

إنشائية الأسطورة في رواية "توجان" لأمينة الرميلى: مقاربة في بناء المعنى وتأويله

The Constructive Nature of Myth in the Novel "Tujan" by Amina Al-Ramili:

An approach to constructing and interpreting meaning

د. منصور زيدان^{*1}

¹ جامعة قابس، (تونس)، Ziden.Mansour1@outlook.fr

تاريخ النشر: 2025/06/15

تاريخ المراجعة: 2025/04/28

تاريخ الإيداع: 2025/03/27

ملخص:

نهتم في هذه الدراسة بالأسطورة وقد صارت نصّاً رئيسيّاً يبني نصّ رواية "توجان" للجامعية والأديبة التونسية أمينة الرميلى. ونسعى إلى تأويل أشكال حضور الأسطورة ودورها في مكونات البناء الروائي انطلاقاً من العنوان ومروراً بالشخصيات والأحداث التي تؤدّيها في الرواية مع بنية الإطارين الزماني والمكاني حتى الانتهاء إلى محاولة تأويل المعنى الذي تولّده الأسطورة في رواية "توجان". ونظّل نُؤكّد على امتداد الدراسة أنّ الأسطورة التي مثّلت جوهر رواية "توجان" قد منحت السرد فيها خصائص فنيّة ودلاليّة هامة .

الكلمات المفتاحية: أمينة الرميلى- الأسطورة- توجان- التّأويل- المعنى..

Abstract:

In this study we are interested in myth that becomes the main text in the novel of "Toujane" for the Tunisian author Amna Rmili. We attempt to the interpretation of the myth's presence and also the study of its role in the components of novel' structure starting from the title and passing by the characters and the events performed in the novel with the structure of temporal and spatial frameworks until the closing to the attempt of the meaning' interpretation generated by myth in the novel "Toujane". Furthermore, We keep on confirming along the novel that the myth representing the novel's essence confers the narration's artistic and semantic characteristics.

Key words: Amna Rmili- myth- Toujane- meaning- interpretation.

* د. منصور زيدان

تقديم:

نبني هذه المقالة العلمية على مُصادرةٍ مركزيّةٍ نعتمدها الأساس للبحث والنظر في هذا الموضوع. و مفادها أنّ التّأويل في عُموم ما يعنيه فهمًا و تعريفًا لا يعدو أن يكون حوارًا يجري بين النصّ -أي نصّ- وهو مُعتَبَرٌ مُنجزًا كائنًا و حدثِ القراءة فعلًا راهنًا، أي إنّ التّأويل هو الحوار يدور بين ما كان و انتهى و انغلق نصًّا و ما يكون و يتعيّن و ينفّث قراءةً. ويبدو من نافل القول إنّ ما يجمع الإنسان بالوجود مُطلقًا هي اللّغة و سيطرًا يصل أحدهما بالآخر متى استوت نصوصًا مُبدعةً قد تتنافر مُقوماتها الأجناسيّة وتتغير، وقد تشابه خصائصها البلاغيّة حتّى لتكاد تتطابق. وبناءً على ما تقدّم أعلاه فقد تعدّدت وتنوّعت المناهج والمقاربات التي تبتغي تأويل النصوص. فكانت مدارسٌ مُختلفةٌ لعلّ من أهمّها وأبرزها في قراءة الآثار الأدبيّة و محاولة الوقوع على المعنى فيها تدبّرًا و فحصًا و مُحاورته قصد فهمه تحليلًا و تأويلًا الشكلائيّة والسميائية والتداوليّة والإنشائيّة... هذه المقاربات و المدارس وغيرها في القراءة و التّأويل تجعل مطلوبها وغايتها فهم النصّ بالحفر عميقًا في طبقاته المتراكمة المترابطة و في بناء الثّأوية لتنفيذ إلى المُحتجب البعيد والمُستتر الخفيّ عبر تأويل مُولّد للمعنى Herméneutique instauratives du sens^[1] على العكس تمامًا من التّأويل المُختزل Herméneutique réductives^[2] - والمُصطلحان لجيلبر دوران Gilbert Durand - أو تأويل الفراغ كما يُسمّيه جون جاك وينبورغر Herméneutique du vide^[3] لأنّ: "الهيرمينوطيقا تعني فنّ تأويل النصوص".^[4]

إنّ فعل التّأويل إذن لا يُمكن أن يكون إلّا بالسّعي إلى بلوغ المسكوت عنه والعمل على استقراء مظاهر الأدبيّة فيه. فالأكيد أنّ: "موضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنّما الأدبيّة، أي ما يجعل عملاً ما أدبيًا". حسب عبارة رومان جاكبسون Roman Jakobson الأثيرية. فسياق التّأويل معنيّ بتفكيك النصوص تفكيك بناءً وتدبّر لخصائص القول المانزة، ما يجعله سياقًا لا يني يتجدّد ويغنى من قارئٍ إلى قارئٍ آخر غيره. فإذا النصّ مُلتقى لمُمكنات قرائيّة لا تنتهي، وإذا هو موسومٌ بالانفتاح المُستمر لا يُحدّ. وهو ما يجعل التّأويل فعلًا مُنتجًا لا مُختزلاً. ولا إمكان للقول فيه بالقراءة الواحدة المُطلقة ولا بالانتهاء إلى الدّلالة المُفردة أو المعنى الواحد لأنّ: "الشّخص الذي يُحاول فهم نصّ ما هو دائماً شخصٌ في شروعه. فهو يشرع في معنى ما للنصّ ككلٍّ حالما ينبثق معنى أوّلٍ في النصّ. وهذا المعنى ينبثق فقط لأنّ هذا الشّخص يقرأ النصّ وهو مُحمّلٌ بتوقعاتٍ مُعيّنة بخصوص معنى ما".^[5] فالقارئ/المؤوّل وهو يُقارب النصّ إنّما هو "يشرع" في بناء المعنى وفق قدراتٍ قرائيّةٍ مُنتجةٍ وفعّالةٍ. على: "أنّا لا نستطيع أن نُضفيّ عليه كلّ المعاني التي قد نستطيع ربطها بالنصّ عن طريق الشّفرة التّأويليّة".^[6] لأنّ فعل التّأويل ليس عمليّة مُنفصلة من كلّ ضابطٍ ولا هي مُتمرّدة على كلّ حدٍّ أو قيدٍ. ولذلك فإنّ الثّابت أنّ: "النصّ إنّ هو إلّا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها. ومن يبثّه يتكهّن بأنّها فرجات سوف تُملأ فيتركها بيضاء".^[7] بيد أنّ القارئ -وهو ينهض بدور المؤوّل- على رأي أمبرتو إيكو Umberto Eco يمتلك فقط جدولًا من الإمكانيّات المشروطة والمُحدّدة بدقّة. وهو ما يجعل الفعل التّأويليّ لا يُمكن أن يُفلت من مُراقبة المؤلّف.

إنّ التّأويل بالمعنى الذي توضّح لنا أعلاه يجعل من الأسطورة بما هي قديمًا وحديثًا شكلٌ ثقافيّ رمزيّ وأداةٌ لتمثّل العالم والوجود مكمّن المعنى وحامله وبانيه في رواية "توجان"^[8] للأدبيّة التّونسيّة أمنة الرميلى^[9]. فنحن نُقدّر أنّ المنفذ الأسلم والأنسب لبلوغ ما غار واندس من المعاني في رواية "توجان" يكون من زاوية تنافذ الإحاليّ والأسطوريّ في السرد. فهي روايةٌ تُنتج إنشائيّتها الخاصّة من الاشتغال على الدّمج الفتيّ بين الأسطوريّ والمرجعيّ،

فتوجّه القارئ/ المؤول نحو المعنى ومعنى المعنى. ولهذه الميزة الفنيّة اللافتة تبدو رواية "توجان" حين الملامسة القرائيّة الأولى حكاية مكانٍ كائنٍ مُتعيّنٍ واقعًا هو مدينة توجان بأقاصي الجنوب التونسيّ، وهي قراءة أوّلِيّة تُعطي انطباعًا مُبكرًا أنّ حكاية المرجع كثيفة، وأنّ الرواية لا تعدو أن تكون مُجرّد نقلٍ لسيرة مكانٍ مغلوّم وإخبارٍ عن أهله ونسجٍ لحكاية ساكنيه ونسجٍ لما كان منهم. وتدعم هذا الانطباع الأوّل وهو يُمنح معانيه المُباشرة حكاياتُ العشق المُلتهب العنيف بين شخصيّاتٍ عديدةٍ، ومشاهدُ اللّذة تفور، والصّراعاتُ تنشأ وتُخاض حول الماء، والمكائدُ تُحاك، والموتُ يعمّ وينتشر حاصدًا حيواتٍ عديدةً. ولكنّ التّأويل يُوقفنا على نصّ الأسطورة الذي يطفر أحيانًا على سطح السّرد فيظهر، ويتحجّب أغلب الأحيان فيتسرّ ولا يُمنح نفسه إلّا بعد جُهدٍ ومُكابدةٍ. فالأكيد أنّ خاصيّة المرويّات في هذه الرواية أنّها نزاعة في الأغلب الأعمّ نحو الأسطورة تقولها وتؤمن بها وتتميّز بأدقّ خواصّها. كما أنّها مرويّاتٌ تعيش الأسطورة مُمارساتٍ ونمطٍ تفكيرٍ ووُجودٍ في العالم. والثابتُ كذلك أنّ السّرد ينفكّ عن الشّبيه والمكرور والتقليديّ السائد. ولأجل كلّ ما تقدّم فإنّ النّظر في الأسطورة وقد تنزّلت في رواية أمنة الرميلى فتخلّلتها وفعلت في السّرد وأثّرت هو بابٌ للتّأويل مُشرّعٌ على المعنى البعيد القِصّي.

إنّ الأسطورة خطابٌ له خصائصه التي تُميّزه عن غيره من الخطابات والنصوص لا جدال. وهي خصائصٌ مُميّزة أجملها الباحث في تاريخ الأديان ميرسيا إلياد Mircea Eliade في خمسة ملامح عدّها الواسمات الأساسيّة في التّعريف إلى النصّ الأسطوريّ مُطلقًا، وهي التي تُمكن من ضبط هذا النصّ وحده والضامنة عدم تداخله مع نصوصٍ أخرى قد تشترك معه في بعض سماته.

أولى هذه الخصائص التي بها تتحدّد الأسطورة أنّها تُمثّل تاريخ أعمال الكائنات فوق الطّبيعيّة. والثانية أنّ هذا التاريخ حقيقة مُطلقة لأنّه يرتبط بوقائع، وهو تاريخٌ مُقدّسٌ لأنّه فعل كائناتٍ فوق طّبيعيّة. أمّا الثالثة فاعتبار الأسطورة ترتبط دومًا بواقعة خلقٍ أو استحداثٍ إذ أنّها تزوي كيف ظهر شيءٌ ما إلى الوجود. رابعٌ ملامح الأسطورة المُميّز مفاده حسب إلياد أنّ معرفة الأسطورة تعني معرفة أصل الأشياء. والخاصيّة الخامسة هي أنّ الإنسان إذ "يعيش" الأسطورة فمعنى ذلك أنّ تتملكه القوّة المُقدّسة المُثيرة للأحداث التي يُخيّمها أو يُحييها^[10]. والأسطورة بهذه الخصائص والميزات والسمات هي نصٌّ يبدو حضوره سافرًا وظهوره نافرًا في مواضع من الرواية عديدة. وهي كذلك نصٌّ يُنجلي باهتًا خافتًا متى ما أغرق السّرد في حكايات المعيش والمألوف فانقطع إلى راهنٍ مرجعيّ يُفارق الأسطورة باعتبارها: "حكايةٌ لما وقّع في الزّمن الأوّل، سرّدًا لما قامت به الآلهة أو الكائنات السّماويّة في بدايات الزّمن. فالأسطورة هي إبلاغٌ بما وقّع في زمن الأصول."^[11].

1 - العنوان مدخلٌ إلى التّأويل: من المرجعيّ إلى التّخييل:

لأنّه من النّادر جدّا في تاريخ الآداب وجود نصٍّ يخلو تمامًا من مُصاحبات لفظيّة أو غير لفظيّة تكون مُعيّنًا في تأطير النصّ وتُهيّ القارئ لاستقباله^[12]، ولأنّ الباحثين في "علم العنونة" قد اجتمعت أراؤهم على القول إنّ الاهتمام بالعنوان هو من جوهر الدّرس في عمّة النصّ السّرديّ^[13] فإنّ العنوان معدود العلامة الأولى والعتبة الأهمّ التي يفتح عليها القارئ فتُهمّد لاستراتيجيّة القراءة.

وقد اختارت أمنة الرميلى لروايتها عنوانًا من مُفردة واحدة هي "توجان". وهو أمرٌ مُربكٌ للقارئ إذ يُوجّه حين الملامسة الأولى نحو مكانٍ صحراويّ قصيّ على أطراف الجنوب التونسيّ. ومأتى الإرباك وأجلى أسبابه ما تُحدثه لفظة "توجان" من التباسٍ بين مكانٍ مرجعيّ كائنٍ خارج اللّغة وآخر بصدد التّكوّن والتّعيّن من لغةٍ

مخصوصة هي لغة التخيل. ولكن هذه الإحالة الخارجية المخادعة لا تصمد طويلاً أمام القراءة ومُحاولة التأويل. فما هو ثابتٌ أن المرجع في نصّ الرواية يُفارق المعروف المألوف في عالم الناس وفي مُدركات الواقع ليصير مرجعاً ينبني باللغة وينقَد بالتخيل، فيستوي أثرًا أدبيًا ينقطع عن كلّ إحالة قد تتسع وقد تضيق. إنّ العنوان إذن وقد تصدر الرواية أسمى خطاب عبور من المرجعي نحو الأدبي ومن فضاء جغرافي إلى مجال تأويلي.

وفي هذا المعنى وبهذا الفهم تقول صاحبة الرواية عن توجان/المُتخيل: "المكان في النصّ السردّي هو "بيت لغوي"، هو فضاء مبني بالكلمات حتّى وإن كان له امتداد مرجعي أو حضور مُسبق في الواقع. وبما أنّه فضاء لغوي فهو قابلٌ لأن يكون مؤثّرًا بالفنطازيا، أي بتلك المسحة التي تجعله مُفارقًا للأمكنة الواقعية مُتعالياً عن محدوديّتها وثبوتها وماديّتها".^[14] أما عن توجان/المرجع فتقول أمنة الرميلى: "حين كتبتُ روايتي "توجان" لم أكن أعرف شيئاً عن قرية أمازيغية بالجنوب التونسيّ [...] كتبتُها على امتداد أربع سنوات دون أن أرى توجان الحقيقية حتّى لا أخسر ذلك الجنون التخيليّ الذي كان يرميني في فضاء توجان الرواية وهي مُختلفة في سُحريّتها وغرابتها وأسطرتها عن توجان الجغرافيّة المعروفة التي زرّتها بعد نشر الرواية".^[15]

تُفارق إذن "توجان" مرجعها لتصير مرويّا رئيسيّاً يكون في الرواية سردًا و تخييلًا. ويتمحّض له "سلطان ولد الغزال" ساردًا يشيده بالحكايات التي تتراص وتتضافر على امتداد ستّة وثلاثين فصلًا استوى عليها معمارُ الرواية. هذه الفصول التي تتوالى مُتتابعة في الحكاية وإنّ تبدُّ لأوّل وهلة سردًا لما كان بين عاشقين تحابًا، ثمّ افترقا لخيانة كانت، فإنّها فصولٌ في أغلبيها تفتح السرد على الأسطورة التي تتضامّ نُفها مُوجّهة نحو المعاني الكامنة تحت طبقة سردية أولى مُباشرة. فليست رواية "توجان" قصّة الحبيبين "صحراء" و"سلطان". ولكنّها سيرة المكان. وهي سيرة تؤثّر الأسطورة بماهي خطابٌ: "يُلْقن الإنسان القصص الأصليّة التي شكّلته وجوديًا".^[16]

2-توجان: أسطورة الأصل والتأسيس:

1-2: الفضاء أسطورة:

فاتحة الرواية في فصلها الأوّل "للحكايات أقدارها" عودة السارد الشّخصيّة "سلطان ولد الغزال" إلى موطنه "توجان" بعد عشرين عامًا قضاه مُهاجرًا بعيدًا في صقيع كندا، وعزمه أن يخكي حكايته مع "صحراء". يقول: "قررتُ أنا سلطان ولد الغزال أن أضيف هذه الحكاية إلى حكايات توجان التي لا عدّ لها ولا عدد، أن أرمي بها في ذلك التّبع الهائل الذي تتوالد منه القصص وتتناسل الحكايات لتستقرّ في قلوب التّوجانيّين وتبقى وتمدّد وتبسط سلطتها الجبّارة".^[17]

وإذ يتقدّم السرد بحكاية الشّخصيّتين فإنّه إلى ذلك ينكص ليكشف أصل "توجان" الأوّل البعيد الذي يتكثّف على أطراف الحكاية الأولى، ويُعري أسطورتها المؤسّسة التي تتكشف على حواف حكاية عاشقين. وتستمرّ الأسطورة تنمو وتشيع في السرد حتّى تغلب على عامّة الرواية، إذ أنّها لا تردّ دفعة واحدة. ولكنّها تتوزّع بين فصول قد تتقارب وقد تتباعد. إلّا أن مزيجها الفنيّة الأولى – برأينا - هي أنّها تغمر السرد كلّهُ أو جلّه في الأسطورة. وتردّ أولى الإشارات إلى أصل المكان الأوّل مُبكّرًا مع بداية الفصل الثّاني "أراك أخيرًا" إذ: "يقولون هنا حطّ النّسر ونفض جناحيّه، وبعدّ ريشاته نبعت العيون من تحت الصّخرة وانساب الماء على سفح الجبل الحجريّ. هنا، على رأس الصّخرة المنبّعة بالماء الزّلال وقف جدّنا الأوّل الفارح ولد الغزال، ومدّ عصاه نحو الأسفل ووعد ربّه أن تكون توجان كما لم يكن بلدٌ قبلها".^[18]

إنّ هذا الشاهد النصّي وهو يردّ في موضعٍ حديثٍ مبكّر من الرواية يجعل الأسطورة حاكمًا على الحكاية. فالأصل الأول البعيد لوجود "توجان" لا ينفكّ عن الخارق ولا ينقطع عن المفارق. وهو إلى ذلك حدثٌ مؤسّسٌ يفيض بحمولاته الرمزية. فالنسر هو: "تجسيدٌ أو هو رسولٌ من الآلهة الأعلى [...] هو رمزٌ أوّلٍ وجماعيٌّ للأب ولكلّ وجوه الأبوة".^[19] أمّا الماء فمعانيه الرمزية الأشهر ودلالاته الأسطورية الأظهر يُمكن أن: "تُختزل في ثلاث دلالاتٍ مهيمنة: إنّه مصدر حياة، ووسيلة تطهير، ومركز تجديد".^[20] في حين تتوقّر الصخرة على رمزية الثبات.^[21]

يبدو جليًا واضحًا أنّ السرد يبنّي "توجان" فضاءً أسطوريًا بناءً وثيق الصلة بالمقدس وبالمُتعالى. فحدثُ خلق "توجان" وواقعة استحداثها تقطع مع الواقع الدنيوي والمرجعي المُدنّس لتكون رسالة الآلهة يحملها النسرُ المؤسّس الذي يتلبّس صورة الأب الأول ينبعث الحياة في نسلٍ من بعده. ومعاني الوجود البكر والأصل والحياة الأولى تغنى بالماء شرطًا يخرج بتوجان إلى حيّز الانوجد بالفعل.

هذا البناء للفضاء بخصائص الأسطورة وما يميّزها يتدعم ويثري متى طابقت الأحداث في الرواية أحداثَ الخلق الأول. فالجدّ المؤسّس نسجٌ على منوال آدم، أمّا المرأة الأولى فهي تستوي على مثال حواء. والسارد في هذا المعنى يقول: "وشهدت الصخرة الكبرى تفاصيل أول قصة حب في توجان، حيث عاد الفارح ولّد الغزال بأنثاه الأولى".^[22] وليس يخفى في هذين الشاهدين النصّيين أنّ سلطان ولّد الغزال السارد يُصرّ على النعت المفيد صفة التقديم الثابتة رتبة في قوله: جدنا الأول + أنثاه الأولى. وهو نعتٌ ناطقٌ بالحضور الأسطوري متى استدعى صورة الوجود الأول.

والنعت وهو يتعاود بلفظه واسمًا الشخصيتين الأوليين في "تاريخ" توجان يؤكّد أنّ مجتمع الرواية هو ذاته مجتمع الأسطورة، يعتقدها ويؤمن بها. وهي إلى ذلك أداته في المعرفة ووسيلته في الإدراك. فليس لتوجان وجود حقيقي خارج دائرة التمثّل الأسطوري لحدث بعثها الغريب والعجيب من أمرٍ لآلهة في الغيب تُؤسّس مكانًا فيه تجتمع التناقض وتوحد المتضادات: لئن الماء وصلابة الصخرة، الأعلى / السماء والنسر والأسفل / الأرض والجدّ.

في ما يتلو من أحداث الرواية يُوزّع السارد سلطان أسطورة أصل توجان بين فصول الرواية المختلفة. وهي فصولٌ متى ربّنا وقائعها استوت حكايةً مكتملة أركانها. فبين الفصلين الرابع "الفارح ولّد الغزال" والثالث عشر "الفارح ولّد الغزال" كذلك تتجمّع الأحداث لتكشف عن أسطورة "توجان". فقد طوّح العطش بالجدّ الأول الفارح ولّد الغزال بعيدًا في الصحراء حتّى أشرف على الموت. وعندما كاد يهلك تناهى إلى مسامعه صوتٌ يهتف من بُعدٍ مجهولٍ أن: "اذهب إلى توجان" ففيها النجاة. والصوت الهاتف ظلّ يتكرّر حتّى صار مثل اللازمة التي تُحرّض على الحياة وتدفع الموت ظمًا بالماء يجري من عُيون توجان المنحوتة أسفل صخرة النسر. وإذ يبلغ الجدّ الماء وينجو فإنّه يزرع في "توجان" قبيلته التي عمّرت الأرض وزرعت الزرع ونظّمت حركة الماء السائبة من قلب الصخرة كما يُفصّل هذا الأمر السارد في مُختلف فصول الرواية. وجليٌّ بيّن أنّ الرواية تبني الفضاء الأسطوري إذ تبتدعه بعد أن لم يكن، وتبتعثه من مجاهل الغيب فتخلقه برسالة سماوية من عالمٍ مفارقٍ مُتعالٍ ينزل بها النسر. ثمّ تعمّره بالخلق وقد انتهى إليه الجدّ الأول مُشرقًا على الموت بعد أن كاد يفنى.

إنّ حكاية وجود "توجان" الأصل تستجيب لأخصّ ما يميّز نصًّا أسطوريًا كما تقدّم ضبطه أعلاه عند ميرسيا إلياد. فالأحداث فيها تُورّخ لما قامت به كائنات فوق طبعية يُمثّل النسر والصوت الهاتف لاحقًا أبرز

تجسيدين لها. وهي أحداثٌ تكشف كيف اختلق كائنٌ خارقٌ "توجان" من عدمٍ بواسطة ريشه الذي تحول عُيُونُ ماءٍ تُبعث الحياة في أرض جبليّة قاحلة بوارٍ جرداء تفيض بالموت والفناء. وكذا تبدو هذه الأسطورة المؤسسة حقيقة لا ريب فيها ومُسلّمة يقبل بها أهلُ "توجان" كلّهم. فإذا هي قد تحوّلت عقيدة يدين بها التّوجانيّون، ولا غرابة، إذ: "منذ البداية كانت الأسطورة ديناً بالقوّة".^[23] تُلزم المؤمنون بها أن يأخذوا ما فيها باعتباره وقائع وأحداثاً محمولة على التّصديق ولا مجال للشكّ فيها مهما ناقضت العقل والمنطق، أو تمرّدت على ما أُلّفه المتلقّي/أهلُ توجان في الكون والكائنات من حولهم.

2-2: الزّمان أسطورة:

يتدعّم هذا البناء الأسطوريّ لفضاء توجان بالقرائن الزّمانية التي تقطع صارمةً مع راهن السّرد ومعيش المرجع. فأسطورة الأصل والتّأسيس تحتاج زماناً غير مألوف الزّمان، زماناً يردّ الأحداث إلى البعيد البكر، ويأخذ بالحكايات إلى قديم البدايات. وإنّا متى قصّينا الزّمان والحكايات المؤسسة اللّذين يفتح عليهما السّرد في غير موضعٍ حدّثيّ أدركنا أنّه زمانٌ يستعصي على التّحديد والضّبط. فهو زمانٌ مُطلقٌ لا حدّ منطقيّاً أو كرونولوجيّاً له. فعلى امتداد متن الرواية تتواتر عباراتٌ دالّة على هذا الزّمان الأسطوريّ الأوّل وعلى حكاية البدء والأصل من خلال أمثلةٍ نُقدّم بعضها منها في ما يلي: "منذ البدايات القديمة..." ص5: "أحدّثك عن زمنٍ قديمٍ جدّاً، زمن البركة الأولى، حين أذن الله بأن تُبعث توجان من ماء الصّخرة". ص14: "من القصص القديمة التي يتناقلها أهلُ توجان..." ص31: "الحكايات القديمة..." ص38: "في ذلك الزّمن البعيد تقول الحكاية..." ص39: "في ما تقوله الحكاية..." ص63: "تلك قصّة قديمة..." ص64: "في ذلك الزّمن البعيد..." ص66: "حكايا توجان القديمة..." ص67: "منذ حطّ النّسر على صخرة العطش وفجّر عيونها، ومنذ اغتلاها سيّدنا الفارح الغزال أوّل يوم دخل فيه هذه الأرض..." ص94: "في ذلك الزّمن الأوّل..." ص111: "حكاية قديمة..." ص126: "منذ القِدَم يُعتقد التّوجانيّون..." ص166: "في حكايات توجان القديمة..." ص179: "الحكايات القديمة..." ص197: "كلّ حكايات توجان التي نتناقلها منذ وُصُول جدّنا الأوّل..." ص206: "من قديم الزّمان..." ص242: "كما فعل جدّنا الأوّل الفارح الغزال في الزّمن البعيد..." ص264.

يوقفنا ما تقدّم من نظرنا في الكرونوتوب بفضائه وزمانه أنّ للمؤلّفة في رواية "توجان" استراتيجيّتها الفتيّة التي تقوم على مسارين سرديّين تنتظم الأحداث وفقهما. أمّا الأوّل فهو يبني قصّة العشق التي كانت بين الشّخصيّتين الرّئيسيّتين أي سلطان وصحراء. وهي تصلنا من ذاكرة السّارد العاشق وهو يشق طريقه إلى معشوقته، ويستدعي أيضاً حكايا لعشّاق آخرين غيرهما. وكذلك يفتح هذا المسار الحكائيّ الأوّل على محكيّ الماء وقد تحوّل لعنة حلّت بتوجان. فانقسمت القبيلة الواحدة إلى عرشين مُتنازعين يتقاتلان حول الماء آباره وعيونه. ويكشف عن السّبب الخفيّ الذي لأجله فارق سلطان حبيبته صحراء. فقد كشفت له أنّ أهلها أولاد الأحمر يُخفون عن أهلها أولاد الغزال عين ماءٍ دافقة في البيّت الكبير ويمنعون الجميع حقوقهم في قسمة الماء مُناصفة. يقول سلطان وهو يسترجع السّر الذي استودعته إياه صحراء: "أكدت لي أنت يا صحراء، أنت دون غيرك من العرشين أنّ أولاد الأحمر، الحلقة الضّيقة منهم، البيّت الكبير وأقرب فروعهم إليه، حلقة ضيقة متينة مُغلقة على السّر كخاتم سليمان تتخبّج في شبكة فوق الأرض من المواجهن والآبار والأحواض المخفية بالتّواطئ [كذا] والالتزام بالسّريّة التّامة بين البيّت الكبير وفروعه الأصليّة التي لا تتجاوز مركز العرش وبيوتاته العالية

المبلطة بالرخام، تُرَضع هذه الأبار والمواجن والأحواض شبكة من المِنابع السريّة، يتحكّم رأس العرش دون غيره في فتحها وإغلاقها بحسب أيام القحط وأيام الريّ في توجان.^[24]

بعد هذا الاعتراف يجمع سلطان أولاد الغزال ويهجمون على أولاد الأحمر. وتكتشف صحراء أنه لم يكتف ما باحث له به من سرّ كان أهلها يستأثرون به لخاصة أنفسهم. ويتابع السرد نموّه يلاحق ما انتهت إليه حكاية سلطان وصحراء. فقد قرّر سلطان أن يهاجر إلى كندا. وفارق صحراء وأهلّه وتوجان لمدة عشرين عاماً. وهو في حاضر السرد يسترجع ما كان قد جرى بينهما بعد أن قرّر العودة إلى توجان.

إنّ هذا المسار الحكائي يؤسّس طبقة سردية أولى شفافاً مباشرة تُفصح عن دلالاتها وتفضح معانيها بيسر. وهو خيط سرديّ يوجّه الحكاية لتقول مرجعها. ولكنّ توازياً مع هذه الطبقة السردية الأولى تستثمر الكاتبة في مسارٍ للحكاية ثانٍ يبني المعنى فيه خطاب أسطوريّ يمنع أكثر ممّا يمنح تحليلاً وتأويلاً. فليس محكيّ توجان محكيّاً لحاضر الفضاء والزمان. ولكنّه عودة بالسرد إلى توجان المكان الذي لم يكن ويتعيّن بعد، حتّى استحدثته قوّة تُجافي ما استقرّ في الأذهان وتُنافي كلّ تجربة تستند إلى المادّة أو الحسّ في بناء مُدركاتها. وهو كذلك محكيّ يرتدّ إلى ماضٍ لا يُدرّك وإلى زمانٍ سحيقٍ غير معلومة بداياته. وبهذا يقطع الحدث الروائيّ مع مرجعه المباشر قطعاً عنيفاً ليُجعل المعنى يثوي في خطاب الأسطورة الذي يكاد يستغلق عن الفهم والتأويل لما يختصّ به من رمزية عميقة.

إنّ هذا الكون الروائيّ الذي تعتمد آمنة الرميلى خطاب الأسطورة لبناء خطابه ليس مقصوراً على الكرونوتوب إذ يبدو منطقياً جداً أن تُناسب هذا الاختيار الفنيّ شخصيات تتخلّى عمّا يُشاهيها في مرجعها وتكتسب خصائص أسطورية ترقى بها عن المعتاد المألوف وتُخالف الشّبيه المعروف. ونتخيّر في ما يلي نماذج نُقدّر دلالتها على هذه الظاهرة الفنيّة اللافته في رواية "توجان".

2-3: الشخصيات أسطورة:

تبدو شخصيات مثل: "النسر العظيم..." ص 13 و: "النسر الأول..." ص 14 و: "جدنا الأول..." ص 49 و: "جدنا الأول الفارح ولد الغزال..." ص 102 شخصيات مفارقة الواقع وخارقة حدود الطّبيعيّ بالنظر إلى ما تتميز به من خصائص ليست ممّا أُلّف في واقع الناس. فإذا يصوغ السرد شخصية النسر على مثال قريب من هيئة إله خالق يبعث الحياة في الأرض الموت، فإنّ صورة الجدّ الأول تتخلّى عمّا يشدّها إلى الإنسان لتندرج في كون أسطوريّ يخرق أفق انتظار القارئ/المؤؤل. فحدث بلوغ الجدّ أرض توجان وحيداً يائساً بائساً قد أخذ منه العطش حتّى كاد يُودي به لم يؤنس وحشته فيه سوى مؤاخاته أفتك حيوانات الجبل. ففي فصل "ذئاب الجبل، فرّقنا يا صحراء" يفصل السارد قدرات الجدّ الأول الخارقة في السيطرة على هذه الحيوانات وتطويعها حتّى أضحت تحت إمرته كتيبة كاملة من الذئاب يأمرها فتنصاع له. يقول السارد عن الجدّ الأول مؤسس توجان: "اتخذ جدنا الفارح من الذئاب في ما بعد سنداً له في الجبل، لا يقتلها ولا تهجم على أرضه وقطعانه. يُقال إنّه اخترق عدائيتها بسماحته. فكان يأخذ منها الجرو حديث الولادة فيربيّه ويؤكله في كفه ويلاعبه حتّى يشتدّ عوده. ثمّ يُعيده إلى الجبل، حتّى أصبحت تحت إمرته كتيبة من الذئاب القويّة يدعوها فتأتيه صاغرة وينهرها فتفرّ مُنكّسة الذبول والأنياب."^[25]

إنّ هاتين الشّخصيّتين تُمثّلان نموذجين دالّين على رغبة السّرد أن يتجاوز المرجع المباشر إلى التّخييل عبر بناء الشّخصيّة الرّوائيّة بناءً يقوم على إلباسها ما ليس فيها وإكسائها ما لم يكن يُعرّف عنها وقائع ولم يُعلم عنها طبائع. وتؤكد الرّواية هذا البناء غير المُعتاد للشّخصيّات من خلال شخصيّة عائشة. هي ابنة الشّيخ عليّ الأحمر. رزقها بعد سبعة أبناء سبقوها. ولكنّ ما تكشف عنه الرّواية يُنجلي عن شخصيّة أسطوريّة من الطّراز الأوّل. فلحظة الولادة لحظة تُغرس عائشة في الأسطوريّ وتتخلّى فيها عن المرجعيّ، لأنّها اللّحظة التي تتهاوى فيها قواعد الطّبيعة وتختلّ موازينها. فمع ولادتها انبثقت عين ماء حملت اسمها وأصبح المرور بها والاعتسال فيها طقساً وشعيّة لأهل توجان أقرب ما يكون إلى معنى التّعميد في الدّيانة المسيحيّة. وعن هذه العين وعلاقة أهل توجان بها يقول السّارد: "من القصص القديمة التي يتناقلها أهل توجان كابراً عن كابرٍ وجيلاً بعد جيلٍ وامرأةً امرأةً وشاباً شاباً، حتّى الصّغار في توجان كانوا يبدوون حياتهم مُعمّدين بماء عينها، عين عائشة، يغتسلون به في اليوم السّابع من مولدهم"^[26].

وفي نفس الموضع من الرّواية إمعاناً في أسطورة الشّخصيّة يُضيف إنّ هذه: "الطفلة العجيبة قد وضعها أمّها دون آلام، ودون حبة عرق واحدة، ودون عضّة على شفتها كما تفعل نساء توجان وهنّ يلدن"^[27]. وهي اللّحظة عينها التي بات فيها القمر على مقربة من أرض توجان حتّى كأنّه علّق على مقربة من الجبل، فامّحت الظّلال، وانكشف السّكاري، وعجز النّاس عن النّظر إلى السّماء. وهو حدثٌ يقرن الكائن البشريّ الأرضيّ بالمتعالى. فالقمر في الميثولوجيا، والفولكلور، والحكايات الشّعبيّة والشعر رمزٌ يعنى ألوهيّة/سماويّة المرأة وقدرتها المُخصبة.^[28] تُمثّل إذن لحظة ولادة عائشة لحظة الأسطورة تحضر جليّة لتنفصل بالمولودة عن أصلها البشريّ وتزرعها في كُوْنٍ أسطوريّ تُضحي فيه شخصيّة عائشة كائنًا قريباً من خواصّ الكائنات الإلهيّة التي تتفوّق في أبعادها وما تتميّز به على الكائنات المعلومة في عالم النّاس. وتستمرّ الرّواية بأحداثها التي تتوالى تراكم في شخصيّة عائشة جوانب العجيب المُفارق والغريب الخارق إذ تنسب إليها من الأحداث ما يخرق أفق انتظار القارئ من شخصيّة أصلها إنسيّ. ولكنّ السّرد يُواصل بناءها بناءً مُخالفاً.

بين فصليّ "عائشة" و"عائشة دوّمًا عائشة بيننا" يتوتّر السّرد بين مرجعيّتين تتنازعان بناء الشّخصيّة بناءً حادّ التّضادّ. مرجعيّة أولى تشدّها إلى أصلها البشريّ وتردّها إلى المرجعيّ، ويُمثّلها أولاد الغزال وساردها سلطان. ومرجعيّة ثانية تتبنّاها صحراء وأولاد الأحمر. وفيها تتجلّى الملامح الأسطوريّة التي تتفلّت من ضوابط المعقول وتتجاوز حدود المألوف. يقول سلطان مُنمّياً صحراء إلى أنّ عائشة ليست إلاّ امرأة مثل سائر النّساء ومُشكّكا في ما تزويه عنها: "ينهض في شكّي الدّائم في قصصكم. الحكايات شيء والحقيقة شيء آخر يا صحراء. لا تُصدّق كلّ شيء. تأخذك حميّة القصّة دائماً، هذه امرأة لا تُشبه النّساء يا سلطان، هذه امرأة مُباركة..! يضحكني الوصف، مباركة!.."^[29]. ويُدكّرها بحكايتها مع زوجها الأوّل الذي لم يُعمّر زواجه منها أكثر من ليلة واحدة، فيقول: "لكنّ في حكاية زوجها الأوّل فلا شيء مُبارك يا صحراء.. اختفى الرّجل، أو هرب، أو قُتل كما يُرجّح كبار توجان..^[30] كما لا يغفل عن ذكّر الشهوة التي استبدّت بعائشة مثل آية أنثى أخرى فانهمت بها إلى أحضان رجلٍ غريبٍ.

إنَّ شخصية عائشة كما هي تُنبى من وعي سلطان وأولاد الغزال تنزّل ضمن المرجعي. ولكّنها شخصية لا تصمد في السرد طويلاً. إذ يبدو انحياز الروائية إلى شخصية عائشة أسطورةً أجلى وأوضح. فهي تمنح صحراء مجالاً نصياً أوسع متى قُورنَ بمقول سلطان في هذين الفصلين رغم أنّه السارد الرئيسي.

تبدو شخصية عائشة كما تُؤمن بها صحراء شخصية فوق مُستوى الإنسانى لأنّ: "حكايات للّة عائشة شيء آخر.. إنها عائشة!!.. قمرّة تُوجان الضّوئية، أمّ حزام خاوٍ، أمّ ذراع طويل، أخت السبعة رجال وصائدة الرجال وقتلتهم.. أول امرأة في تُوجان حكمت الماء والذّئاب." [31]. إنّ هذا المُقتطع النصّي من الرواية وافر الأهميّة برأينا لسببين اثنين. أولهما أنّه يُحيّن أسطورة الجدّ الأوّل الذي أسّس تُوجان، وكان من حُكمته وقدراته وبركاته أن تحكّم في ذئاب الجبل وطوعها لتصير تحت أمره. وهي أسطورة تستمرّ حاضرة حيّة في حفيدته من بعده. فقد تجاوزته لتصبح حاكمة على هذه الحيوانات الضّارية. أمّا السبب الثاني وهو الأهمّ كما نُقدّر فهو علامة التنقيط المُفيدة معنى التّعجب، وهي التي تتكرّر مقرونة باسم الشّخصيّة وبحكايتها. وهي من القرائن التي تجعل عملية التلقّظ وإنّ بشكلٍ خفيّ غير بريئة إذ تُؤكّد أنّ في هذه الشّخصيّة من سمات العجيب وغير المألوف ما يخرج بها من دائرة المرجعي. فهو تلقّظٌ ينحاز ويوجّه نحو المرجعيّة التي تُوافق خيارات فنيّة لا تخلو من قصديّة في بناء الشّخصيّة تختيره المؤلّفة لتستكمل عناصر عالمها الروائيّ ذي الطّابع الأسطوريّ وتُمكن له في الرواية.

ومع تقدّم السرد تكشف لنا الحكاية عن شخصيّة تركب الخيل مع إخوتها في سنوات طفولتها الأولى المبكّرة، فتبرّع في الفروسيّة، وعن طفلة في سنّ العاشرة تضع شفرة السكّين على رقبة صابرة الحمراء إحدى عشيقات أبيها وتُرغمها على التخلّي عنه. وينقل الساردُ ثمّ يُعلّق على ما أتته عائشة قائلاً: "الحمراء لم تترك الشّيخ عليّ الأحمر إلّا بأمرٍ منّ عائشة، وضعت السكّين على رقبة الحمراء ووضعت شفتها في أذنها وهي تلبسها من خلف: سيّي الشّيخ عليّ يا حمراء!!.. ولزّت شفرة السكّين إلى لحم الرقبة، فهمت. وكان عمر عائشة عشر سنوات والحمراء عمرها ستّ سنوات فوق العشرين، ولكنّ قوّة عائشة لا قبيل لأحدٍ بها! هذا ما يقوله النّاس يا وليدي والله أعلم." [32].

إنّ طفولةً بهذه الخصائص بعد الميلاد الأسطوريّ الذي تقدّم أغلاه تقطع أو تكاد مع كلّ بُعدٍ بشريّ وإنسانيّ في شخصيّة عائشة. وتُعلن الخروج عن المرجعيّ إلى الأسطورة. "ويزوي أهلُ تُوجان قصص عائشة أمّ العين وسيّدة الماء." [33]. فيُفصّلون أحداث حياتها التي لم تتجاوز الثلاثين عامّاً بقولهم: "عشقت وكرهت وقتلت وذابت وغضبت وحكمت وعاقبت وسامحت وهي دون الثلاثين، ملاّ أنثى!" [34].

ولعلّ ما يبدو لافتاً للاهتمام في هذا الخيار السردّي أنّ هذه الشّخصيّة الطّفلة بما تراكم فيها من هذه السمات والصفّات المميّزة مرشّحة لتكون خزاناً للأسطوريّ في الرواية التي تظلّ تُصرّ على معنى التّطويب/التّبريك في شخصيّة عائشة. وهي إحدى الخاصّيّات الأسطوريّة التي وإنّ يُحاول أبناء الغزال نزْعها عن شخصيّة عائشة (انظر ما يقوله سلطان عنها) يستمرّ أبناء الأحمر يُؤكّدونها كرامةً تختصّ بها هذه الجدة البعيدة. ويدفع التأمّل في ما تقوله صحراء وهي تتحدّث عن جدّتها السّادسة كما تُسمّيها إلى تأكيد صفة البركة في عائشة تأكيداً المُؤمن المُسلم بحقيقة أو عقيدة. ومنّ نماذجه العديدة في الرواية التي لا تني تتكرّر طيّ الحكاية يقيّن صحراء: "أنّ اختفاء الرّجل كرامة منّ كرامات عائشة؟! شيء لله يا دادة عائشة!!" ص156. و: "الرّجل اختفى لأنّه لم يُقدّر على نور للّة عائشة.. ألا تعرّف أنّها حين تتعرّى في اللّيل تُضيء غرفتها بنور ربّاني لا يرى مثله". صص155-6-156.

و: "عائشة بنت الأحمر وليّة" ص 156. و: "جدّتنا عائشة امرأة مُباركة" ص 170. وهي تُحدّر سلطاناً إذ تقول: "إنّها امرأة مُباركة قدّ تضرّك" ص 201. و: "رُذّ بالك يا سلطان من النّاس المُباركين" ص 202. وقولها: "نتبارى في كرامات جدّتنا عائشة" ص 201. وكذلك حين تقول: "فيها امرأة مُباركة مثل جدّتنا عائشة" ص 202... أمّا عند الحديث عن جسدها فيكون القول: "وحدها الحمراء يُمكنها أن تتكشف على الجسد المُبارك" ص 225.

إنّ حرص صحراء على تركيز البركة سمةً مائزةً في شخصيّة عائشة بتكرار العبارة ذاتها (مُباركة، مُباركة...) أو بمُجمّعها (نور للّة عائشة، نور ربّانيّ، كرامات...) أو برديفٍ لها في المعنى (وليّة، تحجب جسدها) إنّما هو حرص الحكاية على تأكيد أنّ هذه الشّخصيّة لا تنفكّ عن الأسطورة إذ بها تتميّز وتُعرف ومنها تكون وتنشأ. ويفيض هذا البناء الأسطوريّ عن عائشة إلى عينيها التي تستمدّ من خصائص صاحبها خصائصها. فإليها ينتهي المرضى يطلبون الشفاء: "فقد كانت عين عائشة العين المُباركة، تبرّك بمياهها العواقر والعوانس والمربوطون من ذكور توجان".^[35] وليست عين عائشة وحدها مُباركة. ففي مُجتمع تخكم الأسطورة وجوده وتمثله العالم يُسمي كلّ ماءٍ في توجان مُباركاً يحوز على قوَى خارقة غير مُدرّكة تفعل وتؤثّر. فعين العسل متى جرى ماؤها اكتنزه النّاس يتعالجون به ويطلبون فيه البُرء من أمراض الجلد والكبد والمفاصل... وتغتسل به العرائس اللّواتي يُصادف جريان ماء عين العسل مواعيد أعراسهنّ. "وتبقى العروسُ مؤسومة بهذه البركة في حياتها كلّها.. عايمة في عين العسل وما أدراك!.. وليست من عامت كمن لمّ تعم! تقول في وجه من يتعدّى عليها أو يستفزّها: رُذّ بالك راني عايمة في عين العسل وما أدراك"^[36]. وكذلك البئر القديمة حيث بقي: "النّاس يُوقدون حولها الشّموع في مناسباتهم ونذورهم، وتتسلّل إليها النّساء العواقر طلباً للحبل إذ يُقال إنّ جدّنا الأوّل الفارح ولّد الغزال كان يغتسل منها هو وامراته الأولى"^[37]. وهي مُمارساتٌ إذ تأتيا الشّخصيّات قناعةً وإيماناً تجعل الأسطورة الأولى المؤسّسة حاضرةً بقوة في المرجعيّ لا تغيب ولا يضعف أثرها. فأفعال الشّخصيّات التي تقوم بها تُحيّن وتُحي هذه الطّقوس والشّعائر الأسطوريّة وتجعلها حاضرة في راهن السّرد وهي تستدعي نموذجها الأوّل الأصليّ.

وإنّنا نستصفي ممّا تقدّم أعلاه أنّ المعنى في رواية توجان يتأسّس على أسطورة الخلق الأوّل النّمودجيّ. فالسّرد الذي يفتح في بدايته من حكاية صحراء وسلطان سريعاً ما يُهمّلها إلى حكاية توجان: كيف اختلقها الأسطورة من عدمٍ؟ ورغم أنّ أساطير الخلق شائعة في ثقافات مُتعدّدة وحضارات مُختلفة وقد ألهمت الأدباء شعراً ونثراً فاتخذوها بطانة تحتية بنوا عليها آثارهم، فإنّ مآتي الطّرافة والتّجديد برأينا كامنٌ في أنّ أمنة الرميلى قد اختارت مكاناً كائناً معلوماً هو مدينة توجان التّونسيّة وغمرته في الأسطورة أوّلتها ابتدعت له أسطوريته الخاصّة ونزلته فيها. وهي في الحالين تُعيد تركيب هذا المرجع وبناءه تخيليّاً.

4- في مُقاربة المعنى تأويلاً:

يذهب ميرسيا إلياد إلى أنّ: "المُقدّس والمُدّنس/الدّنيويّ يُمثّلان صيغتين للوجود في العالم".^[38] والكوّن الرّوائيّ المُمثّل في رواية توجان يجمع صلبه هذين النّقيضين. فهو في مُستوى أوّل مُباشِرٍ مزويّ يقول مدينة توجان بكلّ تناقضات المدينة المعاصرة. وهو متى استقرأنا الأسطورة مُؤولين المعنى البعيد الكامن في الرّواية انكشف لنا عن سردٍ يبني معانيّ ثانيةً خفيّةً تستعصي على الفهم والإدراك إلّا موصولة بأسطورة المكان التي تستثمر فيها الرّواية تخيليّاً.

1-4: تجربة المُدَنَس/ الدنيوي:

إن حكاية سلطان ولد الغزال العائد إلى حبيبته صحراء بعد أن فارقها لمدة عشرين عامًا هي حكاية تشدّ المعنى في الرواية إلى الدنيوي الذي يحكمه منطق الممكن تنهض به شخصيات لا نُعدّم وجودًا لأشباها لها في حياة الناس وفي واقعهم الذي يعيشونه. وهي حكاية يتراكم معناها متى توسّعت من تجربة عاشقين وما جرى حولهما إلى صراع عرشهما وما دار بينهما. فليس السرد مُختصًا بذكر أحداث قصّة الحبيين وخدهما وإن تكن القادح له في استرجاع طويل وسلطان يذنو من صحراء. ولكن السرد يفتح على حكايات مُجاورة تنتهي في الأغلب الأعم إلى الخيانات والموت والغدر والحرمان والانتقام... حتّى لكأنّها حكاية سلطان وصحراء تتعاود في غيرهما. ففي فصل "صالح وحيزّة" يصرخ سلطان قائلاً: "ألا نُشبههما يا صحراء." [39].

ويُعدّ مخكّي الماء العنصر الأساسي والأبرز ضمن هذه التجربة التي يُشخصها السرد مرجعًا يطفح بالمُدَنَس وينقل الدنيوي. فالقبيلة الواحدة قد انقسمت عرشين مُتقابلين يتقاتلان حول عُيون الماء الذي صار لعنة تبعث الموت في الأحياء. فأولاد الأحمر قد منعوا أولاد الغزال وُرود الماء. ثم احتالوا حتّى أمسى الماء ملكًا خالصًا لهم يتمتّعون به ولا يُشاركهم جيرانهم فيه. وهؤلاء هجموا على أولئك. فهتكوا حرّماتهم، واعتدوا على بيوتاتهم. واستمرّ الصراع الدامي بينهم قد يخفت حينًا، ولكنه يستعر في أغلب الأحيان ويصّاعد. تبدو هذه التجربة تجسيدًا للمُدَنَس وتوسيعًا لتجليّاته القيمية والأخلاقية التي تنسج طبقة من السرد أولى تمثّل تجربة يكون المعنى فيها سافرًا نافرًا لا يخفى وظاهرًا مباشرًا تقوله الرواية صريحًا دون مُواربة.

2-4: تجربة المُقدَّس:

تبني الأسطورة في رواية "توجان" معانها الخاصة بها، وتكشف عن غنى دلالي لافت للاهتمام. وهي معاني تعود جميعها إلى المُقدَّس باعتباره تمثّلًا ووجودًا: "يُضادّ المُدَنَس/ الدنيوي." [40]. فليست تجربة المُدَنَس/ حكاية العشق غير المُكتملة بين صحراء وسلطان إلّا حيلة فنيّة يُوظّفها السرد ويعتمدها معبرًا ينتهي من خلالها إلى أن يُؤسّس تجربة المُقدَّس وهي تنكص على عقبها إلى الأصول الأولى البكر النقيّة حيث الأصل البعيد المُبكر. وتجعل الرواية أول تجليات المُقدَّس وأوضحها مكيّة في المكان الذي تخيره السرد ليُزرع "توجان" المكان. فهو مكان مُختار بعناية فنيّة فائقة. وهو إلى ذلك يفيض بمحاميّله الأسطورية التي تستمرّ تطفح بالدلالات الرّمزيّة ما ذكّرت توجان. فالنسر رسولّ الأعالي يختار الجبل يبعث فيه توجان. و: "الجبل باعتباره وسيطًا بين السّماء والأرض هو قلب العالم." [41].

يتنزّل حدثُ بعث توجان إذن في فضاء من أجلى معانيه الرّمزيّة أنّه حدّ فاصلٌ واصلٌ بين وجودين وعالمين ونمطين للحياة مُختلفين تمام الاختلاف إلى حدود التنافي. فالأعلى/ السّماء نزاعٌ نحو الإلهي والغيبّي، وهو ناطقٌ بنفسه مباشرة وبما يدلّ عليه مُداورة بالتّقدّيس والطّهارة... أمّا الأسفل/ الأرض فهو مشدودٌ بخصائصه ومنطقه إلى الدّونيّ والدنيويّ، أي أنّه جاذبٌ إلى المُدَنَس والأرضي... والجبل ثم الصّخرة بعد ذلك هما ممّا يعتبرهما ميرسيا إلياد: "فضاءات مُقدّسة وبالتالي فهي قويّة ودالة." [42]. ويواصل ميرسيا إلياد بحثه في المُقدَّس باعتباره نمطٌ وجوديّ نقيص للمُدَنَس مُؤكّدًا أنّ الإنسان الدّيني في أيّ سياقٍ تاريخيّ يظلّ يؤمن دائمًا بأنّ حقيقة مُطلقة هي موجودة على الدّوام. هذه الحقيقة هي المُقدَّس الذي يخترق هذا العالم ويتجلّى فيه في الوقت عينه. فالآلهة قد خلقت الإنسان والعالم. وهل مكانٌ أقدس من توجان وهي تكون بأمر الإله المُتعالى ينحتها وجودًا كائنًا ثابتًا في

صخرة جبلية هي صخرة النسر الأسطوري؟ إن السرد يُراكم المقدس في المكان إذ يستدعي ذاكرته الأسطورية المؤسسة فيقطع مع ما ضحّه المزجج في أحداث الرواية العارية في مستوى أول مباشر.

إن عودة سلطان إلى صحراء إذن ليست في هذا المستوى من التأويل رحلة العاشق المفارق يطلب وصل حبيبته التي أهملها سنوات عديدة، وعاد إليها يجدد ما كان من حب قد جمع بينهما شائين منذ أعوام مضت. ولكن عودته إليها هي رحلتها معاً إلى منابع التأسيس الأولى يطلبان فيها توجان المكان بكراً صافياً لم تلوثه الأحقاد، ولم تدنسّه الدسائس، ولا فعلت فيه الصراعات والعداوات فعلها. وهي إلى ذلك رحلتها كائنين إلى ذاتهما يُزيلان عنهما الأدران إذ يتحاكيان ويتشاكيان فيتكاشفان ويتصارحان. يقول سلطان: "الحكايات في توجان ليست حكايات عادية نفتحها ونغلقها ونمضي، إنما هي أبوابنا الخفية إلينا".^[43] ثم يضيف في معنى مشابه: "أخبرني هذه الحكاية أستردها نفسي وتوجان وعينيك اللتين ضاعتا مني".^[44] وهذان الشاهدان النصيان وهما يردان في موضع مبكر من الرواية يكتسبان دوراً توجيهاً يؤسس المعنى الذي تفرج عنه القراءة المؤولة الأسطورة. فرحلة سلطان نحو الحبيبة القديمة تنصرف من الجلي إلى الضمني الذي يقطع صارماً مع المعيش المحسوس والماديّ الدنيوي ويرقى برحلة العودة إلى الدلالة على معنى سفر الإنسان إلى ذاته وفيها يسألها أصوله، وإلى أعماقه يستكشفها مُعتمداً الأسطورة مطية حتى إذا أنهى هذه الرحلة إلى نفسه أدرك أنها تنتهي في الزمان والمكان ولا بلوغ، وتنغلق عليه ولا طمأنينة. فسلطان يكتشف وقد التقى صحراء مع نهاية الرحلة/الرواية أنها قد فقدت بصرها. وهو حدث في خاتمة السرد يعني خروج صحراء من دائرة المدّس إذ تعطلت حاسة الإدراك المباشرة للمرجعي/المدّس الدنيوي، وهي بذلك تندرج في المقدس أي ضمن الأسطوري.

وصورة صحراء على امتداد الحكاية تنجلي عنها وهي لا تفتأ تُكرّر أسطورة الأجداد الأولين. ومن الأمثلة على ذلك قولها: "نحن أجدادنا يا سلطان...نحن هم يا ولد الغزال".^[45] وهو إخلال للأسطوري في المرجعي وبعث للمقدس من صلب المدّس تحييناً واستدعاءً. فصحراء وهي تنتظر سلطان قد اتخذت من الصخرة الأولى التي انبعثت منها توجان الأصل مكاناً تنتظره فيه. يقول سلطان حين لقائه بصحراء: "أنت تقفين على رأس صخرة النسر أو صخرة العطش أو صخرة الماء كما نُسّمها في توجان".^[46] ويقول في المعنى نفسه تأكيداً للنفس الأسطوري في الأحداث: "أراك تنتصبين فوق الصخرة حيث انتصب الفارح الغزال ذات زمن".^[47] وغير ما تقدّم من الشواهد النصية كثير ذائع في رواية "توجان". وما يُستصَفى منها أنها شواهد في النصّ تبني المعنى ذاته والخطّ السردّي عينه: أن صحراء بما تمثله وما تدلّ عليه هي الأسطورة تطلب الأصل الأول المقدس حيث النقاء والصفاء، وحيث الإله الخالق والأب المؤسس، وأنها الرّفص للمدينة الحديثة التي دسّتها لعنة الماء وفتكت بها العداوات والخصومات والخianat لأن: الخطأ الرئيسي للمدن اللعينة هو نسيان الله، الأب، وحتى محاولة الإطاحة به. وهذه القطيعة بين الأبناء والأب تيمة هامة في كل الروايات.^[48] وهي تيمة اشتغلت عليها رواية "توجان" واستثمرتها وطوّرتها فنياً حتى تبني حكايتها الأصلية ومعانها وهي تعود إلى المدينة الأولى فضاءً أسطورياً ينقدّ بالمقدس بعيداً عن راهن مرجعي معيش لا يكون ولا يعيش إلا متى بدا مغموراً بالمقدس مغموساً فيه.

الخاتمة:

تنتهي بنا هذه الدراسة لإنشائية الأسطورة في رواية "توجان" للتونسية أمنة الرميلى: بناء المعنى وتأويله إلى استنتاج مفاده أن السرد في الرواية محلّ البحث يقوم على ظاهرة فنيّة جديرة بالدّرس والتّدبر هي ظاهرة أسطرة المحليّ. وهو اختيارٌ فنيّ في بناء الرواية على الأسطورة – وإن يكنّ شائعاً ذائعاً في عامّة الرواية العربيّة وفي غيرها من خلال تجارب تستعصي على الحصر – تظهر أهمّيّته وتؤكد طرافته من وقوع الكاتبة على مكانٍ محليّ كائنٍ معلومٍ مُتعيّنٍ جغرافياً وطوبوغرافياً وتجعله عماد السرد وعمدة الحكاية. وهي أيضاً تحوّلته عن راهنه ومرجعه إلى خزان معانٍ، فتعاود بنائه المعطى بناءً تخيلياً أسطورياً يتردّد إلى خصائص المكان الأوّل وحكاية نشأته وتكوّنه. ورغم أن القراءة الأولى قد تفتح على المعنى الظاهر المباشر ينسخ مرجعه من خلال حكاية الشّائين المتحابّين يلتقيان بعد طول فراقٍ ويستزججان ما جرى بين قبيلتهما من صراعٍ حول الماء خاصّة، فإنّ مُحاولتنا تأويل الحكاية وأحداثها في الرواية قد أوقفنا على طبقاتٍ خفيّةٍ وثريّةٍ للمعنى تبنيها الأسطورة وهي تتحوّل نصّاً في النصّ الروائيّ. فالنّصّ – أيّ نصّ – هو في عموم ما يعنيه ويهدف إليه إنتاجٌ وتشكيلٌ رمزيّان للمعاني التي تختلف فيه المستوياتُ القرائيّة وتتنوّع المحاميل الدلاليّة فتكون جليّةً مباشرة، وقد تكون مُداوِرةً مُناوِرةً تحليلًا وتأويلاً. وبين هذين المستويين للقراءة يطفر المعنى ويظهر، أو يتحبّب ويتستر. وتظلّ هذه المُحاولة في التّأويل تُؤكد أنّ للأسطورة في رواية "توجان" إنشائيّتها المُميّزة التي قوامها بناء المعنى ومعنى المعنى. وعليه يُصبح من نافل القول إنّ تجربة أمنة الرميلى هذه وهي تجعل الأسطورة نصّاً في نصّها قد مكّنها من "فائض معنى" يظلّ أبداً عصياً على الإدراك والفهم لولا مُحاولة تأويله أسطورياً بين ثنائيّة المُقدّس والمُدنّس.

هوامش وإحالات المقال

¹ Gilbert Durand, L'imagination symbolique, 3ème édition, Paris. 1993. Herméneutique instauratives du sens. p62.

² Ibid, Herméneutique réductives. p42.

³ Jean Jacques Wunenburger : Mytho-phorie : Formes et transformations du mythe. Religiológicas. No 10. automne. 1994. p56.

⁴ Antoine Compagnon : Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun. Paris. Editions du Seuil. 1998. p66. أورده البشير الوسلاتي
ضمن كتابه: النّصّ الأقصوصيّ وقضايا التّأويل. صامد للنّشر والتّوزيع. 2014. الطبعة 1. ص7. انظر الهامش 1.

⁵ جورج هانز جادامير، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة، ت حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية الدكتور جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنّشر والتّوزيع، ليبيا، 2007، ص370.

⁶ روبرت شولز، السّيميّا والتّأويل، ت سعيد الغانمي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1994، ص62.

⁷ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التّعاضد التّأويليّ في النّصوص الحكائيّة، ت أنطوان أبوزيد، ص63

⁸ - رواية "توجان" للأديبة والأكاديميّة التونسيّة أمنة الرميلى حازت على جائزة الكومار الذهبيّ في الرواية العربيّة سنة 2016 بتونس.

⁹ - أمنة الرميلى: أستاذة جامعيّة بكلّيّة الآداب بسوسة، تونس. حصلت على شهادة الدّكتوراه سنة 2010 وشهادة التّأهيل الجامعيّ سنة 2018. صدر لها في الرواية: جمر.. وماء، والباقي، وشطّ الأرواح.. كما حازت جوائز عديدة.

¹⁰ Mircea Eliade, Aspects du mythe. Éditions Gallimard. 1965. p32-33

¹¹ Mircea Eliade, Le sacré et le profane. Éditions Gallimard. Coll »Folio-Essais ». 2008. p85

¹² Gérard Genette, Seuil. Editions du Seuil. 1987. p7

¹³ Ibid, p59

¹⁴ أمنة الرميلى، حاورتها الصّحافيّة عواطف البلدي ضمن أسبوعيّة الشّارع المغاربيّ التونسيّة بتاريخ 23 فيفري 2023.

¹⁵ المرجع نفسه، أسبوعيّة الشّارع المغاربيّ التونسيّة

¹⁶ Mircea Eliade. 24. مرجع سابق ص

¹⁷ أمنة الرميلى، توجان، الطّبعة، دار برسيكتيف للنّشر، تونس. 2016. ص5

¹⁸المصدر نفسه، ص 13¹⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles: Mythes .Rêves .Coutumes. Gestes. Couleurs. Nombres. Robert Laffont — Jupiter .Paris .Voir : Aigle. P12²⁰ Ibid, Voir : EAU. p 374²¹ Ibid, Voir : ROCHER .p 818²²المصدر نفسه، ص 46.²³ Marcel Detienne , L'invention de la mythologie. Editions Gallimard.1981.p194²⁴ المصدر نفسه، صص 124²⁵ نفسه، ص 117²⁶ نفسه، ص 31²⁷ نفسه، ص 3²⁸ Voir: Lune.p593 Dictionnaire des symboles.مرجع سابق.²⁹ نفسه، ص 155³⁰ نفسه، ص 156³¹ نفسه، ص 154³² نفسه، صص 226-225³³ نفسه، ص 198³⁴ نفسه، ص 200³⁵ نفسه، ص 201³⁶ نفسه، ص 59³⁷ نفسه، صص 110-109³⁸ P20. Le sacré et le profane.مرجع سابق³⁹ نفسه، ص 38⁴⁰ P16. Le sacré et le profane.مرجع سابق⁴¹ P39. Le sacré et le profane.مرجع نفسه⁴² P25. Le sacré et le profane.مرجع نفسه⁴³ نفسه، ص 6⁴⁴ نفسه، ص 12⁴⁵ نفسه، ص 37⁴⁶ نفسه، ص 11⁴⁷ نفسه، ص 30⁴⁸ Camile Dumoulié: la ville maudite dans le roman du XX ème siècle. Mythe au fantasme ? in : Mythes et littérature .Publications de Paris-Sorbonne. Textes réunis par Pierre Brunel. Colloque tenu en mai 1991. P125