

الغضبان فى ضوء النقد الأسطورى

هجيرة لعور (بنت عمار)

لوجو
الهيئة المربع

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم
بإبراز نتائج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير

د. محمد حسن عبد الله

مدير التحرير

د. مصطفى الضبع

سكرتير التحرير

محمد ماهر

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

سلسلة كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد مجاهد

أمين عام النشر

سعد عبد الرحمن

الإشراف العام

د. جمال العسكري

الإشراف الفني

د. خالد سرور

• الغضبان
في ضوء النقد الأسطوري
• هجيرة لعمور (بنت عمار)
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2009 م
240 ص - 13,5 x 19,5 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية:

أحمد محمد الصغير
سوزان عبد العال

• رقم الإيداع: ١٥٨٩٨/ ٢٠٠٩
• الترفيق الدولي: 9-519-479-978-978
• المراسلات:

باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 شارع أمين
سامي - قصور العيسني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email: ketabat2004@hotmail.com

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

الغضبان فى ضوء النقد الأسطورى

المحتوى

7	المقدمة
	المدخل:
17	«النقد الأسطوري وأعلامه البارزين»
	الفصل الأول:
43	«ماهية الأسطورة البدائية والأدبية واستعمالاتها»
	الفصل الثاني:
83	«الرموز وتجلياتها في نص رسالة الغفران»
	الفصل الثالث:
173	«جماليات التوظيف الرمزي في رسالة الغفران»
219	الخاتمة
227	قائمة المصادر والمراجع

المقدمة

كانت ولا تزال الأسطورة محل اهتمام كبير، منذ نشأتها إلى يومنا هذا، منذ ذلك الرجل البدائي الذى أوجدها لتجيب عن تساؤلاته إزاء الظواهر الطبيعية والميتافيزيقية المحيطة به، ولتكون المتنفس الوحيد له، لينعم بارتياح نفسى طالما عانى منه، وصولا إلى الرجل المعاصر الذى لا يزال يرى فيها المتنفس - أيضا - لكن من وجهة نظره هو كمبدع - أديب وشاعر - عبر تلك الانزياحات والتعديلات التى يضيفها عليها، ناقلا إياها من كونها مجرد قصة خلق مقدسة إلى اعتبارها المعادل الموضوعى لمعاناته إزاء الواقع الذى يعيشه بكل زخمه المادى والأيديولوجى وغيرهما..

وكما ولدت الأسطورة فى أحضان الأدب منذ بداياته الأولى وهو على شكل سجع الكهان، فإنها لا تزال لصيقة به، وبالتالي كان أكثر الحقول ارتباطا بها إبداعا ونقدا. مما دفع بالنقاد إلى محاولة إيجاد

منهج يهتم بهذه الظاهرة الأدبية التي تتعامل مع الأسطورة بشتى أنواعها؛ فنتج عن ذلك ما نسميه بمنهج «النقد الأسطوري»، وما منهج النقد الأسطوري "La Mythocritique" إلا واحد من أحدث المناهج النقدية المهمة بذلك، حيث يلامس النص الأدبي فيبحث بداخله عن تجليات العناصر الأسطورية ويبرز أهم مطاوعاتها، ومن ثم يرصد الإشعاع الناتج عن توظيفها في النص الإبداعي سواء كان نثراً أم شعراً.

ومنهج النقد الأسطوري لصاحبه بيير برونيل يعتبر من أحدث المناهج النقدية على الساحة الغربية والعربية معاً، حيث وضعه صاحبه سنة ١٩٩٢، ويعتمد على ثلاث خطوات إجرائية على التوالي: التجلى - المطاوعة - الإشعاع.

وحتى نستفيد أكثر من آليات هذا المنهج النقدي الحديث ارتأيت تطبيقه على مدونة عربية قديمة، حتى أثبت أن هذه الأخيرة لا تزال متجددة، قابلة أن تدرس مرات عديدة بطرق مختلفة، وأنها أيضاً، مرنة تتعامل حتى مع أحدث المناهج النقدية الغربية.

وقد واجهتني أثناء اختياري للمدونة عدة تساؤلات أهمها:

- ما هي المدونة الأليق لتطبيق آليات منهج النقد الأسطوري، والتي تنتمي إلى الأدب العربي القديم؟

- وهل فعلاً يمكن لنص عربي قديم أن يتعامل مع آليات منهج غربي حديث؟

- وهل يمكن الخلوص - فعلاً - إلى أن هناك نصوصاً عربية قديمة، قد وظفت رموزاً أسطورية مفعمة بكل سمات الرمز الفنى؟

- وهل يمكن لنص قديم أن يمنحنا جماليات فنية من خلال تعامله مع الرموز الأسطورية؟

وبعد عملية اطلاع وتمحيص وقع اختياري على نص عربي قديم، يعد نصاً ثرياً متنوعاً، حيث تتلاقح بداخله نصوص نثرية وشعرية معاً. يتمثل في «رسالة الغفران للمعري»، وذلك راجع لعدة أسباب أهمها:

١ - انعدام دراسات نقدية أسطورية تستثمر آليات منهج النقد الأسطوري في الساحة العربية، خاصة منها ما يطبق على المدونات الأدبية العربية القديمة.

٢ - الرغبة في استثمار آليات منهج النقد الأسطوري وتطبيقها على رسالة الغفران كونها نصاً عربياً قديماً وثرياً جداً؛ حيث تتلاقح فيه نصوص شعرية ونثرية، وتثريه مجالات معرفية عديدة كالنقد والبلاغة وفن القص وغيرها.

٣ - لكون رسالة الغفران جاءت على منوال الرحلات الخيالية. التي تجنح الخيال، إلى عالم غيبي مدهش.

٤ - ولكونها ذات شهرة عالمية، جعلت العديد من المبدعين ينسجون على منوالها، من أشهر تلك الأعمال «الكوميديا الإلهية لدنتي».

٥ - ولأنها توظف إشارات ورموزاً أسطورية متعددة، مشحونة بإيحاءات دلالية هائلة.

أما عن النتائج المرجوة من هذه الدراسة النقدية الأسطورية فهي:

١ - استثمار آليات منهج النقد الأسطوري في دراسة مدونات عربية قديمة، وذلك بهدف تطويع تلك النصوص القديمة لمناهج نقدية حديثة.

٢ - محاولة دحض تلك المزاعم التي تعتبر النص العربي القديم نصاً عقيماً ولا يتماشى والمناهج النقدية المعاصرة.

٣ - محاولة إثبات أن النصوص العربية القديمة لا تزال حية متجددة، تمنح في كل مرة دلالات جديدة للناقد.

٤ - نفى الزعم أن مرحلة التوظيف الرمزي للأسطورة اقتضت على النصوص الإبداعية الحديثة والمعاصرة فقط، بل يمكن لنص قديم كرسالة الغفران أن يوظف رموزاً أسطورية توظيفاً واعياً له جمالياته.

٥ - استخلاص جماليات التوظيف الرمزي في رسالة الغفران، بعد إثبات هذا التوظيف.

وبعد عملية اختيار المدونة، وحصر أهم الأهداف المرجوة من الدراسة، وبعد استقراء المدونة، ومحاولة الربط بينها وبين آليات المنهج المختار، جاء عنوان الدراسة موسوماً بـ:

«الرموز وتجلياتها في رسالة الغفران للمعري - دراسة نقدية أسطورية -»

من خلال العنوان أحاول التركيز على عدة أمور أهمها:

١ - محاولة تتبع تجليات الرموز الأسطورية داخل نص الرسالة وإبرازها.

٢ - محاولة تتبع جملة المطاوعات التي لحقت بها والمتمثلة في البعد القائم ما بين الأسطورة الأصلية والرمز الأسطوري الموظف داخل الرسالة.

٣ - محاولة معرفة البعد الدلالي القائم ما بين الثابت والمتحول

من خلال الإشعاع الناتج عن توظيف تلك الرموز الأسطورية داخل نص الرسالة وبالتالي استخلاص أهم جماليات هذا التوظيف الرمزي الأسطوري.

٤ - محاولة استخلاص جماليات توظيف الرموز الثلاثة في نص رسالة الغفران.

أما عن خطة البحث، فقد حاولت من خلالها أن أتبع منهجياً كل تلك الأمور المذكورة سابقاً، وبالخصوص أهداف الدراسة نفسها، أخذاً بعين الاعتبار طبيعة المدونة والمنهج معاً. وأخيراً خلصت إلى خطة بحث أظنها الأقرب منهجياً إلى الإلمام بكل أطراف الدراسة، فقسمتها إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

١ - المدخل: عنوانه: «النقد الأسطوري وأعلامه البارزين»

حاولت تخصيصه للمنهج المتبع في الدراسة، منهج النقد الأسطوري للأسباب التي ذكرتها سابقاً، حيث رأيت أنه من الضروري بعد طرح الإشكال أن أعرض المنهج على القارئ، ليتمكن فيما بعد تتبعه وهو في طور الاشتغال على المدونة، حيث حاولت فيه التطرق إلى بدايات الاهتمام بالنقد الأسطوري، ثم أهم الأعلام الذين تبنا مثل هذا النقد وفي الأخير استرسلت في عرض منهج النقد الأسطوري لصاحبه بيير بروينيل بألياته الثلاث.

الفصل الأول: عنوانه «ماهية الأسطورة الأولية والأدبية»

حيث حاولت في هذا الفصل عرض ماهية الأسطورة الأولية من تعريف لغوي واصطلاحي إلى عرض أنماطها وذكر أهم خصائصها، ومحاولة حصر وظائفها، ثم الانتقال إلى علاقة الأسطورة بالأدب

والتركيز على الأسطورة الأدبية. وقد رأيت أن تخصيص هذا الفصل للأسطورة وحدها ضروري للدراسة؛ لأن مفهوم الأسطورة لا يزال غامضاً للكثيرين، خاصة فيما يتعلق بالأسطورة الأدبية.

الفصل الثاني: عنوانه «الرموز وتجلياتها في نص رسالة

الغفران»

ويعد الفصل التطبيقي من الدراسة، حيث قمت من خلاله برصد أهم تجليات الرموز الأسطورية داخل نص الرسالة ثم تتبعته هذه الرموز بعد تصنيفها بآليات المنهج المتبع، وأبرز هذه الرموز ما حصرت في ستة عناوين هي على التوالي: رمز الشجرة ويندرج تحته رمزين هما: الشجرة ذات أنواط وشجرة الحماطة. ثم يليه رمز الشيطان ويندرج تحته رمزين هما: الخيثرور وأبو الهدرش، وأخيراً يأتي رمز الحية ويندرج تحته رمزين هما: الحية ذات الصفا والحية القارئة.

الفصل الثالث: عنوانه «جماليات التوظيف الرمزي في رسالة

الغفران»

ويعد بمثابة الفصل التتويجي للدراسة ككل، حيث خلصت فيه إلى أهم جمليات التوظيف الرمزي الأسطوري داخل المدونة، وذلك من خلال تتبع جمليات مطاوعة كل رمز من الرموز الثلاثة. ثم الجماليات التي يختص بها كل رمز، فأدرجت جمليات القالب القصصي الحوارى وجماليات الشخصية الحيوانية تحت رمز الحية بينما أدرجت جمليات القالب القصصي الحوارى وجماليات الشخصية الغيبية تحت رمز الشيطان.

الخاتمة:

حاولت فيها الإجابة عن مجمل التساؤلات التي طرحتها في المقدمة.

أما فيما يخص مصادر البحث ومراجعته، فقد اعتمدت على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، تحقيق عائشة عبد الرحمن، لتكون مدونة الدراسة، أما فيما يخص المنهج فقد اعتمدت أساساً على كتاب النقد الأسطوري لصاحبه بيير برونيل بالإضافة إلى مخصص للأستاذ الدكتور عبد المجيد حنون أستاذ الأدب المقارن بجامعة عنابة، وهو عبارة عن محاضرة مقدمة لطلبة الماجستير (تخصص أدب مقارن) يشرح فيها آليات المنهج بالتفصيل.

أما مصادر ومراجع البحث الأخرى فقد كانت متنوعة، منها القرآن الكريم والكتاب المقدس والمعاجم وموسوعات منها موسوعة الفلكلور والأساطير لشوقي عبد الحكيم إضافة إلى كتب عربية وأخرى أجنبية (عملت على ترجمة ما هو غير مترجم منها)، ومجموعة من الدراسات الحديثة المنشورة على مواقع مختلفة للإنترنت.

وكل دراسة تنشُد الكمال اعترض سبيل جملة من العوائق أهمها قلة الدراسات النقدية المتعلقة بمنهج النقد الأسطوري وكان عزائي في ذلك اتصالي المباشر مع صاحبه بيير برونيل وهو بروفيسور بجامعة السوربون من خلال البريد الإلكتروني (وقد أشاد بدوره على بخطة البحث)؛ حيث وجهني إلى مخبر الأبحاث العلمية الذي يترأسه. كما كانت إشكالية ندرة الكتب الأجنبية المترجمة -

خاصة منها الكتب المتخصصة - مطروحة أيضا، مما دفعنى إلى اعتماد ترجمتى الخاصة فى ذلك. بالإضافة إلى عدم توفر الكتب المختصة. أيضا، ومن بين المشكلات التى واجهتنى خلال هذه الدراسة، هو عدم مقدرتى على اعتماد طريقة الهوامش المفتوحة لشرح مفردات النصوص المأخوذة من رسالة الغفران على الرغم من أهميتها، بسبب أن جل ألفاظ الرسالة جزلة يتحتم شرحها بمعدل ثلاث مفردات إلى ستة فى السطر الواحد بالإضافة إلى أنه حينما أوردت المحققة عائشة عبد الرحمن شرح المفردات كانت تورد أكثر من مرادفتين مختلفتى المعنى للمفردة الواحدة فى أغلب الأحيان مما سيأخذ مساحة واسعة من البحث. ولهذا كنت أعمد إلى تقريب معنى قول أبى العلاء قبل أو بعد إيراده فى الدراسة.

أخيرا ولولا توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور عبد الله حمادى وتبنيه لى علميا -- خاصة بالنسبة للمراجع المعتمدة، والتوجيه المنهجى - لما أمكننى الوصول إلى وضع نقطة النهاية لهذه الدراسة المتواضعة، فشكرا له جزيلا على كل ذلك.

المدخل

النقد الأسطوري وأعلامه البارزين

توطئة:

ظلت الأسطورة مرتبطة بالأدب باستمرار، إذ تعد منبعه الأساسي، حيث يتعامل الأدب مع الأسطورة الأولية بآليات وتقنيات يمتلكها الأديب أو الشاعر، فينتج بذلك ما نسميه بالأسطورة الأدبية التي تختلف كثيراً عن الأولى، ومن ثم كان النقد يتتبع هذه التغيرات والتجديدات التي تطرأ عليها حين تلتحم بالأدب. فكان النقد الأسطوي الذي حظى باهتمام كبير في النصف الأول من القرن العشرين، هذا الأخير الذي يتبع خطوات التغيير الذي يلحق بالأسطورة سواء بالزيادة أو بالنقصان من خلال رصد الانزياحات التي تصيب الأسطورة الأولى، «فكل أثر أدبي هو طريقة في التعامل

مع الأسطورة الأولية، والأسطورة هي منبع الأدب ومنهج النقد، وكما أن الأدب هو طريقة في التعامل مع الأسطورة فإن النقد راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية. وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب، يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ذاته ومع روح عصره، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب، لكن التجديد - أي الانزياح عن الأسطورة الأولية - مهما بلغ من شدة يظل مشدوداً إلى الأساس، لا يستطيع أن يخرقه ولا أن يخرج عنه»^(١).

بالتالي يتعامل النقد الأسطوري - فقط - مع النصوص الأدبية التي لها علاقة مباشرة مع الميثولوجيا - علم الأساطير - بكل ما تحمله من زخم ثقافي هائل، لأن «النقد الأسطوري يهتم بالأدب في علاقته مع أي ميثولوجيا في سياقها الثقافي»^(٢).

فحين نتحدث عن رسالة الغفران على سبيل المثال وعلاقتها بالميثولوجيا، نجدها محملة بالرموز الأسطورية التي تعود في أصلها إلى أساطير عربية ومنها ما هو مستمد من الأساطير اليونانية والهندية، وهذا ما أشار إليه أحمد كمال زكي في كتابه (الأساطير دراسة حضارية مقارنة) حيث قال: «تشهد «رسالة الغفران» على كثير من تآثراته بالفلكلور الإسلامي من ناحية، وبتراث الإغريق والرومان من ناحية أخرى»^(٣).

والأسطورة التي يتعامل معها الناقد الأسطوري في الأدب ليست هي نفسها الأسطورة الأولية التي أنتجها الرجل البدائي والتي يتعامل معها عالم الأنثروبولوجيا وهي لا تزال خاماً، بل باتت أسطورة

جديدة على العموم؛ «لأن الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثروبولوجيا في ميدان عمله، لقد غزاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد، وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى»^(٤).

ويتم استخدام الأسطورة في الأدب عن طريق الرمز الأسطوري - الذي سنتحدث عنه بإسهاب لاحقاً عند التحدث عن الأسطورة الأدبية - كونه يعد الأساس الذي يربط بين الشاعر والأديب وعملهما حيث يستخدمه كل منهما بديلاً عن الأسطورة الأساسية وملخصاً لها «فالرمز الأسطوري في الأثر الأدبي يعد بمثابة تمثيل حدسي يقوم به الكاتب أو المبدع، وتفسير رمز الأسطورة من قبل الناقد والباحثين على ضوء هذه المفاهيم يجعل الأسطورة رافداً من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة، فالرمز الأسطوري في رأى البعض لا يتطور إلا داخل العلاقات البشرية، وقد أخذ بهذا المفهوم عدد كبير من نقاد الأدب المعاصرين نذكر من بينهم سوزان لانجر التي أجرت دراسة هامة عنونها (منظور جديد للفلسفة) عام ١٩٤٩، تدور حول مفهوم ووظيفة التعبير الرمزي في ميدان النقد الأدبي خاصة والعلوم الإنسانية عامة... - كما - يعتبر «نورثروب فرأي» من أبرز هؤلاء النقاد الذين ركزوا اهتمامهم على مسألة الرموز البدائية ودورها في بناء عالم القصيدة، وكيف يستخدمها في بناء القصيدة»^(٥).

وقد وظف أبو العلاء المعري، هذا الزخم الأسطوري من خلال رموز أسطورية منها - على سبيل المثال لا الحصر - رمز الحية

«ذات الصفا» هذا الرمز الذى يختزن أسطورة كاملة لهذه الحية الوفية مع حليفها الذى غدر بها وبالتالي تعد «الأساطير كمصدر قصصى للحكاية عند أبى العلاء ومعظم هذه الأساطير تنتمى إلى عالم الحيوان والزواحف، مثل أسطورة الحية الوفية «ذات الصفا»، ومنها الحية التى كانت تسكن فى دار الحسن البصرى وحفظت عنه القرآن من أوله إلى آخره»^(٦).

نستطيع القول إذن أن الناقد الأسطورى، عليه أن يتتبع مسار التجديد الذى لحق بالأسطورة الأولية فى النص، عن طريق «الانزياح» الذى طرأ عليها من خلال التعديل الذى تستدعيه الظروف المحيطة بالمبدع ومن ثم فالنقد الأسطورى يستخرج «الجديد» فى النتاج الأدبى «الجديد هو الذى يعيد علينا هذه الأسطورة بعد تحقيق شىء من «الانزياح» الذى يمكن القول إنه تعديل تفرضه ظروف العصر والحياة الاجتماعية على الأديب»^(٧).

يبدو من خلال ما تقدمه أن دور النقد الأسطورى واضح وجلى وهو إيجاد الجديد فى العمل الأدبى من خلال ما لحق بالأسطورة الأولية من انزياح يفرضه العصر ومتطلباته، ولكن ما يبقى غامضا هو ما هى المدرسة التى تبنت منهج النقد الأسطورى وكانت موفقة فى ما ذهب إليها؟، أو على الأقل: من هو الدارس أو الناقد الذى تبنى المنهج النقدى الأسطورى السليم الذى لا نقائص فيه؟.. ولكن المشكلة – فى نظرنا – بدأت منذ المحاولات الأولى لوضع تعريف جامع مانع للأسطورة، وطبعاً كان ضرباً من المحال كما سنوضح ذلك جليا فى الفصل الأول (مفهوم الأسطورة)، فقد تبنت مدارس

عديدة الأسطورة وراحت تحاول الإحاطة بها على غرار المدارس الأخرى، من ثم بات كل تعريف لها هو الأصح بالنسبة لكل مدرسة، وانتقلت هذه العدوى إلى غاية محاولة إيجاد منهج نقدى أسطورى كفيف برصد الانزياحات الأسطورية فى النص الإبداعى وظلت جميعها تنشد الكمال «فالمدرسة الرمزية ترى أنه لا يمكن فهم الأسطورة إلا على أساس التفسير الرمزي، لأن الأسطورة ترمز إلى معنى ما، (فيروميثيوس) مثلاً يرمز إلى التضحية من أجل الإنسان و(أفروديت) ترمز للجمال، و(ديونيزوس) يرمز للفرح والخصب.. ومن أعلام هذه المدرسة: إرنست كاسير، وماكس مولر. أما المدرسة التاريخية فتري أن آلهة كانوا ملوكاً عظاماً فى الزمن القديم، ومع بعد زمنهم أحيطوا بهالة من الإكبار والتقدیس جعلتهم يقاربون الآلهة.. يؤكد ذلك الكلبى فى كتابه (الأصنام) من أن آلهة العرب (ود، وسواع، ويغوث، ويعوق، ونسرا) كانوا بشراً، فماتوا، فجزع عليهم ذوهم، فنحتوا لهم أصناماً على صورهم ونصبوها. ينظرون إليها ويطوفون حولها، وفى القرن الثانى تزايد تعظيمها، ومع مرور الأجيال انتهوا إلى عبادتها، أما المدرسة، النفسية فتري أن الأساطير إنما (تمثيلات) منكراً لرغبات لاشعورية فى نفس الفرد، وتستمد هذه المدرسة من عالم الأساطير تسميتها للعقد النفسية لدى الفرد، فهناك (عقدة أوديب) و(عقدة إكتر) و(عقدة نرسييس).. الخ.. أما يونغ تلميذ فرويد فيرى أن (النماذج العليا) إنما هى صور بدائية لاشعورية، أو رواسب نفسية لتجارب لاشعورية شارك فيها الأسلاف فى عصور بدائية»^(٨). فمن هم أبرز أعلام النقد الأسطورى يا ترى؟

* النقد الأسطوري وأعلامه البارزين:

يرتبط النقد الأسطوري بمقدار إجادة تمثّل التقليد الأدبي، من طرف المبدع؛ باستحضاره للأسطورة الأساسية عن طريق الرمز الأسطوري وتوظيفها من خلال الانزياح الأسطوري بما يلائم الضرورات القائمة التي تحيط بالمبدع، وبالتالي يرتبط النقد الأسطوري الجديد الذي هو (الإجادة في التعديل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة وفقاً للضرورات القائمة...)، والتي يرى الكتاب الأجلاء أنفسهم مضطرين إلى أخذها بعين الاعتبار، وتعديل الانزياح الأسطوري بما يلائمها، سواء كانت هذه الضرورة مادية أو روحية^(٩).

لعل هذا ما جعل معظم المنشغلين بالنقد الأسطوري، يسعون إلى استغلال آليات المدرسة التي يتبناها - إلى أبعد الحدود - في تعزيز مننهجه، ومن أهم الأعلام البارزين المبدعين للنقد الأسطوري هو كارل يونج.

* كارل يونج والنقد الأسطوري:

لقد ساهمت الأنثروبولوجيا الثقافية كثيراً في إثراء هذا الاتجاه النقدي، وتطويره، وقد تبنى هذا الاتجاه العالم كارل يونج «وهو كارل غوستاف يونج الذي ولد سنة ١٨٧٥ بسويسرا وبدأ حياته العملية في عام ١٩٠٠ طبيباً مساعداً في مستشفى الأمراض العقلية في «برغزلي».. لكنه استطاع بفضل مثابرتة أن يتقلد مناصب أعلى ويتحصل على مراتب عليا.. وما النقد الذي سلطه يونج على نظريات «فرويد»، وضمّنه كتابه المشهور عام ١٩١٢ بعنوان «سيكولوجيا

الخافية» إلا مظهراً علنياً للاختلافات التي كانت قائمة بين الاثنين، وهي الاختلافات عينها التي أودت بصداقتهما في عام ١٩١٣، وانتهت إلى استقلال يونج بمدرسة خاصة به عرفت فيما بعد باسم علم النفس التحليلي، تمييزاً لها من مدرسة «فرويد» المعروفة باسم مدرسة التحليل النفسي.. ثم بدأ ينصرف شيئاً فشيئاً إلى البحث عن طبيعة الخافية وظاهرتها، وفي مشكلات السلوك النفسي بعامه، ولقد كانت لهذه الأبحاث أثر في ابتعاده عن ميدان اختصاصه والانتقال منه إلى دراسة أحوال الأقوام البدائية سلوكاً وطباعاً^(١٠)، ويعد يونج أول من اهتم بالنقد الأسطوري حيث إنه «مبدع هذا المذهب النقدي الذي طفق منذ عقود يناقش بقية المذاهب»^(١١). فقد استفاد هذا المنهج النقدي من «الأنماط الأولية» أو النماذج البدئية؛ حيث يعرفها يونج كما يلي: «مفهوم النموذج البدئي مستفاد من الملاحظة المتكررة لما تشتمل عليه الأساطير وقصص الحور Fairy Tales المعروفة في الأدب العالمي من موضوعات محددة رئيسية، شائعة في كل مكان، لكننا نصادف هذه الموضوعات لدى أفراد.. في خيالاتهم وأحلامهم، هذياناتهم وصلاتهم، هذه الصور النموذجية، وما يتصل بها، هي ما نطلق عليه الأفكار البدئية.. وهذه الأفكار البدئية تستمد أصولها من النموذج البدئي، الذي هو - بحد ذاته - شكل سابق الوجود، غير شعوري، وغير قابل للتمثيل، ويبدو جزءاً من بنية النفس الموروثة، ولذلك يتبدى عفويا في كل زمان ومكان. والنموذج البدئي، بسبب من طبيعته الفطرية، ينطوي على عقد ذات حدة شعورية، ويسهم في استقلالية هذه العقد»^(١٢). ويرى يونج أن هذه النماذج

البدئية تتمركز في منطقة باطنة تحت ما أسماه فرويد بـ«اللاشعور الفردي» أسماها بـ«اللاشعور الجمعي»، ويعنى يونج باللاشعور الجمعي، جماع تجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس الإنسانية عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد، والآباء، وهذا يعنى أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساسا عناصر من الرواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها «النماذج البدائية» تظهر في الأساطير بصورة عارية من التغير»^(١٣). وبهذا يرجع الفضل لكارل يونج في تطوير نظرية «فرويد» باكتشافه هذه الطبقة من اللاشعور الجمعي التي تأتي تحت الطبقة التي حددها فرويد باللاشعور الفردي ذلك أن الكثير من الأنماط العليا، وبتعبير آخر «إن في أعماق كل منا - نحن معشر البشر - إنسانا بدائيا نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعى. وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا - بتعبير يونج - تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام»^(١٤).

خلاصة القول أن النقد الأسطوري عند يونج استفاد كثيرا من مواد الأنثروبولوجيا الثقافية التي تعنى بالعادات والتقاليد والمعتقدات وغيرها، والتي تحدث عنها يونج باسم «الأنماط العليا» التي يستغلها الأديب من حيث إن الأدب «رؤية» فالأديب أو الشاعر يقوم بعملية خرق ويصل إلى اللاوعي الجمعي، إلى المجاهل والخفايا إلى الأسرار الغامضة. وهي غامضة لأنها لا تخضع للمألوف الجارى وليس لأى شىء آخر.. والأدب مدخل حقيقى إلى الأسرار المجهولة وليس عرضا

من الأعراض المرضية - كما ذهب فرويد - وقد يؤثر مزاج الكاتب فى أساليب الأداء الأدبي، إلا أن ذلك المزاج مهما كان لا يغير من الرؤيا، لا يغير من الأنماط الأولية إلا بالمقدار الذى يقتضيه الانزياح عن الأسطورة الأولى، والذى يفرضه موقف الكاتب من الحياة ومستجداتها»^(١٥).

وعلى الرغم من بعض الانتقادات التي وجهت إلى هذا الدارس إلا أنه لا يمكننا بأى حال من الأحوال التغاضى عن تلك التأثيرات والإسهامات التي قدمها وأثرى بها مذهب النقد الأسطوري، والتي تبناها بعده العديد من رواد المدرسة النقدية الأسطورية خاصة المدرسة الفرنسية (اليونجية).

* كلود ليفى شتراوس والنقد الأسطوري:

يمثل العالم الأنثروبولوجى كلود ليفى شتراوس المذهب البنيوي فى تحليل الأسطورة؛ حيث أقر أنه مولوع بالبنيوية قائلاً: «ومن المحتمل أن يكون عقلى قد انطوى على شىء ما يرجح أننى كنت على الدوام ما أنا عليه الآن من نزعة بنيوية.. إنها البحث عن الثابت، أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة فوارق مصطنعة»^(١٦)؛ حيث «أخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة»^(١٧). هذا، وقد اعتمد كلود ليفى شتراوس التحليل البنيوي للأسطورة على أساس عدة منطلقات استفزته شخصيا منها ما اعترف به إزاء ما توصلت إليه الألسنية فى (مقالة مكتوبة سنة ١٩٥٢ وتشكل الفصل الرابع من «الأنثروبولوجيا البنيوية» والتي جاء فيها «إننا نجد

أنفسنا نحن الأنثروبولوجيين فى وضع حرج بإزاء الألسنيين،.. بدا لنا فجأة الألسنيين أخذوا يتملصون منا، فرأيانهم يتنقلون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذى يفصل العلوم الدقيقة والطبيعية عن العلوم الإنسانية والاجتماعية، والذى اعتقدنا زمنا طويلاً أن عبوره متعذر.. فكان أن ألم بنا من جهتنا شىء من الحزن كما انتابنا - ولنعتترف بذلك - كثير من الحسد، إننا نريد أن نتعلم من الألسنيين سر نجاحهم، ألا يسعنا نحن أيضاً أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذى تدور فيه أبحاث القرابة، التنظيم الاجتماعى، الدين، الفولكلور، تلك المناهج الصارمة التى تيرهن الألسنية كل يوم على فعاليتها؟^(١٨).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى استفزته كذلك تلك المصادقات المتكررة فى الأساطير عبر أنحاء العالم، والتى أثارت تساؤلات عديدة عند ليفى شتراوس، حيث خلص فى النهاية إلى أن «الجانب المهم على رأيه يتمثل فى العلاقات المنطقية المضمرة فى ثناياها، أو بالأحرى يتمثل فى «بنيتها الخاصة»، فالأسطورة فى نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها أن نقارنها بغيرها من الأساطير نظراً لأنه يراها أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتجديد»^(١٩). وبالتالي ركز ليفى شتراوس اهتمامه على بنية الأسطورة، باعتبار أن تلك الاختلافات التى تطبعها من منطقة إلى أخرى كانت نتيجة الروايات المختلفة لها والتى تأثر عليها بالزيادة أو بالنقصان حيث يستفيض فى طرح الإشكالية قائلاً: «هكذا كان توجهى الأول.. محاولة اكتشاف نظام ما وراء هذا الاضطراب البادى للعيان.. فكانت المشكلة هى ذاتها بالضبط. القصص الأسطورية الاعتباطية، عبثية،

لا معنى لها أو هكذا تبدو، لكنها مع ذلك تعاود الظهور فى كافة أرجاء العالم... لقد انحصرت مشكلتى فى محاولة اكتشاف ما إذا كان هناك نوع من النظام وراء هذا الاضطراب البادى للعيان - هذا كل ما فى الأمر»^(٢٠). وقد أرجع ليفى شتراوس الاختلافات البسيطة فى شكل بعض الأساطير إلى اختلاف المؤرخين فى حد ذاتهم، وبالتالي اهتم بما هو متشابه فيما بينها «ينصب اهتمامنا على المتشابه فقط فى الأساس، ونهمل الفوارق العائدة إلى حقيقة أن طرائق المؤرخين فى نحت المعطيات وطريقة تأويلهم لها ليست ذاتها تماماً»^(٢١). وقد شبه ليفى شتراوس الأسطورة باللغة على أساس أن العناصر التركيبية للأسطورة هى نفسها طريقة التركيبية فى اللغة، وأيضاً فى بنيتها الرمزية، ومن ثم لم يهمل دور الرمز الأسطورى، وعده «هو الذى يؤسس وجودها عامة، ونسيجها خاصة، فالأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة. وهذا يعنى أن الصور اللغوية المختلفة هى التى تدعم كيانها العام ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل جوهر الدراسة الأسطورية»^(٢٢).

وقد استمد ليفى شتراوس أفكاره المتعلقة بمنهجه البنيوى من مصادر متنوعة أهمها «فرويد الذى يرى فى الأساطير تعبيرا عن رغبات لا واعية لا تتوافق مع التجربة الواعية.. أما المصدر الرئيسى الآخر فهو نظرية المعلومات العامة، فالأسطورة بالنسبة له ليست مجرد حكاية خرافية، وإنما هى تنطوى على رسالة أيضاً..»^(٢٣).

هذا، وشبه ليفى شتراوس الأسطورة بالموسيقى، حيث شرح ذلك بقوله: «علينا بالتالى قراءة الأسطورة وكأننا بهذا القدر أو ذاك نقراً

نص أوركسترا فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية بعد صفحة.. وهكذا بمعنى آخر، علينا ألا نقرأ من اليسار إلى اليمين بل نقرأ عموديا في الوقت ذاته، من الأعلى إلى الأسفل، وبدون معاملة الأسطورة كنص أوركسترا - يكتب مقطعا إثر الآخر - لن يكون في وسعنا فهمها كمجموع كلي واستخلاص معناها»^(٢٤). بعدها أكد ليفي شتراوس أنه ثمة تشابه بين الأسطورة والموسيقى واللغة يخص العناصر الأدنى في كل منها، حيث يقول: «بمقدور مقارنة الموسيقى بكل من الميثولوجيا واللغة، مع وجود هذا الفارق: في الميثولوجيا لا توجد فونيمات والعناصر الأدنى فيها هي الكلمات. وإذا تناولنا اللغة كمجموعة صرفية، فهذه تتشكل من الفونيمات أولا ثم الكلمات ثانيا فالجمل ثالثا.. وإذا حاولنا فهم العلاقة بين اللغة والأسطورة والموسيقى، فلن ننجح إلا باستخدام اللغة كنقطة إقلاع، وبعدها يمكن إيضاح أن الموسيقى من جهة أولى والميثولوجيا من جهة ثانية تنبعان كلاهما من اللغة لكنهما تنموان بصورة مختلفة وفي اتجاهات مختلفة، وإن الموسيقى تشدد على الجانب الصوتي الكامن أصلا في اللغة بينما تشدد الميثولوجيا على جانب المعنى، جانب المحتوى الكامن بدوره في اللغة»^(٢٥).

ومهما تكن من نقائص لحقت بمنهجه، إلا أنه يعد أول من تصدى للقيام بالتحليل النظري وبمقدرة لا تضاهيها مقدرة من تبني قبله المنهج البنوي في تحليل الأسطورة.

* نورثروب فراي والنقد الأسطوري:

يعد العالم الكندي «نورثروب فراي» من أهم نقاد هذا الاتجاه في

الغرب، الذي اهتم كثيرا بالأسطورة لما لها من وظيفة هامة؛ إذ يقول: «تعدى وظيفة الأسطورة الإبلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع التي تنتمي إليه، كأصل القانون والطوعم والطبقات الحاكمة والمؤسسات الاجتماعية»^(٢٦). وقد تجسدت جهوده من خلال كتابه «تشریح النقد» الذي نشره عام ١٩٥٧، والذي يرجح أن تكون تسمية «النقد الأسطوري - أطلقت لأول مرة من خلاله - ففي المقالة الثالثة من هذا الكتاب شرح فراي المقصود بالنقد الأسطوري، وقد وضع عنوانا لهذه المقالة هو: Architypal Criticism: theory of myths فهو يرى الأنماط الأولى ما هي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب، ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لابد أن يكون نقدا أسطوريا مادام الأدب فنا مجازيا، وما دام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى»^(٢٧).

يبدو أن نورثروب فراي قد استفاد كثيرا من نظرية يونج على الأنماط الأولية، وجعل مهمة النقد الأسطوري إظهار مدى الانزياح الذي لحق بها حين ارتبط بالأدب، فقدم بذلك الكثير للنقد الأسطوري فيما يخص التطبيق والتنظير، على الرغم من اعترافه شخصيا أنه بفعل الصدفة وجد نفسه ضمن مدرسة النقد الأسطوري بفعل الصدفة «كانت أولى جهودى المستمرة فى البحث، محاولة لكتابة تعقيب موحد على كتب ويليم بليك التنبؤية. إنها قصائد أسطورية الشكل: وكان على أن أتعلم شيئا عن الأسطورة لكى أكتب عنها، وهكذا اكتشفت، بعد أن نشر الكتاب، أنى من مدرسة «النقد

الأسطوري» التي لم أكن قد سمعت بها من قبل»^(٢٨).

هذا وقد، عمل فراى على تطوير نظرية «الأنماط العليا أو الأنماط البدائية»، كما يعتبر فراى أن الأسطورة هي من أوجدت الأدب الذي انحدر منها، حيث يرى أن «الأدب يصدر عن بنية أساس - نسق أو نظام - هي «الميثة» أى هي «الأسطورة» فى حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل» أيام كانت شعائرها «وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج» هي وحدها التي تحددها»^(٢٩).

معنى هذا أن الأدب ارتبط منذ الأزل بالشعائر أو الطقوس أى أنه ارتبط بـ «الميثة» نفسها - والتي تبناها فراى من بين ما تبنى من مصطلحات استمدتها من علم الأنثروبولوجيا - هذه الأخيرة التي أنتجت من قبل جماعة تعارفت عليها من خلال الشعائر والطقوس الجماعية أيضا، ومن ثم كان الأدب نتاجا جماعيا كالميثة التي هي (النواة الأساسية للأسطورة، إنها قصة ولكنها قصة منحدره من الجماعة لا الفرد، وهكذا وشأن الأدب السابق على الكتابة، إنه أدب جماعى لا يعرف مؤلفه.. فالانتقال من الطقس إلى الميثة ودراستها على أنها شعيرة قديمة يلقى ضوءا على ترافق ظهور الأدب مع ظهور الطقس.. لقد اختار فراى الطقوس الفصلية (طقوس دورة الطبيعة)^(٣٠).

يشدد فراى كثيرا على ضرورة استقلال النقد، ويحذر من احتمال الخلط بين عمل الناقد وعمل الأنثروبولوجى أو النفسى، كون النقد الأسطوري يلتحم بهذين المجالين ويستقى منهما الكثير من الرؤى والمصطلحات من ذلك «الأنماط العليا» و«الميثة» وغيرهما،

ويذهب فراى إلى أن النقد الأسطوري يستند أساسا على فكرة الانزياح، حيث يعتبر الأدب «أسطورة مزاحمة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وهي البنية وكل صورة فى الأدب مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى»^(٣١).

خلاصة القول أن فراى وسع نظريته الأسطورية فى النقد حيث اعتبر أن هناك «أنماطا أدبية» إلى جانب «الأنماط الأولية»، كما أقام نظريته على «الميثة» والتي هي «النواة الأساسية» للأسطورة.

* بيير برونيل والنقد الأسطوري:

وضع بيير برونيل منهجه (النقد الأسطوري Mythocritique) سنة ١٩٩٢، ولهذا يعد من أحدث المناهج النقدية التي تلامس النصوص الأدبية ذات الانزياحات الأسطورية، سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية. وقد استهل برونيل منهجه بعبارة قالها غابريال غارسيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez): «هناك عشرة آلاف سنة من الأدب خلف كل قصة نكتبها».. ليس خلف كل قصة فحسب: وإنما خلف كل نص. فزخم تلك التقاليد ليس المبرر الوحيد فقط لاهتمام مؤرخى الأدب، بل يسمح أيضا بالبحث الواسع حول حضور الأساطير فى النص الأدبى وتلك التعديلات التي تضيفها عليه، وحول ذلك الضوء الساطع المشع الذى تكسبه إياه. فقد كنت أظن لفترة من الزمن دأته بإمكاننا صياغة القوانين ولكن الأدب يعطى مقاومة أخرى بخلاف المادة، فالיום أعتبر كلا من: "تجلى، مطاوعة، وإشعاع الأساطير فى النص كظواهر دائمة

التجدد.. هذا التصنيف الذى أقترحه ليس له هدف سوى إضفاء القليل من الإضاءة وإقامة نوع من التحليل الأدبى هو النقد الأسطورى»^(٣٢).

قدم لنا بريانات منهجه (النقد الأسطورى) من خلال ثلاثة ظواهر أو قوانين هى: التجلى (Emergence)، والمطاوعة (Flexibilite) والإشعاع (Irradiation)، وحتى نقرب أكثر من المنهج علينا إزاحة بعض الغموض على آلياته الثلاث^(٣٣):

١ - التجلى Emergence:

هو تجلى العنصر الأسطورى فى العمل الأدبى، وهو لا يتوقف على نص واحد فقد يكون فى أعمال كاملة لكاتب، وقد يكون فى جنس أدبى لمجموعة من الأدباء، أو فى أدب قومى برمته.. بحسب المدونة التى تقوم عليها الدراسة. (ويرى بيير برونيل أن تحليلا من هذا النوع - أى النقد الأسطورى - يكون شرعيا أكثر إذا ما انطلق من الصدفة الأسطورية فى النص لكن ليس معنى هذا الاكتفاء بتحليل سطح النص فحسب وإنما يجب على التحليل أن يتعمق فى داخله)^(٣٤). والتجلى يكون من خلال التقنيات التالية:

التقنية الأولى: من خلال العبارة الاستهلاكية التى تنصدر النص الأدبى فى شكل حكمة أو قول مأثور أو جملة استهلاكية تنبئ بتوجه النص وتمنحه هامشا.

التقنية الثانية: العنوان: الذى قد يشير صراحة للأسطورة، أو يكون مضللا.

التقنية الثالثة: اللزمة: وهى عبارة تتكرر فى النص عبر وتيرة

معينة، وكأنها فعل ثابت لا يمكن تجاوزه ومن خلالها يصبح العنصر الأسطورى حجر الزاوية فى النص.

التقنية الرابعة: التناس: عندما يبني النص من خلال توظيف نصوص أخرى فى بنيته بغية إنتاج جديد، وكثيرا ما يلجأ المبدع إلى نصوص تراثية فيكون التناس عنصر تجلى ونجد مثل هذا التناس بكثرة فى الروايات.

التقنية الخامسة: الصورة البلاغية: وهى التقنية الأكثر شيوعا - فى الشعر خصوصا - وذلك من خلال مختلف التقنيات البلاغية من كناية واستعارة وتشبيه وغيرها تماشيا مع طبيعة الأدب الإنشائية الغنائية ومع طبيعته الرمزية الأسطورية.

التقنية السادسة: الخلفية الأسطورية؛ حيث لا يعمد الشاعر إلى توظيف عنصر صريح وإنما الارتكاز على عملية معينة، فيحدث تقارب بين صورته وأحداثه المعبرة عن قضايا معاصرة تبدو واقعية، أو بين أحداث وصور تتعلق بأسطورة معينة فيظهر النص ببعدين: أحدهما فنى مباشر وآخر غير مباشر يمثل الخلفية الأسطورية؛ بمعنى أن المبدع لا يذكر الأسطورة صراحة.

التقنية السابعة: البناء الفنى: ويشبه إلى حد ما بناء النص الأسطورى، حيث يقترب شيئا ما من التقنية السابقة، إذ يتبنى المبدع بناء فنيا جاءت عليه أسطورة ما ويصوغ فيه نصه الإبداعى، ومن ثم يوحى ذلك الإبداع الفنى على الأسطورة مباشرة.

هذا، والتجلى يكون فى حالة من ثلاث حالات:

الحالة الأولى: صريحا أو تاما: عادة ما يكون فى العنوان أو

اللازمة أو التناص، حيث تحدث الإشارة بوضوح بواسطة التسمية - مثلا - فيكون التجلى واضحا، صريحا.

الحالة الثانية: جزئيا: ويرد عن طريق الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري، ليكون الجزء دالا على الكل، وعادة ما يكون ذلك فى الصور البيانية.

الحالة الثالثة: مضمرا: أو مبهما، وهو الأكثر شيوعا فى الإبداع الفنى من سابقه، يرد فى الصور البلاغية على وجه الخصوص، لأن ضبابية العنصر الأسطوري الموظف تمنح المبدع أبعادا أوسع، وتمنح القارئ مساحات دلالية أوسع.

هذا، والتجلى يتناسب عكسيا مع المطاوعة فكلما كان التجلى صريحا تكون المطاوعة أقل امتدادا أو متقلصة وكلما كان جزئيا تكون المطاوعة أكثر امتدادا وكلما كان مضمرا تكون المطاوعة أوسع. فما هى المطاوعة يا ترى؟

٢ - المطاوعة Flexibilitate:

ذات دلالة فيزيائية، وقد اقتبس هذا المصطلح فى النقد الأسطوري ليبدل على تصور ذهنى يمثل المسافة الدلالية أو البعد الدلالى القائم ما بين الثابت والمتحول انطلاقا من طبيعة الكلمة ومطاوعتها فى الأساس ثم من طبيعة قلة الثبات فى التصور. هى البعد القائم ما بين الشئ الأسمى والحالة التى أصبح عليها (الذهب طبيعى وأشكاله مطاوعة حيث هناك مسافة بين طبيعة الكلمة والبعد الجديد الذى جاء نتيجة اقتران النص بالأسطورة. (إننى لا استعمل المطاوعة إلا لكلمة تقريبية من الصعب الإمساك بها؛ إن الكلمة توحى

بليونة التكيف وفى الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطوري فى النص الأدبى^(٣٥). وتأتى المطاوعة من خلال حالات يحدثها المبدع فى النص هى:

الحالة الأولى: التماثل والتشابه: بحيث يعمد المبدع إلى إبراز أوجه التشابه أو التماثل بين العنصر الأسطوري (الأسماء، المواقف، الأحداث، الحالات) والعنصر الأدبى كالأسماء والإيحاءات الرمزية.

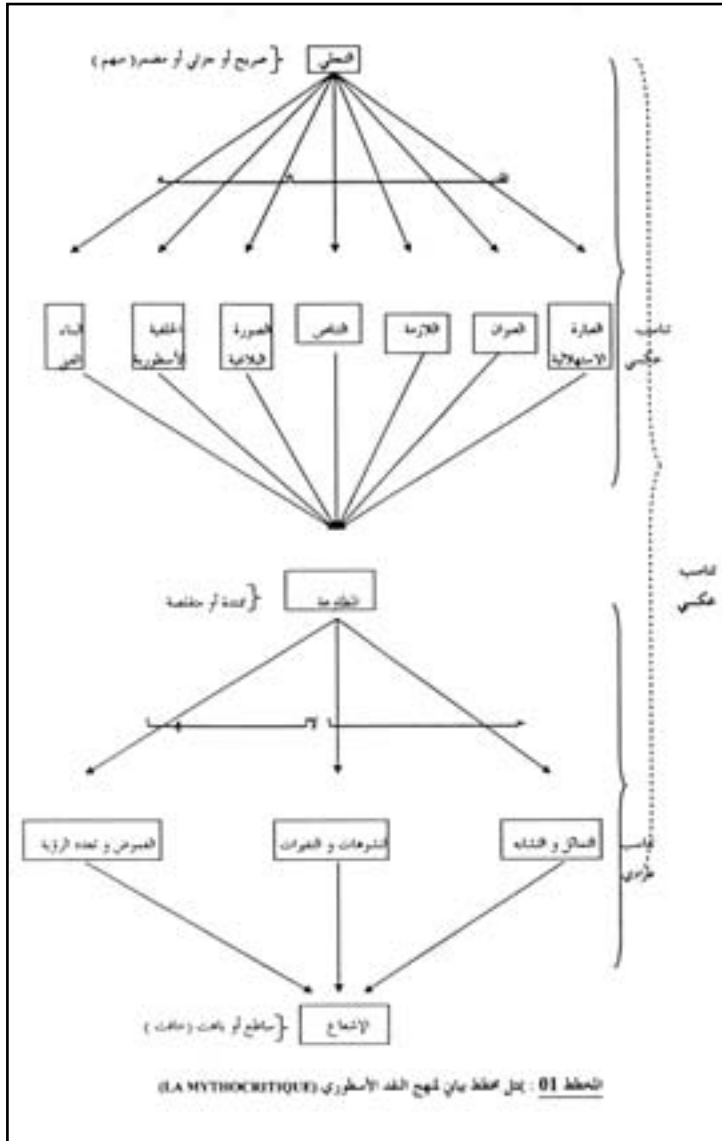
الحالة الثانية: التشوهات والتغيرات: يعمد فيها المبدع إلى إحداث فروق ما بين العنصر الأسطوري الموظف، والعنصر الأدبى الذى يرتبط به عن طريق الزيادة والنقصان، أو المفاضلة فى الأدوار، فتحدث مسافة دلالية بين العنصرين تمتد من النقيض إلى النقيض، وبذلك يكون أحدهما مركز الخيط ويكون الثانى طرفه فى جهة من الجهتين، وبذلك تقوم فيها مسافة دلالية ولدتها المطاوعة التى أدخلها المبدع على العنصر الأسطوري بواسطة التشوهات الحاصلة فيه.

الحالة الثالثة: الغموض وتعدد الرؤى: حيث يعمد الأديب إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري الذى يرتبط فى النص.

هذا، والمطاوعة تتناسب طرذا مع الإشعاع فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا، وكلما كانت المطاوعة متقلصة كان الإشعاع خافتا. فما الإشعاع يا ترى؟.

٣ - الإشعاع Irradiation:

له دلالات فيزيائية، وظيفته جديدة تكتسبها الأسطورة بعد ما توقفت عن الوظيفة الأولى وهى تلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات



الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف بفضل عملية المطاوعة ودرجتها ومدى ملائمة ذلك لأفق انتظار القارئ، وقد يكون ساطعا قويا عندما يكون التجلي جزئيا أو مضمرا. ويكون الإشعاع خافتا أو باهتا عندما يصرح المبدع بالأسطورة أو بالعنصر الأسطوري، (وجود العنصر الأسطوري في النص له دلالة ومعنى كبيرين، بل أكثر من ذلك فإن تحليل النص ينطلق من هذا العنصر الأسطوري الذي حتى ولو كان دقيقا أو مستترا لابد أن يكون له قدرة إشعاعية، وإذا حدث تدمير فإنه نتيجة لهذا الإشعاع)^(٣٦).

والمخطط البياني الآتي يوضح منهج النقد الأسطوري لصاحبة بيير برونيل

الهوامش

- ١٣ - سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياها واتجاهاته، ص: ٧٠.
- ١٤ - وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ٣٤.
- ١٥ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري.
- ١٦ - كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحى حديدي، دار الحوار، سوريا - اللاذقية، ص ١، ١٩٨٥/٢٠٠٠. ص: ١٠.
- ١٧ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشریحية، ط ١، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥ ص: ٣٤.
- ١٨ - ليونارد جاكسون، البنيوية في طورها الفرنسي، تر: ثائر ذيب، مجلة النقد، ١٤٢٢، مأخوذة عن مجلة الآداب الأجنبية العدد ١٠٦ - ١٧، ربيع وصيف ٢٠٠١ (arabia.com).
- ١٩ - إدموند ليتش، بنية الأسطورة: كلود ليفي شتراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، تر: ثائر ذيب، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٩٧، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٩٦، ص: ٣٥.
- ٢٠ - كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ص: ١٣، ١٤.
- ٢١ - المرجع نفسه، ص: ٣٨.
- ٢٢ - سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياها واتجاهاته، ص: ٧١.
- ٢٣ - إدموند ليتش، بنية الأسطورة: كلود ليفي شتراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، ص: ٣٤، ٣٥.
- ٢٤ - كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ص: ٤١، ٤٢.
- ٢٥ - المرجع نفسه، ص: ٤٨.
- 26- Northrop Frye, Litterature et mythe. poetique n8, p489.
- ٢٧ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري.
- ٢٨ - نورثروب فرأي، طريق الإسراف، الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ٢، ١٩٨٠، ص: ٩.
- ٢٩ - وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد ص: ٣٣.
- ٣٠ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري.

- ١ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ (arabia-com).
- 2- Victor - Laurent Tremblay, Sene du mythe et approches litteraires, Wilfrid Laurier University, (google.com).
- ٣ - أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة - بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٢٢.
- ٤ - وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٧، الكويت ص: ٣٨.
- ٥ - سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضايا واتجاهات، دار الآفاق العربية ٢٠٠٠، ص: ٧٠ - ٧١.
- ٦ - أحمد درويش، ملاحظات على الفن القصصي في رسالة الغفران. (ara-bia.com).
- ٧ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، (arabia.com).
- ٨ - محمد عزام، الأسطورة في الشعر السوري، مجلة الموقف الأدبي، عن اتحاد الكتاب العرب، العدد ٣٧٢ نيسان ٢٠٠٢ (arabia.com).
- ٩ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، (arabia.com).
- ١٠ - كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، أهداف ومشكلات العلاج النفسي.. مراحل الحياة.. تحليل الأحلام.. علم النفس والأدب.. النماذج.. الطبيب ورجل الدين.. بين فرويد ويونغ، ترجمة وتقديم نهاد خياط، دار الحوار، اللاذقية - دمشق - سوريا، ط ١، ١٩٨٥، ص: ١٧، ١٨.
- ١١ - حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري.
- ١٢ - كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، ص: ٣٠٠.

٣١ - نورتروب فراى، نظرية الأساطير فى النقد الأدبى، تر: حنا عبود، دار المعارف سوريا، ط١، ١٩٨٧، ص: ١٧.

32- Pierre Brunel, Mythocritique, PUF, Paris, p: 72.

٣٢ - لقد اعتمدت خلال عرضنا لمنهج النقد الأسطورى لصاحبه بيير برونيل محاضرة الأستاذ الدكتور عبد المجيد حنون التى وجهها لطلبة السنة الأولى ماجستير تخصص (أدب عام ومقارن) بقسم اللغة العربية وأدابها، بجامعة باجى مختار عنابة، سواء فيما يخص ترجمة المصطلحات الثلاثة أو بعض ما جاء فى المتن، لأن هناك من ترجم (مصطلح الانبثاق) والمطاوعة بـ(المرونة). (المحاضرة عبارة عن مخطوط لصاحبها).

34- Pierre Brunel, Mythocritique, p 72/73.

35- Pierre Brunel, Mythocritique, p 77.

36- Pierre Brunel, Mythocritique, p 81.

الفصل الأول

ماهية الأسطورة الأولية والأدبية

(أ) تعريف الأسطورة لغة:

تذهب جل المعاجم العربية إلى تعريف الأسطورة على صيغة الجمع «الأساطير: الأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها، وأحدثها إسطار وإسطارة، بالكسر، وأسيطر وأسطيرة وأسطور وأسطورة، بالضم، وقال قوم: أساطير جمع أسطار وأسطار جمع سطر. وقال أبو عبيدة: جمع سطر على أسطر على أساطير، وقال أبو الحسن: لا واحد له، وقال الليجاني: واحد الأساطير أسطورة، وأسطير وأسطيرة إلى العشرة. قال: ويقال: سطر ويجمع على العشرة أسطار، ثم أساطر جمع الجمع. وسطرها: ألفها، وسطر علينا: أتانا بالأساطير. الليث: يقال سطر فلان علينا يسطر إذا جاء بأحاديث شبه الباطل. يقال: هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف. وفي حديث الحسن: سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال له: والله إنك

ما تسيطر على شيء أى ما تروج، يقال: سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقتها، وتلك الأقاويل الأساطير والسُّسر^(١). وقد جاء فى تفسير الفخر الرازى للآية «إن هذا إلا أساطير الأولين» ما يلى: «اعلم أنه كان مقصود القوم من ذكر قولهم» (إن هذا إلا أساطير الأولين) القدح فى كون القرآن معجزاً فكأنهم قالوا: إن هذا الكلام من سائر الحكايات المكتوبة، والقصص المذكورة للأولين، وإن كان هذا من جنس تلك الكتب المشتملة على حكايات الأولين وأقاصيص الأقدمين لم يكن معجزاً خارقاً للعادة»^(٢).

(ب) تعريفا اصطلاحاً:

أيقن الكثير من الدارسين وعلماء الميثولوجيا والفلكور، وعلماء الاجتماع وغيرهم - ممن لهم اهتمام مباشر أو غير مباشر بالأسطورة - أنه لا ينبغى العبث بالأسطورة ظناً منهم أنهم يؤدون لها خدمة جلييلة فى محاولة الإحاطة بها وتسييحها بمفهوم جامع مانع، فكثير منهم وقع فى نفس الحرج الذى عبر عنه القديس أوفسطين قائلاً «إننى أعرف جيداً ما هى، بشرط أن لا يسألنى عنها أحد. ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب، فسوف يعترينى «التلكؤ»^(٣). ولعل هذا راجع إلى كونها امتدت فى مراحلها الأولى إلى جميع المجالات المعرفية الأخرى محاولة بذلك الإجابة عن تساؤلات طرحها العقل البشرى الأول بخصوص ما كان يحيط به من أمور طبيعية وميتافيزيقية.

معنى هذا أن الأسطورة هى مرحلة من مراحل محاولة ارتقاء العقل البشرى، حين حاول الإنسان البدائى التأمل فى ملكوت

الطبيعة وما وراؤها، وإيجاد تفسير لكل ما يدور حوله، فكانت بمثابة مغامرة العقل الأولى^(٤)، كما عبر عنها الباحث فراس السواح شارحاً ذلك بقوله «عندما انتصب الإنسان على قائمتين، رفع رأسه إلى السماء.. أرعبته الصواعق، وخببت لبه الرعود والبروق، داهمته الأعاصير والزلازل والبراكين ولاحقته الضواري. رأى الموت وعاین الحياة. حيرته الأحلام.. وفى لحظات الأمن وزوال الخوف كان لدى العقل متسع للتأمل فى ذلك كله. لماذا نعيش؟ ولماذا نموت؟ لماذا خلق الكون وكيف؟ من أين تآتى الأمراض؟.. كان العقل صفحة بيضاء.. وبعد حدود رد الفعل.. كان عليه أن يبدأ مغامرة كبرى مع الكون، وقفزة أولى نحو المعرفة فكانت الأسطورة»^(٥) ومن ثم وجد الإنسان البدائى نفسه مشدوداً إلى هذه الكيفية فى تفسير الظواهر، لأنها تعتبر المتنفس الوحيد له من كل تلك المخاوف التى تحيط به، وحتى وأن لم تكن الأسطورة تفسيراً لظاهرة ما كما تفسرها الحقيقة العلمية إلا أننا يجب أن نسلم بأنها التاريخ الفعلى لتلك الشعوب البائدة. والذى لعب فيه الخيال الجامع الدور الأساسى. ولا سيما حين تصبح تلك الفترة الزمنية بعيدة جداً عن صانع الأسطورة، فيرى فى أولئك الأبطال من البشر شخصاً «وهذا ما حمل بعض المفكرين على الذهاب إلى أن الآلهة فى الأساطير «ملوك ألهوا»، أى أنهم تاريخيون، أو يعودون لعصور ما قبل التاريخ. وهكذا تكون الأسطورة خلط فى الذاكرة بين الحقيقة والخيال، وتدور حول أعمال ملوك قدامى.. ففى تراثنا العربى نستطيع أن نقول إن سيف بن ذى يزن وعنترة بن شداد قد امتلكا خصائص أسطورية مع الزمن

وتداول أخبارهما، فإذا هما يمتازان بقوة هائلة وعطف الآلهة وتسخير القوى الغيبية ليحققا قيادة قبيلتيهما إلى النصر»^(٦).
ومهما يكن من اختلاف فى مدى صدق الحقائق الأسطورية أو كذبها إلا أنه علينا الإقرار بأنها كانت بمثابة الحقيقة المعرفية فى ذلك الزمن البدئى الذى عاش فيه الإنسان مرتاحاً من خلالها إزاء تلك الظواهر الطبيعية المخيفة والمبهمة ذلك لأن «الأساطير - فى الحقيقة - مجموعة من الأكاذيب، لكنها أكاذيب كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس، وكان لها فى فكر وعواطف معتنقيها ما للعقائد من قيمة»^(٧).

لعل هذا ما يدفعنا اليوم أن نطل عليها وهى تعيش فى بيئتها الأولى التى أنتجتها بكل تلك المعطيات المحيطة بها، حتى نستطيع فعلا فهمها، وفك شفراتها المحملة بتاريخ شعوب عبر أعقاب متواترة من الزمن «فالذى يهمنى ليس تلك المرحلة العقلية، أو اللحظة التاريخية، التى أصبحت فيها الأسطورة ضرباً من «الخيال»، بل الذى يهمنى فى المكان الأول هو المجتمعات التى تكون أو كانت حتى عهد قريب، الأسطورة فيها «حية» بمعنى أنها تتيح نماذج للسلوك البشرى، وتضفى على الوجود قيمة ومعنى»^(٨).

ومن ثم كانت تعريفات الأسطورة الأقرب إلى الحقيقة هى تلك التى تعود بنا إلى البدايات الأولى لها، وعلى الرغم من هذا باتت تعريفاتها تناشد الكمال؛ لأن الأسطورة فى حد ذاتها نشأت عن حالة انفعال للإنسان فى لحظة ما وفى مكان ما من الأرض، ولهذا اختلفت من إنسان لآخر بحسب الظرف الذى أوجدها وبحسب

المجال الذى أنتجت لأجله وهذا ما حاول فراس السواح تأكيده، حيث يذهب إلى أن «الأسطورة هى نتاج انفعالى غير هقلانى، أى أنها تصدر عن حالة انفعالية تتخطى العقل التحليلى، لتنتج صوراً ذهنية مباشرة، تعكس تلك العلاقة الكلاسية بين الذات / الوعى، والعلم / المادة.. إنها نوع من الحدس بالكليات يوضع معرفته الكلية فى صور ومشاهد وشخصيات مفعمة برموز ذات دلالات، بعضها يتصل بعالم الشعور، وبعضها يتصل بعالم اللاشعور. من هنا فإنها لا تشكل معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة»^(٩).

ولهذا ربطت الأسطورة بين الحدث والواقع المفعم بالرموز دون رابط منطقى يقوم على البرهان - فهى لا تحلل ولا تجزئ، بل تطلق الجزء على الكل، وتربط البدايات بالنهايات للوصول إلى تفسير الظاهرة على الفور، وجعلها كمسلمة لا نقاش فيها، فهذا هو منطق الأسطورة «الذى يحدس ولا يحلل، ولا يرى فى الجزء إلا صورة عن الكل»^(١٠).

وهذا نفسه - تقريبا - ما توصل إليه الدكتور أحمد كمال زكى بعد عرض مفصل لأهم أساليب وخصائص الأسطورة حين أجاب عن السؤال الذى يطرح نفسه أمامه وبشدة: ما منطق الأسطورة؟ ليخلص فى النهاية إلى أن «منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمكان، وفى هذا كله تبدو الأسطورة وسطاً بين الحلم واليقظة، أو لعلها تبدو، وكأنها ضرب ممتع من أحلام اليقظة»^(١١).

هكذا يتضح أنه من الصعوبة وضع تعريف جامع مانع للأسطورة

نظرا لتمييزها بخصائص مختلفة باختلاف دارسها والمدرسة التي ينتمى إليها «فمنهم من رأى فى الأساطير حكايات القدياء فى الدين مثل زينوفانييس xenophanes، ورأى سقراط أن صفات الآلهة يمكن اكتشافها من تحليل أسماء الآلهة ومنهم من ذهب إلى استنباط فلسفة الأولين منها مثل تياجنس theagene .. ومنهم من قال أن الأسطورة هى التاريخ فى صور متنكرة eheMERUS ومن هذا يظهر أن كل واحد من العلماء اختار نوعا من أنواع الأساطير ولم يضع تعريفا جامعا مانعا للأساطير بأسرها»^(١٢).

ومهما يكن من اختلاف فى تعريفات الأسطورة إلا أن العديد من الدارسين وعلى رأسهم (بيير برينال) يجمعون على أنها «فى الآن نفسه سرد للأصول والمعتقدات .. وتعليل للديانات .. إنها قصة أقل ما قيل عنها «مقدسة»»^(١٣). ويؤكد ذلك أيضا نورثروب فراى بقوله «المفهوم الأكثر بساطة والأكثر استعمالا لكلمة أسطورة أنها نمط من القصص التى تخص غالبا منطقة أو كل خلق إلهى»^(١٤). وبالتالي لم تخرج الأسطورة عن نطاق «المقدس».

وخلص القول، إنه مهما يكن من جهد العلماء والدارسين والنقاد فى محاولة وضع تعريف دقيق للأسطورة، فإنه لم يثمر غير تعريفات إن دققنا النظر فيها وجدناها تتناول نوعا من أنواع الأسطورة أو وظيفة من وظائفها، أو خاصية من خصائصها، وهو نفسه الإشكال الذى حاول الباحث مرسيا إلياد - مرارا - الإجابة عنه حيث قال «التعريف الذى يبدو لى أقل التعريفات نقصا لأنه أوسعها، هو التعريف التالى: الأسطورة تروى تاريخا مقدسا، تروى حدثا جرى

فى الزمن البدائى، الزمن الخيالى، هو زمن «البدايات»، بعبارة أخرى، تحكى لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون cosmos مثلا أو جزئية، كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة، إذن هى دائما سرد لحكاية «خلق»: تحكى كيف كان إنتاج شىء؟ كيف بدأ وجوده؟ لا تتحدث الأسطورة إلا عما قد حدث فعلا، عما قد ظهر فى كل امتلائه. أما أشخاص الأساطير فد«كائنات عليا». نعرفهم بما قد صنعوه فى الأزمنة القوية، ذات التأثير الفعال، وهى أزمنة «البدايات»^(١٥).

بالتالى، محاولة الولوج إلى كنه الأساطير وفهمها هى محاولة من الإنسان لإثبات وجوده ومعرفة مغزى هذا الوجود «ومن ثم تفسير الأساطير وفهمها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه، محاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية»^(١٦).

ولم يكتف العلماء بهذه التعريفات التى تعود بالأسطورة إلى أصلها، ومعايشتها فى بيئتها الأولى بل هنالك تعريفات أخرى للأسطورة اليوم، حيث أصبحت تمثل كل شىء تقريبا. منها ما قاله «د. روب (rops) فى هذا الصدد، فى كتابه «عالم بلا روح»: ما هى الأساطير البسيطة التى تحرك هذا الحشد وتثير أهواءه؟ يمكن أن نكتشفها فى الصحف التى يقرؤها والعروض التى يشاهدها، والكلمات التى يقولها، وهذه الأساطير أربعة مرتبطة ارتباطا وثيقا: أسطورة المال، والراحة، والعمل، والسرعة»، ويقول ايتاميل -Etiem-

ble عن الأسطورة فى كتابه «أسطورة رامبو»: «تعنى كلمة الأسطورة اليوم، بالنسبة لعدد كبير جداً من الناس، الفكرة المبهمة، أو الكذب أو الخطأ.. وأستطيع أن أسوق عشرات الاستشهادات التى تؤكد انتشار هذا المعنى وتعميمه، ففى عام ١٩٥٠ أصبحت كلمة أسطورة تطلق طواعية على كل الأفكار الخاطئة، وأى تفسير خاطئ لأى حدث أو أية نظرية..»^(١٧).

هذا، واشتملت الأسطورة اليوم على «كل شىء» - حسب تعبير رولن بارت الذى يعتبرها كل شىء وبالتالي رد بالإيجاب على السؤال التالى: (هل يعنى ذلك أن كل شىء يمكن أن يكون أسطورة؟) قائلاً: «نعم فيما أعتقد.. أى مادة فى العلم يمكن أن تنتقل من الوجود المغلق الصامت إلى حالة كلامية مفتوحة يمكن أن يمتلكها المجتمع».. وبما أن الكلمة الأسطورية رسالة، فهى يمكن أن تكون شيئاً آخر غير الكلام، أى الكتابة أو الصورة، أو تصويراً، أو سينما، أو ريبورتاجاً صحفياً، أو إعلاناً.. الخ^(١٨)، وبالتالي لم تعد الأسطورة مجرد قصة سرد لبداية خلق، وإنما أصبحت تمثل كل شىء باعتبارها نوعاً من الكلام: «فحيث إن الأسطورة هى نوع من الكلام، فكل شىء يصبح أسطورة بفرض التعبير عنه عن طريق الحوار، لا تعرف الأسطورة بموضوع إبلاغها، ولكن بالطريقة التى تلفظ بها هذه الرسالة، فهناك إذن حدود شكلية وليست هناك حدود جوهرية»^(١٩)، وهكذا راح كل دارس يحاول الإحاطة بالأسطورة بحسب المدرسة التى ينتمى إليها، معتمداً فى ذلك الحجج والبراهين المقنعة، وباتت الأسطورة من جراء ذلك وكأنها مادة زئبقية يصعب

الإمساك بها، فاستطاعت استفزاز العديد من المبدعين والنقاد - على حد سواء - فكتبت لها الاستمرارية إلى يومنا هذا.

(ج) أنماط الأسطورة:

يجد الدارس صعوبة فى محاولة تحديد أنماط الأسطورة شأنه فى ذلك شأن محاولته إيجاد تعريف جامع مانع لها، كونها تتلاقح والمجالات المعرفية الأخرى كالأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان وعلم النفس وغيرها من الحقول الإنسانية والاجتماعية، حيث إن: «الأسطورة هى مزيج من كل شىء فى كل شىء»، فهى حكاية خالصة، وهى حكاية مستوحاة من حوادث التاريخ، وهى قصة سردية، وهى تاريخ الآلهة، وهى تاريخ أبطال، وهى تاريخ أجداد، وهى سيرة حيوان..»^(٢٠) ولهذا لم يعد أحد من المهتمين بالعلوم الإنسانية - خاصة - قادراً أن يستغنى عن الأسطورة فى دراساته مهما كان تخصصه «سواء أكان سوسولوجياً، أم اثولوجياً، أو ثقافانياً (Cultraiste) أم فلكورياً، أو مؤرخ أديان أم مؤرخ أفكار، أو حقوقياً، أم اقتصادياً، أو أثرياً أم نفسانياً، زو كلامياً (عالم كلام) أم فيلسوفاً..»^(٢١)؛ ولهذا انشغل بها كل العلماء الإنسانيين المعاصرين كل حسب اختصاصه، ومن ثم راح كل واحد منهم يحاول تصنيفها بحسب موضوعها إلى أنماط تختلف عن الأنماط التى يضعها الدارس الآخر - بحسب العنصر الذى يغلب عليها من وجهة نظر تخصصه - ومن جراء هذه النظرة الأحادية لكل دارس، باتت هناك تصنيفات مختلفة فى الآن نفسه، «فقد تحتوى بعض أساطير الخلق على عناصر نفسانية كثيرة، وقد تحتوى بعض الأساطير

الأخلاقية على عناصر تاريخية كأسطورة الطوفان البابلية، وأسطورة جلجامش، كما أننا نلمح تأثيراً كبيراً لنمط الإنتاج الاقتصادي على مضمون وصياغة الأسطورة»^(٢٢). لعل هذا ما جعل الكثير من الدارسين يقع في خلط كبير، حين محاولته تحديد أنماط معينة للأسطورة، فهذه الدراسة نبيلة إبراهيم - على سبيل المثال لا الحصر - تضع تصنيفاً للأسطورة من وجهة نظرها هي على النحو التالي^(٢٣):

١ - الأسطورة الكونية (الطقوسية).

٢ - الأسطورة التعليلية.

٣ - الأسطورة الحضارية.

٤ - الأسطورة الرمزية.

٥ - أسطورة البطل المؤله - أسطورة جلجامش.

بيد أنها تجعل كلا من الأسطورة الكونية والأسطورة التعليلية نمطين منفصلين للأسطورة تارة، وتارة أخرى تجعل الأسطورة التعليلية نمطا من أنماط الأسطورة الكونية في حد ذاتها، وتسميها (الأسطورة الكونية التعليلية)، وعندما تلج الدراسة إلى الفصل الثانى تعنونه بـ(أساطير الأخيار والأشرار) وتصدره بقولها «إذا كان استطعنا أن نحدد فى الفصل السابق شكل الأسطورة الكونية بأنواعها المتعددة، وأن نرجعها إلى اهتمام روحى جمعى محدد، فإننا نود أن هذا كذلك بالنسبة لأساطير الأخيار والأشرار»^(٢٤) لنفهم مرة أخرى أنها أوردت فى الفصل الأول نمطا واحدا للأساطير وهو (الأسطورة الكونية) ثم صنفتها إلى أنماط أخرى،

وهنا الخلط بعينه.

هذا ونجد تصنيفاً مختلفاً نوعاً ما عن تصنيف نبيلة إبراهيم جاء به الدارس مرسيا إلياد، جعله فى ثلاثة أنماط هي^(٢٥):

١ - أساطير الأصول وأساطير نشأة الكون (كوسموغونيا).

٢ - أساطير وطقوس التجديد (التتويج وولادة الكون).

٣ - أساطير نهاية الماضى والمستقبل.

لكن النمط المشترك دوماً بين جملة التصانيف، هو (أساطير نشأة الكون)، هذه الأخيرة التى تسرد لنا كيف كان البدء ومراحل تشكل الكون، وفى الكتاب المقدس تتجسد لنا كيفية نشأة الكون عبر مراحل موزعة على ستة أيام انتهى بعدها الله من الخلق فكان اليوم السابع (يوم الراحة) وتبتدئ هذه الأسطورة كالتالى^(٢٦):

- بدء الخليقة

فى البدء خلق الله السموات والأرض. وإذا كانت الأرض مشوشة ومقفرة وتكتنف الظلمة وجه المياه، وإذا كان روح الله يرفرف على سطح المياه.

- اليوم الأول: النور.

- اليوم الثانى: الجلد.

- اليوم الثالث: الأرض الجافة والخضراوات.

- اليوم الرابع: القمر والنجوم.

- اليوم الخامس: الطيور والأسماك.

- اليوم السادس: الحيوانات والإنسان.

- اليوم السابع: يوم الراحة.

أما الموسوعة العالمية فقد تبنت تصنيفا آخر لا يبتعد كثيرا عن تصنيف مرسيا إلياد، اعتمدت فيه تصنيف الأساطير حسب موضوعاتها، وهو كالتالي^(٢٧):

١ - أساطير نشأة الكون: (Mythe cosmogonique)

تصف ميلاد الكون، وهى فى الغالب الأكثر أهمية فى أى ثقافة.

٢ - أساطير نهاية العالم: (Mythe exhatolique)

تصف نهاية العالم وقدر الفرد بعد الموت.. إلخ.

٣ - أساطير الميلاد والبعث

(Mythe de la naissance et ge la renaissance)

تحدث عن كيفية تجدد الحياة، وانعكاس الزمن، أين ينقلب الأفراد إلى كائنات جديدة..

٤ - أساطير البطل الثقافى (Mythes du heros culturel)

أساطير خصصت للأشخاص الذين عن طريق أفعالهم (تصرفهم)، صنعهم، أو اكتشافاتهم، رفعوا إلى درجة أبطال مثل، بروجي (promethee)، الذى يختلس النار للآلهة، وأمثلة أخرى...

٥ - أساطير التأسيس (الأساس) (Mythe de fonction)

منذ بدء ظهور الأحياد الأولية بين الألفيتين الرابعة والثالثة قبل ميلاد المسيح، أساطير تحكى أساس البعض منها، ملحمة جلجامش فى بابل Eppopees de gilgamesh a Babylone أو أسطورة روميليس وروميس Romulus et remus فى روما هى أساطير تأسيس..

هذا، وقد ذهب دارسون آخرون إلى الاشتغال على أساطير

إقليمية معينة؛ لأهميتها التى أخرجتها من إطار كونها حكايات سمر لعامة الناس، ووجهتها إلى خاصة القراء، ومن أبرزها التصنيف الذى وضعه الدارس عبد الحميد زايد - والخاص بالأسطورة المصرية وحدها - فى دراسة عنونها بـ (الرمز والأسطورة الفرعونية)^(٢٨):

١ - الحكاية المسرودة:

منها ثلاث، استخدمت فيها موضعات هى أقرب إلى السرد منها إلى الوقائع التاريخية، وهى:

(أ) عراك أبو فيس وسكتر The quarrel of apophis and saknernerre.

(ب) الاستيلاء على يافا The Eapture of joppa.

٢ - القصة الفلسفية:

قصة الصدق والكذب The biling of truth: حيث تتقابل شخصيتان رمزيتان هما الصدق والكذب ويقهر الأول الثانى.

٣ - القصة النفسية: كقصة الأخوين The tale of the two brothers:

وتخللها بعض الأحداث الخارقة، وهى قصة المرأة التى تحب شابا يصدها فتشيع خبره عند زوجها.

٤ - المعجزات والغرائب والسحر:

منها قصة الملاح الغريق The ship-wrecked sailor، والملك خوفو والسحرة King cheops and the magisiants، والأمير الموعود The tale of the doomed prince، والجزء الثانى من

قصة الأخوين، وغلب على هذا النوع المعجزات والسحر والشفاء المعجز وحيوانات منحت موهبة التحدث. ولا تخلو قصة من هذه القصص من خرق العادة.

بعد اطلاعنا على بعض التصانيف التي جاء بها الدارسون في محاولة تحديد أنماط للأسطورة، فإن التصنيف الذى يبدو الأفضل من حيث الشمول - على حد تعبير مرسيا إلياد - هو الذى جاء به الدارس طلال حرب، والذى صنّف من خلاله الأسطورة إلى ستة أنماط شملت تقريبا كل تلك الأنماط التى جاءت بها تصانيف الدارسين السابقين، وهى (٢٨):

١ - أسطورة التكوين:

تبحث هذه الأسطورة فى أكثر المسائل غموضا وصعوبة، تنظر فى الكون وحدثه، وتحاول توضيح بدء الحياة وما مرت به من مراحل حتى اكتملت فى النبات والحيوان والإنسان..

٢ - الأسطورة الطقوسية:

أودع الإنسان خلاصة تفكيره فى الأسطورة، فكانت الأسطورة اللحظة «النظرية» فى الوعى الإنسانى البدائى.

لكن هذه الأسطورة لم تكن قصة تروى فحسب، بل كانت تتضمن طقوسا تمثل وتعكس الحالة الاجتماعية فى عصرها. وقد ذهب فريزر إلى أن «الأسطورة قد استمدت من الطقوس. فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين وفقدان الاتصال مع الأجيال التى أسسته، يبدو الطقس خاليا من المعنى ومن السبب والغاية. وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير».

٣ - الأسطورة التعليلية:

الطبيعة ملأى بالظواهر التى أثارت اهتمام الإنسان ودفعته إلى التأمل بحثا عن تعليل لها. ولما كان الإنسان البدائى يمتاز بالنزعة الإحيائية، فقد علل الكثير من الظواهر انطلاقا من مذهبه هذا. فالعرب الذين رأوا فى الكواكب أزواجا عللوا مواقع بعضها فقالوا: «إن سُهَيْلاً^(٣٠) والشَّعْرَى^(٣١) كانا زوجين، فانحدر سهيل فصار يمانيا، فاتبعته الشعرى العبور، فعبرت المجرة فسميت العبور، وأقامت الغميصاء فبكت لفقد سهيل حتى غمصت عينها فسميت غميصاء لأنها أخفى من الأخرى».

٤ - الأسطورة الرمزية:

يشتمل بعض الأساطير على بنية رمزية، أو بالأحرى يمكن قراءته قراءة رمزية فالآلهة أو الأشخاص الرئيسيون يرمزون إلى مفاهيم مجردة، فالأسطورة ليست «مرض فى اللغة»^(٣٢) بل «أسنة» العناصر الكونية.

فللأسطورة منطقها الرمزي الذى تتعامل به مع معطيات الواقع الفكرى، إنها مثل الشعر «نوع من الحقيقة أو معادل للحقيقة وليس منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافد لها».

٥ - أساطير الآلهة:

تمتلى الأساطير بقص الآلهة، وهى قصص متنوعة، فتارة نجد صراعا هائلا بين الآلهة كصراع إيزيس وأوزيريس مع ست فى الأساطير الفرعونية، وصراع أنانا وأريشكيجال فى الميثولوجيا السومرية.. فطورا نجد قصص حب مولهة كقصص زوس فى

الميثولوجيا اليونانية أو جوبيتر فى الميثولوجيا الرومانية، أو غرام بعض الآلهة بالهة أخرى أو ببشر كغرام كيوبيد وبيسيشه، أو قصصا متنوعة كنزول إله أرضى إلى الجحيم، أو سعى إله لدى رئيس الآلهة للحصول على أمر ما.

لكن تبقى الكثير من القصص التى جرت بين الآلهة وصورتهم كأشخاص بشريين يحبون ويكرهون، ويتشاجرون ويتصارعون ويتقاتلون. بعضهم أنانى شهوانى، وبعضهم طيب القلب محب للغير.

٦ - الأسطورة البطولية:

تطالعنا فى الأساطير مجموعة من الأبطال الخارقين الذى اضطلعوا بمهام صعبة وأحيانا مستحيلة لتحقيق هدف يفوق القدرة البشرية أحيانا، أو لقيادة قبائلهم أو شعوبهم إلى محطة الأمان.

ولعل جـلـجـامـش Gilgamesh (٣٣) أقدم هؤلاء الأبطال الأسطوريين، فقد هزه موت صديقه أنكيدوا، لذلك انطلق باحثا عن الخلود الذى تمتلكه الآلهة. وبعد أن خاض الأهوال وقاسى الصعاب الجمة، حصل على عشبة الخلود، ولكنه تقاعس فى الاحتفاظ بها، فضاعت منه، وضاعت حياته إلى الأبد.

وفى تراثنا العربى نستطيع أن نقول إن سيف بن ذى يزن وعنتره بن شداد قد امتلكا خصائص أسطورية مع الزمن وتداول أخبارهما، فإذا هما يمتازان بقوة هائلة وعطف الآلهة وتسخير القوى الغيبية ليحققا قيادة قبيلتيهما إلى النصر.

هكذا اختلفت أنماط الأسطورة من دارس إلى آخر بحسب تخصصه، وبحسب خصائص الأسطورة فى حد ذاتها، التى تميزها

عن سائر الأشكال التعبيرية الأخرى.

(د) خصائص الأسطورة:

اعتمد جل الدارسين فى تصنيفهم للأساطير على أهم الخصائص الجوهرية التى تميزها عن بقية الأشكال التعبيرية الأخرى، والتى تتقاطع معها فى الغالب بجذر مشترك «وهو أنها جميعها نبعت من خيال خصب»^(٣٤)، لكن تبقى السمة الجوهرية التى تميز الأسطورة عن أخواتها هو تعبيرها دوما عن «المقدس» كما أشار إلى ذلك الدكتور محمد حسن عبد الله «.. وقد تكون سيطرة الروح الدينى حدا فاصلا بين الأسطورة وما عداها من ناحية الموضوع.. إن جوهر الأسطورة التعبير عن «المقدس»^(٣٥).

لعل هذا التقارب الشديد بين الأسطورة وأخواتها، هو ما دفع بالدارسين إلى إيجاد الخصائص الجوهرية التى تميز الأسطورة عن غيرها؛ فنجد الشكلاى الروسى «فلاديمير بروب» Vladimir propp يوضح من خلال كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» أنه «يوجد تشابه كبير بين الحكاية الخرافية والأسطورة يتمثل فى الخيال، ولكن خيال الحكاية الخرافية لا يعدو خيالا شعريا، بينما خيال الأسطورة فإنه لا يخرج عن قدسية الأشياء ولا ينزاح إلى حد الزيف، لأنها قصة مقدسة و(لأنها تعبر عن إيمان شعب)»^(٣٦).

وعلى الرغم من أن كل جنس من الأجناس التعبيرية التى تتداخل مع الأسطورة تروى حكاية، إلا أنها تروىها «بطريقة خاصة، وهذه الحكاية تحمل إلى متلقيها رسالة معينة، كما أنها تنتمى إلى زمن أو عصر يختلف عن الزمن الذى أبدع الأنواع الأخرى»^(٣٧).

ويبقى مفهوم الأسطورة فى أذهان الكثيرين ممزوجا بمفهوم الأجناس التعبيرية الأخرى كالخرافة والحكاية الشعبية «رغم البعد الشاسع لهذه النتاجات الفكرية الثلاثة، فالخرافة حكاية بطولية مملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أن أبطالها الرئيسيين هم البشر والجن، ولا دور للآلهة فيها.. أما الحكاية الشعبية، فإنها كالخرافة لا تحمل طابع القداسة، ويلعب الآلهة أدوارها كما أنها لا تتطرق - كما هو شأن الأسطورة إلى موضوعات الحياة الكبرى، وقضايا الإنسان المصرية، بل تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، وذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد.. هذا وقد تتداخل الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية، أما الأسطورة فتبقى نسيجا متميزا. رغم أن كلا من الخرافة والحكاية الشعبية والحكم والأمثال الشعبية قد تلهب دورا ثقافيا شبيها بدور الأسطورة إلا أنها لا تمتلك قوة التأييد الذاتى التى تمتلكها الأسطورة، النابعة من قداستها وطابعها الاعتقادى والإحيائى ومنشأها وقالبها الفنى.. ونبالتها» (٣٨).

يمكن القول إنه مهما حاولنا التفرقة بين الأسطورة والأجناس الأخرى فإننا لن نصل إلى نتائج دقيقة وحاسمة لأنه - ربما - كما يزعم البعض أن منشأها واحد، وبعد مرور زمن معين تلاشت فيه تلك الروابط فأخذ كل جنس منها خصوصيته. وفى هذه المسألة بالذات اختلف العديد من الدارسين فى «المدرسة الأسطورية The mythologie school ومن أعلامها ماكس مولر ودى جوبازناتى وجاستون بارى - ترى - أن الحكايات الشعبية «موروثات» باقية من الأساطير القديمة، وبخاصة «أساطير الطبيعة».. ويشير فوزى

العنتيل إلى تفرقة بعض الدارسين بينهما فى المنشأ الطبيعى التفسيرى للأولى، والمنشأ التاريخى للثانية، وكون النواة التاريخية فى الثانية قد تلتف حولها كثير من الأساطير والاختلافات.. ويتساءل فريدرش فون ديرلاين: «أين يقع الاختلاف بين الحكاية الخرافية وأسطورة الآلهة؟ قد يقال على سبيل المثال: إن أسطورة الآلهة فى غموضها تعكس نظاما دينيا، فى حين أن الحكاية الخرافية يرجع بعض الآخر إلى خيال القاص. وقد يقال كذلك: إن الحكاية الخرافية هى الأقدم، وأنها انتقلت فيما بعد إلى شخوص إلهية أو نصف إلهية، وبذلك أصبحت أسطورة آلهة. على أن العكس كذلك يمكن أن يطرأ على الذهن» (٣٩).

ويبقى الحسم فى قضية من الأسبق الأسطورة أم الخرافية كمحاولة الحسم فى قضية أسبقية وجود الدجاجة أم البيض، فقد يقال: «إن الحكاية الخرافية هى الأقدم، وأنها انتقلت فيما بعد إلى شخوص إلهية أو نصف إلهية، وبذلك أصبحت أسطورة آلهة، على أن العكس يمكن أن يطرأ كذلك على الذهن، «فأسطورة الآلهة فى رأيهما هى الأصل، ومع فقدان العقيدة خلعت أسطورة الآلهة عنها مضمونها الدينى وصارت حكاية خرافية..» (٤٠).

ومهما يكن من أمر الأسبقية، فإن الأقدمين كانوا يجيدون التمييز بين ما هو مقدس من الحكايات عن بقية الأجناس الأخرى التى تعتبر فى نظرهم حكايات زائفة «فهم يضعون فى مرتبة الحقيقة جميع القصص التى تتناول أصول العالم، وهى قصص أشخاصها كائنات إلهية فائقة، يأتى بعد ذلك فى المرتبة مباشرة الحكايات التى تروى

المغامرات التي قام بها البطل القومي.. ثم تأتي القصص التي تتعلق بالسحر.. أما القصص الزائفة، فهي القصص ذات المضمون الديوى البحث^(٤١). ومن ثم كانت «القدسية» هي الفيصل الأساسى الذى من خلاله يمكن التعرف على الأسطورة وعزلها عن بقية الأجناس الأخرى، وهذه الميزة الهامة لها جعلت عملية تلقينها للأجيال اللاحقة تتم بطرق وطقوس خاصة لما تحتله من خصوصية ومكانة فى أعماق الذين يؤمنون بها، فكانت كل قبيلة تسن لنفسها طقوسا معينة تتم عبرها عملية التلقين للخلف الذى يجب أن تتوفر فيه الشروط المؤهلة لذلك، ولقد أوضح لنا مرسيا إلياد هاته الطقوس بشيء من التفصيل قائلا: «عند كثير من القبائل، لا تتلى الأساطير أمام النساء والأطفال، أى أمام غير المستلمين. عموما، يقوم الشيوخ بنقل الأساطير إلى الميردين، فى أثناء خلوتهم فى الغابة، وهذا جزء من إعدادهم لاستلام الأسرار.. بينما يجوز رواية «القصص الزائفة» فى كل زمان ومكان، لا يجوز أن تتلى الأساطير إلا «فى زمان مقدس»، (عموما، فى الخريف أو الشتاء، وفى الليل فقط)^(٤٢).

وجملة القول إنه مهما يكن من تقارب بين الأسطورة والأجناس التعبيرية الأخرى، تبقى لها خصوصيتها المتعلقة بمضمونها وشكلها وحتى طريقة روايتها وتلقينها ولهذا كان لها جملة من الخصائص انفردت بها عن أخواتها، والتي استطاع الدارس فراس السواح أن يلم بمعظمها حين حاول وضع معايير دقيقة لتمييز النص الزسطورى عن غيره من الأقاصيص؛ وهذا بعد تفرغه الطويل فى دراسة الأسطورة وتاريخ الأديان فكانت زبدة جهوده ما يلى^(٤٣):

١ - من حيث الشكل، الأسطورة هى قصة، وتحكمها مبادئ السرد القصصى من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالبا ما يجرى صياغتها فى قالب شعرى يساعد على ترتيلها فى المناسبات الطقسية وتداولها شفاهة. كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب، ولا يتمتع به النص النثرى.

٢ - يحافظ النص الأسطورى على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة.. غير أن خاصية الثبات هته لا تعنى الجمود والتحجر، لأن الفكر الأسطورى يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة، ولا يجد غضاضة فى التخلى عن تلك الأساطير التى فقدت طاقتها الإيحائية، أو تعديلها.

٣ - لا يُعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردى، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها. ولا تمنع هذه الخصيصة الجمعية للأسطورة من خضوعها لتأثير شخصيات روحية متفوقة، تطبع أساطير الجماعة بطابعها، وتحدث انعطافا دينيا جذريا فى بعض الأحيان.

٤ - يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فى الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكتملا لا رئيسيا.

٥ - تتميز الموضوعات التى تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول، والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها

الفلسفة فيما بعد. إن همَّ الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما تختلفان في طريقة تناول والتعبير، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز، وتستخدم الصور الحية المتحركة.

٦ - تجرى أحداث الأسطورة في زمن مقدس هو غير الزمن الحالى. ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة، بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخية.. إنها رسالة سرمدية خالدة تنطق من وراء تقلبات الزمن الإنساني. إن عدم تداخل الزمن الأسطوري بالزمن الحالى يجعل من الحدث الأسطوري حدثا ماثلاً أبداً. فالأسطورة لا تقص عن ما جرى فى الماضى وانتهى بل عن أمر ماثل أبدا لا يتحول إلى ماضٍ.. وحتى عندما تتحدث الأسطورة عن حدث محدد فى تاريخ الإنسان، فإن مرامى هذا الحدث تكون خارج الزمن وتتخذ صفة الحضور الدائم. ونموذج هذا النوع من الأساطير أسطورة الطوفان الرافدة..

٧ - ترتبط الأسطورة بنظام دينى معين وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل فى صلب طقوسه وهى تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الدينى، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمى إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

٨ - تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم. إن السيطرة التى تمتعت بها الأسطورة فى الماضى، لا يدانيها سوى سطوة العلم فى العصر الحديث.

(د) وظائف الأسطورة:

لم يجمع الدارسون على تحديد وظائف بعينها للأسطورة كما هو الشأن بخصوص تعريفها وخصائصها، وربما يعود السبب فى ذلك إلى نفس الأسباب المذكورة آنفاً - التى جعلت الوصول إلى وضع تعريف جامع مانع للأسطورة، أو تحديد خصائص بعينها يعد بالأمر المستحيل - إلا أن جهود الدارسين فى هذا الشأن كشفت عن بعض من وظائفها، فقد حدد كل من (ماكس شابيرو ورودا هندركس) فى معجمهما (معجم الأساطير) بعض وظائفها الأساسية إذ «تهدف الأساطير إلى تفسير شىء ما فى الطبيعة، كنشوء الكون أو أصل الرعد أو الزلزال أو العاصفة أو الشجرة أو الوردة.. وتقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعادات الاجتماعية والممارسات الدينية.. وأسرار الحياة والموت.. بعض الأساطير وضعت للتعليم، لكن بعضها الآخر لم يهدف إلا للمتعة والتفنن فى رواية القصص»^(٤٤).

ومفاد هذا أن غرض الأسطورة الأساس هو التفسير، بالإضافة إلى غايات أخرى سنأتى إلى ذكرها جميعاً؛ ف«الأسطورة تفسير لقضايا أو أصل وجوهر العلم، فى عصور ما قبل العلم»^(٤٥). بالإضافة إلى أن الأسطورة كانت بمثابة الأرض الخصبة التى مهدت وأسست لعصر الفلسفة «فإذا رددت «الموسوعة الفلسفية» التصور الأسطوري لنشأة العالم مثلاً، فسنرى كيف تعيد الفلسفة إنتاج المقولة ذاتها، مكيفة بالمبدأ الفلسفى، معللة بالتصور العقلى، بديلاً للخيال الأسطوري.. فطاليس فى إعلانه أن جميع الأشياء صدرت عن الماء - على الأرجح يقدم تعبيراً عقلياً عن فكرة مصرية أسطورية

وهى فكرة لها ما يشبهها فى بابل، مؤداها أن العالم نشأ عن (نن NUN) ربة المياه الأولى»^(٤٦).

هكذا فإن أهم وظيفة تؤديها الأسطورة هى معرفة أصل الشئ، حتى يمكن امتلاكه والسيطرة عليه، فقد أورد مرسيا إلياد نماذج متعددة لتوضيح هذه الوظائف الهامة التى تؤديها أساطير الأصول وخاصة منها (أساطير نشأة الكون). حين حاول الجواب على السؤال الملحاح (لماذا كانت الأساطير على هذه الأهمية فى نظر الإنسان القديم؟)، ووصل إلى نتائج هامة تحصى وظيفة الأسطورة من أهمها ما يلي^(٤٧):

١ - إن هذه الأخيرة تعلمه «القصص» البدئية التى كونته وجوديا، وكونت كل ما له علاقة بوجوده وطران وجوده الخاص فى الكون الذى يخصه مباشرة.

٢ - الأساطير تتيح له - أى إنسان المجتمعات القديمة - تفسيراً للعالم ولأسلوب وجوده الخاص فيه - ليس - فحسب، وإنما لأنها تتيح له إذ يتذكرها ويحسبها، قدرة على تكرار ما فعلته الآلهة أو الأبطال أو الأسلاف فى الأصل.

٣ - إن معرفة الأساطير تعين تعلم سر أصل أشياء، بعبارة أخرى، لا يتعلم المرء كيف جاءت الأشياء إلى الوجود وحسب، وإنما أين يجدها وكيف يجعلها تعود إلى الظهور عندما تختفى.

٤ - ثم إننا إذ نعرف الأسطورة فإننا نعرف «أصل» الأشياء، وتبعاً لذلك نصل إلى السيطرة عليها والتحكم بها حسب إرادتنا.. تجعلنا نشهد من جديد الأعمال الخلاقة التى قامت بها الكائنات العليا.

٥ - نتوقف عن الوجود فى عالم كل يوم، وندخل فى عالم مشبع بحضور الكائنات العليا، فالمسألة ليست مسألة إحياء لذكرى حوادث منطقية، بل تكرارها، شخوص غائبة تحضر ونحن معاصرين لهم، وهذا ينطوى أيضا على أننا لا نعود موجودين فى الزمن الكرونولوجى، بل فى الزمن البدئى الذى جرت فيه الحادثة أول مرة، ولهذا السبب يمكن قول إن زمن الأسطورة هو «الزمن القوى»، «الزمن المقدس»، الزمن العجائبي، الذى يخلق فيه الشئ جديدا قويا، وبكل امتلأه.. أن نعيش ذلك الزمن ثانية، أن نستعيده فى أكثر ما يمكن من الأحيان، أن نشاهد من جديد الأعمال الإلهية، أن نلتقى الكائنات العليا ثانية، وأن نتعلم منهم درسهم الخلاق.

٦ - تكشف الأساطير أن للعالم والإنسان والحياة أصلا فائقا للطبيعة وتاريخا فائقا للطبيعة، وأن لهذا التاريخ معنى وقيمة، وأنه نموذج يحتدى.

وقد يكون مرسيا إلياد قد استخلص كل هذه الوظائف من خلال ما حاول برونسلاف مالينوفسكى أن يستخلصه من طبيعة ووظيفة الأسطورة فى المجتمعات البدائية «.. هى حكاية تعيد الحياة إلى حقيقة أصلية وتستجيب لحاجة دينية عميقة، وتطلعات أخلاقية، وواجبات وأوامر على المستوى الاجتماعى، بل وحتى متطلبات علمية، فى الحضارات البدائية، تملأ الأسطورة وظيفة لا غنى عنها، تفسر وتبرز وتقن المعتقدات، تحامى عن المبادئ الأخلاقية وتفرضها، تضمن فاعلية الاحتفالات الطقسية وتتيح قواعد عملية باستعمال الإنسان.. بل صياغة حقيقة للدين البدئى وللحكمة العملية (...)^(٤٨).

وهكذا نجد أن مرسيا إلياد كاد أن يلم بأهم وظائف الأسطورة إن لم نقل معظمها، من خلال كتابه (مظاهر الأسطورة) الذى يعد بمثابة زبدة جهوده المتواصلة فى مجال الميثولوجيا وتاريخ الأديان.

(هـ) الأسطورة والأدب:

صاحب التطور العلمى فى القرن التاسع عشر فى أوروبا، ثورة فنية جمالية، أعيد خلالها استلهام الأسطورة، وتوظيفها لا على أساس شكل تعبيرى من أشكال الفلكلور، وإنما كشكل فنى يعبر من خلاله المبدع عن تجاربه وانشغالات عصره مستخدماً فى ذلك الرمز الأسطورى بديلاً عن الأسطورة البدائية، إذ «اعتبرها الروماتكيون أصلاً للفن والدين والتاريخ، فاستلهموا منها ما استطاعوا فى إبداعاتهم، ثم اتجهت إليها العلوم الإنسانية وتلاحقت معها، تبحث خلف الشكل الظاهر للأسطورة عن رموز كامنة لمعان عميقة تعين على فهم الإنسان وسلوكه وحياته الروحية والنفسية وآليات تفكيره وعواطفه ودوافعه»^(٤٩).

وفى ضوء المفهوم العلمى للأسطورة، لم تعد مجرد قصة أو حكاية مسلية، وإنما تخطت هذا المفهوم لتتحول إلى (مؤشر حضارى)^(٥٠) حيث استطاعت أن تخطف أبصار الأدباء، فأعادوا تشكيلها وطرحها من وجهة نظر عصرية، استطاعوا أن يثيروا بها قراء لا تعنيهم مطلقاً الأساطير، لما أضفوه من لمسات جمالية من خلال الانزياح والتعديل؛ لأنه «ليس هناك «أدب جديد» بلا هناك «أدب جدد» تنحصر حريتهم فى التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثاث، ثم لا شىء وراء ذلك»^(٥١).

فبالأسطورة شديدة الارتباط بالأدب منذ نشأتها الأولى حيث كانت الكلمة هى المعبر الوحيد عنها، إلى جانب الطقوس المختلفة، وهذا ما أكده ريموند تروسون Raymond Trousson فى كتابه (المواضيع والأساطير) «هنالك نوع من التطابق بين الأسطورة والأدب، لأن الميثولوجيا الإغريقية - لاتينية - التى هى منبع الأسطورة الأساسى - قد وصلت إلى نفاى شكل نهائى أى أدبى.. لدينا إحساس أننا حين نقرأ «إسخيل Eschyl»، «أوفيد Ovide»، و«فرجيل Virgile»، لا نتضح لنا أسطورة وإنما أدب ميثولوجى، بلورى ومشفر، من قبل فنانيين»^(٥٢).

هكذا فإننا حين ننتقل من الأسطورة الأولية إلى الأسطورة الأدبية، نكون أمام خلق جديد للأسطورة الأولية انطلاقاً من (النواة الأسطورية) الثابتة فيها، هذه النواة التى تحدث عنها فيكتور لوران ترمبلى Victor Laurent Tremblay قائلاً: «إن إعادة الخلق الأسطورى من طرف الأسطورة الأدبية يحقق ثراء مواضع فرعية، لسانية وأسلوبية للعناصر الأسطورية القديمة جداً، وهو عمل - أقل ما يقال عنه - واع، لكاتب إلى غاية الوصول إلى «أسطوره الفردية» انطلاقاً من (النواة الأسطورية الثابتة)»^(٥٣) هذه النواة التى انطلق من خلالها المبدعون فى تجسيد رؤاهم والتعبير عن الكثير من القضايا الهامة التى تخص عصرهم، فى قالب فنى متمثل فى الأسطورة الأدبية؛ لأنه حين أعلنت الأسطورة عن «حضورها بشكل واضح فى كتاباتهم.. حضرت إما فى شكل رموز أو فى شكل أقنعة، ثم تشغيلها كـ«نواة» حين كانت الأسطورة كنتطلب أساسى يفى

بجاءات الشاعر»^(٥٤).

معنى هذا أن الأسطورة تدخل في علاقة المبدع بعصره، كما هو الحال بالنسبة للأسطورة البدائية التي هي قضية جماعية تخص الرجل البدائي وما حوله من ظواهر طبيعية وميتافيزيقية، وعن علاقة الأسطورة بالمبدع. قال بيير برينال في معجمه، معجم الأساطير الأدبية، ما يلي: «ليست الأسطورة قضية فرد وإنما قضية جماعة وشراكه، ومن أجل الخلق الأدبي تدخل الأسطورة في علاقة الكاتب بعصره وبجمهوره: يبرز الكاتب تجربته من خلال الصور الرمزية التي تستطيع أن تسترجع أسطورة كانت محاطة من قبل أو معروفة من طرف الجمهور؛ مثلما يوضح صورة مدهشة»^(٥٥).

لكن هذا لا يعنى أن الأسطورة هي هوية النص ولا النص أيضا يحقق هوية الأسطورة، وإنما دور النص أنه «يعيد صورا أسطورية.. ويستطيع النص نفسه أن يكتسب قيمة وفتنة أسطورية في نفس الظروف لنفس الجمهور، ونفس الفترة، والشئ نفسه إذ يمكنه فقدان هذه القيمة الأسطورية عندما يتغير الجمهور وتتغير الظروف.. كذلك يمكن لأبسط «موضوع» أدبي، أن يكتسب يوما قيمة الأسطورة عندما يستطيع أن يعبر عن كوكبة عقلية تتعارف عليها فئة جماعية، ويتراجع عندما لا يبهز الجمهور»^(٥٦).

نستطيع القول إذن أن الأسطورة الأدبية هي خلاصة التحام النص الأدبي بالأسطورة البدائية من خلال تلك النواة الثابتة فيها، والتي يحسن المبدع استعمالها من جديد بكيفية تعبير عن مشاكله وانشغالات عصره، ويحذر بيير برونيل من مطبة الوقوع في خلط بين

الأسطورة الأولية والأسطورة الأدبية، ويضع فروقات هامة توضح ذلك، حيث يقول «عندما ننتقل من الشفهي إلى الكتابي، من الذي كان جماعيا (وعلى الأقل مقدس) إلى الذي يقرأ اليوم فرديا (وعلى الأقل منقود)، نكون قد غيرنا العالم (المجتمع) و - أكثر من هذا - مع الكتابي يدخل النص في الميدان الجمالي - أيضا - إن البدائية الأولى مرتبطة بتصرف جماعي بينما صورنا الأسطورية الحديثة لم تحتفظ إلا ببعض السمات القليلة للشراكة»^(٥٧).

فصفا «القداسة» هي الخصوصية التي تنفرد بها الأسطورة الأولية عن الأدبية وأيضا عن الأجناس التعبيرية الأخرى - كما رأينا من قبل - ولهذا حين ننتقل من الأسطورة الأولية إلى الأدبية نكون قد انتقلنا من (الجماعي إلى الفردي). واهتم باجو بنفس الموضوع - أيضا - حيث عقد مقارنة بين الأسطورة التاريخية والأسطورة الأدبية في كتابه (الأدب العام والمقارن)، تحت عنوان فرعي (من الأسطورة السلافية - الدينية Ethno-Religieuse إلى الأسطورة الأدبية)^(٥٨) واعتبر الانتقال من الأولى إلى الثانية أنه انتقال من القدسي إلى الدنيوي، ويرى ما يراه بيير برونيل أنه حين تلتقى الأسطورة البدائية بالأدب فإنه يعمل على تحنيطها وحفظها خاصة على ما أسماه بـ(النواة الأسطورية الثابتة) فالأدب «بمثابة» الحافظ للأساطير»، هذا لأن الأسطورة «مغلقة» بالأدب، كما يمكن للأسطورة «الأدبية» - كذلك - أن تضيف للأسطورة الأولية دلالات جديدة»^(٥٩) إنك تقدم كل من الأسطورة والأدب خدمة للأخر، ويبقى المبدع المقتدر هو الذي يعي كيف يجعلهما يلتحمان في خطاب فني

متناسق، من خلال وعيه بالأهمية التي تنطوى عليها الأسطورة، وحسن استغلالها، وهذا ما حاول مناقشته (نورثروب فراى) فى كتابه المعنون بـ(الأدب والأسطورة)، حين طرح الإشكال بهذه الكيفية «يحمل مضمون الأساطير عنصرا من الأهمية المميزة والجوهرية، والسؤال الذى يطرح نفسه هو معرفة: كيف نعالج هذه الأهمية؟ والإجابة الحتمية هى: أن نصدق ما تقوله الأسطورة، وأن نعيد ربط مضمونها بما تبقى من تجربتنا»^(٦٠).

هذا وقد لخص بيير برونيل - أيضا - أهم نقاط الاختلاف الموجودة بين القصة الأسطورية والقصة الأدبية، نقدمها عبر الجدول التالى^(٦١):

القصة الأسطورية	القصة الروائية
- حقيقة	- خيالية
- لا تؤول	- تؤول
- مجموعة الرموز تعود	- بنية أجزائها تعود
إلى (الزمن الكبير)	إلى التاريخ
- الجماعية (فى حيوية القصة)	- الفردية (فى استهلاك القصة)
- فوق طبيعية	- عقلية
- خبيرة بتحول النظام أو	- تقود إلى حل جدلى للنزاعات
تقيم التوازن بين متناقضين	
- خلق جماعى	- خلق فردى
- اجتماعية - دينية مقدسة	- وظيفة اجتماعية - تاريخية دينوية
- حقيقة حتمية	- حقيقة نسبية
- فهم الإنسان فى كليته	- تحليل جزئى - نفسى للأبطال

ومن خلال نقاط الاختلاف هذه، نتضح لنا جليا تلك الفوارق بين الأسطورة الأولية الأدبية. ومن ثم باتت المشكلة المطروحة اليوم ليست فى محاولة التمييز بينهما، لأن معالهما قد اتضحتا مليا، ولم تبق هناك من ضبابية بشأنهما، لكن المسألة الأكثر أهمية - فى نظرى - والتي أشار إليها الكثير من الدارسين والنقاد هى كيفية التعامل مع الأسطورة فى الأدب؟ أى كيفية التوظيف الأسطورى فى الأدب، فالتعامل مع الأسطورة فى الأدب قد اختلف من مبدع لآخر ومن ثم من ناقد إلى آخر، فمن الذى يوظفها عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل إلى ذلك الذى يوظفها عن طريق الرمز الفنى، وحتى التوظيف الرمزي للأسطورة يبقى متباين الجمالية من شاعر لآخر، ويرى الناقد صلاح بوسريف فى مقال له بعنوان (البعد الأسطورى فى القصيدة الثمانينية بالمغرب)، أن كل مرحلة زمنية من مراحل التوظيف الأسطورى تكتنفها نقائص بالمقارنة مع المرحلة التى تليها، إذ يقول: «أما الوجود الأسطورى فقد بدا كما أشرنا، مع بعض الرواد فى مرحلة التمثل الحقيقى للذات كبنية معقدة متشعبة، واتخذ أبعادا أخرى جديدة مع الأجيال الشعرية التالية على جيلى الستينيات والسبعينيات وهذا يبدو واضحا فى جيلى الثمانينيات والتسعينيات فى المغرب.. فى سياق استحضارنا لتجربة جيل الثمانينيات فى المغرب تحديدا هو ذلك التمثل المغاير للأسطورة، لا باعتبارها استجابة لحاجة الشعر ولا باعتبارها ضرورة للتعبير عن موقف أو رؤيا فقط، بل باعتبارها حالة التمثل المساوى لهذه المشكلات على ذات الشاعر بشكل يجعل هذه الذات كمرآة مشروخة

لا تلتئم فيها صورة الوجه الواحد ولا تتوحد بمعادلها الخارجى، بل تنخرط فى هذه الانشقاقات وبها تفسر وجودها فى هذا العالم»^(٦٢). هكذا، مثلما أبداع الإنسان البدائى الأسطورة ليعبر عن نفسيته وحاجياته، فالرجل الحديث كذلك استعارها منه حتى يلبي متطلباته ويعبر بطريقة فنية راقية عن رؤاه وتجربته فكانت الأسطورة بمثابة (المعادل الموضوعى) لما يريد التعبير عنه.

يمكن القول - إذن - أنه يتحتم على المبدع أن يكون واعيا بالكيفية المثلى لتحقيق الجمالية المرجوة من توظيفه، ولهذا فتوظيفه للرمز الأسطورى يجب أن «يتم بعفوية وتلقائية إذ يتفاعل مع السياق، دون قسر خارج عن النص، ودون شرح أو تحليل يفقد الرمز إيحاءة، أو يجعله مقولة فكرية جامدة. وبما أن الرمز الأسطورى تجسيد لموقف ما أو (معادل رمزى) لموضوع ما. فإن هذا يتطلب اختيارا صحيحا للرموز الأسطورية المعبرة عن الحالة الشعورية كما يتطلب أن تكون هذه الرموز، موحية، بعيدة عن المباشرة والتراكم، يتطلبها السياقات الشعرى والشعورى»^(٦٣).

خلاصة القول - إذن - أن الاهتمام بالتوظيف الأسطورى فى الأدب والإبداع عامة، لم يكن نتيجة لعبثية ما، بل كان لأسباب أهمها ما أوردهت الدراسة (سامية أسعد) فى مقال لها بعنوان (الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر)^(٦٤) وهى تجملها فى النقاط الآتية:

- حاول هؤلاء أن يجدوا فى الإنسان الذى غيرته الحرب وغيرته المجتمعات الصناعية مدى لبعض القيم الإنسانية الخالدة، ومن ثم عملوا على بعث بعض الأساطير طبقا لاهتمامهم فى ثوب جديد.

يقول ألبير كامو (Camus) فى «الصيف»: «تنتظر الأساطير تجسيدنا لها، وإذا لى رجل واحد نداءها، قدمت لنا مادتها، سليمة لم تمس»، وتكتسب هذه الأساطير بعدا جديدا نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به..

- ويتمثل السبب الرئيسى فى اللجوء إلى الأسطورة طابعها الخالد، ونقائها على مر الزمان.. على أن الالتجاء إلى الأسطورة يفترض البناء على مادة موجودة سلفا.. وتكمن إمكانية التجديد إما فى تفسير بعض الجوانب المساوية التى لم يعالجها الأقدمون، أو فى إعطاء معنى نختلف لأسطورة البطل. فضلا على أن نظرية المحاكاة تفترض المضمون والملاءمة مع القيم الحضارية الجديدة.

- تعتبر الأسطورة أيضا إحدى الوسائل التى طالما لجأ إليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم بدون أن يتعرضوا لملاحظة السلطة السياسية أو الدينية لهم.. وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من إبراز المشاكل والقضايا التى يطرحها الواقع الراهن، من خلال الابتعاد فى الزمان والمكان، ومن الحديث عن بعض الحقائق، فى إطار احديث، بدون أن يقال أنهم مناهضون للنظم القائمة.

- ١٢ - عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ٣، ١٩٨١، ص: ١٦ - ١٧.
- 13- Pirre Brunel, "Dictionnaire des mythes litteraires", p1130.
- 14- Northrop Frye, "Litterature et mythe", revue "poetique", paris, 1971. p:4.
- ١٥ - مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص: ١.
- ١٦ - هدى وصفى، «المشروع الفكري وأسطورة أوديب، قراءة في فكر طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)»، مجلة فصول، «مجلة النقد الأدبي والعلوم الإنسانية»، المجلد الرابع، العدد الأول، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٣، ص ١٧٣.
- ١٧ - سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر (الرمز والأسطورة)، المجلد ١٦، العدد ٣، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، الكويت، ١٩٨٥، ص ١١٠.
- ١٨ - المرجع السابق، ص ١١٢.
- ١٩ - رولان بارت، الأسطورة اليوم، سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة، مقارنة وترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط ١، ١٩٩٤، ص: ٥٧.
- ٢٠ - عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص: ١٤.
- ٢١ - م ن، ص ن.
- ٢٢ - فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص: ١٧.
- ٢٣ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار غريب - القاهرة، مصر، ط ٣، د ت، ص: ٢٣ - ٦٥.
- ٢٤ - المرجع السابق، ص: ٦٩.
- ٢٥ - مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص:
- ٢٦ - كتاب الحياة، أي كتاب العهد القديم، جمعية الكتاب المقدس في الشرق

الهوامش

- ١ - ابن منظور، لسان العرب، الجذر سَطَرَ، المجلد الرابع، دار صادر - بيروت، ط ١، ١٤١٠ - ١٩٩٠، ص: ٣٦٣ - ٣٦٤.
- ٢ - محمد فخر الدين الرازي، تفسير الفخر الرازي المشتهر: بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، مج ٦، ج ١١، ط ١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان، ١٩٨١، ط ١، ص: ١٩٨.
- ٣ - وهب أحمد رومية: «شعرنا القديم والنقد الجديد»، مجلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية أصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ٣٧.
- ٤ - عنوان كتاب فراس السواح.
- ٥ - فراس السواح، مغامرة العقل الأولى «دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين»، دار الكلمة للنشر، بيروت - لبنان، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٥.
- ٦ - طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والزبد الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ١، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٩ م، ص: ١٠٠ - ١٠١.
- ٧ - محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات «الأسطورة والتشكيل» دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط ٢٠٠٠، ص: ٢٠.
- ٨ - مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاط خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩١، ص: ٦.
- ٩ - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق - سوريا، ط ٨، ١٩٩٧، ص ٣٥.
- ١٠ - م ن، ص ن.
- ١١ - أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة - بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ١١٥.

- ٤٤ - ماكس شاببيرو ورودا هندركس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، منشورات دار علاء، دمشق، ١٩٩٩، ص: ٧.
- ٤٥ - شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، مطبعة أطلس، د ط، د ت، ص: ٤٨.
- ٤٦ - محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات، ص: ٢٢.
- ٤٧ - مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص: ١٦، ١٧ - ٢١، ٢٢.
- ٤٨ - المرجع السابق، ص: ٢٢ - ٢٣.
- ٤٩ - فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص: ٩ - ١٠.
- ٥٠ - لطفى عبد الوهاب، الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة «أوديب ملكا»، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام - الكويت، المجلد ١٦، ع: ٣، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٥، ص ٩٢.
- ٥١ - أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ٣٣.
- 52- Raymond Trousson, Themes et Mythes (Question de methode), arguments et documents edition de L'universite de bruxelles, 1981, Belgique, p: 19.
- 53- Victor-Laurent Tremblay, Sens du mythe et approches litteraires, Wilfrid Laurant university, (google.com).
- ٥٤ - صلاح بوسريف، البعد الأسطوري في القصيدة الثمانينية بالمغرب، (google.com).
- 55-Pierre Brunel. dictionnaire des mythes, edition de rocher, 1980, paris,p: 1132.
- 56- Pierre brunel, dictionnaire des mythes litteraires, p: 1132/1133.
- 57- Pierre brunel, dictionnaire des mythes litteraires, p: 1133.
- 58- Daniel - Henri Pageaux, la litterature generale et comparee, p: 96.

الأدنى،

- 27- Encyclopedie Microsoft, R, Encatra 2001, C, 1999 - 2000. Microsoft corporation. (CD 1 Rom), p: 2-3.
- ٢٨ - عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٦، العدد ١٣، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، الكويت، ١٩٨٥، ص: ٢٩ - ٣٠.
- ٢٩ - طلاب حرب، أولية النص، ص: ٩٤ - ٩٥.
- ٣٠ - سهيل هو الاسم الذي أطلقه العرب على عدة نجوم في نصف الكرة الجنوبي، ويستعان به في الاستدلال على جهة الجنوب.
- ٣١ - الشعري أي النير، أشد النجوم تألقاً في كوكبة الكلب الأكبر. والشعري تشرق ناصعة الضياء، وتزيد في اللعان عن سائر النجوم الثوابت.
- ٣٢ - الأسطورة مرض في اللغة، مقولة لكريم (مجلة سحر الرمز التي سبق ذكرها في التهميش)، ص ٥٧.
- ٣٣ - جلجامش أشهر أبطال الأساطير البابلية. وهو ليس شخصية خيالية إذ يجمعون الدارسون على أنه كان ملكاً في بلاد سومر، ويحكم مدينة أورك وكان ثثاه إليها والثث الباقي منه إنساناً. انظر معجم الفولكلور ص ١٠٨.
- ٣٤ - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ص: ٢٤.
- ٣٥ - محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات، الأسطورة والتشكيل، ص: ٨.
- ٣٦ - فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر أحمد باقاديير، النادي الأدبي الثقافي - جدة، د ط، ١٩٨٩، ص: ٣٥٧.
- ٣٧ - محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات، ص: ١٦ - ١٧.
- ٣٨ - فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص ١٦ - ١٧.
- ٣٩ - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص: ٢٢ - ٢٣.
- ٤٠ - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص: ١٤.
- ٤١ - المرجع نفسه، ص: ١٤ - ١٥.
- ٤٢ - مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص: ١٣.
- ٤٣ - فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص ١٢، ١٣، ١٤.

- 59- Daniel - Henri Pageaux, la litterature generale et comparee, p: 96.
- 60- Northrop Fray, litterature et mythe, revue poetique, paris, 1971, p: 496.
- 61- pierre brunel, Mythocritique, PUF, Paris, p: 23.
- ٦٢ - صلاح بوسريف، البعد الأسطوري فى القصيدة الثمانينية بالمغرب، (ARABIA, COM).
- ٦٣ - محمد عزام، الأسطورة فى الشعر السورى المعاصر، مجلة الموقف الأدبى، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سوريا، العدد ٢٧٣، نيسان ٢٠٠٢، (من الإنترنت).
- ٦٤ - سامية أسعد، «الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر»، ص ١١٤-١١٥.

الفصل الثانى:

«الرموز وتجلياتها فى نص رسالة الغفران»

* توطئة:

تعد رسالة الغفران - من حيث الشكل - نصا نثريا تتخلله نصوص شعرية كثيرة، أما من حيث المضمون فهي نص ثرى، يعالج مواضيع شتى من الأدب والنقد والتاريخ وغيرها؛ مما دفع بالعديد من الدارسين والنقاد إلى محاولة إبرازها، أو على الأقل محاولة إبراز الموضوع الطاغى منها. فهذا طه حسين يرى أن رسالة الغفران كتابا قيما فى النقد لم يفطن له المؤرخون من قبل «ذلك أن أبا العلاء يسلك فى هذه الرسالة إلى النقد، مسلكا خفيا، تكاد لا تبلغه الطنون، ولولا أن مؤرخيه قد كانوا يسيئون الظن به، لما اهتموا إلى ما فى رسالة الغفران من النقد. على أنهم لم يفهموا منه إلا الظاهر الذى يلمس، والصريح الذى لا يُشك فيه..»^(١)، أما عباس محمود العقاد فيعتبرها مزيجا من الأدب والتاريخ قدمها أبو العلاء على شكل قصصى لطيف؛

حيث قال «إنها كتاب أدب وتاريخ وثمره من ثمار الدرس والاطلاع وقد سلك المعرى فيها مسلك التلطف فى القصص»^(٢)، أما الناقدة عائشة عبد الرحمن فتكتشف عن مسرحية الغفران رسالة الغفران، حيث أوضحت أنها شكل مسرحى قائم بذاته، يتمتع بكافة الخصائص المسرحية، وجاء فى مقدمة كتابها (جديد فى رسالة الغفران) ما يلى: «وقصارى ما يعينى هنا من القضية، هو أن أقدم إلى تاريخنا الأدبى هذه الوثيقة لمحاولة الغفران الرائدة، تصحيحا للشائع من حادثة عهدنا بالأدب المسرحى، ولفتا إلى ما يزال محجوبا عنا من عطاء تراثنا»^(٣)، وبالتالي نفت هذه الناقدة الزعم القائل بأن التراث الأدبى العربى خال من الأدب المسرحى، أما عن لغة الرسالة فهى جزلة وثرية؛ لعبت فيها الكلمة الدور الأساس فى جعلها نصا متجددا على مر الزمن، كونها «نص شديد الثراء تتنازعه مجالات عدة مثل تاريخ الأفكار، وعلوم اللغة، والمذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية، وتاريخ الشعر وغيرها من المجالات المتشابكة التى حظيت ببعض اهتمامات الدارسين من قبل»^(٤).

ورسالة الغفران باختصار، هى للمعرى (٣٦٣ هـ - ٤٤٩ هـ) وهى عبارة عن نص نثرى تتخلله أشعار كثيرة، وهى «رد على رسالة تلقاها من أديب حلبى من معاصريه، هو «ابن القارح، على بن منصور» تأخذ صورة رسالة إخوانية»^(٥). وتنقسم الرسالة إلى قسمين أساسيين، القسم الأول وهو الرحلة إلى جنة الغفران والقسم الثانى هو عبارة عن رد على رسالة ابن القارح. وما يهمنى هنا هو القسم الأول من الرسالة الذى يصور لنا نزهة ابن القارح بين الجنة

والنار كما تخيلهما أبو العلاء؛ حيث يطوف فى الجنة ويلتقى بشعراء جاهليين وإسلاميين، حيث يطارحهم الشعر، ثم يعود أبو العلاء بصاحبه فجأة لنراه يحضر وقائع الحشر حتى يفوز بالشفاعة، ثم يعيده مرة أخرى إلى الجنة ليقيم فيها المأدبة ويعقد مجالس الشرب والغناء والرقص، ثم يتجول بعدها فى أرجاء الجنة؛ حيث يدخل جنة العفارىت ويلتقى هناك بشخصية الجنى الخثيغور / أبو الهدرش، ثم يطل ابن القارح على الجحيم ليرى مجموعة من الشعراء كالخنساء وامرئ القيس والشنفرى وغيرهم، ويحاورهم، ثم يعود مرة أخرى إلى الجنة ليتلقى بآدم ويحاوره ويلتقى بعدها بحيات الفردوس (الحية ذات الصفا والحية القارئة)، ثم يعرج إلى جنة الرجز وأخيرا ينعم بالراحة الكبرى وهى الخلود فى نعيم الجنة العلانية.

هذا، وحتى نفهم والقارئ رسالة الغفران علينا معرفة المناسبة التى كتبت لأجلها لأنها - فى الأصل - تعد ردا على رسالة ابن القارح التى بعث بها إلى أبى العلاء حيث «يذكر «ابن القارح» من مناسبة هذه الرسالة أن واحدا من كتاب «نصر الدولة».. حمله رسالة إلى أبى العلاء فسرقته، فكتب هذه الرسالة يشكو إلى أبى العلاء أموره، ويبيث شقوقه على حد قوله»^(٦). ولكن الغريب فى الأمر أن ابن القارح لم يضمن رسالته اعتذارا فحسب، بل زاد على ذلك أنه راح «يتسلل إلى أمور الزنادقة والمتزندقين، فيذكر أخبارهم، ويفند نحلهم ومعتقداتهم، ويقول فى ثنايا حديثه عن بعضهم: «ولكنى أغتاط لى الزنادقة والملحدين الذين يتلاعبون بالدين ويرومون إدخال الشبه والشكوك على المسلمين، ويستعذبون القدر فى نبوة النبيين صلوات

الله عليهم أجمعين، ويتظرفون ويبتدون إعجابا بهذا المذهب» وهكذا يتضح مقصد «ابن القارح» إنه التعريض «بأبي العلاء» والغمز في معتقده»^(٧). وحين كانت رسالة ابن القارح تعريضا بأبي العلاء وطعنا له في دينه، انتهز فرصة كتابته الرد عليها، ليصوب ضربته القاضية لابن القارح في إطار من السخرية والتعريض بأن جعله يصل إلى الجنة ونعيمها، وأخذ يحركه في هذا الإطار كما يحلو له، فكانت جنة علائية أرادها لخصمه وركز فيها على الكلمة؛ حيث «تمثل أبو العلاء الكلمات مدارج أو معارج يتأمل فيها حتى تتحول إلى «معنى»، لا وجود لهذا العال الذي يطوف به أبو العلاء بمعزل عن البحث عن مدلول الكلمات الذي يملأ جوانب الرسالة»^(٨).

لقد أظهر أبو العلاء قدرته المدهشة على التعامل مع الكلمات وإحياء مواتها من خلال قدرته على «نبش قبور الكلمات الميتة، لا بقصد إحيائها ونفض الغبار عنها، بل بقصد تحنيطها ونقل رفات رميمها من ضريح التاريخ.. إلى ضريح قالب التعبير»^(٩).

ولا يفوتنا أن ننوه برسالة الغفران، وبوصولها إلى العالمية - فعلا - حيث إنها تعد منبعاً يستقى منه الشعراء والأدباء العرب وغيرهم تصوراتهم، أو على الأقل يصبون في قالبها «ألا يكفي أن يتحدث مستشرقو الأسباب، والطلليان، وسواهم عن أثر الأدب الغفراني في «الملهة الإلهية» لدانتى، وأن يكون المعرى نموذجاً ينسج على منواله في «رسالة التواب والزوابع» لابن الشهيد؟ وأن تخرج الغفرانية عن إطارها العربي إلى فلك العالمى.. كان الأدب القرآنى في معارج الجنة والنار ينبوعاً استقى منه أبو العلاء. وكانت قصة المعراج بالذات

صوتا لعل من نبراته الصدى العلائى. وكان الخيال العلائى الخلاق ثالث مقول، ومهند من جهة، ومنساح فى آفاق الإبداع الفنى بما لم يسبق له مثيل فى أدب العصور»^(١٠).

هذا، ومن أهم الأسباب - أيضا - التى أخرجت الرسالة من عالمها الضيق إلى العالمية، كونها:

- جاءت على منوال الرحلات الخيالية القديمة.
- توظيفها للإشارات والرموز الدينية، خاصة المستقاة من الفلكور العربى الإسلامى كرحلة الإسراء والمعراج.
- توظيفها لإشارات ورموز أسطورية مستمدة من التراث العربى، ومن التراث اليونانى والهندي.

وهو ما يدل على أن أبا العلاء بات مطلعاً على ثقافات وديانات الأمم الأخرى؛ حيث إنه «فى شمالى سوريا نزل فى دير فارس وأخذ عن أحد الرهبان العلماء بعض مبادئ الفلسفة اليونانية، وعلوم الأقدمين.. كما وقف أبو العلاء على تعاليم المسيحية واليهودية وقوفا عابرا، فأضاف كل ذلك إلى ما كان يعرفه عن الديانات الشرقية من مجوسية وزرادشتية وصابئة وبرهمية..»^(١١).

خلاصة القول أن أبا العلاء حمل رسالته رموزاً، علينا الكشف عنها من خلال القراءة المحصنة لأنها - كما رأينا - تعد كلمات محنطة نبش عنها بحذر وانتشلها من قبورها، فعلياً الرفق بهذه الحفريات وإزالة الغبار عنها وردّها إلى أصولها من خلال معرفة الانزياحات والتعديلات التى طرأت عليها، وأخيراً معرفة الجديد فيها، ومعرفة سبب استحضار أبى العلاء لها، كل هذه الخطوات

والتساؤلات يمكننا تجاوزها رويداً رويداً من خلال دراسة نقدية أسطورية نركز فيها على إبراز الرموز الأسطورية التي تتجلى فى ثنايا هذه الرسالة ومن ثم نتتبعها بآليات منهج النقد الأسطوري، التي هى على التوالي: التجلى والمطاوعة والإشعاع لنصل أخيراً إلى الجماليات التي أضفاها هذا التوظيف الرمزي الأسطوري على رسالة الغفران.

I - رمز الشجرة

يعتبر تقديس معالم الطبيعة أحد مظاهر المذهب الحيوي^(١٢) عند العرب، حيث كان العرب كغيرهم فى جاهليتهم يعبدون الشجرة ويقدمونها «فكان العربى يجعل قرابة بينه وبين النخل كما روى عن النبى صلى الله عليه وسلم «أكرموا عماتكم النخل»، وقال القزوينى «إنما سماها عماتنا لأنها خلقت من فضلة طينة آدم عليه السلام» وأما الضمير فى «عماتكم» فيدل على أن النبى عليه الصلاة والسلام أراد به إظهار العقلية الجاهلية فكلم الناس على قدر عقولهم»^(١٣). كذلك كان العربى - بعقله الساذج - يعتبرها كالإنسان المنتج أو بالأحرى المرأة الولود انطلاقاً مما لاحظته من طريقة تلاقحها وإنتاجها دون سبب علمى يفسر ذلك، ومما لاحظته العربى ما جاء به القزوينى «فقد قال القزوينى: ولو قُطع رأسها لهلكت ولها غلاف كالمشيمة، التي يكون الجنين فيها، والجمار الذى على رأسها لو أصابته آفة كهيئة مخ الإنسان إذا أصابته آفة، ولو قطع منها غصن لا يرجع بدله كعضو الإنسان، وعليها ليف كالشعر يكون الإنسان..» وقال أيضاً إذا قاربت بين ذكران النخل وإناثها فإنه يكثر حملها،

لأنها تستأنس بالمجاورة وإذا قطع من الذكران فلا تحمل شيئاً لفراقها، وإذا غرست الذكران وسط الإناث فهبت الريح فخالطت الإناث رائحة طلع الذكر حملت من تلك الرائحة كل أنثى حوله»^(١٤).

تطور الاعتقاد بقديسية الشجرة عند العرب إلى درجة جعلها رقيباً على زوجاتهم من بعدهم، لأنهم يرون فيها الحياة مثلهم «كما قيل أن العرب فى الجاهلية كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى هذه الشجرة - شجرة الرتم - وشد غصنها عنها إلى الآخر وتركها، فإذا عاد من سفر ذهب إليها فإن وجدها بحالهما ومشدودين استدل بهما على أن حليلته ما خانته فى غيبته وإن وجدها محلولين استدل بهما على خيانتها»^(١٥).

هذا، وقد قُدّست الشجرة - أيضاً - من قبيل شعوب أخرى غير العرب؛ ومثال ذلك «شجرة الميلاد» المقدسة عند المسيح؛ حيث «كانت النخلة شجرة الميلاد المقدسة عندهم - أى العرب - كما كانت عند أغلب الشعوب السامية، مثل نخلة نجران عند عرب الجنوب، ونخلة تدمر أو تمر عند القحطانيين، وكانت النخلة هى الشجرة المقدسة عند الكاهنة دبورة، أقدم شاعرة عبرية «دبورة امرأة نبيّة وهى جالسة تحت نخلة دبورة بين الرامة وبيت إيل»^(١٦). أيضاً، شابههم فى ذلك الإسرائيليين؛ حيث «كان الإسرائيليون يعتقدون أن الشجر ينطق ويتكلم ويفعل ما يفعل الإنسان»^(١٧).

تطور مذهب عبادة الشجرة إلى جعلها معالم يزورها الناس ويتعبدون بها، من ذلك (بيت ذو الخلصة) التي «كانت تسمى الولية والعملات، وكانت بيتاً فى قرية ثروق ومن البيوت التي تعظمها العرب

تعظيم مكة، لها سدنة وحجاب، وكانت تهدي لها، كما تهدي للكعبة وتطوف بها كما تطوف بالكعبة، وتنحدر عندها كما تنحدر عند الكعبة. وبيت ذى الخليفة يشتمل على نصيبين أحدهما مروة بيضاء (وزاد الكلبى أنه منقوش عليها كهية التاج)، وثانيهما شجرة الخليفة، ومعنى الخليفة فى اللغة نبت طيب الريح يتعلق بالشجر، وله أوراق غير رفاق مدورة واسعة، وله ورد كورد المروان، وهذا النوع من الشجر يسمى العبلاء، كما أن المروة البيضاء من الحجر الأبيض تسمى كذلك «العبلاء» فليست ذو الخليفة إلا نوعا من تطور عبادة الشجر والحجر. وانتشرت عبادتهما بتبلة بين مكة واليمن، وكانت تعظمها وتهدي لها ختعم وبجيلة وأزد السراة ومن قاربهم من بطون العرب هو وازن. وكانوا يستقسمون عند ذى الخليفة»^(١٨).

وربما ما زاد من شأن تقديس العربى للشجرة حتى بعد مجيء الإسلام تكريمها من قبل الله عز وجل ورسوله الكريم، فقد اختارها الله عز وجل أن تكون المكان الآمن الذى تلد فيه مريم العذراء نبيه عيسى، بل منحتها من ظلها ومن ثمرها كى تتغذى، وقد ورد فى سورة مريم قوله تعالى: (فحملته فانتبذت به مكانا قصيا، فجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا، فناداها من تحتها إلا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريا، وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا، فكلى واشربى وقرى عينا فإما ترين من البشر أحدا فقولى إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلم اليوم إنسيا)^(١٩). وقد جاء أيضا عن الرسول صلى الله عليه وسلم «عن عبيد الله بن عمرو رضى الله عنهما قال، قال

رسول الله صلى الله عليه وسلم : من قال سبحان الله العظيم ويحمده غرست له بها نخلة فى الجنة»^(٢٠).

كذلك كانت الشجرة دالة على نبوة الرسول صلى الله عليه وسلم قبل نزول الوحي عليه؛ حيث ورد أن خديجة رضى الله عنها «عرضت عليه أن يخرج فى مال لها إلى الشام تاجرا، وتعطيه أفضل ما كانت تعطى غيره من التجار، مع غلام لها يقال له ميسرة، فقبله رسول الله صلى الله عليه وسلم منها وخرج فى مالها ذلك، وخرج معه غلامها ميسرة حتى قدم الشام. فنزل رسول الله صلى الله عليه وسلم فى ظل شجرة قريبا من صومعة راهب من الرهبان، فاطلع الراهب إلى ميسرة فقال: من هذا الرجل الذى نزل تحت هذه الشجرة؟ قال له ميسرة: هذا رجل من قريش من أهل الحرم، فقال له الراهب: ما نزل تحت هذه الشجرة قط إلا نبى!»^(٢١)، ومن الروايات ما يؤكد أن الله تعالى جعلها تحت أمره وطاعته؛ حيث جاء عن الحافظ بن كثير باب فى كتابه «البداية والنهاية» معنون بـ«باب انقياد الشجر لرسول الله صلى الله عليه وسلم» أخذنا منه ما يلى: «قال الإمام أحمد: حدثنا أبو معاوية، عن الأعمش عن أبي سفيان - وهو طلحة بن نافع، عن أنس قال: جاء جبريل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم وهو جالس حزين قد خضب بالدماء من ضربه بعض أهل مكة، قال: فقال له: مالك؟ فقال: فعل بى هؤلاء وفعلوا، قال: فقال له جبريل أتحب أن أريك آية؟ قال: فقال: نعم، قال: فنظر إلى شجرة من وراء الوادى فقال: ادع تلك الشجرة، فدعاها. قال: فجاءت تمشى حتى قامت بين يدي، فقال: مرها فلترجع فأمرها فرجعت إلى مكانها، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : حسبى»^(٢٢).

١ - شجرة الحَمَاطة

ورد رمز الشجرة في نص رسالة الغفران مجسداً في (شجرة الحَمَاطة) أو (شجرة الحيات)، وهي شجرة الحياة أو شجرة التين أو شجرة الخبيثة، والتي تحيل على عدة مواضيع مترابطة ومتداخلة؛ منها موضوعي الخلود والخبيثة؛ حيث إن الحية هي من أغوى حواء بارتكاب الخبيثة فانتزعت بذلك منها وزوجها الخلود؛ بأكلهما من الشجرة إذ جاء في الكتاب المقدس «وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله فقالت للمرأة أحقا قال تعالى لا تأكلا من كل شجر الجنة. فقالت المرأة للحية من ثمر الجنة نأكل وأما ثمر الشجرة التي وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمسأه لئلا تموتا. فقالت الحية للمرأة لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين للخير والشر. فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون. وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا فأكل.. فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذي فعلت، فقالت المرأة الحية غرتني فأكلت. فقال الرب الإله للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية على بطنك تسعين وترايا تأكلين كل أيام حياتك. وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه» (٢٣).

هذا، وتبقى فكرة توحيد الحية بالشيطان ثم علاقتهما بالشجرة متواترة في معظم الأساطير، من ذلك ما أوضحه نص القصيدة السومري «جلجامش وأنكيديو والعالم الآخر» الذي جاء في مطلع «في

قديم الزمان، كانت شجرة الصفصافة، مغروسة على شاطئ الفران، وحدث وأن هبت الريح عليها والعواصف الجنوبية، وفاضت عليها مياه الفرات، فأخذتها الآلهة «أنا» إلى مدينتها «أرك» أو - الوركاء - وغرستها في بستانها المقدس، حتى إذا كبرت الشجرة صنعت من خشبها سريرا أو كرسيا، وعندما حاولت «أنا» قطعها لتصنعه من خشبها سريرا وكرسيا أعجزتها حية شيطانية «ليليث» اتخذت منها مسكنها، إلى أن جاء البطل الإلهي جلجامش فقطع الشجرة، وذبح الحية، وفرت الشيطانة «ليليث» إلى الأماكن الخربة المهجورة» (٢٤).

ونظرا لتلك العظمة التي أحيطت بها الشجرة، فقد اشتهر منها الكثير، وأطلق عليها أسماء، منها شجرة عُرفت في الجاهلية تدعى (شجرة الحَمَاطة)، كانت تعرف بإلف الحيات لها؛ وتعتبر نفسها شجرة التين أو شجرة الحياة؛ حيث «إن العربي كان يعبد الأشجار، ويرى فيها روح الشر مثل الحَمَاطة، وهي شجرة شبيهة بالتين، وهو أحب الشجر إلى الحيات» (٢٥)؛ فارتبطت شجرة الخبيثة بالحية من جهة وبالشيطان من جهة أخرى، وبالتالي عُرفت شجرة الحَمَاطة بإلف الحيات لها؛ هذه الحية التي أرادت لنفسها الخلود فحرضت حواء وزوجها كي تنتزعه منهما بعد ما تتعرف على شجرة الخلود؛ «في الميثولوجيا إن، تشكل الحية العائق الأساس الذي يصطدم به الرجل في الجنة عن ينبوع الخلود في شجرة الحياة» (٢٦). وبما أن شجرة الحَمَاطة ارتبطت بالحية فهي حتما ترتبط بالشيطان؛ حيث «يقولون شيطان الحَمَاطة، يريدون الحية، وكل حية خفيفة الجسم، فهي شيطان» (٢٧).

أما عن تجليات رمز (شجرة الحَمَاطة) في نص رسالة الغفران

فقد صرح أبو العلاء مباشرة باسم الشجرة وبصفتها وهى نفسها شجرة الحمّاطة المعروفة فى التراث العربى؛ حيث عبر بها عن مودته لصاحبه ابن القارح، فقال: «قد علم الجبر الذى نسب إليه «جبرائيل» وهو فى كل الخيرات سبيل، وإن فى مسكنى حمّاطة ما كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها غانية، تثمر من مودة مولاى الشيخ الجليل - كبت الله عدوه، وأدام رواجه إلى الفضل وغُدُوّه - ما لو حملته [العالية] من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأذيل من تلك الثمرة مصونها»^(٢٨).

كذلك تجلى الرمز الأسطورى (شجرة الحمّاطة) عبر تقنية التناس حيث عمد أبو العلاء إلى شرحها لغويا ثم التمثيل بأبيات من الشعر لتقريب صورتها أكثر؛ حيث جاء «والحمّاطة ضرب من الشجر، يقال لها إذا كانت رطبة: أفانية (فإذا يبست فهى حمّاطة)، قال الشاعر:

إذا أم الوليد لم تطعنى حنوت لها بيدي بعضا حماط
وقلت لها: عليك بنى أقيش فإنك معجبة الشطاط
وتوصف الحمّاطة بإلف الحيات لها، قال:

أُتِيحَ لها وكان أخوا عيال شجاع فى الحمّاطة مستكن^(٩٢)
فحين اعتمد التجلى هنا تقنية التناس جاء صريحا، حيث أحالنا مباشرة على شجرة الحمّاطة التى كانت العرب تقدسها وتعبدها، لأن بها أرواحا تسكنها، ولهذا تألفها الحيات خاصة الضخمة منها، لما لها من ارتباط بالشياطين، لكننا نجد أبا العلاء يوارى حديثه عن شجرة الحمّاطة بعد هذا مباشرة؛ ليوهم صاحبه ابن القارح أنه

بصد الحديث عن الحمّاطة التى هى لوعة القلب فيقول: «وأن الحمّاطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حمّاطة ليست بالمصادفة إمّاطة. والحمّاطة حرقه القلب، قال الشاعر:
..... وهم تملأ الأحشاء منه

فأما الحمّاطة المبدوء بها فهى حبة القلب، قال الشاعر:

رَمَتِ حمّاطة قلب غير منصرف عنها بأسهم لحظ لم تكن غرباً^(٣٠)

ثم يتجلى لنا الرمز الأسطورى (شجرة الحمّاطة) - كذلك - من خلال ذكر الجزء الذى يدل على الكل الحِضْبُ - وهو الحية أو الضخم من ذكورها - فى قول المعرى: «وأن فى طمرى لحِضْبًا وكل بأذاتى، لو نطق لذكرشذاتى، ما هو بساكنم فى الشَّقَابِ ولا بمتشرف على النَّقَابِ، ما ظهر فى شتاء ولا صيف، ولا مر بجبل ولا خيف، يُضمّر من محبة مولاى الشيخ الجليل - ثبت الله أركان العلم بحياته - ما لا تضمره للولد أم، أكان سمها يُذكر أم فُقدَ عندها السم. وليس هذا الحِضْبُ مجانسا للذى عناه الراجز فى قوله:

..... وقد تطويّت انطواء الحِضْبِ

وقد علم أدام الله جمال البراعة بسلامته - أن الحِضْبَ ضُبُّ من الحيات، وأنه يقال لحبة القلب حِضْبُ^(٣١). كذلك جاء تجلى الرمز الأسطورى هنا من خلال تقنية التناس حيث استشهد بشرط بيت شعرى لأجل تأكيد أن الحِضْبَ هو نفسه الحية (وقد تطويّت انطواء الحِضْبِ). فكان التجلى صريحا.

يمكن القول مما سبق أن التجلى جاء صريحا وبالتالي كانت مطاوعة الرمز الأسطورى (شجرة الحمّاطة / شجرة الحيات)

متقلصو حيث جاءت من خلال حالة (التماثل والتشابه)؛ إذ أن أبا العلاء أورد تشابها كبيرا في الأسماء والصفات؛ حيث صرح مباشرة باسم الشجرة وهى شجرة الحماطة، وأيضا من صفاتها أن الحيات تعشقها وبالتالي مثل أبو العلاء بشجرة الحماطة التى قدسها الرجل الجاهلى، أو شجرة الخطيئة التى هى (شجرة الحياة) - التى كانت سببا فى إخراج آدم وزوجه من الجنة وحرمانهما من الخلود الأبدى - بتلك التى أعدها لصاحبه فى جنته (العلائية) واهما إياها أنها الشجرة التى ستمنحه الخلود.

بما أن التجلى كان صريحا من خلال تقنية التناص، وبما أن المطاوعة كانت متقلصة بفعل الحالة التى أتى عليها الرمز الأسطورى وهى - التماثل والتشابه - فإن الإشعاع جاء خافتا، لا يفتح قراءات متعددة للنص بل يحيلنا مباشرة إلى تلك الدلالة التى يوحى بها الرمز نفسه وهى شجرة الخلود أو الخطيئة، هذه الشجرة التى أعدها أبو العلاء فى جنته التى أسكن فيها صاحبه ابن القارح ليوهمه أنه وهبه شجرة الخلود لكن - فى ظنى - ما هذه الشجرة إلا شجرة الخطيئة التى سيقترب منها ويغوى بها فيخرج من الجنة العلائية إلى الدنيا مهانا ذليلا، الدار التى سيشقى فيها ويتألم، لأن هذا ما يستحقه. كيف لا وهو لا يزال مشدودا إلى الحياة الدنيا وملذاتها؛ فنراه لا يلبث من حين لآخر أن يختلى بحورية أو اثنتين فى مكان ما من الجنة، أليس هذا التصوير هو «تصوير دنيوى حسى يتنافى مع صورة رجل العلم الذى أعطى لنفسه الوصاية على الجميع لقد تحولت الجنة على يد هذا البطل إلى مجالس شراب ورقص وغناء، أو مأدب طعام ورحلات تنزه وصيد»^(٣٢) فهاهو - على سبيل

المثال لا الحصر - يتغزل بجارية من حور العين غزلا ماجنا حينما تلومه عن طول غيابه «فيقول: كانت فى نفسى مآرب من مخاطبة أهل النار، فلما قضيت من ذلك وطراً عدت إليه، فاتبعينى بين ثب العنبر وأنقاء المسك، فيتخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجنان، فنقول: أيها العبد المرحوم، أظنك تحتذى بى فعّال «الكندى» فى قوله:

فقمتم بها أمشى تجر وراعنا

على إثرنا أذيال مرط مرحل

فلما أجزنا سماحه الحى، وانتحى

بنا. بطن خبت ذى قفاف عقنقل

هصرت بفودى رأسها فتمايكت

على هضيم الكشح ربا المخلخل

فيقول: العجب لقدرة الله! لقد أصبت ما خطر فى السويداء»^(٣٣).

تتجلى لنا أيضا هذه الشخصية المشدودة بملذات الدنيا الفانية من خلال ما جاء فى النص ويخلو - لا أخلاه الله من الإحسان - بحوريتين له من الحور العين، فإذا بهره ما يراه من الجمال، قال: أعزز على بهلاك «الكندى»! إنى لأذكر بكما قوله:

كدأبك من أم الصويرث قبلها

وجارتها أم الرباب بمأسل

إذ قامتا ترضوع المسك منهما

نسيما الصبا جاءت برياً القرنفل

وأين صاحبتاه منكما لا كرامة لهما ولا نعمة عين؟ لجلسة معكما

بمقدار دقيقة من دقائق ساعات الدنيا، خير من ملك بنى أكل المرار^(٣٤)، وبنى نصر بالحيرة^(٣٥)، وآل جفنة ملوك الشام^(٣٦) ويقبل

على كل واحدة منهما يتشرف رضاها ويقول: إن امرأ القيس
لمسكين مسكين! تحترق عظامه في السعيد وأنا أتمثل بقوله:

كأن المدام وصبوب الغمام

وريح الخزامى، ونشر القطر

وقوله:

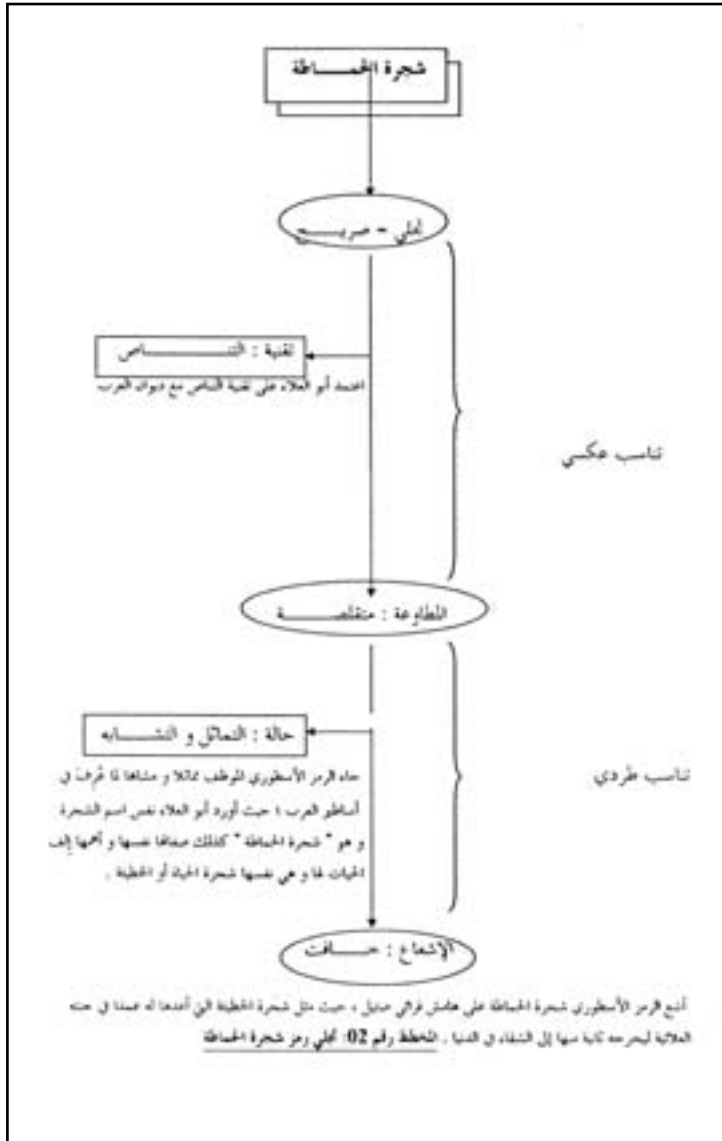
أيام فوها كلما نبهتها

كالمسك بات وظل في الفدام

أنف كلون دم الغزال

من خمرة عانة أو كروم شبام»^(٣٧)

هكذا، جعل ابن القارح معظم همه في كيفية استغلال تلك اللذات
المتوفرة في الجنة العلائية وكأنه لا يزال مشدودا إلى الدنيا ولذاتها كما
كان يفعل دائما، وما شخصية ابن القارح الجوال في أرجاء الجنة باحتة عن
المتاع إلا «الشخصية التي استأثرت بعناية أبي العلاء، وتقديمها على هذا
النحو لا يخلو من سخرية لاذعة مقصودة من المؤلف؛ حيث قدم من خلالها
نموذجا للإنسان المسلم مدعى العلم والتقوى، الذي يفرض هيمنته على
الأخرين بناء على هذا الإدعاء، وهو في نفس الوقت ضعيف النفس والدين
منافق نمتهاك على الدنيا، ورغم توبته في الدنيا، فهو يواصل بحثه عن المتع
الحسية بمختلف أشكالها في الجنة التي لا يرى فيها سوى هذا الجانب
الحسي»^(٣٨). وبالتالي فمصيره المحتوم هو العودة ثانية إلى الدنيا وشقاؤها.
هذا، وعلى الرغم من أن إشعاع الرمز الأسطوري (شجرة الحماسة)
جاء باهتا إلا أنه أضفى جمالية على فضاء الرسالة سنعرض لها لاحقا.
والمخطط البياني الموالي يوضح تجليات رمز شجرة الحماسة.



٢ - الشجرة ذات

استحوذت فكرة تقديس الشجر على عقول العرب القدامى إلى درجة تأليهها، منها تلك الشجرة العظيمة «ذات أنواط» التي كانوا يعظمونها في جاهليتهم، فقد جاء في السيرة «كانت لكفار قريش ومن سواهم من العرب شجرة عظيمة خضراء يقال لها ذات أنواط يأتونها كل سنة فيعلقون أسلحتهم عليها، ويذبحون عندها، ويعكفون عليها يوماً، وقال الحرث بن مالك الليثي، وكان فيمن خرجوا مع الرسول إلى حنين: خرجنا مع الرسول إلى حنين ونحن حديثو عهد بالجاهلية، فرأينا ونحن نسير معه سدرة خضراء عظيمة، فنأدينا من جنبات الطريق: يا رسول الله اجعل لنا ذات أنواط كما لهم ذات أنواط! فقال الرسول: الله أكبر! قلت، والذي نفس محمد بيده، كما قال قوم موسى لموسى اجعل لنا إلهكما لهم آلهة»^(٣٩).

هذا، وقد تجلى الرمز الأسطوري (الشجرة ذات أنواط) في نص الرسالة من خلال تقنية التناص، فأبو العلاء هنا بصدد سرد أحداث حقيقية عن أسطورة هذه الشجرة التي كانت تعظم في الجاهلية والتي زعم أن الله تعالى أعدها للمغفور له ابن القارح في جنته حيث جاء: «فقد عُرسَ لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر في الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست في الزعين كذات أنواط - وذات أنواط - كما يعلم - شجرة كانوا يعظمونها في الجاهلية، وقد روى أن بعض الناس قال: «يا رسول الله، اجعل لنا ذات أنواط كمالهم ذات أنواط».

وقال بعض الشعراء:

لنا المهيمن يكفي لنا أعادينا

كما رفضنا إليه ذات أنواط
والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وعود، وبالمغفرة
نيلت السعود يقولون والله القادر على كل عزيز: نحن وهذه الشجرة
صلة من الله «لعل بن منصور» نُخبأ له إلى نفخ الصور. وتجرى في
أصول ذلك الشجر، أنهار تخرج من ماء حيوان، والكوثر يمدّها في
كل أوان، من شرب منها النعبة فلا موت، قد أمن هنالك الفوت.
وسُعد من اللبن متخرقات، لا تُغيّر بأن تطول الأوقات»^(٤٠).

ونلاحظ أن أبو العلاء أورد لنا الرمز الأسطوري (ذات أنواط)،
واستفاض في وصفه من خلال تقنية التناص، حيث اعتمد في ذلك
على التناص مع الكتب التراثية؛ إذ أورد قصة الشجرة ذات أنواط
كما جاءت عليه في نص من كتاب السيرة لابن هشام؛ إذ جاء في
نص الرسالة «وقد روى أن بعض الناس قالوا: «يا رسول الله، اجعل
لنا ذات أنواط كما لهم ذات أنواط»^(٤١)، كما كان التناص أيضاً مع
ديوان العرب؛ حيث أورد بيتاً شعرياً لبعض الشعراء يذكرون فيه
الشجرة ذات أنواط، والبيت ورد في نص الرسالة كما يلي» وقال
بعض الشعراء:

لنا المهيمن يكفي لنا أعادينا

كما رفضنا إليه ذات أنواط^(٤٢)
كما اعتمد أبو العلاء في وصف البيئة المحيطة بالشجرة التناص
مع القرآن الكريم، فلم يدع لصاحبه مجالاً للشك في أن هذه الشجرة
غرست له في الجنة لينعم بظلالها وما يحيط بها من ولدان مخلدون

وأنهار تجرى فى أصولها؛ لقوله تعالى فى أكثر من موضع من سور كتابه، كما جاء فى سورة الإنسان: (وجزاهم بما صبروا جنة وحريراً، متكئيم على الأرائك لا يرون فيها شمسا ولا زمهريراً، ودانية عليهم ظلالها وذلكت قطوفها تذليلاً، ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريراً، قواريراً من فضة قدروها تقديراً، ويسقون فيها كأساً كان مزاجها زنجبيلاً، عينا فيها تسمى سلسبيلاً، ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذ رأيتهم حسبتهم لؤلؤً منثوراً، وإذا رأيت ثم رأيت نعيماً وملكا كبيراً) (٤٣)؛ فكان بذلك التجلى صريحا أو تاما.

يمكن القول إذن، بما أن التجلى جاء تاما باعتماده تقنية التناص فإن المطاوعة جاءت أقل امتدادا أو جاءت متقلصة من خلال حالة (التشابه والتماثل) التى جاءت عليها، حيث أن الأسماء تتشابه وأيضا صفات الشجرة، إذ أن أبا العلاء عند إالى جعل نفس الشجرة (ذات أنواط) فى جنة ابن القارح بعظمتها وظلها الوفير واخضرارها الدائم، كتلك التى كانت تظعم فى الجاهلية «فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل.. شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست فى الأعين كذات أنواط..» (٤٤).

لكن هناك حالة أخرى جاءت عليها مطاوعة العنصر الأسطورى (ذات أنواط) وهى حالة التشوهات والتغيرات؛ حيث عمد فيها أبو العلاء إلى إحداث فروق ما بين الرمز الأسطورى الأصلى (ذات أنواط) والرمز الأسطورى الموظف من خلال بعض التشوهات التى لحقت بتفاصيل الأسطورة؛ إذ إن شجرة ذات أنواط أصبحت

شجرات فى الجنة، هذه الشجرة المحرمة على العباد فى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، جوزى بها صاحبه ابن القارح لسبب ما فى الجنة؛ بينما عظم الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم جهالة غرسها: «الله أكبر! قلت، والذى نفس محمد بيده، كما قال قوم موسى لموسى اجعل لنا إله كما لهم إله» (٤٥).

فأبو العلاء لم يذكر تعوذ الرسول صلى الله عليه وسلم ، وإنما جعل لصاحبه عوض (ذات أنواط) عددا لا يحصى منها؛ لينعم بظلها وما يحيط بها من أودية شراب وولدان مخلدون، الذين يؤكدون له أنهم نعمة من الله تعالى يجازيه بها يوم القيامة «والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالمغفرة نيلت السعود، يقولون، والله القادر على كل عزيز: نحن وهذه الشجر صلة من الله «لعلى بن منصور»، نخباً له إلى نفخ الصور» (٤٦).

ومنه فإن إشعاع الرمز الأسطورى (ذات أنواط) جاء خافتا، لكون المطاوعة كانت أقل امتدادا، حيث إنه أدى إلى نفس الإيحاءات الدلالية، لأن الأسطورة مصرح بها ولهذا ما قصده أبو العلاء من جعل (ذات أنواط) عددا لا يحصى منها فى جنته التى أعدها لصاحبه ابن القارح إلا ضربا له فى دينه ومعتقده، حيث إنه أراد القول من خلال هذا التوظيف الرمزي الأسطورى أن ابن القارح لا يزال على جهالة يتتبع دين أجداده، الذى ورثه دون تأمل عقلى وروحي، مما جعله مائعا، متقلب المذهب، لا يستقر على حال، فقد ضرب أبو العلاء فى دينه من طرف ابن القارح، وها هو يعيد له الضربة على طريقته من خلال معالجة هذه القضية الهامة: «قضية

الدين الذي قلنا إنه قد اتهم فيه من قبل البعض وكأنه يريد أن يدفع عن نفسه تلك التهم الباطلة، فيرى أن أكثر الناس يرثون عقيدتهم عن الآباء والأجداد وليس عن دراسة واطلاع. ولذلك فهو يدعو الإنسان إلى التزام العقل في الأمور الدينية لأن المؤمن عن طريقه يكون أصدق عقيدة وأكثر استقامة ورشداً، وأبعد عن الضلال والبدع، وأقرب إلى الحقيقة والصواب، كما يهاجم في مواضع كثيرة الرجال المستترين بالدين، والمتلفعين بأرديته الفضفاضة وصولاً إلى مآرب وغايات دنيوية فانية فيتظاهرون بالنسبة والتعبد، والزهد والتقشف ولكن باطنهم لا يخلو من النفاق وعملهم لا يخلو من الرياء، ومعتقدهم لا يخلو من الريبة والإلحاد، ولذا فإن أبا العلاء يتحسر على الإنسان الذي أوتى العقل والبصيرة، ولكنه في أمور دينه يعطلها عن العمل، ويجعد دينه التعصب الموروث والتقليد الأعمى»^(٤٧).

أخيراً، وعلى الرغم من أن الإشعاع جاء باهتا إلا أنه أثار لنا جانباً من الجوانب الداكنة في نفسية ابن القارح، وهذا كله ناتج عن التوظيف الواعي للرمز الأسطوري (الشجرة ذات أنواط) والذي سنعرض له لاحقاً للكشف عن جماليات توظيفه في الرسالة. والمخطط البياني الموالي يوضح تجليات رمز الشجرة ذات أنواط.



II – الشيطان:

من مظاهر الطوطمية عند العرب، تقديسهم للجن، وتلك القداسة التي يحيطونه بها، وتختلف أسماء الجن، بحسب درجات إيدائها للإنسان؛ حيث إن «الجن على مراتب، قال ابن عبد البر، إذا ذكروا الجن خالصا قالوا جنى، فإذا أرادوا أنه ممن يسكن مع الناس قالوا عامر، والجمع عمار، فإن كان مما يعرض للصبيان قالوا أرواح، فإن خبت ولؤم قالوا شيطان، فإن زاد على ذلك فهو مارد، فإن زاد على ذلك وقوى أمره قالوا عفريت، فإن طهر ولف وصار خيرا كله فهو ملك. وقال ابن عقيل: الشيطان العصاة من الجن وهم ولد إبليس. وقال الجوهرى كل عات متمرد من الجن والإنس والدواب شيطان»^(٤٨). ويحضرني هنا قول العوام عن المكان الذى يسكن فيه الجن مع الناس ومنه مكان مسكون وقد جاء عن المسعودى فى كتابه مروج الذهب أن العرب تقول بأن الهواء مسكون: «ووجدت فى بعض أخبار هارون الرشيد، أن الرشيد خرج ذات يوم إلى الصيد ببلاد الموصل، وعلى يده باز أبيض، فاضطرب على يده فأرسله، فلم يزل يخلق حتى غاب فى الهواء، ثم طلع بعد الإياس منه، وقد علق شيئا فهوى به يشبه الحية أو السمكة، وله ريش كأجنحة السمك، فأمر الرشيد فوضع فى طست، فلما عاد من قنصه أحضر العلماء فسألهم: هل تعلمون للهواء ساكنا؟ فقال مقاتل: يا أمير المؤمنين، رويانا عن جدك عبد الله بن عباس، أن الهواء معمور بأمم مختلفة الخلق، فيها سكان أقربها منا دواب تبيض فى الهواء تفرخ فيه، يرفعها الهواء الغليظ ويربيها حتى تنشأ فى هيئة الحيات أو السمك،

لها أجنحة ليست بذات ريش تأخذها بزاة بيض تكون بأرمينية، فأخرج الطست إليهم، فأراهم الدابة، وأجاز مقاتلا يومئذ. وقد أخبرنى غير واحد من أهل التحصيل بمصر وغيرها من البلاد أنهم شاهدوا فى الجو حيات تسعى كأسرع ما يكون البرق الأبيض، وأنها تقع على الحيوان فى الأرض فتقتله، وربما يسمع لطيرانها فى الليل وحركتها فى الهواء صوت كمنشر ثوب جديد، وربما يقول من لا علم له وغيره من البشر: هذا صوت ساحرة تطير، ذات أجنحة من قصب»^(٤٩).

رأينا من خلال ما تقدم زعم العرب أن لبعض الحيوانات علاقة بالجن، وأن هذه الأخير يمكنها أن تتحول إلى أى جنس منه. وزاد على ذلك الألوسى: «إنهم يعتقدون فى الدين والغراب والحمامة والورل والقنفذ والأرنب والظبى واليربوع والنعام والحية اعتقادات عجيبة، فمنهم من يعتقد أن للجن بهذه الحيوانات تعلقا، ومنهم من يزعم أنها نوع من الجن، ومنهم من يعتقد أن الورل والقنفذ والأرنب والظبى واليربوع والنعام مراكب الجن يمتطونها، أى يجعلونها مطية لهم ومن أشعارهم فى مراكب الجن قول بعضهم فى قنفذ رآه ليلا:

فما يعجب الجنان منك عدمتهم

وفى الأسد أفراس لهم ونجائب

أيسرح جربوع ويلجم قنفذ

لقد أعوزتكم ما علمت النجائب»^(٥٠).

ومن مظاهر الطوطمية هذه، ما عرف عن عرب «وبار» الذين أنسوا بالجن حيث أنهم «نزلوا أرض الجن وأنسوا إليها، فتولت

حمايتهم، حتى أن كل من كان يريد أرضهم حثت الإنس فى وجهه الترب، فإذا أراد الرجوع أضلته وربما قتلتة. فلما قضى على وبار لم يبق فى أرضهم إلا مجموعة من الإبل ضربت فيها فحول الجن. فهى هنا الوحشية.. ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة:

كأنى على وحشية أو نعامة

لها نسب فى الطير وهى ظليم»^(٥١)
هذا، والجن لها مساكن خاصة بها، فهى لا تسكن السهول أو القرى بل مساكنها خاصة بها، تثير الخوف والرهبه فى القلوب؛ حيث يذكر الألوسى «قد حكى الله تعالى ذلك عنهم بقوله (وأنة كان رجال من الإنس ويعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا) أى كبرا وعتوا أو غيا بأن أضلوهم حتى استعاذوا بهم، فإن الرجل كان إذا أمسى بقفر قال: «أعوذ بسيد هذا الوادى من شر سفهاء قومه»^(٥٢).
والدليل على ذلك ما قيل عن الجن التى حبسها سليمان فى القمام، إذ خرجت من المغاور والجبال والأكام والأودية والفلوات.. وكلها أماكن رهيبه تلقى الرعب - وخاصة فى هدأو الليل - فى قلوب الناس»^(٥٣).

وقد ذهب اعتقاد العرب فى نسبهم مع الجن والزواج منهم إلى أبعد الحدود؛ فيبدو واضحا فى نسب بلقيس ملكة سبأ، وأمها الجنية المشهورة «رواحه بنت مسكن»، وهو اسم ما يزال يتواتر على الشفاة فى خرافات الجن المصرية. ومنها جنية جبل صهر باليمن، والجنية التى انحدر من رحمها الملك الحميرى الصعب «ذو القرنين» والصعب

بن ذى مرأئد الحميرى، بل إن العرب نسبوا من القبائل العربية انحدارهم من أمهات جنيات مثل قبائل جرهم، التى قيل أنها جاءت إلى الوجود من نتاج ما بين الملائكة وبنات آدم. وكذلك قبائل جديس وشمود والعماليق أو العمالقة فى الشام وفلسطين. وهو تصور ليس ببعيد - طبعا - عن تصور العبريين من أن الملائكة هم أبناء الله «بنى أيلوهم»^(٥٤).

هذا، والظن أن الصرع ما هو إلا محاولة من الجنى السيطرة على الإنسى على جهة التعشّق.. وكذلك رجال الجن لنساء بنى آدم»^(٥٥).
وحين بلغ الاعتقاد هذا الحد، أنتجت قصص كثيرة حول زواج الإنس والجن؛ منها ما عرف عن «عمرو بن يربوع بن حنظلة التميمى، وجذع بن سنان وعمرو ذى الأذعار بن أبرهة ذى المنار وأمها الجنية العيوف ابنة الرائع. بل إن قبائل بأسرها انتسبت إلى الجن مثل بنى مالك، وبنى شيصبان، وبنى يربوع، الذين تسموا ببنى السعلاة - السلعوة - كما ترجع أساطير الخلق والبدء الحبشية نسبها بكاملها إلى الحية والحية تتوحد مع الجن، كما أن قبائل بكاملها عبدت الجن، مثل رهط طلحة الطالحات من خزاعة، ولقد اعتقد فى أن للجن عشائر وقبائل تربط بينها صلة الرحم كما هو حادث عند بنى الإنس القدماء»^(٥٦).

وكثر الحديث عن قصص اختطاف الجن للإنس منها ما ورد فى كتاب قصص العرب، من أشهرها قصة «جان يخطف فتاة»؛ حيث ورد فيها «حدث زياد بن النظر الحارث يقال: كنا على غدير لنا فى الجاهلية، ومعا رجل من الحى يقال له، عمرو بن مالك، معه بنية له

شابة، على ظهرها ذؤابة، فقال لها أبوها: خذى هذه الصحيفة ثم ائتى الغدير، فجيئنا بشيء من مائه. فانطلقت فواقفها عليه جان فاخطفها، فذهب بها، فلما فقدناها نادى أبوها فى الحى، فخرجنا على صعب وذلول، وقصدنا عل شعب ونقب، فلم نجد لها أثرا، ومضت على ذلك السنون، حتى كان زمن عمر بن الخطاب، فإذا هى قد جاءت، وقد عفا شعرها وأظفارها وتغيرت حالها، فقال لها أبوها: أى بنية، أنى كنت؟ وقام إليها يقبلها ويشم ريحها، فقالت، يا أبت، أتذكر ليلة الغدير؟ قال نعم! قالت: فإنه واقفنى عليه جان فاخطفنى وذهب بى، فلم أزل فيهم حتى إذا كان الآن غزى هو وأهله قوما مشركين أو غزاهم قوم مشركون، فجعل الله تبارك وتعالى نذراً إن هم ظفروا بعدوهم أن يعتقنى ويردنى إلى أهلى فظفروا، فحملنى فأصبحت عندكم، وقد جعل بينى وبينه أمانة، إن احتجت إليه أن أولول بصوتى، فإنه يحضرنى. فأخذ أبوها من شعرها وأظفارها، وأصلح من شأنها، وزوجها رجلا من أهله، فوق بينها وبينه ذات يوم ما يقع بين المرأة وبعولها فعيّرها، وقال: يا مجنونة! والله إن نشأت إلا فى الجن. فصاحت وولولت بأعلى صوتها، فإذا هاتف يهتف: يا معشر بنى الحارث اجتمعوا وكونوا حيا كراما، فاجتمعنا فقلنا: ما أنت رحمك الله؟! فإننا نسمع صوتا ولا نرى شخصا! فقال: أنا راب (كافل) فلانة، رعيّتها فى الجاهلية بحسبى وصنعتها فى الإسلام بدينى، والله إن نلت منها محرما قط! واستغاثت فى هذا الوقت، فحضرت فسألتها عن أمرها، فزعمت أن زوجها عيّرَها بأنها كانت فينا، ووالله، لو كنت تقدمت إليه لفقأت عينيه! فقلنا: يا عبد الله، لك

الحياء والجزاء والمكافأة! فقال بذلك إليه (يعنى الزوج)«(٥٧).
كما بلغ تقديس الإنس للجن إلى درجة عبادتهم؛ حيث ذكر الألوسى عن كتاب (أكام المرجان فى أحكام الجان) «حدثنا الإمام أحمد حدثنا محمد بن جعفر حدثنا شعبة عن الأعمش عن إبراهيم عن أبى معمر قال عبد الله بن مسعود: كان نفر من الإنس يعبدون نفرا من الجن فأسلم النفر من الجن واستمسك هؤلاء بعبادتهم فأنزل الله تعالى: (أولئك الذين يدعون يبتغون إلى ربهم الوسيلة أيهم أقرب ويرحمون رحمته ويخافون عذابه إن عذاب ربك كان محذورا) وفى رواية عن ابن مسعود رضى الله تعالى عنه قال: نزلت فى نفر من العرب كانوا يعبدون نفرا من الجن فأسلم الجنيون والإنس كانوا يعبدونهم ولا يشعرون»(٥٨).

وتحدثت العرب كذلك عن تلقين الجن الغناء للإنس، حيث جاء فى كتاب قصص العرب، قصة «الغريض يتلقى غناءه عن الجن»، ورويت كما يلى: «قال قال مولى لآل الغريض: حدثنى بعض مولياتى وقد ذكرن الغريض فترحمن عليه وقلن: جاعنا يوما يحدثنا بحديث أنكرناه عليه، ثم عرفنا بعد ذلك حقيقته، وكان من أحسن الناس وجها صغيرا وكبييرا، وكنا نلقى من الناس عننا بسببه، وكان ابن سريج فى جوارنا فدفعناه إليه فلحن الغناء، وكان من أحسن الناس صوتا ففتن أهل مكة بحسن وجهه مع حسن صوته، فلما ذلك ابن سريج نحاه عنه، وكانت بعض مولياته تعلمه النياحة، فبرز فيها، فجاعنى يوما فقال: نهتتى الجن أن أنوح، وأسمعتنى صوتا عجيبا، فقد ابتليت عليه لحنا فاسمعيه منى، واندفع وغنى بصوت عجيب فى

شعر المرار الأسدى:

حلفت لها بالله ما بين ذى الغضا

وهضب القنن من عوان ولا بكر

أحب إلينا منك دلاً وما نرى

به عند ليلى من ثواب ولا أجر

فكذبناه وقلنا: شىء فكر فيه وأخرجه على هذا اللحن، فكان فى

كل يوم يأتينا، فيقول: سمعت البارحة صوتا من الجن بترجيع

وتقطيع قد بنيت عليه صوت كذا وكذا بشعر فلان، فلم يزل على ذلك

ونحن ننكر عليه، فإننا لذلك ليلة وقد اجتمع جماعة من نساء أهل

مكة فى جمع سمرنافيه ليلتنا، والغريض يغنينا بشعر عمر بن أبى

ربيعة:

أمن آل زينب جد البكور

نعم لأى هواخ تصير

إذ سمعنا فى بعض الليل عزيبا وأصواتاً مختلفة دعرتنا

وأفزعتنا، فقال لنا الغريض، إن فى هذه الأصوات صوتا إذا نمت

سمعته، وأصبح فأبنى عليه غنائى، فأصغينا إليه فإذا نغمته نغمة

الغريض بعينها، فصدقناه تلك الليلة»^(٥٩).

لم يبلغ الاعتقاد فى الجن وتقديسها هذا الحد فحسب، بل زعم

العرب كذلك أن لها علاقة بالشعر، وأن الشعراء متفاوتون فى

الفعولة نظرا لشیطان الشعر الذى ينتسبون إليه، فجعلوا لكل شاعر

شیطان شعر؛ ولهذا أولى الشعر قداسة خاصة منذ نشأته، حتى

وصل إلى درجة كتابته بماء الذهب وتعليقه على جدران الكعبة،

واشتركت كل من الميثولوجيا العربية بمثلتها اليونانية فى تقديس

الشعر والشاعر حيث إن «الشاعر فى الجاهليتين اليونانية والعربية

كان يملك قوى علوية يستمد منها فن الشعر. ولهذا قالت قريش عن

محمد أنه شاعر - كما ذكرنا وكما جاء فى القرآن - وإن لم يأت

بشعر، وإنما ظنا منهم أنه ذو اتصال مباشر بأرواح علوية اعتبروها

شياطين وتوابع، وهى فى عرف الغير، ملائكة، وعلى كل فهى وحى

خفى وصلة وثيقة بين النبى واللّه، أو بين الشاعر وما وراء

الطبيعة»^(٦٠).

وما يؤكّد الاعتقاد بارتباط الشاعر بشيطان الشعر، تلك لاطقوس

التي كانت تتم فيها عملية إنشاده «ويرى الشريف المرتضى أن

الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة كحلل الكهان، وحلق

رأسه وترك ذوابتين، وذهن أحد شقى رأسه، وانتعل نعلا

واحدا»^(٦١).

وبما أن هناك صلة بين الشيطان والشعر فإن العرب نسبت لكل

شاعر شيطان يلهمه الشعر ويلقنه إياه، حيث «زعمت الأعراب أن مع

كل فحل من الشعراء شيطانا من هذه الشياطين. فقد قال حسان:

ولى صاحب من بنى الشيصبان

فطورا أقول وطورا هو

دعوت خليلى مسحلا ودعوا له

وكان فى العين نبو عنى

فإن شيطانى أمير الجن

يذهب بى فى الشعور كل فن

وافتر أحدهم بأن شيطانه ذكر فقال:

إنى وكل شاعر من البشـر

شيطانه أنثى وشيطانى ذكر»(٦٢)

كما نجد هذا الاعتقاد مجسداً فى المقامة الإبلسية لبديع الزمان الهمدانى، والتى جاءت على منوال الرحلات الخيالية؛ حيث استقى صاحبها معظم أحداثها من أسطورة شيطان الشعر «وخلصتها أن أباً الفتح الإسكندرى بطل المقامات، فقد إبلا فخر فى طلبها، حتى ساقته الأقدار إلى واد خصيب فيه أشجار باسقة وثمار يانعة وأزهار منوعة، ويلتقى فى ذلك الوادى شيخاً على الأرض فيأنس لحديثه ويبادله القول إلى أن يسأله الشيخ إن كان يروى شيئاً من أشعار العرب فينشد لأمرى القيس وعبيد ولييد وطرفة، لكن الشيخ لا يطرب له، فيطلب إلى الإسكندرى أن يسمع فيسمعه قول جرير:

بان الخليط ولو طوعت ما بان

وقطعوا من حبال الوصل أقرانا

فيستغرب الإسكندرى منه أن ينسب القصيدة لنفسه ويسأل عن سبب ذلك الإدعاء... فيرد عليه الشيخ رداً طويلاً مسجوعاً، على عادة الهمدانى فى رحلته الخيالية من أسطورة شيطان الشعر المشهورة، فكانت سابقة فريدة فى الأدب العربى تبعثها تجارب مشابهة، وربما كانت مستقاة من جوهرها»(٦٢).

هذا، وهناك الكثير من القصص حول تفضيل الجن - أنفسها - الشعراء والحكم على أفطهم، «حدث بعضهم قال: بينما أنا أسير فى طريقى ببلقعة من الأرض لا أنيس بها إذا رفعت لى نار فدفعت

إليها، فإذا بخيمة وإذا بفنائها شيخ كبير ومعه صبية صغار. فسلمت ثم أنخت راحتى أنسا به تلك الساعة، فقلت هل من مبيت؟ قال نعم فى الرحب والسعة! ثم ألقى إلى طنفسة رحل فقعدت عليها. ثم قال: ممن الرجل؟ فقلن: حميرى شامى. قال نعم! أهل الشرف القديم. ثم تحدثنا طويلاً إلى أن قلت: أتروى من أشعار العرب شيئاً؟ قال نعم سل عن أيها شئت، قلت فأنشدنى فى للنابعة. قال: آتحب أن أنشدك من شعرى أنا؟ قلت نعم، فاندفع ينشد لامرئ القيس والنابعة وعبيد. ثم اندفع ينشد للأعشى، فقلت لقد سمعت بهذا الشعر منذ زمان طويل، قال للأعشى؟ قلت نعم. قال فأنا صاحبه. قلت فما اسمك؟ قال مسحل السكران بن جندل! فعرفت أنه من الجن، فبت ليلة الله بها عليم، ثم قلت له: من أشعر العرب؟ قال أرو قول لافظ بن لاحظ، وهيب، وهبيد وهاذر بن ماهر! قلت هذه أسماء لا أعرفها، قال أجل، أما لافظ فصاحب أمرى القيس، وأما هبيد فصاحب عبيد بن الأبرص، وبشر، وأما هادر فصاحب زياد الذبيانى، وهو الذى استنبغه، ثم أسفر لى الصبح فمضيت وتركته»(٦٤).

خلاصة القول إذن، أن العرب جعلت لكل شاعر شيطاناً يلقنه الشعر، وربطت فحولته بفحولة شيطانه، وقد تجلى هذا المعتقد فى رسالة الغفران من خلال بعض الرموز التى استحضرها أبو العلاء لبلوغ مقصده ضمن جماليات أضفاها هذا التوظيف الرمزى على كافة نص الرسالة.

١ - الخيـثـور

الحقيقة أن الجن والشياطين والعفاريت موجودة دينياً وتاريخياً،

لكنها تأسطرت بفعل الجدل الدينى وما نجم عن اختلاطها بسير العرب ونواديرهم وتاريخهم، وأيامهم، وخاصة بما تعلق منها بقضية إلهام الشعر؛ حيث إنه «مذهب مشهور بين العرب فى الجاهلية، والشعراء كافة عليه، قال بعضهم:

إنى وإن كنت صغير السن

فإن فى العين نبوا عنى

فإن شيطانى أمير الجن

يذهب بى فى الشعر كل فن» (٦٥)

هذا، وعندما رأينا تأسطر الجن ارتأينا تتبع تجلياته فى نص الرسالة، وأول حل كان من خلال الرمز (الخيثعور) وهو اسم أحد الجن الذين التقى بهم أبو العلاء فى جنة العفاريت، حيث جاء «فيركب بعض دواب الجنة ويسير، فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة، ولا عليها النور الشعشعانى، وهى ذات أدخال وغماليل. فيقول لبعض الملائكة: ما هذه يا عبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت الذين آمنوا بمحمد صلى الله عليه وسلم وذكروا فى (الأحقاف) وفى (سورة الجن) وهم عدد كثير. فيقول: لأعدلن إلى هؤلاء فلن أخلو لديهم من أعجوبة. فيعوج عليهم، فإذا هو بشيخ جالس على باب مغارة، فيسلم عليه فيحسن الرد ويقول: ما جاء بك يا إنسى؟ إنك بخير لعسى، ما لك من القوم سىء! فيقول: سمعت أنكم جن مؤمنون فجت أتمس عندكم الجنان وما لعله لديكم من أشهر المردة. فيقول ذلك الشيخ: لقد أصبت العالم ببجدة الأمر، ومن هو منه كالقمر من الهتالة، لا كالحاقف من الإهالة، فسل عما بدا لك. فيقول أيها

الشيخ؟ فيقول: أنا (الخيثعور) أحد «بنى الشيصبان»، ولسنا من ولد «إبليس» ولكننا من الجن الذين يسكنون الأرض قبل ولد «آدم» صلى الله عليه» (٦٦).

لقد صرح أبو العلاء مباشرة بأنه فى جنة العفاريت واستدل فى ذلك بذكر اسم سورتين من القرآن الكريم تذكر فيهما الجن هما (الأحقاف والجن)، كما اعتمد أيضا ذكر الأسماء المختلفة للجن وهو ما يدخل تحت إطار التناس بالاسم منها العفاريت، والجن والمردة وإبليس، حيث إنه «كما يكون الاستدلاء أو التناس بالقول يكون الاستدلاء بالاسم.. فاسم واحد قد يستحضر تاريخا معيناً، واستحضار الأشخاص لا يعنى الاسم بذاته وإنما يستحضره مرافقا بتاريخه وأبعاده الثقافية وزبعاده التفسيرية وأحيانا استحضار الاسم أكثر تأثيرا من استدعاء القول أو النص الشعري» (٦٧).

هذا، ونظرا لكون التجلى كان صريحا، جاءت مطاوعة الرمز الأسطورى (الجنى / الخيثعور) أقل امتدادا، من خلال حالة التماثل والتشابه؛ أبرز أبو العلاء تماثلا وتشابها بين مواطن الجن التى عرفت منذ القدم وتلك التى ذكرها فى نصه وبالضبط ما قال عنه (جنة العفاريت)، وأول مظاهر التشابه والتماثل تلك الأماكن المظلمة والموحشة التى تسكنها الجن، حيث وصفها قائلا، «فيركب بعض دواب الجنة، ويسير، فإذا بمدائن ليست كمدائن الجنة، ولا عليها النور الشعشعانى، وهى ذات أدخال وغماليل» (٦٨)، كذلك التماثل والتشابه فى الصفة التى ألحقها بهم أبو العلاء، أنهم جن مؤمنون،

حيث قال: «فيقول: سمعت أنكم جن مؤمنون»^(٣٩). وما أكد ذلك أيضا قول الخيثرور له: «لسنا من ولد «إبليس» ولكننا من الجن الذين يسكنون الأرض قبل ولد «آدم» صلى الله عليه»^(٧٠)، وذلك تأكيدا لقوله تعالى في سورة الجن: (وإنا منا الصالحون ومن دون ذلك كنا طرائق قدا وإنا ظننا أن لن نعجز الله في الأرض ولن نعجزه هربا، وإنا لما سمعنا الهدى أمنا به فمن يؤمن بربه فلا يخاف بخسا ولا رهقا)^(٧١)، أيضا من أوجه التشابه والتماثل ما عرف عند العرب من حفظ الجن للشعر وتلقيها إياها الشعراء، حيث جاء في نص الرسالة: «فيقول: سمعت أنكم جن مؤمنون فجئن التمس عندكم أخبار الجنان وما لعله لديكم من أشعار المردة. فيقول ذلك الشيخ: لقد أصبت العالم ببجدة الأمر، ومن هو منه كالقمر من الهالة، لا كالحاقن من الإهالة، فسل عما بدا لك.. فيقول: أخبرني عن أشعار الجن، فقد جمع منها المعروف «بالمرزباني» قطعة صالحة. فيقول ذلك الشيخ: إنما ذلك هذيان لا معتمد عليه، وهل يعرف البشر من التنظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض؟ وإنما لهم خمسة عشر جنسا من الموزون قل ما يعدوها القائلون، وإنا لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الإنس، وإنما كانت تخطر بهم أطيغال منا عارمون، فتنفت إليهم مقدار الض، ازة من أراك «نعمان». ولقد نظمت الرجز والقصية قبل أن يخلق الله «آدم» بكور أو كورين. وقد بلغنى أنكم معشر الإنس تلهجون بقصيدة «امرئ القيس»:

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل

وتحفظونها الحزورة في المكاتب، وإن شئت أمليتك ألف كلمة

على هذا الوزن، على مثل: * منزل وحومل * وألفا على ذلك القرى * منزل وحومل وألفا على: * منزلا وحوملا * وألفا على * منزله وحومله * وألفا على منزله وحومله * وكل ذلك لشاعر منا هلك وهو كافر، وهو الآن يشتغل في أطباق الجحيم.»^(٧٢) ومما تجدر الإشارة إليه أن فكرة تلقين الجن للشعر – كما ذكر أبو العلاء وغيره مما سبق ذكرهم – هي معتقد يوناني أيضا، حيث إن الجن «كانت تقول الشعر وتلقيه على ألسنة الشعراء، كما كانت تلقن القيان هوميروس فصيح الأشعار، والقيان هن المغنيات، كن في اعتقاد اليونان بنات زفس، ويقمن معه يطربن الآلهة. وكان الشعراء منهم يستوحون في إنشادهم، ويستمد المطربون عونهم في التلحين والتوقيع، فهن ربات الشعر والحن والإنسان..»^(٧٣).

أيضا من أوجه التشابه والتماثل ما ذكره أبو العلاء من قوة الحفظ عند الجن في نص الرسالة وما عرف عنهم في التراث، كيف لا وقد كان ارتباطهم منحصر بفحول الشعراء فقط، ومن أهم خصائص الفحل من الشعراء قوة حفظه للشعر وبكم هائل، لأن شرط نبوغ الشاعر منهم حفظه في بادئ الأمر لكم هائل من الشعر حتى يمتلك الدربة على إنشاده بعد ذلك، وقد جاء في نص الرسالة حول قوة الحفظ ما يلي: «فيقول – وصل الله أوقاته بالسعادة – أيها الشيخ، لقد بقى عليك حفظك. فيقول: لسنا مثلكم يا بني آدم، يغلب علينا النسيان والرطوبة، لأنكم خلقتكم من حمأ مسنون وخلقنا من مارج (من) نار. فتحمله الرغبة في الأدب أن يقول لذلك الشيخ: أفتمل على شيئا من تلك الأشعار؟ فيقول الشيخ: فإذا شئت أمليتك

ما لا تسفه الركاب، ولا تسعه صحف دنياك. فيهم الشيخ - لازالت همته عالية - بأن يكتب منه، ثم يقول: لقد شقيت في الدار العاجلة بجمع الأدب. ولم أخط منه بطائل، وإنما كنت أتقرب به إلى الرؤساء، فأحتلب منهم در بكى، وأجهد أخلاف مصور ولست بموفق إن تركت لذات الجنة وأقبلت أنتسخ آداب الجن، ومعى من الأدب ما هو كاف، لاسيما وقد شاع النسيان في أهل الأدب، فصرت من أكثرهم رواية وأوسعهم حفظا، والله الحمد»^(٧٤).

يمكن القول إذن أن مطاوعة الرمز الأسطوري (الخيثعور) جاءت متقلصة، لكونها جاءت عبر تقنية (التمائل والتشابه)، ولهذا جاء الإشعاع باهتا لكون التجلى كان صريحا؛ إذ صرح أبو العلاء بالرمز الأسطوري وبخصائصه التي هي حقيقة في أمرها فلم يخلق لنا هامش قرائيا واسعا، بل جعلنا نقف مباشرة على علاقة جن الشعر بابن القارح من خلال تلك المحاورة التي دارت بينهما والتي كشفت عن حقيقة أخرى من حقائق شخصية ابن القارح التي ما فتى أبو العلاء يكشف عن أغوارها للقارىء، هذه الشخصية التي لا تزال مشدودة إلى ملذات الدنيا والاشتغال بها، كما فعل دوما من خلال التكسب بالأدب، حيث: «يزيد الراوى - أبو العلاء - من التهنئة، فتأتى المعترضات لتؤكد انهماكه الدنيوى واختلافه عن محيطه وافتراقه عن الجديد من النعيم. إذ لم يزل مشغولا بدنياه، طامعا فيها: «فيهم الشيخ - لازالت همته عالية - بأن يكتب منه.. غير أن المتوالية السردية التالية تتشكل فى وحدة سردية كبرى. وهى تتوالى بفعل النزوع والرغبة، والتزمل فى الماضى، والاستنتاج، والمقارنة بين

عالمين جديدين عليه، والتوقف عند القرار. أى أنها تشتمل على أفعال خارجية وأخرى داخلية تأملية، كما أنها تزدهم بالقرائن التي تفصح عن شخصية (البطل)، «شقيت في الدار العاجلة بجمع الأدب» والنتيجة: «ولم أخط منه بطائل»، ولكن غايته منه النفاق والتزلف: كنت أتقرب به إلى الرؤساء أما تراجع عن نسخ آداب الجن، فمرده قناعته بما لديه مقارنة بالموجود، «لست بموفق إن تركت لذات الجنة وأقبلت أنتسخ آداب الجن، ومعى من الأدب ما هو كاف»، ولا يمكن لواحد مثله الاقتناع، إلا لسبب، هو استمراره دنيويا مقارنة بأهل الجنة الذين نزعوا الذاكرة أو سعوا إلى ذلك، وهو ما لا يفهمه، وما لم يمر به: "«لا سيما وقد شاع النسيان في أهل أدب الجنة، فصرت من أكثرهم رواية وأوسعهم حفظا والله الحمد». والعبارة الأخيرة تحيل على رسالة ابن القارح التي يشير فيها إلى أن أبا العلاء متميز بالحفظ، مما يعنى قلة الابتكار. أى أن قرائن الأفعال وما يتأتى من معترضات وأدعية من الراوى، كلها تعرض لشخصية متطفلة، حفاظة، مدعية، ساعية، لا تعى مكانتها فى الجنة»^(٧٥).

هكذا، وعلى الرغم من أن الإشعاع جاء باهتا نظرا لكون التجلى كان صريحا والمطاوعة أقل امتدادا، إلا أنه أنار لنا هامشا قرائيا فى الرسالة، وأضفى لنا جمالية شملت فضاء للرسالة سنعرض لها لاحقا. والمخطط البياني الموالي يوضح تجليات رمز الخيثعور.

٢ - أبو الهدرش

يعد الرمز (أبو الهدرش) نفسه (الخيثعور) فهو كنية له فقط، لكنني ارتأيت أن أفرده كرمز جديد لكونه يعالج موضوعا مختلفا تماما عن الموضوع السابق الذي هو (جن الشعر)، وهذه خصوصية الرمز في الاستعمال الفني الذي يحيل على دلالات مختلفة بحسب السياق، ذلك أن «الاستعمال الفني يكون فيه الرمز ابن السياق، وأباه معا»^(٧٦). و(أبو الهدرش) يعالج هنا موضوعا جديدا يستحق التفرغ لمعالجته على حدة، ألا وهو موضوع (التناسخ أو الحولة)، والتناسخ مذهب تقر به الهند فهو «معروف عند العرب منذ أواخر القرن الأول، والشريعة تدين به، وبعض المذاهب التي تقترب منه، كالحلول والرجعة، وليس بين أهل الأدب من يجهل ما كان من سخافات السيد الحميري وكثير في ذلك، ولما ترجم كتاب كليلة ودمنة، وفيه قصة الناسك والفارة، وهي قصة تمثل مذهب الهنود في التناسخ، شاعت بين الناس حتى نظمت في الشعر.. ثم كثر علم العرب بهذا المذهب وغيره من مذاهب الهند، حتى اشتدت الصلوة بينهما وبين بلاد المسلمين، على يد محمود بن سبكتين كما قدمنا، فكان الناس يتخذون من أخبار الهند وعجائب دينهم طرائف يتندرون بها في المجالس، ويتفكهون بها في الأسمار»^(٧٧).

هذا ما جعل الجاهليين يعتقدون في أن القردة والخنازير ما هم إلا بشرًا مسخوا منذ زمن بل تعدوهما إلى حيوانات أخرى «فلقد تواترت خرافات كثيرة عن أن الجاهليين كانوا يرمجون القردة الزناة، وروى الأزدي قال: «رأيت في الجاهلية قردة زنت عليها قردة



فرجموها، ورجمتها معهم».. ولم تتوقف حدود مسخ الأمم والأقوام – المفتقدة – عند التحول إلى القردة أو الجان أو الخنازير، إذ يقال بأن أحد الخلفاء رفض أن يأكل ضبا، والضب محلل أكله، وقال: «لا أدري لعله من القرون التي مسخت»^(٧٨). كذلك اعتقدوا أن الجن يتناسخ على هيئة بعض الحيوانات، كما رأينا ذلك عندما تحدثت عن الشيطان.

وأبو العلاء عرف التناسخ وأشار إليه في الكثير من أعماله وخاصة ما جاء في رسالة الغفران، حيث كان رافضا له، متشددا في ذلك، إذ «أن أبا العلاء لم ير التناسخ ولم يرضه بل ذمه في رسالة الغفران، وفي اللزوميات فقال:

يقولون إن الجسم ينقل روحه

إلى غيره حتى يهذه العقل

فلا تقبلن ما يخبرونك ضلة

إذا لم يؤيد ما أتوك به العقل

والظاهر أن عقل أبي العلاء لم يؤيد التناسخ، فرفضه وأعرض

عنه»^(٨٩).

هذا، وقد أورد أبو العلاء أمثلة عديدة لهذا المعتقد، من خلال رواية بعض الحوادث التي شوهدت للعيان أو سمع عنها، وهو أكثر ما ضمن به الجزء الثاني من رسالته وهو (الرد على ابن القارح)، إذ عرف الطولية ومثل لها حسب معتقديها، ثم عرف التناسخ ومثل له، ثم تحدث عن التناسخ في الهند، وأعطى عليه أمثلة حيث قال: «وحكى لى عن بعض ملوك الهند، وكان شابا حسنا، أنه جذر فنظر

إلى وجهه فى المرآة وقد تغير، فأحرق نفسه، وقال: أريد أن ينقلنى الله إلى صورة أحسن من هذه.. وحدث من شاهد إحراقهم نفوسهم أنهم إذا لدعتهم النار أرادوا الخروج فيدفعهم من حضر بالعصى والخشب، فلا إله إلا الله لقد جئتم شيئا إذا»^(٨٠).

كما تحدث أبو العلاء أيضا عن الحلولية فى هذا القسم من رسالته، لكوناه أقرب إلى مذهب التناسخ، وحدثت عن رجل من رؤساء المنجمين من أجل «جران» أقام فى بلدنا زمانا، خرج مرة مع قوم ينتزهون، فمروا بثور يكرب، فقال لأصحابه: لا شك فى أن هذا الثور رجل كان يعرف «بِخَلْفٍ» بحران. وجعل يصيح به «يا خلف»، فيتفق أن يخور ذلك الثور، فيقول لأصحابه: ألا ترون إلى صحة ما خبرتكم به؟.. وحكى لى عن رجل آخر ممن يقول بالتناسخ أنه قال: رأيت فى النوم أبى وهو يقول لى: يا بنى، إن روحى قد نقلت إلى جمل أعور فى قطار فلان، ولأنى قد اشتبهت بطيخة، قال: فأخذت بطيخة وسألت عن ذلك القطار فوجدت فيه جملا أعور فدنوت منه بالبطيخة، فأخذها أخذ مريد مشته!.. أفلا يرى مولاي الشيخ إلى ما رمى به هذا البشر من سوء التمييز. وتحيزهم إلى ما يمتنع عن التحيز؟»^(٨١).

وتجسد موضوع التناسخ أو الحولة من خلال الرمز الأسطورى المتمثل فى شخصية (أبو الهدرش)، هذا الجنى الذى كان يملك فى الدنيا قدرة الحولة إلى أشكال مختلفة وأما فيما يخص تجلى هذا الرمز، فإنه يتجلى واضحا من خلال تصريح هذه الشخصية نفسها عندما سألها ابن القارح».. فيقول: يا أبا هدرش ما لى أراك أشيب

وأهل الجنة شباب؟، فيقول: إن الإنس أكرموا بذلك وأحرمناه؛ لأننا أعطينا الحولة فى الدار الماضية فكان أحدنا إن شاء صار حية رقصاء، وإن شاء صار عصفورا، وإن شاء صار حمامة، فمنعنا التصور فى الدار الآخرة، وتركنا على خلقنا لا نتغير، وعض «بنو آدم» كونهم فيما حسن من الصور، وكان قائل الإنس يقول فى الدار الذاهبة: أعطينا الحيلة، وأعطى الجن الحولة»^(٨٢) مما تقدم، نجد أن تجلى الرمز الأسطورى حاء من خلال تقنية البناء الفنى؛ حيث تبني أبو العلاء البناء الفنى التى جاءت عليه جميع القصص التى تروى عن التناسخ أو الحولة وصاغ إبداعه على منواله، حيث أعالنا هذا البناء الفنى مباشرة على الأسطورة الأولى أو الاعتقاد فى تناسخ الجن وحولته، وهذه التقنية اعتمدها العديد من الكتاب العالمين، حيث كانوا يبنون قصصهم على منوال الأساطير القديمة وخاصة فيما يخص البناء الفنى، وهذا ارتشيبولد مكليش الذى بنى مسرحيته «جى. بى» على منوال قصص التوراة وقد صرح مبررا ذلك كما يلى: «لقد بنيت مسرحية حديثة داخل الجلال العريق الذى لسفر أيوب كما كان البدو، قبل ثلاثين سنة مضت، يبنون داخل خرائب تدمر الشاهقة أكواخهم من صفائح البنزين، مسقوفة بحجارة ساقطة. كان للبدو فى ذلك عذر، هو الضرورة، ولن أجد أنا عذرا أفضل من ذلك لنفسى. عهدما تعالج مسائل أكبر من طاقتك، ولكنها مع ذلك تلح عليك، فإنك تضطر إلى أن تؤويها فى مكان ما، وإذا وجدت جدارا قديما، كان فيه عون لك»^(٨٣)، حيث راح أبو العلاء يستشهد بقصص على لسان الجنى (أبو الهدرش) للتوضيح أكثر وللوصول إلى مبتغاه،

فقد أورد الأمثلة التالية على لسان أبو الهدرش: «ولقد لقيت من بنى آدم شراً، ولقوا منى كذلك: دخلت مرة دار أناس أريد أن أصرع فتاة لهم، فتصورت فى صورة عضل - أى جرد - فدعوا لى الضياون فلما أرهقتنى تحولت صلا أرقم، ودخلت فى قطنل هناك. فلما علموا ذلك كشفوه عنى: فلما خفت القتل صرت ربحا هفاهه فلحقت بالروافد ونقضوا تلك الخشب والأجدال فلم يروا شيئا. فجعلوا يتفكرون ويقولون: ليس ها هنا مكان يمكن أن يستتر فيه. فبينما هم يتذكرون ذلك، عمدت لكعابهم فى الكلة، فلما رأتنى أصابها الصرع، واجتمع أهلها من كل أوب، وجمعوا لها الرقاة، وجاعوا بالأطبة وبذلوا المنفسات، فما ترك راق من رقية إلا عرضها على وأنا لا أجب وغبرت الأساة تسقيها الأشفية وأنا سدك بها لا أزل، فلما أصابها الحمام طلبت لى سواها صاحبة، ثم كذلك حتى رزق الله الإنابة، وأتاب الجزيل، فلا أفتز له من الحامدين»^(٨٤).

هذا، وقد اعتمد أبو العلاء تقنية ثانية فى تجلى هذا الرمز هى تقنية الناص، حيث بنى نصه من خلال توظيف نص لقصيدة شعرية على لسان هذا الجنى (أبو الهدرش) فى بناءه لنصه، من أجل إنتاج جديد، فكان التناس هنا عنصر تجلى، والقصيدة التى تتناس مع نص الرسالة هى:

«حمدت من حط أوزارى ومزقها

عنى، فأصبح ذنبنى الآن مغفورا

وكننت آل من أتراب قرطبة

خوذا وبالصين أخرى بنت يغبورا

أزور تلك وهذى، غير مكترث
فى ليلة قبل أن أستوضح النورا
ولا أمر بـوحشى ولا بشر
إلا وغادرتة ولهان مذعورا
أروع الزنج إماما بنسوتها
والروم والترك والسقلاب والغورا
وأركب الهيق فى الظلماء معتسفا
أولا، فذب ريادة بات مقررورا
وأحضر الشرب أغروهم بأبدة
يزجون عودا ومزمارا وطنبورورا
فلا أفارقهم حتى يكون لهم
فعل يظل به «إبليس» مسرورا
وأصرف العبدل ختلا عن أمانته
حتى يخون، وحتى يشهد الزورا
وكم صرعت عوانا فى لظى لهب
قامت تمارس للأطفال مسجورا
وذادنى المرء «نوح» عن سفينته
ضربا، إلى أن غدا الظنوبوب مكسورا
وطرت فى زمن الطفان معتليا
فى الجو حتى رأيت الماء محسورا
وقد عدت لمسى فى تفرده
بالشاء ينتج عمروسا فرفورا

لم أخله من حديث ما، ووسوسة
إذك ربك فى تكليمه «الطورا»
أطللت رأى «أبى ساسان» عن رشد
وسرت مستخفيا فى جيش «سابورا»
وساد «بهرام جور» وهولى تبع
أيام يببنى على علانه «جورا»
فتارة أنا صل فى نكارتة
وربما أبصرتنى العين عصفورا
تلوح لى الإنس عورا أو ذوى حول
ولم تكن قط، لا حوز ولا عورا
ثم اتعظت وصارت تويتى مثيل
من بعد ما عشت بالعصيان مشهرا
حتى إذا انفضت الدنيا ونودى: إس
رافيل ويحك، هلا تنفخ الصورا
أماتنى الله شيئا، ثم أيقظنى
لمبعثى فرزقت الخلد مبرورا
نستخلص من القصيدة التى أوردها أبو العلاء على لسان الجنى
(أبو الهدرش)، إقراره بكل ما قد اقتترفه من أوزار فى الحياة
العاجلة، وكيف أن الله تعالى غفر له ذنوبه، بعد ما تاب إليه، فكان
مثواه الجنة. وبالتالي ساهمت القصيدة المتناصاة فى جعل تجلى
الرمز الأسطورى (أبو الهدرش) صريحا، كذلك ورد تناص نص
الرسالة مع آيان من القرآن الكريم، من ذلك الآية الثانية من سورة

الجن (يهدى إلى الرشد فأمننا به ولن نشرك بربنا أحدا)، كما اعتمد تقنية التناسخ مع نصوص من الشعر لإباز هذه الصفة التي لحقت بالجن الكافرين. منها أبيات للشاعر «الأودي» وأخرى للشاعر «ابن حجر» وقصيدة مطولة - من ستة وستين بيتا - للجنى - نفسه، «أما سمعت قول «الأودي»:

كشهاب القذف يرميكم به

فارس، فى كفه للحرب نار

وقول «ابن حجر»:

فانصاع كالدري يتبعه

نقع يثور تخاله طنبا

لكن الرجم زاد فى أوان المبعث، وإن التخرص لكثير فى الإنس

والجن، وإن الصدق قليل، وهنيئا فى العاقبة للصادقين.

وفى قصة الرجم أقول:

مكة أقوت من «بنى الدرديس»

فما لجنى بها من حسييس

.. فيعجب - لا زال فى الغبطة والسرور - لما سمعه من ذلك

الجنى، ويكره الإطالة عنده فيودعه»^(٨٥).

وقد لحق بهذا الرمز جملة من المطاوعة خاصة منها حالة التماثل والتشابه التى ورد عليها الرمز الأسطورى الموظف، حيث كان التماثل والتشابه فى الكثير من الصفات وأولها صفة الإيمان التى لحقت بنفر من الجن، إذ أنهم آمنوا بمجرد سماعهم للقرآن الكريم، وقد استعمل أبو العلاء فى هذا تقنية التناسخ مع القرآن

الكريم «فسمعنا قرآنا عجا (يهدى إلى الرشد فأمننا به ولن نشرك بربنا أحد) وعدت إلى قومي فذكرت لهم ذلك، فتسرعت منهم طوائف إلى الإيمان»^(٨٦).

كذلك جاءت مطاوعة الرمز الأسطورى من خلال حالة التماثل والتشابه فى صفة الرجم؛ الذى يلحق بالجن الكافرين، من خلال تقنية التناسخ مع القرآن الكريم «وحثهم على ما فعلوه أنهم رجموا عن استراق السمع بكواكب محرقات»^(٨٧). كذلك تمثلت حالة التشابه والتماثل فى عمل الجن من مس وحلول بجسد الإنسان لقوله تعالى: (الذين يأكلون الربا لا يقومون إلا كما يقوم الذى يتخبطه الشيطان من المس)^(٨٨).

هذا، وبما أن التجلى جاء صريحا أو تاما من خلال مختلف التقنيات التى اعتمدها وهى على التوالى: البناء الفنى والتناسخ فإن المطاوعة جاءت أقل امتدادا، حيث أن مطاوعة الرمز الأسطورى فى النص كانت من خلال حالة التماثل والتشابه فى الأسماء والمواقف والأحداث والحالات، ومن ثم لم تنتج هناك مسافة دلالية واسعة بين العنصرين الثابت والمتحول، فكان بذلك إشعاع الرمز الأسطورى خافتا، إذ أن الظلال أو الإيحاءات الدلالية التى منحتها الرمز الأسطورى الموظف باتت باهتة تحيلنا مباشرة على دلالة الرمز الأسطورى الأصيل، وعلى الرغم من ذلك فقد منح لنا هذا التوظيف الرمزي الأسطورى هامشا قرائيا - ولو ضئيلا - لنكتشف من خلاله جانبا آخر من خبايا شخصية ابن القارح المحورية، هذه الشخصية المليئة بالأدحال والغمائل - على حد تعبير أبي العلاء - المتمثلة فى

الأحقاد والضغائن والنفاق وغيرها من الصفات الخبيثة التي ملئت بها نفسية ابن القارح، التي ما انفك أبو العلاء يكشف عنها بالانتقال من رمز لآخر عبر فضاء الرسالة، وما رمز الجنى (أبو الهدرش) إلا شخصية ابن القارح عينها التي تتبعنا مسارها منذ البداية ووقفنا على أهم جوانبها وصفاتها الدنيئة في كل محطة من محطات هذه الدراسة، فهو يحمل نفس صفاته، كونه شيخا أشيب، كما يحمل نفس خصاله الدميمة، حيث «يمضى أبو العلاء - على عادته - ليقرب بين القرين وقرينه، ويحكم بينهما ألوانا من التماثل والتشابه، فيصور أبا هدرش شيخا أشيب وهي صورة تقف في خط مواز مع صورة ابن القارح الذي جاوز السبعين. ويشير أبو العلاء إلى أن أبا هدرش كان يملك الحولة في دنياه وحرمها في آخرته، أى أنه كان يستطيع أن يتشكل في أشكال مختلفة فيتحول من صل إلى جرد، إلى هر، والحولة هذه تقع من ابن القارح في مغمز فهو الذى استطاع أن يتقلب بنفاقه بين تيارات مختلفة، ويبدو لكل فريق بالوجه الذى يعجبه. ويبدأ أبو هدرش فى إنشاده أشعاره، وهى أشعار صنعها أبو العلاء متمثلا لشخصية «أبى هدرش»، أو قل لشخصية ابن القارح. ينشد أبو هدرش قصيدتين الأولى رائية والثانية سينية، وكلتا القصيدتين تصور ماضيا عامرا بالمنديات والمخزيات ثم توبة وطاعة، أليس هذا شأن ابن القارح، وما يدعيه من التوبة بعد حياة حافلة بالآثام؟»^(٨٩).

كما يشع الرمز الأسطوري (أبو الهدرش) كذلك على دلالة أخرى سعى أبو العلاء إلى كشفها من خلال توظيفه الواعى لهذا الرمز

الأسطوري، خاصة حينما نسب إليه الشعر وجعله يقول بدل القصيدة الواحدة الأكثر وكانت معظمها طويلة؛ وما جعل أبو العلاء ينسب كل هذه القصائد للجن وغيرهم من الشعراء الذين ذكر أسماءهم والذين لم يذكر إلا ليحيلنا على قضية بالغة الأهمية ألا وهى قضية انتحال الشعر، وهذه القضية صال وجال فيها العديد من النقاد فلم يجد أبو العلاء بد من إثارتها، وما نراه من حين لآخر ينسب البعض من المقاطع الشعرية أو القصائد المطولة على لسان ابن القارح أو أبو الهدرش أو غيرهما إلا ليغمز لصاحبه أنه ممن ينتحل الشعر بغرض التقرب به أو التكسب، فها هو يلتقى بتأبط شرا ويسأله عن نسبة بعض الأبيات الشعرية إليه «فيقول - أجزل الله عطاءه من الغفران - : نقلت إلينا أبيات تنسب إليك.. فلا يجيبه «تأبط شرا» بطائل»^(٩٠). وأهم موضع طرحت فيه قضية انتحال الشعر، عند التقاء ابن القارح بآدم عليه السلام الذى سأله عن صحة نسبة بعض الأبيات الشعرية إليه، حيث جاء فى النص ما يلى: «فيلقى آدم، عليه السلام، فى الطريق فيقول: يا أبانا صلى الله عليك. قد روى لنا عنك شعر منه قولك:

نحن بننو الأرض وسكانها

منها خلقنا، وإليها نعود

والسعد لا يبقى لأصحابه

والنحس تمحوه ليالى السعد

فيقول: إن هذا القول حق، وما نطقه إلا بعض الحكماء، ولكنى لم أسمع به حتى الساعة فيقول - وفر الله قسمه فى الثواب: فلعلك يا

أبانا قلته ثم نسيت، فقد علمت لأن النسيان متسرع إليك، وحسبك شهيدا على ذلك، الآية المتلوة في (فرقان محمد) صلى الله عليه [وسلم]: «ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسى ولم نجد له عزما» وقد زعم بعض العلماء أنك إنما سميت إنسانا لنسيانك»^(٩١)، وأظن أن ذكر أبي العلاء للنسيان هنا لم يكن عفويا وإنما أراد أن يذكره حين طلب من الجن (الخيتور) أن يمليه أشعار الجن ليكتتبها، كما كان يفعل في الدار العاجلة حين كان يغلب عليه النسيان، فيكتتبها لأجل التكسب، حيث جاء في النص.. فتحملة الرغبة في الأدب أن يقول لذلك الشيخ: أقتل على شيئا من تلك الأشعار؟.. ثم يقول: لقد شقيت في الدار العاجلة بجمع الأدب. ولم أظ منه بطائل، وإنما كنت أتقرب به إلى الرؤساء، فأحتلب منهم درّ بكى»^(٩٢) وما اكتتابه للأشعار إلا دليل على انتحاله الشعر واكتتابه مخافة نسيانه، فلو كان شعره هو لما اكتتبه ولما خشى نسيانه.

كما يواصل ابن القارح مجادلته مع آدم عليه السلام، محاولا إثبات أن الشعر المنسوب إليه شعره ويواصل آدم عليه السلام إصراره على الرفض، والتبرؤ من تلك الأشعار قائلا: «أعزز على بكم معشر أبيني! إنكم في الضلالة متهوكون! آليت ما نطقت هذا التنظيم، ولا نطق في عصرى، وإنما نظمه بعض الفارغين، فلا حول ولا قوة إلا بالله! كذبتم على خالقكم وربكم، ثم على آدم أبيكم، ثم على حواء أمكم، وكذب بعضكم على بعض، ومالكم في ذلك إلى الأرض»^(٩٣) وما استحضار أبي العلاء لآدم ومجادلة ابن القارح له إلا طرحا منه لقضية انتحال الشعر، وكذلك تشكيكا في مقدرة ابن القارح في

معرفة الشعر ف«قضية الانتحال – إذن – لم تثر لذاتها، ولا لمجرد أن أبا العلاء يدلى بدلوه فيها، وإنما عرضها أبو العلاء هذا العرض، وجعل ابن القارح ينشد الشعراء فيجبهونه بالإنكاد، وجعل «آدم» عليه السلام يتولى تبصرته بالأصيل من المنحول، ليقول له من خلال ذلك إنك حاطب ليل، ليس لك بصر بما تحمل من الشعر، ولا تستطيع أن تميز أصيله من دخيله»^(٩٤).

خلاصة القول إذن أنه وعلى الرغم من أن إشعاع الرمز الأسطوري أبو الهدرش كان خافتا إلا أنه كشف لنا عن خبايا ابن القارح، هذا الذي ما فتى ينتحل الشعر ويكتتبه لأجل التكسب، فلم يستطع أن يتملص من هذه العادة السيئة حتى وهو في جنة النعيم التي أوعدها له أبو العلاء وكأنها مرآة عاكسة تكشفه للقارئ من خلال تحركاته وتصرفاته التي نسجها أبو العلاء بإحكام وتفنن فيها. أخيرا، وعلى الرغم من أن الرمز الأسطوري (أبو الهدرش) منحنا هامشا قرائيا صغيرا، إلا أنه أضفى جمالية على فضاء الرسالة من خلال توظيف أبي العلاء له، والتي سنعرض لها لاحقا. والمخطط البياني الموالي يوضح تجليات رمز أبو الهدرش.

III - رمز الحية

تحولت الحية في أذهان العرب إلى كائن أسطوري مقدس، تحتفظ به الذاكرة الجماعية. ولم يقتصر هذا على العرب فحسب، وإنما اعتبرت الحية في مختلف الميثولوجيات رموزاً تؤدي دلالات مختلفة بحسب السياق، فقد ارتبطت الحياة بالخلود، خاصة فيما تجسد من خلال ملحمة جلجامش الشهيرة «.. عندما طغى جلجامش وتجبر وصار يستأثر بكل فتاة أو امرأة يحبها، توصل شعب أوروك إلى الآلهة أن تخلق منافساً يقهره. فتخلق الرب أورورو شخصاً وسماه أنكيديو ولكن أنكيديو وجلجامش صارا صديقين بعد المعركة التي دارت بينهما، ومن أبرز مغامراتهما المشتركة رحلتها إلى غابة الأرز البعيدة، حيث ذبحا الوحش خمبابا وعندما استهان جلجامش بحب الربة عشتار جعلت أنو تخلق ثورا. وأوشك الثور أن يصرع جلجامش لو لم يجهز صديقه أنكيديو على الثور وينفذه، فذبت الربة المرض في أنكيديو وجعلته يموت في حضن جلجامش. أملا في إعادة أنكيديو وخوفا من الموت على نفسه. ترك جلجامش مملكته بحثاً عن أوثانبيشتيم ليتعلم أسرار الحياة والخلود بعد أن روى أوثانبيشتيم قصة الطوفان لجلجامش، أخبره بأنه يجد النبتة التويجية والخلود في قاع البحر، نجح جلجامش في العثور على الزهرة لكنه في عودته فقدوها إذ أكلتها أفعى، فخازت على سر الشباب الدائم بتغيير جلدها. وتراعت روح أنكيديو لجلجامش وأخبرته عن الموت، وعن المكافآت التي تمنح للشباب والأبطال»^(٩٥).

كما ارتبطت الحية في معظم الديانات بالمرزة والشيطان، وأول ما



يجسد هذه الفكرة، الخطيئة الأولى، أو خطيئة حواء وآدم حينما أغواهما الشيطان عن طريق الحية، على الرغم من أنه لا وجود للحية كوسيط فى هذه الخطيئة حين نعود إلى النص القرآنى، فى قوله تعالى: (وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتمونا من الظالمين. فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين)^(٩٦) وفى قوله تعالى: (وقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسى ولم نجد له عزما، وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم إلا إبليس أبى، فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك فلا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى، إن لك أن لا تجوع فيها ولا تعرى، وأنت لا تظلم فىها ولا تضحى فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل ألك على شجرة الخلد وملك لا يبلى فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفاً عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى، ثم اجتباه ربه فتاب عليها وهدى، قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو فإما يأتينكم منى هدى فمن اتبع هداى فلا يضل ولا يشقى)^(٩٧). لكن - على غرار النص القرآنى - تأتى قصة الخطيئة الأولى مرتبطة بالحية؛ ففي الكتاب المقدس جاء ما يلى: «وأخذ الرب الإله آدم ووضعه فى جنة عدن ليعملها ويحفظها، وأوصى الرب الإله آدم قائلاً، من جميع شجر الجنة تأكلا أكلا، وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها. لأنك يوم تأكل منها موتا تموت.. وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الإله فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة. فقال للحية من ثمر الجنة ناكل.

وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتاه، فقالت الحية للمرأة لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تتفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الحير والنشر. فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وزعطت رجلها أيضا معها فأكل. فانفتحت أعينهما وعلمتا أنهما عريانان فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر.. فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذى فعلت، فقالت المرأة الحية غرتنى فأكلت. فقال الرب الإله للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه»^(٩٨).

كذلك، تعد فكرة توحد الحية بالشيطان نفسها فى الميثولوجيا السومرية «وهى فكرة توحد الشيطانة ليليث بالحية، ولييث هى ما عرفت عند الساميين بحواء الأولى، والتى عادت لدورها فتوحدت بالحية، خاصة عند القبائل العبرية، ففي التوراة أن أصل الإنسان من الحية، والحية من الجن. وترددت هذه التضمينة فى عديد من أسفار الخلق والبدء عند أغلب ملل ونحل الشرق الأدنى.. وعلى هذا فإن الثلاثة: " الحية والشيطان والمرأة، ما هم إلا وجهها واحدا لنفس البطل»^(٩٩).

جملة القول إذن، الحية والشيطان والمرأة بطل واحد فى جميع الميثولوجيات، وقد شكلت خرافات الحيات أكثر ما دار حوله شعر الأيان^(١٠٠)، حيث إن أكثرها جسدت ارتباط الحية بالمرأة من ناحية

وبالجن من ناحية أخرى «ويذكر الزبيدي أن الجان حية أو ضرب من الحيات وفى أحد أيام الفجار الثانى قام حرب بن أمية مع مرداس بن أبى عمرو بإصلاح غيضة مشجرة، فأضرما فيها النيران، فلما علا اللهب سمع من الشجر أنين وضجيج، ثم طارت حيات بيض فى الهواء، وهنا مات الرجلان، أماتتهما الجن فيما يزعم الأقدمون»^(١٠١).

نذهب إلى أبعد من هذا، أن العرب ذهبت فى هذا المعتقد حتى بعد الإسلام، وقد تجسد ذلك من خلال الكثير من الروايات فى الكتب التراثية حيث «ينقد الدكتور جواد على عن بعض الجاهليين أنهم كانوا إذا وجدوا حية ميتة كفنوها ودفنوها، وقد فعلوا ذلك فى الإسلام أيضا. وعن الروض الأنف روى الحكاية الطريفة الآتية: «كان جمع من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يمشون فوق لهم إعصار، ثم جاء إعصار أعظم منه، ثم انقشع فإذا حية قتيل، فعمد رجل منا إلى رداءه، وكفن الحية ببعضه ودفنها. فلما جن الليل، إذا امرأتان تتساءلات: أين دفن عمرو بن جابر؟ فقلنا: ما ندرى ما عمرو بن جابر! فقالتا: ابتغيتم الأجر فقد دفنتموه، وإن فسقه الجن اقتتلوا مع المؤمنين منهم، فقتل عمرو وهو الحية التى رأيتم»^(١٠٢). وربما ما زاد من شأن الحية حتى بعد مجيء الإسلام ما ذهب إليه الجاحظ حيث قال: «وأما الذى لا أشك فى أنه قد زاد فى أقدارها فى النفوس، وعظم من أخطارها، وهول من أمرها، ونبه على ما فيها من الآية العجيبة والبرهان النير، والحجة الظاهرة فى قلب العصا حية وفى ابتلاعها ما هول به القوم وسحروا من أعين

الناس، وجاءوا به من الإفك»^(١٠٣).

هذا، ونضيف إلى مختلف الدلالات المرتبطة برمى الحية ما جاء به الباحث جان صدقة فى كتابه (رموز وطقوس)^(١٠٤) محاولين اختصارها فيما يلى:

١ - الحية / الخوف:

تعد الحية رمزا عالميا للخوف والرعب.. وهنا نصيحة من يشوع بن سيراخ: «اهرب من الخطيئة هربك من الحية فإنك إن دنوت منها لدغتك» وهنا أيضا يقال إن محمدا صلى الله عليه وسلم ، كان يردد: «اللهم أعوذ بك من الحرق والغرق وأعوذ بك من أن أموت لديغا». وفى الميثولوجيا تعد الحية رمز الرعب. فى إفريقيا الجنوبية، تصور قبيلة bushmen على حجارة البيوت حيات لها قرون لحماية أفرادها.. وفى الصين القديمة، يقال إن الشياطين يخلقون فى الأصل على شكل حيات، ولا يأخذون الشكل النهائى إلا بعد مرور ألفى عام. وفى الميثولوجيا ترمز الحية أيضا إلى الشر، نذكر هنا الحية المكسيكية quetzacoalt والبابلية tiamat واليونانية typhée وفى هذه الميثولوجيا أخبار عن معارك تحصل بين آلهة الخير وبين هذه الحيات الشريرة. ويسمى العرب الحية شيطانا، فى قولهم: شيطان الحماسة.. ويقول العرب أن الحية ظالمة، لأنه لا بيت لها. وكل بيت قصدت نحوه هرب وأهلوه لها، لذلك قيل: أظلم من حية.

ويحرم الإسلام أكل الحيات، وأكل الترياق المصنوع من لحومها. وجاء أن الرسول صلى الله عليه وسلم أمر بقتل الحيات، واعتبرها فاسقة، ونقل ابن مسعود عن الرسول صلى الله عليه وسلم قوله:

«من قتل حية فكأنما قتل رجلا مشركا بالله، ومن ترك حية مخافة عاقبتها فليس منا» وقال ابن عباس: «إن الحيات مسخت كما مسخت القردة من بنى إسرائيل».

٢ - الحية / الطم:

الحية فى المنام عدو ودولة وحياء وولد وسيول وامرأة.

٣ - الحية / حواء:

فى الماضى القديم أخذ المثنى الحية - حواء بعدا ميثولوجيا. تقول الميثولوجيا إن القمر هو منبع الخصب، وهو يتمثل فى حيوانات رموزا له مثل الحلزون والدب والضفدعة والكلب وأيضا الحية، فالحية تعد حيوانا قمريا لأنها تمثل طبيعة مصير القمر فهى تظهر وتختفى مثله.. ويعتقد عدد من الشعوب أن القمر يأخذ شكل حية ليضاجع النساء.. أما المجانسة بين الحية وحواء فهى قديمة جدا، وفى رؤيا سفر يشوع بن سيراخ مجانسة تقول: «لا رأس شر من رأس الحية ولا غضب شر من غضب المرأة». وفى المسيحية تعد الحية رمزا للشيطان، وفى رؤيا يوحنا آية تقول: «فقبض الملاك على التنين الحية القديمة الذى هو إبليس». وتظهر الأيقونات المسيحية السيدة العذراء - الحبل بلا دنس - تدوس على الحية بقدميها، وفى القديس القبطى صلاة تقول: «اعطنا يا رب القوة كى ندوس الحية» فالله اختار السيدة العذراء لتقهر الحية وتكون فجر الأمل وإشعاع التعزية للإنسانية التى عذبها العصيان الأول.. أخيرا، ذهب بعضهم إى محاولة إيجاد مجانسة لغوية بين الحية وحواء.. فالحواء فى العربية أو الحاوى، هو مربى الحيات: فيما حواء، أم كل كائن حى، هى «مربية»

أدم و«رجال» وفى معنى آخر، الحية، مثل حواء، حاوية لأمر كثيرة لا تحصى.

٤ - الحية / العادة الشهرية:

جاءت العادة الشهرية لدى المرأة كى تساعد فى تنامى المعتقد الذى يقول إن القمر هو «سيد النساء» وإن الحية هى «الزوج الأول للنساء» فى هذا الخصوص، يذكر التراث الفارسى أن المرأة الأولى ضاجعتها حية فحصلت العادة الشهرية مباشرة بعد العملية الجنسية، وفى المعتقدات الإسرائيلية يعود الحيض إلى العلاقات التى حصلت فى الفردوس بين الحية والحواء.

٥ - الحية / السحر:

يعتبر الشعب الصينى أن الحية تقف وراء كل مقدرة سحرية، فيما تشير الكلمات العبرية والعربية إلى أن السحر مأخوذ من الكلمات التى ترمز إلى الحية. وتذكر الميثولوجيا فى أوروبا أنه إذا دفن شعر امرأة موجودة تحت تأثير القمر، أى خلال العادة الشهرية، تتحول الخصلات إلى حيات. وهناك ميثولوجيا بريطانية تؤكد أن شعر الساحرات يتحول إلى حيات والمرأة العادية لا تملك هذه القدرة.. بشكل عام، تعد الحية حيواناً قريبا من العالم الأرضى. لذلك فإن قوى هذا العالم تقع فى حوزتها وعليه، فهى تستطيع عن طريق عشبة عجيبية أن تهب الآخرين الحياة الأبدية، كما أنها تمتلك وسائل عجيبية للعلاج. فى التوراة يذكر الفصل الحادى والعشرون من سفر العدد: «أن الرب أرسل على الشعب حيات نارية فلدغت الشعب ومات قوم كثيرون من إسرائيل فأقبل الشعب على موسى وقالوا قد خطئنا

إذا تكلمنا على الرب وعليك، فادع الرب أن يزيل عنا الحيات، تضرع موسى لأجل الشعب فقال الرب لموسى أضع لك حية وأرفعها على سارية فكل لديغ ينظر إليها يحيا». ويحكى الفصل الرابع من سفر الخروج عن العلاقة - الحية - السحر: «فأجاب موسى وقال إنهم لا يصدقوننى ولا يسمعون لقولى، بل يقولون لم يتجل لك الرب، فقال له الرب ما تلك التى بيدك؟ قال عصا، قال إلقاها على الأرض فألقاها على الأرض فصارت حية، هرب موسى من وجهها. فقال الرب لموسى مدى يدك وأمسك بذنبها فمد يده فأمسكها فعدت عصا فى يده».

٦ - الحية / الخصب:

فى الهند تعتبر الحية منذ عهد البوذية موزعة للخصب العالمى، ويعتقد أن القمر هو الرمز المركزى للخصب والتجدد وإعادة الخلق هذا الرمز يفسر وجود الحية - الحيوان القمري - فى التراث الأيقونى أو فى الطقوس لدى الآلهات الكبرى للخصب العالمى، ومن حيث إنها نعت لكبيرة الآلهات. سنركز هنا على ثالث الحية - الشتاء - الخصب، وهناك معتقدات لا حصر لها تمثل الحيات تراقب الغيوم أو تسكن فى المستنقعات أو محفوظة فى المعتقدات الشعبية الأوروبية وفى حضارات الهند الأمريكيتين - MALAC - إله المطر فى المكسيك وهو مؤلف من تعانق حيتين. وفى بعض الميثولوجيات تعنى الحية المجروحة بسهم سقوط المطر وهناك كتب تشير إلى أن الماء تخرج من إناء على شكل حية.. وكرس «الهلل الخصب» عبادة الحية ففى مصر تمثل الحية صورة الخالق وهى إحدى صفات الفرعون وفى الوقت نفسه إنها «روح النيل».

٧ - الحية / الخلود:

احتفظت الحية بمقدرتها عبر مئات السنين، ابتداء من ملحمة جلجامش البابلية، والميثولوجيا الإغريقية حتى عصر الحاضر. تفيد الميثولوجيا أن جلجامش حاول الحصول على الخلود من دون جدوى.. حيث على الطريق المؤدية إلى "uruk" توقف جلجامش ليشرب من النبع، فجاءت حية وبلعت النبتة بعد ما جذبتها رائحتها، فنالت الخلود. وهكذا أضاع جلجامش بعد آدم الخلود بسبب حيلة الحية وخبثها وجهله الشخصى. من هنا نفهم أن الحية هى عدوة خلود الإنسان.

٨ - الحية / الشجرة:

لعل الميثولوجيا الأبرز فى موضوع «خلود» الحية هى التى تتناول العلاقة بين الحية والشجرة. حرضت الحية آدم وحواء على قطف التفاحة من شجرة المعرفة مؤكدة لهما أن ثمار هذه الشجرة لن تجلب لهما الموت بل الخلود: «فالت الحية للمرأة: لن تموتا. إنما الله عالم أنكما فى يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتصيران كآلهة عارفى الخير والشر».. فى الميثولوجيا إذن تشكل الحية العائق الأساس الذى يصطدم به الرجل فى بحثه عن ينبوع الخلود فى شجرة الحياة، ويقول عدد من الأشخاص أن الحية أرادت أن تأخذ الخلود لنفسها فى الفردوس مثلما أخذته فى ميثولوجيا شعوب كثيرة وكان عليها أن تكتشف شجرة الحياة الضائعة بين عدد كبير من أشجار الفردوس كى تذوق أولا ثمارها، لذلك حرضت آدم على «معرفة الخير والشر، وآدم» بمعرفته دلها على المكان حيث شجرة الحياة.

٩ - الحية / الحكمة:

تعد الحية مثالا الحذر بامتياز «أروى من الحية»، وقد أهداها السالفون القدماء إلى "Esculape" إله الطب عند الرومان، لذلك اتخذها الأطباء والصيادلة شعارا لمهنتهم. وقد كان المصريون يقيمون لها احتفالات طقوسية يشارك فيها الفرعون.. والحكمة مكتنزة فى رأس الحية، هناك مثل يقول متى قطع رأس الحية، يصبح الباقي حبالا.

١٠ - الحية / الذهب:

فى العديد من المناطق الآسيوية، تعتقد بعض القبائل أن القبائل أن الحجارة الكريمة سقطت على الأرض من رأس الحيات. من هنا الملاحظة التى تقول إن الحجارة الثمينة سامة، والتحذير أنه لا يجب أن تقترب هذه الحجارة من الشفاه، لأنها كانت فى شدة الحيات، وهى ميثولوجيا من أصل هندى انتقلت إلى الميثولوجيا الهيلينية والعربية. وهذا المعتقد يمتد من الصين حتى إنجلترا. وفى المعنى نفسه تؤمن معظم الشعوب بـ«حجارة الحياة». وتفيد الميثولوجيا أن الحية تحرس كل «المراكز» التى توصل إلى الخلود: كذلك تحرس الحية «الكنوز» المخبأة فى باطن الأرض، والجواهر فى قعر المحيطات من هنا، رسم الحيات على الكنوز المرصودة فى لبنان.

١١ - الحية / المسرح:

الحية حيوان مسرحى - كوميكى، فمن ميثولوجيات عديدة، الفيضانات نذكر واحدة عن قبيلة "KUENAI" فى استراليا. فى أحد الأيام، ابتلعت ضفدعة ضخمة اسمها "DAK" كل الماء الموجود على وجه الأرض. وعبثا حاولت الحيوانات العطشى أن

تضحكها، فلم تفلح، فجاءت الحية وراحت تقوم ببهلوانيات، وكأنها فى سيرك، ففتشقلب وتلتف وتدور على نفسها وتفتل فى حركات مضحكة، ففقت "DAK" من الضحك، وخرج الماء من فمها. على صعيد آخر وفى الهند، تدور حكايات كثيرة وصور عديدة حول الحس الموسيقى لدى الحية. وهناك من قال: «أسرع من حية هندية إلى سحر القيثارة». فى الأخير الكلام على الحية قديم جدا فى التاريخ.. وطويل لا ينتهى. وهناك مثل يقول: «أطول من حديث الحيات».

خلاصة القول أن الحية رمز أدى دوره الدلالى فى الميثولوجيات المختلفة ورسالة الغفران للمعرى وظفت كذلك هذا الرمز فى سياقات مختلفة؛ بحيث خصص له أبو العلاء مكانا خاصا به فى الجنة يتمثل فى «فردوس الحيات» إلى جانب استحضاره له فى العديد من المواضع الأخرى. وأبرز هذه السياقات التى استحضرت من خلالها رمز الحية، القصة الشهيرة التى يضرب بها العرب مثلا فى الوفاء بالعهد وهى قصة «الحية ذات الصفا الوافية لصاحب ما وفى». حيث أننا سنتتبع تجليات هذا الرمز من خلالها عبر خطوات منهج «النقد الأسطورى» للوصول أخيرا إلى جماليات توظيفه فى الرسالة من طرف أبى العلاء المعرى.

١ - الحية ذات الصفا

تحدثت العرب قديما عن هذه الأسطورة، وضربت بها مثلا فى (نقض العهد) «حيث كانت العرب تضرب أمثالا على ألسنة الهوام. قال المفضل الضبى يقال امتنعت بلدة على أهلها بسبب حية غلبت عليها، فخرج أخوان يريدانها فوثبت على أحدهما فقتلته، فتمكن لها

أخوه فى السلاح، فقالت هل لك أن تأمنى، فأعطيك كل يوم ديناراً:
فأجابها إلى ذلك حتى أترى. ثم ذكر أخاه فقال كيف يهنئنى العيش
بعد أختي؟ فأخذ فأساس وصار إلى جحرها فتمكن لها، فلما خرجت
ضربها على رأسها فأثر فيه ولم يمعن، ثم طلب الدينار حتى فاته
قتلها. فقالت إنه ما دام هذا القبر بفنائى وهذه الضربة برأسى
فلست آمنك على نفسى»^(١٠٥).

هذا وقد وردت الأسطورة مجسدة فى قصيدة للشاعر النابغة
الذبياني^(١٠٦) يقول فيها:

ألا أبُلغا ذبيان عنى رسالة
فقد أصبحت ع منهج الحق جائره
أجدكم لا تزجروا عن ظلامته
سفيها ولن ترعوا لذى الود أصره
فلو شهدت سهم وأفناء مالك
فتعذرنى من مرة المتناقصره
لجاءوا بجمع لم ير الناس مثله
تضائل منه بالعشى قصائره

ليهنئى لكم أن قد نفينم بى،تنا
مندى عبيدان المحلى باقره
وإنى لألقى من ذوى الضغن منهم
وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره

كما لقيت ذات الصفا من حليفها
وما انفكت الأمثال فى الناس سائره
فقالت له: أدعوك للعقل وافيها
ولا تغشيني منك بالظلم بادره
فواثقها بالله حين تراضيا
فكانت تديه المال غبا وظاهره
فلما توفى العقل إلا أقله
وجارت به نفس عن الحاق جائره
تذكر أنى يجعل الله جنة
فيصبح ذا مال ويقتل واطره
فلما رأى أن ثمر الله ماله
وأثل موجودا وسد مفاقره
أكب على فأس يحد غرابها
مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق جحر مشيد
ليقتلها أو تخطى الكف بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه
وللبير عين لا تغمض ناظره
فقال تعالى نجعل الله بيننا
على ما لنا أو تنجزى لى آخره
فقالت: يمين الله أفعل إننى
رأيتك مسحوراً يمينك فاجره

أبى لى قبر لا يزال مقابلى

وضربة فأس فوق رأسى فاقره
أما عن تجليات الرمز الأسطوري (ذات الصفا)، كعنصر أسطوري
فى الرسالة فقد تجلى من خلال تقنية البناء الفنى، حيث عمد أبو
العلاء إلى بناء قصة الحية ذات الصفا الموجودة بروضة الحيات على
منوال القصة التى وردت فى قصيدة النابغة الذبياني السابقة الذكر،
ويمكننا الوقوف عليها فى (روضه الحيات) عندما فرغ ابن القارح من
حديثه مع آدم عليه السلام، ودخل هذه الروضة ليجد بها الحيات وهن
يقفزن ويمرحن، فيستغرب لوجودهن ويتساءل عن ذلك «فيقول: لا إله
إلا الله وما تصنع حية فى الجنة؟ فينطقها الله - جلت عظمتة - بعد
ما ألهمها المعرفة بهاجس الخلد فتقول: أما سمعت فى عمرك «بذات
الصفا»، الوافية لصاحب ما وفى؟ كانت تنزل بواد خصيب، ما زمنها
فى العيشة بقصيب، وكانت تصنع إليه الجميل فى ورد الظاهرة
والغب، وليس من كفر للمؤمن بسبب. فلما ثمر بوبها ماله، وأمل أن
يجتذب أماله، ذكر عندها ثاره، وأراد أن يقتفر آثاره، وأكب على فأس
معملة، يحد غرابها للآملة، ووقف للساعية على صخرة، وهم أن ينتقم
منها بأخرة - وكان أخوه ممن قتلته، جاهرتة فى الحادثة أو قيل ختلته
- فضربها ضربة. وأهون بالمقر شربة، إذا الرجل أحس التلف، وفقد
من الأيس الخلف! فلما وقيت ضربة فأسه، والحقد يمسك بأنفاسه،
ندم على ما صنع أشد الندم. ومن له من الجدة بالعدم؟ فقال للحية
مخادعا، ولم يكن بما كتم صادعا، هل لك أن نكون خلين ونحفظ
(العهد) إلين؟ ودعاها بالسفه إلى جلف، وقد سقى من الغدر بخلف.

فقال: لا أفعل وإن طال الدهر، وكم قصم بالغير ظهرا! إني أجدك
فاجرا مسحورا، لم تأل فى خلتك حورا. تأبى لى صكة فوق الرأس ،
مارستها أبأس مراس، ويمنعك من أربك قبر محفور، والأعمال
الصالحة لها وفور»^(١٠٧).

هذا، وقد تجلى رمز (الحية ذات الصفا) من خلال تقنية التناص
أيضا، حيث وظف أبو العلاء مقطوعة شعرية من قصيدة النابغة
الذبياني، التى يسرد من خلالها قصة الحية ذات الصفا وقد وصف
ذلك «نابغة بنى ذبيان» فقال:

وإنى لألقى ذوى الضغث منهم

وما أصبحت تشكو من البث ساهرة

كما لقيت ذات الصفا من خليلها

وكانت تديه المال غبا وظاهره

فلما رأى أن ثمر الله ماله

فأصبح مسرورا وسد مفاقره

أكب على فأس يحد غرابها

مذكرة من المعاول باتره

وقام على جحر لها فوق صخرة

ليقتلها، أو تخطى الكف بادره

فلما وقاها الله ضربة فأسه

وللبير عين لا تغمض ناظره

فقال: تعالى نجعل الله بيننا

على مالنا أو تنجزى لى آخره

فقلت: معاذ الله أفعل إننى
رأيتك مسحورا يمينك فاجره
أبى لى قبر لا يزال مقابلى
وضربة فأس فوق رأسى فاقره»(١٠٨)
لجأ أبو العلاء إلى هذا النص التراثى المستمد من ديوان العرب
بغية إنتاج جديد، حيث أفادت تقنية التناص فى إبراز شخصية ابن
القارح، فكان التناص هنا عنصر تجلى، والتجلى هنا تاما وصريحا،
حيث عمد أبو العلاء فى سرده لقصة الحية ذات الصفا إنطاقها
والتحدث بلسان حالها «فينطقها الله - جلت عظمتها - بعد ما ألهمها
المعرفة بهاجس الخلد فتقول: أما سمعت فى عمرك «بذات الصفا»
الوافية لصاحب ما وفى؟»(١٠٩).

كما خضعت قصة الحية ذات الصفا إلى جملة من المطاوعات
التي أعادت تشكيلها فنيا فى نص رسالة الغفران، وقد جاءت
مطاوعة الرمز الأسطورى (الحية ذات الصفا) من خلال حالة
(التماثل والتشابه) بين شخصية الحية ذات الصفا الوفية المخلصة
وشخصية أبى العلاء أو آل المغربى من جهة، وبين شخصية
الصاحب غير الوفى وشخصية ابن القارح من جهة أخرى؛ وبالتالي
جاءت المطاوعة متقلصة باعتمادها هذه التقنية لأن المسافة الدلالية
بين الثابت (ذات الصفا / الصاحب غير الوفى) والمتحول (أبى العلاء
وآل المغربى^(١١٠) / ابن القارح) جاءت قريبة، فالمسافة بين طبيعة
الرمز الأسطورى المتمثل فى (الحية ذات الصفا) والبعد الجديد جاء
نتيجة اقتران نص الرسالة بالأسطورة وبالتالي كانت المطاوعة أقل

امتدادا، ولأنها أيضا تتناسب عكسا مع التجلى؛ الذى جاء تاما
وصريحا باعتماده تقنيته البناء الفنى، والتناص.
وعلى الرغم من أن مطاوعة الرمز الأسطورى (الحية ذات الصفا)
جاءت متقلصة إلا أنه منح نص الرسالة بعضا من الإيحاءات
الدلالية، إذ أشع الرمز الأسطورى الموظف على أن (الحية ذات
الصفا) ما هى إلا شخصية أبى العلاء أو شخصية آل المغربى على
السواء؛ حيث إن أبى العلاء يغمز صاحبه ليقول له أنه لا سبيل
للمراوغة لأنه لن يستأمنه بعد الذى أظهره من خيانة وعدم إقرار
بالمعروف لآل المغربى الذين أكرموه، ولهذا لن يستأمنه أبدا، فحين
نستمع للحية ذات الصفا «نكاد نسمع من خلالها صوت أبى العلاء
موجها إلى صاحبه قبيل نهاية رحلة الغفران: كيف أمن لك، وينطلى
على خداعك وتمويهك، وما زال ما صنعتها بال المغربى ماثلا للأعين، أو
على حد المثل المروى على لسان الحية: كيف أعاوذك وهذا أثر
فأسك؟!»(١١١).

هكذا، استطاع رمز الحية ذات الصفا أن يسهم فى تجسيد
صورة ابن القارح المخادعة، الناكرة للجميل، الجاحدة للمعروف..
والتي لا يمكن فى أى حال من الأحوال ائتمانها والاطمئنان إليها
والتحالف معها. وعلى الرغم من أن الإشعاع جاء باهتا إلا أن صفة
الخداع والنكران للجميل لاحقت ابن القارح على مسار الرسالة كون
أبى العلاء قد أوضح صفاته الدنيئة من خلال مواقف أخرى فى
رحلته هذه؛ حيث استحضر لنا أبو العلاء حادثة الإفك لتعزيز صفة
نكران الجميل التي مثلتها شخصية ابن القارح من خلال شخصية

«مَسْطَحٌ» الذى لم يحفظ لأبى بكر صنيعا، حيث جاء فى الرسالة على لسان حسان بن ثابت «وما سمع بأكرم منه صلى الله عليه وسلم: لقد أفكت فجلدى مع «مسطح» ثم وهب لى «أخت مارية» فولدت لى «عبد الرحمن» وهى خالة ولده «إبراهيم»^(١١٢).

فقد تولى مسطح كبر حادثة الإفك؛ حيث جاء فى كتب السيرة وبخاصة كتاب عيون الأثر فى الفنون والمغازى والسير لابن سيد الناس ما يلى: «.. قال أبو بكر الصديق وكان ينفق على مسطح بن أثاثة لقرابته منه وفقره: والله لا أنفق على مسطح شيئا أبدا بعد الذى قال لعائشة ما قال، فأنزل الله: (ولا يأتل أولوا الفضل منكم والسعة أن يؤتوا أولى القربى والمساكين والمهاجرين فى سبيل الله، وليعفوا ولصفحوا، ألا تحبون أن يغفر الله لكم، والله غفور رحيم). قال أبو بكر بلى والله إنى لأحب أن يغفر لى، فرجع إلى مسطح النفقة التى كان ينفق عليه وقال: والله لا أنزعها منه أبدا»^(١١٣). وهذا إثبات لصفة نكران الجميل، الجسدة فى شخصية «مسطح» الذى افترى كذبا على عائشة رضى الله عنها، ابنة أبى بكر فى حادثة الإفك، وما استحضار أبى العلاء لهذه الحادثة إلا غمزا لابن القارح وكشفا لخبايا «فما الذى أوجب ذكر هذه الحادثة فى حديث عن مقدمات القوائد الخمرية؟ ثم ما ذكر مسطح؟! وقد كان حسان فى مندوحة من ذكره. وما نرى «مسطح» إلا جوهر الموقف، فمسطح هذا الذى تولى كبر حادثة الإفك لم يحفظ لأبى بكر صنيعا، وأبو بكر هو الذى كان ينفق عليه ويرعاه.. ألا نرى أنفسنا مرة أخرى مع ابن القارح الذى لم يحفظ لآل المغربى صنيعا؟!، هكذا يدس أبو العلاء ما

يريده دسا قد يمر على القارىء دون أن يفتن»^(١١٤).

هذا، وقد استحضر أبو العلاء شخصية أخرى ليعزز بها مقصده ويغمز من خلالها ابن القارح، وهى شخصية «حسان بن ثابت / أبو عبد الرحمن» من خلال مناقشة لغوية أثرت حول بيت قاله حسان بن ثابت:

«فمن يهجو رسول الله منكم

ويمدحه، وينصره سواء»^(١١٥)

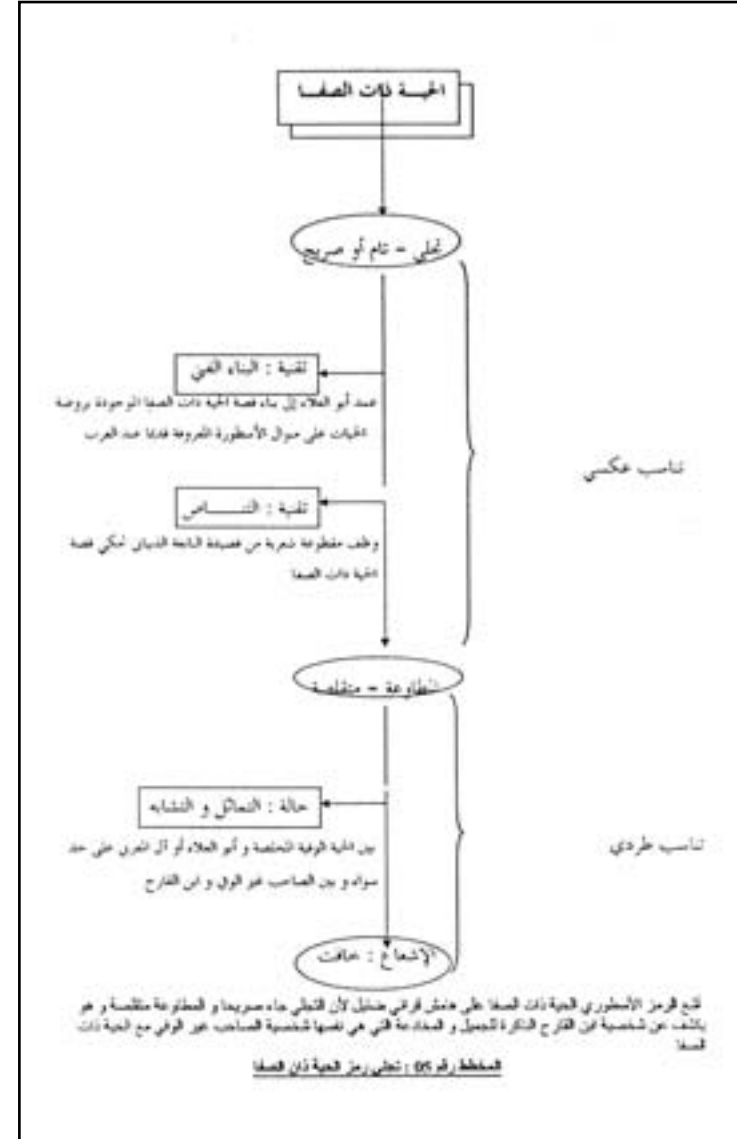
وعلى الرغم من أن المناقشة تدور حول سبب حذف (من) فى الشطر الثانى إلا أن المتمعن فى البيت، يستكشف أن المقصود هو أن استغناء الرسول صلى الله عليه وسلم عن هجاءه أو مدحه أو نصرته، فيغمز صاحبه بأنه تارة يمدح وينصر آل المغربى، وتارة أخرى يهجوهم، فهو متقلب الأهواء لا يثبت على حال، ناكر للجميل «كأن أبا العلاء يريد أن يفهم صاحبه أنه أقل من أن يلتفت إليه وسواء هجاؤه لآل المغربى ومدحه، وهذا منتهى السخرية»^(١١٦).

هكذا استطاع نص الرسالة من خلال توظيفه لرمز (الحية ذات الصفا) أن يلقى بظلاله على فضائها، وعلى الرغم من أن إشعاعه جاء باهتا لأن التجلى جاء صريحا والمطوعة متقلصة، إلا أن الرمز الموظف أدى دوره الإيحائى حيث منح نص الرسالة جمالية شملت النص من خلال القالب القصصى الحوارى على لسان الحية ذات الصفا التى سنعرض لها بالتفصيل فى الفصل الموالى. والمخطط البيانى الموالى يوضح تجليات رمز الحية ذات الصفا.

٢ - الحية القارئة

يعد الرمز (الحية القارئة) رمزا أسطوريا آخر، أورده أبو العلاء في رسالته، متمثلاً في الشخصية الثانية التي التقى بها ابن القارح في روضة الحيات، وقد اعتمد أبو العلاء على الطريقة القصصية الحوارية على لسان الحية القارئة كما هو الشأن بالنسبة للحية ذات الصفا، حيث جاء النص كما يلي: «وتقول حية أخرى: إني كنت أسكن في دار الحسن البصرى فابتلوا (القرآن) ليلاً، فتلقيت منه (الكتاب) من أوله إلى آخره. فيقول - لا زال الرشد قرينا لمحه - : فكيف سمعته يقرأ؟... فتقول: لقد سمعته يقرأ هذه القراءة، وكنت عليها برهة من الدهر، فلما توفى - رحمه الله - انتقلت إلى جدار في دار «أبي عمرو بن العلاء» فسمعته يقرأ، فرغبت عن حروف من قراءة «الحسن» كهذين الحرفين.. فلما توفى «أبو عمرو» كرهت المقام، فانتقلت إلى «الكوفة» فأقمت في جوار «حمزة بن حبيب» فسمعته يقرأ بأشياء ينكرها عليه أصحاب العربية»^(١١٧).

تجلى الرمز الأسطوري (الحية القارئة) من خلال تقنية الخلفية الأسطورية، بحيث لم يعمد أبو العلاء إلى توظيف عنصر أسطوري صريح وإنما أحدث تقاربا بين الرمز الأسطوري (الحية القارئة) وما يصبو إلى معالجته من قضايا تشغله، فظهر النص ببعدين، حيث إن البعد الأول متمثل في الخلفية الرسبورية المستمدة من التراث العربي، إذ يقول العرب إن الحية ظالمة، لأنه لا بيت لها. وكل بيت قصدت نحوه هرب أهله وأخلوه لها ولهذا قيل «أظلم من حية»، فأما الحية فإنها لا تتخذ لنفسها بيتا. والذكر لا يقيم في الموضع، وإنما



يقيم على بيضها بقدر ما تخرج فراخها، وتقوى على الكسب،
والتماس الطعم، ثم تصير أنثى سيارة، فمتى وجدت جحرا دخلت
واثقة بأن الساكن فيه بين أمرين: إما أقام، فصار طعما لها، وإما
هرب، فصار البيت لها ما قامت فيه»^(١١٨).

أما البعد الثاني، فهو تلك الشخصية القارئة، المزودة بالمعارف،
المتفحمة في علوم اللغة والدين، والتي تجادل كعالم محنك، فجاء
التجلى جزئيا حيث أشار إلى جزئية خاصة بالرمز الأسطوري
(الحية) هذه الجزئية المتمثلة في (الانتقال من بيت إلى آخر)؛ أى عدم
الاستقرار، ليكون هذا الجزء دالا على الكل (الحية).

هذا، وقد لحق بالرمز الأسطوري (الحية القارئة) جملة من
المطاوعات، حيث جاءت مطاوعة الرمز الأسطوري من خلال حالة
(التشوهات والتغيرات)، إذ عمد أبو العلاء إلى إحداث فروق ما بين
العنصر الأسطوري الموظف (الحية القارئة) والعنصر الأدبي الذي
يرتبط به؛ وهو في الحقيقة شخصية أبي العلاء في حد ذاتها وذلك
عن طريق (الزيادة والنقصان)، فالزيادة متمثلة في صفة (الظالم)
لأنها لم تظلم من سكنت دارهم - كما هو في النص التراثي - وإنما
نهلت العلم والمعرفة عنهم. وهذه الأخيرة هي المسافة الدلالية التي
ولدتها المطاوعة، التي أدخلتها أبو العلاء على الرمز الأسطوري
(الحية) بواسطة التشوهات الحاصلة فيها، من خلال جعلها (حية
قارئة).

نستنتج إذن، أنه حين جاء التجلى جزئيا، كانت المطاوعة أكثر
امتدادا، وقد أشع هذا الرمز الأسطوري المتمثل في (الحية القارئة)

على فضاء دلالي ساطع استطاع إبراز شخصية أبي العلاء القارئة
العالمة، المتفحمة حيث «مثلت الحية القارئة جانبا من علمه،
وورعه»^(١١٩)، حيث عرف عن أبي العلاء تنقله وحله وترحاله الدائمين
إلى أماكن عديدة لنهل العلم والمعرفة، فكان كالحية لا يستقر في
مكان وكالحية القارئة ينتقل من مكان إلى آخر قصد نهل المعرفة؛
«ففي المرحلة الأولى مرحلة بناء الشخصية العلانية، نجد أبا العلاء
شابا طامحا إلى العلم والمعرفة، لم تثنه العاهة التي ابتلى بها
صغيرا، وهو ابن خمس، عن الحل والترحال في سبيلهما، فنراه
ينتقل بين الحواضر الإسلامية ودور العلم وخزائن الكتب محصلا
ومستفيدا، كما نراه مندفعاً مع الحياة معاركا لها، خائضا غمار
السياسة والأحداث، مشاهدا ببصيرته النافذة إلى أعماق الأشياد
كثيرا من الفتن والدسائس والمؤامرات فكانت هذه المرحلة من حياته
غنية ومؤثرة في تكوينه ونظرتة إلى الوجود والأشياء»^(١٢٠).

وشمل هذا الإشعاع كافة فضاء الرسالة، من خلال تلك الظلال
والإيحاءات الدلالية التي منحها الرمز الأسطوري الموظف بفضل
عملية المطاوعة التي جاءت أكثر امتدادا، وأيضا ملائمتها لأفق انتظار
القارئ، حيث أعطى الرمز الأسطوري (الحية القارئة) بعدا تأويليا
لنص الرسالة من خلال خلق هامش قرأني كبير، جعل من نص
الرسالة نصا متعددًا، إذ يظهر أبو العلاء عالما مجادلا، خاصة في
الجزء الثاني من رده على ابن القارح، حين قال له بصريح العبارة
«فهمت قوله: جعلني الله فداءه»^(١٢١). فإلى جانب ما أظهره أبو
العلاء من إطلاع واسع على مسائل اللغة والأدب من خلال تلك

المحاورات التي أجراها مع عدد كبير من الأدباء والشعراء، فإنه أثبت قدرته الكبيرة أيضا بتفقهه في علوم الدين، خاصة في القسم الثاني من الرسالة؛ حيث أننا «في هذا القسم نرى أبا العلاء يعرى صاحبه تعرية كاملة، وإذا كان ابن القارح قد قص عليه خبر بعض الزنادقة فإن أبا العلاء يحشد له حشدا، ويعرج به إلى النحل والفرق فيظهر خبثها، ويبين الفساد في معتقداتها، وكأنه يقول لصاحبه، أنت أولى بهؤلاء، وهم أشبه بك فيما اعتنقوا من نحل، وفيما تمخروا به من معتقد»^(١٢٢).

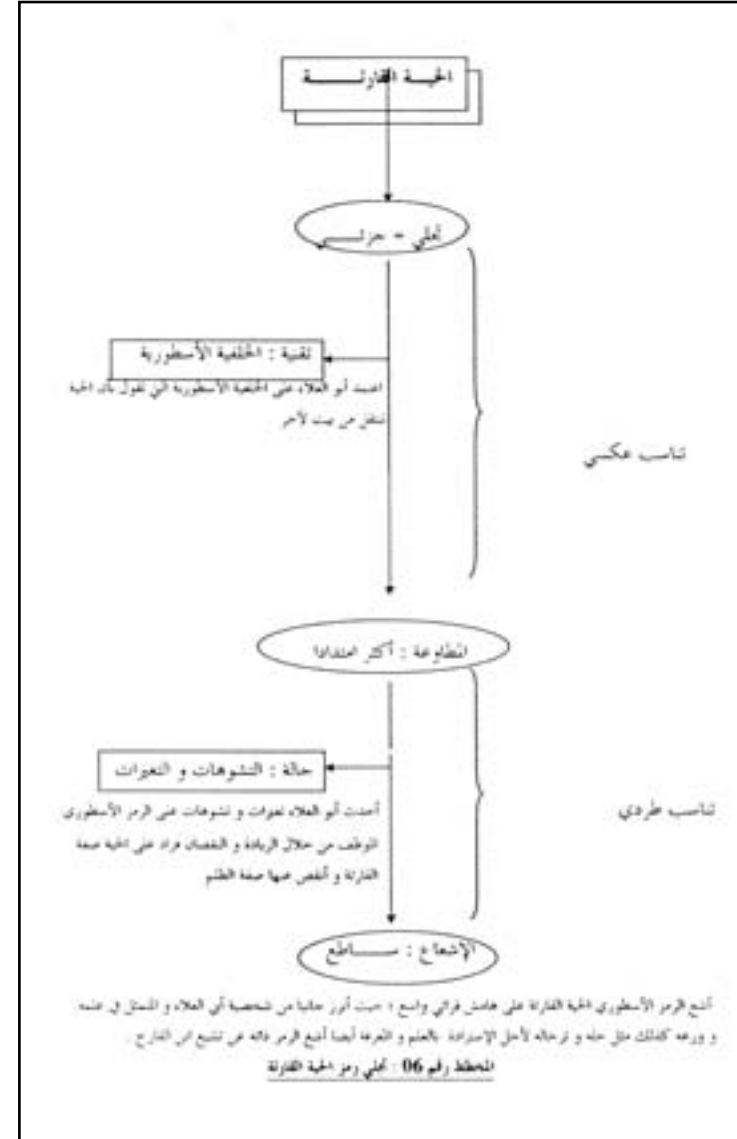
هذا، ويشع كذلك الرمز الأسطوري (الحية القارئة) على دلالات أخرى منذ بداية الرسالة، إذ يدل صراحة على تشيع ابن القارح، من خلال ما جاء على لسان (الحية القارئة) بعد أن عرضت عليه البقاء معها «ولو أقمت عندنا إلى أن تخبر ودنا وإنصافنا، لندمت إن كنت في الدار العاجلة قتلت حية أو عثمان»^(١٢٣). وقد علمنا منذ البداية أن أبا العلاء قد استعمل الكلمات مفاتيحا يصل بها إلى مبتغاه وهو التعريض بابن القارح كما يحلو له ذلك، وهذا ما جعل الحية القارئة تختار لفظة (حياة) و(عثمان) للدلالة على الحيات جميعا، ولتومئ من خلالها إلى تشيعه، حيث إن «العثمان هو نفسه الثعبان، لكننا نجده يختار هذا الاسم بالذات للدلالة على معنى أعمق وأسمى وهو العداوة التي يكنها ابن القارح لعثمان بن عفان وأله، وكيف لا وهو شيعي، وصل إلى جنة الخلد من خلال تشبثه بركب عائشة رضی الله عنها، ذلك أن أبا العلاء استخدم «عثمانا» وكان في إمكانه أن يستخدم «ثعبانا» والكلمتان بمعنى واحد.. وفتنا أخيرا إلى التعمية

في كلمة حية، فقد أرادها أبو العلاء من «الحياة» وعليه تكون «الحية» مرادفا في المعنى لـ«عائشة»، وتكون العبار على هذا النحو: (لندمت إن كنت في الدار العاجلة قتلت عائشة أو عثمانا)، وكأن أبا العلاء يلوح لابن القارح على لسان الحية بما كان يأتيه من سب عائشة وعثمان ومعهما بالطبع سائر الصحابة على ما يفعله غلاة الشيعة^(١٢٤).

هكذا، عندما جاء التجلي جزئيا، كانت المطاوعة أكثر امتدادا وبالتالي كان الإشعاع ساطعا قويا شمل كافة فضاء الرسالة، حيث فتعح لنا هوامش قرائية متعدد، جعلت من نص الرسالة، نصا متجددا وقابلا للإبداع مرات عدة، وأضفت عليه جماليات سنعرض لها لاحقا. والمخطط البياني الموالي يوضح تجليات رمز الحية القارئة.

الهوامش

- ١ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٦٣، ص: ٢٢١.
- ٢ - عباس محمود العقاد، مطالعات فى الكتب والحياة، دار الكتاب العربى، بيروت - لبنان، ط٣، ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م، ص: ١١٥.
- ٣ - عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) جديد فى رسالة الغفران، دار الكتاب العربى، بيروت، ط١، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م، ص: ١٥.
- ٤ - أحمد درويش، ملاحظات على الفن القصصى فى رسالة الغفران، (ara-bia.com).
- ٥ - عائشة عبد الرحمن، جديد فى رسالة الغفران، ص: ٤٧.
- ٦ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، دار المعرفة الجامعية - إسكندرية، مصر، د ط ١٩٩٣، ص: ١٣.
- ٧ - المرجع السابق، ص: ١٣ - ١٤.
- ٨ - مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربى، عالم المعرفة، العدد ٢١٨، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، - فبراير / شباط، رمضان ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م، ص: ٢٨٣.
- ٩ - خليل شرف الدين، فى سبيل موسوعة فلسفية ٤، أبو العلاء المعرى، ابن رشد، ابن خلدون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م، ص: ٢٧.
- ١٠ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، شرح وتحقيق وفهرسة وتقديم: على الشلق، دار القلم، بيروت - لبنان، دط، دت، ص: ١٦.
- ١١ - خليل شرف الدين، فى سبيل موسوعة فلسفية، ص: ٦٢.
- ١٢ - حين بدأ الإنسان الأول يرى فى كل مظهر من مظاهر الطبيعة حياة كما كان يشعر بها فى نفسه وذلك لأن القوة الفكرية فى حالة الطفولة لا تستطيع



- ٢٩ - المصدر السابق، ص: ١٣٠.
- ٣٠ - المصدر نفسه، ص: ١٣٠.
- ٣١ - أبو العلاء المعري، المصدر السابق، ص: ١٣١ - ١٣٢.
- ٣٢ - ألفت كمال زكى الروبى، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، مجلة فصول، مج ١٣، ع ٣، خريف ١٩٩٤، ص: ٨٥.
- ٣٣ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٣٧٢.
- ٣٤ - بنى أسد.
- ٣٥ - المناذرة.
- ٣٦ - الغساسنة.
- ٣٧ - أبو العلاء، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: من ٢٨٤ إلى ٢٨٦.
- ٣٨ - ألفت كمال زكى الروبى، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، ص: ٨٥.
- ٣٩ - ابن هشام، السيرة النبوية، ص: ٨٤.
- ٤٠ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ١٤٠ - ١٤١.
- ٤١ - المصدر نفسه، ص: ١٤١.
- ٤٢ - المصدر نفسه، ص: ١٤١.
- ٤٣ - سورة الإنسان، الآيات: من ١٢ إلى ٢٠.
- ٤٤ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ١٤٠.
- ٤٥ - محمد سليم الحوت، الميثولوجيا عند العرب، دار النهار للنشر، ط٣، ص: ١٠٠ - ١١١.
- ٤٦ - أبو العلاء المعري، المصدر السابق، ص: ١٤١.
- ٤٧ - أبو العلاء، رسالة الغفران، قدم له وشرحه: مفيد قميحة، ص: ١٢.
- ٤٨ - الألوسى، بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب، ص: ٣٥١.
- ٤٩ - المسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج١، تح: محمد محى الدين عبد الحميد دار المعرفة - بيروت، ط١، ص: ١٨٧، ١٨٨.
- ٥٠ - الألوسى، بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب، ص: ٣٦٠.

- التفرقة بين المادة وغير المادة.. رأى النجوم تجرى فى فلك السماء، والشجار تنمو فى الأرض وفوق الجبال.. فاكتفت عقليته المتحيرة بأن تحسبها أشخاصا مثل شخصيته وأن لها حياة مثل حياته.
- ١٣ - عبد المعيد خان، الخرافات والأساطير عند العرب، ص: ٦٠.
- ١٤ - المرجع نفسه، ص: ٦٠ - ٦١.
- ١٥ - الألوسى، بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب، شرحه وصححه وضبطه محمد بهجة الأثرى، ج٢، دار مكتبة الهلال، ط١، ١٩٨٨، ص ٣١٦.
- ١٦ - شوقى عبد الحكيم، موسوعة الفلكور والأساطير العربية، ص: ٨٧.
- ١٧ - مصطفى عبد الشافى الشورى، الشعر الجاهلى تفسير أسطورى، ص: ٧٨.
- ١٨ - عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص: ١١٣.
- ١٩ - سورة مريم، الآيات: من ٢٢ إلى ٢٦.
- ٢٠ - حمزة الجاز، من وصايا الرسول ص، تر: فوزى شعبان، دار الأكبر - بيروت - لبنان، ص ١٤٣.
- ٢١ - ابن هشام، السيرة النبوية، ومعه ألفية السيرة النبوية أرجوزة شعرية للحافظ زين الدين عبد الرحيم العراقى المتوفى سنة ٨٠٦، تقديم ومراجعة صدقى جميل العطار، تحقيق وتعليق سعيد محمد اللحام ج١، مكتبة البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢، ص: ١٥٣.
- ٢٢ - الحافظ ابن كثير، البداية والنهاية، ج٥، ص: ١٢٣.
- ٢٣ - الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، سفر التكوين، الإصحاح الثانى.
- ٢٤ - شوقى عبد الحكيم، الفلكور والأساطير العربية، ص: ١٣٢.
- ٢٥ - عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص: ٦١.
- ٢٦ - جان عظمة، طقوس ورموز، ص: ١٦١.
- ٢٧ - الجاحظ، الحيوان، مج١، ج١، ص: ٥١.
- ٢٨ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ١٢٩ - ١٣٠.

- ٥١ - أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الزديبي، ص: ١٥٤.
- ٥٢ - الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص: ٢٣٢.
- ٥٣ - محمد سليم الحوت، الميثولوجيا عند العرب، ص: ٢١٢.
- ٥٤ - شوقي عبد الحكيم، الفلكور والأساطير العربية، ص: ١٣١.
- ٥٥ - الجاحظ، الحيوان، مج ١، ج ١، ص: ١٠٤.
- ٥٦ - شوقي عبد الحكيم، الفلكور والأساطير العربية، ص: ١٤١.
- ٥٧ - محمد أحمد جاد المولى، على محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، قصص العرب، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٧٩، ج ٤، ص: ٣٩٦، ٣٩٧.
- ٥٨ - الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص: ٢٣٣.
- ٥٩ - محمد أحمد جاد المولى، وآخرون، قصص العرب، ص: ٣٩٩، ٤٠٠.
- ٦٠ - محمد سليم الحوت، الميثولوجيا عند العرب، ص: ٢٧٨ - ٢٧٩.
- ٦١ - مصطفى عبد الشافي الشوري، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص: ٨٠، ٧٩.
- ٦٢ - محمد سليم الحوت، الميثولوجيا عند العرب، ص: ٢٧٩.
- ٦٣ - محمد الصالح سليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث (arabia.com)، ١٩٩٩.
- ٦٤ - محمد سليم الحوت، الميثولوجيا عند العرب، ص: ٢٧٩، ٢٨٠.
- ٦٥ - الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص: ٣٦٥.
- ٦٦ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ص: من ٢٨٩ إلى ٢٩١.
- ٦٧ - بشر شرف الموسوي، رؤية ومستويات التناص في قصائد مهرجان الشعر العماني (google.com).
- ٦٨ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ١٨٩، ٢٩٠.
- ٦٩ - المصدر نفسه، ص: ٢٩٠.
- ٧٠ - المصدر نفسه، ص: ٢٩١.
- ٧١ - سورة الجن، الآيات: ١١، ١٢، ١٣.
- ٧٢ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٩١، ٢٩٢.
- ٧٣ - محمد سليم الحوت، الميثولوجيا عند العرب، ص: ٢٧٨.
- ٧٤ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٩٢، ٢٩٣.
- ٧٥ - جاسم الموسوي، سرديات العصر الإسلامي الوسيط، ص ١١٨، ١١٩.
- ٧٦ - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٣، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ١٩٨٣، ط٣، ص: ١٥٣.
- ٧٧ - طه حسين، تجديد يكرى أبي العلاء، ص ٢٦٨.
- ٧٨ - شوقي عبد الحكيم، الفلكور والأساطير العربية، ص: ٢٦٨.
- ٧٩ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص: ٢٦٨.
- ٨٠ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٤٦٠.
- ٨١ - المصدر السابق، ص: ٤٦٩.
- ٨٢ - المصدر نفسه، ص: ٢٩٣.
- ٨٣ - كولين سي. كامبل تحويل الأسطورة التوراتية: استعمال مكليش لقصتي آدم، وأيوب، الأسطورة والرمز جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٠، ص: ٧١.
- ٨٤ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٩٣، ٢٩٤.
- ٨٥ - المصدر السابق، ص: من ٢٩٧ إلى ٣٠٤.
- ٨٦ - المصدر نفسه، ص: ٢٩٧.
- ٨٧ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- ٨٨ - سورة البقرة، من الآية ٢٧٥.
- ٨٩ - محمد فوزي أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ٥٦.
- ٩٠ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٣٥٩، ٣٦٠.
- ٩١ - المصدر نفسه، ص: ٣٦٠.
- ٩٢ - المصدر نفسه، ص: ٢٩٣.

- ٩٣ - المصدر السابق، ص: ٣٦٤.
- ٩٤ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ٨٨.
- ٩٥ - رودا هندرسك، ماكس شاييرو، معجم الأساطير، ص: ١٠٦.
- ٩٦ - سورة البقرة، الآيتين: ٣٥، ٣٦.
- ٩٧ - سورة طه، الآيات: من ١١٥ إلى ١٢٣.
- ٩٨ - الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، جمعية الكتاب المقدس بالشرق الأدنى، التكوين، الإصحاح الثاني.
- ٩٩ - شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص: ١٨٦، ١٨٧.
- ١٠٠ - أيام العرب: وقد اشترك في هذا التكوين مجموعة من الرواة والنسابين ذكر منهم الأقرع بن حابس، وأبا جهم بن حذيفة ومخزومة بن نوفل.
- ١٠١ - أحمد كمال زكى، دراسات فى النقد الأدبى، دار الأندلس - بيروت - لبنان، ط١، دت، ص: ١٦٤.
- ١٠٢ - المرجع السابق، ص: ١٦٥.
- ١٠٣ - الجاحظ، الحيوان، مج١، ج١، ط١، دت، ص: ٥٨.
- ١٠٤ - جان صدقة، رموز وطوقس - دراسات فى الميثولوجيا القديمة، د. ط، د. ت، رياض الريس للكتب والنشر - مصر، ط١، دت، ص: ١٤٨، ١٦٤.
- ١٠٥ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، قدم له: الشيخ حسن تميم، راجع وأعد فهارسه: الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم - بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م، ص: ٩٠.
- ١٠٦ - النابغة الذبياني (ديوان شعر)، شرح وتقديم عباس عيد الستار، دار الكتاب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٦ - ١٩٨٦، ص: ٥٣.
- ١٠٧ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، مصدر سابق، ص: ٣٦٤، ٣٦٥.
- ١٠٨ - المصدر نفسه، ص: ٣٦٦.
- ١٠٩ - المصدر نفسه، ص: ٣٦٤.
- ١١٠ - كانت لهم القيادة والرياسة والوزارة فى الدولة الفاطمية، إلى أن غدر بهم «الحاكم بأمر الله الفاطمى» فجدهم ابن القارح بأبشع العقوق، وتسلب عليهم بأفحش الهجاء.
- ١١١ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، دار المعرفة الجامعية - إسكندرية، ط١، ١٩٩٣، ص: ٥٥.
- ١١٢ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٣٥.
- ١١٣ - ابن سيد الناس، عيون الأثر فى الفنون والمغازى والسير، مج٢، دار الفكر - للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ص: ١٠٠.
- ١١٤ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ٤٨.
- ١١٥ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٣٦.
- ١١٦ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ٤٨.
- ١١٧ - أبو العلاء، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: من ٣٦٧، ٣٧٠.
- ١١٨ - الجاحظ، الحيوان، مج١، ج١، ص: ٦١، ٦٢.
- ١١٩ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ٥٥.
- ١٢٠ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، قدم له وشرحه مفيد قميحة، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٨، ص: ٦.
- ٢١٢ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٣٨١.
- ١٢٢ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ٢٦.
- ١٢٣ - أبو العلاء المعرى، رسالة الغفران، المصدر السابق، ص: ٣٧٢.
- ١٢٤ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ١٠٩.

الفصل الثالث:

«جماليات التوظيف الرمزي
في رسالة الغفران»

* توطئة:

تزخر خزانة الأدب العربي بتراث ثرى، يستحق منا العناء لسبر أغواره وملامسته بمختلف المناهج النقدية المعاصرة كاليات منهج النقد الأسطوى، وذلك لبعثه من جديد لأن «إعادة قراءة تراثنا الأدبى الفكرى، ومعاودة التفكير فيه بشكل دائم وجديد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه وعن أبرز ملامحه وسماته. كما أنه من دواعى تشكيل وعى جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا»^(١).

وحيث كانت رسالة الغفران - وبإجماع العديد من النقاد والدارسين - جماع أجناس مختلفة، فقد وقفت على تخوم أجناس متعددة من الخطابات، أبرزها القصة والمسرحية، وهذا ما جعل كل ناقد يعدها - من وجهة نظره - جنسا من هذه الأجناس، فهذه عائشة عبد الرحمن تعدها مسرحية قائمة بذاتها^(٢)، وتعتز بأن الفن المسرحى ظهر عند العرب متقدما من خلالها، ويأتى الدارسان ألفت

كمال الروبى^(٣) وأحمد درويش^(٤) ليؤكدان أنها شكل قصصى قائم بذاته، ولا أجد خيرا مما عبر به الدارسان عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح عن تص الرسالة؛ حيث قال «فهو فى الحق جماع أجناس: استعار من المسرح الحوار وصدامه، ومن القصة الراوى وحيله، ومن القصيدة المعنى وإيقاعه، ومن المقامة السجع وأجрасه، ومن الخرافة العجيب بألوانه... بل إنه ملتقى فنون الكتابة على اختلاف أنماطها وزصولها وقواعدها، ينشأ السرد من رحم الصورة الشعرية (لقاء ابن القارح بعمدونة)، ويشتق الوصف من صلب الجملة الإخبارية (وقد وصلت [الرسالة] التى بحرهما مسجور...) وينهض الحجاج من أحشاء المشهد القصصى (الخصومة بين النابغة الجعدى والأعشى، وينبثق التفسير من طيات الآية القرآنية الوعيزة (لقاء ابن القارح بإبليس))^(٥).

هذا، وقد كانت رسالة الغفران خطابا مميزا زاوج بين الشعرى والسردى فى تناسق أضفى على الرسالة جمالية خاصة؛ حيث إن أبا العلاء مازج بين الشعر والنثر وجعل نسيج رسالته يستفيد من هذين الجنسين معا، وقد وفق فى جعل الشعر يخدم النثر فى مواضع كثيرة، سواء من باب الاحتجاج أو التمثيل أو أغراض أخرى «ولعل وعى أبى العلاء بتراثه شعرا ونثرا وأخبارا ما كان منه شفاهيا أو مكتوبا، مكنه من الإفادة من كل هذه المكونات مجتمعة، ليدخلها فى نسيج عمله القصصى، وقد ساعده على ذلك وعيه بإمكانات هذا الشكل القائم على المشاهد المتتابعة. وعلى هذا سيتجاوز فى هذا الشكل الشعر والنثر، ويصبح الشعر موظفا لخدمة

السرد فى أغلب الأحيان ويصبح له أكثر من وظيفة»^(٦). كما لا يمكننا إفال أن الرسالة تنتمى إلى الرحلات الخيالية وأنها اعتمدت فى ذلك على الموروث الإسلامى بالدرجة الأولى خاصة فيما نعلمه عن قصة الإسراء والمعراج، تلك الرحلة السماوية التى استقى منها أبو العلاء معظم مشاهد رحلته لما لموضوع الرحلة من جمالية تعم كافة النص المنسوج على منوالها؛ كما أنه تأثر أيضا بالرحلات السماوية لتى جاءت فى التراث الإغريقى واليونانى «فالسفر أو الارتحال هو امتداد طبيعى وتاريخى للنصوص الكلاسيكية العربية أو الغربية، بدءا من (جمهورية أفلاطون) إلى النصوص البيوتوبية والملاحم، مثل (الإلياذة) و(الأوديسا) و(الإنياذة) وغيرها»^(٧). ومن أهم جماليات موضوع الرحلة أو السفر أنها توسع مجال الحكى وتكسب النص تشويقا وإثارة؛ حيث «تضطلع تيمة السفر داخل النص الأدبى بمهمة استراتيجية؛ من حيث توسيع الحكى وبناء التشويقات فيه»^(٨). بالإضافة إلى استفادة أبى العلاء فى رحلته هذه من بعض ما جاء فى القرآن الكريم عن الجنة والنار وما يتعلق بهما فازدادت الرحلة ثراء.

وحيث اعتبر السرد «عملا فنيا أو جماليا»^(٩) كان لابد من الكشف عن أهم الجماليات فيه، فإلى جانب جمالية تضافر الشعرى والسردى فى الرسالة، هنالك ما هو مهم أيضا من الناحية الجمالية وهو انفتاح الرسالة على الموروث السردى العربى وغير العربى واستثمارها مما ساهم فى توليد السرد فيها واسترساله، حيث نجد أبا العلاء قد «تمثل بشكل واع كل ما أتيج له فى التراث السابق

عليه، مثل المرويات والأخبار الخاصة بالشعراء أو المتعلقة بالسيرة النبوية، فضلا عن الخرافات والمعتقدات الشعبية والشيعية، وكان لهذا دوره الذي لا يمكن إغفاله في تأسيس النوع القصصى في رسالة الغفران»^(١٠).

وما زاد الرسالة جمالية هو وقوفها على تخوم أشكال سردية متعددة منها القصص الأسطورية والخرافية، والمعتقدات الهندية حول التناسخ، وقصص الحيوان وغيرها من الأشكال التي أثرت نسيجها السردى وولده، فقد كان أبو العلاء «واعيا في اختياره مكونات القص (من مرويات وأخبار وخرافات فضلا عن إفادته من بعض المعتقدات السائدة في عصره) ودور كل منها في تأسيس السرد والاستمرار به»^(١١). ولا سيما قصص الحيوان التي استفاد من توظيفها جعلها أقنعة لما يصبو إليه من كشف لشخصية ابن القارح وخزيه على لسانها، وتوظيف قصص الحيوان ليس بالشىء المبتكر بالنسبة لأبى العلاء ومن زامنه، إنما هي طريقة اعتمدها القرآن الكريم نفسه في كثير من سوره بغرض الإرشاد والوعظ وكانت من بين أسباب إعجازه البلاغى، حيث «لعب الحيوان لعبته الكبيرة في هذا الصدد، وكان أكثر طواعية لتحقيق الهدف بشقيه البلاغى والنفسى، فمثلا حكى القرآن الكريم عن ثمود ما حكى واستهدف أن يروع العرب بالسرد، وبما وراء السرد من قيمة خلقية»^(١٢). وأمثلة ذلك كثيرة في القرآن الكريم منها على سبيل المثال لا الحصر قوله تعالى: (ولو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض وأتبع هواه فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث ذلك مثل

القوم الذين كذبوا بآياتنا فاقصص القاصص لهم يتفكرون»^(١٣). ومن أهم الجماليات فى رسالة الغفران - أيضا - لغتها القوية التى لا يملك أحد منا سوى الإقرار ببراعة أبى العلاء فيها، وأبو العلاء يجيد المراوغة بالكلمات، حيث يقدم لنا الكلمة ويحاول فى الكثير من الأحيان أن يشرحها، لكنه سرعان ما يبعدنا عن استيعابها لا لشيء إلا لأنه مولوع بصنع الرموز وتقديمها للقارئ ليفك شفراتها، ولهذا فإن «رسالة الغفران نشاط ثمين لسبب بسيط، فأبو العلاء لا ينفك من التعامل الشاق مع الكلمات والكلمات الأساسية. لقد جعل الحماسة كلمة أساسية منذ البدء، وراح يقلب الشعر ليخفف عنك دبعض الرهب. وكان أذكى من أن ينساق إلى زوال الرهب كله. ومن خلال هذا التقلب تعرف أن الكلمات تكون علامات ثم تكون رموزا تساعد على التعمق فيما لا سبيل إلى تعمقه بغير هذا السبيل»^(١٤).

فأبو العلاء وظف مجموعة من الرموز الأسطورية كان أبرزها تلك الرموز الستة التى تتبعنا تجلياتها خلال الفصل السابق من هذه الدراسة وهى على التوالى: رمز الشجرة (شجرة الحماسة والشجرة ذات أنواط)، ورمز الحية (الحية ذات الصفا والحية القارئة)، ورمز الشيطان (الخيتعور وأبو الهدرش)، وسوف نحاول تتبع أهم الجماليات التى أضفتها هذه الرموز الثلاثة على فضاء الرسالة من جراء توظيف أبى العلاء لها.

١ - جماليات توظيف رمز الشجرة:

تناول أبو العلاء رمز الشجرة كرمز للخطيئة، حيث تعد الشجرة

عنصرًا من ثلاثية الخطيئة الأولى (الحية والشیطان والشجرة) - وقد سبق تقديم هذا بالتفصيل في الفصل الثاني من الدراسة - ورأينا أن الشجرة كرمز أسطوري تدخل ضمن المذهب الحيوي، حيث اعتبرت كالبشر تتنفس وتحيا وتنمو مثلهم.

ولا يمكن لأى منا تصور جنة بدون شجر، فالجنة التي ارتكبت فيها الخطيئة الأولى كانت تقوم على أساس شجرة التين التي أكلت منها حواء وبالتالي زوجها آدم. فأخرجها منها وقد جاء في الكتاب المقدس «فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون. وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا فأكل...»^(١٥)، والشئ نفسه في قصة خطيئة آدم وحواء وهبوطهما من الجنة التي وردت في القرآن الكريم «وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين»^(١٦). وبالتالي جعل أبو العلاء في جنته شجرة لارتكاب الخطيئة وجعل لها نفس مواصفات شجرة التين التي عرفت في أسطورة الخطيئة الأولى. وحين وظف أبو العلاء هذا الرمز الزسطوري فإنه أنتج جماليات شملت فضاء الرسالة ككل سنحاول عرضها فيما يلي.

- جماليات المطاوعة:

لقد افتتح أبو العلاء رسالته بالحديث عن شجرة الحماطة التي يود التعبير من خلالها عن لوعة قلبه واشتياقه ومحبه لصاحبه ابن القارح، وقد حاول مرارا تقريب صورتها من أذهاننا بشرحها

وتقديمها بمختلف حالاتها التي تكون عليها سواد رطبة أو يابسة.. وإن في مسكنى حماطة ما كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها غانية، تثمر من مودة مولاي الشيخ الجليل - وأدام رواحه إلى الفضل وغذوه - ما لو حملته [العالية] من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأذيل من تلك الثمرة مصونها.. والحماطة ضرب من الشجر يقال لها إذا كانت رطبة: أفانية (فإذا يبست فهي حماطة).. وأن الحماطة التي في مقرى لتجد من الشوق حماطة ليست بالمصادفة إماطة. والحماطة حرقة القلب.. فأما الحماطة المبدوء بها فهي حبة القلب...»^(١٧). والظاهر أن أبا العلاء قدم لنا الحماطة وراح يقدم لها شروحات ليوهم القارئ أنه يعبر عن لوعته واشتياقه لصاحبه، لكن أبا العلاء ليس بالكاتب الذي يقدم السهل للقارئ، بل يقدم لنا رمزا يتمثل في شجرة الحماطة وعلينا نحن تدبر أمره والوصول إلى فهم دلالاته «إن أمر الحماطة عجيب لا يخلو من رمز، والحماطة مختلطة بالحيات مختلطة في الوقت نفسه بالمودة والإثمار مختلطة مرة ثالثة بالكبت ومعالجة الكبت في قول أبا العلاء داعيا للشيخ الجليل كبت الله أعداءه.. الحماطة في مسكن أبا العلاء أو قلبه. والحماطة أمرها غير جلي، فالشروح التي تقدم من أجلها غير مستكنة، وأبو العلاء حريص على أن يرقى إليها في يسر...»^(١٨).

إن الحماطة التي أوردها أبو العلاء تألفها الحيات فكانت بالتالي مرتبطة بالحية كشجرة الخطيئة، وجاءت مطاوعة رمز شجرة الحماطة في الرسالة متقلصة، إذ جاءت عبر حالة التماثل والتشابه، فقد صرح أبو العلاء باسم الشجرة التي كانت تعرف بشجرة التين

فى الموروث العربى الأسطورى بإجماع عدد من الدارسين والشراح حيث جاء عن هذه الشجرة «.. ولعل قصة الحماطة هى أروع ما أبدعه فى صدر رسالته الغفران.. والحماطة شجرة التين فيما تقول اللغة، أو هى من الشجر فيما يقرر أستاذنا المعرى بأسلوبه الأدق الأحوط، ولهذه الشجرة حالتان، فهى: إما رطبة وإما يابسة. ولكل حالة منها اسم بعينه.. وكما رأينا بعض رجال اللغة يختلفون فى تعيين الشجرة التى كانت سببا فى إخراج آدم وحواء من الجنة. فيقول بعضهم: إنها شجرة: التين، فإن صح قولهم فهى شجرة الحماطة التى ابتكرها خيال «أبى العلاء»^(١٩).

ولقد جاءت شجرة الحماطة فى رسالة الغفران مطابقة لما عرف عند العرب عن هذه الشجرة، خاصة فيما يتعلق بأهم خصائصها؛ إذ أنها تألفها الحيات، حيث «أن العربى كان يعبد الأشجار، ويرى فيها روح الشر مثل الحماطة، وهى شجرة شبيهة بالتين، وهو أحب الشجر إلى الحيات»^(٢٠). وعلى الرغم من أن أبى العلاء أورد رمز شجرة الحماطة مطابقا لما عرف به فى الموروث الأسطورى العربى إلا أن توظيفه لهذا الرمز الأسطورى أنتج لنا هامشا قرائيا ولو ضئيلا كان له إشعاعه الخافت على الرسالة - كما هو موضح فى المخطط رقم ٤ - حيث مثلت شجرة الحماطة شجرة الخطيئة التى أعدها أبى العلاء لابن القارح فى جنته العلانية ليعيده ثانية إلى شقاء الدنيا، والتى لا يزال مشدودا إلى ملذاتها ومتاعها، كيف لا وهو الذى لا يزال يفضل مجالس الشرب واللهو والغناء، ويختلس من حين لآخر جلسات تغزل ومجون مع حورية أو أكثر وزمثلة ذلك كثيرة فى

الرسالة منها أنه «يخلو - لا أخلاه الله من الإحسان - بحوريتين له من الحور العين.. ويقبل على كل واحدة منهما يترشفا رضابها..»^(٢١). وها هو يهىء مجلسا للشراب والغناء لينسى شقاء الدنيا ويستمتع بنعيم الجنة «ويقول - لا فتى ناطقا بالصواب - على بمن فى الجنة من المغنين والمغنيات، ممن كان فى الدار العاجلة، فقضيت له التوبة. فتحضر جماعة كثيرة من رجال ونساء.. ويكثر حمد الله - سبحانه - كما أنعم على المؤمنين، وخلصهم من دار الشقوة إلى محل النعيم»^(٢٢). وما جعل أبى العلاء يحشد له كما هائلا من متع حسية من مجالس لهو وشراب إلى مجالسة حوريات الجنة إلى الخروج فى نزه وجولات صيد إلا دليلا على ميل هذه الشخصية المقصودة بالرسالة إلى مثل هذه الأمور «أما إسرافه فى حشد المتع الحسية وتشخيص الشهوات واللذات المادية.. نقدر أن شهوانية ابن القارح هى التى وجهت أبى العلاء إلى أن يحشد له ما يعلم أنه يرضى مزاجه ويلائم هواه..»^(٢٣). ومن علامات أنه لا يزال مشدودا بمتاع الدنيا وشؤونها، أنه لا يزال شغوقا باكتتاب الأدب كما كان يفعل فى الدنيا لأجل التقرب به إلى الحكام وبالتالي التكسب به - وسنعرض لهذا لاحقا عند الحديث عن جماليات توظيف رمز الشيطان - وبالتالي يكون رمز الحماطة الموظف فى النص قد فتح لنا هامشا قرائيا سلب الضوء على جانب من جوانب شخصية ابن القارح.

هذا، وحين وظف أبى العلاء المعرى رمز الشجرة من خلال الشجرة ذات أنواط كان الأمر مختلفا نوعا ما فقد ألحقه هذه المرة

بجملة من المطاوعات التى أنتجت لنا هامشا قرائيا ساهم فى كشف شخصية ابن القارح فى جانب من جوانبها، فالشجرة ذات أنواط كانت تعظم فى الجاهلية إلى درجة عبادتها، وقد وظفها أبو العلاء فى نص رسالته من خلال حالتين من المطاوعة، الحالة الأولى وهى حالة التماثل والتشابه، حيث إن أبا العلاء صورها على شكل شجرة عظيمة فى رسالته كما عرفت عليه فى الموروث الأسطورى العربى، حيث جاء فى الرسالة «فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر فى الجنة لذيذ احتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط، ليست فى الأعين كذات أنواط. وذات أنواط - كما يعلم - شجرة كانوا يعظمونها فى الجاهلية..»^(٢٤). وجاءت مطاوعة رمز الشجرة ذات أنواط أيضا من خلال حالة التشوهات والتغيرات، حيث غرس لصاحبه عوض شجرة واحدة عددا لا يحصى منها، على خلاف ما عرف فى التراث الأسطورى العربى وما جاء فى كتاب السيرة لابن هشام من أن الرسول - صلى الله عليه وسلم - عظم جهالة غرسها «.. فنأدينا من جنبات الطريق: يا رسول الله اجعل لنا ذات أنواط كما لهم ذات أنواط! فقال الرسول: الله أكبر! قلت، والذى نفس محمد بيده، كما قال قوم موسى لموسى اجعل لنا إلهة كما لهم إلهة»^(٢٥). فقد جعل أبو العلاء منها الكثير فى جنته وأحاطها ببيئة خاصة من ظلال وارفة وأنهاج جارية وولدان مخلدون يطوفون بها وجعلها أعظم مما عرفت عليه فى التراث «ليست فى الأعين كذات أنواط.. والوالدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود.. وتجرى فى أصول ذلك الشجر، أنهار

تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها فى كل أوان، من شرب منها النغبة فلاموت»^(٢٦). وما الشجرة ذات أنواط إلا دليل على الجهالة والكفر، فحين جاءت مطاوعتها على هذا النحو أنتجت لنا هامشا قرائيا سلط الضوء على جانب من جوانب شخصية ابن القارح، فما الذى يجعل أبا العلاء يعد لصاحبه من تلك الشجر المخرم غرسها على المسلمين عددا لا يحصى منها؟ فهنا يغمز أبو العلاء كعادته ابن القارح دون تصريح عما يريد قوله وهذا هو دور الرمز فى العمل الأدبى، حيث لم يكتف أبو العلاء بمجرد استحضاره، وإنما كان توظيفاً فنياً، حقق انزياحه الدلالى من تعديل وتحوير فى الدلالة الأولى له، فكان فى نص الرسالة رمزا جديدا مبتكرا، حيث أخرج أبو العلاء عن المؤلف وذلك ما يميز الرمز عن غيره، إذ «الكلمة أو الصورة تكون رمزا حين توحى بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر»^(٢٧).

وبالتالى وظف أبو العلاء رمز الشجرة ذات أنواط ليكشف مذهب ابن القارح فى دينه ومعتقده، إذ أراد أن يقول له إنك لا تزال تتبع دين أجدادك من دون تأمل عقلى وروحي، وهى دعوة من أبى العلاء إلى التزام العقل فى الأمور الدينية. «فالبطل منافق أخلاقيا، زنديقا دينيا، وصولى اجتماعيا. يبدو ساجدا أمام عظمة الله.. والحق أنه يذوب شهوة، يدعى الرصانة والوقار ثم يتهافت على نساد الجنة، من الإنس (حمدونة وتوفيق) ومن الحور، يدعى القناعة وهو نهم، شبقى لا تخبو له رغبة، يزعم أنه ورع ويعلم (لعوران قيس) أن حسناته قليلة، يزعم أنه تقى ولا يتوب إلا (بأخرة من الوقت)، ويزعم أخيرا

أنه راسخ القدم فى الأدب ويتخذ منه حرفة للتكسب»^(٢٨).

هذا، وقد وظف أبو العلاء أشجارا كثيرة عدا شجرتى الحماطة وذات أنواط، فجعل جنته محفوفة بها ليزين المكان من جهة، وليجعلها مصدرا للعجيب فى نصه من جهة أخرى، حيث جعل الشجرة تنتجا حورا «فينشئ الله القادر بلطف حكمته، شجرة من عفر - والعفر الجوز - فتونع لوقتها، ثم تنتفض عدا لا يحصيه إلا الله سبحانه، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوار يرقن الرائين، ممن قرب والنائين»^(٢٩). وكذلك ليصل إلى مبتغاه النقدى من جهة ثالثة، حيث ساهمت كل شجرة من تلك الشجر فى تجسيد خبايا ابن القارح التى يهدف أبو العلاء إلى كشفها «هكذا نتبين أن أشجار الجنة تلعب أدوارا مختلفة فهى مؤثث مكانى يضى على الفردوس سمة الجمال، وهى نافورة الراحة والطمأنينة، وهى منبع من منابع العجيب (شجر الحور)، وهى أخيرا، وسيلة رمزية تحقق البعد التقليدى فى «الرحلة»^(٣٠).

٢ - جماليات توظيف رمز الشيطان:

يعد رمز الشيطان مظهرا من مظاهر الطوطمية عند العرب - كما سبق الذكر فى الفصل الثانى - وقد عالج أبو العلاء من خلاله قضيتين جوهريتين هما (شيطان الشعر) و(مذهب التناسخ). وعلى الرغم من أن رمز الشيطان تمثل هنا فى شخصية واحدة هى الخيثرور / أبو هدرش، إلا أن كل اسم منهما عالج قضية قائمة بذاتها وأدى دوره الفنى والجمالى فى النص.

(١) جماليات المطاوعة

وظف أبو العلاء رمز الخيثرور - والذى يمثل شيطان الشعر كما رأينا فى الفصل الثانى من الدراسة - ولم يلحق به مطاوعة كبيرة، حيث جاءت مطاوعته من خلال حالة التماثل والتشابه، فقد استحضر أبو العلاء هذا الرمز الأسطورى كما عرف فى الذهنية العربية، حيث إنه حفاظ للشعر وملقنه للشعراء، ويسكن مواطن مظلمة ومخيفة، فقد جاء فى رسالة الغفران أن ابن القارح وصل إلى جنة العفارىت «فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة، ولا عليها النور الشعشعانى، وهى ذات أدحال وغماليل. فيقول لبعض الملائكة: ما هذه يا عبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفارىت الذين آمنوا بمحمد صلى الله عليه وسلم وذكروا فى الأحقاف وفى (سورة الجن) وهم عدد كثير.. فيقول: أخبرنى عن أشعار الجن.. إنا لنا لآلاف أوزان ما سمع الإنس، وإنما كانت تخطر بهم أطيغال منا عارمون، فتنفت إليهم مقدار الضوارة من أراك «نعمان». ولقد نظمت الرجز والقصيد قبل أن يخلق الله «آدم» بكور أو كورين..»^(٣١). وحين جاءت مطاوعة الرمز الأسطورى الخيثرور من خلال حالة التشابه والتماثل، فإنه لم يمنح لنا هامشا قرائيا واسعا، لكنه رغم هذا أدى دوره الدلالى داخل النص، فكشف لنا عن جانب من جوانب ابن القارح التى لا تزال مشدودة إلى ملذات الدنيا، حيث لا يزال يريد أن يخط الأدب كما كان يفعل فى الدنيا ويتقرب به إلى من هم أكثر منه جاها بغرض التكسب، فها هو يسأل الجنى الخيثرور أن يملى عليه البعض من الأدب «فتحملة الرغبة فى الأدب أن يقول لذلك الشيخ. أفتمل على شيئا من تلك الأشعار؟ فيقول

الشيخ: فإذا شئت أملكك ما لا تسفه الركاب، ولا تسعه صحف دنياك. فيهم الشيخ - لا زالت همته عالية - بأن يكتب منه، ثم يقول: لقد شقيت في الدار العاجلة بجمع الأدب. ولم أخط منه بطائل، وإنما كنت أتقرب به إلى الرؤساء، فاحتلب منهم در بكيء، وأجهد أخلاف مصور»^(٣٢). وبالتالي كشف لنا أبو العلاء المعري مرة أخرى عن جانب من جوانب شخصية ابن القارح، الذي يكتب الأدب - على حد تعبيره - لغرض التكسب وبالتالي فهي شخصية متطفلة. وأنها شخصية مدعية، حيث يدعى أن لديه من الأدب ما يجعله يستغنى عن جمعه الآن، فنجده يتراجع عن اكتتاب الأدب قائلاً «ولست بموفق إن تركت لذات الجنة وأقلبت أنتسخ آداب الجن، ومعى من الأدب ما هو كاف»^(٣٣)، أيضا كشف لنا هذا الرمز الموظف أن ابن القارح شخصية حفاظة للشعر مما يعنى قلة الابتكار، حيث يقول «لا سيما وقد شاع النسيان في أهل أدب الجنة، فصرت من أكثرهم رواية وأوسعهم حفظا، ولله الحمد»^(٣٤).

فالرمز الخيثير دال على شيطان الشعر الذي يعتقد أنه من يلقي الشعراء الشعر، ودال أيضا على أن ابن القارح لا يزال مشدودا إلى الدنيا وملذاتها، يكتب الأدب كعادته ليتقرب به إلى من هم أحسن منه جاه، فهو شخصية متطفلة، تنسب ما ليس لها لأجل التكسب. لتطغى في الأخير دلالة أن أبا العلاء يتقزز مما يفعله ابن القارح وأمثاله ممن يتكسبون بالشعر إلى الحكام، فقد سادت هذه الظاهرة بكثرة في زمانه ولم يجد بد من التطرق إليها.

والشيء نفسه بالنسبة لرمز أبو الهدرش وهو نفسه شخصية

الجنى الخيثير، فقد وظفه أبو العلاء المعري في رسالته دون أن يلحق به مطاوعة كبيرة، حيث جاءت مطاوعته متقلصة من خلال حالة التماثل والتشابه، إذ كما ذكرنا من قبل فإن جميع صفات هذا الجنى وخصائص بيئته الموجود بها في الجنة العلانية هي نفسها كما عرف في التراث الأسطوري العربي، لكن رغم هذا فتوظيف أبي العلاء لهذا الرمز لم يكن اعتباطيا وإنما كان مقصودا لكون يمثل جانبا من جوانب شخصية ابن القارح، فأبو الهدرش جنى له القدرة على الحولة والتناسخ - كما رأينا في الفصل الثاني - حيث جاء على لسانه «.. لأنا أعطينا الحولة في الدار الماضية فكان أحدنا إن شاد صار حية رقتشاء، وإن شاء صار عصفورا، وإن شاء صار حمامة، فمنعنا التصور في الدار الآخرة»^(٣٥)، وله صفات مماثلة لصفات ابن القارح فهو شيخ أشيب له ماض حافل بالمخزيات، حفاظ للشعر ومنشد له، يملك القدرة على الحولة وبالتالي فهو يمثل ابن القارح في تقلباته وتحولاته بين بلاط آل المغربي والبلاط الفاطمي تارة أخرى خاصة بعد طردهم لآل المغربي الذين قربوه منهم وأحسنوا إليه كثيرا، لكنه بمجرد أن كسرت شوكتهم وأصبحت السيادة للبلاط الفاطمي حتى أنكر جميلهم وأظهر الولاء لألد أعدائهم، فعلى الرغم من أن ابن القارح قد ذكر في رسالته لأبي العلاء فضل آل المغربي عليه إلا أنه لم يتوانى في سبهم ونكران جميلهم، حيث جاء في رسالته «ثم سافرت منها إلى مصر، ولقيت أبا الحسن المغربي فألزمنى أن لزمته لزوم الظل، وكنت منه مكان المثل، في كثرة الإنصاف، والحنو والتحاف»^(٣٦). أليس أبو الهدرش هو نفسه ابن

القارح هذا الذي يتحول من كنف إلى آخر؟، حيث يقربه الوزير المغربي، فلا يتأخر عن ذلك، لكنه سرعان ما يحيد عنه إلى صف البيت الفاطمي ويلبس جلداهم، ناكرا جميل من أحسن إليه وجعله من أفراد أسرته ملازما له كظله، أليس هذا الوزير الفاطمي هو من استأمنه على سره وجعله رقيقا على ابنه حيث جاء في رسالة ابن القارح «فقال لي سرا: أنا أخاف همة أبي القاسم أن تنزوبه إلى أن يوردنا وردا لا صدر عنه. وإن كانت الأنفاس مما تخفظ وتكتب، فاكتبها واحفظها وطالعني بها»^(٣٧). وعلى الرغم من أن مطاوعة الرمز أبو الهدرش جاءت متقصلة - كما رأينا - إلا أن توظيفه في نص الرسالة أعى دلالات متعددة كشفت لنا عن جوانب هامة من شخصية ابن القارح، فأشع على جانب من شخصية ابن القارح المليئة بالأحقاد والضغائن والنفاق وغيرها من الصفات الخبيثة، وأنه متحول ومتقلب بين تيارات مختلفة وأن له ماض ملئ بالخزيات، كما يحيلنا على انتحال ابن القارح للشعر بغرض التكسب وكذلك أنه ليس على دراية بالشعر ولا يستطيع أن يميز أصيله من دخيله، وبالتالي صور لنا أبو العلاء البطل ابن القارح رجلا منافقا طيلة مسار الرسالة وقد أسهب في ذلك، حيث «رسم المعري ابن القارح رجلا منافقا طيلة مسار الرسالة وقد أسهب في ذلك، حيث «رسم المعري ابن القارح المنافق يلبس قناعا يوارى وراءه شخصيته الحقيقية.. فالبطل أشبه بالرجل الهارب من ظله، إنه يحمل في ذاته العار، يخفى عن الناس حقائق مخجلة ومخزية، فيسعى، بإيعاز من جبنه وأنانيته، أن يكون شخصا آخر، لكن المعري فضح بالمعنى

الحفى من أسلوبه الحقائق التي يخفيها ابن القارح بظاهر سلوكه»^(٣٨). وبالتالي استغل أبو العلاء الطاقة الإيحائية لرمز الشيطان من خلال استنفاذها لخدمة نصح.

(ب) جماليات قالب القصصى الحوارى:

لقد اعتمد أبو العلاء على تقنية القالب القصصى الحوارى بين شخصيات رسالته ولا سيما البطل ابن القارح والشخصيات الأسطورية الموظفة «الرحلة تنفتح على قصص شخصيات متعددة يلتقى بها البطل فإذا بها تحاوره وتجيب عن سؤاله المتكرر حول كيفية الدخول إلى الجنة»^(٣٩)، والقصة هنا كان بطلها من الجن هذا الكائن الغيبى الذى اتخذ قيمة أسطورية مع مرور الزمن، وقصة الجنى هنا تهدف إلى تعرية ابن القارح وكشف ماضيه الملىء بالمنديات والمخزيات، لتؤدى فى الأخير وظيفتها الوعظية، وأسلوب أبى العلاء فى الوعظ عن طريق القصص ليس بالشىء المبتكر - كما رأينا من قبل - وكان القرآن الكريم أيضا يستخدم أسلوب القص فى الكثير من سوره بقصد الوعظ ولأغراض أخرى كالتشويق والإعجاز البلاغى وغيرها «وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه.. وانتشر فى العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القص، فالناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواعظ، فأقرطوا فى سرد القصص من القرآن والأثر أحيانا، ومن بنات أفكارهم أحيانا أخرى، فكان الواعظ أو الكاتب من هؤلاء ينسج ما حلا له من الحكايات والقصص ليضفى على وعظه أو كتابته جاذبية، ويضمن لها الإقبال والرواج»^(٤٠).

يعتمد القص على عناصر متعددة منها السرد والحوار والمشاهد الوصفية والخيال وغيرها، وقد اعتمدها أبو العلاء جميعاً حين اعتمد القالب القصصي في رسالته لخدمة السرد وخدمة غرضه الوعظي التربوي، وكان الحوار أهم هذه العناصر في قصة؛ حيث ساهم في توليد الحوار واسترساله «ليستمر بالسرد دون انقطاع وليحقق نوعاً من الإثارة والتشويق»^(٤١)؛ ففي جنة العفاريت يدور حوار طويل بين ابن القارح والجنى الخيثار، بعد أن يلقي ابن القارح السلام على الخيثار، يبادره هذا الأخير بالسؤال ويبدأ الحوار بينهما «فيحسن الرد ويقول: ما جاء بك يا إنسي؟ إنك بخير لعسى، مالك من القوم سيء!، فيقول: سمعت أنكم جن مؤمنون فجئت ألتمس عنكم أخبار الجنان وما لعله لديكم من أشعار المردة. فيقول ذلك الشيخ: .. فيقول: ما اسمك أيها الشيخ؟»^(٤٢). وهنا تساهم ثنائياً السؤال والجواب في توليد السرد داخل الرسالة واستمراريتها، فمن مجرد تساءل عادي من كلا الطرفين - الجنى وابن القارح - بغية التعارف، نجدهما يسترسلان في الحوار إلى أن يكشف الجنى عن هويته ويتعرف عليه بأنه الخيثار وهو نفسه شيطان الشعر، حتى يصل بينهما الحوار إلى معرفة كنية الخيثار وهي أبو الهدرش لتتولد متوالية سردية جديدة تحكي لنا قصة الجنى أبو الهدرش الذي يملك القدرة على الحولة والتناسخ، وبالتالي وظف أبو العلاء رمز الجنى «لتوليد السرد من خلال الحوار الطويل الذي يدور بين البطل (أبي الهدرش) كحيث حكى الجنى مغامراته في الدار العاجلة مع بنى البشر»^(٤٣). ويتخلل هذا الحوار من حين لآخر نصوصاً كثيرة من

الشعر ومن القصص حول التناسخ - مثلاً - والتي ساهمت جميعها في استمرار السرد واسترساله. وهكذا يتواصل السرد بفضل تقنية القالب القصصي الحوارى التي تكسب النص جمالية خاصة.

(ج) جماليات الشخصية الغيبية:

إلى جانب الشخصية الحيوانية، نجد أبا العلاء يستحضر الشخصية الغيبية المتمثلة في الجن، حيث يدخل مدينة في الجنة ليست كمدن أهل الجنة، هي جنة العفاريت ويلتقى فيها بالجنى الخيثار الذى هو نفسه أبو الهدرش - وهذا ما رأيناه بالتفصيل من قبل - وهذه الشخصية من الجن المؤمنين، الذين نالوا المغفرة الإلهية وأسكنوا الجنة العلانية، وشخصية الجن مستمدة من التراث العربى الذى جعلها تتصدر معتقداته الأسطورية والخرافية، على الرغم من أنها حقيقة تحدث عنها القرآن الكريم، وقد فسح أبو العلاء المجال للجن حتى يكمل مشاهد جنته كما يتصورها المسلم، خاصة وأنه جن مسلم «حتى يحقق أبو العلاء الصورة الكاملة للجنة بالنسبة إلى المسلم النمطى أيضاً، يفسح فيها مكاناً للجان الصالح، ويستثمر المعتقد الشعبى الشائع عن قدرة الجن على التحول»^(٤٤). كما أنه استنفذ الطاقة الإيحائية لهذا الرمز من تحول وتناسخ وحفظ للشعر وتلقيه للشعراء.

وفى ظنى أن أبا العلاء كان واعياً بالوظيفة الجمالية التي سيؤديها هذا الرمز في نص رسالة الغفران، لما يتسم به من عجائبية تكسب النص جمالية خاصة لارتياحه مثل هذه العوالم الخفية المدهشة «وقد كان الوعى بالعجائبي قائماً على مجاوزة ما هو طبيعى

على مستوى الأحداث، حيث تبرز ظواهر خارقة مثل الجن والشياطين، والمسوخات، وتكليم الجماد والحيوانات...»^(٤٥). وبالتالي استنفذ أبو العلاء من رمز الشيطان طاقته الإيحائية وخاصيته العجائبية ليعطى لنصه بعدا تأويليا وعجائبيا يدخله فى عالم الدهش.

هذا، وعلى الرغم من وجود الجن كحقيقة دينية نص عليها القرآن الكريم فإن أبا العلاء رغم محاكاته للقرآن الكريم استطاع أن يخرج بهذا الرمز من إطار العجيب الدينى إلى إطار العجيب الأدبى والأسطورى ليصل إلى الجميل الممتع «إن العجيب الخارق فى القرآن الكريم يدمج المؤمن فى عالم مخلوق بصدق ببدايته ونهايته. يستخدم القرآن العجيب الجليل للترهيب، أى لترسيخ الإيمان بينما غاية المعرى من «الرحلة» هى الخروج بالأحداث المتخيلة، بالحكاية، من بوتقة الجليل إلى فضاء الجميل. أنه يشتق من الجليل المروع القرآنى روعة الجميل الغفرانى. صار الجليل الرهيب المقتبس من القرآن الكريم متعة دائمة.. حاول أن يخرج قارئه من جدية الرهيب ليدخله فى احتفالية الجميل»^(٤٦).

جملة القول إذن، أن أبا العلاء قد وظف رموزا أسطورية اتسمت بما يجعلها رموزا فنية تؤدى وظيفة جمالية فى النص، وبالتالي وجدنا أنفسنا أمام توظيف رمزى جمالى فى نص ينتمى إلى الأدب القديم (فى حدود سنة ٤٢٤ هـ - ق ١١م). وهذا تأكيد على أن فى خزانة أدبنا العربى القديم نصوصا تسموا إلى درجة الإبداع الذى يستحق منا العناء لسبر أغوارها واستنباط جمالياتها.

١ - جماليات توظيف رمز الحية:

سبق تقديمنا لهذا الرمز فى الفصل السابق من الدراسة، حيث رأينا أنه رمز أسطورى احتفظت به الذاكرة الجماعية، وقد تناوله أبو العلاء فى رسالته ليوصل من خلاله بعضا مما كان يدور فى ذهنه أو ما يضيق به صدره، وقد رأينا كيفية توظيفه فى الرسالة من خلال تتبعى له بالخطوات الثلاث لمنهج (النقد الأسطورى)، وقد أضفى الرمز الأسطورى الحية جماليات أشعت على كافة فضاء الرسالة أحاول كشفها فيما يلى.

(١) جماليات المطاوعة:

لقد نقب أبو العلاء فى التراث الأسطورى لهذا الكائن، ووظفه على شكل رمزين بارزين فى الذهنية العربية هما على التوالى: الحية ذات الصفا والحية القارئة، وقد اعتمد فى ذلك على تنقيات مختلفة منها تقنية البناء الفنى وتقنية التناص وغيرها من التقنيات التى يتجلى من خلالها العنصر الأسطورى داخل النص؛ فأبو العلاء لم يكتف باستحضار القصة الأسطورية كما هى فى الذهنية العربية بل كانت له لمسات خاصة أضفاها بدوره عليها وهذا ما أسماه بيير برونيل بالمطاوعة التى تلحق بالعنصر الأسطورى داخل النص، والتى «توحى بليونته التكيف وفى الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطورى فى النص الأدبى»^(٤٧)، والتحوير الذى يلحق بالأسطورة أو ما يسمى بالمطاوعة يساهم فى إضفاء جمالية خاصة على النص الذى يوظفها بفضل تلك الطاقة التى يحتويها العنصر الأسطورى الموظف، هذه الطاقة الإيحائية التى تختف باختلاف حالة المطاوعة التى يأتى عليها

هذا العنصر، فكلما لحق به تعديل وانزياح عن مضمونه الساق كانت المطاوعة ممتدة وبالتالي ينتج لدينا هامشا قرائيا كبيرا، أى إشعاعا ساطعا لأن «العنصر الأسطوري يتميز بحساسيته للتغيرات الحاصلة عليه، وبقابلية التعديل وفي الوقت نفسه بالمقاومة داخل النص»^(٤٨)، أما إذا كانت مطاوعة العنصر الأسطوري الموظف من خلال حالة التشابه والتماثل فإنها تكون متقلصة ولا تنتج لنا سوى هامشا قرائيا صغيرا، أى إشعاعا خافتا.

وأبو العلاء لم يستحضر رمز الحية في رسالته كما عرف في الأساطير القديمة من أنه رمز للخبيثة الأولى أو رمز للخصب أو للحكمة أو للخلود وغيرها من الدلالات التي عرف بها - والتي عرضناها في الفصل الثاني من الدراسة - بل ألحقه بجملة من المطاوعات سواء بالإضافة أو بالتعديل، فكان ذلك التحوير بمثابة القيمة الفنية والجمالية التي شملت كافة نص الرسالة، والتي سماها الناقد عبد الرضا على بـ(قلب الأسطورة)^(٤٩) حين تناول شعر السياب بالنقد الأسطوري، حيث قال «يعمد السياب في بعض أزماته الحادة إلى تحوير في المضامين الأسطورية التي يستخدمها، بحيث تبدو ذات ملمح جديد على الضد من مضامينها القديمة الأولى، وبشكل يتخذ الرمز فيه حالة مغايرة عما كان عليه الترميز في واقع تكوينها البدائي.. وفي ظننا أن قلب المضامين الأسطورية كان في تقدير السياب أنه سيمنح الحالة التي يتصورها زحما أكثر طاقة بحيث تبدو الفجيجة أشد هولا وأعمق تأثيرا»^(٥٠)، حيث وجد مبدعوا القرن الحالى فى الأساطير القديمة المعادل الموضوعى لآلامهم

وآمالهم، فكان لكل منهم طريقته فى استحضارها وتوظيفها بما يخدم هدفه، فقد «استحوذت الأساطير اليونانية القديمة على خيال ج. كوكتو، كما استحوذت على خيال ج. جيرودو، فعمل على بعثها «على إيقاع زماننا» وخلق منها أعمالا جديدة مبتكرة. وقال إننا ننظر إلى النصوص الشهيرة، ولا سيما القديم منها، بلا اهتمام، لأننا نظن أن موضوعاتها قد صارت بالية لكثرة معالجة الكتاب، وحاول أن يثبت عكس ذلك، عندما كتب أربع مسرحيات مأخوذة عن الأساطير اليونانية القديمة. لكنه غير محور هذه الأساطير فى أغلب الأحيان، سعيا إلى تجديد عنصر التشويق، خاصة أن أحداثها معروفة للقارئ سلفا.. إضافة إلى بعض العناصر الشخصية المبتكرة إلى الأسطورة»^(٥١).

فها هو رمز الحية حينما تجسد فى شخصية الحية ذات الصفا، فإن مطاوعته جاءت متقلصة، حيث جاء من خلال حالة التماثل والتشابه، إذ مثلت الحية ذات الصفا آل المغربى ومثل الصاحب غير الوفى شخصية ابن القارح الناقض للعهد والناكر للجميل، وبالتالي لم ينتج لدينا هامشا قرائيا واسعا وإنما كان إشعاع الرمز خافتا نوعا ما، بينما نجد نفس الرمز قد منحنا هامشا قرائيا واسعا حين لحقت به جملة من المطاوعات خاصة من خلال حالة التشوهات والتغيرات التي جاء عليها رمز الحية القارئة، فكانت تمثل شخصية أبى العلاء فى حله وترحاله من أجل الاستزادة بالعلم والمعرفة ومثلت أيضا تشيع ابن القارح، فبعد ما جادلته الحية القارئة فى أمور لغوية وأدبية عديدة حاولت أن تقول له إنك من أهل الشيعة من خلال ما

جاء على لسانها».. لندمت إن كنت في الدار العاجلة قتلت حية أو عثماناً^(٥٢). وأشع رمز الحية القارئة على هامش قارئى واسع شمل كافة فضاء الرسالة، حيث أننا منذ البداية نلحظ علامات تشيع ابن القارح تظهر من مشهد إلى آخر، «إذ وظف له جملة من معتقدات الشيعة فيما يخص الإسماعيلية، وفيها ما يخص غيرها من الفرق، وكان ذلك لفتا ذكيا من أبى العلاء لتقلب ابن القارح العقدى، وربما فى ضوء هذا نستطيع أن نفسر هجوم أبى العلاء على عديد من فرق الشيعة فى القسم الثانى من الغفران^(٥٣). وهذا ما تفسره تلك الظلال الشيعية التى صبغ بها أبو العلاء جنته، فهذا على كرم الله وجهه هو من يخلص الأعشى من يد الزبانية بطلب من الرسول ص عندما استغاث به «.. فصرخت فى أيدى الزبانية: يا محمد أغثنى فإن لى بك حرمة، فقال يا على بادره فانظر ما حرمته؟ فجاعنى «على بن أبى طالب» - صلوات الله عليه - وأنا أعتل كى ألقى فى الدرك الأسفل من النار، فزجرهم عنى، وقال: ما حرمتك؟ فقلت: أنا القائل: ألا أيهدا السائللى أين يممت فإن لها فى أهل يثرب موعدا فاليت لا أرثى لها من كلاله ولا من حفى، حتى تلاقى محمدا متى ما تناخى عند باب ابن هاشم تراخى، وتلقى من فواضله ندا أجذك لم تسمع وصاة محمد نبي الإله حين أوصى وأشهد

.. ويقول «الأعشى»: قلت لعلى: وقد كنت أومن بالله وبالْحساب وأصدق بالبعث وأنا فى الجاهلية الجهلاء. فمن ذلك قولى.. فذهب «على» إلى النبى صلى الله عليه وسلم ، فقال: يا رسول الله، هذا «أعشى قيس» قد روى مدحه فيك، وشهد أنك نبى مرسل. فقال: هلا جاعنى فى الدار السابقة؟ فقال «على»: قد جاء، ولكن صدته قريش وحبه للخمر. فشفع لى، فأدخلت الجنة على أن لا أشرب فيها خمرًا^(٥٤). وتتوضح الظلال الشيعية أكثر حين استنجد ابن القارح بالعترة المنتجبين الذين كان يختتم بهم كتبه فى الدنيا، فكانت حرمة ووسيلته إليهم، حيث أشاروا عليه بالتحدث مع فاطمة - رضى الله عنها - التى أشارت عليه بالتشبت بركبها لعبور الصراط المستقيم، بل وأكثر من ذلك أنها وهبته جارية تخدمه بعد ما أمرتها بأن تعبر به الصراط، حيث جاء على لسانه «فطقت على العترة المنتجبين، فقلت: إنى كنت فى الدار الذاهبة إذا كتبت كتابا وفرغت منه، قلت فى آخره: وصلى الله على سيدنا [محمد] خاتم النبيين، وعلى عترته الأخيار الطيبين. وهذه حرمة لى ووسيلة، فقالوا ما نصنع بك؟ فقلت أن مولاتنا «فاطمة» - عليها السلام - قد دخلت الجنة مذ دهر.. فإذا هى خرجت كالعادة، فاسألوا فى أمرى بأجمعكم، فلعلها تسأل أباه فى.. فلما خلصت من تلك الطموش، قيل لى: هذا الصراط فاعبر عليه. فوجدته خاليا لا غريب عنده، فبلوت نفسى فى العبور فوجدتنى لا أستمسك. فقالت «الزهراء» صلى الله عليها، لجارية من جواربها: يا فلانة أجزيه. فجعلت تمارسنى وأنا أتساقط عن يمين وشمال.. فتحملنى وتجاوز كالبرق الخاطف. فلما جرت قالت «الزهراء» عليها

السلام: قد وهبنا لك هذه الجارية، فخذها كي تخدمك في الجنان»^(٥٥) والأمثلة كهذه كثيرة مما يوحي أن أبا العلاء قصد إلى إضفاء هذه الصبغة الشيعية على أجواء جنته التي أعدها لابن القارح.

نستنتج مما سبق أنه كلما لحقت بالرمز الأسطوري جملة من التحويلات أشع على هامش قرائى أوسع شمل كافة نص الرسالة مما يجعل مسار السرد فى الرسالة متواصلا، وما يعزز هذا الرأى، حين استحضرت أبو العلاء رمز الحية فى مكان آخر من الرسالة وبالضبط حين تعمد استفتاحها من خلاله فإنه فتح لنا المجال واسعا للتأويل، حيث جاء فى افتتاحية الرسالة ما يلى: «قد علم الجبر الذى نسب إليه «جبرئيل»، وهو فى كل الخيرات سبيل، أن فى مسكنى حماطة نا كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها غانية، تثمر من مودة مولاي الشيخ الجليل - كبت الله عدوه، وأدام رواحه إلى الفضل وغدوه - ما لو حملته [العالية] من الشجر، لدنت إلى الأرض غصونها، وأذيل من تلك الثمرة مصونها. والحماطة ضرب من الشجر، يقال لها إذا كانت رطبة: أفانية، (فإذا يبست فهي حماطة).. وتوصف الحماطة بألف الحيات لها.. وأن فى طمرى لحضبا وكل بأذاتى.. يضم من محبة مولاي الشيخ الجليل - ثبت الله أركان العلم بحياته - ما لا تضمه للولد أم، أكان سمها يذكر أم فقد عندها السم..»^(٥٦). فحين نقرأ هذه الافتتاحية المليئة بالأفامى وسمومها على غرار ما تستفتح به الرسائل من تحية وسلام، فإننا ندرك أن أبا العلاء قصدها فعلا لتكون وطأتها على ابن القارح

شديدة، لأن «هذه المقدمة هى مفتتح الرسالة وديباقتها. وظاهر الأمر فيها أنها على طولها تحية من أبى العلاء لابن القارح، يعرب فيها عن مودة واشتياق للقاء صاحب حميم.. وهو يصطنع فى أسلوب عرضها فن الإلغاز البديعى. فيما اختار من ألفاظ: الحماطة، الحضب، الأسود، إذ يصف لابن القارح ما يجده فى قلبه من حماطة الشوق إليه، وما يضمه خضبة من محبته، وما يطويه أسوده من إعظامه ملغزا عن محبة القلب: بالحماطة، وهى شجر تألفه الحيات. وبالحضب، وهو الضخم من ذكور تلهيات، وملغزا عن سويداء القلب بالأسود وهو الحية العظيمة.. لقد تمثل أبو العلاء وهو يضغى إلى رسالة ابن القارح، بما تنضح به من شر ومداهنة ونفاق ورياء، فجاءت تحيته بتلونها وتلويها ونعومتها السامة.. تحيته الرمزية استهلالات تلقائيا لرسالته»^(٥٧).

لقد وفق أبو العلاء فى توظيف رمز الحية، حيث أخذ من الأسطورة الأولية النواة الأسطورية^(٥٨) فقط ثم صبغها بما يخدم مبتغاه، فرمز الحية يحمل كما رأينا من قبل دلالة الخطيئة الأولى، ويحمل دلالة الخلود أيضا، كذلك يحمل دلالة الحكمة والمعرفة وغيرها من الدلالات التى استفاد منها أبو العلاء لإيصال ما يصبو إليه، من خلال توظيفه لهذا الرمز توظيفا فنيا وجماليا أضفى بدوره جمالية على كافة المسار السردى للرسالة. وباتت هناك دلالة جديدة فى كل مرة تطفو على سطح تلك الدلالات المتعددة، فكانت الحية رمزا للحكمة حيث تضرب مثلا فى نقض العهد فى قصة الحية ذات الصفا، ورمزا للعلم والمعرفة؛ حيث مثلت أبو العلاء فى علمه وتفقهه

من خلال رمز الحية القارئة، ورمزا للخطيئة حيث أسكنها أبو العلاء شجرة الحماطة لتكون سببا في ارتكابه الخطيئة وهبوطه من الجنة العلائية ونعيمها إلى الدار الفانية وشقائها، وكانت رمزا للتحول والتناسخ، حيث إذا شاءت تحولت إلى أحسن غوانى الجنة حين طلبت الحية القارئة من ابن القارح البقاء معهن فإنه بإمكانها أن تصير أحسن غوانى الجنة «فتقول هي: ألا تقيم عندنا برهة من الدهر؟ فإنى إن شئت انتفضت من إهابى فصرت ميل أحسن غوانى الجنة، لو ترشفت رضابى لعلمت أنه أفضل من الدرايقة التى ذكرها «ابن مقبل»...»^(٥٩)، لتمثل ابن القارح فى تقلباته بين مذاهب مختلفة، وقد جعل أبو العلاء اللذة التى تعد بها الحية القارئة ابن القارح - إن هو مكث معها - لذة توصلنا إلى لذة الخطاب نفسه؛ فالقارئ هنا مندهش من هذه اللذة التى تعد بها حية لا تملك إلا سما يرتشفه من وقع فى شباكها وحين تنجلى دلالة الخطاب نكتشف لذته فـ«يبدو أن المعرى قد شاء أن يولد من لذة الخطاب لذة حسية، إذ جعل الحية تتأنت فتمارس إغراءها، غير أن القارئ المشروط بثقافة الأرضية يعجز عن الفصل بين طبيعة الحية المؤدية وطبيعتها المكتسبة فى الجنة، فتضطرب الصورة ويكون الخروج عن المحاكاة وعن المعهود والمألوف تلك هى لذة النص»^(٦٠).

وبالتالى استطاع أبو العلاء من خلال توظيفه الجمالى لرمز الحية أن يعالج بها قضايا مختلفة فى الآن نفسه وأن يخرج فى الأخير بدلالة طفت على كامل سطح رسالته، وهى كشف خبايا صاحبه ابن القارح بأنه ليس أهلا للثقة، وأنه ناقض للعهد وناكر للجميل وأنه لا

يصلح أن يوضع فى مصاف أهل الأدب ولا رجال الدين لأنه ليس أهلا للدفاع عن الدين. وبالتالي كان رفض أبى العلاء ليس رفضا خاصا لشخص معين كابن القارح وإنما ثورة على ذلك الوضع الراهن الذى يعيشه فى أيامه، حيث نصب على ولاية الدين من هم ليسوا أهلا له، وها هى عائشة عبد الرحمن تقول فى مناسبة كتابة رسالة الغفران «وفى بسالة نادرة، أعلن صيحة الاحتجاج على المنافقين والمرائين والنفعيين، وواجه جبروت الحكام بكلماته الصاعدة، وأعلن الحرب على الذين استغلوا جهل العامة، فجعلوا السياسة والدين والعلم والأدب مصيدة لرزق غير حلال»^(٦١).

(ب) جماليات القالب القصصى الحوارى:

هذا، ومن أهم الجماليات التى أضفاها رمز الحية على كافة فضاء الرسالة ومسارها أن أبا العلاء اعتمد تقنية القالب القصصى الحوارى فى توظيفه، وهى نفسها المحاوراة أو الديالوج عند العديد من النقاد والدارسين وقد أعدها الناقد عبد الرضا على من أهم الوظائف الجمالية للأسطورة فى شعر السياب، حيث يقول «لا بد لنا ونحن نعرض الدلالات الجمالية لشعر السياب من أن نشير إلى تكنيك المحاوراة فى شعره حيث يستخدمه فى كثير من قصائده الموظفة للأسطورة»^(٦٢). وتقنية القالب القصصى الحوارى لم تكن بالجديدة على أعمال أبى العلاء المعرى، حيث طبعت العديد منها، فهى هو الدارس ألقت كمال الروبى يعطينا لمحة وجيزة عن ذلك «... كان منتحيا للنوع القصصى فى عدد من أعماله مثل رسالة (الصاهل والشاحج) التى اعتمد فيها على القالب القصصى الحوارى، حيث

يدور حوار طويل بين مجموعة من الحيوانات يشغلها هم إنساني يتعلق بفترة تاريخية حرجة كانت تجتازها مدينة حلب أيام حكم الفاطميين، وانتحاؤه إلى قالب القصصى ذى الطبيعة الحوارية التصويرية له مظهر آخر يبدو فى كتابه المفقود (القائف) الذى يقيل إنه يحتذى فيه طريقة (كليلة ودمنة)»(٦٣).

لقد انتحى أبو العلاء المعرى القالب القصصى الحوارى طيلة مسار رسالته، مما ساهم فى توليد السرد فيه واسترساله، حيث كان الحوار بين شخصيات الرسالة - خاصة بين بطلها ابن القارح والشخصيات الأخرى - يفتح فى كل مرة مجالا أوسع لمخيلة أبى العلاء فيزيد فى المشاهد، ويطور الأحداث، وبخاصة أن أغلب الحوار كان قائما على ثنائية السؤال والجواب، حيث «.. إن التساؤل يفتح الحوار مع الآخر، ويدفع بالسرد إلى «حركة» واضطرب.. يكون السؤال فاتحة لمتوالية سردية رئيسة»(٦٤). والرسالة منذ البداية قائمة على ثنائية السؤال والجواب، مما أثرى الحوار وجعله مسترسلا، وحين كان تركيزنا ها هنا على رمز الحية، فما هى الحية ذات الصفا تشير دهشة ابن القارح حين رآها فى الفردوس، فيسارع إلى طرح السؤال عليها ابتغاء سماع ما يزيح عنه ذهوله فكان جوابها الذى ساهم فى بدء محاورة طويلة بينهما مما ساعد فى توليد السرد ككل واسترساله عبر نص الرسالة، ففى الحوار يقف الراوى موقفا محايدا ليفسح المجال أمام الشخصيات الأخرى كى تحكى قصتها، حيث «فى الحوار تضمير وظائف الراوى السردية والوصفية لتحل محلها الوظيفة التنظيمية، يصبح الراوى ناقلا «محايدا».. فهو يكتفى

بتنضيد تدخلات الشخصيات وتبادل الكلمة بينها. ينقلها من شخصية إلى أخرى، ويربط بينها بالاعتماد أساسا على فعل «قال». يخرج الراوى من النص ويترك المجال للشخصيات تسرد قصصها أو تستعرض آراءها بشأن بعض المسائل الأدبية واللغوية»(٦٥)، ويختتم أبو العلاء ذلك بالاستطراد فى كل مرة، حيث يأتى - بعد كل حوار تقريبا - نسا ترسلها (الاستطراد) يساهم فى استرسال السرد داخل نص الرسالة؛ إذ «ينتهى النص السردى مباشرة بعد فراغ الشخصية من الجواب عن سؤال ابن القارح ليحل محله النص الترسل، واستطراد فى قضايا اللغة والشعر والعروض... وقد سارت المشاهد على هذا النحو فى أغلب أطوار الرحلة»(٦٦)، فما هو ابن القارح فى روضة الحيات يفتتح حوارها مع الحية ذات الصفا بالسؤال «فيقول: لا إله إلا الله! وما تصنع حية فى الجنة؟ فينطقها الله - جلت عظمتة - بعد ما ألهمها المعرفة بهاجس الخلد فتقول: أما سمعت فى عمرك «بذات الصفا»، الوافية لصاحب ما وفى؟ كانت تنزل بواد خصيب..»(٦٧)، وتواصل الحية ذات الصفا حوارها مع ابن القارح تسرد من خلاله قصتها مع صاحب غير الوفى لتساهم القصة أيضا فى إثراء السرد واسترساله، إلى أن تصل إلى استحضار قطعة شعرية للنابغة الذبيانى يسرد فيها قصتها مع حليفها «وقد وصف ذلك «النابغة بنى ذبيان» فقال:....»(٦٨) حيث يساهم النص الشعرى أيضا فى تواصل الحوار بين الطرفين. وفى «التمثيل للموقف القصصى الآتى»(٦٩).

هذا، وما إن ينتهى ابن القارح من حديثه مع الحية ذات الصفا

حتى تبادره الحية القارئة بالحديث أيضا فينشأ حوار بينهما يساهم هو الآخر فى توليد السرد داخل نص الرسالة واسترساله «وتقول حية أخرى: إنى كنت أسكن فى دار «الحسن البصرى» فیتلو القرآن ليلا، فتلقيت منه الكتاب من أوله إلى آخره.. فيقول: - لا زال الرشد قريبا لحلّه -: فكيف سمعته يقرأ؟..»^(٧٠). ويتواصل حوارهما حيث تتخلله من حين لآخر أبياتا من الشعر تساهم هى أيضا فى توليده واستمراره بالإضافة إلى الاستطراد بأمر لغوية تدور حول اختلاف القراءات، حيث جاء فى الرسالة «فتقول: لقد سمعته يقرأ هذه القراءة، وكنت عليها برهة من الدهر، فلما توفى - رحمه الله - انتقلت إلى جدار فى دار «أبى عمرو بن العلاء» فسمعته يقرأ، فرغبت عن حروف من قراءة «الحسن» كهذين الحرفين، وكقوله: «الأنجيل» بفتح الهمزة. فلما توفى «أبو عمرو» كرهت المقام، فانتقلت إلى «الكوفة» فأقمت فى جوار «حمزة بن حبيب» فسمعته يقرأ بأشياء ينكرها عليه أصحاب العربية، كخفض «الأرحام» فى قوله تعالى: (واتقوا الله الذى تساءلون به والأرحام» وكسر الياء فى قوله تعالى: (وما أنتم بمصرخى) وكذلك سكون الهمزة فى قوله... ويهكر - أزلفه الله مع الأبرار المتقين - لما سمع من تلك الحية، فتقول هى: ألا تقم عندنا برهة من الدهر؟ فإنى إن انتفضت من إهابى فصرت مثل أحسن غوانى الجنة، لو ترشفت رضابى.. فيقول وه ويسمع خطابها الرائق: لقد ضيق الله على مرأش الحور الحسان، إن رضيت بترشفت هذه الحية»^(٧١). بالإضافة إلى أنه حين كشفت الحية القارئة عن تشيع ابن القارح - كما سبق توضيح ذلك - فإن حوارهم

الحية القارئة فتح مجالا واسعا للسرد، حيث إن أبا العلاء كشف عن مظاهر تشيع ابن القارح بسرده لقصة شفاعته على ابن أبى طالب للأعشى وقصة شفاعته فاطمة - رضى الله عنها - لابن القارح: «حيث وظف ذلك قصصيا فتعاقب مراحل الشفاعته تجعله يستطرد فى تفاصيل تساعد على استمرار السرد. ومن هنا كان تجسيد النص لموقف البطل يوم الحشر من أكثر المشاهد القصصية نجاحا فى نص «الغفران»^(٧٢).

إضافة إلى هذا فإن القالب القصصى الحوارى ساهم فى كشف خبايا البطل - كما رأينا من قبل - «وبهضا تمكنت المشاهد القصصية فى «الغفران» بما تضمنته من حوار بين البطل وأهل الجنة والنار من تبيين قدرة هذا الشكل على استجلاء جوانب متعددة للشخصية المحورية التى تمثل فى حد ذاتها نمطا من المتعالمين المتأدبين الذين أعطوا من السلطة ما يمنحهم حق التحكم فى الإبداع والفكر»^(٧٣).

(ج) جماليات الشخصية الحيوانية:

بالإضافة إلى ما سبق هنالك جمالية توظيف قصص الحيوان فى رسالة الغفران، خاصة منها ما هو ممثل فى قصتى الحية ذات الصفا والحية القارئة، وتوظيف من هذا النوع لم يكن بالشىء المبتكر لدى أبى العلاء المعرى، أو من زامنه من كتاب وشعراء، حيث إن أبا العلاء كان متأثرا بأشهر عمل يحوى قصص الحيوان وهو «كليلة ودمنة» - كما أكد ذلك الدارس ألفت كمال الروبى فى بداية هذا الفصل - وتوظيف رمز الحيوان اشتهرت به الكثير من الآداب

العالمية، مثل لافونتان، وقصة «الدب»^(٧٤) لوليم فوكنر وحكايات ألف ليلة وليلة وكتاب كليلة ودمنة، وغيرها من الأعمال الشهيرة التي جعلت من الحيوان شخصية بارزة أو بطلا في عملها الفني، ونجد من الأدباء والشعراء العرب المعاصرين من انتهج هذا المنهج منهم الكاتب المصرى المشهور توفيق الحكيم بكتابه «حمارى قال لى» والذى كتب على منواله الكاتب الجزائرى أحمد رضا حوحو «حمار الحكيم» كذلك نجد مجموعة من شعراء الشعر العربى المعاصر قد وظفوا رمز الحيوان فى كتاباتهم وعلى رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقى «وقد جمع ناشر الجزء الرابع من الشوقيات.. نحو من خمسين قطعة، نشرت مستقلة فيما قبل بعنوان «منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان»^(٧٥).

وأمثلة توظيف رمز الحيوان كثيرة فى تراثنا الشعرى والنثرى، حيث تعد قصص الحيوان من أهم المصادر التى اعتمدها أبو العلاء فى جل أعماله، وقد تحدث عن ذلك الناقد على كنجيان خنارى - مطولا - فى كتابه «مصادر ثقافة أبى العلاء المعرى»، حيث ترددت فى كتاباته قصص لحيوانات عديدة منها (الحرباء والحمام والهديل وغيرها)^(٧٦). وهذا بهدف استنفاد طاقتها الحكائية فى البناء السردى للرسالة.

ولجوء الكاتب إلى توظيف رمز الحيوان فى إبداعه له أسبابه، حيث يعد التنفس الوحيد الذى يخرج من خلاله الكاتب معاناته وآرائه متسترا بالرمز الحيوانى، إذ يمكنه «التعبير عن بعض المضامين بصورة غيرية حتى لا تثير السلطات السياسية

والاجتماعية..»^(٧٧)، إضافة إلى تلك الوظيفة التى يؤديها الرمز الحيوانى، إذ يؤدى رسالة تعليمية فى الكثير من الأحيان، حيث «إن وظيفة قصص الحيوان بصورة عامة تعليمية، فهى ترسم سلوكيات الإنسان فى الحياة ومغبة الغفلة والطمع والتهور..»^(٧٨).

وبالتالى يعمد الكاتب إلى الرمز الحيوانى قصد التعليم، وكذلك ليكون خزيا للشخصية الطالحة، المقصودة بهذه الرسالة التعليمية، حيث تجد نفسها تتلقن الدروس أو ترى صورتها من خلال شخصيات حيوانية أدنى منها مستوى وخلقا؛ «فالتلقى - الذى هو من البشر بالضرورة - يرى صورته فى عيون حيوانات أدنى منه»^(٧٩). وها هو أبو العلاء يحاول تلقين ابن القارح دروسا فى الأخلاق من خلال تلك الرموز الأسطورية الموظفة، ويحاول أن يجسد له صورته من خلالها، ألم تجسد قصة الحية ذات الصفا وحليفها غير الوفى والناكر للجميل قصة ابن القارح ونكرانه لجميل آل المغربى الذين قربوه إليهم وأغدقوا عليه بالنعم والخيرات، فحز ذلك كثيراً فى نفس أبى العلاء، حيث جاء عن عائشة عبد الرحمن «ولعل أقسى ما ألم أبا العلاء وهو يصغى إلى رسالة ابن القارح، إيغاله فى نهش جثة أبى القاسم المغربى ميتا، وتسويغه هجاء إياه بقوله «وبغضى له، شهد الله، حيا وميتا، أوجبه أخذه محاريب الكعبة الذهب والفضة، وضربها دنانير ودرهم سماها الكعبية.. وكم دم سفك، وحريم انتهك، وحررة أرمل، وصبى أيتم..» فأتين كانت تلك الغضبة للدين، حين كان ابن القارح يملأ جيوبه من الدنانير الكعبية، ويرتع فى خير من يعلم أنه سفك الدماء وانتهك الحريم وأرمل

الحرائر وأيتم الصبية؟»^(٨١). وها هي الحية القارئة تلقنه درسا في الفقه واللغة من خلال القراءات المتعددة التي زعمت أنها تعلمتها من جراء انتقالها للسكن في عدد من منازل علماء الفقه واللغة والأدب وعلى رأسهم الحسن البصرى، ثم نجدها تكشف له تشيعه - كما رأينا سابقا - ثم تغمز له أخيرا أنه بإمكانه البقاء معها لأنها لو شاعت لأصبحت من أجمل غوانى الجنة لكى تكشف له عن شخصيته المتقلبة المتحولة. كشخصية الأفعى المتلونة، التى لا يؤتمن لها جانب. هكذا يكون أبو العلاء قد أخذ هذا الرمز الأسطورى - الحية - ووظفه توظيفا جماليا من خلال استنفاذ طاقته الإيحائية التى فتحت لنا هامشا تأويليا واسعا شمل كافة فضاء الرسالة، وكان غرضه الأساس من هذا التوظيف هو نقد شخصية البطل.

والقصص على لسان الحيوان - فى الجنة العلائية - لم تقتصر فقط على قصة الحية ذات الصفا والحية القارئة إنما نجدها فى مقامات مختلفة تحتم على أبى العلاء تعزيز المقال بها، فها هو يسرد لنا قصة أسد الجنة وهو أسد القاصرة، الذى عرف بنفسه لابن القارح قائلا: «أتدرى من أنا أيها البزيغ؟ أنا أسد القاصرة التى كانت فى طريق مصر، فلما سافر عتبة بن أبى لهب يريد تلك الجهة، وقال النبى ص: اللهم سلط عليه كلبا من كلابك، ألهمت أن تجوع له أياما، وجئت وهم نائم بين الرفقة فتخللت الجماعة إليه، وأدخلت الجنة بما فعلت»^(٨٢). ويسرد لنا أيضا قصة ذئب الجنة، الذى يعرف بنفسه لابن القارح قائلا: «أنا الذئب الذى كلم الأسلمى على عهد النبى ص، كنت أقيم عشر ليال أو أكثر، لا أقدر على العكرشة ولا

القواع، وكنت إذا هممت بعجى الميز، أسد الراعى على الكلاب، فرجعت إلى صاحبة مخرق الإهاب. فتقول: لقد خطئت فى أفكارك، ما خير لك ابتكارك، وربما رميت بالسرة فنشبت فى الأقارب، فأبيت ليلى لما بى، حتى تنتزعها السلقة وأنا بأخر النسييس، فلحقتنى بركة محمد صلى الله عليه وسلم»^(٨٣). وقد أورد أبو العلاء قصتى الأسد والذئب ليحدث تطابقا بينهما وبين شخصية ابن القارح؛ حيث إن «أول ما نلاحظ فى هذه الأمثلة.. هو التماثل القائم بين البطل من جهة الذئب والرسد من جهة ثانية فالشخصيات الثلاثة تتهاك على اللحم.. يحول ابن القارح بالمهاة إلى حيوان مفترس. ذلك أن الأسد والذئب يلتقيان فى التعبير عن «النموذج المثالى للحيوان المفترس».. استعار المؤلف من الإنسان ومن ابن القارح ملكة الكلام ومنحها للحيوان، واستعار من الحيوان صفة الوحشية الافتراضية وأعطاهما للإنسان / للبطل حتى يدس فى الصورة موقفه النقدي»^(٨٤). وبالمقابل نجد أبا العلاء قد جسد قصور ابن القارح الفكرى فى قصة الحية القارئة؛ حيث نجدها عالمة فقيهة خبيرة بعلوم اللغة من نحو وصرف وغيرها، وأمور الدين أيضا، وبالتالي بعد أن جسد كل من الأسد والذئب دناءة ابن القارح المادية ها هي الحية القارئة تجسد دناءته الفكرية «وتتنافذ رمزية الحية الفقيهة مع رمزية الأسد والذئب. فإن كان هذان الأخيران يترجمان عن سقوطه المادى فإن الحية توحى بسقوطه الفكرى»^(٨٥). بالإضافة إلى قصص الحيوان هذه، هناك قصص حيوانية عديدة فى الرسالة استحضرها أبو العلاء ليعزز نقده لشخصية البطل ابن القارح، منها قصة البقرة

الوحشية - التي خرج ابن القارح وصاحبه عدى بن زيد يريدانها فى رحلة قنص - فتحدثت إليهما حين كاد يصيبها أحد الأسهم «قال: أمسك، رحمك الله، فإنى لست من وحش الجنة التى أنشأها الله سبحانه وتعالى ولم تكن فى الدار الزائلة، ولكنى كنت فى محلة الغرور أروى فى بعض القفار، فمر بى ركب مؤمنون قد كرى زادهم، فصرعوني واستعانوا بى على السفر، فعوضنى الله جلت كلمته - بأن أسكننى فى الخلود»^(٨٦). وها هو بقر الوحش أيضا، نجده يتحدث إلى ابن القارح لعله ينجو من سهامه «أمسك يا عبد الله، فإن الله أنعم على ورفع عنى البوس. وذلك أنى صادنى صائد بمخلب وكان إهابى له كالسلب، فباعه فى بعض الأمصار، وصراه للسانية صار، فاتخذ منه غرب.. شفى بمائه الكرب، وتطهر بتريعه الصالحون، فشملتى بركة من أولئك، فدخلت الجنة أرزق فيها بغير حساب»^(٨٧)، وهاتين القصتين تجسدان سعى ابن القارح وراء ملذات الدنيا، فرغم وجوده بالجنة التى ما إن تمنى فيها شيئا حتى امتثل بين يديه، إلا أنه لا يزال يفضل رحلات الصيد واقتناص حيوانات الجنة. وقد جعل أبو العلاء للطير قصة مع ابن القارح؛ حيث «يمر رف من أوز الجنة، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة ويقف وقوف منتظر لأمر - ومن شأن طير الجنة أن يتكلم - فيقول: ما شأنكم؟ فيقلن: ألهمنا أن نسقط فى هذه الروضة فنغنى لمن فيها من شرب. فيقول: على بركة الله القدير»^(٨٨). فجسد من خلال هذه القصة تفضيل ابن القارح لمجالس اللهو والغناء وهى واحدة من خبايا ابن القارح التى لا يمكنه أبدا إخفاؤها.

هكذا، استغل أبو العلاء الطاقة الإيحائية للشخصية الحيوانية، ووظفها فى نصه، مانحا النص جمالية خاصة، فهى من جهة توحى بخيال أبى العلاء الخصب الذى جعله يستحضر هذا التراث القصصى الهائل ويجعله جزءا هاما فى مسار سرده «هذا الجزء الحى النابض الذى يلمس القلوب ويقدم شرارة الخيال ألا وهو القصص»^(٨٩)، ومن جهة أخرى أدت دورها الخلقى والتعليمى، الذى دفع بأبى العلاء إلى استحضارها واستنطاقها، حيث إن «القصص الحيوانى حكايات رمزية قصيرة - ربما طال - تتضمن الأقوال والأفعال المعزوة إلى الحيوانات، والقصد منها تهذيب الأخلاق وتقويم السلوك وإذاعة الآداب الراقية بأسلوب مؤثر وشاق. فهى حكايات ذات مغزى خلقى وتعليمى تحكى على لسان الحيوان أو النبات، وتتضمن مضمونا إنسانيا شاملا، وقد يضيق هذا المضمون فيقتصر على مجتمع محدد من المجتمعات»^(٩٠).

الهوامش

- ١٣ - سورة الأعراف، الآية: ١٧٦.
- ١٤ - مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ع ٢١٨، فبراير، شباط، ١٤١٧ - ١٥ - ١٩٩٧، ص: ٢٧٩.
- ١٥ - الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، التكوين، الإصحاح الثاني.
- ١٦ - سورة البقرة، الآيتين: ٣٥ - ٣٦.
- ١٧ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢.
- ١٨ - مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص: ٢٧٢.
- ١٩ - كامل كيلاني، على هامش الغفران: دواعي الرسالة - قصة الحماطة، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، د ط، د ت، ص: ٨٥ - ٩٢.
- ٢٠ - عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص: ٦١.
- ٢١ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٨٤، ٢٨٥.
- ٢٢ - المصدر نفسه، ص: من ٢٧٢ إلى ٢٧٥.
- ٢٣ - عائشة عبد الرحمن، جديد في رسالة الغفران، ص: ٦١.
- ٢٤ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن ن ص: ١٤٠، ١٤١.
- ٢٥ - ابن هشام، السيرة، ج ٤، ص: ٨٤.
- ٢٦ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص: ١٤٠، ١٤١.
- ٢٧ - مرسيا إلياد، صورو ورموز، ص: ١٢.
- ٢٨ - عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص: ٢٨، ٢٩.
- ٢٩ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٧٩.
- ٣٠ - عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص: ٣٢.
- ٣١ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١.

- ١ - سعيد يقطين، الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي - المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص: ١٥.
- ٢ - ما حاولت إثباتها في كتابها (جديد في رسالة الغفران - نص مسرحي من القرن الخامس الهجري -).
- ٣ - من خلال دراسته المعتمدة (تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران).
- ٤ - في دراسته المعتمدة (ملاحظات على الفن القصصي في رسالة الغفران).
- ٥ - عبد الوهاب الرقيق، هند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ط ١، دار محمد علي الحامي، صفاقص، تونس، جانفي، ط ١، ١٩٩٩، ص: ٨.
- ٦ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، ص: ٨٧.
- ٧ - فريال جبوري غزول، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءات تراثية، دار البشير تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: ١٣، ع: ٣، خريف ١٩٩٤، ص: ٢٥١.
- ٨ - م ن، ص ن.
- ٩ - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص: ٣٠.
- ١٠ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، ص: ٨٩.
- ١١ - المرجع نفسه، ص: ٩٠.
- ١٢ - ليلي حسن سعد الدين، كليلية ودمنة في الأدب العربي - دراسة مقارنة، دار الشير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، د ط، ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م، ص: ١٣٣.

- إلى ١٨١.
- ٥٥ - المصدر نفسه، ص: من ٢٥٧ إلى ٢٦١.
- ٥٦ - المصدر السابق، ص: ١٣٠، ١٣١، ١٣٢.
- ٥٧ - عائشة عبد الرحمن، جديد في رسالة الغفران، ص: ٦٥، ٦٤، ٦٣.
- 58- victor- laurent trembly, sens du mythe rt approches litteraire, (google. com).
- ٥٩ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٣٧٠.
- ٦٠ - عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران، أشكاله ووظائفه، تقديم محمد الخبو، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، الجمهورية التونسية، ط٢، مادس ١٩٩٥، ص: ١٠٩، ١١٠.
- ٦١ - عائشة عبد الرحمن، جديد في رسالة الغفران، ص: ٣٨.
- ٦٢ - عبد الرضا على، الأسطورة في شعر السياب، ص: ١٠٢.
- ٦٣ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، ص: ٧٢.
- ٦٤ - حاسم الموسوى، سرديات العصر الإسلامى الوسيط، ص: ١١٥، ١١٦.
- ٦٥ - عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، أدبية الرحلة فى رسالة الغفران، ص: ٥١.
- ٦٦ - المرجع نفسه، ص: ٥٦.
- ٦٧ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائش عبد الرحمن، ص: ٣٦٤.
- ٦٨ - المصدر نفسه، ص: ٣٦٦.
- ٦٩ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، ص: ٨٨.
- ٧٠ - أبو العلاء المعري، المصدر السابق، ص: ٣٦٧.
- ٧١ - المصدر نفسه، ص: ٣٦٧ - ٣٧٢.
- ٧٢ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، ص: ٩٠.
- ٧٣ - المرجع السابق، ص: ٨٧.
- ٧٤ - الكسندر سى. كيرن، الأسطورة والرمز فى نقد قصة «الدب» لفوكنر،

- ٣٢ - المصدر السابق، ص: ٢٩٢، ٢٩٣.
- ٣٣ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٩٣.
- ٣٤ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- ٣٥ - المصدر السابق، ص: ٢٩٣.
- ٣٦ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ص: ٥٧.
- ٣٧ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- ٣٨ - عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، أدبية الرحلة فى رسالة الغفران، ص: ١٢٤.
- ٣٩ - عبد الوهاب زغدان، المكان فى رسالة الغفران، أشكاله ووظائفه، ص: ٥٤.
- ٤٠ - حسن طلب، ولكم فى القصص حياة، ص: ٤٨.
- ٤١ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، ص: ٩٠.
- ٤٢ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٢٩٠ وما يليها.
- ٤٣ - ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى، ص: ٨٩.
- ٤٤ - المرجع نفسه، ص: ٨٩.
- ٤٥ - فريال جبورى غزول، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبى وتراثنا الفلسفى، ص: ٢٥٠.
- ٤٦ - المرجع نفسه، ص: ٩٤.
- 47- Pirre brunel, la mythocritique, p77.
- 48- Pirre brunel, la mythocritique, p79.
- ٤٩ - عبد الرضا على، الزسطورة فى شعر السياب، دار الرائد العربى، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص: ١٣١.
- ٥٠ - م ن، ص ن.
- ٥١ - سامية أسعد، الزسطورة فى الأدب الفرنسى، ص: ١٢٣، ١٢٤.
- ٥٢ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٣٧٢.
- ٥٣ - فوزى محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص: ١٠٩.
- ٥٤ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: من ١٧٨

- الأسطورة والرمز - دراسات نقدية - ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ص: ١٣٣.
- ٧٥ - أنس داود، الزسطورة في الشعر العربي الحديث، ص: ٣٧٥.
- ٧٦ - انظر، على كمحيان خناري، مصادر ثقافة أبي العلاء المعري، ص: ١٧١ وما يليها.
- ٧٧ - أنس داود، الزسطورة في الشعر العربي الحديث، ص: ٢٤٧.
- ٧٨ - فريال جبور غزول، قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، ص ١٣٦.
- ٧٩ - المرجع السابق، ص: ١٣٩.
- ٨٠ - الوزير المغربي أبو القاسم الحسين بن علي بن الحسين بن علي بن محمد المغربي ينتمي إلى أسرة مشرقية يرتفع نسبها إلى الملك بهرام جور، ونسبة هذه الأسرة ليست نسبة إلى الموطن، وإنما هي لأن واحدا منها كان يتولى ما يعرف بديوان المغرب في بغداد.
- ٨١ - عائشة عبد الرحمن، جديد في رسالة الغفران، ص: ٥٦، ٥٧.
- ٨٢ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ٣٠٥.
- ٨٣ - المصدر نفسه، ص: ٣٠٦.
- ٨٤ - عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص: ٧٠.
- ٨٥ - المرجع نفسه، ص: ٧١.
- ٨٦ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمن، ص: ١٩٨.
- ٨٧ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- ٨٨ - المصدر السابق، ص: ٢١٢.
- ٨٩ - حسن طلب، ولكم في القصص حياة، قراءة في تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، تراثنا النثري، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر، مج: ١٢، ع: ٣، خريف ١٩٩٣، ص: ٤٧.
- ٩٠ - ليلى حسن سعد الدين، كلية ودمنة في الأدب العربي - دراسة مقارنة، ص: ١٣١.

الخاتمة

إن الدور الأساسى للنقد الأسطورى، هو تتبع التغييرات والتجديدات التى تلحق بالعنصر الأسطورى داخل النص الأدبى، ومعرفة جملة تلك الانزياحات سواء بالزيادة أو بالنقصان، لفتح هامش قرائى لها، ورصد أهم الجماليات الناتجة عنها.

وحيث كانت دراستى موسومة بـ«الرموز وتجلياتها فى رسالة الغفران - للمعري دراسة نقدية أسطورية» فإننى حاولت تتبع تجليات الرموز الأسطورية فى نص رسالة الغفران، وكان اهتمامى منصباً على الرموز الأسطورية دون الرموز الأخرى.

وحيث كان المنهج المتبع فى هذه الدراسة النقدية هو «منهج النقد الأسطورى» فإننى تتبعت تلك الرموز الموظفة داخل نص الرسالة من خلال تلك الخطوات الثلاث التى يعتمدها المنهج فى حد ذاته، فبعد أن استخرجت أهم تلك الرموز الأسطورية المتجلية فى النص انتقلت إلى

معرفة أهم تلك الانزياحات التي طرأت عليها، وذلك بمقارنتها مع الأسطورة الأولية، ومعرفة ما إذا كانت قد لحقت بها تغييرات أو أنها بقيت على حالها، لأن التدقيق في معرفة المطاوعات التي لحقت بالرموز الأسطورية يحيلنا مباشرة إلى معرفة مقدار إشعاع تلك الرموز الأسطورية داخل نص المدونة، وذلك بحسب تلك التعيرات الطارئه عليها، حيث تتناسب المطاوعة طردا مع الإشعاع، فكلما كان الرمز الأسطوري المتجلى داخل النص يمتلك مطاوعة ممتدة؛ أى لحقت به جملة من التغييرات والتشوهات تكون مسافته الدلالية واسعة وبالتالي تشع دلالتة على كافة فضاء الرسالة، أما تلك الرموز التي تكون مطاوعتها متقلصة فإن إشعاعها يكون باهتا ولا تحيلنا على هامش قرائى واسع، وبالتالي كانت هذه الخطوات الإجرائية متتابعة مرتبطة بعضها ببعض، وقد استطعت من خلالها تتبع ذلك التوظيف الرمزي الأسطوري داخل نص رسالة الغفران، وخلصت أخيرا إلى معرفة جمالياته، وحين كانت رسالة الغفران نصا سرديا تتخلله أبيات شعرية كان تركيزى منصبا على أهم الجماليات التي أنتجها الرمز الأسطوري الموظف داخل النسيج السردى من خلال توظيف أبى العلاء للرموز الثلاثة وقد ألحقت بها جملة من المطاوعات ساهمت فى استنفاد طاقتها الإيحائية وإضفائها على كافة فضاء نص الرسالة، إضافة إلى جماليات توظيف رمزي الحية والشيطان من خلال قالب القصصى الحوارى، حيث ساهم هذا الأخير فى توليد السرد داخل نص الرسالة واسترساله من خلال خلق متواليات سردية من حين لآخر، إضافة إلى جماليات توظيف رمزي الحية

والشيطان من خلال الشخصية الحيوانية والغيبية على التوالي، حيث ساهما فى خلق جو تعليمى وعظى وجو من العجائبية أكسب النص جمالية خاصة. وبالتالي فإن هذه العناصر الأسطورية الموظفة ترقى إلى درجة عدها رموزا أسطورية وأن هذا التوظيف هو توظيف فنى جمالى، وأن النص العربى القديم يزخر بما يستهوى الناقد إلى دراسته بأليات ومناهج نقدية حديثة لأنه لا يزال دائما حيا متجددا.

ومما زاد من جماليات هذا التوظيف الرمزي الأسطوري فى نص رسالة الغفران ثراه الشديد، حيث تتنازعه مجالات عديدة مثل، علوم اللغة، والنقد والمذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية ومعتقدات مختلفة لمذاهب متعددة، واستفادته من نصوص القرآن الكريم والشعر العربى. فكانت هذه الروافد التي استقى منها أبو العلاء نسيج رسالته ثرية بما فيه الكفاية لتثرى الرموز الأسطورية الموظفة بداخلها. إضافة إلى جمالية تضافر الشعرى والنثرى فى نسيج الرسالة مما ساهم فى توليد السرد واسترساله، بالإضافة أيضا إلى وقوف الرسالة على تخوم أشكال سردية متعددة منها القصص الأسطورية والخرافية والمعتقدات الهندية حول التناسخ وقصص الحيوان وغيرها من الأشكال التي أثرت نسيجها السردى وولدت.

ومما تقدم، فقد خلصت الدراسة النقدية الأسطورية لنص رسالة الغفران إلى النتائج التالية:

١ - مرونة النصوص العربية القديمة أمام المناهج النقدية المعاصرة، من خلال تلائم نص رسالة الغفران للمعرى مع منهج النقدى الأسطوري لصاحبه بيير برونيل.

- ٢ - وجود العديد من النصوص العربية القديمة فى خزانة الأدب العربى القديم تستحق منا وقفة تأمل ودراسة لبعثها من جديد.
- ٣ - لم تقتصر مرحلة التوظيف الرمزى على النصوص الإبداعية المعاصرة فقط وإنما يحتوى تراثنا الأدبى القديم على نصوص كانت واعية بالتوظيف الرمزى الأسطورى مثل رسالة الغفران للمعرى.
- ٤ - تعدد الرموز الأسطورية داخل النص وتنوعها منها رمز الحية ورمز الشجرة ورمز الشيطان، مما يؤكد ثراءها بسبب ثراء الروافد المستقاة منها.
- ٥ - استطاعت هذه الرموز الأسطورية الموظفة منح النص هامشا قرائيا واسعا، وبالتالي منحته جمالية خاصة، لأنها أفرغت من محتواها الأسمى واكتسبت دلالات إيحائية جديدة، أكسبت نص الرسالة جمالية خاصة، وهى ما أسماه بيير برونيل بالمطاوعة.
- ٦ - انفتاح النص على روافد معرفية عديدة أدى إلى ثرائه واكتسابه لطاقة إيحائية هائلة.
- ٧ - اتسام كل الرموز الموظفة داخل النص بسمة الإيحائية مما أدى إلى تعدد دلالات الرمز الواحد منها، وهذا ما منح النص جمالية خاصة من حيث الكثافة والعمق والتنوع.
- ٨ - توظيف أبى العلاء للرموز الثلاثة كان توظيفا فنيا جماليا.
- ٩ - توظيف أبى العلاء لرمزى الحية والشيطان من خلال تقنيتهى القالب القصصى الحوارى أضفى جماليات على كافة نص الرسالة؛ حيث ساهم فى توليد السرد واسترساله من خلال خلق

- متواليات سردية من حين لآخر.
- ١٠ - توظيف أبى العلاء لرمزى الحية والشيطان من خلال الشخصية الحيوانية والغيبية على التوالى أضفى جمالية على كافة نص الرسالة، حيث ساهم فى خلق جو تعليمى ووعظى، وجو من العجائية.
- ١١ - تأثر أبو العلاء فى توظيفه للرموز الأسطورية بالموروث العربى وغير العربى كالمذهب الهندى الذى يقول بالتناسخ، وقد نجح فى تطويع كل هذه الرموز لتخدم نضه ومراميه.
- ١٢ - نجح أبو العلاء فى إسقاط التوظيف الرمزى على الواقع وجعله مرآة عاكسة له، فكان بمثابة المعادل الموضوعى لمعاناته، حيث استطاع نقل تجربته الفردية ومعاناته إزاء ما يحيط به إلى جعله معاناة الجماعة وتجربة جمالية عامة.
- ١٣ - أدى التوظيف الواعى للرموز الرئيسية الثلاثة: الحية والشجرة والشيطان إلى نقل صورة البطل إلى القارئ وفضحها، ومن ثم فضح الواقع المعيش الذى كان يعانى منه أبو العلاء وأمثاله.
- ١٤ - النص العربى القديم يزخر بما يستهوى الناقد إلى دراسته بآليات ومناهج حديثة، لأنه لا يزال دائما حيا متجددا.
- وفى الأخير، لا أملك إلا القول أنه لا يمكن أبدا الحسم فى نتائج أى دراسة أكاديمية والحكم عليها بالكمال وبلوغ المرام، ولكنها كغيرها من الدراسات العلمية المتخصصة تظل دوما بحاجة إلى بحث مستفيض، لأن الحقيقة العلمية تبقى دائما زئبقية لا يمكننا أبدا الحسم النهائى فيها، لكننى على الرغم من كل هذا حاولت جاهدة

التنسيق بين نص عربي قديم ومنهج نقدي معاصر، ليكون بمثابة التشجيع على مثل هذه المبادرات التي تحاول النهوض بتراثنا الأدبي القديم ونفض الغبار عنه.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - القرآن الكريم.
- ١ - **المصادر:**
- ٢ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف - القاهرة، ط١٠، ١٩٩٦.
- ٣ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تقديم وشرح، مفيد قميحة، دار مكتبة الهلال، بيروت - لبنان، د ط، ١٩٨٨.
- ٤ - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، شرح وتحقيق على الشلق، دار القلم - بيروت، د ط، دت، لبنان.
- ٢ - **المراجع:**
- **إبراهيم (نبيلة)**
- ٥ - أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط ٢، دار غريب - مصر - القاهرة، ط ٣.
- **إلياد (مرسيا)**
- ٦ - مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياط، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١.
- **أمين (فوزى محمد)**
- ٧ - رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، دار المعرفة الجامعية - إسكندرية، ١٩٩٣.
- **الألوسي**
- ٨ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرحه وصححه وضبطه محمد بهجة الزثرى، ج ٢، ٢٠٠٢.
- **بروب (فلاديمير)**
- ٩ - مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقاديير، النادي الزدي

- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ١،
١٤١٩ - ١٩٩٩.
- **حسين (طه)**
١٩ - تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط ٦، ١٩٦٣.
- **الصوت (محمد سليم)**
٢٠ - فى طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار للنشر، ط ٣، ١٩٨٣.
- **خان (عبد المعيد)**
٢١ - الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع،
بيروت - لبنان، ط ٣، ١٩٨١.
- **خنارى (على كنجيان)**
٢٢ - مصادر ثقافة أبي العلاء، الدار الثقافية للنشر، القاهرة - مصر، ط ١،
٢٠٠١.
- **داود (أنس)**
٢٣ - الأسطورة فى الشعر العربى الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع،
والإعلان.
- **الذبيانى (النايفة)**
٢٤ - الديوان، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب، دار المعارف
بمصر - القاهرة، ط ١، د ت.
- **الرازى (محمد) فخر الدين ابن العلامة ضياء الدين محمد**
٢٥ - تفسير فخر الرازى المشتهر: بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر
للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ١، د ت.
- **الرقيق (عبد الوهاب) وبين صالح (هند)**
٢٦ - أدبية الرحلة فى رسالة الغفران، دار محمد على الحامى، صفاقس، تونس
جانفى، ط ١، ١٩٩٩.
- **رومية (وهب أحمد)**
٢٧ - شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، ع ٢٠٧، الكويت.
- **زكى (أحمد كمال)**
٢٨ - الأساطير - دراسة حضارية مقارنة، دار العودة - بيروت، ط ٢، ١٩٧٩.

- الثقافى - جدة - السعودية، ط ١، ١٩٨٩.
- **ابن الأثير (الحافظ)**
١٠ - البداية والنهاية، ج ٥.
- **ابن سيد الناس**
١١ - عيون الأثر فى الفنون والمغازى والسير، مج ٢، دار الفكر للطباعة والنشر
والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ١، د ت.
- **ابن قتيبة**
١٢ - الشعر والشعراء، تقديم الشيخ حسم تميم، مراجعة وإعداد الشيخ عبد
المنعم العريان، دار إحياء العلوم - بيروت - لبنان، ط ٢، ١٤٠٦ -
١٩٨٦.
- **ابن هشام (أبي محمد عبد الملك)**
١٣ - السيرة النبوية ومعة ألفية السيرة النبوية أرجوزة شعرية للحافظ زين
الدين عبد الرحيم العراقي المتوفى سنة ٨٠٦، تقديم ومراجعة صدقى
جميل العطار، تحقيق وتعليق سعيد محمد اللحام، إشراف مكتب
البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت -
لبنان، ط ١، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢.
- **الجاحظ**
١٤ - الحيوان، مج ١، ج ١.
- **جاد المولى (محمد أحمد)، وآخرون**
١٥ - قصص العرب، ج ٤، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٧٩.
- **الجان (حمزة)**
١٦ - من وصايا الرسول ص، تر: فوزى شعبان، دار الأكيبر - بيروت - لبنان،
ط ١، د ت.
- **حجازى (سمير سعد)**
١٧ - النقد الأدبى المعاصر، قضايا واتجاهاته، دار الأفاق العربية، ط ١،
٢٠٠٠.
- **حرب (طلال)**
١٨ - أولية النص، نظرات فى النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبى،

٢٩ - دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس - بيروت - لبنان.

- زغدان (عبد الوهاب)

٣٠ - المكان في رسالة الغفران، أشكاله ووظائفه، نصوص وقراءات، تقديم محمد الخبو، سلسلة يشرف عليها محيي الدين حمدي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط٢، ١٩٩٥.

- سعد الدين (إيلي حسن)

٣١ - كلية ودمنة في الأدب العربي - دراسة مقارنة، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط١، ١٤٠٩ - ١٩٨٩.

- السواح (فراس)

٣٢ - مغامرة العقل الأولى «دراسة في سوريا وبلاد الرافدين»، دار الكلمة للنشر، بيروت - لبنان، ط٣، ١٩٨١.

٣٣ - الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق - سوريا، ط٨، ١٩٩٧.

- شرف الدين (خليل)

٣٤ - في سبيل موسوعة فلسفية ٤، أبو العلاء المعري، ابن رشد، ابن خلدون، دار مكتبة الهلال - بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

- الشورى (مصطفى عبد الشافي)

٣٥ - الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان - مصر، ط١، ١٩٩٦.

- صدقة (جان)

٣٦ - رموز وطقوس - دراسات في الميثولوجيا القديمة، ط١ - د ت، رياض الريس للكتب والنشر، مصر، ط١، د ت.

- عبد الحكيم (شوتي)

٣٧ - الفولكلور والأساطير العربية، ط٢، دار ابن خلدون، الكويت، ١٩٨٣.

٣٨ - موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، مطبعة أطلس، الإعلام - الكويت، ط١، ١٩٩٥.

- عبد الرحمن (عائشة)، بنت الشاطي

٣٩ - جديد في رسالة الغفران، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط١، ١٣٩٢.

١٩٧٢ -

- عبد الله (محمد حسن)

٤٠ - أساطير عابرة الحضارات «الأسطورة والتشكيل»، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط١، ٢٠٠٠.

- العقاد (عباس محمود)

٤١ - مطالعات في الكتاب والحياة، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط٣، ١٣٨٦ - ١٩٦٦.

- علي (عبد الرضا)

٤٢ - الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

- الغدامي (عبد الله)

٤٣ - الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريرية، ط١، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥.

- فرأي (نورثوب)

٤٤ - طريق الإسراف، الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٠.

- كولين (سي - كامبل)

٤٥ - تحويل الأسطورة التوراتية: استعمال مكليش لقصيتي آدم وأيوب، الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٠.

- كيرن (الكسندر سي)

٤٦ - الأسطورة والرمز في نقد قصة «الدب»، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٠.

- كيلاني (كامل)

٤٧ - على هامش الغفران: دواعي الرسالة - قصة الحماسة، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ط١، د ت.

- مرتاض (عبد الملك)

٤٨ - الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية

- 57 - LA Mythocritique., P.U.F, 1992, paris.
 58 - Dictionnaire des mythes litteraires, edition de rocher, 1980, paris,
 - TROUSSON, RAYMONS
 59 - Hhemes et mythes (question de methode) arguments et cu-
 mants edition del universite de bruxelles, 1981, belgique.
 - TREMBLAY, VICTOR - LAURENT
 60 - Sens du mythe et approches litteraires, wilfrid laurie univer-
 sity, (google. com).

٤ - المجلات والدوريات:

- أسعد (سامية)

- ٦١ - الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر، مجلة عالم الفكر (الرمز والأسطورة)،
 الكويت، المجلد ١٦، ع ٣، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٥.

- بارت (رولان)

- ٦٢ - الأسطورة اليوم، سحر الرمز - مختارات فى الرمزية والأسطورة، مقارنة
 وترجمة: عبد الهادى عبد الرحمن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية
 - سوريا، ط١، ١٩٩٤.

- الروبى (ألفت كمال)

- ٦٣ - تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران، مجلة فصول،
 مج: ١٣، ع ٣، خريف ١٩٩٤.

- زايد (عبد الحميد)

- ٦٤ - الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، (الرمز والأسطورة)،
 الكويت، المجلد ١٦، ع ٣، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٥.

- طلب (حسن)

- ٦٥ - ولكم فى القصص حياة، قراءة فى تجليات المقدس والجميل من خلال
 رمزية الحروف ورمزية السرد، مجلة فصول مجلة النقد الأدبى، تراثنا
 النقدى، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر، مج ١٢، ع ٣،
 خريف ١٩٩٣.

القديمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط،
 د ت.

- المسعودى (أبو الحسن) على بن الحسن بن على

- ٤٩ - مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محبى الدين عبد الحميد، دار
 المعرفة - بيروت - لبنان، د ط، د ت.

- الموسوى (جاسم)

- ٥٠ - سرديات العصر الإسلامى الوسيط، المركز الثقافى العربى، الدار
 البيضاء، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧.

- ناصف (مصطفى)

- ٥١ - محاورات مع النثر العربى، مجلة عالم المعرفة، ع ٢١٨، المجلس الوطنى
 للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، رمضان ١٤١٧ هـ - فبراير ١٩٩٧.
 ٥٢ - الصورة الأدبية، دار الأندلس - بيروت - لبنان، ط٣، ١٩٨٣.

- يقطين (سعيد)

- ٥٣ - الكلام والخير - مقدمة للسرد العربى، المركز الثقافى العربى - بيروت -
 لبنان، ط١، ١٩٩٧.

- يونغ (كارل غوستاف)

- ٥٤ - علم النفس التحليلى، أهداف ومشكلات العلاج النفسى... مراحل الحياة..
 تحليل الأحلام.. علم النفس والأدب.. النماذج.. الطبيب ورجل الدين..
 بين فرويد ويونغ، ترجمة وتقديم نهاد خياط، دار الحوار - سوريا -
 اللاذقية، ط١ دمشق ١٩٨٥.

٣ - المراجع الأجنبية:

- PAGEAUX, DANIEL - HENRI
 - LA Litterature Generale et comparree. ED armand, colin, paris.
 55 - ENCYCLOPEDIE MICROSOFT,R,encarta 2001, C, 1999-
 2000. Microsoft corporation, (CD.)
 - FRYYE, NORTHROP
 56 - Litterature et mythe, Revue poetique, poetique 8, 1971. paris.
 -BRUNEL, PIERRE

٧٤ - رؤية ومستويات التناص في قصة مهرجان الشعر العماني (google.com).

- **يونس (محمد عبد الرحمن)**

٧٥ - الأسطورة في الشعر والفكر، بيان الثقافة (google.com).

* **المعاجم والموسوعات:**

٧٦ - ابن منظور، لسان العرب، ط١، دار الصادر - بيروت، ١٩٩٠.

٧٧ - ماكس شابيرو ورودا هندركس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، منشورات دار علاء، دمشق، د ط، ١٩٩٩.

٧٨ - الموسوعة الشعرية، الإصدار ١، المجمع الثقافي (sd rom).

* **الكتب السماوية:**

٧٩ - كتاب الحياة، أى كتاب العهد القديم، جمعية الكتاب المقدس في الشرق الأدنى.

٨٠ - الكتاب المقدس، أى العهد القديم والعهد الجديد، جمعية الكتاب المقدس في الشرق الأدنى.

- **عبد الوهاب (لطفى)**

٦٦ - الأسطورة والحضارة والمسرح فى مأساة «أوديب ملكا»، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ١٦، ع ٣، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٥، وزارة.

- **غزول (فريال جبورى)**

٧٦ - قصص الحيوان بين موروثنا الشعبى وتراثنا الفلسفى، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبى فى العلوم الإنسانية، تراثنا النقدى، مصر، مج ١٢، ع ٣، خريف ١٩٩٣.

- **ليتش (إدموند)**

٦٨ - بنية الأسطورة: كلود ليفى شتراوس والتحليل البنىوى للأسطورة، تر: تاذر ذيب، مجلة عالم المعرفة، دمشق، سوريا، ع ٣٩٧، أكتوبر، ١٩٩٦.

- **وصفى (هدى)**

٦٩ - المشروع الفكرى وأسطورة أوديب - قراءة فى فكر طه حسين (١٩٩٨ - ١٩٧٣)، مجلة فول، مجلة النقد الأدبى فى العلوم الإنسانية، مصر، مج ٤، ع ١، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٣.

٥ - **دراسات من الإنترنت:**

- **جاكسون (ليونارد)**

٧٠ - البنىوية فى طورها الفرنسى، تر: تاذر ذيب، ملة النقد، ١٤٢٢، مأخوذة عن مجلة الآداب الأجنبية، ع ١٠٦، ربيع وصيف ٢٠٠١، (Arabia.Com).

٧١ - ملاحظات على فن القص فى رسالة الغفران، (Arabia.Com).

- **سليمان (محمد الصالح)**

٧٢ - الرحلات الخيالية فى الشعر العربى الحديث، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، (Arabia.Com).

- **عزام (محمد)**

٧٣ - الأسطورة فى الشعر السورى، مجلة الموقف الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، ع ٣٧٢، نيسان ٢٠٠٢، (Arabia.Com).

- **الموسوى (بشر شرف)**

للتشرفى السلسلة :

- * يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء . ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن .
- * يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
- * السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

- 166- بلاغة السرد النسوى..... د. محمد عبد المطلب
- 167- الفن القصصى عند فاروق خورشيد.....
د. محمد عبد الحليم غنيم
- 168- تحولات القصيدة العربية.....
د. صلاح فاروق
- 169- دوائر الاختلاف - قراءات التراث النقدى.....
د. مصطفى بيومى عبد السلام
- 170- فى حدود الأدب..... د. محمود الربيعى
- 171- الحدائة الشعرية فى مصر..... د. محمد السيد إسماعيل
- 172- تأسيس فنون السرد.. وتطبيقاتها..... د. محمد مندور
- 173- شعر فدوى طوقان جماليات التشكيل..... د. عبير أبو زيد
- 174- آليات السرد بين الشفاهية والكتابة..... سيد إسماعيل ضيف الله
- 175- محمد إبراهيم أبو سنة الخطا والأثر..... د. عبد الحكيم العلامى
- 176- قراءة الآخر / قراءة الأنا..... حسن البنا عز الدين
- 177- شعر محمد محمد الشهوى..... حسن البنا عز الدين
- 178- الخطاب الشعرى فى الستينيات..... د. هشام محفوظ

