378
رقم
تاريخ الوصول
رقم الترتيب

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الانسانية

MAG - 398 - 20

فرع: الثقافة الشعبية

رسالة ماجستير

بعنوان

الفكر الأسطوري في الحكاية الشعبية

من خلال "الوردة الحمراء" لرابح بلعمري

إعداد الطالبة

غمري يمينة

الأستاذ المشرف

د. سعيدي محمد

السنة الجامعية 2002/2001

الإهداء

إلى القنديل الذي أستنير به في ظلمات هذا الوجود فيملأ قلبي إشعاعا نورانيا متألقا بالسعادة والرضا .....إلى أمي

إلى من سبقني إلى محبة العلم فكنت تجسيدا لطموحه الذي لم يتحقق.....إلى أبي

إلى جيل المثقفين الذين يحملون حرقة السؤال ويحلمون بغد أفضل سبيلا إلى الخلاص.

كلمة شكر

الشكر إنارة للآخر الذي يتخفى عن البحث، و لكنه يرسل وميضه من بعيد، فينير للباحث و لو بعض السبل المبهمة. و إن كان هناك من يستحق الشكر فهو أستاذي المشرف سعيدي محمد الذي وقف إلى جانبي في كل اللحظات العصيبة التي مررت بها أثناء البحث، و خاصة تلك اللحظات التي يحس فيها الباحث أن قريحته قد كلت. عم إلى كل من أمدني بنصائحه و توجيهاته من أساتذة و أصدقاء؛ الأستاذة بن هاشم، الأستاذين بورديم عبد الحفيظ و عبد العالي بشير و خاصة الأستاذ حكيم ميلود لتوجيهاته الدائمة. و لا أنسى أختي و اخوتي لصبرهم معي و من سهر و تعب كثيرا لإخراج الرسالة بهذا الشكل السيد بندي مراد صالح فلهم كل الاحترام و الشكر.

مقدمة

إنّ الحديث عن الأسطورة، هو حديث عن إرث ثقافي هو ثمرة تفكير وجداني، وتأمل في قضايا الكون والكائنات، من أجل استكشاف المجهول، وفك طلاسم الغموض والمسك على الحقيقة وحصول المعرفة، تلك التي أرهقت كاهل الإنسان منذ بدء الخليقة منذ آدم وحواء، وشغلت وجدانه طيلة فترات وجوده.

منذ البدء، كان الإنسان يغوص في تأملاته اللامحدودة، استشعر الأشياء، فحاول استنطاقها بصورة أو بأخرى. ومن هنا ارتسمت حدود سؤاله، من لحظة الانبهار والدهشة لكل ما رآه وتجلى أمامه من تغيرات وتقلبات في مظاهر الطبيعة، محاولا التأويل والتفسير في حدود إمكانياته الفكرية وقدراته العقلية. فتولدت لنا أساطير رافقت الإنسان في مختلف مراحل حياته وأحاديثه، وتفاعلت مع غيرها من القصص شبه الأسطورية التي تخيلت كل شيء ينبض بالحياة.

من هنا انبثقت فكرة البحث هذا، من هذه الاستمرارية التي تتميز بها الأسطورة، لم تكن الفكرة متبلورة بشكل واضح، إذ كانت البداية، المعايشة المستمرة للحضور المتميز للأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ومحاولة تفسير جاذبيتها التي استفزتني مرارا، والبحث عن الأبعاد الرمزية في رحاب تجربة إبداعية تحمل رؤى مشبعة بأسئلة وجودية معادة لأنها تمس الذات الإنسانية، كل هذا ساعد على انكشاف الأسس الأولى لهذا البحث، غير أن طبيعة حقل الدراسة جعلته ينزاح من محاولة الكشف عن تشظيات هذا الإبداع في الأدب الرسمي إلى الغوص في أعماق المتخيل الشعبي، والبحث عن تجلياته من خلال مجموعة من الحكايات.

ويهدف هذا البحث في موضوع "التجليات الأسطورية في الفكر الجزائري" تحقيق مجموعة من الأهداف في حقل دراسة لا يزال بكرا أهمها:

1- محاولة البحث عن الترسبات الأسطورية في المتخيل الشعبي ذلك أننا وجدنا العديد من الدراسات التي تناولت النص الحكائي من منطلق مورفولوجي وأخرى تناولت نصوص الأدب الرسمي- الشعر المعاصر خاصة - كبنية تحوي متراكمات أسطورية جرى الكشف عنها وعن نظام سيرورتها في النص وكذا تشكّلها، في حين أن الدراسات التي تناولت البحث عن علاقة النص الحكائي بالمعتقد أو بالأسطورة فهي نادرة.

2- العناية بالثقافة الجزائرية من خلال دراسة مدونة "الوردة الحمراء"، وهي مجموعة قصصية من شرق الجزائر، جمعها وقدم لها رابح بلعمري، مع الاستعانة بحكاية بقرة اليتامى، إبرازا لقيمة هذا التراث واستمرارية تأثيره في الوسط الشعبي، تترجم من خلال العديد من الممارسات والاعتقادات.

3- الاعتماد على النقد الأسطوري كأداة تحليل تعتبر النص جزءا من الحضارة الإنسانية، من خلال الرموز المتكررة مع الاستعانة ببعض المفاهيم الإجرائية المستمدة من حقول معرفية شتى كالانتروبولوجيا وعلم الأديان المقارن، وعلم النفس، محاولين في ذلك توضيح جانب من رؤية الفكر الشعبي للكون والمجتمع وللقوى الطبيعية والزمان والفضاء.

فالبحث يفترض وجود تجليات أسطورية في الحكاية الشعبية، قد تعرف إنزياحات في المعنى، يؤسسها الواقع المعيش، وطبيعة المعتقد، ثم المعايشة التاريخيّة لمجموعة من الأحداث.

من ثم كان الفصل الأول لتحديد ماهية الأسطورة كمفهوم يتأرجح بين الوهم والحقيقة، تزامن المفهوم الأول مع الفلسفة اليونانية وظهور الإسلام، وتأسس المفهوم الثاني على اعتبار الأسطورة نمط معرفي خاص يبحث في الميتافيزيقيا ليظهر علاقة الإنسان بالله وبالكائنات وبقوى الطبيعة، محاولا التجلي في القدسي، فهي لغة كشفية أشبه ما تكون بالتجربة الصوفية، ثم وضحت علاقة الأسطورة بالرمز، بالنظر إلى أن الأسطورة نظام رمزي أي أن وحداتها هي الرموز، وبينت في مبحث آخر خلفيات استمرارية الأسطورة بتحديد مفهومي بنية الفكر عند ستروس والنماذج العليا عند يونغ.

ثم تناولت في الفصل الثاني علاقة الأسطورة بالخرافة، فوضحت الأسس المشكلة للخرافة والمتمثلة في المعتقد والواقع، ثم أظهرت أن الخرافة تنحدر من الأسطورة عبر مجموعة من الانزياحات في المعنى وخصصت مبحثا للحديث عن تحليل ستروس للأسطورة من منطلق يرى الأسطورة تتشكل مثل أي كيان لغوي من عدة وحدات مكونة، تستتبع هذه الوحدات حضور وحدات أخرى تدخل عادة في تكوين بنية اللغة وهي الفونيمات والمورفيمات، بحيث تتحل الأسطورة إلى وحدات موازية للوحدات اللغوية المذكورة، سماها الوحدات الكبرى وأطلق عليها مصطلح "ميتامات"، عبارة عن حزم من العلاقات، وهي الرموز المشتركة في العديد من الأساطير أدى إلى تشابهها في كل أنحاء العالم، إلى جانب ذلك قدمت تحليل بروب للخرافة وركزت أساسا على الوظائف للمشابهة بينها وبين ميتامات ستروس.

في الفصل الثالث قمت بدراسة المدونة مستنبطة في ذلك مختلف التجليات الأسطورية، وقسمتها إلى طبيعية، حيوانية وإنسانية.

واستفدت في كل ذلك من مراجع متعددة ساعدتني في بلورة هذا البحث، وتحديد أسسه المنهجية فكانت هناك كتب ذات طبيعة أنتروبولوجية ونفسية، وذات طابع نقدي.

ولاشك أن وراء كل بحث صعوبات تواجه الباحث في حقل دراسة لا يزال بكرا، ومنها قلة المراجع المتخصصة خاصة في حقل الأنتروبولوجيا وعلم الأديان المقارن.

والصعوبة الأخرى ذاتية تنبثق من إشكالية البحث نفسه، المنفتحة على تأويلات متعددة تبحث في اللاشعور الجمعي المنغلق على ذاته، فهي قراءة تحتمل التعدد، ومن ثم قد تكون عرضة للنقص والأخطاء.

في الأخير أوجه شكري إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، سواء بتوجيهاته أو ملاحظاته، أو تشجيعاته، من أساتذة وأصدقاء.

وأوجه شكري الخاص إلى أستاذي الدكتور محمد سعيدي، وأكبر فيه إنسانيته النادرة. وروحه العلمية المثابرة التي أنارت لي سبيل هذا البحث.

الفصل الأول: الأسطورة: الوهم والحقيقة

تمهيد:

يقول القديس سان أوغستين "Saint Augustin" حين سئل عن مفهوم الأسطورة:"أنا اعرف ما هي ولكن بشرط ألا يسألني أحد عنها، أما إذا سئلت وحاولت أن أفسرها فإنني سأقع في حيرة"[1]، ويقول عبد الحميد يونس:"من العسير أن أضع تعريفا للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر"[2]

ليس الأمر بيسير إذن، أن نحدد مفهوما للأسطورة يتجاوز التأويلات المرتبطة بوجهات النظر المتعددة، ويكتفي بالبحث في طبيعتها التي تتأرجح بين المنطق والخيال، بين المعقول واللامعقول، بين الوهم والحقيقة، طبيعة تشكل لدينا هاجس القلق الأنطولوجي المعرفي القائم على لغة المساءلة، بغية الإجابة عن سؤالها الذي يبحث عن جواب، طبيعة تكتنف نظاما معقدا يكوّن اللاّوعي الإنساني، ولا يمكن فهم هذا النظام وتحليله إلا بفهم وحداته الدقيقة.

إن هذا الاختلاف بين العلماء في تفسيرهم للأسطورة، هو في حقيقة الأمر تماثل لاختلاف أوجه اهتمامهم العلمي، وقد حاول أرنست كاسيرر تصوير اتجاهاتهم من خلال مثال طريف:"في رواية فاوست لجوته مشهد نرى فيه فاوست واقفا في مطبخ الساحرة. وهو ينتظر الجرعة التي سيتناولها لاستعادة شبابه، وبينما هو واقف أمام المرآة المسحورة رأى على حين غرّة رؤيا غريبة، إذ ظهرت أمامه في المرآة صورة امرأة ذات جمال خارق، فبهر ووقف مشدوها،

---

[1] عن يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت الطبعة الأولى، 1992،ص 10.

[2] عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، 1983 مادة أسطورة ص 34. عن المرجع نفسه ص9-10.

ولكن مفستوفوليس- وكان واقفا في جواره- سخر من حماسته فهو يعرف أفضل منه أن ما رآه ليس صورة امرأة حقيقية، ولكن شيء من صنع عقله"[1].

فالرؤية العجيبية والجمالية للأشياء، إنما تتوافق وذلك الطموح الذي نظفيه على الأشياء ونريد أن يتحقق من خلال ذاتنا المغلقة على أشيائها اللامحدودة، فيكون اختلاف الرؤية من اختلاف طبيعة الذات، والأشكال المعرفية المؤسسة لها.

ومن ثمة فإن المتتبع لمفهوم الأسطورة عند العلماء و المفكرين، باختلاف توجهاتهم العلمية، أو في المعاجم، يجد نفسه إزاء مفاهيم وتفسيرات عدة، وهذا التعدّد أرغمنا على معالجة الماهية وفق اتجاه يرى في الأسطورة مرادفا للوهم، وآخر يرى أنها تمثل الحقيقة المطلقة.

I – الأسطورة والوهم:

1- عند اللغويين والمفسرين العرب:

الأسطورة عند أصحاب هذا الاتجاه، هي مجرد خرافات وأباطيل، إنها تماثل معنى الحكاية "Fiction" أو الوهمية "Illusions". أي كل ماله علاقة بالخيال بعيدا عن الحقيقة والواقع، يقول ميرسيا إيلياد"عندما يتكلم بولتمان وغيره من اللاهوتيين عن تجريد الخبرة الدينية المسيحية من أسطوريتها، فإنهم يفهمون كلمة أسطورة بمعناها اليوناني وهو الحكاية الخيالية أو الخرافية "Fable or Fiction"[2]

---

[1] الأسطورة والدولة، ترجمة: احمد حمدي محمود، مراجعة احمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975، ص 19.

[2] الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين، ترجمة عدنان فرحة عن عالم الفكر، ع73 ص 40.

ثم يقول:"إذا كانت لفظة أسطورة Mythe توحي بمعنى الوهم في جميع اللغات الأوربية، فلأن الإغريق هم الذين كانوا قد رسخوا هذا المعنى منذ خمسة وخمسين قرنا"[1]

فالأسطورة بهذا المفهوم هي كل ما ليس له وجود في الواقع، أو كل شيء يناقض الواقع وتأتّى هذا المعنى نتيجة مقابلتها بالدين أولا، الذي يمثل الحقيقة بلا منازع، ثم بالفلسفة التي تحتكم إلى العقل وتنأى عن كل ما سواه."إذ اعترض بعض الفلاسفة الإغريق على ما رواه الشاعر هو ميروس، وعدّوا ما أورده من الأساطير عبارة عن تهاويل خيال ووهم.... وأبى أكزونوفون أن يقتنع بخلود الآلهة التي قال بها هو ميروس وهيسيود"[2]

يتردّد هذا المفهوم في كثير من المعاجم العربية، فنجد ابن منظور يفسر الأسطورة بالخيال الباطل، إذ يقرّر "والأساطير: الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها، وحدتها إسطار وأسطورة، وسطّرها: ألفها، وسطّر علينا: أتانا بالأساطير... إذ جاء بأحاديث تشبه الباطل"[3].

فالأسطورة عند ابن منظور ليست إلا هذيانا من القول، وباطلا من الخيال، وبعدا عن المنطق، فهي أباطيل: أحاديث لا نظام لها، أو أحاديث تشبه الباطل.

ونلفي الفيروزآبادي هو الآخر يقول "والأساطير: أحاديث لا نظام لها، وسطّر: ألّف، علينا: أتانا بالأساطير"[4].

---

[1] الحلين إلى الأصول: في منهجية الأديان وتاريخها ، ترجمة: حسن قبيسي، دار قابس، بيروت الطبعة الأولى 1994، ص101.

[2] معجم الفولكلور، ص33، عن المرجع السابق، ص 10.

[3] لسان العرب، مادة سطر،ج4، دار بيروت للطباعة والنشر، 1968.

[4] القاموس المحيط، مادة سطر . ج2 المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت د ت. ص49.

ويقرّ الجوهري بأن"الأساطير: الأباطيل"[1]. وقد ذهب الزمخشري المذهب نفسه حين عرض للأسطورة لدى تفسير قوله تعالى﴿يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾[2]، حين أقرّ بأنها محض "خرافات وأكاذيب"[3].

وتعرّض ابن كثير لهذا المفهوم حين فسّر قوله تعالى﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا، فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً﴾[4] إذ قال:"هذا الكلام لسخافته وكذبه وبهته منهم، كل أحد يعلم بطلانه"[5]. والحق أنّ هذا المدلول الديني الذي وردت عليه الأسطورة في الآيات التي تكرّرت في العديد من سور* القرآن الكريم، إنما هي حكاية عن كفّار قريش حين رفضوا ما جاء به الرسول الكريم من رسالة سماوية عظمى.

غير أن الزمخشري لا يقوم هذا المقام حين يعرض للأسطورة مجرّدة عن الآيات حيث يقول:"وهذه أسطورة من أساطير الأولين، ممّا سطّروا من أعاجيب أحاديثهم، وسطّر علينا فلان: قصّ علينا من أساطيرهم"[6].

فمعنى الأسطورة عند الزمخشري يتأتّى من سطر بالمعنى الذي أورده ابن منظور أي من سطر علينا إذ أتانا بالأساطير.

لقد تبنّى النّقاد العرب هذا المفهوم أو هذا المصطلح دون أن نعرف الدافع وراء ذلك، كالمصدر الأول، ومختلف الإشتقاقات التي تنحدر منه، اعتبارا أن لفظة

---

[1] الصحاح في اللغة والعلوم، مادة سطر، دار الحضارة العربية. بيروت ط1- 1974.

[2] الأنعام الآية 25

[3] الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجه التأويل، ج2 دار الكتاب العربي، بيروت، د ت ص 14.

[4] الفرقان الآية 5

[5] تفسير ابن كثير، ج5. دار الثقافة. الجزائر. ط1. 1990. ص71.

* وردت لفظة أساطير جمعا لا مفردا في السور الآتية: الأنعام الآية 25، الأنفال الآية 31 ، النحل الآية 24، المؤمنون الآية 83، الفرقان الآية 5، النمل الآية 68، الأحقاف الآية 17، القلم الآية 15، المطففين الآية 13.

[6] أساس البلاغة، مادة سطر، دار صادر، دار بيروت. 1965، ص 295.

أسطورة وردت في اللسان العربي جمعا لا مفردا- في لأغلب الأعم- فإذا حاولنا المقاربة بين الفعل سطر وكلمة أسطورة، نجد أن الفعل سطر بمعناه القريب المباشر يفيد رسم سطرٍ، كتابة خط صوري أو أبجدي يقال:"بنى سطرًا وغرس سطرًا، والسّطر: الصف من الكتاب والشجر، والسطر: الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر"[1]

السطر إذن هو المصدر وهو مشروع كتابة لكلمات أمّا الفعل "أسطر يؤسطر فهو مولد مستحدث غير محدّد المعنى ولا الوظيفة الدلالية"[2].

إن هذا الالتباس في المفهوم ذهب ببعض فقهاء الدلالة وفي مقدمتهم الشيخ عبد الله العلايلي إلى القول "إن ميتوس Mythos اليونانية تعادل الترهة في اللسان العربي، وإلى أن الميتولوجيا تعادل عنده الترهة وهو يعني بذلك أن كلمة أسطورة لا تعادل Mythe ولا توضع بإزائها"[3]

أرجح الظن أن هذه الكلمة قد عرّبت عن اليونانية قبل الإسلام لذلك لا أصل لها في معجمنا العربي الاشتقاقي والدلالي.[4]

2- ماكس مولر والتفسير اللغوي:

إذا كان اللغويون والمفسرون العرب قد أقرّوا على أن الأسطورة ما هي إلا محظ خرافات وأباطيل، فلم يحد عنهم كثيرا العالم اللغوي ماكس مولر* الذي حاول تفسير الأسطورة بربطها باللغة مستعينا بالمنهج اللغوي المقارن ضمن

---

[1] لسان العرب. مادة سطر.

[2] خليل أحمد خليل. تساؤلات بين الأسطورة والسينما. عن عالم الفكر ع 73. ص5.

[3] المرجع نفسه 4- المرجع نفسه ص 5- 6

* ماكس مولر ألماني الأصل، مرّ بالمدرسة العلمية الألمانية ولكنه قضى اكبر جزء من حياته في إنجلترا، فتعلم في جامعة أكسفورد وكتب معظم مؤلفاته بالإنجليزية. وكان من ثقات السنسكريتية ودارسا للأدب، ومن علماء اللغة: أنظر: يوري سوكولوف الفولكلور، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية الكتاب 1970، ص 73.

مدرسة التفسير اللغوي**، وقد توصل إلى نتائجه بالبحث في أصل الأسطورة ونشأتها، على عكس من اهتم بمسألة مضمون الأسطورة على كونها مبنى يحمل معنى معيّن لا يعدو أن يكون وهما لا حقيقة فيه كما رأينا سابقا.

إنّ اللغة والأسطورة عند مولر تنحدران من أصل واحد لكنهما غير متماثلتين في تكوينهما. إذ يظهر في اللغة على الدّوام طابع منطقي، أما الأسطورة فتبدو وكأنها تتحدى كل قواعد المنطقية، فهي مشوشة متقلبة ولا عقلية، فكيف نستطيع إذن الربط بين هاتين الظاهرتين غير المتوافقتين؟

يذهب مولر إلى القول إن"الأسطورة لا تعدّ أكثر من مظهر من مظاهر اللغة ولكنها من مظاهرها السلبية لا الإيجابية، فالأسطورة تمثل جانبها السيئ أكثر من تمثيلها لجانبها الخيّر، وتتميّز اللغة بغير شك بأنها منطقية وعقلية ولكنّها من جهة أخرى مصدر الأوهام والأباطيل"[1]

فالأسطورة عنده ليست إلا أوهاما وأباطيل أوجدها ما أسماه "مرض اللغة" ويقصد بهذا الاصطلاح:"عملية الغموض التدريجية في المعنى الأصلي للكلمات أو ما يمكن أن نسميه الآن – مستعملين الاصطلاح المقبول في اللغويات المعاصرة – بعملية تغيّر المعاني في اللغة"[2]. فكل ظاهرة في الطبيعة قد اتخذت اسما لها من خصائصها المادية الظاهرة – اعتبارا أن الإنسان الأول لم يكن قادرا على التفكير المجرّد – والظاهرة نفسها أو الموضوع يمكن أن يتّخذ اسما له من خصائص أخرى، فيحدث تعدّد في الأسماء لمسمّى واحد، وهذا ما يؤدي إلى وفرة من كلمات

** مدرسة التفسير اللغوي للأساطير: حاولت الاستعانة بالمنهج المقارن لتفسير الأسطورة استنادا إلى اعتقادهم الأساسي أنّ الكلمة هي أصل كل من الشعر والأسطورة انظر: محمود أبو زيد: مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير، عن عالم الفكر، ع3 : ص 207.

[1] الأساطير المقارنة: ص44، عن أرنست كاسيرر، المرجع السابق، ص35.

[2] يوري سوكولوف: المرجع السابق. ص 72-74.

الجناس، ومن جهة أخرى يمكن أن تتّخذ مختلف الموضوعات والظواهر نفس الاسم بسبب التشابه في الخصائص النوعية[1].

ثم إنّ هذا الاختلاف في المصطلحات وافتقارها إلى الاستقرار لا بدّ أن ينتج عنه- في نظره - وبمرور الزمن اضطراب في الأفكار، فينسى المعنى الأصلي للكلمات ممّا يؤدي إلى ما يعرف "بمرض اللغة" ويحدث مفاهيم خيالية للظاهرة الطبيعية أي الأساطير، فليس من المستبعد أن تسمية نفس الشيء باسمين مختلفين قد أدى إلى انبعاث شخصيتين مختلفتين من الاسمين، وهذا أمر طبيعي لا مندوحة من حدوثه، ولما كان من المستطاع رواية نفس القصص عن كليهما لذا فليس من المستبعد تصوير هاتين الشخصيتين كأخ وأخت أو أب وابنة[2].

سنوضح ما ذهب إليه مولر بالمثال التالي[3]: نفرض أن بعضهم قال في زمن خلق الأساطير إن المتوهج يتبع المحترق، وذلك ليعبّر عن فكرة "أن الشمس تتبع الفجر" بل لنفرض أكثر من ذلك: أنه قد اتّضح أن كلمة "المتوهج هي الأصل الآري للكلمة اليونانية Hélios بمعنى الشمس، وأن كلمة المحترق هي الأصل الآري للكلمة السنسكريتية Ahanâ بمعنى الفجر، ولنفرض كذلك أن الكلمة المطابقة لـــ Hélios اختلطت بأبولو ذلك الاله الذي يشترك في ملامحه العامة مع الشمس، كما يمكننا أن نفترض أن كلمة المحترق قد انتقلت من كلمة مثل Ahanâ أو Dahana إلى Daphne ويمكننا أن نزعم أن شجرة مشهورة تحمل اسم دافن لأنها تحترق بسهولة، إذا جرت هذه التغيرات ثم نسيت فسيجد اليونان في لغتهم

أنظر:

1 يوري سوكولوف: المرجع السابق ص 74.

2 مولر: ص44 عن أرنست كاسيرر: المرجع السابق. ص 36.

3 ورد هذا المثال عند Ernst Cassirer: Langage et Mythe à propos des Nom de dieux. Edition de Minuit Paris. 1989.p 12-13.

و سوكولوف: المرجع السابق. ص74-75. نقلا عن أندري لانج: الميثولوجيا

التعبير التالي: أبولو يتبع دافن فإذا ما رأوا أبولو كلمة مذكرة وأن دافن كلمة مؤنثة فإنهم سيستنتجون بنفس الطريقة، أن أبولو الاله الصغير يحب ويتبع دافن عروس البحر الجميلة العفيفة، وأن دافن هربا ممّن يتبعها تحولت إلى شجرة تحمل نفس الاسم.

إن هذا المثال: يبين لنا أن العلاقة بين اللغة والأسطورة أو بين الدال والمدلول بالتعبير اللساني ليست سوى علاقة تحريف، تحريف في الشكل انتج معنى، فتصبح الأسطورة "ليست أكثر من ظلال قاتمة ألقتها اللغة على عالم الفكر الإنساني"[1].

إن طريقة مولر في تفسير الأساطير طريقة بارعة، لكن إذا كان الإنسان كما يرى يعمل في صورة معقولة على الدّوام ويتصف بسلامته ومعقوليته ألا يمكنه أن يخلق أساطير تعبّر عن تفكيره السليم وحاجته الملحة في البقاء ورغبته في السيطرة على الطبيعة، لا كونها ناتجة عن مرض في اللغة؟

ما يلاحظ من خلال كل المفاهيم والتفسيرات السابقة أن الأسطورة قد أخذت مفهوما سلبيا، بمعنى الوهمي والتخييلي الذي يناقض كل ما هو علمي وفلسفي.

II- الأسطورة والحقيقة:

يقر هذا الاتجاه على أن الأسطورة قصة حقيقية ذات طابع قدسي تحمل مغزى هاما فهي:"التقليد المقدس والوحي البدائي والعبرة لمن اعتبر"[2] أي تحوي جانبا من الحقيقة، قد ترتبط بالطقس أو تكون تفسيرا للكون أو تعبيرا عن الواقع الاجتماعي.

---

[1] أرنست كاسيرر: الأسطورة والدولة، ص 37.

[2] ميرسيا إيلياد: الأسطورة في القرين التاسع عشر والعشرين، المرجع السابق: ص40

1- الأسطورة والطقس:

يعرّف الطقس على أنه نسق معقد من النشاطات كانت تنفذ وتمارس من قبل هيئات ضخمة من الكهنة في المعابد، إنها تؤسس نظاما من الأفعال يؤدّى بطريقة ثابتة – في أوقات منتظمة– من قبل أشخاص مخولين يمتلكون المعرفة المتخصصة بالطريقة المثلى لأداء تلك الأفعال[1].

وعرّفت الأسطورة على أنها القسم الناطق من الشعائر أو الطقوس البدائية، ترى جين هاريسون Jane Harisson أن الأسطورة بالنسبة لقدماء اليونان كانت "شيئا محكيا ينطق به اللّسان"[2] ويقابلها "الشيء الذي يفعل .ergon أو العمل"[3] ذلك أن الطقس لم يكن يتألف من الأفعال وحدها إذ كانت الأفعال تترافق مع الكلمات المحكية، مع التراتيل، ومع التعاويذ التي كانت فعاليتها السحرية جزءا جوهريا من الطقس. بكلمات أخرى تألف الطقس من الجزء الذي كان يؤدّى والذي أسماه الإغريق Drome non والجزء المحكي الذي أسموه Mut Hos.

ويذهب هاكارت Hoc art إلى أن الأسطورة ليست إلاّ التفسير والتبرير الشفهي للطقس، يقوم الممثلون بتأدية أدوار مخترعي الطقس، ويجب أن تؤدّى هذه الأدوار شفهيا. وهكذا وبالنسبة إلى هاكارت يجب أن يكون هناك أصل طقسي لكل أسطورة[4]، وعلى هذا الأساس فسّر تشابه الأساطير بتشابه الطقوس التي ترتبط بها.

---

[1] أنظر منعطف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير، هنري هوك. تر:صبحي حديدي. دار الحوار، سورية ط1– 1983، ص 10

[2] ميرسيا إلياد: المرجع السابق: ص 46.

[3] المرجع نفسه،

[4] أنظر: ميرسيا إلياد: المرجع نفسه: ص46.

ويشدّد روبرتسون سميث W.Robertson. Smith على أن الأسطورة ليست إلاّ تفسيرا للطقس فهي "وليدة الطقس، وليس الطقس وليد الأسطورة لأن الطقس كان إلزاما أما الاعتقاد بالأسطورة فقد كان متروكا لحسن تقدير العابد"[1]، ويستمرّ قائلا "بما أن الأسطورة ليست إلا شرحا لاستعمال ديني، فإنها وفي حالات عديدة لم تكن لتظهر إلا بعد أن يكون المعنى الأصلي للاستعمال قد اندثر"[3].

فالأسطورة في الطقس تتولى سرد القصة التي يجري تمثيلها، فتصف الموقف، لكن القصة لم تكن تروى للترويح عن المشاهدين، لقد كانت كلمة القدرة؛ تكرار الكلمات السحرية ينطوي على تجسّد الموقف الذي تصفه أو تعيد خلقه[2].

من الواضح أن هذا النوع من الأساطير قد ارتبط أساسا بعمليات العبادة مهما يكن شكلها وطريقتها. وعنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكاية لهذه الطقوس. وهذه الأسطورة ستظل حية في نظر إلياد "لأنها ستظلّ مرتبطة دائما بنوع من العبادة ولأنها تلهم وتبرّر سلوكا دينيا معيّنا"[3]، ونستطيع أن نقدم نشيد "إينوما إيليش" Enuma Elish الذي ينشده الكهنة مثالا لهذا النوع، وقد ارتبط هذا النشيد أو الترنيم بطقوس جنائزية في عيد أوّل السنة عند البابليين حيث تتمثل كُل ملامح أسطورة الخلق[4].

ويجعل بعض الباحثين لهذه الأسطورة نظيرا عند المصريين وتتمثل في أساطير أوزيريس، وسميت هكذا لأنها متشعبة حيث تصف الكون وعملية الخلق وحياة الإنسان[5].

---

[1] المرجع السابق ص45.

[2] أنظر هنري هوك: ص10.

[3] الحنين إلى الأصول: ص 102.

[4] أنظر: هنري هوك: ص 10.

[5] أنظر: أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت ط 2. 1979، ص46-47

الملاحظ أن هذه الآراء اعتبرت الأسطورة ثانوية أي أنها ليست إلاّ تعبيرا شفهيا عن الطقس أو تفسيرا له، أو تأكيدا على مصداقيته، إنها تسلّم ضمنيا بأن العنصر الولي والأساسي في الدين. وبالتالي في الحضارة الإنسانية هو العمل الذي يقوم به الإنسان وليس قصة الأعمال الالهية، أي أن "الفعل هو وظيفة الأسطورة وليست المعرفة ذلك الفعل الجوهري لوجود الجماعة في حدّ ذاتها"[1].

وقد سمي هذا النوع أو النمط من الأسطورة أسطورة الطقس لأنها تساعد في ضمان فعالية الطقس.

قدّم المفكر اليوناني والتر أوتو Walter Otto كتابه ديونيسوس – 1993– Diony Sus الذي أورد فيه بالتفصيل آراءه في الأساطير وطقوس العبادة، بالنسبة إليه "فإن أي طقس عبادة يفترض وجود أسطورة وحتى ولو لم يكن من دليل على وجودها"[2].

إن هذا النوع من الطقوس ينجم عمّا يسمّى بأسطورة العبادة، ففي الديانة المسيحية مثلا، كانت الاحتفالات الفصلية الثلاثة المنصوص عليها في"سفر العهود" تجري في هياكل محلية متعدّدة مثل"بيت إيل" و"شيكيم"و"إيلوه" خلال المراحل الأولى من استقرار إسرائيل في كنعان، يؤتى بالقرابين، ويكون لكل من احتفال عيد الفصح اليهودي وعيد الحصاد طقسه الخاص به، الذي يحفظه، وينفذه كهنة الهياكل المحلية، في هذه المناسبات يقوم جزء هام من الطقس على التلاوة الجماعية من قبل الكهنة لوقائع معينة مركزية في تاريخ إسرائيل، هذا الحدث يحتفل به في عيد الفصح بمصاحبة طقس يعود أصله إلى زمن أقدم بكثير من

---

[1] هنري هوك: ص 10.

[2] ميرسيا إيلياد: الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين: ص50.

الحدث التاريخي الذي يحتفل به، وقد كان الطقس يترافق مع أسطورة عبادة تصف الحادث لا بتعابير تاريخية، بل بتعابير مأخوذة جزئيا من الأسطورة البابلية أو الكنعانية، أما وظيفة أسطورة العبادة فتتمثل في تأكيد العلاقة التعاهدية بين يهوه وإسرائيل وفي التسبيح بسطوة ومجد يهوه*[1].

إن من بين فقرات الاحتفال الرئيسية كانت الإعادة الرمزية لتشخيص انتصار يهوه على أعدائه وتتويجه ملكا على العالم، فكانت الأسطورة – معركة يهوه وانتصاره– تعبيرا عن خبرات وجودية مشخصة في طقس العبادة[2].

إن هذا الاستخدام الجديد للأسطورة في الطقس جرّدها من الكمون السحري الذي امتلكته في الأسطورة الطقسية إذ لازالت تصف موقفا ما، وتمتلك وظيفة ضمان استمرارية الموقف، لكن ليس بقوة السحر كما في السابق بل بقوة المثال الأخلاقي[3].

إذا كان الطقس وليد الأسطورة – بناء على ما سبق– فهذا يعني أن معرفة الأسطورة لا تكشف فقط عن الدافع وراء الطقوس والأعمال الأخلاقية، بل توفر الإيضاحات أيضا حول كيفية القيام بها. يقول عبد الحميد يونس:"إن الأساطير عند المعتقدين فيها تقرير لواقع فطري لا يزال يتحكم في حياة الناس وأقدارهم وأعمالهم في عصرنا الحاضر، ومعرفتها تمدّ الإنسان بالحافز على النهوض بالأعباء التي تمليها الطقوس والفضائل، كما تزوّده بالإرشادات التي توضح له طريقة أدائها"[4].

---

* يهوه: هو كبير الآلهة عند بني إسرائيل وهو الذي تولى خلق العالم بعد صراع مرير.

[1] أنظر: هنري هوك: ص11–12.

[2] أنظر ميرسيا إلياد: المرجع السابق: ص 46.

[3] أنظر هنري هوك: المرجع السابق: ص 12.

[4] الفولكلور: ص 34، عن يوسف حلاوي: ص19.

سواء أكان الطقس وليد الأسطورة أو الأسطورة وليدة الطقس، فليس المهم الأصل ولكن المهم هذا الجوهر، هذا المعطى الذي يمتلك كينونة خاصة، وقوة تجذب اللاوعي الإنساني عنوة. وتجبر العقل على الاعتراف بحاجته الدائمة لإدراك ما تمتلكه، وفك غموض ما تحتويه.

2- الأسطورة ولغة الكشف:

جاء في تعريف الأسطورة "إنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق، تفسّر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي، وأولويات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتحليل، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة،وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها"[1].

فالأسطورة هي محاولة لفهم الكون بظواهره المتعدّدة أو هي تفسير له، إنها إنتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية، وعلى هذا فإن الأسطورة الكونية شأنها شأن الفلسفة تتكون في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعدّدة والتأمل ينجم عنه التعجّب كما أن التعجّب ينجم عنه التساؤل، فإذا تساءل الإنسان، طلب الإجابة في إصرار عن سؤاله، حتى إذا وجد الجواب عن سؤاله قرت نفسه، لأن الإجابة حينئذ تكون حاسمة بالنسبة إليه، فإذا تمثل الكون للإنسان بهذه الوسيلة عن طريق السؤال والجواب فإنه يتكون بذلك شكل نسميه الأسطورة الكونية[2].

---

[1] المرجع السابق. ص9.

[2] أنظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي: دار المعارف، القاهرة ط 3. د ت. ص 19-20.

فالطبيعة بمظاهرها المختلفة والمتعدّدة، تعد المعطى الجوهر والأساس الذي أثار تساؤلات ذلك الإنسان الأول، أدهشته قواها وأثارت مخاوفه، فحاول أن يجد لها تفسيرا، فكان أن قاده خياله إلى الاعتقاد بوجود كائنات عديدة تملأ الكون وتحكمه وتسيطر عليه وتتحكم فيه وتخضعه لمشيئتها وإرادتها.

إن حياة ذلك الإنسان الطبيعية أتاحت له فرصة التأمل في مظاهر الطبيعة وتمييز قواها وعناصرها وخصائصها ونظامها، كما لفتت انتباهه التغيرات الجوية وتأثيراتها المختلفة في مظاهر عالم الأرض والسماء، وظهور الشمس والقمر، والبرق والرعد، والطوفان والجفاف، والنور والظلام، والكواكب والنجوم، والطوفان والجفاف والرياح والعواصف.... مما طرح أمامه سلسلة غير متناهية من الأسئلة المختلفة المتعلقة بالبداية والنهاية، والخالق والمخلوق والكون والكائن، والوجود والموجود.... فأخذ ذلك الإنسان يحاول الفهم والتفسير ضمن حدود إمكانياته، الفكرية وقدراته العقلية مستغرقا في آفاق التأملات وعالم البحث والتطلعات "فتصور أن كل ما في الكون ينبض بالحياة وأن لكل منها قصة أسطورية تصور العالم مملوءا بالآلهة المتجسدة في قوى الطبيعة ومظاهرها المختلفة "[1].

فالأسطورة من هذا الجانب قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير، ويفسّر بها ظواهر الكون ومختلف التحولات والتغيرات التي تطرأ عليها ثم علاقة هذه الظواهر بالإنسان. وهي تدور حول ما أطلق عليه مأساة البشر التي تتمثل في ضياع الإنسان وتمزقه بين محور الإرادة والقدرة على الفعل من جهة، ومحور القدر والفشل وعدم قدرته على تحقيق الفعل من الناحية الثانية.

---

[1] بشير زهدي: مقدمة في الميثولوجيا، عالم المعرفة. ع197، ص66.

لقد واجه الإنسان الأول أفكار القدر المحتوم والمصير العسير، ودور المفاجآت في تغيير الوقائع، وكان مفهوم الحظ من المفاهيم التي ظهرت في مخيلته فراح "يجسدها في صور إنسانية ويمنحها كل احترام وتقديس وينسب إليها أسباب النجاح وعوامل الفشل في مختلف ميادين الحياة، وقد تصورها في صورة امرأة معصوبة العينين وذلك إشارة إلى قيامها بمنح السعادة بشكل اعتباطي وفجائي"[1].

الأسطورة إذن تجسد خيال ذلك الإنسان البدائي وتمثل فكره وتدل على أولى محاولاته في فهم القوى الطبيعية المختلفة التي تأمل الإنسان فيها طويلا محاولا تعليلها وتفسيرها وشرحها وتبريرها فتراءت له في لحظات كالغيبوبة أفكارا توارثتها الأجيال المتعاقبة.

تمثل فروبينيوس هذه الحالة أو اللحظة التي تولد فيها الأسطورة بحالة الكشف الصوفية، حيث تتبدّى الأشياء أو الحقائق في لحظة محدّدة تستوجب تأملا ووعيا كبيرين، وقد يكون اتحادا كليا بهذه الأشياء، فهو يرى "أن جوهر الأشياء يمسك الإنسان ويمتلكه في أية عملية إبداع، فتأخذه من الحقائق التي تحيط به معرفة أعمق وينكشف له نظام الطبيعة الباطني ومعناها، وفي نهاية المطاف يصبح الإنسان ملكا لكل ما هو إلهي في الأشياء وهذه الخبرة هي أساس كل إبداع دينيا كان أو أسطوريا أو فنيا"[2] فتصبح الأسطورة "الإدراك الحدسي للطبيعة، لأشكالها العظمى وقواها"[3]، أو هي بالتعبير الشلنغي "فلسفة كشف تبحث عن الحقيقة وراء حدود العقل في التجربة الدينية"[4].

---

[1] المرجع السابق ص22.

[2] ميرسيا إلياد: المرجع السابق: ص50.

[3] Ernst Cassirer : Langage et Mythe, p :12

[4] يوسف حلاوي: ص11.

لاشك أن الأسطورة من حيث هي فلسفة كشف يصبح عن طريقها الكون معروفا لدى الإنسان، هي أشبه بالنبوءة عند الإغريق، إذ أنهما "تنتميان إلى مجال واحد من الاهتمام الروحي الشعبي، يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة، وإلى الإجابة الفاصلة عما يجهله، والفرق بين النبوءة والأسطورة هو أن النبوءة تختص بحدث من أحداث الحياة في حين أن الأسطورة تختص بالظواهر الكونية"[1].

إن الطبيعة الكشفية للأسطورة جعلت شليلغل يوازيها بالشعر إذ يرى أن "الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما"[2] يؤلفان حقيقة حدسية من نوع خاص. إن العلاقة بين الشعر والأسطورة يمكن أن يجاب عنها في شكل يقارب بين طبيعة كل منهما هذه "الطبيعة التي تعاني الواقع معاناة شعورية تلتحم وتمتد عبر الزمان في تاريخ ايحائي مفتوح، وهي أداة للتجسيد الرمزي المكثف الغامض الذي يمتلك يقينه في ذاته ويقوم على رؤيا كشفية"[3].

3- الأسطورة والواقع:

جاء في بعض تفاسير الأسطورة، أنها تستند بدرجة كبيرة على الواقع الملموس فكان اليقين"بأن الآلهة هم في الأصل فئة من الملوك، بلغوا من القوة والتأثير ما جعل الناس ترتفع بهم فوق حدود الواقع إلى عالم الخارقة ثم تؤلههم"[4].

عرف هذا الاتجاه باسم اليوهيميروسية نسبة إلى يوهيميروس Euhemerus اليوناني والتي ترى في الأساطير "قصصا تروي بعض الأحداث

---

[1] نبيلة إبراهيم: ص20.

[2] عن الغموض في الشعر العربي الحديث: إبراهيم رمائي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. د ت. ص288.

[3] المرجع نفسه:ص288.

[4] عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور: ص 33. عن يوسف حلاوي: ص10.

العامة في حياة الشعب الذي أبدعها، بعد إدخال التعديلات عليها وصياغتها في قالب قصصي مشوق"[1].

يترجم هذا الموقف أن الأسطورة على الرغم مما تحتويه من عنصر الخرافة، تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني في مرحلة من المراحل "إنها تعكس أعمالا وأفكارا ومؤسسات كانت حقيقة في وقت ما من الماضي"[2].

[فالواقع في الأسطورة حسب أحمد كمال زكي"قد يبدو خارقا...، إلا أنه يظل شيئا قام حقيقة، ويظل في الوقت نفسه يحكي تاريخا مقدسا، ويصور مواقع تضرب في العصور الخرافية معانقة إلاها أو كائنا خارقا أو مفكرا حاول أن يفسر ظواهر الطبيعة ويضع أوليات المعرفة"[3].]

للواقع إذن حضوره في الأسطورة ممتزجا بكل ما هو عجيبي وحاملا صفة اللامعقول، ومعرفة الأسطورة "تمكّن الواحد منا من اكتشاف بنية الواقع فضلا عن البنية التي تحكم صيغة كينونته الخاصة"[4] إنها تمثل الذاكرة الإنسانية عندما ترجع بنا إلى الماضي البعيد إلى مرحلة زمنية غارقة في كنف الغموض. مما دفع الخيال إلى مثل ذلك التصوير الخارق في تلك العصور.

III– الأسطورة والرمز:

الرمز لغة تستلهمنا وتبيح لنا استكناه آفاق الرؤيا، إنه الواصل بين الداخل والخارج في عملية معقدة تستوجب التكثيف، فيصبح محملا بأبعاد شتى تختلف

---

[1] أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي: عالم الفكر ع3: ص 19-20.

[2] أندري لالاند، عن ميرسيا إيلياد، المرجع السابق ص 42.

[3] أحمد كمال زكي: المرجع السابق، ص 123.

[4] ميرسيا إيلياد: الحنين إلى الأصول: ص 107.

دلالتها باختلاف المتلقي، وثقافته ومعارفه، فيتفتح إذ ذاك على الاحتمالات اللامتناهية. وسواء أكان الرمز واقعيا أو أسطوريا يظل يحمل بعدا استيطيقيا يحملنا على الدهشة أمام غنى الرؤية وعجيبيتها أحيانا.

إذا كانت الأسطورة تحمل حقيقة ما، فهي ذات طبيعة استكشافية من الناحية المعرفية، يحملها المعنى الباطني لها أو الرمزي المنبثق من خلال عناصرها المشكلة من الرموز.

1- مفهوم الرمز:

يعرف الرمز بأنه شيء يمثل شيئا آخر وينوب عنه في الدلالة، "فماهية الرمز تتلخص إذن في إدراك أن شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرّد، أو علاقة الخاص بالعام"[1]. فكثيرا ما تطلق الكلمة على صفة أو شيء أو فكرة للإفادة من معنى آخر يكون هو المقصود، فالإنسان كما يقول يونغ "يستخدم الكلمة المنطوقة أو المكتوبة للتعبير عن معنى ما يريد توصيله ونقله للآخرين، كما أنّ لغته مليئة بالرّموز التي تكون مجرّد لفظ أو اسم أو حتى صورة أو شكلا مألوفا في حياتنا اليومية، ولكنه يتضمن مع ذلك معاني أو دلالات إضافية إلى جانب معناه الواضح الصريح المقبول"[2] فالرّمز إذن هو "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحلّ محلّ المجرّد، كالرموز الرّياضية مثلا التي تشير إلى أعداد ذهنية"[3] إنه ينتقل من

---

[1] أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر ع3 ص 4.

[2] المرجع نفسه: ص 4.

[3] معجم مصطلحات الأدب عن المرجع نفسه. ص 5.

المحسوس إلى المجرّد وفق علاقة تتميّز بالتكثيف* والاختصار، وذات أبعاد مختلفة، فهو "ينطلق من مقولة محسوسة معروفة أو توحي بأنها معروفة بما تكتنزه من مضامين واضحة أحيانا أو مبهمة في أحيان أخرى، فهو يصنع الملموس الحسي في مستوى المعنوي والحيوي"[1].

إنّ أهميّة الرّمز في حياة الإنسان وفي اتصاله مع الآخرين تؤكّد مقولة أن "الإنسان حيوان رامز"[2]، فهو وإن كان يشترك مع الحيوان في بعض السلوكات أو الحركات الطبيعية؛ كالتثاؤب والسعال والصراخ من الألم، فيبقى "وحده هو الذي يتواصل مع غيره من الناس عن طريق اللّغة والكلام المفصّل، وهو وحده الذي يستخدم الأحجبة والتعاويذ والطلاسم ويعترف بالذنوب... وكل هذه الأنماط من السلوك تتألف من رموز اصطلح عليها المجتمع"[3] ولهذا يقول ويزلي وايت:"إن السلوك غير الرمزي عند الإنسان العاقل Homo sapiens، هو سلوك المرء من حيث هو "حيوان"، أما السلوك الرمزي فهو سلوك ذلك الشخص نفسه من حيث هو "إنسان"، فالرمز هو الذي يحوّل الإنسان من مجرّد حيوان فحسب إلى حيوان آدمي"[4].

2- أنواع الرموز:

يقسم إريك فروم الرمز إلى ثلاثة أنواع بالنظر إلى العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فكان الرمز الاصطلاحي والرمز العرضي، والرمز الجامع.

---

* يتجلّى التكثيف في أوضح صوره في بعض الألفاظ والأسماء التي تطالعنا في بعض الأحلام إذ نجد أنفسنا أمام مركبات لفظية غريبة ومبتكرات لغوية لا عهد لنا بها أمام كيمياء مقطعية بتعبير فرويد، أنظر أحمد شايب: مجلة دراسات ع8: مقال: طبيعة الحلم والنكتة من خلال لغة رمزية، ونقصد به هنا : تركيب صور مختلفة.

[1] وجيه فانوس الرمزي الأسطوري وحاوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38، ص 95.

[2] المرجع نفسه. ص 95.

[3] أحمد أبو زيد ص 7.

[4] المرجع نفسه ص 7.

أ- الرمز الاصطلاحي:

وهو المرادف بوجه من الوجوه للعلامة، قد يكون هذا الرمز عبارة عن كلمة، "فإذا نحن أبصرنا كلمة طاولة أو سمعنا من يتلفّظ بها، فإننا نعلم أن الحروف "ط ا و ل ة" تمثل شيئا آخر غير ذواتها، إنها تمثل هذا الشيء الذي هو الطاولة الماثلة أمامنا والتي تقع تحت ملمسنا وضمن أطر استعمالنا لها"[1]، أما "السبب الوحيد الذي يجعل الكلمة ترمز إلى الشيء، فهو الاصطلاح الذي قرّر تسمية هذا الشيء المعين بهذا الاسم المعين.... وفي هذه الحالة كما في حالات أخرى شبيهة بها، تقوم بين الرمز والمرموز إليه صلة تلازم متبادلة"[2] وقد تكون الصور رموزا اصطلاحية "كما هو الأمر في اعتبار قطعة القماش الحمراء اللون مثلا رمزا على الخطر"[3].

والعلم مثلا شعار الأمة، إلا أنه لا وجود لأية صلة طبيعية بين العلم الذي تتخذه أمة من الأمم وبين هذه الأمة نفسها، "فالعلم شيء متعارف عليه للدلالة على دولة بعينها، ثم درج الناس على ترجمة انطباعهم البصري، حين يرون هذا العلم، إلى مفهوم الدولة التي يرمز إليها وذلك وفقا لبعض المعايير التي تعتبر هي الأخرى معايير اصطلاحية"[4] ووفقا لهذه المعايير"تنشأ لدينا علاقة وثيقة بين الرمز والمرموز إليه، وهي علاقة تقع على صعيد يتخطّى صعيد الرموز الاصطلاحية البسيطة"[5].

---

[1] إيريك فروم: اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت. ط 1، 1992. ص 180

[2] المرجع نفسه

[3] احمد أبو زيد ص 4.

[4] إيريك فروم: ص 18.

[5] المرجع نفسه ص 19.

ب- الرمز العرضي:

في الرّمز العرضي يكون هناك الرّمز والتجربة التي تمثل المرموز إليه، وفي هذه الحالة "يكون الاقتران بين الرمز والتجربة المرموز إليها اقترانا عرضيا تماما، فالرمز العرضي يختلف عن الرمز الاصطلاحي من حيث كونه غير قابل للفهم فهما مباشرا من قبل الآخرين، اللهم إلا إذا شرحنا لهم حيثيات الأحداث المرتبطة بالرّمز"[1]،إذ يفترض أن يعيش أحد في مدينة معينة تجربة بائسة، فإذا ذكر اسم هذه المدينة على مسامعه فإنه سرعان ما يقرن بين اسم المدينة وبين تلك الصيغة من البؤس، تماما كما يقرن بين الاسم وبين صيغة من صيغ السعادة كما لو كان عاش تجربة سعيدة، والملاحظ أنه ليس ثمّة في طبيعة المدينة ما هو بائس أو سعيد، كل ما في الأمر أن هناك تجربة فردية كان قد عاشها الفرد في المدينة، وأن هذه التجربة هي التي جعلت من المدينة رمزا لصيغة محدّدة من صيغ الشعور[2] ونفس الأمر ينطبق على شارع من الشوارع أو ثوب من الأثواب، كانت له علاقة معينة مع حالة من حالاتنا النفسية.

ج- الرمز الجامع:

إذا كان الرّمز الاصطلاحي تختص به مجموعة محدّدة اصطلحته للدلالة على شيء محدّد، والرّمز العرضي يرتبط بتجربة معينة لا يفهم الرّمز إلا بالعودة إليها، فهناك رموز أخرى تدخل في تجربة كل كائن بشري، فإذا أخذنا مثلا رمز النار فنحن تستهوينا بعض خصائص النار التي تشتعل في المدفأة فنؤخذ قبل كل شيء بحيوية حركتها، فهي لا تنفك عن الحراك، لكنها رغم ذلك تظلّ متناهية مع

---

[1] المرجع السابق ص 19-20.

[2] أنظر المرجع نفسه ص 19.

نفسها، فهي توحي لنا بالمقدرة والحيوية والطمأنينة والخفة، ونحن عندما نستخدم رمز النار، إنما نصف تجربة حميمة تمتاز بالمواصفات نفسها التي نلاحظها عند اختبارنا البصري للنار، إذ يتولد لدينا انطباع بالحيوية والخفة والحركة والطمأنينة والبهجة، علما أن إحدى هذه المواصفات قد تطغى على شعورنا في آونة معينة، أما رمز الماء فنجد فيه خليطا من الحركة الدائمة والثبات، وندرك فيه صفة الحياة والاستمرارية والحيوية، وإذا كانت النار تتصف بالعزم والسرعة والإثارة، فإن الماء يتّصف بالهدوء والبطء والسكينة، ولا شك أن الماء يرمز إلى الحياة، لكنه يرمزُ إلى صيغة من صيغ الحياة أركز وأبطأ. فهو يوحي بالمؤاساة والسلوك أكثر مما يوحي بالعاطفة المتوقدة[1].

فالرمز الجامع "يقوم بالأساس على تجربة الإلفة المعيوشة التي تنحو نحو الربط بين عاطفة معينة أو فكرة معينة من جهة؛ وبين حدث أدركته الحواس من جهة أخرى"[2] والجسد يعبّر عن النفس في أيّ حال من الأحوال فيمتقع لون وجهك في حالة الخوف ويصفرّ، ويحاط بهالة نورانية وبشاشة في حالة الفرح، وتستثمر هذه الحالات في تركيب أو استعمال الرمز الجامع، إذ لا شك أن هناك علاقة وثيقة بين التجربة الذهنية والتجربة الجسدية. وإذا كنا نسمي هذا الرّمز رمزا جامعا فلأن البشر جميعا قد مرّوا بتلك التجربة المعيوشة، وهذا على كل حال ما يميّزه عن الرّمز العرضي الذي يقتصر من حيث طبيعته على كونه رمزا شخصيا وحسب، كما يميّزه عن الرّمز الاصطلاحي الذي يقتصر على فريق من الأفراد الذين يتداولون فيما بينهم بالاصطلاحات المجتمعية نفسها، إنّ الرّمز الجامع يضرب بجذوره في خصائص الجسد البشري بالذات، وفي خصائص الحواس

---

[1] أنظر المرجع السابق ص 20-21.

[2] المرجع نفسه ص 21-22.

والفكر، وهي خصائص مشتركة بين الجميع، وبالتالي فهي لا تقتصر على الأفراد بما هم أفراد ولا على فريق محدّد منهم[1]، ومن بين الرموز التي تجمع عليها البشرية نجد الميزان الذي يرمز إلى العدالة ، والحمام الذي يرمز إلى السلام.

تعد الرموز الاصطلاحية والرموز الجامعة أهم الرموز التي تدخل في تكوين الأساطير والحكايات، الأولى من خلال صورها المتميزة بالتكثيف، والثانية من حيث أنها تشكل تجربة كل كائن بشري.

3- الرمز والعلامة:

يختلف الرّمز عن الإشارة، فالإشارة هي جزء من العالم الطبيعي شأن السحاب في إيذانه بقرب نزول المطر، بينما الرمز جزء من العالم البشري، يفترض القصدية والإيحاء في الرؤية.

من جهة أخرى يختلف الرّمزSymbol عن العلامة* أو الدليل اللغوي (Signe) من حيث أنه "يشير إلى مفهومات وتصورات وأفكار مجرّدة، بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة، أو على الأقل إلى أمور أدنى في درجة التجريد"[2]. وحسب سوسير فإن العلاقة التي تشكل العلامة أو الدليل وهي علاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، في حين أن العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه مبررة "فلئن كان كل شيء قابلا لأن يكون رمزا فلا يمكن أن نحل محل صورة الميزان رمز العدالة أية صورة أخرى"[3] وفضلا عن ذلك "فإن الشطر المحسوس من الرمز

---

[1] أنظر المرجع السابق ص 22.

* العلامة هنا كمرتكز لعلم السيميولوجيا أو علم العلامات الذي لا يقتصر في دراسته على العلامة اللغوية وحسب وإنما يهتم بالعلامة في كل الأنظمة التعبيرية.

[2] أحمد أبو زيد ص 5.

[3] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي بيروت، ط1 1994، ص 75.

-وهو بمثابة الدال من الدليل الغوي- مجسّم ملموس، يتجلى من خلاله معنى باطن خفي"[1].

إن العلامة لا تتحقق إلا بالاستناد إلى الواقع الخارجي، ولا نستطيع تقويمها وإدراكها إلا ضمن نظام عام، فهي "تكتسب صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء مجتمع ما كوحدة دالة توحي بنفس الشيء- جملة- وتستدعي نفس التداعيات ونفس التعارضات"[2].

فالمدلول عليه بعلامة أبسط بكثير من المدلول عليه برمز، فالعلم ذو اللون الأحمر (دال) حين يوضع في الطريق فإنه يدل على وجود عائق (مدلول حسي)، بينما هذا العلم نفسه حين ترفعه دولة من الدول أو إحدى الهيئات والمنظمات فإن المدلول يكون أكثر تعقيدا، إلا أنه يحمل ايديولوجيات معينة ويدل على نظام سياسي واقتصادي ويحمل مشاعر وعواطف وتصورات فكرية، لا يحملها العلم الآخر الموضوع في الطريق[3]، فهو في الحالة الأولى علامة على الخطر، وفي الحالة الثانية رمز لكل تلك الأفكار.

فالعلامة سواء أكانت لغوية بطبيعتها الخطية المتمثلة إلينا في أصوات متتالية في شكل خطي، أو غير ذلك كالضوء الأحمر والأخضر في نظام إشارات المرور، إنما تحمل معنى واحدا تواضعت وتعارفت عليه جماعة ثم أصبحت ملكا للعامة، أما الرّمز فهو يحمل دلالات مختلفة إنه بالتعبير اللساني يمتلك دالا واحدا وعدة مدلولات.

---

[1] المرجع السابق ص 75.

[2] سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء المغرب، 1986، ص 26.

[3] أنظر: أحمد أبو زيد ص 5.

4 - الرمز والمجتمع:

سبق وأن ذكرت أن للرمز دالّ واحد وعدة مدلولات تتحدد وفق المجتمع، أي أن الرمز "يستمد قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه، أي أن المجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه"[1].

فالرّمز هو "شكل فارغ نقوم بملئه تبعا لثقافتنا وتبعا لما تمثلناه من خلال الواقع المحيط بنا، وهو – الرمز– لا يفرّغ محتواه أو دلالته إلا عبر مدوّنات Codes اجتماعية– ثقافية، مدونات تكون بالغة العمومية لدرجة أنها تتمتع بقوة القانون في كثير من الأحيان، والرمز لا ينتقل إلى مرحلة الشمولية إلا بعد حصوله على إجماع الوسط الذي أنتجه"[2]، فليس هناك مثلا ما يدل على أن اللون الأسود هو رمز للحداد، فقد يكون هناك لون آخر كالأصفر أو الأبيض المتعارف عليه في مجتمعنا، "فالمجتمع هو الذي يحدد الرمز، وهو الذي يضفي على الأشياء المادية معنى معينا فتصبح رموزا"[3].

إذا كان المجتمع هو الذي يحدد معنى الرمز، فهذا يؤدي إلى أن المعنى الواحد للرمز يختلف باختلاف الدلالة التي يتخذها المجتمع أو المنطقة بل وحتى الوظيفة المخصصة لذلك الرمز، وقد أورد لنا إيريك فروم الشمس كعنصر تختلف دلالته بين البلدان الشمالية والاستوائية، ففي مناطق الشمال حيث لا تتضب الشمس أبدا، تتوقف وفرة المحاصيل على وجود الحرارة الكافية، هكذا تكون الشمس عبارة عن تلك المقدرة التي تبث الحرارة والحياة والأمان والمحبة، أما في الشرق

---

[1] المرجع السابق ص 6.

[2] قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، دار السؤال، دمشق، سورية، ط1، 1984، ص 58.

[3] أحمد أبو زيد ص 6.

الأوسط حيث تسطع الشمس بقوة شديدة فإن الشمس تعتبر مقدرة خطيرة ورهيبة ينبغي بالمرء أن يتّخذ احتياطاته ضدها[1].

ومن ثم فللرمز وظائف متعددة تجعله أكثر دينامية في أصعدة متعددة، فعلى "صعيد علاقة الإنسان الفرد بالكون والمجموعة فهو أداة تعويض، ووساطة بين جميع مستويات الكون (بين السماء والأرض والمادة والفكر والطبيعة والثقافة والواقع والحلم، والشعور واللاشعور، تربط وتوحد وتدمج وتتجاوز المقابلات والتناقضات)"[2].

5 – الأسطورة نظام رمزي:

تعد الأسطورة في وجه من وجوهها نظاما من الرموز، يتفتح على أسراره، حين ندرك بدايته الممتدة في الأعماق، أعماق الحضارات الإنسانية، فعرّفت بأنها "نظم لوقائع رمزية في مجرى الزمان"[3] و"أنها ضرب من الحكاية التي تعبر بكلام رمزي عن أفكار دينية أو فلسفية، عن خبرات معيوشة من قبل النفس تكمن فيها دلالة الأسطورة بمعناها الصحيح"[4].

إن فكرة البعد الرمزي للأسطورة لم يعرفها الإنسان الأول، فهو لم يكن قادرا على تمييز الرمز عما يمثله، فالشمس عنده على سبيل المثال لا ترمز إلى الإله وإنما هي الإله نفسه، والمعروف أن الإنسان القديم ظل زمنا طويلا يعبدها لأنه كان مقتنعا بأنها الإله، إذ كانت تشكل عنده ماهية مستقلة، فلم يكن هناك رامز

السابق

[1] أنظر المرجع ، ص 23.

[2] محمد عجينة: ص 76.

[3] جيلبار دوران: البنى الأنثروبولوجية للمخيال، ص 411، عن المرجع نفسه، ص 72.

[4] ايريك فروم. ص 176.

ومرموز إليه، ولم يظهر التمييز بينهما إلا بعد أن استطاع أن يرى الرمز لذاته فقط[1].

للأسطورة أرضيات مختلفة بزغت فيها واحتوت هذه الأرضية بكل آفاقها وأبعادها، فحملت دلالات اختلفت حولها التأويلات باختلاف وجهات النظر*، ومن ثم فلا وجود لتفسير رمزي واحد للأسطورة "وأيا ما يكون الأمر من اختلاف التفسيرات. فإن النقطة الأساسية التي يرتكز عليها علماء الأنتروبولوجيا في كل توجهاتهم، هي ضرورة تفسير الأساطير ضمن البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع الذي تنتمي هذه الأساطير إليه"[2].

وخلاصة القول، إن للأسطورة دلالات متعددة، تتكشف بتحديد الاتجاه الذي نغوص من خلاله في أعماق المعنى، وضبابية المقصود فنكون أمام احتمال التأويل.

---

[1] أنظر قاسم المقداد. ص 51.

* نذكر من ذلك محاولات الفلاسفة، الأنتروبولوجيين، علماء الفولكلور رجال الدين، علماء التحليل النفسي.

[2] أحمد أبو زيد. ص 21.

نفسيا مشتركا للطبيعة الإنسانية القائمة في ذات كل إنسان فرد"[1] تنقل إليه عن طريق الوراثة.

إن الأسطورة عند يونغ هي الصور التي تعبّر بها النماذج الأصلية عن نفسها، اتسمت بطابع خاص وتمّ تداولها عبر أزمان طويلة "فالأسطورة تشكلها أو تصوغها الواعية، أي إن هذه تعطيها الشكل الذي يكفل لها الانتقال والشيوع، لكن روح الأسطورة، أو الحضّ الإبداعي الذي تمثله، والمشاعر التي تعبّر عنها وتستثيرها، بل لبّ موضوعها إلى حدّ كبير، كل ذلك إنما يأتي من الخافية العامة* أو الجامعة"[2]، أي أن كل عمليات أسطرة الطبيعة، أي التفسير الأسطوري للطبيعة كشروق الشمس وغروبها، أو قدوم الربيع بكل ما يحمله من حياة جديدة وخصب.... هي ليست بحال تعابير مجازية لهذه الأحداث الطبيعية، ولكنها بالأحرى تعابير ترمز إلى الدراما الداخلية اللاواعية للنفس التي يمكنها الوصول إلىْ الوعي الإنساني عن طريق الإسقاط، أي الانعكاس المرآتي في أحداث الطبيعي، وتصبح الأسطورة تعبيرا عن كيفية اختيار الإنسان لهذه الأشياء[3].

نستنتج أن الأسطورة والنماذج الأصلية عند يونغ هما وجهان لعملة واحدة، يشكل النموذج الأصلي الوجه الداخلي اللاواعي، والأسطورة الوجه الخارجي الذي ظهر إلى حيز الوجود.

إذا كانت الأسطورة تعكس النماذج الأصلية التي تشكل أساسا نفسيا عند كل فرد فهي عند يونغ أساس جوهري في حياة الإنسان، "فالإنسان الذي يظن أنه يقدر

---

[1] يونغ : عن المرجع السابق ص 29.

* الخافية العامة: اللاشعور الجماعي.

[2] نهاد خياطة: مدخل: علم النفس التحليلي. ك. غ. يونغ، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار، سورية ط1، 1985. ص 33.

[3] أنظر يونغ the Archetypes of the collective unconscious p 6,5 عن يوسف حلاوي: ص 34. و نهاد خياطة. المرجع السابق: ص 33.

يخلص ستروس إلى القول أن السر الكامن وراء كل الحضارات سواء منها البدائية أو الحديثة، هو النشاط اللاشعوري للنفس التي لا تتعدّى وظيفته فرض صور على مضمون[1]، فيصبح من اللامستبعد أن نقول أن: "العلوم الحديثة ليست بمنأى قصي عن هذه الأشياء المضيعة – الأسطورية أو الخيالية –، بل هي تحاول أكثر فأكثر دمجها وتشكيلها في حقل التفسير العلمي"[2].

فالأسطورة إذن هي طموح الإنسان في تحقيق وجوده بالوسائل المتوفرة لديه، بسيطة كانت أو معقدة، وخلاص من سلطوية الواقع الاجتماعي الذي يقيد رغباته اللامحدودة، فتدفعنا لأن نتوجس نبض اللامتوقع بين الفينة والأخرى؛ ونبحث عن اللامفكر فيه في هذه البنية المنفتحة على مغامرة التأويل.

2- كارل يونغ والنماذج الأصلية:

لقد أضاف كارل يونغ* مفهوما جديدا للأساطير، هو مفهوم اللاوعي الجماعي الذي يختلف عن اللاوعي الفردي أو الليبيدو بالمفهوم الفرويدي، الذي تصوره على "شكل قبو يختزن الخيالات الجنسية، ولا يكون العقل الواعي على علم بها، وبالنتيجة تكون الأساطير بحسب فرويد بمثابة تحرّر من الجنس"[3].

إن محتويات اللاوعي الجماعي تشكل ما أسماه يونغ: النماذج الأصلية، والتي "كانت ولا تزال قوى نفسية حية هاجعة في اللاوعي الإنسان الجماعي، الذي يختلف عن اللاوعي الفردي في كونه لا يستمد مكنوناته من تجارب الفرد الشخصية، بل من الموروث الإنساني العام"[4]، فهي "صور متجانسة تؤلف أساسا

---

[1] أنظر الأنتروبولوجيا البنيوية ص 28 عن يوسف حلاوي ص 21.

[2] الأسطورة والمعنى: ص 18.

* كارل غوستاف يونغ: عالم سويسري (1875–1921) تلميذ فرويد، صاحب مدرسة علم النفس التحليلي.

[3] K.K.Ruthven: Myth, the critical idiom, p 19 عن يوسف حلاوي. ص 31–32.

[4] C.G. Jung : the Archetypes of the collective unconscious p 3,4 عن ريتا عوض. ص 29.

من هذا الطرح يصبح "العقل الإنساني، بالرغم من الفروقات الثقافية بين مختلف أجزاء البشرية هو ذاته هنا وهناك وأنه يمتلك الطاقات ذاتها"[1] فلكل من الفكر الأسطوري والتفكير العلمي – حسب ستروس– "مستويين استراتيجيين تدرك المعرفة الطبيعية من خلالهما بوصفها موضوعا لهما"[2]. غير أن التفكير العلمي بفضل بناه – افتراضاته ونظرياته– يخلق وسائله ونتائجه على شكل أحداث، أي "التقدم خطوة خطوة في محاولة إعطاء التفسيرات لعدد محدود من الظواهر ثم الانتقال إلى نوع آخر من الظواهر وهكذا"[3]، في حين أن الفكر الأسطوري "يرتب الأحداث أو بقاياها فتستحيل بنى و متكونات"[4] ولهذا السبب فإنه أسير الأحداث والخبرات التي لا يكل أبدا من ترتيبها وإعادة ترتيبها في سعيه الدائم إلى إيجاد معنى لها[5]، و هذا لا يعني أنه "بمثابة السجين داخل الأحداث و التجارب التي يرتبها و يعيد ترتيبها ليحملها المعاني التي يكتشفها أو يبتدعها، بل إنه هو أيضا فكر متحرر يرفض انعدام المعاني أو اللامعنى الذي أحجم العلم عن مواجهته في بداية الأمر أو فاته الحسم في هذه المواجهة"[6] إنه الطموح الكلياني الذي يهدف "إلى التوصل بأقصر الوسائل الممكنة إلى فهم عالم الكون – ليس عاما فقط بل هو شامل.... إنها طريقة في التفكير تنص على أنك إن لم تفهم كل شيء فليس بوسعك تفسير أي شيء"[7].

---

[1] المرجع السابق، ص 20.

[2] الفكر البري. ص 35.

[3] الأسطورة والمعنى ص 18.

[4] .الفكر البري. ص 43.

[5] أنظر المرجع نفسه – ص نفسها.

[6] المرجع نفسه. ص نفسها.

[7] الأسطورة والمعنى: ص 18.

ليس نتيجة لاضطراب المنطق عند البدائي، بل بسبب المقدمات أو المعطيات المقدمة إليه[1]، وهو المفهوم الذي أجزم عليه ستروس وإن ذهب أبعد من ذلك في تحليله لبنية الفكر البشري.

يرى ستروس أن الإنسان كان دائما يفكر بالمستوى ذاته من الجودة و"أن المنطق الذي يستعمل في الفكر الأسطوري صارم مثل ذلك الذي يستعمل في العلم الحديث، وأن الفرق ليس في نوعية العملية الذهنية، ولكن في طبيعة الأغراض التي تطبق عليها"[2]، فالفكر الأسطوري ليس أقل دقة من التفكير العلمي الحديث، وليس الاختلاف القائم بينهما اختلافا في طبيعة التفكير الإنساني، بل في طبيعة الموضوعات التي يعالجها العقل الإنساني، والتطور الحضاري الحديث ليس نتيجة لتطور مقدرة الإنسان العقلية بل نتيجة اكتشاف موضوعات جديدة لبحثه ودراسته[3]، "إنه يستدعي طرائق ذهنية و مناهج معاينة، قريبة من مناهج العلم أو مماثلة له، إذ يصبح الكون في كلتي الحالتين موضوعا للتفكر"[4] فالشعوب الأولى إذن هي "شعوب تمتلك قدرة تامة على التفكير اللانفعي، إنها تتحرك بدافع الحاجة أو الرغبة في فهم العالم المحيط بها فهم طبيعته، وفهم مجتمعهم من جهة أخرى، ولتحقيق هذه الغاية تقدمت هذه الشعوب عبر وسائل فكرية عقلانية صرفة، كما ينبغي أن يفعل الفيلسوف أو العالم في حدود ما"[5].

---

[1] أنظر أرنست كاسيرر: الأسطورة والدولة ص 24.

[2] التعارض الثنائي : (Inbinary Opposition) ، Sebeok 1955 ص 62

عن عالم الفكر، ع73. ص55

[3] أنظر: ريتا عوض، أسطورة الموت والابعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1978، ص 24.

[4]- الفكر لبري، ص 21.

[5] ستروس: الأسطورة والمعنى ص 18.

ويستدل خليل أحمد خليل لتمثلات الأسطورة في عصرنا بالسينما إن يقول: "هذا بالتحديد ما تعبّر عنه السينما، هذه القوة الإعلامية الساحرة التي تخيل للإنسان ما لا يخطر بباله، حيث تتفاعل تقنيات عصر بكامله لتنتج خيلات Images ملونة، ناطقة، متحركة بتسلسل كأنها واقع آخر يحياه الإنسان فوق حياته اليومية والعادية"[1].

ويذهب رولان بارت إلى القول بأن الأسطورة ضرورة من ضرورات الحياة، إذ أن لكل عصر – بالنسبة إليه– أساطيره إلى جانب علومه الدقيقة وأن القرن العشرين هو الأغنى، بل الأقوى من الناحية الأسطورية، فالمجتمعات تعيش من علوم نسبيا، وتكاد تعيش كلها من معتقدات أسطورية لا يحدها حد و أن مجتمعنا هو حقل ممتاز للتعبير الأسطوري ينبعث من التأزمات التكنولوجية والاقتصادية التي نعايشها[2].

للأسطورة إذن استمراريتها التي تثبت أنها بنية من بنى الفكر البشري كما تثبت أن التفكير الأسطوري لم يكن قط أقل شأنا من التفكير العلمي، وهذا ما قال به نفر من العلماء، وأخص بالذكر العالم الأنتروبولوجي كلود ليفي ستروس والنفساني كارل غوستاف يونغ.

1- ستروس* وبنية الفكر:

يؤكد إدوارد تايلور Edwards Tylor على أن العقلية البدائية لا تتناقض مع العقلية المتحضرة، لأن صور الفكر وقواعد الاستدلال والبرهان هي ذاتها، صحيح أن النتائج التي تمخضت عنها العقلية البدائية تختلف عنها عند المتحضر، لكن ذلك

---

[1] تساؤلات بين الأسطورة والسينما ص 6.

[2] Roland Barthes : Mythologies, Ed du Seuil, Paris , p 224-225.

* عالم إثاسة، ولد في بروكسل عام 1908، يعد من مؤسسي علم الإثاسة البنيوي اهتم بتحليل أساطير الهنود الحمر.

IV- الأسطورة والتفكير العلمي:

تمهيد:

يظهر أن الخواء الأنطولوجي الذي كان يعيشه الإنسان البدائي (الأول) أمام الطبيعة، هو الدافع لنشأة أساطير كانت جوابا لما كان يقلقه وخلاصا إلى ما يطمح إليه من امتلاك للكون، وتحقيق للخلود، لقد كان لزاما عليه أن يخترع الأساطير ويبتكرها لأن ما حوله من مدهشات الكون وأعاجيبه التي لم يستطع إدراكها إدراكا علميا، حمله على أن يتوهّم لها تفسيرا ويتخيل أصولا ووقائع يرتاح إليها فتزيل حيرة نفسه وتبعث فيه نوعا من السلوى والعزاء والأمان في دوامة قلقه الوجودي.

إن الإنسان القديم لم يعان وحده القلق الأنطولوجي، ولكن الإنسان الحديث هو الآخر يعانيه، في مناخ آلي معقد، يضيع فيه الثبات والاطمئنان، والصدام مع سلطة الواقع بآلياته الاديولوجية المتعددة، فيدفعه هذا إلى الاحتماء بالأسطورة. لقد عرف الموت هذه الظاهرة التي ملكت تفكيره ولازالت تمتلكه اليوم، وما البحث عن إكسير الحياة الذي نلمحه في العديد من الحكايات الخرافية والمتمظهر في هيئة ماء أو نبتة معينة، إلا شفرة توصلنا إلى طموح ورغبة الإنسان الملحة في الخلود، فحقيقة الموت ستبقى مقلقة ومحيرة للإنسان إلى الأبد.

ليس الموت وحده الظاهرة التي أقلقت الإنسان وسببت له الحيرة، إنه دائما يعيش رغبته في الامتلاك والسيطرة من جهة، وعجزه أو افتقاده للقوة التي تسمح له بذلك، فهو منشطر التفكير بين القوة والعجز، وهذا ما يدفعه لأن يتخيّل أو يخلق بدائل لا معقولة أو أسطورية تظهر مكبوتات اللاوعي الطموح.

أن يحيا دون أسطورة يمثل حالة شاذة، فهو مقتلع عن تربة ماضية، ومنسلخ عن الحياة السلفية المستمرة في ذاته، وعن المجتمع الإنساني المعاصر"[1]،وفي ذلك يقول: "إن المجتمع الذي يفقد أساطيره – بدائيا كان أو متحضرا– يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه"[2].

ويخلص يونغ إلى القول: إن للإنسان البدائي نفس طريقة تفكيرنا، وما يفصله عنا هو فرضياته وحسب "فلا شيء يدل على أن الإنسان البدائي يفكر أو يشعر أو يدرك بطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن طريقتنا في التفكير أو الشعور أو الإدراك، فأداؤه النفسي هو جوهريا، نفس أدائنا، ولا يختلف عنا إلا في مسلماته الأولية"[3].

نقول إذن، إن استمرارية الأسطورة أو التفكير الأسطوري المتجلّي في طقس عديدة كطقس الموت وزيارة الأولياء – من الناحية الفعلية– أو في الموروث الشعبي على اختلاف أصنافه من حكاية، لغز، مثل....– من الناحية القولية–، ثم في تمثّلها الشعري الحداثي، ثم البعد الأسطوري للأفعال السينمائية، كل هذا يثبت حاجة الإنسان الملحة إلى الأسطورة، هي حاجة لتلك البساطة وذاك الجمال، هي حاجة لهذه القوة المجسّدة للتحرّر والإنعتاق، هي حاجة لكل القيم التي تحتويها وتطمح أن ترتفع بها إلى مستوى المثالية والكلّيانية.

---

[1] ريتا عوض: ص 29.

[2] the Archetypes p 154 عن ريتا عوض. ص 29.

[3] يونغ: علم النفس التحليلي. ص 167.

الفصل الثاني: الخرافة والأسطورة

I- ماهية الخرافة:

1- الخرافة والمعتقد:

لقد تم تأكيد وجود تلازم بين الأسطورة والحكاية الخرافية، وعدت الخرافة سليلة الأسطورة؛ استمدت كينونتها من العمق الحضاري لهذه الأخيرة بعد أن فقدت طابعها القدسي المتميز بكليته وأولينته، وبفعل من المخيال الشعبي الذي يمتلك قدرة على التحويل والتحوير، وبتأثير من الواقع الذي يسهم في تشكيل المتخيل*.

من هذا المنطلق عرّف أحمد كمال زكي الخرافة على أنها "بقايا معتقدات تضرب في أعمق أعماق العصور، وقد فقد المغزى في هذه الحكايات ومع ذلك لا نفتأ نحس دائما أثرها"[1].

وقد بيّن فلاديمر بروب أن حدود الخرافة تفسّر بحدود القدرات التخييلية للإنسان، ثم الواقع الذي ينعكس بطريقة غير مباشرة في الخرافات -وهي ميزة الفن-، وتشكل المعتقدات التي نمت في مستوى معين من التطور الثقافي أحد نقاط العبور بين الواقع والخرافة، يقول: " إنه لمن المحتمل جدا أن تكون قد وجدت صلة، تحكمت فيها قوانين بين الأشكال العتيقة للثقافة والدين من جهة، وبين الدين

---

* المتخيل: هو مجموعة الصور والتصورات التي تملأ وعي الفرد والجماعة تجاه شيء محدد أو جماعة أخرى، يرجع إلى: محمد أركون: الفكر الإسلامي. ترجمة هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص193-194.

1- الأساطير: ص65.

والخرافات من جهة أخرى، تموت ثقافة ويموت دين فيتحول محتواهما إلى خرافة"[1]*.

فالأسطورة تتحول إلى خرافة بعد أن تفرغ من محتوياتها الأولى المرتبطة بالدين والمعتقدات القديمة، محتفظة بالإطار العام للأحداث، إذ كثيرا ما تحكي أسطورة أعمالا أو أفعالا تسردها بتفصيلاتها الحكاية الخرافية ومن ثم تستثمران ماهية مشتركة على حد تعبير كلود ليفي ستروس**، فلا يعود الحدث هنا محك التفرقة وإنما يمكن أن نرد ذلك إلى الشخصيات*** المشكلة وفق الواقع.

يقدم لنا بروب موازاة بين الخرافات والمعتقدات، فيعرض لنا أشكالا ثلاثة هي الفرس الطائر، والطيور، والمركب الطائر، وتشخص هذه الأشكال عنده حاملات أرواح الموتى حيث يهيمن الفرس لدى شعوب الرعي والزراعة، والنسر لدى شعوب القنص والمركب لدى أولئك الذين يعيشون على شاطئ البحر، وهنا يتجلى البعد الواقعي في تشكيل النص الخرافي الجديد بصورة لاواعية تتحكم فيها معتقدات مترسبة في الذاكرة الشعبية، تتغير الأشكال فينتج لنا متخيلا يتوافق ورغبة الإنسان في الاستكشاف، وتمثل الحقيقة الكونية بمختلف أشكالها، يقول بروب: "يمكننا أن نتصور إذن أحد المرتكزات البنيوية الرئيسة للخرافة وهو السفر، كانعكاس لتصورات معينة حول أسفار الروح إلى العالم الآخر، فهذه الأفكار وغيرها أيضا تمكنت من الظهور في العالم أجمع على وجه التأكيد، مستقلة

---

[1]– مورفولوجية الخرافة: ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، د.ت، ص109.

* ترجم محمد معتصم هذه الفقرة في كتاب: مساجلة بصدد "على تشكل الحكاية" لصاحبيه فلاديمير بروب وكلود ليفي ستروس على النحو الآتي: "لقد خبت الاستعمالات الدنيوية والمعتقدات الدينية وصار ما تبقى منها حكاية شعبية". ص43.

** المرجع نفسه: ص43.

*** يمكن للشخصية هنا أن تكون إنسانا أو حيوانا أو شيئا.

إحداها عن الأخرى، بينما تكفلت التقاطعات الثقافية وتلاشي بعض العقائد بإنجاز الباقي، هكذا حلّ محل الفرس الطائر فرسا أشد تسلية"[1].

يمكن إذن لأي خرافة أن تنتشر في كل جزء من العالم آخذة طابع الإقليم الذي نزلت فيه أثناء انتشارها، نذكر من ذلك الخرافة التي جمع لها روبرتس وارن (Warren Roberts) أكثر من أربعمائة نص من جميع أنحاء العالم[2]، والمعروفة بـــ "الفتاتين الرحيمة وغير الرحيمة" أو البنت الطيبة والبنت الشريرة"* وهي تشبه إلى حد ما حكاية بقرة اليتامى أو لونجة التي تروى في المغرب العربي عامة على عدة روايات.

للخرافة إذن امتدادات إلى الأسطورة فكان التشابه قائما بينهما، وقد أقرّ به كل من العالمين فلاديمير بروب وكلود ليفي ستروس "فبروب ينعت الحكاية العجيبة بأنها أسطورية (بقدر ما نقوم في تكوينها على الأسطورة) ويتبين ليفي ستروس في الحكاية أسطورة "مضعفة" قليلا"[3]، وإذ ذاك اكتسبت الخرافة طابعا عجيبيا، يقول ملتسكي: "إن العجيب في الحكاية والذي صار عرفيا جدا يوجد

---

[1]- مورفولوجية الخرافة: ص109.

[2]- نظريات الفولكلور المعاصرة: ريتشارد دورسون. ترجمة محمد الجوهري وحسين الشامي، دار الكتب الجامعية القاهرة، د.ت، ص50.

* تروى هذه الخرافة في مصر على النحو الآتي: تضطهد زوجة الأب ابنة زوجها وترسلها إلى "أمنا الغولة" على أمل الخلاص منها، وفي طريقها إلى الغولة تعامل عدة كائنات كالنحلة والغراب والوردة...الخ معاملة رحيمة فيدعو لها كل من تلك الأشياء أن تكون خاصية من مظاهر جمالها (أن يكون طول النخلة في شعرها، حمرة الورد في وجنتيها...) حتى تنتهي إلى الغولة فتعاملها نفس المعاملة فتتمنى لها كل خير فتعود إلى زوجة أبيها في أبهى صورة، وإذ تثور غيرة زوجة الأب منها تدفع بابنتها هي إلى نفس الطريق فتعامل الفتاة نفس المخلوقات معاملة قاسية فتدعو لها أن تكون كل خصائصها عيوبا فيها أن يكون طول الشجرة في ساقيها وسواد الغراب في وجهها، حتى تنتهي إلى الغولة فتتمنى لها نفس الأشياء الضارة.

[3]- إفكيني ملتسكي، عن مقدمة: مساجلة بصدد "علم تشكل الحكاية" كلود ليفي ستروس وفلاديمير بروب. ترجمة محمد معتصم، دار قرطبة للطباعة، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص15.

مقطوعا من عرفيات ملموسة ومعتقدات وتعليمات طقوسية تحصرها كل ثقافة حصرا واضحا"[1].

2- الخرافة والواقع:

لقد أكّد بروب في أكثر من موضع على أن منبع الخرافة هو الحياة بصفة عامة، بيد أن الخرافة العجيبة في نظره لا تعكس الحياة إلا قليلا جدا، فكل ما يأتي من الواقع يشكل شكلا ثانويا، بينما ترتبط الأشكال الرئيسية بالتصورات الدينية القديمة، ويضع افتراضا وهو أنه إذا وجد شكل مشترك بين وثيقة دينية وخرافة، فالشكل الديني أولي وشكل الخرافة ثاني، ويخلص إلى القول إن "الخرافة العجيبة تفتقر نسبيا خلافا لطبقات الخرافات الأخرى (كالأحدوثات والقصص القصيرة والفابلات ... الخ) إلى العناصر التي تنتمي إلى الحياة الواقعية، وقد بولغ غالبا في تقدير دور الواقع في خلق الخرافة"[2].

إن الخرافة إذن ليست انعكاسا مرآتيا للواقع، وإنما تستثمر الواقع استثمارا فنيا يتوافق وخيال الإنسان المتخم بالحيرة والدهشة والقلق والممتلئ حنينا للعودة إلى حالته الأولى بحثا عن جنته الطوبى حيث الطهارة والكمال.

للخارج حضوره في النص السردي لا من حيث أنه أحداث ووقائع مادية بل "كمخزون للذاكرة التاريخية واللحظوية، الذاكرة لا بمعنى التذكر بل كمستوى للمتخيل، ...، هي ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي فيه"[3].

---

[1]- المرجع السابق ص22.

[2]- مورفولوجية الخرافة: ص153.

[3]- يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط3، 1985، ص13.

فالخرافة من حيث هي نص سردي تنهض من ذاكرة، وذاكرة تستقل عن واقع مادي، تستقل عنه ولكن به، تستقل حاملة أثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين النص كمستوى للإبداع والواقع المادي الاجتماعي، وتحولت إلى ذاكرة[1].

المشكلة إذن تكمن في وجوب التمييز بين الواقعية الفنية ووجود عناصر تنتمي إلى الحياة الواقعية، يقول بروب "إننا لا يمكن أن نحل مشكلة العلاقة بين الخرافة والحياة العادية إلا بشرط عدم نسيان الفرق بين الواقعية الفنية، ووجود عناصر صادرة عن الحياة الواقعية، وغالبا ما يرتكب العلماء، خطأ حين يبحثون في الحياة الواقعية عما يطابق محكيا واقعيا"[2].

إن هذا التمييز يتم باستدعاء الرؤية كمقولة تسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل*، من الخطاب كواقع لغوي يشكل حجما وفضاءا، "حجمه هو في الدلالات التي يولدها انتظامه، الدلالات تولد في حركة الانتظام فتشكل بالعلاقات بينها فضاء هذه الحركة"[3] إلى التخيّل بحضور للذاكرة.

إن الرؤية هي المعبر نفسه بين القول** والمتخيّل، إذ بها تنهض المسافة الأبعد بين الشيء كمرجع وبينه كحضور في البنية (النص) أي بين الشيء كما هو قبل الرؤية إذا صح التعبير وبينه في هذه الرؤية، أو بين الواقعي وبينه من حيث

---

[1]- انظر: المرجع السابق: ص14.

[2] المرجع نفسه، ص153.

* يطرح تزفيطان تودوروف بعمق قضية الانتقال من الخطاب إلى التخيّل والعناصر التي تحكم هذا الانتقال في كتابه: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء ط 2 –1990، ص 50 وما بعدها.

[3] يمنى العيد ص18.

** القول هنا بمعنى الخطاب.

هو في البنية[1] إنها "موقع تحريف أو انزياح، ولكن منسجم، غير متناقض.... إنه انزياح يعمد إلى خلف نسق هذا العالم المتخيّل"[2].

هذا الانحراف يحمل واقعيته التي لا تعد في أي حالة من الأحوال "مطابقة الواقع من حيث هو موجودات طبيعية واجتماعية، لأن فهم الواقعية باتجاه هذه المطابقة لا معنى له سوى نفي الأدب وصولا إلى جوهرته إما بجوهرة الطبيعة، وإنما بجوهرة الأساس المادي، بما يعيدنا إلى نظرية المحاكاة وطموح الظاهرة للتماهي في مثالها أو أصلها"[3].

تبنّى بروب من جهة أخرى دور الواقع في تشكيل النص السردي، ليس كمرجع للرؤية، وإنما كمرجع لا براز مختلف التحولات التي يمكن أن تطرأ على الخرافة، ويظهر هذا واضحا في المثال الذي أوردناه سابقا حول الفرس الطائر والطيور والمركب الطائر، وكيفية تغير أشكالها بتغير الواقع.ف"دور الواقع في تحولات الخرافة بالغ الأهمية، إن الحياة الواقعية لا تستطيع تحطيم البنية العامة للخرافة فمنها تستمد مادة مختلف الإبدالات التي تقع في الخطاطة القديمة"[4].

وقد أشار ليفي ستروس إلى البعد الرمزي الذي يمكن أن يتخذه أي شكل من هذه الأشكال، فالعقاب مثلا يرمز إلى النهار والبوم إلى الليل، فتتشكل الثنائية ليل /نهار، بما تختزنه من معان وتأويلات تحيل عليها مختلف الطقوس والمعتقدات الدينية، فيصبح "فهم معنى لفظة في الحقيقة هو دوما تبديلها في جميع

---

[1] أ نظر السابق ص 79.

[2] المرجع نفسه ص 79-80.

[3] المرجع نفسه ص 83.

[4] مورفولوجية الخرافة : ص154.

سياقاتها، وفي الأدب الشفاهي يتم تقديم هذه السياقات، أولا من طرف مجموع المتغيرات أي نسق التوافقات والتنافرات التي تميّز المجموع القابل للتبدّل"[1].

فالواقع يدخل في علاقة غيابية* مع النص مشكلا لغة ترميزية، يستوجب فهمها تداعيات لهذا الواقع، إنها استدعاء لعناصر غائبة من النص وعلى قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية، وبفعل من الرؤية التي تخلق هذه اللغة، فنصبح أمام متخيّل يسترسل كل ما هو عجيبي، مثير للخوف والرعب والدهشة.

3- الخرافة والأسطورة

يؤكد فلادمير في أكثر من موضع على وجود تقارب بين الخرافة والأسطورة، ويركز أساسا على الحكاية العجيبة تلك التي يراها تنحدر من الأسطورة، وبالتالي فهي تشاكلها من حيث التشكل أو تراسل بعض الأحداث، وقد تفطن كلود ليفي ستروس هو الآخر إلى الصعوبة التي تحول دون التفريق بين الصنفين وأرجعها للأسباب الآتية:

1- هناك محكيات لها طابع حكايات في مجتمع، هي أساطير عند مجتمع آخر، والعكس بالعكس.

2- إن عالم الأساطير، يكاد يتبين دوما أن المحكيات نفسها والشخصيات نفسها والحوافز نفسها، توجد ثانية تحت شكل مطابق أو محول في أساطير شعب وحكاياته.

---

[1] علم تشكل الحكاية ليفي ستروس: ص49.

* يعرض علينا تودوروف في كتابه الشعرية: نوعين من العلاقات يمكنها أن تحكم النص السردي: علاقات بين عناصر مشتركة الحضور حضورية، وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة: غيابية: ص30-31 .

3- إننا نادرا ما نستطيع أن نقتصر على الأساطير وحدها كما ميزها الأهالي، كي نشكل السلسلة الكاملة لتحولات موضوعة أسطورية. بل يتعين علينا البحث عن بعض هذه التحولات في الحكايات[1].

إن الثابت العرفي يجمع على وجود تمايز بين الأسطورة والخرافة يمكن تفسيره بعلة من العلل، وإن كان الاتفاق بينهما قائم وبدرجة كبيرة، وقد حاول ستروس أن يبين لنا هذا التمايز بقوله: "إن الحكايات تقوم على تعارضات أضعف من تلك التي نجدها في الأساطير، ذلك أنها ليست كونية أو ما ورائية أو طبيعية كما في هذه الأخيرة، وإنما هي محلية، أو مجتمعية، أو أخلاقية في الأغلب، ثم إن الحكايات تقوم بالضبط على نقل مضعف لموضوعات، يشكل تحقيقه الموسع خاصية الأسطورة"[2].

لغة الأسطورة إذن هي لغة كشفية تطمح إلى استكناه غموض الغيبي والماورائي وبلوغ الحقيقة المثلى وفق تعاليم الدين، بينما تمثل الحكاية التمثل الواقعي الذي يسعى إلى بلورة قيمه الأخلاقية التي يقرّها، فالأسطورة هي موضوع اعتقاد تتميز بطابع قدسي يمثل كل ما هو أولي وكلّي، والذي يثير الإحساس بالرعب والخوف والهول، أما الخرافة فهي المتخيّل الذي يمثل الناقص وغير الحقيقي، يقول فلادمير بروب :"إن إحدى الخصائص المميزة للحكاية* هي أنها تقوم على الابتكار الشعري وتمثل تجلّي الواقع، فكلمة حكاية

---

[1] مساجلة بصدد: "علم تشكل الحكاية": ص40.

[2] المرجع نفسه : ص 40-41.

* الحكاية بمعنى خرافة ذلك أن فلادمير بروب يعتبر الحكاية العجيبة أحد أصناف الخرافة.

ترادف"ملحة"و"أكذوبة".... وبالعكس فإن الأسطورة محكي ذو طابع مقدس يؤمن بحقيقته، لكنه أيضا يعبر عن الاعتقاد المقدس لدى الشعب"[1].

يبين لنا خزعل الماجدي الفرق بين الخرافة والأسطورة بالنظر أولا إلى الشخصيات المعتمدة في كل نوع، ثم من حيث علاقة كل منها بالدين، إن الخرافة عنده "تعتمد على أبطال رئيسيين من البشر أو الجن في حين أن أبطال الأسطورة هم الآلهة أو أنصاف الآلهة، أما البشر فيظهرون فيها بشكل عرضي.. كما أن الخرافة تكون دائما مثقلة بالخوارق والمبالغات"[2] ثم يقول: "تكتسب الأسطورة موقعا دينيا مقدسا في حين لا ترقى الخرافة إلى هذا الموقع، إذ هي حكاية خيالية لا تمتلك علاقة عضوية مع الدين"[3].

لقد ذكرنا قبلا أن هناك حالات كثيرة تتطابق فيها الأسطورة والحكاية من حيث الشكل واعتبرنا أن هذه الحكاية تتحول عن الأسطورة، غير أن بروب يستثني من ذلك أساطير نشأة الكون أي الأساطير التي حول خلق أو أصل العالم والحيوانات والناس والأشياء، التي يرى أن لا صلة لها بنسق الحكاية العجيبة ولا يمكن لها أن تتحول إلى حكاية، أما إذا حدث وأن قامت الحكاية والأسطورة على نسق واحد، تكون الأسطورة دائما أقدم من الحكاية، ويقدم لنا مثالا عن تاريخ أوديب سوفوكليس "فهو في بلاد اليونان أسطورة، لكن المدار يتخذ في العصور الوسطى طابعا مقدّسا مسيحيا، ويصير بطله الآثم الكبير "الاسخريوطي"أو قديسا، مثل "كريكوار" أو "أندريه الكريتي" أو "ألبان"، الذين كفّروا عن خطيئتهم الكبرى

---

[1] المرجع السابق: ص82.

[2] بخور الآلهة، دراسة في الطب و السحر و الأسطورة و الدين، منشورات الأهلية، مصر الطبعة الأولى 1998، ص 59.

[3] المرجع نفسه: ص59-60.

بفضيلتهم الكبرى، لكن عندما يفقد البطل اسمه ويفقد المحكي طابعه المقدّس، تتحول الأسطورة والخرافة إلى حكاية"[1].

يمكن أن نلمح تجليات أسطورة الخلق في بعض الحكايات الجزائرية، ونذكر منها حكاية "الغول صاحب السبعة رؤوس"، التي تتضمن أحداثها ابتلاع الغول لطفل كان يجده في مغارة ثم يقذفه من جديد، هذه العملية التي توحي بالرغبة في الخلق المتجدّدة التي تتضمنها أسطورة الإله الذي كان يقوم بنفس العملية.

4- أصناف الخرافة:

يقدم لنا بروب تقسيما للخرافة أورده ميلر، وهو الذي يقسمها إلى خرافات عجيبة Merveilleux وخرافات العادات وخرافات عن الحيوان*. ثم يستطرد فيقول "ألا تتضمن الخرافات عن الحيوان عنصرا عجيبا وربما عناصر عجيبة بالغة الوفرة؟ وإذا عكسنا الأمر، ألا تقوم الحيوانات بدور كبير الأهمية في الخرافات العجيبة"[2].

من الثابت في التراث العربي أن الخرافة هي التي تكتفي كما في كليلة ودمنة بسرد واقع مرئي من بعيد، حيث تنطق الأشياء والحيوانات والنباتات وتدخل كلها في مرآوية (بانوراما) كونية هدفها التعبير والاستعبار[3] وقد أكّد على هذه الخاصية للخرافة فلادمير بروب مدرجا هذا الصنف من الخرافة فيما أسماه الخرافة العجيبة يقول: "إننا سنرى فيما بعد أن الخرافات تسند، بسهولة بالغة،

---

[1] مساجلة بصدد: "علم تشكل الحكاية" ص83.

* يتوافق هذا التقسيم وتقسيم المدرسة الميثولوجية للخرافة (خرافات أسطورية، خرافة العادات، وخرافة الحيوان) أنظر هامش مورفولوجية الخرافة ص 167.

[2] مورفولوجية الخرافة ص 21.

[3] أنظر: خليل أحمد خليل، مقال: تساؤلات بين الأسطورة والسينما، مجلة عالم الفكر ع 93.، ص5.

أفعالا متشابهة إلى البشر والأشياء والحيوان، وهذه القاعدة تستلزم خاصية فيما يسمى الخرافات العجيبة"[1].

يبدو من هذا المفهوم للخرافة أن خليل أحمد خليل، كان يقصد خرافة الحيوان –هذا إذا سلمنا بأن كليلة ودمنة، تدخل ضمن الأدب الشفاهي– التي غالبا ما يكون هدفها أخلاقي بحت، ثم إذا كانت الخرافة العجيبة تعمل هي الأخرى أحيانا على استنطاق الحيوان فكيف يمكننا أن نفرّق بينهما وبين خرافة الحيوان؟ يمكننا أن نقول أن الخرافة العجيبة بالإضافة إلى استثمار الحيوان، يميّزها طابعا عجيبيا يعمل على خرق قوانين الواقع وتبديله، بخلاف الغريب الذي لا يتعدى كونه ضربا من كذب الحواس وخداع المخيّلة*.

للحكاية العجيبة إذن رؤية سحرية Vision Magique تميّزها عن الحكاية الغريبة Conte Fantastique "إذ يستند هذا الصنف القصصي إلى التأرجح المستمر بين الواقع والخيال، بين المنطق واللامعقول، وكأن القارئ يشعر أن العنصر القصصي قد غمر واقعه واستولى على كيانه، بينما تعمد الحكاية العجيبة الانفصال الجذري بين الواقع والخيال"[2].

يعرض علينا بروب تقسيما آخر للخرافة هو لـــ وونت في كتابه سيكولوجية الشعوب وهو كالآتي:

1– خرافات أسطورية.

2– خرافات عجيبة خالصة.

---

[1] المرجع السابق ص 20–21.

* يفصل تودروف بدقة بين مفهوم الغريب والعجيب في كتابه: مدخل إلى الأدب الفانطاسي.

[2] سمير المرزوقي –جميل شاكر :مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر،دت ص57.

3- خرافات وفابلات بيولوجية.

4- فابلات خالصة عن الحيوان.

5- خرافات عن الأصل.

6- خرافات وفابلات هزلية.

7- فابلات أخلاقية.[1]

اعترض بروب هذا التقسيم لأنه يعمد إلى تقسيم النوع الواحد إلى عدة أقسام ومن ذلك رفضه لقسم الخرافات أو الفابلات الأخلاقية لأنه غالبا ما تكون الفابلات الخالصة أخلاقية والعكس بالعكس[2].

بعد هذه التقسيمات المقدمة للخرافة يخلص أخيرا إلى القول بأن الخرافة العجيبة تتوفر على "بنية مطلقة الخصوصية، تلاحظ للتوّ، وإليها يرجع تحديد هذه المقولة Catégorie حتى ولو لم نكن على وعي بها"[3] وهذا المفهوم سيدفعه إلى تحليل هذه البنية وفق الوظائف.

II- الدراسة البنائية للأسطورة والخرافة:

1- التحليل البنائي للأسطورة:

إن معظم الفضل في إعادة توجيه النظر إلى الأساطير، وضرورة دراستها كجزء من البناء الاجتماعي، إنما يرجع إلى كلود ليفي ستروس الذي حاول تقرير منهج جديد من مناهج التحليل البنائي للنصوص الفولكلورية ينبني على النظرية اللغوية.

---

[1] مورفولوجية الخرافة ص22.

[2] أنظر المرجع نفسه ص22.

[3] المرجع نفسه ص نفسها.

يشير ليفي ستروس إلى أن دراسة الأساطير تجابه الدارس بموقف يبدو متناقضا للوهلة الأولى، فمن ناحية تظهر الأسطورة وكأنها تفتقر تماما إلى المنطق، بمعنى أن أي شيء يصير محتمل الوقوع في الأسطورة، حتى ليمكن أن نعزو أية خاصية أو ميزة إلى أي موضوع من الموضوعات أو شكل من الأشكال، وهو ما عبّر عنه بقوله "إنه في الأساطير يصبح كل شيء ممكن"[1]، غير أن هذا الاعتقاد من الواضح من الناحية الثانية أنه يهز بعنف ذلك التشابه المذهل الذي يوجد بين الأساطير التي تنتمي إلى المناطق المختلفة، وإلا فكيف يمكننا إذا نحن سلمنا بأن محتوى الأسطورة أمر عرضي أو اتفاقي أن نفسر حقيقة تشابه الأساطير في مختلف أنحاء العالم.

في محاولاته لتفسير الأسطورة يلجأ ستروس إلى البحث عن البنية التحتية اللاشعورية للفرد، هذا اللاشعور الذي يعزى إليه تشابه الأساطير في كل أنحاء العالم وهو عنده "فارغ دائما إنه كالمعدة التي يمر بها الطعام، وهو جهاز تكمن وظيفته في أنه يفرض قوانينه البنائية على العناصر التي تأتيه من الخارج"[2]، إن هذا المبدأ يجعله يرفض محاولات أربعة لتفسير الأسطورة، وهي على التوالي تلك التي ترى في الأسطورة:

1- التعبير عن المشاعر الأساسية العميقة في المجتمع.

2- محاولة لتعليل أغرب الظواهر، سواء منها الفلكية أو الكونية إلخ.

3- انعكاس لتعليل أغرب الظواهر، سواء منها الفلكية أو الكونية.

---

[1] الأنتروبولوجيا البنيوية عن: محمود أبو زيد : مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير عالم الفكر ع3 ص203.

[2] أنظر الأنتروبولوجيا البنيوية عن: محمد ابن حمودة، الأنتروبولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف من خلال أبحاث ليفي ستروس، دار محمد علي الحامي صفاقس، تونس، ط1، 1987، ص104.

4- التنفيس عن مشاعر ترزح تحت وطأة الكتب[1].

إن التناقض القائم في طبيعة الأسطورة هو شبيه بالتناقض الذي عرفته اللغة نفسها، حين لاحظ بعض فلاسفة اللغة أن بعض الأصوات في لغة معينة ترتبط بمعان محددة،فحاولوا أن يكتشفوا علة ارتباط هاته الأصوات بتلك المعاني،لكن هذه المحاولات اصطدمت على أية حال بحقيقة أن هذه الأصوات ذاتها توجد أيضا في لغات أخرى على الرغم من أن المعنى الذي تعبّر عنه يختلف تماما، فاستنتجوا أنه ليس للأصوات قيمة بذاتها، وأن الأهمية تكمن في العلاقة التي تربط الوحدات الصوتية المختلفة[2].

إن هذه المقاربة بين الأسطورة واللغة دفعته إلى تحليل الأسطورة انطلاقا من النظرة السوسيرية للغة المؤسسة على مجموعة من المبادئ كفكرة الزمن بالنظر إلى اللغة والكلام، ثم اعتباطية العلامة اللسانية المشكلة من الدال والمدلول، هذه المقاربة أوصلته إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

1.1- الأسطورة واللغة:

أ- الأسطورة والزمن:

في مقاربته للأسطورة شدّد ستروس على طابعها الشفهي "فالأسطورة تشكل جزءا من اللغة، نعرفها بالكلام وتتعلق بالكلام"[3]، فلكي نعرفها فلا بد من أن تروى وتحكى، أي هي جزء من الكلام الإنساني، وهي في نفس الوقت تماما كاللغة.

---

[1] الأنتروبولوجيا البنيوية عن يوسف حلاوي ص22

[2] أنظر محمود أبو زيدا ص 209-210. وريتا عوض المرجع السابق. ص209-210.

[3] الأنتروبولوجيا البنيوية ص246 عن: محمد بن حمودة: ص104.

كيف يمكن للأسطورة أن تكون اللغة والكلام في الوقت نفسه، من المفيد هنا أن نسترجع تلك التفرقة التي وضعها سوسير بين اللغة Langue والكلام Parole "حيث أن اللغة تنتمي إلى زمن يمكن إرجاعه* بينما الكلام غير قابل لهذا الإرجاع"[1].

إن هذا التمييز بين اللغة والكلام قد تمّ قياسا إلى اختلاف الزمن المستخدم في كل منهما، ومع ذلك ينبغي الانتباه إلى أن العلاقة بينهما هي علاقة جدلية يخلق الكلام اللغة، لكن اللغة تحدد الكلام.

. بالنظر إلى الأسطورة يمكن ملاحظة أنها تستعمل مرجعا ثالثا يؤلف بين خصائص المرجعين السابقين، حيث نجد أن الأسطورة من ناحية، تشير دائما إلى أحداث يظن أنها وقعت في الماضي البعيد "فهي تعالج على الدوام حوادث تمت في "غابر العصور" وفي "فجر الزمان"، ولكن من سمة هذه الحوادث أنها تؤلف فيما بينها بنية متماسكة ومتضامنة، بحيث تمسح وفي نفس الآن الزمان الماضي والحاضر منه والمستقبل"[2]، أي "أن طريقة سردها تنحو منحى بعيدا عن الزمن، إنها تتصف بنمط لاوقتي أو لازماني"[3].

إن صفة أو ميزة الأسطورة اللازمانية تعود لكونها تحمل قيمة "فمادتها الأساسية لا تتمثل في أسلوبها أو في موسيقاها الأصلية أو حتى في تركيبها اللفظي، ولكن فـــي الطريقة التي تنتقل بها، أو الرسالة التي تضمنتهـــا مادتهـــا

---

* ذلك أن اللغة هي نتاج للقوى الاجتماعية، بل ينبغي أن نزيد على ذلك، إن هذه القوى تعمل بفعل الزمن وتبعا له، متذكرين دائما أنها إرث لهم سابق، إنها تتعلق بالماضي أنظر: فرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة: ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية. 1986. د ت.ص96.

[1] محمود أبو زيد: المرجع السابق. ص210.

[2] محمد ابن حمودة. ص104-105.

[3] محمود أبو زيد ص210.

أو القصة التي ترويها"[1]. إنها لا تنقل الواقع بل تغيّره وتحرّفه وهي من ثمة لا تعبّر عن شيء بقدر ما تعبّر عن قيمة بل هي قيمة[2].

ب- مكونات الأسطورة:

. إن المعنى الذي يمكن استخلاصه من الأسطورة لا نجده في العناصر المنعزلة التي تدخل في تكوين الأسطورة، ولكن في طريقة تكوين هذه العناصر "فالوحدات الحقيقية المؤلفة للأسطورة ليست العلائق المنعزلة، بل حزم من تلك العلاقات، والشكل الحزمي لهذه العلائق هو الوحيد الذي يمكن استخدامه وجمعه حتى ينتج معنى"[3]، فالأسطورة هي شكل ومعنى، ومن ثم يصعب الوصول إلى دلالتها الحقيقية إذا لم نعتبر الناحيتين معا، وذلك هو المفهوم الذي تردد في كتابات بارت من حيث تأكيده "أن الأسطورة لا يمكن أن تكون شيئا أو تصورا أو فكرة، بل هي شكل ومعنى ومن هنا انتماؤها إلى علم العلامات الذي يسلم بالعلاقة بين الدال والمدلول Signifié et Signifiant، ويكتسب وحدته وتماسكه على مستوى الأشكال"[4]، "إنها نظام سيميولوجي ثانوي"[5].

فالأسطورة تشارك اللغة طابعها البنيوي، غير أنها تختلف عن اللغة في كونها تنتمي إلى نسق Système أشد تعقيدا من مستوى الفونيمات Phonèmes أو الصواتم (وحدات الكلام)، والمورفيمات Morphèmes أو الصياغم التي نجدها في اللغة، و إلا أصبحت متداخلة ومختلفة مع أي شكل من أشكال الكلام.

---

[1] المرجع السابق ص211.

[2] - Roland Barthes : Mythologies, p. 202 , 232.

[3] محمد إبن حمودة ص105.

[4] - Rolland Barthes : p. 193, 196.

[5] - Idem : p. 199.

لقد ماثل ستروس بين الصوتم أو الفونيم وما يسميه ميتام Mythème وأطلق عليه لفظ "الوحدة الجوهرية الكبرى" أو "الوحدات المجملة" Gross Constituent units إشارة إلى أصغر وحدة دلالية تشمل عليها الأسطورة، مؤكدا عدم وجودها بين الفونيمات أو المورفيمات "وهي الأخرى شأنها شأن الصوتم وحدة تضادية Appositive وهي كذلك علائقية وسلبية"[1]، إنها تقوم على التقابل مع وحدات أخرى في نفس الأسطورة، وهنا تبرز الوظيفة التزامنية للأسطورة، وقد تظهر علاقات تنتسب لنفس الحزمة أو الوحدة الكبرى متباعدة من وجهة نظر زمنية أو تزمنية فيصبح لهذا النسق بعدين تزامني وتزمني يجمع بين خصائص اللغة من حيث هي "نظام اجتماعي له وجود حقيقي في العقل وتنتظم عن طريق الحضور المتزامن"[2] والكلام من حيث هو"وجود مباشر واستخدام فردي للغة ينتظم عن طريق التتابع"[3]. "ففي اللغة اليومية الشمس هي كوكب النهار، على أن ميتم الشمس، مأخوذ لذاته وفي ذاته هو غفل من أية دلالة، فهو قادر بحسب الأساطير التي نختار اعتبارها على تغطية المضامين الفكرية الأكثر تنوعا، والحق أنه ليس لأحد حين مطالعته لظهور الشمس في غضون أسطورة ما، أن يبتسر هويتها الفردية، ولا طبيعتها أو وظائفها، وحدها علاقات المعية أو التقابل التي تقيمها في مدى الأسطورة مع مياتم أخرى قادرة على إصباغ الدلالة عليها، وهي دلالة لا تعود على وجه التخصيص إلى أي ميتم منها، ولكنها صنيعة وحدتها جميعا"[4].

---

[1] محمد ابن حمودة: ص105.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد:دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1994، ص31.

[3] المرجع نفسه ص 31.

[4] Claude Lévi Strauss Le regard éloigné P198-199 عن محمد ابن حمودة ص 105.

يخلص ليفي ستروس إلى القول بأنه إذا كانت الأسطورة تحمل معنى، فإن ذلك لا يقتصر على معنى العناصر التي تشارك في إنشائها، ولكنه يتوقف على الطريقة التي تتألف وفقها هذه العناصر، أي "أن المعنى الحقيقي للأسطورة لا يظهر إلا إذا انتبهنا إلى تلك الخاصية النوعية المميزة للزمن الأسطوري الذي رأينا أنه متساوق ومتزامن في آن واحد معا، وهو الأمر الذي لا يتم إلا إذا تعاملنا مع الوحدات الجوهرية في الأسطورة لا على أنها علاقة منعزلة، ولكن مجموعات من هذه العلاقات، أما المعنى فلا يظهر إلا بالتعامل مع هذه العلاقات كمجوعات، فعندئذ فقط نتعرف على الأسطورة في ضوء زمن له طبيعته الخاصة، ومتوافق مع تلك الفرضية الأولية القائلة بالزمن ذي البعدين حيث تتكامل خصائص اللغة في ناحية وخصائص الكلام في الناحية الأخرى"[1].

2.1- تحليل الأسطورة:

يعرض علينا ستروس طريقة لتحليل الأسطورة تعتمد أساسا على الجملة، ولا يتأتى ذلك إلا بتجزئة قصتها إلى أقصر الجمل الممكنة ومن ثم كتابة كل جملة في بطاقة مفهرسة تحمل رمزا موازيا لأجزاء القصة. أو بتعبير ليفي ستروس فإن كل بطاقة سوف توضح بهذه الكيفية وظيفة معينة أو وظيفة بذاتها في وقت معين ولها ارتباط بموضوع معين[2].

يعمد ستروس بعد ذلك إلى تسجيل هذه الوحدات الصغرى أو الجمل وفق محورين، "محور عرضي أفقي يتجه من اليمين إلى الشمال بمراعاة تتابعها في القصة أي حسب حضور سيّاقي، ومحور طولي (عمودي) يتجّه من أعلى إلى

---

[1] محمود أبو زيد : ص 212.

[2] أنظر: المرجع نفسه ص211-212.

أسفل يرتب الوحدات التي تنتمي لنفس الحزمة في عمود واحد حسب العلاقات التصوريّة وهي علاقات غائبة عن السياق"[1]، وقد اعتمد أساسا في بناء هذين المحورين على التوزيعة الموسيقية في الأوركسترا التي تقرأ "تفارقيا وفق محور أول صفحة إثر صفحة ومن اليسار إلى اليمين وتزامنيا في نفس الحين، أي حسب محور آخر من أعلى إلى أسفل"[2]، حيث تمثل النوته الوحدة الأساسية في النظام الموسيقي "هذه الوحدة هي وحدة متميزة ومتعارضة، ولكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقي الذي يحدد جدول الدرجات الموسيقية"[3]، تنتظم هذه النوتات معا فتتحصل على جملة أو فقرة لحنية، هذه النوته تعادل أصغر وحدة في الأسطورة وهي الكلمة التي تشكل الجملة (الميتام) وتوافق من ناحية أخرى الفونيم المؤسس اللغة.

يخضع ستروس أسطورة أوديب لهذه الطريقة من التحليل فينتهي إلى صياغة الرسم الآتي[4]:

علاقات التقدير الزائد لعلاقات القرابة	علاقات عدم تقدير علاقات القرابة	إنكار آدمية الإنسان	إثبات آدمية الإنسان
كادموس يبحث عن أخته أوربا التي خطفها زيوس		كادموس يقتل التنين	
	السبرطيون يبيدون بعضهم بعضا		لايداكوس والد لايوس= أعرج
	أوديب يقتل والده لايوس		لايوس والد أوديب= أخرق
أوديب يتزوج أمه جوكاستا	أتيكليس يقتل أخاه بولينسيوس	أوديب يدمر السفنكس	

[1] عبد الحميد بورايو: المرجع السابق ص31.

[2] محمد ابن حمودة: ص105.

[3] سيزا قاسم: المرجع السابق ص20.

[4] الأنتروبولوجيا البنيوية ص 253 عن محمد ابن حمودة ص106.

يتكون هذا الرسم من أربعة أعمدة يؤلف كل منها بين عدد من العلاقات إلى نفس الحزمة، فالعمود الأول يجمع بين علاقات عائلية اتسمت بالتقدير والتصعيد وعلى نقيضه يطال العمود الثاني علاقات قرابية تم امتهانها والاستخفاف بها، أما العمود الثالث فيقدم لنا كائنات غريبة تم محقها وهو يشير إلى "صراع الإنسان مع الكائنات المتوحشة والتي كان يعتقد بأن الإنسان قد خرج من بين حناياها، وهو ما يعني إنكار لآدمية الإنسان"[1] فيكون القضاء عليها سبيلا للصدور عن الأرض في حين يظهر العمود الرابع من يشتركون في عيب في المشية. وهو يؤكد فكرة انبثاق الإنسان عن الأرض أي أنها مصدر الإنسان وهو ما نفهمه بالرجوع إلى كل أساطير النشأة والتكوين التي تصور عجز الإنسان عن المشي أو سيره بعرج عند نشأته.

يخلص ستروس إلى القول: "إن المبالغة في تقدير قرابة الدم، هي بالنسبة إلى بخس هذه القرابة، كالجهد المبذول للتخلص من موطن الإنسان الأصلي بالنسبة إلى استحالة النجاح من هذا التخلص"[2] وهو ما يوضحه بدقة الرسم السابق، الذي يعد ترميزا لفكرة عاشها الإنسان البدائي وأقلقت فكرة إنها مشكلة الخلق. "هل نولد من واحد أو من اثنين؟ والمسألة المشنقة منها والتي تتسنى صياغتها تقريبا هكذا: الشخص ذاته هل يولد من ذاته، أو من شخص آخر"[3].

فأسطورة أوديب عبرت عن التناقض الذي عرفته ثقافة قدماء الإغريق في الإيمان بالمعتقد القائل: "بأن الإنسان انبثق من الأرض مثل النبات، وأنه صارع الكائنات المتوحشة التي عملت على منعه من تحقيق وجوده.... وقد وازت

---

[1] عبد الحميد بورايو ص33.

[2] الأنتروبولوجيا البنيوية ص256 عن محمد ابن حمودة المرجع السابق ص106.

[3] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

الأسطورة بين هذا التناقض والتناقض الذي يمكن أن يحصل في الحياة الاجتماعية القائمة على علاقات القرابة، حيث قد يحصل استخفاف بعلاقات القرابة وتقدير لها مبالغ فيه، وقد أرادت الأسطورة أن تقول بأن التناقض الذي نلحظه في ما بين المعتقد وبين الواقع لا يختلف عن التناقض الموجود في الحياة الاجتماعية"[1].

فتصبح الأسطورة على أية حال أداة منطقية لحل أو إلغاء تناقض ما.

إن هذا النموذج الذي قدمه ستروس وإن كان ينتمي إلى مستوى عال من الرمز والرياضيات، إلا أنه يكشف بنجاح عن العلاقة بين الشكل الفني وهو هنا أشبه بالتركيب المستخدم في النوته الموسيقية وبين المضمون الدال، بمعنى أنه عن طريق قراءة السطور التي تضمها الأعمدة على التوالي، يمكن معرفة كل الحوادث والعلاقات المدرجة في العمود ومعرفة المغزى الذي تحمله الأسطورة من خلال ترابط جزئياتها أو وحداتها، وكذا طبيعة العلاقة بين كل عمود وآخر.

لعل ما يهمنا في تحليل ستروس للأسطورة هو تلك الوحدات الجزئية الكبرى أو الميتامات التي تتكرر في بعض الحكايات الخرافية، وإن طرأت عليها بعض الإنزياحات، ثم حزمة العلاقات التي تشكل معنى الأسطورة بالنظر إلى علائق أخرى، والتي تفضي في نهاية الأمر إلى أن الأسطورة وجدت لإلغاء تناقض ما.

---

[1] عبد الحميد بورايو ص34.

2-الدراسة البنائية للخرافة:

اهتم بروب بدراسة مجموعة من الحكايات العجيبة، وتعتمد هذه الدراسة أساسا النظرة البنيوية الوصفية، فالحكاية بنية مركبة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين.

لقد توصل فلادمير بروب إلى أصغر وحدة تشكل النص السردي وأسماها وظيفة، والتي باستطاعتها أن تحل محل حوافز فسلوفسكي أو عناصر بيدييه.

1.2- مفهوم الحافز:

لقد تم التوصل إلى أصغر وحدة سردية من طرف أحد رواد الشكلانيين الروس المؤرخ ألكسندر فسلوفسكي، واعتمد في تسميتها لفظة حافز ووضع لها التعريف الآتي: "أعني بحافز الوحدة السردية الأبسط التي تستجيب بطريقة تصويرية إلى مختلف تساؤلات الذهنية البدائية، أو التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد"[1] ويقدم لنا مثال: اختطف التنين ابنة الملك.

يرى فسلوفسكي أن وراء كل مبنى حكائي مركب من الحوافز، وكل حافز يمكن أن ينتسب إلى أبنية حكائية عديدة "السلسلة من الحوافز تشكل مبنى حكائيا والحافز يتطور إلى مبنى حكائي"[2] ثم يقول: "إنني أفهم من المبنى الحكائي غرضا Thème تحاك فيه أوضاع متباينة هي الحوافز"[2] فالمبنى الحكائي مركب متغير يحوي عناصر ثابتة هي الحوافز.

---

[1] عن تودورف: الشعرية ص65-66.

[2] انشائية الأبنية الحكائية ص 133، عن مورفولوجية الخرافة ص27

2.2- وظائف بروب:

إن بروب ورغم اقتباسه عن فسلوفسكي فقد نقد أسلوبه في التحليل فمثال "التنين يختطف بنت الملك" يمكن في نظره أن يتفكك إلى عناصر أربعة: التنين والاختطاف والابنة والملك، معتمدا مقياسا انتقائيا هو الثبات والتحول، إن ما يتبدل هو أسماء (وفي نفس الوقت صفات) الشخصيات، وهي قيم متغيرة تتحول من خرافة إلى أخرى، إنها في المثال السابق العناصر الثلاثة التنين والابنة والملك، أما ما لا يتبدل فهو أفعالهم أو وظائفهم Fonction وهي قيم ثابتة إنها وظيفة الاختطاف في مثالنا.

أ- مفهوم الوظيفة:

يعرف بروب الوظيفة بأنها "فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة"[1].

ب- وظائف الشخصيات:

تبدأ الخرافات عادة بوضعية بدئية يتم فيها تعداد أفراد العائلة، أو تقديم الشخصية التي تتقمص دور البطل بذكر اسمها أو وصف حالتها، ومع أ ن هذه الوضعية ليست وظيفة فهي تشكل عنصرا مورفولوجيا هاما، ثم تتبع هذه الافتتاحية بالوظائف التالية:

1- أحد أفراد العائلة يذهب بعيدا عن البيت: نأي.

- إن النأي يمكن أن يكون من فعل شخصي ينتمي للجيل الراشد: يذهب الوالدان للعمل أو الغابة أو للحرب.....

---

[1] مورفولوجية الخرافة ص35.

- يمثل موت الأبوين شكلا معززا من أشكال النأي.
- في بعض الأحيان يكون أفراد الجيل الشاب هم الذين يذهبون بعيدا إما للقيام بزيارة أو للصيد أو للنزهة.

2- إشعار البطل بوجود منع: منع

3- يخرق المنع: انتهاك أو خرق المنع

4- المعتدي يحاول الحصول على معلومات: استنطاق

5- المعتدي يتلقى أخبارا حول ضحيته: إخبار

6- المعتدي يحاول خداع ضحيته للسيطرة عليها أو على ممتلكاتها : خدعة.

7- الضحية تقع في حبائل الخدعة وبذلك تعين عدوها على الرغم منها : تواطؤ.

8- المعتدي يلحق ضررا بأحد أفراد العائلة أو يسيء إليه: إساءة.

9- شيء ما ينقص أحد أفراد العائلة أحد أفراد العائلة يرغب في امتلاك شيء: نقص.

10- خبر الإساءة أو النقص ينتشر ويتم التوجه إلى البطل بطلب أو بأمر، فيبعث أو يترك ليذهب: وساطة، لحظة انتقال.

11- البطل الباحث يقبل السعي أو يقرره: استهلاك الفعل المعاكس.

12- البطل يغادر منزله: انطلاق.

13- البطل يتعرض لاختبار أو استنطاق أو هجوم إلخ... يهيؤه لتلقي أداة أو مساعد سحري: وظيفة الواهب الأولى.

14- البطل يرد على أفعال المقبل: رد فعل البطل.

15- توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل: استلام الأداة السحرية.

16- ينقل البطل أو يرشد أو يقاد إلى جوار المكان الذي يوجد به موضوع بحثه: تنقل في المكان بين مملكتين، سفر بصحبة دليل.

17- البطل والمعتدي عليه يتبارزان في معركة: معركة.

18- يتلقى البطل علامة: علامة.

19- ينهزم المعتدي: انتصار.

20- إصلاح الإساءة البدئية وتعويض النقص: إصلاح.

21- يغاث البطل: نجدة.

22- إساءة ثانية.

23- يصل البطل خفية إلى مسكنه أو إلى بلد آخر: الوصول متنكرا.

24- بطل مزيف يدعى لنفسه دعاوي كاذبة: دعاوي كاذبة.

25- تقترح على البطل مهمة صعبة: مهمة صعبة.

26- إنجاز المهمة: مهمة ناجزة.

27- التعرف على البطل: تعرف.

28- يكشف قناع البطل المزيف أو المعتدي أو الشرير: اكتشاف.

29- يكتسي البطل مظهرا جديدا: تغير الهيأة.

30- يعاقب البطل المزيف أو المعتدي عقاب.

31- يتزوج البطل ويرتقي إلى العرش: زواج.

وبهذه الوظيفة تنتهي الحكاية العجيبة.

ج- المثال الوظائفي:[1]

1- حصول الافتقار: - الوضع الأول ← توازن: سعادة

← انعدام التوازن حصول إساءة

- رحيل

- منع ←→ عصيان أو خرق.

- استخبار ←→ اطلاع

- خدعة ←→ تواطؤ عفوي

- إساءة ←→ حصول افتقار

2- الاختبار الترشحي: - طلب النجدة ←→ قبول ← يقبل البطل القيام بالفعل (تفويض) ← يعزم على الفعل بمحض إرادته.

- انطلاق.

- أول وظيفة للمانح اختبار يعد البطل لتسلم الأداة السحرية ←→ رد فعل البطل ←→ تسلم الأداة.

3- الاختبار الرئيسي: - انتقال إلى مملكة أخرى

- صراع ←→ علامة ←→ هزيمة المعتدي.

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: المرجع السابق ص55-56.

وانتصار البطل ⟵ إصلاح الافتقار.

- عودة ⟵ مطاردة البطل ⟵ توفر النجدة.

4- الاختبار الممجد: - وصول البطل خفية.

- مطالبات كاذبة (تصدر عن بطل مزيف)

- عمل صعب يعرض على البطل ⟵ إنجاز

العمل ⟵ التعرف على هوية البطل الحقيقي.

- انكشاف البطل المزيف ⟵ تجلى البطل.

- معاقبة المعتدي ⟵ مكافأة البطل.

يمكننا أن نجمل ما توصل إليه بروب من أجل وضع نموذج عام تشتغل عليه جميع الحكايات العجيبة كما يلي:

1- إن العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات "مهما تكن هذه الشخصيات، ومهما تكن طريقة إنجازها لهذه الوظائف"[1] والقول بأن الوظيفة هي العنصر الثابت معناه القول بأن الوظائف هي الخالقة للشخصيات، ومن هنا فإن الوظيفة لا تكترث للشخصية المنفذة لها، ويجب الاكتفاء بنعتها بواسطة مصدر يعبر عن الفعل[2]، فالوظيفة تقترب إلى حد ما من **المسند إليه** الذي وضعه تودوروف في دراسته البنائية للنص السردي في حين تقابل الشخصيات أو العناصر المتغيرة: **الفاعل** A ctant الذي عرّفه تودوروف بأنه "وظيفة مرجعية تضطلع بها في اللغة الطبيعية

[1] مورفولوجية الخرافة ص35.

[2] أنظر: المرجع نفسه ص34.

أسماء الإعلام (وكذلك التعابير التي يصاحبها اسم إشارة)"[1]، هذا الفاعل الذي ينقسم عند كلود بريمون إلى"العامل Agent والجامدPatient.....، الأول من حيث هو مؤثر ومحسّن (مدهور) والثاني من حيث هو مستفيد وضحية"[2].

2- إن عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدودة، إنه لا يتجاوز واحد وثلاثين وظيفة وهذا لا يعني أن كل حكاية يجب أن تكون تحققا كاملا لهذا العدد من الوظائف، إن يمكن ألا تحتوي الحكاية إلا على عشرين وظيفة أو أقل أو أكثر، وفق نظام محدد لأن "نظام الأحداث له قوانينه، والمحكي الأدبي له قوانين مماثلة، ولا يمكن ارتكاب سرقة قبل اقتحام الباب"[3].

3- إن تتابع الوظائف متشابه دائما إنها تسير وفق نمط معين في كل الحكايات، وإذا كانت هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار وبنفس العدد في كل الحكايات"فإن هذه الوضعية لا تغير في شيء من قانون تتابعها، بمعنى أن غياب بعض الوظائف لا يبدل ترتيب ما تبقى"[4].

4- كل الخرافات العجيبة تنتمي فيما يتصل ببنيتها إلى نفس النمط ويمكن ترجمة هذه الفرضية في صيغة أخرى إننا أمام حكاية واحدة ببنية واحدة، والتشابه بين الحكايات معناه أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي

---

[1] الشعرية ص 66-67.

[2] المرجع نفسه ص67.

[3] مورفولوجية الخرافة ص35.

[4] المرجع نفسه ص36.

لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض وهذا النمط هو الذي يكشف لنا عن البنية الشكلية التي تقع في أساس تشكل كل الحكايات"[1].

خلاصة:

إن هذه الدراسة تعد مشروعا استكشافيا يهدف إلى عزل الثابت عن المتحول، عزل المتحقق العيني عن الوجه المجرد، إنه بأدوات تحققه المتواضعة يشير وإن بشكل حدسي إلى إجراء بشرت به اللسانيات وأصبح فيما بعد عمادها الرئيسي، فمن أجل دراسة اللسان وطرحه كموضوع اللسانيات يجب عزله عن الكلام، يعني من متطور اللسانيات: عزل الاجتماعي الثابت والمنفلت من إرادة الفرد عن الفردي الحر المتجسد في أداء خاص وهذا ما تمت الإشارة إليه، فالوظائف بعددها ونمط تتابعها تشكل قصة واحدة، أي ما يشبه الجذر المشترك الذي تتحقق من خلاله كل النصوص المتنوعة، فبروب ينطلق من عدد من الحكايات لكي يجنح إلى التجريد وعلى أساس هذا التجريد، سيقدم البنية باعتبارها مورفولوجية ثابتة وسيطرح الشكل باعتباره إحدى التحققات الممكنة لهذه البنية[2].

ينهض النص السردي في الحكاية وبحسب كشف بروب بمكونات ستة وهي وفق التشكيل الذي وضعه لها: المرسل، الفاعل، المرسل إليه، الموضوع، المساعد المعيق.

تشكل الأسطورة حسب ستروس مجموعة من الوحدات أسماها الوحدات الجوهرية الكبرى أو الميتامات، وهي التي تضمن تشابه الأساطير في كل أنحاء العالم، إنها أشبه بالوظيفة عند بروب، من جهة أخرى قد يظهر عنصر من

---

[1] سعيد بنكراد : مدخل إلى السميائيات السردية، دار تينمل للطباعة، مراكش، ط1 .1994 ص12.

[2] أنظر: المرجع نفسه ص 14-15.

عناصر الحكاية محملا ببعد أسطوري فلا تعود غايته تحقيقا للفعل فحسب وإنما طموحا للاستكشاف وتحقيق المعرفة القدسية، فتكون الرحلة مثلا في حكاية ما لأجل استحضار نبتة ودفع إساءة أو ضرر، لكنها قد تصبح رغبة في استكشاف عالم مقدس تحكمه قوى غيبية مثيرة للرهبة والاحترام. فيظهر الانزياح الدلالي للوحدات الجزئية الكبرى.

I- التجليات الطبيعية:

لقد أحبّ العربي الطبيعة قديما حب العاشق الهائم، ولذلك أجاد وصفها، مدققا في كل جزئياتها، والشعر الجاهلي مملوء بصور لمناظر طبيعية حية وأخرى مشبهة، تظهر بخاصة في بكائه على الأطلال، لتصور تحمله للشدائد في سبيل تحقيق مبتغاه.

يتجلى هذا الشغف بالطبيعة والافتتان بمحاسنها في وصفه للناقة أو الحصان الذي يوصله إلى من يرومه، أو وصفه لعناصر أخرى، فالطبيعة هي مركز التصور عند العربي، والسلطة الوحيدة التي تحكم عنفوانه، وتشكّل رهبته وخشوعه، يلجأ إلى ظل الشجر والجبل نهارا ليقيه حر الظهيرة ويسامر القمر ويناجيه ليلا، وليس لهذه الأشياء قيمة مادية فحسب وإنما هي أنيسه في وحدته، بل ولها حياة كحياته، فكانت مدعاة للتقديس ومبعثا دائماللتأمل وطرح الأسئلة لبلوغ الحقيقة.

لا تزال هذه العناصر الطبيعية تشكّل الفكر الشعبي، وتحظى بنفس الاحترام الذي عرفته قبلا، وسنحاول تتبع هذه العناصر وتبيّن جميع أبعادها.

1- قداسة الماء:

الماء آية العشق الإلهي، ومنبت وجودنا المستحيل، هو سحر لا يبين، وعتق النفوس القاحلة، من شفافيته نلتمس نقاء الذوات المبتغاة، ومن دويّ خريره نستلطف سمفونية الحزن الأبدي.

من هذه الميزات اتخذت المياه قدسية، خاصة فهي "ترمز إلى المجموع العالمي لكل ما هو كامن (موجود بالقوة)؛ فهي الخزان الذي يحتوي كل إمكانيات الوجود، تسبق كل صورة أو شكل، وتساند كل خلق"[1].

يحيلنا هذا القول إلى القيمة الدينية للمياه عند العبريين من حيث "أنها كانت موجودة قبل الأرض (كما بيّن ذلك سفر التكوين) "وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه"[2] فالماء هو الينبوع والأصل، لقد "كان الماء الأول قبل سواه، موطن الروح الإلهي، الموطن المختار والأثير من دون سائر العناصر، لقد أوكل إلى الماء قبل غيره أن يأتي بمخلوقات حية، الماء هو أول من أنجب الذي له الحياة"[3]

نجد فكرة أولية الماء وكليته ظاهرة تتكرر عند الأمم كنظرية تسبق نشأة الماء. ففي أسطورة الخلق البابلية التي تعتبر هي الأخرى أن الماء أقدم الكائنات، يتضح لنا أن "الله تعالى لما أراد أن يخلق السماوات والأرض خلق جوهرة خضراء أضعاف طباق السماوات والأرض، ثم نظر إليها نظرة هيبة فصارت ماء، ثم نظر إلى الماء فغلى وارتفع منه زبد ودخان وبخار..."[4].

إن الماء هو رمز الحياة والخصب والخير، إنه "عنصر مقدس تتجسد فيه قوة إلهية"[5] فمن البحر الأصلي عند السومريين ولدت السماء- الأرض التي منحت فيما بعد مولد بقية الآلهة"[6]، منها تموز- إله الخصب عند البابليين- وهو "كلمة

---

[1]- ميرسيا إلياد: المقدس والدنيوي: رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار العلم- دمشق، ط1، 1987، ص123.

[2]- المرجع نفسه: ص 70.

[3]- ميرسيا إلياد: صور ورموز، ترجمة حسيب كاسوحة، دت ص200.

[4]- عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د.ت، ص159.

[5]- بشير زهدي: المرجع السابق، ص27.

[6]- Nadia Julien, le dictionnaire des symboles marabout sevice, Alleeur (Belgique) 1989, PI 13.

سومرية تعني الابن الحق للمياه العميقة وهذا دليل على أنه إله من آلهة الخصب لأن الماء مصدر الحياة"[1]

للماء رمزيته المتمثلة في الصفاء* والنقاء وقدرته على الشفاء، من هذه الميزات كلها تنبثق تلك النوسطالجيا الأبدية إلى التنزه قرب الينابيع والمياه الطبيعية، وكذا المعالجة بواسطة ينابيع تتميز بالقدرة على الشفاء، وتقترن هذه القدرة بالدعاء والابتهال الدائم إلى الله، هي فكرة تشكّل المخيال الشعبي واللاوعي البشري عامة وتعزز معتقده الديني، وهي في حقيقة الأمر تقرّب من تلك القوة الإلهية القدسية الخفية التي تمنحنا الحياة والاستمرارية، وتذكرنا بالحالة الهيولية الأولى حيث الصفاء والنقاء، من هنا "فإن كل ماء في الطبيعة يكتسب، بهذا الاعتبار، خاصة التقديس، بفعل صلته بالأسرار الدينية، لأنه بامتياز قديم يستحق التشريف الذي كان له في البدء، شريطة أن يضرع المرء إلى الله، ويبتهل ليبقى للماء ذلك الامتياز"[2] بهذه الخاصية يصبح الماء مباركا شافيا للجسد والروح معا.

يتجلى هذا البعد التطهيري للماء في قصة بقرة اليتامى "جفّ ريقهما عطشا والتوت أمعاءهما جوعا وكادا أن يموتا عياء وظمأ لولا إشرافهما على نهر جار يسمى وادي السحر، بدا لهما من بعيد أمل يائس وبسمة قائظ، ومائدة نزلت من السماء، وعندما وصلا لاحظت مرجانة سائلا سحريا يختلط بالماء، فتذكرت قصة الوادي السحري الذي يغسل الأبدان من الدنس ويحوّل شاربي مائه إلى غزلان"[3].

---

[1]- ريتا عوض، المرجع السابق، ص42.

* تجلت هذه الفكرة بصورة واضحة عند المصريين .

[2]- ميرسيا إلياد: صور ورموز، ص200.

[3]- بقرة اليتامى، إعداد: رابح خدوسي، دار الحضارة، الجزائر ط2، دت، ص18.

إن الوادي قد اتخذ قداسته وقوته من حلول هذا السائل السحري فيه، وتظهر قداسته في قدرته على تطهير الأبدان من الدنس فتحتفظ المياه "بوظيفتها من دون تغيير، إنها تدمر الأشكال وتلغيها وتغسل الخطايا وهي في الآن عينه المطهرة والعاملة على التجديد والإحياء"[1] فالطهارة هنا لا تتحقق إلا بالتحول إلى شكل آخر، وكأن الفكر الشعبي يريد أن يوضح لنا أن الحيوان وحده الذي يتصف بالنقاء والصفاء من الوجهة المعنوية، من حيث لا مبالاته وعزوفه عما سواه، وتنتقل بذلك القدسية من الماء إلى الحيوان، وفي ذلك يقول ميرسيا إيلياد أن المياه "قدرها أن تسبق الخلق وأن تمتصه مادامت عاجزة عن تجاوز نمط وجودها الخاص، أي أن تتجلى في أشكال، المياه لا تستطيع أن تتجاوز شرط الموجود بالقوة، فالأجرام والممتلكات وكل ما هو شكل فإنما تتجلى فوق مستوى الماء، بانفصالها عنه"[2].

إن رغبة الإنسان الملحة في الخلود والمحافظة على الشباب أورثت مخياله صورة ماء الحياة الذي يمنح الشباب الأزلي، ومن ثم كانت الرحلة الدائمة للبحث عن ماء الحياة، وحدة جزئية تكررت في العديد من الحكايات الشعبية، وإن كانت غائبة في المجموعة القصصية "الوردة الحمراء"، وقد ارتبط هذا الخلود عند العرب في بادئ الأمر بالناحية المادية وأقوى شاهد نجده في الأساطير العربية فقد قيل "كان الملك ذو القرنين يفكّر ويحلم أنه يملك الأرض ومن عليها، وقد قيل إنه كان يسخّر الشمس والقمر حتى وصل مع الخضر إلى عين الحياة، ليشرب الماء الذي يعطيه حياة أبدية لكنه منع ذلك"[3].

---

[1]- ميرسيا إيلياد: صور ورموز، ص198.

[2]- ميرسيا إيلياد: المقدس والدنيوي، ص124.

[3]- كتاب التيجان: ص91 عن عبد المعيد خان، ص43.

ارتبطت صورة النهر من جهة أخرى باللامعقول والعجيبي، الذي يحكم المخيال الشعبي، من حيث إلحاحه على العودة إلى حالته الأولى، وحنينه إلى "ذلك الماضي البعيد ليكشف عن الرغبة في شيء مختلف تماما، كما يوجد في اللحظة الحاضرة، إنه في المحصّلة شيء يتعذّر بلوغه، أو هو مفقود ولا ترجى استعادته إنه الفردوس"[1]، "لنجة ابنتي ...إذا صادفت نهرا من الألماس أو من الفضة أو من الذهب فلا تشربي من مائه"[2]؛ فالنهر ههنا هي المعادل لهذا المطموح فيه، هي الجنة الطوبى التي يطمح إلى تحقيقها على أرض الواقع، في خضم الفاقة والحاجة التي يعيشها، وهي أشبه "بالفردوس الأرضي الذي راود مخيلة كريستوف كولومب، واعتقد أن مكانه في العالم الجديد ... وتحوّل في القرن التاسع عشر إلى جزيرة في البحر المحيط"[3].

فالبحث عن هذه الجنة هو بحث عن الآدمية الأولى، قبل الخطيئة، حيث لا وجود للشر، وحيث الكمال في كل شيء، وفي هذا الوجود "يتمتع الإنسان بالغبطة والسعادة وبالحرية، ولا يخضع إلى أيّ شرط من الشروط. ليس عليه أن يكدح من أجل العيش، ولنسائه جمال فتنة، ولهن صبا دائم لا يزول، ليس فيه قانون يحول دون مواصلة العشق والغرام، ذلكم هو شرط الإنسان الكامل شرط آدم قبل السقوط"[4].

إذا كانت الجنة الفردوس في الفكر الإسرائيلي تتحقق من خلال شخصية تتماشى والمسيح المخلص، فإن جنة الفكر الشعبي هي أرض مليئة بالذهب والفضة، يحققها أو يتحصل عليها من يمتلك قلبا طيبا سموحا، وغالبا ما تتجسد في

---

[1]- ميرسيا إيلياد: صور ورموز، ص18.

[2]- الوردة الحمراء، حكايات جمعها رابح بلعمري، المنشورات الجامعية والعلمية، باريس، 1983، حكاية لنجة ابنة الغول:ص47.

[3]- ميرسيا إيلياد: المرجع السابق، ص11.

[4]- ميرسيا إيلياد: المرجع نفسه، ص نفسها.

قصر فخم؛ هو قصر الأغوال حينا، ومملكة الجن حينا آخر، فنلتقي من جديد مع الفكر الإسرائيلي الذي يفترض السماحة والبساطة كسمتين من الواجب توافرهما فيمن سيبلغ الجنة الفردوس.

والبحث في هذه الحالة ليس سوى هروبا من تلك اللحظة المتأزمة حيث البؤس والشقاء يحكمان حياة المجتمع، إنه الرغبة في المسك على الحقيقة الأولانية من حيث هي واقع معيش وليست واقعا مقدسا، فيكون بذلك البحث أفقيا وليس ارتقائيا.

قد يكون الألماس والذهب من مخلفات المعتقد الشعبي الذي يرى وجود كنوز في باطن الأرض تتساب مع غزارة الأنهار، والكنز هو الآخر "صورة حسية للقدسي، للحقيقة المطلقة"[1].

إن عجز الإنسان أمام قوة الفعل، جعلته يستنجد بالمخيال الذي يمنحه قوة الكلام القدسي أو الدعاء المستجاب، و"ممارسة الدعاء قديمة جدا، ومفادها الرمز والتأكيد على ارتباط الإنسان بقوى غيبية، تحقق له ما يريد أو ما يحتاج إليه، وهو ليس بقادر عل إنجازه بعقله وفكره"[2] فذي فتاة تعجز عن اجتياز النهر فتخاطبه بلطف ونعومة قائلة: "يا نهر السكر والعسل جفّف مياهك كي أجتازك، فتن النهر بهذا المديح فسحب مياهه الوحلة فورا وخفّف هيجانه مانحا للفتاة ممرا من الرمل الناعم الجاف الصلب، وعندما وصلت الفتاة إلى الضفة الأخرى عادت مياه النهر إلى صخبها الأول"[3].

---

[1]- ميرسيا إلياد: المقدس والدنيوي، ص128-129.

[2]- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط3، 1986، ص87.

[3]- الوردة الحمراء: حكاية زنبير، ص77.

يتشكل اللامعقول من جديد، لينسجم مع رمزية الماء من حيث هي المعادل للحياة والموت كذلك، ولم تكن لتتحقق الحياة هاهنا إلا بهذا الفعل القدسي الممتد إلى الآلهة.

إذا كان الماء يرمز إلى الموت (الغرق) فهو يرمز أيضا إلى الولادة الجديدة عبر جدلية الانغماس والخروج ثانية "سارت الغولة نحو النهر، لكنها ما إن مشت خطوات حتى تضاعفت قوة التيار فجرّها معه غير أنها تمكّنت من أن تمسك بجذر الحافة وتصل إلى الضفّة"[1]، كان من الممكن للنهر أن يبتلع الغولة وتنتهي بموتها، لكنها بعثت من جديد، وهذا ما يثبت أن الانغماس في الماء رمز "إلى النكوص إلى حالة ما قبل الشكل، والدخول في النمط غير المتمايز الذي يسبق الوجود، ويكرر الخروج من الماء البادرة الكوسموغونية للتجلي المتشكل، وأما الانغماس فيساوي انحلال الأشكال، ولذلك انطوت رمزية المياه على الموت مثلما انطوت على الولاة الجديدة"[2]، وهي الفكرة التي تكررت في الدين المسيحي إذ "كانت معمودية* الماء رمزا للتجدد والانبعاث فكان المؤمن –بنزوله إلى الماء– يعود إلى رحم الأم ليولد من جديد"[3] فيصبح الماء بذلك رمزا من رموز الأم كالأرض تماما.

لمياه النهر في المثال السابق شبه بمياه الطوفان في قوة الهيجان، ومن ثم تتجلى قدسيتها في احتوائها رمزي الموت والحياة معا، من جهة أخرى يقارن الطوفان بالمعمودية من حيث البنية بما هي نزول إلى الأعماق "لذلك كان الطوفان صورة لما سوف تحققه المعمودية ... وكما أن نوحا واجه البحر الذي قضى فيه

---

[1]– المرجع السابق: ص نفسها.

[2]– ميرسيا إلياد: المقدس والدنيوي، ص123.

* المعمودية هي نزول في هاوية المياه للصراع مع هول البحر، ونموذج هذا النزول نزول المسيح في نهر الأردن الذي كان نزولا في مياه الموت في الوقت نفسه. ميرسيا إلياد، المرجع نفسه، ص126.

[3]– ريتا عوض: المرجع السابق، ص47.

على البشرية الخاطئة ثم خرج منه ظافرا، كذلك ينزل المعمد الجديد* في نفس البركة المعمدانية لمنازلة تنين البحر والخروج منه ظافرا"[1]

لم تكن غاية الفكر الشعبي من وراء هذا الانغماس دفع خطيئة ما، وإن توفرت أساسيات التطهير المتمثلة في الطوفان (النهر)، ثم الانبعاث الجديد، وإنما قضى عليها بموت المعمد نفسه أخيرا، لافتقاده تجليات القداسة المتمظهرة عند المسيحيين في الرفق والسماحة.

2- قداسة الشجرة:

للشجرة قيمة خاصة في المجتمع البدائي، إنها تتعدى هذا الوجود المادي إلى ما هو أرقى، محمّلة بروح القداسة وكمالها، فهي ترمز إلى الحياة والخلود، كما ترمز إلى الحقيقة المطلقة وإلى المعرفة "فقالوا له أن يرفع يده وينزع بعض الأوراق من هذه الشجرة وليفرك عينيه فيستعيد بصره"[2]. فإذا كانت "شجرة المعرفة لجنّة آدم التي ترمز إلى الخلود المفقود، من قبل الإنسان الذي فقد معنى الأزلية والوحدة الأولى"[3] فإن هذه الشجرة توحي بمعان أخرى تتعلق بالولادة الجديدة والشباب الدائم والصحة والخلود، المتمثلة في استعادة البصر كحقيقة جسّدتها تلك الأوراق العجائبية، وقد عبّر من قبل عن الحقيقة المطلقة "في جملة صور أخرى كثيرة في هيئة ثمرة عجيبة، تمنح في وقت واحد الخلود والمعرفة

---

* يقصد به المسيح.

[1]- ميرسيا إلياد: المرجع السابق، ص126-127.

[2]- حكاية سالم وططام: ص68.

[3]- Nadia Julien P38

الكلية والقدرة الكلية، وهي الثمرة القادرة على تحويل البشر إلى آلهة...فأصبحت الشجرة تعبّر عن كل ما يعتبره الإنسان الديني حقيقيا ومقدسا بامتياز"[1].

والشجرة في هذا المثال تجسّد من جهة أخرى التجربة الدّائمة للموت والانبعاث، من حيث انطفاء البصر ثم عودته من جديد بواسطة أوراق تلك الشجرة، فمنحت الحياة للإنسان، وحياة الشجرة في حدّ ذاته انبعاث متجدّد حتّى "أن نمط وجود الكون، وفي المحلّ الأوّل قدرته على توليد نفسه بلا نهاية، قد عبّر عنه رمزيا بحياة الشجرة".[2]

في تراثنا العربي يتجلّى البعد المعرفي للشجرة « إذ كانت الأسطورة العربية تعطي للشجرة دورا تبشيريا صريحا، ومن عجائب هذا البحر أنّ فيه جزيرة، فيها شجرة تثمر مثل اللّوز، وله قشرة فإذا كسرت خرجت منها ورقة خضراء مطوية، مكتوب عليها بقلم القدرة: لا إله إلاّ الله، محمّد رسول الله"[3] كما أعطيت للشجرة دور الملاذ القدسي الناطق "فلمّا سمع زكرياء ابنه يحي قتل وخسف بالقوم، انطلق هاربا في الأرض حتّى دخل بستانا عند بيت المقدس فيه الأشجار فنادته شجرة: يا نبيّ الله إليّ هنا، فلما أتاها انفتحت له الشجرة ودخل زكرياء وسطها"[4].

لعل هذا الملاذ القدسي هو الذي جعل العربي يعقد قرابة بينه وبين الشجرة، والنخلة بصفة خاصة بدليل قول الرسول الكريم:"أكرموا عماتكم النخل"[5]، فلفظة

---

[1]- ميرسيا إيلياد: المقدس والدنيوي: ص141.

[2]- ميرسيا إيلياد: المرجع نفسه. ص 140.

[3]- خليل أحمد: مضمون الأسطورة. ص 55

[4]- خليل أحمد: المرجع نفسه. ص 55.

[5] عبد المعيد خان: مرجع سابق. ص60.

عماتكم هي إيحاء رمزي للاعتقاد بوجود تلك القرابة، فهي تشبه الإنسان من حيث ميزاتها الخاصة بالخصوبة، ومن ثم فهي معادل آخر للمرأة الأم.

فالشجرة هي الحامية والشافية وهي المانحة للحياة وللخلود ومصدر للانبعاث فأقيمت لها احتفالات توحي بهذا البعد المعرفي كحقيقة مقدسة، تتوضح صورته في المخيال الشعبي من خلال بعض الممارسات أثناء زيارة الأولياء، فكثيرا ما تعمد النساء إلى تعليق بعض الأقمشة ذات النوع الرفيع والألوان الزاهية على الأشجار المحيطة بالولي المقصود، وهي أشجار تشبه إلى حد ما أشجار النخيل من حيث الشكل، ثم تقدم القرابين وتوقد الشموع داخل حرم الولي، وفي ختام هذا الجو الطقوسي، تقوم النساء بعقد ورق الشجرة سبع مرات، في انتظار الرجوع إليه مرة ثانية، فإن انحلت هذه العقد فهذا دليل على تفكك وانحلال المشكل الذي أقيم لأجله هذا الطقس بعد سيطرته على ذات الفرد؛ إن مرضا وإن مشكلة زواج التي غالبا ما ارتبطت بالسحر والشعوذة في نظرهم، وتعدّ هذه الشجرة المجرّدة من الثمار أشبه بالعمود الذي نجده عند كثير من الأمم الذي يصل الأرض بالسّماء، وهو بذلك الموصل إلى الحقيقة المطلقة -إلى الله، فيكون الشّفاء ويكون الخلود ويكون التجدّد، إذ" تظهر لنا مساكن البدائيين من أهالي القطب الشمالي وأمريكا وآسيا الشماليّين عمودا مركزيّا يتمثّل فيه محور العالم أو العمود الكوني أو شجرة العالم الذي يصل الأرض بالسّماء....والشجرة المعرّاة من أغصانها هي كالعمود..... هي بمثابة سلّم يؤدّي إلى السّماء: عليه يتسلّق الشامانيون في رحلاتهم السماوية".[1]

---

[1]- ميرسيا إيلياد: المرجع السابق. ص 52.

نجد لهذه الاحتفالية امتدادات في الفكر العربي حظيت بها النخلة، وصلت إلى حدّ العبادة، إذ يروي ابن هشام عن أهل نجران قبل تنصّرهم فيقول:" كان أهل نجران يومئذ يعبدون نخلة طويلة بين أظهرهم، لها عيد كلّ سنة، إذا كان العيد علّقوا عليها كل ثوب حسن وجدوه، وحلّي النّساء"[1] والنّخلة هي " شجرة الميلاد المقدسة عند القبائل العبرية كما كانت عند أغلب الشعوب السامية مثل نخلة نجران عند عرب الجنوب، ونخلة تدمر أو تمر، عند القحطانيين"[2] ومن هنا ندرك جيدا لماذا لجأ الفكر الشعبي لهذه الشجرة دون سواها في إدراك المعرفة.

إنّ تلك الموضوعة الأسطورية المتعلقة بربط غصن شجرة بآخر قد وجدت عند العرب قبلا وإن اختلفت غايتها. فارتبطت بالعرافة؛ بالنظر إلى اعتقادهم في الرّتم " فقد كان العربيّ يجعل الشجرة رقيبا وحارسا على زوجته في مدّة غيابه، كما قيل إنّ العرب في الجاهليّة كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى هذه الشجرة، وشدّ غصنا منها إلى الآخر وتركها، فإذا عاد من سفره ذهب إليها، فإن وجدهما بحالهما مشدودين استدل بهما على أنّ حليلته ما خانته في غيبته، وإن وجدهما محلولين استدل بهما على خيانتها"[3]

لقد ارتبطت الشجرة من جهة أخرى بفكرة الانبعاث من جثث الموتى وهي فكرة تتردّد كثيرا في التراث المصري، مرتبطة بالآلهة ومن ذلك ما رواه أفلوطارخ في قوله:" في إحدى الولائم يقوم ست* واثنان وسبعون من أعوانه المتآمرين بإغراء أوزيريس على سبيل المزاح بقبول حبس نفسه في قفص يُلقى

---

[1]– السيرة النبوية لابن هشام ج1. ص 34 عن الوضع العقائدي ومجيء الاسلام. عبد الحميد خطّاب.، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دت. ص 98

[2]– شوقي عبد الحكيم: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 87

[3]– بلوغ الأرب للألوسي: ج2. ص 316 عن عبد المعيد خان. ص61.

* ست: هو أخو أو زيريس وهو تيفون في الأصل.

في النيل، ينساب القفص فوق الماء لينحدر إلى البحر الأبيض المتوسط حتّى يُحمل إلى بيبلوس. إلى هذا العنصر من الأسطورة ترجع تسمية أوزيريس (الغريق)، "في نصوص الاهرامات" تبحث إيزيس عن زوجها فتجد القفص في بيبلوس وتحضره بالأكفان إلى بوتو، وطبقا للأسطورة كما يرويها أفلوطارخ، تنبت شجرة دلب حول القفص وتحتويه عندما يرسو على اليابسة"[1].

إنّ ما يلاحظ على هذا الانبعاث أنّه ذاتي مباشر، أمّا إذا تأمّلنا المخيال الشعبي سنجد نوعا آخر من الانبعاث مباشرا ومنفصلا عن فكرة الموت، والغاية منه المساعدة أو دفع ضرر معيّن، إنّ هذا الانبعاث يكون من شيء آخر يماثل الشجرة في شكلها، كأن يتحوّل المغزل إلى شجرة، ونحن ندرك الشبه الكبير بينهما من حيث الشكل، وهو يذكّرنا بالشجرة المعرّاة أو السلّم المؤدّي إلى الحقيقة، جاء في الوردة الحمراء " في الحال أخرجت الأم مغزلا من صدرها وأعطته لابنها قائلة: إذا أصابك مكروه يا بنيّ اغرسه في الأرض وقل: أكبري يا شجرة أمي وأبي كي أتسلّقك، وفي الحين ستخرج لك شجرة كبيرة حيث يمكنك اللّجوء إليها"[2].

للفكر الشعبي – كما نرى – إدراك حسيّ قويّ للأشياء ودقّة في المماثلة، عرف بها الفكر العربي منذ القدم فقدّم لنا شعرا حافلا بالوصف بصوره التّي تنمّ عن دقّة في الملاحظة هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلتمس إرادة القوة بواسطة الكلام القدسي أو الدّعاء المستجاب وهو تأكيد على ارتباط الإنسان بقوى غيبية تحقّق له ما يريد لأنّه غير قادر على تحقيق ذلك بقوّة الفعل وهو هنا " ودّي أي أنّه يرمي إلى غاية إيجابية نافعة في حالة التوافق في الوضع والموقف الاجتماعيين

---

[1]– هنري هوك: منعطف المخيلة البشرية: ص 55.

[2]– حكاية "الأربعون غولا". ص 15.

والاعتقاديين"[1] فالدعاء " مرتكزه الأساسي الإيمان بقوة الكلام في حالة العجز عن الفعل.... إنّه جزء أساسي من سلوك الإنسان الأسطوري العاجز أمام قوى الطبيعة أو قوى الآخرين"[2].

إنّ انبعاث الشجرة قد يكون منفصلا عن فكرة الموت* كما رأينا سابقا وقد يكون مرتبطا بها وصادرا عن عنصر آخر في نفس الوقت، جاء في حكاية بقرة اليتامى".... بيديه حمل الشيخ ضرع البقرة والحليب يسيل منه ممزوجا بالدّم، ووضع قرنيها داخل قلمونة برنوسه وسار في اتّجاه المقبرة التي تنام فيها زوجته الأولى. عندما وصل إلى قبرها. حياها في حسرة وأسف ثم وضع الضرع على قبرها قرب حجرة الشاهد، وغرس قرني البقرة بالقرب من القبر ثم انصرف إلى بيته مسرورا بإرضاء زوجتيه معا....في يوم من الأيام اشتدّ شوقهما لرؤية أمهما، ذهبا خفية إلى مقبرة القرية....فوجدا عليه ضرع البقرة يفيض حليبا دافئا....وبالقرب منه نخلتين باسقتين كثيرتا العراجين التمرية. تأتي أكلها كلّ حين"[3].

تصبح الشجرة في هذا المثال رمزا من رموز الأم، الأم الحقيقية والأم البقرة الحلوب. فتشترك العناصر الثلاثة في مفهوم واحد: هو مفهوم الخصوبة ثم القدرة الهائلة على العطف والحنان والدّفء، وهي الميزات التي حظي بها الصليب الذّي يُعدّ صورة أخرى للشجرة في التراث المسيحي " إذ يخاطبه المؤمنون في قداس

---

[1]- خليل أحمد مرجع سابق. ص 87.

[2]- المرجع نفسه. ص 87- 88.

* أقصد بالموت هنا ما تعلّق بالإنسان لأننا يمكن أن نعتبر المغزل من الأموات باعتباره جمادا إلاّ إذا اعتبرنا المذهب الحيوي الذي يرى الحياة في الجماد.

[3]- بقرة اليتامى: ص 11-12.

الكنيسة الأرثودوكسية. افرح يا شجرة جيدة الثمر كلية القداسة"[1] "وافرح يا شجرة ذات أوراق حسن ظلها يستتر تحتها المؤمنون"[2]، وُجدت الموازاة كذلك بين مريم العذراء أم المسيح والشجرة، إذ جرت مخاطبتها عادة بـــ " افرحي يا شجرة لذيذة الثمر يغتذي بها المؤمنون، افرحي يا غرسة ذات أوراق حسنة الظل سيتظل بها كثيرون"[3]

إذا وقع الاعتقاد على أن الشجرة قد انبعثت من جثة الموتى أو من أشياء أخرى، فقد وقع اعتقاد عكسي من أن الإنسان قد ولد من الشجرة، من ذلك ما نجده عند قبائل الدالياك الذي يعتقد أنه قد " ولد من بعض أجزاء شجرة الحياة شابّا وفتاة، وكان الأبوين الأولين لمعشر الدالياك"[4] وتتردّد هذه الفكرة كثيرا عند الساميين، فعند الساميين الشماليين " أن الأم التّي حبلت بحمل الأدنسس ADENSES تحولت في شجرة المرّ الكاوي MYRH في الشهر العاشر من حملها وولدت الشجرة الطفل الذي صار إلها فيما بعد"[5] غير أنّنا لا نجد هذه الفكرة في المخيال الشعبي الذي اعتقد أنّه كان أرفع من الجماد منزلة، وإن كان يرى فيه روحا ويلتمس منه المساعدة حين إحساسه بالعجز أمام إرادة الفعل، تصبح هذه المساعدة فعلا قدسيا يوازي فعل الآلهة، يحقّق من خلالها هذا الفكر طموحه إلى المعرفة الكلّيانية وانتصار الخير على الشرّ، فيستعيد مثلا ذاك الأمير الذي ظلم زورا بصره.

---

[1]- كتاب السواعي الكبير ص 665 عن ريتا عوض: مرجع سابق، ص 48.

[2]- المرجع نفسه ص 667 عن المرجع نفسه. ص 48.

[3]- المرجع نفسه. ص49.

[4]- ميرسيا إلياد: الحنين إلى الأصول ص 108.

[5]- عبد المعيد خان، مرجع سابق. ص 53.

نستطيع أن نقول أن النموذج الأصلي للأم الذي ارتبط بالشجرة منذ القدم لا زال يمتلك هذا الفكر، وتعدّ طبيعتها الخارقة المتمثلة في الفعل المقدس، تعويضا عن النقص أو العجز الذي يحسه الإنسان أحيانا أمام بعض المظاهر أو القوى.

3- صورة القمر:

للقمر تجليّه في المخيال الشعبي " كرمز للوجدان الذي يعكس الحقائق المكشوفة"[1]، فيصبح مبعث الحقيقة المتجليّة في كلّ زمان وكل مكان، إنّه العالم بالغيب فيكون بذلك كلمة الإله أو الإله نفسه إنّه إذن " صدق وصديق وحكم وحكيم، وعلم وعليم ورحمان ورحيم، ونهي ومحرّم"[2] وتلك هي أهم الألقاب التي أطلقها العرب البائدة في اليمن على الإله القمر.

تتجلّى هذه القيمة الدينية المضفاة على القمر في حكاية زنيبر " بما أنّ الفتاة لم تكن تجهل نوايا الغولة الحقيقية، لم تنم وعندما بدأ البيت يهتزّ... انسحبت بهدوء من فراشها.... وقرّرت الفرار.... مشت طويلا ثم توقّفت ونادت القمر الذي كان يلمع في السّماء: يا قمر يا عالي إنّي أناشدك، قل لي أين هي الغولة من أخواتي؟ فأجاب القمر: إجري لا تتباطئي لقد نهضت الغولة وهي تستعدّ لأكل أختك الكبرى."[3]

لم تكن الفتاة لتنجو من الغولة لولا القمر الذي أدلاها بحقيقة تحركات وأفعال الغولة داخل منزلها الذي فرّت منه اتّقاء شرّها، كل ذلك بفضل مناشدتها وتودّدها للقمر، فمنحها عطفه ورحمته وعلمه المستنير، ونشير هنا إلى أنّ سمة

---

[1] NADIA JULIEN . p 201

[2] شوقي عبد الحكيم: مرجع سابق، ص 100.

[3] حكاية زنيبر ص 75- 76.

الودّ هي من أبرز الأسماء التي أطلقت على القمر عند العرب " للإشارة إلى هذا المعبود القمر الذي يعني الودّ أو التحية."[1]

فالقمر هو المعادل للحقيقة المطلقة المتكشفة من هذا الصفاء السحري، نقيةً لا يشوبها تحريف ولا تشويه يبلغها من " يتمتّع بإنسانية ذات نموذج يفوق ما هو بشري ويعلو".[2] فيفتح إذ ذاك حوارًا مع كل ما هو مقدّس وبذلك " يحاكي الآلهة وأبطال الحضارة أو الأسلاف الميطيقيين"[3].

من هنا يمكننا القول أن " الوجود الذي تجرّد من القدسية ما زال يحتفظ أكثر من غيره بآثار من إضفاء قيم دينية على العالم"[4] يحلّلها ويبرزها المخيال الشعبي في أكثر من حين.

لقد لفت انتباه الفكر الشعبي تلك الأطوار التي يمرّ بها القمر وهي ولادته، نموه ثم موته، ومماثلتها للأطوار التي يمرّ بها الإنسان." ومن المرجّح أن تكون هذه الولادة الأبدية للقمر ولموته هي التي ساعدت على بلورة المعارف المباشرة... والمتصلة بالتكرار الدوري للحياة والموت"[5]. من جهة أخرى إنّ الانبعاث المتجدّد للقمر أشعر النّاس " في الوقت نفسه بنمط وجودهم الخاص في الكون، وحظوظهم في البقاء في الحياة أو الانبعاث"[6]. بإدراك هذه الثنائية التضادية موت/حياة وارتباطهما كصيغة؛ الواحدة تستلزم الأخرى والمشكلة في " الصورة النموذجية القديمة الدّالة على التكرار الأبدي لولادة القمر ولموته وانبعاثه"[7]،

1- شوقي عبد الحكيم: ص100

2- ميرسيا إيلياد: المقدس والدنيوي: ص 95

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

4- المرجع نفسه. ص 25.

5- ميرسيا إيلياد: صور ورموز: ص 98.

6- ميرسيا إيلياد المقدس والدنيوي: ص 147.

7- ميرسيا إيلياد : صور ورموز: ص 98

يتوضّح لنا " أنّ ما يكشفه القمر للإنسان لا يقتصر على اتّصال الموت بالحياة اتّصالا لا انفصام له وحسب، وإنّما أيضا وبصورة خاصة، أن الموت ليس نهائيا، وأنّه تعقبه ولادة جديدة دائما."[1]

للقمر قدسيته التي أكسبها للمحار والأصداف فأصبحت هي الأخرى تحمل بعدا رمزيا سنوضحه. فالفكر الصيني مثلا يعتقد أنّ "القمر هو أساس كل ما يرجع إلى ين YIN في مرحلة البدر على سبيل المثال، تمتلئ المحارات المسماة بانك PANK وكو KO ، كذلك يصير كل ما يمت بصلة إلى ين خصيبا، وفير العطاء، أما عندما يتوارى القمر ويعم الظّلام- في الليلة الأخيرة من الدورة القمرية- فتكون المحارات فارغة خاوية"[2]، أي أنها تنمو وتضعف تبعا لنمو القمر ونقصانه.

بتلك القوة السحرية للقمر امتلأت المحارات باللآلئ، ومنها يشار إلى الرمزية الدّالة على المرأة والجنين، ومن هنا "فالصدفة البحرية والمحارات تشارك في القوى السحرية الكامنة في الرحم. إنّه لفي الصّدفة والمحارة حُضور وفعل لقوى خالقة تطلقها رموز الأنوثة بشدة بالغة"[3]، نستطيع إذن أن نفسّر ذلك التقليد المتكرّر في المجتمع، والمتمثّل في تعليق بعض النّساء للأصداف حول عنقها، كأنّها التعويذة، أو للزينة بأنّها " تمدّها بطاقة مثيرة للخصوبة ومواتية لإنجاب الأطفال، وفي الوقت ذاته تجنبّها القوى المؤذية وسوء الطّالع"[4] كما أنّها " تعتبر الحامية من كل سحر، ومن الإصابة بالعين المؤذية، وكذلك الأطواق المصنوعة من الأصداف، وكذا الأساور، والتعاويذ المرصّعة بالأصداف البحرية وحتّى مجرّد

---

[1] ميرسيا إلياد: المقدس والدنيوي: ص 148

[2] ميرسيا إلياد: صور ورموز. ص 171

[3]: المرجع نفسه، ص 173

[4] المرجع نفسه، ص 173

صورة عنها، كلها تحمي النساء، والأولاد والماشية من الحظ العاثر، وتبعد عنهم الأمراض، كما تزيل العقم أيضا، عند المرأة."[1] ويعزّز هذا، الأسطورة القائلة بولادة إلهة الخصب والجمال أفروديت من صدفة بحرية ضخمة.

للفكر الشعبي كوسمولوجيا أسطورية، اهتمّت بالجانب الظاهري للقمر وحاولت تعليل وتحليل تلك الأشكال والصور التي تتبادر إلينا، أو تخادعنا حين نمعن النّظر في القمر. يروى أن امرأة كانت تهمّ بأكل شيء ما، وبينما هي جالسة أطلّ عليها شعاع القمر، ظنّته خيال امرأة فأخفت ما كان بين يديها، ومن يومها ظهرت تلك البقع التي تتراءى لنا على وجهه القمر، وهذا من قبيل الأسطورة التعليلية. الاعتقاد نفسه ينطبق على الكائن البشري. فكل إنسان في نظر الفكر الشعبي يدخل بيتا ويخبّأ عنه شيء ينعكس ذلك على وجهه بظهور بقع بنّية.

4- صور الجبل:

الجبل شموخ ورفعة، وقوّة في الصلابة، يقف أمامه الإنسان فيشعره بالهيبة والعظمة والإجلال، فهو لا يساوي شيئا أمام كلّ هذا، يركن إليه فلا يفرّق بين قويّه وضعيفه ولا بينه وبين باقي المخلوقات، فلا أكرم منه ولا أصدق أنيس في الوحدة المؤرّقة. لا بأس إذن أن يؤثره بالاحترام والقداسة.

لقد عبد الإنسان الجبل والحجر عامّة، وشغف بحكايات مسخ الإنسان حجرًا، معتقدا في الحجر حياة كحياته تماما، فأثّر ذلك في سيرورة حياته العامة، ويرجع مارسيا إلياد سبب عبادة الحجارة في مختلف الديانات إلى القول بأنّها: "قابلة لأن تبيّن للنّاس: تكشف لهم عن القوة والصلابة والديمومة، إنّ تجلّي القدسي في الحجر إن هو إلاّ تجلّ وجودي بامتياز، فالحجر قبل كل شيء، كائن يبقى دائما

[1] ميرسيا إلياد: المرجع السابق. ص 179.

هو نفسه لا يتغيّر، يستوقف نظر الإنسان بما فيه من عدم قابلية للنقص ومن مطلق، وهو بذلك يميط اللثام عن عدم قابلية الوجود للنقص ومن مطلقيته، قياسا"[1]. فلقد قدّسها البشر لا لذاتها أي باعتبار شخصها الماثل للعيان وإنّما أيضا باعتبارها رمزا.... باستحضار ما كان لها من طاقة رمزية أي بصفتها مركزا أو بؤرة فيها طاقة روحية كأداة تحمي أنفسهم وأمواتهم[2].

إذا توجّسنا المخيال الشعبي نجد أن الجبل يحمل بعدا ميتافيزيقيا، يتمثل في أنّه الأداة التي تسمح للإنسان الاتصال بالكائن أو الكائنات العليا، ويتجلّى ذلك من خلال بعض الهياكل الصغيرة المشيّدة بالحجارة في قمّة الجبل تشبه إلى حدّ ما الوليّ، تحقّق لقاصدها كل ما يطمح إليه بعد الابتهال إلى الله، فتصبح بذلك الحجارة أو الجبل " أشياء منظورة يتجسّد فيها اللامنظور والمحتجب كما أنّها وسيط بين الإنسان والمقدس أي بين العالم العلوي- وكل علوي مقدّس- والعالم السفلي".[3]

فالجبل هو " ملتقى الوحي الإلهي، قمته هي مركز العالم، ونقطة الالتقاء بين السماء والأرض »[4]، "يتجلّى عنده الرّب كما تجلّى لموسى في طور سيناء، وجبريل لمحمد بجبل حراء عند نزول القرآن، أو يتجسّد من خلال الأنصاب والأوثان مثلما هو شأن بعض آلهة العرب"[5]

يمكننا القول أنّ الجبل هو الوسيط بين السماء والأرض يتجلّى فيه القدسي إثر حدث معيّن، ففي الأسطورية العربية يمكن للجبل أن " يتحوّل إلى شيء ثمين

---

[1] المقدس والدنيوي. ص 146- 147.

[2] Mircea Eliade: Traité d' histoire des religions, Payot, Paris 1964 . P188.

[3] محمد عجينة: ص 237

4 NADIA JULIEN: P 230

[5] محمد عجينة ص 237

ومقدّس لمجرّد أن يلامسه كائن قدسي: ولمّا صعد موسى الجبل لمناجاة ربّه، صار عقيقا، فلّما نزل عاد إلى حالته الأولى"[1]. ويمكن للقداسة أن تتحقّق من خلال أحد ميزاته المتمثلة في ارتفاعه وشموخه، فيكون مسكنا لكائنات خفية. "وذات مساء وجد نفسه عند ربوة أمام قصر عظيم منعزل، فتساءل في نفسه إذا كان القصر يسكنه الجنّ أم الإنس؟ وفي هذه الأثناء ظهرت أمامه ثلاث فتيات جميلات أتين لاستقباله مبتسمات فرحات وقلن له .....لا تخش شيئا نحن حوريات محسنات نؤمن بالله وبرسوله".[2]

نحن إذن أمام فضاء لكائنات مقدسة تظهر بين الفينة والأخرى مثلما كان الجبل مسكنا للآلهة قبلا، ففي مصر " سكن الإله ايل في جبل صافون، وهو أول الآلهة الكنعانيين وأب الآلهة"،[3] وقد اعتقد الهندوس منذ زمن بعيد أن جبال الهمالايا وفنديا هي مقرات للآلهة.[4]

5- أسطورة الخضر والانبعاث:

إن فكرة انبعاث العشب بمسبب ما، تكررت كثيرا في الفكر العربي مرتبطة بأسطورة الخضر، ثم ظهرت تجلّياتها في الفكر الجزائري مرتبطة بأسباب أو مسببات أخرى محتفظة بالوحدة الأساس وحدة الانبعاث.

ترجع أصول هذه الفكرة الإنبعاثية إلى الحضارة البابلية متجسدة في الاله تموّز الذي تصوره الأسطورة بأنه: "يموت كل عام وينتقل إلى العالم السفلي المظلم، فترحل خليلته الالهية للبحث عنه، وتموت عاطفة الحب أثناء غيابها،

---

[1] خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة. ص 56

[2] حكاية الحمامة الحورية. ص 28- 29

[3] آرثركورنال. ص 22.

[4] أنظر المرجع نفسه ص 81

وتصبح الحياة مهددة بالفناء، فيبعث "أيا" الاله العظيم رسولا لإنقاذهما فتسمح "ألاتو" إلهة الجحيم – على مضض– لعشتروت أن تغتسل "بماء الحياة" وتعود إلى الأرض مع حبيبها تموز حتى تبعث الطبيعة بعودتهما"[1].

في الفكر العربي تتحول صورة الاله تموز إلى شخصية حظيت بقدسية عظمى هي شخصية الخضر، ويرجع اسم الخضر عربيا إلى حدث تحولي حيث جاء في تفسير ابن كثير عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم، قال:"إنما سمي الخضر لأنه جلس على فروة بيضاء فإذا هي تهتز من خلفه خضراء"[2].

تنزاح فكرة انبعاث العشب هاته في الفكر الشعبي والمتجلية في العديد من الحكايات الجزائرية، من ارتباطها بشخصية ذات مقام قدسي إلى شخصية عادية تنتمي إلى المجتمع، ولكنها تتميز بصفات، كالطيبة وحسن الخلق، وجمال الوجه وحسنه، قد تسمو بها إلى مقام الخضر أو الرجل الأخضر "الذي قال عنه الرب في العهد القديم أنت الخضر وكلما مسّت قدماك الأرض اخضرت"[3] و"قال الخطابي: سمي خضرا لحسنه وإشراق وجهه"[4].

لقد جمع الفكر الجزائري بين ته السمتين، حسن الوجه وجماله وفكرة الانبعاث لمجرّد وطوء قدم صاحب هذه السمات بلدة معينة، ويكون بذلك فأل خير عليها وعلى أهلها الفتاة مرجانة تحتل هذه المكانة القدسية، إذ "عم الخير البلدة بحلولها على بيت العجوز، فنزل الغيث وتفجرت الينابيع المائية، واخضرت الأرض الفلاحية، وغمرت خيمتها الأرزاق"[5]، والملفت للنظر أن هذه الفتاة كانت

---

[1] ريتا عوض ص42.

[2] البداية والنهاية أبو الفداء الحافظ ابن كثير، ج1، مكتبة المعارف بيروت، دت،ص327.

[3] التوراة عن: شوقي عبد الحكيم، ص112.

[4] ابن كثير: المرجع السابق ص327.

[5] بقرة اليتامى ص23.

خارقة الجمال جاء في الحكاية "غابت الشمس في الأفق، وفي القصر أشرقت شمس أخرى إنها الفتاة مرجانة... فبهت السلطان لجمالها الباهر، كان سحرها يسري في النفوس كالموج في امتداده"[1].

يعد هذا الفعل القدسي اللاإرادي أشبه بالمعجزة التي كانت تحدث مع الأنبياء، وقد عرف الخضر في الفكر العربي بأنه حاضر غائب يظهر من وقت لآخر للقيام بمعجزة أو لتأدية خدمة للصالحين، ومن ذلك ما ترويه أحد الأساطير العربية "فنظر الخضر فإذا سحائب تمر فدعاهن وسألهن، فقالت كل واحدة منهن، أريد بلد كذا وكذا، فدعا التي تريد بلادها، فقال لها: احملي هذين حتى تضعيهما على سطوحهما فسقطت السحابة وانشقت لهما، رفعتهما ومضت حتى وضعتهما على سطوحهما"[2].

لم يتوقف الأمر عند حدود انبعاث العشب من القحط، وإنما تجاوز ذلك إلى تحول هذا العشب إلى ذهب "الأعشاب تصير ذهبا والصيف يصبح ربيعا"[3]. إنها لمعجزة بمعنى الكلمة، في صورة تمثلها المخيال الشعبي بآلية عجيبية، ولعل هذا التحول، تحول العشب إلى ذهب إنما هو تعويض عن حالة الفقر والعوز والحاجة التي عرفها الجزائري في مرحلة ما، فلم يكن الكوخ الذي احتمت فيه مرجانة وأخوها سوى كوخا قديما "لعجوز طيبة تعيش من الأعشاب والعقاقير التي تحضرها إلى الدلال كل صباح... فتقدم له العجوز الحشائش والعقاقير النافعة للعلاج مستبدلة إياها بالقمح والشعير والزيت"[4].

---

[1] المرجع السابق ص24.

[2] خليل احمد مضمون الأسطورة ص96.

[3] بقرة اليتامى: ص23.

[4] المرجع نفسه ص22.

إن هذه الحالة الاجتماعية جعلت المخيلة الشعبية تجمع بين معتقداتها حول الانبعاث والتحول، وواقعها المعيش لتشكل مخيالا يفوق العنصرين في بعده العجيبي وبعده السيكولوجي.

ارتبط الخضر من ناحية أخرى بفكرة الخلود فوقع الخلاف في بقائه حيا إلى زماننا هذا، "ذلك لأنه شرب من ماء الحياة فحيي وقيل لأنه دفن آدم بعد خروجهم من الطوفان فنالته دعوة أبيه آدم بطول الحياة"[1]، إذ يقال "إنه عندما حضرت الوفاة آدم جمع بنيه وقال لهم، إن الله منزّل على الأرض عذابا فليكن جسدي معكم بالمغارة، حتى إذا هبطتم فابعثوا بي وادفنوني بأرض من الشام، فكان جسده معهم إلى أن بعث نوح.... فقال لهم نوح : إن آدم قد دعا الله أن يطيل عمر الذي يدفنه إلى يوم القيامة، فلم يزل جسد آدم حتى كان الخضر هو الذي تولى دفنه وهو يحيا ما شاء الله أن يحيا"[2].

6- الريح:

يتردد الريح في اللاشعور الجماعي كرمز يحيل على معنيين، معنى الخير من جهة ومعنى الشر من جهة أخرى، وقد ارتبطت هذه المعاني في الفكر العربي عامة بنوعية الصيغة ذاتها. فكانت صيغة المفرد في معظمها تدل على الخراب والدمار، من حيث استخدامها كسلاح بيد قوة إلهية أو قوة عظمى، أما صيغة الجمع فهي توحي إلى الخصب والنماء وإن كان هذا المعنى مغيبا في المخيال الشعبي.

---

[1] ابن كثير المرجع السابق ص327.

[2] شوقي عبد الحكيم: ص112-113.

وقد صنف العرب الرياح قديما حسب مصدر هبوبها وبه تسمى، فالجنوب هي التي تهب من جهة الجنوب، وهي ريح تجمع السحاب وقيل الخيل، أما الشمال فتهب من جهة الشمال وهي باردة يابسة ويقال لها ريح الشمال، أما الصبا وتسمى أيضا القبول والمضاريح فهي ريح رخاء تأتي من ناحية الشرق، إذا هبت على الأبدان العليلة أنعشتها، أما الدبور وتسمى أيضا العاصف والصرصر والعقيم فهي ريح لا ماء معها تهدم البناء وتقلع الأشجار[1].

إن هذه الصورة المشكلة للريح تقننها الخبرة الدينية، فقد عرف بعل في الفكر العبري "كقرين للريح والبعل هو أصل الاله العبري يهوه، والاله يهوه هو أيضا كان ريح الشمال في الأزمان المبكرة أي قبل أن يصبح إلها ساميا رفيعا"[2]، ثم أصبح بعد ذلك سلاحا في يد الاله كفعل دفاعي، ونجد تجليات هذا الفعل في الفكر البابلي فحين توج مردوخ* ملكا وتقلد إشارة الملكية تصدت له تعامت** حينها "يخلق الأعاصير السبعة الهائجة، يمتطي العربة العاصفة ويمضي لمواجهة تعامت وجماعتها، يتحدى تعامت في نزال فردي يلقي شبكة لأسرها، وحين تفتح شدتها لابتلاعه يدفع برياح الشر لتعصف بها"[3].

للريح هذا البعد التدميري في المخيال الشعبي تجسدها أنفاس الغول القوية، "جمع الغول كل قواه وأخرج ريحا قويا اهتز له البيت رأسا على عقب"[4]، لسنا ندري إن كان الغول في هذه الحكاية إنسانا أم هو صنف من أصناف الجن وأرجح الظن أنه إنسان أضفت عليه المخيلة الشعبية تلك القوى الخارقة التي جعلته يهيمن

---

[1] انظر : محمد عجينة ص270.

[2] شوقي عبد الحكيم: ص34.

* ابن إيا إله الحكمة عند البابليين.

** محيط المياه المالحة.

[3] هنري هوك : المرجع السابق ص36.

[4] الوردة الحمراء: حكاية الرجل العجوز والغول ص102.

على تلك المنطقة، غير أن نهايته كانت على يد عجوز حكيم. إن المخيال الشعبي هاهنا يتحرك بين الواقع والممكن، مستثمرا شغفة الدائم بالخارق وفوق الطبيعي، إنه في اتصال دائم مع الواقع من حيث معايشة مشاكل المجتمع من جهة، وفي انفصال عنه من حيث عجيبيته و معقوليته، كل ذلك بغية الانعتاق والخلاص من سلطوية القوة والتملك التي هيمنت على المجتمع في فترة من الفترات السياسية، والتي لا يمكنها أن تستمر أمام الحكمة والتعقل في المواجهة.

ما يلاحظ على هذا الفعل الخارق للغول تلك المشابهة بين ظاهرة كونية هي الريح، وظاهرة فيزيولوجية هي الأنفاس، فيصبح هذا الفعل أقرب إلى أفعال الآلهة بما تحمله من قداسة، وتقوّم بحسب الموقف المعبر عنه. ومن ثم "تهمنا هذه المشابهات البشرية الكونية على وجه الخصوص بمقدار ما تكون رموزا تدل على مختلف المواقف الوجودية"[1].

– تقترن صورة الريح من جهة أخرى بالفرس استنادا إلى السرعة الفائقة التي يتحلى بها هذا الأخير تصل به إلى حد الطيران،"صمدت البغلة في مكانها ورفضت العودة معه، وراحت تعدو بسرعة وأخذت ترتفع تدريجيا ثم حلقت به في السماء"[2] والبغلة هنا هي من الجن ظهرت في هذه الهيئة الجميلة، وهو ما يعزز الارتباط العلائقي بين الجن والريح، فالريح في أساطير النبي السليمان "هي بديل من الفرس أو من الجن مسخرة بين يديه، من ذلك أن سليمان كان إذا أراد أن يركب الريح دعا بالأرياح الأربعة (كذا) الشمال والجنوب والصّبا والدّبور ثم يبسط بساطه عليها وهو من السندس باطنه أحمر وظاهره أخضر أهداه الله له من

[1] ميرسيا إلياد: المقدس والدنيوي ص159.

[2] حكاية الأربعون غولا ص15.

الجنة لا يعلم طوله وعرضه إلا الله"[1]. والركوب على البساط يدعم أسطورة بساط الريح التي سنتعرض لها لاحقا.

تكاد تستوي الريح والفرس في المرتبة، لذلك يقال في الفرس السريع أنه يسابق الريح أو هو خلق من الريح.

7- العصا وبساط الريح:

للعصا بعدها العجيبي والأسطوري في المخيال الشعبي اتخذته من قداستها نتيجة اتصالها بالمافوق وماله صلة بالإلهي، إنها عصا موسى التي يقال أنها:"هدية الرب لآدم عقب طرده من جنة عدن، وأنها توارثت من أب لابن إلى أن وصلت إبراهيم فأورثها ابنه مدين وأمه قطورة بنت مقطور من العرب العاربة، فأورثها مدين شعيب، الذي أورثها بدوره لموسى عقب زواجه من صفورة ابنة شعيب"[2].

إن من بين التحولات الأسطورية للعصا هي الإرشاد في الطريق، "قال الفتيان بينما كنا نسير معا وجدنا... عصى بإمكانها أن تقود الإنسان إلى الهدف المنشود"[3].

فإذا كان للعصا بعدا تعجيزيا يثير الرعب والهول والخوف كعصا موسى التي تحولت إلى أفعى رهيبة، فقد أصبحت هنا تحمل دورا اجتماعيا تقتضي مساعدة حاملها للوصول إلى الهدف المنشود، إنها الدليل إلى المعرفة التي نحتاج إليها، ولا يمكّننا سبيل المعقول لإدراكها، وحده اللامعقول من يذكي صفوة

---

[1] محمد عجينة ص271.

[2] شوقي عبد الحكيم: مرجع سابق: ص94-95.

[3] الوردة الحمراء حكاية الحمامة الحورية ص38.

المخيال، ويجعل اللاممكن ممكنا والسراب حقيقة، إنها الرغبة الجامحة في الوصول إلى مملكة الجن، والحصول على المراد أو المبتغى.

إن من بين الصور التي تكررت هي الأخرى في المخيال الشعبي وصاحبت صورة العصا هي بساط الريح، ولعل الاعتقاد "أن بين السماء والأرض سحابا لطيفا وفوقه طيور بيض رؤوسها كرؤوس الخيل ولها ذوائب كذوائب النساء ولها أجنحة طوال ليس لها في السماء ملجأ، ولا في الأرض مأوى، وأنها تبيض وتفرخ على السحاب في الهواء وتقر على السحاب كما تقر الطيور على الماء"[1] هو الذي مهد لظهور أسطورة بساط الريح أو البراق أو الحصان الطائر ومنها الزربية الطائرة، "وبينما نحن نسير معا وجدنا... زربية طائرة تعبر المسافات بلمح البصر"[2].

إن النقص الذي عرفه الإنسان الجزائري في وسائل النقل، وتوفره على الوسائل البسيطة فقط، ومن جهة أخرى جموحه وقلقه المتسبب فيه هنا زوجته التي أخذت قلبه وفرت منه، وتركته يحترق بين هواها، وجهله للطريق الموصل إليها، بعبارتها "من يحبني، يتبعني إلى بلد أبي وأجدادي"[3]، كل هذا يقتضي المرشد وتمثل في العصا، ثم السرعة الفائقة يحفزها ذلك القلق والحيرة، فكانت الزربية الطائرة التي تعبر المسافات بلمح البصر.

إن هذه الحركية التي نلمحها للأشياء، تلهم المخيال الشعبي في أكثر من موضع ليقينه بروحانيتها "وبعدما تفقدت الأمتعة والأدوات المنزلية قالت: هيا يا أمتعتي! أحيطوا بي كي أعدكم! وعلى الفور تقدم الغربال والصحن، الإبريق

---

[1] خليل أحمد: مضمون الأسطورة ص52.

[2] حكاية الحمامة الحورية ص38.

[3] الحمامة الحورية ص37.

والأوعية، السكاكين والملاعق والزرابي والطاولات المستديرة لتحيط بها ما عدا الصحيفة الخشبية التي كانت تغطي الحفرة فصارت تتخبط دون جدوى"[1]، للفكر الشعبي إذن اعتقاد بوجود روح لهذه الأشياء كالإنسان تماما، ومن ثم فلها حياة وشخصية كحياته تماما "لقد تقدمت به السن يا أمي، وتنقصه القوة كي يأتي إليك"[2] وهذا ما يدخل في إطار المذهب الحيوي.

II – التجليات الحيوانية:

للفرد في المجتمع علاقة بالحيوان أليفا كان أو وحشيا، لارتباط حياته بحياة بعضها، كمصدر للغذاء وأداة للتواصل الاجتماعي، ويصدق هذا بالخصوص على الحصان والشاة والناقة في الصحراء، كما يصدق على حيوانات أخرى قد تكون أقل أهمية من سابقتها، إلا أن لها قيمة على الصعيد العقائدي وما يستند إليه من رمزية أسطورية.

فالحيوان حاضر في الواقع وفي الذهن في صور مختلفة، إما رجاء لخيره وإما اتقاء من شره، وقد يتسم بسمة القداسة، فتكون له مكانة خاصة في المجتمع، كل ذلك انعكس في الموروث الشعبي من حكايات وأمثال وحتى الممارسات، لذا سنحاول تقصي صورة الحيوان ودلالاته الممكنة في الفكر الشعبي.

1- صورة الحمام:

ارتبطت صورة الحمام منذ القدم بصورة المرأة وبخاصة منها القطا، وهو نوع من الحمام البري، ويجسد هذا الارتباط بصفة واضحة ومكثفة الشعر العربي القديم.

---

[1] لالجة بنت الغول ص44.

[2] المرجع نفسه ص44.

لهذا الطائر ارتباط بالدين القديم، إذ أنه يمثل الطائر المقدس للربّة أفروديت، إلهة الجمال النسوي أو إلهة الحب، وعرفت باسم فينوس عند الرومان، وهي الطائر المقدس أيضا لسميراميس، الملكة الإلهة التي نسب إليها تشييد مدينة بابل والحدائق المعلقة، "ومعنى اسم الإلهة سميرنا، أي أم الحمام التي منها جاء اسم الملكة سميراميس أو كاهنة الحمام، ذلك أنها حين ولدت من رحم أم سماوية كانت قد تركتها في الخلاء عقب ولادتها فتعهدتها بالرعاية سرب من الحمام، كما أنها حين ماتت تحولت إلى حمامة، ولهذا تتوحد سميراميس مع راشيل زوجة يعقوب وأم النبي يوسف، التي تسمّت أيضا بالكاهنة الحمامة"[1].

إن ما يجمع بين هذا الطائر والمرأة هو ذاك الجمال فوق العادي جمال عشتروت* البابلية أو أفروديت**، جمال يجمع في لونه بين البياض والصفرة، "والاصفرار هنا ليس عيبا وإنما هو من صفات المعبود المقدس-الشمس- فالبيضة بما تجمعه في غرقئها من بياض ومح أصفر، إنما هي جماع لسر الشمس في صحوتها وعشيتها، وغلافها الرقيق الهش يماثل رقة بشرة المرأة وملاسة أديمها وصفائه ونضرته"[2]، فارتبطت صورة المرأة بالشمس، وارتفع بها إلى مصاف الآلهة. "شاهد ثلاث فتيات فاتنات يفوق جمالهن جمال الشمس"[3]، ولعلنا نفسر هذا الركون الشعبي إلى الشمس وارتباطها به إلى الطابع الزراعي للمجتمع الذي تلعب فيه الشمس دور المخصب لكل ما يجنيه الفرد من خيرات، بجماليها، جمال الحنو

---

[1] شوقي عبد الحكيم ص56.

* عشتروت: هي رفيقة وأخت بعل -المعنى الحرفي للسيد وفي كنعان كان لقب آلهة الخصب المحليين- سميت الغادة والعذراء وكانت جميلة. أنظر آثر كورنل ص47.

**إلهة الحب عند الإغريق وهي كرديفتها الرومانية فينوس لأنها لم تكن للحب الجنسي بل إلهة الحنان والشعور الذي يسود الحياة الاجتماعية. أنظر: المرجع نفسه ص135-136.

[2] على البطل: الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص80.

[3] الوردة الحمراء: حكاية الحمامة الحورية ص31.

والرأفة والرفق في فصل الشتاء، وجمال القوة في فصل الصيف، ولكل جمال سره في مَنح الحياة والخصب.

من هذه الميزات عبدت الشمس من قبل عند العرب القدماء إذ كانت "أظهر ما في حياة الإنسان، فخلعوا عليها صفة الأمومة، واعتبروها الربة، والإلهة الأم وهناك من يربط بين هذا الأمر وسر تأنيث الشمس في اللغة العربية، خلافا لما ورد في لغات العالم القديم التي ذكرتها، كانت آلهة العرب إذا آلهة كواكب في الأساس، وكان أهمها الشمس، فعبدوها وعبّروا عنها بعدة صفات بينت نظرتهم إليها وتأثيرها في حياتهم فهي "ذت حمم" أي ذات الحرارة الملتهبة القاسية... وهي "ذت أثرت" أو "ربة الأثر" أي المشرقة اللامعة البهية"[1] ومن هنا اجتمعت العناصر الثلاث: المرأة والحمام والشمس من حيث هي المعادل للأمومة والجمال فوق العادي.

تتكرر الوحدة الجزئية "تحوّل المرأة إلى حمامة"، في العديد من الحكايات الجزائرية، وقد وردت هذه الفكرة من قبل في التراث البابلي، وإن كانت أقرب إلى الانبعاث منه إلى التحوّل. لهذه الفكرة ارتباط الحمام بالمرأة سحر على الفكر الشعبي، دفعت مخياله إلى وضع صور تحقق طموحه المقيد، وتعوض النقص الذي قد يعيشه، إنها رغبة الرجل في لقاء الطرف الآخر والحديث معه، والتمعن في السحر الرباني الذي منح إياه، فيتخلص بذلك من قيود العرف الاجتماعي الذي يحرمه هذا الحق. ويتجسد ذلك في هذا الطائر الملائكي الذي يمكنه في أي لحظة من للحظات أن ينفلت عن أعين العذال فيتحاشى الاثنين كل سبب قد يلبسهما الخطيئة، ويعد هذا التحول من جهة أخرى حلم يقضوي لسراب المرأة الفاتنة

---

[1] قصي الحسين: الأسطوري في الجاهلية: مجلة عالم الفكر ع38، ص129.

المثالية التي ترافق خيال الرجل، تظهر وتختفي ولا يمكنها أن تتحقق: "كان على حافة البركة ثلاثة قطع من الريش الفاخر، لفت نظر الشاب جمال صغرى المستحمات وعلق قلبه بها، فأرسل تنهدات عميقة سمعته الفتيات وغادرت الحوض بسرعة، أخذت كل واحدة ريشة، وهكذا تحولت إلى حمامات وطارت من النافذة ثم اختفت"[1].

إن بين الحمام والساميين علاقة حميمة ظهرت في نظرة السامي إلى هذا الطائر الوديع، ذي اللون الأبيض "وعلاقته أيضا بالحمامة النوحية، وبمعنى أصح الجلجاميشية، بعد أن أطلقها نوح أو كبير الآلهة البابلية أو تونبشتم حين عادت إليه في المساء وإذا ورقة زيتون خضراء في فمها"[2] فجعلته أساطير الطوفان السامية، هو الدليل الذي بشر بالأرض اليابسة وانحسار الماء، ومن ثم أصبح الحمام بلونه الأبيض وغصن الزيتون رمزا للسلام **وكذا رمزا للطهارة والوفاء.**

إن صورة الحمام هذه تذكرنا بصورة الحمام الزاجل في العهد القديم، الذي كان يعهد إليه بمهمة نقل الرسائل وقد استثمرت هذه الصورة في الفكر الجزائري وتجلت في العديد من الحكايات "كان السلطان في قصره، يذوب هو بدوره حزنا وأسى لاعنا تصرفه الأحمق، وفي يوم من الأيام تذكر حمامة ابنته، ذهب يبحث عنها، وعندما وجدها كتب رسالة وربطها تحت جناحيها... طارت الحمامة وهي ترتعش خوفا ارتفعت إلى أعلى السماء، واتجهت نحو قمة الجبل، وراحت تحوم فوق قصور مهجورة وبينما هي تحلق فوق برج منعزل إذ بها تشاهد سيدتها على سطح البرج..... حينئذ حطت الحمامة في حضن الأميرة.... قرأت الرسالة التي

---

[1] الحمامة الحورية ص31.

[2] شوقي عبد الحكيم ص160.

كانت تحملها الحمامة، ثم كتبت جوابا على الجهة الثانية فانصرفت الحمامة على الفور ومعها جواب سيدتها"[1].

للحمام مكانة هامة في المجتمع الجزائري اتخذها من فعله القدسي في حياة الرسول، حيث مكث قابعا في باب الغار رفقة العنكبوت التي نشرت نسيجها على الغار بعد دخول الرسول صلى الله عليه وسلم، كدليلين على خواء الغار ومن ثم أصبح رمزا للحامي المنجي، النابذ للعنف والمنقذ للبشرية جمعاء، المحب للسلم، إنه تماما حمامة نوح وحمامة أفروديت البابلية.

من هذا المنطلق اتخذ قدسية خاصة في الفكر الجزائري، ومنع أكله في بعض المناطق فأصبح كالطوطم تماما. ويؤكد طوطمية الحمام التسمية المنتشرة باسم حورية المرتبط دائما بالحمام، وكذا التحول الدائم إلى طائر الحمام.

من جهة أخرى يعد الفخت وهو نوع من الحمام – ذكر الحمام –، المتحصل عليه من إحدى البيضات الثلاث للحمامة، فأل خير، وجلب للحظ السعيد إذا وضع في البيوت، ويقال أنه يؤدي الصلاة قبيل كل آذان فيسمو بهذا الفعل إلى مقام قدسي يبجله، ويقترب إذ ذاك من صورة الطوطم الجد.

---

[1] الوردة الحمراء حكاية الفراشة ص54.

صورة تبرز علاقة المرأة بالحمام

2- صورة النسر:

لقد كان الطير محور اهتمام الأسطورية العربية، وصل به إلى حد العبادة، إذ تروي الأساطير "أن العربي عبد الحيوان نفسه، ولم ينحت الأصنام على صورة الحيوان لأنه كان جاهلا بصناعة الرسم والنحت، لقد وجدت الأصنام على صورة الحيوان في شبه الجزيرة، ولكن معظمها بل كلها كان مجلوبا من البلاد المجاورة"[1] وأهم هذه الأصنام "النسر وكان على صورة النسر، بموضع من أرض سبأ يقال له بلخع، تعبده حمير، ومن والاها"[2] وكان الاله زيوس، كبير الآلهة عند اليونان هو الآخر نسرا بينما كانت الإلهة أثينا بومة.

للنسر إذن حضوره في الفكر العربي عامة، والفكر الشعبي خاصة، في صورة ترتفع به من مرتبة دنيا كمخلوق عادي إلى مقام مقدس، كمعادل للآلهة التي تدرك الغيب وتتنبأ بالمستقبل بل وتعرفه "إنه المعادل للعين التي ترى كل شيء، رمزا للإله اليقظ"[3]، يتجلى هذا في حكاية سالم وطمطام حين ساعد النسر الأمير في حصوله على الماء واسترجاع بصره فقال له مخاطبا أبناءه "قولوا له أن يمس الأرض أمامه، هناك حجرة يجري من تحتها ساقية ليرفعها، وسينفجر الماء بقوة"[4] ثم قال: "قولوا له أن يرفع يده وينزع بعض الأوراق من هذه الشجرة وليفرك عينيه فيستعيد بصره"[5].

---

[1] عبد المعيد خان ص90.

[2] المرجع نفسه ص نفسها

[3] Nadia Julien P15.

[4] الوردة الحمراء حكاية سالم وطمطام ص67.

[5] المرجع نفسه ص68.

للنسر إذن معرفة قدسية مكنته من إدراك مكان الماء ومن معرفة سبيل استرجاع البصر، بواسطة أوراق شجرة النسور التي أصبحت تحوّل الحليب إلى زبدة بمجرد وضع الأوراق فيه.

إن فكرة التنبؤ هاته توافقه الطبيعة العجيبة للمخيال الشعبي، وتعد تحقيقا لذلك المطموح فيه كتعويض عن العجز الفعلي، ويمكن أن نربط هذه الفكرة بمجموعة من المفاهيم التي استثمرها المخيال الشعبي في تشكيل صوره، نذكر منها العرافة والعيافة والتشاؤم والتفاؤل... التي ظهرت عند أمم عديدة.

ارتبط الطير في القبائل العبرية بمفهوم العيافة الذي يعني "التنبؤ عن طريق ملاحظة حركات وسكنات الطيور والحيوانات"[1]، ثم "التكهن الذي يقال له طيرة في العربية والعبرية، والتطيّر بمعنى التشاؤم والتفاؤل"[2]، إذ أجمع العرب على أن الغربان والبوم من الحيوانات النجسة المشؤومة. فكان في حكاية الغراب أن استبدلت إحدى زوجات الملك ابنه ذي الشعر الذهبي بغراب للنيل من زوجته الأولى أم ذلك الطفل التي كان يحبها، إلى أن سمع أحد أصدقائه يسبه قائلا: "أنت يا من قايضه أهله بغراب، ألا تخجل من أصلك الوضيع"[3] فالمقايضة كانت بأوضع حيوانات الأرض، ولا يزال لون الغراب الأسود وصوت البوم يثير الشؤم لمن سمعه أو رآه في مجتمعنا، ويكون حظه سيئا حينها.

---

[1] شوقي عبد الحكيم ص119.

[2] المرجع نفسه ص نفسها.

[3] حكايات جزائرية من جرجرة جمعها يوسف نسيب المنشورات الجامعية والعلمية باريس، ط1، 1982. حكاية الغراب ص20.

ويرى شوقي عبد الحكيم أن هذه المعتقدات العبرية عن "التشاؤم والتفاؤل والعرافة والعيافة، قد انتقلت إليهم من جيرانهم الفنيقيين إذ أن هذه المعتقدات كانت جزءا حيويا من كيان المعبد الفينيقي"[1].

ترتبط صورة النسر وبالتالي فكرة التنبؤ من جهة أخرى بفكرة القدرية أو الدهرية، التي ترجع إلى وحدة الدهر، "التي عبدها الساميون بعامة ثم العرب الجاهليون خاصة، الذين عبدوا الدهر والقدر والماني أو المنايا في هيئة أصنام، فكان الصنم مناة من أقدم المعبودات الجاهلية"[2]، وأطلق العرب كذلك معنى الدهر "علىٰ أشياء مختلفة فكان اللّبد بمعنى الدهر والعوض نفسه من أسماء النسور التي لم تكن إلا عبارة عن عمر طويل في أسطورة لقمان بن عاد"[3].

و"الإلهة مناة من منشئها إلهة الموت والقدر عند البابليين العراقيين، وعن البابليين عرفها الكنعانيون والآراميون والأنباط، إلى أن وصلت العرب فيما بعد، فعرفوها بنفس الاسم أو ما يقاربه "منى"، وذكرت منى متوحدة مع "جاد" إله قبيلة جاد في العهد القديم"[4].

ما يلاحظ أن الجمع بين هذين الإلهين: "منى وجاد يشير إلى ارتباط المنايا والأقدار بالتنبؤ ومعرفة المستقبل الذي ارتبطت المعرفة به بالاله "جد" أو "جاد"، والذي من اسمه تسمت قبائل جاد العبرية.... ومن اسم جاد تسمى الاله "بعل جاد" عند اليهود والآراميين والعرب الشماليين في سوريا، وكان يعرف بإله السعد والحظوظ والمستقبل عامة"[5].

---

[1] ص88.

[2] المرجع نفسه، ص113.

[3] عبد المعيد خان ص136.

[4] شوقي عبد الحكيم ص113.

[5] المرجع نفسه ص113-114.

إذا كان للنسر علاقة بالتنبؤ ومعرفة الغيب والمستقبل ومن ثم اكتسب معرفة قدسية، لا تتوفر إلا للآلهة، فله من جهة ثانية ارتباط بالعناصر الطبيعة، وفي حكاية سالم وطمطام نلاحظ ذاك الارتباط الحميمي بين النسر والشجرة، وأصبحت تحمل بين أغصانها فعلا قدسيا تمثل في علاج العمى، اكتسبته من حلول هذا النسر وسكناه بين أغصانها فتغدو بذلك شجرة مقدسة وقد* تماثل النسر أيضا عند قبائل هنود نافاهو Nawaho بعنصر طبيعي آخر وهو الجبل.

من هذا الارتباط العلائقي بين كل من النسر والجبل والشجرة، نستشف البعد الرمزي المتمثل في الرفعة والشموخ والقوة الموكل إلى الرجل، في حين كان للمرأة تماثلها بالحمام كرمز للوداعة والرقة والوفاء وللحب الأبدي.

ارتبط النسر بعنصر طبيعي آخر هو القمر فكانت "إلهة القمر السبئي نسر أو نسور، بل لقد أطلق على أهل سبأ بعامة "أهل نسور"، ويبدو أنه كان لهم مذهب ديني شبه مميز، نسبة إلى عبادة النسر أو النسور وسمي معه أحد رموز السنة السبئية المتأخرة ذي نسور"**[1].

ويلاحظ أن الاله القمري نسر الذي يتوحد بالدهر والزمن هو ما أصبح رمزا قوميا لدى أغلب الشعوب العربية والسامية عامة والعالم الإسلامي خاصة،

---

* راجع كلود ليفي ستروس: الفكر البري ص61-62.

** لقمان بن عاد صاحب النسور أو "ذي نسور" الذي ارتبط موته بفناء أنسره السبعة، وكانت أسماء هذه النسور على التوالي: المصون، عوض، خلف، مغيث، اليسر أي الحظ، وإنس أي لقمان الإنس وسابعها لبد بمعنى الدهر بل أن لقمان نفسه عرف لبد بالأبد أو الأبدية، وروي عن شخصية لقمان ولنسوره السبعة أساطير شتى تلتقي جميعها عند القول بأنه قد طلب عمرا طويلا فأعطي عمر سبعة أنسر كان آخرها لبد وأنه خير بين أن يعيش عمر سبع بعرات سمر..... أو عمر سبعة انسر إذا هلك نسر خلق من بعده نسر، وكان سأل الله تعالى طول العمر فاختار النسور فكان يأخذ الفرخ حين خروجه من البيضة فيربيه فيعيش ثمانين سنة هكذا حتى هلك منها سنة فسمي السابع لبد فلما كبر وهرم عجز عن الطيران، كان يقول له لقمان: انهض لبد، فلما هلك لبد مات لقمان، أنظر: محمد عجينة ص324.

[1] شوقي عبد الحكيم ص114.

– وتجسدت صورته في كثير من ملابس الرجال– مثلما أصبحت نجمة داود المسدسة شعارا موحدا للقبائل العبرية.

3- صورة الثعبان:

للثعبان حضوره الجليّ والبيّن في عملية الخلق، بتمظهراته الأسطورية، متجسدا في اللامعقول وغير العادي، ليتشكل لدينا عالما وجوديا معيشا من منطلق عجيبي يحكمه اعتقاد معين.

في دراسته لقبائل الداياك* يوضح لنا مارسيا إلياد أسطورة نشأة الكون عند هؤلاء والتي تنمّ –حسب هانس شارر– "في آن واحد عن دراما خلق العالم والإنسان، وعن المبادئ التي تحكم العملية الكونية والوجود البشري"[1]، وتحكي الأسطورة كيف "كان الكون برمته في البداية قابعا في حالة الإمكان في شدق الثعبان المائي، وكيف كان لعملية الخلق أن تفجر تلك الوحدة الأوّلانية فبرز عندئذ جبلان، ونشأت عن ارتطامهما المتكرر سائر الوقائع الكونية التي وجدت سبيلها تدريجيا إلى الوجود على هذا النحو"[2] فالثعبان يشكل الوحدة الأولية الكلية التي انبثقت منها النشأة الكونية، وتجلت من خلالها مختلف أشكال الوجود.

وترجع صورة الحية المشكلة في المخيال الشعبي بدلالاتها المختلفة إلى قصة الخلق الأولى، قصة آدم وحواء وجنة عدن، جاء في سفر التكوين "أن الإله وضع آدم في جنة عدن، وأوصاه أن يأكل من جميع شجر الجنة ماعدا شجرة معرفة الخير والشر، وهدده بالموت إن هو أكل من هذه الشجرة، ويعيش آدم في جنة عدن سعيدا سعادة مملة ذلك لأنه وحيد، فيخلق الرب الإله جميع حيوانات

---

* إحدى قبائل أمريكا الجنوبية.

[1] ديانة النغدجو، مفهوم الاله عند شعب من شعوب جنوب بورنيو عن الحنين إلى الأصول: ص107.

[2] المرجع نفسه ص107-108.

الأرض وجميع طيور السماء ويقدمها له، لكن هذا لا يجدي نفعا، هنا يوقع الرب الإله آدم في نوع عميق، ويأخذ واحدا من أضلاعه ويصنع منه أنثى يقدمها له، وآدم الذي سمى جميع حيوانات الأرض وطيور السماء، يسمي أيضا حواء "امرأة" لأنها من امرئ أخذت"[1] وجاء في القرآن الكريم: (وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة* فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه)[2] .

لا يزال آدم وامرأته في جنة عدن إلى أن جاءت الحية التي توحدت مع الشيطان** – في الفكر المسيحي–، وهي أخبث حيوانات الأرض تغري حواء بتذوّق الشجرة المحرمة فتأكل منها وتطعم زوجها، هنا يكتشف الزوجين خطأهما ويخرجان من الجنة إلى الأرض، فحواء إذن هي مصدر الخطيئة الأولى بفعل من الحية المغرية، فهي مصدر الإغراء أي المغرية وقابلة للإغراء في نفس الوقت، ولكن بفضلها وجدت البشرية، فعملية الخلق هاته واكتشاف عالم وجود جديد هو الأرض إنما كان نتيجة تفاعل أشكال ثلاث شكل كوني هو الشجرة المحرمة، وشكل حيواني يتمثل في الحية ثم آخر بشري وهو حواء.

من هذا البعد الوظيفي الأسطوري توحدت المرأة بالحية في الفكر الشعبي، وأصبحت كل امرأة تتسم بالمكر والخداع تنعت بالأفعى، ولهذه الوحدة الجزئية حضور دائم في المخيال الشعبي، وهي تعمل بصفة مستمرة كلما كان الموقف

---

[1] سفر التكوين الإصلاح الثاني ص15–23 عن بوعلي ياسين الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي دار الطليعة بيروت ط5، 1985، ص41.

* اختلف في نوع الشجرة منهم من يقول: الكرم، النخلة ومنهم من يرى فيها السنبلة راجع تفسير ابن كثير ج1،ص84.

[2] سورة البقرة الآية 35–36.

** قال تعالى في سورة الأعراف آية 64 "قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين" وقيل المراد بالخطاب في " اهبطوا" آدم وحواء وإبليس والحية... وحواء تبع لآدم والحية إذ كان ذكرها صحيحا فهي تبع لإبليس. أنظر تفسير ابن كثير ج3 ص96.

يقتضي ذلك، "فكرة توحد حواء بالحية التي تتوحد بدورها بالشيطان تتبدى بكثرة في أغلب أساطير الخلق السامية، وتذكر هذه الأساطير أن الحية إذ ذاك لم تكن على شكلها الآن، بمعنى أن مسخا قد حدث لها، عقب توحدها بالشيطان إبليس حين وسوس لحواء – من فم الحية– الأكل من الشجرة الممنوعة أو المحرمة"[1].

يتوحد الشيطان بالمرأة بل وتحالف معها حسب الأساطير الغنوصية*، والذي يتوحد هو الآخر بالحية، وأضحت رؤية الأفعى في الحلم هي المعادل للشيطان، والشيطان ما هو إلا شخص يكنّ لك الحقد والبغض، وهذه العلاقة بين المرأة والحية والشيطان تتواتر بكثرة في أساطير الخلق الأولى عند الشعوب السامية "كما تتوالى جزئية أو فكرة غواية الشيطان للزوجة بشكل متوال في أغلب الأساطير السامية فالشيطان هو الذي وسوس لامرأة لوط، حين هجر لوط قومه وفر مهاجرا معه أهل بيته"[2] ثم غواية الشيطان لامرأة أيوب**. فيصبح الشيطان هو المرادف للعدو أو الروح الشريرة، لحسده وغيرته منذ بدء الخليقة.

يرجع شوقي عبد الحكيم فكرة توحد الشيطان بالحية إلى الفكر السومري إذ يقول: "وما يهمنا هنا هو هذه الفكرة السومرية وهي فكرة توحد الشيطانة ليليث*** بالحية، وليليث هي ما عرفت عند السامريين بحواء الأولى، والتي عادت بدورها فتوحدت بالحية خاصة عند القبائل العبرية، ففي التوراة أن أصل الإنسان من الحية

---

[1] شوقي عبد الحكيم ص132.

* غنوص: إحدى الفرق المسيحية التي ترى المادة شرا والخلاص عن طريق المعرفة الروحية أنظر أفركورتل ص47.

[2] شوقي عبد الحكيم ص134.

** أنظر المرجع نفسه ص134–135.

*** ليليث كلمة بابلية أشورية ومعناها أنثى العفريت ثم أخذها العبريون عن الكنعانين الذين سبقوهم إلى استيطان فلسطين وهي علد الكنعانين تعني أناثا أو أناث ومفردها أنثى وهي ما تتوحد مع عشترت، أنظر المرجع نفسه ص132–133
ويقال أنه كان لها صلة بآدم وأثناء خلاف بينهما تلفظت إسم الله غاضبة وهربت لتبدأ حياة شيطانية، لذلك تتحول هذه الثائرة وتصبح فيما بعد عدوة حواء البشرية وهي تمثل المرأة الحاقدة والغيورة، احمد ديب شعبو مقال: المرموز التكويني، مجلة الفكر العربي المعاصر. ع38، 1986 ص47.

والحية من الجن وترددت هذه التضمينة في عديد من أسفار الخلق والبدء عند أغلب ملل ونحل الشرق الأدنى"[1].

فإذا كانت الحية قد توحدت صراحة بالشيطان حين تسلل إبليس إلى الجنة داخل الحية، والحية هي التي أغرت حواء بالأكل من شجرة المعرفة أو الشجرة المحرمة، أو شجرة التين، فكان أن استجاب آدم بإغراء من حواء، تصبح العناصر الثلاث: الحية والشيطان والمرأة ما هي إلا وجها واحدا لفعل الغواية والإغراء[2]، وقد سميت الحية قبلا "الجان بمعنى الحية البيضاء، وهي أيضا الثعبان وتسمى الشيطان ويطلق هذا الاسم بالذات على الحية الخبيثة"[3].

فالشيطان إذن- يظهر أو يتكشف في أغلب صوره على هيئة الثعبان أو الحية، جاء "في أسطورة حرب بن أمية ومرداس ابن أبي عامر الشخصيتان التاريخيتان أنهما أحرقا مغارة ناوين الزرع فيها، فطارت الشياطين من تلك المغارة وماهي إلا الحيات البيضاء"[4]، وهذا ما جعل الفكر الشعبي يخاف أحيانا أو يمنع قتل بعض الحيات المميزة، ذات اللون الأسود مثلا، لاعتبارها صنفا من أصناف الجن. وإذا تم القتل فهذا يعني حتما أن الجن ستأخذ بثأره.

فالعلاقة بين المرأة والحية علاقة قائمة يحددها مقدار المكر والاحتيال وكذا الحقد والغيرة، غير أن هذه الصورة تنتقل من المرأة إلى الرجل، وإن كانت المرأة هي التي تحمل شفرة هذه الصورة المتجلية في الرجل،"تزوجت الفتاة من الثعبان وأنجبا طفلين يختلفان تماما من حيث الطباع، كان الأول يقظا ومحتالا كالثعبان"[5].

---

[1] شوقي عبد الحكيم : ص135.

[2] أنظر : المرجع نفسه، ص136.

[3] محمد عجينة: ص212.

[4] الأغاني، ج6 ص341 عن عبد المعيد خان، ص81-82.

[5] الوردة الحمراء قصة علي ابن الثعبان ص79.

إن توحد الثعبان بالرجل هنا قد يوحي بفعل القوة السلطوي الذي يتميز به الرجل بصفة عامة وداخل الأسرة بصفة خاصة، ومن هنا نجد أن الحية تتواحد مع المرأة كمعادل للمكر والخداع، في حين يتواحد الثعبان والرجل كمعادل للقوة، ونجدُ لهذا التماثل بين الثعبان والجانب الذكوري نظيرا في الميثولوجيا المصرية، متمثلا في أبوفيس عدو رع الإله الشمس في هيئته الحيوانية المتشكلة في ثعبان ذي قوة خارقة فوق عادية، اقتضى ذلك أن "تقوم الآلهة التي منّ عليها رع بالوجود باستخدام قوى سحرية لتدمير أبوفيس"[1].

لقد قلنا قبلا أن الثعبان ما هو إلا صنف من أصناف الجن، ثم إن هذا التزاوج بين الثعبان أبوفيس وفعل القوة الخارقة التي لا تتوافر إلا للآلهة، يقرّ بأن الجن في المعتقد الشعبي ليس إلا الإله في الميثولوجيات السابقة، يؤكد ذلك الفعل الوظيفي لكليهما، "بل إن بعض اللغويين* يعتبر أن أصل اللات هو لاهة أي حية وآنذاك يمكن أن نفهم سر تقديسها"[2]، ومن ثم يأخذ الثعبان الأب قدسية من قدسيته الإله نفسه، إلا أن سلطوية الرجل في الأسرة في هذه الحكاية لم تكن إلا شكلية، ذلك أن الزوجة هي التي كانت تسير نظام الأسرة "ذات يوم طلبت الزوجة من زوجها الثعبان أن يختبئ تحت القربة للدغ الولد غير المرغوب فيه"[3]، وهذا ما يثبت تراجع النظام البطريركي أمام النظام المطريركي، وهنا يتبدى تأثير المجتمع الأموي داخل التراث الشعبي كما أثر في "تراثنا العربي والسامي بعامة والعبري

---

[1] هنري هوك، ص60.

* يذكر من ذلك الزبيدي تاج العروس مادة لاه وجواد علي: المفصل ج6 ص725.

[2] محمد عجينة ص212.

[3] الوردة الحمراء، حكاية علي ابن الثعبان ص79.

من حيث الدلالة اللغوية الأنثولوجية- نظرا لأن التعريف السائد لليهودي إلى اليوم داخل إسرائيل المعاصرة، هو من جاء من رحم أم يهودية"[1].

إن إلحاح الزوج الثعبان على قتل ابنه بسمّه تحت حافز الزوجة كانت نهايته موت الثعبان. نصبح هنا أمام التعارض الثنائي بين الموت والحياة، بين الثعبان كرمز للموت من جهة ورمز للحياة من ناحية أخرى. بفضل امتلاكه خاصية تغير الخرشاء فيكون بذلك رمزا للشباب الدائم والخلود، ويكون وجوده طوباويا تماما كالآلهة*، يعزز هذا الوجود لامبالاته وعزوفه عما عداه، غير أن انتصار النظام الأموي اقتضى حتمية موت هذا الثعبان.

تظهر الصورة الموالية في شكل ملفت للانتباه في مختلف الألبسة لمتداولة في الآونة الأخيرة في مجتمعنا، و هي صورة ثعبان يقترب إلى حد كبير من التنين الذي تصوره الذاكرة الشعبية من أنه يخرج من فمه النار.إن هذه الصورة تذكرنا بالثعبان أبو فيس في التراث المصري ذي القوةُ الخارقة، فظهور هذا الرمز إذن إنما هو رغبة الفرد الجزائري في إظهار القوة المستلبة منه في خضم التأزمات الاقتصادية و الاجتماعية، و يصبح بذلك بديلا عن عجزه الفعلي، و خلاصا إلى ما يطمح إليه.

---

[1] شوقي عبد الحكيم، المرجع السابق ص178.

* من ذلك نذكر أمانا إلهة الماء في أمريكا الجنوبية وهي امرأة جميلة جدا لها ذنب أفعى يرمز إلى الزمان والخلود معا إذ أنها رغم إقامتها في المياه السماوية تتجدد بين الحين والآخر فتسلخ عن جلدها كما تسلخ الحية: انظر الحنين إلى الأصول :ص183.

صورة الثعبان في هيئة تنين تظهر في الألبسة

المتداولة حاليا في المجتمع الجزائري

III- التجليات الإنسانية:

1- المرأة والأرض:

للمرأة بعدها الوجودي والقيمي في كل الفكر العالمي، محددا بمعتقد كل أمة ونظرتها إلى المرأة، فتشكلت المرأة المثال التي صورها الفكر العربي القديم مرتكزا على المنظور العام لجسدها وبعض ملامح وجهها "فهي ممتلئة الجسم بل بدينته طويلة القامة فارعتها حسنة تقسيم الجسم يدق حين ينبغي أن يدق ويمتلئ حيث يجب ان يمتلئ، أما ملامح وجهها، إذا ظهرت في الصورة فتأخذ الحد الأقصى من قيم الجمال، فالبشرة صافية كالدرة أو الشمس، رقيقة ناعمة كالبيضة في الأدحى"[1].

يحدد جمال المرأة في الفكر الجزائري أو الشعبي في صور شتى فهؤلاء "فتيات فاتنات يفوق جمالهن جمال الشمس"[2] والأخرى "لم يعرف على وجه الأرض امرأة أجمل منها"[3]، وأخريين "فتاتين ساحرتي الجمال"[4]، إذا كان الفكر العربي القديم قد أولى أهمية للناحية الجسدية من المرأة وفاضت قريحته شعرا يفصّل ويدقّق في وصف هذه الملامح، فإن الفكر الشعبي قد اكتفى بالنظر إلى ما سبق بالإجمال دون التفصيل يصل إلى حد المثالية، غير أنها مثالية مبهمة غير محددة، ففيم يتمثل هذا الجمال وهذا السحر! وأيّ جمال هو! أهو جمال عشتروت أم جمال أفروديت أم هو جمال النفس المنطبع على ملامح الوجه، بتلقائيته وساحريته المحمولة على الدهشة، إذ كثيرا ما نجد في الحكايات الشعبية إحالة على

---

[1] على البطل: ص91.

[2] حكاية الحمامة الحورية ص33.

[3] حكاية لنجة بنت الغول ص41.

[4] حكاية سالم وطمطام ص65.

كون كل فتاة طيبة وحسنة الخلق أبدع وأجمل وسحرها يفوق الخيال، هذا ما يدفعنا إلى القول إن هناك ارتباط وثيق في المخيال الشعبي بين الجوانب الروحية للمرأة والملامح العامة لها، لقد أعطى أهمية لتلك الصفات الروحية دون ذكر للمقاييس الجمالية الحسية المعتمدة في تحديد الجمال، أي أنه لم يول أهمية كبرى للمظهر الخارجي، وكثيرا ما كان الرجل في المجتمع الجزائري يتزوج دون معرفة بالمرأة التي سيرتبط بها، إنها النظرة الرومانسية للجمال والأشياء بصفة عامة، وأخص منها نظرة راكسن حين أقر بأن الجمال الحيوي هو المثالي، والمثالية هنا هي الارتقاء بالحس إلى مستوى الروحية ويتوقف هذا الارتقاء على الجانب الأخلاقي من طيبة وتسامح وصدق الأفعال..... ذلك أن المغرور والصلف والشرير يعجز عن الغوص في بواطن الأشياء، أي أنه يعجز عن البصيرة النافذة، وهي أساس الحياة[1].

إن هذه المثالية التي وضعت فيها المرأة من حيث هي الأبدع والأجمل ويضاهي جمالها جمال الشمس، تنفي عنها الدور الاجتماعي الذي وضعت من أجله "وتكتفي بتصويرها إما كغادة فردوسية وإما كقوة كلامية (قوة الجمال الأنثوي)"[2].

إن هذا التشاكل بين جمال المرأة والشمس إنما هو إيحاء بذلك المعتقد الديني الذي كان يقدس الشمس ضمن الثالوث الفلكي الشمس- القمر- الزهرة حيث يدل هذا الثالوث "في رأي الباحثين في أساطير العرب الجنوبيين على أن القمر كان هو

---

[1] أنظر: حسن جاسم الموسوي: عصر الرواية، مقال في النوع الأدبي، مطبعة الديواني، بغداد، ط1، 1985 ، ص63.

[2] خليل أحمد مضمون الأسطورة، ص92.

الإله الذكر الأب، والابن هو الزهرة، والأم هي الشمس، ويلاحظ أن هذا التعريف النوعي ما يزال محفوظا في اللغة العربية فالقمر مذكر بينما الشمس مؤنثة[1]".

لقد رأى الإنسان منذ القديم بأن التناسل سر تختص به المرأة وليس للرجل دور فيه، ونجد آثارا من هذا الاعتقاد في المخيال الشعبي متجليا في الزواج بالحيوان والإنجاب منه، "تزوجت الفتاة من الثعبان وأنجبا طفلين"[2]، إن هذه الولادة أشبه بالولادة العذرية، إذ لا يمكننا أن نتصور إخصابا من قبل حيوان كالثعبان فتصبح خصوبة المرأة هنا أشبه بخصوبة الأرض "ففي بعض الديانات يعتقدون أن الأرض الأم قادرة على الحبل بمفردها، بدون مساعدة من زوج Parèdre، وإننا لنجد آثارا من مثل هذه الأفكار القديمة في أساطير الولادة العذرية Parthénogenèse المنسوبة إلى إلاهات البحر المتوسط، يقول هسيود إن "غايا" (الأرض) ولدت أورانوس، كائنا مساويا لها، قادرا على تغطيتها كلها، وهناك إلاهات إغريقيات أخرى ولدن بدون مساعدة من آلهة ذكور"[3].

فالملاحظ أن الأرض قد عبدت بوصفها أما. ورمز لها بإلاهات أمهات أي أن معنى الأمومة هو المعبود في حالة الإلهة الأرض والإلهة الأم، فكانت عشتار المعنى الواسع للإخصاب من أرض وإنسان وحيوان،"وهذا تعبير ميطيقي عن الاكتفاء الذاتي والخصوبة التي تتصف بها الأرض- الأم وتتفق مع هذه المفاهيم الميطيقية الاعتقادات التي تتصل بالخصوبة العفوية عند المرأة"[4].

---

[1] شوقي عبد الحكيم ص95.

[2] حكاية على ابن الثعبان ص79.

[3] ميرسيا إيلياد: المقدس والدنيوي ص137.

[4] المرجع نفسه ص137.

يمكننا إذن أن نرجع سر الخصوبة في المرأة وانجابها للطفلين بسر الخصوبة في الأرض "فتتواحد المرأة صوفيا مع الأرض، وتتبدى الولادة على الصعيد البشري، شكلا آخر من الخصوبة الأرضية..... إن قدسية المرأة متوقفة على قداسة الأرض، وللخصوبة الأنثوية لنموذج كوني هو نموذج الأرض- الأم Terra Mater، الأم الكونيةUniverselle génétrix"[1].

لقد عادل الإنسان بين الأرض والأم من منطلق إنبعاثية الأشياء من الأرض، تماما كولادة الإنسان وانبعاثه، أحشاء الأرض إذن كأحشاء الأم تماما تعطي الحياة ومن ثم ساد الاعتقاد في التولد الذاتي للإنسان من الأرض، ومما يروى عن ولادة حي بن يقضان أنه قد"تولد تولدا ذاتيا بالنشوء الطبيعي المرتجل، وإن أصله طينة قد تخمرت في بطن أرض جزيرة الوقواق، وأن تلك الطينة قد احتوت عالى نفاخة منقسمة إلى قسمين بينهما حجاب رقيق، وممتلئة بجسم لطيف هوائي تعلق به الروح الذي هو من أمر الله"[2].

فالأرض هي الأخرى عبارة عن رحم، وعودة الميت إلى هذه الأرض إنما هو انتظار لولادة أو انبعاث جديد فيتولد ذلك الحنين الملح للإنسان أو الرغبة في العودة إلى الأرض – الأم عند دنو أجله، وأن يدفن في الأرض التي ولد فيها، "وتكشف الكتابات المنقوشة على القبور الرومانية عن خوف الميت أن يدفن في غير أرضه: "هنا كانت ولادته، وهنا دفن"،كما تكشف عن الفرحة بالعودة إلى الوطن: "هنا حيث كانت ولادته، وإلى هناك كانت رغبته في العودة"[3]. "وقد عدّ يونغ تعلق الإنسان بالأرض شوقا لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار

---

[1] ميرسيا إلياد المرجع السابق ص136-137.

[2] ابن طفيل: حي بن يقظان تقديم وتحقيق فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ط3، 1980، ص8 .

[3] ميرسيا إلياد: المرجع نفسه: ص133-134.

حياة جديدة، ولا يقتصر هذا الشعور على الإنسان البدائي، بل يتمثل بالإنسان المتحضّر الذي يحس إحساسا غامضا باتحاده اتحادا صوفيا بأرضه، يتخطى الشعور الوطني إلى الشعور بأنه ولد من الأرض الخصبة... لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه، ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض الأم"[1].

يصبح القبر والأرض مصدرين للإخصاب والانبعاث وتتجلى ملامح هذه الصورة فيما يلي "بيديه حمل الشيخ ضرع البقرة والحليب يسيل منه ممزوجا بالدم ووضع قرنيها داخل قلمونة برنوسه، وسار في اتجاه المقبرة التي تنام فيها زوجته الأولى، عندما وصل إلى قبرها حياها في حسرة وأسف، ثم وضع الضرع على قبرها قرب حجرة الشاهد وغرس قرني البقرة بالقرب من القبر ثم انصرف إلى بيته مسرورا بإرضاء زوجتيه معا..... في يوم من الأيام اشتد شوقهما لرؤية أمهما (الأخوين) فذهبا خفية إلى مقبرة القرية،.... فوجدا عليه ضرع البقرة يفيض حليبا دافئا.... وبالقرب منه نخلتين باسقتين كثيرتا العراجين التمرية تأتي أكلها كل حين"[2]، لقد جمعت هذه الحكاية بين القبر والأرض بصفة عامة والأم كعاملين هامين في الانبعاث فيكون الموت بذلك إيذانا بحياة جديدة دائما، والقبر هو الآخر مصدر ولادة وانبعاث ومن ثم هو منبع للحياة، يقول ميرسيا إيلياد "والأرض هي الأخرى عبارة عن رحم... شأنها شأن كل بيت من بيوت العبادة بل شأن كل بيت عادي وكل قبر"[3].

---

[1] ريتا عوض: ص40.

[2] بقرة اليتامى ص11-12

[3] الحنين إلى الأصول ص188.

فالميت– الأم تعود إلى رحم الأرض لتساهم بأمومتها المتجلية في حنانها ورقة قلبها وحبها المستفيض لأبنائها في ولادة أو انبعاث النخلة والحليب من رحم الأرض، لسبب غائي يقتضي مساعدة وحماية اليتيمين اللذين ولدا من رحمها، إنها قوة الأمومة المقدسة التي تستوجب فعلا قدسيا يرتفع بها إلى مقام الآلهة إنها عاطفة خاصة تجعل المستحيل ممكنا واللامعقول معقولا.

للعاطفة كما يتضح دور عظيم في انبعاث الحياة من جديد، ففي الحضارة البابلية تصبح الحياة مهددة بالفناء حين تموت عاطفة الحب بين تموز وعشتروت بعد غيابهما، ثم تبعث الطبيعة من جديد لمجرد عودتها إلى بعضهما.

2- ظاهرة المسخ والتحول:

لقد شغف العربي منذ القدم بظاهرة مسخ الإنسان حجرا أو شجرا أو حيوانا، "فقيل مثلا أن الصفا والمروة كانتا رجلا وامرأة ثم مسخا حجرين"[1] وهكذا قالوا في أساف ونائلة[2].

فالمسخ يرمز "إلى القدرة على تحويل الإنسان من وضع أعلى إلى وضع أدنى (وضع حيواني)، فإذا هم جميعهم قد مسخوا قردة"[3].

وقد ربط العرب بين القردة وفكرة الدهر أو القدر الذي وحدوه بالخالق أو الماني الذي هو الله، فقالوا أنه "في آخر الزمان تأتي المرأة فتجد زوجها قد مسخ قردا لأنه لا يؤمن بالقدر"[4].

---

[1] عبد المعيد خان ص58.

[2] حياة الحيوان للدميري عن المرجع نفسه ص58.

[3] خليل أحمد مضمون الأسطورة ص94.

[4] شوقي عبد الحكيم ص127.

فالمسخ إذن عقاب يناله الإنسان نتيجة مخالفته لشعيرة من شعائر الله، وفعل المسخ يكون من قوى عليا هي قوة الله، ويحوي المخيال الشعبي صورا لمسخ الإنسان حجرا إذ يروى أن هناك منطقة بضواحي تلمسان – في أولاد ميمون– قد مسخت بأكملها حجرا في أثناء تجمعهم للاحتفال بحفل زفاف، نتيجة قيامهم بفعل مشين لنعمة من نعم الله وهي الخبز. وهنا يظهر الاحترام لنعم الله، والتي تعدّى عقاب التغافل والتلاعب وعدم تبجيلها، مجرد قبض هذه النعمة من قبل الإرادة العليا إلى المسخ وهو أشد عقاب يناله الإنسان ليكون عبرة لمن اعتبر.

قد يمسخ الإنسان حجرا وقد يمسخ حيوانا كالقرد مثلا وهناك إلى جانبه الضب الذي لم تأكله العرب "لأنها كانت تظنه شخصا إسرائيليا قد مسخ"[1] إذ يقال بأن "أحد الخلفاء رفض أن يأكل ضبا، والضب محلل أكله، وقال: لا أدري لعله من القرون التي مسخت"[2].

ويعلل عبد المعيد خان سبب مسخ أساف ونائلة بقوله إنهما "كانا رجلا و امرأة من جرهم، يقال للرجل أساف بن يعلى وللمرأة نائلة بنت زيد وكان الرجل يتعشقها في أرض اليمن فأقبلا حجاجا فدخلا الكعبة فوجدا غفلة من الناس وخلوة من البيت ففجر بها في البيت فمسخا"[3]، فلبعض الأماكن كالكعبة وبعض الأشياء كالخبز قدسيتها التي لا يجب أن تدنّس، والمرتبطة بحدث معين يعود إلى إرادة الخالق أو ترتبط بقوة الفعل الإلهي نفسه.

إن فكرة المسخ التي نجدها عقب الجماع تتكرر في الفكر البابلي وإن كان الذكر وحده من يكفّر عن هذه الخطيئة فيتحول إلى حيوان، ففكرة "تحول العشيق

---

[1] عبد المعيد خان ص58.

[2] شوقي عبد الحكيم ص128.

[3] عبد المعيد خان ص108–109.

إلى حيوان عقب المضاجعة أو الزواج الشائعة اليوم في فولكلور كل العالم ما هو إلا فكرة "عشتروتية" بمعنى أنها كانت في منبتها الأم جزيئة أسطورية سومرية لاسامية كما أنها متصلة بفكرة الأنثى القمرية والتضحية بالملك الأب الذكر"[1].

مجمل القول إذن: إن المسخ هو فعل تكفيري عن إثم أو خطيئة ارتكبها الإنسان، يقتضي تحولا إنحطاطيا من أعلى إلى أسفل، في حين يختلف التحول عن المسخ بأنه "لا يتضمن الانتقال الحصري من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا، فهو قد يكون تحولا ارتقائيا أو تحولا انحطاطيا أو تحولا محايدا، والتحول يشمل الأشياء والبشر على السواء بينما ينحصر المسخ في تحويل البشر إلى حيوانات أو أشياء"[2].

يتحول الأخ ظريف في حكاية بقرة اليتامى إلى غزال بعد شربه من ماء "وادي السحر" "رجع الطفل إلى النهر للبحث عن ضالته، لكن انسياب الماء بين الحصى زلالا صافيا أفقده الصبر، فلم يتمالك نفسه وانهال على الماء يعبه عبا، وفي لحظة في رمشة عين، تحول الطفل ظريف إلى حيوان يشبه الغزال"[3]. إن التحول هنا لم يكن من قبل سلطة عليا أي انه ليس فعلا عقابيا. وإنما هو نتيجة للسحر الذي يسيطر على المخيال الشعبي بدرجة كبيرة، غير انه يبقى تحولا انحطاطيا.

قد يكون التحول بدافع عنصر آخر يكون محفزا عليه، وتمثل في المثال السابق في السحر، وقد يكون هذا التحول ذاتيا إراديا تتحكم فيه أمور غيبية، فتتحول مثلا الحمامتان إلى فتاتين جميلتين "شاهد في الحديقة حمامتين تلعبان،

---

[1] شوقي عبد الحكيم ص130.

[2] خليل أحمد المرجع السابق ص94.

[3] بقرة اليتامى ص18.

فأراد أن يمسكهما فجرى وراءها لكنهما طارتا قائلتين أنا رضية بنت راضي، إذا كنت ترغب بي فاتبعني إلى بلد أبي و أجدادي، وأنا بنت قلادي لخضر، إذا كنت ترغب بي فابتعني إلى بلد أبي وأجدادي"[1] ثم تقول الحكاية "ليذهب إلى الجبل المواجه وسيجد هناك الحمامتين على شكل فتاتين جميلتين"[2]، إن هروب الحمامتين من الرجل ثم تحولهما يوحي بذلك التعارض الثنائي بين المرأة والرجل والمتمثل في الهروب والاستسلام ويوحي من جهة أخرى بعرف اجتماعي يرفض أي علاقة عاطفية بين الجنسين، العلاقة الوحيدة المعترف بها هي الزواج الذي يشرعه الأب بالدرجة الأولى، وما يلاحظ على هذا التحول أنه ارتقائي من صفة الحيوان إلى الإنسان.

إن هذه القدرة الهائلة التي تمتلكها تلك الكائنات حيث تغير وتبدل في مظهرها؛ إذ تستطيع أن تتحول ساعة ما تشاء إلى صنف حيواني، إنما تذكرنا بارتباط هذا الفكر بالمذهب الطوطمي الذي يقدس حيوانا ما ويعتقد في وجود صلة قرابة بينه وبين هذا الحيوان، صورة الحيوان هذا الطائر الملائكي، تتجلى في العديد من الحكايات بصفة ملفتة للنظر حتى يأخذنا اليقين إلى القول أنه فعلا كان طائرا مقدسا عندنا.

من جهة أخرى يمكننا أن نرجع فكرة التحول هاته بالإضافة إلى الفكر الطوطمي إلى الاعتقاد بالكائنات الخفية، وقدرتها على التغير والتحول في أشكال مختلفة.

---

[1] حكاية "سالم وطمطام ص61.

[2] المرجع نفسه ص65.

خاتمة:

في مقاربتنا للنص الحكائي للمدونة، لاحظنا أن الفرضيات المطروحة في الجزء النظري قد ساعدتنا في تحليل هذا المعطى، وقد كانت المضايفة بين الأسطورة والخرافة مرتكزا أساسيا لإبراز التشظيات الأسطورية في النص الحكائي كقيمة رمزية تؤكد ذكاء الوعي الشعبي الطموح، بعيدا عن الخطابات التي ترى فيه مجرد مصدر للأوهام والأباطيل.

من هنا كان لابد من تفكيك البنية الرمزية لنتمكن من محاورة الذاكرة الشعبية، ونستشف الجوانب والأبعاد الإنسانية لتجربة تلتمس القداسة في تحقيق الذات وبلوغ الكمال.

إن الاحتكاك بالنص الحكائي مكننا من تحليل اللاوعي الشعبي الذي يتوق دائما إلى تجاوز الخوف والعجز إلى الخلاص؛ عبر جدلية الممكن واللاممكن وذلك بالرجوع إلى العالم الأولاني حيث المثالية والطهر، ومن خلال مسار البحث خلصنا إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها فيما يلي:

- إن الخرافة هي سليلة الأسطورة، أي أن الأسطورة تتحول إلى خرافة بعد أن تفرغ من محتوياتها الأولى المرتبطة بالدين محتفظة بالإطار العام للأحداث ومن ثم فهما تستثمران ماهية مشتركة.

- إن المتخيل الإنساني مشترك وهذا ما أثبتته الدراسات الأنتروبولوجية خاصة أعمال "ليفي ستروس" من خلال الميتامات التي لا تعدو أن تكون رموزا تتكرر، وأعمال "ميرسيا إلياد"، ومن ثم فالعقل البشري يبدع أساطير ورموزه بطريقة متشابهة يبرره تشابه الأساطير في كل أنحاء العالم.

- إن المعتقدات القديمة لا تختفي وإنما تعرف إنزياحات عبر التاريخ وتتعرض لانقلابات في المعنى تظهرها الممارسات ورموز الحكايات.

- إن الحكاية العجيبة بالتعبير البروبي تصهر في طياتها العجيبي واللامعقول، لتشكل الأحلام المكبوتة لذات تعيش القهر والتسلط والحرمان والعجز والخوف من الإنسان وعناصر الطبيعة على اختلافها، فكان الانحلال في المقدس سبيلا لتجاوز كل ذلك.

وهناك نتائج تعلقت بالمدونة بدرجة خاصة وهي:

- الاحترام المتميّز لبعض عناصر الطبيعة كالماء والجبل والشجرة، وإحاطتها بالتبجيل والتقديس فكانت بذلك مصدرا للتخلص من العجز والاحباط عبر سلسلة من الأعمال الخارقة.

- للحيوان كذلك حضور في الذاكرة الشعبية في صور مختلفة إما اتقاء لشره وإما رجاء لخيره، وقد يتسم هو الآخر بسمة القداسة فتكون له أبعاد أخرى.

قائمة المصادر

- القرآن الكريم رواية حفص
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ج4 دار بيروت للطباعة والنشر 1968.
- الجوهري: أبو نصر بن حماد: الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت ط1، 1974.
- الزمخشري: جاد الله القاسم محمود بن عمر:
  * أساس البلاغة، دار صادر، دار بيروت، لبنان 1965.
  - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت. دت.
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج3، بيروت، لبنان دت.

قائمة المراجع

- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، دت.
- أركون محمد: الفكر الإسلامي: ترجمة وتعليق هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993.

- إلياد ميرسيا: * الحنين إلى الأصول، في منهجية الأديان وتاريخها، ترجمة حسن قبيسي، دار قابس، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

* صور ورموز: ترجمة حسيب كاسوحة، سلسلة دارسات فكرية ع36، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1998.

* المقدس والدنيوي، رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار العلم، دمشق، سورية، ط1، 1987.

- بروب فلادمير: مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الدار البيضاء، المغرب، دت.

- البطل علي: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

- ابن حمودة محمد: الأنتروبولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف، من خلال أبحاث ليفي ستراوس: دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1987.

- ابن طفيل: حي بن يقضان، تقديم وتحقيق: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ط3، 1980.

- ابن كثير الحافظ أبو الفداء:* البداية والنهاية ج1،ج2، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، دت.

* التفسير، ج1،ج3،ج5، دار الثقافة الجزائر، ط1 1990.

- بنكراد سعيد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تبنمل، مراكش، ط1، 1994.
- بورايو عبد الحميد: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- بوعلي ياسين: الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط5، 1985.
- تودوروف تزفيطان: الشعرية ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- حلاوي يوسف: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- خان محمد عبد المعيد: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، دت.
- خطاب عبد الحميد: الوضع العقائدي ومجيء الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة بيروت، ط3، 1986.
- دورسون ريتشارد: نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار الكتب الجامعية، القاهرة، دت.
- دي سوسير فردينان: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية، الجزائر، 1986.

- رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دت.
- زكي أحمد كسال: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.
- سوكولوف يوري: الفولكلور: ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، تقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، 1971.
- عبد الحكيم شوقي: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون بيروت، لبنان، ط2 ،1983.
- عجينة محمد: موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، ط1 ،1994.
- عوض ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ط1 ، 1978.
- العيد يمنى: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3 ،1985.
- فروم إيريك: اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- قاسم سيزا، نصر أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

- كاسيرر أرنست: الأسطورة والدولة. ترجمة أحمد حمدي محمود: مراجعة احمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1975.
- كورتل آرثر: قاموس أساطير العالم: ترجمة سهى الطريحي. المؤسسة العربية: بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- ليفي ستروس كلود:* الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار اللاذقية، سورية، ط1، 1985.
  * الفكر البري: ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
- ليفي ستروس كلود وبروب فلادمير: مساجلة بصدد: علم تشكل الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- الماجدي خزعل: بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، منشورات الأهلية، مصر، ط1، 1998.
- المقداد قاسم: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، دار السؤال، دمشق، سورية، ط1، 1984.
- المرزوقي سمير، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دت.
- الموسوي محمد جاسم: عصر الرواية، مقال في النوع الأدبي، مطبعة الديواني، بغداد، العراق، ط1، 1985.

- هوك صموئيل هنري: منعطف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية سورية، ط1، 1983.
- يونغ كارل غوستاف: علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1985.

مراجع المدونة

- الوردة الحمراء: قصص شعبية من شرق الجزائر، جمع: رابح بلعمري، المنشورات الجامعية والعلمية، باريس 1983.
- بقرة اليتامى إعداد رابح خدوسي وع بنت المعمورة، دار الحضارة، الجزائر، ط2، دت.
- حكايات جزائرية من جرجرة جمع نسيب يوسف: المنشورات الجامعية والعلمية، باريس ط1، 1982.

المراجع باللغة الفرنسية

1) Barthes Roland :Mythologies Edition du seuil, Paris France, 1957.
2) Eliade Mircea : Traité d'histoire des religions Payot, Paris 1964.
3) Ernst Cassirer : Langage et Mythe, à propos des noms de dieux, Les éditions de minuit, Paris 1989.
4) Julien Nadia :Le dictionnaire des symboles Marabout, Alleur Belgique 1989.

الدوريات

- الفكر العربي المعاصر ع38 مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان.
- الفكر العربي ع73، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان.
- عالم الفكر ع3، 1985 وزارة الإعلام، الكويت.
- عالم المعرفة ع197، سنة 1978، المجلس الوطني للثقافة و الفنون الآداب – الكويت.
- مجلة دراسات ع8، 1998 كلية الآداب والعلوم الإنسانية أقادير.

الفـهـــرس

مقدمـة 1

الفصل الأول: الأسطورة: الوهم والحقيقة 5

تمهيد 5

I – الأسطورة والوهم 6

1– عند اللغويين والمفسرين العرب 6

2– ماكس مولر والتفسير اللغوي 9

II– الأسطورة والحقيقة 12

1– الأسطورة والطقس 13

2– الأسطورة ولغة الكشف 17

3– الأسطورة والواقع 20

IH– الأسطورة والرمز 21

1– مفهوم الرمز 22

2– أنواع الرموز 23

أ– الرمز الاصطلاحي 24

ب– الرمز العرضي 25

ج– الرمز الجامع 25

3– الرمز والعلامة 27

4 – الرمز والمجتمع 29

5– الأسطورة نظام رمزي 30

IV– الأسطورة والتفكير العلمي 32

تمهيد.....32
1- ستروس وبنية الفكر.....33
2- كارل يونغ والنماذج الأصلية.....36
الفصل الثاني: الخرافة والأسطورة.....39
I- ماهية الخرافة.....39
1- الخرافة والمعتقد.....39
2- الخرافة والواقع.....42
3- الخرافة والأسطورة.....45
4- أصناف الخرافة.....48
II- الدراسة البنائية للأسطورة والخرافة.....50
1- التحليل البنائي للأسطورة.....50
1.1- الأسطورة واللغة.....52
2.1- تحليل الأسطورة.....56
2-الدراسة البنائية للخرافة.....60
1.2- مفهوم الحافز.....60
2.2- وظائف بروب.....61
الفصل الثالث: التجليات الأسطورية.....69
I- التجليات الطبيعية.....69
1- قداسة الماء.....69
2- قداسة الشجرة.....76
3- صورة القمر.....83

4- صور الجبل 86
5- أسطورة الخضر والانبعاث 88
6- الريح 91
7- العصا وبساط الريح 94
II – التجليات الحيوانية 96
1- صورة الحمام 96
2- صورة النسر 102
3- صورة الثعبان 106
III- التجليات الإنسانية 113
1- المرأة والأرض 113
2- ظاهرة المسخ والتحول 118
خاتمة 122