّمثيل وما يشكّل طابعه المحدّد، هو أنّه ذو وجهين ولا يمكنه أن يتماثل لذاته إلاّ بشكل ثنائي (غياب/ حضور)[1]، فعلى صورة ما يتمّ تفريغ المخزون الموجود في اللاّوعي، ليعيد لنا الذّهن مصحوبا بالوعي حضور شيء غائب وصامت ومخفيّ يستحيل إدراكه مباشرة.

ومفهوم التّمثيل إذ يُستعمل في نظريّة المعرفة، يقوم على استعارة مضاعفة ترتبط أساسا بالتّمثيل الدّبلوماسي والتّمثيل المسرحيّ، "فالاستعارة الأولى تحيل على فكرة (النّيابة) وتفترض نقل صلاحيّة يخوّل بمقتضاها لشخص التّصرّف مكان شخص آخر والقيام مقامه. وأمّا الاستعارة الثّانية فتحيل على فكرة (الإحضار). فالمسرحيّة تُعرض بواسطة ممثّلين أمام جمهور يشاهد أشخاصا حقيقيّين لا يحضرون بصفتهم تلك ولكن باعتبارهم يتقمّصون شخصيّات حكائيّة"[2]، ومعنى ذلك أنّ التّمثيل ينطوي على وظيفتين أساسيّتين هما: النّيابة والإحضار، وهاتان الوظيفتان تجعلان صلته بالواقع وثيقة جدّا.

وإن كنّا فرَضًا قد سلمنا بفكرة ارتباط التّمثيل بالعالم الواقعي المحسوس، فذلك لن يخرجنا من دائرة الرّؤية الأفلاطونيّة في تحديد معالم هذا المصطلح، وهي رؤية تتأسّس على أنّ: "جميع

[1]-ينظر: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب: خليل أحمد خليل، إشراف: أحمد عويدات، المجلد الثّالث، ط2، 2001م، ص1210/ 1211.

[2]-محمّد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمّد علي للنّشر، تونس/ دار الفارابي، مؤسّسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010م، ص112.

الفنون تقوم على المحاكاة"[1]؛ والمحاكاة (Mimésis) هنا بدورها لم تخرج عن إطار التّقليد الخالص للطّبيعة، بغضّ النّظر عمّا إذا كانت هذه المحاكاة هي مجرد إعطاء صورة للأشخاص أو الأشياء كما هي في الواقع دون المساس بجوهرها وكنهها وهو ما يمكننا أن نعبّر عنه بالوعي، أو تجاوزها إلى ما وراء الجوهر والكُنه أيّ اللاّوعي.

ينطلق (أفلاطون) في تحديده لمفهوم المحاكاة من فكرة الإيهام، فالمحاكاة على حدّ قوله هي سعي الشّاعر إلى الإيهام بأنّه ليس هو المتكلّم، وإنّما هي شخصيّة أخرى تتكلّم، وهذا ما يعني أنّ المحاكاة نقيض القصّ أو السّرد المحض، إذ يتكلّم الشّاعر باسمه الخاصّ ولا يحاول إقناع أحد بأنّ شخصا آخر غيره يتكلّم، وتأسيسا على ذلك، يرى أفلاطون أنّ المحاكاة تولّد أوهاما وتصرف انتباهنا عن الواقع المادي الملموس بتخييلها الوهم حقيقة[2].

ولا يحيد (أرسطو) عن هذه الفكرة، ففهمه للتّمثيل لا يختلف عن رأي أفلاطون فهو يرى أنّ "المواقف والأحداث والشّخصيات التي يتمّ تصويرها لابد أن تجعل المشاهد يعتقد أنّها مطابقة للواقع"[3]؛ ويقصد هنا –والحال هذه– أنّه على الفنان محاكاة كلّ ما هو موجود في الواقع ونقله إلى المتلقي بصورة أمينة لا تزييف فيها ولا تحريف، ويدافع عن رأيه هذا من خلال شرحه للنّظرية الأفلاطونية فيقول: "إنّ الشّاعر إذا أُتّهم بعدم المصداقيّة فإنّه سوف يدافع عن نفسه قائلا إنّه يحاكي الأشياء كما هي، أو كما كانت، أو كما يجب أن تكون، أو كما نعتقد أنّها كانت"[4]؛ فمن الجلّي هنا أنّه لا فرق بين الرّؤية الأفلاطونيّة والرّؤية الأرسطية في تحديد مفهوم التّمثيل، فأرسطو وسّع تصوّرات (أفلاطون) ومقولاته عن التّمثيل ولم يخرج على حدّ اعتباره محاكاة للواقع وناقلا له بكلّ تمظهراته وتغيّراته.

---

[1]–عبد المعطي شعراوي: النّقد الأدبي عند الإغريق والرّومان، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، د ط، 1999م، ص150.

[2]–محمّد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، ص374.

[3]–عبد المعطي شعراوي: النّقد الأدبي عند الإغريق والرّومان، ص151.

[4]–المرجع نفسه، ص151.

وبِعَدّ التّمثيل مجرّد انعكاس للواقع انطلاقا من مفهوم المحاكاة بغضّ النّظر عن مصداقيّته، فهو عند الفارابي –وفق ما أوردته الباحثة ألفت الرّوبي– من حيث إنّه يدلّ على علاقة العمل الأدبي بالواقع، يعني المشابهة أو المماثلة ولا يعني مطلقا المطابقة، فالمقصود به ليس مطابقة الواقع أو تقليده، وإنّما إعادة صياغة معطيات ذلك الواقع وتشكيله وعرضه بحيث يبدو في صورة أفضل ممّا هو عليه أو أسوأ، فيضفي عليه حسنا أو قبحا أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا له[1]؛ أي إنّ التّمثيل ليس مجرد نسخ للموجود بقدر ما هو خَلقٌ جديد، وإبداع متميّز، وفعل تخييلي صادر عن المتخيّلة الإنسانيّة، يعطينا فقط صورة مشابهة للواقع وليست مطابقة له بأيّة حال من الأحوال.

1-1-3-التّمثيل في نظريّة الأدب:

إنّ الأدب بعدّه فنّا من الفنون، فهو كذلك يتأسّس على المحاكاة، هذه المحاكاة التي تتمّ عن طريق اللّغة، فقد استعملته السّيميائيّة بمعنى "تفويض اللّغة لتحلّ محلّ شيء آخر، لتمثيل واقع آخر، حيث تصبح الكلمات مجرّد علامات و(تمثيليّة) للأشياء"[2]، ولكن حقيقة تمثيل اللّغة للواقع هي حقيقة لا يمكننا الاطمئنان إليها، ذلك أنّ الأفكار التّقليدية، والطّروحات الكلاسيكيّة القائلة بأنّ اللّغة تمثيل للواقع تراجعت وتوارت، وظهرت مكانها اتّجاهات كثيرة تحذر من مخاطر استعمال اللّغة، فحسب رأي ديكارت أنّه "من غير الصّواب الظّنّ بأنّ اللّغة انعكاس مطلق ونهائي للعالم، إذ يتّفق أن نصنع من الأوهام واقعا آخر يغطّي الحقيقة ويموّهها"[3]، فهذه النّزعة العلميّة العقليّة ترى أنّ التّمثيل يقوم أساسا على نوعيّة العلاقة بين الدّال والمدلول، أيّ؛ إنّ التّمثيل أصبح مفهوما ازدواجيّا حاملا للدّال من جهة وللمدلول من جهة أخرى انطلاقا من العلامة اللّغويّة.

---

[1]-ينظر: ألفت كمال الرّوبي: نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2007م، ص75.

[2]-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص201.

[3]-محمّد النّاصر العجمي: النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، نشر كليّة الآداب سوسة، ودار محمّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998م، ص42.

وإذا أردنا أن ترتسم معالم مفهوم التّمثيل، وأن تتحدّد لنا وظيفته في السّرديّات في ظلّ الفوضى الاصطلاحيّة، والاستخدام العشوائي الذي لا يراعي حدود هذا المفهوم، ولا دوره في المجالات الحاضنة له، ينبغي أن نهتمّ بأصوله اللّسانيّة التي تسوّغ فكرة اندراجه ضمن الدّراسات السّرديّة، إذ يعدّ مفهوم التّمثيل فيها مرتبطا بطبيعة العلاقة بين الدّال والمدلول وإنتاج العلامة، وقد حاول العالم اللّغوي الأمريكي تشارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) أن يغني هذا المفهوم ويثريه من خلال موضوع العلامة، هذه الأخيرة التي يعرّفها بأنّها شيء ينتج فكرة ما، بحيث تكون العلامة مقابلة للفكرة المنتجة، ويشدّد من جهة أخرى على أنّ موضوع العلامة هو كلّ ما تقوم بنقله، في حين أنّ مدلولها هو كلّ ما تعبّر عنه، ومن هذا المنطلق، فرقّ (بيرس) بين العلامة وموضوعها، فموضوع العلامة ليس هو مدلولها، وقد أطلق (بيرس) مصطلح (تعبير العلامة الأولى) على العلامة الجديدة التي تُخلَق في ذهن المتلقّي انطلاقا من علامة ما، حيث تكون هذه العلامة الجديدة معادلة للموضوع أو أكثر اتّساعا أو ضيقا منه[1].

ولئن كان تعبير العلامة الأولى علامة تحلّ بديلا عن موضوعها الخاصّ، فإنّه لا يمكن له أن يقوم بتمثيل كلّي لجميع العلاقات الخاصّة بالعلامة الأولى، بل هو يُؤثر أن يكون مرجعا يحيل على فكرة موضوعها، وهذا ما يؤكّد أنّ العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع، وإنّما تحيل على الأفكار المتّصلة به، وبذلك تتحوّل فكرة التّعبير النّاتجة من العلامة الأولى إلى علامة ثانية، فإن كانت هناك فكرة فهي ليست سوى فكرة العلامة الثّانية، هذه الفكرة التي اختزلت كلّ الصّفات التي يحملها الموضوع المعطى لا بصفته موضوعا خارجيا مثّلته العلامة الأولى، بل بصفته موضوعا داخليا مفكّرا به، وفي هذه الحال يلزم أن تتوفّر لكلّ تعبير علامة، وهذا هو أساس التّمثيل، إذ يتبيّن من خلال تلك العلاقات المتعاقبة بين التّعبير والعلامة أنّ التّمثيل يقوم بوظيفة التّعبير المتواصل واللاّنهائي،

[1]-ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ج1، د ط، 2008م، ص393.

فكلّ تعبير ينتج فكرة عمّا يقوم بتمثيله، وكلّما أُنتجت فكرة أصبحت بدورها حافزا لإنتاج فكرة أخرى، لتتشكّل سلسلة من التّمثيلات لا نهاية لها، يحيل فيها كلّ تمثيل على تمثيل موالٍ[1].

لقد أثمرت جهود (بيرس) وتصوّراته حول موضوع التّمثيل كثيرا في مجال نظريّة الأدب عموما، وأينعت بشكل خاصّ في حقل السّرديات، فقد أفاد منها عديد الباحثين الذين اهتمّوا بدراسة السّرد وبتحليل النّصوص السّرديّة، فالعلامة في النّص السّردي تتضافر مع غيرها من العلامات حتّى تتمكّن من تخطّي سطحيّته، وإعادة تشكيله لتخلق فضاءات نصيّة متعدّدة المستويات تتجاوز الوقائع والأحداث؛ واستنادا إلى ذلك، يرى تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أنّ التّمثيل في الدّراسات السّرديّة يتحدّد انطلاقا من عدّه نمطا من أنماط السّرد، وتلك الأنماط هي التي تتعلّق بالكيفيّة التي يعرض لنا بها الرّاوي أو السّارد الحكاية ويقدّمها لنا بها، ومن خلال هذا يمكننا التّفريق بين كاتب يعرض لنا الأشياء وآخر يقولها، أيّ؛ إنّ مفهوم التّمثيل حسب (تودوروف) يقابل مفهوم العرض (Présentation/ Showing)، وهنا نجد (تودوروف) يميّز بين صيغتين رئيسيتين هما السّرد (الحكي/ Narration)، والتّمثيل، وهاتين الصّيغتين يعود أصلهما إلى مفهومين قديمين هما سرد الوقائع، والمسرحيّة، فالوقائع أو التّاريخ قصّ محض، يكون فيها المؤلّف شاهدا على الأحداث وناقلا لها في حين تلتزم الشّخصيات الصّمت، وأمّا في المسرحيّة فيتمّ عرض الحكاية أمام الجمهور وتستخلص من خطاب الشّخصيات.

من خلال هذا المفهوم الذي وضعه (تودوروف) يتّضح أنّ للتّمثيل ضربان، تمثيل بفعل وتمثيل بقول، وهي الفكرة ذاتها التي نجدها عند (الفارابي) عندما قام بالتّفريق بين المحاكاة بفعل والمحاكاة بقول، فالقصد من المحاكاة بفعل، هي أن يحاكي الإنسان شيئا ما كأن ينحت تمثالا أو

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص393.

حيوانا أو غير ذلك، أو أن يفعل فعلا يحاكي به إنسانا آخر، والمحاكاة بقول، فهي أن يجعل القول دالاّ على أمور تحاكي القول الذي يؤلّفه أو يخاطب به[1].

ومن جهة ثانية، نجد جيرار جينيت (Gérard Genette) يحدّد مفهوم التّمثيل في معرض تفصيله لصيغ حكاية الأحداث على أنّه "طريقة في القصّ، وتقوم هذه الطّريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا الأكثر بأقلّ ما يمكن في آن واحد: إنّها التّظاهر -كما يقول أفلاطون- بأنّ الشّاعر ليس هو من يتكلّم، أي إنساء أنّ السّارد هو من يقصّ(...)، فالتّظاهر بالعرض، معناه التّظاهر بالصّمت"[2]، أيّ؛ الإيهام بأنّ من يقوم بفعل القول هي الشّخصيّات وليس السّارد الذي يلتزم الصّمت أثناء عمليّة عرض الأحداث وسيرورتها، ولكن يراجع (جينيت) رأيه هذا فيما بعد عقب تحليله المطوّل للمحاكاة الأفلاطونيّة ليصل إلى نتيجة مفادها أنّ التّمثيل الأدبي ومحاكاة الأقدمين ليس معناهما السّرد متبوعا بالخطابات، إنّهما السّرد والسّرد لا غير، وينفي وجود ما أسماه أفلاطون بالمحاكاة التّامة أو الكليّة، ويحتفظ فقط بمقولة المحاكاة النّاقصة التي يقابلها بالسّرد عامّة دون تحديد صيغته إن كان عرضا أو حكيا، كما أنّنا نجده يحتجّ على مفهوم التّمثيل، ويرجع سبب ذلك إلى المفهوم المضطرب الذي يستعمل للدّلالة عليه[3].

وفي رأي مخالف عن رأي (تودوروف وجينيت)، يشير رولان بارت (Roland Barth) إلى أنّ التّمثيل يتّخذ وظيفة إخباريّة تقريريّة، تسعى هذه الوظيفة إلى إبراز المعاني وتمثّلها وتجسيدها وتصوّرها، وليس فقط الأحداث أو أقوال الشّخصيّات، حيث يقول: "السّرد لا يجعلنا نرى مثلما أنّه لا يحاكي شيئا، إنّ ما يلهب رغبتنا في قراءة رواية ما ليس هو الرّغبة في الرّؤية، وإنّما رغبة

[1]-ينظر: ألفت كمال الرّوبي: نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص71.

[2]-جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمّد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، المجلس الأعلى للثّقافة، الهيئة العامّة للمطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص179.

[3]-ينظر: جيرار جينيت، حدود السّرد، مقال ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992م، ص75.

الوصول إلى المعنى، أي إلى مستوى أعلى من الإخبار"[1]، ولعلّ رأي (بارت) حول مصطلح التّمثيل هو أقرب ما يكون إلى مصطلح التّمثيل السّردي الذي يبعده عن مصطلح (العرض) الذي وجدناه متداولا عند (تودوروف وجينيت).

بات واضحا أنّ مصطلح التّمثيل قد حظي بعناية خاصّة من قبل النّقاد والمفكرّين، فمن بين هؤلاء المفكرّين أيضا الذين أولوا عناية كبيرة بهذا المصطلح، واشتغلوا على ماهيّته بول ريكور (Paul Ricœur)، الذي بثّ أفكاره عن التّمثيل في كتابه (الزّمان والسّرد) بأجزائه الثّلاثة، فمن خلال قراءته وتحليله للتّعريف الأرسطي للحبكة بوصفها محاكاة لفعل ما، يرى بأنّه من الإمكان التّوسيع من هذا المفهوم، بحيث لا يبقى مقتصرا على المظهر الخارجي لأفعال الشّخصيات، وإنّما يتجاوزها إلى ما هو أهمّ، وهو فهم سلوكيات أخرى للأبطال، مثل الأخلاق، العاطفة، الأحاسيس، المزاج، وغيرها، وتأسيسا على ذلك أصبح بالإمكان "توسيع مفهوم محاكاة فعل ما ليتجاوز حدود (رواية الفعل/ الحركة)، بالمعنى الضّيق للمصطلح، فيشمل روايات تنصبّ على شخصيّة أو فكرة، باسم الطّبيعة الشّموليّة للحبكة بالمقارنة مع المقولات المعرّفة على نحو أضيق المتعلّقة بالحدث، أو الشّخصيّة، أو الفكر"[2]، فالتّمثيل عنده ليس معناه مجرّد التّصوير المادّي لأفعال وحركات الأبطال تصويرا تشخيصيّا، بل يتّسع إلى محاولة رصد سلوكيّاتها ونفسيّاتها وطريقة تفكيرها ضمن سياقات وممارسات مختلفة.

يستطرد (ريكور) في حديثه عن مفهوم (محاكاة الفعل) وحدوده المترامية الأطراف التي تصل حيث تصل القدرة على السّرد في التّعبير عن موضوعاتها المتنوّعة باستعمال "استراتيجيات تؤدّي إلى ظهور كلّيات فرديّة فريدة قادرة على إنتاج (متعتها الخاصّة) عبر تفاعل الاستدلالات،

---

[1]-رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، مقال ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992م، ص75.

[2]-بول ريكور: الزّمان والسّرد (التّصوير في السّرد القصصي)، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2006م، ص32.

والتوقّعات، والاستجابات العاطفيّة من جانب القارئ"[1]، ففي رأي يتوافق إلى حدّ كبير مع رأي (بارت)، ندرك أنّ (ريكور) يركّز على الوظيفة الإخباريّة للتّمثيل التي تسعى إلى تمثّل المعاني، وأنّ المتعة الحقيقة لتلك الوظيفة تنتج عن مختلف التّأويلات، وتفسح المجال لاتّساع أفق التّوقع، وربط ذلك بالاستجابة العاطفية للمتلقيّ.

ويصل (ريكور) في تحليله لمفهوم (محاكاة الفعل) إلى نتيجة مفادها أنّ الرّواية الحديثة تعلّمنا أن "نوسّع فكرة فعل يحاكي أو يمثّل إلى النّقطة التي نستطيع معها أن نقول إنّ مبدأ شكليا للتّأليف يحكم سلسلة التّغيرات التي تؤثّر في كائنات شبيهة بنا، سواء كانت فرديّة أم جماعيّة"[2]، وها هو هنا ينفي عن مصطلح التّمثيل فكرة الانحصار في معنى ضيّق، ويجعلها واسعة إلى الحدّ الذي يمكننا أن نقول بقدرة السّرد على التّحكم والتّأثير في التّغيرات المتعلّقة بالشّخصيات، وقدرته على تطويع شخصيّاته الحكائيّة تلك وجعلها تبدو واقعيّة، فالتّمثيل السّردي حسب قراءتنا لآراء (ريكور) في هذا الشّأن، مرتبط بمعادلة العمليّة الإبداعيّة: المبدع، النّصّ، المتلقي.

يفصّل النّاقد والباحث العراقي (عبد الله إبراهيم) هو الآخر في قضّية مفهوم التّمثيل السّردي، فيرى بأنّه مفهوم مرتبط بنوع العلاقة بين الدّال والمدلول، منطلقا في فكرته هذه من تعريف (بيرس) للعلامة والتّفريق بين موضوعها ومدلولها الذي تعبّر عنه والذي يخلق أساسا في ذهن المتلقّي، وفي ذلك يقول إبراهيم: "التّعبير لم يعد فكرة، إنّما صار علاقة ثانية، وإن كانت هنالك فكرة فهي فكرة العلامة الثّانية، أي فكرة التّعبير النّاتجة من العلاقة الأولى، وفي هذه الحالة يلزم أن تتوافر علامة لهذه الفكرة"[3]، فالتّمثيل عنده يقوم بوظيفة التّعبير المتواصل، وكلّ فكرة تحيل إلى أخرى سابقة أو لاحقة لها لينتج سلسلة من التّمثيلات المتواصلة واللاّنهائيّة.

---

[1]-بول ريكور: الزّمان والسّرد، ج2، ص32.

[2]-المرجع السّابق نفسه، ص33.

[3]-عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص393.

ولا ينسى النّاقد العراقي في هذا الجانب أن يعود إلى طرح قضيّة على قدر كبير من الأهميّة، شغلت النّقاد والمفكّرين على مرّ العصور، وهي قضية العلاقة بين العالم النّصّي والعالم الواقعي الذي من شأنه أن يبرز أكثر مفهوم التّمثيل من خلال درجة المطابقة بينهما، ونجده في هذه القضّية يأخذ برأي (أمبرتو إيكو)، الذي يرى بأنّ العوالم النّصيّة تأخذ مادّتها من عوالم الحياة الواقعيّة، وبعبارة أدقّ "إنّ معنى السّرد أو دلالته تنبثق من التّفاعل بين عالم النّصّ وعالم القارئ"[1]، وعليه؛ فإنّ فعل القراءة يصير مرهونا بتجربة القارئ وقدرته على التّحليل؛ ولكن أهمّ ما يميّز عالم النّصّ هو حريّة تشكيله، فالصّلة بين العالمين حسبه صلة تفسير وتصحيح وليست صلة مطابقة تامّة، والذي يحدث حقيقة هو انصهار بين آفاق العالمين، فأيّ عمل أدبي ليس بالشّيء المنغلق على ذاته، بل هو مشروع أفق جديد وكون مغاير يمكن أن يُعاش فيه؛ ووفقا لهذا الرّأي تصبح العوالم النّصّية متحرّرة من قيود المحاكاة والانعكاس والوهم والحجاج والإقناع التي طغت عليها لعقود طويلة من الزّمن، لتحلّ محلّها نظريات أكثر مرونة في التّعامل مع العالم النّصّي المتخيّل وعلاقته مع عالم القارئ الواقعي، حين جعلت من العلاقة بينها علاقة أخذ وعطاء وتفاعل، ومثال ذلك ما يعرف بنظريّة (علم اجتماع الأدب) أو (سوسيولوجيا الأدب)[2].

يخلُص النّاقد عبد الله إبراهيم إلى أنّ السّرد عموما والرّواية على وجه الخصوص هي الأقدر على تمثيل الواقع وما يمور به من تحوّلات وأحداث ومن صدامات وتناقضات، فالرّواية على حدّ قوله: "أكثر نظم التّمثيل اللّغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيّات الواقعيّة والثّقافيّة وإدراجها في السّياقات النّصيّة، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم

[1]-بول ريكور: الحياة بحثا عن السّرد، مقال ضمن كتاب: الوجود والزّمان والسّرد (فلسفة بول ريكو)، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص46.

[2]-ينظر: عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج1، ص396.

متخيّلة توهم المتلقي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقيّة"[1]، فهذا المفهوم للظّاهرة السّرديّة والرّوائيّة تحديدا يأخذ أهميّته من رؤيته الشّموليّة التي تراعي التّأثير والتّفاعل المتبادل الحاصل بين عوالم القارئ الحقيقيّة الواقعيّة والعوالم النّصيّة المتخيّلة، وإحداث نوع من المواءمة بينهما، حيث تغدو وظيفة التّمثيل أبرز سمة في النّصّ الرّوائي بوصفه نصّا يختزن بداخله زخما هائلا من السّياقات الثّقافية وارتباطها ارتباطا مباشرا بها، ولكن يبقى السؤّال الذي يطرح نفسه بقوّة هنا هو: هل بالإمكان أن نحمّل الرّواية مسؤوليّة صوغ الوعي الإنساني بواسطة التّمثيل؟ وهل بإمكانها أن تمثّل وتصوغ بصفة شموليّة أحلام وطموحات الإنسان وتعبّر عن واقعه وآماله؟ وإلى أي مدى يمكن للرّواية تمثيل وعي الإنسان بذاته ووعيه بعلاقته التي تربطه مع الآخر؟

ومن كلّ ما سبق، يتّضح أنّ مصطلح التّمثيل واسع فضفاض، ومع هذا التّوسّع في استخدام هذا المصطلح فإنّ الغموض لا يزال يكتنفه بحيث لا يمكننا الإحاطة به، ولا أن نلمّ به علما في هذا المقام، فكما رأينا تعدّدت فيه الآراء والأقوال، وتشّعبت فيه الدّلالات، وكلّ ما أردناه هو تقريب مفهوم التّمثيل إلى ذهن المتلقي بقدر ظنناه كافيّا وافيا.

1-2-التّمثيل السّردي والتّجربة الرّوائيّة في الجزائر (مسار التّحوّل والاختلاف):

لقد خرجت الرّواية المعاصرة من الإطار الكلاسيكي التّقليدي، ولم تعد تلك الرّواية ذات الصّوت الواحد، بل أصبحت تحفل بتعدّد الأصوات، واختلاف المواقف الفكريّة، وتداخل الرّؤى الإيديولوجيّة، وحتّى إنّها لم تعد تحفل بأحاديّة اللّغة، لأنّها أضحت نصّا متعدّد اللّغات التي تعبّر من خلالها الشّخصيّات عن ثقافتها ووعيها بالعالم[2]، وها هي ذي الرّواية المعاصرة تتداخل وتتفاعل مع

[1]-عبد الله إبراهيم: السّردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص08.

[2]-ينظر: كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبيّة في الرّواية المعاصرة (قراءة في نماذج)، أطروحة دكتوراه علـوم في النّقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف: أ. د محمّد بلقاسم، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2016م/ 2017م، ص74.

أجناس أدبيّة أخرى، ممّا يجعلها أكثر غنىً وسلاسة، وبذلك تكون "ملحمة ذاتيّة تتيح للمؤلّف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصّة"[1]، أي؛ إنّها تعبير عن الواقع أو انزياح عنه، واقع يمنحها خصوصيّتها، وفي كلّ الأحوال، فالمتأمّل للرّواية المعاصرة، يلحظ مدى قدرتها على الاستيعاب والتّواشج والتّعالق مع الأنواع الأدبية الأخرى، وهذا الرّأي يؤكّده (باختين) الذي يرى بأنّ أهمّ ما يميّز الرّواية كجنس أدبي عن غيرها من الأجناس الأدبيّة أنّها أكثر انفتاحا على كلّ تلك الأجناس وقدرتها على المزج بينها جميعا من (شعر، رسائل، مذكّرات)، والرّواية ككلّ –حسبه دائما– ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللّسان والصّوت، وفيها يتجسّد التّنوّع الاجتماعي للّغات والأصوات، تنوّعا منظما أدبيا[2].

إنّ المتتبّع لكرونولوجيا التّجربة الرّوائيّة في الجزائر يتيقّن من أنّ الرّواية الجزائريّة على غرار نظيراتها العالميّة والعربيّة، خطت رغم حداثة نشأتها، خطوات نوعيّة ملفتة للنّظر، جذّابة للبحث والدّراسة ومتفتّحة على العقل، هذه القفزات المتميّزة، والخطوات الحميدة التي خطاها الأدباء والروائيّون الجزائريّون تكلّلت بإنتاج غزير، وإبداعات فنيّة متفرّدة لا تقلّ أهميّة عمّا هو سائد في مختلف البلدان والأمصار، إبداعات سمت بالأدب الجزائري عموما، والرّواية على وجه الخصوص، وحلّقت بها عاليا لتضاهي في مستواها الفنّيّ أرقى الرّوايات العالميّة.

وممّا هو جدير بالتّنويه هنا، هو مسألة ارتباط الرّوائي الجزائري بالواقع الرّاهن لأمّته، هذا الارتباط الوثيق الذي جعل من الرّواية رهينة الأوضاع التّاريخيّة ردحا طويلا من الزّمن، وما انفكّ فيها الحديث مرتكزا عن الثّورة التّحريريّة وما نتج عنها من مخلّفات على جميع الصّعد، السّياسيّة، والاقتصادية، والاجتماعيّة، والثقافيّة.

---

[1]–عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م، ص13.

[2]–ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برّادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م، ص38/ 39.

لقد كان المنجز السّرديّ بحقّ ترجمة للواقع السّائد آنذاك، حتى إنّه اصطلح على كلّ نصّ إبداعي كُتب في تلك الفترة بـ (نصّ الثّورة)، فالأدب الرّوائي على حدّ قول واسيني الأعرج: "حاول وقد استطاع في الكثير من نماذجه تغطية منجزات الثّورة الوطنيّة"[1]، هذه الثّورة التي أدمنوها حتّى أصبحت ديدنهم، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدلّ على مدى ملامسة الرّواية لواقع المجتمع الجزائري، ومواكبتها للتّطوّرات الحاصلة فيه، ورصدها للتّحوّلات الطّارئة عليه، ليصوغ الرّوائي بذلك "عالما روائيّا حافلا بمظاهر المجتمع وعلاقة الإنسان بمجتمعه"[2]، فغدت الرّواية حينذاك مجرّد تسجيل للواقع بمختلف معطياته، وأوردته في قالب سرديّ جامد دون أن يكون فيه مجال للتّخييل أو التّأويل، أو جرأة الانفتاح على المغامرات التّعبيريّة، ويمكن القول بأنّه في مجال الكتابات النّثريّة عموما، كان الأدباء "يعتمدون على التّبليغ الوظيفي الخالي من الافتتان بالحسّ الجمالي للغة، أو المناورات الفنيّة المتعلّقة بأسرار التّوصيل"[3]، ليشعر المتلقيّ بنفسه وهو يطالع تلك النّصوص، وكأنّه يقرأ خبرا صحفيّا، أو يستمع لتقرير نشرة إخباريّة مشبع بالرّتابة، واللّغة السّطحيّة نتيجة إغراق الرّواية في الواقعيّة واعتمادها الأسلوب الصّحفي التّقريريّ المباشر العاري من التّدبّر الجماليّ والفنيّ.

وقد ظلّت الرّواية في الجزائر محافظة على منهجها الذي انتهجته منذ نشأتها؛ ونقصد بذلك اهتمام الرّعيل الأوّل من الأدباء الجزائريين بملامسة الواقع وتصويره في أعمالهم الرّوائيّة، وأخذوا يقتربون أكثر فأكثر في نصوصهم من المجتمع بكلّ تناقضاته، وقد أبدى هؤلاء الأدباء قدرات كبيرة في الكشف عن حقيقة الصّراع الاجتماعيّ والطّبقي والإيديولوجي الدّائر بين مختلف القوى التي تجاذبت المجتمع الجزائري، ويتجلّى ذلك في كثير من الأعمال التي ظهرت قبل فترة السّبعينيّات إلى

---

[1]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1986م، ص95.

[2]-محمّد عزّ الدّين التّازي: التّجريب الرّوائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد (بحث مقدّم لندوة الرّواية العربية)، المجلس الأعلى للثّقافة، الدّورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الرّوائي العربي (الرّواية العربية إلى أين؟)، 12/ 15 ديسمبر 2010م، ص06.

[3]-إدريس بودية: الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م، ص21.

غاية الثّمانينيات من مثل (اللاّز) للطّاهر وطّار، و(ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، و(طيور في الظّهيرة) لمرزاق بقطاش، فقد حاول هؤلاء الأدباء وغيرهم أن يغطوا فنيّا إنجازات الثّورة الوطنيّة كلّ حسب اتجاهاته ورؤيته، ووعيه بالمتغيرات الحاصلة بعدها[1]، وسجّلوا سرديّا ما أتيح لهم من ذلك الواقع، فسقطوا بذلك في فخّ المحاكاة المطلقة له، وابتعدوا عن التّمثيل الذي قلنا آنفا بأنّ المقصود به هو البحث عن المعنى وعن كيفيّة ترجمته سرديّا، والغوص في الدّلالات والمعاني بكلّ زخمها وتنويعاتها المبثوثة في الرّواية.

وبعد أن غابت عن الرّواية الجزائريّة الرّؤية الواضحة في فهم الواقع والوجود والحياة والإنسان خلال الفترة التي تلت الثّورة التّحريريّة، ها هي ذي تتّخذ منحى آخر منذ أواخر الثّمانينيات وبداية التّسعينيات إلى غاية الألفيّة الجديدة، منحى التّجريب، التّعدّدية، النّصّ المفتوح اللاّمتشكّل مسايرة بذلك التّحولات المتعدّدة في البنى السّياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والفكريّة، تحوّلات أدرك معها المبدع الجزائريّ ضرورة الخروج والانفلات من عباءة الثّورة، ومحاولة تجاوز النّصّ الثّوري، والخطابات السّياسيّة المؤدلجة، والسّعي إلى ترسيخ فكرة الفهم المكتمل للعالم والكون والوجود الإنساني، ولئن كانت الرّواية تمثيلا للواقع وانعكاسا له، فمن البديهيّ أن تكون المرآة الحقيقيّة التي تعكس وتواكب متغيّرات العصر وتطوّره، وإذا كان الواقع مضطربا متحوّلا، لا يستقرّ على حال، ولا يثبت على وضع، كانت حال الرّواية كذلك لا تستقرّ ولا تثبت وذلك "بتطوّر تقنياتها وأساليبها التي لا تعرف الثّبات والاستقرار، فهي في تجدّد وتوالد دائمين(...)، إنّها في حالة سيرورة دائمة لا تعرف التّوقّف، أو الجمود، أو الثّبات، أو الاستقرار"[2]، وباكتساب الرّواية الأساليب والتّقنيات والأنماط التّعبيريّة الحداثيّة، تمكّن الرّوائيون الجزائريّون من التّعبير عن هواجسهم وأفكارهم

[1]-ينظر: واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص90.

[2]-حسن عليان: تقنيات السّرد وبنية الفكر العربي في الرّواية العربيّة، أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015م، ص03.

بشكل أكثر وعيا ونضجا وانفتاحا وإبداعا، وأصبحت الرّواية نصّا متخيّلا بامتياز يزخر بشتّى الأنساق والتّمثيلات.

إنّ من يستقرئ مسيرة الرّواية في الجزائر بعد العشريّة السّوداء وما ترتّب عنها من صدمة مروّعة لوعي الفرد الجزائري، يدرك أنّ الروّاية لم تعدّ تقف عند حدود إبراز القيم والعادات والتّقاليد ومدى المحافظة عليها فحسب، بل يدرك أيضا أنّ الكتاب قد أصبحوا على قدر أكبر من الوعي في فهم الواقع والحياة، وذلك من خلال كيفيّة نقدهم للواقع الاجتماعي، وغوصهم في ما هو مسكوت عنه داخله بغية استنطاقه واستكشاف مخبوءاته، كما نلمح في نصوصهم الإبداعيّة الجرأة في طرق المواضيع المتعلّقة بالصّدام المعقّد والمتشابك بين مختلف النّخب السّياسية، وكذا القدرة على تمثيل القيم والأفكار الإنسانيّة وتجلّياتها داخل المجتمع الجزائري، وتحوّلت بوصلة الرّواية نحو نقد الذّات البشريّة بكلّ همومها وهواجسها ومكنوناتها، فكان إنتاجهم بحقّ "صورة معبّرة عن أحاسيس الإنسان الجزائريّ، وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليوميّة والمصيريّة في السّياسة والاجتماع، وتجسّد علاقاته بالسّلطات المختلفة التي تكبّل طاقاته وتشلّ تطلّعاته، واستثماره للغة البوح والاعتراف بما يختلج في الذّات من هواجس وتطلّعات"[1].

ولعلّنا في هذا المقام نذكر بعضا من الأسماء التي أبدعت على مستوى السّاحة الرّوائيّة الجزائريّة، سواء أكانت هذه الأسماء ظهرت في السّبعينيات والثّمانينيات، أم ظهرت في الفترات اللاّحقة، فمن الرّواد في مجال الكتابة الرّوائيّة، والذين واصلوا مسيرتهم الإبداعية، وأثبتوا قدرتهم على دخول عالم التّجربة الحداثيّة: واسيني الأعرج، الطّاهر وطّار، رشيد بوجدرة، محمد ساري، محمّد مفلاح، عبد الحميد بن هدوقة، ومن الجيل الجديد نجد على سبيل التّمثيل: أحلام مستغانمي، بشير مفتي، إبراهيم سعدي، عزّ الدّين جلاوجي وآخرون.

[1]–هشام بن سعدة: بنية الخطاب السّردي في رواية (شعلة المايدة) لمحمّد مفلاح، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. أحمد قريش، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2013م/ 2014م، ص16.

إنّ ما يمكن أن نؤكّد عليه هو أنّ "التّشكيلات الثّقافية والحضارية الجديدة المتبلورة مع بداية القرن الحالي خلقت نوعا روائيا جديدا يختلف تماما عن سابقه ليس على مستوى التّقنيات فحسب، بل على مستويات أخرى ارتبطت بظهور مفاهيم حياتية جديدة، فكان التّمثيل السّردي هو أنجع الطّرق والوسائل الجمالية تجسيدا لهذه النقلة"[1]؛ فالمضطلع بحال التّجربة الرّوائيّة في الجزائر وسيرورتها عبر مراحل تبلورها ونضجها، ومع اتّساع المدّ الثّقافوي (culturalisme) المفتون بالثّقافات الجديدة والمنفتح عليها، يدرك أنّها قد شهدت تحوّلات جذريّة، ومرّت بمنعطفات حاسمة جعلت من الرّواية نصّا مفتوحا على الثّقافة، والسّياسة، والتّاريخ، والغيريّة، وخطابات الهويّة، نصّا مخترقا لحدود الفضاء وسطوته، نصّا منفلتا من قيود الزّمن، نصّا مشحونا بالأساليب الرّمزيّة التي تختزن كثيرا من الدّلالات والإيحاءات، نصّا يحقّق للقارئ المتعة الفنيّة والثّقافيّة، ولا يمكن قراءته إلاّ في ظلّ الظّروف التي أنتجته والخلفيات التي أفرزته.

[1]–طارق بوحالة: الرّواية الجزائريّة والنّقد الثّقافي، مقال ضمن فعاليات اليوم الدّراسي الوطني الثّالث حول (فلسفة السّرد)، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، يوم 10/ 04/ 2016م، ص03.

2-الصّورة (Image):

2-1-حدود المصطلح والمفهوم:

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

كثيرون هم الذين توقّفوا عند مفهوم الصّورة وعبروه بحركة الفكر والإبداع، كما أنّهم أثاروا إشكالية العلاقة التي تربط الصّورة بالإيحاءات والدّلالات التي تُوعِز إليها، وقد تبنّى الباحثون تعريفات كثيرة ومختلفة للصّورة، لكنّها تتماسك مع بعضها بعض بحيث تمسك بكلّ التّحديدات النّقدية والفلسفيّة والفكريّة لتعني تجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللّغة، وقد فُهِمت الصّورة بمعانٍ كثيرة، فهي قد فُهِمت بمعنى (التّشابه والمحاكاة) أو هي (صِنو العالم)، كما عُدّت (نسقا دلاليا غير لساني)، ورأى باحثون أنّها (اللّغة الأولى)، وعرّفها آخرون بأنّها (اللّغة الاقتصاديّة المُعَولَمة المتاحة للجميع)، وانتهى غيرهم إلى القول بأنّها (إعادة تشكيل العالم بكيفيّة ما).

---

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

إذا جئنا إلى تحديد مفهوم الصّورة كما ورد في بعض معاجم المصطلحات، نجد أنّها "تمثيل بصريّ لموضوع ما، وتعدّ المعارضة بين الصّورة والمفهوم قضيّة أساسيّة عند غاستون باشلار (Gaston Bachelard)، لأنّها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس، عبر وجهين، فالصّورة إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللّغة، وتعارض المجاز، الذي لا يخرج اللّغة عن دورها الاستعمالي"[1]، فالصّورة من وجهة نظر باشلار تتجاوز اللّغة، بل وتخرجها عن دورها الاستعمالي، لتعيد تشكيل الواقع وفق رمزيات ودلالات إيحائيّة تفتح مجال التّأويل بعيدا عن المجازات اللّغويّة، ويؤكّد باشلار أنّ مراكمة الأفكار العلميّة المعتادة لعدد ضخم من الاستعارات والصّور والتّمثيلات يجعلها تخطئ شيئا فشيئا طريقها نحو التّجريد، فيقول: "إنّ علما يقبل بالصّور، هو العلم الذي أكثر من أي ميدان آخر ضحيّة الاستعارات، لذا على الفكر العلمي أن يكافح دون توقّف ضدّ الصّور والتّمثيلات والاستعارات"[2]، وبعبارته هو:

(Une science qui accepte les images est, plus que toute autre, victime des métaphores. Aussi l'esprit scientifique doit-il sans cesse lutter contre les images, contre les analogies, contre les métaphores).

تتحدّد الصّورة في كثير من الحالات على أنّها النّسخ الحسيّ أو الذهني لما تدركه حاسة البصر سواء أكان ذلك مع تركيب جديد للعناصر المرئيّة أم دونها، أو هي محاكاة ذهنية لإحساس أو لإدراك جرت معاينته من قبل، كما يمكن أن تكون تمثيلا مرئيا من إنشاء فعاليّة الفكر، بنحو خاص هذا التّمثيل العينيّ المرئي تحصل الاستفادة منه في تصوير فكرة مجرّدة. ومن ثمّ، فهي وفقا للتّعبير الكانطي التّأثير والانفعال الحاصل بين الظّاهرة المدركة بالحواس والمعاني الكليّة الموجودة في

[1]-سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص136.

[2]- Gaston Bachelard: La formation de l’esprit scientifique (contribution à une psychanalyse de la connaissance objective), 5ed, Paris, vrin,1967, p45.

الذّهن، بحيث تتمّ استعادة تلك الظّاهرة واستذكارها أمام الوعي أو العقل حال غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبّر عنها[1].

ويحدّد ريجيس دوبري (Régis Debray)(*) مفهوم الصّورة بأنّها لفظة يُقصد بها: "القناع الشّمعي الذي يوضع على وجه الموتى والذي يضعه القاضي في الجنازة، ليحتفظ به في صناديق فوق الرّف، بعيدا عن كلّ العيون، قائلا: إنّ الدّين الذي ينهض على تقديس الأجداد كان يتطلّب أن يعيش هؤلاء من خلال الصّورة"[2]، أيّ؛ إنّ الصّورة في الثّقافة الغربية ارتبطت بالعقيدة والطّقوس الدّينيّة وكلّ ما هو مقدّس عندهم كالموتى والقضاة والرّهبان والأجداد لتزيدهم سلطة وسطوة وتمنحهم قدسيّة أبديّة، من جهته يتّجه جاك أومون (Jacques Aumont)(**) إلى توصيف الصّورة بأنّها "نسخة عن مظهر من مظاهر العالم، تلتقطها رهافة إحساس هي نوعا ما، فرديّة، وعامّة، ونموذجيّة في الوقت عينه، يتميّز بها الوسيط (الفنان أو أيّ شخص آخر) الذي ينقل إلينا معلومات ومشاعر، كما يخلق أخرى في داخلنا"[3].

وبخصوص الصّورة في المعاجم العربيّة فهي تحمل عدّة معاني تدور في مجملها حول هيئة الشّيء وشكله، فقد جاء في لسان العرب أنّها من الفعل صَوَرَ، ومن أسماء الله الحسنى: المصوّر وهو الذي صوّر جميع الموجودات، ورتّبها فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصّة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها. وصوّره الله صورة حسنة فتصوّر. وفي حديث ابن مقرن: أما علمت أنّ الصّورة محرّمة؟ أراد بالصّورة الوجه وتحريمها المنع من الضّرب واللّطم على الوجه، ومنه الحديث: كُرْهُ

---

[1]-ينظر: موسوعة لالاند، ص617/ 618.

(*) جول ريجيس دوبري هو فيلسوف فرنسي، وصحفي، وأكاديمي، من مواليد باريس بتاريخ 02/ 09/ 1940م، عُرِف بنظريّته الشّهيرة في مجال الوسيطيّة الميديولوجيا (Médiologie).

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

(**) جاك أومون، يشغل حاليا منصب أستاذ فخري جامعة السّوربون الجديدة-باريس 3، ومدير في معهد التّعليم العالي للعلوم الاجتماعيّة EHESS، في رصيده ما يربو عن عشرين مؤلّفا عن الرّسم والسّينما والصّور.

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

أن تُعلّم الصّورة أي يجعل في الوجه كيٌّ أو سِمة. وتصوّرت الشّيء: توهّمت صورته فتصوّر لي. والتّصاوير: التّماثيل. قال ابن الأثير: الصّورة تَرِد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته التي يكون عليها وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، ورجل صَيِّرٌ شَبَّرٌ أي حسن الصّورة والشّارة[1]، وفي هذا التّعريف يتأكّد الطّابع الإدراكي للصّورة وعلاقته بالعالم الواقعي المادي والمحسوس؛ ولعلّ جعل الصّورة مرادفة لمعنى التّماثيل والأوثان في الثّقافة العربيّة والإسلاميّة سببه الطّابع الوثني المُؤلِّه لها باعتبارها تنتقل نحو الإلهي، الأمر الذي أدّى إلى ربطها بعبادة الأوثان والحطّ من قيمتها، وجعل كثيرا من علماء المسلمين ينظرون إليها نظرة ازدرائيّة دونيّة[2].

والتّخريج المعجمي ذاته نلفيه عند ابن فارس في مادّة (صور) حيث يقول في معجمه مقاييس اللّغة: "صور: الّصاد والواو والرّاء كلمات كثيرة متباينة الأصول (...) من ذلك الصّورة صورة كلّ مخلوق، والجمع صُور، وهي هيئة خِلقَته، والله تعالى البارئ المصوّر، ويقال: رجل صيّر إذا كان جميل الصّورة"[3].

ومن معاني الصّورة كذلك ما ورد ذكره في المعجم الوسيط، صَوَرَ (صوّره): جعل له صورة مجسّمة، وصوّر الشّيء أو الشّخص: رسمه على الورق أو الحائط، وصوّر الأمر بمعنى وصفه وصفا يكشف عن جزئيّاته، وتصوّر أي تكوّنت له صورة وشكل، ومنه تصوّر الشّيء تخيّله واستحضر صورته في ذهنه، وأمّا التّصوير فمعناه نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط أو نحوهما، والصّورة هي الشّكل، والتّمثال المجسّم، وصورة المسألة أو الأمر أي صفتها، وصورة الشّيء

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج5 (ش-ص-ض -ط) (مادّة صور)، ص427.

[2]-ينظر: شاكر عبد الحميد: عصر الصّورة (السّلبيات والإيجابيات)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م، ص08.

[3]-أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي: معجم مقاييس اللّغة، (كتاب الصّاد)، المجلد الثّاني، ص25.

معناه ماهيته المجرّدة، وخياله في الذّهن أو العقل[1]، وفي التّنزيل الحكيم يقول تعالى: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَـٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ۝٦ ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ۝٧ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨﴾[2]، وقوله جلّ وعلا: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمْ فِى ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ ۚ لَآ إِلَـٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ۝٦﴾[3].

وأمّا بخصوص مفهوم الصّورة في بعض المعاجم الغربيّة، فنجد أنّ هذا المصطلح ورد بتعريفات مختلفة وتحديدات متباينة، إلاّ أنّها لا تخرج في مجملها عن عدّها تمثيلا عقليا خالصا؛ فحسب القاموس الفرنسي (Le Petit Robert) مثلا، الصّورة هي[4]:

–"استنساخ دقيق أو تمثيل تناظري لكائن، لشيء، صورة، انعكاس، تشابه".

- (Reproduction exacte on représentation analogique d'un être، d'une chose، portrait reflet، ressemblance).

–"التّمثيل العقلي ذو الأصل الانطباعي".

- (Représentation mentale d'origine sensible).

–"إنتاج فكريّ لإدراكٍ أو انطباعٍ سابق في غياب الشّيء الذي ولّده".

- (Reproduction mentale d'une perception ou impression antérieure، en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance).

–"الصّورة هي خلق خالص للعقل".

- (L'image est une création pure de l'esprit).

---

[1]–ينظر: المعجم الوسيط: صادر عن مجمّع اللّغة العربيّة، ص528.

[2]–سورة الانفطار، الآيات (6/ 8).

[3]–سورة آل عمران، الآية 6.

[4]–Le Petit Robert، Dictionnaire français، p960

وأمّا القاموس الإنجليزي (Oxford) فيعرّف الصّورة على أنّها[1]:

–"تمثيل بصري أو أيّ تمثيل آخر لشيء أو مخطّط أو صورة حقيقية".

- (An optical or other representation of a real object، a graphic، a picture).

–"تصوّر فكريّ لشيء ما خياليّ".

- (A mental picture of something not real or not present).

والصّورة في الأدب، هي ذلك "الصّوغ اللّساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني، تمثّلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة تأخذ ماديّاتها التّعبيريّة في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصّورة في حقل الأدب، يتّصل بكيفيّات التّعبير لا بماهيّاته، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التّأويل بقرينة أو دليل"[2]، لا شكّ في أنّ تعريفا كهذا يبدو منطقيا، وربّما كان الأكثر عمقا وموضوعيّة للّصورة في الحقبة المعاصرة، وأقرب إلى محاولة اعتبارها تجسيما لمعطيات العالم الواقعي بواسطة اللّغة، ويجعلها مشحونة بمجموع الحمولات الاجتماعية والواقعيّة والثّقافية والفكريّة... إلخ.

وفي الاصطلاح السّيميوطيقي "تنضوي الصّورة تحت نوع أعمّ يُطلق عليه (الأيقونية/ Iconicité)، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدّال والمرجع قائمة على المشابهة والتّماثل"[3]، ومهما يكن من أمر، فإنّ الصّورة في أغلب تعريفاتها التي حاولنا الإحاطة بها ما هي

[1]– Oxford Advanced Learner's Dictionary, p774.

[2]–بشرى موسى صالح: الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز العربي الثّقافي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994م، ص03.

[3]–نوال بن صالح: سيمياء الشّعار وسلطة الغواية في نموذج (Apple)، محاضرات الملتقى الدّولي السّابع (السّيمياء والنّصّ الأدبي)، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 29/ 30/ 31 أكتوبر 2013م، ص384.

إلاّ شيء يشبه شيئا آخر ويحاكيه، ويحاول استنساخه وتشخيصه، أو هي بتعبير آخر عملية استحضار للمجسّم المرئي والمادي المحسوس بكيفيّة ما.

ويعدّد باحثون القوانين المحدّدة الصّورة استنادا إلى مبادئ عامّة لإدراك الشّكل، وأشهر هذه القوانين التي تبنّاها أصحاب نظريّة الشّكل ومناصروهم أربعة هي: قانون التّقاربيّة (Loi de proximité) ويفيد هذا القانون أنّه يسهل علينا إدراك العناصر القريبة وكأنّها تنتمي إلى شكل مشترك مقارنة بالعناصر البعيدة؛ قانون التّشابه (Loi de similarité) ويعني أنّه بإمكاننا رؤية العناصر التي لها الشّكل أو الحجم نفسه بصفتها تنتمي إلى الشّكل العامّ ذاته؛ قانون حُسن الاستمرار (Loi de bonne continuation) بحيث يكون هناك ميل طبيعي في إكمال شكل معيّن بطريقة منطقيّة إن كان غير منجز؛ وأخيرا، قانون المصير المشترك (Loi du destin commun)، ويتعلّق هذا القانون بالصّور المتحرّكة، وبحسبه، فنحن ندرك العناصر المتنقّلة في الوقت ذاته كوحدة واحدة، كما تميل إلى تشكيل شكل واحد[1].

2-2-جدلية الصّورة وإشكاليّة التّلقي:

لقد ارتبط مفهوم الصّورة في الدّراسات النّقدية والفلسفيّة المعاصرة بمصطلح (الاستشراق)، أو ما يُعرف بصورة الآخر (مفهوم الغيرية) وعلاقته بالأنا (الذّات)، حيث إنّ مفهوم الغيريّة أضحى يشكّل مرتكزا معرفيا هامّا في بلورة منظومة الصّور والتّفاعل مع الآخر، فالصّورة الطّوطميّة (Totemism /Totémisme)(*) التي رُسمت عن الآخر/ الغرب داخل ذهنية الفرد العربي وفي بنية إدراكه ووعيه، هيّأت لنشأة (علم الصّورة) أو (الصّورائية أو الصّورولوجيا/ Imageologie)، هذا

[1]-ينظر: جاك أومون: الصّورة، ص73.

(*) الطّوطم (Totem): كائن خرافي يعدّ الجدّ الأعلى للقبيلة البدائيّة التي تدين له بالعبادة والتّقديس ويكون غالبا نباتا أو حيوانا، وقد عُرفت هذه الخرافة لدى القبائل البدائية في استراليا ولدى الهنود الحمر في شمال أمريكا؛ والطّوطميّة (Totemism /Totémisme): نظرية قال بها (دوركايم) ومفادها أنّ عبادة الطّوطم هي الصّورة الأولى للمعتقدات الدّينيّة عند الشّعوب البدائية وعلى أساسها تعتمد القيم الأخلاقية، ينظر: المعجم الفلسفي، صادر عن مجمع اللّغة العربيّة، ص113.

العلم الذي يهتمّ أساسا بدراسة صورة شعب عند شعب آخر، كما يهتمّ بكلّ ما تنتجه النّصوص سواء أكانت أدبية أم فلسفيّة أم فكريّة عن الآخر. ومن ثمّ، فعلم الصّورة يتّجه إلى طرح إشكالية الهوية ومساءلة الذّات وكيفيّة تمركزها في مجابهة الآخر أيّا كان نوعه، واستجلاء حقيقته بوصفه قوّة عظمى وعامل إجهاض وتفكيك لثقافة الأنا (الذّات)، أيّ؛ إنّ الصّورائية تتحرّى معرفة الطّبيعة الحقيقيّة لمعادلة الأنا/ والأخر، بحكم أنّ هذه المعادلة غير قارّة وغير ثابتة، بل هي معادلة قابلة للتّحوّل والتّغيّر، ففي الوقت الذي نتساءل فيه عن التّمثّلات التي يحملها الأنا عن الآخر يمكننا أن نتساءل أيضا عن التّمثّلات التي يحملها الآخر عن الأنا، وأن نتساءل كذلك عن التّمثّلات التي يحملها كلّ طرف عن نفسه، وهذا الأمر لا يمكن أن يتحدّد إلاّ وفقا للظّروف والخلفيات السّياسية والإيديولوجيّة، والمعطيات الاجتماعيّة والثّقافية وحتّى الدّينية، والعوالم النّفسيّة والشّعوريّة ضمن الأطر الزّمانيّة والمكانيّة.

لطالما احتفى الدّرس النّقدي بفكرة الصّورة، حيث بات هذا مفهوم يحتلّ موقعا مركزيا هامّا في النّقد الأدبي والنّظرية النّقدية، فقد استحوذ هذا المفهوم على اهتمام الباحثين والنّقاد والفلاسفة، خصوصا ما تعلّق بقضية تلقّي الصّورة وكيفيّة تأويلها، فعلى حدّ قول أحد الباحثين: "نظرا لأنّ الصّورة تتجاوز وظيفة الإبداع إلى وظائف أكثر إيحاء، وأشدّ تأثيرا فإنّها طرحت قضيّة التّلقي والتّأويل، أيتعلّق الأمر إذا، بإعادة إنتاج ما هو قائم في الصّور ذاتها أم فيما توحي وترمز إليه من ظلال ومعانٍ ليست بالضّرورة واقعيّة أو موجودة"[1]، وهو الأمر ذاته الذي يؤكّده باحث آخر حيث يرى بأنّ: "الصّورة عمليّة إعادة الإنتاج أو النّسخ للشّكل الخاصّ بإنسان أو بموضوع معين إلى الإشارة إلى كلّ ما يظهر على نحو خفي"[2]، بمعنى أنّ للصّورة قدرة خاصّة على إعادة صوغ موضوع

[1]–حسن مسكين: مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة (من التّاريخ إلى الحجاج)، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص109.

[2]–وسام حسين جاسم العبيدي: صورة المجنون في المتخيّل العربيّ (منذ العصر الجاهلي حتّى القرن الخامس الهجري)، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دار الرّوافد الثّقافيّة ناشرون، لبنان، ط1، 2016م، ص23.

معين بطريقة ما لا تحتاج معها إلى من يترجمها، وبإمكانها قول أشياء عن الإنسان والعالم والوجود يعجز الإنسان في حدّ ذاته عن قولها.

ولأنّ الصّورة في الفكر الغربي هي نظام دلالي يفصح عن مجموعة من العلامات المتقطّعة، دفع ذلك رولان بارت إلى البحث في مرجعيّة المعنى الذي يمكن أن تحمله الصّورة، والتّساؤل عن الكيفيّة التي يأتي بها المعنى إلى الصّورة؟ وإلى أين ينتهي هذا المعنى؟ وماذا يأتي بعد انتهائه؟[1] وبدورنا نطرح هنا أسئلة ملّحة عن الكيفيّة التي تستحيل بها الصّورة بنية حكائيّة مشحونة بحمولة دلاليّة مكثّفة ومركّزة؟ وما الذي يمنحها هذا الأثر والوقع والسّلطة؛ أي كيف يتشّكل الوعي عند المتلقي بصورة ما، أو بالأحرى كيف يحصل التّفاعل بين الصّورة والمعنى المدرك؟ أهي من يمنح ذلك لنفسها، أم ذاتيّة المتلقي؟ أم كلاهما معا؟

وبما أنّنا نتحدّث عن قضيّة تلقي الصّورة، لابدّ من الإشارة إلى قضيّة على قدر كبير من الأهميّة، وهي قضية الاختلاف بين الصّورة (Image) والصّورة (Photo) وهذا التّحديد ضروري لنا على اعتبار أنّنا سنتبنى في هذه القراءة مصطلح الصّورة المقابل المباشر لكلمة (Image)، فما نرومه ونتوخّاه هنا هو الصّورة بمعناها الأوّل وليس المعنى الثّاني.

يختلف مصطلح (Image) عن مصطلح (Photo) في أنّ المفهوم الأوّل أكثر شمولا واتّساعا من المفهوم الثّاني، حيث "تتحدّد تعبيرات الفوتو (Photo) باللّقطة الفوتوغرافيّة، فالصّورة الفتوغرافيّة هي التي تلتقط بواسطة آلات التّصوير المعروفة، وقد تكون صورا لأشخاص ومناظر طبيعيّة أو أشياء عاديّة يستخدمها الإنسان في حياته أو غير ذلك. أمّا مصطلح (Image) فهو يشتمل إلى جانب اللّقطة على النّظرة التي ربّما تتحوّل إلى أكثر من لقطة واحدة، ومن ثمّة فإنّها تشتمل على حكاية، إذا تمّ تحريرها نهائيا من النّسخ إلى المماثلة مع مجازيات ترميميّة للسّرديات

[1]–محسن بوعزيزي: السّيميولوجيا الاجتماعيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، د ط، 2010م، ص119.

المرئيّة"[1]، فالصّورة الفتوغرافيّة، إذن؛ هي التي تتعلّق بضبط آلة التّصوير وتحديد مستوى الإضاءة وزاوية التقاطها وعمقها، ولا تعدو أن تكون في مجملها إلاّ ناقلا أمينا للواقع بأدقّ تفصيلاته وبكامل العضوية والطّبيعة، بينما الصّورة (Image) فهي نسق غامض يتّسم بالتّعدّد الدّلالي بحيث يختزن في بنائه دلالات وإيحاءات تجعله يبدو ككتلة واحدة لا تقبل التجزئة، إنّها "قفزة خارج المفاهيم السّائدة، وهي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها"[2]، هذا الخرق للسّائد والمألوف، وهذا الاجتياز لحدود المنطق والمعقول هو الذي يمنح الصّورة القدرة على تغيير طبيعة رؤيتنا وفهمنا للعالم ولأبعاده كُلٌّ حسب تصوّراته الذّهنية وميولاته النّفسيّة وظروفه البيئيّة.

إنّ التّفكير في الصّورة لا يمكن أن يتمّ بعيدا عن تجلّياتها التي حصرها أحد الباحثين في ثلاثة تجلّيات، لكلّ واحد منها مميّزاته ومقوّماته، وأوّل تلك التّجليّات: الصّورة بوضعها إدراكا، أيّ الكيفيّة التي يتلقّى بها وعينا صورة ما وكيف يتمّ فهمها، ذلك أنّ علّة الصّورة تكمن أساسا في التّحوّل من المحيط المحسوس إلى مدارات الوهميّ والافتراضي، وثانيا: الصّورة بوضعها تخيّلا، فلطالما عُدّ الخيال فاعليّة مولّدة للصّور، هذه الأخيرة التي باستطاعتها إضفاء منطقها الخاصّ على كونها المتخيّل، وثالثا: الصّورة بوضعها ذكرى، بمعنى القيام بعمليّة تخزين ما هو حاضر وماثل أمام العقل وإعادة تشكيله في حال غيابه اعتمادا على الذّاكرة[3].

لقد تعدّدت استخدامات مصطلح الصّورة وتباينت بحسب الحقل المعرفي أو الثّقافي الذي ترتبط به وتنتمي إليه، الأمر الذي ساهم في ثرائها وتطوّرها. وفي هذا السّياق، يمكن حصر الصّورة في مقاربات عديدة من خلال المشكلات الكبيرة التي تطرحها، منها: الصّورة كظاهرة إدراكيّة عقليّة، في هذه الحالة نتكلّم عن فيزيولوجيا الإدراك؛ والصّور كغرض يراه المشاهد ونعني بها الصّور

[1]-علاء جواد كاظم: الصّورة حكاية أنثروبولوجيّة، ص63.

[2]-أحمد سعيد (أدونيس): زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص332.

[3]-عاطف جودة نصر: الخيال (مفهوماته ووظائفه)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م، ص43.

البصريّة المرئيّة، فإنّها تندرج ضمن حقول خاصّة بعلم النّفس والابستمولوجيا وحقل العلوم الفيزيائيّة، وإلى فروع أخرى كالرّسم والتّصوير الفوتوغرافي والنّحت؛ الصّورة في إطار العلاقة مع المشاهد من خلال وسيط ما وجهاز معيّن، وهذا هو مجال علم الاجتماع والوسيطيّة(*)(Médiologie)؛ الصّورة في استخداماتها المتعدّدة، وهنا تدخل ضمن مجال الأنثروبولوجيا؛ في حين تنتمي الصّور اللّفظية (اللّغويّة) إلى حقل الأدب والنّقد الأدبي[1].

ما من شكّ في أنّ جوهر الصّورة لا يكمن في وجودها المرئي العينيّ فحسب، وإنّما يكمن في الأثر الذي يخلّفه ذلك الوجود المرتبط أساسا بشيء آخر غائب وخفي أكثر من ارتباطه بحاضر مرئي، وفي هذا السّياق تتّضح الطّبيعة الإيهاميّة للصّورة، وطابعها الغامض الذي يستثير فينا الحيرة ويدفعنا إلى الشّك والرّيبة، بل ويعبث بنا وبيقينياتّنا، لأنّها "ليست معطى جاهزا بريئا، لكنّها حمّالة أوجه ومائعة المعنى، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ على البوح به"[2]، فرغم ما توحي به الصّورة من براءة وصدق ظاهريّا، فإنّ تخومها تبقى ملتبسة وغير واضحة المعالم، وتبقى محاكاتها للعالم مشوّهة على الرّغم من واقعيّتها الزّائفة لازدواجيّة ما تنقله، فهي دائما ما تريد قول شيء ما لتحيل على غيره، حينها لا يستطيع المتلقّي التّمييز بين مكوّنات المنطق الرّمزي للصّورة، وبين المسوّغات التي يفترضها المرجع الحسّي والأصل الموضوعيّ.

وبذلك تكون الصّورة قد فارقت المعنى التّقليدي كونها دليلا على الحقيقة المطلقة والصّادقة، وانتقلت إلى فضاء آخر جديد، ما بعد حداثي، لتطلق لنفسها العنان للتّعبير رافضة قيود المعنى

(*) الوسيطيّة (Médiologie)، هي مصطلح حديث أدخله (ريجيس دوبري) سنة 1979م، ويشير إلى ميدان علميّ أو نظريّة نقديّة تسعى إلى دراسة تأثير الابتكارات التّقنيّة على ثقافتنا، وكلمة (Médiologie) لا تعني (Média) أو (Medium) بمعنى وسائل الإعلام، بل (Médiations)، أي مجمل الوسائل الدّيناميكيّة والأجسام الوسيطة التي تدخل في عملية إنتاج الإشارات، وإنتاج الأحداث، فهي لا تهتمّ بعمليّة التّواصل، بل تهتمّ بعملية نقل الإرث الفكري، أي انتقال المعنى الثّقافي في المجتمع البشري على المدى البعيد، وكيف تساهم الوسائل التّكنولوجيّة في تعديل عقليّة العالم ونظرته. ينظر: جاك أومون: الصّورة، ص14، من الهامش.

[1]-ينظر: محمود حسن الأستاذ: سيميائيّة الصّورة (استراتيجيّة مقترحة في تنمية تجليّات إبداعيّة وفضاءات دلاليّة)، بحث مقدّم ضمن فعاليّات المؤتمر الثّاني عشر (ثقافة الصّورة)، بكليّة الآداب والفنون، جامعة فيلاديلفيا، عمّان، الأردن، في الفترة ما بين 24/ 26 أفريل 2007م، ص14.

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

المحدّد، ومن ثمّ؛ باتت رديفا للوهم المناقض للحقيقة، إنّه الوهم الذي ينجم عن الفهم السّيء لخطاب الصّورة وحقيقتها الخفيّة، وسوء الفهم هذا يُخلَق نتيجة لعدم حصول المطابقة والمماثلة بين أحد الصّفات الفيزيائيّة للشّيء المادّي الملموس والبنية الإدراكيّة، وفي هذه الحال غالبا ما ينسى القارئ أنّ صورة الواقع ليست كما الواقع في الصّورة، وهذا ما أوجد فجوة كبيرة في الثّقافة الإدراكيّة أفضت إلى تشويه المعنى الإيحائي للصّورة، وافتقاد الحسّ الجمالي الذي نلمسه فيها، وحتّى ينقذ المتلقّي نفسه من مخاطر الارتياب التي توقعه في مزالق التّشتّت والتّيه، غدت ضرورة لا مناص منها أن يحصّن قراءة الصّورة من كلّ تلك المخاطر والانزلاقات التّأويليّة التي من شأنها الإخلال بالأهداف المتوخاة منها، وأن يحيط بكلّ عنصر من عناصرها دون إغفال الواقع الثّقافي والاجتماعي حتّى تجيء مكتملة غير منقوصة.

إنّ الصّورة بوصفها أداة ثقافية تمارس تأثيرا انفعاليا قويّا، فقد عُدّت نزعا من السّرد وضربا من أضربه على كلام الباحثة ميكي بال(*) (Mieke Pal)، وقد ذهب أحد الباحثين إلى أبعد من ذلك عندما عدّ الصّورة نوعا من السّرد المرّكز (Master Narrative)، هذا الأخير الذي يمنح المعنى للتّجربة الإنسانيّة وممثّلاتها الثّقافية عن طريق تزويدنا بالأدوار الاجتماعيّة والرّمزيّة للأفعال مع التّتابع السّردي للأحداث[1]؛ أي ما يجري على الحكاية أو السّرد عموما يجري على الصّورة، فهي تخضع أيضا لمنطق النّص، وسلطة المتلقّي.

والصّورة بوصفها أداة من أدوات الخطاب، وواحدة من أهمّ وأنجع الوسائل الفنيّة والأسلوبيّة التي يستند عليها الأدباء في بناء فضاءاتهم النّصيّة وتشكيل عوالمهم السّرديّة، فإنّ ذلك يؤهّلها لأن تلعب دورا وإن كان متواضعا ولكنّه متميّز أيضا، إنّه "متواضع لكون الصّور نادرا ما استخدمت في

(*) ميكي بال: باحثة وناقدة هولنديّة في مجال السّيميائيّات والثّقافة البصريّة، من مواليد 14/ 03/ 1946م، حاصلة على دكتوراه في الأدب الفرنسي والأدب المقارن، قدّمت دراسات في النّقد الثّقافي حول الأنماط الثّقافيّة للصّورة.

[1]-ينظر: علاء جواد كاظم: الصّورة حكاية أنثروبولوجيّة، ص43.

الكلام، ومتميّز لأنّ استخدامها في الكلام ينبع عنه قوّة تصويريّة كبيرة"[1]، فالأحاسيس المنفعلة والمشاعر الجياشة والعواطف المتأجّجة المستعرة تنزع بشكل طبيعي إلى إيجاد منافذ في الصّور التي تُجلّي عناصر وتضمر أخرى وتضعها ضمن سياقات بيئيّة وثقافيّة ومعرفيّة معيّنة.

وبما أنّ مجال بحثنا هذا مرتبط بحقل السّرد، فإنّه لا تفوتنا الإشارة هنا إلى أنّ هذا الحقل الخطابي بات مرتعا للتّنوع الصّوري المتعدّد الإيحاءات، الممتدّ بين الصّريح والضّمني، المضمر والجلّي، الواقعي والتّخييلي، والذي ينطلق من المستوى اللّفظي (اللّغوي) إلى المستوى الإدراكي والذّهني، والصّور السّردية لا تكتسب دلالاتها الجمالية ووظائفها التّأثيريّة إلاّ من خلال قدرتها على الاختزال والتّكثيف والإيحاء لبناء وعي جديد ومتجدّد ينسجم والواقع الحسي المدرك أو يتجاوزه.

ففي المجال السّردي وتحديدا الرّواية، كثيرا ما يلتجئ الرّوائيّون إلى اعتماد الصّورة لتسويغ وتبرير منطق ما، والانتصار لأفكار معيّنة، والإقناع بسلوكيات خاصّة، لما خبروه في الصّورة من قدرة على الاختزال والاقتصاد لأنّها "توجز التّفاسير وتختصر البراهين"[2]، ينضاف إلى ذلك قدرتها على اختراق الوهميّ والمتخيّل والمجرّد، وقدرتها على تجاوز دلالاتها في ذاتها، لترتقي في سلم الافتراضي وتنزاح عن مرجعها الحسّي وأصلها الموضوعيّ وتتموقع ضمن كيان برزخيّ، بين تعيين اللاّمرئي والإمساك بالمرئي، وهي من ثمّ صيغة مُثلى لا يحتاج معها المبدع إلى الخطاب المباشر، الذي يعبّر في أحيان كثيرة عن وجهات النّظر الذّاتية والتي تبقى خاضعة للتّشكيك، هذه الطّاقة الكامنة في الصّورة تتيح لها أن تكون أبرع الوسائل في الجمع بين المتناقضات كإخفاء النّوايا، والتّمويه، والإقناع[3]، إنّ هذه الخصائص مجتمعة هي التي تجعل الرّوائي أو المبدع يراهن على الصّورة بما فيها من مراكمة للإيحاءات وتكثيفها، ويرتكز عليها في جعل الفضاء الرّوائي حيّزا تمثيليّا يعجّ بالمشاهد

---

[1]–ستيفن أولمان: الصّورة في الرّواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمّد مشبال، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص293.

[2]–ريجيس دوبري: حياة الصّورة وموتها، ص75.

[3]–شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّرديّة في الرّواية والقصّة والسّينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص71، من الهامش.

المدهشة والمواقف المحتدمة والوقفات التّأمليّة، التي تنهض على نسق دلاليّ متماسك والذي ينهض بدوره على تخليد الأثر الذّهني والوقع النّفسي عند القارئ.

تكتسي الصّورة في الرّواية ماهيتها الجماليّة وأهميّتها الوجوديّة ووهجها الإيحائي ووقعها العاطفي من خلال قدرتها على التّحوّل إلى تمثيل ثقافي، أيّ؛ إلى تكوين محتمل يفترض الإجابة عن أسئلة الهوية والذّات والمصير، وبتعبير أوضح إلى "إقامة بديل للحياة للتّوصل إلى ما يتعذّر تحقيقه (...) فالتّمثيل الثّقافي بكافّة أشكاله يعمل على التّوصّل إلى ما هو متعذّر، دون الانغلاق في التّفسيرات المحدّدة، بل بطرح قراءات متعدّدة ترجئ التّفسير النّهائي، ليغدو الأصل متعدّد التّكوين"[1]، يتّضح هنا أنّه لا يمكن أن يكون وجود الصّورة في العمل السّردي أمرا اعتباطيّا، بل حتميّة اقتضتها الضّرورة الفنيّة من جهة، ومعطيات الواقع من جهة أخرى، فالمبدع يمكنه أن يعثر في موضوعات الصّورة على منبع فنّي ثريّ وسحر جماليّ إن هو استطاع ترويضها من غير الانصياع لسحرها، وتحويل تلك الموضوعات المضمرة في أعماقها إلى أثر صوري إيحائي مشعٍّ تنتسج عبره صور جزئيّة متحقّقة في العمل السّردي، بحيث تخضع تلك الصّور الجزئيّة لمنطق المماثلة والتّلاحم والتّحبيك والتّفاعل والجدل والنّمو مع سائر المكوّنات النّصيّة وغير النّصيّة ذات الوظائف الجماليّة.

وغير خافٍ على أحد أنّه ومع التّغيرات الثّقافية وتحوّلات الواقع الثّقافي من خطاب اللّغة إلى خطاب الصّورة، غدت هذه الأخيرة أداة ثقافيّة دالّة، وسلطة مهيمنة منفلتة من كلّ امتلاك، ومصدرا للاستقبال والتّأويل، فثقافة الصّورة إنّما جاءت لفكّ القيود وكسر الحاجز الثّقافي والتّمييز الطّبقي بين مختلف الفئات، فوسعّت بذلك مجال الاستقبال ليشمل البشر جميعا، والسّبب وراء ذلك عائد إلى أنّ استقبال الصّورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة أو الكتابة، بل لا يحتاج إلى اللّغة أصلا، وهنا دخلت فئات كثيرة لم تكن محسوبة على لوائح الاستقبال الثّقافي قبلا، ومن جانب

[1]-ماري نريز عبد المسيح: التّمثيل الثّقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2002م، ص42، نقلا عن شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّردية في الرّواية والقصّة والسّينما، ص23، من الهامش.

آخر تداخلت إمكانات التّأويل الثّقافي بحيث صار كلّ مشاهد يستقبل ويفهم ويفسّر ما يراه دون حاجة إلى واسطة، وهذا ما فعلته الصّورة بالضّبط وغيّرت شروطه، وأتاحت للمتلقّي إمكانيّة الفهم دون الحاجة إلى اللّغة ولا إلى السّياقات سواء الثّقافيّة أو الفكريّة[1].

ولكنّنا قد لا نجانب الصّواب إن قلنا بأنّ ما نشهده اليوم من تخبّط وقصور في الدّراسات الجمالية والفنّية في مجتمعاتنا العربيّة سببه المباشر الجهل بأهميّة الدّور الذي تلعبه الصّورة، ويرجع ذلك أساسا إلى تسيّد الكلمة وهيمنتها على الصّورة، فإنسان اليوم يعي تماما أنّه يعيش في عالم تتخلّله الصّورة بآفاقها الرّحبة وطاقاتها الدّلاليّة الكثيفة، وبإشعاعاتها المفعمة بالتّأويلات، وتموّجاتها التي تضجّ بالإيحاءات، إنّه عصر سقوط الكلمة وصعود الصّورة.

وكذلك فإنّ الصّورة تشكّل عالما خصبا متعدّد الأبعاد، متنوّع المجالات، وهي الآن ليست بألف كلمة كما يقول المثل الصّيني بل بملايين الكلمات، حيث أصبحت اليوم ترتبط بمجالات عديدة خاصّة بحياة الإنسان، فهي ترتبط بالتّربية والتّعليم والأخلاق والدّين والإبداع والخيال والوسائط والميديا[2]، وقد تأتّى لها هذا الدّور بعدّها الأقدر على إظهار أفراح الإنسان وأحزانه، وأحواله النّفسيّة والشّعوريّة والعقليّة، وحكمته وفلسفته، وخير شاهد عليها من الكلمة، ولكنّه لا يفتأ يتجاهل دورها ويتمادى في ذلك إلى الحدّ الذي قد يخلق هوّة في وعينا المعرفي، وهو الأمر الذي توضّحه ماري نريز عبد المسيح بقولها بأنّه "لو تمادينا في تجاهل دور المرئي في شحذ الإدراك وتشكيل الوعي ومكانته في حركة الحداثة، فسوف تنتج عن ذلك فجوات في وعينا المعرفي إن كنا نصبو إلى تحقيق مشروع نقدي متكامل"[3]، فلتحقيق هذا المشروع النّقدي المتكامل، وجب الاهتمام بالصّورة بوصفها المرآة التي ينعكس فيها الفكر، وذلك بالاعتماد على أدواتها المعرفيّة، وتفكيك تمثّلاتها، وفحص مكوّناتها انطلاقا من اللّغة ووصولا إلى مختلف أجناس الخطاب الثّقافي.

---

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

[2]-ينظر: عبد الحميد شاكر: عصر الصّورة (السّلبيّات والإيجابيّات)، ص07.

[3]-ماري نريز عبد المسيح: حول إحياء الفنون، جريدة العربي الجديد، الكويت، 2018/09/23م، ص01.

في ضوء ما تقدّم ذكره اتّضح لنا على نحو لا يقبل التّشكيك أنّه بات من الشّائع حضور الصّورة الملفت في جميع الحقول المعرفيّة والدّراسات الثّقافية، وما يهمّنا هنا -بطبيعة الحال- هو حضورها في النّصوص الإبداعيّة خاصّة الرّواية، حيث شكّلت منحنى مهمّا في تحقيق الإثارة والمفاجأة في مقابل الإقناع العقلي، وذلك بالاستعانة بمنطق الجمع بين عالمين، أحدهما مُدرك والآخر مُحقّق، وبناء على ذلك تغدو الصّورة نسقا توافقيّا، وجسرا من جسور التّواصل بين المبدع والمتّلقي لما تضفيه من عناصر التّشويق والإدهاش المنبعثة من إيحاءاتها ذات الطّابع الفنيّ والجماليّ.

وضمن تلك المعطيات، نخلص إلى القول بشكل عامّ بأنّ الصّورة نسخة عن مظهر من مظاهر الواقع بأبعاده المختلفة، ولكن ليس ضروريا عدّها تعبيرا عن الواقع أو تمثيلا له بشكل مطلق، فالواقع بالأساس لوحة لا تحتاج إلى من يشكّلها، لكنّها ولا شكّ تعدّ تمرّدا حقيقيّا على ما هو موجود في هذا الواقع المعاش، ذلك أنّها توحي بنوع من الصّدق فيما تنقله، فكما قيل: ليس من رأى كمن سمع، وليست المعاينة والمشاهدة كالخبر، فالإنسان يصدّق ما يراه لا ما يسمعه، وهذا الأمر يعلي من شأن الإدراك البصري والمرئي أي الصّورة؛ ممّا يعني حصول توزان إلى حدّ معيّن بين ما توحيه الصّورة من دلالات رمزية مكثّفة وما يتشكّل من وعي أو بنية إدراكيّة لدى المتلقّي، فتمنحه بذلك القدرة على التّفاعل معها، وتخلق لديه مفارقات تنفتح على عديد التّأويلات والقراءات، التي تمكّنه من إعادة صوغ وتشكيل الواقع وفقها أو على الأقل محاولة تغييره من خلالها، فالصّور أيّا تكن، ومهما تعدّدت وتباينت من ذهنيّة، وشعريّة، ورمزيّة، وإشهاريّة، وسينمائيّة، وتشكيليّة، وفوتوغرافيّة، وصور الحلم، وسواء كانت موحشة أو مرفّهة عن النّفس أو مدهشة، ثابتة أو متحرّكة، صامتة أو ناطقة، فإنّ الشّيء الأكيد منذ آلاف السّنين أنّها "تمارس الفعل وتحثّ على ردّ الفعل"[1].

[1]-ريجيس دوبري: حياة الصّورة وموتها، ص11.

3-التّمثيل والصّورة، أيّة علاقة؟

سنقتصر الحديث في هذا الموضوع على مجموعة من الآراء التي تعكس جانبا من جوانب العلاقة بين التّمثيل والصّورة، وذلك بفعل كثرة الدّراسات التي تعرّضت لهذه العلاقة بالتّحليل والتّنقيب خصوصا في حقل الفلسفة، وبفعل حراكها الدّائم وتنقّلها بين مجالات معرفيّة مختلفة، وفي الحقيقة هذان المصطلحان بينهما خيط رفيع لا يكاد يُبين، فهما قريبا التّجاور، ويتقاطعان مع بعضهما إلى الحدّ الذي أوقع كثيرا من الباحثين في الحيرة والالتباس الفكري والمعرفي بين تمثيل الصّورة أو صورة التّمثيل؟ فحين نتحدّث عن التّمثيل لتوضيح إطاره الدّلالي والاصطلاحي يستدعي بذلك ضرورة الحديث عن الصّورة، وحين ننتقل إلى الحديث عن هذه الأخيرة نجد الضّرورة في توضيح علاقتها بالتّمثيل، ذلك أنّ التّمثيل "لا يقوم إلاّ على الصّورة المتخيّلة في اللاّوعي الجمعي للمجتمع"[1]، فالصّورة تمثيل لخطاب ثقافي يروّج للهوية الجماعيّة داخل المجتمع، وتشخيص لواقع ثقافيّ تتموضع فيه، وترجمة لفضاء إيديولوجيّ تنبثق منه، إنّها تحكي بدلالاتها الظّاهرة والخفيّة، وبمفارقاتها وتدرّجاتها اللاّمحدودة عن قضيّة ما تتعلّق بنسق اجتماعيّ وثقافيّ معيّن بغضّ النّظر عن الانتماءات العرقيّة أو الدّينيّة أو الجنسيّة.

وعلى نحو خاصّ، لعبت الصّورة ودلالاتها دورا هامّا في تأسيس كثير من أنظمة التّمثيل أو التّمثّل للأفكار والنّشاطات، حيث تنسلّ الصّورة إلى ثغرات التّمثيل لتصبح معانيها الإيحائيّة هي نفسها أداة التّمثيل[2]، فبين التّمثيل والصّورة تواطؤ ما يختزل بموجبه معطيات ويصيّرها إلى أخرى، أيّ؛ إنّ مجال اشتغال الصّورة والتّمثيل، يقوم بالدّرجة الأولى على الجانب المادّي المحسوس للمرئي، ليأخذ سيرورته فيما بعد في الجانب الذّهني الإدراكي، ولـمّا كانت الصّور وليدة الإدراك البصريّ، فإنّ "تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيّات مادّية وتقديمها على شكل

[1]-وسام حسين جاسم العبيدي: صورة المجنون في المتخيّل العربيّ، ص15.

[2]-ينظر: عبد الحميد شاكر: عصر الصّورة (السّلبيّات والإيجابيّات)، ص07.

علامات"[1]، فالتّمثيل والصّورة تتشابك خيوطهما جدليا على مستوى المخيّلة الإدراكيّة لتنتج عوالم جديدة مدهشّة ومثيرة، عوالم مفارقاتيّة سحريّة تستوعب إلى حدّ ما دلالات ومعانٍ كثيرة تؤسّس لمبدأ الانفتاح على التّعدديّة الثّقافية والتّلاقح الفكري، إلى جانب رفضها الانصياع لمبدأ الثّقافة الواحدة المهيمنة أو الاندماج في معانٍ محدِّدة.

وفي سياق الحديث عن علاقة الصّورة بالتّمثيل، نجد (هومي بابا) في معرض تحليله ورصده للتّجلّيات النّصيّة في الخطابات الاستعماريّة، وخلال محاولته تفكيك مقولاتها السّلطويّة وحمولاتها الثّقافيّة والمعرفيّة، يشير إلى أنّ الصّورة "نمط من التّمثيل معقّد، ومتجاذب، ومتناقض، وقلق بقدر ما هو واثق"[2]، ويقصد (هومي) هنا تلك الصّورة النّمطيّة التي يتوخّى المُستعمِر أن تكون تشويها وتزييفا لواقع المُستعمَر وانتقاصا من دوره التّاريخي ومكانته الثّقافية والفكريّة، فتغدو بذلك تمثيلا خاطئا بعيدٍ عن المصداقيّة والموضوعيّة، تمثيل من شأنه تكريس سياسة الإقصاء وقابلية التّبعية التي سكنت ذهنيّة المُستعمَر الذي انبهر بالحضارة الغربيّة وعجز فيما بعد عن محاورتها أو مجاوزتها، ولم يقف به الأمر عند هذا الحدّ، بل اتّجه نحو تبنّي مفاهيمها وجاهد للالتحاق بها، وهنا مكمن الخطورة لأنّ الصّورة هاهنا وبحكم إقصائها وإزاحتها للجانب الحقيقي فيما تمثّله ترسّخ في ذهن الطّرف المتلقّي لها فكرة عجز المُستعمَر عن تمثيل نفسه، وبالتّالي يحتاج إلى من يمثّله وينوب عنه، وعليه؛ فليس مستغربا أن يكون هذا التّمثيل وهذه الصّورة شيئا من اختلاق الخطاب الغربي الذي صاغ من الوجود الحقيقي للشّرق وشعوبه صورة خاصّة متخيّلة ومختلقة بعيدة عن المعطيات الواقعيّة، فبسبب ممارسات المُستعمِر وخطاباته المصادراتيّة التي لطالما اتّخذها ذريعة للسّيطرة على المُستعمَر، لن يكون من المستغرب أيضا أن يحيد التّمثيل والصّورة عن غاياتهما الفكريّة والمعرفيّة.

[1]–سعيد بنكراد: الإرساليّة الإشهاريّة (التّوليد والتّأويل)، مجلّة علامات في النّقد، العدد الخامس، المغرب 1996م، ص88.

[2]–هومي بابا: موقع الثّقافة، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص140/ 141.

لقد انبثقت ضمن سياقات فكريّة وثقافيّة مقاربات عديدة اهتمّت بالبحث في موضوعي الصّورة والتّمثيل، تتحدّد فيها كثير من الآراء حول القواسم المشتركة بينهما خاصّة في مفاهيم مثل الرّمز والعلامة، من حيث كون الرّمز يقوم على تجسيد وتمثيل شيء لشيء آخر يقوم مقامه، والعلامة بدورها تحيل على أفكار متّصلة بموضوع ما، فعلى اختلاف المشارب الفكريّة التي ساهمت في تشكيل هذين المفهومين، إلاّ أنّها لا تختلف في كونهما وجها من أوجه العلامة أو الرّمز، ومن البديهي أن يكون التّمثيل والصّورة من المصطلحات التي أحدثت انقلابا معرفيّا جذريّا، وشكّلت اتّجاهات أدبيّة ونقديّة، وأفرزت تحوّلات فكريّة وفلسفيّة وسياسيّة وثقافيّة واجتماعيّة عميقة، ولكن؛ وبفعل امتداد هذين المفهومين ضمن حقول معرفيّة متعدّدة، وبسبب ما مُورِس على المعرفة من عمليّات تجزئة وفصل للمفاهيم والموضوعات وتباعد بعضها عن بعض، فقد أفضى ذلك إلى تعقيد فعل التّحليل والتّفكيك لأدواتهما المعرفيّة وآليّاتهما المنهجيّة، بحيث لا يزال يكتنفهما نوع من الضّبابيّة والغموض.

وخلاصة الأمر وصفوة الحديث، أنّ كلاّ من التّمثيل والصّورة يتماهيان في بوتقة واحدة وينصهران فيها، بحيث لا يمكن أن نفصل في محدّدات أيّ منهما وإجراءاته، فهما يتعاضدان مع بعضهما إلى الحدّ الذي يدفعنا إلى القول بأنّ أيّ نصّ دون صورة أو تمثيل هو عبارة عن جسد دون أطراف، أو عقيدة دون تعاليم، أو نظرية دون قوانين، أو شعب دون نظام حكم؛ وربّما كان إنسان الحقبة المعاصرة أحوج إلى الصّورة والتّمثيل منه إلى أيّ شيء آخر.

الفصل الأوّل: المقتربات المعرفيّة لمعاينة ظاهرة توظيف الحيوان:

1-الإنسان والحيوان، اللّقاء والمساكنة.

2-المقترب الأسطوريّ لصورة الحيوان.

3-المقترب الفلسفيّ والنّفسيّ لصورة الحيوان.

4-المقترب الدّينيّ لصورة الحيوان.

5-المقترب الأدبيّ لصورة الحيوان.

1-الإنسان والحيوان، اللّقاء والمساكنة:

لم يكن الإنسان يوما ينظر إلى الحيوان على أنّه شيء مادّي منفصل عنه، بل كان يرى فيه امتدادا لكيانه وعماد حياته، وكان يعدّه ركنا رئيسا في معيشته، لأنّ الحيوان كان يساكنه بيئته ويقاسمه إيّاها، وقد أدركت المجتمعات القديمة والحديثة مدى أهميّة الحيوان في حياة الإنسان من حيث منفعته وفائدته وأصالته، فمنها ركوبه وأكله وزينته، فالحيوان خاصّة ما كان أهليّا منه "قوّة نَقلٍ ركبه الإنسان ضاربًا في الأرض، وقوّة حَملٍ أناخ على ظهره أحماله وأمتعته، وقوّة عسكريّة استعان به في غاراته، وقوّة اقتصاديّة أمدّته بالطّعام والشّراب، وقوّة تعينه على مقاومة الهجير والشّتاء حيث أمدّه بمادّة أخبيته التي تكنه من الحرّ والقرّ، ومادّة أَكْسيتِه التي يستترُ بها ويتجمَّل"[1]، وتأسيسا على هذا الدّور تميّز الحيوان باهتمام منقطع النّظير من قبل الإنسان على مرّ العصور وتعاقبها.

وترجع صلة الإنسان بالحيوان إلى أزمان قديمة خلت، وعلى ما يبدو أنّ التلاقي ما بين البشر والحيوانات لا يمكن تحديده تاريخيّا على وجه الدّقة، فمنذ بزوغ نجم الإنسان على جميع أرجاء كوكب الأرض كان على اتّصال وثيق بالحيوانات، فشُغل بمختلف فصائلها وصنوفها وأجناسها التي عاشت معه وشاركته الحياة على وجه هذه البسيطة، ولم يكن سهلا على الإنسان في بداية تعرّفه على الحيوانات إبداء موقف محدّد اتجاهها، فقد تضاربت في نفسه المواقف بين التّساؤل والحيرة، التّربص والحيطة، وظلّ يتأمّلها ويرقبها على امتداد حقب زمنيّة طويلة طفق فيها يتعرّف عليها شيئا فشيئا انطلاقا من حاجته إليها واستئناسه لها، وبعدها التجأ إليها لتمكّنه من التّعامل مع المآزق المستعصية التي واجهته في مشوار حياته، ولتساعده على تحديد موقعه ومكانته التي يتموضع فيها بين سائر المخلوقات، ولهذا فإنّه من المؤكّد أنّ البشر قد اعتادوا على العيش مع

[1]-سعد عبد الرّحمان العرفي: سلوك الحيوان في الشّعر الجاهليّ (دراسة في المضمون والنّسيج الفنّي)، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. عبد الله إبراهيم الزّهراني، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1426هـ، ص17.

الحيوانات لأنّهم لم ينظروا إليها على أنّها مخلوقات دونيّة، أو كائنات قدرها المحتوم جعلها تكون تابعة لهم، وإنّما كانوا يرونها من زاوية ما تقدّمه لهم من منافع جليلة وخدمات نوعيّة لا حصر لها، زدّ على ذلك، فإنّها ساعدتهم على ظهور القيم التي يعتزّون بها.

كنتيجة طبيعيّة، ارتبط الإنسان بالحيوان وتعمّقت صلتهما أكثر فأكثر، ونشأت بينهما علاقة مشتركة بجميع تأثيراتها الجانبيّة الماديّة والرّوحيّة، هذه العلاقة التي انبنت على ما يُعرف باتّصال الحاجة، فكان من مفرزاتها أنّهما "تنازعا البقاء حينا، وتعاونا أحيانا؛ وتلقّى الإنسان عن الحيوان دروسا ساعدته على أن يرتقي في مدارج الحياة، وأن ينتقل من أطوار البداوة إلى الحياة المدنيّة"[1]، فالإنسان البدائي تتلمذ وتعلّم أصول الحياة وفنونها على يدّ الحيوان الذي تُعزى إليه كثير من الفضائل على الحضارة والنّاس.

فأوّل فضل للحيوان على الإنسان أنّه علّمه كيفيّة البحث عن الطّعام وجمع القوت، وعلّمه فنّ الادّخار للغدّ من الزّائد عن اليوم، والاستعداد للشّتاء بما يفيض من خيرات الصّيف، فساعده ذلك على الاستقرار في مكان واحد بعد أن كان يعيش متنقّلا وراء الرّزق من مكان لآخر، ومنه تمكّن من الانصراف إلى شؤون أخرى، وبسببه تعلّم أسس الصّناعة فصنع آلات وأسلحة وأدوات تحاكي الحيوان في آلاته وصناعته كالمخالب والأسنان والقرون والحجارة، ومنه اهتدى إلى صناعة النّسيج، فبيت العنكبوت بدقّة تصميمها وعشّ الطّائر بتشابك الأوراق والأغصان تضرب مثالا واضحا على فضل الحيوان في تعليم الإنسان هذا الفنّ، ومن فضل الحيوان على الإنسان أيضا، أنّه عند انتقاله من حياة الصّيد غير الآمنة إلى حياة الرّعي الأكثر أمنا وطمأنينة، فإنّه ألف الحيوان وربّى الأنعام واستعان بها في أعمال الزّراعة، وانتفع من ألبانها ولحومها في طعامه، واستثمر جلودها في ملبسه، ولعلّ أعظم فضل للحيوان على سائر البشر، أنّه كان سببا

[1]-عبد الرّزّاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص09.

من أسباب تجمّع النّاس وتعارفهم، فضعف الإنسان أمام قوّة بعض الحيوانات أرغمه على التّجمّع ليدفع عن نفسه ما يتعرّض له من خطر هذه الحيوانات الأقوى منه[1].

وكما علّم الحيوان الإنسان فنّ الحياة وكيفيّة تحصيل الرّزق، فإنّه كذلك علّمه فقه التّعامل مع الموتى، حيث إنّ أوّل وأهمّ المشاهد التي استوقفت الإنسان في مسيرة حياته منذ بداية الخليقة، مشهد الموت متبوعا بمشهد الغراب الذي يواري غرابا آخر الثّرى، ليكون بذلك المعلّم الأوّل الذي تتلمذ على يديه بنو البشر، حيث علّمهم فقه التّعامل مع الموتى، وهذا الحيوان جاء ذكره في القرآن الكريم مقترنا بقصّة ابني آدم –عليه السّلام– أوّل الخلق بعد آدم وحوّاء، إذ قرّبا قربانا إلى الله تعالى، فتُقبِّل من أحدهما (هابيل) ولم يُتقبَل من الآخر (قابيل)، فكان من الطّبيعي أن يحقد هذا الأخير على أخيه، وتشتعل في قلبه نار الغيرة والحسد إلى حدّ دفعه إلى قتله، وبعد فعلته تلك، لم يعرف ما هو صانع بجثّة أخيه، وكيف يواري سوءته، فأرسل الله تعالى من يعلّمه ذلك، وكان هذا المعلّم هو (الغراب)، يقول جلّ ثناؤه: ﴿ **فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ٣٠ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابٗا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ٣١**﴾[2].

هذا التّوحّد والتّماهي بين الحيوان والإنسان هيّأ للأوّل أن يكون ضمانا لحياة الثّاني، كما هيّأ للثّاني أن يكون في أمَسّ الحاجة للأوّل، وقد ازداد اهتمام الإنسان بالحيوانات إلى درجة أنّها أصبحت جزءًا لا يتجزأ من حياته ولا ينفصل عنها، حتّى إنّها أخذت حيزا كبيرا من تراثه ومعتقداته وعباداته، حيث كان لها حضور قويّ في طقوسه الدّينيّة، وبلغ به الأمر في تقديس الحيوان وتعظيمه ومنحه تلك الصّورة الطّوطمية إلى عبادته والارتقاء به إلى مصافّ الآلهة لاعتقاده بأنّه يمتلك قدرات عجيبة وخارقة تفوق قدراته وإمكاناته.

---

[1]–ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص17/ 18.

[2]–سورة المائدة، الآيتان (30/ 31).

وحيث ألفى الإنسان الأوّل نفسه مخلوقا ضعيفا، ووجها لوجه أمام مخلوقات أخرى مخالفة لجنسه، شرسة كانت أو مسالمة، ضخمة أو صغيرة الحجم، فإنّه قد تفطّن إلى أنّها تتقاطع معه في كثير من الجوانب السّلوكيّة والطّبائعيّة، ولكن لديها قوّة كامنة خفيّة لا يراها أعلى من قوّته، قوّة تبعث على الإعجاب والرّهبة في آن، ومن هنا فإنّ الباعث الأوّل على عبادة البشر في العصور القديمة للحيوان لم يكن في بدايته سوى تعبيرا عن "الخوف الممزوج بالإعجاب والرّهبة من قوّة المخلوق العجيبة، ثمّ تطوّرت الفكرة في الحيوان فصار يمثّل الإله وأنّه الصّورة الماديّة للصّفات المقدّسة العلويّة، فكان من ذلك أن صار الثّور والخروف –بما لهما من مقدرة عظيمة على الإنتاج– يمثّلان بعض آلهة الطّبيعة وعودة الحياة في كلّ عام"[1]، فعبادة البشر للحيوان كانت وليدة الاستفادة واللّذة والخوف، وإن كانوا لم يعبدوا الحيوانات لذاتها، وإنّما ربطوا بين بعض صفاتها وبين الإله الذي يتقاسم معها هذه الصّفات، فتراءى لهم في هيئة حيوانيّة، ومن هنا نشأت فكرة الطّوطم التي احتفت بها شعوب وأمم كثيرة وكانت مطيّتهم نحو معرفة الإله.

وقد شاع في المعتقدات الشّعبية والميثولوجيات القديمة إجلال القبائل البدائية لصنوف كثيرة من الحيوانات وإيمانهم بها، وتقديم القرابين إليها لتحصيل البركات أو اتّقاء المكاره، ومن أثر المبالغة في التّعظيم أنّ تلك القبائل لم تجد حرجا في الانتساب إلى حيوان معيّن، فيتسمّون باسمه تيمّنا به وبقوّته، حتّى غدا الالتزام المتبادل بين أفراد القبيلة الواحدة يستند في جوهره إلى النّظام الطّوطميّ الذي يقوم على اعتقاد مجموعة من الأفراد بوجود كائن خرافي –غالبا ما يكون حيوانا– يعدّ جدّهم الأعلى، وأنّهم ينحدرون من سلالته، ويمتّون إليه بصلة الدّمّ، فيقدّسونه ويعبدونه ويجلّونه ويحرّمون على أنفسهم صيده وأكل لحمه أو لمسه وإيذاءه، ولذا فإنّ الطّوطم وفق هذا الاعتقاد ما

[1]–عبد الرّزّاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص12.

هو إلاّ "أرواح أسلاف تحيا في الخلفاء"[1]، يهدف إلى خلق ذاكرة جماعيّة، وتأسيس نظام اجتماعي ديني قوامه المحافظة على توارث اسم القبيلة الأموميّ أو الأبويّ،، ومنه فإنّ الحيوان الطّوطم ليس سوى وسيلة وغاية في الوقت ذاته، حاول الإنسان بواسطته ربط العلّة بالمعلول، والسّبب بالنّتيجة.

لقد شكّلت عبادة الحيوان نقطة اللّقاء بين أغلب الشّعوب والأمم القديمة، فقد عكفت المجتمعات البشريّة في أزمانها الغابرة على تقديس وتأليه بعض الحيوانات لما كانت ترى فيها تجسيدا لصورة الإله وروحا مقدّسة تتضمّن في داخلها عنصرا إلهيا، حيث جعلت منها رمزا للتّعبدّ والاحترام، واتخذت منها الآلهة تارة وأنصاف الآلهة تارة أخرى التي تُمثَّل غالبا في هيئة مختلطة بين الآدمي والحيواني، حيث يكون نصفها العلويّ لإنسان ونصفها السّفلي لحيوان، وما يمكن أن يزيل الدّهشة، ويزيح اللّبس ويفسّر لنا عدم نفور البشرية من عبادة الحيوانات رغم ما يتمتع به الجنس البشريّ من علوّ قيمة، وسموّ مكانة، ورغم كفاءته العقليّة والإدراكيّة، هو اعتقاده بوجود خاصيّات وصفات مميّزة في الحيوان محاطة بهالة من الأسرار، حتى عجزه عن الكلام يحوطه الغموض، فقد كان يُظنّ أنّ صمته "ترفّع وتوقير لوقته أن يضيع معنا في حديث"[2]، ومنه؛ فإنّنا لا نغالي إذا قلنا إنّ المجتمعات الحيوانيّة على اختلافها قد طبعت بصمات واضحة في نفسيّة الإنسان، وساعدته كي يطّور طرق تفكيره حين توسّل بها لمجابهة قوى الطّبيعة على وجه الخصوص، وليفسّر ما التبس عليه من معانيها المتضاربة وتناقضاتها الملغزة، ويجلّي ما خفي عليه من أسرارها ونواميسها.

ولإظهار مكانة الحيوان بعدّه شريكا للإنسان يُستحسن بنا في هذا المقام أن نقوم بتطواف معرفي نخبر فيه ظاهرة توظيف الحيوان ورمزيّته في الأدب، لذا سنستعرض أهمّ المقتربات(*) المعرفيّة لنرصد من خلالها هذه الظّاهرة وأبعادها الفكريّة والنّفسيّة، والبداية ستكون بالمقترب الأسطوري

---

[1]-شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية، مؤسّسة هنداوي للتعّليم والثّقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2015م، ص11، من المقدّمة.

[2]-عبد الرّزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص13.

(*) أُستعير هذا المصطلح من الباحث والأكاديمي العراقي: وسام جاسم العبيدي، والذي وظّفه في كتابه: صورة المجنون في المتخيل العربي.

وذلك لأنّ الأسطورة تحتلّ بلا منازع موقع الصّدارة في خزينة الإنسان المعرفيّة، ومن ثمّ نعرّج على المقترب الدّيني بحكم أنّ الدّين يمثّل حياة الإنسان الرّوحيّة، وبعدها ننتقل إلى المقترب الأدبي والبحث في كيفيّة تمثّل المبدعين لهذه الظّاهرة.

2-المقترب الأسطوريّ لصورة الحيوان:

تحفل المجتمعات البشريّة على اختلاف معتقداتها ولغاتها وانتماءاتها وأجناسها وأعراقها بالأسطورة، حيث يشارك فيها كلّ شعوب العالم، وليست مقتصرة على شعب بعينه، فهي "تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان... على بعد المكان، وعلى اختلاف الزّمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحّد"[1]؛ والأسطورة أو الميثة (Myth/ Mythe) قصّة خرافيّة وحكاية خياليّة أُريد بها البحث عن الحقيقة المطلقة والمعنى المجهول للوجود، وفكّ المجاهيل والماورائيّات التي وجد الإنسان الأوّل نفسه محاطا بها بل ووقف عاجزا حيالها، فلم يكن هنالك من سبيل يرضي طموحه، ويشبع رغبته، ويغذّي عقله، ويغنيه عن مغبّة السّؤال وعناء البحث والاستقصاء سوى الأسطورة التي ابتدعها وخلقها واتّخذ منها بعد ذلك ذريعة لتعليل وتفسير مخاوفه وتصوّراته ومعتقداته عن القوى الغيبيّة والماورائيّة، أو تفسير كثير من العادات والنّظم الاجتماعيّة السّائدة في بيئة مكانيّة وزمانيّة معيّنة.

لقد جسّدت الأسطورة فلسفة الإنسان الأولى في الحياة، والمهد الذي احتضن الممارسات الطّفوليّة لعقله وفكره، بها تمكّن من مجابهة الرّعب والغموض الذي لفّ الوجود من حوله، فكانت له عزاءً يتأسّى به من حوادث الدّهر، التجأ إليها لتفسير ما عجزت معرفته السّطحيّة عن تفسيره، وحيث أنتجت المخيّلة الإنسانيّة الأسطورة لتكون دعما لكينونة الإنسان وعونا له في إنارة عتمة الوجود وكشف مخبوءاته، فإنّ ذلك يعني أنّها ليست قمعا للمجتمع البشري بقدر ما تشكّل استثارة له وتأجيجا لرغبته في الوصول إلى المعرفة الكاملة، وإماطة اللّثام عن غيبيّات الكون الذي تحكمه نواميس وتكتنفه أسرار خفيّة لا نعلمها، وما علمناه منها ما هو إلاّ نزر قليل وجمر ضئيل بين الرّماد، فمعرفة الإنسان بالأسطورة تتيح له معرفة كلّ شيء، وهو ما يؤكّده بلوتارك

[1]-فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب (جذور التّفكير وأصالة الإبداع)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 284، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس2002م، ص19.

(Plutarque) بقوله: "إنّ من يعرف الأساطير، يعرف كلّ شيء"[1]؛ وقد يكون هذا الأمر صحيحا إذا ما قارناه بتطلّعات الإنسان البدائي ومنطقه في تعليل ظواهر الحياة والطّبيعة والكون حينذاك، فالحقيقة أنّ عجز الإنسان البدائي وكسله عن تحرّي أسباب حدوث تلك الظّواهر، وجهله بحقائق الأمور هو ما دفعه للتّخفي والتّستر خلف ستر الأساطير، ولهذا كانت الأسطورة أثرا لحالة اليأس العقلي الذي عايشه إنسان العصور الأولى.

من جهة ثانية، يؤكّد كثير ممن عُنوا بدراسة الأسطورة على عدم ثباتها واستقرارها على تعريف شامل ودقيق، وإنّما تعدّدت تعريفاتها بتعدد منازعها ومنطلقاتها وغاياتها وتوجّهاتها، وكذا بسبب تداول المصطلح في مختلف الحقول المعرفيّة، وأيضا في مجال العلوم الإنسانية، أي علاقة مصطلح الأسطورة بما يُسمّى (الحضور الكلّي) (L'ubiquité) في المعرفة، أو (الدّراسات البينية) (L'interdisciplinaire) والتي تعني تردّد موضوع واحد وتداوله بين أكثر من حقل معرفي.

ومهما يكن من أمر، وحتّى وإن اختلفت المقاييس والمعايير والاعتبارات التي تتحكّم في تحديد مفهوم الأسطورة، فإنّها لا تخرج عن كونها نصّا مقدّسا يرمز لمختلف القوى النّفسيّة والأخلاقيّة والمعرفيّة والظّواهر الكونيّة القصد منه تفسير علاقة الإنسان بالكون، فالأسطورة حسب رأي أحد الباحثين هي: "رواية لتاريخ مقدس يخبر عن أحداث وقعت في الزّمان الأوّل قامت بها الآلهة والكائنات الخارقة العظيمة"[2]، ووفقا لهذا التّعريف نخلص إلى أنّ الأسطورة تحكي قصّة أبطال خارقين يكونون عادة من الآلهة أو أنصاف الآلهة، يواجهون القوى الغيبيّة الخارقة، ويقومون بأعمال خارقة تفوق طاقة البشر العاديين، ويعضده في هذا الطّرح باحث آخر إذ يحدّد مفهوم الأسطورة بقوله: "هي حكاية مقدّسة ذات مضمون عميق يشفّ عن معانٍ ذات صلة بالكون

[1]- Borne Etienne: Le problème du mal -Initiation philosophique- Presses universitaires de France, 3ème éd, 1963, p: 42 .

[2]-مرسيا إلياد: الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2004م، ص07.

والوجود وحياة الإنسان"[1]، وهي بعبارة أخرى على حدّ قول أحد الدّارسين: "حكاية إله أو بطل خارق، تحاول أن تفسّر بمنطق الإنسان الأوّل وخياله –أو وهمه– ظواهر الحياة في عالم موحش، يثير دائما السّؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب"[2]، فعن طريق الأسطورة يتصرّف الإنسان على أساس فرضيّات معيّنة يبثّ فيها الحياة من خلال طقوس خاصّة لتخبره عن أشياء مهمّة وحقيقيّة.

وتَوَكُؤًا على هذه التّعريفات يتّضح لنا أنّ مفهوم الأسطورة ينضوي على تاريخ مقدّس، جرت أحداثه في أزمنة غابرة، وبما أنّها عُدّت من وجهة نظر كثيرين قصّة مقدّسة لامست بشكل أو بآخر الطّقوس الدّينيّة والشّعائر البدائيّة للإنسان، فقد قادهم هذا الأمر إلى الزّعم بأنّ الأساطير قصص صحيحة، وحقيقة لا يشوبها ريب أو شكّ أو مغالطة لأنّها "مؤثّرة لا لأنّها تزوّدنا بمعلومات عن حقائق"[3]، استندت بالأساس في طبيعة بنيتها المعرفية على حقائق أقرّها العلم فيما بعد أو على الأقلّ وافقها في بعضها واختلف معها في بعضها الآخر، كحقيقة نشأة الكون، وحقيقة الحياة والموت، وحقيقة الوجود وغيرها.

ووفقا لهذا الطّرح يمكن القول بأنّ الأسطورة قد مثّلت بحق تاريخ مختلف الأمم والشّعوب وفلسفتها وعقيدتها ودينها وفنّها وإبداعها وأخلاقها، كما مثّلت أيديولوجيتها الخاصّة بها أيضا بوصفها صورة من صور الفكر البدائي، ونخلص إلى أنّ الأسطورة ما هي إلاّ: "حالة ذهنيّة يلعب فيها الوهم والخرافة والوساوس النّفسانيّة، وهي تمثيل لعلاقة الإنسان بالكائنات"[4]، فما يميّز الأسطورة هو أنّها إبداع فكريّ خلاّق ناتج عن تمازج الحضارات القديمة وتلاقح الثّقافات المختلفة، بحيث شكّلت وجدانا ثقافيا جماعيا، وفي ضوء هذا، نرى بأنّ الأسطورة ظهرت كنتيجة حتميّة

[1]–فراس السّواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط8، 1997م، ص14.

[2]–أحمد كمال زكي: الأساطير (دراسة حضاريّة مقارنة) الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2000م، ص53.

[3]–كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، ترجمة: وجيه قانصو، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص15.

[4]–محمود شكيب أنصاري وعاطي عبيات: ملامح أسطوريّة في الشّعر الجاهلي، مجلة آفاق الحضارة الإسلاميّة، أكاديميّة العلوم الإنسانيّة والدّراسات الثّقافيّة، طهران، إيران، المجلّد 13، العدد 1 (الرّقم المسلسل للعدد 25)، 2010م، ص98.

لمحاولة المجتمعات العبثية إيجاد أجوبة مقنعة لذاتها عن تساؤلاتها التي كان يثيرها فيها العالم بكلّ تناقضاته، فهي إذن ثمرة تجارب وخبرات وملاحم وأحداث مرّت بها المجتمعات، وأثّرت في وجدانها الفرديّ والجمعي، وخلّدت صورها في المخيال الإنساني متجاوزة حَيزَي الزّمان والمكان، وهي أيضا تمثيل لقدرة العقل البشري الذي استطاع بكلّ عبقرية أن يمزج بين العمق التّراجيدي والمأساويّ للواقع والخيال المجنّح ويخلق دنيا جديدة كانت خصبة وثريّة غرفت منها الأجيال المتعاقبة كثيرا من المعارف والعلوم والمفاهيم والعادات والتّقاليد والمعتقدات.

2-1-على سبيل التّركيب؛ أدبنة الأسطورة، أسطرة الأدب:

لقد نُظِر إلى الأسطورة دوما على أنّها قصّة أو رواية، وبالتّالي فإنّ ذلك يعني أنّ هناك علاقة وطيدة بينها وبين الأدب، فقد ألبسها المبدعون ثوب السّرد وعمدوا إلى دمجها في عوالمهم النّصيّة، ومنها: "تسرّبت ألوان الأدب، ومنها تحرّر فكر الإنسان ليخلق مختلف أشكال الأدب... فالبشريّة لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة لتحكي أحلامها وآمالها، وترسم دنياها المليئة بالتّطلّع والشّادية إلى المعرفة... ومن هنا كانت الأسطورة في البدء منبع الإلهام الأدبي"[1]، أي؛ ثمّة اندماج كامل بين الأدب والأسطورة، فمع مرور الوقت أخذت الأسطورة تنسلخ شيئا فشيئا عن طابعها المقدّس، لتمتدّ جذورها فيما بعد إلى عوالم الأدب شعرا ونثرا.

وليس مستغربا أن نجد الكتّاب والشّعراء في عصرنا يستعيرون من الأسطورة رموزها الجليّة منها والخفية في نصوصهم الإبداعيّة، فبالنّظر إلى الرّموز التي استخدمها الأدباء المعاصرون يتّضح لنا "أنَّ معظم عناصرها يرتبط بشخوص أسطوريّة، كتموز وعشتار وسيزيف والسّندباد...إلخ"[2]، وهذا يعني أنّ الأسطورة قد سجّلت حضورها القوي في الأدب العالمي الحديث بامتياز، واتّسع

[1]-فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، ص19/ 20.

[2]-شايف عكاشة، مقدّمة في نظرية الأدب، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت، ص99.

مجالها ليشمل أيضا حقل الدّراسات النّقدية المعاصرة، هذا المجال الذي نلمح فيه اهتماما متزايدا بتوظيف آليات المنهج النّقدي الأسطوري في قراءة النّصوص ومقاربتها، فاقترن مفهوم الحداثة في الأدب بتوظيف الأسطورة، حتّى غدت كُلاّ لا يتجزّأ من بنية الخطاب السّردي أو الشّعري المعاصر، وبعدما كان توظيفها مقتصرا على الاستدعاء المباشر لها، أُعيد قولبتها وتشكيلها وتحوير مضامينها لتتوافق والبيئة الفكريّة الجديدة.

وقد حاول المبدعون في عصرنا الحالي استثمار الطّاقة الرّمزيّة الكامنة في الأساطير وإعطاءها إسقاطات جديدة ومتفرّدة تتماشى مع الفكرة أو المعتقد الذي يرومون التّعبير عنه، والسّبب في توكّئ الأدباء على الأسطورة وعدّها ملهما إبداعيّا لهم عائد إلى قدرتها على: "الإفصاح العفوي عن مكنونات النّفس البشّريّة والأفكار المجرّدة، التي تعجز عنها اللّغة مهما بلغ شأنها في التّطوّر والبلاغة، إذ أنّ للأسطورة لغتها الخاصّة على ترجمة اللاّمعقول واللاّمفهوم إلى صور ناطقة مفعمة بالحياة، صارخة بالأحداث"[1]، إذن، فالتّواشج وثيق جدّا بين الأسطورة والأدب، حيث يمكننا أن نؤّكد من جهة أخرى أنّ الفضل كلّ الفضل في وصول الأسطورة إلينا، ومنحها تلك القدرة على تخطّي كلّ الحدود الزّمانية والمكانيّة وذيوعها لدى مختلف الأمم والشّعوب يرجع بالدّرجة الأولى إلى الأدب وإبداعاته.

لقد شقّت الأسطورة طريقها نحو مجال الأدب بخطى حثيثة، هذا المجال الذي كان بمثابة الأرض الخصبة التي نمت فيها وتغذّت منها وعبرها انتشرت، فقد احتضنها الأدب واستلهمها وقدّمها إلى الجماهير بكلّ أبعادها الإنسانيّة وأخرجها من غياهب النّسيان وطيّاته، ونتمثّل في هذا المقام من باب التّمثيل لا الحصر بأسطورة (أوديب)، التي قدّمها كثير من الأدباء في قالب روائي من مثل سوفوكل (Sophocle) صاحب رواية (أوديب ملكا) مرورا بسينيكا (Sénèque)، وفولتير

[1]-مجموعة مؤلّفين: قاموس الآلهة والأساطير، تعريب: محمّد وحيد خياطة، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص16.

(Voltaire)، وكورناي (Corneille)، وأندري جيد (Gide André)، وتوفيق الحكيم...[1]، ففي مختلف النّصوص السّرديّة التي قدّمت هذه الأسطورة، تجلّت ثيمة الأقدار التي تحدّد مسارات الإنسان وتتحكّم في مصيره كما تشاء، في حين يقف هو أمامها عاجزا لا يستطيع الإفلات منها.

رأينا إذن من خلال ما تقدّم سعي الأدباء الدّائب والحثيث للعودة إلى التّراث الأسطوريّ، ومحاولتهم البحث فيه عن عالم معادلٍ لواقعهم الرّاهن المأزوم، ممّا يجعل من الأسطورة والأدب لصيقين ببعضهما بعض، ويتقاطعان معا، بل إنّ العلاقة بينهما هي علاقة تداخل وتكامل، فعلى حدّ تعبير أحد الباحثين أنّ: "الأساطير في جميع الحضارات تطلّ علينا من خلال التزامها بالأدب"[2]، فالأسطورة زوّدت الأدب بحكايات وخرافات الأوّلين، وبقي على الأدب عبء انتقاء رموزها والتّوليف بين عناصرها ليخلق منها فضاء نصيّا تكون فيه الكلمات أشبه بالشّيفرات المفعمة بالطّاقات الدّلاليّة الإيحائيّة التي تعبّر عن تجارب شخصيّة وإنسانيّة، ومنه؛ يظهر أنّ لاستخدام الأسطورة بعدان، الأوّل: استخدامها لخدمة الأدب، والثّاني: توظيف الأدب لخدمة التّراث الأسطوري[3].

إنّ استدعاء المبدع أو الرّوائي للأسطورة واستثمار حمولاتها الرّمزية دونما أدنى شكّ له أطره الزّمانية والمكانيّة والنّوعيّة، وهنا يكمن الابتكار والتّميّز في كيفيّة توظيف تلك الرّموز، وبذلك فإنّ ارتباط الأسطورة بالأدب ينفي الاعتقاد السّائد بأنّ الأسطورة ضرب من الشّعوذة أو الهرطقة، بل إنّها باكورة خيال مجنّح حفّزته موجودات الكون، وقمّة ما توصّل إليه إنسان العهد الأول من براعة وتميّز وإبداع للحصول على رؤى جديدة عن ألغاز الوجود المقلقة والمعنى الأعمق للحياة والرّوح.

---

[1]-ينظر: عبد الحليم منصوري: ملامح أساطير إغريقية في روايات جزائرية (دراسة نقديّة أسطوريّة)، مجلّة التّواصل الأدبي، جامعة برج باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد 4، جوان 2013م، ص69.

[2]-محمّد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص26.

[3]-ينظر: حسين منصور العمري: إشكاليّة التّناص (مسرحيّات سعد الله ونوس أنموذجا)، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، د ط، 2007م، ص73.

2-2-الصّور الأسطوريّة للحيوان:

لطالما شَغل الحيوان مخيّلة الإنسان وتفكيره، فراح في خضمّ مغامراته التّخيليّة الأولى يصوغ من وجودها الحقيقي خرافات وأساطير، وصورا خاصّة متخيّلة عجائبيّة عنها، ولقد كان التّراث الأسطوريّ على اختلاف توجّهاته والبيئة التي أنتجته يعجّ بحكايات الحيوان، تلك الحكايات الطّافحة بالصّور الرّمزيّة، فليس مستغربا إذن أن نجد "بعض الحيوانات قد تجاوزت التّاريخ وولجت الميثولوجيا وصارت نماذج كبرى، لا يمكن الاستغناء عنها لفهم الإنسان والدّخول إلى عالم خافيته المبهم"[1]، فحكايات الحيوان بعدّها أحد أهمّ الأعمدة التي توكّأت عليها الأساطير القديمة قد لعبت الدّور الأساس في نقل المعرفة للإنسان كونها تتميّز بطاقة رمزيّة فريدة وقدرتها على الاستمرار عبر العصور والأزمنة، كما تتفرّد بقدرتها على الانتشار بين مختلف الشّعوب والثّقافات بسبب ملامستها للجانب الرّوحي الغريزي للإنسان.

إنّ جميع شعوب العالم القديم وعبر مراحل تطوّرها، صاغت لنفسها أساطير وحكايات مدهشة يلعب أدوارها الحيوانات إلى جانب الآلهة، حيث تكشف الميثولوجيات القديمة السّتار عن العديد من الحيوانات التي لعبت دورا هامّا في صقل عقليّة الأمم البائدة وفي تهذيب روحانيّاتهم، كما أماطت اللّثام عن روابط وثيقة لا فصام فيها بين البشر والحيوانات، فقد حملت إلينا الأساطير في طيّاتها مرارا وتكرارا حشدا هائلا من حكايات وخرافات عن بشر يتحدّثون إلى الحيوانات ويحاورونهم، وفي أحيان أخرى وبين حبّ البقاء ورعب الفناء تُبرز الصّراعات الطّاحنة بينهما، وتارة تُظهر نوعا من المهادنة المؤقّتة والمشروطة بينهما، كما قد يحصل زواج بعضهم من بعض، ومثال ذلك ما ساقته أسطورة (الحسناء والوحش) حيث يتمّ زواج حيوان من فتاة، هذا الحيوان الذي لم يمنعه شكله الوحشيّ من أن يمتلك روحا نبيلة كما تظهره الحكاية، وتطالعنا الأساطير أيضا على

[1]-محمّد حجو: الإنسان وانسجام الكون (سيمائيات الحكي الشّعبي)، دار الأمان، الرّباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م. ص252.

بعض من مجتمعات الصّيد البدائيّة التي تذهب إلى الاعتقاد بأنّ رفقة الحيوانات قد تطلعهم على أسرار الانتشاء الرّوحي، وهذا لا يعدّ تخلّفا أو انحطاطا أو انتقاصا من قيمة الإنسان كما يُظنّ، بل يجب أن نتخلى عن النّظر إليها على أنّها كائنات دونيّة، وترى تلك المجتمعات أنّ الحيوانات "لديها حكمة متفوّقة وتعرف سرّ إطالة العمر وسرّ الخلود"[1]، وحسب هذا المعتقد فإنّه من يكون على صلة بالحيوانات يحصل على حياة أفضل وسعادة أبديّة.

يتّخذ الحيوان في المخيّلة الأسطوريّة لدى مختلف الأمم والحضارات أبعادا رمزيّة كثيرة دينية وفلسفيّة وأخلاقيّة وتاريخيّة واجتماعيّة، والأصل أنّ حضور الحيوانات في الأساطير القديمة التي ابتدعها البشر منذ بدايات وجودهم الأولى بحثا عن المعنى، اقترن أساسا بدلالات خاصّة ورمزيّات معيّنة، وعادة ما يكون الحيوان بمثابة رمز لعدّة قيم وصفات أصليّة فيه، وتتجسّد تلك القيم والرّموز في شكلين اثنين لا ثالث لهما، شكل إيجابيّ محبّب، والآخر سلبيّ مستبغض، فترمز بذلك إلى القوتيّن المتناقضتين الموجودتين في الطّبيعة، قوى الخير وقوى الشّرّ، فمثال ما كان إيجابيّا ما يُرمز به إلى القوّة والجبروت كالتّنين، وما يُرمز به في جلّ الحضارات إلى الحظّ الجيّد والخصوبة والقدرة والقوّة كالثّور، وما تعدّه بعض الثّقافات رمزا للقناعة كالجمل، ومنها ما يجسّد بإجماع مختلف الأمم الشّجاعة والحيويّة والسّلطة الحامية كالأسد؛ أمّا مثال ما كان سلبيّا، فمنها ما يرمز إلى المكر والخديعة كالثّعلب، والشّؤم كالبومة، والشّراسة والفتك والخبث كالذّئب، والغطرسة والتّسرع كالغراب، والخنزير المتمرّغ بإرادته في الطّين هو رمز القذارة والشّراهة لأنّه يبتلع كلّ شيء، ومنها ما قد يحمل معاني رمزيّة متناقضة وأكثر اتّساعا كالثّعبان الذي قد يرمز إلى الحكمة والمعرفة والخلود، كما قد يرمز إلى المكر وكلّ قوى الشّرّ[2].

---

[1]-كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، ص29.

[2]-ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ترجمة: عبد الهاي عبّاس، دار دمشق للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 1992م، ص49/ 77/ 86/ 116/ 191.

تزخر خزانة الحضارة الفرعونيّة المتفرّدة عن غيرها من الحضارات بكمّ معتبر من الأساطير عن الحيوانات، والتي حرصوا على أن تتغلغل في جميع مظاهر حياتهم، وأن تكون رفيقتهم في مشوار بنائهم لأعظم حضارات العالم القديم، حتّى إنّهم في بعض تقاليدهم وشعائرهم الدّينيّة وطقوسهم التّعبديّة، يعظّمون من شأن الحيوان، فقد كانت الحضارة الفرعونية من أوائل الحضارات التي ظهر فيها الإله في هيئة حيوانيّة، وكانت عبادة الحيوان عند المصريين القدماء من الأمور الدّارجة والأكثر شيوعا، وكانت آلهتهم تتّخذ أشكال حيوانات، أو قد تكون آلهتهم في هيئة بشر برؤوس حيوانات، أو في هيئة حيوانات تمتلك رؤوسا بشريّة، كما يظهر واضحا في تمثال أبي الهول الذي يتمتّع بجسم أسد ورأس إنسان، وظلّ هذا النّوع من العبادة شائعا حتّى نهاية حضارتهم، ومن أهمّ الحيوانات التي عبدها أهل مصر قديما: البقرة، والعجل، والكبش، والقطّ، والأسد، والضّبع، والصّقر، والثّعبان، والضّفدع، والتّمساح، وفرس النّهر ... وغيرها، وفيما يلي سنورد أمثلة عن رمزيّة بعض الحيوانات ومكانتها عند المصريين، وبالبداية مع حيوان (البقرة).

-البقرة:

تتكلّم الأساطير المصريّة القديمة كثيرا عن ارتباط معظم الحيوانات ببعض الأرباب والرّبّات، حيث تمّ إضفاء أشكال حيوانيّة على الآلهة، فكانت تجسيدا لها وصورة حيّة عنها، ومن أمثلة ذلك الإلهة (حتحور)، فقد تكلّمت إحدى المصادر الأسطورية عن ارتباط هذه الرّبة بالبقرة، وتصرّح الأسطورة بأنّ (حتحور) والتي يعني اسمها (بيت حورس) هي في الأصل "إلهة سماويّة (...) ابنة الإله (رع)، قد تحوّلت إلى بقرة، لكي ترفع أباها حتّى عنان السّماء، حيث كان قد أصابه الوهن

والإجهاد من بقائه بين البشر"[1]، وقد أظهرت مشاهد لمنحوتات ونقوش بالمعابد الفرعونيّة صورة للرّبة (حتحور) في هيئة وجه أنثوي تعتليه أذنا وقرنا بقرة، أو في شكل امرأة لها رأس بقرة.

والبقرة بمصاحبة الرّبة (حتحور) تعبّر عن كلّ مظاهر الإيجابيّة في الحياة كالسّرور والبهجة والتّفاؤل، فهي ترمز إلى قيم الأمومة، وأمّا لبنها فهو نبع الحياة، ويتبيّن لنا من خلال اندماج هذه الرّبة بهذا الحيوان، أنّ وظيفتها الأساسيّة مرتبطة بالأمومة، وهو الدّور ذاته الذي تلعبه البقرة، فحيث إنّها الحيوان المغذّي الذي يزّود البشر بأهمّ غذاء وهو الحليب في أهمّ مراحلهم التّكوينيّة ونعني بذلك مرحلة الطّفولة، فإنّ حليب البقرة يكتسي حلّة رمزيّة بعدّه منبعا للحياة ومصدرا للطّاقة والحيويّة والنّماء، فيلتقي الحيوان المرضع والمغذّي الذي يجود بلبنه ولحمه مع الرّبات الأمّهات على معاني العطاء والتّضحية دونما حدّ؛ ومازالت عبادة البقر موجودة إلى يومنا هذا في معتقدات الشّعوب المتأخّرة وحتّى المتحضّرة، ففي الهند لا يزالون يعبدونها لاعتقادهم أنّها أصل كلّ خير، ويعدّونها أمّهم الرّؤوم.

-القطّ:

زيادة عن البقرة وما تحمله من معانٍ رمزيّة، تربّع القطّ الذي يعدّ من أكثر رفقاء الإنسان قدما عرش الصّنف الأوّل من مجمع الآلهة، فالقطّ في مصر القديمة أيضا لم يكن مجرّد حيوان، فقد احتلّ مكانة عظيمة وخُصّ بفائق العناية والاهتمام، وقد كُلِّف بمهمّة رمزيّة خاصّة ثقيلة الوطء نظرا لخدماته الجليلة وكفاحه المرير ضدّ الفئرآن التي أُبتليت بها مصر وكانت إحدى مصائبها الكبرى، ولذلك عُظّم أشدّ التّعظيم، وجرى تقديره إلى درجة تحريم الإساءة إليه، وتحريم تصديره للخارج لما بلغه من احترام، ثمّ عُبِد فيما بعد وأُضفيت عليه صفة القداسة، والرّبط بين القطط

[1]-فرنسواز ديناند وروجيه لشتنبرج: الحيوانات والبشر.. تناغم مصريّ قديم، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة وتقديم: محمود ماهر طه، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، ص146.

والآلهة من الأمور المعروفة والمؤكدّة عند المصريين، حتّى إنّهم كانوا يقومون بتحنيطها بعد موتها مثل البشر، كما خصّصوا لها مقابر أيضا لدفنها.

وحيث يتمتّع حيوان القطّ بخليط من الصّفات المتناقضة من وداعة وهدوء وشراسة وعدوانيّة، فإنّ العديد من الرّبّات اخترنّ أن يتجسدن في هيئته لأنّهن كنّ يتّسمن بالصّفات ذاتها، ومنهنّ (باستت، وسخمت، وبخت، وتفنوت)، وجميعهنّ وُسمن بالشّراسة والقوّة، وقد عملنّ على تدمير أعداء الشّمس، وكنّ يظهرنّ في النّقوش والتّماثيل في شكل امرأة لها رأس قطّة، ولأنّ إناث القطط مُلاحظ عنها شغفها بالأمومة وأن يكون لها مواليد صغار وحرصها الشّديد عليهم، فلا شكّ في أنّ تلك الرّبات قد حرصنّ على تجسيد رغبتها، فمثلنّ بهذه الهيئة الرّاعيات والحاميات للنّساء الحوامل والمواليد الصّغار[1].

وبالإضافة إلى ما ترمز إليه القطط من قيم الأمومة عند إناثها، وإلى جانب استغلالها في المنازل ومخازن الغلال لمطاردة وقنص القوارض، كان كهنة مدينة الهررة المقدّسة في (الدّلتا) يستعينون بها في نبوءاتهم، وعند بعض شعوب العالم في العصور الوسطى يعتبر القطّ حيوانا نبوئيا ونُظر إليه على أنّه إحدى مخاوف العصر الكبرى، واتّخذت منه شعوب أخرى شعارا للحريّة، في حين أُعتبر القطّ الأسود رمزا للشّيطان، وكان نعتا للرّقاة والسّحرة، وإلى يومنا يرى فيه بعضهم رمزا للشّر، كما قد يكون نموذجا للخديعة كما تظهره حكاية (القطّ ذي الجزمة)[2].

-الصّقر، والتّمساح، وقرد البابون، وفرس النّهر، والكبش:

يبدو واضحا أنّ أهل الحضارة المصرية قد أدمجوا عددا معتبرا من الحيوانات مع الآلهة، فعلاوة على الإلهة (حتحور)، هناك آلهة وأرباب آخرون ظهروا بهيئة حيوانيّة في آثارهم ومنحوتاتهم

[1]-ينظر: فرنسواز دينالد وروجيه لشتنبرج: الحيوانات والبشر.. تناغم مصريّ قديم، ص158/ 160.

[2]-ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص 73/ 74.

وتماثيلهم، ومقام بحثنا هذا لا يسعنا أن نأتي على ذكرها جميعا، ولذا سنستعيض بما نذكره عمّا لم نذكره، وطبعا مع الإشارة إلى الهيئة التي مُثّل عليها.

والبداية مع طائر الصّقر الكاسر الذي كان رمزا للإله (حورس)، وارتبط به ارتباطا وثيقا، وهو يمثّل روحه الحيّة، ووفقا لما ترويه أسطورة شعبيّة قديمة من أنّ الإله المحارب (حورس) الذي يتراءى في هيئة إنسان له رأس صقر (حورس) قد أحرز نصرا عظيما على غريمه (ست)، وكأنّه بهذا النّصر حلّق عاليا تماما مثل الصّقر بجناحيه المفرودين وارتقى عاليا ليكون رمزا سماويّا، وأن يسود على كلّ أنحاء مصر، ولهذا عُدّ الصّقر بمثابة الرّاعي والكفيل بسلطة الفرعون، ومنه الرّمز الحامي الذي تتركّز مهمّته الأساسيّة في الحفاظ على وحدة مصر[1].

وهنالك أيضا الإله (سوبك) الحارس الحامي الذي يتجلّى في هيئة جسم بشري له رأس تمساح، وخلافا لطبيعة التّمساح الشّرسة العنيفة والمدمّرة، وقوته الضّاربة المؤذية والشّريرة، حيث كان المصريّون يعتبرونه مسؤولا عن موت كثير من الأهالي، وكانوا يستعينون في الاحتماء منه بالرّقى والتّعاويذ، ورغم تلك الصّورة السّلبية التي حظي بها هذا الحيوان، فإنّه مع ذلك أُدمج بالإله (سوبك) ليجسّد القوّة التي يفعم بها هذا الإله، ويعبّر عن الخصوبة لسماته المائيّة[2].

كما قُدّس قرد البابون الكبير باسم الإله (تحوت) راعي العلوم والفكر الذي نَسبت إليه الأساطير اختراع الكتابات والخطوط المصريّة، وإليه تُعزى علوم السّحر، وهو بذلك يجسّد المعرفة والحكمة، في حين تظهر الرّبة (تاورت/ تتوريس) في شكل أنثى فرس النّهر، وحسب الأسطورة

[1]-ينظر: فرنسواز ديناند وروجيه لشتنبرج: الحيوانات والبشر.. تناغم مصريّ قديم، ص152/ 153.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص161/ 163.

فهذه الرّبة هي بالأصل ربّة نافعة، عُرفت بهيئة أنثى حامل تعمل على حماية ورعاية النّساء الحوامل فهي حامية الولادة[1].

ويتجلّى الإله الشّمسي الكبير (أمون-رع) في هيئة إنسان برأس كبش، وارتبط الكبش كذلك بالإله (خنوم) الذي كان يبجّل في هيئته قبل أن يتمثّل في جسد إنسان له رأس كبش مع زوجين من القرون الملتوية، وعلى المستوى الرّمزي استطاع الكبش أن يحظى بصورة إيجابيّة، فهو حيوان ذو مقدرة إنتاجيّة فائقة، لذا عُدّ رمزا للخصوبة والأسرة وقرناه رمزا للخلود، وعلى غرار أهل مصر وقتئذ، فقد أقرّت معظم الشّعوب كالإغريقيين والسّومريين والسّلتيين وشعوب البحر الأبيض المتوسّط هذه الرّمزيّة الإيجابية لهذا الحيوان[2].

وأمّا بالنّسبة لأمم وشعوب الحضارات الأخرى التي قامت في مختلف أرجاء المعمورة، فلسنا نرى فرقا بينها وبين أهل الحضارة المصريّة القديمة، حيث أضفت جميعها صفات التّقديس والتّأليه على الحيوان، وربّما وقع تشابه عظيم بين أساطير تلك الأمم التي تدور حول حكايات الحيوان، والمُرجّح أنّ التّشابه بين الأساطير عند اليونان والرّومان والجرمان والفرس والهنود والفينيقيين والآشوريين والآريين والبابليين وغيرهم قد حدث نتيجة "تجارب عامّة، وعقليّات متقاربة، وعواطف متجانسة يشترك فيها النّاس جميعا قبل أن تطغى عليهم المؤثّرات الخاصّة كالبيئة والثّقافة والحضارة، وعوامل الزّمن"[3]، وهذا الكلام إنّما سقناه لنفسّر به النّقاط المشتركة التي كانت موضع اتّفاق بين تلك الشّعوب المختلفة وهي تتعلّق بإثبات المطابقة لرمزيّة بعض الحيوان الذي يدخل ضمن معبوداتهم، ونظرا للكمّ الهائل من الحيوانات التي عبدوها وقدّسوها سنأتي على ذكر بعضها للتّدليل على رمزيّاتها لدى مختلف الشّعوب، وسنشير إلى حيوان التّنين، والحيّة، والثّور، والقرد.

---

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص173.

[2]-ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص 67/ 68.

[3]-عبد الرّزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص21.

-التّنين:

التّنين حيوان خرافي كان له نصيب كبير من أساطير الأوّلين، وقد كان يظهر في أغلب المعتقدات القديمة متّخذا شكل ثعبان بجسم عملاق، وقامة ضخمة تبعث الرّعب وهو يبصق النّيران، وفيه أنواع كثيرة كالتّنين المائي الذي يستوطن أعماق البحار والبحيرات، والتّنين الطّائر، ويحدث أن تكون له رمزيّة خيّرة كأن يكون حارسا للكنوز، فقد انتشر التّنين بصفته رمزا للحماية بين شعوب آسيا الشّرقيّة وخاصّة بدرجة أعلى الصّينيون والهنود، كما قد يحمل رمزيّة شريّة، حيث يجسّد معاني العتمة واللّيل والموت، ففي إحدى الأساطير القديمة التي تبرز الصّراع بين الخير والشّر "ينتصر الله على التّنين مرّة كلّ سنة، ويجب أن يتكرّر ذلك سنويّا، معنى ذلك هو خلق للعالم كلّ سنة خلقا جديدا وانتصارا على قوى الظّلام والموت والعماء"[1].

-الحيّة:

الحيّة من الحيوانات التي يُخشى بأسها فهي ترمز إلى القوّة والخوف والرّعب، وهي لدى شعوب عديدة وتحديدا لدى البابليين واليونانيين رمز لقوى الشّر ورمز للشّيطان، حيث تحكي إحدى مزاعمهم الأسطوريّة عن وقوع معارك بين آلهة الخير والحيّات الشّريرة، ويذكر البابليّون أيضا أنّ الحيّة عدوّة خلود الإنسان، فقد ورد في ملحمة (جلجامش) البابليّة التي صوّرت صراع الإنسان مع الموت ومحاولته التّشبّث بالحياة والوجود من خلال بحث بطلها (جلجامش) عن سرّ الخلود وإكسير الحياة، وضمن هذه التّراجيديا الإنسانيّة المتكرّرة والمستمرة، تأتي الحيّة عن طريق المكر والخبث لتأخذ منه تلك النّبتة التي حصل عليها بعد طول عناء، وتبتلعها فنالت هي الخلود وتجرّع

[1]-حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة ومعجم أهمّ المعبودات القديمة، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1994م، ص38.

هو الموت، لتصبح رمزا لاستمراريّة الأشياء وخلودها، وبهذا الاعتقاد يفسّرون استبدالها لجلدها وتجدّدها المستمر.

وتذهب المعتقدات الفارسيّة القديمة إلى الاعتقاد بأنّ الحية هي "الزّوج الأوّل للمرأة وبأنّ المرأة الأولى ضاجعتها الحيّة فحصلت العادة الشّهريّة مباشرة بعد العملية الجنسيّة"[1]، وكان هذا الاعتقاد أيضا سائدا عند كثير من الشّعوب القديمة التي عبدت الحيّة لأنّها في نظرهم ترمز إلى العضو التّناسلي للرّجل، ولشعوب بلاد الأسكيمو وسكّان إيطاليا واليونان معتقد آخر عن الحيّة، مفاده أنّ "القمر يأخذ شكل حيّة ليضاجع النّساء ولذلك لا ترفع الفتاة نظرها نحو القمر خوفا من أن تحبل"[2]، والملاحظ أنّ تلك المعتقدات عن الحيّة قُرنت دوما بالجنس مع المرأة؛ وتربط أمم أخرى الحيّة بالحكمة والمعرفة لأنّها حسب زعمهم تدرك جميع أسرار الكون، وقد أُهديت قديما إلى "اسكلابيوس إله الطّبّ عند اليونان"[3]، ومنه اتّخذها الأطباء والصّيادلة شعارا لمهنتهم.

-الثّور:

الثّور واحد من أقدم الحيوانات استئناسا من قبل الإنسان، وقد كان هذا الحيوان موضوعا للعبادة والتّقديس في كلّ الامبراطوريّات القديمة تقريبا، وحيث يعدّ واحدا من أهمّ قطعان المواشي، فإنّه يرتبط بمدلول هامّ جدّا هو مدلول الثّراء والغنى والسّطوة والصّولة، كما يُرمز بالثّور لمعانٍ إيجابيّة كثيرة من مثل الحظّ الجيّد، والقوّة، والصّلابة، والعطاء، والفحولة، والخصوبة، والتّوالد، فالمصريّون ومنذ عهد الأسرة الملكيّة الأولى قدّسوا الثّور باسم الإله الزّراعي (آبيس).

كذلك الفرس والرّمان عبدوا الثّور، فمن بلاد فارس أتت عبادة الإله (ميترا) الثّوريّ، وانتشرت فيما بعد عند الرّومانيين، إنّها عبادة تولّدت من أسطورة مأساة (ميترا) والثّور في رمزيّة إلى

[1]-المرجع السّابق نفسه، ص39.
[2]-المرجع نفسه، ص39.
[3]-المرجع نفسه، ص40.

محن البشرية مع الطّبيعة، حيث تزعم تلك الأسطورة أنّ التّضحية بثور يورّث بأسه وصلابته لقاتله في عملية تبادل بين الإنسان والطّبيعة، لذا فإنّ (ميترا) الذي ينتمي لشعب من الصّيادين والرّعاة يقوم بقنص ثور وحشيّ، فيمسكه من قرنيه ويأخذه إلى مغارته عبر طريق مزروعة بالمشكلات والعقبات، يهرب الثّور ولكنّ (ميترا) يعاود قنصه ويذبحه، فاندمج الإله (ميترا) بعدئذ مع الأضحية (الثّور) كدلالة على "انتصار العقل على القوّة الوحشيّة، وانتصار النّور على قوى الظّلمات، إنّه انتصار الخير على الشّرّ"[1].

أمّا في بلاد ما بين النّهرين فقد قُدّس الثّور لدى شعوبها بصفته إلها يرمز للخصب والجنس والحماية، وتروي الملحمة البابليّة عن وجود معبود باسم ثور السّماء، وهو "الثّور الذي خلقه الإله (آن) إرضاءً لابنته (أناتًا) لتنتقم به من (جلجامش)، فيدّمر مدينة أوروك ويزرع الذّعر بين أهلها، غير أنّ (جلجامش) يتمكّن منه ويجهز عليه بمساعدة صديقه (أنكيدو)"[2]، فالثّور في هذه الملحمة ارتبطت رمزيّته بالموت والدّمار، وهو ما تعتقده بعض الأساطير اليونانيّة أيضا، والثّور هو إله العواصف عند السّومريين الذين عبدوه باسم (إنليل)، كما عبدوا معه البقرة التي اتّحدت معه في زواج مقدّس فاضت منه دجلة والفرات بالخصب على أرض سومر، وكان الآشوريّون يعبدونه ويلتمسون عنده الحماية والرّعاية، حيث كانوا يضعون الثّيران المجنّحة على أبواب قصورهم حارسة عليهم وحامية لهم[3].

وتأكيدا على رمزيّة الخصوبة والقدرة الجنسيّة المتعلّقة بالثّور، تروي أسطورة شعبيّة قديمة تقارضتها الشّعوب وانتشرت بينهم عن مضاجعة ثور لإحدى الملكات وإنجابها منه في سابقة تعدّ تحدّيا صارخا لقوانين الطّبيعة، تقول تلك الأسطورة بأنّ "الملكة (بازيفاي) تحبل تحت ضغط من

[1]-فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص52.

[2]-حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة ومعجم أهمّ المعبودات القديمة، ص193.

[3]-ينظر: محمود شكيب أنصاري وعاطى عبيات: ملامح أسطوريّة في الشّعر الجاهلي، ص114.

الآلهة، من شهوة ثور أشفت غليله (...) وكانت ثمرة قرانهما هذا (المينوتور) وهو إنسان برأس ثور يتغذّى باللّحوم البشريّة"[1]، وإلى (المينوتور) هذا الوحش الخطير والقويّ تُنسب رياضة سباقات الثّيران ومصارعتها، إذ كانت تلك الرّياضة في الأصل تجري لأغراض دينيّة وتعبّدية بحتة، حيث كان "المصارعون أثناءها يقومون بقفزات خطرة على الثّيران (...) وكانت هذه الرّياضة تفضي بهم إلى الموت وكانوا بذلك يعتبرون أشخاصا مقرّب بهم إلى المينوتور"[2]، ولا تزال إلى يومنا هذا تقام سباقات الثّيران، وتُمارس رياضة مصارعة الثّيران في بعض مناطق العالم، وإن كانت امتدادا لتلك المعتقدات البائدة، فإنّها لا تعبّر عن أغراض دينيّة معيّنة بقدر ما تُمارس لغرض التّسلية والإثارة.

-القرد:

القرد رمز التّقليد لدى كثير من شعوب العالم، وفي القرون الوسطى كان رمزا حيوانيا شيطانيّا[3]، لكنّه عند الهنود يتمتّع بمنزلة عالية؛ وثمّة أسطورة هنديّة طريفة عن حيوان القرد لا يزال الهنود يتداولونها إلى وقتنا الحالي، وقد وردت هذه الأسطورة في سياق تفسيرهم لسبب ارتفاع قاع مضيق (بالك Palk) الموجود بين الهند وجزيرة سيلان، وتتحدّث الأسطورة عن (راما Rama) الذي فقد زوجته (سيتا Sita) بمكيدة دبّرها له (رافانا Ravana) ملك إقليم (سرنديب) في مدينة (لانكا) بجزيرة سيلان، ولإنقاذ زوجته قصد (راما) مسرعا مكان (رافانا)، وفي طريقه مرّ بإقليم تسكنه قبيلة متوحّشة من القرود التي حاولت أن تمنعه وتعوق تقدّمه، لكنّه شقّ طريقه بينها دون خوف، فأعجبت القرود ببسالته وحالفته، وتطوّع جيش منها لنصرته على عدوّه، ولمّا بلغ (راما) على رأس جيش القردة الشّاطئ الجنوبي، حال البحر بينه وبين بلوغه الضّفة الأخرى، فعادت القرود إلى جبال (الهيمالايا) وجاءت منها بصخور كبيرة جدّا وأخذت تقذفها في الماء حتّى

[1]-فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص50.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص50/ 51.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص114.

شيّدت جسرا يصل بين الأرضين، وأعانهم على ذلك إله البحر الذي أشفق على (راما) فرفع لهم قاع البحر، وعبر (راما) مع جيش القردة إلى مدينة (لانكا) وحاصروها، وقامت حرب عنيفة بين المغيرين والمدافعين، وهزم (راما) (رافانا) وقتله وخلّص زوجته (سيتا)، ولا يزال أهالي الهند وسيلان يسمّون ذلك الجسر بجسر راما[1].

2-3-صلة العرب بالحيوان وأساطيرهم فيه:

حينما نتحدّث عن أمّة العرب وحضارتهم، فليس ثمّة مجال للإدّعاء أنّهم أصحاب حضارة زراعيّة يعتدّ بها، أو حضارة صناعيّة يُفتخر بإنجازاتها، فهم أبعد النّاس عن الزّراعة والصّناعة، لأنّهم أعرق في البداوة، وسبب ذلك أنّ بيئتهم الصّحراوية القاحلة المقفرة والجافّة، المفتوحة والموحشة التي لا ترحم أحدا لم تكن تسمح لهم بممارسة هكذا نشاطات، ولهذا كان عماد حياتهم ومعيشتهم قائما على الرّعي، فكان من البداهة أن "يحوز الحيوان لديهم مكانة سامية عالية، وأن يعتنوا به كثيرا، لأنّه الوسيلة التي يعتاشون منها"[2]، فحياة البداوة والرّعي التي عاشها العرب في الجاهليّة هيّأت لهم معرفة صنوف كثيرة من الحيوانات، فتوجّهت أنظارهم شطرها، ومع مرور الوقت استطاعوا تحويلها إلى أهليّة مستأنسة لتشاركهم حلّهم وترحالهم، فالتحام العربي بالحيوان ومعاشرته له ما هو إلاّ نزوع نحو التحامه بالطّبيعة ومن ثمّ الوجود ككلّ.

قبل أن نطرق باب صورة الحيوان في المخيال الأسطوريّ العربي، يجب أن نعرف أوّلا أنّنا نعيش أمام حالة فقدان وضياع لجزء كبير من تراث العرب الخرافيّ والأسطوريّ، وهي الحالة التي دفعت بالكثيرين إلى التّشكيك في وجوده من عدمه، ومن ثمّ، طفى على سطح البحث والتّنقيب خلاف كبير وجدل واسع بين العلماء والباحثين موضوعه التّراث الأسطوري العربيّ، فقد تضاربت

---

[1]-ينظر: عبد الرّزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص22/ 23.

[2]-سليمان الطّعّان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، مجلة مجمع اللّغة العربية، دمشق، سوريا، المجلّد 84، العدد 02، 2009م، ص481.

الآراء والأقوال حول قدرة العقل العربي أساسا على ابتداع الأسطورة مقارنة بنظرائه من الشّعوب الأخرى التي كانت صانعة للأساطير بامتياز مثل اليونان والرّومان والبابليين، فبزعم بعضهم أُعتقِد أنّ الخيال العربي لم يرق إلى مدارج التّفكير الأسطوريّ لأنّه كان خيالا ضيّقا ضعيفا، وغيرهم رأى عكس ذلك، أي؛ إنّ العقل العربيّ قادر على توليد أساطير تضاهي في مستواها تلك الموجودة عند الآخرين، غير أنّ هناك معوّقات حالت بينه وبين الارتقاء بتفكيره إلى مراتب الأسطورة؛ ولأنّ الباحثين في هذا الجانب قد ذهبوا مذاهب شتّى لا يمكننا الإحاطة بجميعها، كما أنّها ليست مجال بحثنا هنا، فإنّنا وللتّدليل فقط سنكتفي منها بمن أثبت وجود أساطير في تراث العرب لا من أنكره.

إنّ أهمّ معوّق واجه العربيّ وناء به عن صناعة الأساطير هو البيئة البدويّة والحياة الرّعوية التي غلبت على حياته، هذه البيئة التي نشأ فيها جعلته يميل أكثر إلى كلّ ما هو مادّي ومحسوس ويبتعد عن الخيال الذي هو أساس توليد الأسطورة ومفتاح أبواب الخرافة، فبيئة العربي البدويّة والرّعوية والتي انطبعت آثارها واضحة على شخصيّته وتركيبته النّفسيّة وتكوينه العقليّ كانت سببا مباشرا في عدم مقدرته على صوغ الأشعار القصصيّة أو الأناشيد الرّوائيّة الملحميّة.

فمن جملة ما خلّفته تلك البيئة من آثار ميّزت شخصيّة العربي عن غيره وكانت سبب ضعف مخيّلته، أنّه كان عصبي المزاج، حادّ الطّباع، سريع الغضب، ثائرا ضدّ كلّ سلطة، صعب الانقياد، محبّا للحريّة والانعتاق، حاضر البديهة، ذلق اللّسان، صاحب أفعال لا أقوال، ولهذا كان "يفضّل الإيجاز على الإطناب، فهو يضرب المثل في جوامع الكلم، ويتصوّر الأشياء كما هي، ولا يسمح لخياله أن يتجاوز حدود الحقائق فلا يلوّنها بألوان قصصيّة"[1]، ينضاف إلى ذلك كلّه أنّ العرب كانوا أبعد النّاس عن علوم الكتابة والتّدوين، لأنّهم انشغلوا بالبحث عن الرّزق وطلب الطّعام لهم والكلأ لأنعامهم، كما أعماهم شأن الإغارة والحروب على بعضهم بعض عن الالتفات

[1]–محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر، د ط، 1937م، ص21.

لشؤون أخرى كانت من الممكن أن تجعل لهم موطئ قدم في ركب الأمم المتحضّرة، ولهذا؛ فإن عقليّتهم المتحيّرة، وحياتهم المضطربة التي لم تكن تعرف الاستقرار أو الثّبات على حال أبعدتهم مسافات عن الخيال والملاحم والأناشيد الرّوائيّة المنشئة للأساطير والمخلّدة لها.

وأمّا شأن وسم العربي بجمود العاطفة وضيق الخيال وضعفه، فيرجعه (أحمد أمين) إلى القصور النّاتج عن عدم فهم طبيعة عقليّة العربيّ وطريقة تفكيره من قبل أولئك الباحثين –خاصّة منهم المستشرقين– هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يؤكّد أنّ العرب وإن لم يتداولوا الأشعار القصصيّة أو الملحميّة، فإنّهم يتمتّعون بملكات خياليّة رائعة وتشبيهات بديعة ما سبقهم بها من أحد قطّ وإن غاب عنها عنصر الابتكار، فيقول ردّا على المنكرين لهذا الأمر: "أمّا ضعف الخيال فلعلّ منشأه أنّ النّاظر في شعر العرب لا يرى فيه أثرا للشّعر القصصي ولا التّمثيلي، ولا يرى الملاحم الطّويلة التي تشيد بذكر مفاخر الأمّة، كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسيّ، ثمّ هم في عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصيب في تأليف الرّوايات ونحو ذلك، ونحن مع اعتقادنا قصور العرب في هذا النّوع من القول، نرى أنّ هذا الضّرب أحد مظاهر الخيال لا مظهر الخيال كلّه، فالفخر والحماسة والغزل والوصف والتّشبيه والمجاز كلّ هذا ونحوه مظهر من مظاهر الخيال"[1]، فتلك المشاعر المتفتّقة من وجدان الشّعراء، والمعبّرة عن اللّوعة والهيام والحنين ولواعج العشق وغيرها لا يعقل أن تصدر عن عواطف جامدة أو خيال محدود.

يصوّب ردّ (أحمد أمين) أنظارنا نحو نقطة مهمّة جدّا، إنّها طبيعة الخيال العربيّ، وقد وضّح (عبد المعيد خان) هذا الالتباس، ومن قراءة خاطفة وسريعة لرأيه، ستتّضح معالم الخيال الذي عرفه العرب، وستنسف مزاعم المدّعين والمشكّكين، حيث تقع نتائجه في مقاربته لظاهرة الخيال المولّد للأسطورة عند العرب على فكرة ملخّصها أنّ العرب عرفوا ما يسمّى بالخيال التّصوريّ

[1]–أحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط10، 1969، ص36/ 37.

(Reproductive Imagination)، وليس الخيال الاختراعي (Productive Imagination)، وثمّة وقع الخلط والارتياب واُتّهم العربيّ بضعف الخيال، لأنّه تمّ إغفال جانب مهمّ وهو أنّ الخيال ضربان (تصّوريّ واختراعي إبداعيّ) تفصلهما حدود برزخيّة، فالتّصّوري يقوم على تمثّل الأشياء المادّية والمحسوسة واستعادتها كتجارب دون إضافة أي جديد عليها، أيّ كما تُرى في الواقع، في حين يقوم الاختراعيّ على خلق وتصّور أشياء لا وجود لها حقيقة، فهي بالتّالي تعدّ شيئا جديدا مبتدعا، كأن نتمثّل صورة جسم إنسان برأس حيوان أو نحو ذلك، فإنّ هذا من وحي التّخيل الاختراعي لأنّه مستحيل الوجود أو التّحقق.

ومن ثمّ، خلُص (عبد المعيد خان) إلى القول بأنّ "العربي محدود الخيال من ناحية التّخيّل الاختراعي، وواسع الخيال من ناحية التّخيل التّصوريّ، فهو ممتاز في التخيّل التّصوريّ ومجيد له، والأسطورة تتولّد من الخيال التّصوّريّ كما تتولّد من التّخيل الاختراعي، وهو يتصوّر الأشياء ولا يخترع القصص حولها، ويقيم الأوثان في هيئة يرسمها ويلوّنها بألوان التّصوير لا بألوان التّخيل، فإذا أردنا أن نبحث أسطورة عربيّة فعلينا أن نراها في خيال تصوريّ أكثر ممّا نراها في خيال اختراعيّ"[1].

وتجاوزا لكلّ ما قيل وما دار من حديث مسهب وسّجالات قويّة حول قابليّة العقليّة العربية لتوليد الأساطير، نجد أنّ مخيّلة العرب قديما قد حبلت برصيد أسطوريّ وخرافيّ معتبر لا يمكن إنكاره، فلأمّة العرب في الجاهليّة خرافات وأساطير كثيرة، منها ما اختصّوا به وتفرّدوا بنسجه، ومنها ما هو عامّ معروف لدى شعوب أخرى، خاصّة عند من يعرفون بدول الجوار الحضاري من شاكلة البابليين والسّومريين بحكم تماسهم المباشر معهم؛ وأقوى شاهد على ذلك الأسطورة الكونيّة التي تحكي عن (الغميصاء أو الغموص) و(سهيل) و(الشّعرى)، وهي نجوم نيّرة

[1]-محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، ص39/ 40.

كانت تعيش مجتمعة في مجرّة واحدة بجوار الجوزاء، "فانحدر سهيل والشّعرى وعبرا المجرّة إلى اليمن، وبقيت الغميصاء وحيدة تبكي حزنا على فقدها سهيلا -التي كانت تعشقه-حتّى غمصت عيناها، وكذا تبدو دائما في السّماء أسيفة موجعة"[1]، وقد زعم العرب في حديثهم أنّ الشّعرى الغميصاء والشّعرى العبور هما أختا سهيل وهو نجم يبدأ فجرا، كما زعموا أنّ سهيلا هذا "كان عشّارا على طريق اليمن ظلوما فمسخه الله كوكبا، وعُرف بأنّه نجم يمانيّ عند طلوعه تنضج الفواكه وينقضي القيظ"،[2] وفي الأجواء ذاتها تحلّق بنا أسطورة عربيّة أخرى لتحكي لنا أنّ كوكب الزّهرة أو نجمة الصّباح كان في الأصل امرأة حسناء، صعدت إلى السّماء ومُسخت كوكبا، وعند شعوب أخرى عُبدت الزّهرة تحت أسماء عديدة منها (فينوس، وأفروديت)[3].

إنّ النّظر في تراث العرب عن الحيوان ومعتقداتهم فيه، يُجيز لنا القول بأنّه كان ساحة للملكات الخلاّقة والخيال الواسع، ومسرحا عجيبا للأحداث والأهواء والعادات والتّقاليد، وخلاف ما كان شائعا عند بقيّة الأمم من عبادة الحيوان لذاته لأنّها رأت فيه صورة حيّة عن الآلهة أو لأنّه أبوهم الذي ولدهم، فإنّ العرب لم يتعمّق تفكيرهم في إكبار الحيوان حدّ التّقديس والعبادة، فقد انصرف خيالهم نوعا ما عن الرّكض وراء مثل هذه الأوهام والخرافات السّاذجة التي تدّعي أنّ الآلهة تتجسّد في أشكال حيوانيّة أو أنّها تنتقل بين النّاس تارة والحيوان تارة أخرى، وأمّا ما يُؤثُر عنهم من تقديس للحيوان فالظّنّ الأرجح إلى اليقين أنّه كان من شدّة حبّهم وتقديرهم له نظير خدماته التي ينتفعون بها، كما أنّهم أكبروه لبعض صفاته اللاّزمة فيه.

ورغم وجود قبائل عربيّة عديدة تسمّت بأسماء حيوانات كبني أسد، وبني فهد، وبني ضبّ، وبني كلب، وبني نعامة، وبني جعدة وغيرهم كثير، فلا يعني هذا أنّ لها أهميّة دينيّة، لأنّه لم يُعرف

[1]-أحمد كمال زكي: الأساطير (دراسة حضاريّة مقارنة)، ص46.

[2]-جواد عليّ: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، العراق، ج6، ط2، 1993م، ص818.

[3]-ينظر: حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة ومعجم أهمّ المعبودات القديمة، ص35.

للعرب في كلّ طبقاتهم البائدة إله حيوانيّ قطّ، ولم يثبت عنهم أنّهم عبدوا حيوانا بعينه، ولا يوجد دليل صريح على أنّهم آمنوا بالطّوطميّة أو قالوا بها، وفي تعليل هذه الأسماء رأيان: "الأوّل أنّ هذه الأسماء ألقاب على زعم علماء أنساب العرب، وكانت تطلق على أشخاص تاريخيّة معروفة انتقلت منهم بالتّسلسل إلى خلفهم، ثمّ أصبح كلّ منها لقبا لعشيرة أو قبيلة. مثال ذلك أنّ بني كلب اتّخذوا لقبهم عن شخص تاريخيّ معلوم وهو كلب بن وبرة بن ثعلبة جد قضاعة. والثّاني أنّ لهذه الأسماء –على زعم بعض المستشرقين–معاني دينية، وأنّ لها علاقة بعبادة الحيوانات كما هو مشاهد في المذهب الطّوطمي"[1].

وفي تقديرنا الرّأي الأوّل يبدو منطقيّا إلى حدّ كبير، ذلك أنّ العرب عندما أقرّوا نظام القبيلة والعشيرة كان ذلك بموجب عقد اجتماعي أكثر منه دينيّ، ونظامهم الاجتماعي كان يقتضي منهم الاتّحاد والتّعاون في السّراء والضّراء، وكان شعارهم الذي قالوا وعملوا به (أُنصر أخاك ظالما أو مظلوما)، وهو شعار يدخل ضمن حدود المروءة التي يخضعون لسلطانها أكثر من خضوعهم لسلطان الآلهة أو الدّين، وهذا المنطق يلغي تماما لدينا الرّأي الثّاني القائل بفكرة الطّوطميّة التي هي في الأصل عقد دينيّ، وربّما يمكن تأويل انصراف العرب عن عبادة الحيوان الطّوطم بأنّهم عبدوا ثالوثا مكوّنا من الشّمس أمّا ، والقمر أبا ، وكوكب الزّهرة ابنا لهما.

لقد استكثر العرب التّسميّة بالحيوان وكانت لهم في تلك الأسماء مذاهب شتّى، لذا فإنّهم لم يجدوا حرجا في أن يسمّوا أبناءهم بأسماء حيوانات نحو: أسد، وفهد، وذئب، وكلب، وثعلبة، وفراس، وليث، ونسر، وصقر، وحمامة، وما شابه ذلك، ولا يظنّ ظانّ أنّ ذلك مردّه تقديس وعبادة الحيوان، وإنّما من دلالة هذه الأسماء كانوا يريدون بها التّفاؤل أو ترهيب الأعداء أو الاستعاذة من عين حاسدة ، وهو ما ذهب إليه المؤوّلون، وقد رأى بعضهم أنّها في الأصل ليست

[1]–محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، ص67.

أسماء، بل ألقاب أطلقت على أشخاص وقعت المشابهة بينهم وبين الحيوان الذي تسمّوا به في صفات معينة كالشّجاعة والوفاء والأمانة والصّبر، فقصدوا بذلك التّفاؤل، فقد سُئل أعرابيّ "لِمَ تسمّون أبناءكم بشرّ الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح؟ فقال: إنّما نسمّي أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا"[1]، وقال آخرون بأنّ العرب كانوا يسمّون أولادهم باسم الحيوان حفظا وصيانة لهم من عدوة الإنس أو خطفة الجنّ، وهذا ما يسمّونه بالنّفير، أيّ؛ إنّهم يرومون من تلك الأسماء تنفير الجنّ والإنس، وتزداد معتقدات العرب بالحيوان حتّى إنّهم كانوا يعلّقون على صبيانهم سنّ ثعلب أو سنّ هرّة خوفا من الخطفة أو النّظرة[2].

والجاحظ قبل ذلك سار على الهدي ذاته حين وقف عند الأسماء التي كان العرب يسمّون بها أولادهم، حيث ذكر أنّ التّسمية بالحيوانات ضروب، منها على وجه الفأل، فقد كانت العرب تسمّي بكلب، وحمار، وقرد، وجُعل، وذئب ونحوها على التّفاؤل بذلك، ثمّ وضح علّة تفاؤلهم بهذه الأسماء بأنّهم تأوّلوا في الحمار طول البقاء والوقاحة والقوّة والجلد، وتأوّلوا في الذّئب الفطنة والمكر، وتأوّلوا في الكلب اليقظة والحراسة وبُعد الصّوت والكسب وغير ذلك[3]، وبالتّالي فإنّ تسميّتهم لأبنائهم كانت من منطلق ملاحظاتهم لطبائع ومزاجات الحيوانات التي ألفوا رؤيتها في بيئتهم.

وتبدو آثار اتّصال العرب بالحيوان واضحة من الاهتمام به وبحركاته وسائر أحواله، وبلغ اهتمامهم بالحيوان حدّ تحريمه لصفات خاصّة فيه أو تقديمه قربانا لآلهتهم في ظروف معيّنة، ولعلّ في سيرة الإبل عندهم ما ينهض دليلا على هذا الإكبار، فقد حرّموا ركوب النّاقة إذا أنتجت خمسة أبطن آخرها ذكر، وبحروا أذنها أيّ شقّوها، ولا تطرد عن ماء ولا مرعى، فسميّت بحيرة؛ وكان الرّجل منهم يسيّب ناقته إذا هو شُفي من مرض أو قدم من سفر، ويجعلها كالبحيرة في تحريم

---

[1]-جواد عليّ: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج1، ص526.

[2]-ينظر: محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، ص54/ 68/ 69.

[3]-ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج1، ص324.

الانتفاع بها، وتلك هي السّائبة؛ وكانوا إذا ولدت النّاقة أنثى فهي لهم، وإن ولدت ذكرا فهو لآلهتهم، وإن ولدتهما معا قالوا: وصلت أخاها فلا يذبح للآلهة، وسميّت تلك النّاقة الوصيلة؛ وإذا نتجت من صلب فحل الإبل عشرة أبطن حرّموا ركوبه، أو أن يُحمل عليه، ولم يمنعوه الماء ولا المرعى، وقالوا قد حمى ظهره، وسمّوه الحامي وهو خيار الإبل[1].

هكذا كانت عقيدة العرب في الحيوان، وأمّا شأن شطحات خيالهم فيه وأساطيرهم عنه والتي هي ضالّتنا التي ننشدها هنا، وهدفنا الذي نتوخّاه، فيمكننا القول بأنّ العرب ليسوا بدعا في نسج الأساطير عن الحيوانات، ولكنّهم تميّزوا عن غيرهم في كون أساطيرهم لم توضع تقديسا للحيوان أو تأليها لنوع من أنواعها، فهي قد وُضعت أساسا لغايات ومقاصد أخرى، سنتعرّف عليها من خلال استشهادنا ببعض النّصوص الأسطوريّة العربيّة عن الحيوانات، والتي نذكر منها:

-أسطورة الضّفدع والضّبّ:

زعمت الأعراب في هذه الأسطورة أنّ الضّفدع في طوره الأوّل كان له ذَنَب طويل وسلبه إيّاه الضّبّ حيث كان ممسوح الذّنب وقتئذ، قالوا وكان سبب ذلك أنّهما تخاصما في الظّمأ، أيّهما أصبر على الماء، فخرجا في الكلأ، فنادى الضّفدع الضّبّ: يا ضبّ وردا وردا، فردّ الضّبّ: أصبح قلبي صِردا... لا يشتهي أن يردا... إلاّ عِرادا عِردا... وصليانا بردا... وعنكثا ملتبدا(*)، فلمّا جاء اليوم التّالي وقع الأمر ذاته، ولما كان اليوم الذي بعده نادى الضّفدع: يا ضبّ وردا وردا، فلمّا لم يجبه بادر إلى الماء، فتبعه الضّبّ فأخذ ذيله، وفي هذه الأسطورة تفسير لتلاشي ذنب الضّفدع بعد أن كان طويلا، وأمّا الضّبّ فمشهور بطول ذنبه، ومشهور بشدّة احتماله للحرّ والظّمأ[2]؛ وفيما

---

[1]-ينظر: الزّمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر): الكشّاف، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعليّ محمّد معوّض، مكتبة العبيكان، الرّياض، السّعوديّة، ط1، 1998م، ج2، ص303.

(*) صِردا: قويّا على البرد. العِراد: الغليظ من النّبات، الصّليان والعنكث: نوعان من النّبات. الملتبد: المجتمع بعضه فوق بعض.

[2]-ينظر: عبد الرّزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص58/ 59.

يخصّ حيوان الضّبّ فقد كان العرب يظنّونه رجلا يهوديّا عاقّا من بني إسرائيل مُسخ على تلك الهيئة، لذلك بعضهم كان يأبى أكله رغم كونه طعاما محلّلا وليس محرّما، وهو ما نقله الجاحظ عن الضّبّ، حيث يقول: "حرّمه قوم، وروَوا أنّ أمّتين مُسختا، إحداهما في البرّ، فهي الضِّباب، وأُخذَت الأخرى في طريق البحر، فهي الجِرِيُّ، وروَوا عن بعض الفقهاء أنّه رأى رجلا أكل لحم ضبّ، فقال: اعلم أنّك قد أكلت شيخا من مشيخة بني إسرائيل، وقال بعض من يعافه: الذي يدّل على أنّه مُسخ شَبَه كفّه بكفّ الإنسان"[1].

-أسطورة السّنور والأسد:

من الأساطير التي نقلها العرب تفسيرا لخِلقة بعض الحيوان، ما جاء في حديثهم عن علّة الشّبه بين السّنور والأسد، حيث زعموا أنّ "أهل سفينة نوح لمّا تأذّوا بالفأر وشكوا، سأل ربّه الفرج، فأمره أن يأمر الأسد فيعطس، فلمّا عطس خرج من منخريه زوج سنانير من ذكر وأنثى، خرج الذّكر من المنخر الأيمن والأنثى من المنخر الأيسر فكفاهم مؤونة الجرذان"[2]، ولمّح الجاحظ إلى أنّه إذا صحّ هذا الزّعم، فينبغي أن يكون ذلك السّنور آدَمَ السّنانير، وتلك السّنورة حواءها، فيغدو بذلك لكلّ جنس من الحيوان آدمه وحوّاؤه[3]؛ وهذه الأسطورة لا تعلّل الشّبه في الخِلقة بين الأسد والسّنور وحسب، ففيها أيضا تفسير لسبب العداوة الأزليّة بين السّنور والفأر.

-أسطورة قنزعة الهدهد:

من المزاعم الأسطوريّة التي تفشّت بين العرب عن الحيوان، والتي يمكن إدخالها ضمن الأساطير الرّمزيّة، ما جاء في مأثوراتهم عن طائر الهدهد وقنزعته، فأَعجب العجب ما كان من

---

[1]-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي، مصر، ط2، 1965م، ج6، ص77.

[2]-عبد الرّزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص53.

[3]-ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج1، ص146.

سيرته عند العرب، حيث زعموا أنّ "القنزعة(*) التي على رأسه ثواب من الله تعالى ما كان من برّه لأمّه لمّا ماتت جعل قبرها على رأسه، فهذه القنزعة عوض عن تلك الوهدة"[1]، والهدهد طائر بهيّ المظهر وقد زادته قنزعته التي تشبه التّاج فوق رأسه بهاء وجمالا، غير أنّه منتن الرّيح والبدن، وقد فسّر الأعراب سبب ريحه المنتنة، تلك الجيفة المختمرة والمدفونة فوق رأسه، هذه الرّمزيّة الإيجابيّة لهذا الطّائر التي جعلته من أكثر الطّيور وفاءً لأمّهاتها لا نجدها في معتقدات شعوب أخرى، فعلى سبيل التّمثيل في المأثور الشّعبي الفرنسي للهدهد رمزيّة سلبيّة حيث يرمز للطّائر الأبله[2].

-أسطورة هديل الحمام[3]:

وُضِعت هذه الأسطورة لتفسير رقّة صوت الحمام وشجون نغماته، فما نعلمه عن صوته (الهديل) من رقّة يشوبها الحزن، ورخامة يلوّنها البكاء، جاء في تعليله أنّ الهديل فرخ كان على عهد سيّدنا نوح عليه السّلام، فصاده طير جارح، فما من حمامة إلاّ وتبكي عليه إلى يوم القيامة، وقد أنشد أحد الأعراب في هذه الأسطورة بيتا من الشّعر يقول فيه:

فقلت أتبكي ذاتُ طوق تذكّرت هديلا وقد أودى وما كان تبع!

-أسطورة العصفور وماء الحياة[4]:

من أبدع ما ساقته العرب من أساطير تفسيرا لظاهرة قفز العصافير وعدم قدرتها على المشي كسائر الطّير، أسطورة عصفور أرسله الله من أجل جلب ماء الحياة لكنّه سرقه وشربه، فنزل به

(*) قنزعة الهدهد: هي الشّعر المجتمع على رأسه.

[1]-الجاحظ: الحيوان، ج3، ص510.

[2]-فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص202.

[3]-ينظر: عبد الرّزاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص65.

[4]-ينظر: كاظم سعد الدّين: الحكاية الشّعبيّة العراقيّة (دراسة ونصوص)، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1979م، ص29.

عقاب الله، حيث ربط رجليه بقيد لا يُرى فمازال يقفز مكبّلا إلى يومنا وإلى ما شاء الله، وقد زعموا أنّ في العصفور مثالا من العافية لدى آكله لأنّه شارب من ماء الحياة.

-أسطورة لقمان الحكيم والنّسور السّبعة:

هي أسطورة أخرى نسجتها مخيّلة العرب عن الحيوان، إنّه طائر النّسر الذي تتوحّد رمزيّته في هذه الأسطورة العربيّة مع الدّهر لينعوا عليه خيانته، ويبكوا على قدرهم المحتوم مهما طال بقاؤهم، فتفسّر بذلك غاية الحياة عندهم، حيث جاء في مضمونها أنّ الحكيم (لقمان بن عاد) سأل ربّه طول العمر فدعاه قائلا:

اللّهم يا ربّ البحار الخضر... والأرض ذات النّبت بعد القطر... أسألك عمرا فوق كلّ عمر

فهتف هاتف وناداه أنّه قد أُعطي سُؤله، "ولا سبيل إلى الخلود فاختر إن شئت سبعة بعرات من ظبيات عفر، في جبل وعر، لا يمسها قطر، وإن شئت بقاء سبعة أنسر سحر، كلّما هلك نسر أعقب نسر، فكان اختياره بقاء النّسور"[1]، فحصل لقمان على فرخ نسر ربّاه وسمّاه (المصون)، حتّى تمّ طائرا مسخّرا له يدعوه فيجيبه، حتّى أدركه الكبر وضعف ثمّ مات، ووقعت الواقعة مثل ذلك مع بقيّة النّسور (عوض، وخلف، ومغيب، وميسرة، وأنس)، إلى أن جاء دور النّسر السّابع الذي سمّاه (لبد)(*)، فكان أيضا مسخّرا له، ولمّا دنا أجل لقمان، أقبل عليه (لبد) حتّى وقع على شجرة فلما أراد النّهوض لم يطق أن يطير، ففزع لقمان وأسرع نحوه يقول: انهض لبد أنت الأبد لا تقطع بي الأمد، ثمّ سقط لبد ميّتا، ولشدّة هول لقمان وجزعه على موت (لبد) الذي وقع منه موقعا جسيما، اضطربت عروقه وخرّ ميّتا هو الآخر[2].

---

[1]-محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، ص35.

(*) اللّبد في لغة العرب معناه الدّهر.

[2]-ينظر: محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، ص35/ 36.

2-4-الحيوان وعالم الجنّ:

إذا التفتنا إلى موضوع الحيوان وصلته بعالم الجنّ الخفيّ، فسنلحظ أنّ العرب في العقيدة الجاهليّة قد كانت لهم اعتقادات عجيبة في هذا الأمر، ففي تصوّراتهم عن هذه المخلوقات الغيبيّة جزء من الحيوانيّة، حيث ربطوا صنوفا كثيرة من الحيوانات بالجنّ، واعتقد بعضهم أنّ فيها عرقا من سفاد الجنّ، ومنهم من زعم أنّها نوع من الجنّ، ولأنّ هذه الأخيرة كائنات غير مرئيّة، فإنّه باستطاعتها أن تتجسّم أنّى شاءت وبالشّكل الذي تشاء، إذ لها القدرة على أن تظهر في صورة حيوان أو في صورة إنسان أو حتّى شكل آخر غريب الخلق؛ فالسّود من الحيوانات عندهم ما هي إلاّ جنّ أو شياطين تجسّدت في تلك الهيئة الحيوانية، وخير شاهد على ذلك، تصوّرهم للحيّة التي تعدّ من أكثر الحيوانات ورودا في أخبارهم، فقد سمّوها شيطانا، وجعلوها أبرز فصيلة من فصائل الجنّ، ولعقيدتهم هذه كانوا إذا وجدوا حيّة ميّتة كفّنوها ودفنوها، ولأنّها نوع من الجنّ فقد نسبوا إليها كثيرا من الأخبار العجيبة، منها أنّ الحيّة أطول الحيوان عمرا، يُقال إنّها تعيش ألف سنة، ولا تموت حتف أنفها، وإنّما تموت بعرض يعرض لها، وإذا كبرت صغر بدنها، ومن أعاجيبها أنّها موصوفة بالشّره والنّهم وتتبلع الطّعام من غير مضغ، ومع ذلك فهي أصبر حيوان على الجوع، فلها في الصّبر على الطّعام ما ليس للزّهيد، وأنّها تسمع وتنطق[1].

ومن آثارهم الأسطوريّة التي خلّدت هذا التّصوّر، ما يرويه أهل الأخبار من اعتقادهم أنّ الشّيطان يركب قرني الثّور، ولهذا يتقدّم الثّور قطيع البقر حين ورودهم الماء، فالجنّ بزعمهم تصدّ البقر عن الماء، ولذلك يضربون الثّور ليقتحم الماء وتقتحمه البقر بعده، ذلك أنّ الشّيطان ركب

[1]-ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج4، 118.

قرنيه، ولأنّ الشّيطان أخبث أنواع الجنّ وأقواها، فإنّ بقيّة الأنواع تخافه وتخشاه، فتفسح المجال للثّور والبقر في ورود الماء[1].

وقصارى القول، إنّ التّفكير العربيّ الأسطوريّ وإن كان يتناصّ مع الأجواء الأسطوريّة العالميّة وعلى أكثر من صعيد، فإنّه تميّز عن غيره من البيئات الأسطوريّة الأخرى، فبمخيّلتهم استطاعوا تحويل كائنات بهيمة إلى ناطقة بالحكمة، ومن كلامهم الذي وضعوه على ألسنة البهائم حول قضايا وجوديّة كالموت وحلول القضاء، ومثل ذلك ما فسّر به سيّدنا سليمان أصوات بعض الطّيور التي تعدّ في الحقيقة بمثابة حكم ينطقون بها دون أن يعيها بنو آدم، فـ "الهدهد يقول: إذا نزل القضاء عمي البصر، وكلّ حيّ ميّت، وكلّ جديد إلى زوال، ولِدوا للموت وابنوا للخراب، والنّسر يقول: يا ابن آدم، عشّ ما شئت فإنّك ميّت"[2].

[1]-ينظر: جواد عليّ: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص717.

[2]-شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربيّة، ص94.

3–المقترب الفلسفيّ والنّفسيّ لصورة الحيوان:

لقد بدا لي أنّه من الضّروريّ أن نتتبّع الخيوط الأولى التي شكّلت نواة البحث في ظاهرة الحيوان فلسفيّا ونفسيّا، فأمّا شأن الجذور الفلسفيّة فيكفينا دليلا في هذا الجانب أنّ الفلاسفة تعاطوا مع الحيوان ككيان آخر مغاير للذّات الإنسانيّة وفي الوقت ذاته يتقاطع معه، وإذ ننوّه هنا أنّنا ننأى بأنفسنا وببحثنا بعيدا عن ساحات الجدل المرتبطة بأنطولوجيا الجسد والنّفس والرّوح وطابعها الشّائك الذي لطالما أثار التّوجّس والارتياب والمساءلة.

يفرض علينا الحيّز العلميّ والإطار الموضوعيّ الاكتفاء بعرض إحدى أهمّ الفرضيّات والطّروحات على مستوى نطاق ساحة الفكر الفلسفيّ، حتّى لا تنساح وتتشتّت بنا الأفكار نظرا لتعقّد الموضوع وامتداداته خاصّة من المنظور الفلسفي، إنّها الفرضيّة الإيثولوجيّة (الحيوان الآلة/ Animal Machine) التي طرحها (رينيه ديكارت/ René Descartes) ضمن إطار ما يسّمى بالفلسفة الميكانيكيّة، والتي تأبى أن يعرض الإنسان معرض الحيوان، حيث تقضي هذه الفرضيّة بأنّ الحيوانات عبارة عن آلات ليس لديها حسّ ولا شعور، وأفعالها ليست سوى أفعال انعكاسيّة استجابة لما يحدث في الوسط المحيط من متغيّرات بيئيّة[1]، ومن جملة ما أفضت إليه هذه النّظرية التّمييز بين الجسد والنّفس وتمييز الحدود الفارقة بينهما، وعبثا حاول (ديكارت)، لأنّ نظريّته فقدت تأثيرها وأهميّتها في الوقت الحاضر ومع التّقدّم في الأبحاث والدّراسات التي أُجريت على الحيوان، وما تمّ الإجماع عليه من تصّور عنه، والتّمييز بين ما يحدّد انتماء الإنسان عن باقي الكائنات وكيكان له استقلاله الذّاتي.

تجبرنا نظريّة الفلسفة الميكانيكيّة الدّيكارتيّة على التّغلغل في أعماق التّاريخ، ونتوقّف تحديدا عند (أرسطو) الذي تمنحنا آراؤه في هذا المجال، الكلمة المفتاحيّة لمعادلة العلاقة بين الإنسان

[1]–ينظر: موسوعة ويكيبيديا: الحيوان الآلة (رينيه ديكارت)، https:// ar. wikipedia. org/ wiki، تاريخ الزّيارة: 25/ 10/ 2020م، ص01.

والحيوان، حيث انتهى إلى تحديد مفهوم النّفس انطلاقا من دراسته للمادّة والصّورة، تحديد أوصله إلى وضع يده على خطوط التّوازي ونقاط التّقاطع بين الإنسان والحيوان؛ يقول معرّفا النّفس بأنّها "كمال أوّل لجسم طبيعيّ ذي حياة بالقوّة"[1]، والمقصود بالفعل الأوّل الفعل الأسبق في النّشوء، ما يعني أنّ (أرسطو) ينظر إلى النّفس مستقلّة عن أفعالها التي تمارسها، كما أنّها ليست الجوهر الحقيقي للإنسان، وإنّما تهبط إليه من عالم المثل، فالنّفس –حسبه– صفة ذاتيّة في الجسم وتوجد فيه بالقوّة، أي؛ إنّها من يجعل الجسم حيّا بالفعل، وأوّل وظائفها الحياة، هذه الوظيفة التي تعمّ جميع الكائنات، ولأنّ لفظ الحياة يشتمل على معانٍ مختلفة كمعنى العقل والإحساس والإدراك والتّخيل والحواس والحركة، فإنّها معانٍ موجودة بالضّرورة عند الحيوان كما الإنسان[2].

وأمّا شأن الجانب النّفسي والسّلوكيّ عند الحيوان فقد حظي هو الآخر باهتمام منقطع النّظير من قبل العلماء المختصّين في دراسة وتتبّع سلوكيّات الحيوانات وطبائعها، وممّا لاحظه علماء الأحياء حين تعمقوا في دراستهم عن الحيوانات أنّ هناك تماثلا وتقاربا كبيرا بينها وبين الإنسان، تماثل يتجاوز الأحوال السّلوكيّة، ويتعدّاها إلى ما هو أعمق بكثير إذ يشمل الأنماط الحياتيّة أيضا، وقد أكدّ عديد العلماء أنّ أفعال الحيوانات "كأنّها تمامًا أفعال إنسانيّة بسيطة، وبذلك تضيق الثّغرة بين الإنسان وبين الحيوانات... وعقل الحيوان عبارة عن ترجمة أو صورة مبسطة من العقل البشريّ... فقد لا تختلف كثيرًا الوظائف التي تقوم بها أمخاخ الحيوانات الثّديية عن الوظائف التي تقوم بها أمخاخنا، كما أنّ أمخاخ هذه الحيوانات تشبه في تركيبها التّشريحي أمخاخنا، ولو أنّها أبسط منها تركيبا"[3]؛ وهو ما يؤكّد أنّ الحيوان لا يختلف عن الإنسان سلوكيّا، فهو قادر على إدراك كثير من الظّواهر والتّجاوب معها والتّأقلم مع تغيّراتها، كما أنّه قادر على التّخطيط لمستقبله بناء على معطيات حاضره لضمان بقائه تماما كالإنسان أو قد يفوقه في ذلك أحيانا.

---

[1]–أرسطو طاليس: كتاب النّفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2015م، ص42/ 43.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص42، من الهامش.

[3]–مونرو فوكس: شخصيّة الحيوان، ترجمة: فتحي مصطفى الغزّاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص232/ 233.

ليس ثمّة ريب في أنّ أعظم ما نستدلّ به على عنصر التّماثل بين الإنسان والحيوان هو القرآن الكريم وتحديدا في قوله جلّ شأنه: ﴿ وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَا طَٰٓئِرٖ يَطِيرُ بِجَنَاحَيۡهِ إِلَّآ أُمَمٌ أَمۡثَالُكُمۚ مَّا فَرَّطۡنَا فِي ٱلۡكِتَٰبِ مِن شَيۡءٖۚ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِمۡ يُحۡشَرُونَ ﴿٣٨﴾ ﴾[1]، ففي هذه الآية الكريمة بيان إلهي، وتصريح من الله تعالى بحقيقة علميّة وهي أنّ جميع المخلوقات الموجودة على الأرض والتي تشارك الإنسان حياته وتقاسمه جانبا كبيرا منها، ما هي إلاّ أمم أمثالنا، فليس في ظاهر الأرض ولا باطنها حيوان يدبّ على رجليه، أو يمشي على أربع، أو يزحف على بطنه، أو طائر يطير بجناحيه إلاّ هم أمم أمثالنا نحن بني البشر، تلك الأمم لها قوانينها وأحكامها وانفعالاتها حتى وإن لم تنطق ولم تتمكّن من التّعبير عن هواجسها وحاجاتها، وبعد هذه الحقيقة لا ينبغي أن ينتابنا الذّهول أو الإنكار إن قلنا بأنّ البشر ليسوا وحدهم من يتميّزون بالقدرة على الفهم والإدراك، بل وينبغي علينا ألاّ ننفي أو نستنكر أنّ الحيوانات ليست كائنات بهيمة جامدة لا تختلجها الأحاسيس والمشاعر، لكنّ عدم قدرتها على التّعبير والإفصاح بلغة نفهمها دفعنا إلى الاعتقاد بأنّها عديمة الإدراك، فلكلّ أمّة من أمم الحيوان قدرا من الإدراك والوعي والذّكاء، وهي "تملك، على غرار الإنسان، الحواس والحدس والأهواء والعواطف والانفعالات نفسها، حتى أكثرها تعقيدًا كالغيرة والشّك والمنافسة والامتنان والنّبل، وهي تمارس الخداع والانتقام... والتّصميم والاختيار واستحضار الذّاكرة والتّخيل وتداعي الأفكار والتّحليل المنطقي بدرجات شديدة الاختلاف"[2].

ومن دلائل الإدراك عند أمم الحيوان أيضا، ما جاء به كتاب (دلائل النّبوة) للبيهقي من قصّة الضّبّ مع الرّسولﷺ، حيث تذكر هذه القصّة أنّ النّبيﷺ كان في جمع من أصحابه، إذ جاء أعرابيّ من بني سُليم، قد صاد ضبّا وجعله في كمّه، فأتى النّبيَﷺ وقال له: واللاّت والعزّى، لا آمنت بك حتّى يؤمن هذا الضّبّ، وأخرج الضّبّ وألقاه بين يديّ رسول الله، وقال: إن آمن

[1]-سورة الأنعام، الآية 38.

[2]-جيفري ماوساييف ماسون وسوزان ماكارثي: عندما تبكي الفيلة (الحياة الانفعاليّة عند الحيوانات)، ترجمة: نهلة بيضون، المجمّع الثّقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 1999م، ص24.

بك، آمنت بك، فقال رسول الله: يا ضبّ، فكلّمه الضّبّ بلسان طلق فصيح، عربيّ مبين صريح، يفهمه القوم جميعا: لبيك وسعديك يا رسول ربّ العالمين، فقالﷺ: من تَعبدُ؟ قال: الذي في السّماء عرشه، وفي الأرض سلطانه، وفي البحر سبيله، وفي الجنّة رحمته، وفي النّار عذابه؛ فقالﷺ: فمن أنا يا ضبّ؟ قال: أنت رسول ربّ العالمين، وخاتم النّبيّين، وقد أفلح من صدّقك، وقد خاب من كذّبك؛ فآمن الأعرابي وشَهد بوحدانيّة الله وبنبوّة رسوله الكريمﷺ[1]؛ فما قصّة الضّبّ إلاّ شاهدا أردناه دليلا قطعيّا وتأكيدا على فطرة الحيوان السّوية وإدراكه لحقيقة خلقه وخالقه، وأنّ ما يدفع إلى الاعتقاد بعدميّة الإدراك عند الحيوان هو عدم مقدرته على التّعبير والكلام بلغة نفهمها.

ولا تعوزنا النّصوص النّثريّة أو المنظومات الشّعريّة التي أفسحت مساحات رحبة ضمن سياقاتها لتمثيل صورة الحيوان انطلاقا من هواجس نفسية ورؤى فلسفيّة، فهي كثيرة، وإن كانت تختلف عناصر تلك الصّورة فيما بينها تماما ونقصا، فإنّها لا تختلف عن الإطار العام الذي تدور فيه من حيث ثراؤها الدّلالي وعمقها الرّمزيّ القادر على استعاب رؤى وأفكار الإنسان ومواقفه من الحياة والوجود، فما يخوضه الحيوان من معارك وما يبديه من سلوكات وانفعالات إنّما هي إسقاطات تلتفت في حقيقتها إلى تصوير المشاعر الإنسانيّة العميقة التي ينتابها القلق من مجاهيل الطّبيعة وغوامض الكون، كما أنّها تمثّل تصويرا لمعيشة الإنسان في كثير من جوانبها خاصّة ما تعلّق بالجانب الاجتماعيّ، أيّ؛ حياة الفرد داخل المجتمع، وهي في أكثر معانيها تعبّر عن معاني الأبوّة، والأخوّة، والأمومة، والقيادة، والشّجاعة، والخصومة، وعلاقة الرّجل بالمرأة، وقد جهد الشّعراء العرب قديما –تحديدا– في رسم لوحات شعريّة التقطتها عدسات معايناتهم لحياتها، وراحوا يلوّنون تلك اللّوحات بفلسفة وجوديّة صعنت من حياة الحيوان وما يتّصل بها من مشاهد معادلا موضوعيّا لحياة الإنسان، فجاء تصويرهم للحيوان يضجّ بالمعاناة والضّيق، ومشحون بالهموم

[1]–البيهقيّ (أبو بكر أحمد بن الحسين بن عليّ بن موسى): دلائل النّبوّة ومعرفة أحوال صاحب الشّريعة، تحقيق: عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلميّة، ودار الرّيان للتّراث، بيروت، لبنان، المجلّد السّادس، ط1، 1988م، ص36.

الحياتيّة والصّراعات النّفسيّة الدّاخليّة؛ ولعلّ من أبرز نماذج صور الحيوانات التي برعت ريشة الشّعراء في رسمها، صورة الثّور الوحشيّ، النّاقة، الحمار الوحشيّ، الظّليم، والفرس وغيرها.

إنّ اللّوحات الأدبيّة التي تفنّن مبدعوها في رسمها، أظهرت بما لا يدع مجالا للشّك نقاط التّقاطع بين حياة الإنسان وحياة الحيوان، وعكست في كثير من جداريّاتها بخطوطها الملوّنة فلسفة الإنسان تجاه قضايا وجوديّة وكونيّة أرّقته، ومن هنا كان تكرار ذكر الحيوان وتصوير مشاهد حياته ليس سوى أداة فنيّة رامزة حاول بواسطتها المبدعون التّعبير عن تجاربهم الحياتيّة التي عايشوها، وكذا تجسيد الأحداث والمواقف القادرة على احتواء رؤاهم وأحاسيسهم ووساوسهم ونقلها للآخرين.

4-المقترب الدّينيّ لصورة الحيوان:

4-1-الحيوان في القرآن الكريم:

تتجلّى عناية القرآن الكريم بالحيوان بدءً من ذكر العلاقة القويّة التي تربط الإنسان بالحيوان، حيث نجد فيه إشارات كثيرة مبثوثة في عديد الآيّ والسّور تثبت وتؤكّد تلك الصّلة الموجودة بينهما، بدءً بمشهد الخليقة الأوّل، مشهد الغراب الذي يواري أخاه التّراب أمام ناظري قابيل كي يتعلّم كيف يواري سوءة أخيه القتيل، إلى سيّدنا نوح -عليه السّلام- الذي حمل في سفينته زوجين اثنين من كلّ أنواع الحيوانات، مرورا بسيّدنا إبراهيم مع الطّيور الأربعة التي كانت له دليلا على عظمة الله ووحدانيّته وتفرّده بالقدرة على البعث والإحياء، وسيّدنا إسماعيل مع الكبش الذي فداه من ذبح عظيم، وسيّدنا يونس وقصّته مع الحوت الذي التقمه ثمّ أخرجه من جوفه حيّا، وناقة سيّدنا صالح التي كانت آية للعالمين، وهدهد سيّدنا سليمان في قصّته مع قوم سبأ وملكتهم، وحمار العزير، وكلب أصحاب الكهف يؤكدان أيضا قدرة الخالق العظيم على إحياء الموتى، والعنكبوت واليمامة اللّتان حفظتا النّبيﷺ من بأس الأعداء عندما كان في الغار، وفيل أبرهة الذي رفض الامتثال لغير خالقه وبارئه فهو رمز الطّاعة المطلقة والانصياع له جلّ ثناؤه.

فالله تعالى ضرب للنّاس تلك الأمثال، وأظهر لنا في كثير من المواضع أنّ الإنسان بإمكانه أن يتعلّم من الحيوان ما لم يكن يعلم من أمور الإيمان، والعقيدة، والحياة، والموت، والبعث، والنّشور، كما أخبر جلّ شأنه في آيات كثيرة عن منافع الحيوان وحاجة الإنسان إلى خدماته التي تشمل جميع وجوه حياته، يقول الحقّ تعالى وتبارك: ﴿ **وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۖ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ۝٦ وَتَحۡمِلُ أَثۡقَالَكُمۡ إِلَىٰ بَلَدٖ لَّمۡ تَكُونُواْ بَٰلِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ ٱلۡأَنفُسِۚ إِنَّ رَبَّكُمۡ لَرَءُوفٞ رَّحِيمٞ ۝٧ وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا**

تَعۡلَمُونَ٨﴾[1]، وفي آيات أخرى يقول: ﴿ أَوَ لَمۡ يَرَوۡاْ أَنَّا خَلَقۡنَا لَهُم مِّمَّا عَمِلَتۡ أَيۡدِينَآ أَنۡعَٰمٗا فَهُمۡ لَهَا مَٰلِكُونَ٧١ وَذَلَّلۡنَٰهَا لَهُمۡ فَمِنۡهَا رَكُوبُهُمۡ وَمِنۡهَا يَأۡكُلُونَ٧٢ وَلَهُمۡ فِيهَا مَنَٰفِعُ وَمَشَارِبُۖ أَفَلَا يَشۡكُرُونَ٧٣﴾[2]، ولا يوجد أدلّ من تلك الأمثال والآيات على ما أردنا قوله من أنّ العلاقة بين الإنسان والحيوان هي علاقة أزليّة أبديّة مستمرة مادام كلاهما موجود.

لقد عُني القرآن الكريم بالحيوان بصورة ملفتة للنّظر، فعلى امتداد أربعة عشرة ومئة سورة، حيث نجد كثيرا من السّور المسماة بأسماء حيوانات كالبقرة، الأنعام، النّحل، النّمل، العنكبوت، العاديات، الفيل، بالإضافة إلى عشرات الآيات التي سجّل فيها الحيوان حضوره، وتأتي الإشارة إلى الحيوان في الذّكر الحكيم استنادا إلى مواقف وأسباب معيّنة، فجاء ذكره إمّا لبيان منافعه وفوائده، أو لضرب الأمثال لتحقيق العظة والعبرة، أو لأحكام تتعلّق به، أو لإبطال عادات قديمة وعقائد ترتبط به كانت سائدة بين النّاس ولم يقرّها الإسلام، أو لوصف تفصيليّ خاصّ بسلوك بعض منها، أو لبيان معجزات بعض الرّسل والأنبياء عليهم الصّلاة والسّلام، وفي كلّ آية ذكر فيها الحيوان موعظة وعبرة لأولي الألباب ولمن ألقى السّمع وهو شهيد.

أتى القرآن الكريم على ذكر عدد لا بأس به من الحيوانات التي تمثل مختلف الأصناف الموجودة على سطح الأرض، يمكن إدراجها ضمن خمسة حقول دلاليّة عامّة: أوّلها الحقل الدّلاليّ العامّ الخاصّ بالثّديات وقد اشتمل على أربعة حقول دلاليّة فرعيّة هي: حقل الحيوانات الرّكوبة، حقل الأنعام المجترّة، حقل السّباع، حقل المسوخ، وثانيها حقل الحشرات فقد ورد ذكر العنكبوت، والنّحل، والنّمل، والبعوض، والقُمّل، والجراد، والذّباب، والفَراش، وأمّا ثالثها فهو حقل الطّيور حيث ذُكر الهدهد، وطيور إبراهيم عليه السّلام، وطير عيسى عليه السلاّم، ورابعها حقل الزّواحف

[1]-سورة الأنعام، الآيات (5/ 8).

[2]-سورة يس، الآيات (71/ 73).

حيث ذُكرت الحيّة والثّعبان، والحقل الخامس والأخير هو الحقل الخاصّ بالمائيّات والبرمائيّات فقد ذُكر الحوت والضّفادع.

إنّ معاينة ظاهرة الحيوان في القرآن الكريم تقوم على رصد الغاية الرّبانيّة من إيرادها، وما نحن بصدده من الحديث سنأتي فيه على إيراد بعض من المواضع التي ذُكر فيها الحيوان، وذلك للتّدليل على أسباب ذكرها والحكمة منها، وليس اقتصارنا على ذكر هذه الأصناف من الحيوانات معناه عدم وجود حيوانات أخرى وردت في آيّ الذكر الحكيم، بل هناك حيوانات أخرى كثيرة لا يسعنا المقام لذكرها منها: الكلب، الماعز، الضّأن، الحيّة، الأسد، الخنزير، النّمل، الضّفدع، والقرد، وكما ذكرنا آنفا، فهذه الحيوانات وردت إمّا لبيان منافعها أو لبيان أحكام تتعلق بيها، أو لأنّها كانت معجزات أيّد بها الحقّ تعالى أنبياءه ورسله، ونذكر:

-الإبل:

للإبل منزلة خاصّة عند المسلمين، وقد ذكرها الله تعالى في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، منها على سبيل التّمثيل قوله تعالى في سورة الغاشية: ﴿ **أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾** ﴾[1]، ففي هذه الآية الكريمة معجزة أساسها الحيوان (الإبل)، حيث يدعونا الخالق العظيم سبحانه الذي أبدع هذا الكون بعلمه وقدرته وحكمته إلى التّأمّل في عجيب صنعه لهذا المخلوق للتّأكيد على حقيقة الألوهيّة والرّبوبيّة والوحدانيّة المطلقة لذاته، وفي تفسير هذه الآية الكريمة ذكر الزّمخشري ما مختصره: ﴿ **أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ** ﴾ نظر اعتبار ﴿ **كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾** ﴾ خلقًا عجيبا وتركيبا غريبا، دالاّ على تقدير مقدّر، شاهدًا بتدبير مدبّر، حيث خلقها للنّهوض بالأثقال وجرّها إلى البلاد البعيدة، فجعلها تبرك حتّى تحمل عن قُرب ويُسر، ثمّ تنهض بما حملت من أثقال، وعلى ما تبدو عليه من شدّة وقوّة فهي مسخّرة منقادة لكلّ من اقتادها صغيرا كان أو كبيرا، ضعيفا أو قويّا، وحين أرادها

[1]-سورة الغاشية، الآية 17.

أن تكون سفائن البّرّ صبرّها على احتمال العطش، وجعلها ترعى من كلّ شيء نابت في الفلوات والبراري ممّا لا ترعاه سائر الأنعام[1].

فالإبل تتميّز عن باقي الحيوانات بمجموعة من الصّفات التي زوّدها الله تعالى بها والتي تمكّنها من العيش في البيئة الصّحراويّة، لذا جاء ذكر الإبل في هذه الآية الكريمة ضمن سياق ثلاث آيات كونيّة والتي تعدّ من الأدلّة الماديّة الملموسة النّاطقة بعظمة الخالق والقدرة الإلهيّة المطلقة، والإشارة الصّريحة إلى إتقانه للخلق في كلّ أمر من أمور الكون، فقد قرن الله تعالى ذِكر الإبل بخلق السّماء والجبال والأرض، حيث تقول الآيات: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ۝١٧ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ۝١٨ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ۝١٩ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ۝٢٠﴾[2]، فقد حَسُن ذِكْر الإبل مع هذه المخلوقات ولا مناسبة، وفي ذلك يقول المفسّرون: "قد انتظم هذه الأشياء نظر العرب في أوديتهم وبواديهم؛ فانتظمها الذّكر على حسب ما انتظمها نظرهم"[3]، فهذه الأمور كانت شاخصة أمام أعين العرب في بيئتهم الصّحروايّة حيث أُنزل القرآن الكريم، تلك البيئة التي كانت ولا زالت فضاءً مفتوحا يتيح للإنسان التّدبّر والتّأمّل في هذه المخلوقات الشّاهدة على قدرة الخالق، ومن ثمّ؛ فإنّه لا يمكن أن ينكر اقتداره على الإفناء وإعادة الخلق من جديد.

كنّا قد أتينا في موضع سابق من هذا الفصل على ذكر البحيرة والسّائبة والوصيلة والحامي، وكيف اقترنت الإبل عند العرب في جاهليّتهم بتلك العادات والأعراف التي أنكرها الإسلام بمجيئه، فقد كانت تلك شرعة المشركين والكفّار فيما ابتدعوه من تحريم لبعض الأنعام التي أحلّها الله، وتَرْك الانتفاع بها وتقديمها قربانا للأصنام التي كانوا يعبدونها ويرجون نفعها وشفاعتها،

[1]-ينظر: الزّمخشري: الكشّاف، ج6، ص365/ 366.
[2]-سورة الغاشية، الآيات (17/ 18/ 19/ 20).
[3]-الزّمخشري: الكشّاف، ج6، ص365.

وهي بالأصل لا تنفع عابديها، وقد قال تعالى يبطل هذه العادات وينفي نسبتها إليه: ﴿ **مَا جَعَلَ ٱللَّهُ مِنۢ بَحِيرَةٍ وَلَا سَآئِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ وَلَٰكِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَفۡتَرُونَ عَلَى ٱللَّهِ ٱلۡكَذِبَۖ وَأَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعۡقِلُونَ﴿١٠٣﴾** ﴾[1]، فالله تعالى ما شرع تلك العادات، ولا أمر بالتّسييب ولا التّبحير أو نحو ذلك، وما كان من اتّباعٍ لتلك الشّرعة إنّما هو افتراء على الله.

-الهدهد والسّفارة:

ذُكر اسم طائر الهدهد مرّة واحدة في القرآن الكريم، وتحديدا في سورة النّمل، وارتبط ذكره بقصّة سيّدنا سليمان مع قوم سبأ وملكتهم بلقيس، يقول جلّ ثناؤه: ﴿ **وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيۡرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلۡهُدۡهُدَ أَمۡ كَانَ مِنَ ٱلۡغَآئِبِينَ﴿٢٠﴾ لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابًا شَدِيدًا أَوۡ لَأَاْذۡبَحَنَّهُۥٓ أَوۡ لَيَأۡتِيَنِّي بِسُلۡطَٰنٖ مُّبِينٖ﴿٢١﴾ فَمَكَثَ غَيۡرَ بَعِيدٖ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمۡ تُحِطۡ بِهِۦ وَجِئۡتُكَ مِن سَبَإِۭ بِنَبَإٖ يَقِينٍ﴿٢٢﴾ إِنِّي وَجَدتُّ ٱمۡرَأَةٗ تَمۡلِكُهُمۡ وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ﴿٢٣﴾ وَجَدتُّهَا وَقَوۡمَهَا يَسۡجُدُونَ لِلشَّمۡسِ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ ٱلشَّيۡطَٰنُ أَعۡمَٰلَهُمۡ فَصَدَّهُمۡ عَنِ ٱلسَّبِيلِ فَهُمۡ لَا يَهۡتَدُونَ﴿٢٤﴾** ﴾[2]، فهذا الطّائر الذي لقّبته العرب بأبي الأخبار، يعدّ أَغرب مستكشف في التّاريخ حيث كان يأتي سيّده بأخبار غابت عنه، وأَعْجب سفير مُذ عرف البشر نظام السّفارة، أوفده سيّدنا سليمان -عليه السّلام- ليكون همزة وصل بين مملكته ومملكة سبأ، وقد لعب دور الوسيط السّياسي بين الدّولتين، وحاول نقل وجهات النّظر بين الطّرفين في جميع الجوانب، وحول مختلف القضايا السّياسية والاجتماعية والاقتصادية والدّينية.

وللمفسّرين في الهدهد وقصّته مع نبي الله سليمان -عليه السّلام- أقوال كثيرة منها: أنّه كان هدهدا خاصّا، اهتدى إلى معرفة الله، وأُوتي من الإدراك والذّكاء والإيمان والبراعة في عرض النّبأ ما يثير الدّهشة والعجب وذلك على سبيل الخارقة التي تخالف المعهود، فهذا الهدهد يدرك أنّ

[1]-سورة المائدة، الآية 103.

[2]-سورة النّمل، الآيات (60/ 64).

ملكة سبأ ورعيّتها يسجدون للشّمس من دون الله، وبفطرته يدرك أنّ السّجود لا يكون إلاّ لله الذي يخرج الخبء، وما هكذا تدرك الهداهد، ولهذا قِيل إنّه متميّز ومتفرّد عن غيره من الطّير، بينما يرى مفسّرون آخرون أنّ الله ألهم الهدهد إلى تلك المعرفة كما ألهم سائر الطّيور وجميع المخلوقات غير المكلّفة، تعرف ربّها بالفطرة وتهتدي إليه، ولها قدر من الذّكاء والمعرفة والوعيّ والإدراك ما لا يكاد رجّاح العقول يهتدون إليه[1].

ففي قصّة الهدهد معجزة ربانيّة وحكمة، فحين ألهم الله تعالى هذا المخلوق الضّعيف أن يكافح سليمان –عليه السّلام– بالحجّة الدّامغة والكلام الفصيح على ما تأتّى له من فضل النّبوّة والعلوم الجمّة والإحاطة بالمعارف والمعلومات الكثيرة، لم يكن ذلك إلاّ "ابتلاءً له في علمه، وتنبيها على أنّ في أدنى خلقه وأضعفه من أحاط علما بما لم يحط به، لتتحاقر إليه نفسه ويتصاغر إليه علمه، ويكون لطفا في ترك الإعجاب الذي هو فتنة العلماء، وأَعظِم بها فتنة، والإحاطة بالشّيء علما: أن يعلم من جميع جهاته لا يخفى منه معلوم"[2].

–العنكبوت:

اسم العنكبوت تكرّر مرّتين باللّفظة ذاتها في سورة حملت اسم هذه الحشرة تحديدا لوقوع المشابهة والمطابقة بين الكفّار والمشركين في لجوئهم إلى أولياء من دون الله متّكلين ومعتمدين عليهم، وبين العنكبوت التي التجأت إلى بيت هو عند النّاس مَثلٌ في الوهن وضعف القوّة، فهم سواء في ذلك، يقول ربّنا تبارك وتعالى: ﴿ **مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوۡلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلۡعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتۡ بَيۡتٗاۖ وَإِنَّ أَوۡهَنَ ٱلۡبُيُوتِ لَبَيۡتُ ٱلۡعَنكَبُوتِۚ لَوۡ كَانُواْ يَعۡلَمُونَ ٤١**﴾[3]، فقد استشهدت هذه الآية الكريمة بالعنكبوت، حيث ضرب الله مثلا على سبيل السّخرية والهزء من المبطلين وأهل الشّرك

[1]–ينظر: زغلول راغب محمّد النّجار: الحيوان في القرآن الكريم، دار المعرفة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص431.

[2]–الزّمخشريّ: الكشّاف، ج4، ص446.

[3]–سورة العنكبوت، الآية 41.

الذين اتّخذوا أصناما ضعيفة واهنة القوى أربابا لهم، وأولياء يحتمون بها من دونه جلّ وعلا، يلتمسون عندها رزقهم ونصرهم في الشّدائد، وهي لا تملك كشف الضّرّ عنهم ولا عن نفسها، تماما كاحتماء العنكبوت ببيت من الخيوط الرّفيعة الواهنة والمهلهلة في الهواء لا يغني عنها في قرّ ولا حرّ ولا أيّ أذى كان، فليس في تمسّك هؤلاء بعبادة الأوثان إلاّ كتمسّك بأوهى البيوت على الإطلاق وأبعدها عن الصّلاحية للالتجاء والاحتماء، ولو كان هؤلاء الجبابرة الضّالون أهل فطنة وعلم لاستقرّت في أنفسهم حقيقة أن لا حماية إلاّ حماية الله، ولا ركن يستندون إليه إلاّ ركنه الرّكين، ولا قوّة إلاّ قوّته وما عداها فهو واهٍ ضعيف.

ولئن كان ظاهر هذا النّصّ القرآنيّ الكريم الذي أتى الله فيه على ذكر العنكبوت تحقيرا لآلهة الكفّار وتأنيبا لهم على التجائهم إليها، فإنّ هذا النّصّ يشير إلى عدد من الحقائق العلميّة الهامّة والمعجزة، ومن تلك الحقائق المثيرة التي رصدتها الدّراسات العلميّة التي عُنيت بتتبّع سلوك دُويبة العنكبوت أنّها حشرة تحيا حياة فرديّة، فيما عدا لحظات التّزاوج وفقس البيض، وهذا مكمن الإعجاز في الإشارة إلى العنكبوت بصيغة الإفراد، فهذه اللّفظة اسم للواحدة المؤنّثة المفردة، وفي استخدام القرآن الكريم تعبير: ﴿**ٱتَّخَذَتۡ بَيۡتٗاۖ**﴾ ومضة معجزة، حيث تشير هذه العبارة الشّريفة إلى أنّ عملية تشييد البيت عمليّة أنثويّة محضة، فمهمّة بناء البيت عند هذه المخلوقات هي مهمّة تضطلع بها إناث العناكب التي تحمل في جسدها غدد إفراز المادّة الحريريّة التي ينسج منها البيت، ورغم أنّ ذلك البيت الذي يعدّ من النّاحية الماديّة البحتة أضعف البيوت على الإطلاق، لأنّه مشكّل من خيوط دقيقة متباعدة، فخيوطه حسب ما أثبتته الدّراسات الحديثة أقوى خمس مرّات من مثيلها من الصّلب، وتتميّز عنها بمقاومة أكبر للشّدّ، حيث يُصنّف حرير العنكبوت على أنّه أحد أقوى المواد الموجودة على سطح الأرض، لأنّه يتحمّل شدّا يصل إلى اثنين وأربعين ألف كيلو جرام على السّنتيمتر المرّبع (42000 كغ/ سم^2) ممّا يكسبه قدرة هائلة على الإيقاع بالفريسة من

الحشرات دون أن يتمزّق، وهنا يلمّح ربّنا جلّ وعزّ إلى معجزة أخرى في قوله: ﴿وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِۚ﴾، حيث قال أوهن البيوت ولم يقل أوهن الخيوط[1].

إذن، فشأن الإعجاز في جعل بيت العنكبوت مضربا للمثل في الوهن والضّعف هو في الأصل من النّاحية المعنوية لا الماديّة، لأنّه بيت محروم من معاني المودّة والرّحمة، بل إنّه من أكثر البيوت شراسة ووحشيّة وانعداما لأواصر القربى والتّراحم، ذلك أنّ الأنثى تقتل الذّكر وتفترسه فور إتمام عمليّة الإخصاب، وأحيانا تأكل صغارها دون رحمة، والإخوة الأشقّاء من صغار العناكب يقتتلون مع بعضهم بعض من أجل الطّعام والمكان، وتنتهي المعركة ببقاء عدد قليل منها[2]، وهنا سرّ الإعجاز في ختم الآية بقوله تبارك وتعالى: ﴿لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ﴿٤١﴾﴾، ذلك أنّ الوصف القرآني الكريم لبيت العنكبوت زمن الوحي كان في بيئة غالبيّة أهلها من الأميّين، فجاء الخطاب الإلهي في ظاهره موافقا لتفكير النّاس حينذاك حيث اقتصر تفسيرهم لهذه الآية على الجانب المادّي، ومع التّقدّم العلميّ والدّراسات المكثّفة تأكّد للعلماء ممّا لا يدع مجالا للارتياب أنّ المقصود بهذه الآية الكريمة زيادة عن التّحقير والاستهزاء بأهل الشّرك وعبدة الأوثان، هو افتقار بيت العنكبوت إلى أبسط قيم ومعاني التّراحم والمودة، وهي الحقائق المعجزة التي لم يكن للإنسان أن يعلمها لولا توجيه الله تعالى الذي ﴿عَلَّمَ ٱلْإِنسَٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴿٥﴾﴾[3].

4-2-الحيوان في الكتب المقدّسة:

لئن كان شأن الحيوان في القرآن الكريم عظيما، وذكره كان لأسباب وقفنا عند بعضها من خلال الآيات التي استشهدنا بها، فإنّ الكتب المقدّسة خلاف ذلك تماما، فكثير من مرويّاتها سواء أكانت سماويّة أم وضعيّة تنطوي على جانب كبير من البعد الأسطوري في حديثها عن الحيوان،

[1]-ينظر: زغلول راغب محمّد النّجار: الحيوان في القرآن الكريم، ص141/ 142.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص143.

[3]-سورة العلق، الآية 05.

حيث تتماهى بعض الحكايات عن الحيوانات في تلك الكتب مع ما نُقل من أساطير عنها، ولا يحتاج منّا أن نطيل الإمعان في أسباب هذا التّماهي إذا ما علمنا أنّ كليهما خضعا لمشيئة المخيّلة البشريّة التي تلاعبت بنقل الحقائق التّاريخيّة وزوّرتها، وصاغتها تماشيا مع أهوائها حينا، وتماشيا مع الظّروف السّياسيّة والتّاريخيّة وغيرها من الظّروف حينا آخر، فلم تُبق من قداستها سوى الاسم(*).

وبالنّظر إلى تلك المروّيات المختلفة، نجد أنّها قد أسهمت بشكل أو بآخر في تثبيت صورة رمزيّة خاصّة عن الحيوانات، فهي إن لم تكن رمزيّة إيجابيّة محبّبة تدفع المرء إلى التّوسّل بها رغبة في النّجاة والخلاص، والإحاطة بغوامض القّوة الخارقة لنواميس الطّبيعة، فهي سلبيّة قبيحة منفّرة تجعل الآخرين يشيحون عنها لأنّها محلّ للاضطراب والانفعال، ومحلّ لنزول اللّعنة التي يفرّون منها، ويستغيثون بكلّ الأسباب للتّخلّص من مسبّباتها.

ومن المروّيات التي ترسّبت صورها بشكل أزليّ في قاع المخيال الإنسانيّ عن الحيوان ورمزيّته ما ورد في سفر دانيال من حديث عن (الكاروبيم)، وهم عرش الله الذين يرتاح فيهم فهم مُمْلُوؤون من معرفته، ولهم أربعة وجوه يشفعون في كلّ العالم، تلك الوجوه هي: وجه الأسد الذي يشفع في الحيوانات المتوحّشة، ووجه الثّور الذي يشفع في الحيوانات الأليفة، وأمّا وجه النّسر فيشفع في الطّيور، وأمّا وجه الإنسان فيشفع في البشر[1].

وفي سفر دانيال أيضا، الإصحاح السّابع، تحدّثنا الرّوايات أنّ دانيال رأى رؤيا تجسّدت على أرض الواقع فيما بعد، تقول الرّؤيا: "وإِذَا بِأَرْبَعِ رِيَاحِ السَّمَاءِ هَجَمَت عَلَى الْبَحْرِ الْكَبِيرِ،

(*) لا يُماري أحد أنّ الكتب المقدّسة طرأ عليها كثير من التّدنيس والتّدليس والتّزييف، وتمّ التّلاعب فيها بطريقة مكشوفة جدّا، ومعلوم تاريخيّا أنّ الكتب المقدسّة السّماويّة (التّوراة والإنجيل) تحديدا لم تدوّن تعاليمهما من قبل موسى عليه السّلام أو المسيح عيسى عليه السّلام، بل ولم تدوّن كذلك على أيدي أتباعهما، وإنّما بدأت عمليّة جمع التّعاليم والمواعظ وتدوينها بعد عشرات السّنين من نزولها على هذين النّبيين الكريمين، لهذا كان من الطّبيعي أن يدخل التّحريف التّوراة من خلال تلك الأزمنة المتطاولة، وأن تكون الأناجيل كثيرة ومتباينة بل ومتعارضة ومتناقضة كونها أضحت مجهولة المصدر والتّاريخ.

[1]-ينظر: أنطونيوس فكري: سفر دانيال، مشروع الكنوز القبطية، الإصحاح الثّاني، ص31.

وَصَعِدَ مِنَ الْبَحْرِ أَرْبَعَةُ حَيَوَانَاتٍ عَظِيمَةٍ، الأَوَّلُ كَالأَسَدِ وَلَهُ جَنَاحَا نَسْرٍ (...) وإِذَا بِحَيَوَانٍ آخَرَ ثَانٍ شَبِيهٍ بِالدُّبِّ، فَارْتَفَعَ عَلَى جَنْبٍ وَاحِدٍ وَفِي فَمِهِ ثَلاَثُ أَضْلُعٍ بَيْنَ أسنانه (...) وإِذَا بِآخَرَ مِثْلِ النَّمِرِ وَلَهُ عَلَى ظَهْرِهِ أَرْبَعَةُ أَجْنِحَةِ طَائِرٍ وَكَانَ للحَيَوَانِ أَرْبَعَةُ رُؤُوسٍ وَأُعْطِيَ سُلطانا (...) وإِذَا بِحَيَوَانٍ رابع هَائِل وَقَوِيٍّ وَشَدِيدٍ جِدًّا، وَلَهُ أَسْنَانٌ مِنْ حَدِيدٍ كَبِيرَة، أَكَلَ وَسَحَقَ وَدَاسَ الْبَاقِيَ بِرِجْلَيْهِ، وَكَانَ مخالفا لِكُلِّ الْحَيَوانَاتِ الَّذِينَ قَبْلَهُ، وَلَهُ عَشَرَةُ قُرُونٍ كُنْتُ متأمّلا بِالْقُرُونِ، وإِذَا بِقَرْنٍ آخَرَ صَغِيرٍ طَلَعَ بَيْنَهَا، وَقُلِعَتْ ثَلاَثَةٌ مِنَ الْقُرُونِ الأُولَى مِنْ قُدَّامِهِ، وإِذَا بِعُيُونٍ كَعُيُونِ الإنسان فِي هذَا الْقَرْنِ، وَفَمٍ مُتَكَلِّمٍ بِعَظَائِمَ"[1].

إنّ الحيوانات الأربعة العظيمة وفقا لما جاء في تفسير هذه الرّؤيا أو الأصحّ النّبوءة هي الممالك الأربع القويّة التي ظهرت في أزمان متعاقبة على بني إسرائيل، وتلك الممالك التي شُبّهت بالوحوش الكاسرة وبطبيعتها الحيوانيّة الدّمويّة اضطهدت شعب الله وهم اليهود في العهد القديم، والكنيسة في العهد الجديد، وترمز تلك الحيوانات إلى اهتمام الملوك بالقوّة والضّرواة والعظمة والمجد العالمي؛ فالأسد يشير للمُلك والسّلطة، وجناحا النّسر يشيران لسرعة الفتوحات، وهذا النّوع من الحيوانات المجنّحة دارج عند الآشوريين والبابليين حيث يرمز إلى السّلطة المطلقة لملوكهم، وأمّا الدّب فهو رمز لمملكة فارس، وعن الأضلع الثّلاثة بين أسنانه فهي تشير للممالك الثّلاث الكبيرة التي قضت عليها مملكة فارس خلال فتوحاتها الممتدّة في ثلاثة اتّجاهات شمالا وجنوبا وغربا، وهي على أرجح الآراء بابل ومصر وليديا، في حين يرمز النّمر الحيوان المشهور بضراوته وسرعة انقضاضه إلى الإسكندر الأكبر الذي تسيّد العالم في سنوات قليلة وأخضع كلّ الامبراطوريّات لملكه وسلطانه، وأجنحته الأربعة تشير لسرعة غزوه وفتوحاته وتوسّعاته في مختلف الأصقاع، وأمّا شأن الرّؤوس الأربعة، فهي ترمز للقادة الأربعة الكبار في جيش الإسكندر والذين حكموا مملكته

[1]-المرجع السّابق نفسه، الآيات (1-8)، ص54.

من بعده واقتسموها بينهم(*)، ولهذا نرى أنّه ذكر الأجنحة قبل الرّؤوس يعني بذلك انتشار المملكة قبل اقتسامها، والحيوان الأخير الذي ليس له مثيل يرمز إلى الامبراطوريّة الرّومانية التي أعقبت الدّولة اليونانيّة، وقد كانت قويّة جدّا وسيطرت على مناطق كثيرة من العالم لأزمان عديدة سحقت وداست خلالها كلّ الأمم الأخرى، والقرون العشرة هم الأباطرة العشرة الذين تداولوا الحكم في الدّولة الرّومانيّة وقاموا باضطهاد الكنيسة، وأمّا القرن الصّغير فهو على الأرجح يرمز إلى اليهود الذين هم قلّة ولكنّ وجودهم يتعاظم يوما بعد آخر[1].

وعلى كلّ حال لا تمثّل تلك الحيوانات الاستثناء في الكتب المقدّسة، ولم تنحصر المرويّات عندها فقط، وإنّما شملت صنوفا كثيرة من أمّة الحيوان لا حصر لها، واتّخذت في معظم الأحيان طابعا رمزيّا أسطوريّا، تَزاوجَ فيها الجانب الحسّي المادّي بالجانب الخيالي الجمالي، تَزاوجٌ وشى بمسلّمات معرفيّة عديدة ومرجعيّات ثقافيّة متباينة تعكّزت عليها مختلف الشّعوب القديمة في إقامة صرح حضاراتها، ومن هذه الحيوانات التي اكتسبت رمزيّات خاصّة عند أصحاب تلك الحضارات:

-الذّئب:

ثمّة مدلولات رمزيّة عديدة جسّدها حيوان الذّئب، فقد ذُكر عند التّوراتيين على أنّه رمز (بينيامين) ثاني عشر ولد النّبي (يعقوب -عليه السّلام-)، حيث ورد في سفر التّكوين أنّ (بينيامين) ذئب مفترس، بالغداة يأكل غنيمة وبالعشيّ يقسّم السّلب، والذّئب عند (الجيتس والدّاس) أسلاف الرّومان حيوان مقدّس إذ يعدّ رمزا للشّراسة والخبث، وفي كثير من الأيقونيّات المسيحيّة يعدّ هذا الحيوان رمزا للشّيطان، وكان اسم الذّئبات يطلق إضافة إلى إناث الذّئاب على الفتيات العاهرات عند اللاّتينيين، وأمّا شأنه عند الإغريق فقد كانت رؤيته نذير شؤم وفألا سيئا،

(*) القادة الأربعة هم: (كاساندر) الذي تولّى حكم مقدونيا واليونان، و(ليسيماخوس) الذي تولّى حكم تراقيا وبيثينية (تركيا حاليا)، و(سلوكس) الذي تولّى حكم سوريا حتّى حدود الهند (سوريا والعراق وإيران وباكستان)، و(بطليموس) الذي تولّى حكم مصر وليبيا، ينظر: أنطونيوس فكري: سفر دانيال، الإصحاح السّابع، ص56/ 57/ 58.

[1]-ينظر: المرجع نفسه، الإصحاح السّابع، ص57.

حيث جاء في معتقداتهم الشّعبيّة أنّه إذا كان الذّئب أوّل شيء يراه الإنسان فإنّه يصاب بالخرس، بيد أنّ تلك الرّمزيّات السّلبية لم تكن كذلك بالنّسبة للشّعوب الإسكندنافيّة القديمة، فقد كانت رؤية الذّئب عندهم فألا حسنا ورمزا للحظّ، لأنّه حيوان مقترن بإله الحرب (أودن) الذي يعطي النّصر، وإله الحكمة والشّعر والزّراعة[1].

-الأيّل:

لا أجدني أبالغ إذا قلت إنّ حيوان الأيّل وما يدخل ضمن ذات الصّنف كحيوان الغزال يعدّ واحدا من أكثر الحيوانات غِنى من حيث مدلولاته الرّمزيّة، فبتتبّع رمزيّته سواء في الكتب المقدّسة أو في معتقدات الشّعوب القديمة نجد أنّ له مدلولات رمزيّة كثيرة متنوّعة، ففي التّوراة الأيّل رمز (نعتالي) أحد أبناء يعقوب، وعند المسيحيين يرمز للرّوح المسيحيّة المرتوية من نبع الحياة، كما يرمز إلى المسيح قاهر الشّيطان حسب المعتقد القديم الذي مفاده أنّ حيوان الأيّل عمل على إخراج الأفاعي من جحورها وقتلها، فهو يمثّل المسيح المنتصر على الشّيطان الذي تمثّله الأفاعي، وأمّا قرون الأيل فهي الأخرى كانت لها رمزيّات عديدة، فقد كانت تستعمل عند البوذيين أثناء حفلاتهم السّحريّة، وفي أوروبا رُؤي في الأيّل وقرونه رمزا للقوّة لأنّه يدافع بها عن نفسه، وهو رمز الخصوبة والتّجدد بالنّسبة للزراعة لأنّ قرونه تعاود الإنبات والولادة كلّ ربيع، وعند شعوب العصور المتأخّرة وحتّى عصر النّهضة يعّد هذا الحيوان رمزا للتّوالد واستمراريّة الحياة والغنى والثّروة[2].

-الفيل:

إنّ حيوان الفيل بعدّه الكائن الأكثر ذكاء وفطنة في نظر الهنود تحديدا الهندوس، فهو عندهم رمز للإله (غانيشا) ربّ الحكمة الذي يذلّل الصّعوبات، ولكونه حيوانا شعبيّا جدّا لدى الهنود أصبح يمثّل إله الرّسائل، وأمّا صغير الفيل (الدّغفل) فهو يجسّد دور الملائكة الصّغار[3].

---

[1]-ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص110/ 111.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص107/ 108.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص79/ 80.

5-المقترب الأدبي لصورة الحيوان:

5-1-توظيف الحيوان في الأدب، كلام الحيوان (الخطاب المقنّع):

لقد شَغل الحيوان حيّزا كبيرا من حديث المبدعين، حيّز يتواءم ودوره المتعاظم في حياة الإنسان، فاستحوذ بذلك على مساحات هامّة في فضاء الأدب نظمه ونثره، ولطالما شكّل معينا لا يكاد ينضب يستقي منه الشّعراء والقصّاصون والكتّاب عموما على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم، ونال حظوة كبيرة عندهم، حيث: "يجد كلّ مهتم بالثّقافات الإنسانيّة المختلفة أنّها وظّفت الحيوانات -أدبيا- للتّعبير بها ومن خلالها عن معتقداتها وأوهامها وهمومها وطموحها وآمالها وأحلامها، وقد يجد المهتم ذلك التّوظيف لدى الأمم الوثنية والموحّدة، ابتداء من أقدم العصور إلى أحدثها، في حكاياتها الشّعبيّة وخرافاتها وأساطيرها وآدابها الرّاقية ورسومها وتماثيلها"[1]، فقد وجد أدباء هذا النّوع من الأدب في الحيوان بمثابة تعويذة سحريّة أو درع جديد يلتجئون إلى الاحتماء به من قيود الواقع والمجتمع ومساءلة السّلطة السّياسية، فأنتجوا أعمالا أدبيّة أكثر جودة وإتقانا، ذات مستوى جمالي رفيع، وغرض إمتاعي بديع، تميّزت بالحسّ الفنّي المرهف، ومرونة الطّرح، وسلاسة الأسلوب، امتزج فيها الواقعي باللاّواقعي، الحقيقي بالخيالي، المتعة بالعبرة، في مسيرة قُدّر لها أن تصحّح مسار القيم والأخلاق في مختلف المجتمعات.

ومن هنا خُلق هذا الجنس الأدبي الجديد ليكون بديلا لكبت الحريّات أو الشّعور بالعجز والخوف من التّصريح الذي يعتري الإنسان، نتيجة معطيات سياسيّة وظروف اجتماعيّة خاصّة عندما يتعلّق الأمر بالنّخبة السّياسويّة كأنظمة الحكم والملوك والأمراء والولاة وما يمارس من قمع سلطويّ من طرفهم، وكذا ضغوطات مختلف العناصر المكوّنة للنّسيج الاجتماعي، فالمبدع الذي عايش تلك الانحرافات الاستبداديّة التّسلطيّة لم يكن في وسعه أن يقف مكتوف اليّدين ليرضى

[1]-محمّد مفتاح: التّلقي والتّأويل (مقاربة نسقيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994م، ص173.

بذلّه وعجزه، بل نهض ليتحرّر ويخلع عن نفسه ثوب الموالاة والخنوع، وينطلق ساخرا من الأهوال، متحدّيا للصّعاب، قاهرا للظّروف، انطلق دون معوّقات تمنعه من تعرية الواقع السّياسي وكشف زيفه، فخرج عن الصّمت والسّكون إلى الإفصاح والإبانة، وراح يسوق كلّ ما هو مكبوت وممنوع وخاضع لرقابة السّلطة في صورة أدبيّة فنيّة رائعة، وقولبة رامزة تفشّى فيها النّقد اللاّذع والهجوم السّاخر والرّؤية الجريئة في التّعبير عن جري الأمور في مختلف مناحي الحياة، تلك الصّور الرّمزية أضفت أبعادا دلاليّة جديدة على النّصوص، ومنحتها بعدا وجوديّا، ممّا سمح للصّمت بالكلام، وللكلام بالاتّساع والانفتاح على أكثر من معنى.

إنّ ظاهرة وجود الحيوان في الأدب من الظّواهر المتأصّلة في مختلف الحضارات عموما، وفي الحضارة العربية خصوصا، فالعرب في الجاهليّة كانوا أوثق الأمم اتّصالا بالحيوان، وأكثر مشاهدة له ومقربة منه والتحاما به، لذا أخذ أدبهم يسجّل "حركات الحيوان وسكناته وطبائعه بأجلى صورة وأبلغ قول. فما من شاعر عربيّ إلاّ وللحيوان أثر مهمّ في شعره ولكنّهم متفاوتون في هذا المضمار، فمنهم من يأتي على ذكره عرضا عندما يشبّه الشّجاع بالأسد والماكر بالثّعلب، والغادة الحسناء بالظّبّة إلى غير ذلك من التّشبيهات الشّائعة عندهم، ومنهم من ولع بالصّيد، فذكر في طرديّاته: الخيل، والكلاب والفهود وجوارح الطيّر وما تصيده هذه السّباع من الحيوانات، ومنهم من وقف على الكثير من أصناف الحيوانات الصّغيرة والجسيمة، الأليفة منها والوحشيّة وقوفا فاحصا ومتأمّلا يحصي عليها حركيّاتها وأنفاسها"[1]، فالحيوان مرتبط بتجربة المُنشئ الإنسانيّة وأبعادها النّفسيّة، وانفعالاتها الشّعوريّة، وتجلّياتها الفكريّة، حيث نجد الشّاعر أو الكاتب متفاعلا ومنفعلا مع بيئته من جهة، ومع الحياة والوجود من جهة ثانية، فيتجاوز بذلك صمت الجمادات حتّى يخلع عليها مزاياه البشريّة ويخلق لها روحا وإحساسا، ويجعلها قادرة على الإفصاح والإبانة.

[1]–شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، مكتبة النّهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص07.

والمرجّح أنّ هذا اللّون الأدبي الذي أطلق عليه كثير من الباحثين تسميّة (أدب الحيوان) لم يكن معروفا عند العرب قبلا إلاّ بعد اختلاطهم بغيرهم من الأمم في مشارق الأرض ومغاربها، فالعرب خلال الجاهليّة لم يكونوا على دراية بالسّرد والقصّة والرّواية، واكتفوا بالشّعر ديوانا لهم وخلّدوا مآثرهم بالاعتماد عليه، والشّاعر العربي في الجاهلية كان شديد التّعلّق ببيئته، وهو ما انعكس -بموجب ذلك- على إبداعه الشّعري، ولقد كانت البيئة المادّة الأساسيّة التي تغذّي حسّه وتفجّر قريحته، ولمّا كان الوصف يعتمد أساسا على ما هو مرئي ومحسوس، وجدناه يصف كلّ ما تقع عليه عيناه في هذه البيئة من سهول وجبال ووديان وحيوانات، وتجلّت أكثر العلاقة بين الشّاعر والحيوانات المحيطة به في مشاركة هذه الأخيرة المبدع مسيرته الحياتيّة وقد يبّثها في كثير من الأحيان هواجسه ومعاناته وتوجّساته، فأضحى الحيوان يمثّل "معادلا للذّات الشّاعرة، وستارا تلقي عليه ما تريد هي أن تتخفّف منه، أو تخجل من إظهاره"[1]، فاقتراب الإنسان من الحيوان ومراقبته لسلوكه من خلال مخالطته له يعكس ما يضجّ في دواخله وأغواره من وساوس ورؤى وأفكار، ويعزّز مواقفه تجاه مواضيع وجوديّة، فكريّة ونفسيّة نغّصت حياته كالمصير والحياة والموت والوجود.

هكذا تبدو قصّة الحيوان عند المبدع العربيّ، إنّها تعبير عن حالة شعوريّة ونفسيّة وحتّى فكريّة وفلسفيّة، والواضح من هذه القصّة أنّ المتوخّى منها ليس فقط إظهار الإعجاب بحيوان معيّن، أو وصفه وبيان طرق عيشه، بقدر ما يروم منها المبدع تصوير حياة الإنسان بين الواقع والمتوقّع، وإبراز فلسفته في الحياة، فوقعت قصائدهم عن الحيوان في مكان رفيع من حيث فائدتها ودقّتها، وما قدّمته من ملحوظات عن الحيوان وعالمه المثير، ودون تردّد يمكننا القول إنّ هناك حيوانات عديدة شغلت مخيّلة الذّات العربيّة الشّاعرة، فجاءت أشعارهم حُبلى بشتّى صنوفها الأهليّة منها والوحشيّة، وأهمّها على الإطلاق الفرس والنّاقة.

[1]-سليمان الطّعّان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، ص483.

-الخيل:

لقد احتلّت الخيل مكانة كبيرة ومميّزة لا يدانيها فيها حيوان آخر عند الإنسان العربيّ، حيث كانت أواصر الصّداقة المتبادلة بينهما جليّة واضحة، وبخاصّة الشّعراء الذين لا يكادون يخفون افتخارهم واعتزازهم بها، فأكثروا من وصفها وتغنّوا بجميل خصالها، فهي الصّديق الصّدوق الصّاحب في السّلم والحرب، الجدّ واللّهو، الصّيد والإغارة، وهي موضع مفخرة ومكرمة لصاحبها، وخير من صوّر لنا الخيل هو الشّاعر والملك الضّليل (امرؤ القيس) الذي اتّخذ منها وسيلة لتهدئة زفرات غيظه، ولتنتصر نفسه على الأحزان والمخاوف والخيبات، وترتاح من المعاناة القاتلة، وتجميد الزّمن لإحداث التّغيير والتّحوّل نحو الأفضل حتّى لا يسلم نفسه للضّياع، فيغتدي للصّيد صباحا والطّير لا تزال مستقرّة في أعشاشها بفرسه الضّخم السّريع كأنّه ينهب العَدو نهبا، فهو الذي يضارع الوحوش الآبدة سرعة، فما تستطيع حراكا، يقول [من بحر الطّويل][1]:

وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيرُ في وُكُنَاتِها بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوَابدِ هَيْكَلِ[2]

ويعقّب بيته الشّعري هذا ببيت آخر يصف فيه فرسه الذي يصلح للإقبال والإدبار، ويشبّه سرعته وصلابته بحجر ألقاه السّيل من مكان مرتفع؛ وهذا الوصف يحوي صورة مشحونة بالمعاناة والتّمرد، تنمّ عن التّوتر والتّأزّم النّفسي الذي يساوره ويستعر في كيانه واصطلى بنَاره رغبة منه في إدراك ثأر أبيه، فهو في حالة معايشة للقلق الدّائم والألم المستمرّ والذّات المتشظيّة بين كرّ وفرّ، وإقدام وإحجام، فيقول [من بحر الطّويل][3]:

---

[1]-امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، قدّم له وشرحه: صلاح الدّين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص32.

[2]-الوُكنات: مواقع الطّير وأعشاشها، واحدتها وَكنة. المُنجرد: الماضي في السّير، وقيل قصير الشّعر. الأوابد والأَبَد: الوحوش، وقيل تأبّد الرّجل أي توحّش، وقيد الأوابد معناه إذا قيّدها، أي صار لها قيدا. الهيكل: الفرس الضّخم، والجمع الهياكل. ينظر: المرجع نفسه، ص23.

[3]-المرجع نفسه، ص32.

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ[1]

وقد أُشتهر عدد كبير من الشّعراء بوصف الخيل وأجادوا في ذلك، وأسبغوا عليها صفات عجيبة وصورا خياليّة أسطوريّة، فحين يستدعي الشّاعر الخيل أو أيّ حيوان آخر في أشعاره، فإنّه يستأنس بذلك ويتلّهى عن قلقه ومخاوفه، ويبعث في نفسه الأمن والاستقرار، وتلك الصّور التي اتّخذها الحيوان، يتضمّن إسقاطات فيها الكثير من الدّروس، أبرزها عن البقاء والفناء، الحياة والموت، الخير والشّرّ، الثّبات والتّحوّل، وفي المقابل يميل كثير من الشّعراء إلى ذكر الخيل من أجل الاعتداد بالذّات، ولعلّنا في هذا المقام نشير إلى واحد من أرباب لوحات شعرنا العربيّ القديم، وهو (المتنبّي) الذي نجده في إحدى قصائده يمدح نفسه ويفتخر بها، فراح يقرنها بالخيل ويستدلّ بها على شجاعته وقوّته وعنفوانه وأصالته، فيقول [من بحر البسيط][2]:

الخَيلُ وَاللَّيلُ والبَيدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيفُ وَالرُّمْحُ وَالقِرطَاسُ وَالقَلَمُ

-الإبل:

وعلاوة على الخيل، للإبل في أشعار العرب حديث مسهب، فقد كان لها أيضا حضور قويّ في شعر الجاهليين وحتى شعر الذين جاؤوا في فترات لاحقة، حيث تعاور الشّعراء على ذكرها ووصفها في أحسن صورة، فوصفوا خَلقها وتكوينها، كما وصفوا سلوكها ومعاناتها وشجونها، ونعتوها أيضا بالقوّة والصّلابة وشدّة البأس، والقدرة على تحمّل قساوة حياة الصّحراء، فالإبل من الحيوانات التي شاع تمثيلها في الشّعر العربي قديمه وحديثه، وقد عدّوها حيوانا مقدّسا أسطوريّا يلجؤون إليه، ويتخذّونه وسيلة للتّعبير عن قوى الشّر الغامضة التي تتنازع الإنسان، أو قوى الموت، كما أنّهم عدّوا الجمل رمزا للإنسان القوي الذي يتعرّض لنوازل الغيب، وبذلك يكونون قد عبّروا

[1]-الكرّ: الرّجوع، ومكرّ: يصلح للكرّ. مفرّ: يصلح للفرّ. مُقبل مُدبر: إذا استقبلته حسن، وإذا استدبرته حسن. والجُلْمُودُ والجَلْمَدُ: الصّخر. حطّه: حَدَرَه. من علِ: أي من فوق. ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص32.

[2]-المتنبّي (أبو الطّيب أحمد بن الحسين الجعفي): ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1983م، ص332.

عن ذواتهم عندما يريدون إظهار تجلّدهم وصبرهم[1]، فها هو ذا طرفة بن العبد يمضي همّه عند حضوره بناقة مسرعة فيتعبها ليتخلّص ممّا يجول في نفسه من همّ وغمّ يكدّر صفوه كي يستعيد بذلك حماسته وقوّته، حيث يقول [من بحر الطّويل][2]:

وإنِّي لَأُمضِي الهَمَّ عندَ احْتِضَارِهِ بِعَوجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي[3]

هكذا يتسّع ذكر الحيوان في الأدب القديم، وينتقل من مجال لآخر، فإن كنّا قد ألفيناه يشارك الشّاعر براح فلواته، وضفاف خلواته، فإنّه في الأدب الحديث قد تحوّل من مفعول به إلى فاعل، وإلى دافع أصيل للكتابة، وإلى بطل للّوحة القلميّة أيّا كانت[4]، وقد اختار شعراء العصر الحديث صنوفا كثيرة من الحيوانات في بنائهم للمعطيات الرّمزيّة، فالتّعبير بالحيوان أحد أهمّ الأساليب الفنيّة التي توكأ عليها الشّعراء وتوسّلوا بها ليثروا إبداعاتهم وإنتاجاتهم، وليكشفوا عن معانٍ ومرامٍ وهواجس تؤرّقهم جاعلين منه ستاراً يتخفّون وراءه، فالحيوان حاضر في حديث الأحياء كما الأموات، وهو حاضر في حكايات الحبّ والهوى، وهو حاضر في صراعاتهم مع الآخر، ومن أمثلة ذلك توظيف النّمل كرمز للأعداء الذين يتغلغلون في كيان الأمّة، ورغم أنّ هذا الكائن مسالم بمتخلف زمره، فإنّه وُظّف رمزيّا من جانب سلبي في طبيعته ليحيل على كثرة الأعداء وانتشارهم في جسد الأمّة مثلما يتغلغل هو بالضّبط، وقد اختاره محمود درويش رمزا للدّلالة على العدوّ الصّهيوني المنتشر كأنّه نمل في الأراضي الفلسطينيّة، إذ يقول [من بحر المتقارب][5]:

---

[1]-ينظر: بتول حمدي البستاني، وأسامة محمد كلش: المعجم الشّعري عند بشر بن أبي حازم (الطّلل، الحيوان، أنموذجان -دراسة فنية-)، مجلة التّربية والعلم، المجلّد 17، العدد 4، كلية التّربية، الموصل، 2010م، ص145.

[2]-طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: هدى محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص20.

[3]-احتضاره: حلوله، حضوره ونزوله. عوجاء: النّاقة التي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها. المرقال: التي تمشي فوق السّير ودون عدو. تروح: تذهب مساء. تغتدي: تذهب صباحا. ينظر: طرفة بن العبد: الدّيوان، ص145.

[4]-إبراهيم حمزة: توظيف الحيوان في الأدب العربي، القاهرة، ملحق الخليج الثقافي، 2012م، متاح على موقع: ae.alkhaleej.www، مركز الخليج للدّراسات، مؤسّسة تريم عمران للأعمال الثّقافية والإنسانية، ص01.

[5]-محمود درويش: محاولة رقم (7)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص169.

ولسنا نحارب

لكنّنا نطرد النّمل حتى الثُّمالة

لسنا نحارب

لكنّنا نقتفي أثر النّبض فينا

فالشّاعر محمود درويش صوّر لنا كيفيّة اغتصاب اليهود لأرض الفلسطينيين، واستفاد من (النّمل) بصورة رامزة، حيث وظّفه كمعادل موضوعي للاحتلال الإسرائيلي في صورة مخترعة لا تخلو من مباشرة وسكونيّة، فباستدعائه هذا الرّمز (النّمل) لم يخرجه عن مدلوله المباشر وبعده الحسّيّ، بل منحه وروده في إطار علاقة المشابهة بين الرّمز والمرموز دلالة إيحائية تبرز معاناة الشّعب الفلسطيني تحت وطأة العدو المحتلّ الذي ينخر الأمّة فيبقيها مجرّد هيكل.

ثمّة هنا صورة للنّمل غير حقيقة، وثمّة وطن لا يعبّر عنه (درويش) تعبيرا مباشرا، هنا صورتان على طرفي نقيض (العدوّ–الوطن)، (الحرب–السّلم)، (الموت–الحياة)، فالشّاعر يبيّن لنا كيف أنّ الحرب ليست مجرّد قتال أو سلاح يُشهر في وجه سلاح، بل هي طردٌ للأعداء من وجودنا، وإعادةٌ لأشكال الحياة إلى طبيعتها بعد أن تغيّرت أشكالها وتلوّنت بلون المحتلّ المغتصب باحتلاله لوطنه، فبالحرب يعود نبض الحياة إلى الأمّة[1].

إنّه وعلى الرّغم من أنّ العرب اتخذوا من بعض الحيوانات مصدر إلهام لهم في أشعارهم حيث عدّوها منبعا هامّا لأوصافهم، فهم لم يعرفوا القصص على لسان الحيوان إلاّ بعد احتكاكهم بثقافات الشّعوب الأخرى وانفتاحهم على الآخر، فتطوّر بذلك هذا اللّون الأدبي وأخذ أبعادا

[1]–ينظر: صالح خليل أبو أصبع: الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة (بين عاميّ 1948م–1975م/ دراسة نقديّة)، دار البركة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، د ط، 2009م، ص153.

دلاليّة ورمزيّة ذات مقاصد اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة وثقافية وغيرها، والثّابت في هذا أنّ المبدعين عمدوا إلى قصص الحيوان في سياق الاستدلال على مواقف معيّنة، أو محاولة الإقناع برأي ما لأنّهم أدركوا أنّ "الحكاية الحيوانيّة تكتسب من النّصّ وفيه دلالات رمزيّة هامّة وطاقة إيجابيّة خطيرة بحيث تبدو قادرة على التّأثير في المتلقي وتغيير عالمه الفكريّ والشّعوريّ"[1].

لقد سنحت فرصة تلاقح الثّقافات واحتكاك الشّعوب بعضها ببعض لفنون أدبيّة كثيرة من التّطوّر، أهمّها القصّة في الأدب العربي عامّة وقصّة الحيوان خاصّة، فقد طفت موجة من التّأثير الأجنبي وكانت شديدة قوية خصوصا تأثير الفرس في العرب عندما كانوا في بداية عهدهم بالتّرجمة من اللّغات الأخرى، وأوّل من أصّل وأسّس لهذا الجنس الأدبي (قصّة الحيوان) في أدبنا العربي هو (عبد الله ابن المقفّع) مترجم رائعة (كليلة ودمنة)، ومن ثمّ تبعه الأدباء وساروا على خطاه، وانتهجوا نهجه، إذ ظهرت بعده مؤلّفات عدّة نسجت على منواله وحاكته شعرا ونثرا، وعُدّت ترجمته لهذا الكتاب فتحا جديدا وتجاوزا لما كان مألوفا وسائدا في الكتابة باللّغة العربيّة.

ويعود السّبب في شهرة كتاب (كليلة ودمنة) وانتشاره في كلّ أصقاع الدّنيا، إلى كسره لتلك الصّورة النّمطية في توظيف الحيوان، فبعد أن كان مجرد مفعول به يُستعان به في الوصف فقط، أضحى فاعلا محرّكا للأحداث وصانعا لها، فهذا النّمط من الحكي له قدرة عجيبة على تخطّي حواجز اللّغة والزّمان والمكان الأمر الذي ساهم في تنقّله دون قيود، وتمكّنه من النّفوذ إلى المتلقّي على اختلاف طبقاته.

ويؤكّد غنيمي هلال في هذا الشأن أنّ ترجمة (ابن المقفع) أسهمت إسهاما كبيرا في خلق القصّة التي تجري على لسان الحيوانات، يقول: "كانت ترجمة عبد الله بن المقفّع هذه سببا في خلق هذا الجنس الأدبي في اللّغة العربية؛ ذلك أنّ حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل كليلة

[1]–سامية الدّريدي الحسني: أدب الحيوان عند العرب (قصّ وحجاج)، مركز النّشر الجامعي، تونس، د ط، 2012م، ص05.

ودمنة كانت إمّا شعبيّة فطريّة تشرح ما سار بين العامّة، وإمّا مقتبسة من كتب العهد القديم، أيّ ذات طابع ديني يتّصل بالعقائد، وأمّا ما عدا هذين فمتأخّر عن كليلة ودمنة ومتأثّر به"[1]، أيّ؛ كتاب (كليلة ودمنة) هو الأساس والرّكيزة التي توكّأ عليها القّصّاصون والنّظّامون، وإن اختلفت أساليب الطّرح عندهم، فقد ظلّت محتفظة بطريقة العرض ذاتها وعلى الإطار العامّ من حيث العناية بالمرامي المتوخاة من هذه القصص والأشعار، ونعني بذلك تقديم الموعظة والحكمة والإرشاد والتّوجيه بغية نقد الواقع المتردّي في قالب رمزي.

ولمّا شاع السّرد على لسان الحيوان، وبات أمرا واقعا محتوما ومجسّدا في كثير من النّصوص والإبداعات، صار البحث منصبّا عن معنى هذا الجنس الأدبي، وعن مدلولاته وغاياته، وعمّا إذا كان يهدف فقط إلى التّسلية والتّرويح عن النّفس، وعن مدى استجابة المتلقّي عند تلقيه لهكذا نوع من السّرد.

وفي سياق ذي صلة، يقول الباحث عبد الرّزاق حميدة معرّفا هذا الجنس الأدبي: "إنّ هذا القصص الحيواني خفيف لطيف، يستهوي القارئ، ويثير إعجابه، فمن الغريب حقّا أن يكون الحمار واعظا، أو الثّور ناصحا، أو أن يضرب الحصان الأمثال، أو أن ينطق الفيل بالحكمة، أو أن يرشد الثّعلب إلى حسن السّياسة، أو أن يهدي الكلب إلى الوفاء، أو أن يكون الذّئب محذّرا من الغدر والحيلة، أو أن يتعلّم الإنسان عن هذا الحيوان أو ذلك الطّائر فضيلة من الفضائل، أو أن ينأى بفضل موعظة الحيوان عن الرّذائل! ولكنّها أمثال تُساق للموعظة، وقصص تُروى للهداية، وحكايات تنير لعقول النّاس سواء الصّراط"[2]، أيّ؛ إنّ قصص الحيوان يمكن عدّها وسيلة فنيّة تهذيبيّة توجيهيّة، ولئن كان هذا النّوع من القصص يهدف إلى هداية النّاس وإنارة عقولهم، فإنّه كذلك ظهر كنتيجة حتميّة، وردّة فعل منطقيّة فرضها الواقع السّياسي المضطرب والوضع

[1]-محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط9، 2008م، ص151.

[2]-عبد الرّزّاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، ص05.

الاجتماعي المتردّي لكثير من الأمم والشّعوب على مرّ العصور، فقولبت تلك القصص في أسلوب ساخر مستهزئ بالطّبقة الحاكمة على وجه الخصوص.

ومن خلال تتبّعه لظاهرة أدب الطّفولة ورصده لمراحل تطّوره المختلفة، عرّف الباحث العيد جلولي القّصة على لسان الحيوان كونها أكثر الأنواع شيوعا في أدب الطّفولة بأنّها: "حكايات مستظرفة، وأحاديث مستملحة تتضمن أقوالا وأفعالا تعزى إلى الحيوانات، ويقصد منها تهذيب الأخلاق، وتقويم السّلوك، وإذاعة الآداب الرّاقية، ونشر الحكم الصّالحة بطريقة جّذابة، وأسلوب مؤثر خلاّب، وتعدّ الحكاية على لسان الحيوانّ من أقدم أنماط القصص الشّعبي الذي لا يزال نابضا بالحياة حتّى يومنا هذا. ولعلّ ما يميّز هذا النّوع من القصص –بين كلّ الأجناس الأدبيّة– أنّ الحيوان هو الذي يلعب دور البطولة فيه، وما يميّزه أيضا أنّه يُروى نثرا، وينظم شعرا، كما أنّه قادر على أن ينفذ ببساطته وعبقريّته الجماليّة إلى المتلقي على اختلاف مراحله العمريّة، والثّقافيّة، فيخاطب الكبير والصّغير والمتعلّم وغير المتعلّم والحاكم والمحكوم، فهو كالأسطورة قادر على أن يهب كلّ واحد منّا شيئا، حيث أنّ ظاهره لهو وباطنه حكمة"[1]؛ وهو ما يعني أن قصص الحيوانات هي حكايات أو أساطير شعبية لا تختلف عن غيرها من الحكايات، ولكن تؤدّي فيها الحيوانات دورا هامّا بوصفها شخصيات رئيسة ومهيمنة أو شخصيات مشاركة في تطور الأحداث، وتحاول تلك الحيوانات توصيل رسائل مشفرّة إلى المتلقي (المرسل إليه) والذي يحاول بدوره الكشف والتّوصل إلى الدّلالات الإبلاغيّة التي أرادها الكاتب (المرسل) من خلال حكاياته الرّمزيّة.

هو إقرار إذا، ممّا ورد في تعريف القصّ الحيواني، بأنّ السّرد على لسان الحيوان يقوم أساسا بتمثيل الواقع وتصويره في شكل رمزي، حيث تؤدّي الحيوانات أدورا مختلفة، وتُوكّل إليها مهمّات

[1]–العيد جلولي: القصص المكتوب للأطفال في الجزائر (دراسة تحليليّة لموضوعاته وبنائه الفنيّ)، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، 1999م/ 2000م، ص68.

معيّنة، تُطرَح من خلالها عديد المسائل والقضايا التي تشغل الكاتب، وليس باستطاعته أن يفصح عنها علنا، ففي هذا السّرد: "لا يقدّم الكاتب نصائحه السّياسية إلى الحاكم والرّعية في صورة نظريّة وعظيّة؛ وإنّما يقدّمها في صورة رمزيّة سرديّة. تتّصل بواقع المجتمع وظروفه السّياسية التي يعيش فيها المؤلّف، والتي يتمرّد عليها، ولكن لا يتمكّن من التّمرّد إلاّ عبر الحكي الرّمزي أو القصّ على لسان الحيوان. فعن طريق حيل الحيوان أو القول والفعل على لسانه يتمكّن الكاتب من تجسيد ما يريد؛ بل ويتجرّأ على هجاء ونقد الواقع السّياسي المؤلم، ليكشف زيف السّلطة الهزلية. فيبثّ ضيقه، وسخطه، وثورته، داخل حكايات مغلّفة بالرّمز؛ ليأمن حسن العاقبة من جهة، ويحقّق هدفه المنشود من جهة أخرى"[1]، إذا؛ فالمبدع يأتي بشخصيّاته متخفيّة وراء زيّ حيواني ليرمز بها إلى المجتمع على اختلاف شرائحه وطبقاته وأطيافه، حكّاما ومحكومين، سادة ومسودين، رؤساء ومرؤوسين ممثّلا بذلك حالة الصّراع والفوضى التي تشوب علاقات البشر فيما بينهم، وغايته من ذلك اصلاح المجتمع سياسيّا وأخلاقيا وفكريّا.

وبعد هذا الطّرح القرائي للسّرد على لسان الحيوان، نلحظ أنّ هذا اللّون القصصي ينطوي على وظيفتين أساسيّتين: وظيفة ظاهريّة وأخرى باطنيّة، فالوظيفة الأولى شكليّة سرديّة، أيّ؛ ما تحمله من أغراض جماليّة وإمتاعيّة تستهدف إثارة دهشة المتلقي وإشباع مخيّلته، وأمّا الوظيفة الثّانية فهي باطنيّة مضمونيّة تحمل أبعادا عالميّة إنسانيّة بين ثناياها، بعيدة عن الإفصاح والسّطحية والموعظة المباشرة لتكون أدعى للتّقبّل والإقناع، وتضطلع غالبا بغايات معيّنة، وأفكار متنوّعة ذات محتوى اجتماعي، أخلاقي، تربوي، ديني، تعليمي، سياسي، ثقافي، فهي إذا تقوم على ثنائية الإخفاء والإعلان في الوقت عينه، حيث إنّ المحكي شيء، والمقصود شيء آخر مختلف عنه[2].

---

[1]-أحمد علواني: فلسفة الظّاهر والباطن في قصص الحيوان الرّمزيّة، مقال ضمن كتاب: فلسفة السّرد (المنطلقات والمشاريع)، مجموعة مؤلّفين، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 2014م، ص181.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص182.

وانطلاقا من الوظيفتين اللّتين يضطلع بهما السّرد على لسان الحيوان، يمكن تقسيم قصص الحيوان إلى أربعة أقسام، حكاية الحيوان الشّارحة (التّعليليّة)؛ تكون عادة مجهولة المؤلّف، وهي محاولة أسطوريّة لتفسير أو تعليل طباع الحيوانات لتتناسب مع وضع معين، وحكاية الحيوان الرّمزيّة (التّعليميّة)؛ تكون فيها الحيوانات معلّما للإنسان أو معبودة له، حيث تلبس فيها الحيوانات قناعا مناسبا للنّقد السّياسي والاجتماعي والأخلاقي، وهناك قسم آخر من حكاية الحيوان يطلق عليه تسمية ملحمة الحيوان، وهو نوع من القصص يأخذ منحنى رمزيا متطوّرا نوعا ما عن الحكاية الرمزيّة التّعليميّة، ومن أمثلته: ملحمة الضّفادع والجرذان المنسوبة لهوميروس، وملحمة الثّعلب (رينار) التي تعدّ من أشهر الملاحم الحيوانيّة الأوروبيّة على الاطلاق، وأمّا القسم الأخير فهو ما اصطلح عليه رواية الحيوان، ولكن هذا النّوع من التّآليف لم يلق العناية والاعتراف من قبل النّقاد، ممّا تسبب في ضياع كثير من تلك التّآليف، وما بقي منها ظلّ حبيس المكتبات العالميّة[1].

بعد هذا، أمكن القول بأنّ الحيوان شخصية تؤدّي أدوار متنوّعة، وتقدّم هذه الشّخصية بطرق وأشكال مختلفة ومتباينة، وفي الحكايات الواردة على لسان الحيوانات قد نجد الإنسان هو الذي يتحدّث إلى الحيوان، وقد يكون الحيوان هو المتحدّث، بحيث تتمّ عملية أنسنة الحيوانات، وتنسب إليها أفعال الآدميين، فتظهر أحيانا في صورة صديق مساعد للإنسان، وأحيانا أخرى عدوا معارضا له، وحتى أفعالها تختلف في طريقة التّقديم والعرض، فقد تكون واقعيّة حقيقية كرعاية الحيوانات لصغارها، أو خيالية كقيامها بأدوار ملوك ووزراء ومسؤولين...إلخ، ولعلّ هذا المنحى العجائبي الأسطوري في كلام الحيوان داخل الحكايات هو الذي يقف وراء سرعة تقبّلها واستساغتها من قبل المتلقّي الذي يرى فيها انعكاسا لما في سريرته وامتدادا لحياته، وطبعا يكون القصد المتوخّى من هذه القصص أخلقة المجتمعات.

[1]-ينظر: محمّد رجب النّجار: حكاية الحيوان في التّراث العربي (آفاق جديدة)، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلّد 24، العددان 1و2، 1995م، ص188.

5-2-الحيوان في المتن الحكائي الشّعبي:

إنّ ما يبدعه الإنسان في حكيه الشّعبي ما هو إلاّ انعكاس لرغباته وقلقه الدّائم والمستمر من الكون والوجود، وما هو أيضا إلاّ نموذج من نماذج التّعبير عن الحاجات الشّعوريّة والاجتماعيّة، وبوابة العبور إلى كوامن النّفس البشريّة، وهذا الحكي يجسّد بمضامينه وقضاياه جانبا هامّا من إرث الإنسان الفكريّ والمعرفيّ والرّوحيّ، إرث اجتماعيّ المضمون وجماعيّ الإبداع تمتزج فيه الخبرة بالإثارة، والحقيقة بالخيال، ليتحوّل إلى حالات إنسانيّة وواقع يعكس مختلف جوانب الحياة لدى أمّة بعينها ويرصد أهمّ الأحداث والمواقف التي مسّتها في سياق عقلنة تحرّكاتها نحو الخروج من أسر الواقع وضغوطاته الخانقة.

إنّ أهمّ خصوصيّة تتّسم بها الحكايات الشّعبيّة هي التّداخل الكبير بين عالم الحيوان وعالم الإنسان، بل ونلقى الحيوان قد استأثر بمساحة هامّة من الموروث الحكائي الشّعبي واستوطن نصوصه، وهذا النّوع من النّصوص الحكائيّة الرّائجة عند مختلف الشّعوب والأمم والمتناقلة بينهم، يعتمد على "الرّمز أو التّخفي كوسيلة أساسية لتبليغ رسالتها وتحقيق هدفها، ففي بعض الأحيان نجد الحكاية تتخفّى وراء بطل مستعار من الحيوانات أو الجنّ والعفاريت، وذلك عندما نريد أن نوجّه نقدا لاذعا إلى حاكم متسلّط أو عدو غاشم، أو تهديدا وسخرية لحالة من الغفلة والبلادة معروفة عن بعض الأشخاص"[1]، ولا غرو، فبفعل خاصيّة التّرميز والتّلميح تلك ظلّت حكاية الحيوان محتفظة بسمو مكانتها وعلو منزلتها وغنى قيمها، وما كان لجذوتها أن تخبو مادام الرّمز يشيّد بنيانها، ويظلّل أركانها، ويشكّل فسيفساءها المتشبّعة بروح العجيب والفانتاستيك، فيثير شهوة القارئ ويفجّر قريحة الفضول عنده؛ وإذ نحاول هنا تسليط بقعة ضوء صغيرة على نماذج من الحكيّ الشّعبي الذي سكنته الحيوانات وأكسبته متعة وإثارة وألقت بمعانيه في غياهب التّأويل.

[1]-محمّد فهمي عبد اللّطيف: الحدوثة والحكاية في التّراث القصصي الشّعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1979م، ص23.

من الحكايات الممتعة والمحزنة في آن واحد، والتي خلّفها الموروث الشّعبي وتناقلها النّاس في كلّ بيت وفي كلّ مدينة بل وعبرت الحدود دون جواز سفر، حكاية (بقرة اليتامى)، هذه الحكاية التي أبكت كلّ من سمعها، لأنّها تسرد قصّة الإنسان الذي طوّحت به الأقدار في سخرية مدمية، وخلاصتها هي أنّ رجلا كان يعيش رفقة أسرته الصّغيرة المتكوّنة من زوجته وطفليه، وكلّ ما يملكونه بقرة ينتفعون بحليبها؛ وحدث أن توفيّت زوجته تاركة له طفلين صغيرين، فتزوّج امرأة أخرى طلبا للعون على رعايتهما وتدبير شؤونهما وشؤون البيت، ولكن لم يكن له ما تمنّى، حيث عانى الولدان من قسوة زوجة الأب التي سعت بشكل حثيث للقضاء عليهما والتّخلّص منهما، ولأنّها اكتشفت أنّ الولدين يستمدّان غذاءهما من حليب البقرة قرّرت التّخلّص منها وبيعها بدافع قطع الرّزق عنهما، فالشّاهد الذي أردنا إبرازه من خلال إيراد هذه الحكاية هو الدّور الذي لعبته (البقرة) كراعية وحامية ومعينة للطّفلين، فمن لبنها كانا يزدادان نموّا وجمالا واكتمالا جسديّا وروحيّا، فقد وجدنا أنّه عندما تعقّدت حياة الطّفلين بسبب حقد زوجة الأب تدخّل الحيوان (البقرة) على مستوى مسار الأحداث ليحدث انفراجا لم يلبث أن عاد للتّعقد بعدما بيعت (البقرة)، فحضور الحيوان ها هنا كان له أثره البالغ في سيرورة الأحداث وتطّورها[1].

وتذكّرنا حكاية (بقرة اليتامى) بحكاية (اليتيمة) المتداولة في التّراث الشّعبي العراقيّ؛ تروي الحكاية أحداثا عن فتاة يتيمة أذاقتها زوجة أبيها ألوانا من العذاب والهوان والجوع، وأمرتها برعي بقرة لها، ولـمّا كانت الفتاة تعطف على البقرة، كافأتها البقرة بلبنها الطّازج وبولها الذي كان يستحيل سمنا، فكانت الفتاة تزداد جمالا وإشراقا يوما تلو الآخر، واستنار وجهها وتورّدت وجنتاها،

[1]-ينظر: رابح الخدوسي وعائشة بنت المعمورة: بقرة اليتامى وقصص أخرى (حكايات جزائرية شعبيّة -من التّراث الشّعبي)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001م، ص 12 وما بعدها.

حينها تسلّل الشّك إلى زوجة أبيها التي تقرّر مراقبتها وتكتشف سرّها، وبعد افتضاحها السّرّ، تأمر بذبح البقرة، ولكنّ البنت تجمع عظامها وتزرعها وتعود للحياة مرّة أخرى[1].

وقد تداولت الشّعوب حكاية أخرى فيها من الإمتاع ما يروي ظمأ القارئ ويشفي غليله، إنّها حكاية (السّلحفاة والبّطّتان) التي أوردها (لافونتين) ضمن كتاب خرافاته، كما نجد لها مثيلا في كتاب ابن المقفع (كليلة ودمنة)، ويمكن إجمال الحكاية في هذه السّطور:

زعموا أنّ غديرا كان عنده عشب وكان فيه بطّتان وسلحفاة بينهم مودّة وصداقة، فاتّفق أن غِيض ذلك الماء، فجاءت البطّتان لوداع السّلحفاة، فطلبت منهما أن يأخذاها معهما؛ فأحضرتا عصا ورفعتاها بمنقاريهما، كلّ منهما تمسك بطرف، وتعلّقت السّلحفاة بفمها في وسط العصا، وقبل التّحليق بها عاليا نصحتاها بعدم التّكلّم مهما كان السّبب، عندها طارت البطّتان ومعهما السّلحفاة، فأثار ذلك إعجاب وفضول من عاينوا هذا المشهد فكانوا يتنادون قائلين: يا للعجب، شاهدوا ملكة السّلاحف، وإذ بالسّلحفاة الحمقاء تردّ عليهم: هذا حقّ، إنّي أنا الملكة، وحين تكلّمت هوت على الأرض وماتت في الحال[2]، إنّ هذه الحكاية على ما تحمله من متعة وإثارة، فإنّها تهدف إلى ضرورة التّحلّي بفضيلة الصّمت في كثير من المواقف، والتّنبيه من عادة ذميمة وهي كثرة الكلام والثّرثرة التي قد تؤذي صاحبها وتقوده إلى التّهلكة، كما تحذّرنا من عواقب الغرور ومحاولة تملّص أيّ كان من هويته وكينونته وينسلخ عن حقيقة ذاته.

ولعلّني أكتفي بهذه النّماذج المقدّمة والمستلهمة من المأثورات والحكايات الشّعبيّة، والتي من خلالها يمكن القول بأنّ المتجوّل في معرض الحكي الشّعبي يلتمس وجود لوحات إبداعيّة تميّزت بحضور الحيوان الملفت فيها، بل وفي كثير من الأحيان يجسّد أدوار البطولة، لوحات إبداعيّة عمّرت

[1]-ينظر: كاظم سعد الدّين: الحكاية الشّعبيّة العراقيّة (دراسة ونصوص)، ص33/ 34.

[2]-ينظر: عبد الله بن المقفّع: كليلة ودمنة، شرح: مصطفى لطفي المنفلوطي، مراجعة وتنقيح: محمّد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، 2005م، ص80.

طويلا ولم تندثر كما اندثر غيرها على غرار الملاحم والأساطير والمقامات، وتعزّز انتشار هذه الحكايات على نطاق واسع بين العامّة وتبوّأت لها مكانة مرموقة في مجالسهم لكونها حُبلى بالحكمة والمواقف الحياتيّة، فرغم ما تبدو عليه بنيتها السّطحيّة وأسلوب طرحها البسيط والتّلقائيّ، فإنّ هيمنة خطاب الحيوان فيها يعزّز ما أُصطلح عليه "بلاغة الطّمس"[1]، هذا الطّمس والإلغاز الذي يجعل المتلقي يقف مشدوها أمام كنز مخبوء يتجاوز ظاهر اللّهو والمتعة إلى عوالم سحريّة تفيض إثارة وحيرة وارتباكا، وبذلك طبعت بصماتها على تفكير الإنسان ونفسيّته، حتّى غدا شغوفا بها وراح يقتفي آثار رموزها مستنطقا إيّاها ومسائلا علّها تمكّنه من فكّ مجاهيل الطّبيعة، والتّنقيب عن جوهر الوجود، وسبر أغوار الكون.

5-3-الحيوان في الأمثال:

إنّ المثل في أيسر تحديداته المفهوميّة وأكثرها بداهة، هو خلاصة تجربة وحصاد خبرة يتوارثها الخلف عن السّلف ويتناقلها الأفراد فيما بينهم، والمثل من الفنون التي برع فيها العرب أيّما براعة، وهو في الحقيقة البرهان والحجّة على مقدرتهم في التّصوير والتّكثيف الدّلالي والاختزال اللّفظي والإيجاز التّعبيري، ومن غير العرب الأقدر على احتراف الكلمة، وصوغ من جماليّاتها فنونا راقية، ولعلّنا لا نكون بعيدين عن الصّواب إذا قلنا إنّ الأمثال "تقف إلى جانب الشّعر في الكشف عن حياة العرب في ذلك العهد البعيد، وتخطّ معه صفحات من تاريخهم"[2]، إذ تجلّي الأمثال كثيرا من مظاهر الحياة وتكشف السّتار عن طبيعتها، بجميع صورها السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وبجميع أصدائها النّفسيّة وأحوالها الفكريّة والسّلوكيّة، ومع ذلك يجب أن ننوّه إلى أنّ الأمثال لا تعني في جملتها أنّها انعكاس عن الواقع العام بغثّه وسمينه، فهي لا تعبّر عن حالات

[1]-أحمد يوسف: تضايف السّرد والإيديولوجيا، أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي بسعيدة، الجزائر، أفريل 2008م، ص245.

[2]-عبد المجيد قطامش: الأمثال العربيّة (دراسة تحليليّة تاريخيّة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1988م، ص06، من المقدّمة.

خاصّة أو مواقف معيّنة، ولكنّها تنطلق معبّرة عن حالات أعمّ وأشمل، حالات إنسانيّة تتجاوز عصرها وبيئتها ونكاد نقول لغتها أيضا[1].

ولا ضير في مقامنا هذا أن نقف عند بعض الأمثال التي سجّلت حضور الحيوان ومنحته رمزيّته وعمقه الدّلالي بعيدا عن الحدود والفواصل المحاصرة والمقوقعة للحيوان كونه مجرّد بهيمة ليس إلاّ، وسنشير إلى بعض تلك الأمثال الرّائجة والمتداولة والتي سنأتي بها من قبيل الاستشهاد والتّدليل فقط لا غير:

- ✓ "استنوق الجمل"[2]: مثل يُقال للرّجل الواهن الرّأي في كلامه.
- ✓ "اتّخذ اللّيل جملا"[3]: يضرب مثلا لمن ركب اللّيل في حاجته ولم ينم حتّى أدركها، وعلى هذا فهو مثل يُقال لكل مجدّ ومجتهد يصبو نحو أهدافه دون كلل أو ملل.
- ✓ "أجرد من جراد"[4]: هذا المثل يُقال في الرّجل المشؤوم الذي يقتلع الأصول بشؤمه، لأنّ الجراد إذا وقع على زرع جرده حتّى لا يبقى منه شيئا.
- ✓ "جوّع كلبك يتبعك"[5]: يضرب مثلا في معاشرة الرّجل اللّئيم الذي عندما تذّله يأتيك طائعا، ونقيضه مثل آخر يقول: "سمّن كلبك يأكلك"، ويضرب مثلا للرّجل اللّئيم والخسيس والنّذل الذي يعضّ اليدّ التي مُدّت إليه بخير.
- ✓ "بالت بينهم الثّعالب"[6]: يُقال مثلا للقوم يقع بينهم الفساد بسبب الفتن.

---

[1]-ينظر: مجموعة مؤلّفين: معجم الأمثال العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص (ي)، من المقدّمة.

[2]-أبو هلال العسكريّ: جمهرة الأمثال، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، ودار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 1988م، ج1، ص54.

[3]-المرجع نفسه، ج1، ص88.

[4]-المرجع نفسه، ج1، ص335.

[5]-المرجع نفسه، ج1، ص111.

[6]-المرجع نفسه، ج1، ص221.

- ✓ "جازاه مجازاة التّمساح"[1]: مثل يضرب فيمن يقابل المعروف بالنّكران، ويُحكى في سبب ضرب هذا المثل أنّ التّمساح عند أكله اللّحم يعلق شيء منه في خلال أسنانه، فيفتح فاه فيجيء طائر يخلّل أسنانه ويأكل اللّحم، فيكون طعاما للطّائر وراحة للتّمساح، وربّما أطبق التّمساح فكّيه على الطّائر فيقتله.
- ✓ "فلان حيّة الوادي"[2]: مثل يضرب للرّجل الدّاهية والشّجاع المنيع الجانب، الحامي لحوزته.
- ✓ "فلان يتلوّن تلوّن الحرباء"[3]: يضرب مثلا لمن لا يثبت على حالة.
- ✓ "أثقف من سِنَّور"[4]: والثّقف معناه الأخذ بسرعة، وهو مثل يُضرب للرّجل الثَّقْف اللَّقْف أيّ سريع الاختطاف.
- ✓ "تحكّكت العقرب بالأفعى"[5]: مثل يُضرب لمن ينازع أو يخاصم من هو أكثر منه شرّا، يُقال: تحكّك به: إذا تعرّض لشرّه.

هكذا إذن، تترجم تلك الأمثال المستشهد بها ولع وهوس شعوب العالم على اختلاف مشاربهم وتعدّد انتماءاتهم بالحيوان، فقد أسكنته بيت الأمثال، وجعلته يتربّى بين جدرانه، ومنحته عمقا دلاليّا وبعدا إنسانيّا، واستغلّته في إطار الصّراع الأزلي للإنسان مع الطّبيعة، وكذا ضمن معترك الحياة السّياسية والاجتماعيّة عبر العصور المتعاقبة، وهي في ذلك كلّه إذ تلتمس منه استجلاء بقايا الاضطهادات والمكبوتات المتراكمة، والإفصاح عن هوامش الأحاسيس والرّغبات الدّفينة، وتسليط الضّوء على المقصيّ من كينونتها ووجودها، هذه العوامل مجتمعة هيّأت للمثل المشتمل على

---

[1]-المرجع السّابق نفسه،ج1، ص306.

[2]-الجاحظ: الحيوان، ج4، ص234.

[3]-كمال الدّين محمّد بن موسى الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: إبراهيم صالح، دار البشائر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، (ح – ض)، ط1، 2005م، ج2، ص30.

[4]-المرجع نفسه، ص579.

[5]-المرجع نفسه، ج3، ص173.

الحيوانات أن يتبوّأ مكانة مرموقة في سلم الإرث الإبداعي للإنسان، وأن ينال حظوة وتجاوبا وتفاعلا مستمرا لدى الشّعوب.

5-4-رمزيّة الحيوان في أدب الرّحلة:

5-4-1-الرّحلات والرّحالة:

منذ أن خُلق الإنسان زوّده الله تعالى بغريزة حبّ الاستطلاع والاستكشاف والولع بالمعرفة، والبحث عن كلّ ما هو غامض ومجهول بالنّسبة إليه، وما من سبيل لإشباع رغباته تلك إلاّ عن طريق التّرحال، فاندفع مكتشفا للآفاق، مرتادا للمجاهيل، قاهرا للعراقيل، مقتحما للأهوال، وراح يطبع بصمته في كلّ مكان تطأه قدماه، وتقع عليه عيناه، وأوّل ما عرفه الإنسان من الرّحلة في أبسط معانيها، زيارته لبيت جيرانه، وفي ذلك يقول كلّ من الباحثين كلود بيشوا وأندريه روسو: "ولعلّ أوّل وسيط هو ذلك الرّجل الذي زار جيرانه، وأتى بقصّة شائقة عن عادات جديدة"[1]، فبمجرّد تنقّل المرء من بيته إلى بيت جيرانه ومشاهدته لعاداتهم ونقلها إلى أهله في شكل أحاديث وأقوال منمّقة ومزخرفة وشائقة يعدّ ذلك رحلة.

ولا يمكن لأحد أن ينكر الدّور الذي لعبته الرّحلة في حياة مختلف شعوب العالم؛ وربّما كان الهدف الذي يتغيّاه الإنسان من التّرحال والتّنقل من مكان لآخر في عصور مضت، البحث عن مصادر جديدة للعيش، أو رغبة في الغزو والسّيطرة على العالم، أو التّجارة، أو حتّى للتّعبد، فكثيرا ما كان النّاس يرتحلون إلى مختلف أصقاع الدّنيا يبتغون في ذلك الحجّ والعبادة؛ ولكن ومع تطوّر التّفكير البشريّ أصبح للرّحلة غايات أخرى لعلّ أهمّها طلب العلم، فـ "الرّحلة لا بد منها في طلب العلم لاكتساب الفوائد والكمال بلقاء المشايخ ومباشرة الرّجال"[2]، وفضلا عن طلب العلم،

---

[1]-كلود بيشوا، أندريه روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، مصر، ط 3، 2001م، ص85.

[2]-ابن خلدون (عبد الرّحمان بن محمّد): المقدّمة، تحقيق: عبد السّلام الشّدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدّار البيضاء، المغرب، ج3، د ط، 2006م، ص226.

يبقى الهدف الرّئيس الذي يحمل البعض على التّرحل والارتحال، هو ما تحمله الرّحلة بين طيّاتها من مغامرة ومخاطرة ومتعة.

ويمكن عدّ الرّحلات والأسفار من أهمّ مصادر المعرفة نظرا لما تحويه من انطباعات الرّحالة عن الأماكن التي حلّوا بها، وكذا مجمل الأوصاف عن العادات والسّلوكات والتّقاليد التي عاينوها، وتسجيلهم لمختلف مناظر الطّبيعة التي شاهدوها، ووصفهم لأساليب الحياة التي عايشوها، فحملوا بذلك إلينا كثيرا من التّجارب والأخبار والموضوعات المتنوّعة والمتداخلة شكّلت فيما بعد لونا أدبيا قائما بذاته، حمل بين ثناياه فنونا كثيرة وتشكيلات أدبيّة مختلفة، وهو ما اصطلح عليه بأدب الرّحلة (Littérature de voyage)، ويُقصد به الأدب الذي "يدخل في درس الصّورلوجية؛ أيّ دراسة صورة شعب عند شعب آخر"[1].

إنّ التّاريخ البشريّ حافل بالرّحلات التي كانت ولازالت شاهدة على حضارات زائلة وأمم بائدة، فمنذ العصور القديمة، وقبل الميلاد، كانت البداية مع (الإسكندر الأكبر) الذي شرّق وغرّب، ولم يفوّت فرصة تدوين كلّ ما رآه وشاهده خلال رحلاته العديدة، بالإضافة إلى محاولته نشر الثّقافة والمعرفة في كلّ بقعة يحلّ بها، هذا ويقصّ علينا القرآن الكريم خبر رحلة نبيّ الله (موسى عليه السّلام) مع العبد الصّالح (الخضر) وما كان فيها من غرائب؛ كما نجد الفراعنة قد قاموا برحلات كثيرة جابوا من خلالها أقطارا وأقاليم متعدّدة؛ وجاء الدّور بعدهم على الفينيقيّين الذين تسيّدوا زمام التّجارة في عصرهم، ووصلوا في رحلاتهم إلى بلاد الرّوم وأوروبا وبعض سواحل أفريقيا الغربيّة، وأشهر رحّالة قرطاجيّ هو البحّار (حنون القرطاجي) الذي وُصف بأنّه أوّل من طاف حول إفريقيّة بحرا، وقام بتوثيق ما شاهده في رحلته باللّغة اليونانيّة[2].

[1]-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص98.

[2]-ينظر: جان عبد الله توما: أدب الرّحلة والرّحالون العرب، المؤسّسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2014م، ص09.

أمّا الإغريق فقد عُرفوا برحلاتهم التي جابوا من خلالها الأرض طولا وعرضا، ولم يكتفوا عند حدّ الاستكشاف والاستطلاع، بل أنشأوا لهم مستعمرات في كثير من المناطق التي مرّوا بها، واشتهر في عصرهم الشّاعر اليوناني (هوميروس) برحلته البحريّة الطّويلة، وخلّد رحلته تلك في ملحمتين شعريّتين مشهورتين (الإلياذة) و(الأوديسا)، حكى فيها أخبار حرب الطّرواديين، وكثيرا من الحكايات والأحداث التي اتّسمت بالعجائبيّة والغرائبيّة، كما اشتهر (هيرودوت) المؤرّخ والرّحالة اليوناني الذي "قام برحلة طويلة إلى مصر وبابل وبلاد الفرس والفينيقيين وسواحل البحر الأسود، مكتشفا خلالها طرقا كانت قبله مجهولة، ومدوّنا معلوماته هذه في تاريخه الكبير"[1]، ويعدّ كثير من الباحثين ما تركه (هيرودوت) من أهمّ المراجع في معرفة أخبار الشّعوب القديمة وأساطيرها؛ وبعد الإغريق، جاء الرّومان الذين بسطوا سيطرتهم على عدد معتبر من دول العالم، وخلّفوا إرثا حضاريا لا زالت آثاره قائمة إلى يومنا هذا، شاهدة على إنجازاتهم، هذا فضلا عن كون روما قبلة لكثير من المولعين بحبّ المعرفة، والمسكونين بهوس المغامرة.

وبالنّسبة للعرب فهم أيضا عرفوا الرّحلات واشتهروا بها منذ العصر الجاهلي، فقد كان لهم على وجه التّحديد رحلتان مشهورتان ورد خبرهما في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿لِإِيلَٰفِ قُرَيْشٍ ۝١ إِۦلَٰفِهِمْ رِحْلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيْفِ ۝٢﴾[2]، وهاتان الرّحلتان كانتا رحلتين تجاريتين، إحداهما إلى بلاد الشّام، والأخرى إلى جنوبي الجزيرة العربيّة، وهناك من العرب من مارس الرّحلة سعيا منه في تحصيل العلم والمعرفة، أو للمشاركة في المنافسات والمبارزات الشّعريّة التي كانت تجمع شعراء العرب من كلّ القبائل العربيّة في كثير من المناسبات والأيام الشّائعة آنذاك، أو كانوا يفدون على ملوك الحيرة والغساسنة مادحين إيّاهم للتّكسّب والاسترزاق، ومن هؤلاء الشّعراء على سبيل التّمثيل النّابغة والأعشى؛ ومع مجيء الإسلام، اكتست الرّحلة بالنّسبة للعرب طابعا آخر، طابع الفتوحات

[1]-المرجع السّابق نفسه، ص10.

[2]-سورة قريش، الآيتان 1/ 2.

الإسلاميّة ونشر الدّعوة المحمّدية، فكان ذلك بمثابة الفرصة الذّهبيّة التي سمحت لهم بالاحتكاك بمختلف الثّقافات، وباتّساع رقعة العالم الإسلاميّ، نشطت الرّحلة وازدهرت، وتزايدت أعداد الرّحالة بشكل كبير الأمر الذي ساهم في حصول التّبادل الفكريّ والثّقافيّ والأدبي.

لقد استمرت العناية بالرّحلة وازداد شغف الأمم بها، وأصبحت تقليدا سائدا لم ينقطع، فإلى وقت قريب بلغت تلك العناية ذروتها، ووصلت إلى عصرها الذّهبي ما بين القرنين الخامس عشر والتّاسع عشر الميلاديين، هذا العصر الذي عرفت فيه الرّحلات ازدهارا وانتعاشا منقطع النّظير، فتلك الفترة كانت منعرجا حاسما في حياة الإنسانيّة قاطبة نتيجة للاكتشافات الباهرة المحققة آنذاك، بدءا من اكتشاف رأس الرّجاء الصّالح الطّريق المؤدي إلى الهند من طرف إفريقيا الجنوبي، إلى اكتشاف الأمريكيّتين واستراليا وجزر المحيط الهادي، وغيرها من الاكتشافات التي فتحت الشّهيّة الاستعماريّة لكثير من الدّول وزادت من طّموحاتها وأطماعها التّوسعيّة، التي مهّدت فيما بعد لظهور ما يسمّى بالإمبراطوريات العظمى، ولم يتوقّف طموح الإنسان عند هذا الحدّ، بل راح يتطلع إلى السّماء، فبدأ بالتّفكير في القيام برحلات إلى الفضاء الخارجي، وهو ما تحقّق له فعليّا في عصرنا الحالي.

وتجدر الإشارة ههنا، إلى أنّ الرّحلات يمكن تصنيفها إلى صنفين، رحلات اختياريّة وأخرى اضطراريّة؛ فالاختياريّة هي ما كانت نابعة من قناعة المرء بالتّرحال للأسباب والأهداف التي ذكرناها آنفا، أو تمّت تلبية لضرورة اقتضتها متطلّبات عصر من العصور، وأمّا الاضطراريّة فهي عندما يجبر على التّرحال كأن يُنفى إلى مكان آخر بسبب ظروف سياسيّة أو أسباب قاهرة خارجة عن إرادته، أو نتيجة لحاجات أخرى، وسواء أكانت هذه الرّحلات اختياريّة أم اضطراريّة فالمهمّ أنّها قد خلّفت "أدبا وفيرا عن أشياء رأوها عيانا أو سمعوا عنها، وحكوا قصصها بصوت حيّ لدى

عودتهم، واستطاعت أن تخصب بعض الخيالات"[1]، ولم يقتصر الإرث الذي خلّفته الرّحلة على الإنتاج الأدبي فقط، بل تعدّى ذلك إلى الفنّ التّشكيلي، فإن كان بعض الرّحالة قد سجّلوا ما شاهدوه في رحلاتهم شعرا أو نثرا، فإنّ بعضهم الآخر ترجم ما شاهده وعاينه في لوحات فنيّة رائعة ومعبرّة لم تكن أقلّ شأنا من الشّعر والنّثر نقلا للحقائق وتصويرا لطابع الحياة في البلدان والأماكن التي زاروها أو أقاموا بها، ومن هؤلاء الفنان "آرثر يونج Arthur Young، الذي ترك لنا أفضل لوحة لفرنسا وهي على مشارف الثّورة"[2].

5-4-2-التّأليف في أدب الرّحلات:

عرف أدب الرّحلة ازدهارا ملحوظا في العصور الوسطى، ولكن هذا لم يمنع من كونه موجودا قبل ذلك بكثير، فقد سبقت لنا الإشارة إلى الإنتاج الشّعري الغزير الذي جادت به قريحة الشّاعر اليوناني (هوميروس) صاحب رائعتي (الإلياذة والأوديسا)، وكذلك كان مواطنه (هيرودوت) الذي نقل إلينا كثيرا من أخبار الأمم البائدة وأساطيرها، كما لا ننسى القائد الرّوماني العظيم (يوليوس قيصر) الذي كان له مؤلّف سماه (التّعليقات) ضمّنه أخبار رحلاته وحروبه، وإلى جانب أولئك نذكر (لوكيوس أبوليوس) صاحب أوّل نص روائي في التّاريخ البشريّ، و(ميغيل دي سيرفانتس) الرّحالة الإسباني وصاحب رائعة (دون كيشوت)، وقد عُدّت مؤلّفاتهم في كثير من الأحيان موسوعات يعود إليها الباحث أو الدّارس في شتّى الميادين، لينهل منها ما يحتاجه من معطيات يدعم بها أفكاره وفرضيّاته.

كما يطالعنا أدبنا العربي على امتداد تاريخه الموغل في القدم بكمّ هائل من المعارف التي ساقها إلينا الرّحالة العرب ممّا شاهدوه وسجّلوه أثناء ترحالهم وتنقّلاتهم، وقد تميّز من هؤلاء في

[1]-كلود بيشوا، أندريه روسو: الأدب المقارن، ص92.

[2]-المرجع نفسه، ص88.

العصر الوسيط (ناصر خسرو) صاحب كتاب (سفر نامه)، الذي قيّد فيه مشاهداته وانطباعاته خلال رحلاته التي قادته إلى مصر وبلاد الشّام في العهد الفاطمي؛ (وابن جبير الأندلسي) الذي قام برحلات ثلاث زار خلالها حواضر العالم الإسلامي، وخلّف ما رآه وسمعه في كتابه الموسوم (اعتبار النّاسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك)؛ وكذا (ابن بطوطة) الرّحالة المغربي الشّهير الذي طاف معظم أجزاء المعمورة في زمانه، واستغرقت رحلاته حوالي ربع قرن، نقل فيها كلّ ما رآه وسمعه وقرأه بمنتهى الدقّة، وخلّف كتابا موسوما بـ (تحفة النّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، ويعدّ كتابه هذا مرجعا هامّا ووثيقة تاريخيّة عظيمة الشّأن لا يمكن الاستغناء عنها لكلّ باحث في تاريخ كثير من الدّول الآسيويّة لما يحويه من غزارة في المعلومات، وضروب من المعارف ومختلف الحقائق[1]، وإلى جانب أولئك نجد رحّالة آخرين كانت لهم إسهامات جليلة في ميدان أدب الرّحلة من أمثال (الإدريسي)، و(أحمد بن فضلان)، و(ابن بطلان).

وإذا قدمنا إلى الحديث عن أدب الرّحلة والرّحالة في العالم خلال العصر الحديث، فإنّ أهمّ ما يمكن ملاحظته هو الاحتكاك الكبير الحاصل بين العرب والغرب، مع اختلاف النّوايا –بطبيعة الحال– ونقصد هنا أنّ الرّحالة العرب عندما قاموا برحلاتهم إلى الأقطار الغربيّة قدمّوا صورة صادقة عمّا رأوه هناك، بل وأكثر من ذلك قدّموا صورة إيجابيّة عن تلك الأقطار، على غرار (رفاعة الطّهطاوي) الذي زار (باريس) وأقام فيها مدّة من الزّمن مكّنته من تسجيل انطباعاته ومشاهداته في كتاب أسماه (الإبريز في تلخيص باريز)، مرورا بـ (أحمد فارس الشّدياق)، الذي أقام هو الآخر بباريس مدّة سنتين أثمرت كتابه المعنون بـ (الواسطة في معرفة أحوال مالطة)، والرّحالة (خير الدّين التّونسي) ومؤلّفه (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك)، و(محمّد لبيب البتنوني)، الذي ترك

[1]–ينظر: سامي يوسف أبو زيد: الأدب المقارن (المنهج والتّطبيق)، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، الأردن، ط1، 2017م، ص275/ 276.

مؤلّفين تحدّث فيهما عن رحلتيه إلى إسبانيا وأمريكا، عنوّن الأوّل بـ (رحلة الأندلس)، والثّاني بـ (الرّحلة إلى أمريكا).

وجاء بعد هؤلاء جميعا (محمّد ثابت) برحلاته العديدة عبر مختلف دول العالم، وقد نشر خلاصة تجاربه ومعايناته تلك في سلسلة حملت عنوان (العالم كما رأيته)[1]، فالعرب كما هو واضح من مؤلّفاتهم وكتاباتهم قصدوا بلاد الغرب وارتحلوا إليها بحثا عن المعرفة، واكتسابا للخبرة، في حين نجد الرّحالة الغرب قد رسموا في كتاباتهم صورة سلبيّة عن الشّرق، فرحلاتهم التي وإن بدت في ظاهرها بريئة، شكّلت خطرا حقيقيّا على كلّ المجتمعات الشّرقيّة، وصلت إلى حدّ اتهام الشّرقيين بالمجون والشّذوذ والعنف وبراعتهم في أمور الجنس، ولكن تلك الصّورة التي يدّعيها أولئك لم تكن سوى من صنع مخيّلتهم على حدّ تعبير إدوارد سعيد؛ فقد طغت على الصّورة الفانتازيّة التي ابتدعها الغرب عن الشّرق أجواء الحكايات الخرافيّة القريبة إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) المثيرة.

وعلى مدار القرون الماضيّة، زارت أعداد كبيرة من الرحّالة الأوروبيّين بلاد الشّرق، منهم: "فضوليين يبحثون عن الحقيقة، أو جواسيس يسترقون الأسرار، أو تجّارا يبحثون عن الرّبح، أو مبشّرين لهم غايات دنيويّة ويتخفون وراء الدّين"[2]، وأشهر رحّالة الغرب: السّويسري (يوهان لودفيك بركهارت)، الإنجليزي (ريتشارد بورتون) ومواطنه (جوزيف بيتس)، والفرنسي (شاتو بريان)، والدّانماركي (كرستين نيبور)، ومهما يكن، فنحن هنا لا ندعي أنّ كلّ الرّحالة الغرب قدّموا صورة سيئة عن الشّرق وشعوبه، وإنّما هناك من كان منصفا، وتحدّث بما رآه وشاهده وسمعه دون تزييف، وأيّا كانت الصّورة التي قدّمها الغرب عن الشّرق، وبعيدا عن تصوّراتهم واتجاهاتهم، وبغضّ النّظر عمّا كتبوه سواء أكان سلبيا أم إيجابيا، فذلك لا يسقط عنه حقيقة أهميّته، ولا ينفي ضرورة الاستفادة منه، والأخذ بما صلح، والاعتبار ممّا قبح.

---

[1]-ينظر: الطّاهر أحمد مكّي: الأدب المقارن (أصوله وتطوّره ومناهجه)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987م، ص309.

[2]-المرجع نفسه، ص313.

من المهمّ جدّا أن ندرك أنّ التّأليف في أدب الرّحلة ليس بالمسألة السّهلة أو البسيطة، بل هو أمر على قدر كبير من الصّعوبة ولا يتأتّى لأيّ كان، فالتّأليف في هذا اللّون الأدبي يقتضي: "ثقافة واسعة، ودقّة في الملاحظة، والتقاط الملامح المعبّرة، ومشاركة في عدد كبير من المعارف، لاحتواء الرّحلة على معارف وعلوم متعلّقة بالتّاريخ، والجغرافية، والفلسفة، والاجتماع، والأدب. وتفرض الأناقة في تخيّر المفردات، وصياغة العبارات، وتنسيق الفصول"[1]، فالذي يخوض غمار الرّحلة، ويتجشّم عناء التّرحال، لا بدّ من أن تتوافر فيه تلك الشّروط حتّى تؤتي رحلته أُكلها وثمارها المتغيّاة التي تسمو بأدب الرّحلة إلى مصاف الأنواع الأدبيّة الأخرى.

وإذا جئنا إلى الحديث عن الخصائص التي تميّز أدب الرّحلات عن غيره من الأنواع الأدبيّة الأخرى، فالخطاب الرّحلي يتميّز بتنوّع الموضوعات وتداخلها وتعدّدها، ويغلب على هذا الخطاب نمطا السّرد والوصف، وكونه نوعا سرديّا يجعل من الخبر الميزة الغالبة عليه، من خلال ورود عدد كبير من الأخبار التي يرويها الرّحالة، والخبر في السّرد الرّحلي يستند إلى الواقع المرجعي العياني في بناء مواضيعه، ولعلّ السّمة البارزة التي تطبع الأخبار والأقوال الواردة في المتون الرّحلية، هو كونها شديدة الارتباط بسياق زمني معين وبإطار مرجعي محدّد، يجبر المتلقّي أو القارئ على تمثّل روح العصر التي وردت فيه، كما أنّها تمكّنه من رسم صورة واضحة جليّة عن العالم والإنسان في ذلك السّياق الزّمني[2].

5-4-3-الحيوان في أدب الرّحلات:

باتت الرّحلة لوحدها تشكّل وثيقة فريدة من نوعها بما تطفح به من معلومات متنوّعة، وقد كان أدب الرّحلة صورة حيّة ناطقة بما في البلاد التي قصدها الرّحالة، يجد فيه كلّ ذي ضالّة

---

[1]-جبور عبد النّور نقلا عن جان عبد الله توما: أدب الرّحلة والرّحالون العرب، ص14.

[2]-ينظر: إبراهيم الحجري: النّصّ التّراثي العربي (دراسة مقومات السّرد في الرّحلة)، الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2017م، ص17/ 18.

ضالّته، ذلك أنّ الرّحلات رصدت عديد النّشاطات الثّقافية والمعرفيّة والفكريّة التي تطفح بها مختلف الشّعوب والحضارات، فلم ينس الرّحالة نقل كلّ ما من شأنه أن يعكس ملامح الثّقافة والحضارة في أيّ بلاد يحلّون بها، فراحوا يرصدون طرق وأساليب حياتهم وتفكيرهم، وتعدّت عنايتهم بنقل مشاهداتهم المتعلّقة بالبشر إلى الحيوان، حيث نقلوا حكايات عن الحيوانات التي أثارت اهتمامهم واستغرابهم كذلك.

لقد اهتمّ الرّحالة بالثّروة الحيوانية فذكروا الحيوانات التي تعيش في كلّ منطقة، واهتمّوا بذكر طرق تغذية الحيوانات لتسمينها وتحدّثوا علن أهمّ منتجاتها مثل اللّحوم والحليب والسّمن، وقدّمت كتب الرّحلات صورة لما كانت تنتجه بحار المناطق التي زارها الرّحالة وأنهارها وأسماكها وغيرها، ومنها سمك اللّخم بمرسى (حاسك) بعُمان، وسمك (قلب الماس) بالمالديف، وسمك (السّردين) في ظفار، وسمك المنشار والسّرطانات وفرس البحر، والسّمك الرّعّاد... إلخ؛ وقد وصف الرّحالة كلّ ما لفت أنظارهم من الحيوانات والطّيور والحشرات مثل القرود والكركدن والسّباع والدّجاج والبعوض والأرانب وغيرها من الحيوانات، ونحا بعض الرّحالة منحنى خطرا في تصيّد العجائب والغرائب فيما أوردوه من حكايات عن الحيوانات، حيث لا تخلو حكاياتهم من جوانب خرافيّة وأسطوريّة، وقد يكون الدّافع وراء ذلك هو السّماع وتناقل الرّوايات، أو أنّ مراحل الرّحلة ومشاقها قد أثّرت في نفسيّة الرّحالة وأوجدت لديهم الخيال الواسع الذي دفعهم لتصديق ما سمعوا واعتقدوا بوجوده حقيقة، وما هو إلاّ ضرب من الوهم والخيال[1].

ومن أمثلة المنحى العجائبي أو الأسطوري عن بعض الحيوانات هو ما حدث مع الرّحالة (ابن بطوطة) الذي لم يكن متأكّدا من وجود طائر (الرّخ) الخرافي، ولم يكن على يقين بأنّه قد رآه، إذ يروي ما شاهده على مقربة من بلاد (طوالسي) فيقول: "ظهر لنا جبل في البحر، بيننا وبينه

[1]-ينظر: نوال عبد الرّحمان الشّوابكة: أدب الرّحلات الأندلسيّة والمغربيّة حتى نهاية القرن التّاسع الهجري، دار المأمون للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، د ط، د ت، ص118.

نحو عشرين ميلا، والرّيح تحملنا صوبه (...)، ثمّ رأينا ذلك الجبل عند طلوع الشّمس قد ارتفع في الهواء، وظهر الضّوء فيما بينه وبين البحر (...)، ورأيت البحريّة يبكون ويودّع بعضهم بعضا، فقلت: ما شأنكم؟ فقالوا: إنّ الذي تخيّلناه جبلا هو (الرّخ)، وإن رآنا أهلكنا (...)، ثمّ إنّ الله تعالى مَنَّ علينا بِريحٍ طيّبة صرفتنا عن صوبه، فلم نره ولا عرفنا حقيقة صورته"[1]، ولعلّ هذا الاضطراب والشّكّ في حقيقة هذا المخلوق العجيب الذي يطاول الجبال ضخامة، سببه المشاقّ والأهوال التي مرّ بها (ابن بطوطة) خلال رحلته، أثّرت في نفسيّته وعلى قدراته الإدراكيّة، لذا لم يكن ما رآه سوى خداع رؤية، الأمر لم يمكّنه من تبيّن حقيقة وجود هذا الطّائر من عدمه ليبقى بذلك قابعا بين حنايا الأساطير وسرّا من أسرار الكون.

وأمّا عن الحيوانات الأخرى، فقد أورد (ابن بطوطة) ذِكرا لعدد منها، وما رصده من حكايات عن تلك الحيوانات أو مرتبطة بها، كحكاية (الكبش) الذي أعتق عبدا، حيث ذهب غلامان لابتياع كبش بأمر من مالكيهما، واتّفق أنّه لم يجدا في السّوق إلاّ كبشا واحدا، "فوقعت المزايدة بين الغلامين (...)، فأخذه أحدهما (...)، وذهب بالكبش إلى سيّده فلمّا عرف سيّده بالقضية أعتقه وأعطاه ألف دينار، وعاد الآخر إلى سيّده خائبا فضربه وأخذ ماله ونفاه عنه"[2]، وكذلك أورد (ابن بطوطة) رصدا لأهمّ صفات حيوان (الكركدن) الذي شاهده وهو يسلك طريقا بالقرب من (نهر السّند) المعروف بـ (بنج آب)، يقول: "فخرج علينا الكركدن، وصورته أنّه حيوان أسود اللّون عظيم الجرم، ورأسه كبير متفاوت الضّخامة، ولذلك يُضرب به المثل فيُقال: الكركدن رأس بلا بدن، وهو دون الفيل ورأسه أكبر من رأس الفيل بأضعاف، وله قرن واحد بين عينيه، طوله نحو ثلاثة أذرع، وعرضه نحو شبر"[3]؛ وبمروره ببلاد الصّين لاحظ (ابن بطوطة) الاختلاف

---

[1]-أبو عبد الله ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة (تحفة النّظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، قدّم له وحقّقه: الشّيخ محمّد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص659.

[2]-المرجع نفسه، ص260.

[3]-المرجع نفسه، ص408.

الواضح بين (الدّجاج) الموجود عندهم والموجود في بلادنا العربية، وتحّدث عن لحمها وريشها، ويؤكّد ما رآه وشاهده في قوله: "ودجاج الصّين وديوكها ضخمة جدا، أضخم من الإوز عندنا؛ وبيض الدّجاج عندهم أضخم من بيض الإوز عندنا، وأمّا الإوز عندهم فلا ضخامة لها. ولقد اشترينا دجاجة، وأردنا طبخها، فلم يسع لحمها في برمة واحدة، فجعلناها في برمتين، ويكون الدّيك بها على قدر النّعامة، وربّما انتتف ريشها، فيبقى بضعة حمراء"[1].

ومن أعجب ما أورده (ابن بطوطة) في ذِكر الحيوانات الغريبة والعجيبة ذات الطّابع الخرافي حكاية الفئران الضّخمة التي تأكل الرّجال في مقاطعة (الدُوَيْقير) بمدينة (آباد)، هذه الفئران الضّخمة كانت موجودة في جيوب داخل قلعة بُنيت خصّيصا لسجن أهل الجرائم العظيمة، وكان أحد هذه الجيوب يسمّى (جبّ الفئران)، وقد كانت هذه الفئران تهاجم هؤلاء المسجونين، فإذا مرض أحدهم تمكّنت منه وأكلته، حيث يقول عنها: "بها فئران ضِخام أعظم من القطوط، والقطوط تهرب منها، ولا تطيق مدافعتها لأنّها تغلبها، ولا تُصاد إلاّ بحبل تُدار عليها، وقد رأيتها هناك فعجبت منها (...). أخبرني الملك خطاب الأفغاني أنّه سُجن مرّة في جبّ بهذه القلعة، قال: فكانت تجتمع عليّ ليلا لتأكلني فأقاتلها وألْقى من ذلك جهدا (...)، وكان سبب خروجي أنّ ملك مل كان مسجونا في جبّ يجاورني فمرض، وأكلت الفئران أصابعه وعينيه فمات. فبلغ ذلك السّلطان فقال: أخرجوا خطابا لئلا يتّفق له مثل ذلك"[2].

وقد علّق (ابن بطوطة) على القرود التي شاهدها بمنطقة تسمّى (خور بُوزْنَه)(*) في طريق مغادرته من بلاد (كنكار)، بأنّها كائنات مثيرة للدّهشة والاستغراب نظرا لسلوكياتها وأساليب عيشها التي لا تختلف كثيرا عن حياة الآدميين، بحيث كانت تعيش في ذلك الخور بأعداد هائلة

[1]-المرجع السّابق نفسه، ص640.

[2]-المرجع نفسه، ص559.

(*) بُوزنه هي القرود، وسُمي خور بوزنه بهذا الاسم نسبة إلى كثرة القرود الموجودة فيه، يُنظر: المرجع نفسه، ص608.

لتشكّل بحقّ مملكة عظيمة، يقول واصفا إيّاها ومعلّقا على نمط حياتها: "هي سود الألوان، لها أذناب طوال، ولذكورها لحى كما هي للآدميين (...) لها مقدّم تتبعه كأنّه سلطان، يشدّ على رأسه عصابة من أوراق الأشجار، يتوكأ على عصا، ويكون عن يمينه ويساره أربعة من القرود ولها عصيٌّ بأيديها. وأنّه إذا جلس القرد المقدم تقف القرود الأربعة على رأسه، وتأتي أنثاه وأولاده فتقعد بين يديه كلّ يوم، وتأتي القرود فتقعد على بعد منه، ثمّ يكلّمها أحد القرود الأربعة فتنصرف القرود كلّها..."[1]، فالعبرة من إيراد ما شاهده الرّحالة (ابن بطوطة) عن الحيوانات في كتابه سواء أَذكرناها في مقامنا هذا أم لم نذكرها، في كثير من الأحيان كان لبيان تمايزها عن بقية بني جنسها في مختلف الأمصار التي مرّ بها، أو لبيان طرق عيشها، أو ما كان منها أسطوريا كطائر (الرّخ) الذي بقي محافظا على أسطوريّته وغموضه ولم يُعثر على أدلّة قطعية على وجوده.

وأخيرا، وبعد هذا التّطواف الذي تجوّلنا فيه بين أروقة مختلف الحقول المعرفيّة، وخبرنا فيه رمزيّة الحيوان وحاولنا استنطاق دلالاته المضمرة فيها، تلك الرّموز التي ووفقا لمعاينتنا لها، لم نجد فرقا كبيرا بين حضارة وأخرى في تنضيد صورة الحيوان وتنميطها في مخيّلة الشّعوب، فأكثر الدّلالات الرّمزيّة –على اختلاف التّوجّهات المنتجة والمبدعة لها– قامت برصد صورة الحيوان إمّا مرتديا لبوس الواعظ الحكيم، وإمّا لابسا جبّة المكر والخداع، تلك الأردية التي لم تخرج عن إطار كونها صفات وميزات لصيقة في كلّ صنف الحيوان، وبديهيّ هنا أن نستثني الخطابات القرآنية التي أوردت الحيوانات ضمن سياقاتها لغايات أعظم.

[1]–أبو عبد الله ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة، ص609.

الفصل الثّاني: المقتربات المعرفيّة لمعاينة ظاهرة توظيف الحمار:

1-الحمار، حدود اللّفظة معجميّا.

2-المقترب الأسطوريّ لصورة الحمار.

3-المقترب الفلسفيّ والنّفسيّ لصورة الحمار.

4-المقترب الدّينيّ لصورة الحمار.

5-المقترب الأدبيّ لصورة الحمار.

1-الحمار (L'âne)/ (donkey/ ass)، حدود اللّفظة معجميّا:

سنوجّه أنظارنا في هذا الموضع من البحث صَوب حيوان نال حظوة ومكانة مرموقة أهّلته ليكون في طليعة الحيوانات التي استرعت اهتمام الإنسان، فمن خلال معاينتنا لظاهرة توظيف الحيوان في الإبداعات الأدبيّة شعرها ونثرها، ألفينا أنفسنا وجها لوجه أمام حيوان بريّ من ذوات الأربع كان له حظّ وافر من الذّكر والتّمثيل الرّمزيّ، إنّه حيوان (الحمار) الذي سنقف عند رمزيّته، ونعاين ظاهرة حضوره وتوظيفه في الأدب وباقي الحقول المعرفيّة، والحمار في تخريج المعاجم:

1-1-في المعاجم العربيّة والغربيّة:

1-1-1-في المعاجم العربيّة:

جاء في كتاب (حياة الحيوان الكبرى) للدّميري عن (الحمار) أنّ جمعه حمير وأحمرة، وتصغيره حميّر؛ وكنيته أبو صابر، وأبو زياد، وفي ذلك قول الشّاعر [من بحر الوافر]:

زِيَادٌ لَسْتُ أَدْرِي مَنْ أَبُوهُ وَلَكِنَّ الحِمَـــــارَ أَبُو زِيَادِ(*)

واسم الأنثى حمارة أو أتان، والجمع أُتُن، وتُكنّى بـ: أمّ المثنّى، وأمّ تولب، وأمّ جحش، وأمّ نافع، وأمّ وَهَب، وأمّ الهَنْبَر، وأمّ محمود؛ وأمّا جماعة الحمير فتسمّى: السُّجَّة، والكُسْعَة، والعانة[1].

ومن سيرة الحمار في لسان العرب (مادّة حمر) أنّه: "النَّهَّاق من ذوات الأربع، أهليّا كان أو وحشيّا، وقال الأزهري: الحمار العير الأهليّ والوحشيّ، وجمعه أَحْمِرَةٌ وحُمُرٌ وحَمِيرٌ وحُمْرٌ وحُمُورٌ وحُمُرَا تُجمع الجمع، كجُزُرَات وطُرُقَات، والأنثى حمارة"[2]، والحمار حيوان أهليّ شديد الصّبر على الكدّ، ويكون أيضا وحشيّا، ويقال حمار وحش وحمار الوحش والحمار الوحشيّ، وأنثاه هي الأتان وجمعها

(*) البيت الشّعري بلا نسبة لأنّه مجهول المصدر.

[1]-ينظر: كمال الدّين محمّد بن موسى الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، ج2 (ح -ض)، ص48.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، ص588/ 589.

آتن وأُتْنٌ وأُتُنٌ، وقد يقال للمرأة الرّعناء أتان على وجه التّشبيه، والصّغير من الحمر يسمّى جحشا؛ والعرب تكنّي بالحمار في بعض أنحاء الكلام فتقول: قد حلّ حماره بمكان كذا، وذلك إذا أقام فيه، ويقال: "رجل حامر وحمّار: ذو حمار، كما يقال فارس لذي الفرس. والحمّارة أصحاب الحمير في السّفر (...)؛ قال الزّمخشري فيه أيضا: إنّه أراد بالحمّارة الخيل التي تعدو عدو الحمير (...). وقوم حمّارة وحامرة: أصحاب حمير والواحد حمّار مثل جمّال وبغّال (...). وفرس مِحْمَرٌ: لئيم يشبه الحمار في جريه من بطئه، ويقال لمطيّة السّوء مِحْمَرٌ"[1].

1-1-2-في المعاجم الغربيّة:

1-1-2-1-معاني لفظة (الحمار) في اللّغة الفرنسية:

لفظة الحمار في اللّغة العربية يقابلها لفظة (**l'âne**) في اللّغة الفرنسية، وقد وردت بدلالات مختلفة نوردها فيما يلي:

-حسب قاموس (Le Petit Robert)[2]:

-الحمار حيوان ثديّ أليف أصغر من الحصان، له رأس كبيرة وأذنان طويلتان، وغالبا ما يكون لونه رماديّا.

- (**L'âne**: mammifère domestique plus petit que le cheval، à grosse tête et longues oreilles، à robe généralement grise) .

[1]-المرجع نفسه، ص589.

[2]-Le Petit Robert، Dictionnaire français، p67-68.

–أنثاه تسمّى الحمارة وصغيره يسمّى الجحش.

– (Sa femelle est l'ânesse et son petit est l'ânon) .

وللفظة (الحمار) معانٍ كثيرة، منها:

Ane = baudet, bourricot, bourrique, grison, bardot, mulet.

Baudet= عير (فحل الحمير)، جاهل (تعبير مجازي)، صقالة النّشارين[1].

Bourricot= حمار صغير.

Bourrique= أتان، جواد، رديء، أبله، أحمق، عنيد، شرطي (معنى شعبي)[2].

Grison= حمار.

Bardot/ bardeau= برذون (حيوان متولد من الجواد والأتان)[3].

Mulet= بغل.

Ane= Bête, idiot, ignorant, imbécile, sot, sot, bête, balourd, lourdaud, idiot, godiche, balourde.

وفي الجدول أدناه سنقدّم لفظة (الحمار) باللّغة العربية وما يقابلها في اللّغة الفرنسيّة، إضافة إلى بعض التّعابير المجازية والاصطلاحيّة المشتملة على لفظ الحمار باللّغتين العربية والفرنسيّة:

[1]–ينظر: سهيل إدريس: المنهل، قاموس فرنسي–عربي، دار الآداب، بيروت، د ط، 2007م، ص138.

[2]–المرجع نفسه، ص168.

[3]–المرجع نفسه، ص131.

اللّفظة باللّغة العربية	اللّفظة باللّغة الفرنسية
دابّة، أحمق، أبله، غبيّ، مغفّل	Bete
أحمق، أبله، معتوه، مخبول	idiot
جاهل، غبي، غرّ	ignorant
أحمق، غبي، معتوه، أبله	imbécile
أحمق، غبي، أبله	Sot
غليظ، أبله، ثقيل	balourd
بطيء، أخرق، بليد، ثقيل الدّم	lourdaud
أحمق، غبي	godiche
التّعابير المجازيّة والاصطلاحيّة باللّغة العربية	**التّعابير المجازيّة الاصطلاحيّة باللّغة الفرنسية**
عنيد مثل الحمار	têtu comme un âne
ركلة الحمار (التي قدّمها الحمار إلى الأسد، في قصص الحيوانات): الهجوم الأخير أو الإهانة التي تطلق موثوقة ضد عدو مرهق.	le coup de pied de l'âne (donné par l'âne au lion devenu vieux, dans les fables): dernière attaque ou insulte que le fiable lance lâchement contre un adversaire accablé.
أن تكون مثل حمار بوريدان (الذي يموت دون الفصل في قراره بين الماء أو التّبن) ومنعاه التّردد في الفصل بين أمرين/ تحيّر في اتخاذ القرار.	Etre comme l'âne de Buridan (qui meurt sans se décider pour un seau d'eau et une botte de foin): hésiter entre deux partis à prendre.
فرد ذو عقلية محدودة، غير قادر على فهم أيّ شيء.	individu à l'esprit borné, incapable de rien comprendre.
تغابى للحصول على معلومات.	Faire l'âne pour avoir du son. faire l'imbécile pour obtenir une information utile.

صعب المراس / سيء الخلق	Méchant comme un âne rouge.

وبالنّسبة لقاموس (لاروس الإلكتروني/ **Larousse**)، فقد وردت لفظة (الحمار) حاملة المعاني الآتية[1]:

اللّفظة باللّغة العربية	اللّفظة باللّغة الفرنسية
في غاية الجهل = شخص جاهل، قليل الذّكاء (بليد الذّهن)	**Âne (bâté)**= personne ignorante, à l'esprit borné; ignare, imbécile, cancre.
قبعة الكسول، أذنا الحمار = وتتمثّل في قبعة ورقية مزينة بأذنين طويلتين تخصّص للتّلاميذ الضّعفاء دلالة على الجهل.	Bonnet d'âne, oreilles d'âne = coiffure en papier, garnie de deux longues oreilles, qu'on mettait aux mauvais élèves, et qui est devenue symbole d'ignorance.
رفسة الحمار؛ ركلة الحمار = الضّربة الأخيرة التي يعطيها الشّخص الجبان، النّذل عندما تضعف قوى الخصم.	Coup de pied de l'âne = dernier coup que porte un lâche quand l'adversaire n'est plus à craindre.
تغابى للحصول على معلومات؛ أو للحصول على كلّ ما نرغب فيه.	Faire l'âne pour avoir du son = faire le niais pour obtenir ce qu'on désire.
(جسر للحمير) صعوبة بالنسبة للجهلة = شيء لا يحقّ لنا جهله، صعوبة، عائق لا ينبغي أن يعترض أحدا.	Le pont aux ânes = une chose qu'on n'a pas le droit d'ignorer ; une difficulté, un obstacle qui ne devrait arrêter personne.

[1]-Voir:https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A2ne/3392/locution.

صعب المراس / سيء الخلق	Méchant comme un âne rouge = très méchant.

1-1-2-2-معاني مفردة الحمار في اللّغة الإنجليزيّة:

تقابل لفظة الحمار (**donkey/ ass**) في اللّسان الإنجليزي، وحسب قاموس أكسفورد الإلكتروني (**Oxford**)، المعاني الآتية[1]:

اللّفظة باللّغة العربية	اللّفظة باللّغة الإنجليزية
الحمار حيوان من عائلة الحصان، وعادة ما يكون أصغر من الحصان وله أذنان طويلتان، ويعرف بالنّهيق.	**Ass (N)**= an animal of the horse family, which is typically smaller than a horse and has longer ears and a braying call. in general use : a donkey
وفي الاستعمال البريطاني العاميّ معناه شخص أحمق أو غبي.	British informal A foolish or stupid person.
جعل من نفسه حمارا. سلوك غير رسمي بطريقة تجعل المرء يبدو غبيا أو غبيا. أنا قدّمت مؤامرة فظيعة من نفسي.	make an ass of oneself informal Behaviour in a way that makes one look foolish or stupid. I made an awful ass of myself
وفي الاستعمال الأمريكي الشّمالي، تعدّ لفظة سوقيّة، معناها الشّرج أو المضاجعة الجنسيّة.	North American vulgar slang A person's buttocks or anus.

[1]-Voir:https://en.oxforddictionaries.com / definition / ass.

معناه أسرع البيروقراطي الذي يريد كلّ شيء كتابيًا لتغطية أخطائه.	Get your ass in here fast the bureaucrat who wants everything in writing so as to cover his ass.

وحسب قاموس أوكسفورد (**Oxford**) الإنجليزي في نسخته الورقيّة، فقد وردت لفظة (الحمار) بالمعاني الآتية[1]:

اللّفظة باللّغة العربية	اللّفظة باللّغة الإنجليزية
الحمار في اللّغة العاميّة (استعمال بريطاني وأمريكي) ومعناه غبي.	Ass : (Am E, slang, Br E, informal), a stupid person : Don't be such an ass.
جعلت من نفسي مغفلا في الاجتماع بحيث قمت ونسيت السّؤال؛ استعمال قديم (حمار).	I made an ass of myself at the meeting- standing up and then forgetting the question.(Br E,old use a donkey)
تعبير اصطلاحي: أسرع	Idiom, get your ass in gear/ move your ass (slang, especially Am E) a rude way of telling sb to hurry

[1]-Oxford Advanced Learner's Dictionary, p60.

1-2-الحمار؛ أسماؤه وصفاته:

1-2-1-الحمار؛ أسماؤه:

لحيوان الحمار ذكرا كان أو أنثى أسماء كثيرة في لغة العرب، منها[1]:

-**الجحش**: ولد الحمار الأهليّ والوحشيّ، ويسمّى بذلك من حين تلده أمّه إلى أن يُفطم من الرّضاع؛ والجمع: جِحاش، وجِحْشان، وجِحَشَة، والأنثى جَحْشة، وربّما أطلقوا على المهر اسم الجحش، وفي لغة هذيل يُطلق اسم الجحش على ولد الظّبية.

-**التِّلو**: الجحش الذي يتلو أمّه؛ والجمع: أتْلاء.

-**التَّوْلَب**: الجحش الذي بلغ الحول؛ والجمع: توالب، ويُقال للأتان: أمّ تولب.

-**الدَّوْبَلُ**: الحمار الصّغير الذي لا يكبر؛ والجمع: دوابل، وكان الأخطل يلقّب به.

-**العفْو**: بكسر العين أو ضمّها، وهو الجحش، والأنثى عفْوَة؛ والجمع: أعْفاء وعِفاء.

-**اللُّكَع**: الجحش، والأنثى لَكعَة.

-**الهَنْبَر**: الجحش، ومنه قيل للأتان: أمّ الهنبر.

-**العَيْر**: الحمار وحشيّا كان أو أهليّا؛ والجمع: أعْيَار ومَعْيورَاء وعُيُورَة.

-**الفَرا، والفَراء (مقصور وممدود)**: حمار الوحش؛ جمعه: فِراء، ومن أسمائه: العَضْرَس، والنَّوْص، والمِصَكُّ، والمِسْحَل، والكَعْسَم (هذه الأخيرة تسميّة يمانيّة تطلق على الحمار الوحشي).

---

[1]-ينظر: الدّميريّ: حياة الحيوان الكبرى، ج1، ص544/ 598/ 602، ج2، ص368، ج3، ص124/ 243/ 361/ 518/ 583، وينظر: شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، ص302/ 303.

-**الأخدريّ**: من حُمر العراق من نسل حمار يُقال له الأخدر.

-**الأعَرُّ**: الحمار السّمين الصّدر والعنق.

-**البُهْصُل/ الجَأْب/ المُهْصِل**: الحمار الغليظ.

-**الجَأْب**: الحمار الوحشيّ الغليظ؛ والجمع جُؤُوب، ويطلق هذا الاسم على الأسد أيضا.

-**الجَلْعَد/ الذِّفْر/ الصَّنادِل/ القُنَادِل: الكُنْدُر**: الحمار العظيم والصّلب الشّديد.

-**الزّامل**: الحمار الذي كأنّه يضلع من نشاطه.

-**الزِّهْلِق**: الحمار السّمين المستوي الظّهر من الشّحم.

-**السَّحَّاج**: الحمار العَضَّاض.

-**القِلْوُ**: الحمار الفتيّ الخفيف في السّير، والشّديد السَّوْق لإناثه، والأنثى قِلْوَة.

-**القَلْخ**: الحمار المسّن.

-**العَكْسُوم/ الكَسْعُوم**: الحمار (تسميّة حميريّة، والميم زائدة فيه).

-**الجَلَنْفَق/ العُلْجوم**: الأتان السّمينة والكثيرة اللّحم.

-**الحَذُوف**: الأتان السّريعة والسّمينة.

-**السَّمْحَجُ/ الصَّعْدَة**: الأتان الطّويلة الظّهر؛ والجمع سَمَاحج، وكذلك الفرس، ولا يُقال للذّكر.

-**الضَّمْعَج**: الأتان الضّخمة.

-**القُنْفُج**: الأتان القصيرة العريضة.

-**القَهْبَسَة**: الأتان الغليظة.

-**المَراغَة**: الأتان التي لا تمتنع عن الفحولة.

-**النَّجُود**: الأتان التي لا تحمل، وهي أيضا الطّويلة العنق.

-**النَّحُوص**: الأتان الوحشيّة الحائل.

ومن أسماء الحمار التي أُطلقت عليه نسبة إلى ألوانه[1]:

-**الأَحْقَب**: الحمار الذي في بطنه بياض، والأتان حقباء.

-**الأَخْطَب**: الحمار يعلو ظهره خُضرة، والأتان الخَطْبَاء هي التي لها خطّ أسود في ظهرها.

-**الأَدْخَن**: الحمار الذي في لونه غُبرة، والأتان دَخْناء.

-**الأَقْمَر**: الحمار الذي يميل لونه إلى الحُمرة أو الكُدرة، والأتان قَمْراء.

وإضافة إلى الأسماء التي أطلقها العرب على الحمار وألوانه، ميّزوا أيضا بين الأصوات التي يصدرها وذلك حسب الحالة التي يكون عليها، فقالوا[2]:

-**حَشْرَج الحمار**: نهق.

-**شخر الحمار**: صَوَّت.

-**شهق الحمار**: شهيقا وشُهاقا، أيّ نهق.

-**صَحِل الحمار**: بُحَّ وتشقّق صوته.

---

[1]-ينظر: الدّميريّ: حياة الحيوان الكبرى، ج1، ص91، ج2، ص26، وينظر: شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، ص304.

[2]-ينظر: شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، ص304.

-صَدَحَ الحمار: اشتدّ صوته.

-صَلْصَل الحمار: صَوَّت، وحمار صُلاصِل، أيّ؛ شديد النّهاق.

-هَمْهَم الحمار: ردّد النّهيق في صدره.

-عَشَّر الحمار: نهق عَشْرا في طلق واحد.

-وهوه الحمار: صَوَّت حول أُتُنِه شفقة.

-حمار صَخِبُ الشَّوارِب: يردّد نهاقه في شواربه، ومعنى الشّوارب هنا: مجاري الماء في الحلق.

1-2-2-الحمار؛ صفاته:

يذهب النّاس في آرائهم عن الحمار مذاهب شتّى، ولهم فيه أقوال متباينة، فمنهم من يعدّه رمزا للحماقة والعناد والجهل، ومثلا في الذّم الشّنيع، حتّى إنّهم لا يصرّحون باسمه، وإنّما يكنّون عنه بقولهم طويل الأذنين، كما يكنّون عن الشّيء المستقذر والمستقبح، وعُدّ ذكره في مجالس الأشراف من مساوئ الآداب، وقد وصفه أعرابي بقوله: "الحمار شنار، والعير عار، منكر الصّوت، لا تُرقَأُ به الدّماء، ولا تمهر به النّساء، وصوته أنكر الأصوات"[1]؛ واتّخذه الأخطل رمزا لهجاء الأنصار، وقذفهم والإنقاص من علّو شأنهم، فقال:

وَإِذَا نَسَبت ابنَ الفريعةِ خِلته كَالجَحْشِ بينَ حِمَارَةٍ وَحِمَار[2]

ومنهم من يرى عكس ذلك، أيّ؛ إنّه عندهم مثل في المدح والثّناء، حتّى قيل إنّ الذي مُدح به أكثر، فقد قال أحدهم عندما سُئل عن ركوب الحمار: "عير من نسل الكُدَاد يحمل

---

[1]-الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، ص50.

[2]-الأخطل: ديوان الأخطل، شرحه وصنّف قوافيه وقدّم له: مهدي محمّد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ص11.

الرّحل، ويبلّغني العقبة، ويقلّ دَاؤُه، ويخفّ دواؤُه، ويمنعني من أن أكون جبّارا في الأرض، وأن أكون من المفسدين"[1]، وسُئل آخر عن سبب تفضيله ركوب الحمار فرَدّ قائلا: "إنّه من أقلّ الدّاوابّ مؤونة، وأكثرها معونة، وأخفضها مهوىً، وأقربها مرتقىً"[2]، فتلك الصّفات والمزايا التي يتمتع بها الحمار جعلته أهلا للمديح والثّناء في نظر هؤلاء؛ ويكفي الحمار شرفا أنّه كان من الحيوانات التي استعان بها النّبي ﷺ في حياته، فقد كان له بغلة أهداها له المقوقس تسمّى (دُلدل)، وجحش يسمّى (يعفور) غزا عليه ﷺ عدّة غزوات(*).

وممّا ورد في أوصافه بين المدح والذّمّ، الحادثة التي ذُكر فيها أنّ (خالد بن صفوان) دخل على (عليّ بن الجهم بن أبي حذيفة) والي البصرة، فألفاه يريد الرّكوب، فقرّب إليه حمارا ليركبه، فقال خالد: أما علمت أنّ العَيْر عار، والحمار شنار، منكر الصّوت، قبيح الفوت، متزلّج في الضّحل، مرتطم في الوحل، ليس بركوبة فحل، ولا بمطيّة رجل، راكِبُه مُقرف، ومسايره مشرف، فاستوحش ابن أبي حذيفة من ركوب الحمار ونزل عنه وركب فرسا ودفع الحمار إلى خالد فركبه، فقال له ويحك يا خالد أتنهى عن شيء وتأتي مثله؟ فقال: أصلحك الله، عَيْر من بنات الكربال، واضح السّربال، مختلح القوائم، يحمل الرّجل ويبلغ العقبة، ويمنعني أن أكون جبّارا عنيدا، إن لم أعترف بمكاني فقد ضللت إذا وما أنا من المهتدين[3].

ومن الدّرر التي قيلت نثرا في ذمّ (الحمار) رسالة لأبي الحسن بن نصر الكاتب أرسلها إلى صديق له اشترى حمارا وقد أراد أن يداعبه بها، يقول فيها:

"أتتنا الأنباء تنعى رأيك الفائل، وتفلّ عزمك الآفل، بوقع اختيارك على فاضح صاحبه، ومُسلم راكبه، الجامد في حلبة الجياد، والحاذق بالحِران والكِياد، السَّوْمُ دِينُه ودَأبه، والبلادة طبيعته

---

[1]-الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، ص49.

[2]-المرجع نفسه، ص50.

(*) سنورد تفصيلا عن دوّاب النّبي ﷺ فيما سيتقدّم من هذا الفصل.

[3]-ينظر: شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، ص310/ 311.

وشأنه، لا يصلحه التّأديب ولا تقرع له الظّنابيب، إنْ لحظ عَيْرا نهق، أو لمح أتانا شبق، أو وجد روثا شمّ وانتشق، فكم هشّم سنّا لصاحبه، وكم سعط أَنْف صاحبه، وكم استردّه خائفا فلم يَرُدُّه، وكم رامه خاطبا فلم يُسْعده، يعجل إنْ أحبّ الأناة والإبطاء، ويرسخ إنْ حاول الحثَّ والنّجاء، مطبوع على الكيد والخِلاف، موضوع للضّعة والاستخفاف، عزيز حتّى تهينه السِّياط، كسول ولو أبطره النّشاط، ما عرف في النّجابة أبا، ولا أفاد من الوعي أدبا، الطّالب به محصور، والهارب عليه مأسور، والممتطي له راجل، والمستعلي بذروته نازل، له من الأخلاق أسوؤها، ومن الأسماء أشنؤها، ومن الأذهاب أصدؤها، ومن القدود أحقرها، تجحده المراكب، وتجهله المواكب، وتعرفه ظهور السّوابك، وتألفه سباطات المبارك، والله الموفق"[1].

ويحوي ديوان العرب أبياتا وقصائد كثيرة أنشدها عديد الشّعراء في مدح (الحمار) والثّناء على صفاته، ومن ذلك الشّعر الذي أنشده أحد الأعراب في مدح حمار هزيل، يقول فيه[2]:

لا تنظرنّ إلى هـزال حمـاري وَانظـر إلى مجراه في الأخطار

متوقّـــد جعـل الذّكـاء إمامه فكأنّمـــا هو شعلـة من نـــار

عادت عليه الرّيح عند هبوبها فكأنّـــه ريـح الدَّبُـــور يبـاري

وبالإضافة إلى تلك الأبيات الشّعريّة، وجدنا شاعرنا الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) يصف (الحمار) في معرض قصيدة يمدح فيها ناقته، يقول فيها[3]:

عَنْتَريسٌ تَعْدُو إذا مَسَّها السَّو طُ كَعَدْو المُصَلِصلِ الجَوّالِ[4]

---

[1]-النّويريّ (أحمد بن عبد الوهاب شهاب الدّين): نهاية الإرب في فنون الأدب (ط. العلميّة، تابع الفنّ الثّالث: في الحيوان الصّامت)، تحقيق: مفيد قميحة وآخرون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج10، ط، 2004م، ص100.

[2]-المرجع نفسه، ص98.

[3]-الأعشى (ميمون بن قيس): ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمّد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 1964م، ص07.

[4]-عنتريس: النّاقة الصّلبة القويّة. المصلصل: حمار الوحش المصوّت. الجوّال: من جال يجول أيّ طاف ولم يستقر. ينظر: المرجع نفسه، ص07.

لاَحَه الصّيف والصِّيَالُ وإشْفا قٌ على صَعْدَةٍ كَقَوسِ الضَّالِ[1]

ووصفه (أحمد بن طاهر) في قصيدة يمدحه فيها ويبرئه من الصّفات الذّميمة والمستقبحة التي أُلصقت به، يقول فيها[2]:

شِيَة كأنّ الشّمس فيها أشرقت وأضاء فيها البدر عند تمـــامه

وكأنّــه مــن تحت راكبــه إذا مــا لا برق لاح تحت غمـــامه

ظهــر كجري المــاء لين ركوبه فــي حَـالَتَيْ إتعــابه وجمـــامه

سفهت يداه على الثّرى فتلاعبت فـــي جريـــه بسهولــه وأكامه

عن حـــافر كالصّخـــر إلاّ أنّــه أقوى وأصلب منه في استحكامه

مــا الخيزران إذا انثنت أعطافه في ليـــن معطفه ولين عظــامه

عنق يطـــول بها فضول عنــانه ومحزّم يغتـــال فضـــل حزامه

وكأنّـــه بالرّيـــح منتعـــل ومـا جريُ الرّيـــاح كجـــريه ودوامـه

أخـــذ المحاسن آمنــا من عيبه وحـــوى الكمـــال مبـرأ من ذامّه

وبالإضافة إلى صفاته تلك، فإنّ من أمره ما يثير العجب، فمن غرائب (الحمار) وعجيب صنعه أنّــه إذا رأى الأسد رمى نفسـه عليه من شدّة الخوف، يريـد بذلك الفرار منه، وهو ما يبدو

[1]-لاحه الصّيف: أضمره وغيّره. الصّيال: مصاولة الفحول من حمر الوحش. الصّعدة: الأتان الطّويلة الظّهر. ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص07.

[2]-النّويريّ: نهاية الإرب في فنون الأدب، ج10، ص97.

من قول (حبيب بن أوس الطّائي) يخاطب (عبد الصّمد بن المعذّل) وقد هجاه [من البسيط][1]:

أَقْدَمْتَ وَيْحَكَ مِنْ هَجْوي عَلَى خَطَرٍ وَالعَيْرُ يُقْدِمُ مِنْ خَوْفٍ عَلَى الأَسَدِ

وعلى الرّغم من اتّصاف (الحمار) بشدّة الخوف، فإنّه من جهة أخرى يشتهر بعناده وتعنّته، إذ إنّه من الصّعب إرغامه أو تهديده على فعل شيء ما لا يرغب في القيام به، وهو يعاند بالتّحديد كلّ من يسعى لمنعه من بلوغ هدفه، ومع ذلك فهو حيوان مسالم وإيجابي لا يعتدي على أحد، ولا يتصرّف من تلقاء نفسه بل ينتظر دوما أن يأتمر بأوامر صاحبه؛ وتشير بعض الدّراسات العلميّة التي عنيت بتتبّع سلوك هذا الحيوان إلى أنّه يمتاز أيضا بالذّكاء، والحذر، والحميميّة، والتّحمّل، والصّبر، والحكمة؛ ومع ما يتفرّد به (الحمار) من صفات، وما يقدّمه من خدمات جليلة للإنسان فإنّ سلوك هذا الأخير تجاهه كان يتسّم عبر كلّ الأزمنة بالعنف والخشونة.

وممّا لا يمكن إغفاله هنا ونحن نتحدّث عن أهمّ الصّفات التي تتميّز بها أمّة الحمير، صفة الصّوت الحادّ والقويّ والذي يعرف بالنّهيق، وفي ذلك يقول الجاحظ: "وعلى أنّ الحمار أبعد صوتا، وقد بلغ من شدّة صوته ما إن حلَفَ أحمد بن عبد العزيز: إنّ الحمار ما ينام! قيل له: وما ذاك؟ قال لأنّي أجد صياحه ليس بصياح شيء انتبه تلك السّاعة، ولا هو صياح من يريد أن ينام بعد انقضاء صياحه"[2]، وقد ضرب الله لنا المثل بالحمار أيضا في بعد الصّوت وشدّته، حيث قال جلّ شأنه: ﴿ **وَٱغۡضُضۡ مِن صَوۡتِكَۚ إِنَّ أَنكَرَ ٱلۡأَصۡوَٰتِ لَصَوۡتُ ٱلۡحَمِيرِ** ﴿١٩﴾ ﴾[3]، فقد أكّدت الدّراسات الحديثة على قوّة وشدّة صوت الحمار حيث يمكن سماع ذبذباته على بعد ثلاثة كيلومترات تقريبا،

[1]-الخطيب التّبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1994م، ص351.

[2]-الجاحظ: الحيوان، ج2، ص255.

[3]-سورة لقمان، الآية 19.

ولهذا عدّ النّهيق مضربا للمثل في الشّناعة والاستهجان، وتستعمل الحمير صوتها في التوّاصل مع بعضها بعض، أو في الدّفاع عن نفسها عند الضّرورة لتخويف أعدائها.

وقد ذكر صاحب الحيوان أنّه ورغم ما يقذف به (الحمار) من عدّه أجهل الخلق وأكثرهم غباءً، فإنّ الذي مُدِح به أكثر، فقد وجدناه أبعد صوتا، ووجدناه يعرف من أوقات اللّيل ويميّز عددا معلوما إلى الصّبح، وله في الأسحار فضيلة، وهو إذ يفاضل بين الحمار والدّيك، يذهب صاحب الحيوان إلى القول بأنّه لا ينبغي أن يقضى للدّيك بالمعرفة والحمار قد ساواه في يسير علمه، ثمّ باينه أنّ الحمار أحسن هداية، فالدّيك إن سقط على حائط جاره لم يحسن أن يهتدي إلى داره، وإن خرج من باب الدّار ضلّ[1]، على عكس الحمار الذي يضرب به المثل في حسن الاهتداء إلى الطّريق التي سلكها ولو مرّة واحدة، ومن ثمّة فلا مبرّر لعدّ الحمار أجهل المخلوقات وأغباها وأبلدها.

1-3-الحمار؛ أصنافه وسلالاته:

الحمار من الحيوانات الأليفة المستأنسة، وهو من العائلة الخيليّة، رتبة فرديّة الحافر، من شعيبة الثّديات من شعبة الجليّات التّابعة للملكة الحيوانيّة؛ وهي تختلف من حيث أحجامها وألوانها، وحتّى في نمط معيشتها، فمنها ما يعيش ضمن قطعان، وبعضها الآخر يعيش بشكل مستقّل. والحمار في شكله العامّ شبيه بالحصان إلاّ أنّه أصغر حجما منه، وعموما الحمير تتميّز بطول آذانها، وشعر قصير منتصب يبدأ من بين الأذنين إلى الكتفين، ولها ذيل رفيع قصير ينتهي بخصلة شعر، وأرجل طويلة هزيلة، وتختلف أحجام الحمير حسب أنواعها، وقد يكون حمار الماموث الأطول من بين هذه الأنواع، كما تمتاز بحدّة السّمع، وأمّا العينان فهما أكثر توجّها للأمام مقارنة بعيون الأحصنة؛ وتؤكّد كثير من الأبحاث والدّراسات على وجود قرابة متينة بين أمّة

[1]-ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج2، ص258.

الأحصنة وأمّة الحمير، فقد ورد في الموسوعة العلميّة: "لو أنّنا ذهبنا في الأصول بعيدا لجمعنا بين الحصان والحمار في آباء عتيقة واحدة، ولا تعجب من أنّ الحمار والحصان أبناء أعمام، إنّهما افترقا في الخلق حتّى كان أن ينقطع ما بينهما، ودليل ذلك أنّ الحصان يتّصل بالأتان (الحمارة) وحتّى الحمار قد يتطلّع إلى مراتب أعلى فيتّصل بفرس، وقد تلد"[1].

ومن الدّلائل القاطعة على وحدة الجنس بين الحمار والحصان أنّك لا تستطيع أن تجمع مثلا بين طائفتين مختلفتين من الحيوان، فلا نستطيع على سبيل التّمثيل أن نزاوج فرسا وجملا، ولا نمرا ولبؤة، ولا كلبا وذئبة، ولا ديكا وبطّة، وذلك لاختلاف جنسيهما، وعلى هذا الأساس يحدثّنا العلماء بأنّ الخيل والحمير كانت جنسا واحدا ثمّ افترقا.

يصنّف العلماء الحمر إلى صنفين، هما: الحمر الأهليّة المستأنسة، والحمر البريّة المتوحّشة، والأهليّة المستأنسة أنواع كثيرة أشهرها[2]:

-الحمار الأهليّ: ويرجع أصله إلى سلالة الحمار النّوبي الوحشي الذي يوجد في البراري، وينتشر هذا النّوع تحديدا بمنطقة الأحساء في السّعوديّة، وفي اليمن.

-الحمار الأثيوبيّ أو الصّومالي: يستوطن هذا النّوع من الحمير المناطق السّاحليّة من الصّومال حتّى خليج عدن ويمتاز بلونه الرّمادي المحمرّ.

-الحمار القبرصيّ: يعدّ هذا النّوع من الحمير جزءا لا يتجزأ من ثقافة قبرص وتاريخها، ويشتهر بحجمه الكبير وقوّته وتحمّله، ويمتاز بلونه البنّي الغامق المائل للسّواد، ويستخدم أحيانا في عمليات التّهجين مع الخيول لتوليد بعض أنواع البغال.

---

[1]-أحمد زكي: في سبيل موسوعة علميّة، دار الشّروق، القاهرة، مصر د ط، 1971م، ص184.

[2]-ينظر: موسوعة ويكيبيديا: الحمار، https:// ar.m. wikipedia. org، تاريخ الزّيارة: 18/ 01/ 2018م، ص01.

–حمار البواتو (**Poitou Donkey**): يسمّى أيضا حمار (بواتفان)، وهذا النّوع متواجد في منطقة (بواتو) وسط فرنسا، ويعتقد أنّه قد تمّ إدخال هذا النّوع من الحمير إلى فرنسا من قبل الرّومان في القرن العاشر الميلاديّ، وتمّ تخصيصه لإنتاج البغال، يمتاز بجسمه العريض، ووبره الخشن، وهناك أنواع أخرى من الأحمرة المستأنسة أيضا منها: الحمار الأمريكيّ المنقّط، حمار الماموث، وحمار الأبيض المتوسّط.

وأمّا الحمر البريّة الوحشيّة فيعتبرها العلماء من الأسلاف الأولى للحمر الأليفة، غير أنّ تواجدها في الطّبيعة قليل ونادر؛ ذلك أنّ أصنافا كثيرة منها انقرضت، كحمار اليوكون والأوروبي البريّ، والحمار الوحشيّ الآسيويّ الذي كان منتشرا في شمال شبه الجزيرة العربيّة وانقرض في خمسينيات القرن الماضي.

استنادا على ما تقدّم من إشارة إلى الحمار في المعاجم عربية كانت أو غربية، ومن ذِكرٍ لأسمائه وصفاته التي عُرف بها، يمكننا أن نتوجّه تلقاء (الحمار) كتيمة أو موضوعة حاضرة بكلّ ثقلها الرّمزيّ وعمقها الدّلالي في مختلف مجالات المعرفة، فملامح صورة (الحمار) التي تتبدّى أحيانا وتخفت أحيانا أخرى، تدفعنا إلى التّساؤل عن تمظهرات (الحمار) وتجلّياته في عوالم النّصوص الحكائيّة أو الشّعريّة أو حتّى داخل منظومة الأمثال، وما هي الدّلالات المضمرة التي تنسكب على صورته داخل تلك النّصوص؟ وهل يمكن عدّه بؤرة مهيمنة وعلامة فاعلة ضمن سياقات النّصّ؟ وما هي فصول أدواره ضمن نسيج النّصّ؟ وهل يخلق حضوره في عالم النّصّ التباسات معيّنة؟

2-المقترب الأسطوري لصورة الحمار:

الأسطورة كما عرّفناها في موضع سابق من هذا البحث، هي نصّ مقدّس يعكس مدى شغف الإنسان وولعه بأسرار الكون وكنهه، ويبرز مساعيه الحثيثة لمعرفة حقائقه، كحقيقة نشأة الكون، وحقيقة الحياة والموت، وحقيقة الوجود ونحو ذلك من المجاهيل والغوامض، وعلى رغم من سذاجة الأساطير فإنّها تبقى مطيّة للاستئناس بتفسيراتها وإن كانت مجرّد أباطيل، تفسيرات اختزلت الوجود في حكايات خرافيّة، وجعلت من شخوصها أبطالا خارقين، أبطال يكونون في أكثر أحوالهم حيوانات أو بشر يتوحّدون بحيوانات تكون عندهم بمثابة الطّوطم.

2-1-أسطورة الحمار والخلق (أسطورة الحياة):

لطالما تساءل الإنسان منذ الأزل عن أصل الكون والوجود، وعن أصل المخلوقات من حوله، وعن كيفيّة نشأتها، كما حاول فهم مظاهر الطّبيعة التي جابهته صباح مساء، إذ لم يكن من السّهل عليه الثّبات في عالم متغيّر، فكان الحيوان ملاذه للإجابة عن تلك التّساؤلات التي أرّقت تفكيره، وقضّت مضجعه، متأثّرا بمعتقداته في أنّ الحيوان روح كروحه، وشخصيّة كشخصيّته، فاختلق أساطير عنه، وإنّ من شأن الحيوان في تلك الأساطير لعجبا، عجب يغرقنا في عوالم سحريّة، ليعرّج بنا إلى ملكوت الكون وبدايات الخليقة.

تحكي إحدى الأساطير المرتبطة بخلق الإنسان والكون أنّه دار حوار بين شيخ وشابّ عمّن خلق الكون وكيف خلقه، ونصّ الحوار جاء فيه[1]:

سأل الشّيخ الشّاب قائلا: لقد خلق الله الأرض والسّماء، أتعرف هذا؟ فردّ عليه الشّاب: حسنًا أعرف هذا ثمّ ماذا؟ وأردف الشّيخ متحدّثا: ثمّ خلق الله الإنسان وقال له أنت أيّها الإنسان

[1]-ينظر: علاء السّيد: أسطورة الحياة، مقال متاح على موقع: http:// www. alaalsayid. com، تاريخ الزّيارة: 18/ 01/ 2018م، ص01.

سوف تعيش على الأرض ثلاثين عاما، حياة سعيدة هانئة، سوف تفرح، ويخيل إليك أنّ كلّ شيء على الأرض قد خلق من أجلك، أمسرور أنت بهذا؟ وفكّر الإنسان في نفسه: ما أجمل هذه الحياة! ولكن هل أعيش على الأرض ثلاثين عاما فقط؟ وقال: آه، ما أقصر هذا العمر!

وسأل الشّيخ الشّاب الوسيم في سخرية: أتسمع؟ فأجابه الشّاب: بلى، فقال الشّيخ: ثمّ خلق الله الحمار وقال له: سوف تنقل البشر، والأمتعة الثّقيلة، ويهدّك التّعب، ويضربك النّاس على رأسك بالأعواد الغليظة من طلوع الشّمس حتّى غروبها، فما العمر الذي تريده؟ وأجهش الحمار بالبكاء وارتفع نحيبه وقال: هذا عمر طويل يا إلهي! أعطني نصفه فقط؛ وتوسّل الإنسان إلى الرّبّ، وطلب منه إضافة نصف عمر الحمار إلى عمره، واستجاب الرّبّ لالتماسه وتوّسله، وهكذا أصبح عمر الإنسان خمسا وأربعين عاما.

2-2-الحمار وأسطورة دورة الشّمس:

هي واحدة من العقائد الأسطوريّة القديمة التي توارثها العقل الإنسانيّ، والتي من المرّجح أن تكون عربيّة المنبت والأصل، والسّبب في هذا التّرجيح جاء نتيجة ملاحظة شيوع ظاهرة التّكرار لصورة (الحمار الوحشيّ) وتردّدها في كثير من المشاهد الشّعريّة عند الشّعراء الجاهليين، حيث نجد أنّ الشّاعر لم يستدع صورة (الحمار) إلاّ لأنّها نموذج واقعي لحياته من جهة، ومن جهة أخرى لأنّها ترتبط بنموذج أعلى لحدث كونيّ هو دورة الشّمس، وهو ما يوضّحه الباحث (علي البطل) حين أكّد أنّه إلى (الحمار الوحشيّ) تنسب إحدى الأساطير المندثرة المرتبطة بدورة الشّمس، فحسب رأيه، فإنّ تكرار مشهد الحمار في الشّعر يشي بـ "ملامح من أسطورة مفقودة تتّصل بسبب ما بالشّمس، وبخاصة فترة الانقلاب من الرّبيع إلى الصّيف أيّ الفترة التي ينمو فيها النّبت ثمّ يصوح، كما تتّصل اتّصالا كبيرا بالتّرحّل والانتقال التي تقوم بها الأحياء البدويّة بين مناطق الرّعي وموارد

المياه"[1]، فملامح هذه الأسطورة تتّضح في الذّهن إلى حدّ لابأس به إذا ما لاحظنا التّطابق الكبير بين حياة (الحمار الوحشيّ) الذي تضطرّه دورة الحياة وتقلّبها بين الفصول إلى الرّحيل المستمرّ والهجرة الدّائمة، وبين حياة القبائل العربيّة التي تضطرّها دورة الحياة ذاتها إلى الهجرة والارتحال؛ فهذه الرّحلة المصيريّة التي تهدف دائما للوصول إلى منابع المياه، والتي تبدأ بانتهاء الرّبيع وقدوم الصّيف، وهي فترة تُعرف بفترة السّيطرة الشّمسيّة على الأرض، حيث يجفّ الماء ويبس العشب، هي رحلة تذّكرنا بالأساطير القديمة التي ظهرت في بلاد الرّافدين، والتي كان الحصول على الماء فيها هو هدف الأسطورة ومنتهاها[2].

2-3-أسطورة حمار القايلة:

هي أسطورة تكرّرت على مسامعنا من أفواه جداتنا وأُمّهاتنا، وتمتّعنا بأحداثها المرعبة والمدهشة وتشكيلها العجائبي الذي يغرينا بالمغامرة في عوالمها، أسطورة (حِمَار القايلة) والتي لاتزال تتناقل بمرور الزّمن في هذا الجيل.

حمار القايلة أو ما يعني حمار الظّهيرة، هي أسطورة شعبيّة بالوطن العربي انتشرت بشبه الجزيرة العربية والجزائر وليبيا والمغرب العربي، وهي تُطلق على من يُكثر السّير في وقت الظّهيرة ومن لا ينام من الأطفال بقيلولة الصّيف، والأسطورة تشبه إلى حدّ كبير أسطورة الغول والغولة اللّذان يمتلكان رأس إنسان وجسم آدمي وأرجل حمار ويُقال هو وحش يأكل الأطفال الذين يخرجون وقت الظّهيرة، وقد نقلت الجدّات والأُمّهات هذه الأسطورة المرعبة من أجل منع أولادهنّ من الخروج ظُهراً خوفاً عليهم من شدّة حرارة الشّمس، أو بسبب الأوضاع الخطرة هناك كاصطياد النّاس رجالاً أو نساءً أو أطفالاً للمتاجرة بهم في البيع والشّراء... لذلك حرص النّاس على عدم

[1]-علي البطل: الصّورة في الشّعر العربيّ (حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ/ دراسة في أصولها وتطوّرها)، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص144.

[2]-ينظر: سليمان الطّعان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، ص493.

تواجدهم أو تواجد أبنائهم في الخلاء أو بالشّوارع الضّيقة التي تُسمّى (دواعيس)... وكانوا يقولون في أمثالهم (لا تهمل نفسك في طريق ولا تمشي من غير رفيق) ولاتزال الصّورة الخيالية التي رسمتها عقول هذا الجيل عالقة في أذهان الشّباب خصوصاً في نجد والكويت وقطر والبحرين والإمارات وسائر بلاد المغرب العربي، ولها مُسميات أُخرى مثل (أُمّ حمار) بالأحساء الموجودة بالسّعودية، والبحرين، كما تنتشر في بلاد المغرب العربي بنفس اللّفظ وبتسميات مُتعددة كـ (حمار القايلة) أو (شيطان القايلة)[1].

2-4-أسطورة الحمار الإله:

ليس ممكنا ونحن نتحدّث عن الأسطورة وحضور الحمار فيها إغفال إحدى أهمّ الأساطير التي تسلّت واستأنست بها البشريّة منذ عهد طفولتها، أسطورة تواترت وهاجرت وعاشت في معظم تراث الشّعوب، وما تزال تتناقلها الشّفاه إلى أيامنا هذه، إنّها أسطورة (الحمار الإله) التي ترجع أولى منابتها إلى آلاف السّنين قبل الميلاد، وتحكي عن خوارق ومزايا الحمار الإله عند شعوب ما قبل التّاريخ، هذا الإله الذي عرفه فراعنة مصر باسم (ست) أو (ستخ)، وعُرف عند اليونان باسم (طيفون)، ولقّبه العرب بـ (بعل)؛ وما يسم هذه الأسطورة بطابع الفرادة والتّميّز هو توحّد الإنسان بالحمار، إنّه إنسان (ست أو سعد الدّين أو بعل أو طيفون) تجيء به امرأة إلى الوجود وهو يحمل فكرة أسطوريّة يصنّف بموجزها على أنّه طفل موعود[2].

يأتي بطل أسطورة (الحمار الإله) إلى الوجود بعد موت الأب، وتنفيذ الأمّ لوصيّته بتسليم بناتها الثّلاثة ثمّ أبنائها الثّلاثة إلى الغول أو الجنّي أو القوى المجهولة أو نهر النّيل(*)، وبعد تنفيذ

---

[1]-ينظر: محمّد حنفي: حمارة القايلة.. أسطورة تناقلتها الأجيال، جريدة القبس، دار القبس للصّحافة والطّباعة والنّشر، الكويت، 06/ 05/ 2019م، مقال متاح على موقع: https:// www. alqabas. com، تاريخ الزّيارة: 20/ 12/ 2019م، ص01.

[2]-ينظر: شوقي عبد الحكيم: الحكاية الشّعبيّة العربيّة، ص157.

(*) تختلف التّفاصيل حول القوى الشّريرة المعادية للبطل (الحمار الإله) من شعب لآخر، وكذا تسميّة البطل في حدّ ذاته.

الوصّية تجلس الأمّ وحيدة رفقة حمارها –طوطمها– المسمّى (الرّقيق)، فتقرّر الانتحار بشرب بول الحمار، إلاّ أنّها لا تموت بل تحمل منه، وهكذا يجيء إلى الوجود طفل معجز موعود مكتوب على صدره (سعد الدّين)(*) ، كان الطّفل مخلوقا عجيبا، فيه من هيئة الحمار وبقيّة هيئته إنسان، كان حافراه حافرا جحش وأسنانه تامّة ويومه بسنة، ومن المبالغات في إعجاز هذا الإله (الحمار) أنّه ما إن خرج للوجود حتّى قام فجلس، وما لبث أن وقف، وراح يلعب مع الأطفال في يومه السّابع؛ وفي حواره مع أمّه، تخبره بأنّه (ابن جحش)، وتطلعه على ما كان من أمر إخوته وكيف أخذهم الجآن، وتتوسّله أن يمكث معها ولا يغادرها حتّى لا يلقى مصير إخوته، لكنّه أبى الرّضوخ لتوسّلاتها وبكائها، وينطلق ليخوض رحلاته العبوريّة إلى العالم السّفلي أو عالم ما تحت الأرض، بحثا عن إخوته وفكّ أسرهم واستردادهم من القوى المجهولة[1].

ويلتقي الجسد الحكائيّ لأسطورة (الحمار الإله) مع الجسد الحكائي لأسطورة (البعل) الكنعانيّة، والفارق بينهما لا يعدو أن يكون مجرّد تفصيلات صغيرة والتي لم تؤثّر على الهيكل العام للأسطورة المتواترة، حيث تظهر تلك الفروقات في كون البطل (سعد الدّين) يخوض مغامراته الخارقة في رحلة عبوره إلى العالم السّفلي لاسترداد إخوته من القوى المجهولة، وفي النّصّ الكنعانيّ يخوض تلك المغامرات في سبيل تخليص بناته، وفي كلا النّصين يخاطر (سعد الدّين/ الحمار الإله)، محقّقا انتصارات مؤزّرة ضد قوى الشّرّ، ونجاحه في إعادة الذين اختطفتهم تلك القوى، هذا الحمار الإله –ست أو سعد الدّين أو بعل أو طيفون– الصّحراوي المتجبّر الذي يعتلي قمم الأشجار كقرين للرّيح لينذر الأعداء، كان هو البذرة الأولى للإله (ليهوه) ربّ القبائل الإسرائيليّة أمس واليوم[2].

(*) (سعد الدّين) هكذا ورد اسم البطل في المأثورات العربي.

[1]–ينظر: شوقي عبد الحكيم: الحكاية الشّعبيّة العربيّة، ص158.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص160.

2-5-الحمار وبعض الطّقوس الدّينية الأسطوريّة:

كثيرة هي الأساطير التي تبيّن غِنى الحياة الرّوحيّة القديمة لدى الأمم البائدة، وتكشف عن عقائد قديمة طبعت آثارها الواضحة في ممارساتهم للشّعائر والطّقوس الدّينيّة، وهذه الصّلة بين الأسطورة والطّقس الدّيني يمكن أن نراها مجسّدة في ممارسات دينيّة وعقائديّة موغلة في القدم، غير أنّ العرب ظلّوا محتفظين ببعض آثارها، وكانت ما تزال حيّة في أذهانهم إلى عهد جدّ قريب من الإسلام، وقد يطول الأمر إذا رحنا نعدّد ونستقصي هذه الممارسات ودلالاتها الشّعائريّة البدائيّة البائدة، لذا نكتفي هنا باثنتين من تلك الممارسات لما لها من صلة بالحمار، والإشارة إلى ما وراءها من دلالات أسطوريّة:

الأولى: طقس التّعشير، وهو طقس يقوم به كلّ شخص غريب مرتحل يريد دخول بلدة غير بلدته، حيث يقف الغريب أمام البلدة المزمع دخولها، فيعشّر تعشير الحمار أي يقلّد صوته فينهق عشرا في طلق واحد، معتقدا بذلك أنّه يأمن شرّ الأمراض والأوبئة التي يمكن أن تكون في تلك البلدة، والتّعشير يُعتقد أنّه بقيّة طقس بربريّ قديم كان يُقصد به حماية الغريب لنفسه من سحر أهل البلدة التي يدخلها[1].

والثّانية: طقس التّطهر ويسمّى أيضا (رمي البعرة)، وهو طقس خاصّ بالمرأة الأرملة، حيث تقوم المرأة بعد وفاة زوجها مباشرة باعتزال القبيلة أو الجماعة، وتدخل (الخصّ) وتلبس شرّ ثيابها حتى يمضي عامّ من موت زوجها، ثمّ تُؤتى بدابة (حمار، أو شاة)، فتمسح بها، وقد قيل إنّ الدّابة التي تمسح بها غالبا ما تموت، ثمّ تخرج تلك المرأة على رأس الحول، فتُعطى (بعرة) فترمي بها، وبعدها يُسمح لها أن تعاود حياتها في القبيلة، وهذا الطّقس موجود عند أغلب الجماعات

[1]-يُنظر: ابن طباطبا (محمّد بن أحمد العلويّ): عيار الشّعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمّد زغلول سلام، المكتبة التّجاريّة الكبرى، القاهرة، مصر، د ط، 1956م، ص38. ويُنظر: جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم، ترجمة: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1974م، ص252.

الإنسانيّة البدائيّة، وقد نشأ نتيجة الخوف من شبح الموت ورغبة في تحاشي رقابته غير المرغوبة للقبيلة، فبُغية اجتناب الموت وصرف أنظاره عنهم يقومون بعزل المرأة المتوفّى عنها زوجها مدّة عام كامل بعيدا عنهم، وبعد تأكّدهم من انصراف الموت إلى عالمه يسمحون لتلك المرأة بالعودة إليهم مرّة ثانية، وعادة ما يكون الأخ الأصغر للزّوج المتوفّى هو المساعد للمرأة في قيامها بطقس التّطهّر، على اعتبار أنّه المرشّح المفترض ليكون زوجها الجديد[1]، وطقس التّطهير يمكن أن يدخل ضمن حدود ما يسمّيه الباحثون في ميدان الميثولوجيا (طقس الميلاد الجديد)[2]، فالمرأة التي يموت زوجها، قد تحسّ بأنّ حياتها انتهت وأنّ الموت وحده من ينتظرها بعده، ولكن وعبر طقس التّطهّر الذي يعزلها عن النّاس يمكّنها من تجديد حياتها لتشعر وكأنّها وُلدت من جديد.

وكيفما كانت هذه الممارسات، وأيّا ما تكون هذه الطّقوس، فإنّ ما يعنينا فيها هو استعانتها بحيوان (الحمار) والأبعاد الدّلاليّة التي أُسكبت عليه، ففي كلتا الممارستين وجدنا (الحمار) يكتسي دلالة إيجابيّة، حيث أُستعين به لطرد قوى الشّرّ وتذليل الأخطار، فقد تمّ التّوسّل به لحماية النّفس من الشّرور، كما جُعل وسيلة للتّطهّر من لعنة الموت بالنّسبة للأرامل، وقد يقودنا هذا الأمر إلى الاعتقاد بطوطميّته لدى تلك الجماعات الإنسانيّة البائدة لكونها أشركته في هكذا طقوس تعبّدية ذات الطّابع المقدّس، أو يُحتمل أن يكون (الحمار) في طقسي التّعشير والتّطهير قربانا يُتقرّب به إلى الآلهة، وهذا أيضا أمر وارد جدّا.

[1]-يُنظر: جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم، ص119. ويُنظر: علي البطل: الصّورة في الشّعر العربيّ، ص50.

[2]-يُنظر: علي البطل: الصّورة في الشّعر العربيّ، ص48.

3-المقترب الفلسفيّ والنّفسيّ لصورة الحمار:

سبق ورأينا فيما تقدّم من بحثنا هذا من حديث عن التّطابق الكبير بين سلوك الحيوان وسلوك الإنسان، كيف أنّ الحيوان مثله مثل الإنسان، يحزن ويفرح، يحبّ ويكره، يتقاسم أمكنة عيشه مع غيره من بني جنسه، ويضمن بقاءه بعقد تحالفات مع صنوف أخرى منه لدرء الخطر الذي يهدّد وجوده، ومن عجيب تلك التّحالفات ما كان من تحالف المودّة والمسالمة بين الضّبّ والعقرب، حيث يُؤوي الضّبّ العقرب في جحره لتلسع المتحرّش به إذا أدخل يده لأخذه(*)، وفي مقابل حمايتها له يتركها تقيم معه في جحره، فبذلك تضمن هي المأوى ويضمن هو الحياة[1].

وكما توجد تآلفات وتحالفات تجمع بين الحيوانات على الودّ وحسن المعاشرة والجوار، فإنّه قد تكون هناك خلافات وعدوات تفرّقها كذلك، وليس معنى العداوة هنا ما يكون بين الحيوان من قتال أو تحرّش أو سفك للدّماء، وإنّما تكون عداوتهم بأن "يعرض كلّ واحد منهما لصاحبه بالشّرّ والأذى والقتل، ليس من جهة أنّ أحدهما طعام لصاحبه"[2]، ويُدلّل الجاحظ على منطقه هذا بحيوان (الأسد)، فهذا الأخير -والقول للجاحظ- لا يعترض الإنسان والحمار والبقرة والشّاة من جهة العداوة، وإنّما يكون اعتراضه له من طريق طلب الطّعام، ولو مرّوا به في غير جوع ما كان ليعترض لهم، ذلك أنّ الأُسْد حيوانات مسالمة بطبعها [3].

وتدخل ضمن سياق العداوة التي أشار إليها الجاحظ، مزاعم (أرسطو) بوجود عداوة بين الحمار وعصفور الشّوك، وسرّ العداء كما زعم صاحب المنطق أنّ الحمار يدخل الشّجر والشّوك وهي موضع عصفور الشّوك ومأواه الذي يألفه، وربّما مرّ الحمار بالشّوك وكانت به دَبرَة أو جرب

(*) أكثر عدوّ يخشاه حيوان (الضّبّ) هو الإنسان، فهناك من العرب من يفضّلون أكل لحمه.

[1]-ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج6، ص58.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص355.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ج5، ص355.

تحكّك به، فيبدّد عشّه وربّما يقتله، وقد ينهق فتسقط فراخه أو بيضه من جوف وكره، ولذلك إذا رأى هذا العصفور الحمار خفق بجناحيه ورفرف فوق رأسه وعلى عينه، وآذاه بطيرانه وصياحه، وعبث به وربّما كان في عبَثه ذلك قتّالا له؛ كما أتى (أرسطو) على ذِكر عداوة الغراب للحمار بجميع أصنافه، حيث يطير الغراب حولها وربّما نقر عيونها، ولم يأت (أرسطو) على ذكر علّة عداوتهما، والعرب ينشدون في تلك العداوة بيتا من الشّعر يقول[1]:

عَادَيْتَنَا لاَزِلْتَ في تَبَابِ عَدَاوَةَ الحِمارِ للغُرابِ

إنّ أهميّة الحديث عن طبائع وسلوكيّات تنوّعت بين الائتلاف والاختلاف عند أمم الحيوان، إنّما تكمن في عدّها قوّة جذب مارست سطوتها وإغواءها على الإنسان أو بالأحرى المبدع الذي ارتبط بها شعوريّا ووجدانيا، وانساق إليها محاولا استثمار ما عاينه من حياة الحيوان وطبائعه ومزاجه في إنتاجاته الإبداعيّة، ومنحها إسقاطات تتماشى وتتوافق مع واقع حياته الاجتماعيّة وتموّجاته النّفسيّة، فمن رصد صور الحيوان وإمعان الفكر في أسلوب حياته تفجّرت قرائح المبدعين، فراحوا يرسمون لوحات فنيّة تضجّ بالحركة والحيويّة، ومفعمة بطاقات دلاليّة خصبة، لوحات أزاحت السّتار عن جوانب كثيرة من حياة الإنسان الجاهليّ (الشّاعر/ المبدع)، كما أظهرت توجّسه وارتباكه وقلقه حيال أفكار كانت تؤرّقه، وتوقعه في حالة من الانقباض النّفسي والاضطراب الفكري كفكرة الإله، والوجود، والمصير، وحوادث الدّهر وتقلّباته، الحياة والموت، فتلك اللّوحات، إذن؛ لم تكن إبداعات سطحيّة مفرغة من المعاني والدّلالات، أو قوالب ميتة لا روح فيها، وإنّما هي إبداعات ذات طاقات تعبيريّة سحريّة وطابع رمزيّ خلاّق، ضمّنها الإنسان/ المبدع رؤاه وتصوّراته عن كلّ الأفكار التي شغلت عقله، وحيّرت تفكيره، وخلخلت كيانه، وشتّتت مشاعره، وأقضّت مضجعه.

[1]-ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج5، ص225، ج2، ص51، ج7، ص97.

وإذ يصارع الإنسان/ المبدع غوامض الحياة، ويتخبّط في لجج الأسرار والغيبيات، كان يرى في الحيوان سكنا لروحه الهائمة، ومرآة عاكسة لعقله المرتبك، وبلسما لنفسه المثقلة بالهواجس، فقد وجد فيه ما يكفيه مغبة السّؤال ومؤونة البحث؛ فركن إليه واتّخذه معادلا موضوعيّا لذاته، وجعله جسرا يفضي إلى عالمه الدّاخليّ، ومنحه صورة تحمل أبعادا فكريّة ورؤى فلسفيّة، فهو، إذن؛ حين يصّور الحيوان ويصف طريقة عيشه وأسلوب حياته المتقلّب ما بين الخصب والجدب، إنّما يصّور ضربا من ضروب حياته هو بكلّ أحوالها وتقلّباتها.

ليست صورة (الحمار) في عمومها ضمن نسيج القصيدة إلاّ رمزا للشّاعر ذاته، فبهدف عرض أفكاره ورؤاه عمد إلى استثمار عناصر تلك الصّورة ضمن قوالب فنيّة ومشاهد رمزيّة نابضة بالحياة، ويكاد "لا يخلو شعر شاعر في مرحلة ما قبل الإسلام من هذه الصّورة"[1]، حيث انتقى الشّعراء من مشاهد حياة حمار الوحش ما يسهم في حمل أفكارهم، ويجسّد رؤاهم الفلسفيّة والتّأمليّة للحياة والوجود، وتلك المشاهد التّصويريّة التي يتولّى الحمار وأُتُنه تمثيلها في صورة نابضة حيّة تكاد تكون ملازمة للتّجارب الشّعريّة ذات التّوجّه الجماعي، بما فيها من تعدّد الشّخوص، ومعاني القيادة الصّارمة، ورحلات البحث عن الماء، ومفاجأة الصّيّاد على المشرب، لتكون خير دليل على التّمثيل الرّمزي لحياة الإنسان، وأصدق تعبير عن تجربته الإنسانيّة، تجربة خلقت بالضّرورة تفاوتا تماما ونقصا بين الشّعراء وكذا عند الشّاعر الواحد في مواضع مختلفة من شعره عند عرض عناصر الصّورة ورسم لوحة (الحمار) وتشكيل فسيفسائها، وهذا الأمر مردّه اختلاف التّجارب الشّعوريّة التي تتحكّم في صياغتها، والإحساسات المتباينة التي تسوق أحداثها.

يبدأ الشّعراء عادة قصّة (الحمار الوحشيّ) بوصف سلوكه خلال فصل الرّبيع حيث الماء غزير والنّبْت وفير، تحيط به أُتُنه، أو أتانه في غالب الأحوال، يحيا حياة هانئة مطمئّنة، حياة سعادة

[1]-علي البطل: الصّورة في الشّعر العربيّ، ص139.

وصفو لا يكدّره همّ ولا كدر، ولا خطر على قلبه، هذه الحياة الرّغيدة التي يرفل فيها رفقة إناثه اللّواتي يجمعهنّ حوله كأنّهنّ ضرائر، ويجول بينهنّ مبرزا فحولته وشراسته وحدّة طبعه وصرامته في التّعامل خاصّة إن ترصدهنّ عدو، هذا المشهد يصوّره الشّاعر (امرؤ القيس) بكلّ ما تحمله هذه العلاقة من أبعاد نفسيّة في قوله من قصيدته (غشيت ديار الحيّ بالبكرات) [من بحر الطّويل][1]:

أرنّ على حُقْــب حيال طَرُوَقةٍ كـذوْد الأجير الأَربع الأشِرَاتِ

عنيف بتَجمِيْع الضَّـرائِر فـاحش شَتيم كـذلْق الزُّجِّ ذي ذمَراتِ[2]

يرسم امرؤ القيس في هذين البيتين ملامح من علاقة الحمار بأُتُنه اللّواتي بذل المستحيل للسّيطرة عليهنّ، وقارع فحول الحُمر لكسب ودّهنّ، وطوّحت به الأهوال الجسام حتّى ظفر بهنّ، وهو مع ذلك يعاملهنّ بفظاظة وخشونة، وفي ذلك إذ يعرض حالة سلوكيّة ضمن المنظومة الاجتماعيّة على المستوى الواقعي، هذا التّشبيه مستلّ هو مشهد رمزيّ يومئ به الشّاعر لحالة تعدّد الزّوجات (الضّرائر)، ووقوعهنّ تحت رحمة رجل كريه المنظر (شتيم)، سيء الخلق، خشن العشرة والسّلوك، سلاحه الضّرب (طروقة)، فالشّاعر بهذه اللّوحة التّصويريّة إنّما يبعث رسالة ضمنيّة تبرزه بصورة الرّجل الرّافض لفكرة تعدّد الزّوجات والمترفّع عن إهانة المرأة أو ضربها وتعنيفها.

إنّ مشهد التّعنيف والضّرب الذي صوّره الشّاعر (امرؤ القيس) ليس أكثر المشاهد التصاقا بحمار الوحش وطبيعة صلته بإناثه، إذ نجد أغلب المشاهد بينهما عند غيره من الشّعراء، تقطر رقّة وعذوبة، وتفيض بمعاني الشّبق والانتشاء، ويرتعان في سعادة وهناء، وفي هذا يطلّ علينا الشّاعر

---

[1]–امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، ص57.

[2]–أرنّ: صوّت. الحُقب: الأتن البيض الأعجاز (العجيزة هي المؤخّرة). الحيال: جمع الحائل والتي لم تحمل سنتها. الطّروقة: التي يضربها الفحل. كذود الأجير: شبّه الأتن لنشاطها ومرحها بالذّود من الإبل، وهي بين الثّلاث إلى العشر. الأشرات: من الأشر: المرح والنّشاط. الشّتيم: الكريه المنظر. ذلق الزّج: حدّه، والزّجّ: الحديدة في أسفل الرّمح. ذمرات: من الذّمر، وهو الزّجر والحضّ. ينظر: المرجع نفسه، ص57.

(أوس بن حجر) بلوحة مثاليّة مرسّخا فيها معاني الرّغبة والاشتهاء التي يبديها الحمار تجاه أنثاه، يقول في لوحته [من بحر الطّويل][1]:

كأني كسوت الرّحل أحقب قاربًا — له بجنوبِ الشّيِّطينِ مســـاوف

يقلِّب قيـــدودًا كـأنَّ ســراتهـا — صفا مدهنٍ قد زحلفته الزّحالف

يقلِّب حقبـــاءَ العجيزةِ سمحجًا — بهـــا نـــدب من زرِّهِ ومنـــاسف[2]

إنّ ما تشي به هذه اللّوحة الشّعريّة إنّما هو بعيد المدى، فليس فعل الحمار بأنثاه وتقليبه لها إلاّ شيء من السّلوكيّات المنقضيّة للشّاعر نفسه، ويفضح من خلاله ما كان من ماضيه؛ فقد ألفينا الشّاعر يسكب أوصافا بشريّة على أنثى الحمار الوحشي، تلك الأوصاف المعبّرة عن الحسّ الجسديّ والملمس النّاعم، إذ يكرّر الشّاعر وصفها بالطّول (قيدود، سمحج) والذي هو أحدّ أهمّ مرتكزات الجمال، ويصف ما لا يمكن تبيّنه إلاّ بحاسّة اللّمس، حيث يصف ملامسة ظهرها الأملس (كأنَّ سراتها صفا مدهنٍ قد زحلفته الزّحالف)، فصورة أتان الحمار الوحشيّ الممشوقة القوام والنّاعمة الملمس وبيضاء المؤخّرة لا تعدو أن تكون صورة مستدعاة من رسومات الماضي الجميل وأيّام المحبة والوصال التي كان الشّاعر ينعم فيها رفقة معشوقته، إنّه يستدعي تلك الصّورة ليعلّقها تحفة فنيّة على حائط قصيدته ليأنس بما تثيره في ذاته المضطرمة بلهيب العشق والهوى[3].

إنّ حياة النّعيم التي كان يرفل فيها الحمار مع أُتنه لا تستمرّ طويلا إذ أنّه لا شيء يدوم على حاله، وسرعان ما ينقلب الخصب إلى جدب مهلك مدمّر، وينقلب الهناء والنّعيم إلى شقاء

---

[1]-أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمّد يوسف نجم، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1960م، ص67.

[2]-الأحقب: الحمار الذي في بطنه بياض. قارب: حمار يعجل ليلة الورد، أو يقصد الماء ليلا. الشّيطين: موضع، مكان. مساوف: أيّ السّوف ومعناه الشّم. القيود: الأتان الطّويلة. يقلبّها: يصرفها حيث شاء يمينًا أو شمالا. سراتها: ظهرها. المدهن: نقرة في الجبل يستنقع فيها الماء، أي يجتمع فيها. الزّحالف: جمع مفرده الزّحلوفة، وهو مكان منحدر أملس يتزحلفون عليه. حقباء العجيزة: أي في موضع مؤخّرتها بياض. السّمحج: الطّويلة على وجه الأرض. النّدب: الأثر. زرّه: عضّه. مناسف: أيّ ينسفها بفيه، وقيل نسفها بنابه. ينظر: المرجع نفسه، ص67.

[3]-ينظر: سعد عبد الرّحمان العرفي: سلوك الحيوان في الشّعر الجاهليّ (دراسة في المضمون والنّسيج الفنّي)، ص455.

وجحيم، فما إن تَلُح رايات الصّيف في الأفق معلنة قدومه، حتّى يزول ذاك النّعيم، وينحبس الماء وتجفّ الغدران ويحلّ الجفاف، ويُنزع عن الأرض ثوبها الأخضر لتلتحف قسرا رداء الشّحوب والاكفهرار، وأمام هذا الموقف العصيب الذي نتلمّس من خلاله ملامح الصّلابة والقسوة في البيئة الصّحراويّة، لا يجد الحمار مفرّا من التّحوّل والارتحال، فيشرع في نبش سجل خبراته السّابقة لتذّكر موارد المياه حتّى يقع تفكيره على أقربها، ثمّ يسوق قطيع أُتنه بكلّ صلابة وصرامة في ظلمة اللّيل حذرا من أيّ خطر داهم وتخفيّا من أيّ قانص مستتر، وتفاصيل هذه المرحلة يحدّثنا عنها الشّاعر (أوس بن حجر) مصوّرا إيّاها في المشهد الآتي [من بحر الطّويل][1]:

وأخلَفه من كلِّ وْقطٍ ومدهنٍ نطاف فمشروب يباب وناشف
وحلأّها حتّى إذا هي أحنقت وأشرف فوق الحالبينِ الشّراسف
وخبّ سَفا قريانِهِ وتوقّدت عليهِ من الصمانتينِ الأصالف
فأضحى بقاراتِ السّتارِ كأنه ربيئُة جيشٍ فهو ظمآن خائف
يقول له الرّاءون هذاك راكب يؤبن شخصا فوق علياء واقف
إذا استقبلته الشّمس صدّ بوجهه كما صدّ عن نار المهول حالف
تذكّر عينًا من غمازَة ماؤها له حبب تستن فيهِ الزخارف
له ثأد يهتزّ جعدا كأنّه مخالط أرجاء العيون القراطف[2]

---

[1]-أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، ص67/ 68.

[2]-الوقط: حفرة في الجبل يجتمع فيها ماء السّماء، ومثلها المدهن. حلأّها: منعها من الورد وطردها. أحنقت: ضمرت حتّى لزق بطنها بظهرها. الشّراسف: أطراف الأضلاع، وفي قوله: أشرف فوق الحالبين الشّراسف فهو كناية عن الهزال والضّمور. خبّ السّفا: ارتفع وطال، وهي هنا بمعنى: جرى. القريان: جمع مفرده قري، وهو سيل الماء. الأصالف: جمع مفرده أصلف، وهو المكان الأجرد الذي لا ينبت. القارات: جمع مفرده قارة، وهو جبيل مستدقّ ملموم في السّماء. السّتار: موضع، أو علم على جبال كثيرة. الرّبيئة: الطّليعة التي تتقدّم الجيش لتعسّ الخبر. يؤبّن: من التّأبين ومعناه اتباع الأثر. نار المهول: نار باليمن كانوا يحلفون بها. غُمَازَة: بئر معروفة بين البصرة والبحرين. حبب الماء: طرائقه أو موجه الذي يتبع بعضه بعضا. الزّخارف: ذباب صغير يطير فوق الماء. الثّأد: الثّرى والنّدى نفسه. الجعد: التّراب النّديّ اللّين. القراطف: القطيفة المخملة ينظر: المرجع نفسه، ص68.

فأوردها التّقريب والشّد منهلا قطاه معيد كرَة الوِردِ عاطف[1]

يوقفنا الشّاعر في هذه اللّوحة الشّعريّة النّابضة حياة وحيويّة على ما حلّ بحياة الحمار وأُتنه من تحوّلٍ وشحوبٍ بسبب الجدب والقحط وانعدام المأكل والمشرب، تَحوُّلٌ راجح بالموت وطلائع الفناء وحلول الأجل، هذه المعطيات المستجدّة تثقل على كاهل الحمار وتُوقع عليه مسؤولية البحث عن مخرج لأزمة القيظ والعطش التي استثارت في داخله مخاوف الهلاك ورهبة الفناء، فيكون الارتحال أسمى غاية يُمنّي بها نفسه وضرورة حتميّة ينساق إليها قهرا لا رغبة، وهنا يعمل الحمار عقله ويصوّب ذاكرته تلقاء منابع الماء التي علّمته تجاربه أنّ مياهها دائمة، فيبدأ بالتّنقيب في سجل الصّور المختزنة في ذاكرته علّه يستذكر أقربها إليه كي لا تبعد عليه مسافة الرّحلة، وفي هذه الصّورة تنسكب على الحمار صفة إنسانيّة هي صفة التّذّكر (تذكَّر عينًا)، وعندها يكون الاستعداد للتّحوّل والارتحال، ورغم ممانعة إناثه في المضيّ معه نحو الوجهة المطلوبة، فإنّه لا يكترث لأهوائها ورغباتها، ويبقى ملازما لها يسوقها مُلاَينًا ومُخَاشِنا حتّى يصل مورد الماء منبع الحياة.

إنّ في تصوير مشهد ارتحال الحمار عن مرعاه رفقة إناثه توضيح لعلّة ارتحال الإنسان عن دياره، والتي تعود إلى سبب واحد هو الجدب، فالجدب الذي "يجبر القبيلة على الارتحال هو ذاته الذي يجبر حمار الوحش على ترك مراعيه، والبحث عن أمكنة جديدة للعيش"[2]، وبهذا الإسقاط المكثّف رمزيّا، المطبوع بنبرة بالغة الخفوت والخفاء، نبرة تغرقنا في بحري لجيّ من الدّلالات اللاّمتناهية، ينفلت من ريشة الشّاعر ما يبوح بأسرار تكنّها نفسه، ومخاوف تعتري روحه القلقة، تلك الأسرار التي ضمّنها فلسفته حول الحياة ومفاجآتها، وقناعاته المترسّخة بضعف الإنسان أمام القهر الذي تمارسه الطّبيعة عليه وعلى المخلوقات جميعا، وعجزه عن مقارعة سلطان الدّهر الغاشم

[1]-التّقريب والشّد: ضربان من العدو. المنهل: المشرب، منبع الماء. ينظر: أوس بن حجر: الدّيوان، ص68.

[2]-سليمان الطّعان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، ص486.

الذي يستمر في جلده بأقوى السّياط وأشدّها إيلاما، ولا ينفكّ يتلاعب بمصيره ومصائر الكائنات الأخرى ويطّوح به كيف شاء وأنّى شاء.

هو المصير المشترك إذن، الذي يجمع بين الإنسان والحمار الوحشي ويدفع بكلّ منهما إلى حتميّة ترك الدّيار ومغادرتها إلى وجهة أخرى تضمن لهما العيش الرّغيد والآمن؛ ولكن ثمّة وجه اختلاف بَيِّن ما بين الرّحلتين، يمكن استجلاء حقيقته من طريقة كلّ واحد منهما في الارتحال، فارتحال حمار الوحش وفقا لما رسمه الشّاعر في لوحته لا يكون دون أتانه (أو قطيع الأُتن) رغم ما يشكوه من كثرة خلافها له ومعاسرتها إيّاه، حيث يأخذها بعيدا عن الخطر، ويبذل في سبيل ذلك ما تهيّأ له من صنوف القوّة والشّجاعة، وما اهتدى إليه عقله من فطنة في التّدبير وبُعْد نَظرٍ في التّقدير، وما أطاقت نفسه من حِلم وصبر عند الشّدائد، فالعلاقة بين الحمار وأنثاه هي علاقة محبّة وألفة ورحمة وتضحية.

وعلى كفّة الميزان الأخرى، وعلى نقيض علاقة الحمار بأتانه، فإنّه وبسبب الارتحال ذاته، قد يُحكَم على علاقة الرّجل والمرأة –سواء أكانت زوجة أم محبوبة– بالفُرقَة والجفاء، وقد تتلاشى روابط المودة والمحبة، وتنبت في أرض هذه العلاقة أشواك المشاحنة والمصادمة، وليس ثمّة ما يسوّغ توتّر علاقتهما إلاّ لأنّها تخالفه عِنادا وتأبى طاعته، فيمضي كلّ واحد منهما إلى وجهته غير مكترث بما كان من وصال ومحبّة، متناسيان أنّهما كانا روحا واحدة تفرّقت في جسدين منفصلين.

فالاختلاف الذي بدا أوّل الأمر بسيطا وسطحيا، ها هو يأخذنا إلى أعمق الأعماق، والشّاعر إذ يخطّ بريشته تلك الصّورة، إنّما أراد الوصول بنا إلى مسألة على قدر كبير من الأهميّة، مسألة تبرز الحيوان في سلوكه أكثر وعيا بها من الإنسان، إنّها مسألة الحياة الأسريّة، فقد وجدناها عند الحمار الوحشيّ متينة أواصرها، قويّة دعاماتها، وأمّا حقيقتها عند الإنسان فإنّها باردة فاترة، أواصرها أوهن من خيوط العنكبوت، ولا نظنّ أنّنا نحيد عن الحقيقة إذا وافقنا ما ذهب إليه

الباحث سليمان الطّعان حين قال: "إنّ الشّاعر الجاهلي يرى الحياة الأسريّة في عالم الحيوان أكثر دفئًا ومودّة من تلك الحياة التي يحياها البشر"[1]، ونزيد على قوله هذا بأنّ الشّاعر كان أبرع من غيره في تصوير فكرة المصير، وتجسيد جدلية الحياة والموت وتناقضاتها، وبما استطاع نقله إلينا من أحاسيس مثقلة بوساوس الموت وهواجس الفناء.

وبعد رحلة شاقّة مضنية يكون فيها الحمار القائد وحامي الحمى منهوكا جسديا ونفسيّا، تأتي اللّحظة الحلم، لحظة وصوله مع قطيع الأُتن إلى مورد الماء، وهي ذاتها اللّحظة الحرجة والدّقيقة التي تكون من أعسر اللّحظات وأحدّها توترا وأشدّها ترقّبا، وربّما لن تكتمل فرحته بها ولن يهنأ بها طويلا، لأنّ الخطر بات قاب قوسين أو أدنى، يوشك أن يلازمه ويهدّد حياته وسلامته، فقد يحدث أن يباغته القانص أو الصّائد المتربّص الذي كان يخشاه، والذي يمهله حتّى يدلي قوائمه في الماء ويتشاغل بالمشرب ليغتال سعادته به، ومن ثمّ يُحكِم عليه قبضته فتكون ضربته أشدّ وقعا وإيلاما؛ يتفطّن الحمار إلى الخطر الدّاهم، وهنا يشرع في خوض معركة جديدة، معركة إمّا أن يكون فيها غالبا أو مغلوبا، منتصرا أو مهزوما، إنّها معركة الحياة والبقاء، حيث يتسارع الجميع إلى الفرار فتسود الفوضى ويستبدّ الفزع بالنّفوس وتنحبس الأنفاس فتبلغ الحلقوم، يتسارع القطيع إلى الفرار في حزمة واحدة خلفهن الحمار يحرص على سلامتهن، لا يهدأ له بال ولا يركن للرّاحة والطّمأنينة حتّى تلوح له بوادر الخلاص والنّجاة، ويتأكّد بأنّ القانص قد ارتدّ على أعقابه خائبا خاسئا ذليلا يتحرّق غيظا وندما؛ هذا المشهد الدّقيق التّصوير والبالغ التّوتر والمتسارع النّبض يعرضه الأعشى في لوحته التي يقول فيه [من بحر الطّويل][2]:

وصادف مثل الذّئبِ في جوفِ قترةٍ فلما رآها قال يا خير مطعمِ[3]

---

[1]-سليمان الطّعان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، ص487.

[2]-الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، ص121.

[3]-القترة: مخبأ القانص. ينظر: المرجع نفسه، ص121.

ويسر سهمًا ذا غِرارٍ يسوُقه أمين الُقوى في صلبِهِ المترنّمِ
فمرَّ نِضيُّ السَّهمِ تحت لَبَانِهِ وَجَالَ عَلَى وَحْشِيهِ لم يُثَمْثِمِ[1]

ويخطو (أوس بن حجر) على خطى (الأعشى) من حيث تصويره لمشهد فرار الحمار الخاطف من براثن القانص المتربّص، يقول [من بحر الطّويل][2]:

فلاقى عليها من صباح مدمّرًا لناموسِهِ من الصّفيحِ سقائـــف
فأمهَلــه حتّى إذا أن كأنّـــه معاطي يدٍ من جمةِ الماءِ غارف
فــأرسَله مستيقــن الظّـــن أنّه مخالط ما تحت الشّراسيفِ جائف
فمرّ النّضـــي للـــذّراعِ ونحـرِهِ وللحين أحيانًا عن النفسِ صارف
فعضّ بإبهـــامِ اليمينِ ندامًـــة ولهَّف سرًا أمّه وهـــو لاهـــف[3]

تفصح كلا اللّوحتين الشّعريّتين عن ملامح وإشارات لصورة رمزيّة تومئ بطرف خفيّ لأحد نواميس الدّهر بسخريّته وعبثيّته، وذلك حين يربط المصائر والأقدار بعضها ببعض، حيث يرهن حياة القانص بموت الحمار، وأمّا حياة الأخير فيرهنها بإخفاق الأوّل وفشله، تناقض غريب يتعانق فيه الضّدان البقاء والفناء ويتماهيان في مشهد يحبس الأنفاس، فقد صدق حدس الحمار الذي "أراد الحياة بشرب الماء فباغته الموت على منابع الحياة"[4]، فرغم ما قام به من احترازات واحتياطيات وما أبداه من عناية ومبالغة في التّأكّد من أمن المكان، فإنّه يلاقي قنّاصا مستعدّا بدوره لينقضّ على قنيصة أنهكها التّرحال، وجيّش لها كلّ أسلحته الفتّاكة، ولكنّه على ما هيّأ

---

[1]–يسّر سهما: هيّأه لها. ذا غرار: أيّ حدّ. أمين القوى: الوتر. المترنّم: لأنّ له صوتا ورنينا. نضي: خلع ونزع. لبانه: صدره. الوحشي: الجانب الأيمن، وقيل الأيسر. لم يثمثم: لم يتباطأ ولم يحتبس. ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص121.

[2]–أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، ص70.

[3]–صُباح: قبيلة. مدمر: يدّمر ما رمى بقتله. النّاموس: يعني بيت الصّائد. الصّفيح: صخر رقاق يُبنى به البيت. المعاطي: المُناول. الشّراسيف: أطراف الأضلاع. جائف: يصير السّهم إلى الجوف. النّضيّ: أراد السّهم. الحين: الموت، المنيّة. ينظر: المرجع نفسه، ص70.

[4]–سعد عبد الرّحمان العرفي: سلوك الحيوان في الشّعر الجاهليّ (دراسة في المضمون والنّسيج الفنّي)، ص462.

وجهّز فرميته لم تكن صائبة، وسهامه حادت عن مسارها معلنة عن هزيمته وخسارته وتبخّر حلمه بالفريسة، وانتصار الحمار بفراره الخاطف ونجاته من قانصه، وإن كان انتصاره هذا لا يعني أنّه حقّق رغبته وحلمه بالمشرب.

في آخر عناصر الصّورة وهو عنصر الصّراع المحتدم بين الحمار والقانص من أجل البقاء، تتكشّف لنا مفارقات القدر ومداهمات الدّهر وترصّده للمخلوقات كلّها حين يضع الغالب والمغلوب والمنتصر والمهزوم على كفّتي ميزان ويتأرجح بهما حتّى يسلّما في الأخير لقوّة سلطانه، فهو الذي يمسك خيوط اللّعبة بيديه، ويتحكّم بها ويقلّبها كيف شاء، حيث يجعل منتصر اليوم هو مهزوم الغدّ، والمهزوم بالماضي هو المنتصر مستقبلا، وحلم الماضي يصير واقعا حاضرا، وواقع الحاضر يتحوّل كابوسا في المستقبل في مشاهد متكرّرة وأزليّة؛ والشّاعران بهذا المشهدّ إنّما يعرضان جوانب راسخة في حياة الإنسان، فهما حين ألبسا قصّة الحمار ثوبا خاصّا نسجته قوى الدّهر الخفيّة، إنّما كان ذلك في الحقيقة ما يموج في أغوار النّفس وبواطن الرّوح وما يجيش في الصّدر من مشاعر التّأوّه والألم، وما ذلك إلاّ خلجة من خلجات روحٍ أعياها الخوف والقلق والتّوجّس.

وليس الصّراع من أجل البقاء فقط هو الذي نقرأه فيما بين سطور الأبيات الشّعريّة لأوس والأعشى، لأنّ قصّة الصّراع تلك عُنيت أساسا بتصوير حياة الإنسان أكثر من عنايتها بتصوير حياة الحيوان وطريقة عيشه، وربّما كان القانص عدوّا متربصّا، أو عذولا حاسدا حاقدا يحول بين عاشقين ليشتّت جمعهما ويقطع وصالهما، أو عائقا يقف حاجزا أمام بلوغ المرء لغاياته، فليس كلّ ما يتمنّاه المرء يُدركه، وليس كلّ ما يحلم به يصبح حقيقة، إذ يجد نفسه في مواجهة قوى غامضة تبدّد ما حلم به وخاض في سبيله الأهوال الجسام، والصّعاب العظام، فمشهد حمار الوحش تمثيل رمزي لنموذج واقعيّ من حياة الإنسان، وتجسيد لنظام عيشه، وتبيان لعجزه عن مجابهة القوى

الخفيّة التي تتربّص بوجوده، فـ "التّحدّيات التي تواجه الحمار، كشدّة الحرّ، وجفاف الماء، وقلّة الكلأ، هي الرّموز النّاطقة عن العقبات والصّعاب التي تواجه الإنسان الجاهلي في بيئته"[1].

4-المقترب الدّيني لصورة الحمار:

4-1-الحمار في القرآن الكريم:

يعدّ (الحمار) من بين الحيوانات التي كان لها النّصيب الأكبر والحظّ الأوفر من الذّكر في القرآن الكريم، فقد جاء ذكره في أكثر من موضع حاملا دلالات مختلفة، منها عدّه رمزا للفناء والبعث والنّشور وذلك في قصّة العزير التي أوردها ربّنا جلّ ثناؤه في قوله: ﴿ **أَوْ كَٱلَّذِى مَرَّ عَلَىٰ قَرْيَةٍ وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحْىِۦ هَٰذِهِ ٱللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ۖ فَأَمَاتَهُ ٱللَّهُ مِاْئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُۥ ۖ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ ۖ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۖ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِاْئَةَ عَامٍ فَٱنظُرْ إِلَىٰ طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ ۖ وَٱنظُرْ إِلَىٰ حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ ءَايَةً لِّلنَّاسِ ۖ وَٱنظُرْ إِلَى ٱلْعِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا ۚ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُۥ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٥٩﴾** ﴾[2]، فقد عاش (الحمار) معجزة خارقة مع أحد أنبياء بني إسرائيل الذين كانوا يدعون النّاس إلى التّمسّك بالتّوراة ووصاياها.

وملخّص القصّة، قال قتادة وعكرمة والضّحّاك إنّ بني إسرائيل بعد أن ركبوا المعاصي وتعاظمت ذنوبهم، وعاشوا حياة فاسدة تسودها المنكرات، سلّط الله عليهم واحدا من جبابرة ملوك بابل وأشدّهم قساوة هو (بختنصّر) الذي أتى بيت المقدس يتبعه جيش عظيم مثل الجراد المنتشر، وأقدم على تخريبه وقَتلِ عدد كبير من بني إسرائيل، وقام بسبي من تبقّى منهم وساقهم إلى بابل، وكان فيهم رجلٌ هو على أصحّ أقوال المفسّرين (عُزير بن شرخيا)، نجا من بابل وارتحل على حمار له، ومعه عصير عنب في ركوة، وسلّة تين، حتّى نزل (إيلياء) وقيل (دير هرقل) على شطّ

[1]-سليمان الطّعان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، ص495.

[2]-سورة البقرة، الآية 259.

دجلة، فلمّا وقف عليها وعاين ما حلّ بها من خراب قال: ﴿ **أَنَّىٰ يُحۡيِۦ هَٰذِهِ ٱللَّهُ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۖ** ﴾، قالها تعجّبا لا شكّا في قدرة الله جلّ وعلا على البعث والنّشور، حيث أراد أن يعاين كيفيّة إحياء الموتى ليزداد بصيرة، وتأكيدا لعجزه عن معرفة طريقة الإحياء واستعظاما لقدرة المحيي؛ ثمّ ربط حماره ونام، فلمّا نام نزع الله تعالى منه الرّوح مئة عام، وأمات حماره، وأعمى الله عنه العيون فلم يره أحد، ومنع السّباع والطّير عن أكل لحمه، ورُوي أنّ (عزيرا) مات ضحى وبُعث بعد مرور مئة عام قبل غروب الشّمس[1].

وذكر أهل السّير أنّه بعد مُضيّ المئة عام، أحيا الله تعالى (عُزيرا) ثمّ طلب منه أن ينظر إلى طعامه وشرابه الذي بقي على حاله ولم يتغيّر بمرور السّنين، فكان التّين كأنّه قُطف من ساعته، والعصير كأنّه عُصر في حينه، ثمّ أمره أن ينظر إلى حماره قد هلك وتفرّقت عظامه وبليت، فبعث الله ريحا جاءت بعظام الحمار من كلّ سهل وجبل ذهب بها الطّير والسّباع، فاجتمع بعضها إلى بعض، ثمّ كُسيت لحما وجلدا حتّى صارت حمارا لا روح فيه، ثمّ أقبل مَلك فأخذ بمنخر الحمار ونفخ فيه فقام بإذن الله عزّ وجلّ ونَهق، وهنا يظهر الإعجاز في قوله: ﴿ **وَٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡعِظَامِ كَيۡفَ نُنشِزُهَا** ﴾، وأنشز الشّيء يعني رفعه عن مكانه، وأمّا إنشاز عظام الميّت فرفعها إلى مواضعها وتركيب بعضها على بعض، وقوله: كيف ننشزها: أيّ أُنظر إلى العظام كيف نرفعها ونركّب بعضها على بعض ثمّ نكسوها لحما[2]، فهذه القصّة القرآنيّة الكريمة تستعرض جانبا عظيما دالاّ على طلاقة القدرة الإلهيّة المبدعة في الخلق والإفناء والإحياء والبعث، وحمار العزير كان رمزا لتلك القدرة.

كما أنّ الحمار كان رمزا للبؤس والشّقاء بالنّسبة لبني إسرائيل الذين كلّفوا بحمل التّوراة والعمل بتعاليم العقيدة والشّريعة غير أنّهم لم يحملوها ولم يدركوا قيمة هذه الأمانة العظيمة، حيث قال عنهم الحقّ تبارك وتعالى: ﴿ **مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ**

---

[1]-ينظر: الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، ص 61/ 62.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص63، وينظر: الزّمخشريّ: الكشّاف، ص491.

﴿بِئْسَ مَثَلُ ٱلْقَوْمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَـٰتِ ٱللَّهِ ۚ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ۝٥﴾[1]، فاليهود حملة التّوراة وقرّاؤها وحُفّاظ ما فيها، إلاّ إنّهم غير عاملين بها ولا منتفعين بآياتها، ومن ثَمَّ أصبحوا أشبه بالحمار الذي يحمل أسفارا، أيّ كتبا من كتب العلم وليس له منها إلاّ حملها الثّقيل، فهو يمشي بها ولا يدري منها إلاّ ما يعانيه من الكدّ والتّعب، ولو كان هناك من الحيوان أو جميع الخلق أَجهل من الحمار لضرب الله تعالى به المثل دونه، وكلّ من علم ولم يعمل بعلمه فهو والحمار سواء وساء مثلا، وهنا صورة معبرة عن حقيقة واقعة[2].

أضف إلى ذلك تشبيه فرار النّاس وإعراضهم عن الحقّ، وعن القرآن واستماع الذّكر والموعظة بحجّة الخوف الشّديد من ذوي السّلطان والبأس بحمير الوحش التي تطّرد وتجدُّ في العَدْو والنّفار إذا رابها رائب أفزعها أو أحسّت بقانص، وهو ما تصرّح به الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿فَمَا لَهُمْ عَنِ ٱلتَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ ۝٤٩ كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ ۝٥٠ فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍۭ ۝٥١﴾[3]، ففي هذا التّشبيه مذمّة ظاهرة وتهجين لحال أولئك المعرضين عن الذّكر والحقّ، وشهادة عليهم بالبَلهِ وقلّة العقل[4].

ويغدو الحمار أيضا رمزا للسّخرية والاستهزاء ومدعاة للضّحك مع النّفور والبشاعة والاحتقار، حينما يُصوَّر صوت الشّخص المرتفع على أنّه منكر تستوحش منه النّفوس وتنفر، وعلى أنّه من الكراهة بما كان، حيث شبّه الرّافعين أصواتهم بنهاق الحمير التي تعدّ مضربا للمثل في الذّم البليغ والشّتيمة والتّهجين لما فيها من العلوّ المفرط بين الزّفير والشّهيق، وفي ذلك تثبيط عن رفع الصّوت وتنفير منه، وهو ما تصّوره الآية الكريمة في قوله تبارك تعالى: ﴿وَٱغْضُضْ مِن صَوْتِكَ ۚ إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ ۝١٩﴾[5]، فمن ناحية، ذكر المفسّرون وأهل القرآن أنّ غضّ الصّوت

---

[1]-سورة الجمعة، الآية 05.

[2]-ينظر: الزّمخشري: الكشّاف، ج6، ص111.

[3]- سورة المدثّر، الآيتان (50/ 51).

[4]-ينظر: الزّمخشري: الكشّاف، ج6، ص263.

[5]-سورة لقمان، الآية 19.

وخفضه والإنقاص منه إلى مستوى الحاجة وكفّه عن إيذاء مسامع الآخرين دليل الأدب والوقار، والثّقة بالنّفس واطمئنان إلى صدق الحديث وقوّته ما يجعل ذلك من مكارم الأخلاق، على عكس الصّوت المرتفع الذي يوحي باضطراب شخصيّة المتحدّث وعدم ثقته في نفسه أو في حديثه، فيحاول إخفاء عجزه بالغلظة والحدّة والزّعاق[1].

وأمّا من النّاحية العلميّة، فقد ثبت بالقياس أنّ شدّة صوت نهيق الحمار عالية جدّا، وكثرة التّعرض لهكذا شدّة قد تصيب الإنسان بالعديد من الأمراض، والدّراسات التي أُجريت على شدّة صوت الحمار أثبتت كذلك بالدّليل القطعيّ خطورة الضّوضاء والضّجيج والأصوات المرتفعة على صحّة الإنسان وحتّى البيئة، لذا نهت الآية الكريمة عن رفع الأصوات دون ضرورة، فقد أكّدت الأبحاث العلميّة الحديثة أنّ "الضّوضاء صورة من صور تلوّث البيئة، وأنّ هناك علاقة وثيقة بين الاستقرار البدني والنّفسي للكائن الحيّ -بل وللجمادات- في وسط ما، وبين مستوى الضّجيج السّائد في ذلك الوسط، فالضّوضاء الصّاخبة تؤدّي إلى خلل واضح في أنشطة ووظائف الأجهزة المختلفة في جسم الإنسان من مثل زيادة إفراز مادّة الأدرينالين ممّا يؤدّي إلى توتّره العصبيّ، ويقظته الزّائدة، وشدّة انتباهه فوق الطّاقة ممّا يزيد من إرهاقه، وشعوره بالإعياء الفائق عن الحدّ"[2].

فالأضرار التي تنشأ عن الأصوات الصّاخبة كثيرة جدّا أهمّهما حدوث اضطرابات في وظائف الأذن والتي قد تؤدّي إلى فقدان حاسّة السّمع، إضافة إلى إمكانيّة حدوث السّكتات القلبيّة والجلطات الدّماغيّة واضطرابات في ضغط الدّمّ، كما أنّ الموجات الصّوتية المرتفعة تؤثّر في طبقة الهواء الأمر الذي ينعكس سلبا على الغلاف الغازي للأرض؛ ومن ثمّ، يرتدّ تأثيره على كلّ شيء من إنسان وحيوان ونبات وجمادات[3]، فسبحان من ضرب للنّاس تلك الأمثال، وجعل من

---

[1]-ينظر: سيّد قطب: في ظلال القرآن، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط 32، 2003م، ص3243.

[2]-زغلول راغب محمّد النّجار: الحيوان في القرآن الكريم، ص309.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 310/ 311.

الإشارة إلى الحمار في قوله: ﴿إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ﴿١٩﴾﴾ سبقا علميّا يلمّح إلى أخطار التّلوّث البيئي والأضرار الجسيمة التي قد تصيبنا جرّاء التّعرض لموجات صوتيّة عالية وصاخبة.

4-2-في الحديث النّبوي الشّريف:

قبل أن نطرق موضوع رمزّية الحمار في الأحاديث النّبويّة الشريفة، لابدّ من أن نشير إلى أنّ الحمير والبغال كانت من أهمّ الدّواب التي استعان بها الأنبياء عامّة، والنّبي ﷺ على وجه الخصوص، فقد اعتمد عليها في حياته العاديّة وأثناء تنقّلاته، وحتّى في غزواته صلوات ربّي وسلامه عليه، فقد كان لنبيّنا الكريم بغلة شهباء يُقال لها (دُلدل) أهداها له المقوقس وعمّرت هذه البغلة إلى غاية زمن (معاوية بن أبي سفيان)، واعتنى بها بعد وفاة النّبي ﷺ عليّ بن أبي طالب -كرّم الله وجهه- وكانت بعده عند (عبد الله بن جعفر)، كما كانت له بغلة تسمّى (فضّة) أهداها له رجل يُدعى (فروة الجذامي)، كما كان له حمار يركبه يُقال له (عُفير)[1]؛ والبراق الذي أسرى بالنّبي ﷺ من البيت الحرام بمكّة إلى المسجد الأقصى بالقدس، ثمّ عرّج به إلى السّماء، ما هو إلاّ دابة بيضاء دون البغل وفوق الحمار.

لقد أخبر النّبي محمّد ﷺ، بأنّ الحمير والكلاب تبطل صلاة أحدهم إذا مشت أمامه مع أنّ الأُنثَى من الحُمُرِ لا تقطع الصّلاة، كما دعا للاستغفار إثر سماع صوت الحمير، لأنّه دلالة على رؤيتها للشّياطين والجنّ، وكثيرة هي الأحاديث التي تحدّثت عن ذلك منها ما رواه أبو هريرة -رضي الله عنه- عن المصطفى ﷺ أنّه قال: "إذا سمعتم صياح الدّيكة فاسألوا الله من فضله فإنّها رأت ملَكا، وإذا سمعتم نهيق الحمير فتعوّذوا بالله من الشّيطان الرّجيم فإنّها رأت شيطاناً"[2]، وفي حديث آخر رواه (النّسائي) و(الحاكم) عن جابر بن عبد الله أنّ النّبيّ ﷺ قال: "إذا سمعتم نُباح الكلاب

[1]-ينظر: الدّميريّ: حياة الحيوان الكبرى، ص85.

[2]-أخرجه البخاري في الحديث 3303، وأخرجه مسلم في الحديث 6857، وأخرجه التّرمذي في الحديث 3459، نقلا عن زغلول راغب محمّد النّجار: الحيوان في القرآن الكريم، ص308.

ونهيق الحمير في اللّيل، فتعوّذوا بالله من الشّيطان الرّجيم، فإنّها ترى ما لا ترون؛ وأقلّوا الخروج إذا هدأت الرِّجل، فإنّ الله يبثّ في اللّيل من خلقه ما شاء"[1]، يحمل هذان الحديثان الشّريفان من وجهة نظرنا رمزيّة إيجابيّة عن الحمار، حيث يشكّل نهيقه في المكان الذي يتواجد فيه تنبيها وتحذيرا للإنسان من تواجد الشّياطين أو الجنّ في المكان ذاته، وليس بقدرته رؤيتها بعدّها كائنات لا مرئيّة تستهدف أذيّته فيحتاط منها بعدم بقائه في مكان تواجدها.

علاوة على الحديثين السّابقين، روى (البيهقيّ) عن جابر بن عبد الله وأبي هريرة –رضي الله عنهما– أنّ النّبيّ ﷺ قال: "براءة من الكِبْر: لباس الصّوف، ومجالسة فقراء المؤمنين، وركُوبُ الحمار، واعتقال العَنْز، وأكلُ أحدكم مع عياله"[2]، تتجلّى هاهنا في هذا الحديث النّبويّ الشّريف رمزيّة إيجابيّة عن الحمار كونه يرمز لقيم التّواضع وخفض الجناح، ويبرّئ راكبه من آفّة الكِبْر.

وفي حديث آخر أخرجه البخاري ومسلم أنّ النّبي الكريم ﷺ قال: "أما يخشى الذي يرفع رأسه قبل الإمام، أن يجعل الله صورته صورة حمار؟ أو يحوّل رأسه رأس حمار؟"[3]، في هذا الحديث النّبوي الشّريف رمزيّة سلبيّة مستهجنة عن الحمار لأنّه يرمز للضّعة والاحتقار، حيث يجسّد صورة من صور المسخ، ففي الحديث تصريح واضح بجواز وقوع المسخ الذي لا يكون إلاّ من شدّة غضب الله تبارك وتعالى إذا أُعتدي على حدّ من حدوده، وهنا دليل تحريم مسابقة الإمام بالرّكوع والسّجود وغيرهما من أركان الصّلاة[4]، ومثال ما كان للحمار من رمزيّة مستهجنة كذلك، حديث رواه أبو هريرة –رضي الله عنه– عن الرّسول ﷺ جاء فيه: "ما من قوم يقومون من مجلس لا يذكرون الله تعالى فيه إلاّ قاموا عن مثل جيفة حمار، وكان عليهم حسرة"[5].

---

[1]–مسند أحمد، ج3، ص306، ومستدرك الحاكم، ج4، ص284، نقلا عن الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، ج2، ص54.

[2]–نقلا عن المرجع نفسه، ج2، ص89.

[3]–أخرجه البخاري ومسلم وأبو داوود والتّرمذي والنّسائي وابن ماجه، نقلا عن المرجع نفسه، ج2، ص51.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص51.

[5]–مسند أحمد، ج2، ص389/ 494/ 515/ 527، نقلا عن المرجع نفسه، ج2، ص54.

4-3-في بعض الدّيانات والثّقافات الأخرى:

علاقة الإنسان بالحمار علاقة موغلة في القدم كما رأينا، فقد عرفت مختلف الثّقافات هذا الحيوان، وعلى مدار كلّ الحقب التّاريخيّة أُستُعين به في أعمال الجّر والدّرس، وأعمال التّرحال والنّقل البعيدة المدى؛ وقد اقترن ذكره بالنّسبة للحضارة المصريّة القديمة بالإله (ست)، إله الصّحراء والعَدم حيث رُسم هذا الإله في صورة حمار في المعابد القديمة، كرمز لمساعدته الإله (رع) رمز الشّمس خلال رحلته في العالم السّفلي (الكسوف)، ويشير المؤرّخون والباحثون إلى حلف تمّ عقده بين الأقوام والحضارات والقبائل منذ ما قبل بزوغ فجر التّاريخ، يتزعّم بمقتضاه الإله الحمار المصريّ (ست) ثلاثين حضارة وقبيلة من حضارات الشّرق الأدنى القديم في الشّام وفلسطين والأردن واليمن والجنوب العربيّ عامّة، ومنه ظهرت عبادة الإله الحمار الطّوطميّ (البعليم)[1].

وإعلاءً من شأن الحمار وبيان فضله على أصحاب الحضارة المصريّة يذهب أحد الباحثين إلى القول بأنّه: "إذا كان هيرودوت يرى أنّ مصر هبة النّيل، فإنّنا من ناحيتنا يمكننا القول إنّ الحمار قد شيّد مصر"[2]، فقد أدرك المصريّون القدماء أهميّة هذا الحيوان وما يتمتّع به من قدرة على التّحمل والجلد، فكان اعتمادهم عليه واستغلالهم له في كثير من أعمالهم خلال مسيرتهم الجسورة والعظيمة في تشييد حضارتهم، وإضافة إلى المصريين ثمّة شعوب أخرى مثل شعوب الشّرق الأدنى كانوا يعدّون (الحمار) حيوان المتواضعين[3].

وخلال عصر البطالمة قدّمت بعض الأشكال الصّغيرة المصنوعة من الطّين مشاهد كاريكاتوريّة مفعمة بالحيويّة والفكاهة تمثّل (الحمار) معلّما بالمدرسة، وذلك ضمن ما سُمّي بالكوميديا الحيوانيّة التي صوّرت عددا من الحيوانات متّخذة هيئة تحاكي تصرّفات وسلوكات

---

[1]-ينظر: شوقي عبد الحكيم: الحكاية الشّعبيّة العربيّة، ص160.

[2]-فرنسواز ديناند وروجيه لشتنبرج: الحيوانات والبشر.. تناغم مصريّ قديم، ص45.

[3]-ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص65.

البشر، فقد يُرى القطّ متسلّحا بعصا ويقوم بقيادة سرب من الإوز، كما يمكن أن يُشاهد أسد وهو يلعب الشّطرنج مع غزالة صغيرة، وكذلك الفأر الذي يُرى في هيئة أحد رجالات الدّولة[1]، وغير هذه من الحيوانات كثير جدّا، والتي تستوعب مجلّدا بأكمله إذا ما ذُكرت.

وفي الأساطير اليونانية كان الحمار رمزا لإله الخمرة، كرمز لتبجيل المتعة، حيث كان بصورة الإله (ديون يسوس)، وكان يظهر بخاصة عند إبراز علاقته مع رفيقه (سيلينوس)، وقد أبرزت بعض الحفريّات التي تمّ اكتشافها أنّ المسيحيين اليونانيين كانوا يتقرّبون لآلهتهم من خلال رسم مصلوب برأس حمار، كُتب عليه (أليكساميّنوس يعبد يسوع/ Alexamenos worships his God)، وعلى هذا الأساس عرّف عالم النّفس (يونغ/ Young) الحمار بأنّه (ثالوث الجحيم)، وذلك نسبة لعقيدة الثّالوث المنسوبة ليسوع وارتباط الحمار بالعقيدة المسيحية[2].

والحيوان المذكور قُدّسَ كذلك من قبل الرّومان، حيث كانوا يستعملونه في قداساتهم التّطهيريّة، بل وكانوا يستخدمونه قربانا لآلهتهم، وتذكر الكتابات المسماريّة أنّ مدينة دمشق التّجارية أُطلق عليها اسم مدينة الحمير، وأمّا في العهد القديم والتّاريخ اليهودي، سُمي ملك (شيشم/ نابلس) والذي مات على يد أولاد يعقوب باسم (حامور)، كنوع من التّقدير، ودلالة على أنّ الحمار أخذ نظرة ذات قيمة عالية قديما، وفي رسومات المسيحيّة، غالبا ما صوّر المسيح راكبا حمارا، ولعلّ السّبب الرّئيس الذي دفع كتبة الأناجيل إلى اختيار الحمار ليحمل يسوع داخلاً به إلى (أورشليم/ القدس)، هو أنّ الأناجيل كُتبت باللّغة اليونانية، والرّومان كانوا يحترمون الحمار ويقدّسونه وينظرون إليه بعين التّقدير، لشدّة صبره وقوّة تحمله، وقد ارتبط الحمار أيضا عند الرّومان بإله الزّراعة الرّوماني (ساتورن/ Saturn) ، وقد وُصف الحمار عندهم بالشّمس الثّانية، على اعتبار

[1]-ينظر: فرنسواز ديناند وروجيه لشتنبرج: الحيوانات والبشر.. تناغم مصريّ قديم، ص72.

[2]-ينظر: موسوعة ويكيبيديا: الحمار، ص01.

أنّ يسوع هو الشّمس الأولى[1]، وأمّا شأن القبائل العربيّة البائدة، فنجد منها من اتّخذ تسميّته من اسم الحمار، ونذكر على وجه التّحديد الملوك الحميريين أو ملوك حمير، كما انتشرت بين بعض القبائل العربيّة ديانة عُرفت بـ (البَعْليم)، والتي اعتبرها كثير من المؤرّخين أقدم وأوسع ديانات العرب واليهود على حدّ سواء، والتي تقضي بعبادة الإله الحمار، وهذه الدّيانة مصريّة المنبت كما أسلفنا[2].

هذا، وقد سجّلت إحدى الرّسومات التي يعود تاريخها إلى سنة 1115م، والمستلهمة من التّوراة مشهدا يشير إلى قصّة حمارة بلعام، حيث تظهر الحمارة وهي تتكلّم مع سيّدها النّبي (بلعام)، وفي هذا رمز معيّن لمنع النّبي (بلعام) من الذّهاب إلى ملك (مؤاب) والاستجابة لرغباته[3].

وفي القرن الرّابع عشر الميلادي ظهر ما يعرف بحُجّة حمار بوريدان (Ane de Buridan/ Ass Buridan)، تمثّل هذه الحجّة تأييدا لحريّة الاختيار أو اللاّمبالاة، ودليلا لإبراز مسألة حريّة الاستواء (Liberté D'indifférence)، وهي تعبير يدلّ على تساوي إمكانيّة الفعل وعدم الفعل، فحجّة (حمار بوريدان) قوامها القول بأنّه لو لم تكن هناك هذه الحريّة، وكان ثمّة جبريّة، فإنّ وضع حمار على مسافة واحدة من دلو ماء وربطة حشيش، قد يموت جوعا وعطشا دون التّمكن من حزم أمره وترجيح جانب على آخر، وهذه الحجّة أيضا تُتخذ رمزا للإنسان المُغرَى من جانبين ولا يتوصّل لأن يقرّر بنفسه لنفسه[4]؛ وأخيرا فإنّ الحمار يعدّ أيضا الحيوان الذي اتّخذه الدّيموقراطيّون شعارا لحزبهم في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، في حين يتّخذ الجمهوريّون حيوان الفيل شعارا لحزبهم، وأمّا في التّقويم الفرنسي يعدّ يوم السّادس من شهر أكتوبر من كل عام هو يوم الحمار.

---

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص01.

[2]-ينظر: شوقي عبد الحكيم: الحكاية الشّعبيّة العربيّة، ص160.

[3]-ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص65.

[4]-ينظر: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، المجلد الأوّل، ص68، وينظر: المعجم الفلسفي: صادر عن مجمع اللّغة العربيّة، ص76.

5-المقترب الأدبيّ لصورة الحمار:

5-1-رمزيّة الحمار في الأدب العربي:

إضافة إلى ما عايناه في المقتربات السّالفة الذّكر، من أسطوريّ ونفسيّ وفلسفيّ وديني، نجد أنّ الأدب العربي، تراثا كان أو حديثا أو معاصرا، لم يخل من توظيف صورة الحمار، حيث سكن واستوطن بيت المدّوّنات العربيّة، التّراثيّة منها والحداثيّة، واشتدّ عوده في بيئتها، وأبى إلاّ أن يترك بصماته مطبوعة في حظيرة منظوماتها الشّعريّة ونصوصها الحكائيّة وأمثالها ونوادرها ومقاماتها، ويشعل فتيل الدّلالات والرّموز القابعة داخل أسوارها وأروقتها، فقد ارتبط هذا التّوظيف في الغالب بمقاصد اجتماعيّة وسياسيّة، وإن بدا هذا التّوظيف الاستعاري في ظاهره دلالة على المغلوبين على أمرهم والمقهورين، إلاّ أنّه يتجاوز ذلك إلى حدّ الإصلاح الاجتماعي ونقد الوضع السيّاسي وتهذيب النّفس البشريّة أخلاقيا.

وعموما، ارتبط (الحمار) في الأدب إمّا بقيم سلبيّة مستهجنة ومستقبحة تأباها النّفس البشريّة، أو بخلاف ذلك؛ شكّل مظهرا من مظاهر الحكمة والإخلاص والصّبر على الشّدائد، ومن المعلوم أنّ كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع من أهمّ الكتب التي تمّ التّوسل فيها بالحيوان على اختلاف فصائله وذلك لأغراض إبلاغيّة وأخرى اجتماعيّة وسياسيّة، ترمز بالتّحديد إلى الصّراع بين السّلطة والثّقافة، وبين الحاكم والمحكوم، وبين المركز والهامش، وما هو مخبوء ومسكوت عنه على جميع الأصعدة.

يحوز السّرد العربي على كمّ هائل من القصص والحكايات التي استأثر فيها (الحمار) بمكانة كبيرة، وتتحدّد فاعليّة دوره كشخصيّة قائمة بذاتها انطلاقا من حجم المساحة المعطاة له على مسرح أحداث النّصّ السّرديّ، هذه المساحة هي الأخرى تتحدّد وفقا لنوع القصّة، أهي قصّة حيوانيّة تعتمد أبطالها وشخوصها من الحيوانات فقط؟ أم هي قصّة مختلطة تسيّر أحداثها

شخصيّات إنسانيّة إلى جانب أخرى حيوانيّة؟ أم إنّها قصص شخوصها تقوم بأفعال ولا تقول شيئا ولكنّ حضورها مهمّ جدّا في سيرورة الأحداث.

وبمناسبة حديثنا عن الأحمرة، فلنبدأ بأروع الحكايات التي عرفت شهرة وانتشارا واسعا منقطع النّظير في التّراث الأدبي العربيّ، إنّها حكايات (جحا وحماره)، والتي تعدّ من أكثر المُلَح المستظرفة والقصص المستلطفة التي خلّفها ذلك التّراث، حكايات ونوادر (جحا) الذي اتّخذ (الحمار) صديقا مؤنسا له في حلّه وترحاله، والذي لا تكتمل نوادره من دونه، ومثال ما كان من حكايات جحا وحماره، قصّة طريفة تحكي عن سرقة اللّصوص لحماره، هذه القصّة التي تكشف في الحقيقة اختلال الأمن وانفلات القيم ورفض التّبريرات السّلبيّة، وهو ما عُرف عن حكايات (جحا) من نقد للواقع وتهكّم على الحاكم وتمرّد على السّلطة، تقول القصّة أنّه حصل ذات مرّة أن "سُرِق حمار جحا، فجاءه أصحابه، وقال أحدهم: أنت مهمل لأنّك لم تُعن بإقفال البيت، وقال آخر: لابدّ أنّ سور البيت كان قصيرا، وهذا إهمال منك، وقال ثالث لآبدّ أنّك فعلت ذنبا فعاقبك الله بسرقة حمارك، وقال رابع: لا شكّ في أنّك أحمق لأنّك مكّنت اللّصوص من سرقة حمارك، ولم تنتبه له، فقال جحا: لقد أقفلت الباب، وسور البيت عال، واحتطت لنفسي وأكثر، ومع ذلك فها أنتم تلومونني... كفى لوما أيّها النّاصحون... أم أنّ اللّص في رأيكم لا ذنب عليه؟"[1].

وغالبا ما صادفتنا قصص وحكايات كان فيها (الحمار) أحد الشّخصيّات الفاعلة في مجريات الأحداث، ومنها على سبيل التّمثيل حكاية (الأسد والحمار وابن آوى)، والتي يمكن أن نوجزها في الأسطر الآتية[2]:

زعموا أنّه كان أسد في غابة، وكان معه ابن آوى يأكل من فضلات طعامه، فأصاب الأسد مرض شديد ولم يستطع الصّيد، فقال لابن آوى إنّه ليس له دواء إلاّ قلب حمار وأُذناه،

[1]-محمّد رجب النّجار: حكايات الشّطار والعيّارين، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ط2، 2002م، ص356.

[2]-عبد الله بن المقفّع: كليلة ودمنة، ص123/ 124.

فقال له ابن آوى أنا آتيك به؛ ثمّ ذهب إلى الحمار وأخبره بأنّه سيدلّه على مكان خصيب المرعى، فانطلق به نحو الأسد، فخرج إليه وأراد أن يثب عليه فلم يستطع لشدّة ضعفه، فأفلت منه الحمار، فمضى ابن آوى خلفه ليحتال عليه مرّة ثانية ويعود به إلى الأسد الذي استعدّ له وهاج نَفَسُه، وخرج إلى موضع الحمار فلمّا بَصُر به عاجله بوثبة افترسه بها.

ففي هذه الحكاية نلمح منحى رمزيّا يتجاوز ما نقرأه، ليحيلنا على دلالات أخرى، فالحمار في شكّل موضوعا للرّغبة بالنسبة للأسد وابن آوى اللّذين اتصلا في النّهاية بموضوع رغبتهما بفضل مكر الأخير ودهائه، وغباء الحمار وبلادته، حيث إنّه لم يتعلّم ممّا حصل معه أوّل الأمر ليعيد الخطأ ذاته، وتنتهي به الحال هالكا، فهو يحيل بذلك على بعض البشر المتّصفين بالغباء والحمق، ولا يتعلّمون من أخطائهم، بل ويكرّرونها، فيصبح الغباء –والحال هذه– دليل الفشل والخيبة والرّعونة والعثرة، نتيجة عدم إعمال العقل، والتّفكير فقط في الرّغبات الذّاتية وكيفيّة إشباعها، ومَثَلُ الحكاية هنا يُضرب في من يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها.

أيضا؛ من أطرف وألطف ما جاء من قصص عن (الحمار) ما كان من قصّة (الحمار والجمل) اللّذين تصادقا وقرّرا الابتعاد عن حياة البشر، والهروب إلى مكان بعيد بحيث لا يمكن أن يُعثر عليهما، وفعلا ما عقدا العزم عليه، وبعد بحث مضنٍ وشاق وجدا مرعى خاليا يرتعان فيه، وعاشا فيه مدّة يرفلان بنعيمه إلى أن جاء يوم قال فيه الحمار لصديقه الجمل وقد بطر: إنّي أريد أن أغنّي، فقال الجمل: اتّقّ الله فينا فإنّي أخشى أن ينذر ربّنا فنؤخذ، قال: لابدّ من الغناء ثمّ نهق، فسمعته قافلة مارّة فأخذوهما، فأبى الحمار أن يمشي فحُمِل على الجمل فمرّوا به في عقبة، فقال الجمل: إنّي طربت لغنائك المتقدّم وأريد أن أرقص رقصة، فقال الحمار: اتّق الله إنّي أسقط فلا تفعل، فرقص فأسقط الحمار فوقصه[1].

[1]–ينظر: شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، ص310.

ويتوالى توظيف صورة (الحمار) في العديد من الإبداعات السّردية، أهمّها رواية (حمار الحكيم) لتوفيق الحكيم التي يروي فيها الأديب صداقته مع الحمار، واستمتاعه بأحاديثه معه أكثر من استمتاعه بأحاديث البشر، وقد استوحى الأديب الجزائري أحمد رضا حوحو فكرة هذه الرّواية فكتب (مع حمار الحكيم)، وتعرّض إلى نقد المجتمع الجزائري إبّان الاستعمار من خلال تقديمه لمجموعة من الآراء والأفكار في قالب ساخر أراد بذلك الاصلاح والإرشاد.

وهناك أيضا رواية (مزرعة الحيوان/ Animal Farm) لجورج أورويل (إيريك آرثر بلير)، حيث اعتبر فيها الحمار –والذي أطلق عليه اسم (بنجامين)– حكيما حذقا متهكّما شكّاكا[1]، في محاولة لإلغاء فكرة ارتباطه بمعاني الجهل والغباوة والسّفه، بالإضافة إلى الأديب التّركي (عزيز نيسين) الذي كتب مجموعتين قصصيّتين، حملت الأولى عنوان (خصّيصا للحمير)، والثّانية بعنوان (آه منّا.. نحن معشر الحمير) وله كذلك رواية بعنوان (الحمار الميّت)، ومن الأدباء الذين تأثّروا برواية (الحمار الذّهبي) الأديب (حسن أوريد) الذي كتب رواية بعنوان (سيرة حمار) ذات الطّابع العجائبي، أضف إلى ذلك كتاب (اعترافات حمار) للكاتب والنّاقد (أيمن يوسف)، الذي يتخذ فيه الحمار رمز الصّبر والتّحمّل على مشاقّ الحياة ومتاعبها، وعلى الاتّهام الملازم له بأنّه كائن غبيّ، ومن هذا المنطلق نجد الكاتب يتساءل عن ذلك في افتتاحيّة كتابه مدافعا في الوقت ذاته عن الحمار: "هل سيظلّ الحمار مثالا وقدوة أبد الدّهر للغباوة المتوارثة والتي لا ذنب له فيها؟"[2]، وكلّ تلك الإبداعات الفنيّة أبرزت نوعا من العمق في ملامسة هموم الإنسان وواقعه المرير وانعكاسات ذلك على إنسانيّته ضمن إطار فكاهي ساخر، حيث إنّها لا تكاد تخلو من كثير من المواقف الحياتيّة التي تصف بعض سلوكيات وممارسات البشر بالحموريّة –إن جاز لنا التّعبير–

---

[1]–ينظر: جورج أورويل: مزرعة الحيوان، ترجمة صبري الفضل، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1997م، ص14.

[2]–أيمن يوسف: اعترافات حمار، كتاب إلكتروني، 2011م، متاح على موقع: http:// arabicivilization2.blogspot.com، ص07.

(*) الزّيطة: طائر صغير، يسمّى باللغة العربية: الدّعرة البيضاء، واسمه العلميّ: Motacilla alba، وهو طائر مهاجر شتويّ شائع جدّا في أشهر الرّبيع، يعيش في المناطق الزّراعيّة وتجمّعات المياه والمستنقعات وأطراف الأودية والأنهار.

5-2-رمزيّة الحمار في الاعتقاد الشّعبي:

كثير من الحكايات الشّعبيّة لعب فيها (الحمار) أدوار البطّولة أو أداورا فاعلة في مجريات الأحداث وبلوغ ذروتها التي يميّزها احتدام الصّراع بين قوى خيّرة وأخرى شريرة، من خلال اصطراع الشّخصيات سعيا للخلاص أو لتحقيق رغبات بعينها؛ ففي واحدة من أعرق الحكايات الشّعبية الخلاّقة في العالم، والتي تقارضتها مجتمعات عديدة واحتفت بها كثيرا، ولم تفقد رونقها بمرور الأزمان وتعاقيها، بل على نقيض ذلك لازالت إلى يومنا سائرة بين النّاس، تغريهم وتحرّك شهوة فضولهم بما حوته خلف جدرانها، وتعترض طريقهم بمغامراتها ومفاجآتها، وتداعب خيالهم بعوالمها السّحريّة وأعاجيبها الخارقة، إنّها حكاية (الحمار والوزّة والزّيطة) التي انتشرت بتفاصيل مختلفة ومتباينة في التّراث الشّفاهي للشّعوب، تقول الحكاية إنّ (الحمار والوزّة والزّيطة(*)):

"اشتركوا في زراعة قطعة أرض ويتناوبون الحراسة ويأتي أخيرهم الحمار فيأكل الزّرع، ويأتون صباحا وينكر الحمار فعلته ويلقي التّبعة على صاحبيه ويتّفقون أخيرا أن يقسموا ببئر وقيل إنّها بئر زمزم في مكّة، فتقسم الوزّة وتطير وكذلك الزّيطة، وأمّا الحمار فإنّه يقع في البئر، لأنّه سارق لا يستطيع الطّيران، ولكنّه لا يموت، فتأتي فتاة تستقي فيكلّمها الحمار ويتوسّل إليها أن تخرجه ويعطيها خصيتيه، فتقول له: وما نفعها؟ فيجيبها أن تعمل منها أطيب أُكلة، وتخرجه ويفي بوعده وتعمل الأُكلة وتطعم جارتها منها، فتعجب بها وتسألها عن مكوّناتها؟ فتقول لها إنّها ذبحت عزيز قلبها؛ أيّ ابنها، فتأمر الجارة التي لا ابن لها ابنة زوجها أن تنادي أخاها لتذبحه وتقدّمه لزوجها، ولكنّ أخته تجمع عظامه وتزرعها، فينبت (رقية) يخرج منها طائر أخضر يقول: أنا طير أخضر، أمشي وأتبختر، زوجة أبي ذبحتني، وأبي أكلني، وأختي العزيزة لـمّت عظامي وأحيتني"[1].

[1]-ينظر: كاظم سعد الدّين: الحكاية الشّعبيّة العراقيّة، ص34.

يواصل (الحمار) مسيرة البطولة داخل أروقة المتن الحكائي الشّعبيّ الذي يتوسّل بصورته ليلقّن الإنسان دروسا قاسية وفي الوقت نفسه لها مغازٍ ومعانٍ تربويّة تعليميّة، وهو ما نلمحه في حكاية (الحمار والذّئب) أو (الحمار ثعلبا)، هذه الحكاية التي جاءت في مقام ضرب المثل وأخذ العبرة، نستشعر من خلالها ملامح محاولات تسعى لإرساء نظم أخلاقيّة وتربويّة، جاعلة من أسلوب السّخرية قالبا لتمرير صعوبة المواقف، ولئن كانت سردا حكائيا ساخرا، فإنّها صوّرت بعبقرية فذّة الشّر الذي يسكن كثيرا من النّفوس الضّعيفة، وحكاية (الحمار والذّئب) نوجزها في هذه السّطور:

ذُكر أنّ ذئبا يحتال على الحمار، حيث يدّعي إصابته بمرض في إحدى قائمتيه وأنّه لا يقدر على السّير، كي يستعطف الحمار ويرضى بركوبه فوق ظهره. ينجح الذّئب في حيلته وسرعان ما يمتطي ظهر الحمار حتّى يغدر به، إذ يأكل في غفلة منه طعام الحرّاثين الذي كان يحمله؛ وبعد أن احتال الذّئب على الحمار وخداعه له، سيحتال هو بدوره لإعادة التّوازن للعلاقة، حيث يذهب إلى باب غار الذّئب ويتمدّد كالميّت، تبصره زوجة الذّئب التي تعتقد أنّه فعلا ميّت، فتقوم بربط ذيل الحمار بذيل زوجها كي يسحبه وهي تدفعه لإدخاله إلى الغار لأنّها لا تستطيع جرّه بمفردها، يقوم الحمار من تماوته ويجرّ الذّئب إلى حيث مكان تواجد الحرّاثين الذين يسلخونه حيّا ويمرّغونه بالملح ويطلقونه، ففي هذه الحكاية يتقنّع الحمار بقناع الثّعلب ويلجأ إلى الحيلة والمكر ليثأر لنفسه من غدر الذّئب له، وهنا يُبيح منطق القيم الحيلة من طرف الحمار ذلك أنّه يتموقع في ضفّة الخير ولا يُبيح ذلك الخداع من طرف الذّئب الذي يتموقع في ضفّة الشّر[1].

[1]-ينظر: محمّد حجو: الإنسان وانسجام الكون (سميائيّات الحكي الشّعبي)، ص229/ 232.

5-3-رمزيّة الحمار في الأمثال:

5-3-1-رمزيّة الحمار في أمثال العرب:

سبقت لنا الإشارة إلى أنّ الشّعوب أسكنت الحيوان بيت الأمثال، وجعلتها تتربّى بين جدرانه، وإنّه لمّا كانت أكثر أمثالهم مضروبة بالبهائم فإنّهم "لا يكادون يُذَمُّون ولا يُمدَحون إلاّ بذلك"[1]، وسنطرق في هذا الموضع جملة من الأمثال التي ذُكر فيها حيوان (الحمار)، وثبت عن العرب تناقلها فيما بينهم، وقد تميّزت أمثالهم عن (الحمار) بدقّة الوصف والتّشبيه، وبراعة الإسقاط والتّصوير، وممّا صاغوه عنه أنّهم قالوا:

- ✓ "عشّر تعشير الحمار"[2]، والتّعشير نهيق الحمار عشرة أصوات في طلق واحد، وكانوا يعشّرون إن خافوا وباء بلد، ويفعلون ذلك قبل أن يدخلوه، وكانوا يزعمون أنّ ذلك ينفعهم ويمنع عنهم الوباء والدّاء.
- ✓ "بال الحمار فاستبال أحمرة"[3]، أيّ حملهنّ على البول، وهو مثل يُضرب في تعاون النّاس على عمل مُنكر وغير محمود، ويضرب مثلا للوضيع يأتي أمرا وضيعا فيقتدي به أقرانه.
- ✓ "تركته جوف حمار"[4]، يُضرب مثلا للدّلالة على من لا خير فيه.
- ✓ "كان حمارا فاستأتن"[5]، وهو مثل يُقال فيمن يَهونُ بعد العزّ.
- ✓ "أصبر من حمار"[6]، يُضرب مثلا لمن يكثر صبره ويطول.
- ✓ "أجهل من حمار"[7]، مثلٌ يُقال للدّلالة على الجاهل.

---

[1]-الدّميري: حياة الحيوان الكبرى، ج1، ص57.
[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص88/ 89.
[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص90.
[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص90.
[5]-ينظر: أبو هلال العسكريّ: جمهرة الأمثال، ج1، ص348.
[6]-ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص588.
[7]-ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص324.

- ✓"اتّخذ فلان حمار الحاجات"[1]، يُضرب للدّلالة على الذي يُمتَهنُ في الأمور.
- ✓ "الجحش لـمّا بَذَّك الأعيار"[2]، ومعناه: خذ القليل إذا فاتك الكثير.
- ✓ "كحِمَارَي العبّادي"[3]، مثل يُقال للشّيئين المتساويين في الرّداءة.
- ✓ "حمار أبي سيّارة"[4]، مثل يضرب للرّجل الصّحيح في بدنه، وذُكر في شأن (أبو سيّارة) أنّه رجل من قبيلة عدوان اسمه (عميلة بن خالد)، كان له حمار أسود أجاز النّاس عليه من مزدلفة إلى منى أربعين سنة.
- ✓ "حمار طيَّاب"[5]، يضرب مثلا في الضّعف وكثرة العيوب، و(طيَّاب) رجل سقّاء طالت صحبته لحماره الضّعيف الهزيل، عليه يسقي ومنه يسترزق، ولما نفق الحمار مات صاحبه (طيَّاب) بعده بأسبوع فقط.
- ✓"حمار العزير"[6]، مثل يُقال فيمن انتهى أمره وخَمُل ذكره ثمّ يعود فينتعش، لأنّ الله تعالى أحياه بعدما أماته مائة عام.
- ✓"لا يأبى الكرامة إلاّ حمار"[7]، يُقال لمن يُكرم فيأبى ويمتنع.
- ✓ "دون ذا وينفق الحمار"[8]، يضرب مثلا لمن يبالغ في مدح الشّيء فيُقال له: اقتصد فدون هذا المديح تبلغ حاجتك.

---

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ج1، ص381.
[2]-ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص305.
[3]-ينظر: شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، ص307.
[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص307.
[5]-ينظر: المرجع نفسه، ص307.
[6]-ينظر: المرجع نفسه، ص307.
[7]-ينظر: المرجع نفسه، ص309.
[8]-ينظر: أبو هلال العسكريّ: جمهرة الأمثال، ج1، ص450.

- ✓ "قيل للبغل من أبوك؟ قال خالي الفرس"[1]، فأبو البغل هو الحمار، ويضرب هذا المثل للرّجل بشيء لغيره خير منه.
- ✓ "ذكّرني فُوكِ حِمَاريْ أهلي"[2]، يضرب مثلا للرّجل يبصر الشّيء فيذكر به حاجة كان قد نسيها، وقد ذُكر أنّ أصله قصّة من أطرف ما يمكن أن تسمعه أذن، حيث تقول القصّة أنّ رجلا خرج يبحث عن حمارين لأهله أضلّهما، فمرّ بامرأة جميلة فقعد يحادثها ونسي الحمارين لشغل قلبه بها، فلمّا ضحكت فإذا لها أسنان منكرة، فتذكّر بها أسنان الحمار، فانصرف عنها وهو يقول: ذكّرني فُوكِ حِمَاريْ أهلي.

5-3-2-رمزيّة الحمار في الأمثال الشّعبية:

إنّ خزانة التّراث الشّعبيّ للمجتمعات العربيّة هي الأخرى ملآى بالأمثال الشّعبيّة التي صاغها الفرد العربيّ تعبيرا عن مواقف معيّنة يُحدِثون فيها نوعا من المشابهة بينها وبين حيوان (الحمار)، منها[3]:

- ✓ الحمار برك اللي ينكر أصلو. (الحمار فقط من ينكر أصله)، يُضرب مثلا للدّلالة على الشّخص لا يُرجى خيره لحقارته ونذالته وخسّة أصله.
- ✓ كون شاف ربي الخير في الحمار ما ينحيلو قرونو. (رأى اللّه ما يوجد في الحمار فنزع له القرنين)، يضرب مثلا فيمن لا يرجى صلاحه أو خير منه.
- ✓ الحمار يبقى حمار. (الحمار حمار حتّى يموت)، مثل يُقصد به أنّه من شبّ على شيء شاب عليه ولا مجال للتّغيّر، فسيظلّ على حاله حتّى ينقضي أجله، ويوحي هذا المثل إلى القيم السّلبيّة المستهجنة تحديدا.

---

[1]-المرجع السّابق نفسه، ج2، ص100.

[2]-المرجع نفسه، ج1، ص463.

[3]-أمثال شعبيّة متداولة في المجتمعات العربيّة، منقولة سماعا.

- ✓ الحمار برك اللي ياكل بردعتو. (الحمار فقط من يأكل بردعته).
- ✓ الحمار حماري وأنا راكب مالّلور، ويُقال أيضا: الدّاب دابي وأنا راكب مالّلور. (الحمار لي وأنا أركب من الخلف!)، وهو مثل يُقال فيمن يمتلك شيئا ويفقده بفعل استحواذ شخص آخر عليه يدّعي أحقيّته فيه وملكيّته له دون وجه حقّ افتراءً وبهتانا.
- ✓ لا تشري حمار في الخريف ولا تخطب طفلة في العرس. (لا تشتري حمارا في فصل الخريف ولا تخطب فتاة في العرس).
- ✓ اللي زرعها الثّور كلاها الحمار. (القمح الذي زرعه الثور أكله الحمار)، وهو مثل يضرب للدّلالة على نكران الجميل وعدم الاعتراف بالخير والإحساس بالمعروف، فهذا المثل يوحي إلى أنّ عمل الخير لأناس لا يستحقّونه مثله كمثل الرَّسم على الرّمال تهبُّ عليه عاصفة فتمحو له كلّ أثر وتجعله هباء منثورا.
- ✓ حمارنا ولا سبع النّاس. (نستعين بحمارنا ولا نستعين بأسد الآخرين)، هذا المثل يحمل دلالة القناعة والرّضى، حيث يجب أن يرضى الشّخص بما يملكه ويقتنع بما كُتب له وما يكسبه وإن قَلَّ ولا يتطلّع إلى ما ليس له.
- ✓ الفاهم يفهم واللّي كان حمار يندهش. (اللّبيب من الإشارة يفهم والغبي يندهش).
- ✓ حمارين على فرد معلف ما يتربطوش مع بعض. (لا يُربط حماران عند معلف واحد)، يضرب مثلا للأمر يدبّره ويسيّره شخصان أو أكثر فيفسد ولا يستقيم شأنه ولا يرسو على رأي، وربّما أمكن القول بأنّ هذا المثل الشّعبي يلتقي في معناه مع الآية الكريمة التي يقول فيها الحقّ تبارك وتعالى: ﴿ لَوۡ كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَاۚ فَسُبۡحَٰنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلۡعَرۡشِ عَمَّا يَصِفُونَ ﴿٢٢﴾ ﴾[1].

[1]-سورة الأنبياء، الآية 22.

- ✓ الحمار كي يشبع يصك. (الحمار عندما يشبع يبدأ بالرّفس)، يضرب هذا المثل للدّلالة على الإنسان الذي ينشغل بجمع واكتناز الأموال، ولمّا يتأتّى له ذلك يتعالى ويتجبّر، ويحتقر من هو أنى منه وإن كان ذا قربى.
- ✓ الدّاب راكب مولاه. (الحمار يمتطي مالكه)، يستعمل هذا المثل للتّعبير عن انقلاب الموازين واختلال القيم والمفاهيم أو التّعبير عن شدّة اضطراب الأمور واختلاطها على النّاس فلا يعرفون وجه الصّواب فيها ولا يعرفون لها ضابط أو مسؤول معيّن يكبحها[1].

5-4-الحمار في أدب الرّحلات:

إنّه وعلى حدّ ما انتهى إليه عملنا وبحثنا، فقد تحيّفت المؤلّفات المصنّفة ضمن أدب الرّحلة حيوان الحمار، حيث لم تكشف لنا عن صورته، ولم نجد فيها وصفا أو إشارة إليه على غرار ما وجدناه من ذكر لحيوانات أخرى كنا قد أعطينا أمثلة عنها، ولكن إذا ما تحدّثنا عن الحمار ضمن سياق الرّحلة، فإنّه في أغلب الأحيان صوّر الحمار على أنّه رفيق التّرحال، فعلى سبيل التّمثيل كان الحمار الصّديق المرافق والرّفيق المصادق لشخصيّة (سانشو) في الرّواية الشّهيرة (دون كيشوت) لصاحبها (ميغيل دي سيرفانتس)، فقد مثّل الحمار دورا فاعلا في الرّواية، حيث كان المطيّة التي امتطاها الفلاح (سانشو) عند مرافقته لسيّده الفارس (دون كيشوت) في مغامراته، وتعلّق الفلاح بحماره، الذي كان بنظره لا يقلّ قيمة عن حصان سيّده الفارس، وإن كان الحصان جزء لا يتجزأ من حياة الفارس الذي يعدّه بمثابة السّيف في الحرب والسّلم والحلّ والتّرحال، فإنّ الحمار أيضا هو رفيق الفلاح وشريك عمله الذي لا يمكنه الاستغناء عنه بأيّ حال من الأحوال[2].

---

[1]-ينظر: سعيد سلام: دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشّعبية، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012م، ص155/ 156.

[2]-ينظر: مؤمن الوزّان: ما شكل الرّواية حينما يكون البطل حمارا؟ مقال متاح على موقع: https:// www. aljazeera. net، تاريخ الزّيارة: 08/ 06/ 2019م، ص01.

وعلى غرار رواية (دون كيشوت)، الرّواية العربيّة هي الأخرى لم تخلُ من تمثيل صورة (الحمار)، حيث حجزت له دورا ومكانة داخل عوالمها، ومثال ذلك رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) للرّوائي (عبدالرّحمن منيف)(*) ، أين كان الحمار رفيق التّرحال والصّديق المخلص لشخصيّة (إلياس) الذي يشتغل تاجرا يبيع الملابس القديمة، وتبدأ قصّته مع حماره بعد خسارته لأشجاره وأرضه، فيشتري حماره الذي أطلق عليه اسم (سلطان)، وبعدها تولّدت بينهما ألفة قلّما تجتمع بين اثنين، فكان شريك تجارته وعمله يقوده من قرية لأخرى، وربّما كان يشتري ويبيع للنّاس أكثر مما يفعل صاحبه، وكثيرا ما كان التّاجر (إلياس) يتحدّث إلى حماره ويستشيره في أيّ الطّرق يسلكان، وكان يحاوره ويناجيه ويبثّه همومه وأحزانه، فلا عجب فهو الحمار الذّكي العجيب الذي كان يفهم صاحبه أكثر من البشر دون أن يقول كلمة واحدة[1].

وخلاصة القول، إنّ تكاثف رمزيّة صورة (الحمار) ضمن حدود الحقول المعرفيّة المختلفة المطروقة –باستثناء القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف– تمتدّ متخطيّة حواجز التّفسيرات العقليّة والمنطقيّة، لأنّ وجودها رهين بطاقات تخيليّة تتضمّن مسحة غرائبيّة وعجائبيّة ذات الطّابع السّحريّ الممتع، ومراوغات إيحائيّة بكلّ ما تحمله من شحنات مفعمة بمنظومة من الدّلالات والتّأويلات التي حاولنا إزاحة اللّبس عنها، واستيضاح الغموض الذي يعتورها، وإسقاط أقنعتها لتكون صورة رمزيّة يُناط لها دور الانطلاق إلى أقصى الآفاق المبينة عن خيوط الحقيقة.

(*) عبد الرّحمان المنيف (1933م/ 2004م)، خبير اقتصادي وأديب وناقد حداثي سعودي، واحد من أعمدة السّرد العربي في العصر الحديث، له العديد من المؤلّفات منها: رواية شرق المتوسّط، رواية رحلة ضوء، وغيرها.

[1]–ينظر: مؤمن الوزّان: ما شكل الرّواية حينما يكون البطل حمارا؟ ص01.

الفصل الثّالث: الحمار والبدايات التّأسيسيّة للروّاية الجزائريّة:

1-أسطرة الحمار والتّشكيل العجائبي في رواية (الحمار الذّهبي) للوكيوس أبوليوس.

2-الحمار والمنظور الإيديولوجي في رواية (عرس بغل) للطّاهر وطّار.

1-أسطرة الحمار والتّشكيل العجائبي في رواية (الحمار الذّهبي)[1] للوكيوس أبوليوس(*):

لا يمكن الحديث عن توظيف صورة الحمار داخل المتون السّرديّة إلاّ وكانت رواية (الحمار الذّهبي) أو (التّحوّلات) للكاتب الأمازيغي الأصل أبوليوس أو أبولاي (Apuleius/ Apulée) تحتّل الصّدارة في الأدب العالمي، كيف لا وقد حملت هذه الرّواية التي عدّت أوّل رواية في التّاريخ البشري على الاطلاق اسم (الحمار)، فهذه الرّواية الملحميّة الفانتاستيكيّة التي وصلت إلينا كاملة، تعدّ بحقّ موروثا أدبيا متميّزا وفريدا من نوعه، لما حوته من تشعبّات في مواضيعها المطروقة وروافدها المعرفيّة، وخلفياتها المتنوّعة من تاريخ وجغرافيا وفلسفة وعلوم لغة وأديان وأساطير وفنون، فهذه الرّواية كما وصفها الباحث إسماعيل غزالي: "كتاب سحْريّ مَكَرَ ببطْش النّسيان، بقدرته العجيبة على الاختراق واجتياز امتحان التّاريخ المريب، فدمغ أثره غائرا في ذاكرة السّرد الكوني كأحد أبكار المحكيات التي تفتقتْ عن غلس الوجود المتوسطي"[2].

1-1-التّشكيل العجائبي في الخطاب السّردي:

إنّ فكرة إدراج أيّ خطاب أدبي ضمن (العجائبي) أمر لا يخلو من المجازفة، وقد يوقع القارئ الذي ينهض بمهمّة تأويل النّصّ في مأزق القراءة التّصنيفيّة والأحكام الجاهزة والمسبقة، وتصبح الأحداث والكائنات العجائبية الواردة في النّصّ بالنّسبة إليه عبارة عن بديهيّات ومسلّمات لا يسعه إلاّ تصديقها وتبنيّها، ولتفادي مأزق التّلقّي، والالتباس الذي قد يجرّ القارئ إلى تلك

---

[1]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2004م.

(*) لوكيوس أبوليوس: (124م/ 180م) ولد في مدينة مداور، التي يطلق عليها اليوم اسم مداوروش، ينحدر من أسرة غنية، درس النّحو والبلاغة في مدينة قرطاجنة، وله معرفة باللّغة اليونانية منذ صغره الأمر الذي ساعده على إكمال دراسته في أثينا في الفلسفة والهندسة والخطابة والموسيقى والشّعر، كان كثير الرّحلات إلى بلاد اليونان وآسيا الصّغرى، وفي ربوع الإمبراطورية الرّومانية، ومن خلال تنقّلاته اكتسب العديد من المعارف، وتعلم حتّى الرقّى والتّمائم السّحرية حبّا في معرفة الحقيقة؛ اشتغل بالمحاماة وبتدريس البلاغة، وألقى الخطب والمحاضرات في مداور مسقط رأسه، ووضع عدّة مؤلفات في مختلف المجالات، نذكر منها: الدّفاع، الأزاهير، عن إله سقراط، عن العالم، رواية الحمار الذّهبي. ينظر: مقدّمة الرّواية.

[2]-إسماعيل غزالي: مكر الكتابة/ هوامش حول رواية الحمار الذّهبي، جريدة الاتّحاد 03/04/ 2014م، نقلا عن موقع: http://www.alittihad.ae/details.php?id=29026&y=2014&article=ful، تاريخ الزّيارة:2018/04/13م، ص01.

الأحكام، كان من الضّروري محاولة تقريب مصطلح (العجيب)، وتقديم بعض الطّروحات والتّصوّرات النّظرية التي تعرّضت لهذا المصطلح بالدّراسة والتّحليل، وتتبّع السّياق الباعث على حصول الامتزاج بين الأدب والعجائبي.

منذ أن عُدّ العجائبي جنسا أدبيا قائما بذاته، وصار موضوعا لكثير من الدّراسات، بدت العناية بالعجيب (Le merveilleux / Marvellous) باعتباره ظاهرة تميّز الأدب، فقد بات هذا المصطلح من المصطلحات التي تردّد ذكرها على ألسنة الأدباء والنّقاد والفلاسفة وعرف انتشارا واسعا بينهم في العقود الأخيرة، الأمر الذي ساهم بشكل كبير في توسّع أفق التّفكير النّقدي والفلسفي على حدّ سواء، وقد راح الباحثون يطرحون هذا المصطلح ويتداولونه كمعادل للمصطلح الغربي الفانتاستيك (Fantastique / Fantastic)، ولكن ورغم العناية الفائقة التي أولاها النّقاد بهذا المصطلح وكثرة التّوصيفات، يظلّ منفلتا دوما من حدود الضّبط المصطلحي والتّعريفات الواضحة، فلو أردنا أن نجد له تعريفا جامعا مانعا، فإنّنا سنجد أنفسنا أمام هذه المفارقة، كثرة التّعريفات ولكنّها تبقى ناقصة وغير مكتملة وغير واضحة الحدود.

لقد تعدّدت الدّراسات والمقاربات التي تناولت مصطلح العجائبي منها ما جاء به الباحث والنّاقد (بيير جورج كاستكس/ Pierre Georges Castex)(*) في مُؤلّفه الموسوم (أنطولوجيا الحكاية العجائبية الفرنسية)، حيث تعرّض لمفهوم العجائبي وربطه بالخيال الخلاّق والانفعالات النّفسيّة الدّاخليّة الموبوءة بالقهر والحرمان، والتي يغذّيها الوهم والرّعب حين جعله "الشّكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخّل التّخييل في تحويل فكرة منطقيّة إلى أسطورة، مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرّده المنعزل"[1]، إنّه عالم الخرق والانتهاك، عالم ينزع فيه

(*) بيير جورج كاستكس: باحث وناقد فرنسي، من أهمّ كتبه: الأدب الفنتازي أدب الخيال العلميّ.

[1]–Pierre Georges Castex: Anthologie du conte fantastique français, Librairie José corti, Paris, 2004, p5/6.

الإنسان إلى كسر المألوف وعبور تخوم الممكن لتحقيق المستحيل، عالم تمتزج فيه المتناقضات وتتشاكل، الواقعي باللاّواقعي، اليقين باللاّيقين، المرئي باللاّمرئي، بحيث يجرّ التّخييل الإنسان إلى الاعتقاد بل وحتّى الجزم بوجود أشياء وظواهر فوق طبيعيّة محايثة لما هو طبيعي، ليستطيع من خلالها تجاوز مأزق الخوف اللاّشعوري الذي يكبّل تفكيره، ويتسامى على الأزمات المروّعة التي هزّت كيانه ويحاولَ الانفلات منها، ويُحِلُّ محلّها الاطمئنان والسّكينة في ذاته المتأجّجة والمتصدّعة.

وقد أورد (تودوروف/ T. Todorov) في كتابه الموسوم (مدخل إلى الأدب العجائبي)، ما يفيد أنّ العجائبي معناه "التّردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطّبيعيّة فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظّاهر"[1]، فتدوروف الذي كان له فضل السّبق –حسب الدّارسين– إلى وضع تعريف دقيق لمصطلح العجائبي في محاولة التّأصيل لهذا المفهوم، يشترط مقياس التّردّد والرّيبة والقلق الذي يعتري الإنسان لتحقّق عجائبيّة الظّواهر وغرائبيّتها، ويلجأ إلى إشراك القارئ في عمليّة تحديد هذا العجائبي، على اعتبار أنّ التّردّد يتلبّس المتلقّي فيجبره على عَدِّ "العالم الذي يحار في إدراكه عالما حقيقيا لكن غير قابل للفهم"[2]، وعليه؛ فالعجائبي يستند إلى عنصر المفارقة والتّناقض والتعارض، من خلال المزج بين ما هو طبيعي (Naturel) وما هو فوق طبيعي (Surnaturel/ Super Natural)، ما هو علمي وما هو ميثولوجي ليخلق بذلك التّردّد والحيرة والدّهشة والقلق لدى المتلقّي حيال حدث ما.

ويواصل (تودوروف) إثارة الجدل حول مفهوم العجائبي أو الفانتاستيك، حيث يرى أنّ هناك جنسان آخران متاخمان لحدود العجائبي، إنّه مفهوم متشاكل مع العجيب والغريب ومتنافذ داخلهما في عملية تجاذب وتعالق، فحدود الفانتاستيك حسب (تودوروف) تقع بين ما هو

[1]–Tzveetan Todorov: Introduction à la littérature fantastique, Edition du seuil, 1970, p29.

[2]–حسين علاّم: العجائبي في الأدب (من منظور شعريّة السّرد)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص11.

عجائبي وما هو غرائبي، والذي باستطاعته أن يحدّد فانتاستيكية أي عمل سردي هما القارئ ونهاية الحدث، فإذا انتهت الأحداث إلى تفسيرات منطقيّة يمكن إخضاعها لقوانين الطّبيعة، فإنّها تنتمي إلى الغريب الذي يبهرنا بادئ الأمر ولكن سرعان ما تزول غرابتها مع سيرورة السّرد، وأمّا إذّا انتهت الأحداث إلى التّردّد والارتيابيّة والخوف، وخلق ظواهر جديدة فوق طبيعيّة تجعلنا نقف عاجزين عن تفسيرها، وتقديم كائنات خرافية ذات قدرات خارقة تفوق قدرات البشر، فحينها نكون على يقين أنّنا في مجال العجيب، وعليه يصبح عامل التّفسير المكوّن الأساس والحدّ الفاصل في تحديد طبيعة الأحداث إن كانت عجائبيّة أم غرائبية[1].

وفي سياق البحث عن تعريف جامع مانع لمصطلح العجائبي وضبط حدوده وبلورته إجرائيا، يشير (كمال أبو ديب) إلى أنّ عجائبية الأحداث تتحقّق عندما "يجمح الخيال الخلاّق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتّاريخي والواقعي مخضعا كلّ ما في الوجود، من الطّبيعي إلى الماورائي لقوّة واحدة فقط، هي قوّة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحريّة المطلقة، يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلاّ لشهواته ولمتطلّباته الخاصّة، ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود، إنّه الخيال جامحا، طليقا، منتهكا"[2]، فالخيال الذي يغذّيه القلق والرّعب يعدّ أحد العناصر المؤسّسة للعجائبي، بحيث يمكنه أن يصوغ العالم كيفما يشاء، ويتعامل مع الظّواهر والأحداث الموجودة في الكون بعيدا عن أي تفسيرات منطقيّة، يخرجها من واقعيّتها إلى اللاّواقعي، ينتهك حدود العقل والمنطق ويخترقها، ليجعل من المعقول والمنطقي خاضعا لسلطته وحده، واستنادا إلى ذلك يمكننا عدّ الخيال المَعِين الذي يستقي منه العجائبي مادّته مع وجوب مراعاة كيفيّة اشتغاله في المتن السّردي.

---

[1]-ينظر: شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثّقافة، الرّباط، المغرب، د ط، 1997م، ص50.

[2]-كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي (في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربي)، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ودار أوركس للنّشر، أوكسفورد، بريطانيا، ط1، 2007م، ص08.

وقد تناقل أهل الأدب والنّقد مصطلحات أخرى تَقْطنُ الحقل الدّلالي نفسه الذي يستغرقه مصطلح (العجيب) ومصطلح (الفانتاستيك) مثل (الغريب/ L'étrange /Uncanny)، و(المدهش/ Le féerique)، والخارق (Fantastique/ Fantastic)، السّحري الخلاّب (The Magical)، وغيرها من المصطلحات في محاولة لوضع تصّور واضح حول هذا المفهوم، ولكن ورغم سخاء المادّة المعجمية للفظة (العجيب) وتجلّياتها في المتون السّردية، فإنّ "فكرة العجائبي بطبيعتها غير قابلة للتّعريف النّهائي"[1]، نظرا للإشكالات التي يطرحها هذا المفهوم، إشكالات المحتوى الدّلالي لهذا النّوع من التّخييل الذي يعتمد أساسا على المظاهر فوق طبيعيّة ممّا يؤزّم ويؤشكل الفهم للواقع، وإشكالات أخرى تتعلّق بالمقاربة النّصيّة، أيّ؛ أيمكن تحليل هذا النّوع من الأدب وبأيّة وسائل؟ ثمّ إشكالات القراءات والمقصود هنا هو التّأثير الذي يمارسه العجائبي على المتلقّي[2]، وهذا يعني أنّ انفتاح مصطلح العجائبي على تغيّرات كثيرة، وانزلاقه إلى تلك المستويات المتداخلة صعّب من إمكانية القبض عليه وتجنيسه بشكل قطعي وبائن.

إنّ الدّراسات النّقدية وفي خضمّ بحثها المضني عن مفهوم قارّ لمصطلح العجائبي جميعها تلتقي في بوتقة واحدة وهي أنّ العجائبي أو الفانتاستيك وغيرها من المصطلحات التي تتّصل به والمنفتحة دلاليا عليه تتواطؤ على اختراق حدود الشّيء المألوف وكسر رتابته، وخلخلة سكونيّة الواقع الطّبيعي الثّابت، والإتيان بكلّ ما هو نادر الحدوث وخارق للطّبيعة(*) ضمن حدود الإطار التّاريخي الموثّق والقابل للتّوثيق، وهكذا فإنّ "النّص الخوارقي يمارس فعل إبداع مغاير مذهل: إنّه يسرد الخارق المتخيّل بوصفه توثيقا تاريخيا عاديا"[3]، الأمر الذي يدفع بشخصيات الرّواية والقارئ

---

[1]-Denis Mellier: la littérature fantastique, Edition du seuil, 2000, p08.

[2]-ينظر: حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص16.

(*) نقل صاحب موسوعة لالاند الفلسفية ما مفاده أنّ الخارق للطّبيعة هو "ما لا يكون فوق الطّبيعي إلاّ بالنّسبة إلى طبيعة معيّنة ومحدّدة، بينما الخارق للطّبيعة بمعناه الحقيقي هو ما يتعدّى كلّ طبيعة مخلوقة أو قابلة للخلق"، أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثّالث، ص1394.

[3]-كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص11.

على حدّ سواء إلى التّردّد والقلق والحيرة إزاء الأحداث والظّواهر الفوطبيعيّة المؤسّسة للموضوع المسرود، وبطبيعة الحال تجيء هذه الأحداث في قالب مشحون بالغموض والرّعب والخوارق التي تتعارض مع التّفسيرات والشّروحات المنطقية؛ فالعجيب إذن؛ لا يحدث من شيء مألوف عند البشر، بل يحصل من شيء غريب وغامض لا يُصدّق، بعيدٍ عن مستوى الإدراك والفهم.

وتأسيسا على ما تقدّم ذكره، ولأنّ المقاربات عديدة حول مفهوم العجائبي وطبيعته المنفلتة دوما، أُجبِرت النّظريّات النّقدية على الدّخول في متاهات كثيرة، وإثارة عديد الأسئلة، ولكن يبقى السّؤال الملحّ والذي يطرح نفسه بقوّة، هل (العجائبي) جنس أدبي مستقلّ بذاته أو هو مجرد طريقة في الحكي؟ أو هو اتّجاه جمالي ذي وظائف محدّدة داخل المتون السّردية؟[1]

ولنا أن نقول إنّ هذا الطّرح قابل للنّقاش ويتماشى مع الفرضيّات والنّظريات السّالفة، فإذا ما أُعتبر (العجائبي) اتّجاها جماليا ومفهوما مرتبطا بالتّفكير السّحريّ اقترن ظهوره بالخلفيات التّاريخية والفكريّة للرّومانسية، فهنا سيكون "اتّجاها جماليا حاضرا في كلّ العصور، يشتغل في كلّ الحقول المعرفيّة المتنوّعة محتفظا بنفس الإشكالات المتعلّقة بحدوده، بحيث يمكننا الحديث عن رسم، ومسرح وسينما عجائبيين"[2]، ومنه يمكن عَدُّ (العجائبي) صنفا جماليا خالصا، ومكوّنا خطابيا يؤدّي وظائف خاصّة داخل النّصوص الأدبية وخارجها، ومظهر من مظاهر الملفوظ السّردي، يدخل في بنيته التّركيبيّة، ليتحوّل إلى أداة من أدواته المختلفة التي يتوسّل بها، من خلال ما يَمتح به من صور وأحداث وكائنات تثير الدّهشة والرّيبة معا.

وأمّا كونه جنسا أدبيا وظاهرة نصيّة، فإنّه "لا يصبح تيمة للحكي وحسب، بل يتعداه ليصبح شكلا للسّرد وطريقة في البناء الدّاخلي للنّص"[3]، وبالتّالي يكون متعلّقا بالخطاب؛ فقد

---

[1]-ينظر: حسين علاّم: العجائبي في الأدب، ص25.

[2]-المرجع نفسه، ص16/ 17.

[3]-المرجع نفسه، ص12.

أبرزته الأنطولوجيّات الكبرى الخاصّة به على أنّه جنس أدبي له سماته التي تميّزه عن غيره، والتي لا يمكن أن يُعرف إلاّ بها وعلى رأسها الخوف والهذيان والفظاعة والعنف والغرابة، دون إغفال جانب مهمّ جدّا وهو حضور الفوطبيعي في الأثر الأدبي، الأمر الذي يضع القارئ أمام عالمين متناقضين ويمنحه فرصة تجربة تأويل هذين العالمين[1]، ليتسلّل إلى عوالم أخرى تعجّ بكلّ ما هو سحريّ وتخييليّ من خلال بوابة العجائبي الذي يجمع بين المتفرّقات، ويتمكّن بذلك من فكّ طلاسم تلك المتناقضات حتّى يتوصّل إلى إشباع رغباته الكامنة التي ظلت تنتظر الإشباع.

يقوم السّرد العجائبي على حكايات خرافيّة وأسطوريّة قوام أحداثها الخوف والقلق الذي يفضي إلى نهاية أقلّ ما يُقال عنها إنّها رهيبة وفظيعة، نتيجة للحوادث التي عادة ما تصيب الشّخصيات والأبطال كالموت أو المسخ أو اللّعنة أو الاختفاء، والواقع أنّ هذا النّوع من السّرد تقتحمه عوالم متعدّدة بشخوصها وتصوّراتها وأزمنتها وأمكنتها، عالم السّحر والسّحرة خيريين كانوا أو أشرارا، عالم الكرامات والمعجزات، عالم الجنّ والأشباح والعفاريت، عالم الحيوانات النّاطقة التي تتصرّف وتتحاور وتتجادل كالإنس، عالم الأبطال المسحورين والخارقين والكائنات الماورائية التي تشكّل مادّة للطّقوس الدينيّة، وعالم كرونتوبي (chrono tope)(*) (الزّمان والمكان) لا يخضع إلاّ لمنطق فريد ابتدعه وانتظم فيه، وأحداث لا تستجيب لمنطق العقل، وعليه لا يمكننا عَدُّ السّرد العجائبي تمثيلا للواقع ومرجعا مطابقا له، بل هو واقع جديد، واقع سحريّ له نظمه وقواعده وقوانينه التي يخضع لها.

(*) الكرونوتوب مصطلح أُشيع في النّقد الأدبي خلال العشرينات، ظهر أوّل مرّة على يدّ ميخائيل باختين، والذي أطلقه على العلاقة الجوهريّة بين الزّمان والمكان المستوعبة في الأب استيعابا فنيّا، وهو مصطلح اقترضه في الحقيقة من الفيزياء والرّياضيّات. يُنظر: الخامسة علاّوي: العجائبيّة في الرّواية الجزائريّة، ص303.

[1]-ينظر: المرجع نفسه، ص45.

1-1-1-التّشكيل العجائبي في رواية (الحمار الذّهبي):

رواية الحمار الذّهبي، رواية تصوّر يوميات إنسان مُسخ حمارا، بطلها (لوكيوس أبوليوس) أو (أفولاي)، رجل راقٍ بمكانته الاجتماعيّة، في عنفوان الشّباب، يسكنه الفضول، مولع بالتّرحال والأسفار، وحبّ الاستطلاع والمغامرات، الواقع بين أحضان لذّة التّطفّل والفضول المقيتة؛ فهو من يصف نفسه بذلك قائلا: "... **وأنا مولع بالأخبار الطّريفة** (...) **لأنّي أريد أن أعرف كلّ شيء أو بعضه على الأقل**"[1]؛ ينطلق (لوكيوس) في رحلة من مدينة (كورنث) متوجّها نحو مقاطعة (ثيساليا) للتّجارة وزيارة أقاربه، وأثناء رحلته يلتقي برجلين، أحدهما يدعى (أرسطو مينيس)، والآخر يدعى (سقراط) وينضمّ إليهما وينخرط معهما في حديثهما، وخلال الطّريق يسمع من (أرسطو مينيس) حكاية حول عالم السّحر والأعمال السّحرية، أثارت هذه الحكاية فضول الشّاب (لوكيوس) المحبّ للمغامرة والاستكشاف، واستفزّت خياله وحرّكت رغبته في التّعرف على دنيا السّحر وشعائره العجيبة.

وعند وصولهم إلى مدينة (هيباتا)، يحلّ ضيفا على الرّجل البخيل (ميلو) هذا الأخير الذي كانت زوجته والتي تُدعى (بامفيلا) ساحرة من الدّرجة الأولى، أخبرته عنها صديقة أمّه (بيرهينا) التي التقاها في سوق المدينة وحذّرته من شرورها، وطرحت عليه فكرة النّزول ضيفا عندها، ولكنّ (لوكيوس) الفضولي لم يكترث لتحذيراتها، وآثر البقاء في منزل (ميلو) حتى يَخبر بنفسه الطّقوس السّحرية الخارقة والغامضة، ففكرة السّحر لم تكن لتخرج من دائرة اهتماماته؛ ولأجل ذلك أخذ (لوكيوس) في التّقرب من خادمتها (فوتيس) والتّودّد إليها لتمكّنه من تحقيق حلمه، هذا الحلم الذي تملّكه أكثر، ونما بداخله خاصّة بعد مشاهدته للسّاحرة (بامفيلا) وهي تدهن جسدها بمرهم عجيب يحوّلها إلى بومة، فيطلب من حبيبته (فوتيس) تمكينه من معايشة هذه التّجربة عبر ممارسة

[1]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص42.

السّحر، والحصول على تلك المادّة الدّهنية، ليدهن بها جسمه ويتحوّل إلى طائر: "**ولو جبت الفضاء كلّه بأجنحة نسر أو كنت رسول ربّ الأرباب** (...) **عندما أدهن جسدي بالمرهم وأرتدي رياش الطّير، سأبتعد عن البيوت التي يسكنها البشر** ..."[1]، فقد أراد الارتقاء إلى السّماء، ويهاجر بعيدا نحو عالم مثالي ينأى فيه بنفسه عن البشر وعالمهم الفاسق والفاسد والمنحطّ، ويترفّع عن الواقع المتعفّن بالزّيف والنّفاق.

وبعد محاولات عديدة تلبّي حبيبته (فوتيس) طلبه، وتقوم بإحضار المرهم له، ولكن ولسوء حظّه تخلط (فوتيس) بين العلب التي كانت تحوي مراهم مختلفة الاستعمالات، فبمجرد دهن جسده بذلك المرهم يتحوّل (لوكيوس) إلى حمار بدل أن يصبح نسرا، وأمام هذا المنظر المثير للدّهشة والذّهول طمأنته (فوتيس) أنّ علاج هذا التّحوّل سهل بسيط، وأنّه سيعود إلى هيأته الآدمية بعد أن يقضم الورود التي وعدته بإحضارها له في الصّباح الباكر، ولحظّه العاثر أيضا داهم اللّصوص بيت (ميلو) تلك اللّيلة، واستولوا على المال والمتاع وسيق (الحمار) مع المسروقات، هذا الارتداد العكسي الذي يتعارض مع رغبته في التّحوّل إلى طائر يحلّق في الجوّ، ليصبح حمارا يُعايش معه وبداخله تجارب إنسانيّة متنوّعة، ومن ثمّة تنطلق متاعب ومغامرات (لوكيوس/ الحمار).

1-1-2-التّمثيل السّردي لثنائية (المسخ/ السّحر):

1-1-2-1-المسخ والسّحر ثقافيّا واجتماعيّا:

تُجمِع المعاجم العربيّة والغربيّة، في قضية تحديد مفهوم المسخ ودلالته في اللّغة على أنّه الانتقال من حال إلى حال، أي اتخاذ الإنسان صفة غير صفته الآدميّة، وتحوّله إلى هيئة أخرى كالهيئة الحيوانيّة، أو بالأحرى هو فقدان هيئة أو صفة أعلى والتّدني إلى صفة أخرى أقلّ شأنا. وهو ما نجده عند صاحب لسان العرب الذي يرى أنّ المسخ هو: "تحويل صورة إلى صورة أقبح

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص90.

منها (...)، وقال العلويّ: هو إحالة المعنى إلى ما هو دونه، واشتقّاقِه من قولهم: مسخت هذه الصّورة الآدميّة إلى صورة القردة والخنازير، أو تحويل خلق إلى صورة أخرى (...) فمسخه الله قردا، تمسخه ومسيخ، وكذلك يشوه الخلق"[1]، فالشّاهد فيما جاء في هذا التّحديد أنّ المسخ هو ما كان تحوّلا من صورة إلى صورة أخرى أبشع من التي كان عليها، وكذلك أصحاب التّناسخ يرون أنّ المسخ هو نقل الرّوح إلى ذوات الأربع، وفي هذه الحال يكون التّحوّل بالضّرورة من مرتبة أعلى إلى مرتبة أدنى، ويميّزون بينه وبين الفسخ الذي يعني نقل الرّوح إلى الحشرات، وبين الرّسخ الذي يكون بنقل الرّوح إلى الجمادات والنّباتات، وبين النّسخ وهو نقل الرّوح إلى جسم أرفع وأعلى[2].

إنّ البحث في موضوع المسخ (La Métamorphose) عميق الجذور، فقد كان كثير التّداول والذّيوع لدى مختلف الشّعوب وعلى اختلاف ثقافاتها ومعتقداتها، حيث إنّ فكرة المسخ لم تكن مقتصرة على أمّة دون أخرى، وإنّما نجدها مبثوثة في ثقافات كلّ الأمم والتي سعت إلى تحديد طبيعة المسخ من منطلقات فكريّة وإيديولوجية وعقائديّة، ولا يقتصر الحديث عن تصوّر فكرة المسخ والتّحوّل على الثّقافات، بل يتعداه إلى الدّيانات، فالنّصوص الدّينيّة على اختلاف مصادرها السّماويّة والوضعيّة أشارت إلى قضيّة المسخ، ومن ذلك ما ورد في القرآن الكريم الذي صرّح فيه جلّ ثناؤه على مسخه جماعة من بني إسرائيل وكما سمّاهم أصحاب السّبت إلى قردة وخنازير، وكان مسخهم عقوبة لهم على معصيّتهم لأوامره تعالى وارتكابهم ما حُرِّم عليهم، يقول الحقّ تبارك وتعالى:﴿ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ ٱلَّذِينَ ٱعْتَدَوْاْ مِنكُمْ فِي ٱلسَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴿٦٥﴾ ﴾[3].

ومن الدّيانات الوضعيّة التي بلورت مفهوم الامتساخ والتّحوّل وفق عقائد الأمم والشّعوب، نجد الدّيانة الهنديّة ويتجلّى ذلك في بعض المقاطع التي ورد ذكرها في إنجيل (بوذا) في مثل قصّة

[1]-ابن منظور: لسان العرب، ج8 (ل-م-ن) (مادّة مسخ)، ص280.

[2]-ينظر: أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة وتقديم: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، ط3، 1992م، من المقدّمة، ص27.

[3]-سورة البقرة، الآية 65.

الإله (إندرا) الذي اتّخذ صورة صياد، يقول بوذا: "كان في قديم الزّمان ملك ظالم، فاتّخذ الإله (إندرا) هيئة صياد، ونزل إليه مع الشّيطان (متالي)، وهذا الشّيطان اتّخذ صورة كلب ذي قامة عجيبة، دخل الصّياد والكلب إلى القصر، وبدأ الكلب بالنّباح بقوة وبحزن؟ مما جعل بناء القصر الملكي يهتز من شدة الصوت"[1].

ولا تختلف الثّقافة العربيّة عن باقي الثّقافات الأخرى في تصورها العام لفكرة المسخ؛ فالحكايات الشّعبيّة العربيّة القديمة لم تخل من القصص الأسطوريّة حول هذه الظّاهرة، ومن ذلك ما جاء في قصّة مسخ (أساف ونائلة)، وهما رجل يدعى (أساف بن يعلى)، وامرأة تدعى (نائلة بنت زيد)، كانا من قبيلة جُرهُم، أَحْدَثا في الكعبة، فعُدّ ذلك فجورا ومعصية، فمسخهما الله تعالى إلى صنمين من الحجارة، واتّخذهما قريش فيما بعد إلهين وعبدتهما من جملة الأصنام التي عُبِدَت في الجاهليّة مع إدراكهم لحقيقة أنّ المسخ هنا كان عقابا لهذين الشّخصين، وفي الوقت ذاته كان دلالة قطعيّة على حرمة الاتّصال الجنسي بين الحجاج، وحرمة تعاطيه داخل الكعبة أو في حماها، فقصّة مسخ (أساف ونائلة) تعدّ درسا ترهيبيّا لكلّ من تسوّل له نفسه أن يتجاوز المقدّس ويجرأ على تدنيسه[2]؛ ولعلّ أهمّ أساطير المسخ التي تردّد ذكرها كثيرا في الحكايات الشّعبيّة العربيّة، ولازالت إلى يومنا هذا تتمتّع بسحرها وجاذبيّتها وقدرتها على إدهاش المتلقي وتوليد الحيرة لديه أسطورة (الغول)، هذا الكائن الخرافيّ العجيب الذي تحدّثت عنه المدوّنات التّراثيّة العربيّة، وأسهبت فيه، وأُفردت له مباحث كثيرة جدا.

يعدّ الامتساخ والتّحوّل أهمّ خاصيّة تميّز السّرد العجائبي، وكذا التّيمة الأكثر فاعليّة داخله مهما كانت تمظهراته، فالمسخ "أحد العناصر المؤسّسة للعجائبي في النّصوص الفانتاستيكيّة، أو

[1]-إنجيل بوذا: تعريب: سامي سليمان شيا، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص172.

[2]-ينظر: السّاسي بن محمد الضيّفاوي: ميثولوجيا آلهة العرب قبل الإسلام، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م، ص 29/ 30.

نصوص الواقعيّة السّحريّة، سواء اعترى هذا التّحوّل الإنسان أو الجماد أو الطّبيعة"[1]، أيّ؛ إنّ حضور عنصر المسخ في السّرد العجائبي يؤدّي وظيفة أدبيّة متعلّقة بتأجيج هذا العجائبي وتغذيته بكلّ ما تحمله من حمولات دلاليّة واجتماعيّة، كما أنّها لا تنفّك تبرز الواقع المعاش وتعبّر عن الموروث الحضاري والفكريّ والثّقافي لمجتمع معيّن، ذلك أنّ تيمة المسخ "تتماس في شكل مضخّم مع تحوّلات الواقع الرّهينة وتحوّلات النّفس الإنسانيّة وتقلّباتها"[2]، فهي بذلك تحاول أن تلقي الضّوء على حالة المجتمع وتناقضاته وترصد هواجس النّفس البشريّة متجاوزة حدود المعقول والمنطق.

وفكرة المسخ والتّحوّل، تقودنا دون شكّ إلى الحديث عن السّحر (Magie)، على اعتبار أنّ المسخ قد يحصل في كثير من الأحيان نتيجة لممارسة طقوس سحريّة معيّنة، وهو ما حدث مع (لوكيوس) بطل رواية (الحمار الذّهبي) الذي تحوّل إلى حمار عن طريق السّحر.

ولمّا كان السّحر مجالا خصبا وفضاء رحبا يصرف الإنسان نحو التّماهي مع اللاّمنطق والانفلات من حدود الزّمان والمكان، فقد حظي بعناية وتبجيل الآداب العالمية القديمة على غرار الآداب اليونانية الحافلة بمواضيع مرتبطة به، ففي (الأوديسا) مثلا يذكر (هوميروس) حكاية المعبودة اليونانية والسّاحرة (سيرس /Circe) التي عاشت في جزيرة (إيـا) والتي كانت "تحوّل بسحرها الرّجال إلى حيوانات حيث حوّلت رفاق أوديسيوس إلى خنازير"[3]، وهذا التّحويل كما ذُكر كان بمفعول الطّقوس السّحريّة.

---

[1]-باية غيبوب: الشّخصيّة الأنثربولوجيّة العجائبيّة في رواية (مائة عام من العزلة)، ص210.

[2]-شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكيّة، ص74.

[3]-حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة ومعجم المعبودات القديمة، ص230.

وقد كان لموضوع السّحر حظّ من الإسهاب أيضا عند الشّاعر (أوفيد /Ovide)(*) الذي طرقه في كتابه (مسخ الكائنات)، هذا الكتاب الذي يعدّ ملحمة شعريّة وإرثا أدبيا خالدا غدا فيما بعد مصدر إلهام لكثير من الأدباء والشّعراء، ذلك أنّ (أوفيد) عمد فيه إلى رصْد حشد هائل من القصص والحكايات الخرافية، وبعْث الحياة في الأساطير القديمة، من خلال سرد قصص البطولات الخالدة بأسلوب جذّاب ورشيق ينمّ عن حسّ مرهف مصقول وذوق رفيع، والموضوع البارز في تلك القصص والأساطير هو موضوع تحوّل الكائنات وتغيّر أشكالها من شكل لآخر، حيث يتحوّل النّاس إلى حيوانات ونباتات أو العكس بسبب سحر مُورس عليهم أو لعنة حلّت بهم، وقد أدرج القدرة على السّحر والمسخ ضمن صلاحيات الآلهة فقط، فهي المخوّلة الوحيدة بذلك، ولها منطقها الخاصّ في موضوع المسخ والتّحوّل سواء أكان منطقا إيجابيا أم منطقا سلبيا.

يتكرّر ذكر أسماء الآلهة في قصص وحكايات (أوفيد) في كتاب (مسخ الكائنات)، لأنّها حسب وجهة نظره، العنصر الفاعل في كلّ ما يعترض الأبطال من أهوال ومغامرات، والمسؤولة عن كلّ ما يجري في الكون من أحداث، بفضل ما تتميّز به من صفات وقدرات سحرية خارقة، فَقَبل أن يبدأ في رواية بطولات وأمجاد بعض الأبطال، يبدي إجلاله وتقديره للآلهة، ويستهل قصصه بشكرها والثّناء عليها على ما تسديه من خير للوجود، يقول: "ها أنذا آخذ في الحديث عن تحوّل لكائنات كانت على صورة ثمّ إذا هي صُوَر أخرى. وإنّي أبتهل إليكم أيّتها الآلهة، وإليكم زمام ما يجري في الكون من تحوّلات"[1].

(*) وُلد الشّاعر "أوفيد" سنة 43 ق م بمدينة سولمونة شرقي روما، ويعدّ آخر الشّعراء الذين أُطلق عليهم اسم (الأوغسطيين)، وهم جملة من الشّعراء الرّمانيين الذين سجّلوا أشعارهم سنة 27 ق م حتّى سنة 14 بعد الميلاد، هي المدّة التي كان فيها (أوغسطس قيصر) إمبراطورا لروما، عُرف بنظم القصائد الغزلية التي كان يجمّلها بالحكايات الخرافية التّقليدية والأساطير، من مؤلّفاته: (فنّ الهوى) وديوان (البطلات) و(سلوان الحبّ)، نُفي إلى (توميس) على البحر الأسود (رومانيا حاليا) سنة 18م؛ يُنظر: أوفيد: مسخ الكائنات، ص07/ 08/ 09، من مقدّمة الكتاب.

[1]-أوفيد: المرجع نفسه، ص31.

يستطرد (أوفيد) في عرض مشاهد من حكايات التّحوّل والمسخ، منها، قصّة مسخ (ليكاوون) طاغية (أركاديا) إلى ذئب من أشرس ما تكون الذّئاب، هذا المسخ الذي جاء نتيجة لعقاب سلّطه عليه سيّد الآلهة (جوبيتير/ زيوس)؛ وقصّة مسخ (إيو ابنة إيناخوس) وتحويلها إلى بقرة؛ وقصّة مسخ الحورية الأركادية (كاليستو) إحدى تابعات الرّبة (فوبيه/ ديانا)، التي اغتصبها الإله (جوبيتير) فغضبت زوجته الرّبة (چونو)، وصبّت جامّ سخطها على (كاليستو) ومسختها إلى دبّة وتركت لها عقلها البشري؛ والحكاية المروّعة التي بطلتها الفتاة (مُورْها ابنة سينيراس)، حيث وقعت (مُورْها) في عشق أبيها (سينيراس)، عِشْقٌ كان عارما لا يستجيب لنصح النّاصحين، ولم يكن يثنيها شيء عن محاولاتها إلى وصال أبيها، حتّى وقعت الخطيئة التي هزّت الأحياء، واجتمعت البنت مع أبيها على أمر محرّم، ولفظاعة جريمتها ابتهلت وتضرّعت للآلهة بأن تمسخها كائنا آخر تمتنع عنه الحياة والموت معا، واستجابت الآلهة لتضرّعاتها وحوّلت الفتاة إلى شجرة؛ وقصّة تحويل (يوليوس قيصر) رجل الحرب والسّلام إلى كوكب جديد مُذنّب في السّماء وانتسابه إلى الآلهة نظير مآثره الخالدة التي لا عَدّ لها؛ وتحوّله هذا كان من مرتبة أدنى إلى أخرى أعلى على خلاف المسوخ والتّحولات التي ذُكرت في باقي الحكايات[1].

وتجدر الإشارة هاهنا إلى أنّه تقريبا في كلّ الحكايات التي أوردها (أوفيد) عن المسوخ والتّحوّلات لم تكن نتيجة ممارسات سحريّة خالصة، وإنّما جاءت عقابا أو تكفيرا عن خطايا وذنوب ارتكبتها مختلف الشّخوص بسبب إغضابها للآلهة أو الإساءة إليها، وإن كنّا ألفينا بعض الآلهة قد استعانوا بالسّحر في صراعاتهم التي كانت تدور بينهم، وبعضهم الآخر اختصّ بأعمال السّحر وبرع فيها لزيادة سلطته وسطوته الرّبوبية.

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص36/ 45/ 61/ 226/ 230.

ويقرّ (أوفيد) بوجود السّحر حيث ذكره دون وقوع المسخ، وعلى سبيل الاستشهاد نذكر موضعا أُشير فيه إلى السّحر دون أن يقع المسخ نتيجة لذلك، يسرد في حكاية (جاسون وميديا): "وزوّدته بأعشاب سحرية قرأت عليها تعاويذها، وعلّمته كيف يستخدمها (...)، عدا جاسون الذي تابع خطوه دون أن يحسّ حرارة أنفاس الثّورين النّارية بفضل السّحر الذي اعتصم به (...)، وتحرّك الخوف في قلب ميديا على جاسون رغم السّحر الذي حصّنته به (...)، وانبرت تتمتم بتعاويذ أخرى تستعين بها"[1]، في هذا المقطع السّردي، تراهن (ميديا) على السّحر والتّعاويذ لإنقاذ حبيبها (جاسون) من الأخطار التي تحدق به، ولعلّ في هذه القصّة ما يشفّ عن تعدّد الغايات المتوخاة من السّحر وطقوسه.

إنّ السّحر يعدّ بمثابة تقنية تعادلية، أيّ؛ أنّ خاصيّته تخضع لقصديّته وليس لخاصيّة جوهريّة فيه، إذ نجد ما يُعرف بالسّحر الأبيض، ويُقصَد به السّحر الخيّر الوقائي أو الدّفاعي الذي كان يُستخدم لأغراض مشروعة، ويهدف إلى الحفاظ على النّظام والتّوازن الكوني، وطرد الأرواح الشّريرة والحدّ من المخاطر الضّارة المحيطة بالإنسان، وإبعاد العيون المؤذية، وعلاج الحالات المَرضية المستعصية، وهذا النّمط كان مباحا ودارجا في الاستعمال بصفة ملفتة للنّظر، في مقابل السّحر الشّريّ (السّحر الأسود) المؤذي والمنحرف الذي كان يستخدم في تدبير المكائد القذرة، ويستهدف بالدّرجة الأولى إلحاق الضّرر والسّوء على من يقع عليه مفعوله[2]، ومهما تكن الغاية من السّحر، وسواء أكان سحرا أبيض أم أسود، فما من شكّ أنّ البشر قد لجأوا إلى الاحتماء به ضدّ كلّ ما هو خفي ومبهم، وغير مرتقب لمصارعة الأحداث الكونية الغامضة، ومواجهة نوائب الدّهر، والتّصدي لقوى الطّبيعة القاسية التي لا تستجيب لطموحاتهم، وللحصول على ما رغبوا فيه وعجزوا عن تحقيقه، واكتساب قدرات تفوق قدراتهم البشرية.

---

[1]-أوفيد: مسخ الكائنات، ص153/ 154.

[2]-ينظر: إيفان كونج: السّحر والسّحرة عند الفراعنة، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1999م، ص15.

1-1-2-2-المسخ والسّحر عند (لوكيوس):

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ العصر الذي عاش فيه (أوفيد) أسبق من عصر (لوكيوس)، وبحكم الثّقافة الواسعة لهذا الأخير واطّلاعه على مختلف الآداب والثّقافات، فإنّه ليس مستبعدا في أن يكون (لوكيوس) قد اطّلع على كتاب (مسخ الكائنات)، واستند في روايته (الحمار الذّهبي) على ما أورده (أوفيد) من حكايات خرافية وأساطير عن المسخ والسّحر، وهذا الأمر له دلالات كثيرة منها أنّه يوحي بأقدمية السّحر وانتشاره على نطاق واسع، وأنّه احتلّ مكانة كبيرة بعدّه حجر الأساس في عقيدة وفكر الشّعوب البدائية على اختلاف معتقداتهم وفي كافّة أنحاء العالم، وحتّى إنّ مفهوم السّحر قد امتزج عندهم بالفكر الدّيني، وكان يُمارس بدرجات مختلفة بين كافّة طوائف المجتمع، فالسّحر عند الكهنة يختلف عنه عند عامّة الشّعب وعنه عند الملوك، وعنه عند الأرباب والرّبّات، وتعدّى ذلك ليصبح علما قائما بذاته وضربا من ضروب المعرفة يُستَمدّ من الكتب، وجزءً لا يتجزأ من أسلوب التّفكير عند الإنسان في مراحل وجوده الأولى ومنذ أن دبّ على الأرض وعاش فيها.

تدور أحداث رواية (الحمار الذّهبي) حول موضوع المسخ الذي تمّ عن طريق ممارسة الطّقوس والشّعائر السّحرية، فالبطل (لوكيوس) قبل تحوّله وخلال رحلاته وأسفاره لم يخف ولعه بالسّحر، وقد استولى هذا الموضوع على عقله وتفكيره، وأبدى في كلّ مرّة إصراره على تعلّمه، فالسّحر عنده علم قائم بذاته يستحقّ عناء البحث والتّنقيب، وهذا الأمر يدلّ على أنّ فكرة السّحر عميقة الجذور، ضاربة في أعماق الحياة البشرية، حيث كان متداولا عند كلّ الشّعوب وعلى اختلاف دياناتهم ومعتقداتهم إن لم نقل إنّه وُجد في حياة الإنسان البدائي، فالإنسان وخلال محاولاته المتكرّرة لمحاكاة الطّبيعة ابتكر السّحر، ذلك أنّ السّحر على كلام أحد الباحثين في

حقيقته هو "فنّ القيام بما ليس له وجود في المجرى الطّبيعي للأحداث الطّبيعية"[1]، فالسّحر في حدّ ذاته ليس سوى أداة تترجم إرادة ورغبة الإنسان الصّادقة والحقّة في بلوغ أعلى درجات المعرفة، وتطلّعه إلى الإلمام بشتّى العلوم والمعارف في كلّ المجالات، وهذه الإرادة هي بمثابة "السّر العظيم لكلّ معجزة ولكلّ تطوّر، إنّ السّحر يتمّ من خلال الرّغبة الكامنة في الكائنات"[2].

لقد بنى (لوكيوس) في روايته عالما تخييليا عجائبيا كان موضوع المسخ والتّحوّل أهمّ ميزة فيه ممّا جعلها تكتسي "طابعا أسطوريّا في بنيتها الحكائيّة وفي بعدها الإنساني"[3] لتغوص بنا في عوالم السّحر وخباياه، حيث يتحوّل بطل الرّواية (لوكيوس) إلى حمار رغما عن إرادته بسبب فضوله وحبّه للمغامرة وولعه بالطّقوس السّحريّة، وكان ذلك بعد أن قام بدهن جسمه بمرهم سحري أملا في أن يتحوّل إلى طائر، ويعترف بذلك قائلا في ذهول: "**غرفت كمية معتبرة من المرهم، ودهنت بها جسمي، وأخذت أحرّك ذراعيّ صعودا وهبوطا وأتمرّن على طائر معين، لم ينم لي زغب قط، ولا ظهرت لي ريشة واحدة! لكن شعري نما بشكل واضح وأصبح خشنا، وصارت بشرتي النّاعمة طبقة سميكة من الشّحم، وتجمّعت أصابع يدي وقدمي، ليتحوّل كلّ منها ببساطة إلى حوافر، وانبثق في أسفل ظهري ذيل عظيم** (...) **لم أر نفسي طائرا بل رأيت نفسي حمارا**"[4].

وبهذا المشهد الحكائي، مشهد التّحوّل إلى حمار، يخرج البطل (لوكيوس) من صورته الآدميّة ليعبر إلى حياة أخرى في ثوب حيوانيّ لإثبات ذاته وتحقيق شخصيّته، ورغم المسخ الذي تعرّض له جسمه فإنّه ظلّ محتفظا بقدراته العقليّة وطبيعته الإنسانيّة، من هنا ينطلق هذا الشّاب في رحلة

---

[1]-إيفان كونج: السّحر والسّحرة عند الفراعنة، ص08، من تقديم المترجمة.

[2]-المرجع نفسه، ص07، من تقديم المترجمة.

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

[4]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص90.

البحث عن طريقة للعودة إلى شكله الآدمي، وفي أثناء ذلك تعترضه مغامرات عديدة يغلب عليها الطّابع الفنتاستيكي، تزيد من معاناته مع النّاس صغارهم وكبارهم، تلك المعاناة التي جعلته يعايش مغامرات لا تخلو من الهزل والسّخريّة والاستعراضات الفكاهيّة من جهة، كما أنّها مكّنته من اكتشاف طبائع البشر وأفكارهم على حقيقتها من جهة ثانية، فيصبح التّحوّل والمسخ أداة يترصّد بها الكاتب طرق التّفكير البشري وحقيقة الذّات الإنسانيّة.

تتّخذ رواية (الحمار الذّهبي) من موضوع السّحر محورا لأحداثها، حيث يبرز هذا الموضوع عند مؤلّفها (لوكيوس) على أنّه علامة ثقافية تنضوي تحت ثقافة المجتمع الذي كان ينتمي إليه لما لعبه من دور فعّال ومؤثّر، فالمؤلف دون شكّ ابن بيئته وزمانه، و(لوكيوس) ابن بيئة ازدهرت فيها الفنون السّحرية، حيث كَثُر متعاطوها وممارسوها كما كَثُر المؤمنون بها، وتغلغلت تقاسيم هذا الولع بالسّحر في ثنايا النّسيج الاجتماعي ككلّ، وباتت المراسيم والطّقوس السّحريّة تُمارس على أوسع نطاق بين مختلف أفراد الشّعب، لتنطق بهواجسه الطّافحة ألما وأسى والمخترقة بطعم النّكوص والانكسار، فاسحة المجال لعبثية البحث الدّائم عن تصوّر كلّي للوجود والعالم، والبحث عن ثوابت أمام المتغيّرات، واستكناه رهانات الواقع المتناقض.

إنّ هذا التّداعي الذي يُمركز ثنائية السّحر والمسخ في بؤرة الإيحاءات النّفسية والحسيّة، هو ما جعل (لوكيوس) يُدرك أهميّة السّحر، ويصرُّ على معرفة كافّة مظاهره وفنونه، وتعلّم كافّة خباياه وأسراره وكذا طقوس تأديته، وهو من الوهلة الأولى أخذ في تهيئة القارئ وإعداده لهذا الغرض، حيث صرّح بذلك في أوّل الرّواية قائلا: "**ستعجب كيف يتّخذ بعض النّاس أشكالا غريبة ثمّ يستعيدون صورهم الأصليّة على وجه مغاير**"[1]، وتَوقُّه هذا دفعه لمكابدة مشاقّ السّفر تحقيقا لرغباته الفضوليّة الجامحة، وبلوغ تطلّعاته المعرفيّة بتعلّم السّحر وفنونه، ولهذا لم يكن اختياره لمدينة

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص41.

(ثيساليا) وجهة له من قبيل الصّدفة والاعتباطية، وإنّما وقع اختياره عليها لما بلغه عنها من شهرة وذيوع صيت بالأعمال السّحرية والشّعوذة والتّعويذات العجيبة، يقول عنها: "**وقد تملّكني الحرص على مشاهدة ما في المدينة من أشياء عجيبة غريبة. لقد تذكّرت أنّني وسط ثيساليا، التي اشتهرت بتعويذاتها السّحريّة** (...) **فقد بدا لي أنّ الأعمال السّحريّة قد خلعت على الأشياء كلّها أشكالا مغايرة**"[1]، فالسّحر يعدّ أحد أهمّ الرّكائز التي اعتمد عليها (لوكيوس) في بناء عالمه السّردي وكونه الرّوائي.

ولعلّ من أكثر السّمات المميّزة لموضوع السّحر عند (لوكيوس) اقترانه بطقوس معيّنة تتعالى عن المواقف العابرة والمفارقات العابثة، تلك السّمات التي تمنحه بعدا فلسفيا من خلال الارتكاز الدّائم على التّرميز المكثّف والمُلغز، والانحياز إلى مبدأ الإبدال والقَلب، والنّزوع إلى مبدأ الدّين، هذا الأخير الذي توسّل به (لوكيوس) للخلاص من المسخ الذي لحق بهيئته الآدمية، ولإبراز هذه الأبعاد يرصد السّارد (لوكيوس) بعضا من الطّقوس المتّبعة في ممارسة السّحر، والمرتبطة أساسا بمختلف أوجه معيشة النّاس وبمشاعرهم الدّينية وأحوالهم النّفسية والشّعورية.

ونحن نتلمس بعض معالم موضوع السّحر وطريقة تمثيله داخل حدود الخطاب السّردي العجائبي، تطفو على السّطح قضية على درجة كبيرة من الأهميّة ولم تكن لتخرج من دائرة اهتمامات (لوكيوس) الذي كان على قدر عالٍ من الوعي بها، قضية شغلت كثيرين قبله وبعده من فلاسفة ومناطقة، إنّها العلاقة الجدلية القائمة بين السّحر والدّين، ونحن لن نسهب –في المقام الحالي– في بيان تفاصيل هذه العلاقة، وإنّما نحتاج فقط إلى وقفة عند الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين بعدّهما حالتين متلازمتين وعلى طرفي نقيض في آن، فقد لجأ علماء الإنسان إلى التّمييز بين هاتين الظّاهرتين قائلين: إنّ السّحر حالة فرديّة خاصّة، وأمّا الدّين فهو حالة اجتماعيّة

[1]–لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص59.

خالصة، ولكنّ تعريفهم هذا يصطدم باختلاط الحالتين اختلاطاً واضحاً بيّناً، ذلك أنّ طقوس السّحر يمكن أن تدخل في الإطار الاجتماعي من جميع مستوياتها وظروفها ووظيفتها، بينما ينغرز في الدّين الوعي الأكبر بالذّات[1]، فالسّحر كما ذكرنا آنفا، انتشر بشكل ملفت للنّظر في كثير من المجتمعات، بينما الدّين يمارس على مستوى الأفراد، فهو يتّصل بحريّة الفرد الذي يتّبعه، أيّ إنّه ينبع من قناعة الفرد الشّخصية ومعتقداته الرّوحية والنّفسية.

وبتتبّع العلاقة بين السّحر والدّين، ثمّ السّجال الدّائر في شأن الحدود الفاصلة بينها، خَلُص علماء الإنسان إلى أنّه "في السّحر تتحوّل الأشياء كلّها إلى رموز فيصبح الشّيء هو الرّمز نفسه، والرّمز هو الكلمة، بينما يرتبط الدّين بالقدرة الخارقة للآخرين سواء أكانوا آباء أم آلهة، لكنّهم أيضاً يمارسون الفعل عبر الرّمز لكنّ تحقّق الفعل لا يتمّ بتحوّل الموضوعات إلى رموز"[2]، ما يعني أنّ القدرات الفعّالة التي اكتسبها الإنسان بعد مضي زمن طويل لتحقيق حاجاته ورغباته إنّما هي في الأساس أشبه بالسّحر، ومنه كان الاعتقاد بهذا الأخير أقدم من الاعتقاد بفكرة الدّين المرتبطة أساسا بفكرة الإله، وفي ضوء ذلك يمكن القول إنّ السّحر "كان أسبق في الظّهور من الدّين، وإنّ وجود بعض الشّعائر أو الطّقوس الدّينية ضمن الممارسات السّحرية دليل على أنّ المجتمع الذي يجمع بين نوعي الممارسات إنّما مرّ بمرحلة السّحر الخالص في طريقه إلى مرحلة الدّين"[3]، فالاحتماء بالسّحر كان وسيلة الشّعوب التي ارتقت إلى مستويات حضاريّة وفكريّة متقدّمة للوصول إلى مرحلة الدّين ومن ثمّ الله.

---

[1]-ينظر: واليس بدج: السّحر في مصر القديمة، ترجمة: عبد الهادي عبد الرّحمان، سينا للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص10، من المقدّمة.

[2]-طالب مهدي الخفاجي: السّحر والدّين في مصر القديمة، جريدة المدى الثّقافي/ ثقافة شعبية، العدد 130، الأربعاء 09 حزيران (جوان) 2004م، ص8.

[3]-جيمس جورج فرايزر: الغصن الذّهبي (دراسة في السّحر والدّين)، ترجمة: أحمد أبو زيد، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، مصر، ج1، د ط، 1971م، ص149، من الهامش.

على مستوى الطّقوس السّحرية في رواية (الحمار الذّهبي)، يستحضر البطل (لوكيوس) بعضا من الطّقوس والشّعائر التي يتمّ الاعتماد عليها في مجال ممارسة السّحر، طقوس يغلب عليها طابع الكتمان والسّرية، ويغمرها ضرب من الصّوفية والرّوحانية، حيث بدأت طقوس التّحول بالتّجرّد من الثّياب والتّعري، ثمّ بعدها دهن الجسم العاري بمرهم سحريّ، يقول البطل السّارد "**بعد ذلك نزعت ثيابي كلّها بسرعة، وأدخلت يدي في العلبة، وغرفت كميّة معتبرة من المرهم، ودهنت بها جسمي**"[1]، إنّ هذه الصّورة الأولى لطقس التّعري الذي سبق عمليّتي الدّهن والتّحوّل هي رمز مستعار، يطرح عديد الدّلالات والتّأويلات، منها تعريّة الإنسان من مكانته الاجتماعيّة ومنزلته الرّاقية بتحوّله إلى حمار يتصّرف تصرّفات وقحة ومبتذلة مرفوضة مجتمعيّا وأخلاقيا، ومثال تلك التّصرّفات قيامه بمضاجعة سيّدة من الطّبقة المخمليّة وذات مركز اجتماعيّ راق وهو على الهيئة الحيوانية (حمار)، يقول: "**وبعدئذ راحت تقبّلني متمطّقة بعنف** (...) **وأخذت زمامي وجعلتني أضطجع كما تعلّمت** (...) **ارتضيت معانقات امرأة جميلة مشتهية**"[2]، فيكون التّعري حينئذ أيقونة رمزيّة تدلّ على تعرية الواقع المحشوّ بتجليّات العفن والابتذال والفجيعة، ولتكون التّعرية أقوى تعبيرا عن الانهيار القيمي في مجتمع منحلّ ماجن لا متّسع فيه للأخلاق والمبادئ.

أمّا الصّورة الثّانية لطقس التّعري فقد أخذت منحنى آخر مغاير، منحى عَمِل على شحن النّصّ بطاقات استعاريّة، إنّه منحى التّدين والتّطهّر من الذّنوب والخطايا، فعند طقوس إبطال مفعول السّحر واسترجاع الهيئة البشريّة، عمد (لوكيوس/ الحمار) إلى غسل جسده وغمس رأسه في مياه البحر متّبعا توجيهات الرّبة الشّرقية (إيزيس) التي كرّس حياته فيما بعد لعبادتها، يقول: "**واستحممت في البحر وأنا أهفو إلى النّقاوة. وغمست رأسي سبع مرّات في أمواج**

[1]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص90.
[2]-المصدر نفسه، ص219.

البحر"[1]، فبتعرية الجسد وغسله وغمس الرّأس في ماء البحر للخلاص من الشّكل البهيميّ واستعادة الشّكل الآدميّ، يتموضع العريّ -والحال هذه- بمثابة رمز لظاهرة صوفيّة روحانيّة، تصوّف الرّجل العاري الذي يغتسل لمحو ذنوبه وخطاياه، ويغتسل للتّخلّص من همومه وأحزانه المتوارية عن الأنظار بسبب الاندماج القسري والانتماء التّعسّفي في المجتمع الحيواني بصفته (حمار) رغم وعيه بذاته وإدراكه لانتمائه البشريّ.

وتتقاطع رمزية التّعرية ورمزيّة الرّقم سبعة (7)(*) في الطّقوس المصاحبة لعملية إبطال مفعول السّحر، هذا الرّقم الذي كان مفصلا رئيسيّا في إبطال السّحر، وللإشارة فإنّ الأعداد عموما تمتلك أهمّية بالغة وحضورا مميّزا وقدسيّة منقطعة النّظير في الفكر الإنساني، فقد اهتمّت جلّ أساطير الأوّلين بها وأولتها بالعناية والتّخصيص، وكانوا يشعرون نحوها بالقداسة والارتياب، وربّما كان من أكثر تلك الأعداد شيوعاً، وأكثرها ارتباطاً بما هو أسطوريّ وسحريّ وغامض، الأعداد "ثلاثة، وسبعة، وتسعة، التي نالت جميعها حظوة خاصّة عند غابر الأمم وفي سالف المعتقدات، ليس بسبب تردّد أصدائها في جنبات المغامرات الأسطوريّة فحسب، بل بسبب ارتباطها بدلالات سحريّة في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الدّيانات، ولدى عدد من الشّعوب أيضا"[2]،

---

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص229.

(*) تذكر أساطير الأوّلين أنّ الآلهة سبعة وتسكن في الأعالي على مراتب سبعة، ويتخصّص كبيرهم في أعلى مرتبة أي في الطّبقة السّابعة من السّماء وهي الأعلى والمنتهى، وكما جاء في القصائد السّومريّة من أنّ الكون مضاء بسبعة أنوار سماويّة؛ والسّومريّون بع موتهم يجتازون سبعة أبواب للجحيم، ويواجهون سبعة آلهة جهنّميّة؛ والطّوفان استمرّ سبعة أيّام وسبع لياٍل؛ وأنّ جلجامش في بحثه عن سرّ الخلود كان عليه اجتياز سبعة جبال وتحييد سبعة شياطين وقطع سبع أشجار؛ ويتطابق العدد سبعة مع أيام الأسبوع؛ والكواكب السيّارة سبعة (الجواري الكنّس)، وألوان قوس قزح سبعة، وفتحات رأس الإنسان سبع، وفتحات القلب سبع، والبحار سبعة، أعمار الحياة سبعة، وعجائب الدّنيا القديمة سبع، والفنون الرئيسة سبعة، وتُسمّى ميثولوجيا التّكوين في آشور بـ (رقم الخليقة السّبعة)، وقد كُتبت بالشّعر البابلي ودُوّنت على سبعة ألواح من الطّين تعود إلى القرن السّابع ق. م، وآمنت بابل أن العالم تعرّض سبع مرات للطّوفان، وأنّ آلهة المصير سبعة، وأنّ جهنّم يحكمها سبعة قضاة، وفي اليهوديّة يُقام عيد (العزايم) خلال سبعة أيّام سابقة لأعياد الفصح الذي يرجع لموسى -عليه السّلام-، وفي المسيحية يقسّم العالم إلى سبعة عصور؛ والصّلاة الرّبانية إلى سبعة أقسام، الأسرار المقدسة سبعة، والفضائل سبع، والخطايا سبع، والوصايا المعاكسة سبع، وأسابيع الصّوم المقدّس سبعة؛ وأسابيع الطّقس الميلادي سبعة، وفي القرآن الكريم ذُكر الرّقم سبعة في مواضع عديدة منها: سبع بقرات، سبعٌ عجاف، والسّماوات سبع، وفاتحة القرآن تتكوّن من سبع آيات... إلخ، ينظر: فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ-الأديان-الحياة، ص459 وما بعدها.

[2]-نضال صالح: النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص135.

فلكلّ عدد دلالة خاصّة تميّزه، إذ هناك أعداد تجسّد رمزيّة الخير، وأخرى تجسّد رمزيّة الصّراع، ومنها ما يجسّد رمزيّة التّشاؤم، ومنها ما يرمز للكمال والعظمة ونحو ذلك.

وظّف (لوكيوس) في متن روايته الرّقم سبعة (7) بمسحة أسطوريّة دينيّة (صوفيّة)، فحسب إرشادات وألطاف الرّبة الشّرقية (إيزيس/ ربّة القمر والأمومة عند الفراعنة) التي كانت تساعد (لوكيوس) للخروج من متاهة المسخ المنكود، حيث أرشدته إلى الاستعانة بالعدد سبعة وذلك لأنّه يأخذ طابعا رمزيا مقدّسا ودلالة ثقافيّة عريقة في كثير من الدّيانات، يقول: "**وغمست رأسي سبع مرّات في أمواج البحر، لأنّ فيثاغوراس الموهوب كان قد اعتبر هذا العدد خاصّة ملائما للطّقوس الدّينيّة**"[1]، فالعدد سبعة (7) يحوي كثيرا من الغموض والأسرار الخفيّة والمشفّرة لارتباطه بدلالات أسطوريّة سحريّة، لذا عدّته الميثولوجيات القديمة من أكثر الأرقام قوّة ومهابة بالنّسبة للكهنة والعرّافين، ولم ينحصر تقديس هذا العدد على ثقافة بعينها أو ديانة دون غيرها، فعلى سبيل التّمثيل يرمز هذا الرّقم في التّوراة إلى الرّاحة، حيث يجب على الإنسان أن "يرتاح في اليوم السّابع، ذلك هو أصل السّبت، كلّ سبع سنوات، أثناء سنة سبتيّة سوف تراح الأرض، وبوضعها قيد الاستراحة، تؤجّل الدّيون ويحرّر العبيد"[2]، ففي الرّقم سبعة رسالة شديدة التّشفير تختزن كتلة من الدّلالات التي لا تتجزأ، خاصّة وأنّه رمزيّا يجمع الأرض بالسّماء، ولعلّ هذا ما جعل (لوكيوس) يتوسّل به ليكون ملاذا يتجاوز به حاضره ويكبح جماح مآسيه التي أصابته بعد تحوّله إلى (حمار) هذا الحيوان الدونيّ والبشع المنظر، فيعانق به الأمل في انتهاء تعاسته وعذاباته الجسديّة والنّفسية، والخلاص من طوق المسخ بإسقاط الشّكل الحيوانيّ عن جسده والعودة إلى هيئته البشريّة لبدء حياة جديدة محترمة بعيدا عن الخطيئة من خلال اتّباع طريق الدّين الذي انتهى إليه كأسلوب حياة مفعم بالنّقاء والطّهارة، فيتأسّس الرّقم سبعة –والحال هذه– كرمز للكمال والتّسامي.

---

[1]–لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبيّ، ص229.

[2]–فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ–الأديان–الحياة، ص461/ 462.

لقد كانت طقوس إبطال مفعول السّحر التي قام بها (لوكيوس) للخلاص من شكل (الحمار) بمثابة شخصيّات أو علامات سيميائيّة تلعب دور المساعد، وحسب الباحث في مجال السّيميائيّات (فيليب هامون/ Philippe Hamon)، فإنّ الشّخصية من وجهة نظره: "علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة، إنّ وظيفتها وظيفة اختلافية، إنّها علامة فارغة، أيّ بياض دلالي لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدد"[1]، فهامون يوسع من مفهوم الشّخصية بحيث لا يكون مقتصرا على العنصر البشري، بل يتعدّاه ليشمل الحيوان والنّبات والجماد وحتى الأشياء المعنوية، وتأسيسا على ذلك؛ فإنّ الشّخصيّة في المجال السّيميائي هي دور يؤدّى في المسار السّرديّ الذي تنبني عليه أحداث الرّواية، والطّقوس التي اتّبعها (لوكيوس)، سواء قبل أو بعد التّحوّل، منها ما كان يؤدي دور المعيق، ومنها ما كان يؤدّي دور المعين، فبغية تعاطي السّحر المفضي إلى التّحوّل استعمل (لوكيوس) المرهم السّحري الذي مسخه إلى (حمار) بدل أن يحوّله إلى طائر يحلّق بجناحيه في السّماء، وهنا أخذ المسار السّرديّ منعرجا آخر، منعرج انتكاسيّ جعل البطل (لوكيوس) في حالة انفصال مع حالته الآدميّة، واتّصال مع حالة حيوانيّة كريهة لم يكن يرغب بها، فيتأسّس المرهم هنا كشخصيّة لعبت دور المعيق الذي حال دون (لوكيوس/ الإنسان) ومشروعه أو بالأحرى ما كان يطمح إليه من هذا التّحوّل، حيث أفقده المرهم امتيازه الآدميّ وأنزله إلى المرتبة الحيوانيّة، وإلى الإلهة (إيزيس) المنعمة عليه أخذ يتطلّع (لوكيوس/ الحمار) للتّخلص من المسخ البغيض، ويتضرّع إليها متوسّلا: "**إرم عنّي صورة الحيوان البشعة، دعيني أرى هيئتي مرّة أخرى، دعيني أكن لوكيوس من جديد**"[2]، فأوحت إليه بما وجب عليه فعله للتّحلّل ممّا هو فيه، وبالموازاة مع الطّرف المعارض والمعيق المجسّد في المرهم السّحري (الدّهن)، تتمركز طقوس إبطال السّحر في موضع الطّرف المعين والمساعد، فماء البحر، وإكليل الورود، والرّقم سبعة (7)

[1]-فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، د ط، 1990م، ص08.

[2]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص230.

مجتمعة شكّلت موتيفات هامّة في عمليّة إبطال السّحر ومن جوانب مختلفة، وهذه الموتيفات لها حمولتها الدّلاليّة والرّمزيّة، إذ تدلّ على الرّغبة الملحّة في التّوبة والإيمان والتّديّن والرّوحانيّة، وهي دلالات تعمل على تعزيز وتنضيد فرضيّة أسبقيّة السّحر عن الدّين، وأنّ اتّباع طريق هذا الأخير هي التي تفضي إلى خلاص الإنسان.

1-2-التّمثيل السّردي لصورة الحمار وبُؤر التّشكيل الدّرامي:

تنبني رواية (الحمار الذّهبي) حكائيّا على دعائم أساسية هي: البطل لوكيوس، والرّحلة، والمسخ، والسّحر، بحيث يقوم البطل (أفولاي) برحلتين محوريتين وعلى طرفي نقيض في القصّة: رحلة الفضول والاستكشاف، ورحلة الخلاص والعودة إلى الحالة الطّبيعيّة وهي الإنسان، فالرّحلة الأولى كانت بدايتها انطلاقه من مدينة (كورنث) إلى مدينة (هيباتا) بمقاطعة (ثيساليا)، سمع خلالها البطل (أفولاي) قصّة عجيبة عن الأعمال السّحرية التي تقوم بها السّاحرة (بامفيلا) أثارت فضوله ودفعته إلى المغامرة والاستكشاف، وأمّا رحلته الثّانية فهي الرّحلة التي ألقت به في غياهب المجهول، حيث تحوّل بسبب خطأ في الطّقس السّحري إلى حمار بدل النّسر، فبدل أن يتلفّع بعباءة الطّيور ويظهر في صورتها مجلّلا، وقع في إسار الدّونية حين وجد نفسه حيوانا من ذوات الأربع.

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

تعدّ لحظة التّحوّل العجيب والامتساخ الحيواني، لحظة حجز الذّات الإنسانية في جلد (الحمار)، البؤرة الرّئيسة والحبكة التي تغيّر مجرى حياة البطل (لوكيوس)، لتمتدّ تفاصيل هذه الحبكة عبر أحداث سردية جزئية كثيرة ومتداخلة في الرّواية، والتي لا يكاد يداري فيها السّارد بُعدَها السّجالي حول مسائل أرّقت تفكيره من فلسفة وأديان وأساطير وغيرها؛ وخلال تلك التّطوّرات الدّرامية المسكونة بالتّوتر، والتّرميز المكثّف، يصطدم البطل بشخصيّات تمثّل شرائح مختلفة من المجتمع الخاضع لمنطق التّناقض والتّمرّد، والانسلاخ القيمي والأخلاقي، والعهر الإنساني، واختلال

موازين القوى، والسّعي المحموم في إثبات الذّات، في أسلوب تصويري حافل بعناصر الغرابة والإدهاش والتّنغيص، تَحوُّلٌ يستفزّ الذّهن للغوص بعيدا في أعماق التّاريخ وعوالم الأسطورة والسّحر، ويدفع به إلى تشخيص صوت ضمير الوعي الجمعي بهمومه وآماله.

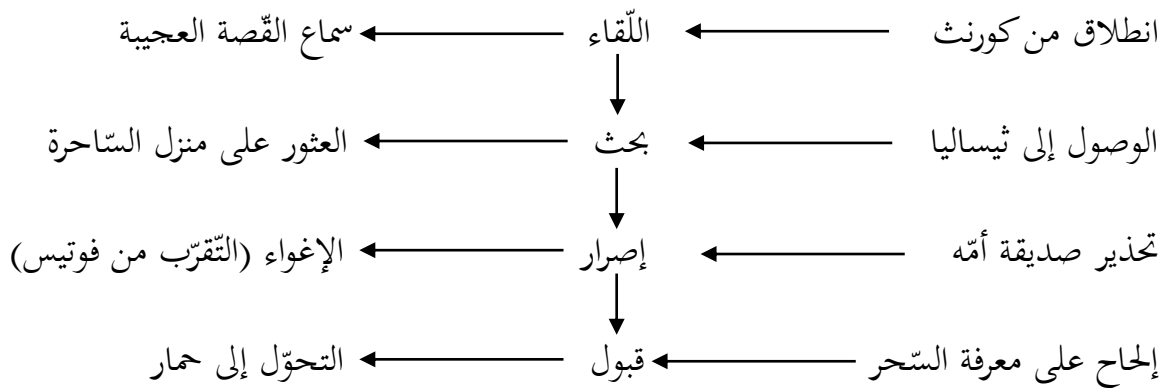
واجه لوكيوس/ الحمار، في بؤرة الأحداث وفي العقدة الرّئيسيّة للنّصّ الرّوائي، إرادة التّحكم البشري، وعانى آلاما لا مثيل لها ولا حصر، وطوّحت به عواصف الأخطار والأهوال، ذاق خلالها ألوان العذاب والمعاناة، حيث أُريد له في كلّ مرّة قسرا أن يقوم بأمر مخالف لرغبته، أو أن يعاقب دون وجه حقّ، والقيام بأعمال شاقّة،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

فبعد تحوّله مباشرة يذهب إلى الإصطبل أين يتواجد حصانه وحمار آخر يملكه مضيفه (ميلو)، ويزوي بنفسه في ركن من أركانه، حتّى تراءت أمامه صورة لربّة الإصطبلات وحارسة الخيل (إبونا) على إحدى الدّعامات مزيّنة بأكاليل الورود، فلاحت بين عينيه فرحة النّجاة، لأنّه تذكّر حينها ما أخبرته به حبيبته (فوتيس) بأنّ علّة خلاصه من هيئة الحمار –حسب ما صرّحت به فوتيس– يكمن في قضمه للورود، وهو ما يتّضح من ملفوظ السّرد الآتي: "**إلاّ أنّ هناك لحسن الحظّ دواء لهذا التّحوّل: يكفيك أن تقضم الورد لتخرج من جلد الحمار وتعود إلى القيام بدورك بصفتك حبيبي لوكيوس**"[1]، وبينما يحاول الوصول إليها، إذ بخادمه الذي كان يعتني بحصانه ينهال عليه ضربا وتعنيفا، فيسرد ذلك قائلا: "**وراح في الحين يبحث عن عصا، فوقع مصادفة على رزمة من الحطب، انتقى منها هراوة ذات أغصان، كانت أقوى من كلّ ما عداها، وانهال عليّ بها**"[2]، وبهذه العبارات السّردية ينسج السّارد تصويرا روائيا يختزل فيه معاناته

[1]–لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص91.

[2]–المصدر نفسه، ص92.

وهو على هيئة حمار، وهذا المقطع السّردي من الحكاية، أيّ؛ من لحظة الانطلاق من مدينة (كورنث) إلى لحظة التّحوّل، وهي رحلة الفضول والاستكشاف التي انتهت بالمسخ والانتقال من الإنسان إلى (الحمار)، ويمكن تقسيمها إلى أربع وظائف سردية ترتبط ببعضها بعض ارتباطا تسلسليا ومنطقيّا، وهي كالآتي:



1-2-2-من التّحوّل إلى الخلاص/ مسار اختلال التّوازن:

بعد التّحوّل الفانتاستيكي الذي لحق البطل (لوكيوس)، تبدأ مرحلة جديدة من حياته، أهمّ ما يسيطر عليها اختلال التّوازن لأنّها رحلة مجهولة الوجهة، فبينما كان في انتظار حلول الصّباح لتأتيه حبيبته (فوتيس) بورود الخلاص، أتاه اللّيل بحادثة غير متوقّعة غيّرت مجرى حياته كلّها، حيث أغار اللّصوص على بيت مضيفه البخيل (ميلو)، واستولوا على كلّ ما وقعت عليه أيديهم من كنوز ثمينة كانت في منزل الرّجل، ولأنّ المسروقات كانت كثيرة جدا وثقيلة، اقتادوا معهم (لوكيوس/ الحمار) متّخذين منه وسيلة لحملها إلى مغارتهم، كما استعانوا في نقل المسروقات بحمار آخر وحصان كانا في الإصطبل، ويذكر (لوكيوس) ما نالهم من الضّرب المبرح والتّعذيب على أيديهم، يقول (لوكيوس) السّارد في تصويره لهذا الوضع المأساوي الذي آل إليه: "**إلاّ أنّ حجم الأحمال كان يتجاوز عدد الحاملين، وسبّبت لهم كثرة ما استولوا عليه حيرة كبيرة، وعندئذ أخرجونا نحن، الحمارين وحصاني من الإصطبل، وحمّلونا أكثر الرّزم ثقلا وأخذوا يسوقوننا**

خارج البيت وهم يهدّدوننا بعصيّهم التي كانت تحوم فوق ظهورنا (...) **لقد قادونا عبر طرق جبلية وعرة بسرعة كبيرة دون أن يتوقّفوا عن ضربنا**"[1]، وتَحضُر هذه الصّورة ضمن السّياق الرّوائي في بداية التّحوّل والمسخ الجسدي لإثبات عجز الذّات المركزيّة (لوكيوس) أمام الآخر الهامشي (اللّصوص) بعدما ارتدى لبوس الحيوان (الحمار)، وغاية الصّورة هنا تكثيف التّوتر الدّرامي من خلال تقصّي الشّرخ المجتمعي الخفي، هذا الشّرخ الذي تبرزه سطوة اللّصوص وبثّهم الرّعب داخل المجتمع، فالصّورة لا تكتفي بإبراز عجز المجتمع في مجابهة اللّصوص الذين يتلذّذون في القتل والسّلب والنّهب، بل إنّها تقصيه عن دائرة الأمن والأمان الذي يفترض أن يسود في ظلّ حماية الحاكم المبجّل (القيصر) وحماية القانون.

تتداعى الصّور السّردية الدّرامية بشكل منتظم ومتجانس ومتلاحم ضمن قصص منتظمة طافحة بطابع مأساوي صادم أحيانا، وأحيانا أخرى تتّخذ طابعا فانتاستيكيا عجائبيا تمثّل مغامرات (لوكيوس) بعد المسخ، هذه الصّور وإن تناقضت الأصوات المتضمّنة في عوالمها، فإنّ دلالاتها كثيرة ورسالاتها أكثر وأبلغ، إنّها صُور سرديّة ترصد تشظّي الذّات وتدين الواقع المأزوم، تُزاوج في تراكيبها بين التّفصيل السّاخر والأثر المأساوي.

يصل اللّصوص إلى مغارتهم التي يختبئون بها ومعهم (لوكيوس/ الحمار) الذي استسلم لمصيره، أين يلتقي بعجوز "**أحنى ظهرها تقدّم السّنّ**"[2] كانت تقوم على خدمتهم والاعتناء بهم، والتي سيكون لها حظّ هي الأخرى في سيرورة السّرد، خاصّة بعد قيام تلك العصابة باختطاف فتاة فاتنة الجمال ليلة زفافها، أصبحت تقاسمه الأسر، حيث يقول عنها: "**يدلّ مظهرها على نبل المحتد، وكان يبدو من لباسها أنّها من بنات الأسر الرّاقية في المنطقة، كانت جديرة بأن**

[1]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص92/ 93.

[2]-المصدر نفسه، ص98.

تعشق حتّى بالنّسبة إلى حمار من نوعي"[1]، يرصد التّصوير السّردي هنا اقتران البطل بقصّة أخرى حملت أحداثا أليمة وقاسية أين اضطّر لمواجهة مجموعة اللّصوص، وإنقاذ الفتاة النّبيلة وتخليصها من بين أيديهم، بعدها يتأّهب لخوض مغامرات أخرى ومتاعب كادت تتسبّب في هلاكه في أكثر الأحيان، أحداث أشاع من خلالها البطل (لوكيوس) الرّوح البهلوانيّة والمناخ الكرنفاليّ ومشاهد الضّحك تارة، والدّراما المأساويّة تارة أخرى، تلك الأحداث التي عرف فيها البطل مجتمعا مليئا بالشّرور والفساد والخطايا، بدءً من قطّاع الطّرق، الانتهازيين، المجرمين والمجرمات، البغايا، السّاحرات، الأقوياء والضّعفاء والصّراع بينهم، وهي كلّها دلالات توحي بافتقار المجتمع الذي كان يعيش فيه (لوكيوس) إلى منظومة قيميّة ونسق أخلاقي، فالتحمت مع هذا الافتقار دلالات الخوف والارتباك من مصير مجهول مفخّخة آفاقه بالمفاجآت الصّادمة غالبا.

إنّ الاختبارات والابتلاءات التي مرّ بها (لوكيوس) من بداية الحكاية إلى نهايتها تنبني على فكرة دينيّة ورؤية فلسفيّة تتعلّق بالوجود الإنساني، أو بالأحرى هي فكرة تجسّد رحلة الإنسان في الحياة والوجود، رحلة على ثلاث محطّات، محطّة الصّفاء والنّقاء، تليها محطّة الخطيئة والخذلان، ومن ثمّ تنتهي بمحطّة الطّهارة والنّدم، فشخصيّة (لوكيوس) لم تكن سوى رمز للإنسان في طفولته، يخرج إلى الحياة لا يحمل هدفا معيّنا فقط التّطلّع والمعرفة وهو ما يحيل على دلالة الصّفاء وخلوّ الذّهن من المنغّصات، ثمّ يجد نفسه عالقا بين جنبات محيط محفوف بالمخاطر والشّرور، فينساق خلف أهوائه وفضوله الذي ألقى به في غياهب الخطيئة المتمثّلة في استعمال السّحر، ومن ثمّ التّحول إلى بهيمة من أقبح ما تكون البهائم (حمار)، غير أنّه بقي محتفظا بعقله البشريّ، فتكون الخطيئة والمسخ رمزا استعاريّا يدلّ على تكبّل العقل وتجعله يسير كالبهيمة بغير هدى، وأخيرا وبعد العذابات التي طوّحت بالبطل (لوكيوس)، تأتي محطّة النّدم التي تفضي به إلى التّوبة والإيمان، وما بين البداية والنّهاية خطّان متوازيان، الخطيئة والتّوبة، فالأولى تمثّل المسخ من إنسان إلى حمار وهنا

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص106.

كانت خطايا الإنسان نفسه والمتسبّب في التّحوّل هي التي أوجبت العقاب، وأمّا الثّانية العودة إلى الحالة الإنسانية بالتّحوّل من حمار إلى إنسان، وهنا أوجبت التّوبة والإحساس بالنّدم مغفرة الإلهة (إيزيس) والتي صار كاهنا في معبدها[1]؛ ومسار الخلاص من طوق المسخ الحيوانيّ يمكن تقسيمه إلى وظائف سردية كثيرة اختصرناها في أربع وظائف مهمّة منها فقط، وهي كالآتي:

لوكيوس/ الحمار ← يأس ← التّضرّع للآلهة

↓

إيزيس (الرّبة الشّرقيّة) ← الوحي ← شعور لوكيوس بالسّعادة

↓

نهوض لوكيوس من النّوم ← الاستجابة ← وصول موكب الاحتفال

↓

قضم الورد والقيام بالطّقوس ← استرجاع ← اتّباع طريق الدّين (التّنسّك)

1-3-انتهاك الجسد وتحوّل الذّات:

لسنا في حاجة إلى التّأكيد على أنّ (الذّات) مصطلح ماكر، إذ يوحي للوهلة الأولى ببساطته وسذاجته، ولكن هذا لا يعني بحال من الأحوال ذلك، فهذا المفهوم الذي لا يعرف الاستقرار صنع الجدل في كثير من الدّراسات والأبحاث سواء تلك المتعلقة بالفلسفة أو علم النّفس أو نظرية الأدب وغير ذلك.

يشير عبد الله العلايلي إلى أنّ (الذّات) تساوي الجوهر والماهية، فهي حقيقة الشّيء وجوهره، ويقرّ العلايلي بأنّ (الذّات) نواة الشّيء والإنسان وهي التي تجعل الشّيء يتميّز عن باقي الموجودات بمجموعة من الخصائص، كما تطلق (الذّات) على الجانب المدرك في الإنسان في مقابل

[1]-ينظر: وردة سلطاني: بنية الحكاية في قصّة الإطار (الحمار الذّهبي) لأبوليوس أنموذجا، مجلّة قراءات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 02، 2010م، ص198.

الموضوع (Subject/ Sujet)[1]، ووفقا لهذا الرّأي جاز لنا أن نطلق مصطلح (الذّات) على كلّ الأشياء والكائنات الحيّة فنقول ذات الشّيء أيّ عينه ونفسه.

وأمّا الباحث في مجال علم النّفس والمهتمّ بدراسة الفلكلور (يونغ /Young) فقد اشتغل بدوره على مفهوم (الذّات /Self) وقد كان يميل إلى الاحتفاظ بالمفهوم الثّلاثي لبناء الشّخصيّة، وأخذ في توكيد الذّات انطلاقا من هذا البناء الذي يُحدث اتّساقا بين الغرائز الحيوانيّة في الإنسان وإرثه الرّوحي والاجتماعي وتأسيسا على ذلك يتحدّد مفهوم (الذّات) بأنّها الوحدة المركزيّة للشّخصيّة[2]، ولأنّ الإنسان حسب (ابن خلدون) حيوان عاقل، يكتسي طابعا اجتماعيا ذا خصوصيّات ثقافيّة متنوّعة تجعله يتميّز عن غيره من الذّوات الأمر الذي يحدث التّمايز والاختلاف بين النّاس، فتظهر الفروق الفرديّة بينهم من حيث ميولاتهم وأحاسيسهم واتّجاهاتهم وأفكارهم؛ وعليه يصبح مفهوم (الذّات) شاملا لمعتقدات الإنسان وتكوينه الجسدي وحتّى علاقاته بالآخرين، وبذلك يتدخّل هذا المفهوم في تحديد السّلوك البشريّ.

إنّ "الاهتمام بالذّات هو القوّة الأساسيّة المحرّكة والموجّهة للسّلوك الإنساني رغم أنّ هذه القوّة يمكن أن تعدّل ويعاد توجيهها إلى حدّ ما بواسطة النّظام الاجتماعي"[3]؛ إذا فهمنا هذا الكلام جيّدا يمكننا أن نقول إنّ (الذّات) تتأثّر بشكل مباشر بمختلف المتغيّرات التي تحدث داخل النّظام الاجتماعي بحكم احتكاكها المباشر بعناصر المجتمع وامتزاجها معها، لذلك يمكن عَدُّها الكيان الذي يحدّد طبع الإنسان وشخصيّته، وهويّته، ومزاجه، وماضيه، وحاضره، ومستقبله، وهذا ما يجعل له خاصيّة تميّزه عن بقيّة الموجودات، وكي يتمكّن هذا الكيان من التّعبير والإفصاح عن

[1]-ينظر: الصّحاح في اللّغة والعلوم، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان ط1، 1974م، ص434.

[2]-ينظر: ريتشارد لازروس: الشّخصيّة، ترجمة: سيّد محمّد غنيم، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، د ت، ص53.

[3]-المرجع نفسه، ص122.

كلّ ذلك بشكل أوضح يحتاج إلى مقابلته بالآخر إذ من دونه لا يمكنها أن تعي جوهرها ولا أن تشعر بانتمائها.

وفي رحاب الحديث عن (الذّات) يضعنا ذلك أمام حتميّة الحديث عن (الجسد)، ذلك أنّ الجسد هو صنو الحياة، فلا حياة دون جسد ولا جسد دون حياة، وإذا انتفى الجسد كان الموت، ولأنّ التّكوين الجسدي يدخل في تحديد مفهوم (الذّات)، فهذا يدفعنا إلى القول بأنّ الجسد والذّات كلّ متكامل، يتواشجان بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر إلى الحدّ الذي يكون فيه كلام الذّات هو كلام الجسد، هذا الأخير الذي لانهائيّة لكلامه مادام حيّا ومستمّرا في الاكتشاف والاستكشاف.

يرصد السّارد (لوكيوس أبوليوس) في سرده العجائبي موضوع تشظّي الذّات ورحلتها الفطريّة في البحث عن كينونتها ومعنى وجودها، وتتضّمن رحلة البحث العبثيّة تلك تسجيلا لهواجس الإنسان وثوابته أمام متغيّرات الواقع وانتكاساته، هواجس تمّ طرحها من خلال موضوع تحوّل الذّات وارتهانها لتجربتي السّحر والمسخ، وهو ما يصرّح به السّارد نفسه في هذا الملفوظ السّردي: "...**ستعجب كيف يتّخذ بعض النّاس أشكالا غريبة ثمّ يستعيدون صورهم على وجه مغاير**"[1]، فهذا المقطع السّرديّ يوضّح أنّ التّحوّل الذي لحق بجسد (لوكيوس) يعكس تحوّل الهويّة وتأرجح الذّات أمام استشكالات الواقع وتعقيداته.

إنّ التّحوّل الذي لحق بـ (لوكيوس) لم يكن تحوّلا حقيقيا على مستوى الجسد فحسب بل هو تحوّل نفسيّ وجداني انعكس على هذه الشّخصيّة ورؤيتها لذاتها وعلاقاتها بالآخر، كما يعكس هواجس الإنسان ورحلته الفطرية في بحثه الدّائم عن سرّ الوجود وحقيقة الكون والذّات والهويّة، هذه الأخيرة التي تتزامن لحظة انبثاقها مع ميلاد السّلطة السّياسية المتمثّلة في علاقة الحاكم

[1]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص41.

بالمحكوم، العلاقة التي يشوبها الصّراع والنّزاع، وبما أنّ الهويّة جزء لا يتجزّأ عن الذّات، و(لوكيوس) لم يغفل عن هذه القضية، فهي حسبه لا ترتبط فقط بالجوانب البيولوجيّة، أو الانتماءات الثّقافيّة والإثنيّة، بل هي مرتبطة ارتباطا وثيقا "بالجوهر الذي هو العقل، فالمؤشّرات الثّانوية في الهوية تؤسّس للشّخصية الماديّة، التي هي بالأصل متعلّقة بالوجه الحيوانيّ، اللاّمعقول في الشّخصيّة الإنسانيّة، أمّا العنصر الكريم في الهويّة، والذي يكون الصّفة الذّهبيّة في الحمار، هو العقل المستنير بوحي المقدّس، فإنسانيّة الإنسان عند لوكيوس لا تتحقّق إلاّ بالتّحرّر من هويّة (الحمار)، والاستنارة بنور العقل الذّهبيّ (الوسطيّة)، النّور الذي يمكّنه من إدراك ذاته، ومعرفة غيره، وهو النّور المستنير بكونيّة الإنسان"[1]، فمن خلال تصوير إمكانية المسخ والتّحوّل في رواية (الحمار الذّهبي)، جعل (لوكيوس) من أحداث الرّواية محاكاة للرّوح الإنسانيّة، أو بمعنى أدقّ محاكاة للواقع الخفي والباطن في الإنسان أو الآخر فينا، بحثا عن الهويّة الضّائعة أو الذّات المضمرة والمغيّبة بفعل عوامل الانحراف عن منظومة القيم، والانحطاط الأخلاقي، والاغتراب عن معايير الإنسانيّة.

وبغية إدراك جوهر الذّات والهويّة، انتهك (لوكيوس) قداسة الجسد بإنزاله أحقر مراتب الحيوان، حيث وضع نفسه في معادلة من نوع خاصّ حين تحوّل من ذات فاعلة إلى ذات مفعول بها، وذلك بعد انفصاله عن المجتمع البشري واتّصاله بالمجتمع الحيواني عن طريق السّحر المفضي إلى المسخ بواسطة المادّة الدّهنية (المرهم)، ولكنّه يبقى بمكوّن إنسانيّ وهو العقل الذي لم يتعرّض للتّحول والمسخ، وبذلك يكون العقاب القاسي عن طريق المحن والابتلاءات المضنية التي عايشها البطل (لوكيوس/ الحمار) والتي لا تسلّط إلاّ على المنحرفين والمجرمين خاصّة في المنظور الدّيني، فهذا الارتداد من ميزة الإنسان إلى دونيّة الحيوان يعزّز ارتهان الذّات لتجربة النّكوص والانكسار من خلال تقمّص جسد بهيمة دونيّة (حمار)، ويبدو أنّ حالة انتهاك الجسد وتحوّل الذّات تقابلها

[1]-شريف الدّين بن دوبه: أدب البحث عنن الهويّة (قراءة في رواية التّحوّلات/ الحمار الذّهبي)، مجلّة جسور المعرفة، المجلّد 04، العدد 04 (16)، 01/ 12/ 2018م، ص226.

تحوّلات أخرى على مستوى الفكر وعلى مستوى القناعات، فالبطل (لوكيوس) الذي كان مولعا بالسّفر والاكتشاف تشاء قدريّة الحكاية أن ينتهي من مغامر إلى عابد ناسك.

وإذ تصّور الرّواية الخلل الحاصل على مستوى الذّات، فهي تصّور كائنا بشريّا وهو يعايش حالة التّحوّل عن طريق سحر عارض، تحوّل يختزل حلم الإنسان (لوكيوس) في الطّيران والتّعالق مع الحكمة والفلسفة، وبالتّالي التّحرّر من ارتباطه بالأرض أصل الفساد والخسّة البشريّة، وتتعمّق دلالة هذا الحلم المتوخّى من التّحول من خلال رمزيّة طائر البوم، فـ (البومة) تفيض بأبعادها ومؤشّراتها الرّمزية التي توسّع من الرّؤية التّأويليّة، وهي تحديدا في معتقدات الرّومان ترمز للحكمة، والتّوسّل بها لا يحيد عن وظيفتها الرّمزيّة تلك، فيكون المطلب من التّحوّل هو ملامسة الرّغبة في السّمو إلى عالم الفكر والرّوح حيث عالم المُثل والقيم، وعلى هذا كانت (البومة) كرمز ثريّ يدلّ على طموح التّحليق والطّيران، بغية استكناه الغموض السّماويّ، وعلى اللاّمتوقع سار الحلم وتهاوت الذّات، حيث فعلت الأقدار المتواطئة عليه فعلتها قصدا أو دون قصد، إذ فرضت عليه التّواشج مع عالم الأرض رمز الشّرور والخطيئة والآثام والالتصاق به أكثر بدلا من التّواشج مع السّماء رمز الرّفعة والسّمو، وهذا الارتهان لما هو أرضي من خلال التّحوّل إلى (حمار) وتقمّص شكله دون شكل الطّائر قد أدّى إلى نوع من المصالحة مع الذّات، بتخليصها من نوازعها اللاّأخلاقيّة، وانفعالاتها العدوانيّة الضّالة، وغرائزها الشّبقيّة المبتذلة، بل ومنح الذّات كلّ ما ينفعها وجوديّا وروحيّا من خلال استرضاء الآلهة والتّوبة والارتواء من ذات الإلهة (إيزيس)، وهو ما تعرّض له من ضربات القدر القاسية خاصّة حالة المسخ وتحوّله لذات مشوّهة جسديّا ونفسيّا، لم يغفل الإشارة إلى إلمامه بمعارف جمّة بفضل تلك الذّات المشوّهة والممسوخة في هيئة (الحمار)، يقول: "**وإنّي لأحبّ أن أشكر جلد الحمار الذي لم يكد يزيد من ذكائي، عندما ارتديته وتعرّضت لمغامرات عديدة، ولكنّه زوّدني بمعارف جمّة**"[1]، ففي هذا المقطع السّردي جسّدت صورة (الحمار) لغة الوعي

[1]-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ص190.

بضرورة اكتساب المعرفة وجمع المعلومة والإقبال على العلم، تلك اللّغة التي تناقضها لغة وعي أخرى تجسّد السّخرية والاستهزاء من العادات والأعراف والتّقاليد المتوارثة في المجتمع والتي كرّست الفهم الخاطئ للحياة والوجود الإنساني.

ومهما يكم من أمر، فإنّ طموح (لوكيوس) في التّحوّل إلى طائر يعكس تطلّع الإنسان منذ الأزل إلى التّحليق والطيران في محاولة لكشف كنه الغموض السّماوي المؤسطر والمؤلّه وتلمّس أسراره الغائمة، ولكنّ رغبته هذه تصطدم بواقع تحوّله عن طريق الخطأ إلى بهيمة (حمار) ليظّل ملتصقا بالأرض، وشتّان بين ميزة الطّائر، ودونيّة (الحمار)، وبذلك يجسّد هذا الارتداد العكسي دلالة رمزيّة على حال المجتمعات الضّعيفة والمقهورة والمهمّشة، فهي مجتمعات أموميّة شديدة الارتباط بالأرض، في حين المجتمعات القويّة والمركزيّة تخضع للسّلطة الأبويّة، وهي سلطة متعالية ومسيطرة، وبذلك يظهر لنا (لوكيوس) من خلال روايته (الحمار الذّهبي) الصّراع الأزلي بين المركز والهامش، الأنا والآخر بمنطق أسطوري ذي منطلق فلسفي وعقائدي.

2-الحمار والمنظور الإيديولوجي في رواية (عرس بغل)[1] للطّاهر وطّار:

2-1-وصف الرّواية:

رواية (عرس بغل) هي رواية تأتي ضمن سياق الاتّجاه الرّمزي المؤدلج، أومأ من خلالها الكاتب إلى حالة الاضطرابات والصّدامات المتكرّرة حول السّلطة والحكم سواء بالنّسبة للأمّة العربية عموما، أو بالنّسبة للجزائر تحديدا، (عرس بغل) هي رواية تجعل المتلقّي يعيش صدمة هائلة منذ الوهلة الأولى بأجوائها المشحونة وعوالمها المأزومة، وهموم شخصيّاتها البائسة التي تستسلم لواقع مليء بالهلوسات والمحرّمات، حيث تجري أحداث هذه الرّواية في وضع أقلّ ما يُقال عنه إنّه مأساوي نتيجة للظّروف الاجتماعيّة القاهرة التي تغرق فيها كلّ الشّخوص دون استثناء، تلك الشّخوص التي تعيش التّشظي، التّمزق، الاغتراب، التّيه، التّأزم؛ والتي تبحث باستمرار عن مبرّرات وجودها، فلا تجد سوى (الماخور) ملاذا لها من واقع مأزوم متأشكل، لتصبح ممارسة الجنس واحتساء الخمر عندها المتنفّس والسّبيل الوحيد لخلاصها والذي يمكّنها من إخراج كلّ الوساوس العميقة التي تعتري ذاتها المحبطة ونفسيّتها المشوّهة.

تقع الرّواية في مائتين وسبع صفحات، تجري أحداثها في (الماخور)، أبطالها أُناس ساقتهم أقدارهم إلى (الماخور) إمّا مخيّرين أو مجبرين، تنطلق الرّواية بوصف حال أحد شخوصها وهو (الحاج كيان) حيث كان يجلس في المقبرة متسلّلا بين القبور يدخّن غليون الحشيش (المخدّرات)، يرتاد المسجد للصّلاة وقراءة القرآن، وبعدها ينطلق نحو ماخور (العنّابية) الذي يعمل فيه منذ أن أُطلق سراحه من السّجن الذي قضى فيه أكثر من عشرين سنة، بسبب اتّهامه زورا بالقيام بعملية إجراميّة، يستقبل (الحاج كيان) والعنّابية صاحبة (الماخور) والمومسات اللّواتي يشتغلن به إلى جانب فتوّته يوميا مئات الزّبائن والزّوار من مختلف الفئات والأعمار، تحصل صراعات كثيرة وتقع

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، موفم للنّشر، الجزائر، د ط، 2013م.

صدامات متفاوتة بين شخوص الرّواية أكثرها بسبب الغيرة بين العاهرات وحتّى بين فتوّة (الماخور)، تقرّر (العنّابية) الزّواج من رجل شابّ يدعى (خاتم الهزيّة) لتجدّد معه شبابها الذي انقضى، وتطلب من (الحاج كيان) أن يعدّ لحفل الزّواج وفقا للعادات والتّقاليد، وأثناء حفلة العرس ينقلب (خاتم الهزيّة) رفقة عصابته على (العنّابية) وعلى الحضور طالبا منهم تسليمه كلّ ما يملكونه من ذهب أو مال، لتنتهي الأحداث أخيرا بإنقاذ (الحاج كيان) لـ (العنّابية) من الهلاك والدّمار على يدّ المحتال (خاتم الهزيّة) الذي تعتقله الشّرطة هو وعصابته.

2-2-الاتّجاه الواقعيّ الاشتراكي في رواية (عرس بغل):

لا بدّ من الإقرار أنّ مضمون النّص الرّوائي الجزائري خلال مرحلة تبلوره وازدهاره قد اتّكأ على إنجازات المدرسة الواقعيّة لكونها من "أكبر المدارس الأدبيّة التي صاحبتها تغيّرات تارة ذات صبغة سياسيّة، وتارة أخرى ذات صبغة أدبيّة بحتة"[1]، فعلى نحو ما تشابكت الخيوط بين العالمين الواقعيّ والرّوائي، ليلامس هذا الأخير قضايا الواقع عن كثب، ويتتبّع مسار التّحوّلات الجذريّة والعميقة التي سايرته في شتّى المجالات، ويرصد هواجس الأزمات التي أرّقت الفرد الجزائريّ، وقوّضت بشكل أو بآخر استقراره النّفسيّ والرّوحي والفكريّ، لا لشيء إلاّ لأنّه تحوّل إلى ذات ممزّقة نفسيّا وضائعة دون هوية، وعاجزة عن مواجهة مصيرها، اضطهاد وضياع جعلا من الفرد الجزائريّ لقمة سائغة التهمها صخب السّياسة المحتدم بين أصحاب النّفوذ والسّلطة من جهة، وبين أتباع الفكر البرجوازي المتعالي من جهة ثانية، فالنّص الرّوائي قدّم ما ينبغي أن يكون حين مثّل الواقع ولامس قضاياه الرّاهنة، وحاول فرض عالم آخر مثالي تنصهر فيه الذّات الفردية في بوتقة الذّات الجماعيّة الخاضعة لمركزيّة الفكر الاشتراكي وسلطة الضّمير الجمعي.

[1]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص341.

فالواقعيّة في الأدب، إذن، هي "نقد الحياة، وكشف عمّا فيها من شرور وآثام؛ لأنّ هذا الكشف هو الذي يظهر واقع الحياة، وحقيقتها الجوهريّة الأصيلة الدّفينة"[1]، فهي من هذا المنظور لا يمكن عدّها مجرّد تقنية للتّعبير الأدبي أو أسلوب إبداعي جمالي، وإنّما هي كما يقول جورج لوكاتش: "نزوع إلى تصوير المشكلات الرّئيسيّة للوجود الاجتماعيّ والبشريّ، في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعيّ والإنسانيّ بشكل نموذجي وفنيّ موحي"[2]، فالصّور المخلصة والصّادقة هي بلا شكّ من يُكسب الواقعيّة بعدها الإنسانيّ، لترسم قسمات عالم بديل مُنَمْذج، أخذ يتملّص شيئا فشيئا من قبضة الفكر البورجوازي الاحتكاريّ، وراح ينفلت تدريجيّا من سلطة التّركيع التي فرضها هذا الفكر المرفوض جماهيريّا، ليقترب أكثر فأكثر من اتّجاه جديد عُرف بالاتّجاه الواقعيّ الاشتراكي، اتّجاه توصّل إلى قناعات صارمة بضرورة النّضال ضد كلّ أشكال الذّاتية والفرديّة والانتهازيّة، والعمل على "تقويض أركان العلاقات الاقطاعيّة والبرجوازيّة على حدّ سواء"[3]، فإساءة الإقطاعيين والبورجوازيين لفئات المجتمع الهشّة والمنسحقة أدّى بشكل منطقيّ وحتميّ إلى فعل ثوريّ حرّكته روح الجماعة، فعل استخدم كلّ الأسلحة النّظريّة للوقوف بصرامة وحزم في وجه استغلال الطّبقات العاملة والكادحة، وفي وجه التّهميش الذي طال الفئات المحرومة في المجتمع، وتغليب صوت الضّمير الجمعي، والتّوغل بخطى ثابتة ومدروسة نحو فضاءات أكثر عمقا واتّساعا من خلال طروحات ومشاريع فنيّة معبّرة عن روح الشّعب.

فليس غريبا إذن، في ظلّ تلك المعطيات والملابسات التّاريخيّة، وخاصّة في ظلّ سيطرة الطّابع السّياسوي على المتن الرّوائي، أن يحصل تمازج والتحام بين التوّجه الإيديولوجي الاشتراكيّ والعمليّة الفنيّة الإبداعيّة، هذا المنهج الإيديولوجي الإبداعيّ الذي تحوّل إلى أداة ثوريّة تبنّاه كثير من أدباء الجزائر بعد فترة الاستقلال والفترات التي أعقبتها على غرار المبدع (الطّاهر وطّار)، الذي

---

[1]–جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص288.

[2]–جورج لوكاتش: دراسات في الواقعيّة الأوروبيّة، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1972م، ص20.

[3]–واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص485.

اندفع نحوها مؤمنا بقدرتها على التّعبير عن تضاريس الواقع المعقّدة، وفاعليّة نظريّاتها وشعاراتها في اختراق تفاصيله المتشابكة ودهاليزه المعتمة، في محاولة لخلق أوضاع جديدة تستجيب لتطلّعات الجماهير الشّعبيّة الطّامحة إلى الخلاص، والحالمة بتحطيم كلّ المؤسّسات القمعيّة الرّاعية للفكر الطّبقي المتوشّح بثوب البورجوازيّة والإقطاعيّة، وضرب أسس النّظام الاجتماعيّ المناقض للقيم الإنسانيّة والمنافي لمبادئ العلاقات الاجتماعيّة، وإبدالها بمبدأ العدالة لكلّ البشر، هذا المبدأ أو بالأحرى المرتكز المتين الذي تتلاشى في إطاره الحدود الفاصلة بين ما هو فردي وما هو جماعيّ، واضعا نُصب اهتماماته الشّعب مرجعيّة له كمنطلق وكهدف في آن واحد.

لقد تميّز المسار الإبداعيّ السّرديّ للأديب (الطّاهر وطّار) بشيوع الفكر الاشتراكي الواقعيّ بكلّ أبعاده القوميّة والإنسانيّة، فقد شكّل هذا الفكر باستمرار مصدر افتتان وغواية بالنّسبة له، حيث مكّنه بما حواه من إغراءات إيديولوجيّة وفنيّة من بلورة وعيه بالواقع، وأكسبه مقدرة على إدراك طبيعة العلاقات الاجتماعيّة المتناقضة والمتغيّرة التي تتحكّم في سيره، وبهدف إيصال أفكاره وخدمة تلك النّزعة الإيديولوجيّة الاشتراكيّة وتجسيد طروحاتها التي آمن بها (وطّار)، كان من البديهي أن يعمد إلى استثمار بعض الأدوات الفنيّة والتّقنيات السّرديّة، كالشّخصيّات الحكائيّة في أعماله الرّوائيّة المختلفة، والتي قام بتكييفها وقولبتها ضمن المنظور العقائديّ والفنّي المتأثّر والمتشبّع بمبادئ وقيم الفكر الواقعي الاشتراكي، حيث حاول الكاتب وضمن المنظور نفسه أن يقدّم تفسيرات للتّناقضات الخفيّة منها والظّاهرة داخل المنظومة المجتمعيّة، وذلك من خلال النّفوذ إلى العوالم الدّاخليّة للشّخصيّات، وتحديد ملامحها المعنويّة وتشخيص انتماءاتها الفكريّة، وحمل على عاتق شخصّياته تلك حسّه الثّوريّ وهمومه الإيديولوجيّة التّواقة لمستقبل أفضل ممّا هو عليه حاضره، ولربّما ساقه حلمه بالتّغيير وإيمانه بالتّجربة الاشتراكيّة في كثير من الأحيان إلى أن "يجعل الشّخصية المحوريّة تتحمل كلّ أعباء وهموم الجماعة/ الشعب الجزائريّ عندما يصوّر بعمق وقدرة فنيّة فائقة

مختلف العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع"[1]، وهو بذلك يكون قد أبان عن عبقريّة فذّة وإمكانات بالغة الإبداع والعمق في رسم شخصيّات حكائيّة استطاع من خلالها تمثيل كثير من ظواهر الحياة بمختلف أبعادها وتناقضاتها المعقّدة.

باختصار، فالمنحى الإيديولوجي الاشتراكيّ الذي نحاه (الطّاهر وطّار) ليس إلاّ أداة لتعرية الممارسات الرّجعيّة للبورجوازيّة والإقطاعيّة، وكذا فضح كلّ التّحالفات والقوى المعادية للتّغيير والتّقدّم واستشراف زوال هيمنتها، فالممعن النّظر في روايات (الطّاهر وطّار) عموما ورواية (عرس بغل) تحديدا، يدرك بشكل عامّ أنّها جاءت متناغمة ومنسجمة مع هموم الفرد الجزائريّ، معبّرة عن آلامه وعذاباته وأحلامه التي تتخبّط في سراديب التّيه، ومصوّرة لمعاناته وكفاحاته منذ لحظة البدء في مشروع التّحرّر من المستعمر الفرنسي، إلى غاية انتفاضاته ضدّ الفكر الرّجعي وخلفيّاته البائدة، ومحاولاته للانقلاب على رموز القمع من الإقطاعيين والبورجوازيين ليتجاوز قساوة الواقع المتكلّس والمشروخ، وليتخطّى عُقَد الخوف والتّركيع التي زرعها المستعمر في ذهنه والتي كانت تشدّ خناقها عليه، ولهذا كلّه نجد أنّ رواية (عرس بغل) تتّخذ من موضوع التّغيير بمشاكله ومفارقاته مشروعا خاصّا، وبرنامجا سرديّا لها على مساحة العمل الرّوائيّ، هذا البرنامج الذي سمح للشّخصيّات الحكائيّة وهي تعارك واقعها وجراحاتها بأن تلوذ بوعيها، وتمارس أفكارها وقناعاتها التي أخذت كلّ أبعادها الممكنة والمنسجمة مع تركيبتها الفكريّة والثّقافيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة.

إنّ (وطّار) حين يطرح الواقع الاجتماعي والصّراع الطّبقيّ على طاولة التّشريح في عمل إبداعيّ كـ (عرس بغل)، فهو بلا شكّ ينطلق من بصيرة أكثر عمقا وأشمل وعيا للكشف عمّا في ذلك الواقع من حقيقة وزيف، وأكثر من ذلك، عمّا فيه من بؤر مضيئة وأخرى معتمة بالانصراف إلى النّبش في تفاصيله المتداخلة، دون أن يخرجه عن إطاره التّاريخي الآني، لتشخيص مكامن الخلل

[1]–واسيني الأعرج: الطّاهر وطّار: تجربة الكتابة الواقعيّة (الرّواية نموذجا)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1989م، ص41.

في عوالمه الخبيئة، فحين اتّخذ من العيّنة الاجتماعيّة (الماخور) مسرحا لأحداث عمله الرّوائي، كان يعي تمام الوعي أنّ هذا العالم الصّغير القلق والمشوّه لم ولن يكون أبدا بديلا للعالم الكبير، ولكنّه في الحقيقة خطوة جريئة ومغامرة مدروسة في عمق السّلطة السّياسيّة في الجزائر، و"محاولة للإفصاح عن الجرح وعن مسبّباته، ومحاولة مداواته من الأساس، ومن هنا فالعينة الاجتماعيّة التي يختارها وطّار للتّعبير عن وضع ما، وفي زمن ما، ومن تناقضات المجتمع ذاته، ليست إلاّ نتيجة سلبيّة أو إيجابيّة لتفاعل القوى تاريخيّا"[1].

من هنا بالضّبط، من (المَبغى) الرّخيص والقذر، وداخل هذه الأجواء المأساويّة والأوضاع المهترئة المعبّرة عن الشّقاء الإنسانيّ، ومع محاولات الإفصاح والبوح عن مشاعر الرّفض والاحتجاج ضدّ قساوة المجتمع ومظاهر الظّلم الطّبقيّ، يتشكّل الموقف الفلسفيّ، ويُطرح الوعي الاجتماعي والإيديولوجي، هذا الوعيّ الذي يتجسّد في شخصيّة (الحاج كيان) أحد أبطال الرّواية ولِنَقُل الشّخصيّة المركزيّة فيها نظرا للحيّز الكبير الذي يشغله مقارنة بباقي الشّخوص، وعيه الذّاتي الذي اجتمع له من تحوّلات وتجارب الحياة المركّبة التي عركته وعركها، لتُحوِّله من مشروع إمام أو ربّما فقيه -بحكم تعلّمه في جامع الزّيتونة- إلى شخصيّة غارقة في عوالم (الماخور) العفنة والمقزّزة، وليس هذا التّحوّل إلاّ حالة ضروريّة وحتميّة فرضها الظّرف الاجتماعي والتّاريخيّ المتهالك، في مفارقة عجائبيّة وساخرة تعبق برائحة الأنين والألم، التي أشاعت في نفس (الحاج كيان) نوبات من الهلوسة والهذيان، ودفعته إلى التّساؤل عن هويّته ومن يكون، أهو "**المتنبّي؟ حمدان قرمط؟ زكرويه الدّنداني؟ المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بن بغا**"[2].

هكذا تستحضر شخصيّة (الحاج كيان) تلك الرّموز التّاريخيّة من خلال رحلة الانتقال إلى الماضي البعيد، وعبر الاستدعاءات التي يمارسها في زياراته الصّوفيّة المنتظمة إلى المقبرة أين يقعد بين

[1]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص556.

[2]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص08.

القبور يجالس الموتى، فخلف مثل هذه الهلوسات والمنولوجات لهذا البطل الزّيتونيّ، يوجد مجتمع على حافّة الانهيار، مجتمع استنزفته التّناحرات والصّراعات التي أجهضت كلّ محاولاته للنّهوض والتّقدّم، بل وتركته مسلوب الهويّة، منكسر الذّات، منتزع الرّوح، تافه الفكر، فاقدا لمعنى وجوده، يتهاوى بالتّقسيط أمام تعقّدات الحياة ومعادلاتها المتناقضة، ويعبّر السّارد عن هذا الوضع المتهاوي من منطلق وعيه الضّمني الذي حمّله لشخصيّة (الحاج كيان) بقوله: "**ملايين البشر يقفون على حافات الأجرف، الأجرف تهوي، هم أيضا يهوون، المواقع تختلف، بعضهم يغمره التّراب، بعضهم في أسفل سافلين، بعضهم مغمور النّصف الأسفل، بعضهم مغمور النّصف الأعلى، الجميع في الهاوية، والجميع ضدّ الهاوية، الجميع يسعون إلى فوق، الفوق كلّه أجرف**"[1]، فهذه الهواجس والهلوسات أو المنظور الفلسفيّ -إن صحّ القول- ما هو إلاّ تعبير عن تيار وعيٍّ متواصل ومستمرّ باللّحظات التّاريخيّة الحرجة التي تعيشها بلادنا ومعها كلّ بلدان الأمّة العربيّة.

وفي ظلّ تلك اللّحظات الحرجة، يواصل المبدع (وطّار) معابثة قساوة الواقع عبر سياسة المكاشفة والتّعرية ورَفع الحُجب عن الوضع الاجتماعيّ المأزوم والنّكبات التّاريخيّة الجديدة شكلا والقديمة مضمونا، ولعلّ رغبة الرّوائي الأكيدة في وضع يده على أصل الجرح ومسبّباته للوصول إلى تحليله وتشخيصه ومن ثمّ معالجته، جعلته يتغلغل عميقا في العوالم الدّاخليّة لشخوصه وهي تحاول مهادنة الواقع والتّمرّد عليه كلّ بطريقته، حيث راح يقشّرها ويضعها تحت المجهر، وأخذ يستمع إلى عذاباتها وجراحاتها التي تتأبّى على الاندمال، انطلاقا من هذه الفلسفة الإيديولوجيّة والسّياسة المكاشفاتية التي تعدّ بمثابة الممرّ الأصلح والأنسب الذي اختاره الرّوائي ليفذ عبره إلى بؤر التّوتر العميقة في المجتمع، تنهض حالة اللاّوعي وهلوسات شخصيّة (الحاج كيان) ومنولوجاته المعبّرة عن توجّهه الإيديولوجيّ ورؤيته للواقع، لتصبح لحظة اللاّوعي التي يعايشها (الحاج كيان) هي ذاتها لحظة توهّج الوعي واضطرامه، ومع لحظة تأجّج الوعيّ يتمكّن من تحويل عصارة مآسيه إلى قناعة

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص66.

نهائيّة وحاسمة فحواها أنّ "**الدّنيا لا يجب أن ينظر إليها، نظرة مجزأة، وإنّما كما هي. قضيّة أعمق. قضيّة كليّة. تُرفض من الأساس، أو تُطرح للنّقاش**"[1]، فإمّا أن تكون، أو لا تكون، إذ؛ عليك أن تفرض وجودك وكينونتك على أرض الواقع حيث الكلّ عالق داخل دهاليز "علبة بشريّة، الغالب والمغلوب فيها سيّان، وفي مستوى مأساوي واحد، كلاهما واقع تحت رحمة النّهش، من طرف مجتمع فيه خلل في الأساس. حتّى المنتصر، انتصاره آنيّ جدّا. اليوم يوم باباي البوكسور، وغدا يوم حمود الجيدوكا، وبعد غد، خاتم النّبوة، وبعدهم جميعا يوم القروي، وهكذا تدور الحياة. لا استقرار للغالب، ولا المغلوب"[2]، فرحى الحياة التي تدور دون توقّف لا تعترف بأحد منتصرا كان أو مهزوما، ولا يثبت أمامها قويّ أو ضعيف، فموازين القوى تتقلّب باستمرار، وكلّ من ليس باستطاعته ركوب صهوة الانتصار، عليه أن يترك مكانه لمن يفوقه قوّة.

السّارد إذن، في رقعته الإبداعيّة المحدّدة بنتوءات معرفيّة متعدّدة المشارب وبإسقاطاتها المتنوّعة، يضعنا داخل المتاهات الحلزونيّة المغلقة للعبة الحياة الخاضعة للتّحوّل والتّغيّر المستمرّين، فمن خلال عيّنة (الماخور) تواجهنا مشاهد الصّراع والبطش، بطش الرّجل بالمرأة، والمنتصر بالمهزوم، والقويّ بالضعيف، والمعشوق بالعاشق، والمُستغِلُّ بالمُستغَلُّ، باختصار فالجميع مغلوب ومقموع ومهموم، وجميعهم واقع تحت ضغط الاستغلال بشكل أو بآخر، مثلما يبدو في المقطع السّردي الآتي الذي يصوّر أحد مشاهد الصّراع والتّنافس بغية الظّفر بـ (حياة النّفوس) المومس الجميلة التي سحرت بأنوثتها ونعومتها رجالا كثيرين سواء من زبائن (الماخور) أو هزيّته، فكلّ من يراها يعشقها ويشتهيها ويرغب أن تكون من نصيبه وحده، يقول السّارد: "**حمود الجيدوكا، عينه عليها، عشقها من يوم دخلت. لكن ها هو أمره يتفاقم يوما إثر يوم. حمود كبير، البنت صغيرة. حمود الجيدوكا، فاته الرّكب، ولن يثبت في الميدان يومين، انهزم قبله، ومن أجل**

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص64.

[2]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص565.

هذه البنت بالذّات أربعة هزيّة. كحل الرّاس وما أدراك، انهزم، بوهراوة وما أدارك اختفى أمام حميد التّرسيتي، حميد التّرسيتي، وشطارته، أكلها أمام باباي البوكسور وتنازل له عنها، ودخل في خدمته، حتّى جاءهما هذا اللّعين خاتم الهزّية. أيفكّر حمود الجيدوكا في مقارعة خاتم الهزّية؟ قد يقهره في الجولة الأولى، نفترض ذلك، لكن هل يقوى على الثّبات أمامه؟ إنّ حمود الجيدوكا مريض ولا شكّ"[1]، إنّ الدّلالة التي يلفظها هذا المقطع السّردي توحي بالنّكوص الذّاتي للفرد، والانهيار القيمي للمجتمع أين تهاوت القيم أمام غواية الجسد، وأُنزلت الذّات أسفل دركات الخزي واستلاب الكرامة، ليجد الجميع أنفسهم مشتركين في دوّامة الفشل والإحباط لأنّهم يطاردون سرابا اسمه المتعة واللّذة، فانغمسوا في وحل الممارسات الفكريّة التّغريبيّة والنّزعات الرّجعيّة، لتحصدهم في نهاية المطاف رحى الصّراعات الطّاحنة، وتعصف بهم ريح الصّدامات العاتية، ويسقطوا في عوالم الانفعالات المتناقضة.

يبدو لنا، أنّ (وطّار) الفنان الواقعي الاشتراكي من خلال عمله الرّوائي (عرس بغل) "لا يتوانى عن الإدانة، حين تكون هذه الإدانة مبرّرة اجتماعيّا. فالمشكلة كليّة، وتغييرها يتطلّب النّظر لها بشكل كلّي، لا تجزيئي"[2]، فإدانة الواقع كانت من منطلق قناعة جوهريّة هي أنّ "**الوضع كلّه فاسد. لن يصلحه خليفة، لن يصلحه دين**"[3]، فالجراح عميقة وتعفّنها بلغ أقصى درجاته التي لم يعدّ ينفع معها سياسة التّرقيع والكولاج، بل وجب اجتثاث المشكل من جذوره، ومداواة الجراح من أعماقها، واستئصال الأورام من عروقها التي تتشبّث بها، ففي أكثر اللّحظات الدّراميّة المعبّرة عن الشّقاء الإنساني والهمّ الاجتماعيّ والتّخبط في وحل البؤس، ينقاد البعض نحو أمور مخزيات يجرّه إليها الطّمع والجشع، ويتلهّف آخرون إلى طعم حلو للحياة مهما كان الثّمن الذي سيدفعه

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص38.

[2]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص565.

[3]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص162.

في مقابل ذلك، ومهما كان نوع السّلعة التي يبيعها أو يشتريها، المهم ألاّ يكون ضعيفا يبيع البكاء ويستجدي الاستعطاف، يقول السّارد: "**واحد هنا يبيع الخبز. آخر يبيع الزّيت والملح. آخر يبيع الجنس، آخر يبيع الكلّ، ويشتري الكلّ، ولا يقبض شيئا. ماذا يفعل، من لا يجد ما يبيع؟ من ليس له مكان يبيع فيه؟ يموت. يموت إن كان ضعيفا، أو يمدّ يده يبيع البكاء والاستعطاف والدّعوات**"[1]، هذا هو تحديدا منطق البورجوازيّة والإقطاعيّة الذي يلغي من حساباته الضّعفاء والمساكين من أبناء الطّبقة الكادحة المُستَغَلة، ليفسح المجال الواسع لسيطرة الفكر الرّجعيّ الانتهازيّ الذي يتلذّذ بممارسة القهر والقمع ضدّ الذّوات المظلومة والمكبوتة من فئات الشّعب، والتي حُوصرت وهُمّشت حتّى باتت تعيش إحساسا دائما بالانكسار والعجز، فلم تجد ملتجأ سوى التّقوقع والتّحلزن حول نفسها، نزعتها في ذلك الهروب إلى الخلف وعدم مواجهة التّخلف المجتمعيّ وبقايا الفكر البورجوازي المتصدّع.

فلا غرابة إذن، في ظلّ تلك الظّروف القهريّة وتلك الأفكار القمعيّة التي تمارس قوّتها وتبسط نفوذها على المجتمع، أن تنزع الذّوات المنكسرة نحو الهروب السّلبي والعبثيّ الذي يغوص بهم في أعماق التّيه والخلاء، ويعزلهم في دائرة الوهم المقيت الذي استنزف حياتهم إلى أن أخذ منهم كلّ شيء دون أن يستفيدوا منه قيد أنملة، فهذا الهروب إلى الهاوية، وهذا التّعريج إلى الأسفل -إن أمكن التّعبير- أجبر الذّوات الفاعلة على اتّخاذ الشّكل الذي "يدفعهم إلى إعادة إنتاج أنفسهم وفق ما يمليه المجتمع الذي تتحكّم فيه إرادات وفعاليّات غير أصيلة، لا تعمل إلاّ على تكريس التّخلف"[2]، فهذه العمليّة العكسيّة لإعادة إنتاج الذّات عزّزت أكثر احتمالات الرّداءة والرّدة، وزاغت بالمجتمع عن طريق التّقدّم، وحالت دون لحاقه بركب المجتمعات المتطوّرة، وهذا الأمر

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص163.

[2]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص565.

مردّه النّظرة السّطحيّة والقاصرة ذات الأبعاد السّوداويّة والتّشاؤميّة للواقع التي تخطّفت الذّات، وحجزتها في بوتقة التّسليم بالهزيمة، ورفع راية الانكسار، والخنوع للتّعاسة والشّقاء.

ولكن؛ ورغم ذلك كلّه، ومع ما رأيناه من ملامح الصّور المختزلة لمجتمع هشّ متصدّع، وذوات منكسرة تصطرع مع الآخر لإثبات كينونتها، ومع ما لمسناه من المواقف الواعية والمتموقفة ضدّ المفاهيم الدّالة على الإقطاعيّة والبورجوازيّة والسّلطة وما يتّصل بتلك المفاهيم من عنف الاستبداد وبشاعة الاستغلال، تبقى هناك مساحة استشرافيّة تحمل بين ثناياها نظرة تفاؤليّة تحذوها فسحة من الأمل بمستقبل أكثر إشراقا، تلج إلينا عبر بوّابة التّاريخ القديم للثّورات النّضاليّة لجماهير الأمّة العربيّة، هذا التّفاؤل التّاريخي -كما يصفه واسيني الأعرج- لعبت فيه الثّقافة التّاريخيّة وإسقاطاتها الرّمزيّة والضّمنية دورا مفصليّا وحاسما، من خلال التّناصات التّاريخيّة وطريقة الاستدعاءات المعلن عنها عبر ملفوظات سرديّة كثيرة والتي تأخذنا بعيدا في أعماق التّاريخ العربي الإسلامي، تلك الملفوظات السّرديّة المنفلتة من أدقّ اللّحظات الحرجة وأشدّها تأجّجا لوعي البطل الزّيتوني (الحاج كيان)، والتي حاولنا القبض عليها والتقاطها لرصد انعكاساتها على واقع الأمّة العربيّة والإسلاميّة اليوم، فالتّاريخ عند هذه الشّخصيّة الزّيتونيّة المتناقضة فكرة تأتي من الجذور الموغلة في الزّمن، لذا فهو أعمق بكثير من مجرّد أحداث تطفو على سطح الواقع المعيش، يقول السّارد: "**كنت أعلم يا حمدان أنّني لا أجد معك أيّة صعوبة. إنّك مقتنع سلفا. لم يبق لكم ملجأ يا حمدان. تردّت أوضاعكم وتردّت حتّى لم يعد هنالك، وضع أسوأ تخشونه** (...) **إنّكم مضرب الأمثال في الفقر وأكثر الأحرار فقرا كان الزّنج أكثر حريّة منكم**"[1].

"**أخفوا الرّأس يا حمدان. ودعوا الجسد عاريا. إنّ حصانته لا تقهر**"[2].

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص106.

[2]-المصدر نفسه، ص107.

"آه يا حمدان، الآلام في بطنك. لعلّك سمّمت. لا بدّ أنّ ابن عمّي وصهري، هو الذي سمّمني (...) مت يا حمدان قرير العين. السّادة اختفوا من السّواد. الألفة قائمة. لن يرجع عن دعوتك إلى آخر الدّهر. مصير الإنسانيّة جمعاء القرمطة"[1].

"أين أنت يا زكرويه. لقد قتلني عبدان. حذار منه فقد انتكس. غرّه أنّه يحسن وضع الكتاب. أقمها للعدل، وللعدل وحده، ولا يهمّك لمن تنسب. إن قالوا علوية فعلوية، وإن قالوا عبّاسية فعبّاسية. أقمها عادلة، وغضّ الطّرف عن كلّ التّرهات"[2].

"أنت الآن الخليفة العباسيّ، المعتزّ بالله بن المتوكل. أخوك المنتصر، قتل أباه المتوكّل، ليستولي على الخلافة، ويموت بعد ستة أشهر بسُمٍّ طبيبه ابن طيغور جئت لتسدّ الفراغ الذي خلّفه هروب المستعين بالله إلى بغداد. قادة العساكر يبايعونك، فما أنت فاعل"[3].

"سأكون خليفة حقيقيّا، سوء أكنت هنا بسامراء، أو هنالك ببغداد. أبي لم يقتله أخي، ولم يظلمه الأتراك، قتلته أفعاله العابثة. فما أن تولّى حتّى سال لعابه لأملاك آل أحمد بن أبي ولد قاضي القضاة فراح يعمل فيهم السّيف، وسمح لعدو الرّأي والعدل، يحي بن أكثم الشّافعي، أن يهدم قبر الحسين، وأن يطلق سراح جميع الفقهاء المتزمّتين، ويحرّم البحث الفكري وأن يضطهد أهل الذّمة، وأن يهدم البيع النّصرانيّة واليهوديّة، وأن يجبر غير المسلمين على وضع علامات مهينة على لباسهم، وأن لا يركبوا سوى البغال والحمير"[4].

"وما يريد الزّنوج؟

يدّعون يا مولاي، أنّ الإسلام غير مطبّق.

---

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص109.

[2]-المصدر نفسه، ص110.

[3]-المصدر نفسه، ص157.

[4]-المصدر نفسه، ص157.

وما يمنعكم من تطبيق الإسلام. مُروا العالم كلّه أن يطبّق الإسلام.

إنّهم يستنكفون عن العمل في الأرض يا مولاي.

مُروا أسيادهم بجلدهم"[1].

إنّ هذا التّوغّل والتّغلغل في التّاريخ العربي الإسلاميّ، وهذا النّبش في الميراث النّضالي للأمّة العربيّة والإسلاميّة ليس أمرا عبثيا، وليس من قبيل الصّدفة أو من قبيل الاعتباط، حيث تمّ استدعاء ثورة القرامطة المغدورة، وثورة الزّنوج وما آل إليه مصيرها، فقد "حوّل الحكّام والأدعياء أهدافها السّامية الرّامية إلى بناء مجتمع يتنفّس فيه البشر هواء نقيًّا لا رائحة دمّ، والحديد الصّدئ، إلى مجرّد دعوة إلحاديّة قامت بها جماعة لخدمة الفكر المعادي للإسلام"[2].

فتلك الثّورات التي تشكّل بذرة الفكر الاشتراكي، كان الهدف من قيامها تكسير جهاز الظّلم الطّبقي وفقا لمعايير وأسس اجتماعيّة عادلة، ولكنّها أُجهِضت على أيدي الذين كانوا داخل دهاليز السّلطة ذاتها، وكانوا يقفون ضدّ مصلحة الشّعب، ورأوا في الفكر الاجتماعي القائم على العدل والمساواة تهديدا لمصالحهم المبنيّة على أشلاء الطّبقة المستغَلَة والمستنزَفَة حتّى النّخاع؛ فهذه العمليّة الإسقاطيّة تجد ما يبرّرها في الواقع العربي الحديث، فالأمّة العربيّة لم تأخذ العبرة من تجاربها الثّورية القديمة عبر تاريخها النّضالي الطّويل، حيث وقعت الثّورات العربية في فخّ الاختطاف والاحتواء في القرن العشرين من قبل أيادي الغدر المحسوبة على تلك الثّورات، والتي ارتدّت عليها طمعا في تحقيق مكاسب شخصيّة على حساب الجماهير العربية الإسلاميّة وتاريخها النّضالي، فمن خلال هذه العمليّة الإسقاطية، أراد (الطّاهر وطّار) أن يؤكّد على قضيّة جوهريّة تتمثّل في السّقوط الحتميّ والفشل الذّريع لأيّ ثورة شعبيّة إذا لم تحسب حساباتها بدقّة، وأنّها ثورة سوف تلقى

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص159.

[2]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص568.

الإبادة بمجرّد ارتكابها لأيّ خطأ مهما كان حجمه، وستنتهي إلى الهاوية عند أوّل أزمة تواجهها، ولإيصال فكرته تلك لم يتوان (وطّار) في تطويع واستثمار كلّ ما يمكن أن تمنحه الواقعيّة الاشتراكيّة من أساليب تعبيريّة وأدوات جماليّة وسبل إيصاليّة جيّدة تسمح بالتّفاؤل التّاريخي، كالفلاتش باك، الأغنية الشّعبية، اللّغة الإيحائيّة، المنولوج، وهذا التّفاؤل يعدّ من أبرز سمات الواقعيّة الاشتراكيّة.[1]

2-3-العنوان العجائبي:

2-3-1-قراءة سيميائيّة في العنوان (عرس بغل):

لقد أولت المدارس النّقديّة الحديثة وعلى وجه التّحديد المدرسة السّيمائيّة عناية خاصّة وفائقة بالعنوان، تلك العناية التي بشّرت بميلاد علم جديد هو (علم العنوان/ Titrologie) والذي اهتمّ بتأصيله وتأسيسه باحثون غربيّون حداثيّون على غرار (جيرار جينيت)، وذلك بالنّظر إلى أهميّة العنوان البالغة، فهو يعدّ بمثابة الرّأس من الجسد، ولأنّه "للكتاب كالاسم للشّيء، به يُعرف وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويُدلّ به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان -بإيجاز يناسب البداية-"[2]، فالعنوان بحمولته الدّلالية المكثّفة والمختزلة يتأسّس كمفتاح أساسيّ نتسلّح به لفتح مغاليق النّصّ، وكعتبة أولى نلج عبرها إلى فضاءاته المتشابكة لسبر أغواره واستنطاقه واستقرائه واختراق مساحاته الواسعة.

والعنوان بوصفه عتبة أولى وناطقا رسميّا للنصّ، وبعدّه العلامة التي تحيل إلى مضمونه وتدلّ على محتواه، فإنّه يكون بمثابة البؤرة والنّواة للنّصّ والتي تمارس سلطة الإغراء على القارئ وتدفعه إلى تفجير طاقاته التّأويليّة، وبخاصّة إذا كان العنوان شديد الإيحاءات، صادما للمتلقّي من حيث غرابته وتكثّف حمولاته الدّلاليّة، وهو الأمر الذي نستشعره من عنوان الرّواية التي بين أيدينا (عرس بغل)،

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص569/ 575.

[2]-محمّد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، مصر، د ط، 1998م، ص15.

فقد فاجأنا الكاتب (الطّاهر وطّار) بهذا العنوان الذي يكتسي طابعا يميل إلى الإيحاء ويتّكئ على الرّمز، وقد استطاع من خلاله الرّوائي أن يصدم المتلقي ويوقع اللّبس والارتباك لديه ليزيد أفق توقّعاته ويفتح أمامه أبواب التّأويلات المتصارعة، وأن يثير في نفسه جملة من التّساؤلات المشروعة من قبيل: كيف يقام عرس لبغل؟ وهل البغل حقيقة أو مجازا؟ ومن يكون البغل أساسا؟ ولماذا سيقام عرس لبغل؟ وهل البغل هنا مقصود به شخصيّة بعينها أم وُضع لغرض الذمّ والشّتيمة؟

ونحن نقف على عتبة رواية (عرس بغل) –نقصد عنوانها– وهو مفتاح الدّخول إلى عوالمها، نجد أنفسنا أمام مكوّنين أساسيين هما: عرس + بغل، وكلاهما يشيران إلى معنيين متناقضين: فالمكوّن الأوّل (عرس) يحمل دلالة على الإنسان، والمكوّن الثّاني (بغل) يحمل دلالة على الحيوان، وقيام هذا العنوان على ازدواجيّة المعنى ينبّه القارئ منذ الوهلة الأولى إلى التّساؤل عن كيفيّة امتداد الدّلالة الأولى لتشمل الدّلالة الثّانية؟ ولماذا هذا الجمع بين الاسمين المتناقضين دلاليّا؟ وهذا ما يجبره على التّنبّه أيضا إلى ضرورة الاستعداد لخوض مغامرة حكائيّة في عالم الرّواية المتشابك والمتفرّع.

على المستوى النّحوي التّركيبي لهذا العنوان (عرس بغل)، فنحن نقف أمام جملة اسميّة مؤلّفة من مسند إليه محذوف يمكن تقديره في ذهن المتلقي بالضّمير (هو/ هو عرس بغل) أو باسم الإشارة (هذا/ هذا عرس بغل) كمبتدأ، ومسند في كلمة (عرس) كخبر يرتبط بعلاقة الإضافة مع كلمة (بغل)، هذا الاسم الذي ورد نكرة بصيغة المفرد، فالاسم النّكرة عكس الاسم المعرّف بالألف واللاّم (ال) الذي يفيد تخصيص شيء بعينه، وأمّا النّكرة لا يفيد التّحديد أو التّخصيص وإنّما وُضع على الإطلاق، فلم يدلّ على (بغل) بعينه، فهو واحد من (البغال) الكثرين.

وأمّا على المستوى الدّلالي لكلّ مكوّن، فنجد أنّ كلمة (عرس) في مختلف الثّقافات تعني جملة من العادات والتّقاليد التي تُقام وفق طقوس معيّنة لعقد قران بين رجل وامرأة من جنس البشر، وإحياء حفل زواج بإقامة وليمة كبيرة ابتهاجا بميلاد أسرة جديدة داخل المنظومة المجتمعيّة،

فالعرس في حقيقته علامة ثقافيّة ودليل اجتماعي تحكمه المؤسّسة الدّينيّة التي تضفي طابع القداسة على العلاقة الزّوجيّة النّاشئة، فالزّواج مؤسّسة مقدّسة، ولهذا لا يمكن بتاتا ولا بأيّ حال من الأحوال أن يخرج معنى كلمة (عرس) إلى زواج الحيوانات، فكيف أُقيم أو سيُقام عرس للبغل؟

من المعلوم أنّ البغل حيوان ناتج عن تزاوج بين حمار ذكر مع أنثى الحصان (الفرس)، وهو حيوان عقيم لا يلد لأنّه مخلوق هجين من جنسين غير منسجمين من الحيوانات، وخاصّية عدم الانسجام تلك ألقت بظلالها على المكوّنين المؤلّفين لمادّة العنوان، فالعرس لا ينبغي أن يكون للبغل، وليس هذا الأخير مؤهّلا لأن يكون عريسا، وبالتّالي فإنّ التّناقض والتّنافر وانعدام الانسجام بين مكوّني العنوان ما هو إلاّ انعكاس للتّناقض والتّنافر وانعدام الانسجام في أحداث الرّواية، والذي مردّه شبكة العلاقات المتداخلة والمتشابكة بثوابتها ومتغيّراتها وبطبيعتها الشّاذة التي تجمع بين أبطالها الذين يرمزون إلى فئات المجتمع المختلفة.

إنّ اقتراب متنافران وائتلاف مختلفان واجتماع متناقضان في جملة اسميّة واحدة محذوفة المبتدأ، يُكسب العنوان ميزات جماليّة متفرّدة لها تأثيرها الدّلالي الخاصّ، ويبرز مدى عقلانيّة اللّغة المستعملة، فمجيء العنوان بصيغة اسميّة يدلّ على الحسم القطعي والاستقرار اللاّمتناهي والثّبات اللاّمحدود، ولعل الدّافع الذي يقف خلف تفضيل الرّوائي للاسم على الفعل هو أنّ الاسم يحمل دلالة على الاستقرار والاستمرار أكثر من الفعل الذي يحمل في الأصل دلالة على الحركة، ولأنّ الإنسان بطبعه ميّال للاستقرار محبّ للرّاحة أكثر من الحركة.

وبما أنّ الاستقرار سمة الأسماء، فإنّ العناوين المرتبطة بها عادة ما نجدها تستحوذ على أحداث النّصّ الرّوائي وتبرز كثيمة أساسيّة وبؤرة مهيمنة داخل حدوده وضمن سياقاته، وبالنّسبة لعنوان رواية (عرس بغل) فقد وجدناه يتكرّر كثيمة في بعض العناوين الفرعيّة داخل المتن الرّوائي،

مثل العنوان الفرعي الموسوم بـ "**العرس عرس... وإن كان عرس بغل...**"[1]، وفصل آخر من الرّواية موسوم بـ "**عرس بغل، عرس بغل مهما كانت الأمور**"[2]، وتكرّرت هذه الثّيمة كذلك ضمن ملفوظات السّرد والخطابات الحواريّة بين الشّخصيات ، يقول السّارد: "**ألا ترى أنّه كثير جدّا. العرس أوّلا وآخرا، عرس بغل**"[3]، وفي ملفوظ سرديّ آخر؛ يقول السّارد على لسان شخصيّة البطل الزّيتوني (الحاج كيان) الذي داهمته واحدة من نوبات الهلوسة وهو جالس في المقبرة يستنشق غليون الحشيش: "**لا شيء من الأعماق. كلّ ما هنالك عرس بغل، أعراس بغل في حجم الكرة الأرضيّة**"[4].

وكأنّنا بالرّوائي (الطّاهر وطّار) من خلال تكراره لتلك الثّيمة في روايته (عرس بغل) أراد أن يقول بأنّ الواقع المرير الذي يعيشه الفرد الجزائري بما فيه من هموم ومعاناة وتناقضات، هو واقع مستقرّ ومستمرّ، واقع متشرذم يتناحر فيه أصحاب المال ورجالات السّياسة على السّلطة، بينما يقبع بقيّة الشّعب من أبناء الطّبقة الفقيرة المقهورة والمكلومة في سجون القمع وغياهب الظّلم والفساد، وبين براثن الكبت والمصادرة لحريّة التّعبير.

2-3-2-تناص العنوان والنّصّ الرّوائي:

يقول رولان بارت: "إذا قرأت العنوان ستدرك السّبب وكلّها قراءات على قدر كبير من الأهميّة في حياتنا. إنّها حالة تتضمّن قيما مجتمعيّة أخلاقيّة وإيديولوجيا كثيرة لابد للإحاطة بها من تفكير منظّم"[5]، ذلك أنّ العنوان بعدّه نصّا موازيا له علاقة وطيدة مع المتن الرّوائي، يتعالق معه فيتفاعل ويتداخل، وقارئ رواية (عرس بغل) يلحظ من الوهلة الأولى أنّ العنوان يرتبط بالمتن

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص95.
[2]-المصدر نفسه، ص135.
[3]-المصدر نفسه، ص99.
[4]-المصدر نفسه، ص192.
[5]-رولان بارت: لذّة النّصّ، ترجمة: منذر عيّاش، مركز لبنان الحضاري، بيروت، لبنان، د ط، 1991م، ص26.

الرّوائي ارتباط السّبب بالنّتيجة، ولذلك فإنّ التّناقض الواقع على مستوى عنوان الرّواية هو تناقض له ما يبرّره في المتخيّل السّردي، إذا نجد أنّ الفضاء الرّوائي بدوره يكتنز في جميع أجزائه مختلف التّناقضات المهيمنة كطاقة معنوية هائلة، والتي غالبا ما تعصف بالعلاقات الأساسيّة بين الشّخصيات وتجعلها عرضة للضّياع في متاهات التّصدّع والاندثار.

إنّ اختيار (وطّار) عنوان (عرس بغل) لروايته لم يكن اختيارا اعتباطيّا، بل جاء موجزا مكثّفا، أراد من خلاله اختزال كثير من الرّموز والدّلالات التي لم يكشف عن مقاصدها ولم يبح بأسرارها، ولئن كان العنوان يومئ للقارئ في لحظة من اللّحظات بأنّ هناك عرسا سيتمّ إحياؤه، فإنّه ما إن يلج عالم الرّواية حتّى تتكشّف أمامه خلفيّات ذلك العرس وحقيقته المتخفيّة وراء عتبة العنوان وتتلاشى خيوط الغموض المحيطة به، وتتّضح معالم التّوجه الإيديولوجي الاشتراكي الذي تحرّكه قناعات المبدع (وطّار) لتخدم نواياه السّاخرة من واقع مأساوي متأزّم وراهن فوضوي متدهور، فالرّواية حاولت تعرية الواقع وكشف زيفه من خلال تحليله نقديا وتشريحه عبر تشكيلات دراميّة متداخلة، وأبرزت كذلك مدى تصدّع بنية المجتمع الجزائري، وقد دلّل على ذلك بهشاشة وراهنيّة العلاقات التي تربط بين مختلف الشّخوص (الحاج كيان، العنّابيّة، حياة النّفوس، خاتم الهزيّة، حمود الجيدوكا، علجية، القرويّ، وغيرهم).

يشيع الرّوائي عبر الأحداث التي تزخر بها رواية (عرس بغل) روحا مأساوية وحسّا ساخرا إزاء الواقع الذي يجهش بالفجيعة والنّكسات والانكسارات، ليغدو هذا العرس –الذي لا مناسبة له– مرآة عاكسة وتمثيلا لحقيقة التّعارض بين ما هو مزيّف وما هو حقيقيّ، وبين ما هو باطن وما هو ظاهر خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بقضيّة التّاريخ ومسألة الهوية، ومن خلال استثمار هلوسات شخصيّة (الحاج كيان) وتوهّجات وعيه نتيجة وقوعه تحت تأثير المخدّرات، حاول الرّوائي منذ البداية أن يوجّهنا نحو الانسداد الحاصل في شتّى المجالات، السّياسية، والثّقافية، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، جرّاء المخلّفات الاستعماريّة من جهة، وتسارع وتيرة التّحوّلات في البلاد من جهة

أخرى، وفي خضم هذه المتغيّرات يستمر الطّاهر وطّار في "تشريحه للواقع الاجتماعي في ظلّ التّغييرات الدّيمقراطيّة، بكلّ ما تحمله هذه التّغيرات من تناقضات تنعكس بشكل واضح على صعيد الواقع الاجتماعي"[1]، ففي هذه الرّواية تبرز عديد المؤشّرات التي تحيل على المرجعيّة الفكريّة والإيديولوجيّة للكاتب الذي نهل من منابع المدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة، وهو الأمر الذي يجعلنا نصنّفها ضمن الكتابات الواقعيّة.

ويبقى عنوان رواية (عرس بغل) يتأرجح بين أسئلة حائرة، ودلالات تصفعنا بمواقف صعبة وغاية في التّعقيد والتّناقض والإثارة، والبحث المتواصل عن مبرّرات لارتباط العرس بالبغل، وكيف سيقام عرس لبغل؟ ولماذا أُختير هذا الحيوان على وجه التّحديد دون غيره من الحيوانات؟ هل اختياره جاء من منطلق أنّه من نسل (الحمار) ليكون رمزا للسّخرية؟ ومن يكون البغل أساسا؟ ولأيّ غاية تمّ توظيفه واللّجوء إليه؟ لتتواصل مع تلك التّساؤلات حالة التّأويلات والقراءات لحلّ العُقد المغلقة وفكّ الطّلاسم المبهمة لهذا العمل الرّوائي، الذي يضعنا أمام تجربة إنسانيّة متكرّرة لنماذج مستلبة ومقهورة تعيش في عالم من التّعاسة والشّقاء في صورة قدريّة فاجعة، تتشابك خيوطها وتتجمّع مكوّنة ذروة الصّراع العنيف الذي يخلع عليه الرّوائي ثوبا سياسيّا إيديولوجيّا بالدّرجة الأولى، وإنسانيا حزينا بالدّرجة الثّانية، من خلال تجسيد أقصى أشكال المأساة المُدْمِية التي تعيشها كلّ شخصيّة من شخصيّات الرّواية.

[1]–واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص556.

2-4-الفاتحة النّصيّة والتّمثيل السّردي لصورة الحمار:

تعدّ الفاتحة النّصيّة (L'incipit) أو البداية النّصيّة علامة حداثيّة فارقة في حقل النّصوص الإبداعيّة، من حيث كونها مبحثا نقديّا قائما بذاته، وكونها أسمى الأركان وأهمّها في تشكيل بنية العمل الإبداعي، لما وهجها ودورها الهامّ في تحديد توجّهاته، فهي "عتبة أولى بعد العنوان للتّخييل، وبناء إدراك أوليّ تتشكّل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدّل عن الأفق الذي خلقه العنوان"[1]، ولأنّ القراءة فعل معرفيّ شاقّ وصعب يمارسه القارئ على النّصّ ليحقّق من خلاله التّواصل بينه وبين عوالمه السّحريّة المترامية الأبعاد، فإنّ الفاتحة أو البداية أعقد أجزاء العمل الإبداعيّ، وأشقّ وأصعب مراحل الفعل القرائي بعدّها جسر العبور الذي يمرّ عبره القارئ إلى داخل النّصّ لاستكشاف أفضيته الغيبيّة والمجهولة، مخترقا حواجزه ومغامرا في متاهاته الدّلاليّة.

فالبداية إذن، ليست كغيرها من الكلمات الأخرى العادية، وإنّما هي الباب الذي ندلف منه إلى عوالم النّص، وهي "لحظة المواجهة الأولى مع القارئ واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة وغير مرئيّة حتّى تبدأ عمليّة تحويل الكلمات المرصوصة على الورق إلى عالم حيّ من الرّؤى والأشواق والهواجس إلى كون مزدحم بالشّخصيّات والأفكار والصّراعات"[2]، فالبداية أشبه ما تكون بالجدار الذي يتفنّن المبدع في هيكلته عند رسم لوحته الفنّية وهندسة فسيفسائها لاستدراج القارئ وتأجيج رغبته في تخطّي عتبة البداية والتّغلغل إلى البنيات العميقة للنّصّ، ولئن كانت الفاتحة النّصيّة اللّحظة الفاصلة التي تمنح العمل الرّوائي تفرّده وتميّزه أو تجعله عاديّا مشبعا بالرّتابة، فإنّها ذاتها اللّحظة التي يتحدّد من خلالها نجاح الرّوائي من فشله في الوصول إلى القارئ، فإمّا أن يشيح عنه ويُعرض، وإمّا أن يستثيره عقليّا وشعوريّا ويوجّهه نحو الانشغال بتفجير دلالاته المكثّفة وإضاءة زواياه المعتمة.

---

[1]-شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرّواية العربيّة، مجلّة الكرمل، الاتّحاد العام للكتّاب والصّحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، العدد 61، 1999م، ص86.

[2]-صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النّصّ القصصي، مجلّة الكرمل، الاتّحاد العام للكتّاب والصّحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، العدد 21/ 22، 1986م، ص141.

وفي شأن ما اصطلح عليه النّقاد بالفواتح النّصيّة، يرى المشتغلون في حقل الدّراسات النّقديّة أنّ مسألة تحديد وتعيين فاتحة أي عمل روائي واستنطاقها للكشف عن آليّة اشتغالها مسألة بالغة التّعقيد والصّعوبة، بسبب ضبابيّتها على المستوى النّظريّ وعدم وجود تحديد دقيق لها، لذا وتلافيًا للدّخول في سراديب ومتاهات تحديد نقطة بداية أيّ نصّ سرديّ، عمد النّقاد إلى وضع مؤشّرات وعلامات ومقاييس ضابطة وفاصلة بين الفاتحة والنّصّ ككلّ، تلك الضّوابط التي يمكن أن تزيل اللّبس وترفع الإشكال وتساعد في تجلية البدايات النّصيّة وتحديدها بدقّة، منها[1]:

–بعض العلامات (الإملائيّة والطّباعيّة) التي يوجدها المؤلّف في نصّه، مثل الفواصل أو الرّموز الكتابيّة (Signes Graphiques) التي بنقلة نوعيّة في مستوى العبور من الافتتاح إلى ما بعده.

–تخصيص البياض أو الفراغ الذي من شأنه أن يفصل بين البداية النّصيّة وما يليها فصلا ضمنيّا.

–اللّجوء إلى بعض الطّرائق والتّقنيات الأسلوبيّة كتغيير الصّوت السّردي (Voix narrative)، أو حدوث نقلة في التبئير (Focalisation)، أو الخروج من أسلوب السّرد إلى أسلوبي الوصف أو الحوار أو تغيير في زمنيّة القصّ كقطع مجرى السّرد من خلال الاسترجاع أو الاستباق.

تكشف فاتحة (عرس بغل) عن مضمون الرّواية منذ الكلمة الأولى لتسير بنا في طريق ملغّم بالتّأويلات، محفوف بالإثارة والتّشويق، وهذا النّوع من البدايات أو الفواتح النّصيّة عادة ما يبعث على إثارة القارئ وشدّ انتباهه، وتحفيزه على مواصلة القراءة بشغف كبير، ودفعه لتقصّي أحداث هذا العرس (عرس بغل)، فقد عمد الرّوائي (وطّار) في هذه البداية إلى حشد عدد من الرّموز التّاريخيّة، لتنقدح في ذهن القارئ جملة من التّساؤلات عن الأسباب التي تقف خلف هذه الاستدعاءات الرّمزيّة الأمر الذي يخلق المتعة والإثارة لديه، فالفاتحة المثيرة لأيّ إبداع سرديّ تعمل على جذب القارئ واستدراجه نحو تقليب صفحات الرّواية محاولا استجلاء تلك الرّموز وفكّ

[1]–ينظر: جليلة الطّريطر: في شعريّة الفاتحة النّصيّة (حنّا مينة نموذجا)، مجلّة علامات في النّقد، المغرب، العدد 29، 1998م، ص147.

شيفراتها، وعليه فإنّ البداية المثيرة تتحقّق في "تخييل يسعى إلى مخاطبة أفق انتظار المتلقّي الذي يقدمه مجموعة من المعلومات في حاجة إلى متابعة لتفسيرها داخل النّصّ"[1].

تفتتح رواية (عرس بغل) الممتدّة على مدار ستة وعشرين فصلا بالمشهد الآتي: "**عندما اجتاز الحاج كيان، سياج الصّبار المحيط بالمقبرة، ووجد نفسه يتسلّل في دربه المعتاد، تساءل: ترى من أكون اليوم. المتنبّي، أو حمدان قرمط، أو زكرويه الدّنداني، أو أحد خلفاء بني عبّاس أو أحد غلمانهم أو قوّادهم؟**"[2]، إنّ هذا المشهد الافتتاحي وهذه البداية التي انطلقت من (فعل التّجاوز)، تعدّ البوابة الكبرى للنّفاذ إلى عالم هذه الرّواية، حيث تضعنا في قلب التّصعيد الدّرامي للأحداث وتقدّم تلميحا للصّراعات التي ستقع جرّاء تضارب المصالح بين مختلف الشّخوص، ففعل (الاجتياز) في الملفوظ السّردي (**عندما اجتاز**)، والذي وُظّف مرّة واحدة فقط في كلّ الرّواية، قد وظّفه الكاتب لتحريك سيرورة السّرد والتي أرادها في اتّجاه واحد، من الانفتاح إلى الانغلاق والانسداد، أيّ؛ في اللّحظة التي تحوّل أو انتقل فيها (الحاج كيان) من خارج المقبرة (الحياة) إلى داخلها (الموت)، هي اللّحظة التي تكتنز عبر سيرورتها كثيرا من التّناقضات، فما بين الحياة والموت، الماضي والحاضر، الظّاهر والمضمر، الوعي واللاّوعي، حدّ فاصل ينضوي تحته فعل (الاجتياز) الذي يعكس المرحلة الحرجة في تاريخ الجزائر والأمّة العربية التي تحاول اجتياز أزماتها وسقطاتها المتكرّرة والمتوالية، عقب تحرّرها من سطوة الاستعمار الذي أغرق شعوبها في الاضطراب النّفسيّ والاغتراب الروحيّ والتّشتت الفكريّ، هذه العوامل المجتمعة ساهمت في خلق حالة الإحساس بفقدان الوعيّ بالهوية لدى الفرد الجزائريّ والفرد العربيّ على حدّ سواء، ولاجتياز هذه الحالة، فهو إمّا أنّه يلجأ إلى مواجهة الواقع بكلّ تحدّياته من أجل قلب الأوضاع المتردّية، أو العكس، فتدفعه تلك العوامل إلى ممارسة سياسة الهروب القصريّ ليسقط في فراغات التّخلّف

[1]-شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرّواية العربيّة، ص90.

[2]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص07.

والضّياع معلنا عن إفلاس أخلاقي وفكري، من هنا، فتوظيف فعل (الاجتياز) يحمل مراوغات دلاليّة وتأويليّة ماكرة تنبّئ باختراق المحظورات وتخطّي الممنوعات حينا، أو تجسيدا لحركات ثوريّة جذريّة لا تتوانى عن مواصلة النّضال والكفاح لتحقيق التّقدّم الاجتماعي حينا آخر.

إضافة إلى فعل (الاجتياز) وما يومئ به من بؤر دلاليّة سحيقة، اعتمد (وطّار) في بداية قصّه السّرديّ على تقنية (ضمير الغائب)، ذلك أنّ "السّرد بضمير الغائب، يوحي بأنّ هناك مسافة موضوعيّة تقيمها الذّات بينها وبين الموضوع أو بينها وبين الأشياء، لكنّها متورّطة غير محايدة"[1]، فالرّوائي في (عرس بغل) يحتمي بآليّة اللّعب بالضّمائر عبر تقلّبات (الحاج كيان) في (المبغى) وخارجه، وبالأخصّ نجده يحتمي بضمير الغائب في بداية الرّواية لتحبيك الأحداث داخل معمار النّصّ، فيتحوّل (ضمير الغائب) إلى قناع يتستّر خلفه الكاتب ليوجّه خطابه حيال الموضوع المرغوب في طرحه ومعالجته بموضوعيّة وحياديّة بعيدا عن الذّاتية، واللّجوء إلى الاحتماء بهذه التّقنية السّردية يعمّق الإيهام والتّمويه الذي تمّت ممارسته من خلالها لاستحضار الوعي الذي يحرّك مركبة السّرد ويوجّهها وفق إيقاع معيّن.

إنّ ما يورّط القارئ أكثر في الدّهشة والإثارة مع فاتحة رواية (عرس بغل) وفعل الاجتياز والعبور فيها، هو اقترانها بصورة (الحمار)، فبمجرّد اجتياز (الحاج كيان) لسياج المقبرة يتراءى له بين القبور المتراصّة مشهد حمار هرم عاجز عن طرد الذّباب الذي ينهش جسده المريض في تمثيل سرديّ يحمل في ثناياه رائحة الموت، يقول السّارد واصفا: "...**المقبرة المهجورة لا تجد ما تسكت به ذبابها الضّائع، سوى حمار هرم، أجرب سطيح في مكانه عند السّياج منذ أسابيع**"[2]، يرسم السّارد من خلال هذا المشهد الوصفي الاستعراضي المرافق للفاتحة النّصيّة عالما

[1]-أحمد بلاطي: رؤية الذّات في الرّواية الجزائريّة (ذاك الحنين وامرأة بلا ملامح نموذجا)، مقال ضمن كتاب: الهوية والتّخييل في الرّواية الجزائريّة (قراءات مغربيّة)، منشورات رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م، ص173.

[2]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص07.

مليئا بالفواجع والمآسي من خلال الانطلاقة المغلقة لروايته ويتجلّى ذلك في جميع الإكسسوارات العميقة الدّلالة والخاصّة بروح الانغلاق والانسداد في هذا المشهد السّردي: سياج، المقبرة المهجورة، الضّائع؛ وقد رُبط هذا المشهد بصورة الحمار الهرم، الأجرب، السّطيح، صورة فيها من الأسى والتّحسّر ما يبوح بالكثير، اجتمعت فيها ثنائيّة المرض والعجز للدّلالة على الواقع المعيش، وما آل إليه الوضع العامّ في الجزائر من تعفّن وتقهقر خلال مرحلة ما بعد الاستقلال، فالحمار الذي فقد لون الحياة وطعمها إلى الحدّ الذي لم يعد يكترث معه بالذّباب الذي ينهشه، لأنّ أجله المحتوم قد دنا وشبح الموت يحوم فوق رأسه، ما هو إلاّ تمثيل لواقع الحال بالنّسبة للفرد الجزائري المكبوت، المسكون بكلّ التّفاصيل المقيتة والبائسة، المهدّد بالسّقوط بين فكيّ اليأس واللاّجدوى والتّيه.

وعبر حالة الهذيان التي يعيشها (الحاج كيان)، قد تقودنا صورة (الحمار) في هذه البداية إلى اليأس والإخفاق في الانفلات من قبضة الانهيار والخراب والتّحوّل السّلبي من وضع معقّد إلى آخر أكثر تعقيدا لا يبدو أنّه أفضل من سابقه، ولكن، ولأنّ البداية هنا حمّالة أوجه، فإنّها تطرح جملة من التّساؤلات، خاصّة أنّ "...**الحمار المسكين مات. ذباب الموت استعاد نشاطه، بعد أن جفّت عظام الأموات هنا**"[1]، فمشهد موت (الحمار) الذي اكتمل باكتمال الرّواية تقريبا هو مشهد رمزيّ ينفتح على طاقة مشرّعة من التّأويلات يصعب الإمساك بتلابيبها، ويزجّ بنا في الحيرة ليدفعنا إلى التّساؤل بارتياب وتوجّس عن رمزيّته وعن أسباب توظيفه، أيرمز للوطن (الجزائر) الذي تركته فرنسا الاستدماريّة جريحا عليلا يبحث عمّن يداوي جراحه، أم يرمز للطّبقات الفقيرة في هذا البلد والتي تعاني التّهميش والإقصاء، المشحونة بالمناكدات والمنغّصات، أم إنّ توظيفه يعبّر عن رؤية استشرافيّة تبشّر بموت وهلاك إيديولوجيا الإقطاع الزّراعي والفكر البورجوازيّ وكلّ ما يتّصل بهما من أفكار قمعيّة ومفاهيم استبداديّة في الجزائر.

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص193.

ومهما يكن من أمر، فإنّنا وجدنا صورة الحمار في فاتحة رواية (عرس بغل) تأخذ امتدادها في المقبرة، هذا الفضاء المكانيّ المغلق الذي يجسّد معادلا موضوعيّا لفضاء الموت ليكون رمزا للفناء والتّلاشي، فناء موروث ثقيل من الدّمار والمآسي والنّكبات خلّفها المستعمِر لوطنٍ أنهكته سنوات عجاف من الاحتلال والاستغلال، جعلت المتربّصين والطّامعين والمستغلّين ينتظرون لحظة سقوطه لينهشوه كما نهش الذّباب جيفة (الحمار)، ففي صورة (الحمار) الهزيل ومن ثمّ موته تجسيد للقلق الأبدي والأرق المطلق والفراغ الرّوحي، ولهذا كان لحضور صورة (الحمار) وفي المقبرة تحديدا وظيفة رمزيّة هامّة، فهذا المكان المسيّج والمغلق لا يمكن الهروب منه، وكذلك الواقع المعيش الذي يحاصر الجميع بمآسيه وأوجاعه وكذا أعرافه الرّجعيّة البائدة التي لا سبيل للتّملّص من قيودها.

وتجدر الإشارة ها هنا إلى أنّ لفظة (الحمار) قد تكرّر توظيفها داخل معمار الرّواية وضمن سياقات متعدّدة حاملة دلالات مختلفة، منها عندما جاء شيخ البلاغة الذي لا همّ له سوى درس الكناية، خصوصا شرح الشّاهد (بعيدة مهوى القرط)، أعنقها طويلة أم أنّ القرط يتدلّى على كتفيها، وبينما هو يصول ويجول يقاطعه أحد طلبته قائلا: "**نقول طويلة العنق**"[1]، ليردّ عليه: "**لا يا حمار**..."[2]، فتوظيف (الحمار) هنا جاء وفقا للمعتقدات الشّعبية السّائدة ونقصد بذلك الغباوة والبلادة وسوء تقدير الأمور والعواقب.

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص21.

[2]-المصدر نفسه، ص21.

2-5-صورة الحمار وإشكاليّة السّلطة الذّكوريّة والتّقهقر الأنثوي:

يصبو (وطّار) من خلال نموذج (الماخور) في رواية (عرس بغل) نحو تصوير المستوى الاجتماعي الذي يعيشه الإنسان في عالم المدينة، حيث التّحرّر والانفتاح، وقد تأسّست الصّورة العامّة للماخور على جملة من الدّلالات سواء سلبيّة أو إيجابية يأتي في مقدّمتها القهر، الظّلم، الهروب، النّسيان، الحرمان، الحبّ المقموع، إثبات الذّات، والمتعة الجنسيّة، هذه الأخيرة التي جعلت كلّ من في (المبغى) ينصاع لفتنة الجسد وينهار من فرط غوايته، إلاّ أنّ الحصول على الملذّات وممارسة المحرّمات ضمن هذه الظّروف الاجتماعيّة القاهرة أضحى سجنا للذّات يقيّدها ويكبّلها ليشيع دلالة النّكوص بأبعادها الذّاتية والمجتمعيّة.

تظهر علاقة الرّجل تجاه الكائن الأنثوي (المرأة) في رواية (عرس بغل) مغلّفة بكثير من الخوف والقلق والرّغبة الجامحة والحبّ المضطهد والتّسلّط، وربّما بدا واضحا أنّ الانجذاب نحو الأنثى سببه جنسيّ غرائزيّ لا غير، كيف لا وقد سيّطرت النّظرة التّساقطيّة تجاه المرأة ليس فقط في فضاء (الماخور) المغلق، بل في ماخور الواقع المتعفّن، نظرة سطحيّة مفتقرة إلى الشّعور بالكينونة، حيث تحوّلت المرأة إلى مجرّد دُمية أو آلة لبيع اللّذة والمتعة، فهي مقارنة بالرّجل ليست في نهاية المطاف إلاّ "نقطة صغيرة داخل حيّز كبير من العلاقات والأنساق الاجتماعيّة المتشابكة"[1]، تحديدا من بين هذه الأنساق النّسق الذّكوريّ الازدرائي للأنثى الذي يختزل كينونتها في ذات ضعيفة وفاقدة للشّخصيّة، مسلوبة الإرادة، حدود وجودها تتلاشى عند حدود وجود الرّجل.

فالمرأة التي ظلّت تبحث عن ثوابت أمام المتغيّرات وجدت نفسها مكبّلة بقيود الفكر الذّكوري العنجهيّ والمسيطر الذي سلبها أنوثتها، وجعلها تعاني الاغتراب والإقصاء، وخاضعة لمنطق التّهميش والتّناقض بين واقع مشوّش مفروض عليها قسرا، وبين واقع أفضل تنشده، وهو ما

[1]-واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص566.

نستشعره ونحن نقرأ المقطع السّرديّ الآتي: "**أنا الوحدانية. أنا قليلة الوالي**"[1]، فهذا الارتداد النّفسيّ المجسّد في هذه الأغنية الشّعبية يكشف عن حالة الاستهجان من الوضع المأساويّ، ويرصد الوضع النّفسي البالغ الدّقة الذي تعيشه المرأة في مناخ عفن لا تستطيع معه إلاّ أن تكون ضلعا قاصرا، وفريسة للظّلم الاجتماعي الذي يغذّيه النّسق الذّكوريّ، نسق خلق حالة اللاّتوازن واللاّتكافؤ التي حصرت المرأة في دور المفعول به، ليس لها حقّ الفعل وردّ الفعل، أو حقّ الاختيار والرّفض، فهذا الواقع المتأزّم فرض على المرأة خوض رحلة مضنية سعيا لإثبات ذاتها في عالم شرس، متضارب المصالح والرّهانات، فحوّلت بوصلتها مرغمة نحو (الماخور) للتغلّب على همومها.

"**هذا ماخور وليس غير. البنات هنا، يشتغلن، نحن جميعا هنا نشتغل، لنتغلب على همِّ الزّمن**"[2].

إنّ هذا المقطع السّرديّ يحيل إلى علامات دالّة على صرخة احتجاج من قبل المرأة، أرادت من خلالها أن تكون ذاتا فاعلة وجوهريّة في المجتمع، وذلك بالتّعبير عن رفضها للتّبعيّة وكلّ ما هو قميء وتعسّفيّ ومؤلم خدمة لكلّ ما يمكن أن يُظهر اختلافها عن الرّجل من جهة، وتكاملها معه من جهة ثانية، ومحاولة التّصديّ لكلّ ممارسات التّغييب والإقصاء والتّجاهل المستمرّ لكينونتها، وتجاوزها لحواجز الفكر النّمطيّ المشوّه والتهكّمي الذي سكن ذهنيّة الرّجل والنّاتج عن نظرته القاصرة للكائن الأنثويّ.

لقد ارتبطت صرخة الاحتجاج والرّفض عند المرأة في رواية (عرس بغل) بصورة (الحمار)، ارتباط ينفتح على المعنى النّقيض لما هو متعارف عليه من ديكتاتوريّة الرّجل وقهره للمرأة، أيّ؛ ممارسة هذه الأخيرة لفعل التّهميش والإقصاء على الرّجل، حيث عمدت إلى تنكير الفكر الذّكوريّ

[1]-الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص24.

[2]-المصدر نفسه، ص55.

التّملّكي وقيم الرّجولة المسيطرة، بل وربمّا قد تكون ابتعدت أشواطا عن السّلطة المركزيّة الفحولياتيّة، ففي سياق مرتبط بالملفوظ السّردي لإحدى الشّخصيّات وهي (حياة النّفوس) التي تقدّم أحدهم طلبا الزّواج منها، نجد أنّ الصّورة الممثّلة للرّجل تتموضع ضمنيّا في توازٍ مع (الحمار)، وهو ميزان الاحتقار والازدراء والمقت، يقول السّارد على لسان (حياة النّفوس): "**أنا لا يروق لي أحد، كلّهم حمير، يؤدون نفس الدّور**"[1]، إنّ الحمار هنا أيقونة مستعارة وظّفها السّارد في هذا المقطع السّردي رمزيّا كآلية قابلة للتّعميم على جميع الرّجال، ففي رمزيّة (الحمار) هنا دلالة على الفعل الغريزي الحيواني والهوس الجنسي الذي يعكس سلبيّة الرّجل الجزائري، إذ استسلم لرغباته المقيتة وملذّاته الوضيعة وانغمس فيها، محاولا نسيان أو تناسي عذاباته وآلامه ومآسيه المفروضة عليه قهرا لا رغبة منه؛ وفي هذه الحال، فالتّصريح السّاخر لشخصيّة (حياة النّفوس) حين أدرجت الرّجال ضمن جنس الحمير هو تصريح يضعنا أمام جنس آخر ليس له انتماء يحدّد هويّته وكينونته، جنس (لا رجل) مشوّه فكريّا وأخلاقيّا تبغضه المرأة وتمقته فترفض الخضوع لنسقيّة فحولته، بل وتعمد إلى نعته بصفات دونيّة ومنكرة تحطّ من قيمته وتقصي ذاته مجتمعيّا.

لقد أنتج التّمثيل السّردي لصورة (الحمار) ضمن سياق العلاقة بين الرّجل والمرأة في رواية (عرس بغل) نوعا من التّضخيم المعرفيّ للقلق الأبدي الذي انعجن في شخصيّة المرأة كمكوّن وجوديّ مُسيطر يحمل دلالة التّأزّم النّفسي، تأزّم وصل إلى ذروة قناعة فحواها أنّ كلّ الرّجال حمير (**كلّهم حمير**)، ومع هذه القناعة وبعد إيقانها أنّ ذاتها فوق أيّ اعتبار وأنّها تعلو ولا يُعلى عليها، أخذت في الانعتاق تدريجيّا من منطق النّسق الذّكوريّ المغيّب لكينونتها والانفلات من عباءة الإذلال والتّبعيّة للرّجل، لتمارس فاعليّتها في المجتمع ضمن مبدأ التّكافؤ مع الآخر (الرّجل).

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص222.

وأخيرا، إنّ تمثيل صورة الحمار في روايتي (الحمار الذّهبي) و(عرس بغل) يعدّ بمثابة المرآة التي عكست مدى الانحطاط الأخلاقي الذي تدّنى له الإنسان، كما كشفت واقع الحياة المتعفّن والمكشّر عن كابوسيّته وتشتّته، وما يعانيه النّاس فيه من وضع إنسانيّ متأزّم، بسبب عدّة عوامل أهمّها صراع الإنسان مع ذاته بحثا عن إنسانيّته، وصراعه مع الآخر بحثا عن هويّته، وصراعه مع الطّبيعة بحثا عن حقائقها المستترة وتجلية غوامضها، وضمن هذا المجرى، وعلى الصّعيد الرّمزيّ الاستعاريّ جاء التّمثيل السّرديّ لصورة (الحمار) كنوع من التّعبير السّاخر والرّافض لواقع أليم وقاس، والمندّد بالظّلم والاستغلال، والمدين للزّيف والنّفاق.

الفصل الرّابع: صورة الحمار والسّرد الواقعي السّحري في خطاب ما بعد الأزمة:

1-الرّواية الجزائريّة ما بعد الأزمة: سرد جديد/ بحث في التّحوّل التّقني والأسلوبي.

2-الميتاروائي والسّخرية في رواية (عودة حمار الحكيم) لمحمّد زتيلي.

3-صورة الحمار بين تقنية الإظهار والإضمار في رواية (خواطر الحمار النّوميدي) لكمال قرور.

4-صورة الحمار والواقعيّة السّحريّة في رواية (وادي الجنّ.. فصل من سيرة فريد الجحش) لمبروك دريدي.

1-الرّواية الجزائريّة ما بعد الأزمة: سرد جديد/ بحث في التّحوّل التّقني والأسلوبي:

1-1-عتبة منهجيّة: المنجز السّردي الجزائري (المسار والتّحولاّت):

تشكّل فترة ما بعد الأزمة مرحلة حاسمة من مراحل تطور الرّواية الجزائريّة، اتسمت بالتّحولات السّياسية والاجتماعية والثّقافية والفكريّة، تمكّنت من خلالها الرّواية الجزائرية من تحقيق ثراء فنيّ باهر ومتفرّد، وأن تتموضع في مكانة متميّزة عربيا وعالميا، وقد تأتّى لها ذلك على يدّ جيل من الكتّاب يحذوهم الطّموح في التّجديد، والسّعي المهووس إلى إيجاد أشكال فنيّة وتعبيريّة تساعدهم في تشكيل خطاب روائي مغاير ومخالف يعكس رؤاهم تّجاه الواقع وفقا لفلسفتهم الخاصّة حيال الكون والوجود؛ هذه المرحلة التي منحت الفرصة للمبدعين إمكانية اقتحام آفاق الإبداع والبناء الفني المعتمد على التّجريب الذي يسعى إلى "تحقيق تبادل رمزي بين الواقع بمفهومه العام والكتابة الفنيّة"[1]، وكذا العودة إلى الموروث الحضاري المحلّي والإنساني لاستنطاق الماضي وإعادة بعثه للحياة مجددا، ينضاف إلى ذلك، التّوسل بتقنيات الوعي التي تتمحور حول رؤية الشّخصيات لذواتها وعلاقاتها بالآخر في ظلّ تلك المتغيرات التي انعكست في سُرود هذه الفترة في صورة تنوّع مضموني، وتمرّد تميّز بجرأة الطّرح ووضوح التّفكير، وهو ما أتاح للرّواية الجزائريّة إمكانية مواكبة أرقى الأعمال الرّوائية العربية والعالمية، من حيث فنيّاتها واستخدامها أحدث أساليب وتقنيّات السّرد.

لقد استطاع المنجز السّردي الجزائري في عمر زمني قصير أن يحقّق تراكمات مهمّة مكّنته من أن يخترق حدود الأمكنة ويختزل الأزمنة، ويُجازف في عوالم الدّلالات واللاّمعقول المسكوت عنه غالبا في الواقع، ليتحلّل هذا المنجز السّردي من قيود محاكاة الواقع الذي لا يستقرّ على حال،

[1]-ناصر العجيمي: كتابات قصصية تونسية-التّلقّظ إرباك القراءة التّقليدية (إبراهيم الدّرغوثي نموذجا)، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، المجلّد التّاسع، العدد 35، 1998، ص94.

ويحوّل بوصلته من مسار الالتزام المفرط بالواقع، إلى الواقعية النّصية والواقعية الوصفية، أو إلى ما يُعرف بالواقعية السّحرية التي لا تتعاطى مع الواقع بتصوير جمالي وفنّي فحسب، وإنّما تتجاوزه وتسعى إلى تفسيره والغوص في جوهر تناقضاته ومفارقاته وتقلّباته وتشكيلاته وتحوّلاته.

1-2-حول مفهوم الواقعيّة السّحريّة: (The Magical Realism):

من المفارقات الطّريفة التي يطرحها هذا المصطلح، هو أنّه مصطلح مركّب من لفظتين متناقضتين ومتجاورتين في الوقت نفسه داخل نسيج واحد (واقعي وسحريّ)، فالشّطر الأوّل من مصطلح الواقعيّة السّحرية يمكن أن يؤوّل على أنّه الفهم الإيديولوجي للواقع، ومحاكاة الأشياء وتمثّلها كما هي موجودة في الطّبيعة والعالم الحقيقي، وأمّا الثّانية فهي تعني محاولة العبث بالواقع والانزياح عنه، وذلك باستثمار الأَسْطرة والمخيّلة الشّعبية وكلّ ما يدخل ضمن العجيب والغريب والملغز والمبهم والفنتازي، ففي الواقعيّة السّحرية يكون البعد السّحري عنصرًا فارقًا في التّمييز بين العالم الواقعي المدرك وعالم الخيال والأوهام.

لقد ارتبط ظهور مصطلح الواقعيّة السّحرية وتبلورت ملامحه كنمط جديد من أنماط الكتابة السّردية وتطوّرت أساليبه وتقنيّاته ليدلّ على ظاهرة روائيّة أكثر عمقا، وذلك على يدّ نخبة من أدباء أمريكا اللاّتينية، أمثال (أليخو كاربنتير فالمونت/ Alejo Carpentier Valmont)(*) الذي يعدّ أوّل من ابتكره، ثمّ خلفه جيل من الأدباء الذين تميّزوا بقدراتهم على توظيف الواقعيّة السّحرية في أعمالهم الرّوائيّة، مثل: (خورخي بورخيس/ Jorge Borges)(**) ، والكاتب (خوان

(*) أليخو كاربنتير: روائي وكاتب مقالات ومؤلّف موسيقي كوبي الجنسية (1904م/ 1980م)، كتب العديد من الأنواع الأدبيّة مثل الصّحافة والدّراما والمسرحيّات فضلا عن الأوبرا ونصوصها، إلاّ أنّ أشهر ما يعرف به هو رواياته ذات الطّابع الواقعي السّحريّ، وأشهرها روايته (مملكة هذا العالم) والتي نشرت عام 1949م، وقد تناول فيها الثّورة الهايتيّة التي حدثت في أواخر القرن الثّامن عشر ميلادي.

(**) خورخي لويس بورخيس: كاتب، وشاعر، وناقد أرجنتيني (1899م/ 1986م)، من أبرز كتّاب القرن العشرين، ترجمت أعماله إلى عدّة لغات، كتب الشّعر والقصص القصيرة والعديد من المسرحيّات، قدّم العديد من الأعمال متنوّعة المواضيع، والتي مزج فيها الواقع بالخيال والحقائق بالأوهام، اقتبسها من حياة أمريكا الجنوبيّة وقصص أبطال ومقاتلين ورعاة بقر وشخصيّات تاريخيّة.

رولفو/ Juan Rulfo)(*) ، والأديب (مغيل أستورياس/Miguel Asturias)(**)، والرّوائي (غـابرييل ماركيز/ Gabriel Márquez)(***) ، هذا الأخير الذي وصل بهذا الأسلوب في الكتابة الرّوائية إلى الرّيادة وقمّة المجد، حيث جاءت أعماله الأدبية "لتضرب موعدا بين ما هو سحري وما هو حقيقي، فكانت بمثابة ثمرة تمازج الخيال بالواقع، إذ يعمد فيها إلى تسخير الوقائع المادية الواقعيّة المعتجنة بتشكيل خيالي من نوع خاصّ يختلط فيه الخرافي بالأسطوري"[1]، وبعدها انتقل هذا الأسلوب في الكتابة إلى أدباء آخرين أبوا هم كذلك إلاّ التّحرّر من قيود التّقليد الحَرفي للواقع وكلّ المرجعيّات التي يستند إليها، والاعتماد على آليّات التّغريب ونزع الألفة والمفارقة التي تتأبّى على البعد العقلي والمنطقي، فساروا بذلك على خطى من سبقوهم من أدباء أمريكا اللاّتينيّة، نذكر منهم من قبيل التّمثيل: الرّوائي الإيطالي (إيتالو كالفينو/ Italo Calvino)(****) ، والأديب البريطاني الجنسية والهندي الأصل (سلمان رشدي/ Salman Rushdie)(*****) ، والكاتب البريطاني (جون فاولر/ John Fuller)(******) ، وغيرهم.

(*) خوان رولفو: كاتب مكسيكي (1917م/ 1986م)، يعدّ الأب الرّوحي للواقعيّة السّحريّة في أدب أمريكا اللاّتينيّة، جعل من مدينته ومسقط رأسه مسرحا لأحداث قصصه، ترجمت أعماله إلى عدّة لغات منها العربيّة والإنجليزيّة، من أشهر رواياته (السّهل يحترق) عام (1953م)، ورواية (بدرو باراموب) عام (1955م).

(**) مغيل أنخل أستورياس: أديب وشاعر وصحفيّ ودبلوماسي غواتيمالي (1899م/ 1974م)، من أهمّ المواضيع التي تناولها في أعماله موضوع الاستبداد، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام (1967م)، من أشهر رواياته رواية (السّيد الرّئيس)، ورواية (الرّيح القويّة).

(***) غارسيا ماركيز: روائي، وصحفي، وناشط سياسي كولومبي (1927م/ 2014م)، يعدّ واحدا من أشهر الكّتاب العالميين في مجال الكتابة الواقعيّة السّحريّة، ومن أكثر أعماله تمثيلا لهذا النّوع الأدبي روايته (مائة عام من العزلة)، ومن أعماله البارزة أيضا رواية (الحبّ في زمن الكوليرا).

[1]-الخامسة علاّوي: العجائبيّة في الرّواية الجزائريّة، 86.

(****) إيتالو كالفينو: صحفي، وناقد، وروائي إيطالي ولد في كوبا (1923م/ 1985م)، اهتمّ بالمدارس النّقديّة والفلسفيّة الجديدة ممّا أثّر على طبيعة أعماله الرّوائيّة ومنحها عمقا فلسفيّا، وقد امتاز أسلوبه بلغة جميلة وسرد محكم مزج فيه بين الواقعي والأسطوري، ممّا جعله يتربّع على عرش الرّواية الإيطاليّة والعالميّة مع كبار الرّوائيين، اشتهر بروايته الثّلاثيّة أسلافنا، وأعمال بارزة أخرى منها: ولو أنّ مسافرا في ليلة شتاء، ومدن لا مرئيّة.

(*****) سلمان رشدي: روائي وكاتب مقالات بريطاني من أصل هندي كشميريّ، ولد عام (1947م)، عضو في الجمعيّة الملكيّة للأدب، ارتكز في كثير من أعماله الأدبيّة القصصيّة على شبه القارّة النهديّة، جمع أسلوبه الأدبي ما بين الواقعيّة السّحريّة والخيال التّاريخي، من أشهر أعماله: رواية آيات شيطانيّة، ورواية أطفال منتصف اللّيل الفائزة بجائزة (بوكر) الأدبيّة عام 1981م.

(******) جون فاولر: روائي، وناشط سياسي أسترالي (1917م/ 2009م)، انتخب عضوا في المجلس التّشريعي (نيو ساوث ويلز)، من أهمّ أعماله الرّوائيّة: الطّيران إلى مكان، مغامرات السّقوط السّريع، أخبرني ثانية بما قلت، الفتيان المحترقون، الدّودة والنّجمة، انظر مرّتين.

والحقّ أنّ أوّل استخدام لمصطلح الواقعيّة السّحرية كان على يدّ مؤرخ الفنّ الألماني (فرانز روه/ Franz Roh)(*) عام 1925م، حيث وظّفه كعنوان لكتاب يشير فيه إلى التّطورات الجديدة في الفنون البصرية والتّشكيلية في مرحلة ما بعد التّعبيرية، كما ناقش بعضا من خصائص فنّ الرّسم وتوجّهاته القريبة من السّريالية(**) (surrealism/ surréalisme)، ودلالة المصطلح لديه على آليات التّغريب ونزع الألفة وفضّ أسرار عالم الواقع أكثر من الإشارة إلى المعنى السّحري، ثمّ سرعان ما انتقلت حُمّى هذا المصطلح إلى حقل الأدب والنّقد، حيث أُستعير من قبل الأدباء ليدلّ على مصطلح نقدي خاصّ بموجة روائية جديدة وأسلوب مبتكر في الكتابة، ويُطبّق من قبلهم كتقنية جمالية من تقنيات الإبداع السّردي، وقد كان لهجرة المصطلح أوّل الأمر نحو أمريكا اللاّتينية الأثر البالغ في انتشاره فيما بعد في كافة أنحاء القارة على يدّ عدد وافر من الرّوائيين، ثمّ يتحوّل المصطلح والنّوع السّردي النّاتج عنه إلى ظاهرة كوكبية وعالمية، بفضل الاحتكاك الثّقافي بين الكتّاب خاصّة في أعقاب الحرب العالمية الثّانية[1].

تُزيح كثير من النّظريات التي تقوم على وصف الواقعية السّحريّة عبر فحص مكوناتها النّصية السّتار على مجموعة من السّمات والخصائص، وذلك من أجل التّحقق من وجود عمل الواقعية السّحرية وفعلها الثّقافي داخل النّصوص التي تصنّف على أنّها عجائبية، إذ تقترح تلك النّظريات توافر خصائص أساسية مميزة لها بوصفها نمطًا سرديًّا، منها: احتواء النّص على عنصر سحري غير قابل للاختزال، ووجود وصف تفصيلي بارز لعالم الظّاهر، ينضاف إلى ذلك معاناة القارئ حيال بعض الشّكوك المقلقة في تكوين العنصر غير القابل للاختزال لوجود طريقتين

(*) فرانز روه: مؤرّخ، ومصوّر، وأستاذ، وناقد فنّي ألماني معروف (1890م/ 1965م)، ابتكر مصطلح (الواقعيّة السّحريّة) عام 1925م، حصل على الدّكتوراه في ميونيخ عن موضوعه (دراسة عن اللّوحات الهولنديّة في القرن السّابع عشر).

(**) السّريالية كلمة فرنسية (surréalisme)، تعني لغويا ما فوق الطّبيعة، وقد ذُكر في موسوعة لالاند الفلسفيّة أنّ الذي ابتكر هذا المصطلح هو (غيّوم آبولينير) في (Les Mamelles des Tirésias, drame surréaliste) (دراما سريالية عُرضت عام 1917م ونشرت عام 1918م)، يُنظر: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثّالث، ص1394.

[1]-ينظر: محمد مصطفى علي حسانين: الرّواية العربية وما بعد الاستعمار (التّمثيل السّردي وسحرية التّأريخ)، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 06، 2014م، ص195.

متناقضتين لفهم الأحداث والظّواهر، ومزج السّرد بين عوالم مختلفة، وأخيرًا وليس آخرا تشويش الأفكار حول الزّمان والمكان والهوية، وبقدر ما هي سمات عامّة تكشف عن جوانب إجرائية وتقنيات يمكن فحصها واختبارها تحليليا للدّخول إلى عوالم النّص السّردي؛ فمن الجلي تغطية هذه السّمات والخصائص لأغلب مستويات البنية السّردية، وتعبيرها عن التّعالق التّشابكي والمنسجم مع مكونات السّرد من مكان وزمان وشخصيات ورؤى[1].

ومن جهته يكشف الباحث (حامد أبو أحمد) عن مجموعة من السّمات والخصائص النّوعية الخاصّة بالواقعيّة السّحرية، حيث يرى أنّ أبرزها اللّجوء إلى السّرد غير المرتب ترتيبا تعاقبيا، والعمل على استبدال البنية السّطرية المنظمة والمنطقية التي تميز الرّواية التّقليدية ببنية تقوم على التّطور الروحي للبطل أو بنية تجريبية تعكس تعدد الواقع، وإحلال الفضاءات الخيالية من خلال إحداث تناقض بين الصّوت الواقعي العقلاني والصّوت السّحري المتخيّل، واستبدال السّارد دائم الحضور المشخّص في ضمير الغائب بساردين متعددين ومبهمين، مع الاستئناس بالمونولوج الدّاخلي، والاستخدام الواسع لعنصر التّغريب، واللّجوء إلى توظيف العناصر الرّمزية والاستعارات الصّادمة وغير ذلك من تقنيّات حداثويّة[2].

ونظرا للاعتقاد الذي ساد في فترة من الفترات، مفاده أنّ السّرد الواقعيّ عاجز على استيعاب كلّ مرافق الحياة الإنسانية بما فيها من هواجس وتطلّعات، وكذا عجزه عن استيعاب الرّغبة التي ظلّت تراود الإنسان في اختراق العوالم الماورائية وفكّ شفراتها ورموزها، فإنّ هذا الأمر كان حافزا كبيرا بالنّسبة لروائيي أمريكا اللاّتينية الذين أعلنوا تمرّدهم على كلّ الأشكال والتّقنيات والأساليب الرّتيبة والسّطحية المتّبعة في سُرود سابقيهم، ونهضوا بنصوص جديدة عُرفت بالواقعيّة السحريّة "قوامها العقلاني الموضوعي الممزوج باللاّعقلاني الحالم، المتماهي بالموروث الشّعبي

[1]-ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص196.

[2]-ينظر: حامد أبو أحمد: في الواقعيّة السّحريّة، كتاب إلكتروني، متاح على موقع: www.kotobarabia.com، ص42.

السّاحر، مُخفّفا بروح الدّعابة والسّخرية"[1]، فقد أراد هؤلاء الكتّاب تجاوز الواقع وتخطّي حدود مآزقه ومنغّصاته، والنّأي عن موروث النّسق الرّمزي والجمالي الفنّي الذي كان معتمدا في السّرد، والذي رأوا فيه مجرّد محاكاة بلهاء وعنيدة للواقع، وأدركوا أنّ "الوجود الإنساني والشّخصية البشرية أعقد من أن يجري تصويرهما بتلك الطّرق السّطحية (...) ولهذا كان على الفنّ القصصي الحديث أن يتتبّع تقنيّات مركّبة كيما يعبّر عن واقعيّة مركّبة"[2].

فالواقع أعقد ممّا يبدو عليه، وأعمق ممّا هو ظاهر في سطحيّته، لذا كانت ممارسة الواقعيّة السّحرية إقرارا وبرهانا على ذلك، كما كانت خيارا فنيّا وقع عليه الأدباء في أسلوبهم السّردي، ومن هنا جاءت دعوة هؤلاء الكتّاب بصورة صريحة إلى "تمجيد السّحري والخرافي، والاستخدام الحسن للتّخييل، وفي المقابل الاشمئزاز من الواقعيّة التي ما هي إلاّ تراكب لصور بطريقة عابثة"[3]، وعليه، باتت الكتابات السّردية الجديدة التي تُسخّر الواقعيّة السّحرية كشكل من أشكال السّرد الأكثر قدرة على جعل الإنسان يفهم علاقته بذاته وبالعالم، عن طريق بنيات سردية ومكوّنات حكائية أساسها الجمع بين الواقعي المادّي المحسوس والسّحري المتخيل.

وترى الباحثة (ماجدة حمود) فيما يخصّ مصطلح الواقعية السّحريّة أنّه مصطلح عام، يشمل كُلا من العجائبية والغرائبية والأسطورة التي من شأنها أن تقوّض جزئيّات الواقعي الطّبيعي لتضفي عليها توليفات سحريّة[4]، وأمام هذا التّحديد يتّضح أنّ الواقعيّة السّحرية تستقي مادّتها من روافد أو مكوّنات ثلاث هي الواقع، والعجيب، والغريب، ولتوضيح ذلك، آثرنا أن نستعير من الباحثة (باية غيبوب) التّرسيمة الآتية[5]:

---

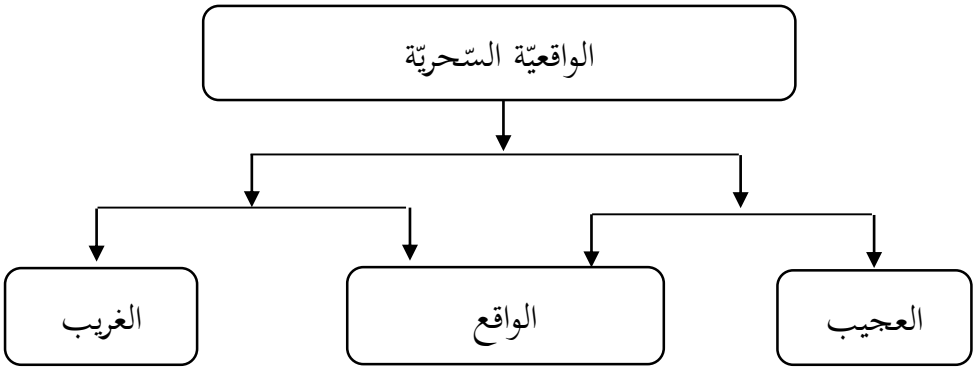
[1]-باية غيبوب: الشّخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية (مائة عام من العزلة)، ص28.

[2]-ماهر البطوطي: الرّواية الأمّ، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، ط1، 2005م، ص260.

[3]-الخامسة علاّوي: العجائبيّة في الرّواية الجزائريّة، ص84.

[4]-ينظر: ماجدة حمود: رحلة في جماليّات رواية أمريكا اللاّتينية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007م، ص26.

[5]-باية غيبوب: الشّخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية " مائة عام من العزلة"، ص24.



إذن، يتحدّد مفهوم الواقعيّة السّحرية أكثر انطلاقا من مفاهيم أخرى قريبة التّجاور منه، تتماسّ معه وتتعالق وتتواشج، كالعجيب، والغريب، والفنتازيا، والأسطورة من جهة، وإذ ندرج الواقعيّة السّحرّية ضمن تلك الحقول المفهوميّة لم يكن أمرا وليد الصّدفة، وإنّما يأخذ مشروعيّته من كون الواقعيّة السّحريّة "اندماج متفرّد لمعتقدات وخرافات مجموعات ثقافيّة مختلفة، وشأنها شأن الأسطورة، فإنّها توفّر أيضا طريقة توليفية، وإجمالية بصورة أساسية لوصف الواقع، وقد وجدت أرضيتها في الواقع اليومي، وعبّرت عن دهشة الإنسان إزاء عجائب العالم الواقعي، وهي تنقل للقارئ رؤية للسّمات الخيالية للواقع"[1]، فالأديب يسعى أثناء رسم تفاصيل إبداعه السّردي للوصول إلى توليفة تمكّنه من المزاوجة بين الواقعي واللاّواقعي وإحلال التّوازن بينهما، ولأنّ اصطباغ الواقعي بالسّحري "صفة من صفات الطّيران الخيالي الكامن في اللاّشعور الجمعي نظرا لالتحام الموروث بالواقع ومشاركته في تشكيل مسيرة المستقبل"[2]، فإنّ ذلك ينفي عنه صفة الافتراء والتّلفيق الذي قد يحدث من فرط الإغراق في التّخييل، بل سيأخذ بلبّ القارئ ويسحره ويتيح له إمكانية تصديق وتقبّل ما يقرأ، حين تكون المغامرات الخارقة والظّواهر الغريبة ممكنة الحدوث في واقعه ومعقولة بالنّسبة إلى مستوى إدراكه.

ومن جهة ثانية يتداخل الواقعي السّحري مع مفهوم السّريالية، فالعلاقة بين هذين المفهومين وطيدة جدّا، فالسّريالية من حيث إنّها "اتّجاه معاصر في الفنّ والأدب يذهب إلى ما فوق

[1]–فوزي سعد العيسى: الواقعيّة السّحرية في الرّواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2012م، ص05.

[2]–عبد الله حمادّي: غارسيا ماركيز رائد الواقعيّة السّحرية، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982م، ص14.

الواقع ويعوّل خاصّة على إبراز الأحوال الشّعورية"[1]، وبِعَدِّها مدرسة في الأدب والفنّ الحديثين تتميّز "بالنّفور من التّراكيب العقليّة أو التّسلسلات المنطقية، وبالاستثمار النّسقي لكلّ اللاّوعي واللاّعقلاني للحلم والحالات المرضية، وذلك بالرّجوع غالبا إلى التّحليل النّفسي"[2]، نجد أنّها تلتقي مع الواقعيّة السّحرية في الدّعوة إلى إدانة الرّؤية السّطحية السّاذجة والمبتذلة للواقع، والنّفور من مختلف الأزمات والمآزق التي فرضها الواقع على الإنسان، والاشمئزاز من اليقينيات والمسلّمات القديمة التي لم يعدّ بإمكانها فهم وتفسير الاهتزازات والصّدمات النّفسية التي تواجه الإنسان، فكلا المفهومين يتوجّهان نحو استدعاء اللاّمعقول، ووقعنة اللاّواقعي، وفك حصار رقابة يمارسها العقل، وسبر أغوار الكون والوجود والنّفس البشريّة، وتبيح للخيال العابث أن يمارس استبداده الجمالي بإملاء من الشّعور، سعيا إلى الهدف المنشود وهو تمكين الإنسان من اكتناه أناه والآخر والأشياء والعالم بشكل أفضل وأوضح.

وهكذا قد تسرّبت السّريالية إلى الأدب، أو ربّما تسرّب هذا الأخير إليها، عبر منافذ متعدّدة لعلّ أبرزها الأسطورة والخرافة، وربّما عُدَّ نصرا مؤزّرا للأدب حين عثر على السّرياليّة لكونها مفعمة بزخم هائل من الحالات الشّعوريّة والنّفسية التي تغري الأدباء وتدفعهم إلى دمجها داخل ما يبدعونه بما يمتلكونه من طاقات وجدانية وعقلية ورؤية فلسفيّة عميقة، لذا عُدّت فتحا جديدا للأدب حين اقتحم الواقعي السّحري عالم السّرد، فَتْحٌ أخرجه من عباءة الابتذال والألفة، وجعله بمنأى عن الإنشائيّة والذّاتية، وأقرب إلى آفاق التّركيب والموضوعية، فَتْحٌ مكّنه من خوض مغامرة مغايرة ومذهلة يتقاطع فيها الواقعي مع الخيالي السّريالي.

[1]-المعجم الفلسفي، ص97.

[2]-أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، ص1394.

2-الميتاروائي والسّخرية في رواية (عودة حمار الحكيم)[1] لمحمّد زتيلي(*) :

تأتي رواية (عودة حمار الحكيم) للأديب (محمّد زتيلي) ضمن قولبة مغايرة لما عهدناه في الرّواية التّقليديّة، حيث أقامها الرّوائيّ على أساس فلسفة الثّنائيّات المتضادّة والمتناقضة المجَسّدَة للصّراع الفكريّ والاجتماعيّ والأيديولوجي، ومن خلال تلك الثّنائيّات شقّ الأديب طريقا مختلفا، طريق نلمح فيه تنوّع المحاورات، وجرأة الطّرح، طريق نَفَذ عبره إلى كلّ ما هو ممنوع البوح، متمسّكا بالسّحري الواقعي كتقنية في السّرد، اعتمد فيها على تكثيف الدّلالات وإثارة التّأويلات، طريق تجاوز فيه الرّوائي المألوف لنجده يغامر في قلب المجهول، وينزع نحو استثمار الحدود الرّفيعة بين العالمين الواقعي والمتخيّل والمزاوجة بينها، منتحلا هيكل (الحمار) وقناعه، محاولا بذلك مسايرة التّحوّلات التي أفرزها الواقع السّياسي والاجتماعي والاقتصادي وحتّى الثّقافي.

يمزج السّارد (محمّد زتيلي) في روايته (عودة حمار الحكيم) بين أشكال روائيّة متعدّدة، حيث مزج بين الاجتماعي والرّمزي والحواريّ، وهو في هذا كلّه يعمد إلى تمثيل نفسه وأفكاره، لذا أخذ يستغلّ صورة (الحمار) كرؤية فنيّة رمزيّة يثري بها بناءه الرّوائي، فهو إذ يتقمّص شخصيّة (الحمار) يصبو إلى تعرية الواقع السّياسي تحديدا وكشف المطمور عنه، وتقويم الاعوجاج المجتمعي، ونقد الوضع الاقتصادي والفكري، وهذا الأمر يجعلنا نقف أمام نموذج سردي يحتوي على معنى المغايرة والاختلاف، نموذج يحاول تمثيل الواقع بكلّ تأزّماته، تأزّمات أوقعت النّص السّردي بدوره في عدّة أزمات لعلّ أبرزها التّكثيف الرّمزيّ والدّلالي، وخلط التّصوير بالتّجريد.

---

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، د ط، 2020م.

(*) محمّد زتيلي: روائيّ وشاعر وكاتب صحفي جزائري من مواليد (1952م، يبلغ من العمر حاليا 70 سنة)، تتميّز مسيرته التي بدأها سنة (1970م) بالثّراء سواء في جانبها الإبداعي أو في جانبها النّضاليّ ذات الصّلة بقضايا التّحرّر والحداثة وحريّة التّعبير، من أبرز أعماله رواية (الأكواخ تحترق)، ورواية عصافير النّهر الكبير، الضّفدعة والمطر وهي قصّة موجّهة للأطفال، وله من الأعمال الشّعريّة ديوان (أربع مجموعات).

هذه البنيات الرّمزية المكثّفة ذات البعد الميتاروائي (Metafiction/ Métafiction) الذي يسم النّص الرّوائي بسمات خاصّة تكسبه صوتا نقديا متميّزا، هي سمات مهيمنة في إبداعات جيل من الكتّاب الذي "يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع"[1]، جيل يستشعر ويستشرف الهزّات الارتداديّة العنيفة لعصر يسوده "عدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشّك في كلّ شيء"[2]، فرياح هذا العصر المفخّخ بالمتغيّرات السّريعة والطّارئة عصفت بكلّ القيم والرّؤى التّقليديّة التي ظلّت تخضع لها الخطابات الإبداعيّة على تعدّد أنواعها، وبالتّالي بثّ هذا العصر روحا جديدة، روح يحرّكها الوعي النّقدي الذّاتي الذي ينطلق منه المبدع في ممارسة إنتاجاته الإبداعيّة الدّائمة "الانفتاح والتّحول والتّجدّد في مواجهة التّحوّلات التي يزخر بها العالم المعاصر"[3]، أيّ، إنّ تلك القيم التّقليديّة والمبادئ الرّجعيّة بخضوعها لسلطة الزّمن وتغيّراته، صارت قيما مرحليّة ومؤقّتة تتحوّل وتتبدّل على الدّوام.

ولئن كان الرّوائي (زتيلي) قد صاغ موضوعات متنوّعة في قالب روائيّ مميّز ضمن عمله الإبداعيّ (عودة حمار الحكيم)، فإنّه لا يمكن أن نجزم قطعا أنّنا نلاحظه في روايته يسعى إلى تمثيل الواقع تمثيلا مرآويا يعمد من خلاله إلى التقاط أدقّ تفاصيل الواقع، بقدر ما نلحظ أنّه يقوم بإحداث قطيعة معه، والتّعليق عليه بصوت سرديّ نقديّ مليء بالاستهزاء والطّرافة والسّخرية التي مزج فيها الواقع بالخيال، وما لمسناه في محاولته إلى بلورة صورة سردية لعالم واقعي متخيّل أو واقع بديل، تعمّده في كثير من الأحيان استدعاء المتلقي وإشراكه في عمليّة السّرد والنّقد كي يكون مضطلعا على عنايته السّامية بإظهار حقيقة النّكبات الاجتماعيّة التي تهدّد الفرد، وفي سياق البحث عن كينونة تلك النّكبات والنّكسات، تأخذ تقانة (الميتاروائي) مسارها نحو الجانب

[1]-سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ص124.

[2]-المرجع نفسه، ص 124.

[3]-المرجع نفسه، ص124.

الأنطولوجي لترتسم عبرها صور غير محدّدة لواقع مضطرب، إنّه الاضطراب الذي يسائل حالة الواقع الأنطولوجيّة حتّى يدرك حقيقته الخاصّة والمختلفة.

2-1-صورة (الحمار) وإدانة الواقع:

تنهض رواية (عودة حمار الحكيم) في بنيّتها السّردية على جملة من المحاورات، يعمد فيها السّارد إلى أسلوب السّخرية من عديد الأوضاع والقضايا الوطنيّة منها والدّولية، حيث تجسّد هذه المحاورات حلقة من سلسلة حلقات منفصلة متّصلة اجتماعيّة وإيديولوجية، صاغتها جملة من التّوقّعات والنّبوءات والاستشرافات المستقبليّة التي تحرّكها حالة اللاّأمن واللاّاستقرار والاغتراب النّفسي، والشّرخ الفكري الذي يعانيه الفرد والمجتمع على حدّ سواء.

تبدأ المحاورة الأولى في الرّواية والمعنونة بـ (**من ربط الحمار وهرب؟**) بالمقطع السّردي الآتي: "**ليس سهلا أن يصدّقك النّاس عندما تخبرهم عن أمور جرت لك مع حمار**"[1]، يدّشن السّارد هذا المقطع بنفي صريح، والنّفي كما هو متعارف عليه عند أهل اللّغة طرد وإخراج واقتطاع لفعل معيّن من صفة الحدوث، وطرحه عن دائرة الكينونة والوجود المطلق، ولأنّ فعل التّصديق عند النّاس لم يحدث، فقد نفاه السّارد وطرحه من قضيّة تصديق عامّة إذا ما تعلّق الأمر بحيوانات أخرى، يقول في شأن ذلك: "**ومن المؤسف في الأمر أنّ النّاس يصدّقونك إذا حدّثتهم عن كلب أو هرّ أو فأر، أمّا أن تحدّثهم عن حمار فهذا مثير لاستغرابهم ومجلبة لسخريّتهم**"[2].

وفي هذا المقطع السّردي نقضٌ وإنكار وامتعاض لما يعتقده النّاس صوابا، فالنّفي هنا إيجاب سلبيّ يساوي بين فعلين متناقضين هما التّصديق والتّكذيب، فمدام فعل التّصديق أمرا كائنا عند النّاس فيما يتعلّق بتلك الحيوانات، فما هي موانع هذا الفعل من الكينونة بالنّسبة للحمار وهو من

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص05.

[2]-المصدر نفسه، 05.

فصيلتها؟ والسّؤال هنا لا يتضمّن وعيا بضرورة الإجابة أو المعرفة والفرز، بقدر ما هو سؤال للتّساؤل والإثارة.

ومع اللاّكينونة وغياب التّسليم والتّصديق عند الدّهماء والعوام، يعايش السّارد كينونة التّسليم بالأمور التي جرت له مع الحمار، معايشة ساقته إليها أفكاره وتوجّساته وهلوساته ووعيه بحالة التّعفن المجتمعي والإيديولوجي والسّياسي، فالحمار ها هنا ليس ذلك الشّكل المادّي أو الحيوان من ذوات الأربع أرجل، بل حمار رمزيّ، وبأدقّ تعبير هو حمار أفكار، هو مطيّة حملت توجّسات الكاتب حيث أراد البلوغ، ويكون الحمار حينذاك معادلا موضوعيّا رمزيّا للذّات المبدعة في الرّواية، الذّات العارفة والمثقّفة، ويتضّح ذلك من ملفوظ السّرد الذي يكسر فيه السّارد حاجز الصّمت مخاطبا المتهكّمين والمستهزئين به وبحماره، إذ يقول: "**أنا أديب لا أمارس السّياسة**"[1].

يواصل حمار الأفكار الذي لا يعرف المهادنة أو الاستكانة الدّفاع عن طروحاته وقناعاته في نسيج فريد من نواح كثيرة، وبين مدّ وجزر، بوح وكتمان، مكاشفة وغموض يبدي فلسفته في عديد القضايا والمشكلات من الواقع المعيش والتي انعكست إمّا بالسّلب أو الإيجاب على المجتمع الجزائري ككلّ والفرد كجزء لا يتجزّأ منه، وضمن هذا السّياق؛ ترصد محاورات جمّة بأسلوب سرديّ الظّروف المأساوية التي زعزعت كيان الفرد الجزائري منذ الاستقلال مرورا بأزمة العشريّة الدّمويّة إلى المصالحة الوطنيّة، وما تخلّل تلك الحقبة الزمنيّة من نكبات اجتماعيّة واقتصاديّة وثقافيّة، هذه الظّروف التي جعلت من الحمار/ السّارد أو بالأحرى الشّخصية المثقّفة تعرف حالات سيكولوجيّة متباينة، فهي في مواطن كثيرة شخصيّة ناصحة وثائرة مجنونة، وهادئة ساخرة في مواطن أخرى.

إنّ مواطن الثّورة والجنون عند البطل (الحمار) كانت في أغلبها ضدّ كثير من السّياسات المنتهجة من قبل الدّولة، فعلى سبيل التّمثيل فلسفته اتّجاه سياسة (محو الأميّة) التي انتهجتها الجزائر

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص15.

المستقلّة، والتي يرى بأنّها سياسة غير واضحة المعالم وغير مخطّط لها، اختلط فيها الحابل بالنّابل، ولم يُعرف إلى الانتفاع بمزايا هذه السّياسة سبيل، بل خلقت أصواتا مشوّشة تعتقد غباءً أنّ تحقيق الدّيمقراطيّة الحقّة وتوطيد أركان الدّولة يكون بالقضاء على الجهل وحده، وقد عزّز هذا الاعتقاد ما يمكن تسميّته ديمقراطيّة عرجاء أنتجت حميرا يدّعون زورا أنّهم ديمقراطيّون، وبحجّتها: "**تركت لهم أمرهم يسوسونه كيفما شاءوا ففعلوا ما فعلوا وما عرفوا لهم حدودا أو قيودا فتحرّروا حتّى تفجّروا**"[1]، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدلّ على أنّ ترك شؤون الدّولة لمن لا يفقه فيها شيئا، وإيكال الأمور إلى غير أصحابها هو الذي سار بالبلد إلى حافّة الانهيار وهي مازالت فتيّة.

ثورة (الحمار) على التّحرّر الذي لا يعرف حدودا أو قيودا، إنّما هي ثورة نابعة من خوفه من فوضى الغابة/ البلد، فهو أدرى من غيره بما تمثّله هذه الفوضى، فوضى المكان والكينونة، إذ يُفترض أن يُعاد الفرز والتّصنيف حتّى يتسنّى لكل فرد معرفة موقعه ضمن حدود الغابة/ البلد، ولا يتعدّى الواحد من أهلها على حدود الآخرين، وهو ما يبدو من خلال ملفوظ السّرد الآتي: "**إذ من الصّعب إقناع بقرة بأنّ المكان الذي توجد فيه هو مكان للماعز، ومن الصّعب إقناع كلب بأن المكان الذي احتلّه هو مكان بغل أو خروف**"[2]، ويقع (الحمار) هنا تحت وطأة الفضول والتّساؤل عن كيفيّة إقناع الحيوانات كلّ بكينونته وحقيقته وهويّته، يقول:

"**كيف أستطيع أن أقنع حصانا بأنّه حصان وهو يحسب نفسه أسدا؟ وكيف أقنع زرافة بأنّها ليست نعامة؟ كيف يرجع كلّ هؤلاء إلى ما ينبغي أن يكونوا عليه؟ ليعود للغابة قانونها الأزلي، ويتمكّن كلّ واحد من أخذ احتياطاته اللاّزمة للوقاية والدّفاع عن الحياة**"[3].

---

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص20/ 21.

[2]-المصدر نفسه، ص23.

[3]-المصدر نفسه، ص24.

وهو ما يماثل واقع الحياة في بلادنا التي عاشت سنوات من الفوضى فأضحت غابة يسودها منطق القطيع، حدود تُنتهك دون موانع أو ضوابط، قطيع يكون فيه الفلاح بدرجة وزير، وراعٍ برتبة مستشار، ومثقّف برتبة بطّال، فتاه الجميع في دوّامة الفوضى، ولم يقدر أحد على معرفة موقعه المحدّد له، فكيف السّبيل لإعادة الأمور إلى نصابها، وإقناع كلّ فرد بهوّيته ومكانه، وطرد الغوغاء ومصّاصي الدّماء من الأمكنة التي احتلوها في ظلّ قوانين الغاب والفوضى الممنهجة؟

إنّنا في كثير من المحاورات المعبّرة عن ثورة الحمار "**الحارس على القيم في عصر الظّلمات، المدافع عن الثّوابت في زمن العواصف والمتغيّرات**"[1]، نلتمس حسّا مأساويا ممزوجا بالسّخرية إزاء الواقع ونكساته المتكرّرة، حسّه السّاخر الذي يمتدّ ليطال المستوى المعيشي المتدّني للفرد الجزائريّ، ممّا عاينه وشاهده من تهافت النّاس على لقمة العيش كتهافت الذّباب على الفضلات، وفعل الثّورة هنا بالنّسبة للحمار ليس نابعا من ذلك التّهافت، بل هو نابع من حالة التّناقض القصوى المستعصية والمستغلقة على الفهم، والتي أصابته بالذّهول حيال طبائع بعض البشر الذين يظهرون غير ما يُبطنون، ويتصنّعون حبّ العمل وإتقانه تطوّعا وعشقا على سبيل المكر والتّضليل، ثمّ تجدهم يلحّون في طلب الأجر أضعاف ما بذلوا من جهد وقبل أن تسيل قطرة عرق واحدة منهم، ليقف (الحمار) مشدوها أمام تلك المغالطات، ومسائلا النّاس بنبرة مستفزّة وسّاخرة: "**أرأيتم قوما أرذل من قوم مثلكم؟ أسمعتم أنباء عن بشر يحتالون على بعضهم بعضا حتّى إذا لم يجد الواحد منهم من يحتال عليه احتال على نفسه، فمن أيّة طينة أنتم؟**"[2]، ففي هذا المقطع السّردي نلفي صوتا يستجلب السّخرية والاستهزاء وربّما الشّفقة على ذوي النّفوس الدّنيئة الذين انتهكوا بشكل سافر وجلّي خصوصيّة المجتمع المتشبّع بالمبادئ والثّوابت الوطنيّة، وغرسوا بذور التّوتر والتّذمّر غاصّة بالأشواك والمعيقات داخله، فعصفوا بذلك بوحدته وتماسكه، وهنا يمكن

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص42.

[2]-المصدر السّابق، ص45.

رصد تجليّات ما يمكن أن نسميه الجوع الفكري والعطش الرّوحي، تلك التّجليّات التي تتنامى وسط عالم من الفراغ الأخلاقي والانهيار القيمي المنبعث من الرّاهن وتشظيّاته وانكساراته الاجتماعيّة وتصدّعاته الإيديولوجيّة، فيتبدّى لنا الضّياع والتّيه على المستويين الفرديّ والجماعيّ.

2-2-منطق الحمار السّاخر وغواية السّياسة:

كثيرا ما يتداول أصحاب السّياسة عبارة مفادها أنّ هذه الأخيرة -أيّ السيّاسة- هي فنّ الممكن، وبمعنى آخر أنّها متاحة لجميع النّاس لممارستها وخوض غمارها والتّحدّث في شؤونها، وهذا منطق الحمار في رواية (عودة حمار الحكيم)، فالسّياسة تمارس سلطة الإغواء والإغراء على (الحمار) الذي لا ينفكّ يبوح بأفكاره التي يناضل من أجلها حتّى ترى النّور، ويدلي بآرائه في شتّى المواضيع دونما قيد أو عقدة خوف، بل وحتّى اتّخاذ مواقف سياسيّة جريئة تنمّ في كثير من الأحيان عن الحنكة والدّهاء، والملفت للنّظر في منطق (الحمار) السّياسوي هاهنا هو عدم خوضه لها بمفهومها المباشر، فهي بمنطقه غاية يجب إدراكها لا وسيلة يُرتجى منها تحقيق النّهضة الكبرى والشّاملة في مجالات الحياة الأخرى.

ويظهر هذا المنطق الحماريّ جليّا من خلال ملفوظات السّرد والمقاطع السّردية التي لا حصر لها والتي تشير إشارة واضحة أو ضمنيّة إلى مختلف القضايا، ومن تلك الملفوظات التي يدلّل بها الحمار عن مواقفه: "**لو كانت الانتخابات وسيلة لتخريج المهندسين والأطباء لكنت من أنصارها**"[1]، لا شكّ في أنّ الانتخابات سمة من سمات الدّيمقراطية ومظهر بارز من مظاهرها، ولكنّها بالنّسبة للحمار شعار أُفرغ من محتواه الحقيقي، وأُفقد شرعيّته لكثرة المتطفّلين والانتهازيين والمنضوين تحت لواء الدّيمقراطيّة التي لوّثوها بألاعيبهم ما ظهر منها وما بطن، ولهذا فمن وجهة نظر

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص14.

(الحمار) فإنّ الانتخابات أضحت في بلادنا مجرّد نطفة محرّمة في رحم السّياسة الموبوء بمختلف الإعاقات الذّهنية والعاهات الفكريّة.

وفي خضّم الجدل المحتدم بين (الحمار) ومنافسيه الحاسدين الحاقدين حول الانتخابات خصوصا والدّيمقراطيّة عموما، يقرّ الحمار بنبوءته ورؤيته الاستشرافيّة حيث: "**تنبّأ بنزول الدّبابات إلى الشّوارع ووضع حدّ للمغامرين تحت راية الدّيمقراطيّة والتّعدّدية الحزبية**"[1]، في إشارة واضحة لما أصاب البلد خلال سنوات التّسعينيات وهي الفترة التي تعرف بالعشريّة السّوداء، أين تمّ حينها توقيف المسار الانتخابي في الجزائر، ودخلت بعدها البلاد في فوضى الحرب الأهليّة وحمام الدّمّ الذي سالت منه أودية أغرقت البلاد والعباد في سواد حالك، وتركتها على شفا جرف هاوٍ، إنّها مساومة رخيصة جعلت من حبّ الوطن ممارسة سياسيّة لا غير.

فالسّارد إذن، من خلال تشريحه للواقع السيّاسيّ ونقده لحال النّخب السّياسويّة نجده يطرح سرده السّاخر كنوع من الرّفض والاحتجاج والإدانة، محاولا بذلك رصد وتصوير تأزّمات الواقع المعيش وتشظّيّاته وفوضاه، وقد اعتمد في طرحه للمواضيع السّياسية على التّمويه والتّورية، فنجده يقول شيئا ليقصد به شيئا آخر، شيء يبزغ تارة، ويأفل تارة أخرى، وبين البزوغ والأفول نسيج برزخي حاكته شخصيّة (الحمار)، هذه الشّخصية التي تمّ تبنّيها من قبل السّارد، فمن خلال قناع (الحمار) وتشخيص الكلّ للإمساك بالجزء، سعيا منه إلى رصد حالة التّعفّن الإيديولوجي الذي زجّ بالمجتمع في مستنقع النّزاعات والعصبيّات المقنّعة بشعارات جوفاء والتي أسّست لحالة التّشرذم والتّشتّت التي عصفت بالبنية الوحدوية للأمّة.

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص14.

2-3-التّمثيل السّرديّ لصورة الحمار بين تحوّلات الأنا والآخر:

لسنا في حاجة هنا إلى الإسهاب في قضيّة ثنائيّة الأنا والآخر أو الذّات والغير، لأنّنا عرضنا لها في موضع سابق من هذا البحث، وسبقت الإشارة إلى أنّ هذه القضيّة مقترنة بمفاهيم شموليّة من مثل الهوية والغيريّة المنفتحة بدورها على مفاهيم المغايرة والتّناقض والتّفاعل والتي تنضوي تحت ما يسمّى بـ (الصّورولوجيا) أو (الصّورائيّة) ، ورغم تموضع هذه الثّنائيّة في موقع إشكاليّ، فإنّه يمكن التّأكيد على أنّه لا يمكن إدراك حقيقة طرف بصفة شاملة إلاّ في ظلّ وجود طرف آخر مغاير له ومتمايز عنه، ولئن كانت الأنا صوتا فإنّ الآخر هو صداها، وحتّى إدراك الذّات لأنطولوجيّتها ووعيها بكينونتها لا يتأتّى لها إلاّ عبر إدراك حقيقة الغير، وذلك "بالتّفاعل الرّمزي معه، سلسلة من الأفعال وردود الأفعال، الأحكام والتّقييمات المستمرّة، وبرسائل رمزيّة متبادلة، ولا يتمّ الوعي الوجودي بالذّات كما لا يتمّ بناؤها وتطويرها، إلاّ من خلال الآخر بإدراكه والوعي به بتفسير دوره ومفاوضة مكانته"[1]، أي؛ إنّ الوعيّ بالمقوّمات الوجوديّة والمعرفيّة والثّقافيّة لأحدهما مرهون بوعي الاثنين بطبيعة العلاقة بينهما، ومدى استقلاليّة كلّ منهما وتمركزه وأفضليّته وتفوّقه.

وبحكم تنوّع الموضوعات والإشكاليّات المطروقة من قبل الرّوائي (زتيلي) في نصّه الرّوائيّ (عودة حمار الحكيم)، فقد تنوّعت أيضا صور ثنائيّة الأنا والآخر، وتعدّدت أشكالها بحسب طبيعة الموضوع المهيمن، سواء أكان سياسيّا أم اجتماعيّا أم ثقافيّا، وتأسيسا على تعدّد الموضوعات استطعنا رصد عديد التّحوّلات المؤطّرة لصور ثنائيّة الأنا والآخر، تلك التّحوّلات التي تقنّعت فيها الأنا بأقنعة مختلفة، لتتمكّن من التّفاعل مع الآخر، وتفضّ غشاء مضمراته وخفاياه المتأبيّة عن الانكشاف، وتبين عن تمثّلاته من خلال نقاط التّقاطع والتّمايز والقطيعة التي انعكست بدورها على العلاقات القائمة بينهما والتي تتّحكم في تموضعهما، ومن الثّنائيات التي تمّ رصدها في

[1]-الطّاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز الدّراسات العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص377.

محاورات (عودة حمار الحكيم)، ثنائيّة المؤلّف/ حمار الحكيم، ثنائيّة المواطنة/ الجنسيّة، ثنائيّة المثقّف/ السّلطة، ثنائيّة العرب/ الغرب.

2-3-1-ثنائيّة المؤلّف/ حمار الحكيم:

يتعرّض السّارد (محمّد زتيلي) لمسألة الأنا والآخر بالاعتماد على شخصيّتين رئيستين هما: شخصيّة المؤّلف، وشخصيّة حمار الحكيم العائد إلى الجزائر لمرافقته بعد زيارته الأولى والتي كانت رفقة الأديب المبدع أحمد رضا حوحو، ليبدأ بصحبته رحلة المحاورات التي يعرضها المؤّلف في شكل تصوّرات وأفكار، ويتكفّل (الحمار) الذي يعدّ معادلا موضوعيّا ورمزيّا للآخر بنقدها وتحديد رؤيته ومنطقه بخصوصها، فيجسّد بذلك نقلة نوعيّة في إدراك الأنا لذاتها، هذا الإدراك الذي يتمظهر في شكله المقارناتي الذي أساسه إبداء الرّأي واحترامه مع إمكانيّة قبوله أو رفضه، فمثلا مسألة لهث الأدباء خلف الشّهرة والصّيت والأضواء، يظهر المؤّلف/ الأنا غير معترض على الأمر كونه عاديّا ومشروعا، على عكس حمار الحكيم/ الآخر الذي لا يتوانى في إظهار امتعاضه واعتراضه على هذه القضيّة، ساخرا من منطق اللّاهثين وراء الشّهرة وحبّ المجاملات، أولئك هم المتثاقفون المبهورون بالتّزويق والتّنميق، المسحورون بالبهرجة، فقناعة (الحمار) تنبني على أنّه من واجب المبدع البحث عن "**الطّريق التي توصله إلى القلوب بدلا من واجهات الصّحف وشاشات التّلفزيون فإنّ هذه الأخيرة نتيجة حقّا وليست هدفا**"[1]، ففي هذا الملفوظ السّردي موضعة للأنا الباحثة عن الشّهرة في صورة تبخيسيّة تحقيريّة لا في صورة المتفوّق كونها تصل إلى نتائج فقط ولا تحقّق أهدافا، الأمر الذي قد ينعكس سلبا على علاقتها بالآخر، بحيث يزيد من فرص انصياعها وتسليمها بالضّعف والوهن أمامه، ويقلّص من إمكانيّة هيمنتها وسيطرتها عليه.

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص22.

2-3-2-ثنائيّة المواطنة/ الجنسيّة:

لقد استندت العلاقة بين ثنائيّة المواطنة/ الجنسيّة على جملة من التّصوّرات الفلسفيّة التي تدخل ضمن قناعات حمار الحكيم، قناعات تتيح فهم مقاربة المواطنة في مستويين اثنين هما؛ احتماليّة التّوكيد واحتماليّة النّفي، أيّ؛ إنّ قضيّة المواطنة ليست من المسلّمات بل تحتمل أحد الوجهين التّوكيد أو النّفي، وهو ما يظهر في ملفوظ السّرد الآتي: "**يعتقد الجميع أنّهم مواطنون**"[1]، ففعل الاعتقاد يؤسّس لمبدأ الشّك المفضي إلى التّساؤل وإعادة التّفكير في معنى المواطنة؟ وهل هي فعل انتساب قدريّ؟ وهل كلّ إنسان يكون مواطنا بالضّرورة؟ وبين الاستنطاق والمساءلة، ووسط تزاحم المفاهيم وتدفّقها واضطرابها في عقل المؤلّف الذي ما إن تعالت نبراته السّاخرة من فلسفة حمار الحكيم، حتّى يأتيه الرّد من قبل الأخير محاولا إنهاء الجدل المحتدم الذي اعترى الموقف، حيث يقول: "**اسمع يا هذا فليست المواطنة مسألة بيولوجيّة، ليس كلّ من يولد مواطنا، فليست المواطنة بالميلاد، ليس هكذا وإلاّ أصبح الذّكر يتزوّج أنثى وينتج مواطنين!**"[2]، فالقول بأنّ المواطنة ليست مسألة بيولوجيّة يعني أنّها ليست مرتبطة بالجينات الوراثيّة وبالتّالي فهي لم ولن تكون أبدا عمليّة إنتاجيّة، إذ من الطّبيعي أن ينتج الرّجل والمرأة بشرا، ولكنّهم ليسوا حتما مواطنين، لأنّ صفة المواطنة حسب فلسفة حمار الحكيم لا يُتحصّل عليها إلاّ وفق شروط معيّنة أهمّها الفصل بين مفهوم المواطنة ومفهوم الجنسيّة.

فهذه الثّنائيّة المواطنة/ الجنسيّة التي يفرض واقع الحال أن تكون علاقتهما شرطيّة، أيّ؛ كلّ شخص يحمل جنسيّة بلد معيّن فهو حتما مواطن في ذلك البلد، والعكس صحيح، وهذا الطّرح الجدليّ بالنّسبة للحمار ليس مرفوضا، كون الحصول على المواطنة مشروط بالجنسيّة، ولكنّ الرّفض وجد طريقه إلى تصوّر (الحمار) في عدّ شرط الجنسيّة غير كاف لتحقّق المواطنة الحقّة، فقد

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص27.

[2]-المصدر نفسه، ص28.

"**يحصل على الجنسيّة من توفّرت فيه شروط قانون الجنسيّة، أمّا المواطنة فأين قانونها؟**"[1]، وتزداد فلسفة الحمار وضوحا حول الإشكالات التي تطرحها هذه الثّنائيّة إذا قرأنا الملفوظ السّردي الآتي: "**فليس من حقّ أيّ كان وحتّى وهو يحمل جنسيّة بلد أن يكون مواطن هذا البلد الذي يحمل جنسيّته، فالمواطنة انتماء وإحساس ودقّات قلب ونبض عروق وبذل وعطاء وحبّ وتضحية**"[2].

فجوهر القضيّة الخفيّ والقابع في الأعماق، يكمن في الشّعور الكلّي بالانتماء الرّوحيّ والفكريّ لبلد ما دون سواه، وبسببه تمّ تقزيم شرط الجنسيّة إلى حدّ الانتفاء والتّلاشي، إنّه الانتماء الذي ينقض ويقوّض النّمذجة الانقساميّة لثنائيّة المواطنة/ الجنسيّة القائمة على العلاقة الشّرطيّة، وبذلك ينهض فعل الانتماء على خاصيّة التّقنين لتحقيق مبدأ المواطنة التي لا مكان للحدود الجغرافيّة ضمن قاموسها، فكلّ إنسان هو مواطن أيّا كان مكان تواجده لأنّه ينتمي إلى الأسرة الإنسانيّة لا لرقعة جغرافيّة، ولكنّها فرضيّة لا تنطبق على الفرد العربي، والسّبب في ذلك مردّه حالة الذّل والغبن التي يعيشها سلبته شعوره بمواطنته وبإنسانيّته، والذي دفعه إلى هذا الواقع الأليم هم الحكّام الفاسدون وأساليبهم المراوغة في الحكم، وهنا نجد حمار الحكيم يتمنّى وجود رجل حقيقي يحمل جينات الزّعامة في دمه، ويملك أدوات القيادة بين يديه، ليتمكّن من تحقيق آمال المجتمعات العربيّة وأحلامها، حتّى لوكان هذا الرّجل يشبه الزّعيم النّازي هتلر، وهو ما يتجلّى في ملفوظه السّردي الآتي: "**هتلر رجل وما أحوجنا إلى هتلر عربيّ، يمحو الذّل والعار عن العرب والمسلمين فإن كان هذا نازيّة جديدة فأهلا ومرحبا بالنّازية التي تزيل الغبن عنّا**"[3]، فالحمار على يقين متأصّل بأنّ الفرد العربي لا يعيش حقّه في المواطنة ولا يمارسه لأنّه لا يشعر بفاعليّته

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص29/ 30.

[2]-المصدر نفسه، ص30.

[3]-المصدر نفسه، ص31.

وأحقيّته في صنع القرارات السّياديّة ببلده والتي تنفرد بها السّلطة الحاكمة وتحتكرها لنفسها، ولهذا هو بحاجة إلى نازيّة جديدة تقلب الموازين وتعيد له الشّعور بالانتماء والمواطنة.

2-3-3-ثنائيّة المثقّف/ السّلطة:

حين نأتي للحديث عن ثنائيّة المثقّف/ السّلطة، فإنّ هذه الثّنائية تحديدا طرحت إشكالات وتساؤلات كثيرة، ولعلّ السّؤال الذي دائما ما ينقدح في الذّهن يكون عادة عن طبيعة العلاقة القائمة بين المثقّف والسّلطة؟ ومن منهما مؤثّر ومتأثّر؟ ومتى يجب على المثقّف أن يكون معارضا تاركا الخضوع لما يُملَى عليه وراء ظهره؟

وبما أنّ المبدع (محمّد زتيلي) قد تقنّع بقناع (الحمار) في نصّه الرّوائي (عودة حمار الحكيم) لتوجيه الانتقادات السّاخرة من المجتمعات العربيّة، فإنّه لم ينس توجيه عنايته إلى النّقد اللاّذع للأنظمة السّياسيّة والتّحامل على حكّامها الذين لا همّ لهم سوى الجري وراء المسؤوليّة دون وعي منهم بما تقتضيه حقوقها، بل و"**يفرحون للمناصب ويتمنونها لأهلهم وذويهم وذوي القربى وانتظار مكرمة تأتيهم منها**..."[1]، محاولا بذلك تعريّة ممارساتهم الدّيمقراطيّة شكلا والقمعيّة الدّيكتاتوريّة مضمونا.

وهذا التّوجّه النّقدي تبلور لدى الكاتب انطلاقا من وعيه بضرورة تقصّي واستنطاق العلاقة التّقاطبيّة بين المثقّف والسّلطة، لتصويب مواطن الخلل وملأ الثّغرات المُعمّقة للصّدام بينهما، معبّرا في الوقت ذاته عن رفضه لكلّ مظاهر التّذلّل والإضعاف لموقع المثقّف من خلال استغلاله لصالح فعل السّلطة المؤدلج وأغراضه الدّنيئة، خاصّة وأنّ العالم بأسره يعيش تداعيات ما يسمّى بالعولمة ورياحها العاصفة، تداعيات ألقت بظلالها السّلبيّة على واقع المثقّفين مُلغية حقّهم في التّعبير، ومُقيّدة حريّتهم في الإبداع، فأثار هذا التّحقير لدور المثقّف قريحة (الحمار) وحفيظته، فقرّر الخروج

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص75.

عن صمته ليصرخ مؤكّدا على نبذ وإبعاد كلّ ما من شأنه أن يمسّ بقداسة ذلك الدّور في المجتمع، وأنّه "**لابدّ أن يعلو صوت المثقّف في هذه المرحلة**"[1]، فمقتضيات المرحلة الرّاهنة تحتمّ على المثقّف التّملّص من عباءة السّلطة، والتّوقّف عن مطاردة وهم وخواء اسمه الدّيمقراطيّة التي تمارس فعل الهيمنة الذي تُمسك بخيوطه أيادٍ خفيّة مُستنزِفَة، وقمعيّة، تترصّده لإقصائه، كما تترصّد المجتمع لتفكيك انسجامه وتفتيت بنية علاقاته بأن تخلق النّزاعات داخله. ولهذا يرى حمار الحكيم أن لا سبيل للكشف والتّعرية إلاّ بالجهر بدل الكتمان، وعبء الجهر يقع على عاتق المثقّف في المقام الأوّل لما يحظى به من أفضليّة وتمركز مقارنة مع باقي شرائح المجتمع.

فجَهرُ المثقّف بتصوّراته وآرائه في فلسفة حمار الحكيم هو تكسير لنسق الهيمنة السّياسيّة، واجتثاث للسّلطة القمعيّة المؤدلجة وإخضاعها للمساءلة والمحاسبة، وهذا الكشف الصّريح عن دور المثّقف ومسؤوليّته التّاريخيّة أمام مجتمعه وأمّته، يلزمانه بتخطيّ حاجز الصّمت القسريّ الذي دفعه إلى الكتمان وعدم الإفصاح عن مشاعره الدّفينة تجاه قضايا عديدة مسكوت عنها ذات قيمة وأهميّة، ويرى حمار الحكيم أنّه لـمّا تهيّأت للمثقّف ظروف الكلام ومقاطعة الصّمت، كان لزاما عليه أن يجهر ببعض الأمور ذات الأولويّة، و"**أولى هذه الأمور خيباته التي لابدّ أن يجهر بها، عليه أن ينتقل من المونولوج إلى الدّيالوج للاعتراف بدونيّته الجديدة، وعليه يبحث في خلفيّات هروبه أو سقوطه**"[2].

ولكن؛ لا يجدر بالمثقف إغفال مسألة مهمّة وهي أنّ فعل الجهر له مواقيته ومقاماته، فالسّلطة وإن لم تكن في الوقت الرّاهن بحاجة إلى خدماته، فإنّها دون شكّ لن تقبل به طرفا معارضا لأهدافها الخفيّة المسطّرة أو منتقدا لأيديولوجيتها العلنيّة المنتهجة، فهي تريده على الدّوام مشلول التّفكير، مهزوم الإرادة، متأثّرا لا مؤثّرا، وذلك من خلال تقييد انخراطه ومشاركته الفاعلة

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص49.

[2]-المصدر نفسه، ص49.

ضمن حركة صناعة التّغيير، والزّجّ به في قوقعة منغلقة، والدّفع به نحو الانغراس في مراوغاتها الأيديولوجيّة، وبالتّالي تكون له حريّة التّحرّك فقط في الاتّجاه الذي يخدم مصالحها السّلطويّة، وهذه النّزعة الاستغلاليّة والانتهازيّة الجانحة نحو الاغتيال المعنوي للمثقّف، أدّت إلى إعاقته عن مساره في تبليغ رسالته وتمثيل أفكاره وتجسيد طروحاته الرّامية إلى إيجاد سُبل فعّالة لإحداث انقلاب جذريّ في المنظومة المجتمعيّة، ولئن كانت السّلطة قد اغتالت المثقّف معنويّا، فمن المفترض أن يعيد بعث آماله في التّغيير، وأن يعمل على حلّ عُقد الواقع المأزوم.

2-3-4-ثنائيّة العرب/ الغرب:

وأمّا بالنّسبة لقضيّة ثنائيّة العرب/ الغرب، فهي ليست مسألة مطروحة على طاولة النّقاش حديثا، وإنّما لها خلفيّاتها التّاريخيّة القديمة، وهي دون شكّ تستند على المنهج المقارناتي الذي تناولها من جوانب عدّة، وحاول الإحاطة بكلّ تمظهراتها التّقاطبيّة في شتّى المجالات والميادين.

وقد سلّط الرّوائي (زتيلي) في محاوراته مع حمار الحكيم الضّوء على مسألة ثنائيّة العرب/ الغرب بمنأى عن النّمطيّة المشوّهِة لصورة الآخر (الغرب) بعدّه مركزا، والمجسّدة للعداوة المتأصّلة بينه وبين الأنا (العرب) بعدّه هامشا، فكانت وجهته صوب قضايا أخرى على قدر كبير من الأهميّة، أبرزها ما كان مرتبطا بقضيّة الهوية، أنظمة الحكم الدّيمقراطيّ منها والمستبدّ، التّفكير والقراءة ودورهما في رقي المجتمعات، هذه النّقطة الأخيرة التي كانت بمثابة الثّغرة التي تسلّل منها الغرب وانطلقوا نحو فعل الارتقاء الحضاريّ الشّامل، على عكس العرب الذّين تقلّمت أجنحتهم حين أعلوا من شأن كلّ شيء عدا قضيّة التّفكير وفعل القراءة، لأنّهم في تصوّر (الحمار) وفلسفته الحكيمة يميلون بطبعهم إلى كلّ ما هو نفعي وسهل، فغرقوا في عماء التّقليد الإقصائيّ لذواتهم، وسقطوا في متاهة التّبعيّة الإلغائيّة لوجودهم، وهو ما يعبّر عنه حمار الحكيم محاورا الكاتب في

ملفوظه السّردي الآتي: "**أراك مولعا بالتّقليد ميّالا للسّهولة، تريد النّجاح ولو بالكذب على نفسك وعلى النّاس، وأمثالك هم الذّين أسميهم التّبع الرّضّع السّمع**"[1].

فمن منطلق هذا الملفوظ السّرديّ تتحّدد لنا قناعة حمار الحكيم في قضيّة ولع العرب باتّباع الغرب تبعيّة عمياء، وطاعتهم طاعة صمّاء، إذ يرى أنّه لا مسوّغ لهذه التّبعيّة إلاّ الكذب على الذّات بأنّ التّقليد واللّهث خلف الغرب يضمن لهم بطريقة ما التّقدّم الحضاريّ، وأنّ الانبهار بهم يتيح سُبلا تكفل لهم النّجاح حتّى وإن كان نجاحا شكليّا، في حين كان عليهم أن يدركوا أنّ الغرب مجرد آخر مختلف عنهم، حققّوا تمايزهم بإلغاء منطق الإقصاء، واستحداث آليّات تستند إلى مبدأ المساواة والعدل لصنع النّجاح والتّغيير المستمر والآني، فالعلّة ليست في مركزيّة الغرب وتفوّقهم، كما أنّها ليست في هامشيّة العرب وتقهقرهم، وإنّما هي مسألة الوعي بالاختلاف وأبعاده الحقيقيّة، وهو ما انتهى إليه (الحمار) حين خاطب الكاتب بقوله: "**عليك أن تعرف أنّك مختلف عنهم ولا يمكن أن تكون مثلهم حتّى لو اتّبعتهم**"[2]، فالاختلاف سنّة الكون وناموس من نواميسه الثّابتة، ومهما بلغ سعي الذّات في تقليد الآخر فإنّها لن تفلح في ذلك إن لم تتخلّص من أوهامها وترتقي إلى مستوى الوعي بعلّة هذه الفكرة.

إنّ النّموذج الحماري الذي استعان به الرّوائي (زتيلي) في نصوص (عودة حمار الحكيم) يحيلنا بشكل كبير إلى النّموذج الموجود في المأثور الجحوي، هذا المأثور الذي طالما شكّل رمزا قوميّا ساخرا في التّراث الشّعبي، سواء من السّلطة وممارساتها، أو من الأوضاع الاجتماعيّة المزرية، ومنه جاء النّموذج الحماري عند (زتيلي) تجسيدا رمزيّا لأفكار نابعة من الواقع المعاش راودت الكاتب، وتراود كلّ فرد جزائريّا كان أو عربيّا يطمح لراهن مستقرٍّ لا تعكّر صفوه التّناقضات وتضارب المصالح الأيديولوجيّة التي انهارت به في مستنقعات الفوضى والانحلال والعنف.

---

[1]-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، ص55.

[2]-المصدر نفسه، ص55.

3-صورة الحمار بين تقنية الإظهار والإضمار في رواية (خواطر الحمار النّوميدي)[1] لكمال قرور(*) :

تقع رواية (خواطر الحمار النّوميدي) في خمس وثمانين صفحة، أقامها الرّوائي (كمال قرور) على أساس العناوين الفرعيّة، ويأتي هذا العمل الأدبي الإبداعيّ ضمن سياق الحديث عن المشهد العامّ في الجزائر بعد أزمة العشرية الدّمويّة المتمثّلة في مأساة الانتقال العنيف من الأمن إلى اللاّأمن، في ظلّ الاحتقان السّياسي الذي يغذّيه الواقع الاجتماعي المعقّد، وما ترتّب عن ذلك الاحتقان من أزمات اقتصاديّة وأمنيّة على وجه الخصوص، تلك الأزمات التي جعلت المجتمع الجزائري يمرّ بأحداث ومنعرجات خطيرة، ويعيش صدمات نفسيّة جمعيّة مروّعة، صدمات أسقطته بتراكماتها في فخّ الشّعاريّة والدّعائيّة المفضية إلى عوالم القطيعة والتّغريب رمز الضّعف والخوف الذي يعمّق الشّعور بالقهر الأبديّ في دواخل الفرد الجزائريّ المحبط والمقموع، والمُطارد من قبل أطراف متنازعة ومتواطئة عليه في آن، والتي منحت لنفسها مشروعيّة التّحكم في مصيره واغتيال آماله في الحياة، ومن هنا تتجسّد رغبة الرّوائي (كمال قرور) من خلال عمله الإبداعي (خواطر الحمار النّوميدي) في التّخلّص من أدران الإحباط والانتكاسة كردّ فعل يحمل صرخة رافضة ونقدا صارخا لمظاهر التّخويف، والتّهديد، والقهر، والمآسي، والفواجع، والخوض في مسبّباتها بالاعتماد على تقنية الإحالات التّأويليّة كوسيلة يتمّ من خلالها وضع إصبع السّبابة على الواقع السّياسي والسّلطويّ المستبدّ بالرّأي والحكم معا، فجاءت (صورة الحمار) كأداة أو بالأحرى كسلاح تمّ استحضاره للطّعن في السّلوك السّياسي لنظام الحكم الظّالم، والطّعن أيضا في المشروع الاجتماعي والاقتصادي الفاشل لهذا النّظام، وهذا الاستحضار يعبّر عن نوع من الوعي المُغيَّب نُقل على لسان (الحمار)

---

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، موفم للنّشر، الجزائر، د ط، 2007م.

(*) كمال قرور: صحفي، وكاتب قصص، وروائي جزائري (من مواليد 10 نوفمبر 1966م)، حاصل على شهادة اللّيسانس من معهد الآداب بجامعة قسنطينة سنة 1989م، تابع دراساته العليا في الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر سنة 1992م، من أهمّ أعماله: رواية سيّد الخراب، رواية التّراس (ملحمة الفارس الذي اختفى)، امرأة في سروال رجل (قصص قصيرة)، الشّعوب النّعيسة في الجمهوريات البئيسة (قصص قصيرة).

بتكليف من الرّوائي ليحيل على واقع سلبيّ متذبذب ومضطرب لا ينفكّ يصدم الفرد بتناقضاته المفاجئة ومُغريَاته المغناطيسيّة التي تزيد من حدّة الصّراع في سبيل الوصول إلى الحلم الأبدي الذي يراود الإنسان في الحصول على السّلطة والسّطوة.

3-1-عتبة الإهداء وثيمة الحمار:

لقد أولى النّقاد والباحثون عتبة الإهداء اهتماما بالغا، وعَدُّوه واحدا من أهمّ عناصر النّص وركائزه الرّئيسة فيه، ووصفوه بأنّه مفتاح من المفاتيح المساعدة على فكّ شيفرات النّص وفتح مغاليقه وسبر أغواره بغية تجلية القصديّة منه بشكل عام، تلك القصديّة التي تدفعنا من خلال التّشكيلات الدّلاليّة المضمرة في الإهداء إلى ولوج عالم المتاهة والمعضلات لما فيها من لجوء إلى الرّموز والإحالات والتّعمية، وقد يحيل الإهداء إلى بعض الأنساق التي تظهر في النّصّ، مثل النّسق التّاريخي والسّياسي والإيديولوجي والسّلطوي والفكري، وليس ثمّة شكّ في وجود علاقة وطيدة بين المؤلّف والجهات المسمّاة في الإهداء، سواء أكانت علاقة شخصيّة أم فكريّة، هذه العلاقة الأخيرة -الفكريّة- التي تظهر بشكل جليّ في الإهداء الذي صدّر به الرّوائي (كمال قرور) عمله الإبداعيّ (خواطر الحمار النّوميدي)، بحيث نجد إهداءً رمزيّا قدّمه إلى كلّ الأحمرة الأصيلة التي أضحت وكأنّها رمز لقضايا نضاليّة عالميّة لتحقيق تطلّعات الشّعوب في عيش حياة أفضل، أو صاحبة مواقف تاريخيّة معروفة بكفاحاتها الكبرى ضد أشكال القمع والاضطهاد، وضد مظاهر الانحراف عن الطّبيعة البشريّة السّوية، لتأسيس مملكة المساواة والعدل، وهنا نجد أنّ الإهداء فضاء فنيّ وعتبة تفضي إلى داخل النّصّ بحيث يرتبط ارتباطا مباشرا بالعنوان وبأحداث المتخيّل السّردي في محاولة لخلق نوع من اللّذة الفنيّة، وقد جاء الإهداء في صفحة مستقلّة بعد صفحة العنوان، وكُتب بالخطّ ذاته الذي كتبت به أحداث الرّواية:

"**الإهداء**

إلى الحمار الذّهبي لأبوليوس

إلى حمار توفيق الحكيم

إلى حمار رضا حوحو

إلى حمار الكونتيسة دي سيغور

إلى حمار خوان رامون خمنيث

إلى حمار محمّد زتيلي

إلى جحش البرناوي

وإلى كلّ الأحمرة الأصيلة

في كلّ مكان وزمان"[1].

إنّه إهداء يضع القارئ أمام بنيات عميقة تتّصل بالمخزون الأدبي والثّقافي وحتّى الإيديولوجي، فكأنّ الرّوائي أراد القول بأنّ هذا العمل هو امتداد لأعمال سابقة لكتاب آخرين أشار إلى أسمائهم، وربّما كان هذا من قبيل فعل التّبرير في توظف رمزيّة صورة (الحمار)، بعدّها أمرا سائدا وشائعا في أزمنة سابقة، أيّ ليس له فضل السّبق فيها، وقد عمد إلى تحديدها في عبارات قصيرة مقتضبة أُختيرت بعناية فائقة (إلى الحمار الذّهبي لأبوليوس، إلى حمار توفيق الحكيم، إلى حمار رضا حوحو... انتهاء إلى جحش البرناوي)، ثمّ عمّم الإهداء ليشمل كلّ أحمرة العالم الأصيلة على اختلاف زمان حياتها ومكان تواجدها، يعني التي سمع بها والتي لم يسمع، أو ربّما سمع ولم

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار التّوميدي، ص04.

يسعفه الحظّ أن يطّلع عليها، ولم يحدد بيئتها الزّمانيّة فقد تكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ولم يحدّد كذلك بيئتها المكانيّة، أضف إلى ذلك أنّه خصّ بالتّسمية والتّوصيف الأحمرة الأصيلة، في تلميح واضح إلى وجود أحمرة أخرى غير أصيلة لم يهتمّ لذكرها، ولعلّ مرد ذلك إلى طبيعة الهمّ الفكريّ الذي يحمله الرّوائي (قرور) ومن قبله هؤلاء المبدعون، إذ إنّهم يحملون عبء فكر الإنسان ومآسيه المفروضة عليه وآماله المسلوبة منه وأحلامه المغيّبة.

3-2-صورة الحمار وإشكاليّة تموقع الأنا بين الانتماء واللاّإنتماء:

ينطلق السّرد في النّص الرّوائي (خواطر الحمار النّوميدي) بفصل عنوانه (**بيان كشف الغمّة**)، هذا العنوان المربك لأفق انتظار القارئ، والصّادم لوعيه بسبب انتهاج المؤلّف استراتيجيّة التّغميض والتّلبيس، وانطوائه على أسرار ملغزة تنتظم في شبكة ألفاظه المشكّلة له (بيان، كشف، الغمّة)، ولعلّنا يمكننا عدّها مفتاح العمل ككلّ، حيث يوقفنا عند ظاهرة التّناص التي على أساسها يتقاطع الرّوائي مع نصّ "**إغاثة الأمّة بكشف الغمّة**"[1]، فالسّياق الجديد الذي أنتجه الكاتب (قرور) لعنوان (**بيان كشف الغمّة**) لم يفقده دلالته بفقدانه لسياقه الأصلي، وحتّى يتسنّى فهم المسألة نردّ العنوان إلى سياقه الأصلي ونحدّد الإطار الذي تحرّك فيه.

إنّ النّاظر في عنوان الفصل الذي انطلق منه الروائي (قرور) في عمليّة الحكي، يقع دونما شكّ في الإرباك والحيرة أوّل الأمر، لكنّه يستثيره بدلالاته الملتبسة، فيحفّزه لاقتحام مجاهيله والمجازفة في عوالمه المصادمة لتوقّعاته والمزعزعة ليقينيّاته والمتلاعبة بأعرافه، فقد تعمّد المؤلّف استنباط هذا العنوان من كتاب وضعه المقريزي والمعنون بـ (**إغاثة الأمّة بكشف الغمّة**) أو (**تاريخ المجاعات في مصر**)، وهو كتاب يؤرّخ للمجاعات التي ظهرت في المجتمع الإسلامي بشكل عامّ والمجتمع المصري بشكل خاص، ويصوّر لنا ما لاقته الرّعية بمختلف فئاتها من ضروب المآسي والمحن، ومن

[1]-المقريزيّ (تقيّ الدّين أحمد بن عليّ): إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، دار ابن الوليد، ودار الجماهير الشّعبيّة، دمشق، سوريا، د ت، 1956.

خطوب مدلهمة وكوارث أحدقت بها من كلّ جانب، وقد أكّد (المقريزي) من خلال تتبّعه للظّواهر الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة أنّ المجاعات ليست مفروضة على الإنسان، وإنّما ظواهر تقع نتيجة ضعف السّلطة السّياسية، وسوء تدبير الحكّام وغفلتهم عن النّظر في مصالح البلاد، وانصرافهم عن الاهتمام بشؤون العباد، وتحوّل هؤلاء الحكّام والزّعماء إلى أداة قمعيّة ضدّ رعيّتهم، بالإضافة إلى تفشّي الفساد والرّشوة والغلاء، وهنا يتطابق هذا الإطار بشكل قصديّ ومبرّر مع عنوان الفصل الأوّل (**بيان كشف الغمّة**)، فالكاتب منذ البداية يوجّه سيفه مسلولا نحو المسؤولين الغافلين والغارقين في الملذّات، فجوهر القضية عنده لا يتعدّى الإطار السّياسي بما توحي إليه من غربة وتيه وظلم، وما يثبته من أفكار متعلّقة بضعف السّلطة وانتكاساتها الخطيرة على الرّعية.

لقد بدأ الكاتب عمليّة السّرد بإقامة مقارنة بين طرفين يحملان مضامين متناقضة، فمن جهة (الحمار) الدّوني، الذي يتأسس كطرف إيجابي تنسب إليه دلالات إيجابيّة مستوحاة من قناعاته ومبادئه المتوارثة بين بني جنسه والمتشبّعة بقيم وعادات آبائه، فكانت تلك الدّلالات جامعة لمعانٍ رمزيّة راقية، يقول: "**في البدء كان الحمار.. وكان الفعل/ العمل والكدّ والجدّ والتّعب والتّضحية.. وإنكار الذاّت والتّفاني في الخدمة في صمت**"[1]، ومن جهة ثانية يتأسّس (البشريّ–الآدمي) طرفا مقابلا متعاليا، والذي رغم تمتّعه بحياة الرّفاهية والتّرف، فإنّه يشير إلى رمزيّة سلبيّة تستمّد معانيها من ممارساته التي تتنافى وإنسانيّته ومرتبته التّفاضليّة عن سائر المخلوقات، ولا يكفّ شعور الأفضلية يعتريه، ليرفع بذلك من سقف أنانيّته والاستئثار بالحبّ لذاته دون مراعاة للعلاقات والرّوابط التي تجمعه بغيره، فيصبح كائنا "**متسلّطا.. متجبّرا.. متفرعنا.. مثرثرا.. هاضما للحقوق.. ناكرا للجميل والخير.. يجني الغلّة ويسبّ الملّة..**"[2].

[1]–كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص07.

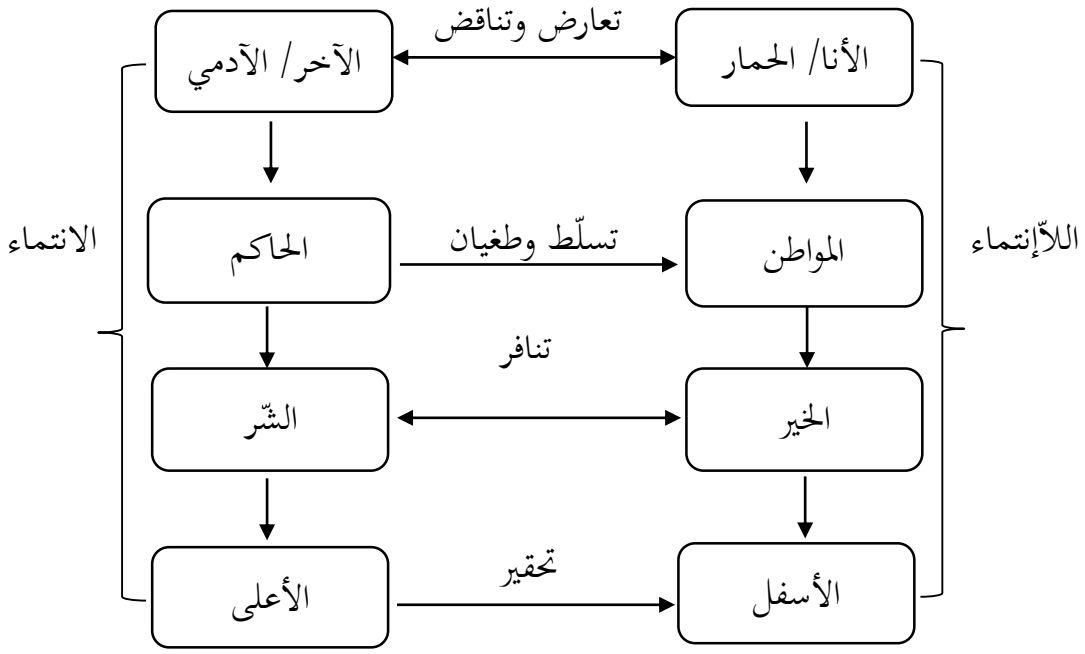
[2]–المصدر نفسه، ص07.

فهذه المقارنة بين صورة (الحمار) الممثّلة للأنا (الدّوني) وصورة (البشريّ-الآدمي) الممثّلة للآخر (المتعالي)، إشارة رمزيّة إلى أنّ (الأنا) المتجرّد من أنانيّته والذي يعيش من أجل (الآخر) الأنانيّ، يتقهقر حتما إلى أدنى منزلة اجتماعيّة، تماما كالمواطن البسيط المضحيّ والكادح والقابع دوما في أسفل السّلم، محروم من كافّة حقوقه خاصّة الحقّ في حريّة التّعبير بسبب معاناته من التّحقير والرّفض الاجتماعي رغم ما يؤدّيه من واجبات مقدّسة في سبيل إسعاد (الآخر) الطّاغي والمتسلّط، والهاضم لحقوق (الأنا/ الحمار) وإنكار أفضاله بما يمارسه من أفعال قمع وإخراس للأصوات المنادية بالحقوق والحريّات، والدّاعية إلى الاعتراف بدورها في المجتمع، وهو ما يبيّنه السّارد في الملفوظ الآتي:

"**بينما لا أحد التفت إلى العمل، إلى الواجب المقدّس الذي تقوم به هذي الكائنات الحميريّة من أجل سعادة الآخر، غير آبهة بالحقوق المهضومة.. لماذا لم يشفق أحد من ذريّة آدم على هذه الحيوانات ويتعاطف معها ويحاول أن يفهمها ويدافع عنها أمام جبروت هذا الإنسان الأنانيّ الجبّار الطّاغية**"[1].

فهذا الملفوظ السّردي يُشرع المنافذ على طبيعة العلاقة بين الأنا (الحمار) والآخر (الإنسان)، والتي جسّدتها رمزيّة تنهض على جدليّة تقاطبيّة هي نتاج لتراكمات النّفي والإقصاء التي غذّتها مرجعيّات أيديولوجيّة متباينة، فتكشّفت عن عناصر الانتماء واللاّإنتماء من خلال ثنائيّات ضدّية والتي يمكن توضيحها في التّرسيمة الآتية:

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص07/ 08.



ومن تتبّعنا لمسار السّرد في رواية (خواطر الحمار النّوميدي)، نلحظ أنّ قضيّة العلاقة بين المواطن والسّلطة مهيمنة على عمليّة الحكيّ، كما أنّها تتمركز حول حقول دلاليّة كثيرة أبرزها البيروقراطيّة والمحسوبيّة، العدالة والمساواة، حقّ المواطنة، واهتمام الرّوائي بهذه القضيّة جاء ليضفي طابعا رمزيّا بأبعاد سياسيّة هدفه تشريح طبيعة العلاقة الجامعة بين المواطن والمسؤول، من خلال تحليله للوضع الذي يعيشه المواطن اللاّمنتمي والهامشي، وحال السّلطة التي لا تشبع من استنزافه واضطهاده، إذ تتجسّد تصوّراته حول هذه القضية في كثير من المقاطع السّرديّة التي تعكس دقّة تصويره لواقع الأغلبية السّاحقة من الشّعب المقهورة والمغلوبة على أمرها، يقول السّارد على لسان الحمار: "**أنا مجرّد حمار بسيط ومتواضع لا حول ولا قوّة لي**"[1]، فلا صوت مسموح له أن يعلو، ولا هامة مرغوب بها أن ترفع، ولا كرامة يُراد لها أن تتحقّق، هكذا هو مبدأ السّلطة الملغي والمقصي، تريد الجميع في الأسفل، ووحدها من يملك أحقيّة البقاء في الأعلى.

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص09.

وانبناء على هذا الطّرح، يغدو النّضال بالنّسبة للمواطن الذي حلّ في ذات الحمار من أجل قضاياه العادلة التي يؤمن بها حقّا مشروعا دون انتظار مقابل أو إثارة إعجاب أحد، فهو بالأساس يبحث عن سُبل لتقويض رمزيّة النّفاق والزّيف، المتبدّية في مظاهر التّصفيق والجمهرة المحبّبة لدى غالبية النّاس، وقد وضّح رأيه هذا في ملفوظه السّردي الآتي: "**ولا تصفقوا.. لأني أمقت التّصفيق لما يحمله من نفاق ورياء وتملّق في مجتمعكم..**"[1]، ففي هذا المقطع تتبدّى قناعة المواطن ونواياه الطّامحة في تغيير أوضاعه المأزومة، مبدأه في ذلك العمل الحرّ والفكر الخلاّق الذي لا يخدم جهة بعينها، أو ينصاع لطرف دون آخر، إذ يعدّ نفسه مواطنا لا منتميا لأيّ هيئة حزبيّة أو جماعة أيديولوجيّة، وهو ما يصرّح به قائلا:

"**لم أناضل أنا الحمار بن الحمار في أيّ حزب من الأحزاب التي أنشأها الحمير المهجن اقتداء بأسيادهم البشر لتسيير شؤونهم وتحقيق مآربهم، وليست لي بطاقة عضوية تثبت انتمائي إلى أيّ حزب من الأحزاب سواء اليمينيّة أو اليساريّة.. ولم أنخرط في أيّ منظمة من المنظّمات**"[2].

إنّ الانتماءات والتّكتّلات ضمن قناعة الحمار (المواطن) مرفوضة رفضا قاطعا، وله أسبابه ومبرّراته، فالانتماء لا يخرج عن دلالات التّقييد المقنّن والكبت المسيّس، والنّضال الشّعاري البرّاق الذي ينضوي تحت تلك الهياكل المؤسّساتيّة التي يناقض جوهرها ممارساتها كونها سياسيّة أكثر منها شعبيّة، وهي ليست كما تحاول أن تسوّقه عن نفسها للعلن، فأهدافها الخفيّة الدّنيئة تسعى إلى استغلال طاقات الأفراد والتّلاعب بالعقول، من خلال بيع الأوهام والوعود الكاذبة تحقيقا لمصالح شخصيّة ومكاسب ماديّة تدفعه في النّهاية إلى الولاء للسّلطة فيجد نفسه يدور في حلقة مفرغة، ومن قبيل التّمثيل يشير الحمار إلى (نقابة العمّال) التي هي منظّمة يفترض بها أن تكرّس شعار

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص09.

[2]-المصدر نفسه، ص11.

تقديس العمل وضرورة إتقانه لا لشيء إلاّ لأنّه "**قيمة روحيّة تحفظ للحمار توازنه النّفسي ومكانته الاجتماعيّة**"[1]، وهو ما لا نستشعره على أرض الواقع بسبب تصرّفات وسلوكات مؤسّسيها المنشغلين بإرضاء السّلطة.

كما يشير السّارد المتلبّس بالحمار إلى قضيّة اللاّعدالة بين مختلف أبناء الوطن الواحد والتّاريخ الواحد، هذا الأخير الذي يسلم من الأدلجة خدمة لسياسة (فرّق تسد)، أدلجة حوّلته إلى ملكيّة خاصّة لجهات معيّنة عملت على احتكاره واستغلاله في الحصول على امتيازات ليست من حقّ أحد عدا أولئك الذين ضحّوا بأنفسهم تحريرا للوطن، وليس ثمّة شيء يحقّق الامتياز والأفضليّة أكثر من ما تصطلح عليه الدّولة ببطاقة المجاهد، التي تثبت مشاركة حاملها في أداء واجبه الوطنيّ المتمثّل في محاربة العدو الفرنسيّ زمن الاحتلال، فتمنحه بموجب مشاركته تلك سلطة مطلقة بحيث تجعله يتجاوز الطّوابير ويخترق الحواجز، وتتيح له فرص العيش الكريم على حساب أشخاص آخرين لا يملكونها فيحرمون من كلّ شيء:

"**هكذا أصبحت أنا الحمار بن الحمار محاصرا، محروما من كلّ شيء، ليس لي حقّ في الماضي القريب والبعيد، وليست لي بطاقة من جهة من الجهات المالكة للماضي المجيد تضع عليها صورتي تختمها بختمها لاستظهارها عند الحاجة فأخترق الحواجز والعقبات وأجتنب الطّوابير**"[2].

فهذا المقطع السّردي ينفتح على دلالات الرّفض لسياسة اللاّعدل المتّبعة من قبل السّلطة، بانتصارها لفئة وخصّها بالأولويّة على حساب فئات أخرى تمّ تهميشها فقط لأنّها لا تملك البطاقة السّحرية المسمّاة بطاقة المجاهد، وبذلك تحرم من كثير من الامتيازات التي هي بالأساس حقّ

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص13.

[2]-المصدر نفسه، ص12.

مشروع يكفله لها القانون، وهذه الممارسات الاحتكاريّة واللاّعادلة تعزّز الشّعور بالنّقص والظّلم لدى المواطن خاصّة ذلك الذي يؤدّي واجباته بتفان وإخلاص.

3-3-صورة الحمار ومتخيّل السّلطة:

تنبني عملية الحكي في (خواطر الحمار النّوميدي) على شخصيّة بطلة واحدة هو (الحمار) الذي يتمركز كمعادل موضوعي للمواطن، لديه برنامج سرديّ واحد، يتمثّل في محاولة الوصول إلى حاكم البلاد، ولتحقيق هذا البرنامج أُجبر على الانتقال من هيئة تنفيذيّة إلى أخرى حتّى يتمكّن من الوصول إلى أعلى هرم فيها وهو (الرّئيس)، فيطرح عبر هذا البرنامج السّردي القضيّة التي تشغل الكثرين بسبب ضبابيّتها وغموض طبيعتها، إنّها طبيعة الصّلة الجامعة بين الحاكم والمحكوم، خاصّة إشكاليّة الحواجز التي ضاعفت من حجم الهوّة السّحيقة بينهما، وباعدت المسافات بوضع العراقيل والشّروط التّعجيزية الأمر الذي صعبّ من إمكانيّة التقاء المواطن بالحاكم بغية إيصال صوته مباشرة وبثّ انشغالاته أمامه أملا في إيجاد حلول لواقعه المأزوم، لكنّه يجد نفسه ينطلق في رحلة عجيبة أدخلته دهاليز السّلطة وأقبيتها، عمد من خلالها إلى كشف العوائق التي تترصّده وتقف حائلا دون خلق جسر تواصل أساسه الثّقة المتبادلة بين الطّرفين، وما بين بداية الرّحلة ونهايتها تنتظم أحداث أجبرت الحمار (المواطن) على المرور بشخصيّات هامّة تمثّل هيئات تنفيذيّة مختلفة، وهو مرور تقتضيه إلزاميّة احترام السّلم الإداريّ للجمهوريّة، فكانت انطلاقته من مقرّ البلديّة، مرورا بقسم البوليس، ثمّ زعيمة النّسوان، ثمّ زعيم السّانتيكا، ثمّ أمين الكتّاب، وبعدها يصل إلى الجنرال، لتنتهي رحلته في بلاط الحاكم، لتكون هذه الرّحلة محاكاة ساخرة لجوانب الحياة.

-الحمار ودهاليز البلديّة:

أوّل ما رصده الحمار/ السّارد لمّا قَصد مقرّ (البلدية) هو الغياب التّام لثقافة التّواصل بالنّسبة للموظّفين الموجودين بها، حيث وبمجرّد دخوله المقرّ استوقفه (الشّاوش) عند الباب بوجهه

الغاضب والمكفهّر لدرجة خُيّل فيها للحمار أنّ هذا الرّجل هو المسؤول، واختلطت عليه الأمور أكثر عندما بادره مستفسرا: "**واش تحوس يا حمار؟** (...) **ومن تكون سيادتك أيّها البهيم؟**"[1]، يشير هذا المقطع السّردي إلى إشكاليّة غياب ثقافة التّواصل مع الآخر التي يعانيها الفرد الجزائري، وكذا إشكاليّة التّعدي على الصّلاحيّات التي دفعت الحمار/ السّارد إلى الرّد على (الشّاوش) باللّغة ذاتها، "**ثمّ ما دخلك..؟ هل أنت شاوش أم مخبر أم جمركي**"[2]، فهذا المقطع السّردي يطفح بالثّورة على الوضع الذي وجد الحمار نفسه فيه، لكنّه وضعٌ جعله يتفطّن إلى إحدى أهمّ الإشكالات التي رسّخت لثقافة تواصل مشوّهة ومقيتة، إنّها إشكاليّة تكوين الإطارات أكاديميّا ومعرفيّا، والذي مردّه الشّرخ العميق والانفصال الكلّيّ على مستوى العلاقة بين المؤسّسات المكوّنة لتلك الإطارات (الجامعة) وبين متطلّبات الواقع الاجتماعي والاقتصادي، بتقديمها تخصّصات لا تنطبق عليه إضافة إلى افتقادها للتّطبيق الميداني، وهذا ما أدى إلى ما يصحّ تسميّته فوضى التّموقع، بحيث يكون الرّجل المناسب في المكان غير المناسب والعكس صحيح، واقع عبّر عنه السّارد على لسان (الشّاوش): "**أنا إطار جامعيّ تخصّصي علمي** (...) **بعد أن درست النّظريات العلميّة وارتفعت بها إلى السّماء رماني حظيّ السّيء إلى هذا المكان**)"[3]، فنحن نلمس من هذا الملفوظ السّردي خطابا ساخرا بنبرة تشاؤميّة، وشعور بالتّبلّد من وضع فاسد يصعب تقويضه واستئصاله لتجذّره داخل المنظومة المجتمعيّة الموبوءة بالصّمت والرّضوخ، كما يُشعرنا بأنّ المؤسّسات التّعليميّة مدرسة أو جامعة قد أُفرغت من محتواها وعُزلت عن أداء دورها.

وتمثّل طوابير الانتظار في فضاء (البلديّة) هي الأخرى وضعيّة مفارقة تستثير الحمار/ المواطن حيث تشكّل هاجسا مرعبا للمواطن، بسبب الحيّز الزّمانيّ الذي تستنزفه من حياته، وكلّ ذلك في

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار التّوميدي، ص19/ 20.

[2]-المصدر نفسه، ص20.

[3]-المصدر نفسه، ص21.

سبيل أن يلتقي المسؤول وينقل إليه انشغاله، فيجد نفسه أمام أيام مؤجلة ومصالح معطّلة، يقول: "**انصرفت وعدت يوم الأحد فوجدت طابورا طويلا.. صبرت وكنت من المحظوظين بعد أن افترشت اللّيلة كاملة الكارتون من أجل أن أكون من الأوائل في الغدّ**"[1]، فهذا المشهد السّردي يقوم على افتضاح الممارسات السّلطوية، وتعرية سلوكات المسؤولين الذين يفتقدون لأدنى مقوّمات الممارسة السّياسية وبالتّالي هم يفتقدون أيضا إلى ثقافة التّواصل مع المواطن.

-الحمار ودهاليز قسم البوليس:

من العلاقات التي اكتنفها التّكثيف السّردي أيضا في عمليّة الحكي علاقة المواطن بالأجهزة الأمنيّة وتحديدا جهاز الشّرطة، والذي يعد بمثابة سلطة لضبط الأفراد وفرض النّظام، وحماية الحقوق، والقضاء على مختلف النّزاعات والصّراعات داخل المجتمع، ومحاربة الفساد وأشكال الجريمة المنظّمة، لكنّ هذا الجهاز يصبح معطّلا وعاجزا عن ترجيح كفّة الميزان لصالح الطّرف المُدّعِي إذا ما كان الطّرف المُدّعَى عليه مسؤولا أو صاحب سلطة:

"**إذا جئت أيّها الحمار تقدّم بلاغا أو شكوى ضدّ أيّ مسؤول، فالأفضل لك أن تعود من حيث أتيت، ووفّر على نفسك البهدلة**"[2].

فعوضا عن أن تسارع الشّرطة إلى تطبيق القانون على الجميع دون تفرقة، وأن تسعى إلى إشاعة مظاهر الأمن والسّلم بالاحتكام إلى مبدأ العدل، نراها تنكفئ بذاتها وتتقوقع إذا ما تعلّق الأمر بالشّكاوى المقدّمة ضدّ المسؤولين، وركوحا إلى هذا الواقع التّحيّزي تكرّست فكرة الاضطهاد والانكسار التي أدّت إلى تعاظم شعور المواطن بالارتياب وفقدان الثّقة تجاه مؤسّسات الدّولة ومسؤوليها المتبرقعين بالنّفاق السّياسي، والهاوين لسياسة الكولسة.

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص21.

[2]-المصدر نفسه، ص31.

وليس ببعيد عن رصد تمظهرات جهاز الشّرطة في المتخيل السّردي، نلمح مشهدا ترسمه صورة شخصيّة (الكوميسار) التي يظهرها السّارد خاضعة لنسقيّة الرّعب والخوف من فقدان المنصب، فيجعلنا نشاهده "**وهو يشرف بنفسه على حفظ الأمن حتّى لا تحدث أحداث شغب قد تتطوّر إلى أعمال منظّمة ومسلحة.. يطير منصبه معها**"[1]، فالمتخيّل السّردي هنا لا يتعارض ما هو سائد في الواقع، حيث عرض لمسألة أصبحت من المسلّمات، وهي مسألة عشق البشر الأبديّ للسّلطة، عشقٌ مقترن بهواجس الخوف من فقدانها، ففكرة الخوف التي تعتري من يعتلون سدّة الحكم هي فكرة تحكمها بالأساس مصالح شخصيّة وجهوية، على حساب المصلحة العامّة، ولكنّ هذا النّمط من التّفكير لا ينبغي أن يتسلّل إلى نفوس من أُوكلت إليهم مهمّة تطبيق القوانين والمحافظة على الأمن.

وفي المشهد ذاته، تنفتح عمليّة السّرد على قضيّة الدّور المضمر الذي تلعبه الزوجة في التّأثير على قرارت زوجها المسؤول (الكوميسار) الذي تجمعها بها علاقة ميكانيكيّة لا تحكمها سوى سيرورة التّموقع ضمن مربع المصلحة، حيث تسعى إلى استغلال اسمه ومنصبه فيما يخدم مصالحها ومصالح عائلتها، فتغدو سلطتها الرّمزية المستمدّة من سلطة الزّوج تكريسا للممارسات الطّبقيّة في المجتمع، إذ يكفيها أن تصرّح بهويّتها حتّى تُشْرَع لها الأبواب وتُعبَّد أمامها طرق طوابير الانتظار المقيتة، ويتّضح ذلك من ملفوظ السّرد على لسان شخصيّة (الكوميسار): "**ولكن كيف أقنع زوجتي بهذا المنطق القويّ، وهي التي أصبحت تستعمل سلطتي الرمزية لاستغلالها في شتى مجالات الحياة**"[2].

فهذا المقطع السّرديّ ينبني على الخوف المضمر في هواجس التّمرّد والتّآمر على الزّوج (الكوميسار) من خلال استباحة زوجته كلّ ما يخضع لنفوذه، وانتهازها الفرص، والاعتراض على

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص32.

[2]-المصدر نفسه، ص36.

القرارات ورفضها، وحقّ التّعبير عن طريق التّظاهر والتّجمهر، وكلّها مواقف قد تتطوّر إلى تهديد يحدق بمنصب هذا الزّوج المسؤول ويعصف بمركزه السّلطوي، خاصّة في الأوضاع الحرجة كخروجها في المظاهرات، فيغشاه القلق الذي يمثّله التّنازع بين القمع والمناورة، قلق يتكشّف عنه ملفوظه السّردي الآتي:

"**أخبرني أنّه كان متأكّدا أنّ زوجته ستخرج إلى الشّارع مع صديقاتها متظاهرات أمام المركز.. وهو الآن بين نارين. هل يطبّق القانون العام فيقمع المظاهرة أم يناور بالاحتكام إلى قانون حقّ التّظاهر**"[1].

فالموقف المقدّم في هذا المقطع السّردي يعلن عن ثيمة العجز التي كانت نتاجا لخطاب الاعتراف من مسؤول يمثّل السّلطة الأمنية، العجز أمام الهزّات التي تضربه في عمق بيته فتكون سببا مباشرا يؤدّي به إلى فقدان مناعته وحصانته، وتخلق لديه نوعا من الصّراع مع الذّات ومع الآخرين في ظلّ تعقيدات الواقع السّياسي المتزايدة وتضارب المصالح بين العامّة والخاصّة.

-الحمار وزعيمة النّسوان:

ينقلنا الرّوائيّ/ المواطن المتقنّع بصورة الحمار عبر دهليز مكتب (زعيمة النّسوان) إلى جزئية مهمّة أساسها ثنائيّة (المرأة والحكم) أو الوجه الآخر النّاعم للسّلطة، هذه الجزئيّة التي شابتها المغالطات الظّاهرة والتّصريحات المراوغاتية الماكرة عن حقوقها المزعومة في تسيير شؤون الحكم انطلاقا من مبدأ المساواة مع الرّجل، غير أنّها شعارات وهميّة مُفرغة من محتواها، وما بين الإخفاقات والرّغبات تولّدت اتّجاهات مناهضة دعت إلى تحرير المرأة من عُقال الآخر (الرّجل)، وأسّست لفكرة النّدية والاختلاف بينهما، بل وعدّه العدوّ اللّدود لها، والمنافس المُلغي لذاتها، والذي يحول دون تحقيق أطماعها السّلطويّة، ويعوق آمالها في إيجادها لجوّ آمن مستقرّ يمكّنها من

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص37.

تفجير طاقاتها، وهو ما يفسّر اقتحامها السّاحات السّلطويّة المخصّصة للرّجال، واختراقها الطّابوهات متمنطقة بشّعارات نسقية مؤدلجة تُموقعها في مركزيّة واحدة مع الرّجل؛ وتجد ثنائية (المرأة والحكم) امتدادها في فضاء (منظّمة النّسوان) الذي يعادل فضائي التّحرّر والسّلطة، فتظهر المرأة من خلالها ذاتا فاعلة تتميّز بنفوذ كبير:

"لمّا دخلت إلى مقرّ النّسوان، فتحت لي زعيمة النّسوان أحضانها، وكانت تلبس لباسا عصريا أنيقا، وتبسّمت فبدت من أسنانها بيضاء كالعاج ثمّ قالت لي: دون شكّ جئت لتوقيع العريضة لتأييد النّسوان لأخذ حقّهن"[1].

فاندماج المرأة في الحياة السّياسيّة يجعلها تتموضع كقوة ناعمة داعمة لفكرة الإقناع الاجتماعي حول قضايا تحرير المرأة وحقوقها المسلوبة، ولكنّها قوّة تمّ توجيهها لتكريس التّواطؤ مع السّلطة، حيث زُجّ بها في لعبة التّمويه والمخادعة التي تتبنّاها الفئة الحاكمة لتوجيه الرّأي العام نحو مشاريعها الأيديولوجيّة ذات الاتّجاه السّلطويّ الانتهازيّ، كتحديد المصير، وقانون الانتخابات، وتشكيل المنظّمات النّقابيّة، فأُسْقِطت المرأة في صورة السّلطة وجهاز الحكم على أنّها وجهها النّاعم، حيث اُسْتغلّت بما لها من قدرات تأثيريّة في ممارسة الفعل الإقناعيّ على المجتمع، وبالتّالي تسهم بشكل أو بآخر في تغيير الذّهنيّات والسّيطرة عليها بما يضمن الإبقاء على حالة فقدان الوعيّ لدى أغلبيّة الشّعب.

-الحمار وزعيم السّانتيكا:

يصطدم البرنامج السّردي للمواطن/ الحمار السّاعي لبلوغ بلاط الحاكم بدهليز زعيم (السّانتيكا)، أو بالأحرى (زعيم نقابة العمال)؛ ومن داخل هذا الدّهليز، عرض إلى واقع الأوضاع المزرية التي آلت إليها حال الفئات العمّاليّة وما تعانيه من مشاكل متفاقمة نتجت بصورة حتميّة

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار التّوميدي، ص41.

عن الفساد الإداري ومساوئ السّياسات الاقتصاديّة المنتهجة في التّسيير، ناهيك عن تفشيّ ظواهر سلبيّة كثيرة كالرّشوة والمحسوبيّة والتي أدّت إلى إفلاس الشّركات والبطالة المقنّنة وتهاوي الوضع الاقتصادي بسبب من يوصفون بـ "**أشباه العمّال المتكاسلين المتمارضين المتهاونين**"[1]، فتظهر النّقابات العماليّة على أنّها مجرّد أجهزة تكرّس الدّعوة إلى الكسل والخمول، ما جعلها تنسلخ عن دورها الرّئيس في المناداة بالحقوق، لأنّها أضحت تتخفّى وراء مبادئ تصبّ جميعها في مصلحة الفئة الحاكمة والنّسق السّلطويّ، ولئن كثر العمّال، فإنّهم ليسوا أكثر من ذوات رديئة النّوعية، ينحصر دورهم في تقديم واجب الولاء والطّاعة لمسؤوليهم.

ونظرا لتمظهرات العفن التي يتميّز بها الواقع العمّالي، فإنّه كان ينبغي أن تسعى النّقابات العماليّة إلى استئصال مسبّبات ذلك العفن واجتثاثها من جذورها، وذلك بتحويل ثورة العمّال واحتجاجاتهم من التّنديد والصّراخ والرّفض إلى العمل يدا بيد، وأن تتّحد السّواعد وتتضافر الجهود لتحسين أداء الفئة العاملة كما هي الحال عند الطّرف الآخر (الغرب)، وهو ما يجسّده الملفوظ السّردي التّحاوريّ بين زعيم (السّانتيكا) والحمار:

"**لماذا لم تنخرط في نقاباتنا؟ إنّ اسمك غير موجود في قائمة المنخرطين. قلت: لأنّ النّقابة تكون في الأماكن التي تتوّفر فيها المصانع ويكثر فيها العمّال والإنتاج ويكثر الاستغلال، فتصبح النّقابة منبرا للدّفاع عن العمّال، وتتفاوض باسمهم وتدافع عن حقّهم. أمّا عندنا فلا مبرّر لوجود النّقابة فالمصانع موجودة والإنتاج غير موجود وكذلك العمّال، لأنّهم كلّهم مسؤولون (شيفان)، يرجون لقاء زعيمهم، لينالوا بَرّه وبُرّه وبِرّه، والقلّة الباقية تعمل تقتل أيامها في العطل المرضية والتّبريرات الواهية**"[2].

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص47.

[2]-المصدر نفسه، ص49.

ففي هذا المقطع السّردي تجسيد لسخريّة تعبّر برمزيّتها عن موقف (الحمار) من مفارقات واقع الأنا (العرب) التي تهوى الانقياد والانصياع، والمستوعبة لكلّ أشكال التّبعية المقصية، فيكون التّرويج لفكرة نقابة عمّالية ضمن هذه السّياقات مجرّد تكريس للفوضويّة في العمل والتّسيير، وتفعيل لسياسة الكولسة الخفيّة، في حين يكون وجود نقابات مماثلة عند الآخر (الغرب) فكرة لها مبرّراتها ومسوّغاتها، فهي منبر مستقّل تتعالى من خلاله الأصوات النّاضجة سياسيّا مدافعة عن المصلحة العامّة للعمّال والمطالبة بتحسين أوضاعهم.

فالبنّسبة لتصّور (الحمار) فإنّ النّقابات العمّاليّة عند (الأنا) تستند في سياساتها وأفكارها إلى خطابات رنّانة مضلّلة لا إلى قضايا حقيقيّة يؤمنون بها ويتمسكون بمبادئها، ولكنّها خطابات وإن بدت سطحيّة مفرغة من القيم والمبادئ، فهي تطفح بالضّبابية والتّمويه بسبب بُعدها عن الواقعيّة، وانغماسها في إيديولوجيا السّلطة حتّى أضحت بيدقا في أيدي السّاسة، ومن منطلق وعي (الحمار) بمعضلة تهاوي الوضع الاقتصادي وانتكاساته المتوالية والمتسارعة، تتبدّى فلسفته في تشخيص الأهداف وتحليلها لإيجاد الحلول الفعّالة حتى تكون النتائج إيجابيّة، والمردود مضاعفا، حيث يظهر في ملفوظه الموجّهة لزعيم (السّانتيكا) معطيا إيّاه وصفة سحريّة تمكّنه من كسب رضا العمال وإخماد ثورة هيجانهم:

"**إذا أردت أن تخرج من المأزق وتنجو من حراب العمّال وبطشهم غيّر الخطاب وسياسة السّفسطة، أقنعهم بخطاب براغماتي، عملي واضرب في العمق ولا تَطفُ على السّطح، وكن صريحا إلى أبعد الحدود. وحفّز العمّال على واجباتهم وكلّ الأمور تأتي في حينها**"[1].

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص51.

-الحمار وأمين الكتاب:

يبحث السّارد/ الحمار عبر دهليز مقرّ أمين الكتّاب قضايا ذات صلة بالواقع الثّقافي، ومن جملة ما رصده هنا غياب ثقافة التّواصل حتّى بين المثقّفين أنفسهم، وهو ما يتضّح في ملفوظ السّرد الخاصّ بمساعد أمين الكتّاب الذي خاطبه بنبرة تعنيفيّة ساخرة: "**اسمع يا هذا يبدو أنّك حمار مغفّل**"[1]، ففي هذا الملفوظ مدلول رمزيّ يحيل إلى الوضعيّة المأزومة التي يعانيها أهل الثّقافة، ومردّ ذلك تسلّل بعض الطّفيليين من هوّاة الشّهرة والألقاب عبر دروب الكولسة المعتمة وأزقّتها الضّيقة إلى مضمارهم لتحوّله إلى فضاء مؤسّساتي يتبنّى سياسات المشروع السّلطوي، حيث أصبحوا يحتلّون مناصب قياديّة في هذا المجال، رغم أنّهم بعيدون كلّ البعد عن الأدب وأهله، وهو ما تمثّله شخصيّة مساعد أمين الكتّاب، إذ كيف لرجل لا يتقن أبجديّات الحوار والتّحدث أن يكون كاتبا بل ومن النّخبة، الذين لا يعرف حتّى أسماءهم أو انتماءاتهم:

"**هل تعرف نجيب محفوظ وأمين معلوف وكازانتزاكي ولوركا وديستوفيسكي وهمنغواي.**

قال ساخرا: هؤلاء يغنّون الأغاني الهابطة ويجرون وراء الرّبح السّريع.

قلت: والله أنت عبقريّ زمانك"[2].

فموضوعة هذا المقطع السّردي هي الانفصال بين الثّقافة وبين من يمثّلها كمنصب وظيفيّ سياسيّ، والذي لا يحمل منها سوى الاسم ولا يعكسها، فينشأ الخلل وتسقط الثّقافة في مستنقع السّلطة، وكمثال عن ذلك (وزير الثّقافة) هو منصب سياسيّ منفصل عن الثّقافة ولا يمتّ لها بأيّة صلة، إذ إنّ مهامه تنحصر في الاكتفاء بالممارسات العلنية من إقامة ملتقيات علميّة، أو ندوات

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص60.

[2]-المصدر نفسه، ص61.

فكريّة، أو حفلات غنائيّة، أو مسابقات أدبية، فالفجوة الواسعة بين الثّقافة وبين من يدبّرون شؤونها عمّقت من تأزّماتها وانتكاساتها، وعطّلت متعاطيها عن لعب أدوراهم المنوطة بهم في شتّى مناحي الحياة بما في ذلك الاجتماعيّة والسّياسيّة.

-الحمار ودهاليز المؤسّسة العسكريّة:

إنّ أهمّ إشكاليّة عرض إليها السّارد/ الحمار وهو داخل دهليز المؤسّسة العسكريّة، هي إشكالية (المواطن) بين ثنائيّة الوطنية/ المواطنة كمصطلح نظري وممارسة فعليّة، فعلى مستوى هذا الجهاز السّلطوي، ينطلق السّارد/ الحمار محاولا إثبات ولائه للوطن وأسياده، وهذا الأمر يتأتّى له من خلال الإلمام بالوقائع التي تحدث من حوله، والاطّلاع على القضايا التي تشغل الرّأي العامّ، خاصّة ما تعلّق بمسألة الدّفاع عن الوطن وتقديم واجب الولاء له، يقول السّارد على لسان (الجنرال): "**هل أدّيت واجبك الوطني؟**"[1]، هذا الشّعار الذي يتكئ عليه السّرد لافتضاح وتعرية ممارسات السّلطة في هذا الجانب، فبحجّة الولاء تتكسّر المعارضة وتدحض، وبمقتضاها يتحوّل كلّ معارض إلى متمرّد على قوانين الدّولة، إذ ليس هناك حريّة تعبير أو حقّ في إبداء الرّأي، فعصا السّلطة تفرض قوانينها التّعسفيّة، وهذا التّعسّف يخالف العُرف الذي يشير إلى أنّ المعارضة دليل حالة صحيّة تحفظ الّتوازن في البلد، فهي تمكّن الفرد من ممارسة مواطنته، وليس شرطا أن تدفعه للانسلاخ عن وطنيّته، وبالتّالي لا يمكنها أن تكون تهديدا لأمن البلد واستقراره كما هو شائع في الثّقافة السّياسية التي لا تمتلك آليّات منهجيّة تساعدها على فهم طبيعة العلاقة بين السّبب والنّتيجة، وهذا ما عبّر عنه السّارد/ الحمار بقوله: "**اعلم أنّه ما من أحد يتمرّد على قانون إلاّ ويكون الخلل في القانون نفسه، فأولى الخطوات التي يمكن أن تتّخذ كإجراء وقائيّ، أن يُعاد النّظر في القانون نفسه، لمعالجة الثّغرة التي غذّت التّمرّد**"[2]، فهذا المقطع السّردي ينبني

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص69.

[2]-المصدر نفسه، ص70.

على ثيمة الفهم والوعي التي ينبغي الاحتكام إليها في الفصل بين المعارضة والتّمرّد، ويمكن معها القول إنّ المعارضة شكل من أشكال التّعبير عن المواطنة، بينما التّمرّد هو خرق للقانون.

-الحمار ودهاليز بلاط الحاكم:

يختتم المواطن/ الحمار برنامجه السّردي بوصوله إلى دهليز (بلاط الحاكم)، أين تنفتح أمامه الأبواب مشرّعة على غير ما جرت عليه العادة مع بقيّة الدّهاليز، بحيث ينفتح الدّهليز على مشهد يناقض مشاهد الاستقبال التي حظي بها المواطن/ الحمار في دهاليز المسؤولين الذين مرّ بهم خلال رحلته نحو (بلاط الحاكم)، ويختزل مشهد الاستقبال في الملفوظ السّردي الآتي:

"وصلت إلى قصر الحاكم فقابلني الحاجب وما إن سلّمته وثيقة الشّفاعة حتّى رحّب بي بحرارة غير متوقّعة، وقادني إلى رئيس الدّيوان، فرحّب بي ترحيبا حارّا وقدّم لي عصيرا باردا ثمّ أخبرني أنّ الحاكم في انتظاري"[1].

يعكس هذا الملفوظ السّردي محاولات السّلطة إحداث نوع من التّوحد والتّجانس والتّقارب بين الحاكم والمواطن، وهكذا نوع من العلاقة يحكمها الخطاب النّاعم المعلن عنه والمقدّم للجماهير الشّعبيّة، والمتضمّن للوعود والشّعارات الرّنانة المستندة إلى مبادئ النّظام الجمهوري والدّيمقراطي، وهي في حقيقتها ليست سوى نصٍّ ورقيّ، ووعود كاذبة وملفقة تقدّم في الحملات الانتخابي، وهذا ما خلق فجوات سحيقة عمّقت ما بين ثنائية القول والفعل، فما نسمعه من أقوال، يخالف ويناقض ما هو موجود ومجسّد على أرض الواقع.

نلحظ في هذه الجزء من العمل الرّوائي تراجعا كبيرا للسّرد لصالح الحوار، حيث تعدّدت الشّخصيّات المتحاورة (الموطن، الحاكم، القاضي، رئيس البلدية، زعيمة النّسوان، المحامي، رئيس

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص75.

نقابة العمّال، الكوميسار، أمين الكتّاب، الجنرال)، ففي (بلاط الحاكم) تمّت محاكمة المواطن/ الحمار بتهمة تأليب الرّأي العام وتحريض الشّعب ضدّ السّلطة، وهو ما يظهر في ملفوظ السّرد على لسان الحاكم: "**هكذا إذن سيادة الحمار المحترم تريد تأليب شعبي عليّ؟**"[1]، فموضوعة هذا الملفوظ هنا هي انعدام الثّقة التي انبنت عليها العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وكذا تتمظهر موضوعة التّطاول على السّلطة العليا، لا لشيء فقط لأنّ (المواطن/ الحمار) يطمح إلى علاقة أكثر شفافية تجمعه بالحاكم، يقول السّارد متحدّثا على لسان الحمار: "**يا سيّدي الحاكم لقد غامرت بحياتي.. وأنكرت ذاتي في سبيل خدمة الآخرين، وتحمّلت المصاعب من أجل مقابلتكم**"[2]، فأصل العلاقة يجب أن ينبني على الانفتاح والمكاشفة والتّواصل المباشر دون حواجز أو معيقات تمنع المواطن من إسماع صوته وبثّ انشغالاته، والتّعبير بحريّة عن رأيه في مختلف القضايا، ولكنّها مطالب أوقعت (المواطن/ الحمار) في المساءلة، وزجّت به إلى محاكمة عرّت أمامه أصحاب المصالح المتمنطقين بشعارات زائفة عن حريّة التّعبير والولاء للوطن والإيمان بقضاياه العادلة، في حين أنّهم أوّل المتخلّيين والمنسحبين إذا ما تعلّق الأمر بالحاكم، ففي حضرته تخفت أصواتهم، وتأفل شخصيّاتهم، حتّى المنتمين لبني جنسه يتنكّرون له ويخذلونه ويعلونون ولاءهم للسّلطة، وينسلخون عن ذواتهم إن اقتضت الضّرورة، وبالموازاة مع هذا الموقف السّلبي، تتموضع صورة (الحمار) ها هنا على أنّها تمثيل للمواطن الصّالح، المناضل عن مبادئه رغم التّخلي والخذلان الذي مُورس عليه، ورغم تحميله مسؤوليّة نشر الفوضى والإساءة إلى السّلطة ممثّلة في رئيسها عن طريق الانقلاب عليه بتأليب الشّعب ضدّه، والسّخرية من ممارسات المسؤولين:

"**وتقدّم حمار وقدّم نفسه، فلم يعترض عليه أحد.. فتوجّه إلى القاضي: سيّدي القاضي.. إنّنا معشر الحمير نتبرأ من هذا الحمار المتعجرف المغرور.. إنّه يقف في وجه**

[1]-كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، ص76.

[2]-المصدر نفسه، ص76.

مجتمعنا ولا يريده أن يتطوّر، ولذلك يسخر من أحزابنا وجمعيّاتنا وأعيادنا التي أخذناها عن البشر.. ولهذا نطلب منكم أن تسلّطوا عليه عقوبة الإعدام..

لم أصدّق أنّ قومي وقفوا منّي هذا الموقف السّلبي.."[1].

ينتهي هذا المشهد التّحاوريّ إلى رمزيّة مضمرة تحيل إلى الخوف السّلبي المتأصّل وغير المبرّر لدى فئات كثيرة الشّعب التي تفضّل الخنوع والانصياع، والسّير ضمن تيار السّلطة وتنبنّي أفكارها إلى حدّ إضفاء صفة القداسة عليها، هذه الصّورة السّلبيّة تتموقف أمامها صورة إيجابيّة معكوسة أو مضادة، التي يمثّلها (المواطن/ الحمار) بصفته رجلا مناضلا وثائرا ضدّ كلّ من يحاولون اغتصاب الإرادة الشّعبية بأفعالهم الدّنيئة المتبرقعة بمبادئ الدّيمقراطية التي تسمح بالتّداول على السّلطة وحريّة التّعبير، فالمواطن بحلوله في ذات الحمار أراد أن يمارس حقّه المشروع في المواطنة، وأن يُذيب جبال الجليد التي تحول بينه وبين التّواصل المباشر مع حكّامه، والشّرط الذي يتيح له ذلك هو الحريّة، وهو ما يظهر في ملفوظه الموجّه للحاكم: "**بشرط أن توفر لي هامشا من الحريّة**"[2].

هكذا إذن، فالنّموذج الحماريّ الذي تقنّع به السّارد، حاول تقديم تحليلات منطقية للواقعين السّياسي والاجتماعيّ وحتّى الواقع الثّقافي والفكريّ، تحديدا من بداية الألفية الثّالثة، ومع محاولات الجزائر الخروج من صدماتها المروّعة التي خلّفتها العشريّة السّوداء، بحيث عمد النّموذج الحماريّ إلى تشريح الواقع الرّاهن من شتّى مناحيه، متناولا بالنّقد الممارسات المؤدلجة لأجهزة السّلطة، التي حاول عبر دهاليزها المختلفة تفسير طبيعة العلاقة بين المواطن والمسؤول، والبحث عن آليّات لتقريب المسافات بينهما بل وطمسها، آليّات تتأسّس على خطاب الافتضاح والتّعرية لمستنقعات النّشاز تلك، والتي تريد للمجتمع البقاء قابعا بين براثن القهر والحرمان.

---

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص78.

[2]-المصدر نفسه، ص81.

4-صورة الحمار والواقعيّة السّحريّة في رواية (وادي الجنّ.. فصل من سيرة فريد الجحش)[1] لمبروك دريدي(*) :

تسطّر رواية (وادي الجنّ.. فصل من سيرة فريد الجحش) سيرة شخصيّة (فريد الجحش)، وهو رجل أعمال، وشخص عنيد ومكافح، عبقريّ مغامر، يتملّكه شغف كبير وإصرار عجيب في الظّفر بأرض وادٍ يُسمّى (وادي الجنّ)، حيث يريد استغلال هذا المكان لتشييد مصنعه الخاص، ولأجل ذلك يسعى بكلّ الطّرق الشّرعيّة وغير الشّرعية إلى إقناع الحكومة بالتّنازل له عن أرض (وادي الجنّ)، هذا الأخير الذي يتميّز بطّبيعة جذّابة، غير أنّ المميز الحقيقي لهذا الواد هو القوة الخارقة للطّبيعة، وظاهرة فقدان الجاذبية بالإضافة إلى ظواهر غامضة أخرى، فالرّواية تحكي واقعا قد لا يصدق، فهي تمثيل سحريّ لواقع حقيقيّ، حيث جمعت هذه الرّواية بين الأسطورة والواقع لتشكّل بذلك نقطة جذب ومحرّك بحث للمضطلع عليها لما تحمله من مميزات كتابية تؤكد وتعزّز على ثقافة الرّاوي (السّارد) واطلاعه الواسع وإحاطته الشّاملة بموضوع سرده.

4-1-صورة الحمار والعوالم الممكنة لشخصيّة (فريد الجحش):

تعدّ نظريّة العوالم الممكنة (**Les Mondes Possibles**) واحدة من أهمّ النّظريّات المنطقيّة والسّيميائيّة والدّلاليّة التي تسعى إلى تبحث في العوالم التّخييليّة للنّصوص السّرديّة ومحاولة مقاربتها ضمن مرجعها الإحالي الواقعي، وبذلك فهي لا تبتعد عن كونها نوعا من "التّخييل الشّاعري، والتّخييل الحلمي، وهي كذلك تخييل فانتاستيكي تجمع بين التّغريب والتّعجيب، وتتأرجح بين الواقعي والخيالي، وتتردّد بين المألوف والخارق"[2]، فالرّوائي إنّما يخلق عوالمه التّخييليّة

---

[1]-مبروك دريدي: وادي الجنّ.. فصل من سيرة فريد الجحش، الجزائر تقرأ، 08 شارع حساني يسعد، الجزائر الوسطى، ط ت، ط د.

(*) مبروك دريدي: روائي وباحث جزائري (من مواليد 02 ماي 1978م)، حاصل على الدّكتوراه في الأدب، يشغل حاليا منصب أستاذ التّعليم العالي بكليّة الآداب واللّغات في جامعة سطيف2، من أهمّ أعماله الرّوائية: في حضرة الماء (هذه الرّواية فازت بجائزة الإبداع العربي في الشّارقة سنة 2016م)، لامبيدوزا، الغراب الأخير، وادي الجنّ.

[2]-جميل حمداوي: مستجدّات النّقد الرّوائي، كتاب إلكتروني، متاح على شبكة الألوكة: www.alukah.com، ط1، 2011م، ص331.

لتكون موازية للواقع الفيزيائي الأنطولوجيّ، أو العالم الحقيقي لتعبّر عن ذواتنا وتجاربنا الحياتيّة في المجتمع، هذا التّقابل بين العالمين يخلق حالة من انشطار الواقع إلى "واقع حقيقي ماديّ وملموس وواقع ممكن افتراضي تخييلي محسوس"[1]، أو بالأحرى خلق حالة من التّجاوز والخرق والشّذوذ والانزياح عن واقع الألفة والمرجعيّات الواقعيّة والمنطق، والانسياق خلف التّغريب والمجاز الذي يتنافى مع تلك المرجعيّات الحسيّة والماديّة.

وأمّا عن العوالم الممكنة لشخصيّة ما فإنّنا نعني بها "التّصوّرات، والمعتقدات، وإدراكات الشّخصيّة -كما تمثّلَها المنتج طبعا- أيّ إنّها من تصوّره لطاقاتها الإدراكيّة والتّأويليّة"[2]، فالعمل الرّوائي حين يقدّم شخصيّة ما، لابدّ من أن يبرز طبيعتها وتصرّفاتها، ويحدّد طريقة تفكيرها في الحياة، ويظهر كيفيّة معالجتها لمختلف القضايا التي تعترضها؛ ونحن عندما نتحدّث عن الشّخصيّات السّرديّة فإنّنا على وعي تامّ بأنّها كائنات تخييليّة مرتبطة بعوالم ممكنة حيث تحمل دلالات تحيلنا إلى الواقع الحقيقي، ولأنّ الشّخصيّة مكوّن رئيس في أيّ عمل روائي ولبنة هامّة من لبنات بنائها، وترتبط ارتباطا وثيقا ببقيّة المكوّنات (الزمان والمكان والأحداث)، فإنّ ذلك يضمن لها حريّة التحرّك داخل تلك الأفضية، فيمنحها تموقعها المتميّز حضورا مفارقاتيّا خلاّقا، ينفخ فيها روحا زاخرة بالدّلالات المستقاة من عوالم عجائبيّة وغرائبيّة، ولأهميّة الشّخصيات وسياقاتها الإحاليّة، وفاعليّتها ضمن عوالم النّصّ، أخذ الروائيّون في النّزوع نحو التّخييل لأسطرة شخصّياته الحكائيّة البطلة وإسباغ أدوار عجائبيّة عليها بما يحقّق التّفاعل الإيجابي بين عالم القارئ الواقعي وعالم النّص الافتراضي.

---

[1]-مختار عثمان: مرجعيّة العوالم الممكنة في نصوص الرّياحي (نحو مقاربة تخييليّة في رواية المشرط)، مجلّة التّنوير للدّراسات الأدبيّة والإنسانيّة، جامعة زيّان عاشور، الجلفة، الجزائر، العدد 05، مارس 2018م، ص254.

[2]-عبد اللّطيف محفوظ: المعنى وفرضيّات الإنتاج، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص143.

اختار الرّوائي (مبروك دريدي) أن تكون الشّخصيّة البطلة (فريد الجحش) هي السّاردة (الرّاوي) لحكايتها وللرّواية كلّها بدلا منه، وكأنّه يقوم بعمليّة (توجيه للقارئ) نحو ضرورة التّسلّح بأدوات خاصّة تمكّنه من القراءة الواعية لما أنتجه المؤلّف، واقتحام عوالم النّص وفكّ طلاسمه واقتناص أسراره، يقول الرّوائي: "**هذا ما استمعت إليه من فريد الجحش شخصيّا، حكاه لي متشذّرا وبما فاضت به ذاكرته وأراده خاطره.**

طلب منّي أن أستمع حتّى النّهاية ثمّ أكتب شيئا كالرّواية. أتممت النّص وقرأته عليه فحذف أجزاء منه لغرض يعرفه هو ولم يخبرني به"[1]، فهذا المقطع السّردي الذي يعدّ مدخلا للرّواية ينهض على تقنية التّوجيه التي تنضّد وعي القارئ وتدفعه للبحث والاستقصاء عن القضايا التي سيرويها البطل (فريد الجحش) من فصول سيرته غير العادية والتي أوكل مهمّة سردها على لسانه إلى الرّاوي، هذا الأخير الذي تولّى هذه المهمّة بمختلف تقنيّات السّرد من استباق واسترجاع وتسريع وتبطيء وغيرها؛ وقد أعاد ما سرده عليه (فريد الجحش) كما طلب منه، ومن ملامح تلك الشّخصيّة راح ينسج بعبقريّة منقطعة ويحيك بفنيّة مدهشة أحداثا وحكايات مثيرة ومفارقاتيّة بمسحة أسطوريّة، جاءت من بدايتها إلى نهايتها على لسان شخصيّة (فريد).

يفتتح السّارد عمليّة الحكي بالعودة إلى الماضي، وتحديدا أيّام الطّفولة والصّبا والرّهانات التي كانت تُقام بين الصّحب والأقران، بحيث يصّور لنا مشهد تباري الشّخصية البطلة (فريد الجحش) مع أقرانه أيّهم يمكنه مضغ ما تمضغه البهائم، حيث تفوّق عليهم في أكل مختلف الحشائش، يقول السّارد: "**تفوّقت عليهم جميعا حينها وقضمت من كلّ الحشائش التي تتغذّى عليها الأبقار والأغنام والماعز التي كنّا نسرح بها في حقول قريتنا**[2]"، ومن ثمّ يكون التّحدي في قضم ومضغ ورقة نبتة (التّاورة) التي يتغذّى عليها (الحمار)، فيخسر (فريد الجحش) الرّهان بعد

[1]-مبروك دريدي: وادي الجنّ، ص03.

[2]-المصدر نفسه، ص04.

أن عجز عن أكلها، "**وخسرت الرّهان حين تحدّاني أقران الطّفولة من صحبي أن أقضم وأمضغ بعض ما يأكله الحمار..** "[1]،

وهنا تبدأ الأحداث في التّسلسل والتّوالي، والارتباط المباشر مع موضوع الرّواية (واد الجنّ.. فصل عن سيرة فريد الجحش)، فبطل الرّواية هو (فريد) الشّخصية المحرّكة للأحداث، تمّ توصيفه بالجحش، وهو لقب أُطلق عليه منذ صغره، ونقطة التّحوّل في توصيف شخصيّة فريد بهذا الحيوان، كانت حين تحدّاه أصدقاء طفولته بأكل ورقة نبتة (التّاورة) أكلة (الحمار) المفضلة، ولكنّه يفشل في كسب الرّهان، بسبب لسعات إبر شَوكها، ووسط قهقهات الصّحب، حوّل فريد بصره حيث وقع نظره على حمار كان يأكل (التّاورة)، يقول السّارد على لسان شخصيّته البطلة (فريد):

"**وأنا أحوّل وجهي عنهم وقع نظري على الحمار الذّي كان بجنبي: عجبًا توقّف الحمار عن أكل(التّاورة) وراح ينظر إليّ. أحسسته متحسّرا.. متعجّبا من هذا الجحش أخيه الذّي لم يره على مائدة طعامه قبل اليوم، كانت صورة الحمار في بصري مغبّشة خلف دموعي، رفعت يديّ واعتصرت تلك الدّموع فاتّضحت صورة الحمار الذّي بقي في دهشته منّي، واساني تعاطفه معي. نسيت ألم وخز الشّوك في شفتي ولساني، وتقدّمت من الحمار حتّى صار رأسي أمام رأسه**"[2].

ثمّ يقدّم البطل (فريد) وصفا بديعا عن (الحمار)، ويظهر ذلك في ملفوظ السّرد الآتي:

"**كم جميل وجه الحمار عن قرب وأيقنت أنّ النّاس يحتقرون الحمار ويمثّلون بغبائه لأنّهم لم يقتربوا منه كفاية.. عينان واسعتان بماء فيهما يصرخ جمالا، ورمشان مسدلان بكحل لشعر أملس ومهذّب، وجفنان رائعان، منخران لحيوان مكافح يكفيان باتّساعهما**

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص04.

[2]-المصدر نفسه، ص05.

لأنفاس تدخل باردة وتخرج حارّة محرقة، وفمه ناعم بجلد يكسر كلّ الشّوك مهما حقدت إبره.. وضعت جبيني على أنفه وكنت سأقبّله شكرا.. من يومها سمّاني أصحاب طفولتي فريد الجحش. خسرت الرّهان وكسبت اللّقب"[1].

نلمس في هذا المقطع السّردي نبرة تهكّم وسخرية انتابت (فريد الجحش) من النّاس الذين يحتقرون حيوان (الحمار)، ويمثّلون له بالغباء والبلادة، وسبب احتقارهم حسب ظنّه أنّهم لم يقتربوا منه كفاية، والعكس بالنّسبة لديه، حيث ما إن عمد إلى تقبيل (الحمار) وتقرّبه منه اتّخذه صديقا، ومن يومها أطلق عليه أصدقاء طفولته لقب (الجحش)، وكل هذه المشاركات مع حيوان (الحمار) والتي ارتبطت فيما بعد بشخصيّة (فريد) وكذا مختلف الشّخصيات الأخرى، فتبدو تلك الشّخصيّة البطلة وكأنّها صغيرا للحمار ووريثه الشّرعي الذي يحمل اسمه ويجوب بها مختلف مدن العالم وبلدانه وعواصمه المشهورة من (باريس) إلى (مدريد) إلى (ستوكهولم) و(فيينا)، من (بكين) إلى (طوكيو) إلى (سان بطرسبورغ) إلى (شيكاغو) و(نيويورك)، هكذا كانت حياة (فريد) من قرية صغيرة يقفز (الجحش) إلى عواصم كبريات المدن في العالم غير أنّه لايزال مرتبطا بقريته وموطنه الأصل.

لا يلتبس الأمر كثيرا حول شخصيّة (فريد) إذا ما أدركنا ما تبوح به ملفوظات السّرد السّالفة عن طفولته وتصرّفاته وتعامله مع أصدقائه والتّحديّات التي كان يخوضها، فهي تحيل إلى أنّها شخصيّة تدرك تماما ما تريده من الحياة ومن المجتمع، وأنّها شخصيّة مغامرة مجازفة مولعة بالتّحدي في سبيل تحقيق أهدافها وطموحاتها بدءً من رهانات الطّفولة خاصّة مضغ ما تأكله البهائم، وتقبيل (الحمار)، يضاف إلى تلك الصّفات، صفات أخرى كحدّة طباعه وعناده ونرجسيّته، وهو ما يبرز في المقطع السّردي الآتي: "**انتظرت هذا الخبر طو لًا ولكنّ لم أفقد الأمل**"[2]، وأيضا تبرز تلك الصّفات أكثر في المقطع السّردي الذي يقول فيه: "**توعّدوا أنّهم**

[1]–مبروك دريدي: وادي الجنّ، ص05.

[2]–المصدر نفسه، ص15.

يقتلعون رأسي إذا لم أدلّهم، ولكنّني جحش وجنّ ابن هذا الوادي"[1]، فالعناد والغلظة وحدّة الطّباع وكأنّها صفات جينيّة انتقلت إليه وراثيّا من (الحمار)، وهنا يظهر العنصر المفارقاتي في شخصّية (فريد الجحش)، فهو مع ما يحمله من صفات، نجده على قدر كبير من الثّقافة والعلم، وذو شهادة جامعيّة في تخصّص (البيولوجيا)، يقول عن نفسه: "**علّمتني دراسة البيولوجيا في الجامعة أنّ الفيروسات والجراثيم كذبة بشريّة لتمنع الخوّافين من ملء حياتهم وعمرانها، أساطير يخلقها البشر حتّى يركبوا بشرا دونهم**"[2]، فمجال دراسته أكسبه نوعا من الخبرة في معرفة أحوال البشر وطبائعهم، كما أنّ حياته في أوروبا مكّنته من الاحتكاك بأصحاب المال والأعمال وتجّار الحشيش ورجالات السّياسة وغيرهم.

إنّ أنا (فريد الجحش) بكلّ ما حملته من مفارقات، فهي (أنا) غامضة غموض تمسّكها بالمكان المسمّى (وادي الجنّ)، غموض تشبّثت به تلك الشّخصيّة لتحقيق أهدافها وغاياتها التي تميّزه عن غيره من أقرانه وأبناء قريته.

تتقاطع شخصيّة (فريد) مع شخصيّات أخرى لازمته في بعض مجريات أحداث الرّواية، أبرزها على الاطلاق شخصّية (عمّار الكلب) التي تعدّ شخصّية فاعلة هي الأخرى كونه شريكا لـ(فريد) وصديقه منذ أيّام دراسته بالجامعة، ويعرفان عن بعضهما كلّ التّفاصيل، بحيث قُدّمت شخصّية (عمار) على أنّها الصّديق الوفي ولربّما كان هذا سببا في توصيفه بـ(الكلب) مضرب المثل في الوفاء، يقول عنه (فريد) في هذا الملفوظ السّردي: "**أعرف كلّ حياة عمّار التي صبّ تفاصيلها في مسمعي حين التقينا بالجامعة**"[3]، وأمّا (عمّار) فيذكر معرفته القديمة بـ(فريد)

[1]-المصدر السّابق نفسه، ص124.
[2]-المصدر نفسه، ص20.
[3]-المصدر نفسه، ص18.

فيقول: "**كنت أسمع عن فريد الجحش وأنا صغير**"[1]؛ كما تدخل شخصيّات أخرى ثانوية مسرح أحداث الرّواية، مثل شخصيّة (مولانا/ الذّئب الماكر)، شخصيّة نافذة ذات سلطة في البلد (من جماعة الفوق)، فهي تمثّل رمز السّلطة والقوّة والقرار، بالإضافة إلى شخصيّة (نُهى) الفتاة ذات الأصول العربية، والمقيمة مع عائلتها في إحدى الدّول الأوروبيّة، يتعرّف عليها (فريد الجحش)، وبحكم دراستها لعلم الآثار، تكتشف نقوشا قديمة ورموزا أسطوريّة تشير إلى كنز دفين، فكانت هذه الفتاة (نهى) بمثابة المفتاح لفك طلاسم تلك الرّموز لاستخراج الكنز، وتصبح (نهى) مع مرور الوقت حبيبته وتنجب منه ابنة وتختفي من حياته التي تتغيّر بأكملها ويختفي منها كلّ ما هو جميل في حياة (فريد الجحش).

4-2-صورة الحمار وهندسة المكان:

يتعامل المبدعون مع ثيمة المكان بانتقاء جمالي فائق، سواء أكانت أمكنة منفتحة أم منغلقة، انطلاقا من الصّحراء إلى المدينة وغيرها من الفضاءات المكانيّة بشتّى أنماطها، وقد ترد معالم المكان تباعا ضمن سياق الخطاب الإبداعي متشابكة ومتعدّدة، حيث يتجاوز الفضاء المكاني تلك الإشارات البسيطة والسّطحيّة الموهمة بواقعيّته، ليحيل على دلالات أخرى تتجاوز ما نقرأه، تلك الدّلالات المضمرة التي يسعى القارئ إلى الكشف عن أغوارها ومكنوناتها، ومحاولة معرفة إلى أي مدى يستطيع الرّوائي أن يتجاوز المجال الجغرافي الضّيق إلى فضاءات أخرى أكثر اتّساعا؟ وهل بقي يحفل بالأفضية المكانيّة على أنّها فضاءات مفرغة من الدّلالات؟

لقد عُني الرّوائي (مبروك دريدي) بتوظيف المكان أيما عناية في روايته (وادي الجنّ)، وإن كانت هذه العناية في كثير من الأحيان لم تخرج عن إطار استخدام المكان بذكر الحيّز الجغرافي دون تفاعل أو اندماج معه، إلاّ عاد إلى المكان وإلى الطّبيعة رمز القداسة، في مختلف مظاهرها،

[1]-مبروك دريدي: وادي الجنّ، ص18.

وإن لم يتفاعل معها في كلّ مرة، حتّى إنّنا لم نلمح تكثيفا رمزيا لذلك التّوظيف، أو تصويرا تخيليا يخرج بنا من ذلك الحيّز الضّيق إلى فضاءات ماورائيّة غيبيّة تجعلنا نسبح في عالم ملكوت الفيض الدّلالي الجمالي، بل نجده في مواضع كثيرة يسقط في فخّ التّجريد والسّطحية التي من شأنها أن تجهض وتقتل حالة التّفاعل الإيجابي بين القارئ والنّصّ، وتأسيسا على ذلك يرصد عزّ الدّين المناصرة ثلاث طرق للتّعامل مع المكان تتلخص في الآتي[1]:

–الطّريقة الإلصاقيّة (وتعني ذكر أسماء الأمكنة).

–الطّريقة السّياحيّة (أي التّعامل الخارجي السّطحي مع مظهر المكان).

–الطّريقة النّقديّة (الانصهار في دمّ النّصّ وإعطائه صفات جديدة).

إنّ أوّل ما يصادفنا في رواية (وادي الجنّ) هو العنوان بكلّ ما يحمله من زخم دلالي وتكثيف رمزي، فالعنوان بوصفه العتبة الأولى والمباشرة للولوج إلى عوالم النّصّ اتّخذ ها هنا صفة ماديّة تجسيديّة (فيزيقيّة)، ويمكن عدّه هنا البوابة الكبرى لدخول عوالم النّص الرّوائي، وكأنّ الرّوائي يوجّه القارئ منذ البداية إلى أهميّة هذا الوادي ورمزيّته ذات الطّابع الأسطوريّ، وما يومئ إليه من أسرار الحياة التي لطالما أرّقت الإنسان، واستمالته نحو البحث عن الذّات، البحث في غيابات السّؤال عن سؤال الوجود والكينونة، حيث تذوب الحدود والفواصل بين عالم الواقع وعالم الخيال ويمتزجان في حلوليّة عجيبة تغري القارئ بأبعادها اللاّمحدودة الأطراف، فصفاؤها وتنمّي لديه الرّغبة في المغامرة، وتبعث في نفسه حبّ الاستطلاع الجمالي لمختلف المظاهر السّحريّة والمجاهيل المنبثّة في الطّبيعة واستجلاء جماليّاتها.

يعدّ (وادي الجنّ) من الأمكنة المفتوحة في الرّواية، وأهمّ ميزاته سهوله ومروجه الخضراء، ومياهه العذبة، ولطالما أحيطت (الوديان) عموما بهالة أسطوريّة، ورمزيّة مقدّسة لدى الشّعوب

[1]–ينظر: عزّ الدّين المناصرة: شهادة في شعريّة الأمكنة، مجلة التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، العدد1، 1990م، ص37.

البائدة، كونها أحد أهمّ العوامل في قيام الحضارات على ضفافها الخصبة، وبعدّها مصدرا هامّا للطّاقة، ولا تقتصر دلالة (الوديان) على الرّمزيّة الإيجابيّة، وإنّما تنضاف إليها رمزيّة سلبيّة إذا ما كان الوادي واقعا بين الجبال ومسكونا بالجنّ، لأنّه في هذه الحال يدلّ على الوحشة والظّلام وهي دلالات تعكس الخوف والرّعب والفزع، وبالتّالي لن يكون وجهة للنّاس، يقول السّارد:

"**لم يسكنه أحد ولم يجرؤ أحد على البقاء قريبا منه، ابتعدت عنه كلّ القُرى، نأت بنفسها عن ضفافه خوفا، وادي الرّعب والأساطير، مسكن الجنّ حيث لا يملك عشرتهم**"[1].

في هذه الأجواء السّحريّة المرعبة والأسطوريّة تتحرّك الشّخصيّة البطلة (فريد الجحش)، لأنّه وحده فقط من يدرك حقيقة (وادي الجنّ) ويعرف سرّه وقيمته، حيث يعتقد أنّ هناك كنزا مقبورا في بطن هذا الوادي العجيب ولا يعلم النّاس شيئا عنه، لذا نجده يهتزّ مُصرّا ويسعى متحدّيا للحصول على ملكيّته رغم أنف الجميع، فالوادي عند (فريد) عالمه الذي يحتويه، وجنّته التي تأسره ويتحرّق شوقا لاعتناقها، هو ماضيه وحاضره ومستقبله بل قدره كلّه، يقول السّارد على لسان هذه الشّخصيّة: "**كنت أرى أنّ هذا الوادي ملكي رغما عن كلّ وثائق الدّولة، ورغما عن الجميع ممّن يعرفونه من قريب أو بعيد.. وادي الجنّ قدري ولعنتي معا**"[2].

إذن؛ يشكّل (وادي الجنّ) البؤرة المكانيّة المهيمنة ضمن سياقات الرّواية والشّريان النّابض بالأحداث، فرغم وجود فضاءات مكانيّة أخرى عديدة ومتنوّعة انفتاحا وانغلاقا كالبيت والمستشفى والكهف والمدينة، فإنّه اقترن ومنذ البداية بشخصيّات الرّواية لاعتبارات كثيرة أبرزها أنّه يقع في القرية التي نشأت فيها الشّخصيّة البطلة (فريد) وصديقه (عمّار الكلب)، وليس ثمّة شكّ

[1]–مبروك دريدي: وادي الجنّ، ص15.

[2]–المصدر نفسه، ص15.

في أنّ الإنسان يرتبط ارتباطا روحيّا وجسديّا بموطن ميلاده، وإن كانت شخصّية (فريد) لا تعكس تماما هذا الارتباط الرّوحي ولا حتّى الجسدي، حيث إنّ ارتباطه بموطن ميلاده (الوادي) ليس إلاّ لضرورة اقتضتها مصالحه ومطامحه في الوصول إلى السّرّ المجهول وأسطورة الكنز المدفون، ولعّل هذا ما يبرّر توصيفه بـ (الجحش)، حيث إنّ هذا الأخير -أيّ الجحش- يكون انتماؤه للأرض والموطن انتماءً آنيا محكوما بالمصلحة والغريزة، ومن هنا استعان به الرّوائي ليحيل إلى رمزيّة قوّة الغريزة الحيوانيّة المسيطرة على بني البشر، وتداعياتها السّلبية على نمط حياتهم.

خاتمة

خاتمة:

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى ما كان مقدّرا أن نصل إليه، وعند عتبة نهاية البحث ونحن بصدد عرض النّتائج الجوهريّة التي انتهى إليها، نؤكّد على أنّه كان بالإمكان أن يتضخّم حجمه أكثر ويتضاعف عدد صفحاته لو كانت الغاية منه هي الإطناب والرّصد التّراكميّ، وإذ نقول هذا فإنّنا كذلك لا ندّعي أنّه يمكن لهذه القراءة أن تحيط بكلّ خفايا موضوع (الحمار) وتوظيفه الرّامز في مختلف الحقول المعرفيّة، أو أشكال تمثيل صورته في النّصوص الرّوائيّة، لأنّنا لا نملك أحقيّة اليقين والجزم، ولكنّنا نملك مشروعيّة الاستقصاء والغرف من مناهل عديدة حتّى يتأتّى لنا مساءلة العيّنات التي استقطبها التّحليل، وانطلاقا من تلك المساءلات انبثقت فصول البحث، حيث تخصّص كلّ منها بإضاءة زاوية من زواياه المعتمة، فكان ممّا أفرزه ثلّة من النتائج والملاحظات، والتي سنأتي على ذكرها بحسب تتابع فصول الدّراسة والممثلة في الآتي:

–انطلق البحث من محاولة مقاربة مصطلحي التّمثيل والصّورة، وتتّبع امتداداتهما ضمن مختلف الحقول المعرفيّة والسّياقات الفكريّة والثّقافية لكونهما من المصطلحات التي أحدثت انقلابا جذريّا في ميدان المعرفة، فكان من جملة ما ثبت لدينا أنّ هذين المصطلحين وبسبب ما مُورِس على المعرفة من عمليّات تجزئة وفصل للمفاهيم وتباعد بعضها عن بعض، فقد أفضى ذلك إلى تعقيد فعل التّحليل والتّفكيك لأدواتهما المعرفيّة وآليّاتهما المنهجيّة، بحيث لا يزال يكتنفهما نوع من الضّبابيّة والغموض، غير أنّنا ألفينا كثيرا من الآراء تتحدّث عن القواسم المشتركة بينهما خاصّة في مفاهيم مثل الرّمز والعلامة، من حيث كون الرّمز يقوم على تجسيد وتمثيل شيء لشيء آخر يقوم مقامه، والعلامة بدورها تحيل على أفكار متّصلة بموضوع ما، فعلى اختلاف المشارب الفكريّة التي ساهمت في تشكيل هذين المفهومين، إلاّ أنّها لا تختلف في كونهما وجها من أوجه العلامة أو الرّمز، لذا فإنّه من البديهي أن يكون كلّ من التّمثيل والصّورة متماهيين في بوتقة واحدة ومنصهرين فيها، بحيث لا يمكن أن نفصل في محدّدات أيّ منهما وإجراءاته، فهما يتعاضدان مع بعضهما إلى الحدّ

الذي يدفعنا إلى القول بأنّ أيّ نصّ دون صورة أو تمثيل هو عبارة عن جسد دون أطراف، أو عقيدة دون تعاليم، أو نظرية دون قوانين.

–ولأنّ بحثنا كان منصبّا على تقصّي رمزيّة صورة (الحمار) من خلال دراسة نماذج روائيّة، فقد سعى البحث إلى التّعريج على واقع الحال بالنّسبة للتّجربة الرّوائيّة في الجزائر، والتي لا يمكن لأيّ كان أن يجادل في التّحوّلات الجذريّة والتّطوّرات التي عرفتها، حيث مرّت بمنعطفات حاسمة جعلت من الرّواية نصّا مفتوحا على الثّقافة، والسّياسة، والتّاريخ، والغيريّة، وخطابات الهويّة، نصّا مخترقا لحدود الفضاء وسطوته، نصّا منفلتا من قيود الزّمن، نصّا مشحونا بالأساليب الرّمزيّة التي تختزن كثيرا من الدّلالات والإيحاءات، نصّا يحقّق للقارئ المتعة الفنيّة والثّقافيّة، ولا يمكن قراءته إلاّ في ظلّ الظّروف التي أنتجته والخلفيات التي أفرزته.

–لقد صار النّموذج الحيواني مألوفا وشائع الاستعمال في الأدب، وعُدّ من الظّواهر المتأصّلة في آداب مختلف الشّعوب، وفي الحضارة العربية خصوصا، فالعرب في الجاهليّة كانوا أوثق الأمم اتّصالا بالحيوان، وأكثر مشاهدة له ومقربة منه والتحاما به، فاللّوحات الأدبيّة التي تفنّن مبدعوها في رسمها، أظهرت بما لا يدع مجالا للشّك نقاط التّقاطع بين حياة الإنسان وحياة الحيوان، وعكست في كثير من جداريّاتها بخطوطها الملوّنة فلسفة الإنسان تجاه قضايا وجوديّة وكونيّة أرّقته، ومن هنا كان تكرار ذكر الحيوان وتصوير مشاهد حياته ليس سوى أداة فنيّة رامزة حاول بواسطتها المبدعون التّعبير عن تجاربهم الحياتيّة التي عايشوها، وكذا تجسيد الأحداث والمواقف القادرة على احتواء رؤاهم وأحاسيسهم ووساوسهم ونقلها للآخرين.

–يشكّل الخطاب على ألسنة الطّير والحيوان والهوام في النّصوص السّرديّة عمقا دلاليا استراتيجيّا كامنا، أبعد أثرا وأعلى بلاغة، يقوم أساسا بتمثيل الواقع وتصويره في شكل رمزي، حيث تؤدّي الحيوانات أدورا مختلفة، وتُوكَل إليها مهمّات معيّنة، تُطرَح من خلالها عديد المسائل والقضايا والتي ليس باستطاعة المبدع أن يفصح عنها علنا أو حتّى أن يعلن عن نفسه تفاديا لأيّ

نوع من الانزلاقات أو التّعقيدات، كونه سرد يغامر في دهاليز الممنوع والمسكوت عنه، لذا ففي هكذا طقس سردي يُؤتي بالشّخصيّات الحكائيّة متخفيّة وراء زيّ حيواني ليرمز بها إلى المجتمع على اختلاف شرائحه وطبقاته وأطيافه، ممثّلا بذلك حالة الصّراع والفوضى التي تشوب علاقات البشر فيما بينهم، وغايته من ذلك اصلاح المجتمع سياسيّا وأخلاقيا وفكريّا.

-إنّ أكثر الدّلالات الرّمزيّة المستعيرة لصورة (الحيوان) على اختلاف توجّهات مبدعيها ومنتجيها، قامت برصد صورة (الحيوان) إمّا مرتديا لبوس الواعظ الحكيم، وإمّا لابسا جبّة المكر والخداع، تلك الأردية التي لم تخرج عن إطار كونها صفات وميزات لصيقة في كلّ صنف الحيوان، وهنا نستثني الخطابات القرآنية التي أوردت الحيوانات ضمن سياقاتها لغايات أعظم.

-يعدّ التّوظيف الاستعاريّ لصورة (الحمار) واحدا من أكثر الرّموز تمثيلا على مسرح النّصوص الإبداعيّة، فعلى نحو ما تكاثفت رمزيّة صورة (الحمار) ضمن حدود الحقول المعرفيّة المختلفة لتمتدّ متخطيّة حواجز التّفسيرات العقليّة والمنطقيّة، لأنّ وجودها رهين بطاقات تخيليّة تتضمّن مسحة غرائبيّة وعجائبيّة ذات الطّابع السّحريّ الممتع، ومراوغات إيحائيّة بكلّ ما تحمله من شحنات مفعمة بمنظومة من الدّلالات والتّأويلات التي حاولنا إزاحة اللّبس عنها، واستيضاح الغموض الذي يعتورها، وإسقاط أقنعتها لتكون صورة رمزيّة يُناط لها دور الانطلاق إلى أقصى الآفاق المُبينة عن خيوط الحقيقة والكاشفة لها.

-لقد تمّت الاستعانة بصورة (الحمار) في كثير من النّصوص الإبداعيّة شعريّة أو نثريّة، وأُسكبت عليه أبعاد دلاليّة أعمق معنى ممّا تبدو عليه ظاهريّا، تكتسي أحيانا رمزيّة إيجابيّة، حيث أُستعين به لطرد قوى الشّرّ وتذليل الأخطار، فقد تمّ التّوسّل به لحماية النّفس من الشّرور، كما جُعل وسيلة للتّطهّر من لعنة الموت بالنّسبة للأرامل، وأحيانا أخرى تكتسي رمزيّة سلبيّة والتي لا تخفى على أحد كالبلادة والغباء.

-إنّ تمثيل صورة (الحمار) في روايتي (الحمار الذّهبي) و(عرس بغل) يعدّ بمثابة المرآة التي عكست مدى الانحطاط الأخلاقي الذي تدّنى له الإنسان، كما كشفت واقع الحياة المتعفّن والمكشّر عن كابوسيّته وتشتّته، وما يعانيه النّاس فيه من وضع إنسانيّ متأزّم، بسبب عدّة عوامل أهمّها صراع الإنسان مع ذاته بحثا عن إنسانيّته، وصراعه مع الآخر بحثا عن هويّته، وصراعه مع الطّبيعة بحثا عن حقائقها المستترة وتجلية غوامضها، وضمن هذا المجرى، وعلى الصّعيد الرّمزيّ الاستعاريّ جاء التّمثيل السّرديّ لصورة (الحمار) كنوع من التّعبير السّاخر والرّافض لواقع أليم وقاس، والمندّد بالظّلم والاستغلال، والمدين للزّيف والنّفاق.

-تمكّن المنجز السّردي الجزائري ما بعد أزمة العشرية السّوداء من تحقيق تراكمات هامّة مكّنته من أن يخترق حدود الأمكنة ويختزل الأزمنة، ويُجازف في عوالم الدّلالات واللاّمعقول المسكوت عنه غالبا في الواقع، ليتحلّل هذا المنجز السّردي من قيود محاكاة الواقع، ويحوّل بوصلته من مسار الالتزام المفرط، إلى الواقعية النّصية والواقعية الوصفية، أو إلى ما يُعرف بالواقعية السّحرية التي لا تتعاطى مع الواقع بتصوير جمالي وفنّي فحسب، وإنّما تتجاوزه وتسعى إلى تفسيره والغوص في جوهر تناقضاته ومفارقاته وتقلّباته وتشكيلاته وتحوّلاته، وذلك ضمن قوالب مغايرة وطرق مختلفة، نلمح فيها جرأة الطّرح، والخوض في كلّ ما هو ممنوع البوح، والتّمسّك بالسّحري الواقعي كتقنية في السّرد، والتي يُعتمد فيها على تكثيف الدّلالات وإثارة التّأويلات، والمغامرة في قلب المجهول، والنّزوع نحو مزج الحقيقة بالوهم والواقعيّ بالمتخيّل، وذلك من خلال انتحال هيكل (الحمار) وقناعه لتمرير رسائلهم المشفرّة خاصّة السّياسيّة منها.

-إنّ التّوظيف الإيديولوجي السّياسي لرمزيّة صورة (الحمار) في سياق كثير من الخطابات السّردية ما بعد أزمة العشريّة السّوداء، يمكن القول بأنّه يتقاطع ورمزيّته في المأثور الجحوي (نوادر جحا)، فالمتأمّل للنّصوص السّردية التي اشتغل مبدعوها على رمزيّة (الحمار) ودلالاته الموضوعيّة والفنيّة، لابدّ أن يربط بينها وبين الموقف الجحوي من السّلطة، وانهيار القيم والمبادئ، واختلال

ميزان العدالة وغياب القانون، والرّافض لكل أشكال القمع والاستبداد، بحيث نلفي أنّ النّوادر الجحويّة مع حماره تلتقي جميعها عند مضمون واحد بالغ الدّلالة والنّصوص السّرديّة التي قمنا بدراستها، فقد اتّضح لنا على نحو لا يقبل التّشكيك أنّ الحضور الكلّي للحمار كرمز في الإبداع السّردي، يمكن اعتباره وسيلة لا غاية في حدّ ذاتها لموضعة الذّات البشريّة ضمن مسارها الصّحيح، ويمكن القول بأنّ استعارة صورة (الحمار) على وجه الخصوص كانت بمثابة صمّام أمان يُحتمى به تعبيرا وبوحا، كونه جاء استجابة لمقتضيات الواقع الاجتماعي والسّياسي والاقتصادي والثّقافي، فقد بات من الشّائع التّمثيل الرّمزي لصورة (الحمار) في النّصوص الإبداعيّة خاصّة الرّواية، حيث شكّل التّمثيل السّردي لصورته منحنى رمزيّا استعاريّا مهمّا في تحقيق الإثارة والمفاجأة لما تضفيه من عناصر التّشويق والإدهاش المنبعثة من إيحاءاتها ذات الطّابع الفنيّ والجماليّ.

–شكّلت صورة (الحمار) عالما رحبا وتجربة خاصّة، كما أكّدت على خصوبة دلالاتها وتشعّبها، ويبدو ذلك جليّا من خلال الفروق الواضحة بين مشاهد (الحمار) في الشّعر، وبين مشاهده في السّرد، فصورة (الحمار) عند الشّعراء –تحديدا القدامى– جاءت منسجمة مع نوعيّة التّجربة الشّعوريّة التي عايشوها، ومع الأحاسيس التي اكتنفتهم إزاء موقف ما، لتتولّى تلوين تلك اللّوحات بألوان مستقاة من خزانة المشاعر، لذا كانت عنايتهم بالحالات النّفسية التي طبعت حياة هذا الجنس من الحيوان، من خوف وقلق وهروب وصراع مع الآخر (القانص)، في حين يعمد الرّوائي إلى تجاوز العناية بالحالات النّفسيّة والسّلوكيّة لهذا الحيوان، بحيث استحال نواة جوهريّة ومعطى أساسيا ورمزا فاعلا في عوالم النّصّ، ليعبّر عن مراوغة فنيّة غير مسيّجة الحدود؛ فهذه الفروق التي تميّز الرّوائي عن الشّاعر أضفت على رمزيّة صورة (الحمار) مسحة مميّزة حرّرتها من كمونها الضّمنيّ، وأخرجتها من دائرة التّنميط والسّطحيّة.

–يجد كلّ مهتمّ بالثّقافات على اختلاف توجّهاتها الفكريّة وانتماءاتها العرقيّة، أنّ توظيف صورة (الحمار) من قبل الكتّاب والأدباء في العصر الحديث لم يكن اعتباطا، بل توسّلا، فالمعروف

عن الحمار أنّه حيوان عمل، فهو يحمل أثقالنا جميعا، ويَعرفُ بصبره كيف يقاوم التّعب، لذلك لم يكن أمام الرّوائيين والمبدعين سواه ليحمل همومهم وأفكارهم وتصّوراتهم عن جوهر الحياة والذّات بكلّ ثقلها، ويصل بهم إلى غايات وأهداف لم يكونوا ببالغيها لولاه، فالمبدع عرض الأمانة على الحمار فحملها ولم يكن ظلوما، بل كان على قدر ذلك الحِمل.

أخيرا، نقول إنّ صورة (الحمار) وُظِّفت في كثير من روائع الأدب سواء العربي أو العالميّ، وحظيت بمكانة مرموقة، وقيمة رفيعة أهمّ ممّا تبدو عليه، ولم نجد حيوانا آخر حظي بتلك المكانة في المنجز السّردي كالتي حظي بها (الحمار)، فشعريّة صورة (الحمار) لا تقف عند حدود الإثارة البصريّة الخارجيّة، بقدر ما يثير وجودها لذّة فنيّة ومتعة جماليّة؛ كما يمكن القول إنّ اشتغال المبدعين على رمزيّة صورة (الحمار) ألفيناه يتّخذ مظاهر متعدّدة ومختلفة وتجليّات متباينة، ليكون بذلك مجالا خصبا يوسّع آفاق التّأويل للباحثين للمواصلة فيه، ويفتح الباب على مصراعيه لتعدّد القراءات والرّؤى المستقبليّة، فهل يا تُرى سيبقى بعد هذا عرضة للمغالطات بعدّه رمزا للسّخرية والضّعة والغباوة؟ وهل سنبقى نصف أصحاب الأفعال السّيئة بأنّهم حمير؟ نحن إذن؛ نحتاج إلى وقفة ننصف من خلالها أمّة الحمير وننفي عنها صفات السّفه والعتاهة والبلادة.

وأختم عملي المتواضع بحمد الله وشكره والثّناء عليه على توفيقه لي في طرح هذا الموضوع الذي لا أدّعي أنّه مبرّأ من العيوب والمآخذ، ولكن حسبي أنّني بذلت فيه قصارى الجهد، وما التّوفيق إلاّ من عند الله العليّ القدير.

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

أوّلا: المصادر:

1-لوكيوس أبوليوس: الحمار الذّهبي، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2004م.

2-الطّاهر وطّار: عرس بغل، موفم للنّشر، الجزائر، د ط، 2013م.

3-محمّد زتيلي: عودة حمار الحكيم، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، د ط، 2020م.

4- كمال قرور: خواطر الحمار النّوميدي، موفم للنّشر، الجزائر، د ط، 2007م.

5-مبروك دريدي: وادي الجنّ.. فصل من سيرة فريد الجحش، الجزائر تقرأ، 08 شارع حساني يسعد، الجزائر الوسطى، ط ت، ط د.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة:

6-إبراهيم الحجري: النّصّ التّراثي العربي (دراسة مقوّمات السّرد في الرّحلة)، الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2017م.

7-ابن بطوطة (أبو عبد الله): رحلة ابن بطوطة (تحفة النّظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، قدّم له وحقّقه: الشّيخ محمّد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

8-ابن خلدون: (عبد الرّحمان بن محمّد): المقدّمة، تحقيق: عبد السّلام الشّدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدّار البيضاء، المغرب، ج3، د ط، 2006م.

9-ابن طباطبا العلويّ: عيار الشّعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمّد زغلول سلام، المكتبة التّجاريّة الكبرى، القاهرة، مصر، د ط، 1956م.

10-أبو هلال العسكريّ: جمهرة الأمثال، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، ودار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج1، ط2، 1988م.

11-أحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط10، 1969م.

12-أحمد بلاطي: رؤية الذّات في الرّواية الجزائريّة (ذاك الحنين وامرأة بلا ملامح نموذجا)، مقال ضمن كتاب: الهوية والتّخييل في الرّواية الجزائريّة (قراءات مغربيّة)، مجموعة مؤلّفين، منشورات رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م.

13-أحمد علواني: فلسفة الظّاهر والباطن في قصص الحيوان الرّمزيّة، مقال ضمن كتاب: فلسفة السّرد (المنطلقات والمشاريع)، مجموعة مؤلّفين، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 2014م.

14-أحمد كمال زكي: الأساطير (دراسة حضاريّة مقارنة)، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2000م.

15-الأخطل: الدّيوان، شرحه وصنّف قوافيه وقدّم له: مهدي محمّد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.

16-إدريس بودية: الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م.

17-أدونيس (أحمد سعيد): زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م.

18-أرسطو طاليس: كتاب النّفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2015م.

19-الأعشى (ميمون بن قيس): ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: محمّد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 1964م.

20-ألفت كمال الرّوبي: نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2007م.

21–امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، قدّم له وشرحه: صلاح الدّين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

22–إنجيل بوذا: تعريب: سامي سليمان شيا، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتوّزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

23–أنطونيوس فكري: سفر دانيال، مشروع الكنوز القبطية.

24–أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: محمّد يوسف نجم، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1960م.

25–أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة وتقديم: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.

26–إيفان كونج: السّحر والسّحرة عند الفراعنة، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1999م.

27–باية غيبوب: الشّخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية (مائة عام من العزلة) لـ: غابريال غارسيا ماركيز (أنماطها، مواصفاتها، أبعادها)، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د ط، د ت.

28–بشرى موسى صالح: الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

29–بناصر البعزاتي: الاستدلال والبناء (خصائص العقليّة العلميّة)، دار الأمان، الرّباط، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، د ط، 1999م.

30–بول ريكور: الزّمان والسّرد (التّصوير في السّرد القصصي)، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2006م.

31–بول ريكور: الحياة بحثا عن السّرد، مقال ضمن كتاب: الوجود والزّمان والسّرد (فلسفة بول ريكو)، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

32–البيهقيّ (أبو بكر أحمد بن الحسين بن عليّ بن موسى): دلائل النّبوّة ومعرفة أحوال صاحب الشّريعة، تحقيق: عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلميّة، ودار الرّيان للتّراث، بيروت، لبنان، المجلّد السّادس، ط1، 1988م.

33–الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي، مصر، ج2، ط2، 1965م.

34–جاك أومون: الصّورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

35–جان عبد الله توما: أدب الرّحلة والرّحالون العرب، المؤسّسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2014م.

36–جواد عليّ: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، العراق، ط2، 1993م.

37–جورج أورويل: مزرعة الحيوان، ترجمة: صبري الفضل، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د ط، 1997م.

38–جورج لوكاتش: دراسات في الواقعيّة الأوروبيّة، ترجمة: أمير إسكندر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1972م.

39–جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمّد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، المجلس الأعلى للثّقافة، الهيئة العامّة للمطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

40–جيرار جينيت: حدود السّرد، مقال ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992م.

41–جيفري ماوساييف ماسون وسوزان ماكارثي: عندما تبكي الفيلة (الحياة الانفعاليّة عند الحيوانات)، ترجمة: نهلة بيضون، المجمّع الثّقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 1999م.

42–جيمس جورج فرايزر: جيمس جورج فرايزر: الغصن الذّهبي (دراسة في السّحر والدّين)، ترجمة: أحمد أبو زيد، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، مصر، ج1، د ط، 1971م.

43–جيمس جورج فرايزر: الفولكلور في العهد القديم، ترجمة: نبيلة إبراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1974م.

44–حسن عليان: تقنيات السّرد وبنية الفكر العربي في الرّواية العربيّة، أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015م.

45–حسن مسكين: مناهج الدّراسات الأدبيّة الحديثة (من التّاريخ إلى الحجاج)، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

46–حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة ومعجم أهمّ المعبودات القديمة، دار الفكر اللّبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1994م.

47–حسين علاّم: العجائبي في الأدب (من منظور شعريّة السّرد)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

48–حسين منصور العمري: إشكاليّة التّناص (مسرحيّات سعد الله ونوس أنموذجا)، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، د ط، 2007م.

49–الخامسة علاّوي: العجائبيّة في الرّواية الجزائريّة، دار التّنوير، الجزائر، د ط، 2013م.

50–الخطيب التّبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1994م.

51–الدّميري (كمال الدّين محمّد بن موسى): حياة الحيوان الكبرى، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ج2 (ح –ض)، ط1، 2005م.

52–رابح الخدوسي وعائشة بنت المعمورة: بقرة اليتامى وقصص أخرى (حكايات جزائرية شعبيّة –من التّراث الشّعبي)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001م.

53–رولان بارت: لذّة النّصّ، ترجمة: منذر عيّاش، مركز لبنان الحضاري، بيروت، لبنان، د ط، 1991م.

54–رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، مقال ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992م.

55–ريتشارد لازروس: الشّخصيّة، ترجمة: سيّد محمّد غنيم، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، د ت.

56–ريجيس دوبريه: حياة الصّورة وموتها، ترجمة: فريد الزّاهي، دار المأمون للتّرجمة والنّشر، بغداد، د ط، 2007م.

57–زغلول راغب محمّد النّجار: الحيوان في القرآن الكريم، دار المعرفة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

58–الزّمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر): الكشّاف، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعليّ محمّد معوّض، مكتبة العبيكان، الرّياض، ج2، ط1، 1998م.

59–السّاسي بن محمد الضيّفاوي: ميثولوجيا آلهة العرب قبل الإسلام، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م.

60–سامي يوسف أبو زيد: الأدب المقارن–المنهج والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، الأردن، ط1، 2017م.

61–سامية الدّريدي الحسني: أدب الحيوان عند العرب (قصّ وحجاج)، مركز النّشر الجامعي، تونس، د ط، 2012م.

62–ستيفن أولمان: الصّورة في الرّواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمّد مشبال، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016م.

63–سعيد سلام: دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشّعبية، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2012م.

64–سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار الأمان، الرّباط، المغرب، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

65–سيّد قطب: في ظلال القرآن، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط 32، 2003م.

66–شاكر عبد الحميد: الأسس النّفسيّة للإبداع الأدبي (في القصّة القصيرة خاصّة)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1992م.

67–شاكر عبد الحميد: عصر الصّورة (السّلبيات والإيجابيات)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م.

68–شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي، مكتبة النّهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

69–شايف عكاشة: مقدّمة في نظرية الأدب، القسم الثاني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت، ج1.

70–شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّرديّة في الرّواية والقصّة والسّينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

71–شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثّقافة، الرّباط، المغرب، د ط، 1997م.

72–شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية، مؤسّسة هنداوي للتعّليم والثّقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2015م.

73–صالح خليل أبو أصبع: الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة (بين عاميّ 1948م-1975م/ دراسة نقديّة)، دار البركة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، د ط، 2009م.

74–الطّاهر أحمد مكّي: الأدب المقارن (أصوله وتطوّره ومناهجه)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

75–الطّاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز الدّراسات العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

76–طرفة بن العبد: الدّيوان، تحقيق: هدى محمد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط3، 2002م.

77–عاطف جودة نصر: الخيال (مفهوماته ووظائفه)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م.

78–عبد الرّزّاق حميدة: قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

79–عبد اللّطيف محفوظ: المعنى وفرضيّات الإنتاج، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

80–عبد الله إبراهيم: السّردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

81–عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ج1، 2008م.

82–عبد الله بن المقفّع: كليلة ودمنة، شرح: مصطفى لطفي المنفلوطي، مراجعة وتنقيح: محمّد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، 2005م.

83–عبد الله حمادّي: غارسيا ماركيز رائد الواقعيّة السّحرية، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982م.

84–عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة (سقوط النّخبة وبروز الشّعبي)، المركز العربي الثّقافي، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

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

86–عبد المجيد قطامش: الأمثال العربيّة (دراسة تحليليّة تاريخيّة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1988م.

87–عبد المعطي شعراوي: النّقد الأدبي عند الإغريق والرّومان، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، د ط، 1999م.

88–عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م.

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

90–علي البطل: الصّورة في الشّعر العربيّ (حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ/ دراسة في أصولها وتطوّرها)، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

91–فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب (جذور التّفكير وأصالة الإبداع)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 284، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس2002م.

92–فؤاد بن أحمد: تمثيلات واستعارات ابن رشد (من منطق البرهان إلى منطق الخطابة)، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر/ دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012م.

93–فراس السّواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط8، 1997م.

94–فرنسواز ديناند وروجيه لشتنبرج: الحيوانات والبشر.. تناغم مصريّ قديم، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة وتقديم: محمود ماهر طه، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2012م.

95–فوزي سعد العيسى: الواقعيّة السّحرية في الرّواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2012م.

96–فيليب سيرنج: الرّموز في الفنّ–الأديان–الحياة، ترجمة: عبد الهاي عبّاس، دار دمشق للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 1992م.

97–فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرّباط، المغرب، د ط، 1990م.

98–كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، ترجمة: وجيه قانصو، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

99–كاظم سعد الدّين: الحكاية الشّعبيّة العراقيّة (دراسة ونصوص)، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1979م.

100–كلود بيشوا، أندريه روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، مصر، ط 3، 2001م.

101–كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي (في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربي)، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ودار أوركس للنّشر، أوكسفورد، بريطانيا، ط1، 2007م.

102–ماجدة حمود: رحلة في جماليّات رواية أمريكا اللّاتينية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007م.

103–ماهر البطوطي: الرّواية الأمّ، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، ط1، 2005م.

104–المتنبّي (أبو الطّيب أحمد بن الحسين الجعفي): الدّيوان، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1983م.

105–مجموعة مؤلّفين: قاموس الآلهة والأساطير، تعريب: محمّد وحيد خياطة، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

106–محسن بوعزيزي: السّيميولوجيا الاجتماعيّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، د ط، 2010م.

107–محمّد حجو: الإنسان وانسجام الكون (سميائيّات الحكي الشّعبي)، دار الأمان، الرّباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

108–محمّد رجب النّجار: حكايات الشّطار والعيّارين، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، ط2، 2002م.

109–محمّد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

110–محمّد عبد المعيد خان: الأساطير العربيّة قبل الإسلام، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، د ط، 1937م.

111–محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط9، 2008م.

112–محمّد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، مصر، د ط، 1998م.

113–محمّد فهمي عبد اللّطيف: الحدوثة والحكاية في التّراث القصصي الشّعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1979م.

114–محمّد مفتاح: التّلقي والتّأويل (مقاربة نسقيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994م.

115–محمّد النّاصر العجمي: النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، نشر كليّة الآداب سوسة، ودار محمّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998م.

116–محمود درويش: محاولة رقم (7)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1974م.

117–مرسيا إلياد: الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2004م.

118–المقريزيّ (تقيّ الدّين أحمد بن عليّ): إغاثة الأمّة بكشف الغمّة، دار ابن الوليد، ودار الجماهير الشّعبيّة، دمشق، سوريا، د ت، 1956م.

119–مونرو فوكس: شخصيّة الحيوان، ترجمة: فتحي مصطفى الغزّاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

120–ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برّادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

121–نضال صالح: النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

122–نوال عبد الرّحمان الشّوابكة: أدب الرّحلات الأندلسيّة والمغربيّة (حتى نهاية القرن التّاسع الهجري)، دار المأمون للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، د ط، د ت.

123–النّويريّ (أحمد بن عبد الوهاب شهاب الدّين): نهاية الإرب في فنون الأدب (ط. العلميّة، تابع الفنّ الثّالث: في الحيوان الصّامت)، تحقيق: مفيد قميحة وآخرون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج10، ط، 2004م.

124–هومي بابا: موقع الثّقافة، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

125–واسيني الأعرج: اتجّاهات الرّواية العربيّة في الجزائر (بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1986م.

126–واسيني الأعرج: الطّاهر وطّار: تجربة الكتابة الواقعيّة (الرّواية نموذجا)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1989م.

127–واليس بدج: السّحر في مصر القديمة، ترجمة: عبد الهادي عبد الرّحمان، سينا للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

128–وسام حسين جاسم العبيدي: صورة المجنون في المتخيّل العربي (منذ العصر الجاهلي حتّى القرن الخامس الهجري)، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دار الرّوافد الثّقافيّة ناشرون، لبنان، ط1، 2016م.

ثالثا: المراجع باللّغة الأجنبية:

129–Borne Etienne: Le problème du mal -Initiation philosophique-Presses universitaires de France, 3ème éd, 1963.

130–Denis Mellier: la littérature fantastique, Edition du seuil, 2000.

131–Gaston Bachelard: La formation de l’esprit scientifique (contribution à une psychanalyse de la connaissance objective), 8ed, Paris, vrin,1972.

132–Grand Larousse encyclopédique, tom1, vol: 08. Librairie Larousse .paris 1963.

133–Le Petit Robert: Dictionnaire français, Dict. Le Robert, Canada, SCC, 1985.

134–Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, New York, 2000.

135–Pierre Georges Castex: Anthologie du conte fantastique français, Librairie José corti, Paris, 2004.

136–Tzveetan Todorov: Introduction à la littérature fantastique, Edition du seuil, 1970.

رابعا: المعاجم والقواميس والموسوعات:

137–ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن زكريا الرّازي): معجم مقاييس اللّغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، المجلد الثّاني، ط1، 1999م.

138–ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم): لسان العرب، طبعة مراجعة ومصحّحة، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 2013م.

139–أحمد زكي: في سبيل موسوعة علميّة، دار الشّروق، القاهرة، مصر، د ط، 1971م.

140–أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب: خليل أحمد خليل، إشراف: أحمد عويدات، المجلد الثّالث، ط2، 2001م.

141–جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

142–الجوهري: الصّحاح في اللّغة والعلوم، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان ط1، 1974م.

143–سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

144–سهيل إدريس: المنهل، قاموس فرنسي–عربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، د ط، 2007م.

145–طوني بنيت، ولورانس غروسبيرغ، وميغان موريس: مفاتيح اصطلاحيّة جديدة (معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع)، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

146–مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

147–مجموعة مؤلّفين: معجم الأمثال العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

148–محمّد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمّد علي للنّشر، تونس/ دار الفارابي، مؤسّسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010م.

149–المعجم الفلسفي: صادر عن مجمع اللّغة العربيّة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، 1983م.

150–المعجم الوسيط: صادر عن مجمّع اللّغة العربيّة، الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ط4، 2004م.

خامسا: الرّسائل والأطروحات الجامعية:

151–سعد عبد الرّحمان العرفي: سلوك الحيوان في الشّعر الجاهليّ (دراسة في المضمون والنّسيج الفنّي)، أطروحة دكتوراه، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، 1426هـ.

152–العيد جلولي: القصص المكتوب للأطفال في الجزائر (دراسة تحليليّة لموضوعاته وبنائه الفنيّ)، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، 1999م/ 2000م.

153–كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبيّة في الرّواية المعاصرة (قراءة في نماذج)، أطروحة دكتوراه علــوم في النّقد الأدبي العربي المعاصر، إشراف: أ. د محمّد بلقاسم، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2016م/ 2017م.

154–هشام بن سعدة: بنية الخطاب السّردي في رواية (شعلة المايدة) لمحمّد مفلاح، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. أحمد قريش، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2013م/ 2014م.

سادسا: الدّوريّات والمجلاّت والمصادر الإلكترونية:

155–إبراهيم حمزة: توظيف الحيوان في الأدب العربي، القاهرة، ملحق الخليج الثقافي، 2012م، من موقع: ae.alkhaleej.www، مركز الخليج للدّراسات، مؤسّسة تريم عمران للأعمال الثّقافية والإنسانية.

156–أحمد يوسف: تضايف السّرد والإيديولوجيا، أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي بسعيدة، الجزائر، أفريل 2008م.

157–إسماعيل غزالي: مكر الكتابة/ هوامش حول رواية الحمار الذّهبي، جريدة الاتّحاد 04/03/ 2014م، نقلا عن موقع:

http://www.alittihad.ae/details.php?id=29026&y=2014&article=ful

158–أيمن يوسف: اعترافات حمار، كتاب إلكتروني، متاح على موقع www.kotobarabia.com، 2011م.

159–بتول حمدي البستاني، وأسامة محمد كلش: المعجم الشّعري عند بشر بن أبي حازم (الطّلل، الحيوان، أنموذجان) –دراسة فنية–مجلة التّربية والعلم، المجلّد 17، العدد 4، كلية التّربية، الموصل، 2010م.

160–جليلة الطّريطر: في شعريّة الفاتحة النّصيّة (حنّا مينة نموذجا)، مجلّة علامات في النّقد، المغرب، العدد 29، 1998م.

161–جميل حمداوي: مستجدّات النّقد الرّوائي، كتاب إلكتروني، متاح على شبكة الألوكة: www.alukah.com، ط1، 2011م.

162–حامد أبو أحمد: في الواقعيّة السّحريّة، كتاب إلكتروني، متاح على موقع: www.kotobarabia.com.

163–حوريّة كريبات: الملامح الأسطوريّة في رواية الحمار الذّهبي لأبوليوس لوكيوس، مجلة دراسات إنسانيّة واجتماعيّة، جامعة وهران 02، الجزائر، العدد 08، جانفي 2018م.

164–سعيد بنكراد: الإرساليّة الإشهاريّة (التّوليد والتّأويل)، مجلّة علامات في النّقد، المغرب، العدد 05، 1996م.

165–سليمان الطّعّان: دور الحيوان في التّعبير عن التّجربة الجاهليّة (حمار الوحش نموذجا)، مجلة مجمع اللّغة العربية، دمشق، سوريا، المجلّد 84، ج2، 2009م.

166–شريف الدّين بن دوبه: أدب البحث عنن الهويّة (قراءة في رواية التّحوّلات/ الحمار الذّهبي)، مجلّة جسور المعرفة، المجلّد 04، العدد 04 (16)، 01/ 12/ 2018م.

167–شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرّواية العربيّة، مجلّة الكرمل، الاتّحاد العام للكتّاب والصّحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، العدد 61، 1999م.

168–صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النّصّ القصصي، مجلّة الكرمل، الاتّحاد العام للكتّاب والصّحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، العدد 21/ 22، 1986م.

169–طارق بوحالة: الرّواية الجزائريّة والنّقد الثّقافي، مقال ضمن فعاليات اليوم الدّراسي الوطني الثّالث حول (فلسفة السّرد)، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، يوم 10/ 04/ 2016م.

170–طالب مهدي الخفاجي: السّحر والدّين في مصر القديمة، جريدة المدى الثّقافي/ ثقافة شعبية، العدد 130، الأربعاء 09 حزيران 2004م.

171–عبد الحليم منصوري: ملامح أساطير إغريقية في روايات جزائرية –دراسة نقدية أسطورية– مجلّة التّواصل الأدبي، جامعة برج باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد 4، جوان 2013م.

172–عزّ الدّين المناصرة: شهادة في شعريّة الأمكنة، مجلة التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، العدد1، 1990م.

173–علاء السّيد: أسطورة الحياة، مقال متاح على موقع: www. alaalsayid. com http://، تاريخ الزّيارة: 18/ 01/ 2018م.

174–مؤمن الوزّان: ما شكل الرّواية حينما يكون البطل حمارا؟ مقال متاح على موقع: https:// www. aljazeera. net، تاريخ الزّيارة: 08/ 06/ 2019م،

175–ماري نريز عبد المسيح: حول إحياء الفنون، جريدة العربي الجديد، الكويت، 2018/09/23م.

176–محمّد حنفي: حمارة القايلة.. أسطورة تناقلتها الأجيال، جريدة القبس، دار القبس للصّحافة والطّباعة والنّشر، الكويت، 06/ 05/ 2019م، مقال متاح على موقع: https:// www. alqabas. com.

177–محمّد رجب النّجار: حكاية الحيوان في التّراث العربي (آفاق جديدة)، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلّد 24، العددان 1و2، 1995م.

178–محمّد عزّ الدّين التّازي: التّجريب الرّوائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد (بحث مقدّم لندوة الرّواية العربية)، المجلس الأعلى للثّقافة، الدّورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الرّوائي العربي (الرّواية العربية إلى أين؟)، 12/ 15 ديسمبر 2010م.

179–محمد مصطفى علي حسانين: الرّواية العربية وما بعد الاستعمار (التّمثيل السّردي وسحرية التّأريخ)، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 06، 2014م.

180–محمود حسن الأستاذ: سيميائيّة الصّورة (استراتيجيّة مقترحة في تنمية تجليّات إبداعيّة وفضاءات دلاليّة)، بحث مقدّم ضمن فعاليّات المؤتمر الثّاني عشر (ثقافة الصّورة)، بكليّة الآداب والفنون، جامعة فيلاديلفيا، عمّان، الأردن، في الفترة ما بين 24/ 26 أفريل 2007م.

181–محمود شكيب أنصاري وعاطي عبيات: ملامح أسطوريّة في الشّعر الجاهلي، مجلة آفاق الحضارة الإسلاميّة، أكاديميّة العلوم الإنسانيّة والدّراسات الثّقافيّة، طهران، إيران، المجلّد 13، العدد 1 (الرّقم المسلسل للعدد 25)، 2010م.

182–مختار عثمان: مرجعيّة العوالم الممكنة في نصوص الرّياحي (نحو مقاربة تخييليّة في رواية المشرط)، مجلّة التّنوير للدّراسات الأدبيّة والإنسانيّة، جامعة زيّان عاشور، الجلفة، الجزائر، العدد 05، مارس 2018م.

183–موسوعة ويكيبيديا: الحمار، https:// ar.m. wikipedia. org، تاريخ الزّيارة: 18/ 01/ 2018م.

184–موسوعة ويكيبيديا: الحيوان الآلة (رينيه ديكارت)، ar. wikipedia. org/ wiki/ https://، تاريخ الزّيارة: 25/ 10/ 2020م.

185–ناصر العجيمي: كتابات قصصية تونسية–التّلفّظ إرباك القراءة التّقليدية (إبراهيم الدّرغوثي نموذجا)، كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، المجلّد التّاسع، العدد 35، 1998م.

186–نوال بن صالح: سيمياء الشّعار وسلطة الغواية في نموذج Apple، محاضرات الملتقى الدّولي السّابع (السّيمياء والنّصّ الأدبي)، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 29/ 30/ 31 أكتوبر 2013م.

187–وردة سلطاني: بنية الحكاية في قصّة الإطار (الحمار الذّهبي) لأبوليوس أنموذجا، مجلّة قراءات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 02، 2010م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

الموضوع	الصّفحة
-مقدّمة.	أ-د
-الفصل التّمهيدي: مقاربات اصطلاحيّة عن (التّمثيل السّردي، الصّورة).	50-10
-فاتحة البوح.	10
1-التّمثيل السّردي:	31-11
1-1-التّمثيل كمفهوم وإشكالية.	26-11
1-1-1-التّمثيل عند اللّغويين.	13-11
1-1-2-التّمثيل عند المناطقة.	18-14
1-1-3-التّمثيل في نظرية الأدب.	26-19
1-2-التّمثيل السّردي والتّجربة الرّوائية في الجزائر (مسار التّحوّل والاختلاف).	31-26
2-الصّورة:	47-32
2-1-حدود المصطلح والمفهوم.	38-32
2-2-جدلية الصّورة وإشكالية التّلقي.	47-38
3-التّمثيل والصّورة، أيّة علاقة؟	50-48
-الفصل الأوّل: المقتربات المعرفيّة لمعاينة ظاهرة توظيف الحيوان.	134-52
1-الإنسان والحيوان، اللّقاء والمساكنة.	57-52
2-المقترب الأسطوريّ لصورة الحيوان.	87-58
2-1-على سبيل التّركيب؛ أدبنة الأسطورة، أسطرة الأدب.	63-61
2-2-الصّور الأسطوريّة للحيوان.	75-64
-البقرة.	67-66
-القطّ.	68-67
-الصّقر، والتّمساح، وقرد البابون، وفرس النّهر، والكبش.	70-68
-التّنين.	71

فهرس المحتويات:

-الحيّة.	72-71
-الثّور.	74-72
-القرد.	75-74
2-3-صلة العرب بالحيوان وأساطيرهم فيه.	85-75
-أسطورة الضّفدع والضّبّ.	83-82
-أسطورة السّنور والأسد.	83
-أسطورة قنزعة الهدهد.	84-83
-أسطورة هديل الحمام.	84
-أسطورة العصفور وماء الحياة.	84
-أسطورة لقمان الحكيم والنّسور السّبعة.	85
2-4-الحيوان وعالم الجنّ.	87-86
3-المقترب الفلسفيّ والنّفسيّ لصورة الحيوان.	92-88
4-المقترب الدّينيّ لصورة الحيوان.	104-93
4-1-الحيوان في القرآن الكريم.	100-93
-الإبل.	97-95
-الهدهد والسّفارة.	98-97
-العنكبوت.	100-98
4-2-الحيوان في الكتب المقدّسة.	104-100
-الذّئب.	104-103
-الأيّل.	104
-الفيل.	104
5-المقترب الأدبي لصورة الحيوان.	134-105
5-1-توظيف الحيوان في الأدب، كلام الحيوان (الخطاب المقنّع).	116-105
-الخيل.	109-108

-الإبل.	110-109
5-2-الحيوان في المتن الحكائي الشّعبي.	120-117
5-3-الحيوان في الأمثال.	123-120
5-4-رمزيّة الحيوان في أدب الرّحلة.	134-123
5-4-1-الرّحلات والرّحالة.	127-123
5-4-2-التّأليف في أدب الرّحلات.	130-127
5-4-3-الحيوان في أدب الرّحلات.	134-130
-الفصل الثّاني: المقتربات المعرفيّة لمعاينة ظاهرة توظيف الحمار.	192-136
1-الحمار (L'âne)/ (donkey/ ass)، حدود اللّفظة معجميّا.	153-136
1-1-الحمار في المعاجم العربية والغربية.	142-136
1-1-1-في المعاجم العربية.	137-136
1-1-2-في المعاجم الغربية.	142-137
2-1-2-1-معاني مفردة الحمار في اللّغة الفرنسية.	140-137
2-1-2-2-معاني مفردة الحمار في المعاجم الإنجليزية.	142-141
1-2-الحمار؛ أسماؤه وصفاته.	151-143
1-2-1-الحمار؛ أسماؤه.	146-143
1-2-2-الحمار؛ صفاته.	151-146
1-3-الحمار؛ أصنافه وسلالاته.	153-151
2-المقترب الأسطوري لصورة الحمار.	160-154
2-1-أسطورة الحمار والخلق.	155-154
2-2-الحمار وأسطورة دورة الشّمس.	156-155
2-3-أسطورة حمار القايلة.	157-156
2-4-أسطورة الحمار الإله.	158-157

2-5-الحمار وبعض الطّقوس الدّينية الأسطوريّة.	160-158
3-المقترب الفلسفيّ والنّفسيّ لصورة الحمار.	172-161
4-المقترب الدّيني لصورة الحمار.	180-172
4-1-الحمار في القرآن الكريم.	176-172
4-2-في الحديث النّبوي الشّريف.	177-176
4-3-في بعض الدّيانات والثّقافات الأخرى.	180-178
5-المقترب الأدبيّ لصورة الحمار.	192-181
5-1-رمزيّة الحمار في الأدب العربي.	184-181
5-2-رمزيّة الحمار في الاعتقاد الشّعبي.	186-185
5-2-رمزيّة الحمار في الأمثال.	191-187
5-3-1-رمزيّة الحمار في أمثال العرب.	189-187
5-3-2-رمزيّة الحمار في الأمثال الشّعبية.	191-189
5-4-الحمار في أدب الرّحلات.	192-191
-الفصل الثّالث: الحمار والبدايات التّأسيسية للرّواية الجزائريّة.	257-194
1-أسطرة الحمار والتّشكيل العجائبي في رواية (الحمار الذّهبي) للوكيوس أبوليوس.	228-194
1-1-التّشكيل العجائبي في الخطاب السّردي.	200-194
1-1-1-التّشكيل العجائبي في رواية (الحمار الذّهبي).	218-201
1-1-2-التّمثيل السّردي لثنائية (المسخ/ السّحر).	218-202
1-1-2-1-المسخ والسّحر ثقافيّا واجتماعيّا.	208-202
1-1-2-2-المسخ والسّحر عند (لوكيوس).	218-209
1-2-التّمثيل السّردي لصورة الحمار وبُؤر التّشكيل الدّرامي.	223-218
1-2-1-من ولع الفضول إلى انكسار التّحوّل/ مسار التّوازن.	220-218

1-2-2-من التّحوّل إلى الخلاص/ مسار اختلال التّوازن.	223-220
1-3-انتهاك الجسد وتحوّل الذّات.	228-223
2- الحمار والمنظور الإيديولوجي في رواية (عرس بغل) للطّاهر وطّار.	256-229
2-1-وصف الرّواية.	230-229
2-2-الاتّجاه الواقعيّ الاشتراكي في رواية (عرس بغل).	242-230
2-3-العنوان العجائبي.	247-242
2-3-1-قراءة سيميائيّة في العنوان (عرس بغل).	245-242
2-3-2-تناص العنوان والنّصّ الرّوائي.	247-245
2-4-الفاتحة النّصيّة والتّمثيل السّردي لصورة الحمار.	253-248
2-5-صورة الحمار وإشكاليّة السّلطة الذّكوريّة والتّقهقر الأنثوي.	257-254
-الفصل الرّابع: صورة الحمار والسّرد الواقعي السّحري في خطاب ما بعد الأزمة.	320-259
1-الرّواية الجزائريّة ما بعد الأزمة: سرد جديد/ بحث في التّحوّل التّقني والأسلوبي:	320-259
1-1-عتبة منهجيّة: المنجز السّردي الجزائري (المسار والتّحولاّت).	260-259
1-2-حول مفهوم الواقعيّة السّحريّة.	266-260
2-الميتاروائي والسّخرية في رواية (عودة حمار الحكيم) لمحمّد زتيلي.	281-267
2-1-صورة (الحمار) وإدانة الواقع.	272-269
2-2-منطق الحمار السّاخر وغواية السّياسة.	274-273
2-3-التّمثيل السّرديّ لصورة الحمار بين تحوّلات الأنا والآخر.	282-274
2-3-1-ثنائيّة المؤلّف/ حمار الحكيم.	276-275
2-3-2-ثنائيّة المواطنة/ الجنسيّة.	278-276
2-3-3-ثنائيّة المثقّف/ السّلطة.	280-278

2-3-4-ثنائيّة العرب/ الغرب.	282-281
3-صورة الحمار بين تقنية الإظهار والإضمار في رواية (خواطر الحمار النّوميدي) لكمال قرور.	304-283
3-1-عتبة الإهداء وثيمة الحمار.	286-284
3-2-صورة الحمار وإشكاليّة تموقع الأنا بين الانتماء واللاّإنتماء.	291-286
3-3-صورة الحمار ومتخيّل السّلطة.	304-291
-الحمار ودهاليز البلديّة.	293-292
-الحمار ودهاليز قسم البوليس.	296-293
-الحمار وزعيمة النّسوان.	297-296
-الحمار وزعيم السّانتيكا.	299-297
-الحمار وأمين الكتاب.	300-299
-الحمار ودهاليز المؤسّسة العسكريّة.	301
-الحمار ودهاليز بلاط الحاكم.	304-302
4-صورة الحمار والواقعيّة السّحريّة في رواية (وادي الجنّ.. فصل من سيرة فريد الجحش) لمبروك دريدي.	314-305
4-1-صورة الحمار والعوالم الممكنة لشخصيّة (فريد الجحش).	311-305
4-2-صورة الحمار وهندسة المكان.	314-311
-خاتمة.	321-316
-ثبت المصادر والمراجع.	341-323
-فهرس الموضوعات.	348-343
-الملخّص.	/

الملخص باللغة العربية

يروم هذا البحث الكشف عن آليات تمثيل الخطاب الرّوائي في الجزائر لصورة (الحمار)، ومحاولة تقصّي دلالات ظاهرة التّوظيف الاستعاريّ لحيوان (الحمار) على مستوى المضمون الرّوائي الجزائري، خاصّة وأنّنا ألفينا كثيرا من الكتّاب قد احتفوا بهذا الحيوان أيّما احتفاء وأشركوه في نصوصهم الرّوائية، حيث عمدوا إلى التّوكؤ عليه من خلال استثمار رمزيّته واستدعاء صورته ضمن نسق ثقافي معيّن يختلف باختلاف منازعهم الفكريّة والمعرفيّة، بغية تمرير رسائلهم المشفّرة حول عديد القضايا المسكوت عنها والتي عادة ما تجابه بالرّفض والاستنكار؛ فضلا عن محاولتنا استجلاء ما أنتجته تلك النّصوص السّرديّة الرّوائيّة من أنماط إبداعيّة مفارقاتيّة وتمثيلات سرديّة متخيّلة عن (الحمار)، وما أفرزه ذلك التّمثيل من حمولات دلاليّة مضاعفة ضمن تلك الخطابات التي تهدف بالدّرجة الأولى إلى تعرية الواقع واختراق حاجز طابوهاته المحرّمة، فيمنحها بُعدا هزليّا ساخرا تارة، ويسبغ عليها بُعدا نقديّا فلسفيّا تارة أخرى؛ ومن هنا ينطلق هذا البحث من إثارة إشكاليّة دلالة التّوظيف الاستعاريّ لصورة (الحمار) ورمزيّتها داخل المتن الروائي؟ وكيفيّة تغلغل هذه الصّورة كثيمة لها أبعادها الفكريّة والنّفسيّة التي تغري القارئ وتستثير فضوله؟ وهل يمكن عدّه طريقا فنيّة معبّدة هيّأت للمبدعين الانتقال إلى نمط روائي جديد يشتغل على التّجريب كأسلوب فنيّ وتقنية قادرة إبداعيا وجماليّا عن نقد الواقع وهمومه؟

الكلمات المفتاحية: التّمثيل السّردي، الصّورة، الحمار، العجائبي، الرّواية الجزائريّة.

Abstract

This study attempts to uncover the mechanisms of the ass representation in the Algerian narrative discourse since many Algerian novelists have employed the image of this animal in their writings in different significances, according to their ideology, beliefs and philosophy. Thus, the image of the donkey is differently depicted. In some situations, it refers to stupidity and hardness, or to wisdom and patience; however, in other contexts, it is the symbol of stubbornness and arrogance. Whereas, for other novelists, it is regarded as a mockery of the human. So, in which position is it ? Is its use linked to an ideology filled with certain ideas? How does the image of the donkey form when it extends to the novel and penetrates its depths? How does the image of the donkey pervade as a theme with intellectual and psychological elements that tempts and intrigues the reader? Can it be considered a paved artistic road that prepared the artists to shift to a new narrative style that works on experimentation as an artistic style and technique capable of creatively and aesthetically criticizing reality and its concerns?

Key Words: The Narrative Representation, Image, The Ass, Wonderful, The Algerian Novel.