قراءة سيميولوجية فى رواية التبر لإبراهيم الكونى

د/ رشا أحمد محمود
مدرس الأدب والنقد بقسم اللغة العربية
كلية الألسن - جامعة عين شمس

A Semiological Reading in Ibrahim Al-Koni's Novel
"Al-Tibr" (Gold Dust)

abstract

Al-Koni was infatuated with the desert and the aspects of its formation. His works reflect many variations in the desert space. Each of his works illuminates a new aspect of the desert to open a semantic horizon that differs from what has been previously addressed. This study aims at a semiological reading of Ibrahim Al-Koni's novel (Gold Dust). The study addresses the formation and symbolism of the desert space and the semiology of the desert duality "Symbolism, vow and the myth" in the novel. This is followed by an analysis of the personalization of animals and the specificity of the relationship formed between the novel protagonist and his camel. The study concludes with a reading of the cultural dimensions that are deeply rooted in the formation of the novel. The study adopts the semiological approach and leans on structuralism and cultural reading.

ملخص

يهدف البحث إلى دراسة رواية التبر لإبراهيم الكونى دراسة سيميولوجية، حيث تتوقف الدراسة عند تشكيل الفضاء الصحراوى ورمزيته وسيميولوجيا دوال الصحراء "الرمز والنذر والأسطورة"فى الرواية، يتبعه الحديث عن تشخيص الحيوان وخصوصية تشكيل العلاقة بين بطل الرواية وجمله. ومن القراءة السيميولوجية البنيوية إلى القراءة الثقافية حيث تختتم الدراسة بقراءة للأبعاد الثقافية التى تضرب بعمق فى تشكيل الرواية.

وقد خلصت الدراسة إلى:

- سيطرة ثنائية البقاء / الفناء بجلاء واضح على الفضاء الصحراوى. وبالرغم من هذه القسوة والمعاناة فالصحراء عند الكونى هى الفضاء المثالى الذي ينعم فيه الإنسان بالسعادة والطمأنينة ففيها الطهر والطمأنينة والسكينة كما أنها فضاء ترتحل فيه الروح إلى العالم الآخر زاهدة فى الدنيا وملذاتها.
- يرتكز قص الكونى على الميثولوجيا حيث قام بتوظيف الرموز والإشارات والأساطير فى ثنايا "التبر"، ونظرا لخصوصية رموز الصحراء وإشاراتها الخفية كان الكونى يمارس فعل التفسير فى ثنايا الحكى وفى هامشه بحيث يظهر الراوى الإخبارى التوثيقى فى هامش الحكى ليؤرخ لما غمض من أساطير ومعان ليقوم بالوظيفة التفسيرية فى هامشه.
- لا تظهر الأسطورة عند الكونى بوصفها تناصا إشاريا يستدعى نصوصا فى ثنايا الحكى، ولكن يبعث الكونى الأسطورة من مرقدها ويبث فيها من روحه فيجعلها تحدث وتتفاعل وتشكل مسار

الأحداث وتؤثر على تطور الشخصيات وانفعالاتها ومسالكها. إنه يجعل الأسطورة نابضة معاشة لتتضافر مع نسيج الحكى فى تفاعل بديع.

- يستأثر الحيوان بمكانة واضحة عند الكونى، فحيوانات الصحراء دائمة الحضور وتقوم بأدوار رئيسة فى حكيه. ففى مجتمع يعاني الاغتراب لا يجد الإنسان أنيسا ورفيقا له سوى الحيوان ليتوحد معه ويبثه لواعجه وعزلته.
- ترتكز القراءة الثقافية لرواية التبر على ملمحين بارزين وظفهما الكونى بشكل غير مباشر للإفصاح عن مضامين حكيه، الملمح الأول هو "التناص"حيث وظف الكونى العتبات التناصية فى بداية بعض فصول الرواية لتصير متكأ ثقافيا يقوم بدور تمهيدى إشارى يشي بطريقة موجزة غير مباشرة بما سيقع من أحداث. الملمح الثانى هو "ملمح صوفى"حيث تظهر فى ثنايا الفصول ومضات صوفية تتكشف فى كلام الشيخ موسى ذلك الفقيه الزاهد الذي كان البطل يؤمن دوما بنصائحه. إن البعد الثقافى للرواية يتمحور حول "الغواية "وما ينجم عنها من ألم، وتتجسد أشكال الغواية فى مفاتن الدنيا (المرأة / الولد / التبر / الصداقة)، فهذه العناصر الأربعة فتن دنيوية تعلق قلب البطل بها فتكبد بسببها المحن والشقاء والتعاسة.

قراءة سيميولوجية فى رواية التبر لإبراهيم الكونى

تمهيد:

تنفذ الصحراء إلى عالم الكونى[1] الإبداعى وتسيطر على إبداع قلمه، لا يحفز الكونى طاقاته لاختراقها فهى تأتيه طائعة دون عناء. ينتقده البعض بأنه أسير الرواية الصحراوية بعناصرها المتكررة إلى درجة الملل، وأنه انحاز إلى الصحراء وأهلها وعالمها دون غيرها بالرغم من أنه عاش بعيدا عن الصحراء أكثر مما عاش فيها. فإن هذا الاتهام فيه إجحاف لقلم الكونى فبالرغم من افتتانه بالصحراء وملامح تشكيلها فأعماله تشهد تنويعات شتى، فكل عمل له يضىء جانبا جديدا من حياة الصحراء ليفتح أفقا دلاليا مغايرا عما سبق تناوله.

فى رواية "التبر"يعقد الكونى علاقة شديدة الخصوصية بين "أوخيّد"بطل الرواية وجمله "المهرى الأبلق "الذي يبدو كالبشر، فيه من الحكمة والصبر والفلسفة الكثير، يجعل الكونى الجمل بطلا ومحركا رئيسا لأحداث الرواية، يشكل ملامحه ومشاعره وعلاقته بصاحبه. لقد استمد "أوخيّد "بطولته في الرواية عندما ربط حياته بحياة "المهري الأبلق "فهو جليسه ومستشاره ونبع حكمته، فعندما أصيب "المهري "بعدوى الجرب من نوق إحدى القبائل التي سطا عليها، بذل "أوخيّد "الغالي والنفيس، وتحمل المشاق في سبيل الوصول الى"عشبة آسيار "شبه المنقرضة، والتي تنمو في الصحاري البعيدة وتشفي من الأمراض جميعها كما وصف له أحد الحكماء.

وبعد رحلة من الألم والشقاء يشفى المهرى، ثم يتزوج أوخيد من "أيور "الحسناء دون موافقة والده، وتنجب له ولدا ثم تحل المجاعة بسبب الحرب فيرهن أوخيد أبلقه عند "دودو "ابن عم زوجه ليسد رمق جوعه وجوع أسرته، ولكن يهرب المهرى من ابن عم زوجه فيعفي دودو أوخيد من الرهن مقابل طلاق زوجته، فيطلقها ويعطيه دودو كيسا من التبر فتنتشر قصة من باع زوجه بكيس من التبر فيذهب أوخيد لدودو وهو يتجهز للزواج من أيور ليلة عرسه ويقتله.

يجتمع أبناء القبيلة للأخذ بالثأر للحصول على المال، فموت أوخيد هو السبيل للحصول عليه، وبعد مطاردة عصيبة يأخذون الجمل ويعذبونه ليستسلم أوخيد لهم، فيعلقونه بين جملين يشطرانه إلى نصفين، ليموت أوخيد ومهريه فى نهاية مأساوية.

تتخذ هذه الدراسة السيميولوجيا منهجا لها، والسيميولوجيا هى علم العلامات أو "علم الرموز semiology وsemiotics، والمصطلح بالفرنسية semiologie كما اقترحه دى سوسير السيميولوجيا أو علم العلامات "[2].

لقد انبثقت السيميولوجيا من الكلمة اليونانية semeion بمعنى العلامة، و logos بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح كلمة semiologie علم العلامات. ويوجه هذا العلم اهتمامه نحو دراسة مختلف أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، أى أنه العلم الذي يروم دراسة العلامة بأنماطها المختلفة فى حياة المجتمع، أو دراسة الشفرات أو الأنظمة التى تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل معنى ما[3].

إن اللسانيات هى اللغة الطبيعية سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة، أما السيميولوجيا فهى كل أشكال التواصل التى يستخدمها البشر فى المجالات المتنوعة سواء أكان التواصل لغويا أم غير لغوى.

إذن فعلم الرموز أعم وعلم اللغة فرع منه، ويعد علم السيميولوجيا علما حديثا حيث لم تتبلور ملامحه المنهجية إلا مع بداية القرن العشرين ولم يصبح حتى عهد سوسير علما مستقلا.[٤]

والعلامات إما لسانية أو غير لسانية، وتنقسم العلامات اللسانية صنفين كبيرين: علامات الكلام وعلامات الكتابة، وقد تطورت السيميولوجيا اللسانية تطورا كبيرا منذ نظرية سوسير ومختلف مستويات دراسة اللغة والكلام الموجودة فى معارف ودراسات مختلفة كالصوتيات phonologie والتركيب syntaxe والتصريف morphologie والدلالة semantique.

أما العلامات غير اللسانية فمن وسائل التعبير المستعملة فى التواصل الإنسانى بدءا بمجالات التواصل الأقل استعمالا من طرف الإنسان مثل العلامات الشمية، واللمسية والعلامات الذوقية، وانتهاء بالمجالات الأكثر استعمالا: العلامات السمعية، والبصرية، والأيقونية.[٥]

إن العلامة عند فرديناند دى سوسير هى اتحاد بين الدال والمدلول: الدال وهو الصورة الصوتية، والمدلول هو الصورة المفهومية أو التصور الذهنى، وتتم الدلالة باقتران الصورتين الصوتية والذهنية وبحصولهما يتم الفهم والإفهام، وأى تغير فى الصورة السمعية لابد أن يؤدى إلى تغير فى التصور والعكس صحيح أيضا[٦].

ويطلق على علم العلامات (السيميولوجيا أو السيميوطيقا) ويرجع مصطلح السيميولوجيا إلى سوسير (١٩١٣-١٨٥٧) الذي قال إنه من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، وسماه سيميولوجيا من الكلمة اليونانية التى تعنى علامة semiologie، ويكشف عما يشكل العلامات وعن القوانين التى تحكمها. أما مصطلح السيميوطيقا semiotics فيرجع إلى شارلز بيرس (١٩١٤-١٨٣٩) والذى يعنى به نظرية العلامات أيضا. هكذا شهد هذا العلم ولادة مزدوجة، ولادة أوروبية على يد دى سوسير وولادة أمريكية على يد بيرس فقد ولد هذا العلم فى مكانين وزمانين مختلفين فى سويسرا وأمريكا، والواقع أن هناك اختلافا بسيطا بين المصطلحين، وهو اختلاف يرتكز على التعارض بين نوعين من العلامة ففيما يحدد سوسير العلامة بأنها اتحاد بين الدال والمدلول، نجد بيرس قد أضاف إلى تلك الصيغة مفهوم المرجع (الواقع الخارجى).[٧]

وبعد فيمكن القول بأن العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية كلها تنضوى تحت السيميوطيقا، فالسينما والمسرح والرقص والعمارة والرسم والسياسة والطب والتاريخ والدين يمكن تطبيق علم العلامات عليها، فنحن نستخدم مجموعة متنوعة من العلامات فى حياتنا اليومية للتواصل بين الناس.[٨]

وفى ضوء هذه المرجعية المنهجية يهدف البحث إلى دراسة رواية التبر لإبراهيم الكونى دراسة سيميولوجية، حيث تتوقف الدراسة عند تشكيل الفضاء الصحراوى ورمزيته ثم نردف ذلك بالحديث عن سيميولوجيا دوال الصحراء "الرمز والنذر والأسطورة "فى الرواية،

يتبعه الحديث عن تشخيص الحيوان وخصوصية تشكيل العلاقة بين بطل الرواية وجمله. ومن القراءة السيميولوجية البنيوية إلى القراءة الثقافية حيث تختتم الدراسة بقراءة للأبعاد الثقافية التى تضرب بعمق فى تشكيل الرواية.

أولا: تشكيل الفضاء الصحراوى:

المكان هو العنصر الذي ينهض عليه النص الروائى عند الكونى وبه يستقيم، "ويتشكل المكان عن طريق الوصف. ذلك أن الوصف يرتبط بأشياء ثابتة لا تجرى فى الزمان أو هو – بالأحرى – يسمرها فى لحظة معينة، ويقطع امتدادها الزمنى الخطى وتتابعه ويلتفت إلى هيئتها وأحوالها، ليخبر عن عناصرها أو حجمها أو شكلها أو لونها أو رائحتها. أى يلتفت إلى جعلها مدركة عن طريق الحواس."[٩]

لقد جذب فضاء الصحراء أقلاما عديدة فوقفوا عليه وجعلوه حاضنا لأحداث رواياتهم ومؤطرا له، حيث رصدوا فيه لحظات التحول والاختراق مع دخول المستعمر واكتشاف النفط وبناء المدن، وانتشار التقنيات الحديثة من بناء وعمران ورفاهية ومن هؤلاء صبرى موسى فى روايته "فساد الأمكنة "، وعبد الرحمن منيف فى روايات "النهايات "و "سباق المسافات الطويلة "و "مدن الملح "بأجزائها الخمسة. أما الكونى فقد رسم عالم الصحراء فى عزلته وإصراره على البقاء مهادا للأساطير والحكايات العجائبية، عالم مقفر للإنسان حيث الصراع الدائم مع الطبيعة ومع أقرانه من الإنس والجن. صراع مرير يتحمل الصحراوى بصبر ودأب وشجاعة نتائجه التى قد تصل إلى ذروة المأساة، يكافح من أجل البقاء ولا يخشى الفناء عند الموت"[١٠].

يعيش المجتمع الصحراوى بطبيعته على تجربة الحدود القصوى، فهو مجتمع موجود فى مكان منبسط، وفى زمان دائرى يعيد إنتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة فى الحياة والقوت، ولا وقت له للانشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية إلى الحاجات الكمالية. وأى تغيير فى حاجاته وتجاوز لها باتجاه الكمالى يعنى تغيير تركيبته وبنيته بكاملها، يعنى تهديد وجوده بوصفه مجتمعا صحراويا.[١١]

إن الصحراء مكان اللامتناهى ترتبط بها المغامرة، والحرية، والانطلاق والاكتشاف، والإفلات من سطوة السلطة، وابتكار القيم الجديدة، وامتحان قدرات الذات[١٢] .

وإذا حضرت مفردة "الصحراء"فلابد أن تحضر إزاءها مفردة "الماء "ليتواصل جدل الحياة والموت، فصحراء الكونى قاسية بطبيعتها وطقوسها، فقيرة بإنتاجها، يلهث فيها الصحراوى ليكفى حاجاته الأساسية من ماء وغذاء، ويتمسك فيها بتقاليده وعلاقاته وبعناصر صحرائه من واحة وراحلة وقطيع ماشية وجمال.

وتتبلور معاناة الصحراوى فى توفير طعامه وشرابه، فبهما تستقر حياته ويستمر بقاؤه ودونهما يتعرض للفناء والموت كما بدا عند أوخيد بطل التبر:

"جف حلقه ويبس فمه. فشل فى أن يستحلب اللعاب. العطش. العطش. العطش. قدر الصحراء الخالد. الصبر أيضا إله العطش. الصبر تميمة خالدة أيضا فى الصحراء. يا رب هبنى صبرا. إذا وهبك الله الصبر فى الصحراء وهبك كل شيء"[١٣].

فالحياة دون ماء فى الصحراء تعنى الموت والفناء:

"أحس بالعطش. فتذكر الماء. نسى أنه فى خلاء مقطوع بلا قطرة ماء. هول المعركة أنساه أخطر حجاب فى الصحراء الماء! دون ماء لن تتحقق أى معجزة فى الصحراء. حتى إذا تحققت معجزة فإن انعدام الماء يمحوها ويحولها إلى وهم. كل الدنيا وهم دون ماء وما فائدة الشفاء دون ماء؟ جاء الشفاء وغاب الماء. جاءت الحياة فأقبل الموت "[١٤]

وإذا كانت الحياة فى الصحراء دون ماء تعادل الموت، فالجدب والفقر والجوع فى الصحراء تفضي إلى هذه النتيجة وخصوصا بعد نشوب الحرب:

"اشتد الجوع وشمل الصحراء كلها. فبعد فى السواحل. ارتبكت حركة القوافل إلى الدواخل فى أعماق القارة. وتوقف القوافل والتجارة لم يؤثر فى السنوات الأولى. ولكن استمرار الحرب صعد الجوع. وجعل الفلاحين يرفعون أسعار الغلال والتمر ... فمن أين له بجمل قوى عاقل فى السنين العجفاء؟ كيف يستطيع أن يدبر جملا وهو جائع وامرأته وطفله مهددان بالجوع أيضا؟ تذكر كيف شوى مداسه الجلدى وأكله منذ أسابيع فى الصحراء الرملية "[١٥]

لقد وصل به الجوع إلى أكل الحذاء، وإذا استمر الجوع سيكون الموت:

"فى الليل، حدثه عن الجوع فى الصحراء. قال إن عائلات بأكملها ماتت ودفنت فى مقابر جماعية، خاصة فى السنة الأخيرة. فى الصحاري الجنوبية نزلت أمطار شحيحة. فحل الجدب مبكرا مع الصيف القاسى "[١٦].

هكذا تتشكل ثنائية البقاء / الفناء فى الفضاء الصحراوى، فمفردتا الماء والغذاء هما الحياة لرجل الصحراء فدونهما الفناء والهلاك. وعلى الرغم من هذه المعاناة وهذه القسوة فالصحراء عند الكونى هى الفضاء المثالى الذي ينعم بالسعادة والطمأنينة فيه، ففيها الطهر والطمأنينة والسكينة، فضاء النقاء والالتقاء بالآخرة:

"سكينة فى الصحراء وسكينة فى القلب. ماء عين الكرمة يغسل الجسد، والصحراء وحدها تغسل الروح. تتطهر. تخلو. تتفرغ. تتفضى. فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدى. بالأفق. بالفضاء المؤدى إلى مكان خارج الأفق وخارج الفضاء. بالدنيا الأخرى. بالآخرة. نعم بالآخرة. هنا، فقط، هنا، فى السهول الممتدة. فى المتاهة العارية. حيث تلتقي الأطراف الثلاثة: العراء / الأفق / الفضاء لتنسج الفلك الذي يسبح ليتصل بالأبدية. بالآخرة هذا الالتحام السماوى، التحام الثالوث المقدس هو الذي ينشر الطمأنينة وينسج خيوط السكينة ويزرع الصمت والهدوء فى القلب "[١٧]

إن الصحراء عند الكونى رمز للقداسة / للطهر / للنقاء / للحرية / للتحرر / للارتقاء/ ففيها تتجسد المعانى الروحية كافة، ومن ثم فهى ترفض الدنس / الخطيئة / الغواية، لقد لفظت

الصحراء أوخيد وأبلقه بعد الخطيئة وغواية الأنثى لهما، فكان عليهما أن يسيرا فى رحلة شقاء وألم للتطهير لتقبلهما الصحراء مرة أخرى. إلا أن أوخيد سينخدع مرة أخرى سيغويه بريق المادة "التبر"، والتبر فى عرف الصحراء مواز للدنس، يقيد روحه الحرة ويجعله أسيرا لرغباته وشهواته، فهو ملعون فى عرف الصحراوى:

"سيعيد له التبر الملعون. شوهه بالذرات الصفراء. لوث يديه. لطخ روحه. امتدت يده إلى عرين اللعنة. اللعنة الكامنة فى الكنوز. فتلطخت يده. تعفنت إلى الأبد. ماذا سيطهرها الآن من النحاس الملعون؟ كيف سيمسح الإهانة؟ كيف سيمسح اللعنة؟ كيف سيغسل قلبه من الحرام؟"[١٨]

ستصيبه لعنته ولن يجد سبيلا للتطهر من هذه اللعنة إلا الموت، ستلفظه الصحراء لتفضي به الأحداث إلى موت أسطورى.

ثانيا: سيميولوجيا دوال الصحراء:

يرتكز قص الكونى على الميثولوجيا، فهو بارع فى توظيف الرموز والإشارات والأساطير فى ثنايا حكيه، إنه "يصنع حفرياته المدهشة فى جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، ويصطحب معه قيثارة الشاعر وفأس الروائى فى الآن ذاته، يؤلف منهما خيالا خلاقا يعيد تصوير الكائنات وهي تتنفس بكارتها الأولى، يستقرئ أسرارها ويشهد خيوطها قبل أن تتعقد فى نسيج اليوم الرث الباهت المبتذل "[١٩]

سيميولوجيا الرمز:

للرمز سيميولوجية تميزه فقد أشار بيرس إلى أن العلاقة التى تربط بين الدال والمدلول فى الرمز عرفية محضة وغير معللة فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاور. فالرمز هو علاقة تحيل إلى شيء تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة.[٢٠]

فالرمز يوحى "بشيء غامض أو غير معروف أو مستتر بالنسبة لنا. والكلمة أو الصورة تكون (رمزا) حين توحى بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر، وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لا شعورى) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء"[٢١].

ونظرا لخصوصية رموز الصحراء- وبخاصة قبائل الطوارق التى ينتمي إليها الكونى - وما تحمله من إشارات خفية يصعب فك شفرتها لدى المتلقى فقد كان الكونى يمارس فعل التفسير فى السرد؛ حيث كان يوضح دلالات الرموز التى يستخدمها فى ثنايا حكيه كما يظهر فى هذا النص:

"فتح الحيوان فكيه حتى نهايتهما. تدفق الزبد واللعاب والقئ الأسود. آه. القئ الأسود. عين الحسد. يجمع العرافون على ذلك. لقد حسدوه ... كل ما حدث بسبب الحسد"[٢٢].

فالقئ الأسود رمز للحسد فى عرف الصحراء، ويستمد الرمز قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه، فالمجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه. لقد كان الكونى مدركا لخصوصية رموز الصحراء فعكف على فك شفرتها كما يبدو فى هذا النص أيضا:

"القائمتان الأماميتان غائرتان بجروح عميقة سببتها قيود الليف. أخشن أنواع الليف. الليف الوحشى. وبدل سيمياء القبيلة (+) وسموه على فخذه الأيسر بسيمياء قبائل آير (+١١). هذه إشارة من دودو. دودو داهية. هذا استفزاز. يريد أن يقول له إن المهرى لم يعد ملكه. ومجرد إطلاق الجمل فى أثره إشارة. يريد أن يحرق قلبه "[٢٣]

لقد صارت هذه العلامة (+١١) على جسد المهرى رمزا لفقد الملكية فالمهرى لم يعد ملكا لأوخيد، أصبحت (+١١) دلالة على امتلاك دودو للمهرى وفى ذلك تضمين لمعانى الكيد والاستفزاز من قبل دودو لأوخيد.

سيميولوجيا النذر:

للنذور خصوصية وأهمية فى عرف الصحراء كما أن لها بعدا رمزيا، فالنذر هو تنازل من طرف عن قيمة مادية لطرف آخر مقابل تحقيق قيمة رمزية، ويقدم الناذر نذره لأنه يؤمن بالمنذور له.[٢٤]

اعتمد الكونى فى تشكيل مسار الحكى وتتابع أحداثه على توظيف النذر، فقد نذر أوخيد أن يذبح جملا سمينا بعد شفاء أبلقه من الجرب حيث قال:

"أخيرا ركع ورفع يديه وصاح: يا ولى الصحراء. إله الأولين. أُنذر لك جملا سمينا. سليم الجسم والعقل. اشفِ أبلقى من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السميع. أنت العليم"[٢٥].

وبعد شفاء الأبلق لم يف أوخيد بالنذر، فتوالت عليه المشكلات حيث بدأت بتمرد المهرى فى ساحة الرقص فكبده ذلك قصيدة هجاء فكان ذلك إشارة لسرعة تقديم القربان:

"تذكر أوخيد الكلمات التى نطقها فى وعده عند ضريح ولى الأولين ... والمهرى لا هو بسمين ولا العاقل ولا يملك الجسم السليم بعد. فقرر أن ينتظر حتى يكبر فيسمن ويعقل ويسلم جسمه. عندما حدثت الفضيحة فى ساحة الرقص كان المهرى لا يزال يسمن ويرتع فى المراعى الجنوبية. فرأى أوخيد اليوم إشارة فيما حدث. الولى أعلن عن نفسه وحذر. طلب التعجيل بقربانه ... ليس ذلك غريبا فالإشارة مثل النبوة تومض مرة واحدة "[٢٦]

ولكنه نسى النذر ونحر الجمل فى ليلة عرسه، وقد كان النذر للآلهة تانيت آلهة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين، ويرمز لها بمثلث على شكل هرم، حيث قال:

"قالت العرافة: قلت مثلث؟ هل نذرت شيئا للآلهة تانيت؟

انشق رأسه، وقفز كمن طعن طعنة بسكين:

الآلهة تانيت؟ للآلهة تانيت؟

تذكر النذر. تذكر الولى. تذكر قاعدته المثلثة الأضلاع. أكل النذر. أطعمه للعروس. نسيه تماما ... اغفرى يا تانيت. اغفرى. لقد نسيت. سهوت. لم أتأمل الإشارة فى القاعدة المثلثة. كنت غافلا. كنت مريضا"[٢٧].

ففى عرف الصحراء يعد الحنث بالنذر إثما عظيما يتبعه عقاب أليم، فقد تكبد أوخيد إثر ذلك مشكلات جمة مع زوجه كما حل الجوع والجدب بالصحراء فكادت المجاعة تفتك بأوصاله وتقضى على أهل بيته.

سيميولوجيا الأسطورة:

يخلق السرد عند الكونى سلسلة من الأساطير[٢٨] التخيلية، أساطير تومض ثم تنطفئ لكنها دائما تنبض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة المرتبكة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان والحيوان،[٢٩]وأحيانا بين الإنسان والجن والآلهة الخيالية.

فالأسطورة كشف لعوالم غير مسبوقة وانفتاح على عوالم أخرى تتخطى حدود عالمنا الفعلى، إن الأسطورة "عنصر ضرورى لا غنى عنه بالنسبة للثقافات الإنسانية فى كل مراحل تطورها. فالأسطورة حالة ذهنية أو تخيلية مكملة للفكر العلمى من حيث إنها تنبع من الرغبة فى الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التى يتعرض لها الجنس البشرى كله مثل الموت. وصحيح أن التقدم العلمى يؤدى إلى تراجع التفكير بكل أشكاله وصوره بما فى ذلك تكوين الأساطير، ولكن الأسطورة تظل مع ذلك عاملا مؤثرا وفعالا فى الحياة المتحضرة الحديثة"[٣٠].

يبعث الكونى الأسطورة من مرقدها ويبث فيها من روحه وخياله فيجعلها تحدث وتتفاعل وتشكل الأحداث وتؤثر على تطور الشخصيات وعلى انفعالاتها ومسالكها، إنه يجعل الأسطورة حاضرة نابضة معاشة تتضافر مع نسيج الحكى فى تفاعل بديع. فبالأسطورة يتحقق الشفاء، فبعد إصابة المهرى بالجرب نصحه الشيخ موسى بالذهاب إلى قرعات ميمون ليأكل الجمل من عشبة آسيار، وهو نبات أسطورى يعطى طاقة هائلة، ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحريا لكل الأمراض المعروفة فى العالم القديم، ولكن من ذاقه يصاب بالجنون كما قال له الشيخ موسى:

"الشيخ موسى هو الذي تمتم له بالسر وخلص أبلقه. قال له: الكلام بيننا ولكن شفاء جملك فى آسيار. لا تضحك على واسمع كلامى. اذهب إلى قرعات ميمون فى الربيع القادم، آسيار لا ينبت إلا فى تلك السهول. أوثق المهرى جيدا حتى لا يفر واتركه يرتع يوما أو يومين وسوف ترى، ثم كرر له بلغة غامضة: لا تنس أن تعقله جيدا. نعم آسيار فى القبيلة مرادف للجن والجنون من ذاقه جن سواء أكان ذلك حيوانا أم إنسانا. وخشية الأهالى من هذا النبات الخرافى متوارثة"[٣١].

ففى أرض الجن يكمن الشفاء من الداء بنبتة أسطورية هى "آسيار"التى يذيلها الكونى بعلامة "نجمة"ليفك شفرتها فى هامشه قائلا: "آسيار: يعتقد أنه بقايا السلفيوم. وهو نبات أسطورى يعطى طاقة هائلة. انقرض من ليبيا فى القرن الثالث قبل الميلاد. ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحريا لكل الأمراض المعروفة فى العالم القديم. وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض."[٣٢]

لقد سلط الكونى الضوء فى هامشه على شكل من أشكال التناص الحضارى بين الحضارة المصرية والحضارة الليبية والعلاقة المتبادلة بين الحضارتين، فهذه النبتة الأسطورية تستدعى التحنيط الفرعونى حيث كان الفراعنة يستخدمونها لهذا الغرض. إن هامش الكونى توثيقى إخبارى[٣٣] يفسر فيه الكلمات الموغلة فى الغموض فضلا عن أفكار قبائل الطوارق فى الصحراء الليبية وعاداتها التى لا يفك شفرتها إلا من أحاط بها علما، ومن هذه الكلمات: "البرزخ – آير – الترفاس- تانس ... وغيرها"، ومن ثم تنشطر العلامة إلى دال فى المتن ومدلول فى الهامش.

وإذا كان الشفاء يتحقق بالأسطورة فاستشراف الموت أيضا يتجسد من خلال الأسطورة كما بدا عند جد أوخيد:

"جده لأمه شيخ حكيم ... ويقال إن الموت أيضا لم يفاجئه. رأى فى منامه أنه يقف تحت السدرة الأسطورية الضائعة فى غرب الصحراء ويشرب من ماء البحيرة فقال له العراف فى الصباح: أعد نفسك للرحلة إنها سدرة المنتهى. فحضر كفنه. وغسل جسده وارتدى أفخر لباسه. وانتظر ملك الموت. وظل يفعل ذلك كل يوم حتى لفظ أنفاسه بعد أسبوع من تاريخ الرؤيا"[٣٤].

يفك الكونى شفرة "السدرة الأسطورية "فى هامشه قائلا:"أسطورة للطوارق تتحدث عن سدرة فى مكان ما فى الصحراء تحتها نبع. من وجدها وشرب من النبع عاش خالدا أبد الدهر"[٣٥].

هكذا يظهر الراوى الإخبارى التوثيقى فى هامش الحكى ليؤرخ لما غمض من أساطير ومعان ليقوم بالوظيفة التفسيرية فى هامشه.

وكما كانت الأسطورة عنصرا فاعلا فى حياة أوخيد ومؤثرا على تطور الأحداث كان موته أيضا أسطوريا حيث كان تمثيلا فعليا لأسطورة تانس التى جاء فيها أن "تانس أمرت العبيد أن يمزقوا الضرة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران فى طريقين متعاكسين، عقابا لها على تدبيرها المحاولة التى استهدفت حياتها "[٣٦].

تختتم الرواية بموت بطلها بهذه الطريقة الأسطورية:

"قال رجل بدين، قصير القامة، تفوح منه رائحة الشياط:

– تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة؟

– ثم وجه الخطاب إليه:

– تعرف كيف لاقت الضرة جزاءها؟

قيدوا يديه ورجليه بالحبال. جاءوا بجملين. شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر.

صاح البدين: السوط! السوط!

أحرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط. قفز أحدهم نحو اليمين، وقفز الآخر فى الاتجاه الآخر "[٣٧]

هكذا كما كانت الأسطورة محركا لحياة أوخيد كان موته أيضا موتا أسطوريا، فكما عاش بالأسطورة مات بالأسطورة.

ثالثا: تشخيص الحيوان:

يقوم الكونى بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكونى بكل أبعاده المتجذره فى الطبيعة والحيوان والإنسان، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية فى حركة الوجود التى لم تتمخض عنها الحضارة بعد فى بكارتها الأولى.[٣٨]

يستأثر الحيوان بمكانة واضحة فى سرد الكونى، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور وتقوم بأدوار رئيسة فى حكيه، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان فى مجتمع الصحراء فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان.[٣٩]ففى أدب الكونى يعاني الإنسان فى مجتمع الصحراء من الاغتراب فلا يجد أنيسا ورفيقا له سوى الحيوان فيتوحد معه ويبثه لواعجه وعزلته.

"وثمة تساوق مثير للانتباه فى مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان فى روايات الكونى، ففى كثير من اللحظات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلا الحيوان مشاركا له فى كل شيء فيبثه ما يعتمل فى داخله على شكل حوار معلن حينا، ومناجاة داخلية أحيانا أخرى"[٤٠].

يعقد الكونى علاقة شديدة الخصوصية بين "أوخيّد"بطل الرواية وجمله "المهرى الأبلق"الذي يبدو كالبشر، فيه من الحكمة والصبر والفلسفة الكثير، يجعل الكونى الجمل بطلا ومحركا رئيسا لأحداث الرواية، يشكل ملامحه ومشاعره وعلاقته بصاحبه. فنراه يتغنى بصفاته قائلا:

"هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟ ويجيب نفسه؟ لا، هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا فى رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ لا، هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه فى الكبرياء والشجاعة والوفاء؟ لا، هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا فى صورة مهري؟ لا، هل رأيتم أجمل وأنبل؟ لا لا لا اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه"[٤١].

يعدد أوخيد قرائن[٤٢] مهريه الجسدية والنفسية، فهو أبلق رشيق خفيف الحركة متناسق القوام جميل الصورة لا ينافسه أحد فى صفاته النفسية حيث الكبرياء والشجاعة والوفاء والنبل.

لقد استمد أوخيد بطولته فى الرواية عندما ربط حياته بحياة المهرى الأبلق، فهو جليسه ومستشاره ونبع حكمته حتى صار ينحو منحاه فى علاقاته العاطفية:

"هذه ليست المرة الأولى، سبق له أن ورّطه فى فضائح أفظع، فقد تعود أن يقوم بغزواته العاطفية الليلية إلى النجوع المجاورة على ظهر الأبلق. يسرجه بعد المغيب وينطلقُ إلى ديار المعشوقات فيصل بعد منتصف الليل. يوثقه بالعقال في أقرب الأودية ويتسلل في الظلمات إلى خيم الحسان. يتغازل ويتسامرُ ويختطف القبلات حتى ينفلق أفق الصحراء عن الضوء، فيتسلل إلى الوادي ويقفز فوق السرج وينطلقُ عائداً.

تكررت الغزواتُ حتى اكتشف أن أبلقهُ الرشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة تعودت أن تقضي الربيع في وادي "المغرغر"واعتاد هُوَ أن يزورَ فاتنة من بنات تلك القبيلة النبيلة. يتركه يرتعُ في قاع الوادي مع الإبل، ويذهبُ إلى فتاته في المضارب. ولم يغفل عن مشاعر مهريه العاطفية. فقد لاحظ هيامه بالناقة البيضاء منذ زياراته الأولى. وازداد يقينا بعدما رأى كيف يطير الأبلقُ إلى "المغرغر"ويحترقُ شوقا للسفر الليليّ. فكان يشاكسه ويقول:

لماذا تخبئ عني؟ اعترف أنك تطيرُ إلى محبوبتك ولا تطير بي إلى محبوبتي. اعترف أن لا فضلَ لك في العدو هذه الزبد، ويمضغ المرة! الأنثى هي السبب! هي السبب دوما! فيرد عليه متمايلا، ينثر الرسن في عدوه السعيد:
أو _ ع _ ع _ ع.... فيضحكُ أوخيّد، ويستمرّ في مداعباته."[٤٣]

يستدعى النص السابق صورة الشاعر البدوى العاشق، مغامر الصحراء الذي يسير إلى خيام محبوبته ليلا ويتسلل إليها ليقضى معها سويعات قليلة حتى الصباح. يذكرنا هذه المشهد "بعمر بن أبى ربيعة "المغامر العاشق الذي كان يتسلل خلسة لحى محبوبته، وينتظر الحي حتى ينام ثم يسير مشية الحباب بحثا عن خيمة معشوقته ليقضى معها ليلته.

كذلك يستدعى هذا النص "علاقة البدوى بجمله"، تلك العلاقة القوية التى تجعل الجمل رفيقا مخلصا لصاحبه والتى تذكرنا بما سطره العربى من أبيات جميلة فى الشعر العربى عن هذا الحيوان.

وتكمن المفارقة فى سلوك الجمل الذي ينحو منحى صاحبه، فكما أضناه الهوى وجعله يسلك الرحلة الشاقة للوصول إلى محبوبته أضنى "المهرى الأبلق"الذي صار يبحث هو الآخر عن معشوقته ويسرع الخطى إليها قبل خطى صاحبه.

يضع هذا المشهد صورة "العربى "فى مقابل صورة "جمله"لتشكل علاقة العربى بمعشوقته "مفارقة سلوكية "عندما ينحو مهره المنحى نفسه باحثا عن معشوقته، فهذا التماثل السلوكى يؤكد مدى قوة علاقة أوخيد بجمله، مما سيترتب على ذلك نموا فى الأحداث.

إن هذه المغامرة العاطفية لأوخيد وأبلقه هى بداية الخطيئة التى ستكبدهما المعاناة والألم فى مجتمع تمثل فيه القداسة رأس مال الصحراء، فالخطيئة فى الفضاء الصحراوى تحتاج إلى "التطهير والتكفير "ومن ثم سيصاب الأبلق إثر هذه العلاقة بالجرب، وسيفقد لونه ولن يشفى إلا بعشبة آسيار عشبة الجنون، فلكي يحظى الجمل بالشفاء لابد أن يمر بالجنون لابد من العذاب والتطهير بالألم لتكفير الخطيئة لأوخيد وأبلقه.

بعد أن يتناول الجمل عشبة آسيار يندفع بجنون أسطورى فى رحلة ألم وشقاء يشاركه فيها أوخيد قائلا:

"يا ربى أعطنى قليلا من ألمه. يا رب قاسمنى ألمه. اجعلنى أساهم فى التخفيف عن الأبلق. هو تألم كثيرا. شهور وهو يتألم، ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم. ألمه فظيع وإلا لما صرخ. النبيل لا يصرخ إلا إذا تجاوز الألم حده. أزح عنه جزءا من العبء وضعه فوق رأسى"[٤٤].

يضطر أوخيد حتى لا يفقد أبلقه أن يربط جسده بذيله ولجامه فيسحبه فى المرتفعات والوديان لتمزق الأشجار والرمال والصخور جسده ليذوق الألم ويتطهر من الخطيئة. وبعد هذه الرحلة الجنونية يُمنح الجمل ميلادا جديدا، فبعد مرحلة من الغياب والجنون تبدأ الحياة. وإذا كان شفاء الجمل يتعلق بعشبة آسيار فإن حياة أوخيد تتعلق بالماء وعند نفاد الماء لم يعد لأوخيد قدرة على الصبر والاحتمال. لقد أنقذ أوخيد جمله، وحان الوقت لينقذ الجمل صاحبه.

سيتمدد أوخيد فوق ظهر أبلقه، ويربط جسده بجسد جمله ليمتزج الدم بالدم وهي علامة على التآخى لقد صارا أخوين بالدم حيث قال:

"إذا اختلط الدم بالدم واتحد الجسد بالجسد ختم العهد بالأخوة الأبدية. هذا ما تقوله العجائز ... فتمدد فوق ظهر المهرى، والتصق بالجسد السلوخ أحس بلزوجة الجلدة الحمراء. الدم لم يتيبس بعد. جسده أيضا عار. مزقت أشجار الطريق ثيابه. شعر أن دمهما المتخثر اللزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تسميه العجائز بالتآخى. عهد الأخوة. عهد الوفاء الأبدى. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. فى الماضى كانا صديقين فقط. أما اليوم فإنهما ارتبطا بوثاق أقوى. الدم. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب "[٤٥]

سيذهب به إلى البئر للارتواء فليس فى جسده قطرة ماء، ولكن البئر عميقة وليس من دلو، سيربط جسده بلجام جمله ويحاول النزول فيسقط فى الهاوية:

"ظل ممسكا بحافة البئر بأحجار الفوهة. تزحزح نحو الهاوية. لم ير. لم يسمع. لم يحس. جاهد فى أن ينزل الأحجار الأولى مستعينا بيديه حتى لا تؤدى السقطة الحرة إلى نزع الوثاق من الذيل. فعل ذلك آليا دون عقل. قرر أن يفعل ذلك. ولكن القوى الخائرة، الأطراف التى حطمها الطريق والجراح. خانته فانهار فى الهاوية"[٤٦].

سينقذه الأبلق، سيسحبه من هاوية البئر ليجد أوخيد نفسه بعد غيبوبته بجوار جمله، لقد تبادلا الأدوار، ففى قرعات ميمون كان أوخيد مساعدا لأبلقه، وعند البئر كان الأبلق مساعدا لأوخيد لقد قاما بدور "المساعد"لكل منهما لاستكمال الحياة مرة أخرى بعد رحلة من الموت المؤقت، لتتحقق ثنائية "الحضور والغياب "حضور الذات / غياب الحيوان، ثم حضور الحيوان / غياب الذات.

لقد أنقذ أوخيد جمله، فأنقذه الجمل لتتوطد علاقتهما ببعض أكثر وأكثر، ولكن بعد عودة المهرى لن يكتمل التطهير ولن يعود له لونه إلا بالإخصاء، فبالإخصاء تكتمل الطهارة:

"ولكن لابد من الطهارة. لن تفوز بالجمال ولن نلقى الله دون طهارة. الطهارة هى الشرط. أعترف لك أنه عمل قاس. ولكن ليس لدينا خيار"[٤٧].

تتنامى الأحداث ويضطر أوخيد أن يرهن الجمل – بعد ضغط من زوجته - عند "دودو "ابن عم زوجه نظرا لحالة الجدب التى مرت بها البلاد، ثم يطلب دودو أن يطلق أوخيد زوجه ليفك أسر الجمل ويتم ذلك ويعطيه كيسا من "التبر "فيشاع أن أوخيد باع زوجته مقابلا "التبر" فينتقم أوخيد من دودو ويقتله ليلة عرسه، ثم يطالب ورثته برأس أوخيد ليحصلوا على الذهب،

ولكى يجدوه سيقومون بربط الأبلق وإشعال النار بجسده وعندئذ يستسلم أوخيد لهم فهو لا يطيق العيش دون أبلقه، فيختار الموت، فيربطوه بين جملين يسيران فى اتجاهين معاكسين لتتقطع أوصاله ويموت مع أبلقه.

"عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء، وتتردد فى كل السلسلة الجبلية: آ-آ-آ-ع-ع-ع. غزت أنفه موجة جديدة من الشياط. حملتها إلى قبره نسمة شمالية لافحة فاحترق قلبه. الشياط فى قلبه – قلبه هو الذي يحترق ... رائحة الشياط لا تطاق. يختنق بالرائحة رائحة قلبه المحترق. اندهش أنه لم يتحول إلى فحمه بعد ... وصل الموقع ممزقا، مجروحا، حاسر الرأس. وقف أمامهم تفحصوه صامتين. تفحصهم صامتا... وضعوا القيد فى يديه دون أن يتبادلوا كلمة "[٤٨]

حدد السيميائى الفرنسى جريماس الأشخاص لا بوصفهم كائنات نفسية وإنما بوصفهم مشاركين ذلك لأن الشخص من الناحية الألسنية لا يحدد بميوله النفسية أو صفاته الخلقية وإنما بعمله أو دوره داخل القصة، وبهذا يمكن النظر إلى الشخصية بوصفها وظيفة نحوية ذلك لأن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنما ينبع من مفهوم نحوي فليس هناك فعل دون فاعل أو فاعل دون فعل، والفاعل النحوى هو من قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل الفنى على مستوى القصة. وهذا المفهوم الألسنى للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة، ذلك لأن القصة هى مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص / العوامل يصل عددها عند جريماس إلى ستة هى:

١- المرسل ٢- المرسل إليه
٣-الفاعل ٤- الموضوع
٥- المساعد ٦- المعارض [٤٩]

وتأتلف هذه العوامل الست فى علاقات ثلاث:

١- علاقة الرغبة: ويقصد بها علاقة الذات من يرغب (الفاعل) بالموضوع المرغوب فيه (المفعول).

٢- علاقة التواصل: هى أن كل رغبة من الذات لابد أن يكون وراءها محرك يسمى مرسلاً فهذه الرغبة (المرسل) هى التى دفعت المرسل لبث رسالته إلى المرسل إليه.

٣- علاقة الصراع: وتتضح فى عاملى المساعد والمعارض، فالمساعد هو الذي يقف دائما إلى جانب الذات ليساندها، أما المعارض فهو يعمل على عرقلة الذات عن تحقيق الموضوع[٥٠] .

فالذات أو الفاعل فى التبر هو "أوخيد"، والموضوع المرغوب فيه أو المفعول هو "الجمل "، فعلاقة الرغبة تتحقق بين أوخيد وأبلقه، كذلك علاقة التواصل "فالمرسل"أوخيد، والمرسل إليه "الجمل".

أما علاقة الصراع فقد تبادل أوخيد وجمله دور المساعد على مدار الأحداث، أما المعارض فنجده يتشكل فى المرض والجدب والزوجة ودودو حيث تتكاتف هذه العناصر لعرقلة الذات "أوخيد "عن الاحتفاظ بالموضوع "الجمل".

نتوقف عند لغة المهرى مع صاحبه، فللجمل سيميوطيقا خاصة فى التواصل مع مالكه، فهو حيوان لا يتكلم، الأصوات الوحيدة التى يتقنها هى: "و-ع –ع-ع"، وبالرغم من أن هذه الأصوات لا معنى لها فإنها قادرة على إيصال معان كثيرة.

قد تدل على الفرح والسعادة:"فيرد عليه متمايلا، ينثر الزبد، ويمضغ الرسن فى عدوه السعيد: أو-ع –ع-ع "[٥١]

وقد توحى بالندم: "يسبل الحيوان جفنيه خجلا ويجيبه فى ندم: أو-و-ع –ع-ع"[٥٢]
وقد تشي بالشكوى:"وفى بعض الأحيان يشتكي فى بؤس: أو-و-ع –ع-ع"[٥٣]
وقد تكشف عن الرفض: "بلع اللقمة ورفض الاقتراح: آ-ع-ع-ع. آ-ع-ع-ع"[٥٤]
وقد تفصح عن الاستغاثة:"مر زمن قبل أن يسمع صوته. استغاثته: آ-آ-آ-ع-ع-ع"[٥٥]

فالدال واحد (أو-و-ع –ع-ع) ولكنه يؤول إلى مدلولات عديدة تكتسب تنوعها من نبرات الصيحة ومن الموقف ذاته لتشى بالفرح والشكوى والأنين والألم والاحتياج والاستغاثة. هكذا فالاتصال بين أوخيد وأبلقه له طبيعة خاصة لا يدرك شفرتها سواه لخصوصية علاقتهما.

رابعا: القراءة الثقافية:

ترتكز القراءة الثقافية[٥٦] لرواية التبر على ملمحين بارزين وظفهما الكونى بشكل غير مباشر للإفصاح عما يضمره النص السردى من مضامين، الملمح الأول هو "التناص[٥٧] "حيث يبدأ الكونى مفتتح بعض فصول روايته بالتناص الذي يستدعى فيه نصوصا مختلفة لتحمل هذه العتبات التناصية إشارة خفية تمهيدية لما سيطرأ على مجرى الأحداث، فالفصل الأول يبدأ بتناص من العهد القديم وتناص لابن فضل العمري فيهما:

"ما يحدث لبنى البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم. موت هذا كموت ذاك، ونسمة واحدة للكل، فليس للإنسان مزيّة على البهيمة لأن كليهما باطل "العهد القديم سفر الجامعة الإصحاح الثالث.

"فى طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار همج، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربوا أنهم ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشأ بها الإسلام، ونطق بها الأذان، إلا قل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى يعدم، ويزداد فيما يليه من بلاد الكفار "ابن فضل العمري "مملكة مالى وما معها "[٥٨]

يمهد تناص العهد القديم للعلاقة التى ستنشأ بين أوخيد ومهريه، أما تناص ابن فضل العمري فيحمل مرجعية ثقافية حول ارتباط الذهب ببلاد الكفار الهمج وقلته فى بلاد الإسلام ليمهد بذلك لوضاعة هذا المعدن ودناسته.

أما الفصل الخامس فيبدأ بتناص لسوفوكليس فيه:"الآلهة لا تغفر الحنث بالوعد"[٥٩]

فى إشارة لما سيحدث من حنث أوخيد بنذره وعدم غفران ذلك.

وفى الفصل العشرين يمهد تناص جلال الدين الرومى لموت أوخيد وفيه:

"حياة العاشقين فى الموت، ولن تملك قلب الحبيب إلا بفقدان قلبك "جلال الدين الرومى (المثنوى) "[٦٠]

لقد وظف الكونى هذه العتبات التناصية فى بداية بعض فصول روايته لتصير متكأ ثقافيا يقوم بدور تمهيدى إشارى يشي بطريقة موجزة غير مباشرة بما سيقع من أحداث.

أما الملمح الثانى الذي ترتكز عليه القراءة الثقافية هو "البعد الصوفى"، حيث نلمح فى ثنايا الفصول ومضات صوفية تتكشف فى كلام الشيخ موسى ذلك الفقيه الزاهد الذي كان أوخيد يؤمن دوما بنصائحه:

"الشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس فى الصلاة وهو مقطوع. لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب. يعيش متنقلا مع القبيلة برغم أنه ليس من القبيلة. ويقال إنه جاء من غرب الصحراء. من فاس بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة. الشيخ موسى هو الذي تمتم له بالسر وخلص أبلقه".[٦١]

والشيخ موسى من مشايخ الصوفية، من أتباع القادرية، والقادرية مذهب صوفى أسسه عبد القادر الجيلانى[٦٢]، كان أوخيد يهتدى دائما بكلامه ويستشيره فيما يعتريه من مشاكل ومحن.

يتمحور البعد الثقافى فى الرواية حول الغواية وما ينجم عنها من ألم. وتتجسد أشكال الغواية فى مفاتن الدنيا "المرأة والولد والذهب والصداقة".

فالغواية الأولى هى المرأة، فهى شيطان رجيم ملعونة فى الدنيا لإنها سبب البلاء والمحن كما يظهر فى قوله:

"ألم تسمع كلام الشيخ موسى؟ الأنثى أكبر مصيدة للذكر. سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنة، ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنعيم ونسرح فى الفردوس "[٦٣]

وفى قوله "لعنهما الله معا: الشيطان والإناث. بل من هى الأنثى إن لم تكن شيطانا رجيما"[٦٤]

الأنثى هى سبب شقاء الأبلق وغوايته وسبب عذاب أوخيد فقد نسى بسببها النذر كما كانت سببا فى رهن أبلقه ليجد ما يكفي حاجاتها.

الغواية الثانية التى يتعلق بها القلب هى "الولد"فالولد فتنة من فتن الدنيا وسبب الشقاء كما قال:

"نعم هى المرأة ... لولاها لما جاء الولد إلى الدنيا. الولد الذي يجيء كى يطوق عنق الوالد ويديه ورجليه بقيد أقوى من الحديد لا يطوق أطرافه فقط وإنما يشل عقله ويحجب قلبه. الأبناء حجاب الآباء والأبناء فناء الآباء "[٦٥].

فالمرأة ملعونة كذلك الولد الذي أجبره على بيع جمله ليسد رمق جوعه:

"نداء الولد فى البيت جره وأجبره أن يبلع الإساءة. الولد وُلد معلولا مثل أمه، نحيلا، شاحبا، ضعيف القلب والبدن، يسيطر عليه الوجوم. لم يبتسم أبدا منذ ميلاده، ولا يعرف سوى البكاء، بكاء الأولاد فى البيوت هو الذي يجبر الفرسان على بيع مهاريهم فى السوق "[٦٦].

أما الغواية الثالثة فهى غواية الذهب، ذلك المعدن الملعون فى عرف الصحراء، لقد لمع بريق الذهب فى عينيه فحلت عليه لعنته وعاره، لقد أخذ أوخيد الذهب من "دودو "ابن عم زوجه بعد أن طلقها، فشاع أنه باع زوجته مقابل حفنة من التبر، ولكي يثأر لكرامته قتل "دودو"يوم عرسه ونثر التبر بجانبه ولكن تظل لعنة الذهب تطارده حيث يهب أقارب القتيل ليثأروا له من أجل الإرث فيقودهم الذهب إلي أوخيد لقتله:

"الذهب يعمى الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادهم إليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات"[٦٧]

تتجسد الغواية الرابعة والتى كانت محركا رئيسا للأحداث فى "صداقته بمهريه "، فالصداقة التى تصل إلى هذا الحد من التعلق غواية جلبت له المشقة والألم وأدت به إلى الموت حيث يقول الراوى:

"هو أخطأ فأودع قلبه لدى صديق لدى الأبلق، فلحقته اليد الآثمة. يد الإنسان"[٦٨]

إن الوظائف الأساسية[٦٩] التى شكلت مسار الحكى هى: وظيفة "الغواية "التى تتعانق دائما مع وظيفة "الألم "، وتتشكل عناصر الغواية فى الرواية فى: (المرأة - الولد – الذهب – الصداقة)، فهذه العناصر الأربعة فتن دنيوية تعلق بها قلب أوخيد فتكبد بسببها المحن والشقاء والتعاسة، لقد رهن قلبه بكل ما هو مادي وجسدى فتكبد الألم الذي أفضى به إلى الموت، ليصبح الموت رمزا للتحرر وللتخلص من كل ما هو مادي ومزيف، للتخلص من متاع الدنيا الزائل للتطهر من الغواية فتتحرر الروح من الجسد الذي يربطها بكل ما هو مادي زائف.

هكذا تتبلور الوظائف الأساسية للتبر فى:

الغواية ـــــــــــــــــــــــــــــــ الألم ـــــــــــــــــــــــــــــــ الموت

إن التبر عنوان الرواية والمنطلق الذي جعله الكونى عتبة نصه هو معادل للبريق، البريق المصنوع والمزيف والمفقود، بريق الغواية الذي يلهث الإنسان خلفه ظنا أنه سيمنح السعادة ولكنه لا يجنى من سعيه سوى الشقاء. إن هذا البريق أشبه بالسراب الذي يظنه الصحراوى على الرمال الذهبية اللامعة فيسعى للحصول عليه وعندما يهم بأخذه يكتشف أنه سراب.

لقد كشف الكونى عن المغزى العميق لروايته عندما قال أوخيد:

"الشيخ موسى على حق، الشيخ موسى على حق فى كل شيء. لا يمل الشيخ من القول: لا تودع قلبك فى مكان غير السماء. إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته. والشيخ موسى لا يرهن قلبه. لم يرهنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام والإبل. ربما كان هذا هو سبب تحرره من الهم "[٧٠]

هكذا يتضح المغزى الثقافى من التبر، ألا يتعلق القلب إلا بالله، لا بما هو مادي زائل حتى لانتكبد الألم والمعاناة التى قد تفضي بنا إلى الهلاك كما حدث مع أوخيد بطل روايتنا.

خاتمة

- إن صحراء الكونى قاسية بطبيعتها وطقوسها فقيرة بإنتاجها، يلهث فيها الصحراوى لسد حاجاته الأساسية من ماء وغذاء، فالحياة دونهما تعنى الموت لذا تسيطر ثنائية البقاء / الفناء بجلاء واضح على الفضاء الصحراوى. وبالرغم من هذه القسوة والمعاناة فالصحراء عند الكونى هى الفضاء المثالى الذي ينعم فيه الإنسان بالسعادة والطمأنينة ففيها الطهر والطمأنينة والسكينة كما أنها فضاء ترتحل فيه الروح إلى العالم الآخر زاهدة فى الدنيا وملذاتها.

- يرتكز قص الكونى على الميثولوجيا حيث قام بتوظيف الرموز والإشارات والأساطير فى ثنايا "التبر"، ونظرا لخصوصية رموز الصحراء وإشاراتها الخفية كان الكونى يمارس فعل التفسير فى ثنايا الحكى، كذلك كان يؤرخ للأساطير وما غمض من معان فى هامش الحكى ليقدم للمتلقى سجلا تاريخيا لأفكار أهل الصحراء وطقوسهم. هكذا يظهر الراوى الإخبارى التوثيقى فى هامش الحكى ليؤرخ لما غمض من أساطير ومعان ليقوم بالوظيفة التفسيرية فى هامشه.

- لا تظهر الأسطورة عند الكونى بوصفها تناصا إشاريا يستدعى نصوصا فى ثنايا الحكى، ولكن يبعث الكونى الأسطورة من مرقدها ويبث فيها من روحه فيجعلها تحدث وتتفاعل وتشكل مسار الأحداث وتؤثر على تطور الشخصيات وانفعالاتها ومسالكها. إنه يجعل الأسطورة نابضة معاشة لتتضافر مع نسيج الحكى فى تفاعل بديع.

- يستأثر الحيوان بمكانة واضحة عند الكونى، فحيوانات الصحراء دائمة الحضور وتقوم بأدوار رئيسة فى حكيه. ففى مجتمع يعاني الاغتراب لا يجد الإنسان أنيسا ورفيقا له سوى الحيوان ليتوحد معه ويبثه لواعجه وعزلته. يعقد الكونى علاقة شديدة الخصوصية بين بطل روايته وجمله الذي يبدو كالبشر فيه من الحكمة والصبر والفلسفة الكثير ليصبح الجمل بطلا ومحركا أساسا لأحداث الرواية حيث يرهن حياته بحياة جمله فيتكبدان معا الصعاب حتى تفضي بهما الأحداث إلى الموت فيموتا معا.

- ترتكز القراءة الثقافية لرواية التبر على ملمحين بارزين وظفهما الكونى بشكل غير مباشر للإفصاح عن مضامين حكيه، الملمح الأول هو "التناص"حيث وظف الكونى العتبات التناصية فى بداية بعض فصول الرواية لتصير متكأ ثقافيا يقوم بدور تمهيدى إشارى يشي بطريقة موجزة غير مباشرة بما سيقع من أحداث. الملمح الثانى هو "ملمح صوفى "حيث تظهر فى ثنايا الفصول ومضات صوفية تتكشف فى كلام الشيخ موسى ذلك الفقيه الزاهد الذي كان البطل يؤمن دوما بنصائحه. إن البعد الثقافى للرواية يتمحور حول "الغواية "وما ينجم عنها من ألم، وتتجسد أشكال الغواية فى مفاتن الدنيا (المرأة / الولد / التبر / الصداقة)، فهذه العناصر الأربعة فتن دنيوية تعلق قلب البطل بها فتكبد بسببها المحن والشقاء والتعاسة. لقد رهن قلبه بكل ما هو مادي وجسدى فتكبد الألم الذي أفضى به إلى الموت، وإن كان الموت فى خاتمة

الرواية رمزا للتحرر من كل ما هو مادي مزيف وللتخلص من متاع الدنيا الزائل. هكذا يصير المغزى العميق من التبر أن يتعلق القلب بالله لا بما هو زائل حتى لا نتكبد الشقاء.

هوامش البحث

[١] - ولد الأديب الليبى إبراهيم الكونى بلكانى فى غدامس عام ١٩٤٨، ينتمي إلى قبائل الطوارق التى تسكن الشمال الإفريقى من ليبيا إلى موريتانيا كما توجد فى النيجر. حصل على الليسانس ثم الماجستير قي العلوم الأدبيّة والنقدية من معهد جوركي للأدب بموسكو1977. ألف في الرواية والدراسات الأدبية والنقدية والسياسة والتاريخ، نال جائزة الدولة الاستثنائية الكبرى التي تمنحها الحكومة السويسرية، وهي أرفع جوائزها، وذلك عن مجمل أعماله الروائية المترجمة إلى الألمانية. اختارته مجلة «لير» الفرنسية بين خمسين روائيا من العالم يمثلون «أدب القرن الحادي والعشرين»، وأطلقت عليهم «خمسون كاتبا للغد». فاز بجائزة الشيخ زايد للكتاب فرع الآداب في دورتها الثانية ٢٠٠٧-٢٠٠٨. وبالرغم من عبقريته الإبداعية وتكريمه عالميا فإنه لم ينل التكريم الذي يستحقه على المستوى العربى. من أعماله الروائية: رباعية الخسوف، التبر، نزيف الحجر، المجوس، السحرة، واو الصغرى، عشب الليل، جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة. ومن مؤلفاته: ثورات الصحراء الكبرى، فى طلب الناموس المفقود، ملاحظات على جبين الغربة (مقالات)، صحرائى الكبرى، بيان فى لغة اللاهوت وغيرها.
انظر: نبذة حول الأديب: إبراهيم الكونى بلكانى www.adab.com

[٢] - د/ محمد على الخولى، معجم علم اللغة النظرى، مكتبة لبنان، ١٩٨٢، ص٢٥٢.

[٣] - راجع: د/ وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٨ – العدد ٢ – ٢٠٠٢ ص٥٦.

[٤] - انظر د/ محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربى، دار الفكر العربى، ص٦٩-٧٠.
وانظر: John I. saeed، semantics, Blackwell publishers , 1997, p5

[٥] - انظر: برنار توسان، ما هى السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط٢، ٢٠٠٠، ص١١-٢٠.

[٦] - انظر: فرديناند دى سوسير، محاضرات فى الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازى ومجيد نصر، دار نعمان للثقافة، لبنان، ١٩٨٤، ص٨٧-٨٩.
وراجع: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص٤٠-٤٧.

[٧] -www. lissaniat.maktoobblog.com. انظر د/ جهاد يوسف العرجا، مقارنة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة.

[٨] -Robert M. Seiler، Semiology // Semiotics ، www.people.ucalgary.ca

[٩] - د/ أحمد المناوى بدري، خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى الروائية الرباعية نموذجا، مجلة فصول العدد ٦٢، ٢٠٠٣، ص٢٨٦.
ولمزيد من المراجع عن المكان انظر:
د/ سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد فى روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.

[١٠] - راجع: سعد محمد رحيم، الكتابة بلغة الصحراء: إبراهيم الكونى وآخرون، الحوار المتمدن

العدد ١٦٣٥، ٢٠٠٦.
[١١] - انظر: سعيد الغانمى، ملحمة الحدود القصوى، مجلة الجديد، العدد العاشر، ١٩٩٦، ص١١٠.
[١٢] - سيزا قاسم، يورى لوتمان وآخرون، جماليات المكان، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨، ص٦٢.
[١٣] - إبراهيم الكونى، التبر، ص٤٠.
[١٤] - السابق ص٤٤.
[١٥] - السابق، ص٧٨.
[١٦] - السابق ص٩٤.
[١٧] - السابق ص١٢٦.
[١٨] - السابق، ص١٣٧.
[١٩] - د/ صلاح فضل، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصرى مصر، دار الكتاب اللبنانى بيروت، ط١، ٢٠٠٢ ـ ص١٢.
[٢٠] - راجع: جوناثان كلر، فرديناند دى سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د/ عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٤.
[٢١] - د/ أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ١٩٨٥، ص٤.
[٢٢] - إبراهيم الكونى، التبر، دار التنوير للطباعة، لبنان، ط٣، ١٩٩٢، ص٣٧.
[٢٣] - السابق، ص١٠٩.
[٢٤] - د/سعيد الغانمى، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزى، مجلة نزوى، العدد الثالث عشر، ٢٠٠٩، www.nizwa.com
[٢٥] - إبراهيم الكونى، التبر، ص٣٠
[٢٦] - السابق ص٦٤-٦٥.
[٢٧] - السابق ص٧٧.
[٢٨] - الأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال، فهى سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها. والأسطورة عند العرب هى سرد قصصى لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم.
راجع: مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٣١-٣٢.
[٢٩] - انظر: د. عبد الله إبراهيم، إبراهيم الكونى الطوارق وأساطير الصحراء، جريدة الرياض، ١٢ يناير ٢٠٠٣، العدد ١٢٧٧٤.
[٣٠] - د/ أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى، ص٢٢.
[٣١] - إبراهيم الكونى، التبر، ص٢٠-٢١.
[٣٢] - السابق هامش ص٢٠.
[٣٣] - راجع: عبد الرحيم الكردى، الراوى والنص القصصى، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص٦٢.
[٣٤] - إبراهيم الكونى، التبر، ص٣١-٣٢.
[٣٥] - السابق ص٣١. وراجع: مليكة سعدى، تحليل سيميائى للمسار السردى فى رواية التبر لإبراهيم الكونى، مجلة عود الند، العدد ٤٨، ٦ يونيو٢٠١٠www.oudnad.net
[٣٦] - إبراهيم الكونى، التبر، ص١٥٩ الهامش.

[٣٧] - السابق، ص١٥٨-١٥٩.
[٣٨] - انظر: د/ صلاح فضل، تحليل شعرية السرد، ص١٢.
[٣٩] - راجع: د/ عبد الله إبراهيم، إبراهيم الكونى الطوارق وأساطير الصحراء.
[٤٠] - راجع السابق.
[٤١] - إبراهيم الكونى، التبر، ص٧.
[٤٢] - لقد ميز بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية عند دراسة الشخصية أحدهما: الوحدات التوزيعية واحتفظ لها بارت باسم الوظائف، والآخر الوحدات الإدماجية وهي تتعلق بالقرائن أو صفات الشخصيات.
راجع: رولان بارت، النقد البنيوى للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط١، ١٩٨٨، ص١٠٥-١١١.
[٤٣] - إبراهيم الكونى، التبر، ص١٣-١٤.
[٤٤] - السابق، ص٣٦.
[٤٥] - السابق، ص٤٦-٤٧.
[٤٦] - السابق، ص٥٠.
[٤٧] - السابق ص٥٨.
[٤٨] السابق، ص١٥٨.
[٤٩] - انظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص١٤-١٥.
وراجع: جيرالد برنس: قاموس السرديات ترجمة / السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٩-١٠. النموذج العاملى: actantial model
[٥٠] - انظر: حميد لحمدانى، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩١، ص٣٣-٣٦ بتصرف.
وانظر: محمد عزام، فضاء النص الروائى، ص٨٧.
[٥١] - إبراهيم الكونى، التبر، ص ١٤.
[٥٢] - السابق ص٢٠.
[٥٣] - السابق ص٢٦.
[٥٤] - السابق ص٩١.
[٥٥] - السابق ص١٥٧.
راجع: سعيد الغانمى، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزى.
[٥٦] - راجع فى القراءات الثقافية: زيودين ساردار، بورين فان لون، الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
[٥٧] - راجع فى التناص: جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.
[٥٨] - إبراهيم الكونى، التبر ص٥.
[٥٩] - السابق، ص٦١.
[٦٠] - السابق ص ١٠١.
[٦١] - السابق ص٢٠.
[٦٢] - راجع السابق ص٥٥
[٦٣] - السابق، ص٢١-٢٢.
[٦٤] - السابق ص٤٦.

[٦٥] - السابق ص٩٩.
[٦٦] - السابق، ص٨٥.
[٦٧] -السابق، ص١٤٤.
[٦٨] - السابق ص١٥٨.
[٦٩] - أشار بارت إلى أن الوظائف نوعان: وظائف أساسية أو النوى: وهي نقلة فاصلة فى النص، ووظائف ثانوية أو الوسائط: وهي تقوم بملء الفضاء السردى فهى ذات طبيعة تكميلية.
انظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، ترجمة: د/ منذر العياشى، مركز الإنماء الحضارى، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٤٧.
[٧٠] - إبراهيم الكونى، التبر، ص١٥٧.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية والمراجع:

١. إبراهيم الكونى، التبر، دار التنوير للطباعة، لبنان، ط٣، ١٩٩٢.
٢. حميد لحمدانى، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩١.
٣. د/ سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٤. د/ سيزا قاسم، يورى لوتمان وآخرون، جماليات المكان، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨.
٥. د/صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد فى روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.
٦. د/ صلاح فضل، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصرى مصر، دار الكتاب اللبنانى بيروت، ط١، ٢٠٠٢ -
٧. د/ عبد الرحيم الكردى، الراوى والنص القصصى، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦.
٨. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط١، ٢٠١٠.
٩. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
١٠. محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
١١. د/ محمد على الخولى، معجم علم اللغة النظرى، مكتبة لبنان، ١٩٨٢.
١٢. د/ محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربى، دار الفكر العربى.

ثانيا: المراجع الأجنبية المترجمة:

١. برنار توسان، ما هى السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط٢، ٢٠٠٠.
٢. جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.
٣. جوناثان كلر، فرديناند دى سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د/ عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط١، ٢٠٠٠.
٤. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٣.
٥. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، ترجمة: د/ منذر العياشى، مركز الإنماء الحضارى، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٦. رولان بارت، النقد البنيوى للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط١، ١٩٨٨
٧. زيودين ساردار، بورين فان لون، الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
٨. فرديناند دى سوسير، محاضرات فى الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازى ومجيد نصر، دار نعمان للثقافة، لبنان، ١٩٨٤.

ثالثا: الدوريات:

١. د/ أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ١٩٨٥.
٢. د/ أحمد المناوى بدري، خصوصية تشكيل المكان فى آثار إبراهيم الكونى الروائية الرباعية نموذجا، مجلة فصول العدد ٦٢، ٢٠٠٣.
٣. د/سعيد الغانمى، ملحمة الحدود القصوى، مجلة الجديد، العدد العاشر، ١٩٩٦.
٤. د/ عبد الله إبراهيم، إبراهيم الكونى الطوارق وأساطير الصحراء، جريدة الرياض، ١٢ يناير ٢٠٠٣، العدد ١٢٧٧٤.
٥. د/ وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٨ – العدد ٢ – ٢٠٠٢.

رابعا: مراجع الإنترنت:

١. د/ جهاد يوسف العرجا، مقارنة بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة.www. lissaniat.maktoobblog.com
٢. سعد محمد رحيم، الكتابة بلغة الصحراء: إبراهيم الكونى وآخرون، الحوار المتمدن العدد ١٦٣٥، ٢٠٠٦.www.ahewar.org
٣. د/سعيد الغانمى، رواية التبر رأس مال الصحراء الرمزى، مجلة نزوى، العدد الثالث عشر، ٢٠٠٩، www.nizwa.com
٤. مليكة سعدى، تحليل سيميائى للمسار السردى فى رواية التبر لإبراهيم الكونى، مجلة عود الند، العدد ٤٨، ٦ يونيو ٢٠١٠ www.oudnad.net
٥. نبذة حول الأديب: إبراهيم الكونى بلكانى www.adab.com

خامسا: المراجع الأجنبية:

1-John I. saeed, semantics, Blackwell publishers, 1997
2-Robert M. Seiler, Semiology // Semiotics,www.people.ucalgary.ca