The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

An ethnological reading of the story "The stone goddess" by Ebrahim Elkouni

Somayye Al-Sadat Tabatabaei[1], Faculty member of the Department of Arabic Language and Literature, Kosar university of Bojnord.

Faeqe Sadat Tabatabei, Graduated in anthropology, Tehran university

Received: 13-05-2023 Accepted: 10-01-2024

Introduction: Africanists have divided the African continent into two parts: Northern Africa and Southern Africa. The Great African Sahara is a barrier between these two parts. The lands located north of the Sahara are called Northern Africa, and the countries south of it are called Southern Africa or Black Africa. They call the inhabitants of Northern Africa Afro-Arab due to the influence of Arab-Islamic culture. They also consider the absolute name "African" just for the people of Black Africa. This distinction has permeated African studies, including literary studies. According to African scholars, traditional African literature is spoken, and written literature in this continent is a mixture of African oral culture with two other cultures, namely Arab-Islamic culture in the north and Western culture in the south. But they do not consider all the written literatures of this continent to be representative of African literature. According to them, the works from the south of the Great Sahara lie in this category. It is to be noted that only the works written in one of the European languages are included under modern African literature. The mentioned division and the emphasis on the western language of writing excludes Arabic-language creations from the cycle of modern African literature, but familiarity with the literature of countries such as Algeria, Tunisia, Morocco and Libya makes the researcher reconsider this approach. The works of some story writers of these countries have such a local flavor that it cannot be considered Arabic-Islamic. The short and long stories of Ebrahim Elkauni are the best proof of this claim. He is so committed to the representation of the geographical and cultural ecosystem of his people that his literary creations have ethnographic aspects in addition to narrative aspects.

Methodology: The connection between literature and anthropology is not a new issue. Ethnography, as a branch of anthropology, has paid attention to the oral literature of the peoples from the beginning. What is new and fresh in literary anthropology, as an emerging branch of anthropology, is the attention paid to written literature, especially fiction. In this branch, the connection between the two fields of literature and anthropology is viewed from three perspectives including a) the use of literary texts as a source of ethnography, b) using literary writing methods in ethnography, and c) bio-cultural anthropological investigation, especially literary creation. In her article on ethnographic novel entitled "In search for the inner voice" Janet Tallman examines the place of the ethnographic novel in anthropological

[1]- Corresponding Author Email: sst1363@kub.ac.ir

research and recognizes it as a work that provides important information about the culture(s) of origin of the novel. She sees superiority in what was considered as a shortcoming of the story, i.e. the presence of the narrator in the text. The ethnographer is obliged to record what he sees like a camera lens without considering himself as one of "them". However, since the storyteller is one of "them" and uses emotions as a tool for his work, the impact of his story is much more than an ethnographer's report. In this research, following Tallman's approach, we try to show how Elkouni used ethnographic phenomena in the story of the Stone Goddess.

Results and discussion:

Totem and ritual hunting: Bukha's father lost his life for hunting goats, a sacred animal. In describing this animal, his mother called it a sacred creature that has the spirit of ancestors in its body. He considers mountain goat hunting forbidden in the tribe's religion; if his wife had not done it, he would have worked to save the lives of his wife and child from starvation. In addition to the sanctity of hunting, this reverence evokes the image of goat as a totem animal. The term totemism indicates the relationship between nature and culture. In this story, the spirit of the ancestors of the tribe dissolves in the body of a mountain goat after death. Harming the saddle is like wounding a person, and its antidote is death.

Marriage ceremony: The marriage ceremony in this story has two stages including the "happy ceremony" which lasts for seven days and the bride's departure to the groom's house, which takes place one year after the first ceremony. The actions of the first seven days concern the issue of puberty. This ritual, which is called "mystery journey", lasts for seven days and, at the end of it, the bride enters the groom's cabin. A guide is in charge of organizing the ceremony. All the three main elements of this process can be seen in this ceremony, i.e. isolation, death and rebirth.

The birth of a goddess: From myth to magic: The story of the stone goddess is that of the life of a gardener named "Tani" in the heart of the stone. Akka Sahir is responsible for this work. He is a special figure, a mixture of jinn and human. His descent from jinn has given him the gift of occultism. In the world of ecstasy, he learns from his ancestors how to bring life to the carvings on the stone when he goes to the holy cave. This is a cave that holds the hands of ancestors. He finds a smooth wall and polishes it. Then, the orator engraves the face of the goddess on it. The stone becomes wax against the spell of the sorcerer. Then, he goes to "Tamdort" and kidnaps his soul with the help of magic and blows it into the stone. This is how the goddess lives.

Conclusion: A short story like “The Stone Goddess” is full of small and big references to the Tuareg people's life. As an ethnologist, Elkouni provides the reader with a lot of data about his people, some of which were mentioned in this research. Ethnographer also has no choice but to talk about the beliefs of a people about superhuman inhabitants, magic, ritual actions, the origin of the tribe, and the dos and don'ts that they adhere to. Zain-Rou can be considered as a story writer whose works have an ethnographic aspect. Although the Stone Goddess is written in Arabic and its actors are Muslims, we do not see any traces of Islamic beliefs in it. This story, more than any belief, shows the pre-Islamic beliefs of Tuareg; they were the beliefs rooted in the past millennia of the history. In this work, the cultural ecosystem of an

African nation is well depicted; therefore, it can be considered as a representative of African literature

Keywords: Literary anthropology, Fiction, Ethnography, Ebrahim Elkouni, Stone goddess.

References

Al-Ansari, O. (2006). **The Blue Men; The Tuareg: Myth and Reality**. Beirut: Dar Al-Saqi. (In Arabic).

Al-Sheikh Al-Ansari, M. (٢٠١٥). "The Tuareg. Origin and Homeland", **Al-Janoob**, Vol.1, No.1, pp.57 74. (In Arabic).

Bruner, E. (1993). "Introduction: The Ethnographic Self and the Personal Self," in **Anthropology and Literature**, ed. Paul Benson. Urbana: University of Illinois Press.

Cohen, M. (2013), **Novel Approaches to Anthropology**, New York: Lexington Books.

Eliadeh, M. (2014). **Symbolization of Sacred Matters and Art**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

—,(2016/A). **Initiation ceremony and its symbols**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

—, (2016/B). **History of Religious Thoughts**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

—, (2017). **Mysterious Art**.Tehran: Parse Book. (In Persian).

—, (2018). **myth, dream, secret**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

Evans-Pritchard.E. (1976), **witchcraft, Oracles and Magic among the Azande**, Oxford: Clarendon.

Elkouni, I. (1991). **The Well**.Beirut: Tassili Publishing. (In Arabic).

—, (1992/A). **The Lost Facts of the Biography of Magus**. Beirut: Dar al-Tanweer. (In Arabic).

—, (A١٩٩٢/B). **Bleeding Stone**. Beirut: Dar al-Tanweer. (In Arabic).

—, (2002). **Anubis**. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. (In Arabic).

Fraser, J. (2015). **The golden branch; A research on magic and religion**.Tehran: Aghah. (In Persian).

Freud, S. (2000). **Totem and Taboo**. Tehran: Asia. (In Persian).

Ghanem, M. (2005). **Early features of pagan religious thought in North Africa**. Algeria: Dar Al-Huda. (In Arabic).

Mead, M. (1959), **An Anthropologist at Work of Ruth Benedict**, Boston: Houghton Mifflin.

Ibn-Khalkan, A. (١٩٩٤). **Death dates of famous people and biographies of people**. Beirut: Dar Sader. (In Arabic).

Levi-Strauss, C. (2014). **Totemism**.Tehran: Tos. (In Persian).

Riviere, C. (2017). **An introduction to anthropology**. Tehran: Ney. (In Persian).

Shalash, A. (1993). **African literature**. Kuwait: The National Council for Culture. (In Arabic).

Shavalieh, J & Berger, A. (٢٠٠٧). **Dictionary of Symbols**.Tehran: Jihun. (In Persian).

Tallman, J. (2002). **The ethnographic novel Finding the insider 's voice**, in "Between Anthropology and Literature", ed by Rose De Angelis, London and New York: Routledge.

Wiles, E. (2018). "Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter", **Ethnography**,0 (00), 1-16.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

خوانشی قوم‌شناختی از داستان الربة الحجرية اثر ابراهيم الكَوني

سمیه السادات طباطبائی[۱] عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی؛ دانشگاه کوثرِ بجنورد

فائقه سادات طباطبائی، دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناسی ارشد مردم‌شناسی؛ دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

چکیده

ابراهیم الكَوني، داستان‌نویس لیبی‌تبار، آفریننده‌ی آثاری است که در آن‌ها صحرای بزرگ آفریقا و طوارقِ باشنده در آن نقش‌آفرین‌اند. این ویژگی سبب‌شده که در داستان‌های او بتوان داده‌های بسیاری را درباره‌ی زیست‌بوم جغرافیایی و فرهنگی طوارق یافت. داستان با تک‌نگاریِ قوم‌شناختی تفاوت‌هایی دارد؛ مهم‌ترین تفاوت آن ریشه داشتنِ این در واقعیت و آن در عالم خیال است ولی آنچه که موجب می‌شود داستانی دارای ارزش قوم‌شناختی تلقی‌شود، گذر داستان از غربال واقعیت است. آثار الكَوني برآمده از خیال هستند، ولی در زمین واقعیت ریشه دارند و این سبب می‌شود که مثلاً اگر از ازدواج «بوخا» و «تامدّورت» سخن می‌گوید، تصویری از باورها و آیین‌های درپیوند با سنت ازدواج را نزد طوارق ترسیم کند و بررسی این تصویر به شناخت درست طوارق کمک شایانی می‌کند. نگارنده در پژوهش پیش‌رو داستان الربـة الحـجرية را با رویـــکرد انسان‌شناسی ادبی کاویده و یافته‌های مرتبط با حیات فرهنگی طوارق را در سه عنوان بررسی کرده است: توتم و شکار آیینی، ازدواج و آیین تشرف و زایش ایزدبانو از اسطوره تا جادو. یافته‌ها نشان می‌دهند که می‌توان الكَوني را قوم‌نگارِ طوارق دانست و این‌جاست که سویه‌ی تازه‌ی پیوند میان ادبیات (داستان‌نویسی) و انسان‌شناسی -که قوم‌شناسی شاخه‌ای از آن است،- روشن می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، انسان‌شناسی ادبی، قوم‌نگاری، ابراهیم الكَوني، الربة الحجرية.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: sst1363@kub.ac.ir

مقدمه

ایوانز-پریچارد، انسان‌شناس بریتانیایی می‌نویسد: «گاه مردان در مجلس رقص چنان به وجد می‌آیند که با چاقو بر خود زخم می‌زنند ... مردانی را دیده‌ام که مست از نوای طبل‌ها سر تکان داده و چاقو را در سینه فرو می‌برند تا خون از تنشان جاری شود» (Evans-Pritchard,1976: 76).

ابراهیم الكَوني نیز می‌گوید: «أجمَعَ الشُّبانُ أنّ وُقوعَ آكّا في ااا[.. كان الخطأ .. الذي عرَّضَ حياةَ القَرينِ للخطرِ. سقَطَ مصروعاً عندما غَنَّت حسناءُ مجهولةٌ لحناً مستعاراً من غِناءِ الريحِ في أفواهِ المَغاورِ. تَدَحرَجَ على الأرضِ مسافةً طَويلةً. ثُمَّ شَرَعَ يَرتَجِفُ وينتَفِضُ كحيوانٍ ذَبيحٍ. هَرَعَ الشَّبابُ وبَحَثوا عن مِديَةٍ يَفُكُّون بها قَيدَ الأسيرِ المُكَبَّل بِسَلاسِلِ الجنِّ»[۱] (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۱۷).

پاراگراف نخست توصیفی است که پریچارد از مجلس رقص جادو-پزشک[۲] در قوم آزانده[۳] ترسیم می‌کند. به گفته‌ی او چون جادو-پزشک بخواهد دردی را درمان کند، رقص آیینی را بر پا می‌دارد تا به یاری آن با غیب مرتبط شده، علت درد را یافته و رفعش کند. اما پاراگراف دوم بیانگر وجد آکّا است در مجلس رقص. او که خود را از «اهل خفا»[۴] می‌داند، با شنیدن نوایی چون آوای باد به رقص درمی‌آید؛ رقصی چنان پرشور که ساعت‌ها او را در خلسه فرومی‌برد. آکّا نیز بسان جادو-پزشک در عالم خلسه آنچه را که از غیر نهان است، می‌بیند. این دو پاراگراف از رقص آیینی و دستاورد جادویی‌اش، یعنی غیب‌بینی، سخن می‌گویند؛ با این تفاوت که بند نخست برگرفته از کتابی است که نویسنده پس از دو سال زندگی میان مردمان آزانده و فراگرفتن زبانشان آن را نگاشته و بند دوم برآمده از یک داستان است. تفاوت دیگر آن‌که قوم آزانده که در سرزمین سودان، کنگو و جمهوری آفریقای مرکزی سُکنی دارد، از اقوام آفریقای جنوبی شمرده می‌شود و آکّا که از طوق[۵] تبار دارد، از باشندگان شمال آفریقاست. این تقسیم‌بندیِ جغرافیایی در مطالعات آفریقاشناسان ریشه دارد. آنان قاره‌ی آفریقا را دو پاره کرده‌اند: شمال آفریقا و جنوب آن که صحرای بزرگ آفریقا میان این دو بخش حائل است. سرزمین‌های واقع در شمال صحرا را آفریقای شمالی و کشورهای جنوبش را آفریقای جنوبی یا آفریقای سیاه خوانده‌اند. آنان باشندگان شمال آفریقا را به سبب تأثیرپذیری از فرهنگ عربی-اسلامی، آفرو-عربی[۶] می‌نامند و صرفاً نام «آفریقایی» را شایسته‌ی مردمان آفریقای سیاه می‌دانند. این تمایز در مطالعات آفریقاپژوهی از جمله در مطالعات ادبی رخنه کرده است. به باور آفریقاپژوهان، ادبیات سنتی آفریقا گفتاری است و ادبیات نوشتاری در این قاره زاده‌ی آمیزش فرهنگ شفاهی آفریقا با دو فرهنگ عربی-اسلامی در شمال و غربی در جنوب می‌باشد؛ «اما آنان تمام ادبیات نوشتاری این قاره را نماینده‌ی ادبیات آفریقایی نمی‌دانند؛ بلکه آثار برآمده از جنوب صحرای بزرگ را در این زمره می‌شمرند. نکته‌ی شایان اهتمام [این است که] آنها

تنها آثاری را ذیل ادبیات نوین آفریقا می‌گنجانند که به یکی از زبان‌های اروپایی نگاشته شده باشد» (شلش،۱۹۹۳: ۱۸). تقسیم‌بندی یادشده و تأکید بر زبان غربیِ نگارش خواه‌ناخواه آفرینش‌های عربی‌زبان را از چرخه‌ی ادبیات نوین آفریقا بیرون می‌کند؛ ولی آشنایی با ادبیات کشورهایی چون الجزایر، تونس، مراکش و لیبی، پژوهشگر را به بازنگری در این رویکرد فرامی‌خواند. آثار برخی از داستان‌نویسان این کشورها، که زبان نوشتارشان عربی است چنان رنگ و بوی بومی دارد که نمی‌توان آن را عربی-اسلامی دانست. اگر نوشتن به زبان انگلیسی «آفریقایی بودن» را از رمان‌های سوینکا [۷]آچبه [۸]و اوکارا [۹]سلب نمی‌کند، پس نگاشتن به زبان عربی هم نباید آثار نویسندگان بومی‌گرای شمال آفریقا را «غیرآفریقایی» کند. داستان‌های کوتاه و بلند ابراهیم الکَوني بهترین گواه این مدعاست؛ نوشته‌های این نویسنده‌ی لیبیایی که از فرزندان قوم طوارق است، چون بوم نقاشی می‌باشد که بر آن ویژگی‌های اقلیمی صحرای بزرگ آفریقا و خصایص فرهنگی قوم طوارق نقش بسته است. وی چنان به بازنمایی زیست‌بوم جغرافیایی و فرهنگی قوم خود پایبند است که آفرینش‌های ادبی‌اش افزون بر سویه‌ی داستانی، وجه قوم‌نگارانه می‌یابند که شاید این سخن در نگاهِ نخست گزاف به نظر آید. داستان که برآمده از خیال، با قوم‌نگاری که ریشه در واقعیت دارد تفاوت‌های بسیاری دارد. علی‌رغم تفاوت‌های بیش و کم، جستار پیش‌رو بر آن است تا از پیوندهای ناگسستنی میان قوم‌نگاری و داستان پرده بردارد. تضاد پیش، گفته‌ی نخستین پرسش پژوهش را پیش می‌کشد:

داستان‌های ابراهیم الکَوني چگونه وجه قوم‌نگارانه می‌یابند؟

نگارنده برای پاسخ بدین پرسش نخست به پیوند میان ادبیات و انسان‌شناسی پرداخته تا مفهوم انسان‌شناسی ادبی را بشناساند سپس گزاره‌های اقلیم‌گرایی را در داستان الربة الحجرية [ایزدبانوی سنگی] برمی‌رَسَد تا ارزش قوم‌شناختی آن روشن شود. این بررسی سه بخش دارد که هر بخش با ذکر نمونه‌های دقیق به چگونگی بازتاب اقلیم‌گرایی در این اثر می‌پردازد: توتم و شکار آیینی، ازدواج و آیین تشرف و زایش ایزدبانو از اسطوره تا جادو. بخش نخست به موضوعاتی چون چیستی ایزد-حیوان و چرایی و چگونگی کشتن نیا-حیوانِ مقدس می‌پردازد. بخش دوم بر واکاوی آداب ازدواج نزد طوراق و پیوندش با آیین تشرفِ رازآموزان متمرکز است و بخش سوم از این سخن می‌گوید که چگونه الکَوني اسطوره‌ی ایزدبانوی باروری، تانِّس را به‌کار می‌گیرد تا از تامدّورت خدابانویی افسانه‌ای بسازد. در این بین به موضوعاتی چون زبان تیفیناگ و جادو هم اشاره می‌شود. بدین‌ترتیب می‌توان پرسش دوم را پیش نهاد و به‌آسانی بدان پاسخ داد:

چرا داستان‌های ابراهیم الکَوني را باید در زمرهٔ ادبیات آفریقا برشمرد؟

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی آثار ابراهیم الكَوني که بالغ بر هشتاد کتاب است، پژوهش‌هایی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام گرفته است. در این بین یک رساله و یک مقاله با جستار پیش‌رو مرتبط است:

رساله‌ی «الصحراء والأسطورة في روايات ابراهيم الكَوني؛ مقاربة أنثروبولوجية» نوشته‌ی ملیکه سعدی (۲۰۱۳)؛ در این پایان‌نامه نگارنده بازتاب جغرافیایی،نمادین،اجتماعی و زبانیِ صحرای بزرگ را در آثار الكَوني برمی‌رسد.

مقاله‌ی «مخيال العالم الصحراوي في الخطاب الروائي لابراهيم الكَوني؛مقاربة أنثروبولوجية» از بنی بوخناف و وردة معلم (المجلس الأعلى للغة العربية، ش۲۳: ۲۰۲۱). آن‌گونه که از عنوان مقاله برمی‌آید، این پژوهش رویکرد مردم‌شناسانه را برگزیده؛ ولی باید گفت که از میان سویه‌های گوناگون بومی‌گرایی در آثار الكَوني بر اسطوره‌گرایی انگشت نهاده و نیز فقط برخی از رمان‌های او را بررسیده‌است، نه داستان‌های کوتاهش را.

از آن‌جا که الكَوني در هر اثر با تکیه بر مؤلفه‌های مختلفِ بومی‌گرایی، جهان روایی تازه‌ای می‌آفریند، شایسته است که داستان‌های کوتاه او، مانند الربة الحجرية نیز بررسی شود؛ حال آن‌که تا کنون پژوهشی در این باب انجام نشده است.

ادبیات و انسان‌شناسی

پیوند میان ادبیات و انسان‌شناسی موضوع تازه‌ای نیست؛چراکه قوم‌نگاری –همچون شاخه‌ای از انسان‌شناسی– از آغاز به ادبیات شفاهی اقوام (قصه و افسانه، حماسه و اسطوره) توجه داشته است. آنچه که در انسان‌شناسی لدی[۱]–به عنوان شاخه‌ای نوظهور از انسان‌شناسی– نو و تازه می‌نماید، اهتمام به ادبیات مکتوب، به ویژه داستان است. در این شاخه به پیوند میان دو رشته‌ی ادبیات و انسان‌شناسی از سه دریچه نگریسته می‌شود: ۱.کاربست متون ادبی همچون منبع قوم‌نگاری، ۲.استفاده از شیوه‌های نگارش ادبی در قوم‌نگاری و ۳.بررسی انسان‌شناسانه‌ی زیست فرهنگی به ویژه آفرینش ادبی (Wiles, 2018 :2). از این سه، وجه نخست و از میان قالب‌های گوناگون متن ادبی، داستان، محل توجه این پژوهش است. تا چندی پیش قوم‌شناسان برای داستان اعتبار قوم‌شناسانه قائل نبودند. تأکید بر تجربه‌گرایی در دیدگاه‌های فرانسیس بیکن و فلسفه‌ی تجربی جان لاکان عقل را بر خیال برتری داد و شکاف میان دوگانه‌های واقعیت/ خیال و عینی/ ذهنی را عمیق‌ترکرد. بر این اساس در سنت انسان‌شناسی اثری قوم‌شناختی محسوب می‌شد که نتیجه‌ی کار میدانی قوم‌شناس و هم‌زیستی او با مردمان یک قوم بود. پس داستان به این سبب که زاده‌ی ذهن است نه مشاهده‌ی عینی، کنار نهاده شد (Cohen,2013: 2). اما مگر نه این است که هر بازنماییِ

نوشتاریِ فرهنگ، از جمله گزارش قوم‌شناس متضمن شکلی از داستان‌پردازی است؟ قوم‌نگار به‌مانند داستان‌نویس، واقعیت دیده‌شده (عینی) را از فیلتر ذهن خود می‌گذراند و از این‌روست که هر گزارش قوم‌نگارانه نه صرفاً توصیف فرهنگ مادی و معنوی یک قوم که بازآفرینی آن است. این بازآفرینی از گزاره‌های گوناگون تأثیر می‌پذیرد؛ از جمله از نگاه قوم‌شناس به «دیگری» و رابطه‌ای که با او برقرار می‌کند که آیا از جنس رابطهٔ من-تو است یا من-آن. در هر حال به گفته‌ی کلیفورد گیرتز [۱] «مردم‌نگاری، تفسیری درجه دو است؛ تفسیر خودِ ما از تجربه‌ی آن‌ها» (Bruner,1993: 19). حال اگر به‌جای قوم‌شناس که از بیرون به جامعه‌ی مورد مطالعه می‌نگرد، فردی از درون جامعه درباره‌ی آن بنویسد، چه؟ داستان و گزارش قوم‌شناسانه، هر دو در پی یک غایت‌اند: شرح چگونه زیستن انسان‌ها. گرچه داستان برآمده از خیال است، ولی این خیال در واقعیت ریشه دارد و به این علت است که فریدریش انگلس درباره‌ی بالزاک می‌گوید: «او شگفت‌انگیزترین واقعیت‌های تاریخیِ جامعه‌ی فرانسه را در اختیارمان می‌گذارد...داستان‌های او برای من از تمام گزارش‌های به‌نام تاریخی، اقتصادی و آماریِ آن دوره آموزنده‌تر است» (Cohen,2013: 3). اهتمام به این نکته سبب‌شد روث بندیکت [۲] در سال ۱۹۴۷م اظهار کند که رشته‌های پیوند میان ادبیات و انسان‌شناسی بسی بیش از آن چیزی است که گمان می‌رود. او زندگی‌نامه، سفرنامه، خاطره‌نویسی و روزنوشت‌ها را اساساً گزارش‌های مردم‌شناسانه خواند (Mead,1959: 467). این رویکرد به تدریج میان انسان‌شناسان هواخواهانی یافت. مجموعه مقالات کتاب انسان‌شناسی از رهگذر ادبیات [۳] که در سال ۱۹۷۳م منتشرشد، به‌نیکی از این واقعیت حکایت می‌کند. مدت‌ها پس از بندیکت، جانت تالمن [۴] در مقاله‌ی رمان قوم‌نگارانه؛ در جستجوی صدای درون [۵]، به جایگاه رمان قوم‌نگارانه در پژوهش‌های انسان‌شناسانه پرداخته و آن را اثری می‌شناساند که اطلاعات مهمی را درباره‌ی فرهنگ(های) سرچشمه‌ی رمان عرضه می‌کند. او تصریح می‌کند که در کلاس، رمان‌هایی از این دست را به جای آثار قوم‌نگارانه تدریس می‌کند. وی در آنچه که تاکنون مایه‌ی نقصان داستان شمرده می‌شد، یعنی حضور راوی در متن، به چشم برتری می‌نگرد. قوم‌نگار موظف است آنچه را که می‌بیند، چون لنز دوربین ثبت کند؛ بی‌آن‌که خود را یکی از«آن‌ها» بداند. حال آن‌که داستان‌نویس چون یکی از«آن‌ها»ست و احساسات را دست‌مایه‌ی کارش می‌کند، تأثیرگذاری داستانش بسی بیش از گزارش قوم‌نگار است (Tallman,2002: 21). تالمن در پژوهش خود، بر رمان آب‌خوری [۶] نوشته‌ی آنتونیو اُلیوِتو [۷] انگشت نهاده و نشان می‌دهد که چگونه این رمان به آثار قوم‌نگارانه‌ی نویسنده پهلو می‌زند. رمان آب‌خوری داستان زندگی سه نسل از خانواده‌ای برزیلی-آفریقایی را با تمرکز بر زنان این خانواده روایت می‌کند. تالمن با بیرون

کشیدن داده‌های مرتبط با زبان، مذهب، ازدواج، رقص و موسیقی، غذا، مرگ و سوگواری و مضامینی از این دست، روشن می‌کند که می‌توان از این اثر برای شناخت فرهنگ قوم یوروبا –از اقوام آفریقاییِ ساکن در نیجریه– بهره بُرد. این پژوهش نیز به پیروی از رویکرد تالمن می‌کوشد تا نشان دهد که الكَوني در داستان الربة الحجرية چگونه پدیده‌های قوم‌شناسانه را در راستای پرداختن روایت خویش به کار گرفته است.

سویه‌های قوم‌شناختیِ داستان الربة الحجرية

«مشاهده‌ی مشارکتی» نام‌آشناترین روش پژوهش در قوم‌شناسی است. در این روش قوم‌شناس به‌عنوان مشاهده‌گر در میدان تحقیق حضوریافته و به موضوع پژوهش نزدیک می‌شود تا دیده‌ها و شنیده‌هایش را ثبت کند. آنچه که قوم‌شناس را به این‌سو می‌کشاند، اهتمام به تفاوت‌ها، یا به دیگر بیان، "دیگربودگی" است. این دیگربودگی به عنوان امری تاریخی (ابتدایی بودن) و جغرافیایی (بیرون‌بودن از اروپا) درک می‌شود و قوم‌شناس می‌کوشد توصیفی جامع از این«دیگران» عرضه کند. این توصیف زیست‌بوم، نظام اقتصادی (مسکن و انواع معیشت)، نظام اجتماعی (مثلاً نظام خویشاوندی)، مذهب و باورهای خرافی را در برمی‌گیرد. در این بین قوم‌شناس وظیفه دارد که از «قوم‌مداری» بر حذر باشد؛ رویکردی که در آن اَشکال اخلاقی، دینی و اجتماعی اقوام دیگر را با معیارهای قوم خود داوری کرده و این‌گونه اختلاف‌هایشان را ناهنجاری می‌شمرد. اما قوم «عموماً به یک گروه جمعیتی اطلاق می‌شود که دارای یک نام باشند، خود را از یک اصل دانسته و از سنت فرهنگی مشترک سرچشمه گرفته باشند؛ فرهنگی که مدعی تعلق به یک زبان، یک سرزمین و یک تاریخ واحد باشد» (ریویر،۱۳۹۷: ۲۵)؛ مانند قوم طوارق. این مردمان از اقوام صحرای بزرگ آفریقا هستند؛ صحرایی که با مرزکشی‌های امروز در کشورهای مراکش، مالی، نیجریه، چاد، بورکینافاسو، نیجر، لیبی، الجزائر و موریتانی دامن گسترده است. برجسته‌ترین ویژگی ظاهریِ اینان پوشاندن چهره است و آنان خود را«نقاب‌دار» می‌خوانند. ابن‌خلکان، در سده‌ی هفتم هجری، در این‌باره می‌گوید: «آنان نـقاب دارند. صورتــشان را نمایان نمی‌کنند، جز چشم‌ها، و بدین‌سبب نقاب‌دار نام گرفته‌اند. این سنت را از نیاکان به ارث برده‌اند» (ابن‌خلکان، ۱۹۹۴: ۱۲۹/۷). در کنار پوشش متفاوت، زبان و باورهای خاص نیز آنان را از دیگر اقوام آفریقایی متمایز می‌کند. زین‌رو مورد اهتمام مردم‌شناسان، خاصه مردم‌شناسان فرانسوی، بوده‌اند. آنان تصویری «اگزوتیک» از طوارق ترسیم کرده‌اند: مردمان بیابان‌گرد آبی‌پوشی که صحرای بزرگ را مادر خود می‌دانند، مسلمانند ولی به خدایان پیشااسلامی باور دارند. به‌جای آموزه‌های اسلام، گوش به سخن نیاکان دارند و چشم به آیین‌های کهنِ «مجوسی»[۸]. از همه مهم‌تر آن‌که سرسختانه در برابر یورش نظامی و نفوذ فرهنگی

فرانسویان مقاومت می‌کنند (ن.ک: الأنصاري، ۲۰۰۶: ۶۲-۵۷). اگر به این نکته توجه شود که این تصویر تا مدت‌ها یگانه چهره‌ی ترسیم‌شده از این قوم پیش چشم جهانیان بود، اهمیت نوشته‌های ابراهیم الکَوني روشن‌تر خواهد شد. او فرزند طوارق است و زاده‌ی صحرا؛ کسی که تلاش دارد زیست مادی و معنوی طوارق را آن‌سان که هست بنمایاند. در ادامه با تمرکز بر داستان الربة الحجرية نشان داده می‌شود که ادبیات الکَوني چگونه رخ‌تابی از بود و باش طوارق است؛ البته ابتدا خلاصه‌ای از داستان جهت ترسیم شِمایی از سیر رخدادها گفته می‌شود.

گزیده‌ی داستان

بوخا که همراه با مادر خود در تادرارت زندگی می‌کند، به خواستگاری دخترداییاش، تامدّروت می‌رود. مراسم عروسی را بر پا می‌دارد و بازمی‌گردد. رسم بر آن است که بعد از مراسم عروس یک سال نزد مادر و پدرش بماند. سه ماه که می‌گذرد، مادر بوخا می‌میرد و او دست تنها نمی‌تواند از عهده‌ی رسیدگی به گـله‌ی گوسفـندان و شتران برآید. به این سـبب، علی‌رغم مـخالفت دایی و زن‌دایی، اصرار بر بردن عروس می‌کند. همگان این کار را شوم می‌دانند و به او هشدار می‌دهند. پیش‌تر مردی مرموز به نام آکّا در مراسم عروسی‌اش حضور یافته و می‌کوشد با دورکردن تعویذها و سلاح فولادین، زمینه را برای حضور جنیان در این مراسم فراهم کند. همین مرد بعد از آن‌که تامدّورت با بوخا همراه می‌شود، بار دیگر نزد بوخا آمده و ساربانی شترانش را می‌پذیرد. اما او که نیمی اِنس و نیمی جِنّ است، بر سنگ‌دیوارِ غار تندیسی از ایزدبانو نقش می‌زند و با جادو روح تامدّورت را ربوده و در کالبد آن ایزدبانوی می‌دمد. تامدّورت جان می‌دهد و ایزدبانوی سنگی جان می‌گیرد.

توتم و شکار آیینی

اصطلاح توتمیسم دالّ بر روابطی است که میان طبیعت و فرهنگ وجود دارد. هر یک از این دو خود به دو شاخه تقسیم می‌شوند: طبیعت که دربردارنده‌ی رسته است و افراد و فرهنگ که شامل گروه است و اشخاص. زیرشاخه‌های این دو می‌توانند دو به دو با هم مرتبط شوند:

	۱	۲	۳	۴
طبیعت	رسته	رسته	فرد	فرد
فرهنگ	گروه	شخص	شخص	گروه

(لوی‌استروس،۱۳۹۴: ۴۸-۴۷)

هر یک از این چهار ترکیب را می‌توان در یک یا چند جامعه‌ی بدوی یافت. برجسته‌ترین ویژگی توتمیسم باور به شکلی از خویشاوندی میان گروه/ شخص با رسته/ فرد طبیعی است و نیز پایبندی

به بایدها و نبایدهایی چند در تعامل با توتم (لوی‌استروس،۱۳۹۵: ۴۸-۴۷). پدر بوخا جان بر سر شکار بزکوهی نهاده‌است؛شکار حیوان مقدس. مادرش در توصیف این حیوان آن را جاندار مقدسی می‌خواند که روح نیاکان را در کالبدش جای داده است: «قالت انّه سقط من القمة الجبلية وهو يطارد الودّان المقدس المسكون بروح الأسلاف» (الكونی،۱۹۹۲الف: ۱۰). او شکار بزکوهی را در مذهب قبیله حرام می‌داند و اگر همسرش به این کار دست زده، برای نجات جان زن و فرزندش از گرسنگی بوده است؛گرسنگی جانکاهی که سه سال خشک‌سالی پی در پی به جانشان انداخته بود. این سپندینگی در کنار حرمت شکار حیوان، انگاره‌ی توتم بودنش را تداعی می‌کند.

در این داستان روح نیاکان قبیله پس از مرگ در پیکر بزکوهی حلول می‌کند؛ از این‌رو آسیب زدن بدان به‌مثابه‌ی زخم زدن بر یک نیاست و پادافرَهَش مرگ است. این خویشی میان بزکوهی و فرد را در نام «آمغار» نیز می‌توان جست. ساحر-کاهنان از بر زبان راندن نام «الودان» پرهیز کرده و آن را «آمغار» می‌نامند. این واژه به‌معنای پدربزرگ، پدر، پیرمرد، رهبر و بزرگ قوم است (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۳۵). از آن‌جا که بزکوهی توتم قبیله است، باید از شکار و خوردن گوشتش پرهیز داشت، ولی گاه شکارش امری ناگزیر است؛ زیرا این کار یا از سر ناچاری است و یا کنشی آیینی. در هر صورت باید برای دفع خطر زیر پا نهادن تابو تمهیدی اندیشید؛ آنجا که شکار به قصد رفع گرسنگی است، شکارچی یک روز پیش از عزیمت لب از سخن گفتن با همسر و فرزند خود می‌بندد. تمام آیاتی که از قرآن در خاطر دارد را می‌خواند، به زبان هوسه وردهای جادوگران زنگی را زیر لب زمزمه می‌کند و تعویذهای کاهنانِ کانو که در پوست مار پیچیده شده‌اند را به گردن می‌آویزد: «لا يتحرك باتجاه القمم المهيبة إلا بعد أن يقرأ كلّ الآيات التي يحفظها من القرآن ويردّد تمائم السحرة الزنوج بلغة الهوسا ويعلّق على رقبته التعاويذ المحصنة في جلود الثعابين التي جلبها له تجار القوافل من العرافين في كانو. يجلس يوماً قبل السفر يتمتم بتعاويذه ويصوم عن الكلام» (الكَوني، ۱۹۹۲ب:۳۱). در این داستان شکار آیینی و کشتن حیوان-خدا/نیا نیز قابل مشاهده است. در قربانی مقدس، حیوانی که خود، خداست، ذبح می‌شود و خوردن و نوشیدن گوشت و خونش به‌مانند یکی‌شدن با حیوان-خداست (فروید،۱۳۸۷: ۲۲۷). از آن‌جا که آسیب‌رساندن به توتم مستحق مجازات است، چه رسد به کشتنش، برای این مهم آیین ویژه‌ای برپامی‌شود که در این آیین تمام افراد قبیله باید شرکت کنند. آنها پیش از کشتن حیوان از او طلب بخشش می‌کنند و می‌کوشند دلیل انجام این کار را برایش شرح دهند، پس از کشتنش به سوگ می‌نشینند و بعد از سوگواری از گوشت و خونش خورده و می‌نوشند (ن.ک: فریزر،۱۳۹۵: ۵۶۹-۵۶۴). در این داستان نیز ساحر-کاهنان با خاک اُخرایی‌رنگ بر دیواره‌ی غارها نگاره‌ی بزکوهی را نقش زده سپس وِرد «أوداد .. أوداد

.. أوداد» را تکرار کرده و از حیوان می‌خواهند به غار بیاید تا در دیوارنگاره حلول کند و آن‌جا جاودان به حیاتش ادامه دهد. بعد از آن‌که حیوان در دام افتاده و او را کشتند، سه روز می‌گریند و می‌رقصند (رقص آیینی). نویسنده تصریح می‌کند که سوگواری برای آن است که بتوانند بعدتر «خدای دیگری» را در دام اندازند: «ثمَّ یرقصون و یَبکُونَ ثلاثةَ أیامٍ. نعم. لا بدَّ أن یَبکُوا ثَلاثةَ أیامٍ حتّی یَستَطیعُوا أن یَستَدرجُوا إلهاً جدیداً إلی الفَخِّ» (الکَوني، ۱۹۹۲الف: ۳۵). اگر مدتی بگذرد و بزی در دام نیافتد، با آوایی حزین چنین می‌گویند:«آمغار تعال إلینا. لاتَترُكَ أبناءَكَ جَوعَی. لاتَترُكَ أبناءَكَ للضیاعِ. آمغار. آمغار. تعال. اقتَرِب. سَوف نَفرَحُ بمَجیئِك ونَسکُنُ معكَ في الحَجرِ. أُنظُر لقد أَعدَدنا لكَ بجِوارِنا مأوی. سوف تَسکُنُ مع أبنائِكَ حَجَرِ الکَهفِ إلی الأبَدِ» (همان).

چند نکته در این توصیف شایان توجه است:

نخست آن‌که ساحر-کاهنان خود را فرزندان بزکوهی می‌دانند و او را پدر. پس بزکوهی حیوان نیا/ توتم قبیله است، دوم آن‌که پس از شکار حیوان بر او می‌گریند و آشکارا گفته‌شده که این سوگواری برای آن است که بتوانند بزکوهی دیگری را در دام اندازند. به باور فریزر سوگواری بر توتم قربانی‌شده دو دلیل دارد: نخست در امان‌ماندن از خشم حیوان؛ قبائل بدوی حیوان را بسان انسان صاحب روح می‌دانند و بدین سبب بیم دارند که روح حیوانِ شکارشده به شکارچی گزندی رساند، پس می‌کوشند تا او را خشنود سازند. دیگر آن‌که به رستاخیز جسمانی آن‌ها در این جهان معتقدند؛ زین‌رو کشتن حیوان سبب‌ساز تکثیر نوع آن می‌شود. در سخنانی که ساحر-کاهنِ آینو در مراسم قربانی‌کردن خرس خطاب به او می‌گوید، آشکارا می‌توان هر دو دلیل را دید: «.. ای خدای کوچک عالی‌قدر! تو را می‌ستاییم. اینک دعای ما بشنو! تو را پروردیم، غذا دادیم و با رنج و زحمت بسیار بزرگت کردیم همه برای آن‌که بسیار دوستت داریم. اکنون که بزرگ شده‌ای می‌خواهیم تو را پیش پدر و مادرت بفرستیم. وقتی پیش آنان رسیدی از ما به نیکی و رضایت یاد کن و بگو که چقدر با تو مهربان بودیم؛ لطفا باز پیش ما بیا تا قربانی‌ات کنیم» (فریزر، ۱۳۹۵: ۵۶۶).

نکته‌ی دیگر پیوند میان شکار و جادوست؛ ساحر-کاهنان برای در دام انداختن بزکوهی جادو می‌کنند: نگاره‌ی بز را بر دیواره‌ی غار نقش می‌زنند و زیر لب تکرار می‌کنند: «أوداد .. أوداد .. أوداد». نخست باید دانست که غار نزد انسان بدوی مقدس است و دست‌کندها و نقاشی‌های برجامانده بر دیواره‌ی غارها راوی باوری دینی هستند (ن.ک: الیاده،۱۳۹۵ب: ۴۷-۴۴). الکَوني در این داستان بسان بسیاری دیگر از داستان‌هایش در کنار دست‌کندها از نقاشی‌های رسم‌شده با خاک أخرایی‌رنگ یاد می‌کند: کاهنی که نقابی از پوست حیوان بر سر دارد و سلاحی نیزه‌مانند در دست «وَقَفَ أکّا یتَأمَّل کاهناً مهیباً یَضَعُ علی رَأسِه قِناعاً مِن جِلدٍ مجهولٍ ویلوِّحُ في الهواءِ بسلاحٍ کَأنَّه

رمحٌ» (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۳۰). آکّا در پی این خاک است: «بَحَثَ عَن دَمِ الّتكوين. دمُ الأسلافِ المَسفوحُ في بَطنِ الصَّحراءِ. تَميمةُ الأرضِ الوحيدةِ التي تَملِكُ أن تُحيِي وأن تُميتَ .. سرُّ الحياةِ. سرُّ الأرضِ. سرُّ الصحراءِ .. أَينَ الدَّمُ المقدّسُ الذي يَجرِي في عُروقِ الأرضِ؟ أين التُّربةُ المُخضَّبَةُ بِأنفاسِ الآلهةِ التي تحرسُها روحُ الأسلافِ؟ أينَ التَّعويذَةُ التي تَأخُذُ الأحياءَ إذا غابَت وتُعيدُ الأمواتَ إذا أقبَلَت؟» (همان:۴۲). این جملات به‌نیکی از باور به جان‌بخشیِ این خاک حکایت می‌کند؛ باوری برآمده از شباهت رنگ آن به خون. «به همین سبب این خاک را بر مرده می‌پاشیدند؛ تمثیلی از زنده‌شدن دوباره‌اش» (الیاده، ۱۳۹۵ب: ۳۹). نقشی که به یاری این خاک بر سنگ‌دیواره رسم می‌شده، در عالم واقع تحقق می‌یافته. نقش زدن حیوان–خدا بر دیواره‌ی غار نیز کنشی جادویی است. باید دانست که در نگاه انسان بدوی شکار بی‌گزند حیوان، خاصه حیوان مقدس، بی‌پشتوانه‌ی کنش‌های جادویی ناشدنی است. نقش‌زدن حیوان درحالی‌که تیر خورده، رخ‌دادنش را در عالم واقع تضمین می‌کند. تصویر ساحر–کاهنی که نقابی بر چهره دارد، خود گویای کنشی جادویی است؛ چراکه نقاب کارکردی جادویی دارد. ساحر–کاهن از نقاب برای گذار از حالت بشری به وضعیت فرابشری استفاده می‌کند. او از کالبد انسان بیرون آمده و به ایزد–حیوان بدل می‌شود. «ساحر بزرگ غار سه برادر» به‌خوبی کارکـرد دینی نقاب را در فرهنـگ‌های شـکارچیِ پـارینه‌سنگی نشان می‌دهد. در سنگ‌نگاره‌ای حک‌شده بر صخره ساحر سر گوزن دارد با شاخ‌های بلند، صورت جغد، گوش‌هایی شبیه به گوش‌های گرگ، ریش بز، پنجه‌های خرس و دم بلند اسب (الیاده،۱۳۹۴: ۱۳۳). ساحر نقاب‌دار هم پاسبان شکار است و هم پاسدار شکارچی.

ازدواج و آیین تشرف

بوخا با اصرار و ترغیب مادرش بر آن می‌شود که دخترداییاش، تامدّورت، را به همسری گیرد. ازدواج شریعت نیاکان است و اگر مردی از آن سرباززند «صحرا» نفرینش خواهد کرد: «إذا رفض رجل أن يقترن بمرأة تبرأت منه الصحراء. المرأة قدر الرجل. هذه هي الشريعة الوحيدة التي تعترف بها تادرارت ويقرّها كل الوطن الصحراوي» (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۱۱). آیین ازدواج دو مرحله دارد: نخست «شعائر الفرح» که هفت روز به درازا می‌کشد و دوم رفتن عروس به خانه‌ی داماد که یک سال پس از مراسم نخست رخ می‌دهد. کنش‌های هفت روز نخست یادآور آیین تشرف بلوغ است. باید دانست که در جهان‌بینی انسان بدوی آدمی زمانی به‌عنوان عضو بالغ قبیله پذیرفته می‌شود که تشرف یافته و راز آموخته باشد. تا پیش از این او باشنده‌ای است ناکامل که نه مسئولیت اجتماعی بدو می‌سپرند و نه در برگزاری آیین دینی سهیمش می‌کنند. دگرگونی هستیِ اجتماعی فرد در گرو

بدل شدنش به انسانی دیگر است و این شدن جز با گذار از مرگ میسر نیست. او طی تشرفی رازآموز می‌میرد و باز زاده می‌شود. آیین گذار سه مرحله دارد: مرحله‌ی نخست عزلت‌گزینی است که طی آن نوآموز از جامعه‌ای که در آن می‌زید، خاصه از مادرش، دور شده و به مکانی برده می‌شود که کسی اجازه ندارد بدان وارد شود، مگر رازآموز و مرشدش. گاه مادر هنگام جداشدن از فرزند، گریان به سوگ او می‌نشیند؛گویا پذیرفته که پسرش مرده و آن جایی که می‌رود همان جهان مردگان است (الیاده،۱۳۹۵الف: ۳۵). مرحله‌ی دوم مردن است؛ این مرگ نمادین به اشکال گوناگون نشان داده می‌شود: نزد برخی قبائل مرگ و رفتن به جهان مردگان برابر است با بلعیده‌شدن توسط یک هیولا. این حیوان-هیولا موجود متعال آغازین است؛ همو که انسان‌ها را می‌کشد و بار دیگر جان می‌دهد تا حیاتی بهتر به آن‌ها ببخشد؛مثلاً نگاکولا میان قبایل ماندجا و باندا موجود مقدسی است که در روزگار پیشین در بیشه‌زار زندگی می‌کرد، او مردی را کشت و حیاتی بهتر بدو بخشید. سپس به اهل قبیله گفت: مردان را نزدم بفرستید تا آنان را بخورم و با بخشیدن زندگی دوباره آن‌ها را قی کنم. این‌گونه آیین تشرف سِرّی نگولا پی افکنده‌شد (همان: ۱۵۰). برای نـــمایش فرو رفتن در کـــام حیوان-هیولا گاه کلبه‌ای را در محوطه‌ی مقدس تشرف برپا می‌کنند، قدم نهادن رازآموز به درون کلبه‌ی تاریک برابر است با فرو رفتن در شکم هیولا (همان: ۸۴). کنش‌هایی که در این مرحله از رازآموز سرمی‌زند، نشانگر مرگ اوست و حضورش در جهان مردگان؛ مثلاً خود را با خاکستر یا رنگی سفید می‌پوشاند تا بی‌رنگ/ ناپیدا شود؛ چراکه مردگان دیده نمی‌شوند (همان: ۷۵). افـــزون بر این سخن نمی‌گوید، نمی‌خندد، نمی‌خوابد و هیچ حرکت دیگری از او سر نمی‌زند؛ زیرا هیچ یک از این‌ها از مرده سر نمی‌زند. در مرحله‌ی سوم نوآموز باز زنده شده و به جهان زندگان بازمی‌گردد. آنجا که حیوان-هیولای مقدس نوآیین را بلعیده، او را قی/ تُف می‌کند. بیرون آمدن از شکم هیولا مترادف است با زاده‌شدن دوباره؛چراکه شـکم حیوان-هیولا نمودی است از زهدان و رفتن به درونش بازگشت به دوران جنینی است (همان: ۱۱۰). پس نوآموزِ زنده‌شده به مثابه‌ی نوزاد است و زین‌رو مثلاً با دست خود غذا نمی‌خورد (همان: ۷۶). رازآموزی که آیین گذار را پشت سر نهاده، دیگر آن پسر نابالغ پیشین نیست؛ بلکه مردی است آماده‌ی پذیرش مسئولیت‌های اجتماعی از جمله همسرگزینی. پسر با گذراندن آیین تشرف است که پی به راز حیات برده و قدرت باروری می‌یابد (همان:۶۲).

در داستان الربة الحجرية بوخا پیش از آن‌که عروس را ببیند، باید آیینی چون تشرف را بگذراند. این آیین که «رحلة الأسرار» نام دارد، هفت روز به طول می‌انجامد و در پایان آن عروس به کابین بوخا درمی‌آید. یک راهنما برگزاری مراسم را عهده‌دار است [الوَصِيُّ على القرين]. نخست چادری

پوستیـن برپا مـی‌کنند. این چادر را «حرم» داماد می‌نامند. در گوشه‌گوشه‌اش سلاحی آهنین جای می‌دهند تا نیروهای اهریمنی، جنیان، را دور کنند: «.. الأسلحَة وكلّ الأدَوات التي رُشِقَت خصيصاً لافزاعِ أهلِ الخفاءِ وحمايةِ القرينِ مِن أذى الجنِّ .. المِدية المَغرُوسَة عندَ الرَكيزَةِ لتَحصين رَأسِ القَرين .. والسَيف المُعلَّق في المَدخَلِ لاعتراضِ المَرَدَةِ المُتِسَتِرينَ بالظُلُماتِ» (الكونی،۱۹۹۲الف: ۱۴). تعویذها را اطراف چادر خاک می‌کنند: «التعاويذ الخَفِيَة التي دَفنَتها العَجائِزُ حَولَ الخِباءِ في مَخابِئ سِرّيَّة تحتَ التُرابِ» (همان). کیسه‌ی کوچکی حاوی گیاه خاراگوش را در کنجی می‌آویزند: «صرّة الشيحِ التي عَلّقَتها إحدى العَجائزِ في زاويةِ الخباءِ سِرّاً» (همان). بر داماد لباس آبـی‌رنگ می‌پوشانند، راهنما نیز رخت آبی بر تن کرده و تعویذی مجوسی که از نیاکان به ارث برده را بر دستارش می‌نهد و خنجری که به زبانِ هوسه افسون‌های جادویی بر آن نقش‌شده را بر کمر می‌بندد: «ارتَدَى [الوَصيُّ على القرين] اللباسَ الأزرَقَ. ثَبَّتَ على عمامَتِه تَميمَةً مَجُوسِيَةً وَرِثَها أباً عن جدٍّ. وَضَعَ مديَةً موسومَةً برموزٍ سِحريَةٍ مُدَوَّنَةٍ بلغةِ الهوسا» (همان: ۱۸). راهنما دو وظیفه دارد: نخست محافظت از داماد در برابر جنیان: «أحَذِّرُ مِن أخطارِ تَجريدِ القَرينِ من السِلاحِ. هذا فَألٌ سَيجُرُّ اللَعنةَ. شَريعَةُ الأسلافِ عَلَّمَتنا ألا نَتَجَرَّدَ من السِلاحِ أبداً. القَرينُ في خطرٍ ما ظَلَّ أعزلَ» (همان:۱۶) بدین سبب است که بوخا افزون بر خنجر آویخته از ستون خیمه و شمشیر آویزان در آستانه‌ی آن، تعویذی قدیمی که از مادر به ارث برده و در قابی نقره نگهش می‌دارد را به همراه دارد. وظیفه‌ی راهنما دوم آموختن راز به داماد است. پس از آن‌که دوران «پـــرده‌نشينِ» بوخا آغاز می‌شود، اجازه ندارد به مدت هفت روز از چادر بیرون آید، جز برای قضای حاجت بی‌آنکه کسی -خصوصاً پدر و مادر عروس- را ببیند و دیده شود. به نظر می‌رسد این نهی، برآمده از ممنوعیت دیدار عروس است که به نزدیکانش نیز تسری یافته.

داماد درون چادر بر خاک می‌نشیند. راهنما مقابلش چهارزانو نشسته خنجرش را در خاک فرومی‌کند. به بوخا می‌گوید:

«- أخرُج!

-إلى أينَ؟

-إلى الريح. إلى الفراغِ. إلى السحابِ. إلى الترابِ. تَتَلاشَى في القبَلِي. وتَقطَع معه الفَراغَ الصحراوِي. يَعتَرِضُك السَّحابُ. تَتَمَلمَلُ في قطرةِ المَطَرِ. تَهوِي معها إلى أسفل. تَعودُ إلى الترابِ. تحضِنُكَ الأرضُ. تُهَدهِدُكَ. تُدَلِّلُكَ. تُخرِجكَ من أحشائِها جنيناً في المهدِ ..» (الكوني، ۱۹۹۲الف: ۱۸).

بوخا خم شده و پیشانی بر خاک می‌ساید. این کنش نشان از زاده‌شدنش از زمین دارد. سخنان راهنما روشن می‌کند که زمین را مام-ایزد می‌داند؛ انگاره‌ای بسیار رایج میان اقوام گوناگون بشر. قرارگرفتن پیشانی بر خاک را می‌توان با نهادن نوزاد بر خاک سنجید: در ادامه راهنما تعابیر «صدر الأم» و «جسد الأم» را به کار می‌برد که در آن از زمین به نام «مادر» یاد شده است (الکونی، ۱۹۹۲الف :۱۹). بوخا به درخواست راهنما به چپ و راست خم‌شده سپس چهار دست و پا راه می‌رود؛ مانند نوزادی که ابتدا نشستن و بعد چهار دست و پا راه رفتن را می‌آموزد. در ادامه می‌گوید: «الآن ینکشف السرّ وینفصل کوز الطین عن جسد الأمّ» (همان). بوخا می‌ایستد، راهنما سرگردانی را تقدیر او می‌داند و بوخا برای نشان‌دادن این سرگردانی چون دیوانه‌ای دور خود می‌چرخد. راهنما با اشاره‌ی دست متوقفش کرده و می‌گوید: «لایخرج المخلوق من متاهة الضیاع إلا إذا عثر علی لوح الطین الضائع. فَتِّش عن أنثاک ففي حضنها تجد الخلاص»(همان). داماد می‌نشیند و راهنما ادامه می‌دهد: «تَأتِي الأُنثی من تاسیلي ویأتي الرَّجُلُ من تادرارت. تلتقي أنثی أنجَبَتها الأرضُ الصَّحراویةُ بِذَکَرٍ أنجَبَته الأرضُ الصَّحراویةُ. یَتَّحِدُ کوزُ الطینِ بکوزِ الطینِ..من الاجتماعِ یُولَدُ النسلُ ویَتَواصَلُ الأصلُ»[۹](همان). بوخا دست‌برسینه دراز می‌کشد و نفس را حبس می‌کند. می‌میرد. در این هنگام راهنما بیرون می‌رود و پایان مراسم را خبر می‌دهد. زنان هلهله کرده و خنیاگر می‌خواند: «ابتَهِجي یا صحراءُ فإنّ تادرارت سَوف تَلتَقي بتاسیلي فتُمطِرُ السماءُ» (همان:۲۰).

در آنچه که گذشت، هر سه عنصر اصلی آیین گذار دیده می‌شود: انزواگزینی، مرگ و باززایی. داماد پس از این آماده‌ی پذیرش عروس می‌شود و«لیلة التسلیم» فرامی‌رسد. شامگاه زنان گرد عروس حلقه زده او را از چادر مادرش به سوی چادر داماد می‌برند؛ به سوی«محراب». در مسیر که به آهستگی طی می‌شود زنان دو دسته شده؛ یکی از زبان عروس و دیگران از زبان داماد شعرهایی را به آواز می‌خوانند. چون به درگاه خیمه‌ی داماد می‌رسند زنِ شاعر قبیله پیش رفته و می‌گوید

«ها نحن، الصَّبایا، نَصِلُ أخیراً وبنا ظمأ» (همان: ۲۵)

راهنما پاسخ چیستان را در گوش داماد زمزمه می‌کند. بوخا جواب می‌دهد:

«- مَن وَصَلَ وبه ظمأ فَلیَرتَوِ» (همان)

زن می‌گوید:

«- ها نحن، الصَّبایا، نَصِلُ أخیراً وبنا جوعٌ» (همان)

و پاسخ می‌شنود:

«- مَن وَصَلَ وبه جوعٌ فَلیَشبع» (همان: ۲۵).

در نهایت زنان شادی‌کنان عروس را به دست داماد می‌سپارند. این‌سان گذار بوخا از مرگ و بازگشتش به زندگی با هم‌بستری پایان می‌یابد. باید دانست که کنش جنسیِ رازآموخته نه کرد و کاری شهوانی که فعلی مقدس است؛ زین‌رو بارش آسمان و باروری زمین را در پی دارد: «ابتهجي يا صحراء فانّ تادرارت سوف تلتقي بتاسيلي فتمطر السماء» (همان:٢٠). گفتنی است که عروس بایـد سپیده‌دم به چادر مادرش بازگردد و پس از آن به مدت یک سال نزد خانواده‌اش می‌ماند. می‌توان اقامت یک‌ساله‌ی عروس نزد خویشانش را دنباله‌ی تشرف دختر دانست؛ در واقع رازآموزی او از نخستین دشنان آغاز می‌شود؛ آن زمان در چادری ویژه حبس می‌شود تا از پیرزنی دانا اسرار زندگی را بیاموزد: «أكتبي في قَلبِكِ منذُ اليَومَ أنّ الأُنثى في الصَحراءِ هيَ الحياةُ. في جَوفِكِ تتلقينَ البَذرَةَ وتَحمينَ النسلَ من الانقراضِ. بفَمِكِ تتكلَّمينَ بالوَصايا وتَنطقينَ بالشرائع. بِيَدكِ تنقُلينَ الرُمُوزَ للأجيالِ لِيَتَعلَّموا منها "تيفيناغ". تَستَطيعينَ اليَومَ أن تَذهَبي وتُغنّي وتَعشَقي وتَأخُذي من رَجُلِكِ سرَّ البَقاءِ، تَميمَةَ الصحراءِ» (همان: ١٨٣). پس از این شالی آبی‌رنگ را به نشان بلوغ بر سر می‌گذارد. نواختن ساز و آواز خواندن را فرامی‌گیرد، سوزن-دوزی نقش‌های کهن را از مادر می-آموزد. طوارق افزون بر زبان خاص، الفبای نوشتار ویژه‌ی خود را دارند. قدمت این الفبا که تیفیناگ نام دارد، به هزاره‌ی سوم پیش از میلاد بازمی‌گردد (الشيخ الأنصاري، ٢٠١٥: ٦٣). حـروف این الفـبا را زنان در سـوزن‌دوزی‌ها و دیگر کاردست‌های خود نقش می‌زنند و این‌گونه از گـزند فراموشی ایمنش می‌دارند. شناخت این حروف رازی است که دخترِ تشرف‌یافته می‌آموزد و نقش زدنش وظیفه‌ای است که بدو سپرده می-شود. نمونه‌ای از این حروف و واژگان زبان آمازیغ را می‌توان در سُرور سروده‌ای دید که الكَوني بر زبان زنان جاری می‌کند (تصویر شماره‌ی ١). نقش‌های کهن در الفبای تیفیناگ خلاصه نمی‌شود؛

تصویر شماره ١

بلکه دیگر رمزها را هم دربرمی‌گیرد؛ مثلاً رمز مثلث متساوی‌الاضلاع که نشان ایزدبانو «تانّس» است. نمادگرایی مثلث با فَرج مرتبط است، مثلث با رأس بالا شمسی و نماد آتش و آلت مردانه است و مثلث واژگون قمری و نماد آب و آلت زنانه است (شوالیه و برگر،۱۳۸۷: ۱۵۳/۵). پرستش تانّس نیز با ماه پیوسته است: «وقد تعود الناس أن يأتوا إلى تانّس في الليالي المظلمة يركعون تحت أقدامها ويتوسلونها قائلين: يا تانّس اكشفي عن وجهك وأضيئي لنا اليل البهيم» (الكَوني، ۱۹۹۱: ۵۱) و پس از مرگش خسوف شد: «وعندما ماتت ... حدث ما يسمّى بالخسوف لأول مرّة» (همان: ۵۵). الكوني در بسیاری از آثارش از این مثلث و حضورش در تعویذها یاد می‌کند که حکایتگر تداوم پرستش ایزدبانو تانّس است.

زایش ایزدبانو؛ از اسطوره تا جادو

دو بیت از عمر بن أبی‌ربیعه پیش‌درآمد داستان الربة الحجرية است:

«أنيرِي مكانَ البـدر إن أَفَلَ البـدرُ وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخَرَ الفجرُ
ففيكِ من الشمسِ المُنيرةِ نورُها وليـسَ لـها منـكِ المَـحاجِرُ والثَغـرُ[۲۰]

این بیت‌ها با جملاتی از متن داستان درپیوند است:«إكشفي يا تانّس عن وجهك وأضيئي الصحراء كي أحلب النوق» (الكوني، ۱۹۹۲الف: ۴۳-۴۲). آکّای ساحر سه شب دور چادر تامدورت و بوخا می‌چرخد و ناله‌کنان این جملات را تکرار می‌کند؛ جملاتی برگرفته از اسطوره‌ی «تانّس». تانّس/تانّیت نام خدابانوی باروری در شمال آفریقاست (غانم،۲۰۰۵: ۹۴-۹۱). نام «تانّس» میان طوارق با نام برادرش «آتلانتس» گره خورده است. تانسِ زیبارو چنان برادرش را دوست داشت که سه بار از چنگال مرگ می‌رهاندش و از آنان که قصد جانش را کرده بودند انتقام می‌گیرد. اما آتلانتس در صحرا از تشنگی جان می‌سپارد؛ وی برای انتقام‌گرفتن از صحرا چشمه‌ها را در آن جاری می‌کند و این‌گونه آبادی در برهوت جان می‌گیرد (الكوني، ۱۹۹۱: ۵۶-۴۶). طوارق بدین ایزدبانو باور داشته و نشانش، مثلث، را چون تعویذ به‌کار می‌بندند: «ويروي بعض العقلاء أنّ علامة "تارجا" التي شيّعها حكماء البنيان على أركان الجدران لتكون للواحة المجيدة شعاراً مثلّث الأضلاع ما هي إلا وحي من الربّة الأولى تانيت» (الكَوني، ۲۰۰۲: ۱۳۷). داستان الربة الحجرية روایت جان‌بخشی این بَغ‌بانو در دل سنگ است که آکّای ساحر این خویشکاری را بر عهده دارد. او یک«خَسّ»است؛ آمیزه‌ای از جن و انس. تبارش از جنیان موهبت غیب‌بینی را ارزانی‌اش کرده است. در عالم خلسه از نیاکان می‌آموزد که چگونه نقش کنده بر سنگ را جان بخشد. به غار مقدس می‌رود؛ غاری که دست‌کندهای نیاکان را در خود جا داده است. دیـواره‌ی صافی را یافته و

صیقل می‌دهد. سپس وردگویان چهره‌ی زن-ایزد را بر آن حک می‌کند. سنگ در برابر افسون ساحر موم می‌شود. پس از هفته‌ها تن ایزدبانو تماماً بر سنگ کنده می‌شود. آن‌گاه آکّا خاک سرخ را می‌جوید؛خون نیاکان را که در رگ‌های صحرا جاری است: «فاخرُجي يا «تيفتست» من مَخبَئك في الظُلُماتِ وساعدِي في بعث الحياةِ في الكائِنِ الإلهي .. تَبَدِّي يا روحَ الأرضِ وانفَخي في الصُورَة ..»(الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۴۲). خاک را که در گوری کهن می‌یابد، به سراغ تامدورت می‌رود. سه شب گرد چادرش گشته و با آوای حزین ناله می‌کند: «إكشفي يا تامدّورت عن وجهك وأضيئي الصحراء كي أحلب النوق» (همان: ۴۳-۴۲). دختر ابتدا به خواست ساحر تن نمی‌دهد؛ چراکه جادوی چشم‌زخم را می‌شناسد، ولی با پافشاری بوخا تسلیم می‌شود، از چادر بیرون رفته و نقاب از چهره برمی‌دارد. آکّا با نگاهش روح تامدورت را می‌رباید. به غار مقدس بازمی‌گردد. خاک سرخ و خون زمین را با پهن بز و شیر شتر می‌آمیزد. از این معجون بر نقش دیواره می‌مالد و هم‌زمان زمزمه می‌کند: «تامدّورت تامدّورت تامدّورت تعالي تعالي تعالي أُسكُني الحرمَ! أُسكُني الحرمَ! أُسكُني الحرمَ!» (همان :۴۵). تامدورت در چادر جان می‌بازد و دیواره‌ی غار نقش بَغ‌دخت را چون جنینی در خود می‌پروراند.

در این روایت انگاره‌ی باروری و زایندگی سنگ آشکار است. بسیاری از ایزدان از جمله میترا، از سنگ زاده شده‌اند؛ سنگی که چون رحم، ایزدبانو را در خود می‌رویاند، دیواره‌ی غاری است مقدس. باید دانست که غارها در دوران پارینه‌سنگی اهمیت دینیِ ویژه‌ای داشتند؛ زیرا زمین، مادر بود و غارها به‌منزله‌ی زهدان آن (الیاده،۱۳۹۸: ۲۰۳). آکّا به یاریِ جادویِ چشم روح تامدورت را می‌رباید تا در مهبل غار نطفه‌ی حیاتی دیگر بسته شود. الربة الحجرية راویِ بدل‌شدن تامدّورت به خدابانوست؛ ایزدی که آکّای ساحر می‌پرستدش. داستان پیوستنش به جهان جنیان است: «تَرفُضُ القَرينةُ الهَربَ ليلةَ التسليمِ وتُقبِلُ عليكَ فَتَقبَلُها في الحَرَم؟ تَخرُجُ مِن الحجابِ بدون سلاحٍ وتُريدُ ألّا يَخرُج لكُ الخالُ مِن عُتمةِ الفجرِ؟ تَأخذُ القَرينةَ مِن أهلِها قبلَ مُضيِّ الإثني‌عشر شهراً وتستنكرُ أن يستعيدَها منكِ القَدَرُ لِيَهِبَها للجنِّ؟» (الكوني، ۱۹۹۲الف: ۴۷). زیر پا نهادن سه سنت که پایبندی بدان از وصایای نیاکان است، عامل این رخ‌داد به‌شمار می‌آید: ۱. عروس در شب زفاف پیش از قدم نهادن در چادر داماد باید بگریزد ولی تامدّورت چنین نمی‌کند (همان:۳۳)؛ ۲. داماد طی هفت شبانه‌روز مراسم باید سلاحی آهنین همراه داشته باشد و لحظه‌ای بی‌سلاح نماند اما بوخا سپیده‌دم هفتمین روز بی‌سلاح از چادر بیرون می‌آید و در پی آن تابوی دیگر رخ می‌دهد: پدر عروس (دایی‌اش) را می‌بیند(همان:۲۷) و عروس پس از زفاف باید یک سال را نزد خانواده‌اش بماند و بعد

نزد شویَش برود ولی بوخا چند ماه پس از مراسم مصرانه خواستار آمدن همسرش می‌شود (همان:۹). زیر پا نهادن این تابوها سبب می‌شود جنیان تامدّورت را از آنِ خود کنند.

انسانِ طوارق جن را باشنده‌ای ماورائی می‌داند که در صحرای بزرگ زندگی می‌کند و بر آن حکم می‌رانَد. در آغاز ملکه‌ی جنیان بر صحرا فرمان می‌راند و اجازه نمی‌داد پای بیگانگان بدان باز شود. مجازات گستاخی که چنین می‌کرد، سرگردانی در صحرا، تشنگی و مرگ بود. فرمان و خواست او بود که زعامت طوارق در دست زنان باشد و «تین‌هینان»، زن‌نیایِ طوارق، را به عنوان رهبر آنان برگزید و راهنمایی‌اش کرد که برای برپا کردن مقرّ حکومتش از شمال به جنوب صحرا کوچ کند و پس از او رهبری قوم به پسر دختر یا پسر خواهر به ارث خواهد رسید (الأنصاري،۲۰۰۶: ۱۲). علی‌رغم پیوند دیرینِ جنیان و آدمیان، طوارق برای در امان‌ماندن از گزند جنیان همواره سلاحی آهنین با خود دارند: «جرّد خباء القرين من الأسلحة وكلّ الأدوات التي رُشقت خصيصاً لإفزاع أهل الخفاء وحماية القرين من أذى الجنّ. نزع المدية المغروسة عند الركيزة .. وأبعد السيف المعلق في المدخل لاعتراض المردة المتسترين بالظلمات» (الكوني،۱۹۹۲الف: ۱۴). این کنش تقدس آهن را تداعی می‌کند؛ باوری به جا مانده از عصر آهن. ارج مذهبی-جادوییِ آهن نه فقط میان طوارق که نزد اقوام و ملل دیگر هم نمونه‌های بسیار دارد (الیاده، ۱۳۹۷: ۳۳). با این حال زنان و مردانِ جن گاه با مردان و زنانِ آدمی درآمیخته و فرزندانی دورگه ثمر این هم‌آمیزی است؛کسانی که به علت پیوند با جن به عالم خلسه رفته و از غیب خبر می‌آورند: «نساؤكم أيضاً تنتمي إلى الجنّ. لقد رأيت منهنّ في حفل الليلة سبع نساء. وأكثركم يعاشرن الجنيّات دون أن يعلم أنّه مقترن بجنيّة ...» (الكوني،۱۹۹۲الف: ۱۳،۱۵،۳۲). اینان همان ساحرانند؛ همچون آکّا که تامدّورت چشم‌زخم او را تاب نیاورد. چشم‌زخم سلاح ساحران قبائلِ کانو بوده که با آن به جنگ دشمنان می‌رفتند. نقاب طوارقِ ساکن صحرا هم برای در امان ماندن از تیر نگاه آنان است:«قالت إنّ القُدَماءَ اتخذوا اللِثامَ حجاباً كي يمنَعوا الأغرابَ الأشرارَ مِن أكلِ وجوهِهم بالنظرِ لأنَّ القِناعَ حَصَّنَ البدنَ ضدَّ العينِ الشريرةِ. .. ويُروَى أنّ أهلَ كانو لم يعرفوا في الزمانِ القديمِ سلاحاً آخرَ غيرَ العينِ» (همان: ۳۹). تامدورت به یاد دارد که مادربزرگش با جادوی چشم جان باخته است. زن همسایه که جادوگری اهل کانو بود، به صورت مادربزرگ چشم دوخت، ذره‌ذره خونش را مکید. نگاه کشنده‌ی زن چنان مادربزرگ را بی‌رمق کرده بود که حتی نتوانست نام «آمنایِ» ایزد را بر زبان آورد. او پس از سه روز جان داد: «دَسَّت الساحرَةُ الشريرةُ الانتقامَ في السِرِّ .. ابتسَمَت بخُبث السَّاحراتِ وسلَّطت على وَجهِها النَظرَ وشَرَعت تَمُصُّ الدمَ من عروقِها. تزلزلَ رأسُ الجدّةِ بالدوارِ وأحاطَ بها الأشباحُ والمردةَ. حاولت أن تَحتَكِمَ إلى التمائمِ ولكنّها عَجَزَت عن النُطقِ وقَيَّدَ الجنُّ لسانَها وأطرافَها.

عَجَزَت حتى عن ذِكرِ اسمِ الإله آمناي» (همان: ۳۸). نزد طوارق چشم‌زخم یگانه جادوی کشنده نیست، جادوگرانِ بیشه‌زار با دانستن نام فرد افسونی ساخته و جانش را می‌ستاندند. مدت‌ها گذشت تا طوارق به رازشان پی بردند. نامشان را پنهان کرده و یکدیگر را با لقب صدا زدند:«ولكن السحرةُ عادُوا إلى الصحراءِ بحيلةٍ أخرى. فكانوا يَقتُلون بالتمائمِ المجوسيةِ كلَّ إنسيٍّ يهتدون إلى اسمه. ولم يكتشف الصحراويونَ سرَّ التميمةِ القاتلةِ إلا بعدَ جهادٍ طويلٍ. فأخفوا أسماءَهم الحقيقةَ وتنادوا بالألقابِ المستعارةِ» (همان:۳۹). انسان بدوی عموماً باور دارد که میان آدمی و نامش پیوندی واقعی وجود دارد که این دو را با هم یکی می‌کند. این‌گونه جادو چنان به‌آسانی از رهگذر نام بر آدمی کارگر می‌شود که از طریق مو و ناخن نیز اثر می‌گذارد. او از نامش به‌خوبی مراقبت می‌کند تا دشمن از این راه بدو آسیب نزند. بدین‌سبب گـاه برای نــوزاد دو نام برمی‌گزینند؛یک نام برای استفاده‌ی علنی و دیگری نام پنهان که جز پدر و مادر از آن آگاه نیستند (ن.ک:فریزر،۱۳۹۵: ۲۷۵-۲۷۱). در این میان باید از جادوی هم‌دلانه‌ی «ناخن/ مخلب» هم یاد کرد؛ فرد چون ناخن پنهان در خوراک را بخورد از پا درمی‌آید: «فاستَضافَه على العِشاءِ وَدَسَّ له خمسةَ أظافر بشريةٍ في الطعامِ. فأصابَه المخلبِ في الكليةِ. وما أن غادر .. وعاد إلى القبيلةِ حتّى صَرَعته الأوجاعُ الشيطانيةُ»(الكوني، ۱۹۹۲الف: ۴۰). زین‌رو طوارق ناخن را پنهان‌چیده و دور از چشم دیگران خاک می‌کند تا به دست جادوگران نیافتد: «بدأت القبيلة تتحوّط وتعامل الأظافر بارتياب وقداسة منذ ذلک اليوم. فإذا نزع الانسان أظافره أخفاها عن الأنظار وذهب ليدفنها بعيداً مخافة أن تمتدّ إليها أيدي السحرة» (همان). کنشی که از بسیاری دیگر از اقوام نیز سر می‌زند.

نتیجه‌گیری

قوم‌نگار برای شناساندن موضوعِ مورد مطالعه‌اش گزیری ندارد جز سخن‌گفتن از باورهای یک قوم درباره‌ی باشندگان فرابشری، جادو، کنش‌های آیینی، خاستگاه قبیله و بایدها و نبایدهایی که بدان پایبندند. اما داده‌های الكَوني تفاوتی مهم با پژوهش یک قوم‌نگار دارد؛ گفته‌شد که نخستین و شناخته‌شده‌ترین آثار قوم‌شناختی درباره‌ی طوارق که آنان را به جهانیان شناساند، به قلم فرانسویانی است که ابتدا به‌عنوان استعمارگر در صحرای بزرگ قدم نهادند. فرانسویان طوارق را قومی بیابــان‌گرد، بی‌فرهنگ و سخت نیازمند تعلیم و تربیت می‌دانستند؛ زین‌رو مدارس صحرائی را برای آموزش اجباری فرزندان طوارق برپا کردند. البته طوارق از فرستادن فرزندان خود به مدارس «کفر» سرباززده و آن‌گاه که گشت‌های فرانسوی برای یافتن و بردن فرزندانشان می‌آمدند، آن‌ها را در نهانگاه پنهان می‌کردند. این واقعیت تاریخی از ناتوانی فرانسویان در برقراری ارتباط با طوارق حکایت می‌کند. فرانسویان طوارق را وحشی می‌دانستند و طوارق آنان را کافر. روشن است که

رابطه‌ی فرانسویان با طوارق از نوع من-آن بوده است؛ به دیگر بیان فرانسویان خود را فرادست و طوارق را فـرودست می‌دانستند: قوم طوارق آن «دیگری» است که باید به کمکش شتافت تا از شر جهل و نکبت رهاشود. ولی الکَوني قوم‌نگاری از درون قبیله است نه بیرون. قوم‌نگار بیگانه با قوم باید بکوشد اعتماد اعضای قبیله را به دست آرد تا آنان بی‌واهمه آن‌گونه که هستند، خود را بنمایانند و چه بسا این اتفاق رخ ندهد یا رخ دهد؛ ولی قوم‌نگار از درک کُنه باورها و کنش‌های آنان ناتوان باشد؛ اما این کاستی در نوشته‌ی الکَوني نیست؛ او یکی از «آن‌ها»ست و اگر مثلاً از هراس آمیخته با احترام طوارق نسبت به طایفه‌ی جن سخن می‌گوید، نه از آن‌روست که بخـــواهد مانند لوسین لوی-برلِ[1] [2] از ذهنـــیت پیـش-منطقیِ جوامع بدوی پرده بردارد بلکه عزم آشکارسازی حیات فکری هم‌قومـــانش را دارد، بی‌پیش‌داوری و بی‌قضاوت.

الربة الحجرية گرچه به زبان عربی نگاشته شده و نقش‌آفرینانش مسلمانند، ولی در آن از باورهای اسلامی جز ذکر نام جن چیزی مشاهده نمی‌شود؛ چراکه باورهای یادشده در پیوند با جن با آموزه‌های اسلام ارتباطی ندارد. مسلمانان با گفتن «بسم الله» سحر و افسون را باطل می‌کنند و شاید بتوان این را از باورهای مشترک مسلمانان دانست، اما در این داستان نه نام «الله» که نام «آمناي» این اثر را دارد. سوگند نه به «الله» که به «آمناي» یاد می‌شود. نیای طوارق نه «آدم» که «آمغار» است. کتاب مقدس نه «قرآن» که «آنهي» است و مواردی از این دست. کوتاه‌سخن آن‌که این داستان بیش و پیش از هر باوری از باورهای پیشااسلامی طوارق نشان دارد؛ باورهای ریشه دوانده در هزاره‌های گم‌شده در تاریخ. در این اثر زیست‌بوم فرهنگی یک قوم آفریقایی به‌خوبی ترسیم‌شده و بدین‌سبب می‌توان آن را نماینده‌ی ادبیات آفریقا دانست.

سپاسگزاری: این پژوهش از طرف دانشگاه کوثر بجنورد با شماره قرارداد NO: 0007191618 حمایت شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. || ||[این واژه که با الفبای تیفیناگ نوشته شده به‌معنای جذبه، خلسه و وجد است.

2.Witch-Doctors

3.Āzānde

۴. طایفهٔ جنیان.

5.Tuareg

6. Afro-Arabi

7.Wole Soyinka
8.Chinua Achebe
9.Gabriel I. Okara
10.literary anthropology
11.Clifford Geertz
12.Ruth Benedict
13.Anthropology Through Literature
14.Janet Tallman
15.The ethnographic novel Finding the insider 's voice
16.The Water House
17.Antonio Olintoنویسندهٔ برزیلی

۱۸.آنچه که در باورهای پیشااسلامیِ طوارق ریشه دارد «مجوسی» خوانده می‌شود.

۱۹.تاسیلی و تادرارت نام دو منطقه است.

۲۰.اگر که ماه برنیامد به جای ماه [گیتی را] روشن کن و هرگاه که خورشید سرنزد به‌جای آفتاب بتاب!
تو ازآفتاب تابان پرتوش را وام گرفته‌ای ولی آفتاب لب و چشمان تو را ندارد.

۲۱.فیلسوف و انسان‌شناس فرانسوی(۱۸۵۷-۱۹۳۹).

منابع ومآخذ

ابن‌خلکان، أبوالعباس، (۱۹۹۴)،**وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج۷، بیروت:دارصادر.

الیاده،میرچا، (۱۳۹۴)، **نمادپردازی امر قدسی و هنر**، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۵-الف)، **آیین‌ها و نمادهای تشرف**، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۵-ب)، **تاریخ اندیشه‌های دینی**، ترجمه‌ی بهزاد سالکی، ج۱،چاپ دوم، تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۷)، **هنر اسرارآمیز**،ترجمه‌ی مینا غرویان،چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۸)، **اسطوره، رؤیا،راز**،ترجمه‌ی مهدیه چراغیان، چاپ دوم، تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

شوالیه، ژان و برگر،آلن، (۱۳۸۷)، **فرهنگ نمادها**،ترجمه‌ی فضائلی،ج۵، تهران:جیحون.

الأنصاري، عمر، (۲۰۰۶)،**الرجال الزرق؛الطوارق:الأسطورة والواقع**،بیروت:دارالساقي.

الشيخ الأنصاري، محمد، (۲۰۱۵)، «الطوارق..الأصل والموطن»، **الجنوب**،۱(۱): ۵۷-۷۴.

شلش، علی،(۱۹۹۳)، **الأدب الافريقي**، الكويت:المجلس الوطني للثقافة.

غانم، محمد، (۲۰۰۵)، **الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال افريقيا**، الجزائر:دارالهدی.

الكَوني،ابراهيم، (۱۹۹۱)،**البئر**، بيروت:تاسيلي للنشر.

ـــــ(۱۹۹۲-الف)، **الوقائع المفقودة من سيرة مجوس**، بيروت:دارالتنوير.
ـــــ(۱۹۹۲-ب)، **نزيف الحجر**، بيروت:دارالتنوير.
ـــــ(۲۰۰۲)، **أنوبيس**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
فريزر،جيمز، (۱۳۹۵)،**شاخه‌ی زرین؛ پژوهشی در جادو و دین**،ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، چاپ نهم، تهران: آگاه.
لوی استروس، کلود، (۱۳۹۴)، **توتمیسم**، ترجمه‌ی مسعود راد،چاپ سوم، تهران:توس.
فروید، زیگموند، (۱۳۸۷)، **توتم و تابو**. ترجمه‌ی ایرج پورباقر،چاپ پنجم، تهران: آسیا.
ریویر، کلود، (۱۳۹۷)، **درآمدی بر انسان‌شناسی**، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، چاپ چهاردهم،تهران:نشر نی.

Bruner, E, (1993), "Introduction: The Ethnographic Self and the Personal Self," in **Anthropology and Literature**, ed. Paul Benson. Urbana: University of Illinois Press.

Cohen, M, (2013), **Novel Approaches to Anthropology**, New York: Lexington Books.
Evans-Pritchard.E, (1976), **witchcraft, Oracles and Magic among the Azande**, Oxford: Clarendon.
Mead, M, (1959), **An Anthropologist at Work of Ruth Benedict**, Boston: Houghton Mifflin.
Tallman, J, (2002),**The ethnographic novel Finding the insider 's voice**, In "Between Anthropology and Literature",ed by Rose De Angelis, London and New York: Routledge.
Wiles, E, (2018), "Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter", **Ethnography**,0 (00), 1-16.

قراءة إثنوغرافية من قصة *الربّة الحجرية* لابراهيم الكَوني

سميه‌السادات طباطبائي*[1]

فائقه سادات طباطبائي[2]

المُلَخَّص

إبراهيم الكوني، روائي من أصل ليبي ومبتكر أعمال تلعب فيها الصحراء الإفريقية الكبرى والطوارق الذين يسكنونها دوراً خطيراً. وقد تسببت هذه الميزة في العثور على العديد من البيانات حول البيئة الجغرافية والثقافية للطوارق في قصصه. تختلف القصة عن الدراسة الإثنوغرافية حيث تتجذر الأخيرة في الواقع والأولى في عالم الخيال، ولكن ما يجعل القصة تعتبر ذات قيمة إثنولوجية هو مرور القصة عبر غربال الواقع. أعمال الكوني هي نتاج خيال لكنها متأصلة في الواقع، ولهذا السبب عندما يتحدث عن زواج "*بوخا*" و"*تمدورت*" على سبيل المثال فإنه يحمل صورة عن المعتقدات والأفكار والطقوس المعنية بتقليد الزواج مما يساعد استعراض هذه الصورة على التعرف إلى الطوارق بشكل صحيح. تتناول هذه الدراسة تحليل قصة الرابعة الهجرية بمنهج الأنثروبولوجيا الأدبية وتعالج النتائج المتعلقة بحياة الطوارق الثقافية في ثلاثة مباحث: الطوطم وطقوس الصيد، والزواج وطقوس التشريف والولادة من الآلهة بين الأسطورة والسحر. فتشير النتائج إلى أنه يمكن اعتبار الكوني عالم إثنوغرافيا الطوارق، وهنا تتضح العلاقة الجديدة بين الأدب (كتابة القصة) والأنثروبولوجيا التي تتفرّع منها الإثنوغرافيا.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصي، الأنثروبولوجيا الأدبية، الإثنوغرافيا، ابراهيم الكوني، الربة الحجرية.

---

[1]- عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وآدابها؛ جامعة كوثر بجنورد.

[2]- خريجة فرع الأنثروبولوجيا؛ جامعة طهران