الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر- باتنة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الأسطورة في الرواية الجزائرية

- دراسة نقدية أسطورية مقارنة -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث

إعداد الطالبة :

رجاء بن منصور

إشراف الأستاذ الدكتور:

الطيب بودربالة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/ السعيد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د/الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومؤطرا
د/ محمد فورار	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د/ عزيز العكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د/ فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
د/فطيمة الزهراء بايزيد	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

2015/2014م

✓ كلمة شكر وامتنان:

✓ ـ نحمد الله ونشكره على نعمة العقل والصحة والتوفيق التي لا تكون إلا منه، *فأحمدك ربي وأثني عليك الّثناء كّله، سبحانك لا أحصي ثناء عليك كما أثنيت على نفسك، والشكر لك ربي على توفيقك، وعلى نعمك التي لا تحصى.*

✓ ـ و كما قال حبيبنا المصطفى ـ ﷺ ـ : ﴿من لا يشكر الناس لا يشكر الله ﴾ ، أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان والامتنان والتقدير إلى أستاذي الفاضل: الدكتور الطيب بودربالة ، على جميل صبره ،وسعة صدره ، وحسن رعايتة وتوجيهه، وكرم أخلاقه و شدة تواضعه . و أسأل المولى عز وجل أن يجازيه عني خير الجزاء

✓ ـ كما أتقدم بالشكر و التقدير والعرفان للرجلين الفاضلين :والدي وزوجي، لما بذلاه من جهد لتمهيد السبيل أمامي في البحث ، وعلى العناية التي لازماني بها طيلة مدّة انجاز المذكرة ،فهذا البحث بعض من جهدهما ،والاعتراف لأهل الفضل واجب ،فلهما كل الشكر والتقدير.

✓ ـ كما أرفع عبارات الودّ والعرفان إلى أسرتي الكريمة الّتي تحملت معي معاناة البحث فكانت لي خير سند ومعين.

✓ .... رجـاء

✓ الإهداء :

✓ ـ إلى أغلى ما يملك البشر : والدي الكريمين أطال الله في عمرهما .

✓ ـ إلى سندي الروحي ،ورفيقي في معركة الحياة :زوجي الفاضل ،الذي كان المشجع الأول ، و المرافق الدائم في مسيرة البحث .حفظه الله وسدد خطاه .

✓ ـ إلى أطفالي اللذين ستجدون حتما خربشاتهم على صفحات هذا البحث :آية ،حسين وإسراء ، أهم إنجاز في حياتي ، وأثمن ما أملك ، وأصعب مهمة في الوجود ، تلك القلوب الطّاهرة الرّقيقة،والنّفوس البريئة،وذلك العمل بدوام كامل .رعاهم الله و أسبغ عليهم نعمه .

✓ ـ إلى إخوتي و أخواتي ،الذين مدوا لي يد العون ولو بكلمة طيبة،أوابتسامة صادقة، وكانوا لي نعم المشجع و المعين ، وأخّص بالذكر منهم : عصام (لمشاق الطريق) ،وأميمة وحفصة (لمشاق الطباعة و النسخ والترقيم) ، وحرصهم على بحثي كأنه بحثهم .وما هو ألا بعض من جهدهم .جزاهم الله خيرا ، وزادهم من نعمه وفضله.

✓ ـ إلى عائلتي الكبيرة كل باسمه .

✓ ـ إلى زملائي و زميلاتي و كل من عرفتهم في مشوار حياتي .

✓ ـ إلى كل من يحملهم قلبي ولم يكتبهم قلمي .

✓ ـ إلى ثرى وطني .

- أهدي ثمرة جهدي المتواضع

▪ .....رجـــاء

مـقـدمـة

تشكل الرواية بشكلها المعاصر ملمحا أدبيا مستحدثا في الثقافة العربية،أكد جدارته منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى اليوم، في تصدر ما سواه من الأجناس الأدبية، وأكد أيضا رسوخه وقدرته على التجذر في الوعي الثقافي العربي،باستقطابه اهتمام القراء في العالم العربي، بل وهيمنته على مساحة القراءة في عمليات التلقي الراهنة. كما استطاعت الرواية العربية في القرن العشرين أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية العالمية، وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية بفعل ما تتوفر عليه من مرونة، وقدرة على مواكبة مجريات الواقع ، وميل متواصل إلى التجريب الشكلي،وتلون منجزها السردي بآليات وتقنيات متنوعة ، وموضوعات جديدة ، إضافة إلى إسهامها في إنتاج المعرفة،وبث الأفكار الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية.

وبالنسبة للرواية الجزائرية، فقد عرفت هي الأخرى تطورا كبيرا بعد أن تسنى لها تجاوز مرحلة التمرين،والنضج الفني، وصدرت أعمال روائية متنوعة، شكلت حيزا لا يمكن إغفاله في خارطة الرواية العربية.

غير أن المتتبع المهتم بشؤون الرواية العربية والجزائرية – تحديدا – يلمس إقبال الروائيين والمبدعين بشتى أصنافهم ومشاربهم وكذا تخصصاتهم، على استلهام الخطاب الأسطوري وتوظيفه كل من زاوية نظره، ووفق رؤيته الخاصة، محاولين بذلك مواءمته، وملاءمته، وتطويعه للنوع الإبداعي الذي يشتغل فيه كل مبدع، وحسب ما يخدم مشروعه الثقافي والفكري. إذ الملاحظ أن جل المبدعين وجدوا ضالتهم في هذا الخطاب الذي استجاب ويستجيب لكل حاجيات المبدعين والكتاب على اختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية، من شعراء وروائيين ومسرحيين وقصاصين ورسامين تشكيليين .فالأسطورة هي حكاية البدايات الأولى تتحدث عن الآلهة والأدوار التي تلعبها هذه الآلهة إنها تحكي عن العصور الغابرة، عن الوجود، عن حقيقة الكون والكائنات، عن الحقيقة الكلية، إنها مجال مفتوح على المدهش والعجيب

والخارق والمعجزات بكل ما تحويه هذه الكلمات من معاني. إنها ضرب من الأسرار التي ينبغي الغوص في أعماقها لسبر أغوارها، وكشف أسرارها؛ فهي عالم ثري بالرموز والدلالات ، بل إنها عوالم فسيحة رحبة تنضح بالمتعة والمغامرة وتغري بالإرتماء في أحضانها .

ففي عصر أثقله منطقه، وفي ظل هذا التطور الحضاري العلمي التقني الرقمي، الذي لم يترك للإيهاب ولخيال الشعراء والأدباء قدرا يعودون إليه . وصل الأدب إلى الضيق بذات نفسه، فكان لابد للأسطورة باعتبارها ميراث الفنون أن تنقذ الأدب من الواقع الدقيق المعاش الأكثر تقنية ورقمية ، ومن جهة أخرى على الأدباء والفنانين أن يكتشفوا بدورهم حلما آخر وواقعا آخر، بالإضافة الى الأسطورة ،لينقذوا ما تبقى من الأدب.فعرف الخطاب الأسطوري في العقدين الأخيرين تطورا هائلا، إن على مستوى الاستعمال أوعلى مستوى الدراسة ، حتى أنه استحدث منهج نقدي حديث سمي "**المنهج الأسطوري** " يتقصى التوظيف الأسطوري في الابداعات الأدبية ويدرسها .

لقد حاولت الرواية على غرار باقي الأجناس الأخرى استلهام الأسطورة وتوظيفها، مما أضفى عليها رونقا وجمالية، خاصة لحظة الجمع بين ما هو أسطوري في قالب روائي يحلق بالملتقى في عوالم مليئة بالتشويق والإثارة. ولعل الرواية الجزائرية التي عرفت تراكما لا يستهان به منذ اربعينات القرن الماضي، خطت لنفسها مسارا متميزا، إذ ظهر على الواجهة الثقافية الروائية الجزائرية عديد الروائيين المبدعين، والذين خطوا أسماءهم في هذا النوع من الكتابة بماء الذهب ،سيظل شاهدا على شموخهم وروعة إبداعهم على الرغم من العوائق والصعوبات التي يعاني منها الكاتب في الجزائر .

وقد حاولنا في هذا البحث أن نبرز حضور الخطاب الأسطوري في مجموعة من الإبداعات الروائية الجزائرية مبرزين مدى تمكن المبدعين الروائيين الجزائريين من هذا النوع من الكتابة ، ومدى تأصل الفكر الأسطوري في الإبداع الأدبي الجزائري منذ مدة

ليست بالقصيرة ترجع ـ حسب هذا البحث ـ إلى الثورة ،وزمن كاتب ياسين ـ رحمه الله ـ ، وربما إلى زمن سابق له .ثم قمنا بترصد الخطاب الأسطوري في الرواية الجزائرية منذ ذلك الحين إلى يومنا الحاضر ، وذلك من خلال تقصي التوظيف الاسطوري في أربع روايات مختلفة زمانيا وهي: " نجمة" لكاتب ياسين ، ثم "جازية والدراويش " لعبد الحميد بن هدوقة ، ثم "الحوات والقصر" للطاهر وطار ، وأخيرا "سيدة المقام "لواسيني الاعرج .

وانطلاقا من هذه الرؤية ، ورغبة في الاستفادة من آليات المنهج الأسطوري في النقد ، والذي يعتبر حديث النشأة قياسا بغيره من المناهج النقدية في مقاربة النصوص الأدبية العربية ، حاولنا مقاربة النصوص السالفة الذكر وفق آليات هذا المنهج ، فجاء عنوان البحث موسوما ب : «الأسطورة في الرواية الجزائرية ـ دراسة نقدية أسطورية مقارنة ـ » .

وقد تولد اهتمامنا بهذا البحث،انطلاقا من اهتمامنا بالأسطورة ،ذلك المكون الفني الذي أغفلته أغلب الدراسات الروائية الجزائرية ،مقارنة ببقية مكونات الرواية، على الرغم من الدور الذي يشغله في إقامة دعائم الرواية والحفاظ على تماسك عناصرها، فكما أنه يؤثر على سيرورة الحكي، تعتبر المادة التراثية بما تحمله من زخم معرفي ثقافي وفني أدبي، أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني المعاصر عموما والسردي منه على وجه الخصوص؛ فباعتباره نتاج حقبة زمنية ماضية فهو يعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفية والدينية، اللغوية والأدبية. مما قد يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة تخلقها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة المستلهمة لما صلح من التراث.

كما تطمح هذه الدراسة إلى استقراء الظاهرة الأسطوريّة في النتاج الروائي الجزائري في الفترة الواقعة ما بين أيام الثورة ويومنا الحاضر، لإبراز المكانة التي أخذت تشغلها الأسطورة في مجالات الحياة كافة، وفي الأدب خاصة .إذ لم تعد سمة مميّزة للمجتمعات البشرية الأولى، كما لم تعد وقفاً على التفسيرات البدائية لنشأة الكون والطبيعة،

أوطقوساً سحرية، بل امتدّت لتشمل البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة. وتتأتى ضرورة هذه الدراسة من كونها محاولة نقدية في هذا المجال،تحاول استقراء المدونة وتصنيف العناصر الأسطورية الموظفة فيها ، ثم المقارنة بين هذه العناصر الأسطورية الموظفة ، والمتن الروائي الذي وظفت فيه ، لنواكب بذلك رحلة هذه العناصر الأسطورية من وجود ها الفعلي إلى وجودها التخييلي .ثم الوقوف على جماليات التوظيف الأسطوري في حالة وجود هذا التوظيف داخل النص الروائي وبالتالي الاستفادة من آليات المنهج الأسطوري في مقاربة عدد من النصوص الروائية الجزائرية .

وقد اعتمدنا لتحقيق هذه الغايات خطة بحث رأيناها مناسبة لهذا الطرح ، فقسمنا البحث إلى: مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة .

ـ ففي المدخل المعنون ب : النقد الاسطوري(مفاهيم ورؤى)؛ كانت غايتنا أن نلم بجوانب المنهج المتبع للدراسة ، حيث حاولنا التعريف بهذا المنهج ، وإبراز الظروف التي أدت إلى ظهوره في الساحة الأدبية من خلال إبراز علاقته بالمناهج النقدية التي سبقته كالمنهج النفسي والاجتماعي ، وعلاقته بالعلوم الانسانية الأخرى كعلم الاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا، وكذا تقصي مؤسسيه ،و أبرز رواده من العرب والغرب.

ـ أما في الفصل الأول الموسوم ب : الأسطورة (مفهومها وأنواعها) حرصنا على التعرض بالتفسير والتأويل سواء اللغوي أو الاصطلاحي لمفهوم الأسطورة ، وإبراز الظروف التي أدت إلى ولادتها ، ثم انتقلنا في المبحث الثاني إلى تتبع مسيرتها عبر التاريخ من خلال الأنواع التي ظهرت وفقا لظروف النشوء والتطور ،و انفتاح الفكر البشري الذي انتقل من السذاجة والبدائية إلى الإبداع والتفوق .ثم في المبحثين التاليين قمنا باستعراض تحليلي لمكانة الأسطورة وتجلياتها عند العرب ، ثم في الجزائر والمغرب العربي، من خلال نماذج أسطورية تبرز تعلق الأسطورة بحياة الانسان ،و استمرارها إلى اليوم .

ــ وقمنا في الفصل الثاني المعنون ب : التوظيف الأدبي للأسطورة ، بإبراز العلاقة بين كل من الأسطورة واللغة ، ثم الأسطورة والأدب ، ثم الاسطورة والنقد ، وخصصنا المبحث الثاني للأسطورة الأدبية ، ذلك المولود الذي نشأ من العلاقة بين الأسطورة والأدب، حيث قمنا بتصنيف منابعها بداية من الاسطورة الصرفة ، إلى التاريخ والدين والحكايات ، ثم الأدب نفسه الذي نافس الأسطورة على عرشها فتأسطر هو الآخر .

ـ وخصصنا الفصل الثالث : بواعث التوظيف الأسطوري وأشكاله ؛ لدراسة البواعث الفنية والثقافية والسياسية التي أدت لتوظيف الأسطورة في الأدب ، ثم قمنا باستقراء عام لأشكال وآليات هذا التوظيف في الإبداعات الأدبية شعرا ونثرا ، ومن تلك الآليات استثمار الحكاية التراثية ، والشخصية التاريخية مثلا .

ـ وجاء الفصل الرابع كفصل تطبيقي للدراسة ، ونال بالضرورة عنوان البحث " الأسطورة في الرواية الجزائرية ". وفي هذا الفصل قمنا بتطبيق آليات المنهج الأسطوري في النقد على نصوص المدونة ، فقسمناه إلى أربعة مباحث ، كل مبحث خصصناه لرواية من الروايات المدروسة ،و قمنا في كل مبحث بإبراز تعالق الأسطورة بالرواية قيد الدراسة ، وملاحقة العناصر الأسطورية ذات المرجعيات الثقافية المختلفة ، ثم الوقوف على جماليات هذا التوظيف الاسطوري من خلال المقارنة بين معاني الاسطورة ورمزيتها ، وبين معاني الرواية وإيحاءاتها .

ـ وجاءت الخاتمة لتجمع أهم نتائج البحث التي أفضت إليها الدراسة النظرية والتطبيقية، حتى تكتمل صورة العلاقة بين الأسطورة والرواية الجزائرية،وتفتح مجالات أخرى للبحث في هذا الباب . وهو طموح كل باحث وطالب علم .

واقتضت طبيعة الموضوع المعالج استخدام منهج النقد الأسطورى كما أسلفنا الذكر ، وهو الأنسب لموضوع الدراسة لأن غايته هي ابراز الأبعاد والخصائص الاسطورية ، واقتفاء آثارها في الأدب ، وكانت هذه هي غاية الدراسة في هذا البحث ، كما استفدنا كذلك من أليات المنهج المقارن في المقارنة بين العناصر الأسطورية المستعملة من قبل الكتاب والعناصر الروائية المعبرة عنها، وكذلك المقارنة بين الروايات والأساطير الموظفة .

ولإتمام خطة البحث المرسومة مسبقا ، تسلحنا في معركة بحثنا هذا بقائمة من المصادر والمراجع ، نظن أّنها قد كانت كافية الى حد ما في إنجاز هذا البحث ،وقد تكونت من مصادر أساسية كان أهمها الروايات الأربعة المكونة لمدونة البحث ،و هي "نجمة " لكاتب ياسين ، و"جازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة ، و"الحوات والقصر" للطاهر وطار، و"سيدة المقام "لواسيني الاعرج .بالإضافة لعدد من المعاجم كلسان العرب لابن منظور والكشاف للزمخشري . مضافا الى ذلك بعض المراجع التي رأينا أّنها تخدم الموضوع من قريب أومن بعيد نذكر منها على سبيل المثال :

ـ موسوعة الفلكلور والأساطير العربية. لشوقي عبد الحكيم

ـ الأساطير دراسة حضارية مقارنة للدكتور أحمد كمال زكي

ـ أشكال التعبير في الأدب الشعبي لنبيلة إبراهيم .

ـ موسوعة الأساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها للدكتور محمد عجينة

ـــ موسوعة الفلكلور والأساطير العربية لشوقي عبد الحكيم

ـــ في الثقافة الشعبية الجزائرية للدكتور عبد الحميد بورايو.

ـــ توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لمحمد رياض وتار

ـــ في نقد الفكر الأسطوري والرمزي. لأحمد ديب شعبو

ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة لعبد المحسن صالح

ـ النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم، لمحي الدين صبحي

ـ نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة لصبحي حديدي

بالإضافة إلى بعض المراجع الأجنبية والمترجمة نذكر منها :
ـ الميثولوجيا اليونانية لبيار غريمال ، بحث في الأساطير لصموئيل هنري هووك ، مقالة في النقد لغراهام هو ، والدولة والأسطورة لأرنست كاسيرر .و غيرها .

ولا ندعي أن طريقنا كان معبدا لانجاز هذا البحث ، بل إننا صادفنا من الصعوبات ما أخرنا في بحثا أمدا طويلا ، حتى أننا فكرنا في التخلي عن البحث مرات عديدة ، وكان أغلب هذه الصعوبات اجتماعية تتعلق في الغالب بالتزامات العائلة وصخب الأولاد ، وظروف صحية انهكتنا جسديا وفكريا ، وتأتي صعوبات البحث العلمي في مرتبة متأخرة ، لأنني استطعت أن أتجاوزها بعد أن وجدت العون في الأستاذ المشرف، الذي ذلل لي من الصعاب الشيء الكثير ، خاصة أن المشكلة التي صادفتنا في البداية تعلقت باختيار مدونة جزائرية تلائم المنهج الأسطوري في النقد ، لأن الاختيار وقع أولا على المنهج . ثم برزت لدينا عدة تساؤلات: هل سنختار مدونة شعرية أم نثرية ، وأي الأعمال أصلح للمقاربة وفق هذا المنهج ؟ ... ثم اعترض سبيلنا عائق آخر ، تمثل في تشعب المادة الأسطورية، بين المصادر الدينية ، والمراجع العربية والأجنبية ، بل تشعب الأسطورة نفسها بين الدين والتاريخ والموروث الشعبي والأدب ، مما أدى إلى اتساع دائرة البحث وتشتت عمل الباحث ،كما اعترضتنا كذلك مشكلة كثرة ما كتب عن الأسطورة من دراسات نظرية، وقلة الدراسات التطبيقية التي تتناول التوظيف الأسطوري خاصة في الرواية الجزائرية.

ورغم كل الصعوبات التي واجهتنا أثناء الاشتغال على هذا البحث ، والتي علمتنا أن العلم لا يُعطى وإنما يؤخذ غلابا ، فقد استطعت أن أتجاوزها بفضل الله أولا ، ثم بدعم من عائلتي والأستاذ المشرف الذي يرجع له الفضل في إعطاء البحث حياة جديدة، بل يرجع له كل الفضل في إعطاء الحياة للبحث .

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أتقدّم بخالص الشكر والتقدير والامتنان إلى أستاذي الفاضل: ***الدكتور الطيب بودربالة*** بتواضعه العلمي ،و حسه الأبوي الذي يدفع طلابه إلى الدفء والاطمئنان، والذي لن أوفيه حقه من الشكر لما منحني من وقت ، وحسن رعاية وجميل توجيه، وكان نعم المشرف ونعم الموجه ، ساندني من دون كلل، وقومني دون ملل، وزوّدني بالنصائح والمراجع، كما أشكر كلّ من مدّ لي يد العون من الأساتذة وأفراد العائلة، كما أتقدم بالشكر لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، والذين تقبلوا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه وتقييمه.

وبعد، فأرجو أن أكون قد وفّقت ، فإن لم يكن فحسبي أنيّ قد سعيت .و الله المستعان .

مدخل :

النقد الأسطوري :مفاهيم ورُؤى

ما هو النقد الأسطوري؟

لا ريب في أن النقد الأدبي قد تطور في العقود الأخيرة تطورا كبيرا،وتغير من حيث المنهج وزوايا النظر ، وأصبح يخضع لعلوم أخرى غير علم اللغة وعلم الأدب ؛فتارة يهتم بالفلسفة، وتارة بالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، وطورا بالتراث وحتى الاقتصاد والأخلاق. حتى أصبح يعبر عن هذه العلوم فيما يعبر عنه ،وكأن النقد كتب عليه منذ عصور ألا ينفصل عن تلك العلوم وألا يكون له كيانه المستقل؛ بل فرض عليه التشبث بتطبيق مناهج العلوم الإنسانية والطبيعية في دراسة الظواهر الأدبية، و<<الظواهر الأدبية ظواهر مركبة متشابكة ذات جوانب وأبعاد متعددة ، ونتيجة لهذا يجب أن تدخل في اختصاص علوم متعددة كعلم اللغة وعلم الاجتماع والتاريخ والنفس، ولعل فكرة قيام أوإمكان التوصل إلى القوانين الأدبية تثير الكثير من القضايا لدى نقاد الأدب أنفسهم باعتبار أن البنايات الأدبية ليست بنايات طبيعية يمكن مقارنة بعضها ببعض [...] نظرا لأن كل ظاهرة تفرض منهجا خاصا ولذلك كان ميدان النقد الأدبي متعدد المناهج>> [1].

ومما لا نقاش فيه أن تطور النقد مرهون بتطور الأدب الذي هو مرهون أيضا بتطور المجتمع، على أساس معرفة مسبقة بأوجه التفاعل أوالعلاقة التي انبنت بين النقد والأدب والمجتمع. ومع التسليم بأن النقد العربي الحديث ولد وهو وثيق الصلة بالنقد الغربي ،و نشأ <<كنتيجة للتحولات التاريخية والاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حين وجد العرب أنفسهم مباشرة أمام معرفة الآخر (الغرب) التي خطت خطوات بعيدة جدا في مجال تحليل الإنسان والتاريخ والمجتمع ومختلف النشاطات التي نجمت عن علاقات الإنسان

[1] . د / سمير سعيد حجازي .قضايا النقد الأدبي المعاصر،دار الآفاق العربية–القاهرة ط 1. 2007 ص 45. 46

بالعالم>> [1] كان على المثقف العربي أن يتفاعل مع هذه المعرفة الجديدة في ظل محيطه وسياقه الثقافي العربي؛ ومن خلال الاستفادة من هذه المعرفة الغربية وتطبيقها على الثقافة العربية، ومن خلال أشكال تلقينا للفكر النقدي الغربي وطرائق تفاعلنا وتعاملنا معه وقفنا على حقيقة أن <<النقد الحديث أصبح عملية إنتاجية لبلورة معرفة نقدية تواكب التحولات المعرفية على الصعيد الإنساني في تجسيد ممارسة أدبية جديدة تساير تحولات النص العربي من جهة وتتساوق مع متغيرات المجتمع من جهة ثانية [2] >> . ومهما كانت المواقف الفكرية من النص النقدي أثناء تطوره في مختلف منعطفاته التاريخية؛ فقد ظل يمتد إلى علوم أخرى بأشكال مختلفة وصور متعددة إلى أن صار ما هو عليه اليوم.

وفي جل الأحوال، فإن تتبع مسيرة تطور النقد من مرحلته الكلاسيكية إلى النقد المعاصر الذي أصبح يسمى (نصانيا)، في محاولة لتقويم مسار النقد ، يجعلنا نختزل هذا المسار في ثلاثة مراحل هي:

1/ مرحلة الشروح والحواشي والتعليقات النحوية واللغوية والبلاغية على النص الأدبي،و هو نقد ظل مستمرا ويجد إلى يومنا هذا من ينتصر له ويدافع عنه.

2/ مرحلة الدراسة التاريخية والإيديولوجية للأدب،حيث أصبحت <<الدراسات النقدية على اختلاف تجلياتها المنهجية وخلفياتها المعرفية تنطلق من التركيز على السياق التاريخي والمحيط الاجتماعي والظروف النفسية والبيئة الخارجية المؤثرة في العمل الأدبي، والمحددة لمختلف اتجاهاته وتياراته . والتي تظهر بأشكال متعددة سواء في المواقف والرؤيا المعرفية والفنية (التمييز بين الأجناس الأدبية مثلا)و سواء تعلق

[1] . د/سعيد يقطين.د/فيصل دراج. آفاق نقد عربي معاصر. دار الفكر. دمشق .و دار الفكر المعاصر بيروت. ط 1 .2003 . ص19 20.

[2] . المرجع السابق ص 21

الأمر بالكاتب أم بالظاهرة التي يمثـــــــــلها أوبالعصر الذي ينتمي إليه >> [1] وهنا تبرز أهمية المرجعية أوالخلفية المعرفية التي يستند إليها الناقد.

3/ مرحلة التركيز على الأشكال ونظريات التلقي والتأويل ، أومرحلة البنيوية وما بعدها؛ وهي مرحلة أصبح النقد فيها يركز على العنصر الجوهري المغيب في المرحلة السابقة وهو:الشكل الأدبي أوالاهتمام بالنص في ذاته، بغض النظر عن خلفياته التاريخية أوالخارجية المهيمنة في السابق، دون إيلاء المجتمع أوالكاتب أي أهمية، بل النص ولا شيء غير النص هو المضمون الحقيقي للدراسة والممارسة النقدية على السواء.

وكما هو ملاحظ، فإن خصائص وفنيات ومفردات ومصطلحات كل مرحلة من مراحل تطور مسار النقد تختلف على المراحل الأخرى وتتميز عنها. ولكن ما يهمنا في هذه الدراسة ـ كما هو مشار إليه في قولنا (**النقد الأسطوري**) ـ هو المرحلة الثانية، أوالمرحلة التي تجعل للنص الأدبي مرجعية ، وتقوم بنقده في إطار سياق هذه المرجعية ، رغم أن هذه المرحلة من النقد قد استنفذت في محيطها الثقافي الذي ظهرت فيه ،و بدأ يتم تجاوزها .إذ أنها لم تعرف طريقها إلى ثقافتنا إلا بعد أن أنجزت مهامها في التعامل مع النص الغربي وبدأت تلوح بمشاريع جديدة في النقد،إلا أن دراستها من الأهمية بحيث تبيين مدى ما أضافته هذه المرجعيات للأدب العربي ، أوما مدى ما أساءت إليه.

ومن خلال وصفنا للمسار النقدي؛ نجد أن مرحلة الدراسات التاريخية والإيديولوجية للأدب قد اتسمت بسمة جوهرية يمكننا تسجيلها بصدده ،و هي أن علاوة

[1] . المرجع نفسه ص22

على أن هذا النقد قد سجل الإبدالات المتعددة ، والمنعطفات الكبرى ، والتحولات التاريخية التي عرفها المجتمع ،فإنه مع كل منعطف يجد نفسه مرتبطا بفكر جديد يؤصل لخلفية معرفية جديدة ،الأمر الذي قاده إلى تداخل طبيعي مع بعض العلوم الإنسانية التي زاحمت النقد الأدبي منذ وقت طويل حتى أصبح دور الأدب فيه دورا هامشيا، وأصبح التأثير الأكبر في عملية النقد الأدبي من نصيب العلوم الإنسانية. بل أصبح همنا هو الانشغال بعلاقة الأدب بالدراسات الاجتماعية والتاريخية والبيئية والعلمية ،و حتى الاقتصادية.

ومما لا شك فيه أن بوادر تداخل النقد مع العلوم الإنسانية ترجع إلى أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين .أو ترجع لقيامه كبديل على أنقاض الرومانسية في القرن19 من باب التجديد والخروج عن القوالب النقدية السائدة ؛إذ يجب على كل شاعر وناقد عظيم أن يدخل تجديدا على سنن أسلافه، وأن يتمكن من فصل المدركات وتحليلها للوصول بها إلى خلف جديد، وفي هذا الابتعاث إتيان بالجدة[1].غير أنه من الخطأ الادعاء أن النقد الذي وجه للرومانسيين حين انطوائهم على ذاتهم ولجوئهم إلى عالم الحلم والخيال، وجعلهم من محاسن الطبيعة ملاذا وإهمالهم بل إغفالهم لخصائص العصر ومشاكل المجتمع وآفاته، وانكفاء الأدب الرومانسي على ذاته دون تقديمه أدنى خدمة ذات جدوى للمجتمع بل كان أدبا يخدم صاحبه فقط .كل ذلك جر الناقد والأديب معا إلى تلمس الجدوى في علوم ذات فائدة للإنسان ومجتمعه، وفي علوم هي من صنع الإنسانية وهدفها، بل وخادمة لها أيضا.

وتجدر الإشارة في البداية إلى أن تداخل العلوم الإنسانية مع النقد حدث منذ وقت طويل << فالفلسفة فرضت على النقد شكله الأولي عند أفلاطون (345 ق م)،وأرسطو (322 ق م) ولونجاينوس . فلم يكتف أرسطو بالحديث عن أن الحقيقة في

[1] . غراهام هو.مقالة في النقد .ترجمة محي الدين صبحي .المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .دمشق ط.1 . 1975. ص11

الأدب المسرحي لا تختلف عن الحقيقة في الحياة والواقع ، وإنما تطرق أيضا إلى ما يعرف بالتطهير catharsis ؛ وهو القول بأن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدي إلى تطهير نفسية المشاهد من العنف والجريمة والانحراف عن طريق إثارة مشاعر الإشفاق لديه والخوف من العقوبة التي تنزلها الآلهة في البطل التراجيدي ، وإذا تأملنا رأي أرسطو هذا اكتشفنا أنه يضفي على النقد وظيفة المحلل النفسي الذي يرشدنا إلى طريقة للتخلص من التوتر والقلق .و في نقد سانت بيف Beuve Sainte وهيبوليت تين Hyppolite Taine وكلاهما من ممثلي النقد الرومانسي، مع الاختلاف في طريقة كل منهما والتباين في منهجيهما ، وما يؤكد اعتمادهما على التاريخ وفن السير Biography ، فعندما يتوغل الناقد في استقصاء أخبار الأدباء دون أن يترك شاردة أوواردة إنما يعمل في الحقيقة عمل المؤرخ،وأشهر مؤلفات "تين" كتاب عنوانه "تاريخ الأدب الانجليزي" الذي عمد فيه إلى رد الإنتاج الأدبي لعوامل متصلة بالبيئة والجنس والزمان .>> [1]

وعليه فإن فكرة أن ينوء الأدب بأعباء اجتماعية أونفسية أوحتى سياسية وتاريخية ليست بالجديدة، وإنما الجديد هو أننا صنفنا هذه الأعباء في حقول معرفية مفصلة، وسميناها علوما إنسانية أثبت الدارسون على مر العصور مدى تداخلها مع الأدب على اعتبار أن <<الأدب هو بالتأكيد فن التعبير عن التجارب البشرية وفق شروط أدبية معينة، ولا نقصد بالشروط الأدبية هنا معناها الميتافيزيقي الواسع، وإنما نقصد به تلك الشروط التي تخضع لها الآثار الأدبية في مرحلة تاريخية معينة فالآثار الأدبية التي لا تخضع لهذه الشروط لا تعتبر فنا بكل ما تحمله هذه اللفظة من معنى إبداعي وإنساني ، فلا يصبح الأثر فنا إلا إذا فهمناه فنا مشروطا بشروط جمالية وتاريخية معينة ، وبناء على ذلك ينبغي أن نؤكد أولا على أن كل شرط أدبي لا بد أن

[1] . د/إبراهيم محمود خليل . النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك .دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة . عمان. ط 1 .2003 ص 55

يكون مرتبطا بمراحل تاريخية وثقافية معينة >> [1]. ومما لاشك فيه أيضا أن التأثير الكبير في عملية النقد الأدبي من نصيب العلوم الإنسانية ، التي ربطت مختلف نواحي حياة الإنسان بالأدب ، أوجعلت الأدب معبرا عنها.فاختلط علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ والفلسفة والشريعة والأنثروبولوجيا مع الأدب وتداخلت معه كل هذه العلوم، وجاء النقد ليؤصل لهذا التداخل، فتنوعت مناهجه واختلفت من النقد النفسي إلى النقد إلى الواقعي والاشتراكي والتاريخي ؛ ثم إلى النقد الانثروبولوجي وهو ما نود تفصيل القول فيه،أو بالأحرى تبيان مدى تداخل الأنثروبولوجيا مع الأدب .

وبداية لا بد أن نشير إلى أن << الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا,و حضاريا. وقد ظهر هذا العلم بأستاذية سير إدوارد تيلور بأكسفورد عام 1884 ، وإشارته إلى أن الأنثروبولوجيا أقدم علوم البشر، وبدأ بأقدم تأملات الإنسان في كل زمان ومكان، وربما عددنا هيرودوت رائده بقدر ماهو رائد علم التاريخ >> [2] .و منه فإنه يعرض لماضي الإنسان حضاريا وثقافيا ، ويلقي الضوء على أفعاله وسلوكه ونتاجه الفكري، ليعطينا الدليل على حيوية البشر وسيرورة تقدمها الفكري، في مقابل العقبات على مر الأزمان؛ ويقرر في النهاية وجود (حضارة) لشعب ما ، أومورثات ثقافية تخرجه من دائرة الانحطاط والهمجية.

وتختلف الأنثروبولوجيا عن التاريخ، في كون هذا الأخير يشبع حاجتنا إلى معرفة الأولين من خلال تقصي المعارف في الأنباء والإثباتات والوثائق ، أما الأنثروبولوجيا فتتجاوز ذلك إلى استفتاء الحكايات الشعبية ، والمواويل ، والخوارق، والشعائر، والطقوس ،والعبادات، والملاحم، والأساطير،و النوادر، والأمثال، والتقاليد ،و العادات الاجتماعية ، والفنون الشعبية من رقص وأهازيج ، أوبالأحرى تقصي ما

[1] . د/سمير سعيد حجازي.مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق .دار الآفاق العربية–القاهرة ط 1 . 2007 ص 139

[2] . د / أحمد كمال زكي . الأساطير . دراسة حضارية مقارنة. دار العودة . بيروت .ط 2 . 1979 . ص 13 .

أهملته العلوم ورددته العامة.و هنا << تختلط الأنثروبولوجيا بالفلكلورfolklore الذي حدد مدلوله كاصطلاح فني ويليام جون تومز Wiliam John Thoms ، وربطه بالآثار الشعبية القديمة Popular antiquities . وفي مقدمة هذه الآثار المعتقدات الخرافية التي لا يزال يتمسك بها إنسان القرن العشرين ، ويعدها موروثا قدمته الحياة الموغلة في القدم، وتشي به هذه الحياة في المرويات المأثورة ، والحلم ، والأمثال ، والأساطير ،وسائر المدونات والنقوش والصور، التي تكشف عن سلوك الفرد العادي؛ بكل ما ينطوي عليه من دلالات على الماضي ، الأمر الذي يجعل المتخصص في الفلكلور مؤرخا من نوع فريد ، ويحدد تخصصه باستكمال الصور الحضارية ـ وأيضا الثقافية ـ لشعب من الشعوب >> [1] .

والحقيقة أن الميثولوجيا (علم الأسطورة)أصبحت من أهم الأدوات الحضارية في الدراسات الأنثروبولوجية ،بل أصبحت المجال الأوسع لها ؛ ذلك لأنه عن طريق الأسطورة يمكن اقتحام ما عجز التاريخ عن اقتحامه، بل إن الاستعانة بالأسطورة قد يعطينا لمحة عن بعض الفترات التاريخية التي لا توجد عنها شواهد محددة ، فتسهل بذلك معرفة بعض مما كان إلى عهد قريب ضرب من الغيب أوالحدس .

والنقد الأسطوري أوالنقد الانثروبولوجي(mythocritique) ؛ هي مدرسة اجتهدت في أن ترسم العلاقة الموجودة بين الأسطورة والأدب، من خلال تحديد ماهية المولود الجديد الذي يسمى "الأسطورة الأدبية" وتحديد تقنيات منهجية يمكن أن تصلح لدراسة نص أدبي يوظف عناصر أسطورية [2].و يعد الاتجاه الأسطوري أوالنقد الانثروبولوجي من أهم المناهج النقدية الحديثة التي ظهرت في الساحة النقدية في

[1] . المرجع نفسه . ص14

[2] . ينظر : أ.نظيرة الكنز. أستاذة من جامعة عنابة– مقالة " النقد الأسطوري" . الموقع www.arab-writers.com

النصف الثاني من القرن العشرين ، ويدرس هذا المنهج الأساطير والرموز التي تعتبر بديلا لما هو واقعي ومادي .

وقد ظهرت الانتروبولوجي(Anthropologie) كنظرية علمية في القرن التاسع عشر وكان يمثلها إدوارد تايلور Edward Taylor ، وفريزر James Frazer وكان هدفها تتبع بدايات الجنس البشري وتاريخه المبكر، ودراسة لموروثاته الثقافية والطبيعية بأنواعها، أي تدرس هذه النظرية الإنسان في بداياته البدائية والفطرية، وتطوراته اللاحقة ، ومعرفة كيف انتقلت الترسبات الإنسانية الأولى وراثيا من الأسلاف إلى الأحفاد عن طريق الأجداد والآباء؛ على غرار قوانين وراثة العالم البيولوجي مندل Mendel ، كما «تصب الأنثروبولوجيا على دراسة اللاشعور الجمعي ، والعقل الباطن، وكيف تترسب الكثير من العادات والمعارف البشرية المشتركة في ذهن الإنسان ،و تدرس هذه النظرية الطقوس ، والعادات،و الديانات، والشعائر، والأساطير، والثقافة، والطبيعة، والطابو، والطوطم، والسحر،و الشعوذة، والفنون، والآداب ....و قد استفادت النظرية من علوم عديدة كعلم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات، والبيولوجيا، والفلسفة، والتاريخ....» [1] . من خلال هذا التعريف فإننا نكتشف أن ربط الأنثروبولوجيا بالأدب ،و التي تحقق النقد الأسطوري،توجه الناقد نحو دراسة العلاقة بين اللاشعور الجمعي وتصورات الجنس البشري البدائية والأثر الأدبي . أوبالأحرى، الكشف عن أساطير الجنس البشري التي تكمن وراء الأدب .

ويمكن أن نلاحظ بسهولة ـ من خلال لفظة اللاشعور الجمعي ـ أن هذا الاتجاه النقدي قد تطور انطلاقا من جملة المفاهيم التي أرساها **كارل غوستاف يونج**

[1] . ينظر :د/ جميل حمداوي- مقالة "النقد الأسطوري في النقد العربي الحديث" . الموقع : www.pulpit.alwatanvoice .com .

فيما أسماه باللاشعور الجمعي ؛ فهو يرى أن الإبداع الفني بصفة عامة يرجع أساسا إلى اللاشعور الجمعي، وانتقل بالوراثة إلى الأشخاص من أسلافهم <<و مظاهر ذلك الشعور تبدو واضحة في الأحلام، وفي الأساطير ،فتطور التاريخ الثقافي البشري يبدو حاضرا في اللاشعور الجمعي،يخرج منه نموذج بدائي يطلق عليه رمزا جديدا من الناحية الشكلية، لكنه قديم في مضمونه قدم الآثار المتخلفة في النفس البشرية عن الأسلاف الغابرين [.....]و هذا يعني أن اللاشعور الجمعي يتضمن أساسا رواسب باقية من النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها اسم:(النماذج البدائية) تظهر في الأحلام بصورة عارية من التغير ،و تظهر في الأساطير وقد جرى عليها بعض التغيير،نظرا لأنها قد ارتفعت إلى مستوى التصور الإنساني >> [1] .هذا عن أصل الأسطورة وكيفية نشوءها في حياة الإنسان،أما عن وظيفتها في الأدب، فتظهر عن طريق الرمز .

ولو نظرنا إلى هذا النمط النقدي نجده قد قام على ركيزتين إحداهما(انثربولوجية)مستمدة من جهود علماء الأنثروبولوجيا وعلى رأسهم جيمس فريزر ، والركيزة الأخرى نفسية تعتمد على ما توصل إليه العالم كارل غوستاف يونغ، وما اصطلح عليه ب(اللاشعور الجمعي).و لونظرنا إليه من زاوية أخرى لوجدنا أن له صلة بالمنهج الاجتماعي ،لأن الأسطورة مثلها مثل التراث الشعبي، يشيران إلى تنظيم اجتماعي أولي توصل إليه الإنسان في عصور سابقة ثم تطور ونما،و أصبح يبدو مختلفا – وأحيانا متخلفا- في عصور لاحقة من تاريخ الإنسان .لذلك فقد << أطلق بعض الباحثين على هذا النوع من التناول النقدي اسم النقد النموذجي archetypal criticisme ، والمقصود بالتسمية أنه النقد الذي يستند إلى النموذج الأول والمثال الأصلي المستوحى من الأسطورة ، والمترسب في الذاكرة الجماعية .و هي ما ورثه الجيل الحاضر في ذهنه من تجارب الأسلاف والأجداد المتكررة من ميلاد وموت

[1]. د/سمير سعيد حجازي . قضايا النقد الأدبي المعاصر . ص122

وحب وصراع وحياة في الأسرة والمجتمع، فتترجم هذه التجارب في شكل أحلام وأساطير وصور شعرية وموضوعات قصصية. وممن تبنى تسمية النقد النموذجي: ولبرسكوت، وديفيد بوروز، ومودبودكن، وليزلي فيدلر،وتفرد ستانلي هايمن إذ أطلق عليه اسم النقد القائم على الموروث الشعبي>> [1].و يبدو أن تسمية النقد الأسطوري mythopoetic criticisme أو mythocritique هي الأقرب إلى طبيعة هذا المنهج لأنها تبين الأساس الذي تستند عليه الدراسة والأجواء التي تتحرك في إطارها.

وقد ساهم كثير من الدارسين في إرساء معالم النقد الأسطوري أوالانثروبولوجي منهم: تايلور Taylor،و أندرو لانغ Andrew lang ،و فريزر frazer ،و كلود ليفي ستروس Claude.L - Strauss،و يونغ yung ،وهاريسون J.E. Harisson. وقد تجسدت الكثير من الأفكار الأسطورية النظرية في كتب النقاد الغربيين، كما نجد مثلا عند فور بوركين في "نماذج نمطية الأصل في الشعر" سنة 1949 ، وفرانسيس فيرجيسون francis fergusson في "فكرة المسرح"سنة 1949، ورولان بارت R.Barthes في "الأساطير" سنة 1957 .وكل هذه الدراسات تهدف إلى إرساء نظرية عامة للأدب الأسطوري أوبالأحرى **النقد** الأسطوري [2] .

ويفهم مما سبق، أن آلية النقد الأسطوري تتم على خطوتين: الأولى قراءة النص الإبداعي وفهم دلالته اللغوية ، ومضامينه المعنوية ، وتفكيك شبكة صوره ورموزه ،و رصد كل المفاهيم وما تنسجه من صور وموضوعات وأفكار. ويأتي بعد ذلك التفسير ، أوعملية التأويل ضمن التصور الأسطوري المسبق لكل رموز العمل الإبداعي. أي ربط نماذج ومفاهيم الإبداع التي مصدرها العقل الباطن أواللاشعور

[1] . رينيه ويليك . مفاهيم نقدية . ترجمة د/ محمد عصفور .عالم المعرفة الكويت. 1987 . ص 481-482 .

[2] ـ د.جميل حمداوي – مقالة النقد الأسطوري في النقد العربي الحديث – الموقع السابق.

الجمعي،ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية. أي أن مهمة الناقد الأسطوري هي دراسة الرموز والصور الخيالية كرواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي ، وما بينهما من طقوس مشتركة موروثة،فالناقد هنا أصبح لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني ،و لا يقنع بشرحه وتفسيره، ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه، أوبينه وبين مجتمعه، ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي.

كما أن <<الأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة، ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأسطورية. ورمزية الأسطورة لا يمكن أن تمثل بأي حال من الحالات ظاهرة لغوية ، وأنما تمثل ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات والحضارات[....]و رمزية الأسطورة هنا لا تعني رمزية اللغة بمعناها الساذج البسيط، فعلى الناقد أن يمتد إلى ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة من أجل الوصول إلى رمزية أخرى من نوع خاص ألا وهي الرمزية المنبثقة من اللاشعور الجمعي لأنها تتجلى في ما ينساه الأشخاص أكثر مما تتجلى فيما يقولونه أوينطقون به>> [1]. وبالتالي ينبغي أن نميز بين رمزية اللغة ورمزية الأسطورة؛ فالأولى ترتبط بمحيط ثقافي معين ، وتختلف باختلافه. بينما الثانية فهي كلية شمولية .

ويجدر بنا أن نقر أن المنهج الأسطوري في النقد يقف موقفا وسطا بين المناهج النقدية التي تشتغل على إطار النص وخلفيته كالمنهج النفسي ،و الاجتماعي ،و التاريخي. وبين المناهج التي تنبع من داخل النص؛ كالمنهج البنيوي، والتفكيكي .وذلك لأن الأسطورة بقدر ما هي موضوع وفكرة ومرجع، فالرمز يبقى لغة ودلالة ومعنى. ومن هنا يمكن الإفادة منها على صعيد الشكل والمضمون في الأعمال الإبداعية

[1]. د / سمير سعيد حجازي . قضايا النقد الأدبي المعاصر . ص 124 .

المعاصرة ،غير أنه لا يمكننا بأي حال أن نقول أن الأدب قد أفاد الأسطورة ـ دون أن ننسى أننا نعتبر الأسطورة جنسا أدبيا ـ إلا من باب أنه عرّف بها على نطاق أوسع. لكننا متأكدون أن الأسطورة قد أفادت الأدب من نواح عدة برزت لنا من خلال النقد الأسطوري للإبداع الأدبي، وذلك أن هذا المنهج أسعفنا في تحليل النص الأدبي أنثروبولوجيا،واجتماعيا ،و ثقافيا ،و إنسانيا. وساعدنا على تأويل الصور الفنية والرموز الشعرية انطلاقا من ربط الحاضر بالماضي، وتحويل الرموز إلى نماذج عليا تذكر الإنسان بأصوله الإنسانية الفطرية والطبيعية .كما أرغمنا هذا المنهج على تجاوز الدلالات السطحية للنص والتعمق أكثر نحو الباطن، واستقراء اللاشعور الجمعي، والعقل الباطن، حيث تحول النص الإبداعي إلى وثيقة أركيولوجية تكشف طقوس الإنسان ،و عاداته ،و شعائره، وثقافته ،و طبيعته البدائية.

وعلى الرغم من ذلك، يبقى لهذا المنهج سلبياته والتي تتمثل أولا في: إهمال الجوانب الفردية للمبدع، وإقصاء النص كبنية تبتغي الدراسة،وإعطاء أهمية للأسطورة على حساب النص وصاحبه، والمبالغة في استعمال مصطلحات هي أقرب إلى التحليل النفسي وإلى الدراسات الأنثروبولوجية منه إلى الأدب؛ كاللاشعور الجمعي ، والعقل الباطن، والنماذج العليا، والطابو، والطوطم ،و الرؤية الأسطورية ،و الإسقاط، والترميز، وغيرها .غير أن نتائج هذا النوع من النقد بقيت تخدم الأدب أكثر من نتائج المناهج التي سبقته في الظهور كالمنهج النفسي والاجتماعي والتاريخي.

الفصل الأول :

1ـ مفهوم الأسطورة .

2ـ أنواع الأسطورة .

3ـ الأسطورة عند العرب.

4ـ الأسطورة في الجزائر والمغرب العربي .

1 ـ مفهوم الأسطورة وأنواعها :

قديما عندما كان الإنسان الأول،انسان المشافهة يتكلم فقط ويرسم ، أفضى لنا بكل شيء ،لأنه كان قريبا من كل شيء وترك هذا الإفضاء وديعة على لسان الزمان ، فكانت رسالة أخفاها في صور شتى ، ولم تستطع الأجيال أن تعرف ماضيها إلا بعد أن راحت تسأل الزمان وتحاوره بحثا عن رسائل القدماء المشفرة .

أما الآن فقد أصبح الزمان جزءً من البشر ، يفضي إليهم بقدر ما يسألونه. ذلك لأنه ليس أغلى من كل قديم يبعث، وليس أجمل من أن يبرز الماضي مع الحاضر ليحقق التكامل الحضاري نحو بناء المستقبل، وذلك هو سر عنايتنا بفعل الأولين ، لأننا امتداد لهم ، ومستقبلنا امتداد لنا ، فكيف لا يكون الآتي امتدادا لما هو قديم بل موغل في القدم .

وفي ظل التقدم الفكري الراهن، لا يمكن بأي حال أن ننكر أننا أكثر حاجة اليوم إلى بداهات الأولين وميراث الآباء الذين كانوا يعرفون الكثير، وقد ينتهي بنا البحث في <<متاحف الإنسان وحضارته، على غرار المتاحف الإثنوجرافية للإنسان وثقافته ،و أهمها هنا متحف الإنسان بباريس ، أومتحف كامدين في لندن، أحد الكتاب الكلاسيكيين الإنجليز في القرون الوسطى (1551-1623)و الذي كان أول من أشار بان تسمية بريطانيا متواترة من تعابير خرافية أمكن له تعقبها والعثور عليها في الأنتيكات التاريخية – الأركيولوجية – المندثرة ،و أيدتها الحكايات الخرافية الإنجليزية فيما بعد. كذلك قد ينتهي بنا البحث عن طريق الجمع الميداني للمواد والمأثورات الفلكلورية [....] والإقدام على ترجمة بعض المجموعات القومية الموسوعية المتفق عليها في حقلي الفلكلور والإنسانيات بعامة >> [1]

[1] . شوقي عبد الحكيم. موسوعة الفلكلور والأساطير العربية . دار العودة . بيروت . ص 5 . 6 .

وقد ينتهي بنا البحث في الفلكلور والتراث الشفهي بمجالاته الأدبية المختلفة كالشعر والحكايات، والمأثورات، والأساطير، والملاحم ، والخرافات، والسير الشعبية. بالإضافة إلى الأنشطة التشكيلية والتعبيرية الأخرى من رقص وموسيقى ومسرح. ولأن التاريخ يقف عند حدود لا يتعداها،و لا يمكننا كسر هذه الحدود بإشباع حاجاتنا إلى معرفة الأولين ، تلمسنا طريقا في باب أوسع يدعى الأسطورة، وذلك لارتباطها بالفكر الإنساني ، وعلى وجه التحديد الفكر البدائي حيث أننا << لم نصادف تاريخيا أية حضارة كبيرة لم تخضع لجوانب أسطورية ولم تتشبع بها >>[1]

ورغم أن الأسطورة تبتعد عن التحديد العقلي وتمنحنا توسعا ذهنيا وغرابة حكائية<<و هي غرابة تدفعنا إلى استفتاء الحكايات والمواويل، وتقصي الخوارق، لأنها مادة الوجود التي قررت مصير البشر على نحو ما...تريد أن تعرف الإنسان. أفعاله وسلوكه ونتاجاته ، تريد أن تعرف ما أهملته العلوم ورددته العامة في حقولها وشعائرها وطقوس عباداتها >> [2]وبذلك تتسع دائرة العمل وتتسع معها دائرة المعرفة التي ترتبط بالطبيعة والإنسان والكون عامة ، ولأنها كانت نتاج التفكير الساذج للإنسان البدائي الأول ،فإنها تنتقل من اللامكان واللازمان لتصبح صالحة لكل مكان وزمان، وزاخرة بكل زمان ومكان .

ولا يخفى على دارس أن الأسطورة واقعية إلى أبعد الحدود ، في حين أنها لا تخلو من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية ، فهي تهتم بأدق تفاصيل الحياة وهمومها ،و تستخدم عناصر التشويق قصد إبهار السامع << والفكر الفلسفي هو وليد الأسطورة وتطوير طبيعي لها ، والفكر الغربي والشرقي متأثر بالأسطورة

[1] . أرنست كاسيرر – الدولة والأسطورة – ترجمة د .أحمد حمدي محمود ،مراجعة أحمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1975 . ص 19

[2] . الدكتور أحمد كمال زكي – الأساطير دراسة حضارية مقارنة – دار العودة بيروت . ط2 .1979 . ص 13

بشكل طبيعي ،فهي جزء من التراث الثقافي الحضاري للإنسان ، فالفلسفة بنيت على الأسطورة ، والعلم بني على الفلسفة ، والحضارة الحديثة هي نتاج الفلسفة والعلم، فالأسطورة إذن جزء طبيعي من الحضارة الشرقية والغربية، وفي كل بيئة أفكار أسطورية يجري تداولها من جيل إلى جيل >>[1]. وقد قرر عديد من الأنثروبولوجيين أن << الأسطورة ظاهرة بسيطة للغاية،و أننا لسنا في حاجة في شأنها إلى أي تفسير سيكولوجي أوفلسفي معقد ، فهي تمثل البساطة ذاتها، لأنها لا تزيد عن مظهر من مظاهر بساطة الجنس البشري ،فهي ليست من نتاج أي تأمل أوفكر ، كما أن وصفها بأنها من نتاج الخيال الإنساني ليس أمرا كافيا ، إذ لا يستطيع الخيال تفسير قصورها وجوانبها الخيالية الوهمية . ويقال إن "قصور تفكير البداوة الإنسانية" هو المسؤول بمعنى أصح عن هذه الحماقات والنقائص .فلولا هذا "الغباء البدائي" ما وجدت الأسطورة >> [2]

قد يبدو هذا التحليل محتملا ، لكننا حتما سنواجه صعوبة بمجرد البدء في دراسة وتحليل الفكر الأسطوري في التاريخ الإنساني، إذ لا يمكن بحال من الأحوال أن نقول بأن الحضارات السالفة كالبابلية والمصرية والصينية واليونانية والهندية والرومانية ، ليست أكثر من أقنعة للغباء البدائي. وأن الأساطير المرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه الحضارات ، تفتقر في صميمها إلى أية قيمة أومغزى.[3] فالأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا ، بل تجرأ الإنسان الأول وفسر مظاهر الخلق الأول تفسيرا أسطوريا ، ولأنه من البديهي أن << أمور الحياة لا تستقيم بالإنتاج والخلق وحدهما ،و لكنها تتطلب قوى أخرى هي القوى المفسرة ، فكل عمل لابد أن يحتوي على معنى والوصول إلى هذا المعنى يصل بالعمل إلى حد

---

[1]. الانترنت .د/ عامر عبد زيد. الأسطورة والأدب " دراسة في الفكر الأسطوري" 06 /10 /2008 . 10:08 A M .الموقع www .sandroses.com

[2]. أرنست كاسيرر. الدولة والأسطورة . ص19

[3]. المرجع السابق . ص 19

الاكتمال [...] وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون التجربة مشوهة، كما أنها تقتصر على كونها مجرد ظاهرة. ولا تكون للأسطورة قيمة إلا إذا كانت مكتملة ،،كما أنه لا تكون لأجزائها أهمية إلا بمقدار ما تفصح عنه الفكرة الرئيسية >>[1].

ويمكننا أن نشرح هنا فنقول: إن أهمية الأسطورة الأولى هي حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي ، حين منحته طمأنينة دفعته رويدا رويدا إلى التعرف على الحقيقة المؤكدة. وبالتالي إنتاج فكر إنساني مازال يفسر ظواهر الحياة إلى اليوم.

ولأنه لا توجد حضارة منعزلة ، ولا توجد ثقافة منعزلة. فكل حضارة متصلة بثقافتها ، وكل ثقافة مرتبطة بالحضارة التي نشأت فيها ،فإن كل أمة تستنهض في مرحلة نهوضها مورثوها العلمي والمعرفي والأدبي والفني القديم وتحاول أن تستفيد من هذا الموروث وتبرزه إلى ساحة الشعور الجمعي ؛ سنحاول أن نتعرف على الأسطورة كفن، وجنس أدبي فذ، وكتراث فكري غني كان ومازال يمتع ويفيد .

ماهية الأسطورة لغة واصطلاحا :

إن القدماء أنفسهم لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره ، ولا هم دعوه باسم خاص يساعدنا في التعرف عليه بوضوح بين ركام ما تركوه من حكايات وأخبار وأناشيد وصلوات وغيرها . وبالتالي فإن التعرف على معنى **"أسطورة"** لا من حيث هي كلمة فحسب، وإنما أيضا من حيث هي مفهوم ،لا يتم إلا بالرجوع إلى أصلها الاشتقاقي في العربية . ثم النظر إلى معناها الاصطلاحي والذي أصبح متعارفا عليه عند سائر الأمم.

[1]. نبيلة إبراهيم .أشكال التعبير في الأدب الشعبي .دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .القاهرة .ط 3 . ص5 و7 .

و**الأسطورة لغة**: <<واحدة الأساطير، وهي ما سطره الأولون، والأساطير الأباطيل ، وأحاديث لا نظام لها ،و يقولون للرجل إذا أخطأ :أسطر فلان اليوم، والإسطار الإخطاء. وسطّر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها>>[1]. ويفهم من هذا التعريف أن الأسطورة تتضمن عنصر الخيال وعدم الصحة ،و تستلزم النقل عن الأولين ومن ذلك أن الزمخشري فسرها في كشافه بـ:<<الخرافات والأكاذيب >>[2]

أما في القرآن الكريم أقدم أثر مدون، لم ترد كلمة أسطورة في صيغة الإفراد وإنما في صيغة الجمع، وفي تركيب بعينه هو"**أساطير الأولين**" (*) ، وهي مشتقة من سطر،و أسم المفعول منها "مسطور" **{ ن والقلم وما يسطرون}**(**)أو **{و كان ذلك في الكتاب مسطورًا}**(***) [3] . ومن الجلي ارتباط كلمة أسطورة بالأولين في القرآن الكريم ، حيث ذكرت مرتبطة تسع مرات كاملة وهذا ما يؤكد صفة القدم والنقل عن القدماء في الأساطير .

ويبدو أن " أسطورة " أي صيغة المفرد لم تستعمل عند العرب قديما – بالنظر إلى القرآن– فإذا نظرنا إلى المصدر الاشتقاقي للكلمة نجدها مشتقة من سطر السطر، و<<السطر هو الصف من الكتاب والشجر والنخل، والسطر الخط والكتابة >>[4]

---

[1] . ابن منظور مُحَّد بن مكرم . لسان العرب . دار صادر . بيروت . مادة سطر. ج4 . ص360

[2] . الزمخشري محمود بن عمر. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل . الدار العالمية . بيروت . ج2 . ص12

(*) . سورة الأنعام (الآية 25)، سورة النحل (الآية 24)،سورة المؤمنون (الآية84) ، سورة الأنفال (الآية31)،سورة الفرقان (الآية05)، سورة النمل (الآية 68) ، سورة الأحقاف (الآية 17)، سورة القلم (الآية15) ،سورة المطففين (الآية 13).

(**) . سورة القلم ا(لآية01).

(***) . سورة الإسراء (الآية 58) ،و سورة الأحزاب (الآية 06).

[3] . د/مُحَّد عجينة . موسوعة الأساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها . دار الفارابي. بيروت. . ط1 .1994 . ص16

[4] . ابن منظور . لسان العرب . مادة سطر. ص363.

وقد ذهب بعض اللغويين القدامى إلى أن أساطير هي جمع أسطار، وأسطار هي جمع سطر،وبتالي فإن الأساطير هي صغه منتهى الجمع وبالتالي فلا يمكن أن تكون " **أسطورة** " مفردًا لها ،وهذا يفسر عدم استعمال الكلمة قديما [1] ، وهذا يقودنا حتما إلى استنتاج توصل إليه البعض يرى بأن << كلمة أسطورة تشبه كلمة هستوريا (Historia) اليونانية ؛ وتدلان معًا على معنى القصة أوالرواية أوالتاريخ ،وتدلان أيضا على ما كتبه الأقدمون أوتركوه من روايات وحكايات وهي في الغالب أحداث خارقة للعادة وأباطيل >>[2] .

وعليه فإنه يمكننا أن نفسر وجود كلمة أسطورة في العربية بتأثر العرب واحتكاكهم باللغة اليونانية ،خاصة وأن الكلمة في اليونانية تحمل ما أقرّ به العرب في معاجمهم من معنى. بل تحملان كليهما (أسطورة عند العرب وHistoria عند اليونان) معنى قصص القدماء وما تحمله من خوارق وأباطيل .

ولنا في العربية كلمة أخرى تحمل ما توصلنا إليه من معنى أسطورة، بل إنها لتكاد تستوي معها في المعنى المقصود وهي كلمة ((**خرافة**)). وعلى غرار كلمة أسطورة فهي لم ترد أيضا في القرآن، ولكن وردت في الحديث الشريف ،حيث روي عن عائشة **(رضي الله عنها)** أن الرسول **(عليه الصلاة والسلام)** قال لها**:**حدثيني. فقالت: ما أحدثك حديث خرافة؟ فقال عليه السلام:"و خرافة حق " ويقال أن خرافة رجل اختطفته الجن فعاش بينها زمنًا ثم عاد إلى قومه يحدثهم بما رأى وسمع من أخبار الجن ، فكذبوه، فجرى على ألسنة الناس وصف " **حديث خرافة** " لكل حديث يعجب منه الناس ويكذبوه .

[1] . د/مُحَّد عجينة . موسوعة أساطير العرب . ص16.

[2] . نخبة من الأساتذة . معجم العلوم الاجتماعية .تصدير ومراجعة د/ إبراهيم مدكور. الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة. 1975. ص38

وكلمة خرافة مشتقة من << مادة خرفَ ، ومن معانيها : فساد العقل من الكبر،و من معانيها الحديث المستملح من الكذب ، كما أنها تطلق على ما يكذبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه >> [1] . ونفهم من هذا التعريف أن الخرافة في نظر العرب هي قصة مختلقة اختلاقا ، تحوي حديثا باطلا لا أساس له من الصحة ،و هذا المعنى يقارب معنى الأباطيل والأكاذيب في الأسطورة ، مما يجعل التفريق بينهما صعبا ويحتاج الى قدر من الدقة .

فإذا نظرنا إلى كلمة أساطير في القرآن الكريم ،نجدها وردت << في سورة مكية ،وفي سياق جدل واحتجاج بين النبي وكفار قريش لأنهم اعتبروا تلك الأخبار من الأوهام والأباطيل ، ومن خلاله نعرف أن تلك الأخبار حقيقة بالنسبة إلى المسلمين وأساطير بالنسبة إلى تجار قريش>>[2] فالأساطير في نظر أصحابها الذين ابتدعوها عين الحقيقة ،أما في نظر سواهم فلا تؤخذ مأخذ الجد، بل هي عين الوهم والباطل والمحال.

أما الخرافة فتتميز عن الأسطورة بأنها ليست محل اعتقاد أي كان، لامن يقصها أويرويها، ولا من ينصت إليها. ومن الطريف إن نجد عند العرب تطابقا يكاد يكون تاما بين استعمال معنى أسطورة ُمعنى خرافة[3] باستثناء نوع خاص بعينه هو تلك القصص التي تلقى على ألسنة الحيوانات والتي أطلقوا عليها اسم **"خرافة "** تخصيصا وميزوها تماما عن الأسطورة . وإذا أردنا إن نعمق الفرق أكثر فأكثر بين المفهومين، يستلزم علينا أن نرجع إلى مفهوم الأسطورة الحديث <<ففي العصر الحديث استخدمت كلمة "أسطورة " كترجمة لكلمة (Mithe) ، والمعنى الأصلي

[1] . ابن منظور . لسان العرب . مادة خرف. ص234 .

[2] . د/مُحَمَّد عجيبة . موسوعة أساطير العرب . ص 17

[3] . أنظر الاستعمالات المتعددة لكلمة خرافة عند الجاحظ في كتابه الحيوان حيث يقول : خرافات أعراب الجاهلية، أوأساطير الجن ، ثم يصفها بالخرافة. كما يستعمل كلمة خرافة بشأن تناكح الشياطين وتسافد العفاريت . كتاب الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . دار الآفاق . بيروت. ج1. 1988.

لكلمة Mythe أو Mythos عند الإغريق القدماء تعني الكلمة المنطوقة ، ثم تحدد استعمالها بعد ذلك فأصبحت تعني الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالها ومغامراتهم >>[1]، ُبالتالي فإن العلاقة بالآلهة ضرورية في الأسطورة، بل إن البعض جعل وجود الآلهة شرطا أساسيا لتمييز الأسطورة عن الخرافة. وبالتالي فإن الأسطورة تنتمي إلى سلوك روحي أوديني مخالف للذي تنتهي أليه الخرافة، ورغم أن الكلمتين مختلفتان تماماً في المعنى فإننا لا ننفي أن كليهما يصور شيئا بعيدا عن المنطق والمعقول .

ولكي نرسخ هذا الاختلاف أكثر، لابد أن نوضح **المعنى الاصطلاحي لكلمة أسطورة** ، وأن نوضح ذلك السلوك الروحي الذي تنتمي إليه ؛و الذي جعلها تتميز عن كثير من الأنواع الأدبية الشعبية المشابهة لها . والواقع<< أن الأسطورة نوع من التفكير ساد في مرحلة ما قبل الفلسفة ، وحاول فيه الإنسان أن يكتشف نظام هذا الكون والروابط الخفية التي تكمن وراء مظاهره ، فالأسطورة تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة الطبيعية للكون وللنظام الإجتماعي وأوليات المعرفة >>[2] . فالإنسان في تلك المرحلة الموغلة في القدم كان يقف عاجزاً متسائلا أمام مظاهر الطبيعة وجبروتها ، ومالها من أثر مباشر على حياته وما يحيط به ، فدفعه ذلك إلى التأمل والتساؤل عن حقيقة كل ما يتعرض له وما يصيبه. وفي لحظة من الفراغ الروحي تخيل وراء كل ظاهرة من المظاهر آلهة تتحكم بها ، تأمرها فتأتمر ، وتنهاها فتنتهي << ولم يكن الإنسان البدائي يتساءل عن وجود الآلهة في حد ذاته ، ولكنه تساءل عنها بوصفها المصدر الأول للظواهر الكونية والمنظم لها ، فهو حينما يتساءل عن مصدر المطر والبرق والرعد والنبات... إلى غير ذلك؛كان لابد له أن يربط وجود هذه الأشياء بالقوى الغيبية التي آمن بسيطرتها عليها ، وقد رأى الإنسان البدائي أن يكون في صلح دائم مع الآلهة ، وأن يكون على صلة وثيقة بها ، ليكسب ودها عن طريق العبادة

[1] . د/ نبيلة إبراهيم .أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص18.

[2] . د/ طلال حرب . أولية النص . نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الحمراء بيروت. ط1. 1999. ص92 .

والتبجيل والتضحية. ومن هنا نشأت الطقوس الدينية التي كان الإنسان يحييها في مواسم معينة ،قبل استقبال موسم الحصاد أونزول المطر ، أوتجنبا لوقوع شر إلى غير ذلك>> [1]

وقد ارتبطت الأسطورة بهذه الطقوس ، حيث صور الإنسان البدائي كل ذلك في أنظمة فكرية دعيت فيما بعد " **أساطير**".فالأسطورة هي <<محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة ، أوهي تفسير له ، إنها نتاج وليد الخيال ، ولكنها لا تخلو من منطق معين ، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد>>[2] وهي بالنسبة للإنسان البدائي << تعني قصة حقيقية ، بل ومقدسة أيضا ، لأنها كانت تمثل الحاجات الدينية والحكم الأخلاقية والمتطلبات الإجتماعية >>[3] .

وهكذا نرى بأن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا ،و أن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا ، وإذا كانت الأسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة ، فهي عملية تأمل من أجل الإجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما فتكون بطريقة أوبأخرى أشبه <<بالنبوءة التي ظهرت في تراث الإغريق ، فثمة قضية مصير تشغل أي إنسان .فيذهب إلى دلفي "Delphi" كما ذهب أوديب يستنبيء عن مستقبله ، وهنالك تكون الإجابة ، ولا يجدي شيء في تغير المصير ، لأنه قدر ولأن الآلهة أمرت، ويظل الإنسان خائفا منها أوعلى صلة وثيقة بها – بتقديم القرابين لها – كي يكسب ودها >>[4]

[1] . د/ نبيلة إبراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص18

[2] . المرجع السابق . ص 19 .

[3] . د/ طلال حرب –أولية النص – ص93.

[4] . . د/ أحمد كمال زكي –الأساطير دراسة حضارية مقارنة– دار العودة بيروت ط2. 1979 . ص45

وحين اكتملت الرؤية إلى الأسطورة على أنها الشكل الأساسي من رؤية العالم لدى الشعوب في أقدم مراحل تطورها ، ونظرة خاصة إلى العالم تتبدى فيها الظواهر والأشياء ، كأمور متقاربة يسهل سحب صفات بعضها على الأخرى ، كأن تجسد قوى الطبيعة بإسباغ صور حسية عليها بتصويرها ككائنات حية ، وتحويل أمور عادية واقعية جدًا إلى كائنات أسطورية غيبية_خارقة ، أصبحت الأسطورة بكل بساطة الملاذ الأول للإنسان في الاستيعاب الروحي للواقع ،فالإنسان بوجه عام،بدأ بالسؤال منذ فتح عينيه ،و حاول جديا أن يفسر الكون ومظاهر الطبيعة؛ ووراء هذا السعي الفكري تمكن بطريقة خاصة جدا أن يفسر الكون ويحلل مشكلات الحياة وقضايا الإنسان عامة ، وأن يعطينا صورة مفصلة عن حياته وموته ، ومشاكله وحلولها ،و عاداته ومعتقداته ،ومأكله وملبسه وطقوسه الإجتماعية .

ولما كانت الأسطورة قد أمدت الدراسات الإنسانية على اختلاف فروعها بكثير من الظواهر والعناصر والمواد << بات النقاد ينظرون إلى الأساطير نظرة كلها الاحترام والتقدير، فهي التعبير عن الحقيقة بلغة المجاز ، وهي كالعلم تحاول الإجابة عن أكثر الأسئلة جذرية ،عن أصل الكون ومصيره ،وتكوّن النجوم والقوى الطبيعية ، وعن مصدر الحياة وهدفها >>[1] وأصبحت بذلك الأساطير فرعا هاما من الإنسانيات ، يرتبط أساسا بعلم اللغة العام وبالدراسات الأدبية والنفسية كما << يرصد السعي الفكري الذي تحقق على مدى التاريخ لتفسير الكون >> [2].كما لا ننكر اشتمال الأساطير على طقوس مازالت ليومنا تعد جزءا هاما من حياة الإنسان وعنصرا ضروريا ،كاسترضاء الإلهة وتقديم الأضحية مثلا،كما أنها تستطلع آفاق الفلكلور ،و تقف عند الموارد الأولية للفكر البشري، وهي تراث وهي مادة أدبية ، وهي الخطوة الأولى في البحث الكبير للبشرية ،و هي الفلسفة، وهي المرحلة السابقة للعلم .

[1] . د/ طلال حرب –أولية النص – ص93.

[2] . د/ أحمد كمال زكي – الأساطير دراسة حضارية مقارنة – ص 44 و45 .

لكن تجدر الإشارة هنا إلى أنه << ليست كل القصص القديمة " Legends" أساطيرفمن الضروري أن تتوافر للأسطورة عناصرها المتمثلة في عواليم الأرباب والآلهة وكذلك الخلفيات الدينية والسماوية ،فالأسطورة كما لاحظها دارسوها المبكرون ما هي سوى تأليه للوقائع البشرية >>[1] ومازال بعض الفولكلوريون دائمو التشكك في مدى التداخل بين عناصر كل من الأسطورة والحكاية والشعبية ،خاصة تلك الحكايات الطقوسية حول القديسين والمباركين وأولياء الله من أمثال حكايات الحكيم لقمان والخضر، والقديس أوغستين ،وجان دارك وغيرها .حيث إن بعض الحكايات الشعبية تحمل بعض سمات الأسطورة وخوارقها ولكن عندما أصبح البطل إنسانا بشريا بدلاً من كونه اله ، فأصبحت الأسطورة بذلك حكاية أوأحدوثة خارقة أكثر بساطة ، وبذلك تفقد الاسطورة قيمتها وإيحاءها عبر مراحل الانتقال الحضاري ، وتتحول إلى خرافة أوحكاية شعبية بسيطة وتزول عنها قداستها التي سبغتها عليها لارتباطها المباشر بالجانب الروحي للإنسان أوببساطة لارتباطها بالدين .

وهذا أمر لابد من ذكره، حيث يرى بعض الدارسين أن قدسية الأسطورة تأتي من قدسية الدين إذا لا يوجد دين بدون معتقد، ولا يوجد دين بدون أسطورة، أي حكاية مقدسة .ولا يوجد دين بدون طقس.فالأسطورة هي مكون أساسي من مكونات الدين ومن هنا تأتي قدستها ، حيث إن أي ظاهرة إنسانية يجب أن تتكون من ثلاثة مكونات لكي تكون دينا وهي: 1/ المعتقد – 2/ الطقس - 3/ الأسطورة [2].

[1] – شوقي عبد الحكيم – موسوعة الفلكلور والأساطير العربية – دار العودة بيروت 1995 ص 49 .

[2]. الانترنت .د/ عامر عبد زيد. الأسطورة والأدب " دراسة في الفكر الأسطوري" 06 /10 /2008 . 10:08 A M .الموقع www .sandroses.com .

ولا يختلف اثنان أن الأسطورة مازالت إلى اليوم تغزو حياتنا ، وتزاحم التطور ، بل مازال البعض يرى فيها قدسية ما،فعالم الذرة الغربي يخرج من مختبره إلى منزله ليحتفل بأعياد الميلاد السنوية ،و عالم التكنولوجيا الياباني يخرج من مكتبه ليحتفل بأعياد الربيع ، وتفتح أزهار الكرز وتقييم طقوسه في الطبيعة .و الأكثر من ذلك أن << دارسو الأساطير المقارنة مثل فريزر قد توصلوا إلى تفسيرات للظواهر الكونية وكذا للتقويمات ، من (شمسية السنة الميلادية) (القمرية السنة الهجرية) أوالسنة القمرية التي تنقص من سالفتها الشمسية بأحد عشر يوماً –نسيئة –مثلها مثل الأساطير الفرعونية المتصلة بالخلق ، للآلهة أنفسهم ، وهم الذين الآلهة خمسة منهم خارج الزمن >>[1]

كما وجد علماء النفس أن الأسطورة في كونها عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي <<يفرض حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي ، فالإنسان مثلا يخشى الظلام ويحب الضوء الشمس الساطع ، لذلك هو يقدس الشمس ويعدها آلهة في حين أنه يعد الظلام كائنا شريرا ولهذا يتحتم على الشمس أن تتصارع مع الكائن الشرير حتى تقضي عليه حماية للإنسان، ومن هنا كانت رحلة الشمس الدائمة فهي تطلع حينما تنتصر على الكائن الشرير، وهي تغيب حينما يظهر لها مرة أخرى لكي يصارعها ، وتشبه عملية الإخراج هذه العملية التي تتم في الحلم –كما يرى علماء النفس – فالحلم يخرج ما في النفس من دوافع الخوف والرغبة في شكل صورة ورموز فإذا بالمشكلات الداخلية المعقدة تتحول من تلقاء نفسها إلى موضوع حكاية >> [2]

كما يرى دارسو الأدب أن الأسطورة تتفق مع القصة الحديثة من حيث أنها دوافع داخلية وأنها – أي الأسطورة- مرجع وأصل لكثير من القصص

[1] – شوقي عبد الحكيم – موسوعة الفلكلور والأساطير العربية – ص49.

[2] – د/نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – ص18 و19.

والحكـايات المتداولة والمعروفة ويمكننا أن نستدل على ذلك مثلاً << بحكاية سندريلا الشهيرة فقـــد اهتدى الباحثون عند مقارنة نصوص هذه الحكاية في البلدان المختلفة إلى المغزى الأصلي لهذه الحكاية أي إلى مغزاها الديني ، فسندريلا في الأصل هي ملكة الربيع أوآلهة الربيـــع التي أهملت نتيجة قسوة الشتاء فعاشت فترة في وحدتها تعاني مرارة الإهمـــال ، حتى جاءتها إحدى آلهات الطبيعة ، ويرمز لها في الحكايـــة بالجنية ، فأمـدتها بكل ما يعيد مظهرها الجميل ،حتى تحضر الحفل الأمير ،أي حفل إحياء الربيع ،و ليس الأمير سوى الملك المقدسي أوالإله في الأسطورة القديمة ، أما الفترات القصيرة التي كانت تظهـــر فيها سندريلا في مظهرها البهيـج في حفـل الأميـــر ثم ما تلبث أن تختفي فإنها تشير إلى ذكرى فصل الربيع التي تعيش في النفوس فتشيع فيها البهجة لحظات قصيرة ، وما تلبث أن تتحقق هذه الذكرى السعيدة بحلول الربيع مرة أخرى ،أي حينما يجّد الملك المقدس في البحث عن سندريلا ويتم زواجه بها >> [1]

ولا شك بأن الأسطورة هي ردة فعل على المجهول ، رغم أن هنـاك من الأساطير ما يعتمد على حدث تاريخي ،و لكنها تبقى في النهاية أسطـورة ، وخير مثال على ذلك الحروب التي أرخت لها الملاحم وأشهرها ملاحم هوميروس والملحمـة قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث تقص حكايات شعب من الشعوب في بداية تاريخه بطريقة تمزج فيها بين البطـولة والأسطـورة ،لكنها تستند في الواقع إلى أحداث تاريخية واقعية كالحروب ، وحركة القبائل وبناء الأمم والمجتمعات .

غير أنه ينبغي توخي الحذر في هذه النقطـة ،فقد تكون هناك صلة بين التاريخ والأسطورة، وقد تكون هناك نصوص أسطورية لا أساس تاريخي لها على الإطلاق.و كمثال على ذلك تواجد اليهود في فلسطين إيمانا منهم بأسطورة تتحدث عن وعد الهي لليهود بفلسطين، رغم انه لا أساس تاريخي محقق لهذه الأسطورة .

[1] – المرجع السابق ص 20 نقلا عن.lewis spense .o p.cit .p50151

أنواع الأسطورة :

ليست الأساطير نوعا واحدا إذ تتميز الموضوعات التي تدور حولها بالجدية والشمولية. ومن ذلك: التكوين ، وأصول الأشياء ، والموت والعالم الآخر ، ومعنى الحياة ، وسر الوجود ، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد .وباختلاف مواضيعها اختلفت تقسيماتها؛ حيث نجد **عبد المعين خان** اتبع المنهج التاريخي في تقسيمه للأساطير على نحو ما أسماه بـ " أطوار علم الميثولوجيا " وهي : طور ما قبل المذهب الحيوي (Pre animism)، ثم طور المذهب الحيوي ، ثم المذهب الطوطمي ، ثم تعدد الآلهة وتتبعه فكرة وحدة الإله [1].

أما الدكتور احمد كمال زكي فهو يصنفها إلى أربعة أصناف متداخلة – حسب رأيه- وهي : الأسطورة الطقوسية، والأسطورة التعليلية ، والأسطورة الرمزية، والتاريخسطورة (Legend myth). [2]

أما مصطفى الجوزو فهو يصنفها إلى : نشوئية ، وأخروية ، ولاهوتية ، وأساطير نبوة وكهانة ، وأساطير خلقية وحربية وغرامية وغنائية ، وأساطير أولياء [3].

أما الدكتور محمد عجينة فقد كان تصنيفه أكثر دقة وتفصيلا ، إذ نجده يصنفها إلى : أساطير الخلق والأصول ، ثم أساطير الكواكب ، ثم أساطير المظاهر الطبيعية ، ثم أساطير الحيوان، ثم أساطير الكائنات اللامرئية ، ثم أساطير عن علاقات الجن والإنس والملائكة ، وأخيرا أساطير البطولة والمؤسسات الإنسانية .[4]

---

[1]– انظر عبد المعين خان . الأساطير العربية قبل الإسلام.القاهرة . ط 1. 1937 . الفهرس .

[2] – انظر د/ أحمد كمال زكي. الأساطير دراسة حضارية مقارنة . الفهرس .

[3]– انظر . مصطفى الجوزو .من الأساطير العربية والخرافات . دار الطليعة . بيروت. ط 1. 1977 . الفهرس.

3– انظر د/ محمد عجينة . موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها ج1 وج 2. الفهرس .

أما الدكتورة نبيلة إبراهيم فقد صنفت الأساطير إلى خمسة أنواع هي : الأسطورة الطقوسية، وأسطورة التكوين، والأسطورة التعليلية ، والرمزية ، ولخيرا أسطورة البطل المؤلمة [1].

أما شوقي عبد الحكيم في كتابه " موسوعة الفلكلور والأساطير العربية" أعطانا مادة أسطورية وافرة مرتبة حسب النظام الألفبائي ، دون أن يتكبد عناء التقسيم أوالتصنيف ، بل كان همه الأول هو جمع حشد ضخم من التراث العربي المدون وغير المدون المنطوي تحت باب أسطورة أومفهومها.

وبما أن الأسطورة ملتصقة بالإنسان الأول شكلا ومضمونا، حيث نجده أودعها أحلامه ومعتقداته ، ومشاكله وآماله ، فانه – حسب رأينا- أنسب طريقة لتصنيف الأساطير في مجموعات هو أن نتعدى تصنيف المستويات الحسية إلى المستويات المعنوية التي ترتبط بقيم الأسطورة ومغزاها ورموزها ومعانيها التي سعى إليها الإنسان الأول، هذا الإنسان الذي هو مركز الأسطورة نفسها سعى إلى تشخيص كل ظاهرة في الكون سلبية كانت أم ايجابية ثم سعى إلى البحث والاستقصاء ، كما بحث مظاهر الكون وسر التكوين وتنبه للتعارض بين الأرض والسماء ، والموت والحياة ، والنور والظلام ، والخصب والجدب ، ثم اوجد علاقة وثيقة بين المتعارضات في أساطيره ،ثم بحث عن الخلود بأن أضفى على الإنسان صفات خارقة قربته من الآلهة أوساوته بها ، ليدرك اليقين بأن شتان بين البشر والآلهة . كل هذا أعطى للأساطير مدلولا ومغزى، وصنفها في أنواع محددة ، قد تتشابه أوتتداخل أحيانا.

وقد رأينا أن أنسب تصنيف للأساطير هو الذي قدمته الدكتورة نبيلة إبراهيم ـ والذي تطرقنا إليه سابقا ـ لأنه يمثل ويشمل تفاسير منطقية لتساؤلات

[1]– انظر د/نبيلة إبراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي . الفهرس .

الإنسان، مكنتنا من أن نصنف إجاباته في حقول أسطورية ـإن صح القول ـ تحمل نفس المغزى أوتنحى نفس المنحى في المعرفة. وهذه الأنواع هي :

1 ـ أسطورة التكوين :لا أحد ينكر أن الدافع الأول وراء نشأة الأساطير هو التأمل في نظام الكون ومحاولة تفسيره ، هذه النظرة التأملية جعلت الإنسان يبحث في أكثر المسائل غموضا وصعوبة ، فنظر في الكون وتساءل عن كيفية حدوثه ، وبحث بدْأ الحياة وما مرت به من مراحل ، وكيف كانت ثم اكتملت إلى أن صارت في صورة الإنسان والحيوان والنبات؛ وحيث أن<<الإنسان القديم كان عاجزا عن التعبير باللغة المجردة ومن ثم صاغ أفكاره في شكل خيالات أسطورية تقطع بأن الكون بنظامه الطبيعي قد شغل الإنسان القديم ، وأن هذا الإنسان عبّر عن تصوره للظواهر الكونية من خلال اللغة التصويرية والتمثيلية . وعندما حكى الإنسان لنفسه قصة الظواهر الكونية ، لم يكن يود أن يقول أكثر مما قال في الأسطورة ، فما قاله في شكل حكاية ، هو بعينه الحقيقة التي أحس بها ، لا أكثر ولا اقل>> [1] ونعطي مثالا على ذلك أسطورة التكوين السومرية التي نصت على ما يلي:

1ـ في البدء لم يكن هناك إلا الإله " نمو" وهي المياه الأولى التي ولد منها كل العناصر.

2ـ أنجبت "نمو" آن اله السماء المذكر و" كي" اله الأرض المؤنثة . وكانا ملتصقين .

3ـ تزوج "آن " ب "كي" فأنجبا "أنليل" اله الهواء .

4ـ أبعد "أنليل" أباه عن أمه ، فرفع السماء وبسط الأرض ، وأخذ يهب بينهما ...

5ـ لم يكن ثمة نور بل ظلام دامس ، فأنجب أنليل ابنه" نانا" اله القمر ، فبدد الظلام وأنار الأرض.

6ـأنجب "نانا" ابنه "أوتو" اله الشمس الذي تفوق عليه بالإضاءة .

[1]. د/ نبيلة إبراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 24

7ـ قام "أنليل " بعد ذلك بخلق مظاهر الحياة الأخرى . [1]

وتشير هذه الأسطورة إلى أن المياه كانت هي الأسبق إلى الوجود،و منها وجدت الأرض والسماء اللذان تزوجا وخرج منهما عنصرا التراب والهواء، ثم ولد النور من الهواء ، ثم ولدت النار من النور . بخلق مظاهر الحياة الأخرى.

ولعلنا نرى هنا أن الإنسان الأول كان على وعي تام بأن التزاوج هو السبيل الأوحد للتكاثر وإنجاب الأولاد ، ولعله قام بعقد مقارنة بين زواج الرجل والمرأة في العالم الأرضي، وبين زواج السماء والأرض في الكون . وهناك أسطورة أخرى تتناول الفكرة نفسها وهي تقول:

<<في بداية الأمر، كانت الأرض الأم متزوجة من السماء، وكانت السماء والأرض ملتصقتين، ولهذا فقد كان الظلام يسود الكون. ثم أنجبت الأرض الأبناء من خلال هذا الزواج، وهم الشمس والقمر والنجوم. وكاد يختنق الأبناء إذ كانوا محشورين بينهم. عندئذ فكر الأبناء بوسيلة يفصلون بها الأرض عن السماء حتى يجدوا مجالا للتنفس فأطلق بعضهم السهام فانفصلت السماء عن الأرض. على أن الأبناء آثروا بعد ذلك أن يعيشوا في السماء حتى يكونوا في مواجهة الأرض الأم ، كي تتمكن الأم على الدوام من النظر إليهم ، وبهذا ساد الضياء الكون بعد أن كان يسوده الظلام>>[2].

والأرض هنا هي المصدر الأول للإخصاب ، وهي بذلك الأم الأولى التي لا بد أن يكون لها زوج وأبناء حتى تكتمل صورة الحياة في نظر الإنسان ؛ والزوج هنا هو السماء والأبناء هم النجوم والكواكب وباكتمال عناصر الحياة الأربعة : الماء والهواء والتراب والنار، قامت الآلهة.

[1]. د/ طلال حرب . أولية النص ص94، نقلا عن د/ وديع بشور الميثولوجيا السورية. أساطير آرام . ص61 ،62 .

[2]/ نبيلة إبراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 24 .

وأسطورة التكوين في الغالب ترسخ فكرة الإله الأزلي الذي خلق أبناءه: الأرض والسماء وخلق بعدهما كل شيء، كما أنها تضفي صفة الألوهية على السماء والأرض اللتين تنتجان عناصر الكون وأجرامه، والتي تصدر عنها أشكال الحياة.وبكل بساطة فإن الأسطورة التكوينية هي عملية تشخيص للظاهرة الكونية بطريقة ساذجة ، ورغم أنها توضح فهما محددا لوظيفة وخصائص كل ظاهرة كونية عن الأخرى، ولوظيفتها وفائدتها بالنسبة لعالم الإنسان ؛ إلا أنها تدل على حالة من الفراغ الروحي والتخلف اللغوي حددت مفهوم الإنسان للكون ونشأته.

2 ـ الأسطورة التعليلية: لقد أثارت الطبيعة بظواهرها اهتمام الإنسان الأول ودفعته إلى التأمل والاستفسار بحثا عن تعليل لها ، ولأن الإنسان البدائي كان يتميز بالنزعة الإحيائية أوالأرواحية ـ وهي الاعتقاد بأن للأشياء والنباتات أرواحا كالبشر والحيوانات ـ فقد علل كثير من الظواهر الطبيعية انطلاقا من نزعته هذه ، كما عزى بعض الظواهر الكونية إلى أعمال خارقة شاركت فيها الآلهة << على أن الأسطورة التعليلية ليست وليدة الإحساس بعاطفة شعورية بين الإنسان والظاهرة الكونية، بل هي وليدة التأمل الموضوعي في ظاهرة قد تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل . ويمكننا أن نقول بشيء من التجاوز أن الأسطورة التعليلية محاولة لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء في عصر غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها » [1]

ولعل من أطرف الأساطير التعليلية « تلك الأسطورة الفيلبينية التي حاولت اكتشاف سبب اختلاف لون بشرة الإنسان من منطقة لأخرى ، فذكرت أن تنوع ألوان العروق البشرية راجع إلى ساعة الخلق ، عندما وضع الإله الخالق حفنة من طين في الفرن لصنع الإنسان . ففي المرة الأولى اخرج الإله الطين قبل نضجه فكان الإنسان أبيض ، وفي المرة الثانية تأخر في إحراجه فاحترق ، فكان الإنسان

[1] – د/ نبيلة إبراهيم. إشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 28

الأسود ، وفي الثالث أحذ الطين كفايته من الشي فخرج الإنسان الفيليبيني البرونزي» [1].

وإذا كانت ظاهرة ظهور الشمس بالنهار وبدون نجوم ، وظهور القمر بالليل ومعه النجوم ، ظاهرة فلكية فسرت فيما بعد على نحو علمي ، فان الإنسان القديم الذي لم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة فكرية تتيح له فرصة استخدام الوسائل العلمية للوصول إلى أصول الأشياء ، فسر هذه الظاهرة بمنطقه البسيط الساذج ، فحكى كيف أن الشمس والقمر متلازمين في بادئ الأمر وكان كل منهما يظهر بصحبة أبنائه وهم النجوم . ثم حدث بعد ذلك أن ضاقا بأبنائهما فاتفقا على أن يجمع كل منهما أبناءه في جوال ويقذف به في البحر. وأسرعت الشمس وجمعت أبناءها في جوال وقذفت بهم في عرض البحر. أما القمر فقد عاد وتدبر الأمر وخان الشمس واحتفظ بأبنائه. فلما علمت الشمس بذلك فيما بعد، خاصمت القمر وأبت أن تظهر معه في وقت واحد. ومنذ ذلك الوقت افترق الشمس والقمر وأصبح كل منهما يظهر في وقت مخالف للآخر. كما أصبحت الشمس تظهر وحدها في السماء بدون نجوم، في حين أن القمر يظهر وبرفقته أبناؤه النجوم.[2]

ولأن الإنسان لا يكف عن التعليل والتفسير طوال مدة بقائه على سطح الأرض ، فقد أنتج العديد من الأنماط القصصية على هذه الشاكلة التعليلية التفسيرية؛ تجسد مذهبه الروحي ونظرته الساذجة لمظاهر الكون فكانت الأسطورة التعليلية .

3- الأسطورة الطقوسية : من الواضح أن الأسطورة عامة لم تكن قصة تروى فحسب ، بل كانت تتضمن طقوسا تمثل وتعكس طريقة حياة الإنسان

[1]- فراس السواح . مغامرة العقل الأولى ، دار الكلمة بيروت . 1980 . ص 11

[2]- د/ نبيلة إبراهيم أإشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 29 .

وحالته الاجتماعية في عصرها، فقد أودعها الإنسان الأول خلاصة تفكيره ومجمل أعماله وتصرفاته وطقوسه على جميع مستويات حياته اليومية . و<<قد ذهب فريزر إلى أن الأسطورة قد استمدت من الطقوس . فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته ، يبدو الطقس خاليا من المعنى ومن السبب والغاية . وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير . إلا أن مالينوفسكي رفض هذا المنحى مؤكدا أن الأسطورة بنصها وطقوسها تهدف إلى تحقيق نهاية عملية فهي تروى لترسيخ عادات قبلية معينة ، أوتدعيم سيطرة عشيرة ما أوأسرة أونظام اجتماعي قائم وما إلى ذلك . فهي في هذه الحالة عملية في منشأها وغايتها [1]. >>

ولذلك نرى أن الأساطير التي وصلتنا من مختلف شعوب العالم وبقاعها تعطينا نظرة فاحصة ومعرفة واسعة عن التنظيم الاجتماعي الذي نشأت فيه ، وعن عادات وتقاليد وطقوس أصحابها وكذا عن سلوكهم ومعتقداتهم ، ويمكننا أن نقدم أسطورة أوزوريس وايزيس المصرية القديمة مثالا لهذا النوع من الأساطير << فأوزوريس هو اله الخصب وهو يموت مع فترة انتهاء الخصب ويحيا مع عودتها. كما انه يجلس على كرسي القضاء الأعلى الذي يقرر مصير الأرواح التي فارقت الحياة (لذلك فهو على صلة بطقوس التحنيط المعقدة) ، وتحكي الاسطورة أن أوزوريس كان ولد جب اله الأرض ، كما أن ايزيس التي كانت تشاركه الحكم وتعاونه في أفعاله الخيرة ، كانت أخته وزوجته . ثم دبر الإله الشرير ست – بدافع الكيد – لأخيه أوزوريس مؤامرة واستطاع عن طريقها أن يحبس أوزوريس في صندوق وأن يلقي به في النيل. وحمل التيار الصندوق حتى وصل إلى بيبلوس وقذف به على شاطئ النهر فنبت في مكانه شجرة ضخمة من أشجار الجميز .وراحت ايزيس تبحث عن زوجها في كل مكان ، وركبت النيل حتى وصلت إلى مكان الصندوق . وهناك تحت شجرة الجميز التي احتوت الصندوق نامت ايزيس وحملت

[1]– فراس السواح . مغامرة العقل الأولى . ص 12.13 .

في ابنها حوريس . ثم حدث أن أعجب ملك بيبلو بتلك الشجرة الضخمة الرائعة وأمر بقطعها ، وحملت الشجرة والصندوق إلى قصر الملك . واحتالت ايزيس حتى عملت بالقصر خادمة واستطاعت أن تهرب بجسد أوزوريس حتى وصلت مقرها الأول . لكن ست عثر على جثة أخيه مرة أخرى فأخذها وقطعها قطعا وبعثرها في أماكن مختلفة . لكن ايزيس استطاعت أن تجمع الأشلاء وأجرت الطقوس فعادت الحيات إلى الجثة لكن أوزوريس لم يمكث في العالم الأرضي . بل أصبح إلها يقرر مصير الأرواح التي تغادر العالم الأرض>>[1]

هذه هي أسطورة ايزيس وأوزوريس الطقوسية التي كان الكثير من عناصرها يمثل في طقوس الشعب المصري القديم . <<فقد كان الشعب المصري يحيي بعث أوزوريس عن طريق رفعه شجرة ضخمة تمثل شجرة الجميز ، كما كانت النساء يصنعن تمثالا لأوزوريس ،و يلقين به في النيل إحياء لذكرى طرحه في الماء» [2] .

كما تعد رقصة الدبكة الشامية-التي تعتمد على ضرب الرجل على الأرض في حركات متواترة متناغمة ، في جو من الموسيقى والغناء والفرح والبهجة - التي تقام في احتفالات الحرث والزرع والقطاف والحصد والزواج وغيرها من مناسبات الأفراح ، إحياء للأسطورة الطقوسية البابلية ، التي تتحدث عن الإله تموز(اله الخصب والنماء)؛ وكيف كان يجعل الأرض تخصب عن طريق ضربها برجله لتعم مظاهر الخصب والبهجة في الطبيعة وتحل محل الجدب والعقم.

4- الأسطورة الحضارية :_ لقد مر الإنسان بمراحل حضارية متعددة ومختلفة ابتداء من العصر البدائي إلى أن صنع لنفسه حياة منظمة روحيا وماديا

2. كرم البستاني . أساطير شرقية . دار المكشوف . بيروت .1994 . ص 36.37 .

[2]- المرجع نفسه . ص 37 .

واجتماعيا . ولان الاسطورة شكلت ضرورة إنسانية في العصر القديم فلابد أن يكون الإنسان قد عبر عن هذا التغير الحضاري في أساطيره << والاسطورة الحضارية هي تلك التي تنكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية [...] على أن الإنسان الذي انشغل بنظام الكون حقبة من الزمن ، لم يغفل عن التفكير في نفسه وفي وظيفة وجوده في الأرض وقد هداه تفكيره إلى أن يكون لحياته نظام شبيه بنظام الكون . فعندما تساءل: من أنا؟ وسط هذا الكون الكبير، كان جوابه انه الكائن الذي يتميز عن الحيوان من ناحية، ويختلف عن الآلهة من ناحية أخرى. فهو يختلف عن الحيوان من ناحية انه قادر على صنع حياته بحيث ينتقل بها من المرحلة الطبيعية التي يعيش فيها الحيوان على الدوام ، إلى المرحلة الحضارية التي يصنعها بنفسه . وهو يختلف عن الآلهة في انه لا يستطيع أن يستحوذ على ما هو خاص بالآلهة وحدها وهو الخلود>> [1]

فقد صنع الإنسان القوس والرمح واستخدمهما في الصيد ، وابتعد بذلك خطوة عن الحيوان الذي كان ينهش فريسته ، ثم اكتشف النار؛ فأصبح يطهو طعامه وابتعد بذلك كثيرا عن عالم الحيوان ، ثم أصبح يميز بين النيئ والمطهو والصالح والفاسد ، والمحلل والمحرم، والمسموح والمحضور فانفصل بذلك تماما عن عالم الحيوان ، وخلال مسيرته هذه أنتج أساطير تخلد تطوره وقفزاته الحضارية وعزا كل خطوة من خطوات انتقاله من البساطة إلى الحضارة إلى آلهة ما . دون أن يهمل دور الإنسان في صنع حضارته .

ويمكننا أن نقدم كنموذج للأسطورة الحضارية "أسطورة اسديوال " التي نالت دراسة مستفيضة من العالم الانثروبولوجي ليفي شتراوس . وهي أسطورة تتحدث عن المسيرة الحضارية للهنود التشيسمانيين الذين يسكنون الساحل الشمالي الغربي للباسيفيك جنوب ألاسكا .فقد كانت هذه الجماعة لا تعرف حياة الزراعة

[1] – د/ نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 29. 31 .

أوالصيد ففي الصيف تحرج النساء لجمع الفواكه والنباتات والجذور البرية ويجمع الرجال ما يجود به النهر . وفي الشتاء تعم المجاعة وتتساقط الثلوج ويتجمد النهر . وتقول الاسطورة أن اسديوال هو ابن امرأة من هذه القبيلة تزوجت طائرا غريبا سرعان ما تحول إلى رجل وعندما مات ترك لابنه أدوات سحرية تعينه في رحلاته وهي : قوس ورمح وحربة وسلة وحذاء للثلج وقبعة . فبدأ اسديوال يصطاد الحيوانات ليطعم آمه وقومه أيام المجاعة والثلج . وذات يوم أبصر اسديوال دبة فراح يصطادها لكن الدبة أسرعت في جريها إلى أن وصلت إلى سلم وراحت تتسلقه؛ وتبعها اسديوال فإذا بها تسوقه إلى السماء حيث المزارع والمراعي الخضراء وحيث بيت أبيها الشمس. وهناك تحولت إلى امرأة جميلة تدعى" نجمة السماء" ، تزوجها اسديوال وعلمته فنون الزراعة ولكنه عاد بعد فترة وطلب العودة إلى الأرض. وافق الأب الشمس وسمح له بان ترافقه زوجته ، وأخذت الزوجة طول الرحلة تحذر اسديوال من أن يخضع لإغراء نساء الأرض ، وأكد لها اسديوال بأنه لن يخونها . وعندما استقر في قريته وعلم قومه فنون الزراعة وقع في أسر إحدى النساء ، فغضبت نجمة السماء وصعدت إلى أبيها الشمس الذي عاقبه بموت أمه ونفيه عن قريته ، فرحل اسديوال إلى قرية أخرى بعيدة على ضفاف نهر آخر وتزوج بابنة رئيس القرية التي كان لها أربعة إخوة علمهم اسديوال الصيد البري بينما علموه صيد السمك ، وفي يوم من الأيام زها عليهم اسديوال بصيده عندما تفوق عليهم فغضبوا واحذوا أختهم وأمروه بالرحيل . فعاد إلى قريته وعلمهم فنون الصيد البحري .[1]

وهذه الاسطورة تتضمن شواهد ترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف الحضارية التي يعيشها الهنود التشيسمانيين الذين يقيمون بين نهري " ناس " في الشمال الشرقي و" سكينا " في الجنوب الغربي في الباسيفيك جنوب ألاسكا ، حيث تقوم النساء بالزراعة وجمع الفواكه ، بينما يصطاد الرجال الحيوان في الجبال ،كما

1 – المرجع السابق . ص 32. 33. 34

يقومون باصطياد الأسماك من النهر ويقومون بتدخين جزء كبير منه وحفظه لفصل الشتاء .

ويجدر القول بأن << هذا النوع من الأساطير الحضارية يحتاج بصفة خاصة إلى منهج معين من التحليل يقوم بعملية الربط بين الأطراف المختلفة التي يتكون من مجموعها ما نسميه بالموقف الحضاري الذي تعيش فيه جماعة من الجماعات ، فهناك الإطار الجغرافي والإطار الاقتصادي ، ثم الإطار الاجتماعي والأسري ، وأخيرا نجد الإطار الكوني . ويجب أن نعرض هذه الأطراف المختلفة لنرى إلى أي حد تتشابك معا لتصور الموقف الحضاري الذي يعيش فيه البطل >> [1] و هذا يعني بان الشواهد الأسطورية التي تبين الموقف الحضاري ليست من الوضوح بحيث يلمسها القارئ في الاسطورة ببساطة ، ولكنها تحتاج إلى دراسة متخصصة وتحليل اجتماعي وانثروبولوجي بل وأحيانا دراسة على المستوى التاريخي والجغرافي .

5- الأسطورة الرمزية : تقوم جل الأساطير على بنية رمزية إلى حد ما؛ حيث إن الأساطير في أصلها تتحدث من خلال الرمز ،أو بالأحرى يمكن قراءتها قراءة رمزية ، وقد سبق وأن ذكرنا أن الإنسان القديم كان ينظر إلى الرمز في أساطيره بوصفه حقيقة ، لكن عندما نما وعيه وتوسعت معرفته أصبح ينظر إلى شخوصه الأسطورية نظرة يساورها الشك ، وبالتالي فقد أصبح يوظف تلك الشخوص على نحو رمزي وهذا ما نعنيه بالأسطورة الرمزية << ومعظم الأساطير الإغريقية المتأخرة تمثل أساطيرا رمزية على الرغم من استمرارها في توظيف الاسطورة لإلقاء مزيد من التحديد للمفهومات الكونية وعلاقة الإنسان بها فللأسطورة منطقها الرمزي الذي تتعامل به مع معطيات الواقع والفكر إنها نوع من الحقيقة

[1]- المرجع السابق . ص 35 .

أومعادل للحقيقة وليس منافسا للحقيقة العلمية أوالتاريخية بل رافد لها ورمز >> [1] والأسطورة التالية توضح ما نعنيه : كانت مينيرفا إلهة الحكمة ، ابنة الإله جوبيتر ، ويقال أنها انبثقت تلقائيا من عقله . وكانت المهيمنة على الفنون النفعية والجمالية ، كما أنها نصبت ملكة على أثينا اثر منافسة بينها وبين آلهة البحر الذي يمثل القوة"نبتون" ، انتصرت فيها إلهة الحكمة مينيرفا ، وعندما أصبح الإنسان متقنا للفنون كانت أثينا ـ أومينيرفا ـ ما تزال ربة هذه الفنون ، ثم ذاع بعد ذلك صيت فتاة تدعى **"أراخني"** في صناعة الغزل والنسيج، وكانت قد بلغت في فنها حدا من الإتقان حيث أن الحوريات أنفسهن كن يتركن إعمالهن ويجلسن من حولها يراقبنها وهي تبدع في عملها منذ اللحظة التي تستلم فيها المادة الخام فتغزلها وتصنع منها خيوطا شفافة ناعمة ثم تنسج فيها لوحاتها الرائعة . وشاع الخبر أن

أراخني قد تعلمت على يد ربة الفنون مينيرفا نفسها. ولكن أراخني أنكرت ذلك وقالت عبارتها التي أغضبت الآلهة: " إنني لست تلميذة للآلهة، ولتتفضل الآلهة وتتبارى معي في صناعة النسيج، وإذا انهزمت أمامها فإنني على استعداد لان ادفع الثمن " . وسمعت مينيرفا هذا القول فاستاءت وقررت أن تضع حدا لغرور هذه الفتاة التي تحدت الآلهة ، وقررت أن تنافسها بعد أن أصرت أراخني ولم تتزحزح عن رأيها ، فنسجت مينيرفا صورة صراعها مع نبتون من اجل الحصول على عرش أثينا. وكان ما أرادته هو أن تحذر منافستها من قوة الآلهة حتى تستسلم قبل أن تخسر ، لكن أراخني لم تفهم المغزى فقد اختارت موضوعا تبرز فيه أخطاء الآلهة . فصورت جوبيتر والد مينيرفا وقد بدا متنكرا في عدة أشكال ليخدع النساء اللاتي كان يرغب في اغتصابهن. فشعرت مينيرفا بالإهانة وضربت نسيج أراخني فمزقته ولمست جبينها وجعلتها تشعر بالخجل والذنب . ولم تصمد أراخني وشاءت الانتحار بأن علقت نفسها في حبل. ونظرت إليها مينيرفا وهي تتدلى وقالت لها : لن تموتي أيتها المرأة المذنبة ، بل ستظلين معلقة في الحبل أنت ونسلك من بعدك، تصنعين نسيجا

[1]- د/ طلال . حرب أولية النص . ص 97 .

محكما عجيبا جميلا لكن يأنف منه البشر ، فتحولت أراخني إلى حشرة العنكبوت التي تظل معلقة في السقوف تصنع نسيجا من عصارة من جسمها [1]

وهكذا فقد عبرت هذه الاسطورة عن رمزية اعتداد الإنسان بنفسه وتحديه للآلهة ، وجزاؤه جراء ذلك ، ورمزية أخرى هي تغلب الحكمة على القوة، وأن الحكمة تنبع من العقل وهي الأصل والمرجع لكل ما يعود على الإنسان بالجمال والمنفعة .

ومن هذا المنطلق يمكن النظر أيضا إلى أسطورة "اهورامزدا واهريمان" اللذين قامت الزراديشتية [2]عليهما؛ فهما رمز الصراع المتفجر طوال الحياة بين الخير والشر ، حيث بدا واضحا كل الوضوح لزرادشت [3] أن اهورامزدا هو قوة الخير واهريمان هو قوة الشر [4] ، وقد توقف بعض الدارسين كثيرا عند ظاهرة الرمز في الاسطورة وذهبوا إلى أن الأسطورة هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا للإنسانية عامة .

6- أسطورة البطل : تزخر الأساطير بذكر الآلهة وأفعالهم ، حيث حددت لهم مجالا من القدسية لا يجوز للإنسان تجاوزه أوالتعدي عليه <<و كما حسمت بعض الأساطير حق الإنسان في مواهب محددة يستطيع بها أن يثري عالمه ، حسمت أساطير أخرى حق الآلهة فيما لا يجوز للإنسان أن يدعيه لنفسه من

---

[1]–د/ نبيلة إبراهيم . أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 38 .39 .40 .

[2]. الزرادشتية: ديانة إيرانية قديمة من أقدم الديانات الموحدة في العالم، يعتقد معتنقوها بوجود اله واحد أزلي هو اهورامزداو يمثل الخير ويعني اسمه "الاله الحكيم". وهذه الديانة لا تزال موجودة بأقليات صغيرة . النار مقدسة عندهم ، وتمثل النور والحكمة لذا يعتقد الكثير بأن الزرادشتيين يعبدون النار .

[3]–زرادشت: نبي الزرادشتية ومؤسسها، وضع واحدا من الأجزاء الخمسة للكتاب المقدس للزرادشتيين

4– د/ طلال حرب . أولية النص . ص 98 . نقلا عن سليمان مظهر.. قصة الديانات . دار الوطن العربي القاهرة وبيروت .1984. ص 207

حقوقها>> [1] . غير أنه في بعض الأساطير تطالعنا بعض الشخصيات اضطلعت بمهمات تفوق القدرة البشرية وتلامس مهام الآلهة، بل تتحداها. وقد صورتهم الأسطورة على شكل أبطال خارقين يقودون شعوبهم أوقبائلهم إلى أبواب المجد وبر الأمان. وسواء كانوا ملوكا حقيقيين أوأشخاص عاديين ، فقد جعلتهم هذه الأساطير في مرتبة" الإنسان المؤله" ، ذلك الإنسان الذي يتميز بصفات تفوق صفات البشر ، لكن لا ترقى إلى صفات الآلهة .

هذه الأساطير في الغالب تعبر عن اعتداد الإنسان بنفسه في فترة متأخرة من الزمن ، حين أصبح لا يتنازل عن حقه أمام الآلهة ، بل أصبح يناضل ليكتسب حقوقا لنفسه تضاهي حقوق الآلهة ، وقد تمثّل هذا النوع من الأساطير في الغالب في فن الملاحم ؛ على اعتبار أن الملحمة تمثل أسطورة لاشتمالها على كل خصائصها الفنية والموضوعية من قص وذكر للآلهة واشتمال للخوارق .

ولعل من أشهر أساطير الأبطال أسطورة جلجامش (Gilgamish) الذي هزه موت صديقه أنكيدو ، فانطلق باحثا عن الخلود الذي تمتلكه الآلهة ، فخاض الصعاب وتحدى الآلهة، بل ودخل معها في نزال إلى أن تحصل على عشبة الخلود التي ضاعت منه لأنه تقاعس في الاحتفاظ بها ،فضاعت حياته وبقي الخلود حقا للآلهة لا يجوز للإنسان حتى التفكير فيه .

ولا ننسى ملاحم هوميروس : الإلياذة والأوديسة ، وأبطاله: أخيل بطل الإلياذة، وأوديسوس بطل الأوديسة ، اللذان حبتهما الآلهة بقوة خارقة؛ فأخيل حقق النصر لقومه ضد الطرواديين، أما أوديس فقد قاد قومه في طريق العودة إلى اليونان بعد أن غضبت الآلهة عليهم لأنهم لم يقدموا لها الشكر بعد انتصارهم .

[1] – د/ نبيلة إبراهيم ، اشكال التعبير في الأدب الشعبي . ص 40 .

وقد نعتبر مرحلة أسطورة البطل آخر مرحلة من مراحل التفكير الساذج للإنسان البدائي ، حيث بدأ يتخلص رويدا رويدا من فكرة الولاء للآلهة - على تعددها- والوقوف منبهرا أمام أعمالها. ليكتشف في نفسه هو الآخر قوة ومقدرة تجعله يحقق المستحيل ؛ فهاهو جلجامش يتحصل على عشبة الخلود ،و هاهو سيزيف يقيد الموت ، وهاهو أوديس يرجع من عالم الأموات . وكان ذلك إيذانا بنهاية مرحلة الفراغ الروحي وبداية مرحلة جديدة في التفكير البشري ، تمنح الإنسان القوة والمقدرة ، وتحجبها عن الآلهة بل تلغي الآلهة تماما ،و بذلك بشر هذا النوع من الأسطورة بمقدم الإنسان الجديد المتحرر والمؤسس للحضارة ،انطلاقا من نزعة إنسانية واعدة .

2/ ـ الأسطورة عند العـــرب:

أدركنا بعد تقصي مفهوم الأسطورة سابقا أنها ذلك النبع الجميل المتدفق في نهر الإنسانية منذ القدم مترنما بأفراحها وأتراحها ، متغنيا بميولها ورغباتها، جائشا بكل ما لها من فكر وعاطفة، أومن ضجة وسكون ومن هذا النهر المتدفق الجميل تتولد درر الفكر وبنات الخيال كما نشأت ***فينوس*** من زبد البحر وأمواجه الناصعة، لترتل للبشرية ترانيم المشاعر وتزين تعابير الوجود للنساء والرجال. ونشأت ***أثينا*** من عقل أبيها لتفسر معاني الوجود في الحياة وتفكر الناس بمآتي الموت. وعلق ***بروموثيوس*** في جبل ليفسر معاني الخلود والعدم.وأصبحت الريح تدل على الأرواح ،وأصبح الرعد والبرق سلاح في يد الآلهة .

وصفوة القول إن الإنسان ما كان ليكون خامد النفس أوهامد الحس، يقنع بالجهل والصمت، ويغض البصر عما حوله؛ بل كان قوي المشاعر، متحفز الخيال، بل بالأحرى إن الإنسان كان في حاجة إلى الخيال بغريزته مضطر إليه بطبعه، فجعل منه غذاء لروحه وقلبه ولسانه وعقله، واضطراره هذا جعله في نظره الأول حقيقة لا خيالا. وما أصبح الإنسان يعرف الحقيقة من الخيال إلا بعد أن تطورت حياته الاجتماعية، وتطورت معه نظرته إلى الحياة نفسها وأصبح يعرف أن الليل والنهار والبحار والعواصف ليست أرواحا ولا آلهة .

وإذا كنا قد حددنا معنى الأسطورة وشكلها سابقا ؛فإنه يجدر بنا بعد ذلك أن نتساءل عن الأسطورة عند العرب، وهل عرف العرب الأسطورة في إطار هذا المعنى المحدد؟ وإذا كانوا كذلك ، فكيف كانت نشأتها ؟ وهل سنتمكن من ذكر أسطورة عربية كاملة؟.

وإذا حاولنا أن نكتشف إجابات لكل هذه الأسئلة من خلال البحث في مصادر العرب وتاريخهم وأدبهم؛فإننا نجد أنه لا بد أن العربي كغيره من البشر شغله الكون بمظاهره المختلفة، دون أن نغفل مقدرة العربي على تكوين القصة هذه المقدرة التي

كانت متوافرة للغاية كما تدلنا على ذلك الأنواع الأدبية التي ابتدعها العربي منذ القدم، وهذا يقودنا حتما إلى التسليم بوجود أساطير عربية خالصة.

ولأن <<ابن هذه الحياة لا يستطيع التخلي عن ماضيه الذي يربطه بحاضره والذي يعد ركيزة له، ففي الماضي تاريخ وعبر. وفي الماضي عادات وسير. وفي الماضي تراث فكري زاخر وكنز أصيل فاخر. وتبدو معالم كل ذلك في الحاضر الذي نعيش فيه ، إذ يتلون هذا الحاضر بألوان الماضي. فيأخذ منه ،ويتأثر به، ويبني عليه ما يحتاج إليه الجيل الطالع. فحاضرنا يخبرنا عن ماضينا القريب .وهذا يعلمنا عن الماضي الذي سبق حتى نصل إلى العصر الأشد بعدا. وبذلك يحصل التواصل المفيد>>[1]. وإذا سلمنا أن أقصى ما توصل إليه العرب في تقصيهم التاريخ والأدب هو العصر الجاهلي، وما جاء في أدب هذا العصر عن العصور السابقة له، فقد وجب علينا في هذا البحث أن نتقصى أخبار أساطير العرب منذ عصر الجاهلية وما بعده.

غير أن <<المعطيات تظهر أن الزمن الأسطوري سابق زمنيا وموضوعيا على العصر الجاهلي؛ فمع وجود الديانتين اليهودية والمسيحية بات لدى الجاهلي أجوبة عن نشوء الكون وخلق الإنسان ومصيره. وهي أجوبة، وإن لم يؤمن بها فإنه ما عاد أمامها قادر على الانسياق بعيدا وراء فكر أسطوري أقل تماسكا منها>>[2]

ففي حين يرجع الدارسون بدايات الأساطير اليونانية القديمة، إلى ما قبل القرن التاسع قبل الميلاد، تقر الدراسات العربية أن بداية العصر الجاهلي ترجع إلى القرن الثالث ميلادي. ولا ننفي أن العربي الجاهلي اطلع على ديانات التوحيد، ولم يؤمن بها مما ملأ فجوة التساؤل حول مظاهر الطبيعة وظواهرها وأعطى إجابات قد يكون

[1] د/ حسين الحاج حسن. الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، طبعة مزيدة 1998. ص11.

[2] د/ طلال حرب. أولية النص، ص111.

العربي الجاهلي لم يصدقها، لكنها شغلت فكره على الأقل حيث <<يعيد بعض الباحثين دخول اليهود الجزيرة العربية إلى عام 70م، في حين دخلت اليمن أول بعثة تبشيرية مسيحية عام 356م، ويعني هذا أن عرب الشمال احتكوا بما قدمته هاتان الديانتان من أفكار عن الله تعالى وعن التوحيد . ولعل حركة الحنفاء التي عرفها الجاهليون هي من نتاج هذا التفاعل>>[1] .

ومن هنا فإنه يجدر أن نتساءل جديا عن الأسطورة عند العرب، وبعبارة أخرى: حين تساءل العربي الجاهلي عن مظاهر الكون وظواهره، هل أجاب عن سؤاله بجواب مقنع وشاف؟ وإذا حاولنا أن نستنبط هذا من خلال تلك الأخبار الكثيرة التي رويت في المصادر العربية فإننا نخلص في النهاية إلى أن <<العصر الجاهلي المتأخر الذي نقلت عنه هذه الأخبار، لا يمثل العصر الأسطوري الذي يمكن أن تتكون فيه الأسطورة، ذلك أن هذا العصر لا يمثل عصر البراءة والسذاجة الذي يمكن أن يقتنع فيه الإنسان بحكاية أسطورية تربط بينه وبين الكون ربطا تاما، وإنما يشيع في هذا العصر ـ على عكس ذلك ـ جو من الشك الرهيب، إلى حد أن أخذ العربي يفكر تفكيرا وجوديا بعيدا عن العالم السماوي>>[2] وهذا يدفعنا إلى عدم الاطمئنان للرأي القائل بوجود أساطير عربية بل الاعتقاد <<أن ليس للعرب أساطير كما هو الشأن بالنسبة إلى سائر الأمم والشعوب. وهو وَهْمٌ نجد صداه إلى عهد غير بعيد. أوأن أساطيرهم "مستوردة". والحال أن المتبحرين في هذا الميدان والمبرزين منهم يشهدون بأن الأساطير دائمة الهجرة والترحال وأنها تتلون دوما بلون الحضارة التي بها تحل وإليها تفد ، حتى ليغدو ومن الصعب بل ربما من المتعذر القطع بصحة نسبتها إلى بلاد بعينها>>[3]

[1] د/ وديع بشور. الميثولوجيا السورية، أساطير آرام. دار المكشوف. بيروت. 1985. ص141-142

[2] د/ نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي ص21.

[3] د/ محمد عجينة. موسوعة أساطير العرب. ج1. ص22.

فمن الناحية الجغرافية، فإن العرب الجاهليون قطنوا شبه الجزيرة العربية، وقد قطنها قبلهم شعوب هم البابليون والآشوريون والكنعانيون، وقد كان لهم دون شك أساطير وصلتنا عن طريق بعض النصوص والنقوش تؤكد دراستها علميا وأركيولوجيا على أن <<العصر الذي عرفت فيه أساطير السومريين والبابليين والآشوريين واليونانيين يمتد بين 2500ق م إلى 500 ق م تقريبا لذلك يتوجب على من يريد البحث عن أساطير عرب الجزيرة أن يبحث في هذه الفترة من تاريخهم، ولما كانت أخبار هذه الفترة مفقودة وغير متوافرة، ولما كان عرب الجزيرة من السامين الذين ذهب المؤرخون إلى أن البابليين والآشوريين والكنعانيين قبائل وشعوب منهم، وأن موطن الجميع الجزيرة العربية. فقد أشار بعض الباحثين إلى وجوب التفتيش عن جذور الأساطير العربية عند هؤلاء الشعوب التي توافرت لنا عنهم بعض النصوص والنقوش.>>[1]

من هذا المنطلق القائل بأن أساطير العرب "مستوردة" أو"منقولة" أو"أصولها غير عربية"؛ وعلى الرغم من خوضنا في عصور ما قبل التاريخ عند العرب ـ والتي تبعد عنا عشرات الآلاف من السنين ـ فإننا نفترض أن حضارة الرجل الجاهلي ـ إن صح القول ـ قد سقتها حياة الفطرة والسذاجة الأولى، التي لم تخل من محاولات التعرف على ظواهر الوجود وخفاياه، ولكن فقط لم توصف بالعربية، ولم تنسب إلى العرب ولكن نسبت إلى أسلافهم الأوائل أو<< السومريين اللاساميين الذين توارثهم الأوائل من بابليين وآشوريين وسوريين وفينيقيين لبنانيين وعبريين وعرب من شبه الجزيرة من شماليين وجنوبيين>>[2] ، إذن فليس من المستعبد أن يكون عرب الجزيرة يملكون أساطير استفادت من التراث الأسطوري السومري أوالبابلي مثلا، ومن البديهي أن يطلع عرب الجزيرة على تراث الشعوب المجاورة أثناء هجرتهم أوتنقلهم ـ ومن عادات العرب التنقل والهجرة بغرض التجارة ـ

[1] د/ طلال حرب. أولية النص. ص111.

[2] شوقي عبد الحكيم. موسوعة الفلكلور والأساطير العربية. ص12.

واحتكاكهم بالشعوب وبغيرهم من الأمم، فيتأثروا بأساطيرها ويعدلوا فيها ويبدلوا حتى تتلاءم مع تفكيرهم وظروفهم فهناك رأي قائل بأن <<العرب قبل الإسلام عاشوا تحت المظلة الأسطورية الآرية للهند وفارس –المحيط الهندي والبحر الأحمر- فعبدوا مظاهر الطبيعة –الصحراوية في مجملها- والديانات الطوطمية كعبادة الأحجار والأشجار، بالإضافة إلى الإغراق اللامتناهي في عبادة الجن وعوالمهم والعفاريت Jinns And Efrit، وهي الكائنات التي لا تكف عن الإضرار بالإنسان والجنس البشري عامة، فعبادة الأحجار تواتر عنها بالطبع عبادة الأصنام >>[1]، هذا الرأي يضع الأسطورة في إطار المصدر الأول للديانات والمعتقدات التي عرفتها الشعوب البدائية بصفة عامة، والعرب بصفة خاصة.فالأسطورة لصيقة بالإنسان القديم.

وإذا رجعنا إلى هذا المنطلق، واعتبرنا أن معتقدات الرجل العربي الجاهلي وديانته ترجع في أصلها إلى أساطير فقد <<عرف العرب الجاهليون تعدد الآلهة والأرباب التي أحصى منها خمسين إلها بأسمائها وسماتها، فعبد عرب الجنوب الآلهة الشمسية وأهمها أطارا واطهار ATTHAR وزوجته إنكاريه، وهوبز والماكون وخال وسين Khal- Sin، والأخير سين: هو الآلهة القمرية المستمدة -أو المهاجرة- من الآشوريين والبابليين، وبين عرب الشمال –السعودية اليوم- انتشرت عبادة اللآت –أو النجم فينوس- وروضة Ruda نجمة الصبح التي ما تزال مأثوراتها تتواتر على الشفاه في مصر ومجتمعاتنا العربية بكثرة ... بالإضافة إلى الآلهة عزى Itha ورحام Raham وشيع القوم Chai –al-Kaum إله المسافرين الذي عرف بالاله الذي لم يحتسي الخمر قط، وذكر بالقرآن>>[2]. ولا نغفل بعد ذلك ذكر: اللات والعزى ومناة بنات الله الثلاث في نظر الجاهليين، والآلهة الخمسة التي ورد ذكرها في القرآن: ود

[1] المرجع السابق. ص54.

[2] المرجع نفسه. ص54-55.

وسواع، ويغوث، ويعوق ونسر. وكانت العزى هي الآلهة الأم لقبيلة قريش، ولا يمكن لمتقصي الآلهة وأسمائها عند العرب الجاهلين أن ينسى إساف ونائلة.

ومن القول السابق إن الأساطير هي أصل الديانات البدائية والوثنية على الأغلب، ومن هذا الذي قلناه عن الآلهة العربية يظهر لأول وهلة بريق من معرفة؛ يقول إن لهذه الآلهة أساطير رويت عنها، فألّهتها وأنه قد كان للعربي الجاهلي البدائي فكر أسطوري أوتفكير ساذج قاده إلى صياغة الأساطير كغيره من الشعوب الأخرى.

ومن أساطيرهم أن العرب قد عبدوا <<أساف ونائلة وهما صنمان زعموا أنهما رجل وامرأة من قبيلة جرهم فجرا بالكعبة فمسخهما الله حجرين [....] وعبدوا اللات والعزى، والرواة يختلفون فيهما اختلافا كبيرا فمنهم من يزعم أنهما نخلتان ألههما العرب، ومنهم من يزعم أنهما صنمان لرجلين صالحين كان أحدهما يلت السويق للحجيج، ومنهم من زعم أنهما صنمان جاء بهما عمرو بن لحي، وعبدوا مناة وهو صنم كان بين مكة والطائف، وعبدوا يغوث ويعوق وسواع ونسر، وهي آلهتهم القديمة التي نصبوها لقوم من صلحائهم بعد موتهم على سبيل الذكرى، فانقلبت الذكرى إلى عبادة بطول الزمن وعبدوا المشتري فقالوا: (عبد المشتري) وعبدوا الشمس فقالوا: (عبد الشمس) وسموها الآلهة، وزعموا أنها تهب الأسنان جمالا وحسنا، فكان صبيهم إذا ثغر أخذ سنه بين السبابة والإبهام واستقبل الشمس قائلا: يا شمس ! أبدليني بسن أحسن ولتجر في ظلمها آياتك.>>[1] وهي خرافة موجودة في الجزائر أيضا .

ومن ذلك فإنه ليس من المحال أن يجد الباحث عند العرب ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل، ومن تلك العذوبة الشعرية، أوتلك الفلسفة المتخفية في أنماط بسيطة ساذجة من الفكر والخيال.

[1] أبو القاسم الشابي. الخيال الشعري عند العرب. الدار التونسية للنشر ط3. أوت 1985. ص34-35.

وقد آن لنا في هذه النقطة أن نقرر أنه <<كان للعرب أساطير، وأن ما وصلنا من تراث الجاهلين ـ وإن كان يضم شيئا من الخرافات ـ يدلنا على رصيد أسطوري بقدر كبير. وحتى وإن كان وثنيا خالصا، أومستمدا من الحضارات السابقة، أومنقولا عن الأمم المجاورة لشبه الجزيرة العربية، فإنه تقرر أن العرب قد كان لهم نظامهم الأسطوري، ما في ذلك شك. لكن هذا النظام تعرض لعمليتي تحوير كبيرتين، ففي العصر الإسلامي الأول كان المسلمون من أهل الحكم أومن أرباب العلم يتحاشون في أول الأمر ذكر الأصنام والأوثان لقرب عهد القوم بها، ولبقيتها فيهم، وفي صدور الكثير منهم لكيلا يثيروا في نفوس العامة ما ربما يكون عالقا بها من الحمية الأولى حمية الجاهلية ؛ فيعود الأمر إلى الضلال القديم، وعندما أخذوا فيما بعد يسجلون أخبار الجاهلية، كتب الإخباريون ما شاءوا وعدلوا وحذفوا وأضافوا ما شاءوا. لكن هذه العملية لم تكن الأولى، ولم تكن الأخطر، بل يبدوا أن عملية التحوير الكبرى هي تلك التي تمت أثر احتكاك العرب بأفكار التوحيد>>[1] ،إذ كان للدين الإسلامي ، وانتشار التدوين والتأريخ الخاضعين لقواعد ونظم الدين الاسلامي ،دورا كبيرا في كبت وحجب وتحوير وإزالة الكثير من الأساطير العربية القديمة.

ورغم ذلك فقد تمكن العرب من بناء نظامهم الأسطوري الخاص بهم والمتلائم مع ظروفهم الطبيعية والاقتصادية والسياسية آنذاك ،وقد استنبطت أساطير العرب من عادات الجاهليين وآثارهم الباقية التي بينت العقلية العربية في جميع مجالاتها ومعطياتها سواء ترسمت الواقع الصحيح، أم غالت وزخرفت الكلام حتى أخرجته عن طبيعته وحدوده وسطرته أساطير مختلفة. وفي ذلك العصر الجاهلي نرى كيف شرع ذلك الإنسان الأول، يفكر في نفسه وفي خالقه، وفي الرابطة بينه وبين الموجودات معنوية كانت أومادية، وكيف أن ذلك <<التفكير الجاهلي الساذج البسيط

[1] د/ طلال حرب، أولية النص، ص113.

كان أكثر قابلية لتوليد الأساطير، فمن قصص خرافية متناقلة من راوية إلى آخر، ومن قبيلة إلى أخرى، ومن جيل إلى جيل، ومن أخبار خيالية متوارثة يزاد على حواشيها ما يجمل به القول، ويزخرفه اللسان، ويؤلفه الفكر بأسلوب عجيب يستثير به العقول. في هذا الجو، وفي هذا العصر عصر توليد الأساطير؛ نشأت الأسطورة العربية الجاهلية>>[1]

ورغم أن بعض الدارسين يؤكدون أن العصر الجاهلي الذي وصلتنا أنباؤه وشهدت البعث والرسالة وديانات التوحيد السابقة من يهودية ومسيحية ،لم يكن من عصور السذاجة التي تترعرع فيها الأساطير، وأنه لكي نحصل على مادة أسطورية تحمل معنى أسطورة كما عرفناها سابقا، والتي ترتبط بالسذاجة والبدائية والفراغ الروحي العقائدي، فإنه ينبغي أن نخوض <<في عصور ما قبل التاريخ التي تبعد عنا عشرات الآلاف من السنين وتقدم ألوانا من التصاوير الكهفية، وهي رسوم حيوانية ومظاهر طبيعية لها معنى سحري يقرره الأنثروبولوجيون .فإننا نفترض أن حضارات عاد، وثمود، وطسم، وجديس، وأميم، وجاسم، وعبيل، وعبد ضخم ،وجرهم الأولى، والعمالقة، وحضورا، وهم يشكلون الطبقة الأولى من طبقات العرب في نظر الإخباريين. سبقتها حياة الفطرة والسذاجة الأولى، وعرفت هذه الحياة كل ما تعرفه الحياة البدائية من أداء طقوس وعمل سحري قليل الشبه بالدين كما نفهمه الفهم العادي. ومن الجائز أن نزعم أنها كانت مظلمة وقاسية ولكنها لم تخل من محاولات التعرف على ظواهر الوجود وخفاياه>>[2].

ومع ذلك فإنه من الجائز أيضا أن نعترف أن تلك الطبقات العربية السائدة السالفة الذكر؛ وما كان فيهم من آلهة وسحرة وأبطال ومنبئين ، ومن عرض لهم القرآن أولم يعرض لهم ذكرا، هؤلاء جميعا يصلحون لأن يكونوا "مادة أسطورية"

[1] د/ حسين الحاج حسن. الأسطورة عند العرب في الجاهلية. ص24.

[2] د/ أحمد كمال زكي. الأساطير دراسة حضارية مقارنة. ص72.

لمن خلفهم على أرض العرب، وهذا دون شك يفتح أمامنا بابا واسعا على عالم من الخرافات والأساطير ابتدعته العرب القدامى وخاض فيه الجاهليون.

أما فيما يتعلق باطلاع العرب الجاهليون على ديانات التوحيد، أوعلى الأقل سماعهم بها؛ فإن المعطيات التاريخية تثبت أن <<العرب الجاهليون لم يكن باستطاعتهم اعتناق اليهودية أوالمسيحية لأن في ذلك تحطيم لمكانة مكة المقدسة، ولم تكن قد تهيأت لهم شخصية قائدة كشخصية النبي ﷺ فابتدعوا لأنفسهم نظاما أسطوريا وسطا، فهم من جهة يؤمنون بإله واحد، ومن جهة ثانية يؤمنون بوجود آلهة صغار. وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في أكثر من موضوع فقال **{وَيَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ الله مَا لَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنْفَعُهُمْ وَيَقُولُونَ هَؤُلَاءِ شُفَعَاؤُنَا عِنْدَ الله}** سورة يونس.18. وقال تعالى ***{وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ، مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِبُونَا إِلَى الله زُلْفَى، إِنَّ الله يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِي مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونْ}*** الزمر.3)>>[1]

هذه هي ملامح النظام الديني عند الجاهليين، وهو نظام كامل ومتشعب، متطور عن نظام أسطوري قديم، إذ نجد فيه ملامح الأساطير، وتعدد الآلهة والتوحيد، ومعالم الديانتين السماويتين اليهودية والمسيحية.

ولما كان غرضنا في هذا المبحث ليس الخوض في النظام الديني عند العرب في الجاهلية، بل الخوض في ملامح النظام الأسطوري. فإننا ننتقل توا لنقول إن ما وصلنا من أخبار متفرقة، تلوح وتختلف بين الروايات، يؤكد وجود أساطير عند العرب، وسنضرب بعض الأمثلة. فمن أساطيرهم التي كانوا يدينون بصحتها <<**الغول** وهي حيوان خرافي يزعمون أنه كريه المنظر شنيع الخلقة يألف الغيران الموحشة، والفيافي المقفرة ليضلل الناس ويلهو بالجماجم، ويدعي أبطالهم أنهم شاهدوها وحاربوها فانتصروا عليها .[....] ومنها **الصدى** أو**الهامة** وهي طائر

[1] د/ طلال حرب. أولية النص ص114.

خرافي يزعمون أنه يخرج من رأس القتيل ويقف على قبره هاتفا: اسقوني فإني صدية !" ولا يزال كذلك إلى أن يؤخذ بثأر القتيل فيختفي الطائر ثم لا يعود، ومنها - **شياطين الشعراء**، وذلك أنهم كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطانه الذي يوحي إليه الشعر، ويروون أخبارا كثيرة عن هؤلاء الشياطين فكان؛ صاحب امرئ القيس لافظ بن لاحظ، وصاحب عبيد بن الأبرص : هبيد بن الصلادم ، وصاحب الأعشى: مسحل السكران بن جندل، وصاحب زياد الذبياني: هاذر بن ماذر، وصاحب الكميت: مدرك بن واغم ابن عم هبيد صاحب عبيد بن الأبرص>>[1]

ومن أساطيرهم كذلك أسطورة النجم سهيل وأختيه العَبور والغميصاء، والتي تروي أن <<ثلاثتها كانت مجتمعة، ثم انحدر سهيل إلى ناحية اليمن بعد أن خاض نهر المجرة، وتبعته إحدى أختيه وعبرت المجرة خلفه فسميت عبورا، ولبثت الأخرى مكانها، فبكت لفراق أختها حتى غمصت عينها من الدمع، فسميت غميصاء>>[2].

ومن أساطيرهم <<**الشق**، وكانوا يتصورونه كائنا على نصف صورة الإنسان، ويذكرون أنه كثيرا ما يعرض للرجل المسافر إذا كان وحده فيهلك فزعا أوضربا أوقتلا [...] والشق له يد ورجل وعين ومعه سيف>>[3] ومن أساطيرهم **العنقاء** الطائر الأسطوري الذي يولد من رماده و<<هي من الطيور الأسطورية التي تناقل العرب الحديث عنها بين مكذب لوجودها ومؤمن به، وقد ذكرتها العرب في أشعارها وحكمها وأمثالها على أنها الحيوان الخرافي الذي يعمر زهاء ألف وسبعمائة سنة. هذا الطائر العجيب الذي يرى بعضهم أنه طائر الفينيق Phenix الذي نجد صداه في الأساطير اليونانية، والذي ينسبه اليونان إلى بلاد العرب. ومن القصص الأسطورية المتعلقة بالعنقاء؛ أن الله خلق طائرا في الزمان الأول من أحسن الطير، وجعل فيه من

[1] أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب ص36-37.

[2] المرجع نفسه. ص38.

[3] د/ محمد عجينة. موسوعة أساطير العرب ج2. ص40.

كل حسن قسطا ،وخلق وجهه على مثل وجوه الناس، وإن في أجنحته كل لون حسن من الريش، وخلق له أربعة أجنحة من كل جانب منه ،وخلق له يدين فيهما مخالب، وله منقار على صفة منقار العقاب غليظ الأصل، وجعل له أنثى على مثاله وسماها بالعنقاء، وأوحى الله تعالى إلى موسى بن عمران إني خلقت طائرا عجيبا، خلقته ذكرا وأنثى، وجعلت رزقه في وحش بيت المقدس، وآنستك بهما ليكونا مما فضلت به بني إسرائيل [....] وعندما مات موسى وهارون في التيه وجميع من كان مع موسى من بني إسرائيل؛ انتقل ذلك الطائر فوقع بنجد والحجاز، وأخذ لا يأكل الوحوش فقط، بل حتى الصبيان والبهائم .إلى أن ظهر نبي بين عيسى ومحمد (ﷺ) يقال له خالد بن سنان، شكا إليه الناس ما كانت العنقاء تفعل بهم، فدعا الله عليها، فقطع الله نسلها>>[1]. ومنها الأسطورة **"أصحاب الرس"** التي تختلف رواياتها فأصحاب الرس هم تارة من بقية قوم ثمود الذين خلصهم نبيهم "حنظلة بن صفوان" من العنقاء بأن دعا عليهما فنزلت عليها صاعقة أهلكتها وقطعت نسلها(*) إلا أنهم قتلوا نبيهم بعد ذلك فأهلكوا، وهم تارة أخرى قوم أهل بدو وعمود وأصحاب غنم ومواشي من غير العرب يعبدون إلها في البحر، وكانوا على شفير منه، فأرسل الله إليهم نبيا فكذبوه وقتلوه، فأبيدوا بأن أرسلت عليهم ريح ألقتهم ومواشيهم وأموالهم في البحر. وهم طورا آخر قوم كانوا على نهر يدعى الرس بمنقطع أذربيجان من عبدة الأوثان، ومن قدامهم أهل أذربيجان يعبدون النار، وهم كانوا يعبدون الجواري العذارى فإذا تمت لإحداهن ثلاثون سنة قتلوها واستبدلوا غيرها. فبعث الله لهم ثلاثين نبيا في شهر واحد، فقتلوهم، فأنضب الله نهرهم وسد عيونهم، وأمات مواشيهم، وأمر الرياح الأربع: الجنوب والشمال والدبور والصبا، فضمت ما كان لهم من متاع، وألقى الله عليهم السبات ثم خفقت الرياح الأربع بذلك المتاع فرمته في رؤوس الجبال وبطون الأودية، ثم أتى بعدهم

[1] د/ محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص336-337.

(*)هذه رواية أخرى لأسطورة العنقاء تربطها بقوم ثمود وليس بني إسرائيل.

قوم استغنى الرجال بالرجال والنساء بالنساء فسلط عليهم الله صاعقة في أول ليلهم وخسفا في آخره [1]

وسواء كانت أساطير العرب التي استعرضنا نزرا منها ترجع إلى زمن عاد أوهود أوصالح أوزمن الطوفان أوما قبله، وسواء استفادت من أسماء الأشخاص والأماكن ،أو من المعتقدات أوالطقوس. وسواء تحدثت عن الشياطين أوالجن أوالملائكة أوحتى عن اللامرئيات من العجائب والغرائب. إلا أنها جميعا تصل العرب بالزمن الأول قطعا، زمن البدايات والخلق والأصول والتساؤل والسذاجة، يوم كانت حسب رأيهم وما وصلنا عنهم : <<القامات طويلة في مثل طول" آدم" لما نزل على قمة جبل نوذ بالهند، و"عوج بن عناق" الذي كان يحتجز السحاب ويشرب منه،ويتناول الحوت من قرار البحر فيشويه في عين الشمس يرفعه إليها ثم يأكله، وفي عظم "إرم ذات العماد" تلك المدينة العجيبة التي شيدت في مخيلة بعضهم لتحاكي الجنة وفي عظم ناقة صالح، وطول عمر نوح أوعاد وشداد بن عاد، ولقمان بن عاد صاحب الأنسر السبعة>>[2]

وإذا حاولنا أن نتقصى معالم الأسطورة العربية من خلال دراسات علماء الأنثروبولوجيا والباحثين في مجال الثقافة والتاريخ والفلكلور، ومؤرخي الأديان وعلماء الآثار وعلماء اللغة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع والمحللين والفلاسفة، وكل ما شأنه تحديد معالم الأساطير في صلب المجتمعات العربية القديمة التي تباعد ما بينها وبيننا تباعدا من شأنه أن يمنعنا من حسن التقدير وسلامة الرأي فيه. حيث إننا اكتشفنا في هذه الدراسات ما يتيح لنا أن نؤكد وجود أساطير عند العرب من خلال معتقداتهم وممارساتهم الحياتية وعاداتهم وتقاليدهم، وحتى أمثالهم وأشعارهم ومن ذلك نثبت عن العرب ما يؤكد ذلك وهو :

[1] د/ محمد عجينة. موسوعة أساطير العرب ج2 ص125 نقلا عن الثعلبي النيسابوري. كتاب عرائس المجالس في قصص الأنبياء –المكتبة الثقافية- بيروت . ص131-132 ـ 133 .

[2] المرجع نفسه. ص127

1- **عبادة النجوم والكواكب**: العرب كجميع الشعوب القديمة عبدوا الكواكب والنجوم ولا سيما الشمس والقمر وقد ورد ذكر ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى: **"**وَمِنْ **آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ "**(**فصلت37). كما تعبدوا كواكب أخرى مثل <<الشعرى تعبدت لها خزاعة وقيس، وسهيل تعبدت لها طيء، وعطارد تعبد له بنو أسد وبعض قريش، والدبران تعبدت له طسم، والزهرة وقد تعبد لها أكثر العرب، وزحل تعبد له بعض أهل مكة، وتعبد للمشتري قوم من لخم وجذام>>[1]

2- **تقديم القرابين**: وهي عادة عرفت عند جميع الشعوب القديمة ولم يسلم منها العرب حيث يعمد البشر إلى تقديم أحسن وأجمل وأغلى وأنفس ما في أيديهم إلى الآلهة وقد تكون ضحية تذبح لها؛ حتى من البشر، تقربا من الآلهة وطلبا لرضاها. وقد حددت بعض الحضارات القديمة وقتا محددا لتقديم الذبائح والقرابين ،واكتفى آخرون بتقديمها حسب الحاجة، ومن قصص القرابين المشهورة لدى العرب عندما أراد عبد المطلب (جد النبي محمد ﷺ) تقديم ابنه عبد الله (والد النبي محمد ﷺ) إلى الآلهة، فأشارت عليه عرافة أن يفديه بعدد من الإبل لأنه سيظهر من نسله من يغير وجه الخليقة.

3- **اعتقاد العرب بالجن والشياطين**: حيث ذهبوا إلى أنها قوى خفية تتشكل بأشكال مختلفة وفق مرادها، وقد تأخذ شكل الإنس أوالحيوان أوحتى الأشجار، وقد يهيم أحدها ببني البشر، فتتزاوج فيما بينها، وقد يوحي بعضها للشعراء شعرا، وقد تكره البشر فتؤذيهم أوتقتلهم، وقد كان بعض العرب يعبدون الجن ويؤلهونها. وكان بعضهم يزعمون أنهم زاروا واد عبقر، بل أقاموا به وخالطوا الجن وعرفوا طبائعهم. وزعموا أن مساكنها الخرائب والشعاب والمستنقعات. وأنها أنواع وأشكال؛

[1] د/ طلالال حرب، أولية النص. ص114-115.

فمنها إبليس والشياطين، ومنها العفاريت والسعالي، ومنها الغيلان وأنصاف البشر، ومنها عرائس البحر والغابات وبنات الماء.

4 ـ**عبادة الأصنام**: والتقرب إليها والاستنصار بها على الأعداء والاستشفاء بها من الأمراض، وهي في الأصل تجسيد لأشخاص أوأرواح صالحة. ولكل منها قصة بل أسطورة تروى عنه تصفه بالمعجزات والخوارق فتؤلهه، وعن كيفية دخول الأصنام إلى الجزيرة العربية، أن <<عمرو بن لحي بن حارثة بن عمرو بن عامر الأزدي، وهو أبو خزاعة. كان أول من غير دين إسماعيل عليه السلام، فنصب الأوثان وذلك أنه كان الحارث هو الذي يلي أمر الكعبة. فلما بلغ عمرو بن لحي نازعه في الولاية، وقاتل جرهما ببني إسماعيل فظفر بهم، وأجلاهم عن الكعبة وبدّاهم عن بلاد مكة، وتولى حجابة البيت بعده. ثم أنه مرض مرضا شديدا فقيل له: إن بالبلقاء من الشام حمة إن أتيتها شفيت. فأتاها فاستحم بها فبرأ. ووجد أهلها يعبدون الأصنام، فقال ما هذه؟ فقالوا: نستسقي بها المطر، ونستنصر بها على العدو. فسألهم أن يعطوه منها ففعلوا. فقدم بها مكة ونصبها حول الكعبة، ثم أخذ عمرو بن لحي في توزيع الأصنام على القبائل وبذلك شاعت عبادة الأصنام بين الناس>>[1] ولم يتفق العرب في الجاهلية على مبدأ موحد في تسمية الآلهة الأصنام، أوفي طرق عبادتها، فاتخذ بعضهم للأصنام أسماء بعضهم الآخر وعبدوها، وأعطاها آخرون أسماء الجن، وبعضهم أسماء الملائكة، وسماها آخرون بأسماء الظواهر الطبيعية وسبغوا عليها صفاتها وعبدوها، بل إن البعض عبدوا الأشخاص لا الأصنام التي تجسدها. وكانوا في نظرهم مصدر خيرهم وحاميهم من المصائب.وكمثال على أصنام الجاهلية نذكر أهمها وأشهرها ،وهي :

ـ **منـــاة**: وهو أقدم الأصنام في نظر الإخباريين، وكان هذا الصنم معظما من جميع القبائل العربية ومنها قريش وقد انتشرت عبادة هذا الصنم انتشارا سريعا وسمى

[1] د/ حسين الحاج حسن الأسطورة عند العرب في الجاهلية ص 117.

العرب به :عبد مناة، وزيد مناة، وسعد مناة، وأوس مناة، ومناة تفيد الحظ ،وهي إله الثروة العميمة، وآلهة القضاء والقدر. وكانوا يعتقدون أنها "بنت الله". ولها مذبح خاص في وادي قديد بين المدينة ومكة، حيث كانت تنتصب على هيئة حجر كبير يقصده عبادها، وكانت مناة لا تقل شأنا عن هبل في نظر العرب[1]

ـ **هـبـل**: أعظم أصنام الكعبة؛ كانت قريش تلوذ به وتتوسل إليه ليَمُن عليها بالخير والبركة ،وليدفع عنها الأذى والشر. وقد تعددت تفسيرات اسم هبل فقيل معناها: القبلة، وقيل معناها: كثرة الشحم واللحم، وقيل معناها: الروح. لكن يرى البعض أنها محرفة من "بعل" وهو إله مشهور عند الشعوب السامية القديمة؛ إله البرق والرعد ومرسل الأمطار والسيول، كما أن عبادة "البعل" مشهورة عند العرب.[2]

ـ **اللات :** من الأصنام القديمة المشهورة عند العرب كانت عبادته منتشرة في جميع أنحاء شبه الجزيرة العربية خاصة في الشمال وكانوا يعتبرونه الإله الرئيس وبه سمى العرب : زيد اللات وتيم اللات ووهب اللات . كان معبد اللات في الطائف وهو صخرة مربعة يجلس عندها يهودي يلت السويق للحجيج، وكان سدنة المعبد من ثقيف وقريش ، وقد حيرت هذه الصخرة المربعة الناس اذ كانوا يسمعون صوتا من داخلها ويضنون إن روحا حلت بها. فوضعوا عنها العديد من القصص والأساطير و راحوا يعبدونها وأطلقوا عليها اسم اللات. [3] وقد ذكر بعض العلماء أن اللات مشتقة من (الله) ألحقت فيه التاء فأنثت ، لذا فقد كان أهل الطائف يطلقون عليها اسم الربة أوالسيدة، ويرمزون إليها بصورة الغزالة فهي عندهم إلهة مؤنثة .

ـ **العُزى** : صنم أنثى ويقال إن اسمها مشتق من اسم الله (العزيز) مؤنث، أوهو مؤنث الأعز. وكانت من أعظم الأصنام عند قريش وكانوا يزورونها ويهدونها ويتقربون عندها بالذبائح. وقد ذكر ابن هشام بأنها بيت تعظمه قريش وكنانة ومضر. وقد اختلفت الروايات حولها ومنها إن العزى شجرة كانت بغابة نخل عند وثن تعبده

[1] المرجع السابق ص147.

[2] د/ طلال حرب. أولية النص. 116-117.

[3] – د/حسين الحاج حسن . الأسطورة عند العرب في الجاهلية . ص 148 نقلا عن الأصنام لابن الكلبي ص 16 .

غطفان. وفي رواية أخرى إن العزى شيطانة تسكن ثلاث سمرات (أشجار صغيرة الورق) ببطن غابة نخل. ومنهم من يعتقد أنها حجر ابيض كان كوكبا في السماء . ومن الواضح أنهم لم يكونوا على علم بأمرها ولكن من المعروف أن أبا لهب كان اسمه عبد العزى وانه كان ممن يعظم هذا الصنم ويجله.[1] وكانت أصنام العرب مختلفة ومتنوعة ،ولكل واحد قصة أوأسطورة مختلفة أيضا.

وصفوة القول في هذا المبحث إن البيئة العربية القديمة الجاهلية الصحراوية أعطت على يد مبدعيها نتاجا أدبيا تشبه مواضيعه الأسطورة، سواء من حيث الشكل أومن حيث المضمون. لكن إذا دققنا النظر أكثر سنجد إن هذه الأسطورة العربية الجاهلية تختلف عن الأسطورة اليونانية المعروفة عالميا؛ وذلك أن اختلاف طرق العيش يقود إلى اختلاف طرق التفكير. وبما أن الإنسان يتأقلم مع الطبيعة التي تؤثر في نشأته وأخلاقه وتفكيره وطباعة، وحتى في إبداعه. فان البيئة الجاهلية الصحراوية أثرت بشكل مخالف في الإنسان العربي عن البيئة اليونانية ذات الجبال الشاهقة والبحار الواسعة والأراضي الخصبة .

كما أن تصور الألوهية عند العرب كان على غير تصور اليونان له؛ فآلهة العرب قوة عظمى لا يرقى إليها أحد، ولا تنزل هي بأي حال من الأحوال إلى مرتبة البشر ، يتوسلون إليها بشتى الطرق، ويسعون إلى إرضائها بكل الوسائل، ويقدمون لها الهدايا والقرابين، ويقيمون لها الأفراح والولائم، ويذبحون لها الذبائح، أما اليونان فقد خلعوا على آلهتهم صفات بشرية ، فهي تحب وتكره وتخطيء وتتلقى عواقب أخطائها. بل إن هناك من البشر من يتحداها .

وقد كان للإنسان في الأسطورة العربية دور واضح وتأثير كبير في العبادة والتقديس، حتى إن العرب كانوا أحيانا يبالغون في إجلال وتكريم الرجال

[1]- المرجع نفسه . ص 151 .

العظماء حتى يصلون حد العبادة .و قد اشتركت الأسطورة العربية واليونانية في ظاهرة تقديس النبات وعبادة الظواهر الطبيعية .فالنبات مقدس لأنه مصدر للحياة وحاجة ضرورية فقدسوه لحاجتهم الماسة إليه. أما الظواهر الطبيعية فلأنها كانت تلقي في نفوسهم الرهبة والخوف فعظموها وعبدوها .

وأخيرا؛ فان ما ذكرناه عن عادات العرب في الجاهلية ومعتقداتهم، وعن طرق عبادتهم، لا يختص بالعرب دون سواهم؛بل يرتبط بالثوابت الانسانية وبالأبنية الأنثروبولوجية العميقة، وتشترك به جميع الشعوب البدائية في أدوار حياتها الأولى ، حيث ساد السحر والوثنية والشعوذة ،و كانت الحياة في حد ذاتها فلسفة تؤمن باللامنطق بل تبجله، وهذا ما يعطينا عرضا طويلا لأفكار العرب ومعتقداتهم الجاهلية. وما نسجوا حولها من أحداث وشروح لمظاهر الطبيعة والكون، وتفسير لخفايا الحياة وتساؤلات الفكر الساذج. فنتج من كل ذلك أساطير العرب. .

3 /ـ الأسطورة في الجزائر والمغرب العربي

قد يخطر في بال أي قارئ معاصر أن الأسطورة قد انسحبت من حياتنا نهائيا، ولم يبق لها مكانة في عصرنا الذي يعج بكل أنواع المعارف والعلوم التي تخضع كل شيء للملاحظة والتجريب، ثم الاستنتاج الدقيق، هذا العصر الذي تعد فيه الاختراعات والابتكارات بعدد الأيام بل الساعات وتملأ فيه أخبار الإنجازات العلمية والتكنولوجية وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة والمرئية فضلا عن الأنترنيت، مما لم يترك مجالا تفاعليا للأسطورة في حياتنا رغم أنها تؤثر فينا ـ حسب رأي يونغ ـ عن طريق اللاوعي.

وقد تأكد منذ وقت يسير بأن<< الثقافة الجزائرية تعاني من فراغ في مجال جمع وتحقيق الأساطير حتى يتسنى لمختلف الباحثين تناولها كنسق أسطوري قائم بذاته ومتفاعل باستقلالية مع مختلف الأنساق الأخرى المتواجدة في المجتمع، فالأسطورة بهذا المعنى هي من أقل المواضيع تداولا عندنا، بينما تعد علما قائما بذاته في البلدان الغربية منذ القرن التاسع عشر، وقد نالت اهتمام الأنتروبولوجيين وعلماء الدين والنفس والاجتماع منذ Max Muller وFreud إلى Dumezil وlevi-strauss >>[1]

أما على الساحة العربية فقد بدأت الأسطورة تحظى باهتمام الباحثين منذ عقدين تقريبا، وكان مرجعها في الغالب إلى الموروث السردي الشفاهي للعرب القدماء والذي يعتبر مكونا مركزيا في الذاكرة الأدبية العربية وتشكيلا رمزيا فاعلا في نسقهاالثقافي وهو إلى ذلك مدونة ثرية من الصور الإنسانية وتمثيلات العلائق والمواقف والأفكارالتي لا تفتأُ برغم وضعها المغمور في مدونات تاريخ الأدب

[1] عبد الرحمن بوزيدة. قاموس الأساطير الجزائرية ، مركز البحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية– وهران. 2005 ص13

وتداولات الخطاب النقدي التقليدي، تبث تأثيرها في ذائقة الأفراد وتنفذ وقعها العميق في تطور أشكال الخلق الفني، والنظر الثقافي [1] وقد أنشئت مخابر خاصة لدراسة الأساطير في أغلب البلدان الأوروبية والغربية. وتواتر عديد من الأبحاث والخطابات النقدية المهتمة بالسرديات الشفاهية الشعبية العربية، بالتوازي مع تطور آليات النقد بحيث بات الاهتمام بنصوص الأسطورة علامة على عبور الخطابات النقدية –عربية كانت أوغربية- شرنقة التقليدية وانفتاحها على آفاق الحداثة.

أن العالم الحديث لم يبلغ تماما السلوك الأسطوري وإنما عكس فقط مجال عمله إذ <<لم تعد الأسطورة مهيمنة على القطاعات الرئيسية من الحياة، لقد جرى كبتها في المناطق العائمة من النفس في الفعاليات الاجتماعية الثانوية أوحتى في الفعاليات المسؤولة وهذا يعني أن الأسطورة لم يتم القضاء عليها نهائيا وإنما تم إبعادها ونفيها إلى مناطق الفعاليات اللاشعورية ولكنها ما زالت تواصل فعلها باستتار وتمويه ويبدو ذلك من خلال الحنين إلى الماضي والأحلام والرؤى والتخيلات ومن خلال الأعياد الشعبية والإحتفالات الفلكلورية>>[2]. ومن ثم بات الشعور بأهمية هذا المكون المعرفي/ التخييلي يتعاظم في المشهد الثقافي الأدبي عامة، وبات من الضروري جمع المرويات الشعبية وتصنيفها، وتقصي التقاليد والفلكلور والحكايات الشعبية وصيغها التدوينية، وتحولاتها النصية تبعا للمناطق والأجناس.

ورغم تخلف الحقل الثقافي العربي في معالجته لموضوع الموروث الشعبي عامة والأسطورة خاصة بالنسبة للحقل الغربي، ورغم التخلف الجزائري عنهما معا، إلا أنه من اللافت أن نلمح مؤخرا <<ذلك الإهتمام النقدي بالموروث السردي الشفاهي وبقضاياه الفكرية والجمالية بوصفه مزيجا من النقد والسيرة والتاريخ الأدبي للنصوص

[1] د/ شرف الدين ماجدولين. ترويض الحكاية. بصدد قراءة التراث السردي. منشورات الاختلاف الجزائر. ط1– 2007. ص107

[2] مرسيا إلياد ، الأساطير والأحلام والأسرار،. ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 2004.ص 43

الحكائية ورواتها ومدونيها، وانتخاب بعض النماذج التمثيلية وتقديمها في هيئة سائغة للتداول العام>>[1] وقد أدى هذا الاهتمام إلى مستوى عال من الدراسة انبثق عن ذلك التراسل بين القديم والحديث، أوذلك الترابط بين التراث بأشكاله وتصنيفاته وبين إنتاج الأدباء ومصنفاتهم، ومنه إبراز السياق الاجتماعي والثقافي الذي أطر عملية الإنتاج، وربطها بمختلف المرجعيات الجمالية والفكرية والسلوكية للأفراد ومجتمعهم.

وكما عرفت الأقطار العربية رجالا تنبهوا للموروث الشعبي، وإعادة صياغته صياغة رمزية تخدم الرؤى الفنية والفكرية الحديثة، فقد عرفت مختلف أقطار المغرب العربي رجالا انبثقوا من صلب حركة النهضة الفكرية والأدبية العربية في النصف الأول من القرن العشرين، وانبروا يؤسسون للدراسات الشعبية انطلاقا من قناعاتهم الفكرية، ولعبوا دورا مهما في تهيئة مجال البحث في ميدان التراث الشعبي، نذكر منهم على سبيل المثال فقط: محمد بن أبي شنب في الجزائر وعثمان الكعاك في تونس ومحمد الفاسي في المغرب* ، لقد اضطلع هؤلاء المثقفون بمهمة تأصيل البحث في مجال المأثورات الشعبية المغاربية من وجهة نظر وطنية، متساوقة مع ظروف النهضة العربية الإسلامية كما عرفتها بلدان المغرب العربي منذ بداية القرن العشرين.لقد مثلت وجهة نظرهم موقفا نابعا من المجتمع الوطني المتمسك بهويته الحضارية، والطامح للتحرر من هيمنة الثقافة الأجنبية، ومما تطرحه من بدائل استعمارية تخص مسألة الموقف من التراث الشعبي المشترك للجماعات المغاربية[2] ولقد كانت النهضة الثقافية في البلاد المغاربية في الغالب تعبر عن وجهة نظر تصدت لوجهة النظر الإستعمارية النابعة من النظرة المركزية الأوروبية ذات الطبيعة العنصرية التي سعت إلى عزل

[1] د/ شرف الدين ماجدولين – ترويض الحكاية– ص108.

*مُحَمَّد بن شنب من الجزائر ألف كتابا حول الأمثال المغاربية

مُحَمَّد الفاسي من المغرب اعتنى بتاريخ الشعر الملحون ووضع مصنفا هاما لأشكاله وطبوعه.

عثمان الكعاك من تونس أسهم في وضع أسس علم الفلكلور في كتابه "التقاليد والعادات الشعبية"

[2] د/ عبد الحميد بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية. التاريخ والقضايا والتجليات. دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر 2006. ص79.

الجماعات المشكلة لسكان منطقة المغرب العربي وتفريقها، وتمييزها عرقيا مما دفع هؤلاء الرواد إلى تبيين موقفهم الواعي المغاير للموقف الاستعماري والمؤكد على وحدة سكان المنطقة المغاربية على كل مستويات الثقافة والمجتمع وساقوا أمثلة أدبية وفلكلورية كالأمثال والإحتفالات والمعتقدات الشعبية وأتوا بأنواع أدبية تؤكد على التاريخ الحضاري المشترك لشعوب المغرب العربي مثل قصص سيرة بني هلال وشعر الزجل، وقصص المغازي والشعر الجمعي النسوي، وشعر الحكمة المنسوب للشيخ المجذوب[1]

غير أنه إذا توفرت المعطيات الكافية عن جهود وإنجازات رواد الدراسات الشعبية المغاربية، وإذا جمعت أعمالهم بحيث يتم تقييمها من حيث ما أضافته في مجال الدراسة العلمية للإنتاج الثقافي المغاربي وكذلك الكشف عن توجهاتها وطبيعة الخلفية المعرفية والأيديولوجية الصادرة عنها ومدى استجابتها لمرحلة نمو المجتمع المغاربي وتطوره ، نجد أنها عبرت أولا وأخيرا عن روح وطنية طاغية، وعن صراع ثقافي واضح بين أيديولوجيتين متناقضتين أيديولوجية الباحث الاستعماري وأيديولوجية الباحث المنتمي للجماعة الوطنية.

[1] – قصص بني هلال: لون قصصي ملحمي ذو طبيعة بدوية تمثل بقايا سيرة بني هلال وهو منتشر في ليبيا وتونس والجزائر وتختلف رواياته وأبطاله تبعا للمناطق.

- قصص المغازي: لون من القصص الشعري الحربي الذي يستعيد أمجاد الفاتحين المسلمين الأوائل، عرف رواجا منذ عهد الاحتلال الفرنسي لبلدان المغرب، وقد قام الشعراء الجزائريون بنظمه ونشره في التجمعات العامة لكن برع فيه رواة الشعر المغاربة.
- الشعر الجمعي النسوي: لون شعري تنشده النساء في جلسات خاصة بينهن أوأثناء ممارستهن لبعض طقوس اللعب والتسلية ومن أشكاله الفرعية "الحوفي" المعروف في تلمسان وفاس، و"البوقالة" المعروفة في حواضر المغرب الأوسط، و"التعديد" وهو نوع من شعر المراثي.
- شعر الحكمة المنسوب للشيخ المجذوب: شعر منظوم في شكل رباعيات، ينتشر في مختلف أقطار المغرب العربي الى درجة إثارة بعض اللبس حول شخصية هذا الشاعر الجوال الذي تنسب إليه الأشعار بحيث نجد الناس يحفظون له أشعارا بلهجاتهم وكأنه كان ينظم أشعاره في كامل اللهجات المغاربية.

ينظر. د/ عبد الحميد بورايوا. في الثقافة الشعبية الجزائرية من ص 82 إلى 87.

والحق أن الدراسات الحديثة لا تدعو إلى هذا الاتجاه في دراسة الموروث الشعبي وعلاقته بالأدب وإنما <<يتعلق القصد برصد البنيات الحكائية في ذاتها، أوبمكوناتها اللغوية والبلاغية، أوبكشف خصائص انتظامها النوعي كما كان الشأن مع قراءة "سعيد يقطين" للسير الشعبية التراثية، كما لا تستهدف الدراسة بلورة فهم بالمكونات الموضوعية والجمالية للحكايات الشعبية على ضوء مفهوم إشكالي خاص كاللغة أوالصورة، بل تروم القراءة الحالية –أساسا- إعادة انتاج درس أدبي تراثي . هو درس "الترجمة الأدبية" وفق انشغالات نقدية حديثة، تفتح حدود الترجمة على مرامي البحث في الهوية الجمالية والتاريخية والأسطورية لشخصيتي: "الراوي" و"الكاتب"، كما طورتها المباحث النقدية المعاصرة>>[1] أوبمعنى آخر سعي النقاد المعاصرون إلى تطويع الإنساني والأدبي وربطهما ربطا وثيقا، وتأكيد وظائف التأويل والتخيل وذلك عن طريق خلق المنزلة التي يقابل فيها "الكاتب التقليدي" "الراوي الشعبي"، أو«المقامات التي تتقاطب فيها "العالمية" و"المحلية" و"الفطرة" و"الخبرة" و"الأصلي" و"الغازي"، فيحدث اللقاء بين ذهنية الروائي الأديب، وحدس الراوي الفطري»[2] أوبشكل أبسط- تبيين مدى انفتاح النص الأدبي في بنيته السردية أوالشعرية على أشكال شعرية ونثرية قديمة، ومدى تداخله مع عوالم هذه الأشكال الأسطورية والملحمية والعجائبية، ومدى استنفاذ النص لطاقاتها الحكائية والرمزية، ومدى استعارة الأديب للعناصر الأسطورية والتراثية ومدى توظيفها وجعلها عناصر بنائية للفضاء الأدبي.

وبطبيعة الحال بعد أن سلكنا طريق الأسطورة في الأدب العربي ثم المغاربي؛ ينبغي أن نعرج على الأسطورة في الجزائر وذلك من خلال طرح مجموعة من القضايا المتعلقة بطبيعة الثقافة الشعبية الجزائرية، والتي لها علاقة بنواحي مختلفة منها ما يعود

[1] مُحَمَّد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل، في الفلسفة النقدية المعاصرة افريقيا الشرق –الدار البيضاء 1998 ص83.

[2] د/شرف الدين ماجدولين –ترويض الحكاية- ص109-110.

إلى مسارها التاريخي، ومنها ما يرجع إلى ما تثيره معالجتها من مسائل عادة ما تكون موضوعا للنقاش أوالبحث، ومنها ما يتعرض لبعض تجلياتها من خلال أشكال تعبير معينة تم الإجماع على اعتبارها جزءا من رصيدها.

ورغم أن مفهوم "الثقافة الشعبية" في الجزائر –وفي العالم العربي أيضا- يعاني من اللبس والتداخل مع مفاهيم أخرى من مثل: التراث الشعبي، والمأثورات الشعبية، والفلكلور. فإننا ننطلق هنا من مفهوم يرى بأن <<الثقافة الشعبية من مجموع الرموز وأشكال التعبير الفنية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعايير، والتقنيات والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة، أوإسناد وظائف جديدة لها>>[1] وسوف تشمل الدراسة من هذا المنطلق مجموع الممارسات الثقافية التي عاشتها وتعيشها الجماعات الجزائرية منذ العصور القديمة، وجميع أشكال التعبير الفني اللغوي العربي أوالذي اتخذ اللهجات المحلية لوسيلة تعبير وكل ذلك يجمعه انشغال واحد يتعلق بقضايا الأسطورة الجزائرية التي سنستشفها حتما من الثقافة الشعبية الجزائرية، وبعض محطاتها التاريخية وتجلياتها المختلفة من خلال الأشكال والموضوعات.

وإذاسلمنا بأن الأسطورة هي جزء من الثقافة الشعبية فإننا نقر بأنها جزء أيضا من تلك الثقافة المتوارثة التي تضم الممارسات والأفكار وأشكال التعبير والعادات والتقاليد في المجتمع الجزائري وهي مادة يكتسبها الفرد من الجماعة التي ينتمي إليها لأنها تنتقل من جيل إلى جيل، وهي معاشة بالفعل وما زالت تؤدي وظائفها في الحياة اليومية للأفراد والجماعات، ورغم أن أساليب الحياة الحديثة لا تعمل على تثبيتها وتكريسها، بل تعتمد على الاستخدامات التكنولوجية الحديثة وتطبيقاتها، إلا أن الثقافة

[1]. د/ عبد الحميد بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية. ص7

الشعبية ومن ضمنها الأسطورة <<ألغت الحدود الثقافية والبشرية وخاطبت الإنسان على أنه مواطن يمارس ثقافة عامة أودرجات من الثقافة المتقاربة وهو ينتمي إلى الجنس البشري عامة دون تفريق ودون مراعاة للفروق القومية وخصوصيات الجماعات البشرية>>[1] وهنا يمكن الاختلاف بين التراث والحداثة، وتبرز السمة المميزة للنصوص التراثية على أساس انتمائها للجماعة التي أبدعتها وتداولتها وحملتها سماتها وخصائصها الثقافية والاجتماعية وحتى الطبيعية، وليس كالنصوص الحديثة التي تنتمي إلى صاحبها وتعبر فيما تعبر عنه أولا.

ولو دققنا النظر في الثقافة الشعبية الجزائرية وفي جوانبها المروية المنقولة المتوارثة لوجدنا أنها تعود إلى جذور أسطورية غابرة في الزمن ولا عجب في ذلك ما دامت هذه البقعة من العالم "الجزائر" قد عرفت تعاقب حضارات وهجرات بشرية وشهدت حروبا وغزوات مختلفة وهو ما يفسر لنا تعدد مصادر تلك الخرافات، فمنها ما يعود إلى الأساطير العربية، ومنها ما يعود إلى الأساطير البابلية والفرعونية والإغريقية وغيرها [2]

ومن المهم أن نشير، بداية قبل أن نتوغل أكثر في هذا الطرح، أن ثمة علاقة وطيدة لا يمكن تجاهلها أونفيها بين الأسطورة والخرافة الجزائرية ،ولكي نقف على طبيعة العلاقة بينهما من دون أن نخوض أكثر في أكاديميات التفريق بين معنى خرافة وأسطورة، ونبتعد بذلك عن فكرتنا الأساسية. ونقول ببساطة بأن الأسطورة هي الأصل في الخرافة الجزائرية، وأن كل خرافة تقريبا هي ذات منشأ أسطوري قديم، وذلك لأن الأسطورة عندما تتدهور وتفقد سيطرتها وهيمنتها وتأثيرها في المجتمع تتشظى إلى

[1] مصطفى يعلي. القصص الشعبي بالمغرب شركة النشر والتوزيع المدارس –الدار البيضاء– 2000 ص 203

[2] د/ محمد لعور. الجذور الأسطورية والدينية للخرافة الجزائرية. مجلة آمال تصدر عن وزارة الثقافة. الجزائر. عدد 2. ديسمبر 2008. ص36.

خرافات مبعثرة في الفلكلور والحكايات الشعبية وبذلك تستمر حية في الخيال الشعبي حتى بعد زوال تأثيرها الديني والروحي و<<هو ما يذهب إليه بعض أعلام المدرسة الأسطورية مثل ماكس موللر وغاستون باري اللذين يريان: أن الحكايات الشعبية موروثات باقية من الأساطير القديمة وبخاصة أساطير الطبيعة>>[1]

ولأن الأسطورة تعتمد في رسوخها وانتشارها على تمظهرها في تقاليد الشعوب وعاداتهم وأحاديثهم ومعتقداتهم وحكاياتهم ،وتتخذ من كل ذلك عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة من طرف الرواة وأثناء انتقالها من بلد إلى آخر، فتصبح بذلك أسطورة رائجة، أولنقل أسطورة "ناجحة" ما تلبث أن تصبح مع مرور الزمن من الفلكلور والتراث الشعبي.

وباعتبار أننا سلمنا بهذا الرأي فسنربط التراث الشعبي الجزائري بالأساطير القديمة وسنحاول الصعود إلى منبع خرافاتنا وحكاياتنا ومعتقداتنا الشعبية وحتى تقاليدنا المتوارثة فنربط جزءا من حاضرنا بتلك الفضاءات البكر التي عاشها الإنسان القديم والتي لا تزال بقاياها تتمظهر في حياتنا المعاصرة بأشكال متعددة وذلك <<أن بدواخلنا قدرا كبيرا من ذلك الماضي البعيد سواء أحسسنا به أم غفلنا عنه ومن المؤكد أننا لو أمعنا النظر في جوانب من واقعنا الثاقفي لطالعتنا أنواع كثيرة من الأساطير التي تناثرت في أشكال مختلفة وظهرت في صور متعددة في تعبيراتنا البسيطة وحكمنا وأمثالنا وحكاياتنا وخرفاتنا وقصصنا وإبداعاتنا الفنية ... ولكن بعد أن أصابها من التغيير والتحوير والتبديل ما غطى على الأصل الأول، بفعل الزمن وطول الرحلة وكثرة المحطات والمطبات الثقافية والاجتماعية والدينية ومرد ذلك إلى كون الأسطورة موغلة في القدم وقطعها حقبا زمنية طويلة، فضلا عن التغيير الذي يصاحبها ما دامت

[1] أنس داود –الأسطورة في الشعر العربي الحديث. دار المعارف. بيروت ط3. 1992 ص22.

مضامينها متنقلة بالمشافهة>>[1] وما ذلك إلا دليل على كون الأسطورة موضوعا متجددا رغم تقادمها هذا التقادم الذي زادها حيوية وعملية حيث كانت نمطا واحدا يسمى أسطورة، وصارت أنماطا متعددة من الأنواع الأدبية والشعبية والفلكلورية تستدعي بدورها أنماطا من الدراسة ووجهات النظر.

وإذا أردنا أن نسوق بعض الأمثلة التي تبين ترابط الخرافة والتراث الشعبي والفلكلور في الجزائر بالأسطورة على أنواعها الإغريقية والبابلية والفرعونية ... وغيرها فإننا سنبدأ بداية بسيطة من بين التعبيرات الشعبية المتداولة في الحديث اليومي، لنجد أنها تعود إلى تاريخ سحيق منها التعبير الجزائري الشائع **"العربي كحل الراس"** الذي يشبه وصف البابليين لأنفسهم بأنهم **"الشعب ذو الرؤوس السوداء"** وهو ما عبرت عنه ملحمة جلجامش[2]و الغالب هنا أن تعبير " كحل الراس" معنا " الوجه الأسمر"، وكذلك التعبير السائد عند الفلاحين إذ يقولون: **"زرع مسقي"** إذا كان مسقيا بالآلات، و**"زرع بعلي"** إذا نبت من تلقاء نفسه مسقيا من مياه الأمطار فقط. وفي ذلك إشارة إلى الإله **"بعل"** إله المطر والشمس عند البابليين وكأن **"بعلا"** كان يرعى هذا الزرع فنسب إليه.

كما نجد بعض الممارسات أوالعادات اليومية ترجع في جذورها إلى أساطير معروفة مثل ما ينتشر بين الأطفال في القرى والأرياف عند تبديل أسنانهم حيث يعمدون إلى رميها في الهواء باتجاه الشمس ثم يقولون مخاطبين إياها –أي الشمس- **"أعطيتك سن الحمار أعطيني سن الغزال"** ومن الواضح أن هذا التصرف يرتبط بعبادة الشمس التي كانت سائدة عند العرب قديما، وأن هناك أسطورة عربية تزعم أن <<الغلام إذا أثغر فرمى سنه في عين الشمس بسبابته وإبهامه وقال: أبدليني بها أحسن

[1] أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام سينا للنشر، القاهرة. ط1، 1995 ص49.

[2] د/ محمد لعور. الجذور الأسطورية والدينية للخرافة الجزائرية.مجلة آمال. ص38.

منها. أمن على أسنانه العوج والفلج والنفل ونبتت له مكانها أسنان جميلة ناصعة البياض لأن الشمس تمنح الحياة للأسنان الميتة>>[1]

ولا تخفى العلاقة بين الشمس والقمر. فهما يتبادلات المواقع وقد نال القمر من التقديس ما نالته الشمس، ولا نغفل ما أحاط به من خرافات وأساطير حيث نذكر ما يفعله بعضهم للتخلص من الثآليل مستعينين بأسطورة عبادة القمر إذ يسمك المصاب بالثآليل بمكنسة ويمررها على الجزء الذي ظهرت فيه تلك البثور من جسمه ويردد في ما يشبه الطلب أوالدعاء:" **يا قمر يا بهلول خلصني من االثؤلول**".

كما يعرف في كثير من المناطق الريفية والبدوية في الجزائر تلك العادة التي تبرز مع أضحية العيد حيث <<تعمد النساء إلى تلقف الكبد للإطلاع عليها، ولقراءة ما يخبئه المستقبل/ الغيب. ولهن في ذلك تفصيلات يعرفون من خلالها إن كان القادم فرحا أوقرحا، بالنظر إلى شكلها وحجمها وما فيها من رسومات؛ وتعكس هذه الممارسة الخرافية استمرارية المعتقد السومري/ البابلي بإمكانية قراءة المستقبل في كبد الحيوان باعتبار أن الكبد هو مركز العقل، ففيه ينزل كل شيئ يخص مستقبل الإنسان، فيقرؤون فيه الولادة/ الموت، المال القادم/ الذاهب، المال الظاهر/ المخبوء، ميلاد ذكر/أنثى، ما ينتظرالإنسان من سفر بعيد/ قريب ... ويذكرون ذلك في تفصيل عجيب وبتفاصيل ودقة متناهية>>[2] كما يقومون بنفس القراءة في أكتاف الحيوانات ، حيث يشاهدون المستقبل من خلال ما فيها من خطوط ورسومات وتصاوير، ويزعمون أن ذلك لا يظهر إلا في أكباد البقر والغنم . أما لماذا الغنم والبقر فقط ؛ فربما لأنها الحيوانات المقدسة عند كثير من الشعوب القديمة على غرار البابليين مثلا .وهذا يؤكد الارتباط الوثيق بين المعتقدات الشعبية الساذجة التي تجلت في شكل عادات وتقاليد بدائية

[1] د/ محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب ص199

[2] د/محمد لعور. الجذور الأسطورية والدينية للخرافة الجزائرية. مجلة آمال ص42.

بالمعتقدات البدائية البائدة ، أوبالأحرى تؤكد ارتباط الحياة الساذجة للفرد البسيط الجزائري بالأساطير والديانات القديمة، كما تؤكد العمق الثقافي الشعبي المشترك، الذي ينتمي إلى الأبنية الأنثروبولوجية العميقة للمتخيل .

ومن الخرافات الجزائرية التي تتعلق تعلقا وثيقا بالأساطير القديمة خرافة "الثعبان والشمس" ومؤادها أن <<هناك عداوة قديمة مستحكمة بين الشمس والثعبان من يوم أن خدعها ؛حيث تواعدا على أن تريه بطنها وأن يريها بطنه . فأرته بطنها ولكنه نكص وأخلف بوعده ؛ ومنذ ذلك الحين وهي تسعى بكل الوسائل لترى بطنه ؛ لكنه ظل يزحف على بطنه حتى لا تراه .... والعوام يوصون كل من قتل ثعبانا أن يدير بطنه للشمس لكي تراه . وله لقاء ذلك الأجر العظيم >> [1] .

وبغض النظر عن الملامح الواضحة لأسطورة عبادة الشمس التي ذكرناها سابقا ؛ فإننا ـــ من خلال علاقة الشمس بالثعبان في هذه الخرافة ـــ يمكن أن نعود بها إلى جذور أسطورية بابلية وفرعونية وإغريقية . بل حتى هندية وفارسية ؛ وكلها تبرز العداوة بين الشمس والثعبان .

تقول الأسطورة الفرعونية :<< إن "أبيب" الاله كان يمثَّل بحية ملتوية في كل طية من جسمها مدية ماضية ، تكمن للشمس بعد المغيب .فلا يزال اله الشمس "رع" في حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمراء إلى أن يهزمها قبيل الصباح فيعود إلى الشروق. وفي رواية أخرى إن المصريين تخيلوا الشمس في صورة الإله "رع" الذي يبحر على زورقه من النيل السماوي ومعه عدد من أهم الآلهة [....] ومساءا ينتقل إلى العالم السفلي، وهناك كان الثعبان الغدار "أبوب" في انتظار "رع" ليبتلعه؛ ولكن محاولات أبوب تبوء كلها بالفشل ، وتعود الشمس لتنير في السماء من جديد .

[1] . د/ محمد لعور الجذور الأسطورية والدينية للخرافة الجزائرية مجلة آمال ص 39

وكانو يرمزون بالثعبان " أبوفيس" apophis إلى الأعداء؛ ذلك لأن الأفعى أبوفيس تمثل الظلام أوالخصم الذي تهزمه الشمس كل ليلة في رحلتها إلى العالم السفلي من موضع الغروب إلى موضع الشروق >>.[1]و هنا تبرز العداوة الابدية بين الشمس والثعبان في الاسطورة الفرعونية .

أما الأسطورة اليونانية فهي تصور << انتصار الاله أبولون البيتياني appollon pythien على أكثر الثعابين ضراوة ،و هو الثعبان بيثون Python الذي يبتلع الشمس في الغرب ويلقي بها في الشرق >> [2]. أما عند البابليين فقد قتل جلجامش وصديقه انكيدو ،تنين غابة الأرز الذي يأخذ شكل ثعبان مجنح ؛و ذلك في سبيل اله الشمس . حيث دارت بين الطرفين معركة حامية الوطيس، مالت في البداية لصالح الثعبان "خمبابا"، ولكن الإله "شمش" أمدهما بثمانية أنواع من الرياح هبت في وجه خمبابا وشلت حركته، فأمسكا به وقطعا رأسه وقدماها قرباناً لشمش.. << ومثل ذلك فعل إله الشمس الهندي "إندارا"والفارسي "ميترا" ، حيث يبدو الثعبان في هذه الأساطير العجيبة سيد العالم وعدو الشمس[3]>>.

وكما هو واضح ، فإن هناك عديد من الأساطير التي تعبر عن فكرة العداوة بين الشمس والثعبان بصور مختلفة من حضارة لأخرى ، وهو ما عبرت عنه الخرافة الجزائرية ولكن بطريقتها الخاصة . وحيث لا نكاد نجد الاها شمسيا أسطوريا لم يدخل في صراع مع أفعى أوثعبان؛ نجد الخرافة الجزائرية تعكس الأسطورة على شكل صراع موغل في القدم تم عند مشارف التاريخ ، ومازال صداه في معتقدنا الشعبي .

[1]. موسوعة الأساطير المتعارف عليها الموقع www.drdcha.com

[2]. **أبولون** -الموسوعة العربيةENCYCLOPEDIA :: الموقع www.arab-ency.com

[3]. د/ محمد لعور الجذور الأسطورية والدينية للخرافة الجزائرية مجلة آمال ص40 .

ومن الجدير أن نذكر شيئا مهما وهو أن<<الخرافة الجزائرية قد اتخذت طابعا تعليليا، حاول من خلالها الجزائري تفسير بعض الظواهر الكونية التي شغلت تفكيره ولم يجد لها تفسيرا مناسبا . وهو ما نجده في الأسطورة التعليلية التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة تستدعي نظره ، ولكنه لا يجد لها تفسيرا مباشرا ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة [1]>>؛ كما اكتشفنا أن هناك ارتباطا وثيقا بين الأسطورة في الجزائرــ والمتمثلة في الخرافة أصلا ــ وبين الديانات القديمة ، لا سيما الوثنية منها كعبادة الكواكب والنجوم والأجرام السماوية (الشمس والقمر)، وعبادة الأصنام (بعل مثلا).وعبادة الحيوانات (الكبش والثور ...).

ومما تقدم نخلص إلى نتيجة تؤكد تعدد مصادر الخرافة في الجزائر : من عربية وبابلية وفرعونية وإغريقية وهندية وفارسية ... مما يعني خصب الموروث الشعبي الجزائري ،وهو ما قد لا يتوافر لموروث آخر . ولا غرابة في ذلك ما دامت الجزائر على مر التاريخ مقصدا لهجرات بشرية مختلفة ، وهدفا لأحلام المستعمرين والغزاة .

[1] . المرجع نفسه ص 43

الفصل الثانـي :

1- التوظيف الأدبي للأسطورة :

1-1 ـ الأسطورة واللغة .

1-2 ـ الأسطورة والأدب .

1-3 ـ الأسطورة والنقد .

2 ـ الأسطورة الأدبية ومنابعها:

2 - 1 ـ مفهوم الأسطورة الأدبية .

2 ـ 2 ـ منابع الأسطورة الأدبية :

2 -2 -1 ـ الأسطورة الصرفة.

2 ـ 2 ـ 2 ـ الأسطورة التي منبعها التاريخ .

2 -2 ـ 3 ـ الأسطورة التي منبعها الدين .

2 -2 ـ 4 ـ الأسطورة التي منبعها الحكايات .

2 -2 ـ 5 ـ الأسطورة التي منبعها الأدب .

1 ـ التوظيف الأدبي للأسطورة:

من البديهي أن يتفاخر العلماء والفلاسفة ورجال الدين المحدثون بتفوق التقنية العلمية وتطور التكنولوجيا والمذاهب المادية الجديدة. ويشيدون بل ويتفاخرون بمساهماتها الناجحة في تقهقر الفكر الأسطوري والخيال الرمزي. وقد يكون من نافلة القول التذكير بأن <<تاريخ الكشوفات العلمية والفكرية حافل بالشواهد الكثيرة على تحطيم العديد من الأساطير المتعلقة بالكون والإنسان، من بينها الإذلالات المتوالية التي ألحقها الفكر العلمي بنظرية مركزية الإنسان للكون،والإذلال الذي ألحقه علم النفس بالكبرياء البشرية (فرويد) بعد اذلال علم الفلك (كوبرنيك)، وعلم الاحياء (داروين). فقد كانت النظرية التقليدية منذ بطليموس، قد عودت الإنسان الحياة في عالم مغلق هو له بمثابة المركز» [1]

فها هو الإنسان يفقد مركزيته الوهمية حين أصبح هو وكوكبه مجرد نقطة لا متناهية الصغر في بحر المجرات والأفلاك، وها هو الإنسان يفقد مركزيته بفعل النظريات العلمية البيولوجية التي استبدلت تاريخه البشري الممتد إلى مليوني سنة من التاريخ، وما قبل التاريخ، إلى تاريخ كوني أكثر اتساعا تدخل فيه عملية انتشار الحياة على كوكب الأرض، وعملية تكوين هذا الكوكب في الفضاء الكوني اللامتناهي ثم جاءت نظريتي فرويد ويونغ النفسية لتكون الضربة القاضية لكبرياء الإنسان الذي جعل كل شيء متمحورا حول نفسه وذاته، وفعله، وقوله، ليؤكد العالمان أن كل ما فعله أوقاله أوفكر فيه الإنسان، كان مهيأ ممهدا، حاضرا وصادرا من مناطق بعيدة وأزمنة سحيقة لا تقع تحت سيطرتنا بأي حال، وهي مهيأة للحضور والانحلال في فكرنا في

[1] د/ أحمد ديب شعبو. في نقد الفكر الأسطوري والرمزي. أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني. المؤسسة الحديثة للكتاب. طرابلس– لبنان ط1، 2006م، ص45

كل لحظة وآن، وهي ما اطلق عليها باللاشعور الجمعي الذي سدد ضربة قاضية إلى أسطورة الإنسان: المسؤول الأول، المؤله ، والمهيمن على مسيرة العالم ومصير الكائنات، وصانع التاريخ حيث أصبح التاريخ "تاريخ بلا بشر"، وأصبح الإنسان شيئا من الأشياء التي تخضع لقانون الحتمية والشمولية.

لكن هناك وجه آخر للإنسانية لا يمكن أن تطمسه أوتغيبه أوتتفوق عليه النزعات العقلية المادية، ولا يمكن أن يدعي المحدثون أنه خاضع للتطور العلمي أوالتكنولوجي، وهو الوجه الديني للحضارات الإنسانية والتي اتفق أغلب العلماء بل كلهم على أنه ذو مرجعية أسطورية بحتة. فهذا إنسان الحضارة العلمية والمادية <<ليس بإمكانه التنكر لمعجم الإنسانية الأولى الذي كان على غرار تصور الطبيعة بوصفها مكانا مقدسا ومملكة الكائنات الحية الناشطة، أشبه بمعبد له صوت وجلبة>>[1]

ورغم نزوع الأسطورة إلى الخوارق، فهي تبقى محاولة الإنسان لتأكيد رغبته في الاستمرارية والبقاء فهي حالة ذهنية أوعقلية مكملة للفكر العلمي من حيث أنها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله، مثل الموت، وهكذا يلتقي طابع الحكي مع أسئلة الوجود بحثا عن خلفيات المنشأ والخلق لكل كائن، وكل هذه الخصوصيات تشمل الذاكرة الإنسانية، وطرق تفكيرها الأولى، وقد اهتم فريزر بمراحل بحث الإنسان عن التأثير في الكائنات والموجودات ومختلف مظاهر الطبيعة، وذلك بواسطة السحر في البداية ثم التفسير الديني في خطوة ثانية [2]، وهذا ما يجعل الفكر الأسطوري أصلا ومبدأ للفكر الديني والفلسفي على السواء، حيث <<اكتشف الإنسان أن تعاقب الفصول، وتكاثر المخلوقات ونمو المزروعات وموتها، أوما شابه، لا يحدث نتيجة لمراسيمهم

[1] المرجع السابق ص46.

[2] أحمد أبوزيد. الواقع والأسطورة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر ط1. 2002. ص197.

السحرية بل ان هناك كائنات اخرى الهية تؤثر مكان تلك السحرية أوبالأحرى أضيفت إليها ، ومن ثم تأتي المواقف العلمية التي تقدم البراهين والحجج العقلية، والتجريبية من الظواهر>>[1]

ومن هنا يجدر بنا ألاّ نغفل فكرة أن الأسطورة ذات تأثير قوي في العقلية البشرية وقناعاتها سواء على الجانب المعرفي أوالقدسي الديني، فهي أولا تطفئ نار الأسئلة في ذهن الإنسان الأول ، وثانيا تشكل المرجع الاجتماعي الديني لهذا الإنسان الذي ظل وما زال يتحرك بينها وبين الحياة الواقعية؛ وبخاصة في تفسيراته للقيم والأعراف والممارسات والعادات والتقاليد <<فإن معظم المعتقدات الغريبة والدارجة التي نشهدها اليوم في بعض طرق العلاج البدائية يرجع تاريخها إلى الأفكار التي راودت عقل الإنسان القديم، ولقد اعتقد ان ما يصيب الإنسان من أضرار وأمراض قد يكون نتيجة لعين حاسدة، وأرواح خبيثة أومس من الجن أوانتقام من الآلهة بسبب ذنوب وأعمال ظالمة، أواختلال في طالع النجوم. والأمرلا يقتصر على تفسير الأمراض والأضرارفقط، وإنما يشمل كل ما يتعلق بذات الإنسان وحراكه الاجتماعي ورؤيته للكون>>[2]

كما يجدر بنا بالضرورة ألاّ نغفل دور الأسطورة في الفنون والآداب على مر العصور واختلاف الازمنة ، وعندما نبحث في حضور الاسطورة في الأدب والفنون ، نجدها تبرز وتحضر بغزارة وكثرة، وما هذا إلا دليل على ارتباطها الوثيق بالفكر الإنساني وتجذرها في اللاشعور رغم تطور الجوانب العقلية والفكرية للإنسان (من بدائي إلى متحضر) ورغم ذلك تبقى علاقته بالأسطورة وطيدة، تحاكي علاقته باللغةأومستويات التفكير والتطوير الاجتماعية. ومما لا شك فيه أن الأسطورة بطابعها

[1] يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992، ص14.

[2] عبد المحسن صالح: الإنسان الحائر بين العلم والخرافة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ط2. 1998. ص79-80.

السردي وخصائصها الأدبية والفنية انفتحت على الفنون وعلى الأدب خاصة، وتداخلت مع غيرها من النصوص وبذلك أعادت تشكيل بنيتها، فاتسعت رؤيتها، وتوسع محيط معرفتها بين الناس.

وقد نشأت علاقة ما بين الأسطورة كفضاء تعبيري والأدب كفضاء تعبيري آخر بينهما اختلاف، لكن بينهما تآلف، يتقاطعان ويكمل بعضهما بعضا، لأن <<الفضاء التعبيري الأسطوري يحمل أفقا أدبيا فهي أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغ بمنطق عاطفي يكاد يخلو من المسببات، امتزج فيه الدين والتاريخ والعلم بالخيال، والحلم بالواقع، فكانت الفن الإنساني الأول الذي يجعله يعيش مع الجماعة بعلاقات حميمية حارة أملا في تحقيق تكاثره الإنساني وسيادته على عالم الطبيعة العجيب>>[1] كما أن الأسطورة قدمت للأدب فضاءات للإبداع والمغامرة، وأعطته منطلقا تاريخيا لا ينضب، وهما –الادب والأسطورة- يشتركان في امرين مهمين لعملية الإبداع والخلق الفني وهما:

- مادة التكوين أواللغة.
- الموضوع وهو الإنسان وعلاقاته وتفاعلاته وانفعالاته في هذا الكون.

دون إهمال الجوانب السردية التعبيرية كتحصيل حاصل في كليهما، وبما أننا ندرك سابقا علاقة الأدب باللغة ومدى ارتباطها والتصاقهما وجب علينا أن نبين علاقة الأسطورة باللغة كمنطلق لدخول باب علاقة الأسطورة بالأدب.

1- 1 .الأسطورة واللغة:

من الواضح أن الإنسان منذ القدم اعتاد على إنشاء نماذج من الكلمات والصور والتعابير ليمثل ظواهر الحياة وعلاقته بها كما <<انهمك بتجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة تشمل على الأصوات والأشياء، والصور والرسوم،

[1] عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب. دار الرائد العربي. بيروت. لبنان. ط2. 1984. ص19.

والخرائط والكلمات المدونة الرياضية. فالرموز هي أفعال أوأحداث أوأشياء، تتجسد بصورة غير مباشرة أوبصيغة مجردة وما إن يصبح الرمز ذا معنى تقليدي منمط أومنسق في المجتمع (Pattern) حتى يصبح جزءا من لغة ذلك المجتمع>> .[1] وتختلف هذه الأنساق من مجتمع إلى آخر ويزخر التاريخ البشري بكثير من الأمثلة العميقة الدلالة على فشل الاتصال بين الجماعات والأمم نتيجة ما يعتوره من تداخل المعاني وغموضها، أوتبدل مضامينها بسبب تبدل سياقاتها الحضارية. ذلك أن <<الرموز والمسميات هي من المبتكرات الإنسانية التي لم تكن كامنة في فطرة الإنسان حين ربط أشياء تم اختيارها ربطا جعلها تبدو مشابهة لأغراض معينة>>[2]

من هذه الوجهة يمكن القول إن أهم معيار لدراسة ظاهرة اللغة عند الإنسان هو مدى إسهام الإنسان مع أعضاء جماعته أومجتمعة في تأسيس هذا النظام اللغوي الرمزي الساند في حياتهم على أساس من الاعتباطية أوالرمزية، أوعلى أساس من المرجعية الفكرية الساذجة التي تميل إلى التقليد والمحاكاة. فاللغة رابط اجتماعي متواضَع متعارف عليه ومتفق لا تخضع للوراثة البيولجية بل تخضع للوراثة الاجتماعية إذا جاز التعبير.

ويمكن القول إن اللغة والأسطورة هما نتاج التفكير المجازي للإنسان البدائي الأول ،ولعلهما تنبعان من <<فعالية عقلية واحدة، تظهر في تكثيف التجربة الحسية البسيطة، وفي تركيزها، وفي ألفاظ الكلام، كما في الأشكال الأسطورية. تجد العملية الباطنية اكتمالها حيث تبدو اللغة والأسطورة كلتاهما حلولا للتوتر وتمثلا لدوافع ذاتية،

[1] د/ أحمد ديب شعبو. في نقد الفكر الأسطوري والرمزي. ص36.

[2] المرجع نفسه ، ص36.

وإثارة تأخذ صورا وأشكالا موضوعية محددة . ولقد وصلتنا ألفاظ الأساطير القديمة وتراكيبها اللغوية مفعمة بالمذهب الحيوي الذي يسود العقلية البدائية>>[1]

إن الرموز اللغوية هي أساس قيام التنظيمات الاجتماعية وما يصاحبها من مظاهر الحياة السياسية والاقتصادية والدينية والإبداعية؛ ولا تصبح الحضارة ممكنة إلا بقيام "حضارة اللغة والكلام" وأن يكون هذا الكلام مفصلا معبرا عن الأفكار المجردة والنظم والمفاهيم الاجتماعية، وقد <<أقدم العالم هردر بشجاعة على اشتقاق اللغة من العملية الأسطورية، وجعل السمة الخاصة للشعر تستكن في واقعة أن الشعر يحفظ الصفة الديناميكية للأسطورة>> [2] وتقوم نظرية هردر على أن <<الأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية؛ اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره البدائي، وهي مع ذلك وكل ذلك لغة صحيحة لها مبدؤها البنيوي ومنطقها الخاص، وأن أول ما بدأت اللغة بدأت بالإيمان وبعدها تطورت عبر مراحل الأسطورة. من لغة مجازية إلى لغة واضحة منتظمة للمجتمعات الحديثة المتمدنة>>[3]

فالأساطير نشأت نتيجة لنشوء اللغة، أولنقل إن الأساطير ظهرت عندما بدأت اللغة تظهر وتتدرج رويدا رويدا، وبدأ الإنسان يشخص الظواهر ويسميها فأنشأ بذلك نظاما لغويا حيث <<يؤكد أندرو لانغ أن الأساطير لم تنشأ عن قصور في اللغة ولكنها نشأت من تشخيص العناصر الكونية، وهو يرى أن النزوع إلى التشخيص مرحلة من مراحل الفكر الإنساني، وأن الإعتقاد بوجود الروح في كل شيء كان بمثابة المرحلة الأولى من مراحل الدين>>[4] كما يرى هنري لاكروا أنه <<بفضل اللغة دخل الإنسان في حوار مع العالم والأشياء ولكن الملهمين وحدهم يستطيعون فض ما تنطوي عليه لغة الكون

[1] المرجع السابق ص37 نقلا عن Mytte et langage P88.93،E.Cassirer

[2] يوسف حلاوي. الأسطورة في الشعر العربي. ص15

[3] محي الدين صبحي. النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم. الدار العربية للكتاب. ليبيا سنة 1988، ص91.

[4]. يوسف حلاوي. الأسطورة في الشعر العربي. ص26

والأشياء من رموز وشفرات، وأنه لا يمكن إلا باللغة وحدها - التي هي نسق من العلاقات والرموز وإحدى الآلات الروحية - أن نحول عالم المحسوسات المختلط المشوش إلى عالم موضوعات وتمثلات فيما يشبه الأسطورة>>[1] فالوجود كله في نظره يتكلم مع الإنسان ويتحدث إليه ؛ فالنجوم والأحجار والنبات والحيوان تخاطب الإنسان بشكل من الأشكال كما أن الإنسان يعير هذه الأشياء من روحه الخاصة ويفسرها بوصفها لغة بعد أن ينفخ فيها من روحه. ولأن العالم كله يكلمه ويتحدث إليه فإن الحقيقة كلها تلبس شكل اللغة[2]

كما اعتبر المتصوفة أن كل ممكن كلمة، وأن العالم كله كلمات الله التي ليس لها نفاذ وأن البشر أنفسهم- حسب تعبيرابن عربي- حروف عاليات لم تُقرأ، تندرج وتندمج مع سائر الكلمات في لغة مقدسة توحيدية متآلفة[3]

ومن هنا فإن طبيعة الحياة البشرية، بل طبيعة العقل البشري ترتبط ظهور الأسطورة بظهور اللغة، لأن كل منهما يساعد في الكشف عن حالة الفكر والدين والحضارة في التاريخ البدائي الأول ، ومن الطريف أنه لا يمكن أن نفسر الأسطورة من أي منظور علمي أوأدبي أوتاريخي أودِيني إلا عن طريق اللغة .

ولكن ما يلاحظ في بعض الدراسات أن هناك من ينافي ويخالف قاعدة الربط بين اللغة والأسطورة <<فإذا كانتا من أصل واحد واحد فكيف نفسر عدم التماثل بينهما؟ على أن اللغة منطقية دائما بينما الأسطورة تبدو وكأنها خارجة على المنطق وتتميز بالتقلب واللاعقلية . فصحيح أن اللغة تمتاز بالمنطق ولكن يمكننا أن نعتبرها منبعا للأوهام

[1] Karl vossler the spirit of language in civilization london 1932. P3

[2] المرجع نفسه. ص03.

[3] د/ أحمد ديب شعبو في نقد الفكر الأسطوري والرمزي ص37.

والأباطيل في الآن نفسه والسبب في ذلك أن اللغة تحمل الكلمات الغامضة والمترادفة وهذاما شكل الجناس ويعتبر الأصل التاريخي الذي انحدرت منه الأسطورة>>[1] أي أن اللغة بوصفها أداة الإنسان الأولى للعقل، تعكس الميل إلى صنع الأسطورة أكثر منه إلى العقلنة والتفكير المنطقي. وفي الوقت ذاته فإن اللغة التي هي ترميز للفكر، تعرض نمطين مختلفين تماماً من الفكر،واقعي ومتخيل، الذي هو في كلتا الحالتين فكر قوي وإبداع، ولا تخفى أهمية اللغة في تكوين الأساطير، وإشعاعها الرمزي الدائم عن طريق العمق الروحي للغة وقوتها .

بينما نجد <<كولريدج اكتشف منطقة يفضي فيها التمييز بين الكلمات والأشياء، هذه المنطقة توجد في عالم العقلية المتوحشة أي عقل الإنسان البدائي حيث نجد التجارب الإلهية ولا نجد الواقع الذي يجب أن يرتبط بأسماء محددة معينة وثابتة، والتجربة الإنسانية -حسب رأيه -إذا افتقدت "الأسماء" أو"الاسم" بوجه عام لا يمكن أن تخزَن أوتثبَت>>[2]

ورغم ذلك فإن لا مفر من التسليم بأن للغة صلة بالسؤال الفلسفي والفن والدين والعلم، فكيف لا يكون لها صلة بالأسطورة وإذا كان العلم والتكنولوجيا هو آخر ما وصله التطور العقلي الإنساني وأرقى ما بلغته الحضارة الإنسانية وكان مادته ووسيلته اللغة، فإن الأسطورة هي أول ما بدأه التطور العقلي الإنساني ونما منه وكانت كذلك باللغة. <<وليست الرقى (جمع رقية) والتعاويذ والطلاسم التي زخر بها فلكلور الشعوب ،وما ينسب إلى حركات الحروف والكلمات من معان تتصل الاسطقسات والأمزجة والطبائع وحركات الأفلاك ،سوى تجسيد لإيمان عميق بالقدرة السحرية الهائلة التي تنطوي عليها الكلمات، فرمزية الأساطير مبنية على الأسقاط، والتكثيف والإيمان بالطبيعة السحرية للكلمة وعلى الحسية التي ظهرت في تجسيم المفردات

[1] جعفر يايوش. الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل. مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية. الجزائر ط1، 2007. ص36

[2] عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. دار العودة. بيروت، . ط3. 1983. ص44.

واعتبارها أشياء ذات طبيعة مادية>>[1]. وبذلك فإن الأسطورة كنتاج فكري إنساني هي أيضا نتاج لغوي متميز بتظمنها للكلمات والرموز. أوبمعنى آخر إن للأسطورة علاقة باللغة أوللغة علاقة بالأسطورة، وبغض النظر عن أسبقية احداهما عن الأخرى فإن الأسطورة وحدها هي التي حولت الإنسان البدائي الساذج من مجرد حيوان إلى حيوان آدمي يتواصل ويتفاهم بل ويبدع أيضا.

1 -2 .الأسطورة والأدب:

لقد لجأ الأدباء إلى إثراء إبداعاتهم بكل ما من شأنه أن يجعلها جذابة ومشوقة، وقد وجد الدارسون فيما تركه الأقدمون <<من كتابات وأخبار ونصوص احتوت على الكثير من الملامح الأدبية والنواحي الجمالية التي برزت في اختيار الألفاظ وحسن الأسلوب وجمال التعبير ولهذا أضحت كتابات القدماء مجالا للتحليل الأدبي إضافة إلى كونها سجلا أثنوغرافيا* هاما>>[2]

ولعل الأسطورة من أهم النماذج لتقديم الشواهد على ما احتوته كتابات القدماء من عناصر أدبية وموضوعات أثنوغرافية على حد السواء، وإن كان من ألفها –إن صح القول- هم بشر وعوام وليسوا أثنوجرافيين متخصصين ولا هم بالأدباء .ومع ذلك فقد اكتسبت <<شعبية وتداولا واسعا بين القراء كما حضيت بقدر كبير من الشهرة لم ينله الكثير من الأعمال الأدبية أوالأثنوجرافية المتخصصة وذلك لما احتوته مادة الأساطير

[1] د/ أحمد ديب شعبو في نقد الفكر الأسطوري والرمزي ص38 .

*الأثنوجرافيا: مصطلح معرب يعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أومجتمع معين خلال فترة زمنية محددة وفي مقابل هذا المصطلح نجد مصطلحا آخر هو الأثنولوجيا الذي يهتم بالدراسة التحليلية والمقارنة للمادة الأثنوغرافية بهدف الوصول إلى تصورات نظرية أوقيمات بصدد مختلف النظم الاجتماعية الإنسانية من حيث أصولها وتنوعها. وبهذا تشكل المادة الإثنوجرافية قاعدة أساسية للبحث الأثنولوجي ،والأثنوجرافيا والإثنولوجيا مرتبطتان إذا وتكمل الواحدة الأخرى. وهما تشكلان مجالين دراسيين هامين في إطار مجالات الدراسات العامة للأنثروبولوجيا التي يقصد بها ذلك النسق المعرفي والمنهجي لدراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا.

[2] د/ حسن مُحَمَّد فهيم. أدب الرحلات. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.(د ت) ص09.

على الكثير من عناصر الخلق والإبداع مع الابتعاد عن الاسلوب الأكاديمي الجاف والمادة التجريدية، لهذا لعبت دورا كبيرا في تقديم صورة الأسبقين لخلفهم، وترسيخ مجموعة من الانطباعات العامة والتصورات عن الشعوب العابرة صادقة كانت أم خاطئة>>[1]

ولاشك أن الأديب المعاصر بحساسيته المفرطة وفنيته وشاعريته ضاق بعالم المدينة الذي يكتنفه التناقض والاحتجاج، وتؤطره العلوم والقوانين والأنظمة التي تقيد حرية الإنسان، وتكبل شاعرية الشاعر وادبية الأديب وفنية الفنان وكل حس مرهف أوخيال طاف أوفكرة تخالف الواقع والمتعارف عليه فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمعيار مادي، وأضحى الإنسان مغتربا في واقعه. إذ لم تعد العلاقات التي كانت تنبض بالوجدان حميمة دائمة، إنما احتواها التناقص والتذبذب، وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم متضاد يشكوالألم والتبرم، من هنا حاول الأديب المعاصر أن يبحث عن العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى ،يلائم فيه بين تجسيد البدائي لتأمله وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالمه. فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول إلى الأسطورة يحاكيها، يتنفس سحرها، يستلهمها، يوظفها، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها .

ودُحض بذلك الرأي القائل أن النصوص القديمة-ومنها الأساطير- أصبحت بالية وغير صالحة لكثرة استعمالها وأن لكل عصر نصه الملائم له، وأ، كل نص يحتوي مضامين تختلف عن النصوص الأخرى السابقة له أواللاحقة بعده. ومن هنا كان استلهام الأسطورة واحتواؤها مضامين جديدة يثري العمل الأدبي ويضفي عليه دما جديدا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة، وصولا إلى عالم يفجره الاستلهام ويصوره التوظيف الأسطوري بشكله السحري الذي يعيش في فكرالشاعر

[1] المرجع السابق. ص11.

الملهم .ولا ريب أن اعتماد الأسطورة القديمة في صياغة العمل الفني وفي بنائه نهج ثري ويحمل موقفا حضاريا [1]

وإذا حاولنا الخوض في أبعاد الاشتراك والاختلاف بين الأسطورة والأدب نجد أن كل منهما منفتح على الآخر انطلاقا من الوسيلة التغيرية اللغة وصولا إلى المضمون التعبيري ذا الفضاء الواسع.ويمكننا القول إن كلا من الأسطورة والأدب على السواء <<أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود، صيغ بمنطق عاطفي يكاد يخلو من المسببات، امتزج فيه الدين والتاريخ والعلم بالخيال، والحلم بالواقع، فكانت الفن الإنساني الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة بعلاقة حميمية>>[2]

ورغم تلك العلاقة بين الأسطورة والأدب فإنه لا يمكن الغاء بعض الاختلافات <<فالأسطورة حقيقية، لا يمكن تأويلها، وهي مجموعة رموز ترجع الى الزمن الأول؛ تبنتها وأنتجتها الروح الجماعية لتؤدي رسالة دينية مقدسة. كما أنها مجهولة المؤلف، وتؤخذ انطلاقا من كونها حقيقة بينما الأسطورة الأدبية تتميز بأنها وهمية يمكن تأويلها كما أنها بنية تتكون من أجزاء أسطورية محددة تاريخيا ومنتجة فرديا تنزع نحو البعد الوظيفي التاريخي المدنس، مؤلفها معروف وتتشكل جماليا ورمزيا>>[3] ورغم ذلك تبقى الأسطورة مادة خصبة للأدب دراسة وتوظيفا باعتبارها فن الإنسان البدائي الذي هو مزيج من الشعوذة والسحر، والخيال والدين، والتاريخ والماورائيات، والعلم والتأمل، والواقع واللاوقع، توحي بالحلم والحقيقة في آن، وتجمع الخيال بواقع الحياة في آن آخر، وتلك هي غاية الأدب.

---

[1] سعد عبد العزيز، الأسطورة والدراما، مكتبة الأنجلو مصرية. ط1، 1966، ص14.

[2] عبد الرضا علي. الأسطورة في شعر السياب ص19.

[3] وليد بوعديلة، تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006، 2007، نقلا عن

Siganos Andrés : le mythe du minataure. Presses de France PUF. Gallimard. Paris. 1993. P23.

ولعل <<استعانة الأدباء عبر الزمن بالأسطورة يخفي طموحا إلى الارتقاء بالأداء الإبداعي، كما يحيل على شوق الذات المبدعة إلى الإنفلات من البساطة التعبيرية والسذاجة التصويرية والسطحية الرؤيوية. لذلك ظلت الأسطورة عاملا جوهريا وأساسا في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار الحضارات الصناعية والمادية الراهنة ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاط وحيوية وما زالت كما كانت دائما مصدرا لإلهام الفنان والشاعر>>[1] فالأسطورة جسدت العلاقة بين الإنسان والكون وجاء الإنسان المعاصر ليعيد تشكيل الموقف الإنساني من حضوره في الكون،وجاء الأديب –شاعرا أوناثرا- ليصوغ هذا الموقف الحضاري مستلهما الأسطورة، باعثا لها من جديد. ليعطي بعدا جديدا لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به لأنه ،على بعد المكان وعلى اختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد. ومنه يستمد الإنسان عطرا لا ينمحي يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع، ويرجع الفضل الأول في الإشارة إلى هذا الوعاء إلى السير جيمس فريزر حين أصدر كتابه الغصن الذهبي الذي يعد مصدرا يكاد لا ينضب للأساطير والرموز المركزية في أدب القرن العشرين حيث راح الأدباء الغربيون والعرب بعد حين ينكبون على مطالعته، وينهلون من عطائه البدائي السحري واجدين فيه عوالم كانوا يحلمون بها ،ففتح لهم آفاقا رحبة من عالم الإنسان البدائي، حين حاكوا طقوس الجدب والنماء والتضحية [2]

إن بعث المبدع للأسطورة في أدبه هو بعث لعالم مختلف تتحقق فيه أصوات العقل والروح الأولى ،ويعيد إلى إنسان المدينة والتحضر طبيعته الأولى بصفائها وسذاجتها. إن الأديب المبدع الذي وظف الأسطورة واستلهمها يصبو إلى معاني الجلالة والقداسة في الزمن الأول معاني الخير والحب والوفاء المجسدة كآلهة على منابر في السماوات والمدن والممالك تجازي هذا وتعاقب ذاك، ومعاني الموت والكره والحقد المجسدة

[1] المرجع نفسه. ص40-41.

[2] فاروق خورشيد. الأسطورة عند العرب، مجلة الدوحة القطرية، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة والفنون والتراث ،الدوحة ، قطر، عدد مايو 1976، ص59.

كشياطين ومردة في خنادق كالجحيم وفي قبور ومدافن تحترق تحت الأرض. وبذلك فقد وجد المبدع المعاصر في الأسطورة معادلا لما في نفسه ينافي ويجافي الراهن من معاني الكره والحقد. بل وحتى معادلا يجافي فكرة جبرية الموت. وهو هروب من عصر الجبرية والحركية الزائفة إلى عالم الصفاء والقداسة والسحر، بل إن الأسطورة هي إسقاط لما يرجوه المبدع من هذا العصر على أدبه أوإبداعه. وهو ما دفع الأدباء إلى توظيف الأسطورة في الشعر والرواية والمسرحية ويكفي أن نذكر على سبيل المثال <<البحث الجمالي للكاتب الإنجليزي برنارد شو في أسطورة بيجماليون وتوظيف الشاعر الإنجليزي بيرسي شيليلي لأسطورة بروميثيوس، وكذلك أندريه جيد في الأدب الفرنسي وقد تعامل مع أسطورة أوديب حيث حرص منذ البداية على تحويل المأساة إلى دراما وأباح له أشياء شتى أهمها مزج العنصر المأساوي بالحياة اليومية الأليفة، كذلك أثار اندري جيد قضية الحرية ووقف منها موقف التقي المطلق طوال الوقت، فهو يرى أن الإنسان مسير وبالتالي يوضع سلفا في وضع يحول دون تصرفه بحرية كيف يسأل إذن عن أفعاله؟ لذا يثور أوديب على كبير الكهنة عندما يدعو إلى التوبة ويتهم الآلهة بخداعه، وتطلع بالتالي إلى التحرر من سيطرتها>>[1] ولا يجدر أن ننسى قصيدة "الأرض الخراب" التي حاول من خلالها ت.س إليوت أن يجد قيم جديدة للحاضر بالتطلع إلى الماضي وباللجوء إلى الأسطورة لوصف مظاهر الجدب والجفاف في الحضارة الحديثة لكن بمعناها الرمزي.

وعندما يحاول الإنسان/ الأديب المعاصر ان يجد ذاته ويخرج من مأزق أزمته الحضارية التي تعمها الفوضى والرتابة والجفاف الروحي، إلى عالم سيوده النظام والقيم الأخلاقية والإنفعالات الروحية، ويجسد "الإغتراب" الذي يعانيه الإنسان في هذا الكون؛ تنفتح الأسطورة على الجوهر الإنساني لتخفف عنه بعض الضغط، كما تنفتح

[1] سامية أسعد. الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، ف.أ، الكويت، المجلد3،سبتمبر 2001، ص120.

على عوالم الأدب في محاولة إبداعية لفتح النص الأدبي على عوالم الإيحاء لذلك ظهرت اهتمامات نقدية تبحث في تأثير الأسطورة في بنية النص، وهذا للتجاذب الموجود بين الأسطورة والأدب ولأن الأولى عنصر بنائي في الثانية، كما أن العلاقة لا تتوقف عند أبعاد سطحية/ لفظية وإنما تمتد إلى أبعاد عميقة/ دلالية بسبب المرجعية التاريخية الواقعية المهتمة بعلاقة الأسطوري بالواقعي وحضور الإنسان بينهما [1].

من هذا العمق في العلاقة بين الأسطورة والإنسان يتضح العمق في التوظيف الفني للأسطورة في الأدب وهو عمق يقتضي الرمزية أسلوبا ومنهجا وهو أسلوب يتعارض كلية مع مذهب التفسير الحرفي على أنه ينبغي اعتبار الأساطير "قصصا مقدسة" يحاول الإنسان من خلالها أن يحدد العلاقة بين حياته والكون الفسيح الذي يحيط به، فهي المادة الحقيقية والأطر المرجعية الأصلية لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع في المقابل ينظر إلى الأسطورة في التفسير الحرفي على أنها تمثل <<مرحلة معينة من مراحل التطور الفكري، ترتبط بتطور الإنسان البدائي، أوأنها أسلوب عام في التفكير نشأ في الأصل من رغبة الإنسان في الإيمان في مواجهة أزمات الطبيعة وأحداثها>>[2] وهذا ما ربط الأسطورة بالغموض، غموض الأفكار وغموض العبارات في الوقت نفسه، الأمر الذي يعني أن من يقرأ مثل هذا الأدب ينبغي ألا يتوقف عند حدود الظاهر والملاحظة المباشرة إنما يبذل قدرا من الجهد والتفكير، وتكون استجابة فنية بحيث يتجاوز الكلمة إلى إيحائها، ومعنى ذلك أن القراءة تحدد نفسها بالنص وحده،تنطلق منه اليه دون الالتفات الى شرحه أوتقييمه بل الوقوف عند الأسئلة المركزية التي يثيرها حضور نص ما في ثقافة ما عبر مجمل تاريخها.

[1] Pierre Brunel : Mytocritique، Presses Universitaires de France.1992 . P 56.

[2] د/ حمد ديب شعبو. في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص24.

من هنا حاولت القراءة مساءلة النقد العربي الحديث حول قضيتين هما "الإلتزام" و"الأسطورة" من خلال مسارين أومحورين أولهما نظري يناقش مسلمات ذلك الخطاب النقدي، وثانيهما تطبيقي عبر قراءة النصوص [1]

إن هذا الترابط بين ما هو رمزي وأسطوري وأدبي يقودنا إلى الحديث عن أدب معاصر يصبو إلى الغموض والضبابية عن طريق الرمز المتولد من الأسطورة على الغالب الأعم، وهذا يؤكد العلاقة المتينة والوطيدة بين كل من الأدب والأسطورة، فالأدب <<موقف اجتماعي للفنان ضد القهر يمكنه من خلق نماذج إنسانية ناجحة، هذه النماذج هي سلاح يشهره هذا الفن العظيم (الأدب) حيث يثبت مكان الإنسان، ويؤكد حضوره في مواجهة القوى القاهرة، كما يؤكد احتجاج الإنسان على القهر ورفضه>>[2] أما الأسطورة فهي سجل للفكر البدائي الساذج ووصف لمواقف الإنسان وصراعاته أثناء دروجه ورقيه في هذا الزمن إلى يومنا؛ أنها وصف للحياة بكل متناقضاتها، وموقف من الحياة بكل متناقضاتها، وصراع مع الحياة بكل متناقضاتها بل هي صنع للحياة وتناقضاتها.

وحينما لم يستطع المبدع أن يغير من معالم هذه الحياة شيئا، ولا أن يقدم البديل فإنه لجأ إلى الأسطورة كموقف من الحياة <<فمن المؤكد أن الشاعر أوالأديب وصانع الأسطورة يبدو كل منهما يحيا في نفس العالم، فكلاهما ينطوي على نفس القوة الاساسية ، وهي قوة التشخيص، وكلاهما لم يكن قادرا على تأمل أي موضوع دون أن يمنحه حياة داخلية وشكلا انسانيا>>[3]

[1] مساء زهدي الخواجا. تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدرشاكر السياب ، النادي الادبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء. ط1، 2009، ص195.

[2] د/ عبد المنعم تليمة . مقدمة في نظرية الأدب. ص80.

[3] اوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، 1972، ص248.

وجملة القول إن انفتاح عوالم الأدب على عوالم الأسطورة أعطانا نصوصا غاية في الإبداع والجمال والفنية ،وولد فيها قوة لا تضاهى برموزها ومواضيعها ،وأدى ذلك إلى تطوير الأدب وتحقيق غايات متعددة فيه، إذ <<يطمح فيها المبدع إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة، وإلى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، وفض قوانين القهر والصراع وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضارية راهنة مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشعرية حية، توثر في الملتقى فتخرجه من قهر قناعته إلى تأمل جديد، يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل.>>[1]

وفي حين تبقى العلاقات متداخلة بين اللغة والعقل وبين المعنى والمنطق والرمز، بدأت تتضح لنا جوانب العلاقة بين الأسطورة والأدب.

1ـ 3 .الأسطورة والنقد:

ساهمت الأسطورة في تقديم رؤية شاعرية للنص الإبداعي وأسهمت في توسيع أفقه وانفتاحه على عوالم من الدهشة والغرابة، حتى أصبح النص تجربة إنسانية معقدة وغنية قابلة للطرح والتناول من زوايا مختلفة تختلف باختلاف الأدوات الإجرائية التي يتبعها قارئ النص. ومن هنا نشأت علاقة ما بين الأسطورة والنقد <<فمنذ أن بدأ الأدباء الغربيون في استلهام أساطير العالم القديم أصبح النقد هو الآخر مقيدا بسحرها حتى قال بعضهم: الأسطورة هي الإصطلاح المفضل في النقد الحديث وهي تشير إلى وتحوم على حقل من المعاني يشترك فيه الديانة والفلكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة>>[2]

[1] عبدالرص علي: الأسطورة في شعر السياب ، ص25.

[2] عبدالرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، ص21.

وقد أسلفنا سابقا أن النقد الحديث حاول مساءلة النص الإبداعي من خلال قضيتين هما: الالتزام والأسطورة أومن خلال مسارين هما: مسلمات الخطاب الأدبي وثانيهما: شرح النص وتقييمه والوقوف عند أسئلة القارئ وكل ذلك هو محاولة <<للدخول عبر تلك الفجوة بين النقد والنص، وبين النص والأسطورة بهدف تبين هل نفذ النقد إلى خبايا النص أم مارس عليه نوعا من الحجب فيما هو يدعي الكشف عن شعريته؟ إضافة إلى تبين اللحظات التي امتثل إليها النص الشعري للنقد وتلك التي يرفض فيها عملية الاحتواء وأثر ذلك على النص الشعري في الحالتين>>[1]

وقد انطلق النقد في مسألة التعامل مع الأسطورة من نقطة توصيل معنى ما إلى القارئ بكلمة أخرى. إشكالية التأويل المرتبطة بالنص الأدبي/ الأسطوري إذ أن المتلقي المعاصر أصبح يواجه إشكالات في التأويل لا سيما مع النصوص ذات الإيحاء والعمق والإبهام والرمز، ومن أكثر النصوص كثافة بالرموز واحتشادها النص الموظف للأسطورة <<يضيق الفضاء النصي الذي يضيئه كل رمز من الرموز، ويطف إشعاع الرمز لانتهاء فاعليته بسبب إشعاع الرمز المجاور له فلا يكاد الرمز يأخذ بعض مداه في النص حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفئ إضاءته وينتهي دوره والأمر يعنيه فيما يخص المتلقي>> [2]، إذ لا يكاد المتلقي ينتهي من استقبال الرمز الأول وتوظيفه ضمن سياق التلقي حتى يفاجأ بالرمز الآخر يطل بوجهه من ثنايا النص فيغتال فرصة استيعاب الرمز الأول لأن المجال قد ضيق عليه فتأتي القراءة انطلاقا من علاقتها مع المتلقي عبر استدعاء ماضيها من أساطير متلاحقة، ثم توقف دلالة كل منها إثر استدعاء أسطورة جديدة ورموز جديد مما يشغل المتلقي عن الرمز الأول ويشغله عن متابعة دلالته أودوره في النص.

[1] ميساء زهدي الخواجا. تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة، ص195.

[2] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2001، ص72-73.

من هنا كانت الأسطورة مرتبطة تماما بالغموض، وكان حشد الرموز والأساطير في النص الأدبي إحدى إشكاليات التأويل في النقد وفي هذا الإطار فقد حاصر النقد الأسطورة حصارا جعلها لا تلامس النص الأدبي إلا في إطار مسلمتين هما أنه :لا خيار للشعر- والأدب عامة- في عصرنا الحاضر غير الاحتماء بالأسطورة حيث كان فعل الإلتجاء إلى الأساطير هروبا للأدب ولحفظه من الضياع ،أما المسلمة الثانية فهي أنه لا معاصرة في الأدب دون أسطورة.

وقد رأى عدد من الدارسين بأن النقد حين تبنى العلاقة تبنى الأسطورة والأدب وخاض مغامرة التأويل <<تغاضى عن عدد من الأسئلة المتعلقة بعلاقة الشعر بالأسطورة، كما وقع في عدد من المغالطات أهمها حجب المسافة بين "الأسطورة" و"الأسطوري" حيث الأسطوري واقع في الأسطورة، ومفارق لها إذ لا يعتمد على استدعاء أسطورة معينة، لهذا قد يحضر في الأجناس الأدبية جميعها، حيث يبني النص أسطورته الخاصة أما المغالطة الثانية فهي ترجع إلى مسألة العلاقة بين الأدب والوجود اليومي، حيث تم وضع الوجود اليومي مقابل عالم الأساطير وأن لجوء المبدع إلى الأساطير هو لجوء واحتماء من ذلك الوجود اليومي>>[1] لذا ينبغي على النقاد تجاوز فكرة اعتبار الأسطورة مجرد وعاء يتم استدعاؤه وتوظيفه ليملأ معنى ما أوفكرة ما ،وتبني فكرة أكثر حركية وإيجابية، لا تبخس الأسطورة حقها كإشعاع فكري ولا تعتبر الأدب هروبا ولجوءا واحتماء، وهي أن الأسطورة تمنح النص أبعادا جديدة من الرموز والأفكار والدلالات بل وحتى من الألفاظ، هذه كلها تفي بحاجات الأدب الحديث، وبمتطلبات لحظته التاريخية التي تقتفي أثر الأسطورة في لحظتها التاريخية أيضا.

ومن أشهر النقاد الذين اهتموا بدراسة الأسطورة ضمن إطار الأدب "نثروب فراي" (Nothrop Frye)حيث يرى أن <<الأدب هو الإطار العام للعمل الأدبي

[1] المرجع السابق، ص196.

كذلك مثله الأسطوري هو الإطار العام لكل أسطورة، وأن الأساطير هي البناء الأساسي في الأدب فلا بد على الناقد أن يبحث عن الإطار العام الأسطوري>>[1]

ولا يمكن أن نهمل دراسات فرويد وكارل غوستاف يونغ اللذين جعلا من الأسطورة خاصية من خصائص اللاوعي حيث تفضي دراسات فرويد النفسية إلى أن الإنسان البدائي ما زال كامنا في كل منا ،وأن مواطن القرن العشرين الذي يذهب طائعا إلى عمله في سيارته كل صباح ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسات تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ثم يهيء نفسه للنوم .... يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية لأسطورة قديمة [2] ثم يأتي كارل غوستاف يونغ ليدخل الأسطورة ضمن مَورثات البشرتتناقلها جيلا عن جيل كترسبات في اللاوعي، ثم تطفو في تصرفاتهم وأفعالهم ودياناتهم وإبداعاتهم فتصبح الأسطورة هي "النموذج الأصلي" لفكر البشر أجمعين على اختلاف مجتمعاتهم واختلاف أساطير كل مجتمع على حدى.

أما الماركسيون فيذهبون إلى أن الأساطير قد نشأت في مراحل التاريخ الأولى وكانت في صورها الخيالية محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع، <<فالأسطورة هي انعكاس لآراء ومواقف الإنسان الأخلاقية والجمالية للواقع والأساطير كما يعبر عنها كارل ماركس: هي التقديم الفني للاشعور للطبيعة>>[3]

أما اتباع الإتجاه الرمزي فقد اعتبروا أن <<الإنسان يمتلك الجهاز الرمزي، ولما خرج الإنسان من العالم المادي دخل العالم الرمزي ، فاللغة والأسطورة والدين والفن ما هي سوى أجزاء من عالمه الرمزي ومنه يمكننا اعتبار الإنسان حيوان رامز لأن الطاقة الرمزية هي التي تفسح له الطريق للحضارة، وفي هذا ما يعارض قول أرسطو

[1] جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد. التجربة والمآل، ص37.

[2] محي الدين صبحي: النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب. ليبيا ط1، 1988، ص103.

[3] يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ص44.

بأن الإنسان حيوان اجتماعي لأننا نجد عند النمل والنحل نظاما اجتماعيا معقدا وأما ما يميز النظام الاجتماعي للإنسان فهو اللغة والأسطورة والفن والدين>>[1]

أما رواد الاتجاه الأنثروبولوجي أكثر الاتجاهات ارتباطا وتقديسا للأسطورة، فإنهم يذهبون إلى عدم تناقض العقلية البدائية والعقلية المتحضرة لأن صور الفكر وقواعد الاستدلال هي ذاتها، حقيقة أن النتائج التي توصلت إليها العقلية البدائية تختلف عنها المتحضرة، ولكن <<هذا لم يكن ناتجا عن اضطراب المنطق عند البدائي بل بسبب المنطلقات الخاطئة التي انطلق منها>>[2]

أما علماء المدرسة التطورية وعلى رأسهم السير جيمس فريزر فيرون أن الناس باستطاعتهم التأثير في كل ما يحيط بهم وهذا من خلال فترة من فترات التطور الزمني، أي التأثير في الكائنات أوالمظاهر الطبيعية وذلك عن طريق السحر، لكنهم كانوا يمارسون الرقى والتعاويذ وفي اعتقادهم أنها تمنع عنهم المصائب، وهذا ما سماه بالمرحلة السحرية، ثم تأتي المرحلة الدينية فإلى هنا تأكد الإنسان أن هذه الظواهر يتحكم فيها كائن إلهي، أما المرحلة الثالثة هي المرحلة العلمية وهنا يربط فريزر بين السحر والعلم على أن العلم والسحر يؤمن بقوانين ثابتة لا تتغير وهو يظن السحر كالعلم لكنه زائف لأنه لا يجيد تطبيق عمليات العقل [3]

ومن نتاج كل ما سبق ظهر جليا اهتمام النقد بالأسطورة واعتبارها ضرورة لحداثة الأدب وعصرنته، بل أصبحت ضرورة فنية للإبداع على مختلف مستوياته وظهر إلى الوجود منهج نقدي هدفه تقصي الأسطورة في الأدب، وهو المنهج النقدي الأسطوري، وقدتطرقنا إليه في فصل سابق.

---

[1] المرجع نفسه، ص41.

[2] المرجع السابق،ص13.

[3] المرجع نفسه، (بتصرف)ص15. 16 .

2 ـ الأسطورة الأدبية :

تحتل الأسطورة حيزاً مهماً من تراث الإنسانية ومجتمعاتها كافة، ولا يخلو مجتمع أوحضارة من أساطير ترتبط بتراثهما جنباً إلى جنب مع الأشكال الأدبية والفنية الأولى التي تميز ثقافة ذلك المجتمع كالحكايا والخرافات وقصص التراث والسير الشعبية والموضوعات الفنية المختلفة. ولما كانت موضوعات الأساطير وشخصياتها وأساليب روايتها كثيرة ومتنوعة فمن الصعب إعطاء حكم عام عن طبيعتها. وتدل تفاصيل الأساطير عامة على الكيفية التي يصور فيها شعب ما ثقافته وحضارته. وتأتي دراسة الأساطير على هذا النحو في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد دراسة اللغة والفنون والفلسفة والعلوم عند الشعوب.

كما تعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدىً للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان، وعلى الرغم من أنّ تلك المغامرات كانت جدّية الطابع، فإنّها لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيع القول إنّها أنتجتْ نفسها متضمّنة خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين،[1] ونستطيع أن نلمس هذه الخصائص في نتاج الأدباء اللذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها .

ويبدو أنّ الأسطورة كانت المعين الأوّل للأدب عند كلّ الأمم السابقة، وبذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة ثم صدورهما من مصدر واحد وهو المتخيّل. ولعلّ انجذاب الأديب نحو استثمار الأسطورة في نصّه الإبداعي يُعزى إلى ما تتمتّع به من بناء فني راقٍ، وحكاية ساحرة، واشتمالها على عناصر التشويق فضلاً عن

[1] . فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى ، ص 16

البعد الإنساني الواضح في مضمونها[1]. فضلاً عن أنّها في الغالب مألوفة عند القاريء مما يسهم في زيادة فاعلية التلقي .ويختلف الفلاسفة، من جهة، والعلماء المعنيون بالتراث الشعبي، من جهة ثانية، في نظرتهم إلى عالم الأساطير. فالفلاسفة يؤكدون أن الأسطورة عامل مشترك في الفكر الإنساني، في حين يؤكد علماء التراث والاجتماع أن الأساطير تتنوع وتختلف من مجتمع إلى آخر. وبين الطرفين بون كبير ومجال واسع لمختلف التفسيرات. وقد بذلت جهود كثيرة لسبر أغوار المعاني الخفية التي تنطوي عليها الأساطير والغاية منها ومدى تأثيرها في المجتمعات، و«ما تزال الأساطير دعامة فكرية يستند إليها الدارسون عند بحثهم في شتى فروع المعرفة. وثمة باحثون كثر يرون أن الأسطورة تحكي تاريخاً مقدساً، أوأنها ظاهرة لا يمكن تفسيرها من دون ربط بمقولة الدين، أي لا يمكن تفسيرها حرفياً أواجتماعياً أونفسياً أواقتصادياً فقط. ويقود هذا الاتجاه إلى التفريق الكامل بين الأسطورة وغيرها من الأنواع الأدبية التراثية والنصوص غير المقدسة. ويميل آخرون إلى التعامل مع الأسطورة على أساس النظرة العامة إلى الإنسان التي قد تكون بيولوجية أونفسية أوغير ذلك. وهذا ما يضع الأسطورة في مرتبة واحدة مع الحكايا والقصص والروايات وغيرها.» [2] ومهما تكن النظرة التي يختارها المرء لرسم الأسطورة فإنه قد يفيد من الموازنة بينها وبين غيرها من أنواع التراث غير المكتوب.

ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب منه، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة. ومردّ قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب

[1] . أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة،ص 196-197.

[2] . عماد الخطيب: الأسطورة معياراً نقدياً في دراسة النقد العربي العربي الحديث، ،دار جهينة،عمان،2006، ط1 ،ص43.

للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السّلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطربة أوبفزع أمام عالم الإنسان[1]

كما تعتبر الأسطورة فن بلاغي وأدبي شعبوي يجمع بين مواصفات الإلقاء والتداول ، محكمة المنهج والطرح تحتوي على جانبين للشرح جانب شكلي يتشكل فيه الترتيب الزمني الذي وقعت فيه الأحداث ثم جانب موضوعي تتضح فيه عناصر القصة السردية ،تعرفها الدكتورة نبيلة إبراهيم بانها « مجرد خبر أو مجموعة من الأخبار تتصل بتجارب روحية ونفسية عاشها الناس وتواتروا عليها محتفظين بها في ذاكرتهم » [2]،انطلاقا من عنصر الاخبار وهو مايؤكد البعد الاعلامي في الاساطير المروية الشفوية.

وترتكز الاسطورة على عنصر المحاكاة بين الإنسان وخياله في بناء أوهام أو حقائق بعيدة كما يرتبط مفهوم الأسطورة بالأخبار المروية لقصص مرت في خيال السابقين وقد تتشكل في عقول المبدعين والرواة بينما لاحظنا في وقتنا الحالي أن الأسطورة أصبحت تعني سردا لوقائع قديمة. رأى كلود ليفي شتراوس ان قيمة الأسطورة لاتظهر في أسلوب صياغتها ، ولانمط سردها ، ولافي تركيبها النحوي ، بل في التاريخ الذي ترويه ويعتبرها حكاية تقليدية ، تلعب فيها الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية،وهونفس الرأي الذي تناولته الموسوعة العربية العالمية التي تعتبرها حكاية تقليدية تروي أحداثا خارقة للعـــادة ،[3] ولا يختلف معه كيملار في أن الأسطورة : أحاديث مصورة لأحداث تاريخية حقيقية واقعية بينما يخالفه كوملان بأن الأساطير هي في الحقيقة مجموعة من الأكاذيب ولكنها أكاذيب

[1] ـ صبحي حديدي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، الكرمل، ع41/40، رام الله، 1991، ص 86.

[2] ـ نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 56 .

[3] ـ ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ط1 ،ص 5.

كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس.[1]

الأسطورة إجمالا، ليست واقعا مستقلا ، لكنها تتطور مع الظروف التاريخية وأحيانا تحافظ على شهادات لحالات منسية لكنها دائمة السفر والترحال ،وأنها بلون الحضارة القديمة تأخذ من تراثها وتراث الشعوب المجاورة ، وقد مرت الأسطورة بعدة مراحل نجملها في الشكل التالي:

– 1 ـ مرحلة العصر الأول : تمتد مرحلة العصر الاول من القرن الثالث قبل الميلاد نقلت في هذه المرحلة حكايات الإغريق والهنود ذات الأبعاد الدينية والروحية الفيتشية .[*]

-2 ـ مرحلة العصر الثاني : تمتد من القرن الثالث عشر بعد الحروب الصليبية وكل الحكايات التي حكيت وتناقلها كثير من الباحثين ، أهمها بحوث "الإخوة غريم" اللذان جمعا كل الحكايات الخرافية ، على روايتها الأصلية ثم أضاف الأخ الثاني "وليم" حبكة لغوية لتهذيبها لأنها نقلت في بدايتها بأخطائها اللغوية . ونعني بتطور الأسطورة هو وصول مغزاها سالما من أي تحوير، لأن الصفة الغالبة على الأسطورة هو الحكاية الغريبة ذات الإرتباط المتشعب بالخيال الواسع أوالسحر ، فلا يوجد تطور لهذا المغزى من الآخر، بل التطور حدث في أساليب نقلها من الادباء والشعراء ، فقد ظهرت في الشرق مجموعات قصصية أسطورية ، عرفت بملتقى التيارات لمختلف الحكايات

[1] ـ المرجع نفسه ، ص 8 ،9 .

[*] ـ الفيتيشية: هي أصل الأديان، وهي أيضا أصل الفلسفة اللاهوتية، وهي فلسفة تتأسس في جوهرها على الفيتيشية الخالصة، التي تؤله تلقائيا كل جسم وكل ظاهرة من شأنها أن تؤثر في الإنسان في بداية حياته ، ولقد ميز أوغوست كونت بين الفيتيشية البدائية والفيتيشية الميتافيزيقية، والفرق في اعتقاد أوغست كونت بين الفيتيشية الميتافيزيقية والفيتيشية الأصلية تكمن في أن هذه الأخيرة ترتبط بموضوعات حسية، فيما ترتبط الأولى بموضوعات مجردة ومفارقة للمادة ،وربما يكون هذا التصور للفيتشية هنا قريبا من النزعة الإحيائية التي لازالت تطبع بعض الديانات التي تؤله كل الأشياء معتقدة أن بها أرواحا وحياة خاصة بها . ينظر :أ/ محمد أوبلوهو ، الفيتيشية عندكونت ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ، لبنان ، العدد الثاني ، مارس 2014 ص 95

للشاعرالكشميري "اومااديو" وفي الغرب ظهرت مجموعات الأناشيد الدينية التي هي في الحقيقة نسخ مذهبة من الأساطير المذهبة التي شهدها القرن الثالث قبل المسيح ، وفي القرن الثالث عشر ، ظهرت بإيطاليا مجموعة "دي كاميرون" للشاعر "بوكاتشيو" ومجموعة "13 ليلة ممتعة" لـ" إستراباورلا "ثم مجموعات "الأخوين غريم" بفرنسا و"حكايات أمي الإوزة" ل "شارل بيرو" وبألمانيا حكايات "الذئب والنعاج السبعة" وعند العرب حكايات "ألف ليلة وليلة"، و"كليلة ودمنة" لإبن المقفع[1].

لقد أصبح واضحا إن كل بقعة في العالم تمتلك رصيدا خرافيا من قصص خيالي حاول الادباء دراسة مناهجها للإجابة على سؤال كيف حافضت على تواجدها رغم البعد الخرافي بين الحضارات ،لا شك أن في ذلك سرلا طالما حاول الباحثون الإجابة عليه، وبما أن الأسطورة ليست اختراقاً للمألوف فحسب، بل هي بناء أيضاً، بمعنى أنها شكلٌ أدبيّ له سماته المميّزة من الأنواع الأدبية الأخرى، فالسمة التي تمنح النصّ الأدبي خاصية "الأسطرة" فيه لا تتحدّد بما هو حكائي مفارق للواقع، وإلا فإنّ ما يُعرَف بـ"رواية الخيال العلمي" التي تصوغ عوالم مجاوزة للواقع يمكن عدّها من وجهة النظر تلك أسطورة من نوع ما. إنّ هذا النوع، بل هذا الشكل من أشكال الكتابة التي تتماهى والجنس الروائي من جهة، والخيال العلمي من جهة ثانية، لا يتّصل بمفهوم الأسطورة سوى كونه ينجز واقعاً مغايراً للواقع المألوف، ممّا لا يكفي وحده لعدّه تشكيلاً أسطوريّاً.

والصياغة الأسطوريّة للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك

[1] . سيد محمود القمني ، الاسطورة والتراث ، المركز المصري لبحوث الحضارة ، القاهرة ، ط 3 ، 1999 . ، ص 53 .

الواقع الذي تعاينه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك.

ولأن الأسطورة هي المغامرة الإبداعية الأولى للمخيّلة البشرية،ما لبثت هذه المخيّلة أن ابتكرت مغامرات جديدة، عبّر كلّ منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملّك واقعه تملّكاً معرفياً وجمالياً من جهة ثانية. وإذا كانت تلك المغامرات أشكالاً تعبيرية اتّسمت بالجدّة تماماً، فإنّها، في الوقت نفسه، لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، إذ تضمّنت في داخلها الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريّين، كما جاءت استكمالاً لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود. ويمكن صوغ تلك المغامرات في نسقين إبداعيين أساسيين: ينتمي الأول إلى حقل الأدب، كالشعر، والملحمة، والمسرحية، والرواية،.. ويرتبط الثاني بما هو شفاهي أوجمعيّ، كالحكاية الشعبية، والخرافية، والبطولية، والطوطمية، والخوارق،[1]. وفي ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً حقيقياً عمّا سعت الأسطورة إلى تحقيقه، ألا وهو «أن يعرف الإنسان مكانه الحقيقي في الوجود، وأن يعرف دوره الفعّال في هذا المكان»[2] ،ونستطيع أن نصوغ المغامرات الإبداعية المجاورة أوالمتداخلة والمتأثرة بالأسطورة في نسقين إبداعيين أساسيين :

الأوّل: ينتمي إلى حقل الأجناس الأدبية: كالشعر، والملحمة، والمسرحية، والرواية .

الثاني: ينتمي إلى كلّ ما هو شفاهي أوجمعي كالحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والخوارق .

ومنه ، ترتبط الأسطورة ارتباطاً وثيقاً بالأدب ،«فكلمة Mythos الإنكليزية، ومثيلاتها في اللغات اللاتينية، مشتقة من الأصل اليوناني Muthos وتعني

[1] . د /نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص 15 .

[2] . فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، ص15

قصة أوحكاية. وكان الفيلسوف أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia، وعنى به فنّ رواية القصص، وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير»[1].

وتتجلّى العلاقة بين الأسطورة والأدب على نحوٍ أشدّ وضوحاً من خلال الأنواع الأدبية التي يمكن عدّها حلقات متصلة في سلسلة النشاط الإبداعي للفكر البشري، ولاسيّما "الشعر" الذي يُمثّل الحاضن الأدبي الأول للأسطورة، والذي فيه، وعبره، تمّت صياغتها، وبفضلها اكتسب نفحة الحكمة[2]. إذ يشترك الاثنان في استعمالهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح، ومن خلال عودة الشعر الدائمة إلى «المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي»[3].

كما تتداخل الأسطورة مع أشكال حكائية أخرى عدّة فالحكاية الشعبية« حطام أساطير أوبقاياها أوأشلاؤها المتأخرة، وتحتفظ بالكثير من خصائصها » [4]، والحكاية الخرافية التي فيها « موروثات باقية من الأساطير » [5]، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية ذات مظاهر الأسطوريّة حتما .

وما تعنينا الإشارة إليه، في هذا المجال، هو أنّ ثمّة صلات تقيمها تلك الأشكال الحكائية مع الأسطورة، وأنّ من أكثر تلك الصلات بروزاً هو أنها تشترك جميعاً في كونها حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنها نتاج لمخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيراً في كونها تشكّل، معاً، مصدراً من مصادر الإبداع الإنساني .

إن العلاقة النشوئية الجدلية هي الرابط الأساسي بين الأسطورة والأدب، فالأدب والأسطورة يتداخلان، وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفّظ في لعبة الدخول إلى

---

[1] . فراس السواح، الدين والأسطورة كنظامين مستقلّين ومتقاطعين. مجلة "الموقف الأدبي" العدد: 264، 1993. ص (32).

[2] . بيار غريمال،.الميثولوجيا اليونانية. ترجمة: هنري زغيب. دار عويدات، بيروت 1982 ط1. ص 10.

[3] . د. أنس داوود،. الأسطورة في الشعر العربي الحديث. ص11.

[4] . شوقي عبد الحكيم،. الحكاية الشعبية العربية. دار ابن خلدون، بيروت 1980 ط1.ص8.

[5] . د. أحمد كمال زكي،. الأساطير، دراسة حضارية مقارنة. ص 40 .

دائرة المقدس أوالخروج منها، فأسطورة ما قد تكون في دائرة المقدس في كتاب ما، وفي دائرة اللامقدس في كتاب آخر، وبذا تهبط إلى مستوى القصة غير المقدّسة، وتدخل في حيّز الأدب[1]

فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعية أوانصياع لأعرافه المادية ونستطيع أن ندرك تلك العلاقة بين الأدب والأسطورة عبر مطالعة الأنواع الأدبية التي هي حقيقة حلقات متصلة في سلسلةالإبداع البشري.

والجدير بالذكر أنّ هذه الأنواع الأدبية التي تحاكي الأسطورة أوتلتبس بها حدّدتها وجهات نظر علمية غربية، وقد تخلو منها أومن بعضها أنواع التراث الأخرى عند الشعوب المختلفة، سواء أكانت تلك الشعوب بدائية أم متقدّمة في مدارج الحضارة . ولا يوجد مجتمع يخلو من الأساطير، إذ تسود هذه المجتمعات عناصر أسطورية مستعارة من موروثات أعيد إحياؤها أومن مصادر أخرى. وهي تنفي الرمزية الكونية التي طبعت بطابعها التراث القديم كله، وتختلف توجهاتها الثقافية حيال العالم والكون. وتوفر المادة المناسبةَ للنهوض بأدب جديد يشبه الأساطير تحت غطاء ما يسمى بـ"الأسطورة الأدبية " التي حظيت باهتمام الكثير من الدارسين وكونها « تنظيمات رمزية تثير مشاعر البشر جميعا أوالبعض منهم على الأقل »[2] ، وبما أن الأسطورة موجودة في كل أنحاء العالم ، إذ لا يخلو مجتمع منها ، وتشترك شعوب ومجتمعات

[1] . محمّد الجنيدي: الأسطورة، مجلة المعرفة، ،وزارة الثقافة، دمشق، السنة 34، ع380، 1995، ص 98

[2] . philippe selier . Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?paris ;1984 p 118

كثيرة في وضعها وتناقلها عبر الأزمان والأجيال ، فإن الأدب هو الحافظ الأول للأساطير التي وصلتنا اليوم ، فمن خلال تعامل الأدب مع الأسطورة وتداخله معها باحتضانها وتحويرها ، نتج صنف جديد ما بين الأسطورة والأدب هو الأسطورة الأدبية التي أصبحت تعرف على أنها المواضيع الأدبية التي تحمل سمات أسطورية ، ويؤكد "بيار برونال " شرعية هذا الصنف الجديد ، من خلا ل تأكيده على الارتباط الوثيق بين الأسطورة والأدب رغم الاختلافات الكثيرة بينهما ، فهو « يعد الأسطورة كل ما حوله الأدب إلى أساطير » [1].

ولا تكتسب الأسطورة الأدبية صفتها إلا إذا أصبحت رائجة عبر الزمان والمكان ، وحظيت بانبهار المتلقين ،و فقدت علاقتها بالمعتقد والعبادة ، فتنتقل بذلك الأسطورة من صفتها الأولى إلى صورتها الثانية أي « نزع الاسطورة عما هو مقدس وإفراغها من محتواها الديني ، لتصبح مجرد حكاية تقرأ أوتحكى على مسامع الناس ((Démythisationفيصبح بروميثيوس رمزا للتحدي ورفض الظلم ، وتصبح بلقيس رمزا للعروبة ، وتكون شهرزاد رمزا للتضحية من أجل انقاذ جنسها من بطش الرجل ».[2]

لكن لا يخلو مصطلح "أسطورة أدبية " من تناقض ، إذ تدل كلمة " أسطورة " على حكاية يقينية تفسر ظهور الأشياء ،و هي بالنسبة إلى الذاكرة الجماعية يقين مطلق وحكاية مقدسة ، بينما "الأدب" لا يتصف بأية قداسة ، ولا يمثل يقينا جماعيا ، بل هو إبداع فردي .وأمام هذه الجدلية ظهر إلى الساحة الأدبية مصطلح آخر ـ غير الأسطورة الأدبية ـ يجمع الاسطورة بالأدبب وهو " الأسطورة المؤدبة" (Mythe litterarisé) التي هي «أسطورة مقدسة تدنست وفقدت صفة القداسة لما تحولت إلى الأدب .و يكمن الفرق بينهما في أن الاسطورة المؤدبة تعتمد على نص غير

[1] . Mercea eliade . aspects du mythe. D.M.L ;p 12

[2] . نجوى منصوري ، الموروث السردي في الرواية الجزائرية "روايات الطاهر وطار /وواسيني الاعرج أنموذجا" مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر ، باتنة 2012/2011 ، ص 54

أدبي ، نص قديم من انتاج جماعي شفوي ذي طابع أسطوري تأسيسي ، أما الاسطورة الأدبية فتنطلق من إبداع أدبي فكري له جذور أسطورية تغذيه وتمنحه نوعا من الهالة الأسطورية ، مما يسمح له بتوظيفات أوتحويرات جديدة مثل أوديب أوبروميثيوس ، أويكون ابداعا حديثا مثل دون جوان أوكيليوباترا ... »[1]لكن تشترك الاسطورة الادبية مع الاسطورة المؤدبة في الطبيعة الأدبية ، فكلاهما حكاية تنبع من نص أسطوري تأسيسي قديم ، أونص أدبي بملامح أسطورية ، ويبقى مصطلح "الأسطورة الأدبية" (Le mythe littéraire) هو المهيمن في الدراسات الأدبية الحديثة .

2 - 2 - منابع الأسطورة الأدبية :

تختلف منابع الأسطورة الأدبية ، ومشاربها ، إذ تضمنت هذه الأخيرة - في داخلها الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريّين، كما جاءت استكمالاً لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود. وما لبثت هذه المخيّلة البشرية أن ابتكرت مغامرات جديدة، ترفل في عوالم أسطورية، عبّرت عن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملّك واقعه تملّكاً معرفياً وجمالياً من جهة ، وعن رسوخ الفكر الأسطوري في أذهان البشرية منذ الأزل.و قد حاولنا تحديد منابع الأسطورة الأدبية فيما يلي :

2 -2 - 1 / – الأسطورة الصرفة :

الأسطورة حكاية مقدسة ، انبثقت عن الشعائر الأولى وقد منحها هذا سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم في زمانها ومن خلال المنظور الديني الذي تنتمي إليه وتثبت معتقدات تلك المنظومة وسطوتها على الاعتقاد والسلوك العام ، وهي أبداع

[1]. André Siganos، le minotaure et son mythe ، PUF paris ، p 32

مارسته الجماعة ، وليس من وضع شخص معين فهي ثمرة ممارسة وتأملات وخيالات مسيطرة على جماعة محددة ،كما أنها ذات صيغة حضارية متغيرة ، يمكن إن تتعرض للتطور والتغير فينتج منها صيغة جديدة أوصيغتان ، كما يمكن إن تتعد طرائق روايتها ؛ولكن هذه المستويات تجري جميعا بقوة عصرها وليس العصور التالية .

والأسطورة من حيث الشكل ،هي قصة قد تكون شديدة التركيز وكأنها موعظة أوممتدة كأنها حكاية أوتاريخ لكنها في كل الأحوال تصدر عن اعتقاد ديني يصور قصة تخضع لقواعد السرد القصصي من حبكة وشخصيات وحركة في الزمن وطابعها صوري والرمزية منها واضحة . ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب منه، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة. ومردّ قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السّلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطربة أوبفزع أمام عالم الإنسان[1]

وفي ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً حقيقياً عمّا سعت الأسطورة إلى تحقيقه، ألا وهو «أن يعرف الإنسان مكانه الحقيقي في الوجود، وأن يعرف دوره الفعّال في هذا المكان»[2]، وتكون الأسطورة الإثنودينية التأسيسية الأرضية التي قام عليها هذا الأدب، لكن بكتابات مختلفة ، وروايات متعددة ، وهذا يقودنا إلى ما قلنا سابقا عن الأسطورة المؤدبة ، حيث تحافظ الأسطورة الأصلية ذات اليقين المطلق والحكاية المقدسة على رمزيتها ودلالتها الأصلية مهما تعددت النصوص الأدبية التي وظفتها ،أو استثمرتها -بقول أصح- مثل أسطورة أوديب ، أوبيجماليون ، أوبروميثيوس ..، وبذلك تفقد الأسطورة صفة القداسة بتحولها إلى أدب

[1]. صبحي حديدي: نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، مجلة الكرمل، ع41/40، رام الله، 1991، ص 86

[2]. فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، ص 15

2 -2 - 2 / ـ الأسطورة التي منبعها التاريخ :

يقر بعض الدارسين أن التاريخ أكثرُه أسطورة، وأقلّه حقيقة .أعني بهذا تاريخ البشرية ككل بحضاراتها المتعاقبة منذ بدأ الانسان يعي ويدرك، وعلى مر الأزمنة تقدّست بعض الأساطير ودخلت الى قلوب بعض الأديان والعقائد وصارت من صلبها ، حتى بات الايمان بها هو المقوم الحقيقي لإيمان الشخص المنتمي لتلك العقيدة وذلك الدين. وبسبب هذه الأساطير المنسوجة من الخيال والتي كانت البشرية في حاجة ماسة اليها في أزمنة شديدة البعد عن يومنا هذا قامت حروب واحتلت مدن ومات بشر كثيرون، وذلك لأن هذه الأساطير تحصنت بالقدسية التي يموت المؤمنون من أجلها عن طيب خاطر .

لقد ابتدأت الكتابة التاريخية كجنس مستقل عن الأسطورة، عندما لم يعد الإنسان القديم يرى في الأحداث الماضية، أوالأحداث الحاضرة، تدخلاً ماورائياً من أي نوع. عندئذٍ بدأ التاريخ يتجرد من قدسيَّته، وأخذ الإنسان يبحث في الأسباب والنتائج من خلال روابطها وصلاتها الدنيوية الواقعية، وولد علم التاريخ الذي حلَّ محل الأسطورة في صنع الذاكرة الجمعية، وقاد إلى تعريف الإنسان بدوره الأساسي في صنع نفسه، وبأهمية نشاطه الخلاق على حركة التاريخ. ورغم أن هذه القفزة جاءت نتيجةً من نتائج صراع الفلسفة مع الأسطورة في الثقافة الإغريقية، وما نجم عن ذلك من ظهور المؤرخين الإغريق الأوائل.[1]

غير أننا لا ننكر أن هناك حقيقة التاريخ ، وهناك حقيقة الأسطورة ، وكل منهما يقوم بتصوير الواقع وإن اختلفت طبيعة هذا التصوير . فالتاريخ يعتمد الدقة في تحري الحقائق ويربط بينها اعتمادا على المنطق والأدلة. أما الأسطورة فإنها تطلق العنان للخيال بعد أن تأخذ مادة التاريخ وتنسج منها أقاصيص دون المساس بجوهرها . إن حقائق التاريخ واقعية ، أما الأسطورة فهي تصور الواقع بالألغاز والرموز ، والتاريخ

[1] المرجع نفسه ، ص 29.

هو من عمل العلماء والمختصين بهذا العلم ، بينما الأسطورة هي من مخيلة الشعوب . وبناء على ذلك فإن الأسطورة تخدم الغرض نفسه الذي يخدمه التاريخ .

الأسطورة كما قلنا هي معالجة شعرية خيالية لمادة التاريخ ، وفي الأسطورة تنقلب الأقوام والأمم والقبائل الى شخصيات تحمل أسماؤها وتعكس طبائعها الى رجال ونساء ، الى آلهة ذكور وأناث . أما التاريخ فهو يتحدث عن تحالفات سياسية وأحلاف قبلية أوعن هجرات جماعية ونزاعات وحروب بين الشعوب والأمم في حين تتحول التحالفات في الأسطورة الى صداقات بين أبطالها وتصبح فيها الأحلاف القبلية أعراسا ، والهجرات الجماعية رحلات في المجاهل ، والنزاعات السياسية مخاصمات أوطلاقاً ، والحروب مبارزات ، والأسباب السياسية أوالأقتصادية لهذه النزاعات والحروب قضايا عرض أوشرف أوكرامة .[1]

من هنا يتبين أن الأسطورة تخدم الغرض نفسه الذي يخدمه التاريخ . فهي تمثل محاولة لتصوير الواقع عن طريق ربط الحاضر بماضيه وهي بذلك تختلف إختلافا أساسيا عن القصة العادية التي يختلقها القاصي بما فيها من شخصيات وأحداث ، بقصد التسلية . والأسطورة على عكس القصة لا تختلف أسماء أبطالها بل تأخذها كما هي من مادتها التاريخية وإن كانت هذه الأسماء في الأصل ليست لأفراد من البشر أومن الآلهة ، بل لأرض أومجتمعات وربما لحضارات أومؤسسات من هذا النوع أوذاك . والأهم من ذلك هو أن الأسطورة لا تختلف جغرافيتها ولو فعلت ذلك لزالت عنها صفة الأسطورة فتحولت الى قصة عادية . والأسطورة لا يمكنها أن تخدم غرضها ، وهو الغرض نفسه الذي يخدمه التاريخ إلا إذا كانت جغرافيتها صحيحة كما في التاريخ ، ومن هنا يمكننا أن ننطلق من الحقائق التاريخية الكامنة في الأساطير . ومثال على ذلك "سفر التكوين" وهو مجموعة من الأساطير طرأ عليها تغيير قليل أوكثير على مر

[1] . سيد محمود القمني ، الاسطورة والتراث ، ص 121

الزمن عن طريق الرواية الشفوية من جيل الى جيل ، وذلك إما بإدخال تفاصيل إضافية عليها من قبل القصاصين والرواة ، أوبتغيير بعض من معالمها عن قصد أوعن غير قصد [1]، ولابد من أن هذه الأساطير أختلفت مع الوقت عند بعض الرواة ، فدمجوا عناصر من بعضها بعناصر من البعض الآخر ، وعَرفوا أبطالا من أساطير مختلفة بعضهم ببعض مطلقين عليهم الأسماء ذاتها ، إما بسبب التشابه بين الأسماء في الأصل أولسباب أخرى ، ولا شك في أن هناك تغيّر طرأ على هذه الأساطير عندما جمعت من مصادرها المختلفة آخر الأمر ثم دوّنت وأُضيف إليها ما أُضيف من قبل الجامعين والمحققين .

ومن ذلك نجد أساطير المخلصين والقديسين والأبطال ومؤسسي الحضارات حيث تتناقل بعض المجتمعات أساطير عن شخصيات لم يكن لها يد في خلق العالم، لكنها أكملت بناءه وأحالته إلى وسط ملائم لحياة البشر، أوأنها أبدعت حضارته، أوجلبت إليه الرخاء أومنحته الصحة. وبالتالي تحولت قصص هؤلاء إلى أساطير أدبية تأخذ مادتها الأولى من التاريخ أولا ، ثم تضفي عليه الأسطورة ثانيا، مثل قصص حامورابي مؤسس الحضارة البابلية ، والأميرة عليسة مؤسسة قرطاجة والحكيم كونفوشيوس.

ولا يخفى على أحد تلك الأساطير التي تتحدث عن عبقرية الملوك والحكام في الحضارات التي عرفت نوعاً من الملكية المقدسة، كما هو الحال عند البابليين والآشوريين. وتشير سجلات المعابد عندهم إلى قرابين تقدم لملوكهم، وأناشيد تتحدث عن اتحاد الملك مع الآلهة في «زواج مقدس». وكان ملوك المصريين ينعتون بألقاب إلهية مقدسة، وهي نعوت تدل على ازدواجية منصب الملك الذي هو وسيط بين العالم الإلهي وعالم الإنسان.[2] وقد ظهرت الأساطير التي تتحدث عن تأثير الملوك في مرحلة

[1] . المرجع نفسه ، ص 122 .

[2] . شكري محمّد عيّاد، البطل في الأدب والأساطير. دار أصدقاء الكتاب، القاهرة 1997 . ط3 ،ص 75.

متأخرة من تاريخ البشرية، وهي قريبة جداً من أساطير الأبطال مؤسسي الحضارات التي ذكرناها سابقا. ومن أكثر الأساطير إثارة في هذا المجال قصة الاسكندر الأكبر، ومثل ذلك ما يروى عن تمجيد الأباطرة الرومان الذين ادعوا الألوهية مثل أغسطس ونيرون وكاليغولا . وهناك أساطير كثيرة تراكمت حوادثها حول شخصيات الملوك وأعمالهم حتى صارت أقرب إلى حكايا الجن والخرافات مثل أسطورة سيف بن ذي يزن، أوالملك آشوكا في الهند**، أوالملك آرثر في إنكلترة.، وقصص الشاهنامة للفردوسي، وكذلك القصص التي حكيت عن الامبراطور فريدريك بربروسا ولويس التاسع وشارل الخامس وهارون الرشيد وغيرهم.

أما الاساطير التي تروى عن الزهاد والنساك فأقرب إلى قصص البطولة منها إلى الأساطير، ولكن بعضها يتلبس الصفة الأسطورية بخروجه عن المألوف والزمن. وقد يتخذ بعضها طابعاً عالمياً يصلح لكل زمان ومكان كما هو حال القديس فرانسوا في المسيحية ومار انطونيوس ورابعة العدوية وقصص الأولياء الصالحين وما يحوم حولها من تهويل ومبالغة .

كما يدخل في هذا الباب بعض الحوادث التاريخية التي امتزجت بالمبالغة والخيال ، وامتزجت بعوالم الميتافيزيقيا فتأسطرت، وأشهر مثال على ذلك الإلياذة والأوديسة ، ورحلة بنوهلال، وحكاية جان دارك ،و الزير سالم ، وقصص العشاق مثل

* اشوكا ربما كان اعظم ملك فى تاريخ الهند كان ثالث ملوك اسرة موريا ،كان زعيماً عسكرياً وقد استطاع بعد نهاية غزوات الاسكندر الاكبر ان يستولى على شمالى الهند ويؤسس اول امبراطوريه كبيره فى تاريخ الهند ولا احد يعرف بالضبط متى ولد اشوكا وربما كان قريبا من سنة 300ق.م وقد اعتلى العرش حوالى 273ق.م وقد سار على اسلوب جده فوسع رقعة الارض عن طريق الغزوات العسكريه وفى السنه الثامنه لحكمه شن حربا مظفره ضد ولاية كالنجا على الشاطئ الشرقى للهند ولكن عندما تبين اشوكا فداحة الانتصارات العسكريه انزعج لذلك كثيرا فقد قتل اكثر من مائة الف نسمه وجرح عدد اكبر من ذلك وقد روعه ماحدث لدرجة انه قرر ان يكف عن القيام باية عمليات عسكريه بعد ذلك واستنكر اية اعمال عسكريه واعتنق الديانه البوذيه التى تنادى بالصدق والرحمه والابتعاد عن العنف ثم انه ذهب الى ابعد من ذلك فامتنع عن اكل اللحوم واصبح نباتياً واقام المستشفيات وحظائر الحيوانات والغى الكثير من القوانين الصارمه وفتح الطرق وشق الترع وعين عددًا كبيرًا من رهبان البوذيه لينشروا الرحمه والمحبه بين الناس واشاع التسامح بين كل الاديان وان كان قد ابدى اهتماماً شديداً بالديانه البوذيه (ينظر الموقع *www.marefa.org/index*):

ليلى والمجنون ، وقصص الشطارمثل الشاطرحسن وعلي الزئبق ،و قصص المعارك والحروب مثل معارك جنكيز خان ،والحروب الصليبية وحروب صلاح الدين الأيوبي .

إن الأشخاص التاريخيين، والأحداث التاريخية بشكل عام، لا ترسخ في الذاكرة الجمعية للإنسان القديم إلا لفترة وجيزة من الزمن، لا تلبث بعدها أن تتلاشى أويتغير وجهُها بفعل الأسطورة حيث يتم انتزاع هذه الحادثة من سياقها التاريخي ومن جملة ترابطاتها الواقعية ، ونقلها إلى المستوى الميثولوجي فترسخ بذلك في ذاكرة العامة وتنتشر.

غير أننا يجب أن نتذكر بأن كتابة التاريخ ؛ هذا المشروع الإنساني الضخم، مدين بأصوله للأسطورة .وعندما نتذكر ذلك يجب أن نحذر: نحذر من الانبثاقات اللاواعية للأسطورة وتسرُّبها إلى علم التاريخ، متسربلةً برداء علمي يُخفي معالمَها الأصيلة. فرغم كل المنطلقات العلمية التي تصدر عنها الكتابة التاريخية الحديثة، فإن نوعاً من النزوع الأسطوري الخفي يبقى كامناً وراء عمل المؤرخين من جهة، ووراء فهم قرَّاء التاريخ وتفسيرهم لما يُقدَّم إليهم من مادة. ويتضح ذلك بشكل جليٍّ عندما يتم بعث التاريخ القديم كجزء من مشروع قومي شامل، حيث يتحول الهوس القومي إلى هوس تاريخي، وبالعكس.[1]. وتعبِّر هذه النزعة عن نفسها بطريقة خاصة، لدى الأمم المستضعَفة التي تحاول الاستناد إلى *عصورها الذهبية* الخالية من أجل استمداد العون على مواجهة أوضاعها المتردِّية الراهنة، وعلى تجاوز عقدة النقص والإحساس بالاضطهاد وبالعجز. ذلك أن «قراءة التاريخ، شأنها في ذلك شأن قراءة الأسطورة، ترمي الإنسان خارج اللحظة الراهنة لتضعه في زمن حقيقي غير متخيَّل، يمنحه القوة ويعطيه الإحساس بأنه سليل ذلك البطل أووريث تلك المرحلة الذهبية التي تُؤمَلُ

[1] . صموئيل هنري هووك، ، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير. ترجمة: صبحي حديدي.. دار الحوار، اللاذقية 1983 ط1.ص 109

استعادتُها»[1]. بذلك يحيلنا التاريخ الدنيوي، مرة أخرى، إلى التاريخ المقدس وقد ألبس حلَّة جديدة تليق بالعصر.

2 -2 -3 / ـ الأسطورة التي منبعها الدين :

يقول العالم الباحث في الأنثربولوجيا البنيوية كلود ليفي شتراوس:« الدين هو نتاج تراكم تفسيرات خاطئة للظواهر الطبيعية!!! »[2] ومنه فللدين علاقته وثيقة بالأسطورة. وأنّ من كتبوا كتب الأديان كانوا ينقلون عقلياتهم وأحاسيسهم البشرية، لذا كان من الطبيعى أنْ يتصارع الآلهة اليونانية ويتقاتلون ويغدرون ببعض كما يفعل البشر، لدرجة أنّ زيوس كبيرالآلهة انتهزفرصة غياب زوج (ألكيمنا) فى الحرب وتنكر فى هيئة زوجها وجامعها وأنجب منها البطل هرقل، لذا حقدتْ (هيرا) زوجة زيوس على هرقل. وما فعله زيوس مع (ألكيمنا) فعل مثله النبى داود مع زوجة (أوريا) إذْ ضاجعها فى غياب زوجها الضابط ، وبعد أنْ عاد الزوج من الحرب أرسله داود للحرب مرة أخرى وكتب إلى (يوآب) رسالة قال له فيها (اجعلوا أوريا فى وجه الحرب الشديدة وارجعوا من ورائه فيُضرب ويموت) [3]، و ربما تعزى هذه الحكاية ـ ذات الأصل اليهودي ـ إلى تلك الاسطورة .و الله اعلم

وكان العلم يُقر بأنّ الخوارق فى الأساطير لم تحدث، مثل أسطورة شق البحيرة فى قصة (خوفو والسحرة)** فالمؤمنون بالكتب المقدسة يعتبرون أنّ شق البحر

---

[1] . ميرسيا إلياد، *أسطورة العود الأبدي*، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس، دمشق، 1987؛ ص24

[2] . **فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، ص 22** .

[3] . المرجع نفسه ، ص 23 .

* خوفو والسحرة أو"بردية وستكار" ترود في جزء منها. أن الملك سنفرو مؤسس الأسرة الفلعونية الرابعه قد أحس ذات يوم ضيقاً فى الصدر وحزناً فى النفس فأشار عليه كاهنه (جاجا إم عنخ) بأن يلتمس التسليه فى الخضره والماء والوجه الحسن، وأن يستقل قارباً ويصطحب معه عدداً من العذارى ، ويطلق البصر فيما أفاءه النيل على جانبيه من خضره وخير عميم وعمل سنفرو بالنصيحه وإصطحب فى قاربه الكبير عشرين عزراء وعهد إليهن بالتجديف والغناء فإصطففن على جانبى القارب وجدفت كل من هن بمجداف من الأبنوس المرصع بالذهب ،فتسربت إلى الملك البهجه وسرى إلى نفسه السرور بما سمع من غنائهن ، وتهدل شعر رئيستهن على وجهها فأزاحته بيدها وعندئذ سقطت حليتها فى الماء فوعدها بأن يعوضها عنها بما هو خير منها ولكنها أبت إلا حليتها فأسقط فى يد سنفرو. وسرعان ما إستدعى الكاهن (جاجا إم عنخ) على

أثناء هروب موسى وبني إسرائيل من مصر حقيقة. ولعلّ أدق مثال عن العلاقة بين الدين والأساطير، التشابه بين المعتقد المصرى القديم الذى أبدع ثلاث وسائل للصعود إلى السماء (سُلم مُتخيل وحيوان خرافى وبساط) ،وما ورد فى القرآن عن رحلة الإسراء من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى.

ولمؤسسي الديانات أثر مهم في الأساطير الموروثة وأكثرهم أشخاص تاريخيون مثل زرادشت وكونفوشيوس وبوذا وماني وغيرهم. والروايات المتوارثة عن أمثال هؤلاء مملوءة عادة بمعلومات بطولية تحمل الكثير من الملامح الأسطورية مع أنها لا يمكن أن تخرج عن إطار الزمن التاريخي. وقد يقال الشيء نفسه عن كثير من الشخصيات الدينية الأخرى كالقديسين والأولياء الصالحين والكهنة البوذيين والهندوس وغيرهم. وتحتفظ كل الحضارات لذكرى مؤسسيها بشيء من القدسية بل ترفعهم أعلى من مستوى البشر وتحافظ بعناية على تراثهم الذي يشتمل على عناصر كثيرة لها وقع أسطوري، مع أنها تبدو واقعية أوأقرب إلى الواقع، كما يلاحظ من مراجعة نصوص البوذية وتعاليم زرادشت وغيرهما

وإن كانت بعض المجتمعات قد أعلت من شأن شخصيّاتٍ معيّنة لتضفي عليها السّمة البطوليّة، فإنَّ مجتمعاتٍ أخرى سابقة قد مجّدت نماذج وهميّة حملت برأيهم كمال الفضائل بما لا يستطيع المخلوق العاديّ التّوصّل إليها.وبقدر ما كانت «صناعة تلك النّماذج(ضرورة نفسيّة) ، فإنَّ غالبيّة قصص الأساطير عبر التّاريخ نشأت من الحاجة الإجتماعيّة للحصول على معطيات ماديّة مفقودة، كمثل فقدان النّار، حيث تمَّ ردّ أصل وجودها عند بعض المجتمعات إلى إله النّار"بروميثيوس"، وهنا تبدأ الحكاية الميثولوجيّة الّتي تقول بأنَّ بروميثيوس إلهٌ كان يعيش مع زملائه الآلهة، إلا أنّه قام برحلة تضحية إلى الأرض بعد أن خطف النّار ليوهبها للّذين يعيشون في الظّلام ،

عجل فما أن علم بالخبر حتى قرأ من عزائم السحر الذى إنشقت له مياه البحيره حيث إنطوت نصف على نصف فأصبح إرتفاع الماء فى البحيره أربعة وعشرين زراعاً فى أحد الجانبين بعد أن كان إثنا عشر فقط ورأوا فى قاع البحيره تلك الحليه وقد إستقرت فوق قطعه مكسوره من فخار فأشار إليها الكاهن ثم سلمها إلى صاحبتها. ينظر الموقع :ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة .*wikipedia.org/*. WWW

أولمن يعذّبه البرد القارس.»[1]وعلى غرار بروميثيوس كانت أساطير فينوس وهرقل وجوبيتير وغيرهم .

وكما ارتبطت ولادة الأساطير بحاجات إجتماعيّة، فإنّها كانت مادّة آمن بها الفكر الإنساني في محطّاتٍ تاريخيّة عديدة، وذلك في إطار تفسيره لبعض الظّواهر الكونيّة ولأسباب نشأة الخلق ووجود الإنسان. وهكذا تنوّعت المعتقدات الفكريَّة والفلسفية والدّينيّة مع تنوّع الأساطير واختلافها. والعكس جائزٌ أيضاً، بحيث أنَّ اختلاف الديانات وتعدّدها أدّت إلى تنوّع إنتاج الأساطير التي بات من المقبول إطلاق صفة الدينيّة عليها.

و"الأسطورة الدّينيّة" مصطلحٌ رافق مختلف الدِّيانات، ورافق مختلف الشُّعوب "المؤمنة" بتلك المعتقدات والدّيانات، حتّى كاد البعض يرى بأنّها الأساس الذي بنيت عليها الأديان،. وضربوا أمثلة على ذلك القصص الواردة في الكتب السماويّة، والتي صار يعبرعنها في معظم الأحيان بمصطلح "الأسطورة" فها هم اليهود يؤمنون مثلاً بأسطورة "الهيكل" إذ فى عقيدة اليهود وفى التوراة فان الرب قد وعد اليهود فلسطين لأنها أرض الميعاد وأمرهم أن يهدموا المسجد الأقصى ويبنوا الهيكل وبعد بناء الهيكل سيتنزل عليهم الرب (المسيح الدجال فى عقيدة المسلمين)و سيتبعه مائة ألف من اليهود ويحكم بهم العالم ويحارب بهم الكفار أعداء الرب(أى نحن المسلمين) ويجعلهم عبيدا عندهم[2]. ويؤمن المسيحيون بأسطورة "شمشون" إذ في سفر التكوين في الإنجيل نجد قصّة شمشون الّذي يقتل كلّ الكفرة بضربةٍ واحدة. أمّا في القرآن الكريم،فيؤمن المسلمون بكل ما جاء فيه ، فقصص الأنبياء عديدة، من تكليم

[1] . د. أحمد كمال زكي،. الأساطير، دراسة حضارية مقارنة. ص 40.

[2] . أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من الأدب السامي . دار النهار، بيروت ، ط 2 ، 1979 ، ص 97 .

النبي سليمان(عليه السلام) للحيوانات، وشق موسى (عليه السلام) للبحر، وإحياء عيسى (عليه السلام) للموتى ، وخروج ابراهيم(عليه السلام) سالما من النار ، وإخراج صالح(عليه السلام) الناقة من الصخر ،و قصص الأقوام السابقة كعاد وثمود ، وأهل الكهف ، والطوفان ، وحادثة الإسراء والمعراج.. وغير ذلك من القصص التي تروي العديد من المعجزات. وما يراه المسلم معجزة، يرى فيه غير المسلم أسطورة دينية، فيما يراها آخرون خرافة من وجهة نظرهم.

2 - 2 - 4 / - الأسطورة التي منبعها الحكايات :

تتداخل الأسطورة مع بُنى حكائية ذات طبيعة شفاهية جمعية منها: الحكاية الشفاهية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية.فتنتج أساطير أدبية ذات تأثير بيّن في الذاكرة الجماعية، بل في الأدب العالمي أيضا . والجدير بالذكر أنّ هذه الأنواع الأدبية التي تحاكي الأسطورة أوتلتبس بها حدّدتها وجهات نظر علمية غربية، وقد تخلو منها أومن بعضها أنواع التراث الأخرى عند الشعوب المختلفة، سواء أكانت تلك الشعوب بدائية أم متقدّمة في مدارج الحضارة.

وفي التراث العربي تمييز واضح بين الأسطورة والخرافة والحكاية والسّيرة الشفاهية التي يتناقلها الرواة والحكواتيون. واشتراك بعض الأجناس الحكائية مع الأسطورة في ملمح أوأكثر لا يجعلها بالتأكيد أسطورة، ولكنّه يقرّبها من بنائها وفنياتها، وإن لم يقربها من هدفها ووظيفتها،فيجعل منها أسطورة أدبية ، «ومن ثم يكون تقسيمها على أساس نوع الحكاية نفسها، وليس على أساس طبيعة الأسطورة ومضمونها» [1]أي أن الحكاية تكتسب فنيات الأسطورة وخصائصها ،فتُعمل الخيال ، وتمارس العجائبية ، وتوظف الغرائبية والماورائية ، ولكنها ـ رغم كل ذلك ـ لا تؤدي وظيفة الأسطورة وأهدافها .

[1] ـ أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة ،ص 52 .

والحكاية لغة: «نقل الحديث، ووصف الخبر إطلاقاً من غير تحديد، والجمع حكايا وحكايات» [1] ولكن الحكاية اكتسبتْ مع الزمن معنى خاصاً، فصارت تعني قصة مسموعة أومقروءة تُروى في إطار محدّد من الزمان والمكان بأسلوب يحاكي الأسطورة، فهي «حطام أساطير، أوبقاياها وأشلاؤها، أوتحتفظ بالكثير من خصائصها .[2]»

تتنوّع الحكايات، وتختلف باختلاف مغزاها وموضوعها وزمانها ومكانها ودورها في المجتمع الذي اختصّ بها، فحكاية العلّة مثلاً، تأتي لتفسير ظاهرة أوتقليد، وهي بذلك تشبه الأسطورة، ولكنّها تختلف عنها بأنّ هدفها التفسيري بالغالب هو للتسلية، وكثيراً ما تكون إضافة متأخرة إلى الأسطورة أوزيادة عليها،[3] ولكنّها ليست ملازمة لها بالضرورة.و من مثل ذلك الحكاية التي تفسر وجود صورة امرأة ورضيعها على القمر ، أوحكاية " العجوزة " التي ترتبط برأس السنة الأمازيغية ، وتفسر شدة برودة هذا اليوم.وتشترك الأسطورة والحكاية الشعبية باللامعقولية، واستحالة اخضاعهما للمنطق،مثل حكاية لونجا والغول في الجزائر، ، أوحكاية علي بابا والأربعون لصا في المشرق. إلاّ أنّ الأسطورة تؤدّي مهمة خاصة لا يقوم بها الأدب الشعبي، وهي الإجابة عن تساؤلات الناس بما يتصل ببدء الخليقة، وخلق الكون وهوية أوّل البشر، والنهاية المتوقعة لعالمنا، ومصير الإنسان بعد الموت، والخير والشر، إلى آخر هذا النوع من الأسئلة، أما الحكاية الشعبية فلا تعدو غايتها نقل مثل أوشرح حكمة أومغزى.

أمّا الحكاية الخرافية فهي لغةً «الحديث المستملح الكاذب، أوالحديث المتخيّل مطلقاً، وبهاُسمي (خرافة)، وهو رجل من بني عذرة استهوته الجن كما تزعم العرب، فلما رجع أُخبر بما رأى منها، فكذّبوه، حتى قالوا لما لا يصدق حديث خرافة، وذهب

[1] . ابن منظور:أبو الفضل جمال الدين مُحَّد ، لسان العرب، ،دار إحياء التراث،1993بيروت، ط1،ج6مادة حكي.
[2] . شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ص75.
[3] . المرجع نفسه ، ص 80

مثلاً» .[1] والحكاية الخرافية، هي الحكاية التي لا صحة لها، وهي قريبة من الأسطورة التي تنطوي على حقائق لا يمكن إثبات صحتها،« فالحكاية الخرافية موروثات باقية من الأساطير»[2]، ولكن ما يميزها عن الأسطورة هو موضوع الاعتقاد بها، فالأسطورة موضوع اعتقاد، لكن الخرافة موضوع تسلية يقوم في أصل تسميته على تكذيب قائله أوعدم تصديقه .

ويندرج تحت الحكاية الخرافية حكايا الخوارق، وهي «روايات غير حقيقية لا أساس لها وغالبا ما تتضمن هذه الحكايات جزئيات ذات مضمون خارق للعادة » [3] والخارق كلّ ما خالف العادة، أوكل ما يجاوز قدرة الإنسان ونظام الطبيعة ،كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب، أوقدرتهم على قراءة الأفكار، أواتصافهم بسرعة الكشف والإلهام، ومن مثله قصة زرقاء اليمامة وحدة بصرها ، أوقصص الغيلان كقدرة الغول على حمل الإنس، أماكن بعيدة قبل أن يرتد إليه بصره، أوفي غمضة عين. ونحن نعرف أن بني البشر يحتاجون زمناً طويلاً ووسائل كثيرة حتى يتمكنوا من الوصول إلى تلك الأماكن.

كما تندرج تحت معنى الخرافة "حكايا الجن"وهي تتحدّث عن كائنات من هذا القبيل، وهي تحاكي الأساطير من ناحية عرضها لإحداث تفوق قدرات البشر، وشخصيات مُنحت قوة خارقة شأنّها في ذلك شأن الحكاية الشعبية، كما أنّ الزمن الذي تتحدّث عنه هذه الحكايا هو زمن التجربة الإنسانية، ولكنّها تُميّز عن الأسطورة بكونها تُروى للتسلية وللترفيه دون أيّ بعد ديني تقديسي وإن جمعتْ بينهما الأمور الخارقة للطبيعة، على اعتبار أنّ قصص الجن والعفاريت هي قصص رمزية تنشأ في

[1] . ابن منظور: لسان العرب، مادة خرف.

[2] . أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة،ص 40

[3] . رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية، ترجمة مُحَّد سليم النعيمي، ، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1990 ج4، ط1، ص 68 .

مجتمعات لا يمكن أن تُوصف بالبدائية، بل هي مجتمعات راقية، في حين تظهر الخرافات في مجتمع يصدق بها كما في خرافة الهامة عند العرب الجاهلين[1]

أمّا الحكاية البطولية فإنّها «حكايات تدّعي الحقيقة، وتُروى أحداثها نثراً أوشعراً بأسلوب قصصي يصعب عزوه إلى مؤلف معين، وهي تشتمل على بعض الحقائق التاريخية، وبعض الخوارق التي لم يألفها الناس»[2] على الرغم من أنّ هذا النوع من الحكايا لا يتضمّن شيئاً من خصائص الأسطورة، فإنّه يلتقي معها في إنتاجه عوالم فوق واقعية، هي مما تنتجه المخيلة الشعبية التي تنزع عادة إلى إضفاء صفات أسطورية على بعض أبطال المجتمع، وتمنحهم قوى مفارقة لقوانين الواقع، وتحرّكهم في أزمنة وأمكنة لا تنصاع لإرادة تلك القوانين، وتبتكر لهم من السمات ما يجعلهم فوق مستوى البشر حيث يطلعنا التَّاريخ القديم والمعاصر على نماذج لشخصيَّاتٍ كاريزمَّية معيّنة كان لها الدّور الأبرز في إدارة العقل الجمعي الشَّعبي، وفي تحريك العاطفة والرّوح الجامعة نحو الهدف أوالمبدأ (السّامي) الّذي تحمله تلك الشّخصية للنّاس، الّذين يرون فيها ضرورةً لتلبية حاجات نشر القيم نظراً لما تملكه من ملامح بطوليّة لا بدّ للزّمن أن يخلّدها ولطالما اعتبر البعض أنَّ في الأبطال ما يميّزهم عن سائر المخلوقات في ما يكتنزون من قوى لا يمتلكها الإنسان العاديّ، وبالتّالي فإنَّ الله –بحسب المتديّنين- أوأنَّ الزّمن أوالظّروف –بحسب غير المتديّنين- قد اختصّهم بها دون سواهم، حتى يجسّدوا القيم وينشروها ويقودوا المجتمع من خلالها[3]. ومثل ذلك حكايات عنترة بن شداد وقوته الخرافية، وحكايات روبن هود وبسالته، وأبوزيد الهلالى، وجحا والظاهر بيبرس وعلى الزيبق.. والشاطر حسن.. والاسكندر المقدوني ، وجنكيز خان ،و جازية الهلالية ، والكاهنة ،و الملك آرثر، وفرسان الطاولة المستديرة ... أسماء لأبطال وملوك وفرسان وعشاق، ، ليسوا معاصرين، يعيشون معنا، فى الخيال والواقع، يشغلون

[1] . أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص 53 .

[2] . شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ص 77 .

[3] . المرجع نفسه ، ص 79 .

مساحة من ذاكرة الأجيال القائمة، ويتربعون فى العقل الشعبى، وبالرغم من مرور سنوات، فإن بعضهم يمثل قيما عظيمة كالمقاومة والتضحية، والوفاء، والبعض يمثل الظلم والتكبر والغرور، بعضهم تحول من لص إلى بطل، ، ومن الصعب أن تجد أحدا من الأجيال الحالية لا يعرف عددا منهم، الأمر الذى يجعلهم نجوما يواصلون وجودهم، وماتزال قيمهم ودروسهم تشغل مساحة من العقل الإنسانى ، بصرف النظر عن المعتقدات الدينية أوالعرقية. وإن البطل فيها ؛ ولما يملك من القوة الخارقة ولما يقوم به من تصرفات فروسية ، يشكل صورة مثالية عن الانسان ، وعن ما هو إنساني ، يستثير الرغبة في السامع الى تحقيق هذه الصورة المثالية.

فالحكاية البطولية التي تتسم ببعض ما تتسم به الخرافة من إغراق في الخيال ، وبعدها عن الواقع ، الا أن لها أصلاً في الحقيقة الموضوعية ، ضخّم وبولغ فيه ، وعمل الخيال البشري الخلاق عمله ،فلامست الأسطورة ، وتميزت عنها في كونها تخلومن طابع الجد والقداسة ، فهي قصص دنيوية وغير مقدسة ، ومحددة تحديداً زمانياً ومكانياً ، وهو ما يبرر قيام الباحث ، بالعملية العكسية ، أي الصعود من الادب الى الاسطورة.

وبالنسبة للحكاية الطوطمية، فإنّها حكاية تدور على ألسنة الحيوانات، وهي ذات بعد ترميزي تربوي غالباً، إذ يقول الحيوان ما لا يستطيع مبدع الحكاية أن يقوله.ومن أشهر هذا النوع من الحكايات الأدب العربي القديم (كليلة ودمنة) لابن المقفع و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، ورسالة (تداعي الحيوان على الإنسان) لإخوان الصفا.، وخرافات لافونتين على لسان الحيوانات في الأدب الفرنسي ، وحكايات أيسوب في الأدب اليوناني .[1]

[1] . مُحَمَّد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ط1، ص114 .

جدير بالذكر أنّ المشترك بين كلّ الأشكال الحكائية السابقة الذكر والأسطورة هو أنّها جميعاً حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنّها نتاج لمخيلة واحدة، تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها،و تنقد هذا الواقع من وجهة نظر مخالفة للمألوف، وتلامس الأسطورة من جوانب عدة ، كالخيال والميتافيزيقا والشهرة العالمية ، إذ تدخل إلى الذاكرة الجماعية ، وتتربع إلى جانب الأسطورة ، وأخيراً أنّها تشكل معاً مصدراً من مصادر الإبداع الأدبي.

2 - 2 - 5 / - الأسطورة التي منبعها الأدب :

بعد دخول الانسان مرحلة المدنية ، تحولت الاسطورة الى حاجة روحية له ، والى نظرة فلسفية الى نفسه والى وجوده الاجتماعي ، معبراً عن إنفعالاته الشعورية واللاشعورية ، مفجراً الطاقة التخيلية المكتنزة في وعي الجماعة ولاوعيها ، فامتزج المعقول باللامعقول ، والمنطق باللامنطق ، والزمكان باللازمكان وذلك محاولةً لفهم الحياة أولجعلها أكثر إنسانية في حاضره ، مستعيناً بها ليستشرف المستقبل بالصورة المثلى التي ينبغي أن تكون حياته عليها، وبذا صارت الاسطورة تمتاز بالاستمرارية الحيوية من الماضي ، وعبر الحاضر الى المستقبل ، إنه الخط المستقيم للزمن (البعد الرابع) كما وصفه آينشتاين ، وبعبارة أوضح ، تحولت الاسطورة الى فن والى ضرورة ، لا يمكن للانسان الاستغناء عنها أبداً،وخاصة وهي تتناول بجدية موضوعات مصيرية للانسانية.

وعن طريق الاسطورة ، اكتشف الانسان نوعاً جديداً من التعبير ، هو التعبير الرمزي ، ويعد هذا التعبير الرمزي عاملاً مشتركاً في كل الافعال الحضارية ، أي في الاسطورة ، والأدب ، واللغة والفن والدين والعلم . وتتميز هذه الافعال باختلافاتها الكثيرة وإن كانت تحقق مهمة واحدة ، وهذه« هي الموضعة . Objectification فنحن نموضع مدركاتنا الحسية في كلمات اللغة ، وتتخذ مدركاتنا الحسية ، بتأثير

التعبير اللغوي ذاته ، صورة جديدة ، تختفي فيها صور المعطيات المنعزلة ، وتتنازل عن طابعها الفردي . فنحن لا نصادف في الفكر الاسطوري والخيال الاسطوري إعترافات شخصية ، إذ تعني الاسطورة بموضعة تجربة الانسان الاجتماعية ، وليس تجربته الشخصية»[1]. و بالتالي تدخل التجارب الانسانية ذات الصفة الرمزية ، وذات البعد العالمي ،باب الأسطورة.غير أن ما يهمنا في هذا البحث هو الأدب الذي دخل باب الأسطورة بتجسيده لعدد من خصائصها ومميزاتها ، كالعالمية مثلا .

ولم يكتف الأدب بالتعامل بالرموز الأسطورية بل ارتقى إلى التعامل بمنطق الأسطورة أي صار الأديب يصوغ لنفسه أساطير خاصة به مقتنعاً بمقولة الناقد الفرنسي بيير برونيل «الأساطير هي كل ما حوّله الأدب إلى أساطير»[2]، فالأدب هو الذي ارتقى بالبندقية والإلدورادو وباريس وإرم ذات العماد من فضائها الجغرافي إلى فضاء أسطوري حتى لا يكاد يتبيّن الخيط الواقعي من الخيط الأسطوري لذا فكما يستعين الأدب بالأسطورة فإنّ هذه الأخيرة تدين له كثيراً بديمومتها وبقائها وتجددها عبر العصور،

وقد أعطانا تاريخ الأدب منجزات أدبية إبداعية حافظت على حظورها وأدائها الأدبي وشبابها الفني عبر الزمان ، مثلها في ذلك مثل الأسطورة ،مستندة في ذلك إلى تقنيات أدبية مستوردة حيناً من شكل الاسطورة ، وإلى مقوماتها الذاتية ثانية محاولة أن تواكب منجزات االأسطورة الجمالية والمضمونية دون أن تفقد هويتها .لذلك نجدها تمعن في الاغتراف من الفلكلور الشعبي والخرافات، وتسعى لأن تطعم نفسها بسرود تاريخية وعقائدية وأدبية لتأثيث عالمها التخييلي بهذه العناصر الحكائية "المحلية" وكما يبدو هذا النزوع شكلاً من أشكال المحاكاة لتحولات الأطورة ، يبدو في الوقت نفسه

[1] . خليل أحمد خليل، ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي". ، دار الطليعة، بيروت 1986. ط3 ، ص 53 .

[2] . حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999م ص 78 .

شكلاً من أشكال السعي إلى تأصيل لهذا الجنس الأدبي الجديد الذي ينافس الأسطورة على عرشها [1] .

والاسطورة - كما أسلفنا- عرض جماعي ، وقد ذهب دوركهايم الى القول باستحالة قيام أي فرد بوضع أسطورة ، وأن ما يبتدعه أدباء مثل شكسبيرو فيكتور هوغو وابن المقفع وأبو العلاء المعري ودانتي وابن شهيد وتولستوي ، وتودوروف...و غيرهم ، ليس أسطورة في رأي هايمان ، وإنما تخيل فردي يمثل عملاً رمزياً يوازي الاسطورة [2]، لأنها تعبر عن طقس عام ، فالاسطورة نتاج الشعب كله بدلاً من أديب واحد . وقد نجد في هذا الرأي ما يناسب صاحبه ، حيث يذكر تاريخ الأدب عددا من المنجزات الأدبية التي تأخذ صفة الجماعية بسبب غياب مؤلف معروف لها ، مثل أسطورة فاوست الألمانية ، وحكايات ألف ليلة وليلة، ورحلات السندباد ، وقصة سندريلا، والأميرة بياض الثلج ،و حي بن يقضان وطرزان مثلا .

إن استخدام العناصر الخيالية في هذه الابداعات الأدبية يهدف الى التشويق والاثارة . أما بنيتها فتمتاز بالبساطة ، فهي تسير في إتجاه خطي واحد وتحافظ على تسلسل منطقي ، ينساب في زمان ومكان حقيقي ، ولها رسالة تعليمية ، تهذيبية ، وهي تدخل ضمن المخيال الجماعي ، وبالتالي فقد تأسطرت وأخذت من مظاهرو صفات الأسطورة الشيء الكثير .

إذن، ثمة علاقة قوية بين الأدب والأسطورة، وهناك من ينظر إلى الأسطورة بوصفها أدبًا، بل تعبيراً أدبياً عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طور بعد أسلوبا للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أحداث يومه، فكانت الأسطورة هي

[1] . د/ نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية (دراسة). اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001. ط1 ، ص 132 .

[2] ـ حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، ص 79 .

الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره، والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة.

وبما أن الأسطورة تعد المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية، فقد ابتكرت بعدها كثيرا من المغامرات التي كانت صدىً للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان، وعلى الرغم من أنّ تلك المغامرات كانت جدّية الطابع، فإنّها لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيع القول إنّها أنتجتْ نفسها متضمّنة خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين،[1] ونستطيع أن نلمس هذه الخصائص في نتاج الأدباء الذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها كما هو مدون في أشهر حكايات الأدب العربي القديم مثل "كليلة ودمنة" لابن المقفع و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري وغيرهما. ، وفي هذا الصدد أيضا لسنا بعيدين عن تراث القص أوالحكاية التراثية العربية التي كانت تصدر عن خيال أقرب إلى الأسطورة.

جدلية الأسطورة والأدب، وذاك التداخل بينهما الذي أنجب نوعا جديدا هو الأسطورة الأدبية ، يحتاج إلى تخصص بحت لدراسته ، وحتما لن تكفيه هذه الأسطر ،ولأنّ الأسطورة كمتن حكائي تعتمد على اللغة وعلى قوة الخيال أوما يطلق عليه "المتخيل"، فهي شديدة الارتباط بالأدب ،وهو ما يشير إلى أن الأسطورة كانت المعين الأول للأدب عند كل الأمم السابقة، وبذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة، ثم صدورهما من مصدر واحد وهو "المتخيل" في السياق ذاته، كما أن الأسطورة كما هو حال الأدب، توفر صياغة أدبية من حيث الحبكة والشخصية والموضوع والصورة، وفي الأدب الحديث كالشعر والملحمة والمسرحية والرواية،

[1] . فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة،ص 80 ..

هناك إشارات مؤكدة على الاستفادة من الأسطورة، بمثل ما تأثر به الأدب الشفاهي من حكايا شعبية وحكايات خرافية أوبطولية وهكذا.

في هذا المجال، هناك من أكد على أن الرواية، وبوصفها جنسا أدبيا معاصرا، كانت على صلة وثيقة بالأسطورة، ويدعم هذا الرأي أبحاث "لوكاتش" و"ليفي شتراوس"، «فالرواية في تصوّرهما سمة حضارة تفتقر إلى نظام، واتساع رقعة، ومنطق الأسطورة، لكنّها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية»[1] فقد أكدت أبحاث لوكاتش وليفي شتراوس وجود صلات وثيقة بين الأسطورة والرواية، والاختلاف عندهما لا يكاد يتجاوز حاجز الزمن بين عصر الرواية وعصر الأسطورة .

[1] . ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ط1،ص5

الفصل الثالث :

ـــ بواعث التوظيف الأسطوري وأشكاله :

1ـ بواعث توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة.

2 ـ أشكال توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة .

1- بواعث توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة

مازالت تواجه الباحثين في الرواية العربية أسئلة كثيرة، تتعلق بنشأتها، وتطورها، وعلاقتها بالرواية الغربية من جهة، وبالموروث السردي القديم من جهة أخرى، ورغم أن تاريخ الرواية العربية يشير بوضوح إلى أن فن الرواية هو فن مستحدث في الثقافة العربية، هذه الأخيرة التي ظلت حتى أواسط القرن التاسع عشر ثقافة تقليدية بجدارة ، تضم في طياتها الأجناس الأدبية المعروفة والمتوارثة والتقليدية، كالشعر، والمقامة، والرسائل، والخطب، والبلاغة [1]...،إذن، فإن الباحث لا يجد مفراً من التأريخ للرواية العربية من زاوية علاقتها بالرواية الغربية.

وعندما اتجهت الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إحياء التراث العربي القديم، شعره ونثره، حاكى الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم، وقلدوا القدماء في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب.. الخ. والتفت الأدباء – وإن بدرجة أقل من اهتمامهم بإحياء الشعر – إلى إحياء النثر العربي القديم، فكتب إبراهيم اليازجي مثلا "مجمع البحرين" مقتدياً بمقامات بديع الزمان الهمذاني. وظهرت على الساحة أسباب أدت إلى توقف الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية أهمها الحركة الإحيائية في الأدب .

حيث ساهمت الإحيائية، بتمسكها بالقديم، وتقليدها له، وسيرها على منواله من جهة ، ومن جهة أخرى لجوء روادها من المطلعين والمحتكين مع الثقافة الغربية إلى

1 . مُحَمَّد كامل الخطيب ،تكوين الرواية العربية،– وزارة الثقافة، دمشق 1990 ص5.

الاقتصار على المضامين الفكرية الغربية، وإهمال الجانب الأدبي [2]، في تأخر ظهور الرواية العربية بمعناها الحديث المنفصل عن معنى الرواية الغربية وطريقة كتابتها.حيث تناولت الإحيائية الجديد الذي أصاب الحياة والمجتمع، نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية، ولكن إصرارها على التمسك بالقديم، وتقديسها للماضي، واعتباره المثال الأعلى،أدى إلى ظهور شكل روائي هو أقرب إلى المقالة القصصية منه إلى الرواية، وعزز هذا «الاتجاه اهتمام الكتاب بالجانب التعليمي، واتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم الأجيال، وإطلاعها على الوافد والجديد في الحضارة الغربية» [3]. وقد بدا هذا الشكل الروائي أقرب إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية، كالمقامة، والرحلة، والسيرة.

من هنا برز إلى الساحة الأدبية التساؤل الجديد الذي يبحث في تأصيل الرواية العربية من باب هيمنة الأشكال التراثية عليها من جهة ، أوتأثرها بالروايات المترجمة من جهة أخرى . ومما لا شك فيه أنه قد تجلت الألوان التراثية في شكل الرواية العربية ومضمونها في بواكيرها الأولى، وكان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية، والأسلوبية، فخضعت لغة الرواية للسجع، وكثرة المترادفات، والمفردات الصعبة، و«كان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات، والعجائبي والخارق »[4].

و في روايات عربية مثل "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة رافع الطهطاوي، و"علم الدين" لعلي مبارك، على سبيل المثال لا الحصر.نجد سيطرة الشكل السردي القديم الذي اتخذه رجالات عصر النهضة قالباً فنياً للتعبير عن الجديد

2 .د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر،دار المعارف المصرية ، القاهرة ، ط 4 ، 1998 . ص52.

3 .المرجع نفسه ص51.

1. د. عبد الرحمن ياغي ،في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (د ت) ص38 وما بعدها.

الذي أحدثه اتصال المجتمع العربي بالمجتمع الغربي، فوجود الألوان التراثية في الرواية العربية كان من قبيل التنصل من التبعية للغرب من جهة ، والتأصيل للرواية العربية بإرجاعها إلى التراث من جهة أخرى .لكن سرعان ما أدرك المثقفون والمفكرون، أن العصر الجديد وظروف الحياة المتأثرة بالنهضة والوافد من الغرب ، كل ذلك يحتاج إلى شكل فني جديد أيضاً، فتم التخلي عن الشكل التراثي، واستطاعت الرواية العربية – بعد جهد – أن تتخلص من هيمنة الرواية الغربية عبر التوقف عن تقليدها، وتمكنت من التخلص من هيمنة الشكل التراثي، بإعادة توظيفه والإفادة منه.

لقد استطاعت الرواية العربية خلال فترة قصيرة لا تكاد تتجاوز القرن الواحد أن تثبت وجودها، وتنتزع اعتراف الثقافة الرسمية بها، بعد مواجهة ضارية، ونضال مرير. وهذا ليس من قبيل المبالغة، بل ثمة ما يؤكد النجاح الذي حققته الرواية العربية كازدياد عدد الروايات المطبوعة، وازدياد عدد القراء، وترجمة بعضها إلى لغات أجنبية، وحصول أحد عمالقتها، وهو نجيب محفوظ، على جائزة نوبل للآداب. وما كان للرواية العربية أن تحقق ما حققته من نجاح لولا أنها استطاعت أن تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت شائعة في الثقافة العربية قبل الاتصال بالغرب، وان تقطع الحبل السري الذي كان يربطها بالرواية الغربية التي هيمنت عليها فترة ليست بقصيرة. وتمثل ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الأخيرة في عدد من الروايات العربية الطريقة التي اتبعتها الرواية العربية في سبيل تحقيق انتمائها إلى الثقافة العربية، واستقلالها عن الرواية الغربية.

لقد استجابت الرواية العربية، بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع، كما استجابت مظاهر الثقافة الأخرى، كالشعر والمسرح،لظروف النهضة واستفادت من العودة إلى التراث، ولكن لا يعني هذا أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث من قبل لكن التوجه إلى التراث هذه المرة تميز بخصوصية لم تكن معروفة من قبل حيث

شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين في العقود الأخيرة إلى توظيف التراث كما مر معنا، وترافق تراجع الرواية الغربية، بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية، مع ظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية، واليابان، وأفريقيا... وتميزت هذه الروايات بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية. وساهمت، ولاسيما «رواية أمريكا اللاتينية التي عرفت بميل كتّابها إلى الغوص في البيئة المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني، ولاسيما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثرت كثيراً في الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس عليه، والغوص في البيئة المحلية. »[5] وهذا ما نتج عنه توجه أدبي ينحو منحى جديدا في استلهام التراث عن طريق توظيف الأسطورة والمأثورات الشعبية؛ خلق نموذجا ابداعيا غنيا بالمادة الأسطورية بل هو في بعض الأحيان " مجرد أساطير مزاحة عن أصولها الأولى " ، وأصبحت الرواية عبارة عن حالة ابداعية استثمرت الاسطورة في طرح اسئلة جديدة تتعلق بالواقع مع الحرص على الخصوصية القومية والمحلية للروايات.

وأصبح الموروث الحكائي، العربيّ والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، يشكل أحد أهمّ العوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه. وتُمثّل الأسطورة، بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث، مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية، الرمزية والفنية، التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بآن: مضموني وجمالي، ومن الدخول إلى تلك المرحلة التي أشرتُ إلى بعض تجلّياتها آنفاً والتي تُعدّ« مفصلاً واضح المعالم بين نسقين متمايزين في مسيرتها: نسق تقليدي يرتهن إلى مُنجَز سابق عليه ومُفرِطٍ في نقله الآليّ عن الواقع، وآخر

[5] د / محمّد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002 ، ص 11

يحاول التحرّر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الوافد، ثمّ التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية.»[6]

و قد تحدد هذا المنحى في كتابة الرواية في عقد الأربعينيات من القرن العشرين،عقد تأسيس ملامح واضحة للجنس الروائي في الأدب العربي،وهي« مرحلة تستمدّ أهميتها من شرطها التاريخي الذي بدأ ينزع بشكل واضح إلى الحديث عن الذات القومية وعن الانتماء إلى العصر من جهة أخرى،وغدا الاتجاه نحو استلهام التراث والأساطير أداة مهمة في نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والقيم الأخلاقية المتحولة.ولقد كان لنجيب محفوظ نصيب كبير في إبداع الروايات التي توظّف الأسطورة،فخلق بذلك شكلاً روائياً عربياً له خصوصيته وتفرّده وتميّزه.»[7]

كما لا ننكر أننا أفدنا من علم السرديات في تحليل النص الروائي ، وفي تقسيمه للنص إلى وحدات، واعتبار النص وحدة كبرى،تتكون من وحدات صغرى تتراكم فوق بعضها مكونة "النص"، كما أفدنا بشكل عام في معرفة العلاقة التي يقيمها نص ما مع نص آخر للبحث عن تمظهرات التراث خارج النص الروائي، أي في "العناوين، والهوامش، ومقدمة الرواية والفصول والأقسام"، وداخله أي "التناص، وبناء الرواية، وطريقة تقديم مادة الحكي، والأسلوب"، واعتمدنا المقارنة بين النص التراثي، كما هو في الأصول والمصادر التراثية، وأشكال تمظهره داخل الرواية بهدف التوصّل إلى معرفة طرائق الروائيين في توظيف التراث. [8]

[6] د/ نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001 ص 06

[7] د/ سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر 2007. ص 19

[8] د / محمّد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ص 15

لقد حقّق استلهام الروائيين العرب للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي، ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، ومن ورائها حركة الواقع العربي نفسه، كما لم يعد خاصاً بفنّ الشعر الذي يُمثّل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطوريّة، والملحمية، والشعبية، و.. بعد أن تجلّت بواكيره الأولى في الأدب المسرحي. وترتدّ بدايات النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية ـ كما أشرنا سابقا ـ إلى نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسّس معها ملامح الجنس الروائي العربي بمعناه الفنّي، والتي يمكن عدّها بداية لمنعطف روائي عربيّ جديد، كان يستمدّ أهميته ومكانته «من شرطه التاريخي الذي بدا موّاراً بالحديث عن الذات القومية المضيَّعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية. ففي تلك المرحلة..... أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث، بأشكاله وتجلّياته كافة، يشكّل معلماً واضحاً في الرواية العربية، رغبة في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إمّا بالحلم والفنتازيا، وإما باستيحاء الأساطير. »[9]

و من المهم أن نشير إلى أن هذا النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة، ليس فعّالية إبداعيّة جاءت من الفراغ، بل هي استجابة لضرورة تاريخية / ثقافية / فنّية استدعتها، وهيّأت لها، ثمّ أشاعتها فيما بعد، مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الراهن منه أيضاً.

وبتتبّع إنجازات الرواية العربية في هذا المجال، ثمّ المناخ الذي نشأ فيه هذا الشكل من أشكال التعبير السردي، برز إلى الساحة الأدبية سؤال مهم: لماذا نلجأ إلى الأسطورة؟و ما هي الدوافع لتوظيفها في الرواية ؟

[9] د/ نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ص 29

وهذا السّؤال يوجهنا إلى جملة من البواعث أدت إلى نشوء هذا الشّكل الروائي غير التقليدي،نحاول حصرها فيما يلي :

- الباعث الفني المتمثّل في البحث عن شكل جديد ذي قدرة على الترميز.حيث أصبح الرمز ضرورة تستدعيها الحداثة الأدبية في كل الأجناس على السواء ، وكانت ـ ولازالت ـ الأسطورة عبر العصور تمثل مركزا اشعاعيا رمزيا لا ينفذ .

- الباعث الثقافي متمثلاً في تأثّر الكتاب الجدد بالفلسفة،والتاريخ ،و بالتراث العربي والعالمي الزّاخر بالحكايات والأساطير.

- الباعث السياسي المتمثّل في الظّروف السياسية والاضطهاد السياسي. حيث لجأ الروائيون العرب إلى ما هو أسطوريّ للتعبير عمّا هو سياسي أوبالأحرى ؛ لجؤوا إلى التراث الحكائي، وتوسلوا برموزه الكنائية ليصوغوا نقدهم للتجربة السياسية ‘ثم «ما يتردّد في معظم مصادر الدراسة من تقنّع بالأسطورة، بنية وصياغات وإشارات، لمواجهة آليات القمع السياسي في أجزاء مختلفة من الجغرافية العربية، أولتعريتها، أوللكشف عن مرجعيات الاستبداد المهيمنة، ولتقديم البدائل المناسبة للواقع السياسي العربي، المعبَّر عنها على نحو جهير في عدد من تلك المصادر أحياناً، وعلى نحو مضمَر في مصادر أخرى أحياناً ثانية،»[10] وبالتالي كانت الأسطورة التي هي في أصلها تمثل الصراع الأزلي بين الخير والشر ، كانت الوسيلة التي يقاوم بها الكاتب العربي واقعه السياسي وينقده .

[10] د. محمّد بدوي. "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا" المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1993.ط 1 . ص (231).

- عودة الفكر الأسطوريّ باعتباره جزءاً من " النّسق الاعتقادي" المتعلّق بأنماط السّلوك والقيم السائدة في المجتمع ،المتجددة والمتجذرة في آنٍ،ضمن تاريخ الفكر الإنسانيّ، أوبشكل أوضح، تواتر فكرة أن الأساطير تنتقل من زمن إلى آخر عن طريق "التوارث الجيني " ـ كما يذهب يونغ ـ وهي تظهر في حياتنا تلقائيا وعن طريق اللاوعي خاصة في الديانات والعادات والتقاليد والحكايات الشعبية .و بالتالي فهي تظهر في نتاج المبدع تلقائيا ، وتطفو إلى السطح عن طريق اللاوعي .

- من ناحية أخرى فإن العالم الأسطوريّ،يعزّز فكرة الإيهام واختراق قيود العالم المعيش الذي يصبو إليه الأدب في جميع مستوياته ،و يحقق دوراً ترميزياً يكمل اللوحة التي تستحضرها الرواية الحديثة عبر استثمارالمنجز الأسطوري في كل مستوياتها الزمانية والمكانية ، وحتى مستوى الأحداث والشخصيات .

- تأثر الأدباء العرب بالاتجاهات الفنية والمدارس الأدبية الحديثة على الرّغم من أنّ كلّ اتجاه من الاتجاهات الفنية التي أنجزها الغرب، على امتداد عقود طويلة، نشأ على أنقاض سابقه، أوسابقيه، وبدا بوصفه بناء جديداً لوعي جديد في معنى الإبداع ووظيفته، أووظائفه، وعلى الرّغم أيضاً من أنّ ثمّة تبايناً يصل، أحياناً، حدّ القطيعة فيما بين الاتجاهات جميعها، فإنّ ثمّة، أيضاً، ما يوحّدها معاً، وهو دعوتها جميعاً إلى الاغتراف ممّا له صلة بالأسطوريّ. وتتجلّى هذه السمة في كلّ من: الكلاسيكية، والرومانسية، والرمزية، والسريالية، والواقعية السحرية، خاصة.

فقد دعا الكلاسيكيون إلى النظر إلى الآداب اليونانية والرومانية بكثير من التقدير والتمجيد، وإلى استيحاء موضوعات تلك الآداب وأساليب القدماء في التأليف، وغالباً ما

كانوا يعنون بمفهوم الاستيحاء متابعةَ ما قدّمه أولئك من أنواع أدبية خالدة، أو«بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة »[11]، ولاسيّما الأساطير والملاحم.

وقد كان ارتباط الرومانسية بالخيال الجامح،و بالماورائيات ،و بالحرية والطبيعية ، يعزّز صلة هذا الاتجاه الفنّي بما هو أسطوريّ، أي بما يُنتج فضاءات تخييل يتمّ من خلالها تأمّل الكون والوجود عبر أساليب تعبيرية تشظّي نفسها في عوالم ما فوق واقعية لترصد، أولتعبّر، عمّا هو واقعيّ. لقد ألهبت الحكايات الأسطوريّة الخيال الجامح لدى معظم الرومانسيين الأوائل، الذين أبدوا حنيناً لا يُقاوم لكلّ ما هو غامض وبدائي، ووجدوا في الأساطير ضالّتهم المنشودة.

وعلى نحو يكاد يكون مطابقاً للاتجاهين السابقين، الكلاسيكي والرومانسي، أكّدت الرمزية أهمّية الأسطورة في الأدب، إذ «كان الرمزيون يدركون أنّ الشعر ينبغي أن يكون مثالياً، وأنّ الفكرة لا يُعبّر عنها بشكل مباشر، بل من خلال نقاب من الأساطير الرمزية، تحبوه قيمة عالمية، خارج.. حدود المكان والزمان» [12].

وتُعدّ السريالية التي تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدي أكثر الاتجاهات الفنية نأياً عن الواقع، وأكثرها نهماً لإبراز التناقض الذي يُحدث شروخاً عميقة في الذات الإنسانية، تنتجها حالات التضاد بين ما هو واقعيّ وما هو فوق واقعيّ. ولعلّ ذلك ما يفسّر أنّ السرياليين كانوا ربّما أكثر من غيرهم، موجهين نحو الأسطورة.. نحو خلق الأساطير، ولعلّ ذلك ما دفعهم إلى «"تأليه" الحبّ لكي يكون أمراً واقعاً، أوسلاحاً أدبياً يحمي الفرد في صميمه من مجتمع أدمن الروتين حتى العذاب، لقد دعا السرياليون إلى تمجيد العنصر الغنائي في الإنسان، أوما أطلقوا عليه اسم "الخيال الخلاق"، ورأوا أنّ هذا الخيال يمكّن المبدع من صنع "ميثولوجية" جديدة بوسعها أن تكون دليلاً للسعادة،

[11] د. محمّد مندور، "الأدب ومذاهبه". دار نهضة مصر، القاهرة 1979 ط2.ص45.

[12] د. أنس داوود. "الأسطورة في الشعر العربي الحديث". المنشأة الشعبية العامة للنشر، ليبيا. (د، ت). ص170.

لضرب من فردوس أرضيّ مفقود.»[13]و ما كان لهم ذلك إلا من خلال الأسطورة وعوالمها السريالية والميتافيزيقية الخلاقة دون منافس .

وتُمثّل الواقعيّة السحرية، بوصفها شكلاً من أشكال التحرّر من قوانين الواقع الموضوعي، دعوة إلى ارتياد آفاق ما فوق واقعيّة تعيد الإنسان «إلى ينابيع الأسطورة وطفولة العقل البشري»[14]، بمعنى أنها تكوّن واقعاً جديداً «ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لبّ الأسطورة»[15] واقعاً حيّاً وثريّاً لا تسيّره قوانين الطبيعة التجريبية وإنما يخضع لقوى عليا تنتمي لدنيا السحر في محاولة لفضّ أسراره وبالتالي فهم أسرار الواقع .

- دور الترجمة في تعرف الروائيين العرب على الأساطيرو تأثرهم بعوالمها ونزوعهم إلى استلهامها، ونزوع سواهم من المبدعين في المجالات الأدبية الأخرى، بما تُرجم من أساطير اليونان والرومان وغيرهما من الشعوب إلى العربية، ثمّ بما تُرجم من إبداعات شعرية وروائية ومسرحية .ليس هذا فحسب، بل يمتد ليشمل ما تُرجم أيضاً من دراسات في حقل الأسطورة والفكر الأسطوريّ، وفي النقد الأدبي، وسواهما من مجالات المعرفة الإنسانية، ويُعدّ كتاب "الغصن الذهبي" مصدراً يكاد لا ينضب للأساطير والرموز المركزية في أدب القرن العشرين.

- و حسب رأيي ، يبقى أول مؤثر مباشر ،وباعث على هذا النزوع الأسطوري عند الأدباء العرب هو ظاهرة التجريب في الأدب العربي الحديث ، حيث أصبحت الأسطورة مظهرا من مظاهر الحداثة في الأدب، وضرورة فنية ليستوفي النص اشعاعه الحداثي.

[13] المرجع نفسه ص 185

[14] د. نبيل راغب. "المذاهب الأدبية، من الكلاسيكية إلى العبثية". ". دار مصر، القاهرة 1997. ط1.ص 188

[15] المجع نفسه ، ص 188

لقد رفدت الأجناس الأدبية العربية الحديثة بعامّة ـ والرواية بخاصة ـ بأساليب تعبير جديدة، حرّرتها من هيمنة البلاغة التقليدية، وأفصحت، في الوقت نفسه، عن تلك القابليات الكثيرة التي يتمتّع بها الجنس الروائي بخاصة لاستيعاب الأساطير، وعن كفاءته في تمثّلها، وانفتاحه على مختلف أشكال الإبداع الإنساني القديم، وإعادة صوغها من جديد، كما عبّرت عن كفاءة الروائيين العرب أنفسهم في اختزال مراحل طويلة نسبياً من عمر الرواية في الغرب،و إبداع رواية عربية متميزة لها مكانتها المرموقة والمعترف بها في الساحة الأدبية، وبناء صرح لهم في باب الآداب العالمية.

2- أشكال توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة :

لا يختلف اثنان أن دراسة الأدب كانت ولا تزال ،وستظل ممارسة ثابتة على مر الزمن. ورغم اختلاف المناهج في معالجتها للنصوص الأدبية ، وفي طرقها التحليلية، وفي النتائج التي قد تتوصل إليها، فإنها ـ ولا شك في ذلك ـ تتعامل مع النصوص، انطلاقا من كونها إنتاج فني في ظل سياق معين. وتعتبر الظروف المحيطة والمؤطرة لإنتاج النص مرجعية وخصوصية في حد ذاتها، تمهد وتبلور الفكرة الأساسية لعملية الكتابة، وهذا ما أطلق عليه في الدراسات النقدية الحديثة مصطلح (ماقبل النص Le pré-texte). وعليه، فإن دراسة النصوص، لا بد لها أن تأخذ بعين الاعتبار هذه الجوانب المختلف التي أنشأت الكتابة والإنتاج الأدبي. و« على خلاف الشعرية البنيوية، التي كانت تركز في بداياتها الأولى، على أدبية النص في حد ذاتها، مختزلة بذلك النصوص إلى بنيات لغوية وأنساق أسلوبية، دون إلحاقها بالسياق التاريخي والاجتماعي، فإن تطور هذه التوجهات العلمية نحو السيميوتيك جعلها تخضع هذه النصوص إلى مقاييس جديدة، ومن ضمن هذه المقاييس، يمكن الوقوف عند اعتبار النص الأدبي خطابا يملك آلية داخلية، لكنه يرتبط بالسياق الذي أنتجه.»[16]

وبما أن عملية إنتاج الأدب هي عملية معقدة وتتدخل فيها عدة عوامل نفسية واجتماعية وتاريخية بل وحتى دينية ، يمكن القول إن الأدب كان دائما تأويلا رمزيا للواقع، يضفي على هذا الأخير مسحة جمالية، تجمع في طياتها الجانب "الحقيقي"

[16]CLAUDE REICHLER- La littérature comme interprétation symbolique (in) l'interprétation des textes (collectif).- Paris, Ed. De Minuit, 1989.- p.109.

و"الخيالي" وعلى هذا الأساس، «يمكن النظر إلى الأدب ضمن نظرة متكاملة، تحاول أن تستفيد من مختلف نتائج العلوم الإنسانية، ومنها على الخصوص الأنثروبولوجيا، التي تدرس المؤسسات والتقنيات في مختلف المجتمعات » [17]. فمعالجة النص الأدبي في هذا الإطار هي في حد ذاتها «تفكير حول مسألة التمثل la représentation، ومنها على الأخص التمثل الرمزي، أي ذلك الإطار الأنثروبولوجي الواسع الذي يدعو لوضع النصوص الأدبية في مجموع الانتاجات التي يحاول الإنسان بواسطتها معرفة العالم، والآخرين،و بالتالي معرفة ذاته أيضا »[18].

ومما لا شك فيه أن للإنسان نزعة شديدة صوب الأساطير و حنيناً إلى الماضي. فالماضي مكوّن رئيس لكثير من بنياتنا الثقافية والفكرية والإنسانية

ولكثير من الصور التي يعتمد عليها العقل الباطن واللاشعور عند كل إنسان وكلما حاولنا التخلص من الماضي، فإنه سرعان ما يلاحقنا بكل بنياته ورؤاه ـ على رأي يونغ ـ ، حتى أصبح من المستبعد أن يخلو ابداع ما من تلك النزعة (النوستالجية) التي تتظافر فيها عدة قيم نفسيّة وروحيّة وجمالية تتأجج دائما صوب الماضي حتى أصبح الماضي جزءا لا يتجزأ من حياتنا الفكرية والحضارية والإنسانية .و أصبح موضوع الأسطورة والأدب من المسلمات النقدية التي تناولها حقل النقد الأدبي منذ أمد ليس بالقريب ، لما للأسطورة من روابط بالأدب ، وما للأدب من انفتاح على الأسطورة ، ولا غرابة في ذلك طالما أن الإنسان مرتبط بالأسطورة ، وأن الأدب يعبر عن الانسان.

والاسطورة هي بنية مركبة من تاريخ وفكر وفن وحضارة ، وبالتالي فإنّ لها قدرة على الامتداد ماضياً وحاضراً ومستقبلا ، ويمكن اعتبارها مرجعاً ثقافياً متميّزاً تنهل منه الكثير من الدراسات الاجتماعية والفكرية والتاريخية والفولكلورية، إنها

[17] المرجع نفسه ص111 .
[18] المرجع السابق ص 109 .

مكوّن أساسي من مكوّنات الفكر الإنساني، وقد رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة وتبدلاتها وقسوة الحياة وشظفها، وهي المعادل لخيبات هذا الإنسان، والبؤرة التي يرى منها النور والفرح وإشراقات المستقبل. إنها تجسّد حلمَ الإنسان في مستقبل أكثر نقاءا، وفي علاقات أكثر تكافؤاً وعدالة.[19]

ومن الملاحظ أن مدى تأثيرها كان شديداً في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، ويكاد يكون معظم الشعراء العرب المعاصرين قد استفادوا منها، ووظّفوها في أعمالهم الإبداعية،بل أصبحت ضرورة فنية لعصرنة الشعر ؛ إذ« قلما نجد شاعراً عربياً معاصراً ـ وبخاصة جيل الرواد ـ إلا واستفاد من الأسطورة رمزياً وإشارياً، واستطاع أن يشكّل منها حالات شعرية رؤيوية، تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي، والاستخدام الوظيفي النصّيّ حسب درجات ثقافتهم ومواهبهم، وكيفية تعاملهم مع الرمز الأسطوري.»[20]

ولعل الأسطورة أصبحت تقوم بالدور الأساسي في تحديد الدلالة العميقة للنص الأدبي الشعري، وكذلك جعله أكثر غموضا وضبابية من جهة ، وأكثر ايحاءا ودلالية من جهة أخرى.و ذلك ما تستدعيه الحداثة في الشعر بل تصر عليه. وإذا كان مفهوم الشعر الحديث يبرر استخدام الأسطورة بالرجوع إلى الماضي، فإنّ توظيف الأسطورة ليس عودة إلى الماضي بقدر ما هو تجربة شخصية رؤيوية عميقة تنطلق من معاناة الذات الفاعلة المبدعة لتصبّ في التجارب الإنسانية بعامة في نهاية المطاف، سواء أكانت هذه التجارب قد حدثت في الماضي أم في الحاضر.

---

[19] د. محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط 3، (د ت)،ص 215 – 216.

[20] جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1976،ط1 ، ص 9.

ولكن يبدو ان استعمال الاسطورة فى العمل الروائى جاء ـ ابتداءا ـ بهذا المعنى؛ أي لإنتاج العمل التاريخي لا لإبداع العمل الروائى ذاته . إلا ان المتلقى استحسن استخدام الاسطورة تاريخيا ، فوظفها المبدع فى عمل نتاجه الروائى ، ففى الادب الفرنسى يذهب (ميشيل زيرفا) فى (الاسطورة والرواية) الى ان قصص بروت واياس ، وقصة طروادة وقصة طيبة وقصص اليكساندر هي الآباء الخمسة المؤسسون للرواية الحديثة لا فى فرنسا فقط بل وفى الادب الحديث عامة . ونظراً للامتداد والشمولية التي تأخذها الأسطورة في الآداب العالمية فإنّ تباينا شديداً فرض نفسه في تحديدها كمصطلح ابستيمولوجي من جهة، وعلاقة هذا المصطلح بمصطلحات أخرى تتناص معه، في مفهومها من جهة أخرى [21]

ولعل توظيف الأسطورة في النص الروائي، هو في حد ذاته يطرح قضية ذات طابع جنسي générique. فالأسطورة جنس صنف أدبيا ويمكن معالجته أدبيا كما الرواية؛ولكن هل يمكن معالجة نص روائي مثلما نعالج نص لحكاية أسطورية أوخرافية ؟ لاشك أن اشتراك هذه الأجناس كلها في البنيات السردية والخطابية، يمكن أن يكون قاعدة منهجية للتعامل مع النصوص المختلفة، إن ما يهمنا هنا هو الكشف عن سبب وكذا كيفية توظيف هذه الأساطير. ومنه فإنه «يمكن اعتبار تحوّل الأسطورة الإيثنو-دينية إلى الأسطورة الأدبية كسيرورة مضيئة لعملية الانتقال من المقدس إلى المدنس. وإذا كان الأدب بخاصة والفنون على العموم مخزنا أساسيا لحفظ الأساطير، فإن الأسطورة "الأدبية" تضيف إلى الأسطورة البدائية دلالات جديدة»[22]

لقد كانت دراسة الأساطير تنتمي ـ في السابق ـ إلى مجال علم الفلكلور والأنثروبولوجيا، وتاريخ الديانات وعلم الاجتماع وقد تداخلت هذه الاختصاصات في

[21] ـمرسيا إلياد :مظاهر الأسطورة ، ترجمة نهاد خياطة دار كنعان للدراسات والنشر . دمشق1991 ، ط 1 ، ص 113.

[22] نورتروب فراي ،نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، تجرمة حنا عبود ، دار المعارف ، دمشق ،1987. ، ط1 ص 49 /50 .

الأدب عندما ارتبط بالأسطورة فتطور مجال هذه الدراسات بطرح إشكالات علمية جديدة. وهكذا ظهرت الأسطورة الأدبية التي تمثل تداخلا بين القيم الفردية والقيم الجماعية، بين الأدبي الفردي ، والأسطوري الجماعي . وهذا الوضع الغامض للأسطورة في النص الأدبي يبرز من حيث «الجمع بين الوصف والتأويل، على السجل المزدوج للقصة (الحكاية) المؤسسة وللتمثل الاسـطوري من خلالها» [23] وعلى دارس الأدب أن يميز بين المسائل المختلفة في كيفية توظيف الأسطورة لصنع الاسطورة الأدبية واتخاذها الدلالات الجديدة المرتبطة من ناحية بالجانبين الفردي والجماعي، ومن ناحية أخرى بالجانب الوظيفي داخل النص.

إن التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية ـ أوفي الأسطورة الأدبية بتعبير صحيح ـ هو موضوع للدراسة والوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي ، ومدى احتفاظها بخصائصها، كشخصية، أوحادثة ، أوموتيفا أسطوريا من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية ومدى تحولها داخل العمل الأدبي . ويعود هذا التحول إلى أمرين:

- 1/ قابلية الأسطورة نفسها للتوظيف الأدبي ، أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الأساطير ،الأمر الذي يمنحها خاصيتي التشكيل والتحول لكي تصبح جزءًا بنائيا للعمل الأدبي نفسه، ويخدم هذا التميز الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية للمبدع.

- 2/ قدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي للأسطورة ، شخصية أوحادثة أوموتيفا ؛ أي

تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي يخدم رؤى المبدع من خلال جملة التحولات والتحويرات، وحتى التشويهات التي يحدثها المبدع على هذه الأسطورة أوتلك [24]

[23] مرسيا إلياد :مظاهر الأسطورة ص116

[24] نورتروب فراي ، الأسطورة والرمز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1980 ، ص 09 .

وقد رفض البعض الخوض في الفصل بين الأسطورة والأسطورة الأدبية ؛ لأن الأساطير لم تصلنا إلا في حمولات أدبية ، أي أننا لم نتعرف على الشكل الأولي للأسطورة ، بل أدركناها متفتحة داخل أجناس أدبية وحاملة لخصائص تلك الأجناس : فنحن عندما نقرأ«إسخيل (Eschyle) أو فرجيل (Virgile)،أو أوفيد (Ovide)، لسنا أمام أساطير، بل نحن أمام أدب فيه أساطير .»[25]

ومن جهتنا ،و حسب رأينا؛ فإننا نرى اختلافات واضحة بين الأسطورة والأسطورة الأدبية : فإذا كانت الأسطورة سردا ، فإن الأسطورة الأدبية هي سرد أيضا، لكنه سرد فني ، وكيفٌ إبداعي يختلف باختلاف كاتبه ومبدعه ، عكس الأسطورة الثابتة والراسخة على مر الزمان.كما تختلف الأسطورة عن الأسطورة الأدبية من حيث المجال الذي تتكون فيه ؛ إذ لا تكون الأسطورة إلا عن طريق الحكي أوالسرد، أما الأسطورة الأدبية فنجدها في مجالات عديدة: المسرح، والموسيقى، والأدب ... وتتبنى الأسطورة جماعة تلقتها من جماعة أخرى فيما يبقى مؤلفها مجهولا فتعزى إلى الذاكرة الشعبية ، ولا نعرف مؤلفها ، بينما تكون الأسطورة الأدبية - على العكس - معروفة المؤلف لأن إنتاجها فردي ، وهذا ما يفقدها تلك القداسة التي صبغتها بها الجماعية .

ومن جهة أخرى ، قد يختلف النص الأدبي الذي يتضمن الأسطورة الأدبية من مؤلف إلى مؤ لف آخر . كما نجد فروقا شاسعة بين المؤلفين ؛ لأن النصوص لا تتمتع بالقيمة الجمالية الواحدة ، على عكس الأسطورة التي تعتبر كلا متكاملا.

ومنه يمكن اعتبار تحوّل الأسطورة الإيثنودينية إلى الأسطورة الأدبية كسيرورة مضيئة لعملية الانتقال من المقدس إلى المدنس. وإذا «كان الأدب بخاصة

[25] Raymond Trousson , thèmes et mythes , ed Université de Bruxelles 1981 , p. 19 .

والفنون على العموم مخزنا أساسيا لحفظ الأساطير، فإن الأسطورة "الأدبية" تضيف إلى الأسطورة البدائية دلالات جديدة.»[26]

و يتضح أن توظيف الأسطورة في النص الأدبي ليس إلا حجة أوما قبل النص Pré-texte للتعبير عن قضايا ذات بعد واقعي ترتبط بقضايا الراهن الاجتماعي والسياسي. وقد حاول دارسو الأدب معالجة مثل هذه المسائل في العديد من المناسبات حيث ثمّة أسئلة تطرح نفسها حول استخدام الأسطورة في الأدب،و من هذه الأسئلة: هل استخدام الأساطير تعبير عن رؤية حضارية جديدة يريد المبدع التأكيد عليها ؟ أم هو تعبير عن هزيمة فاجعة تعاني منها الذات العربية، نتيجة استلابها الإنساني داخل مجتمعات يخيّم عليها كابوس السلطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي كان استخدامها رفضاً وتمرداً ضد حالات الاستلاب هذه ؟ أم أن هذا الاستخدام تعبير عن رؤية إيديولوجية وسياسية مهمتها إدانة نظام سياسي أواجتماعي معين يرفضه الأديب ويبشر بزواله ؟، أم أنّ هذا الاستخدام جزء من مثاقفة حضارية واسعة الامتداد والشمول مع الشعر الغربي والثقافات الأجنبية بمختلف تياراتها ؟

وبتصفحنا لبعض الدراسات والمؤلفات التي تتناول مفهوم الأسطورة وأقسامها وعلاقتها بالأدب ، اكتشفنا- كما أشرنا إليه سابقا - أنه ما من مذهب أدبي ،بدءاً بالكلاسيكية وانتهاء بالواقعية السحرية ،إلا وقد وظف الأسطورة بطريقة ما في تشكيل النص الأدبي وهذا ما عرضناه بشكل واضح في المبحث السابق ـ حيث تعد الأسطورة أحد روافد الإبداع الأدبي خاصة في مجال الإبداع الروائي ؛ إذ أنها كانت مرتبطة منذ نشأتها بالحكي والقص. كما أن الاسطورة جزء من التاريخ الثقافى للأمم فى الماضى وأداة فى آلية التشكيل الذهنى للثقافة المعاصرة ، بمعنى ان خيوط التواصل بين منطوق الاسطورة ومفهومها مازالت مشدودة ببعضها البعض. وعلى ضوء هذا كله ، لا بد لنا من الوقوف على أهم الخاصيات التي تحدد ماهية الأسطورة،لنحدد كيفية

[26] المرجع السابق ، ص20.

وطريقة توظيفها في الرواية ؛إذ أن ما يميز الأسطورة هو مجموعة من الخصائص نذكر منها ما يلي:

- 1/ تعتبر الأسطورة قصة لها مبادئ السرد القصصي ، وكانت قديما تتداول في المناسبات الطقوسية.

- 2/ الثبات ؛ أي يبقى نص الأسطورة ثابتا فترة طويلة ، ولكن هذا لا يعني جمودها إذ أنها تتغير من مجتمع إلى آخر ، وتتبدل من راوي إلى آخر .

- 3/ الأسطورة مجهولة المؤلف ، لأنها نتاج جماعي وليس فردي ، أوهو فردي تتبناه الجماعة.

- 4 / تكون الأدوار الرئيسية في الأسطورة للآلهة وأنصاف الآلهة.

- 5/ تتميز موضوعات الأسطورة بالجدية ، والشمولية (الحياة ، والموت ، والوجود ...)

- 6/ تجري الأحداث الأسطورية في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، ومع ذ لك يبقى مضمون الأسطورة أكثر صدقا وحقيقة من الروايات التاريخية.

- 7/ تتصل الأسطورة بالجانب الديني (أفعال طقوسية).

- 8/ تكون الأسطورة مقدسة ، وذات سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم [27]

ويضيف صالح بن حمادي خاصية أخرى ، هي اتخاذ الأساطير شكل الأخبار التي تفسر أصل بعض الأشياء وعلة ظهورها إلى الوجود [28]

إلا أن الاسطورة ذاتها قلبت وتعددت محاورها عندما دخلت عالم الابداع القصصي ـ وخاصة الروائي ـ الحديث ، فلم تعد ذات طابع ديني غيبي فقط ؛ بل اشتملت على البعد الرومانسى والاجتماعى والفكرى وصاغها البعض بأسلوب اكثر واقعية مغاير لجوهر الاسطورة ذاتها .أما كيف يمكن اعتبارها أداة من أدوات التشكيل

[27] فراس السواح ، الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ، دار علاء الدين للنشر ، دمشق ، 2001 . ص12

[28] ـ صالح بن حمادي ، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية ، ، ط 1 ، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس 1983 ص 14

الذهنى ، فلأن المبدعين حاولوا تأكيد وإضافة قيم أخرى جديدة لإعادة التوازن بين الفئات المتصارعة على الساحة الاجتماعية ، وذلك عبر توظيف العمل الاسطورى فى رواياتهم ، بل وساعدت الرواية الاسطورية على هدم قيم أخرى عند المتلقى . فتكون الرواية من أدوات التوجيه الإجتماعي. ولعل السؤال الأهم هنا كيف يمكن فهم الاسطورة فى ثنايا العمل الروائي؟ وإلى أي مدى يمكن للأديب توظيف هذه الآلية لإعادة صياغة الواقع الاجتماعى ؟ بل وقبل كل ذلك هل يجوز لنا التشكيك في مصداقية الاسطورة ذاتها ؟

على ضوء هذه الخصائص ،فقد وظف كل أديب الأسطورة على نحو خاص ، وقد حرص الكتاب على إضفاء الطبيعة الأسطورية على أحداث رواياتهم من خلال اعتماد الآتي:

1- أسطرة اللغة : إذ تستخدم لغة فوق واقعية ، لتسهم في إضفاء الطابع الأسطوري على الرواية. فيصبح المنطوق الأسطوري أداة من أدوات التشكيل الذهنى في محاولة تلمس مواطن الاستفادة منها في نماذج مختارة .

2- أسطرة المكان : حيث نراهم يرسمون المكان بشكل عجائبي يبعده عن الانتماء إلى المكان الواقعي بدلالاته الضيّقة ، ويضعه في إطار رمزي إشاري واضح ، مما يضفي عليه أبعاداً أسطورية واضحة.

3- أسطرة الشخصيات : إذ ترسم ملامح الشخصيات الروائية في القص بصورة أسطورية، وتتحول من واقع مادي ملموس إلى عالم من الرموز والإشارات وتصبح – في معظمها – شخصيات ذات دلالات كونية عامة.

ومن خلال الفهم العريض للجانب الاسطورى في العمل الروائى ، فما كان من المبدعين إلا تدعيم هذا التوجه وتحميل شخصيات ابطالهم الخرافية بتلك السمات الوجدانية التى يحملها ابطال الاساطير القديمة وهذا الجانب السيكولوجى فى تقنية

الرواية ساعد على انتشار الرواية الاسطورية ومسايرة تمرحل الاستفادة من الأسطورة انطلاقاً من (الصياغة) مروراً بمرحلة (التوظيف) وانتهاء بـ (المحاكاة) .[29]

من خلال هذه الآليات تعرفنا ـ حديثا ـ على محاولة محاكاة الأسطورة أوما نسميه تجاوزاً لمحاولة صناعتها وبعثها من جديد بقلم حديث في عصر لا تناسبه الأسطورة، ولنعرف مدى نجاح ذلك من عدمه . ومدى قدرة الأسطورة على الإقناع من خلال اندماجها في العمل الروائي وانتاج ما يسمى: الأسطورة الروائية وذلك من خلال امتلاكها للمقومات الأسطورية ، أوما يعتورها من نقص – إن كان هناك ثمة نقص أوقصور - والنمو الطبيعي لهذه الأسطورة على مر العصور السابقة إلى عصرنا الحالي، وما أبقته من خصائص في المحاولات الجادة لصياغة أساطير قديمة ظلت حبيسة المشافهة ، وأساطير أخرى تسربت عبر قصص وظفها قاصون لصالح تجاربهم السردية ، وأما المحاكاة فهي التي تظل رهينة العقل الحديث ، ومدى قدرته على إنجاب أسطورة في غير وقتها .

وقد غلب على المنهج الأسطوري في بناء الرواية الحديثة عدة تقنيات أهمها :

- اللجوء إلى أسطرة الواقع باستغلال عناصره المنظورة والمألوفة ،والارتقاء بأحداثه إلى مستوى الأحداث الأسطورية ،واستلال الرؤية من خلال ذلك.
- صياغة الحكاية الشعبية ،وإعادة بنائها بناءًا دلالياً متميزاً ، كما في حكاية " الجنية " أو"حورية البحر "
- توظيف الأساطير الإغريقية القائمة على الوثنية من حيث تعدد الآلهة ،والصراع في بينها،وصراع الإنسان معها . واسقاطها على واقع سياسي أواجتماعي يمثل صراعا مشابها.

[29] ـ مُحَّد عصمت حمدي:الكاتب العربي والأسطورة ،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .القاهرة 1968 ط 1 ، ص 59.58

• توظيف الواقعية السحرية بكل عناصرها ابتداءً من استخدام السحر إلى إسقاط الموت بظهور أشباح الأموات ومعايشتها للأحياء بطريقة طبيعية لا تثير الذعر بينهم ،ولا تغير من عاداتهم اليومية الرتيبة ،وهذا يعود إلى المعتقدات الشعبية الراسخة لدى بعض الشعوب .

• توظيف عقيدة تناسخ الأرواح الموجودة لدى الهندوس والبوذيين والمجوس،وعقيدتي الحلول وتناسخ الأرواح الموجودة لدى النُصيرية وغلاة الصوفية .

• استخدام الأرقام ،ومالها من دلالات أسطورية أخذاً بمقولة فيثاغورث " أنّ كل شيء عدد،والعدد تبعاً لذلك هو أساس العالم لتكون الأعداد سابقة للأشياء بعد أن كانت مسبوقة " وقد دعمهم في هذه الرؤية الجديدة بعض فلاسفة اليونان.[30]

وضمن هذا التصور المنهجي الجديد في كتابة الرواية ،أصبح للنص الأسطوري الشفوي القديم وللنص الروائي المكتوب الجديد المقام نفسه، بحيث يمكن أن نطبق عليهما بعض عناصر النقد الأدبي والتي يمكن تصنيفها في منهجية "الميثو-نقد".أو " النقد الأسطوري " أو "النقد الجديد" الذي تدعم بانبعاث الاهتمام بالأسطورة، وكذا بإعادة إدماج الفكر الأسطوري في باب الأفكار الجديدة والتي تتمثل في الكشف على أن خلف كل حكاية ـ التي هي في الأصل نص (شفوي أومكتوب) ـ نواة أسطورية أوعلى الأصح نموذج أسطوري."و بصفة أخرى، «لا يمكن للنص الأدبي أن يشارك في المعنى بصفة بريئة، لسبب بسيط وهو كل ما يحمله من لغة وثقافة في نسيجه يعمق داخله عدة مستويات للدلالة. ولعل الأسطورة تقوم بالدور الأساسي في تحديد الدلالة العميقة له، وكذلك جعله أكثر وأمثل فهم من النصوص الغير الأسطورية.»[31]

[30] المرجع السابق ص 70

[31] فراس السواح ، الأسطورة والمعنى ص15

وبما أن الأدب كان دائما تأويلا رمزيا للواقع، فإن الاسطورة أضفت على هذا الأخير مسحة جمالية، تجمع في طياتها الجانب "الحقيقي" والخيالي/الأسطوري وبهذا التلاقح المنهجي المتعدد في فضاء الرواية ؛ قمنا بفرز قضايا جديدة ضمن مسار الكتابة الأدبية، ومنها ربط الأنثروبولوجي بالأدبي. واعتماد الجانب الثقافي للمجتمع في الجانب الفردي للمبدع أوالتوجه نحو ثقافة تأصيل الاجتماعي و دون ذلك "الشعبي"ـ في بناء العمل الإبداعي الذي يصبو إلى العالمية من خلال العودة إلى منابع الفكر الأولى للإنسان "الأسطورة"،و إعادة استثمارها في إنتاج ابداع ذو فكر حداثي يلائم هذا العصر، وربما ما بعد هذا العصر أيضا ،فيصبح بذلك الأدب ذو إشعاع فكري لا ينضب، شأنه في ذلك شأن الأسطورة .

الفصل الرابع :

1 - توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية :

1-1 الأسطورة في رواية "نجمة" لكاتب ياسين .

2-1 الأسطورة في رواية " جازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة .

3-1 الأسطورة في رواية " الحوات والقصر" للطاهر وطار .

4-1 الأسطورة في رواية "سيدة المقام " لواسيني الأعرج.

الأسطـورة في الروايـة الجزائـريـة

كما الرواية العربية ـ والعالمية عامة ـ توظف الرواية الجزائرية، من خلال تعاملها مع التراث الشعبي الشفوي منه والمكتوب، الأساطير لتفتح نافذة جديدة على التاريخ والمجتمع. ولتفتح نافذة أخرى على الحداثة في الأدب. عليه فإن قراءة الرواية الجزائرية في مختلف مراحا نموها وتطورها ، يبرز تقنيات مختلفة متنوعة في استثمار الأسطورة والمخيلة الشعبية من قبل الروائيين الجزائريين على اختلاف مشاربهم الفكرية ، ومذاهبهم الأدبية ، وتوجهاتهم الثقافية والسياسية أيضا .ومنه فإن قراءة التاريخ من خلال الأسطورة المتمكنة والمتلبسة في الكتابة الروائية، تسترجع التاريخ بطريقة فنية تنم عن ابداع صاحبها ، وتحقق تأثيرا فعليا في القارئ.

انفتحت عوالم الرواية الجزائرية على عوالم الأسطورة فأعطتنا نصوصا غاية في الإبداع والجمال والفنية ،وولدت فيها قوة لا تضاهى برموزها ومواضيعها . ولاشك أن الأديب الروائي الجزائري بحساسيته المفرطة وفنيته وشاعريته؛ ضاق بواقعه الذي يكتنفه التناقض والاحتجاج وتؤطره العلوم والقوانين والأنظمة التي تقيد حريته وتكبل شاعريتة وأدبيتة وفنيتة وكل حس مرهف أوخيال طاف أوفكرة تخالف الواقع والمتعارف عليه ؛ من هنا حاول أن يبحث ـ هوالآخر ـ عن العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى،يلائم فيه بين التجسيد الساذج البدائي لتأمله وتخيله وتوقعه ،وطموح الإنسان الحديث لإعادة خلق عالمه. فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، إلى الأسطورة يحاكيها، يتنفس سحرها، يستلهمها، يوظفها، ويعيد بناء العالم الذي ينشده بكلماتها وطقوسها. فنشأت علاقة ما بين الأسطورة كفضاء تعبيري والأدب

كفضاء تعبيري آخر بينهما اختلاف، لكن بينهما تآلف ، أعطتنا نصوصا غاية في الفنية والجمال ،وأعطتنا في الوقت نفسه مفهوما جديدا للأسطورة الأدبية في الجزائر ؛ يختلف عن نظيره في المشرق في نقاط ، ويتفق معه في نقاط أخرى .

وكاستقصاء تاريخي لأشكال توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية، ارتأينا أن نقوم بتحليل عدد من الروايات على ضوء المنهج النقدي الأسطوري ، على أن نتناول لكل مرحلة تاريخية رواية تعبر عنها ؛اجتماعيا وأدبيا ،ثم نعقد في الأخير مقارنة بين طرق وأشكال تجليات الأسطورة في كل رواية ، وفي كل مرحلة بالضرورة ، لنتعرف على مسار تمظهر،وتطور ومن ثم ترسخ الفكر الأسطوري في الرواية الجزائرية على اختلاف مراحلها، وكان الاستقصاء كالآتي :

1 ـ الأسطورة في رواية " نجمة " لكاتب ياسين :

حال وفاة كاتب ياسين أصبح «شرح»أدبه وكشف «أسراره»ظاهرة أدبية متميزة في الجزائر.حيث تسابق الأدباء والباحثون إلى تفسير «نجمة»وكأنها طلسم من طلاسم القدماء أوحفرية لا تُعرف لغتها ولا في أية حقبة غابرة خطت على الصخر. تناسوا أن لا أكثر عتاقة وتقليدية من شرح «مقصد الكاتب»لأن النص، أي نص، مجال مفتوح ليس لأحد أن يزعم إدراك معناه العميق. وكانت النتيجة، أن اقتنع الجزائريون بأن هذه الرواية الجميلة «غيهب سميك»، لا سبيل لفهمه دون عشرات الكتب والمعاجم والقواميس. . ونُسي أن" كاتب" هو كاتب لا غير، وأن الكاتب، هوداخل الفوضى فوضويُّها.

«نجمة»هي أسطورة الروائي والمسرحي الراحل كاتب ياسين التي كتبها في عز اشتعال الثورة التحريرية(سنة 1956)، والتي يقال أنها تحيل إلى أسطورة أخرى من التراث الموسيقي(من خلال قصيدة «البوغي»التراثية)[1] ، وهي الحكاية التي تأخذ أشكالا مختلفة، لكن جوهرها يكاد يكون واحدا في كل الحالات. لقد أوصلت رواية

[1] قصيدة «البوغي»التي اشتهر بغنائها الفنان مُحَّد الطاهر الفرقاني في وقتنا وذلك في إطار موسيقى «المالوف»، وقد غنّاها قبله الكثير من الفنانين، وما «البوغي»إلا قصة حبّ مستحيل جمعت المرأة القسنطينية «نجمة»قبل أكثر من قرنين من الزمن بحبيبها المسمى «جاب الله»وهوفنان موسيقي قادم من مدينة عنابة، وقيل إن «نجمة»عندما أحبّت جاب الله كانت متزوجة وقيل أيضا إن أهلها لم يزوجوه إياها وفضلوا اعطاءها لغيره، وتنتهي الحكاية عندما تصرّ هي على أن يأتي ليغني في عرسها أوفي حفل ختان ولدها، حسب مختلف الروايات، فيأتي جاب الله ويغني حكايته معها وينكشف أمره بعد أن يذكر اسمها "نجمة" في سياق الأغنية فيعرض نفسه للقتل، أما نجمة فتهوي بنفسها من الطابق العلوي للبيت فتموت متبوعة بخادمتها.. ويتحوّل العرس إلى مأتم. ولقد عرفت حكاية «البوغي»من خلال التراث الموسيقي الحضري للشرق الجزائري خاصة في منطقتي عنابة وقسنطينة (ينظر مقالة نسيمة بوصلاح الراوي الشعبي في التراث السردي القسنطيني"البوغي" نموذجا في مجلة انسانيات "المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية " العدد 36 سنة 2007 يصدرها مركز البحوث الأنثروبولوجية crasc ص95)

نجمة الشهيرة كاتبها إلى مصاف العالمية حيث يعتبر الأديب الراحل كاتب ياسين(واسمه الحقيقي محمد خلوطي) من أكثر الكتاب اشتغالا على الرمز، وقد اختار لنفسه اسما فيه الكثير من الرمزية , "كاتب" بمعنى الكاتب و"يس" بمعني النبي صاحب الرسالة ، وهوواحد من أبرز الكتاب الجزائريين ومن بين الأدباء المعروفين على الصعيد العالمي ممن قدموا للمشهد الثقافي تراثا إنسانيا لا يزال خالدا إلى يومنا .

قيل إن رواية "نجمة" ظل صاحبها كاتب ياسين يكتبها بأشكال مختلفة، سردا وشعرا ومسرحا، لكن الملاحظ أنها استمرت بعد موته حاضرة ومعبرة بأشكال مختلفة، وبقدر ما ظلت نجمة حاضرة في المشهد الثقافي الجزائري على مدى سنين طويلة، «بقدر ما ظلت غامضة غموض الرواية الأصلية المستعصية على القراءة وهي التي كتبت باللغة الفرنسية وترجمت بصيغ مختلفة أكثر من مرة، آخرها ما أنجزه المترجم والكاتب السعيد بوطاجين والصادر عن منشورات الاختلاف، وهويقول في مقدمة ترجمته تلك: "يجب الاعتراف بأنني لم أواجه نصا ممزقا مثل نجمة، نصا جعل الكاتب عاليه سافله لقناعات جمالية، ليس من السهل الكشف عن قصديتها بدقة متناهية". ويضيف بوطاجين قائلا: "ليست نجمة عملا روائيا وكفى، ليست قصة ننتظر نهايتها، وليست أبطالا بالمفهوم المتواتر؛ إنها سديم حقيقي يقود إلى ما يشبه الهوة الممتدة من المطلع إلى الخاتمة".»[1]

ورغم أن "نجمة " كتبها كاتب ياسين بالفرنسية إلا أن روحها الجزائرية لم تختف خلف ركام اللغة ،وهي التي تعتبرها فرنسا من أروع ما كُتب في الأدب الفرنسي وتدرس في مدارسها بينما يتم إقصاؤها في مدارس الجزائر!

[1] ينظر مقالة الخير شوار "نجمة قسنطينة ظهرت في الأغاني وتأسطرت في رواية كاتب ياسين" في مجلة العرب السنة 36 العدد938 لندن 2013 (alarab.co.uk) ص 15

ونحن عندما نقول نجمة نقول كاتب وعندما نذكر كاتب نذكر نجمة , الرواية التي ترتبط بسيرة حياة كاتب ياسين والتي جعلت اسمه يلمع في عالم الأدب فكانت أروع ما كتب..

تمحورت أحداث رواية "نجمة" حول امرأة عشقها الجميع واستعصى عليهم الحصول عليها، فهي امرأة «تملك ظل الكاهنة، ويسري في عروقها دم بني هلال، نجمة العنيفة النادرة .الغولة ذات الدم القاتم .قطرة الماء العكرة . الزهرة التي هددت حتى أعماق جذورها . نجمة التي قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها ....»[1] ، هي امرأة جميلة وفاتنة دوخت أبطال الرواية ودوختنا معها . وهي ابنة غير شرعية جاءت من علاقة سفاح لامرأة فرنسية يهودية ، تداول عليها في ليلة غامضة بمغارة مهجورة إثنان من أبناء عمومة من قبيلة قبلوت المشهورة وهما(سي مختار وسيدي أحمد) ـ هذا الأخير هو والد مراد والأخضرـ بعد أن اختطفاها من عشيقها المفرط الغنى(أبوكمال)الذي أنزلها في أفخم فنادق قسنطينة بعد أن هربت معه من زوجها الضابط الفرنسي .ثم يتم قتل أحدهم ليلتها وهوسيدي أحمد ،من دون أن يُعرف من قتله ويتحمل ابنه الآخر "رشيد "عبء البحث عن القاتل .ولن يُعرف من هوأبو"نجمة" ويبقى مجهولا رغم أن بعض ما ورد في الرواية يقول أنها ابنة السي مختار «سي مختار الشيخ الذي لا ريب في أنه أبوكامل ، وأبونجمة في الوقت ذاته ؟ .....وهوعلى الأغلب القاتل الذي يطارده ابن القتيل دون أن يعرف السبب ...»[2] ، إلا أنه لا يوجد ما يثبت هذه الأبوة « إنها نجمة في الثالثة من عمرها وقد تخلت عنها أمها الفرنسية فسلمها سي مختار لزوج لالا فاطمة ، وكانت زوجته عاقرا ؛ ولم يذكر سي مختار أنها ابنته عندما سلمها للزوجين ...»[3] .ولما شبت نجمة يقع في غرامها أربعة أبناء عمومة دفعة واحدة دون أن يتمكن أحدهم من الفوز بها.. فقد بقيت دوما مستعصية على الجميع ساكنة في جمالها وفتنتها التي كانت تصيبهم بالشلل كلما رأوها . والغريب أن أبناء

[1] كاتب ياسين رواية نجمة ، ترجمة ملك أبيض العيسى ، راجع الترجمة سليمان العيسى، منشورات دار الاتحاد بيروت 1962 ص 05

[2] المصدر نفسه ص 146

[3] المصدر نفسه ص 198

العمومة الأربعة :**مراد- لخضر - رشيد - ومصطفى** ينتمون في نسبهم إلى(سي مختار وسيدي أحمد)وإلى قبيلة قبلوت الكبيرة ، ولكل واحد منهم قصة مع الحياة، كل منهم يبحث عن طريقة للعيش، ولوعلى الهامش، بعد أن فقدوا الأمل في الحرية التي اغتصبتها فرنسا الاستعمارية وحرمتهم من العيش بكرامة واستقرار في وطنهم. فلم يجدوا ملاذا لهم أحسن من تعاطي الحشيش وشرب النبيذ وقضاء أوقاتهم بين الفنادق الزهيدة والأماكن المهجورة.

وكما يرث الأربعة دماء آبائهم ونسب قبيلتهم فإنهم يرثون تلك العقدة أوتلك العلاقة الغريبة بينهم وبين نجمة(الأخت أوالحبيبة) ولن يعرف أحد من شخصيات هذه الرواية من يكون أخ "نجمة" الحقيقي، فيُغرم بها الجميع إلى حد الهذيان، ولكن من دون أن يستطيع نيلها أحد، ثم يقوم سي مختار بمساعدة من رشيد ، باختطاف نجمة من زوجها ومربيتها لتسليمها إلى قبيلة قبلوت ، وحين نزولهم في غرفة مهجورة في منطقة الناظور(أوالندحور كما وردت في الرواية) دون أن يعلموا أن زنجيا من حراس قبيلة الكبلوت كان يتبعهم ويترصد حركاتهم ، هذا الأخير الذي يغتنم فرصة هبوب عاصفة رعدية ويطلق النار على سي مختار فيصيبه في رجله مما يؤدي إلى وفاته بعد فترة ،فتبقى نجمة رفقة رشيد. وفي النهاية يختطفها الزنجي ويدخلها في نساء "كبلوت" التي يحرم على الغرباء عن القبيلة المساس بها.ويبقى رشيد وحيدا ويتعرض إلى طرد القبيلة .

جاءت أحداث الرواية بلغة شاعرية تأخذ بخيال قرائها في رحلة البحث عن شجرة نسب لأبطال الرواية الذين ينتمون كلهم الى قبيلة كبيرة اسمها "كبلوت" ، ويبقى أبناء العمومة :مراد، لخضر، رشيد ومصطفى في دوامة من أمرهم ،.وتبقى "نجمة " اللعنة التي أصابتهم جميعا

هذه هي "نجمة" التي عشقها الجميع بما فيهم القراء، لم تكن غير ما كان يحلم به ياسين في فورة الشباب، وهوالذي رأى بعينيه مأساة شعبه وهولم يزل طفلا ،ودخل السجن وهومراهق ،وعرف شقاء الوعي واكتوى بنار المعرفة وهوشاب ناضج فكتب لنا همه وحلمه· وألمه وأمله بل كتب حياته كلها وماضيه وماضي أجداده ، وضمنه معنى "نجمة" المستعصية على الجميع ، حتى على القراء والنقاد أيضا ؛البعض يقول إن "نجمة" امرأة حقيقية وهي ابنة عمه والبعض يقول إنها رمز أبدعه ياسين ليعبر به عن وطنه الجزائر والبعض يقول كلاما آخر·· لكن المهم أن "نجمة" في كل البناء الروائي الفاتن وبكل أنفاس أبطالها وأحلامهم وآلامهم وأفراحهم هي التي تجعل من هذه الرواية الملحمة الجزائرية بصدق·· ملحمة المهمشين والمعذبين، الصعاليك المدمنون على الحشيشة والخمرة والساكنون في الفنادق الرخيصة، الباحثون عن شجرة نسب مغرية وغامضة ؛عن الجد قبلوت الذي لم يبق من تاريخه غير كلام شفوي تتوارثه الأجيال·· ثم تأتي "نجمة" لتخلط حسابات الجميع·· من تكون هذه المرأة؟؟ التي هي(ظل الكاهنة ويجري في عروقها دم بني هلال) هي الجزائر بكل شجر أنسابها التي بكل الألوان والأعراق·· ·أم هي 'نجمة" الأيقونة لمعنى الأم والأخت والحبيبة والجزائر، أو"نجمة" المرأة التي من لحم ودم .

وتأخذنا "نجمة" إلى عالم مدهش غرائبي حتى تكاد تتمظهر الأسطورة في كل مشهد من مشاهد الرواية ، بل حتى تصبح الرواية في مجملها أسطورة ، وفي أثناء محاولتنا لاستقصاء التوظيف الأسطوري في الرواية ، ارتأينا الوقوف على أهمها كالآتي :

1/ 1ـ أسطورة قبلوت ، الميث* القبلي في الرواية :

لخّص الموقف النقدي الفرنسي رواية "نجمة" في كونها «نوع أدبي متفرد، وضع النمط الروائي الأوروبي في حرج».[1] فذهب البعض إلى حد مقاربة رواية كاتب ياسين بكتابات الروائي الأمريكي والشاعر وأحد أكثر الكتاب تأثيراً في القرن العشرين "ويليام كتبيرت فولكنر"، الحاصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1949، وشبّهه الآخرون بالإنجليزي جاك لندن من حيث الشكل والبنية الزمنية، إذ اشتهر هذا الأخير في كتاباته بتصوير الصراع الطبقي بين العمال والرأسماليين، وترويج الأفكار الاشتراكية والثورة العمالية. كما أنه كان دائم الانتقاد للنظام الرأسمالي.[2] هذا الموقف نتلمسه بشدة في رواية نجمة ، حيث نلمس من الوهلة الأولى ،ومن تلك المشاهد التي يقوم فيها الكاتب بالحديث عن ريكار ووصفه ،بل وحتى أثناء وصفه لسوزي وطريقة لباسها ، مدى مقته واحتقاره لهذه الطبقة التي يصفها هونفسه بالإقطاعيين ، ومن جانب آخر نكتشف تعاطفه مع الأخضر ومصطفى ومراد وهم يكدون في العمل في مزارع السيد ارنست ويعانون من سوء المأكل والملبس والمبيت .

ومن جهة أخرى أكد الجامعي والروائي والمترجم "سعيد بوطاجين" ،ان لغة نجمة لغة شعرية وهي تحمل فعلا الكثير من الاشعار التي تغزل فيها الكاتب بحبيبته وقريبته نجمة لكنها ايضا لها مستويات لغوية اخرى كيفها الكاتب مع قدرات مختلف شخوص الرواية.كما أكد على تأثر الكاتب بالمحيط السياسي والاجتماعي الذي كتبت فيه الرواية ،أوبزمن الحرب ،وأيضا بتأثر الكاتب بالأدب الأوربي خاصة كتابات

---

* ميث : mithe لهذه الكلمة معنيان مختلفان، الأول هومعنى الوهم أوكل ما هوخيالي ولا وجود له ، هذا المعنى هوالذي ترجم إلى العربية بالخرافة أوالأسطورة ، أما المعنى الثاني ـ وهوالمقصود هنا ـ فهويدل على التراث المقدس الذي يندرج ضمن المكونات الأساسية للوعي البشري إضافة إلى اللوغوس logosالذي يمثل الناحية العقلانية من هذا الوعي، كما يذهب يونغ وأتباعه .

[1] د/ أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2007 ، ص 49

[2] ينظر **أمال بابا** بين "نجمة المرأة" و"نجمة الجزائر" أبدع كاتب ياسين وتألّق الموقع www.*el-hourria.com*

بروست والكتاب اليونانيين المعاصرين. [1]ومن المعروف عن الروائي الفرنسي مارسيل بروست أن نتاجه يتضمن وصفا غزيرا للعلائق بين الطبقة البرجوازية وطبقة النبلاء ،ووصفا لعالم الصالونات في باريس نهاية القرن التاسع عشر. ومن ثم يشيد رغبته عن الرغبة في الميث أوالرغبة الميثية. وقوام الأخيرة «إعجاب الطبقة البورجوازية حد الافتتان، وطيلة قرون، بطبقة النبلاء التي يتم تعميدها في هذه الحالة تحت اسم: المجموعة المرجعية.» [2] وبناء عليه، ليست الرغبة الميثية شيئا آخر غير رغبة البورجوازي في أن يصير نبيلا، أوعلى الأقل في التماثل معه دون التمثل به، لذلك تصل الرغبة هذه إلى أوجها في نجمة لكنها باختصار تصل إلى خيبتها. ذلك لأن الرغبة الميثية دائما تمثل« أزمة الطموحات الإجتماعية البورجوازية سواء في السياق الرأسمالي الأصلي أم في السياق الرأسمالي الكولونيالي ؛ والرغبة الميثية هي، هناك وهنا، اختيار طبقة النبلاء مرجعا، مجموعة مرجعية، نقطة ارتكاز؛ وفي السياق العربي، في سياق التبعية الكولونيالية يبحث عن مجموعته إما في السلف الصالح أوفي حاضنته: البورجوازية الأوروبية..."[3]

وإذا ما استلهمنا نظرية الرغبة الميثية من منظور بيار زيما* لنتاج بروست الروائي، لقراءة نجمة كاتب ياسين، فإننا نلمس ملاءمة النظرية مع سطور الرواية . فبعد قراءة نجمة، نرى أن كاتب ياسين من خلال روايته سلك سلوكا ميثيا من خلال الأحداث التي أضفى عليها طابعا تاريخيا مبجلا ، ومن خلال الشخصيات القبلوتية التي أعطاها طابعا مقدسا ،أوذلك الميث القبلي الذي يعبرر عن الرغبة الميثية نفسها التي

---

[1] السعيد بوطاجين ، السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م. ص 19

[2] مرية مخفي جواد، السلف الزهيد ، الرغبة الميثية في نجمة كاتب ياسين ، ترجمة عبد المجيد الأزدي المجلة

www.fikrwanakd.aljabriabed.ne

[3] المرجع السابق ، ص 1

* بيير زيما(1946) الذي درس علم الاجتماع والأدب في جامعة إدنبرغ بباريز واشتغل بجامعات بيلفليلد وكلاجتفورت بالنمسا ومعهد الأدب العام بجامعة غرونغ في هولندا. وساهم في إغناء النقد الاجتماعي وممارسته والتعريف برموزه وتوجهاته، وذلك ضمن جملة كتابات جميلة :الرغبة الميثية: قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست((1973، كولدمان، جدل المحايثة((1973، مدرسة فرانكفورت، جدل الخصوصية((1974، السبيل إلى سوسيولوجية النص الأدبي((1978، الازدواج الروائي، بروست وكافكا وموزيل((1980،وغيرها

يقصدها بيار زيما أي « تلك الرغبة التي يكابدها أعضاء جماعة اجتماعية يرغبون في "الهجرة" –كما يقول بروست- إلى داخل "مجموعة مرجعية" فاتنة "»[1]

وبمعنى آخر؛ الرغبة الميثية هي ذاك الميل الجماعي الذي يبديه أعضاء جماعة اجتماعية محرومة إلى التودد لأعضاء جماعة أخرى تسمى "مجموعة مرجعية" وتكون هذه المجموعة المرجعية فاتنة ضمن سياق اجتماعي وتاريخي معروف ، ومن الواضح أن المجموعة المرجعية هنا هي (قبيلة قبلوت) والرغبة في الصيرورة عضوا ضمنها وفي مغادرة واقع عدواني(هوهنا الواقع الكولونيالي) نحوواقع آخر، هوواقع الميث الذي يحفزه وهم استعادة الاعتبار داخل هذه المجموعة، مع مراعاة استحالة ذلك ضمن الوضع الراهن للأشياء.

وهكذا تشكل أسطورة قبلوت موضوع متغيرات عديدة تزدحم فيها التفاصيل التي تشكل فيها الميثات المختلفة نقطة الانطلاق والمحفز ،وتصبح حكاية قبيلة قبلوت وعاءا لإبداع كاتب ، وفضاءا لعام الرواية أجمع .

إن كاتب ياسين كان يستلهم وفي كل حين من بطولات السلف المجسدة في مدن سرتا وعنابة وقرطاج وسير يوغرطة والأمير عبد القادر في تصوير مشاهد روايته المنددة باستعباد الشعب الجزائري واستعمار الأرض المغاربية ككل.لكنه لم يتوقف عن ذكر قبيلة قبلوت ، بل حتى أنه ذكر حكايتها : « قدمت قبيلتنا تحت قيادة قبلوت من الشرق الأوسط ، وذهبت إلى اسبانيا واستقرت بمراكش .....لم يبق أثر لقبلوت وكل ما نعلمه أنه كان رئيسا لقبيلتنا في فترة سحيقة يصعب تحديدها خلال القرون الثلاثة عشر التي مرت منذ وفاة الرسول ، كل ما أعرفه تناهى إلي من أبي الذي تناهى إليه من أبيه وهكذا دواليك .....هناك احتمال كبير أن يكون قبلوت هذا قد عاش في الجزائر في الشطر الأخير من حياته على الأقل لأنه مات بعد أن جاوز المائة .....

[1] المرجع السابق ، مرية مخفي جواد ، السلف الزهيد ص 1

وتدل بعض الخصائص المتوارثة في ذريته أن قبلوت الجد الأول لم يكن قائدا للجند ولا وجيه،، بل كان صاحب مذهب، وكان فنانا .ولم يكون في هذه الحال شيخ قبيلة له القوة والنفوذ ،وكان القبلوتيين لا يملكون إلا قليلا من الثروة . لكنهم كانوا يبنون مساجدهم ويقيمون مزاراتهم أنى حلوا .....ويبدوهذا معقولا لولا أن بعض الأحداث التي أعقبت الاحتلال الفرنسي ترجعنا إلى ترجيح احتمال أن يكون قبلوت الأول ذا سلطان ونفوذ، شيخ قبيلة بدوية أوعشيرة مسلحة تعيش منذ القرون الوسطى في جهة قسنطينة بجبل الناظور .وهوموقع منعزل يسمح بالاحتفاظ بمنطقة ظلت دوما تستقطب نظر الغزاة، ومنهم الفرنسيون الذين لم يتمكنوا من بسط نفوذهم عليها برغم انقضاء عدة عقود على محاولاتهم المتكررة من أجل ذلك .إلى أن توفر أخيرا مبرر لاستئصال القبيلة.....

جرى كل ذلك في غضون عدة أيام إثر اكتشافهم جثتين لرجل فرنسي وزوجته في مسجد قبلوت وقد مزقتهما طعنات عديدة بمدية ، كانت جثة القتيلين ترقدان مصبوغتين بالدماء في حزمة من الثياب ... أما هوية القتيلين فما تزال محاطة بالغموض إلى يومنا هذا ..... فخرب الناظور ودمر، وقتل أهله ، وعين القضاة العسكريون، ولم يدم التحقيق إلا مدة وجيزة انتهى بإصدار الحكم في ساحة الثكنة، وجزت رؤوس أعيان القبيلة الستة في نفس اليوم الواحد تلوالآخرفغادر من نجا من الشبان الناظور واستقروا في جهات أخرى من المنطقة ولم يبق بأرض الأجداد إلا بعض الشيوخ والأرامل والأطفال حتى تبقى آثار القبيلة قائمة .ويحكى أن إحدى الأرامل اللواتي ضحت بهن القبيلة فتركتهن في الناظور، بقيت وحدها بين الأطلال لتواصل بث تعاليم قبلوت وهكذا حرم اسم كبلوط إلى الأبد، وبقي في القبيلة سرا محزنا .....لكن بقي الجامع أطلالا دارسة ، يقوم إلى جانبه علم المزار الأخضر، قد من أسمال الأرامل والشيوخ»[1]

تضمن هذا المقطع الروائي سردا لأصل قبيلة قبلوت وللأحداث التي تعرضت لها ، وكلما توغلنا أكثر في قراءة الرواية يظهر جليا ذلك الإعجاب بفتنة النسل القبلوتي

[1] كاتب ياسين ، نجمة ، ص من 171 إلى 175

حتى تصبح "قبلوت " هي الميث ــ في الرواية وعند الكاتب ـ وتصير لا محالة هي المحرك السري الذي يتحكم في سلوك شخصيات الرواية كما أن الحكايات المتنوعة والمتناقضة للسلف في رواية نجمة ستلاحق الروائي وتحثه. ويوضح جوزيف شيلهود في كتابه بنيات المقدس عند العرب أن الشخصيات الميثية عند العرب نادرا ما تكون شخصيات دينية بالمعنى الصحيح للكلمة؛ فالشخصية الميثية عندهم هي عموما كائن بشري: شيخ قبيلة أوفارس مقدام أوسلف رمز(يطلق اسمه على بلد أومؤسسة)؛ ويؤكد أن «التناقضات التي تحملها الروايات المختلفة للميث نفسه يجب ألا تفاجئ بإفراط، لأن المعتقدات لم تكن متماثلة في جميع القبائل «[1].

وتظهر الرغبة الميثية من خلال تباهي شخصيات الرواية بأصلها القبلوتي: هكذا، فإن رشيد مثل «سي المختار ينحدران من الجد قبلوت»[2] و«سي مبروك مضنى بالولع الأقصى بمؤسس القبيلة، الشيخ قبلوت الذي يحتمل أن يكون هوالآخر من ذريته»[3]وحتى نجمة ذاتها من أصل قبلوتي وبماثلها في الأصل كل من مصطفى ومراد والأخضر ، ورثة قبلوت الأول الذين يستشعرون في أنفسهم ورغما عنهم ، الرغبة في افتداء أصلهم الأرستقراطي: فقد كتب مصطفى في مذكراته: «إني أمل الأسرة الوحيد». [4] أما رشيد فيفسر لمراد سر هذه الرغبة : «تلك هي أرواح الأجداد التي تملأ كياننا(...) ظل الآباء والقضاة والمرشدين الذين نقتفي آثارهم ونتتبع خطاهم رغم طريقنا الخاص، دون أن نعرف أبدا أين يوجدون. «[5]

---

[1] - J.Chelhod ،Les structures du sacré chez les Arabes ، Paris ، Maison neuve et Larose.(Coll. Islam d'hier et d'aujourd'hui) ،1964 ، p145

[2] كاتب ياسين ، نجمة ص171

[3] المصدر نفسه ص 106

[4] المصدر نفسه ص 77

[5] المصدر نفسه ص 79

ومن جهة أخرى، فإن الأحداث التاريخية المدرجة في الرواية: إنجازات اللأميرعبد القادر، انتفاضة سطيف، بسالة القبلوتيين وعدم خوفهم من المستعمر ، تشتغل بصفتها "شهادة على الوضع الشرفي للمجموعة المرجعية"(كما يقول زيما). وتدعم قيمة القبيلة تاريخيا واجتماعيا .وحينها يسبح الكاتب وأبطاله في العالم الخرافي للأجداد الذين يمثلون الموقف الورع والشرف المحتمل. هكذا، منذ «أن ظهر الشيخ قبلوت الأسطوري في حلم رشيد أصبح الأخير ملزما بقراءة تاريخه الخاص في عين قبلوت ذات الصفرة المشوبة بالسواد «[1].

وهكذا ستشكل أسطورة قبلوت موضوع الرواية الذي تزدحم فيها التفاصيل بنبرات ميثية وتشتد فيه الرغبة الميثية التي تشكل نقطة انطلاقها ومحفزها المساعد، وجميع عشيرة قبلوت بتاريحها المأثور و"طبعها الشريف". ومن ثم، يدرك الميث القبلي بصفته ملطفا لقساوة المستعمرعلى الكاتب وشخوص روايته على السواء .

هذه هي أسطورة قبلوت التي ولدت المأساة في رواية نجمة من خلال تضارب الحاجات والمتطلبات بين الأسلاف والأخلاف؛ وهكذا تصبح قبلوت خلاصة الرغبة الميثية في الرواية، والتي تمثل قيم المجموعة المرجعية التي لا تفقد أساسها الاجتماعي بل تصبح أشكالا وعلامات أسطورية وأوهاما باطلة لا معنى لها في الواقع،لكن لها كل المعنى والمغزى في واقع الرواية وفي سير أحداثها ، وفي حركة أبطالها ، وبالتالي في ذهن المؤلف بشكل أساسي .

وكاتب ياسين من خلال تأكيده على الرغبة الميثية في روايته التي هي ترجمة لواقع معروف ومؤكد تاريخيا وبدون شك ، إنما هويؤكد على أن هذه الرغبة الميثية متجذرة فينا ولن تكف عن الوجود بصفتها ميزة اجتماعية ملازمة للفرد الجزائري ، وربما العربي على السواء .

[1] المصدر نفسه ص 134

2/1 - أسطورة الإبن الضال :

إن الشكل الفني في« نجمة»قريب غاية القرب من الفن التشكيلي، في أحدث مراحله، إذ تبدوكلوحة تجريدية، وبالتالي تخلومن البناء الكلاسيكي في أية صورة من صوره. إذ يجتمع الماضي والحاضر والمستقبل فيها اجتماعاً حياً مشخصاً ماثلاً، لذلك فهي قد «تتشابه مع قصة" الصخب والعنف" لفوكنر، أوقد تتشابه مع" رباعية الإسكندرية" للورانس داريل؛ من حيث أن لكل شخصية زمانها الخاص ورؤيتها الخاصة، التي أملت على كل من فوكنر وداريل، هذا التجديد في بناء الرواية الحديثة. تتشابه" نجمة" مع هذه الأعمال في انتساب الزمن إلى التكوين الداخلي للشخصية؛ تجسد تجربة بدايتها تمتد إلى الماضي السحيق، وتمتد نهايتها إلى المستقبل البعيد.»[1] وبذلك تشكل كل شخصية في" نجمة" بطلا لحكايته الخاصة ،ونكتشف مع توغلنا في القراءة أن كل واحد من شخوص الرواية هو روح ممزقة من البداية، ومهددة بمختلف التوترات والتمزقات الداخلية.

ومن خلا ل الاطلاع على عناصر الحكاية وجزئياتها المتعلقة بكل شخص على حدى تأكدت علاقة كاتب ياسين بالثقافة العربية عموما ، وبما تزخر به الساحة الأدبية الغربية من أعمال ، كما تأكد تعلقه بما هوموجود عند غيرنا في الآداب الأجنبية .

وبما أننا لا نكتفي بالتوقف عند مستوى النص الفوقي بل نتجاوزه إلى البحث في مستوى أعمق وهومستوى " التعاليات النصية " ((Transtextualitè فقد كشفنا تأثر الكاتب واستعماله لأسطورة الابن الضال وهي إحدى أعظم القصص في العالم. في الشريعة اليهودية والنصرانية على السواء ، وهي تحكي قصة رجل له ولدين اعتقد أنه أحسن تربيتهما .وقد كان في شريعة ذلك الزمان أن الأب إذا أراد أن يستريح من ادارة أعماله فعليه أن يوزع أمواله على أبنائه.على أن يأخذ الابن الأصغر ثلثاً من مال أبيه

[1] أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه . ديوان المطبوعات الجامعية ، ط 2 ، الجزائر 2007 ص 44

ويأخذ الابن الأكبر ثلثي المال، لكن كم كان قاسياً على نفس الاب أن يتقدم الابن الأصغر طالباً القسم الذي يصيبه من مال أبيه. ولم يعارض الاب بل لم يتردد، وأعطاه حصته وكما طلب، لكنه أراد بذلك أن يتعلم الابن درساً قاسياً إذا أصابه ضرر أوسوء. وبعد بضعة أيام، جمع الابن الاصغر كل ما عنده، ومضى إلى بلد بعيد. وهنالك بذّر حصته من المال في عيشة الخلاعة والمجون . ولما أنفق كل شيْء أخذ يشعر بالحاجة. فذهب باحثا عن العمل ليسد جوعه. فأرسله أحدهم إلى حقوله ليرعى خنازيره وكم اشتهى لويملأ بطنه من الطعام الذي كانت الخنازير تأكله ولكن هيهات . ثم رجع إلى نفسه فقام ورجع إلى أبيه وهوعازم على الاشتغال عنده كخادم مأجور . ولكن أباه لما رآه ركض إليه وعانقه وقبّله بحرارةواستقبله وسامحه على ما فعل.[1]

تلتقي هذه القصة الي ارتقت إلى مصاف الأسطورة لشيوعها في ثقافات مختلفة، ودخولها في الموروث الشعبي الذي تُعتبر الأسطورة مرجعا له ،تلتقي في خطوط تقاطع كثيرة مع قصة رشيد ، ابن سيدي احمد الفاحش الثراء ، الذي مات مقتولا ، فيحمل ابنه رشيد مهمة الانتقام له وتبدأ رحلته من قسنطينة إلى عنابة ثم إلى مكة ، وبعدها يرجع إلى موطن أجداده في منطقة الناظور بعد أن يختطف نجمة ، وهوفي كل ذلك يتبع سي مختار في حلِّه وترحاله ،لكنه لا يريد قتل هذا الرجل الذي يظنُّه قاتل أبيه ليعرف منه حقيقة نجمة، وتنموبين الرجلين أواصر صداقة أشبه ما تكون بعلاقة الأب بإبنه، إضافةً إلى إنَّ سي مختار لا يجهل أنَّهُ أبوكامل أيضاً ولم يستطع أن يمنع زواج كامل من نجمة زواج سفاح لأنَّها أخته من أبيه خوفاً من افتضاح مأساتها، ويحجُّ الرجلان إلى مكة ويفشي السي مختار السر إلى رشيد، ويقرر الاثنان أن يخطفا نجمة من زوجها كامل الذي هوأخوها لأبيها، ويقودانها إلى جبل الناظور المنيع الذي يصعب الوصول إليه.... وفي النهاية وبعد أن يسجن مراد لقتله صهر السيد أرنست لأنَّه رآه ينهال ضرباً على الخادمة الجزائرية بدون رحمة ،يوقف رشيد لفراره

[1] ادوارد هيوز ،الكتاب المقدس للأطفال ،هيئة جينيسيس للنشر ، 2009 ، ص من 03 إلى 17 بتصرف

من خدمة العلم الإلزامية، ثم يقرر أن يعود إلى مسقط رأسه في قسنطينة وطيف نجمة يتراءى له دون انقطاع، وقد ضيع كل ما كان يملكه ، حتى أنه ضيع أصدقاءه .حيث يصف السارد لحظة افتراق الأصدقاء وعودة الابن الضال "رشيد " إلى مسقط رأسه قائلا : «قال رشيد : إني ذاهب إلى قسنطينة . فأجابه لخضر : هيا بنا ، سأصطحبك حتى عنابة وأنت يا مصطفى ؟

ـ سأتخذ طريقا آخرى ...

وغاب الشبحان في ثنايا الطريق»[1]

ويأتي بعد هذا مباشرة خطاب على لسان رشيد يقول :«مضى علي زمن منذ أن عدت من الحظيرة ،انقضى زمن وأنا بلا عمل ، مرت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى اليه ...»[2]

وبهذا فإن شخصية رشيد قد شكلت في موضوع السرد شخصية مركزية ممثلا شخصية الجزائري المهمش من قبل الاستعمار والباحث عن مكان مركزي له في هذا العالم«رشيد الشرس مولود ساحة لابراش والمناوشات في الشارع...»[3] كان عاملا في الحظيرة ، ثم متسكعا ضائعا با هدف ، ثم سجينا بعد أن يطعن صديقة مراد بسكين ، ونعرف من قبل أنه هارب من الخدمة الوطنية لتكتمل صورته كمحشش يلازم الفندق لا يغادره معاقرا للحشيش والخمر ، وما زاد المه حبه الكبير لنجمة وعذابه من هذا الحب الضائع «... كان قلقا مضطربا يحس بضياع مطبق، كان يدخن كثيرا ولا يكاد ينام ليلة غب أخرى، كان أرقا متسهدا هائما على وجهه.....يزداد هزالا يوما بعد يوم حتى غدى منغلقا على نفسه تماما ...»[4] لكنه في الحقيقة لم يختر حياة الصعلكة هذه ولم يكن يرضاها ، لكن فرضتها عليه الظروف«..وبدأ رشيد يكره مكان الهجر

[1] كاتب ياسين ، نجمة ، ص 32

[2] المصدر نفسه ، ص 32

[3] المصدر نفسه ، ص 45

[4] المصدر نفسه ، ص 100

والحزن الذي ورثه عن أب اغتيل في مقتبل العمر ...»[1] لكنه وجد في حياة المغامرة والترحال بحثا عن حياة أفضل تخلصه من قلقه الدائم وضياعه المستمر وها هويقول :«عشت هاربا مدة طويلة دون التخلي عن قميصي العسكري ولم يعرف موضعي ...»[2]لكن يكتشف في النهاية ، وبعد رحلة ضياع اختارها بنفسه لنفسه ، يكتشف أن خلاصه الوحيد يكمن في التخلي عن كل شيء والعودة مرة أخرى إلى قسنطينة.

ها هورشيد، الابن الضال ، وريث سيدي امحمد والباحث عن الانتقام ،يضيع كل ما يملكه في حياة الخلاعة والمجون ، وفي رحلة طالت مع السي مختار في بحث مضن عن الحب والمال والشرف القبلي ،يصبح تائها محطما يصفه صديقه مراد قائلا :« رشيد كان أرقا متسهدا هائما على وجهه وحده أوبرفقتي ....فإنه إذا ما تحدث إلي فكلامه كان ألفاظا محمومة أوصراخا متفجرا يعقبه صمت حزين ،غدا منغلقا على نفسه تماما .. «[3] ،رشيد الذي يخرج من قسنطينة ليعود اليها بعدما فقد أمواله وأصحابه وسي مختار ، وفقد "نجمة" حبه الأبدي،وطرده الزنجي من قبيلة قبلوت التي حرم عليه الدخول إليها ، وها هي قسنطينة تفتح ذراعيها له ، ولكل قادم إليها.

ومن خلال هذا التداخل ، يظهر لنا جليا سعة ثقافة كاتب ياسين، ومدى اطلاعه على القصص المتعلقة بالديانات الأخرى غير الإسلام ،ومن ضمنها قصة "الابن الضال" الواردة معالمها في رواية "نجمة" ،والتي لها علاقة بالديانتين النصرانية واليهودية ، وهذا ربما يرجع إلى كونه عايش المجتمع المسيحي لفترة ليست بالقصيرة ، وبالتالي فقد تعرف على القصة من خلال احتكاكه بالمسيحيين في فرنسا خاصة ، أوربما أنه تعرف عليها لأنها أخذت طابع العالمية ، فشاعت في الإبداع الأدبي ليس لكاتب ياسين فقط ، بل لغيره من الأدباء العرب .

[1] المصدر نفسه ، ص 201
[2] المصدر نفسه ، ص 242
[3] المصدر نفسه ، ص 101

3/1- أسطورة الاخوة الأعداء :

بعد شيوع فكرة "التناص" و" التراكمات النصية" ، وعودة هذه المصطلحات إلى الظهور بقوة في الساحة الأدبية المعاصرة ، واستخدامها كأساسيات مسلم بها لإنتاج النص الأدبي الحداثي ، واعتبارها كركائز تقوم عليها عديد من المناهج النقدية المعاصرة في نقدها للنصوص الأدبية ، عاد كاتب ياسين إلى قلب الحدث الثقافي والأدبي ،وإلى خضم الصراعات التاريخية والإيديولوجية بين أدباء ونقاد الشرق والغرب ، بعدرحيله تاركا وراءه رصيدا ادبيا تحول مع مرور الزمن إلى مادة بحث ودراسات أكاديمية معقدة مازالت تثري رصيد المكتبات الجامعية ومراكز البحث عبر العالم وتثير خلافات حادة ونقاشات ساخنة بين الباحثين في الأدب والتاريخ وحتى في السياسية والدين حيث لم يترك كاتب ياسين مجالا إلا وغاص فيه بقوة وترك فيه أثرا.

ومما يظهر ويتراءى لنا بعد قراءة "نجمة" وجود تشابه بين بعض أحداث الرواية واحداث رواية أخرى صنفت ضمن الأدب العالمي وبالتالي دخلت خانة الأسطورة من خلال أحداثها ذات الطابع الكوني ، المشترك بين البشرية جمعاء وي رواية «الإخوة كارامازوف»أ و"الإخوة الأعداء" للأديب الروسي "**فيودور دوستويفسكي**" ذلك العمل الأدبي الفني الكامل، والنص الأدبي الذي نضعه في خانة التراث الإنساني، من مثل الأعمال الإنسانية الخالدة كالكوميديا الالهية لدانتي والفردوس المفقود لملتون وتراجيديات شكسبير . منذ إصدارها، رحب جميع المفكرين في أنحاء العالم بهذا العمل؛ باعتبارها رواية من الإنجازات الكبرى في الأدب العالمي.

عالجت «الإخوة كارامازوف»كثيراً من القضايا التى تتعلق بالبشر، من أهمها الروابط العائلية وتربية الأطفال والعلاقة بين الإخوة والآباء ،وفوق كل ذلك

مسؤولية كل شخص تجاه الآخرين،وهذا ما برع فيه كاتب ياسين في رائعته "نجمة" التي صورت وعبرت ببراعة عن مصائر متقاطعة لشخصيات تجمعهم مُشتركات إنسانية في الحياة.وتتحكم فيهم روابط الدم ،والأخوة ، والأبوة سواء كانوا منقادين طائعين لها ـ أي هذه الروابط ،أورغما عنهم .

وبداية يجب أن نعرف : من هم الإخوة كارامازوف ؟

تبدأ الرواية بقصة أسرة صغيرة بالأرياف الروسية، الأب(فيودور) المتصابي الفظ الكاذب المهرج والشهواني، ينجب من زوجته الأولى والتي تفوقه قوة ابنه(ديمتري) لذي يشبه والده إلى حد كبير رغم أنه لم يعش معه ، ثم يرزق الأب من زوجته الثانية الهستيرية بطفلين ،(ايفان) الفيلسوف المثقف، والثالث(يوشيا)البراءة والطيبة والجمال المتمثل في الحب ، ثم أخيرا(سمادارکوف) الابن غير الشرعي للأب من متشردة مجنونة والمصاب بالصرع ، وبين أطراف هذه الشخصيات الرجالية تظهر "كراشونيكا" المرأة العاهرة في نظر البعض والملاك في نظر الآخرين، والكل في النهاية يتصارع لنيل رضاها وينتهي هذا الصراع بجريمة قتل يذهب الأب ضحيتها

حيث يبدأالصراع بين الاب(فيودور كارامازوف) وابنه البكر(ديمتري البالغ 27 من العمر) بسبب علاقة كلاهما بكراشونيكا ذات 22عام التي تحترق لممارسة غريزتها الجنسية مع كليهما. كان كل احد يتمنى ان تكون خليلته لوحده، ويحتدم الصراع بينهما الى درجة تهديد الاب لابنه انه سوف يقتله اذا اقترب من خليلته مرة أخرى فيقرر الابن المعاند ،المعتد بنفسه أن يقوم بالدفاع عن حبه لهذه المرأة . وتشاء الاقدار يعلم بهذا الصراع والتهديد بينهما شخص آخر هو(سمادارکوف) الصبي المصاب بمرض الصرع والابن غير الشرعي لفيودور،والذي يعيش كخادم للأب اكثر من كونه ابناً له، فيقوم بقتله(الأب فيودور) انتقاما منه من تصرفاته المشينة ودكتاتوريته الأبوية لكن أنظار الشرطة والعدالة توجه الاتهام إلى(ديمتري الابن البكر) كمتهم في قضية قتل والده، لأنه في يوم

حصول الجريمة شاهد كثير من الناس الابن البكر(ديمتري) في نفس الشارع وبيده معول وعلى ملابسه قطرات من الدم وفي جيوبه بضع الالاف من الروبيات .

لكن الاخ الصغير(يوشيا) يصبح اكثر قريبا من اخيه سماداركوف(المجرم) المريض الذي استبعدت الشرطة قيامه بالجريمة بسبب مرضه ونوبة الصرع التي ضربته قبل يوم من حدوث الجريمة. ، وفي احدى الجلسات يعترف الابن اللقيط(سماداركوف)لأخيه يوشيا بأنه هومن قتل(فيدور ابوهم جميعا) انتقاما لمعاملته السيئة له ولهم.

يسمع الاخ الثاني ايفان ا(لذي دخل عالم الجنون والهذيان بسبب ماديته وواقعيته المفرطة وفقدان الايمان بالله واهمية الاخلاق في المجتمع)من اخيه الاصغر يوشيا هذا الاعتراف الخطير والمهم بأن القاتل الحقيقي لأبيه هو(أخوه الخادم سماداركوف) . فيهز هذا الاعتراف الخطير اعماقه ، ويستيقظ إيفان من سباته وجنونه وهلوسته ويعود الى وعيه ويقرر ان يكون مهتما بمصير العائلة ، فيبحث عن طريقة نقل هذا الاعتراف الى المحكمة لعله يبرئ أخاه الاكبر(ديمتري) . وحينما كان يبحث عن طريقة لجعل القاتل الحقيقي يأتي الى المحكمة ويتعرف بجريمته ، يصله خبر بان أخاه المجرم الحقيقي(سماداركوف)انتحر.

وفي المحكمة يحاول ديمتري تبرئة نفسه بكافة الطرق ، فيشرح لهم بان النقود التي كان معه هي تعود لخطيبته الحقيقية(فكتوريا) التي كلفته بأن يرسلها لأختها وانه صرف نصفها في ليلة قبل يوم حدوث الجريمة مع خليلة أبيه(كراشونيكا) في الحانة والنصف الاخر وضعه في ملابسه. لكن المفارقة الكبيرة تأتي من خطيبته الحقيقية(فكتوريا) نفسها التي تتألم كثيرا لحالة إيفان(اخوديمتري) الجنونية والكآبة التي لازمته منذ زمن طويل فظنت انها هي أي(فكتوريا) السبب الحقيقي من وراء حالة

الكآباة التي أصيب بها إيفان الشاب كنتيجة لحبها لديمتري. لهذا تقرر التخلي عن(ديمتري) وتغرم بأخيه وتقوم بتكذيب أقوال ديمتري عن النقود التي أعطته إياها فانقلبت إفادتها ضدهُ ،اما الابن الصغير يوشيا الذي تربي على يد الكاهن(شزيما) فيصبح مصلحا وواعظا بين اصدقائه.

تنتهي القصة بحكم العدالة على(ديمتري البريء) الذي كان خطيب لفكتوريا رسميا ،ومغرما بخليلة والده(كراشونيكا) بالأعمال الشاقة لمدة عشرين سنة في سيبيريا. ولكن فيما بعد تقوم فكتوريا و(إيفان) برشوة احد الحراس لتهريب(ديمتري) من السجن من سيبيريا ويلتقي في النهاية كل من فكتوريا وديمتري في مستشفى حينما كان الأخير يعالج فيها، فيقرران الاعتراف بحبهما الواحد للاخر.

ومن خلال هذه العلاقات المتداخلة في رواية دوستوويفسكي ، نجد ما يشابهها حد التطابق أحيانا في رواية كاتب ياسين .

فهذا العجوز **"فيودور كارامازوف"**،الأب الذي يتجرد من مشاعر الأبوة لصالح شبقه وحياته الماجنة ،المثال الأول للتحلل الأخلاقي بأبغض صوره ، الأب الذي قسا على أولاده، المتعدد الزيجات ، عجوز فاجر ، غاية آماله أن يعيش لأطول فترة ممكنة حتى يعربد ويفسق دون وجود أي رادع يستطيع إيقافه، أنجب ثلاثة أبناء من زوجتين ولم يقم بتنشئتهم وتربيتهم،...نجد أن كل هذه الصفات يمكن إسقاطها على شخصية **سيدي أحمد** في رواية "نجمة"« سيدي احمد الذي يدمن رقصة الشارلستون، وتعدد الزوجات ، كانت أم مراد فلاحة ،فقيرة تدعى زهرة ،صادفها سيدي أحمد حلال إحدى مغامراته في جبال الأهراس ، فاختطفها وهي في الرابعة عشرة مقابل مبلغ بهر أهلها.....وبعد عام واحد من الزواج ولد مراد ؛ ويحتد سيدي أحمد ، وهويحتفل بميلاد ابنه ،فيثمل ،ويكاد يضرب الوالدة لكنها تحتمي بالبكاء فيتركها ويختفي ،

ويتناهى إلى الأسماع أنه يعيش في تونس عند امرأة ساقطة ..... وما كاد العام الثاني ينصرم حتى جاء الأخضر إلى الدنيا.....فإذا لالة فاطمة ، الشقيقة الكبرى لسيدي احمد الهارب، تضطر لإعادة الأم والوليد إلى جبال الأهراس ، ولكنها تحتفظ بمراد «[1]ونعلم من سياق الرواية أن رشيدا هوابن آخر لسيدي أحمد من امرأة أخرى حمّلت ابنها رشيد مهمة الانتقام لمقتل والده ،ثم لا يغيب عنا حكاية اختطافه للمرأة الفرنسية ـ والدة نجمة ـ والتداول عليها في المغارة رفقة صديقه سي مختار.

هذا الرجل الفاقد لحس الأبوة، الباحث عن ملذاته ، اللاهث وراء النساء ، يقول عنه ابنه رشيد :«أبي ..العاشق الرابع، كان هووسي مختار مرتبطين منذ مدة طويلة ،ليس بصلة القربى ، بل بميلهما المشترك إلى نسج الحيل والألاعيب ، والاغتصاب والتحدي .....هوالذي كانت حياته الجريئة يمكن أن تكلل بالمجد لواستطاع أن يدير بندقيته نحوالغزاة بدلا من إطفاء غله في مطاردة الخنازير البرية وبنات آوى ... «[2] .لقد استطاع كاتب ياسين أن يبعث صورة "فيودور كرامازوف" من خلال صورة "سيدي أحمد" الذي يمثل التمادي في التمرد والفجور حتى يلاقي حتفه على يد أقرب الناس إليه ـ صديقه الوحيد ـ وهذا نفس ما حدث للعجوز كرامازوف الذي تمادى في أفعله حتى قتله ابنه .

ثم تأتي شخصية الابن الأكبر **ديمتري كارامازوف،** التي تحيلنا في كثير من تفاصيلها إلى شخصية **رشيد،** فديميتري نسخة طبق الأصل من أبيه، ـ وكذلك رشيد ـ كلاهما غارق حتى أخمص قدميه في الملذات الحسية والجسدية. وكلاهما على استعداد لأن ينفق ثروة كاملة في ليلة واحدة في سبيل ملذاته تلك. رغم ما يتصفان به من فجور إلا أن فيهما بعض من الشرف. فإذا كان كل من ديميتري ورشيد سكير

[1] كاتب ياسين ، رواية نجمة ، ص 115.

[2] المصدر نفسه ، ص 142

وارتكب كما الكثير من الخطايا في حياته.غير أن هناك من الأحداث ما يبرر أسباب وصولهما إلى هذه الحالة .

فديميتري ولد وهولا يعلم هوابن من بالضبط. بعد وفاة والدته التي هربت من سياط زوجها، مريضة بالكبد، تولى خادم العجوز ويدعى جريجوري تربية الطفل وتنشئته، في بيت لم يخل ولوليوم واحد من سهرات ماجنة يرتكب خلالها العجوز أنواع الفجور. لقد شب وهولم ينطق بكلمة أب ولولمرة واحدة. حتى أن العجوز تناسى أن لديه طفل يدعى ديمتري. كلمة الأب، هذه الكلمة المقدسة، هل تستحق أن يوصف بها هذا العجوز؟ محامي ديمتري الذي تولى الدفاع عنه يرفض إطلاق كلمة الأب على هذا العجوز. لا يكفي المرء أن ينسل نسلاً حتى يكون أبا، وإنما ينبغي له أن يستحق شرف هذا الاسم. حب الابن لأبيه يصبح سخفاً حين لا يسوغه الخُلُق، الذي لم يجده الابن في بيت العجوز. ورشيد الذي لم يعرف أباه قط إلا من خلال حكايات أمه ، هذا الأب الذي نسي هوالآخر أن له ابنا اسمه رشيد ، هذا الأخير الذي لم يجد أبا غير سي مختار، الذي لازمة فترة ليست بقصيرة، فأصبح بمثابة الأب البديل ، ذلك الرجل العربيد ، زير النساء ، السكير المقامر، الذي حمل رشيد معه في علم الشهوات والملذات ، التي قتلت عنده الوازع الأخلاقي ، فأصبح هوالآخر صورة عن أبيه.ملاحق للنساء محدق بهن في ساحة دولابريش،« لم يكن ينقطع عن مخالسة النظر إلى النساءاللواتي كن في تلك الساعة يمضين أمامه بكامل زينتهن وعطرهن في ساحة دولابريش.كان يقارنهن في ذهنه بمارسيل .. ماريل مديرى الفندق ذائعة الصيت ...»[1] وباحث لاهث عن ظل نجمة التي عرّفه بها سي مختار في إحدى غرف المستشفى. ونجد في النهاية أن مصير كل من رشيد وديميتري كان واحدا وهوالسجن الذي لم يلبثا أ خرجا منه ، فعاد رشيد إلى قسنطينة بعد رحلة ضياع طويلة ،وعاد ديميتري إلى خطيبته فكتوريا بعد رحلة ضياع طويلة أيضا .وكل واحد منهما ليس له إلا نهاية واحدة :الفشل .

[1] كاتب ياسين ، رواية نجمة ، ص59

ثم ننتقل إلى شخصيتين أخريين هما **إيفان ويوشيا،** ولدا فيدور من زوجته الثانية، واللذان يقابلهما في نجمة : **مراد والأخضر** ، ولدا سيدي أحمد من زوجته الثانية زهرة .

إن ثنائية الكره بين الأب وابنه في "الإخوة الأعداء" كان لها تاثير في استفزاز باقي شخصيات الرواية فإيفان يبدومتفرجا على هذا الصراع ومنشغلا بصراعه الخاص بين قلبه وعقله حيث يظهر لنا إيفان كشخصية صامتة عابسة لا تفضل الحديث إلا إذا طرح عليه سؤال. في نفسه تدور رحى معركة جنونية. أرهق نفسه بالتفكير في شؤون الحياة بدلاً من أن يعيش الحياة نفسها التي يحبها. إيفان، المثقف المتحفظ، كما ظهر ثائرا متمردا في أغلب فصول الرواية،وثائر على واقع معاش كوّن له هاجسا يعذبه وألما نفسيا لا يطاق، وهوواقع لخصه في تساؤل : لماذا يعذب الأطفال ؟ هويشبه شخصية **الأخضر،** الذي يعرف زعيما محنكا ، كطالب يشارك في المظاهرات ، الذي يطرد من الدراسة ليصبح عاملا في الحضيرة والذي يختفي اسمه في الرواية جزئيا ليصبح "المسافر "و"المغامر"و"المجنون"،الأخضر الذي يعاني هوالآخر هاجسا من واقع معاش وهوالاستعمار الفرنسي ، الذي قمعه نفسيا فأصبح فيلسوفا ومحاربا في آن فهاهويقول :« لم أكن إلا قطعة في ساق الجماهير العنيدة ، لميعد هناك مكان للكلمة ، كان المحامي والمفتي يتراجعان ، لميعد هناك خطب ، لم يعد هناك قادة ، كانت بنادق قديمة تشهق .....المدافع الرشاشة تهدر ، المدافع الرشاشة ، المدافع الرشاشة ...لا جبل من حولنا ، لا تحصينات .....ولكنهم يملكون الإذاعة، والأسلحة الأمريكية الحديثة، وطلع الدرك بسياراتهم المصفحة.لم أعد أرى أحدا حولي ....وها أنا في السجن . »[1] لكن بالمقابل مع ايفان الذي عذبه ألمه النفسي ،وعانى من صراع قلبه وعقله . فإن لخضر عانى الما جسديا منجراء العذاب الذي تعرض له في السجن ،

[1] المصدر نفسه ، ص 89، 90 .

والذي تفنن كاتب ياسين في وصفه ،« كان المفتشون ينهالون عليه ضربا .....واستسلم الاخضر للمفتشين ، فقيدويديه ورجليه ، ثم ثبتوا بعد ذلك خشبة طويلة في القيدين ، اوقفت جسمه عن كل حركة،ثم حمل من وسطه وألقي في الحوض .....وراح يحس شيئابارداً كالجليد يضغط على شفتيه ، وفهم من مذاقه بأنهم يدخلون قطعة كبيرة من الحجر حتى حلقه .....ثم ما لبث أنضغط شيء آخر على حلقه ، إنها النهاية المعدنية لخرطوم السقاية،وأخذ الماء يسيل ... وكان الاخضر يتخبط كالمجنون ....وراحت الضربات تنهال عليه ، لم يعد سوط الضابط يكفي ، وتناول رجال الشرطة حبالا رطبة أخرى ، كانوا يسلطون الضربات على أخمص قدميه ،وهم يجهدون أنفسهم كالحطابين .»[1] وهنا ينتهي كل من ايفان ولخضر اللذان يمثلان خلاصة فعل التمرد ، والتمسك بالمبادئ والأهداف بقوة ، إلى أن العذاب ـ نفسيا كان أوجسديا ــ كاف لزلزلة أي أساس مهما كان هذا الأساس. ويبقى ايفان حيا في رواية دوستويفسكي ، بينما تنتهي حياة الأخضر على يد الطاهر زوج والدته الذي يطعنه بسكين .

ثم تأتي شخصية الأخ الأصغر **إليوشا** الذي فضل العزلة والالتحاق بالدير ودراسة اللاهوت وفضل عشرة الأب زوسيم على البقاء رفقة والده الظالم والمستهتر ،فهويمثل الجانب الوردي للرواية الحب المفضي للمعجزة والراحة النفسية الوسطية والاعتدال الإيمان واليقين والرضا . فأليوشا قدم لنا في هذه الرواية حوارات عقلانية وإيمانية معتدلة ومحاولة فهم الآخر والتقرب منه واحتوائه وإيجاد تبريرات لأفعاله ،إليوشا الطيب البريء الذي تبلغ براءته حدها الأقصى مع الأطفال القانع بحياته مهما تعددت فيها الآثام .وهوفي نجمة **"مراد"** الذي لا نكاد نعرف عن صورته شيئا يذكر عدا كونه يبلغ من العمر ثماني عشرة سنه ، وأنه يتيم الأب كفلته عمته بعد زواج أمه،ثم أنه انقطع عن التعليم تلبية لرغبة نجمة ابنة عمته التي أحبها ووعدته بالزواج والرحيل معا ،لكن هذا لم يتحقق ،ورغم ذلك فقد كان راضيا قانعا بحياته « لا شيء

[1] المصدر السابق ، ص92 ،93 ،94 ،95.

يسمح بأن يغترض المرء أن مرادا ونجمة عشيقان ، ولا شيء يثبت العكس .....من المعروف أن مرادا ترك الدار منذ تزوجت ابنة عمته ، وكانت بادرة لبقة منه....وحسب رأي الجار يكون مراد قد ترك المدرسة بتأثير من ابنة عمته "نجمة" وقد تكون قد وعدته بالزواج إذا توفرت له الجرأة أن يهرب بها سرا إلى مدينة الجزائر.»[1]،غير أن عفافا وطيبة في طباع مراد منعته من أن يقترف فعل الخيانة ، سواء في حق عمته التي فضلته على أخيه لخضر فكفلته وتركت الآخر ، أوفي حق كامل زوج نجمة التي أغرم بها منذ الصغر «ففي اليوم الذي رأى فيه نجمة عن كثب لأول مرة ، لم يستطع أن يحمي نفسه من صدمة عنيفة في القلب»[2]ثم جاء كامل وأخذ منه حب طفولته بمباركة عمته نفيسة، وكان الخطأ الوحيد الذي اركبه مراد ، نابع من طيبته ورقة طبعه، حيث حاول الدفاع عن الخادمة الجزائرية المظلومة وحمايتها من بطش سيدها "ريكارد" لينتهي به الأمر في السجن «كانت المسكينة تترنح وسط الغرفة ، وقد استولى عليها الغثيان ، وكانت تردد في زفرة موجعةدون أن ترى سيدها : أنتم كفار .....وإذا السيد ريكارد يستبق حركة خطيبته ، فيأخذ السوط ، وتنهال الضربة الأولى على الخادمة ، فتصيبها في عينها .....وانهالت الضربة الثانية فأصابتها في عينها أيضا .....وراحت الضربات تنهال . كان السيد ريكارد يضرب بصورة بلهاء ، وقد استولى الحنق على كل شيء فيه .....وحينئذ دخل مراد ، بخطوات غير مسموعة ، لم يزاحم الضيوف بمنكبه ، وبضربة ركبة طوى جسم المتعهد تماما .....واندفع مراد بدوره يضرب بضراوة،لم يستطع أن يتوقف عن ارسال ضرباته.... «[3]،وقتل مراد السيد ريكارد في ليلة عرسه ، وكان مراد بمساعدته لرشيد واسكانه معه في الغرفة واعتباره صديقا له قد مهد لنفسه طريق الفساد ، أولنقل قد قادته طيبته إلى حتفه ، فبعد أن غادر مراد منزل عمته بزواج نجمة من كامل «استأجرت له غرفة مؤثثة ، في مكان غير بعيد عن دارها . وأصبحت تلك الغرفة مأوى لرشيد ، وأمثال رشيد من العاطلين عن

[1] المصدر نفسه ، ص122

[2] المصدر نفسه ، ص 132

[3] المصدر نفسه ، ص48

العمل الذين لا بد أن ينتهوا بإفساد مراد»[1]وما هي إلا فترة حتى هام معهم في المقاهي والمواخير، والفنادق الرخيصة ، والغرف المشبعة بالرطوبة ، واشتغل في المزارع والحضائر ، حتى اقترف جريمته في حق السيد ريكارد ، ورغم أن كلا من إليوشا ومراد لم يكن لهما الدور الكبير في سير أحداث الروايتين ، حتى أن مواقفهما كانت توصف باللامبالاة أحيانا إزاء بعض المواقف ، لكنهما ـ حسب رأيي ـ يمثلان حالة الخلاص للمؤلف ، فعند كاتب ياسين ، يعتبر مراد حالة الخلاص المتوفرة من هاجس "نجمة" المسيطر على كل شخصيات الرواية ، "نجمة" الهذيان الذي يصيب الجميع باستثناء مراد ، الذي أحبها لكن لم يتعلق بها ذلك التعلق المرضي الذي أصاب كل من لخضر ورشيد، بل كان راضيا قانعا بحاله في كل الضروف ، أما اليوشا عند دوستويفسكي فيمثل الخلاص الذي وجده المؤلف في السلام بعد مراحل صاخبة وعنيفة في الرواية ، كانت أولها مرحلة التحدي والصراع،وغياب الوازع الأخلاقي ، ومنافسة الأب مع الابن وهوما قد يظهر على شخصية ديمتري، والمرحلة الثانية بما تمتاز من نشاط فكري، وصراع داخلي ، وألم نفسي وهي التي يمثلها ايفان ، ليأتي اليوشا ليمثل السلام في النهاية .

ثم تأتي شخصية الإبن **"سمادار كوف"** الابن غير الشرعي للعجوز كارامازوف، المصاب بالصرع ،والذي يتشابه مع شخصية **"مصطفى"** في رواية نجمة في كون كل منهما هوابن لوالدة مجنونة «"وردة" أم مصطفى ،التي لم تستطع تحمل سجن ابنها بعد المظاهرات وكذا موت القسم الكبير من أفراد عائلتها في قالمة، وتفقد وردة عقلها.....وتجن... «[2].وكان كل منهما ثائرا على واقعه، فسماداركوف ثار ضد أوضاعه المأساوية التي يعيشها كخادم لوالده الظالم المتسلط ، فقتله وارتاح وأراح الجميع منه، أما مصطفى فثار ضد العدوفرنسا والقمع الذي كان ممارسا ضد الجزائريين ، ويظهر ذلك من خلال مشاركته في أحداث الثامن ماي 1945 وسجنه بعد

[1] المصدر نفسه ، ص123

[2] المصدر نفسه ، ص 173.

المظاهرات، ويتجلى موقفه النضالي الثائر من خلال حواره من الطاهر زوج والدة لخضر قائلا :« لقد ولدنا في هذا الشارع جميعا وليس الشرطة التي هي التي سترحلنا من هنا .وبالنسبة للجثث فلقد شهد الشارع القديم غيرها ...أنت بنفسك أيها العجوز سيُرى مرور نعشك ،وسنمر كلنا من هنا .والموت لا تقاس بعدد الموتى في شارعنا، وأنما الموت وحيد كالجبان ، أنتم الآباء المخبولون الذين خنتم الأجداد...والنضال لا يحمل معنى في أذهانكم ..»[1] ويظهر هنا أيضا موقفة المعادي "للآباء" أيضا وهذا ما تجلى في شخصية سماداركوف ونتج عنه فعل القتل .ومنه فإن كل من مصطفى وسماداركوف يمثل معنى الثورة ضد واقع المعاناة انطلاقا من معاناة أكبرهي جنون الأم بالدرجة الأولى وغياب الصلة الطبيعية مع الأب بالدرجة الثانية. وتجدر الإشارة هنا أن مصطفى فقد صلته مع والدة عندما مات هذا الأخير بمرض السل .

ثم لا يخفى علينا في النهاية بعض نقاط التقاطع بيه شخصية **"نجمة"** وشخصية **"كراشونيكا"**. فكال واحدة منهما تمثل الفتنة والغواية ، المرأة التي يتعلق بها كل من يراها ، غاية الرجال التي يتنافسون من أجلها ، ومحور الصراع في كلتا الروايتين؛ نجمة التي يتصارع الرجال ليس فقط على حبها، ولكن على إخضاعها أيضاً، وكذلك الحال مع«كراشونيكا»، غير أن نجمة لا ينالها أحد وهي لا تحمل الروح الشيطانية الجهنمية، التي تحملها كراشونيكا ، هذه الأخيرة التي ينالها الجميع .و التي تحترق لممارسة غريزتها الجنسية مع الأب وابنه معا، بعد عذاب طويل مع صديق قديم لها هربت منه.

في النهاية وبعد هذه المقاربة بين " نجمة" و"الاخوة كارامازوف "،أصبح التشابه يبدوأكثر وضوحاً خاصة في مجال العلاقات الشرعية واللاشرعية، التي تنشأ بين بعض الشخصيات. ويظهر عدد من الأطفال الفاقدين لمعنى الأبوة في الروايتين.

[1] المصدر نفسه ، 221.

وتشترك الروايتان في الغموض، الذي يكتنف أصل بعض الشخصيات. وهذه حقيقة تطبع جل شخصيات رواية ياسين، فبدون معرفة اسم عائلة الشخص يصعب معرفة أصله. كما تتسم الروايتين بميزة مشتركة وهي غموض المصير . ونزعة التخلص من ذوي القربى، سواء اتحدَّوا سُلالياً وعائلياً ،أم اتحدوا في النسب أوالقبيلة . فرشيد يبحث عن قاتل والده ليقتله ،وهذا القاتل ما هوإلاّ سي مختار مرافقه وابن قبيلته "كبلوت " الذي قتل قريبه ـ والد رشيد ـ سيدي أحمد ، وأما لخضر، فيطعنه "الطاهر" زوج والدته ،ووالده البديل الذي رباه بعد أن تزوج أمه "زهرة"، أما سي مختار فيُقتل على يد الزنجي حارس قبيلته ،ونجد كل واحد في الرواية مستعد للتخلص من أخيه في سبيل "نجمة" ، وتبقى هذه النزعة في نفس كل واحد حتى نهاية الرواية .

4/1ـ أسطرة الشخصية "نجمة" :

يعد عنصر الشخصية عنصرا هاما في بناء الرواية بحيث لا يمكن فصل هذا العنصر عن العناصر الأخرى في البناء الروائي « فهويرتبط بالحدث ، ويجسم الفكرة التي تنطلق بها الرواية ، وعن طريق تصرفات الشخصيات وعلاقاتها المتشابكة تنموالأحداث ، كما أن الحدث بدوره يؤثر في الشخصيات ، ومن ثم تكتسي أهميتها في العمل الروائي »[1] ثم إن دراسة الشخصية في أي عمل روائي تكتسي أهمية بالغة ، مستقاة من أهمية الشخصية داخل العمل الروائي .إذ لا يمكن تخيل عمل أدبي لا وجود للشخصية فيه .وأهميتها في رواية "نجمة" مضاعفة لاعتماد العمل بالأساس على هذه الشخصية، التي تهيمن على هذا النص بداية من العنوان إلى الصفحة الأخيرة.

وغير خفي علينا أن الفتاة " نجمة" تعتبر الشخصية المركزية في رواية كاتب ياسين ، بل تعتبر الكائن الرمز في الرواية «"نجمة" "من هي نجمة يا ترى؟ ظل

[1] صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 ، ص 363 .

الكاهنة ويسري في عروقها دم بني هلال، رمز العزّة والأرض الغاضبة التي يموت منها ولها شباب الجزائر الحانقة. هي كلّ ذلك وأكثر. قصة الدم وقد ثار، أريق وعفن وتألّق نجما. يهيم وراء ظلها، عبثا، غمر من العاشقين برز منهم أربعة جمع بينهم النسب والوله؛ مراد، الأخضر، رشيد، ومصطفى. يبحثون عنها وكأنهم يبحثون عن الذات وقد استعصت واحتجبت وراء شبح قبلوت، الجدّ الفاتح، وحال دون الوصول إليها كابوس المستعمر»[1]. فهي تحضر كشخصية محورية يقوم عليها فعل السرد ، كذات فاعلة في ثنايا الأحداث ، تتواجد في كل المقاطع السردية ، وفي أذهان كل الشخصيات ، وتتمظهر كاللغز في رؤى عشاقها الأربعة :رشيد ، الأخضر ، مراد ،ومصطفى ، وهي موضوع فتنة وإغراء للجميع ، فنجدها حينا في مذكرات مصطفى ، وحينا آخر في أحاديث رشيد مع الأخضر ، وكذا في تصريحات سي مختار، وهي شخصية لا تفعل شيئا في الرواية ، لكنها تظهر بغزارة على مستوى السرد ، ومن خلال الحوار داخليا كان أم خارجي ، وتتشكل صورتها من خلال أحاديث الشخصيات الأخرى ، ومن خلال أحلام عشاقها الأربعة ، وكل ذلك ما كان إلا طريقة لرسم الجانب الأسطوري الوهمي في شخصية نجمة .هذه الغائبة الحاضرة في أذهان وأحاديث كل الشخصيات ، إذ لا تتضح حقيقتها إلا من خلال جمع ملامحها المتناثرة في ثنايا الرواية ،التي تسكن كل فصولها وتتفاعل مع جل شخصياتها ، فتصبح لغزا مغريا يحير الجميع ويستهويهم ، ولكن لا أحد يستطيع أن ينالها، فهي ـ على لسان سي مختار ـ :« على شاكلة نجم يتعذر نهبه جراء ضوئه الخاطف»[2]، وهي في وصف مراد : « كانت سمراء جدا ،سوداء تقريبا ، طبع قاس ، أعصاب متوترة ، هيكل صلب، قامة متينة ، رجلان طويلتان...»[3].

[1] كاتب ياسين نجمة ،(مقدمة الناشرين) ، ص21

[2] المصدر نفسه ، ص197

[3] المصدر نفسه ، ص 122

أما في حديث لخضر فهي:« نجمة ، الشكل المحسوس ، الصلب ، اللب ، النواة ، ولكنها ليست الروح ....»[1]

وفي كل الأحوال تبقى «نجمة»، متمنعة، عصيّة على الإمساك بها، ولا ندري كيف سمّى كاتب ياسين بطلة روايته بهذا الاسم؟ هل اعتمد على حكاية «البوغي»وكرّر الحبّ المستحيل من خلال الاسم نفسه، أم كان الأمر مجرّد «صدفة»؟ وفي كل الأحوال، فإن الأسطورة " نجمة" تتجدد وتتبدل وتتغير مع كل قراءة جديدة للرواية .وعلى النقيض من الكُتاب ، لا يضعنا(كاتب ياسين) أمام فتاة مثالية كاملة الملامح والأبعـاد ، بل إنه – في واقعية جارحة – يلخص بطلته نجمة في كونها امرأة حتى وإن كانت جميلة في شكلها إلا أنها مشوهة وممسوخة في أصولها وهويتها ، فنجمة فتاة ذات أصل غير واضح ، ابنة امرأة فرنسية يهودية وأب قبلوتي غير معروف ، زُوجت إلى كامل الذي قد يكون أخوها ، وهوابن سي مختار الذي قد يكون والدها. « ونمت نجمة بسرعة بعد أن تخلصت من الأمراض،ككل بنات البحلر الأبيض المتوسط، ونشر المناخ البحري على بشرتها لونا نحاسيا ممزوجا بصبغة قاتمة ، تلتمع فبها أشعة فولاذية باهرة ، كثوب حيوان مذهب ، وبدا جيدها في بياض مسبكة لوحته الشمس حتى الأعماق .وكان دمها تحت الوجنات ذات الزغب ،يتكلم بسرعة وقوة فاضحا ألغاز النظر»[2] وقد أمضت(نجمة) حياتها موزعة بين أمها الفرنسية ، وأبيها الجزائري ، وامرأة جزائرية عاقرمتسلطة على الجميع ـ زوجها وابنها ـ تبنتها ، وبين زوج جزائري خامل تكرهه ،تزوجته رغما عنها ،وهوتزوجها مكرها أيضا، إلى أن عاد الصواب إلى من يعتقد أنه أبوها "سي مختار" ، فاختطفها من زوجها ، وصعد بها جبل الناظور حيث أعادها إلى قبيلتها قبل أن يموت .

[1] المصدر نفسه ، ص 332
[2] المصدر نفسه ، ص 116

وفي ربوع الأجداد عاشت(نجمة) حب الشباب وهيامهم بها ، ورغم جمالها الأخاذ ، وفتنة جسدها فقد وصفت في الرواية بأنها « المرأة المشؤومة»[1] وهي « ذلك الطيف يبتسم بأبهته»[2]وبأنها « لم تعد سوى شعاع خريفي خبا بريقه، أومدينة محاصرة ترفض أن يحل بها الخراب "نجمة" الدم المتدفق من القتل ...»[3] فنجمة إذن ما هي إلا رمز تأسطر بقلم كاتب ياسين ،فأصبحت "نجمة الأسطورة" ورغم كونها تمثل الصمت المطبق في أحداث الرواية إذ لا تتحدث إلا نادرا جدا، لكنها تتجاوز حدود الخطاب برمزيتها رغم صمتها هذا .

وعند ربطها بالسياق المرجعي المحيط بها ، نفتح مجالات التأويل لنصل إلى دلالات خفية لنجمة التي قد يكون كاتب ياسين يقصد بها « الجزائر نفسها ، إنها الوطن الضائع ، والماثل أبدا . إنها هذا الوطن الذي ينبغي خلقه من جديد ، هناك في أعالي الجبل ، جبل الأجداد «[4]. إن التعقيد والغموض يحيطان بها من كل جانب، وذلك الماضي المظلم من حياتها الذي مسخ هويتها وشخصيتها

هذه هي نجمة ..التي تَغْرقُ الأيدي حين تظن أنها قد أمسكت بها ..إنك« تراها حيناً واضحةً جلية، وإذا بها تبتعد عن ناظريك، حتى لَتَصعب عليك رؤيتها ... إنها نجمة ..الصعبة المنال ...إنها الغولة ذات الدم القاتم ...نجمة التي يتنازع الرجال أبوتها ...لكن أمها الفرنسية قد حكمت عليها بأن تكون كالزهرة السامة التي لا يمكن استنشاقُ عبيرها ..لقد لَوثَتْها أمها من أعماق جذورها».[5] ولا ندري في النهاية ، هل نجمة امرأة مشؤومة حقا أم أنها ضحية لظروفها ، حتى أننا لا نعرف مصيرها بعد دخول القبيلة ، غير أن ما يهمنا بالنسبة لهذه الشخصية في هذا البحث هوتتبع مساراتها

[1] المصدر نفسه ، ص 152
[2] المصدر نفسه ، ص133
[3] المصدر نفسه ، ص 200
[4] كاتب ياسين ، الجثة المطوقة ، الأجداد يزدادون ضراوة (مسرحيتان) ترجمة : د /ملكة أبيض منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق ، ط2 ، 2011 م ،(مقدمة المترجمة) ص 12
[5]المصدر نفسه ، ص12

ووجودها بين ما هوروائي، ينتمي إلى بنية النص، وبين ما هوتاريخي أسطوري رمزي .

وتعد الملامح الأسطورية للشخصيات الأدبية في الرواية موضوعا شيقا بالنسبة للكتاب، لأن الأسطورة تزيد الإبداع جمالا وقوة، وتتبدى في شخصية نجمة ملامح أسطورية متعددة فتارة توصف **بسندريلا**«تلك هي نجمة العنيفة ، المغناج، نجمة النادرة ، إنها تسبح وحيدة تحلم أوتقرأ في الزوايا المظلمة، تلك الفارسة التي تقفز الحواجز، تلك العذراء المنزوية ، تلك " السندريون" ذات الخف المطرز بخيط من الحديد .إن نظراتها تغتني بمعان خفية .»[1] وقصة سندريلا من قصص التراث الشعبي تحكي ـ كما هومعروف ـ حكاية فتاة فائقة الجمال والفطنة، يتيمة الأبوين تعيش وحيدة ومستغلة من طرف زوجة والدها المتوفى، وبتدخل الفعل السحري تتحول سندريلا إلى أميرة جميلة تفقد حذاءها الزجاجي الذي يكون سببا في زواجها من الأمير ، لتتغير أقدار سندريلا ، التي عاشت رحلة الضياع محرومة من الوالدين، وهي ـ من خلال المقطع السابق ـ تشبه نجمة في ميلها إلى الوحدة والانطواء ، وفي جمالها اللافت ، وفي يتمها . كما أن نجمة تغيرت هي الأخرى حياتها من فتاة لقيطة ابنة ليهودية عاهرة ،إلى امرأة محترمة ، متزوجة من رجل طيب ، وتقطن في بيت من خيرة بيوت عنابة . وإذا كانت سندريلا رغم جمالها قد شبهت بمنفضة السجائر، فإن نجمة رغم جمالها أيضا ،قد شبهت بالضفدعة « لقد توصلت مفاتن نجمة التي قُطرت في الوحدة ، إلى أن قيدتها هي نفسها ، وأسلمتها إلى التأمل .....ولم تعد تملك إلا أهواءها الصامتة ،وحبها للظلام والأحلام ، كضفدعة تملأ الظلام من حولها بالأصوات الليلية ، ثم تتوارى لدى أول شعاع من أشعة الحرارة .... ضفدعة لمعت، وصرخت وقفزت إلى وجه العالم ،

[1] كاتب ياسين ، نجمة ، ص 116

وأثارت جيشا من الذكور ...»[1] ، هي ذي نجمة السندريون / الضفدعة التي تحولت إلى أميرة يطلب رضاها الجميع ، ولا ينالها أي أحد .

وفي لمحة أسطورية أخرى تشبه نجمة **بالغولة أوالسعلاة** ذلك الكائن الأسطوري الذي تحفظه الذاكرة الشعبية بأدواره الشريرة وأفعاله الدموية« نجمة التي لم يستطع أي زوج أن يروضها ، نجمة الغولة ذات الدم القاتم كدم الزنجي الذي قتل سي مختار، الغولة التي ماتت جوعا بعد أن أكلت أشقاءها الثلاثة ، فإن مراد الذي خطبت إليه سرا ، ثم الأخضر الذي أحبته كانا ابني سيدي أحمد خاطف أمها الأول الذي حل محله التقي، أبوكامل، وتزوج كامل نجمة فلم تلبث أن هجرته دون طلاق ...»[2] وتصبح نجمة شخصية خارقة لا يتحدد وجودها إلا في التراث الشعبي ، تلك الغولة التي تمثل الشر المطلق ، وكما ضاع أصل الغولة ـ الكائن الأسطوري ـ بين الشعوب ، فأصبحت وليدة الفكر الإنساني وكفى ، ضاع أصل نجمة بتنافس العشاق على أمها الفرنسية ، وضلت نجمة غامضة النسب لا تعرف لها والدا .

ويحيلنا كاتب ياسين مرة أخرى إلى شخصية أسطورية أخرى لها ميزانها في التاريخ ، كما أنها تعبر عن كل ما تمثله"نجمة" في الرواية ، وهي شخصية سلامبو، و« **سلامبو**(بالإنجليزية: Salammbô) هي رواية تاريخية بقلم غوستاف فلوبير. تدور أحداث الرواية في قرطاج في القرن الثالث قبل الميلاد، مباشرة قبل وأثناء تمرد المرتزقة الذي نشب مباشرة بعد الحرب البونيقية الأولى حيث لا تتمكن قرطاج من الوفاء بالوعود التي قطعتها لجيش المرتزقة، وتجد نفسها تحت هجوم."سلامبو" الشخصية الخيالية صاحبة العنوان، كاهنة وابنة هميلكار ، الجنرال القرطاجي الأرستقراطي، هي مشتهى ماطووحبه الوحيد ، أحد زعماء المرتزقة.

[1] المصدر نفسه ، ص 240.241

[2] المصدر نفسه ، ص 233

وبمساعدة العبد المعتوق الماكر، سيبنديوس، يسرق ماطوالخمار المقدس لقرطاج، مما يدفع سلامبولدخول معسكر المرتزقة في محاولة لسرقة الخمار واستعادته. هذا الخمار مزبن بالجواهر تتشح به الإلهة تانيت في قدس أقداس معبدها: وهذا الخمار هوحارس المدينة وملامسته تجلب الموت للفاعل. سلامبو، ابنة هميلكار، التي وُهِبت للإلهة تانيت؛ أحبت الزعيم ماطو، الزعيم الليبي للمرتزقة ، تموت بعد أن زُوجت للقائد النوميدي "نارحواس"، زعيم المرتزقة النوميديين، الذي وُعِد بسلامبولوانتصر ،وهي التي سلمت نفسها لماطوالذي تحبه ، هذا الأخير ينهزم أمام نارحواس الذي ينهي حياته، وبموته تموت هي أيضا .وإلى جانب هذا كلّه تبرز "سلامبو" ابنة هاميلكار، كاهنة معبد تانيت، لتفيض على عتمة المعارك نور بهائها المقدس، المحاط بجلال أبيها، ولتسقط في نهاية الرواية جرّاء حب كتمـته في قلبها لعدوقرطـاجة زعيم البربـر [1]»

وقد ورد اسم سلامبوفي الرواية لوصف نجمة فهذا رشيد يقول: « ...لقد كانت ابنته، لم أكن أعرف أيضا أنها ستكون طالعي المشؤوم، أنها سلامبوالتي ستعطي معنى للعذاب ....كانت هي أيضا تعيش بعيدة عن أبيها .....لقد زوجها أشخاص غرباء من رجل قد يكون أخاها ....كان الشعاع الذي بهرتني به يجعل آلامي أشد تبريحا ،نعم كنت أذعن كحزمة من الحطب تحت المحرقة ،وقد هيمنت تلك الساحرة على مصيري ،....لم أكن أستطيع العثور على نجمتي ، لأنها فقدت أشراقها العذري..غسق كوكب ..كان ذلك كل جمالها المعتم ..كانت سلامبوأزيل بهاؤها ،وعاشت مأساتها ..كانت راهبة قد سفح دمها ..امرأة متزوجة.لم أعرف مخلوقا اقترب منها إلا فقدها »[2] وتلتقي نجمة مع الشخصية "سلامبو" في نقاط عدة،فهي الجميلة التي حظيت بإعجاب الجميع لجمالها وأناقتها ،وهي مثل سلامبوزُوجت من الرجل الذي لا تحبه ، بينما فقدت

[1] سلامبو، ويكسبيديا ، الموسوعة الحرة ،*wikipedia.org/wiki/*

[2] كاتب ياسين ، نجمة ، ص 230

كلتاهما الرجل الذي أحبته، فماطوالذي أحبته سلامبوتوفي بعد أن عاش حياة الضياع بين حبه لسلامبوالتي تمثل العدوبالنسبة له ، وبين مجده كقائد عسكري، ولخضر الذي أحبته نجمة طُعن ، بعد أن دخل السجن الذي هرب منه ليعيش حياة الضياع في حانات عنابة وفنادقها الرخيصة .ثم إن نجمة كثر عليها المتنافسون ، ولم يفتأ أحد أن عاشرها أواختلط بها إلا فقدها ، وهذا ما حصل لسلامبوالتي ضاعت نوميديا بموتها ، وبصورة أوسع غدت سلامبوهي رمز الوطن نوميديا ، مثلما غدت نجمة هي رمز الوطن الجزائر .

5/1- أسطرة الشخصية "سي مختار" :

كما قارب كاتب ياسين بين شخصية "سيدي أحمد " في روايته ، وشخصية العجوز "فيدور كارامازوف" في رواية دوستويفسكي ، ورفعها بذلك إلى مصاف الشخصيات الأسطورية المعقدة المهيبة داخل مجال الدراسات الأدبية ، فإننا نجده يؤسطر "سي مختار" ويصبغه بصفات الآلهة في الأساطير الرومانية حين يصفه(بجوبيتير)[1] في قول رشيد :« ذلك الشيخ السافل كان ينتصب أمامي كرقيب سافل...كان أبدا يؤلف جزءا من المدينة المثالية التي ترقد في ذاكرتي منذ سن الختان غير المحدد.....كان بالنسبة لي أحد أرواح الموتى في قسنطينة . ولم أره يهرم ،لم يهرم قط، ومتى كان لبربروس التاريخ، أولجوبيتير الأسطورة وجه محدود،وعمر نهائي »[2] هكذا كان "سي مختار: في نظر صديقه رشيد ، وهكذا عمد كاتب ياسين إلى **"جوبيتير**

[1] تعني كلمة جوبيتيرJupiter باللاتينية الأب جوفي . كان هنالك معبد في روما مخصص للإله جوبتير الأعظم والأفخم. اعتقد الرومان أن الإله جوبتير يحمي مدينتهم ويرعاهم. وكان يُعامل في الأساطير الرومانيه بإعتباره كبير آلهة الرومان وهويعادل "زيوس" عند الإغريق.ولهذا كان يخشاه بقية الآلهة ورغم ذلك فإنه كان يخشى زوجته جونو. كان سلاح الإله جوبيتير البرق والرعد.تتحدث الأساطير الرومانية عن الإله جوبيتير واخوته نيبتون ،وبلوتو. فقد كانوثلاثة أبناء للإله زحل قسّموا العالم فيما بينهم فكان نصيب جوبيتير حكم السماء ونيبتون البحر أما بلوتو. فكان يحكم العالم السفلي – عالم الأموات - .(www.schoolarabia.net/history/kbeer_alalha.htm)

[2] كاتب ياسين ، نجمة ، ص 153

" الرمز الأسطوري الإنساني ليرسم صورة سي مختار في الرواية، فأصبح بذلك قوة غيبية إلاهية لا تتجسد في صورة معينة ولا في شكل محدد،بل في قدرة ميتافيزيقية يجهل الإنسان كنهها، فهذا "سي مختار" بسلوكه المتميز وشخصيته الغامضة، لم يكن ككل الناس، لم يستطع أحد تقدير سنه، لم يكن يستقر على حال ، أويقبع في مكان ، كان كجوبيتير يغازل النساء ويعاشرهن ويقيم العلاقات الغير المشروعة دون أن يجد من يقف في طريقه أويعارضه،لكن جوبيتير كان يخاف من زوجته "جانو" إذا خانها وهوإله،أما سي مختار فلم يكن يقيم وزرا لأحد ، حتى أنه لم يتكبد عناء تربية أولاده أوالبحث عنهم ،ولم يجد مانعا في أن يعاشر زوجة صديقه، أوأن يشارك صديقا آخر عشيقته(والدة نجمة)، وكما هوواضح يلتقي سي مختار مع جوبيتير في كثرة المغامرات النسائية ، ونزعة الخيانة ، والميل إلى اللهووالمجون ، وهذه صفات الشباب والرعونة التي اتصف بها سي مختار هي التي جعلته لا يهرم قط في نظر رشيد ، والشباب الأبدي هومن صفات الآلهة ، والرعونة هي من صفات جوبيتير بالذات، هذا الأخير الذي يمثل رمز القوة والذكورة في الأدب ، ولا يمكننا إلا أن نقر بأن سي مختار أيضا يحمل من القوة والذكورة ما يجعله إله في عالم رشيد ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين.

ونجده في مقطع آخر ينزله من مصاف الألوهية ليسبغه بصفات البشر ، لكن تبقى هذه الصفات تلامس الأسطورية وتتداخل معها ،من خلال تشبيهه بشخصية "دون جوان" الرمز الخرافي بجاذبيته ،وصيته عند النساء ، وعلاقاته الجنسية الغير محدودة « تقول الأسطورة إن *دون خوان* كان زير نساء وعاشقا شهيرا. أغوى أكثر من 1000 امرأة دون تعقيدات أومنغصات، لكنه عندما حاول استمالة فتاة أرستقراطية جميلة تدعى **دونيا آنا**، يكتشف والدها، قائد الجيش، الامر فيدعوه للمبارزة. وعند المنازلة، يتمكن دون خوان من قتل القائد والهرب مما يدفع دونيا آنا مع خطيبها **دون أوتافيو**للإيقاع به دون جدوى. ويمر **دون خوان** بضريح قائد عسكري(غير أب الفتاة طبعا)، فيسمع صوتا من تمثاله المنتصب فوق الضريح يحذره

من عواقب أفعاله مع بنات الناس، وينذره بالعقاب. لكن دون خوان يسخر من التمثال داعيا إياه لتناول العشاء معه. «[1] هذا النزق والمجون في شخصية دون جوان يطابق شخصية سي مختار الذي اشتهر بإغوائه للنساء، وبتعدد عشيقاته ،وبكثرة النساء اللاتي قادهن إلى الخطيئة « هذا الشقي ، هذا الزوج الثاني ، لم يكن بالمتعدد الزوجات ، ولا هوبدون جوان ...ولكنه على العكس، ضحية تعدد الأزواج بصورة غير محددة، لم يكن شديد الحرص على إزاحة خصومه الشرعيين ، ولا على زوجاتهم المنجبات .كل ما كان يطمع فيه هوإغواء أبنائهم ...»[2] ، من هنا فإن سي مختار في بشاعته الاجتماعية وشراسته الجنسية من جهة ،وجاذبيته عند النساء وخداعه لهن من جهة أخرى ،يمثل المعادل الموضوعي للدون جوان الأسطوري، الذي يغوي النساء ،ثم يهجرهن غير عابيء ودون أن يبدي أي قلق أواهتمام لتوابع تلك العلاقات وآثارها على النساء ، خاصة المتزوجات منهن ، حتى أنه لا يقيم اعتبارا لنسله أوذريته « وإن ما يخفى على إدراكه هوتلك الذرية ، أولاد السفاح الذين سينتقمون لكل العشيقات اللواتي جررتهن إلى الخطيئة ،لكل النساء المتزوجات اللواتي كنت لهن الزوج الثاني ، الزوج الذي يشوش الدماء ،دماء القربى ،في فترة وجيزة ....»[3] ولا شيء يمنع سي مختار من التفاخر بأفعاله ، على شاكلة دون جوان،هذه الأفعال التي وضعت بطلنا في موضع الخطر، كما في موضع لوم المجتمع وانتقاده، لكن هذا الدون جوان وهويروي حكاياته يؤكد ان هذه المغامرات قد أعطته حريته وأن تلك الحرية التي استقاها من الحدود القصوى للمغامرة كانت هي ما مكنه من ان يتعامل مع المجتمع بحرية والنظر اليه دائما بتهكم وسخريةٍ .

ولقد عاش دون جوان الحقيقي متنقلا بين عواصم أوروبا وقصور سادتها الكبار بعدما عاش أولا متنقلا بين المدن الايطالية ثم الفرنسية ، واستطاع ان يرصد

[1] دون خوان ، ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة(*wikipedia.org/wiki*)

[2] كاتب ياسين ، نجمة ، ص 139 .

[3] المصدر نفسه ، ص 139 .

المجتمعات وأهلها وطموحات الرجال وغرور النساء في أوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشرٍ، أوروبا التي كانت تعيش واحدة من اغرب المراحل الانتقالية في تاريخها ، وعاش سي مختارأيضا متنقلا بين مدن الجزائر ، خاصة عنابة وقسنطينة وجبل الناظور ، كما أنه تنقل بين دول متعددة في رحلته إلى الحج رفقة رشيد ،وقد رصد هوالآخر مظاهر اجتماعية وتارخية وحتى سياسية ، تمثل مرحلة متميزة في تاريخ الجزائر ، بل الدول العربية قاطبة .فكما كان سي مختار شاهدا على جانب غير مطروق من قبل الدارسين في عصره ، وهوالجانب الماجن من المجتمع ، كان قبله دون جوان كذلك .

وإذا اضطررنا إلى الحديث عن عيوبه ومساوئه الشخصية، كان لا بد أن نشير إلى أنه كان نصيرا حقيقيا للصدق في نقل الأحداث والوقائع، وميالا بشكل حقيقي الى مناصرة الجمال والطيبة وفي حكايته الطويلة التي كان يحكيها لرشيد .

وأخيرا، إن الإبداع في هذه الرواية ظاهر غير خفي ،بل هوطاغ ـ إن صح القول ـ ، ينبؤنا منذ القراءة الأولى بمدى معرفة كاتب ياسين وإطلاعه على الآداب العالمية ،وبسعة معلوماته الأدبية وقدرته المتميزة على الكتابة .لقد استخدم عوالم الأسطورة وشخصياتها ، ليبني نصه الروائي في زمن بعيد جدا عن زمن الأساطير، كما صور واقعا عاشه ،من خلال استثمار عوالم واقع آخر لم يعشه ، فأبدع وتفوق .

لقد استطاع كاتب ياسين أن يبلغ مستويات كبيرة في مجال استعمال الأسطورة في روايته " نجمة" متجاوزا بذلك المستوى التقليدي في الكتابة حيث حقق تقدما هائلا في التفكير والمنطق.بحيث لم يمنع أن «تعيش الأسطورة في عصر العقل »[1] فالقارئ يستمتع أيما استمتاع حينما يلمس الموضوعات الأسطورية ومحاولة ربطها بالراهن أوبالواقع الاجتماعي الذي عاشه الأديب وصوره ، ثم إن المقارنة

[1] د/ نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2001 ،ص 55

البسيطة أحيانا بين شخصيات وأحداث الأسطورة أوالخرافة القديمة وبين نص إبداعي ،تجعلنا نقتنع أن الإبداع الذي استقبل الملامح الأسطورية يكون أكثر جمالا وإبداعا وإثارة في ذهن المتلقي .وقد تفطن كاتب ياسين لذلك ، وطبقه بجمالية وفنية مطلقة .

2 ـ الأسطورة في رواية " جازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة .

لم يتوان الروائي أوالكاتب العربي الحديث عن تعالق نصه الإبداعي مع نصوص تنتمي إلى شكل الحكاية الشعبية ، بقصصها العجيبة وحكاياتها المطربة في صور جمالية رائعة ،هذه الأخيرة التي أثرت في الكثير من الأعمال الأدبية في العصر الحديث ، لتتأسس عليها أعمال إبداعية كثيرة في المسرح والرواية ، فلما كانت ألف ليلة وليلة محط إلهام لمعظم الروائيين العرب، كانت السيرة الهلالية محط إلهام الكتاب والروائيين في الجزائر، وقد تعددت الطرق في توظيفها ، فهي كنص تتركّب من عدّة مستويات :(الأحداث ،الشخصيات ، المكان والزمان) ، فكان للكتّاب أن استغلوا مادة الحكي التي يقوم عليها النص التراثي حيث أخذوا الحكاية الإطار وجعلوها مدار حكيهم ،وكأنّهم اعتمدوا المقابلة بين نصوصهم الروائيّة والبنية العامة للقصة التراثية .

فالمبدع يحاول أن يختار من هذا الركام الهائل في تنوعه الزماني والمكاني ويوظفه ليجد المتلقي نفسه إزاء علاقات حضورية، تربط الحاضر بما مضى ، فغياب الصلة بالماضي في أي صورة لاسيما في الجانب الثقافي والإبداعي يعني إلغاء الانتمائية التي يحاول الكتاب تجسيدها ضمن متونهم الروائية أوالقصصية .

. إن لجوء الخطاب الروائي لتوظيف المخيال الشعبي هي إحدى«الاستراتيجيات التي ينتهجها هذا الخطاب لإثبات هويته المتفردة والتي يتميز بها الخطاب الروائي المغاربي عن الخطابات الروائية غير المغاربية، ويميز بها في مسار تفاعلي جدلي الهوية المغاربية بأن يثبت لها خطابا روائيا يعبر عنها ويمثلها. وقد وجد فيه الروائيون المغاربة ضالتهم لأنه يقدم إجابة شافية لانشغالهم المزدوج؛ أن يكونوا

روائيين، وأن يكونوا مغاربة»[1] .أن توظيف رموز المخيال الشعبي يضفي على النصوص الروائية قيما جمالية رفيعة وبهذا تتحقق هويتها الأدبية، وبتحقيقها يدشن الروائي نجاحه والنجاح بحد ذاته يحقق بعدا براغماتيا وهوية إجتماعية مرموقة .

من جانب آخر،« ينبع توظيف رموز المخيال عن رغبة وجودية ملحة في إعلان الانتماء إلى الحيز المغاربي والحاجة إلى قول أشياء حميمة متصلة بثقافته المعاشة لا ثقافته العالمة »[2]، وقد كان هذا الدافع كافيا لعديد من الأدباء الجزائريين ليكتبوا عن واقعهم ، باستثمار التراث ،أوواقع أسلافهم ـ إن صح القول ـ وكان بن هدوقة في طليعتهم .

و"الجازية والد راويش "هوعنوان رواية عبد الحميد بن هدوقة المعروفة، والذي يتكون من اسمين: أحدهما مرجعيته تراثية وهي: السيرة الهلالية أوبالأخص: "الجازية الهلالية" المرأة الأسطورية، والثاني مرجعيته هي الطرقية الصوفية المنحرفة، أو" الدراويش." .غير أن المتصفح لهذه الرواية يكتشف أن ابن هدوقة لم يقمها على أساس ثنائية العنوان ، وإنما على أساس ثنائية الزمن وتحديدا :(الزمن الأول / الزمن الثاني) اللذان راحا يتواتران في الرواية بانتظام متين ، جعل للرواية نسقا زمنيا متميزا، متواتر متكرر ولكنه غير ممل ، حيث لا يفتأ الكاتب ينقلنا من زمن لآخر حتى ندرك أنه سيغير مسار الحكي ويبدل سياق الأحداث التي مركزها " جازية " التي تتأرجح ـ على غرار نجمة ـ بين أربعة عشاق هم : الطيب وعابد والأحمر وابن الشانبيط .

وهكذا راحت الرواية تتداول بين هذين الزمنين ، وكأنما أراد الكاتب التداخل بينهما ، بحيث لا يكسر أحدهما الآخر ، فهما في حالة حضور فعلي ومستمر .

[1] أحمد دوغان :في الأدب الجزائري الحديث(أدب المغرب العربي وعقدة المغاربة.المشارقة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1996 ، ص23

[2] المرجع نفسه ، ص 23

الزمن الأول يتحدث فيه عن وجود الطيب في السجن بآلامه وآماله وحكاياته وأحلامه ،وحبه الكبير لجازية، والثاني يعود فيه القهقرى ليتكلم فيه عن الدشرة ، وما يقع فيها من عودة عابد من المهجر لخطبة الجازية ، ومقتل الأحمر عند حافة الهاوية .، ومقتل الشامبيط بعده في نفس المكان.لكن يفاجئنا بن هدوقة أن القصة تبدأ قبل الزمن الأول، بل تبدأ قبل ميلاد الزمن «فقبل ميلاد الزمن كان الجبل ،وكانت العين ،وكان الصفصاف، ومع ميلاد الزمن ولدت الجازية، والدراويش، والسبعة ،والرعاة والشامبيط. وهكذا بدأت القصة .... «[1] .

دون تردد نقر أن الرواية تدور حول شخصية بطلة الرواية الجازية التي هي محور الأحداث وموضوع القصة ، وجازية هذه هي فتاة جميلة ابنة شهيد ، قتل أبوها ، وهورجل مجهول النسب ، ولم يعرف له بلد ، هل هومن شرق أم من غرب من يدري ، وأمها ماتت في أثناء وضعها ،« فهي بنت أصل ، أبوها شهيد عظيم ، أمها امرأة صالحة ماتت أثناء الوضع، فربتها عائشة بنت سيدي منصور ، مناضلة كبيرة ومجاهدة كجداتها الصالحات ، يعرف نضالها وجهادها العدووالصديق»[2]، والشيء الملفت للانتباه في الجازية أنها تمتلك جمالا خارقا للمألوف ، كما أنها فتاة غريبة الأطوار لا تستقيم على حال «وذات عشية ،شاهد السكان فتاة عائدة من العين مع النساء ، حسنها يملأ الدنيا ! عرفوها ...إنها الجازية ابنة الشهيد ....كل الناس يحلمون بها لكنهم يرهبونها ....تضحك صباحا فتنتشر ضحكتها أغاني عذابا في العشايا تغنيها الفتيات والرعاة ...ويعلم الناس أن الجازية ضحكت !..إذا سكتت يهب الدراويش لإقامة زردة استرضاء لها ..كانت غريبة الأطوار لا تستقر على حال ، عيونها تعد وتتوعد ! بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد ...»[3] وبما أن شهرتها بلغت الآفاق .فلقد تنافس على الزواج منها أطراف اختلفت مشاربهم وأماكن تواجدهم ومن هنا تبرز المسألة

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 ، ص 05 .

[2] المصدر نفسه ، ص 68

[3] المصدر نفسه ، ص 24 ،25 .

المركزية في الرواية وهي: من يستطيع الزواج بالفتاة الجبلية الجميلة "الجازية "؟ومن ثم تعرض لنا الرواية مجموعة من الشخصيات الروائية يتصارعون فيما بينهم من أجل الزواج بالفتاة / الحلم .

الشخصية الأولى هي الطيب ابن الأخضر الجبايلي ،ابن القرية الشاب المثقف ذي الأفكار الأصيلة الذي أحب الجازية أيام الطفولة حين كان يراها أمام شجرة الصفصاف والعين، ولقد أبدت هي رغبتها في الزواج منه متحدثة مع أخته حجيلة : «أقبل زوجا ابن عمي الأخضر الجبايلي ، لكني أخشى عليه من دسائس الآخرين ، كلهم يريدونني لغاية لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج...هم تجار وسماسرة أكثر منهم خطابا ..»[1]

الشخصية الثانية هي عايد بن السايح بولمحاين المهاجر، الذي عاد من المهجر(فرنسا) رغبة في الزواج من الجازية ،وهوشاب مثقف ،والده صديق حميم للأخضر بن الجبايلي، وقد نصحه أبوه بالعودة إلى الوطن وبالزواج من الجازية ففي ذلك عز له وفخر . وكان جمالها مؤثرا إلى حد كبير على نفسيته ولكن بمجرد عودته إلى الدشرة وعلمه بما حدث، عرف أن الجازية كانت خطيبة الطيب، فتراجع عن هذه الخطوبة، وصار يرغب في الزواج من الفتاة الجبلية حجيلة .

أما الشخصية الثالثة فهوابن الشامبيط الذي يدرس في أمريكا ويرغب والده في خطبة الجازية له« يريد مسح عار" الشمبطة" عن جبينه ، كما قال السكان .....»[2]. ولكنها كانت ترفضه رفضا مبرما.

[1] المصدر نفسه ، ص 76 .

[2] المصدر نفسه ، ص 25

بالإضافة إلى هذه الشخصيات الثلاثة يوجد الأحمر : طالب متطوع يأتي إلى الدشرة مع مجموعة من الطلبة المتطوعين ، وهوشاب جميل المظهر ، أشقر يشبه الصفصاف طولا .راقص الجازية أثناء مراسيم الزردة ، فأثار سخط سكان القرية والدراويش خاصة ، ثم لاقى حتفه سقوطا من حافة الجبل .

هذه الأطراف المختلفة المتناقضة يجمع بينها رابط واحد ، وهومن يظفر بالجازية زوجا له ، ولكن لم يظفر بها أي منهم ، على أنها تحمل حبا للطيب ، وتنتهي الرواية على هذا الأساس .

ففي "الجازية والدراويش" جرب بن هدوقة استثمار الأسطورة والمخيلة الشعبية في بناء يسعى إلى مغادرة خطية البناء الروائي التقليدي. هكذا استحضر من التراث السردي الشعبي صدى الجازية في تغريبة بني هلال، وعجن الجازية الروائية من الفتنة نفسها ومن الذكاء والحزم والغموض والزئبقية، وأطلقها في فضاء قرية(السبعة)[1] فكانت سراجا ينير الجميع ويلهب قلوبهم ، ويجعل لحياتهم في هذه القرية البسيطة معنى ، بل يمنحهم الحياة نفسها .«بهذه الشخصية، وبهذا البناء، وبخصوصية لغة الدراويش- التحاور الرمزي- وبالمشهدية المترجحة مع الأسطرة - حفل الزردة ورقصة الجازية مع الطالب المتطوع - عبرت الرواية عن تجريب بن هدوقة لتطعيم وتلوين الإهاب الروائي التقليدي، فيما ظل السارد التقليدي ينتأ»[2]. لقد أخضع الكاتب متنه الروائي للتراث الشعبي السردي، و تحت هذا التفاعل الهادف لجأ إلى توليد مفاهيم وبنى جديدة ، وعلى هذا يمكننا القول أنه يستمدّ من تراثه نماذج ويقوم بتوظيفها ليحيي تراثه من ناحية ، وليعمّق نصه من ناحية أخرى ، وطبعا هذا

[1] نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2003 ، ص56.

[2] المرجع نفسه ص 58

التعمق لن يتحقق إلاّ إذا تفاعلت هذه النماذج ولعبت دورها على أكمل وجه ، فكيف لهذا الاشتغال أن يتحقق ؟.

وقبل أن نبين طرق التعالق بين الروائي والتراثي، ينبغي أولا أن نبين أن هناك خلط ليس واضح عند كثير من الباحثين والنقاد في بيان مقصود الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية ، ويبدوأنّ هذا الخلط مرده ترجمتهم لكلمة(Folktale) والتي تعني عند بعضهم بالحكاية الشعبية ، في حين أنها كانت عند آخرين تعني الحكاية الخرافية .[1]

وكانت نبيلة إبراهيم من أكثر الباحثين إقترابا في تحديد ماهية الحكاية الشعبية، إذ تعدّها «شكلا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي إلى جانب الأسطورة والحكاية الخرافية والشعبية والمثل الشعبي واللّغز ، والنكتة الشعبية والأغنية الشعبية ، كما أنّها توافق المعاجم الألمانية التي تعرّفها بأنّها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر ، كما لها أن اعتمدت على التعريف الإنجليزي ، والذي يعرّفها بأنّها حكاية يصنفها الشعب بوصفها حقيقة وهي تتطور مع العصور فتتداول شفاها كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية أوالأبطال الذين يصنعون التاريخ»[2]

والروائي أوالكاتب العربي لم يتوان عن تعالق نصه الإبداعي مع نصوص تنتمي إلى شكل الحكاية الشعبية ، ولعلّ أشهرها(ألف ليلة وليلة(بقصصها العجيبة وحكاياتها المطربة الغريبة ، التي هي في مجملها طرائف أدبية ولطائف غرامية ونوادر فكاهية ، وصور جمالية رائعة وأساطير حب بلوحات فنية خلابة ، هذه الأخيرة

[1] ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافيّة التأويلية ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1 ،2005. ص127 .

[2] المرجع نفسه ، ص 129 .

التي أثرت في الكثير من الأعمال الفنية والأدبية في العصر الحديث ، لتتأسس عليها أعمال إبداعية كثيرة في المسرح والرواية وحتى الموسيقى .

ولما كانت ألف ليلة وليلة محطة إلهام لمعظم الروائيين تعددت الطرق في توظيفها ،كانت السيرة الهلالية محطة الهام الروائيين المغاربة ـ والجزائرين خاصة ـ وتعددت الطرق في توظيفها أيضا فهي كنص تتركّب من عدّة مستويات :الحكاية ، الأحداث ، الشخصيات ، المكان والزمان، فكان للكتّاب أن استغلوا مادة الحكي التي يقوم عليها نص التغريبة ووظفوه ضمن إطار روائي مختلف ، حيث أخذوا الحكاية الإطار وجعلوها مدار حكيهم الروائي ،وكأنّهم اعتمدوا المقابلة بين نصوصهم الروائيّة والبنية العامة لسيرة بنوهلال مستفيدين من مرونة الشكل الروائي ، كما كان لهم أن أخضعوا شخصية "الجازية" وذلك بإعادة إحيائها في نصوصهم الجديدة للكشف عن جوانبها ورصد أفعالها وأفكارها وبطولاتها التاريخية [1] لتكون السيرة الشعبية والحكاية الشعبية جزءا من طقوس الإرتحال والعبور إلى التراث ذوالمحمولات المعرفيّة والثقافيّة على النص الابداعي ذي المرونة الفائقة والقدرة الهائلة على التحميل والتعالق .

وتعد "الجازية والدراويش " للروائي عبد الحميد بن هدوقة ومن أبرز النماذج وأشهرها في توظيف الأسطورة الهلالية في الأعمال الروائية ، وهي عبارة عن عمل فَني جريء يجمع بين سمات الرواية السياسية المعاصرة والأسطورة الشعبية القديمة ، بين الواقع والأسطورة .

[1] سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث ،المركز الثقافي العربي، ، المغرب،. ط3 ، 2002 ص 63 ، 64 .

والجازية اسم لإبنة المجاهد بطل حرب التحرير الذي قتل. وهواسم مستوحى من الأساطير الملحمية عن جازية بني هلال ، ففي الرواية نلمس جوا أسطوريا خرافيا ، تمَثل في القرية والفتاة الساحرة التي ما رأت عين جمال كجمالها ، ولا سمعت أذن كلاما أحلى من كلامها.

وممّا سبق ارتأى لنا أنّ النص السردي الحديث يعمد إلى توظيف التراث السردي(الديني ، التاريخي ، الأدبي) كنص متعلّق به بطرق مختلفة ومتعدّدة ، فالمبدع يحاول أن يختار من هذا الركام الهائل في تنوعه الزماني والمكاني ويوظفه ليجد المتلقي نفسه إزاء علاقات حضورية ، فغياب الصلة بالماضي في أي صورة لاسيما في الجانب الثقافي والإبداعي ،يعني إلغاء الإنتمائية التي يحاول الكتاب تجسيدها ضمن متونهم الروائية أوالقصصية ، إنتمائية تتحدد بفعل نمط التعالق النصي باعتباره نوعا خاصا من أنواع التفاعل النصي والذي لا يتحقق إلاّ في إطار المناص كبنية نصية مستقلة تأخذ أحيانا بعد المعمارية النصيّة ، هذه الأخيرة التي تتجسد من في نطاقها جنسية النص لتضمنها مختلف المتعاليات التي يرتبط بها كل نص. [1]

فالتراث السردي يمتلك إمكانية التعلق والتأثير في النص الإبداعي ويهيئ لتوليد دلالات خصبة ومتغايرة ، من دون أن ينقص من قسمة التراث ، ولا أن يخل بفنية الابداع . وهذا ما اعتمد عليه بن هدوقة في رواية " الجازية والدراويش " حيث قام النص باستعادة الشخصية التاريخية "الجازية" وتغيير مسارها لتصبح قابلة لدخول العالم الروائي بكل أبعاده والتخلي عن التاريخ مؤقتا، ونقول مؤقتا لأن قراءة هذه الشخصية يستند بالأساس على وجودها التاريخي ومرجعيتها الخارجية التي تضعها دائما على الحافة بين ما هوتاريخي وما هومتخيل.

[1] مدحت الجيّار ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ط 2 / 2005 ص 304

وتتلبس الأسطورة الرواية من بدايتها إلى نهايتها حتى لتكاد الرواية تصير أسطورة جديدة ، حيث تملك هذه الرواية كل مواصفات الحكاية الأسطورة المصاغة في شكل روائي، ذلك بتركيزها على "الجازية" تلك الذات الاجتماعية وذلك الموضوع للرغبة، حيث يتدخل الفردي والاجتماعي. فالجازية، في معاناتها اليومية تواجه قدرها، وتتحول إلى أسطورة جماعية. يتمثل بها المكان الذي تقطنه وكذا الناس والزمن الذي تتحرك في طياته. كما تشير هذه الذات الأسطورة الفردية والجماعية إلى الأبعاد الثقافية للمجتمع المصغر النموذجي التي تعيش بين أحضانه وإلى الروابط التي تجمع بين أفراده على جميع المستويات. ويشمل ذلك جميع التعبيرات الثقافية من عادات وتقاليد وطقوس وسلوكات تتحول بحكمها "الجازية" إلى مركز استقطاب لكل عناصر البنية الاجتماعية.[1]

كما تعتمد الرواية في بنيتها السردية على نظام الثنائيات : ثنائية الزمن(الزمن الأول ، والزمن الثاني)، وثنائية المكان :(السجن والدشرة)؛ وهي نفسها ثنائية المقدس والمدنس، الحياة والموت، الخاصة بالعوالم الأسطورية.

كما تُبنى الرواية على الصراع بين إرادتين – إرادة التمسك بالماضي والمتمثل في رغبة البقاء في قرية السبعة وعدم الانتقال على القرية الاشتراكية " الجديدة" ، وإرادة التغيير والانتقال إلى القرية الجديدة التي يقوم الشامبيط بالتهيئة لها بعد بنائه للسد الذي يهدد سلامة قرية السبعة ، وهذا هوالخطاب الروائي الجديد الذي يضفيه النص على الأسطورة الهلالية.

لكن مصير الدشرة الذي هومحور الرواية وغاية الأحداث ومحورها ، يتحدد في كيفية الفوز بالجازية من طرف الخطاب الأربعة المتصارعين بشكل خفي

[1] ينظر داود محمد البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي، الموقع www.crasc-dz.org/article

وغير معلن إذ يمثل كل خطيب مشروعا خاصا بالقرية ورؤية معينة للجازية، ويلعب الشرف القيمة الأخلاقية المؤسسة للجماعة، السلطة الخفية التي ترعى انسجام النظام الاجتماعي، وهي هنا طاعة الكبار والخوف من المقدس. وكل خرق لهذا النظام الذي تعتمده الدشرة في حياتها اليومية يؤدي إلى الكارثة وتنتج عنه الفوضى. ويمكننا بعد كل هذا أن نحدد تمثلات الأسطورة في رواية " الجازية والدراويش" من خلال ما يلي :

2 /1- أسطرة جازية بن هدوقة من خلال جازية بني هلال :

إن دراسة الشخصية في أي عمل روائي، تكتسي أهمية بالغة ، مستقاة من أهمية الشخصية داخل العمل الروائي .إذ لا يمكن تخيل عمل أدبي لا وجود للشخصية فيه .وأهميتها في رواية " الجازية والدراويش" مضاعفة لاعتماد العمل بالأساس على الشخصية(الجازية)، التي تهيمن على هذا النص بداية من العنوان إلى الصفحة الأخير.

ومنذ أرسطوإلى اليوم مرت الدراسات الخاصة بهذا العنصر الروائي(الشخصية) بالعديد من المقولات نظرا لأن « طبيعتها المطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها » [1] ، وهوما يجعل اختيار قراءة معينة لشخصية ما في نص ما ،ينبع من طبيعة النص وشخصياته. وليس العكس .إن ما يهمنا بالنسبة للشخصية في هذا البحث هوتتبع مساراتها ووجودها بين ما هوروائي، ينتمي إلى بنية النص، وبين ما هوتاريخي، يرد في نصوص السيرة الهلالية ،وعليه ، سنقوم مبدئيا بعرض هذه الشخصية في عالميها ، عالم الرواية وعالم التاريخ وذلك من خلال إبراز صفاتها وانتماءاتها ومقابلاتها التاريخية.

تلعب الجازية كشخصية روائية، دور المستقطب لمجموع العلاقات الاجتماعية، والقلب النابض للدشرة يتحدد بها عالم النص، ويُطبع بقيم رمزية ذات بعد

[1] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص207

إيديولوجي. حيث تضيف الجازية أبعادا جديدة للفضاء الأسطوري/ الروائي، باعتبارها الذات الفاعلة والموضوعفي الوقت نفسه. إذ تتعد صورها في النص، تحمل ملامح «الشخصية الملحمية، والمتمثلة في كمال جسمي وعقلي وامتلاء بالحياة بجميع معانيها «[1]؛ وهي رمز خرافي و«موضوع لعملية استيهام جماعية. فتجمع بين ثنائية "الرغبة والعدول"، مطبوعة بالمقدس الذي يحمل في ذاته قوى خفية تجذب أحيانا وتبعد أحيانا أخرى، وغالبا ما تقوم بالعمليتين معا»[2]، فتصبح الواقع المعاش والحلم المستحيل ، بل تصبح المرأة والأسطورة والرمز .

يقول أحد الدراويش :

«الجازية !أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة ؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش ! هي العروق الماضية وهي الثمار التي ستولد ! هي حمامة حائمة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها ؟»[3] وتصبح بعد هذا الماضي والحاضر أيضا . فهي مثل أي أسطورة، «غريبة الأطوار، لا تستقر على حال، عيونها تقد وتتوعد، بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السدم، لكنها كالنور قربها محرق»ومن صفاتها أيضا : ذيوع الصيت إلى المهجر، [4]. وهي الحياة والحلم والجنون، وهي فكرة وهي الجنون، جمالها إلاهي، وهي رمز الثورة والغناء، هي مجموع القيم والرذائل، وهي الفتاة الأسطورة في الإباء، وهي في المحصلة فتنة، كل من سمع بها أورآها هام بها وسقط في حبال حبها وغرامها. فأي امرأة هذه؟

---

[1] عبد الحميد بواريو، .- منطق السرد ديوان المطبوعات الجامعية، .- الجزائر، 1994.- ص.120.

[2] 1982.- ، 4ème édition،FOULQUIE.- Dictionnaire de la langue philosophique.- PUF Paul p.648

[3] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص.172.

[4] المصدر نفسه ص 25

وقد أضيفت إلى أسطورة الجازية، أسطورة أبيها الشهيد الذي «قتل بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور. أبوها لم يكن شخصا، بل كان شعبا»[1] وقد « كان وحده جيشا «[2]. فالجازية هي أيضا شخصية تاريخية، تتخذ في هذا النص وجهين : وجه الإنسان العادي، ووجه الميثي أوالأسطوري ولا يبرز الوجه الأول إلا في نهاية الرواية. فالشخصية المحورية التي تمثلها الجازية غير واضحة في وجهها، لكنها متينة في بنيتها، هي رمز الأنوثة الخالدة، تحظى باحترام وهيبة كبيرين، فهي نموذج العروس المثالية ورمز للخلاف بين كل الخطاب الذين يرغبون في الظفر بها.

وللإشارة فإن اسم الجازية في ذاته هوفي حالة تناص مع السيرة الهلالية، هذه التي أصبحت أرضا خصبة للروائيين المعاصرين « إن الجازية في التصوير الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف ، ونفاذ بصيرتها لا يحد ، ولقد ظلت صورة الجازية الهلالية عالقة في أذهان الناس على الرغم من اندثار السيرة الهلالية عن طريق بقاياها التي تحولت إلى حكايات وأمثال ومجموعة مواقف «[3] .

ولعل البعد السيميائي الرمزي الأسطوري لهذه الشخصية يتجلى أول ما يتجلى انطلاقاً من عنوان الرواية، فالجازية، وهي اللفظة الأولى التي تمثل فاتحة هذه الرواية ومؤشراتها العامة تحيل على دلالات سيميائية تغوص في أعماق الفكر الشعبي الخرافي، فهي تحيل على جازية السيرة الهلالية التي أضحت رصيداً ثقافياً يختزن في الذاكرة الشعبية رغم اندثار النسيج القصصي المحكم لهذه السيرة، لتبقى الجازية بذلك رمزاً للحسنِ والجمالِ الخارقين حيث تتضارب الأوصاف والأحكام بشأنها، ويظل هذا الاسم مرتبطاً بالتراث الشعبي الشفهي الذي تلوكه الألسنة، وتتغنَّى في إثرائه ومنحه بعداً مكانياً وزمانياً قصد ترسيخه وإضفاء المصداقية التاريخية والجغرافية على وجوده الفعلي

[1] المصدر نفسه ص 24

[2] المصدر نفسه ص 36

[3] سعيد سلام.التناص التراثي في الرواية الجزائرية.أطروحة دكتوراه.جامعة الجزائر.98.99.ص151

هذه الشخصية التاريخية، تصبح في الرواية أسطورية ، فهي إضافة إلى جمالها الفَتان تحوز إعجاب كل من يراها فيغرم بها ويتمَنى لوأَنها له دون غيره، كما أَنها دائمة الجمال،جمالها لا يذبل ولا يزول، لها قداسة خاصة في نفوس أبناء الدشرة، فهي ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية. وقد اعترف الروائي بأسطوريتها علنا في الرواية الروايةحيث يقول»:ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة ، الحلم »[1]

فبن هدوقة استحضر من التراث(الجازية الهلالية) ،ليعطينا(الجازية الروائية) ذات الفتنة والذكاء والغموض نفسه. وأطلقها في القرية بين عشاقها، ثم ركز على الأسطورة حتى يعمق الدلالة الرمزية أكثر ، فإنه قد أحاطها بأجواء وأحداث ، ساعدت على تأزم الأمور، فجعلها مغامَرة الجميع»إن الجازية مغامرة ومغامرتها تجعلها تعيش في الزمن الذي لم يوجد»[2]، وبعد أن أسطرها ،أعطاها بعدا رمزيا ،إذ يعتقد البعض أن الجازية عبرت عن الثورة المسلحة باعتبارها فترة مفصلية في تاريخ الجزائر. ويظهر ذلك من خلال قراءة تأويلية لقول الكاتب « الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون أعطتها حياة خصبة، بدل حياتها الميتة، إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة استرضاءا لها واستعطافا، كانت غريبة الأطوار لا تستقر على حال، .....»[3] وقد أخرجت الثورة الشعب الجزائري من سبات قرن من الزمن .

ثم إنه أعطاها بعدا ايديولوجيا سياسيا ، فحين نجمع الأحداث في هذه الرواية ونحاول أن نربطها بالسياق الاجتماعي والسياسي الذي صدرت فيه الرواية، يتبين لنا أن الرواية تجعل لكل شخصية من الشخصيات دلالة على كتلة اجتماعية أوواقع اجتماعي معين. « والجنس الروائي بشكل عام يقدم أويحاول أن يقدم امتلاكا جماليا

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص 24

[2] المصدر نفسه ص 27

[3] المصدر نفسه ص 24 .

ومعرفيا للراهن التي تصدر الرواية أثناءه -زمانا ومكانا- وللواقع العام الذي يحاول الروائي اكتناه جوهره وتقديم رؤيته عنه وله «[1] وهذا ما يتجلى عند بن هدوقة ، فالرواية ظهرت للوجود سنة1984 ويعد هذا التاريخ بداية ظهور الكثير من التيارات السياسية التي تريد اقتحام الواقع الجزائري،والجازية في هذه الرواية تمثل الجزائرأما الشخصيات الأخرى فهي ترمز للتيارات المتصارعة للحصول على قيادتها حسب نظر كل واحد ووجهته ، لكن جوهر الاختلاف هوالطريقة التي كان ينظر بها كل طرف إلى الجازية.

فالدراويش يريدون بسط نفوذهم عليها وجعلها تحت هيمنتهم لما يعلمون من مكانتها عند الناس ،ومن خلالها يمكنهم السيطرة على الناس كذلك. أما الطيب فلم يكن يريد منها إلا أن تكون زوجة له تنجب له أولادا يساعدونه في الحرث والبذر ورعاية صفصاف الدشرة. والأحمر يريدها مغامرة تعيش أحلامه ويتخلص بها من حياة الدشرة البائسة ،غيرأن رغبة ابن الشامبيط في امتلاك الجازيةتنبع من رغبته في تطهير ماضيه الملوث بعارالشمبطة وبدماء الشهيد.وكل واحد من الأربعة يتنازع " الجازية" من خلال رؤية ايديولوجية مختلفة.

هذه جازية بن هدوقة ، أما جازية الهلالية فهي في تغريبة بنوهلال «نور بارق /الجازية ابنة السلطان سرحان وأخت حسن، فتبدوفي مواقف كثيرة تسموعلى العواطف، ذات أنفة وكبرياء، تقوم بأدوار يعجز عن القيام بها الأبطال في التغريبة كحسن وأبي زيد وذياب،»[2] إذ أنها شكلت مكان الصدارة في المجتمع الهلالي المهاجر، ولم تحظ أية امرأة هلالية وغير هلالية بما حظيت به الجازية، من جمال وذكاء وقدرة نادرة في تخلص الهلاليين من المواقف الصعبة الحرجة، بفضل ما حباها الله من

[1] محمد كامل الخطيب :الرواية والواقع ، دار الحداثة، ط1، 1981م .ص15

[2] تغريبة بني هلال . تقديم روزلين ليلى قريش . موفم للنشر . الجزائر**1989 ص 46**

قدرات عقلية فائقة، وبفضل شجاعتها وحبها وتضحياتها من أجل بني هلال .وظلت مكانتها فوق مكانة أية امرأة، حتى وهي في أصعب وأحلك المواقف، وكان يعزى إليها سداد الرأي فمهما كانت أغلبية صناع القرار المتخذ، فإن الأمر لا يتم إلا بعد الرجوع إليها وإلى قرارها في النهاية أوعلى الأقل إلى تزكيتها قرارهم، وما ذلك إلا لأنها «من النساء المشاهير ذات رأي وتدبير»[1] ولعلها لهذا السبب صار لها "ثلث الشور" . وتلتقي التغريبة مع الرواية في إضفاء هذه الصفة على الجازية، فهي في الرواية أيضا ذات رأي وتدبير .

ويحكى أن "الجازية الهلالية" كانت ذات حسن فائق. ولتألق جمالها وسط شعرها الأسود الكثيف- الذي يغطي جسدها حتى يصل لقدميها، كان الكثيرون يطلقون عليها اسم "نور بارق". ورغم تنافس العديد من أبطال القبيلة للزواج منها إلا أنها لم تكن تهتم بتحقيق سعادتها الشخصية وتؤثر مصالح قومها على عواطفها ورغباتها الذاتية فآثرت الزواج بالأمير " شكر" أمير مكة لمصلحة القبيلة . ولعبت دوراً كبيراً في حياة قبيلتها بتحقيق المصالحة وإنهاء الخصومات بين زعمائها، والمساهمة بالرأي حين يختلف قادتها، وشاع اسم "الجازية"- الذي يعني المحور الذي يربط وينسق بين حركات وأجزاء الساقية.أما بعض المؤرخين فيرون بأنه تحريف لاسم(الغازية). وهذا وارد على كل حال ، ومهما كان الاسم والمعنى تظل هذه الهلالية رمزا للجمال والفطنة والتضحية ، فحين شح المطر ببلاد "بني هلال" وقرروا الهجرة إلى "تونس"، لم تتردد "الجازية الهلالية" في الاختيار بين البقاء في رغد العيش والأمن برفقة زوجها وبجانب أولادها ، وبين قسوة حياة التنقل والحرب .كان "الهلاليون" يحتاجون لمشورتها، وبلاغتها وقدرتها على شحذ الهمم واستنفار حماسة الرجال إذا ما أصابهم الضعف. وبعدما تحايلت على زوجها الأمير "شكر"- حاكم مكة ودفعته لفراقها، خرجت مع "الهلاليين" لتشارك في قيادة هجرتهم. وطوال الرحلة لم تكن تتأخر- إذا ما

[1] المصدر نفسه ص 52

لزم الأمر- عن القتال كالرجال، ومواجهة ومصارعة الفرسان الشجعان بالسيف والرمح ،وكان لحكمة ومشورة "الجازية الهلالية" الكثير من الفضل في انتصار "الهلاليين" ونجاح هجرتهم. ورغم تتبع السيرة لحياة أبطال "الهلاليين" منذ خروجهم من الجزيرة العربية حتى إقامتهم بتونس ثم وفاتهم، تجاهلت خبر رحيلها عن الدنيا دون جميعهم. إذ تنتهي السيرة بأن حملت "الجازية" وحدها عبء الحفاظ على استمرار نسلهم، حين جمعت أطفال "بني هلال" وراحت تربيهم وتنشئهم على الشجاعة والبطولة مثلما كان آباؤهم، حتى تظل في الذاكرة الشعبية رمزا حيا للمرأة العربية- التي تؤثر مصالح قومها وجماعتها على مصالحها الشخصية[1].

وقد بدأ ظهور الجازية، كشخصية مؤثرة في الحياة الاجتماعية والسياسية الهلالية ،كموضوع للصراع حيث نشب أول نزاع حربي بين حسن وذياب بعد لقائهما على نور بارق/ الجازية ، ومثلت "الجازية " محور الصراع أيضا عند ابن هدوقة، ولهذا فإن الذاكرة الجماعية لا تأخذ أحداثها دائما من الخيال وتغرف منه عندما تصور لنا الروايات الشعبية حروب ذياب مع الشريف بن هاشم .حول الجازية التي خاض ذياب حربا من أجلها.

وحين تصور لنا الروايات الأدبية مواقف مشابهة لتلك الروايات،حين تصور لنا صراع الطيب وعابد والأحمر وابن الشامبيط حول "الجازية " مواقف شبيهة أومأخوذة من التاريخ الهلالي .والأهم من هذا أن الجازية الضحية/ المضحية، هي شرف القبيلة؛ سعى إلى الزواج منها الملوك والأمراء ولم يتزوجها، سوى الشريف بن هاشم الشريف الأصل ، الذي ينتمي إلى بني هاشم ،آل الرسول(ﷺ)، أما جازية بن هدوقة فلا تقبل غير "الطيب ابن الجبايلى" زوجا لها . وهوأيضا ذوشرف ونسب طيب في القرية .

[1] ينظر د / عبد الحميد يونس ، سيرة بني هلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 (بتصرف)

وقد ظهرت الجازية، منقذة لبني هلال في أكثر من موقف،وظهرت " الجازية " كصورة للخلاص في قرية السبعة أيضا .

فللجازية ـ إذاً ـ امتداد في التاريخ، وامتداد في الذاكرة الشعبية التي نسجت حولها حكايات تجاوزت حد الحكاية الشعبية الخرافية لتبلغ مستوى الأسطورة بحكم ما أسند إليها من أوصاف جمالية وأبعاد خيالية، واستطاع الكاتب الروائي بن هدوقة، في ضوء ذلك أن يمنحها في بنائه الروائي مجموعة من القيم المطلقة التي تبوؤها مكانة أعلى لتصل في السياق الروائي إلى ما يدل على أنها ليست مجرد بطلة، ولكنها ترتقي في أبعادها الدلالية الرمزية لتدل على الجزائر(الوطن)، بكل زخمه وما يحمله من قيم ودلالات الوطن الأم. ولعل ما يؤكد حركية الجازية وأهميتها في تفاعل أحداث الرواية في مختلف مساراتها هوبروز تلك الفتاة كأسطورة من حيث ما يتناقل عنها من أخبار كقيم مطلقة من بداية الرواية إلى نهايتها .

وأخيرا ، يعدّ التفات الروائي عبد الحميد بن هدوقة إلى هذه الموروثات والتعالق معها ضربا من ضروب الذكاء ف" الجازية "هي إحدى الشخصيات غير العادية في أدب السيرة الهلالية، وهي امرأة محاطة بهالة أسطورية من الجمال والكمال والتأثير الخرافي، وعلى هذه الخلفية ترسخ ذكرها في أذهان الناس على نطاق واسع، بكل شرائحهم الاجتماعية، وبيئاتهم الجغرافية ، ومستوياتهم الثقافية، وكم هي كثيرة تلك الأسَر الجزائرية التي أطلقت اسم "الجازية "على بناتها، لتظل معاني ودلالات " الجازية "السّحرية حية سارية على الألسنة، وتظل النموذج المثالي الذي تأمل أن تحوز بناتها على قدر ولويسير من صفاته وتأثيره. و"جازية "عبد الحميد بن هدّوقة أشيعت حولها ألف خرافة ــ على حدّ تعبير الروائي نفسه ــ تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية ... كانت غريبة الأطوار، لا تستقرّ على حال، عيونها تعد وتتوعد، بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السّدم.....[1] وتظل الجازية جذابة، وساحرة، رغم

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص 24

ما يحيط بها من غموض، وما يحوم حولها من همس وإشاعات، فبالرغم من كل ذلك تبدوكعلامة فنية أورمز محسوس، أومعنى مودع في الوعي الجماعي، أكثر منها ذات ملامح وسمات ومواقف تتميز بها داخل النص الروائي، فهي كائن زئبقي تظل تلح على خيال الشخصيات في الرواية، وكأنها الطيف، ساحرة، وعدوانية، فهي مثلما تظهرفجأة، تختفي فجأة، ومثلما تقترب تبتعد في الوقت نفسه، فتْنتها تكمن في تميزها؛ هذا التميّز الذي يعبر عنه عبد الحميد بورايوبقوله» :إنها تظل متميزة تميز العناصر التي تعود من مراحل تاريخية قريبة إلينا نسبيا، عن العناصر التي تعود إلى مراحل موغلة في القدم انقطعت الأسباب بين عصرنا وعصرها»[1]، إنه تميز الأدب الملحمي النابع من ثقافة المجتمع القبلي /البدوي/ الرعوي، عن شخصية الحكاية الخرافية الصادرة عن المراحل الأولى من تكوّن الجماعة البشرية .

إن شخصية الجازية هنا تحمل ملامح الشخصية الملحمية والمتمثلة في كمال . جسمي وعقلي، وامتلاء بالحياة، وتحمل دلالات اسطورية بجميع معانيها تقول الجازية :

«أن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين، سيكونون أزواجا حراما. وأن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له... ثم يمر زمن لا شمس فيه يشبه الليل وليس ليلا، أعيش أزماته واحدة، واحدة. ثم أتزوج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجاتي الحرام. أتزوج زواجا يشهده كل دراويش الدنيا....»[2]ونتيجة لكل هذه الدلالات والمعاني التي تحملها شخصية الجازية في ذاتها، يمكننا أن نعدها شخصية مرجعية، في خانة الشخصيات المرجعية الأسطورية .

2 / 2 ـ الدراويش والبعد الخرافي :

[1] عبد الحميد بورايو.منطق السرد.ديوان المطبوعات الجامعية.بن عكنون.1994.ص119

[2] عبد الحميد بن هدوقة الجازية والدراويش ، ص 77

بعد لفظة الجازية، يأتي الاسم المعطوف الذي يكتمل به عنوان الراوية(الدراويش)، وهذه العلاقة في جوهرها علاقة تابع بمتبوع أوعلاقة عابد بمعبود، أوعاشق بمعشوق، فهم يتبركون بها وينسجون لها الحكاية تلوالحكاية لتتربع على عرش من التقديس والإجلال والتكريم فهم يعيشون فيها، وتعيش فيهم ،ومن خلال هذين الاسمين المترابطين ترابطاً تفاعلياً "الجازية والدراويش"، يكتمل العنوان ليؤلف البؤرة التي تنطلق منها أحداث الرواية في مختلف مساراتها وأبعادها الفكرية والإيديولوجية.

و"الدراويش "في المعجم العربي الأساسي هم :«أتباع محمد أحمد المهدي المتصوّف السوداني »[1].وفي معجم "متن اللغة "للشيخ أحمد رضا فإن الدراويش هم« أصحاب الطرُق الصوفية، والدرويش واحد الدراويش أوهوفعليل من الدروشة، أي اللجاجة إن كان عربيا بمعنى الفقير الشحّاذ، وولَّدوا منه فعلا فقالوا : تدَرْوَشَ، أي صار درويشا»[2]

والدرويش بالمفهوم الشعبي، في الجزائر، هوإنسان فِطري ساذج، متخلّف، رثّ الثياب، قليل الاهتمام بالنظافة، يمارس طقوسا يخلط فيها بين الدين والخرافات والشعوذة، ويردّد تعاويذ خاصة، قد تكون وسيلته للاتصال بحلفائه من الجن والشياطين، كي تساعده على الإتيان بالخوارق، وتقدم إليه معلومات تبدوغيبية تتعلق ببعض المريدين وطالبي العون من عامة الناس والدّهْماء، الذين يؤمنون إيمانا مطلقا بالخوارق، ويرددون على مسامع من يشككون في ذلك قصصا عجيبة غريبة، كان الدراويش أو "المرابطين" أبطالا لها.

ويقيم الدراويش عادة " الزَّرْدة " في موسم معين من السنة ، كموسم جني الزيتون مثلا، فتُذبح المواشي، وتوزع لحومها على القاصي والداني، ويطعم الطعام،

[1] المعجم العربي الأساسي المعجم العربي الأساسي أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – طبعة لاروس، عام 1989 ص 449

[2] معجم متن اللغة للشيخ أحمد رضا دار مكتبة الحياة – بيروت ط 1 ، 1959 ، المجلد 3 ص 127

وتعزف الألحان ، ويرقص الدراويش حتى يخيل إلى الناس أن الدراويش لم تعد لهم علاقة بالزمان والمكان، وأنهم قد هاجروا بأرواحهم إلى عوالم روحانية غامضة وقد جاء ذلك في الرواية واضحا وفي غاية الواقعية «في البداية كانت الحفلة عادية ،رقص وألحان فلكلورية وصيحات من الدراويش حينا بعد آخر....لكن عندما شرع في تحمية المناجل أخذ الجويتكهرب ووجوه الدراويش تكفهر....تحمى المناجل حتى تصير بيضاء.لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها ،لكن الدراويش يعرفون كيف يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم ويمررونها على أذرعهم العارية ! .....الجوتجاوز الواقع إلى اللاواقع ، كل شيء تضافر على جعله كذلك ،الرعود،البروق، الزرنة والبنادير، الدراويش والمناجل ...صيحات الدراويش وبكاؤهم ...»[1] ،وهم يستعملون في علاجهم لمرضاهم الضرب، والخنق، والرفس بالأرجل، والتعاويذ والبخور، ويشترطون عليهم هدايا مقابل الشفاء، أوالحصول على قدرة الإنجاب، أوعودة الغريب الذي طال انتظاره، إلى غير ذلك من الأمور التي تشكل هموما يومية في حياة الناس .هؤلاء الناس الذين لا يملكون إزاء الدراويش إلاّ القول: "امْسَلْمِين امْكَتْفِينْ. "

فمفردة الدّرويش إذن ليست مجرد " لفظة " عادية في قاموس اللغة، ولكنها كلمة تحمل في ذاتها رصيدا من المعاني والدّلالات والممارسات والمواصفات المسبقة، المستقلة عن السياق السردي، والذي قد وظفها الكاتب بكيفية خاصة وموجهة لخدمة أهداف معينة ، تناسب غايته النهائية من بناء عمله الروائي المليء بعوالم الأسطورة ؛ لكنه في كل الحالات لا يستطيع إفراغ أذهاننا من معانيها، ودلالاتها المرجعية الراسخة فينا ، رسوخها في المدّونة الثقافية العربية الرسمية والشعبية على حدّ سواء، لما بينهما من تأثير، وتأثر وتكامل.وذلك أن العامة يرون في الدراويش همزة وصل بين عالمين ، عالم الواقع وعالم الغيب ، ثم إنهم يعطونهم قدرا من الاحترام بل التقديس ، يجعلهم يتنافسون في إرضائهم ،وينسجون حولهم القصص العجيبة والخرافية .وهذا ما يبدوجليا

[1] عبد الحميد بن هدوقة الجازية والدراويش ، ص85 ،87 ،88 .

في الرواية من خلال تبجيل سكان القرية للدراويش وانبهارهم الشديد بأقوالهم وأفعالهم حيث «وقع بين السكان غبيهم وعاقلهم، شبه اتفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء والدراويش، لم يكن ذلك يضر في شيء حيواتهم الخاصة.بل اكسبهم لدى سكان المداشر الأخرى مهابة، وجعلهم أهل غيب»[1].

ويلاحظ أن لفظة "الدراويش" في بعض معانيها تدل على الطرق الصوفية[2] حيث كان هؤلاء- أي الدراويش - يمثلون المديرين والأنصار لشيوخ الصوفية،أما في الرواية فهم خدام الأولياء السبعة وحراس قبورهم. كما أن هذه التسمية ترتبط في بعض دلالاتها بمعاني السذاجة وعدم القدرة على التفكير المنفرد وكأن الدراويش في تعاملهم مع شيوخ الزوايا والطرق الصوفية يصبحون خداما وتابعين مطيعين لهم،وبناء على ذلك - يصبحون في الرواية - تبعاً أوخدماً للجازية ذات السحر الأخاذ والسيطرة المطلقة .

ولكننا نرى أن الدراويش - مثلهم كمثل الجازية - لا يؤثرون بأي شكل من الأشكال في مجريات أحداث الرواية، ولكن أثرهم يتجلى من خلال استحضار سياق الذهنية الشعبية التي تنطق بها أفعال واعتقادات باقي شخصياتها إن سراً أوعلناً.وبالتالي استحضار العالم الغيبي الأسطوري إلى عوالم الرواية .

فالجازية، لا تبدوذات حركية فاعلة من حيث تفاعلها مع بقية الشخصيات - كما أسلفنا - ولكنها تظل حاضرة بهالة أسطورية وأوصاف خرافية من بداية الرواية

[1] المصدر نفسه ، ص58

[2] الدراويش هم زهاد بعض الطرق الصوفية شديدي الفقر والمتقشفين عن اقتناع وإيمان. وهم يعيشون على إحسان الأخرين زهدا بامتلاك أي أملاك مادية. وهم يسمون "درفيش" في فارس و"Dervish" في تركيا ، كما يعرف الدرويش بال"فقير" في بعض الأحيان وخاصة في الهند.وكان الدراويش الصوفيون معروفون بحكمتهم، ومعرفتهم بالطب والشعر والذكاء والدهاء. ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة الموقع *ar.wikipedia.org/wiki/*

إلى نهايتها ممثلة لعدد من الدلالات والرموز. في حين يمثل الدراويش دوراً هامشياً لكنهم يُقحمون في مختلف مسارات البناء الروائي لإضفاء البعد الخرافي والسذاجة الشعبية، إضافة إلى مجموعة من القيم الروحية ذات المنحى الاعتقادي الخرافي والتي يجسدها الدراويش الذين يمثلون رفض التغيير والعمل على إبقاء الذهنية الشعبية الساذجة التي غالباً ما يغيب عنها العقل الواعي الذي ينزع نزوعاً واقعياً.وبذلك كان لشخصية الدراويش الأثر الكبير في إضفاء الجانب الخرافي على الرواية ، وإسباغ الأسطورة أكثر فأكثر على أحداثها .

2 - 3 - الزردة والاحتفالات الطقوسية:

كما يعترف ابن هدوقة "عالميتي تنطلق من محليتي " فهويؤكد « أن الكاتب الجزائري لكي يكون صادقا مع نفسه ومع قارئه سواء في الجزائر أوخارجا ينبغي ينطلق من محليته إلى ما يسمى بالعالمية ...وهوأصدق في التعبير عن إنسانية تعرفها من الداخل من إنسانية يسمع عنها «[1] .

إن استيعاب الروائي معادلة حضور الأنا من خلال خصوصياتها الثقافية حمله على خلق عوالمه الروائية انطلاقا من استغلال هذه الخصوصيات الثقافية، ،ونقلها من حكي الواقع إلى حكي الروائي. ليس ليحل الروائي محل المؤرخ أوعالم الاجتماع أوالانثروبولوجي في تسجيل ماحدث ، إنما لتخييله كما يمكن له أن يحدث ،لأن وظيفة المبدع ليست تحقيق ماكان إنما تحقيق ما يمكن .

[1] أحمد فرحات :أصوات ثقافية /الجزائر، الدار العالمية ،بيروت 1984.ص88-8

ومن ثم، فقد حاول الكاتب أن يقدم بناءً روائياً تحمل بناه السردية قدراً من الحقائق التاريخية والواقعية المغلفة برؤى فنية خيالية تبلغ حد التهويمات الخرافية والأسطورية، ولكنها تظل مشدودة إلى واقع الجزائر الذي شهد شيئاً من التململ والاضطراب في إطار البحث عن الذات الرصينة المستقرة.

وتعتبر المعتقدات والمعارف الشعبية عنصرا هامّا من عناصر الثقافة والتراث الشعبي. ويقصد بها « تلك الأفكار التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلّق بالعالم الخارجي وما وراء الطبيعة »[1] وهي لدى المجتمع الشعبي إمّا نابعة من نفسيات أبنائه بدافع حبّ المعرفة والاستطلاع الذي جُبل عليه الإنسان عموما، أوكانت معتقدات مذهبية بائدة كالأرواحية[2](animisme) والطوطمية[3] (totémisme) أومعتقدات لها علاقة بالأديان السماوية كالمسيحية أوالإسلام أوغيرهما من الأديان المعروفة .

فمنن المعتقدات النابعة من نفسيات أبناء المجتمع الشعبي وعاداتهم ومعتقداتهم مثلا : التنجيم، قراءة الكفّ، وقراءة الفنجان ؛ وهي كلّها ممارسات نابعة من خوف الإنسان من المستقبل وممّا تخفيه عنه الأقدار، أونابعة من حبّ المعرفة

[1] أحمد بن نعمان، نفسية الشعب الجزائري، دار الأمة، الجزائر 1994، ص65.

[2] ورد في(الطوطم والتابو):"الأرواحية – في المعنى الضيّق للكلمة– هي علم التصوّرات الروحية، وفي المعنى الواسع هي علم الكائنات الروحية عامة(...) فالشعوب الموجودة وغيرها ترى العالم مسكونا بما لا يحصى من الكائنات الروحية التي تُضمر الخير أوالشر. وهذه الأرواح يمكن أن تفارق مسكنها وتنتقل إلى بشر آخرين". وهي عموما مصطلح يطلق على الاعتقاد في أنّ أرواح موتى البشر أوأرواح الطبيعة تؤدّي دورًا هامًا في حياة الأحياء. فتُقدَّم لتلك الأرواح الذبائح والقرابين وتعقد الاحتفالات لتكريمها. وتتواجد تلك الأرواح في اعتقادهم في الحقول والتلال والأشجار والماء وعناصر الطبيعة الأخرى. ويُظَنُّ لدى البعض أن هذه الأرواح قد تحلّ في أبدان الناس لتفصح عن احتياجاتها ورغباتها. يُنظر: سيغموند فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة بوعلي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا الطبعة الأولى 1983، ص97.

[3] لتعريف الطوطمية يطرح "فرويد" السؤال التالي ويجيب: "ما هوالطوطم؟ في العادة هوحيوان يؤكل لحمه، مسالم، أوخطر مخيف وفي النادر شجرة أوقوّة طبيعية(مطر، ماء)، ذوعلاقة خصوصية مع كامل العشيرة. فالطوطم هوأوّلا الأب الأول للعشيرة، ومن ثم الروح الحامية لها والمعين الذي يرسل لها الوحي والذي – إذا كان خطرا– يعرف أبناءه ويصونهم. ومن أجل ذلك يخضع أبناء الطوطم لالتزام مقدس رادع ذاتيا يقضي بأن لا يقتلوا طوطمهم(لا يبيدونه) وأن يستغنوا عن لحمه(...) ومن وقت لآخر تقام أعياد يعرض فيها أبناء الطوطم أويقلّدون في رقصات طقوسية حركات وخصائص طوطمهم". يُنظر المرجع السابق ص 23.

والاستطلاع عموما ،أورغبة منه في السيطرة على ما يُحيط به أوبدافع حاجته إلى إنكار ما يحسّ به من عجز إزاء ما يعترضه من ظواهر عصيّة على الفهم. وفيما يخصّ الاعتقاد في المذاهب البائدة، نجد رواسب ذلك في سلوكات المجتمع العربي وتراثه الشعبي أوبالأحرى في عاداته وتقاليده [1].

ولا تقلّ العادات والتقاليد أهميّة عن المعتقدات والمعارف الشعبية، نظرا لسعة انتشارها وتفاعل عناصر المجتمع معها واستنادها على موروث مترسّب يدعمها، ونظرا أيضا لسلطتها القويّة على الناس وارتباطها بالمكان الذي يعيشون في كنفه ارتباطا وثيقا.

ومما يُسجّل في هذا المقام انتشار تقليد "الزردة" وممارسة المجتمع الشعبي الجزائري له إلى غاية كتابة هذه الأسطر، وما يصاحبه من إقامة الحفلات على قبور وأضرحة الأولياء وطلب العون منهم. والوليّ رجل كان زاهدا متصوفا، يقوم بمهمّة التعليم والتوجيه إلى جانب وظيفته الحربيّة، حيث كان يُرابط على الثغور،أويتخذ لنفسه صومعة يعتكف فيها على أسوار المدن لحماية أهله ومجتمعه ودينه من هجمات الأعداء. فأُطلق عليه اسم(المرابط) ،ومع مرور الزمن تغيّر مفهومه وأصبح يُطلق على كل زاهد في الدنيا. وعندما يموت يُبنى على قبره بيتا بقبّة يُطلق عليه لفظ(الجامع) أو(المزارة) أو(القبّة).وتقام له "الزردة ".

ومن هنا تصبح " الزردة " ضرب من الممارسات الرمزية المنظّمة التي ينخرط فيها النّاس جميعهم بكثافة وبمختلف فئاتهم، وتكاد لا تخلوهذه الحتفالات من بعض الطقوس والممارسات الشعائرية، فالإنسان من زاوية نظر أنثربولوجية كائن

[1] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،العدد(233) يوليو1977، ص09.

طقوسي بامتياز مثلما هوكائن رمزي. وتشير لفظة "طقس" هنا إلى الكيفية التي يتمّ بها أداء الأنشطة المقدّسة وتنظيمها في إطار احتفالي ، ويشار بها في الديانة المسيحية إلى «النظام الذي تتمّ به الشعائر والاحتفالات الدينية المقدّسة»[1]. ومن حيث الأصل اللغوي تتأتّي لفظة "Rite" في اللاتينية من "Ritus" ويعنى مجموع الأنشطة والأفعال المنظمة التي تتخذها جماعة ما خلال احتفالاتها [2] فالطقس يعني من خلال كلّ هذه التعريفات مجموعة من "القواعد" التي تنتظم بها ممارسات الجماعة، إمّا خلال أداء شعائرها التي تعدّها مقدّسة أومن خلال تنظيم أنشطتها الاجتماعية والرمزيّة وضبطها وفق "شعائر" منتظمة في الزمان والمكان.

وفي اللغة العربية يشمل مضمون "الطقس" الدلالة على "الشعيرة". ولئن اقترن مدلول الشعيرة في اللغة العربية بما يدلّ على الممارسات المقدّسة التي تدخل المؤمن في حالة القداسة وتجعله يؤدي مناسكه الدينية التعبدية، ، فإنّ مجال الطقوس يشمل أيضا إلى جانب ذلك الأنشطة والممارسات غير الدينية بما في ذلك الأنشطة الاقتصادية والسياسية والرياضية، وأفعال التواصل والتبادل التي تتمّ بين الأفراد في معيشهم اليومي.

لقد ظل الشعور الديني حاضراً في جميع النشاطات الجماعية ذات الطابع الطقوسي مثل " الزردة "، لكنه غالباً ما يأخذ طابعاً خاصاً في القرى والأرياف، إذ تتميز هذه الأخيرة بانتشار الزوايا والرباطات، والطرق الصوفية.لذلك فإن حديثنا عن الممارسة الدينية في الأرياف والقرى والمداشر سيقودنا إلى الحديث عن الزوايا والأولياء، والطرق الصوفية، وذلك من حيث أن الطرق الصوفية كانت تؤدي عبر نظام الزوايا والأولياء،

---

[1] المعجم الوسيط، ، دار أمواج، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،الجزء الأول، ط 2 ،1987، باب "ط ق س" ص.561.

[2] Goffman،10 Erving، les rites d’interaction، Minuit،coll « le sens commun »، 1974، 240 p. (Paris،trad. de l’anglais par Alain Kihm)

أدوارا تعتبر مفصلية في إعادة التوازن إلى البنى الاجتماعية. إذ يتوقف ذلك على شدة تأثيرها على وجدان الناس عبر امتلاك عقولهم وقلوبهم باسم قداسة تُكتسب عبر مجاهدات تربوية وروحية؛ أوعبر خوارق وكرامات غامضة، أوبواسطة نسب شريف، مما يعطي للزوايا والطرق الصوفية القدرة على ممارسة السلطة .

وقد قام عبد الحميد بن هدوقة بتصوير فني لهذه الاحتفالات الطقوسية " الزردة " التي ترتبط ارتباطا وثيقا في الرواية بالدراويش، وهم العنصر الفعال في إشاعة الجانب الروحي في الدشرة، هم الوسيط بين العالمين، عالم الغيب وعالم الدشرة، حيث الجمع بين الواقع واللاواقع شيء وارد عادي ، بل إن فوز اللاواقع على الواقع وتغلبه عليه هوالمرجح على الأغلب: «في الدشرة صاحب الرأي هوالغيب، والمذيعون هم الدراويش «[1] .

وينتمي الدراويش للطرقية الصوفية، حيث التماهي مع العوالم الغيبية والابتعاد عن العوالم المادية والانخراط في ممارسات طقوسية تنبئ عن عالم غريب وعجيب. وللدراويش وظائف عدة، منها : الإشراف على الزردة وتوجيه الحضرة، وقراءة المستقبل واستشراف العواقب في شتى المناسبات وخلال الزردة بخاصة.

ولعل وجود الجامع والأولياء والدراويش بالدشرة جعل من هذه الأخيرة فضاءا مقدسا وأسطوريا حيث : «وقع بين السكان غبيهم وعاقلهم، شبه اتفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء والدراويش، لم يكن ذلك يضر في شيء حيواتهم الخاصة. بل اكسبهم لدى سكان المداشر الأخرى مهابة، وجعلهم أهل غيب « [2]. وينتمي هذا الفضاء الأسطوري إلى الزمن البدائي القديم والأصلي، الذي ولد مع ميلاد الجازية... وقد كان ظهور الجازية في الدشرة حدثا عظيما.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص 196.

[2] المصدر نفسه ، ص58

وإذا كانت القرية ـ كما أسلفنا ـ تسبح في رقعة ماضوية فإن أهم دلالة يمكن استخلاصها من وجود عنصر التقديس للدراويش، هي أنها تقع تحت تأثير خلفية غيبية هي التي تحركها وتوجهها وتحكم بالتالي العلاقات الاجتماعية التي تربط بين سكانها فتنعكس في تفكيرهم وسلوكهم حتى أنهم كما يبدو يعيشون حياة ظاهرية وأخرى باطنية، وتحجب عنهم الغيبيات الرؤية الواضحة فيصعب عليهم التمييز والتحديد .إنهم يظهرون في أحسن الحالات كالمذيع الذي لا يفتأ يذيع كلام غيره من السابقين(الأولياء السبعة)أوخدامهم الدراويش .

وتفتح الدشرة تفاوضها الرمزي والمادي الداخلي "بالزردةّ "، التي تقام من أجل استعطاف الجازية أولا ، ثم لأجل مناسبات متعددة وإن ظل طيف الجازية حاضرا فيها كل مرة. وفي الرواية يبرز الكاتب أهمية بالغة للزردة ، حيث تقام زردتان في الدشرة ، الأولى احتفاء بقدوم الطلبة المتطوعين، والثانية بإيعاز من الشامبيط، لأجل "استمالة" سكان الدشرة لمباركة زواج ابنه من الجازية.

ولتنظيم مثل هذه "الزردة" طقوس يجب إتباعها. تبدأ بالدعوة العامة الصريحة، وتحضير الغذاء وذبح الأضحية، ثم الرقص والحضرة وتسخين المناجل... إن الزردة في عرف سكان الدشرة حفلة طقوسية بجدارة ، تتدخل فيها الأساطير والخوارق والخرافات، ويقودها الدراويش بمباركة من إمام المسجد، ويحضرها النساء والرجال على السواء ، حتى لا يكاد يبقى أحد في منزله.

ولا ينحصر مفعول الزردة في الجانب الروحي ذي الإطار الطقوسي وما يترتب عنه فقط، بل تصبح مناسبة اجتماعية ودينية أيضاً. فحين« تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعوإلى إقامتها تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة، رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير. فيها تزول الحواجز، ويرتفع الحجاب، وغالباً ما تكون مناسبة للتعارف بين

فتيان القرية وفتياتها المحجبات »[1]، ويتجلى المظهر االطقوسي للزردة بجملة من الممارسات التي يجب أن تراعى حين تقام الزردة، كدخول العجائز إلى "دار الأحباس"، وخروجهن من هناك، وبأيدهن مكانس لتنظيف ساحة الجامع والجهات المحيطة بها، ثم رش المكان المعد لإعداد الطعام والأكل والجلوس بالماء ثم الإتيان بعد ذلك بالحطب من شجر البلوط والعرعر، وبأكياس الدقيق. تأتي بعد ذلك الفرقة الفلكلورية، يتبعها الدراويش، ثم يؤتى بالثيران والأكباش والعجول، وتدخل إلى المكان المعد لها ريثما يحين موعد ذبحها، وبعد ذلك تطوف العجول والثيران حول الزردة سبع مرات، ثم تذبح، وبعد ذلك تعزف الفرقة الفلكلورية الألحان الراقصة السريعة، فيدخل الدراويش الساحة ويرقصون، وهم يأكلون أحشاء الأكباش والثيران نيئة، ثم تحمى المناجل حتى تصير حمراء، ويقوم الدراويش بلعقها، وهم يرقصون بجنون[2] .

هذه الممارسات الطقوسية تسمح بالمرح والتلقائية والإبداع الجماعي، وبالقدرة على تلبية حاجات عاطفية نفسية ،وعلى التعبير عن رغبة الأفراد في ربط علاقة مباشرة مع المقدس[3] كما أن هذه المظاهر الاحتفالية الدينية المرتبطة بالزاوية والأولياء وأتباعهم والمتمثلة في " الزردة " قد شهدت إنزياحا عن دلالاتها الدينية القديمة إذ يرجح أن الأحتفالات الطقوسية ترجع في أصلها إلى أسطورة الاله ديونيسوس أوباخوس ، اله الخمر والمجون، حيث كان هناك « احتفال ديني يقام تكريماً للإله((ديونيسيوس أوباخوس)) في شهر آذار(مارس) من كل عام، حيث تخصص ثلاثة أيام لإقامة طقوس دينية احتفالية تقربا من الاله باخوس وتمجيدا له ...إذ أحبه الشعب اليوناني وراحوا يمجدون هذا الإله بإقامة الاحتفالات والمهرجانات العظيمة

1 المصدر نفسه ص 65.

2 المصدر نفسه ص 179 وما بعدها.

[3] عماد بن صولة ، وظائف **الزاوية في المجتمع التونسي: سيدي البشير نموذجا**، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية- تونس السنة الجامعية 98- 1999 –ص 421.

على شرفه، والتي يعبرون فيها عن مشاعرهم بالرقص والغناء. وكان الشعراء الغنائيون ينظمون المقطوعات الشعرية الخمريات والديثورامبوس وينشدونها في أعياد ديونيسيوس ويتخذون أسطورته موضوعاً لأناشيدهم. وكان الشاعر يضم إليه جماعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات التي تفيض بالحزن والأسى، يرددونها أثناء الإنشاد، كان أفراد هذه المجموعة يرتدون جلد الماعز ليظهروا بمظهر الساتوروي((أتباع ديونيسيوس)).»[1]

ثم تطورت هذه الاحتفالات مع تطور البشر وتغير الأديان ، واتخذت عندنا طابع "الزردة" التي كانت قديما تقوم على طقوس إسلامية أساسية كالأضاحي والأدعية والصلاة وتلاوة القرآن، وأخرى شعبية كالنذور والاستشفاء وطلب بركة الولي وشفاعته. ثم أصبحت ممارسات غلبت عليها التهويمات والطابع الغيبي، حيث تُجرى عمليات رمزيّة "سحريّة" تترجمها بعض الأقوال الرمزية الغامضة المعنى ومجموعة من الممارسات "البسيطة"والخارقة في آن، لكن تعتبر فائقة الدلالة باعتبارها بروتوكولات لازمة لطقس الزردة .وبالتالى يمكن أن نقول أنها عادت لبدائيتها الأولى ، مشابهة للإحتفالات والأغاني الديثورانبية التي يؤديها الساتوريين أتباع ديونيسوس ، وما هي في الرواية إلا احتفالات وأغاني الدراويش ، أتباع الأولياء السبعة والجازية التي تشبه« ديونيسوس ذاك الإله الأسطوري المزيج من الآلهة والإنسان،مصدر النشوة التي تثور في أعماق الإنسان. «[2] ، ومنه فإقامة احتفال طقوسي أو"زردة" على شرفهم هوبمثابة اعتراف ضمني بألوهيتهم أونزولهم منازل الآلهة رمزيا .

وكما هوواضح في الرواية ،يحظى إحتفال الزردة في الدشرة باحترام جل السكان الذين ينسبون المعجزات والكرامات إلى الأولياء السبعة، ويعتقدون أن لهذه المقدسات(الجامع والأولياء والدراويش والجازية) قدرات خارقة، فهي تحمي المؤمن

[1] سعد الخادم ، الفن الشعبي والمعتقدات السحرية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،ط 2 ، 1979 ، ص 170

[2] المرجع نفسه ، ص 169

بها، والقائم على خدمتها، وتنزل العقاب الشديد بكل من تسول له نفسه الإساءة لها. وهكذا، آمن سكان الدشرة « أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة تولد العواقم، وتزوج العوانس، وأن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجومن نقمة أوليائها»[1] . وحين تجرأ "الطالب الأحمر" على مراقصة "الجازية" في الزردة التي أقامها السكان احتفالاً بقدوم الطلاب إلى الدشرة حيث «جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش، لم يتمكن من رؤية وجهها هم بنزع اللثام عن وجهها، لكنها منعته ! قدم لها منجلا محمى فلعقته ! راقصها فراقصته...»[2] ، رافق ذلك برق ورعد وأمطار غزيرة، وبرد لم تشهد مثله الدشرة منذ زمن بعيد، فقضى البرد على محصول الفلاحين، وجرف السيل بيوتهم، وحمل الفلاحون الطالب الأحمر سبب ما حدث لهم، وفسروا ذلك بأنه «أهان الأولياء والدراويش والسكان الذين أكرموه وآووه»[3]. ويبدوأن الدشرة كانت تعيش وضعية استقرار قبل مجيء الطلبة المتطوعين، أوبالأحرى قبل أن يراقص الأحمر الجازية في الزردة الأولى، الشيء الذي أدى إلى إغضاب الأولياء والدراويش أيضا ، مما أدى بالضرورة إلى انحراف وفوضى في الحياة الاجتماعية للسكان.

كان فعل الأحمر سببا في غضب الله وغضب أولياء المقام على سكان الدشرة لأن الأحمر لمس الطابوودنسه : « أغضب الإنس والجن، حتى السماء، أغضبها ! كانت ليلة رهيبة لم تعرفها الدشرة في تاريخها لولا لطف الأولياء لما بقيت في تلك الليلة حتى الحجارة، ولجر السيل إلى الهاوية حتى المقابر ! «[4] وتقام الزردة الثانية رغبة في استرضاء الأولياء وإزالة غضبهم، للعودة إلى الوضعية السابقة وإعادة النظام إلى ما كان عليه قبل قدوم الأحمر والطلبة المتطوعين ، حيث يموت الشامبيط ويخلوالجوللطيب، فيحاول مع صافية التي تساعده للعودة إلى أهله بعد أن تبثت براءته، وبالتالي الزواج من الجازية.

4 عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص 65.

[2] المصدر نفسه ص91

(3) المصدر نفسه ص 85.

[4] المصدر نفسه ص 81

تستدعي الرواية إلى متنها الحكائي الكثير ممّا كان يمور في المجتمع من ممارسات ، وأعراف، وتقاليد، تبدوكما لوأنّها ناهضة لتوّها من مجاهل الأزل، أوقادمة للحال من غياهب التاريخ، ملفّعة بالسحر، وغارقة بالشعوذات، ومدججة بالأساطير، إلى حد يمكن عدّ الرواية معه مدوّنة فائقة الحساسية لعوالم أسطوريّة. وعلى الرّغم من صواب ما انتهى إليه د. الرشيد بوشعير من أنّ ما هوأسطوريّ في هذه الرواية ليس «هدفاً في حد ذاته، ولا يُتخذ أداة لإثارة الدهشة بقدر ما يُتخذ وسيلة لتعميق الرؤية الواقعية لدى القاريء»[1] فإنّه ليس صواباً أنّ الروائي قد أحاط هذا "الأسطوريّ" بمفهوم "الشعبي"و" الخرافي" وأسبغ عليه مفهوم " السذاجة والجهل " من خلال حضور عنصر الطلبة المتعلمين ؛واستنكارهم واستهزاؤهم بهذه الممارسات الطقوسية العامية . لكن رغم ذلك ، تبقى هذه التجربة الروائية الجزائرية ، من أقوى المتون الحكائية التي تبدومتينة الصلة بقوانين الواقع ، بمعنى امتلاؤها بمظاهر نصّية معبرة ومصورة لتلك القوانين، ومعبّرة عن نزوع مبدعيها إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطوريّة يتداخل الواقعيّ فيها بالمتخيّل تداخلاً تمّحي معه الحدود الفاصلة بين طرفي هذه الثنائية: الواقع والأسطورة.. فتراث هذه الدشرة الذي صوره بن هدوقة ،حظي بالقداسة من جل السكان لكنه يتعرض لامتحان قاس بقدوم الثورة، ودخول الأفكار الجديدة إلى جزائر ما بعد الاستقلال. وقد صور ابن هدوقة هذا الوضع الجديد، وعبر فنيّاً عن الصراع الذي دار بين فئة مشدودة إلى الماضي تمارس" الزردة" وتقدس الدراويش والجامع والأولياء السبعة وتقدس الجازية قبل كل شيء ، وأخرى تتطلع إلى المستقبل فتبني السد والقرية ، وتدنس "الزردة" وتهزأ بالدراويش لكنها تقدس الجازية أيضا !، بين فئة تتمسك بالقديم، وتريد المحافظة عليه، وفئة أخرى ترفض القديم، وتعتبره خرافة. لقد بنى ابن هدوقة روايته على ثنائية ضدية مكنته من إعادة صياغة العالم الواقعيّ ليس كما تقوله مظاهره المادية، أوسطوحه الخارجية، بل كما تقوله

[1] د. الرشيد. بوشعير، "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية". دار الأهالي، دمشق ط1. 1998 ص(63).

النتائج التي يثيرها في دواخل المنتمين إليه، والمكتوين بأوار لاواقعيته ولامعقوليته ،وبما يتسرطن داخله من مفارقات عجيبة لقيم الحق، والخير، والجمال، وبما يعبّربه أيضاً عن ذلك الصراع الحادّ، الساخر، اللاذع، بين فقر الواقع وغضب المخيّلة المخنوق، والمحكوم بعودته الدائمة إلى الواقع[1].

ومنه فالزردة أصبحت في نظر بن هدوقة ، ،الملاذ لكثير من شخصيات الرواية ، يبحثون فيها عن بدائل تعويضية تشعرهم بالأمان وتحقق لها إشباعا ولووهميا يرتكز على اللامعقول والعجيب والخرافي والأسطوري في مواجهة واقع يشعرهم بالغربة والعزلة والإحباط فالقرية تقع في قمة الجبل، الطريق إليها وعرة مسالكه ويصعب الوصول إليها إلا على الذين عاشوا فيها وألفوها وهذا الموقع يجعلها تعيش في شبه عزلة، وهي تتسم بشيوع عادات وتقاليد قديمة يسهر على المحافظة عليها مجموعة الدراويش الذين يظهر أن بين أيديهم الحل والربط وهم يتغّذون في تفكيرهم وسلوكهم من الأولياء السبعة والجامع وكل ما خّلفه لهم ماضي أجدادهم وينظمون تجمعاتهم بإقامة الزردة والحضرة حيث يعيشون نوعاً من النشاط التصوفي الخاص، تتردد فيه الأدعية الشاعرية المسجوعة ويتمتعون بحركات الرقص المصحوبة بلعق المناجل الساخنة.إنه جوتسود فيه الأساطير والخرافات، تضاف إليه جازية/ الحلم فتزيده إغراقاً في أسطوريته وهي الفتاة الساحرة التي ما رأت عين جمالاً يماثلها . ولذلك تصبح محل تنافس كبير بين المعجبين بها وخطّابها.إن تغليف القرية بهذه الهالة الأسطورية ظاهرة ليست غريبة على عادات وتقاليد مجتمعنا، وهي في الوقت نفسه ليست غريبة على أسلوب الكاتب إذ لا يفتأ يمزج الروائي بالأسطوري فيبدع .

2 - 4 - أسطورة تقديم القرابين :

[1] زهية جويرو، **الاسلام الشعبي**، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2007 ص111.

لا يختلف مؤرخ أوأنثروبولوجي ، حول حقيقة أن كل الآلهة، عبر تاريخ البشرية، كان لابد من تقديم القرابين لها. وقد اختلفت طرق وكيفية تقديم هذه القرابين من شعب إلى آخر، ومن حضارة إلى أخرى، ولكن تكاد معظمها تتفق في حب الآلهة وولهها الشديد وولعها المفرط بالدم.ولم تكن الآلهة لترضى بغير الدم ولا تهدأ ثائرتها إلا إذا أريق عند أقدامها .

ونظرة سريعة إلى الزمن القابع خلف ظهورنا وفي تلافيف الذاكرة البشرية تخبرنا بأن هذا الدم كان بشريا في غابر الأزمان في حضارات المايا وألانكا في أمريكا اللاتينية....، وفي حضارات وادي النيل كانت العرائس البشرية العذراء هي قرابين النيل الخالد....، وفي بعض الديانات تدفن الزوجة الحية مع زوجها المتوفى وهوأيضا نوع من القرابين؛.... وفي الكعبة التي كانت تعج بالأصنام الإلهية كان الحجاج يسفكون الذبائح عند أقدام اللات والعزى.[1] أما عند المسلمين ،فمسألة تقديم القرابين وقبولها ورفضها، بدأت تشغل الإنسان منذ الصراع الشهير بين ابني آدم عليه السلام، قال تعالى: **﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴾ [المائدة: 27].** ومن هنا كان قبول القربان من عدمه قد شغل اهتمام الإنسان الأول باعتباره يكتسي أهمية بالغة في حياة الانسان الروحية خاصة .

وبذلك تعد القرابين أحدى الشعائر المهمة في مختلف الأديان ، إذ قدمت كل شعوب الأرض قرابينها إلى الآلهة لنيل الرضا وتجنب الغضب وما يجره هذا الغضب عليها من ويلات. وبالرغم من أن البعض قد يرى أنه مع مرور الزمن وتمدن البشرية وتحضرها ،حدث انعطاف هام في ظاهرة تقديم القرابين ، أوعلى الأقل في نوعية الدم

[1] ينظر فكري جواد عبد الله ، قرلبين التوراة وتوظيفها الديني ، مركزدراسات الكوفة ، جامعة الكوفة 2011 ، ص 21 .

المقدم كقربان للآلهة ، إلا أن التاريخ البشري لا يؤيدهم في ذلك،ففي الحقيقة هذا الأمر ما يزال ساريا وبشكل كبير، وخاصة في أيامنا المعاصرة، ولكن بمفهوم مختلف ورؤية مختلفة، سواء في كيفية تقديم القرابين أوفي نوعها ، أوفي تحديد(الإله)الذي يقدم القربان له. وإذا كانت القرابين الحيوانية كالإبل وغيرها تذبح تحت أقدام آلهة قريش، اللات والعزى قبل ظهور الإسلام، فإن هناك قرابين حيوانية مازالت تذبح في يومنا ، وتراق دماؤها المقدسة في طقوس قريبة من الحالة البدائية على كافة المستويات المادية والفكرية. وبالرغم من أنها لا تقدم لآلهةوثنية بمعنى محدد، إلا أنها تقدم لولي صالح ـ أولضريحه بالأحرى ـ يعتقد بكراماته عدد ليس بقليل من البشر، ويرجى رضاه ومباركته والتقرب منه من خلال هذا القربان المقدس ،وهذه الدماء المراقة .

وقد صور لنا بن هدوقة هذه الظاهرة الضاربة جذورها في أعماق التاريخ ، والخارجة حتما من متون الأسطورة ، حيث أعطى ما يزيد عن ثلاث صفحات لوصف " الثور الأبقع" ، الذي قدم كقربان في الزردة ،وكيفية ذبحه وطقوس قراءة المستقبل في دمه حيث يقول :« جيء بالثور الأبقع ..لم يكن مهتما بما ينتظره،يمشي على مهل ، هادئا شامخ الأنف والقرنين ! .....في الواقع ذلك المصير كان عظيما بالنسبة إليه .في نظر السكان إنه ثور من ثيران الجنة ! ملايين الثيران في العالم لا يسمح لها حتى بالسير على قدميها إلى الموت ....جلل الثور الأبقع بجل مزوق منمق مرونق على شكل وبألوان راية السبعة ! حُنّئت قوائمه فصار فعلا ثور جنة ! سيق إلى مكان الذبح بعدما طوف به في ساحة الجامع....والغريب أنه ما إن اقترب منه قاتله حتى خار خوارا مريعا ، تعجب له الناس ....إن ذبحه هنا ، في هذا المقام أشرف له من البقاء ! إنه ثور سعيد يذبح في السبعة ! ... »[1] وهنا يظهر التفكير الشعبي الساذج الذي يتغذى تلقائيا وربما عن طريق اللاوعي من الأسطورة ، فيجسد فكرة تقديم القربان الحيواني بكل طقوسها وشعائرها بداية من اختيار القربان على جانب من الكمال وحسن المنظر

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص 83 . 84 .

والهيئة وتمام الصحة ،إلى عرضه والتفاخر به أمام الحاضرين بعد تزيينه،إلى التعجب الصارخ من كل تصرفاته حتلى ولوكانت عادية، واعتبارها كإشارات أوكرموز أوكرسائل مشفرة.

ويزيد بن هدوقة هذه الفكرة ترسيخا وتأكيدا من خلال طقوس ما بعد الذبح ، والتي تقترب من البدائية بل تلامسها ،حيث « ذبح الثور وسال الدم في صحفة من الفخار حتى بلغ منها النصف ، ثم ترك الباقي يسيل في مكانه الموعود ...ألقى في الصحفة ملح وفحم ، ووضعت على حدة كي يتجلط الدم وتمكن قراءته ! دوت البنادير وعلا صوت الزرنة وصيحات الدراويش ....ثم جيء بصحفة الدم إلى أحد الدراويش "ليقرأها" ...يقرأ المستقبل في دم الثور المجمد ! ...وضع الصحفة في كفه ودار بها في الساحة ...يقف لحظة ، يتأمل الصحفة ثم يستأنف دورانه، ...فعل ذلك سبع مرات في ساحة الجامع على عدد الأولياء والأيام وصاح ..... »[1] وتستمر الأجواء الخرافية والطقوس الاحتفالية لتزيدنا غوصا في الفكر الشعبي الذي يعبر عن الأسطورة بكل تجلياتها ،والقابعة في اللاوعي الجماعي ، التي تترجمها العادات والتقاليد والطقوس الأسطورية الموروثة جيلا عن جيل.

والمتتبع لعلم الأساطير سيكتشف أن «الثور المؤله كان قربانا لإله آخر يسمى الإله(ميثراMithras) إله الحرارة والحياة والخصوبة في الأساطير الفارسية، وهوالوسيط بين الالهة والناس، والمساعد الأول للإله الخير "أهورا مزدا" في حربه ضد الروح الشرير أهرمان.وفي الفترة فيمابين 1400 ق.م حتى 400 ميلادية كان الفرس، والهنود، والرومان واليونان جميعا يعبدون الإله ميثرا الذي ربما كان في الأصل إلها للشمس باسم مترا Mitra الذي يذكر فعلا في الريجفيدا الهندية.»[2] وقد

[1] المصدر نفسه ص 84. 85 .

[2] صمويل كريمر ، أساطير العالم القديم ، ترجمة د/ أحمد عبد الحميد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974، ص 228

كان التعميد بدماء الثور Taurobolium يجلب حياة أبدية في الأساطير الرومانية .....وكان الفرس يعبدون الثور الذي مات ثم بعث حيا، ووهب الجنس البشري دمه ليسبغ عليه نعمة الخلود وسموه ‘‘هوما " ،.....ولما قتل(اهرمان) الثور نبت من الأرض من النطفة التي خرجت من االثور خمسة وخمسون نوعا من الحبوب واثنا عشر نوعا من النباتات الشافية والنور والجمال اللذان كانا في نطفة الثور مودعين في القمر. ومن هذه النطفة التي طهرها(نور القمر) وسواها ظهرت الحياة ،فحصل زوجان ذكر وانثى ثم جمع الانواع منها مائتان وثمانون نوعا على وجه الارض .وما الهلال إلا قرن الثور الذي يجر القمر، قرناه ذهب ورجلاه فضة وهومن نور.[1]

كما نجد أن وصف الكاتب للثور بالأبقع أي الثور الذي يملك بقعا على جلده يحيلنا إلى ثور أسطوري هو«الثور(أبيس) أوالثور المقدس فى الأساطير الفرعونية، والذى يمثل روح الإله(بتاح) وهويرمز للخصوبة والنماء وكان يعبد فى منف ، وكان يتم رسمه كالثور الذى يتوج رأسه بوضع قرص الشمس بين قرنيه .... وكانويختارون العجل أبيض اللون فيه يقع سوداء بالجبهه والرقبة والظهر ، وكان يعيش فى الحظيرة المقدسة وسط بقراته ، وعند موته كان الكهنه يدفنونه فى جنازة رسمية ،ثم يتوج ثور آخر كإله فى الحظيرة المقدسة وسط إحتفالية كبرى»[2]، أما الأسطورة الفرعونية الثانية فهي « قصة الربة(حتحور) والتى يعنى إسمها مكان استقرار حور أوحورس ، وهى توصف بأنها إبنة الإله(رع) ،وكانت هى إلهه السماء والحب والجمال والمتعة ، وصورت كبقرة أوإمرأة يزين رأسها قرص الشمس بين قرنى بقرة ودائما ما تمتلك أذنا بقرة ... وكانت ترعى الموتى وتعطيهم ما يأكلوه ويستظلوا به فى رحلتهم إلى العالم الآخر»[3] .

[1] ينظر كرم البستاني ،أساطير شرقية ، دار المكشوف ، بيروت ط 1 1944 ص من 132 ألى 134 بتصرف

[2] صمويل كريمر ، أساطير العالم القديم ، ص 230

[3] المرجع نفسه ، ص 232

ومن ملخص ما سبق نجد أن الأساطير القديمة كانت ترمز بتجسيدها للثور كقربان للاستدلال على رعايته فى الحياة وفى الموت للبشر ، ففى الحياة نجد أنه يمد البشر بالأمل والتفاؤل والعطاء والنماء ، أما بعد الموت نجد أنه يمد يد المساعدة للتخفيف من وطأة الرحلة التى يجتازها البشر فى العالم الأخر وهوإسقاط مباشر على العلاقة بين الراعى والرعية أوبين الاله والبشر أتباعه .ومنه صار الثور من أكثر القرابين التي تقدم في الاحتفالات الطقوسية بمختلف أنواعها وعلى مر العصور .

إن توظيف " عبد الحميد بن هدوقة " للأولياء الصالحين دليل على الاعتقاد بهم في مجتمعنا الاعتقاد المطلق ، بسبب اعتبارهم يمثلون السلطة المرجعية المقدسة التي تختزن وتختزل كافة التجارب الدينية السابقة بل والحقائق المطلقة التي يجد فيها السائل كافة الأجوبة لكافة الأسئلة المطروحة والمفترض وقوعها في بركة هذا الولي الصالح الذي يعود إليه فضل الإنجاب وطلب الذرية ، كما أن إقامة الزردة لهذا الولي وذبح الذبائح عند ضريحه ينقلنا إلى مظاهر التقرب من الآلهة الأسطورية وطقوس الحتفالات وتقديم القرابين ، وهي من أهم القضايا والموضوعات التي اهتمت بها الأنثروبولوجيا من جانب الطقوس الشعبية والثقافية القديمة. لكن الروائي، بتوظيفه لهذه الجوانب الثقافية استطاع أن يجمع بين ما هوشفوي وومعاش ومن ثم مكتوب في الثقافة الشعبية الجزائرية. ومن خلال هذا التداخل أصبح هذا النص الأدبي "وثيقة أنثروبولوجية" تكشف جانبا هاما من مخيالنا الشعبي ، كما تكشف بالدرجة الأولى تلك المكانة الجليلة التي يحتلها الأولياء في الذاكرة الشعبية الطقوسية حيث أنهم يحتلون موقعا هاما في ذهن الجماهير كما يمثلون تجسيدا حيا للمعجزة المنتظرة التي ستظهر القوى الغيبية على أيديهم والتي تأمل الجماهير أن تتكرر، والولي حسب موقعه هذا يشكل حلقة تربط الإيمان الديني بالأساطير الموروثة جيلا عن جيل بالتطلعات الحياتية ، ولذا كان لكل مدينة أوقرية ولي هوواسطتها إلى الله وعند استعصاء حل أي مشكلة ما على الإنسان إلا أن يذهب إلى ذلك الولي ويتقدم إليه بنذر ،وغالبا ما يتوج هذا النذر بقربان عظيم .

2 - 5 - أسطورة" إساف ونائلة":

إن الكاتب المبدع يتلقى العناصر الأسطورية سواء عن طريق النصوص الإبداعية أوعن طريق النصوص الشفهية لأن الكاتب لا تتأتى له موهبة كتابة الرواية إلا عن طريق ممارسة قراءة النصوص بكثرة لكي يتمكن من توظيفها روائيا بطريقة فنية صحيحة وتطعيمها بالطابع الأسطوري.ولقد استطاع بن هدوقة أن يطعم نصه بأساطير متنوعة الأصل والمشرب ، ولم يهمل في ذلك الأساطير العربية القديمة ، وقد كان للعرب قبل الاسلام آلهوة وأساطير ، لا يمكن إثبات وقت محدد لتغلب عبادة الأوثان على الحنيفية دين إبراهيم في الجاهلية ، وكانوا قد ألهوا الأوثان والأصنام والأنصاب وعبدوها، بسبب كونهم على اتصال دائم بمن حولهم، من شعوب العالم القديم، وكان لهذا الاتصال سبل عديدة: التجارة، وهجرة القبائل والثابت هودخول الوثنية قبل القرن الثامن للميلاد[1]، بعض الأصنام كانت مقدسة عند كل العرب وأخرى كانت تختص بقوم دون غيرهم. ومن هذه الأصنام التي أنشئت حولها الأساطير إساف ونائلة .

وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام عن هذه الأسطورة ما يلي:«قال ابن إسحاق:واتخذوا إسافا ونائلة، على موضع زمزم ينحرون عندهما، وكان إساف ونائلة رجلا وامرأة من جرهم هوإساف بن بغي، وهي نائلة بنت زيد ،فجرا في الكعبة فمسخهما الله حجرين. قال ابن إسحاق :حدثني عبد الله بن أبي بكر بن محمد بن عمروبن حزم عن عمرة بنت عبد الرحمان بن سعد بن زرارة أنها قالت: سمعت عائشة(رضي

[1] د/ جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1978 ج 1 ص 48 .

الله عنها) تقول" :مازلنا نسمع أن إسافا ونائلة كانا رجلا وامرأة من جرهم، أحدثا في الكعبة، فمسخهما الله .والله أعلم»[1]

كما ورد في لسان العرب قصة إساف ونائلة حيث قال ابن منظور : «...إساف ونائلة صنمان كانا لقريش وضعهما عمروبن يحي على الصفا والمروة، وكان يَذبح عليهما تجار الكعبة، وزعم بعضهم أنهما كانا من جرهم، إساف بن عمر ونائلة بنت سهل ففجرا في الكعبة فمسخا حجرين عبدتهما قريش، وقيل كانا رجلا وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة فوثب إساف على نائلة، وقيل فأحدثا فمسخهما الله حجرين»[2]

وقد استخدم الكاتب هذه الأسطورة بشكل واضح ومباشر في الرواية إذ ورد الحديث عن هذه الأسطورة على لسان إحدى الشخصيات في القسم الخامس من الرواية .«..أرى زردة ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وإساف العشيقين اللذين كتب عليهما المسخ، ثم القداسة. وتبدولي نايلة في صورة الجازية، وإساف في صورة الأحمر...».[3] وتصبح ثنائية الجازية / الأحمر تمثل الثنائي المعروف عند العرب بعلاقة الحب المحرم التي تسببت في مسخهما صنمين .

وقد شبه الكاتب العلاقة بين الجازية والأحمر،وقيامهما بالرقص أمام الملأ دون أن يوليا أي إهتمام بأعراف الدشرة وتقاليدها بأسطورة إساف ونايلة لتصوير عنصر الخطيئة في مجتمع عربي تقليدي لا يقبل العلاقة بين الرجل والمرأة ويعتبرها من الطابوهات والمحرماتإذ «يستخدم المؤلف أسطورة إساف ونايلة لكي يعبر عن إدانة المجتمع لعلاقة فتاة(الجازية) بشاب(الأحمر) وهومجتمع يعيش في العصر

[1] ابن هشام : السيرة النبوية.تحقيق وضبط وشرح ووضع الفهارس .مصطفى السقا إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي – دار المعرفة. بيروت . ص 82. 83

[2] ابن منظور :لسان العرب .دار صادر .بيروت ج 9 .ص6 .

[3] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص121

الحاضر بأخلاق موروثة، لا يقبل بغير العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة .كل علاقة خارجة عن علاقة الزواج هي عار يمكن أن تؤدي إلى نتائج خطيرة...كما أن أسطورة نائلة وإساف لها دلالة في ربط أماكن العبادة بالحب والاتصال الجنسي ..» [1] وقد راقص الأحمر الجازية في ساحة المسجد أثناء تأدية طقوس الزردة ، وبذلك فقد مارسا المحضور في مكان العبادة ، وحق فيهما وصف إساف ونائلة .

إن استعمال هذه الأسطورة يمثل محاولة لإعطاء دلالة أكثر وزنا للرواية .هذا يعني أن الكاتب على علم بالأساطير العربية أيضا وباستعماله هذه الأسطورة وتوظيفها ربط بين الواقع والأسطورة القائمة على شخص الجازية رمز المثالية والتحول والروحانية ، والتي تِؤسطر كل من يقترب منها ـ فيراقصها ـ فترفعه إلى مصاف الإله ، وتربط بين العصر الذي تعيشه القرية والعصور الغابرة عصور الالهة والطقوس والشعائر البدائية.

2 ـ 6 ـ الرقم سبعة الأسطوري :

الحياة أمامنا تعجّ بالأرقام وتمتليء بسّحرها وغموضها، واهتمام العامة بنوع معيّن من الأرقام يثير دهشتنا، كأن يقال لك" :ردّد هذا القول ثلاث مرات يحصل معك كذا وكذا" أويقال لك :"أدر هذا الشيء عل رأسك سبع مرات تشفى " .وغيرها من الخزعبلات التي مازال النّاس يؤمنون بها في عصر التّطور العلمي المذهل .لكن مما لا شك فيه أن هذه الأنماط من السلوك الإنساني هي ذات جذور تغوص في الماضي السحيق، ماضي البشرية الأول ،ولا شك أن مربطها الأسطورة لأنها ـ وببساطة ـ مرجع أغلب التصرفات الغريبة الساذجة .

[1] صالح مفقودة :المرأة في الرواية الجزائرية ط. 1 دار الهدي .الجزائر . 2003 .ص198

وهكذا تبقى الأرقام ملحمة عددية مقدسة في حياة العامة ، تروي لنا حيرة الانسان إزاء عالمه الذي تتكرر فيه الكثير من الأشياء فيتشابه البعض منها، ويختلف البعض الآخر، فيعجز هذا المخلوق البشري عن حل ألغاز محيطه فيلجأ إلى تقديسه ومحاكاة عقول طفولة أجداده الأسطوريين الذين خلفوا كنوزا أسطورية مازالت تفعل فعلها في العقل الذي يطرحها إلى الخارج في شكل أنماط سلوكية يترجمها ما يسمى بالعادات والتقاليد.

ومنه فإن هذه الأرقام المجرّدة اكتسبت قداستها من الموجودات الّتي قرنها بها الإنسان القديم فأصرّ عليها وجسّدها في حياته وأشيائه ومعتقداته وفنونه، فلازمته لأمد طويل.ومن هذا المنطلق، ندرك أنّ« الأرقام تكتسب قداستها من الفكر الأسطوري الذي يوليها كيانا خاصّا ومعنى قدسيا يجعلها محاطة بهالة شبه سحرية، ويسند إليها خواصا تجعلها ذات تأثير. «[1] ومن هنا، فلا يمكن فصل الرقم المجرد عن معدوده للعلاقة التلازمية التي تربطهما، فاكتفينا هنا بقولنا" الرقم "في إشارتنا إلى ذلك الاسم المجرد ذي الدلالة الرمزية المكتسبة من مدلوله.

وقد واصل الناس تقديس الأرقام وصبغها مع مسمياتها بصبغة مهولة من الإجلال والتعظيم، وبدا ذلك واضحا بالدرجة الأولى في السحر والشعوذة، إذ يقومون بمختلف طقوس السحر بناءا على رمزية الأرقام وطاقتها السحرية ؛ فيرمون الماء في مفترق طرق أربعة،ويستعملون "الخمسة" لإتقاء العين، أويبخرون سبع مرات حتى تزول عنهم عللهم .وغيرها من الأمور التي مازالت تعشّش في ذهنيات المجتمعات إلى وقتنا الحالي. ولم تعرف الثقافة الشرقية عددا أحيط بالقداسة الأسطورية ، مثلما أحيط

[1] . محمّد عجينة،" موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها"، ج2 ، دار الفارابي بيروت ط 1 ، 1994 ، ص196 .

العدد سبعة في التراث الشرقي ، بل وجدنا أن قداسته لم تقتصر على الفكر الشرقي فقط، بل شاعت في كل الثقافات الإنسانية البدائية..

زيادة على هذا، لم يسلم الأدب هوالآخر من التأثّر بهذا الزخم الأسطوري، الذي يضع حول الأرقام هالة من القداسة،وحول "السبعة" بالأخص، ويحاكي عبد الحميد بن هدوقة هذه الملحمة الرقمية الأسطورية في روايته" الجازية الدراويش"، فيقف الرقم سبعة وقوفا شامخا فيها، إذ يتكرر عبر الرواية من أولها إلى آخرها تقريبا، فالقرية تدعى قرية السبعة، والجامع خاص بالأولياء السبعة، والدراويش سبعة ،والرعاة سبعة، والطيب يسجن فيحمل الرقم سبعة في الحجرة السابعة، مما يوحي بكمال تجربة الطيب بوضعه في مكان يرمز إلى القداسة والكمال.

ومن المعروف أن العدد سبعة فهوأشهر الأعداد وأكثرها قدسية لدى عدد كبير من الشعوب القديمة والحديثة معا .قال وهب بن منبّه : «كادت الأشياء أن تكون سبعة، فالسموات سبع والأرضوان سبع، والجبال سبعة، والبحار سبعة، وعمر الدنيا سبعة آلاف سنة، والأيام سبعة، والكواكب سبعة وهي السيارة ...»[1] ، وتعود إلى الحضارة السومرية، التي نقلها عنهم البابليون فيما بعد أن «للرقم سبعة في تاريخ الإنسانية معان رمزية عميقة، وله خاصية ليست لغيره، والسبعة جمعت معاني العدد كله وخواصه، وهويرمز إلى الكمال أورمز الأمر الكامل، لأنّه عدد التّمام، كما أنّه يرمز إلى الكثرة، وإلى كل ما هوعظيم وكبير في الحياة، وواسع الأفق عميق المعاني وذوقداسة ... «[2]، ومن هذا التقديس للرقم سبعة اقتبس السومريون أنوارهم السماوية

[1] . المرجع نفسه ، ص197

[2] حكمت بشير الأسود، ،الرقم سبعة في حضارة بلاد الرافدين(الدلالات والرموز)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2007 ، ص 11

السبعة ليشيروا بها إلى الانسجام الحال بالعالم [1] . ومن هنا، جاءت أسطورة الخلق البابلية في ألواح سبعة خلال أيام سبعة. [2]

والرقم سبعة لدى الإغريق يختص به الاله "أبولون" حيث تكمل بجعات ديلوس رحلتها البحرية المقدسة سبع مرات وهي مغنية، فيولد أبولون في(السابع من شهر بيزيوس) فهوالإله السبعي، الذي تكون أعياده فيما بعد بتاريخ سبعة، ويرد في الإنياذة أنّ التضحية لأبولون تكون بثيران سبعة ونعاج سبع[3]

أما لدى المصريين القدامى فكان للإله(ع) سبعة أرواح فيرتقي إلى درجة الكمال على أساس أن عدد أرواحه. [4].

ومنذ هيبوقراط(Hippocrates) [5] أثيرت الأعمار السبعة للحياة :الطفل الصغير، الولد، المراهق ،الشاب .كل منها يدوم 7 سنوات، ثم الإنسان الناضج حتى

[1] فيليب سيرنج، الرموز في الفن- الأديان -الحياة ، ترجمة.: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط2 ، 2009 ، ص 145 .

[2] بول فريشاور، الجنس في العالم القديم(الحضارات الشرقية)، ترجمة: فائق دحدوح ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط 3 ، 2007 ، ص 20 .

[3] فيليب سيرنج، الرموز في الفن- الأديان -الحياة ، ص460 .

[4] مانفرد لوركر،"معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة ، ترجمة صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ، 2000، ص47 .

[5] هيبوقراط [460- 377 ق. م] أبوالطب، وصاحب القسم المشهور باسمه الذي يجعل لممارسة الطب أخلاقيات مهنية ينبغي العمل بمقتضاها ومراعاتها. ويعتبر أول مصلح للطب، وتنسب له نحوستين رسالة تشكل ما يسمى بمجموعة Hippocrates أكثر أطباء اليونان تجديدا وشهرة في زمانه والى أيامنا هذه ،ولد في جزيرة قوس Cos احدى جزر الدوديكانيز، وتوفي في مدينة لاريسة Larissa في اقليم تسالية جنوبي اليونان..ينظر عباس فيصل، معجم أعلام علم النفس والتربية ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1996 ص 48

49سنة أي حاصل(7x 7)، وبعدها يأتي الرجل المسنّ حتّى 56 سنة،أي حاصل 7 8 x، ثم الشيخوخة...[1]

لقد تبوأ هذا العدد مكانة مرموقة في التفكير البدائي ، لجميع الشعوب ، وهوموجود في التقاليد ، والسحر ، والفولكلور ، والديانات الوثنية لدى جل الأمم منذ العصور القديمة ، والحقيقة أن قداسة هذا العدد ليست قداسة ذاتية ، وإنما استمدها من المصادر الدينية ،سماوية كانت أم وثنية، إلى جانب الأساطير التي وظفت هذا العدد .

وبالنسبة إلى الديانات السماوية ، لا يكاد يخلوالكتاب المقدس من هذا العدد ، إذ جاء في العهد القديم ارتباط العدد " سبعة " بأسطورة الخلق والتكوين التي تقسم عملية الخلق زمنيا : «على ستة أيام ، كان سابعها فراغ الإله من عملية الخلق يوم السبت وبارك الله اليوم السابع وقدسه»[2]، وجاء أيضا»لأنه فيه استراح الله خالقا من جميع عمله الذي عمل ، ستة أيام تعمل ، وتصنع جميع عملك ، أما اليوم السابع ففيه سبت للرب إلهك لتقدسه » [3]

أما في العهد الجديد ، فارتبطت قداسة العدد سبعة بحوارات السيد المسيح ، إذ جاء في حواره مع بطرس « : يا رب كم مرة يخطئ إلي أخي وأنا أغفر له هل إلى سبع مرات؟ قال له اليسوع : لا أقول لك إلى سبع مرات بل إلى سبعين مرة سبع مرات » [4] ، ونجد حديثا شبيها لهذا في إنجيل " لوقى " ، عندما نصح المسيح تلاميذه

[1] فيليب سيرنج،" الرموز في الفن- الأديان -الحياة ، ص460 .

[2] الكتاب المقدس ،ترجمة جمعية الكتاب المقدس في لبنان 1978 العهد القديم ، التكوين ، الإصحاح الثاني(الموقعhttp://www.elkalima.com)

[3] المرجع نفسه ، العهد القديم ، الخروج ، الإصحاح الثاني.

[4] المرجع نفسه ، العهد الجديد : إنجيل متى ، الإصحاح الثامن عشر.

قائلا لهم: »وإن أخطأ إليك أخوك فوبخه ، وإن تاب فاغفر له ، وإن أخطأ إليك سبع مرات في اليوم ورجع إليك سبع مرات قائلا : أنا تائب ، فاغفر له» . [1]

وفي القرآن الكريم ، حافظ هذا العدد على حضوره الديني ، طالما أن الإسلام لم يناقض الديانات السماوية تماما ، وإنما جاء مصححا لما دخلها من تحريف وتزييف ،والدليل على ذلك أن معظم القصص التي جاءت في التوراة والإنجيل ذكرت في القرآن الكريم مع بعض الاختلافات ، إذ أننا»عندما نقارن ما جاء في القرآن بما جاء في التوراة والإنجيل لا نجد اختلافا كثيرا ، فمعظم القصص التي وردت في الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، وردت أيضا في القرآن مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، مثل قصة خلق الكون ،وحادثة الطوفان ، وقصص الأنبياء... » [2] فبالنسبة لخلق الكون مثلا لا نجد ذكرا للرقم سبعة لكن هناك إشارة اليه في قوله تعالى: ﴿**اللهُ الَّذِى خَلَقَ السَّمَاواتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فى سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ، مَا لَكُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِى وَلَا شَفِيعٍ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ ﴾(السجدة :04)** .وقوله أيضا :﴿ **إِنَّ رَبَّكُمُ اللهُ الَّذِى خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأرْضَ فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ، يُدَبِّرُ الأمْرَ مَا مِن شَفِيعٍ إلا مِن بَعْدِ إذْنِهِ، ذَلِكُمُ اللهُ رَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ أَفَلا تَذَكَّرُونَ ﴾(يونس: 3).**

كما نجد في سورة يوسف - عليه السلام - حضورا لهذا العدد ، يقول عز وجل : ﴿***وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾(يوسف:43).***

[1] المرجع نفسه ، العهد الجديد : إنجيل يوحنا ، الإصحاح الأول.

[2] الأمين محمّد الصغير ، العدد 7 في التراث الديني والإنساني ، مجلة المساءلة ، أتحاد الكتاب الجزائريين .العدد2 و 3الجزائر 1992 ، ص 133

ويتردد عدد سبعة في القرآن الكريم أربعا وعشرين مرة [1]. ولم يحدث لأي عدد آخر أن تردد مثله ، ولا حتى قاربه في الترداد مما يجعل لحضوره القوي في القرآن دلالة خاصة .كما ارتبط العدد سبعة في الإسلام بممارسات دينية طقوسية ، إذ نجد له شأنا عظيما في الإسلام ، حيث يتكرر في كثير من الطقوس ، ففي الحج مثلا يكون الطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والرمي بسبع حصيات ، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات ،والذين يظلهم الله بظله يوم الحساب سبعة ، وأبواب النار سبعة ، ونهينا عن سبع ، والمفسدات في الأرض سبع ، وأنزل القرآن على سبع أحرف ، والقراءات سبع ، وعدد سور الفاتحة سبع ، وعدد كلمات التوحيد سبعة .

كما ارتبط الرقم سبعة بالقصص الخرافية ، مثل قصة لقمان بن عاد والنسورالسبعة ، وقصة الأميرة والأقزام السبعة ،ومسيرة السبع أيام في قصة لونجة، والثعبان أوالغول ذا الرؤوس السبعة... وقصص أخرى يتكرر فيها الرقم سبعة باستمرار. كما لا تخفى مكانة هذا الرقم في الاعتقادات الشعبية، حيث وجد الرقم سبعة مجالا في ممارسة قداسته وتأثيره على النفوس ، إذ نجد مثلا :اللجوء إلى " التسبيع " وقاية من العين والحسد .

وإلى جانب الاعتقادات الدينية والشعبية يسجل العدد سبعة، في كل الثقافات، حضورا مميزا، فنجد في تاريخ الحضارة الإنسانية عجائب الدنيا السبعة ،والروابي السبع لروما ، ولليونان الحكماء السبعة ، وللفضاء الكواكب السبعة ، وللثريا النجوم السبع ، وللموسيقى الطبوع السبعة ،والسماوات سبعة والاراضي سبعة، وفي كل

[1] عبد الملك مرتاض ، الميثولوجيا عند العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، والدار التونسية للنشر ، تونس 1989 ، ص72

الديانات السماوية الموبقات السبع ، وفي اليهودية والمسيحية المزامير السبعة ، وفي المسيحية الأسرار السبعة والخطايا السبع ، والكلمات السبع للمسيح .[1]

ويبدومن كل ما سبق ، أن لهذا العدد أهمية وقيمة إنسانية في تاريخ الأمم والأفراد حيث يتأثر الإنسان - سلبا أوإيجابا - بكل ما اكتسبه عن طريق الدين أوالمعتقد ،فترسخ الأفكار في ذاكرته ، ثم تخرج في عاداته اليومية وطقوس تقاليده وحتى في إبداعه الأدبي والفني ، ومن الأمثلة على ذلك ، العدد سبعة ، الذي يرافق الإنسان منذ طفولته أكثر من أي عدد آخر ، حيث ارتبط هذا العدد بفكرة الإنسان الدينية ومعتقده الشعبي المتداول عبر آلاف السنين ، إذ يفتح الإنسان عينيه على فكرة أن لفظة "السبعة" ذات دلالة دينية متجذرة في الثقافة الدينية والشعبية ، وترافقه هذه الفكرة في أطوار حياته ، وتطغى على فكره وتصرفاته ، فتظهر في ابداعه بالضرورة .

وقد ارتبط هذا الطرح بوصف المقدس في رواية "الجازية والدراويش " لابن هدوقة ؛فالسبعة في الرواية يمثلون الجانب الديني العقائدي المقدس المتمثل في المسجد ،مكان العبادة ، فهو"جامع السبعة" ، والسبعة هم أولياء الله الصالحين المرتبطين بالدشرة وسكانها حيث تؤكد الراوية ذلك بمقولة: «يقال عن الجامع إنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر، كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة، يعبّر المكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم"سبعة يغباووسبعة ينباو".»[2] فجامع السبعة يأخذ بعدين رمزين البعد الديني المرتبط بتلك الهالة من التقديس كمكان للعبادة والتقرب من الله،والبعد الخرافي المرتبط بالأولياء وقدراتهم الأسطورية والتقرب منهم أيضا كنوع من أنواع التقرب من الله أيضا؛ إذ فالجامع لم يعد مجرد جامع يوجه الناس للدين والعبادة، ولكن يتحول إلى رمز له علاقة بطبيعة الاعتقاد الراسخ بقدسية الأولياء

[1] عبد الملك مرتاض ، عناصر التراث الشعبي في اللاز ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .1987 ص25

[2] عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ، ص 53 .

وكراماتهم الأسطورية،وبتلك القوة الدينية والسحرية والأسطورية للرقم سبعة، مما يُثير تلك القيمة التي تعطي المسجد الأولوية والقدسية.

ثم إن هذا الجامع غارق في الرقم سبعة شكلا ومضمونا فقد « بني الجامع في الجهة الشمالية من الدشرة، وله صحن بسبع أقواس، ومدفون فيه سبعة أولياء، ... أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة تولد العواقم، وتزوج العوانس، وأن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجومن نقمة أوليائها ...»[1] فجامع السبعة من هذا المنظور يحيل على حيز مكاني داخل الدشرة من جهة ،كما يحيل على قيمة دينية ذات قدسية تتكرر باستمرار فلا تنفذ، لارتباطه بأولياء سبعة كلما مات سبعة ولد سبعة آخرون، مما يدل على استمرارية تلك القداسة والتشبث بها من جهة أخرى.

بذلك كان للعدد سبعة دوره المتميز ، خاصة وأنه تكرر أكثر من مرة ، فأضفى على النسيج القصصي هالة أسطورية لما فيه من السحرية ، فللرقم سبعة حضور في حياتنا وعبادتنا وعاداتنا وتقاليدنا ، بل إنه يطغى على ثقافتنا الحياتية ، وبهذا أصبح قطبا ذا أهمية بالغة في الدراسات الأدبية والأنثروبولوجية ، وأصبح يشكل موضوعا عجائبيا على قدر كبير من الإشعاع ، تحفل به النصوص الأدبية باعتباره موضوعا قائما بذاته ، له مرجعية تاريخية في الفكر البشري ، مدعما بالفكر العقائدي الذي بنيت عليه كثير من المعتقدات الدينية القديمة والاسلامية بخاصة .

وختاما نسلم بداهة أن "ابن هدوقة" ، استطاع في "الجازية والدراويش" أن يستنطق التراث بسهولة كبيرة ، حتى كأني به يسيل مع قلمه بعدم قصدية ،. ف"الجازية والدراويش" تأسرنا بما فيها من فسيفساء تناصية ، فقد قدت من نصوص

[1] المصدر نفسه ، ص 65 .

مختلفة(دينية ، تراثية ، شعبية...) وجاءت هذه انصوص على قدر من التكامل ، ثم إن هذا النص يتضمن العديد من القضايا والموضوعات التي اهتمت بها الأنثروبولوجيا، وهي الأساطير وعلاقات القرابة والزواج والطقوس الشعبية والثقافية القديمة. والروائي، بتوظيفه لهذه الجوانب الثقافية ، استطاع أن يجمع بين ما هوشفوي ومكتوب في الثقافة الشعبية الجزائرية. ومن خلال هذا التداخل بين جنسين، الحكاية الشعبية العجيبة التي منشؤها الأسطورة، والجنس الروائي، استطاع أن يبدع شكلا فنيا راقيا راعى فيه الحداثة الأدبية من تداخل أزمنة وأمكنة،وطبع البعض بالبطولة والبعض الآخر بالأسطورة، ولعل هنا تكمن قيمة هذه الرواية ، وهذا النص الأدبي الذي هوفي آن "وثيقة أنثروبولوجية" تكشف جانبا هاما من مخيالنا الشعبي .

3 ـ الأسطورة في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار :

تُعدّ رواية "الحوّات والقصر" أحد أهمّ أعمال الطاهر وطّار الروائية، ولا تتأتّى أهميّتها تلك من كونها نصّاً إبداعياً صغيراً على مستوى الحجم وكبيراً على مستوى الدلالة، أوالدلالات التي تزخر بها فحسب، بل من كونها، أيضاً، نصّاً مفارِقاً لتجربة وطّار الإبداعية بعامّة، التي تنتمي، في أغلبها الأعمّ، إلى مفهوم الواقعيّة النقدية.

وتتجلّى هذه السمة الأخيرة في الرواية، وعلى النحوالذي يسم مجمل مصادر الدراسة، من خلال ترجّح الرواية نفسها بين مستويين سرديين: مستوى شديد الصلة

بالواقع الموضوعي، وآخر متضاد معه، ومفارق له. فكما تُجذّرُ الروايةُ انتماءها إلى العالَم الواقعي، تصوغ، في الوقت نفسه، عالماً تخييلياً متينّ الصلة بمواضعات العالَم الأول، وموّاراً بالرموز الأسطوريّة، إن رواية "الحوات والقصر" تزرع فيك الدهشة، إذ تجد نفسك داخل عوالمها الخرافية ، والغرائبية ، تتتبع أحداثها بشغف ولذة، كما أنها تتصف بالعمق والاستناد إلى ذاكرة التاريخ.

إنها تشبه الملحمة من خلال توظيفها للخوارق، التي تجد جذورها في المعتقد التراثي وتقذف بداخلنا شعورا على أن "الحوات" هونصف إله كما في الاعتقاد الإغريقي، يهب نفسه وكل شيء يملكه للعام والخاص، فيشعره ذلك بسعادة تامة، ورضا ليس بعده مثيل. وهوما يحوله إلى رمز للذات الثورية المناضلة التي لها وزنها وفعلها في المجتمع، موسومة بحبها وإخلاصها للشعب، والوطن.

وتعكس الأسطورة في الرواية إدراك الطاهر وطار بأن الفكر الأسطوري رافق وجود الذات، وشكل البدايات الأولى لبنيتها الفكرية، وعلى الرغم من أن الأديان السماوية، قد حلت محل العقائد الدينية القديمة، إلا أن هذه الأخيرة لازال لها حضورا في معتقدات كل أمة. فالرواية متفردة بذاتها، غنية ببنيتها اللغوية، تعتمد على التنوع والكثرة في الشخصيات، وتقترب من الملحمة دون أن تكون كذلك بالفعل الشخصيات في الملحمة أبطال، أما في الرواية فهي عبارة عن كائنات عادية، تتميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث، فهي تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد، حيث تضل مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها .[1]

[1] د .بشير بويجرة محمّد ، الشخصية في الروايةالجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989 ،ص144

في هذا النص الروائي يأخذنا" وطار " إلى تخوم أسطورية وسراديب عجائبية ،صنع من خلالها أحداثا ومشاهد ،جمعت شتات العقلية الشعبية والموروث الثقافي والتراث العربي في شتى مشاربه واتجاهاته المتباينة.

ينطلق الكاتب من تصميم هيكلي موقع مسبقا ، تُسرد من خلاله احداث الرواية عن طريق" الراوي "الذي يجسد البعد المعرفي التراثي .[1] وتقف حدود السرد عند مغامرة" علي الحوات " ورحلته من"وادي الابكار" مكان عمله ،و"قرية التحفظ" مكان سكنه؛ إلى القصر لمقابلة السلطان وتقديم"السمكة السحرية" هدية له ، مرورا بالقرى السبع والتعرف على اهلها ،وتحقيق الحلم في النهاية بعد مشاق وعذاب شديد ، ويقدم علي السمكة السحرية للسلطان، هذه السمكة التي تصبح امرأة فاتنة في الليل ، ثم تعود سمكة في النهار . ومن هذا المناخ وهذه العوالم يصبح علي "البطل الشعبي" ويتحول تدريجيا إلى "بطل ملحمي" تحلم به الذهنية الشعبية ،أوتمني نفسها به في رغبة منها للخلاص من دمار الغبن والظلم الذي يعتريها . يدعونا النص إلى استرجاع طقوس الذاكرة المفعمة بالتخييلات والرموز الاسطورية ،فيحملنا" علي الحوات " إلى قراه السبع " ويحلق بنا من" وادي الأبكار" إلى قرية" الأعداء " إلى القصروسط أجواء الدهشة والأسطورة.

تبدأ المغامرة من "وادي الابكار" ،حيث كان "علي الحوات" يمارس مهنته وهوصياد ،يعيش على هذه الحرفة التي علمته الصبر ،وجعلت منه إنسانا محبا للخير على خلاف اخوته الثلاثة(جابر، سعد، مسعود)، وهم رجال أشرار يمقتهم أهل القرى السبع. في إحدى الايام يدور حديث بين" علي الحوات " والصيادين فيتكلمون عن محاولة اغتيال السلطان حين كان في" غابة الوعول" يمارس هوايته في الصيد، « في اليوم الثامن من رحلة جلالته، تصدى له مجهولون، قيل إنهم كمنوا وقيل إنهم هاجموه

[1] بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، منشورات التبين ، الجاحظية ، 2000 ، ص88

في المخيم مع طلوع الشمس. مات عدد كبير من حراسه. وبعض أفراد حاشيته. الحاجب ورئيس الحرس وكبير المستشارين. اقترب المهاجمون من خيمة جلالته يهتفون بسقوطه وبموته. ولم يبق بينهم وبينه إلا عدة أمتار. في تلك الأثناء، برز ثلاثة فرسان ملثمون، يهتفون بحياة جلالته، وبسقوط أعدائه، ويُعملون السيف، في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولّوا هاربين. وفي الحين تولى الفرسان الثلاثة، مناصب الحجابة، ورئاسة الحراسة. والاستشارة، وعاد الموكب إلى القصر..... يقال إن الفرسان الثلاثة إنما برزوا من بين المهاجمين، وإنهم دخلوا إلى خيمة جلالته وخرجوا يعلنون عن تسلم هذه المناصب، ولا أحد يعلم ما كان مصير جلالته.»[1].

وبسماع هذا الخبر يعقد"علي الحوات " على نفسه عهدا بأن يصطاد سمكة ضخمة ويهديها لجلالته« أُنذر لجلالته، أحسن سمكة أصطادها خلال هذا الأسبوع، احتفاء بنجاته.»[2]، وبعد أن يصطاد عدة سمكات غير ملائمة في نظره ، يتوصل إلى مبتغاه، فيصطاد سمكة تزن سبعين رطلا ، وفيها تسعة وتسعون لونا مختلفا .

وتبدأ الرحلة انطلاقا من قريته، قرية" التحفظ " مرورا بسبع قرى« قرى لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين كل قرية على عادات وتقاليد. كل قرية تعمل ما وسعها لتعلن عن عدم تدخلها في شؤون العامة. هذه قرية التحفظ.. هذه قرية بنى هرار، هذه قرية التصوف. هذه قرية اللاسياسة، إلى غير ذلك. «[3]سرعان ما انتشر الخبر بسرعة عبر كامل القرى السبع، فنسي الناس ما حدث للحاكم وراحوا يتحدثون عن "علي الحوات" ، وينطلق" علي الحوات " نحوالقصر في رحلة شاقة وطويلة عبر القرى ،وهولا يعلم أن الوصول إلى القصر ليس بالأمر السهل إذ لابد من المرور على القرى السبع بأكملها وحمل هداياها إلى السلطان، وتسمع القرى بقدوم الصياد حاملا

[1] الطاهر وطار : الحوات والقصر ،موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 2004 ، ص 08

[2] المصدر نفسه ، ص 08

[3] المصدر نفسه ص 26

السمكة الخرافية ، فتستعد لاستقباله وتحميله همومها وشكاويها للسلطان . وعبر هذه المسيرة يكتشف" علي الحوات " بؤس وشقاء هذه القرى وما تعانيه من ظلم واستبداد وحرمان:.

ـ فالقرية الأولى هي قرية التحفظ وهي موطن" علي الحوات" وهي « تعشق الصراحة والشجاعة ، وتبغض الجبن والنفاق ، أقامت أمنها على التحفظ نعم التحفظ ، المعارضة بعدم اعلان التأييد والتأييد بعدم اعلان المعارضة»[1] وهي قرية لا تهتم أصلا بشؤون القصر ،وهذه صفة ورثوها أبا عن جد ، وابتعادها عنه هوأحسن خدمة يقدمونها له حسب رأيهم « دأبت على تفادي كل مسألة تتعلق بالقصر ...لأنها ترى أن الولاء للقصر يتمثل في الابتعاد عنه ، وتجنبه سواء بالخير أوبالشر ... «[2] ولكن رغم ذلك إلا أنها خلقت من يقربها منه نيابة عن كل سكانها ، بل يحمل له الهدايا . وكان علي الحوات من كسر القاعدة التي درجت عليها القرية بعد أن أصر أهلها على عدم التدخل في شؤون لقصر،وهي القرية التي انجبت اخوته الثلاثة جابر، سعد ومسعود. بكل ما يعبرون عنه من معاني الظلم والشر .

ـ أما القرية الثانية فهي قرية "السد"، حيث لم تتحمس هذه القرية لفكرة "علي الحوات" ،ولم تقدم له شيئا جميلا غير هذه التساؤلات عن سمكة" وادي الأبكار" ثم حمّلته مشروع بناء السد كي يوصله للقصر« فالسد يجمع مياه وادي الابكار التي تذهب سدى ،تغور في الرمل وتلتصق بالمحيط وتظل الأراضي المحيطة بها قاحلة جرداء ...»[3]، ونلمح هنا نوعا من الاحتجاج على واقع القرية وغياب السلطة ـ المتمثلة في الحكم الراشد ـ عنها. وانتظر علي الحوات تعليقا أوتساؤلا أواقتراحا أوهدية؛ لكن خاب ظنه، لقد كان كل همهم بناء السد .

[1] المصدر نفسه ، ص 28

[2] المصدر نفسه ، ص 32

[3] المصدر نفسه ، ص 43

ـ أما القرية الثالثة فكانت على خلاف القرية السابقة ،فقد استقبلته بالزغاريد والأفراح،أهلها لا يظهرون شيئا من الاهتمام بأمور القصر ، هدفهم الوحيد هومعرفة السمكة العجيبة ، وإبلاغ مشاكلهم للقصر « هؤلاء يتحفظون في إعلان ولائهم للقصر ،ولايتورعون عن إبداء السخرية ،أوحتى الازدراء والكراهية، هدفهم جميعا هوابلاغ رغباتهم ومشاكلهم ومصائبهم لجلالته .. .»[1]

ـ أما القرية الرابعة :فهي قرية" بني هرار " التي نُصح" علي الحوات" بأن لا يمر بها لأنها اشتهرت بالعدوانية والشرور، فأهلها« يأكلون ولا يشبعون ،يتحدثون ولا يسمعون ، يأتون المنكر ولا ينهون عنه ..»[2] هذه قرية بني هرَّار.« دعا عنها نبي لم يتمكن من تبليغ رسالته، ألا يسكنها غير لقيط أثيم ،هرب من قومه ، فيه الرذائل السبع والعيوب السبعة . ...قد يأكلون سمكتك نيئة كالكلاب، قد يأكلونك أنت ، قد يفحش صبيانهم في سمكتك . قد يفحش شيوخهم فيك على مرأى من نسائهم وبناتهم، قد يوثقونك إلى شجرة ، ويشكونك بالإبر، ويطلونك بالخل أواللبن، ويدعونك كذلك عدة ساعات، ثم يأتون بالملح أوبالماء المملح، ويشلطون كامل جسدك. لا تدخل هذه القرية يا علي الحوات.»[3] لكنه تمكن من شقها مرورا إلى القصر.

- ويدخل علي الحوات القرية الخامسة : وهي قرية "التصوف"، وقد عانت الويلات من غزوالأعداء ،إذ هاجمها « ألف فارس وفارس، لا يعرف أحد جنسهم أولغتهم أودينهم. كتفوا الرجال بأسلاك نحاسية وهجموا على النساء. افتضوا جميع الأبكار، ولم تنج سوى عذراء واحدة، أطلق عليها من يومها اسم العذراء. استطاعت، أن تتخفى تحت غربال فنجت. لم يرها المعتدون فظلت عذراء. من يومها

[1] المصدر نفسه ، ص 50
[2] المصدر نفسه ، ص 50
[3] المصدر نفسه ، ص 57

قرر المتصوفون أن تفتض بكارة كل وليدة، من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع.»[1] ولحسن مقامه عندهم رفعوا له عذراءهم الوحيدة لتكون رفيقته في الرحلة الشاقة نحوالقصر «ما أجمل هدية رعية هذه القرية إليك. إنها رمز محبتهم ، عربون حبهم للخير، لقد نصبوك في قلوبهم، وليا من أوليا الله. بل. رسولا من رسله، بل، الاها من الآلهة، أنت وليهم، وأنت نبيهم وملكهم وسلطانهم وإلاههم » [2] في هذه القرية يجد" علي الحوات " نفسه أمام أناس مختلفين عن بقية القرى الأخرى لعمق تفكيرهم واعتدال مواقفهم.

ـ ثم القرية السادسة:وهي قرية "الحظة"، أكثر القرى ولاءا للقصر ،والمعروفة باستسلامها الكامل للسلطان وزوجته «فهي أخص القرى لصاحب الجلالة ، وأحب القرى إليه وإلى السلطانة حرمه المصون «[3]،ولكي يبرهن سكان القرية على ولائهم المطلق قاموا بتقديم ما يملكون من مال وبنون لجلالته « اعلم يا علي الحوات، إننا ما أن تقربنا من القصر بجاريتنا الحظية، حتى تقربنا بكل حلائلنا وبناتنا جواري مباحات للسلطان ولحاشيته ولفرسانه ولحرسه. ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك، اقسمنا، عل أن الأنثى في قريتنا لن توطأ من رجال منا، ولنثبت صحة ذلك. حكمنا على كل رجل فينا بالخصي، نعم بالخصي.»[4] وبعد أن صنع حكيم القرية عقارا منحه لرجالها أفقدهم رجولتهم فانقلبوا" مخصيين " أصبحت نساؤهم في غاية الشبق والهيجان الجنسي ،وكلهن جواري للسلطان ،ويحكى أن شابا صنع عقارا يعيد لرجال القرية رجولتهم إلا أنهم رفضوا ذلك ،وقاطعوا الشاب واتهموه بالجنون ، ثم لم يسمع عنه خبر ، وقيل إنه قتل. كل هذا لم يرق لعلى الحوات الذي سخر منهم وأكمل مسيرته .

[1] المصدر نفسه ، ص 68
[2] المصدر نفسه ، ص 69
[3] المصدر نفسه ، ص 80
[4] المصدر نفسه ، ص 85

ـ وإلى القرية السابعة مشى علي ،وهي قرية "الاعداء" ومدينة الأباة، الأقرب جغرافيا من القصر، والاكثر عداءا له،وهي القرية الوحيدة التي لم تستسلم للفرسان والأعداء وكانت مواقفها صلبة معادية للقصر، ورغم ذلك استقبل اهلها " علي الحوات " بلطف وحفاوة، ومن جانب آخر فهي القرية الوحيدة التي بلغت شأنا في التطور العلمي والمعرفي ،أما سكانها فقد بلغوا مراتب مرموقة في ميدان العلم والعمران والتحضر والإعتماد على الذات،« نحن هنا نقيم حياة، لا ذات فيها، نحن ننجز الأوجب فالأوجب، مستنجدين بكل العبقريات التي تتوفر في السلطنة، ولا تجد المجال لتحقيق مخترعاتها. كل العلماء، كل الأنبياء، كل الرسل، الذين نجوا من فتك القصر هربوا إلينا، إننا بصدد إنجاز أعظم ما طمح إليه الناس منذ كانوا، إذا ما نجحنا في ذلك استغنت البشرية عن جميع السلاطين والقصور.»[1] وهم بصدد اختراع الحاسة السابعة عشر عند الإنسان؛ التي تمنحه القدرة على التزود الذاتي والشخصي وبالتالي الاستغناء عن جميع المؤثرات الخارجية من قصور وسلاطين «باختصار هي حاسة التزود الذاتي. تغنى الإنسان عن كل شيء، إذا ما برد يدفئ نفسه بمجرد قرار يتخذه. إذا ما جاع يفعل كذلك، إذا ما عطش يرتوي بقرار، إذا ما مرض عالج نفسه بنفسه، إذا ما رغب في السفر لا يضطر لركوب دابة أوإلى السير على القدمين، إنما يحمل نفسه في الفضاء وينطلق إلى هدفه. .....يتعاون يا علي الحوات، على هذا العمل، سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء، ونأمل كثيرا في أن ينجحوا في أقرب وقت. .....يا علي الحوات، لقد أمناك، واحترمنا حتى الآن عاطفتك، فكن لبقا معنا، هيا لقد آن لك الانصراف. [2]»

[1] المصدر نفسه ، ص 114

[2] المصدر نفسه ، ص 115

وينصرف على مزودا بآلام القرى السبعة وآمالهم ،وتعد القرية السابعة هي أكثر القرى وعيا بما يحدث في القصر لقربها منه ،حيث عانت من ظلمه وجبروته ،وثارت من اجل التعبير عن رفضها لظلم الرعية ، وقد ساعدها ما وصلت إليه من تطور تكنولوجي على تحررها من تبعية السلطة ، وبالتالي فقد وصل مستوى الوعي فيها إلى قمته .

وبعد مسيرة ثلاثة أيام يصل" على الحوات" إلى القصر ،بعد أن يمر على مراكز الحراسة السبعة ،وبعد أخذ ورد مع الحراس ،لم يستطع المرور فتتضارب الأقاويل حول مصيره ،إلى ان وجد مغشيا عليه هووجواده وبغلته في قريته "التحفظ" ،ويده اليمنى مقطوعة،فأقسم انه سيعود ويحمل لجلالته سمكة ضخمة يصطادها بيده اليسرى: « أعلمكم أيها الأصدقاء بأنني نذرت مرة أخرى. سأصطاد بيد واحدة. سأنذر لجلالته أجمل سمكة أصطادها، إذا كانت السمكة الأولى فلتت، فان السكمة الثانية لن تفلت من الشص وأن فلتت، فإلى الثالثة، فإلى غيرها. هذا هوشعار الحواتين يا أصدقاء، وسأتبع العمل حسب هذا الشعار، مدفوعا بما يفيض به قلبي الممتلئ خيرا ومحبة. »[1] .وهكذا يعاود" علي الحوات " عذاب الرحلة من جديد ،فيقصد وادي الأبكار ثانية ،ويصطاد سمكة مثل الأولى في الشكل والوزن،وهذا بعد أن سمعت به كل القرى فأعلنت تعاطفها ومساعدتها له ، فانطلق مسرعا إلى القصر ،وتمكن من عبور مركز الحراسة الأول،لكن لم يتمكن من مقابلة" السلطان " ،ووجد مرميا مرة أخرى في قرية "الحظة "مقطوع اليد اليسرى ....

ومن ذلك الحين قرر سكان القرى السبع تشكيل وفد يتكون من سبعة أعضاء ، يذهب إلى القصر ليدافع عن علي الحوات ،ولكن تشاء الأقدار أن يعثر على" علي الحوات " مرميا مرة أخرى في قرية التصوف، ملطخا بالدماء مقطوع اللسان هذه

[1] المصدر نفسه ، ص 144

المرة .وقد تيقن الجميع أن إخوته الثلاثة هم أصحاب هذه الأعمال الشريرة وهم الذين يسيطرون على القصر.ورجع مرة أخرى إلى القصر ليكتشف سر إخوته وأنهم سبب شقائه منذ البداية فبكي الحوات، قال أحد الحاضرين أنه يستشعر ظلماً، ففقأت عيناه لأن الظلم غير قائم في السلطنة... وحين خرجوا بعلي الحوات لمس موضع القلب من صدره وود لوكان بإمكانه أن يقول لهم...إلَّا هذا لن تنالوه مني، إنّه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه. هذه المرة قرر سكان القرى السبع جميعا التحرك تجاه القصر والثورة عليه، وبالفعل قد تحقق لهم ذلك فدكوا أسواره وفتحوا مغالقه،واكتشفوا الحقيقة وعروا خبايا العرش[1]

ويروي لنا وطار بقية الأسطورة حيث يقال إنّ علي الحوات رُفع من القصر بقوة خارقة وصارت السَّمكة التي كانت بإحدى برك القصر حصاناً بسبعة أجنحة، امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الأبكار،كما أن الجنية الشَّبْقَة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته ويقال أيضا إن دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان، وأن جدران القصر، وكل صخوره، تحولت إلى ملح، وراحت تذوب وتذوب ، فما أن فقأ الحراس عينى علي الحوات، حتى أنهار كل شيء ونجا علي الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها، وهربت به. يقال، أن علي الحوات، ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا، هبطت على القصر، فتحول إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد. [2]

ويخْتم وطار روايته بالتصريح في الأسطر الأخيرة قائلا :« حلم المتصوفين تحقق. والمهم، في كل حكاية علي الحوات، المهم أكثر من أى شيء، أن الحقيقة تجلت،

[1] المصدر نفسه ، ص من 145 ألى 157 بتصرف

[2] المصدر نفسه ، ص 237

وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به.»[1]

هذه باختصار أهم الخيوط الكبرى في رواية " الحوات والقصر" ، وهي عمل إبداعي ذورؤية جمالية تختلف شكلا ومضمونا عن سائر الكتابات الروائية السابقة، إذ حاول" الطاهر وطار " استثمار التراث الشعبي ،وفضاء الأساطير ،ومخزون الذاكرة الشعبية ،قصد بناء متخيل سردي يعيد قراءة الواقع الجزائري في مرحلة من مراحل تطور المجتمع ،ولاسيما في زمن.الصراعات السياسية وما خلفته من هواجس قلقة ومحيرة؛ في هذا النص يأخذنا" وطار " إلى تخوم أسطورية وسراديب عجائبية ،صنع من خلالها الحكاية العجيبة ،تكشف عن قوى مصطنعة خرجت من الحضيض لتثري الواقع وتغيره بالبراءة والمباشرة، فقد لجأ إلى الأسطورة واتخذها رمزاً لتقديم أحداث روائية ،علما أن الرؤية عنده أولنقل في روايته " الحوات والقصر" قد أخذت منحى إيديولوجيا وإن كانت هذه الطريقة التي قدم بها وطار روايته لا تعد جديدة على الرواية العربية بشكل عام، فإن الجديد هوما تحمله من مصداقية إقناعها وذلك عبر إدخال القارئ في مفارقات غرائبية ومن ثم إدخاله تدريجيا في خفايا الصراع القائم بين الظالم والمظلوم ، بين السلطان وزبانيته من طرف، وأهل القرى السبع من طرف آخر. ويقف بينهما علي الحوات مشكلا العمود الفقري للرواية بكل جهده وطيبته وسذاجته لإصلاح ذات البين بين الطرفين ، وهذه الازدواجية والانصهار الجوهري في توليف الحالة الروائية، تحمل مفهومها الإبداعي كنص موجه من الكاتب إلى القارئ ومن ثم تفجير هذا المفهوم وتحويله واقعا طريفا تكتنهه روح الأسطورة وعجائبيتها وخصوصياتها التي تعمل في النص عن طريق الترميز.

[1] المصدر نفسه ، ص 237

في "الحوات والقصر". ينطلق وطار من الحاضر المتعفن والمزيّف إلى عالم تخييلي يرتكز على الأسطورة والحلم بهدف الحرية والتغيير لذلك يجعل بطله يتجاوز كل العقبات، رافضا مختلف أشكال الفشل والاستسلام ،فالبطل "علي الحوات" يقود مسيرة باتجاه قصر السلطان الذي يرمز لتطلعات الجماهير الكادحة، فهوذهنيا يحمل مشروعا للوحدة الشعبية ضد الاستلاب الفكري والقهر الاجتماعي.فعلي الحوّات واجه القصر في البداية بشكل سلمي عاطفي ساذج ولكن التجربة شحذت وعيه ووعي الآخرين تدريجياً؛ الي أن اتحدت القرى وتوصلت الي هدم القصر والانتقام من المجرمين الذين ليسوا في نهاية الأمر سوي اخوته. وقد سمح فضاء الرواية بتحديد مواقع الشخصيات عبر توظيف الكاتب لخصائص الحكاية الشعبية ذات الأبعاد العجائبية ،واستحضار المتخيل الأسطوري في أبعاده الشعبية؛ وفي اعتقادنا المتواضع أن امتزاج وتداخل مستويات التخييل(أساطير، حكايات شعبية،تراث خرافي اعتقادات شعبية..) قد خلق رؤية خاصة تتجاوز المتن الروائي وفق نظرة شمولية تدور لعبتها خارج المكان والزمان « وهكذا يتحول علي الحوات من فاعل، أي كائن أسطوري سردي إلى دال يشير إلى العالم وإلى التاريخ»[1] ثم يعزز الكاتب خوارق بطل الحكاية الشعبية ببعض مظاهر العجائبية والسرد الخرافي؛ كاستباق الأحداث قبل وقوعها والإشارة إلى ذلك عبر وسائط سردية تواصلية مثال النبوءات والأحلام وتوقعات السكان وإرشادات الرجال الصالحين ممن يعاضدون البطل في مهمته، فقد مثلت الحكاية الشعبية خصوبة قصصية خلدت الماضي واستطاعت أن تبعث ما في الواقع من معطيات قد تجلي تلاقح الأزمنة الماضية والحاضرة[2].

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية ، منشورات الإختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ، ناشرون لبنان، ط1 2002 ، ص 205

[2] عبد الله ابراهيم، السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي .العربي، بيروت، ط1 1992 ، ص146

لقد تبنى الطاهر وطار مقومات الحكاية الشعبية بالالتقاء الإيجابي مع هذا النوع الأدبي من الموروث الشعبي واستطاع عن طريق اقتحام عجائبية البطل في القصص أن يبني روايته" الحوات والقصر" وفق نسيج عجائبي يرفع من مستوى تلقي النص الروائي بانتقال المبدع من مجال السرد لأجل الانتقاد إلى مجال أرحب يلعب فيه الترداد إلى الماضي الحكائي الخرافي واستلهامه دورا مهما في محاولة خوض تجربة التمثيل الخرافي للواقع وانتقاده فتتحول الخرافة الشعبية من مجرد حكاية خيالية تراثية نسجها الإيهام إلى رواية تكسر الإيهام بتصوير حقائق واقعية خفية تستحق انتقادا مقنعا يلمح عما لم تفصح عنه.

وتتجلّى العجائبية من خلال مظاهر الأسطورة والخرافة في الرواية ،وتظهر جلية من خلال عدد من الحوافز السردية الأساسية: كشخصية علي الحوّات، بطلها، الذي تقدّمه الرواية بوصفه شخصية فاضلة، ونقية، وخالية من شوائب الواقع تماماً،وهوالبطل المثالي في الأساطير القديمة ، ثم الأعداد ثلاثة وسبعة وبما تزخر به من دلالات سحرية ذات جذور أسطوريّة، ثم الحيوان الاسطوري كالسمكة والحصان المجنح ثم ذكر الجن وعوالمهم، وأخيراً الماء بوصفه رمزاً أسطوريّاً أيضاً. وغالباً ما يتمّ التعبير عن ذلك كلّه من خلال مجموعة من الثنائيات الضدّية، والدالّة على تخييل روائي يُعنى بالواقع ولكن بوسائل غير واقعية،هذه الثنائيات ترجع في أصلها إلى ثنائية أصلية أزلية هي ثنائية الخير /الشر والتي تجسدها الاسطورة في كل نواحيها بل تقوم عليها أغلب الاحداث والأفعال في الأساطير القديمة.ومنه فإنه يمكننا تتبع تجليات الأسطورة في رواية "الحوت والقصر" من خلال ما يلي:

3 - 1 - أسطورة أوزوريس والصراع بين الخير والشر:

أشهر الأساطير المصرية القديمة ، أسطورة إيزيس وأوزوريس أوقصة الصراع بين الخير والشر ، وهي قصة خالدة باقية ، تتكرر في كل دين وتتخلل كل عقيدة[1]

وكما يتجلى في أسطورة أوزوريس الصراع الأزلي بين الخير والشر ، يتجلى هذا العنصر الأسطوري في رواية " الحوات والقصر"أيضا ، وأوزوريس هوإله الخصب والنماء لدى المصريين القدامى،وهويجسد الخير ، بينما شقيقه " ست " الإله المستغل الجشع، يجسد الشر؛ حيث يطمح إلى السيطرة والسلطة بكل الوسائل غير الأخلاقية ، ويستغل تسامح أوزوريس للكيد له ،ويتمكن في الأخير من الفتك به وتقطيع جسد أخيه إربا إربا ، وإلقاء أشلائه في كل أقاليم مصر[2]

أما في الرواية « علي الحوات الشاب الطيب، الذي شذ عن أخوته الثلاثة، وعن كثير من أقاربه. فابتعد عن طريق الضلالة. لم يسرق يوما. لم يكذب مرة . لم يتعد على أحد. لم يثلب في عرض، أويتعرض بسوء لغيره. كان مثال الشباب المستقيم»[3] أما إخوته «اللصوص المجرمين»[4] ، فقد استغلوا طيبته وأخذومنه هديته الثمينة للسلطان ، بل قطعوا أوصاله الواحدة تلوى الأخرى، كما فعل "ست "بأخيه أوزوريس حيث «فتك به من جديد وقطع جسده إربا إربا، إلى أربعة عشر قطعة ، وأرسل أتباعه يلقون كل جزء من جسم " أوزوريس "في إقليم من أقاليم مصر الأربعة عشر»[5]

[1] كمال الحناوي ، أساطير فرعونية ، منشورات المكتبة المصرية ، صيدا بيروت ، ص3

[2] المرجع نفسه ، ص 7 و8 بتصرف

[3] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ،ص 08

[4] المصدر نفسه ، ص 18

[5] مُحَمَّد حمدي عصمت ، الكاتب العربي والأسطورة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .القاهرة 1968 ، ص 28

كما يتشابه على الحوات وأوزوريس في نزعة المساعدة وتقديم العون دون مقابل يُرجى، والتي تجسدت عند "علي الحوات " ، ابن القرية البارالذي « يصطاد كامل اليوم ولا ينقطع إلا ليشوي سمكة جميلة يتغدى أويتعشى بها، طعامه من الماء- كما يقال- يترقبه كل سكان القرية، ليوزع عليهم باسما صيده، هذا سمكة. وذلك اثنتان وذاك ثلاث."لقد أكلنا جميعا من سمك علي الحوات" .هذا ما كان يقوله كل من يتحدث عنه. حتى أن الناس نسوا كبائر إخوته، اللصوص المجرمين ..... وكلما مر به أحد ، أواقترب منه ، سأله عن عدد أفراد أسرته ، وأعطى له مقدارا من السمك حاول أحد أن يدفع له نقودا، فغضب وانتزع منه السمكات.»[1] . في حين أن هذه الصفة نجدها في شخصية " أوزوريس " الذي»كان فخر الفتيات المحبوب ، ذوالصفات المحمودة من كمال خلقه ، وحميد سجاياه.... يعامل الفلاحين معاملة حسنة ويساعدهم على شق القنوات ، ويخترع لهم الآلات التي تساعدهم في الزراعة » [2]

كما يلتقي علي الحوات مع اوزوريس في صفة التسامح ، فبعد أن سامح أوزوريس أخاه" ست" عندما حاول قتله مرات عديدة «حيث صنع صندوقا من الذهب بحجم أخيه، ثم أعلن بأنه سوف يهدي الصندوق إلى من يطابق حجمه نفس حجم الصندوق تماما. وحاول مرافقوه الآخرون قياس الصندوق على أنفسهم، فلم يطابق أحجامهم. فطلب ست من أخيه أوزوريس(الذي كان على علم بطبيعته الشريرة) أن يجرب بنفسه؛ وبالطبع طابق الصندوق جسد أوزوريس تماما. وعندها أغلق ست وأتباعه الصندوق وثبت غطاءه بمسامير، وألقى به في النيل ليموت أوزوريس لكن أنقذت إيزيس زوجها أوزوريس»[3] وأعاد ست المحاولة مرات إلى أن قتله ومزق جسده ونكل به ، وها هوعلي يسامح اخوته الذين قطعوا يديه، ولسانه وفقؤوا عينيه قائلا في حوار داخلي :« أخى مهما كان الأمر. وعلي الحوات الخير، لايمكن أن يحقد

[1] االطاهووطار ، الحوات والقصر ، ص 18 .

[2] محمد حمدي عصمت ، الكاتب العربي والأسطورة ، ص25

[3] كمال الحناوي ، أساطير فرعونية ، ص 47

على أخيه، أبدا، أبدا «[1]، وقوله في سياق آخر مخاطبا إخوته : « لقد عقدت العزم ألا اتعرض لكم بسوء اطلاقا. انتم اخوتى، أولا وقبل كل شيء، فكيف لى أن أضركم. ولاشك أنكم تبتم، ولم تبقوا شريرين مجرمين «[2]

ويتجلى العنصر الأسطوري كذلك في تيمة المرأة ، إذ عندما رحل علي الحوات من قرية التصوف ، جعل من العذراء القائمة على أمور القرية إلى حين عودته :»ستتولى العذراء قيادتهم، عندما أعود أساعدها على ذلك»[3] وهذا ما فعله أوزوريس عندما ذهب في رحلة الشرق ليعّلم الناس ما علمه للمصريين ... أناب عنه في الحكم زوجته " إزيس"[4]

واخيرا يأتي الانتقام لكل من على وأوزوريس على السواء ، فها هوخوريس ينتقم لأبيه بخوضه حربا ضد عمه " ست " فقتله وأصبح هوالملك الحاكم [5]، وها هي القرى السبع تعلن في « في ساحة قرية التحفظ، أنه لن يهدأ لهم بال، حتى ينتقموا لعلي الحوات»[6]، أما قرية التصوف فتخوض هي الأخرى الحرب على غرار "خوريس" ،فهي « لم تبق قرية التصوف، لقد أضحت قرية الثأر للشرف. سنثأر لعذارنا، سنثأر لأعيننا، سنثأر ليدك. تحلفنا مع الأباة، وأرسلنا معظم شبابنا إلى مدينة الأباة للتعلم والتدرب، ولن نرضخ لباغ مرة أخرى. بالأمس، هاجمنا جيش عرمرم، من فرسان القصر، فاشتبكنا في ربوة النصر، وهزمناه شر هزيمة. سنعود إلى التصوف،

---

[1] االطاهووطار ، الحوات والقصر ص 28

[2] المصدر نفسه ، ص 74.

[3] المصدر نفسه ص 75.

[4] محمّد عصمت ، الكاتب العربي والأسطورة ، ص25

[5] des mythes aux mythologies(Ellipses) ed ،- C. Carlier N. Gritton - Rotterdam Marketing
p. 51 .،Paris 1994

[6] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 217

بعد أن نضمن الأمن والسلامة لأنفسنا ولبناتنا يا علي الحوات. كل هذا بفضلك يا صهرنا العزيز.»[1]. وتنتهي الرواية بالانتقام ، لكن علي يحيا ويرجع من جديد كما كان ، أما أوزوريس فيموت ويحل محله أبنه، وهونوع آخر من البقاء .

وفي محاولة مقابلة شخصية " علي الحوات "، الرجل الشعبي ، البسيط ، اليتيم مقابل شخصية الملك " أوزوريس " ، الإله المقدس . نجد مطاوعة الاسطورة التي استطاع الطاهر وطار أن يخدم رؤيته الفنية بها ، وتبدوهذه المطاوعة في شخصية الإخوة: الذين يسببون الألم للبطل ،فبالنسبة لعلى هم ثلاثة(مسعود وسعد وجابر) ، وواحد(ست)بالنسبة لأوزوريس. والذين تشابهت عندهم جميعا الدوافع إلى القتل والتنكيل ، وكان الدافع عندهم جميعا سياسي سلطوي إجرامي ،ف " ست " كان يطمح إلى الحكم ، أما إخوة علي الحوات ، فكان هدفهم التخلص من أي خيط قد يؤدي إلى اكتشاف أمرهم في القصر،ومنع علي من الوصول إلى السلطان ، وسرقة السمكة منه للتقرب بها عند الحاكم بدلا منه.

كما يبدوالتوظيف العكسي للعنصر الأسطوري في كون شخصية " أوزوريس " ترمزإلى السلطة التي تلتحم بالجماهير ، لتحتضن آمالها وآلامها ، بينما تسلك شخصية علي الحوات سبيلا معاكسا ، إذ ترمز إلى البطل الشعبي الذي يخرج من رحم الجماهير ليلتحم بالسلطة. هذه السمة البطولية لشخصية " علي الحوات " الذي جسد البطل الملحمي التراجيدي ، أشعت على النص الروائي بأكمله وجعلته يلتقي مع الشخصية الأسطورية أوزوريس ، فيلتحم معها ، ويطابقها ، ويسمومعها إلى مستوى الكمال الاسطوري .

3 - 2 - علي/ البطل الاسطورة :

[1] المصدر نفسه ، ص 254 .

لم يكتف لطاهر وطار بتمازج وتطابق شخصية علي الحوات مع الاله أزوريس ، بل أعطاه أبعادا أسطورية أخرى ، جعلت منه أيقونة لعدد من الشخصيات الأسطورية المهمة . ونموذج الطاهر وطار للبطل في "الحوات والقصر" هونموذج فني يستلهم عوالم الحكاية الأسطورية بغية تفجيرها، كأداة فنية للتدليل على معنى في الواقع الاجتماعي، فهوبطل يحمل روح الحداثة وهموم العصر، وقدأعطى" وطار" لبطل روايته الطيبة والقوة ، والبطولة الأسطورية ، التي نجد بعض جذورها وإضاءاتها في المناخ الداخلي للذاكرة الإنسانية في مثل شخصية:سيزيف وبروميثيوس وأوديب.كما خلق لنا مجالا أسطوريا مكتنزا بالأحداث والخوارق العجائبية، أين تبدأ رحلة الدهشة والمغامرة مع علي الحوات

فكما يبدوعلي الحوّات شخصية إنسانية يمكن أن يكون لها مثيلها في أيّ من المجتمعات الإنسانية، على مستوى الممارسة والعلاقة بالآخرين بخاصّة، يبدو، في الوقت نفسه، شخصية أسطوريّة تمتلك من القوى ما يبدوخارقاً للمألوف ومجاوزاً لإمكانات البشر. ففي الطرف الأول من الثنائية المعبّرة عن المعطى الأسطوريّ لشخصية الحوّات، أي الطرف المعبّر عن الممارسة الاجتماعية، يبدو"علي الحوّات" كائناً لفظياً أكثر منه واقعياً، فهولم يسرق يوماً، لم يكذب مرّة. لم يتعدّ على أحد. لم يثلب في عرض، أويتعرّض بسوء لغيره.. ولِعَ بالصيد منذ صباه فلم يكن يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدّته على كتفه، ويتسرّب مع الشعاب قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها. وأحياناً كثيرة، يبيتُ هناك.. طعامه من الماء.. يترقّبه كلّ سكّان القرية ليوزّع باسماً صيده فيعطي هذا سمكة ، وذاك سمكتين ولا يقبل النقود من أحد إنّه «يفعل الخير وكفى»[1] وتبدوصفاته هذه مقطوعة الصلة بجذرها الاجتماعي الطالعة منه، فهواخ لثلاثة لصوص ومجرمين ، ولكنه يبدوفي وسطهم بصورة الطيب البريء

[1] المصدر نفسه ، ص 08

وكأنه ناهض لتوّه من أول الخلق.وتتدافع في الطرف الثاني من الثنائية نفسها مجموعة من الصفات الدّالة على كونه شخصية أسطوريّة، مفارقة لما هوإنسانيّ. فهويحادث سمكته التي اصطادها نذراً للسلطان، وهي تحادثه ـ هوفقط ـ أيضا ، وهوحين أشير عليه بعدم دخوله قرية بني هرار خوفا عليه وصونا لحياته منهم «مرّ في وضح الشمس دون أن يراه أحد. تكوّر مثل غمامة، واقتحم الشوارع. ظنّ الناس أنّه زوبعة، ظنّوا أنّه ثعبان مشعر يلتفّ في الرمال، ويركب الريح السموم»[1] وقيل، عندما حاولت فرق الشرّ ووحدات الفحش في القرية التعرّض له، ظهرت "قوّة خفية صدّتهم عن الهجوم عليه"، وما إن حاولت عجوز شمطاء إغلاق الطريق عليه، طالبة إيّاه لتضاجعه، حتى "اقترب منها. نفخ.. فالتهمتها نار زرقاء، وتذاوبت دون أن تخلّف أثراً" [2]. ويُمثّل نداؤه المدوّي في الوادي، حين لمح السمكة قائلاً: «فليكن.كانت منبسطة عند قدميه ، في طول يزيد عن المتر. وعرض يزيد عن ربع المتر. متدثرة بردائه. بينما كان هويرتجف ، وكأنما يعتريه الخوف، أوالصرع.»[3] ، وكان امتثال السمكة لهذا النداء الذي جعلها تتمدّد تحت قدميه، أكثر الإشارات الدالّة على أسطوريته، والمعبّرة عن مبدأ القوّة الخالقة للكلمة عند الالهة القدامى، الشائع في كثير من أساطير التكوين، ولدى معظم الشعوب.

إن هذه المواصفات تؤكد على أن "علي الحوات" رمز أسطوري ،بطل ملحمي بأتم معنى الكلمة« ولقد جئت يا سيدنا في هذا العصر ، ليفهم بك الناس عصرهم ، جئت لتكشف طبعك الخيّر، وبقلبك الكبير، سر الأسرار لكافة الرعية.»[4] وتتبدى في صورة "علي الحوات " صورة " **سيزيف** " البطل اليوناني الذي عاقبته الآلهة بأن يحمل الصخرة العظيمة إلى الجبل ويدحرجها من السفح إلى القمة، ولا يكاد سيزيف يوصلها

[1] المصدر نفسه ، ص 48
[2] المصدر نفسه ، ص 48
[3] المصدر نفسه ، ص 30
[4] المصدر نفسه ، ص 64

إلى أعلى الجبل فتتدحرج لتستقر في الأسفل، فيعيد الكرة مرارا ومرارا وفي كل مرة تكلل محاولته بالفشل،في صورة من العذاب والشقاء الأبدي الذي حكمت به الالهة ، ،أما علي وهويسافر من وادي الأبكار ،مرورا بالقرى السبع، وصولا إلى القصر، الذي لا يكاد يقترب منه حتى يجد نفسه مرميا في قريته(التحفظ) مقطوع اليد ،وتتكرر رحلة "علي الحوات " وفي كل مرة وفي كل مرة تكلل محاولته بالفشل،ليجد نفسه مرميا في إحدى القرى بعد أن بترت يده اليمنى ثم اليسرى فلسانه،وهذا بغية تحقيق حلم الرعية واكتشاف حقيقة القصر ،ورغم كل المحن يثابر"علي الحوات " لكي يصل إلى مبتغاه دون كلل ،ويتحدى لصوص القصر ومجرميه، فكل هذه المواقف تذكرنا بأسطورة "سيزيف " وهويدحرج صخرته بإصرار لا مثيل له . ولعل أول تجلٍ لهذه الأسطورة في النص الروائي يتمثل في تيمة تكرار الفعل دون جدوى ، حيث نجد "علي الحوات "ينتقل من وادي الأبكار إلى القصر مرات عديدة دون جدوى ، ودون أن يتمكن حتى من رؤية السلطان. ومن هنا يتماهى علي الحوات في تكرار العمل دون جدوى ،كذلك الحال بالنسبة لسيزيف الذي « ما زال حتى الآن يحاول أن يضع الصخرة فوق قمة الجبل الشاهق ، ومازالت الصخرة الضخمة حتى الآن تندفع بقوة رهيبة من القمة حتى تصل سفح الجبل «[1].

كما يجمع البطلين فعل التطلع إلى الخير ومحبة الناس، فسيزيف قيد الموت ، فارتاح البشر لهذا الفعل وطالت أعمارهم ، أما علي الحوات فحاول رفع الظلم والقهر بسلاح الحكمة والمعرفة من أجل تحرير الإنسان من العبودية والإستلاب، وإبلاغ صوت الجماهير إلى السلطة.غير ان المفارقة الغريبة ، هي أن سيزيف استسلم لقدره فكان تكرار الفعل عنده تكرار عبثي بدون جدوى ، وبدون أمل لأنه محكوم عليه بالفشل.

[1] عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية ، ، مكتبة الأنجلوالمصرية ، القاهرة ط2 ، 1992 ،ج 1 ص141

وإذا كان سيزيف عند" ألبير كامو "قد وعى مأساته ، فأراد أن ينتصر على عبثية القدر برفع الصخرة كل مرة[1] ، فإن سيزيف وطار المتجسد في "علي الحوات "تجاوز المأساة وانتصر عليها ووصل في الأخير إلى القصر حاملا معه ، ليس السمكة هذه المرة، بل جيشا من سكان القرى الذين قرروا الثورة والثأر لعلي .وبالتالي فإن علي حقق المبتغى ، أما سيزيف فخضع لحكم الالهة وعقابها .ولعل هذا ـ حسب رأيي ـ يرجع لكون شخصية سيزيف اشتهرت بالمكر والخداع ، حتى أنه خدع الموت فقيده ، أما شخصية علي الحوات فكانت طيبة مسالمة .

ومن" سيزيف" إلى **بروميثيوس**" ،الذي نراه قريبا من مغامرة " علي الحوات "،تقول الأسطورة اليونانية أنه قديما اعتقد اليونانيون بوجود عائلتين من الآلهة هما عائلة الآلهة الأوليمبية التي كان كبيرها هوزيوس ، والعائلة التي كانت قبلها وهي عائلة الجبابرة Titans. كان التيتان جميعا محكومين من قبل زيوس وعائلته بعد حرب انتصر فيها زيوس وأقاربه على التيتان.فكلف زيوس اثنين من التيتان هما بروميثيوس وأخوه ابيمثيوس Prometheus and Epimetheus بخلق البشر وجميع حيوانات الأرض وتزويدهم بمتطلبات الحياة التي تمكنهم من البقاء.

وقام ابيميثيوس(الذي يعني اسمه: "الفكرة التالية".) بناءعلى هذا الأمر بخلق الحيوانات وتزويدها بالقوة والشجاعة والسرعة والتحمل ، وزودها بالريش والفرووالصوف وغيرها من وسائل الحماية. ولكن عندما وصل إلى خلق الإنسان تنبه إلى أنه وبسبب تهوره قد استنفد جميع موارده ولم يعد لديه ما يمكن أن يقدمه ،فاضطر ابيميثيوس إلى طلب المساعدة من أخيه برميثيوس(الذي يعني إسمه "الفكرة المقدمة ") الذي أخذ على عاتقه خلق الإنسان. والذي حصل أن بروميثيوس كان محبا جدا للبشر ،

[1] Albert Camus، le mythe de Sisyphe ، Gallimard Paris 1942، p 161

فقد بالغ جدا في الإنعام على الإنسان وتكريمه ، فأعطاه القدرة على المشي منتصبا على رجلين كالآلهة.وهوما لم يحصل عليه حيوان آخر من قبل، كما أعطاهم "شعلة المعرفة" ووهبهم حرفة النجارة، وعلوم الفلك لمعرفة الأزمان والنجوم، ثم أعطاهم الكتابة. حيث عاتبه زيوس على ذلك ، لأنه كان يرى بأن المعرفة المقدسة لا تصلح للبشر ،وسخط عليه. ثم قام بروميثيوس بعمل في منتهى الجرأة ، حيث قام بسرقة "النار المقدسة" ، التي تعني النور والمعرفة والدفء ، قام بسرقتها من الآلهة وإعطائها للبشر .مما زاد في سخط زيوس عليه أكثر.وأخيرا قام بروميثيوس بخداع زيوس ، حيث أحضر ثورا وذبحه قربانا لزيوس ، ووضع لحمه وجميع ما يؤكل منه في كومة غطاها بالأحشاء ...ووضع العظام في كومة أخرى وغطاها بالدهن.ثم خير بروميثيوس زيوس بين الكومتين ، فاختار زيوس الثانية ، واشتد سخطه حينما علم أن كومته تحوي العظام. بينما اللحم فقد أعطاه بروميثيوس للبشر ليأكلوه. وجزاء لبروميثيوس وتجاوزاته ، عاقبه زيوس بأن قيده بالسلاسل إلى صخرة كبيرة في القوقاز ... وسلط عليه نسرا جارحا ينهش كبده كل يوم ... ثم ينموالكبد مجددا في الليل وبقي كذلك إلى ان أتى هيراكليس، ورمى النسر بسهم فأرداه قتيلا وخلص بروميثيوس من عذابه .[1]

لقد أصبح "برومثيوس " رمزا للتمرد على الالهة والتضحية في سبيل الإنسانية ، وكذلك هوعلي الحوات الذي كانت أبرز صفاته التضحية في سبيل الآخرين ،«علي الحوات " ، الذي كان يترقبه كل سكان القرية ليوزع عليهم باسما صيده»[2] ، كما نراه متمردا على واقعه وواقع قريته التي آثرت التحفظ وعدم التدخل في شؤون القصر ، أما هو، «كما ورد على لسان مسعود شقيق علي الحوات إنك منذ

[1] عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية ، ج 1 ص من 83 إلى 96 بتصرف

[2] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 18

خرجت من قرية التحفظات ، وأنت تقحم أنفك فيما لا يعنيك ، أية علاقة أوصلة لحوات برئيس القصر أوبالسلطان»[1]

وإذا كان بروميثيوس يجسد العداوة بين الإنسان والآلهة في الأسطورة ، فعلي يجسد العداوة بين الحاكم والمحكوم في الرواية.

وإذا كان برومثيوس عوقب ـ من طرف الآلهة ـ بالصلب في قمة القوقاز والنسر ينهش كبده كل يوم مرارا ومرارا والذي يتجدد باستمرار، فإن علي الحوات عوقب ـ من طرف السلطة ـ بقطع أوصاله الواحدة تلوى الأخرى ، ثم فقأ عينيه . فتشابه الإثنان في شدة العقاب وقساوته .والمعاناة من ضيم سلطة عليا .

ثم تشابه كل من علي الحوات وبروميثيوس في كون كل واحد منهما حمل سرا عظيما ولم يصرح به ، وكان هذا السر سببا في عذاب كليهما ، إذ خاف إخوة علي الحوات من ذيوع سرهم في القصر عن طريق علي الحوات ، ولهذا «انتزعوا منه يديه، حتى ينزعوا عنه صفته، وانتزعوا لسانه حتى لا يقول لكم الحقيقة التي رآها.»[2]

وتمنى سكان القرى ، وخاصة القرية السابعة ، معرفة سر علي الحوات« لوأباح علي الحوات بجزء من الحقيقة ، بشيء ولوقليل من السر»[3]ثم خاطبته العذراء بعد أن أمعن إخوته من القصر في تعذيبه قائلة :« يا علي الحوات، رغم كل شيء، فانه ليس في امكانك التراجع أبدا، لقد تحدثت مع الحاجب، ثم مع رئيس الحرس، وبقى أن نتحدث مع كبير المستشارين، ثم مع جلالته. كل الرعية، مقتنعون إلى حد كبير، غير أن الاقتناع النهائى يأتى من اقتناعك أنت، لوتحدثت عن الأعداء الواقفين في " البيان"، كما طلب منك لهانت المسألة، أوعلى الاقل لاتضح طريق الحل، أما وأنت تحتفظ

[1] المصدر نفسه ص 129 .
[2] المصدر نفسه ص 230
[3] المصدر نفسه ، ص 141

لنفسك بالسر الكبير، فما عليك إلا بالاقتناع الأكبر.»[1]كما تعذب بروميثيوس بسبب كتمانه للسر المتمثل في اسم المرأة التي ستنجب ولدا لزيوس يأخذ مكانه حيث« يأتي بعد ذلك "هرميس" رسولا من زيوس ، ليطلب من بروميثيوس الكشف عن السر الذي سيجعل زيوس يفقد العرش ويهوي إلى أسفل السافلين مهددا بروميثيوس بعذاب شديد ، مهددا إياه ،وذلك بإرسال صقر ينهش كبده يوميا ، إن لم يفش ذلك السر لزيوس ، وفي الحوار الذي دار بين رسول الآلهة وبين بروميثيوس تتأكد لنا شخصية ذلك البطل وإصراره على عدم البوح بالسر العظيم مهما كلفه ذلك من متاعب.»[2] ، لكن يختلف الوضع بين البطلين ، إذ يمثل السر بالنسبة إلى بروميثيوس وسيلة ضغط على الآلهة ، بينما يمثل السر عند علي الحوات أداة للضغط عليه أدت إلى قطع لسانه.

ويتحد البطل الروائي مع البطل الأسطوري في تيمة التحدي والتحمل ، فعلي الحوات صمد ولم يرضخ على الرغم مما لحق به من عذاب ، بل واجه كل أنواع التنكيل ولم يرضخ بل «لمس بمرفقه موضع القلب من صدره ، وود لوكان في إمكانه أن يقول لهم " إلا هذا لن نتالوه مني إنه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه"»[3] وكذلك كان بروميثيوس مثالا للتحدي والعنف والثورة ضد غطرسة الإله زيوس إذ تروي الأسطورة ـ كما أوردنا سابقا ـ أنه رغم العذاب لم يرضخ لزيوس أويصانعه، ولا لهرميس ، بل لم يبح بسره أبدا .

وإذا كان خلاص بروميثيوس من عذابه قد تم بفضل قوة خارقة جسدها نصف الإله هرقل الذي رما النسر الالهي بسهمه فأرداه قتيلا وانتصر بذلك للحق والخير المتمثل في شخص المعذب بروميثيوس ، فقد كان خلاص علي بفضل قوة طبيعية شعبية وأخرى أسطورية خارقة ، والأولى تمثلت في سكان القرى السبعة

[1] المصدر نفسه ، ص200

[2] عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية ، ج 1 ص 92

[3] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 237

أوالطبقة الكادحة التي انتصرت برمتها لعلي الحوات وباركته وشجعته على المضي في مسيرته، وهجمت على القصر فدكت أسواره وهدمته على من فيه ،أما القوة الثانية فتمثلت في الجارية /العذراء التي أعادت لعلي كل ما فقده من أعضاء ، ثم تزوجته ووالسمكة /الجنية التي طارت به بعيدا عن القصر « وان علي الحوات استعاد كل اعضائه المفقودة وتوج العذراء التي كانت بحق سلطانة السلطانات. .....ونجا علي الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها، وهربت به «[1]. فكان بذلك خلاصه.

ومن المفارقات أيضا أن برومثيوس تصالح في الأخير مع زوس الذي ظلمه، وبذلك انتهت القصة الأسطورية نهاية هادئة مسالمة ،أما الحكاية الروائية فقد انتهت بعنف ثوري أدى إلى دمار القص وسقوط السلطة ، واستبدالها بسلطة أخرى هي سكان القرى الثائرين ، هؤلاء الذين اختاروا عقاب إخوة علي الحوات بما يشبه عقاب بروميثيوس حيث رأوا « أنه، للانتقام لعلي الحوات من اعدائه ليس أفضل من ربط الأعداء بالأغلال والقيود، في رأس قمة النسور ليموتوا نهشا، تارة من أعينهم، تارة من فروجهم، وتارة من السنتهم وتارة من قلوبهم»[2] فتشابهت عوالم الرواية مع عوالم الاسطورة ، وتداخلت على مستوى الفكرة والرمز والسرد أيضا.وقد ارتقى "علي الحوات" إلى مستوى البطل الأسطوري من خلال تعالقه مع بروميثيوس الأسطوري الذي أفشى سر النار للبشر وساعد البشر ووقف بجانبهم فحكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي ،لأنه خالف تعاليمها ، فبهذه التقاطعات الأسطورية يتحول علي البطل إلى نموذج ملحمي ذي مواصفات تراثية تعكس طموح الشعب وأماله .

وببدولنا أن صفات شخصية علي الحوات ، وظروف رحلته الشاقة المؤلمة ،جعلته أكثر مطاوعة للتعالق مع الشخوص الأسطورية ، ومن خلال حادثة فقأ عيني

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 237

[2] المصدر نفسه ، ص 213

علي من قبل إخوته ، ورميه في قرية من القرى ، ليصبح تائها كفيفا ، تتراءى لنا أسطورة "أوديب" اليونانية التي تحكي قصة نبوءة بأنّ الملك(لايوس) ملك طيبة اليونانية وزوجته(جوكستا) سيُنجبان طفلا . وأنّ هذا الابن بعد أنْ يكبر سيقتل والده ويتزوّج من أمه. وبعد ولادة الطفل تخلـّص الأب منه بأن ربط كاحليه بخيط ، وسلمه لأحد الخدم ليذهب به إلى مكان بعيد ويرميه فى أرض جدباء لا نبات فيها ولا ماء حتى يُدركه الموت. ولكن راعيًا عثر عليه فأخذه وذهب به إلى قصر(بوليبوس) وزوجته(ميروبى) ملك وملكة (كورنثه) اللذين لم يكن لهما اولاد ،فتبنياه وأطلقا عليه اسم(أوديب) لتورم قدميه بسبب الخيط الذي ربطه به والده . نشأ الطفل وهويظن أنه الابن الشرعى لهذين الزوجيْن. إلى أن أخبره الكاهن في معبد دلفي أنّ(القدر) اختاره ليقتل والده ويتزوّج من أمه. فأصابه الذعر، وغادر قصر الزوجيْن اللذين ربياه لكى يتحاشى ما كتبه القدر. وبينما هويقطع المسافات من مدينة إلى مدينة إذا به يلتقى بأبيه الحقيقى(الملك لايوس) الذى كان يضرب سائق عربته . فيتدخل أوديب ويقتل السيد الذي هووالده الحقيقي ، فيتحقق جزء من النبوءة دون معرفة أوديب الذي يواصل مسيره إلى طيبة. وكان وحش "السفينكس "(Sphinx) يحرس الطريق المؤدى إلى مدينة طيبة اليونانية ، ويستوقف كل من يرغب فى دخول المدينة ، ويلقى عليه لغزًا ويطلب منه حل اللغز، فإذا فشل قتله. وعندما حاول أوديب المرور أوقفه الوحش وسأله : من الذى يمشى على أربع سيقان فى الصباح وساقيْن عند الظهيرة ثم ثلاث عند المساء ؟ فقال أوديب إنه الإنسان .... فسمح له الوحش بالمرور ثم انتحر بأنْ ألقى بنفسه من فوق الصخرة.

دخل أوديب مدينة طيبة اليونانية. ففرح سكانها واستقبلوه استقبال الأبطال لأنه خلصهم من الوحش ، وقدموا له ملكتهم جوكستا(أم أوديب) لتصبح زوجته. عاش أوديب مع جوكستا وهولا يعلم أنها أمه. وأنجب منها أربعة أطفال وبعد أنْ كبر الأطفال أنزلتْ السماء على المدينة غضبها ، فأصابتها بالطاعون . فقال الكهنة هذا الغضب من

السماء سببه وجود جريمة أخلاقية وأنّ أهالى المدينة سكتوا عليها ،وأعلنوا للملأ أنّ أوديب(الذى صار هوالملك) تزوج من أمه بعد أنْ قتل والده. فانكشفت الحقيقة ، وتحققت نبوءة الآلهة التي ظن أوديب أنه استطاع أن يتفاداها ، فانتحرت جوكستا ، وقام أوديب بفقء عينيه تكفيرا عن خطيئته وغادر طيبة وهام ليعيش بقية حياته في البؤس [1]

وتتداخل هذه الأسطورة مع الرواية في واقع خضوع كل من علي الحوات وأوديب للأقدار التي تحدد مسار الإنسان في الحياة وتحرك خيوطه، فكما حددت الأقدار في الأسطورة مصير " لايوس " عندما قررت الآلهة أنه «سوف يأتي اليوم الذي سينجب فيه لايوس طفلا ذكرا ، ولسوف يقتل أباه ، ثم يتزوج أمه»[2] ،حددت أيضا مصير أوديب ، إذ أخبره الإله ، في معبد دلفي بقدره «أيها الشاب اليافع ، ليس لدي ما أقوله لك سوى هذه الكلمات : سوف تقتل أباك ، ثم تتزوج أمك»[3] فلم يستطع لايوس الانفلات من قدره ، ولم يتمكن أوديب من تجنبه ،ولم يستطع علي الحوات أن يتفادى تدابير القدر ولا أن يعارضها بل رضخ طائعا لها وها هويخاطب سمكته السحرية قائلا :« أيتها السمكة الجميلة ، لتكن مشيئة الأقدار»[4] كما ظل يعتقد دائما أن« هنالك شيء تدبره الأقدار ينبغي أن نساعد جميعا على تحقيقه...»[5]ثم يزيد استسلامه واستكانته للقدر قائلا « لقد اختارتني الأقدار من بين إخوتي لأمثل الخير، وأعتقد أن هذه الأقدار نفسها هي التي اختارتني لتمثيل القرية التي قطعت صلتها بالقصر، في الاحتفال بسلامة جلالته، دام حفظه ودامت رعايته وسلامته»[6] ويجعل

[1] عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية ، ج 1 ص من 241 إلى 253 بتصرف

[2] Colette Astier OEdipe، dictionnaire des Mythes littéraires ، ed du Rocher ، Paris 1988 ، ، ، p. 1088.،DML

[3] المرجع نفسه ، ص 1093 .

[4] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 28 .

[5] المصدر نفسه ، ص 25 .

[6] المصدر نفسه ، ص 29

علي الحوات "القدر" سببا في تسيير أمور حياته ورحلته ،حتى أن زواجه بالعذراء كان من صنع الأقدار « وهبت الأقدار السرور إلى قلبك سنزف لك أجمل عذراء في القرية التصوف، وستحضر السلطنة زفافك.»[1]و« وتدخلت العذراء بدورها، لتقول لعلي الحوات: إنها مشيئة الأقدار، فليكن عرس عذراء المتصوفين وعلي الحوات عرس الرعية كلهم. «[2] ثم يقر علي الحوات في آخر الرواية «الأقدار هي التي تدبر تحركاتي وتصرفاتي منذ لحظة النذر الأولى»[3] فيعلن بذلك خضوعه الكامل للقدر الذي تحكم في كل مراحل رحلته على غرار أوديب ، الذي ساقه القدر إلى دماره دون أن يتمكن من التملص أوالهروب منه ، والفرق أن أوديب حاول تغيير مسار قدره(النبوءة) بأن خرج من مدينة(كورنثه) خوفا على أبويه اللذين ربياه ، لكن القدر كان أقوى منه فساقه إلى أبويه الحقيقيين وتحققت النبوءة في الأخير ، ويبدو"علي الحوات " من الزاوية الأخرى مستسلما للقدر ، خاضعا لسلطته لا يبدي أي اعتراض لما حمله إليه .

ثم تظهر تيمة "فقأ العينين" في كل من الاسطورة والرواية ، فكل من علي وأوديب فقئت عيناه ، فأما الأول(علي الحوات) فكانت بأمر صارم من جابر أخيه « فلتفقأ عيناه «[4] أما أوديب فقد فقأ عينيه طوعا وبإرادته تكفيرا عن خطيئته، بمجرد انكشاف الحقيقة وتحقق النبوءة وإحساسه بعظم الذنب الذي اقترفه ، ونجد ما يشبه هذا التصرف في الرواية من خلال الاختيار الإرادي لفقء العينين من طرف المتصوفين، تجنبا للبوح بسر حلمهم لفرسان السلطنة:«أيها الفارس الملثم ، أيها الشهم النبيل ، لقد

[1] المصدر نفسه ، ص103

[2] المصدر نفسه ، ص173

[3] المصدر نفسه ، ص 221

[4] المصدر نفسه ، ص 235.

جئت تطلب منا السر أوأعيننا .. لا أحد في قرية التصوف مستعد للبوح بالحلم .. تفضل خذ أعيننا»[1] وهنا تحيلنا تيمة فقأ العينين على الأسطورة الأصل.

وقد تشابه البطلان(علي الحوات وأوديب) في الرحلة ، والتي كان مقصدها وغايتها عند كليهما "القصر" ، والذي وصلا إليه بعد مجموعة من الصعاب والحواجز التي تحول دون بلوغ القصر ، إذ واجه علي الحوات بعد القرى السبعة ، المراكز السبعة المكلفة بحراسة القصر ثم رئيس الحرس ، وكبير المستشارين ، كما واجه أوديب وحش السفينكس، وكما دخل علي الحوات القصر عن طريق الرشوة التي طلبت منه في المركز« تلزمك أربعة ألاف قيراط ، تدخل إلى صاحب الجلالة رأسا دون أن تمر على الحاجب ، أوعلى رئيس حرس ، أوكبير المستشارين»[2]، دخل أوديب المدينة بعد أن جاوب على لغز السفينكس«ماالذي يمشي على أربعة أقدام في الصباح، واثنتان بعد الظهر، وثلاثة في الليل؟". أجاب أوديب : "الإنسان ؛ وهورضيع يحبي على أطرافه الأربعة، كشخص بالغ يمشي على قدمين، وفي الشيخوخة إنه يعتمد على عصا للمشي»[3] وبالتالي فقد تجاوز كليهما الصعاب وتخطيا الحواجز ، وتمكنا من الوصول إلى القصر .

وتبدوالمفارقة بين شخصيتي أوديب وعلي الحوات ، في كون الأول اتبع مسارا حددته الأقدار مسبقا عن طريق نبوءة حاول قدر استطاعته الهروب منها ،لكن القدر غلبه ففقأ عينيه طوعا ، بينما ساير الثاني الأقدار ، ولم يخرج عن مسارها بفعله الواعي بل بفعل خارق أعاده إلى هيأته الأولى بعد تقطيع أوصاله ولسانه وفقء عينيه غصبا ودون وجه حق،وإذا كان « علي الحوات وأوديب يشتركان في الأبعاد المأساوية والرمزية وما لقياه من قسوة المصير ، الذي رسمه لهما القدر وفق خط مستقيم لا

[1] المصدر نفسه ، ص 73 .

[2] المصدر نفسه ، ص 222

[3] عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية ، ج 1 ص 242

يحيدان عنه إلا ليعودا إليه ، ومع ذلك فإن كل واحد منهما سار باتجاه القصر»[1] وكل واحد منهما خضع للقدر ، وكل واحد منهما عانى في رحلته وفقد البصر، لكن إرادة الأقدار ، التي تحكمت في مصير أوديب ورسمت حياته ونهايته مسبقا ، لم تكن عائقا أمام إرادة علي الحوات والجماهير الملتحمة به، بل كانت نعم المعين له في مهمته.

لقد تجلت جماليات التوظيف الأسطوري في بنية شخصية البطل "علي الحوات" الصياد البسيط الطيب ، الذي لم يكن إلها ،ولا نصف إله ، ولا حتى ملكا ، بل كان واحد ا من بين آلاف الجماهير ،يعيش واقعه في إطار شروط ثقافية وتاريخية ،رجل بسيط يخرج من رحم المعاناة ويتوحد بالوعي الجماهيري ليحمل آماله وآلامه، هذا الرجل الذي ارتقى بفعل الأجواء الأسطورية إلى صيغة الكمال ،بعد أن التقت شخصيته الروائية بشخصيات أسطورية ذات أبعاد رمزية دلالية كثيفة وتعالقت معها ، ليس على سبيل المطابقة أوالمقارنة ، بل على سبيل الالتقاء التراجيدي الرمزي ، وامتزجت شخصية البطل في بعض أبعادها بأجزاء أوملامح شديدة البروز من هذه الشخصيات ، فالتقت مع " برومثيوس " في التضحية من أجل الآخرين وتحمل الآلام ، كما التقت مع شخصية أوديب في الخضوع للمسار القدري ، ومع سيزيف في تكرار الفعل والمثابرة عليه في معاناة متواصلة، وقد تظافرت الأجزاء الرمزية لهذه الشخصيات الأسطورية لتخلق شخصية معقدة هي علي البطل الاسطوري.

ويزيد الكاتب من تعقيد الشخصية ، فبعد أن أعطاه أوصاف الالهة الاسطورية وخصالها، ها هويعطيه معجزات الأنبياء وأفعالهم ، حيث يحيلنا قوله « ان علي الحوات، ضرب بقصبته الماء سبع ضربات، فانشق من حوله، وبان قعر الوادى، وما فيه»[2]، إلى معجزة سيدنا **موسى عليه السلام** ، وإلى حادثة شق البحر الي ذكرها

[1] إدريس بوذية ، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة 2000 ص249

[2] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 142 .

الله تعالى في قوله : ﴿وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَى ﴾(طه ،77) ، وقوله أيضا في سورة الشعراء: ﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴾(الشعراء ،63)، فحين أنقذ النبي موسى قومه بني إسرائيل من بطش الفرعون ، ضرب البحر بعصاه فانشقت حتى بان قعر البخر جافا يابسا ، وعبر القوم سالمين ،وتبرز هذه المعجزة في الرواية عندما ضرب على الماء بقصبته ، فانشق من حوله ، وبان قعر الوادي ، ويكاد التوظيف الاسطوري للحكاية الاصلية ،أومعجزة النبي موسى عليه السلام ، وحكاية علي وفعله المعجز يصلان حد التطابق ، ولا يكمن الاختلاف إلا في الأداة المستعملة لفعل الشق ، فهي في الرواية قصبة الصياد ، وفي الأصل الأسطوري عصا النبي ، لكن من الناحية الرمزية للشيء ، فإن كل منهما تعبر عن شيء مهم لصاحبه ، لا يمكنه الاستغناء عنه ،وبالتالي تتطابق المعجزتان، ويتشابه الفعل فيرتقي علي الحوات من مرتبة البشر العاديين إلى مرتبة البشر المختارين ، فيصبح نبيا وله معجزات، ويعضّد ذلك كلّه، بما يعلي من شأن النزوع الأسطوريّ في الرواية، وما يتدافع من محفّزات أخرى،كاعتبار الماء رمزا للموت والانبعاث في مجمل أساطير الشعوب، [1] إذ ترتبط حياة علي الحوّات به ارتباطاً وثيقاً على مستويين: رمزي وواقعيّ ' فهومكان عمله ولقمة عيشه ، وهوفضاء للمعجزة المتمثلة أولا في السمكة السحرية ، ثم في الانشقاق بعد ذلك .

3 - 3 - أسطورة العدد(سبعة وثلاثة) :

من الحوافزالأكثر تعبيراً عن النزوع الأسطوريّ في الرواية، ذلك المتّصل بسحرية العدد من خلال ذلك الحضور المهيمن لمجموعة من الأعداد السحرية

[1] د. صبري حافظ، الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ط 1 ، 2000 ، ص 151

على معظم مكوّنات الفعل الروائي وهي ثلاثة، وسبعة بخاصّة، حيث «تبدأ الأحداث بالتفتّح التدريجي وفق منطق تخييلي.. تسري فيه تعويذة الأرقام السحرية في محاولة لتأكيد البنية الأسطوريّة»[1]. وعلى الرّغم من أنّ العدد سبعة كان مهيمنا على الرواية وأحداثها ، فإننا لا يمكن أن نتجاهل العدد ثلاثة ودوره في البناء الفني للرواية ، والبناء الرمزي للخطاب . فباستثناء تحقيق علي الحوّات لنذره في اليوم الثالث من بدء الموعد الذي وضعه لتنفيذه، أي صيده سمكة ليقدّمها إلى السلطان بمناسبة نجاته من غزوالملثّمين له« في اليوم الأول اصطاد سمكة تزن عشرين رطلا، فاستصغرها. لم يعرف وادينا سمكا من هذا النوع.في اليوم الثاني اصطاد سمكة تزن أربعين رطلا، فقال إنها ليست في مقام الهدايا التي توجه إلى جلالته.في اليوم الثالث رآها....»[2] فكان اصطياد السمكة حدثا سعيدا في اليوم الثالث ، ولاتفتأ دلالة العدد ثلاثة تأخذ بعدا مخالف بعد ذلك لأن تجلّيات هذا العدد في الرواية تضمّنت دلالات سلبية . فأخوة علي الحوّات" اللصوص المجرمين " ثلاثة(جابر وسعد ومسعود)هؤلاء هم الفرسان الملثمون الثلاثة الذين هجموا على السلطان ، ثم تولوا مناصب السلطة القامعة الثلاثة: الحجابة، والحراسة، والاستشارة «برز ثلاثة فرسان ملثمون، يهتفون بحياة جلالته، وبسقوط أعدائه، ويُعملون السيف، في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولّوا هاربين. وفي الحين تولى الفرسان الثلاثة، مناصب الحجابة، ورئاسة الحراسة. والاستشارة، وعاد الموكب إلى القصر»[3]، وعلي يفقد في طريق رحلته لمقابلة السلطان ثلاثة أعضاء من أعضاء جسده: يده، ولسانه، وعينيه.. وحصان الفارس الذي يقف على مدخل قرية الأعداء، خلال حصارها، يصهل ثلاث مرّات.«في قرية الأعداء..... انفتح باب في المدخل من الحديد المطعم، ووقف فيه فارس على أدهم، أحنى الفارس رأسه، برك الحصان الأدهم، وصهل ثلاث مرات. ...تفضل. وصل صوت من الداخل

[1] المرجع نفسه . ص(153).
[2] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 20
[3] المصدر نفسه ، ص 08

إلى أذن علي الحوات، فانطلق إلى الأمام ولم يكد يجتاز الباب، حتى سمع الحصان يصهل ثلاثا»[1]

ومن المهمّ الإشارة، في هذا المجال، أن للعدد ثلاثة جذرا أسطوريا فالثلاثة، فهو« رمز التناسق لدى الكثير من الشعوب ، إذ أنّه يشير إلى عدد صور القمر عندما يكون هلالا، بصورة المرأة الشّابة، وعندما يكون بدرا، برمز المرأة النّاضجة، ولمّا يصبح محاقا بإشارته إلى المرأة العجوز،كما ارتبط هذا الرّقم أيضا بثلاثية أخرى مؤبّدة هي الربيع المتمثّل في المرأة الشابة، والصيف، الذي أخذ صورة امرأة ناضجة، والشّتاء الذي يرمز إليه بالمرأة العجوز »[2].وهويتكرر بشكل مكثّف في الحكايات الأسطورية القديمة،حيث يمثل الرقم ثلاثة عددا من كبار الآلهة في ثقافات مختلفة حيث « كان للسومريين جماعة من "الآلهة الكبار"، وكان أكبر الآلهة الذكور ثلاثة هم "آن" إله الجو(ودعاه الأكاديون أخيرًا "آنو") وكان مقر عبادته في "أرك"، و"إنليل" إله الهواء، وكان مقر عبادته في "نيبُّور"، و"إنكي" إله الجحيم والحكمة(ويسمى "إيا" في الأكادية) وكان مقر عبادته الرئيسي في "إريدو".....

وكان هناك ثلاثة آلهة آخرون هم: "أوتو": إله الشمس(وهوالإله السامي "شماس")، وكان مقر عبادته في سيبَّار ولارسا. و"نانَّا" إله القمر(وهو"سِن" في الأكادية - وكان يُعبد في أوروحاران) وكان مقر عبادته الرئيسي في "أور". ،و"إشكر" إله الطقس(وهو"حدد" أو"هدد" بالأكادية، وهونفسه "بعل" عند الكنعانيين).»[3]

[1] المصدر نفسه ، ص 118

[2] فيليب سيرنج،" الرموز في الفن- الأديان -الحياة"، ص. 446

[3] ماكس شابيروورودا هندريكس، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط 3 ، 2008م،ص 203

أما في الأساطير الرومانية« كانت جونووجوبيتر ومينيرفا من الشخصيات المعبودة الثلاث التي دفنت في أضرحة داخل معابد على تل الكابيتول الذي كان المركز الديني لروما القديمة . وقد أطلق على هذه الآلهة الثلاثة "ثالوث الكابيتول"«[1]

ويعتبر الثالوث البابلي(الشمس والقمر والزهرة) مصدر القوى المؤثرة في العالم والكون [2]

وهناك من يرى بأنّ الرّقم ثلاثة من الأرقام المباركة وذات الأهمية الكبرى لدى القدماء نظرا لقداسته الكبيرة، فمعظم الشعوب ارتبطت عبادتها بألوهات ثلاثة، ففي الألف الثالثة قبل الميلاد، عبد في ميزوبوتاميا* ثالوث إلهي هوآنووانليل وإيا. وعرفت مدينة طيبة بمصر أمون وموت وخونصو، كما عرفت أيضا إزيس وأوزيريس وحوريس. ولدى الهندوس آلهة ثلاثة عليا هي: براهما وفينشنووشيفا الإله الذي يدمر كل شيء،[3]

أما لدى البوذيين، فإنّ الرقم ثلاثة يقترب في دلالته من الكلية، لأنّه يمثل بوذا في مظاهره الثلاثة(الجسد والكلام والفكر)، كما يشير أيضا إلى الأزمنة الثلاثة :(الماضي والحاضر والمستقبل)[4] ولا يخفى تجذر الرقم ثلاثة في الديانة المسيحية التي تقوم على الثالوث المعروف(الأب ،الابن ، الروح القدس)، هومعتقد ديني يعني أن لله

[1] المرجع نفسه ، ص 218

[2] عبد الحميد يونس" الأسطورة والفن الشعبي"، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة ط1 ، 1980 ص 58

* ميزوبوتاميا مصطلح من أصل يوناني يعني(بلاد ما بين النهرين)، والنهران هما دجلة والفرات اللذان يشكلان بلاد الرافدين التي صارت تحمل مدلولاً سياسياً وقومياً، هذان النهران ينطلقان من الجبال في شمال تركيا ويجريان إلى الجنوب والجنوب الشرقي على التوالي، لقد شكل هذان النهران شريان الحضارة في العراق ما ولد اقواماً اصليين استقروا في بقعتهم الخضراء المحاطة بالمياه والغرين(هوجزيئات تربة(غالباً من الطين أوالطمي) المحمول بفعل السيول)، ما اعطاهم لبنات الحضارة الأولى، ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة *wikipedia.org/wiki/*

[3] فيليب سيرنج،" الرموز في الفن- الأديان -الحياة، ص من 446 إلى 448 بتصرف

[4] المرجع نفسه ، ص 448 .

الواحد ثلاث حالات تتمثل في نفس الجوهر المتساوي،والعلاقة بين الثالوث متكاملة، فبينما أرسل الآب الابن إلى العالم، تم ذلك بواسطة الروح القدس.[1]

وبذلك كان للرقم ثلاثة إشعاعا أسطوريا ينبع من قوتة الدالة الرامزة ، وبذلك أصبح من أبرز محفّزات النزوع الأسطوريّ في الرواية، وهويتواتر في تضاعيف السرد تواتراً يبدومعه مكوّناً أساسياً من مكوّنات المحكي الروائي، بل رمزاً تكاد تفقد الرواية بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي.

ولئن كان العدد ثلاثة قد اتّسم بطغيان إشاراته إلى ما هوسلبيّ، فإنّ العدد سبعة يتّسم بترجّحه بين طرفي ثنائية متقاطبين، هما الإيجاب / السلب والمرادف لجدلية الخير /الشر على النحوالذي تتّسم به البنية الأسطوريّة بعامة، التي تنهض، على مجموعة من الثنائيات الضدّية المتواترة ك الشعب /السلطة ، الخلاص / الدمار ، علي الحوات / اخوته ، الطور/ التخلف ، الأعدء للقصر /الموالون له ....وغيرها من الثنائيات أوما سمّاه ستروس "الأزواج المتقابلة"(Les Dichotomies) التي تعكس الطابع الجدلي لمفهوم البنية النصية في الرواية حيث يشيرالطرف الأول منها إلى الواقع الذي تعانيه القرى السبع التي تشكّل المملكة، ويعبّر الثاني عن توق هذه القرى، بما فيها علي الحوّات نفسه، إلى الخلاص من ذلك الواقع. وقد خضع الرقم سبعة الاسطوري ـ وقد تعرضنا لمدلوله الاسطوري في تحليلنا للرواية السابقة(الجازية والدراويش) ــ إلى قانون الثنائيات الضدية أوالأزواج المتقابلة ، فمثل دور الخير من جانب ، ودل على الشر وجسده من جنب آخر .

ففي الطرف الأول من الثنائية، الذي يمثل الجانب الخيّر في الرواية التى تنضح ب"السبعة "؛ يحدّد علي الحوّات موعداً للوفاء بنذره بأسبوع،« نذرت أجمل

[1] المرجع نفسه ، ص 450

سمكة لمولاي السلطان، وسألبي. سأنتظر أسبوعا. وسأجدد بعد انقضائه نذرا آخر لمدة أسبوع «[1]ويفي بهذا النذر باصطياده «سمكة تزن سبعين رطلا»[2]، وينتظر الأنصار الذين كانوا يعدّون للإطاحة بالسلطان ورجاله «سبعة أسابيع»[3] لكي تصلهم إشارة من القصر، فيبدؤوا معركتهم معه، ويتعاقب «سبعة خطباء على المنصّة»[4]ليلقي كلّ منهم خطبة تعبّر عن احترام قريتهم لعلي الحوّات، وثمّة سبعة أسباب تدفع قرية الأعداء / الأباة إلى السماح لعلي الحوّات بالمرور من قريتهم في طريقه إلى القصر« لقد أذنا لك بالمرور من هنا لسبعة أسباب :أولها أنك ابن قرية التحفظ، فلا معنى للتحفظ سوى المعارضة. ثانيها: أن قريتك على ما بلغنا- أنبتك عن ادعائك لتمثل التاريخ .....»[5]، وهاجسهم هو«تحريك الحاسة السابعة عشرة»[6] التي تعني لديهم «حاسّة التزوّد الذاتي.. ....يتعاون على هذا العمل، سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء» [7].

كما يظهر الرقم سبعة مقرونا برقم آخر هو"تسعة " وهذا لا يعني غياب سحريته وإشعاعه الأسطوري لوروده بشكل غير منفرد ، فالشاب الذي يخترع دواء لتخليص رجال قرية الحظة من حال الخصاء التي اختاروها لأنفسهم تعبيراً عن ولائهم للقصر عكف على ذلك مدّة تسعة وسبعين شهراً حيث يقول «عكفت على اختراع الدواء تسعة وسبعين شهرا وبعد أن توصلت أليه رفضوه. اتهموني بالمعارضة. كتبوا الرقاع وحرروا العرائض، وتذللوا علهم يجدون من يوصلها، لما لم يجدهم ذلك، قالوا أن من الطاعة، ومن الرجولة أن يقاطعوني.... بيد أن نساءهم، أتحن لي مواصلة

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ص 09
[2] المصدر نفسه ، ص 15
[3] المصدر نفسه ، ص 41
[4] المصدر نفسه ، ص 43
[5] المصدر نفسه ، ص 58
[6] المصدر نفسه ، ص59
[7] المصدر نفسه ، ص 60

الحياة. العقار الذي اخترعته لا يعيد الرجولة فقط وإنما يهيجها ويقويها. ..، هكذا كنت أتحول في اليوم إلى مائة رجل، وفي الأسبوع إلى سبع مائة رجل، ...وأنا وحدي منذ سبع وتسعين شهرا أقوم مقام، ملايين الرجال.»[1]، وبوجمعة الحوّات الذي يفسّر ميل الملوك والسلاطين إلى الجري وراء الأشياء تفسيراً سياسياً يعلّل من خلاله المفارقة بين طبقة الحكّام والحوّاتين "يحمل اسمه.. رقم سبعة إذا ما اعتبرنا الجمعة أسبوعاً [2] و«رحلة علي الحوّات، التي هي في حقيقتها رحلة بحث عن المعرفة تكتمل دورتها زمنياً باكتمال اليوم السابع»[3]، والرواية كلها تحكي حكاية القرى السبعة . ولكل قرية سبعة رجال متميزين فلقرية التصوف خطباؤها السبعة ولقرية الأعداء حكماؤها السبعة ولقرية الحظة فتيانها السبعة ولقرية بني هرار فرسانها السبعة .

وفي الطرف الثاني من الجدلية الذي يمثل الشر بالضرورة ، يتمظهر العدد سبعة حين يتعرّض السلطان لهجوم الملثّمين «بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات»[4]، ويدعوالنبي الذي لم يتمكّن من تبليغ رسالته إلى قرية "بني هرار«بأن لا يسكن القرية غير لقيط أثيم هرب من قومه، فيه الرذائل السبع والعيوب السبعة»[5] ويرسل الرجال الملثّمون الذين يجتاحون قرية التصوّف سبعة منهم إلى علية القوم ليسلّموهم ما لديهم من سلاح، وتقرّر قرية التصوّف، بعد أن افتضّ الملثّمون جميع الأبكار فيها «أن تُفتَض بكارة كلّ وليدة، من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع»[6]، وثمّة سبع قمم تحيط بقرية الأعداء، ومراكز الحراسة التي يقطعها علي الحوّات في طريقه إلى القصر سبعة، وحين تراه السلطانة تأمر «بجلده سبعمائة

[1] المصدر نفسه ، ص 47

[2] د. صبري حافظ، الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي. ص 152

[3] المرجع نفسه ، ص 155

[4] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 08

[5] المصدر نفسه ، ص 30 .

[6] المصدر نفسه ، ص 37 .

جلدة»[1]، وبعد أن تظهر على علي أعراض الإعياء يظنّ الحرّاس أنّه أصيب بمرض فتّاك بفعل عقار دسّته قرية الأعداء في جسده ليعدي القصر، ثمّ يدخلونه مغارة «وينتظرون ما سيؤول إليه أمره بعد سبعة أيّام»[2]، وأعداء القصر واللصوص الذين يحكمونه «لهم سبع وسبعون صفة، وينطقون بسبع وسبعين لغة»[3]..

من هنا نستطيع القول أن اشعاعية العدد سبعة ورمزيته كانت طاغية على الرواية انظرا لتجذر العدد سبعة في ثقافتنا وفي ثقافة الكاتب على السواء كعنصر أسطوري فعال في الواقع والمخيال ، وذلك لقوته الناتجة عن طبيعته الرقمية ـ الكمية ، ولكن المبدع حاول إعطاءه صبغة الشمولية على النص الأدبي ، إذ وظفه مفردا ومضاعفا، كما جسد عن طريقه أيضا جدلية الصراع بين الخيروالشر ،وبالحضور البارز لعنصر العدد في كل مساحة الرواية ، أشع العدد كرمز أسطوري على العمل الإبداعي كله وأكسبه صفته الأسطورية ، التي توحي بالكثرة من جهة ، وبالعجائبية والخرافية من جهة أخرى ، وبخاصية الرقم الطلسمية أوالسحرية من جهة ثالثة ، حسب المعتقدات السامية القديمة المرتبطة بالرقم عموما ، وبالرقم سبعة على وجه الخصوص.

3 ـ 4 ـ أسطورة الحيوان السحري :

لعب الحيوان دورا فعالا في أحداث الرواية ، وكان أكثر العناصر اتصافا بالغرائبية والسحرية ، ويبدومن الأسطر الاولى للرواية أن هناك بطل آخر للرواية ،ينازع علي الحوات مكانته من الأحداث ومن السرد أيضا ، وهو"السمكة السحرية "

[1] المصدر نفسه ، ص 67 .
[2] المصدر نفسه ، ص67 .
[3] المصدر نفسه ، ص 70

التي تخاطب علي ، وتدافع عنه ، وتتحول إلى إمرأة حينا ، وإلى جنية حينا آخر ، ثم إلى حصان مجنح في آخر الرواية. وعليه وجب علينا ،في هذا الطرح أن نبين الأبعاد الاسطورية لرمز الحيوان الذي استعمله الطاهر وطار في روايته .

ـ **السمكة السحرية** : قبل ان نبدأ في تتبع أبعاد السمكة الأسطورية في الرواية ، ينبغي أن نشير أولا أن السمكة هي رمز ميثولوجي قديم «فقد عدّها "يونغ": "رمزاً للانبعاث والتجدد" كما أنها رمز قديم، يعني التجدد والخير والعيش الرغيد.والسمكة رمز للتجديد والادلة في الميثولوجيا قاطعة، ففي الاساطير العربية والحضارات السامي وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالباً ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث.انه رمز عرف في الاساطير الفرعونية، ونسج في المنسوجات القبطية، ورسم على الخزف الاسلامي.كذلك استعمل كتعويذة من معدن ثمين وحجر كريم يعلق على صدور الاطفال وفوق اسرتهم وعلى ابواب المنازل.استعمل كتميمة تحمي صاحبها وتقيه من شر الحسد»[1]. ومن هذا نفهم أن السمكة كانت في الرواية العنصر الحامي للبطل ، طالما أنها ترافقه في رحلته، فهي كالتميمة بالنسبة له ، تدفع عنه الحسد وتِازره في سفره ،وذلك فعلا ما كان في الرواية .

ومنذ الوقوف على نذر علي الحوات بتقديم أحسن سمكة للسلطان بعد نجاة هذا الأخير ، حين قال: « أنذر لجلالته أحسن سمكة أصطادها خلال هذا السبوع ، احتفاء بنجاته»[2] دخلت الرواية ضمن تصعيدات عجائبية بل سحرية هُيأت مسبقا لتسم هذه السمكة بالغرابة والسحرية، فتكون بذلك محركا للمشهد الأسطوري ـ إلى جانب علي طبعا ـ خصوصا حين يعثر علي الحوات على السمكة العجيبة والمتميزة التي يقال عنها : « إنها سمكة مسحورة ،حملتها جنيات من وادي الأبكار ورمتها في وادينا

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص(43).
[2] المصدر نفسه ، ص 07

بعد أن أعطتها التوصيات اللازمة لمساعدة علي الحوات»[1]، ، وتتبدى الأسطرة في السمكة منذ لحظة اصطيادها «، لقد اصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، لم ير أحد مثلها في الوادي منذ جرى الماء فيه..... انحدرت مع الشلال تفج الوادي متهادية، وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت. كانت مزيجا من الألوان، حمراء وصفراء وفضية.....»[2] ،ويحيلنا هذا النذر الموقع من طرف علي الحوات واشتراطه أن تكون السمكة مكتملة متميزة إلى أسطورة تقديم القرابين ، وكانت الأساطير القديمة تشترط في قبول القرابين أن تكون منتقاة بعناية فائقة ، خالية من كل نقص أوعيب ، أي أن تبلغ درجة الكمال بالنسبة للشيء المقدم قربانا . ويتجلى هذا الشرط الأسطوري في الرواية حين عزم علي الحوات على تقديم سمكة ليس كالأسماك المعهودة ، وكان له ذلك أن اصطاد « سمكة واحدة تزن سبعين رطلا ، وبها تسعة وتسعون لونا ، تعيش في الماء كما تعيش في البر ، أحملها حين تتعب على كتفي ، وتحملني حين أتعب على ظهرها ، في النهار سمكة وفي الليل امرأة ، وإذا ما رأت خطرا يداهمنا تحولت إلى شبح أوإلى رغبة تسكن الصدر ، تعينني على قهر أعداء جلالته «[3].

الحقيقة أن عليا تحصل على السمكة العجيبة /القربان مرتين ، وفي كل مرة كان حريصا على أن تكون في غاية الملاءمة لنذره ولمقام السلطان ، حيث ـ في المرة الثانية خاطب وادي الأبكار أن يمنحه سمكة تضاهي الأولى فكان له ما رغب «لصحيح، في كل ماقبل، أن علي الحوات، حصل على سمكة تزن سبعبن، رطلا، ذات تسعة وتسعين لونا، لايفرق من يراها، بينها وبين الأولى، حملها على البغلة، وامتطى الجواد، وقصد القرى يطلب غير ماطلب في المرة الأولى.»[4]

[1] المصدر نفسه ، ص 90 .
[2] المصدر نفسه ، ص 10
[3] المصدر نفسه ، ص 191
[4] المصدر نفسه ، ص 191

ثم إن هذه السمكة العجيبة كانت طريقة اصطيادها عجيبة أيضا ، تشبه طقسا من طقوس السحر، أوفعلا من أفعال الآلهة ، حيث أن علي اصطادها بكلمة « وإن هي إلا لحظات قلائل ، حتى ارتفع صوت علي الحوات مدويا في الوادي : فليكن. كانت[السمكة]منبسطة عند قدميه ، في طول يزيد عن المتر. وعرض يزيد عن ربع المتر. متدثرة بردائه. بينما كان هويرتجف ، وكأنما يعتريه الخوف أوالصرع.»[1]، وهنا تبرز القوة الأسطوري للكلمة وطاقتها السحرية التي رفعت علي الحوات إلى مصاف الالهة ، بحيث يقول للشيء كن فيكون .

ويقوم ، هذا التوظيف على خلفية أسطورية تجلت في الكتب المقدسة، تعطي للكلمة المنطوقة قدرا كبيرا من القوة والتأثير ، وتربط سحريتها بالالهة والانبياء ، حيث جاء في الكتاب المقدس المسيحي :« في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله. هذا كان في البدء عند الله. كل شيء به كان وبغيره لم يكن شيء مما كان. فيه كانت الحياة والحياة كانت نور الناس. والنور يضيء في الظلمة والظلمة لم تدركه «[2]،وأهل الكتاب يؤمنون أن" آدم" هوالكلمة ،لأن الله خلقه بكلمة، وخلق كل شيء بعده بقوة الكلمة أيضا، وهذا ما يتردد في ترانيم المسيحيين في الكنائس « في البدء كان الكلمة وكان الكلمة الله نوره أشرق في الظلمة ومحا العتمَ سناه الكلمة صار بشرا فرأينا مجده مجدا" يفيض بالنعمة من الاب ناله الكلمة كان عند الله والله أحبنا من أجلنا ترك علاه وعاش بيننا»[3] .وهنا تبرز قوة الخلق في كلمة .

أما في عقيدة الاسلام فكان للكلمة دورها السحري الفعال أيضا ، ومن منا لا يؤمن بأن الله وحده قادر على قول كن للشيء فيكون ﴿ أَوَلَيْسَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يَخْلُقَ مِثْلَهُمْ بَلَى وَهُوالْخَلَّاقُ الْعَلِيمُ(81) إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا

[1] المصدر نفسه ، ص 07

[2] الكتاب المقدس ، العهد ،الجديد ، انجيل يوحنا ، الإصحاح الأول

[3] أرشيف كلمات الترانيم المسيحية ، قاعدة بيانات الأناشيد الروحية على الإنترنت الموقع :st-takla.org/Lyrics.../

أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ(82) فَسُبْحَانَ الَّذِي بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ(83) ﴾ (سورة يس 81 -83)، كما لا يخفى علينا أنه «في بدْء الخليقة وسوس الشَّيطان لأبينا وأمِّنا بكلِمة، فكان الخروج من الجنة، وتابع إبليس نشاطه فوسوس لقابيل بكلمة، فقتل أخاه هابيل. كما كانت الكلِمات من سورة طه سببًا في إسلام الفاروق عمر، وكانت كلمات مصعب بن عمير العذْبة سببًا في دخول نِصْف أهل المدينة المنوَّرة في دين الله الحقّ. وكانت كلمة من امرأة مسلِمة حرَّة حرَّكت جيشًا، وجعلت خليفةً يَحكم أرضًا لا تغيبُ عنْها الشَّمس لا يهدأ ولا ينام: "وامعتصماه!"، تسعة حروف تجعل من عمّورية قاعًا صفصفًا ! ومَن أصدق من الله قولاً: "﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ(24) تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ(25) وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ(ابراهيم 24 -26) ، كما ورد في الاثر قوله عليه الصلاة والسلام :((إن الرجل ليتكلم بالكلمة -من رضوان الله تعالى-، يرقى بها إلى أعلى عليين، وإن الرجل ليتكلم بالكلمة -من سخط الله تعالى-، يهوي بها إلى أسفل سافلين)) »[1]

لقد ادرك الكاتب أن للكلمة تأثير قوي أزلي ، ومضامين عظيمة ، والكلمة مرتبطة بقائلها إلى الأبد ، ولا تصبح الكلمة ذات سحر إلا إذا ارتبطت بصدق قائلها وعزمه على التأثير والتغيير ، كما كان عزم علي الحوات وصدق مشاعره كفيلا باصطياد السمكة السحرية بكلمة ،وبتغيير قناعات وقلب موازين القرى السبعة وبناء واقع جديد. فأصبح كل من علي وسمكته في مقام الالهة الأسطوريون ، يخلقون ويغيرون .

[1] رشيد بوسعادة ، درساة سوسيولوجية للخطبة المسجدية الجزئر نموذجا ، حوليات جامعة الجزائر مصلحة المنشوا رت، نيابة مديرية الجامعة للد را سات العليا والبحث العلمي ، العدد 21، جوان 2012. ص 55

ونرجع إذ نقول أن تقديم السمكة للسلطان كانت تجسيد لأسطورة تقديم القرابين للآلهة وضرورة أن يكون القربان في غاية الجمال والكمال وتقع المقاربة الروائية هنا في الجهة المتقرب منها : فهي في الأساطير الشرقية آلهة ، أما في النص الروائي فهي السلطة ، وهذا ما يعزز ما ذهبنا إليه سابقا في مبحث دوافع التوظيف الاسطوري في الأدب ،وعندما اعتبرنا أن الآلهة في الاساطير القديمة ما هي إلا ترميز فني للسلطة في عصرنا الحالي ،وقد وظفها الأدباء لتشريح النظام السياسي وإبراز عيوبه ، وهذا ما ذهب إليه الطاهر وطار في روايته .فهذه السمكة بشكلها العجيب وألوانها الخلابة هي قربان جماهيري من القرى السبع يقدم إلى السلطان رمز السلطة ، الشيء الذي يمكن قراءته بفكرة الاستغلال ، وهوتوظيف رمزي للعنصر الأسطوري .

وتزداد سحرية السمكة واسطورتها عندما تتمازج صفاتها مع بعض المعجزات ، ونجد تجليات هذه التيمة المتمثلة في المعجزات بكثرة في الرواية فالسمكة تكلم صاحبها « يقال إنها، عندما وصلت أمامه، تحدثت إليه. يقال إنها أعطته بعض أوامر، قبل أن تغوص في الماء باحثة عن الصنارة.يقال إنها لم تلفظ شيئا، إنما ظلت تذهب وتجيء، وكلما كانت أمامه، وثبت إلى فوق، وحدقت فيه مليا....قالت السمكة : سآتي معك يا علي الحوات إلى القصر، وسأظل حية، حتى أصل سالمة فلا تتهم بأنك تحاول تسميم جلالته.. كل ما أشترطه. بل شرط المقادير علينا معنا، يا علي الحوات، هوأن تعيدني إلى هذا الوادي في حالة ما إذا لم أصل مطبخ صاحب الجلالة. لا تزال أمامي مهام في وادي الأبكار، فعلي أن أعود، أن أنفذ مهمتي، في واديكم هذا.»[1] ونجد هذا الفعل الاسطوري المتمثل في تكلم السمكة يتردد في حكايات الف ليلة وليلة، ومن منا لا يعرف حكاية الصياد والسمكة الذهبية ،التي طلبت منه أن يعيدها إلى البحر فتلبي له كل طلباته وآماله ، وكان لها ما أرادت ، وكان له ما أراد ، حتى أن هذه السمكة أنقذته من القتل على يد السلطان إذ أن الصياد حمل إلى السلطان اربع سمكات ذات ألوان مختلفة ،وحين أكلها السلطان أصيب بالمرض فقرر أن يعاقب الصياد ضنا منه أنه سممه ،فإذا

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ص 07 . 08 .

بالسمكة الذهبية « خرجت من البركة وأخذت من مائها قليلاً، وتحولت صبية ساحرة وأدرك شهريار الصباح فسكتت عن الكلام المباح. وفي الليلة التاسعة قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن الصبية الساحرة، لما أخذت شيئًا من هذه البركة وتكلمت عليه بكلام لا يفهم تحرك السمك، ورفع رأسه وصار آدميين في الحال .....[ثم إن هذه السمكة لم تنقذ الصياد فقط بل أنقذت المدينة كلها] .....وانفك السحر عن أهل المدينة وأصبحت عامرة والأسواق منصوبة، وصار كل واحد في صناعته وانقلبت الجبال جزائر، كما كانت ثم أن الصبية الساحرة رجعت إلى الملك في الحال ..... ولما استقر الحال أنعم السلطان على أناس كثيرون، ثم قال للوزير علي بالصياد الذي أتى بالسمك فأرسل إلى ذلك الصياد الذي كان سببًا لخلاص أهل المدينة فأحضره. وأما الصياد فإنه قد صار أغنى أهل زمانه وبناته زوجات الملوك إلى أن أتاهم الممات، وما هذا بأعجب مما جرى للحمال.»[1]، ولا تلتقي أسطورة الصياد والسمكة الذهبية في كتاب الف ليلة وليلة مع رواية الحوات والقصر في خاصية تكلم السمكة مع الصياد فقط ، بل إنها ـ على غرار سمكة الف ليلة وليلة ـ لبت للصياد طلباته ، ودافعت عنه ضد سكان قرية بني هرار ، كما أنها كان الوسيلة لتخليص سكان القرى من سلبيتهم وتحفظهم تجاه أمور القصر ، بل كانت ـ رفقة الصياد ـ سببا دفعهم للثورة ، انتقاما لعي الحوات ، ونهوضا ضد واقعهم .

وتتجلى المعجزة في السمكة أيضا حين نراها تتحول إلى حية تدافع عن علي ضد أعدائه إذ« يقال أن السمكة ، عندما أنزلها علي الحوات راحت تصوت كالأفعى ، وتخرج من لسانها شواظا لازورديا ، لفعتهم الحرارة الخارقة ، فولوا هاربين ، ومر علي الحوات بسمكته المسحورة»[2] ،وتحيلنا كلمات " الأفعى " ، و" لفعتهم " ،

[1] الف ليلة وليلة ،مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق سنة 1280هـ ،التزام : سعيد علي الخصوصي ، المطبعة والمكتبة السعيدية بجوار الأزهر الشريف ، مصر ، المجلد الأول ، 1951، ص 363.

[2] المصدر نفسه ، ص 121

و"المسحورة " إلى معجزة دينية ، وهي معجزة سيدنا موسى(عليه السلام) أمام فرعون ، إذ جاء في القرآن الكريم قوله تعالى { قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى }(طه 19- 21). وجاء أيضا: { قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى، فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَى ، قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنتَ الْأَعْلَى ، وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى ، فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سُجَّداً قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ هَارُونَ وَمُوسَى .}(طه 66- 70).

وتمثل العنصر العجائبي الأسطوري في تحول العصا والسمكة إلى أفعى مخيفة يسمع لها فحيح ، وكانت وظيفة هذه الأفعى هي حماية صاحبها من أعدائه ، فالسمكة/الافعى حمت علي من سكان قرية بني هرار الهائجين « بعضهم يقول نبدأ بالسمكة، وبعضهم يقول نبدأ بعلي الحوات.»[1] أما العصا /الأفعى ،فقد حمت النبي موسى من فرعون وأتباعه السحرة . ورغم اختلاف العنصرين من حيث الطبيعة ، فهوفي الأسطورة عصا ، وسمكة في الرواية إلا أنهما يتقاربان من حيث الوظيفة ، فكلاهما مهم عند صاحبه لتحقيق مآرب . فموسى لا يفارق عصاه التي يتكيء عليها ، وله فيها مآرب أخرى ، وعلي لا يفارق سمكته التي نذرها للسلطان .

ثم تدخلنا هذه السمكة الاسطورة عوالم الجن الغريبة ، ولا يختلف اثنان على الأساطير الكثيرة المرتبطة بهذا العالم ، وما فيها من خوارق وعجائب وسحر وأسطورة ، وقد جاءت السمكة من هذا العالم الأسطوري « قالت النساء: أن جنية شبقة، استحمت في وادى الابكار، ثم نزلت إلى وادى قرية التحفظ تبحث عن رجل، كان علي الحوات أول من صادفها برزت له متعطرة في أجمل صورة، وسألته: ماذا تطلب؟ أطلب أجمل سمة، تليق بمقام جلالة السلطان..... أنا نفسى أتحول إلى السمكة

[1] المصدر نفسه ، ص 119

التي تطلب، واصطحبك إلى القصر..... رضخ علي الحوات أخيرا، فالتهم الجنية الساحرة والتهمته، حاول أن يقهرها، فقهرته، انكسرت رجولته، أمام شبقها،فاستلقى جانبها. غلبه النوم فنام. عندما استيقظ علي الحوات، وجد سمكته إلى جنبه.»[1]

فأسطورة الجنية التي تتبدى في صورة امرأة جميلة فتكلم الرجال وتغويهم وتطلب الزواج منهم ، فإذا قبلوا تلبي جميع أوامرهم وطلباتهم ،معروفة في الخيال الشعبي متواترة بكثرة في حكايات العامة ، وقد صنفت هذه الحكايات في باب الخيال الشعبي ، وأنها كغيرها من الأساطير، عبارة عن تفكير خيالي أساسه الخرافة والطقوس البدائية ، وهي حلم من الإنسان البدائي في محاولاته الكشف عن حقائق الكون وقضاياه ،وهي وسيلة اتخذها للتعبير عن عجزه في تفسير تلك الحقائق والقضايا ، وقد ورد ذكر الجن في القرآن على أنها مخلوقات تعيش في ذات العالم ولكن لا يمكن رؤيتها عادة، وهي خارقة للطبيعة، لها عقول وفهم، ويقال إنما سميت بذلك لأنها تتقي ولا ترى. لم ينكر المعتقد الإسلامي على العرب وجودها، بل أُفرد جزء ليس بيسير ليتحدث عنها في النصوص الدينية الإسلامية مزاوجا في كثير من الأحيان بين "الإنس" و"الجن أوالجنة" حيث يقول تعالى : ﴿. وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ ﴾(سورة الحجر27). وقوله : ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴾ (سورة الذاريات، الآية 56). أيضا ،وكذلك:﴿ مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ، الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ ، مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ ﴾ (سورة الناس، الآيات 4، 5، و6). وبهذا تختلف نظرتنا نحن المسلمين إلى الجن لكوننا نؤمن يقينا بواقعيتها ، ولكن ما يحيلها إلى عالم الاسطورة والخيال عندنا ، هوعوالمها الخفية ، وأعمالها الغريبة التي لا نعرف عنها إلا ما جاء في القرآن والسنة ، حتى أن جنس "الخرافة" الأدبي ارتبط ارتباطا وثيقا بعالم الجن من حيث أن خرافة هواسم رجل من بني عذرة، غاب عن قبيلته زمناً ثم عاد فزعم أن الجن اسرته ، ثم بدأ يقص عليهم أعاجيب وغرائب مما لا عين رات ولا أذن سمعت، ،فتعجب قومه من قصصه العجيبة لأنها خارجة عن المعقول ولا يمن

[1] المصدر نفسه ، ص 193

تصديقها بأي حال ، فقالوا في الحديث االعجيب المكذوب (حديث خرافة) ، وقد أعلمنا ديننا أن الجن يمكن أن يظهروا في صور يراهم الناس فيها ، والدليل على ذلك: أنه ثبت في السنة وفي الواقع ظهور الجن على صور مختلفة كصور الناس والحيوانات وغيرها ، فمن أصرح الأدلة على ذلك من السنة تلك القصة التي رواها البخاري عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ : وَكَّلَنِي رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِحِفْظِ زَكَاةِ رَمَضَانَ ، فَأَتَانِي آتٍ فَجَعَلَ يَحْثُومِنْ الطَّعَامِ ، فَأَخَذْتُهُ وَقُلْتُ : وَاللَّهِ لأَرْفَعَنَّكَ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ. فشكا حاجة وعيالا فرحمه أبوهريرة وتركه حتى تكرر هذا ثلاث مرات وفي الثالثة قال أبوهريرة : لأَرْفَعَنَّكَ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ وَهَذَا آخِرُ ثَلاثِ مَرَّاتٍ أَنَّكَ تَزْعُمُ لا تَعُودُ ثُمَّ تَعُودُ ، قَالَ : دَعْنِي أُعَلِّمْكَ كَلِمَاتٍ يَنْفَعُكَ اللَّهُ بِهَا ، قُلْتُ : مَا هُو؟ قَالَ : إِذَا أَوَيْتَ إِلَى فِرَاشِكَ فَاقْرَأْ آيَةَ الْكُرْسِيِّ(اللَّهُ لا إِلَهَ إِلا هُوالْحَيُّ الْقَيُّومُ) حَتَّى تَخْتِمَ الآيَةَ ، فَإِنَّكَ لَنْ يَزَالَ عَلَيْكَ مِنْ اللَّهِ حَافِظٌ ، وَلا يَقْرَبَنَّكَ شَيْطَانٌ حَتَّى تُصْبِحَ فَخَلَّيْتُ سَبِيلَهُ . وحين أصبح أخبر رسولَ الله ﷺ بما حصل . فَقَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : أَمَا إِنَّهُ قَدْ صَدَقَكَ وَهُوكَذُوبٌ . أَتَعْلَمُ مَنْ تُخَاطِبُ مُنْذُ ثَلاثِ لَيَالٍ يَا أَبَا هُرَيْرَةَ ؟ قَالَ : لا . قَالَ :(ذَاكَ شَيْطَانٌ) .[1] كما قال شيخ الإسلام أحمد بن تيمية : «والجن يتصورون في صور الإنس والبهائم فيتصورون في صور الحيات والعقارب وغيرها وفي صور الإبل والبقر والغنم والخيل والبغال والحمير وفى صور الطير وفى صور بنى آدم كما أتى الشيطان قريشا في صورة سراقة بن مالك بن جعشم لما أرادوا الخروج إلى بدر «[2] ، وبالتالي فإن ظهور الجنية لعلي الحوات ، ثم تقمصها شكل سمكة هوتجسيد لفكرة التحول المرتبطة بعالم الجن ، والتي ثبت وقوعها بالحديث الشريف ، أوذاك التحول المقترن بالسحر ، وهوالمعتقد الشرقي الأكثر بروزا وتأثيرا على العقول.هذا التحول الذي يثير فينا الدهشة بل الخوف ، ويحيلنا ــ كما فعل في الرواية ــ إلى الأسطورة والغرائبية .

[1] مُحَمَّد بن إسماعيل أبوعبد الله البخاري الجعفي، صحيح البخاري ،تحقيق :مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، دمشق ، ط1 ، 1422هـ ،ج 04 ، ص123

[2] أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، مجموع فتاوى ابن تيمية ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ، 2007، المجلد 19 ، ص 44.

ولأن فعل **التحول** في الرواية لا يقتصر فقط على السمكة بل إن علي نفسه تحول،«إذ يقال إن علي الحوات ...صار وهجا ، ارتفع إلى السماء ، ثم صار شمسا هبطت على القصر ، فتحول إلى دخان أزرق ، وعندما وصلت جيوش الانتقام ، لم تجد سوى الرماد»[1]، وليس علي فقط ، فإن « كل الرعية تحولوا من تلقاء أنفسهم إلى سلاطين بما في ذلك سكان القصر»[2] فإن هذا يدل على مدى تمكن هذا الفعل من اضفاء الاشعاع الأسطوري على عوالم الرواية ، وهذا ما انتبه له الطاهر وطار فاستعمله بكثرة ، مما يكشف عن عملية مطاوعة تعرض لها هذا العنصر الأسطوري(عملية التحول) من الجنية إلى السمكة إلى علي إلى الرعية كلهم ، جعله يشيع على النص الروائي بضلاله الأسطورية العجائبية ويزيده غورا في الأسطورة والسحرية

وإذا كانت الأسطورة عند البدائي تعويضا للعجز في تواصله مع الواقع الطبيعي والاجتماعي وبعبارة أوضح تعتبر الأسطورة في التفكير البدائي مظهرا من مظاهر الاغتراب الإنساني فإن حكايات الجن تمرد غير مباشر ضد الواقع والوقائع الحياتية والكونية التي تعارضت مع طموحات الإنسان ،والبحث عن تعويض لا يوجد على أرض الواقع ليصور به ما لا يستطيع قوله أوفعله لكونه لا يمكن أن يقوم بما يقوم به الجن ، وهذا هوالمغزى العام من لقاء الإنسان"علي الحوات" بالجنية وارتباطه بها ليحقق أحلامه وسيطرته،ونجد أن الحوات تزوج بالجنية في آخر الرواية« وان الجنية الشبقة اعادت له كل الاعضاء التي فقدها وتزوجته»[3] ، وهذا عمل خارق وأسطوري من نوع آخر يتمثل في زواج الرجل من الجنية ، حيث ترى(خالدة سعيد) أن « زواج الإنس والجن هوزواج الموضوعي بالذاتي أوالواقع بالحلم والخارق زواجا لا واعيا بنتيجة هذا الزواج يستقر الموضوعي في أحشاء الذاتي ، فالعالم الذي يلجه الرجل من

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 236.
[2] المصدر نفسه ، ص 237 .
[3] المصدر نفسه ، ص 237 .

خلال لقائه بالجنية هوداخل وخارج في آن فيه، عالمه أي عالم الآخر الخارجي وعالم الجنية. أي الأنا والحلم ويكون الجسد والجنس أرضا يتلاقى عليها هذا كله».[1]

والملاحظ أن انتصار الحوات لعالم الجنية هوانتصار إرادي يأتي انطلاقا من رفض المحيط الاجتماعي والتمرد عليه ، وانطلاقا من أن الآخرين هم الجحيم كما كان(جون بول سارتر) يردد دائما ، وبالرغم من أن المحيط الاجتماعي الواقعي يعامل الشخصيات التي تدعي العلاقات مع الجن على أساس أنهم مجانين ، فإن شخصيات الرواية تقوم بعكس ذلك ، إذ أن الحوات ينال قدرا مضاعفا من التقدير بفضل هذه العلاقة الغريبة مع جنيته ، بل إنه يرتفع في نظر العامة إلى مرتبة التقديس ، وكل شخصيات الرواية تصر على الانتصار لعالم الجنية ، ففيه سعادتها وفيه قوتها ، وفيه خلاصها ، وهي هروب من الواقع إلى اللاواقع والايمان بقدرة خوارقه على منح القوة والمعرفة والأمان ، وفي هذا عودة إلى الاناء الأول لفكر الانسان ، وكيف لجأ إلى الايمان بغير الواقع ولجأ إلى الماورائيات ، فأسس بذلك الاسطورة .

ـ **أسطورة البراق أوالحصان المجنح** : لم تكتف السمكة السحرية بالتحول إلى إمرأة وجنية وأفعى ، بل تحولت أيضاإلى حصان مجنح ، مرة بجناحين ومرة بسبع أجنحة ، وهوحصان من خوارق الطبيعة ومن عجائب الأدب ، لكنه يحيلنا على قصة واقعية ومعجزة من معجزات الرسول محمد ﷺ ، وهي معجزة الاسراء والمعراج ، حيث أسري بالرسول الكريم ﷺ من المسجد الحرام إلى المجد الأقصى ثم إلى السماوات السبع ، وكانت رحلته فوق حصان مجنح وقد ورد في الأثر « روي أن الرسول ﷺ قال : بينما أنا نائم في الحطيم إذ جاني جبريل فهمزني بقدمه ، فجلست فلم أر شيئاً ، فعدت إلى مضجعي ، فجاني الثانية فهمزني بقدمه ، فجلست فلم أر شيئاً ، فعدت إلى مضجعي ، فجاني الثالثة فهمزني بقدمه ، فجلست ، فأخذ بعضدي ، فقمت

[1] خالدة سعيد ، : حركية الإبداع ، ، دار العودة ، بيروت- ط2 1982 ، ص 100

معه ، فخرج بي إلى باب المسجد فإذا دابة بيضاء يقال لها البراق ، بين البغل والحمار في فخديه جناحان يحفر بهما رجليه يضع يده في منتهى طرفه ، وهي الدابة التي كانت تحمل عليها الأنبياء قبله ، فحملني عليه ، ثم خرج معي لا يفوتني ولا أفوته ، حتى انتهى إلى بيت المقدس ، فوجد فيه إبراهيم وموسى وعيسى في نفر من الأنبياء ، فأمهم رسول الله ﷺ فصلى بهم ، وقيل ثم أتي بإناءين في أحدهما خمر وفي الآخر لبن ، فأخذت إناء اللبن فشربت منه ، فقال جبريل عليه السلام : هُديت للفطرة وهديت أمتك يا محمد .»[1] وقد اكتنف هذا العنصر الأسطوري المتمثل في البراق النص الروائي وألقى بكل خلفياته التراثية في النص حيث« يقال إن علي الحوات، رفع من القصر بقوة خارقة. صارت السمكة التي كانت في احدى برك القصر، حصانا بسبعة اجنحة، امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادى الابكار..»[2]، وهنا تتجلى تيمة التنقل على ظهر البراق الذي أورده الكاتب باسمه(براق) حين قال « يقال إن علي الحوات مر على القرية يركب براقا. السمكة المسحورة تحولت إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة، ركب علي الحوات براقه ودخل قرية بنى هرار كالفاتح، انبهر الناس، فظلوا يحملقون، حتى خرج علي الحوات «[3] ، وقد أنزل الكاتب بطله هذه المرة منزلة الرسل زيادة في أسطوريته إذ أن البراق هودابة الأنبياء وروى عبد الله بن مسعود في كتب السيرة أنه أتى رسول الله (ص) بالبراق ، وهي الدابة التي كانت تحمل عليها الأنبياء قبله، تضع حافرها في موضع منتهى طرفها ، فحمل عليهاثم خرج به صاحبه يرى الآيات فيما بين السماء والأرض[4] ، وتقع المفارقة في تغيير مسار الرحلة ، فهوفي المصدر الأسطوري أوفي قصة الاسراء والمعراج ، تم من الأرض إلى السماء

بينما تمت الرحلة في النص من القرية الثالثة إلى القرية الخامسة، فساعده البراق على عبور القرية الرابعة التي كانت ترفض استقباله ، وفي نهاية الرواية كان النتقال من

[1] مُحَّد بن إسماعيل أبوعبد الله البخاري الجعفي، صحيح البخاري ، ج 04 ، ص 109 .

[2] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 237.،

[3] المصدر نفسه ، ص 121.

[4] ابن كثير ، السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى عبد الواحد ، ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت 1989. ج2 ، ص 95

القصر إلى وادي الابكار ، كما أن البراق كما ذكر في الحديث فهودابة بجناحين ،وهي جنس بين البغل والحمار ، اما في الرواية فهي حصان ،مرة بجناحين ومرة بسبع أجنحة، وهذا يحيلنا إلى حكاية أخرى للحصان المجنح ، وهي أسطورة الحصان بيجاسوس التي تقول أن البيجاسوس Pegasusهوحصان رشيق مجنح يعود لبطل اغريقي هوبيلروفون . Bellerophon- ولد هذا الحصان الاسطوري من دم سكب عند قتل الأفعى الجرجونية " ميدوسا " على يد " بريسيوس " وقد نتج عن علاقة مضاجعة أقامها اله البحر بوسايدون مع ميدوسا ، ولم يولد إلا بعد أن أمر بوسايدون البطل "بريسيوس" بقتل الميدوسا ، فولد الحصان المجنح من دمها المسكوب وما أن ولد حتى طار إلى السماء.، ثم أعطت آلهة الحكمة " أثينا "للبطل بيلروفون لجاماً سحرياً لتساعده على لجم بيجاسوس .وبهذا الحصان الأسطوري قتل بيلروفون الوحش "كايميرا " متعدد الرؤوس الذي كان يرعب الممالك المحيطة وبذلك فقد عيّنه الملك وريثاً له وزوجه ابنته نظراً لشجاعته الفريدة وبعد القضاء على بيلروفون عاش بيغاسوس بقية حياته يخدم الآلهة في جبل أوليمبوس، حيث ساعد الإله زيوس في بزوغ الفجر، وكان يمتطيه أبولوأيضاً ليحمل الشمس حين إشراقها، واعتمد عليه الإله زيوس في جلب الرعد والبرق اللازمة للصواعق.

لم يكن لدى الإله زيوس نية بإنهاء حياة بيغاسوس، وتكريماً لخدماته النبيلة قرر زيوس أن يحوّل بيغاسوس لمجموعة من الكويكبات والنجوم المتألقة التي تجوب الكون وتظهر في السماء خلال فصل الخريف، وعند النظر لتلك النجوم يظهر بيغاسوس حصاناً مُحلّقاً ومقلوباً رأساً على عقب، فارداً أجنحته وكأنه يستعد للطيران.[1]

وقد يكون هذا هوالمقصود من توضيف الحصان المجنح في الرواية ، فإذا كان في الأسطورة بيجاسوس حصان للبطل "بيلروفون" ، فهوفي الرواية حصان

[1] Joël Schmidt، dictionnare de la mythologie greque et romaine ، Larousse – Bordas ; Paris 1998 p. 161 .166 بتصرف

للبطل علي ، وإذا كان في الاسطورة قد ساعد بيلروفون على قتل الوحش "كايميرا" فإنه في الرواية قد ساعد علي على اجتياز قرية بني هرار ، ولكن المفارقة هي أنه في الاسطورة بيجاسوس هوالذي طار إلى السماء حيث حوله زيوس إلى كواكب ونجوم منيرة، لكن في الرواية علي هوالذي « صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا، هبطت على القصر»[1]

فإذا كان بيجاسوس في الاسطورة حصان ذوأجنحة ، فإن البراق معجزة حدثت بالفعل ،وبذلك أخذ معنى الاسطورة تحديده قياسا على المعجزة ، لكن الاختلاف بين القصتين هولفظي موضوعي ، ولكن المضمون يبقى واحد ، فكلتا القصتين تتحدث عن كائن يخرج في تكوينه على قواعد الطبيعة الصارمة، كما يخرج عن مألوف العقل وقواعده، لكن المؤمن هنا يميل إلى تصديق مأثوره وتكذيب مأثور الآخرين، وتسمى قناعته هنا إيماناً، أي تسليماً وتصديقاً قلبياً، لكنها لا تسمى معقولاً ، لأن الأمر لا يخضع لنواميس الكون ولا لقوانين العقل، المقصود من هذا أن الفرق بين المعجزة والأسطورة خلاف شكلي فقط، ، وتبقى قصة الحصان المجنح مما لايخضع لقوانين العقل ولا لقوانين الطبيعة، وهي ما يزيد الرواية إغراقا في الامعقول والتصاقا بالأسطورة مما يعلي من شأن النزوع الأسطوريّ في الرواية .

3 - 5 - أسطورة الأمازونيات :

تقول الاسطورة أن الأمازونيات نساء جميلات حسناوات عرف عنهن بغضهن الشديد للرجال إلى درجة أنهن كن يقتلن أطفالهن إذا ولدوا ذكورا ، كانت مملكتهن للنساء فقط وويل لعاثر الحظ من الرجال إذا قادته خطاه إلى دخول حريم أرضهن فهوملاقي حتفه لا محالة فالأمازونيات محاربات باسلات وفارسات ماجدات

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 237 .

،وقد وردت في كتب المؤرخين الإغريق القدامى أنهن أول من روض الخيل وامتطاها من بني البشر ، وأنهن خضن عدة حروب ضد أثينا وغيرها من المدن الإغريقية القديمة ، وأن كلمة "أمازون" معناها "بدون رجل" في الإغريقية القديمة ، وأن ملكة الأمازونيات كانت فائقة الحسن والجمال وغاية في الشجاعة والإقدام ، لكن نقطة ضعف الأمازونيات الوحيدة والأمر الوحيد الذي يحتجن إلى الرجال فيه كان الجماع والتكاثر وذلك كي لا تقل أعدادهن وينقرضن ، ولهذا السبب ولمرة واحدة في السنة ، كانت الأمازونيات البالغات يذهبن في رحلة جماعية إلى إحدى المدن الواقعة عند حدود مملكتهن فيضعن أسلحتهن جانبا ثم تنصب كل واحدة منهن خيمة ويتربصن حتى يأتي إليهن رجال تلك المناطق ممن يعلمون قصتهن ومسلكهن فيضاجعونهن ليوم وليلة واحدة فقط ، وهذا اليوم اليتيم خلال السنة كان هويوم السلم الوحيد بين الأمازونيات ومعشر الرجال أما في سواه فلم يكن هناك شيء في الدنيا أحب إلى قلب الأمازونية من إذلال الرجل وقتله. وعند عودة الأمازونيات من رحلة التكاثر السنوية كانت الحوامل منهن ينتظرن بفارغ الصبر حتى يلدن ليرين ما أنجبت بطونهن وويل للمولود إذا كان ذكرا لأن المسكين كان يقتل فورا أويترك في البرية ليموت جوعا وتلتهمه الحيوانات المفترسة . أما إذا كان المولود أنثى فكانت تستقبل بالحفاوة والتبريك ، وتبدأ الأم بتعليم ابنتها فنون القتال والكر والفر منذ نعومة أظفارها كما تقوم بقطع ثديها الأيمن أوتكويه بالنار حتى لا ينموذلك لكي لا يعيقها مستقبلا عند استعمال قوس الرماية وغيره من الأسلحة.

إضافة إلى شجاعتهن وصلابتهن فقد عرف عن الأمازونيات أيضا صبرهن وشدة جلدهن ومن عجائب ما ذكره المؤرخون الإغريق حول قدرة التحمل لديهن هوأن الأمازونية بإمكانها عند الضرورة البقاء فوق صهوة جوادها لعدة أيام بدون أن تترجل وخلال هذه المدة يكون غذائها وشرابها الوحيد هودماء الحصان الذي تمتطيه

عن طريق جرح صغير تشقه في رقبة الحيوان وتمص الدم منه.[1] ، كما اشتهرت الأمازونيات بتعطشهن للدماء حتى أنهن صنفن في بعض المراجع من آكلات اللحوم « من ذوات الطابع المتوحش ، إذ يتغذين على اللحوم ،ويصنفن في زمرة الحيوانات اللاحمة ، كما يجمعن بين الأنوثة والرجولة ، ويتميزن بالطابع المعادي للرجال ، إذ يحاربن هؤلاء بكل الوسائل بما فيها الإغواء ، ويرفضن الزواج والاستسلام للرجال إلا إذا انتصر هؤلاء عليهن في الحرب»[2].

وتحيلنا صفات الأمازونيات إلى صفات نساء قرية الحظة في الرواية ، وهي القرية السادسة التي أسّر رجالها لعلي الحوات أن « كل ما في قريتنا من عباد ومتاع مهدى من أجيال لجلالته ، اعلم يا علي الحوات أننا ما إن تقربنا من القصر بجاريتنا الحظة حتى تقربنا بكل حلائلنا وبناتنا جواري مباحات للسلطان ولحاشيته ولفرسانه ولحرسه . ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك أقسمنا على أن الأنثى في قريتنا لن توطأ من رجال منا ، ولنثبت ذلك ، حكمنا على كل رجل فينا بالخصي ، نعم بالخصي.» [3] فيصبح بذلك عامل الخصي هوتغييب للرجولة في القرية ، وبالتالي تغييب للرجال بالضرورة ، ومنه فإن نساء قرية الحظة يعيشون ـ كالأمازونيات ـ في مجتمع بدون رجال.

ثم إن الامازونيات هن نساء محاربات ، وهذا ما صارت عليه نساء القرية إذ« صرن يحملن السلاح وينصبن الكمائن في الطرقات ، لقد استولين في المدة الأخيرة على كوكبة من رجال القصر الملثمين، ولم يظهر لهم من يومها أثر ، بل إن القرى المجاورة صارت تتعرض لغزوهن»[4] ويظهر في الاسطورة أن الأمازونيات

[1] Joël Schmidt، dictionnare de la mythologie greque et romaine ; p 22_24

[2] خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات الأسطورية ، ص23 . 24

[3] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 84. 85 .

[4] المصدر نفسه ، ص 182. 183 .

كن كارهات للرجال، محبات للدماء ، ويا ويل الجل إذا وقع في قبضتهن فلم يكن هناك شيء في الدنيا أحب إلى قلب الأمازونية من إذلال الرجل وقتله ، وأما النساء في الرواية ، .» وكلما وقع رجل في قبضتهن، يمتصصن رجولته حتى تنتهي ، فيرحن يمتصصن دماءه وينهشن لحمه حتى يبلغن قلبه ، فتأكله الواحدة منهن ، وهي تطلق الزغاريد»[1] ويزيد المعنى بروزا حين يعترف الكاتب صراحة أن « الرجل الذي يقع فريسة بين نساء المخصيين ينتهي إلى الهلاك»[2].

ويزيد التعالق أكثر بين الأسطورة والرواية حين تخبرنا الأسطورة أن الأمازونيات لا يأكلن غير اللحوم ، وهن جد متعطشات للدماء ،في حين نقرأ في الرواية «تهتاج الأنوثة ، فتأكل النساء لحم بعضهن نيئا ، ويشربن دماءهن»[3] ، أوحين « راحت النساء يتبادلن النهش ، ويمصصن دماء بعضهن بتلذذ غريب»[4]، وهنا تبرز الدموية في أجواء الرواية والأسطورة معا .

أما حين نقرأ « يقال إن فتاة مأكولة الصدر والثديين والبطن هجمت على شاب واحتضنته ، وراحت تواصل ضمه إليها متلذذة وتقحمه في أحشائها حتى غاب»[5] فإن هذا التوظيف يستند على الخلفية الأسطورية المتصلة بالأمازونيات اللواتي يقطعن أثداءهن ليسهل عليهن استعمال القوس ، وكانت هذه الفتاة من الرواية ، أمازونية مأكولة الصدر والثديين .

[1] المصدر نفسه ، ص 183

[2] المصدر نفسه ، ص 183 .

[3] المصدر نفسه ، ص 86 .

[4] المصدر نفسه ، ص 81 .

[5] المصدر نفسه ، ص 96 .

لقد تشابهت نساء القرية السادسة مع الأمازونيات كثيرا ، غير أن المفارقة الوحيدة هي أن الأمازونيات هن من غيبن عنصر الرجال من مجتمعهن ، أوبالأحرى كن رافضات ، كارهات لمجتمع الذكورة ، وفضلن بناء مجتمعهن للدلالة على قوتهن ، وبالتالي بناء أسطورتهن كنساء مقاتلات لا يحتجن الرجل إلا للإخصاب ، أما نساء قرية الحظة ، فإن هذا الواقع فُرض عليهم فرضا من قبل رجال القرية الذين آثروا أن يغيبوا عن دورهم في القرية ،وفضلوا ان تصير نساؤهم جواري ومحظيات للسلطان ، على أن تصير لهم ، وبالتالي حكموا على النساء بالتحول إلى أمازونيات تحاربن فرسان الأعداء وتتلذذن بالقتل وشرب الدماء .فتتفوق النساء على الرجال الخاضعين للسلطة في سلوك يوحي بالتضحية بأي مبدأ سام أومقدس في سبيل التقرب من القصر، وقد استعار النص ملمح الخصي وما يمثله من قيم العجز وما يرمز إليه من قيم الموت والفناء ،مقابل ما تجسده قيمة الرجولة في المجتمعات الشرقية من قوة وحكمة ووعي .، فأصبح رجال القرية يعبرون عن موت الوعي ،فيما تعبر نساء القرية السادسة عن بقايا الوعي الجماهيري الذي حاول القصر أن يقضي عليه.

ومن هنا تبرز القيمة الفنية للتوظيف الأسطوري لقصة الأمازونيات ، والذي يتمثل في إعادة تشكيل الأسطورة الأصل ، وإعادة صياغتها بما يخدم رؤية النص الفنية والفكرية ،واستثمار عنصر الأمازونيات كرمز لواقع مخالف للمألوف أدخلنا إليه الطاهر وطار من خلال روايته، حيث تفارق الأسطورة موقعها الأصلي لتندمج مع بنية النص اندماجا يجعلها تنسجم مع هذه البنية لتمنحها أبعادا دلالية مشحونة بقيم رمزية لا متناهية.

وأخيرا يبدوان رواية الحوات والقصر من اكثر الروايات تعالقا بالأسطورة ، حيث تحيل مظاهر النزوع الأسطوريّ فيها إلى معطى واقعيّ، خيالي في الوقت نفسه ، فهي بمعانيها الرامزة ودلالاتها الأسطورية الراسخة، تُنتج في الوقت

نفسه، قطيعة مع الواقع، بل تقوّضه لتنجز بديله الأسطوريّ، تثميناً لذلك المعطى، وإثراءً له، وليس نأياً عنه. وإذا كان الكاتب عبد الحميد بن هدوقة يهتم بالقضايا الفكرية مسجلا مختلف التطورات الاجتماعية مضفيا عليها جوا أسطوريا، فإن الطاهر وطار لا يفصل بين التيار السياسي والتيار الاجتماعي لعلاقتهما الجدالية الوطيدة والمتفاعلة المقامة أساسا على التأثير والتأثر، تتخللها لمسات أسطورية، نستشف ذلك من خلال الرواية التي تعتمد في الأغلب على الرمز والأسطورة وأسلوب التوازي الذي يكشف عن معاني باطنية تختفي وراء النص الظاهرالمشحون بالتراث الأسطوري.

واستطاع الكاتب بقدراته الفنية الواضحة أن يصور الواقع الذي يتطلب ملامح جديدة وبالتالي الصراع الإنساني الأزلي بين الخير والشر ، وبين العامة من الناس والسلطة ، وتحديد دور المثقف ووجوب إمكانية تعامله بفاعلية مع المجتمع مع رفض عوامل القهر والتخلف ،والتأكيد على التمسك بالمعتقدات الخرافية وبالموروثات الشعبية التي تعكس المستوى الثقافي للإنسان الجزائر ؛كل ذلك يجسده وطار في روايته." الحوات والقصر" التي تزخر بالتراث الأسطوري .

وتحمل رواية " الحوات والقصر" تقاطعات تراثية وأسطورية إذ تواجه القارئ مسألتين أساسيتين، الأولى : تتجلى في طبيعة البناء الفني الذي استلهم أسلوب الحكاية الشعبية، والثانية : تكمن في طبيعة المضمون الذي احتضن موضوع العلاقة بين السلطة والشعب، دون ارتباط بزمان أومكان محدد،وينسجم هذا مع طبيعة العمل الروائي الذي اختار مؤلفه الشكل القصصي التراثي بكل ترميزاته ، ومرجعياته وبخاصة حكايات " ألف ليلة وليلة".

وعليه يمكن القول أن وطار في روايته " الحوات والقصر" أبدى نزوعا نحوالتراث لينهل منه نمطا إبداعيا متأصلا يقتنص الصورة والشكل واللغة والأجواء، إنها عودة المندهش إلى طقوسية الأسطورة والحكاية العربية القديمة في

بساطة تركيبها وعمق دلالتها،وضمن هذا المتن المركب تنصهر عدة عناصر، ومنها تستمد الرواية قيمتها الأدبية والفكرية وهذا أمر طبيعي، فالكتب شأن كل الكائنات إنما تولد في الأصل من جنسها، أي من كتب أخرى سابقة عليها تحاورها وتتداخل معها وتتناص ، ونحن حينما نواجه رواية رواية " الحوات والقصر" للروائي " الطاهر وطار" فإننا ملزمون بمراجعة كل الأطر والمرجعيات الفكرية التي اشتغلت عليها هذه الرواية، التي عدها الدارسون والنقاد محطة فنية متميزة في مسيرة هذا الروائي وبالتالي فإننا ملزمون بقراءة عديد الكتب حتى ينتج المعنى في أذهاننا ،ونفهم الكاتب في خطابه.

الأسطورة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الاعرج :

إن الخطاب الروائي الجزائري المكتوب بالعربية وليد تحولات الواقع الجزائري يستمد منه أسئلة متنه الحكائي ويبحث فيه عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة وصياغة المواقف الفكرية والإيديولوجية إزاءها .

من هنا كانت كتابة الرواية، وانتقالها من الخطاب التسجيلي إلى الخطاب التخييلي حدثا بحد ذاته «وهوما يكشف عمق تفاعل هذا النوع الأدبي مع الواقع الجزائري في شتى تحولاته المتأزمة السياسية منها والاجتما-اقتصادية والثقافية، وعمق انتمائه إلى الجزائر أرضا وناسا ، وهوالانتماء الذي يستمد هويته الدالة على جزائريته التي تشكل

خصوصيته المحلية داخل المشهد المغاربي والعربي على حد سواء وهي الخصوصية التي جسدت معبرا إلى العالمية»[1]

وكما هومعروف أن الكاتب الجزائري لكي يكون صادقا مع نفسه ومع قارئه سواء في الجزائر أوخارجا ينبغي أن ينطلق من محليته إلى ما يسمى بالعالمية،ثم استيعاب الروائي الجزائري لمعادلة حضور الأنا في أدبه من خلال خصوصياتها الثقافية وتموقعها تاريخيا.هذا ما حمله على خلق عوالمه الروائية إنطلاقا من استغلال الخصوصيات الثقافية، والتموقع تاريخيا ،ونقل القاريء من حكي التاريخي إلى حكي الروائي. «ليس ليحل الروائي محل المؤرخ في تسجيل ماحدث ، إنما لتخييله كما يمكن له أن يحدث لأن وظيفة المبدع ليست تحقيق ماكان إنما تحقيق ما يمكن»[2]، ومن هنا جاءت الكتابة الروائية لتجيب عن أسئلة الحاضر لا الماضي .

وتمثل حداثة عهد هذه الرواية العربية الجزائرية إقبال كتابها على تجريب أفق كتابة يتطلعون من خلاله إلى تحقيق الحداثة الروائية لنصوصهم في ظل مرحلة تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث، تميزت بتأزم تحولاتها وعمق تناقضها، وإخفاق العديد من إختياراتها الرامية الى بناء الدولة الحديثة وهوما يفسر تعدد الإتجاهات الفكرية والجمالية التي شهدها هذا النوع الأدبي ، فجاءت رواية فترة ما بعد الثورة في الجزائر وهي« تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر والذي يبقى السؤال المركزي الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النصوص الروائية الصادرة في هذه المرحلة»[3]

---

[1] . بن جمعة بوشوشة : سردية التجريب وحداثة السردية، المغاربية ، تونس ،2005. ص8.

[2] . المرجع نفسه ، ص 7 . 8 .

[3] . مخلوف عامر:الروايــة والتحوّلات في الجزائر ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص101

إن الأزمة اقتحمت الكتابة ، وعنف المرحلة ارتسم بالأذهان وترك جراحه العميقة في الوجدان حفريات لا تندمل حاولت الكتابة ان تنسجها بخيوط الألم والأمل معا باستثمار ادوات جديدة لتنعطف من كتابة الثورة الى ثورة الكتابة.

إن فعل الكتابة بدأ يسائل عن المحنة ، فأرخت مثل هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها وقرأنا عن مطارحات نظرية في الايديولوجيا والسياسة على لسان الساردين والشخصيات، وعكست مساراتهم الصورية والمآل الذي آلت اليه وهوالموت المحقق كما تعكسه بعض الروايات [1] .ولعل من أبرزها "سيدة المقام"(مراثي الجمعة الحزينة) للروائي واسيني الأعرج ،التي تجسد خطاب الحب والحرب.وتحيل من حيث بنيتها النصية إلى بدايات الأزمة الوطنية،وهي المرجع الذي بنى عليه الروائي أرضية عمله.

يعد هذا العمل الروائي من أولى الروايات الجزائرية التي تعرضت لبدايات الأزمة إثر مظاهرات أكتوبر 1988 ،وقد قسمها الكاتب إلى أحد عشرة فصلا على النحوالآتي :

1 ـ مكاشفة المكان ، 2 ـ ظلال المدينة ، 3 ـ فتنة البربرية ، 4 ـ حنين الطفولة ، 5 ـ محنة الاغتصاب ، 6 ـ الجمعة الحزين ، 7 ـ الجنون العظيم ، 8 ـ البحر المنسي ، 9 ـ حراس النوايا ، 10 ـ إغفاءات الموت ، 11 ـ نهاية المطاف .

تدور أحداث الرواية عن فترة أحداث مظاهرات أكتوبر 1988 وما تلتها من أيام عصيبة على الجزائر، تلك الفترة اتسمت بظهور جماعات لم تكن بعد قد تطورت لتُسمى جماعات إرهابية وهذا ما جعل الدكتور الأعرج يختار لها تسمية " حراس النوايا" كاسم يتلاءم ومهماتها الكثيرة ، منها على سبيل المثال ، التحقق بالقوة من هوية شاب وفتاة يمشيان في الشارع أوفي أحد أزقة العاصمة الضيقة، وذلك بالمطالبة بالدفتر

[1] . المرجع نفسه ، ص 103 .

العائلي!!، " حراس النوايا" كانوا شرطة اسلامية ولكن دون ترخيص من الشرطة القانونية.. وتعتبر هذه المهمات ضمن المهمات التي تساعد في الدعوة إلى الله.فهم في نظر الكاتب « صنعة بني كلبون(حكام الاستقلال) الذين تفاجؤا ذات يوم بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدفعون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطانهم»[1]واللذين يركز السارد على وصف هيئتهم في بعض المقاطع السردية: «حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رماح، رياح الجنوب الساخنة...القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق ،ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس، نتشممهم من بعيد، فنغير المعابر والطرقات، رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على الأموات»[2]

تمارس هذه الجماعة العنف بأشكاله المختلفة،،فهم يترصدون الناس، ويمارسون عيهم فعل الاضطهاد باسم الدين ، وكان من نتاج " حراس النوايا"، عمي العباس العاجز جنسيا الذي تزوج والدة مريم ، ومريم مضغة لم تتطور بعد جنيناً ،بعد أن طال غياب أخوه عمي لحسن واعتُبِر من عداد الشهداء .. بهذه الحادثة كاد أن يكون لحسن والد مريم عماً لها !، وأنتجت أيضاً حمود ليسانس حقوق والذي تزوجته مريم بمحض إرادتها وفي ليلة زفافهما هربت منه وظلت كذلك بعدها.

وتُبرز الرواية قمة المعاناة،والصراعات الاجتماعية والسياسية والنفسية من خلال الشخصيات المحورية في الرواية؛ شخصيات مثقفة تعاني الإضطهاد ، جراء الوضع السياسي الذي تعيشه المدينة – الوطن. فهذه مريم" سيدة المقام" «وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة»[3] فتاة جزائرية صديقة الراوي وحبيبته التي تواجه هجمة المجتمع الشرسة ونظرته لها باستخفاف كراقصة باليه تصاب في رأسها برصاصة خلال المظاهرات التي اندلعت في العام 1988، حيث

[1] . واسيني الاعرج ، سيدة المقام "مرثية الجمعة الحزينة" موفم للنشر1997/الطبعة الأولى 1996 ، ص 228

[2] . المصدر نفسه ، ص 11 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 05

استقرت رصاصة طائشة في رأسها نتيجة مواجهة جرت بين رجال الأمن وإحدى الجماعات الأصولية القريبة من حيها السكني ، نصحها الاطباء بعد الحادث الذي نجت منه بأعجوبة أن لا تبذل أي مجهود بدني أومادي ،وانطلقت تطالب بالحرية والديمقراطية والخبز. فاتجهت مريم إلى رقص البالي وامتهنته، أين تعرفت على أستاذها الذي يروي الأحداث والذي أحبها وأحبته، حدث هذا بعد أن تزوجت وتم اغتصابها من طرف زوجها بتعبير الروائي،ويؤدي وجود الرصاصة في رأس مريم إلى منعها من ممارسة الرقص، لكنها تصر على تأدية دور "شهرزاد" في الباليه المأخوذ من سيمفونية شهيرة بالاسم نفسه للموسيقي الروسي الشهير ريمسكي كورساكوف ،تواصل هذه السيدة التي تكشف صفحات الرواية عن قوة عزمها في خوض معركتيها الاولى: في إصرارها على إكمال حفلتها الموسيقية في أدائها لمسرحية شهرزاد تحت رعاية معلمتها الروسية أناطوليا ،والثانية معارضة حراس النوايا وعلى رأسهم زوجها "حمودة " وشباب الحركات الاصولية التي انتشرت دعواتهم في البلاد ،هذا التحدي يقودها إلى نزيف دماغي بعد إكمال عرضها المسرحي ، وتموت مريم بعد تأدية الرقصة وهي تستمع إلى ما كتبه صديقها من يوميات أدبية، تتعرض لما كان يجري في الجزائر من ممارسات فاشية باسم الإسلام، الذي شُوه بين جهاز دولة فاسد ومتطرفين يهاجمون المسارح التي تعرض الأعمال الفنية الراقية مثل فن الباليه وتصفها على أنها أماكن فجور وخلاعة.لكن السيدة لم تكن لها علاقة بكلا الفريقين !! ويذكر السارد في الرواية حبيبته مريم وهي على سرير الموت بمستشفى مصطفى باشا: « إيه مريم...يا حليب اللوز المر وحبة القمح البدوي، وجهك يملأني عن آخري، كمجنون يستعيد الصورة الأخيرة التي علقت بذاكرته .إنه الموت السعيد . موت الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة، وهويستمع إلى قلبه وهويتلاشى في سكينة داخل هدوء جنائزي ووسط بياض يقلق ...يعبرني مثل الغيمة البنفسجية ...أتمترس وسط شارع ضيع ملامحه الأولى واندفن داخل الألبسة المستوردة»[1]

[1] . المصدر نفسه ، ص 23 .

أصيبت مريم برصاصة في رأسها وتعايشت معها ولم تقتلها حتى انتهى الدكتور واسيني من سرده، ف «بعد اغفاءات الموت حدث الموت !»[1]

وتطلق التهديدات بقتل أناطوليا،معلمة مريم وراقصة البالية الروسية القادمة إلى الجزائر، وتصلها رسائل تهديد بالرحيل أوالقتل. «أناطوليا التي سترحل إلى بلادها بعد ربع قرن من العيش بالجزائر رغماً عنها».[2]

ويأتي بطل الرواية الثاني ، حبيب مريم وأستاذها والذي تُسرد الرواية على لسانه وكأنه واسيني يبثنا ألمه ، إنه أستاذ نقد الفن الكلاسيكي الذي يكشف حالة الضياع والتيه التي يعيشها المثقف الأستاذ الجامعي الذي فرح بما حصّله من علم وثقافة في عالم متقدم، ثم قاوم إغراءات البقاء خارج الوطن ، فعاد إلى بلده متحملاً كل المصاعب، ابتداءً من مصلحة الجوازات، وانتهاءً بالأزمات الإقتصادية التي نتجت من الفساد وفوقها الإستبداد .« عشر سنوات دراسة عليا ،دكتوراه دولية في علم الجمال ، نقد الفن الكلاسيكي، سنتان من البطالة بعد العودة من إيطاليا، ثم تكريم من رئيس الجمهورية يوم كرم أكثر من ألف فنان ،تساءلت يومها :هل يوجد في هذا البلد أكثر من ألف فنان ؟؟.. «[3] يلوذ البطل في توحده ، محتمياً بعشقه للموسيقى والباليه والفنون ، فلا يتركها إلا إلى محاولات الكتابة بوجه عام، والكتابة الروائية بوجه خاص غير أنه يصطدم بحقيقة أن« هذه البلاد تربت على معاداة الثقافة، شيء ما في دمها يقودها باتجاه هذه العدوانية ،قبل الاستقلال ذبحوا المثقف على ثقافته، واليوم يعيدون إنتاج

[1] . المصدر نفسه ، ص 237

[2] . المصدر نفسه ، ص 200.

[3] . المصدر نفسه ، ص 19 .

عصرهم البائد «[1] . تؤجج حالة الحصار المضروب على الثقافة والمثقفين بالمدينة شعور الأستاذ بالسقوط والانكسار وعدم القدرة على مواجهة الواقع الآسي، وتشتد وطأة هذه الأحاسيس في نفس الأستاذ عندما يصحومن سكره، فيجد نفسه ملقى في مزبلة رماه فيها حراس النوايا، وأخرجه منها سكير يقتات من قمامة الأغنياء «من تكون؟رموك فى مزبلة فى نهاية المطاف.شحنوك فى أول سيارة بلدية مخصصة لجمع القمامة ثم رموك مثل الأشياء المستهلكة فى مزبلة الأحياء الفقيرة. كنت بين الدوخة والدوخة ،تستنشق كل وساخات الدنيا. كانت الروائح كريهة جدا»[2]، ثم يبدأ رحلة جلد الذات بقسوة تحت وقع المعاملة المهينة التى تعرض لها بعد موت مريم لتضيف الى الحزن يأساً« ثم يصرخ(مخاطبا نفسه) كه ..كه..بربك انت استاذ جامعى؟ وكاتب؟ وعاشق للفن الكلاسيكي؟ يارجل يكفى من النكت.أنت لاشئ فى هذا الفضاء المؤكسد.حراس النوايا كانوا محقين عندما قالوا لك،يكفى من الفستى(الكذب)، أستاذ الزفت، لاشئ فيك يثبت هويتك التى لم يسأل عنها حتى حراس النوايا.مامعنى الهوية فى وطن ليس لك؟»[3] لقد كان قبل وصوله إلى قمة معاناته وألمه النفسي، قد قطع شوطاً كبيراً في كتابة رواية، واقترب من النهاية التي ظل عاجزاً عن كتابتها بالقلم، فكتبها بالجسد حين انفجر به الحزن واليأس بعد موت مريم ، وما تعرض له من إهانة على يد "حراس النوايا" فألقى بنفسه من أعلى جسر"تليملي" ، تاركاً وراءه الفنون التي يقوم بتدريسها والتي لم يعد لها معنى وسط دوامات التطرف الديني والإرهاب . وإذا كانت الفنون التي كان يقوم بتدريسها هي التي أتاحت له لقاء مريم التي أحبها بجنون، وأعادت التوازن إلى عالمه المختل، فإن هذه الفنون لم تستطع أن تبقي على هذا الحب،ولم تحفظ استمراره في سياقات كل ما فيها يعمل ضد الفن والحب والحياة.

ولا تعدوالرواية- التي جاءت على لسان راويها معكوسة بدايتها هي نهاية

[1] . المصدر نفسه ، ص 75

[2] . المصدر نفسه ، ص 173.

[3] . المصدر نفسه ، ص 180

القصة ـ أن تكون المسافة بين مستشفى مصطفى باشا، وجسر تليملي ، حيث تبدأ الرواية في الأول ، وتنتهي في الثاني. لكنها تصور فترة طويلة من تاريخ الجزائر، وبالتحديد الفترة المشحونة التي سبقت تفكك الدولة الجزائرية وتحولها من دولة الحزب الواحد إلى التعددية التي سمحت بقيام الأحزاب، وما تلا ذلك من أحداث تحولت الجزائر بعدها إلى ساحة حرب لا ترحم. وظهرت في المجتمع الجزائري آنذاك فئة تتحدث باسم الدين ،تهاجم المتاحف لأنها تحوي مواد غير إسلامية ،وتستولي على صالات العرض لتحولها إلى مساكن.وتصور الرواية انهيار جهاز الدولة القديم ، وفي المقابل تتبلور ملامح فاشية من نوع جديد بنزوعها الظلامي المعادي للفن والثقافة، والتراث الإنساني، والمستعدة دوما للقتل والذبح، راسمة صورة قاتمة لبلد مقدم على حرب أهلية مرعبة. كما أن الأزمة في سيدة المقام لا تقف عند الخبر المسموع أوالمقال المقروء بل تعد أحد المكونات الأساسية للمدينة(الرواية) فهي عنصر فعال يجوب متنها وحاضر في كل أطرافها ، وقد أعطتها الكتابة حجمها الطبيعي وعبرت عنها، إذ لم يكتف واسيني بتسجيلها وتصويرها ، إنما أعطى للأزمة بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي والاجتماعي مراعيا خصوصية الكتابة الفنية الأدبية ، وقدرتها الفائقة على استيعاب الحدث ومعالجته من جميع جوانبه .

انطلاقا من هنا فإن استدعاء الرواية العربية للتاريخ، ولخبرته المكانية أدى إلى تبلور الوعي المكاني في الرواية العربية الحديثة وتعمقت دلالاتها بالأشياء المكانية، وبدقائق التفاصيل والأسماء بما أسهم عبر المتراكم في إنشاء ذاكرة سردية فتجعل من الأمكنة مستودع الذاكرة الجماعية التي تعيد تاريخ نفسها[1]والتي تستفيد من التراث الحكائي القديم وتضيف إليه جديدا .

[1] . محمد إبراهيم :تجليات المكان في السرد الحكائي، فضاءات للنشر والتوزيع، ، عمان، الأردن، 2009.ص 93 .

غير أن التراث الحاضر في سيدة المقام، ليس هومحور اشتغال النص لكن رواسبه تطفومن خلال نمط تكوين شخصية مريم المسكونة بشهرزاد إلى حد الذوبان فيها، والتضحية بروحها من أجل تجسيدها على الخشبة، أوإعادة بعثها من عتمات اللاوعي أوالوعي المحاصر بالممنوعات.، ومن خلال اشتغال النص بالفنون ،والرقص خاصة ،ومن خلال علاقة النص الروائي بالحركيات المختلفة الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية ، وبدوره وفعاليته في الحركية التاريخية. وقدرة النص على مقاربة الواقع من زاوية تدينه في حدود الإرهاص والتنبؤ .

إن نص "سيدة المقام"، يؤسس لوقائع لاحقة إلى درجة القول إنها رواية تقدم قراءة أورؤية مستقبلية، ولذلك كانت فعالية الخطاب محققة، خاصة وأن الرواية تلامس بكثير من الجرأة والعمق مقدمات الحقبة الدموية التي تعيشها الجزائر منذ سنوات. وقد استعان واسيني الاعرج بأحدث تقنيات الكتابة الروائية ،ومن بينها استثمار الأسطورة وتوظيفها .

ويمكن أن نستشف التوظيف الأسطوري في الرواية من خلال :

1 / ـ أسطرة الشخصية مريم :

مريم راقصة الباليه المجنونة ، وحين أقول مجنونة فهي تعكس الجنون بعينه . وإن كانت الرصاصة الطائشة التي اخترقت رأسها وتعايشت معها لم تسهم في ترويضها ، بل زادتها جنوناً حتى أن الكاتب خص لها فصلا كاملا من الرواية هوفصل "الجنون العظيم" الذي لم يكن فصلا للقراءة بل مسرحية موسيقية كبيرة تصلح للمشاهدة. صور فيها الكاتب رقصة الموت الكبيرة وليلة الجنون بعينه . مريم التي تحمل شهادة تقدير من الوطن عبارة عن رصاصة تعيش في رأسها لأبد الدهر وتسخر من الوضع المزري للبلاد والتعصب الذي انقلب إلى إرهاب مخيف لم يبقِ على شيء، مصحوباً بخطاب تكفيري عن طريق عشقها الأبدي للرقص ، إن " مريم " تعتبر الرقص

انتصارا على الموت، يدعمها في ذلك شخوص مقاميون ينتمون إلى النص هم أناطوليا صديقتها ،وعشيقها الذي هوأستاذها في مادة الفن الكلاسيكي ، وشخوص إحاليون ينتمون إلى الواقع الخارجي تمثلهم " كاترينا مكسيموفا " معبودتها في الرقص . بينما يعارض الخطاب الفقهي في رجعيته ممثلا ب"حراس النوايا" مع تأثيمها بصورة قطعية ؛ هذا التأثيم جعل " مريم" جسدا مطلوبا للقتل ، بينما ظلت حتى بعد اختراق الرصاصة لرأسها وتعايشها معها لمدة ثلاث سنوات ترفض التخلي عن الرقص: «مريم أيتها الأبجدية الغائبة، الراقصة المستعصية، والغنية التي تسد الحلق...لا زال في قلبك شيء رهين يستعصي على الموت»[1] . وبين حالتي الرقص والموت تعيش مريم ذات الوصف الأسطوري « عينان خضراوان، ووجه خمري.مناوشة في كل شيء ورائعة حتى الحماقات. وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها تغيرت فيها

أشياء كثيرة ونزل سواد يشبه الظلام في عينيها.لم يكن الأمر مهما لأنها كانت مصرة على حقها في الحياة وفي الرقص بشيء من الطفولة يحكم حركاتها....وأنت !مريم يا نوارة ! زهرة عباد الشمس وشعاعات الفجر الخجول ، ...أستعيد الآن تفاصيلك ، كبرياءك ، وحبك..طفلة عشت ..وطفلة سرقتك المدينة في لحظة إغفاءة «[2] ، وتزداد أسطرة البطلة في الرواية من خلال مقاومتها للموت ، بل معايشتها له ، لأن جسد مريم يمكنه العيش بالجسد الدخيل ممثلا بالرصاصة، «عليك أن تعرفي الحقيقة، الكثير من الناس يعيشون بالرصاص داخل أدمغتهم . من المستحيل نزعها . نزعها قد يكلف حياتك.أنا أعرف أناسا عاشوا أوشاخوا والرصاصات في أدمغتهم.أنا لا أريد أن أكذب عليك.يجب أن تتوقفي على رقص الباليه»[3] ،لكن مريم الأسطورة تكافح تطرّف الحركات الأصولية من جهة ،ونظرة المجتمع القاسية من

[1] . واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص 08 .
[2] . المصدر نفسه ، ص 58 . 59 .
[3] . المصدر نفسه، ص 39 .

جهة ثانية، من أجل إقامة حفلتها الموسيقية، راسمة صورة مأساوية لمجتمع يرزح تحت النار، دون أن يفقد رغبته في الحياة.وتحقق مريم أمنيتها وتؤدي رقصة شهرزاد لتموت وهي تجسد حالة اغتراب البطل عن العالم، المحيط به. إنها حالة اغتراب عن الآخرين عن الذات، عن المكان، وعن العالم المحيط به. هذا العالم الذي لا مكان له سوى سجن الذات، ومن هنا تبدأ رحلة الموت في الحياة؛ رحلة الألم والشقاء والمعاناة.ورحلة الحب والبحث عن الأمان والحرية ، فتلبست مريم شخصيات أسطورية تمثل ما أسلفنا ذكره ، وتجعل من مريم كائنا شفافا أسطوريا يمثل حينا شهرزاد ورغبتها الملحة في الحياة، وحينا آخر الجميلة كارمن الثائرة المناوشة المعارضة ، ثم تظهر فوق كل ذلك في جلال وقداسة السيدة العذراء ، بريئة طاهرة في نظرنا ، مخطئة في نظر المجتمع .

1 /1 - أسطورة شهرزاد :

شهرزاد بطلة أسطورية من أبطال " ألف ليلة وليلة " كانت الجارية الأخيرة في حياة شهريار الذي تعود أن يتزوج عذراء كل ليلة ثم يقتلها لمعاقبة بنات حواء جراء خيانة زوجته التي أحبها. ومعروفة هي قصتها؛ حيث تسلحت بالدهاء والذكاء لتحافظ على حياتها، ولكي لا تقتل كانت تروي لشهريار حكايات مسلسلة حتى ينتهي الليل ، ولا ترويها إلا على أجزاء حتى تضمن أن تعيش ليوم آخر لتكمل القصة.ولذلك أصبحت شهرزاد رمزا للخلاص، كما انها وجه خفي من وجوه حواء . هذا الوجه يظهر قدرة المرأة على الهيمنة على الرجل . مهما كان هذا الرجل . ويكفي النساء فخرا أن شهرزاد صارت أولى بنات جنسها التي تعرف المبادرة والتحدي وعدم الاستسلام لرغبات وهيمنة الرجل .

وقد قدم لنا الباحث " برونوبتلهايم " قراءة استلهمت تنظيرات مدرسة التحليل النفسي لرمزية شهرزاد وعدها بمثابة الأنا أمام طغيان وسطوة الهووهوفي الرواية الملك شهريار منطلقة في هدفها من واجب اخلاقي يعد بمثابة رقابة الأنا الأعلى[1] . ويلخص الباحث اللبناني خليل احمد خليل شخصية شهرزاد في أن « المرأة إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيئ»[2] .

تلك هي رمزية شهرزاد التي ألهمت الكثير من الفنانين أشهرهم ريمسكي كورساكوف الذي ألف سيمفونية شهرزاد المقتبسة من القصة الشهيرة .والذي أحبته مريم وفضلته على كثير من المبدعين فمريم « تحب كورساكوف لأنه أنجز شهرزاد، ولوأنجزها فاجنر لأحبته»[3] ، هذه السمفونية التي أصرت مريم أن تؤديها على خشبة المسرح رغم تحذير الأطباء لها من معاودة الرقص، ورغم تهديدات حراس النوايا بالقتل، إذ تقول:«شهرزاد من دمنا الميت ، سأرقصها ولوقطع رأسي.سأرقصها هنا في هذه الأرض المحروقة بتصحرها المزمن ...ـ وصحتك يا مريم ؟ ! ـ شهرزاد أولا وصحتي بعدها ....»[4].

تصر مريم على تأدية دور شهرزاد المفتونة بها حد النخاع فتتناسخ أرواحهما على حلبة الرقص، وتتقمص مريم روح شهرزاد « وفي أجواء موسيقى "شهرزاد" لرمسكي كورساكوف ،رأيت في عينيها بريقا مشعا، كنت أخشى أن تكون محرجة ومتعبة ، لكن كنت كلما لامست وجهها بعيني ، شعرت بصفاء ما في داخلها ، ينعشها ويقودها باتجاه فرح ما ،لا تعرف مصدره.تتحدث بحماس مطلق.حماس الذي لا يملك الحقيقة فقط، ولكن المولع بالدفاع عنها .»[5] ويظهر جليا نمط تكوين شخصية مريم

[1] . برونوبتلهايم ، التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة : د. طلال حرب ، دار المروج ، بيروت 1985 ، ص 121-124.
[2] . د. خليل أحمد خليل ، ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1973، ط1 ، ص 120
[3] . واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص53
[4] . المصدر نفسه ، ص 134 .
[5] . المصدر نفسه ، ص 62

المسكونة بشهرزاد إلى حد الذوبان فيها، والتضحية بروحها من أجل تجسيدها على الخشبة، أوإعادة بعثها من عتمات اللاوعي أوالوعي المحاصر بالممنوعات .وقد اختارت مريم أن تكون " شهرزادا " وتتقمص كوامن شخصيتها اللاوعية . مركزة على رمزية " شهرزاد " كما هومتعارف عليه وكما ورد في قصص " ألف ليلة وليلة " .لكن يمكن القول ان شهرزاد ، قد اتجهت الى هدف وانتهى المطاف بها إلى تحقيق هدفها ، أما مريم فبدأت مثل شهرزاد وانتهى بها المطاف إلى هدف آخر . والهدف الأول الذي صوبت شهرزاد انتباهها إليه هوخلاص بنات جنسها من طغيان وجبروت " شهريار"وبالتالي تخليص نفسها من الموت، فمارست دورها ك" حواء " بالمعنى الرمزي لهذه المفردة .. إلا أن الأمر انتهى بها إلى الإعجاب والوقوع في أسر " شهريار "الذي فتن بها هوالآخر. وأصبحت سيدة القصر الأولى بل سيدة المدينة برمتها . وأصبح شهريار إنساناً جديدا بفضل " شهرزاد " وتخلى عن اتجاهاته ونوازعه نحوالمرأة على العموم . وجاء دور فتاتنا مريم وهي تقاوم هيمنة صاحبنا شهريار متمثلا في "حراس النوايا" الذين سنوا سنة القتل لأبسط الأسباب ، واللذين كونوا هواجس ودوافع ضد المرأة بشكل مطلق ، وضد الرقص بشكل خاص ، وكما كانت شهرزاد في عصرها ، جاءت مريم شهرزاد عصرها ،كانت تتمتع بذكاء لامع . في زمنها حدثت الفاجعة الكبرى. وقتل من قتل ، على غرار زمن شهريار. إلى أن تطوعت شهرزاد لحقن دماء بنات جنسها ، جاءت مريم كذلك لتقف في وجه حراس النوايا وقتلة العصر؛ بل إن شئنا الدقة هي التي بدأت التحدي وتطوعت لأن تكون الضحية الكبرى . وبدلا من أن تكون الضحية منذ الليلة الأولى ، صارت بطلا دخل التاريخ إلا أنه تاريخ من نوع آخر . أنه تاريخ الحب.كما دخلت شهرزاد التاريخ الأسطوري ولاشك. أما هي فقد حققت ما كانت تريد . أما مريم فقد حققت أبعد مما كانت تريد . لكن لم تحافظ على حياتها على غرار شهرزاد.

وليس من الغريب أن نفترض أن بطلتنا قد وصلت إلى ما وصلت إليه تلك البطلة الأسطورية بصورة ما من الصور لكنها تماهت مع هذا الرمز وهي على علم

بكل التفاصيل عن رمزية " شهرزاد " وبطولتها ومثابرتها للخلاص « تريد أن تكون شهرزاد ،لا كما قرأتها في الكتب، ولكن كما تشعر بها .كما تحياها لحما ودما وعنفوانا»[1]. وقد كانت مريم في الرواية روح شهرزاد في حقبةٍ زمنيّة، شهدتها الجزائرُ في تسعينياتِ القرنِ الماضي، كانت فيها "السواطير" اللغةَ السائدة. واللون الأحمر، يطغى على الألوانِ الأُخرى، فتمضي الأيام لتقضي على معالمِ الثقافةِ والفنّ والأدبِ، ومعها رُوَّادُها" مريم" "سيِّدةُ المقام" التي تعيش تلك الحقبة، بين لحظتين. الأولى عندما اخترقت رأسَها رصاصةٌ. رأسُها المُفعمُ بالفنّ والحضارةِ والتَّمَرُّدِ على البائد. والثانية، عند إغماضةِ "مريم" الأخيرة، التي تَحَدَّتِ الرصاصةَ والذين أطلقوها. لم تستسلمْ مريم. أصَرَّتْ على أن تبقى وترقص، مُتَحَدِّيَةً جماعةَ الخِطابِ الدِّيني الفَجِّ"حراس النوايا" ، فواجهتهم بالكلمةِ والعمل، وبقيت رافعةً الرَّايةَ إلى النِّهاية وكذلك كانت شهرزاد التي أصرت على البقاء في زمن الموت ورفعت راية الإرادة والتحدي وتمكنت من الخلاص .

تُجَسِّدُ مريم في الرواية المأساةَ بتفاصيلِها، وتُجَسِّدُ آلامَ الضَّحايا، في زمنٍ عَبَقَ بالآلام.. في زمنٍ كان الوطنُ لا يكفيه الرَّثاءُ .كما تجسد شهرزاد آلام النساء والعذارى المكتوب عليهن الموت لا محالة ، وقد يرى بعضُهم في رفضِ مريمَ الاستسلامَ، ضرباً من الجنونِ، أوالهروبِ من الواقع.وفي هذا صِحَّةٌ. لكنه جنونُ العاقلِ. الذي أَحَبَّ الحياة والوطن. هوحُبٌّ تَحَدَّى غطرسةَ شهريار، عندما تَحَدَّته شهرزاد، واستلبَته.أما تَحَدِّي مريم، فيأتي عصرِيَّاً موجِعاً، يوجِعُ أولئك الذين ذهبَ التَّحَجُّرُ ببصيرتهم، فزرعوا القُبحَ والدَّمَ في كُلِّ رُكنٍ من الجزائر،ووقفت مريم في وجههم رافضة الرضوخ لأوامرهم ومطالبهم التي تقيد حريتها وتقتل فيها الإبداع . فمن قلبِ مريم المثقل بالمُعاناة، يَتَفَجَّرُ التَّحَدِّي ويَتَأَلَّقُ الحبُّ والحنينُ، في تفاصيلَ إنسانِيَّةٍ جميلة، يجسدها الرقص وتقمص روح شهرزاد إلى أبعدِ الحدود، وإن كان الألمُ حاضِراً. «ما أروَعك يا مريم، وأنت تتلَوَّين بحنينِ باليه "ريمسكي كورساكوف" وأنت

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 141 .

شهرزاد، تتحدَّين المُعَوَّقَ شهريار! .....تتضخم الموسيقى أكثر،تضع شهرزاد شعرها في النار ...وتقسم لشهريار أنه لم يلمسها.لم يحرق جسدها بأصابعه.يعاود شهريار الكرة...يحاول أن يلمسها .أن يحكم قلبها .لكنها تصر على الحكاية.وتتوارى مريم كالغيمة..تصرخ شهرزاد ...اسمع يا سيدي ! للحكاية سحر كبير .والبقية ما تزال في القلب ...»[1]

لعلَّ الرصاصةَ في رأسِ مريمَ، طائشة. لعلَّ مريم، لم تكُنْ مقصودةً. لكن مريم تموت، في حين تعيش شهرزاد وهي التي كانت مقصودة بالموت مهيأة له ، وتموت مريم لأن« شهرزاد أنهت جزءا من حكايتها يا سيد الأكوان المهزومة والزوايا المسروقة والصباح يجيء متأخرا هذه المرة»[2]. ذلك أن الموتَ يبدوسهلاً في بلادٍ مريم الكئيبةِ،التي جعلها حراس النوايا كئيبةً.وبعد موتها «ها هم يعودون اليومَ إلى الساحة، يُفرِغون فيها حِقداً دفيناً، وكُرهاً بلا أبعاد. يغتالون ما تَبَقّى من بحرِ المدينة الجزائر، ومعها أفراحُها..هم "اللاحقون" الذين يُجهزون على ما تَبَقّى ،إنهم الجُبناء. هم الذين ابتُلِيّ الوطنُ بهم، بالذين حلقوا شواربهم، وعفّوا عن لحاهم، فالموتُ معهم قادم!»[3] ويتغلب حكم حراس النوايا على رغبة مريم في البقاء ، ويتبدل مصير شهرزاد في حكاية واسيني الأعرج ،بل إن تغيير الشخصية في ذاتها، كان تغييرا للموقف القديم الذي عرفت به شهرزاد في سكوتها عن الكلام المباح ومحاولة تفادي حقد الملك شهريار ورغبته في الانتقام منها وقتلها، وذلك بتشويقه بحكايات ترضيه وتكون إما خيالية أوكاذبة أوقصصا مختلقة من خيالها لأجل الهروب والانفلات من الموت، ولذلك اتصفت حكاياتها بالألفة والرقة والمتعة التي جذبته طوعا للإنصات، لكن ما تحكيه مريم شهرزاد اليوم"مريم" وتصر على اتمامه كاملا في ليلة واحدة، على مسامع شهريار العصر ـ حراس النوايا ـ هوقصتها الواقعية المفجعة التي يرفض سماعها لكنه

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 147 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 154 .
[3] ـ المصدر نفسه ، ص 185 .

ينصت لها كرها. وبذلك تحقق البوح بفضل قوة شخصيتها وإصرارها على التفوه بما خفي بين طيات طبقات المجتمع بكل جرأة وشجاعة لتضع شهريار أمام الحقيقة المفجعة وتعري حقيقته ثم تموت مرحبة بالموت راضية به، مودعة الحياة في بلد سلطته "بني كلبون " وشرطته "حراس النوايا " .

1 /2 - أسطورة مريم العذراء :

يتكون عنوان رواية" سيدة المقام "من حيث تركيبه من كلمتين مترابطتين عن طريق الإضافة، تحيل الكلمة الأولى" سيدة "على المرأة المحترمة ، بينما تحيل الكلمة الثانية" المقام "إحالة مباشرة على المكان المقدس الطاهر، وبذلك تتقاطع الكلمتان ويدعم المقام المقدس دلالة السيدة المحترم ويكثف رمزيتها. وهذه الرمزية يكشف عنها متن الرواية الذي يتخذ من اسم " مريم " مقابلا لوصف "سيدة المقام " ورمزا شفيفا للوطن/الجزائرالمستهدفة من قبل حراس النوايا. ومن ثم يشكل هذا العنوان المتميز مرآة لنصه الذي يجعل من هذه المرأة التي سبغها الكاتب بهالة من القداسة فجعلها سيدة المقام ، وأطلق عليها اسما مقدسا هو"مريم" ،ويعلن عن ارتباطها بالرواية في كل قسم من أقسامها العشرة،بل يؤكد على معناها الاسطوري المقدس في قوله : «وكانت مريم وكانت الدنيا ، وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة »[1]

وتحوم القداسة حول اسم مريم باعتباره رمزا دينيا ، تتأسطر مريم سيدة المقام من خلاله ،حيث يعطي هذا الاسم للبطلة اشعاعا أسطوريا نابعا من معاني الاسم المختلفة في الديانات واللغات والمعاجم . وقد حدث خلاف بين علماء اللغة حول اسم مريم، فبعضهم اعتبر الاسم اسما أعجميا وبعضهم اعتبره خلاف ذلك.ولكن لا يختلف اثنان أن الاسم له علاقة باسم السيدة مريم العذراء التي ورد ذكرها في القرآن الكريم،

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 7 ـ 8 .

« وبها سُمِّيت مريمُ أُمُّ المَسيح على نبينا وعليه الصلاة والسلام ،وقالوا لمريم العَذْراء البَتُول والبَتِيل لذلك التهذيب، وفي التهذيب لتركها التزويج والبَتُول من النساء العَذْراء المنقطعة من الأَزواج ويقال هي المنقطعة إِلى الله عز وجل عن الدنيا والتَّبَتُّل ترك النكاح والزهدُ فيه والانقطاع عنه، البتول كل امرأَة تنقبض من الرجال لا شهوة لها ولا حاجة فيهم ومنه التبتل وهوترك النكاح.»[1] وجاء في تاج العروس : «مريم(اسم) ابنة عمران التى أحصنت فرجها صلى الله عليها وعلى ابنها عيسى وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام ، قلت وانما قالوا انه مفعل لفقد فعيل في لغة العرب وقال قوم هوفعلل كما أشار إليه الشهاب في شرح الشفاء وهومبنى على أنه عربي وقال قوم انه معرب مارية وقيل هوعجمى على أصله وأورده الجلال في المزهر(وريم عليه ترييما)(زاد) عليه في السير ونحوه قال ابن برى هومن الريم الزيادة والفضل»[2] ولم يأتِ هذا المعنى استنادا إلى مصدر أواشتقاق ، وإنما جاء المعنى بما ينطبق على أوصاف السيدة مريم أم المسيح عليه السلام، فقد اصطفاها الله وطهرها وكانت منقطعة عن الناس ، وسُمِّيت مريم عليها السلام البَتُولَ لتبتلها وتركها الزواج .

وإذا ما أسقطنا معنى اسم مريم البتول على مريم الرواية ؛نجد أن هذه الأخيرة منقطعة عن الناس، مكرسة نفسها للرقص ، ثم إن فيها بعضا من معنى التبتل ، وهي التي رفضت الزواج قائلة : « يبدولي أن الزواج في هذه المدينة ،هوإعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننا..»[3]، وبعد أن أرغمتها والدتها على الزواج ب "حمودة" موضف البريد، تتمنع عن زوجها حافظة فرجها على غرار مريم البتول ، مفضلة أن تبقى عذراء على أن تمنح نفسها لهذا الزوج المرغمة على الزواج منه « تصور حتى هذا الزواج لم يجد وقته ليتنفس هواءا بعيدا عن كآبة الحاضر،تقول مريم.هوبدوره مرّ

[1] . ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بتل ، المجلد الأول .

[2] . مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ،دار الهداية ، الكويت ، باب ريم ، ص 668 .

[3] . واسيني الاعرج ، سيدة المقام ، ص 87 .

بسرعة مذهلة .كنت حزينة وأشعر بالغثيان والقلق عندما اقترب مني ليلة الزفاف.شعرت برائحة كريهة .قمت من مكاني .توجعت بقوة وقاومت بعناد ...»[1] ثم تقول في مقطع آخر « ألح علي حمودة مرة أخرى ولكن بفشل.شيء ما منعني من كل شيء ....البكارة ! ..وما دامت بهذا الثمن،لن أعطيها إلا لمن أحب ..»[2].

ويبلغ التشاكل بين "مريم الرواية" و"مريم العذراء" اقصاه عندما نكتشف أن مريم سيدة المقام هي عذراء طاهرة أيضا ، فها هو"حمودة" يقول بعد ليلة الاغتصاب الكبرى ـ كما وصفها المؤلف وأفرد لها فصلا كاملا من الرواية ـ : « كنت أضن أنك لست عذراء .أعترف أني كنت أحمق .»[3]

وإذا كانت مريم العذراء والدة المسيح ، قد عرفت الألم والمعاناة عندما صلبوا "يسوعَ" الحُبِّ والسلام، وكان عيسى هوالحلم الذي عاشت مريم لأجله، وصبرت على ما لاقت من قومها من أجله ، فإن مريم" سيدة المقام" عرفت الالم والمعاناة هي الأخرى ، عندما صلبوا أحلامها وأحلامَ الوطنِ وذلك الفكرِ الجميلِ الذي أراد "حراس النوايا " ان يلغوه . فهناك مُرتَزِقَةٌ يريدون أن يُسدلوا الستارَ على الشمسِ، كي يبقى العالمُ في ديجور،وكما تفوح من قصة مريم العذراء رائحة الدم والغدر والمعاناة والموت .تفوح من سيِّدةِ المقام أيضا رائحةُ الدَّمِ، تزكُمُ الأنوف مع رائحةِ البارود، ودخانٌ يحجُبُ الخرابَ المُترامي.والموت المحتم في النهاية.

وكما تعبر قصة مريم العذراء عن معاني روحانية نورانية تسموبدلالات الايمان والتسامح والحب والسلام ، يعبقُ من سيِّدَةِ المقام العطرُ الجميل، والحبُّ الذي ذَكرَته الأساطير.ويتسامى النَّغَمُ الرائعُ،الذي لا يستسلمُ إلى النوائِبِ، إلى لحظةِ الإغماضةِ الأخيرة لمريم .

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 89 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 93 ـ 94 .
[3] ـ المصدر نفسه ، ص 98 .

وإذا نظرنا إلى معنى " مريم" بعيدا عن المعنى الديني الذي يربطها بالسيدة العذراء والدة المسيح ، فإننا نجدها عند(الفيروزباذي) فى قاموسه المحيط معرفة أي:« هي ‘‘المريم’’ كالمقعد وهي التي تحب حديث الرجال ولا تفجر، واسم وقد جاء في أسماء البنات أخذ العبرانيون اسم مريم عن اليونان وجعلوه ماري واختلف العلماء في تفسيره فبعضهم يقول : عابدة زاهدة والآخرون قالوا مملوءة مرارة «[1] وقد نجد في هذا المعنى ما يحيلنا إلى مريم "سيدة المقام " فهي تفضل الحديث مع الرجل المتمثل في أستاذها على رفقة قريناتها ، وقد يمثل هذا الاستاذ لمريم كل الرجال على اعتبار أنها أحبته دون كل الرجال ، وكانت تفضل رفقته وحديثة حتى أنها في لحظاتها الأخيرة في المستشفى تقول له : «أرجوك اقرأ .اقرأ.لا تتوقف .أريد أن أسمع صوتك.أن تأخذني الإغفاءة على كلماتك.اقرأ ..أيها الرجل الصغير...لا أريد أن أسمع شيئا.حتى دقات قلبي الضعيفة مللتها.. «[2] ، كما أن النص الروائي من بدايته إلى نهايته يصور حديث مريم الذي هوفي جله حوار مع الرجال : زوجها حمودة وعشيقها الأستاذ، أما الحوار مع النساء فلا يتعدى بضع جمل مع والدتها، أووالدة زوجها ،أوصديقتها أناطوليا.فمريم في الرواية تفضل حديث الرجال .

وإذا جئنا إلى إلى معنى "مملوءة مرارة " فهذا يطابق مريم في الرواية ويعبر عنها في كل تفاصيل حياتها البائسة ،فهي التي فرض عليها أن تعيش برصاصة في رأسها ، وأن تتعايش مع الموت « إنه تاريخك يا مريم ! اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة .التاريخ الذي كان يفترض أن يكون فيه يوم موتك ولكنه لم يكن .كان الدم قد ملأ عينيك .قال لك الأطباء لا خيار لديك سوى أن تتعايشي مع الرصاصة التي اخترقت دماغك.وتعايشت مخترقة كل طقوس الحذر..»[3]

[1] ـ مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروزأبادي ، القاموس المحيط ، دار الجيل ، بيروت . الجزء اللأول .باب الميم ، فصل الراء

[2] ـ واسيني الاعرج ، سيدة المقام ، ص 09 .

[3] ـ المصدر نفسه ، ص 10 .

وهي التي تنضح مرارة من خلال أوضاع البلاد التي تنعكس عليها سلبيا ،فتُسر إلينا على صفحات الرواية قائلة في مرارة:« من أين يأتي هذا الخوف المسحور ؟من أين ينفذ هذا السر؟ من أين تأتي رائحة الموت والكآبة ؟حاولت كل شيء، لكن من المستحيل علي الانتصار على عالم بلا قلب.سأعود إلى وحدتي المحزنة، أبحث عنك في أبجدية الحروف،من الصعب أن نعيش داخل كومة الكلمات والضباب والسماوات التي فقدت الكثير من سحرها ، بعيدة وراء هذه البوابات الحديدية الباردة ...يتمتم قلبك المنهك ، ويتذكر الرقصات التي سحبت من جسدك والصرخات التي سرقت من حلقك .»[1]، وتزداد حدة المرارة في صوتها حين تحدثنا عن الوطن الذي تسكنه ويسكنها ، وتحبه لكنه تَوَقف عن حبها « هوذا وطني يسكن رصاصة في دماغي في يوم داكن من أيام الخريف ،ذات جمعة حزين ،ماذا تريدني أن أفعل ؟ ! الله غالب.أبحث عما يميزني في هذا العالم حتى ولوكان ذلك داخل نوبات الجنون .هكذا أنا مصنوعة ،ومع ذلك أشعر أحيانا بأني أتكسر مثل الزجاج ...يحزنني هذا الفراغ المقلق !!»[2]

وتزداد المرارة في حياة مريم حين تتزوج رغم إرادتها« أمي ألحت علي في حجرتي .يابنتي حياتنا صعبة .أنت قلبك حار ما تحبيش الذل .والرجل رجل»[3] ، ثم تغتصب من طرف حمودة فتقول :« بكيت لشيء غامض ، لكن في عمقي المنهك والمنتهك .وبقدر ما كنت أشعر بالكراهية تزداد ،كان ضوء ما يملأ قلبي ،كيف يتوحش امرؤ إلى هذه الدرجة؟ أية لذة تغمره وهويغتصب كائنا ميتا .لا أعرف ولا أريد أن أعرف»[4]، ثم تُطَلق مريم لتبلغ المرارة في حياتها مداها حين تشعر بالمهانة وهي التي لم ترضخ ،ولم تقبل الذل يوما «تأملت الدفتر العائلي ،قبل أن يصفع الباب في وجهي .مزقته إلى ألف قطعة وقطعة.فكرت أن أرميه على وجهه .ولكني عدلت عن الفكرة

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 16 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 21 .
[3] ـ المصدر نفسه ، ص 89 .
[4] ـ المصدر نفسه ، ص 98 .

وضربت الوريقات على بلاط الأرض .ليكن يا سيدي حمودة ! لم يعد هناك ما يجمع بيننا .انتهت هذه القصة الرديئة عند هذا الحد .»[1].

ويبدوأن الرواية بكاملها هي وصف للمرارة التي تعانيها "مريم" كل يوم ، بل كل لحظة من عمرها المحكوم برصاصة في رأسها ، والموَجّه بسلطة أمها وزوج أمها "العباس" ، والمقيد بحكم "حراس النوايا " .فلا نجد لمريم مخرجا يخول لها الحياة السعيدة إلا بعض اللحظات المختلسة في حلبة الرقص ، أورفقة أستاذها الذي تحبه .

ومن جهة أخرى ،إذا نظرنا إلى الفكرة التي تقول أن الاسم "مريم" ليس عربيا ، ونتأمل في معانيه غير العربية نجد ما ذكره الباحث أحمد إيبش في كتابه الذي ترجمه عن العبرية: التلمود، كتاب اليهود المقدس: « مريَم اسم عبري ويعني الثورية، روح التمرد والعصيان ،ومريم بالعبرية *Miriam* وفي الإنجليزية mary»[2] ولا يخفى علينا مدى مطابقة هذا المعنى العبري ،لشخصية مريم في سيدة المقام ،فهي ثائرة على أوضاعها وأوضاع الوطن ، متمردة إلى أقصى الحدود ،ومثال حي للعصيان في نظر المجتمع المتمثل في الأطباء أولا اللذين رفضت الرضوخ لأوامرهم باعتزال الرقص ،ثم حراس النوايا اللذين بدورهم هددوها بالقتل إذا لم تتوقف عن ممارسة الرقص .« تأملت وجهها وأنا أعبر الصالة باتجاه الحمام هي مريم تأتي محملة بكل طفولتها .بعينيها الشرستين .... لقد صار مؤكدا أن عرض شهرزاد ،لن يؤدى ، بعد التهديدات بغلق الصالة من طرف رئيس البلدية الإسلامية ....ـ رأيت ماذا فعلوا ؟ أسكنوا المنكوبين في دور الثقافة ،وقاعات المسرح ، وصالات الرقص ، يحلون مشاكل الزلزال الذي ضرب المدينة على حساب الثقافة والفن ـ حتى صالتنا كثر حولها

[1] . المصدر نفسه ، ص 101 .

[2] . د/ أحمد إيبش ، التلمود، كتاب اليهود المقدس، تاريخه وتعاليمه ومقتطفات من نصوصه ، دار قتيبة، دمشق ، ص 292 .

القيل والقال . ــ وحق ربي يسيل فيها الدم .لن تمر بسهولة.قالتها مريم بعفوية سريعة . »[1]

ومريم عاشقة الرقص المتمردة. تندفع إلى أفق الرقص، متقمصة الشخصيات النسائية المتفجرة بالغضب ، فمن البربرية إلى شهرزاد إلى كارمن تتفجر ثورية مريم وتمردها ، ويتجسد غضبها على حلبة الرقص ، وتُدخلها العلاقة المشبوهة مع أستاذها دائرة العصيان الكبرى ، عصيان الدين لأن هذه العلاقة تمثل الزنا ، وعصيان العادات والتقاليد في مجتمع جزائري شرقي يعتبر كل علاقة خارج إطار الزواج خطيئة لا تغتفر. وتبقى مريم مهووسة بالفن، متمردة على شروطها الإجتماعية، مقاومة للقمع الواقع عليها من حيث هي امرأة وراقصة ، إثم متحرك، غواية تستحق البتر أوالإخفاء .

1 / 3 ـ أسطورة كارمن :

قصة كارمن هي قصة رومانسية تحكي قصة رجل باسيكي عشق امرأة غجرية متقلبة العواطف حولته من جندي مطيع إلى شقي خارج على القانون مطلوب رأسه، ليقوده هذا الحب الجارف أخيرا إلى ساحة الإعدام بعد أن طعنها بسكين في صدرها. وهي من تأليف الروائي الفرنسي الشهير "بروسبير ميرميه"، وتعد إحدى روائع الأدب العالمي ، حولها الموسيقار الفرنسي "جورج بيزيه" إلى أوبرا لتصبح من أشهر الأوبرات العالمية التي لازالت تعرض على كبريات المسارح العالمية.

[1] ـ واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص 159 . 160

وأسطورة كارمن المثيرة للشهوة ؛ تجري أحداثها في مدينة إشبيلية، وتحديداً في القرن التاسع عشر.وتدور الأحداث بادئ الأمر بداخل أحد مصانع التبغ حيث يقع عراك بين "كارمن" و"مانيوليتا" ، وتكون كارمن أشد ضراوة فتشوه وجه غريمتها ما يؤدي لاعتقالها، وفي اللحظة التي كلف فيها الضابط دون خوسيه رئيس الفوج الأمني بنقل كارمن إلى السجن، حيث تنجح هذه الأخيرة في استمالته وإحداث قلق الحب بداخله، موقعةً إياه في فخها ،وتبالغ في إغوائه، وتقوده لارتكاب جنحة بحق وظيفته حين يسهل أمر فرارها، .أمام ذلك، يتنازل الدون خوسيه عن رتبته ويعرض نفسه للاعتقال مقابل أن يحرر كارمن وينتصر لفكرته عن الحب ، غير أن هذه التفاصيل ليست سوى قدر مبدئي يغزل الأسطورة في تلاحق زمني غريب يضع كارمن عند مفترقات شائكة ومحيرة، بدءاً من اللقاء الذي تم بين كارمن والدون خوسيه في إحدى الحانات، وهناك، حيث من المزمع للحبيبين أن يلتقيا، تلتفت البطلة إلى مصارع الثيران «إسكاميلو»الذي تحبه ، فيتغير مسار الأسطورة، ويشتعل الصراع بين كارمن ودون خوسيه الذي يخلع بزته العسكرية ويتحول إلى مهرب في جبال الأندلس من أجل عيون كارمن وجاذبيتها، ويهرب ليتحول إلى فار، ويصارع الضابط "زونيغا" فيقتل قائده ويتحول إلى مجرم .وعندما يظهر زوجها غارسيا يقتله أيضاً ويهم بقتل مصارع الثيران اسكاميلو،لكن كارمن تمنع خوسيه من ذلك لخوفها على مصارع الثيران الذي أحبته. ثم ينتهي به الأمر بقتلها أمام حلبة مصارعة الثيران في إشبيلية لشدة غيرته بعد أن دمر نفسه لأجلها لأنها ترفض في النهاية أن تنصاع له حين وجدت أنه يرغب في تقييدها إليه بقيد الزواج. والغريب أن خوسيه الذي يهددها بالقتل في الخاتمة، يرتمي عند قدميها ضارعا كي تستجيب لطلباته قبل أن يقتلها، لكنها تصر على التمسك برأيها، وعندئذ يسحب سكينه، ويطعنها في صدرها، فيقتلها، ويدفنها في البرية بين شجيرات العليق.[1]

[1] . الموسوعة العالمية المجانية ، قصة كارمن بتصرف، الموقع www.zuhlool.org/wiki/

وفي رواية سيدة المقام يقر الروائي صراحة بأن مريم تمثل كارمن وتعبر عن أوصافها « فيها من كارمن ،البربرية ، شهرزاد ، عندما تريد لا تصمت . وعندما تصمت تريد أن يحترم صمتها ، الذي لا يعرفها يظنها غجرية ، همجية ، ولكنها في لحظات عنفوانها ، تتحول إلى خيط رقيق ، أرق من الشعرة وأحد من السيف»[1]ويقول أيضا لكن هذه المرة مستحضرا أوصاف كارمن الشرسة المتوحشة « أستعيد وجهك في خطوطه وألقه.في حزنه وانكساره.تُخَورين عينيك لحظة المواجهة .تخرجين أظافرك.نمرة شرسة.تكشرين عن أنيابك الحادة.تخرجين كل بذاءات الدنيا....تشمرين عن ساعديك .ترفعين تنورة الليناج الأسود حتى الركبتين من الجانبين.أستعيد وجه الغجر اللذين ساحوا أطراف المدينة المجنونة.يظهر جمالك الذي لا يقاوم....تزداد موسيقى الغجر صخبا وقوة، تتأوه كارمن في ذاكرتك ..»[2]

ربما كانت كارمن رمزا لكل تحلل أخلاقي ، فهي تغوي وتخون وهي فى القصة تبدومستعدة لفعل أى شيء من اجل تحقيق ماتريد ،وهى تربط هذا كله بحبها للحرية حب يزيد حبها للحياة نفسها ، كما تمثل الإنسان الإنتهازي الذي يتبع كل السبل ليصل إلى مبتغاه لا يلتفت لمشاعر الآخرين ضاربا بعرض الحائط جميع القيم الدينية والإنسانية . إنه إنسان يتجرد من أخلاقياته أوبمعنى أصح هويتبنى أخلاقيات تتماشى مع مصالحة الشخصية وإن تسبب بدمار للقلوب الطيبة وربما حولتها إلى رماد .

ورغم أنها ليست من الجميلات بل لها تأثير مغناطيسي جذاب وتفكير حر منطلق من القيود لا يتقيد بالوعود إلا أنها تجسيد لحيوية ونزق الغجر وجرأتهم وحدة حركاتهم وتعلقهم الجارف بالحياة، حيث كانت تفيض بالاندفاع ونداء الحياة

[1] واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص 63 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 17 .

وتهيج بالعواطف واللأفكار المتحررة فمثلاً مفهومها عن الحرية فهي لا ترضى بركود الحياة وإلا فستفقد هويتها ولن تصبح كارمن الحقيقية. بالإضافة إلى أن كارمن كانت امرأة قوية بين قريناتها دائمة الانتصار مما يجعلها متميزة بين النساء ؛ خاصة حين تختار الموت مقابل الحرية .

وقد استطاع واسيني الاعرج تجسيد روح كارمن الثائرة في مريم التي تتوق للحرية بكل متناقضاتها والتي تتفاعل مع الأحداث بلغة الجسد ، وفي الحلبة يتملكها الشغف والعنف ،لكنها تواجه مصيرها ولا ترضخ لرغبات الآخرين وهي تعلم أنها ذاهبة لمواجهة الموت وهي تصر على التشبه بكارمن قائلة :« كارمن كانت مجنونة مثلي ! كانت مدهشة .ومجنونة في عالم يصطنع الاتزان «[1] وفي حوار آخر مع صديقتها أناطوليا تقول مريم : « كارمن رائعة .شيء فيها اشبيلي يعيش في دمي ، فترد اناطوليا : يا مريم ، في عيون كل امرأة نادرة شيء من كارمن»[2]وإذا كانت كارمن قد أحبت حريتها أكثر من حياتها وهي أيضا سرقت حرية وهدوء خوسيه الذي لم يعد قلبه ملك له ، فإن مريم أيضا فضلت حريتها المتمثلة في ممارسة الرقص على الحياة بدونه في مجتمع شرقي اسلامي ، يعتبر الرقص " بغاءا" من نوع آخر ، وظلت مريم تبحث لنفسها عن موطيء قدم على أرضيته وتدافع عن قناعاتها بكل حرية ،فها هي تواجه رئيس البلدية بكل شجاعة حين قرر تحويل قاعة الرقص إلى مأوى للمنكوبين من الزلزال « نظرت مريم إلى وجهه بحقد كبير .شعرتُ بها في لحظة من اللحظات تتحول إلى ذئبة تدافع عن أبنائها وعن غارها بكل أنيابها ومخالبها وعوائها .استنفرت كل حواسها ،أوقفت حاجبيها مثل الشوك ، وأغارت بعينيها في المحجرين: ـ شكون انتم يرحم والديكم ؟ من أعطاكم هذا الحق ؟ من سلم كلم مفاتيح الصالة ؟....

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 28 .

[2] ـ المصدر نقسه ، ص 61 .

تراجع الملتحي إلى الوراء تحت صراخ مريم ..»[1]،وتتجلى شراسة كارمن وقوتها في هذا المقطع .

كما أن مريم هي الاخرى سلبت لب أستاذها ثم سلبته حياته بعد أن انتحر حزنا على وفاتها ؛ هذا الحبيب الذي كان طوع يمينها على غرار "خوسيه" ، والذي لم يأبه لا لسلامته ولا لمجده كأستاذ جامعي ، بل رضخ لمريم طائعا ، وسار يحكمه الهوى الذي دمره في النهاية ، كما دمر خوسيه في أسطورة كارمن ، والغريب أن هذا الأستاذ هوالذي سلمها قصة كارمن لقراءتها ،فتفاجأ بمريم تتحول كارمن أمامه « يوم سلمتك كتاب كارمن لبروسبير ميريمي Prospèr Mérimée قلت لك اقرئيه.وكنا قد رأيناه في فيلم.قلت :وهل تقبلني .سأصير مجنونة بك .سأخونك مثلها.ستقتلني»[2]

وتتجلى الخيانة في شخص مريم في الرواية ، لكن هذه الأخيرة لا تخون حبيبها الاستاذ ، ولكن تخون زوجها حمودة ، وهي في ذلك تبرر فعلتها بأنها تصارع لإرساء حريتها الشخصية . ومن المؤكد أن هذا الهاجس للحرية هوالذي يفقدها حياتها في النهاية ، كما حدث لكارمن المسكينة التي أعتقدت أن هناك مسمى مطلق للحرية ، ولكن من هوالذي يستطيع أن يتحلى بكامل حريته في الحياة ، فلكل منا حقوق وواجبات ،وحقوقنا هي حريتنا،وواجباتنا هي تطبيق لحرية الآخرين .

وتعتبر كارمن الزواج قيدا ترفض الخضوع له وتفضل الموت على الزواج بالدون خوسيه ، وكذلك مريم التي ترى في الزواج محنة لا ينبغي لها أن تتورط فيها ،فهاهي تقول : « يبدولي أن الزواج في هذه المدينة هوإعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية ، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 176 .
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 17 .

عيوننا .كنت كغيري أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يلاحقني «[1]وتتلاقى مريم وكارمن مرة أخرى في رفضهما للزواج وتفضيلهما للحرية على قيد الزوج .وكما دمرت كارمن عددا من الرجال بداية بزوجها غارسيا ،ثم عشيقها خوسيه ، دمرت مريم هي الأخرى زوجها "حمودة " وعشيقها الأستاذ .

تبدأ كارمن بفصل الهوى والحب والرومانسية وتنتهى بمشهد درامي لموت الحسناء الغجرية التى لايستطيع أحد من الرجال الإمساك بها أوالقبض عليها فهى ريح تعصف بالرجال ، وكذلك تغدوقصة الحب المحاصر من طرف "حراس النوايا " ،الحب ذا العمر القصير، والذي كان عاصفاً، ثرياً بالدلالة على طرفيه الضحيتين: الأستاذ ومريم اللذان كان مصيرهما الموت في النهاية .وتتجلى في مريم كل أوصاف الغجرية كارمن ، بل تتلبسها تماما من رأسها حتى أخمص قدميها ، وتبقى الغجرية مثل حلم، مرتحلة فى البرارى وعلى الهامش، تكمل الجزء المفقود فى مخيلة الأدباء بما تثيره من دهشة متجددة لا تخضع للترويض. تتمسك بنوع من الحرية يوقعها في تصادم مع الحياة .وتصير خاسرة لا محالة .والفرق بين مريم وكارمن ، هوأن كارمن كانت تقصد التلاعب بالآخرين بذكاء، متناسية أنه لكل لعبة نهاية وأنه قد لا يكون لها يد في وضع هذه النهاية . لكن مريم ، لم تقصد التلاعب بأحد ، وكانت من وضع نهايتها بيدها .

2 / أسطورة الرقص :

يمثل الرقص والموت ملمحين بارزين مسيطرين على عمل واسيني الأعرج " سيدة المقام " الذي يُظهر بجلاء علاقتهما التضادية ، على اعتبار أن الرقص هو ملمح بلاغة الكلام لأنه يوحي ويومئ ويعبر، والموت ملمح بلاغة الصمت.وقد ارتبط

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 87 .

الرقص بالموت عند واسيني في هذه الرواية ، وكان الرقص مؤديا للموت عند مريم التي غالبا ما تساءل الراوي(الأستاذ) وهويشاهدها ترقص : « هل هي ترقص أم تموت؟".«[1] وهنا ينبغي التنبيه إلى أن الرقص الذي تتبناه مريم هومذهب فكري قبل أن يكون حاجة فنية، كما أنه ليس تعبيرا جسديا غير عفوي ، بقدر ما هوانفعالي معبر عن طبيعة جسدية وفكر متألق .هذه الطبيعة الجسدية لمريم الراقصة، بل العاشقة لفن الرقص يمكن اعتباره رد فعل بشري ضد فعل بشري آخر، لم تجد مريم سبيلا للتعبير عنه سوى لغة الجسد ، فالرقص عندها على غرار التعبيرات الجسدية الطبيعية التي غالبا ما تكون رد فعل ضد الظواهر والأحداث كالضحك والبكاء مثلا .

والرقص هوأول اللغات ،فالإنسان قبل أن يعرف لغة اللسان كان يعبر عن رغباته وأفكاره بالإشارة مستخدما يديه وتعابير وجهه .ويمكن أن نعتبر الرقص كلغة إشارة يستخدم فيها الراقص كل جسده لإيصال فكرة ، غير أن الفرق بين الرقص ولغة الإشارة يكمن في أن الأول هوتعبير تجريدي عن فكرة أوفلسفة معينة توصل إليها الإنسان من خلال خبراته وتجاربه ومعتقداته وهي مترسخة لديه أساسا ،ويستخدم الرقص للتأكيد عليها وللزيادة في ترسيخها من خلال نقلها للأجيال اللاحقة.أما لغة الاشارة فهي لغة للتواصل تستعمل لنقل الافكار وتبادلها وهي ذات تأثير آني ، أي غايتها أن توصل الفكرة في حينها ولا تصبولترسيخها عبر الأجيال على غرار الرقص .

كما يعد الرقص منذ القدم ظاهرة مقدسة وسحرية ، وقد أخذ أبعادا خاصة حسب كل حضارة ينتمي إليها .إلا أن غايته الأسمى كانت البحث عن المقدس والسير نحوأفق التقاء السماء بالأرض ، ووسيلة اتحاد مع الراقصين ومع الوحدة الميتافيزيقية العليا .[2].كما أن« الرقص يحاكي على الدوام ، نموذجا أول ، يخلد ذكرى لحظة

[1] ـ المصدر نفسه ص 136 .

[2] ـ حسن المنيعي .الجسد في المسرح .مطبعة سيندي .مكناس ، ط 1 ، 1996 ، ص 9 .

أسطورية «[1] ، وقد جاء في الرواية على لسان الأستاذ ما يؤكد هذه الرؤية حيث يقول : « ما أروع صوتك أيها الفارس الأزرق المنزلق من موجة متكسرة داخل بحر مجنون ! أيها السانطور الفارسي والشجي البغدادي والطام طام الافريقي .أيها اللحن البربري المنزلق نحوالأعماق.ما أقدسك أيتها الشعلة التي تنطفيء داخل الصدر المحروق ببطء شديد.لم أسمع إلا دقات قلب مريم التي فقدت اتزانها وهي تتوالى بدون انتظام وجسدها الذي ينتفض كالمذبوح،وإشراقة ابتسامتها المتألقة ...هل تراني قد صرت شفافة ! «[2] إذ نجده يصف الرقص وصفا سحريا خياليا يرفعه إلى مصاف الاسطورة .

وقد يصبح الرقص الشعبي وثيقة تاريخية ، لأن «بعض الشعوب فقدوا بسبب ويلات الحروب المستعمرة والمتواصلة كتابتهم التي من خلالها كان بإمكانهم أن يسجلوا تاريخهم وأفكارهم ومعتقداتهم ؛إلا أن الفن الشعبي متمثلا بالغناء والرقص أخذ على عاتقه دور سفر التاريخ وصار هوالتاريخ بحد ذاته وبات كالتحفة الفنية الثرية كلما ازداد عمرها وقدمها زادت قيمتها الجمالية والمعنوية بما تحمله من روح الماضي العريق، روح الأجداد..»[3]، وقد تجلت هذه الفكرة في الرواية من خلال أوبيريت البربرية التي رقصتها مريم بعد أن قامت أناطولي بالبحث والاستقصاء عن أحداثها في جبال القبائل ، « كلما تدربت على البربرية شعرت بشيء ناقص في قلبي .تصور !! أناطوليا قطعت الجبال والمداشر من أجل تتبع خطوات حياة فاطمة آيت عمروش .سألت الوديان والأوهاد عن أصدائها ، المشايخ الذين يروون سيرتها وعنفوانها.ثم عادت إلى الصالة ، وهي مليئة بها .في هذه المرأة شيء من الجنون بالموسيقى .كيف ولفت بين إيقربوشن وفاطمة ؟ ! شيء غريب ! ثم كيف عثرت على هذا الرجل المدهش ، قليلون هم الذين يعرفون ايقربوشن ابن تنامنغوث الضال ....كلما تدربت

[1] ـ ميرسيا الياد ، أسطورة العودة الأبدية ، ص 164 .

[2] ـ المصدر نفسه ، ص 155 .

[3] ـ يحي لطفي عبد الوهاب ، الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا ، مجموعة عالم الفكر ، مج 16 ، عدد 3 ، الكويت 1985 . ص 56 .

على باليه البربرية أشعر بالوجع المقلق»[1] ، ونكتشف لأول مرة من خلال الرواية كيف أن رقصة "البربرية" هي وثيقة تاريخية تؤرخ لحياة فاطمة آيت عمروش* ، وحياة الموسيقي إيقربوشن** .

لا يمكن تجاهل حقيقة أن "الرقص"، وهونوع من الفن متأصل فى معظم المجتمعات، وله مكانة مقدسة فى التراث الثقافي للشعوب .وكما سعت الأساطير إلى تفسير الشعائر والطقوس التي ظهرت نتيجة عجز الانسان عن السيطرة على الظواهر الطبيعية ، حينها لجأ إلى استرضائها وترويضها بطرق عدة أهمها : إقامة الطقوس وتقديم النذور؛ كان "الرقص" يمارس ضمن طقوس استرضاء القوى الروحية، ولاستدعاء "المطر"، وارتبط بطقوس الخصوبة. وعندما تحبط الرغبات البيولوجية بالعوائق،يصبح الفن هوالملاذ ،كوسيط بين «الواقع»و«الخيال». وهنا تستبدل الرغبات

[1] ـ واسيني الاعرج ، سيدة المقام ، ص 55 .

* . فاطمة آيت منصور عمروش : بالأمازيغية :فَاظْمَة أَتْ منصور عمروش Fadhma Ath Mansour Amrouche – كاتبة وشاعرة جزائرية من أصل قبائلي. ولدت بقرية تيزي هيبل بمنطقة القبائل، الجزائرعام 1882 وتوفيت يوم 9 يوليو1967 في بريتاني (فرنسا) . هي والدة الكاتبان الجزائريان جان عمروش وطاوس عمروش. عندما كانت طفلة صغيرة، تعرضت للسخرية وأعمال عنف من قبل سكان قريتها لأنها ابنة غير شرعية من أم أرملة. ولما سلّمتها أمها للراهبات الكاثولكية في قرية واضية وعمرها لا يتجاوز 3 سنوات، تعرّضت للاضطهاد والتحقير من قبل الراهبات. رغم ذلك بقيت تعتنق بالدين المسيحي.عاشت فاطمة آيت منصور عمروش حياة مثيرة وصعبة تميزت بالحزن والمنفى في تونس ثم فرنسا. ولكن طوال حياتها بقيت وفية لثقافتها القبائلية وعملت بمساهمة جان وطاوس على كتابة وترجمة قصائد وأغاني أمازغية من التراث التقليدي الشفوي القبائلي.ينظر الموقع : ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة *wikipedia.org/wiki*

* ـ الموسيقار مُحَّد إيقربوشن المولود بمنطقة "أزفون" بولاية تيزي وزوفي 13 نوفمبر سنة 1907 ،كان شغوفا بالموسيقى منذ صباه، واكتشف من قبل أحد الأثرياء الأوربيين،(الكونت فرازر روث)، الذي تكفل به وسجله في الأكاديمية الملكية بلندن أين يتواجد أشهر الأساتذة. وقد برع منذ الطفولة في العزف على المزمار قبل أن ينتقل للعزف على "البيانو"، كما عرف بذاكرته الموسيقية الخارقة التي مكنته من عزف قطع موسيقية كان يسمعها مرة واحدة فقط أواثنتين. ونشط الراحل الذي توفي سنة 1966، أول حفل موسيقي له وهولم يتعد سن الثامنة عشرة بمدينة "بريغانز" الألمانية، حيث عزف مقطوعتين أندلسيتين من إبداع جزائري شكلتا فيما بعد انطلاقته في عالم الموسيقى الكلاسيكية العالمية التي أثراها بحوالي 160 سيمفونية من بينها مقطوعتان شهيرتان بـ"الرابسودي" القبائلية والعربية . ينظر الموقع *elhayat.net/article2432.html*:(جريدة الحياة الجزائرية ، مُحَّد ايقربوشن نابغة الموسيقى)

البيولوجية بأخرى تسموعلى الدافع الحسى المكبوت.[1] ، ولقد وجدت مريم في الرقص ملاذا لها ، ومتنفسا لمكبوتاتها ، حتى أصبح الرقص هووسيلتها الوحيدة للتنفيس عن ألمها وغضبها ، فأصبح الرقص هوحياتها « الرقص صار دودة خضراء في رأسي «[2] تقول مريم ، وتقول في موقع آخر مخاطبة زوجها حمودة : « اسمع يا خويا ، تعرفني مجنونة على الموسيقى والرقص»[3]

إن الفن يحررالإنسان، ليسموبمشاعره الغريزية السلبية ، ويحول الكبت إلى طاقة إبداعية ، وإلى أفكار ورموز ترتقى بالإحساس الشخصى ،وتحوله إلى «أعمال فنية»تؤثر بجمالها فى وجدان البشرية ،كحقائق لها أكثر من معناها المباشر، لأنها تمثل منتجاً ثقافياً ، يرقى بالطاقات الغريزية ، فيحولها من خلال إبداعات الفن إلى أشياء عميقة من أصل الطبيعة البشرية، بقوة الرمز والمجاز، فتؤدى وظيفة «فنية»-«جمالية»،بدلاً من أن تصب فى مجرى الغريزة . ، ونمثل لهذا الوصف المسرود في رواية(سيدة المقام) بوصف السارد (الأستاذ) لرقصة مريم أثناء أدائها لرقصة باليه شهرزاد،« "تمطرني بأسئلتها الطّفولية المتعاقبة التي لا تنتظر لأغلبها جواباً مهمّاً أومقنعاً، ثم تعود لتواجه المرآة الكبيرة في الصّالة التي توهم بوجود مجالات أخرى أكثر أتساعاً. تتأمل نفسها. تمسح على شفتيها المتقنتين بهدوء وبنوع من اللذة، تمسّد على جسدها الصّغير الذي كان ينام داخل لباس اللّيناج الأسود الذي يلتصق في مجمله بمفاصلها. تغيب داخل عطر" الأكروبات "و"البوازُون". تمدّد رجليها، طويلاً طويلاً حتّى تحدث زاوية منفرجة مع الأرض. تنحني قليلاً، ثم تعود إلى الوراء، تحرّك يديها ورأسها . تنزل الستائر. تضغط على زرّ الموسيقى. تغمرني. تفاجئها ابتسامة طفوليّة . تبدأ موسيقى رمسكي كورساكوف" .شهرزاد". الموسيقى عبادة. ولهذا يجب أن نصمُت لسماعها. تدور في مكانها. تدور مرّة أخرى بعنف. تقف قليلاً، ثم تنسحب إلى الوراء

[1] ـ لزهر مساعدية ، الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة ،"روايات واسيني الاعرج والطاع=هر وطار أنموذجا " أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2011 /2012 ، ص 176 .

[2] ـ واسيني الاعرج ، سيدة المقام ، ص 79 .

[3] ـ المصدر نفسه ، ص 88 .

بذعر كبير. تركض داخل الاتّساع ثم تقف مرّة أخرى وهي نصف منحنية. يداها ممدودتان إلى الوراء في وضع يُوحي بأنّها مُقدمة على الطيران. تكرّر الحركات نفسها التي كانت تزداد سرعتها كلّما صارت الموسيقى أكثر حدّة .صارت نسمة. تأمل! لقد صرت شفّافة! كم أريد أن أطير في الفضاءات، أن لا تحكمني الأرض عندما أرقص. تلك هي مريم، وتلك هي كلماتها، كلّما خرجت من مشهد باليه . تتحول إلى نار. إلى شعلة ملوّنة .

ينتحر الصّوت داخل ضخامة الكونترباس والآلات المتعدّدة ومضخمات الأنين. تبتعد مريم قليلاً، تقف لحظة عند حدود الحائط الوهميّ. تحني رأسها. تفتح يديها عن آخرهما بشكل صليبي. تتدحرج. أضع يدي على قلبي. هل هي ترقص أم تموت؟.»[1] حيث يتتبع الكاتب وبالتدقيق حركات الراقصة وتساقطات الأضواء على جسدها، وانثناءات وانحناءات الجسد، وحركات الثوب وتموجات خصلات الشعر، والانفعالات الداخلية لمريم عند اندماجها الكلي واستغراقها لماضيها وذكرياتها المؤلمة المخزَّنة. حالة التوحد حيث تصبح الذات بؤرة تنصهر فيها كل اللواعج والحيوات والأزمنة المختلفة والمتعددة.

وليس لعاقل أن ينكر فائدة «الرقص»فى تعديل مسار«الطاقات الحبيسة»التى يعانى منها الإنسان الذى ينشد الاسترخاء . ليسموإلى مستوى «التعبيرعن الحياة 0الروحية». ومن المؤكد أن الجسد الراقص، يعبر بالحركةعن الانفعالات المختلفة(الابتهاج أوالحماسة أوالاستنفار أوالخوف أوالغيرة أوالحزن) بمصاحبة الموسيقى والإيقاعات ،والأزياء الخاصة التى تمنح الراقص أكبر قدر من «حرية الحركة»،وتساهم فى تحقيق قوة الأداء،والتعبير الفنى بمنتهى الأناقة والجمال. وقد برز ذلك جليا من خلال شخصية مريم المسكونة بحب الرقص ، والمتفانية في ممارسته، والتي اختارت ممارسة رقصات ، ترمز لشخصيات تعبر عن أملها وألمها ، وتمثل

[1] ـ واسيني الاعرج ، سيدة المقام ، ص 135 ،136 .

رغباتها في الحياة ، « كانت مريم قد تداخلت مع إحساسات شهرزاد ،تدور حول نفسها في نوع من الفوضى .تقف قليلا، ثم فجأة تبدأ في التراجع بهدوء والصعود إلى الوراء .تبدأ الرخاوة تدور حول عينيها .هل تشعر بي ؟ لقد صرت شفافة !! تشعر بنفسها قد صارت شفافة مثل خرقة زفاف العاشقة .ترفع رأسها بكبرياء باتجاه صفاء تتخيله في نقطة ما مجللة بالبياض .تصعد في اتساعات الفضاء....ينكسر على ركبتيها لبايها الشفاف»[1]

لقد ابتعد الرقص كثيراً عن الأسطورة في الأزمنة الحاضرة مع أن الاهتمام بالباليه والرقص الشعبي مازال مستمراً.ولما كانت الموسيقى مرتبطة بالرقص في وظيفتها الإيقاعية، فهي على علاقة وثيقة بالأسطورة، وكثيراً ما ينظر إليها في التقاليد الموروثة على أنها إبداع في ملامح أسطورية مع أنها أقل اعتماداً على الأسطورة من بقية الفنون. ، ومع أن أكثر أغراض الرقص الديني المرتبط بالموسيقى في التاريخ الغربي الحديث قد تضاءل شأنه؛ فإن الموضوعات الأسطورية في الموسيقى لم تختف بعد كما في الأوبرا .ثم إن في الفنون كلها طاقة علي التغيير والتجديد ومن واجبات النقد إدراك المعني المتجدد دوما لكل عمل.[2]

إن أن العمل الفني هوالذي يحرك فينا قوى الإدراك تلك التي عن طريقها نعي عالمنا ونصنعه في آن واحد ،وهكذا فإن التأمل في الهيكل الرمزي أوالنمطي الأعلي أوالفعل الأسطوري في الفن قد يرفع بوجه خاص الحواجز التي تقوم بين النقد والمبدع. من هنا تمثل الأسطورة كما هومعروف مصدراً من المصادر الملهمة لفن الباليه[3] ، ومنه فإننا نجد أغلب الأوبيرات الراقصة ، والسمفونيات الموسيقية تستلهم مواضيعها

[1] ـ المصدر نفسه ، ص 142 .

[2] ـ د. علية عبد الرازق – من الأسطورة إلى فن الباليه – الفن المعاصر المجلد الثانى – العدد الأول – أكاديمية الفنون – القاهرة 1988 ، ص 93 .

[3] ـ ايرينا الكسوفا– الرقص المصرى القديم – ترجمة محمد جمال الدين مختار، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة 1961.ص 106 .

من الاسطورة كأسطورة شهرزاد ،وأسطورة كارمن في الرواية .ومنه فإن الرقص الحديث قد أعاد ترميم علاقة الرقص بالاسطورة ، وجعلهما متلازمين ، ورغم أنه يختلف عن الرقص القديم المرتبط بتاريخ البشرية وبتقاليد الشعوب وعاداتها البائدة إلا أن « الرقص يجب أن يظل رقصا . كلما سُيسَت الأشياء ابتذلت ، لكن الله غالب ! عندما يدخل عليك أُميّ ويهيء لك حبلا بحجة المس بالأخلاق العامة ، سيتحول كل شيء إلى سياسة ....حرب معلنة ضد الفن .حالة طوارئ نعيشها بخوف .»[1]

إن " مريم "البطلة ، راقصة الباليه تعتبر الرقص انتصارا على الموت وبين حالتي الرقص والموت يعيش جسد مريم أسطورة تتميز بالإدراك الواعي للجسد باعتباره شيئا آخر غير الروح وغير ال"أنا"، فتتقمص شخصيات تحلم بها مريم وكل النساء ، وتتمنى أن تتوحد معها من خلال الرقص فتصبح وإياها واحد ، وهوما لا يتم لموت مريم .وبالتالي فإن إيقاع الرقص في الرواية يرسم جزئيات الأزمة التي تعيشها البطلة وعالمها النفسي الممزق. فمريم تأمل لدى خروجها إلى الشارع وذهابها إلى صالة الرقص كل يوم في ايقاع متكرر متواتر لا يعرف الملل .تأمل أن تتخلص من آلام الاغتراب والمعاناة، والموت في الحياة «أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع »[2]لكن في الشارع، في المدينة، في صالة الرقص تجد مكاناً تأوي إليه« هوينزل إلى محله التجاري ..وأنا أنزل إلى معهد الفنون الجميلة.في الحقيقة عندما أصل إلى الباب الخارجي أتنفس بعمق هواء المدينة، حتى ولوكان مؤكسدا فهوأفضل من البيت الذي يتحول ، حين تعمه موجة الصمت ، إلى قبر كبير واسع»[3]، وبالرقص يجسد "واسيني الاعرج" رحلة المعاناة الداخلية لبطلته التي تفرضها عليها ظروفها الحاضرة في ظل(بني كلبون) و(حراس النوايا)، ويصور آمالها وأحلامها ، ويعري أفكارها ونظرتها إلى الحياة ، ويفضح كل أنثى تتوق لأن تصبح "بربرية"، أوأن تكون في مثل دهاء "شهرزاد" أوفي مثل إغراء "كارمن" .

[1] . واسيني الاعرج ، سيدة المقام ، ص 136 .
[2] . المصدر نفسه ، ص 100.
[3] . المصدر نفسه ، 91

وأخيرا ، إنَّ الرؤية الفجائعية في(سيدة المقام) تتحكم في جلِّ مكونات العمل الروائي؛ في الفضاء، وفي الشخصية الروائية، وفي الأحداث التي تتقهقر وتندحر، وفي الزمان الراكد، وفي السرد الذي يتدفق بسرعة، وفي المعجم الذي سادته ألفاظ الفاجعة كالسواد والكآبة والمرض والجنون، والموت.إنها تجسد حالة اغتراب البطل عن العالم، المحيط به. إنها حالة اغتراب عن الآخرين عن الذات، عن المكان، وعن العالم المحيط به. هذا العالم الذي لا مكان له سوى سجن الذات، ومن هنا تبدأ رحلة الموت في الحياة رحلة الألم والشقاء والمعاناة.

ثم إن التراث الحاضر في سيدة المقام، ليس هومحور اشتغال النص لكن رواسبه تطفومن خلال نمط تكوين شخصية مريم المسكونة بشهرزاد إلى حد الذوبان فيها، والتضحية بروحها من أجل تجسيدها على الخشبة، أوإعادة بعثها من عتمات اللاوعي أوالوعي المحاصر بالممنوعات.

كما أن التراث في رواية سيدة المقام جاء قضية مجردة معزولة عن القضايا القائمة في الرواية .ذلك أن واسيني لم يتعمد الكتابة باستثمار الاسطورة ، ولم يتقصد أن يسبغ روايته بطابع الأساطير، وإنما طرح من خلالها عدة قضايا هامة ،كانت عنده أهم من فنيات الكتابة واستثمار التراث والاسطورة ، حيث توقف عند نقطة جوهرية كان لابد لكاتب مثل واسيني بتجربته واختياره الفكري والسياسي أن يتوقف عندها، وهي العلاقة بين الثقافة –الديمقراطية- السلطة. فواسيني لم يكن يستطيع أن يتملص من هموم وطنه ، ولا أن يتخلص من ذلك الإحساس بالخطر وبالملاحقة. وبأن ثمة شيئاً مفاجئاً يمكن أن يقع بغتة تماماً كما حلّ بالمدينة في الرواية ، وباء غير معروف راح ضحيته عشرات الناس. ذلك هوسر الجوالعام الذي خلقه الروائي ليوحي

بأن هناك خللاً ما في نظام الكون يهتز أمامه كل يقين «فقد أصبح العجز هوالشيء الوحيد اليقيني في عالم تسوده الفوضى»[1].

تعتبر رواية(سيدة المقام) رواية الذاكرة والاسترجاع. فالقصة لا تتجاوز لحظة زمانية تصل بين مستشفى "مصطفى باشا"، وجسر " تيليملي". إلا أن تقنيات كتابة الرواية فرضت على الكاتب الالتجاء إلى توسيعات في القصة من خلال توسيع الخطاب. فانهالت الأحداث على الذاكرة، أحداث من الماضي وأخرى معيشة في الحاضر، وإشارات إلى انغلاق الآفاق المستقبلية فكانت رواية الفاجعة بحق ربطت الحاضر الحزين ، بالماضي الأليم وتنبأت بالمستقبل القاسي ،لقد كتب مكسيم غوركي عن قصة بوشكين –يفغيني أونيفين- قائلاً: «إن هذه القصة عدا جمالها الأخاذ هي بالنسبة لنا أهم بكثير من الوثائق التاريخية التي كتبت في ذلك الوقت»[2]- هذا الحكم يحمل دلالة لها أهميتها ومغزاها الكبير بالنسبة لسيدة المقام لواسيني الأعرج.

[1] - المصدر نفسه ، ص 21 .

[2] - بوشليحة عبد الوهاب، الإيقاع الروائي في رواية(سيدة المقام) ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد 370 شباط ، 2002 ، ص 22 .

خـــاتـــمـــة

اصطبغت ذاكرة الإنسان الجزائري بصبغة خرافية أسطورية حول التراث الجزائري وهذا ما يزيدها رونقا وجمالا ، جسدته الأعمال الأدبية للكتاب والأدباء الجزائريين ولا سيما الروائيين ، وبما أن الرواية تحتل المرتبة الأولى في الأعمال الأدبية في هذه الأيام ، وهي جنس أدبي متحول يخضع إلى مجموعة من الدوافع والعوامل ، تجعل الأديب ينقل ما يتعرض له مجتمعه إلى كتاباته ، لأن الكاتب الروائي لا يكتب لنفسه ، بل يعمل دائما على إيجاد الصلة بينه وبين أفراد مجتمعه. توجه بعض الروائيين الجزائريين إلى توظيف الأسطورة بهدف تأصيل الرواية العربية من جهة ، وإعادة قراءة التراث من جديد في ضوء المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي من جهة أخرى ، هذا الفكر الأدبي استلهم المفاهيم المجردة من الواقع الاجتماعي ، وبالتالي فإن الرواية الجزائرية تستمد جذورها من الواقع الاجتماعي ومن الفكر العقائدي الذي يشكل زخما تراثيا أسطوريا، فالحياة الثقافية للإنسان الجزائري مزيج بين الواقع والأسطورة، وكثير من المعتقدات السحرية والطقوس الموسمية التي تتجسد في الأفراح والأقراح وزيارة الأولياء الصالحين، والتمسك بالمعتقدات والعادات والتقاليد من جهة ثانية بسبب التوارث جيلا عن جيل؛زود الأدب بزخم من العناصر الأسطورية التي دعمت المعنى والأسلوب ، فما كان من الرواية الجزائرية إلا أن تسقط هذه الأساطير ذات الأبعاد التراثية على الدراسة الأدبية . وبعض الروايات وظفت حتى التراث العالمي. فحققت الرواية الجزائرية نجاحا كبيرا ، وقطعت أشواطا أطول في مدة قياسية ، ذلك أنها اختارت الاهتمام بالمضمون واستقاءه من عمق المجتمع الجزائري ، واختار أدباؤها الكتابة بلغة المجتمع ، وإدماج عناصر التراث والاسطورة والموروث الشعبي ، والدلالة الموحية بالمعاني المتجددة والتي ترمي في أغلبها إلى إضاءة الجوانب المظلمة في حياة الإنسان ، وهي ليست صورة جاهزة تستعمل لاستكمال عمل إبداعي ، ولكنه إيحاء تعبيري دال على جميع أغراض الحياة التي مر بها الفرد ، سواء كانت سياسية أوإقتصادية أوفكرية أودينية .واصبحت الأسطورة بالنسبة للرواية جمالية فنية وضرورة فكرية؛ حيث لا تكتفي بعملية ملء الفراغات النصية بقصص من متون مغايرة، بل يتحول

العمل الروائي إلى ميثولوجيا موحدة تتداخل فيها عناصر الماضي والحاضر تداخلا يجعل الكاتب ذاته لا يفصل بين هذه الميثولوجيات .

.

ومن هذا المنطلق، فقد جعل الروائي من المجتمع والتراث أداة طبيعية تساعده على إبداع عمل روائي ، يعبر من خلاله عن أمته وشعبه .وبعد ملاحقة تجليات الاسطورة في عدد من الروايات الجزائرية وهي "نجمة "لكاتب ياسين ، و"جازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة ، و"الحوات والقصر" للطاهر وطار، ثم "سيدة المقام" لواسيني الأعرج ؛ وتطبيق المنهج الأسطوري لتقصي طرق استثمار الاسطورة في كل رواية على حدى ، ثم المقارنة بين الرواية والاسطورة ، أوبالأحرى المقارنة بين الأسطورة القديمة والأسطورة الجديدة التي أطلق عليها اسم "الأسطورة الأدبية" أصبح واضحا لنا جملة التغيرات التي خضعت لها الأسطورة الموظفة ، وأدت هذه التغيرات إلى إشعاع عناصر وأجزاء منها بطرق متفاوتة في النص الروائي. وعليه ، أفضت الدراسة إلى النتائج التالية :

ـ إنّ الاشتغال الحداثي الذي يقوم به الروائيون الجزائريون على منجزاتهم الإبداعية عبر الانفتاح على الأشكال التعبيرية الأخرى ذات الصلة القريبة أوالبعيدة بالرواية يفتح المجال واسعا أمامهم للتجديد والتطوير من نصوصهم الروائية، خاصة في ظل تغيّر الذائقة الفنية لدى القراء الذين أصبحوا أكثر تطلبا وتطلعا لكل ما هوجديد ومميّز. إنّ انفتاح الرواية الجزائرية على الأجناس الأخرى وانصهارها معها، يثبت تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس، وسقوط الحواجز بينها، كما يثبت أيضا ليونة الرواية ومرونتها الفائقتين، وقدرتها الكبيرة على احتواء كل الأجناس وعبورها دون طمس هويتها، أوالتنازل عن أصالتها.

ـ إن الرواية الجزائرية إبداع حداثي خلق خصوصيته التي توزعت بين التجسيد الجيد للكتابة الإبداعية ، والتصوير الفريد للواقع العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص، والتمسك الحضاري بأصول الموروث، وهذا ما يجعلها تتميز بميزتي الثبات والانفتاح.

ـــ واكبت النماذج الروائية المختارة تحولات الواقع الوطني الجزائري والتزمت بطرح قضاياه وإشكالاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد ألقت هذه التحولات بظلالها على المتن الروائي، وأثرت تأثيرا عميقا في بنيته الدلالية، وبدت مظاهر الأسطورة وتجلياتها في الروايات كعلامات دالة على أهم المراحل التي مر بها تاريخ الجزائر الحديث كمرحلة الثورة، الاستقلال، التحول الاشتراكي، التراجع عن المسيرة الاشتراكية، الأزمة الوطنية، وما صاحبها من تطورات كالإرهاب، واستعمل الادباء الاسطورة كرمز وإيحاء، أوكعلامات دالة على ما تتميز به كل مرحلة من المراحل المذكورة عن الأخرى.

ـــ لم تتقيد الروايات المختارة بطرح قضايا وإشكالات الواقع الوطني الجزائري، بل تجاوزت ذلك إلى طرح مختلف القضايا القومية والإنسانية البالغة الحساسية، وقد أدى هذا التنوع الموضوعاتي إلى تعدد الأساطير في الرواية الواحدة ،وبالتالي تنوع وظائفها التقنية وأدوارها الرمزية وأبعادها الدلالية.

ـــ اختلفت استراتيجيات الروائيين في معالجة الأسطورة، فهناك من يعيد صياغتها حرفياً، فيظل مشدوداً إلى منطق الأسطورة، أسيراً في شرنقتها، مما يجعله مُنتجا ومُعيدا لمنجز حكائي جاهز يتعامل معه بشكل سكوني مسبق، وهناك من يوظف الأسطورة توظيفاً جزئياً أوتوظيفاً ديناميكياً متسلحاً بحيل لغوية وفنية متنوعة فلا يأسر نفسه في شباك الأسطورة القديمة بل ينتج ـ وفقا لها ـ أسطورته الأدبية، وهناك من يراوغ في مراودة الأسطورة محاولاً أن يستفيد منها قدر ما يستطيع، ثم يوظفها رمزيا حتى لا يشعرنا بأنه يدين لها بشيء، وهناك من يفضل استخدام الشخصية الأسطورية باشعاعاتها الرمزية ، وهناك من يستعير عوالم الاسطورة الخيالية الميتافيزيقية البعيدة عن الواقع ، ليبني واقعا هوأقرب إلى الخيال منه إلى الواقع.

ـ غالباً ما تتجلّى أشكال استلهام الروائيين الجزائريين لما هوأسطوريّ من خلال إحدى العناصر الأساسية المكوّنة للنصّ الروائي: الشخصية أوالشخصيات الحكائية، أوالعالَم التخييلي، أوالفضاء أوالفضاءات المكانية. وغالباً أيضاً ما تتضافر هذه العناصر فيما بينها في النصّ الروائي الواحد، كما في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار، التي يضفي الروائي على بطلها الكثير من سمات الأبطال الأسطوريّين بالإضافة إلى ملئه الرواية بالكثير من الإشارات الأسطوريّة وبناء الأحداث كلها في عالم أسطوري زمانيا ومكانيا . وكما في رواية "نجمة" لكاتب ياسين التي يؤسطر الروائي فيها شخصية البطلة "نجمة"، بالإضافة إلى صوغه فضاء مكانياً زاخراً بالدلالات الأسطوريّة. ونجد مثل هذا في "جازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة التي تحاول استعادة مناخات البداءة الأولى،وطقوس ومنجزات المخيّلة البشرية في الحقل الأسطوريّ، واستنهاض المخيال الشعبي الزاخر بما له من أكثر من صلة بما هوأسطوريّ ،ليعيده من مغاور النسيان التي تكاد تعصف به ،لصالح الأدب المستقرّ منذ عقود طويلة من الزمن.

ـ ويُعدّ استثمار الشخصية الأسطورية والتاريخية أكثر أشكال التجلّي الأسطوريّ في الروايات الجزائرية قيد الدراسة، بل إنه أحد أبرز العناصر النصّية المميّزة لها ولعدد غير قليل من النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة . ومسوّغ ذلك، كما يبدو، محاولة إنجاز متخيَّل روائي شديد الغنى والتنوّع من جهة، وشديد الارتباط بالواقع والتاريخ من جهة أخرى؛ فتكون الرواية بذلك أكثر اقتراباً من مخيّلة القاريء وفهمه وثقافته وأجواء حياته المعاشة.

ـ مسألة الأسطورة في الرواية الجزائرية يمكن تناولها على مستوى الشكل أيضا ، لأن بعض الروائيين الجزائريين استعار أشكالاً قصصية مستمدة من التراث الشعبي، كما فعل الطاهر وطار في روايته "الحوات والقصر" اوعبدالحميد بن هدوقة في "الجازية والدراويش". لكن هذا الجانب من المسألة يبقى هامشياً في الحقيقة، فالروائيون الجزائريون لم يتعاملوا مع التراث من حيث الشكل فقط ،وإنما تعاملوا معه أساساً من حيث هومضمون تاريخي يتيح استخدامات جمالية، ايديولوجية وسياسية ومعرفية. ويوجد في هذا السياق اتجاهان: احدهما ينزع الى التعامل مع التراث روائياً لأغراض ادبية وجمالية ، وآخر يصبوإلى أغراض تأريخية "معرفية"،هذا الأخير نجده بالدرجة الاولى في بحثنا عند واسيني الأعرج في "سيدة المقام" التي عبرت فيما عبرت عن نبض الحاضر. حيث يحتل الحديث عن محنة الارهاب في الجزائر ، وفترة ما يعرف بالعشرية السوداء جزءاً مهماً في النص، ومن خلال الأسطورة تجلى الصراع السياسي . ، وكأن الرواية في هذه الحالة لا تكسب شرعيتها من أدبيتها ، بقدر ما تكسبها بفضل الخطاب السياسي الذي تنحاز إليه ، ولذلك قد تصلح في كثير من المواقف وسيلة للدعاية السياسية أكثر مما تصلح للمتعة الفنية ، وهذا أيضا ما يجعل الاسطورة تتشابه سواء في أعمال الأديب الواحد أوبين أعمال كتاب مختلفين.

ـ تمتزج الأساطير عند كثير من الشعوب بالتاريخ ،امتزاجا يصعب فيه أحيانا تخليص الواقع من الأسطورة وعزل التاريخ عما يشوبه من أساطير فيلجأ الروائيون في أعمالهم الروائية إلى الأحداث التاريخية والشخصيات لكونها تعكس المثال الذي يتطلعون اليه، وبذلك تكون الشخصية ـ كما أسلفنا الذكرـ قد نالت لدى الروائيين الجزائريين اهتماما كبيرا، خاصة حول المضامين التي كانت تحملها، كما اهتمتوا بإعطائها ، أبعادا عميقة في الدلالة والرمز،فقد استحضر المبدع التاريخ فنيا وجماليا بطريقة تجعله يختار قارئه النموذجي الذي يجب أن يتوفر فيه قدرا من المعرفة التاريخية والعلم يقدر بواسطته أن يصل إلى جمالية هذا التوظيف .

ـ يرتبط توظيف الاسطورة داخل النص الروائى الجزائري بتناقضات الحاضر وصراعاته. وتسمح قراءة الأعمال التي تحكي الفترة "الاشتراكية" التي مرت بها الجزائر، خاصة أعمال الطاهر وطار، بملاحظة ان التراث كإشكالية سياسية وإيديولوجية ليس وليد الراهن. بل نجد أن التراث كنزعة ايديولوجية يحيلنا إلى وطار في مختلف إبداعاته ، حيث نجد في "جازية والدراويش" تظهر شخصيات موسومة بالتراث، وهي تردد خطاباً ايديولوجياً عنيفاً في ذلك الوسط الريفي، في مواجهة الطلبة اليساريين المناصرين لـ"الثورة الزراعية" والممثلين في شخصية "الأحمر" رمز الاشتراكية كما هوواضح وجلي .

ـ إن الاستفادة من الأساطير والحكايات التراثية المكتوبة أوالشفهية، وتوظيفها ليست على سبيل التكرار أوالإعادة وإنما لإعطائها أبعادا دلالية وجمالية جديدة تخدم فكرة وموقف المؤلف.

ــ إن الرواية الجزائرية الجديدة عرفت الأسطورة بشكل موسع، ويرجع الفضل إلى الكتاب الروائيين الجزائريين أمثال الذين تطرقنا إلى نماذجهم الروائية كعبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وواسيني الاعرج، والذين ساهموا في إثراء الرواية الجزائرية بذلك الزخم الأسطوري الذي يزيد من عمق الدلالة والإيحاء ،كما يضفي عليها الطابع الفني الجمالي .ومما لا شك فيه أن هؤلاء الكتاب اشتغلوا على الأسطورة وهذا لغرضين، الأول جمالي فني محض ، والثاني إيديولوجي يستعمل الأساطير لإبراز الأفكار السياسية والاجتماعية بل ولإدانة الواقع، ومخاطبة القارئ والتأثير على ذهنيته، بالإضافة إلى نقد المحيط السياسي والاجتماعي الذي عاشته الجزائر في فترات معينة.

ـ إن الكاتب المبدع لا يستطيع أن يبدع من الفراغ وإنما ثمة مجموعة من المنطلقات لا بد أن يرتكز عليها كاللغة، والأفكار، والعادات والتقاليد الدينية،والفلسفات القديمة والحديثة التي تمثل تراثا إنسانيا بصفة عامة. وعلى هذا الأساس فالكاتب المبدع يقيم نصوصه على أساس

نصوص سابقة قد تكون هذه النصوص شفاهية كما هوفي الآداب والفنون الشعبية والأساطير المروية، أوفي النصوص المكتوبة كالرواية والقصة والقصيدة والسير والمخطوطات.

ــ إن كاتب الرواية لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يبدع رواية ذات أبعاد جمالية وفنية وفكرية إلا إذا امتلك قراءات سابقة على هذا الجنس الأدبي ثم يقوم بتوظيف هذا الاستقبال مع الزيادة من خياله ونشاطه الفكري ،ويوضح لنا هذا البحث استثمار الروائي الجزائري للموروث التاريخي والأسطوري والشعبي ومادته الحكائية عن طريق تحويل النص التاريخي الواقعي، إلى نص تاريخي تخييلي، والمعول عليه في النص الجديد هووعي الإنسان بالتاريخ وتجسيد موقفه من وقائعه وأحداثه فنيا، ثم محاولة إسقاط الحاضر عليه.

ـ لقد قام استحضار الروائي الجزائري للموروث الأدبي العربي والعالمي على إدماج البنيات النصية المتصلة بالأدب الشفوي والكتابي في السرد، لا لغرض النقل والمحاكاة، وإنما بهدف خلق أجواء خيالية توهم القارئ بالنص القديم ثم تشده إلى أجواء المعاناة الواقعية بنيّة الانتقاد والتغيير.

ـ من خلال تقصي مفاهيم النقد الأسطوري ثم تطبيقه على الروايات قيد الدراسة ، اكتشفنا أن النقد الحديث في مرحلة ما، حين أراد تحديث الفكر ومواكبة اتجاهات الثقافة الحديثة،عمد إلى ربط النص الإبداعي بمرجعيات مختلفة جعلته في أغلب الأحيان مفرغا من فنيته الأدبية،وأكسبته وظيفة علوم إنسانية لا تعبر عن كل خصائصه –وإن عبرت عن البعض منها –ولا تتميز بجماليته وفنيته،ومن خلال النقد الأسطوري للنصوص والإبداعات الأدبية أصبح الأدب يتناول أبعادا ثقافية وحضارية دون أن ينسى أنه لفظ وتعبير .كما أن هذه العملية التي يقوم بها الناقد من خلال تفسير النص في سياق خارجي، أوفي مرجعية أنثروبولوجية؛ أقامت ميزان الاستحسان والاستهجان بين الأدباء ، ووضعت مقياسا للتفوق من خلال تمكن المبدع من الأساطير، وتحكمه بل تميزه في استعمالها، وتوظيفها في إبداعاته

دون إقصاء للجوانب الإبداعية للكاتب ، أوإهمال لموهبته ،وحتى أنه أظهر النص أيضا كبنية لغوية جديرة بالدراسة من خلال الرمز ،لكنه أغفل دور القارئ في بناء النص، وأفقد النص بعضا من بريقه الأدبي بعد أن اتجهت الأنظار وتركزت الأبحاث في محيطه وإطاره،وسياقه،ومرجعيته. وتركزت أكثر نحوالأسطورة بأنواعها وتنوعاتها. وأصبح الناقد الأدبي يعمل بوظيفتين :ناقد أدبي، وعالم أنثروبولوجي. ولذلك ،فان هذا المنهج النقدي الحديث الذي نشأ نتيجة تداخل علوم الأساطير مع النقد ،أفاد الأدب من جوانب كثيرة، ولكنه أضره بقدر ما أفاده ؛بعد أن تربعت الأسطورة في ساحة الدراسة التي أصبح"الأدب"فيها شيئا ثانويا، أووسيلة للوصول إلى غاية هذا العلم الإنساني .لذا وجب علينا أن ننادي بمنهج نقدي يصبح فيه "الأدب"هوالوسيلة وهوالغاية على السواء؛ دون إهمال لجميع جوانبه الفنية، ومستوياته التركيبية والبنائية، ودوافعه المعنوية، وأساليبه الإجرائية.أي منهجا يدرس النص وخلفياته ، فيحلل (المرجعية، والمبدع ،والنص،والقارئ) على السواء.

ـ إن اعتماد الجانب الثقافي للمجتمع في الجانب الفردي للمبدع أوالتوجه نحوثقافة تأصيل الاجتماعي و دون ذلك "الشعبي"ـ في بناء العمل الإبداعي الذي يصبو إلى العالمية من خلال العودة إلى منابع الفكر الأولى للإنسان "الأسطورة"،وإعادة استثمارها في إنتاج ابداع ذوفكر حداثي يلائم هذا العصر، وربما ما بعد هذا العصر أيضا ،فيصبح بذلك الأدب ذو إشعاع فكري لا ينضب، شأنه في ذلك شأن الأسطورة .

ـ لقد استخدم الروائيون الجزائريون عوالم الأسطورة وشخصياتها ، لبناء نصوصهم الروائية في زمن بعيد جدا عن زمن الأساطير، كما صوروا واقعا معاشا ،من خلال استثمار عوالم واقع آخر غير معاش ، فأبدعوا وتفوقوا . فظهرت معرفة كاتب ياسين وإطلاعه على الآداب العالمية ،وسعة معلوماته الأدبية وقدرته المتميزة على الكتابة ، وظهرت قدرة عبد الحميد بن هدوقة على توظيف الجوانب الثقافية الشعبية للمجتمع ، حيث استطاع أن يجمع

بين ما هوشفوي ومكتوب في الثقافة الشعبية الجزائرية. ومن خلال هذا التداخل بين جنسين، الحكاية الشعبية العجيبة التي منشؤها الأسطورة، والجنس الروائي، استطاع أن يبدع شكلا فنيا راقيا راعى فيه الحداثة الأدبية من تداخل أزمنة وأمكنة،وطبع البعض بالبطولة والبعض الآخر بالأسطورة،كما ظهر جليا نزوع الطاهر وطار نحوالتراث، وتعلقه به لينهل منه نمطا إبداعيا متأصلا يقتنص الصورة والشكل واللغة والأجواء الأسطورية، فيبث العجائبية والخيال من خلال رواية كل ما فيها يضج بالأسطورة ، الزمان والمكان والشخصيات وحتى الأحداث، لنصل إلى حقيقة أن واسيني لم يتعمد الكتابة باستثمار الأسطورة ، ولم يتقصد أن يسبغ روايته بطابع الأساطير، وإنما طرح من خلالها عدة قضايا هامة ،كانت عنده أهم من فنيات الكتابة واستثمار التراث والاسطورة ، حيث توقف عند نقطة جوهرية كان لابد لكاتب مثل واسيني بتجربته واختياره الفكري والسياسي أن يتوقف عندها، وهي العلاقة بين الثقافة والسلطة. فواسيني لم يكن يستطيع أن يتملص من هموم وطنه . كما أن التراث في رواية سيدة المقام جاء قضية مجردة معزولة عن القضايا القائمة في الرواية .

ــ وفي الأخير يمكن القول ان توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية أتى أساساً ليجسد طبيعة تناقضات الحاضر وصراعاته. لكن لا يمكن ان نغفل ايضاً عنصر الافتتان بهذا التراث الأسطوري الخالد .

وتبقى هذه النتائج قراءات خاصة، أرجوأن تثير اهتمام الباحثين في مجال الرواية الحديثة مما قد يعطي الرواية الجزائرية آفاقا جديدة في البحث ، ونحن لا نزعم أن هذه النتائج قد لامست الكمال ، بل نأمل فقط أن تكون قد قاربته ، وما هي إلا وجهة نظر نقدية علمية ، حاولنا من خلالها أن نلائم بين آليات المنهج وطبيعة النصوص المنتقاة ، وهي قبل كل ذلك، محاولة أولية في تطبيق المنهج النقدي الأسطوري، وهومنهج حديث غير مطروق بكثرة ،

ونأمل أن نكون قد أصبنا، وأن يكون هذا البحث فاتحة لبحوث أخرى أكثر نضجا واكتمالا .ولكل شيء إذا ما تم نقصان . والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم، برواية ورش .

المصادر :

1. ياسين (كاتب) ، ***نجمة*** ، ترجمة ملك أبيض العيسى ، راجع الترجمة سليمان العيسى، منشورات دار الاتحاد ،بيروت 1962 .
2. ابن هدوقة (عبد الحميد) ، ***الجازية و الدراويش*** ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983.
3. الأعرج (واسيني) ، ***سيدة المقام "مرثية الجمعة الحزينة"*** ، موفم للنشر ، ط 2 ،1997 .
4. وطار (الطاهر) ، ***الحوات والقصر*** ،موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 2004 .
5. ياسين (كاتب) ، ***الجثة المطوقة و الأجداد يزدادون ضراوة (مسرحيتان)***، ترجمة : د /ملكة أبيض ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق ، ط2 ،2011 .

المراجع :

1 ـ المراجع العربية :

1. ابراهيم (عبد الله)، ***السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي*** ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1 ، 1992 .
2. إبراهيم (نبيلة)، ***أشكال التعبير في الأدب الشعبي*** ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة، ط 3 ،1980 .
3. إبراهيم(محمد) ، ***تجليات المكان في السرد الحكائي***، فضاءات للنشر والتوزيع،عمان ، 2009 .
4. ابن تيمية (أحمد بن عبد الحليم) ، ***مجموع فتاوى ابن تيمية*** ، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ، المجلد 19، 2007.
5. ابن حمادي (صالح) ، ***دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية*** ، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس، ط1 ، 1983 .

6. ابن كثير ، ***السيرة النبوية*** ، تحقيق مصطفى عبد الواحد ، ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ج 2،1989.

7. ابن نعمان (أحمد) ، ***نفسية الشعب الجزائري***، دار الأمة، الجزائر، 1994.

8. ابن هشام ، ***السيرة النبوية*** ، تحقيق وضبط وشرح ووضع الفهارس .مصطفى السقا إبراهيم الأبياري و عبد الحفيظ شلبي – دار المعرفة. بيروت

9. أبوزيد (أحمد)، ***الواقع والأسطورة***، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1،2002.

10. الأسود (حكمت بشير) ، ***الرقم سبعة في حضارة بلاد الرافدين (الدلالات و الرموز)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2007 .

11. أفاية (محمد نور الدين)، ***الحداثة والتواصل، في الفلسفة النقدية المعاصرة***، افريقيا الشرق – الدار البيضاء 1998.

12. ***ألف ليلة و ليلة*** ،مقابلة و مصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق سنة 1280ه ،التزام : سعيد علي الخصوصي ، المطبعة و المكتبة السعيدية بجوار الأزهر الشريف ، مصر ، المجلد الأول ، 1951.

13. إيبش (أحمد) ، ***التلمود. كتاب اليهود المقدس، تاريخه و تعاليمه و مقتطفات من نصوصه*** ، دار قتيبة، دمشق .

14. بحراوي (حسن) ، ***بنية الشكل الروائي الفضاء - الزمن – الشخصية***، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، 2009.

15. البخاري (محمد بن إسماعيل أبو عبد الله الجعفي)، ***صحيح البخاري*** ، تحقيق :محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، دمشق ،ج 04 ، ط1 ، 1422هـ .

16. بدر (عبد المحسن طه) ، ***تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر***، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، ط 4 ،1998 .

17. بدوي (محمّد) ، ***الرواية الجديدة في مصر،" دراسة في التشكيل والأيديولوجيا"***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 1993.

18. البستاني(كرم) ، ***أساطير شرقية*** ، دار المكشوف . بيروت، ط 1،1994 .

19. بشور(وديع) ، ***الميثولوجيا السورية، أساطير آرام***، دار المكشوف. بيروت. 1985.

20. بو يجرة (محمد بشير) ، ***الشخصية في الروايةالجزائرية*** ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989.

21. بواريو (عبد الحميد) ، ***منطق السرد*** ، ديوان المطبوعات الجامعية، . الجزائر، 1994.

22.بوذيبة (إدريس)، ***الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار*** ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة،2000 .

23.بورايو (عبد الحميد) ، ***في الثقافة الشعبية الجزائرية***. التاريخ والقضايا والتجليات. دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر 2006.

24.بوزيدة (عبد الرحمن)، ***قاموس الأساطير الجزائرية*** ، مركز البحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية، وهران. 2005 .

25.بوشعير (الرشيد)، ***أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية***، دار الأهالي، دمشق . ط1، 1998.

26.بوشوشة (بن جمعة)، ***سردية التجريب وحداثة السردية***، المغاربية ، تونس ،2005.

27.بوطاجين (السعيد) ، ***السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث***، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006 .

28.تليمة (عبد المنعم)، ***مقدمة في نظرية الأدب***، دار العودة، بيروت، ط3،1983.

29.الجوزو(مصطفى)، ***من الأساطير العربية و الخرافات*** ، دار الطليعة . بيروت، ط 1،1977 .

30.جويرو(زهية)، ***الاسلام الشعبي***، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1 ،2007.

31.الجيّار(مدحت)، ***النص الأدبي من منظور اجتماعي***، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ط 2 ، 2005 .

32.حافظ (صبري) ، ***الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي***، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ،2000 .

33.حجازي (سمير سعيد) ، ***قضايا النقد الأدبي المعاصر***، دار الآفاق العربية-القاهرة ط1، 2007 .

34.حجازي(سمير سعيد)، ***مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية و التطبيق*** ، دار الآفاق العربية-القاهرة. ط 1 ،2007 .

35.حرب (طلال) ،***أولية النص ، نظرات في النقد و القصة و الأسطورة و الأدب الشعبي***، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،الحمراء بيروت، ط1. 1999.

36.حسن (حسين الحاج) ، ***الأسطورة عند العرب في الجاهلية***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت، طبعة مزيدة، 1998 .

37.حلاوي (يوسف)، ***الأسطورة في الشعر العربي***، دار الحداثة، بيروت، ط1،1992.

38.حمدي (محمد عصمت) ، ***الكاتب العربي والأسطورة*** ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .القاهرة ، ط 1 ،1968 .

39.الحناوي(كمال) ، ***أساطير فرعونية*** ، منشورات المكتبة المصرية ، صيدا، بيروت .

40.الخادم (سعد) ، ***الفن الشعبي و المعتقدات السحرية*** ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 2 ،1979 .

41.خان (عبد المعين) ، ***الأساطير العربية قبل الإسلام*** ، القاهرة. ط 1، 1937 .

42.الخطيب (عماد) ،***الأسطورة معياراً نقدياً في دراسة النقد العربي العربي الحديث***، دار جهينة،عمان، ط1 ، 2006.

43.الخطيب (محمد كامل) ، ***الرواية و الواقع***، دار الحداثة ، ط1 ،1981 .

44.الخطيب (محمد كامل) ، ***تكوين الرواية العربية***،– وزارة الثقافة، دمشق، 1990 .

45. خليل (إبراهيم محمود) ، ***النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*** ، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة ، عمان. ط 1 ،2003

46.خليل (خليل أحمد) ، ***مضمون الأسطورة في الفكر العربي*** ، دار الطليعة، بيروت ، ط3 ، 1986.

47.خمري (حسين) ، ***فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية*** ، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، لبنان ، ط1 ،2002 .

48.الخواجا (ميساء زهدي)، ***تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدرشاكر السياب*** ، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء. ط1،2009 .

49.داوود (أنس)،***الأسطورة في الشعر العربي الحديث***، المنشأة الشعبية العامة للنشر، ليبيا .

50.دوغان (أحمد) ، ***في الأدب الجزائري الحديث (أدب المغرب العربي وعقدة المغاربة/المشارقة)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،1996 .

51.راغب (نبيل) ، ***المذاهب الأدبية، من الكلاسيكية إلى العبثية*** ، دار مصر، القاهرة ، ط1،1997.

52.الرواشدة (سامح)، ***إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث***، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2001.

53.زكي (أحمد كمال) ، ***الأساطير دراسة حضارية مقارنة*** ، دار العودة ، بيروت .ط2 ، 1979.

54.الزمخشري (محمود بن عمر)، ***الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل*** . الدار العالمية . بيروت . ج2

55.سعيد (خالدة)، ***حركية الإبداع*** ، دار العودة ، بيروت ، 1982 .

56.سليمان (نبيل)، ***جماليات وشواغل روائية*** ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2003.

57.السواح (فراس) ، ***الأسطورة والمعنى ،دراسات في الميثولوجيا و الديانات المشرقية*** ، دار علاء الدين للنشر ، دمشق ، 2001 .

58.السواح (فراس) ، ***مغامرة العقل الأولى ،دراسة في الأسطورة*** ، دار الكلمة بيروت . 1980 .

59.الشابي (أبو القاسم)،***الخيال الشعري عند العرب*** ، الدار التونسية للنشر ، ط3 ،أوت 1985.

60.شاهين (محمد) ، ***الأدب والأسطورة*** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1996.

61.الشريف (جلال فاروق) ، ***الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية و التاريخية*** ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ،1976 .

62.شعبو (أحمد ديب) ، ***في نقد الفكر الأسطوري والرمزي،أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني*** ،المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ،لبنان . ط1 ، 2006.

63.شعراوي (عبد المعطي) ، ***أساطير إغريقية*** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ج1 ، ط 2 ،1992 .

64.شعلان (سناء)، ***الأسطورة في روايات نجيب محفوظ***، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2007.

65.صالح (عبد المحسن)، ***الإنسان الحائر بين العلم والخرافة*** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ط2 ، 1998.

66.الصالح (نضال) ، ***النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة*** ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2001 .

67.صبحي(محي الدين)، ***النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم***، الدار العربية للكتاب. ليبيا ، ط1، 1988.

68.الطاهر (بلحيا)،***التراث الشعبي في الرواية الجزائرية*** ، منشورات التبين ، الجاحظية ، 2000 .

69.عامر(مخلوف) ،***الروايـــــة والتحوّلات فـي الـجزائر*** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .

70.عبد الحكيم (شوقي)، ***الحكاية الشعبية العربية***. ، دار ابن خلدون، بيروت ، ط 1،1980 .

71.عبد الحكيم (شوقي) ، ***موسوعة الفلكلور و الأساطير العربية*** ، دار العودة ، بيروت ، 1995 .

72.عبد الرازق (علية)، ***من الأسطورة إلى فن الباليه*** ، الفن المعاصر المجلد الثانى ، العدد الأول ، أكاديمية الفنون ، القاهرة 1988.

73.عبد العزيز(سعد) ، ***الأسطورة والدراما***، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط1،1966.

74.عبود (حنا)، ***النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري***، منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط2،1999.

75.عجينة (محمد) ، ***موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها ، ج1 و ج2*** ، دار الفارابي بيروت، ط 1 ،1994 .

76.عصمت (محمد حمدي) ، ***الكاتب العربي والأسطورة*** ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .القاهرة 1968 .

77.علي (جواد)، ***المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام*** ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ج 1، ط 1 ،1978 .

78.علي (عبد الرضا)، ***الأسطورة في شعر السياب***، دار الرائد العربي، بيروت. لبنان .ط2، 1984.

79.عوض (ريتا)، ***أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1،1978.

80.عيّاد(شكري محمد)، ***البطل في الأدب والأساطير***، دار أصدقاء الكتاب، القاهرة ، ط3،1997.

81.فرحات (أحمد) ، ***أصوات ثقافية (الجزائر)***، الدار العالمية ،بيروت 1984.

82.فريحة (أنيس)، ***ملاحم وأساطير من الأدب السامي*** ، دار النهار، بيروت ، ط 2 ،1979.

83.فكري (جواد عبد الله) ، ***قرابين التوراة و توظيفها الديني*** ، مركز دراسات الكوفة ، جامعة الكوفة 2011.

84.فهيم (حسن محمد) ، ***أدب الرحلات***. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت .

85.فيصل (عباس) ، ***معجم أعلام علم النفس و التربية*** ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1996 .

86.قريش (روزلين ليلى) ، ***تغريبة بني هلال***، موفم للنشر . الجزائر ،1989 .

87.القمني (سيد محمود)، ***الاسطورة و التراث*** ، المركز المصري لبحوث الحضارة ، القاهرة ، ط 3 ، 1999 .

88.***كتاب الحيوان*** ، تحقيق عبد السلام هارون . دار الآفاق . بيروت. ج1. 1988.

89.***الكتاب المقدس*** ، (العهد القديم ، التكوين ، الإصحاح الثاني) و (العهد ،الجديد ، انجيل يوحنا ، الإصحاح الأول) ، ترجمة جمعية الكتاب المقدس في لبنان 1978.

90.الكعبي (ضياء) ، ***السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافيّة التأويلية*** ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1 ،2005.

91.ماجدولين (شرف الدين) ، ***ترويض الحكاية. بصدد قراءة التراث السردي*** ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1،2007.

92.مرتاض (عبد الملك) ، ***عناصر التراث الشعبي في اللاز*** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1987.

93.مرتاض(عبد الملك) ،***الميثولوجيا عند العرب*** ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، والدار التونسية للنشر ، تونس1989

94.مفقودة (صالح)، ***المرأة في الرواية الجزائرية*** ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 1 ،2003.

95.مندور(محمد)، ***الأدب ومذاهبه*** ، دار نهضة مصر، القاهرة ، ط2،1979.

96.منور (أحمد) ، ***الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته و تطوره وقضاياه*** ،. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط 2 ، 2007

97.المنيعي (حسن)، ***الجسد في المسرح*** .مطبعة سيندي .مكناس ، 1996.

98.نخبة من الأساتذة ، ***معجم العلوم الاجتماعية*** ، تصدير و مراجعة د/ إبراهيم مدكور. الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة. 1975.

99.النعيمي (أحمد إسماعيل) ، ***الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام*** ، سينا للنشر، القاهرة. ط1،1995.

100. النيسابوري (الثعلبي) ، ***عرائس المجالس في قصص الأنبياء*** ، المكتبة الثقافية، بيروت

101. هلال (محمد غنيمي)، ***الأدب المقارن***، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط 3،2001 .

102. هيوز (ادوارد)،***الكتاب المقدس للأطفال*** ،هيئة جينيسيس للنشر ، 2009 .

103. وتار(محمد رياض)، ***توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة*** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2002 .

104. ياغي (عبد الرحمن) ، ***في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ*** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

105. يايوش (جعفر) ، ***الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل***. مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية. الجزائر، ط1، 2007.

106. يعلي (مصطفى) ، ***القصص الشعبي بالمغرب*** ، شركة النشر والتوزيع المدارس ،الدار البيضاء، 2000 .

107. يقطين (سعيد) ، ***الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث*** ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط3،2002 .

108. يقطين (سعيد) و دراج (فيصل) ، ***آفاق نقد عربي معاصر***، دار الفكر. دمشق .ودار الفكر المعاصر بيروت. ط 1،2003 .

109. يونس (عبد الحميد) ، ***سيرة بني هلال*** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 .

110. يونس (عبد الحميد) ، ***الأسطورة و الفن الشعبي*** ، المركز الثقافي الجامعي، ط1 ،القاهرة، 1980 .

2 ـ المراجع المعربة :

1. إلياد (مرسيا) ، ***الأساطير والأحلام والأسرار***، ترجمة : حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 2004.
2. إلياد (مرسيا) ، ***مظاهر الأسطورة*** ، ترجمة : نهاد خياطة دار كنعان للدراسات والنشر . دمشق، ط1 ،1991 .
3. إلياد (ميرسيا) ، ***أسطورة العود الأبدي***، ترجمة : نهاد خياطة، دار طلاس، دمشق، 1987.
4. بتلهايم (برونو) ، ***التحليل النفسي للحكايات الشعبية*** ، ترجمة : د. طلال حرب ، دار المروج ، بيروت 1985 .
5. دوزي (رينهارت) ، ***تكملة المعاجم العربية***، ترجمة : محمد سليم النعيمي، ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ج4، ط1،1990 .
6. زيرافا (ميشيل) ، ***الأسطورة والرواية***، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط1،1985 .
7. سيرنج (فيليب)، ***الرموز في الفن- الأديان -الحياة*** ، ترجمة : عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر و التوزيع ، دمشق ، ط2 ،2009 .
8. شابيرو (ماكس)و هندريكس (رودا) ، ***معجم الأساطير***، ترجمة : حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط 3 ، 2008 .
9. غريمال (بيار) ، ***الميثولوجيا اليونانية***، ترجمة: هنري زغيب. دار عويدات، بيروت ، ط1،1982.
10. فراي (نورتروب)، ***الأسطورة والرمز*** ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،1980.
11. فراي (نورتروب) ***نظرية الأساطير في النقد الأدبي*** ، ترجمة: حنا عبود ، دار المعارف ، دمشق ،ط1 ،1987 .

12.فرويد (سيغموند) ، ***الطوطم والتابو*** ، ترجمة : بوعلي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ،ط1 ، 1983.

13.فريشاور (بول) ، ***الجنس في العالم القديم(الحضارات الشرقية)***، ترجمة : فائق دحدوح ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق ،ط 3 ، 2007 .

14.كاسيرر (أرنست) ، ***الدولة و الأسطورة*** ، ترجمة : د .أحمد حمدي محمود ، مراجعة أحمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1975 .

15.كريمر (صمويل) ، ***أساطير العالم القديم*** ، ترجمة :د/ أحمد عبد الحميد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974.

16.الكسوفا (إيرينا) ، ***الرقص المصرى القديم*** ، ترجمة : محمد جمال الدين مختار، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة 1961 .

17.لوركر (مانفرد) ، ***معجم المعبودات و الرموز في مصر القديمة***، ترجمة: صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ،2000.

18.هو (غراهام) ، ***مقالة في النقد*** ، ترجمة : محي الدين صبحي .المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب .دمشق. ط.1 ، 1975.

19.هووك (صموئيل هنري)، ***منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير*** ،. ترجمة: صبحي حديدي.. دار الحوار، اللاذقية ،ط1، 1983 .

20.وارين (أوستن) وويليك (رينيه) ، ***نظرية الأدب***، ترجمة : محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، 1972.

21.ويليك (رينيه) ، ***مفاهيم نقدية*** ، ترجمة : د/ محمد عصفور .عالم المعرفة الكويت. 1987 .

3 - المراجع الأجنبية :

1. Astier (Colette) ,***OEdipe, dictionnaire des Mythes littéraires*** , ed du Rocher, DML, Paris 1988
2. Brunel (Pierre) , ***Mytocritique***. Presses Universitaires de France.1992 .
3. Camus (Albert), ***le mythe de Sisyphe*** , Gallimard Paris 1942 .

4. Carlier ,C. Gritton, N. ***Rotterdam , des mythes aux mythologies*** (Ellipses) ed Marketing
5. Chelhod, J, ***Les structures du sacré chez les Arabes***, Maison neuve et Larose, , Paris 1964.
6. Eliade (Mercea) . ***aspects du mythe***. D.M.L ,Paris ,1994.
7. Foulquie (Paul).- ***Dictionnaire de la langue philosophique***.- PUF, 4ème édition, 1982.
8. Goffman (Erving), ***les rites d'interaction***, (trad. de l'anglais par Alain Kihm,) Paris, Minuit, coll « le sens commun », 1974
9. Reichler(Claude) , ***La littérature comme interprétation symbolique (in) l'interprétation des textes (collectif)***.- Paris, Ed. De Minuit, 1989.
10. Schmidt (Joël) , ***dictionnare de la mythologie greque et romaine*** , Larousse ? Bordas ; Paris ,1998 .
11. Selier (Philippe) . ***Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?*** paris ;1984 .
12. Siganos (Andrés) , le mythe du minataure. Presses de France PUF. Gallimard. Paris. 1993.
13. Trousson (Raymond) , ***thèmes et mythes*** , ed Université de Bruxelles ,1981.
14. Vossler (Karl), ***the spirit of language in civilization***, london 1932.

4 - المعـاجـم :

1. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) ، ***لسان العرب*** ، دار صادر . بيروت ج4 و ج6 ،و ج 9. ط1.، 1993.
2. خليل (خليل أحمد) ، ***معجم المصطلحات الأسطورية*** ، دار الطليعة ، بيروت ،ط1 ، 1983 .
3. رضا(الشيخ أحمد) ، ***معجم متن اللغة*** ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، المجلد3 ، ط 1، 1959 .
4. الزبيدي (محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى) ، ***تاج العروس من جواهر القاموس*** ،دار الهداية ، الكويت.

5. الفيروزأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) ، ***القاموس المحيط*** ، دار الجيل ، بيروت . الجزء اللأول .
6. فيصل (عباس) ، ***معجم أعلام علم النفس و التربية*** ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1996 .
7. ***المعجم العربي الأساسي*** ، أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، طبعة لاروس ،عام 1989 .
8. ***المعجم الوسيط*** ، دار أمواج، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،الجزء الأول، ط 2 ،1987.

5 ـ المجلات و الدوريات :

1. أسعد (سامية) ، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، ***مجلة عالم الفكر***، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت، المجلد3، عدد سبتمبر، 2001.
2. أوبلوهو (محمد)، الفيتيشية عندكونت ، ***مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية*** ، مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ، لبنان ،العدد الثاني ، مارس 2014 .
3. بوسعادة (رشيد) ، درساة سوسيولوجية للخطبة المسجدية الجزئر نموذجا ***مجلة حوليات جامعة الجزائر*** ، مصلحة المنشورات، نيابة مديرية الجامعة للد را سات العليا والبحث العلمي ، العدد 21، جوان 2012.
4. بوصلاح (نسيمة) ،الراوي الشعبي في التراث السردي القسنطيني"البوغي" نموذجا ، ***مجلة انسانيات "المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا و العلوم الاجتماعية "*** ، يصدرها مركز البحوث الأنثروبولوجية(crasc) ،الجزائر ، العدد 36 سنة 2007.
5. الجنيدي (محمد) ، الأسطورة ، ***مجلة المعرفة***، ،وزارة الثقافة، دمشق، السنة 34، ع380، 1995
6. حديدي (صبحي)، نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة ***مجلة الكرمل*** ، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية (فلسطين) رام الله ، طبعة عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع ، **ع41/40. 1991.**
7. خورشيد (فاروق)، الأسطورة عند العرب ، ***مجلة الدوحة*** ، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة والفنون والتراث ،الدوحة ، قطر، عدد مايو 1976.
8. السواح (فراس)، الدين والأسطورة كنظامين مستقلّين ومتقاطعين ***مجلة الموقف الأدبي*** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد 264، 1993.

9. عبد الوهاب (بوشليحة)، الإيقاع الروائي في رواية (سيدة المقام) ، ***مجلة الموقف الأدبي*** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد 370 ، 2002.

10. عبد الوهاب (يحيى لطفي) ، الأسطورة و الحضارة و المسرح في مأساة أوديب ملكا، ***مجلة عالم الفكر*** ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، المجلد 16 ، عدد 3 ، 1985 .

11. لعور (محمد) ، الجذور الأسطورية و الدينية للخرافة الجزائرية ، ***مجلة آمال*** ، تصدر عن وزارة الثقافة. الجزائر. عدد 2. ديسمبر، 2008.

12. مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، ***مجلة عالم المعرفة*** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،العدد (233) يوليو، 1977.

13. محمد الصغير (الأمين) ، العدد 7 في التراث الديني والإنساني ،***مجلة المساءلة*** ، أتحاد الكتاب الجزائريين .العدد 2 و 3 ، الجزائر ،1992 .

14. ويليك (رينيه) . مفاهيم نقدية . ترجمة د/ محمد عصفور ***مجلة عالم المعرفة*** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1987.

6 ـ الرسائل الجامعية :

1. ابن صولة (عماد) ، *وظائف* ***الزاوية في المجتمع التونسي: سيدي البشير نموذجا***، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، تونس ،السنة الجامعية 1998/ 1999 .

2. بوعديلة (وليد) ، ***تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة***، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006/ 2007.

3. سلام (سعيد) ، ***التناص التراثي في الرواية الجزائرية***، أطروحة دكتوراه.جامعة الجزائر.1998/1999.

4. مساعدية (لزهر) ، ***الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة ،"روايات واسيني الاعرج و الطاهر وطار أنموذجا "*** أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2011 /2012

5. منصوري (نجوى) ، ***الموروث السردي في الرواية الجزائرية "روايات الطاهر وطار وواسيني الاعرج أنموذجا"*** مقاربة تحليلية تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر ، باتنة 2012/2011

7 ـ مواقع الانترنت :

1. أرشيف كلمات الترانيم المسيحية ، قاعدة بيانات الأناشيد الروحية على الإنترنت الموقع :-*st-takla.org/Lyrics.*
2. بابا (أمال) ، ***بين "نجمة المرأة" و"نجمة الجزائر" أبدع كاتب ياسين وتألّق*** ،الموقع : *www.el-hourria.com*
3. حمداوي (جميل) - ***"النقد الأسطوري في النقد العربي الحديث"*** ، الموقع: *www.pulpit.alwatanvoice*
4. شوار (الخير) ، ***نجمة قسنطينة ظهرت في الأغاني وتأسطرت في رواية كاتب ياسين"*** في مجلة العرب السنة 36 العدد938 لندن 2013 ، الموقع : alarab.co.uk
5. عبد زيد (عامر). ***الأسطورة و الأدب " دراسة في الفكر الأسطوري*** ،*الموقع : www .sandroses.com*
6. الكنز (نظيرة.)، ***مقالة " النقد الأسطوري"*** ، الموقع : *www.arab-writers.com*
7. محمد (داود) ، ***البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي***، **الموقع :** *www.crasc-dz.org/articl*
8. ***محمد ايقربوشن نابغة الموسيقى*** جريدة الحياة الجزائرية ، الموقع : *elhayat.net/article2432.htl*
9. ***موسوعة الأساطير المتعارف عليها*** الموقع: www.drdcha.com
10. ***الموسوعة العالمية المجانية*** ، الموقع: *www.zuhlool.org/wiki*
11. ***الموسوعة العربية ENCYCLOPEDIA*** ، الموقع :*www.arab-ency.com*
12. ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة .*wikipedia.org/wiki* .

فهرس المحتويات

ـ كلمة شكر وامتنان.

ـ الإهداء

ـ مقدمة.....01

ـ مدخل : النقد الأسطوري(مفاهيم ورؤى).....10

ـ الفصل الأول : **الأسطورة مفهومها وأنواعها**.....23

1 /مفهوم الأسطورة : 27

ـ الأسطورة لغة 28

ـ الأسطورة اصطلاحا 31

2 / أنواع الأسطورة : 37

2 -1 ـ أسطورة التكوين 39

2 -2 ـ الأسطورة التعليلية. 41

2 -3 ـ الأسطورة الطقوسية.....43

2 -4 ـ الأسطورة الحضارية. 45

2 -5 ـ الأسطورة الرمزية.....47

2 -6 ـ أسطورة البطل 50

3 /**الأسطورة عند العرب** 52

3 -1 ـ عبادة النجوم و الكواكب 64

3 -2 ـ تقديم القرابين 64

3 -3 ـ اعتقاد العرب بالجن و الشياطين 65

3 -4 ـ عبادة الأصنام.....66

4 / الأسطورة في الجزائر والمغرب العربي.....69

الفصل الثاني: الأسطورة الأدبية 82

1 / التوظيف الأدبي للأسطورة : 83

1-1- الأسطورة و اللغة.....86

1-2- الأسطورة و الأدب. 91

1- 3- الأسطورة و النقد 98

2 / **الأسطورة الأدبية و منابعها :** 103

2 - 1 ـ مفهوم الأسطورة الأدبية 104

2 - 2 ـ منابع الأسطورة الأدبية 112

1 ـ الاسطورة الصرفة.....112

2 ـ الأسطورة التي منبعهاالتاريخ 114

3 ـ الأسطورة التي منبعها الدين 119

4 ـ الأسطورة التي منبعها الحكايات 122

5 ـ الأسطورة التي منبعها الأدب 127

ـ الفصل الثالث :بواعث التوظيف الأسطوري و أشكاله : 132

1 / ـ بواعث توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة 133

2 / ـ أشكال توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة 144

ـ الفصل الرابع : **الأسطورة في الرواية الجزئرية** 156

1/ الأسطورة في رواية نجمة لكاتب ياسين 159

1/1ـ أسطورة قبلوت (الميث القبلي في الرواية) 164

1/-2- أسطورة الابن الضال 170

3/1- أسطورة الاخوة الأعداء 174

4/1- أسطرة الشخصية "نجمة".....185

ـ أسطورة سندريلا 189

ـ أسطورة الغولة أو السعلاة.....190

ـ أسطورة سلامبو.....191

5/1- أسطرة الشخصية " سي مختار" 192

ـ تيودور كرامازوف 192

ـ أسطورة جوبيتير 193

ـ أسطورة دون جوان 194

2/ الأسطورة في رواية "الجازية و الدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة.....197

1/2- أسطرة جازية بن هدوقة من خلال جازية بني هلال 206

2/2- الدراويش و البعد الخرافي 215

3/2- الزردة و الاحتفالات الطقوسية 218

4/2- أسطورة تقديم القرابين 229

5/2- أسطورة إساف و نائلة 234

6/2- الرقم سبعة الأسطوري 237

3/ **الأسطورة في رواية "الحوات و القصر" للطاهر وطار** 246

1/3- أسطورة أوزوريس و الصراع بين الخير و الشر 258

2/3- علي/البطل الأسطورة 262

ـ سيزيف 264

ـ بروميثيوس 266

ـ أوديب 270

ـ النبي موسى عليه السلام 275

3/3ـ أسطورة العدد (ثلاثة وسبعة).....276

4/3ـ أسطورة الحيوان السحري 283

ـ السمكة السحرية.....283

ـ أسطورة الجنية 290

ـ البراق أو الحصان المجنح 294

5/3ـ أسطورة الأمازونيات 297

4 / الأسطورة في رواية "سيدة المقام " لواسيني الأعرج.....302

4 ـ 1ـ أسطرة الشخصية مريم 311

ـ أسطورة شهرزاد.....313

ـ أسطورة مريم العذراء 317

ـ أسطورة كارمن 324

4 ـ 2 ـ أسطورة الرقص 329

خاتمة 339

قائمة المصادر والمراجع 350

فهرس المحتويات 364

ملخص:

أثناء سعي الرواية الجزائرية لتجديد أدواتها التعبيرية ،وللمحافظة على أدائها الأدبي وشبابها الفني ؛عمدت إلى تقنيات مستوردة حيناً وإلى مقوماتها الذاتية أحيانا أخرى،ولم يجد الروائي الجزائري بأساً في أن يستعين بالأسطورة في تقديم مكونات عالمه الروائي معتمدا على أحداثها العجيبة أوشخصياتها المثيرة أوأجوائها الميتافيزيقية . ورغم ما يشوب مصطلح الأسطورة من لُبس بسبب تقاطعها مع الخرافة والتاريخ والدين والأدب، فإن الروائي الجزائري حاول أن يخطب ودّ الأسطورة منذ زمن ليس بالقصير ،نلمس ذلك جلياً في الأعمال الروائية قيد الدراسة :"نجمة" لكاتب ياسين ، "الجازية والدراويش "لعبد الحميد بن هدوقة ، "الحوات والقصر"للطاهر وطار ، "سيدة المقام " لواسيني الاعرج .

وقد اختلف حضور الأسطورة كمّا ونوعا من أديب لآخر، كل حسب قناعاته وقدراته الفنية من جهة ،وحسب "حظوظ" الأساطير "من جهة أخرى، مشكلين بذلك خطابا أدبيا ذا نبرة سياسية أوثقافية أواجتماعية ، فصار كل أديب يستخدم الأسطورة ليجسد خطابا ايديولوجيا يطرح رؤاهم الفكرية وأحلامهم الفنية ، انطلاقاً من هذه الأهداف والدوافع ظهرت في الساحة الأدبية نصوص روائية كثيرة تقوم إمّا على أسطورة واحدة أوعلى مجموعة من الأساطير،أدت إلى تأصيل جنس أدبي جديد في الساحة الأدبية العربية أطلق عليه أسم **"الأسطورة الأدبية"** .

Résumé:

Dans sa quête continue pour le renouvellement de ses outils expressifs , et pour une préservation optimale de ses performances , voir même sa jeunesse, le roman algérien a fait appel à d'innombrables stratégies, parfois étrangères, parfois inspirées de ses fondements et ses coutumes, ainsi, le romancier algérien eut recours au mythe pour présenter son univers romanesque, en s'inspirant de ses événements surnaturels, ou encore ses personnages héroïques, voir même son métaphysique .Malgré la confusion qui entour le mythe, son croissement avec la superstition, l'histoire, la religion et la littérature, le romancier algérien a essayé maintes fois de s'en rapprocher intimement, chose qu'on peut sentir dans pas mal d'œuvres littéraires qui font toujours l'objet d'études, notamment « nedjma » ,de kateb Yassine, « El-Djazia et les derviches » de Abdelhamid Benhadouga , « Al Hawwat Wa Al Kasr »,(le pécheur et le palais) de Tahar ouattar, et beaucoup d'autres.

Si le mythe littéraire était bel et bien présent dans des œuvres littéraires de romanciers algériens de haute renommée, il est à noter que sa présence varie d'un auteur à un autre, chacun selon ses convictions et ses capacités artistiques, ce qui en résulte un discours littéraire mêlé à un accent politique, culturel, ou même social , ainsi, chaque écrivain utilise le mythe pour réifier un discours idéologique qui exprime sa vision intellectuelle .A partir de ces objectifs et motivations, il est apparu au milieu littéraire, beaucoup d'œuvres basées soit sur un seul mythe ou plusieurs, ce qui a emmené à l'émergence d'un genre littéraire, nouveau, dans la littérature arabe, nommé ***« Le Mythe Littéraire »***