التكنيك الأسطوري في رواية أبناء الأدهم
قراءة في المضمرات الثقافية والدلالية

دكتورة/ شيمة محمد الشمري
الأستاذ المساعد (تخصص الأدب والنقد الحديث)
كلية الآداب والفنون – جامعة حائل

أولاً: مقدمة:

حاولت تجارب روائية عربية منذ العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم وحتى لحظتنا الراهنة العودة إلى منابع تراثية عربية تجلت من خلال قراءة التراث والتأسيس عليه، والغوص في البيئة المحلية لتكون منهلاً أساسياً من مناهل السرد الروائي، وهذا ما أسهم في تشكّل تجارب فنية جديدة تهدف إلى تأصيل الفن الروائي في الثقافة العربية من خلال ربطه بالجذور التراثية، سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون[١]، فبرزت متون سردية بدت منبتة الصلة بقوانين الواقع الموضوعي، ومفارقة لتلك القوانين، " ومعبّرة عن نزوع مبدعيها إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطوريّة يتداخل الواقعيّ فيها بالمتخيّل تداخلاً تمّحي معه الحدود الفاصلة بين طرفي هذه الثنائية: الواقع والأسطورة"[٢]. وهو ما عبر عنه الروائي جبرا إبراهيم جبرا عندما ذهب إلى القول: إنّ " كلّ رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي وأسطوريّ، وإنّ مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معاً بصورة مقنعة"[٣].

---

[١] – للتوسع في ذلك يمكن العودة إلى كتاب: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، رياض وتار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢: ١٣ وما بعدها

[٢] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ١٤٣

[٣] – الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩: ١٠٥

ويُعدّ هذا الشكل أكثر أشكال التجلّي الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة، بل إنه أحد أبرز العناصر النصّية المميّزة لعدد غير قليل نسبياً من النصوص الروائية العربية الصادرة منذ الربع الأخير من القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، ومنها على سبيل المثال روايات: "اللجنة"١٩٨٠، لصنع الله إبراهيم، و"تشيج الدغل" ١٩٨٢، للسودانيّ يوسف خليل، و"الحلزون العنيد" ١٩٨٥، لرشيد بوجدرة، و"الغرف الأخرى" ١٩٨٦، لجبرا إبراهيم جبرا، و" نزيف الحجر" ١٩٩٠، لإبراهيم الكوني، و"آخر الملائكة"١٩٩٢، لفاضل العزّاوي. ومسوّغ ذلك، كما يبدو، محاولة معظم كتّاب الرواية في إنجاز ما يمكن تسميته: "حفريات روائية" تحاول استعادة مناخات البداءة الأولى، ومنجزات المخيّلة البشرية في الحقل الأسطوريّ، واستنهاض المخيال الشعبي الزاخر بما له أكثر من صلة بما هو أسطوريّ من مغاور النسيان التي تكاد تعصف به لصالح الأدب المستقرّ منذ عقود طويلة من الزمن[١] .

إنّ الكثير من تلك الحفريات قد تمكّن من إنجاز متخيَّل روائي شديد الغنى والتنوّع، ومن ارتياد "أراض بكر واكتشاف أشكال جديدة أكثر اقتراباً من المخيّلة العربية والمناخات العربية بأجوائها وميثولوجياها وأساطيرها"[٢].

ولئن كان كثيرٌ من هذه النصوص على صلة مع صيغ حكائية، أو مظاهر نصّية، تُنتج هي الأخرى عوالم مفارِقة للمألوف، كالعجائبي، والغرائبي، والعجيب، والغريب، وسواها من تصنيفات "تودوروف" وتجنيساته لخطاب "الفانتاستيك"، فإنّ هذه الصلة، وربّما الصلات أحياناً، لا تعني تداخلاً في هذه النصوص بين ما هو أسطوريّ وتلك الصيغ أو المظاهر، بقدر ما تعني تشرّب الأخيرة أو امتصاصها لبعض الملامح الأسطوريّة[٣].

وإلى هذا النمط تنتمي رواية " أبناء الأدهم" للسعودي جبير المليحان[٤] التي تسعى لإنتاج نص سردي ينطلق من حكاية أسطورية عن قصة تسمية جبلي (أجا وسلمى) في

---

[١] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح: ١٤٣

[٢] – الرواية ما فوق الواقع، بحث في ظواهر تأصيل الحدث الروائي العربي، أحمد جاسم الحميدي، محمد جاسم الحميدي، دار ابن هانئ، دمشق، ط١، ١٩٨٥: ٣١

[٣] – شعرية رواية الفانتاستيكية ، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ١٩٩٧: ٦٧

٤ – جبير المليحان، قاص وروائي سعودي، يكتب القصة القصيرة منذ سبعينيات القرن الماضي، صدرت له مجموعات قصصية عدة، منها: الهدية ٢٠٠٤، الوجه الذي من ماء ٢٠٠٨، قصص صغيرة ٢٠٠٩، ج ي م ٢٠١٢، ورواية واحدة هي أبناء الأدهم ٢٠١٦، حائز على جوائز أدبية عدة، ومؤسس شبكة القصة العربية عام ٢٠٠٠

منطقة حائل بهذه التسمية، مستثمراً قصة العشق بين رجل يسمى (أجا) وامرأة تسمى (سلمى) كانت نهاية عشقهما الصلب على هذين الجبلين، فتنسب تسمية الجبلين إليهما، فتكون هذا الحكاية، نقطة انطلاق لبناء عالم سردي متخيل حول هذه القصة، يعتمد الكاتب في سرده على تشفير السرد بكثير من الملامح الأسطورية التي تمزج الواقعي بالمتخيل.

ثانياً: أهمية البحث :

تكمن أهمية هذا البحث في ناحيتين مهمتين:

أولهما: يتعلق بالمنجز الروائي السعودي، إذ إن هذا المنجز يعاني فقراً في توظيف الأسطورة ، وهو ما اعترف به غير روائي، كما نلحظ في تصريح القاص والروائي عبد الله الوصالي عندما قال:" إن الروايات السعودية تعاني فقرا حقيقيا في توظيف الحدث التاريخي، مشيرا إلى أنه لا يتحدث عن الخطوات والسياسات والإجراءات التطبيقية للفن الروائي، بل كيف يمكن لكل روائي أن ينتزع الحدث من مكانه، ثم يوظفه توظيفا روائيا جيدا، مبينا أن ذلك يخضع لوعي الكاتب نفسه، وقراءاته، وهضمه للحقائق، وإعادة توظيفها من جديد"[١].

فنجد أن توظيف الأسطورة في الرواية السعودية بشكل عام كان قليلاً مقارنة بنسبة الكم الهائل من الروايات في المشهد الثقافي السعودي[٢]، ومن الرويات القليلة التي يمكن القول: إنها اعتمدت تكنيكاً أسطورياً، رواية الجنية لغازي القصيبي، ورواية (رقصة أم الغيث) لعبد الرحمن العكيمي.

وبالتالي يمكن القول: إن أهمية رواية " أبناء الأدهم " تكمن في انزياحها عن السائد في السرد السعودي، ويتمثل هذا الانزياح، بانطلاقها من الأسطورة وفي اعتماد تكنيك يستفيد من البنى الأسطورية في تشكيل السرد، وهي بذلك تشكل دفعاً لتبني اتجاه جديد في هذا السرد يقوم على استيعاب التراث المحلي وتوظيفه في إنتاج النص الفني، وفي تعليق للكاتب جبير المليحان على روايته " أبناء الأدهم" ما يشير إلى هذا الاستيعاب لذاك التوظيف عندما ذهب إلى القول: " إن هناك أسطورة صغيرة دونت

---

١ – صحيفة الوطن السعودية، تاريخ: ٢٤/ ٣/ ٢٠١٥

٢ – الأسطورة تخضع غير المحسوس في رواية رقصة الغيث، محمد لافي اللويش، صحيفة الوطن، الخميس، ١/ ٧/ ٢٠١٠

وكتبت ودرست على أزمنة كثيرة، اخترقت مساحة من الجغرافيا يعرفها بدقة. بنيت هذه الأسطورة في هذا المكان في زمن قديم وهذا الزمن القديم عاشت فيه الأسطورة في روايتها القديمة أو الجديدة وما فيها من صراع وحرب وسلام"[١].

والناحية الثانية تتعلق بالقيمة الفنية للرواية، ولا سيما جانب التكنيك الأسطوري الذي نتناوله في هذا البحث، وهو مرتبط بالشكل السردي الذي يمنح أي عمل سردي خصوصيته وتميزه، أي " الكيفية التي تروى بها القصة"[٢]، أو: "طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها"[٣]، إذ لا تكمن قيمة النص الأدبي فيما يقوله فحسب، بل في كيفية أو كيفيات أدائه لهذا القول أيضاً. وإذا كانت هذه الكيفية / الكيفيات هي ما يجعل منه عملاً أدبياً، فإنّ الجنس الروائي يبدو أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعدّد بها، وعبرها، وسائط نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاماً إلى كونه فناً[٤]. فما هو أسطوريّ في هذه الرواية ليس "هدفاً في حد ذاته، ولا يُتخذ أداة لإثارة الدهشة بقدر ما يُتخذ وسيلة لتعميق الرؤية الواقعية"[٥].

ولذلك، فإنّ "أسطرة" الروائي لنصّه، أو استلهامه لأسطورة ما، لا يكمنان في إعادة إنتاج ذلك المنجَز، بل في تفجيره برؤى ودلالات جديدة تحمل موقفاً من الراهن. بمعنى "عصرنة" الأسطورة على المستويين الدلالي والبنائي٦.

ثالثاً: أسئلة البحث:

يحاول البحث الإجابة عن أسئلة عدة، لعل أهمها ما يأتي:

- ما المقصود بمفهوم التكنيك الأسطوري؟ وكيف ظهر التوالد النصي في الرواية المدروسة؟
- ما ملامح النزوع الأسطوري؟ وكيف برز في الرواية؟

---

[١] – ينظر: صحيفة العرب، تاريخ: ٢٧/ ١/ ٢٠١٧ تغطية لندوة حول الرواية في بيت السرد في جمعية الثقافة والفنون بالدمام.

[٢] – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١: ٤٥

[٣] – السرد في الرواية العربية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي،دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٢: ١١٠

[٤] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح: ١٦٣

[٥] – أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية، الرشيد بو شعير،دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٨: ٦٣

[٦] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح: ١٦٣

- هل النزوع الأسطوري هو تحايل على الواقع وتخلص من سلطة الرقيب، عبر خلق واقع متخيل بعيد عن زمان السرد؟

رابعاً: الدراسات السابقة:

إن هذه الرواية هي الأولى للكاتب جبير المليحان الذي عرف قاصاً لـه تجربتـه المهمة في المنجز السردي القصصي السعودي، الممتدة على سـنوات طويلـة، وقـد صدرت عام ٢٠١٦، ولم تقدم أية دراسية علمية تتناول الرواية، وهذا ما شجعنا علـى دراستها، ولكن بحثنا سيفيد من دراسات سابقة مقاربة اعتمدت التحليل الأسطوري فـي الرواية العربية، ومن أهمها:

- الأسطورة في روايات تجيب محفوظ، سناء شعلان، نـادي الجـسرة الثقـافي الاجتماعي، الدوحة، قطر، د. ت. تناولت المؤلفـة فيـه علاقـة الأسـطورة بالأدب، وتوظيف الأسطورة في الرواية العربية، من خلال نموذج واحد هـو روايات نجيب محفوظ، فتوقفت عند المكان الأسطوري، والزمان الأسطوري، والحدث الأسطوري، والشخصية الأسطورية، وغير ذلك.
- توظيف الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، د. عبد الرحمن بسيسو – مؤسسة سنابل للنشر ط١ ١٩٨٣. خصص لدراسـة المأثورت الشعبية والأسطورية في نماذج من الرواية العربية الفلسطينية.
- الرواية والتراث السردي ط١، سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي، بيـروت ١٩٩٢. تناول فيه علاقة الرواية بالتراث السردي العربي، وأثـر ذلـك فـي تشكيل فنية الرواية.
- تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد – الهيئـة المـصرية العامة للكتاب، بلا تاريخ، توقف فيه عند أنماط التناص في الرواية.
- النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الـصالح، منـشورات اتحـاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠١، توقف فيه عند أثر المـوروث الأسـطوري العالمي و المحلي في الرواية العربية.

شكّلت هذه الدراسات وغيرها مرجعية مهمة في رفد البحث بكثيـر مـن التـصورات والمقولات النظرية.

خامساً: منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في توضيح العلاقة بين السرد والنزوع الأسطوري في الرواية المدروسة، وفي تحليل جماليات هذا التوظيف في المكان والزمان والسرد والشخصيات.

سادساً: المصطلح(التكنيك الأسطوري):

المراد بالتكنيك الأسطوري في روايتنا المدروسة، هو استلهام وسائل أسطورية في التشكيل السردي، وهو دال على النزوع الأسطوري في التعبير عند السارد ، وهو حالة " يمارسها العقل دون الوعي الكلي للفرد ، إذ يعمل على التخفيف من سلطان النزعة العقلانية التي ترى الكون آلة جبارة عمياء، تعمل وفق قوانين أزلية ميكانيكية"[١]. ومن هنا تأتي ضرورة الفن الذي يعيدنا إلى الطبيعة، ويعيد وحدتنا معها ككائنات طبيعية بالدرجة الأولى، كما يعيدنا إلى التأمل في الغايات القائمة خلف المظاهر الكونية المختلفة، ويرجع إلينا ذلك الحدس الخلاق، والإدراك الباطني للمدهش والقدسي[٢].

ولقد رأى بعض النقاد أن الارتباط بالأسطورة في الأدب الحديث، ليس عودة، وإنما هو استمرار ، فقد رأى نورثروب فراي أن الأدب تكرار للأسطورة ، وليس محاكاة للواقع، فالأساطير تشكل أنماطاً أولية ما تزال قائمة، تتكرر باستمرار في الأعمال الأدبية، تمنحها مادتها، وتملي عليها بنيتها، وما يظهر في العمل الأدبي من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلا رموزاً للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية التي كانت قد عبّرت عن تلك الميول من قبل[٣].

فالتكنيك الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة شكل من أشكال التجريب الجمالي، وإذا كنا نتفق مع الناقد أحمد زياد محبك عندما رأى أن العودة إلى الأسطورة

---

[١] – موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة حسن نعمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٢: ٢٩

[٢] – الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا، الديانات الشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط٨، ١٩٩٧: ٣٠

[٣] – دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠١: ١٩

هو محاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق والتشوه والتمزّق وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد لذاته تواصله مع الكون، ولكنها محاولة هاربة، تفرّ من مواجهة الواقع وتحديه، ومحاولة فهمه وتملكه، والسعي إلى الفعل فيه والتغيير، الأمر الذي لا يمكن من غيره للمجتمع من تحقيق حريته وتأكيد كرامته وإقامة العدالة فيه[1]، فإننا نرى أن هذا الرأي يميل إلى تجريد الرواية من تقنية فنية تميزها وهي تقنية التخييل التي يمكن أن تستفيد من النزوع الأسطوري في إضفاء عنصر الدهشة على الرواية، من دون أن تتخلى عن وظيفتها الاجتماعية، التي ستأتي من خلال التشفير والترميز، فليس المطلوب دوماً من الرواية أن تقدم مقولاتها بأسلوب وعظي مباشر، وهنا نشير إلى أن العودة إلى الأسطورة، كما هو الحال هنا في روايتنا المدروسة، ليس وسيلة لاعتماد الأسطورة، منطلقاً رئيساً للسرد، وإنما هي ذريعة فنية تستلهم من الأسطورة تقنياتها في تشكيل السرد، ليكون طريقة جديدة في ارتياد العوالم الروائية، وبذلك يصبح التكنيك الأسطوري هو ذاك النزوع الأسطوري القائم على " استلهام الأسطورة أو استيحاءها، على نحو كليّ أو جزئي، ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرموز الأسطورية، أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري" [2].

سابعاً: ملامح التكنيك الأسطورية في الرواية:

تنطلق رواية " أبناء الأدهم" من أسطورة قارة في المخيال الشعبي، ترى أن سبب تسمية جبلي (أجا وسلمى) الموجودين في منطقة حائل يعود إلى قصة عاشقين يحملان الاسمين نفسهما، ويذهب ذاك المخيال إلى نسج قصص متعددة حول هذين العاشقين أكثرها دوراناً على الألسن أن والد سلمى الشيخ مران في الرواية قد رفض تزوجهما فهربا معاً، فلاحقهما رجال القبيلة وصلب كل واحد منهما على جبل حمل اسمه، تحاول الرواية إعادة إنتاج هذه القصة بصياغة أحداثها وتفاصيلها التي هي من نسج خيال السارد، الذي حاول الزعم، عبر حيلة فنية مُوهمة، أن ما تقدمه الرواية هو القصة الحقيقية لهذين العاشقين، فينسج جملة من العلاقات الدرامية يحدد فيها ملامح الشخصيات وصفاتها وعلاقاتها مع بعضها، ولا يغيب عن هذا السرد النزوع

[1] – دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك: ٢٠

[2] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح: ٧

الأسطوري الذي يسبغه السارد على الحدث والمكان والشخصيات من خلال تكنيك أسطوري يسبغ على الواقعي كثيراً من تقنياته، فتراوغ الرواية بين حلول واقعية و جماليات أسطورية تسبغ على مكونات الرواية، و يمكن التوقف عند أهم ملامح هذا التكنيك الأسطوري بالنقاط الآتية:

١- الأسطورة ذريعة للسرد:

يفتتح السارد نصه بعنوان جنيني أول يحمل عنوان (أصل الحكاية) وهو عنوان خارج نصي، بمعنى أنه مسرود مقتطع من الذاكرة الشعبية، يروي نص الحكاية الأصلي، أو كما هو متداول في المخيلة الشعبية التي تصنع أساطيرها وحكاياتها بالتوارث الشعبي الشفهي من جيل إلى آخر، جاء في العنوان الافتتاحي:

(قيل:

إنّ شاباً اسمه (أَجَا) من العماليق، عشق فتاة اسمها (سلمى)، وعشقته، ورفض أهلها تزويجه إياها، فهربا، ومعها خادمتها (العوجاء)، فطاردهما القوم، حتى أمسكوا بهما، في موقع مدينة حائل (السعودية)، بين جبلي أجا وسلمى، وهناك قتلوهما، وصلبوهما، على الجبلين اللذين سُمّيا باسميهما حتى اليوم.

وقيل أيضاً إن (أجا) لم يكن من العماليق، وإنّ، وإنّ، لكن المؤكد أن سلمى أحبت أجا وعشقته حتى إنه قيل إنها وهي على الصليب كانت تناديه هو ليخلصها لا أحد غيره.

وقيل، وقيل ... ومع كل هذا نؤكد أن الحكاية حدثت كما يأتي:...)[١].

إن الفعل الظنّي (قيل) هو فعل يتناسب مع أجواء الأسطورة، فهو فعل مبني للمجهول يحيلنا إلى الرواية الشفهية الشعبية التي تختلف رواياتها ومسروداتها للحكاية، ففعل السرد لا يستند إلى بحث تاريخي، أو راو محدّد، بمقدار ما يستند إلى مخيلة شعبية تصنع حكاياتها فتزيد فيها، وتحذف منها، لتحقق غاياتها، لذلك نرى السارد يتبع رواية الأسطورة بقوله: (وقيل وقيل ...) في إشارة إلى روايات كثيرة تناولت هذه الأسطورة الشعبية، ثم يأتي السارد ليؤكد بشكل حاسم إن الحكاية الحقيقية هي ما سترويه هذه الرواية (ومع كل هذا نؤكد أن الحكاية حدثت كما يأتي...)، إنه زعم يوحي بامتلاك الحقيقة، وما ذاك إلا حيلة فنية تشويقية لاستفزاز المتلقي الباحث عن

[١] – أبناء الأدهم، جبير المليحان، جداول للنشر والتوزيع والترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٦: ٩

الحقيقة، أو الباحث عن غويات السرد المتخيل لها، فالرواية تراهن على إعادة إنتاج المشترك بين السارد والمتلقي وهو أسطورة العاشقين(أجا وسلمى).

لا شك إن انطلاق الفعل السردي في الرواية من الأسطورة المعروفة في المخيلة الشعبية، لإعادة إنتاج حكاياتها وتفاصيلها فنّياً، يؤكّد حرص السارد على إبداع نص تواصلي، وعلى تشكيل أفق تخييلي آخر للحكاية مستفز للمخيلة الشعبية التي استكانت إلى تأويلات محددة للحكاية من دون الغوص في تفاصيلها.

إن مراهنة السارد ،هنا،على قدرته على إعادة إنتاج التفاصيل للأسطورة الشعبية، هذا الإنتاج الذي يستند إلى المخيلة الخاضعة لشروطها الفنية أكثر من الخضوع إلى شروط الواقع الموضوعي، أو التأريخي، فيشتغل التناص القائم على الانطلاق من الأسطورة إلى النص الفني، وهو ما أسماه جيرار جينت التوالد النصي، " أي كل عملية توليدية لنص ما لاحق من نص سابق عن طريق تحويل كبير فيه بطريقة مباشرة ، حتى إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة"[١]. وفي هذا تخرج الكتابة " من المركز إلى الهامش، وفي هذه المساحات المُلغّمة تُرمى بذرة الخلق والابتكار، وتعود مقولة النص لتحوي مختلف الأعمال السردية الجديدة التي تتخذ من التجريب الفني مساراً في اتجاه التحديث، إن لم نقل عنه قناعاً تخفي وراءه الانتهاك والخرق لمقولة الجنس والنوع"[٢]. وبذلك يمكن القول إن السارد جبير المليحان بعمله هذا يقدّم محاولة " لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه، وتحريك فعالية التوليد"[٣]، وهكذا يتحوّل النص السردي إلى كيان يتفجّر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة نحو اللعب الحر اللانهائي، والجذري للمعاني اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية[٤]. وبالتالي فإن أبرز سمات التحديث في رواية أبناء الأدهم على صعيد التشكيل السردي يكمن في

---

[١] – الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية،دراسة في التفاعل النصي، إبراهيم أبو طالب، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤: ٢٢٠

[٢] – فوزية السالم والكتابة على التخوم، محمد الباردي، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جامعة اليرموك، إربد، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان الأردن، ٢٠٠٨، المجلد الأول: ٢٥٤

[٣] – القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٧: ٢١

[٤] – المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ١٩٩٨: ٣٩٠

نزوعها الأسطوري المتمثل في أن السارد يمتح من الأسطورة الشعبية ويتداخل معها، وعملية التداخل هنا تأخذ منحى مختلفاً عن التوظيف، حيث تتحول الرواية إلى أسطورة أو حلم بخلاف ما هو معروف في الرواية الواقعية التي تستثمر الأسطورة لتساعد في تشكيل الرؤية، أو الموقف، إنها هي الرؤية ذاتها[١].

٢- تقنيات التشكيل السردي:

يمكن القول: إنّ أهم تقنية اعتمدتها رواية (أبناء الأدهم) في السرد الروائي هي تقنية التقطيع السينمائي، وتشترك هاتان التقنيتان (السرد الروائي والتقطيع السينمائي) بمزايا مشتركة؛ فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، و كلاهما يركّز على الصورة في تشكّله، واللجوء إلى الاسترجاع الزمني (Flash back) أو الاستباق، بيد أنّ الاختلاف يكمن في طريقة عرض كل منهما؛ إذ إنّ الرواية تُقدَّم إمّا كتابة أو شفاها، في حين إنّ السينما تعرض بالصورة و الحركة و الصوت عبر كثير من المؤثرات التقنية[٢].

وتظهر هذه التقنية في رواية أبناء الأدهم من خلال توزّعها على مساحة اثنين وثلاثين عنواناً (فصلاً)، شكّل كل عنوان اختصاراً دلالياً وكنائياً لمحتواه، وهذا العدد من التقسيمات/ العناوين، يعدّ نادراً في السرد الروائي، وربّما مرد ذلك إلى أن السارد جبير المليحان كاتب قصة قصيرة في الأصل وهذه روايته الأولى، فظهر تأثير تكنيك القصة القصيرة في السرد الروائي، وقد أسهم هذا التقسيم في تجاوز النص المكتوب طبيعته التخييلية إلى طبيعة تصويرية، يعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية و حوارية و تجسيد الموصوفات النصية في مجسدات عيانية مانحا إياها مساحة من الدلالة الجديدة[٣]. وهو ما نلمحه في مجمل عناوين الرواية، ومنها: (شخص لم يعد هنا منذ أمد بعيد، الشيخ مران، لم تنس الغناء أبداً، أنا الحمراء يا صاحبي، الذئاب، رائحة

---

[١] – ينظر: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في المنهج، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧: ٢٩

[٢] – تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة و المصطلح، وجيه فانوس، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية): ٨٦٧

[٣] – ينظر : تداخل الأنواع في الرواية العربية، مصطفى الضبع، بحث مقدم إلى مؤتمر السرديات الأول –كلية الآداب و العلوم الإنسانية –جامعة قناة السويس، مارس، ٢٠٠٨: ٦٧٣

الدم، نخيل وعين ماء، رائحة الأرض والعشب، جبلان عاشقان، صوت قلب الأدهم...)، وإذا كانت السمة المشتركة لهذه العناوين ولبقية عناوين الرواية هي أن كل عنوان يشكل اختزالا للمضمون الذي يندرج تحته، فإن أولى سمات التكنيك الأسطوري في بعض هذه العناوين، هو الميل إلى صباغة لغة حلمية مجازية، تجنح إلى الاختصار الشعري للمضمون، كما نلمح في عناوين (رائحة الدم، ونخيل وعين ماء، رائحة الأرض والعشب، صوت قلب الأدهم....)، وهو تكنيك أسطوري يمزج الواقع بالحلم في رسم المشهد.

يحاول الروائي، من خلاله، صوغ عالم أسطوريّ يتناسل داخل الرواية بوصفه معارضةً للعالم الأول، وليس إلغاء له، فيجد المتلقّي نفسه في مواجهة شخصية روائية فائرة بشبكة تكاد تكون لا متناهية من المجازات والرموز والدلالات[١].

ويتمّ ترتيب المحكي في رواية "أبناء الأدهم" من خلال فعاليتين سرديتين أساسيتين: "التتابع"، الذي يُقصَد به الحفاظ على سير الأحداث والشخصيات والزمن إلى الأمام، و"التناوب"، الذي يعني رواية حدث، ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر، ثم العودة إلى الحدث المعلّق[٢]، ويتجلى هذا المنطق في حكاية السارد لكل شخصياته الرئيسية في الرواية التي لا يتمّ تقديمها دفعة واحدة، بل من خلال توزيعها داخل السرد. بمعنى روايتها من خلال منطق الحكاية داخل الحكاية، فالرواية تبدأ بمشهد (أجا) الذي يأتي خاطباً لسلمى من أبيها الشيخ مران، الذي سيرفض طلبه بحجة التفاوت الطبقي بينهما، ثم ستكون كل عناوين(فصول) الرواية اللاحقة هي تفسير وتصوير لكل مسببات ذلك، فتروي سير الشخصيات، وأحداثها، ووصولها إلى المكان(جبل الأدهم) وصولا إلى لقاء العاشقين (أجا وسلمى)، فيكون الفصل التالي من السرد لسيرة (الشيخ مران) فيوصف وضعه الاجتماعي، ثم يكون الفصل التالي بتقنية الخطف خلفاً، أو الاستدعاء بعنوان (مران الصغير) يسرد لنا سيرة مران الصغير راعي الإبل الذي سرق الماعز وكيف تطورت ونمت هذه الشخصية لتصبح (الشيخ مران) بوضعه الجديد. وهذه التقنية اعتمدها السارد في تقديم كل الشخصيات الرئيسية في الرواية.

---

[١] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح: ١٤٦

[٢] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح: ١٦٩

٣- العتبات النصية ودسائس العنوان:

تبرز في رواية أبناء الأدهم عتبتان نصيتان تؤكدان نزوع الرواية الأسطوري، الأول العنوان، والثاني الأقوال التي وضعاها السارد قبل بدء المتن السردي.

على صعيد العنوان، فهو تركيب إضافي (أبناء الأدهم)، والأدهم هنا هو اسم الجبل الذي سيكون الفضاء المكاني لأحداث الرواية، وعلى الرغم من مركزية لفظة (أبناء) في العنوان، و اختزالها الدلالي لكل شخصيات الرواية تقريباً، وإشارتها إليهم، إلّا أن الفضاء المكاني (الأدهم/ الجبل) سيكون هو البطل الخفي الرئيس للرواية، فالبؤرة المولدة للسرد، ونقطة الانطلاق هي محاولة تفسير تسمية جُزْئي هذا الجبل باسم جبل سلمى، وجبل أجا. وهما تسميتان تتماهيان مع اسمي بطلي الرواية الرئيسيين(سلمى وأجا)، وسيتضح ذلك من خلال احتفاء السرد الوصفي المتشظي على صفحات الرواية جميعها، فكل عناوين/ فصول الرواية كانت تبدأ بوصف هذا الفضاء المكاني، أو وصف جزئياته، وتضفي عليها شيئاً من الأسطورة من خلال إضفاء صفات بشرية على المكان، أو من خلال المبالغة في الانزياحات اللغوية التصويرية التي تنقله من فضاء الواقعي إلى فضاء المتخيل، ومن هنا كانت علاقة (الأبوة) هي الاختيار المناسب للعنوان، وهي العلاقة التي كررت في الرواية على ألسنة شخصياتها، علاقة الأبوة بكل ما تحمله من دلالات، حنان وقسوة، ملجأ و مأوى، غضب وقسوة، انهيار وموت،... وبذلك يمكن القول: إن العنوان هنا شكّل اختصاراً دلالياً للرواية، وشكل المتن السردي شرحاً لهذا العنوان، وبذلك يكون المكان فضاء جغرافي له وجوده السحري والأسطوري.

أما على صعيد عتبة الأقول المقبوسة، فقد أورد السارد قبل دخوله في المتن السردي قولين دالين على النزوع الأسطوري في الرواية، الأول، لجاك مايلز هو: " نحن جميعا مهاجرون من الماضي على نحو من الانحناء". والثاني، لم ينسبه إلى قائل، ينصّ على أن: " تاريخ البشر أساطير متراكمة، وحتى أولئك الذين دونوه؛ إنما دونوا مصالحهم"[١].

فإننا أمام قولين يشيران إلى مضمرات نصية يهدف السارد إلى تحقيقها، أو تعزيزها، أو دحضها، وتحطيمها، فإذا كان لدى الإنسان نزوعاً أصيلاً نحو الماضي،

[١] – أبناء الأدهم: ٨

يذكره ويعيه، ففي كل الأحوال لا ينقطع الماضي، بل يظلّ يعيش في الوجدان حيّاً، يستمر تأثيره في الحاضر، بل يمتد إلى المستقبل، ذلك لأن للإنسان في الماضي رصيداً كبيراً من الخبرة والتجريب والمعرفة، مثلما أن له فيه الأصل الذي ينتمي إليه، والنسب الذي يرتبط به[1].

إن غاية ما يسعى إليه الأدب المعاصر هو العودة إلى الأسطورة ، لخلق عمل أدبي له جوّه وطبيعته ومنطقه يتحد فيه الشكل والمضمون، ويبرز فيه الإنسان المعاصر ، وحده، غريباً، محكوماً بتحديات الواقع، مثلما برز الإنسان البدائي، من قبل، في الأسطورة وحده، محكوماً بالقدر وبتحديات الطبيعة، العظيمة الهائلة[2].

ومن هنا يأتي النزوع الأسطوري في الكتابة الروائية ليعبر السارد من خلاله عما يريد قوله بطريقة مختلفة تخرج عن المألوف، وتمنح السارد فضاء من الحرية لمحاكمة ذاك الماضي بقيمه وعاداته ومقولاته، ولا سيما تلك التي مازالت حاكمة للحاضر ومتحكمة به، وهذا ما يؤكده عدم تؤطر أحداث رواية أبناء الأدهم في زمن محدد، فهي عودة للماضي من دون تحديد إطار زمني تأريخي محدد بل غائم، كل ما يحيل إليه يشير أنه مغرق في القدم، وهذا النمط من السرد يحفز المتلقي على بذل جهد أكبر للوصول إلى المعنى الكامن خلف فعل القراءة. كما أنه يمنح الكاتب حرية في صنع عوالمه المنفلتة من النظم الاجتماعية، تلك الصياغة التي قد تصل أحياناً إلى درجة التناقض والتضاد، وهو ما يمكن أن نجد صداه في أحداث عدة في الرواية، فالبيئة التي كانت تعيش فيها وريقة زوجة مران تسمح بالاختلاط بين الرجل والمرأة ، ويظهر فيها طقس الغناء والرقص المشترك وسيلة لاقتناص الحبيب الذي سيصبح زوجاً لاحقاً، وهذا ما يوحي بأفق من الحرية، ولكننا سنفاجئ أن وريقة بطريقة فجائية ستخضع لرغبة والدها من دون نقاش، فتصبح زوجة لمران الذي لم تحبه يوماً، ولم تعرفه، فتظهر شخصية مسلوبة الحرية في تضاد حاسم مع ما أوحاه مشهد الغناء والرقص. ومن هنا كانت العتبة النصية التي دونها السارد في مفتتح روايته القائلة " تاريخ البشر أساطير متراكمة، وحتى أولئك الذين دونوه؛ إنما دونوا مصالحهم" ، تخفي مضمرات

[1] – دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك: ص ٢٣

[2] – دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك، ص ٢٣، وينظر للتوسع: البطل في الأدب والأساطير، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧١.

دلالية توحي به الرواية مفاده: أن الانتصار على العشق هو انتصار للسلطة المجتمعية القامعة لكل ما يخالف شروطها، لذلك نرى السارد يؤكد على قيمة الحب في مواضع كثيرة من الرواية على لسان الشخصيات الممثلة له، وهي شخصيات:(أجا، وسلمى، ومنهاد)، كما سنلحظ في الفقرات التالية.

٤- الشخصيات: تشابه المصائر و تشظي القيم:

تحتفي الرواية بمقولة أساسية هي الحب، ويتفرّع عنها مقولتان فرعيتان هما الرحيل، والألم وهما نتيجتان فرعيتان عن المقولة الأولى، فالرواية تُمثّل بالمعنى العام صراع الإنسان مع القوى السالبة لإرادته، ومن هنا برز التكنيك الأسطوري بالمعنى الفني الجمالي الذي يضفي على الشخصية صفات تُحرّرها من أرض الواقع لتطلقها في فضاء الفن، ومن هنا كانت النهاية المدمرة التي تحمل في طيّاتها دلالات أسطوريّة يبدو الفداء معها، وعبرها، واحداً من أهم مظاهرها، الفداء الذي تظهر رمزيته بأسطرة موت شخصيتي سلمى وأجا بحدث جلل هو انشطار الجبل إلى شطرين، واشتغال المخيال الشعبي في تأويله، وكما تظهر رمزيته في الانتقام من الشخصيات الشريرة من خلال موتها نتيجة ذاك الحدث، والانتصار لقيم أخرى ستولد من جديد.

لو تأملنا الشخصيات الرئيسية في الرواية الحاملة للحدث ولمقولات النص، فسنلاحظ أنها في بنيتها العميقة متشابهة في السيرة السردية، فهي تقوم على البنى الدلالية الآتية:

مران الطفل الذي تنتشله امرأة وتأخذه قبيلتها، هو شخصية مجهولة النسب، يعمل راعي للماعز يحاول التقرب من إحدى نساء القبيلة، فتكون مهنته سبباً في إنزال عقوبة مُهينة ومُذلّة له، ستُشكّل عقدة له في الرواية، ثم سيرحل إلى قرية بجوار الأدهم، ليزعم أنه صاحب نسب عريق، وليصبح من أعيان القرية ويتخلّص من العقدة القديمة.

(أجا) سيعمل راعي إبل ومهنته ستكون عائقاً لزواجه من ابنة مران سلمى، والمفارقة الدرامية، هنا، أن مران سينسى أنه عمل برعي الماعز (تشابه المهنة).

منهاد ابنة شيخ القبيلة ستحب الراعي (صايل) وستصر على الزواج منه، فيظهر والدها ديمقراطياً ويوافق على الزواج، لكن العائق الدرامي هنا سيكون في موت الوالد وملاحقة ابن عمها لها، فيكون الهروب إلى الأدهم.

لو تأملنا البنية العميقة لدلالات هذه التحليل، فسنجد أن الصراع الطبقي المتمثل في صراع المهنة (الراعي) مع طبقات عليا هي المُحرّض الأساسي للسرد الروائي، حاول

الكاتب كسر هذه الثنائية الصراعية من خلال نجاح مؤقت لمنهاد في الزواج من صايل، لكنه أوجد نهاية درامية لابنتها وزوجها (الموت بالطاعون). و كان مصير كل من أجا وسلمى مشابهاً عندما تمردا على الشيخ مران وهربا معاً، ليكون انشطار الجبل هو المسبب لنهايتهما. فنحن هنا أمام لعنة القبيلة التي ستحلّ بأبطال الرواية فتفتك بهم، ففي ملاحظات السارد المضافة على المتن في نهاية الرواية يقول: " كل أسماء الأماكن حقيقية، وكل الأحداث وأسماء الأشخاص متخيلة"[1].

إن التسمية المكانية، الجبل باعتبارها عنواناً لا يُحمّل الكاتب أية مسؤولية أمام المتلقين، لاسيما عندما يدعم ذلك زمن غير محدد بتاريخ معين، والاكتفاء بالإشارة إلى أنه زمن مغرق بالقدم(زمن العماليق)، ومن هنا، فإن إشارته إلى أن أسماء الأشخاص والأحداث متخيلة هو دفع للبلس وللمواجهة مع المجتمع، فالأسماء التي اختارها الكاتب لشخصياته مغرقة في المحلية، ومستمدة منها، وبالتالي فالتشابه قد يكون وارداً، وهذا يطرح سؤالاً عن سيميائية الأسماء في الرواية وما تشير إليه، فطالما أن الحدث والشخصيات متخيلة، فلماذا لم تكن الأسماء متخيلة أيضاً؟ وربما في هذا دلالة تشفيرية مضمرة، فالمُسّمى في الرواية لا يكون اعتباطياً، كما قد يكون في الحياة الواقعية، وهذا ما تؤكده تسمية شخصية (مرّان) التي تحيل إلى مبدأ الشر في الشخصية ويظهر ذلك من خلال الصفات التي اختارها السارد لها (سارق ماعز، انتهازي، يدعي النسب الشريف، يتنكر لمهنته ويتعالى عليها، الشك بأبوته لسلمى...).

وهذا ما نلحظه في شخصية (أجا) والشخصيات النسائية التي تمثّل رموزاً للخير والحب والحنان والوفاء والإخلاص، والتخلص من عقدة طبقية المجتمع، التي كانت تؤدي دور الضحية المظلومة، وبالتالي فالصراع بين هذه الشخصيات هو صراع قيمي، بين ثنائية الخير المطلق والشر المطلق، بكل ما يعترضه من عوائق جعلت السارد يعتمد التكنيك الأسطوري في إضمار كثير من دلالات هذا الصراع، لعل من أهمها على الصعيد المضموني تكنيك الغناء الذي سنفصل القول فيه في الفقرة الآتية.

٥- الغناء طقس احتفائي ووسيلة للاحتجاج:

لعل من أهم ما يقدمه طقس الغناء في الرواية هو تلك الدلالة التضادية بين القدرة على الفعل(الحرية) التي تمتلكها بعض شخصيات الرواية ولا سيما المرأة، وبين استلاب

[1] - أبناء الأدهم: ١٨٣

ذلك الفعل على الصعيد الدرامي، وهنا يطرح السؤال الإشكالي، كيف تمتلك تلك المرأة كل تلك الحرية في الطقس الغنائي الذي يختلط به الشباب بالفتيات ويكون إشعاراً بحصول الحب وبإعلانه ومن ثم الزواج؟ ثم تُقدَّم المرأة خارج هذا الطقس الاحتفائي مسلوبة القرار والحرية في اختيار زوج لا ترغب فيه؟ وهذا ما يجعلنا ننظر إلى مشهد الغناء على أنه تكنيك جمالي متخيل أسطوري، وهذا ما يبرز في الرواية من خلال شخصيةُ (وريقة) التي تتزوج (مران) من دون أن تعرفه، أو تحبه، فتلجأ، في لحظات التذكر الذي لا يخلو من حسرة، إلى استعادة مشهد الغناء باعتباره طقساً وعرفاً للزواج، يبدأ المشهد بتقديم كرنفالي أسطوري لطقس الرقص:

(إذ تجتمع البنات في باحة أحد البيوت للغناء والرقص؛ تشكل النساء حلقة واسعة، وتنزل البنات الراقصات وسط الحلقة، وقد فككن ضفائرهن، ودهن شعورهن بالأطياب، وتزين بأفخر الملابس. تبدأ النساء بضرب الدفوف والغناء، فتنطلق البنات بالرقص على الإيقاعات، في حلقة دائرية تتسع قليلا، قليلا وعلى مهل، ثم تضيق حتى تكاد الرؤوس تتلامس، والظهور تنحني، ثم تتفتح الدائرة، مبتعدة كورق زهرة تتنفس في ضوء الشمس...)[1].

ثم يكمل السارد المشهد بتقديم صورة التماهي والتفاعل في المشهد بين الرجل والمرأة:

(بينما يقف الرجال، والشباب في دوائر خلف دائرة النساء، وهم يصفقون ويبتسمون ويلقون بعض كلمات المديح، لكن عندما يلفظ شاب اسم واحدة من الراقصات، واحدة بذاتها، وهي تفتل خصلها، وتطلقها كسرب حمام؛ فهذا دلالة عشقه لها، هي بالذات، إن كان خجلاً غضّاً مرتجف القلب، طاغي العشق، حار الفؤاد، مسكونا بحمى الوجد، بحيث لا قدرة لجسده المرتعش على الصمود، والوقوف والسكون، و لا يستطيع السيطرة على شعاع الوله المنطلق من عينيه، ولا قوة لقيادة قلبه ليستقر؛ اكتفى بلفظ الاسم، ثم الصراخ عاليا والانطلاق كريح إلى الحقول، والغناء طويلا طويلا، حتى يلحق به رفاقه دافعين بأصوات قلوبهم، وغناء حناجرهم مواساته من لوعة الحب .أما من يتحلى بالشجاعة، فيلفظ الاسم، وهو يحدق بعيني فتاته، التي تلاحظه عادة لكنها تستمر في الرقص، وكأنها لم تسمع شيئا، عليه هنا أن يتخطى صف النساء المغنيات، وضاربات الدفوف؛ حتى يقف في وسط ساحة الرقص، ثم يبدأ الغناء، وهو يقترب من

[1] – أبناء الأدهم: ٤٤

فتاته ويلبسها محزمه الجلدي المضفور المعطر والمربوط على شكل حلقه تشبه القلب، يقترب منها راقصا مغنيا ويسقط قلبه، وحزامه على رقبتها)[1].

ثم تأتي النتيجة الرومانسية التي تذكّرنا بالأبطال الرومانسيين الأسطوريين في الرواية الأوروبية:

(هنا عليه أن ينتظر بقلب واجف هياب وجريء؛ فإن كانت تحبه أبقت الحزام في رقبتها، ومدت يدها نحوه، يمد يده ويمسك يدها، يسحبها نحوه، تقترب حتى يشم رائحتها الفواحة، و يرى لمعان العشق في عينيها، تتوقف الفتيات الأخريات عن الرقص، ويتراجعن إلى الخلف .تتسع الدائرة للقلبين العاشقين، ويتوقف الغناء وضرب الدفوف، وعندما، يسحبها نحوه، ويدور وتدور في بداية رقصة جديدة، يرتفع غناء النساء، وصوت الدفوف، وتصفيق الحضور..)[2].

كما يبرز في المشهد النزوع نحو منح العاشقة/ المرأة حريتها في الاختيار، وتحررها من قيود اجتماعية، الزعم هنا أنها قيم ذاك الزمن الافتراضي المُغرق في القدم الذي تسرد الرواية أحداثه من مخيلتها:

(قليلون هم الذين يلقون بأحزمتهم على رقاب حبيباتهم؛ خوفا من أن تنكسر قلوبهم، عندما تخلع البنت الحزام إن كانت لا تحبه من رقبتها، وتقترب من الفتى العاشق، وتضربه بحزامه ..أو تتجاهله، أو تخلع الحزام وتقذفه عاليا من فوق السور .هنا عليه أن يغادر حلقة الرقص كعاشق مخذول، عليه أن يغيب في المزارع، أو أحد كهوف الجبل، حتى يندمل قلبه المجروح، ويعود إلى عينيه بعض الهدوء)[3].

إننا هنا أمام مشهد احتفائي ينزع منزعاً أسطورياً، ويقدم جملة من الدلالات المتضادة في الرواية، التي تمنح الشخصيات حرية في هذا المشهد ثم ستسلبها منها لاحقاً، ويمكن أن يُفسر هذا التضاد، بأنه أسطوري يحافظ على نسقية السرد الذي تهدف من خلاله الرواية إلى إنتاج المتن الحكائي للأسطورة التي انطلق منها السارد، وبالتالي فسؤال مهم مفاده: لماذا يسلب السارد بعد هذا الطقس الغنائي الاحتفائي المرأة حريتها في الاختيار؟ يعدُّ سؤالا مشروعاً.

---

[1] – أبناء الأدهم: ٤٤– ٤٥

[2] – أبناء الأدهم: ٤٤– ٤٥

[3] – أبناء الأدهم: ٤٥

وفي ضوء التأويل للمضمر الدلالي والثقافي، يمكن طرح احتمال الإجابة بالقول: إن السارد يحمّل الماضي البعيد قيماً معاصرة؟ قامعة للمرأة، وهذا يشير إلى دلالة تشفيرية، فالماضي في الزمن الروائي هو تعريض بالزمن الحالي، وبالتالي بالمنظومة القامعة للمرأة والقيم الضاغطة عليها والمتحكمة بمصيرها التي مازالت تحمل القيم نفسها حتى عصرنا، فتتحول الشخصيات إلى رموز للقيم التي تحملها، فسلمى وأمها وريقة ترمزان لجميع النساء اللواتي يتعرضن لسلب حريتهن في توجيه حياتهن، واختيار قراراتها الحاسمة، في حين كانت منهاد ترمز إلى التمرّد على هذا الواقع والصمود في اختيار الزوج الذي لا يتناسب اجتماعيا معها / راعي الغنم صايل/ ولو قارنا بين شخصيتي منهاد وسلمى، فسنرى أنهما كانتا أمام تحدٍّ درامي متشابه، انتصرت فيه كل منها لمصيرها، فسلمى و منهاد وقعتا في حب رجل من طبقة اجتماعية أدنى (أجا وصايل يرعيان الماشية)، لكنّ منهاد تنتصر لحبها بمساعدة والدها الذي يبدو ديمقراطياً في دعم اختيار ابنته، ولو حطّم ذلك منظومة التفاوت الطبقي، في حين أن سلمى لم تكن تجد الداعم لخيارها الزواج من أجا، فكانت المواجهة القاسية التي تمثّلت بهروبها معه، والمفارقة في الأمر أن منهاد تنتمي لقبيلة والدها سيد فيها، في حين أن والد سلمى الشيخ مران كان في الأصل يرعى الغنم، وتغمز الرواية في نسبه المصطنع، وفي هذا إشارة إلى عدم أصالته، فالغش في النسب وسرقة الماعز والانتهازية والجبن، كلها سمات شريرة كانت تتمتع بها هذه الشخصية.

ومن هنا يمكن القول: (إن الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية مخططة تخطيطاً فنياً دلالياً محكماً، لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية)[١].

ويظهر الغناء في الرواية وسيلة تحد، فوريقة التي كان مران ينهرها دوما عن الغناء[٢]، ما زالت تغني(أغاني العشاق التي تحفظها في قلبها)[٣]. وهي تجعله وسيلة مواجهة وتحدٍّ لمران، ولكنه تحدٍ يُظهر خلفه شخصية مهزومة عاطفياً منكسرة أمام أحزانها:

[١] – وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٠: ٥٠

[٢] – أبناء الأدهم: ٤٦

[٣] – أبناء الأدهم: ٤٦

(ظلت تغني وكأنها لا تسمعه، كأنها وحيدة في البراري، مدّ يديه لحملها؛ فتملصت منه، واستمرت تغني، سحبها من يديها، وألقاها في غرفتها الصغيرة، وأغلق الباب، بقي صوت غنائها يصله في فراشه حتى سكتت)[١].

ويظهر الغناء وسيلة للتماهي بين الأرض ومواجع الشخصيات، كما نلمح في قول منهاد لوريقة:

(المسي جلد أمك، تسمعي صوتها، وعندما تغنين في الليل اغرسي أصابعك في الأرض؛ تسمعك، وتعرفي أن صوتك يصل إلى الأودية، والشعاب، والشجر، والحجر . تسمعه حتى الطيور في أعشاشها، والنمل في مساكنه .إنه يسقي أرواحها، ستعرفين أنك لست وحيدة، وأن هذه الحياة معك، وتحسين أنك نشيطة، وقوية وقادرة على البقاء . أحبي التراب وكل ما ينبت فوقه)[٢].

فالغناء صدى الروح وتعبير عن مواجدها وما تحمله من حزن، إنه وسيلة خلاص، وهذا ما يذكرنا بأسطورة الموسيقي الإغريقي (أورفيوس) صاحب قيثارة الرنين والشجن، يعزف فتدب الحياة في الطبيعة، ويسحر بموسيقاه البشر والحيوانات والجماد، فتهدأ الأمواج، وتأنس الوحوش٣، فالموسيقى والغناء تظهران تكنيكاً أسطورياً خارقاً للمألوف عندما يتماهى مع الطبيعة وكائناتها، فينعكس أثره عليهما، فمنهاد (ترفع صوتها بالغناء؛ يسمع غناءها(الجبل) فيركض، يحتفل الجبل، ويتحوّل دوي أصواته إلى صداح ترددده كل الصخور...)[٤].

كما يُظهر تأثيره وصداه فيمن يصل إليه، وهذا ما نلحظه في غناء وريقة بعد فقد ابنتها سلمى:

(تمددت على ظهرها، تذكرت سلمى، وبهدوء انطلق صوتها بالغناء، حام الصوت الحزين الشجي في باحة البيت، ثم قفز من فوق الأسوار الطينية القصيرة، انطلق في

---

[١] – أبناء الأدهم: ١٣٨

[٢] – أبناء الأدهم: ١٠٨

[٣] – تنظر الأسطورة في كتاب: أساطير يونانية، أنطوانيت القس، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٣: ٥٠ – ٥٥، ويُنظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣: ١٤٩– ١٥٥

[٤] – أبناء الأدهم: ١٤٢

الفضاء، ووصل إلى الدور المجاورة، إلى المتمددين فوق فرشهم في باحات بيوتهم، أو فوق السطوح، عدلوا من جلستهم، وأصاخوا السمع طويلا .كان صوت الغناء يرتفع ويصلهم صافيا مثل حليب دافئ؛ هلت دموع بعض النسوة،...)[١].

والغناء هو وسيلة الشخصيات المقهورة في الرواية ويبرز كما أشرنا عند شخصياتها الرئيسة (وريقة، منهاد، و أجا)، فعندما يرفض مران تزويج أجا من سلمى (بدأ يغني، ساحبا قوس ربابته؛ حتى تعبت أصابعه وقلبه)[٢]، فالشخصيات تتّخذه وسيلة لتفرّغ الروح من أحزانها، أو على الأقل للتنفيس عنها.

٦- أنسنة المكان والحيوان :

الأنسنة هي " إضفاء صفة الإنسان على ما هو غير إنساني، وتعدّ الأنسنة من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكلها تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأنها إنسان تتحرك، وتحسّ وتعبّر وتتعاطف، وتقسم حسب الموقف الذي أُنسنت من أجله"[٣].

تعد الأسطورة شكلا سردياً بدائياً، رافقت الإنسان البدائي في مراحل اكتشافه للطبيعة ومتغيراتها، فكان ينسب كلّ ما يستعصي عليه من أحداثها ومما يجري حوله في الوجود إلى قوى غيبية خارقة، فنتجت الأسطورة بفعل التناقل الجمعي لهذه التفسيرات والخيالات " فالأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أوّلي، أو تجسيد لأخيلة لا واعية، أو أي تفسير آخر بهذا المنحى"[٤].

ولو نظرنا في التغيير الطبيعي(انشطار الجبل) في رواية أبناء الأدهم، فسنرى أنّه يحمل أجواء أسطورية في تفسير الحدث الروائي الأساسي وهو البحث عن سبب تسمية جبلي سلمى وأجا بهذه التسميات، فهذا التغيير الطبيعي، في الوقت ذاته، يأتي مترافقاً مع ولادة (سهل بن أجا)، بكل ما يحمله من دلالات على حياة جديدة، كما أنه يترافق

---

[١] – أبناء الأدهم: ١٣١– ١٣٢

[٢] – أبناء الأدهم: ١٠٣

[٣] – أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٩: ٩٠

[٤] – الأسطورة، ك.ك. راثفين، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨١: ١٠

مع موت الشخصيتين الرئيستين (سلمى وأجا)، وهذا ما سيشغّل المخيال الأسطوري كي يؤول مصيرهما، وكي يؤول ما حدث.

يُبرز تكنيك الأنسنة في رواية أبناء الأدهم وسيلة لإضفاء أجواء أسطورية، والرواية حين تتخذ من الأنسنة شكلاً من أشكالها التعبيرية، فإنها تتجاوز بذلك كلّ منطق للواقعية، وتتّخذ شكلا جديدًا للكتابة.إنها تأخذ تكنيك الأسطورة في التعامل مع موجودات الطبيعة، فالكاتب يمنحها " قلباً رومانسياً" حسب تعبيرات رولان بارت١. انبثق من روح بشرية، يعطي السرد جمالية إنسانية. " والفنانُ يؤنسن تجليات العالم الخارجي ويدخلها إلى عمله الفني، ويَدَعُها تقوم بدورها الإنساني الجديد، ليسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يحققهُ، وليجعلها تتحاور مع الإنسان ومشاعره وأفكاره، كي تشاركهُ المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وتجيءُ هذه المحاورة نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، تسعى إلى تفسير الأحداث تفسيراً داخليا متميزاً، وتصوير الحياة تصويراً خلاقا برؤية جديدة تتسم بالشمولية والإنسانية المطلقة"٢.

فالسارد يوطدُ تلك العلاقة الفطرية بين الإنسان والطبيعة، فينتج عالما متجانسا متكاملا، "وأسطورة هائمة تهبط على هذا الواقع مثل غلالة حرير فضفاضة" ٣. وهذا ما يمكن أن نلحظه في المقطع الآتي:

(كم كان قاسيا أن تجد مكانا تدفن فيه جسد زوجها صايل !لم يكن ثمة أحد، ولم ينفعها البكاء، لم يشارك نواحها الطويل غير صدى الصخور، حتى الطيور التي تسجع قريبا فرّت، وبرم الحمار بمربطه هازا أذنيه وذيله لطرد الذباب، وحده لعبان كان حارس وحدتها، وراعي غنمها، وشريكها في الحزن والبكاء، فعندما يرتفع صوت عويلها يسحب نباحه مطولا، ولا يتوقف وكأنه يوجهه إلى أحزانها المتطايرة عبر الفضاء؛ ليبددها)٤.

---

١ – ينظر: الفضاء الروائي، جيرار جينت وآخرون، ترجمة: عبد الرحيم حُزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٩: ٥٦

٢ – أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد: ١١

٣ – العبارة للشاعر سعدي يوسف، ينظر: عشب الليل، إبراهيم الكوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٢٧٠

٤ – أبناء الأدهم: ٩٨

فقد صوّر السارد ذلك التناغم بين الإنسان والطبيعة، حين جعلها أنيسًا تلجأ إليها الشخصيات، فترمي بهمومها عليها، وتدفن أوجاعها وأسرارها في قلبها العميق، وهذا يشكّل مخالفة لطريقة السرد الواقعية التي تسجل ما يحدث تسجيلاً نقلياً لا يحتفل كثيراً بتلك الأجواء، وتظهر الأنسنة بطرق عدة في الرواية المدروسة، يمكن التوقف عندها وفق النقاط الآتية:

٦-١: أنسنة الجبل:

فالجبل في الرواية المدروسة هو الفضاء الأساسي الحامل لأحداثها، وقد حُمّل دلالات متنوعة، أبرزها:

الجبل وثنائية الأبوة والأمومة:

هنا يكون الجبل هو الأب، وتكون الأرض هي الأم، وهذا ما يحيلنا إلى الأسطورة البابلية التي تجعل الأرض أمّاً[١]، وهذه المقولة تبدو واضحة في غير مكان في الرواية، فشخصية منهاد تقول: (فالأرض أمنا التي تقول لنا كل شيء، إننا نسمع منها كل ما تقوله لنا، نسمع بأقدامنا حين تلامس أديمها!)[٢]. فتأتي الأرض حاملة لكل دلالة الأمومة من حيث التناغم مع الشخصيات، ودلالاتها على الاحتواء، والعطف عليهم. أما الجبل فيرد دالاً على معنى الأبوة الذي يبرز في عنوان الرواية (أبناء الأدهم)، كما يبرز في مواضع كثيرة منها على لسان الشخصيات،وهو ما يمكن أن نلحظه في المقبوسات الآتية:

- (اجعلوا وجه بيتي نحو الأدهم؛ إنه والدنا!)[٣].
- (نحن في قمة والدنا الأدهم؛ والدنا، وحامينا)[٤].
- (أنت ابن الأدهم؛ أنت سهل بن سلمى بن أجا!)[٥].
- (رحلت إلى جبلها الأدهم، حيث كان أبا لها)[٦].

---

[١] – ينظر: فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، فضيلة عبد الرحمن حسين، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩: ٣٢

[٢] – أبناء الأدهم: ١٠٨

[٣] – أبناء الأدهم: ٩٧

[٤] – أبناء الأدهم: ١٣٥

[٥] – أبناء الأدهم: ١٤٨

[٦] – أبناء الأدهم: ١٥٤

فدلالات الأبوة هنا بمعنى الحامي، والمدافع عن أبنائه، وهي سمات ذكورية، لذلك منحها السارد للجبل، وجعلها من سماته.

الجبل العاشق:

يظهر الجبل هنا متماهياً مع أحداث الرواية، فصورة الجبل العاشق هي صدى لصورة العاشقين (أجا وسلمى)، فتنعكس حالتهما على المكان، فنقرأ في الرواية صور عدة لذاك الانعكاس، منها:

- (في أعلى الممر حيث تعانق الجبلان .قال: إنه أثناء عناقهما، سمع حمحمة الجبلين وحنينهما، ضحكت، وردت :سمعت الصوت، لابد أن لهما قلبين، ويعشق أحدهما الآخر مثلنا)[1].
- (والأدهم يتحدث، كأنه يصدر صوتا، أو دويا بعيدا، كأنه يقول له شيئا ما، شيئا غامضا)[2].
- (يتذكر أجا، أنه شاهد رأسي الجبلين يقتربان، وكأن أحدهما يحتضن الآخر،... وكأنهما في عناق)٣.
- (كان قلب الجبل يحدثهما ويبارك حبهما .كان وجيب الصوت متوائما مع دقات قلبيهما، واضحا يسمعانه بآذانهما)[4].

فالجبل/ المكان، يصبح معبراً عن حالة العشق، ويقدم صورة عن تماهي الطبيعة مع العاشقين في المشهد من خلال إضفاء نزعة إنسانية عليه، ومن هنا سنراه في نهاية الرواية عندما ينفصل إلى شطرين، سيشير، في إحدى دلالات ذلك، إلى انفصال الحبيبين في صورة رمزية:

(إن الجبل لا يمشي، وليس له يدان، أو قدمان مثلنا، لكنه يراه الآن، أمامه، في هذا الليل، والمطر، جبلا كبيرا يمشي، متجها شرقا مثيرا أصواتا مفزعة يسمعها لأول مرة

---

[1] – أبناء الأدهم: ١٢٨

[2] – أبناء الأدهم: ١٣٩

[3] – أبناء الأدهم: ١٣٩–١٤٠

[4] – أبناء الأدهم: ١٤٠

في حياته .إنه لا يحلم؛ فعيناه مفتوحتان، وأذاناه سليمتان، وهو يرى، لقد غادر الأدهم الصغير مكانه، تاركا حبيبه الكبير، عاري القلب!)[1].

إن في هذا المشهد نزوعاً أسطورياً، يمتزج فيه الواقعي بالخيالي، الحدث الواقعي بالتغيير الطبيعي(انشطار الجبل) والخيالي من خلال إضفاء سمات إنسانية(الجبل يمشي، الجبل يترك حبيبه، الجبل عاري القلب).

الجبل المتوحش:

هنا يتخلى الجبل/ المكان عن ألفته، ويتحول إلى مكان موحش، بكل ما يحمله المكان النائي البعيد عن البشر من صفات الوحشة، وهذه الدلالة تبرز بوضوح في مشهد والد منهاد عندما بقي وحيداً في الجبل نتيجة حلول الظلام، وإصابته بجرح في قدمه أعاق عودته، فتقع المعركة الدرامية الخاسرة بينه وبين الذئاب، بكل ما تحمله من تفاصيل إنسانية، تُظهر ببراعة مواجهة الإنسان مع قدره، فتأتي المشاهد مفعمة باللحظات الإنسانية، وبالحوارات القاتلة مع الذئاب، وبالتمسك بالحياة إلى آخر لحظة:

(هز الخنجر في الظلمة، برق طرف سنه في الضوء الشحيح، الساقط من الشق مثل عيني ذئب، شخر الذئب، وهو يدخل مقدمة رأسه، سال اللعاب فوق وجهه، وغطى أنفه، سائل حار ولزج، ممتلئ بالجوع وبالرائحة الكريهة؛ يريد أكلي، هيا، تعال، صرخ في وجه الذئب بكل قوته، شخر الذئب، ثم عوى، حفر وانهال التراب، سقطت اليد، قبض عليها كما يقبض على الحياة..)[2].

ولكن المعركة الخاسرة تنتهي بقتل والد منهاد، وتشظي جسده على أجزاء الجبل.

الجبل/ المكان الأليف:

وهنا يظهر الجبل مكاناً لاحتواء أحزان شخصيات الرواية، فهو الحضن الذي يحنو عليهم، فبعد رفض مران تزويج أجا، كان الجبل ملاذ العاشق:

(المدى يدعوه إلى حضنه، وكذلك الأدهم، الذي طالما وجد فيه احتياجات الروح، ها هو بقممه العالية، ينظر إليه...)[3].

---

[1] – أبناء الأدهم: ١٤٤

[2] – أبناء الأدهم: ٦٥-٦٦

[3] – أبناء الأدهم: ٤٩

والجبل يظهر فضاء وملاذاً يجمع الهاربين، والطموحين، والعاشقين، والمنفلتين من عقال القبيلة... فحين طرد الشيخ مران منهاد وزوجها وابنتهما بعد أصابتها بمرض الجدري، كان الجبل الملاذ والمأوى:

(حملت خشف، وقامت، ثم أخذت تغني، ردد الجبل صدى صوتها أحست بالدفء، وأن هذا الجبل صديقها، أنه لها)[1].

الجبل الغاضب: رمز تحوّل الحياة

وهذا ما يظهر في المشهد الأسطوري الذي يصور انشطار الجبل، وربما اختار السارد هذه النهاية، ليجعلها رمزاً لتحوّل الحياة، فالسارد ينهي في هذا المشهد مصير أغلب شخصيات الرواية الرئيسية، وكأنه يجعل ذلك بداية لولادة حياة أخرى جديدة:

(ولم يكن صوت قلب الأدهم وهما، يسمعه الآن متجاوبا مع ضربات قلبه، إضافة إلى صرخات سلمى، دوي واضح في هذا الليل، ظن أن الجبل الذي يغطيه الماء يتحرك . لقد صار قريبا، قفز إلى حافة الوادي متطلعا إلى ما يظهر من سمرة الجبل الكبير الممتد بعيدا ...رآه يتلوى مثل حيوان لا نهاية له، ... آه، القمم تتحرك مثل رؤوس إبل!)٢.

فالسارد يقدّم تأويلاً أسطورياً لصورة الجبلين كما هما ماثلان في الحاضر، بأنهما كانا عاشقين ثم انفصلا بفعل الطبيعة، مع مزج ذلك بلغة تصويرية عالية:

(الأدهمان انشقا؛ لقد انشق الجبل إلى نصفين، وزحف جزؤه إلى الشرق، بدا الجبل الغربي عارً يا واقفا وحده، ممتدا من الجنوب إلى الشمال وكأنه سحلية سوداء لا حدود لها .ما أكثر قممه !ما أوسع السهل الآن!)٣.

ثم يقدم لنا مشهد القرية التي صارت أثراً بعد عين:

(نظرت نحو القرية، ليس غير بقايا جدران؛ لابد أن أغلبها قد سحقها الأدهم الصغير وهو ينسحب إلى الشرق)٤.

---

[1] – أبناء الأدهم: ٨٤

[2] – أبناء الأدهم: ١٤٢

[3] – أبناء الأدهم: ١٤٨

[4] – أبناء الأدهم: ١٤٨

إنها ولادة جديدة للطبيعة وللإنسان الجديد، فتغيير معالم المكان، يحسم مصير جميع الشخصيات، ليبقى الغناء ممثلاً بمنهاد، والولادة ممثلة بالطفل (سهل بن أجا)، وبتغيير الناس بمجيء أناس جدد للمكان، وولادة حياة أخرى. واستمرار الغناء، و تسمية الوافدين الجدد للمواليد الذكور باسم أجا وللإناث باسم سلمى هو انحياز للحب في أرقى درجاته، ورمز لاستمراره، ولاستمرار الحياة في تشكلات جديدة. وهو ما حاولت الرواية تأكيده دوماً، عبر مقولات من مثل: (الحب أهم ما في الحياة)١. و(الحياة هي الحب، ولن ترضى هذه الأرض، وهذا الأدهم أن يفترق قلبان محبان.)٢.

٦-٢: أنسنة الحيوان:

تظهر مشاهد أنسنة الحيوان في الرواية من خلال " تصوير البهائم والطَّير كائنات عاقلة مفكِّرة ومدبّرة، تخضع لنوازع الغرائز وشهوات النفس خضوعها إلى الإخبار بالأحداث والاحتكام إلى الضمير، والرغبة في التفلسف واستخلاص العِظة من المواقف والعلاقات"٣.

فمران الصغير يُوجّه احتجاجه ويشكو عجزه إلى الماعز التي يرعاها عندما تصمت كل الآذان عن استماعه:

(اقتربت منه إحدى الماعز ، نظر إليها وقال لها: لست عبدا، ومكاني ليس هنا، فحياتي في مكان آخر، بشكل مختلف)٤.

فحين يعجز الإنسان عن فهم ما يحدث حوله من أشياء وظواهر، فإنه يعمد إلى عكس ذاته على العالم الخارجي، وحينها تتخلى الطبيعة عن مقوماتها الأساسية، وتصبح في عيني الإنسان ذاتا يخاطبها ويعاملها معاملة بشرية، فهو يرى فيها ما عجزَ البوحَ عنهُ ويشكوها حالَهُ.

كما تظهر تلك الأنسنة العلاقة العميقة بين الإنسان والحيوان، وهذا ما نلمحه في وصف علاقة عبد الحي بحصانه:

---

١ – أبناء الأدهم: ٦٥

٢ – أبناء الأدهم: ١١٠

٣ – معجم الفلكلور، عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩: ٤٣٠

٤ – أبناء الأدهم: ٣٥

" وصل إلى الحصان، وضرب بكفه على ظهره العريض بمحبة، التفت إليه الحصان بعينيه السوداوين الكبيرتين الدامعتين"[1].

و " حين يؤنسن الفنان الأمكنة والحيوانات والطيور والأشياء وظواهر الطبيعة في عمله الفني، نتعرف بشكل جديد، يتسم بالعمق والروعة إلى تجليات العالم الخارجي الذي يصبح أكثر حيوية وحياة إنسانية"٢. وهذا ما تبرز ملامحه في مواقع كثيرة من الرواية، لعل من أهمها:

أنسنة الناقة: هنا تظهر الناقة(الحمراء) بموقف المتعاطف مع حال صاحبها(أجا) المدركة لحاله وما يعانيه:

(واصل المشي حتى وصل إلى ناقته الحمراء؛ فوجدها تقطف أغصان شوك من طلحة، التفتت إليه وحنّت، اقترب منها ... ومسح على رأسها، ترددت إليه، لكن ذهنه لم يلحظ ذلك، جلس فوق صخرة وتنهد وقال: آه، لو تدرين يا حمراء ما بقلبي!... لما وقفت هنا هادئة وغير حزينة! .. رفعت الحمراء رأسها وكأنها تعارض كلامه.. لم ينتبه لترددها إليه، لم ينتبه أيضا لرفعة رأسها وهي تنظر إليه، وهذا ما أحزنها..)٣.

كما تظهر الناقة بموقف العارف المدرك لما يجري، فتنطق بالعبرة والحكمة:

(بشربة ماء وجملة وحيدة ضاع الفارس أجا، هكذا همست الحمراء، وهي تنظر في عيني صاحبها، تود لو سمع ذلك، تود لو فهمه.)[4].

أنسنة الكلب:

فالكلب (لعبان) يظهر رفيقاً لصاحبته منهاد، فهو يشاركها الفرح:

(لعبان يشمشم المكان، ويركض هنا وهناك، وينبح مبتهجا، وهو يرفع رأسه إلى السماء، كأنه يحيي الغيوم)٥.

كما يظهر شريكاً وصديقاً لها من خلال الحوار، فمنهاد تخاطبه كما تخاطب البشر:

(خشف .لا تبتعدي .وأشارت إلى لعبان:

---

[1] – أبناء الأدهم: ١٨

[2] – أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد: ١١

[3] – أبناء الأدهم: ٥٠

[4] – أبناء الأدهم: ٥١

[5] – أبناء الأدهم: ٨٣

انتبه لخشف.

هز الكلب ذيله، ونبح باتجاهها!)[1].

ويظهر شريكاً لها في الحزن عندما تفتقد للبشر جميعاً في أقسى حالات الإنسان ضعفاً عند مواجتها للموت، ولا بشر يؤاسي في المصاب:

(كم كان قاسيا أن تجد مكانا تدفن فيه جسد زوجها صايل ! لم يكن ثمة أحد، ولم ينفعها البكاء، لم يشارك نواحها الطويل غير صدى الصخور، حتى الطيور التي تسجع قريبا فرّت، وبرم الحمار بمربطه هازا أذنيه وذيله لطرد الذباب، وحده لعبان كان حارس وحدتها، وراعي غنمها، وشريكها في الحزن والبكاء، فعندما يرتفع صوت عويلها يسحب نباحه مطولا، ولا يتوقف وكأنه يوجهه إلى أحزانها المتطايرة عبر الفضاء؛ ليبددها)[2].

٦-٣: أنسنة بعض مكونات المكان الطبيعية:

فمفردات الطبيعة ومكوناتها تستجيب لحالات شخصيات الرواية، من هنا نجد السارد يؤنسن الطبيعة بمكوناتها المختلفة، لتستجيب لحالة أجا، فتدرك مصابه، بعد رفض مران طلب زواجه من سلمى، فنقرأ:

(زحفت الشمس من الشرق، ثم حطت حمولتها فوق الجسد المتهالك؛ فبدا في عيون رمل الصحراء كخرقة تتجاذبها الريح فوق بعض الحجارة المتناثرة.)[3].

وفي مشهد هروب العاشقين (سلمى وأجا) نرى الطبيعة ترحب بهذا الحب، فيؤنسن السارد النخيل عندما يستقبل العاشقين:

(والنخلات الثلاث تهز عسبها وكأنها تحييهما وبدت جذوعها مثل رجال واقفين للحراسة)[4].

٧- النزوع الأسطوري في تأويل الحكاية:

على الرغم من انطلاق السارد في العتبة الأولى للرواية من أن السرد فيها سيكون سرداً لقصة العاشقين(أجا وسلمى) وتسمية الجبلين باسمها، إلا أن القارئ سيجد أن

---

[1] – أبناء الأدهم: ٨٣

[2] – أبناء الأدهم: ٩٨

[3] – أبناء الأدهم: ٥٠

[4] – أبناء الأدهم: ١٢٧

ذلك كان حيلة فنية ناجحة لشد القارئ لمبتغاه، فالسرد لن يتخلى عن الحلول الأسطورية المحتملة للقصة، وهذا ما نجده في نهاية الرواية، فنجد التأويل الحلمي لما حدث: (وبعضهم ظن أن ما يراه حلم، أو أن ما أصابه هو مس من شيطان)[١]. أو بالتأويل الغيبي: (إن الجن هم من غرسه(الجبل) هنا لإخافتكم!)[٢]. وهناك التأويل الذي يرويه الشاب العاشق الذي يقول : إنه رأى أجا وسلمى يخرجان من الكهف لملاقاة الفتى، وإنه شاهدهما يرقصان كما يفعل العرسان في حفل الزواج، وإن الفتى كان يغني لهما، ويصفق، وفي مجلس آخر قال: إنه سمع دوي الطبل حيث يقرعه الفتى على وقع خطى الرقصة، الآخرون يرددون، ويزيدون)[٣].

ولعل أكثر التأويلات إمعاناً في الأسطورة تلك التي ترى أن (أجا) لم يمت (فالعجائز كن يقلن إن صاحب الإبل الذي عشق سلمى موجود، لكنه مختف في قلب الصخور الخلفية في كهف ما في أجا)[٤]. وأن الجن قد (خطف عاشق سلمى؛ ثم أخفوه في جبله، جبل أجا)، و (آخرون قالوا إنه غاص في الأرض، بحثا عن كنز مكنون، ومحروس من الجان ... سيخرجه شاب عاشق، له جدائل سود، يأتي على ناقة كحمرة الشفق، وسيغطس في باطن الأرض في ليلة عاصفة، ولا يخرج إلا في زمن آخر، ليبذر الحب، ويوزع العشق بين الناس كالهواء والماء)[٥].

ما حصل للعاشق أجا حصل للعاشقة سلمى التي قالوا إنها لم تمت؛ (وإنها تحولت إلى شجرة في الجبل، تراقب المارة، وتنتظر المطر، أحدهم قال إنه سمع غناءها في الليل، وإنه يعرف صوتها، لكنها في النهار، تتحول إلى غزال يتقافز بين الصخور العالية، من دون يُرى) و (وأن رائحة زهور النفل هي عطرها)[٦].

إن إيراد السارد لكل تلك الحلول الأسطورية تعني إبقاء النص مفتوحاً للمخيلة، وللسرد، وهذه من سمات النصوص المفتوحة الدلالة التي لا تقفل نصها على معنى واحد يرضي

---

[١] – أبناء الأدهم: ١٥٨

[٢] – أبناء الأدهم: ١٥٩ وانظر : ١٦٣

[٣] – أبناء الأدهم: ١٦٦

[٤] – أبناء الأدهم: ١٦٦

[٥] – أبناء الأدهم: ١٦٧

[٦] – أبناء النص: ١٦٧، النفل نبات ربيعي عطري.

القارئ المستكين، بل تدفعه إلى تذوق القصة جمالياً، والبحث عن مكنونات معانيها التي لا تخلو من تعريض بالحاضر، فتصبح الحكاية وسيلة تعبير، أكثر منها وسيلة لتقديم تفسير أحادي، وهذا ما يجعل القراءة قابلة للتحقق في مستويات عدة.

٨- البلاغة فضاء للأسطورة:

إن من أهم ما يؤكد اللغة الأسطوري في رواية أبناء الأدهم" أنها على مستوى عالٍ من الرموز والإيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطوريّة كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس"[١]. من خلال التكنيك البلاغي الذي يخلق فضاءه الأسطوري، فقد صيغت الرواية بعامة "بلغة شاعرية.. ترفع الأحداث الصغيرة إلى مستوى الدلالات الكونية"[٢]. ويظهر ذلك من خلال حشد السارد لصفات تمزج بين الحلمي والواقعي في تصوير المكان، بطريقة أقرب إلى الطقس الأسطوري البدائي المترع بفعاليات الخصوبة، وهذا ما يظهر من خلال إسراف الرواية في اعتماد تقنية الوصف التي لم تخلُ صفحة من صفحات الرواية منها، فكان وسيلة السارد الأساسية في إضفاء أبعاد أسطورية على المكان، كما نلحظ في قوله:

(الآن، في هذا الصبح المبكر، وقبل أن يفيق العشب من حضن الندى وقدماه تلامسان الأرض بهدوء وروية، وهو ينزلق من تحت، الصخرة الكبيرة الملساء المنحنية كظهر عجوز، متحاشيا لمعان الطحلب الذي يغطيه سيلان الماء القليل، والشمس تطل من أقصى الشرق، بعيدة ودافئة، وهو ينظر إلى الصخور العالية خلفه، وقمة الجبل بعيدة، فرحا للصقور التي تسبح في الفضاء الواسع، ماشيا بجانب الوادي، متجاوزا غابة الطلح الصغيرة، ملتفتا إلى خيمته الصغيرة، مبتسما لناقته التي تلتقط الأغصان الغضة، ورافعا رأسه إلى السماء، ثم ناظرا إلى نهاية السهل المفتوح، حيث القرية المزروعة في كف الأدهم الكبير، منبسطة هناك، كأشباح متلاصقة، تميل إلى البياض..)[٣].

فالسارد في الرواية منحاز للغة الشعرية في تقديم أحداث روايته، وكأن موضوع الحب دوماً في المخيلة العربية مرتبط بالشاعرية، وهذا ما تصلح أن تكون الرواية شاهداً

---

[١] – العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، مراد عبد الرحمن مبروك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١: ٢١٢

[٢] – فصول في النقد، غالب هلسا، دار الحداثة، بيوت، ط١، ١٩٨٤: ١٣٤

[٣] – أبناء الأدهم: ١١

عليه، فاعتمد السارد تقنية الوصف المترعة باللغة الشعرية، وهذا ما يبرز بوضح من خلال تركيزها على عناصر بلاغية كان هدفها البعيد تشخيص كل موجودات الكون وهي إحدى التقنيات التي أبرزت مقولة الأنسنة في الرواية، فمن اللافت للنظر أيضاً أنّ مجمل فعّاليات التشبيه في هذا المجال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأكثر صفات المكان بروزاً، وبما يحيل إلى النسق الأسطوريّ فيها بخاصّة، فالصورة تلوب بالأسطوريّ والشعري، وتجاور بين الوصف المتقصِّد للأشياء واللغة المجازية المثقلة بالرموز والاستعارات"[١]، التي "تحاصر المشبّه بالمشبّه به وتُدرجه في سياق من المتواليات المناوئة لوقائعيته"[٢]، حتى لتبدو علاقة الروائي "بأشياء العالم.. علاقة التذاذ للغة، واستمراء لما تحققه من متعة، كأننا مع ضرب من التفكير الاستعاري الميثولوجي"[٣].

وهذا ما يمكن التوقف عند نماذج منه، تظهر مقدرة عالية عند السارد على تشخيص الحالة المراد التعبير عنها، فصخور الجبل تارة نراها رجلاً : (وصخرتين كرجلين متقابلين)[٤]. وتارة نراها عجوزاً للدلالة على قدمها: (حتى يغيب من خلف الصخرة الكبيرة الجاثمة عند الطريف، وكأنها عجوز ثابتة منذ الأزل)[٥].

ويبرز الاحتفاء الاستعاري تقنية أساسية في تشكيل الوصف الشعري الذي يخلق عالمه الأسطوري، في الرواية كما نلحظ في قول السارد في وصف الطبيعة:

(زحفت الشمس من الشرق، ثم حطت حمولتها فوق الجسد المتهالك؛ فبدا في عيون رمل الصحراء كخرقة تتجاذبها الريح فوق بعض الحجارة المتناثرة.)[٦].

أو في قوله:

(عندما أفاقت منهاد مع الفجر لمست رطوبة الجو وبرودته، والأدهم يواجهها بصمت رهيب، والريح توشوش على مهل . تلون أقصى السماء، خلف القرية بضوء شحيح، ثم

---

[١] – الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، محمد بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣: ٨٢

[٢] – الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، محمد بدوي: ٩٤

[٣] – الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، محمد بدوي:٩٤

[٤] – أبناء الأدهم: ٣٧

[٥] – أبناء الأدهم: ٩٣ . الطريف: رعن لأجا جنوب القرية

[٦] – أبناء الأدهم: ٥٠

بدأت الحمرة تقف متمهلة، حتى بانت منازل القرية البعيدة .هناك في السهل الممتد، بان جبل صغير في الأفق وكأنه جني معلق في الفضاء...)[١].

فالسارد ينحاز إلى اللغة الشعرية المكثفة في وصفه، لينقل لنا انعكاس حال شخصياته على الطبيعة، أو انعكاس الطبيعة عليهم، معتمداً على لغة مجازية محلية مستمدة من البيئة، كما نلحظ في وصف ذراعي منهاد بسعف النخلة:

(مدت ذراعيها الطويلتين، كسعفتي نخلة، إلى النجم البعيد المعلق في أقاصي السماء)[٢].

ووصف الصوت الذي يصدره الجبل بحنين الإبل:

(يسمع الدوي الذي يصدره الجبل يرتفع؛ وكأنه حنين قطيع كبير من إبل عطشى، ترد الماء)[٣].

وتصوير حال القرية بعد الدمار بأذرع الرجال المتعبة:

(بدت بقايا أشجار الأثل التي تحيط بحدود المزرعة وقد تدلت أخشابها السود، كأذرع رجال متعبين)[٤].

وتصوير حالة الخوف بالطائر، كما نلحظ في قوله:

(يفر النوم من عيني كما يفر طائر خائف)[٥]. أو قوله: (خفق قلبه مثل طائر يفر من صياد)[٦].

وقد جاءت هذه اللغة المجازية منسجمة مع النزوع الأسطوري الذي برز في رواية أبناء الأدهم، ومعززاً للدلالات المرادة.

---

[١] – أبناء الأدهم: ١٢١

[٢] – أبناء الأدهم: ١٢٩

[٣] – أبناء الأدهم: ١٤٢

[٤] – أبناء الأدهم: ١٥١

[٥] – أبناء الأدهم: ٥٣

[٦] – أبناء الأدهم: ٥٦

ثامناُ: الخاتمة والنتائج:

وفي خاتمة هذا البحث يمكن استخلاص النتائج الآتية:

- إن غياب توظيف الأسطورة في المنجز السردي السعودي، يجعل من رواية أبناء الأدهم تشكّل انزياحاً سردياً عن ذاك المنجز لا يخلو من مغامرة التجريب لأشكال تعبيرية جديدة، تقوم على هضم التراث الشفاهي المحلي وإعادة توظيفه في بناء العالم الروائي، وهو ما يفتح آفاقاً جديدة لارتياد أشكال تعبيرية أخرى يمكن البناء عليها.
- سعت رواية أبناء الأدهم إلى إنجاز متخيل سردي شديد الغنى من خلال اكتشاف شكل جديد أكثر اقتراباً من المخيلة والمناخات العربية، من خلال إنتاج نص سردي ينطلق من حكاية أسطورية قابعة في المخيلة الشعبية (أجا وسلمى) ليقدم نصه الخاص المتسم بكثير من الملامح الأسطورية. فكانت مراهنة السارد على قدرته على إعادة إنتاج التفاصيل للأسطورة الشعبية، هذا الإنتاج الذي يستند إلى المخيلة الخاضعة لشروطها الفنية أكثر من الخضوع إلى شروط الواقع الموضوعي، أو التأريخي، فيشتغل التناص القائم على الانطلاق من الأسطورة إلى النص الفني، وبالتالي فإن أبرز سمات التحديث في رواية أبناء الأدهم على صعيد التشكيل السردي يكمن في نزوعها الأسطوري المتمثل في أن السارد يمتح من الأسطورة الشعبية ويتداخل معها، وعملية التداخل هنا تأخذ منحى مختلفاً عن التوظيف، حيث تتحول الرواية إلى أسطورة أو حلم بخلاف ما هو معروف في الرواية الواقعية.
- إن القيمة الفنية للرواية تكمن في اعتمادها تكنيك أسطوري قائم على فهم دور الأسطورة في بناء عوالم متخيلة للسرد، ومن هنا لم يستوح السارد في روايته أساطيراً عالمية، أو أشكالاً أسطورية جاهزة، بل حاول أن يصنع أشكاله الأسطورية المحلية باعتماد عدة تقنيات لعل من أبرزها: أسطرة المكان من خلال أنسنته، وخلق أجواء أسطورية، برزت في طقوس الغناء، وأنسنة الحيوان، وأنسنة مكونات الطبيعة، من خلال لغة وصفية شعرية انحازت للحلمي والمتخيل من خلال انحيازها للمجاز الذي ميز لغتها مما أضفى على السرد أجواء أسطورية بعيدة عن الواقع، قريبة من عالم الشعر.

- لا يمكن القول إن النزوع الأسطوري كان غاية في ذاته، بل يمكن القول: إنه كان ذريعة فنية، انحازت للمتخيل الجمالي، ولكنه لم ليست بريئة تماماً من المضمرات النصية المشفرة التي ربما أراد السار إيصالها بطريقة غير مباشرة، ولعل من أهمها التعريض بكثير من القيم الاجتماعية السلبية التي حاولت الرواية التنديد بها ومن جملتها فكرة الفوارق الطبقية والقبلية التي ما زالت مجتمعاتنا تحتفي بها، وبالتالي ربما كان من جملة أهداف الرواية المضمرة التأسيس لعلاقات اجتماعية جديدة وصحيحة يكون الحب عمادها، حب الإنسان للإنسان القائم على منظومة الاحترام والتكامل، لا النفي والإلغاء.

المصادر والمراجع

أبناء الأدهم، جبير المليحان، جداول للنشر والتوزيع والترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٦م

أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية، الرشيد بو شعير،دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٨م

أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م

أساطير يونانية، أنطوانيت القس، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٣م

الأسطورة، ك.ك. راثفين، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨١م

الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا، الديانات الشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط٨، ١٩٩٧م

أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٩م

البطل في الأدب والأساطير، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط١،١٩٩١م

تداخل الأنواع في الرواية العربية، مصطفى الضبع، بحث مقدم إلى مؤتمر السرديات الأول –كلية الآداب و العلوم الإنسانية –جامعة قناة السويس، مارس، ٢٠٠٨م

تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في المنهج، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م

تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة و المصطلح، وجيه فانوس، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)جامعة اليرموك، إربد، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان الأردن، ٢٠٠٨م

توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، رياض وتار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م

دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، أحمد زياد محبك، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠١م

الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م

الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، محمد بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م

الرواية ما فوق الواقع، بحث في ظواهر تأصيل الحدث الروائي العربي، أحمد جاسم الحميدي، محمد جاسم الحميدي، دار ابن هانئ، دمشق، ط١، ١٩٨٥م

السرد في الرواية العربية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي،دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م

شعرية رواية الفانتاستيكية ، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ١٩٩٧م

عشب الليل، إبراهيم الكوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م

العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، مراد عبد الرحمن مبروك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م

فصول في النقد، غالب هلسا، دار الحداثة، بيوت، ط١، ١٩٨٤م

الفضاء الروائي، جيرار جينت وآخرون، ترجمة: عبد الرحيم حُزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م

فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، فضيلة عبد الرحمن حسين، دار اليازوري، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م

فوزية السالم والكتابة على التخوم، محمد الباردي، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، جامعة اليرموك، إربد، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان الأردن، ٢٠٠٨، المجلد الأول.

القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٧م

المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ١٩٩٨م

معجم الفلكلور، عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م

الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية،دراسة في التفاعل النصي، إبراهيم أبو طالب، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م

موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة حسن نعمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٢م

النزوع الأسطوري في الرواية العربية، نضال الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م

وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٠م

مقالات صحفية:

الأسطورة تخضع غير المحسوس في رواية رقصة الغيث، محمد لافي اللويش، صحيفة الوطن، الخميس، ١/ ٧/ ٢٠١٠

تغطية لندوة حول رواية أبناء الأدهم في بيت السرد في جمعية الثقافة والفنون بالدمام. صحيفة العرب، تاريخ: ٢٧/ ١/ ٢٠١٧