مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 7 العدد 3، 2010، ص ص 269- 298

الأغنية
ودورها في أعمال إبراهيم الكونيّ الروائيّة

مهى المبيضين *

ملخص

تدرس هذه الورقة ثيمة الغناء في رواية إبراهيم الكونيّ، بوصفها مكوّنًا رئيسًا من مكوّنات الثقافة في مجتمع الطوارق، ولمّا كان الكونيّ معنيًا بالتأريخ لهذا الشعب في أعماله الروائيّة العديدة، فقد حفلت رواياته تلك عن ثقافة أهل الصحراء بطقوسهم المختلفة، ولعلّ طقس الغناء تحديدًا كان من أبرز المكوّنات الثقافيّة لدى الطوارق، وقد كان الكونيّ أمينًا على تصويره بوضوح، وحفيًا به في أعماله عنهم ليعرب عن مدى اهتمامه بهم، فلم تكد رواية من رواياته، أو قصّة من قصصه تغفل ذكر هذا الموضوع بشكل من الأشكال، فالطوارق -كما يراهم الكونيّ- من أكثر الأمم اهتمامًا بالغناء، وحفظًا للأشعار، ولا توجد أمّة على الأرض تعبد الإبداع كما يعبده الطوارق، ولا توجد قبيلة في التاريخ يمكن أن تفوقهم في عدد الشعراء أو المغنّين؛ لأنّهم كلّهم تقريبًا شعراء وأهل غناء.

تطمح هذه الورقة إلى قراءة نصّ إبراهيم الكونيّ الروائيّ والقصصيّ بوصفه خطاباً ثقافيّاً يؤرّخ للنتاج الفكري والمعرفي لدى الطوارق، حيث تُحيل نصوص الكونيّ القارئ إلى معاينة ما هو ثقافيّ للشريحة التي يكتب عنها، ويرصد في قصصه ورواياته تجليات النتاج الفكري بعامة لما يمكن وصفه بـ (أدب الصحراء)، ولمّا كان للخلاء والليل، على سبيل المثال، أثرهما في قضاء وقت الصحراء وتمزيقه، فقد شكّل الغناء رواية تكتنز بأنساق فنون الصحراء البدائيّة.

وحين تعنى هذه الدراسة بفنّ الغناء الطارقيّ في روايات الكونيّ وقصصه -حيث أبدع الكاتب في إدهاش القارئ وإدخاله في ملكوت الصحراء الطارقيّة- فإنّها بذلك تجعل القارئ يعي أبعاد المنجز الثقافيّ لديه، ويرصد الجمالي في أعماله، ولعل القراءة الثقافيّة في هذا السياق تفصح عن دواعي استخدام الأغنية في النصّ الروائيّ إذ تكشف "عن الأفق المتحرّك للثقافة داخل النصّ (...) وتفتح النصّ على معارف مختلفة ومتنوّعة، وتفسره في إطار علاقته بغيره من الأجناس الثقافيّة والعلوم المختلفة، ولا تكتفي بتفسيره في حدود نفسه، وذلك عن طريق مقارنات،

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2010.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

ومقاربات، ومراجعات، لمعارف شموليّة متعدّدة تستوعب الجماليّ والثقافيّ بوصفها شرطًا أساسيًّا لاستراتيجياتها في الكشف عن الرصيد الثقافيّ للنصّ الأدبيّ"[1].

فهل يمكن للغناء، حقًّا، أن يكشف الرصيد الثقافيّ لنصّ " الكونيّ " الطارقيّ؟ وهل للغناء في رواياته علاقة بالثقافة المنتجة له؟ فما وسائل هذا الكاتب في تقديم الأغنية الطارقيّة في الرواية؟ وما أثر ذلك على المتلقّي؟ وهل ساهمت تلك الأغاني في إثراء النصّ الروائيّ؟ وما آليات تحويل ذلك الخطاب الثقافيّ الجماليّ إلى منتج أدبيّ؟ وهل يمكن عدّ استرجاع الغناء الطارقيّ في الرواية تمازجًا بين الفنون السبعة يستمدّ جوهر تعبيره من الأدب؟ وهل يطمح "الكونيّ" إلى إدخال قارئه بوصفه شريكًا في العمليّة الإبداعيّة للنصّ إلى جوهر الحياة الطارقيّة وتقاليدها عبر تقاليد الكتابة الروائيّة؟ وهل أوصل "الكونيّ" قارئه لتمثّل حياة الصحراء عبر الغناء؟ وهل الغناء مكوّن أساس من مكوّنات الثقافة الطارقيّة؟

ولعلّ النقد الثقافيّ بمفهومه العام هو الكفيل بالإجابة عن هذه الأسئلة جميعها، لأنّ هذا النقد "كما يوحي اسمه، نشاط فكري يتّخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وتفكيره ويعبّر عن مواقف إزاء تطوّراتها وسماتها"[2]. فكلّ تلك الأسئلة، وغيرها هي من أسئلة هي أسئلة مشروعة. وإذ تقف هذه الورقة عند هذه الجزئيّة فذلك لأنّ سابر النصّ الكونيّ -بعد أن تأخذه أصوات رياح الصحراء، ويتلفّع باللثام الأزرق، ويدخل في شعاب (تمبكتو)، وينحسر قلبه على (ودّان) معلّق، أو يفرح برؤية (الكمأة) عبر الكلمة، وتتسرّب إلى روحه صورة مشعوذ طارقيّ، أو يعتمل في صدره كُرْهُ دفين للمرأة، ويتربّع أخيرًا زعيمًا في جنّة الكونيّ والكتابة عن صحرائه- يطرب لسماع أغنية طارقيّة بثّها بين ثنايا رواياته، ليكتمل طقس ارتهانه للنصّ، فيأسره لمقدرته المذهلة على تقديم كلّ ما هو حياتيّ عبر نصّه الروائيّ، فتصبح تلك الروايات مرجعًا خصبًا لفنّ الغناء الطارقيّ بداية، ثم تُصبح تمهيدًا لإحياء لغة الطوارق، وتؤسّس بهدوء لتعليمها لقارئ لا يستطيع الوصول إليها في غير هذا السياق الفنّيّ الفريد، ومن هنا يمكن القول إنّ النقد الثقافيّ يجعلنا نعاين الظاهرة في أبعادها المتشابكة لأنّه فتح "النظر النقديّ إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرّد النظر الجماليّ للنصوص"[3]. فإبراهيم الكونيّ حمّل الرواية بعامّة، والأغنية فيها بخاصّة، وظائف عديدة، فعلاوة على الوظيفة الفنّيّة أو الجماليّة، صارت الأغنية جزءًا مهمًّا في بنية النصّ الروائيّ، بحيث نهضت بحمل أبعاد دلاليّة ونفسيّة وثقافيّة، وهذا ما سيكشف عنه البحث في تفصيلاته الآتية.

لقد شدّ انتباهي ما قاله الكونيّ نفسه في مقابلة له مع الإذاعة السويسريّة "بأنّ الطوارق من أكثر الأمم اهتمامًا بالغناء وحفظًا للأشعار، إنّه لا توجد أمّة على الأرض تعبد الإبداع كما يعبده الطوارق، ولا توجد قبيلة في التاريخ يمكن أن تفوقهم في عدد الشعراء أو المغنّين لأنّهم كُلّهم تقريبًا شعراء وأهل غناء"[4]. ولعلّ الناقد يقبل من الكونيّ هذا القول على اعتبار أنّه يتبنّى قضيّة

الطوارق، بوصفهم جماعة محليّة أو أصليّة تعاني من التهميش، أو تعاني من خطر التذويب في الوسط الاجتماعيّ الأوسع، أو تعاني من خطر التلاشي ضمن تحوّلات اجتماعيّة حديثة، قد تطمس معالم ثقافتهم الخاصّة، فيأتي نصّه الروائيّ مدافعًا عن ثقافتهم تلك، في عالم بات يؤمن كثير من نقّاده وفلاسفته ومفكّريه وفنّانيه بضرورة احترام التعدديّة الثقافيّة، أسوة بالمجتمع الأمريكي الذي التفت منظرو النقد الثقافيّ فيه إلى هذه الظاهرة، ورفضوا التعامل مع ثقافة مركزيّة مقابل ثقافات هامشيّة في المجتمع نفسه[5].

فإذا كانت الحالة التي خبرها عنهم هي تلك من كثرة المغنّين والشعراء؛ فإنّ النصّ الروائيّ الذي يُدوّن المنتج الثقافيّ لا بدّ وأن يفرد للغناء حيّزًا واسعًا فيه، إذا أريد منه تأكيد تلك العلاقة بين الأدب والثقافة المنتجة له؛ بُغية إثراء النصّ الروائيّ وتحويل ذلك المنتج الثقافيّ المنسيّ إلى منتج أدبيّ يستشفّه قارئ قد يتبادر إلى ذهنه خلوّ حياة تلك القبائل الصحراوية من فنّ الغناء، بسبب عدم معرفة هذا القارئ أو العالم بذلك، على حدّ تعبير الكونيّ الذي يقول: "فإذا شاءت ظروف عزلتهم في القارّة الصحراويّة أن تحجب هذه الحقيقة عن العالم فهذا ليس ذنب القبائل"[6].
وهذا الفهم لوظيفة الأغنية في الرواية مثلا لدى الكونيّ يؤكّد مقول الجماليات الثقافيّة التي يذهب أصحابها إلى أن العمل الأدبي لا بدّ له من أن يركّز على البعد الجمعيّ للتجربة الجماليّة، فتغدو مهمّة الناقد أن "يسعى للكشف عن الأساليب التي بها تتشكّل القناعات والخبرات الجماعيّة، وكيف يتنقّل التعبير عنها من أداة تعبيريّة إلى أخرى، ومتى تصبح خطابًا فنّيًّا قابلًا للتداول،... كبديل عن التصوّر الذي يتّخذ من المبدع الفرد أو النصّ المفرد أساسًا وجوهرًا، هذا التصوّر الذي تبدو معه الثقافات وكأنما هي مجرّد هبة فنّيّة لمبدع فرد نفث فيها من روح فنّه وعبقريّته، وليس للثقافة من أحلام ووجدانات وحكايات إلا ما تفتقت عنه مواهبه، وما تناثر من هباته. وهذا التوجه نحو البعد الجمعيّ مرتبط بالمفهوم النصوصيّ من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جمعيّة"[7]. لذلك سيختلط على القارئ الوصول إلى حقيقة الفصل بين ما هو من صناعة الروائيّ في العمل الفنّيّ وما هو من المنجز الثقافيّ الجمعيّ، وبذلك تتكلّل مهمّة الكاتب المؤرّخ لجماعته الخاصّة بالنجاح، ليصير الإبداع الروائيّ منجزًا فرديًّا وجماعيًّا وفعلًا تاريخيًّا في آن واحد معًا.

لقد مهّد الكونيّ ببثّ الأغنية الطارقيّة في الروايات والقصص منذ البداية لدعم مشروعه الأكبر في "*ملحمة المفاهيم*" التي اتكأ فيها على اللغة الطارقيّة البدئيّة بوصفها الأقدم بين اللغات الحيّة، حتّى لكأنّه يريد لهذه الثقافة أن تنتقل من الأطراف إلى المركز، لذا فقد جعل هذا اللسان الطارقي أصلًا من أصول اللغات، بحيث أمكن لهذا الأصل أن يحلّ لغزي الفراعنة بلغتهم الهيروغليفيّة والسومريّين بلغتهم القديمة[8]، وقد شغف هذا الروائيّ بالمقارنات الكثيرة بين لسان الطوارق وهاتين اللغتين إضافة إلى العربية واللاتينيّة القديمة، فأسّس -بمهارة أستاذ لغة حاذق،

وباجتهادات غريبة ومثيرة حقًّا- للالتفات إلى اللغة الطارقيّة عبر هذه المقارنات، وعبر أغانٍ وضعها بلغة الطوراق تلك على صفحات رواياته. وهو يؤكّد ذلك في درج حديثه السابق حين يقول: "وإذا شاءت ظروف لغتهم الأقدم في تاريخ اللغات الحيّة أن تخنق صوتهم؛ فإنّ هذا لا يعني أنّهم لا يُتقنون الأشعار أو الغناء"[9]. فالأغنية صارت بذلك ذات معنى دلاليّ وبنيويّ في الرواية، وصارت أشبه بالثيمة الموظّفة تاريخيًّا وأيديولوجيًّا، علاوة على وظيفتها الفنّيّة الجماليّة في سياق النصّ السرديّ أو الروائيّ.

لعلّ الكونيّ، في قوله السابق، قد لخّص مسوّغات اهتمامه بالغناء في رواياته، فهو يطمح -علاوة على إثراء نصّه الروائيّ- إلى إيصال صوت الطوارق عبر لغتهم، ولمّا لم يكن بالإمكان إيصال هذه اللغة متنًا روائيًّا؛ لجهل القارئ بها، والانحراف عنها كُلِّيًّة إلى اللغة العربيّة، فقد كان لا بدّ من تضمينها عبر الرواية، وهو بذلك يخلّد تلك اللغة، حتّى وإن ترجمت رواياته إلى أيّة لغة أخرى، فإنّ متن الرواية المترجمة سيحفظ الأغنية بلغة الطوارق، ويعطي ترجمة لمعناها في الهامش. ناهيك عن أنّه يضمن أن تغدو الرواية حاملة لثقافة الطوارق الفعليّة إن هي تحوّلت إلى إنتاج تلفزيونيّ أو سينمائيّ، لأنّ الروائيّ بات يعي سلطة التكنولوجيّة الحديثة في التقليل من فرصة قراءة الأدب المكتوب، الذي بدأ يفقد سلطته[10]، والاحتفاء بالأدب ذاته إن هو ترجم إلى أعمال فنّيّة مشاهدة ومسموعة. علاوة على أنّ الكونيّ بذلك يؤكّد فكرته الأساسيّة عن لغة الطوارق بأنّها بدئيّة، أو أصل من أصول اللغات في هذا العالم، وما يعقبها هامش عليها، فهو بذلك يمنحها قداسة ما؛ لأنّها لغة اللاهوت[11] – على حدّ قوله-، في الوقت الذي يعبّر فيه عن رغبته العارمة بنشرها على نطاق واسع إن استطاع ذلك، في حالة القراءة للأعمال الروائيّة المكتوبة، أو في حال إعادة إنتاجها ضمن وسائل الإعلام الحديثة المرئيّة والمسموعة.

إنّ استخدام تقنيّة تدوين الأغاني والأشعار في الروايات -علاوة على كونها تقنيّة في تمازج النوع الأدبي، وتفاعلاً بين الكتابة والفنون الأخرى، من مثل المزج بين الرواية واللوحة، الرواية والشعر، الرواية والأغنية المدوّنة، الرواية والسينما- هي إضافة تقنيّة بارعة؛ لأنّها في الوقت ذاته تنقل ثقافة البيئة المنتجة للنصّ وتؤرّخ لها، وتؤكّد كما ذكر الكونيّ أن هؤلاء البداة يتقنون الأشعار والغناء، ويفتنّون بهما. بل إنّ للمغنّين والشعراء درجة ما أو منزلة في القبيلة لا يمكن إغفالها، إضافة إلى ما تنُمُّ عليه تلك الأشعار والأغاني من حسّ ذوقيّ خلّاب يأسر متلقّيه.

وربما تنبّه الكونيّ إلى هذا متأسيًّا بكثيرين التفتوا إلى أهميّة الغناء ودوره في المجتمعات قديمها وحديثها، وبخاصّة الشفويّة منها تحديدًا، وإلى أساليب توظيفه في الشعر والنثر على حدّ سواء، فلقد استرعت هذه الظاهرة أبا الفرج الأصفهاني فكتب كتابه الشهير "الأغاني"، كما كتب ناصر الدين الأسد رسالته لنيل درجة الماجستير في الأدب العربيّ القديم، في جامعة القاهرة

منتصف القرن الماضي، تحت عنوان "القيان والغناء في العصر الجاهليّ"، وقد ذكر فيه أنّ بعض المصادر الأدبيّة القديمة أفرد مؤلّفوها فصلًا عن الغناء والقيان من مثل: عيون الأخبار لابن قتيبة والعقد الفريد لابن عبد ربّه الأندلسيّ ومسالك الأبصار لابن فضل الله العمريّ ونهاية الأرب للنويريّ[12]. ولمّا كان اهتمام الأسد منصبًّا على المرحلة الجاهليّة من حياة العرب، فكأنّه يؤكّد بذلك أن الشعوب الصحراويّة، وهي شفويّة الثقافة في الغالب، تهتم بالغناء منذ أقدم الأزمان، وتُعنى بالسماع بصورة طبيعيّة، وفي كتابه فضل بيان لهذا الأمر، بحيث تزول دهشة الكونيّ من أنّ الطوارق يشكّلون ظاهرة فريدة بين الشعوب الصحراويّة في ذلك، وقديمًا حدّثنا ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" قائلًا: "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس"[13]. وفي هذا الخبر بيان صريح يعرض لأهمّيّة الغناء ومناسباته وأدواته منذ القدم، وفيه ربط ظاهر بين الغناء والشعر، وقد قال ابن رشيق نفسه في موطن آخر من كتابه "والغناء حلّة الشعر إن لم يلبسها طويت"[14]. فهل يمكن القول بعد هذا إنّ الغناء في رواية الكونيّ سيكون بابًا لها لولوج عالم الشعريّة؟ أي أنّ الرواية لديه ستكون محمّلة بكثير من عناصر الشعريّة، وتقف الأغنية فيها على رأس تلك العناصر؟

وحديثًا نعثر على توظيف للأغنية في الرواية، ومنها رواية الصحراء، ولعلّ خماسيّة عبد الرحمن منيف "مدن الملح" تعدّ شاهدًا على ذلك، فقد وظّف فيها الأغنية بغنى وغزارة، وجعلها تلتحم بالمكان وتشفّ عن جماليّاته، وتقدم طرفًا من الثقافة السائدة، للكشف عن مجمل الثقافة التي تميّز المجتمع الروائيّ لديه، وتستحق خماسيته تلك أن تفرد لها دراسة مستقلّة في هذا الباب.

لعلّ الرجوع إلى الغناء وانتشاره في البيئات الطارقيّة كان له الأثر الأكبر في تقبّل الطرائق الصوفيّة التي يذكرها الكونيّ مراراً في رواياته، وتتعامل شخوص الروايات، في غير موضع، مع الآيات القرآنيّة تلاوة وتجويداً؛ لإحلالها بديلاً عن شغفها بالغناء-كما يبدو –، فقد استخدم أبطاله الرُّقية بالآيات في غير موضع في بابي الخير والشر، ممّا يؤكّد فكرة نقله ثقافة الطوارق بكلّ ما تحمل من مجوسيّة أو وثنيّة أو مفاهيم دينيّة إسلاميّة عبر متن روائيّ ساحر، كما أنّ الغناء في هذه الروايات جاء أنموذجًا من نماذج الثقافة المغاربيّة في بعض من مكوّناتها.

يرد الغناء في رواية الكونيّ تعبيرًا عن انسجام الإنسان الطارقيّ مع طبيعته الصحراويّة، حتى إذا دخل إلى الصحراء من يلوّثها أو ما يلوّثها، أو ارتحل الطارقيّ عنها إلى مجتمع آخر، تمزّق ذلك الانسجام وضاعت مغناة الطارقيّ، ففي قصّة "إلى أين أيّها البدويُّ؟ إلى أين؟"[15] يُشير الكونيّ إلى أمور عديدة؛ أوّلها: غناء الطارقيّ خمسين عاماً منسجماً مع صحرائه حتّى إذا ارتحل

عنها إلى المدينة قطع الغناء؛ دلالة على ضياع صوته فيها، فإذا ما عاد إلى صحرائه، لا يعرف أيّ منّا إن كان يستطيع الغناء أم لا!! في إشارة إلى تلوّثه الذي حدث في المدينة، يقول سعيد الغانمي في تعليقه على القصّة: "إذا خرج رجل مجتمع الضرورة إلى مجتمع الترف أحسّ بالفرق بين المجتمعين. في الصحراء تأتي المفارقة في المكان والطبيعة، وفي المدينة تأتي من الإنسان والثقافة. في قصّة "إلى أين أيّها البدوي؟" يدهم الجفاف الصحراء، فيقطع البدوي غناءه بعد نصف قرن، ليُقرّر السفر إلى المدينة"[16]. ولعلّ الأغنية - وإن لم يفصح الراوي عن فحواها ومعانيها وكلماتها- حُمّلت في هذا السياق وظيفة أنثروبولوجية وثقافيّة عالية، فصارت علامة على مدى انسجام الإنسان مع واقعه، أو انفصاله عنه. أي أنّها تحمل بعدًا دلاليًّا وبنيويًّا خاصًّا في تكوين الإنسان الصحراويّ، وتعبّر في الآن ذاته عن انسجامه النفسي مع محيطه.

فالغناء، هنا، أصبح رمزًا للصحراء، وانقطاع ذلك الغناء بعد خمسين عامًا سبّب جفاف هذه الصحراء، وهو السبب الذي يبطنه الكونيّ لارتحال الطارقيّ إلى المدينة بعد هذا الزمن الطويل من العيش فيها، مُعقّبًا على سلوك ذلك البدويّ الذي باع جمله في المدينة متخلّيًا عن أهم رابط يربطه بالصحراء، فلم يكن من السهل التأقلم مع المدينة، إنّ "للمدينة أخلاقًا أخرى لا يعرفها البدويّ. فهو بعد أن يبيع جمله، وكلّ ما يملك، يجلس على الطريق، ويصادف مرور موكب الملك الذي لا يعبأ به البدويّ لأنّه يجهله، يستوقفه رجال الأمن ويجرون تحقيقاً معه، وبعد ليلتين من التعذيب يطلقون سراحه، فيقرّر العودة إلى الصحراء، وهو يفكّر باسترداد قدرته على الغناء، خالياً من كل شيء إلا عشرة جنيهات هي ما تبقّى من ثمن جمله وناقته، يمزّقها دون أن يعلم أنّه مزّق صورة الملك"[17] لذا فقد "كان يعلم فقط أنّه يغادر المدينة إلى الأبد.. إلى الصحراء إلى السراب. خرج البدويّ من المدينة بعد ظهر ذلك اليوم.. ولكن هل يستطيع أن يُغنّي مرة أخرى؟!"[18].

إنّ التعبير عن استعادة البدويّ صوته، وتقطيعه الجنيهات العشرة، وذكر تقطيع صورة الملك، هي صورة لبتر كل ملوّث ثقافيّ آخر غير الصحراء التي يستطيع الطارقيّ الغناء فيها حسب، فالغناء دالٌ ثقافيّ على ذلك التصالح التامّ ما بين أبطال القصص وصحرائهم، ورصد ثقافيّ لمكوّن الطوارق الفنّيّ عبر النصّ الروائيّ، يقول الراوي: "اقترب حتّى وجد أنّه يسمع الأغنية، نفس الأغنية التي كانت له يومًا أرضًا، أمًّا، وطنًا.... "[19]. إذًا يؤكّد الكونيّ في هذا السياق رأي (أدورنو) الذي "يرى في الفنّ مشخّصًا لأمراض الحضارة المعاصرة، وتقديم الدواء لها، لأنّ الفنّ هو قوة الاحتجاج الإنسانيّ ضدّ قمع المؤسّسات، التي تمثّل الهيمنة الاستبداديّة"[20]. وهذا الأمر ينطبق على الفنّ الروائيّ ذاته في الوقت الذي ينطبق فيه على الغناء في بنية النصّ وفي الواقع، ولعلّه يكشف كذلك عن المأزق التاريخي الذي يعاني منه الإنسان الطارقي، الذي يبدو كما لو أنّه

عاجز عن الاندماج في الحضارة الحديثة، أو العيش في واقع المدينة المعاصرة على أقلّ تقدير. وربّما انسحب جزء من هذا السلوك على الكونيّ ذاته الذي انشغل بمجتمع الطوارق حتّى كاد لا يناقش في جلّ أعماله الروائيّة - على كثرة عددها -، قضيّة غير قضيّة شعبه ذاك، وإن كان يمضي أغلب سنوات حياته في الألب السويسريّ بعيدًا عن الصحراء وحياتها. فهل أدب إبراهيم الكونيّ أو فنّه حنين إلى فردوسه المفقود؟ أم هو قضيّة مبدئيّة يتمسّك بها الفنّان ويكرّس نفسه وأعماله الأدبيّة والفنيّة والفكريّة للانتصار لها؟

الأمثلة على تضمين الغناء في روايات الكونيّ كثيرة، تتكرّر في دلالاتها بما يتناسب مع حياة الضرورة في الصحراء التي تتكرّر مفرداتها عادةً، وهي رتيبة في موقعها من نصوص الكونيّ، وتأتي ضمن أنساق أسلوبيّة في الصياغة، إذ غالباً ما تأتي في نهاية الفقرات، ولعلّ في توقيتها- في حفلات السمر الليليّة لدى الطوارق، كما بدا من النصوص، وانتهاء مجالسهم بالأشعار والغناء،- سبباً وجيهاً لتأخيرها في فيزياء الورقة في الرواية، وليس ذلك باطّراد تام في كلّ الروايات، ولكنّه يقع على الأغلب في حلقات سمرهم. أمّا في الأفراح فقد يعبّر عنه في وسط الصفحة من الرواية، وكذلك في طقس الختان، لكنّه في غالبيّته في نهاية المعنى المراد أو في نهاية الفقرات أو في نهاية الجلسات. أما ذلك الذي يغنّي في الصحراء منفرداً فهو الذي يشكّل فيزياء ورقة الرواية ويعطي بداية فقرة أو سطر، فهو ذلك الذي يغنّي منفردًا على الأغلب. فالأغنية تحتلّ موقعًا مركزيًّا في ثقافة الطوارق، وهي لذلك تحتلّ موقعًا مماثلًا في العمل الروائيّ؛ للدلالة على فاعليّتها ومركزيّتها البنيويّة في السياق الإبداعيّ، وتفاعل ما بين الشكل والمضمون من وجهة نظر نقديّة حديثة.

ترد الأغاني لدى الكونيّ بأشكال عدّة؛ فهو يسمّي المغنّي، ويصف النساء المغنيّات والآلات، واللذة المتحصّلة من الغناء، وسلوك المغنّين، كما أنّه قد يتحدّث عن الغناء بشكل عامّ، أو يذكر كلمات الأغنية، وقد صار في رواياته المتأخّرة يضع الأغنية بشكل أطول في اللغة الطارقيّة مع ترجمتها في الهامش، أو يضع أغنية طارقيّة ضمن ما يمكن تسميته بعتبات النصّ، أي قبل البدء بالسرد، بعد عنوان من العنوانات الرئيسة أو الفرعيّة. وبحسب منظور النقد الثقافيّ يمكن لنا أن نستشفّ من صنيع الكونيّ هذا رغبته في جعل اللغة الطارقيّة في موقع مركزيّ في النصّ مع علمه بعدم قدرة القارئ العربي على فهمها، لذا يضع الترجمة العربيّة في الهامش، ليبادل الأدوار بين اللغتين. فهل يرغب الروائيّ بأن يجعل "تماهق" وهي لغة الطوارق مركزًا لا تحظى اللغة العربية بأكثر من هامش له؟

نماذج تحليلية:

- في قصّة الحمّى في مجموعة *شجرة الرتم* يُتّهم (شناني) بالزنا مع أخت الغرنوق التي "لم يحدث أن عاملها كامرأة قط! شاهدها في الأفراح والأعراس والأعياد ومناسبات الختان..." [21]

فالأفراح مكان مفتوح للطارقيّ لمعرفة الأنثى، وهذه المناسبات وما فيها من غناء تكون سببًا للمعرفة بين الرجل والمرأة لدى الطوارق. فالأغنية لها وظيفة اجتماعيّة ظاهرة، تتيح التلاقي والاختلاط، وتعزّز الطبيعة الاحتفاليّة للمناسبات التي ترد فيها. وحيث تكون الأغاني قد تنمو بعض العلاقات مع النساء المغويات، ففي أثناء هذه الاحتفالات، وربّما بسبب ما أتاحته الأغاني، اصطادته تلك الفتاة "نعم. لم يحدث أن عاملها كامرأة برغم.. برغم أنّها حاولت أن تؤكّد له أنوثتها مرارًا. تبادله نظرات ذات معنى.. وتتعمّد أن تقع تحت بصره دائمًا، أكثر من ذلك حدث أن غمزته غمزة واضحة يا لها من فاجرة!" [22].

- في رواية *البحث عن المكان الضائع* تصبح الألحان أيضًا باعثًا على معرفة الآخر ومفتتح اللقاء، يقول البطل للحسناء في خلوتهما: "هذه ليلة الأشعار، أسمِعيني لحناً من لحون الشجن"[23]. اللحن الذي يطلبه الفارس من المرأة هو الأشعار المغنّاة، لذا طلب إليها ذلك لأنّه لا يريد أن يتحدّث معها في أمور عقليّة صارمة، فوجد في الغناء وقول الشعر البديل عن ذلك، وصارت الأغنية موظّفة توظيفًا اجتماعيًا لتكون فاتحة طبيعيّة للّقاء العاطفيّ بين الرجل والمرأة، وهكذا يصبح اللحن طريقًا لإغواء الفارس: "روّضت لحناً من لحون الحنين القديمة، روّضته دمدمة في صدرها، ثم كفّت"[24]. ثمّ كانت خاتمة اللقاء بينهما، التحام النار بالماء، فالفارس هو النار؛ لأنّه "سليل القبليّ الذي صنع الصحراء"، والحسناء هي الماء؛ لأنّها عرّفته بنفسها قائلة: "نحن سلالة الماء التي أغوت فرسان الصحراء لينجبوا من أرحامهنّ أبناءً إنقاذاً للذرّيّة"، وختم المشهد بعد انتهاء الغناء بأن "سقطت بين ذراعيه، فحملها..." [25].

- يشكّل الغناء احتفالية التحالف بين القبائل كما في *فتنة الزوان* التي حفلت بالغناء بأنماطه سابقة الذكر يقول الراوي: "وبرغم قناعة الجميع بأنّ الحدث يستحقّ أن ترقص له مهارى الفرسان فرحًا في الخلاء الممتدّ بين القبيلتين وتغنّي له الشاعرات ألحان الأشجان الخالدة..."[26]. فوظيفة الأغنية في هذا السياق اجتماعيّة سياسيّة إلى حدّ ما، تعبّر عن حالتي السلم والحرب، فالتحالف القبليّ يشكّل فرحًا للقبيلتين معًا، وخير وسيلة للتعبير عن الفرح هي الغناء، والنساء هنّ من يصدحن بهذه الأشعار والشجن الخالد، فيصير الغناء رابطًا للعلاقة بين القبيلتين، وقد كان من قبل الرابط بين أفراد القبيلة الواحدة نفسها، حين كانت تصدح به النساء بلسان جماعيّ.

- يكشف الغناء السرّ أحياناً كثيرة؛ لذلك نجد الزعيم يحرّم الغناء حتّى لا ينكشف السر "... ويمنع المغنّيات أن يتغنّين به في أمسيات اللحون"[27]. ولعلّ الأغاني هي الثقافة السائدة والجوّالة في مجتمع الصحراء، وهي الأسلوب الأمثل لتناقل المعلومات، وإفشاء الأسرار وإذاعة الأخبار، أي

أنّها من أهم الوسائل الإعلاميّة في نطاق مجتمع الضرورة البدويّ، وليس يخفى على القارئ أهميّة الصوت في الصحراء وفي سياق الثقافة الشفويّة.

- يرتبط الغناء بالجن، فالصوت الحسن قادر على سلب الشبّان، وَشَلّ أبدانهم، وجعلهم يقعون صرعى لحالات الوجد، هذا ما يشير إليه الراوي كذلك في *فتنة الزؤان* حين يقول: "ثم احتضنت الطبل، وقرعت لحنًا غامضًا، أطلقت الصوت بأغنية لم تسمعها صحراء الشمال، لا من جنّها ولا من إنسها، أغنية نالت سرًّا فاق سرّ بسمتها التي أعجز وصفها أكبر الشعراء، وشلّت أبدان عشّاق الغناء وألهتهم عن الانطلاق والجذب. بل إنّ القبيلة تذكر أنّ أغنية الجن أصابت شرع الوجد لأوّل مرّة، فتاه عُبّاد الجذب في المجهول، ولم يقعوا صرعى الوجد إلاّ بعد أن غاب صوت الساحرة، وانتهت فتاة الأغراب من الأغنية"[28]. الأغنية هنا تشتبك مع جملة قضايا في الثقافة لدى الطوارق، فهي قد تبلغ درجة عالية من التأثير يوازي السحر، وقد تنسب لجمالها وروعتها إلى الجن، الذين يفوقون البشر في كلّ صناعة بحسب فهم أهل الصحراء، وهي صوت الغريب الذي يحسّ بالأنس من خلالها، ويؤثّر بالسامعين بسبب الشجن الذي تمتلئ به نفسه، وأخيرًا يربط الراوي بين الطرب في حال سماع الأغاني وحالات الجذب الصوفي الذي شاع وذاع في الشمال الأفريقيّ على أيدي أصحاب الطرق من الدراويش المتصوّفة، ولاقى هوًى في نفوس الصحراويّين.

- وقد تلهي المغنّيةُ الساحرةُ القبيلةَ، وقد ورد في القول التالي في حسناء الأغراب التي "استطاعت أن تلهي القبيلة وتنسيها غرابة أطوارها عندما وجدها الفرسان تتقن الغناء. فتحوّل العراء الممتدّ أمام بيتها ساحة للسمر كلّ ليلة (...) ويتسلّون بسماع "أمزاد" ويرافقون هذه الآلة العجيبة"[29]، فالأغنية تتّصل بالسحر كما اتّصلت بالجن، وما تزال المرأة هي الأبرع في الغناء والإغواء من خلال الأغاني، ولما كان الفرسان الصحراويون بحاجة إلى هذا اللون من اللهو أو الراحة، فإنّهم قد يفتنون به، وعلى الأخصّ إذا كان على لسان امرأة ساحرة، وسحرها ينبع من حسنها أوّلاً، ومن أنها غريبة وصاحبة صوت ساحر ثانيًا، وربما كانت هي كذلك العازفة على آلة العزف أمزاد أخيرًا. فالأغنية تصير أسلوبًا لاندماج الغريبة في المجتمع القبليّ، والتأثير البالغ فيه، بما يوازي حالة السحر، فقد جعل الغناء هؤلاء الفرسان ينسون غرابة أطوار هذه المغنية حتّى فعلت فيهم فعل السحر.

- وقد يلجأ العاشق إلى الغناء فيُغنّي "الليل كلّه" إلى أن يمنعه شخص آخر "عليك أن توقف الغناء في الحال (...) تعلّم أن تتجنّب الغناء إلى حين، أهل العقل لا يداوون الجراح بحفنة الملح"[30] -إشارة إلى لجوء المحب إلى الغناء لإدامة حالة العشق-، فالغناء يؤدّي وظيفة نفسيّة على درجة عالية من الأهميّة، لأنّه يوازي حالة العشق ويبقيها حاضرة، ممّا يجعل المغنّي غائبًا عن عقله، فكأنّما هو غارق في حالة العشق ذاتها، ويرتفع صوت الآخر ليوقفه عن الغناء ويعيده إلى

رشده، ويصرفه عن حالة غياب العقل. وقد يصف الكونيّ الألحان ويعاملها معاملة (الودّان) وهو يستخدم لفظة "يروّض اللحن" للتعبير عن إتقان الشخص الألحان، أو يصف لحناً بأنّه مميت[31]، للدلالة على أثر اللحن؛ ليشرك القارئ في الحزن أو ما شابه، وفي ذلك إشارة إلى فاعليّة ذلك اللحن ودور الغناء وأهمّيّته بوصفه مهارة فرديّة بالغة التأثير على صاحبها وعلى مجتمعه في الآن ذاته.

- وقد يأتي الغناء تعبيرًا عن طقوس الاستسقاء الغائرة في عمق التاريخ الدينيّ والاجتماعيّ للجماعة، فتكون الأغنية التالية:

"أمطري أمطري
بيتنا قد خوى
ما بقي من طعام لنا
غير حَبِّ النّوى"

ويرقص الصبيان عراة في العراء. يرفعون الخطاب القديم إلى السماء. وصيّة الأسلاف، تميمة النجوع والجوع، رجاء البطون ونداء الأرض الجدباء"[32] وهو بذلك ينقل طقس الاستسقاء خصوصاً عندما يكمل وصفه بعري الأطفال، ويكرّر الأطفال تلك الأغنية، فتنهمل الأمطار معبّرة عن استجابة السماء بفعل تلك الأغنية الطقسيّة الاجتماعيّة والدينيّة الدالّة على أبرز خصائص المجتمع وعاداته وطقوسه ومعتقداته، والواصفة حالاته وحاجاته الطبيعيّة، وكيفيّة التصرّف لتلبيتها في الطقس الشعائريّ.

- في رواية *مراثي أوليس المريد* يفرد المؤلّف جزءاً تحت عنوان "اللحون" مقدّمًا هذا الجزء بعتبة نصّ مقتبسة من (هنري برغسون) تصوّر انعكاس نواح الإنسانيّة أو فرحها على ألحانها "عندما تنوح اللحون، تنوح مع نواحها الإنسانيّة كلّها، تنوح مع نواحها الطبيعة كلّها"[33]. هنا يتخذ اللحن بعدًا وجوديًّا وإنسانيًّا عالي القيمة وتصير الأغنية أشبه بنداء طبيعيّ يعبّر عن الحزن الإنسانيّ العامّ، والأسى الوجوديّ الكبير الذي استمدّه الإنسان من الطبيعة ذاتها، وهذا الأمر يفصح عن الدور الذي تنهض به الأغنية وما فيها من اللحن في النصّ الروائيّ برمّته، فيصير المحور الرئيس فيه رهينًا بما تقدّمه الأغنية، أو يفصح عنه اللحن، ممّا يعزّز تواشج شكل النصّ الروائيّ مع مضمونه.

ويرد في الرواية على لسان امرأة أنّ "الشعر معجزة لم تُخلق للنساء... وأنّ المرأة ربما أتقنت الغناء"[34]. وفي ذلك تخصيص لأثر غناء المرأة في الرجل، ومقدار الغواية التي يمكن للمرأة أن تمتلكها من خلال سر الأغنية وما يرافقها من اللحن، ولعلّ سحرها يزداد عندما تغنّي

المرأة شعر الرجل الذي يفوقها هو في نظمه وقوله، لكنّها هي من تكون الأقدر على إسماعه إياه بصورة سحريّة عالية التأثير، وقديمًا ألف العرب أن يُسمعوا الرجل شعره مغنًى على لسان المرأة حتى يعيد النظر فيه من جديد، فقد سمع النابغة الذبيانيّ شعره على لسان القينة المغنية، فعرف ما فيه من إقواء، فقد روى ابن قتيبة في الشعر والشعراء "أنّ النابغة الذبيانيّ وبشر بن أبي خازم كانا يقويان، فأمّا النابغة فدخل يثرب فغُنِّيَ بشعره ففطُنَ فلم يعد للإقواء"[35].

- ويشير الكونيّ على لسان أحد أبطاله إلى أهميّة الغناء، ويمنحه جانبًا كبيرًا لأن يعيش الإنسان من أجله فيقول: "أيقنت أنّه إذا كان ثمة شيء في دنياكم يستحقّ أن يحيا الإنسان من أجلة فهو الغناء!"[36]. فهذا الفنّ لا يبقى نافلة من الفعل، إنّه يغدو ضرورة من ضرورات العيش، وقيمة تستحقّ أن يقف المرء حياته عليها، ففي هذا يكون الغناء قيمة إنسانيّة سامية، أو مهنة عالية الخطورة في الحياة، وربما نُظر إليها على أنّها رسالة إنسانيّة من نوع ما. وهكذا تَغْنَى الروايةُ بفنّ أصيل في حياة الإنسان ليتجاور البعد القرائيّ المنظور مع البعد الغنائيّ المسموع، فتتداخل الفنون بأكثر من نوع من أنواعها في العمل الروائيّ الذي يغدو مناظرًا للحياة الواقعيّة، وشبيهًا بالاحتفالية الكاملة للعمل الروائيّ، وتدخل الرواية باب الشعر أو الشعريّة من جرّاء هذا التلازم فيها بين الغناء والكتابة، ولعلنا نعي أنّ الشعر شفوي الطابع في أصل وجوده، بينما الرواية مرهونة بعصر الكتابة والثقافة الجماهيريّة القائمة على الطباعة واقتناء الكتاب والقراءة فيه، وهكذا تغدو الرواية باحتفالها بالغناء جامعة بين الثقافيّ الشفويّ القريب من الطبيعيّ والمنبثق عنه، والثقافيّ الحادث المتمثّل في الكتابة، وهو العمل الروائيّ المتطوّر عن القصّ الشفويّ، وهذا ما يجعل الرواية تحوي جانبًا عظيمًا من الشعريّة المأمولة أو المبتغاة.

- وقد يستخدم لفظة أغنية للتعبير عن عذاب البطل وأنينه كما في رواية *الفزاعة*: "وعاد إلى أغنيته الموجعة التي لم يدرك لها أحد سرًّا:... آ... آ... آ... آ"[37]، فالأغنية من أبرز الأفعال الإنسانيّة القادرة على تفريج الكرب بوصفها فعلًا وجوديًّا تطهيريًّا، فعلى الرغم من الوجع المصاحب للنفث بها إلاّ أنّها تؤدّي في نهاية المطاف إلى التفريج عن الكرب الذي يسيطر على المرء ويجتاحه.

- وتختزن بعض الأغنيات إضافة إلى البطولات والعشق "أحزان الباحثين عن "واو" وعن الحنين الذي يفترس قلوب كل الصحراويّين"[38]، وتغدو الأغنيات سجلًّا لعذابات الناس وأشواقهم وحنينهم، وهي بذلك تصير حاملاً ثقافيًّا لكثير من ملامح حياة الصحراويّين وأساطيرهم وأشواقهم القلبيّة والعقليّة وأخيلتهم ورغباتهم التي كونتها ثقافة الصحراء عبر الزمن الطويل، وليس غريبًا أن تغدو الرواية بهذا سجلًّا صادقًا لحياة الجماعة الأصليّة، وحافظًا أمينًا لكلّ تحوّلاتها، فالرواية في

بعض صورها هي ملحمة للعصر الحديث، وليس بدعًا أن تحمل روح الشعب الذي تؤرّخ له، كما في حالة الكونيّ الذي يؤرّخ للطوارق.

- وفي التعبير عن الفرح ترد عبارة "واستوت أنساق اللحون في حناجر الصبايا، وبلغ الفرح ذروته"[39] نقيضًا لاستخدام روّض لحنًا في سياق غناء الأحزان، فالأغنية تعبّر عن الفرح كما تعبّر عن الحزن، وتصير ملمحًا ضروريًّا من ملامح المجتمع الصحراوي في حالاته جميعها.

- وقد تستخدم الشخصيّة في الرواية الترنّم بالألحان لقطع الحوار بينها وبين شخصيّة أخرى، بديلاً عن سكوتها برهة أو صمتها "...فلا تسمعيني أقوال تلك الحطبة اليابسة! تترنّم بلحن قديم. تقاطعها عمدًا: كل القبيلة تقول إنّ الحكيم بكلّ شيء عليم. تسكت، فتضيف قولًا جديدًا..."[40]، فالوظيفة التي تنهض بها الأغنية، أو التي يقوم بها اللحن، هنا هي وظيفة مزدوجة؛ تتّصل بالمنجز الثقافيّ على صعيد المضمون في الفرح أو الحزن، في البعد النفسيّ أو الاجتماعيّ. وفي الوقت ذاته تقوم بوظيفة تقنيّة في السرد حين تكون بديلاً عن الوقفة في الحوار لغاية في نفس السارد أو في مخيّلة المؤلّف الضمني الذي يريد أن يمنح الشخصيّة الروائيّة وقفة في أثناء الحوار ليعبّر للطرف المقابل عن رأي ما من خلال التحول من الخطاب المباشر إلى نمط من التواصل والانقطاع من خلال الأغنية أو اللحن، فاللحن الذي يصدر في هذا السياق يقطع الحوار لكنّه في الآن ذاته يصله بأسلوب ما، هو الغناء الذي يؤكّد أنّ التواصل من خلاله أبلغ من استمرار الحوار واتّصاله.

- كما أنّ الغناء قد يستخدم في تمجيد "حسن الخلاسيّات والسوداوات"[41]، أي يقوم بدور اجتماعيّ ظاهر بتعداد المناقب والمآثر لهذه الفئة أو تلك من المجتمع، فالحديث هنا يغدو عن مضمون الأغنية التي تعرّف بخصائص هؤلاء النساء وصفاتهن، وقد لا يكون مسوّغًا أن يتناقل الناس تلك الخصائص دون التماس اللحن والأغنية للإفصاح عن ذلك.

- أو قد يستخدم تعبيرًا عن التصحّر، فيصير غناء فجائعيًّا، وذلك نقلًا عن الشاعر الرومانيّ (أفيدوس) "ليبيا تصحّرت، القيظ اختلس الرطوبة، فناحت الحوريّات"[42]، وهذا النواح الوجوديّ الصادر عن الحوريّات أشبه بالثيمة التي تؤسطر الغناء لما فيه من أبعاد ميتافيزيقيّة، فهو يصدر عن مخلوقات بحريّة أو سماويّة راقدة في مخيّلة الإنسان الصحراويّ وغير الصحراويّ، فالوظيفة المنشودة من الأغنية هنا هي وظيفة اجتماعيّة ونفسيّة ووجوديّة وتحمل طابعًا أسطوريًّا لا يمكن نكران ظلاله في نفس السامع؛ سامع العبارة، أو سامع الأغنية بصوت النواح العجيب.

- أما في رواية *الخسوف 1/- البئر* فالغناء طقس أشبة بالطقس الوثنيّ يرتبط بأسطورة (تخليص القمر من أعدائه)، حيث يسرد الراوي طقس الطوارق عند حدوث الخسوف، ويبدأ الجميع بالطبل والموسيقى والغناء الجماعيّ، بما يشبه التراتيل الوثنيّة.

"يا قمر أنت حبيبنا

هل تخوننا؟

الصحراء قدرنا

العطش مصيرنا

أنت ملك النجوم

قاهر الكواكب

نصيرنا...

استمرّ الغناء حزينًا، صوفيًّا، كالصلاة، يفضح فجيعة.

استمرّ حتّى الفجر عندما وقع أخنوخن في الوجد.

سقط كالمصروع، ثمّ تدحرج حتّى بلغ سور البئر حيث تتجمّع النساء." [(43)].

فالكاتب بهذا ينقل ثقافة الطوارق في حلّهم أو في مواجهتهم لمظهر كوني، ولمّا كان غريبًا تمّت مواجهته بما هو غريب أيضاً، ومخاطبة القمر بلغة رقيقة شفّافة.

- وقد يوصف اللون عن طريق اللحن في بعض الروايات:

"السواد، أسير الدينونة،

ولكنه يرتوي من لحون الديمومة.

والبياض أسير الديمومة،

ولكنّه يرتوي من لحون الدينونة." [(44)]

اللحن هنا هو جوهر السماع، واللون بصريّ بطابع إدراكه، والوظيفة التي يمكن للحن أن يقوم بها في هذا السياق هي أنّ حواس الإنسان تتراسل فيما بينها، فتغدو الألوان مدركة من خلال الألحان، والألحان مدركة من خلال الألوان، ليس غرامًا بالجناس الماثل في اللحن واللون ولكن إدراكًا لوحدة الكون وانسجام موجوداته، ولعل اللحن والغناء في أسّ وظيفتهما يستثمران هذه الظاهرة الوجوديّة استثمارًا عجيبًا، ففي الأغنية نحن نبحث عن سرّ المعنى الذي يبوح به جمال الصوت المجرّد في الكلمة وتلحينها.

- ولاكتمال طقوس الغناء والتعبير عنها باهتمام نجد الكونيّ يصف بعض آلاته من مثل "البندير": "نقر العم سليمان حافة "البندير" بأطراف أصابعه فعلا صوت الطبل، تكلّمت قطعة الجلد المحبوكة حول الخشبة..." [45]، وفي ذلك تعريف بآلات العزف والغناء لدى الطوارق، وبيان لعناصر الثقافة الخاصّة بهم.

- ويصف أيضاً (أمزاد) الآلة الوتريّة في وصف مشهد الأعراس فيقرن صوت المغنّية بالصوت الذي تحدثه رياح الشمال، فالغناء المتعالي الصوت للنساء، وراء خيمة العريسين، أو خلف خبائهما، يشكّل إخفاء لصوت العريسين في اكتشافهما سرّ الوجود الأبدي[46].

- وكما أنّ للإنسان أغنية وللصحراء كذلك، فإنّ حيوانات الصحراء وطيورها يُعَبّرُ عن أصواتها بلفظة الغناء؛ فغناء الوقواق "غناء بعيد ملحاح وغامض، غناء الوقواق يزيد صمت الغابة غموضًا وسحرًا"[47]، وهذا نوع آخر من الغناء الوجوديّ أو الكونيّ، وفيه يضفي الروائيّ المعنى الثقافيّ على الموجود الطبيعيّ، فيجعل الوقواق حاملًا للبعد الإنسانيّ من الفرح أو الحزن من خلال ما يسبغ على صوته ولحنه الشجيّ من المعنى، وما يمنحه من الدلالات، وقد جعل الكونيّ عنوان الكتاب الرابع من رباعيّة الخسوف تحت عنوان *نداء الوقواق* إمعانًا منه في أنسنة هذا النداء وما فيه من لحن وغناء.

- ويشير الكونيّ في *الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية*، إلى مركزيّة الغناء في أعماله، فيورد العنوان: "واحة كبيرة تضجّ بالغناء"[48]، ثمّ يذكر نعيه لبطل القصّة، مشيرًا إلى حرمان البطل (جبران) من الغناء حيث يأسى على مصيره؛ لأنّه "لم يسعد برؤية الواحة الكبيرة... والمزامير والرقص، والغناء"[49]؛ لأنّ الغناء لدى هؤلاء القوم يشكّل جوهر الحياة، ولأنّه يعبّر بصدق عمّا فيها من متع أو معاناة.

- في الوقت ذاته تشير عتبة النصّ للمجموعة المعنونة بـ (واحة تعجّ بالغناء) إلى النهاية الحتميّة لبطله الذي لم يسعد بالغناء بوصفه تعبيرًا عن الحياة، كذلك يأتي التقديم لها ليصبح الغناء رمزاً للحرية في ليبيا حين يشير في عتبة النص إلى حوار "غراسياني مع عمر المختار قبل تنفيذ حكم الإعدام"[50]، فبعد استشهاد عمر المختار، علت الزغاريد والأغاني لكنّه لم يسمعها، وكذا كان بطله (جبران) في القصّة.

أما الإشارات إلى الغناء تقنية وفنًّا ضمن العمل الروائيّ فجاء مكثّفًا في روايتي *السحرة والمجوس*. وليس بعيدًا أن يوحي العنوان في الروايتين بأنّهما ستشكّلان مرتعًا خصبًا لفنّ الغناء.

في رواية *المجوس* نعثر على ثيمة الغناء في مواضع مختلفة ومتنوعة، وكذا تحفل رواية *السحرة* بكمّ هائل من الإشارات القائمة على التنوّع في الغناء والتطوّر في استخدام آلاته، واشتراك الرجال والنساء فيه على حدٍّ سواء، واستخداماته المتعدّدة في الاستسقاء أو استقبال الفرسان أو في الأعراس أو في التعبير عن جمال امرأة أو رشاقتها[51]. والملفت في الروايتين إثبات نصّ الأغنية باللغة الطارقيّة (تماهق) ما بين هامش إلى متن، وذلك تأسيساً لملحمة المفاهيم مشروع (الكونيّ) الأكبر.

في هاتين الروايتين تنوّع هائل لاستخدام الغناء سواء في التقنية أو في دواعي الغناء ومسبّباته، فالنساء يستقبلن الرجال بعد النصر مرتديات أجمل الثياب، منتظرات الأزواج بغناء "الحنين الحزين"[52].

وكما سلبت المدينة صوت المغنّي في قصة "إلى أين أيّها البدويُّ؟ إلى أين؟" فإنّ الحب قد أفقد (أوداد) صوته لتعلّقه بمعشوقته، فقد أقيم للبطل حفل زفاف "ينازع أعراس النبلاء... ولكنّه في ليلة الدخلة عجز عن الغناء وفقد صوته"[53].

واستمر عجزه عن الغناء "في الليل جلس فوق عرش الرمل بجوار الركيزة مهمومًا، وحتّى عندما انتصف الليل ووضعوا يد حوريّته العاشقة في يده لم يفق من عاره. من أين له أن يعرف أنّ طائر الفردوس يتخلّى عن عاشق رهن قلبه في يد معشوق آخر؟"[54]. فلقد استخدم الغناء بديلًا استعاريًّا للتعبير عن العجز في ديمومة الأبديّة بين الرجل والمرأة.

ويمكن وصف رواية *المجوس* بأنّها نصّ (الغناء والفنون) فنجد إشارات كثيرة إلى "مباراة الغناء" بوصف الجوّ الكلّيّ لطقس المباراة وتفوّق "حكماء آزجر" حيث يربطون "سرّ الفعاليّة في سحرهم إلى تفوّقهم في الموسيقى والطرب والأشعار" بل يصف الكونيّ تأثير غنائهم بأنّه "يجعل الحجر الأخرس يجذب ويطرب ويقع في الوجد"[55] أو يصف أصوات المغنّيات أو مهارة حدادة (آير) في صناعة آلة الطرب (أمزاد) ويصفها وصفًا دقيقًا لأهمّيّتها، ويورد مقطعًا: (من قصيدة قديمة لشاعر مجهول) على صيغة الأغنية بلغة (تماهق) كما هي، مترجمًا النصّ في الهامش:

"أدّران ويلني طيلمين د مناس

أدّران وونلي آر تيغراس

الرّزغن ديدغ آسوغدن دونفاس"[56]

ويثبت ترجمته الآتية في الهامش:

أحياء أولئك الذين لا يملكون القطعان والإبل.

أحياء أولئك الذين لا يملكون سوى الأنفاس.
لأنّ الرزق سيسعى للإنسان طالما بقت روح في بدن.

ثم يذكر مقطعًا آخر على لسان أوداد البطل:
"الدونيان – تزيديرت ات كرّاس
وديسيقيم آر ايدينان غاس
وساس كور يرى آضو يغلا ياس
اد كومبت سابده تكرّاس فولاّس"[57].

ويُلحق الراوي في *السحرة* أثر ذلك الصوت والغناء بعامّة في الجميع حيث ينشد "الدرويش" ويتوسل للبطل أن يعلّمه الغناء، ففي الحديث عن أثر الغناء يقول: "ولم يعرف أحد في الصحراء لماذا يستطيع الغناء وحده أن ينفرد بالمعجزات فيطيح بوقار النبلاء ويذيب خجل العذارى"[58].

ويشكّل الغناء في رواية *المجوس* سرًّا من أسرارهم، وفنًّا وسحرًا يُقابله ما قام به الدراويش أو شيوخ الطريقة القادريّة، حيث يطلب (الدرويش) -الذي يُمثّل صفة الداعية الذي ينشر الدين والمساواة- من البطل أن يُعلّمه الغناء ويأخذه إلى الجبال ويتنازل له الدرويش عن كلّ شيء مقابل ذلك، لكنّ الغناء والجبال هي بديل ثرثرة الدراويش وما يلحق بها. فيعلّق الراوي بجملة تشكّل الموقف جُلَّه: "هيهات أن يسمع ثرثرة الدراويش من دخل بوابة المجهول ونَهَل من ينبوع السرّ"[59].

وإذا كانت تتّصف أغاني الطارقيّ بالحزن والتحسّر، فإنّها في جلّها تحسّر أبدي على "مَنفيٍّ شَقيٍّ عاش في الصحراء طلباً لـ "واو" ولكنّه مات دون أن تفتح له أبوابها"[60]. وتشكّل الأغاني بنظر الطارقيّ، الذي يسرد الكاتب قصّة حياته، طريقة للتلاقي والتعارف بين شبان الجهات الأربع في الصحراء لكي يوردوا إبلَهم الماء، فالغناء يشكّل حلقة الاتصال بين الطوارق جميعاً، وهي رابط أساس؛ إذ يتّفق جميعهم عبر الأغنية الحزينة في الحنين إلى (واو) المفقودة، فالأغنية هي التي توحّد همّهم وتذكّرهم بهدفهم الأسمى وهم متأكّدون من تحقيق هدفهم في الوصول إلى (واو) فكما يعود كلّ جَمَل تائه إلى "بئر السهل في آزجر الذي تردّه الإبل المفقودة" فانّ الوصول إلى (واو) قائم إلى أن يعثر عليها. وهذا ما يظهر في أغنياتهم، وممّا يجعل النغم الحزين مسيطراً عليها وخصوصاً أغاني (أساهغ) و(مواويل المهاجرين) [61].

ونجد في غير موضع من الروايات كيف يخلّص الغناء من الخلاف ويؤدّي إلى الوئام، أو كيف تشترك الجنيّات أو المردة في الغناء مع البطل كما حدث مع (موسى) في رواية *المجوس*[62]. أو كيف يجري من خلال الأغاني تدليل الأطفال[63]، أو ما يقوم به (الراعي) مع القطيع من الغناء للحيوانات[64]، ويصل التجلّي بالغناء إلى الوقوع في حالة الوجد، وكيف دخلت الصوفيّة إلى الطوارق، وكانت أداة تعبيرهم الأكثر هي الغناء.

يقول صاحب الطريقة القادريّة: "هزّتني أغنية آيريّة مرّة وأحسستُ بقلبي يحترق ورأسي يفور، نزفت عرقًا كثيرًا ولكنّي لم أقع..... "[65].

شكّلت مقاطع وصف أثر الغناء مفتتحًا لحالات الوجد والتطرّق إلى مقولة النفّريّ "كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة"[66]، ومقولات المتصوّفة في غير موضع. وتتحوّل رؤية الرواية في الحديث عن الصوفيّة مقابل الصحراء بكلّ معتقداتها إلى نقاش يبدأ أصله بسماع البطل الغناء، "عزفتْ لحنًا شجنيًا وردّدت وراءها الحسناء أغنية جديدة لم يسمع أحد كلماتها من قبل، يقول المقطع الأول:

"لا أحد يعلم لماذا هي مشبوهة دومًا المرأة الوحيدة،

لا أحد يعلم لماذا هو قدّيس دوماً الرجل الوحيد".

ختمت القصيدة بالبيتين الفاجعين اللذين أصبحا تعويذة العابرين منذ ذلك اليوم:

أوكلان مان. ن _ مان، ن _ مانين

إدّمتغ إد - أوماسغ غاسين"[67]

[مسكين، مسكين، أنا، سأموت، وأصبح وحيدًا، أنا]

ويدخل البطل جرّاء هذا الغناء في حالة من الوجد، إنّ ما يُريد أن يشير إليه الكونيّ هو أنّ الغناء يؤثّر في الإنسان تأثيرًا بالغًا، والحالة التي يسعى إليها الدراويش من الوجد أو ما يسمّى بلغة تماهق (آجولل) وهي (حالة وجدية شامانيّة يؤدّي إليها الغناء)[68]؟ قد تخلقها أغنية طارقيّة قديمة أو حديثة كتلك الحالة التي توصلها أغنية صوفيّة. وإنّ أثر الصوت يخلق تلك الحالة، ليس فقط أغاني الدرويش أو كما يصف هذر الدراويش في أكثر من موضع، ولأنّ هذه النتيجة المتحصّلة واحدة فقد عبّر الكونيّ عنها بدمج اللغتين؛ العربية بوصفها تعبيراً عن لغة الدرويش و(تماهق) بوصفها لغة الصحراء. فدمج بين اللغتين في مقطع واحد. وفي الرواية إشارات كثيرة متكرّرة عن الغناء، وقد اكتفيت بأخذ أكثر النماذج دلالة وغنى.

في رواية السحرة التي تفيض بالغناء ووصفه ووصف أثره، وجِدَّة الألحان به، وأغانٍ جديدة تؤرّخ لفنّ الغناء الطارقيّ، والآت جديدة، وكيف يتدرّب الطارقيّ، ويتعلّم الغناء، إذ يسير يدندن ألحانًا في صحرائه مع القطعان، ثمّ يقوم بتلحينها وفق لحون معروفة من مثل (اساهغ)، ويُعيد ذلك مرارًا حتى يستقيم له لحن من اللحون، وبهذا فكلّ طارقيّ يُجيد الغناء كما يذكر، تصديقًا لمقولة الكونيّ.

في رواية *السحرة* يضع الكونيّ نصوص الغناء كاملة بلغة "تماهق" متناً، ويقابل كل نص غناء منها نصّ آخر بالعربيّة، هو هامش ترجمة له، وبالإضافة إلى ما تُضفيه اللغة المغايرة لقارئ دخل في أجواء التميمة والسحر، فقد جاءت الأغاني كذلك سرًّا أو تميمة ساحرة، ولا أحد يُنكر تأثير ذلك على متلقي النص عند قراءة الرواية، فهو سيحاول جاهدًا معرفة طبيعة هذه اللغة الغريبة، المكتوبة بحروف العربيّة وما هي منها، فإذا لم يستطع القراءة لجأ إلى الهامش العربيّ.

فمن تلك الأغاني:

"بورو آغزّارام

بورو ايمستغ

بورو آغرارام

بورو آبسغ

بورو آوارا"

ويظل يُعيد (بورو آوارا) بأعلى صوته، يخرجها من نسق: (هلى – هلى) ليُدخلها في لحن (أساهغ)، وهي أغنية يعيدها الراعي يتحدّث فيها عن ضبّ وسنونو وطلحة وحوار[69]، وهي المفردات الصحراوية التي يعيها ابن الصحراء منذ البداية. والطارقي يتعلّم الغناء "من أفواه الكهوف ونواح الرياح"[70].

ولعلّ أجمل ما يصف الغناء وأثره هي مناسبته، وهذا ما يذكره الكونيّ في رواية *السحرة* حول الزفاف، فهو يقدّم "مراسيم الزفاف" بدءاً من التحلّق حول "تهيجالت (وهو) طبل محبوك من جلد الجمل يستعمل في مناسبات الزفاف"[71] أو هو "طبل لا يُقرع إلاّ في الأفراح"[72]، وصولاً إلى تجمّع الناس، وحالة الوجد والرقص الذي يصيبهم جرّاء الغناء؛ "ليسافروا في الزمان البكر الذي لم يعرف الزوال إلى سدنته طريقًا ليقسمه إلى الثالوث الفاجع: الماضي، الحاضر، المستقبل، سافروا ليسبقوا إلى أعتاب الأسلاف"[73].

فاستمع إليهم حين يتلقّون خبر البشارة عن عذريّة العروس، عبر الأغنية الآتية:

"وتزغشّم انكتماس
وترزري ايغسان دغماس
وتفرين تمارت ايتيس
وتنزيف تيعرين اينغاس"

وترجمتها في الهامش:
"لم تخجل الخال
لم تكسر عظمًا في بطن الأم
لم تكشف لثاماً عن رأس الأب
لم ترفع صوتاً في حضور الأخ "[74].

فالأغنية تذكّر بأهم ما يجب أن تكون عليه المرأة، في الوقت الذي تقدّم فيه أهميّة الرباعيّ المقدس في حياة المرأة، المكوّن من (الخال، الأم، الأب، الأخ).

يعلّق الكونيّ بلسان الراوي على ما يحدثه الغناء من أثر في غير موضع، ولكن من أجمل ما يقوله، هو ما يرد في المقطع الآتي: "في تراتيل الغناء تخفّي (؟) توسّل، صلاة، حنين، فجيعة. هرع جبابرة إلى الأسرى الذين يرتجفون شوقًا للسفر بالبشارة، مرّر الجبابرة على أجسادهم مُدًى صنعها سحرة الواحات من أخلاط المعادن السحريّة، نحروا الجنّ ومزّقوا عن المجذومين الأغلال"[75]. ويُكمل الكونيّ بقيّة مراسيم الزفاف وما يُصاحبها من غناء على (إمزاد). ويتحدّث عن عروس تُغنّي لها النسوة بلغة (الهوسا) لكنّه لا يذكر شيئاً منها[76].

وهناك إشارة إلى أنّ أنغام الصحراء قد فتنت الجبال والصحراء، وأخذتها بل توضّح كيف جعلتها تنهار "وتركع وتنسى الكبرياء.... بهذه المكيدة قضت الرحلة على الفردوس الأول وابتلعت "واو الكبرى"[77]. وحالة وجد الصحراء هي تلك التي أفقدت الكون "واو الكبرى" وأطاحت بها كما يُطيح الرقص والغناء بالنبلاء.

في موضع آخر يمكن للأشعار أو للغناء أن يكون سلطاناً يوقع العار بشخص ما في القبيلة، إذ تجد الشاعرات والمغنّيات "الفرصة لِلَعن الخونة بالأشعار وأشعار الشاعرات الموهوبات هو ما يخشاه (الخَوَنة) في القبيلة أكثر من خشيتهم للعار نفسه... الخوف من الأشعار هو سبب هلاك ذلك (الخائن)" [78].

وفي هذه الرواية نجد الراوي أو المؤلّف الضمنيّ، أو قُل الكونيّ نفسه حيث يصنع أسطورته الشخصيّة متّحدًا مع البطل (بوروا)، ويأتي جزء من الرواية تحت عنوان (القِران) يتغنّى به قبل البدء بالحديث؛ أي في صفحة التقديم أو التمهيد فيقول:

"نكْ آمان

نك الهين

نك تزوليت

نك آمَضَال

نك، كيّونان، إيلَلْ

وترجمتها العربيّة في الهامش:

"أنا الماء

أنا الجان

أنا المعدن

أنا التراب

أنا، هو أنت، أيّها السراب"[79].

وكما يتضح فإنّ التكرار هو نغم الصحراء بعامّة، وهو في الأغاني لازم كذلك، ووجود الأغنية متنًا طارقيًّا، والترجمة هامشًا عربيًّا، له دلالة ثقافيّة وتاريخيّة هامّة فيما يخصّ هذا الشعب وعلاقة الكونيّ به، وقد سبقت الإشارة إليه، وتمّ تحليل طرف من دلالته.

أمّا الحديث عن لحظات تحريم الأشعار والغناء في الصحراء، فقد أشير إليه وجاء ذكره في مواطن عديدة، حيث قام "الكهنة باستئصال ألسنة عشرات الشاعرات فجرّ ذلك على القبيلة الخسران"[80]. هذا ما يصفه راوي الكونيّ تحت عنوان (الأغاني) في رواية *السحرة*، "خلال الزمان الرهيب الذي خضع فيه أهل الصحراء لشرائع السحرة، وتوقّفوا عن الغناء، فقدوا من الخلق أكثر من ممّا فقدوه في ظلّ إرهاب الجنّ، وأكثر ممّا فقدوه زمن طغيان الأسقام والأوبئة، وأكثر ممّا فقدوه في صدّ الغزوات عن الصحراء، أو في زمن شنّ الحملات على قبائل الأدغال لاستجلاب العبيد والسبايا"[81].

ويصبح الصوت فقط هو اللغة التي توحّد كلّ موجودات الصحراء دون حاجة إلى ترجمان. ويشير إلى سر الحزن والحنين في الأغاني الطارقيّة، فبعد هذا الأسر أو الاختطاف طافت الأغاني و"ارتوت من ينابيع (هرو) وتحمّمت بأنفاس (أمناي) وعرفت معنى العشق في وطن (تانّيت) فنزلت

في حناجر العذارى،وسكنت أصوات الشاعرات، ترنيمة إلهيّة، وابتهالًا سماويًّا، وتلاوة لأوجاع المنفى الأرضيّ"[82]. فأصبحت الأغاني تمجّد الآلهه، وصارت الآلهة تأخذ نصيبها من كلّ شيء (والأغنية في النهاية). فالغناء يمجّد (هرو: إله المطر) و(أمناي: إله الريح القبليّ) و(تانّيت: إلهة الجمال والعشق والإخصاب).

وفي رواية *السحرة* يصير الرجوع إلى الغناء تصالحًا بين السماء والأرض، ويرد وصف الغناء المطلوب كالآتي: "يستوجب تطعيم الألحان بأصوات لا تدين بميلادها لناموس الزمان، ولكن لسلطان الإلهام"[83].

لذلك لم يكن سهلاً العودة إلى الغناء بعد تحريم السحرة له، وقطع الألسنة، ويشير في خاتمة الرواية "واسّوفغ، واهيد إيجمضن سناتت تيكّال"[84] ومعناها (أحبهم إليّ من خرج منّي مرتين)، وفيها أيضًا يمكن للّحن أن يكون "ترياقًا للسقم، أو بلسمًا ضدّ الوجع". لكنّه لشدّة ألم البطل لم يكن كذلك.

ويقوم الكونيّ من خلال المؤلّف الضمنيّ أو الراوي أو الشخصيّات الروائيّة العديدة والمتباينة بالتعبير والإفصاح عبر الأغنية عن كلّ ما هو طارقيّ بامتياز، ذاكرًا الأغاني بلغة (تماهق) ومؤكّدًا مقدرة الأغنية على صناعة كلّ شيء[85]. وعلى التأثير في كلّ شيء، كما يصف أدوات الغناء وأثره، أو الإشارة إلى عدم التمكّن من الغناء لانشغال البطل في مراسم دفن الجدّة (تامغارت) وكأنّ الغناء حدث يوميّ هامّ يجب القيام به[86]. والإشارات كثيرة أيضًا إلى ترديد الأبطال لحوناً في حياتهم[87].

ويلخّص الكونيّ أعلى حالات التأثّر بالغناء، وهي حالة الوجد، التي لا تتحقّق إلاّ للمعتزلين، ولأنّ الحفاظ على السر غير ممكن؛ فإنّ البطل قد يقوم بقطع لسانه حتى لا يبوح بأغنية تدلّ على السرّ، كما في رواية *السحرة*. وفي الوقت ذاته توصل الأغاني -بما فيها من فاعليّة وتأثير، حسبما تبوح به الروايات والقصص- الواحد من أبناء الطوارق إلى حالة الوجد للعثور على (واو الصغرى) أو (واو الكبرى) ورؤيتهما والعيش فيهما، بنوع من تماهي الأزمان وتداخلها من جرّاء تلك الحالة.

خاتمة

لقد احتفى الكونيّ بالغناء في كلّ أعماله، ولقد أكثر من ذكر فنون الطوارق جميعها، حتى صار كلّ شيء في صحرائه دالاً على فنّ من فنونهم. وكاد كل فعل يسبّب بالغناء، أو بضياع الغناء. فالوصول إلى ما يتمناه الطارقيّ يكون تحقيقه عبر الدخول فيما يوقعه الغناء بالفرد، مقابل

ذلك قد يأتي تحريم الغناء أو قطع الألسن للحدّ من الأثر السلبيّ الذي يصنعه الغناء في حالات أخرى.

ولمّا كان لورود الغناء في رواياته الأثر الأكبر في تأكيد الصورة الواقعيّة لمجتمع الطوارق، وإعطاء صورة حقيقيّة عن تاريخهم، والمساهمة في بث صورة المخزون الثقافيّ والعملي والفنّيّ لهم عبر الغناء فقد تفنّن في ذكر آلاته، وأدواته، ووصف المغنّين، وحالاتهم، وأسباب الغناء، وكان معنيًا أيضًا ببث اللغة الطارقيّة (تماهق) عبر الأغنية باللغة ذاتها متنًا وهامشًا، وإيصالها إلى القارئ؛ إحياءً للغة من أقدم اللغات، بإيجاد الرغبة في تعلّمها، وإعلاناً منه للتأسيس لمشروعه الأكبر الذي تبلور في *ملحمة المفاهيم* وغيرها من الكتابات حول لغة تماهق البدئيّة.

ولأنّ الغناء في الصحراء ينطلق من حياة الضرورة، ولا بدّ للمجتمعات منه، فانّ تعلّم الغناء قد ارتبط بالرعي، وبسماع أصوات نواح الرياح في الكهوف وشقوق الصحراء وتضاريسها الخرساء الناطقة، وترديد تلك الأصوات، وتبديد وقت الرعي بمقطوعات مختلفة متكرّرة كحياة الطارقيّ التي تعتمد التكرار في كلّ شيء.

ولعلّ ما قدّمه الكونيّ في هذا الباب يعدّ مساهمة عظيمة في بثّ الأغنية الطارقيّة ومن ثمّ اللغة الطارقيّة، التي لم يكن من السهل وصولها إلى العالم، بسبب انعزال أصحابها في الصحراء، وشفويّة لغتهم، التي يخشى عليها من الانقراض.

ويمكن ربط مناسبات الغناء بالحنين إلى "واو" وحفلات الزفاف والاستمطار والاستسقاء وطقوس الختان وغناء الجنّيّات واستقبال الفرسان وأغاني الأطفال وغيرها من المظاهر والحالات التي من شأنها نشر المفاهيم العديدة حول ميثولوجيا الطوارق.

ويكفي أن نُشير إلى أنّ تعلّم الغناء كان من محاكاة طبيعة الصحراء والعيش في ظلّ معاناتها القاسية، ترحًا وفرحًا، إذ به صار يصل الإنسان إلى مرتقاه، وإنّ الحزن الذي يسيطر على أغانيهم لم يكن إلاّ بسبب أغنية الصحراء للجبال حتّى ضاعت واوهم الكبرى، وليس من مجال للوصول إليها من جديد إلا عبر طقسه؛ أي طقس الغناء المقدّس. أمّا أثر الغناء في الفرد فإنّه يطيح بأنبل النبلاء، والصوت الشجيّ قادر على الإحياء والموت لولا اقتسام الآلهة فيما بينهم جزءاً من الأغنية.

The Song in Ibrahim Al-Koni Novel

Maha Abdel-Qader Al-Mubeidin, *Department of Arabic Language and Literature, Al-al-Bayt University, Mafraq, Jordan.*

Abstract

This paper studies the song as a theme in Ibrahim Al-Koni Novel, for it is interpreted as a main Constituent of the cultural ingredients in (Al-Tawareq) Tarja Society, and since Al-Koni was concerned in dating the history of this people in his numerous novels. His novels were mostly engaged in writing depicting the culture of desert people in their different rituals. The singing ritual specifically was one of the most remarkable cultural constituents to (Al-Tawareq) Tarja. Al-Koni was very honest in clearly depicting their lives. In his works about them he showed his care and interest in his writings about them. None of all his novels or stories he wrote, tried to ignore this specific subject. (Al-Tawareq) Tarja as seen by Al-Koni, are the most among other people who really care, and very much interested in singing, and memorizing poetry by heart. No one nation lives on the planet adores innovation as (Al-Tawareq) do. And there is no any tribe in history may exceed them in the number of poets and singers, because they all are nearly poets and singers.

قدم البحث للنشر في 2008/12/16 وقبل في 2009/6/16

الهوامش

(1) استراتيجيّات القراءة في النقد الثقافيّ، عبد الفتّاح أحمد يوسف، عالم الفكر، المجلّد 36 العدد1 المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2007، ص164.

(2) دليل الناقد الأدبيّ: إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًّا معاصرًا، ميجان الرويليّ وسعد البازعيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، ط3، الدار البيضاء – بيروت، 2002، ص 305.

(3) النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، الدار البيضاء- بيروت 2000، ص 13.

(4) تجلّيات الواقع والأسطورة في النتاج الروائيّ لإبراهيم الكونيّ، عوني الفاعوري، وزارة الثقافة، عمّان 2002، ص 20.

(5) انظر: النقد الثقافيّ: تمهيد مبدئيّ للمفاهيم الرئيسيّة، أرثر أيزابرجر، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2003، ص195-198.

(6) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(7) النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، عبد الله الغذامي، ص 49.

(8) انظر: ملحمة المفاهيم: لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر، بيان في لغة اللاهوت، إبراهيم الكونيّ، بأجزائه الثلاثة الصادرة عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2004؛ 2005؛ 2006، فالفكرة الرئيسة المسيطرة على هذه الملحمة – بحسب المؤلّف – هي إثبات أنّ اللغة الطارقيّة هي اللغة البدئيّة أو اللغة الأمّ التي لا تقلّ أهميّة عن لغة الفراعنة والسومريّين والعربيّة القديمة واللغة الإغريقيّة ثم اللاتينيّة القديمة.

(9) تجلّيات الواقع والأسطورة، ص20.

(10) تحوّلات النقد الثقافيّ، عبد القادر الرباعي، دار جرير، ط1، عمان 2007، ص31.

(11) "بيان في لغة اللاهوت" هذه العبارة هي العنوان الفرعيّ لملحمة المفاهيم بأجزائه الثلاثة.

(12) القيان والغناء في العصر الجاهليّ، ناصر الدين الأسد، دار الجيل، ط3، بيروت 1988، ص10.

(13) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيروانيّ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، 65/1.

(14) المصدر السابق، 39/1.

(15) الخروج الأوّل إلى وطن الرؤى السماويّة، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1992، ص52-58.

(16) ملحمة الحدود القصوى، الخيال الصحراويّ في أدب إبراهيم الكونيّ، سعيد الغانمي، المركز الثقافيّ، ط1، الدار البيضاء-بيروت 2000، ص16.

(17) المرجع السابق، ص17.

(18) الخروج الأوّل، ص58.

(19) فتنة الزؤان، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999، ص60.

(20) مدخل في النقد الثقافيّ المقارن، حفناوي بعلي، الدار العربيّة للعلوم – ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت 2007، ص 39.

(21) شجرة الرتم(قصص)، إبراهيم الكونيّ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، آفاق عربية 78، الطبعة الثانية، القاهرة 2004، ص 81.

(22) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(23) البحث عن المكان الضائع، إبراهيم الكونيّ، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت 2003، ص138.

(24) المصدر السابق، ص139.

(25) المصدر نفسه، ص 142.

(26) فتنة الزؤان، ص9.

(27) المصدر السابق، ص9-10.

(28) المصدر نفسه، ص13.

(29) المصدر نفسه، ص41.

(30) المصدر نفسه، ص60.

(31) فتنة الزؤان، ص84.

(32) ديوان النثر البرّي، إبراهيم الكونيّ، دار التنوير، ط1، بيروت 1991، ص147.

(33) مراثي أوليس (المريد)، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2004، ص127.

(34) المصدر السابق، ص187.

(35) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوريّ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة 1982، (مصور عن ط1، 1958) 95/1.

(36) ملكوت طفلة الربّ، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 2005، ص32.

(37) الفزاعة،، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1998، ص101.

(38) عشب الليل، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1997، ص144.

(39) المصدر السابق، ص145.

(40) المصدر نفسه، ص103.

(41) المصدر نفسه، ص59.

(42) نزيف الحجر، إبراهيم الكونيّ، دار التنوير، ط3، بيروت 1992، ص141.

(43) الخسوف/1- البئر، إبراهيم الكونيّ، دار التنوير، ط 2، بيروت 1991، ص9-10.

(44) لون اللعنة، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2005، ص36.

(45) في مكان نسكنه... في زمان يسكننا، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2006، ص124-125.

(46) الخسوف/4- نداء الوقواق، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1991، ص143.

(47) المصدر السابق، ص 291.

(48) الخروج الأوّل إلى وطن الرؤى السماويّة، ص85.

(49)المصدر السابق ، ص94.

(50) المصدر نفسه، ص85.

(51) المجوس، ج2، إبراهيم الكونيّ، دار التنوير، ط2، بيروت 1992، ص253.

(52) المصدر السابق، ص26.

(53) المصدر نفسه، ص67.

(54) المجوس، ج1، ص67.

(55) المصدر السابق، ص122.

(56) المصدر نفسه، ص123.

(57) المصدر نفسه، ص124.

(58) المصدر نفسه، ص125.

(59) المصدر نفسه، ص125.

(60) المصدر نفسه، ص237.

(61) المصدر نفسه، ص237.

(62) المصدر نفسه، ص280 وما بعدها.

(63) المصدر نفسه، ص284.

(64) المصدر نفسه، ص295.

(65) المجوس ج2، ص80.

(66) المصدر السابق، ص80.

(67) المصدر نفسه، ص175.

(68) المجوس، ج1، ص95.

(69) السحرة، ج1، إبراهيم الكونيّ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1994، ص27-28.

(70) المجوس، ج1، ص187.

(71) المصدر السابق، ص94.

(72) المصدر نفسه، ص535.

(73) السحرة، ج1، ص95.

(74) المصدر السابق، ص96.

(75) المصدر نفسه، ص96.

(76) المصدر نفسه، ص97.

(77) المصدر نفسه، ص129.

(78) المصدر نفسه، ص376-377.

(79)المصدر نفسه ، ص417.

(80)المصدر نفسه ، ص377.

(81) المصدر نفسه، ص528.

(82) المصدر نفسه، ص531.

(83) المصدر نفسه، ص534.

(84) السحرة، ج1، ص658.

(85) السحرة، ج2، ص89؛ ص129؛ ص384؛ ص404؛ ص405.

(86) المصدر السابق، ص128-129.

(87) المصدر نفسه، ص294؛ ص342؛ ص358؛ ص360؛ ص361؛ ص384؛ ص388؛ ص389.

المصادر والمراجع

ابن رشيق القيروانيّ. (1981). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت.

ابن قتيبة، الدينوريّ. (1982). **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (مصور عن ط1، 1958).

الأسد، ناصر الدين. (1988). **القيان والغناء في العصر الجاهليّ**، دار الجيل، ط3، بيروت.

أيزابرجر، أرثر. (2003). **النقد الثقافيّ: تمهيد مبدئيّ للمفاهيم الرئيسيّة**، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة.

بعلي، حفناوي. (2007). **مدخل في النقد الثقافيّ المقارن**، الدار العربيّة للعلوم – ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت.

الرباعي، عبد القادر. (2007). **تحوّلات النقد الثقافيّ**، دار جرير، ط1، عمان.

الرويليّ، ميجان والبازعيّ، سعد. (2002). **دليل الناقد الأدبيّ: إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًّا معاصرًا**، المركز الثقافيّ العربيّ، ط3، الدار البيضاء – بيروت.

الغانمي، سعيد. (2000). **ملحمة الحدود القصوى**، الخيال الصحراويّ في أدب إبراهيم الكونيّ المركز الثقافيّ، ط1، الدار البيضاء-بيروت.

الغذامي، عبد الله. (2000). **النقد الثقافيّ، قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**، المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، الدار البيضاء- بيروت.

الفاعوري، عوني. (2002). **تجلّيات الواقع والأسطورة في النتاج الروائيّ لإبراهيم الكونيّ**، وزارة الثقافة، عمّان.

الكونيّ، إبراهيم. (1991). **الخسوف/1- البئر**، دار التنوير، ط2، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1991). **الخسوف/4- نداء الوقواق**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1991). **ديوان النثر البرّي**، دار التنوير، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1992). **الخروج الأوّل إلى وطن الرؤى السماوية**، دار التنوير، ط2، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1992). **الخروج الأوّل إلى وطن الرؤى السماويّة**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1992). **المجوس**، ج2، دار التنوير، ط2، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1992). **نزيف الحجر**، دار التنوير، ط3، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1994). **السحرة**، ج1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1997). **عشب الليل**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1998). **الفزاعة**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (1999). **فتنة الزؤان**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (2003). **البحث عن المكان الضائع**، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (2004). **شجرة الرتم (قصص)**، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، آفاق عربية 78، الطبعة الثانية، القاهرة.

الكونيّ، إبراهيم. (2004). **مراثي أوليس (المريد)**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (2004؛ 2005؛ 2006). **ملحمة المفاهيم: لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر**، بيان في لغة اللاهوت، بأجزائه الثلاثة الصادرة عن المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (2005). **لون اللعنة**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (2005). **ملكوت طفلة الرب**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الكونيّ، إبراهيم. (2006). **في مكان نسكنه... في زمان يسكننا**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

يوسف، عبد الفتّاح أحمد. (2007). إستراتيجيّات القراءة في النقد الثقافيّ، **عالم الفكر**، المجلد 36 العدد1 المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت.