الأسطورة في النص الروائي بين التَّوظيف والأسطرة

(رواية نزيف الحجر أنموذجاً)

د. محمد علي البنداق
قسم اللغة العربية – كلية الآداب– الزاوية
جامعة الزاوية

مقدمة:

يقوم البحث على فكرة تجاوز الأسطورة مرحلة التوظيف الجمالي والفني داخل المنجز الروائي، كما كانت في أولى مراحل نشأتها وتطورها إلى مرحلة ثانية، وهي أسطرة النص الروائي، أي أنَّ النص في حال تفاعله مع الأسطورة لا يقدِّم رموزاً أسطوريةً تحيل لعوالم رمزية أو مقدَّسة، وهو يقدَّم الأسطورة في حال تفاعلها وانتهاكها للمعقول، وهي تحدث"[1].

ورواية نزيف الحجر للكاتب إبراهيم الكوني، تعد أنموذجاً متفرِّداً في فكرة أسطرة المنجز الروائي، فهو في روايته يقوم بأسطرة– ويراد بها جعل الشيء أسطورياً، وهو ما يقوم به إبراهيم الكوني عبر فواعله وعوالمه الروائية، التي تقوم بإنتاج فعل (توثين) أسطري لكل المحيطات بها تمهيداً لبناء ذاتها وانسجاماً مع طرق تحركها وتفكيرها[2]– للشخصيات وللفضاء، وللحدث الروائي عبر مرجعيات وقيم وأفكار أسطورية، لا تكتفي بالرموز الأسطورية السابقة، بل تحيلها جميعاً (الشخصية، والفضاء، والحدث) إلى فعل أسطوري يتشكَّل في النص؛ ليصبح النص حدثاً أسطورياً متكامل الأركان.

تعددت تعريفات الأسطورة بتعدد منطلقات الدرس الأسطوري وغاياته ووسائله، وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، وغالباً ما يكون لكل تعريف دوره الوظيفي، يطوِّعه الباحث أو يلوي عنقه لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل عليه، ومهما يكن فثمَّة قاسم مشترك يجمع بينها جميعاً، وهو أنَّ الأسطورة رواية أفعال إله، أو شبه إله لتفسير علاقة الإنسان بالكون، أو بنظام اجتماعي، أو عرف، أو بيئة لها خصائص تنفرد بها، أو هي مظهر لمحاولات الإنسان الأولي؛ كي ينظِّم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام المعترف به، أو هي حكاية مقدَّسة تروي حدثاً جرى في الزمن الأولي، وهي بالتالي حكاية خلق شيء معيَّن، وكيف بدأ هذا الحدث يتجلَّى في الوجود؟[3].

والأسطورة في الحقل المعرفي كما يراها عبد الحكيم المالكي هي رافد مهم للأدب، لمسنا فاعليتها منذ الأدب اليوناني، وقد اعتمد عليها أدباء المآسي (أسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس) والملاحم فـ (هوميروس) مثلاً استطاع أنْ يتناولها بحرية، مما مهَّد الطريق أمام الآخرين الذين أتوا بعده، واستطاعوا أنْ يقدِّموها من خلال قناعتهم وأهدافهم، لأنَّها لم تحط بها هالة من القداسة، وقد امتد هذا التناول الحر للأسطورة في الأدب الروماني، إنَّنا نستطيع القول

بأنَّ الأسطورة قد شكَّلت فضاء الأدب الحديث بأجناسه المختلفة (شعر، قصة، مسرح)، بل امتد أثرها إلى العلم (كعلم النفس)، وكذلك نجد كثيراً من النقَّاد المحدثين يرون أنَّ من جماليات الرواية الحديثة أنْ تبنى بناءً أسطورياً، وقد وظفت الأسطورة في أدبنا العربي الحديث عبر الشعر انطلاقاً من الانفتاح الحاصل على الثقافات الغربية واليونانية القديمة، ووظِّفت في أعمال أبو القاسم الشَّابي، وهو عن رموزه بروميثيوس أفروديت وفينوس في قصائده المختلفة، ثم مع السَّياب في قصائده الجيكورية، مثل قصيدة أنشودة المطر (عشتار)، وسيزيف وتمُّوز[4].

والرواية العربية المعاصرة تسعى لأنْ تجدّد أدواتها التعبيرية، مستندة في ذلك إلى تقنيات مستوردة حيناً، وإلى مقوِّماتها الذاتية محاولة أنْ تواكب المنجزات الجمالية دون أنْ تفقد هويتها، وفي محاكاتها للرواية الغربية عبر الاغتراف من الحكايات الشعبية والخرافات، وهي تسعى لأنْ تطعم نفسها بسرود تاريخية وعقائدية وأدبية لتأثيث عالمها التخييلي بهذه العناصر الحكائية (المحلية)، وكما يبدو هذا النزوع شكلاً من أشكال المحاكاة لتحوُّلات الجنس الروائي في الغرب يبدو في الوقت نفسه شكلاً من أشكال السعي إلى تأصيل عربي لهذا الجنس الأدبي الوافد"[5].

يختلف حضور الأسطورة كمَّاً ونوعاً من روائي لآخر، حسب قدراته الفنية من جهة، وحظوظ الأساطير من جهة أخرى، إذ ترتهن مصادر النزوع الأسطوري بمظهر من مظاهر استلهام الرواية العربية للتراث السردي العربي، أي استدعاء نصوص من هذا التراث، وبثها بين تضاعيف السرد، دونما محاكاة لأنماط السرد التراثية، أو لتقاليد السرد التراثي"[6].

ويتوزَّع المنجز الأسطوريّ بعامة بين نوعين رئيسيين: أساطير تتعلّق بأصل الخلق والتكوين وبدايات الأشياء، وأخرى تتعلّق بظواهر الطبيعة، وبأكثر مؤرِّقات الإنسان عبر عصور التاريخ المختلفة، أي: الموت والانبعاث، فأسطورة (أساطير التكوين) تتردّد في معظم

المغامرات الفكرية الأولى، ولدى معظم الشعوب والمجتمعات، وإلى حد يمكن القول معه أنَّه ما مِن شعب "إلا ولديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق... وأصول الأشياء، حاول الإنسان من خلالها تفسير نشأة الكون، وكيفية ظهور عناصره إلى الوجود، ووعي الظواهر الطبيعية المحيطة به من جهة، ثمَّ ابتكار الطقوس اللازمة لاسترضاء القوى المحرّكة لتلك الظواهر من جهة ثانية[7].

الأسطورة في نزيف الحجر:

يشكِّل نزيف الحجر عالماً روائياً يصف العلاقة المدهشة التي تقوم بين إنسان وحيوان الصحراء، فالأسطورة تفسِّر الحكاية السردية كلها تقريباً، ولعل عنصر الإدهاش هو هذه اللعبة الأسطورية القصصية التي يقيمها الروائي حيث يشكِّل التضمين والاقتباس من أساطير وتأملات فلسفية ووجودية، وتأمُّلات صوفية أيضاً مفتاحاً تحليلياً أساسياً، إذ يصعب فهم فلسفة الروائي دون النظر إلى علاقة الروابط التي تقوم بين الحكايات التي يرويها، والنصوص التي يقتبسها، ويفتتح بها فصول الرواية، ويلمس القارئ تقاطع حكايات وأساطير مستدعاة من ثقافات مختلفة فرعونية وفينيقية ورافدينية ويونانية[8].

يتداخل في هذه الرواية مستويان: مستوى أسطوري، ومستوى واقعي شبه تاريخي، إذ نرى علاقة تفاعلية بين المستويين، كما لكل مستوى جانب يضئ المستوى الثاني، وإذ كان المستوى الأسطوري يمثِّل العدالة السماوية (قدرية الحدث: الموت، الجنون)، بينما المستوى التاريخي يمثِّل العدالة الأرضية (القانون الأرضي)، ويتم سرد أحداث هذه الرواية في أجواء أسطورية جسَّدتها الشخصيات التي رسمها الكاتب في روايته من خلال بنية تضادية (صراعية)، تقوم عليها الرواية كمعطى أساسي في تكوينها، بأنْ تبدأ الرواية بمشهد وصفي، يمثِّل دلالة

محورية في بنية الرواية، وهي الصراع الذي يتخذ أشكالاً وأنماطاً متعددةً، إذ تتقاطع عدة مستويات من الصراع، يبدأ من صراع أبطال الرواية مع بعضهم، ولكل شخصية صراعها الخاص مع نفسها، وصراعهم مع بيئتهم الصحراوية[9].

تتقاطع الحكايات والأساطير في الرواية المستدعاة من ثقافات مختلفة؛ منها مشهد الصلب وسط الصحراء على مذبح وثني، وقابيل الذي يُستدعى من أسطورة بدايات الخلق وتعمير الأرض؛ ليقوم بفعل القتل. كل هذه الأساطير تتضافر لتجسِّد في النهاية مشهداً من مشاهد أساطير الخصب، وحلول القتيل في جسد الأرض العطشى، "يجز قابيل رأس أسوف، وهو مصلوب على تمثال الكاهن والودَّان يمتص دم الإنسان، وتهطل شآبيب المطر على جسد الصحراء العطشان"[10].

يتخلَّق في الرواية عالم أسطوري شيئاً فشيئاً؛ ليتمحور حول فضاءين أسطوريين: فضاء قام به الراوي، وفضاء آخر قام به الروائي نفسه، وتتمثَّل المرجعيات الثقافية الأسطورية عند الكاتب في بعدين، الأول: قيم وأفكار أسطورية مأخوذة من أفواه الشخصيات التي تلخِّص مجمل الثقافة السائدة لدى قبائل الصحراء، والثاني: مرجعيات أسطورية تشتمل على مقولات الناموس المفقود، أو مقولات الأسلاف، وهي مجمل التجارب والمثل التي تركها الأجداد التي جاءت مع الناموس، إمَّا مفسِّرة له، وإمَّا مغطِّية لمساحات لم تطأها سطوته، وأساطير سائدة، وهي تلك الأساطير التي اختيرت ضمن مادة السرد، لتشكِّل عبر سرد الراوي المؤسس للعمل الروائي البنية التحتية لحركة الحدث[11].

يطرح[12] الكاتب فلسفته عن الحياة والموت، والوجود والعدم، وعن حياة أخرى بينهما، (الحالة الفاصلة بين الموت والحياة، الوجود والعدم) فهي ليست عدماً، وليست وجوداً تلك التي عاشها أسوف، وهو على شفير الهاوية، معلّقاً بين الحياة والموت، وعاشتها أمه عندما وجدت

أصابع يدها الممزَّقة، وهي متشبثة بأشجار الطلح، وعند الحيوانات فالمعزة تسحب الهواء، تتنفس طويلاً بعد ذبحها، والودَّان المذبوح ينهض واقفاً دون رأس، ويجري مسافة طويلة في العـــراء، قبل أنْ يستسلم نهائياً، ويسلِّم أمره لله... الحال مع العظاية أسوأ، تذبحها في الصـــباح، وعنـــدما تلقيها في النار لتشويها في الليل لابد أنْ تقفز من الجحيم، وتجري في العراء"[13].

يوظِّف الكاتب فلسفته الصوفية المتمثلة في إحلال الروح؛ ليؤكد بها فكرتـــه الأساســـية، وهي حماية البيئة الحيوانية من الصيد العشوائي، وهو في هذه الرواية يدين الاعتداء، ابتداءً من اعتداء البشر بعضهم على بعض، وانتهاءً باعتداء البشر على الحيوانات، فتتداعى الأفكار لتدور في فلك الفكرة الرئيسة التي يؤكدها مبدأ التضحية، لذلك ضحَّت الغزالة بنفسها من أجل البشـــر، كما ضحَّى أسوف بنفسه من أجل حماية الودَّان، هذه العلاقة الجدلية بـــين تضـــحية الغزالـــة، وتضحية أسوف، هي المحور الرئيس الذي تدور حوله الرواية، فالأشياء والأحداث والأشخاص تتحرَّك ضمن مركزية هذه الفكرة، حيث يطمح البناء الفني للرواية من سرد وأحداث محكومـــة بالزمان والمكان، إلى تكوين صورة إجمالية لأفكار الكاتب وفلسفته في مناخ أسطوري يســـتمد وحيه من الأجواء الطقوسية والصوفية لأبناء الطوارق[14].

كما يوظَّف الكاتب في روايته الأسطورة توظيفاً جزئياً أو ديناميكياً، متسلحاً بحيل لغوية وفنية متنوِّعة، محاولاً أنْ يستفيد منها قدر ما يستطيع، وقسَّمت الباحثة مديحـــة عتيـــق تقنيـــات توظيف الأسطورة في الرواية إلى ثلاثة أقسام هي: تجليات أسطورة قابيل ، والصحراء فضـــاءً أسطورياً، وتقنيات التوظيف الأسطوري ، وفـــي التقنيـــات أوردت الباحثـــة الآتـــي: الرمـــز الأسطوري، والتفتيت وهي: زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصـــوفة، وبـــين نظام تواليها في الرواية، والتناوب : الذي يعني رواية حدث تمّ تعليقه للانتقال إلى حدث آخر، ثمّ العودة إلى الحدث المعلّق، وتعدد الساردين، والديباجة هي: نص استهلالي أو علامة دالة تتقـــدَّم

النص وتعلن عنه، وتتصل به لحظة ميلاده عبر حبل سري لمنحه سمات جمالية خاصـــة، ، إلا أن هذا التقسيم – على أهميته – جاء مقتضبا ، فكان لزاما على الباحث التوسع في شرحه مـــع الاحتفاظ بتعريف الباحثة لكل منها. من ذلك يأتي استعماله التقنيات التي انحصرت في[15] الرمز الأسطوري: إذ استعار شخصية أسطورية معروفة، هي قابيل وأخاه هابيل، في مواجهة درامية وعلاقتهما غير المتكافئة بين طرفين متناقضين، يمتلك الأول القوة والغدر وشـــهوة الإجـــرام، (قابيل) ويتسلح الثاني بالطيبة والعجز والسذاجة،(أسوف).

تطرح هذه الأسطورة حكاية قتل قابيل أخاه هابيل، إذ يحضر (قابيل) في المتن الروائي حضوراً لفظياً ووظيفياً، كونه شخصية رئيسة تفرض نفسها في المسار السردي للأحداث، ويمثِّل قابيل الصورة العكسية لأسوف (هابيل)، فهو المهاجم آكل اللحم النيئ المستفيد من كل الأطراف، يستخدم الأشخاص ويلتهم الحيوانات، ويتشارك مع الأجنبي في استنزاف خيرات بلاده في حين يبدو أسوف على قدر كبير من البلاهة، إضافة إلى إصراره على الاعتصام بالصحراء[16].

تشكّل شخصية قابيل عبر مقاطع سردية منها أنَّه طفل مشؤوم أو منحـــوس، "إذ مـــات والده، وهو في بطن أمّه التي توفيت بدورها بعد وضعه بأسبوع إثر لدغة أفعى، فتبنَّته خالتـــه وزوجها فماتا عطشاً في الصحراء، ثمَّ تبنَّاه ربُّ قافلة، لكن سرعان ما تبور تجارتـــه، وينهـــب اللصوص قطعانه[17]، وهو كذلك طفل قاس ومرعب، يزرع الخوف في نفوس أطفاله، ويقطـــع أيَّ جسر للتواصل مع أقرانه، فارضاً نفسه قوةً عليا، وشخصيةً سلطويةً مستبدةً، فهـــو رضـــيع الدم، "إذ تروي غزالة لصويحباتها كيف أنَّ أمها ضحَّت بنفسها من أجل الرضيع قابيل حتـــى لا يموت عطشاً في الصحراء "دمها آخى بين ملَّتنا (الغزلان) وملة آدم، نحن الآن أخوة بالدم، هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس"[18].

وهو آكل لحم البشر يتحدّث عنه الدرويش بلهجة غامضة "في فم هـذا المخلـوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحماً يأكله"[19].

تتضافر هذه المقاطع السردية لترسم صورةً متكاملةً عن قابيل، هذه الصورة تتفق مـع قابيل الأسطوري في موضع الاسم، ويحافظ الروائي على اسم الشخصية الأسطورية، ويـورده بصيغته الإسلامية، والتسمية مظهر من مظاهر الاستلهام الأسطوري، سواء اكتفى الأديب بذلك، أم تجاوزه على أحداث الأسطورة، ولاحظنا اختفاء اسم هابيل الذي عادة ما يرد معطوفاً علـى اسم قابيل، كما أنَّ تغييب الروائي اسم هابيل من المتن النصي، يجعله ضمن دائـرة المسـكوت عنه؛ ليكون نصاً صامتاً، أو بياضاً دلالياً يمكن أنْ يتلوَّن بأكثر من قراءة وتأويل، لذا بـدا لنـا هابيل مجسَّداً في شخصية الراعي أسوف الذي يضطلع في جانب من شخصيته بوظيفة المثقَّـف الحافظ للتراث "أنا احرس الوادي. أنا احرس كل وديان مساك صطفت بدون فلوس. ماذا افعـل بالفلوس في مساك؟ ضحك الرجل بعصبية. قال محاولاً أنْ يقنعه، ولكن هذا لا يجوز لا بـد أنْ نتقاضى فلوساً إذا كنت موظفاً هذا حقك هذا من الحكومة. مرتب. أنت عسّاس. أنـت موظّـف كيف اشرح لك هذا"[20].

وبشأن التفتيت: فقد جاءت القصة الأسطورية مبعثرةً في فصول كثيرة مـن الروايـة، مخلفةً بين كل فصل وآخر، ثغرات ملئها الروائي بخلق مسارات سردية جديدة تتقـاطع وسـط الرواية، أو في نهايتها بمسار القصة الأسطورية، أي أنَّ الروائي تعمَّد كسـر الـنمط التتـابعي للأسطورة والرواية في آن واحد؛ ليحافظ على تشوُّق القارئ للنهاية، أو حتّى لا يبـدو مـتطفلاً على الأسطورة.

بعثر الكاتب الأسطورة في أكثر من موقع، من خلال تقنية التناوب، فلم ينشئ لها خطَّـاً سردياً متتابعاً، "بل جعل أسطورته مبعثرةً، فلا تلتئم أشتاتها إلا بنهاية الرواية، أي أنَّ الأسطورة

لا تنتهي إلا بنهاية الرواية، مما يجعلها عنصراً متأصلاً في جسد الرواية، وليست زائدة نصية يمكن استئصالها[21]، فالأسطورة –هنا– تفسِّر الحكاية، وتتناسج معها، بل تصبح جزءاً من الحكاية، حيث تتكشَّف خيوطها الأسطورية على خلفية نمو العلاقة بين أسوف والودَّان وقابيل الذي يعرف أسطورة تحوُّل أسوف إلى ودَّان، وهربه من جنود الطليان، ولكنه يضغط عليه لكي يرشده إلى مكان الودَّان في الصحراء، فنهمه للحم يكاد يقضي عليه بعد أنْ انقرضت الغزلان من الصحراء. وعندما ينكر أسوف معرفته مكان الودَّان يقوم قابيل بصلبه على تمثال الكاهن الأسطوري، وتلامس يده رأس أسوف الحاسر، في هذا المشهد الذي تنتهي به الرواية يكثِّف الكاتب رسالة العمل مازجاً بين حكاية قتل قابيل أخاه هابيل، ومقتل إله الخصب أوزوريس، أو تموز أو أدونيس.[22] "لوَّح قابيل بالسلاح في الهواء مهدداً، فتراجع مسعود، وتسلَّق الصخرة من الناحية الأفقية، ضحك في وجه الشمس بوحشية، ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلَّق، وأمسك به من لحيته، وجرَّ على رقبته السكين بحركة خبيرة... خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء، لم يصرخ أسوف، ولم يعترض، ولكن مسعود هو الذي صرخ، فتردَّد صدى الصرخة في القمم المجاورة، استجابت الجنيات بالنواح في الكهوف، وتصدَّع الجبل، أسودَّ وجه الشمس، وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية. ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحرَّكت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: لا يشبع ابن آدم إلا التراب! تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري، فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب التيفيناغ (أبجدية الطوارق) الغامضة التي تشبه تعاويذ السحرة في (كانو) عبارة "أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أنَّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودَّان المقدَّس، ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهَّر الأرض، ويغمر الصحراء الطوفان. استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل. لم يلحظ القاتل كيف أومأت السماء،

وحجبت السحب شمس الصحراء، قفز مسعود في السيارة، أدار المفتاح في اللحظة التي بدأت فيها قطرات من المطر تصفع زجاج (اللاندروفر)، وتغسل الدم المصلوب على الجدار الصخري" [23].

إنّ هذه العلاقة بين الإخوة الأعداء هي إحدى جزيئات الأسطورة الأصلية التي استعارها الكوني ليؤثث بها نصّه الروائي، مضيفاً ما يجعلها أسطورة أدبية، وذلك حين يشحنها بدلالات جديدة.

قدَّم الكاتب الشخصية الرئيسة (قابيل) في الرواية عبر رواة كثيرين مثل: صديق مسعود، والكابتن جون باركر، والدرويش، والعرَّاف الزنجي، ساعدت هذه الشخصيات في رسم صورة قابيل من زوايا مختلفة، ولم تكن بنية الراوي في هذه الرواية بنية نقية، بل كانت مختلط من رواة عدة، فهو تارة الشخصية الحكائية، أي تلك الشخصية التي تتولَّى الحديث عن البطل، كما لو كانت هي البطل نفسه، تتقمَّص هويته، وتتكلم بلسانه وحتى تسمَّى باسمه، ولذلك تتساوى المعلومات المقدمة منها مع المعلومات التي تقدمها الشخصية المحورية، وهو تارة –أي الراوي– يكون أكبر من الشخصية المحورية موقعاً وخبرةً وسناً، وفي كل الحالات يكون الراوي مزيجاً بين المؤلف والشخصية المحورية، بين أنْ يكون راوياً، وأنْ يكون مروياً عنه. هذه البنية لا تعني تعدداً في الرواة منفصلين، وإنَّما تعني أنَّ المؤلف قد سلك طرق سرد غير نقية؛ مما جعل هذا التداخل بينهما تداخلاً بين أدوار متبادلة، فالمعلومات التي يمتلكها المؤلف عن الصحراء قد لقنت للشخصيات تلقيناً واضحاً، بينما التجربة التي تعيشها الشخصيات -الشخصيات هنا ليست بالضرورة هي أبطال الرواية– التي خلقت أساليب السرد المتنوِّعة، وهنا تبدو أهمية المعلومات التي تضمَّنها النص، وهي في الغالب استرجاعية، ومقتبسة من مصادر متنوعة، أمدَّ المؤلف بها الراوي، وصيَّرها متكئات أسلوبية تغلغلت في نسيج السرد، وهذا النوع من البناء كما يسميه

جينيت: تعدد وجهات النظر[24]. أمَّا الديباجة فيمهِّد الكاتب لنصوصه بمقتطفات نصية مستلهمة من قصص أو طقوس أسطورية في الغالب، بما يمكِّنه من خلق نص أدبي فوق العادة، وثمة علاقات تواز تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتتح الفصول، وما يحدث في الرواية؛ الغاية منها التوطئة للأحداث والعلاقات التي يقيمها بين الشخوص باقتباسات تعلق على طبيعة الصحراء، وموجوداتها حول صيد الودان (اقتباس من هنري تاميلي)، وشعب الجرامنت الذي يتجنَّب البشر، ويعيش مع الوحوش التي تعمر جنوب ليبيا (اقتباس من هيرودوت)، والصبر مادة من مواد القوة التي هي بدورها مادة من مواد الولاية (اقتباس من النفري)، و الودَّان الذي يتسكَّع في الأدغال، وقد أنهكته الأحزان (أدويب ملكاً لسوفوكليس)، وليبيا التي تصحَّرت وجفَّت فيها الينابيع والبحيرات (كتاب التحولات لأوفيد)[25].

لقد استطاع الكاتب في الرواية أنْ يتمثَّل الأخلاقي والفلسفي والأسطوري والديني والصوفي بنزعة وجودية بارزة. فوحَّد بين ما هو واقعي، وما هو متخيل أو أسطوري، وبذلك يتمظهر الأفق الأسطوري للسرد في سياق الرواية، ليصبح قالباً يصب فيه عالمه الروائي بقدر ما يبني العالم الروائي، أي أنَّ الروائية تتأسطر ببناها الصورية والمادية عبر التحليق بأجنحة سحرية؛ لتتلاقح الأساطير المثيولوجية التراثية، والوراثية والفنية، وهو ما يجعل الأسطرة تثقيفاً فنياً روائياً، إذ تستحضر الشرفة الأسطورية في الفضاء الروائي لـ (نزيف الحجر) مع العتبة الأسطورية الأزلية للوجود أسطورة الصراع الأول (قابيل وهابيل)، وتتلاقى هاتان الأسطورتان في البنية العميقة للتكوين الروائي في تشكيل إبداعي مخترق.[26]

ختاماً يمكن القول أنَّ الكاتب وظف البعد الأسطوري على مستويات عدة أهمها: أسطرة المكان الذي يخرج الرواية من بعدها الواقعي إلى آخر أسطوري، مطلق غير محدد، مكان ينطوي على الكثير من الأسرار والرموز المحمَّلة بالدلالات، وأسطره الشخصية بحيث تخرج

عن إطارها الواقعي المألوف، والمحدود بزمان ومكان معينين؛ لتصبح شخصية ذات أبعاد رمزية وإشارية، تتحوّل الأحداث تبعاً لذلك إلى أحداث ذات طبيعة رمزية وأسطورية واضحة.

هوامش البحث:

(1) قراءة في رواية إبراهيم الكوني (واو الصغرى)، عبد الحكيم المالكي، أبريل2005م.

http://aljsad.org/forums.php

(2) المرجع السابق.

(3) النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح (دراسة)، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص 12.

(4) قراءة في رواية إبراهيم الكوني (واو الصغرى)، عبد الحكيم المالكي، أبريل 2005م.

http://aljsad.org/forums.php

(5) الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة، عفاف تجاني.

https://www.alfikre.com/index.php\

(6) توظيف الأسطورة في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مديحة عتيق،

http://dr-aysha.com/inf/index.php

(7) أشكال النزوع الأسطوري وتجلياته، مديحة عتيق، http://dr-aysha.com/inf/index.php

(8) الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة إبراهيم الكوني الروائية، ضرار بني ياسين.

(9) قراءة في شخصيات (نزيف الحجر) للكاتب إبراهيم الكوني، أمينة هدريز، أكتوبر،2011م

http://www.tieob.com/

(10) نزيف الحجر، إبراهيم الكوني، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، لبنان،1992م، ص113.

(11) الإنسان والمكان والأسطورة في فلسفة إبراهيم الكوني الروائية، ضرار بني ياسين، مرجع سابق.

(12) قراءة في شخصيات (نزيف الحجر) للكاتب إبراهيم الكوني، أمينة هدريز، مرجع سابق.

(13) نزيف الحجر، ص76.

(14) قراءة في شخصيات (نزيف الحجر) للكاتب إبراهيم الكوني، أمينة هدريز، مرجع سابق.

(15) ينظر: توظيف الأسطورة في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مرجع سابق.

(16) المرجع السابق.

(17) نزيف الحجر: ص113.

(18) المرجع السابق: ص117.

(19) المرجع نفسه: ص127.

(20) المرجع نفسه: ص30.

(21) توظيف الأسطورة في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، مرجع سابق.

(22) ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، فخري صالح، أكتوبر.

1998http://www.nizwa.com

(23) نزيف الحجر: ص155.

(24) ينظر: نزيف الحجر، دراما الصحراء الذاتية. ياسين النصّير

http://www.arabicstory.net

(25) ينظر: ثنائية إبراهيم الكوني الصحراوية، فخري صالح، (مرجع سابق).

(26) ينظر: جماليات ميثيولوجيا الصحراء في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، خالد زغريت.

http ://www.amkinah.com