الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20أوت 1955 سكيكدة

كلية الأداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه (الطّور الثّالث ل م د)

التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب

إعداد الطالبة:
آمال صالحي

الأستاذ المشرف:
أ.د عبد الحق منصور بوناب

أمام أعضاء اللجنة

الاسم واللقب	الرّتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
أ.د/ أحسن ثليلاني	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة 20أوت 1955 سكيكدة
أ.د/ عبد الحق منصور بوناب	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة 20أوت 1955 سكيكدة
أ.د/ موسى مريان	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة 20أوت 1955 سكيكدة
أ.د/ رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة قسنطينة –1–
د/ هجيرة لعور	أستاذ محاضر (أ)	ممتحنا	جامعة باجي مختار عنابة

السنة الجامعية: 2023/2022 .

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أتقدم بخالص عبارات الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور عبد الحق منصور بوناب على

كافة التوجيهات والنصائح القيمة

كما أتوجه بالشكر لكل الأساتذة الذين درسوني الأستاذ محمد حلوش، الأستاذ عمار مقدم، الدكتورة

نسيمة علوي.

وإلى كل صدقاتي فيروز مناصر، مريم شويط، مريم قواسمية، صباح، هاجر بوعكاز، فوزية، شكرا على

الكلمة الطيبة والتشجيع

الإهداء:

أهدي هذا العمل تكريما لروح والدي الطاهرة رحمه الله و طيب ثراه، وجزاه خيرا عن كل حرف تعلمته،

عن كل ما أكتبه، على ما أصبو إليه، غيابك حضور أبتاه

إلى الوالدة الكريمة حفظها الله

وإلى إخوتي

المقدمة

المقدمة:

يعد النقد الأسطوري من أهم المناهج النقدية المهتمة بالأسطورة، 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 نثرا أو شعرا، ومنهج النقد الأسطوري لصاحبه بيير برونيبل يعد من أحدث المناهج النقدية على الساحة الغربية والعربية على حد السواء، ويعتمد على ثلاث خطوات إجرائية التجلي، المطاوعة، والإشعاع .

وحتى نستفيد أكثر من أليات هذا المنهج النقدي أرتأينا تطبيق ألياته على الخطاب الروائي المهاجري المعاصر لمحمد ديب،حيث إعتمد في بناء نصه وهيكلته على البنية الأسطورية وتوظيف الأسطورة في خطابه الروائي وبالأخص رواياته الجديدة رواية هابيل ورواية السيمورغ، ونسعى من خلال هذه الدراسة المعنونة ب: التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب، إلى ملامسة الآليات والتقنيات التي تجلت من خلالها الأسطورة في خطابه الروائي، ومن ثم رصد تمظهراتها المختلفة وجمالياتها في النص، ولنجيب على الإشكالية التالية: كيف وظف محمد ديب الأسطورة في خطابه الروائي والداعي لاستدعائها ؟ والتي يتمخض عليها عدة أسئلة فرعية من ضمنها كيف تمظهرت الأسطورة في الخطاب الروائي وكيف تمت هيكلتها ؟ هل إستطاع الكاتب محمد ديب أن يعبر من خلالها عن مختلف القضايا التي شغلت تفكيره ؟ وإن إستطاع ذلك هل كانت الأسطورة قالب عام لطرح مختلف القضاية العصرية في الأمة وليمرر من خلالها رسائله أم أنها كانت أداة فنية لإحداث الجمالية في نصه؟ هل وفق محمد ديب في توظيف الأسطورة على نحو عميق، وفي خلق أساطير جديدة من خلالها واستنادا عليها ليعبر عن قضايا عصره ؟كل هذه الأسئلة وغيرها سنجيب عليها من خلال معالجتنا لإشكالية الدراسة المطروحة.

معتمدين في ذلك على آليات المنهج الأسطوري، أما عن خطة البحث، فقد حاولنا من خلالها أن نتتبع منهجيا كل تلك الأمور المذكورة سابقا وبخصوص أهداف الدراسة نفسها أخذين بعين الاعتبار طبيعة المدونة

والمنهج معا، و أخيرا خلصنا إلى خطة بحث نظنها الأقرب منهجيا إلى الإلمام بكافة جوانب الدراسة، فقسمنها بحثنا بعد مقدمة البحث والتمهيد إلى ثلاثة أبواب تحوي في طياتها سبعة فصول وخاتمة .

الباب الأول معنون ب: الأسطورة والنقد الأسطوري، يحوي فصلين نظريين الفصل الأول المعنون ب: الأسطورة المصطلح، الخصائص والخطاب الروائي والفصل الثاني المعنون ب: النقد الأسطوري الآليات وطرائق التوظيف، وبابين يحويان خمسة فصول تطبيقية الباب الثاني المعنون ب: الأساطير اليونانية والإسكندنافية والعربية ، والذي يحتوي على ثلاث فصول تطبيقية، الفصل الثالث المعنون ب: أساطير الخلق والتكوين والموت والانبعاث، الفصل الرابع المعنون ب: أساطير اللعنة والعقاب والبطل المؤله، والفصل الخامس المعنون ب: الأساطير الأدبية والرمزية، والباب الثالث المعنون ب: الأساطير الإفريقية والفرعونية والمسيحية، والذي يحتوي على فصلين، الفصل السادس المعنون ب: الأساطير الشعبية والتاريخية، والفصل السابع المعنون ب: الأساطير الدينية والطقسية وخاتمة.

1 **التمهيد** : تحدثنا فيه عن إشكالية الهوية في الأدب المكتوب باللغة الفرنسية (الأدب المهاجري) وبعد ذلك تحدثنا عن التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي المهاجري لمحمد ديب.

2 الباب الأول المعنون ب: الأسطورة والنقد الأسطوري، والذي تناولنا فيه تعريف الأسطورة لغة واصطلاحا عن الغرب وعند العرب ، ورصدنا خصائصها و أنواعها ووظائفها وعلاقاتها بمختلف أنواع الأدب الشعبي الأخرى، كما تحدثنا عن علاقتها بالرواية والخطاب الروائي ككل وبالأخص الخطاب الروائي المهجري وعند محمد ديب تحديدا، كما تناولنا فيه الجوانب المصطلحية و الإجرائية لآليات النقد الأسطوري عند بيار برينال وطرائق توظيفه في الخطاب الروائي.

ففي الفصل الأول، الموسوم ب: الأسطورة المصطلح والرواية، عرضنا فيه ماهية الأسطورة عند الغرب وعند العرب من تعريف لغوي واصطلاحي، لننتقل إلى عرض خصائصها، وذكر أنواعها، ومحاولة حصر وظائفها، وإبراز

علاقتها مع باقي أجناس الأدب الشعبي، ثم الانتقال بعد ذلك إلى علاقة الأسطورة بالأدب والتركيز على التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي المهاجر.

وفي الفصل الثاني، الموسوم ب: النقد الأسطوري الآليات وطرائق التوظيف، تحدثنا فيه عن النقد الأسطوري، وعن إرهاصاته وأعلامه البارزين، لنعرج بعدها للحديث عن آليات النقد الأسطوري، وطرائق التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي.

3 الباب الثاني المعنون ب: الأساطير اليونانية والإسكندنافية والعربية، والذي تناولنا فيه العديد من الأساطير العالمية اليونانية والعربية والفلندية، ومن ضمن الأساطير اليونانية أسطورة العنقاء وأسطورة أوديب ومن الأساطير الإسكندانفية أسطورة خطيبة الربيع الفنلندية وأسطورة المستذئب ومن الأساطير العربية العالمية أسطورة مجنون ليلى

ففي الشق التطبيقي الذي وسم بالتوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب —دراسة نقدية أسطورية–، كعنوان رئيسي، أجملنا فيه القول بخصوص بقية الفصول التطبيقية، التي قمنا فيها برصد تجليات الأسطورة داخل الخطاب الروائي لمحمد ديب وتمظهراتها، ثم تتبعنا فيه هذه الأساطير –بعد تصنيفها– ودراستها وفق آليات المنهج الأسطوري لبيار برينال، وفق آلياته الثلاثة التجلي المطاوعة والإشعاع، والتي حصرناه في خمسة فصول مدرجة تحت بابين تطبيقيين ، الباب الثاني الذي أدرجنا فيه ثلاثة فصول والتي عناوينها متسلسلة كالأتي: الفصل الثالث: أساطير الخلق والتكوين والموت والانبعاث، من ضمنها أسطورة الطوفان وأسطورة الشجرة المقدسة وأسطورة الخطيئة الأولى/ السقوط من جنة عدن، هذا بالنسبة لأساطير التكوين والخلق ، أما بالنسبة لأساطير الموت والانبعاث، أسطورة طائر العنقاء / الفينيق، أسطورة فينوس، أسطورة إيزيس الفرعونية

الفصل الرابع: أساطير اللعنة والعقاب والبطل المؤله من ضمنها أسطورة أوديب، أسطورة بيجامليون، أسطورة هابيل، وأسطورة البطل المؤله هرقل .

الفصل الخامس: الأساطير الرمزية والأدبية، ومن ضمن الأساطير الرمزية أسطورة نرسيس، أسطورة بيجاسوس الجواد المجنح، أسطورة السندباد، ومن ضمن الأساطير الأدبية أسطورة فاوست، وأسطورة شهرزاد وأسطورة مجنون ليلى العربية.

4 الباب الثالث المعنون: الأساطير الإفريقية والفرعونية والمسيحية، والذي تناولنا فيه العديد من الأساطير العالمية ،ومن ضمن الأساطير الإفريقية أسطورة الولي الصالح الشفيع المقدس، أسطورة المطر أنزار وتيسليت،أسطورة القربان، ومن الأساطير المسيحية أسطورة المسيح الصلب والخلاص، أسطورة عذراء الأيقونة وأسطورة التعميد المسيحية، ومن الأساطير الفرعونية أسطورة نفريتيتي، وأسطور أبي الهول وأسطورة عروس النيل.

الفصل السادس: الأساطير الشعبية والتاريخية نذكر من ضمنها أسطورة الولي الصالح، أسطورة الغول والعفريت وأسطورة بنات إبليس، ومن الأساطير التاريخية نذكر منها أسطورة هتلر، أسطورة نفريتيتي الفرعونية، أسطورة برج بابل.

الفصل السابع: الأساطير الدينية والطقسية، فمن الأساطير الدينية أسطورة عذراء الأيقونة، أسطورة صلب المسيح/ الخلاص، ومن ضمن الأساطير الطقسية، نذكر منها أسطورة القمح القتيل ، أسطورة أنزار وتيسليت الأمازيغية من بلاد القبائل.

5 الخاتمة: حاولنا فيها الإجابة عن مجمل التساؤلات التي طرحت في المقدمة بجانب إشكالية الدراسة، والخروج بعدة نقاط هامة في هذا الصدد، فكانت بمثابة حوصلة لنتائج البحث المتوصل إليها.

أما فيما يخص مصادر البحث ومراجعه إعتمدنا على روايات محمد ديب ، ثلاثية الجزائر (الدار الكبيرة، النول، الحريق) ترجمة سامي الدروبي، رباعية الشمال (سطوح أرسول، غفوة حواء، ثلوج من رخام ترجمة محمد ساري ،غريبة الثلج و الرمال ترجمة عبد الرزاق عبيد)، رواية مثل طنين النحل تر ديالا دوق، رواية إن شاء إبليس

ترجمة جوزف رزق، رواية لايزا ترجمة مهنا حمدوش، رواية السيمورغ ترجمة عبد السلام يخلف، رواية هابيل ترجمة أمين الزاوي) وبعد الإطلاع على النسخ الأصلية باللغة الفرنسية، أما بخصوص المنهج فقد إعتمدنا أساسا على كتاب النقد الأسطوري لصاحبه بيير برونييل إضافة إلى عدة كتب في النقدا لأسطوري، أما عن مصادر مراجع البحث الأخرى فقد كانت متنوعة، منها القرآن الكريم والكتاب المقدس التوراة والإنجيل، والقواميس والمعاجم والموسوعات، إضافة إلى كتب عربية وأخرى مترجمة عن الأجنبية ومجلات وأطروحتي دكتوراه .

وككل دراسة تنشد الكمال اعترض سبيلنا جملة من الصعوبات أهمها قلة الدراسات النقدية المتعلقة بمنهج النقد الأسطوري في الخطاب السردي، إضافة إلى عدم توفر الكتب المختصة وصعوبة الحصول على المدونة، فجيعة وفاة الوالد رحمه الله، وجائحة كورونا وأثارها الصحية والنفسية المترتبة عنها.

وأخيرا لولا التوفيق من الله عز وجل بالإضافة إلى توجيهات الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور عبد الحق منصور بوناب وتبنيه للبحث علميا خاصة بالنسبة لتوجهاته في الإعتماد على النسخ المترجمة من المدونة بعد العودة للنسخ الأصلية والتوجيه المنهجي لما أمكننا الوصول إلى وضع نقطة النهاية لهذه الدراسة المتواضعة فشكرا جزيلا له على ذلك. وكذلك الشكر موصول لأعضاء اللجنة العلمية التي قامت بتقييم هذه الدراسة وإيجازتها.

التمهيد:

تعدّ إشكالية الهوية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية (الأدب المهاجري) من الإشكاليات الشائكة في الساحة النقدية والأدبية التي تقاذفها الكثير من النقاد والدارسين لهذا الأدب واختلفوا بشأنها، فمنهم من اعتبره أدبا جزائريا وكفى بحسب الروح الجزائرية التي طبعته، والتي تجلت من خلال المضمون الذي عبر عنها وبكونه أدب وطني ملتزم وقطعة من التراث العربي، وهنالك من الدارسين من اعتبره أدبا فرنسيا بحسب اللغة التي كتب بها وينكر الهوية العربية لهذا الأدب، وينفى أن يكون نتاجهم من التراث الثقافي العربي، ومن هؤلاء من وضعهم في صف واحد مع الكتاب الفرنسيين الذين ولدوا هم أيضا على أرض الجزائر وعاشوا فيها، ومنهم من اعتبره أدبا هجينا، فمن"أهم الإشكاليات التي أثيرت وتثار حول الأدب الذي كتبه الجزائريون باللغة الفرنسية في الفترة الاستعمارية، إشكالية هوية هذا الأدب، وإلى أي جهة ينبغي أن ينسب؟ أيعد أدبا فرنسيا، كما يرى بعضهم، نظرا إلى اللغة التي كتب بها، وإلى الجمهور الذي كان يتوجه إليه أم يعد أدبا جزائريا باعتبار "الروح " التي كتب بها، كما يقول آخرون؟ وفي كلا الحالتين: أيعد أدبا قوميا فرنسيا في الحالة الأولى حتى ولو كتبه فرنسيون بالجنسية المكتسبة لا بالأصل عن بلد ليس هو فرنسا في نهاية الأمر؟ أو أدبا جزائريا في الحالة الثانية حتى ولو كتب باللغة الفرنسية ؟ ومهما كانت الإجابة فإنها تفتح الباب على إشكاليات جديدة، وتطرح أسئلة جديدة ليس من السهل الإجابة عليها، أو التوفيق بين محتوى الإجابة وبين مفهوم الهوية القومية والأدب القومي"[1] بطبيعة الحال.

ومما لا شك فيه أن أدب الجزائريين المكتوب باللغة الفرنسية، يمثل مرحلة تاريخية حاسمة في حياة الشعب الجزائري، فهو يعتبر وثيقة حية صورت في طياتها الحالة الثقافية والاجتماعية والفكرية التي كان يحياها الشعب

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007، ص 133.

الجزائري في ظل الهيمنة الاستعمارية ووسائلها وسياستها القمعية، حيث تحول هذا الأدب قبيل الثورة التحريرية المسلحة وأثناءها إلى وسيلة نضالية للكفاح ضد المستعمر، وللتعريف بالقضية الجزائرية في العالم، وواضح أن فترة ما بعد الاستقلال كانت المنعرج الحاسم في تاريخ هذا الأدب، وكان ما بعد الاستقلال المنعرج الحاسم في مسارهم ككتاب، إن هذه اللغة التي كان الكتاب الجزائريون يتخذونها أداة للمقاومة ويعدونها غنيمة حرب ما لبثت أن تحولت لدى معظم الكتاب إلى نفي عن لغتهم الأم ومنفى ومأساة عبروا عنها وطبعت نتاجهم الأدبي، أو بعبارة أخرى لم يستطيعوا الفكاك من هذه المأساة التي تولدت بعد ذلك وشعورهم بالاغتراب والمنفى في اللغة الفرنسية، ومن أبرز وجوه هذه المأساة التي يحسها أدباء الجزائر الذين يكتبون باللغة الفرنسية أنهم محمولون على الكتابة بلغة ليست هي اللغة التي خلقت لتعبر عنهم وهنا تكمن مأساة اللغة، وكذلك يحسون بالمأساة إحساسا بالغ العمق وأليما لاغترابهم عن لغتهم الأصل، إنها يتم قبل كل شيء، يتم في اللغة.

وهذا ما نلامسه في الخطاب الروائي لمحمد ديب على وجه الخصوص إبان الاستعمار الفرنسي في ثلاثيته " الدار الكبيرة، الحريق، النول" حيث اهتم بتصوير ظلم الفرنسيين وصور الفقر والحرمان والبؤس والألم الذي عاش فيه الجزائريون في ظل الاستعمار، وحاول أن يرسم لوحة ضخمة للجزائر عشية الحرب العالمية الثانية، والتي تنبأ فيها باندلاع الثورة التحررية فبعد ثلاث أشهر من نشرها انطلقت ثورة الفاتح نوفمبر عام 1954 في الجزائر، حيث سخر قلمه ذو البعد النضالي لتعريف بقضية بلاده، وفي رواية "صيف إفريقي" التي واكبت اندلاع الثورة التحريرية، وفي روايته"مثل طنين النحل" ورواية "السيمورغ" ورواية" إن شاء إبليس" والتي تحدث فيها عن فترة العشرية السوداء بعد استقلال الجزائر، ليعود في رواياته الجديدة إلى الحديث عن مأساة الجزائر ومحنة الاستعمار والثورة والنضال بأسلوب جديد في روايته "من يتذكر البحر" ورواية" الله عند البرابرة" ورواية " رقصة الملك"، فهذا الأدب وإن كتب بلغة فرنسية فهو يعبر من وراء الحجاب اللغوي عن أعمق الأسس الروحية والاجتماعية التي يقوم عليها ماضي الشعب الجزائري وحاضره، حتى وإن غير محمد ديب أسلوبه في الكتابة من المرحلة الواقعية الثورية إلى

الواقعية النقدية إلى السريالية فالصوفية الرمزية، هذه الأخيرة التي ركز فيها على التعمق في غياهب النفس البشرية إلا أن الروح الوطنية ظلت ملازمة لإبداعاته، ووكذلك في حنينه لهويته وأرض بلاده، وظلت كتاباته تعج بالأصداء العربية وتعكس القيم والعادات وروحه القومية، وهذا ما سنلامسه في دراستنا لأعمال الروائية لمحمد ديب، وهذا ما سنعرج إليه من خلال معالجتنا لإشكالية هذه الدراسة التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب وكيفية تمظهراته.

لقد أحدث توظيف الموروث الأسطوري في الخطاب الروائي المهاجري ثورة فكرية كبيرة، وذلك ما للأسطورة من زخم ثقافي هائل، فهي تشتمل على بنى رمزية مشحونة ومفعمة بالأخيلة والإيحاءات والدلالات المتنوعة، ساهمت على ارتقاء الأدب، فالتوظيف الأسطوري بصفة عامة يتيح للأديب العمق الفكري والنضج الفني، ولقد كان التوظيف الأسطوري واللجوء إلى الأسطورة في الخطاب الروائي لمحمد ديب ما هو إلا بحث عن وعاء فني لتجسيد ذلك ولتعبير عن رؤياه وعرض تأملاته وأفكاره وتمرير رسائله عبره، فكانت الأسطورة بمثابة القالب الفني والخلفية الفكرية والثقافية والبناء الفني عنده، ليطرح ويعبر من خلالها عن كافة أفكاره وأرائه ويمرر عبرها رسائله وحكمته وخلاصة تجاربه، لقد اتخذ محمد ديب الأسطورة ورموزها مطية للتعبير عن وجود الإنسان ومصيره، عن أناه وصراعاته، تعبيرا فيه من الجدة والعمق والأصالة، ومركزا فيه على البعدين الفكري والفني.

كما لامسنا ذلك من خلال دراستنا لتجليات الأسطورة وأليات توظيفها في الخطاب الروائي لمحمد ديب وفي ثنايا روايته "السيمورغ" معتمدين على آليات النقد الأسطوري وتقنياتها المختلفة، بحيث اعتمد محمد ديب على الموروث الأسطوري ورموزه في هيكلة خطابه الروائي وبناءه العام، بحيث نجده اعتمد على أسطورة "السيمورغ" والتي تجلت في العنونة بإضافة إلى تجليها في الجزء الأول الذي افتتح به أجزاء الرواية كمرموزة تحيل على مكابدات الإنسان المغترب للوصول إلى اكتشاف ذاته والتعرف عليها ليختم خطابه الروائي بأسطورة أوديب الرجل العجوز الذي بعد أن عانى المأساة والمنفى عاد مجددا في اطمئنان إلى أرض بلاده، إضافة إلى توظيفه العديد من الأساطير

الشرقية والغربية إلى جانب هاتين الأسطورتين المحوريتين كما رصدنا تجلياتها وتمظهرها في روايته المعنونة ب"السيمورغ": أسطورة فينوس وأسطورة بجامليون، فاوست، نرسيس وأسطورة السقوط من جنة عدن في هذه الرواية التي تطرق فيها للكثير من القضايا التي تشغل مواطني العالم اليوم مثل العولمة والأصولية، العنصرية.. في فضاء فني امتزجت فيه الواقعية والصوفية والسريالية بالرمزية معتمدا على الموروث الأسطوري وخلفياته الفكرية والثقافية كقالب عام لطرحها.

إذ اتجه الأديب المعاصر إلى إعادة استقراء الأسطورة لتوظيفها داخل إنتاجه الأدبي الفني والإبداعي، وذلك من خلال استدعائها أو استحضار رموزها الأسطورية لخلق جمالية فنية من جهة، وللتعبير عن مختلف القضايا التي تمس المجتمع والواقع وخبايا النفس الإنسانية من جهة أخرى، والتوظيف الأسطوري بصفة عامة يعكس الرؤى والمواقف الفكرية والروحية للأديب ويلامس خلجاته الداخلية وصراعاته النفسية مع الواقع والوجود، فالأسطورة هي تلك المادة الخام التي يوظفها الأديب لما تحتويه من طاقات حيوية ودلالات مشحونة متشعبة ومتنوعة، وهذا يعني " أننا إزاء المرحلة التي اتخذت الأسطورة فيها بناءها الفني الدقيق والمحكم واشتملت على عناصر التشويق والجاذبية والامتاع واغتنت بالمضامين الإنسانية المختلفة التي أحسن الأدباء والفنانون استغلالها والتعبير من خلالها عن كثير من القيم والأفكار الأدبية والجمالية"[1] إذا اكتسبت الصياغة الأسرة والجذابة.والتي ساعدت على ارتقاء الأدب ومكّنت الأديب من خلق صور إيحائية يختلط فيها الخيال بالإبداع.

إن «اهتمام المبدع بالأسطورة في عصر العقل أمر يسترعي الانتباه، و يدعو إلى تعمق البحث في الفكر والفن القائمين على التراث الأنتروبولوجي.البحث الذي لا يعتبر الأسطورة نكوصا أو تخلفا، و إنما ينبغي أن يعتبرها أقدم سفينة أبحر بها الإنسان في سبيل فهم الوجود واستكشاف أعماق الذات البشرية. يجاهد الأدب القائم على استلهام الأسطورة ليعيد للإنسان إنسانيته، إنسانية تعتز بكل ما هو روحي وجوهري في الطبيعة البشرية، ويسعى

[1] عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، (د/م)، (د/ ط)،1988، ص17.

إلى دحض فكرة تشطير كيان الإنسان وتوسيع هوة الصراع بين الوعي و اللاوعي، وتمزيق وحدة الإنسان إلى روح ومادة ، فأهمية الأدب الأنتروبولوجي تكمن في أنه يعيد تأسيس موقعنا في تاريخ الجنس البشري، ويساعدنا على الاندماج في المجتمع الكلي أو المجتمع الإنساني الكبير»[1]، وهذا ما سنلمسه خصوصا في دواعي التوظيف الأسطوري عند محمد ديب، بحيث تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تمظهرات وتجلي الأسطورة ورموزها في الخطاب الروائي لمحمد ديب مجال الدراسة، وكذلك ملامسة آليات التوظيف الأسطوري لديه ودواعيه وسنجيب من خلال تحليلينا لإشكالية الدراسة عن عدة تساؤلات فرعية من ضمنها جدلية تداخل الأسطوري والواقعي وتواشجهما في البناء الفني للخطاب الروائي لمحمد لديب، وهل وظف محمد ديب الأسطورة في خطابه كأداة فنية أو كقالب عام مرر من خلاله رسائله وعكس توجهاته ورؤياه؟، بحيث لا يكتفي محمد ديب بإعادة اانتاج واستدعاء الأسطورة وأجوائها من خلال توظيفه لها.و إنما يسعى إلى قراءتها برؤية جديدة تواكب العصر ومختلف قضاياه، ويجتهد في تحميلها مضامين مغايرة، فقد ظهرت بوادر جدلية الفن والحياة في عمله "السيمورغ" فجاء توظيف أسطورة "السيمورغ" ليثري هذه القضية، ولقد مكنه توظيف الأسطورة من تعميقها وإعطائها البعد الفكري المناسب لطرح توجهاته وإعادة طرح مختلف القضايا في العصر الحديث، من هنا تأتي وتكمن أهمية هذه الدراسة ومعالجة طرائق التوظيف الأسطوري وأساليبه عند محمد ديب، ومعرفة آليات هذا التوظيف تسمح لنا بالكشف عن تقنيات الكتابة والتلاعب اللغوي في الفضاء المتخيل/ والواقع وهو ينم عن غوص الكاتب في أعماق الذات الإنسانية والكشف عن مكامنها بواسطة المنبع الأصلي للأسطورة.

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، الشارقة دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة ،ط1، 2012، ص9.

الفكر الأسطوري:

إن عودة الأديب المعاصر لاستنطاق الفكر الأسطوري عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية، فالأسطورة هي ذلك «المأثور المقدس، الوحي الأولي، النموذج المثالي»[1] وبالتالي فهي الرافد الثقافي الذي يستمد منه الروائي المعاصر مضامين جديدة ليرتقي بعمله الإبداعي، ومن هنا يمكن القول أن الأسطورة هي النواة التي انطلق من خلالها الأديب المعاصر ليجسد رؤياه الفكرية والروحية، ويعكس توجهاته في التعبير عن مختلف القضايا التي تمس الواقع وخبايا النفس الإنسانية، فهي بمثابة الباعث والعامل الأساسي لتوليد عملية الإبداع في الذات الكاتبة، لامتلاكها «المقدرة المتميزة لملامسة وإيقاظ المراكز المبدعة العميقة»[2]، ومهما "يكن من أمر، فإن قدرة النفاد الشخصي الحصيف إلى عالم الأسطورة الباطن، توقفنا على مظاهر من ثرائه المعنوي، وتفتح للمتدبر فيها معالم حداثة النص الأسطوري، فيرى من خلال تجارب الماضي وأسمائه وشخصياته وأمكنته ورموزه صورا من الراهن، وجوانب خفية مما تنقله قصص العجائب،"[3] إذ تلامس خلجات الأديب الداخلية وأسراره ومكنوناته النفسية، وبواسطتها يجوب مراته الداخلية، وبذلك يستطيع أن يفجر ما في الأساطير من قوة إيحائية تزيد العمل الأدبي ثراء وجمالية.

ولقد أحدثت إعادة استقراء الفكر الأسطوري واستلهامه ثورة فكرية كبيرة في العصر الحديث، إذ سعى الأديب المعاصر إلى استدعاء الموروث الأسطوري وتوظيفه في ثنايا عمله الأدبي والإبداعي، وذلك ما للأسطورة من سحر خاص والقدرة على الإيحاء وبعث التشويق والإثارة في نفس المتلقي، «وبقدر ما يشع هذا السحر في العمل الفني،

[1] مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر، نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق،ط1، 1991 ص 5.
[2] جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دار كلمة، سورية–دمشق، ط1، 2003، ص 17.
[3] نزار حبوبة، مساءلة الأسطوري في المسرح العربي، تونس المنار، تونس، (د/ط)،2013، ص 115.

تكون عظمته وقيمته، وتأثيره في النفوس والأرواح»[1]، ومن المعروف من الناحية السيكولوجية « أن الأديب المستلهم للأساطير والخرافة ينمو لديه الحس والوعي الأسطوري بقوة، ويتمثل المواقف الأسطورية لدرجة أنه يعالج القضايا والإشكاليات المطروحة بوحي من ذلك الوعي، وتلك المواقف التي تغلغلت في ذاته العميقة، و صارت جزءا من طاقته الفكرية، مما يجعل الروح الأسطورية تشع أحيانا في أعمال المبدع، حتى و إن غابت ظاهريا ملامح الأسطورة وشخصياتها، ومما يساعد على استخدام الأسطورة استخداما فنيا جديدا قابلية الأسطورة للعديد من القراءات، و طواعيتها لكثير من التأويلات»[2] إذ أضحت الأسطورة" بمثابة القناع والرمز لمرموزات حديثة، وقضايا طارئة؛ فبات يحتاجها الأديب المعاصر، ويتلاعب بشخوصها ولغتها، تياها بين فضائها، لا يكل الحركة والمسير" ."تحقيقا للاحساس بوحدة الوجود البشري"[3] إذ " تشكل الأساطير، بدورانها في مدار الرمز، أرضية صالحة لتفتح وبروز الرموز"[4]، فهي بمثابة التربة الخصبة له.

ولقد "استهوت الأساطير المبدعين منذ القدم فوظفوها في أعمالهم بطرائق مختلفة وبأشكال متباينة، بلغت قمة الإبداع عند اليونانيين الذين وجدوا في الميثولوجيات روحا غنية تكتنفها الرموز والدلالات عن حياة الإنسان ومصيره، فكان حضور الأسطورة قويا في لمأسي اليونانية حتى أنسانا ذلك أصول بعض الأساطير المستلهمة ."[5] والموظفة.

و"توظيف الأسطورة في الأدب يتم من باب تناولها كوسيط تعبيري مفعم بالدلالات والطاقات التعبيرية، بما يقدمه من رموز وصور مكثفة تكون أكثر جمالية وإبلاغية من التعبير المباشر، ولو كان متمثلا في حوار

[1] كاميلي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة –قراءة في المكونات والأصول– دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د/ط)، 2004، ص 38، 39.

[2] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم ص 22، 23.

[3] عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة، القاهرة ص 19

[4] قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، ط1، 1984، ص 51

[5] حميد علاوي، توظيف الاسطورة في مسرح توفيق الحكيم ، ص15، 16.

الشخصيات التي تزيد المواقف بأفعالها وحركاتها إيضاحا"[1]، كما"ويحمل الكاتب القارئ على تتبع الأسطورة في مواضع جديدة، حيث تكتسب نسقا جديدا، وبنية متكاملة لا توجد خارج الأدب، وتتّابع الوحدات الوظيفية وفق نظام محدد لتحدد في الأخير رؤية الكاتب للعالم والحياة "[2] والكون.

[1] حميد علاوي، توظيف الاسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 18

[2] المرجع نفسه، ص 19.

الباب الأول:

الأسطورة والنقد الأسطوري

الفصل الأول:

الأسطورة المصطلح

الخصائص والخطاب الروائي

الأسطورة المصطلح عند الغرب وعند العرب

تمثل الأسطورة طفولة العقل البشري، وبداية تعبيره وتفسيرة وللظواهر الطبيعية كما أكد على ذلك الباحثون وعلماء الميثولوجيا، و"يتفق المؤرخون بأن الأسطورة تعود إلى أزمان سحيقة للتارخ الإنساني قبل معرفة الكتابة بزمن طويل، فقد تمكنت الحملات الغربية في العصر الحديث التي توجهت للتنقيب عن الآثار في بلاد العراق والشام ومصر والتي ابتدأت مع نهاية القرن التاسع عشر من العثور على ألواح طينية ورُقُم وجدران معابد دُونت عليها رسومات ورموز وإشارات، وكُتبَت بأشكال مختلفة آخذة في التطور حسب المراحل الزمنية لتلك الحضارات، حيث عُرفت تلك المدونات بالأساطير. وتعتبر بلاد سومر أقدم الحضارات التي اعتنت بالتدوين والتسطير كما دلت عليه المكتشفات، أما متى بدأ عصر الكتابة الرمزية وأين فلا يُعرف حتى الآن، وفي التراث، وفي التراث بأن : انوش هو أول من خدش الخدوش"، وآنوش من سلالة آدم الإنسان الأول، اهتدى إلى النقش على الطين بعد أن لاحظ طباعة أقدامه على الأرض" [1] بحيث هي الجذور الممتدة عميقا، والموغلة في التربة الإنسانية.

فنحن " نجد عبر التاريخ الإنساني أن الحضارات القديمة ذات الجذور العتيقة لا تخلو من الأساطير"[2]إنها بمثابة الذاكرة الجمعية. إذا" فالأسطورة تركز وتلح على ماضي البشرية وحضارتها، لأنها في أساسها ليست إلا ماضي البشرية، ولكنه ماض مقدس، أو على الأقل ينحى نحو القداسة، وهذه القداسة تلعب دورها في حاضر البشرية أيضا، وتشارك وتؤثر في حياتناالمعاصرة وتاريخها وحضارتها"[3] بشكل عام.

تعد الأسطورة منظومة ثقافية متميزة ذات خصوصية عالية، فهي المخزون الثقافي والوعاء الفكري الذي لا ينضب، لقد" ازدهرت أساطير البشرية وألهمت الإنسان على مدار تطورها ، كل ما أبدع حتى الآن على مستوى

[1] قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية مملكة البحرين، الأسطوزرة توثيق حضاري، دار كيوان، دمشق –سورية، ط1 ،2009، ص 20، 21.

[2] وجيه جرجس، المسرح بين التاريخ والأسطورة دراسة تحليلية مقارنة لعناصر هذا المضمون، مصر العربية، القاهرة، ط1، 2009، ص 12.

[3] عبد الحميد أحمد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين الخلق التكوين، منشورات دار علاء الدين، ، دمشق، ط1، 1998، ص 6.

الفاعلية الإنسانية، سواء منها الجسدية والروحية، وذلك إلى المدى الذي يتسع إليه العالم، وفي الأزمنة جميعا وفي خضم الشروط المختلفة، ويمكن القول دونما مبالغة، إن الأساطير تمثل الرافد السري الذي تتدفق عبره طاقات الكون التي لا تستنفد لتصب في ظاهرات الثقافة البشرية، إن الأديان، الفلسفات، والفنون، وأشكال التجمعات البدائية والمتحضرة، والاكتشافات الأولى للعلم والتقنية وحتى الأحلام ذاتها التي تخلق معنى للنوم، كل ذلك إنما يختمر ويتصاعد من اللحن السحري للأسطورة»[1] لكل العلوم و"المعارف الإنسانية التي تماست معها انتهاء بعلوم مثل الأنثروبولوجيا"[2] إنها حفرية في الذاكرة.

و" قد استخدم الإنسان الأول في صياغته للأسطورة لغة بسيطة سهلة التداول وأسبغ عليها تعابير إيحائية لتكون معاني معبرة بصدق عن واقع ذلك الإنسان وفكره، ويمكن من خلال دراسة الأساطير اكتشاف المستوى المعرفي والعقائدي والعلمي والأخلاقي والثقافي للشعوب، والتعرف على أطوار التاريخالإنساني، لأنها تمثل انعكاسالمعارف الإنسان الأول وعلومه وحكمته، وهي تعبير عن منطقه وأسلوبه في المعرفة والتفكير، وسبيله لتفسير الأشياء وتعليل أسباب حدوثها"[3] إنها أصل المعارف والعلوم، " فكانت الأسطورة هي الأداة الفذة التي انجزت للانسان البدائي هدفه، وعكست- بوصفها شكلا متميزا حضاريا وفنيا- واقع الانسان وطبيعة علاقته بعالمه"[4] المحيط به،إذا شكلت الأسطورة "عنصرا بارزا من عناصر المعرفة ومكونا من مكونات الثقافة والحضارة، وأهميتها هي التي حثت العلماء على تناولها ومقاربتها مقاربة علمية"[5] فتعددت المدارس التي اهتمت بها وعنيت بدراستها.

1 جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، ص 17.

2 ينظر عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، د/ط، 2016، ص7.

3 قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية مملكة البحرين، الأسطورة توثيق حضاري، ص 28، ينظر عثمان جمال الدين، الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، السودان، د/ط، 2005، ص 60.

4 عبد الرحمان بسيسو، استلهام الينبوع المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية –دراسة نقدية-، مؤسسة سنابل، (د/م)، ط1، 1983، ص 34.

5 منجية التومي، التناص الأسطوري في شعر أبي القاسم الشابي جدلية الحضور والغياب، دار الفكر، د/م، ط1، 2014، ص56.

الأسطورة عند الغرب:

لغة:

لفظة أسطورة في اللغتين الفرنسية Mythe والإنجليوية Myth مشتق من الأصل من الأصل اليوناني للكلمة "Muthos" والذي يعني الشيء المنطوق، و يقول جل الباحثين أنه القول المصاحب للعبادة الطقسية، قبل أن تصبح فيما بعد هي نفسها حكاية مقدسة حول الطقوس المنبثقة منها ، أو أشعار وترتاتيل مصاحبة لها،" يطلق على الأسطورة في اللغة الفرنسية Mythe وفي الإنجلزية Myth و الإسبانية mito ويحاول بير سميث p.smith في الموسوعة العالميةأن يقدم تعريفا لمفهوم الأسطورة حيث ربطها بالقصة conte والحكاية والحكاية الشعبية legende وكذلك بالخرافة Fable، وحاول تميزها عن هذه الأنواع الأدبية على أنها ليست إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الوغلة في القدم"[1] تعطي للإنسان القدرة على استعاب وفهم الكون.

لقد" كان للأصل اليوناني لكلمة "أسطورة" تأثير كبير في فهم معناها، لدى علماء الأساطير ومؤرخي الأديان، فقد بدت لهم الأسطورة في هيئة قصة، أو مجموعة من القصص، تروي أفعال الآلهة، أو مغامرات الأسلاف البطولية" [2] وتعرفها إديث هاملتون في كتابها "الميثولوجيا" بقولها" لقد تكونت الميثولوجيا اليونانية من قصص عن الآلهة و الآلهات"[3] الخارقة.

وردت في المعاجم الغربية في موسوعة لاوس تحديدا كلمة Myth الأسطورة بكلمة مشتقة من اللاتينية اليونانية القديمة Muthos بمعنى العلم اليقيني والموضوعي الحقيقي.

[1] ناصر صبار، الفولكلور، دار الغرب، (د/م)، (د/ط)، (د/ت)، ص 31.

2 أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي أساطير رموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2006، ص15.

[3] أديث هاملتون، الميثولوجيا، تر حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د/م)، (د/ط)، (د/ت)، ص 18.

إصطلاحا:

لقد "استعمل اليونانيون كلمة ميثوس لدلالة على نوع من الحديث المحكي عن حقائق موغلة في القدم لم تعد ممكنة الآن، وعلى الرغم من ذلك فهي حقائق موثوق من صدقيتها نظرا لما تحظى به من قداسة وتبجيل في المخيال العامي، والمقصوم عادة من هذه الحكايا؛ تلك القصص الشعرية التي جاء هوميروس وغيره من قدامى الشعراء، ممن أبدعوا في صياغتها وحبكها وإعجاز بيانها، فكانت المآثر هي الصيغة المثلى لكلمة"حديث"."[1]و" ونعني بالأسطورة كما سرديا اقره العرف، -في بدايته على الأقل" عن ظهور المقدس و الخارق في العالم. ومن الممكن أن تشحن الأسطورة خلال مرحلة متقدمة من تطورها بمعنى مجرد: مثل"بروميثيوس"الذي أصبح رمزا للثورة، و"سيزيف" الذي أصبح رمزا للعبث. وهكذا تتحول الأسطورة فريسة للموضوع، تنحو نحو الالتباس "[2] فالأسطورة حكاية مقدسة تتحول مع التقادم إلى مجموعة رموز.

ونستطيع هنا " أن نميز في ما قدمت الأساطير من رموز، طابع الانفعال والمشاركة الوجدانية الحية. وشأن الرموز في ذلك شأن الكيفية التي أدرك بها العقل الأسطوري الأشياء. وتتضح لنا كما يقول (كاسيرر) في "فلسفة الأشكال الرمزية" الأهمية التي تُعزى إلى عالم الخيال الأسطوري الذي تجسد في أشكال مستمرة، إذا اكتشفنا تحتها معنى الحياة في حركتها وديناميكيتها."[3] فالرمز هو ما أبدعته الثقافة الأسطورية وتمثلاتها بصغة عامة.[4]

حيث "نصل إلى الأسطورة كامتداد للأنساق والأنموذجات والرموز البسيطة، ولن نأخذ هذا التعبير في المفهومالضيق الذي يخصه به دارسو المعتقدات والأديان الذين يرون فيه الوجه الآخر، التصويري، لواحد من

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، دار الأمان،الرباط،ط1 ،2018، ص 21.

[2] بيير برونيل، كلود بيشوا، أ.م.روسو، ما الأدب المقارن؟، تر عبد المجيد حنون، نسيمة.م.عيلان وعمار رجال، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة -الجزائر، ط1، 2010، ص 203.

[3] محمد علي الموساوي، جماليات الرمز الديني في الشعر العربي المعاصر بين التأصيل والتأويل، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2018، ص 32.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 31.

الطقوس، بل نعني بالأسطورة منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية، تحت تأثير نسق ما. والأسطورة هي بداية تعقلن لأنها تستخدم سياق الرواية الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات و الأنموذجات إلى أفكار، وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق."[1] وكما "أن الأنموذج يحفز الفكرة والرمز يولد الاسم، فإن الأسطورة تدعم عقيدة دينية أو مذهبا فلسفيا أو حدثا تاريخيا أو رواية ملحمية. هذا ما تبينه بوضوح أعمال أفلاطون حيث تبدو لنا الفكرة العقلانية وكأنها تستفيق من حلم أسطوري وتأسف عليه أحيانا.كما نلاحظ أن التنظيم الحركي لأسطورة يتناسب في أغلب الأحيان مع التنظيم السكوني الذي أسماه"كوكبة الصور".ويظهر نهج التساتل نفس التماثل بين الكوكبة و الأسطورة "[2] بمعنىأن الأسطورة لا تترجم، حتى في المنطق، وإن كل جهد لترجمة الأسطورة – مثل كل جهد للانتقال من الدلالة إلى السيمياء- هو جهد للافتقار.،فلا بد من الاقرار بأحقية التأثيرالمخيلة على العقل ، أو على الأقل أسبقية الخيال وأجهزته الرمزية و الانموذجية و الأسطورية على المعنى الأصلي وطرق التعبير عنه. ولقد أردنا أن نثبت أن ما هو عالمي في المخيلة ليس شكلا طارئا، بل أساسيا "[3].

وبعبارة أخرى يمكن القول أنه يمكننا فقط القبض على البنى المشكلة لها "تبدو الأسطورة دائما كمحاولات لموافقة تعاقبية الكلام مع تزامنية الدمج الرمزي أو المواجهات الفرزية. والبنية الأساسية –البنية التحتية–لكل أسطورة هي إذن بنية تركيبية تحاول أن تنظم في زمنية الخطاب لازمنية الرموز. هذا ما يجعل الأسطورة تبدو دائما بجانب الكلام والملحمة كميدان لا يخضع لعقلانية الخطاب.هذه اللامعقولية التي تميز الأسطورة، والحلم أيضا، لا تتوضح إلا بالتحديد التضافري لحوافزها التفسيرية. وهذه الحوافز لا "تورق"بل هي متشابكة، كما أن القوة التي تجمع الأساطير ضمن"أسراب"هي قوة صعبة التحديد. الأسطورة هي خلاصة، "تأليف"، ومن هنا كانت"متسلطة" لكونها تجمع في داخلها أكبر قدر من المعاني الممكنة. من هنا أيضا كان العبث "شرح" أسطورة

[1] جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها، تر مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط1 ،1991، ص39.
[2] المرجع نفسه، ص 39.
[3] ينظر جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ص 340.

وتحويلها إلى لغة سيميائية صرفة.ان أكثر ما يمكننا فعله أن نصنف البنى المشكلة للأسطورة "[1] وبنية الأسطورة بنية تركيبية من الدرجة الأولى" وحدة بنائية ذات وظيفة"[2] وليست نسقا خاصا بالضرورة لخطاب دال بنفسه، " الأسطورة تنفخ الحياة وفرضية التجانس إلى حد يتيح، نظريا، جمع عدد لا محدود من العناصر ودمجها بصورة تكاملية دون أن تبدو خارد على الطبيعة أو مبدلة لبنيتها الفردية. الأسطورة مفتوحة ومغلقة في آن معا، يظل أوديب هو أوديب مهما اختلفت الأقنعة و القراءات"[3] تتصف بالتجانس والمرونة.

ومنه نستنتج أن " الدلالة متسلطة إذن في الأسطورة كما في الرمز البسيط. والأسطورة التي هي خطاب مزيف، هي أيضا سرب دلالي تنتظمه البنى الدورية . مرة أخرى نلاحظ أن "المعنى المجازي"، أي الدلالة، هو مثقل بالمعنى-بالمعاني- الحقيقي وليس العكس. وما من مكان كالأسطورة نرى فيه كيف يتكسر الجهد السيميائي و النحوي للخطاب على تنويعات الدلالة لأن استقرار الانموذجات و الرموز يقاوم الخطاب الكلامي "[4] لكون الأسطورة "حتى وهي تتمثل التعاقبية السببية للغة أو علاقة الأسبقية للملحمة، ليست في تزامنيتها "ما قبل المنطقية"سوى تنسيق للرموز، وليس تسلسلها إلا سطحيا "[5]و"مهما يكن من أمر فإن الأسطورة، بصفتها المزدوجة الاستطرادية والاسهابية، تنطوي على بنى تركيبية ..تفتيش عن الزمن المفقود، ولكنها أيضا جهد يهدف إلى المصالحة مع زمن ملطف ومع الموت المهزوم أو المتحول إلى مغامرة فردوسية.هكذا يبدو لنا المعنى النهائي لكل الأساطير الكبرى "[6] على الأقل.

[1] جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها، تر مصباح الصمد، ص 62.
[2] خيري الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص 92.
[3] ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، تر صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1985، ص5.
[4] جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، تر مصباح الصمد، ص 354.
[5] المرجع نفسه، ص354.
[6] جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، تر مصباح الصمد، ص 355.

تتعد التعاريف الموضوعة للأسطورة عند كل باحث ودارس بحسب توجهه وبحسب وجة نظره للأسطورة من نفس هذا المنظور" يمثل تعدد التعاريف إشكالا يعترض وحدة المنظور الأسطوري، ويمكن أن نرجع هذا التباينفي التعاريف الذي انطرح أمام منظري الأسطورة إلى عاملين جوهريين:

العامل الأول: التباس مفهوم الأسطورة مع أجناس أسطورية أخرى كقصة المآثر أو القصة البطولية المأثورة(la lègende)، و الحكاية الشعبية (le conte)، و الملحمة (l'èpopèe) ، والخرافة (la fable) .

العامل الثاني: هو تعدد المجالات التي تتقاطع في حقل الأسطورة، كالأدب الشعبي والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وعلم الأديان، حيث ينسبها وينظر لها ويعالجها كل وفق مجال اختصاصه، ويفيد كل مجال من تلك المجالات العلمية في اتساع حقلها ليثري بحثه وتخصصه.. وهكذا مثلت الأسطورة بؤرة محورية تجاذبت حول مفهومها مختلف المجالات العلمية و التخصصات."[1]، كل يعرفها بما يخدم تخصصه ومجال بحثه، كما ونلاحظ من جهة أخرى تداخل مفهوم الأسطورة واختلاطه في الغالب بغيره من العناصر الفولكلورية، والثقافية من خرافات ومأثورات شعبية متنوعة، مما يدرج عبثا ودون تمييز تحت اسم "ميثولوجيا" كما هو موضح في كتاب إدوارد تايلور حول الثقافة البدائية"[2] في المجتمعات القديمة.

كما نشير لنقطة هامة أن كل من يشغله هذا المبحث ويحاول الخوض فيه يعترف ويقر بأنه لا يزعم تقديم مفهوم شامل يحيط بأكثر عدد ممكن من قضايا الأسطورة وجوانبه، ذلك أن هذه المحاولات تحكمها مختلف الاتجاهات العلمية المتعددة والمتنوعة، كما أن الزوايا التي ينظر من خلالها إلى الأسطورة متعددة كالمضمون أو

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 35. ينظر كتاب بدري محمد فهد، محاضرات في الفكر والحضارة، دار المناهج، عمان- الأردن، ط1، 2002، ص 45 وينظر كتاب شكري عياد، البطل في الأدب والاساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971، ص 76، ص88.

[2] ينظر أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، ص 15، 16.

الشكل أو الوظيفة، ولا يمكن الإحاطة بها كاملة في معرض حديث واحد إذ تضيق التعريفات ويفيض المفهوم على المصطلح.

تعد الأسطورة ظاهرة ثقافية معقدة، ولابد أن نقف على تباين تعريفاتها باختلاف الدارسين وتنوع الحقول المعرفية التي ينتمون إليها، و"يفسر اختلاف تلك التعاريف وتنوعها عن حقيقة تجعل الأسطورة تحتمل كل تلك التأويلات، وتشمل عديد التخصصات التي قد لا تجد نقطة التقاء أو تكامل معرفي إلا في حقل الأسطورة الشامل، وهذا التراكم في التعاريف يعود بدوره على الأسطورة بالثراء و التمدد والاتساع عبر مجالات معرفية عدة."[1] وهذا ما أشار إليه عالم الأديان الأنتروبولوجي اللاهوتي مرسيا إلياد أيضا عندما قال أن" الأسطورة واقعة ثقافية بالغة التعقيد يمكننا أن نباشرها ونفسرها من منظورات متعددة يكمل بعضها بعضا"[2]، في علاقة ترابطية ومتصلة.

هي خطاب شفهي جمعي " أنتجه الوعي الجمعي" مجهولة المؤلف، وهي خطاب مقدس بالنسبة للمعتقديين به، شخصياتها الألهة وأنصافها مثل أخيل أمه من الألهة ووالده من البشر العاديين. ولكل أسطورة بالضرورة أصل وبعد واقعي يضاف عليه، أسطورة الحلاج تنطلق من بعد واقعي كلما انتقلت من زمن إلى زمن كلما أضفي عليها من إضافات، فهو شخصية طاغية عاش في العصر العباسي أسطرت بفعل الأقوال والقول بتخيلاتهم ومبالغتهم وأساطيرهم حول هذه الشخصية، " وهذا يعني أن الفكر الأسطوري خاصية بشرية تاريخية لا يمكن أن تتحقق إنسانية الإنسان من دونها في كل زمان ومكان. إنما الشأن في تغير شكلها عبر كل عصر بحسب نمو إنتاجه

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 36.
[2] مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، ص9.

الصناعي والتحويلي للطبيعة، بينما يبقى مضمونها يطرح في اللاوعي تلك الأسئلة والاختيارات الانطولوجية الأزلية نفسها، التي عادة ما تحمل الملمح الوجودي والمبدأ القدسي اللذين يرافقان الإنسان حيث حل "[1].

و" السبب الوجيه الذي من أجله استحال إجماع المنظرين وعلماء الأساطير على تعريف موحد، أو مقاربة جامعة شاملة لمفهوم الأسطورة.انطلاقا من كون هذه الأخيرة تمثل عدة ميادين معرفية مختلفة أشد الاختلاف في تخصصاتها، ولكنها تجد في صلب تلك التخصصات الدقيقة مدخلا ما إلى الأساطير تفيد منه وتضيف إليه من خلاصات أبحاثها. عادة ما يباشر الأنتروبولوجي بحثه في الثقافات البشرية، فيجد نفسه مجبرا على الخوض في غمار الأساطير، ومثله الإثنولوجي، وعالم النفس، وعالم الاجتماع، وعالم التاريخ، واللاهوتي، ودارس الأدب والفيلسوف، ويمكن لكل من هؤلاء وغيرهم–من ذوي الاختصاصات العلمية الدراسة للإنسان– أن يصبح في أية لحظة عالم أساطير وباحث متخصص فيها، ومن ثم وجد أصحاب تلك المجالات العلمية الإنسانية مسوغات ليدلوا بدلائهم في البحث الأسطوري، فراح كل منهم يعرف الأسطورة انطلاقا من منظوره العلمي، ومجال تخصصه على ضوء النتائج التي توصل إليها، فجاءت منظوراتهم للأسطورة متعددة الألوان والأفنان، وتعاريفهم متباعدة تباعد تلك الحقول العلمية التي ينتمون إليها."[2] وتوجهاتهم الفكرية والثقافية.

إن كان بعض الدارسين "يرون في هذا التباين بين عديد تعاريف الأسطورة الموزعة على مجالات علمية وتخصصات بحثية مختلفة ضرابا من التشرذم و المأزق والإشكال، فإننا نراه في عملنا هذا تراكما معرفيا يثري البحث الأسطوري الذي صار من هذا الموقع التوسطي بين العلوم الإنسانية؛ ملتقى جامعا لها وقاسما مشتركا بينها من شأنه أن يجعلها تفيد من بحوث بعضها البعض، وتتضايف مجالاتها العلمية الإنسانية المختلفة الزوايا، وتوسع من دائرة التشارك المعرفي بين حقولها، وليست الأسطورة في نظرنا سوى نقطة التقاء فكرية، على العلماء استثمارها من

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 39.
[2] المرجع نفسه، ص 39، 40.

أجل خلق مزيد من التراكم المعرفي الخليق بتطور علم أو علوم جديدة تتخلق من هذا التشارك و الزخم النظري و التطبيقي بين العلوم "[1] المختلفة.

وعرفها م.ف. ألبيديل بقوله" إن كلمة أسطورة عينها (ميثوس) من منشأ إغريقي، ولها معان كثيرة.فالإغريق غالبا ما استعملوا كلمة أسطورة بمعنى الحكاية القديمة، أو القصة الخرافية؛ ونحن سوف نستخدم هذا المصطلح بالمعنى عينه. إذن فالأسطورة هي حكاية تروي عن الأزمنة التي كانت قبل بدء البدايات كلها، وعن الأحداث التي مضى على حدوثها زمن غيرمعروف، وعن الالهة والأبطال، وظهور السماء و الأرض، والبشر والوحوش، والنباتات والطيور، والحياة والموت. والأسطورة أيضا الحكمة الشعبية، وفلسفة الشعب، وشتى أنواع المعارف التي تراكمت عبر القرون. والأسطورة أقدم صيغة من صيغ الانفعال، والإدراك، وتأويل العالم، التي اتصفت بها المجتمعات البدائية والمجتمعات القديمة؛ وهي الصيغة التي خرجت منها وانفصلت عنها فيما بعد أشكال المعرفة الأخرى كلها، وأخيرا، فإن الأسطورة هي عالم غني بالصور، والرموز، والخيال الشعري اللا متناهي الذي لا يمكن إلا أن يدهشنا وينال إعجابنا. قصاري القول، "إن الأسطورة هي بحق معين لا ينضب، تنسكب فيه طاقة الكون التي في الثقافة البشرية"[2] كاملة.

إن "الأساطير ليست شأنا من شؤون الشعوب القديمة فحسبوإنما هي "خطاب المجتمع" عن نفسه، يعبر عن "حقائقه" النسبية المقدسة إلى حين. لذلك ترى الأسطوري وأشكاله الرمزية يلابس خطابات شتى، منها خطاب التاريخ وخطاب الفلسفة فما بالك بالخطاب السياسي. وجميعا خطابات تزعم امتلاك ناصية "الحقيقة" أو

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 40.

[2] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة تر حسان ميخائيل اسحق، منشورات دار علاء الدين، سورية- دمشق، ط1، 2005، ص 22.

تطمح إلى التعبير عنها سواء تجلي الأسطوري في صورة قصة وحكاية أو تجسم من خلال مفردة من فسيفساء ضائعة أو تمثل في أي شكل آخر،من اسم أو لون أو مكان أو زمان أوز في آية مقولة أخرى"[1] على شاكلتها.

يقول عنها ألكسندر كراب "الأسطورة حكاية تلعب الألهة دورا أو عدة أدوار " يعرفها بول ريكور: الأسطورة حكاية تقليدية تتعلق بأحداث وقعت في الزمن الأول ومخصصة لتأسيس فعل شعائري وبشكل عام تأسس كل الأشكال والفكر من خلالها يسفهم الإنسان داخل عالمه.

يقول مالينوفسكي في هذا الخصوص الأسطورة ليست حكاية لكنها واقع معيش، إنها حدث وقع في فترة قديمة جدا ولا يزال يمارس تأثيره على العالم وعلى المصائر البشرية كافة، ويقول كانط الأسطورة فن ودين وعلم وفلسفة إنها مجموع الحكمة التي إكتسبها الإنسان وصاغها في قالب سردي يتحدث عن الخلق الموت والبعث و نجد فيه الكائنات الخارقة التي هي مزيج من الألوهة والحيوانية الإنشائية والحيوانية" بمعنى أن الأسطورة تجمع بين الإبداع و المعتقد الديني المنطق والحقيقة الثابتة في قالب سردي، ويعرفها مرسيا إلياد بقوله أن الأسطورة تاريخا مقدسا، إنها تخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن البدايات، فالأسطورة تؤرخ لزمن معين، فهي ليست إلا رواسب مشوهة للأحداث التاريخية الحقيقية، كما و" تتناول الأساطير عادة شخصيات مقدسة مثل الألهة والربات أو شخصيات الأبطال ذوي القدرات الخارقة والعجيبة الكتسبة و المتوارثة.

نستنتج من التعريفات السابقة وفي ظلها أن تعاريف الأسطورة المختلفة تنطلق إما من زاوية علمية وفلسفية أوة إتجاه ديني معين حسب المعتقدات، لذا فإن مستويات قرأتها تختلف، فتنطلق من المستوى السردي مع اللسانيين والأنتروبولوجيين والمستوى الرمزي مع الفلاسفة وعلماء النفس، والمستوى السببي مع علماء الأديان و الإجتماع والأجناس.

[1] محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، دار المعرفة، تونس، 2006، ص 13،14.

والأسطرة عند سير جيمس فريزر لا تتعدى أن تكون تفسير تمثيلي للطقوس السحرية التي رافقت الإنسان في حياته البدائية، فهي صورة تمثيلية للطقوس والشعائر البدائية المعينة، والتي عرضها في كتابه الضخم " الغصن الذهبي" لأنه يستوعب قدرا هائلا من المعلومات من أمور الدين والسحر والشعائر والأساطير والفولكلور"[1] وهذ ما أكده أرنست كاسيرر في كتابه المعنون ب" الدولة والأسطورة"، بحيث قال" أن الأسطورة ليست مجرد قصة خرافية، ولكن يوجد لها أساس في الحقيقة، فهي تشير إلى حقيقة معينة، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية، إنها حقيقة طقوسية"[2] شعائرية.

الأسطورة عند العرب: في اللغة والاصطلاح العربي

الأسطورة:

لغة:

جاء في القاموس المحيط «السَّطْرُ: الصَّفُ من الشيءِ كالكِتابِ والشَّجَرِ وغيرِهِ، ج: أَسْطُرٌ وسُطُورُ وأَسْطارُجج: أَسَاطِيرُ، والخَطُّ، والكِتَابَةُ... وسْتَطَرَه كَتَبه، والأَساطِيرُ: الأحاديثُ لاَ نِظام لها، جَمْعُ إِسْطارٍ وإِسْطيرٍ، بكسرهما، وأُسْطُورٍ، والهاءِ في الكلِّ. وسَطَّرَ تَسْطِيرًا: أَلَّفَ، و-عَلَيْنا: أتانا بالأَسَاطِيرِ»[3]

كما نجد في معجم الرائد لجُبران مسعُود: «الأُسْطُوْر. (س ط ر) ر.الأُسْطار. الأسْطُوْرَة. ج: أساطِيرْ.

١. القصَّة أو الحكاية تمتزج فيها مبتدعات الخيال بالتقاليد الشعبيّة وبالواقع.

٢. ما يُكتب.

[1] سير جيميس فريزر، الغصن الذهبي- دراسة في السحر والدين، تر أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة، (د/ط)، 1971، ص 36.

[2] أرنست كاسيرر، الدولة و الأسطورة، تر أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرسة العامة للكتاب، القاهرة،(د/ط)،1975، ص 26.

[3] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط8، 2005، ص407.

٣. الحديث الذي لا أصل له».[1]

حيث " استخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الأباطيل، وهم يقصدون بها القصص التي لا يوثق في صحتها"[2].

وتفيدنا المعاجم العربية «بأن كلمة أساطير قد جاءت من السطر وهو الخط أو الكتابة، وجمعها أسطار،...وجمع الجمع أساطير"[3]، ومنه قوله تعالىفي سورة القلم، الآية 1: «ن وَالقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُون» ، وقوله أيضا في سورة الأحزاب، الآية 6: «كَانَ ذَلِك فِي الكِتَابِ مَسْطُورًا».

كما وردت كلمة أساطير في القرآن الكريم مضافة إلى الأولين في قوله تعالى سورة الفرقان، الآية 5: «وَقَالُوْا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً»، والأسطورة ما سطره الأولون والأساطير هي الأحاديث المنمقة، ومنه فالأسطورة نقل عن الأولين والقدماء تتضمن عنصر التخييل وعدم الصحة.

و" الأسطورة في اللغة العربية من سطر وهو بمعنى تقسيم وتصنيف الأشياء، فالأسطورة تعني الكلام المسطور المصفوف، ولا يشترط فيها أن تكون مدونة أو مكتوبة، ولكن بالضرورة هي الكلام المنظوم سطر وراء سطر، فتظهر مصفوفة كقصائد الشعر ما يسهل حفظها وتداولها ويحافظ على بنيانها وكلماتها، وعلى ذلك يقول المعاندون للقرآن " ماهذا إلا أساطير"، ولم يروا الأساطير مكتوبة، وإن أغلبهم ليس لهم علم بتدوينها بل هو علم تناقلوه شفويا بسطورها المحفوظة."[4]ف" الأسطورة، اشتقاقا من سطر، أي ألف الأساطير أو الأحاديث التي لا

[1] جبران مسعود، الرائد–معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط7، 1992، ص72.

[2] عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2015، ص 13.

[3] فراس السواح، دين الإنسان–بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني–، دار علاء، سورية–دمشق، ط4، 2002، ص 56.

[4] قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية مملكة البحرين، الأسطورزة توثيق حضاري، ص 21، ينظر حيضر حاج إسماعيل، النظرة إلى الحياة في الأسطورة والدين والعلم والفلسفة أو عشوائية المعرفة، دار فكر، بيروت، د/ط، 2007، ص 9.

أصل لها-الأحاديث العجيبة، الخرقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر"[1] فالكلمة عربية الأصل وجذرها من الفعل الثلاثي"سطر"، وباعتبار أن لكل كلمة مشتقة في العربية جانبين: الأول مادتها والثاني صيغتها أو وزنها، فمادة كلمة "أسطورة" تقوم علىجذر يدل على المعنى العام الذي يجمع بين سائر المشتقات منه كما ذكرنا سابقا ، أما وزنها: فمن أوزان لغتنا العربية فأسطورة على وزن"أُفْعولة" كأحدوثة وألعوبة وغيرها،وجمعها "أساطير" على وزن "أفاعيل" كأحاديث وألاعيب، وهذا ما يؤكد أن كلمة أسطورة هي أحد اشتقاقات الجذر الثلاثي (س ط ر) على وزن افْعُولَة" [2]

و" دون أن نسلم بآراء الغربيين في مختلف تعاريفهم للأسطورة كمصدر وحيد للمصطلح، وإن كانت أسانيدهم أكثر قدما وأعمق تاريخا، يجدر بنا أن نلتفت إلى الجذور العربية للمصطلح الذي ينبني من حيث المادة على الجذر (سطر) "[3]

كما نجد عدة استعمالات للجذر الثلاثي سطر في آيات من القرآن الكريم. وفي موضع آخر....قوله تعالى في سورة الأحزاب الآية 6 " النبيء أولى بالمؤمنين من انفسهم و أزواجه أمهاتهم و أولوا الارحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله من المؤمنين و المهاجرين إلا أن تفعلوا إلى أوليائكم معروفا كان ذالك في الكتاب مسطورا".

وهو "ما يشير إلى الإيغال في القدم وانسلاخ الحقيقة عن الكلام المروي من فرط اختلاف الروايات وتواترها عبر الأجيال، وهو ما يتطابق مع الصياغة اليونانية للمصطلح "[4]، والمرجح حسب آراء بعض الباحثين وكما ورد في كتاب الأسطورة توثيق حضاري " أن الكلمة عربية الأصل، حديثا أصبحت تعني السطور أو الأخبار القديمة المدونة المسطورة، وهي بمثابة أول كتاب في التاريخ، وقد انتقلت الكلمة إلى اللغات الأجنبية وتطورت لتصبح

[1] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3 ، 1986، ص8.

[2] ينظر كتاب قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية مملكة البحرين، الأسطورة توثيق حضاري، ص 22، 23.

[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد،ص 31.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

(ستوريا)، والهاء حرف تعريف في اللهجة الفينيقية، ثم صارت تعني فيما بعد بالتاريخ في عدة لغات مع قليل من الاختلافات، فعند اليونان؛ إستورا وتعني حكاية أو قصة كما تعني تاريخ، وفي الانجليزية نجد كلمة (History) بمعنى تاريخ، وفي الفرنسية إستوار وفي الروسية إستوريا، وهي كلها مشتقة من الكلمة العربية أسطورة التي تعني بكتابة التاريخ"[1] وسير الأحداث.

وبغض "النظر عن جدل الأسبقية نرى أن المهم في كل تلك التعاريف الاشتقاقية سواء العربية أو الغربية هو تطابقها شبه التام في مختلف المدلولات والمواضيع التي يحيل عليها المصطلح، مما يشي بنوع من التقارب اللافت بين اللغات كلما أوغلنا في تاريخها القديم، وكذلك " أن العرب كانوا، قبل الإسلام، يألفون تماما هذا الشكل الفكري الذي يوصف عموما بالأسطوري"[2] والميثولوجي.

أما إن توجهنا إلى الوزن الصرفي لكلمة أسطورة، فإننا سنجده على وزن"أفعولة"، ولهذا الوزن مدلوله الخاص، الذي يمكن العثور عليه في عدة صيغ، فهناك المثل والأمثولة، والحديث والحدوثة، والكذب والأكذوبة والضحك الأضحوكة...الخ، والملحوظة الإعرابية الأولى على هذه الصيغة الصرفية؛ أنها حاملة لصيغة المفعولية بزيادة ألف مضمومة في بداية الكلمة، وواو في وسطها وتاء مربوطة في آخرها، مما يمنح لهذا الوزن صيغة التكرارية والديمومة"[3]، و"تفيد هذه الصيغة أيضا معنى الاصطناع، أي أن كل كلمة على هذه الشاكلة هي مصطنعة من أصلها الذي وردت منه، فالأحدوثة مصطنعة من الحديث، والأمثولة مصطنعة من المثل، والألعوبة مصطنعة من اللعب، وهكذا. كما أنها تحيل في دلالة ضافية على الجزئية وليس الكلية من أصلها، فليس كل حديث هو أحدوثة، وليس كل أمر مضحك هو أضحوكة، وليس كل لعب هو ألعوبة، وكذلك ليس كل سطر ومسطور من الكلام هو أسطورة...ويضيف لنا هذا التدقيق مبدأ أخيرا في توصيف الحالة، وهو مبدأ الخصوصية، فإذا لم يكن اللعب ألعوبة

[1] مؤلف جماعي، الأسطورة توثيق حضاري،ص 22 ،23.
[2] يوسف شلحت، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تر خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1196، ص 97.
[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 32 ،33.

إلا في حالة خصوصية، ولا الحديث أحدوثة إلا في حالة خصوصية تضمن له الديمومة والتكرار على نمط محدد، فكذلك لا يمكن لكل ما سطرته يد الإنسان وقلمه ولسانه أن يكون أسطورة إلا في حدود ومميزات خصوصية، لعل أهمها، ماتعلق بالمرويات الأولى ذات الطابع المقدس، لتكون القدسية من أبرز الخصائص التي سطرها الإنسان، ورواها جيلا عن جيل، في محاولة للإجابة عن أسئلته حول مصدره ووظيفته ومصيره "[1] في هذا الكون.

وذلك راجع " لسبب بسيط هو انتفاء صفة القدسية ومتعلقاتها من البحث عن الحقائق الكونية، واستثارة المسائل الوجودية، والتفاعل مع الظواهر الطبيعية والتحاور معها بصور طبيعية وما فوق طبيعية. وكلها خصوصيات تثير عند بحثها مواضيع أسطورية تربط المدنس بالمقدس، والأرضي بالسماوي، والظاهر بالخفي "[2] إن " كل تعليل إنسي لهذه العلاقات بين الإنسان وعوالمه الطبيعية وما فوق الطبيعية سيطرح حتما موضوعا يدخل في خصوصيات الأسطورة. لذلك فحينما نزلت آيات قرآنية* تعالج هذه العلاقات وتدخل في الإجابة عن تلك الأسئلة المرتبطة بأسرار الخلق والوجود والمقدس، ورواها النبي محمد (ص)على قومه. ... وان حملت أقوال القوم تشكيكا وطعنا وإلحاقا للقصص القرآني بالكلام الموضوع والمصطنع الذي سمعوا منه ألوانا وتوارثوا منه أشكالا في معتقدات أسلافهم، التي عبثت بها الرواية واعتورها الزيف من كثرة التناقل والتوارث المحكي، وعراها تصرف الرواة من الحقيقة.فإن تلك الأقوال تحديدا تحمل وعيا عميقا بماهية الخطاب الأسطوري الذي بدت عارفة به وبنمط محكياته وطبيعتها التي يؤكد جوابهم ذاك بأنها غير خفية عليهم ولا غريبة عن مسامعهم وألسنتهم. ذلك أن ما لحق الأسطورة من بطلان ليس أصلا فيها، بل هو أمر حادث من طرف الرواة وتصرفاتهم في متنها عند سردها، وهذا

* ذكرت كلمة أساطير في القرآن الكريم في تسع مرات في الأيات التالية: الآية 25 سورة الأنعام، الآية 31 سورة الأنفال، الآية 24 سورة النحل، الآية 83 سورة المؤمنون، الآية ع سورة الفرقان، الآية 68 سورة النمل، الآية 17 سورة الأحقاف، و الآية 13 سورة المطففين.

[1] محمد الأمين بجري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 33 ،34.

[2] المرجع نفسه حمد الأمين بجري، ص 34.

لا ينفي طابعها المقدس الأول، واعتبارها حقيقة عند من أنشأها، وإنما يلحقها الدنس بالتقادم والتصرف جراء كثرة التكرار والرواية "[1] المكررة.

إذ" كان مشركو قريش يقولون: إن الذي جاءنا به محمد أساطير الأولين، يعنون أحاديث الأولين التي كانوا يسطرونها في كتبهم، اكتتبها محمد صلى الله عليه وسلم أي طلب كتابتها فأملاها عليه جبريل صباح مساء"[2] ولم يقل سكان قريش ما قالوا إلا لأن تدوين الأخبار في كتب يتداولها الجاهليون المهتمون بالأساطير ومعارفها مؤلوفا عندهم في ذلك الوقت.

والأسطورة في الجانب اللغوي وفي لغة العرب هي بوجه عام الأحاديث المنمقة والمزخرفة التي لا نظام لها فهي مشتقة من السطر بمعنى الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوهما وسطر إذ كتب كما ورد في قوله تعالى "ن والقلم وما يسطرون" وسطرها بمعنى ألفقها وسطر علينا أتانا بالأساطير ، وسطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل هي الأساطير، إذ هي الأباطيل والأكاذيب المنمقة، فمفهوم الأسطورة في فهم العامة " الوعي الجمعي الشعبي" هي الأكاذيب[3] الملفقة والبعيدة عن الواقع، ولا تمت له بصلة، فهي في لغة العرب ولسانهم وضع الأقاويل والأباطيل والخرافة الموضوعة القائمة على الأكاذيب التي لا أساس لها من الصحة، بمعنى البعد الغير واقعي والملفق والبعد عن الحقيقة الواضحة.

وكلمة الأساطير وردت في القرآن الكريم في تسع مواضع بصيغة الجمع ومرتبطة بالزمن الأول مضافة إلى الأولين في قوله تعالى" قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين" سورة الأنفال .

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص34.

[2] مصطفى عبد الشافي الشوري، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط1، 1992، ص66.

[3] ينظر جعفر ابن الحاج السلمي، الأسطورة الغربية –دراسة نقدية في المفهوم والجنس، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، 2003، ص 11.

وقالى تعالى في سورة النحل" وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين" إذ هي خطاب جمعي مرتبط بالزمن الأول ، إذ هي قصص عن أقوام قد أبيدت عاشت في الزمن الأول. إذ هي قصص تاريخية واقعية، إرتبطت بالزمن الأول من حيث النشأة، إذ هي حقيقة تاريخية لها وجود تاريخي حقيقي مرتبط بالجمع و النشأة .

الأسطورة معروف أنها حكاية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في شكل ألهة، أو كائنات خارقة للعادة ويشيع إستعمالها في التراث الشعبي لمختلف الشعوب و الأمم. وهي كذلك حكاية عجيبة تروي أحداثا كما تتخيلها الذاكرة الشعبية، أو كما هي ملحمة من أدب وادي الرافدين، هي قصة أو حكاية تمتزج فيها أثار الخيال ل التقاليد الشعبية ، أو بالواقع وفي الغالب تكون الأسطورة حكاية لا أصل لها.

إصطلاحا:

للأسطورة تعريفات عديدة لا نستطيع حصرها مهما حاولنا تتبع كل الكتابات التي اهتمت بالأساطير خصوصا الكتابات الأدبية والنقدية، كما قال فاروق خورشيد في كتابه أديب الأسطورة عند العرب "الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص ... يعطيها من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات في أية لغة من اللغات إذ توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان...توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني... توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغفله ويطويه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث، وتوهيم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول، وكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها فهي ثراث الإنسان."[1] فهي" ذخائر من دوافع ذات طابع بدائي، تكشف وتنير العقل الباطن الجماعي للإنسان"[2] أي اللاوعي الجمعي.

[1] فاروق خورشيد، أديب الاسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الابداع، عالم المعرفة، الكويت، (د/ط)، 202، ص 19.

[2] مخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1994، ص26.

و"هكذا رأى فاروق خورشيد الأسطورة في صياغة أدبية لا يجانبها الصواب غير مبتعدة على الروح العلمية الدقيقة والأسطورة إنها الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان البدائية الأولى هي محاولة الإنسان الأول في تفسير الكون قوليا وهي دين بدائي، وهي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية"[1] فالأسطورة في "إحدى صورها تجسيد للحياة الإنسانية في بحثها وتعثرها وفي أفراحها وأتراحها وتطلعها الأبدي نحو الأفضل، فهي تعكس مراحل الفكر الإنساني منذ بواكر تكونات الوعي ومنذ ان كانت "الآلهة" ألوانا من القوى السحرية الغامضة المخيفة إلى أن صارت القوى الصديقة المناصرة لانسان في رحلة التطور الطويلة"[2] الشاقة في درب المعرفة.

يقول الباحث خليل أحمد خليل في تعريفه للأسطورة أنها "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي. وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد"[3]، إن الأسطورة "قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صورة كائنات حية ذات شخصية متميزة، وقد ينبني عليها الأدب الشعبي بكل تشعباته"[4] وفروعه.

وتعرفها منى حجاج بقولها " الأسطورة كلمة جذابة ومعقدة في آن، فهي جذابة لأنها ترتبط في أذهاننا بتلك القصص التي ابتدعها خيال الإنسان ليفسر بها ما لا يستطيع عقله أن يفسره من أمور الكون ونظامه، ومن ماهية الحياة وما فيها، وماهية الموت وما وراءه. وهي معقدة لأننا لا نعرف لنشأتها مكانا ولازمانا. غير أننا نعرف جيدا أن الأسطورة كانت النواة التي تبلورت حولها معتقدات القدماء حول تفسير ما لا تستطيع حواسهم إدراكه، ثم

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 22.
[2] عماد حاتم، أساطير اليونان، ص 17.
[3] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص8.
[4] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 23.

آمنوا بما اعتقدوا فيه. تشكل هذا الإيمان في صورة طقوس وممارسات يؤديها الإنسان القديم للتعبير عما استقر في وجدانه في فكر يمكن أن نطلق عليه فكرا دينيا" [1] إذ هي شكل من أشكال الإبداع.

تعرفها فضيلة عبد الرحيم حسين بقولها أنها" تمثل أولى مراحل التفكير الفلسفي تنشأ نتيجة التأمل في ظواهر الكون وعلاقة هذه الظواهر بحياة الإنسان على الأرض واهتم الإنسان بتشخيصها بوصفها المصدر الأول للظواهر الكونية والمنظمة لها، فالأسطورة بهذا المعنى هي الوسيلة التي حاول الإنسان القديم من خلالها أن يفكر لتحميه من الخوف والقلق"[2] إذ "حاول هذا الإنسان أن يفهم كل ما حوله، وأن يفسره، وقد إستعان بالأسطورة لتفسير كل ماهو غامض ومستعصي على الفهم"[3] وبهذه، وبهذا الخليط من الأفكار والتصورات والخيال الواسع والظلال السحرية للكلمات، إستطاعات الأسطورة أن تعبر عن قلق الإنسان وتساؤلاته، فكانت أول محاولة لفهم قوى الطبيعة والسيطرة عليها ولو بطريقة وهمية وخيالية، لكنها كانت على درجة بالغة من الأهمية في حياة الإنسان"[4] وفهمه للحياة والكون وطبيعة الوجود.

وإذا حاولنا أن "نستعرض تعريفات الأسطورة فإننا أمام فيض من التعريفات وركام من التحديدات و التفصيلات الدقيقة، لا ينتهي ويكفينا هنا أن نقول باختصار إن شعوب العالم قد عرفت الأسطورة تعريفات متشابهة، إنها تراث الإنسان حيثما كان و أينما كان على بعد المكان و الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج

[1] منى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، كلمة للنشر والتوزيع ، دمم، د/ط، د/ت، ص 9.

[2] فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوردي العلمية، الأردن-عمان، (د/ط)، 2009، ص 11.

[3] محمد عبد الرحمان يونس، الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية، ، (د/م)، ط1، 2014، ص 58. ينظر كتاب أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة،(د/ط)، 1970، ص299.

[4] كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة – قراءة في المكونات والأصول- دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د/ط)، 2004، ص 35.

الأسطورة المتشابه الموحد ومنه يستمد الإنسان عطرا لا يمحى، يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع."[1] والفن بكافة فروعه من نحث ورسم وتشكيل.

ويقول الدكتور علاء صابر و "إذ بحثنا في مفهوم الأساطير نجد أنها في الحقيقة مجموعة من الأكاذيب، ولكنها أكاذيب كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس. كان لها في عقلية الإغريق والرومان ما للعقائد والحقائق من قيمة، وهي بهذه الصفة قد ألهمت الناس، ودعمت تنظيمات، الكثير منها محترم للغاية، وألهمت الفنانين والشعراء والأدباء أفكارا خلاقة، بل روائع مدهشة."[2] وفريدة.

والأسطورة حكاية تقليدية وقعت في الزمن الأول فسر من "خلالها الإنسان البدائي وجوده، كما علل كذلك من خلالها نظرته للكون، إذ كانت رغبة الإنسان الأول في فهم الذات والعالم و الطبيعة من حوله سببا في ظهور الأسطورة ، والتي لم تكن الوسيلة الوحيدة التي يملكها فحسب، بل لأنها الإجابة المقنعة والممكنة عن كل أسئلته وكل الحيرة والغموض الذي كان يلفه آنذاك، والأسطورة حكاية مقدسة ذات مضمون عميق وقف عليه الإنسان يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود والحياة وهي «تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، وهو زمن "البدايات" بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا»"[3] والأسطورة «عمليه موضوعية لنوازع عميقة ودفينة يجد فيها علماء الإنسان اليوم ما يريدون من العادات والنظم القديمة، كما يجد النفسيون في رموزها تفسيرا لرموز أحلام العصر على قاعدة ما يسمونه اللاوعي الجماعي»[4] في علم النفس.

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص22، 23.

[2] علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى ، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط1، 2013 ص 3.

[3] مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، ص10.

[4] أحمد كمال زكى، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د/م)، (د/ط)، 2002، ص 16.

إنها " محاولة لتفسير الإنسان القديم لما حوله من الظواهر الطبيعية وبناء تصوراته البدائية عن الكون وبداية الحياة بأنماطها وأشكالها المتعددة يشكل فيها اللاوعي الفردي أو الجمعي مساحة كبيرة، فمثلا (عرشه على الماء والغمر والعماء الأول) هي تعبير عن وجود الجنين في بطن الأن الذي ترسخ في ذاكرته الأولى ...وهكذا"[1] لتضل حكاية تناقلتها الأجيال.

إن « الأساطير هي خلاصة تجارب حضارة متعددة، و حصيلة أجيال متوالية، إنها وعاء تفكير و تأمل الإنسان إزاء الطبيعة و الكون و الموت...و مظاهر القوة التي ما فتئت تهدده، و الأسطورة فوق كل ذلك رمز يعتمد على استخدام الضلال السحرية للكلمات ذات المعاني و الدلالات التي تتراوح بين الواقعي و الخيالي، الخفي و الجلي، الممكن و المستحيل، المعتاد و العجائبي...بلغة ذات طاقة إيحائية قادرة على استثارة مشاعر وأهواء الشعراء»[2] إن " الأساطير ظاهرة حضارية لا مناص منها؛ فهي تعكس تفسير الإنسان الأول للطبيعة، وتكيفه معها، وتحويله إياها لصالحه. إذ لم تكن لدى أولئك البشر الأوائل أي معرفة علمية، ولم يكن لديهم أي ملاذ يتوجهون إليه، ابتكروا أساطير ألهوا فيها مختلف الظواهر الطبيعية، بل وحتى إخوتهم من البشر أيضا"[3] مما خلفوا بطلات خالدة في التاريخ الإنساني.

وتتيح لنا "دراسة الأساطير التعرف بمدارك عالم بدائي، في ضوء خافت أو ظلال خفيفة غامضة عبر سنين طويلة. وإذا لم نر في هذه الأساطير سوى ضروب من الشطحات الذهنية الفجة، والمعتقدات الخرافية، فإنا نكون قد حكمنا عليها بلا شك حسب الظاهر.ولكنا من جهة أخرى إذا لم نعتبرها أكثر من رموز شفافة، وحاولنا أن نفسرها بملاحظة العالم الطبيعي المادي، فإنا نكون قد تجاوزنا دون مبرر حدود الحقيقة الواقعة.وللخيال والهوى

[1] هشام حتاتة، أساطير التوراة وأساطير الأناجيل، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2018، ص 17.

[2] عبد الله الحمداوي، الأسطورة :المفهوم المتعدد، من كتاب الأدب والأسطورة، تأليف جماعي، جمعية ملتقى أدباء شرق المغرب، ط 1، 2004، ص 108.

[3] فانغ مينغ وزو وينيو وشي جون، طفولة حضارة الأساطير والخرافات الصينية، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، ط1، 2017، ص3.

نصيب كبير في هذا السرد الطويل للمعتقدات الأسطورية التي اعتنقتها الشعوب القديمة.وقد اهتم كل قرن وكل جيل بزيادة عدد آلهته وأبطاله وأعاجيبه ومعجزاته.وأضافت اليونان وروما ثمار خيالهما إلى المعطيات النائية، حتى تلك التي في مصر أو آسيا.وتتبدى لنا صورة الآلهة بمظاهر شديدة التنوع حتى إنه ليتعسر أحيانا وصف أكثر أنماط الآلهة شيوعا في العالم،وتعدلت ملامح الآلهة في أيدي الكثير من الفنانين، وتبعا لنزوة العديد من الكتاب الذين فرغوا لها."[1] هي "مظهر لمحاولات الإنسان الأولي كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام العرف به "[2] كما يقول توماس بليفتش.

إن "الأسطورة أضحت بمثابتة القناع والرمز لمرموزات حديثة، وقضايا طارئة؛ فبات يحتاجها الأديب المعاصر، ويتلاعب بشخوصها ولغتها، تياها بين فضائها، لا يكل الحركة أو المسير"[3] وهذا أيضا ما قاله الباحث منجية التومي " بكونها "ينبوعا لا ينضب معينه من وسائل الترميز والإلغاز والإيحاء، وبوابة تفتح مصراعيها على كل ضروب التأويل والنظر والتدقيق، إذ المغزى من الفكرة والحكمة لا يحتاج إلى مجرد التفسير بل يحتاج إلى التأويل الباطني العميق"[4] وتعرفها فتيحة قارة شنتير بكونها " نسقا دينامكيا للرموز، تجلي لنسق نشيط منبثق عن الصورة، حيث تميل دائما، إلى تشكيل واقعة، أو حكاية. فالأسطورة هي إذن: تشكيلية عقلانية بما أنها تستعمل الخطاب الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات، النمادج إلى أفكار"[5] وتصورات.

فهي "ذات بنية سردية من حيث شكلها، باعتبارها تجسيدا لجملة من الأعمال التي قامت بها شخصيات في زمن ما ومكان ما يتسمان بالقداسة، والأهم من كل ذلك أنها تمثل من حيث مضمونها ووظيفتها خطاب المقدس والحقيقة والوحدة، إذ توحد بين المقدس والنيوي، واللاتاريخي والتاريخي، وتجعل الثاني امتدادا للأول.

[1] علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى، ص 3.
[2] توماس بلفيتش، عصر الأساطير، تر رشدي السيسي، القاهرة، دار النهضة العربية، ط1، 1966، ص 12.
[3] عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003، ص 19.
[4] منجية التومي، فتنة الأسطورة وسطوة السياسة –قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي–، دار نهى للطابعة والنشر، تونس، ط1، 2013، ص 15.
[5] فتيحة قارة شنتير، الشعبي خطاب، طقوس وممارسات– دراسة ميدانية، منشورات أبيك، (د/م)، (د/ط)، 2007، ص 109.

وتضفي عليه طابع القداسة، وتمكن الإنسان من التأسيس للعالم، وتمنح المعنى لوجوده فيه، وتبرره، وتسم علاقته بها ومن حوله بالتناغم"[1]. فالأسطورة" هي الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية"[2] فجوهرها لغتها السحرية ، أي ذلك التصور الخاص للوجود، الذي يتجسد في كل ما تبتدعه القثافة من ديانة ونحث وفنون معمارية ولغوية وموسيقية.

يعرفها خليل الموسى بقوله" تمثل الأسطورة طفولة البشرية و تنظيم خيالها"[3]، إن " الأسطورة ظاهرة إنسانية، وظاهرة ثقافية، وظاهرة لغوية، وظاهرة أدبية، وبما أنها ظاهرة إنسانية كلامية، ومجاورة لتاريخ والجغرافيا، فهي بالضرورة ظاهرة حضارية."[4]، إن الأسطورةكذلك "الجزء المنطوق من الطقس، إنها القصة التي يمثلها الطقس الديني"[5]، ويعرفها سليمان مظهر بقوله" الأسطورة عادة هي قصة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة – في العقائد القديمة– أو إحدى الخوارق الطبيعية من الأبطال... تبدو فيها محاولات الإنسان لتفسير علاقاته بالكون والعالم، أو تفسير وجود بعض العادات والنظم الإجتماعية أو الخصائص المميزة للبيئة التي يعيش فيها خالق الأساطير نفسه، وهي في هذه الحالة تنطوي على فهم ديني معين بالنسبة للشعب الذي رواها"[6] وتوارثها.

يعرفها كمال الدين حسن بقوله أنها "مجمع العقيدة الشعبي، والتي حاول الإنسان الأول من خلالها تفسير الظواهر الكونية والطبيعية والإنسانية التي تصادفه وتحيره"[7] ويعرفها يوسف شلحت بكونها" مجموعة تخيلات وتصورات عن الآلهة والدنيا، وعن علاقات الفرد بالمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة، عبر عنها الإنسان بلغة

[1] ضحى المصعبي، الأسطورة في شعر محمد عفيفي مطر، الدار التونسية للكتاب، تاونس، ط1، 2019، ص 49.
[2] مجدي عبد الحي، الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، د/ط، 1977، ص 87.
[3] خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة – دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د/ط)، 2003، ص94.
[4] جعفر ابن الحاج السلمي، فصول في نظرية الأدب المغربي والأسطوة، منشورات جمعية تطوان أسمير، تطوان– المغرب، (د/ط)، 2009، ص 136.
[5] رنيه وليك و آوستن وآرت، نظرية الأدب، تر عادل سلامة، دار المريخ لنشر، الرياض– المملكة العربية، (د/ط)، 1992، ص 260.
[6] سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، القاهرة– بيروت، ط1، 200، ص 5.
[7] كمال الدين حسن، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية ، الجيزة، (د/ط) 2001، ص 13.

شعرية، يمدها خيال قوي وثاب"[1]، يعرفها أحمد داوود" إن الأسطورة سجل حقيقي لأحداث تاريخية معينة خضعت لمحسنات في اللغة و الأسلوب والخيال الشاعري مع الإحتفاظ الأكيد بالمادة التاريخية تدوينها" [2] الأسطورة بالنسبة للإنسان البدائي" تعني قصة حقيقية، بل مقدسة أيضا، لأنها كانت تمثل الحاجات الدينية والحكم الأخلاقية والمتطلبات الإجتماعية" [3] حاول فيها" هذا الإنسان البدائي استرضاء هذه الآلهة ظنا منه أنه يكسب بذلك مساعدتها، أو يأمن من غضبها؛ وبالتالي ضررها" [4]، وتعرفها نبيلة ابراهيم بقولها أنها" محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال لكنها لاتخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة"[5]

ويبقى علينا أن نوضح بعد عرضنا لتعريفات الأسطورة عند العرب وعند الغرب أنه ليس الهدف من هذه الدراسة (ما عرضناه أعلاه من تعريفات) تتبع ما ذهب إليه العلماء في تعريف الأسطورة ومذاهب اختلافاتهم وآرائهم في الأساطير وفلسفاتهم بقدر ما كانت الغاية مما تسنى لنا عرضه في هذين المبحثين من توضيح أمرين أساسيين:

- أنه ليس هنالك تعريف جامع وشامل اجتمع عليه العلماء وأقروه بخصوص تعريف الأسطورة، بل لا زال اللبس قائما إلى يومنا هذا بحسب اختلاف مذاهب العلماء ومشاربهم وتوجهاتهم العلمية.

- أن هذا الاختلاف واللبس لا يشمل تعريف الأسطورة فحسب بل امتد ليطأ خصائصها و مميزاتها و أهدافها وبأخص نظريات نشأتها .

---

[1] يوسف شلحت، نحو نظرية جديدة في علم الإجتماع الديني، (الطوطمية- اليهودية- النصرانية- الإسلام)، تر خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ص85.

[2] أحمد داوود، تاريخ سوريا الحضاري القديم، دار الشرق، دمشق، ط1، 2004، ج2، ص 199.

[3] وديع بشور، الميثولوجية السورية أساطير آرام، (دأد)، (د/ط)، (د/ت)، ص 8.

[4] طلال حرب، أولية النص –نظرات في النقد والقصة، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي-، دار كلمة، ط1، 1999، ص 93.

[5] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر- القاهرة، (د/ط)، (د/ت)،ص 9،10.

كما وأقرت بذلك الباحثة ميسون صلاح الدين الجرف حيث قالت " تعددت تعريفات الأسطورة تعددا واسعا بسبب صعوبة إيجاد تعريف شامل لجميع نماذج الأساطير وجميع وظائفها في جميع المجتمعات القديمة والتقليدية، إذ لكل مجتمع في هذا العالم أسطورة تحكي تراثه وعاداته وأعرافه وحضارته الإنسانية البدائية، وتكون طابع كل بلد وتميزه من سواه في معتقداته وإيمانه وأفكاره، فالأسطورة واقعة ثقافية بالغة التعقيد يمكن أن تفسر في منظورات متعددة، ومن هنا تعددت آراء الباحثين في الأسطورة وتباينت كل حسب نظرته الأحادية لتفسيرها وتعليلها وتعريفها، فغالبا ما يكون لكل تعريف دوره الوظيفي بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله."[1] من مجالات العلوم والمعرفة.

ولقد عرف العرب الأسطورة في الشعر وتتضح سمات الحضور في سرديات الحيوان في أشعار العرب عامة وأشعار قبيلة بني هذيل بخاصة الدالة على العمق الأسطوري في الإنسان العربي حينما ينطق خالقا شعرا من وحي الرنين الجمعي "[2] والمقامات والرسائل كذلك، ف" العرب وضعوا أساطيرهم منذ الجاهلية الأولى التي يمكن أن تعود بنا إلى أربع آلاف سنة قبل الإسلام, وفي هذه الأساطير روايات وقصص جميلة، ذات صياغة متينة وتتميز بعمق درامي عجيب وغريب.وهي ترد على كل الذين قالوا في الشرق والغرب بعدم وجود أسطورة عربية تذكرنا بالميثولوجيا اليونانية، دون أن يتفطنوا إلى أنهم ينطلقون من معايير يونانية غربية بحثوا عنها في البلاد العربية فلم يجدوا لها أثرا... وهذه قضيتنا منذ زمان، فنحن نقيس أنفسنا دوما بمعايير غربية مما عطل مسيرة الفكر... وأربك مسيرة الأدب لدينا والنقد لدينا."[3]

[1] ميسون صلاح الدين الجرف، الأسطورة في الرواية السورية، دار أفكار، سورية- دمشق، ط1، 2014، ص 13.

[2] ينظر أيوب بن حكيم، تخيل الحيوان في الشعر العربي القديم السمة، الرمز، الأسطورة، مركز القصبة، أكادير، د/ط، 2017، ص 37، 55، 189.

[3] محمد بن رجب، الأدب والعجيب في بلاد الغرب وعند العرب، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد 194، جوان 2008، ص100.

خصائص الأسطورة :

وبخصوص خصائص التفكير الأسطوري "- نجد في الأسطورة تمييزا بين عالمين رئيسيين؛ عالم الآلهة وهي كائنات خالدة وقوية، وعالم البشر والمخلوقات عموما وهي كائنات فانية وضعيفة. تعتمد الأسطورة على السرد الحكائي و الخيالي، والذي يروي قصص آلهة وجبابرة وكائنات خارقة في علاقتها بعالم البشر.-من هنا، فبالرغم من أن القصص الموجودة في الأسطورة خيالية، إلا أن لها ارتباطا قويا بالواقع البشري، وبالهموم والقضايا التي يعيشها الناس في الحياة.ومن هنا يمكن اعتبار الأسطورة شكلا من أشكال وعي الإنسان بذاته وبالعالم المحيط به، مع العلم أن هذا الوعي سيتطور في ما بعد ويتخذ أشكالا أخرى، من أهمها الوعي الفلسفي و الوعي العلمي. فأسطورة بروميثيوس مثلا، تفسر بطريقة خيالية وضعية الإنسان في هذا الكون، وذلك في علاقته بالكون والكائنات الأحرى والآلهة؛فهو يتميز عن الحيوانات وباقي المخلوقات بصفة أساسية منحها له الآلهة لكي تضمن له عناصر القوة والقدرة على المقاومة والبقاء، وهي خاصية الإبداع والصنع والابتكار التقني، وبذلك يعتبر الإنسان كائنا مبدعا وصانعا ومبتكرا، وهذا يرتبط بطبيعة الحال بملكة العقل الموجودة لديه، إذ يمكن تأويل"النار"التي منحها له بروميثيوس بأنها"نور"العقل، والذي هو قبس من نور إلهي يسمح له بالتفكير والقدرة على الصنع.- نلاحظ في الأسطورة أيضا أن تفسير الواقع، سواء كانت جسدية أو نفسية أو غيرها؛ فهي مثلا تتوفر على أيادي وأرجل ولحي..، وتأكل وتشرب وتنام.، كما أنها تفرح وتغضب وتحقد وتحن..، وهذا من اختراع البشر، وهم الذين منحوا لها صفات تخصهم "[1] فمن خصائصها السرد والمحاكاة واالنمدجة،إن السمة السردية الزماكنية خاصيمة من خصائص الأسطورة.

ومن ثم يكون "هدفها تسويغ العبادات والاعتقادات معا. ولئن كانت وظيفتها غير واضحة دوما، فذلك لأنها صارت، مع تقادم الزمن، صعبة التحديد: فهي قد تكون ضائعة؛ وقد تفوتنا أيضا بسبب المعلومات غير

[1] محمد الشبة، نشأة الفلسفة، الناشر الأطلسي، المغرب، (د/ط)، 2018 ،ص 14، 15.

الكافية.كذلك ينبغي أن نتذكر أن الأسطورة، مثل الاعتقادات، يمكنها مغادرة مسقط رأسها والاستيطان في مجتمعات أخرى، نتيجة علاقات مبادلات وغزوات.فكل أسطورة بدون وظيفة لا تكون أسطورة: وعندما قد يتعلق الأمر بحكاية دينية يمكنها أن تقوم بالنسبة للأسطورة، بالدور نفسه الذي تقوم به القدنسة بالنسبة إلى العقائد. "[1] والمعتقدات.

يبد أن "الدلالة العميقة للأساطير يمكنها أن تكون، في نظر الاثنولوجي، خارج وظيفتها الدينية الظاهرة.وربما كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبنى الاجتماعية و الدينية، وكذلك بنمط الحياة، وكلاهما مرتبط بالبيئة الجغرافية.كما أننا نرى أن العالم الأسطوري للشعوب الرعوية غير متطابق مع عالم المزارعين؛ وأن الشعوب التي تقطن السهول لها معتقدات أسطورية مختلفة عن المعتقدات السائدة عند الجبليين؛ ونلحظ التباين عينه بين المناطق الرطبة أو شبه الرطبة والأقاليم الصحراوية. ولكن البيئة تفسر بنحو خاص الفوارق التفصيلية(مثاله أن كارثة قد تكون نتيجة جفاف أو فيضان)، وهي مع ذلك لا تستطيع أن تفعل فعلها على حساب وحدة الطبيعة البشرية، المقيدة في كل مكان بقيود الحاجات عينها (الدينية، الاجتماعية، الاقتصادية،والبيولوجية) والرغبات ذاتها.الأمر الذي يفسر في آخر المطاف تشابه الأساطير على الرغم من تبدل مضمونها"[2].

وبالنسبة لمعتنقي الأسطورة " تعد واقعا لا مراء فيه، وهي اعتقاد جماعي تصنعه تجربة الإنسان مع الطبيعة والكون بعامة.لذلك فالأسطورة بقدر ما تجسد الحقيقة الواقعة فإنها عمل رمزي حيالي إنساني إنها نتاج المخيلة الإنسانية تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ما. وإذا كان الفكر الأسطوري هو نتاج المخيلة الإنسانية فهو بكل تأكيد مشاع لكل البشر ولكل الحضارات والثقافات على تنوعها، ولكل المعارف الإنسانية التي تناولت الأسطورة

[1] يوسف شلحت، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، ص81.
[2] المرجع نفسه، ص82.

أو تماست معها على نحو من الأنحاء بدءا من الفنون البصرية والسمعية والكتابية وانتهاء بعلوم مثل الأنثروبولوجيا"[1] بمختلف فروعها.

لحضنا في دراستنا أن قلة من الباحثين من اهتموا بصياغة خصائص الأسطورة، بحيث استجمعوها من جهود دارسيها السابقين، ومن ضمنهم الباحث فراس السواح الذي بلورها من خلال دراساته وبحوثه وأدرجها في كتابه الأسطورة و المعنى..نلخصها فيما يلي[2]:

"- من حيث البناء؛ الأسطورة هي قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة و عقدة وشخصيات، وما إليها، وغالبا ماتصاغ في قالب شعري يساعد على عملية ترتيلها وتداولها في المناسبات الطقسية، كما يزودها الطابع الشعري بسلطان على القلوب لا يتمتع به النص النثري.

- يحافظ النص الأسطوري على ثباته لفترات طويلة من الزمن، وتتداوله الأجيال، ما دام محافظا على طاقته الإيحائية بالنسبة للجماعة. دون أن يعني ذلك أي جمود أو تحجر في كينونتها المتحولة عبر الأزمنة، تلغي ما فقد حيويته، وتعيد تعديل كينونتها تكيفا مع أحوال إنسانها وعصرها الذي تحل فيه.

-لا يعرف للأسطورة مؤلف معين لأنها ليست نتاج فردي، بل ظاهرة جماعية يختلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها.ويشارك الجميع في خلقها وترويجها عن محكياتهم المتواترة، ولا تمنع هذه الخصيصة الجماعية للأسطورة من خضوعها لتأثير شخصيات روحية متفوقة تطبع أساطير الجماعة بطابعها، وتحدث انطباعا دينيا جذريا أحيانا.

-تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملا لا رئيسيا، وتظهر هذه السمة تحديدا في أدب الملاحم.

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 11.

[2] ينظر فراس السواح، الأسطورة و المعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2001، ص 12، ص13.

-موضوعات الأسطورة تتميز بالجدية والشمولية مثل: التكوين والأصول، الموت و العالم الآخر، وسر الوجود وما إلى ذلك، من وسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد، ذلك أن هم الأسطورة و الفلسفة واحد، لكنهما تختلفان في طريقة التناول والتعبير، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية، وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز. كلغة لخطابها.

-تجري أحداث الأسطورة في زمن سرمدي مخيالي ومقدس، وليس الزمن الحالي، وبالنسبة لمن يؤمن بها فإن مضمونها أكثر صدقا وحقيقة من مضمون الروايات التاريخية، فقد يشك المؤمن الأسطوري في أية حكاية تاريخية لكن لا يساوره الشك فيما يتعلق بأساطير التكوين، والبعث والموت والمصير وغيرها من الأساطير المتعلقة بأسئلة الوجود و الفناء.

- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته للمؤمنين بها، بالغوص في صلب طقوسه، ويمكن أن تفقد كل مقوماتها كأسطورة بمجرد انهيار هذا النظام الديني لأنه يمثل قوام جوهرها المقدس الذي تسامى به على المدنسات والأباطيل الدنيوية، لكن عند انهيارها وزوال قدسيتها تحول إلى حكاية دنيوية مدنسة، تحكي لأغراض أخرى كالموعظة والحكمة، دون أن تنسب إلى اليقينيات أو الحقائق الجذرية.

- تتمتع الأسطورة بسلطان تقديسي ذهني على عقول الناس ونفوسهم، حيث لا يمكن قياس سطوتها الجبارة قديما إلا بسطوة العلم وفرض منطقه على العقل البشري في العصر الحديث. وكان الكفر بمضامينها كفرا بكل القيم التي تشد الفرد إلى جماعته وثقافته، وفقدانه لمنطق الحياة السوي".

نلاحظ أن هذه الخصائص شبه شاملة إلا أن الناقد محمد الأمين بحري يوجه انتقادين لخاصيتين من الخصائص الوارد ذكرهما فيلاحظ " أن فراس السواح يضع كل الأجناس الأسطورية في سلة واحدة، دون تفريق بين جنس وآخر، مثلا عندما تضطلع الآلهة بأدوار رئيسية والبشر بأدوار ثانوية وهي خاصية جنس الملحمة، كما أنه

قلل من دور العقل في الأسطورة عندما قارنها بالفلسفة فعندما نسب فراس السواح العقل والمفاهيم الذهنية للفلسفة دون الأسطورة متناسيا ومتجاهلا حقيقة أن العقل وقدراته يمثل شطر الأسطورة كما أعلنه المصطلح الإغريقو روماني (mytho- logy)، حين قسمها إلى مسارين: (ميثوس) يشتغل على الخيال المحكي، و(لوغوس) يشتغل على العقل الذي تقوده مدركاته الحسية، وهي ثنائية متلازمة لا يستوي الفكر الأسطوري بطرف منها دون الثاني"[1].

أهمية الأسطورة ودورها:

وبوسعنا " أن نكتشف مما سبق ما للأسطورة من أهمية، كما تثبت لنا أهمية دراستها، ويكفينا مقارنة سريعة بين الاهتمام الواضح لدى الغربيين بالأساطير محاولين رد التفكير البشري كله إلى هذه البداية الأولى لحركة العقل البشري حين أراد التخيل وحين أراد التعبير في مقابل ما نجد فيه أنفسنا من تفكير أولي وبسيط.وإذا كان العالم مليئا بالمعجزات وسمته فلا أشد إعجازا من الإنسان نفسه كما كتب سوفوكل ذات يوم؛ لذلك ربما كان الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يسمع الصمت، ويرى الفراغ بل هما ينسبان إلى دخيلة الإنسان، وهو يتواشج معها بحيث إنه في داخل الصمت يسمع اللامسموع وفي عمق الفراغ يرى اللامرئي ومن هنا بدأت قصة الإنسان ومن هنا جاءت أصوات الجن ورسوم الخيال في الكهوف "[2]والمغارات.

ومن هنا بوسعنا أن " نتفهم جيدا امتياز الأسطورة والأسطوري بالكلية والشمولية في مدلولاتها النفسية، وقدرتها على النفاذ إلى أعمق الرؤى والتحليلات الداخلية العميقة للإنسان الذي ابتدعها ليعالج من خلالها القضايا المصيرية للإنسان عن الخيال الجمعي الذي يبتدع حوادث، تبدو غير منطقية أو غير معقولة لاشتمالها على عناصر خرافية بالنسبة إلينا في هذا العصر بينما كانت معتقدات تقترن بطقوس متنوعة أو تقترن بها تلك الطقوس.

[1] ينظر محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 98.
[2] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 19.

ومن هنا قامت طقوس تهدف إلى تنمية القوى الحيوية وكبح النفوس المنافسة، والإنسان هو الكائن الذي لا يقنع بما هو موجود أو ربما هو واقعي محض أو عقلاني محض فينشئ الرموز والأنظمة الرمزية إعرابا عن توقه الأبدي إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها من الحس والإدراك وإلى نزوعه إلى أن يضع عالما معبرا عنه إلا أنه لا يستوي وإياه، فإذا هو يطمح إلى تجاوزه باستمرار.وينشأ هذا من استحالة إشباع الحاجات البشرية كلها ومن حب الإنسان نفسه وتقديره إياها أكثر مما يستحق في حقيقة أمرها كما عبر عن ذلك البرفسير كارفل وقبله ابن خلدون"[1]

وإذا "كان الخوف غريزة بيولوجية لا يمكن قهرها أو قمعها تماما فإن من المكستطاع تغيير صورتها و الأسطورة مشبعة بأعنف الانفعالات و الرؤى المزعجة و لكن الإنسان يستطيع عن طريق الأسطورة تعلم فنا جيدا هو فن التعبير بمعنى أنه اكتسب القدرة التنظيمية في أقوى صورها عندما يواجه الإنسان أعظم مشكلاته ونعني (مشكلة الموت) ويظل الموت حقيقة محيرة للإنسان إلى الأبد تزعجه وتقلق مضجعه كما كتب مالينوفسكي، هنا يتقدم الدين ويؤكد حقيقة الإنسان بعد الموت. وخلود الروح و إمكان الاتصال بين الحي و الميت، إن هذا الكشف يضفي معنى للحياة ويحل بعض بعض إشكالياته فيحل بعض النقائص و الصراعات المتصلة ببقاء الإنسان عابرا على الأرض "[2]، وتقول أديث هاملتون "جدوى الأساطير أنها تعود بنا إلى الزمن الذي كان فيه العالم فتيا، وكان الناس مرتبطين بالأرض، بالأشجار والبحار والأزهار والتلال، مما لا نشعر به نحن، كان الخيال منتعشا حيا، ولم يكن العقل قد أخضعه للاختبار ، فيمكن لأي كان في الغابات أن يبصر من بين الأشجار، حورية الأدغال تهيم، أو ينحني فوق غدير صاف ليشرب، فيرى وجه حورية الينابيع في الأعماق، إن الارتحال خلفا إلى هذه الحالة البهيجة، مهمة كل كاتب يعالج الأساطير الكلاسيكية، وفي مقدمتهم الشعراء" [3] أي بامكان الميثولوجيا أن

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث،ص 19، 20.
[2] المرجع نفسه، ص 21.
[3] أديث هاملتون، الميولوجيا، ص 11، 12.

تعرض علينا بشفافية طريقة تفكير الجنس البشري وشعوره، في تلك الأزمنة الغابرة في القدم، وكيف عاش في صحبة حميمية مع الطبيعة.

وظائف الأسطورة:

يعتبر "المبحث الوظيفي للأسطورة من أثرى مباحثها، والركن الأساس في بنائها، بحيث لا يمكن أن تستوي على سوقها من دونه.. وثمار هذا الجهد الجمعي للإنسان الذي يفضي به إلى معرفة أعمق بكينونته في أكثر من مجال. ومهما كانت طبيعة هذا المجال الذي تتمظهر فيه الأسطورة فإنها، تقوم فيه بوظيفة تواصلية بين الإنسان وعناصر الكون، وتؤسس لحالة حوار شامل بين الإنسان (سواء كفرد أو كجماعة) من جهة وبين المنظومة الكونية المعقدة التي تحيط به من جهة ثانية. لذلك باتت الوظيفة التواصلية أو بصورة أدق: الحوارية؛ هي علة وجود الأسطورة في حياة الإنسان. حيث لا يبقى للأسطورة أي معنى من دون هذه الوظيفة الكونية الشاملة التي تأخذ في الانقسام على عدة وظائف فرعية تتفرق بحسب كل ظرف يمر به الإنسان. "[1] ويعايشه.

كما للأسطورة " وظيفة دينية عقائدية هي الكشف عن "حقائق العالم" وحقائق الأشياء والمؤسسات. كما اضطلعت بوظيفة فكرية منطقية هي التمييز وإرساء عالم الدلالة وبوظيفة اجتماعية وأخلاقية تعليمية هي الوظيفة التي تضطلع بها الثقافة في المجتماعات حرصا على تضامنها المنطقي الفكري وكان ذلك يتم في ما يتم من خلال أعمال طقوسية شتى، منها طقوس العبور فكانت مجسمة لمعنى الثقافة بمدلولها الأنثروبولوجي الشامل لمنتوجات الجماعة المادية واللامادية تضفي عليها وحدتها وتماسكها. ولكن الأساطير كانت تضطلع من خلال روايتها وتداولها بوظيفة أخرى هي الوظيفة الفنية. لذلك يصعب أن نميز لدى شعب من الشعوب القديمة بين أساطيره

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس والنقد، ص 88 ،89.

وآدابه لأن أساطيره هي آدابه تماما مثلما كان الشعر العربي القديم ديوان العرب أي حافظ آدابهم ومخلد قيمهم ومآثرهم. والذي يهمنا هو وظيفة الأدب من حيث هو إبداع"[1] وفن.

كما وسعت الإتجاهات الحديثة في تاريخ الأديان إلى إبراز أهميتها في حياة الشعوب البدائية وركزت على الوظائف الجوهرية المختلفة التي تقوم بها، وتعد دراسات الباحث مرسيا إلياد المتعددة من أهم ما كتب في الأسطورة من منظور تاريخ الأديان طبعا، بحيث أثبت العلاقة الوثيقة التي تربط الأسطورة بالمقدس"[2] والأسطورة بالنسبة له لا تنفك عن المقدس.

كما تمثل بالنسبة له كذلك تاريخ له ارتباط بالواقع حدثت في الزمن البدئي، "الأسطورة تخدم بشكل أساسي أربع وظائف: الأولى هي الوظيفة السرية...وتعتمد على الاعتراف بأن الكون معجزة، وأنت معجزة، وبتجربة الخشوع أمام هذا السر، الأسطورة تفتح العالم لأبعاد السر، لتحقيق السر الذي يشكل نسخ جميع الصيغ و الأشكال. وإذا خسرت هذا السر خسرت الميثولوجيا كلها، عندا يتجلى السر في الأشياء كلها فإن الكون يصبح كما يفترض به أن يكونصورة مقدسة، أنت تتوجه دائما إلى السر المتعالي عبر شروط عالمك الفعلي.

الوظيفة الثانية ذات بعد كوزمولوجي (كوني)، إنه البعد الذي يعنى به العلم، وتكون مهمته أن يريك شكل العالم كماهو، شريطة أن يفعل ذلك بطريقة يظهر يظهر السر عبره من جديد. الوظيفة الثالثة هي الوظيفة الإجتماعية، التي تدعم وتعطي الصلاحية لنظام اجتماعي محدد، والوظيفة الرابعة، وأعتقد أنها الوظيفة التي ينبغي أن يكون لكل إنسان صلة بها، وأعني بها الوظيفة التربوية وترمي إلى كيفية العيش في إطار حياة إنسانية وضمن أية ظروف معينة،

[1] لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة – في علم التلراث الشعبي–، منشوراة وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية، العراق، ط1، 1979، ص 61، 62.

[2] ينظر محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2006، ص 14، وينظر كتاب مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991، ص5. وينظر كذلك لكل من كتبه: كتاب المقدس والعادي، تر عادل العوا، دار التنوير، (د/م)، ، (د/ط)، 2009، ص 10، 104. كتاب المقدس والدنيوي، رمزية المقدس والأسطورة، تر نهاد خياطة، مدونة أبو عبدو، دمشق، ط1 ،1987، ص 67، 68.

الأسطورة يمكن أن تعلمك ذلك"[1] كما ركز جوزيف كامبل على الوظيفة الإديولوجية أوالعلاجية بوصولها إلى أعماق قوانا الروحية. إضافة للوظيفة النفسية والثقافية.

فالتعريفات التي إستجلت وظائفها ونهضتبها وبينت مقاصدها، من أخصب التعريفات وأثراها، " ولعل أهم التعريفات التي تناولت الأسطورة من زاوية وظائفها، تلك التي ردتها إلى الوظيفة التفسيرية التعليلية، فالإنسان البدائي لما وقف أمام عظمة هذا الكون وتناغم عناصره وانسجام حركته، وتحول الليل والنهار وتعاود الفصول ... بحث لها عن تفسير وتعليل، فأرجعها إلى كائنات غيبية تتحكم في ظواهر الطبيعة وتدبر شؤون الكون، حتى يبدو في نظره متناسقا منسجما. فهي بعبارة إلياد فلسفة الإنسان البدائي التي حددت رؤيته للعالم وجعلت للكون منطقا، حتى وإن كان هذا المنطق منطق الأسطورة"[2]، ويرى الناقد الأسطوري الكندي نور ثروب فراي (Northrop Frye) بأن وظيفة الأسطورة تتعدى مسألة الإبلاغ، ومن جهته يستأنف الناقد الأسطوري الفرنسي بيار برونيل (Pierre Brunel) هذا المسعى، حين يحدد للأسطورة وظائف ثلاث، على أساس العملية التواصلية التأسيسية للإنسان مع العالم وهي الوظيفة التبليغية، والوظيفة التفسيرية، و الوظيفة والتعليلية.

الوظيفة التبليغية:

وتنطلق من "كون الأسطورة في أصلها حكاية نابعة من تفكير جماعة وزعت سؤالها على أفرادها فجاء كل منهم بجواب تكمن قيمته في تبليغه للجماعة التي إن قبلت به اعتمدته وإن لم تقبل به تحلى عنه صاحبه. وبالتالي فالإبلاغ هو الغاية من كل أسطورة، لذلك تضمنت عنصر الحكاية الذي يعد البنية الرئيسية التي لا يتحقق الإبلاغ من دونها، وبالتالي لا تتحقق الأسطورة أيضا. لأن عملية الإبلاغ هي سبب انتشارها وشيوعها وسط الجماعة البشرية. وشيئا فشيئا، اتخذت الأسطورة بمختلف محكياتها المنطلقة من الإنسان، والعائدة إليه–عبر

[1] جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، تر حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة، سورية– دمشق، ط1، 1999، ص 57، ص58.
[2] محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)، ص 22.

شخصيات لا تكون إنسانية بالضرورة- بطابع الواعظ والحكمة الموجهة له في مختلف مجالات حياته، لاعبة دور الوسيط ليس فقط في تبليغ هذا الكائن الضئيل رسائل العالم وقوانينه ومسالكه فحسب، بل تحمل في وظيفتها المحورية من التبليغ إلى التفسير؛ فك الكثير من الألغاز والتعقيدات التي تواجه الإنسان في كل حين"[1] وإزالة لبسها.

إن الأساطير "لازمة إنسانية ضرورية لتفسير مدهشات الكون وأعاجيبه، ولتقديم الإجابات المريحة لأسئلة الوجود المحيرة، مما يسهل عملية التعايش بين الإنسان والكون، ولهذا يرتبط فهم (الشخصية الثقافية) بتحليل التراث الأسطوري، وتفكيك أبنيته، وصولا إلى معاينة أنماط التفكير المعاصر"[2] إضافة إلى تفسر جميع ظواهر الوجود[3] الإنساني.

الوظيفة التفسيرية:

تشتق "هذه الوظيفة من رأي"نورثروب فراي" السابق حينما قال بأن وظيفة الأسطورة لا تتوقف عند التبليغ بل تتعداه إلى تفسير بعض الظواهر، وتجدر الإشارة إلى أن كلمة الظواهر هنا متسعة وشاملة لعدة مجالات، حيث يمنح نورثروب فراي، مصطلح الظواهر طابعا اجتماعيا، حتى وإن كانت ظواهر طبيعية في الأصل؛ من حيث إن الإنسان هو ابن وأخ وسليل هذه الطبيعة التي يريد التواصل معها عبر الأسطورة، ولا عجب هنا أن يكون تفاعله مع مختلف ظواهر الطبيعة هو المعنى الأصيل لبعده الاجتماعي والحضاري."[4].فكانت إذن " رغبة الإنسان الأول في فهم الذات والعالم سببا في ظهور الأسطورة، والتي لم تكن الوسيلة الوحيدة التي يملكها فحسب، بل لأنها

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 89،90.

[2] محمد كريم الكواز، من أساطير الأولين إلى قصص الأنبياء، الانتشار العربي، بيروت_ لبنان، ط1، 2006، ص 7.

[3] ينظر عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، دار سحر لنشر، (د/م)، ط1، 2008، ص 27.

[4] ينظر عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، ص90.

الإجابة المقنعة الممكنة عن كل أسئلته"[1] وهذا ما جعلها عاملا جوهريا في حياته.لأنها" تفسر أصول الأشياء أو أسبابها الأساسية"[2] وغايتها.

والأسطورة في أصلها "محاولة لتفسير ما وصل إليه في مجتمع ما من خلال مجموعة التلاكمات الحياتية التي مر بها خلال رحلته التطورية والتي أنتجت في النهاية الواقع المعاش من خلال قوانين الجدل مع النفس ومع الطبيعة ومع من حولها، ليؤسس لها الكهنة فيما بعد قصة يلقون بها في رحم الماضي البعيد ويكون بطلها أو أبطالها شخص أو مجموعة من الأشخاص لتظل حكاية تتناقلها الأجيال قبل زمن الكتابة لنقرأها مع بداية التسجيل بعد اختراع اللغة"[3] إنها" محاولة لتفسير الإنسان القديم لما حوله من الظواهر الطبيعية وبناء تصوراته البدائية عن الكون وبداية الحياة بأنماطها وأشكالها المتعددة يشكل فيها اللاوعي الفردي أو الجمعي مساحة كبيرة، فمثلا(عرشه على الماء والغمر والعماء الأول) هي تعبير عن وجود الجنين في بطن الأم الذي ترسخ في ذاكرته الأولى"[4] وهكذا دواليه.

و" هذا هو أصل الاختلاف بين ظواهر"فراي" وظواهر "بيير برونيل" الذي يفصل بين الظواهر الطبيعية التي تستحق التفسير الأسطوري وعناية صانعي الأساطير التفسيرية، وبين الظواهر الاجتماعية التي لا تحتاج أكثر من فهم وتلقين داخلي، كأنما يقول؛ بأن علاقة الإنسان بظواهر طبيعته تكون خارجية بينه وبين بقية موجودات الطبيعة، وهي علاقة تستدعي التفسير، بينما علاقته بظواهر الكون مجتمعه تكون داخلية بينه وبين أفراد قبيلته وبني جنسه، وهي علاقة تستدعي أكثر من الفهم الداخلي ويتكامل النوعان المتجاوران من الظواهر في بعدها الأسطوري لمجرد أنهما يمثلان مدار التساؤلات الجوهرية للإنسان تجاه بيئته الطبيعية المتظافرة مع وجوده الاجتماعي.[5] محاولة تفسير ما يستعصي فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقية أو

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 17.
[2] ستيفن بلجر، أساطير النشوء الإغريقية، تر موسى الحالول، كلمة، أبو ضبي، الإمارات العربية، ط1، 2017، ص14.
[3] هشام حتاته، أساطير التوراة وأسطورة الأناجيل، ص17.
[4] المرجع نفسه، ص 17.
[5] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس و النقد، ص 91.

روحية، وللأسطورة كذلك وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرمزية، و التي تومئ إلى تجارب الإنسان النفسية في الحياة، وإلى مخاوفه وأماله.

الوظيفة التعليلية:

بعد جهود التواصل "مع مختلف تعابير الأسطورة وإدراك تفسيرها باعتبارهما أول تمظهر نموذجي للمعرفة الإنسانية في العصور البدائية التي واجه بها أسئلته الوجودية الكبرى، فإن الأسطورة بفضل طاقتي العقل و التخيل، قد انبرت لتعليل كل ما يجري حول الإنسان من حوادث، رابطة إياها بالطبيعة المباشرة-إن وجدت لها علة قريبة- أو متجاوزة هذه الطبيعة إلى علاقات ميتافيزيقية ينتجها التخييل، في حال عجز الإنسان عن إيجاد الرابط الطبيعي المباشر، فيستعين بالحكاية كعنصر إبلاغي و إقناعي يتكفل بربط ما عجز عنه المنطق من علاقات، موظفا ما أمكن من طاقات رمزية متبادلة بين العالم الطبيعي والعالم الحكائي"[1] أي بين الواقع والخيال.

وإن كانت "تلك الوظائف الثلاث خاصة بتصور بيار برونيل، فإنه لا ينبغي علينا أن نوقف وظائف الأسطورة عند هذه الحدود التي اقترحها هذا الناقد الأسطوري، إذا ما نظرنا إليها نظرة أشمل في أكثر من مجال ومن أكثر من منظور، لتتكشف لنا وظائف أخرى تكمل وتوسع نطاق هذا المبحث في بنية الأسطورة، كي يشمل أنماط وظيفية أخرى. "[2] " إن مفهوم هذا العالم بالنسبة للأسطورة مفهوم إتيولوجي، يختص بالنظر في أسباب الظواهر وأصولها بشكل أساسي. واستنادا لذلك، ينظر لأصل الأساطير بأنه ثقافي واجتماعي.

الوظيفة الرمزية:

تعتبر الوظيفة الرمزية " إحدى ركائز النظام الأسطوري، باعتبار أن كل حركة أو وصف أو صورة أو كلمة ترد في أي مظهر من مظاهر الأسطورة، تكون محملة بأكثر من دلالة، ومرشحة لأكثر من تفسير.. وهنا تدخل

[1] المرجع نفسه، ص 91.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 91.

الأسطورة في صميم العلاقة التواصلية بين الإنسان وعالمه، لتلعب دور الوساطة السحرية التي تجعله مخلوقا دائم البحث عن المعنى. ودائم السفر في البعد المخيالي للأشياء، وهو التفاعل الخلاق الذي تبثه الأساطير في حياة البشر" [1]، والإنسان " في ترميزه الأسطوري لهذه التجربة، لا يلجأ إلى التحليل والتعليل الخطي المنظم، بل إلى إنتاج بنية أدبية تحاول من خلال تمثيلاتها وصورها الحركية إعادة إنتاج العالم على مستوى الرمز، وذلك في وحدات أدبية رمزية تعمل على إختزاله ثم تقديمه مجددا إلى الوعي"[2] والإدراك.

تضحى "الأسطورة بهذا المعنى آلية تواصلية لتشفير العالم من جهة، وفك طلاسمه من جهة ثانية، وبين هاتين الوظيفتين النقيضين تكمن الوظيفة الخلاقة للأسطورة المتمثلة في تأسيس دينامية جدلية بين الإنسان منجهة، وبين البنى الطبيعية وما فوق الطبيعية من جهة ثانية، وهما عمليتان متعاقبتان ومتكاملتان في العمل على إخفاء وتشفير الواقع، ثم دفع الإنسان إلى كشفه أو محاولة ذلك بكل ما أوتي من قوى. وغير خفي ما في هذا الدينامية الرمزية لتغطية الواقع من فوائد جمة لحماية الإنسان وتحييده ما أمكن (عن طريق المخيال الأسطوري وآليات اصطناع الوهم) عن المواجهة المباشرة مع الأشياء، التي تقوم الأسطورة بتقنيعها أو تشفيرها، لكي يتقبلها الإنسان عند كشفها، وسيكون التقبل إيجابيا في كل الأحوال لأنه سيبذل جهدا في كشفه وينسب لنفسه فتوحات الاكتشاف، مهما كانت قيمته وحمولته من السلب و الإيجاب"[3] على حد سواء.

ويعد الأسطوري في حد ذاته متعالق مع الرمزية ف "الأسطوري شفرة غير لغوية وشكلا من الأشكال الرمزية وقد يتجلى في شفرة غير لغوية كما في بعض الأشكال الرمزية مثل طقوس الذبح عند العتبة والدوار حول الوثن أو الصنم والطواف عامة وتقديم القرابين، ومن تلك الأشكال الرمزية الألوان (واللون الأزرق مشؤوم لدى الألمان ولدى العرب ربما لعلاقته بالبحر)، وكذا شأن اللون الأحمر في قولهم" أشأم من أحمر عاد" وغيره، من أبيض وأسود

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص91، 92.
[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص20.
[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 92.

وأخضر وشأن الأرقام كالواحد والثلاثة والأربعة والسبعة والعشرة والأربعين.. وجميعها غير متجانسة في الفكر الأسطوري ولجميعها دلالة رمزية تختلف عن دلالتها الموضوعية كما في خطاب العلم. وقد يتجلى الأسطوري علاوة على ذلك على جميع ماذكرنا في صورة من صور الفن كالعمارة وتخطيط المدن أو غير ذلك من الفنون التشكيلية كالنحت، شأن صورة الإله الجاهلي "ود" عند ابن الكلبي أو في صنمي "آساف ونائلة" وفي الفضاء كالدائرة، وهي من رموز الزمن في الأسطورة عودا على بدء، والمربع وهو من رموز الكون ودلالته على الجهات الأربع، وقد يتجلى في المكان ينصب فيه صنم من الأصنام قرينة تصله بدلالة رمزية معينة كنصب صنمي آساف ونائلة عند زمزم ضمن طقوس الحج الجاهلي رمزا لمبدي المذكر والمؤنث والخصوبة. ويتجلى الأسطوري في الاتجاه من الاتجاهات. إذ ليس للشمال والجنوب والشرق والغرب في الفكر الأسطوري نفس القيمة الرمزية على ما رأينا بالنسبة إلى الأعداد فاليمن يمن وللغرب صلة بالغراب وبالغربة والقطع."[1] والنفي.

ولذلك " قد تحمل الوظيفة الرمزية للأسطورة بغاياتها التفسيرية، وآلياتها المخيالية وأبعادها الذهنية، أهمية بالغة في حماية الإنسان، وترقية تواصله مع الكون، ودفعه نحو مزيد من الاكتشافات التي تضفي على وجوده سمة التطور والانفتاح "[2].

الوظيفة البنائية (التوظيف الأدبي)

تتمثل هذه الوظيفة في كونها "وظيفة متعلقة بالاستعمال الأدبي للأسطورة، حينما يقوم المبدع في الأدب عبر مختلف فنونه باستثمار الرموز الأسطورية فيتناص معها، ويتصرف في الاقتباس من أسئلتها ومحكياتها، وقد شاع الاستعمال بشكل أكبر في فن الشعر..وعلى هذا المنوال، التحق الأدب بركب المستفيدين من المعين المعرفي

[1] لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة – في علم التراث الشعبي–، ص 32، 33. ينظر محمود طرشونة، تحولات أسطورة أساف ونائلة وتوظيفها في أدب المسعدي، محمود المسعدي مبدعا ومفكرا جمالية الكتابة وأسئلة الوجود أشغال الندوة الدولية التي انتظمت ببيت الحكمة بمناسبة مائوية الأديب محمود المسعدي من 13إلى 16 ديسمبر 2011، مطبعة الغرب، تونس، (د/ط)، 2012، ص 46، 48، 49، 50.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 92.

للأسطورة التي استرفدت إليه معاني وأبعاد رمزية أعاد بها بناء منظومته الفنية. ولئن كان" ت.س إليوت" عند الغرب قد راد هذا البناء الفني للأدب بواسطة الأسطورة، فقد سار على نهجه عند العرب: بدر شاكر السياب الذي تجاوز توظيفه ولاستثماره للمتون الأسطورية القديمة والمتنوعة، حدود الاقتباس والاستعارة إلى التركيب المزجي والابتكار والتجديد في صلب النص الشعري حينما يعمد الانزياح والمحاورة والتصرف والجمع بين الأساطير، لتعبر بتناغم صوتي يستجيب لغرضه، ويقارب الموضوع الشعري بمعادلاته الموضوعية والفنية. وكل تلك التوظيفات الأدبية للأسطورة، تحسب على بناء وإعادة تشكيل هيكلها الرمزي والحكائي، بصيغ جمالية وأبعاد دلالية متجددة لا تعرف الحدود ولا التوقف. "[1] في حضرة الإبداع.

الوظيفة الاستكشافية:

ويتعلق "الاستكشاف الإنساني في الأسطورة؛ بتلك الحقائق البشرية الدنيوية المتعلقة بالكون والطبيعة، والمعتقدات الدينية والروحية المقدسة المتعلقة بالمعبودات، ومن إفرازات الوظيفة الاستكشافية برزت الوظيفة الدينية .ويمكن القول أن الوظيفة الاستكشافية هي محور الوظائف الأسطورية جمعاء؛ لأنها تختزلها جميعا، وما من وظيفة مهما كان نوعها، إلا ومثلث في مجالها ضربا من المعرفة أو قادت إلى شيء من الاستكشاف."[2] عن الحقائق الوجودية، او معرفة سر الأشياء، ذلك راجع لكون الأسطورة " تضع الإنسان بكليته في مواجهة العالم وبجميع ملكاته العقلية والحدسية، الشعورية واللاشعورية، وتستخدم كل المجازات الممكنة من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم، ذات طابع كلاني يعادل تجربة الإنسان الكلانية وغير المتجزئة معه "[3].

ومع توسع "اكتشافات الإنسان للأسطورة، تتوسع بالموازاة معرفته واكتشافاته لنفسه وللطبيعة و العالم. كما يمكن أن يقود الفكر الأسطوري إلى وظائف أخرى ذات تأثير مباشر على سيرورة حياة الإنسان في تعامله

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد ، ص 92،93.
[2] ، المرجع نفسه، ص 93، 94.
[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص20.

مع بقية الموجودات، وهذا التعامل هو الذي يسم علاقته مع الأسطورة بالضلال و الزيغ، أو بالهداية و الحكمة. وهما سمتان إشكاليتان تميزان علاقة الإنسان بالأسطورة. "[1] ذلك لكون" الاسطورة تعطينا ذلك الإحساس بالوحذة، الوحذة بين المنظور والغيبي، بين الحي والجامد، بين الإنسان وبقية مظاهر الحساة. والنظام الذي تخلفه الأسطورة فيما حولها، ليس نظام العقل المتعالي الذي يجعل نفسه خارج العالم، ثم يفسره عن بعد وكأنه شيء غريب عنه، بل هو نظام الإنسان المتعدد الأبعاد الذي لا يستطيع أن يرى نفسه خارج العالم الذي يعمل على تفسيره، ويدرك بطريقة ما أن المفسِر والمفسَر وجهان لعملة واحدة، إن التمييز الذي يصنعه العقل بين العالم المدرك والإنسان، ما يلبث أن يذوب من خلال الأسطورة التي تعيد الربط بين طرفي الوجود: الإنسان/ الوعي، والكون/ المادة، وتكشف أمامنا تلك الروابط الجامعة لكل ما يتبدى في الوعي"[2] والإدراك.

الوظيفة التضليلية– (فصام الأزمنة):

من المعروف أن" في التعامل مع الأسطورة، يمكن التضليل تحديدا في ذلك الخلل الزمني في التفكير البشري، إذا ما اجتزأ الإنسان الزمن ونظر إليه نظرة متحيزة كأن يعيش بمخياله في الماضي جاعلا منه مركز الحياة ومنبع الخير والسعادة والمثل العليا ومحل الاقتداء والتزود بالبركة ومشكاة الاسترشاد والهداية (الفكر السلفي المنتشر في كل الشعوب والأمم)، فيستدير أصحابه إلى الماضي المقدس وأزمنة النقاء والطهارة التي يلوذون بها من رجس الحاضر وزيف أناسه، كما يعتقدون، وهو تفكير يأسر حاضر الإنسان ومستقبله في خانة الماضي، فيعتقد واهما أنه بإمكانه تكرار إنجازات الأسلاف ممن يقتدي بهم، أو يكون نسخة طبق الأصل عنهم، متنكرا لكل ما منحه عصره من وسائل و إمكانات لم تمتلكها نماذجه العليا في العصور الغابرة."[3] البدائية.

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأنيس و التجنيس و النقد، ص94.
[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 21، 22.
[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 94، 95.

فأي "دافع روحي ونفسي ووجودي جعل الإنسان المعاصر يختزل العالم والوجود والأزمنة في زمن ماض وحيد، ويعرض عما آتاه عصره من وسائل وأشياء لم يمتلكها أسلافه، الذين يحاول تكرار نماذجهم في حياته، تلك النماذج النبيلة التي تكن تعتمد على وسائل غير وسائل عصرها ولم تحاول أن تكون غيرها، أو تكرار نماذج سابقة عنها. ورغم ذلك سادت عالمها وتجاوزت زمنها وصارت مثالا يحتذى في الأزمنة اللاحقة. وهو دليل، استثمارها لحظة وجودها بكل ما أوتيت من خبرة ماضيها وأشياء حاضرها لتصنع مستقبلها..هناك أيضا فئة بشرية تنضوي تحت نموذج التكلس في لحظتها الراهنة، وترفض العيش في غير يومها دون ماضيها ودون التطلع لمستقبلها، ما يجعلها ميتة راكدة ترفض المعرفة بما كان، وتزهد في تعرف ما سيكون. فكل يوم هو رأس مال منقض، أما الأمس والغد فلا أثر آني لهما وبتالي لا وجود لهما في اعتبارها."[1] فالأسطورة تختزل تجارب الماضي و المستقبل وهي صالحة لكافة الأزمان لهذا السبب.

كما و" تنضوي تحت الأسطورة التضليلية فئة ثالثة؛ تلك التي تسكن المستقبل وتتشكل وفق ما تقدر أنه سيكون، دون أن تعترف بماض أو تستفيد منه في يومها، أو أن تتعايش مع حاضرها وتتأمله لتحسين وضعها، بل هاجسها الأوحد يسكن الآتي الذي لا تضمنه. ويتمثل هذا التفكير المضلل في نسيان الماضي ومنجزاته، وإهمال الحاضر و أشيائه، والانشغال بالمستقبل وهواجسه وهو ما يبث في ذهن الإنسان هواجس مستقبلية لم تقع، وقد لا تقع في حياته، ورغم ذلك تراه دائم الانشغال بها والتوجس منها، في صورة ذلك الخوف الميثافيزيقي من مجيء صاحب الفتنة القادمة ومدمر العالم(المسيح الدجال)، وانتظار المخلص ومنقذ العالم (المهدي المنتظر)، وما يشاكل هذين النمطين من الهواجس الأسطورية التي يتعلق بها المخيال البشري في كل زمن ومكان، وما أكثر

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 95 .

نماذجها المتداولة بين الشعوب، مثل الطيرة و الفأل، وغيرها مما يرهن حياة الإنسان من أساطير تضليلية مصطنعة"[1] ومبتكرة.

الوظيفة التنويرية–(كلية الأزمنة)

ومن الملاحظ مما سبق ذكره " أن كل انقطاع إلى زمن محدد منفصل عن بقية الأزمنة ينحرف بصاحبه إلى ضلال يفصله عن العيش المتوازن في عالمه، نظرا لعدم وعيه بمكون جوهري في كيان الأسطورة التي لا تعترف بأي زمن منفصل عن بقية الأزمنة، لأن الأسطورة كينونة زمنية بامتياز بالمفهوم الكلي الجامع، ولازمنية بالمفهوم الانفصالي والقطائعي للزمن؛ أي إنها تحيا في كل الأزمنة وتخترقها معا. "[2] في الآن نفسه.

ويبدو " أن السبيل الأوحد الذي تختلط به الأسطورة وظيفتها التنويرية الهادية للفكر البشر، هو السبيل الذي سلكه الحكماء الأوائل، ومسعاهم الحريص على الاستنارة بالماضي لإضاءة الحاضر. وتأمين المستقبل. ويبدو أن كل تلك الوسائل والوسائط والجهود البشرية هي سعي حثيث من الإنسان لإدراك الحقيقة، لكن هل بلغ الإنسان كبد الحقيقة يوما؟ أم بلغ فقط ما يظن أنه حقيقة؛ ذلك الوهم الذي سرعان ما ينقشع ويتبدد؟ وبعد كل إدراك لحقيقة جديدة، يأتي الاكتشاف الجوهري بأنها مجرد حقيقة ظنية وظرفية بدورها، ولعل القيمة الثابتة في حقائق الإنسان، هي في كونها ظنية الطبيعة نسبية المغزى، وظيفتها تطوير الفكر البشري وحثه على تجاوزها واكتشاف ما وراءها من معاني من أجل تقويم واستئناف مساراته في الحياة"[3] وفي هذا الوجود.

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس و النقد ص 95، 96.
[2] المرجع نفسه، ص96.
[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس و النقد ص96.

أنواع الأساطير:

يخضع تصنيف الأساطير وتبيين أنواعها إلى جملة من الاعتبارات المختلفة وفق معايير محددة بعيدا عن التصنيفات العشوائية التي لا أساس لها و "من أجل فهم أعمق للفكر الأسطوري وتجلياته لا بد من تصنيف مادته، وتمييز أنواعه وأجناسه وفق طبيعة كل فعل أو قول أو نص أسطوري، ولذلك لجأ علماء الأساطير عبر مختلف دراستهم للأسطورة إلى تصنيف مادتها من أجل تعميق فهمها لدى الدارسين، فكان أن ميزوا بين عدة أنواع "[1] نحاول فيما يلي تعدادها وتعريفها وفق أشهر تسمياتها المتعارف عليها لدى علماء الأنثروبولوجيا، ودارسي الثقافات والآداب.

الأسطورة الطقوسية:

ظهر هذا النوع الأساطير مرتبطا بمحاولة تجسيد الأفكار المتخيلة حول الكون والطبيعة بالشعائر والطقوس، ومحاولة التقرب للآلهة عبر تحيينها في أوقات محددة من السنة، مصاحبة بالجزء المنطوق منها الذي يتلى، "وارتبطت أساسا بعمليات العبادة، مهما يكن شكلها وطريقتها، وعنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكاية لهذه الطقوس. ويمتاز ذلك الجزء بقوى سحرية خفية، حتى ليتمكن منشده من أن يسترجع الموقف الذي يصفه "[2] ويتمثله.

إذ " ترتبط هذه الأسطورة أكثر بمعتقدات الحماية الميتافيزيقية والسحرية للإنسان من المخاطر، وتتم ممارستها بشكل واضح في تراتيل الأناشيد الجنائز الإلهية (أوزيريس عند المصريين/ ديونيزيوس عند اليونان)، وما يماثلها من طقوس التغني في الاحتفالات الدينية عند النصب والأضرحة لدى العرب القدامى، ولا تزال بعض أشكالها المقاربة قائمة لدى بعض الأقوام من المحدثين، في الفكر الصوفي والمعتقد الشيعي، حيث ترتل الأناشيد الجنائزية الباكية

[1] محمد الأمين بحري ، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد،ص 99.

[2] أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2 ،2000، ص43.

المرفوقة بالنواح بين يدي الولي، أو صاحب الضريح المقدس. عادة ما تتوسل تلك الممارسات الطقوسية عناصر الطبيعة، وبعض المعالم، لأغراض ما فوق طبيعية تهدف إلى إعلان الولاء والإخلاص لصاحب المعلم المقدس، بغرض حماية الإنسان من قوى الشر المحيطة به، وأبلغ كتاب يمكن استشارته حول هذا النوع من الأساطير هو"الغصن الذهبي" لجيمس فريزر، الذي حلل على امتداد مؤلفه الضخم الأسطورة الطقوسية من مهدها الطبيعي والسلوكي، إلى آخر مراحلها التطورية سواء في طابعها الكلامي المروي مشافهة، أو النصي المدون في المخطوطات والتمائم والأضرحة."[1]وعلى جدران الكهوف والمغارات.

ويتميز هذا النوع من الأساطير "استخدام الأشياء الطبيعية لأغراض ما فوق طبيعية (قدسية الأشياء)، واستخدام الفرد لمصلحة الجماعة(الزعيم، الطوطم)، وتوظيف الاعتقاد بقدسية المكان(الزيارة والتبرك) تزكية لديمومة طقوس الولاء، واستغلال الزمن (استرجاع المفقودات واستطلاع المستقبل ومحاولة التصرف فيه عن طريق السحر)"[2]، وفي هذا الصدد تقول الباحثة نبيلة إبراهيم" فإذا كانت الطقوس تختص بالأفعال التي من شأنها أن تحفظ للمجتمع رخاءه، لحمايته من القوى المتعددة المهولة التي تحيط بالإنسان، فإن الأسطورة الطقوسية Ritual Myth تمثل الجانب الكلامي لهذه الطقوس، ولم تكن الأسطورة تحكى من أجل التسلية، ولكنها كانت أقوالا تمتلك قوى سحرية، بحيث إنها تسترجع الموقف الذي تصفه، ومن ثم أطلق على هذا النوع الأسطورة الطقوسية "[3] لكونها مرتبطة بالطقوس العقائدية وما يرتبط بها من كلام قدسي.

و في مرحلة انتقالها من الطابع السلوكي إلى الطابع القولي (سلطة الكلمة)، "نجد بأن الأسطورة الطقوسية قد انطلقت من طابعها الممارساتي، ليتم إنشاء حكاية مؤسسة على ذلك الطقس وسيرة تلك العبادة والمعبود، مثلما أسس الإغريق أسطورة الإله ديونيزيوس(باخوس الروماني) إله الخصب النماء والكروم والخروم والعربدة

[1] محمد الأمين بحري ، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 99، 100.
[2] المرجع نفسه، ص100.
[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر،د/ط،د/ت،ص16.

والسكر، التي كان مصدرها طقوس عبادته في الربيع التي نشأت على إثرها التراجيديا اليونانية، وكذا أسطورة إيزيس وأوزيريس لدى الفراعنة، وغيرها، وهو ما يؤكد اعتماد هذا النوع من الأساطير على تقنية المزاوجة بين السلوك الطقسي (المجسد) والفكرة المحكية (المجردة)، وهي ثنائية راسخة في التاريخ الأسطوري ذي الخلفية الشعبية"[1] الجماهرية، " وربما " تكزت الطقوس حول أماكن مقدسة كالغابة ما أو بحيرة أو نبع، أو موضوعات مقدسة كشجرة ما، أو صخرة"[2] إلى جانب المعابد والكنائس.

الأسطورة التاريخية:

تتضمن الأسطورة التاريخية عناصر تاريخية وكلها أحداث شبه واقعية تنسب للتاريخ بنفس القدر الذي تنسب فيه كذلك للأسطورة لتنتظم أجناسيا وتصنف في حقل الأسطورة التاريخية، و"كثيرا من الباحثين عد الأسطورة مصدرا من مصادر التاريخ وتمكن هؤلاء من التعامل مع المادة الواردة في الأساطير واستخلاص القيمة التاريخية منها"[3] لما فيها مادة تاريخية لأحداث وقعت بالفعل وتمت أسطرتها، وكمثال على ذلك ما نجده في " سيف بن ذي يزن البطل الأسطوري الذي تتلاحم معه قوى الطبيعة بقوى ما ولراء الطبيعة ويلتقي بالمردة والغيلان ويحارب السحرة ويمكن أن نستشف من سيرته كثيرا من المعارف الجغرافية "[4] والتاريخية.

كما لا تنفصل الأسطورة في بعدها الرمزي " عن قصص التاريخ التي ينتجوها حكاية ومآثر، وذلك لما يحمله التاريخ نفسه من قصص معقولة يقبلها المنطق(Logos)، وأخرى تتجاوز المعقول إلى تخوم التعجيب والتخييل وفضاءاتهما الميتافيزيقية المحكية(muthos) التي تنفخ في التاريخ المروي سحرها، فتداخله روح الخوارق وسحر الأعاجيب، ويستأنس الواقعي بأسمائه وأعلامه وحوادثه، بالمتخيل وسحر عوالمه ولغته التي تقرب فعل

[1]. محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس والنقد، ص 100.

[2] فراس السواج، دين الإنسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ص 41.

[3] كارلين أرمسترونغ، تاريخ الأسطورة، تر وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2008، ص85.

[4] أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 55.

الإنسان من قدرة الإله، وتحرر البشر من محدودية الفعل والقدرة، وتمنحهم زمام المعجزات، وإنجاز المحال، واستخلاص الواقع من الحلم الذي يدخل المستحيل إلى نطاق ذلك أن أبطال الأساطير التاريخية المأثورة هم كبار صناع مجد الأمم وأبطالها التاريخيين كل الذين تحولوا بفضل عاملين أساسين إلى شخصيات أسطورية خارقة.تفوق في قدرتها حدود المستطاع البشري.

-العامل الأول:أن تلك الشخصية صاحبة فضل في دفع بلاء، أو جلب منفعة ازدهرت على إثرها الأمة وبنيت في أعقابها حضارة.

-العامل الثاني: أن التواتر الذي حظيت به سيرتها بين الأجيال، أكسبها طاقات تخييلية وأحاطها بهالة عجائبية نظرا لاختلاف أساليب الرواة وحرصهم على التأثير في متلقيهم عند كل رواية لتلك السيرة التاريخية الحقيقية، ما من شأنه أن يضفي عليها سمات خارقة وينفخها بالأعاجيب "[1] إذ تحتفظ في جوهرها بمادة التاريخية لها.

حفظ التاريخ العالمي هذا التراث الأسطوري بعدة طرق "منه المأثور رواية وشفاها ومنه ماهو مدون في الأسفار والمنحوتات والآثار.تواترتها الأجيال حتى بلغتنا مبلورة في نموذجين متمايزين يحوي كل منها عناصره التاريخية الخاصة؛ النموذج الأول قصص تنطلق من الأسطورة وتتجه إلى التاريخ (أسطورة مؤرخنة). وهي التي تحكي عنها الميثولوجيا الإغريقية وتمثلها شخصيات من قبيل: أغاممنون، آخيل، أوديسيوس، أوديب...الخ. والنموذج الثاني قصص تنطلق من التاريخ وتتجه نحو الأسطورة؛ (تاريخ مؤسطر): وهي التي يتعلق بهام مخيال الحضارات الشرقية وتسود في حكاياته المأثورة، وتمثلها شخصيات من قبيل: شمشون ودليلة، والإسكندر ذو القرنين، بلقيس، وسيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، وغيرها ممن شهد لهم التاريخ بالميلاد لآباء وأمهات وأقوام معروفة، وبالريادة

[1] محمد الأمين بحري ، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 101 ، 102.

في صناعة أحداثه، وشهدت لهم الجغرافيا بمكان الميلاد وفضاء الحبكة وحدوث الوقائع. وما يوحد النموذجين ضمن النوع الأسطوري نفسه هو تلاشي الحدود بين التاريخي والأسطوري"[1]

يرجح أن الأسطورة التاريخية "قد تشكلت في بعض متونها من قصص قد حدثت بالفعل في تاريخ الأمة، وبقيت آثارها وخطوطها الكبرى توحي بحقيقتها في المتون الأسطورية المروية، كما تكون قد تخللتها-من فرط تداولها بين الرواة و الألسن عبر الأجيال- فضاءات متفاوتة القدر من التخييل الذي لم ينبع مما حدث بل مما يعتقد الرواة و الحكاؤون بأنه قد حدث، مما كثف غمامات الالتباس حول حقيقة ما ينسب إلى شخصيات تلك القصص التاريخية المؤسطرة، وما يحيط من تمجيد وتبجيل يحايث القداسة."[2] وفي هذا الصدد يقول نضال الصالح " أن الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة وعزز هؤلاء نظرياتهم بالقول إن عددا غير قليل من الأساطير القديمة؛ هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى أنه يحفظ في داخله بعض الحقائق التاريخية الموغلة في القدم" [3].

الأسطورة التعليلية:

يعمل هذا النوع من الأساطير على تعليل مختلف الظواهر التي صادفت الإنسان البدائي الذي وجد نفسه في صراع مع الطبيعة والكون الذي يحيط به، من أجل إيجاد تفسير يمنحه السكينة ويهدأ من روعه اتجاه ما يجهله، ولم "تجد الأسطورة التعليلية طريقها إلى الوجود إلا بعد أن ظهرت فكرة وجود كائنات روحية خفية، في مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعد وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع"[4]،" وكذا دورة الفصول وحياة الحيوانات وغيرها، ومن ثم راح الإنسان البدائي ينشء محكيات أسطورية تشرح سر وجود الظواهر التي يراها

[1] المرجع نفسه، ص102، 103.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص103.

[3] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، منشورات التحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط1، 2001، ص 14.

[4] أحمد كمال زكي، الأساطير –دراسة حضارية مقارنة، ص 44.

ويخضع لتأثيرها "[1]، و"هناك من الباحثين من يرجح بأن أسباب ظهور الأسطورة التعليلية هو ذلك الصراع الفكري القديم بين أنصار الذهن السحري ، وأنصار الذهن الشعبي في المجتمعات القديمة " [2] البدائية.

وكمثال على ذلك نجد مثلا " في الأساطير الأمازونية أن الجوزاء (orions)، وبنات أطلس (Plèiades)، مسؤولان عن ظهور الأسماك، والذؤابة (Lorna Bernices)، مسؤولة عن اختفائها، ثم إذا كانت العلاقة المحرمة بين الأخ والأخت هي أصل الشمس والقمر، فإن تعاقب الفصول مبعثه علاقة محرمة بين الأم والابن" [3]

ولم تكن " ثمار تعليل الظواهر الطبيعية في مثل هذه المشاهد لتنعكس على فهم الطبيعة، بقدر ما كانت لها انعكاسات على التنظيم الاجتماعي، والنظام الأخلاقي لتلك المجتمعات البدائية،لتكون بلورته رؤية كونية متكاملة شملت مختلف مناحي الحياة. وبذلك أقنع الإنسان الأسطوري نفسه من خلال تلك النسوج الخيالية للقصص حول الكائنات من حوله، بأنه أدرك أسرار العالم، وراح يتعايش مع كائناته على ذلك الأساس الأسطوري المتوائم مع الطبيعة وسيرورتها" [4] ذلك أن" وظيفة الأسطورة حينئذ أنها تمسك بخيوط بعض هذه الظواهر الكونية المتعددة، فتجمعها في وحدة واحدة وفي حدث كلي واحد"[5] وشامل.

الأسطورة التكوينية (أسطورة/ أساطير التكوين)

تمثل فكرة الخلق والتكوين محورا لكثير من الأساطير و" تقوم أسطورة التكوين على فكرة وجودية تزعم تقديم نظرية شاملة لنشأة الكون والظواهر، ولم تأت هذه النظرية مهما كانت بدائية، بصورة تلقائية أو اعتباطية، بل يعكس بناؤها وتفاصيلها عن بذل جهد فكري، وبحث مضني وتحقق دقيق، لا يكشف عن براعة النظرية، بقدر ما

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 104.
[2] المرجع نفسه، ص 104.
[3] ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، ص 5.
[4] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 105.
[5] نيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18.

يكشف عن مستوى النظر والتدبر لدى الإنسان البدائي."[1] بمعنى أنها " تتعلق بخلق العالم والزمن والإنسان "[2] في ضمن هذا الوجود.

إن " أسطورة وجودنا كلها تبزغ من هذه اللحمة الأزلية بين تعبيراتنا عن شعورنا الجمعي الأعم وتفتح الإمكانيات الكامنة في لا شعورنا، وهذه اللحمة بين إبداع الحقيقة والحقيقة نفسها هي التي تستلهم العالم الأسطوري، وعندما نكتشف بأن كل ماهو موجود مقدس. وأسطورة وجودنا وخلقنا هي أسطورة المعرفة والبحث والكتابة و الإبداع، أي أسطورة تطورنا وتفتحنا. الأسطورة التي لا تنفك تستولدنا وتبدعنا وتشع عن نفسيتنا، وأسطورة التكوين لا تقوم في الماضي، بل في الحاضر، ولا يمكن بأي حال من الأحوال إنكار حقها على الإنسانية، إنها العلم الأكمل، وإن كل إنسان يشتاق للمعرفة الكاملة، لكن لولا شعوره العميق بالمعرفة الكاملة الذي تهبه إياه الأسطورة لما أمكنه المضي خطوة واحدة على هذه الدرب اللانهائية. إنه يشعر في أعماقه هذه المعرفة. وبناء الأسطورة هو في الحقيقة تفتح هذه المثالية في الإنسان "[3] إن أسطورة التكوين تشمل المعاني القصوى كلها، في معنى أوحد.

تروي أساطير الخلق والتكوين قصة "انبثاق النظام الكوني الذي دعاه الإغريق كوسموس، من الخراب الكوني (الكاوس، الذي تختلف صوره بين ميثولوجيا وأخرى). وتدعى هذه الأساطير بالأساطير الكوسموغونية: "كوسموغونيا" كلمة إغريقية تعني "نشوء العالم". ولكن لماذا عدت هذه الأساطير الأساطير الأهم؟ لأنه حسب المنطق الميثولوجي الذي لا يشبه منطقنا نحن، إن جوهر أي ظاهرة أو شيء يكمن في منشئه بالذات، وأن هذه المعرفة هي وحدها التي يمكن أن تقدم مفتاح الفهم الحقيقي للظاهرة أو الشيء, وقد عدوا مثل هذه المعرفة ضرورية ولا ثقدر بثمن. وللسبب عينه لم يكن وصف العالم ممكنا إلا بوسيلة واحدة: أن نروي قصة خلقه،

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 105.
[2] مصطفى علي الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980، ص 54.
[3] ميسون صلاح الدين الجرف، الأسطورة في الرواية السورية، ص 31، ص 32.

وعندما نعرف كيف جرى خلق العالم، أو كيف بني العالم، يغدو من السهل أن نحدد وجهتنا فيه. لهذا كانت الأساطير الكوسموغونية(أساطير نشوء العالمزم) تحظى بأهمية خاصة عندهم. وتشبهها شبها كبيرا أساطير نشوء الشمس، والقمر، والكواكب الأخرى، وقد أُطلق على هذه الأساطير اسم الأساطير الشمسية"[1] ومن هنا "كانت أقدم الأساطير التي وضعها الإنسان، هي أساطير الخلق، نسجها حافلة بما تصوره لهذا الخالق، وكيف أقام السماء والأرض، وكيف جاءت الكائنات على اختلاف صورها وأشكالها لتعمير الكون" [2] وتضم الأساطير الكونية عددا من الأساطير المتفرعة عنها، منها أساطير الخلق، وأساطير الأصل، وأساطير التحول، والأساطير المتعلقة بنهاية العالم"[3] وفناء الكون.

الأسطورة الأدبية:

اهتم الأدب بالأساطير لأنها تهيئ له وسيطا تعبيريا جيدا لفهم طبيعة هذا الكون ومعرفة خبايا النفس البشرية " فالأسطورة إذا تقدم إمكانية قوية ومتميزة للتعبير عما يشغل الإنسان، تعبيرا شافيا لا يقوى عليه التعبير المعتمد على التجارب الواقعية والحية التي يعيشها الإنسان كل يوم، و توظيف الأسطورة في الأدب يتم من باب تناولها كوسيط تعبيري مفعم بالدلالات والطاقات التعبيرية، بما تقدمه من رموز وصور مكثفة تكون أكثر جمالية وإبلاغية من التعبير المباشر، ولو كان متمثلا في حوار الشخصيات التي تزيد المواقف بأفعالها وحركاتها إيضاحا، ومما يزيد في قوة وجمالية التعبير بالأسطورة معرفة القارئ لأصل الأسطورة المستلهمة ومعانيها، ثم قدرته على إدراك التوظيف الجديد لها، وهذا يحتاج إلى قارئ نوعي يكون في مستوى هذا الأدب الناضج والعميق، ويحمل الكاتب القارئ على تتبع الأسطورة في مواضيع جديدة، حيث تكتسب نسقا جديدا، وبنية متكاملة لا توجد خارج

[1] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص 26.

[2] سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط1، 200، ص6.

[3] ينظر كارم محمد عزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، الجيزة، ط1، 2006، من ص 78، إلى ص 82.

الأدب، وتتابع الوحدات الوظفية وفق نظام محدد لتحدد في الأخير رؤية الكاتب للعالم والحياة"[1] فالأسطورة تعد باكورة الأعمال والفنون السردية. فتبقى الرحم الذي يولد منه الأدب والروائع الأدبية لكونها تهيء المادة الخام القابلة للتوظيف فنيا.

ولطالما "مدت الأسطورة الأدب بمادته الرمزية و المخيالية التي لا تنضب، بعد أن كانت قد استقت منه الصيغة الحكائية في أجناس أدبية أسطورية الملامح كالملحمة والخرافة والقصة المأثورة، ومختلف المحكيات الشعبية ذات المدد الأسطوري، ولا أدل على هذه العلاقة المتشابكة بين الأدب والأسطورة من ظهور تلك المدونات الأولى التي تناقلتها أجناس أدبية عدة كالقصة والمسرح، وهي عادة مجهولة المؤلف، على غرار أسطورة "فاوست"، و"دون جوان" وغيرهما من المآثر التي ارتكز عليها الفولكلوريون وعلماء الأدب المقارن في إرساء مفهوم هذا النوع الأدبي من الأساطير، التي لم تثر الأدب بشخصياتها ومغامرتهم فحسب، بل بمواضيعها التي وظفها الأدباء واستثمروا دلالا تها في مختلف الأجناس الأدبية على مر العصور"[2] فالأديب الموظف للأسطورة والمستلهم لها ينمو عنده الحس الواعي الأسطوري ، فيتمثل المواقف الأسطورية ويعالج بها مختلف القضايا المطروحة بوحي من ذلك الوعي. مما يجعلها تشع في أعماله الإبداعية. لقابليتها للعديد من القراءات وطواعيتها لحمل الكثير من الاحتمالات.

ولقد "مثلت الشخصيات الأدبية الشعبية في صورة أوديب وبروميثيوس في اليونان، ودون جوان في إسبانيا، وفاوست في ألمانيا، والملك آرثر في بريطانيا... الخ؛ رموزا أسطورية جوالة في عديد الأجناس الأدبية والأنماط الحكائية، حيث مثلت قضايا ومواقف أدبية، جوهرية متعلقة ببناء النموذج الإنساني في الأدب، مجسدة بذلك جوهر اشتغال حقلي الأدب العالمي والمقارن فيما تعرضه من مواضيع وقضايا إنسانية كونية".[3] مثل قضية التحالف مع الشيطان في فاوست الذي أبرم عقد مع الشيطان باع فيه نفسه له مقابل تحقيق العديد من رغباته . أو

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 18، 19.
[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 113، 114.
[3] المرجع نفسه، ص 114.

العقاب في دون جوان أو التضحية في إيفيجيني، أو السخرية في موت كل من دون جوان وأونتيجون، والعديد من المواضيع التي بنى الأدباء في العصور اللاحقة على أثرها الأدبي ونموذجها الإنساني وخلفيتها الأسطورية، مشاريع إبداعية ذات صيت عالمي في تاريخ الأدب.

وهذا يعني " أن مصائر البشر ونماذجهم المجسدة في تلك المدونات موجودة كمواضيع في كل آداب الأمم، مع اختلاف طبيعي في المسميات والأماكن والبيئة القصصية التي عليها أن تحاكي حياة وظروف الأمة التي تروي تلك المواضيع الأسطورية في الأدب، وهو ما يؤكد مرة أخرى بأن الأسطورة ثابتة الموضوع، والمحتوى متغير الشكل والمبنى. "[1] وهذا ما أكد عليه ونبه إليه الباحث الفرنسي "دانييل هنري باجو" في تنظيره للأسطورة الأدبية إلى " اعتبار الانتقال من الأساطير البدائية (مادة الأديان والمعتقدات) إلى الأدب على أنه تطور يوضح الانتقال من القدسي إلى الدنيوي" [2] .

وهذا "مبحث استأنفه وأبدع فيه عالم الأديان الروماني "مرسيا إلياد" في عديد مؤلفاته وبخاصة كتابه المعنون " المقدس والدنيوي"، الذي يوسع فيه المفهوم الأدبي للأسطورة التي ارتحلت من عصورها البدائية إلى الأجناس الأدبية الحالية، على شاكلة انتقال الرموز الدينية من القداسة وتجريداتها إلى الدنيوية وتجسيداتها. حيث ينقل لنا " دانييل هنري باجو" رأيا في غاية الأهمية يحدد فيه الناقد الأسطوري الفرنسي "بيير برونيل" (Pierre Brunel) دور الأدب بكل فنونه وأجناسه تجاه الأسطورة" [3] و" هو دور المحافظ على الأساطير"[4]، ط معتبرا بأن الفضل في بقاء واستمرار الأساطير في حياتنا راجع إلى تعلقها بالأدب وفنونه، ذلك أن الأسطورة الأدبية تضفي على الاسطورة

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 114.

[2] دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر غسان السيد ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، ، ص 144.

[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 114، 115.

[4] دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص 145.

البدائية دلالات جديدة"[1]، ويعتبر بيير برونيل بأنه " لا وجود للأسطورة الأدبية قط دون تقمص يحييها في عصر تكون قادرة فيه على التعبير الأمثل عن مشاكله الخاصة" [2] بمختلف قضاياه.

يبدو أن " هذه الآراء والتحليلات لعلماء الأساطير ونقادها تجمع على أن الأسطورة البدائية، تدين لنظيرتها الأدبية ببقائها واستمراريتها، باعتبار الأسطورة الأدبية مثلت في مختلف العصور والفنون الأدبية؛ الوعاء الحاضن للفكر الأسطوري، مانحة له حيوات متجددة مع كل تمظهر أدبي، ومستفيدة في الوقت ذاته من الزخم الرمزي والموضوعاتي والمخيالي وحتى القدسي الذي تتمتع به الأسطورة الأبدائية التي شكلتها عبقرية الإنسان الأول، التي لاغنى عنها في فنون وعلوم الإنسان المعاصر. لذلك حرص الأدب على احتواء ومحاكاة مختلف النماذج الأسطورية وتمثلاتها الرمزية، المتماهية مع حياة الإنسان في شتى مراحل تطوره"[3] المختلفة.

الأسطورة الرمزية:

لا تعتمد الأسطورة فقط "إلى تقديم مختلف التفاسير لاستساغة ظواهر العالم ومبهماته كما رأينا في الأسطورة التعليلية، ولا تتوقف عند الاطمئنان إلى منشأ الكون و الكائنات سواء بالمحاكاة و النظريات، كما رأينا في أساطير التكوين، أو بالتساند العلمي والمعرفي كما هو الشأن في الأسطورة العلمية، بل يمكن أن تبحر إلى آفاق أبعد شأنا، حيث نجدها في نمطها الرمزي، تلجأ إلى التلغيز و الإيحاء بالمعاني في لغة غير مباشرة، حيث تقوم على شحن متونها بالإشارة دون العبارة وبالتلميح دون التصريح، وتتلفع بثوب من الغموض القصصي في شكل شخصيات ومعالم، وهي تتحدث عن عناصر الطبيعة ومظاهر الكون."[4] في هذا الوجود.

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 115.
[2] دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص 145.
[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد ، ص 115.
[4] المرجع نفسه، 116.

ومن بين أبرز منابع الأسطورة الرمزية " نجد الخطاب الديني المعتمد أساسا على المكون اللغوي الرامز في إجابته عن الأسئلة الأسطورية"[1] من حيث هي: "عبارة عن تكرار لبعض الروابط المنطقية الألسنية بين أفكار وصور معبر عنها شفهيا، وعلى هذا النحو فإن ((ملكوت الرب)) يعبر عنه في الأناجيل بمجموعة من الأمثال تشكل-وخاصة بالنسبة للقديس متى – أسطورة رمزية حقيقية "[2]وواقعية في حدتث في وقت مضى.

أسطورة البطل المؤله:

يعد البطل المؤله مزيج بين الصفات الإلهية والبشرية، تشده الصفة اللإهية إلى السعي إلى بلوغ مصاف الآلهة عبر أفعاله البطولية و الخارقة، وتشده صفاته البشرية إلى الأرض وحب البشر ومساعدتهم، وهي التي تقوده في آخر المطاف إلى الموت وهلاكه ، ويقترن مصيره بالفناء واللحاق بمصير البشر، جراء ما تقترفه يداه من ذنوب وخطايا، والتي تترتب عليها عقوبات تعيق التحاقه بمصير البشر.

ومن أبرز " نماذج البطل المؤله، نجد في الأساطير البابلية البطل كلكامش، ملك مدينة أوروك الذي أمضى حياته باحثا علىالخلود في رحلاته الأسطورية التي انتهت بخيبة مسعاه وفنائه مثل سائر البشر، وفي الميثولوجية اليونانية تتعدد نماذج هذا البطل، حيث نجد أسطورة هرقل، ذلك الفتى الخارق القوي بفضل نسبه إلى الإله زيوس، ولكنه غارق في خطاياه وآثامه التي صيرته عبدا مأمورا يكفر عنهما باثنتي عشر مهمة مستحيلة قادته في النهاية إلى حتفه، لكن يتدخل والده الإله زيوس ويلحقه بالخالدين, كما نجد بطل الإلياذة آخيل الذي يمتلك جسدا خالدا عدا نقطة بشرية في كعبه كانت تحمل في رمزيتها مصيره البشري إلى الفناء، وهذا ما صار إليه في نهاية

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، 116.

[2] جيلبرت دوران، الخيال الرمزي، تر علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994، ص 13 .

أحداث الملحمة حينما تصيده الفتى الطروادي باريس في نقطة ضعفه تلك فأرداه قتيلا" [1]ولولا اقتناصه لنقطة ضعفه وتفطنه إليها ماكان ليهزمه.

نظريات الأسطورة

ولقد تعددت الآراء في تفسير الأساطير منذ أقدم العصور، لكنها تشعبت وتعقدت في القرن الماضي، ومازال الخلاف قائما بين العلماء حول تفسيرها.وفي وسعنا أن نجمل آراءهم المختلفة في أربع نظريات رئيسية[2]:

" **نظرية التفسير الديني**، ويرى أصحابها أن الأساطير هي في الأصل مجموعة من القصص الدينية عرفتها الشعوب على مر الأيام و ورد ذكرها عند كل الشعوب، فأسطورة ديوكاليون(Deucalion)تقابل قصة الطوفان عند البابليين، وأعمال هيراكليس لا تختلف عن أعمال شمشون.

نظرية التفسير التاريخي، وخلاصتها أن أبطال الأساطير كانوا في الأصل بشرا حقيقيين عاشوا على الأرض، وقاموا بأعمال عظيمة، ثم نسج حولهم الخيال الشعبي على مر القرون قصصا رفعتهم إلى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة،فمثلا أيولوس(Aeolus) ،إله الرياح وربها، الأعلى كان في الأصل ملكا يحكم عدة جزر في البحر التيراني المتاخم لسواحل إيطاليا الغربية،وعلم مواطنيه كيف يستعملون الأشرعة ويستخدمون السفن، وكيف يتنبئون بحالة الطقس واتجاه الريح من الظواهر الجوية، وكادموس(Cadmus) الذي بذر أسنان التنين في الأرض فخرج منها قوم مسلحون، كان رجلا من فينيقيا هاجر إلى بلاد اليونان وأحضر معه فكرة استعمال الأبجدية اليونانية، وبانتشار الكتابة نبعت حضارة اقترن ظهورها باستخدام الحديد وقيام الحرب وما يصحبها من قحط وشقاء مما جعل بعض شعرائهم ينددون بهذه الحضارة ويعتبرونها مظهر تأخر وانهيار بالقياس إلى العصر الذهبي القديم، عصر البساطة والسلم و الرخاء.

[1] محمد الأمنين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 119، 120.

[2] علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى، ص 4 ،5 ينظر كتاب خزعل الماجدي، بخور اللآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، دار الأهلية، عمان، ط1، 1998، ص 69.

نظرية التفسير الرمزي، ومؤداها أن أساطير القدماء كانت تعبر بطريقة رمزية عن فكرة دينية أو خلقية أو فلسفية، ثم فقدت مع مرور الزمن معناهاالرمزي واحتفظت بالمعنى الحرفي، كرونوس(Cronus) إله الزمن، الذي لا يفنى مع أنه يفني كل شيء أوجده، أصبح أبا يلتهم كل أبنائه.

النظرية الطبيعية التي تقول بأن الأساطير إنما نشأت لتفسير الظواهر الطبيعية التي يخافها الإنسان البدائي ويعجز عن تفسيرها كالصاعقة والبرق والرعد، ومن ثم كان زيوس(جوبيتر)، إله الصواعق، وبوسيدون،(نبتون)إله البحر،وهيفايستوس، إله البراكين. "

ويعد "يوهيميروس المسيني...-316ق.م أول من حاول أن يقدم تفسيرا للأساطير في كتابه:"التاريخ المقدس"، ويعرض فيه لرحلة خيالية إلى إحدى الجزر الواقعة في المحيط الهندي وهي جزيرة"بانكائي" وهناك في معبد زيوس نقش مكتوب عليه أن زيوس ولد في جزيرة كريت ورحل إلى الشرق وهناك نصب إلها قبل عودته إلى وطنه.

وبناء على اليوهيميرية في أن الآلهة الوثنية كانت بشرا يوما ما، فإن زيوس كان أحد ملوك كريت، وبرومثيوس خالق الإنسان من طين وصلصال، مجرد صانع ماهر للفخار، وأطلس عالم فلكي بصير بمواقع النجوم وكما أن هناك من رموا يوهيميروس بالتجديف فقد صار اسمه علما على كل مجدف، كما أصبح رأيه مذهبا فلسفيا يعرف باليوهيميزرم "[1].

وأيا ما كان الأمر فلقد "عدت الأساطير ثمرة مهمة على طريق النضال الدءوب للإنسان في جدله مع نفسه أولا ثم في جدله مع الواقع والوجود ثانيا، ولقد كان لذلك ثمرات مهمة تمثلت في حصيلة تفاعل بين مجموعتين من المؤثرات في سياق زمكاني بعينه مثل:

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص17.

1.مؤثرات الطبيعة بشتى صنوفها تلك التي أيقظت في للإنسان القلق و الخوف ثم البحث الدءوب عن وسائل لاسترضائها أو السيطرة عليها أو الانسجام معها

2.ثانيا: عوامل بيولوجية في النفس البشرية ذاتها فطرية أو مكتسبة ويتضح لنا عند محاولة الاقتراب من فهم الأسطورة والأسطوري، إن كل المحاولات التي بذلت لتفسير الأسطورة لم تساعد في فهمها بل زادت في الابتعاد عن جوهرها وزادت من حيرتنا تجاهها، حيث لا يستطيع الإنسان أن يرى نفسه خارج إطار رؤيته للعالم الذي يحاول تفسيره.كما أن الإيمان بالخلود ورفض الموت عاملان من خصائص الإنسان كما يقول فريزر، فالبدائي يرى الموت حادثا طارئا لا مفر منه."[1] ولا مهرب.

ويرى بعض الباحثين " أن الأساطير نشأت والحكايات الخرافية والأسطورية في بلاد الهند وهي في أصلها حكايات بوذية، كانت تحكى لأغراض تعليمية ثم انتشرت في أوروبا عن طريق العرب. ويذهب كثير من الدارسين إلى عدم وجود فكرة أسطورية ليس لها مثيل في مكان آخر وزمان آخر على اختلاف واضح بين الزمانين و المكانين. ويستنتج من ذلك أن يحدث نوع من التشابه- بل و التداخل –في الأفكار الأساسية من خلال البنى الأسطورية والمغزى بحيث نكتشف أن الأسطورة- إلى حد بعيد-تحدد القرابة الحقيقية بين النسيج البشري كله في مكان وزمان. "[2].

وعلى "خلاف تلك التفسيرات المتمركزة حول ذاتها ومجالاتها، تواصل الأسطورة شق طريقها بأسئلتها الجادة التي أنجبت العالم و الإنسان حينما لمع سؤال الوظيفة في ذهن البدائي لمعان البرق الذي لم يطل الرعد حتى استجاب له بالهزيم المدوي بسيل من الوظائف التي حملتها الأأسطورة للإنمسان، في محاولة للإجابة عن سؤاله الكبير ماذا جئت لأفعل ، وهذا السؤال في حد ذاته كان من أولويات الأسطورة التي كان عليها أن طرح وظائفها

[1] المرجع نفسه، عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 17، 18.
[2] المرجع نفسه، ص 18، 19.

أولا والتي من بينها: -تحقيق توازن بين العالمين الداخلي والخارجي (لأن الإنسان قبل اكتشاف فكرة الوثن كان مضطربا جراء حالة عدم توازن؛ فكثافة العالم الخارجي وتعقده يقابله فقر داخلي ناتج عن جهل بتفسير كل ما يقع). فما كان من فكره الأسطوري إلا أن هداه إلى تفسيرات تحقق ذلك التوازن بين العالمين وتردم ما أمكن من تلك الهوة السحيقة التي لا تزال تستشكل على الذهن البشري لحد الآن. -مواجهة كل حركة خارجية برد فعل داخلي. "[1] وكذلك تأمين منطلقات ذهنية تساعده في مواجهة الطبيعة بأسرارها وظواهرها المتعددة ، وفي تحقيق التوازن حيال الواقع المحيط برغبته وغموضه.

إضافة إلى "إنشاء نظام (أخلاقي – ديني- عقد اجتماعي- قانون عقابي). وسط فوضى وجوده، وإيجاد أجوبة على ما يطرح عليه يوميا من مختلف إشكالات الوجود ومعضلاته "[2]. مما " قاد المجتمع البشري إلى تأسيس علاقة ضرورية مع عوالمه المنظومة بشكل تراتيبي "[3] وتعاقدي.

المبحث الأول: تداخل الأسطورة مع باقي أجناس الأدب الشعبي

الأسطورة و الملحمة:

تعتبر الملحمة " نوع خاص من الشعر القصصي البطولي التي لم تعرف العربية شبيها له من حيث البناء القصصي المكتمل، ومن احيث الحجم العددي للأبيات الشعرية التي تبلغ الآلاف، ومن حيث الشخصيات التي تسمو فوق المستوى العادي للنس الأسوياء . وتتصف بما هو من سمات الأبطال الأسطوريين . ومن سمات الألهة أو أنصاف الألهة في المعتقدات الوثنية البدائية، ومن حيث الأحداث و الوقائع الخارقة التي تتخللها، ومن حيث الوقائع الحربية التي يخوض الأبطال الملحميون غمارها والمآثر الخارقة التي يحققونها والتي تدخل في صميم السرعة

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص84 ،85.

[2] ينظر فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، (د/د)، (د/م)، ط11،(د/ت)، ص19.

[3] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص85 .

الوطني و القومي دفاعا عن حق مغتصب وفي سبيل أن تحيا الأمة التي يمثلونها بحرية وكرامة وهناء "[1] كما أنها لا تخلو من الوصف والحوار وصور الشخصيات.

ومن أهم نقاط إشتراكها وإختلافها مع الأسطورة ما يلي :[2]

1 تشترك الملحمة مع الأسطورة في كونهما يستخدمان الشعر في رواية أحداث بطولية قومية، وتصوران ذلك العالم الذي إختفى وزال بأبطاله ومغامراتهم وأفعالهم الباهرة كما يشتركان في الحكي عن مآثر الألهة و ميلادها وغروب شمسها وتربط بين مصائر البشر ومصائر الألهة و الربط بين مغامرات الأشخاص بوقائع عظمى تاريخية و أسطورية.

2 تشترك الملحمة مع الأسطورةفي الشكل ، فهما قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي.

3 إن الكلية و الشمولية من أهم السمات التي تشترك فيها الملحمة مع الأسطورة ففيهما يذوب الوعي الفردي في الوعي الجماعي، لتبدع الجماعة الشعبية ، فنا يعبر عنها في أفكارها وأحلامها وآمالها، ويدوم لفترة طويلة من الزمن، وتتناقلوه جيلا بعد جيل.

4 تنهض كل من الملحمة والأسطورة على حدث كبير ومهم له مرجعية تاريخية، لقد أعادتا إنتاج الأحداث التاريخية بشكل فني واضح، حتى بات الحدث يعد البطل الرئيس فيهما.

5 تنطوي كل من الملحمة والأسطورة على ذلك الحس العجائبي، الذي يعتمد على مبالغات الساحرة والتصور الساذج .

[1] إيميل بديع، وميشال عاصم، المعجم المفصل للغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنانا، ط1، 1987، ج2، ص 1191، ينظر كتاب غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة، (د/م)، (د/ط)، 1973، ص143.

[2] شوقي زقادة، بناء السرد الأسطوري بحث في تقنياته وأساليبه مجموعة ديوان الأساطير. سومر وأكاد وأشور أنموذجا، م عبد اللطيف حني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي تخصص: الأدب الشعبي، السنة الجامعية 2018 / 2019، ص 49، 50.

6 تنطوي الملحمة والأسطورة على مجتمعيين أساسيين هما : مجتمع البشر الذي يتصارع بعض منهم مع بعضهم الأخر، ومجتمع الآلهة الذي يتكون من شخصيات لا تختلف عن البشر، إلا أن سائلا يجحري في دمائها يضمن لها الخلود، وماعدا ذلك فهي تحب وتبغض وتكيد بعضها بعضا، بل تصل بها شهواتها إلى أن تتخد من تشاء من الرجال و النساء عشاقا وخليلات، ويعد هذا التصور تطورا لرؤية الانسان إلى الكون و الآلهة، فقد جعلها مجتمعا قريبا منه يمكنه التعامل معها.

7 ترتبط أحداث الملحمة و الأسطورة بوحدة فنية شاملة، فعالمهما المتخيل متناسق وهذا التناسق ينبع من الفكرة الفنية الواحدة المتشبعة بعبقرية الجماعة الشعبية المبدعة إياها، إذ إن الصلة بين مكوناتها هي من القوة والانسجام بحيث لو حذف أي جزء منها لتهدم العمل الفني كلية .

8 تتميز الملحمة عن الأسطورة في نوع البطل الذي يحقق هدفه بالدرجة الأولى إستنادا إلى خصائص فردية وشخصية، تتسم بالقوة و البسالة، بعد أن كان البطل في الأساطير إلاها أصبح في الملاحم إنسانا ملكا فقائدا,

9 تختلف القصيدة الملحمية عن الأسطورة في الصراع و الطول السردي وذلك لما تسرده من مغامرات للشخصيات مرموقة، فقد تبلغ من الطول آلاف الأبيات، وتعرض الحياة في مجموعها وكليتها فضلا عن التحولات الملحمية للأشياء.

10 الزمن في الملاحم يكون زمنا تاريخيا ، يعتمد السرد التاريخي على وفق وحدات زمنية مستقلة تشكل الأحداث المهمة في الملحمة، بينما الزمن في الأساطير مقدس,

11 لا تتمتع الملحمة بتلك السلطة القدسية المنبثقة عن نظام ديني معين، على عكس الأسطورة ".

ونشير في الأخير بأنه " وإن وجدت بعض الشخصيات الخرافية فإنها تصبح مؤنسة لأن الملحمة في جوهرها تمتم بالإنسان وحياته البشرية مهما اشتدت العوائق وتنوعت" [1].

الأسطورة و الحكاية الخرافية

ترتبط الحكاية الخرافية " دائما بالأساطير وحكايات البطولة، كما أنها اقتحمت عالم الشعر الرسمي وعالم القصص والملاحم والروايات فأضفت عليها كلها حيوية خاصة وحدة"[2] وقد إعتبر الأخوين " جرم " أن الحكاية الخرافية وليدة الأسطورة.

أما الأساطير "فتستند إلى أساس تاريخي، وإن امتلأت أحيانا بالتفاصيل الخرافية، وهي تصور ما وعته ذاكرة الشعب، أو ما نسجه خيال شاعر حول حادث حقيقي كان له من الأهمية ما جعله يعلق بالأذهان صحيحا أو محرفا. ومن هذا النوع من الأساطير قصة حرب "السبعة ضد طيبة"، وحرب طروادة، وقصة أسرة بلوبس (Pelops)، فسقوط طيبة وحصار طروادة وتدميرها ثبت أنها حقائق مؤكدة، كما أن المنازعات الدموية التي مزقت شمل أسرة أجامنون ليست بالأمر المستحيل أو غير المحتمل، لكن ذلك لا يحملنا على الاعتقاد بأن عددا كبيرا من الآلهة اشتركوا في مهاجمة طروادة أو الدفاع عنها، أو أن أتريوس (Atreus) قدم لأخيه ثيستيس (Thyestes) لحم أبنائه ليأكله "[3].

كما وضح محمود كارم عبد العزيز ذلك بقوله في مقدمة كتابه أساطير العالم القديم " ترتبط الأسطورة في أذهان الكثرين- ارتباطا خاطئا- بالخرافة، حيث يتعامل هؤلاء مع كلتيهما باعتبارهما شيئا واحدا. والحقيقة أن الأسطورة تختلف تماما عن الخرافة, فلئن كانت الخرافة نتاجا للخيال الصرف الذي لا يتكئ على أية مرجعية

[1] جلال الربيعي، أسطورة الخلق في كتاب السد من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2004، ص 18.

[2] فروديش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت- لبنان، ط1، 1973، ص 11.

[3] علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى، ص1 ،2.

واقعية، فإن الأسطورة تفقد مصداقيتها ومجالها إذا هي لم تتكئ في الأصل على ذلك الواقع الموجود بالفعل، ثم بعد ذلك تلجأ إلى الخيال العميق في صياغتها لذلك "الواقع" "[1] الفعلي.

أما عن نقاط التشابه والاختلاف بينها وبين الأسطورة، نوجزها في النقاط التالية:[2]

" 1 تتشابه الحكاية الخرافية مع الأسطورة في المضمون أو الموضوع، فالموضوعات واحدة في شتى الأنواع الأدبية الشعبية القديمة

2 تتشابه احكاية الخرافية مع الأسطورة في الشكل : فهما قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخوص وما إليها، لكنها تصاغ في قالب نثري يستخدم اللغة العامية المستعملة في الحياة العادية للجماعة الشعبية ، بينما الأسطورة تأتي في قالب شعري محض، يستخدم لغة متعالية مليئة بالرموز.

3 تتشابه الحكاية الخرافية مع الأسطورة في قصر حجمها ، فالواحدة منهما لا تتجاوز الربع ساعة من الإلقاء.

4 تحافظ الحكاية الخرافية _كالأسطورة- على ثباتها عبر فترة زمنية طويلة، يتناقلها أفراد الجماعة الشعبية جيلا بعد جبل ، طالما حافظت على طاقتها الإيحائية.

5 الحكاية الخرافية مجهولة المؤلف أيضا، أبدعتها الجماعة الشعبية لتعبر بها عن تجاربها وآمالها وأحلامها غير المحققة في الواقع.

6 تختلف الحكاية الخرافية عن الأسطورة في كونها وليدة مرحلة لاحقة من تطور الفكر الإنساني، فهي عبارة عن بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور مدركات حسية، أما الأسطورة فهي ترجع في تاريخها إلى مرحلة ما قبل الأديان، فسر الإنسان من خلالها الظواهر الكونية والطبيعية التي تحيط به.

[1] كارم محمود عبد العزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، الجيزة، ط1، 2006، ص7.

[2] شوقي زقادة، بناء السرد الأسطوري بحث في تقنياته وأساليبه مجموعة ديوان الأساطير. سومر وأكاد وأشور أنموذجا، ص 54، 55، 56.

7 استغنت الحكاية الخرافية عن فكرة تعدد الآلهة وتصارع الآلهة، واهتمت بتجسيد تجارب الإنسان في عالمه الخارجي الواقعي وعالمه الداخلي النفسي. وربما يرجع ذلك إلى تأثير الديانات السماوية المختلفة فيها، إذ نادت إلى توحيد الألوهية والربوبية.

8 عالم الحكاية الخرافية عالم سحري غير واقعي أبدعته مخيلة الرواة الشعبيين استجابة لميولات الإنسان الفطرية إلى عالم أفضل من عالمه الواقعي، أما الأسطورة فهي قصة حقيقية تقوم على عنصر حقيقي، هذا العنصر مركز الأسطورة، ثم تأتي الأجيال اللاحقة لتضيف لمستها الإبداعية على هذه القصة ، فالأسطورة تشير إلى شيء ممكمن تاريخيا وإن كان مستبعدا، في حين أن الخرافة الروائية- تشير إلى شيء مستحيل وإن اعتمد البعض بصحته وجواز حدوثه، ويمثل هذا التمييز وجهة نظر الأنثروبولوجيا

9 تتسم موضوعات الأساطير بالجدية و الشمولية ، ولا تتعرض للإنسان إلا في سياق تبعيته وخضوعه للآلهة التي ترمز إلى القوى الكونية والطبيعية، أما الحكاية الخرافية فهي تقيم حدا فاصلا بين عالم الإنسان وعالم الآلهة والقوى الكونية، ولا يهمنا بتاتا أن تجيب على أسئلة الأصول و البدايالت

10 تتميز الأسطورة بكونها مقدسة لدى أفراد الجماعة الشعبية، وتستخدم من أجل دعم نظام ديني أو إجتماعي معين، على عكس الحكاية الخرافيسة التي تستخدم من قبل هذه الجماعة من أجل الوعظ و الإرشاد أو من أجل التسلية، ولا تلزم متلقيها الإيمان الأعمى بها فالأسطورة حكاية مقدسة" يؤمن بها من يعتقدون بحقيقتها.

الأسطورة و الحكاية الشعبية

تعد "الحكاية الشعبية جزءا من الأدب الشعبي، وهي من أهم وأقدم موضوعاته التي عرفتها الإنسانية منذ قديم الأزل، حيث ابتدعها الإنسان لكي يعبر من خلالها عن تخيلاته وتأملاته في الحياة، فهو بذلك يحاول أن يظهر كل ما يتمناه – داخل ذاته وخارجها- في الحكاية الشعبية التي ابتدعها الإنسان. وتعتبر الحكاية الشعبية من

أغنى أنواع الأدب الشعبي من حيث تنوعها الفكري والاقتصادي والقرابي والسياسي والديني والأخلاقي والاجتماعي، ويتضح ذلك من خلال تصورات الإنسان الواقعية في حياته اليومية، وتأملاته لما وراء الطبيعة، إن الحكاية الشعبية جزء من الثقافة الإنسانية، وهي تؤدي دورا كبيرا في إثراء المعرفة" [1] الإنسانية.

والحكاية الشعبية " عند جميع الشعوب على اختلاف بيئاتها ومراحلها الحضارية من أهم أنواع الأدب الشعبي؛ لأنها لا تمثل مرحلة واحدة من مراحل حياة الإنسان بل تمثل جميع المراحل الحياتية والثقافية للإنسان منذ الطفولة ومابعد الموت. وتتأثر الحكاية الشعبية بكافة التغيرات التي تحيط الإنسان مهما كانت درجة ثقافة المجتمع سواء أكان مجتمعا تقليديا أو متحضرا. .. إن الحكاية الشعبية جزء من الموروثات الشعبية وهي تفرض وجودها بوصفها ترجمة وتفسيرا لواقع أعلى من مستوى مدارك الإنسان، وغالبا ما تقوم بدور فعال حيث إنها تمثل عاملا من عوامل الاستقرار والتواصل الثقافي. وتعد الحكاية الشعبية وسيلة من وسائل نشر الثقتفات والمعارف والقيم والعادات والتقاليد والمعتقدات الموجودة في الحياة الاجتماعية، وتقدم من أجل تحقيق غايات ثقافية معينة"[2].

وتقول نبيلة إبراهيم" أن دراسة الحكاية الشعبية من الناحية الأنثروبولوجية تعني إبراز ما ترسب في الحكايات من معتقدات وتصورات قديمة، وإن بدت هذه المعتقدات والتصورات في شكل جديد يتناسب مع الظروف الحضارية التي يعيشها الناس، كما أنها تعنى اقتفاء أثر تعبير الإنسان عن ظاهرة من الظواهر الكونية منذ الزمن القديم حتى اليوم من خلال أشكال تعبيره الروائي، وذلك بقصد الربط بين تصور الإنسان الحديث لهذه الظاهرة وتصور الإنسان القديم "[3] والبدائي لها.

[1] نادية عبد الفتاح الباجوري، الحكايات الشعبية عند الهوسا في نيجيريا (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2015، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص 8. 9.

[3] نبيلة ابراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية و التطبيق، المكتبة الأكادمية ، القاهرة، د/ط، 1994، ص 235.

أما القصص الشعبية فلقد "كانت أقل انتشارا من الخرافات والأساطير بين اليونان، ومن الخطأ مقارنتها بالحكايات(الحواديت)؛ لأن هذه القصص الشعبية لا تصور دائما الجن والعفاريت، وغير ذلك من الكائنات العجيبة، ولا تدور حول شخصيات خيالية أو أحداث وهمية، وإنما كانت نتاجا للخيال في دور الطفولة ابتدعه مؤلفون غير معروفين، وتناقلته الأفواه، بل انتقل من شعب إلى شعب رغم اختلاف اللغة.وتميزت القصص الشعبية عن الخرافات والأساطير في أنها نشأت بقصد الترويح والتسلية، ولعل أبرز خاصة لها هي تشابه بعض أحداثها عند الشعوب المختلفة.ومع ذلك فقد تمتزج القصص الشعبية بالخرافات والأساطير في قصة واحدة، وبخاصة إذا كانت طويلة متشعبة موغلة في القدم، تعددت رواياتها على مر العصور فمثلا قصة حرب طروادة لم تعد-كما قلنا-أسطورة لأنها تصف حربا وقعت بالفعل بين الآخيين في بلاد اليونان وبين قوم جنسهم كانوا يسكنون سواحل آسيا الصغرى.غير أن هذه الأسطورة كثيرا ما تتناول أعمال الآلهة التي تدخل في نطاق الخرافة، كما تتضمن من وقت لآخر حادثة من القصص الشعبي، ولكن رغم ذلك الامتزاج يجب ألا ننسى الفرق بين طبيعة هذه الأنواع الثلاثة حتى نفهمها فهما صحيحا."[1] بدون لبس.

الأسطورة و السيرة الشعبية

تعتبر السيرة " من أهم الأنواع الأدبية الشعبية، التي أبدعتها القريحة العربية التي تستخدم السرد كقناة لنقل الوقائع و الأحداث إلى المتلقين، وهي كنوع أدبي- مستقل بذاته- تتميز بمجموعة من الخصائص الفنية والشكلية التي تجعلها تختلف عن الأسطورة"[2]، وسنحاول مقارنتها بالأسطورة لنبين الحدود الفاصلة بينهما:[3]

1 تتفق السيرة مع الأسطورة في الشكل: فهما فصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها، ولكنها لاتصاغ في قالب نثري يتخلله الشعر مرات قليلة، حتى أننا نستطيع حذف المقاطع

[1] علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى، ص2.

[2] شوقي زقادة، بناء السرد الأسطوري بحث في تقنياته وأساليبه مجموعة ديوان الأساطير. سومر وأكاد وأشور أنموذجا، ص 51.

[3] المرجع نفسه، ص 51، 52.

الشعرية من السيرة الشعبية دون أن يكون هنالك تأثير في بنيتها العامة، على عكس الأسطورة التي تأتي في قالب شعري محض.

2 السيرة الشعبية تحافظ –كالأسطورة– على تباثها عبر فترة زمنية طويلة، إذ يتناقلها أفراد الجماعة الشعبية جيلا بعد جيل، طالما حافظت على طاقتها الإيجابية.

3 السيرة الشعبية مجهولة المؤلف أيضا، ويمكن اعتبارها نتاج جمعي، رغم نسبة بعض السير الشعبية إلى رواة محددين، غالبا ما يكونون مجهولي الهوية، وربما تنسب إلى شخص معروف تاريخيا، مثل نسبة سيرة عنترة بن شداد إلى الأصمعي..." و" سيرة الملك سيف بن ذي يزن من أحفل السير الشعبية العربية بالعناصر الأسطورية: فعلى الرغم من استنادها المحقق على شخصية البطل التاريخية، وتناولها لبعض الأحداث التاريخية التي وقعت بين مصر والحبشة في فترة حكم الملك "سيف أرعد" فإنها تمزج التاريخ بجو أسطوري –إن جاز هذا التعبير– من أولها إلى آخرها"[1] كما تزخر بالأعمال الخارقة.

المبحث الثاني:الأسطورة و الثقافة

تعتبر الأسطورة ثقافة للإنسانية جمعاء" لكونها ظاهرة من ظواهر الثقافة الإنسانية"[2]ولها تأثيرها في التصور الإنساني عموما.

الأسطورة والفلسفة:

من المعروف أن "الأسطورة، كالفلسفة، وليدة التصور الفكري، وهما معا على اتصال دائم ومباشر

[1] خطرى عرابي أبو ليفة، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزيرة، ط1، 2009، ص45.

[2] أحمد بن مبارك النوفلي، أقانيم اللامعقول قراءة نقدي في التقليد والأسطورة والخرافة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط2، 2016، ص 155.

بأحوال الانتاج وبنى المجتمع وتغيراته"[1] لكونها فلسفة أولية – التأمل. الذهن والانفعال- ف "التفسير الأسطوري كثيرا ما تداخل مع التفسير الفلسفي"[2] إذ تضمنت التفسيرات الفلسفية عناصر أسطورية عديدة، وقد "ظهرت الفلسفة في الحضارة اليونانية كتفكير عقلاني برهاني، مقابل للتفكير الأسطوري الخيالي الذي كان سائدا عند اليونانيين قبل ظهور الفلسفة."[3] كعلم إنساني، و المتعارف عليها" لقد ورثنا عن التقاليد الفلسفية الأفلاطونية سواء ضمن الثقافة الأوروبية أو الثقافة العربية الإسلامية أن خطاب الأسطورة مناف لخطاب العقل وللفلسفة وأن ما يتضمنه ذلك الخطاب مناف للمعرفة العلمية أو الموضوعية. غير أن تاريخ الفلسفة اليونانية شاهد قائم على أن خطاب الفلسفة Logos قد خرج من رحم خطاب الأسطورة Muthos وكانا أخوين شقيقين غير منفصلين وعلى أن أولى المجادلات الفلسفية لدى اليونان، قبل سقراط ومحاورته الشهيرة، قد كانت بحثا عن أصل الوجود أهو النار أم الماء أم التراب أم الهواء. كما أن الحجاج قديما كان يجري بواسطة السرد و الإقناع يتم بواسطة المثل والحكاية كما في كليلة ودمنة"[4]، فالأساطير لا تخلو من مقولات الفكر الموضوعي.

حتى وإن حاولت الفلسفة القضاء على الأسطورة فقد قام الكثير من الفلاسفة لمحاولة القضاء على الأسطورة واعتبروها تأثير على العقل السليم واعتبروها تأثير على العقل السليم، إلا أنهم تأثروا بها وهذا ما يؤكد عودة الفيلسون رولان بارث إلى الأسطورة ليغترف منها في فلسفته مع أنه لا يعترف بسلطتها عليه ولا على العالم، وكذلك أفلاطون ليخلق أساطيره الخاصة في جمهوريته، وفي كثير من المواضع نجد أن الفلسفة تتواسج مع الأسطورة، إنها المنبع الأصلي والأم للفلسفة، إنها وليدة الحيرة الوجودية، والدهشة الأولى، والكنه البدئي، الذي تفتقت

[1] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص17.

[2] محمد مجدي الجزيري، الفلسفة بين الأسطورة والتكنولوجيا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص25.

[3] محمد الشبة، نشأة الفلسفة، ص 9.

[4] لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة –في علم التراث الشعبي –، منشورات وزارة الثقافة و الفنون الجمهورية العراقية، ، العراق، ط1، 1979، ص 29.

بواسطتها عقل البدائي وتفكيره، حيث اندمج الوعي مع اللاوعي وعانقه للوهة الأولى، بحيث حقق الإنسان البدائي انعتاق تام مع العام الخارجي والداخلي.

فالأسطورة فلسفيا " ارتبطت بتفتح وعي الإنسان، فهي النموذج الأول له ويعبر عن تفاعل الإنسان الواعي مع محيطه الطبيعي، وقد شكلت نصوص ذلك النموذج معتقد الإنسان، في ذلك الزمن، أي كانت بمثابة الدين له، ولذا دخلت الأسطورة في وجدان الناس، وأخذت تتحول إلى تراث تتناقله الأجيال، وبما أن الإنسان في ذلك الزمن، وحتى في وجوده بالمطلق، كان ضمن الجماعة، لذلك كانت الأسطورة أنتروبولوجيا، هي ملك الجماعة التي أنتجتها تعبر عن هواجسها وعن منهج حياتها، وهي من هذا المنطق تربط المجتمع بماضيه وبفكر أجداده، وتدفعه نحو غده الذي ينشده بعيدا عن مخاوف الحاضر ومآسيه. وعليه، فإن الأسطورة من منظور السايكولوجيا، هي ما يعرف عن كوامن النفس الجمعية البشرية، وعن المخاوف التي تعتري الجماعةأو حتى عن الطمأنينة التي يشعر بها أحيانا...فتأتي الأسطورة لتزيل تلك المخاوف ولتحل الاطمئنان في النفوس، لذلك كانت قوية التأثير في نفوس المؤمنين"[1]

ونشير بعد أن بسطنا علاقة الفلسفة بالوعي الأسطوري أو بالأسطورة إلى العلاقة الجدلية للأسطورة بالفلسفة حيث استفادت الفلسفة من الوعي الأسطوري وكان مضمن في خطابتها وحاربته في نفس الوقت وسنشير إلى مجموعة من التقابلات بين الفلسفة وبين الأسطورة :[2]

*-الميثوس mythos: كلمة يونانية تعني الأسطورة.

*-اللوغوسlogos: كلمة يونانية تعني الخطاب، المبدأ والعقل.

*- خطاب: هو جملة من المنطوقات أو الملفوظات المتسلسلة والمترابطة ترابطا عضويا، والتي تحيل على موضوع محدد، وترتبط بحقل ثقافي معين.

[1] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيتها الأدبية التموزية نموذجا، دار فكر للأبحاث والنشر، بيروت-لبنان، ط1، ص 52، 53.

[2] محمد الشبة، نشأة الفلسفة، ص33.

الفلسفة	الأسطورة
اللوغس	الميثوس
ثقافة مكتوبة	ثقافة شفوية
الدقة في التعبير	السرد الخيالي
استخدام المفاهيم	المحاجة البلاغية
لغة مجردة	لغة مشخصة
فكر برهاني واستدلالي ونقدي	فكر بلاغي وخيالي
الأفكار العقلية المجردة والخالصة.	الآلهة و الأبطال الخياليون والخرافيون.

لقد " كان ظهور الفلسفة في بلاد اليونان إعلانا عن إحداث قطيعة في التفكير لدى الإغريق، حيث تم الانتقال من الخطاب الشفوي الأسطوري إلى الخطاب الفلسفي المكتوب، الذي يعتمد على الاستدلال العقلي وإنتاج الأفكار والمفاهيم العقلية المجردة.وقد كان للعامل السياسي دور كبير في بزوغ هذا الفكر الجديد، حيث ظهرت الفلسفة في مناخ ديمقراطي عرفته المدينة الدولة، والتي سادت فيها حرية التعبير وأصبحت كل القضايا مطروحة للنقاش الحر والعلني "[1] والعلاقة بين الميثوس واللوغوس "هي علاقة تضاد، لأن اللوغوس هو رمز للخطاب العقلي الفلسفي الذي يعارض ويناقض الخطاب الخيالي الأسطوري الذي يرمز إليه الميثوس...لقد ظهرت الفلسفة كتفكير جديد في مواجهة الفكر الأسطوري؛ فإذا كان هذا الأخير تفكيرا شفويا يعتمد على السرد

[1] محمد الشبة، نشأة الفلسفة، ص34.

الحكائي الخيالي، فإن التفكير الفلسفي على العكس من ذلك هو خطاب مكتوب يعتمد على الدقة في التعبير واستخدام الأساليب الحجاجية و البرهانية. "[1]

ولقد فصل كلا من أرسطو وأفلاطون بين الميثوس واللوجوس، حيث تصورها الأول في الميتافيزيقا متعارضة مع اللوجوس "وقد ورد هذا السجال بين الحكيمين اليونانيين في معرض تفريقهما بين الأسطورة والفلسفة، بما أن خطاب الأولى تخيلي محمول على الأحاديث (**muthos**)، وخطاب الثانية منطقي عقلاني (**Logos**)، وهما طرفا مصطلح الميثولوجيا في اللغات الأوروبية الحديثة (**Mythology–mythologie**). وكانت كلمة "**ميثوس –muthos**"، تشير إلى حديث النفس والروح، بما فيهما الدعاء الموجه من الإنسان نحو الآلهة؛أي الكلام الروحي المتصاعد، بينما تشير كلمة لوغوس إلى العبارات المتبادلة على المستوى الدنيوي الأرضي بين البشر، وهذا ما تضمنته دعوة الفيلسوف والشاعر اليوناني كزينوفانيس **xenophane** "[2] في مرثاته الموسومة ب"الوليمة" ف" عندما ألف مرثاته الموسومة (الوليمة)، ضمنها نمطا من الابتهالات لآلهة،ونصح ذوي الفكر السليم أن يغنوا بكلمات {muthoi} التي تجلب الخير، وبعبارات{logoi}نقية "[3] .

ويقصد بالعبارات النقية هنا "كلام الحكماء الذي ينم عن رجاحة عقل المتكلم، وتحيله بصفة حسن اختيار أحاديثه، وهي ميزة الخطباء الذين تعزى إليهم مهمة الإقناع العقلي للبشر، في حين يختص رجال الدين بالخطاب الروحي المرتبط بالعلم الميتافيزيقي، لنجد بالفعل أن الكلمتين تشطران حياة الإنسان إلى خطابين: روحي–مجرد، أداته التخيل، وعقلي–مادي، أداته المنطق. وهما المجهودان اللذان يضطلع بهما مصطلح الميثولوجيا في مختلف استعمالاته موحدا أو منشطرا، في تعبيره عن البحث الإنساني الدؤوب عن الحقيقة التي تستهدفها الأسئلة

[1] محمد الشبة، نشأة الفلسفة، ص35.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 22.

[3] مارسيل ديتيان: اختلاق الميثولوجيا،تر مصباح الصمد، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1 ،2008، ص138.

الأسطورية "[1]، لقد استعان "الإغريق كما هو معروف في توثيق علم التاريخ (وخاصة مع (**هيرودوتس**) بالخطابين التخيلي والعقلاني معا: (التخيلي المحكي في الأساطير، والعقلي الذي تثبته الأحداث الموثقة، المستندة على الشواهد)، حيث لم يكن العمل التأريخي لدى الإغريق يميز بدقة ووضوح بين الأسطورة والتاريخ ..إلا بداية من القرن الخامس(ق.م) الذي شهد بوادر نهضة عقلانية سواء في الفلسفة(ظهور السفسطائيين.و**سقراط** وتلامذته)، أو في التاريخ (ظهور هيرودوتس و**ثوكيديديس** ومؤرخي الملاحم). ولعل الإنجاز الأبرز في العهود اليونانية لما قبل الميلاد، هو الفصل المعرفي بين دائرتي الخطاب: العقلاني والتخيلي، وهو ما أسس لتيارين كبيرين في العهود اللاحقة للفكر البشري.(العقلانيون والمثاليون). "[2]

ولقد "دأب المفكرون والفلاسفة في العهود اللاحقة على تقديم أحد الخطابين على الآخر، فمنهم من قدم الخطاب التخيلي وملكاته التصورية على الخطاب العقلي، وهو ما ساد لدى الفلاسفة المثاليين في صورة هيجل(W.F.V.HEGEL) وكانط (Emmanuel Kant) ومنهم من أولى العقل ومدركاته الحسية على التخيل والتصور، وهو مانجده لدى الفلاسفة الماديين في صورة ماركس(Karl MARX)،أو الوضعيين مثل أجست كونتَ(Auguste COMTE). وعلى هذا الأساس المعرفي فقد انشطر مصطلح (mythologie) ليختص نصفه الأول (mytho) بدلالة على القدرات التخيلية التي تقود الإنسان إلى اكتشاف حقائق الكون انطلاقا من تصورات الذهن. والثاني للدلالة على القدرات العقلية التي تقود الإنسان إلى اكتشاف حقائق الكون؛وهو اكتشاف الكون انطلاقا من تصورات الذهن.والثاني للدلالة على القدرات العقلية التي تقود الإنسان إلى اكتشاف حقائق الكون؛ وهو اكتشاف قائم على المدركات الحسية، في حوار الإنسان مع محيطه الحارجي.الأمر الذي يجعل من الأسطورة آلية تفكير شاملة لكل أنماط الإدراك.. الوجودية التي تسعى

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص22.
[2] المرجع نفسه، ص22 ،23.

للبرهنة عليها وإثباتها كي تقنع الجماعة البشرية وتطمئن تجاه الكون عن طريق إيجاد صيغة تفسيرية حكائية عن كل الظواهر المحيطة بالإنسان"[1]

ومن هنا " لم يكن البعد الميتافيزيقي الذي التصق بمفهوم الأسطورة سوى نتيجة لإيمان المطلق من طرف أصحابها بأنها تتجاوز وجودهم ووضعهم الدنيوي، أي حين صارت فكرة متسلطة على الأذهان من فرط ارتباطها بالمقدس، فأضحت تتمرجع بالمخيال الجمعي أكثر من ارتباطها وعودتها للواقع. وهذا لا ينفي غايتها الساعية بجد وإيمان- من خلال ما بذله فيها الإنسان من جهود فكرية-إلى كشف الحقيقة والعثور على اليقين، من خلال قدرتها اللامحدودة على التصوير الذي تنقل به المدركات الذهنية إلى مظاهر حسية؛ أي من حالة الغياب إلى حالة الحضور، ومن التجريد إلى التجسيد.وهذا البعدالإيماني والتحقيقي لأسطورة هو ما يؤكد عليه فراس السواح كإحدى ميزاتها التي تفرقها عن المرويات الخرافية حين استخلص في نهاية جهوده التوثيقية للفكر الأسطوري"[2] بحيث قال في كتابه الأسطورة والمعنى بأن " الأسطورة هي حكاية مقدسة، يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر، فهي تبين عن حقائق خالدة، وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية"[3].

الأسطورة و العلم

نرى أن العلم انبثق من رحم الأسطورة، إذ كشف بعض توجهاتها حيث لعب دور الكاشف عن الحقائق وبالأخص حقائق الأسطورة الغابرة منذ آلاف السنين، وسلط الضوء عليها، ووقف على حقائق عدة عانقها البدائي بتفكيره وخياله الجامح وصاغها بفلسفته للوجود، إن " عظمة تفوق التفسير العلمي لا يكمن فقط في الإنجاز العملي والعقلي للعلم ولكن أيضا في الحقيقة التي تشع أكثر فأكثر وهي أن العلم قد أصبح قادرا على

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 23.
[2] المرجع نفسه، ص 24.
[3] فراس السواح، الأسطورة و المعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ص 15.

تفسير ليس صدقه الخص فحسب، بل أيضا ما كان إلى حد ما في التفكير الأسطوري، والجدير بالاهتمام هو أنا أصبحنا شيئا فشيئا أكثر اهتماما بهذا الجانب الكيفي، وأن العلم الذي كان ينظر من نافذة كمية صرفة خلال القرن السابع عشر وحتى القرن التاسع عشر قد بدأ يحرص على أن يدمج في الصورة تلك الجوانب الكيفية للواقع أيضا، وهذا سيمكننا دون شك من فهم العديد من الأشياء الموجودة في التفكير الأسطوري، والتي كانت عرضة للإهمال أو النبد في الماضي باعتبارها عبثية وبلا معنى" [1] إذ تساعد الأسطورة في فهم معنى الحياة والكون وقدم تفسير للوجود.

فهي " الملكة التي مكنت العلماء من إبداع معارف جديدة واختراع تكنولوجيا جعلتنا أكثر فعالية على نحو لا يمكن قياسه، وقد مكننا خيال العلماء من السفر والتجوال في الفضاء الخارجي والسير على القمر، وهي إنجازات فذة لم تكن ممكنة في السابق إلا في ميدان الأسطورة، والواقع أن الميثولوجيا والعلم يوسعان كلاهما أفق الكائنات البشرية، وعلى غرار العلم والتكنولوجيا، فإن الميثولوجيا، كما سنرى، لا تدعو غلى الانسحاب من هذا العالم، وإنما تساعدنا على أن نعيش فيه بنحو أكثر ثراء"[2] فالخيال ملكة تنتج الميثولوجيا.

ولقد عاد العلم اليوم إلى دراسة إلى الأسطورة " إن العلم يعود اليوم إلى ينابيع الحكمة...ويعد رجوع العلم اليوم إلى ينابيع الحكمة عودة إلى التوازن النفسي/ العقلي في التطور الإنساني، وبناء على هذا، يمكننا إقامة المقارنة بين العلم الحديث و الميكانيكا الكوانتية على أساس تاريخي راسخ، ألا وهو تاريخ التطور الإنساني"[3] يلجأ العلم إلى الرموز الأسطورية بالأخص الفزياء. للوصول إلى المعرفة الكاملة.واكتشف اعلم الحديث صحة الأفكار والتصورات الكسمو لوجية الخاصة بنشوء الكون. " إن محاولة تجاوز الأزمة في الفزياء المعاصرة مرهون بالعودة إلى

[1] كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغد اد- العراق، ط1، 1986، ص 42، 43.
[2] كارين آرمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، تر أسامة إسبر، بدايات للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص 6، 7,
[3] قوعيش جمال الدي، العلم والأسطورة أو كيف يمكن تفسير العلم أسطوريا ؟، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2013، ص 3، ص4.

الأسطورة" [1] لكونها الأكثر وجودا وتمثلا، فالإرث الأسطوري ضروري جدا لفهم و إدراك وتفكيك خبايا الكون والحياة والطبيعة.

وتجد "النظريات العلمية نفسها تسير في بعض الأحيان في مدارات الأساطير، فتبرز نقاط التقاء عدة بين كل الميثولوجيات والنظريات العلمية حول العديد من القضايا التي تشغل الإنسان، وهو ما يجعل حياة الأساطير دائمة وحضورها أبديا"[2]، حيث كلما تقدم العلم نكتشف أن الأسطورة كانت تجسيدا له ولتلك المعرفة التي بعثت من آلاف السنين، "هكذا تصبح الأسطورة شكلا ضروريا للتفكير في كل العصور، يدخل في جدل أو حوار مستمر لا ينفصل عن أشكال التفكير العقلي والعلمي (يكفي مثلا أن نتأمل أسطورة جلجاميش أو بروميثيوس وامتداد نماذجهما الأولية والجمعية في أشكال معرفية مختلفة إلى يومنا الحاضر...)، وهكذا تنفتح أمامنا آفاق جديدة واسعة في حوارنا مع الإنسان، أعني مع أنفسنا وما تريده وما أرادته على الدوام من معرفتها بذاتها وبالعالم ومحاولات تغييرها. ويبقى الماضي حاضرا فعال الأثر في حاضرنا ومستقبلنا لو أحسنا "تذكره" وتجربته واستحضاره. هي مهمة علمية وحضارية في وقت واحد، بغيرها لن يتسنى لنا أن "نعرف" الذات الممتدة في أغوار الماضي- الحاضر، والغافلة فيما يبدو عن المستقبل الذي يندر أن تفكر فيه وتعمل له، لأنها تتركه للمصادفة التي تأتي أولا تأتي بالوعود أو الكوارث.. إن هذه الذات "الماضية" تظل حاضرة في كل أبعاد الزمن وأقنعته ومراياه، ولو أهملناها لكان شأننا شأن من يحاول أن يعرف الشجرة والثمرة قبل أن يعرف البذرة والنواة- وكيف لنا أن نعرف ما نحن عليه وما سون نكونه بغير أن نعرف ما كناه؟"[3] للأسطورة امتداد للمستقبل.

ومع أن العلم تأخر كثيرا لاستكشاف هذه الحقائق الغرقة في القدم وتسليط الضوء عليها، حقائق أدركها العقل البدائي في مراحله الأولى، " لما كانت الأسطورة من حيث هي أحد أشكال الوعي الاجتماعي تتضمن رؤية

[1] قوعيش جمال الدي، العلم والأسطورة أو كيف يمكن تفسير العلم أسطوريا ؟، ص 79.
[2] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 17.
[3] عبد الغفار مكاوي، جذور الاستبداد قراءة في أدب قديم، عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص 83.

عينة وفهما خالصا للعالم بما فيه المجتمع البشري"[1] لذلك نقول أن الأسطورة هي العلم السابق لكل شيء في هذا الوجود، هي الشجرة الأصل التي تنبثق منها كل أغصان المعرفة في كامل المجالات العلمية والمعرفية والفلسفية و الأبنية الإجتماعية السيكولوجية، منها أعراض العقد النفسية الحديثة النرجسية في المعجم النفساني الحديث، كذلك نصادف ذلك في الطب في مشاكل الخلية، مرض اليكلوب، متلازمة حورية البحر، وحتى الأنتروبولوجي من دون بقايا الأساطير والطقوس التي خلفها الإنسان البدائي ومخلفاته مما دونه في الألواح الطينية وعلى جدران الكمهوف، لما إستطاع العلم أن يحدد الحقب الزمنية ولا أن يتاح للعالم الأنثروبولوجي أن يدرس الكثير وأن يصور قيم وعادات وتقاليد الأمم الغابرة.

الأسطورة والأدب

أصبح "موضوع الأسطورة والأدب من المسلمات النقدية التي تناولها حقل النقد الأدبي منذ أمد ليس بالقريب، لما للأسطورة من روابط بالأدب، وما للأدب من انفتاح على الأسطورة، ولا غرابة في ذلك طالما أن الإنسان مرتبط بالأسطورة، وأن الأدب يعبر عن الإنسان. وقد نشأ من هذا الارتباط بين الأسطورة والأدب مصطلح غزا الساحة النقدية، وأثار اهتمام المبدعين والنقاد على حد سواء، وهو ما يعرف بالأسطورة الأدبية(le mythe littèraire)"[2]، وهل ينبغي التمييز ما بين الأسطورة والأسطورة الأدبية ؟ " لقد خصص"بير البوي pierre Albouy" "كلمة (أسطورة) للحقل الديني والشعائري الذي كان مصدرا لها في الأساس..فالكاتب يستخدم الكم السردي التقليدي، غير أنه يعالجه ويحوره بحركة كبيرة، إلى درجة أنه يسمح لنفسه بإضافات دلالية جديدة. فهذا" دوني دو روجمون Denis de Rougemont" – الذي طالما حلم بجنة مفقودة للأسطورة–

[1] سامح سعيد عبود، العلم والأسطورة منهجان للتغير الاجتماعي، مركز المحروسة للبحوث والتدريب والنشر، (د/م)، ط2، 1999، ص9.

[2] عبد الحليم منصوري، من عولمة الأسطورة إلى أسطورة العولمة (بحث في الأصول الشرقية لبعض الأساطير الغربية)، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي 23و24جانفي 2007، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية جامعة باجي مختار/عنابة، منشورات م عبد الحليم منصوري، من عولمة الأسطورة إلى أسطورة العولمة (بحث في الأصول الشرقية لبعض الأساطير الغربية)، حبر الأدب العام و المقارن، ص 147 ،148.

يعتبر الأدب مجرد مرآة مشوهة (للأسطورة)، أو صورة غامضة لها، وعليه، فالأسطورة لا تتحول إلى أدب إلا إذا تدنست، إي بعد أول تشويه لهابه "[1] فعندما تفقد الأساطير طابعها الباطني ووظيفتها القدسية تتحول إلى أدب، والحقيقية أن الحد الفاصل ما بين كل من الأسطورة و الأدب غير واضح المعالم .

وعندما يلتصق الموتيف بالأسطورة، فإنه يقوم بدور أساسي في تنظيمها على الأقل. وحين يكون بعيدا من السياق الأسطوري المحظ، فانه يقوم بدور ملمح إلى وجود الأسطورة وفي ...نجد أنفسنا ننساق إلى طرح السؤال التالي: ما العلاقة بين الأسطورة الأصلية والأسطورة الأدبية؟ على غرار ما عرج عليه الدكتور عبد الناصر حسن في تمهيد كتابه صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث "وأرى أننا على أبواب تساؤل مهم يتمثل في قدرتنا على التفريق بين الأسطورة في صورتها الأصلية وبين الأسطورة المتحولة في الفنون و الآداب، وبكلمات أخرى: هل بوسعنا القول إن هناك أسطورة تاريخية قديمة وأسطورة أخرى أدبية أو فنية؟. إن المتأمل في مثل هذه الفكرة لابد أن ينتهي به الأمر إلى الإقرار بوجود أسطورة أدبية أو فنية مغايرة كل المغايرة للأسطورة في صورتها القديمة، إن هذا التصور لا ينكر بحال من الأحوال ما للأسطورة و الأدب من صلات وروابط مغرقة في القدم، ولا غرابة بعد ذلك أن نكتشف وجود مصطلح يدل على ما يمكن أن نسميه الأسطورة الأدبية Le Mythe Litteraire"[2]، فمن المعروف أن الأدب يسائل الأساطير بتوظيفها في صلب بعض نصوصه بل ومن خلال إعادة كتابتها بحيث ينصهر الخطابان ويتماهيان ليشكلان خطابا واحدا.بمعنى استدعاء الأدب للأسطورة بتوظيفها في خطابه، فالأسطورة الأدبية تقتبس من الأساطير القديمة مواضيعها وبنيتها ورمزيتها فتتماثل معها. ورغم هذا فإن الأسطورة الأدبية تقرأ قراءة تناصية لكونها مجرد إستعارة من الأسطولة الأصل. دون أن نغفل على حقيقة دور الأساطير في نشأة الأدب من بعضالأجناس الأدبية كالخرافة والحكاية العجيبة والملحمة.

[1] بيير برونيل، كلود بيشوا، أ.م.روسو، ما الأدب المقارن، ص203، 204.

[2] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 11،12.

ولا شك أن هنالك فروقا واضحة تبين لنا الفرق بين الشكل الأولي للأسطورة وبين ما نسميه هنا الأسطورة الأدبية، وهذا ما سنعمل على توضيحه فيما يلي:

تشترك الأسطورة مع الأدب في السمة السردية كخاصية عند كليهما ويفترقان بإعتبار الأسطورة الأدبية كيف فني " فإذا كانت الأسطورة كما سرديا، فالأسطورة الأدبية هي كم سردي، وكيف فني، وكيف إبداعي.كما تختلف الأسطورة عن الأسطورة الأدبية من حيث المجال الذي تتكون فيه؛ إذ لا تكون الأسطورة إلا عن طريق الحكي أو السرد، أما الأسطورة الأدبية فنجدها في مجالات عديدة: المسرح، والموسيقى، والأدب...وتتبنى الأسطورة جماعة، ولا نعرف مؤلفها، بينما تكون الأسطورة الأدبية–على العكس–معروفة المؤلف لأن إنتاجها فردي، وهذا ما يفقدها قداستها الجماعية، و التي تلتف حول الأسطورة وتتبناها. ومن جهة أخرى، قد يختلف النص الأدبي الذي يتضمن الأسطورة الأدبية من مؤلف إلى آخر.كما نجد فروقا شاسعة بين المؤلفين؛ لأن النصوص لا تتمتع بالقيمة الجمالة الواحدة، على عكس الأسطورة التي تعتبر كلا متكاملا "[1].

ويرفض الباحث تروسون Raymond Trousson الفصل بين الأسطورة والأسطورة الأدبية ويتجنب الخوض فيها، لكون الأساطير بصفة عامة لم تصلنا إلا في حمولات أدبية، أي أننا لم نتعرف على الشكل الأولي لها، بل أدركناها متفتحة داخل أجناس أدبية بقدر ما كانت حاملة لخصائص تلك الأجناس، فحين نقرأ الإلياذة و الأوديسا و نقرأ ل"إسخيل" أو "أوفيد" نجد أنفسنا أننا لسنا أمام أساطير، بل نجدها أمام أدب فيه أساطير.

ومن جهتنا نرى اختلافات واضحة بين الأسطورة والأسطورة الأدبية نلخصها كتالي:

الأسطورة	الأسطورة الأدبية
الشفوي	الكتابي

[1] عبد الحليم منصوري، من عولمة الأسطورة إلى أسطورة العولمة (بحث في الأصول الشرقية لبعض الأساطير الغربية)،أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، ص 148، ينظر لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة– التراث الشعبي–، ص 55، 56، 57، 58.

المسموع المقروء فرديا

مقدس مدنس

هنالك إنفصال بين الأدب والأسطورة من منطق عدم وجود وسائط بينهما أي قرابة، بحيث يرفض كلود ليفي ستراوس مصطلح الأسطورة الأدبية ويراه مصطلح هجين ولقيط "هامشي"، فيه موت للأسطورة لوجود علاقة الإنفصام بينهما، فالأسطورة خطاب مقدس له وظيفة دينية، في حين الأدب له وظيفة جمالية فنية، ويقر مرسيا إلياد أن في ذلك تدنيس للأسطورة، فعندما تنتقل الشخصية الأدبية من الشخصية الأسطورية، ومن الخطاب الشفهي الجمعي المقدس إلى نص معلم المؤلف غير مقدس ط النص المدون"، تتخفف الأسطورة من لبوسها "حلتها" عندما تنتقل إلى الأسطورة الأدبية، وتفقد وظيفتها الإجتماعية التشرعية" الدينية" .

الانتقال من الأسطوري إلى الأدبي يفقد الأسطورة بعض خصائصها وقداستها مثال: أسطورة السندباد في قصيدة بدر شاكر السياب. أسطورة إفريجني في المشهد الرابع من إليادة هوميروس " مشهد القربان" المتمثل في تقديم دم إفريجني قربانا لإله الرياح فتتدخل الألهة ديانا وتضع مكانها غزالا وترفعها إلى السماء.

برغم من هذا الإختلاف بين الأسطورة والأدب، فهنالك وشائج قرابة بينهما كما قال بذلك كلود ليفي شتراوس

-أن الأسطورة كما الأدب موضوعه الإنسان كذلك.

-الأدب فيه الواقع والمتخيل والأسطورة نتاج شراكة بين الواقع والمتخيل، فهما يتقاطعان في هذه النقطة.

-كلاهما خطاب أداته اللغة أي يتوسل اللغة.

كما نجد موقف بيار برينال من الأسطورة و الأدب يتضح في مصطلح " الأسطورة الأدبية" ، فمصطلح الأسطورة الأدبية عنده مقبول ومبرر لوجود صلة القرابة بينهما، نقاط تواصل، يقر بيار برينال أن الأسطورة الأدبية أو توظيف الأسطورة في الأدب هو إعادة إحياء لها وبناءها.

تفقد الأسطورة طابعها القدسي ومحتواها الغيبي عندما تنتقل أو تتحول إلى أسطورة أدبية خاضعة لرؤى جمالية وفكرية يمنحها النص.

وإذا "استطعنا التفريق بين الأسطورة والأسطورة الأدبية فإنه من المهم بالنسبة لنا في هذه الدراسة أن نطرح تساؤلا آخر: إلى أي مدى يبقى نصيب المبدع أو الأديب في صناعة هذه الأسطورة؟ وما الفرق بين أن يصنع الأديب أسطورة هي إعادة إنتاج للأسطورة القديمة ولكن بالمعنى الأدبي، وبين أن يصنع أسطورته الخاصة..ومن هنا نستطيع القول بأن قوة المبدع صانع الأسطورة تكمن في المقام الأول في اللغة واستخداماته الفنية لها فهي بالتأكيد لغة تختلف بشكل كبير من حيث الرمزية والإيحاء والكثافة والقدرة على الإثارة لامتلاكها شحنة من الأحاسيس و العواطف تتمكن من خلالها أن تقرع الصمت وتبث الحياة بل لنقل إنها تنفث في الإنسان ما يكسبه القدرة على استدعاء القديم و المزج بينه وبين الرؤية الحديثة له، ثم يتجاوز المبدع ذلك بمحاولاته المستمرة في العصر الحديث لأن يصنع أسطورته الخاصة."[1] التي تسمى بالأساطير الحضارية.

توظيف الأسطورة في الأدب " يتم من باب تناولها كوسيط تعبيري مفعم بالدلالات والطقات التعبيرية، بما يقدمه من رموز وصور مكثفة تكون أكثر جمالية وإبلاغية من التعبير المباشر، ولو كان متمثلا في حوار الشخصيات التي تزيد المواقف بأفعالها وحركاتها إيضاحا. مما يزيد في قوة وجمالية التعبير بالأسطورة معرفة القارئ لأصل الأسطورة المستلهمة ومعانيها، ثم قدرته على إدراك التوظيف الجديد لها، وهذا يحتاج إلى قارئ نوعي يكون

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص13، 14، 15.

في مستوى هذا الأدب الناضج والعميق "[1] وبهذا يمكننا القول " إن "نور الأسطورة" نور ساطع حي تضيء مشكاته الأدب نشأة وبنية ووظيفة تماما كما يمكن القول أن الأدب حافظ للأساطير محول لها ومنشئ لأساطير حديثة أي لقصص رمزية حديثة، وبنى خيالية تقص قصة الانسان في الكون والمجتمع، قصة يحتاج إليها الإنسان الحديث وهو يسائل أصله القديم ويستنجد به لفهم كينونته ويبني عالما يجتمع فيه كل من العقل والخيال في وحدة كلية واحدة، عالم يقوم على الحرية والانعتاق من جميع الآلهة القديمة والحديثة وبهذا تكون "الأسطورة في مبدأ الأدب ومنتهاه" [2] وبنيته.

الأسطورة و الشعر:

ولا شك " أن علاقة الشعر بالأسطورة موغلة في القدم حيث التقى الشعر بالملاحم البابلية والإغريقية و السومارية والفرعونية مثل إيزيس وأوزوريس ومثل الإلياذة و الأوديسة وملحمة جلجامش وغيرها...إن هناك مع كل حال ارتباطا واضحا بين تلك التراتيل والابتهالات الدينية التي كان يقوم بها الكهنة في المعابد وتلك الأشعار الشعبية التي كان يرددها المنشدون في المناسبات الدينية المختلفة، وبين التجربة الشعرية ذات السمات الروحية و الجمالية بالغة الأثر"[3] وفي هذا "ما يؤكد أن أشكال الأسطوري والملحمي والشعري كلها أشكال يربطها ذلك الاتصال الروحي العميق الحافل بالتجارب الإنسانية بكل أسرارها وبواعثها النفسية والجمالية، ولا غرابة بعد ذلك في عودة الشاعر المعاصر إلى تلك التجارب الأسطورية في الشعر، وإنها لعودة حقيقية لمصادر التجارب الإنسانية الأولى في تاريخ البشر ومحاولة التعبير عن امتداداتها في عصرنا الراهن بوسائل مبتكرة تجعلها تقع دائما بين الحقيقة

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 18، 19.
[2] لطفي الخوري، الموسوعة المصغرة – في علم التراث الشعبي-، ص 75.
[3] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص14.

والخيال الأدبي الخلاق .إن كلا من الأسطوري و الشعري يوهمان الإنسان بامتلاك السلطة على الأشياء إذ اللغة لدى صانعي الأسطورة ليست أداة اتصال فحسب بل هي أداة سحرية للسيطرة على الأشياء والكائنات."[1]

يقول فراس السواح " أن الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة"[2] الشعورية."بمعنى أن الشعر وليد الأسطورة، يحمل من جيناتها عديد الخصال والمميزات، ويرث من سلطانها وسطوتها نظامها الرمزي الذي لا ينضب، ويأخذ منها تقنيتها السحرية التي تلون الأشياء/ الكلمات بالرمز والإيحاء، الكشف والتحجب، التجلي والخفاء، وكل هذا تحت الظلال السحرية للغة، هذه الأخيرة التي تجمع المتناقضات وتوحد المتضادات، بل هي البوتقة التي يمتزج فيها الخير بالشر، الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم. فالأسطورة قبل هذا وذاك كانت نموذجا موحدا، لكن اللغة هي التي أسطرتها وقولبتها في قوالب عدة، بل ضمنت لها استمراريتها فقدمتها بأزياء عدة، وإذا كانت اللغة تصنع عالم الأسطورة، فهي كذلك تخلق فضاء شعريا متميزا فالقصيدة أهم تمظهر تتمظهر فيه اللغة، وعليه فالأسطورة والشعر عالمان تخلقهما اللغة، بل اللغة هي الرحم الذي يتحركان فيه، ولهذا يذهب العديد من النقاد والباحثين إلى أن الأسطورة نوع من اللغة الشعرية التي يستطيع بها الإنسان أن يعبر عن نفسه، وعن تطوراته "[3] إذ كانت سببا في نشأة وظهور اللغة، وبكون الشعر وسيلة للمحافظة عنها والاحتفاظ لها بدينامكيتها.

فالأسطورة "قبل هذا وذاك كانت نموذجا موحدا، لكن اللغة هي التي أسطرتها وقولبتها في قوالب عدة، بل ضمنت لها استمراريتها ، وإذا كانت اللغة تصنع عالم الأسطورة، فهي كذلك تخلق فضاء شعريا متميزا. فالقصيدة

[1] عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 14 ،15.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 22.

[3] آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر"سامية عليوي" أنموذجا –دراسة نقدية أسطورية–، منشورات دار قرطبة، ، الجزائر، ط1، 2011، 52.

أهم تمظهر تتمظهر فيه اللغة، وعليه فالأسطورة والشعر عالمان تخلقهما اللغة، بل اللغو هي الرحم الذي يتحركان فيه، ولهذا يذهب العديد من النقاد والباحثين إلى أن الأسطورة نوع من اللغة الشعرية التي يستطيع بها الإنسان أن يعبر عن نفسه، وعن تطوراته "[1] وللأسطورة " علاقة عضوية بالشعر، وهذه العلاقة ترجع بسبب متين إلى السحر، سحر الكلمة وتأثيرها غير العادي، وارتباط الأسطورة بالكلمة هو ارتباط نابع من أصل اشتقاقه، وحين يلجأ الشاعر إلى التعبير بلغة تصويرية إنما يحاول العودة باللغة إلى دلالاتها الأولى في أصل مسمياتها ويجد المجال الخصب في عالم الأسطورة الذي يرتبط بتلك المرحلة البكر في حياة اللغة"[2] وكما ينظر العالم نورثروب فراي للرموز البدائية على أنها اللبنة والقالب الأساسي في القصيدة، إذ لا يقوم كيانها بدونها.

وبإمكاننا أيضا أن نقول" إن ما يجمع الأسطورة بالشعر أيضا هو تلك التجربة الإنسانية التي تترجمها اللغة بمختلف إيحاءاتها وتلميحاتها وتصريحاتها. هذه اللغة التي استطاعت أن توهم الإنسان بقدرته على امتلاك الأشياء والسيطرة عليها، فالشاعر من خلال لغته يوهم القارئ بأنه يستطيع أن يمتلك سلطة خارقة ترفعه إلى مصاف الآلهة، فبإمكانه أن يموت ويبعث/ فينيق يسافر في البحار ويواجه تلاطم الأمواج وغضب الآلهة، أن يسافر بلا عودة/ أوديسيوس أو يسافر ويعود/ السندباد" [3]يمكننا القول " إن الأسطورة قول شعري سجلت فيه الذات الإنسانية– كما رأينا في بداية هذه الفقرة– تفسيرها وفهمها للكون وظواهره، وعلاقتها بالعالم وبنفسها، وسعيها الدائب إلى معرفتهما وتغييرهما، أو التصالح معهما والخروج من "الاغتراب" عنهما. ولابد من الانطلاق من نص محدد في سياق زمني وديني واجتماعي محدد قبل الخوض في ذلك الفهم أو تفسير تلك العلاقة– ولا مفر من النظر

[1] آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر"سامية عليوي" أنموذجا –دراسة نقدية أسطورية–، ص 52.

[2] ريم العيساوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب أنموذجا، كتاب جماعي الأسطورة و الإبداع، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط 1، 2005، ص 171.

[3] آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر"سامية عليوي" أنموذجا –دراسة نقدية أسطورية–، ص 53، 54.

في بنيته اللغوية الأصلية وسائر العوامل والقوى المؤثرة في "النص" قبل التسرع بإطلاق الأحكام العامة عليه ووضعه في قوالب وأطر غريبة عنه"[1].

الأسطورة و المسرح:

تحمل الأسطورة "في طياتها تراثا بشريا يحمل تفسيرا خاصا لمعنى أو شعور بالذات عند شعب من الشعوب وتعتبر هي المنبع الأول الذي استقى منه المسرح مادته"[2]كما أنه ط تتحدث عن حقائق الوجود ومن هنا تستمد حقيقته، ولكن ما يعزز من حقيقة الأسطورة هو إعادة تلاوتها وتمثيلها ومحاكاة نماذجها الأولى والأولية (يمكن القول إن المسرح نشأ في سياق محاكاة الأساطير) وهذا مرهون بالزمان والمكان، فهنالك أوقات تتلئ فيها الأساطير وهنالك أوقات أخرى يحظر فيها تلاوتها، وهنالك وضعية المتلقي وما يرافقها من إنصات ووضعية معينة في الجلوس. حتى الإلقاء كما يقول ستروس Straus يختلف عن الإلقاء العادي والقراءة العادية. فالإلقاء يكتسي بعدا حيويا يهدف إلى التوحد بالتجربة المقدسة البعيدة ومحاكاتها وتلك أقصى لحظات حقيقة الأسطورة"[3] و"اليونانيون كانوا يقيمون الاحتفالات السنوية وقد نشأت عندهم الملهات والمأساة"[4]، ومن الواضح أن الاحتفال السنوي في معبد "ديونسيوس"في فصل الربيع لكل عام يندرج ضمن هذه الاحتفالات السنوية وعلى رأسها في استنبات المسرحية التراجدية، إذ كان لديونسيوس جمع غفير من العباد يأتونه من كل فج، كالجوقة تتبعه في رحلاته ومغامراته وتنشر الفرح والغناء رقصا، وإيقاعا وأصواتهم تهلهب وتهمهم، يدعون ديونسيوس"[5] معلم الإنسان فلاحة

[1] عبد الغفار مكاوي، جذور الاستبداد قراءة في أدب قديم، ص 90، 91.

[2] وجيه جرجس، المسرح بين التاريخ والأسطورة دراسة تحليلية مقارنة لعناصر هذا المضمون، ص 13.

[3] تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر قراءة في سفر الخلود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1997، ص229، 230.

[4] محسن سليمان، أسطورة المسرح الياباني "النوة والكابوكي" ودراما الأقنعة، دار كُتَاب للنشر والتوزيع، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015، 11 ينظر كتاب محمد عبودي إبراهيم، مقدمة في الأدبين اليوناني والروماني، دار المعرفة الجامعية، (د/م)، (د/ط)، 2010، ص 55 وص208، 209.

[5] ينظر جلال الربيعي، أسطورة الخلق في كتاب السد من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2004، ص 21.وينظر محمد صقر حفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 13، 14.، ينظر عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديدا)، دار الحصاد، سورية- دمشق، ط1، 1995، ص 135.

الأرض وزراعة الكروم لكونه تذكير سنوي بدورة الخصب والخلق والولادة، وانتقال الإنسان القديم في أدائه لشعيرة من فعل حقيقي إلى فعل تمثيلي انتقل به خطوات نحو المسرح"[1]ف "الأسطورة هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية"[2] وهذه الشعائر المرتبطة بالأسطورة تكون العناصر الدرامية، وبتالي فالفعل الشعائري يتحول إلى فعل درامي تمثيلي ومسرحي، فهي بذور درامية وصبغة مسرحية شكيت جدور الدراما ومهدت لإنبثاق فن المسرح كما هو متعارف عليه اليوم.

إن "تاريخ الأسطورة يؤكد العلاقة الوطيدة بينها وبين فن المسرح منذ القدم، فهي إذن ليست دخيلة عليه، ثم بعد أن وصلت الحضارة أرقى مراحلها، بدأ الإنسان يشعر بالضياع داخلها، إذ عجز عن فهم الكون من حوله كما كان في البداية وشعر بحاجته إلى فهم وتفسير ماحوله، فلم يجد سوى الأساطير نبعا يستقي منه كل ما تعجز الحياة أن تمده به، وقد ظلت الأسطورة محتفظة بقيمتها وأهميتها في كل عصر وفي كل زمان، ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار أرقى الحضارات، وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، وظلت- كما كانت دائما- مصدرا لإلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فاعلية ونشاطا منها في عصور مضت. فالعلاقة بين الأسطورة والعقيدة ومختلف الفنون علاقة وثيقة. وكأنها كاها تتعاون على أن تربط الشعوب برباط روحي يجمع بين الحق والخير والجمال، وكأن طبيعة الفنون هي إيصال الحقائق الروحية للإنسان."[3]

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص 13.

[2] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د/ط)، (د/ت)، ص12 ينظر كتاب شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، (د/ط)، 2007، ص 28، وص6.

[3] عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، ص 22.

ومن هنا " نجد أن الفعل المسرحي قد خرج من الفعل الشعائري وخرجت الدراما من قلب الأسطورة، فاعتمدت عليها في موضوعاتها، وإن حاولت أن تخضع معطيات هذه الموضوعات الأسطورية القادمة من جوف الماضي إلى رؤى الواقع الفعلي وتناقضاته المعيشة"[1] فعبادة ديونوسوس من أكثر العبادات اليونانية اتصالا بالمسرحية، وأشدها من حيث التأثير على تطورها، بحيث طقوسها كانت تتضمن كثيرا من الحركات التمثيلية ، كما اشتملت على عواطف متضاربة كانت بمثابة البذور الأولى التي نشأت منها الملهات والمأساة.

الأسطورة والفن :

من المعروف أن" العلاقة بين الفن و الأسطورة علاقة قديمة فكم كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، والأعمال الفنية تحقق خلودها وصمودها أمام الزمن بفضل تلك الطاقة الحيوية التي منحتها إياه الأسطورة، ذلك أن الأسطورة، ليست نتاجا بدائيا في حياة البشرية فقط وإنما هي عامل جوهري أساسي في حياة الإنسان"[2] و" الإنسان فنان منذ أصوله الموغلة في القدم"[3] لقد كان أسلافنا يتمتعون بنوازع فنية بالتأكيد بدأت مع ظهور البشر الأوائل

الأسطورة النحت والرسم

تعتبر" الرسوم والنقوش من أقدم اللوحات الفنية التي جسد عليها إنسان شمال أفريقيا أساطيره ومعتقداته. وتظهر المشاهد المستوحاة من الميثولوجيا في أقدم لوحات الرسوم الصخرية"[4] أما بالنسبة لفن المنحوتات والتماثيل

[1] عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، ص 22.

[2] ريم العيساوي، الأسطورة والإبداع، ص 171.

[3] جان فرانسوا دورتيه، ثورة في فهم أصول البشر وثقافتهم –بدايات الانسان والفن والأخلاق والحرب و الأسطورة، تر إياس حسن، دار الفرقد، دمشق- سورية، ط1، 2017، ص 169.

[4] خديجة قمش، الفن والأسطورة بشمال افريقيا القديم، مجلة أسيناك، العدد السادس، 2010، ص 13. ينظر شاكر حسن آل سعيد البحث في جوهرة التفاني بين الأنا والآخر تأملات ودراسات في الأسطورة واللغة والفن، المركز العربي للفنون، الشارقة، (د/ط)، 2003، ص57، 58.

التي جسدت الآلهة والأبطال الأسطريون فلقد وجدت داخل المعابد وبالقرب منها لاحقا، إذ استوحيت كذلك من الأساطير القديمة المرتبطة ومنها تماثيل زيوي، هرقل وغيرهم.

يمكننا " أن نشاهد في المتاحف والألبومات الفنية كثيرا من اللوحات والمنحوتات التي تمثل مختلف الموضوعات والمحاور الميثولوجية. وكان كل من اللوحات والمنحوتات سيبقى صامتا بالنسبة إلينا إذا كنا لانعرف الأساطير، والمشاهد التي تمثلها، والشخصيات الأسطورية التي صورتها اللوحات ومثلتها التماثيل" [1] ولاتزال لحد الساحة لوحات جدارية في عدة كهوف حول العالم ومن ذلك "التاسيللي " لقد اشتهر امتداد تاسيللي-آجر الجبلي بصفته أكبر مجمع للوحات المرسومة على الصخر في إقليم الصحراء العظمى. فقد حفروا على الصخور هنا صور الحيوانات التي لم يعد لها وجود في تلك المناطق الخالية من المياه منذ آلاف السنين. وتتمة حضور لأثار الفن الصخري في القارات كلها، ولكن "متاحف" لوحات ما قبل التاريخ الطبيعية تلك، لم تبق لنا إلا إقليم الصحراء الكبرى وبعض أقاليم أفريقيا الأخرى."[2] فالإنسان فنان منذ بزوغ أصوله الموغلة في القدم، لقد كان أسلافنا إن صح التعبير يتمتعون بنوازع فنية بالتأكيد.كما نشير هنا، أن" هناك من يعتقد أن الرسوم التي قام برسمها سكان الكهوف كانت صلوات لآلهتهم"[3] في إشارة لعلاقة الفن بالدين.

و" يبدو أن البشر الأوائل قد تعاملوا مع الأشكال والمواد والألوان. إذ نكتشف في مواقع تعود إلى أكثر من مليوني سنة، أحجارا ذات أشكال وألوان خاصة، عُثر عليها ونقلت احتفظ بها فقط من أجل قيمتها الجمالية. وفيما بعد، يبدو أن بعض الأدوات المشذبة كانت من أحجار انتقيت في الظاهر من أجل جمالها. ففي تنزانيا مثلا، نملك أدلة تقدمها الأدوات المشغولة من كتل حممية خضراء رائعة؛ لم يكن البشر الذين صنعوها غير مبالين

[1] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

[3] محمود عبد المولى، في علوم الانسان والحضارة – دراسة تتناول التاريخ. والأسطورة. والفن. والمرأة والزواج. والعلاقات الجنسية وأنظمة القرابة والعائلة، دار MTM، تونس، ط1، 1998، ص 105 ينظر منى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، ص 35، 36.

بلون المواد التي كانوا يستخدمونها واكتُشفت مكاشط وثنائيات وجه مصقول من الكوارتز والكريستال الصخري أو حجر اليشب عديد الألوان مع أنها مواد يصعب الشغل عليها. لقد اختيرت هذه الحجارة إذن بسبب نوعيتها الجمالية وليس لمجرد أسباب نفعية.كذلك سعى البشر باكرا وهم يصنعون الأدوات إلى أن يمنحوها شكلا يتجاوز الضرورات الوظفية. وتلكم هي حالة ثنائيات الوجه الأشولية الرائعة، حيث تتجاوز أشكالها المتناظرة الحاجة النفعية إلى حد بعيد"[1] جدا.

كذلك " عثر في أماكن مختلفة من بلاد اليونان على بعض الجواهر المشكلة بصور الآلهة والأحجار الكريمة بمناظر أسطورية والأختام التي يتراوح تاريخها بين القرن السابع ق.م وحتى النصف الثاني من القرن السادس ق.م."[2]كما ظهرت الأسطورة كذلك على " الأواني الفخارية من منتصف القرن اليادس ق.م. وفيها نجد زيوس الملتح يستعد لضرب الطيفون بصاعقته، مثال ذلك هيدريا خالكية عثر عليها في فولكى vulci ترجع إلى حوالي 540 ق.م. حيث يمسك زيوس بصاعقته باليد اليمنى، ويظهر الطيفون بلحية طويلة وثعابين."[3]

الأسطورة والموسيقى /السينما والإشهار:

هنالك علاقة بين الأسطورة والموسيقى " فالتأثيرات الصوتية يكون لها سمة روحية ويمكن بذلك أن تستعمل لتجلب الإتصال مع العالم المقدس، ونغمة معينة ربما تستدعي شخصا للانتباه من المقدسات أو تجعل المقدسات موجودة وحاضرة أو تقدم فكرة عن المقدسات، وهذا ما يمكن جعله بواسطة الطبل أو الأجراس أو أدوات موسيقية أخربلا، وللألات التي تستعملها في الشعائر الدينية يمكن أن يكون لها معنى رمزي" فاليوتوتو" في كولومبيا يعتقدون بأن أرواح أجدادهم تحل في الطبول المستعملة في الشعائر الدينية، والعلاقة بين الأفكار الدينية والموسيقى له أهميته الخاصة عندما نجد الكلمة المقدسة مقدمة للموسيقى أو عندما تدعم الموسيقى الكلمة عن

[1] جان فرانسوا دورتيه، ثورة في فهم أصول البشر وثقافاتهم بدايات الإنسان والفن والأخلاق والحرب والأسطورة، ص 170.
[2] منى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، ص 38.
[3] المرجع نفسه، ص 56.

طريق الأوركسترا "[1] وهنالك بعض الأساطير إقترنت بالموسيقى، مثل أسطورة"أرفيوس"،ففب" احدى الاساطير اليونانية القديمة، يظهر شار وموسيقي يدعى "أورفي" بقوة خارقة، فهو يستولي من خلال عذوبة منطقة وجمال صوته على الكائنات في عالم البشر وعالم الحيوانات، بل ويتجاوز التأثير الساحر هذه العوالم إلى عالمي النبات والجمادات، وعندما تموت زوجته" أوريديس" ويشتد حزنه عليها، ويقرر الرحيل بحثا عنها فيغني لآلهة الموت التي تسحر بشعره وتفتح له أبواب العالم الآخر للبحث عن زوجته..."[2]

وختاما نقول " الأسطورة في بدايتها الأولى هي أم الفنون، يستوي في ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والنحت والتصوير، فجميع هذه الفنون بدأت مع الأسطورة، ومن العسير أن نحدد أيها أسبق في الظهور من الآخر، ولكن من الممكن تحديد عملية انفصال هذه الفنون عن الأسطورة، فلقد كانت بعض هذه الفنون جزءا من الأسطورة، وبعضها الآخر جزءا من الشعيرة المرتبطة بها ولم تنسلخ هذه الفنون عن الأسطورة إلا حين تحدد لشعائر هذه الأسطورة مكان تؤدى فيه هو المعبد..."[3]

إن " الأداب والفنون نهلت من روح الأساطير عبر العصور التاريخية المختافة لأنتها تعبر عن خيال جمعي متطلع نحو المثل الكوني الرائع."[4] ، إن تمة اندماجا كاملا بين الفن والأسطورة منذ كانت الحياة، وهو اندماج قائم على قاعدة روحية كانت تمد البدائي عن طريق الأشكال والأحداث بقوة وجدانية فكرية تفوق ما في تجربته الواعية"[5] و " الفنون امتداد الطقوس والأساطير"[6]

[1] وائل غالي، معرفية النص، دار الثقافة، القاهرة، (د/ط)، 1998، ص203.
[2] أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة،، ط1، 1996، ص 95.
[3] عادل شداد ، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصلر، ص 14.
[4] ريم العساوي ،كتاب جماعي، الأسطورة و الإبداع، ص 169.
[5] مصطفى عبد الشافي الشوري، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص83.
[6] السعيد الورقى وزين الدين زكريا الشيخ، دار المعرفة الجامعية، (د/م)، (د/ط)، 2005، ص5.

و" لاينبغي علينا أن ننسى في آخر المطاف أن الإبداع الميثولوجي لم يتوقف في أي زمن من الأزمنة، بل اتخذ أشكالا مختلفة وحسب، وهو كخزان المياه الجوفية يتغذى بالشعر، والأدب والفن، بل بالثقافة كلها. وليس من قبيل المصادفة أن تلتفت الشخصيات الثقافية دوما إلى التقاليد الميثولوجية لتستلهمها وتنهل من معينها المادة الضرورية لتجديد أشكال الفن التي أهملها الزمن، وفي الأساطير تنعكس الموضوعات الكبرى، وتطرح المسائل الأزلية"[1] ففي" هذه الدائرة الواسعة من العديد من الأساطير انبثقت الإرهاصات الأولى للدين والفلسفة، العلم والفن بمختلف أنواعه، فكانت تلك المعارف التي تراكمت على مر العصور في الأساطير وعاشت زمنا طويلا فيها مؤلفة كلا لا يتجزأ، قد تفككت فيما بعد وصارت كل منها إلى ميدان ومستقل، وولد منها بالذات في خاتمة المطاف : الفن والأدب، ومختلف العلوم الأخرى"[2].

كما صارت الأسطورة المادة الأولى الخام في صناعة السينما والإشهار التجاري، بحيث يعتمدونها بدرجة كبيرة من خلال توظيفها وتوظيف خلفيتها ورموزها في صناعة الإنتاج الدرامي لتسويق منتجاتهم وأعمالهم.

المبحث الثالث: الأسطورة والخطاب الروائي

لقد "عرف التوظيف الأسطوري خلال العقدين الآخرين تطورا هائلا، إنه القبلة المفضلة لدى جل المبدعين الذين أصبحوا يتكئون على الأسطورة من خلال تضمينها لأعمالهم الإبداعية بشكل يخدم مشاريعهم الثقافية والفكرية، مادامت الأسطورة عالما منفتحا على المدهش والعجائبي والخوارق والمعجزات، عالما غنيا بالرموز والدلالات تغري بالمتعة و المغامرة، وتبعث على الارتماء في أحضانها، هكذا أضحت الأسطورة تشكل نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر مما أفرز ظاهرة تعاطي الشعراء العرب لنظرية القناع عن طريق استحضار الرموز في نصوصهم الشعرية، إلى حد أصبحت معه الأسطورة أداة فنية ضمن مجموعة من رسائل الأداء

[1] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص 8.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص 27.

الشعري. أما على صعيد الخطاب الروائي فإنه يمكن التأكيد بأن الرواية العربية قد بلغت شأوا بعيدا في توظيف الأسطورة لاسيما و أن الرواية تعد أقدر الأجناس الأدبية على استيعاب الأنماط السردية الأخرى لصياغة عالمها المتميز، وإن كان حضور الأسطوري في الإبداع الروائي لا يتوخى بأي شكل من الأشكال الخلط بين ما هو " واقعي" و " أسطوري" بل تحقيق واقع شعري تمحى فيه الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع، بين ما هو أسطوري وروائي لأن المرجعية الأسطورية لا تفهم خارج عالم الروائي، من هنا لا نبالغ إذا ما اعتبرنا بأن الرواية هي أقدر الأنماط السردية على التناص والتفاعل مع الأسطورة إذ يبدو الأسطوري مكونا واضحا داخل الخطاطة السردية للعديد من النصوص الروائية "[1]

فالأسطورة " إذا تقدم إمكانية قوية ومتميزة للتعبير عما يشغل الإنسان، تعبيرا شافيا لا يقوى عليه التعبير المعتمد على التجارب الواقعية والحية التي يعيشها الإنسان كل يوم.وتوظيف الأسطورة في الأدب يتم من باب تناولها كوسيط تعبيري مفعم بالدلالات والطاقات التعبيرية، بما يقدمه من رموز وصور مكثفة تكون أكثر جمالية وابلاغية من التعبير المباشر، ولو كان متمثلا في حوار الشخصيات التي تزيد المواقف بأفعالها وحركاتها إيضاحا.ومما يزيد في قوة وجمالية التعبير بالأسطورة معرفة القارئ لأصل الأسطورة المستلهمة ومعانيها ، ثم قدرته على إدراك التوظيف الجديد لها، وهذا يحتاج إلى قارئ نوعي يكون في مستوى هذا الأدب الناضج و العميق"[2]. إذ " ترتبط الأسطورة بالرواية التي تستخدم المنولوج الداخلي وتيار الوعي بدلا من الوصف الخارجي والسرد"[3] والأسطورة " استمرت في الأدب، بل ربما اكتسبت أهمية أكبر في النشاط الأدبي والإبداعي"[4] والفني بدرجة كبيرة.

[1] عبد الله الحمداوي، الأسطورة : المفهوم المتعدد، من كتاب الأدب و الأسطورة ،تأليف جماعي، ط 1، 2004، ص 106، 107.
[2] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 18،19.
[3] ميسون صلاح الدين الجرف، الأسطورة في الرواية السورية، ص22.
[4] المرجع نفسه، ص 22.

إذ أستخدم الديكور الأسطوري في عدة نمادج من الرواية العربية، إذ " لم تبرح الرواية العربية تستدعيها وتصهر مكوناتها وتيماتها في الخطاب الروائي، معلنة بذلك عن عمق صلتها بما يعيشه الإنسان المعاصر من ضغوطات وأزمات في مجتمعه وعالمه وعصره، خاصة في مراحل زمنية يقطعها ذلك المجتمع، تتسم صلته بها بالتوتر والقلق والرفض، مما يؤسس لرواجها ونفاقها في نصوص الأدب عامة، ومن الواضح جليا، أن الدارسين تطل أسطورية Noyau mythique الثاو النص الروائيس بداءة فتهديهم إلى مسالك " الديكور الأسطوري Dècor mythique ومضاربه"[1] ومرجعياته.

لا جدال "في أن الأسطورة تخصب الرواية وتعطيها القدر الكبير من الفن بقدر ما تبعدها عن جفاف الفكر، والأسطورة برصيدها الهائل من الرموز تساعد كلا من الكتاب والقراء في الوقوف على أرضية مشتركة ذات مدلولات إنسانية عامة، لأن الأساطير رموز للتجربة منذ خروج الإنسان إلى الوجود لأول مرة. لهذا يرى بعض النقاد أن الأساطير تجسد نواحي نفسية عميقة الجذور في الإنسان وعظيمة الخطر في حياته منذ تجربته الأولى. وهذه التجارب هي التي ترسبت في أعمال اللاوعي الجماعي عند الروائي .. فكانت أساطير بلده الجغرافي وأساطير الغرب اليونانية والإغريقية التي اطلع عليها واقتبس منها الكثير، تشكل زادا ثقافيا مهما في رواياته، وقد تبدى في ذلك في بعض الأعمال الروائية التي تزخر بالرموز والخيالات والإيحاءات الممتزجة بوعي الروائي لواقعه الاجتماعي والسياسي والمادي"[2] والتي عززت من أهمية الرواية ومكانتها.

[1] Gilbert durand: Introduction à la mythodologie-Eds Cèrès- 1996P 187.

[2] صلاح الدينن الجرف، الأسطورة في الرواية السورية، ص27، 28.

الفصل الثاني:

النقد الأسطوري آلياته وطرائقه

المبحث الأول: إرهاصات النقد الأسطوري وأعلامه البارزين

يعد النقد الأسطوري" وليد الأنتروبولوجيا الثقافية وفكرة يونج باعتبار اللاوعي مستقرا للأنماط العليا والصور الأولى المطبوعة في ذهن الإنسان، وبرغم حذر يونج نفسه من تطبيق فلسفته على الأدب، فإن نقاد إنجلترا وأمريكا لم يحذروا شيئا خلال محاولتهم المجتهدة لاكتشاف الأساطير الأصلية للإنسان خلف الأدب مثل الأدب الإلهي والانبعاث، والهبوط إلى جحيم، والتضحية بالإله... وبحث تجلياتها في الأعمال الأدبية"[1] إذ تحفز على تتبع فاعلية هذه الأنماط في العمل الأدبي. وتشكل " الأنماط البدئية، أي عناصر الطبيعة التي تتحول إلى رموز في أعراف الأقوام البدائية القديمة، جزءا مهما من المكونات التي دخلت في الصياغة الدينية، وفي مجموعات الطقوس والمعتقدات المتنوعة" [2]والمختلفة.

يرتبط النقد الأسطوري بمقدار إجاد التمثل التقليد الأدبي ، من طرف المبدع ، لاستحضاره للأسطورة الأساسية عن طريق الرمز الأسطوري وتوظيفها من خلال الانزياح الأسطوري بما يلائم الظرورات القائمة التي تحيط بالمبدع ، وبالتالي يرتبط النقد الأسطوري الجديد الذي هو " الإجادة في التعليل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة وفقا لظرورات القائمة، والتي يرى الكتاب الأجلاء أنفسهم مضطرين إلى أخذها بعين الاعتبار، وتعديل الإنزياح الأسطوري بما يلائمها، سواء كانت هذه الضرورة مادية أو روحية، بمعنى أن النقد الأسطوري يبحث عن النمادج الأصلية " الأولية"، أو الأنماط النموذجية العميقة التي يمكن أن تفسر النمادج الإنسانية الحديثة على ضوئها، ف" الأنماط البدئية هي أساس الأساطير، التي هي في جوهرها حبكات يسقطها اللاوعي إلى الخارج"[3] إلى الوعي.

[1] صلاح رزق، أدبية النص – محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، (د/ط)، 2002، ص 160.

[2] علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي –(دراسة جمالية مقارنة)، دار الحوار، سورية _ الاذقية، ط1، 2010، ص 5.

[3] ألان كومبس، مارك هولند، التزامن- العلم والأسطورة و الألعبان، تر ثائر ديب، دار الفرقد، سورية- دمشق، ط2، 2008، ص 119.

إن" ظهور هذا الاتجاه في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية كعلم النفس والاجتماع و الأنثربولوجيا وغيرها من العلوم التي شهد نشاطها نهاية القرن التاسع عشر، لذا يجدر بنا أن نتلمس أصول هذا المنهج النقدي في تلك الفلسفات والعلوم وما قاربها أو ساعد على بلورتها"[1]والذي يهدف إلى مقاربة النصوص الإبداعية.

فرويد:

يمثل "اكتشاف عالم اللاشعور – أو النفس الخافية- فتحا مبينا في الوقوف على الجوانب الغامضة من أغوار النفس البشرية، والعالم النمساوي "فرويد"(1859- 1939م)، مؤسس علم النفس، هو مكتشف هذه المنطقة المجهولة، وقد شارك باكتسافه في الدراسات الأنثروبولوجية، مركزا على اللاشعور الفردي والرغبات المكبوتة ومركزية الجنس، وقد أخضع بعض الأساطير لنظريته، واتخذ من بعض الأسماء الأسطورية اللامعة عناوين مصطلحات لنتائجه، كما نرى في "عقدة أوديب"[2]، كما "وتعاون معه في هذه الدراسات تلميذه النمساوي "أدلر" (1870- 1937)، الذي أضاف بعض ردود الفعل الاجتماعية على الفرد مثل "حض السيطرة"، التي تمثل تحديا للفرد في شكل عقابات لابد من مواجهتها والانتصار عليها، مما شكل مدرسة نفسية أخرى متفرعة عن مدرسة أستاذه."[3] فرويد.

كارل يونغ:

لقد ساهمت الأنثروبولوجيا الثقافية بشكل كبير في إثراء هذا الاتجاه النقذي، وتطويره، وقد تبنى هذا الاتجاه العالم كارل يونج، والذي يعد أول من اهتم بالنقد الأسطوري، كما استطاع بفضل مثابرته الوصول لنظريته "الأنماط الأولية"، "وما النقد الذي سلطه يونغ عن نظريات فرويد وضمنه كتابه المشهور عام 1912 الذي حمل

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، 2007، ص 19.
[2] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر مشروع نظري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ، د/م، د/ط، 2006، ص 13.
[3] المرجع نفسه ، ص 13، 14.

عنوان "سيكولوجية الخافية" إلا مظهر علنيا للاختلافات التي كانت قائمة بينه وبين أستاذه "فرويد" وهي الاختلافات التي انتهت باستقلال يونج بمدرسته الخاصة به والتي عرفت فيما بعد باسم "علم النفس التحليلي" تميزا لها من مدرسة فرويد المعروفة باسم "مدرسة التحليل النفسي"، ثم بدأ ينصرف "يونغ" شيئا فشيئا إلى البحث عن طبيعة الخافية وظاهرتها، وفي مشكلات السلوك النفسي بعامة، ولقد كانت لهذه الأبحاث أثرا في ابتعاده عن ميدان اختصاصه والانتقال منه إلا دراسات أحوال الأقوام البدائية سلوكا وطباعا"[1] وطقسا.

ويعد "يونغ" أول من اهتم بالنقد الأسطوري كما سبق الذكر، بحيث أنه "مبدع هذا المذهب النقدي الذي طفق من عقود ينافس بقية المذاهب"[2]، إذ استفاد هذا المنهج النقدي من الأنماط الأولية أو النماذج البدئية، ولهذا يرجع الفضل لكارل يونغ بتطوير نظرية "فرويد" باكتشافه لما أسماه "اللاشعور الجمعي" هذه المنطقة الباطنة التي تتمركز فيها النماذج البدئية ، والتي تأتي تحت الطبقة التي حددها فرويد "باللاشعور الفردي" ، ذلك أن الكثير من الأنماط العليا تتكرر عند معظم البشر عبر مناطق مختلفة من العالم، وما تفسير ذلك سوى هذا الخزان العميقالذي يحتفظ " بالأنماط العليا"، وبتعبير أدق "إن في أعماق كل منا نحن معشر البشر إنسانا بدائيا تصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي ، وعن هذا الانسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا –بتعبير يونغ– تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن وم الأدب و الأساطير و الأحلام [3] وهي "حسب تعبير"يونغ" (karl Yung)تعود إلى مجال النماذج الأصلية (Archétypes) أو اللاوعي الجماعي، بل إن الكثير من الباحثسن ذهبوا إلى حد الحديث عن لغة رمزية للإنسانية. هي لغة للمخيال الجماعي، ولغة المخيال هذه تشكل نظاما من النماذج الرمزية

[1] ينظر كتاب كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، تر نهاد خياط، دار الحوار، اللاذقية دمشق–سوريا، ط1، 1985، ص 17، 18.
[2] حنا عبود، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري دراسة، اتحاد الكتاب العرب (د/م)، ،(د/ط) ، 1999، ص 42.
[3] وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، مجلة عالم المعرفة، ع2،7، الكويت، ص 34.

من شأنها أنت تنتج بنية من طبيعة ثانوية، لافقط للحياة النفسية ولكن أيضا للأساطير ومجموع أنظمة النشاط الإنساني، وتصنع منها " أنظمة رمزية" على حد تعبير (كلود لفي ستراوس) (Claude Levi-Strauss"[1]

وعلى "يد كارل يونج تأخذ النظرة الشمسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي. فهو يرفض أساسا أن يكون الرمز قاصرا كما ادعى (فرويد) على منابع اللاشعور، فالرمز يستمد من الشعور و اللاشعور ممتزجين. كما يفرق بين الرمز والإشارة، ذلك أن الإشارة Signe، تعبير عن شيءمعروف ومعالمه محددة في وضوح. فالملابس الخاصة بموظفي القطارات-على سبيل المثال- إشارة وليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء بل والتناقض كذلك." [2]في بعض الأحيان.

وبحسب رأي "يونج" أن اللاشعور كما حدده "فرويد" لايستوعب جميع الحالات التي تخضع للدراسة، فاللاشعور الفرويدي يقتصر على منطقة الرغبات المكبوتة لدى الفرد، بعيدا عن بؤرة الوعي، ولكنها قريبة المنال، أما "يونج" فلكي يميز ما بينه وبين "فرويد" فانه يستعين بمثل يضربه من بناية ذات طابقين، في الطابق القريب يسكن اللاوعي الفردي للرغبات المكبوحة، وفي هذا الجزء يتفق التلميذ مع أستاذه، وفي الطابق البعيد من البناية يقطن"اللاشعور الجمعي"، الذي هو اكتشاف "يونغ"، وفيه تستقر مكنونات الانسان المترسبة منذ قديم الزمان، وهذه المكنونات ليست نتاج اللاشعور الغردي، لأنها لم تكبح على الاطلاق، بل لم تكن في وعي الفرد يوما من الأيام، وإنما عاشت في "اللاشعور الجمعي"، مخزن آثار الذكريات التي ورثها الانسان من أسلافه في الماضي الذي لا يقتصر على تاريخ الانسان كفرد فقط، بل يمتد إلى تاريخ الأقدمين في تراكز من الخبرات المتكررة والممتدة في الأجيال، وتبدو منفصلة عن أي شيء شخصي، وتكون أمرا مشاعا بين جميع البشر، وترجع عمومية العقل

[1] محمد الموساوي، جماليات الرمز الديني في الشعر العربي المعاصر بين التأصيل والتأويل، ص 20، 21، ينظر وليم رايتر، الأسطورة و الأدب، تر صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط1، 1991، ص 36.

[2] محمد الموساوي، جماليات الرمز الديني في الشعر العربي المعاصر بين التأصيل والتأويل، ص 21.

الجمعي عد "يونج" إلى تشابه البناء العقلي لدى جميع الأجناس البشرية، والمكونات البنائية للاشعور الجمعي عنده هي ما يسميه " الأنماط الأولية" [1] أي النمادج البدئية.

ولقد " أفادت الدراسات النقدية من "يونج" أكثر مما أفادت من أستاذه "فرويد"، وربما كانت دراساته أهم الدراسات في هذا السياق، وإذا وضعناها بجانب" الغصن الذهبي" ل"جيمس فريزر"، تولد لدينا اطار متكامل لرؤية نقدية في الدراسات الأسطورية، ذات منهج يجعل الأسطورة عنصرا بنائيا في النقد الأدبي"[2] ومن ضمن النشاط النقدي الذي خلفه اكتشاف "يونج" للأنماط الأولية، الدراسة التي قدمتها الآنسة "مود بودكين" (Archetypal Patterns in Poetry) والذي نشرته في اكسفورد سنة 1934، إذ اعتمد كتابها هذا على نظرية"يونج" في المقام الأول، وان كان التطبيق مجهودها الخاص، وكتابها هذا يعد من الكتب التي يتلازم فيها العنوان والموضوع، فهو يتحدث فقط على النمادج العليا في الشعر، يثير الفصل الأول مشكلة النمادج العليا في الروايات التراجدية وعالج الفصل الثاني نموذج الولادة الجديدة في قصيدة "الملاح القديم"، وفي الفصل الثالث تعرض الكاتبة للجنة والنار عند كل من كولردج ، ملتون، ودانتي ، وفي الفصل الرابع تحدثت عن نساء يعتبرون نمادج عليا في الشعر ، كما نرى في الفصل الخامس-كنمادج عليا- الشيطان والبطل والله، والفصل السادس والأخير، عالجت فيه الناقدة بعض النمادج العليا في الأدب المعاصر "[3]، وكتابها ارتكز عل كيفية احداث الأثر الفني للرضا عاطفيا، وعلى الروابط التي تقوم بين مبناه الشكلي والنمادج العليا الأساسية والرموز في نفوسنا.

وكذلك انعكست "الأنماط الأولية" في مفهوم الصورة الأصلية لدى غوستاف باشلار، والذي يرى أن الصورة الأصلية، هي بداية ظاهرة جديدة، التي تمثل تنويعا حتى على أعمق الأنماط جذورا حسب وجهة نظره، لأنها خلقت في دهشة الشاعر وهو يتلقى العالم ويستوعبه عندما يقبل عليه، ويصرح أنها يجب أن تدرس كذلك في

[1] ينظر كتاب كارل غوستاف يونج، علم النفس التحليلي، ص 13، 14.
[2] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر مشروع نظري، ص 21.
[3] ينظر المرجع نفسه ص 21، 22.

دهشة كخلق وعلاقة جديدة من قبل الناقد، والذي بتوحده مع الشاعر يشاركه الدهشة في رؤياه الجديدة التي تنقلها الصورة الظواهرية والتي لا توصف بأنها سلبية منفعلة، لأنها تطالب بالمشاركة الفعالة في النخيل الخلاق لهذا الإبداع، وتبدأ هذه المشاركة الفعالة لدى الناقد عندما يميز الصورة الحية من الصور الميتة بطبيعة الحال، وليس هذا في رأي باشلار مجرد جماليات شكلية مفرغة، إن الصورة المبتدلة المكررة محكوم عليها مسبقا بالموت وفقدانها لنضارتها وهالة دهشتها، وتصبح مجرد صورة نمطية ميتة. ولا يحييها إلا اتصالها الحميم بالتجربة المحسوسة والجوهرية واحتفاظها بطاقتها الفيزيائية والتي يسمها يونج من خصائص الأنماط الأولية البدئية. فالأنماط العليا عند بشلار دائما مولدة للصور، وعلى الشاعر أن يستعيد "أسبقية الكينونة "كما يقر بذلك بشلار.

كلود ليفي ستراوس:

يمثل العالم الأنثروبولوجي ستراوس المذهب البنيوي في تحليل الأسطورة، حيث أقر أنه مولع بالبنيوية قائلا: " ومن المحتمل أن يكون عقلي قد إنطوى على شيء ما يرجح أنني كنت على الدوام ما أنا عليه الأن من نزعة بنيوية: إنها البحث عن الثابث، أو العناصر الثابثة ضمن سلسلة فوارق مصطنعة "[1] حيث " أخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناءا عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة" [2] ، هذا وقد اعتمد التحليل البنوي للأسطورة على أساس عدة منطلقات إستفزته شخصيا ، منه ما اعترف به ازاء ما توصلت إليه الألسينية هذا من جهة، ومن جهة أخرى إستفزته كذلك تلك المصادفات المتكررة في الأساطير عبر أنحاء العالم، والتي أثارت تسؤلات عديدة لدى ليفي ستراوس، حيث خلص في النهاية إلا أن الجانب المهم على رأيه يتمثل في العلاقات المنطقية المدمرة في ثناياه، أو بالأحرى يتمثل في بنيتها الخاصة.

[1] كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر صبحي حديدي ، دار الحوار ، سوريا- اللادقية، "1، 2000، ص 10.

[2] عبد الله الغدامي الخطيئة و الكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1،1985، ص 34.

والذي "حاول معتمدا النموذج اللساني تأسيس علم للأساطير تدرس فيه الأسطورة لذاتها... ويوازي ستروس بين بنية الأسطورة وبنية اللغة متخدا النموذج اللساني سندا في البحث، فالأسطورة باعتبارها نسقا لغويا تقوم على أساس التقابل الذي أحدثته اللسانيات بين اللغة والكلام. الأولى تنتمي إلى حقل الزمن المرتجع والثاني ينتمي إلى حقل الزمن المبرم الذي لا رجعة فيه، فالأسطورة من جهة الكلام تعتبر شكلا من السرد... وتنتمي بذلك إلى زمن ارتجاعي، ويضحي الزمن الأسطوري بهذا المنظور تزامنيا وتعاقبيا في آن"[1] واحد.

وإذا كانت "الأنماط الأولية" برزت في "الظاهرتية" عند "بشلار"، فقد برزت كذلك في الدراسات البنيوية، فجوهر الأسطورة لايمكمن في القصة التي تحكيها، كما يرى "ليفي شتراوس"، وليس في أسلوبها أو موسيقاها أو بنيتها، وهي لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع خاص تتوالى فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية في حالة حركة دائما، وتحليل الأسطورة –في رأيه- يتجاوز تحليل مسمياتها، أو مضمونها أو حدودها، ويركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير، وأصبحت هذه العلاقات أساسية في البحث عن الأبنية بعض المصطلحات، مثل: التماثل والعكس، والتكافؤ، والوحدة، والتطابق، وغيرهما، والأساطير كما يراها تزود الانسان بصورة كلية عن العالم الذي يعيش فيه، أو كما يقول "مالينوفسكي" بصكوك للنشاط الاجتماعي، أو بنمادج منطقية قادرة على قهر التناقضات التي يواجهها الانسان في الواقع، على حد تعبير "ليفي شتراوس" نفسه."[2] بذلك.

والتشاكل كمفهوم محوري بطبيعة الحال، يتجاوز اكتشاف العلاقات التشاكلية بين الأساطير، إلى إيجاد علاقة بين العقل المتحضر والعقل البري البدائي عند شتراوس، ويتأكد هذا التلاقي حين يتحدث "ليفي شتراوس" عن التعارض المزعوم بين التاريخ والأساطير، هذا التعارض المصطنع، "ليس تعارضا حاسما، وأن هنالك مستوى من العلاقة الوسطية المشتركة بينهما،بأن الميثولوجيا سكونية ثابتة، فنحن نجد العناصر الأسطورية نفسها يتم دمجها كثيرا

[1] محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)، ص 16، 17.

[2] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر مشروع نظري، ص 23.

لعدة مرات لكنها في نسق مغلق، ان الطابع المفتوح للتاريخ يتم ضمانه من خلال الطرق العديدة، التي من خلالها يتم تنظيم الخلايا الأسطورية، الخلايا المفسرة التي كانت أسطورية في الأصل، انها تبين لنا أنه من خلال استخدام نفس المادة- لأن هذه المادة هي نوع من الوراثة المشتركة، أو الميراث المشتلرك لكل المجموعات وكل العشائر، أو كل السلالات- يمكن للمرء مع ذلك أن ينجح في الوصول إلى بناء تفسير أصيل لكل منهما"[1] على حد السواء.

نورتروب فراي:

يعد العالم الكندي فراي (ولد في كندا عام 1912) من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب الذي اهتم كثيرا بالأسطورة لما لها من وظيفة هامة إذ يقول تتعدى وظيفة الأسطورة الابلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع الذي تنتمي إليه، كأصل القانون والطوطم، و الطبقات الحاكمة والمؤسسات الاجتماعية، فهو من أشد النقاد المعاصرين الذي أفاد من اكتشاف "الأنماط الأولية" أو "الأوليات" كما يحب أن يطلق عليها أصحاب البنوية، وربما كان نشاطه النقدي برمته مبنيا على هذا الاكتشاف، فقد أصدر قرابة العشرين كتابا، تصب جلها في هذا الميدان والمنعطف، منذ اصداره لأول كتاب له "التناسق المخيف"، وهو دراسة عن "بليك ن صدر قبيل الخمسينيات بقليل، ولقد تطورت نظريته، وأخذ كامل أبعادها في كتابه" تشريح النقد" والذي صدرت طبعته الأولى في لندن عام 1957.

كما يعد "نورثروب فراي من النقاد المحدثين المعاصرين، الذين أثارت نظريتهم النقدية والأدبية، مناقشات ومناظرات كثيرة. ونظريته في الأنماط الأولى أو الأوليات، إذا استخدمنا المصطلاحات البنيوية- بثت حركة في الأوساط النقدية والأدبية، فبقدر ما جوبهت هذه النظرية وظهرت محاولات لتهميشها، وجعلها عالة على "يونغ" نجد في الطرف المقابل، من تدفعه الحماسة إلى جعلها "مفتاح" الدراسات الحديثة في الأدب والنقد. وبين هذين

[1] ينظر كتاب نورثروب فراي، تشريح النقد، (د/د)، لندن، 1957. وأيضا ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1974، ص 8، 9.

الطرفين المتطرفين، تتدرج الآراء والتثمينات، وهي كثيرة جدا، فلا تكاد دراسة من الدراسات الحديثة تخلوا من تعريج على نظريته، حتى بلغت أحيانا حد التضارب، لعل أبرز ميزة لفراي أنه ثابت على رأيه، متمسك بنظريته، مؤمن برؤياه، شأن أصحاب النظريات المتكاملة، كفرويد وأدلر ويونغ... وغيرهم. فقد أصدر، على ما نعلم، ما يقارب عشرين كتابا، كلها تصب في نظريته عن الأواليات النمطية، ونجد ملامح هذه النظرية في أول كتاب أصدره قبيل الخمسينات بقليل، وهو دراسة بليك بعنوان "التناسق المخيف"و لكن هذه النظرية لم تتخذ كامل أبعادها إلا في "تشريح النقد"، الكتاب الذي يعتبر أكمل كتبه في عرض نظرية الأواليات (الأنماط الأولى أو الأولية).والطبعة الأولى من "التشريح" ظهرت عام1957. وبعد هذا العام توالت كتب فراي الأخرى، توسيعا لنقطة في "التشريح" أو تعديلا لأخرى، أو تعزيزا لثالثة... الخ، فكاتبه مثلا "نظام الرموز الكبير: التوراة و الأدب" من أواخر الكتب التي ألفها، ولانستطيع التأكيد أنه آخرها، إنه توسيع لكتاب "التشريح"، ودفاع عن النظرية التي تعرضت من عام 1957، عام صدور "النظام" لنقد، بعضه لايخلو من التشويش المعتمد لأركان نظريته." [1] المهمة بالنسبة للباحثين ولمعاصريه.

وقد تجسدت جهوده من خلال كتابه تشريح النقد الذي نشره عام 1957، والذي يرجح أن تكون تسميته النقد الأسطوري، فهو يرى الأنطاط 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 مدام الأدب فنا مجازيا، وما دام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى و" يعد "نورثروب فراي" من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام 1957م كتابه "تشريح النقد" الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو "المنهج الأسطوري"، وقد أولى "فراي" في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية "الأنماط العليا أو النمادج البدائية"، التي تعنى أن كل إنسان يرث من جنسه

[1] نورثروب فراي ، نظرية الأساطير، تر حنا عبود، دار المعارف، حمص، ط1، 1987، ص 7، ص 8.

البشري قابلية لتوليد "الصور الكونية" التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطا بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية- وفقا لهذه النظرية- بمضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرف. وبناء هذا التحديد تكون كل "يوتوبيا" تسعى لاسنعادة العصر الذهبي تكرار لجنة عدن، وهكذا - على سبيل التمثيل لا الحصر- جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صورا نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو"جنة عدن"، وتكون رحلة السندباد، وزيارة "عوليس" لبيت الموتى، ودخول "يونس" في بطن الحوت، وإلقاء "يوسف" في البئر- على ما بينها من اختلاف في المضامين- صورا مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى "فراي" أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقا، وستظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيدا عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي" [1] الأسطوري.

ومن خلال ما ذكرناه يبدو جليا أن نورثروب فراي قد استفاد كثيرا من نظرية يونغ حول الأنماط الأولية، وجعل مهمة النقد الأسطوري إظهار مدى الإنزياح الذي لحق بها حيث ارتبط بالأدب، فقدم بذلك الكثير للنقد الأسطوري فيما يخص التطبيق والتنظير، بحيث أن فراي وسع نظريته الأسطورية في النقد، إذ اعتبر أن هناك أنماط أدبية إلى جانب الأنماط الأولية ، كما أقام نظريته على الميثا والتي هي النواة الأساسية للأسطورة، " إن الأدب- وفقا لنظرية فراي- يصدر عن بنية أساس –نسق أو نظام- هي "الميثة" أي هي "الأسطورة" في حالتها الأولى قبل "الانزياح أو التعديل" أيام كانت شعائرنا"وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج" هي وحدها التي تحددها. وقد ربط "فراي" بين "الميثة" والطبيعة، وانتهى إلى أن هنالك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحذر الأدب أو يصدر، وإذنليس هنالك "أدب جديد"، بل هنالك "أدباء جدد" تنحصر

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 33.

حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات، ثم لا شيء وراء ذلك. أما وظيفة "النقد" فتنحصر تحديدا في معرفة "الانزياح" الذي أصاب الميثة. وقد عد "فراي""التوراة" مصدر الأساطير غير المنزاحة"[1].

والبنية هي" "الميثة"(Mythos) والميثة هي الأسطورة في حالتها الأولى، أيام كانت الوظيفة الطقوسية هي وحدها التي تحددها. إنها لم تصل بعد إلى "الأسطورة" (Myth) ، لأن في الأسطورة نوعا من التعديل أو الانزياح عن الأصل. الميثة معتقد. والمعتقد يستدعي طقوسا، والطقوس ليست عبثية، إن لها معنى دلاليا، فهي ذات وظيفة اجتماعية، كما أن لها عائدا (Feed-back) فرديا وعندما تتسع وظيفة الطقوس، وتتوطد، تظهر الأسطورة، بعد أن يكون شيء ما، شيء من إضافات، قد علق بها. الن لنقلب الأمر، ولنسر في الطريق المعاكس: فكل وظيفة اجتماعية ناجمة من طقس، وكل طقس تعبير عن معتقد شعبي وكل معتقد شعبي يعتمد على ميثة(Mythos).وبما أن الطبيعة تقوم بدورة كاملة خلال العام الشمسي، فإننا أمام أربعة فصول، لكل فصل ميثة (وظيفة طقوسية) فنحصل على ميثة الربيع (الكوميديا) وميثة الصيف (الرومانس) وميثة الخريف (التراجيديا) وميثة الشتاء (السخرية والهجاء)"[2] هذه هي المثات الأساسية بالنسبة لفراي والتي انحدر منها الأدب، كانت وما تزال تمثل دورة الطبيعة، وفق تصور ميثولوجي،وكل ميثةتتخذ وجوها متنوعة ومتعددة، ولكل وجه شخصياته وبطله وبطلته، وموضوعهالخاص (ثيمتهTheme) ومنذ أيام سوفوكليس، أو ماقبله بزمن بعيد، وحتى في مسارح برودواي، لم تتغير الميثات التي أشرنا إليها"[3] في هذا الصدد..

فهذا الناقد "يدعو إلى استلهام الأسطورة، وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب، بما يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية، تمكن الناقد من اكتشاف الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب على اختلافها عبر الزمن، فهذه الصيغ الهاجعة في اللاوعي الانساني تعبر عن ذاتها في الحلم والاسطورة على مستوى

[1] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 33.
[2] نورثروب فراي، نظرية الأساطير،تر حنا عبود، ص 11 ،12.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص 12.

الفرد والجماعة، وتسمى" الأنماط الأولية، واكتشافها يساعد الناقد على النظر إليها في امتداد ها أفقيا في المكان، بالإضافة إلى الامتداد العمودي في الزمان، وبهذا يغدو الأدب كيانا حيا يمكن دراسته بدقة، ولا تنحصر دعواه في هذا فقط، فهذا معروف منذ "أرسطو" في كتابة "فن الشعر"، ولكن "فراي" يدعو إلى استلهام "الأنماط الأولية". كمحور يرتكز عليه النقد الأدبي، وبهذا يتخطى الأدب الحدود المحلية والآنية، معبرا عن الحقيقة الانسانية الشاملة، ويكون الناقد– على حد تعبير "فراي"– رائد ثقافة ومكون تراث، والجمهور الذي يحاول الغاء عمل الناقد، يشوه الفنون، ويفقد ذاكرته الثقافية" [1] وبدأ فراي في كتابه "نظرية الأساطير في النقد الأدبي"بدراسة الأنماط الأولية ، ومع عالم الأسطورة يدرس العالم الأدبي المجرد للتصميم الروائي، دون أن يتأثر بقوانين التلاؤم مع التجربة المألوفة، فهي ليست سوى العالمذاته باعتباره حقل نشاط،مع ادراكات شمولية، وعالم الأسطورة يظهر في مفهوم السماء أو الفردوس في الدين، وهو ما يسميه "فراي" العالم الرؤية، فهو عالممن الاستعارة الشامة، التي يتوحدفيها كل شيء بكل شيء، تماما كما يحشر الكل في جسد واحد محدود" [2]

لقد وصف فراي "العقل الأسطوري بأنه عقل (استعاري)، بمعنى أن النظام اللغوي الكلي الذي يستند إليه يتصف باستعمال الاستعارة. وهذا صحيح بالطبع، بشرط أن نفهم أن الأمر هنا يتعلق ب (النظام)، لا بالاستعمالات اللغوية المتعينة التي تغترف منه"[3] فالنظام الأسطوري أو الاستعاري عند فراي هو نظام مركزية الكلمة،وأن الدلالة الأولية لنظرية "فراي" مساوية للتصور الرؤيوي. وهذه الدلالة تقدم أنواع الواقع في أشكال من الرغبة البشرية كما ظهرت في شتى أشكال الحضارة.

وتعتبر نظرية فراي حول النقد الأسطوري " نموذجا حيا للنقاد المعاصرين إذا ما أرادوا التعامل مع الأسطورة، ولأنه اعتمد على الأنماط الأولية، في اكتشافات "يونغ"، مستفيدا أيما استفادة من نظرية "فريزر" التي بناها على

[1] ينظر نورثروب فراي، تشريح النقد، وأيضا كتاب ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث فيالشعرالعربي الحديث، ص 8،9.

[2] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر مشروع نظري، ص 25.

[3] سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، منشورات الجمل، بيروت– بغداد، د/ط، 2015، ص 39.

محور الطقوس، وكلا التصورين (تصور يونج وتصور فريزر) يشكلان أساسا تنطلق منه معالجة الأسطورة في شكلها المحوري أو المركزي كما نحب أن ندعوه"[1]. لقد اهتدى فراي إلى مصطلح الأسطورة المركزية في رؤياه للأدب بكليته كتصميم واسه الأرجاء، لرؤيا شاملة تعتبر نصرا للمخيلة صانعة الأساطير.

نهل جيلبير دوران من نظرية نور ثروب فراي أيضا، شأنه في ذلك شأن العديد من الدارسين، ونسج على منوال مقاربته في تتبع البنى الأدبية وتجلي أبعادها الرمزية وما يستكنها من مخيال، هكذا إذن " إستطاع دوران أن يفيد من يونغ باشلار ويستدعي منهما بعض ما استقر على أيديهما من مصطلحات مثل النمادج البدئية و الأسوريمات الجمعية والرمز المحرك مثلما نهل أيضا من باتشيريف batcherev علم الانعكاسات الشرطية Rèflexologie واستعان ببعض مفاهيم بياجيه Piaget وسارتر ونورثروب فراي في بلورة مبادئ " منهج الميثولوجيا" وقواعدها وأسسها وما به تتهيأ مقاربة النص مقاربة ترتكن على " المحتوى السردي" وتشغل على "ابستمولوجيا المدلول " ناشدة نضو النقاب عن " المتحف الخيالي" في النص و" نصاب اسطوريمات" و" ديكوره الرمزي" ونماطة رموزه الثاوية في جسده"[2] من تعقب منوعات الديكور الأسطوري ونظام الصور الرمزية الثاوية " الميتات" من خلال الوقوف على الأنسجة السردية.

انطلاقا من الديكور الأسوري الحاضر في أصلابها مستدعيا بذلك أجهزة قراءة نظرية اصطنعها جيلبير دوران تتصل ب" ابستمولوجيا المدلول" المؤسس للدلالات الأسطورية حسب رأيه، " ومع أن هذه الأجهزة النظرية المرتبطة بالنقد الأسطوري والتحليل الميتي لم تطبق إلا غرارا وتهب جمهور من المشتغلين بالنقد تولج عالمها والإقبال عليها بسبب ركم مصطلحات تلك الدراسات وتعقدها وانتمائها إلى حقول معرفية متنائية وتعدد مآتيها ومرجعياتها الفلسفية والاجتماعية والجمالية لا سيما أعمال جيلبار دوران التي اشتهرت بأخرة من السبعينات مثل " البنى الإنتروبولوجية للمخيال" 1969 و" صور أسطورية" 1979 فإن قدرتها على فتق الرموز وملامسة الأبنية

[1] مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر مشروع نظري، ص 28.

[2] سليم الشريطي، قصة الخلق في الرواية العربية بحث في تلقي الأسطورة الآدمية، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص 27.

الأسطورية والصور الميتية التي تتخلل البنيات اللسانية والنسوج السردية وتقيم في بنياتها بدا شديد الإبهار والفعالية ذلك أن عصرنا اليوم أصبح –بلا أدنى شك– موسوم بصنوف من العودات والارتدادات تحوم حول " الأسطوري" وتعلق به ما انفك الدارسون يلهجون بها –أي العودات–ويعقدون بينها وبين المخيال الفكري الأسطوري"[1] عامة.

وهذا "ما نلتقي به سنة 1951 لدى "نور ثروب فراي" –الذي تعرضنا له فيما سبق–، حيث رأينا لأول مرة من يميز الأسطورة على أنها "الأسطورة المركزية" في الأدب، وأنها مصدر لجميع الأنواع الأدبية، ومحاولة "فراي" لتصنيف الأدب على المبادئ الأسطورية، من أكثر المحاولات جرأة، وذلك في كتابه"تشريح النقد" الذي ألفه سنة 1957 حيث عالج رمزية الانجيل، والأساطير الكلاسيكية كقواعد للأنماط الأولية، وفي تصوره للأدب كأسطورة منزاحة من مكانها، واعادة الأدب إلى نصه الأسطوري الصحيح هي خير وسيلة لفهمه، وهي معان كان "فراي" يعاودها في مؤلفاته اللاحقة، لتعميق قضاياه في "التشريح"، وسبق أن عرضنا ما وصلنا من كتبه في الأصداء التي رصدناها لنظرية" الأنماط الأولية". "[2] وهذا ما اهتدى إليه نورثروب فراي من خلال أبحاثه.

بيار بيير برونيل :

وضع منهجه النقد الأسطوري سنة 1992 ولهذا يعد من أحدث المناهج النقدية التي تلامس النصوص الأدبية، ذات الإنزياحات الأسطورية، سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية، وقد إستهل برونيل بعبارة قاله غبريال غارسيا ماركيز : "هناك عشرات ألاف سنة من الأدب خلف كل قصة نكتبها" ليس حلف كل قصة فحسب وإنما خلف كل نص، فزخم تلك التقاليد ليس المبرر الوحيد فقط، لاهتمام مؤرخي الأدب، بل يسمح أيضا بالبحث الواسع حول حضور الأساطير في النص الأدبي وتلك التعديلات التي تضيفها عليه، حول ذلك الضوء الساطع المشع الذي تكسبه إياه.

[1] Paul RiCOEUR: Le gonflit des interètations.Eds du seuil 1969 P300.

[2] سليم الشريطي، قصة الخلق في الرواية العربية بحث في تلقي الأسطورة الآدمية، ص 29، 30.

قدم لنا برينل منهجه الأسطوري من خلال ثلاث ظواهر أو قوانين هي: التجلي،المطاوعة، الإشعاع ، وحتى نقترب أكثر من المنهج علينا إزاحة بعض الغموض على ألياته الثلاث .

المبحث الثاني: النقد الأسطوري الآليات والإجراءات

النقد الأسطوري وآلياته :

يعد النقد الأسطوري من أحدث المناهج النقدية المعاصرة في الساحة النقدية الغربية والعربية على حد السواء،حيث يعد" من أهم الاكتشافات الفنية والثقافية في القرن العشرين ،حين عمل على دراسة الروابط المنهجية والفكرية والأنثروبولوجية بين الأسطورة والثقافة، وتمظهراتها في الأدب ،ومن أهم الخصائص التي تميز هذا النقد عن التحليل الأسطوري ؛هي اعتماده على منهج تحليلي يطبق على النصوص الأدبية دون غيرها من الظواهر الخارجة على الأدب ،حيث يبحث عن العناصر الأسطورية الثاوية بشكل أو بآخر خلف أنسجة النص ،نظرا لتوارد العناصر الأسطورية بطرائق مختلفة.بعضها بشكل ضمني وبعضها الأخر بشكل صريح، لأن مبدأ النقد الأسطوري هو التفريق بين العناصر الأسطورية في النص بحسب طبيعتها ومرجعيتها وكيفية توظيفها واستعمالها في النص ،كون هذه التمييزات الثلاثة هي التي تصنع الأثر الأدبي لأي عنصر أسطوري ،وترسم المسافة الوظيفية والعلائقية في النص بينه وبين بقية العناصر المجاورة"[1]، إنه دراسة منهجية خاصة بالنصوص الأدبية تهدف إلى استخراج وفرز عناصرها الأسطورية وتحليل علاقاتها البنيوية والدلالية والجمالية."ومن هنا تأتي ضرورة النقد الأسطوري ،إذ يتعذر فتح مغاليق مثل هذه النصوص الإبداعية من دون أن يدخل الناقد إلى عالم الأسطورة الأصل التي اتخذ منها المبدع مادة له"[2].

[1] محمد الآمين بحري، الأسطوري التأسيس التجنيس والنقد، ص258.

[2] صبري مسلم، النقد الأسطوري والأنساق السردية و الشعرية و المسرحية ،إصدارات وزارة الثقافة و السياحة ،صنعاء، (د/ط)،2004، ص12.

آليات النقد الأسطوري:

1/ **التجلي**: بمعنى الإنبثاق والظهور، يقتفي حركة الأسطورة ومحاولة رصدها، رصد لفظتها أو أجزاء دالة عليها، قرينة دالة عليها داخل النص، وهو مقاربة نصانية يبحث عنها داخل النص الأدبي في تمظهورها الشكلي اللفظي/ القرينة، وليس له علاقة بدلالة في اللفظ، كمثال على ذلك رحلة السندباد عنوان أسطورة السندباد.

رحل النهار، القرينة البحث عن الأسطورة من خلال شكلها اللفظي (الجزئيات الأسطورية" النثف") وهي عبارة عن قرينة لفظية، مثل: شقائق النعمان "قرينة لفظية"، دالة على أسطورة أدونيس" تموز وعشتار". العازر، الفنيق، العنقاء، عشتار، أسطورة البعث. لأن موضوعة الخصوبة موضوعة ثابتة متغيرة لأن الموضوعة واحدة، لكن التمظهرات مختلفة مثلا: جيبتار عند اليونان.

أسطورة سيزيف القرينة اللفظية الدالة عليها هي دفع الصخرة

أسطورة برومتيوس القرينة اللفظية الدالة عليها هي تجديد الكبد

أسطورة دنجوان القرينة اللفظية الدالة عليها هي الغواية

أسطورة البعث أسطورة عامة تتجسد بحسب تمظهرات متعددة، عند سائر الحضارات أنشودة المطر، ثثليت مطر مطر مطر، المسيح، أدونيس مظهر، الغرب، الشرق، وهي تعود على الباحث أن يتعمق ويسبح في النص لمعرفة الدلالة أو الدلالات.أي بحث عن التشكل أو التمظهر المولد عن الدلالة. والتجلي يقتضي حوار ما بين الداخل النصي لإستخراج الأشعة.

وهو تجلي العنصر الأسطوري في العمل الأدبي والإبداعي وانبثاقها فيه، و"يسمح لنا التجلي الأسطوري بتجاوز التاريخ الفردي بالرجوع إلى تاريخ أنجز ويتسامى بمصادفات الوجود ويتضمن تفسيره وتأويله. فالأسطوري يكون خانة أو نسقا يدفع نحو فك الحكاية الفردية التي تؤدي دور نموذج لا يأخذ نظاميته إلا في شعرية تقوم على مبدأ

معاودة الحدث الأصل لماهية وجود جماعي، حيث يستلزم الأمر سلسلة تحولات تعيد نظم النص الأول، ويمكن القول إن سيورة التحول تتحكم فيها حركية تفكيكية. فالنواة الأسطورية تتغير، وتتبدل وتنزاح، لأن الأسطوري يحضر في حدود تجليه كنموذج نصي بدئي تتضمنه نصوص وخطابات"[1]

فكل "حكي أسطوري، تعاد قراءته ويوجه نحو رمزية جديدة يستبدل داخل خطابه الخطاب الأول للأسطورة النموذج، حيث لا يكتفي المبدع بممارسة فعل إشاري فقط، بل يضمن هذه الممارسة برؤية للعالم أيضا. فيفرغ النموذج البدئي من سماته الأصلية، وفي بعض الأحيان قد تشاركه دلالة ما، وقد يفرض قراءة نقدية للأصل الأول أحيانا أخرى. والمبدع في هذه الحالة، ليس في أمس الحاجة إلى التفاصيل العقائدية في الأساطير القديمة ولا إلى الوثائق الحفرية للتأكد من صحة نسبتها، بل يتأمل الدلالات العامة وتشغيلاتها. فالتوسع في الدلالة الرمزية للمنحى الأسطوري وانتقاء عناصر دون أخرى في تمثل واع يمزج عالم الأسطورة بالرؤية الفنية للإنسان وللعالم، يمكن المبدع من أنأن يحيل الرموز إلى وسائط فنيةثرية بالعطاء"[2] فموضوع توظيف الأسطورة مهم إذا نظرنا إلى حوافزه.

والتجلي يكون من خلال التقنيات التالية :

العبارة الاستهلالية:

التي تتصدر النص الأدبي في شكل حكمة أو قول مأثور أو جملة استهلالية تنبئ عن توجه النص وتمنحه هامشا قرائيا وظلا دلاليا أسطوريا يوحي للدارس أو الناقد بما يرمي النص.

[1] عبد الله الهاشمي،في مكاشفة الأسطوري، عبد الله الهاشمي،في مكاشفة الأسطوري، مرزاق للطباعة، مكناس، ط1، 2007، ص 2.
[2] المرجع نفسه، ص 2، 3.

العنوان:

وعادة "ما يكون العنوان أول حامل للأسطورة أو أول مضلل عن وجوها ،أول اختبار جدي لثقافة القارئ وأفق انتظاره حول المحمولات الرمزية الأسطورية للنص بداية من خطاب العنونة "[1]

اللازمة:

وهي عبارة تتكرر في النص عبر وتيرة معينة، وكأنها فعل ثابت لا يمكن تجاوزه ومن خلالها يصبح العنصر الأسطوري حجر الزاوية في النص، وهي من أوضح الإشارات الدالة و المعنية بالتحليل.

الاقتباس والتضمين:

بمعناهما الدلالي المعجمي كاقتباس بيت شعر أو شطر منه أو جملة أو عبارة أو اسم من نص أسطوري وتضمين ذلك في بنية النص الأدبي الجديد ،فيتم التجلي حينئذ.

التناص:

وقد "يكون تجلي العنصر الأسطوري في مظاهر تفاعلية أو تظافرية مع النص الأدبي الذي استدعاه ،وذلك وفق مستويات التناص المعروفة ،فإما أن يوظف العنصر الأسطوري :اجترارا أو امتصاصا ،أو محاورة للعنصر الأسطوري المستعمل ،بغية إعادة إنتاجه في صيغ إحيائية جديدة مختلفة عن توارده التراثي الأول "[2].

الصورة البلاغية:

وهي" التقنية الأكثر شيوعا في الشعر خصوصا وذلك من خلال مختلف التقنيات البلاغية من كناية واستعارة

[1] محمد الآمين بحري، الأسطوري التأسيس و التجنيس و النقد، ص 270.
[2] المرجع نفسه ،ص271 ،272.

وتشبيه وغيرها تماشيا مع طبيعة الأدب الإنشائية الغنائية ومع طبيعته الرمزية والأسطورية "[1]

الخلفية الأسطورية:

بحيث "يعمد الأديب في هذه التقنية إلى التلميح دون التصريح ،وإلى الإشارة دون العبارة ،وإلى التضمين دون التعيين ،و على الناقد أو القارئ أن يلحظ الحضور الضمني للأسطوري المحايث للمشاهدة .."[2]، حيث لا يعمد الأديب أو المبدع إلى توظيف عنصر أسطوري صريح ، وإنما يعمد إلى الارتكاز في عملية الإبداع على خلفية أسطورية معينة ،بحيث يحدث تقاربا أو تشابها بين أحداثه وشخصياته أو صوره المعبرة عن قضايا معاصرة وتبدو واقعية وبين أحداث أو شخصيات أو صور تتعلق بأسطورة معينة، وبذلك يظهر النص الأدبي ببعدين أحدهما فني إبداعي مباشر والأخر غير مباشر يمثل الخلفية الأسطورية.

البناء الفني:

شبيه ببناء نص أسطوري وكذلك هو قريب من التقنية السابقة، حيث يعمد المبدع إلى تبني بناء فني معين لأسطورة أو نص أسطوري لبناء نصه الإبداعي .

هذا والتجلي يكون في حالة من ثلاث حالات إما أن يكون صريحا أو تاما عادة ما يكون في العنوان أو اللازمة أو التناص، حيث تحدث الإشارة بوضوح بواسطة التسمية مثلا فيكون التجلي واضحا صريحا، أو جزئيا و يرد عن طريق الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري ليكون الجزء دالا على الكل، وعادة ما يكون ذلك في الصور البيانية، أو أن يكون مضمرا أو مبهما وهو الأكثر شيوعا في الإبداع الفني من سابقيه ،يرد في الصور البلاغية على وجه الخصوص لأن ضبابية العنصر الأسطوري الموظف تمنح المبدع أبعادا أوسع كما تمنح

[1] هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ط1،2008،ص35.

[2] محمد الآمين بحري، الأسطوري التأسيس التجنيس والنقد، ص273.

القارئ مساحات دلالية أوسع، هذا والتجلي يتناسب عكسيا مع المطاوعة فكلما كان التجلي صريحا تكون المطاوعة أقل امتداد وكلما كان مضمرا تكون المطاوعة أوسع .

المطاوعة:

الإجابة عن سؤال هل أبقى الأديب على الدلالة الأصلية للأسطورة أوعدل "طوع" وغير الدلالات فيها أم أنه حافظ على الدلالة الأصلية للأسطورة، وهي مقاربة سياقية، تتضح من حيث السياق، المطاوعة تبحث في الخارج انصي لإستخراج الدلالة الأصلية، أي مقاربة سياقية تبحث في ما وراء النص " المرجعية" تكون بالنص، تقتضي المطاوعة معرفة معمقة وتامة وواسعة للأساطير المختلفة والمتعددة.

ويحمل مصطلح المطاوعة دلالة علمية فيزيائية تطلق في النقد الأسطوري على مجرد تصور ذهني للمسافة الدلالية أو البعد الدلالي القائم بين الثابت والمتحول في دلالة العنصر الأسطوري الموظف ورمزيته انطلاقا من طبيعة الكلمة ومطاوعها في الأساس،"وتتم المطاوعة في تلك المسافة القائمة بين الحالة الأصلية للعنصر الأسطوري،والحالة المتحولة التي أضحى عليها في النص الأدبي الذي وظفه وكيفه مع بنيته"[1]، ونستطيع أن نحصر أنواع المطاوعة الأكثر شيوعا في:

التماثل والتشابه:

بحيث يعمد المبدع إلى إبراز أوجه التشابه والتماثل بين العنصر الأسطوري والنص الأدبي كالأسماء والإيحاءات الرمزية

[1] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس التجنيس و النقد، ص 275.

التشوهات والتغيرات:

لكي يثبت الأديب اقتداره وإبداعيته "يعمد إلى خرق العنصر الأسطوري وطمس ملامحه بإزاحات فنية مختلة تهدف إلى تطويع مقاومة العنصر الأسطوري الذي استعاره في عمله ،تطابقا واستسلاما تامين لسلطانه وقوة تأثيره ،محدثا جملة من الفروق بين النص ومرجعه الأسطوري ،كأن يعكس المسارات الأسطورية لأبطال ،أو أن يقلب مصائرهم حين يوظفهم بطريقته.. فتكون الاستفادة بالقلب والتباين لا بالموافقة والمسايرة والتشاكل "[1]

الغموض وتعدد الرؤية:

إذ يعمد الأديب إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري الذي يرتبط مع النص، والمطاوعة تتناسب طردا مع الإشعاع فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا ،و العكس صحيح .

والإشعاع :

هو أخر تقنية في هذا المنهج ومعناه "أن أي عنصر أسطوري لابد أن يمتلك القدرة على الإشعاع الدلالي ، ويكنز خصائص ومقومات ذاتية يعمد المبدعون إلى تصيدها وبثها في أعمالهم، لتشكل خلفية فنية ومرتكزا مرجعيا، إذ يمتلك كل نص أسطوري نقاط ارتكاز محورية يشع من خلالها على أي نص يظهر فيه،كما يمكن أن يكون حامل الإشعاع هو عنوان العمل الأدبي، أو الفكرة التي يعبر عنها النص بأسره، أو عبارة أو جملة استهلالية أو ختامية أو فاتحة نصية لأحد الفصول، ويمكن لنقاط الإشعاع هذه إن توافرت أن تستحضر المتن الأسطوري المراد، وتمثله"[2]، فالأسطورة تلقي الإضاءة والإشعاع على النص، أي تغطية معظم مساحات النص، والإشعاع مفهوم دلالي.

[1] المرجع نفسه، محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس التجنيس و النقد، ص 277.
[2] المرجع نفسه، ص 278.

كلما زادت إضاءة النص زاد توهجا، وكلما كانت مساحة الإشعاع كبيرة كان توظيف الأسطورة أكثر شعرية، وإمتدت أشعتها، وأضاءت دلالتها، وإستطاعت أن تغرق النص بأشعتها، أما إذا كان الإشعاع في التوظيف الأسطوري خافت كانت الأسطورة خافتة، خف وهجها وإشعاعها في النص. مثال على ذلك : أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، الإيمان بغلبة الحياة على الموت، بحيث إستطاع الشاعر أن يضمن إستمرارية بعث الأسطورة في كامل القصيدة وإمتداد أشعتها وإضاءتها، وهذا ما زاد نصه الشعري شعرية وجمالية. فالبعث "النهضة" تأتي من الداخل.

طرائق التوظيف الأسطوري:

هنالك عدة طرائق لتوظيف الأسطورة من منطلق أساسي هو أن الأسطورة أصبحت بنية من بنيات النص المعاصر " الأدب المعاصر".

1/ توظيف بدائي " التوظيف التراكمي":

طريقة التوظيف التراكمي أو اللفظي أو التكديسي، يحاولالأديب أن يدرج أكبر عدد من الأساطير، يستحضر الأديب لفظة دون الإحالة على مخزونها الديني ويعمد إلى تكثيف الأساطير ضمن مساحات فنية ضيقة.

في هذا التوظيف تكون الأسطورة مجرد قناع أو واجهة إعلانية دخيلة داخل النص الأدبي. لأنه لا يمنح الأسطورة المساحة الكافية لكي تضيئ، لكنه يكتفي بعرضها وإستدعاءها بالفظ، كمثال على ذلك قصيدة السياب ضمن المرحلة الواقعية الجديدة، قصيدة" المومس العمياء" التي تميزت فيها كتاباته بالعودة إلى الذات "الرومنسية" ألف خمس دواوين لكتاباته ، في صفحتها الأولى موظفا إثنى عشرة أسطورة في إثنى وعشرين بيت شعري. من ضمنها أسطورة الميدوزا اليونانية، والتي هي ألهة كلما أعجبت بشخص نظرت في عينيه وحولته إلى تمثال، فالأسطورة وظيفها يتطور بتطور التجربة الأدبية" معجم الأساطير" ودلالاتها.

2/ التوظيف الدلالي العضوي "الحلولي والنسقي":

يحيل على الدلالة دون لفظها، يمتص الدلالة ويبقي اللفظة دون إحالة عللى لفظها كمثال على هذا التوظيف: قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، يستحضر أساطير البعث والنماء " دورة الفصول الأربعة"، من ضمنها أسطورة أدونيس عودة الحياة بعد الموت، دون لفظها.

3/ التوظيف بالتحوير الأسطوري " التعديل الأسطوري":

يوظف الأديب الأسطورة ويخضع الدلالة ويحورها وفق مشاعره وحالته النفسية، أي يوظفها ويستخدمها بحسب حالته الوجدانية كمثال على ذلك: قصيدة رحل النهار لسياب وظف أسطورة السندباد بلورها ولونها الشاعر حسب تقلباته النفسية والمزاجية، وفق خلجات مزاجه، إذ حور فيها، بحيث كتب (رثاء الذات وهو على فراش الموت) قصيدته" رحل النهار" هو لن يعود، يعني ذهاب دون إياب أو رجوع عكس رحالات السندباد

ذهاب فرجوع، كذلك قصيدته "ساربروس في بابل"، حضور دون عودة، والساربروس كلب أسطوري حارس لمملكة الأموات في العالم السفلي، بحيث حور هذه الأسطورة وعدلها بما يتناسب مع خلجاته النفسية.

4/ التشكيل الأسطوري " الخلق الإسطوري":

بحيث يعمد الأديب إلى أسطورة سابقة وينسج على منوالها أسطورة تشبهها ويعيد تشكيل أسطورة على منوالها، تشبهها ولكنها تخالفها في الموضوع.كمثال على ذلك قصيدة " الرحلة الثامنة لسندباد البحري" لخليل حاوي، والمعروف أن رحلات السندباد سبع رحالات فقط، بحيث حضرت لفظة الأسطورة وجزئياتها الأسطورية أو قرائنها فأضاف رحلة ثامنة لسندباد غايتها البحث عن ذات الإنسان. كذلك قصيدة" حضارة الشرق" لمحمود درويش. فإذا "تمثلها المبدع أمكنه أنن يحدث فيها من التحويرات ما يخدم رؤيته، فيجعل منها عنصرا بنائيا جماليا، لأن الأسطورة التي تغني الشعر هي تلك التي تندمج بالتجربة الشعرية، لا التي تكون ديكورا أو استعراضا للثقافة. والأسطورة التي تغني الشعر يجب أن تمتلك القدرة على استثارة المتلقي، وجعله يتجاوب معها"[1] فنيا وجماليا.

[1] سامية عليوي، تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر – دراسة نقدية أسطورية، دار ميم، الجزائر، ط1، 2018، ص 21.

التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لـ: محمد ديب – دراسة نقدية أسطورية–

التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب :

يعد التوظيف الأسطوري لمحمد ديب سمة جوهرية، بحيث تعدا بذلك توظيف الأسطورة إلى الخلق الأسطوري، وزاوج بين كل من الخلق الأسطوري أو التشكيل الأسطوري في رواياته الأخيرة ومن ضمنها رواية " رواية غربية الثلج والرمال" ورواية " إن شاء ابليس" و رواية " السيمورغ" ورواية " هابيل"، وتميز التوظيف الأسطوري عنده باستخدام الأسطورة كقالب فني يعبر من خلاله عن رؤاه و ويعرض أفكاره ومثل ما نجده في رواياته التالية: "السيمورغ" و "هابيل" و"مثل طنين النحل" "غفوة حواء" و" سطوح أرسول". كما تلاعب محمد ديب بالبناء الأصلي للأساطير وأدرجها في البناء النسجي والفكري لخطابه الروائي العضوي، عرض من خلالها محمد ديب وجهات نظره و رؤاه، كما مرر من خلالها عدة رسائل وحكم. فكيف وظف محمد ديب الأسطورة في خطابه الروائي؟ ، وما هي أليات التوظيف الأسطوري عنده؟ وهذا ما سنعالجه في هذا الجزء التطبيقي.

حيث أغنى الأديب محمد ديب خطابه الروائي ككل وخصوصا في كل من روايتيه " هابيل" و رواية " السيمورغ"، هذه الأخيرة التي تميزت بتوظيفه للموروث الأسطوري في مغامرته الإبداعية التي جمع فيها عصارة حياته وجسد فيها حكمته محاولة منه لسبر أغوار الذات البشرية، فنجده يستحضر الأسطورة أو يقوم باستدعاء رموزها، ولعل هذا ما سنلامسه من خلال تجلي وتمظهر الأسطورة ورموزها في الخطاب الروائي، هذه الرواية التي تتضمن ثلاثة أجزاء في متنها، كل جزء من هذه الأجزاء الثلاث يحتوي على نصوص لكل منها عنوانه تحكمها المفارقة والتشظي بقدر ما يربطها التداخل فيما بينها والتقاطع في المواضيع المعالجة في متنها لدرجة أننا نجد محمد ديب في الجزء الأول يدرج نص حمل عنوان " غابات المعنى 1" و في الجزء الثالث يستأنف و يدرج نفس العنوان كجزء ثاني " غابات المعنى 2 ، و" السيمورغ "هو أيضا تلك المتاهة الأدبية أين يجمع محمد ديب بحيوية كبيرة بين الحكاية و القصة و المسرح و الدراسة والمذكرات ليتعرض للمواضيع التي تعبر عمله الأدبي وهي اللغة والأجنبي والإعجاب بالصحراء وقوة الحلم و الخيال. و إذا كانت فاتحة" السيمورغ " هي أسطورة نشأت في الشرق الأدنى

فإن نهايته هي صورة أخرى جاءت مع ميلاد مصيرنا وهي لأوديب في كولون، الرجل العجوز الذي بعد أن عانى المأساة و المنفى عاد مجددا في اطمئنان إلى أرض أجداده"[1]

هذه الرواية جمع فيها محمد ديب عصارة حياته وحكمته و من خلاله تعرض إلى مواضيع عودنا عليها في رواياته الجديدة " الأميرة المورسكية" " إن شاء إبليس" " شجرة الكلام" " مثل طنين النحل"..، المنفى والاغتراب ،العنصرية و لعولمة واللغة و الهجرة.. حيت قال المترجم عبد السلام يخلف في مقدمة ترجمته لهذا العمل الأدبي المتميز" بألق لا متناهي يتعرض ديب لكثير من القضايا التي تشغل مواطني العالم اليوم مثل العولمة والأصولية والهجرة والهوية والعلاقات الدولية ولكن بلغة أدبية قوية تترفع عن القواميس الصغيرة والتراكيب الجاهزة وذاك ما يجعل البحث داخل القواميس ضربا من الجهل لأن هذه اللغة هوية الرجل و هوايته...يثور ضد أمريكا التي تستعمل خطابا عالميا من جهة وتخرق حقوق الإنسان من جهة أخرى. يثور ضد النقاد الفرنسيين الذين تنقصهم المعرفة فيركزون على الجانب المتعالي / الاستعماري/ العنصري الذي لا يرى في" الأهالي" سوى خدمة فرنسا.يثور ضد الأوصوليين الذين يستعملون الدين من أجل أهداف أخرى وبذلك يبتعدون عن الدين الحقيقي.يثور ولا يسكت أبدا... لأن "السيمورغ" هو كتاب الحكمة الإنسانية، الحكمة التي تنساب عذبة ثم تختفي ، وتغيب عن الإدراك لأن الرجل يقولها بالواقعية والصوفية والسريالية والرمزية وآليات أخرى. الحكمة الكبرى هي تمكن ديب من قول انشغالات ومشكلات ويوميات الجزائريين بلغة فرنسية فيها من النفس المحلي ثقافيا وحضاريا ما يغلق أحيانا النص أمام الفهم السطحي . " السيمورغ" هي حكمة أخرى تجعل من اللغة مجرد وعاء لثقافة الكاتب"[2].

لقد وظف محمد ديب في خطابه الروائي العديد من الأساطير ورموزها من الشرق والغرب واستند عليها في البناء الفني العام والنسيجي للخطاب الروائي، هذه الأساطير التي لا تختزل معنى واحدا بل تستدعي قراءات

[1] محمد ديب، السيمورغ، تر عبد السلام يخلف، دار سيديا، د./م، د/ط، 2011، الغلاف الخلفي الخارجي لرواية.

[2] المصدر نفسه، مقدمة ترجمة الرواية بقلم عبد السلام يخلف.

متعددة، فأدت معاني ودلالات ورموزا عبرت عن تجربته وتماشت مع رؤاه وارتبطت بقضايا الراهن الاجتماعي والسياسي، بحيث سعى ديب إلى تحويل مكونات الأسطورة وإعادة صياغتها وفق ما يلائم الخطاب الروائي ،وبهذا الأسلوب يكسر ديب أفق الانتظار ويعدله بما يقتضيه النص الروائي، إذ لا يقدم النص كل دلالاته الجلية بل يترك للقارئ الكثير من الفجوات ليسد ثغراتها وبهذا يعمد ديب لإدراج القارئ في عملية الإنتاج ، بحيث تكون الأسطورة عبارة عن نافذة فينفتح هذا النص الأدبي على كثافة التناص عبر أفق واسع ويكون لنص الأدبي من الغرابة بقدر ما يكون من الألفة والتشظي ، نص" السيمورغ" الذي هو عبارة عن مجرد سلسلة من وجهات النظر المختلفة لكاتبه والذي يعكس قناعاته ورؤاه وتوجهاته وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى و الملامح، يستدرج القارئ وفي محاولته لفك شفراته يعرج بخياله إلى فضاءات متعددة ويكشف عوالم جديدة ،فباستخدام محمد ديب للأسطورة وتوظيفه لها فتح بها مجالا واسعا في كتباته، وليدرج القارئ ضمن عملية الإبداع؟ وهذا ما سنلامسه من خلال تحليلنا ورصدنا لمختلف تجليات الأسطورة وتمظهراتها في هذا الخطاب الروائي؟ .

الباب الثاني:

الأسطورة اليونانية

والإسكندنافية والعربية

الفصل الثالث:

أساطير الخلق والتكوين والموت والانبعاث/ الخصب

1- أساطير الخلق و التكوين:

أساطير الخلق والتكوين:

أسطورة الخطيئة الأولى السقوط من جنة عدن:

إن قصة خلق الإنسان ونزوله إلى الأرض عقابا له على مخالفة الأمر الإلهي، تكاد تكون من الأساطير الكونية، لأنها متلبسة بخلق الكون وأصل الوجود، فهي آخر مرحلة من الخلق، وفيها إشارة إلى أصل الإنسان وأول خطاياه التي أخرجته من جنة النعيم، فهي ضاربة بجذورها في عديد من المجالات وحاضرة في أساطير جل الأمم والشعوب القديمة على اختلافها، والتي تشمل قصة خلق الإنسان، جنة عدن والشجرة المحرمة، غواية الحية لحواء وتوحدها مع الشيطان، إنها قصة أول خطيئة كانت سببا في خروج أدم من جنة النعيم وعقاب الله للحية وحواء بعد السقوط، و ما جراه إلى الإنسانية جمعاء من تعب وشقاء من هم من ذريتهما بعد فعل السقوط. ومحنة آدم عليه السلام.

إن "قصة خلق البشر وخبر أول إنسان على وجه الأرض قصة كونية نقف عليها في جل ما آل إلينا من العهد القديم، فهي ذات دلالات بالغة في أكثر من وجه، ترتبط بقصة خلق الكون باعتبار آدم ذروة المخلوقات وآخر ما خلق الله في آخر يوم من أيام الخلق، وتلتحم بقضية الوجود والمعرفة، والمسؤولية والحرية لاحتوائها على خبر أول معصية تمت في الوجود وسبب نزول الإنسان إلى الأرض، فكانت أصلا لعدد من الأساطير التي صيغت حولها لتبرير موقف أو شرح معنى، فقد وردت عند السومايين والآكاديين والكنعانيين وفي الكتب السماوية السابقة، كما وردت في القرآن وفي الحديث بأساليب مختلفة حسب النسق والسياق الذي وردت فيه. "[1]

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 117.

ورد ذكر هذه القصة في القرآن الكريم، في سورة الحجر الآيات 25إلى 28، وفي سور أخرى مكية ومدنية (سورة البقرة وسورة النساء وسورةالأعراف)، ولقد ورد ذكر الحادثة في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة طه من الآية 115إلى الآية 123 "ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسى ولم نجد له عزما (115) وإذ قلنا للملائكة اسجدو لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى (116) فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك و لزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى (117) إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى (118) وإنك لا تظمؤا فيها و لا تضحى (119) فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد و ملك لا يبلى (120) فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى (121) ثم اجتباه ربه فتاب عليه وهدى قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو فإما ياتينكم مني هدى فمن اتبع هداي فلا يضل ولا يشقى (122) ومن اعرض عن ذكرى فإن له معيشة ضنكا ونحشره يوم القيامة أعمى (123) ".

وكذلك قوله تعالى في سورة البقرة من الآية 33 إلى الآية 38 " وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدو إلا إبليس أبى و استكبر وكان من الكافرين (33) وقلنا يا آدم اسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين (34) فأزلهما الشيطان عنها فأحرجهما مما كان فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقرا ومتاعا إلى حين (35) فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم (36) قلنا اهبطوا منها جميعا فإما ياتينكم مني هدى فمن تبع هداى فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون (37)

وقوله تعال في سورة الأعراف من الآية 11إلى الآية 27 " ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين (11) قال ما منعك ألا تسجد إذا امرتك قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين (12) قال فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر قيها فاخرج انك من الصاغرين (13) قال أنظرنى إلى يوم يبعثون (14) قال إنك من المنظرين (15) قال فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم (16) ثم لاتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن ايمانهم وعن شمائلهم ولا تجد أكثرهم شاكرين (17) قال اخرج منها مذءوما مدحورا لمن تبعك منهم لأملأن جهنم منكم أجمعين (18) ويا آدم

اسكن انت و زوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الضالمين (19) فوسوس لهما الشيطان ليبدى لهما ما ورى عنهما من سوءاتهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكون مكن الخالدين (20) وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين (21) فدلهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة ونادهما ربهما ألم انهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين (22) قالا ربنا ظلمنا أنفسنا و إن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين (23) قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع الى حين (24) قال فيها تحيون وفيها تموتون ومنها تخرجون (25) يا بنى ءادم قد انزلنا عليكم لباسا يواري سوءاتكم وريشا ولباس التقوى ذلك خير ذلك من ايات الله لعلكم يتذكرون (26) يا بنى ءادم لا يفتننكم الشيطان كما أخرجا أبويكم من الجنة ينزع عنهما لباسهما ليريهما سوءاتهما إنه يراكم هو وقبيلته من حيث لا ترونهم إنا جعلنا الشياطين أولياء للذين لا يؤمنون (27).

وفي قوله تعالى في سورة الحجر من الآية 26إلى الآية 43 " ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمإ مسنون (26) والجان خلقناه من قبل من نار السموم (27) وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشرا من صلصال من حمإ مسنون (28) فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعدوا له ساجدين (29) فسجد الملائكة كلهم أجمعون (30) إلا إبليس أبى أن يكون من الساجدين (31) قال يا إبليس مالك ألا تكون مع الساجدين (32) قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمإ مسنون (33) قال فاخرج منها فإنك رجيم (34) وإن عليك اللعنة إلى يوم الدين (35) قال رب فأنظرني إلى يوم يبعثون (36) قال فإنك من المنظرين (37) إلى يوم الوقت المعلوم (38) قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين (39) إلا عبادك منهم المخلصين (40) قال هذا صراط على مستقيم (41) إن عبادى ليس لك عليهم سلطان الا من اتبعك من الغاوين (42) وإن جهنم لموعدهم أجمعين (43) " .

و قوله تعالى في سورة الإسراء من الآية 61إلى الأية 65 " وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لأدم فسجدوا إلا إبليس قال ءاسجد لمن خلقت طينا (61) قال أرايتك هذا الذي كرمت على لئن اخرتن إلى يوم القيامة لأحتنكن ذريته إلا قليلا (62) قال اذهب فمن تبعك منهم فإن جهنم جزاؤكم جزاء موفورا (63) واستفزز من استطعت

منهم بصوتك و أجلب عليهم بخيلك ورجلك وشاركهم في الاموال والاولاد وعدهم وما يعدهم الشيطان إلا غرورا (64) ان عبادى ليس لك عليهم سلطان وكفى بربك وكيلا (65)".

و قوله تعالى في سورة ص من الآية 69إلى الآية 85 :" ما كان لي من علم بالملإ الأعلى إذ يختصمون (69) إن يوحى إلي إلا أنما أنا نذير مبين (70) إذ قال ربك للمبلائكة إني حالق بشرا من طين (71) فإذا سويته ونفحت فيه من روحي فقعدوا له ساجدين (72) فسجد الملائكة كلهم أجمعين (73) إلا إبليس استكبر و كان من الكافرين (74) قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي أستكبرت أم كنت من العالين (75) قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين (76) قال فأخرج منها فإنك رجيم (77) وإن عليك لعنتي إلى يوم الدين (78) قال رب فأنظرني إلى يوم يبعثون (79) قال فإنك من المنظرين (80) إلى يوم الوقت المعلوم (81) قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين (82) إلا عبادك منهم المخلصين (83) قال فالحق و الحق أقول (84) لأملأن جهنم منك وممن تبعك منهم أجمعين (85)".

كما ذكرت أيضا "في أحاديث نبوية إشارات كثيرة إلى خلق الإنسان وقصة آدم عليه السلام، وإذا تركنا آيات القرآن الكريم التي هي وحي منزل وأحاديث الرسول (ص) التي هي حق منبثق عن الوحي، نجد في كتب التاريخ والأخبار قصصا كثيرة تتناول خلق الإنسان وخبر أول بشر على الأرض، نلمس فيها أثر الأساطير القديمة الوافدة، وفعل مخيلة الرواة والقصاصين الذين حملوها في صدورهم، فتعدد الروايات وتباين النصوص، والاختلاف في بعض المواقف والصفات هي أهم ما يميز هذه النصوص."[1]

خلق أدم عليه السلام وخلقت حواء من ضلعه، إذ كانت هي أصل الخطيئة وعصيان آدم لربه وأكله من الشجرة التي أمره الله تعالى بعدم الاقتراب منها، بعدما أغرته بما وسوس لها به الشيطان، وما نتج عن ذلك من

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 118.

غضب ربه عليه وطرده من جنة الخلد إلى الأرض. ونقف على نفس القصة في روايات العهد القديم مع اختلاف بسيط على ما ورد في الأيات القرآنية.

ذُكرت حواء في كتب التفسير، وبأخص في تفسير قوله تعالى في سورة الأعراف في الآيات 20، 21، 22 " فوسوس لهما الشيطان ليبدى لهما ما ورى عنهما من سوءاتهما وقال ما نهكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين (20) وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين (21) فدلهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة ونادهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين (22)".

ومن المعلوم أن الله تعالى ذكر قصة آدم في القرآن الكريم، وسبب خلقه له، وزوجه التي كانت معه حينما نهاهما الله عن الأكل من الشجرة المحرمة، كل تلك التفاصيل موجودة في النص القرآني، ومن الملاحظ أن النص القرآني لم يذكر اسم زوج آدم كما نص على ذكر مريم وابنها، بينما ذكرت الروايات اسم زوج آدم وأن اسمها حواء، ومن ضمن الروايات ذات الطبيعة الأسطورية ما أخرجه الطبري."حدثنا القاسم قال، حدثني حجاج، عن محمد بن قيس قوله: "ونادهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين "، لم أكلتها وقد نهيتك عنها ؟ قال : يارب، أطعمتني حواء ! قال لحواء : لم أطعمته ؟ قالت : أمرتني الحية ! قال للحية : لم أمرتها ؟ قالت : أمرني إبليس ! قال : ملعون مدحور ! أما أنت يا حواء فكما دمَّيت الشجرة تَدْمَيْن كل شهر. وأما أنت يا حية، فأقطع قوائمك فتمشين على وجهك، وسيشدخُ رأسك من لقيك، اهبطوا بعضكم لبعض عدو"[1].

[1] الطبري ،تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتاب العلمية بيروت- لبنان، 301هـ،م5، ص453.

و" يلحظ في هذه الرواية رمزية المرأة على أنها مصدر الإغواء والإغراء وأساس خطيئة آدم، وهذا ما ترسخ في الذهن العربي الإسلامي من قديم الزمان، وصار ينظر إلى المرأة على أنها شيطان، أو أنها شريكة الشيطان في إغراء آدم ، واسمها حواء يشير على أنها احتوت على إغراء آدم بالتوائها المشاركة مع إبليس "[1].

وواضح أن الروايات تعطي صورة عن المرأة بأنها وسيلة إغواء وإغراء يستعملها إبليس متى شاء، وكيف شاء، وتصوروها مخلوقا يستعمل الحيل والمكر مع الزوج آدم لإيقاعه في الخطيئة، ففي بعض الروايات" عن ابن عباس، قال : (لما أكل آدم من الشجرة قيل له: لم أكلت من الشجرة التي نهيتك عنها؟ قال حواء أمرتني ! قال : فإني قد أعقبتها أن لا تحمل إلا كُرْها، ولا تضع إلا كرها. قال: فرنَّت حواء عند ذلك، فقيل لها: الرنّة عليك وعلى ولدك) "[2]. إذ أن الفتنة والمعصية مرتبطان دائما بالمرأة، فحواء هي التي أخرجت آدم من الجنة عندما قامت بغوايته.

كما ويلحظ "سرعة رمي التهمة على حواء من قبل آدم، وهو تصوير ينبئ برمي كل التهم والمخالفات و الأخطاء التي يقع فيها الرجل على المرأة، وحواء هنا هي السبب الرئيس لإغواء آدم، وآدم المسكين صار ضحية حواء، والرواية هذه تحكي عقوبة الله على حواء بأن لا تحمل إلا كرها ولا تضع إلا كرها، وكأنها لم تخلق ولم تنزل على الأرض إلا لهذه العقوبة مع عقوبة أخرى صورتها الرواية الأولى وهي عقوبة الحيض (اما انت يا حواء فكما دمَّت الشجرة تَدْمَيْن كل شهر) والأسطورة تحكي خلق حواء بلا حيض ولا شقاء ولا تعب، وفجأة يحدث الانقلاب الأكبر في حياتها، فتتحول إلى المكر والعداء والخداع والشقاء والحيض وعسر الولادة وكل ذلك بسبب ما فعلته بآدم." [3]، وفي سفر التكوين نقرا أن الله خلق الإنسان على صورته وبعد خلقه مباشرة أوصاه ألا يأكل من شجرة المعرفة التي بوسط الجنة " إن شجرة المعرفة للخير والشر فلا تأكل منها يوم تأكل منها، نموت موتاً" سفر التكوين ، 2-17.

[1] أحمد بن مبارك النوفلي، أقانيم اللامعقول –قراءة نقدية في التقليد والأسطورة والخرافة، ص 187.
[2] الطبري، تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن م5، ص 453.
[3] أحمد بن مبارك النوفلي، أقانيم اللامعقول –قراءة نقدية في التقليد والأسطورة والخرافة، ص 189، 190.

ففي التوراة والإنجيل والقرآن الكريم ذكر لعقاب الله تعالى الذي جاء لمخالفة آدم وحواء ما أمرهما به، بأن لا يقربا من الشجرة المحرمة فيأ كلا منها، ليستحقا عقاب الطرد بعد فعل العصيان والتمرد الذي صدر منها، وإخراجهم من الجنة. فتم التطرق إلى إغواء الحية لآدم وحواء ومن تم أكلهما من الشجرة المحرمة، وفي النص الأسطوريّ لملحمة جلجامش أمثلة عن الأفعأ الحية، والتي بدهائها ومكرها إستطاعت في نهاية المطاف من الحصول على العشبة المقدسة، بعدما حصل عليها جلجامشمن قاع البحر، لكنه خسرها بسبب إنشغاله عنها، فتمت سرقتها من قبل أفعى أخذتها منه وابتلعتها فنالت الخلود.

ونظير هذه الاسطورة نجده في التوراة " وكانت الحية أحيل جميع الحيوانات البرية التي عملها الرّبّ الإله، فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من شجر الجنة، من شجر الجنة نأكل. وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة منعنا الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا، فقالت الحية لن تموت " سفر التكوين 3: 1-5.

وكذلك نذكر ما ورد أيضا حينما وعدت الأفعى (الحية) آدم بأنه سيصبح حكيما بعد أن يأكل من شجرة المعرفة المجسدة في معرفة الخير والشر، ويشبه بذلك الرّبّ وسيتعلم الخير والشر إذا ما أكل مع حواء من الثمرة المحرمة. كما نشير هنا أن هذه الفكرة تتشابه كثيرا في مضمونها مع الأسطورة البابلية "أدبا"، ومن نقاط التقائها مع قصة آدم في التوراة، ولاسيما خروجه من الجنة وما صحب ذلك، عقوبة له.

نالت أسطورة غواية حواء حضا وافرا من التفسير، من قبل العديد من المفسرين، كم ضمنهم الطبري وابن كثير والرازي والقرطبي والزمخشري. إلى جانب الميثولوجيات التي تصور لنا خلق حواء وطبيعتها، بكونها خلقت من ضلع عوجاء، هذه الرواية الأسطورية تتفق مع المعتقدات الإسرائيلية، وما ورد في كتاب العهد القديم، والتي تتفق بدورها في تصويرها مع الأساطير اليونانية والفرعونية القديمة، كما تتفق مع قصة الخلق الأولى، ورد في الميثولوجية اليونانية قصة غايا (الأرض) والتي أنجبت أورانُوس الذي انبثق منها، لتتزوج به وتنجب منه أولاد، تجسيدا لبداية تشكل المخلوقات، كذلك فإن الأنثى تمثل الأرض في الأساطير اليونانية بطبيعة الحال، وهو ما يدل على تأثير هذه

الأساطير في فكر المسلمين في الربط بين آدم وحواء كزوجين، فحواء خُلقت من آدم فكانت وليدته مثلما كان أورانوس وليد غايا(الأم الكبر)، التي تولد عنها كل شيء، ومن تم اسقاط هاته الصفة (العوج) بالمرأة التي لن تستقيم مطلقا، مهما بدلت المجهودات الجبارة في إصلاحها.

وفي القصة التوراتية عن الخلق (التكوين) أن "الإلاه قد خلق (آدم،Adam) الجد أو الأب الأول لكل البشر من تراب الأرض ونفخ فيه الروح، فصاركائنا حيا، أما (حواء Eve) زوجته فهي أول امرأة أنثى، بل هي جدة أو أم كل الناس، وبقدرة الله خلقت، ثانيا، بعد (آدم)، من ضلع له، فهو الأصل، وهي الفرع، حسب(سفر التكوين) التوراتي، وأما مجال حياتهما، فقد كانت الجنة"[1].

ولقد "أمر الله حسب التوراة، (آدم وحواء) بعد أن أسكنهما تلك الجنة أن يأكلا من ثمارها ما عدا الشجرة التي بأكلها يمكنهما أن يعرفا (الخير أو الشر)...ولكن يشاء القدر أن يترصّد (الشيطان Le Dèmon) وهو في شكل حية لحواء، فيغويها بعصيان أمر الله لها ولآدم، فإذا بها أي حواء تأكل من تلك الشجرة وهي شجرة تفاح، وينجّر آدم لأكل التفاحة معها، وبذلك يرتكبان "معصية" الأمر الإلهي، فيعاقبهما الله على تلك"الخطيئة"، بإطرادهما من نعيم الجنة المذكورة، وعوقبت حواء إضافة إلى ذلك بأن تتحمل آلام المخاض عند كل وضع "[2].

خلق الله أدم من طين، وخلق حواء من ضلعه، واسكانهما الله الجنة، وحذرهما من الأكل من الشجرة التي في وسطها، كما حذرهما من وسوسة الشيطان لهما، فتلبس الشيطان حية تسعى بعد أن وعدها بأن تكون محبوبة من طرف كافة الكائنات وتكون ملكة عليهم إذ هي ساعدته في نجاح خطته، بعد ذلك وسوست الحية لحواء و قامت باغوائها بالأكل من الشجرة المحرمة و إطعام زوجها أدم، فيقومان بالفعل المحرم الذي تم النهي عنه الأكل من ثمار الشجرة المحرمة بعد تمكن الشيطان من وسوسة حواء لتاكل وتطعم آدم، لينال كل منهما جراء الخطيئة

[1] عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، ص 41، 42

[2] المرجع نفسه،ص 42.

والمعصية الطرد من الجنة، ليكون أدم عليه السلام خليفة الله في الأرض، هذه القصة ترمز إلى الامتحان الصعب والمصير المضني الذي كتب على سائر البشر وعلى كل إنسان مولود المرور به، للحصول على الجنة، والعودة إلى الفردوس بعد إخراج آدم وحواء منها. أي النجاح في الإختبار للعودة إلى الفردوس المفقود.

وأن " هذا الإنسان أي "(آدم)" قد ارتكب بمعية حواء "(أم البشر)" الخطيئة الأولى "(أو المعصية)" والتي صارت (أصيلة فيه) منذ البدء، فعاقبه الله على ذلك بأن أنزله وحواء من (الجنة) التي في السماء إلى الأرض، كي يدفعا ثمن تلك الفعلة أو ككفّارة عنها بأن يقضيا كل العمر، ومن بعدهما كل أجيال البشر، في عبادة الله للفوز (بالجنة الموعودة) بعد الموت في يوم الحشر أو البعث أو الحساب أو القيامة) ومن لا يكون ثوابه الجنة بكل متعها ولذاتها، سيكون مآله (جهنم) (أو الجحيم) أو (النار العاتية) لانشغاله عن الله في الحياة بلذاتها واتباعه (لغوايات الشيطان). وهكذا فالإنسان خلال حياته، مطالب بمنطق الدّين، أن يتزهّد وأن يتعبّد الله وأن يصبر على الحرمان وأن يمتنع عن اللذائد وأن يستبدل الحياة ومتعها بالآخرة ووعودها "[1].

فلما أسكن آدم* الجنة كان يمشي فيها وحيدا، فنام نومة واستيقظ فإذا عند رأسه امرأة قاعدة خلقها الله من ضلعه، ليسكن إليها، قال تعالى في محكم تنزيله " يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغذا حيث شئتما"، وقوله عز وعلا : (يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة...ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين).

فلما " أسكن الله آدم وزوجته الجنة أطلق لهما أن يأكلا ما أراد من كل ثمارها غير ثمرة شجرة واحدة، ابتلاء منه لهما وليمضي قضاءه فيهما وفي ذريتهما. فوسوس لهما الشيطان، وكان سبب وصوله إليهما أنه أراد دخول الجنة فمنعته الخزنة، فأتى كل دابة من دواب الأرض وعرض نفسه عليها أنها تحمله حتى يدخل الجنة ليكلم آدم وزوجته، فكل الدواب أبى عليه حتى أتى الحية، وقال لها: أمنعك من ابن آدم، فأنت في ذمتي إن أنت أدخلتني،

* آدم هو أبو البشر ، وبخصوص تسميته فقيل لأنه خلق من أدمة الأرض فاهل اللغة يرون في اشتقاق آدم أنه خلق من تراب، وكلمة آدم يُلحظ وجودها في كل لهجات ولغات الأقوام التي عاشت في الشرق الأوسط القديم وأسست الحضارات العريقة والسامية.

[1] عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، ص 216، 217.

فجعلته بين نابين من أنيابها ثم دخلت به، وكانت كاسية على أربع قوائم من أحسن دابة خلقها الله كأنها بختية. فأعراها الله وجعلها تمشي على بطنها. قال ابن عباس: اقتلوها حيث وجدتموها، وأخفروا ذمة عدو الله فيها. فلما دخلت الجنة خرج إبليس من فيها، فناح عليهما نياحه أحزنتهما حين سمعاها. فقال له : ما يبكيك ؟ قال: أبكى عليكما، تموتان فتفارقان ما أنتما فيه من النعمة والكرامة. فوقع ذلك في أنفسهما. ثم أتاهما فوسوس لهما، وقال: يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لايبلى؟ وقال : (مانهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين، وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين. وقال للحية: دخل الملعون في جوفك حتى غر عبدي، ملعونة أنت لعنة يتحول بها قوائمك في بطنك ولا يكون لك رزق إلا التراب. أنت عدوة بني آدم وهم أعداؤك، حيث لقيت واحد منهم أخذت بعقبه وحيث لقيك شدخ رأسك.. "[1]

تروي الأسطورة أن سبب خروج آدم من الجنة هو زوجته حواء التي زينت لها الحية أن توسوس لآدم بعد أن أقنعتها بالأكل من الشجرة المحرمة لقولها لها أنها شجرة المعرفة والخلد وأن الله ما منعهما من الأكل منها إلا لأنها تفتح لهما باب المعرفة، إذ قامت حواء بقطف ثمرتين من الشجرة وأعطت آدم ثمرة فعصيا ربهما بفعلتيهما وطفقت أوراق الجنة تتطاير عليهما و لما سألهما الرب عن فعلتيهما قال يا آدم ما فعلت وقد نهيتكما أن تأكلا من هذه الشجرة وقلت لكما كلا ما شئتما من ثمار الجنة ولا تقربا هذه الشجرة، قال له آدم حواء من وسوست لي وأطعمتني من هذه الشجرة، قالت حواء الحية من وسوست لي وزينت لي الأكل من الشجرة لأنها شجرة المعرفة والخلد، قال أخرجا منها ويا آدم تزرع وتأكل من عرق جبينك وأنت فتحبلين على مضض وتعاني من آلام ومشقة الولادة، و عندما أنزل لأرض الشقاء ندما على فعلتيهما، وعلى الجنة التي فرطا فيها ونعيمها الدائم، ولام آدم حواء، وأسر الندامة في نفسه.كما ورد ذكرها في الكتاب المقدس" يحنل لأو مشايه...".

[1] ابن الأثير، الكامل في التاريخ تاريخ ابن الأثير، بيت الأفكار الدولية، الأردن- السعودية، 630 هـ ،ج1 ص18، ص19.

تجلت هذه الأسطورة في نص"الثنائي الجهنمي"من رواية "السيمورغ" والذي يتحدث فيه محمد ديب عن العنصرية والهمجية، وعن التضحية وعن الإنسان والذات وكيفية المحافظة عليها، في كل هذه الصراعات الهمجية التي تحدث في العالم بمختلف أنواعها وصورها، فإن عليه البحث في هذه الحياة عن الطمأنينة والاحترام والعيش بسلام لأنه وبكل بساطة إنسان، في المقطع: "إذا كان من الممكن طرح سؤال آخر فلن يكون زائدا عن الحاجة: "ما" هو المخلوق البشري البارع الذي لم يبد ساديا خلال تاريخه الجديد إلا ليثبت كم أصبح مازوشيا؟ لماذا توسعتْ استعداداته وقدرته على الألم؟ هل من سبب للميلنكوليا التي يجعل منها خبزه اليومي؟ لقد تطلب منه تعلما صعبا وغاليا. **هل هو تلقين دوري للتوصّل كرها أو طوعا إلى القناعة بأن أرض آدم وحواء هي وادي الدموع ولا شيء غير ذلك؟** أما زالت جيدة إلى درجة أن البعض مازال يحتفل فيها بصلابته السوداء؟ في نفس الوقت انهزمتْ الشعوب المؤمنة بوحدانية الكون أمام الفكر الواحد الذي بسط جناحيه على العالم وأمام السموم الضارة لديانته التي لا ترحم"[1].

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى"السقوط من جنة عدن" في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية" وكانت المطاوعة عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث جسد الكاتب فكرة شقاء الإنسان بسبب طمعه وأنانيه بالخطيئة الأولى "السقوط من جنة عدن"، أسطورة آدم وحواء /أسطورة الخطيئة الأصلية، فبسبب عصيان أدم للأمر الإلهي، حكم الله على السلالة البشرية كلها بمرور في أختبار مضني في سبيل العودة إلى الفردوس المفقود، وبأن الفقدان البدئي للحالة الفردوسية إنما هو السقوط في الأسى والعذاب، بسبب الخطيئة الأولى التي كلفتهما الخروج من جنة عدن. وما بعد السقوط إلا المعانات لا غير، فالنساء ينجبن أولادهن في أسى والرجال ينتزعن قوتهم وعيشهم من الأرض بعرق جبينهم، خطيئة أدم وزوجه التي جرت الويل للجنس البشري، جراء توحد

[1] محمد ديب، السيمورغ، تر عبد السلام يخلف، سيديا، الجزائر،2011، ص 58، 59.

الحية بالشيطان، إذ دخل إبليس لعنة الله عليه في جوفها الجنة حيث كلم آدم وأوحى إليه بالأكل من الشجرة المحرمة/ أوحت الحية لحواء التي أغوت آدم بدورها لأكل من الثمرة الممنوعة.

ففي ضمير كل كائن بشري بعد السقوط الشعور بالذنب، وبالخطيئة الأولية التي لازمت الجنس البشري، ورغبة في العودة إلى النموذج الفردوسي/ والأمل في العودة إلى الفردوس المفقود، صدى الخطيئة البدئية المتراكم/ الموجود في الوعي الجمعي للأفراد، استغله الكاتب ووظفه بطريقة إبداعية متفردة ومميزة، عبر من خلها عن القضية التي طرحها، ومرر من خلالها رسائله، فكان الإشعاع متوهجا لأنه تناسب مع المطاوعة الممتدة.

كما وأعاد ديب توظيف هذه الأسطورة في نص" **اللون الأبشع**" حيث تحدث ديب في هذه القصة عن وجوده في فرنسا في ديار الغربة في المنفى إن صح التعبير، بعيدا عن بلاده وعن أسرته وأحبائه، فهو يمثل هناك هذا اللون المغاير من بين كل الألوان المعروفة والمألوفة، ثم يتحدث عن قضية الموت التي هي مصير كل إنسان، بعدما يتحدث عن قضية امتلاك الهوية وفقدانها الذي يسبب هذا القلق والحيرة والغضب، فقصة محمد ديب في المنفى جد مؤثرة على نفسه، و بأسلوبه الذكي استطاع أن يكشف عن امتلاكه وتشبته بهويته ودينه ووطنه، وشبه هذا الإنسان بأنه ظل في هذه الحياة حتى وإن غادر الدنيا، هذا الظل يلاحق صاحبه في الحياة الدنيا، فالبحث عن الذات ومصيرها ألهم ديب وعزز بذلك كتاباته الصوفية و الرمزية والفلسفية.

و" أنت مندهش تقول لنفسك :نعم، إذا ما عدتم إلى الأماكن التي بقيت وفية لعبوركم ووجدتم أنفسكم في وضعية تعيدكم إلى مشهد عشتموه من قبل، بالتأكيد، ستجدون أنفسكم وجها لوجه مع ذواتكم...في الثقب الأسود تسقط على ذاتك، فوق المادة، مادتك التي تتبخر وتذهب لن تطلق ظلا على أي شيء منذ الآن.بقي

مكانك شاغرا بين الأشياء، بين كل ما يتشبث بمطابقته و نطاقه وألوانه.ألوانه الحاسمة، بلية وسكر مجنون: **إنها الجنة قبل السقوط الدنيء.أنت ظلٌّ، تمرّ وتمرّ مجددا ولا تلامسك نظرة واحدة** "[1].

تجلت الأسطورة في الخطاب الروائي عبر تقنية "**التناص**"، وكانت المطاوعة عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث عمد محمد ديب إلى توظيف العنصر الأسطوري محاورة بغية إعادة إنتاجه في صيغ إحيائية جديدة مختلفة عن توارده التراثي الأول، إذ عبر ديب من خلال توظيفه لهذا العنصر الأسطوري عن حقيقة مأساة ابني آدم على الأرض و بأن أرض أدم أعدت للبلاء لا غير، ليستمر بطرح الأسئلة محاورة مع نفسه، وطرح أراءه وتوجهاته، كما وصف السقوط من جنة عدن بسبب خطيئة آدم وحواء بالسقوط الدنيء، يعود بنا محمد ديب من خلال توظيفه لهذه الأسطورة إلى زمن البدايات والأصول (مرحلة الخلق)، مرحلة خلق الإنسان الأول وخطيئته، التي كانت سببا في خروجه من جنة عدن ونزله إلى الأرض، ليكد ويتعب ويشقى فيها، ويكتب هذا المصير على ذريته كافة، بعد أن عاش في الجنة متمتعا بالنعيم والحرية والاستقرار قبل أن يعصي آدم أمر ربه ويأكل من الشجرة المحرمة، فينزل على إثر ذلك إلى الأرض ويشقى فيها.

إنه زمن البدايات والعود السرمدي في الفترة الأولى المقدسة التي توحي في ذهن الإنسان بكل ماهو كامل ومريح، ومن هنا ظل الإنسان مشدودا ومرتبطا دائما بماضيه البدئي يستحضره في وعيه الجمعي، ويحن له، بحيث ظلت الإنسانية مشدودة ومرتبطة دائما بماضيها البدئي، في الوعي الجمعي للأفراد، إذ علقت في ذهن الإنسان صدى الخطيئة الأوليّة في وعيه وحنينه للفردوس المفقود. بحيث عبر الكاتب عن الزمن الذي كان فيه في وطنه ويحمل هويته، بالزمن الأول في الفردوس التي سكنها آدم عليه السلام، قبل فعل السقوط، كان الإشعاع متوهجا تناسبا مع المطاوعة الممتدة.

[1] محمد ديب، السيمورغ، تر عبد السلام يخلف، ص 203.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في نص" **غريبة الثلج و الرمال**" من رواية **غريبة الثلج و الرمال** " ولكن أين هو الملك الذي سنحكيها له؟ فنحن لن نجد كل مساء واحدا في متناول اليد. أما أنا فملكي متوفر تماما : إنه أبي. سيسمعني من هناك حيث ذهب. وأشرع، بل لقد شرعت: لقد ذهب هناك من أجل أن يعود حيا تماما. لأنه، كثيرا ما يصل الأمر أحيانا، عندما يكون هنا، أن نراه على وشك الموت. وهي اللحظة التي أخشى فيها أكثر أن أفقده، رغم أنه لو كانت هناك جنة، فستكون هذه اللحظة هي المناسبة. لذلك فهو يسافر. عندما نكون هناك، **لا يمكن أن نعرف حتما أنها الجنة. ينبغي أن نطرد منها**. وسأكون مضطرة للاعتقاد أنه لا جنة لاثنين أبدا. وأنه إما أن أكون وحدي، وإما أن أكون مع جميع الناس. لو تحدثنا إلى قلب شخص ما، فأنا أشك في أنه لا يسمع مهما كان بعيدا. وعليه فأنا لا أشك أبدا أن أبي لا يسمعني. هل أقول له أن غرفتهما، هو وأمي، شبه المسحورة، و الأشياء المسحورة بداخلها، تنتظره ؟ كلا، لن أسممه بهذه الأشياء التافهة "[1].

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى"السقوط من جنة عدن" في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية " التناص" وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب تواجد الطفلة "ليل" مع والدها هنالك بالجنة والفردوس المفقود بالنسبة لها، والذي سرعانما يطردان منه ليعودا لأرض الواقع البائس، ويحترقان بشوق الإغتراب القاتل، جاءت المطاوعة خافتة، فكان الإشعاع بدوره خافتا.

تجلت الأسطورة كذلك في رواية "**لايزا** " في النص الأول الذي حمل عنوان "لايزا"، والذي يسرد فيه الكاتب قصة لايزا عارضة الأزياء، ومغامرتها العاطفية مع شاب تعرفت عليه، بحيث يعيشان حياة التسكع، لينسيان اغترابهم عن ذواتهم، ويخففان من وطئة الجحيم الذي حتم عليهما العيش فيه، في عالم مزيف وسط أقنعة البشر التي تزداد تماسكا بأوجههم مع مرور الوقت، غير قابلة لسقوط، هم أنفسم نسوا أنهم ارتدوا في يوم ما قناع .لايزا التي تحارب لتعيش، لتستمر، لتبقى على قيد الحياة، لتدفن ماضيها ومعانتها، وتتجاوز ذاتها، تسعى لتتحرر،

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، تر عبد الرزاق عبيد،دار سيديا،ردمك، 211، ص 154، 155.

لتكون أنثى قوية، سيدة لنفسها ولها مكانتها على غلاف الموضة، في الواقع تكسب لتعيش إن صح القول قبل ذلك في عالم تسوده الكلاب البشرية القذارة و التفسخ و الفساد.

حيث تجلت الأسطورة في هذا المقطع " أمام مرآة مرحاض عمومي، في يوم ما، يتفاجأ برؤية صورته الشبحية . لقد شاهد نفسه في مرآة الموت. لكن، أليسا أبديين ؟ ماذا لو لم تكن تسكن الأرض سوى المخلوقات البائدة ؟ هل كانا سيقلقان بسبب ذلك إلى درجة الجزع ؟ **لا هي حواء ولا هو آدم المنحدران مباشرة من الجنة من أجل إنجاب مخلوقات زائلة مثلهما**. هما مخترعا نجوم جديدة يعلقانها على فوانيس الشوارع القديمة. لايزا : "أنا أموت في ذلك ! أنا أموت في ذلك " و"غولو" يردف : "أوباجاو، ياهوو" "[1]

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى"السقوط من جنة عدن" في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية " التناص" وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب حياة كل من ليزا وعشيقها اللذين يعيشان الإغتراب الروحي، بنفس الحياة التي عاشها أدم وزوجه، عد أن تم طردهما من الجنة ويعمرانها بذريتهما، إنه نفس فعل السقوط إلى أرض الابتلاء والمحن، بعد أن استأجرا غرفة في فندق من الفنادق المريبة التي تفتخر بأن لها لديها لافتة مطلة على الطريق العمومي، لقضاء الليلة، فندق "ريتز" ذو السعر المناسب لهما، فندق يرتاده الحمقى، وبعد الشجار مع صاحب الفندق، وقبل الخول لغرفتهم في ساعة متأخرة من الليل، وهما في قمة السكر في معيشة الكلاب التي اختارها. ويستمران على ذلك، وفي يوما ما يرى كل منهما صورته الشبحية التي لا تشبهه، ويرى الوضع الذي آل إليه، في عيشة الذل و البؤس الذي يعيشانها، إنه الحنين للفردوس المفقود، واللوم القابع في أعماق كل منهما، لأبويهما بعد الخطيئة الأولى التي أدت بهم لسقوط من الجنة، وفرض الشقاء و التعب على كل البشرية جراء فعلتهما، جاءت المطاوعة خافتة في هذا التوظيف للأسطورة، فكان الإشعاع خافتا.

[1] محمد ديب، لايزا، تر مهني حمدوش، دار سيديا، ردمك، 2011، ص 35 ،36.

تجلت ذات الأسطورة في نص "**لوحة ذاتية**" والذي استعرض فيه محمد ديب الكثير من القضايا ووجهات النظر حول مسائل هامة، أبرزها مسألة الاستنساخ الذي بات يهدد البشرية،" أن تخلص روحك، معناه أنك ماذا. بالضبط ؟ **آدم الذي أخرج حواء من إحدى ضلوعه، هل هو بهذا قد خلص روحه ؟ أم أنه على الأقل خلص حواء ؟ وماذا لو كان قد خلص حواء فقط لكي تخلصه هي بدورها**. ولكن يبقى السؤال مطروحا، من ماذا ؟

أن نكون أنقياء، أن نغادر هذه الحياة بنقاء. أليس هذا أكثر من كاف ؟ "[1].

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى"السقوط من جنة عدن" في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية " التناص" وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، في تيمة " الخلاص" الذي يسعى إليه عشيق ليزا في أن يستطيع التحرر من الإغتراب عن ذاته القاتل، جاءت المطاوعة خافتة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "**مثل طنين النحل**" في النص المعنون ب " **وراء الحجاب الأسود**"، "يحمل هذا التعريف في الواقع أبرز صفاتي ويناسب أيضا حال مزاجي، أو كان بالأحرى يناسبها إلى دقيقة خلت، أي حين كنت لا أزال متأكدا بحماسة بأني على موعد اليوم مع السعادة، ناسيا الجحيم الذي آلت إليه حياتنا. كنت أسير مفعما بنشوة هذا الصباح، و**كأن زاوية من جنة عدن محجوزة باسمي، وكأن الجنة بانتظاري في نهاية طريقي** "[2].

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى"السقوط من جنة عدن" في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "التناص" وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، إذ شبه " راسك" حياته في الماضي قبل اندلاع الحرب بالعيش في الفردوس المفقود، جاءت المطاوعة خافتة وغير ممتدة، فكان الإشعاع بدوره خافتا.

[1] محمد ديب، لايزا، ص 169.

[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، تر ديالا طوق، منشورات ANEP، الجزائر، 2007، ص 37.

أسطورة غواية حواء/حواء الغاوية ورمز الخطيئة:

تعود هذه الأسطورة إلى أسطورة الخلق، حيث خلقت حواء من ضلع أدم، وعاشت معه في سعادة في جنة عدن، قبل أن تكون هي سبب غوايته بأن يأكل من الشجرة المحرمة، لينال عقاب السقوط من الفردوس الذي كان يعيش فيه في الجنة، ليعيش بعد طرده المشقة والعناء على الأرض، حواء الغاوية التي جرت زوجها إلى النهاية المأساوية كما جرت نفسها إليه، وبسبب ذلك ترتب على كل إنسان النجاح في الإختبار الذي نزل من أجله ليعود إلى الفردوس المفقود وجنة عدن، وبأن حرم من السعادة المرتبطة بالجنة. لتتحمل حواء " المرأة" وحدها وزرَ الخطيئة الأولى.

فيما يخص دلالة اسم حواء في المعاجم العربية فهو ينقسم إلى شقين، الدلالة الأولى دلالة الاحتواء، و الدلالة الثانية دلالة الالتواء وما ينطوي عليه من فعل الإغواء والإغراء، واشتراكها في هذا الفعل مع الحية وتوحدهما في صفات المكر والخديعة والإغراء والوسوسة .

وفي المعاجم العربية "مادة حوا لها دلالة على الاحتواء والالتواء، فقد جاء في كتاب العين، حَوى مالَهُ وحَياً وحَوَايَةً : احتوَى عليه، والحَوِيّ : استدارة الشيء كحَوِيّ الحيّة الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، (حوى)

وعن الجوهري : الحُوَّة لون يخالطه الكُمْتة مثل صَدأ الحديد، والحُوَّة سُمْرة الشفة. والحُوَّاء : نَبْتٌ يشبه لون الذئب. وحوى الشيء يحويه حياً وحَوَايةً واحتواه واحْتَوَى عليه : جمعه وأحرزه. واحتوى على الشيء : أَلْمَاَ عليه، قالت امرأة : إن ابني هذا كان بطني له حِوَاءً. والحَواءُ : اسم المكان الذي يحوي الشيء أي يجمعه ويضمه. ومنها الحية من الهوام، وهو رأي الفارسي. وذهب ابن حاتم إلى أنها من حوى قال : لَتَحَوَّيها في لِوَائِها. ومن هنا سمي الرجل الذي يجمع الحيات حَوَّاءً وحاويًا، وحَوَى الحيَّةِ : انطواؤها. وامرأة حواء، والحوَّاء نبت يشبه لون الذئب، حتى سمَّت العرب صعاليكها ولصوصها الذّؤبان، ويقال أرض مَحْواة أي كثيرة الحيّات. ابن منظور ، لسان العرب ن

مادة (حوا)." فالملاحظ إذن أن الاسم منحوت حسب تصور الذهن العربي منذ الزمن المقدس، ويستخلص من ذلك أن الاسم مستخرج من الحيَّة لالتوائها، وحواء تحتوي الرجل وتلتوي عليه كالحية للمكر والخداع والإغواء، واسم حواء أيضًا مستخرج من المادة نفسها الدالة على الغموض والبريق الخادع كصدأ الحديد ولون الذّئب، وتشير إلى السواد والتطير، كما أوضح ذلك بعض الكتاب المعاصري. ؟"[1].

فالاسم إذن ينطوي على فعلي الإغراء والالتواء مما يجعل صورة الإغواء ملازمة للمرأة،كما تصور بأنها مخلوقا يستعمل الحيل والمكر والدهاء للإيقاع في الخطيئة، "وينبغي الإشارة إلى مسألة ترتدي أهمية بالغة، تتعلق بدور سلوك **"الأنوثة"** في صائغات الأحداث المضمّنة في خطابات النصوص، على مختلف أجناسها، منطلقين من رؤية مفادها أنه منذ البدء الأسطوري لعب المقدس دورا فعالاً في تحديد وظائف المرأة ومكانتها في الأسرة والمجتمع، وعمل تحت غطاء قاعدي هو أنه مادام هناك مقدسُ فهناك مُدنسُ، وأزعم أن أول مُدنس برز على سطح الوعي الآدمي، عند وقوع **"الخطيئة الأولى"** المتمثلة ب**"تُفاحة الشهوة"** التي رمزت إلى واقعة **"حواء"** الأنثى، ودفعها آدم الذكرَ إلى أكلها، الأمر الذي أوقعهما في الرجس أو "دنس اللذة" نتيجة ارتكابهما المعصية، بمعنى خرقهما الحدود الإلهية. وعلى أثر ذلك عاقبهماَ الإله، فهبطا إلى الأرض الفانية، منفيين إلى كوكب المواجع والمآسي العظام، ويتبدى لنا أن اللعنة التي تضمنتها النصوص الدينية الأسطورية والوضعية والتوحيدية هي عقوبةً إلهية أبدية، ومن وقتها، ظلت الخطيئة ملازمة أدبياتنا الأسطورية والروحية والحقوقية والتقاليد الأخلاقية والثقافية. إن فلسفة العودْ إلى البدء المقدس تحت ظلال جنة الطهر من بعد الضلالة التي ارتكبها "آدم وحواء" وهبوطهما إلى الأرض، كانت تحطيماً لتجربة الحرمانية من أجل الحظوة ثانية بالفردوس المفقود. تُرى، هل تقدر مُثلُ الأرض على تحقيق الطُهر المتقارب من مُثل السماء العليا كي تحظى بطُهر الفردوس؟"[2]. للعودة إلى الفردوس المفقود.

[1] احمد بن مبارك النوفلي، أقانيم اللامعقول –قراءة نقدية في التقليد والأسطورة و الخرافة ، ج1 ص 188.

[2] منير الحافظ، مقامات العنف في : الدين والعقل الحداثي في الأسطورة والأباديع الأدبية والفنية –دراسة– ، دار الحوار، سورية، ط1، 2016، ص 24، 25.

ومن "الملاحظ أن المرأة صارت الرمزّ الأبرز فيها، وكأن الخطيئة أنثوية وليست ذكورية، وقد أدى هذا التقليد الروحي إلى إستلاب حريتها وإرادتها، فرسفت في أغلالها السرمدية، واستمرت في عيون الذكورة، الجسد الشهواني الغريزي الدنس الفاني الذي يخلو من روح الفضيلة، وما تجب الإشارة إليه، أنه من جراء تلكم النظرة الذكورية الفوقية، انحدرت المرأة إلى دونية ظالمة، وفقدت القيمة السماوية العليا، بل جُردت من استحقاق الخلود" [1] والخلاص. ولعل هذا ما يبرر الطريقة الشائنة التي عملت بها واحتقارها وسمتها بالدونية.

إن "الرمز الأسطوري في مسالة انفصال الجسد الآدمي الواحد إلى كيانين، إناثي وذكوري، هو في ذات الوقت انفصال في كينونة الجسد الكوني الواحد إلى سماوي وأرضي، فقد عبر الشق السماوي عن حكمة العقل، وعبر الشق الأرضي عن عماء الجسد، ولهذا شُبهَ العالم الذكوري بالإله السماوي الفاضل القُدس، صاحب التدبير العقلاني في الحركة الكونية، والعالم الأنثوي بالألوهية الأرضية المدنسة، صاحبة التدبير الغريزي في الحركة الكونية. وفي زعمي أن دونية المرأة التي ولفتها القيومية الكهنوتية "المعبدية" ليست بغاية تسيّد الرجل وتملكه لها، وإنما هي رؤية تبتغي تملُك المرأة جنسيا لصالح هيئة الكهنوت العبدي، وهذا ما يجب أن نحسبه هو اغتصاب مُشرعن "[2] لها ولحقوقها ولكيانها.

وبتعبر أخر" إن وظيفة العقل الديني التمثل بخطابه الميثي القيمي، وهو من صور العنف الذي يُحاكي لغة الجسد الآدمي، ويتولى تحطيم حركة الدوافع الغريزية التي تصوغ"خطاب الجسد" الأنثوي، مقابل تحفيز لغة الجسد التي تصوغ خطاب الجسد "الكوسمولي" الذكوري المتفوق، ذلك هو سرُّ لعبة "الدرام الميثي" للانقلاب الذكوري على التقليد الأنثوي، ولدى البحث المعمّق في دلالة الرمز الجنسي في التوراة، ستتجلى ثقافة تشجع على الإباحية أو ما يسمى بالمشاعية الجنسية، وقد أقرت أحقية الرجل القوي باغتصاب من يفتتن بها من النساء، ووقفنا على

[1] منير الحافظ، مقامات العنف في : الدين والعقل الحداثي في الأسطورة والأباديع الأدبية والفنية –دراسة– ، ص 25 .
[2] المرجع نفسه، ص26.

ترسيمات نصوص تذكرُ أن المرأة مسكونة بأرواح شريرة، وتقع تحت وطأة إغواء شيطانها المتلبس بها، فتدفعها غريزتها نحو الذكورة المتفوقة. "[1] والخضوع لها.

كما كشفت العديد من الدراسات والبحوث التاريخية، أن المرأة كائن دوني ضعيف وموبق، فعوملت جراء ذلك بوصفها جسدا لا غير، فصارت غنيمة في الغزوات والحروب، وكذلك وحدها من يتعرض للإغتصاب النفسي والجسدي كما تم تجريدها من كافة الحقوق، وكثيرا ما كانت تُقدم قربانا أو نذراً على مذابح الألهة وفي المعابد الدينية، وأحيانا تقدم ككبش فداء حرقا أو غرقا في الأنهار لإيقاف السيول و الأعاصير وتجنبا لسغط الألهة أو تمزيقا وقتلا في الطقوس والشعائر العقائدية، إذ كانت مكانتها تتراوح بين المحظية والأمة التي تباع بوصفها امرأة خطاءة ودونية وضعيفة، وهي وحدها من حملت وزرَ الخطيئة الأولى التي جرت أدم إليها مكرها، ووحدها من تُعاقب بأبشع الطرق جلدا ورجما وقتلا، كل ذلك العنف كان مبررا لسبب واحد ارتكابها إثم الخطيئة الأولى، و بتالي تحميلها وزرها، إذ كانت السبب الأول والرئيسي في فقدان سعادة الخلود في الفردوس الأعلى، فكانت بذلك رمزا السقوط من جنة عدن. وجسدت الغواية والخطيئة، على مرتكز أن "التفاحة" التي قطفتها من الشجرة المحرمة " شجرة الخلدذ أو المعرفة" جسدت دافع الشهوة الموبقة التي أصبحت لصيقة بالمرأة منذ ذلك الزمن الأول. وهي السبب الرئيس في هواجس الخوف التي تسكن كل إنسان وتأرقه فتظل حياته رهينة الخوف الأزلي الراجع إلى "عماء الخطيئة الأولى" التي كانت سبب فيها بالدرجة الأولى حواء المرأة الغاوية، فآدم كان منقادا للخطيئة ومنجرا لها لا سببا فيها، بحيث لم يكن سبب فيها إذ أن المرأة من قطف الثمرة وأكلت منها ومن ثمة أطعمته مستخدمة غوايتها وإلتوائها.

تجلت الأسطورة في عنوان الرواية" **غفوة حواء**" ويبدو اختيار العنوان موفق، مما يدل على وعي الكاتب و الخلفية الأسطورية، المفعمة بالإيحاء والعمق.

[1] منير الحافظ، مقامات العنف في : الدين والعقل الحداثي في الأسطورة والأباديع الأدبية والفنية –دراسة– ص 26.

حواء / رمز الغواية ورمز الخطيئة الأولى / السقوط من جنة عدن.

الأنثى – المرأة / صدى للخطيئة الأولى / رمز المحرم والدنس.

وبناء على خطيئة حواء، ألصقت بالمرأة صفتي الغواية والخطيئةإلى يومنا هذا وإلى غاية أن يرث الله الأرض وما عليها. هذه الخلفية الأسطورية التي بنى عليها الكاتب خطابه الروائي، وكان وراء تداعيات تقنية العنونة، فخطيئة حواء تضمنت خطيئة فاينة البطلة الإشكالية في الرواية، ليكون مصيرها الجنون في آخر المطاف .

يعود بنا هذا التوظيف إلى قصة الخليقة كي يسلط الضوء على حقيقة أن الأنثى سبب الخطيئة، الأنثى الطريدة من جهل، والتي يطاردها الفناء حتى وإن كانت حواسها جميعا في ذروة الصحوة، تطاردها اللعنة الأبدية لكونها تجاسرت وقضمت التفاحة المحرمة، لم يعد من فرق بين حياة أو موت فكلاهما وجه آخر للغياب، فنجد أن النص يلح على عرض هذه المكابدة ويكرر عرضها، سمة الخطيئة الأولى التي ألصقت بكاهل المرأة وحدها، ولم يكن عذاب فاينة إلا لأنها عتبت باب خطيئة ثانية، ودخلت باب المحرم، وتجاوزت العرف السائد عند أهل بلدها، إذ كان عشيقها عربي جزائري الأصل، متناسية العداوةبين الغرب والعرب، بين دين الإسلام والمسيحية، إضافة إلى صدى الخطيئة الأولى لأمنا حواء، والتي تحملت المرأة وزرها إلا أخر نفس في حياتها، فيكتنفها الفناء بسببها والتي لا ذنب لها فيها إلا لكونها أنثى، وابنة لحواء الغاوية، وعبر آلية الرؤيا التي تلتقي تماما مع آليات الأسطورة حين لا تعترف بحدود الزمكان وتنأى عمّا يتطلبه المنطق، وتجتاز العرف السائد، وتجرب المحرم وتذوب فيه، وتنفذ إلى الظرف القائم من خلال آلية الرمز.

ولم تكن تلك الغفوة التي نشدتها فاينة لتغفوها إلا صدى لخوفها المتوارث وخطيئتها التي لا ذنب لها فيها إلا لكونها إمرأة، هروبا من صدى الخطيئة الأولى التي تتحمل وزرها في حالة اليقظة. هذه المرجعية الاسطورية، بحيث يمتزج الحلم بالأسطورة وهما ينعكسان على وعي فاينة / مراياها الداخلية ذاتها، اسقاط واعي من الكاتب

كما وتجلت هذه الأسطورة في المقطع من الرواية " لا أستطيع تعريف هذا الإحساس، وكذلك الهدف من بحثي. ومع ذلك، توجد المعرفة السبقية، صاعقة سقطت أو تأجلت خلال لحظة وقت قصير جدا : المكان الخاص الذي أتواجد فيه، حيث أكون الآن. ذلك المكان، أو الفضاء حيث يمكن لمغامرة، كما يمكن لاكتشاف أن يكون، أن تحدث لي إن كان قدرها هو كذلك. في النوم، يتجلى الجمال أكثر، يبرز أكثر، يتعرى. أما حالة السهر، فإنها عذاب متواصل. **حينما تغفو غفوة حواء تستسلم لأيدي الفرح**. فرحها. "[1]

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى"السقوط من جنة عدن" أسطورة غواية حواء في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية " البناء الفني" وطوعها عبر تقنية " التشويه"، بحيث كان السقوط من جنة عدن والعيش في أرض المعانات والابتلاء جزاء لحواء الغاوية في الأسطورة الأصلية، والتي أغوت زوجها في الأكل من الشجرة المحرمة، وليس العيش بسعادة لا متناهية في الفردوس المفقود، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع بدوره مضيئا وقويا تناسبا مع المطاوعة، بحيث منح هذا التوظيف جمالية في المثن الروائي.

كما تجلت كذلك هذه الأسطورة في رواية مثل طنين النحل في النص المعنون ب" **نيا**"،" أدعى أوريان؛ لا نيا ولا لايي. لم أعرف ماذا أقول بعد كل ما سمعته. ثم قلت لها:- في أي مكان نقف الآن لتحرسيه في هذه الساعة المتأخرة من الليل ؟ لو سمحت، ماذا تأملين أن يحدث ؟ لتجيب عن سؤالي، بسطت جناحيها كالطائر وأزاحت جانبي معطفها، فعرضت عريا هو أشبه بعري **حواء** قبل أن تستر نفسها بورقة خضراء. متعت نظري بهذا المنظر. إذ منحتني الوقت اللازم لأستوعب تلك الصورة الأدمية؛ ثم عادت وارتدت ثياب العفة من جديد. أكان ما فعلته تحديا ؟ أم تراه دعوة ! أجهل إن كان تحديا أو دعوة وما الفرق ؟ فالمهم بل الأساس يكمن في مكان آخر، في ذاك الجسد. يا إلهي، يا لجمال هيئتها ! **هيئة قد نلتقي بها في جنة عدن**. ويا لها من فرصة إلى الحلم... لعل تصرف هذه المراهقة معيب بقدر ما هو خبيث، وقد أملاه نفاذ صبرها عليها لتتخلص مني بالطبع.إلا أن

[1] محمد ديب، غفوة حواء، محمد سارين منشورات الشهاب، الجزائر، 2011، ص 166.

الفضيحة الفعلية تكمن في سبب تسمرها هنا للحراسة، وهي طفلة ينبغي أن تكون في السرير، لا سيما وأن منع تجول الأطفال قد بدأ منذ وقت طويل. هل تقف هنا لمجرد اللذة في عرض عريها وحث أي رجل أصابه الأرق على ارتكاب الآثام ؟ إنها لا تشعر بالخجل ولا حتى بالبرد. "[1]

وظف محمد ديب أسطورة الخطيئة الأولى" أسطورة غواية حواء "في نصه، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "التناص" وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، عبر تيمة " الغواية"، هذه التيمة المتجدرة في كل جسد أنثوي، فالمرأة تستطيع بطبيعتها إغواء الرجل بإلتوائها وإنحناءات جسدها في عريها كما فعلت لايي أو نسختها المستنسخة منها لصحفي المتحري عن الحقيقة، في دعوة منها لغوايته، والتي نجحت في ذلك، لكنها سرعانما قامت بستر جسدها وإرتداء ثوب العفة من جديد، لتوضح له أنها قادرة على إغوائه وأنها مزالت محافظة على الغواية والإلتواء والجسد الخطاء لكونها ابنت حواء الأثمة والغاوية، جاءت المطاوعة خافتة وغير ممتدة، فكان الإشعاع بدوره خافتا.

أسطورة الطوفان:

تعتبر أسطورة الطوفان من الأساطير ذات الصبغة الكونية (الخلق)، والتي نجد لها صدى وإشارات ورموز في كافة أساطير الشعوب والأمم، و"التي لها ارتباط في التراث العربي بنبي الله نوح وما قاساه مع قومه من أجل رسالته، وما تحمله من تجبرهم وعنادهم، فظل وفيا لعهده حافظا لأمانته حتى جعل الله له مخرجا وجازاه بنجاته ومن آمن معه، وهلاك من تجبر وعصى أمر ربه. "[2] وهي" معروفة متداولة في التراث الإنساني تتأسس على أن وجود الإنسان على الأرض لم يحقق الغاية التي من أجلها وجد، وأنه عاث في الأرض فسادا فقررت الآلهة مسح

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 83، 84.

[2] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 217.

الأرض بطوفان شامل يطهرها مما قد وجد عليها، ثم تعود الحياة إليها بأسلوب جديد يرضي الآلهة، والقصة معروفة أيضا في التراث العربي مذكورة في القرآن الكريم بأسلوب مخالف لما جاءت عليه في أساطير العهد القديم. "[1].

قصة الطوفان واردة في جل الكتب السماوية وهي مأثورة عن كثير من الشعوب البدائية، لاسيما في ميثولوجيا الحضارات القديمة قبل نزول القرآن الكريم وتفصيله الخبر اليقين في قصة الطوفان ولقد قص القرآن الكريم حقيقتها في الكثير من الأيات القرآنية إلى جانب سورة نوح، إذ ارتبطت هذه القصة بسيدنا نوح نبي الله عليه السلام ، إذ أمره الله تعالى ببناء الفلك "القصة مرتبطة بنبي الله نوح عليه السلام الذي لبث في قومه ألف سنة إلا خمسين عاما يدعوهم إلى عبادة الله ويخوفهم بأسه ويحذرهم سطوته، فأبوا إلا طغيانا وكفرا ولم يزيدوا إلا عتوا وفسادا في الأرض "[2] فدعا نوح عليه السلام الله عليهم فأوحى إليه أن أصنع الفلك ، فكان قومه كلما مر عليه أحد يسخر منه .

إذ ظل نوح عليه السلام مدة طويلة يدعوا قومه إلى الصلاح الذين حادوا عن طريق الحق ونهج الله القويم وعاثوا في الأرض فسادا، فجزاه الله على صبره فنجاه ومن آمن معه.

قال تعالى في سورة العنكبوت في الآية 14،15" و لقد أرسلنا نوحا إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاما فأخذهم الطوفان وهم ظالمون فأنجيناه وأصحاب السفينة وجعلناها آية للعالمين" و قوله أيضا في الآية 65" فإذا ركبوا في الفلك دعوا الله مخلصين له الدين فلما نجاهم إلى البر إذا هم يشركون " وكذلك في سورة هود الآيات من 93 إلى 44، وإضافة لورودها في القرآن الكريم فلقد وردت هذه القصة أيضا في الكتب السماوية السابقة له قبل أن يطالها التحريم، ففي الرواية التوراتية "كان نوح رجلاً باراً كاملاً في أجياله... وفسدت الأرض أمام البشر...فقال الله لنوح نهاية كل بشر قد أتت أمامي. لأن الأرض امتلأت ظلما منهم. فها أنا

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 188، 189.
[2] المرجع نفسه، ص 120، 121.

مهلكهم مع الأرض، أصنع لنفسك فلكاً من خشب جفر...من كل ذي جسد اثنين، من كل تدخل إلى الفلك لاستبقائهما معك تكون ذكر وأنثى سفر التكوين : 6-9.

لقد احتلت قصة الطوفان عند كافة الشعوب قديما أهميّة كبرى لكونها كانت رمزا إلى تجديد الكون والبشرية، وما " أسطورة الطوفان (Le dèluge) إلا مثال حي لثنائية الخلق- والإفناء ثم إعادة الخلق من جديد"[1]، وتحضر هذه القصة في التكوين التوراتي في مساحة نصية مهمة تمتد من الإصحاح السادس إلى الإصحاح التّاسع، وفيها يحيط الرّب علما عبده نوحا الصالح، بقرب نهاية البشر لأنه سيبيدهم بسبب ظلمهم وكثرة شرهم، وهو يدعوه إلى بناء فلك لتنجيه هو وأتباعه. وجاء في سفر التكوين" قوله " قَدْ أَزِفَتْ نِهَايَةُ ٱلْبَشَرِ جَمِيعًا أَمَامِي، لِأَنَّهُمْ مَلَأُوا ٱلْأَرضَ ظُلْماً لِذَلِكَ سَأُبيدُهُمْ.. اِبْنِ لَكَ فُلْكًا مِنْ خَشَبِ ٱلسَّرْو التكوين 6: 13، 14.

ثم يستطرد قائلا :" وَلَكِنَّي سَأُقِيمُ مَعَكَ عَهْدًا فَتَدْخُلَ أَنْتَ مَعَ بَنِيكَ وَٱمْرَأَتِكَ إِلَى ٱلْفُلْكِ التكوين 6: 18".

والملاحظ أن هنالك أواصر قربى بين هذا النص والنص الأسطوري السومري منه والبابلي[2]، في "ملحمة جلجامش"[3] التي تطرقت إلى الطوفان البابلي في اللوح الحادي عشر باعتباره من أكثر النّصوص من حيث المحتوى مطابقة لسفر التكوين، بيد أن الطوفان في النص البابلي كان بيد الآلهة وباستشارة الإله "أنليل". وفي كلا النصين نلحظ أن سبب القرار بالتدمير وإبادة البشر هو من جراء طغيان الإنسان وتماديه في ارتكاب المعاصي والشرور، في سفر التكوين كان المنقذ نوح النبي الذي كسب مرضات الرب ، وفي النص البابلي "أوتنابشتيم" الذي أوتي من الحكمة والمعرفة نصيبا كبيرا فكان مقربا من الآلهة. إضافة إلا عدة نقاط تلاقي في صناعة الفلك ورسوها فوق جبل وإعادة تعمير الأرض. وجراء حالة العصيان التي عمت الأرض بعد الخلق الأول والتمرد، كانت السبب المباشر في طوفان شامل يطهر الأرض ويذهب بالمتمردين العاصين. فقصة الطوفان تتحدث عن نهاية العالم وإعادة خلق عالم

[1] عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، ص 32.

[2] ينظر علي الربيعو، الإسلام و ملحمة الخلق والأسطورة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1192، ص 98.

[3] ينظر طه باقر، ملحمة جلجامش أوديسة العراق الخالدة، دار الوراق للنشر، 2006، اللوح الحادي عشر.

جديد جراء تصميم الآلهة على دمار الجنس البشري بسبب الآثام التي ارتكبها. أسطورة الطوفان التي لها ارتباط عميق في التراث العربي بنبي الله نوح وما قساه مع قومه من أجل إتمام رسالته، وماتحمله من تجبرهم وعنادهم، فظل وفيا لعهده متمسك به، حافظا لأمانته حتى جعل الله له مخرجاونصره وجازاه بنجاته هو ومن آمن معه، وهلاك من تجبر وعصى أمر ربه.

إن "نوح" والذي اختاره الله، لكي يقوم بمهمة عظيمة بمنطق تراجيدي من خلال قصة الطوفان (Le dèluge)، وكأن الطوفان وقع ليدمّر خلقا سابقا غير كامل، لتعاد عملية الخلق مرة أخرى وبخلق أفضل، وهنا تلعب شخصية "نوح" دورا حيويا، مصيريا أو رئيسيا من خلال تكليفه ببناء سفينة ركبها مع من آمن بمنهم، حيث أخذ من كل زوجين اثنين من كل الأنواع الحية، لكي تعاد الحياة وتستمر بعد الطوفان وواضح أن القدامى قد استلهموا أسطورة الطوفان هذه كما ذكرت في النصوص الدينية اليهودية، من معايشة أساطير وقصص الأسلاف القدامعن ذوبان الجليد نهاية العصر الجليدي بفعل ارتفاع درجة الحرارة، وحدوث فياضانات هائلة في جنوب النصف الشمالي من الكرة الأرضية، وهكذا صارت تلك الفيضانات مصدر إلهام لقصة الطوفان التوراثية. فصار نوح الأصل أو الجد أو الأب، لكل البشر الذين تناسلو وتكاثروا في ذلك الزمن بعد نهاية الطوفان، بعد آدم وحواء ومن الشخصيات التوراتية في هذا النطاق أبناء نوح": سامSem وحام Shamوياف Japhet. أهمية الدور الذي لعبته شحصية نوح في مسألة الخلق أو إعادته بعد الطوفان، والدور الأساسي، على الأقل بالنسبة"للساميين والحاميين" من البشر، والذي لعبته شخصية "إبراهيم الخليل".

كما وردت كذلك في الميثولوجيا اليونانية أسطورة طوفان دوكاليون والذي يشبه في مغزاه ونتائجه إلى حد كبير طوفان نوح العبراني، والذي يرجع إلى غضب زيوس كبير الألهة على أولاد ليكوون الذي كان أول من جلب الحضارة إلى أركاديا، وأقام فيها طقوس عبادة سيد الأولمب، ولكنه ما لبث أن أثار غضب زيوس حين ضحّى له بولد صغير، فضرب البرقُ منزله واستمرت عادة تقديم الأضحيات المذنبة بعد ذلك، حتى ضجّ الأولمب الإلهي

بجرائم أولاد ليكوون، فنزل إليهم زيوس متنكرا في هيئة عابر سبيل، فقدموا له حساء مزجوا فيه أحشاء أخيهم نِكتيموس بأحشاء معز وخراف، فغضب سيد الأولمب وحوّلهم إلى ذئاب وأعاد نِكتيموس إلى الحياة، ثم أرسل عليهم الطوفان ليطهر الأرض من هذه السلالة النزقة الماجنة، بيد أن دوكاليون ملك ثِيبا وابن بروميثوس، استبق الطوفان بإشارة من والده الموجودة في القوقاز فبنى فلكا وملأه بالمؤن وأبحر مع زوجته بيرّا ابنة أبيميثيوس وبعد انحسار المياه الكونية، حطّت السفينة بالزوجين الناجين فوق جبل البرناس، فعبّرا لزوس عن شكرهما بالأضاحي وتوسلاه أن يعيد تكوين الجنس البشري في معبد تيمس، فاستجاب لهما، وبأمر إلهي ظهرت تميس لهما ينفسها لتقول لهما أن يشرعا في تنفيد الأمر الإلهي الممثل في وأن يغطيا رأسيهما بالأرض (التراب)، وأن يلقي وراءهما بعظام أمّهما ، فالأم تعني الأرض وعظامها هي الحجارة (التي تحيط بالنهر) بعد أن فهم الطلب، ففعلا ما أُمربه، وألقيا بالحجارة من فوق أكاتفيهما وراء ظهريهما بعد أن غطيا رأسيهما بالتراب ، والتي استحالت رجالا ونساءا تبعا لمصدر قدفها. وكان نسل لدوكاليون وبيرا صيبا وهم أسلاف الشعوب اليونانية القديمة .

والإشارة أن أسطورة طوفان دوكاليون تذكر بطوفان بلاد ما بين النهرين الذي يرجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد،وكذلك بعيد السنة البابلي والأشوري والفلسطيني في العهود القديمة، وكان يحتفل خلاله بالخمر العذبة الجديدة التي يصبها بارنشتيم في أثناء بناء سفينة الخلاص كما سميت، والتي فيها نجا هو وأهله من الطوفان الذي ارسلته الإلهة عشتار غضبا، كما تروي الملحمة البابلية "جلجامش"، واسطورة الإله الغضبان الذي يرسل الطوفان منحة لتطهير الأرض والاقتصاص من البشر فينيقية ويهودية قبل أن تظهر في التراث اليوناني القديم. ومن المفيد الإشارة إلى أن لفظة دوكاليون تعني باليونانية بحّار الخمر الجديد، وفيها بالتالي ما يذكّر بالأسطورة البابلية.

وفي الميثولوجيا السومارية (البابلية) وردت قصة نقل أنكي قرار مجلس الآلهة القاضي بإحداث الطوفان وإفناء العنصر البشري–الذي اتخده كل من (آن) و(آنليل)– إلى زيو سدار بطل الطوفان والذي ارتقى بعد ذلك إلى مصاف الألهة بنيله الخلود ثوابا له على ما فعله في سبيل إنقاذ الجنس البشري ." فبعد القرار المريع الذي اتخده كل

من (آن) و(آنليل) القاضي بإفناء جنس البشر، يلاحظ تدخل "أنكي" لإنقاذ الموقف، فينقل القرار إلى "زيو سدار" ويخبره بما ينتظر جنسه، وعلى أثر الأهوال الفظيعة التي نجمت عن الطوفان، نرى أن المياه تهدأ ويهدأ غضب الآلهة، ويمنح زيو سدار الإنسان امتيازاً استثنائيا، لأنه أنقذ الإنسان، وأنقذ الآلهة نفسها من سورة غضبها."[1] وقرارتها المترتبة عن ذلك..

وفي رواية أخرى عن سبب الطوفان " وما ينبغي الوقوف عنده، أنه لو عدنا إلى أسطورة "الطوفان" المتكرر في جلّ الطقوس الدرامية، سنلقاها تعاويد وقائية إزاء ما يرتكبه البشر المارقين من خطايا "شرورط مخالفة للتعاليم الإلهية، وأنه على الرغم من تعددية تلك الآداب الأسطورية، فإن رمز الطوفان، ظل يُمثل رؤية تجديدية لحالات مخالفة نواميس الحياة الطبيعية للخلق، فالطوفان البابلي التي رغبت فيه آلهة الأمومة"عشتار"، ربة الحب والجنس والولادة ضد ما طُرح من ثقافة ذكورية لثقافتها الأمومية، بخاصة النص الأدبي لأسطورة "كلكامش" الذي ارتبط بعلاقة مثلية مع صاحبه "أنكيدو" خير مثال على ذلك القصاص، أما الطوفان "الإغريقي" فهو عقاب رأته الآلهة بحق" بورمتيوس" الذي أشاع الشهوة الجنسية بين البشر، الأمر الذي نتج عنه، أن تفشت إثر هذه الخطيئة، الجريمة والشدود والأذية المخالفة لتعاليم الآلهة "[2]. وذلك بسب سرقته لنار المقدسة التي ترمز لها.

وتتداخل ملحمة جلجامش مع قصة الطوفان التوراتية ويظهر هذاالتداخل في لغة الحوار ومن ذلك ما ود في ملحمة جلجامش في الحوار الذي دار بينه وبين رجل الطوفان (أوتنابشتم) عندما التقاه جلجامش طالبا منه المساعدة في الحصول على الخلود ليصبح خالدا، كما يظهر ذلك في الأسطورة السومرية، إذ حدثه أوتنابشتم كيف

* أنليل: اله الهواء عند السومريين، كان صاحب السلطة الفعلية في مجلس الألهة السومرية، استمر في مجلس الالهة البابلية، إلا أنه فقد الكثير من سلطانه بفعل تعاظم هيمنة"مردوك" الإله البابلي.

*أنكي : اله المياه العذبة والحكمة عند السومريين ، وقد عرف عند البابلين باسم "ايا" .آن ، اله السماء والمصير.

[1] عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديدا) ، ص 189 .

[2] منير الحافظ، مقامات العنف في الدين والعقل الحداثي في الأسطورة و الأباديع الأدبية والفنية –دراسة–، ص 29.

صنع السفينة التي أنقذ بها البشرية من الفناء من جراء الطوفان العظيم الذي غمر الأرض بعد ذلك وكيف رست في النهاية سفنته على جبل ، وعن اجتماع الآلهة لتكافئه على فعلته هذه بأن منحته الخلود .

ومنه يرجع اعتقاد أن الإنسان خلق من الأرض ومن الأحجار التي رما بها دوكاليون Deucalion الذي نجا من الطوفان والذي أرسله زوس على البشرية في عهدها النحاسي، وكان سببا في إعادة إعمار الأرض من جديد. ولم يكن أحد يعتقد صحة ما ورد في أسطورة بروميثوس من أن الآلهة صنعت الإنسان الأول من طين.

ونشير أنه" بالرغم من تعددها وتنوعها، ودخول بعض التنويعات والتعديلات والمواقف عليها؛ تتفق أساطير الشعوب القديمة التي تروي واقعة الطوفان في أربع نقاط رئيسية تتكرر فيها جميعا هي:

-فساد في الأرض يكون وراء صدور قرار إلهي بتدمير الأرض والقضاء من يعيش فوقها بواسطة طوفان شامل.

-اختيار رجل صالح من البشر ليقود سفينة النجاة ويعيد بناء الحياة بعد انتهاء الطوفان.

-حمل مجموعة صغيرة من البشر وعدد محدود من الحيوانت.

-انتهاء الطوفان وعودة الحياة بواسطة من نجى من الإنسان والحيوان."[1]

تشابه خطوط هذه القصة وعناصرها التي يتم تكرارها مع بعض التنويعات والتعديلات عند أمم عديدة وفي أساطير الشعوب مختلفة والتي لا يربط بينها مكان أو زمان، فمن السومايين إلى البابليين والعبرانيين، ومنهم ومع السفن الفينيقية إلى اليونانيين.

حيث تشير جل روايات القدماء "حيث كان يحكى أنه بعد خلق الكون وانتظام الحياة في هذا العالم ، ترى الآلهة أن الإنسان لم يحقق الغاية التي من أجلها وجد، ولم يسر وفق النهج الذي وضع له، فحاد عن الطريق وعصى أمر خالقه، فتقرر تدمير العالم والقضاء على هذه المخلوقات لتستأنف الحياة بعد لك مع أناس آخرين

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 121.

وبأسلوب طاهر نقي، وما دام الإنسان قد حقق خلال عهده القصير على الأرض بعض الغايات، ولم يتمرد جميع أفراده على الآلهة، فقد قررت الآلهة إنقاذ مجموعة صغيرة من البشر ونقل الجزء الصالح من العالم القديم ليكون أساس بناء العالم الجديد بعد تدمير كل موجود وغسل الأرض بطوفان شامل، فتختار الآلهة رجلا صالحا ليقود ملحمة النجاة ويؤسس بمن تبقى من البشر الصالح عالما جديدا، توكل إليه مهمة بناء سفينة عظيمة يحمل عليها كل من صلح من قومه ومن كل زوجين من الحيوانات اثنين، وعند انديا ح الطوفان يقلع بها فوق المياه ناجيا بنفسه بمن معه، حتى إذا جفت الأرض وقضي الأمر نزل بمن معه من المخلوقات ليملأ الأرض مرة ثانية ويؤسس حياة جديدة بطريقة ترضي الآلهة. " [1] وتسعدها.

تجلت هذه الأسطورة في الجزء الثالث من النص المعنون ب" يوم بعد نهاية الزمن" المدرج تحت العنوان "ابتسامة الأيقونة " من رواية " مثل طنين النحل"، "لم يتوقف راسك عن اجترار كلامه : خمس عشرة سنة تشكل ردحا طويلا من الزمن، هذا ما عدا الأشهر الإضافية. وبم كنا مشغولين أنا ونينا قبل مرور الخمس عشرة سنة تلك؟ بالغوص في عالم الأحلام، بالغوص في عالم الموت. كنت على بعد أميال من الشك في الأمر شخصيا، أما هي ؟ أما هي فلا : الآن يمكنني أن أؤكد ذلك من دون أن أضطر إلى دفع أي ثمن. من جهتي، لم أكف خلال نزهة نهاية الزمن تلك منذ خمس عشرة سنة عن تلاوة كلام منمق على مسامعها ...غير أن تلك الصور السابقة **للطوفان** يمكنها أن تعزف في آذانكم موسيقى بسيطة عذبة ومحزنة أكثر من أي صور أخرى. إنها قادرة على إغراقكم بالحنين. فمن المفضل عدم ذكر الموضوع.

-تذكري يا عزيزتي المواطن الغريب الأطوار. كان يتنقل من مدعو إلى أغر، وما إن يقترب من ثنائي حتى يقول وهو يباركهما : "أعلنكما منفصلين باسم رتابة الزواج"[2].

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 120.
[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 172، 173.

وظف محمد ديب أسطورة " الطوفان" في نصه، وفي هذا الحوال، بحيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية" وكانت المطاوعة عبر تقنية "التماثل والتشابه"، فكان الإشعاع خافتا لأنه يتناسب طرديا مع المطاوعة فكلما كانت المطاوعة عميقة مضمرة كان الإشعاع قويا، والعكس صحيح، ويتضح هذا التوظيف الواعي لحدث الطوفان عبر هذه التي غمر الطوفان أهلها وإلى الأبد لفظة " الطوفان"، ولاسيما أن هذا الطوفان كان مطهرا.كان طوفانا جبارا وعنيفا، على حد وصف النص مما يعطيه هوية وملامح، لقد كان " الإرهاب" في فترة " العشرية السوداء" طوفانا لا يبقي ولا يذر ، قضى على كافة أحلامنا وطموحاتنا، لم يكن عادلا، لم يطهر أرضنا منهم. كان يطمح راسك .ان يعيد صياغة الحياة بحيث تكون أقل بؤسا وأكثر إشراقا.

أسطورة الأم الكبرى –الأرض/ المرأة– الخصب:

لقد كان الإنسان في القديم يقدم الخضوع والطاعة للألهة الأرض التي جسدها بشكل امرأة لإدامة الخير و إنعاش الزراعة وبتالي الحيوان، إذ تحولت الدمى الأنثوية للنساء من مفهومها البشري لتتجسد الأرض فيها، ما دامت الأرض قد أمست عنصر إنتاج بما يبعث الاستمرار في الحياة، وبتالي أمست الأرض أمه التي تؤويه، وليس غريبا أن يقدم الصلوات والقرابين والأضاحي ويتوجه إليها بطقوسه، "ولما كانت الأرض هي الرحم الذي يحتضن البذور ويتعهدها بالإنماء والأطلاع والأثمار والإكثار فقد تقدست الأرض في عقيدة الخصب وصارت الأم الكبرى ترمز إلى الأرض، ولما كانت السماء، أو السحاب، أو المطر هي التي تخصب الأرض، فقد صار الأب أو الزوج رمزا للسماء أو الشمس في عقيدة الخصب التي تعتمد دائما على قطبين: الذكر و الأنثى، الرجل و المرأة "[1]. الألهة

[1] أحمد داوود، العرب الساميون والعبرانيون وبنو اسرائيل واليهود، دار المستقبل، دمشق، ط1، 1991، ص29.

الأم / الأرض" إن فكرة القرابة بيني المرأة والأرض قد فرضت نفسها بكل قوّة في العصر الحجري النيوليتي (العصر الحجري المصقول)، عندما اكتشف الزّراعة "[1] تحديدا.

فلقد تجلت في باطن الأرض بذرا تنتج الحياة شأنها في ذلك شأن رحم الأم تماما، يشتركان في طاقة الحياة المودعة في كليهما، في تنمية الخصوبة، "فالأرض تخصب وتنتج وتنمو فيها البذور كما ينمو الجنين في بطن أمه، لذى فهي أم كبرى ليس على سبيل الاستعارة أو التمثيل، وإنما على سبيل الحقيقة التي يعتقد بها."[2] فالأرض أم وأنثى.

هذا " ويعتقد بعض علماء الإنسان، بأن المرأة التي عكفت على أعمال جني الجذور والثمار طوال آلاف السنين (الطور الأدنى من الوحشية). والتي كانت تنحني يوميا على الأعشاب والنباتات، هي التي اكتشفت سيرورة الإنبات وبادرت إلى بذر الحبوب ولذلك لعبت المرأة دورا أساسيا في التحّول النيوليتي الكبير (بداية المرحلة البربرية)، هذا التحول الذي لا يُضاهيه في تاريخ البشرية من حيث أهمية نتائجه سوى اكتشاف النار وصهر فلزّات الحديد. لقد تحمّلت المرأة، طيلة قرون، أعباء معظم الأعمال الزّراعية لأنها ؟ أولا هي التي كانت اكتشفتها، وأيضا وخاصة لأن طاقة الحياة المودعة لديها كانت تنمي خصوبة الحقول. إنّ حركة البذر لم تكن، في البداية، "حركة الرجل الباذر الجليلة" كما يدّعي الشعراء !؟ "[3] بطبيعة الحال.

كما " إن ما تخبرنا به التنقيبات هو أن الدمى الأنثوية، دون الرجالية، هي التي قدسها الإنسان وتقرب إليها منذ عهد الكهوف، وكذا خلال العصر الحجري الحديث، في حين لا نرى للرجل أهمية مماثلة. وربما يكمن السبب في الاعتقاد بأن المرأة، والأنثى عموما، هي العامل الأساس في استمرار الحياة. ويتبنى جملة من أهل الاختصاص

[1] محمود عبد المولى، في علوم الإنسان و الحضارة –دراسة تتناول التاريخ. والأسطورة. والفن. و المرأة. والزواج. والعلاقات الجنسية وأنظمة القرابة والعائلة، دار ميم لنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998، ص 110.

[2] عبد الله البهلول، الأسطورة في النصوص المقدسة، (د/د)، (د/م)، ط1، 2016، ص 28، 29.

[3] محمود عبد المولى، في علوم الإنسان و الحضارة –دراسة تتناول التاريخ. والأسطورة. والفن. و المرأة. والزواج. والعلاقات الجنسية وأنظمة القرابة والعائلة، ص 110.

رأيا مفاده أن خروج الذكور إلى الصيد وبقاء النساء وأطفالهن في الكهوف جعل من المرأة رمزا مسيطرا مما دعا بالتالي إلى تأليهها، وما دخول تموز عالم الحدث في قصته مع عشتار إلا إشارة لولوج الرجل بصورة تدريجية في المعتقد مع عدم فقدان الآلهة لمكانتها"[1] وهكذا " وضعت الطقوس من أجل تغدية هذه القوة خشية أنت تستنفد نفسها، لذا فقد كانت البذور الأولى "ترمى" كتقدمات، وكانت الثمار الأولى للحصاد تترك دون قطاف، بهدف إعادة تجديد هذه القوى المقدسة"[2] التي لا غنى لحياة الإنسان عنه، هذه الفرضية التي تدعمها التقاليد الميثولوجية فالإغريق كانوا يبتهلون لإلهة دميتر لكونها علمتهم زراعة القمح .

ومن الواضح أن هذه العقيدة "تحمل أصداء المعتقدات الميثولوجية القديمة التي تشبه المرأة بالأرض المحروثة. وكانت تلك المعتقدات قد ظهرت بعد ثورة العصر الحجري التي غيرت من بين ما غيرت دور المرأة، فقد باتت هذه الآن تدعى الأرض المطعمة. وكذلك تلك رؤية طبيعية تماما، فالأرض والمرأة ماهيات مشتركة: تلدان، وتطعمان، وتُنشآن. ولذلك ليس غريبا أن يفهم حمل المرأة في طقوس الشعوب الزراعية بصفته رمزا لبذرة الحياة الكامنة، ولادتها ونموها.. "[3].

ولقد " شبه المرأة بالأرض الزراعية كل من الهنود، والرمان وكثير من الشعوب الأخرى. وظن كثير من القبائل الإغريقية أن بإمكان المرأة أن تمارس تأثيرا سريا على نمو النباتات، ولذلك كان عقم الأنثى يمثل خطرا على الحقول، أما المرأة الحامل التي تبذر الحقل فأنها تضمن بذلك جمع محصول جيد. وعندما كان الفلاحون الهنود يريدون استنزال المطر، كانوا يرشون الماء على نساء عاريات، أو كانت النساء تحرثن الحقل ليلا وهن عاريات، أو كن يرقصن أمام صورة إله المطر، بل كانوا يقدمون إليه إحدى الفتيات زوجة. وكان المغزى الميثولوجي لهذه

[1] ماجد عبد الله الشمس، الحضارة والميثولوجيا في العراق القديم بحوث ودراسات الأسطورة أصل النوروز البستنة، دار علاء الدين، سوريا –دمشق، (د/ط)، 2018، ص 26.

[2] كارين آمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، ص 40.

[3] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير –دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص 88.

الطقوس كلها يكمن في الآتي : عندما يرى إله المطر تلك النساء فإنه ينزل المطر فتخصب الأرض وتطرح موسما وفيرا"[1] ولدى "معرفتنا بمثل هذه الرؤى فإننا نستطيع أن نفهم لماذا كانت المرأة هي التي تزرع الرز، وهو أقدم محصول غذائي، وكان الرجل يساعدها في هذا العمل وحسب. لقد كانت النساء تختزن حبوب الرز، وتهيئن التربة، وتحفرن حفر البذار، ثم تعتنين بالرز وتجمعن المحصول. وحتى فرخ الرز نفسه شبهوه بالجنين الذي في رحم المرأة، وكما تربي الأم ولدها وتطعمه، كذلك كانت تعتني بالرز.. "[2] كذلك.

لقد "كانت قوة الخصب الأنثوية تنقل سحريا إلى الحقل عبر قتل المرأة طقوسيا، وكذلك الرجل. وكان يقام هذا الطقس غالبا في موسم البذار؛ ثم يدفن جسد المقتولين في الحقل المحروث: جرت العادة عند بعض قبائل الهنود الحمر التي كانت تعمل بالزراعة منذ القدم، أن تقدم لآلهة النباتات امرأة ذبيحة، وكانت هذه عادة من عداد الأسيرات، وكانوا يلطخون أدوات العمل الزراعي بقطع جسدها. لقد كانت جثة المرأة المقتولة تقطع إلى قطع يحملونها إلى الحقل في سلال تقطر منها دماء الضحية في أرجاء الحقل المبذور والهدف : ضمان جمع محصول وفير. "[3] كما تقام هذه الشعائر والعادات الزراعية العنيفة والدموية، عادة بالأضحية البشرية في المواسم الحقلية والأعياد النباتيّة، حيت يورى جسد الأضحية المقطع الثرى في عدة أماكن من الحقول، بغية الحصول على الإخصاب.

لقد شكلت إذن فكرة خصوبة الأرض والمرأة محور كثير من الطقوس الزراعية لدى الشعوب الزراعية، وتجسدت في الشخصيات الطقوسية، والتحمت المرأة بالنبات مثل الإلهة، في عملية الخصوبة لعملة واحدة ذات وجهين الأرض/ المرأة، ومن جهة أخرى كانت خصوة الأرض مدعوه لمساعدة خصوبة الإنسان. "لقد كانت الثقافة المادية لذلك العصر، عصر ظهور العمل الزراعي، غنية بالرمزية الأنثوية، وكانت للمرأة مكانة عالية جدا، كما كان للعمل الأنثوي أهمية كبيرة، إضافة إلى أهمية دور المرأة في إنجاب الأطفال وارضاعهم وهذا أمر بديهي،

[1] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير –دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة،ص 88.
[2] المرجع نفسه، ص 88 ،89.
[3] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير –دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص 89.

فإعادة إنتاج الناس والطبيعة بالذات عدت الشرط الضروري لبحبوحة المجتمع البشري. لقد باتت الحياة المنزلية مع النسوة الأمهات المطعمات المحور الرمزي للوجود عند الزرّاعيين الأوائل. "[1]. لأجل الخصب تقام طقوس تجسيد المرأة وابراز معالم الخصب فيها كما في الأرض

وكذلك " يمكن القول إن رمزيّة الرحِم Matrice مرتبطة عالميا بمفاهيم التجلّي، وخصب الطبيعة، والتجدُّد الروحي. لذلك، نجد الأرض مشبهة بالرحِم. "[2] فكما رحم الأمهات كما جوف الأرض "وتحمل الأرض في أحشائها أجنّة كل شيء. وليس الماس سوى مادة الكريستال الناضجة في رحم الأرض، كما في العقيدة الهندوسيّة كما وينتج الذهب عن معدن البرونز الناضج، حسب ميثولوجيا فيتنام الشماليّة. "[3] بخصوص رمزية الأرض[4] كما "ويُشبَّه ما في جوف الأرض بالأجنّة، وبالكائنات الحية التي "تنمو" و"تنضج"، فيجد الباحث مثلا في نصوص هندية كثيرة تتعلق باستخراج المعادن، كيف يُشبَّه الزمرد الأحمر في قالبه الصخري، بالجنين في الرحم، و أن اسمه يعني في السنْسكريتيّة (لغة البراهمة) "المخلوق من الصخر"، وكيف يُميّز الماس عن الكريستال بأن يوصف الأول "ناضجا"، والثاني "غير ناضج "، أو "اخضر" وغير المكتمل النمو، أي بلغة جنينية عضويّة. ولعلّ المناجم ومنابع الأنهار كانت تعتبر رحم الأرض–الأم، فتعني كلمة بابلية واحدة('Pu) "النبع"، و"النهر" و "الرحم"، كما تعيِّن الكلمة المصرية بي('Bi) "رواق منجم"، و"رحم"، كذلك تُفسّر كلمة"بورو" (buru) السومريّة بمعنى "الرحم" و"النهر" !أضف إلى ذلك أن بعض الباحثين فسّروا كلمة "آن–كوبو"(An Kubu) البابليّة بأنها تعني "الجنين" أو "الطَّرح" (Avorton)، علما بأن الكلمة تستعمل للدلالة على "الرِكاز" (minerai) أو المعادن

[1] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير –دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص 90.

[2] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي –أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني- ، ص97 .

[3] المرجع نفسه، ص 98.

[4] ينظر نفس الكتاب، ص 139، ص 140، ص 141.

الخام المستخرجة من المنجم !. "[1] فالعقلية البدائية أجرت معادلة بين صناعة استخراج المعادن والتوليد ، الجنين الذي يستكمل نموّه ونضجه في باطن الأرض –الأم .

ولا يفوتنا أن نشير في هذا الصدد أنه كثيرة هي الأساطير والدينات والمعتقادات، التي تجعل من الأرض الكونية أمّا للآلهة والبشر والكون والوجود على حد سواء، ومن ضمن هذه الأساطير نذكر أسطورة "غايا" الأم الأرض وانفصالها عن السماء، وانجابه لأطفالها بعد ذلك، بحيث نجد هذه الأسطورة الكونية في كل المثيولوجيات والمعتقدات والتي تقترب في جوهرها من رواية "هسيودس في "أنساب الآلهة"، ومن ثم برزت طقوس الأرض –الأم وتطورت تدريجيا لتأدّي دورا بارزا في التاريخ البشري، والتي إلصقت بها صفة الأنوثة المخصبة والتي تغدي من أديمها كل كائن حي.

وتأكد المعتقدات القديمة أن البُنية الكونية لقدسية الأرض– الأم قد سبقت بُنيتها الأرضيّة المحدّدة المعالم والطقوس المصاحبة لذلك، ومن ظواهر خصوبة الارض–الأم، تلك الشعائر والعادات والطقوس التي تُرينا كيف تتعامل معها العقلية البدائية الأولى– على أنها امرأة أنثى حية، وأمّ بشرية ينبغي الترفّق بها ومراعاتها جيدا والحفاظ عليها، وإظهار عرفان الجميل لها، لكونها الأم المقدسة، ومنبع الحياة، فالصفة الأساسية لأرض هي كونها حية لأنها خصبة وقوة فاعلة، فكل ما يخرج منها مزودّ بالحياة وبطاقة الوجود، وكل ما يدخل فيها يُمنح الحياة من جديد بفضل طاقة الخصب الكامنة فيها.

إذ ضلت شعوب كثيرة وقبائل عديدة، طوال حقبة زمنية بعيدة، وبالأخص في الحقبة الزراعية، الذي يكون فيها الاعتماد على الزراعة، توحّد بين الأرض المزروعة ورحم المرأة، وبين عملية الإنجاب الخلاقة والعمل الزراعي، وتظهر آثار هذا المعتقد في عادات وتقاليد وطقوس لا تعد ولا تُحصى، إذ يعتقدون بأمومة الأرض التي منها نشا وإليها يصير الخصب، وهي القوة الحية التي تعتمد عليها الزراعة بشكل أساسي ومحوري " فظهرت الأرض على أنّها

[1] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص154، ص155 .

الأمّ الأولى التي انبثق منها كلّ الأحياء من بشرٍ وحيوانٍ ونبات، وعلى أنّها النّموذج الأمومّي الأوّل الذي نتج عنه فيما بعد كلّ تكرارٍ لفعل الأمومة. فإنجاب الأطفال وتوالد النّباتات أمورٌ هي في جوهرها تقليدُ لفعل الإنجاب الأوّليّ الذي قامت به الأمّ الكبرى وتكرارٌ له. وخصوبة النّساء ليست إلاّ قبساً من الخصوبة الكونيّة المتمثّلة في الأرض–الأمّ " [1] نظرا لما يجسده عنصر الأمومة من دلالة على العاطفة الغامرة التي تجسّدها منحة الخصوبة، هذا الدور الأساسي والمحوري للمرأة "الأرض تغدي جميع الكائنات– النباتات والحيوانات والبشر كما لو أنها رحم حي. "[2]

ففي الصين واليبان كانت الأرض خنثوية بالنسبة لمعتقدهم، وهي طاقة خلاقة تتفجر منها الخصوبة، التي تعتبر العنصر الأساسي لاستمرار الحياة، وعلى الأرجح ونتيجة للدور الأمومي الذي تقوم به النساء في حياة الأسرة، ولتشاكل الرحم والخصب فيما بينهما، اتخذت الأرض شخصية أنثوية مغذّية. ولم تكن الأرض في أجزاء أخرى من العالم مجسّدة في صور أو تماثيل بارزة الأنوثة، ولكنها كانت تُعظّم كمقدسة في ذاتها. فهي تنتج كل شيء من رحمها مثلما تنجب المرأةً . فإن الأرض الأمومية المغذية تجسدت في الإلهة الأم الكبرى، وكانت ديمتر في اليونان القديمة إلهة الزراعة والمحاصيل التي تحمي المحاصيل وخصوبة الأرض، "فقد رأى الإنسان القديم أن الخصب والتناسل من خصوصيات المرأة فقدسها لذلك وألهها باعتبارها مصدرا للخصوبة واستمرار الحياة، لها قدرة على الإنجاب وإطعام الإنسان "[3] لذلك عبدت الأرض وقدست بوصفها أما، ورمز لها الدين القديم بألهات الأمهات، أي أن معنى الأمومة المتفجرة بطاقة الخصوبة هو المعبود.

تجلت هذه الأسطورة في إطار حديث كومندار عن بني بوبلان والفلاحين يسوق كلماته " هي وحدة أخرى.. وحدة الطرق المحصبة الغبراء التي تملأ البلاد . حقول الكرمة، التي تحف بها الأسيجة، تمتد أمامك ههنا على مدى

[1] ينظر فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، ص 372.
[2] كارين آرمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، ص 40.
[3] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص257.

البصر. ومن مسافة إلى مسافة، يظهر كوخ بائس من أكواخ الفلاحين. هذه الأكواخ كلها متشابهة. يلوح لك فيها شيء من الحزن يلاحقك بغير انقطاع. إن الفلاحين لا يتركون بني بوبلان أبدا. وإذا تركوها لم يصلحوا بعدها لشيء. في أصواتهم حنين رائع، وتحيتهم تزخر بالحرارة. ولكن الاستعمار يجرح : عيونه خائفة لا سبيل إلى خلاصها من هذا الخوف، وعيون الرجال قاسية لا سبيل إلى خلاصها من هذه القسوة. ذلك أن المستعمر المستوطن يرى أن عمل الفلاح من حقه تماما، بل أنه ليريد أن يكون الناس أنفسهم له. ولكن الفلاح، رغم أن ملكه اسما، هو في حقيقة الأمر سيد الأرض الخصبة البهائم والمحاصيل والحياة في كل مكان، من إنجابه. **الأرض امرأة..سر الإخصاب واحد، في أخاديد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء. والقوة التي تخرج من الأرض ثمارا وسنابل هي بين يدي الفلاح** "[1].

تجلت أسطورة الأرض الأم عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التشابه والتشاكل"، حيث شبه الكاتب أديم الأرض برحم المرأة، في قوة الخصوبة التي تربط بينهما، وكون الفلاح عامل مشترك بينهما، فبمجهوده وعرث جبينه يزرع هذه الأرض ويرعاها، بحيث وجد محمد ديب في إيقاع الطبيعة في أساطير الحضارات الزراعية الأولى، إيقاع تتابع إيقاع الجدب والازدهار، وكذا موت الخصوبة ثم انبعاثها من قلب التربة الموات، عبر جهد الفلاح الزارع للبذور في رحم الأرض الأم، جاءت المنطاوعة غير ممتدة، وبالتالي كان الإشعاع خافتا، لكن ذلك لم يمنع من إحداث جمالية في النص عبر سر التشبيه البليغ.

[1] محمد ديب، ثلاثية، الجزائر (الدار الكبيرة، الحريق، النول)، تر سامي الدروبي، دار سيديا، الجزائر، ط1، 2005. ص 136.

أسطورة موت ماو "التهام الأفعى ذنبها". نهاية العالم :

رمزية الأفعى:

من الأسماء االمعروفة للأفعى كل من الحية والثعبان، وهي تفوق شهرةً عن غيرها من فصيلة الزواحف، و"يتفرد الثعبان على سائر الزواحف بأنه لفت أكثر الأنظار إليه أينما كان، ولذلك أسباب جدّ مختلفة، أولها قدرة الثعابين على أن تنضو عنها جلودها، وتلك (عملية) جعلها الإنسان الأمي، بمثابة تجديد الشباب والحورية. وأدى هذا إلى الظن بأن الثعابين مخلدة، وكان الأساس في أسطورة سقوط الإنسان، حيث أصبح الثعبان العامل الأول فيها. وليست الأسطورة عبرية الأصل ولا هي إفريقية (كما يزعم بيرج. فريزر) بل نجدها في ماجنا جراشيا، وإيتكا، وبلاد ما بين النهرين، وإلى الشرق من ذلك حتى بلاد الهند، وبقدر ما تسمح المواد المتاحة، من تحديد، يبدو لنا أنها نشأت في بلاد ما بين النهرين ومنها هاجرت غرباً وشرقاً، فوصلت إلى الهند كما وصلت إلى إفريقيا. وأدت هذه الخاصية، مع ما أضيف إليها من صفات الثعابين الخطرة السامة في تلك البلاد إلى انتشار عبادة الثعابين ومعتقداتها الدينية في الهند"[1]، ويرجع ذلك إلى دور الحية في قصّة طرد آدم وحوّاء من جنّة عدن " الخطيئة الأولى"[2].

إضافة إلى سرعة فتكها وخطورتها وتميزها بالمكر والدهاء، وقد دعا الكثير من الشعوب والحضارات القديمة إلى عبادتها كألهة أو أنصاف ألهة وتقديسها ، كما ظل الثعبان حيوان الآلهة المقدس والمميز، ومن ذلك ثعابين معابد أثينا وديميتر كما هو متعارف عليه،كما نسبت البطولة في الأساطير إلى قاتلي الأفاعي والأفعوانات الضخم مثل البطل " هرقل" و البطل" جلجامش" مع صديقه أنكيدو، كما ونجد " هرقل" البطل الذي لا يقهر، وكل من " بريسيوس" و" بلفيدون" ، نظرا لما يقدمونه إلى شعوبهم من خدمات تتجلى في القضاء على عنصر الشرّ المتمثل

[1] ألكزندر هجرتي، علم الفولكلور، تر رشدي صالح، دار الكتاب العربي القاهرة، (د/ط)،1967، ص 399.

[2] أيوب بن حكيم، تخييل الحيوان في الشعر العربي القديم السمة، الرمز، الأسطورة، مركز القصبة، الجزائر، (د/ط)، 2017، ص 128.

في الحيّة نفسه، والتي تهدد سلامة الإنسان بالموت وتطغي بسيطرتها وجبروتها على الأشخاص التي تحاول التخلص من سطوتها والقضاء أو الفتك بها.

ومن "جهة أخرى ترمز الأفعى إلى الحياة، فهي تغيّر جلدها، وتعتبر حائزة على الخلود، الحلم المقابل لفناء الإنسان، وهي بهذه العملية تذكّر الإنسان بضعفه أمام الموت، الذي تسبقه حياة واحدة فقط، أما الأفعى فتغيّر جلدها في عملية رمزيّة إلى الحيوات المتعددة، بما يبعدها عن القيمة القبيحة المتمثلة في الضعف والمرض والقوى الخائرة المهزومة."[1] ومن هذه الفكرة صارت تلعب دورا في تمني الشفاء ورمزا له، فتطبع على أكياس الدواء التي تباع في الصيدليات،كما تعلق كلافة تدل عليه،حيث تلتف الأفعى على عصا " صولجان"، كما وتشير إلى أسطورة الطبيب العبقري في الأساطير القديمة " أسكولبيوس" .

وعلى "فكرة خداع الحية للإنسان، وسلبها منه الخلود عن طريق استيلائها على عشب الخلود، الذي كانت الآلهة تقصد الاحتفاظ به للجنس البشري تتمثل في الواقع في ملحمة كلكامش التي تعد معلماً من المعالم الأدبية القديمة لدى الجنس السامي، أكثر قدما من سفر التكوين" [2] في الكتاب المقدس.

إن للأفعى دلالة تتناسب مع ما أثاره الإنسان حولها من تصورات عديدة، فالأفعى في الروايات " هي رمز الحياة التي تخلص من الماضي وتنتزعه ثم تواصل الحياة... إن قوى الحياة تجعل الأفعى تلقي عنها جلدها... والأفعى تنزع جلدها لتولد من جديد.... وفي بعض الأحوال تمثل الأفعى في شكل دائرة وهي تأكل ذيلها، وذلك صورة للحياة؛ فالحياة تطرح جيلاً بعد جيل ليولد من جديد، وتمثل الأفعى الطاقة الخالدة والوعي الذي ينشغل بمجال الزمن، فيطرح الموت باستمرار ليولد من جديد مرة أخرى. إن في الحياة شيئاً مفزعاً جداً عندما تنظر إليها

[1] علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (دراسة جمالية مقارنة)، ص 115.

[2] جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، تر نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 52.

بهذه الطريقة، وعلى هذا فإن الأفعى تحمل في ذاتها معنى هو الأسر والانجذاب للحياة ومعنى الفزع منها، وعلاوة على ذلك فإن الأفعى تمثل الوظيفة الأولى للحياة وأعني بها الأكل ، فالحياة تتكون من أكل المخلوقات الأخرى"[1]

فاللحية ذكرت في أسطورة الخلق والسقوط من جنة عدن، حيث كان لها توحد بالشيطان ودور فاعلا في حدث خروج آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض[2]، كما لها عدة إشارات في أساطير شتى وقصة نهاية الكون ومن هنا تمثل الحية كائنا أسطوريا ونمطا أصليا تحتفظ به الذاكرة الجمعية وتسقط عليه الكثير من الاعتقدات وتضفي عليه العديد من الملامح والصفاة التي ألصقت بهذا الكائن.

والحية حيوان مقدس عند بعض الشعوب، ترمز للعدم كما ترمز للحياة، وتدل على الشر كما ترتبط بالخير، ولها حضور في قصة الخلق وفي أساطير نهاية الكون، فهي ذات رموز ثرية معقدة تجمع بين الشيء ونقيضه، تتوحد بالجن وتقترن بمعان عديدة [3].

ورد توظيف هذه الأسطورة في رواية" غفوة حواء" على إثر محادثة أجرجتها " فاينة" مع صلح" أنا، فقدت نصف شعري. النصف أو أكثر. يسقط بالحزمة.

-عزيزتي، ماذا حدث لك ؟

-الشجن الكبير. لا، إني أمزح، إنه الحمل. هناك من النساء من يفقدن شعرهن بعد الولادة. تقريبا مثل **موت "ماو"** .

-ماذا، ما هذا الهراء ؟ تقريبا مثل **موت"ماو"** ؟ غريب أمرك !

-لا، ليس غريبا. إنه مرعب باستمرار. أنت لا تتصور عنف الولادة. إنها الثورة في كل مرة.

[1] جوزيف كامبل. سلطان الأسطورة، تر بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص 75.

[2] أيوب بن حكيم، تخيل الحيوان في الشعر العربي القديم السمة، الرمز، الأسطورة، ص 128.

[3] ينظر محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1، 1994، ج1، ص 311 و ما بعدها.

-أنت تبالغين كثيرا. إن ولادة كائن جديد أمر رائع، أليس كذلك ؟

-لا، إنه شيء دموي ومبك. "[1].

وظف محمد ديب أسطوة " موت ماو" عبر تقنية " الصورة البلاغية" التي تجلت من خلالها هذه الأسطورة، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه، إستخدمها فنيا وجماليا ولكن هذا لا ينفي أن الإشعاع كان خافتا، بحيث تناسب عكسيا مع المطاوعة الغير مضمرة أو الغير خفية، شبه محمد ديب سقوط شعر فاينة بعد الولادة ب" موت ماو" ، فكان بالنسبة لها النهاية التي تشبه نهاية الكون وتحاكيها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " السيمورغ" لمحمد ديب في النص المعنون ب: السيمورغ"، "... ومن جهة أخرى فإن الذكاء والاعتراف لا يأتيه إلا من الخارج، ومن الجوار. هذا الحس الذي تتباهى به الثابتة مُنح لها علاوة على ذلك رغما عنها ويستعصي على التسمية لأنه من غير الممكن تسمية ما لا يقال وما لا ينبع من تجربتنا العادية وليس له علاقة بأي علم كان. أما إذا ما أصررنا على منحه اسما فسيكون هذا الذي تبقى : الدهشة، الوعد، الفرح وكذا أسماء من نفس الطينة هذا ما إذا لم يذهب الواحد منا إلى أن يعصر مخه من أجل تشكيل استعارات أخرى. مثلا الشمس التي تعمي لأنها تضيء لكن من الواجب الإضافة و بسرعة : الشمس التي تضيء لأنها تعمي رغم أنها كوكب لا ينتمي إلى دائرة ديانتنا ولا إلى معتقداتنا في الكواكب. وها نحن نعود إلى نقطة الانطلاق دون أن نضيف إلى معرفتنا شيئا واحد. ما يضيء هو الذي يعمي. لن نعرف أكثر. **يعض الثعبان ذنبه ثم يلتهم نفسه وهذه ليست ظاهرة علمية ولا يمكن تمثيلها**. هذه هي القصيدة إذا ما شئنا عدم تسميته. كائن يحيا على طريقته الخاصة ويسلك سلوكياته على هواه. رغم عدم تمتعه باسم فإنه يكشف عن نفسه

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 91 ،92.

عن طريق المغامرة في تقلبات افتراضية. ما أبلدنا حين نعتقد بأننا متأكدون مما نرى حين نرى أنفسنا في المرآة. ونعتقد أننا بالإمكان أن نسمّي الأشياء. بهلوانات حزينة، مغلوبة على أمرها، هنا، في المقابل. "[1].

وظف محمد ديب أسطوة " موت ماو" عبر تقنية " الصورة البلاغية" في الجملة التي قال فيها" . يعض الثعبان ذنبه ثم يلتهم نفسه " التي تجلت من خلالها هذه الأسطورة، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه"، إستخدمها فنيا وجماليا ولكن هذا لا ينفي أن الإشعا كان خافنا ، بحيث تناسب بشكل عكسي مع المطاوعة الغير مضمرة أو خفية، شبه محمد ديب "القصيدة" التي هي عبارة عن إستنزاف متواصل حتى الفناء" موت" ماو ، فكانت بالنسبة له النهاية التي تشبه نهاية الكون وتحاكيها.

كما وضح ذلك محمد ديب في العديد من المقاطع في الرواية نفسها، بحيث وردت في النص" ممنوع لمس، تدليل، معانقة أنا الآخر الذي يراقبنا من الجهة الأخرى للمرآة. ممنوع لمس، جس كل الأشياء الموجودة حواليه. إذا ما أردنا فإن القصيدة هي مرآتنا. المرآة المظلمة للأشخاص الغامضين مثلنا، نحن الذين لا نضع الأقنعة إلا لكي نُرى. تتعرف القصيدة على ذاتها لكن ذلك لا يفيدنا في شيء كما لا يفيدنا نحن أيضا تعرفنا على أنفسنا في المرآة وتعريف الآخرين علينا "[2].

ويتابع قوله " لنقل الأشياء بصيغة أخرى. لنقل أنك تجهل تماما معنى التدوين الموسيقي ولا تعلم بوجوده أصلا ولم تر في حياتك توليفة موسيقية أبدا ثم يحدث أن تصادف واحدة. واحدة مطبوعة أو أحسن منذلك، أن تكون مخطوطة. الانطباع الأولي الذي يتكوّن لديك هو أنها عمل فني منقوش، هو ليس تصويريا بالضبط ولا تجريديا. لن تتصور في كافة الأحوال هذا ولا ما تحمله من معاني. إنها تتحرك بحمولتها وتلك هي حقيقة وجودها الأولي وسبب ما أعدّت له وذاك ما يتخطى التعبير النحتي وكذا حدود إطار الصفحة التي تمنح نفسها لنظرك.

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 31، 32.
[2] المصدر نفسه، ص 32، 33.

دون أي أدنى شك منك، أنت الأجنبي على هذا الفن، تبقى الموسيقى التي راحت تغني هناك بالداخل. شفافة، تتواجد فيما وراء ذاك الخط خارج حدود الورقة. "[1]

ويضيف في النص نفسه" أما الآن وقد وضعنا توليفة الموسيقى جانبا والتي لم تضيّع أبدا من قيمتها التصويرية، لِنقلْ أنك تلقيت المعرفة الكافية منذ ذلك الحين وها أنتَ منهمكٌ في الاستماع للموسيقى من نفس الورقة العامرة بالرموز والمكلفة بمنح الصوت (الدرب) في نفس الوقت الذي راحت فيه تلك الرموز والرسومات التي رأيناها مكتوبة على الورقة تتحرك وتحيا، تتحول إلى أصوات، تتحول إلى أنفاس. أما سمعْك فيبقى متأهبا، متنبها للنغم الذي يمنح نفسه للإنصات، يلتقط تللك الأصوات متتبعا تسلسلها اللحني، لكن وفي نفس اللحظة، يحدث شيء آخر. شيء ما بذاته، يقف، يُرى في الماوراء، يتعدى الموسيقى، شيء ينبع في مجمله من الفكر المنطقي ومن الإحساس و التأثر الأولي أي الفكر السحري. وهكذا من مستوى إلى آخر تجد نفسك وقد نُقلتَ إلى حالات لا علاقة لها بالموسيقى. هي الموسيقى التي تُمسك بيدك وتدخلك إياها. هكذا يحدث أن تكون قد تعلمتَ أبجديات "المطلق".وهذا ينجرّ على كل شيء يتعرّض للتشكل بما في ذلك القصيدة."[2]

فالقصيدة تشبه موت ماو تماثل الحدث الأسطوي وتتشابه معه بالتشاكل " ثم ماذا إذا ما استفدنا من سرعتنا ودفعنا بتشّردنا إلى أبعد مداه ؟ ما أبعد النقطة التي سيقودنا إليها. بإمكاننا المراهنة حتى نصل إلى قلب هذا الضباب الميتافيزيقي الذي نضيع فيه قبل أن تطأه أقدامنا. لا أكثر ولا أقل. لا، شكلرا. فيما يخصني، أنهيت المصاريف. الاستثناء الوحيد ربما هو إيراد آخر حقيقة : في كل مادة وفوق كل مادة يهيمن شيء يستعصي عن الوصف، شيء يصرّ على البقاء مستعصيا عن الوصف، البقاء كذلك رغما عنّا "[3].

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 33.
[2] المصدر نفسه ص 33، 34.
[3] محمد ديب، السيمورغ، ص 34، 35.

وكذلك تجلت في الجزء المعنون ب" غابات المعنى (2)" في النص المدرج تحت رقم 23." حيوانية عرجاء، مختلفة عن البقية، لكنها الأكثر غربة. معلق على حافة ضميرنا ومن دون علمنا **فإن الثعبان واحد من الأعضاء النشيطة بداخلنا والتي لا تنام بتاتا**، مثل تلك التي لا تظهر نفسها ولا تفك أسرنا ولا هي تنفلت منا. أهو مصدر الحقيقة ؟ كونه ألهمنا، ولو بدون سبب ولكن بشيء من اليقين والأهمية البالغة، إحداها، بتقديمه الثمرة لزواجنا "[1].

وظف محمد ديب الأسطورة نفسها" موت ماو" أو " الثعبان الوجودي" في هذا المقطع " عبر تقنية " التناص" امتصاصا بحيث امتص النص العنصر الأسطوري المستعمل، وأعاد انتاجه في صيغة إحيائية تتشاكل مع توارده التراثي الأصلي تارة وتتنافر معه تارة أخرى، حيث تجلت الأسطورة وتفاعلت مع ما قصده الكاتب من خلال محمد ديب بكلامه، ومن خلا توظيفه للعنصر الأسطوري، فتظافر مع النص الأدبي الذي استدعاه ، وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، وإن خالفته في النهاية التي لاتزال بعيدة، بحيث تناسب الإشعاع بشكل عكسي مع المطاوعة التي لم تكن مضمرة كفاية بحيث تجلت الأسطورة عبر لفظة " الثعبان" وحاكتها.

أسطورة شجرة الحياة :

إن أسطورة شجرة الحياة "من الأساطير العالمية، فقد أجمعت جل الحضارات القديمة والشعوب البدائية والقبائل المغمورة على إدارجها في تراثنا رغم تباين التصورات البدائية المغمورة على إدراجها في تراثها رغم تباين التصورات لماهيتها وحبكة أحداثها، كما هو الشأن لأساطير الخلق والطوفان والدمار ونهاية العالم...وترد أسطورة شجرة الحياة في الكثير من الحضارات كالسومرية والبابلية والمصرية والإغريقية والفارسية والصينية والنوردية وعند

[1] محمد ديب، السيمورغ ، 244، 245.

سكان أمريكا الأصليين كالمايا والإنكا والأزتيك وبعض القبائل المغمورة في هايتي والياكوت وشعوب مجاهل إفريقيا "[1] وشعابها.

كما "ويروي سفر التكوين –السفر الأول من أسفار التوراة المقدّسة عند اليهود– قصة شجرة الحياة التي تتضمن ملابسات حادثة سقوط الإنسان الأول وحنينه إلى الفردوس المفقود، وتعرض الصراع الأزلي بين قوى الخير وقوى الشر. "[2] إذ ترد في الإصحاحات الأولى من سفر التكوين. ..وكذلك يكشف لنا عن وجود شجرة الحياة والمعرفة (معرفة الخير والشر في الجنة).

و" تعود أقدم أسطورة حول شجرة الحياة المقدّسة إلى الحضارة السومرية باعتبارها حضارة ضاربة في القدم وممتدة عبر آلاف السنين، تكشف مخلفاتهم المادية الأركيولوجية على عظمة دولتهم وقوة صولتهم وغنى أساطيرهم التي دونوها على شكل ملاحم شعرية في ألواح طينية. ولعل أسطورة آدابا Adapa وسقوط الإنسان من أهمّ الأساطير التي تتطرق لموضوع شجرة الحياة في الجنة المفقودة وخسران الخلود الأبدي وموقف الآلهة من خلق الإنسان الذي غايته تنفيد مهام محددة والقيام بواجباته تجاه الآلهة. والغرض من الأسطورة أو مقصدها الفلسفي هو تفسير طبيعة العلاقة بين الآلهة السومرية والإنسان من جهة وبينه وبين الكون والوجود من جهة آخرى. " [3]

أما عما يخص شجرة الحياة في بلاد الرافدين " فتكشف إحدى الروايات عن شجرة تسمى"كسكانو" Kiskanu الراسخة في مكان آمن وطاهر بمظهرها اللازورد الموجودة في العالم السفلي، وتستريح الآلهة عندها، وفي وسطها يوجد إله الشمس الذي يدير نواميس الكون والحياة، كما ترجع أساطير أخرى أصل شجرة الحياة إلى

[1] هشام مباركي، الصبغة الأسطوريّة في التوراة قصة شجرة الحياة أنموذجا، الكتاب الجماعي، الأسطورة في النصوص المقدسة تحت اشراف عبد الله البهلول، مخبر بحث تجديد مناهج البحث و البيداغوجيا في الإنسانيّات، مطبعة inèdite ، ط1، 2016 ، ص177، 178.

[2] المرجع نفسه، ص 178.

[3] هشام مباركي، الصبغة الأسطوريّة في التوراة قصة شجرة الحياة أنموذجا، ص 180 .

جنة دلمون السومرية والتي بحث عنها كلكامش من أجل نيل الخلود بحصوله على الحياة الأبدية بعد أن آمن بأسرارها والطاقة التي تمنحها،كما عرف المصريون القدماء في حضارتهم الفرعونية أسطورة شجرة الحياة، ولم تكن شجرة البرساء المقدسة Perseatree والتي تم وضعها في معابدهم المقدّسة إلا مجسما ماديا للشجرة المباركة المكرسة للإله أزيريس الذي يتجلى فيها ليمنح الحياة، فهي بمثابة شجرة الحياة التي اعتبرت رمزا قويا للمقدس، والتي تقع في وسط الكون وفي محور الوجود، كما تحتوي على مفاتيح إلهية تدير نظام الكون وهي المسؤولة عن القضاء والقدر والمصير، وتحمل في اتها سرا جوهريا للحياة الأبدية، وفي البلاد الاسكندنافيةّ فقد عرف سكانها شجرة أسطورية كونية خالصة ومقدسة وأيقونة للحياة نظرا إلى ما تحمله مكوناتها من جذورها وجدعها وأوراقها وأغصانها وثمارها من دلالات وإيحاءات ومعان ومؤشرات تحاول من خلالها هذه الأسطورة تفسير ظاهرة نشأة الكون وطبيعة الحياة وماهيتها في العالم الآخر، كما تكشف النقاب عن مجريات الأحداث الأزلية والراهنة والسرمدية التي تتصل بالآلهة في عالمهم الخاص. ويطلق عليها اسم يكدراسيل Yggdrasilوالتي تعني حصان أودين Odin، والتي تجسد الكون وتمتد جذورها إلى العالم السفلي، أما جذعها فيرتفع إلى نهاية العالم المادي، في حين أن أغصانها تغزو السماء والفضاء الخارجي بينما أوراقها هي السحب وفواكهها نجوم السماء، والتي جسدها سكان اسكندنافيا النورديون في شجرة الدردار.

ومازلت شجرة الخوخ شجرة حياة مقدسة عند الصينيين لاتصالها الوثيق بأرواح أجدادهم وأسلافهم الأولين الذين قدسوها بدورهم وعقدو أمامها ميثاق الأخوة موطنها الأصلي الجزر المباركة موطن الآلهة، قدسوها معتقدين أنها حافلة بالاسرار والألغاز والطلاسم، لكونها جالبة للخير ومانعة للشر، وطول العمر والخلود النسبي إلى جانب خصائصها الروحية المتعددة والتي لفوها بهالة أسطورية، كما وذكرت شجرة الحياة عند سكان سيبيريا الأولون بحيث تناقلتها الاجيال عبر الرواية الشفوية والغرض منها تزكية الشمان Shaman ومنحه هالة من القدسية خصوصا عند قبائل ياكوت لجعله واسطة بينهم وبين الآلهة حتى يقربهم إليها زلفى، ويطلق عليها اسم

يجيك ماس Yjik-Masوتوصف على أنها شجرة كونية لا أغصان لها، تتموضع على قمة جبل لتصل إلى السماء التّاسعة حيث في أعلاها يسكن إله الكون وعلى جذعها تعلق أرواح الشامانيين الموتى. كما يعتقد أن طائرا عملاقا يضع بيضة عليها فتخرج منها أرواح الشامانيين وشجرة يجيك ماس هي رمز الحياة الأبدية لأن منها خلق الكون برمته.[1] بما فيه من موجودات.

إن ما ذكرناه من أسماء الأشجار المقدسة إلى جانب اسم شجرة يكدراسيل Yggdrasi* والتي تعني حصان أودين Odin*، ماهي إلا تجسيد لشجره الحيات الكونية عند مختلف الشعوب حول العالم.

وكذلك" يحظى النبات والشجر بمكانة مهمة في النصوص التراثية الإسلامية يمكن أن تتجلى لنا من خلال الأمثلة المذكورة في هذه النصوص من جهة ومن التحولات التي تحدث فيها وفي آثارها من ناحية أخرى، فقد تحدث القرآن كثيرا عن الشجرة وخاصة عن النخلة والزيتونة وشجرة الخلد وعن الشجرة التي نهي آدم وحواء عن الاقتراب منها والأكل من ثمارها؛ وحفلت الجنة القرآنية بذكر النبات والشجر الطيب جزاء المتقين. والمتأمل في

* أودين: هو أب الآلهة في الاساطير الاسكندنافية والخالق الأول، تنسب إليه الحكمة النورانية.

*شجرة يكدراسيل: شجرة الحياة الكونية بحسب الميثولوجية الاسكندنافية لاتصالها بالسموات والأرضين، إذ تحمل العوالم العليا التسعة، وجذورها الثلاثة تتجه مسافات طويلة ، إذ يمتد إحداها إلى السّماء حيث هناك مجلس الآلهة، كما أنها الدعامة والركيزة والمحور للعالمين الطبيعي و الميتافيزيقي. وترمز الشجرة إلى مكان مثالي يتسم بالانسجام والتناغم والحيرية بين الكائنات البشرية، تحت ظلال أغصانها وأوراقها تنبع السعادة المطلقة فهي الجنة المحروسة والآمنة. والتي نشأت من جسد العملاق يمير الذي خلق من النار والثلج والذي اعتبر الهيولي الأول للكون ، والتي أسست حولها كذلك عدة تصورات ميثولوجية

[1] ينظر هشام مباركي، الصبغة الأسطوريّة في التوراة قصة شجرة الحياة أنموذجا، من الكتاب الجماعي، الأسطورة في النصوص المقدسة، ص 181إلى غاية 188.

النصوص التراثية يتبين المكانة التي حظيت بها الشجرة في الذهنية قبل الإسلام، فالمرويات تذكر أن بعض القبائل كانت تعبد شجرة ذات أنواط"[1]

ولقد كان للعرب في الجاهلية، قريش وسواهم من العرب شجرة عظيمة يقال لها ذات أنواط يقدسونها ويذبحون عندها. بالرغم من أن شجرة الحياة "المقدسة" تختلف أسماؤها وأنواعها في الأساطير البدائية حسب الشعوب القديمة والحضارات؛ فهي تدعى عند السومريين كسكانو، وأطلق عليها الفراعنة اسم شجرة البرساء، وعند الصينين شجرة الخوخ، وعرفها سكان اسكندنافيا باسم يكدراسيل، في حين دعاها السيبيريون بشجرة يجيك ماس، أما عند سكان التبيتبزامبو وأهل هايتي بغران بوا وفي الأساطير الهندية بجامبو... إلا أنها تلازمها في الصفة الواحدة الثابتة والمشتركة بين جميع الأساطير، هي صفة الحياة، ونفس الأمر ينطبق على الشجرة المذكورة في سفر التكوين من التوراة حيث دعاها الإله يهوه بشجرة الحياة كذلك.

ويتضح بجلاء من خلال من هذه القواسم المشتركة لشجرة الحياة كما هي مدونة في القصص والملاحم الشعرية والمتداولة بالروايات الشفوية والحكايات الشعبية لمختلف الحضارات القديمة والشعوب البدائية، "باعتبارها مسكنا للآلهة ومكانا مكرسا للتجلي والحلول الإلهي ورمزا للحياة المثالية والسعادة المادية والروحية والمتعة الحسية والنعيم السرمدي والخير المطلق، كما أنها مشددة بالحراسة يصعب اختراقها من الاشرار أو الأعداء المناوئين للآلهة، علاوة على كونها تحمل سرا من الأسرار الخلود الأبدي الذي لا يخضع لقانون الموت أو الفناء، دون أن ننسى القاسم الأبرز إذ أنها ذات بعد كوني كما لو كانت حلقة وصل بين العالم المادي المحسوس والعالم الميتافيزيقي الغيبي، المتحكمة في مجريات الوجود والمحددة لطبيعة ناموس الكون"[2].

[1] حمادي المسعودي، متخيل النصوص المقدسة في التراث العربي الإسلامي، دار المعرفة، ط1، 2007، ص 60، 61.
[2] هشام مباركي، الصبغة الأسطوريّة في التوراة قصة شجرة الحياة أنموذجا، ص 189.

و"إضفاء صفة الحياة على الشجرة المقدّسة في الأساطير والتوراة يكشف عن ماهية ورمزيّة هذه الشجرة وما تعكسه معانيها من حركة وتجدد وأمل وخصب وجمال وتعايش ومحبة...والراجح أنها أبرز وأقوى قاسم مشترك بين الأساطير والتوراة لأنها التوراة الأولى والأصل لباقي القواسم الأخرى فالحياة هي نقيضة الموت والعدم وشكل من أشكال الخلود النسبي كما أنها دار النعمة ومظنة السعادة."[1]والسكينة.

إن جل "الدلالات الهامة لرمزية الشجرة في علم الأساطير وفي علم الأديان، هي كما هو معلوم شديدة التعقيد، وتبدو متفقة مع فكرة التجديد الدوري اللامتناهي، ومع فكرة الانبعاث وينبوع الحياة والشباب، وفكرة الخلود والواقع المطلق"[2]، كما "ويمكن للشجرة أن تكون شكلاً حسياً يثير الصورة الذهنية المتخيلة عن شجرة الخلود في الحديقة العليا الدائمة في السماء، المثل الأعلى الذي يطمح إليه."[3] شجرة المعرفة، و" الشجرة لها وجودها سواء أكانت حاضرةً بوصفها شيئاً مادياً محسوساً، أم غائبةً بوصفها صورة من الماضي لها تأثيرها الممتد. وهناك ارتباط بين الشجرة والمثل الأعلى الجمالي. فثمة الموروث القديم حول شجرة الجنة والمعرفة ومناقشة فكرة الخلود."[4] بحد ذاتها.

ولا بد أن نشير كذلك أنه "أضيفت مثل هذه القيمة على النباتات فكان لأشجار الكرمة مثل هذه القوة السحرية التي اختلطت بعبادة ديونيسيوس، وكانت المعابد تغطى بأوراق الكرمة وعساليجها كما اختص شجر السرو بالاحتفالات الجنائزية وجللوا بأغصانه توابيت الموتى، وربما كان للون الفضي الذي يمتاز به ورق الحور وجذوعه في جعله لون الكدر والحزن فارتبط بالموت أيضا كما عدوا شجرة الدلب تجسيدا لعدد من الآلهة وربطوا

[1] هشام مباركي، الصبغة الأسطوريّة في التوراة قصة شجرة الحياة أنموذجا، ص 200.

[2] مرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، تر حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 20 .

[3] علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (دراسة جمالية مقارنة)، ص 91.

[4] المرجع نفسه، ص 91.

بها عبادة أبلون وهرقل بشكل خاص وجسدت لديهم عددا من الأبطال كبروتيسيلاي وديوميد وهيلين وأغمامنون ومينيلاوس"[1] وكذلك "أثنا".

وجعلوا "لاتونا تلد طفليها-أبولون وارتيميدا- تحت شجرة الغار الدائمة الخضرة، وحول ابولون محبوبته إلى هذه الشجرة وعقد أغصانها على هامته. أما شجرة البلوط فربطوا بها اسم زيوس حتى أنهم نسبوا القدرة على كشف المستقبل إلى بلوطة في دولون فكانوا يستطلعون الأنباء من حفيف أوراقها أو زقزقة اليمام فوق أغصانها أو خرير الساقية القريبة منها، ولعل هذه الشجرة التي تغد ملكة أشجار الغابة كانت تصورا لزيوس نفسه. "[2] كبير الآلهة.

و"ترمز الشجرة أسطورياً إلى المكان الذي يرتكز عليه الإنسان بثبات، في مرحلة تمهيدية لعملية تالية هي الارتقاء إلى السماء. فتجربة التعالي إلى عالم آخر فوق الحسي، حيث يبتعد الإنسان عن كل ما يتعلق بالحياة الأرضية، تجربة تحتاج إلى منطق غالباً ما يكون الشجرة، تأتي الشجرة مرتبطة بهذا التفسير الأسطوري للارتقاء، كما أنها تتضافر مع المعتقدات الشعبية حول وجود شجرة زيتون أو جوز وغيرها تكون مركزاً للأرض، وحوراً لحياة الآباء والأجداد، فالشجرة هي الكائن الحيّ الثابت في الأرض بواسطة الجذور، الأمر الذي يحمل معنى ضمنياً بالجلال، حيث القدرةُ على الوقوف بثبات في وجه التغيرات والصراعات، تماماً كالشجرة القويّة في مواجهة الرياح."[3] تماما.

وفي هذا الصدد نفسه يقول مرسيا إلياد "إن الارتقاء إلى السماء العليا أعني فعل التعالي على العالم إنما يحصل قرب مركز(من مثل المعبد، والمدينة الملكية، بل وشجرة الأضاحي المشابهة للشجرة الكونية أو عمود الأضاحي المماثل

[1] عماد حاتم، أساطير اليونان، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص.22 .

[3] علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (دراسة جمالية مقارنة)، ص 89.

لمحور العالم) ذلك لأن القطيعة في المستويات إنما تجري في مركز وبالنتيجة، من المركز، يبدأ العبور من الأرض إلى السماء "[1] مباشرة.

و" قد ترتبط الشجرة بمفهوم الحياة أو الموت، لكنها في الأحوال جميعا نوع من التشبث بالجذور التي تحمل رمزا عميقا إلى الحياة من نوع آخر، حيث يتصور الإنسان إمكانية الوصول إلى الخلود، من خلال محاولته تمثل السلوك الجليل في حياته. ترمز الشجرة في كثير من الأحيان إلى الحياة، وهنالك صورة تغلب على الفكر الجمعي، شجرة العائلة، حيث كل فرد ينتمي إلى غصن معين فيها، الشجرة ذات الجذور والفروع الممتدة إلى السماء، مترابطة كوحدة متكاملة."[2] ومتسلسلة بالتفرع والإنتشار.

و" الشجرة الكونية المقدسة، شجرة الحياة وعنوان البعث والتجدد، ورمز الخلود. وهي بهذا المعنى ذائعة ومعروفة في ميثولوجيا العالم القديم... وهي أيضا شجرة البعث (أو شجرة الميلاد) التي تلعب دورا أساسياً ومهما في بعث أوزيريس، وفوقها يجلس الإله، ويتغذى من ثمار الأبرار (من البشر)...إلخ. وهي أيضاً "القطب" الكوني أو "قطب العالم" الواصل بين ثلاث عوالم، العالم تحت الأرض (بجذورها) والسماء (بفروعها) عبر الأرض. وبهذا المعنى أصبحت الشجرة-في أساطير عالمية أخرى نوعاً من الطريق المفتوح بين الأرض والسماء،صعوداً أو هبوطاً...فهي تأتي من أحشاء الأرض لتصلها بالسماء، وهكذا تتمثل الصلة بينهما- الأرض والسماء بطريقة رمزية في صورة شجرة، هي في الوقت نفسه شجرة الكون أو العالم، وعلى نحو فُهمت معه هذه الشجرة الكونية- فيما بعد من قبل الصوفية برمزية معقدة، تربط العوالم الثلاثة: عالم الله ، وعالم الإنسان، وعالم الكون"[3] بكل ما يوجد به.

[1] مرسيا إلياد ، الأساطير والأحلام و الأسرار، ص 179.

[2] علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (دراسة جمالية مقارنة)، ص 92.

[3]. محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، دار عين للدراسات، القاهرة ط1، 2001، ص 192، 194.

وردت هذه الأسطورة" شجرة الحياة المقدسة" في نص" خطيبة الذئب" في رواية "غفوة حواء"،" وتلك الصبيحة الأخرى، بعد أيام قليلة، وعيون فاينة الخضراء مثل **شجرة الحياة الذهبية**، والتي لم تتغير : بتلك النظرة الضاحكة التي ترمقني بها. وذلك الاخضرار الفاتن الذي تحتفظ به دوما. استعادت تميزها الشبيه بسماء منجمة، ببرج تتخلله ضحكات في كامل أجزائه الأكثر حميمية، ولكنها لا تضحك. "[1].

وظف محمد ديب أسطورة " **شجرة الحياة المقدسة**" عبر تقنية "**الصورة البلاغية**"، وطوعها عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، بحيث تشبه عيون " فاينة" "الحياة" التي ترمز لها " شجرة الحياة"، عيناها التي تحمل رمزا عميقا إلى الحياة والتشبث بجذورها والتي كانت بمثابة شجرة الحياة لصلح، فإن كان البدائي متشبث بالشجرة الحياة . فصلح مرتبط بعيون فاينة دائمة الإخضرار، والتي ترمز إلى الجلال الكامن في شجرة الحياة الذهبية الممتدة والتي تصل بين العوالم إلى العلو والسمو، لقد سعى صلح بجهد لتستعيد فاينة الحياة واتصالها بها وتستعيد الإيمان بقيمة الحياة ذاتها والاستمرار. فكانت تيمة الحياة والاخضرار هي المحور المركزي الذي ربط به محمد ديب بين عيون فاينة وشجرة الحياة الذهبية، فكانت المطاوعة عميقة، وبتالي كان الإشعاع مضيء في النص.

كما وتنعكس شجرة الحياة وقداستها في الذاكرة الجمعية، على شجرتي الصفصاف والبتولا في الميثولوجيا الإسكندنافية، فهي أشجار مباركة ولديهما خصائص أسطورية موحية بالخلود والقوة والاخضرار على مر الزمن إحذى الشجرتين شجرة "أحلام الخلود" خصيصة أنها شجرة معمرة وخالدة في وجه الزمن، ووجود الشجرة هو الجسر الذي يؤمن لمن يتمسك به، وتحمل قيمة جلال الزمن بامتداده، بحيث اكتسبت مع مرور الزمن قدرة أسطورية، بحيث يستمد منها السكان القوة، تمنحهم القوة والإيمان بالخلود، كما وتجمع تجمع أفراد الأسرة والمجتمع وترمز لخلود العلاقات الإنسانية، ترمز لها وتتركز خاصية الجلال في الشجرة بكونها محوراً يدور حوله الزمن ومعه الأحداث التي تدفع الأشخاص إلى التمسك بإيجاء الخلود، والانسياق معنوياً وراء الذكريات والأحلام، فالشجرة

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 200.

بشكل ما سلّم أو حبل بين الإنسان والأعالي "السماء، العلو"، حيث مثل الجمال البعيد عن المشكلات على الأرض التي يعيش عليها، إذ هي رمز أسطوري "الشجرة" بوصفها مصدر للقوة أومحورا للزمن "شجرة الحياة".

كذلك وظف الكاتب أسطورتي شجرة الصنوبر وشجرة البتولا الفلندية المدرجتين تحت أسطورة شجرة الحياة المقدسة، على لسان فاينة وهي تروي أهمية الشجرتين ومكانتهما البارزتين عند سكان بلدها وتقاليدهم " **هناك تقليد عندنا يعترف لشجرتين بوضع خاص في حياة الكائن البشري**. يعين كلاهما بكلمة تتشكل من جدع مشترك : كوتي، المزل، البيت الذي يأوينا. إنها صنوبرة (المنزل) كوتيكوسي، وبتولة (المنزل) كوتيكويفا. في الريف، **من العادة أن نترك صنوبرا جميلا وبتولا قرب المنزل**. وتكون الشجرتان أحيانا قريتين جدا من قناة المدخنة، ما يجعلهما عرضة لالتهاب الحرائق. يصل عمر بعضها إلى القرن، مايعادل ثلاثة أجيال. وتحكى حكايات، تندرج من سنة إلى أخرى ضمن الوقائع العائلية "[1].

وظف محمد ديب أسطورة " شجرة الحياة المقدسة" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث شبه تيمتي القوة والاخضرار في شجرتي الصنوبر والبتولا ب تيمة " الحياة" التي ترمز لها " شجرة الحياة" المقدسة، فكانت تيمة الحياة والاخضرار هي المحور المركزي الذي ربط به محمد ديب بين الشجرتين وشجرة الحياة الكونية ، ومنها تقدست بعض الأشجار مثل شجرة الصنوبر والتي لها دلالة " الحراسة" امتداد لشجرة الحياة ، كانت المطاوعة غير ممتدة، وبتالي كان الإشعاع خافتا في النص.

كما تجلت هذه الأسطورة في قول "فاينة"، "**الصنوبر شجر حارس**. دافئ، يحمي من المطر، من التوعك، و بالأخص من الصاعقة. عادة ما نرى صنوبرا عجوزا شق إلى نصفين من الصاعقة. يتعلم الأطفال لعبة الحياة بثمارة

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 18.

الساقطة من أغصانه، والتي يحولونها إلى أبقار وكباش وخنازير. يصنعون عند أسفلها منازل شبيهة بالتي يتخيلون امتلاكها عندما يكبرون، وبقد الأثاث في القشرة. **الصنوبر شيء متين ودائم. رمز لأمان.** "[1]

وظف محمد ديب أسطورة " شجرة الحياة المقدسة" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث شبه تيمة " الحراسة" و" والمتانة والصلابة" وتيمة " الاستمرارية والأمان المتجسدة في شجرة الصنوبر بتيمة "الحياة" التي ترمز لها " شجرة "الحياة والاستمرارية" المقدسة، ، فكانت المطاوعة غير ممتدة، وبتالي كان الإشعاع خافتا في النص. إلبا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية بسبب الدلالات المتفجرة للأسطورة جراء توظيفها في الخطاب الروائي.

كما تجلت هذه الأسطورة كذلك في قول "فاينة"، و"في المقابل، **تعتبر البتولا شجرة للأحلام.** بدءا، إنها تفقد أوراقها في الشتاء. سبب أولي يجعل الناس يصفونها بالجنون. **تتقمص دور الشجرة الجنية التي تجذب النجوم إلى أغصانها العارية أيام البرد. يحب الناس اشراك النجمة القطبية إلى البتولا.** وفي الصيف، تعلق الأرجوحة على غصنها القوي لتجلس عليها الفتيات، مغمضات العيون، ليسافرن بعيدا، بعيدا جدا، نحو ممالك الأحلام، في ذهاب وإياب، يجمع الأوراق و السماء والغيوم معا. وهناك من يهيء عشا للقراءة. وهنا تستحدم الأغصان الأكثر قوة، الأكثر ملاءمة. نعرف قصصا مؤثرة عن رجالنا العظماء الذين كانوا في طفولتهم يختلون إلى مثل هذه الملاجيء للقراءة. عندما نغيب، عندما نتواجد في الخارج خاصة، تتأجج صورة البلد عند ذكر أشجار البتولا. أن نحلم في الصيف، يعني بالضرورة التفكير في البتولا "[2].

وظف محمد ديب أسطورة "شجرة الحياة المقدسة" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث شبه"الأحلام " التي تبثها شجرة البتولا ب تيمة" أحلام الخلود" التي ترمز لها " شجرة الحياة"

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 18، 19.
[2] المصدر نفسه، ص 19.

وتجسدها، فكانت المطاوعة غير ممتدة، وبتالي كان الإشعاع خافتا في النص. إلا أن ذلك لم يمنع من إطفاء جمالية على الخطاب الروائي جراء توظيف هذه الأسطورة.

أساطير الموت والانبعاث / الخصب:

أولا: أسطورة طائر الفينيق /العنقاء

يعتبر العنقاء"الفينيق" طائر أسطوري ضخم ورد في الميثولوجيا الإغريقية، وكذلك ورد ذكره في الميثولوجيا الفرعونية كذلك إن كانت هيئته مثل نسر ضخم محمر الريش، يمتاز بالجمال والقوة حيث إعتبر من أجمل ما تكون عليه الطيور، وكان يظهر في مصر القديمة[1] مرة كل خمسة قرون، قادما من أعماق جزيرة العرب، ليحل في "هليوبوليس" (معبد رع–الشمس) ، ليبني محرقة موته بنفسه، ويشعل فيها النار بحركة سريعة بجناحيه، حتى إذا احترق واستحال رمادا، نهض وبعث مرة أخرى من رماده، فتيا خلدا[2]، وهو " طائر" الفينكس"، الذي يولد من رمادة ثانية"[3] ويبعث بعد موته " يبشر بالنهوض من الرماد وانبعاث الحياة من جديد"[4] بعد موته.

أما العنقاء عند العرب تجسدت في طائر الرخ الضخم ولقد ذكر هذا الكائن الأسطوري في إحدى رحلات السندباد البحري في الليالي العربية، هذه الميزة والتحول هي ما استوقفت الأدباء والشعراء وشدت انتباههم واستحوذت على اهتمامهم، لاستلهام أسطورة طائر الفنيق/العنقاء باعتباره رمزا للتجدد والإنبعاث والولادة من جديد في كتابتهم الفنية والإبداعية والشعرية، وتمثلوها لتعبير عن رؤاهم وتوجهاتهم الفكرية.

[1] ينظر فيكتور د. سالس، الميثولوجيا الحية فن الحب والحياة في الأساطير اليونانية، تر نبيل سلامة، دار نوافد، 2011، ص 253، 254.

[2] ينظر ادموند فولر، موسوعة الأساطير (الميثولوجيا اليونانية– الرومانية– الاسكندنافية)، تر حنا عبود، دار الأهالي، سورية_دمشق، ط1، 1997، ص178.

[3] غاستون بشلار، النار في التحليل النفسي، تر نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت– لبنان، ط1، 1984، ص 40.

[4] علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي، ص20.

كما ورد في كتاب سفر العنقاء لنذير العظمة في قوله: "والفينيق طائرٌ أسطوريٌّ، ومعنى اسمه فيلولوجيّا يسير في دلالاتٍ ثلاث: الأرجوان الذي اكتشفه الكنعانيّون- البلح، استنادا إلى ذلك سمّيت فينيقيا بلد البلح أيضا- والدّم للونه الأحمر، كما البلح"[1]، ومن خلال "هذه الدّلالة تتّضح ميزته الأولى وهو اللّون الأحمر الذي يتضمّن في دلالاته معنى الدّم أي ما يشير إلى التّضحية، كما يحمل في بعض معانيه الإشارة إلى النّار، وهذا الأمر يشكّل تجسيداً حقيقيّاً لقصّة الفينيق، إذ يُروى أنّه عندما يدرك أنّه هرم، يتّخذ لنفسه موضعا عالياً قريباً من الشّمس، حيث يحترق، ويترمّد، ومن رماده يخرج طائرٌ يتمتّع بالشّباب"[2] والقوة والحيوية.

وبإقتحامه لألسنة اللهب واحتراقه فيها وبعثه من رماد الموت يجسد الانبعاث "ما يعني أنّ صورة هذا الطّائر تبلغ صورةً ساميةً من الموت هي صورة التّضحية الاختياريّة أو الفداء من أجل الوصول إلى درجة الانبعاث والحياة النّضرة، وهو بتّالي يمثّل ثنائيّة الفداء والانبعاث أصدق تمثيل"[3] بحق.

عنوان الرواية "السيمورغ":

من المعروف أن العنوان "يشكل العنوان عتبة من عتبات النص. وانطلاقا من هذه العتبة نستطيع الدخول إلى عالم الرواية بكل تفاصيلها. وهذه الأخيرة تبدأ من العنوان، الذي غالبا ما يحيل على معنى معين يهدف إليه الكاتب. "[4] فالعنوان هو يختصر النص، ويكون عبارة عن النص موجز وبؤرته، وقيمته الكبرى الذي يتمحور حولها ،وتكون بينهما علاقة تفاعلية وجدلية ، وما العنوان إلا أول عتبة للنص وتكملة له، وما النص إلا تمطيطا له عبر التوسع فيه، وتقليبه في عدة صيغ.

[1] نذير العظمة سفر العنقاء، نذير العظمة، سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، د/ط، ص 97.

[2] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التموزيّة نموذجاً،ص 94، 95.

[3] المرجع نفسه، ص 95.

[4] شريط سنوسي، الأسطورة والمعنى: مقاربة سميائية لرواية (الحوات والقصر) للطاهر وطار، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، منشورات كلية الأداب واللغات جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر- الجزائر، ، العدد 05، جوان، 2015،ص 18.

تجلت الأسطورة من خلال تقنية العنوان "العنونة" حيث كان عنوان الرواية **"سيمورغ"** الحامل للأسطورة بقدر ما كان مظلل عن وجود النموذج الأصلي لها، المحمل بالحمولات الرمزية الأسطورية، والذي ينبئ عن توجه النص ويمنحه هامشا قرائيا وظلا دلاليا أسطوريا يوحي بما يرمي إليه النص، في ملحمة محمد ديب التي تختلف في جوهرها وتوجهها عن منطق الطير لفريد العطار ورسالة الطير لأبي حامد الغزالي، على الرغم من وجود التناص فيما بينها، حيث استخدمه فريد الدين العطار "رمزا مركزا لطائر الطيور وصورة الصورة، مبينا من خلال توجه رحلة الطيور إليه، وتوحدها به، عقيدتي وحدة الشهود ووحدة الوجود في الفكر الصوفي."[1]، وغيره من المصادر الصوفية اعتبرت العنقاء رمزا للهيولى مادة الكون الأولى لاسيما ابن عربي.

و"ما يهمنا هنا هو أن نؤكد ما ذهب إليه الجاحظ من أن العنقاء هي السيمورغ عند الفرس وقد احتفظ لها العطار ببنية أسطورية كاملة تتصل بالسياقات الفكرية والدينية والاجتماعية والإبداعية للمجتمعات الإسلامية..لقد أحسن العطار كما أبدع في تصوير عقيدة الشهود الصوفية تصويرا مبدعا باستخدام أسطورة العنقاء ورمزها في إطار متقابل. فمن جهة العنقاء التي لا ترى، ومن جهة أخرى عقيدة الشهود التي من خلالها نرى العنقاء فنرى أنفسنا وترانا فترى نفسها في إطار رمزية الطير في الملحمة ."[2]

أما فيما يخص"رسالة الطير " لأبي حامد الغزالي ف"المدهش في رسالة الغزالي أنها تنطوي على الموضوع الذي انطوى عليه منطق الطير نفسه ببنية متشابهة ورمزية متقاربة إلى حد التطابق وبحوافز صوفية مشتركة. إلا أن منطق الطير للعطار مطولة شعرية ورسالة الطير لأبي حامد الغزالي رسالة نثرية قصيرة أشبه بالمقالة. ولكن كلا العملين يتمحور حول رحلة الطير للبحث عن معنى الحياة و الموت والوصول إلى الحقيقة من خلال مرموزة صوفية أسطورية. إن كليهما يعبر عن تجربة ومعاناة صوفية لما نعرفه من سلوك المؤلفين وحياتهما ...و كلا المؤلفين قصد

[1] نذير العظمة، سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة، ص 23

[2] المرجع نفسه، ص23

إلى نقل خبرته الصوفية إلى المريدين أو قل تعليمها إلى التابعين.إلا أن أصالة التجربة الصوفية ومعاناتها تخفف من النزعة التعليمية وحدتها في كلا العملين.وقد سبق أبو حامد الغزالي فريد الدين العطار بما ينوف على القرن، ولعله أعطى النموذج المصغر لرحلة الطير التي استفاد منها العطار وتخطى جديتها العقدية وصرامتها إلى فرح الإبداع الشعري وإشراق الكشف الصوفي في إطار ذوقي وجمالي مبدع .بينما ركز الغزالي في رسالته على إدراك المعانات الصوفية والتعبير عنها تعبيرا فكريا متوازنا ،إلا أن المشابهات بين العملين صارخة لا في الموضوع والإطار والحوافز والنزعة اللغوية الرمزية بل بوحدة الرمز في كلا العملين وإن اختلفت التفاصيل.تجتمع الطيور في رسالة أبي حامد الغزالي وتختار العنقاء ملكا لها، وترحل إليه. فالعنقاء في رسالة أبي حامد هي الرمز المركزي الذي ما يزال يحافظ على لقبه وترفعه وبعد مناله، تماما كالسيمرغ عند العطار وحين الوصول إلى العنقاء ملك الكون تفهم جماعة الطير أن بعدي المكان والزمان لا يغيران من حقيقة عبودية الخليقة والعالم له،فهو الحي الباقي والجوهر الفرد"[1]، فحامد الغزالي أعطانا رحلة مصغرة عن ملحمة رحلة الطير في رسالة نثرية بما يزيد على القرن من الزمن.

الموت والانبعاث هما العنصران الأساسيان اللذان يشكلان نواة الأسطورة وعندما وظفها محمد ديب لم يختلف السياق الأسطوري بل كان مضمر تضمينا وتشكيلا وأعاد صياغتها بما يواكب الراهن وقضايا العصر في رحلة البحث عن الذات من خلال شفرتي اللغة والثقافة إلى نظامها الأسطوري الذي يتداخل ويشاكل نظام الفينيق في أوجه كثيرة،مع المحافظة على نواة الأسطورة وجزئياتها، ملحمة ديب التي تدور حول محور نظامها ومنطقها العام ، وان كان التناص واضحا مع منطق الطير لفريد الدين العطار ورسالة الطير لأبي حامد الغزالي إلا أن أسلوب التوظيف والكتابة ومعالجة القضايا يختلف وان كان أسطوريم الطير محور العنصر الحكائي والمحرك له ، وهذا ما اتضح عند محمد ديب الذي طوع الأسطورة واستعملها كقالب عام مرر من خلالها رسائله وعكس في ظلالها توجهاته وكشف مرايا الذات و تصدعاتها.

[1] ندير العظمة، سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة، ص 124 ،125.

والسيمورغ هو طائر العنقاء ونلاحظ أن الروائي قد استدعى رمز "السيمورغ " للدلالة على التجدد والبعث والاستمرارية، الذي يمثله طائر العنقاء الخالد الذي يبعث من رماده من جديد، فهذا الطائر كان شبيها بنسر عملاء يكسوه ريش ذهبي محمر حتى أنه يبدو مغطى بهالة من اللهب، فعندما تقترب ساعة موته يعمل على إقامة عشه من أغصان أشجار التوابل ومن ثم يضرم في العش النار الذي يحترق بداخله وبعد مرور ثلاثة أيام ينهض من بين رماده طائر عنقاء جديد، ولهذا كان طائر الفينيق رمزا للموت والحياة والبعث، فعندما "يبلغ الفينيق عتيا من العمر يجمع حوله الأحطاب ويوقدها فيحترق ولكنه ينهض من رماده أتم ما يكون شبابا وجمالا."[1] ليعبر عن إعادة بعث الذات وشحنها بالأمل و الإصرار ، عنصر التضحية الذي يشتعل ويحترق وتصير العنقاء بموجبه رماد يبشر بالولادة والتجدد والبعث، ولا تخفى غاية الأديب من استدعائه لهذا الرمز الأسطوري محاولة منه لرصد عذابات الذات والسبيل لتحريرها وانعتاقها وإعادة شحنها ، كذلك عبر محمد ديب عن حلم الخلاص والتجدد والاستمرارية ،إن أسطورة العنقاء تمثل مفتاحا أساسيا في الخطاب الروائي تحليل توظيفها يساعد على فهم وتفكيك شفرات النص والخطاب الروائي ككل، دلالة انبثاق الحياة من الموت تجسدت في حلم الطيور في انبثاق عهد جديد تتجدد فيه الحياة ويكون مستقبلها مشرقا بعد تعيين السيمورغ ملك للملوك، هذا النص الذي عنونه محمد ديب " السيمورغ" يحتل فيه الفينيق مركز النبض ككل وهو رمزه الأساسي في ترابط نسجي محكم ومتشابك إذ نلاحظ تمظهر الرمز الأسطوري في تجلياته عبر نسق مركزي .

فالعنقاء الأسطورة على ما يبدو نسق عام خفي يختبئ خلف العلامات الظاهرة وبنية الرمز والرسالة التي تتضمنها إشاراتها المعينة وقد تجلى هذا النسق بشكل مضمر متضمن عبر تيمات وأسطريمات محددة .قد يكون هذا التجلي الظاهر تعبيرا عن النسق الخفي إياه، إن الانتقال لتجليات هذا النسق الظاهر بالصورة والرمز والإشارة والرسالة لدلالة عن تمكن محمد ديب من التلاعب باللغة وسبكها مع النسيج الأسطوري لتعبير عن قضايا الراهن

[1] ندير العظمة، سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة، ص 11.

بأسلوب متفرد ذو تأثير عميق. إذ تفرد محمد ديب بتوظيفه لأسطورة الفينيق حيث دمجها في النسيج العضوي لنص وبنى من خلالها البناء الفكري وعرض أرائه ورؤاه و توجهاته وأفكاره في نسيج لغوي محكم – محمد ديب احتفظ بنواة الأسطورة وتلاعب بجزئياتها بشكل استعاري متميز–،و عبر من خلالها على قضايا الراهن لدليل عن تطور آليات الكتابة لديه وتمكنه من القبض على بعض شفراتها.

وكذلك تجلت الأسطورة في أول نص افتتح به محمد ديب روايته والذي سماه كذلك"السيمورغ" وهو نص أدبي، يغلب عليه الطابع الحكائي، "يسرد فيه الراوي وقائع رحلة عجيبة ومضنية تقوم بها طيور الأرض جميعا بحثا عن السيمورغ لتتويجه ملكا لطيور..، حيث امتلأت السماء بأسراب هائلة من الطيور التي لم يسبق وأن التقت مع بعضها البعض ،فتولد عن ذلك اللقاء حلول الليل على الأرض في عز النهار بسبب احتجاب الشمس عن الأنظار .انطلقت كل الطيور ملبية النداء صوب مكان مجهول لا مكان فيه للاحتمال جاعلة قلوبها أبصارا تهتدي بها، والتي سرعان ما ينظم إليها الراوي ويصبح طائرا بعد انضمامه لها، بعد أن كان مجرد شخص متفرج تتملكه كافة ملامح ذلك المشهد، ليجد نفسه في نهاية الرحلة ناجيا من الهلاك الذي أصاب معظم الطيور نتيجة السفر الطويل والمخاطر الكثيرة التي تعرضت لها في سبيل غايتها المنشودة ،ولم يبقى من جسمه ومن أجسام رفقائه الإحدى عشر سوى بعض الريش والعظام في مواجهة مع ذواتهم.."[1]

والذي عالج محمد ديب من خلاله موضوع الهجرة والاغتراب والبحث عن الذات. إذ "استطاعت الطيور الإثني عشر الوصول لمدينة" السيمورغ" وكلها أمل في أن تحظى بمقابلة" السيمورغ "نفسه، ناسية ما ألم بها من شقاء وعناء الرحلة، مناشدة لعهد جديد، ويبيت الرفاق على تلك الحال منذ لحظة وصولهم في الليل إلى غاية بزوغ اليوم الموالي دون أن يعيرهم أحد اهتمامه، لكنهم يتسلحون بمزيد من الصبر و الأمل،ويتفائلون خيرا برؤية

[1] ينظر نسيمة يعقوبي، دراسة كرونولوجية وفنية في آثار محمد ديب الأدبية، محمد العيد تاورثة، سنة 2013، 2014، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ص 352 ، 353.

السيمورغ، خصوصا بعد خروج الحاجب اليهم واصطحابهم إلى داخل القصر، يبادر الراوي الحاجب بالكلام في جو يهيمن عليه الصمت ليعبر عن امتنان أصحابه لسيمورغ ويؤكد رغبتهم في مقابلته مهما كلفهم ذلك، إلا أن إجابات الحاجب تكون في شكل أسئلة يطبعها اللوم والمعاتبة ، إذ قلل من شأن المغامرة المجنونة التي أقدمت عليها الطيور واستاء من جرأة كائنات لا قيمة لها أصلا، وبعد تردد كبير أجاب الراوي الحاجب بصورة صريحة أعلن من خلالها عن رغبته هو ورفقائه في مبايعة السيمورغ ملكا للملوك، وهي رغبة يعتقد الرفقاء الاثني عشر أنها ستنال قبول السيمورغ نفسه، فامتنع الحاجب عن الكلام وقاد جماعة الطيور إلى غرف كثيرة متتالية لا تكاد تنتهي، وكان شعور الخضوع والخشية والرهبة يزدادان كلما تقدم الغرباء إلى الأمام أكثر فأكثر، إلى أن بلغ ذروته في آخر غرفة أوصلهم إليها الحاجب وهي غرفة يغمرها الضباب والغمام والحجب التي لا سبيل إلى اختراقها، غير أن الحاجب أخذ يكشف الستائر الواحد تلو الآخر إلى أن يصل إلى آخر ستار، فرفعه تاركا الرفاق وحدهم أمام مرآة أبهرهم مشهدها، وما زاد من حيرة الراوي ودهشته هو اكتشاف غياب صورته في المرآة وسط صور رفاقه الإحدى عشر، لكنه يدرك بعد ذلك أن ما وقع لصورته قد وقع لصورة كل رفيق من رفاقه، و آخر ما يتراءى للراوي من ملامح ذلك المشهد المريع شيء عجيب متغير ومتحرك من طبيعة قريبة إلى غيره وبعيدة عنه، لكنه يكتشف بعد فتح عينيه جيدا أن الشيء القادم نحوه شخص مبتسم، ولم يكن ليصدق مارآه، لقد رآه هو، رأى نفسه، إنه هو السيمورغ نفسه"[1]

و" في هذا النص الحكائي مجموعة من خواطر أعقبها محمد ديب في العنوان ذاته، حيث تحدث عن معاني كلمات من قبيل الافتراضية والقصيدة والموسيقى. مؤكدا على استحالة حصر المفاهيم في أسماء دون أخرى، فمهما تعددت الابتكارات الاستعارية، فإن المفهوم يقوم دائما على نقيضه، فالمرآة توهم الذات بأن ثمة ذاتا أخرى تراقبها من الجهة المقابلة، ومثلما ترى هذه الذات نفسها في المرآة. فإنها ترى نفسها أيضا في القصيدة، لكن المرآة

[1] ينظر نسيمة يعقوبي، دراسة كرونولوجية وفنية في آثار محمد ديب الأدبية، ص 352 ، 353.

في هذه الحالة مرآة مظلمة. وتحمل الموسيقى صاحبها من فكر عقلي إلى فكر سحري، فتأخده بعيدا إلى عالم الميتافيزيقا، إلى حيث يتحقق الضياع وتنام الرغبات. أما الافتراضي المرادف للاستنساخ فيحمل في طياته ملامح الجنون، فالإنسان وهو يسعى للفرار من قدره، يسعى في الحقيقة للفرار من ذاته، فهو يعاني من علة مرجعها ذاته"[1]

ويظهر النسق العام لرمز ويمتد عبر تيمات النص من خلال تقنية الاقتباس والتضمين حيث اقتبس الأديب اسم من النص الأسطوري"السيمورغ"وضمنه في بنية النص الأدبي فتم التجلي عندها، و يمتد الظل الدلالي والسحري للأسطورة ليطال كافة هذا النص المعنون ب" السيمورغ" في نسيج لغوي محكم ومتشابك.

إذ تتكرر لازمة" السيمورغ" في أغلب المقاطع الروائية للنص ، حيث شكل اسم " السيمورغ" دلالة محورية وبنية رمزية يتركب البناء الفني والفكري العام للنص على أساسها، وهذه بعض المقاطع التي ورد فيها الرمز الأسطوري يقول الراوي عند وصوله لمدينة السيمورغ هو ورفقائه الإحدى عشر الناجين من ضمن آلاف الطيور التي هلكت أثناء هذه المغامرة ،"هذه "حارة السيمورغ"هنا ونحن هنا.من؟ نحن؟ نحن مبني للمجهول؟ نحن، مثل إوزات العاصمة،جملة كان سيقولها الأولون.نحن الآن بالضبط في عاصمة السيمورغ، وصلنا في عمق الليل .أما الآن فإن الليل بدأ يتحول إلى نهار ،حتى أنك تقول بفمه الوحشي. إنه يرخي فكيه الواسعين، وينفخ ريحا، وتبدو أسوار المدينة بيضاء ناصعة كالحليب.تبا، تبا لكل هذا البياض. اللعنة علي، أنا مدينة السيمورغ .ننتظر تحت أسوارها نحن الفرسان الإثنى عشر فقط دون بهرج ودون ريش كبير. لم تكن لها صورة السيمورغ .ننتظر افتتاح أبواب القصر كي يتم إدخالنا أمام حضرته "هو"[2].

[1] نسيمة يعقوبي، دراسة كرونولوجية وفنية في آثار محمد ديب الأدبية، ص 352 ، 353.

[2] محمد ديب، السيمورغ، ص 20،21.

كذلك يقول الراوي وهم يترقبون خروج أحد من القصر الملكي لاصطحابهم لداخله ليتسنى لهم مقابلة "السيمورغ": "نتجلد بالصبر في انتظار اللحظة التي يتم فيها استقبالنا من قبل سيادة **السيمورغ**.وليكن هذا قمة سعادتنارسائل اعتمادنا؟ إنها المساحات الدرامية، اللامتناهية التي تقع بين المكان الذي جئنا منه وصولا إلى المكان الذي يضمنا الآن"[1].

كما ووردت عدة مقاطع على لسان الراوي تجلى فيها اسم " السيمورغ" يسرد فيها وقائع الأحداث التي عايشوها قبل أن يتم استقبالهم من قبل الحاجب ودخولهم للقصر في لحظات ترقب مرت قاسية عليهم.

في قوله: "كنا ننتظر. جاء اليوم الموالي.كنا في الساعات الأولى من البزوغ .من المؤكد أن الوقت كان باكرا بعض الشيء على سيادته كي يظهر علينا. من المؤكد أن الوقت لم يحن كي يجتمع بمجلسه ويستمع إلى تقارير وزرائه. لا، لن يدخل للتو، إلى قاعة العرش ويحتلها.سننتظر. الأبدية مع إضافة أو نقصان لحظات صغيرة لا تخيفنا أبدا.ما أبعدها مقارنة بما قضيناه في طريقنا وصولا إلى **السيمورغ**. مدخراتنا أنا ورفاقي من الصبر قد تساوي من اللحظة، إذا ما أمكن القول، ما يملكه الآب الرباني. ونحن نتبدى للمبعوثين الأشراف مثل الأسياد الحزانى دون وجه أو وجاهة، من اللحظة يؤرقني سؤال حول ما إذا رفضوا إدخالنا على سيادته رغم المساعدة التي قدمها لنا الوسطاء المتفهمون لتوسلنا، الويل لنا إذا ما تم التأكد من ذلك. الحقيقة أنها لم تكن معقولة أبدا. بأبهة وصمت تقدم منا الحاجب ممن رأيناهم البارحة وفي لحظة أومأإلينا برأسه و أشار أن اتبعوني. قفز الخافق في صدري. انتظرت حتى يهدأ لكن استمر الارتعاش بداخلي من فرط الرغبة أخيرا في رؤية وجه **السيمورغ**... بكل وعي ، نريد الاعتراف **بالسيمورغ** كملك للملوك. لا يستطيع أن يرفض لنا هذا"[2].

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 24.
[2] المصدر نفسه، ص 25، 26، 27.

رحلة البحث عن الذات تنتهي بالتوحد مع "**السيمورغ** " إذ يقول الراوي :"هذا لم يعد مهما أبدا لأن هذا الشيء راح يرتسم تدريجيا، يتشكل دون علمي، قلنسوة فوق قلنسوة، حتى بنى لذاته جسدا و قواما ووقف أمام عيني المشدوهين. من هذا؟ هذا ماذا؟ وغد لا يماثله أي وغد آخر؟ أي وغد آخر مهما كان.لا.إنها روعة شيء متحرك، متبدل، جمال غريب ينتمي إليك أنت، بل ينتمي إليك وإلي، أنا اللقيط المتأثر جدا. هل تعلم بأن ذلك " المجهول" الذي يعبر أحلامك كي يصل إليك، أنت الذي تفتح فجأة عينيك واسعتين ولا تستطيع أن تصدق بأنه قادم نحوك بابتسامة. **كان هو. أنا هو. أنا هو السيمورغ**"[1].

تجلت أسطورة " العنقاء" في هذا المقطع عبر تقنية " اللازمة" بحيث تم تكريرها عدة مرات داخل النص، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه، بحيث وصف محمد ديب الحصول على هوية بمثابة الإنبعاث من جديد، والحصول على كرامة وجنس ولون. كان الإشعاع مضيء نوعا ما تناسبا مع المطاوعة.

كما ونلاحظ من خلال هذه المقاطع التي وردت في المتن استخدام أو توظيف اسم المدينة "السيمورغ" إلى اسم حاكمها "السيمورغ" وأشير لها ، كقرائن لفظيه لها دلالاتها وتكرارها في عدة مقاطع راجع للانبثاق الأسطورة من اللغة نفسها كأداة تعبيرية وفنية بناء عميق، إذ جسدت طاقة طاقة إيحائية ،بحيث شكلت هذه الأسطورة نظاما خاصا داخل بنية الخطاب إذ نجح محمد ديب في اكساب نصه عمقا دلاليا وأضفى عليه طابع من الجمالية، بحيث كانت الأسطورة لبنة هامة في بناء الدلالات النصية ، المعبر عنها في النص محمولا يستند في تأسيس دلالاته على خلفية أسطورية تمنحه السند التأثيري ،كخلفية درامية وسندا جماليا .

وكذلك تجلت في النص المعنون ب " **اللون الأبشع" المدرج في الجزء الثاني** في هذا المقطع " أنت الذي التقطك التاريخ في طريقه وابتلعك وخبأك في سراويله، في تعرجاته. منذ تلك اللحظة فقدت كل أمل في الخروج، **في الانبعاث من جديد،** أنت الذي تطمح دوما إلى امتلاك الهوية واللون الخاص، الصارخ، الحاسم بقوته

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص30.

المأساوية. أنت أكثر مما تبصره العين: أنت في مدينة إيسالمي"[1]. تتجلى عبارة من النص الأسطوري "الانبعاث من جديد"و التي ضمنها الكاتب في بنية النص الأدبي، والدالة على أسطورة طائر الفينيق" السيمورغ" الذي يحترق ليبعث من جديد ليعبر عن مرارة الاغتراب ومعانات الإنسان المغترب ويكشف عن تصدعاته وصراعاته الداخلية مع نفسه قبل صراعه مع الآخر و تمثلاته.

تجلت أسطورة " العنقاء" في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل و التشابه، بحيث وصف محمد ديب الحصول على هوية بمثابة الإنبعاث من جديد، والحصول على كرامة وجنس ولون. كان الإشعاع مضيء نوعا ما تناسبا مع المطاوعة.

ورد توظيف هذه الأسطورة في رواية النول الجزء الأخير من الثلاثية "ثلاثية الجزائر" والتي تدور أحداثها حول حرفة " النسيج" لسد الجوع ، جسدت رواية "النول" هي " مدرسة الحياة العملية فبعد مرور الصيف وعودة التلاميذ لمدرسة، لم يتمكن عمر من العودة لمدرسته نزولا عند رغبة أمه التي طلبت منه أن يتعلم صنعة يعيش منها لقولها أن الدراسة والكتب لن تعود عليه بالنفع نظرا لكونها لم تعد قادرة على تحمل مصاريف المدرسة من شراء الكتب والدفاتر..مما لا يمكن تجنبه، إضافة لكون عمر لم يعد يجد رغبة في دروس المدرسة بعد أن تبين له كذبها وزيف معلوماتها، إلا أن العثور على عمل لم يكن سهلا وبأخص صنعة من الصنائع وقد ظل عمر عاما يتسكع في شوارع المدينة قبل أن تعثر له أمه على مهنة صبي متمرن في مشغل لنسج الصوف بشق الأنفس وبعد عدة توسلات لمدير المصنع في بيته بعد أن نشطت صناعة النسيج من جديد في تلك الفترة ،" وبدخوله إلى ميدان الشغل دخل عمر إلى الحياة العامة، و إلى عالمك الكبار، رغم أنه لم يكن قد تجاوز سن الثالث عشرة، وفي مشغل النسيج بدأ تجربة حياتية جديدة وغنية، تعرف فيها على مجموعة من عمال النسيج، من أعمار مختلفة، بعضهم

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 206، 207.

حديث عهد بالمشغل، وبعضهم أفنى شبابه وكهولته فيه، وكان المشغل عبارة عن قبو تحت الأرض، رطب وقليل الإنارة، يمتلكه رجل يدعى"ماحي بوعنان"."[1]

حيث " كان هؤلاء العمال رغم انتمائهم جمعيا إلى الطبقة الشعبية الكادحة، يختلفون كثيرا في الأفكار والأمزجة و الأهواء، وينعكس هذا في تعبيرهم عن وجهات نظرهم في مختلف القضايا الاجتماعية أو السياسية، ولكنهم لا يخرجون، على أية حال، عن اتجاهات سياسية ثلاثة كانت قوية الحضور على الساحة الجزائرية في الثلاثينيات و الأربعينيات، فهناك الاتجاه الديني السلفي الذي كانت تمثله"جمعية العلماء"، ونجده ممثلا بالخصوص في شخصية"غوثي الأمين"، وهناك اتجاه"حزب الشعب" الذي يمثله"عكاشة" إلى حد ما، وهناك الاتجاه الثوري اليساري الذي يمثله"حمزة"، ولكن يوجد أيضا من بين هؤلاء العمال من لا رأي له في أي شيء، ولا موقف له من أي شيء، مثل"صقالي" و"زبيش"، وهؤلاء قلة، ولا يمكن تصنيفهم في أي اتجاه. "[2] من الإتجاهات المذكورة.

كما "نستطيع أن نتلمس كل الاتجاهات السياسية المشار إليها من حلال تصرفات هؤلاء العمال وحواراتهم التي لا تكاد تنقطع طوال اليوم، بحكم وجودهم معا في المشغل من الصباح إلى المساء، فقد كان غوثي الأمين حريصا على تأدية الصلوات في أوقاتها، ويستعمل خطابا دينيا واضحا في أقواله، وفي عرض وجهة نظره فيما يناقشه من الأمور..أما عكاشة فيستعمل في خطابه أدبيات حزب الشعب، فلا يتحدث باسم طبقة أو فئة معينة، ولكنه يتحدث باسم جماهير الشعب.. في حين نرى حمزة، السجين السياسي السابق، يستعمل خطابا أقرب ما يكون إلى الخطاب اليساري الثوري، الذي لا يقبل الحلول الوسطى، ويرى أن الثورة هي الحل، وأنها قادمة لا محالة"[3]

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 330.
[2] المرجع نفسه، ص330.
[3] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص331 .

وبالرغم من "هذا الاختلاف البين في المنطلقات الأيديولوجية لهؤلاء العمال، إلا أنه لا أحد منهم كان يحاول أن يفرض وجهة نظره على الآخرين، كانوا يستمعون إلى بعضهم بعضا في احترام كامل، وكثيرا ما كانوا يتفقهون في وجهات النظر إلى المساءل الكبرى، مثل ضرورة تغيير أوضاع الشعب التي بلغت حدا من التدهور لم يعد يطاق، ولكن كانوا يختلفون_من منطق قناعاتهم الشخصية_ على الكيفية و الوسائل...وقد وجد عمر في كل هذه الأفكار، والتعليقات، والجدل، واختلاف الآراء بين هؤلاء العمال ما شكل بالنسبة إليه مدرسة جديدة حقيقية تعلمه أشياء كثيرة في الحياة، وتجيب بطريقة غير مباشرة على العديد من الأسئلة التي تتبادر إلى ذهنه بين الحين و الآخر، دون أن تلزمه بشيء، أو ترغمه على فعل شيء أو تركه."[1].

و"كان هناك رجل من بين عمال المشغل يرتاح إليه عمر أكثر من غيره هو عكاشة، ذلك الرجل الرصين، الهادئ، المتخلق، الذي حباه الله بسطة في العقل والجسم، بدأ إعجاب عمر بعكاشة من خلال متابعته لما كان يقوله أثناء حواره الذي لا يكاد ينقطع في الأمور السياسية مع الغوثي الأمين وحمزة، كان حديثه عن الشعب والحرية يمس مشاعر عمر على نحو مبهم، ربما كان ذلك بسبب صوته الهادئ، ونبرته الحزينة التي تحالف نبرة الأمين الآسفة اليائسة، ونبرة حمزة المتوترة الحادة "[2] والقانطة.

وبدافع "هذا الإعجاب اتخذ عمر من عكاشة صديقا له، رغم فارق السن الكبير بينهما، فقد كان عكاشة في الثلاثين من عمره، وكان عمر في الخامسة عشر، وقد وجد لديه تجاوبا معه، وحنوا عليه، فكان يجلسان معا في المقهى حول كأسين من الشاي، ويخوضان في أمور مختلفة، وقد وجد عمر في عكاشة شيئا ما من "كومندار" الذي كان يجيبه عن أسئلته الحائرة، غير أن عكاشة كان أكثر ميلا إلى الصمت، كما كان مترددا، وغير حاسم في اتخاذ قراراته. ذلك ما استنتجه عمر من حديث عكاشة عن الرحيل الذي عقد عليه العزم منذ مدة دون أن ينفذ

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص332 ،333 .

[2] المرجع نفسه، ص 336

قراره، ودون أن يحدد بالضبط وجهته، ولا الدافع الذي جعله يقرر الرحيل، سوى سوء الأوضاع-كما قال- التي أصبحت لا تطاق، وقد أصيب عمر بخيبة أمل أن يكون مثله الأعلى على هذا النحو من التردد وعدم الحسم "[1] لكنه رحل في نهاية الأمر.

ينهي "الكاتب روايته بمجيء الأمريكيين، وهو ما يعني أن أحداث ثلاثية ديب تقف بالتقريب في حدود ربيع 1943. وقد صور الكاتب الجنود الأمريكيين في صورة إيجابية، حين جعلهم-على عكس الجنود الفرنسيين- يظهرون المودة لأهل البلد، ويقدمون الهدايا للأطفال، وقد نال عمر نصيبه من هداياهم، حيث قدموا له لوح"شوكولاطة"، وعلما صغيرا عليه نجوم، وهو ما ترك في نفسه انطباعا حسنا نحو أولئك الأمريكيين"[2].

قد يسبق "الكاتب المبدع الأحداث الكبرى أحيانا فيتنبأ بحدوثها على نحو رمزي، قبل وقوعها بزمن، بفضل ما يتمتع به من إحساس مرهف، ودقة ملاحظة، وقدرة غير عادية على استشفاف الواقع...من مغبة ما سوف يحدث في المستقبل، نتيجة للظلم الاجتماعي، والقهر السياسي، اللذين بلغا أقصى مداهما في فترة الحرب العالمية الثانية و السنوات التي تلتها، وكانت مجازر شهر مايو 1945بمثابة المؤشر الذي جعل حدوث تلك الثورة المرتقبة أمرا شبه محتوم.ومع هذا، وحينما اندلعت الثورة في الفاتح من نوفمبر1954، فإن أولئك الكتاب أنفسهم، الذين تنبؤا بالثورة، قد لاذوا بالصمت لسنوات عديدة، قبل أن ينتقلوا بعد ذلك إلى اتخاذ المواقف مما حدث ويحدث، عبر كتاباتهم الإبداعية واحتجاج ذلك إلى ما يقارب الأربع سنوات لتظهر في سنة 1958 أولى الأعمال الروائية المتعلقة بالثورة المسلحة، ممثلة في رواية "الانطباع الأخير"لمالك حداد، ولم يصدر من هذه الأعمال في السنوات الأربع اللاحقة من عمر الثورة إلا عدد محدود، لا يتجاوز، في الواقع،عدد أصابع اليد الواحدة، ويأتي مالك حداد في المقدمة بإصداره لروايات ثلاث أخرى هي:"سأهبك غزالة"سنة 1959، و"التلميذ والدري"سنة1960، و"

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 336.

[2] المرجع نفسه، ص337.

رصيف الأزهار لم يعد يجيب"سنة 1961، وبعده يأتي محمد ديب الذي أصدر رواية"صيف إفريقي"سنة 1959، و"من يتذكر البحر" سنة 1962. وأخيرا آسيا جبار بروايتها "أطفال العالم الجديد" التي كتبتها في صيف 1961، وصدرت بدورها سنة 1962 "[1]

وردت أسطورة " العنقاء في هذا المقطع " لا يزال الجيش اللجب المتحرك من الجياع يزدحم في الشوارع والأزقة بغير انقطاع. لكأنه يشق الأرض ويخرج من أعماق مجهولة. غمار من الناس مخجل، يتفلى في الهواء الطلق، عارضا أعضاءه المنهوكة، وقروحه القائحة، وأعينه المحتقنة بالتراخوما. **إن رمادا باردا قد نثر على هذه المخلوقات التي لاهوية لها**. وهم يتسكعون قليلا هنا، وقليلا هناك، ولكنهم لا يمضون قط إلى أمكنة بعيدة. وليس يحفل بعضهم ببعض، فهم لا يجتمعون، إلا إذا وزع طعام أو وزعت قروش، فإنهم يشكلون عندئذ حلقة ما تنفك تضخم. حتى إذا طردهم أحد في مثل هذه اللحظة تفرقوا طائعين...ظل المتسولون يضربون في الأرض على غير غاية، وكأنهم لا يلاحظون هذا الطوفان الذي يبللهم. إنهم يسيرون وقد ماتت منهم الأحداق ، وراحو يمدون أيديهم بحركة غريزية. إنهم **ينبعثون** من بين المطر المتساقط كامدين مبعثرين، ثم ما يلبثون إن يعودوا إليه. لكأن العدم الرطب كان يتقيؤهم.ألف السكان منظر هذه الأطياف الآن.إذا لم تجئنا الأمطار في هذا العام بأي خير من خيراتها المعتادة كما يجب أن نتوقع ذلك، فإنها على الأقل ستدفع إلى شوارعنا هذه الأنواع من البشر، الخلقة البالية، الدكناء كأنها وحوش الغاب.بهذا الكلام كان يتندر بعض المازحين.وكان هؤلاء أنفسهم يقولون بصدد هذه المخلوقات البائسة:

-ليس في الأمر خطورة..ماهؤلاء إلا منا..انظروا إليهم.إنهم مرآة تنعكس فيها صورتنا نحن، انهم أصدق صورة لما نحن عليه. انظروا إليهم تروا هذه الصورة."[2]

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص369، 370.

[2] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 282 ،283.

وظف الكاتب أسطورة "السيمورغ" و تجلت " العنقاء" في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل و التشابه"، بحيث وصف محمد ديب جيش الجياع والمتسولين بالفينيق الذي بعد الانهيار التام والاحتراق الكامل بألسنة النار يولد ويبعث من رماده من جديد، "العنقاء" التي تحترق لكي تبعث من رمادها قوية. فجيش الجياع يتغدى من رماد الموت ليستمر في زحفه . وينبعث في أرجاء المدينة. كان الإشعاع متوهجا ومشعا في أرجاء النص ومعبرا عن " البعث".

وتيمة الاحتراق لا تقتصر على العنقاء فحسب بل امتدت لتطال جيش المتسولين "ما من شيء كان يدع للمرء أن يتنبأ بعذوبة كهذه العذوبة الفجة. لقد نبت هذا الانتعاش الفرح في عالم أسود. ترى هل عزم الشتاء على أن يهجر سرباله الثقيل؟ هذا هو الشتاء الثالث بعد إعلان الحرب. إن الأمل في أيام أفضل وأعدل قد هدهد أهل تلمسان. وفي هذه الأثناء انما أصبح الناس يلتقون بأولئك الأشخاص الذين يشبهون أن يكونوا أشباحا مخيفة. إن هذا الجمهور من الرجال والنساء والشيوخ والأطفال يجتاح جميع الأحياء شيئا بعد شيء. إن أكثرهم من أصحاء الأبدان الذين ليس بهم آفة. وكان هؤلاء البؤساء التائهون لا يحسون نظرات السوء التي تمتلئ بها أعين السكان عند مرآهم كان جوابهم عن المعاملة الخشنة التي يستقبلهم بها الناس، ويلاحقهم بها رجال الشرطة، هو أن لا يحفلوا ولا يبالوا. ان قوة يجهل المرء شدتها تدفعهم إلى الأمام. كذلك انتشروا هذا الانتشار المحروم من الحياة حرمانا غريبا، انتشروا في تردد، وفي عياء وكلال "[1]

و" تساءل الناس: أليسوا يتدفقون منذ مدة من الوقت؟ إن الشوارع الكبرى والطرق العريضة والميادين تفيض بهم. لاشك بأنهم تسربلوا إلى المدينة بفضل الأيام الماطرة الماضيةَ ! لم يعرف أحد في ذلك الوقت ما الذي كان يجذبهم إلى المدينة!. أتراهم جاءوا يلتمسون ما قد يسد رمقهم؟. ولكنهم إذا فرضنا أنهم وجدوه، لا يغيبون ولا يعودون إلى الكهوف التي لفظتهم. إنهم يلتصقون بقلب المدينة. لذلك كان الناس لا يفهمون من الأمر شيئا.

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 280.

أكان يحدوهم نوع من حب الإطلاع؟ لا ذلك أنهم كانوا، حين يفدون، لا يزيدون على أن يستقروا حيث يتراءى لهم، ثم ينظرون إلى كل شيء بعيون منطفئة. على أن هؤلاء المتسولون أناسا رقاقا لا يسيئون إلى أحد يجب أن نعترف بأنهم لا يحدثون شيئا من أذى. إنهم ينظرون إلى الكبار والصغار الذين يمرون بهم، في هدوء بغير اكتراث . إنهم ينتظرون. ولكن ماذا ينتظرون؟ لا يعلم أحد ذلك. ثم يستأنفون طوافهم في الأرض على غير هدى . وينامون في المكان الذي يفاجئهم فيه هبوط الليل. فإذا هبت ريح شديدة شدوا أسمالهم الرثة على أجسامهم، ووضعوا جماجمهم على حجر أو درجة، وناموا ....أتراهم كانوا يجيئون من الضواحي المحرومة الفقيرة"[1]

كما و"ظهر المتسولون في أيام الربيع هذه أعجب وأرهب مما ظهروا قبل ذلك . مم عاشوا حتى الآن، وكيف؟ لا يستطيع أحد أن يعرف ذلك. إنهم يتسكعون في الشوارع، وقد اكتست وجوههم هيئة من يتذكر شيئا نسيه منذ زمان بعيد. يسيرون في حذر، لا ينظرون إلى أحد، يمسون الناس دون أن يروهم. "[2] و"ظل عمر صامتا لا يجيب .وساعدته الشلل المبللة في أن يشق لنفسه طريقا بين الحشد. كان الناس يصرخون مستنكرين، ولكنهم يفسحون له الطريق. إن وجوه المستطلعين من هذا الحشد دهشة لمنظر غير مألوف وتطلع عمر فلم يلمح إلا فئة بلهاء من أولئك الحفاة الذين يسكنون المدينة منذ مدة قصيرة. لقد نظمت السلطات حملة لجميع هؤلاء المتسولين. وكان الناس يقول بعضهم لبعض متهامسين أن سلسلة من التدابير قد اتخذت للوصول إلى هذه النتيجة . إن رجال الشرطة تخفر هذه الأشباح التي تئن...وفي أثناء ذلك ظهر أحد أعضاء اللجنة الخاصة التي شكلتها حكومة فيشي، فإذا البله يتدافعون حتى ليكاد يسحق بعضهم بعضا. وأراد الرجل في أول الأمر أن يعرف من أين كان يخرج هؤلاء الشحاذون. ولكن الأمور لم تلبث أن ظهرت أعقد مما كان يمكن تصوره. لم يتصد أحد من الناس لايضاح هذا اللغز. وسئل المتسولون أن يبرز كل منهم أوراقه، فاتضح أنه ليس بينهم أحد يحمل أوراقا، لا ولا فهم أحد منهم مامعنى ذلك. وتقرر عندئذ استجوابهم، فأجابوا جميعا بأنهم غير مستعدين لأن يروا مرة أخرى

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 280، 281.
[2] المصدر نفسه، ص 319.

الجحيم الذي غادروه.–سنموت هنا. لماذا يعلنون هذا القرار المشئوم ؟ لم يخطر ببال عضو اللجنة أن يسأل عن هذا الأمر، وقالوا يوضحون: أنهم على كل حال يجهلون من أين أتوا. ولم يمكن استدراجهم إلى مزيد من الكلام . فزاد ذلك في اضطرام حنق ممثل السلطة، على اضطرامه من قبل. إن هذا الكهل المحلوق الذقن منذ قليل، المتزين عنقه برباط جميل، شديد الاحتفال بوقاره. كان واضحا أنه لم يخلق للاهتمام بمثل هذه الأمور. إنه لا يفهمها. ولم يعرف بم يبدأ حين رأى الناس ينتبهون إليه ذلك الانتباه الشديد.وما لبث أن أعلن في صلابة وحزم أنه سيأمر بإرجاعهم ..نعم، سوف يطهر المدينة منهم..لابد من استئصال هذه الحشرات..إن المرء يحس لدى كل خطوة يخطوها في المدينة أنه يتعرض لأشد الأخطار. هل ينبغي لأحدنا أن يذبح أمام باب منزله، أن يشهد نهب بيته، أن يرى امرأته..–احم...كذلك صوت أحدهم، فسمع جميع الناس هذه السلطة الجريئة، وما كان أشد دهشتهم حين سمعوا ذلك الرجل الذي قال "أحم"، يضيف قوله:–هؤلاء ليسوا حشرات. إن الحشرات التي انقضت على بلادنا هي التي صيرت اخوتنا إلى هذه الحال. "[1]

وردت الأسطورة على لسان بادعدوش في الاجتماع الذي عقده حميد سراج مع رجال القرية، ليتناقشوا في أمور تهمهم، والذي نطق في بادئ الأمر لم يسكت بعدها بل أجبر الرجال أن يستمعوا إلى كلامه ، وهو لا يتواني في قول كل ما كان يدور في خلده من أفكار لحظتها ، لقد أسرف في الكلام حقا "قال بعضهم :

–فلنبدأ المناقشة. لقد تأخرنا كثيرا.

فقال بادعدوش ، مصرا على تجاهل ما قيل :

–ها أنا ذا أبدي إذن رأي. إذا أمكن أن يتحد الفلاحون وسكان المدن، أمكن الانتقال إلى عالم أسهل. ولكن ذلك لا سبيل إلى تحقيقه. إننا نعرف ماذا ينتظر منا (صاح يقول ذلك في حدة) إننا نحن الذين سنحيي هذه الأرض، نحن الذين **سنبعثها**. إن هاتفا خفيا يقول لي أننا مدعوون إلى تحقيق هذا الهدف..

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 321، 322.

وصمت بادعدوش فجأة، وغرق في تفكير عميق "[1].

تجلت أسطورة " العنقاء" في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل و التشابه، بحيث وصف محمد ديب الثورة بالعنقاء بحيث تبعد من رمادها من جديد، بحيث لا بد من إشعال فتيلها لتتحقق الحرية كان الإشعاع مضيء تناسبا مع المطاوعة.

تجلت الأسطورة في "العنونة "، عنوان الرواية: " الحريق " هذه القرينة اللفظية الدالة على أسطورة "العنقاء" التي تبعث من رمادها، إذ لابد من الثورة لإعادة بناء الوطن من جديد وتحقيق الحرية والسيادة، وطوعا محمد ديب عبر تقنية "الخلفية الأسطورية، بحيث لمح دون أن يصرح عبر الحضور الضمني للأسطوري المحايث للمشاهد والصور " ودوت في ذات ليلة صرخة : النار. سرعان ما امتلأت السماء القاتمة فوق الكروم بأضواء حمراء. إن الأنوار الأرجوانية تصطدم بضباب الليل ، وتصبغ الهواء الرطب، وتجعل السماء أشد ثقلا . أخذت البرية كلها ترتعش. ففي كل مكان همهمات سريعة واضطراب لا يرى، ووجود يكشف عنه فجأة تكسر أغصان. وأخذ جريان العربات يهز الطرقات الصامتة شيئا بعد شيء. كان هدير البرية هذا في أثناء الليل يصفع الهواء، ويغور في الأفنية المظلمة ويرجف الأبواب الموصدة، وينفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل. أمام صف من الأكواخ الصغيرة التي كان يخرج منها لهب كبير، كان عدد من المستوطنين الفرنسيين يقفون صامتين: كانت وجوههم تصطبغ بالحمرة من لحظة إلى لحظة أمام التماع النار المهتز. إن أذرعهم متدلية. وفي أيديهم بنادق كبيرة يقبضون عليها. إنهم واقفون في ترقب وانتظار. ووصل وراءهم عدد من الفلاحين. كانت النار الواسعة قد التهمت المساكن البائسة وأخذت تهضمها. وكان الرجال مبهورين قد ذهلوا عن أنفسهم... لقد احترق كل شيء .إنه لحريق مطهر نظف المكان كله.ولكنه لم يتجاوز الأكواخ المعزولة القائمة في وسط الحقول. وتركت النار مربعات من الأرض محترقة"[2].

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 226 ،227 ،228.

ويكمل الكاتب سرد الأحداث "وحدث سليمان مسكين نفسه قائلا : "ما كان للمرء أن يصدق أبدا أن أكواخ الفلاحين يمكن أن تحدث هذه النار الجميلة". وعاد يتصور أعمدة الدخان تنتشر وتتلوى فوق الحريق. إنها أعمدة لا تنتهي، تعلو ألسنة رائعة من اللهب. والحقول التي حول الحريق تلتمع التماعا قاتما. كانت الرايات المشتعلة تصطفق قم تتمزق تمزق الصراخ وكان تواثب النيران في خفة يغدو قلق الرجال. نعم لقد رأى سليمان ذلك كله بأم عينيه، ولقد سمع سليمان صراخا وصياحا. إنه لم يحلم. "[1] كان الإشعاع مضيء.

كما وظف محمد ديب أسطورة" العنقاء" في هذا القطع " **لقد شب حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام. سيظل هذا الحريق يزحف في عماية، خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بالألائه.**"[2] عبر تقنية " الخلفية الأسطورية، وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، بحيث وصف لهيب الحريق " الثورة " باللهيب الذي يحترق فيه طائر" العنقاء" ويبعث بعد ذلك من رماده من جديد، هذه الثورة التي لن تخمد شرارتها حتى تغرق كامل البلاد لتحقيق الحرية والاستقلال.

وصف محمد ديب الوضع الذي خلفه الحريق في نفوس الفلاحين "كان للمنطقة في ذلك اليوم وجه الأيام المشؤمة، واصطبغ ذلك الصباح بلون قاتم من ألوان الحداد. ولقد قضى الناس ليلتهم في أرق، ففي وجوههم يبدو الآن حزن مظلم. كانت رؤسهم فارغة، وكان في أفواههم مذاق مر.وها هم أولاء لا يشتهون أن يتكلموا ولا أن يتحركوا، مثلهم في ذلك كمثل من آفاق من كابوس رهيب. احتل رجال الشرطة الريف الأصم. وتوغلوا في حقول واسعة فارغة. وضياع صغيرة مهجورة. والشك والخوف يمتدان أمامهم امتداد الضباب. إنهم يمضون من مكان إلى آخر مسرعين، بنوع من التعجل الآلي. إن كل خطوة من خطواتهم تغرز زاوية مسنونة في هذه الأرض... غير أن

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 228.

[2]. المصدر نفسه، ص 228، 229.

هناك، في الأعماق، نزوعا عارما إلى التمرد والثورة، نزوعا طافحا فائضا، يتهيأ لكي يزعزع النظام بأكمله، ولكي يزعزع دعائمه الفولاذية. ولعل العناصر الفعالة في البلاد قد شرعت منذ الآن في النضال "[1].

ويعود "سبب الحريق إلى الإضراب العام الذي قام به المزارعون في عدة مناطق من الريف ودعمهم الفلاحون كذلك بما فيهم فلاحو بني بوبلان فلقد صمدوا صمودا عنيدا، "لقد برهنوا برهانا واضحا أثناء هذا الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكا واعيا. وقد فوجئ المستوطنون الفرنسيون أنفسهم بذلك. فقد كانو يضنون أن الإضراب والفوضى سيذهبان بألباب الفلاحين في لحظة لهذا كانت دهشتهم مما أظهره الفلاحون من هدوء لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه. وقد استمر هذا الإضراب الجديد بلا تخاذل، رغم أن عددا من الرجال عادوا إلى الحقول. وهؤلاء كانوا بوجه خاص أناس ممن ارتبطوا بمزرعة من المزارع منذ ولدوا، وقد دعمهم رجال من مراكش اجتازوا الحدود سرا، ولم يمتنع المستوطنون عن تشغيلهم بأجور أقل، رغم القوانين، وذلك ليضربوا بهم عمال الجزائر. على أن هذا كله لم ينفعهم في شيء، فقد صمد الفلاحون صمودا عنيدا، ورفضوا العروض الفردية الخداعة، ورفضوا المساومات السرية، والتسهيلات، والربت على الظهور، والكلمات المعسولة "[2].

كذلك وردت أسطورة العنقاء من خلال قرينة لفظية دالة عليها. " ما من إحساس نفذ إلى جميع القلوب نفاذا أعمق من نفاذ هذا الإحساس بأن ثمة قدرا قد مثل الآن على حين فجأة. هذا العالم الذي شدوا إليه بجذور عميقة، هذا العالم الذي كانوا جزءا منه حيا، صائر إلى موت نهائي، **ليبعث بعثا جديدا**. في هذه الساعة القلقة التي ينهار فيها كل شيء، وينسد فيها الطريق الذي ألفوه دفعة واحدة، في هذه الساعة يصبح هذا الطريق غير مسلوك، وينفتح طريق المستقبل."[3]. عبر تقنية " الخلفية الأسطورية، وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 229.
[2] المصدر نفسه، ص 232.
[3] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص233 .

وصف النزوع نحو الثورة الذي ب" العنقاء" الذي يبعث بعد ذلك من رماده من جديد، هذه الروح الثورية التي لن تخمد شرارتها حتى تغرق البلاد بأكملها لتحقيق الحرية والاستقلال.

الاحتراق الذي تتم من خلاله عملية التطهير والخلاص من المستعمر يعالج محمد ديب معطى أسطوريا .مرتكزا على تيمة الاحتراق والبعث في التوظيف الاسطوري. حيث إقترن النصر برمزية "طائر الفنيق" الأسطوري، الذي يشكل احتراقه ولادة جديدة من قلب الرماد ومن بين الأنقاض، فالشعب الجزائري محتاج لحريق "الثورة" وجب عليه أن يوقضه ويغذيه . إنه في حاجة إلى الانتقال من الموت إلى الحياة أي من حالة الاستعباد إلى حالة السيادة، هذا الحلم الجماعي تحقيق "الاستقلال"، في الانتقال من العقم إلى الخصب، وضع العبودية إلى التحرر.الانتصار "الانبعاثط من تحت الرماد مثل طائر "الفينيق" حتى يتسنى للجزائر التحرر من تبعية الاستعمار ومن سيطرته عليها.

إن الشعب الجزائري الذي صار غريبا في أرضه، وفي وطنه، بحيث فقدان سيطرته على موارده ومصيره ووجود ، جراء الفجوة التي صنعها المستعمر تفصل التي تفصل بينه وبين أرضه، والتي تمارس عليه جميع أنواع الاستغلال والقهر والإذلال ، و"ها هي الحقيقة تتجلى واضحة على لسان بن ساري عن جور القضاء والاعتقالات والمداهمات المتكررة بعد أن غادر رجال الشرطة وفي أيديهم بعد المؤلفات وجرائد قديمة وأوراق استولوا عليها من ممتلكات حميد سراج التي أودعها عند أخته فاطمة في دار سبيطار وقد بعثروا الباقي في الغرفة والفناء ومضوا"كانت الشرطة تجيء إلى الحي لألف سبب وسبب: وكانت تقبض على شباب وكهول، لا يراهم بعد ذلك أحد. لا تزال تتعالى في دار سبيطار صيحات الاحتجاج من الشيخ العجوز بن ساري. ولكن رجال الشرطة كانوا قد ذهبوا. كان بن ساري يصيح: –لا بد أن أمثل أمام القضاء. ما يسمونه قضاء ليس إلا قضاءهم..هو قضاء ما أوجدوه إلا ليحميهم، ليضمن سلطتهم عليا. ليحطمنا، ليذلنا. أنا في نظر قضاء كهذا مجرم دائما. لقد حكم علي هذا القضاء من قبل أن أولد. أنه يحكم علينا دون أن يكون في حاجة إلى ذنوب نرتكبها. هذا القضاء قد أوجد

ليحاربنا... إنه ليس قضاء جميع البشر. لا أريد أن أخضع لهذا القضاء..اللهم أننا لن ننسى هذا الحقد..لا ولا السجون التي يسجن فيها أعداؤنا رجالنا..الدموع تصرخ في وجه عدالتكم هذه.. الدموع و الأحقاد..ولسوف تردها إلى الصواب ..ولسوف تنتصر عليها.إنني أقولها على رؤوس الأشهاد: كفى ..كفى. إن هذه الدموع ثقيلة الوقع في القلوب ..ومن واجبنا أن نصرخ ..أن نصرخ في آذان جميع من في آذانهم صمم..إذا كان قد بقي في هذه البلاد من في أذنيه صمم..ولقد فهمتم أنتم..فما هو جوابكم "[1]

وبذلك وجب على الشعب الجزائري أن يكافح للخروج من النفق المظلم الذي فرضه عليه الاستعمار الفرنسي، فالمطلوب منه أن يكون مثل الفينيق الذي يتمرد وينصهر مع النار رافعا راية التحدي والإصرار لتحقيق النصر بالولادة من الرماد والبعث من جديد.

لقد استطاع محمد ديب أن يستدعي ويوظف أسطورة "الفينيق" بفنية عالية معتمدا على الايحاء والترميز، فصهر فحواها "الأسطورة" في ثنايا الخطاب الروائي ساعيا إلى تصوير تجليات الثورة في الفئات الشعبية راصدا بذلك قيم التمرد، التي غرست في الأفراد والجماعات الشعبية " الفلاحين" لتطال كافة الشعب الجزائري في كل ربوع الوطن، باعتبار "الفنيق/ البعث" رمزا توظيفيا محركا لمشاعر التمرد والانبعاث، محفزا للذات على السعي إلى التغيير، مستثمرا ومستغلا ما أتاحته له الأسطورة بتوظيفها من إمكانات تعبيرية وحمولات دلالية، أضفت على الخطاب الروائي أبعادا رمزية وجمالية بقدر ما ساعدته على التعبير عن مشاعر التمرد والرفض في نفوس الثوار التي توحي بها مشاعرهم، إن واقع الشعب الجزائري المرير والمزري ابان الإستعمار الفرنسي حتم عليه الاحتراق ليبعث من تحت الرماد "جزائر الغد "، الانبعاث من تحت الرماد مثل طائر الفنيق، ففي هذا الاحتراق تأكيدا على حاجة الشعب الجزائري إلى الانتقال من الموت إلى الحياة.

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 36.

إن توظيف محمد ديب لأسطورة "العنقاء" في ثلاثيته في رواية "الدار الكبيرة، النول، الحريق" استطاع أن يعكس من خلالها حالة الشعب الجزائري المزرية وظروفه القاهرة والتي صيرها الاستعمار الفرنسي، فكانت هذه الأسطورة مرآة عكست بصدق حالة الشعب قبل الاستقلال، صورت حالة الاستكانة والإذلال التي عاشها الشعب وحالة الوعي وانبثاق بوادر الثورة في نفسه.

وردت كذلك أسطورة "العنقاء" في رواية"" **سطوح أرسول**" الجزء الأول من **"ثلاثية الشمال" أو "رباعية الشمال"**، والتي تحكي قصة رجل قاده قدره لمغادرة بلده "أرسول" مسقط رأسه وخوض مغامرة في بلد أجنبي عنه "جرفير"، هذه المغامرة التي كلفته غاليا فانتهى به المطاف إلى فقد ذاكرته ومعالمه وهويته ، تروي الرواية قصة عايد بعد أن قرر مغادرة وطنه إثر تلقيه قرار من حكومة بلده لأداء مهمة خاصة، ليصدم باكتشاف الحفرة اللعينة وتحفظ سكان جرفير وأصدقائه ومعارفه حولها، ويعيش الضياع وسطوة المنفى كلم توالت عليه السنين، ومع أنه طلب منهم إعادته إلى بلده، بعد أن بعث إليهم بجميع التقارير الممكنة حول جميع المواضيع ذات الأهمية، طلبه حقه في العودة. مع أنه على علم مسبق بأنهلا يمكنه طلب إعادته إلى الوطن في الواقع، لأن السلطة المركزية هي التي تربطه وتفك عقده في اللحظة التي تراها مناسبة، وحسب نواميس هي وحدها تعرف إجراءاتها والتي تبقيها سرية دوما ، إلا أنه أرسله و بقي ينتظر الأمل بإصدار طلب عودته، وطال الانتظار يماطلون كثيرا في الدوائر العليا ليردوا على طلبه بالعودة وتمر الأيام وهو يحلم بالعودة إلى بلده" **أرسول**" وينتظر استلام الطرف الذي فيه أمر عودته إلى أن ينتهي به المطاف في أخر الأمر إلى النسيان وفقدان ذاكرته، نسي كل شيء، بدأ أولا بنسيان اسمه، ونسي المهمة الخاصة التي بعثته من أجلها حكومته إلى الخارج، نسي السر الخطير الذي اكتشفه في هذه المدينة الباذخة جرفير، ونسي كذلك أنه يتقاضى أجرة دفع ثمنها غاليا في أخر المطاف، نسي ايل التي التقى بها ونسي مغامرته معها، نسي كل شيء عاشه على هذه المدينة ونسي أصدقائه ومعارفه فيها، كما نسي المنفى الذي يعيش فيه الآن دون ذاكرة ، كما نسي أرسول مسقط رأسه و الهجران الذي لقيه من أقرب الناس من زوجته عايدة و

ابنته الوحيدة" ألما" عندما أطلعهم بمرضه وبما زفه إليه الدكتور رحموني الذي سرعان ما وافته المنية بسبب المرض الخبيث نفسه، نسي الدكتور رحموني ومرضه الذي يعاني منه أيضا، ولكنه لا يزال يتذكر عنوان فلم واسما أنثويا.

كما ورد في الرواية "هذا هو، سأذهب إلى السينما هذا المساء. يجب تسلية النفس بين الفنينة والأخرى، تغيير الأفكار، الشيء الذي لا أفعله باستمرار. ليس لأنني أكره السينما في حد ذاتها. لا أتحمل المكوث محبوسا داخل ظلمة قاعة، هذا هو، محبوسا لفترة طويلة. إن هذا يثبط همتي، أحس بالاختناق. يعد الفيلم (الخادم) الذي نصحوني برؤيته في الفندق بأن يكون مسليا حقا، لقد أنجزه مخرج من البلد، جرفيري أصيل.إن هذه المرجعية الأخيرة هي التي حسمت اختياري. اعترف بأنني متشوق لرؤية عمل سينمائي خرج من مثل...هذا المحيط، وكيف سيكون. أخبروني أنه (الخادم) عادة ما يتردد على هذا المكان. ف بقليل من الحظ، باستطاعتي مصادفته في الشارع؛ ولكنني كيف سأتعرف عليه ؟ السينما! **تتواصل الشعيرة السحرية، تبعث من رمادها مجددا**، لا محدودية في تمظهراتها وتنوعها، يحتفى بها باستمرار، احتفاء لا يتوقف. وأية شعيرة، الشعيرة الوحيدة، تلك التي تطرد الموت بالتعزيم ! سوف لن يتخلى البشر عن التفكير بأنهم سيتغلبون يوما على" الغاوية" التي لا يغمض لها جفن، أو على الأقل سيروضونها. يضاعفون من عملياتهم الإغرائية، وأدوارهم التحايلية : يبدو أنها تقبل اللعبة. يقدمون لها القرابين وإن كانت رمزية كما على الشاشة مثلا- ولكن ما العمل معها في الشارع؟ - يبدو أنها تغمض عينيها. إن هذا الحلم الذي يرى فيه الإنسان نفسه أبديا، لا يتجلى بالشكل المطلوب إلا في ظلام قاعة سينما. "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " الخلفية الأسطورية، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث وصف شاشة" السينما" ب " العنقاء في إنبعاثها، جاءت المطاوعة غير ممتدة،كان الإشعاع خافتا في النص.

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر،2011، ص 28، 29.

تجلت الأسطورة في نص " **تقول ليبل وهكذا**" " هكذا. أنا مهملة. من أهملني ولماذا ؟ إلهي كيف لي أنت أعرف... في كل مرة يغادرنا، يغيب عنا مدة. كما لو أنه ميت في تلك اللحظات. **وحينما يعود إلينا يحي من جديد**. لم يذهب بعد. ولكنه سيذهب. لا أكاد أتعرف عليه في اليوم الأول، ليس نفس الأب عندما يعود لا أعرف من أين. **من الموت**، أكيد. لا أعرف أين يوجد. وبعد ذلك أتعرف عليه، إنه من جديد أبي الذي أعرفه. ولكنه لا يمكث معنا إلا مدة وجيزة ويعود إلى هناك، لا أعرف أين. **ربما سيتعب من فرط الذهاب والإياب. الذهاب للموت، ثم الظهور ثانية للحياة، ليموت من جديد**. كم يكون هذا الأمر متعبا ؟ كما الذهاب إلى المدرسة، و العودة منها لمرات عديدة. أنا أيضا، أموت كل يوم. ولكن الطيور، الأزهار، الأشجار، السماء ؟ ولكن أمي ؟ لا أعرف. آه ! كم أريد أن أكون طائرا ! نورس. سأكون حرة. سأطير بعيدا. سأرى بلدانا بناسها. ربما سأصل إلى غاية الجنة. على كل حال، ليس بمقدور أي ماكر أن يلحق بي ، صدقوني. إذا حاول أحد أن يضر بي، ضربة جناح واحدة، وها هي النورس تحلق في العلا. سأقهقه من الأعلى كما تفعل النوارس. سأسخر منه. أحيانا يناديني أبي نيفرتيتي، ربما تعني النورس في لغته. بابا وأنا، يتكلم كل واحد لغته. إنها لغة أخرى، ولكنني أفهم كل ما يقوله حتى وإن لا أعرف الكلمات. كما أفهم كل ما لا يقوله أيضا. إن الأطفال الضائعين مجبرون على الفهم، والابتسام كي لا يبكون. هل أنا طفلة ضائعة ؟ سأبتسم، سأكون هادئة أكثر. والآن، أنتظلر، بلا حراك، هادئة، أن تفكر الأشياء في أمور أخرى، أن لا تهتم بي. يتطلب ذلك منها وقتا. وبعد ذلك الوقت، يضاف إليه وقت آخر. الآن، أراقبها خلسة. ها هي هلعة. إلهي، إنها تفقد صوابها ! تستعجل لاسترجاع هيئتها الأولى، هذه السحنة غير المبالية التي تكتسبها عادة. فلك. فلك، فلك، الضرب في الماء، شيء مضحك ! "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " الخلفية الأسطورية، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث وصف اختفاء والد" ليبل" وظهوره بعد ذلك من جديد ب" العنقاء" الذي يبعث من رماده من

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام ، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر، 2011، ص 39، 40.

جديد، عبر "جدلية" الذهاب والإياب، الغياب والحضور)، والدها كطائر الفنيق يموت ليبعث مجددا، في ذهاب وإياب، موت وحياة، يحي عندما يتواجد بينهم، ثم يغادر ليموت، بعد ذلك يعاود الحياة بعد البعث، وبعد ذلك يعود ليموت مجددا. شبيه بطائر الفنيق في موته و انبعاثه (ذهابه/ إيابه). فقانون البلد الأجنبي الذي في روسيا لا يسمح له إلا ببقاء للمدة قصيرة وبعد ذلك يغادر. وكان الإشعاع مضيئا ومشع في النص.

و كذلك تجلت في نفس النص" **تقول ليبل وهكذا**" " أما أبي فأعرف أنه جالس إلى مكتبه، وهو ليس له وإنما مكتب أمي. تتركه له حينما يأتي ويشتغل على مكتب أمي. يذهب دائما وأفكر دائما : " **هل هو بحاجة إلى أن يموت هكذا في كل مرة ؟" طائر يغرد الشمس وظلالها، الصمت وضوضائه. من يصر على التفريق بيننا ؟ سوف لن يقوله الطائر أيضا**. حينما يحين الوقت، يغرد. يوجد الأب ليكون بعيدا ولكي تفكر فيه ابنته الصغيرة نيفرتيتي مثلما يقول. في هذه اللحظة، يشتغل في الطابق العلوي، جالسا بقرب النافذة، في مكتبه الذي ليس مكتبه، إنه يوجد ويشتغل في قلبه. أتصور، أرى في عمق قلبي رأسه منحنيا فوق أوراقه. هو أيضا سيراني لو ينحني على هذه النافذة، لو ينحني جيدا. حينما ترجع أمي إلى البيت، بعد أن تكون قد تجولت قليلا في الحديقة، تقبله على الرقبة. أعرف، لقد رأيتها. أما أنا فلا يسرني أن أقبل أحدا. أنا، أعمل على التفكير فيه. كيف يمكن لرجل وامرأة، ونساء، أن يعيشوا في منزل واحد ؟ نحن ثلاثة نساء : أمي، ماني، وأنا، ورجل واحد، بابا. كيف أمكن ذلك ؟ "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" محاورة، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث وصف والد" ليبل" بطائر" العنقاء" الذي يبعث من رماده من جديد، عبر "جدلية" الذهاب والإياب، الغياب والحضور)، والدها طائر الفنيق نفسه. الذي يعود " لعبد الشمس"، كان الإشعاع مضيئا ممتد ومشع في النص.

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام ، ص 45.

تجلت الأسطورة نص " **الطفل العاري**" " أن نلتقي وننسى. ننسى أننا تعذبنا الواحد بسبب الآخر وطبيعة ذلك العذاب. لو يمكن لهذا أن يكون صحيحا، روسيا : بأن يكون الخراب، الأطلال، خلفنا. **لا ننتهي من الموت، من الولادة من أجل الموت**، وربما متنا عن الحب، موتا لا رجعة فيه. عندئذ ما ألعننا نحن الذين نحمل هذه البشاعة بداخلنا ولا نتقزز من احتضانها بحرارة. **لتكون هذه النيران التي نشعلها ونؤجج لهيبها بلا توقف بحطب من العنف، بلا توقف نؤججها لننام فوقها، طريقتنا الوحيدة للحياة**. هذا الذي اكتسى أهمية، وهذا الذي فقدها ويبرر سلوكنا الراهن، الكائن الذي أصبحتِ،الكائن الذي أصبحتُ، أنا الذي ظننت أنني وجدت فيك قدري- بأخضر المحيطات ذاك، أضاءت نظرتك كل شيء فجأة_، ما تبقى منه. "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" محاورة، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث وصف والد" ليل" بطائر" العنقاء" الذي يبعث من رماده من جديد، عبر "جدلية" الذهاب والإياب، الغياب والحضور)، والدها طائر الفنيق نفسه. الذي يعود " لمعبد الشمس"، كان الإشعاع مضيئا ممتد ومشع في النص.

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" محاورة، وطوعها الكاتب عبر تقنية " البناء الفني"، حيث اتخذ الكاتب بناء محاكيا لمسارة الأسطورة مع تصرفه في المضمون الأحداث ومسارها، وطوعها عبر تقنية" التشويه"، بحيث وصف علاقة والد" ليل" مع روسيا بالعذاب والحطام متراكم، تقتلهم باستمرار، مات الحب بينهم صارت هنالك الكراهية والشقاق التي يشعلانها بداخلهم و يغذيانها بذواتهم ليحترقوا فيها، ويولدوا من أجل الموت من جديد. ليستمر عذاب الواحد منهما بسبب الثاني لأبد. شبه " الصراع" ما بينهما بجدلية (الموت والحياة) بالعنقاء، هو وهي يحترقوا بنيران حقدهم والكره والبغض بينهم والغضب التي يحتضنه كل بداخله و

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام ، ص 235.

يبعثوا للحياة ليستمروا وليضلوا على قيد الحياة وليستمر عذابهم مع كل احتراق وانبعاث من جديد. لتتسع الفجوة فيما بينهما ، ولاحقا تسلبه ابنته، الشيء الجميل في حياته و الذي يحي لأجله .

إن كان طائر "الفينيق" يحترق ليبعث بأوج الشباب والقوة والنظارة ، فانهما باحتراقهما لا يجنيان إلا حطام ذواتهما، وإن كان يستمران بالعيش عبر احتراقهما وتفجير الغضب والسخط والغيض الذي بداخلهما، والذي كان يخدش لييل ويمزق قلبها وينهش روحها عندما يلفها رماد احتراقهما، صار ذلك الرماد يتسسل إلى روحها ليلا و يتجسد في عيناها وسوء تصرفاتها. لييل تحصد رماد الاحتراق في كل موت وبعد بعث جديد ووالديها يستمران في العيش بعد تفريغ شحنات غضبهما وصراعهما المستميت من أجل البقاء، ولكن شيء ما ينزف من ذواتهما وبعد كل عملية ولادة جديدة يتسع الشرخ بينهما، ويحصد ثقب أسود كل شيء جميل عاشاه يوما، وربطا بينهما يوما ما، ويزدا البعد وتتسع الفجوة . وينمو "الإغتراب" إغتراب كل واحد فيهما عن الآخر، فعلاقتهما يكتسحها السواد لتصبح في الظل يوما بعد يوم. بل خارجه إن جاز لنا القول. كان الإشعاع ممتدا ومشعا في النص.

تجلت كذلك هذه " الأسطورة" في نص" **صباح تترية**" الذي يدور موضوعه حول اغتراب الراوي عن ابنته، ويعرض مشاهد محملة بعناد ابنته لتواصل معه واللعب معه ومشهد التوديع المتكرر كل صباح والذي تخصه له، إلى أن تغيب هي وروسيا وتجتازان البوابة لتوصلها إلى حديقة الأطفال والتي تسميها لييل مدرسة، هذا المشهد الذي ظل معلقا بذاكرته، ويصرح في مقاطع تتخلله انتهاء علاقته بروسيا وموت الحب الذي جمعهما يوما، ليختم سلسلة المشاهد بمشهد فراقه مع ابنته ، وهما يصعدان السجاد المتحرك في المطار للرجوع إلى بلدهما، غابتا عن ناظريه حيث بقي نظره مصلوبا عليهما، ولييل تستمر بإرسال حركات التوديع وراء ظهرها بقيت بعناد لا يوصف إلى أخر لحظة، و الراوي لا ترتبط عيناه إلا بتلك الأصابع الصغيرة ليد ابنته وبتلك الإشارات التي توجهها إليه، لقد صادرت روسيا ابنته حرمتها منه بعد إن انطفأت شعلة الحب بينهما ومات ، صار الفراق لازما وأمر حتمي لا مهرب منه.

لينقد كل منهما ما بقي من ذواتهم بعد سلسلة الصراع المرير لتعايش فيما بينهما " مرور الأيام الهادئ، الصبر الطويل، الإيقاعات، الشعائر، الكمال، حساس إلى غاية ارتجاف أوراق الأشجار. ضوضاء تكتفي بالعبور، أمطار، خطوات الزمان الراكض على الحصى، في الحديقة، خارج المنزل. تنشغل بالحياة وينشغل الزمان بحياتنا. إن الزمان الذي اتخذته حليفا لي كي يجهز على حبنا أعطى له الضاربة القاضية. أعيش هنا وأنقل الأفعال والحركات إلى مكان آخر، في مستقبل لا مكان فيه لروسيا. بدأ المستقبل بدونها، يشتغل ضدنا. حينما يغرق الحب، ماذا بقي لك أن تفعل ؟ ... الصيف ، الصيف المقبل، الأصياف الأخرى، يقول لي صوت بأنها ستعيش بدوننا. حلم مرحلي ومؤقت تكون الحياة فيه قد هدهدتنا، وحلمت بنا أو دعتنا إلى أن لا نستيقظ إلا تحت نداء بهائها وفيض بهجتها، يكون هذا النداء قد مر علينا. رغم أننا في شهر أوت، **إلا أنه بدأ يزرع الرماد خلفه**. تتخفف السماء والأنوار والأوراق على الأشجار، و الجو الذي يحوطنا. يتجه كل يوم إلى ندرة أكثر. لا ينتظر البلد إلا وقت الانسحاب، في هروب عصي المقاومة، إلى أقصى حدوده، حدود سيجتازها بسرعة ولا حدود أخرى خلفها. لكي تصل هذه الساعة، ربما ينبغي للثلج أن يدخل الميدان، وهذا ليس وقته. ولكنه سيكون هنا عن قريب، ومهما يكن، فإننا نشم رائحته في الهواء، في جميع الأوقات، محلقة، شفافة، قوية، لحد هذه اللحظة، ليس للقلب أن يشعر بثقله. **احترق يا ملك النار، احترق في هذه اللحظات، ثم اغرق في الدموع كي تجد البرودة ثانية.**"[1]

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" محاورة، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث وصف نهاية فصل الصيف وإضمحلاله وبداية فصل الخريق" الثلج" بالموت والإنبعاث "العنقاء"، " الصيف/ العنقاء/ الثلج"، بحيث بدأ الصيف يخلف رماده خلفه ولينبعث" الثلج" من جديد، ليحترق "يموت" فصل الصيف" وينبعث " الثلج" من بين الرماد الذي خلفه" الصيف" ورائه، احترق يا " ملك النار" بمعنى " العنقاء"،

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 51 ،52.

احترق لتنبعث البردوة من جديد .كان الإشعاع قويا وممتدا تناسبا مع المطاوعة برغم من تلميحه وتضمينه للأسطورة بذكر القرائن اللفضية الدالة عليها " يزرع الرماد خلفه"، **احترق يا ملك النار. ثانية**".

تجلت الأسطورة كذلك في نص " الوريثة بين الأشجار" من رواية غريبة الثلج و الرمال"، " **سأموت أنا أيضا : الشيء الوحيد الذي بقي لي فعله**. وسأبقى فترة جيدة قبل أن **أبعث**، وأستعيد مكانتي في نظر أمي وأبي "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث وصف الكاتب حالة الطفلة" ليبل" من جراد الصراع القائم بين والدها ووالدتها، حيث تتمنى أن تموت لتبعث من جديد وقد تصالح والديها، تعود لتعيش من جديد في كنفهما بعد أن ماتت من جراء ذلك الصراع الذي أهلك والديها وقضى عليها معهما،احتدم الصرا بينها لتحترق به طفلتيهما الصغيرة بحيث تتمنى الإنبعاث من جديد في جو مسالم وصحي سليم " الموت / الإنبعاث "العنقاء"، خال من الصراعات والمشاكل، بحيث تبعث "ليبل" من جديد وتعود لبراءتها ومرحها، كما كانت تماما قبل حدوث الشقاق والصراع بينهما، كان الإشعاع مصيئ نوعا ما متناسبا مع المطاوعة، وذلك راجع لتلميح وتضمين الكاتب للأسطورة بذكر القرائن اللفضية الدالة عليها " **سأموت** أنا أيضا "، "أن **أبعث**"، جدلية الموت و الانبعاث".

كما تجلت أيضا في رواية "**مثل طنين النحل**" في النص المعنون ب" نيا":" أرفع صلاتي اليوم. نيا، نيا، أنت من يأسر وجودك الجو ويمجده ويغمره ليضيع فيه فنتنسمه ونتنسمه نحن من حولك... طالما أنك في متناول نفسنا ويدنا. وفي حال اختفيت لساعة واحدة فحسب، ينقطع الهواء عنا، فنحرم منه ونفقد صوابنا ونعاني من نقص يستغرق إدراكه وقتا طويلا نكون خلاله قد انتقلنا إلى رحمته تعالى ! فلا يبقى أمامنا سوى أن نفقد الحياة ونبتعد عن الحقيقة ونغرق في ليل عميق. **إلا إن أردت الانبعاث من جديد** لأقترب منك فقط يا نيا، أنت من لا يجرؤ العالم على إثبات نزاهته وصدقه أو اكتساب الإدراك الكامل بوجوده أو العيش بسلام من دونك، وهذه حالنا

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، ص 96.

نحن أيضا : تلك هي الوقائع. آمين. (ولكن أي لعبة تلعب يا نعمة ؟ كل ما تقوم به لا يمت إلى الجدية بصلة !) تلك هي الوقائع. آمين. "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" محاورة ، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث وصف الكاتب حالة" راسك" الذي يموت بالإبتعاد عن "نيا" ويبعث ويحيا من جديد عندما تكون فقط قريبة منه، حيث تتمنى أن يبعث من جديد (الموت / الإنبعاث) "العنقاء" بجوارها ثانية، "**إلا إن أردت الانبعاث من جديد** لأقترب منك فقط يا نيا"، كان الإشعاع خافتا تناسبامع المطاوعة، إلا أن هذا التوظيف كانت له جمالية على النص.إذ أن "راسك" يجهل الرابط القوي الذي أبصر النور بينه وبين نيا، مع إدراكه لهذا الرابط المتميز يضيع في شعور مماثل ويغرق في الغموض قبل أن يظهر من جديد، مع أن الريبة تسيطر عليه وتغوص روحه في بحر من الشك.أنها جدلية الموت والانبعاث.

وتجلت الأسطورة كذلك في نص المعنون ب" **السماء على الرؤوس** "، " ليست الرؤى الملموحة من خلال فتحة الباب هي وحدها التي تهم فوديل وتأسره فجأة؛ إنها وجوه تتمايل راقصة، فتشق الطريق، ولكن هدفها يكمن في **الانبثاق مجددا** بشكل متطابق، سائرة على خطاها نفسها، لتعيش عذابها مرة أخرى. "[2].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث استدعى الكاتب أسطورة العنقاء عبر واسطة قرينة لفظية "**الانبثاق مجددا**" بمعنى" النبعاث من جديد" الدالة على أسطورة " العنقاء" ورمزيتها المتمثلة في جدلية " الموت والانبعاث" كان الإشعاع خافتا تناسبا مع المطاوعة.

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 66.
[2] المصدر نفسه، ص 144، 145.

وتجلت أيضا في الجزء الثاني من النص " يوم بعد نهاية الزمن" المدرج تحت عنوان "**ابتسامة الأيقونة**"، "-انتظري قليلا، لقد قلتِ : غدا. ربما كان ذلك ما لم يقله: غدا. أما نينا فغضبت وفقدت السيطرة على نفسها وقالت:-ماذا علينا أن ننتظر غدا ؟ أصبحنا عند الباب. الباب ! هاهي الكلمة، كلمة تم إفلاتها في النهاية، منذرة "بالخطر وحاملة" الصاعقة. الباب. وكانت نينا من تلفظ بها. فتدفق سيل الدم الساخن إلى وجه راسك، إلى دماغه، وظن للحظة أن أنوار الحي القاتمة أخذت تتلاشى. أما الشعلة في عينيه فقامت على عكسها بالانسحاب دفعة واحدة. إنها كلمة لا يجوز التلفظ ولا البوح بها. فراح يقول في نفسه : سأنهار، سأقع في أرضي .**ثم قال بنبرة تعود دائما لتولد من جديد بعد كل محرقة**: يمكننا أن ننتظر لبرهة أليس كذلك"[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، بحيث استدعى الكاتب أسطورة العنقاء عبر واسطة قرائن لفظية والممثلة في: " **لتولد من جديد** "، بعد كل **محرقة** "، بمعنى استدعاء هذه القرائن الدالة على أسطورة " العنقاء" ورمزيتها المتمثلة في جدلية " الموت والانبعاث"، كان الإشعاع خافتا تناسبا مع المطاوعة.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل" والتي يدور موضوعها حول الرأسمالية والإغتراب الروحي الذي تعرض له بيطل الرواية بحيث تم نفيه جراء ظلم وتجبر أخيه الأكبر في عالم مادي محظ، من " أوصدت اللحظة السابقة عليه بقية اليوم. تفتح عيناه على ستار كبير الحجم من الليل. أناس كثيرون. يقبلون ويبتعدون بين البنايات. مارون كثيرون. يقبلون ويبتعدون بين البنايات. مارون كثيرون. حيوانات مفترسة كثيرة. والواجهات ترسل عليهم أشباحها. الأعمدة تمد فوق رؤوسهم خيطا كهربائيا وهاجا. يغيبون فتمحى ظلالهم ويخرجون من جديد في هذه الأشباح، وفي هذه الأنوار. يبقون ثانية، هنا وأكثر. العشاق يتهامسون دائما. إنها البداية، فهابيل يعرف أنه ينزل، إنه يواصل النزول، إنه يرمي بنفسه نحو عمق الرغبة، حيث تقبع، تسير كل هذه المدينة. يحس بالجرح يئن،

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 175.

ينزف يرتجف؛ **إنه الجرح الذي منه تحترق وتموت وتبعث فورا**. تتشنج تحطم بأضواء السيارات. تخترقها الدعاية المستفزة، يلمسها، ينزلق فيها، قعر، جرح مفتوح قليلا حيث قطعة من الظلام. تخترقه أشعة، تحيطه ومضات. إنه. إنه يتهيأ أيضا إلى. "[1]

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" ، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث استدعى الكاتب أسطورة العنقاء عبر واسطة قرائن لفظية دالة عليها، والممثلة في: " الجرح الذي منه **تحترق** "، " **وتموت**" ، " **وتبعث** فورا"، معبرا عن جرح الإغتراب الروحي وفقدان الذات الذي تعرض له بل الرواية، بحيث كان عالقا في متاهة لا تنتهي، ولا يخمد عذابه أبدا، ليج نفسه في نهاية المطاف ويشد عليها بتعلقه وبقائه بجانب" ليلي"، كان الإشعاع ممتدا تناسبا مع المطاوعة.

كذلك تجلت في المقطع التالي من رواية "هابيل" "حكاية، أوراق، أوراق مسروقة في بيت الميت، أوراق أحضرها ثم اعتقد أنه نسيها تماما، لكنه لم ينسها، هي، التي كانت محفوظة من النسيان. أوراق انتظرت. وها هي تعود الآن. **تبعث من جديد**. لقد طال صبرها واستدعت ذكراها الجميلة. أوراق سيتدبر بها أمره الآن، (لكن، كيف ؟)، سيقوم بشيء ما (لكن ماذا ؟).

يا إلهي، ماذا، وإلا سأرمي بها كلها في النار؟ يتساءل هابيل. إلى النار، ليسمح بها . "[2].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث استدعى الكاتب أسطورة العنقاء عبر واسطة قرينة لفظية والممثلة في: " **تبعث من جديد** "، ورمزيتها المتمثلة في جدلية " الموت والانبعاث"، كان الإشعاع خافتا تناسبا مع المطاوعة.

[1] محمد ديب، هابيل، تر أمين الزاوي، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2007، ص 79 ،80.
[2] المصدر نفسه، ص 236.

لجأ محمد ديب لاستخدام الأسطورة ورموزها، استجابة لمتطلبات المرحلة الانتقالية التي فرضت نفسها على الانسان، والتي تفجرت بأسئلة جديدة وملحة، فرضها الواقع الجديد اجتماعيا وسياسيا وفكريا وثقافيا، في متاهات الذات وعبثية هذه الحياة المادية.

كذلك تجلت هذه الأسطورة أيضا في رواية " إن شاء إبليس"، "مرت برهة، ثم برهات، قال الحاج مرزوق : العالم فسيح دون شك. نحن يكفينا أن نكون في بيتنا. في الخارج لقمة الخبز التي أكلها تصبح بالنسبة لي لقمة كدر؛ وجرعة الماء التي أشربها تصبح جرعة مرارة. أقول هذا لنفسي ولكن ما لدي أن أقوله عنهم، عن اللذين رحلوا، ماذا بإمكاني أن أسمح لنفسي أن أقوله ؟ حالتهم. لا نعرف عنها شيئا، لا شيء، لم يزودونا أبدا بقصاصة خبر والمسافة بيننا تعمقت مثل هذا القبر حيث ترقد اليوم شقيقتي. مثل هذا القبر. غير أنهم أرسلوا إلينا عمران. أعترف بذلك وأشكرهم على فعلتهم. علما بأنه بدا لي في اليوم الأول لوصوله وكأنه **بُعث** من عالم الموتى. حتى اسمه كان غريبا عنا قبل أن يتلفظ به بحضورنا. ولتحل الرحمة. والذين كانوا أكثر غربة عنا، هم أخوته وأخواته الذين خلفهم وراءه. ما من شك بأن الأهل كان لهم ما يبرر اغترابهم. أما هم الأولاد فهل سألهم أحد عما يبرر تغربهم ؟ "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث استدعى الكاتب أسطورة العنقاء عبر واسطة قرينة لفظية دالة عليها والممثلة في: " **بُعث**" ، ولفطة " البعث أو الانبعاثط دالة على أسطورةط الفنيق/ العنقاء"، بحيث أنه شبه عمران بالفينيق في جدلية " الموت والانبعاث"، بحيث رجع لأرض أجداده فجأة، فكانت بمثابة المعجزة، كان الإشعاع خافتا تناسبا مع المطاوعة. والتي لم تكن عبر تقنية الغموض وتعدد الرؤية.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، تر جوزف بو رزق، دار الفرابي، الجزائر، 2012، ص 27، 28.

وكذلك تجلت الأسطورة في هذا المقطع من الرواية نفسها، "وهذا يوم آخر، قال العجوز. ها بالشمس تعود. لقد نهضت. وها أنا، لم أتحرك من مكاني. أنا، لم أنم. هي العنصرة. يوم تذهب فيه النساء برفقة أولادهن لتجمع من على منحدرات التلال، الأعشاب التي تصلح للتطهير. ليس أي أعشاب : بعضها. تلك التي فوح دخانها وسحره الفاعلان يطهران مأوينا. **في هذه الفترة تموت الشمس لتلد من جديد ويموت العالم ويولد من جديد معها**. في قديم الزمان كان الأمراء يضعون على رؤوس ورثتهم عمرة من ذهب.النساء أنفسهن يتوجهن إلى الوادي ويتلين :"شمهروس" أفريت وميمون، احفظوا بناتنا وأبنائنا من كل شر. أبعدوا عنهم الصقيع واعطوا كل واحد منهم وكل واحدة منهن ما يتمناه من سعادة". بعد ذلك تبدأن بقذف صفائهن إلى الماء، ثم تتبعهن وتغصن في الماء وتخرجن منها مبللة بكاملهن وشعورهن ترشح ماء، **وتخرجن في حال النعمة والغفران مولودات جديدات. ذات يوم ستعود صافية تحت ملامح إحدى هذه النساء.** "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "التناص" محاورة، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث استدعى الكاتب أسطورة العنقاء عبر واسطة قرائن لفظية والممثلة في: " **تموت** الشمس "، " **لتلد من جديد**"، " و**يموت العالم ويولد من جديد** معها."، " **مولودات جديدات** "،" ذات يوم **ستعود** صافية "، بمعنى استدعاء هذه القرائن الدالة على أسطورة " العنقاء" ورمزيتها المتمثلة في جدلية " الموت والانبعاث"، كان الإشعاع خافتا تناسبا مع المطاوعة، وذلك لم يمنع الكاتب من تفجير المخزونه التعبيري للأسطورة، وخلق جمالية من وراء توظيفها في خطابه الروائي.

ثانيا: أسطورة فينوس

وردت هذه الأسطورة في جميع الحضارات القديمة، وكما هو متعارف عليه أنها أسطورة الصراع بين الازدهار والجدب في الطبيعة، الموت والانبعاث من جديد بشكل دولي، تعاقب الفصول الأربعة، وهي أسطورة عشتار وتموز

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 195، 196

في بابل وآشور، وعشتروت وأدونيس في فينيقيا، وأفروديت أو فينيس وأدونيس في بلاد اليونان، كما نجد أن أسطورة "إيزيس وأوزوريس" نظيرتها في مصر الفرعونية القديمة. الآلهة "فينوس" التي جمعت في شخصها القوة والخصب معا، قوة الخصب والجنس معا؛ أي أنهما تمثّل خصب الطبيعة بمواردها المختلفة التي توفر الغداء للإنسان وجميع الكائنات الحية، وتمثّل أيضا الرغبة الجنسية التي تضمن للإنسان تناسله وتكاثره.

والتي اقترن اسمها بحبيبها أدونيس الذي قتله خنزير بري ونبتت من دمه زهرة شقائق النعمان، والتي ترمز لإعادة بعثه في فصل الربيع، ليجلب الخصب (النماء/ الانبعاث) والارتواء والخضرة باقترانه مع فينوس، ففي فترة غياب تموز في العالم السفلي يصيب الحياة الشلل والموت و الاضمحلال، ويحل العقم والجذب والجفاف، وتصاحب عودته " أدونيس" الخير العميم والخصب، كما كانت"فينوس" كذلك تتجسد في نجمة الصبح والمساء، وهو الاسم الذي أُطلق فيما بعد على الكوكب المسمّى "الزهرة"، كوكب الحب والتزاوج، والذي يدل عليها عند ظهوره سواء في الصباح أو في المساء ومن ضمن أسمائها كذلك أفروديت عند الرومان.

و"عشتروت"عند الفنيقيون، و"فينوس" عند الرومان، و"أفروديت"عند اليونان، و"عشتر" كوكب الزهرة عند العرب قديما، إذ عبدت كإلهة كرمز للعشق والشهوة والإغراء وكإلهة للحب والجمال ولقد حملوها أوصافا كثيرة من ضمنها الجمال فصوروها طاغية الأنوثة، كما صورت بأنها تثير في الناس الشهوة وغرائز الجنس وتؤثر على الرجال خاصة، فهي ربة الخصب، قرنوها بأدونيس، وقصة نزولها إلى العالم السفلي .

تجلت الأسطورة عبر تقنية التناص كما نلمس ذلك في نص "**مدن الأشباح الحزينة**"، كما عنونه محمد ديب و الذي تحدث فيه حول المدن الجزائرية والمدن في الولايات المتحدة الأمريكية، عن المدن المهجورة والمدن المتعمد هجرتها، وعن المدن الشامخة التاريخية التي ظلت باقية كالمدن الرومانية واليونانية وأهميتها في حياة الإنسان، والتوجه نحو المستقبل بخطى ثابتة، والرجوع إلى الذاكرة من خلال هذه البنايات العظيمة التي كانت توحي بعظمة التاريخ وحضارة المستقبل، إنها حية وستبقى لزمن طويل : « أذهب بخطوة لا بطء فيها ولا عجلة. أذهب واثقا وبقلب

عامر بالسلم. للمدينة وقتها ولي كذلك وقتي الكافي. إنها لن تهرب ما دمت أهيم في ربوعها. لن تختفي حتى ولو غادرتها. ستظل هنا وفية. هناك شيء آخر أعرفه عنها: ستنبض بالحياة إلى الأبد منتبهة إلى البسمة التي تتباهى أعمدة واجهاتها وزخارف مداخلها وبواباتها وتماثيلها التي تحرس ملتقيات الطرق. بنفس الخطى، **أتوجه نحو فينوس الطالعة من البحر** ثم أمضي مواصلا مشواري وكلي معرفة بما أفكر فيه وما سأقوم به.حين أضع خطواتي على أثار أجدادي البعيدين سنذهب بعيدا في المعرفة وسنجمع كل ما هو إنساني فيها ونسقطه على ذاتنا»[1].

وظف الكاتب أسطورة مولد "**فينوس**" ربة الحب والجمال، وسيدة البحر والملاحة،عبر تقنية" التناص" وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، إذ ولدت فينوس من زبد البحر كسوسنة وردية تخطر على لازورد الماء، ففي يوم صاف عذب «برزت عرائس البحار يصلين في بكرة الصباح للأبوللو، فما راعهن إلا الطفلة المعبودة تخرج من الزبد الأبيض كما تخرج من الصدفة لؤلؤة غالية، وتتهادى على رؤوس الموج كطيف نوراني فيسجد الماء تحت قدميها الصغيرتين، متمتما بصلاة الحب لربة الحب، مرتلا أنشودة الجمال لربة الجمال»[2]، وهكذا ابتسم الكون بمولد الربة المنشودة «وهرعت عرائس الماء إلى فينوس الطفلة فرقصن وزغردن وتغنين، وحملنها إلى قصورهن المرجانية في الأعماق، حيث أرضعنها لبان الهوى، ولقنها كلمات المحبة، ونشأنها على أساليب الصبابة والغرام، حتى أينعت وترعرعت، فأجمعن المسير بها إلى الأولمب حيث يتلقاها الآلهة، فتأخذ مكانا بينهم»[3].

ولقد منح توظيف هذه الأسطورة الخطاب الروائي جمالية لا حدود لها، فلفظة «فينوس» مشحونة بقيم دلالية مكثفة منحت النص ظلالا سحرية مفعمة بالأخيلة والإيحاءات، وعادة ما تصور فينوس كأيقونة للخصب والنماء، ورمزا للرحلة البحرية الآمنة، فلقد كانت تصحب فينوس البحارة وتوجههم للطريق الصحيح للوصول إلى بر الأمان.

[1] محمد ديب، السيمورغ، تر عبد السلام يخلف، ص42.

[2] دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان –دراسة ونصوص، دار التنوير، بيروت– لبنان،، ط1، 1983، ج1، ص 227.

[3] المرجع نفسه، ص 228.

نجد أن محمد ديب جعل من عشتار رمزا للتجدد والولادة بارتكازه على أسطورة ولادتها وبعثها ومن ثمة مصدرا للبعث والحياة والولادة أي البعث من الموت الذي يحيط الذات بأسلاك الغربة والمنفى، وكأن الكاتب يولد من جديد كولادة فينوس من زبد البحر وتفتقها بعودته لأرض أجدادة وسيره عليها ، فتحرر من سطوة الاغتراب ولوعة المنفى حتى ولو كان ذلك النسيان لفترة من الزمن. وربط ذلك بالقدرة على الانبعاث من جديد مثل طائر الفنيق الذي يبعث من رماده بعد موته. وكان الإشعاع ممتدا.

وكذلك تجلت أسطورة فينوس و تمظهرت في نص" الثنائي الجهنمي"، " و لا حيرة سوف تقلق أرواحهم المسالمة حين يجلسون أمام بيانو "ستينواي" أو"بوزندورفر" وهم في صعودهم نحو السماء يحررون نوتات " الدو رفع للقطعة 27 "دون أن يأخذوا في الحسبان وجود صديق ثان، وحش يجلس في حجرهم، بينهم وبين البيانو ويساهم في توجيه أصابعهم على الملامس و الله وحده يعلم تلك الأشياء التي يفكرون فيها معا في نفس الوقت. أو قد يذهبون إلى العمل ويختفون عن الأنظار **في تلك النظرة التي يلقونها على فينوس الطالعة من البحر** وهم يحملون على ظهورهم ذلك الوحش الأليف وقد جلس مفرشحا يتأمل نفس **الفينوس** من فوق أكتافهم ولا أحد يعرف ما يفكر فيه هذا الصديق الحميم في تلك اللحظة. قد يرغب في مداعبة شعر وخدي تلك الطفلة الصغيرة التي سرق منها ذاك الفظ دميتها المهشمة الخ...لأنها فاتنة، ألم يمرر الوحش أيضا أصابعه على شعر وخدي تلك الصبية الفاتنة، قد يجلسون على كراسيهم ملقين برؤوسهم إلى الخلف متأملين في الوقت الذي يقلدهم الوحش ملقيا برأسه على صدر صديقه الحميم، هل لنا أن نعرف ما يفكر فيه كل واحد منهما ؟ "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "التناص" محاورة، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث جسد محمد ديب العنصرية التي جسدت النهب والاستعمار في مقابل الخصب والبعث والاستمرارية التي تقرن بعشتار، وصور وحش العنصرية وهو يغزو النفوس والأرواح ويحاول القضاء على كل مظهر للخصب والحياة،

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 65،66.

فتلاحق نظرات الوحش فينوس ويتأملها، وتطال يدي الوحش لتمتد إلى فينوس في محاولة القضاء على الحياة والاستمرارية. فينوس التي ترمز إلى الرجاء وكذا التحرر من كل أشكال القهر والاستبداد المسلطة على الانسان أينما كان، وحش العنصرية طال فينوس ربة الخصب والاستمرارية، امتد كيانه ليطال فينوس ذاتها، هذا الكيان الذي يتسع ويمتد جبروته ..، كان الإشعاع خافتا تناسبا مع المطاوعة، وذلك لم يمنع الكاتب من تفجير المخزون التعبيري للأسطورة، وخلق جمالية من وراء توظيفها في خطابه.

وظف محمد ديب أسطورة "فينوس" ليجسد بشاعة العنصرية وامتدادها في محاولة لقضاء على الانسانية، فرمز لعشتار بأنها ترمز إلى الرجاء والارتواء وكذلك التحرر من كل أشكال القهر والاستبداد في وحش العنصرية، المسلط على الإنسان في كل مكان، حتى وإن حاول الوحش أن يقضي على قوة الاستمرارية والبعث التي تجسدها، وهذا المعنى لا يتعارض مع المدلول الذي ترمز إليه في الأسطورة إذ هي المحرك لقوى الخصب.

ويقول الكاتب قبل ذلك " سنكون على خطأ إذا اعتبرنا المغامر الجشع بقدر عنصريته مجرد شخص فظ غليظ مستعد لسرقة دمية مهشمة من طفلة يبعث بها إلى فرن حرق الجثث. كثير من هؤلاء يهيمنون تحت المظاهر الأكثر حضارة. أما هم اليوم فلا تبدو عليهم الفظاظة حين يتسترون لنهب قارات بكاملها برعاية المؤسسات الدولية. إنهم يدمرون الحضارات ويمحون شعوبا كاملة من الوجود أو إذا لم يحصل ذلك فإنهم يحكمون عليها بتخلف لا يمكن تداركه من أجل الرقي بكافة مستوياته. إن هذا النهب المنظم للكرة الأرضية يتم توضيبه أمام أعيننا بسبب عجزنا ولا مبالاتنا وتواطئنا رغم أنه سيؤدي إلى تعريض المستقبل للخطر وإلى تهديد بقاء الإنسان على هذه الأرض. هكذا بكل بساطة . هؤلاء أيضا سيبلغون لحظة سرقة الدمية المهشمة من البنت الصغيرة وسيكونون على استعداد لسحقها بقنابل اليورانيوم التي يملكون. "[1]

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 64، 65.

ففي الأسطورة فجوات يمكن أن تملأ وعموميات يمكن أن تفصل ورموز أن تفك شفراتها ولأسطورة طاقات ايحائية لاتنضب، تجلت الأسطورة في كلا المقطعين من خلال تقنية "اللازمة النصية"، إذ عمد الأديب وحرصعلى تكرار عبارة "**فينوس الطالعة من البحر**" عدة مرات في خطابه، المرتبطة بالمتن الأسطوري الدالة عليه والحاملة له، وطوعها عبر تقنية" الغموض وتعدد الرؤية"، حيث أحاط الكاتب النص الأسطوري المرجعي بما أمكنه من هالات الغموض والإضمار، حاجبا بذلك أهم معالمه، فكان الإشعاع ممتدا ومضيء تناسبا مع عمق المطاوعة. تجسيدا منه للعنصرية و جشاعة الإنسان.

ويصف محمد ديب العنصرية بأنها أداة حربية " القلق تورية تعبر عن المرض الذي أثار واحدة من إشكاليات القرن العشرين الكبرى وها هو الآن هنا متجذرا داخل العقول، حتى النيرة منها، التي تستعمل معرفتها فقط بكل بساطة وتوجه عدساتها المكبرة نحو أبسط محركات المجتمعات وأصغر مضغة من الحضارة والثقافة لكنهم لا يهتمون أبدا بالرسالة المسروقة التي التي هي دوما ظاهرة للعيان ومستعصية على الاكتشاف. بلغة أخرى أي على جملة الجرائم التي ارتكبتها هذه المجتمعات والحضارات لكن بابا فرويد كان قد أخرج منديله كي يمسح الدموع التي سيذرفونها ولا ندري السبب. هي جرائم ملهمة كي تذهب ويتم ارتكابها في مكان ما، بعيدا في المكان والزمان، بواسطة العنصرية كآلة حربية من بين أدوات ووسائل الحرب والقتل الأحداث في القائمة كي يقوموا بواجبهم. كل هذا من وراء دخان من الكلمات يحجب المسؤوليات ويُخرج المسؤولين من القضية. "[1].

ويقول أيضا في هذا الصدد " دخولنا إلى نار **العنصرية** يعتمد على ملاحظة عملائنا فقط وسنسحب إحساسنا المقلق بصورة ناقصة مجزأة. فالوحش الذي يرقد داخل ناشر الحقد العنصري يرقد في أشكال فظة مخادعة، وقد رأينا بأنه ذاك النوع من الوحش الذي نادرا ما يغفو داخل الإنسان. إنه نفس الوحش الذي يهمس له في أذنه بأنه تجسيد لأرستقراطية النوع البشري ونفس الوحش الذي يتجنب أن يُرى ظله الممتد الذي يخون

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 66، 67.

شكل الوحش فيه. لندعهما الآن مع أوهامهما ونذهب لرؤية ما يحدث في الضفة الأخرى.ماهي حالة الضحايا التي تم دمغها كي تكون موضوعا لجرائم فظيعة لا تمحى ؟ ما هي نظرة هذه الضحايا إلى جلاديها ؟ قريبة من تلك التي يحملها الجلادون عنها. نظرة كلانية واغترابية تجعل من مجموعة بشرية كاملة سبب شقائهم، وبالتالي فليس القليل فقط من هؤلاء من لقتنع بضرورة ابتزاز أفرادها "[1].

وفي هذا الصدد يضيف "هل نستغرب من هذه الحالة ؟ الهجمات العنصرية نوع من الطقس الذي يلزم الفاعل والجماعة التي ينتمي إليها. بنفس الطريقة تميل ضحية الهجمات العنصرية إلى اعتبار كل الضحايا بطريقة جماعية وطقسية مسؤولة عن الدفاع وعليه أيضا تتم برمجة استعمال كل الفريق واستثماره في مزايدة واحدة تمجد العرقية. إذا ما حالف الحظ ردة الفعل هذه فإن الخطر المحتمل هو أنها ستمارس بنفس الطريقة التي رسمها العدو حين ارتكب جرائمه للمرة الأولى.الويل للضحية فقط في حالة ما إذا تدخل الخضوع في لعبة العدو وجعلها تلزم نفسها بالدخول في سيل من العنف حيث الضربة تنادي الأخرى وفي النهاية تنتهي بإقامة ثنائي مع عدوها. إذا ما لم تنتبه الضحية المضطهدة فإنها سوف تتحمل مسؤولية الجلاد المضطهد وهنا باستطاعتنا أن نحيي زواجهما الرهيب... "[2] العنصرية التي تساوي في فظاعتها الوحش الذي أوجدها وشكلها على صورته. كلاهما يتلفان كل ضمير، وكل كبرياء واحترام واجب لذواتنا وللآخرين .

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية الدار الكبيرة الجزء الأول من ثلاثية الجزائر والتي تتمحور حول قضية وعي الذات ومساءلة الآخر، ف"في ثلاثية ديب التي تشكل رواية" الدر الكبيرة" جزءها الأول، يعيش الطفل عمر، ابن العاشرة مشكلتين رئيسيتين في حياته، إحداهما بيولوجية (حيوية) تتعلق بمتطلبات الجسم الضرورية، وهي مشكلة رد غائلة الجوع، الذي كان يعاني منه باستمرار، لأنه لا يوجد في أغلب الأحيان ما يأكله في بيتهم بسبب

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 67.
[2] المصدر نفسه، ص 68.

فقر أسرته الشديد، فيظل طوال الوقت منشغلا بهذه المشكلة المستديمة أما المشكلة الثانية فهي فكرية – إن صح التعبير– تتعلق بوعي العالم من حوله، ومحاولة فهم تصرفات الناس، ومعرفة الأشياء على وجهها الصحيح، من خلال أسئلة حائرة كان الواقع يدفعه إلى طرحها على نفسه، وقل ما كان يجد لها إجابة شافية، مثل سؤاله لنفسه، من واقع الجوع الذي كلن يعيشه يوميا مع أفراد أسرته:لماذا نحن فقراء؟ ويأتي ضمير الجمع "نحن" هنا في محله لأن الجوع كان ظاهرة عامة، يعاني منه معظم تلاميذ المدرسة، ومعظم سكان "دار سبيطار" أو "الدار الكبيرة"، ويعاني منه فلاحو"بني بوبلن" (في رواية الحريق)، وسيتفاقم الجوع ويتخذ أبعادا خطيرة مع مرور الوقت واستمرار الحرب(رواية"النول")، لتصبح قوافل الجائعين والمشردين تجوب كل شوارع المدينة، ويتساقط الناس صرعى من الجوع في الشوارع. وبالطبع، لم يكن عقل عمر ولا سنه يسمحان له بالإجابة على هذا السؤال المحير: لماذا نحن فقراء؟ ولا على غيره من الأسئلة الكثيرة التي كان يطرحها على نفسه، لكن الشيء المؤكد هو أن الأسئلة في حد ذاتها لم تكن بلا جدوى، فقد كانت تصنع وعيه يوميا، وتجعله يحس على نحو غامض، أن الأمور غير طبيعية، وأنه يجب أن تتغير"[1].

يمكن القول أن الكاتب قد وجد في الطفل عمر شخصية نموذجية، للتعبير بشكل رمزي ومناسب عن العديد من الأفكار التي كانت تدور في ذهنه، وعن الأوضاع المزرية التي عاشها الشعب الجزائري في تلك الفترة والتي تعد من أحلك فترات تاريخه "الحرب العالمية الثانية"، فقد كانت حال الشعب أشبه ما تكون بحال الطفل عمر في يتمه وجوعه المزمن وحلاته المزرية، وحيرته في فهم ما يجري حوله من صراع بين كبار العالم التي لا يكاد يفه فيها شيئا شأنه في ذلك شأن الشعب الجزائري المغلوب على أمره، بسبب تطبيق الإستعمار الفرنسي لسياستي الفرنسة و التجهيل، ثم إن شخصية عمر، من جلنب مغاير، تستعيد في العديد من جوانب ذكرياتها وتجارب حياتها تجارب مر بها الكاتب نفسه في سني الطفولة والمراهقة، فقد جرب مثل عمر مرارة اليتم حين فقد والده في صغره مثله وهو

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص313، 314.

في سن الحادية عشر، مثله في ذلك مثل عمر تماما " ومثله افتقد ذلك الوالد، حين كان في أمس الحاجة إليه ليجيبه، وهو في تلك السن الحرجة، عن الأسئلة الحائرة التي تفرض نفسها عليه ."[1]

وعلى "الرغم من البعد الشاسع بين موضوعات الإنشاء وواقع التلاميذ، فإنه يمكن أن ينظر إلى المسألة على أنها نوع من أنواع التدريب مثلا على استعمال الخيال، ولكن حين يتعلق الأمر بالدروس الأخرى كالأخلاق والتاريخ فإن ذلك لا يقبل أي تأويل سوى أنه نوع من الكذب المدروس، والتزييف المنظم من قبل المنظومة المدرسية الاستعمارية، بهياكلها ومؤطريها على جميع المستويات، وهذه هي الرسالة التي أراد الكاتب أن يبلغها للقارئ "[2] ويوصلها له.

لقد "شكل ظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب سنة 1952 منعطفا حاسما في تطور الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على مستوى المضمون ، فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين ومناقشاتهم الفوقية عن العدالة والمساواة، في ظل الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السلمي بين" الأهالي" والمعمرين، عن طريق الدعوة إلى الاندماج والزواج المختلط، لتنزل إلى الطبقات الدنيا من المجتمع، وتتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع و الفقر و القهر، ولأول مرة تتحدث عن النضال السياسي الجزائري، وعن مناضلين يعيشون في الخفاء، مطاردين من قبل البوليس الاستعماري، ولأول مرة تطرح تساؤلات محددة وصريحة عن الهوية الوطنية وعن مفهوم الوطن، وعن الهوية الحقيقية للجزائريين. "[3] في تلك الفترة الحرجة.

وقد تأكد هذا "التوجه الجديد في أعمال الكاتب اللاحقة، ولاسيما في روايتي "الحريق"1954، و"مهنة الحياكة"1957 اللتين تشكلان امتدادا وتكملة ل"الدار الكبيرة"، فقد كشفت الأولى عن عالم البؤس في الريف،

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص 315.
[2] المرجع نفسه، ص 318.
[3] أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ص106.

ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع والاستغلال الفاحش، وقهر المعمرين لهم كلما حاولوا أن يحتجوا على وضعهم المزري، وصورت الثانية حياة الحرفين في المدن، التي لم تكن تختلف في شيء عن حياة الفلاحين البائسة، إلا في نوع المهنة ونوعية المستغل. "[1] فقط.

وهذا هو " المعنى الذي عبرت عنه الأعمال الروائية اللاحقة التي ظهرت بدء من سنة 1958، مثل رواية " الانطباع الأخير" 1958 لمالك حداد، التي تعد أولى الروايات التي صورت وقائع الثورة المسلحة، و"**صيف إفريقي**"1959لمحمد ديب، التي قدمت نماذج من صور المقاومة الشعبية، أبطالها فلاحون من الأرياف، وحرفيون في المدن، وشبان وفتيات، مثقفون وأنصاف مثقفين وأميون، وعرضت لوحات دامية مما كانت تقوم به القواة الفرنسية من قنبلة بالطائرات، وقصف بالمدفعية للقرى و الأرياف، وتشريد لسكان تلك القرى، وما كانت تفعله تلك القوات نفسها في المدن من قمع وترهيب للسكان الآمنين، وتعذيب للمناضلين والثوار الذين يقعون بين أيديها، وزج بالأبرياء في غياهب السجون والمحتشدات. "[2] التي تتواجد تحت الأرض، وفي الأماكن المعزولة.

إذ "عاد ديب إلى تصوير أحداث الثورة من جديد في روايته اللاحقة: "من يتذكر البحر"1962، ولكن بأسلوب مغاير، حيث لجأ فيها إلى استعمال الرمز و التكثيف الشديد لأحداث، ليعبر بذلك عن أجواء التوتر والرعب التي كانت تسود المدن، وعن حالة الخراب والدمار التي آلت إليها القرى والمداشر. "[3] أنذاك.

وتنتمي " معظم الأعمال الروائية التي ظهرت بعد الاستقلال، وحتى نهاية سنوات الستينيات تقريبا إلى هذا الاتجاه الذي وصفناه بالاتجاه الملتزم و المنحاز إلى الثورة، وقد اتخذت لها كإطار عام أحداث ووقائع الثورة المسلحة، من تصوير لعمليات المقاومة الفدائية في المدن مثل ما نجد في رواية"أطفال العالم الجديد"1962 لآسيا جبار، وضرب القرى والمداشر بالمدافع و الطائرات، وتهديم المنازل على رؤوس سكانها مثل ماهو الحال في رواية"

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ،ص 106 ،107.
[2] المرجع نفسه، ص109.
[3] أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص110.

الأفيون والعصا" 1965 لمولود معمري، ووصف الحياة الصعبة داخل المعتقلات والسجون وتنظيم عمليات الهروب منها كما نجد في روايتي " أصابع النهار" 1967 لحسين بوزاهر و" أسلاك الحياة الشائكة" 1969 لصالح فلاح "[1] كذلك.

ويمكن "وصف هذه الأعمال بأنها كانت تصور كلها بطش الاستعمار وبشاعة أعماله من جهة، وتشيد من جهة أخرى بكفاح الشعب، وتتغنى بأمجاده ومآثره القديمة والحديثة، وتعمق الإحساس بالوعي الوطني ووحدة الأمة، وتلتقي مع كتابات وأبحاث تاريخية واجتماعية تاريخية ظهرت في هذه الفترة. "[2] تحديدا.

نشر هذا النوع من الأدب الإحتجاجي في فرنسا، نذكر منه على الخصوص أعمال محمد ديب الروائية التي ظهرت في الفترة ما بين 1968و1973: والممثلة في رواية "رقصة الملك 1968 ورواية "إله أرض البربر" 1970، ورواية ومعلم الصيد سنة 1973، ووجهت نقدا شديد اللهجة للأوضاع السياسية والاجتماعية و الإقتصادية في الجزائر أنذاك ، حتى وإن ركزت على هذا الجانب أو ذاك، أو اختلفت الطرق الفنية التي تعبر عنها.

والتي تتراوح بطبيعةالحال بين التصريح و التلميح، بين المباشرة و الرمزية، الواقعية والواقعية الرمزية، والتي جسد من خلالها محمد ديب مشاهد قديمة من ذاكرته، ومن طفولته، ويعود إلى أساطير عتيقة فيحاول إعادة تأويلها وتوظيفها على ضوء استيطيقا مستعارة وصور مجازية.

ورد في رواية الدار الكبيرة الجزء الأول من ثلاثية الجزائر على لسان "منون " الراقدة عند أمها منذ أن طردها زوجها وأرسلها إليها بدون رحمة ولا شفقة على إثر مرضها، غير مبالي بأنه بذلك يكون قد فرقها عن أولادها، الذين هم بحاجتها، ومنذ ذلك اليوم أصبحت العجوز أمها هي التي تسهر عليها، "كانت "منون " تردد وهي تنتحب : –لن أراهم مدى الحياة، لن أراهم يا أمي..ارتعش عمر لسماع هذه الكلمات التي تتردد بلهجة تعبر عن

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص111.
[2] المرجع نفسه، ص111.

اليقين المطلق: بدا له أن أمرا حاسما قد وقع.أحس عمر بذلك إحساسا غامضا. ونظر إلى الجسم الراقد .كانت لالا زهرة جالسة حول المريضة جلسة القرفصاء تقبلها من حين إلى حين متأثرة أشد التأثر ....-أعرف أني سأموت ..يا أمي ..لن أراك بعد ذلك ..ولن أرى أولادي..وخفضت صوتها ورددت تقول: "لن أراهم.."ثم هدأت، وبعد فترة من سكون أخذت تغني بصوت خافت:

إذا تحطم الليل

حملت دفئي إلى الجبال الوعرة

فنضوت ثيابي على مرأى من الصباح

كتلك التي نهضت

تمجد أولى قطرات المياه

غريبة بلادي

التي تنطلق فيها رياح كثيرة

أشجار الزيتون تصطحب حولي "[1]

وظف محمد ديب من خلال هذه الأبيات الشعرية وعلى ضوئها، في هذا المقطع الشعري الذي ضمنه في خطابه الروائي أسطورة" فينوس"، عبر تقنية " البناء الفني" ، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه" إن شاكل وضع منون وضع " فينوسط وهي تبحث عن حبيبها" أدونيس" في العالم السفلي" حافية القدمين، ممزقة الثياب، والتي من خلالها نلمس دلالة واضحة عن أسطورة الموت والانبعات، "كتلك التي نهضت تمجد أولى قطرات المياه"، وفيه إشارة مضمرة كذلك على أسطورة "بريسوفوني" أسطورة تعاقب فصول السنة. أسطورة تعود لأمها " دميتر" فتينع

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 32.

الطبيعة نتيجة فرحها ولم شملها بابنتها وحدوث القحط نتيجة لحزنها. بعد وجوب عودتها للعالم السفلي من جديد نتيجة تناولها لحبات من الرمان هناك، وبموجب قانون العالم السفلي وجب عليها قضاء عدد ما تناولته من حبات من أشهر السنة.

ثالثا: أسطورة إيزيس الفرعونية

تدور أحداث هذه الأسطورة حول الصراع القائم بين "إيزيس" و "ست" و "حورس" المخلص الذي عزم على الانتقام لقتل أبيه واسترداد كرسي العرش من عمه، الذي اغتال والده في قصره بالمكر والخديعة بمكيدة المأدبة والصندوق وكيف ألقى بجثته في النيل والذي قام بعد ذلك بالبحث عن جثته وتمزيقها إلى أربع عشرة جزءا ودفن كل جزء في إقليم من أقاليم مصر، لتنتهي الملحة بثأر الإبن لأبيه بمحاكمة ست على أفعاله ودحر قوة الشر ليعود كل شيء إلى نصابه ويتربع حورس على كرسي أبيه الذي فضل أن يكون حاكما على الموتى في العالم السفلي بعد أن عاد إلى الحياة ودخل محرابه العظيم.

تروي الأسطورة أنه كان في مصر الفرعونية أسرة من الألهة ممثلة في إخوة وأخوات، وهم الإله ست والإلهة نفتيس و الإله أوزيريس والإلهة إيزيس، يقال أنه ولد ست ونفتيس داخل الزمن بينما ولد أوزريس وإيزيس خارج الزمن. وقد تزوج ست من أخته الكبرى نفتيس، وتزوج أوزريس من أخته الصغرى إيزيس. لقد كان ست يكره أخاه أوزيريس ويحقد عليه حقدا شديدا ولا يرضى له خيرا، وكان حقده له يزداد بمرور الأيام، كان ست يغار ويحترق قلبه وهو يرى الفضائل التي يتحلى بها أوزيريس الذي كان مسيطرا على الزرع و الضرع فهو إله الخصب ومصدر الخير و الخضرة و الحياة على الأرض، كان رعاياه يقدسونه وكان تعلقهم به كبيرا إذ علمهم الزراعة، إذ كانت يده سخية وهي تمر على الوادي الأمين فتنتشر فيه الخضرة كل عام، ويفيض حبه في الكائنات فتهتز بالأشواق وتملأ الدنيا بالخصب والنماء، كان حاكما عادلا يحب الخير لأرضه و ينشر العدل في رعيته ويسعى لخير

موطنه ويبدل قصار جهده لتطوير و للحفاظ على الإستقرار، بينما ست يرمز إلى كل ما هو جلف وناري ومجدب، كان عدو للرطوبة وكان لونه مصفرا.

فلقد "كان المصريون يتمثلون في أوزريس إله الخصب الذي يجدد الحياة في الزرع والضرع كل عام ويملأ بالخضرة الحقول، ويتمثلون في أخيه ست جدب الصحراء الذي يغير على الوادي الأخضر فيفتك به ، ويمثلون في إيزيس الجميلة مصر العذراء التي تخصب كل عام بأنفاس أوزيريس وحدها"[1]، ولما تعاظم حقده لأخيه أخذ يفكر في الكيد و المكر به و يخطط لقتله ليجعل نهايته مأساوية ويخلو له كرسي العرش من بعده.

وبالفعل دبر ست حيلة مقيتة لاغتيال أخيه، إذ أقام حفلا ضخما على شرف أخيه أوزيريس جمع فيه ما يزيد عن سبعين رجلا ليكونوا له شركاء في الجريمة ، وبعد أن صنعوا له صندوقا على مقاسه زينوه بطريقة تسحر من يقع نظره عليه، وضع الصندوق في مكان الوليمة بأمر من ست، ولما نال الصندوق إعجاب الحضور وسرتهم رأيته ومن ضمنهم أوزريس، وعد ست بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق على مقاسه ومناسبا لجسده، فجربه الضيوف واحدا واحدا فلم يطابق واحدا منهم، فنزل أوزيرس به وامتد فيه، فهرع المتآمرون وأطبقو غطائه علية وأحكم وإغلاقه وبعد ذلك حملوه إلى نهر النيل ورموه في عرضه، أخذت الفرحة بلب "ست" وظن أنه بتخلصه منه سيخلو له كرسي الحكم الذي سارع إلى توليه على الفور، وعندما علمت إيزيس بالمكيدة المذبرة و بما آل إليه وضع زوجها، خرجت تبحث عن زوجها المقتول في كل ركن من أركان النهر، فعندما لم تعرف له مستقرا واستبدت بها إحزانها بكته بكاء مرا، ففاضت على إثره مياه النيل، لم تفقد إيزيس الأمل في العثور على جثة زوجها، فطافت تبحث عنه في بقاع أخرى هامتة على وجهها إلا أن استدلت أخيرا على موقع الصندوق الذي حواه حول العمود القائم في وسط قصر إحدى الملوك حملت الصندوق في زورق وعادت به إلى مصر وبمساعدة ساحرة إستطاعت إعادة الحياة لزوجها لتحمل منه بحورس المخلص.

[1] عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، ص 31.

الذي سينتقم لأبيه و يطيح بعمه ست ويسلبه الحكم عندما يكبر ويشتد عوده، ولما تفطن ست لفعلة إيزيس بحث عن أوزيريس بحثا مضنيا ولما عثر عليه فتك به من جديد ومزق جسده إلى أربع عشرة قطعة وقذف بكل قطعة منه في إقليم من أقاليم مصر، وبعد ذلك اتهم إيزيس بخيانة زوجها أوزيريس وبأن حورس ولد منبوذ، ولقد دعا ست الآلهة لمحاكمة إيزيس ولكن الآلهة برأت ذمتها حينما سمعت بالمعجزة، بعد هذا صار كل هم ست هو القضاء على حورس الذي يهدد منصبه كحاكم، فتربص به وأخذ يطارده من مكان إلى مكان ليفتك به، فما كان من إيزيس إلا أن تفر به وأن تختفي عن أنظار ست الحقود في مستنقعات الدلتا، ولما كبر حورس و إشتد عوده، قام بجمع ما تفرق من جسد أبيه أوزيريس من جميع أنحاء مصر، وضم تلك الأشلاء الممزقة حتى سواه كما كان وأقام له قبرا، ولما استكمل حورس قوته خرج ليثأر لأبيه من قاتله، لتبدأ الملحمة الكبرى وتتوالى النزالات بين حورس وست إلا أن تحدث المحاكمة بين ست وحرس ويصدر القضاة الحكم في حق حوريس في أن يكون وارثا شرعيا لحكم مصر العائد لأبيه ليستلم كرسي الحكم الذي كان حقا له، وهذا ما جعل البلاد في فرحة وحبور، إذ استطاع الإله والإبن من قهر ست الشرير وتخليص مصر من شره، وعادت مصر إلى سابق عهدها، غير أن أوزيريس رفض البقاء بعد أن أعاده حورس للحياة وفضل العودة ليكون حاكما على أقليم الموتى، ليتولى إبنه الحكم على مصر، وبالفعل لقد ساد العدل والاستقرار بحكم حورس وخيم الأمن في كافة أقاليم مصر، وساد الخصب "[1].

وقد "رأى المصريون في الكفاح بين أوزيريس وست الكفاح بين قوة الخير وقوة الشر في هذا الوجود. كفاح مفجع ينتهي بانتصار الشر على الخير، حتى يظهر المخلص القوي الذي يقهر الشر ويضع كل شيء في نصابه فهذا الكفاح إذن في مجموعه موضوع ملحمة كبرى، ومن هذه الملحمة خرجت الدراما المصرية، أخرجها كهنة

[1] ينظر أيضا كتاب كارين آرمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، تر أسامة إسبر، ص 46، 47.

مصر حين أخذوا حلقات منها ومثلوها في المعابد، وكانت أهم حلقة أخذها الكهنة ومثلوها في المعابد هي آلام أوزيريس الممزق وموته ثم عودته إلى الحياة. "[1] من جديد.

فقد كان " أوزيريس في مصر روح القمح معطى الحياة، كما كان ديونيزوس في بلاد اليونان روح الكروم، كذلك كان أوزيريس روح كل نبات وسر التجدد في جيع الكائنات، وكانت مصر من أقصاها إلى أقصاها تنوح كل عام لتمزيق هذا الإله المعذب، فتحلق النساء شعورهن ويدققن الصدور ويصبغن وجوههن بالنيلة ويلطخنها بالوحل حزنا على تمزيق إله الخصب، وفي المعابد كان الكهنة يمثلون قصة الإله الممزق. وفي شم النسيم كانت مصر من أقصاها إلى أقصاها تحتفل بعودة هذا الإله إلى الحياة، فيخرج الناس إلى الطبيعة الخضراء ليحتفلوا بتجدد الحياة على الأرض كل ربيع. وفي المعابد كان الكهنة يمثلون قصة صعود الإله وانبثاق النبات من البذرة المفونة "[2].

لقد " ألبس اليونانيون القدماء إيزيس القناع الإغريقي فأصبحت هي Demter كما أصبح أوزوريس هو ديونيسيوس Dionysos، وانتشرت عبادتها تحت اسم "عبادة إيلوزيسط كما أثبت ذلك العالم الفرنسي بول فوكارت p.Foucart وأيده علماء آخرون. "[3] وكذلك ألبست إيزيس القناع المسيحي لتختلط عبادتها بما يسمى العبادة المريمية نسبة إلى العذراء .

ومن "أعمق الأساطير أيضا أسطورة "إزيس" الأم العظمى، ولم تكن "إيزيس" أخت "أوزير" وزوجته الوفية وحسب، بل كانت من بعض الوجوه أجل منه قدرا، لأنها قهرت الموت بالحب، شأنها في ذلك شأن النساء بوجه عام، كذلك لم يكن فضلها مقصورا على أرض النهر السوداء التي أخصبها أوزير(النيل).. كانت رمز القوة الخالقة التي أوجدت الأرض وكل ما عليها من الكائنات الحية، وأوجدت ذلك الحنو الأموي الذي يحيط بالحياة الجديدة

* وفيما يتعلق بأصل الاسمين إيزيس و أوزيريس فنجد أن إيزيس بالمصرية القديمة إيست eset التي تعني عرشا أو مقعدا وعلىهذا الأساس فاسمها تجسيدا لعرش أوزيريس الملكي، أما أوزيريس فهو مشتق من الاسم "أوزير" اليوناني ومعناه "حدقة العين" فهو يعني مستقر العين.

[1] عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، ص 20.

حتى يتم نموها مهما كلفها من جهد وعناء، وكانت ترمز في مصر.. إلى ما للعنصر النسوي من أسبقية وأفضلية واستقلال في الخلق، وفي الميراث، وإلى ما كان للمرأة أول الأمر من زعامة في حرث الأرض، ذلك أن إيزيس (كما في الأسطورة) هي التي عثرت على القمح والشعير حين كانا ينموان نموا بريا في أرض مصر، وكشفت عنهما لأوزير. وكان المصريون يعبدونها عبادة قائمة على الحب والإخلاص، فصوروا لها صورا من الجوهر لأنها في اعتقادهم أم الإله. وكان كهنتها الحليقون ينشدون لها الناشيد ويسبحون بحمدها في العشي والإبكار، وكانت صورة قدسية لها تمثالها وهي ترضع في ربية طفلها الذي حملت فيه بمعجزة من المعجزات توضع في معبد ابنها "حوريس" (إله الشمس) في منتصف فصل الشتاء من كل عام.."[1]

تمثل "ايزيس" رمز الأم العضمى والأمومة، بجعل المرأة رمز للخصب والتجدد ويعلي من قيمة الأمومة وحراسة الطفل الذي يعني الخلود والحياة(الشمس)، أسطورة أزيس وأوزريس رمز للصراع القائم بين الخير والشر، النور والظلمة، الخصب والعقم (الجذب)، إذ كانت "إزيس" مكافحة وصنعت المستحيل للحفاظ على طفلها، بل وأعادت الحياة لزوجها أوزيريس، فأصبح الدين الأوزيرسي يجسد مبدأ الخلاص.

ورد في رواية الدار الكبيرة على لسان منون المريضة وهي تهدي بين ذراعي أمها في الغرفة "كانت منون تهدي في غرفتها بصوت ضعيف. لقد اختلط عقلها منذ بضعة أيام. فقدت وعيها، إنها تجهل الآن ما يقع حولها. وكانت لا تزال تردد:

ــ لن أراكم بعد الآن يا أولادي.

وعاد غناؤها إلى شفتيها رقيقا عذبا، يمزق القلب:

يقولون لي : لماذا ..

[1] محمد حسن عبد الله، أساطير عابرة الحضارات "الأسطورة والتشكيل"، دار قباءن القاهرة، 2000، ص 41، 42.

لماذا تمضين إلى زيارة عتبات أخرى.

كزوجة مطرودة ؟

لماذا، أيتها المرأة،

تهمين على وجهك حائمة.

حين تطوف أنسام الفجر بالربى ؟ "[1].

وظف محمد ديب في هذه الأبيات الشعرية وعلى ضوئها، في هذا المقطع الشعري الذي ضمنه في خطابه الروائي أسطورة"إيزيس وأوزوريس" الفرعونية، عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها عبر تقنية" التماثل والتشابه" إن شاكل وضع "منون" وضع "إيزيس" وهي تبحث عن حبيبها" أدوزوريس" في كل مكان، والتي من خلالها نلمس دلالة واضحة عن الأسطورة، " **لماذا تمضين إلى زيارة عتبات أخرى**"،"**كزوجة مطرودة**"، " **تهمين على وجهك حائمة**"، وعبارة "**حين تطوف أنسام الفجر بالربى ؟**"، **الأم " منون"** تبحث عن أولادها كإيزيس التي تبحث عن زوجها "أوزريس"، فمنون تخترق واقعها، لتمضى بحثا عن أولادها. كان الإشعاع مضيء متناسبا بذلك مع المطاوعة الممتدة من خلال الصورة الشعرية .

[1] محمد ديب، ثلاثسة الجزائر، ص 33،34.

الفصل الرابع:

أساطير اللعنة والعقاب والبطل المؤله

أساطير اللعنة و العقاب وأسطورة البطل المؤله:

أساطير اللعنة والعقاب :

أسطورة "أوديب":

تفردت أسطورة "أوديب" واستحوذت على إهتمام أغلب الكتاب المسرحيين الذين تأثروا بالتراث الإغريقي واستلهموه في أعمالهم، وقد أفرد هؤلاء الكتاب المسرحيون مكانة خاصة لهذه الأسطورة، بحيث "تعد أسطورة أوديب من أعرق الأساطير ليس على مستوى الأساطير اليونانية بل على المستوى العالمي، وفيها من الخصوبة ما جعلها تتفاعل مع شتى الثقافات في مختلف العصور لأنها زاخرة بعنصر الخيال الذي يستطيع بما يحويه من ثراء أن يمارس تأثيره على المشاعر الإنسانية. وسوف نجد أن أحداث أوديب المسرحية تختلف اختلافا كبيراً عند كل كاتب أما أحداث مادة الأسطورة فهي ثابتة، فليس في العالم كله بلد هاجرت إليها هذه الأسطورة ولم تصادف فيه استلهام شاعر أو كاتب يرويها ويتناولها من جديد، ولسوف نجد أن كا المحاولات سواء كانت غربية أو عربية لمعالجة أوديب التي تلت سوفوكليس اختلفت عن أوديب سوفوكليس في بنائها ودلالاتها ولقد تناول العديد من الكتاب على مر العصور أسطورة أوديب والملف للنظر إن محاكاة سوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد"[1]. مطلب سبق وأن حاوله أكثر من تسعة وعشرون مؤلفا من بينهم كورنى وجان كوكتو وأندريه جيد، فولتير وسينيك و روبير جاربني وراسين وفولتير جوكاستا سوفكليس.

* أن أحداث الأسطورة في مأستي سوفوكليس بشقيها "أوديب ملكا" والتي تدور حول الكشف والنبش عن حقيقة أوديب ، فالنبوءة نافذة وقد حاول أوديب وقبله والداه تفاديها، لكن إرادة القدر كانت أقوى، مأساة أوديب وعقدته.البحث الأوديبي"، فالأحداث تنطلق من نقطة محددة لتمتد في اتجاهين مختلفين ترجع إلى الوراء لكشف الجريمة ومعرفة مرتكبها، ثم تنطلق إلى الأمام بعد معرفة ذلك ليكون القصاص والجزاء، فرحلة الكشف عن المجرم باعتماد على المعادلات العددية والمكان ثم شهادة الراعي الذي شهد الواقعة، وأخيرا شهادة رسول كورنثة لتتبين الحقيقة.

[1] وجيه جرجس فرنسيس، المسرح بين التاريخ والأسطورة –دراسة تحليلية مقارنة لعناصر هذا المضمون، ص29.

وتدور أسطورة أوديب في مجملها حول سلطة القدر ونفاد النبؤءة، وقصاص الالهة من" ليوس" والد أوديب جراء الجريمة التي ارتكبها في حق كريزيت بن بيلوبس الذي صادفه في طريقه فأغرم به وأراد أن يأتي به إلى طيبة، وحين رفض الفتى ذلك اختطفه واغتصبه، بينما ظل الملك بيلوبسيبحث عنه، ودعا على المجرم بالحرمان من الخلف أو أن يقتل على يد ابنه إذا ولد طفلاً، فاللعنة لا يمكن أن تحل دون ارتكاب الوزر والخطيئة، وهكذا فقد لاحقت اللعنة جميع ذرية لايوس ، فقبل ولادة أوديب يتلقى لايوس النبوءة بأنه سيقتل بيد ابن سيولد له والذي سيعتلي عرشه بعد زواجه من أمه فما كان منه إلا أن سارع في التخلص منه فور مولده بسبب النبوءة التي خبر بها، فلما ولد أوديب أمر الملك أحد خدمه أن يدق مسامير في أقدام الوليد ويرميه من فوق جبل، ومن هنا جاء اسمه الذي يعني صاحب الأقدام المتورمة أو متورم القدمين، إلا أن الخادم رأف لحاله فتركه معلقا على شجرة بالقرب من جبل ضخم، وبالصدفة مرّ أحد الرعاة فوجده وأخذه إلى ملك كورنتيا الذي قام بتربيته.

ولما كبر أوديب أخبره أحد العرافين بمصيره واللعنة التي ستلاحقه طوال حياته بأن القدر قد كتب عليه أن يتزوج بأمه بعد أن يقتل أباه وأن يترك في الناس ذرية ممقوتة ، فقرر مغادرة مملكة كورنتيا تفاديا لحدوث اللعنة بأن ينفي نفسه في مكان لا يتاح فيه لهذه النبوءات البغيضة أن تتحقق، ولكنه لم يكن يدري أنه بقراره هذه قد تواطؤ عفويا لتحقيق قدره المشئوم ومضى إليه بقدميه، لكونه لم يكن يدري أن ملك وملكة كورنتيا ليسا أبويها الأصليين، بل هما من أشرف على تربيته بتبني ، فتوجه أوديب إلى طيبة موطنه الأصلي دون أن يعرف ذلك، وفي الطريق صادف رجلا حاد الطباع تشاجر معه واشتدت المناوشة بينهما، فاستبد به حتى قتله، ولكنه لم يكن يعرف بأنه قتل أباه ملك طيبة، وأكمل أوديب سبيله قاصدا مملكة طيبة، وفي ذلك الوقت كان السفينكس ذلك الحيوان الذي له رأس امرأة وجسد أسد وجناحا طائر يقسو على أهالي طيبة ويعذبهم أشد العذاب بأمر من الآلهة التي أرسلته ليسأل الناس ألغازا، فمن لم يستطع حل تلك الألغاز قتله، فدفع هذا الوضع بكريون خليفة الملك لايوس أن يعلن للناس بأن من يخلص البلاد من محنتها، سيتولى العرش ويتزوج بأرملة الملك لايوس الملكة الجميلة

جوكاستا، وعندما دخل أوديب المدينة قابله السفينكس وألقى عليه لغزا كغيره، موقنا بأنه لن يحله مهما حاول، ولكن أوديب استطاع حل اللغز، فعندما سمع السفينكس الجواب انتحر من فوره، وتبعا لهذا صار أوديب ملكا على طيبة وتزوج الملكة دون أن يعلم بأنها أمه وأنجب منها أربع أولاد ولدين وبنتين وعاش عيشة المقت والخزي مع أمه لمدة سبعة عشر دون أن يدري خطيئته،إلا أن يحل الطعون بمملكته ويهلك كثير من الناس من جراءه وتستبد المحنة وآلامها برعيته، وهم يرزحون تحت سطوة الوباء المميث الجاثم على كل المدينة والذي يهلك الحرث والحيوان والنبات.

فما كان منهم إلا أن لجئو إليه بفزع لينقذهم مما هم فيه، فيطلب أوديب من كريون أن يقصد معبد أبولون لعل الوحي يدلهم إلى سبيل الخلاص من الداء الذي ألم بهم، وبعد أمن أذعن كريون لأمر ملكه يعود بوحي أبولون الذي يقضي بأن يعثر على قاتل الملك فهو الذي يحمل الرجس وأن ينفى أو يقتل وبهذا تتطهر المدينة ويحصل الخلاص بعدها، فيعد أوديب شعبه بالعثور على القاتل والاقتصاص منه لمحو الرجس، فيبدأ رحلة البحث عن القاتل، وما بحث أوديب عن القاتل إلا نبش عن شقائه، ومع إصراره عن معرفة هوية القاتل تتكشف له الحقائق ويزاح الستار عن ماضيه، ويحدث الانقلاب المروع فيصير البطل مجرما والقاضي متهما والمدعي للمعرفة أجهل الناس، فالبرغم من كل احتياطاته لتجنب النبوءة قاده شقائه وقدره لتحقيقها، فعندما تيقنت وعرفت زوجته وأمه جوكاستا بالأمر وهول المأساة فالنبوءة قد تحققت والكارثة قد حلت انتحرت بشنق نفسها، أما أوديب فقد فقأ عينيه وغادر طيبة، وهام على وجهه مع ابنته الوفية أنتيجوني التي تولت قيادته بحثا عن الخلاص.

وتأتي "النبوءة صميمية في تحريك الأحداث عند سوفوكليس، فاتقاءً لتحققها أراد لايوس التخلص من ولده، فيكون أوديب الابن المنبوذ والمحروم من حب وحنان الأم يعمل لاشعورياً على تحقيق الحب والحنان المفقودين والتخلص من الأب الحائل دون ذلك. ومن جهة أخرى، يتلقى أوديب–وهو في كورنثة– النبوءة نفسها، بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه فيخاف من ذلك معتقداً أن (ميروبا) و(بيوليب) هما والداه، فيهرب إلى ثيبة تجنبا للنبوءة،

وتكون النبوءة هي التي أخرجت أوديب من وطنه، وهي التي تعيده إليه، وهو حينما يظن أنه يفر منها ويتجنبها يسعى إليها ويحققها."[1]، عد أوديب بطلا وشخصية محورية، فأوديب شخصية مبارة فهو موصوف بالملك من خلال العنوان "الملك أوديب" ويعد ذلك تأكيدا لمكانته ومنزلته رغم سقطته ومأساته فهو يبقى بطلا مع ذلك بحيث رفعت قامه الآلهة فيما بعد الطهر والخلاص.

وعندما يحتدم الخلاف بين أوديب وكريون عن هوية القاتل بعد أن تحوم كل الشكوك حوله، تتدخل جوكاستا وتؤكد أن لايوس قد قتل على يد جماعة من اللصوص من الأجانب، في طريق ذات ثلاث شعب، وقولها أثار الشكوك في نفس أوديب، بدل أن يخمدها، إذ قتل أوديب هناك شيخا، ولا يبقى أمام أوديب للتأكد إلا الاعتماد على العدد والحساب، والسؤال عن زمن حدوث الجريمة، ولإجابة تأتي مدينة لأوديب، إذ قتل لايوس قبل أن يعتلي هو العرش، ليبلغ به الحد أن يأمر بإحضار الراعي "الناجي" من حادثة القتل ويمتثل أمامه، ليستجوبه ويتأكد منه، وقبل أن يمتثل الراعي أمامه يصل رسول كورنثة، يحمل نبأ وفاة الملك بوليبيوي، ويخبر أودب بأن شعب كورنثة اختاره ملكا عليهم، وما كان هذا ليفرح أوديب، فالملك الذي حققه بجهده أحب إليه من ملك أوصلته إليه الوراثة وأهدته له التقاليد، لكن هذا الامر قد أبان له عن شيء آخر، لقد مات الملك وهو لم يقتله، كيف ينجو من ضجيج أفكارة ووساوسه التي باتت تأرقه.

ويكشف أوديب أمامهم النبؤة التي هرب منها، ظانا أن ملك وملكة كورنثة هما ولداه، وبهروبه يكون قد تفادها بالفعل، فيطمئنه الرسول أنه ليس ابنا لهما، بل تبنياه وهو الذي سلمه لهما بعد أن تلقاه من راعي لايوس، الذي أوكلت إليه مهمة التخلص منه، ليصدم ويتسمر أوديب جراء هذه الحقيقة، وتخبره جوكاستا حينما، بعد أن تتكشف إليها بوادر الحقيقة المرة، تحاول أن تثني أوديب عن النبش أكثر في عرين الحقيقة. فلا مفر من صرامة الوحي والقدر المسطر، ومما سطرته السماء، أما أوديب فيجد في البحث عن الخادم الذي سلمه إلى رسول كورنثة

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 158، 159.

، وحين يصل الراعي المطلوب، يتعرف عليه على الفور رسول كورنثه، ويصرح بأنه هو الذي سلم له أوديب وهو طفل على جبل سيتيرون، ومنه يعرف أوديب أنه ابن لايوس الذي قتله، وجوكاستا ماهي في حقيقة الأمر إلا أمه التي ولدته وأنجبنه من صلب لايوي، وولدت له أربع أبناء إذ خرجو جميعا من نفس الرحم، فينزل أوديب القصاص على ذاته قبل أن ينفي نفسه وتنتحر جوكاستا شنقا في غرفتها من هول المأساة.

ومأسته الثانية "أوديب في كولون" تدور حول رحلة الخلاص، لأن موقفه الأخلاقي وتصرفه إزاء الكارثة، برغم من أن الأقدار أذلته، فإن موقفه وتصرفه رفعاه إلى مصاف الأبطال، فالبنية الفنية المحكمة والمتكاملة، التي صاغ بها سوفوكليس مأساته "أوديب ملكا" حينها، وتلك القوة الاختزالية الوافية والكامن، فيمد الحدث يدا للخلف فيكون نتيجة لما مرّ، ويمد أخرى إلى الأمام فيكون سببا لما سيحدث، وأسطورة أوديب نفسها لم يعد لها نص أقدم من عمله الخالد.

أرجع عالم التحليل النفسي"سيغموند فرويد" (1856-193، "الدين إلى نظام العبادة "التوتمية"- عبادة الأجداد- ورأى في عُقدة "أوديب" أي – عُقدة الابن من أبيه- الأساس في تكوين الأنظمة الاجتماعية والمنظومات الأخلاقية والتعاليم الدينية، وأوضح أن الشعور بالذنب من قبل الأبناء في مقتلهم أبيهم، كان بسبب حؤولة دون إشباع رغباتهم الجنسية، ونتيجة للتأنيب الذي اختلجت له ضمائرهم وشعورهم بالندم، شكّل عندهم "عُقدة الخطيئة" "[1]، وعلى يبدو استنتج "فرويد" حسب تحليله النفسي والجنسي لهذه "العُقدة" الأوديبية أن الدين ولد من رحم الخطيئة، ورغبة في التكفير عن الذنب، نشأت الأخلاق، فأسطورة أوديب وظعت قانون تحريم الزواج من المحارم " إن "أوديب" نص إغريقي حواري تراجيدي متعدد الدلالات الدرامية، ويعالج قصية أخلاقية، يمكن أن ندرجها تحت ما يُسمى بـ "دراما الخوف" "[2] .

[1] منير الحافظ، مقامات العنف في: الدين والعقل الحداثي في الأسطورة و الأباديع الأدبية والفنية –دراسة-، ص 27.
[2] المرجع نفسه، ص 36.

وقد " اعتبر الباحثون والمحللون أن صياغة هذا النص من قبل مؤلِفه الشاعر الإغريقي الكبير "سوفوكل" كانت حفراً "أركيولوجياً" في عمق النفس الخطاءة، وترجع وقائعها إلى أدبية أسطورية خالدة، كان "سوفوكل" قد استمد مادتها من قصة "آدم وحواء". أثناء ارتكابهما إثم الخطيئة الأولى، وفقدانهما سعادة الخلود في الفردوس الأعلى. "[1] بعد أن كان عقابهم العيش في الأرض.

كما يقرأ " النص من منظور آخر، حيث أرى فيه أن التفاحة التي جسدت دافع "الشهوة" الموبقة، هي رمز الخوف المصاحب للذات الخطاءة، وأن قتل الأب "ليوس" هو رمز التفاحة، التي تمثل شهوة العنف في دافع النملُك، وأن زواج أوديب من أمه لا علاقة له بالدافع الجنسي في هذا المقام، وليس البتة تعبيراً مستبطناً عن غريزة اشتهاء الولد لأمه، كما حلله بعض علماء النفس، بل هو هاجس الخوف الذي يؤطّر البناء النسقي للأسطورة، فخوف الأب "ليوس" من ولادة ابنه" أوديب"، وأنه سيلقى حتفه على يد ولده، ويستلم العرش بدلاً عنه، حسب ما تنبأت بع العرافة، جعل "ليوس" يعزم على التخلص من ولده "أوديب"، ويرميه خديجاً في الفلاة، وهنا يمثل الرمي انحدار آدم إلى الحياة الدنيا، أما اعتراض "أوديب" الشاب موكبَ أبيه في الفلاة، فهو رمز عماء التيه، ودافع الخوف من جند أبيه الذين اعترضوا طريقه، فهو رمز الحرب والصراع الوحشي بين البشر، أما قتل أوديب للساحرة أو الغولة، فهو رمز"الشر" الأرضاني المتجسد في خوف "أوديب" على نفسه من شر لعنة الغولة، وأما تحرير شعبه من لعنتها وهيمنتها أخيراً، فهو تجسيد للسعادة، وانتصار الخير على الشر. ولكن، عند اكتشاف "أوديب" سرَّ النبوءة، أدخله ذلك في رعب مقيت، خاصة عندما أدرك أنه وقع في خطيئة محرّم الأم، رمز شهوة "تغشية المحارم" (incestuous) فلم يحتمل وجدانه الجانح فعلة الخطيئة، وصدمة الحقيقة، فما كان عليه إلا أن يعاقب نفسه

[1] منير الحافظ، مقامات العنف في: الدين والعقل الحداثي في الأسطورة و الأباديع الأدبية والفنية –دراسة–، ص37.

بسمل عينيه، خجلاً وحياء أمام خرقه الناموس، فيهيم في عماء التيه"الخطيئة"، رمز الضلالة الأبدية. "[1] أوديب الذي يفقأ عينيه ويهيم على وجهه تكفيرا عن وزره.

سوفكليس الذي كتب مأساة "أوديب ملكا" حوالي سنة 420ق.م، ومأساة "أوديب في كولونا" ما بين سنة 406و407ق.م.. نشير بداية " مهما تعددت المسرحيات التي استلهمت قصة أوديب، وتعددت القراءات والمضامين التي حمّلها الكتّاب المسرحيون إياها، فإنهم عادوا إلى مصدر واحد، وتعاملوا ، في غياب النص الأسطوري، مع نص متماسك فنيا هو نص الشاعر اليوناني سوفوكليس. "[2].

ومن المؤكد "أننا نتحدث عن أسطورة ليس لها نصوص محفوظة في كتب الميثولوجيات، وليس لها روايات عديدة وقديمة شأن أسطورة بروميثيوس أو أسطورة إيزيس وأوزريس وغيرها، وإنما نحن أمام أسطورة أقدم نص لها هومسرحية "أوديب ملكاً" و"أوديب في كولونا" لسوفوكليس، وبعض الإشارات المقتضية في الملحمة اليونانية، وهي إشارات متفرقة لا تكوّن صورة كافية عن أوديب، ولا تمثل أسطورة متكاملة... ولما كانت المأساتان أقدم وأكمل النصوص التي وصلتنا عن أوديب، فقد اعتبرتا بمثابة النص الأصلي للأسطورة، وما من فنان أو أديب يودّ توظيف هذه الأسطورة إلا وعاد إلى تراجيديتي سوفوكليس . "[3].

إذ وردت الإشارة إليها في ملحمة "الأوديسة " في النشيد الحادي عشر بعد مناجاة "أوديسيوس" شبح أمه وهو يحاول أن يلمس ذلك الشبح ثلاث مرات فيفلت منه، ثم يقابل شبح جوكاستا –أم أوديب– والتي قال عنها: وأبصرت أم أوديب جوكاستا الفاتنة، التي قامت بعمل وحشي عن جهالة من التفكير إذ تزوجت ابنها،– بعد أن قتل أباه خطأ، ليتزوجها بعد إنقاذة لمدينة "طيبة"، كما ذكر العقوبة التي لحقت بكليهما "جكاستا وأوديب" الأم وابنها بعد انكشاف الحقيقة وأشار إلى المحن التي عان منها أوديب بسبب سطوة القدر المشؤوم التي

[1] منير الحافظ، مقامات العنف في: الدين والعقل الحداثي في الأسطورة و الأباديع الأدبية والفنية –دراسة–، ص 37 ،38.
[2] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم ، ص 123.
[3] المرجع نفسه، ص 123، 124، 125.

كتبته عليه الألهة، بعد أن انتحرت وهبطت روحها إلى بيت هاديس " العام السفلي" وخلفت وراءها محن لا يسر لها، كما "لم يجد الفلاسفة مثل هيغل هيدغر ونيتشة، وعلماء النفس وخاصة فرويد سوى عملي سوفوكليس مصدراً وهم يعالجون المشكلة الأوديبية. وعلى النقد الأدبي والميثولوجيا ألا يبددا الجهود في البحث عن مصادر أولية لأسطورة أوديب، لا لأنه لا يمكنهما العثور على ذلك فحسب، بل لأنه لم تبق أشياء عن أوديب لم تحط بها المأساتان السوفوكليتان "[1] مصدرا.

فأوديب عند سوفوكليس كان بطلا ترجيديا والذي يجري في عرقه الدم الملكي بطبيعة الحال، ومن خلال خطأ البطل المأساوي الغير متعمد، وحلول الكارثة عليه، يجعلنا ذلك نتعاطف معه ونشفق عليه، إذ جعل منه بطل مأساوي بكافة المقاييس لأنه تحول من السعادة إلى الشقاء، إذ "مهما سما الإنسان وفاق حدود الطاقة البشرية وحقق ما يميزه بين بني البشر، فسيظل إنساناً لا يمكن أن يرقى إلى مصاف الآلهة، أو أن يكون نداً لها، إذ سرعان ما يرتد إلى وضعه الطبيعي، وربما عاد بالخزي والمرارة وقد يكون إخفاقه بعد ذلك سُلّماً للمجد والرقي دون وعي منه، رغم ادعائه للتبصر والتباهي بالمعرفة. ويجاهد الإنسان المصائر والأقدار، ويحاول تجنب النبوءات الضارة وتفادي المصائر المهلكة، ولكن هروبه من المصير يكون- أحيانا-هروبا إليه وتحقيقاً له، لذا فالأفظل للإنسان أن يظل إنسانا، فإنسانيته تعطيه قوة وطاقة تضارع قوة الآلهة، بينما لا يزيده التمرد على الإرادة العليا ومحاولة التحكم في الأقدار وصرفها عنه إلا شقاء. "[2]

وفي "نطاق هذا المعنى كتب سوفوكليس مسرحيته "اوديب ملكاً"، فأوديب ملك مطلق لمدينة "ثيبة"، ولم يكن ملكاً بالوراثة، إذ اعتلى العرش بالعمل والاستحقاق، فكان مثالاً للإنسان الواصل بقدراته الذاتية لا

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 125.
[2] المرجع نفسه، ص 125، 126.

بالتقاليد، وهو لهذا معتد بقوته مزهو بنفسه، لا يثق بغير عقله الذي يقوده إلى التطاول حتى على الآلهة، وسيكون أوديب ضحية هذه الثقة بعقله في الختام "[1] ونهاية المطاف.

أما بخصوص عقدة أوديب، وما نستطيع نقوله عن إجرام أوديب في منظار التحليل النفسي " إن الحل الفرويدي هو أقرب الحلول لفهم إشكالية أوديب، فالتحليل النفسي لا ينظر إلى القضية على أنها قدر جثم على حياة أوديب، قد حرك خيوطها بدقة حتى أوصله إلى النهاية المشؤومة، وإنما نظر إليها كتتويج للسلوك البشري، فالسلوك البشري لا تتحكم فيه دوماً الدوافع الواضحة أو البينة، وإنما للدوافع اللاشعورية دور في توجيه السلوك، فهناك رغبات تشجبها (الأنا الأعلى)، لذا تعمل (الأنا) على التخلص منها، فتتحول هذه الرغبات إلى منطقة اللاوعي، حيث تبقى نشطة فعالة حتى تجد فرصة الظهور والإشباع، ومع ذلك تبقى مؤثرة في السلوك دون وعي أو شعور من الشخص، وإذا كانت هذه المكبوتات على درجة من القوة شكلت ما يعرف بالعقد les complexes، التي تعد الطفولة السن المناسبة لتكونها "[2] بطبيعة الحال.

ومن "الرغبات الطفولية اللاشعورية عند الطفل-حسب فرويد- الميل الجنسي نحو الأم، وإظهار العدوانية تجاه الأب، الذي يجد فيه الحائل دون تحقيق الميل الجنسي فيتمنى أو يسعى للتخلص منه لتحقيق ذلك، ولأنه لا يقدر على ذلك يكبت تلك الرغبة في اللاشعور، وهو يحسب أنه تخلص منها، فتتولد عن ذلك "عقدة أوديب" (Le complexe d Edipe) والتي تبقى تؤثر في سلوكه. "[3]

وصراع الابن " مع الأب على امتلاك الأم حسب التحليل النفسي شيء فطري عند الإنسان، نجد مظاهره عند الحيوان متمثلا في الصراع بين الثور الشاب و الأب على قيادة القطيع والاستيلاء على إناثه. وتؤسس قصة

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص 126.
[2] المرجع نفسه، ص 133، 134.
[3] حميد علاوي، توظيف الاسطورة في مسرح توفيق الحكيم ص 134.

أوديب أصدق مثال على رغبة الابن في امتلاك الأم، امتلاكاً جنسياً، والتخلص من الاب الذي يحول دون ذلك"[1].

والملاحظ هنا أن" أسطورة أوديب(Oedipe) ثمّ تجريدها في معنى تحول-بجهد سيجموند فرويد (S.Frud)-إلى انحراف نفسي/مرضي، أو عقدة، ترمز لتعلق الولد الذكر بأمه تعلقاً يجاوز حد الاعتدال ."[2] وعلى ضوء هذه الحقيقة المسلم بها، يتضح أن أوديب حينما كان يرتكب سلسلة الافعال المجرمة، التي قادته إلى الهاوية، كان واقعا تحت رحمة لا شعوره، وإن جهل الدافع المحرك لسلوكه، فهذا لم يمنعه في نهاية المطاف من الخضوع له والمثول تحت سطوته.

فأوديب وإن كان لا ينوي ارتكاب ما وقع فيه من محظورات، لكنه قد ارتكب دون شك سلسلة الأخطاء الصغرى التي قادته إلى السقطة الكبرى، ولعل لطبعه الحامي وغضبه المفرط، دور كبير في توجيه سلوكه نحو نهايته المأساوية، فلو أنه لم يهتم لكلام سكير وهذيانه، الذي عيّره بأنه مجرد لقيط وليس ابنا شرعيا لملك وملكة كورنثة، لما خرج بحثاً عن أصله، ليرتكب باقي الأخطاء الكبرى، ولكان متسامحا مع لايوس لتجنب قتله " ونقطة ضعف أوديب تتمثل في إندفاعه وتهوره وعناده فهو يثور على الكاهن وكريون، ويتهور في الماضي إلى حد قتل رجل عجوز عند مفترق الطرق بسبب شجار حول أسبقية العبور في الطريق المتشعب، ثم أصبح يعيش ضريراً في الظلمة بعد النور، وبعد أن كان قائداً وأميراً أصبح يلتمس من يقوده في الطريق"[3].

ولا شك أن سر خلود عمل سوفوكليس وقوة تأثيره لا تأتيه من ارتباط المصير الأوديبي بالصراع المرير مع القدر، مثلما يقول معظم نقاد الأدب، وإنما لارتباطه بصراع الإنسان مع دوافعه اللاشعورية المكبوتة، كما صرح بذلك فرويد، فمصير أوديب يحرك مشاعرنا لكونه ببساطة بامكانه أن يكون مصيرنا لولا أننا نجحنا في قمع تلك

[1] حميد علاوي، توظيف الاسطورة في مسرح توفيق الحكيم ص134.
[2] محمد حسن عبد الله ، أساطير عابرة الحضارات" الأسطورة والتشكيل"، ص 33.
[3] وجيه جرجس، المسرح بين التاريخ والأسطورة –دراسة تحليلية مقارنة لعناصر هذا المضمون، ص34.

المشاعر والدوافع، إن الحتمية القدرية، أدانت أوديب بشقائه، بعد قتل أبيه والزواج من أمه دون علمه بذلك، إن سوفوكليس قد أظهر لنا جليا، حيرة وصراع الإنسان مع القدر، وكيف خرج البطل أوديب من السعادة إلى الشقاء، من أمير محبوبا من طرف للشعب إلى التعاسة نتيجة مع اقترفه بسبب اندفاعه غير المضبوط.

عقاب أوديب / التكفير الذاتي :

نهاية أوديب " أن يفقأ أوديب عينيه فهو اعتراف منه بعمى البصيرة، وبعده عن إدراك الحقيقة : فقد كان يحدق بعينيه بعيداً، ويحيط بالأفق ويناشد البعيد، في حين أنه ظل يجهل ذاته . فلا بد أن يفقأ هاتين العينين ليرتد إلى ذاته فيعرف كنهها"[1] إذ كان مبصر العينين وفاقد للبصيرة في الآن نفسه، أعميت بصيرته عن الواقع والحقيقة.

إرتقاء أوديب ومكانته في كولون :

كان ذلك بعد "الاقتصاص من الذات، يبلغ أوديب مرحلة من الإذعان للمشيئة العليا، والخضوع لإرادة الآلهة التي تصفح عنه وترفع مقامه من جديد ، وهذا ما يخصص له سوفوكليس مسرحيته"أوديب في كولونا". وهناك في منفاه يتقرب أوديب من الآلهة ويذعن لأمرها، وقد تعلم الدرس جيدا : إنه لا أحد من البشر يمكنه استشراف المستقبل أو أن يتنبأ به ويتحكم فيه، وإنه ليس بإمكان أحد أن يفر من قدره ويتفادى مصيره، وهذا ما يعلّمه للملك ثيسيوس"[2].

فيبدو أوديب الضرير" الأعمى" التي تقوده ابنته الوحيدة التي بقيت معه "أنتغوني"، في كامل قواه الروحية وعنفوانه، وضعفه الجسماني، تقابله وثبة روحية عالية، إذ أصبح أوديب العادل "الدقيق الحكم"، كامل المعرفة وصادق الرؤية، إذ تستجيب الألهة لدعائه في آخر المطاف، بأن تهزم ثيبة التي كان ملك عليها في سابق عهده بها، وتنتصر أثينا ويهلك ابناه (بولينيس) و(إيتيوكيل) وينقلب كريون انقلاباً مروعاً.

[1] حميد علاوي، توظيف الاسطورة في مسرح توفيق الحكيم ص 138.
[2] المرجع نفسه، ص 138.

وتبدو عدالة الآلهة ورضاها عن أوديب جلية وضحة، وهو يحل ب(أثينا) أين تربى صغيرا، إذ جلب لها البركات والنصر أخيرا، وهكذا يحقق سوفوكليس لأوديب الخلاص في نهاية المطاف،برجوعه إلى أثينا، والإصطفاء في مسرحية "أوديب في كولونا"، وهذا الموقف المزدوج من الآلهة والذي يتجلى في: العقاب والجزاء بالاصطفاء يأتي صدى للربط بين النظرة الاجتماعية والفلسفية الدينية في الفكر اليوناني القديم، فالمرتكب للجريمة لا يمكن أن يشارك في الحياة الاجتماعية إلا بعد التطهير والإصطفاء، إن القصاص الذاتي الذي أنزله أوديب بنفسه، بأن فقأ عينيه، كان بمثابة التطهير له من الدنس الذي طاله، والذي يكشف عن قوة تألمه من مصيره البائس، وشعوره القوي بالذنب العظيم، لارتكابه أبشع جرم في تاريخ البشرية على الإطلاق، جرم قتل الأب والزواج بالأم، هاته الجريمة الأخيرة، العلاقة المدنسة التي تحرمها كل الأديان وترفضها جميع الشرائع والأديان، ومن ناحية أخرى " يرى فرويد أن جرح العيون وفقد البصر يمثل خوفاً طفولياً يلازم العديد من البالغين، لذا فهم لا يخشون من الإصابة مثلما يخشون من إصابة العيون، والجميع يقول نحافظ على الشيء كما نحافظ على عيوننا، لذا كان لجوء سوفوكليس لاختيار هذه الإصابة الإرادية مقصوداً، وهي تقابل ايضا الخوف من الخصي الذي يمكن وحده أن يكون الجزاء لجريمة أوديب"[1] التي لا تغتفر.

فالقصاص الذي أنزله أوديب بنفسه قبل أن ينفي نفسه عن ثيبا، من جراء هول الكارثة وبشاعة جرمه المهول، والذي لم ترتكبه عن المجتمعات البدائية، وعافته، ليس سوى تخفيف للخصي الذي هو وحده يمكن أن يكون الجزاء على قدر جريمته الشنيعة، ومأساته بحسب هذا المنظور." فأوديب سوفوكليس يستأثر بعطفنا البالغ رغم السقطة لكونه حاول تفادي ذلك القدر المسلط عليه قبل ولادته، والذي كان أقوى منه، وحينما علم بالحقيقة كفّر عن آثامه " [2]

[1] حميد علاوي، توظيف الاسطورة في مسرح توفيق الحكيم ص 137.
[2] المرجع نفسه، ص 144.

غفرت له الآلهة عندما وصل إلى مدينة كولون "أثينا"، وجعلت منه رجلا مباركا، قدر أوديب الذي قاده لنهايته المأساويه، فقد فر أوديب من من كورنثة، أين تربا وإشتد عوده، خوفا من تحقيق النبوءة المرعبة وقدره المخيف، إن جهل أوديب هو التمثيل المشروع للاشعوره في الأخير، الذي تغوص فيه كل تجربة معاشة، بالنسبة للبالغ، إما قسر الوحي يجعل البطل بريئا مسبقا، والذي ينبغي أن يجعله بريئا لعدم معرفته، فهو الإقرار بطبيعة القدر الحتمية، والتي حكمت على كافة الأبناء مستقبلا، أن يتجاوزو عقدة أوديب وأن يتغلبو عليها لاحقا، والمجسدة في مطامحه اللاشعورية الإجرامية المحفورة في منطقة اللاوعي، والتي تطفو وتختفي من تلقاء نفسها لاحقا.

إستعان محمد ديب بالنمودج السوفوكلي، في خطابه الروائي ليعبر عن عدة قضايا شائكة، وإن لجوء محمد ديب إلى الأسطورة في النمودج الأصلي باستدعائها وتوظيفها، بهدف التعبير عن إشكاليات فكرية ملحة. ليستفيد من مغزى التراجديا الإغريقية، والمسار الأوديبي عند سوفوكليس، واستغلال رموزها ليمرر رسائله، أمر يحسب له " إن سوفوكليس في معالجته لأوديب وضع حرية الإرادة الإنسانية في مقابلة مع اللعنة والنبوءة الإلهية المتفردة، وحاول سوفوكليس أن يبعد بطله قدر الإمكان عن نطاق هذه اللعنة التي تمثل لغزا لا مغزى له. إن طريق أوديب إمتزجت فيه الغيبية القدرية بالكفاح في الإختيار ذلك حينما صرع ذلك الرجل العجوز مع حاشيته في الشجار حول أسبقية العبور عند مفترق الطرق ثم بعد ذلك حل اللغز.إن نجاح أوديب وكفاحه وثقته بنفسه في قوته في حين فشل وهلك الجميع أمام هذه القوة الغيبية- هذه المقدرة الفطرية أوصلته إلى العرش الملكى وأسمى مكانة في قلوب الشعب الأثيني، فهو تخطى الحدود المرسومة له، فقد كان يعتقد أنه وحده صانع قدره وطريقه، لقد نسي أن للكون قوانينه ونواميسه وعلى الإنسان ألا يتخطاها حتى لا يعجل بمصيره. "[1]

إن مرحلة التوظيف الفني تتعدى صياغة الأسطورة إلى توظيف دلالاتها توظيفا ناضجا، كما وتعتبر الأسطورة وسيطا فنيا للتعبير عن رؤيته للأشياء والإنسان والعالم، بمعنى استلهام الأسطورة للتعبير عن قضايا اجتماعية شائكة

[1] وجيه جرجس، المسرح بين التاريخ والأسطورة-دراسة تحليلية مقارنة لعناصر هذا المضمون-، ص 37.

وقضايا سياسية مصيرية، فهذا التوجه الروحاني الأقرب إلى الصوفية هو الذي دفع محمد ديب لالتفات إلى الأسطورة الطافحة بالمعاني والرموز الإنسانية، وقد وجد أن الأسطورة تمكنه من التعبير عن قضايا عميقة لا تتسع التجربة الواقعية للتعبير عنها، بإعادة تشكيل رؤية للعالم، بحيث نلاحظ حضور مقاطع من مسرحية سوفوكليس ليجسد من خلالها مأساته.

ولا يكتفي محمد ديب بإعادة الأسطورة وأجوائها من خلال توظيفه لها، وإنما يسعى إلى قراءتها برؤية جديدة، ويجتهد في تحميلها مضامين مغايرة، ومن خلال الصراع المرير الذي يخوضه أوديب وتحديه لقدره، ليتواطئ عفويا لتحقيق النبوءة التي هرب منها، فيه امتحانا لقدرة الإنسان وتعارضا بين الحكمة البشرية المحدودة والحكمة الإلهية المحيطة بكل شيء، إنه تعارض بين معرفة الإنسان والعلم الإلهي المسبق.

فجكاستا الزوجة والأم التي تحمي زوجها وتحاول إبعاده بقدر الإمكان عن السير إلى المصير المفجع والمجهول الذي تنبئت به النبؤة الملعونة، فساهمت جكاستا في بلورة الأسطورة، إذ تمضي مع أوديب الإبن والزوج في مسارهما المحتوم والمقدر، كما تسخر من شكوك أوديب التي راودته، إن جوكاستا تجزع من رغبة أوديب الملحة في البحث والكشف عن حقيقته، عن سر مولده، ولكنها تدرك عدم جدوى مساعيها في نهاية المطاف، فقد تحققت من إنتقام الآلهة المحتم، جراء خطيئة العائلة المتوارثة في الجرم المشؤوم، فقد شاركت في صنع هذا الجرم الفضيع مع زوجها السابق لايوس، وأدركت أخيرا من هول الصدمة، إستحالة العيش مع إبنها وزوجها في نفس الوقت فقتلت نفسها. فرسول كورنثه كما أنه راعي وخادم الملك لايوس في رحلته القدرية إلى دلفى عند مفترق الطرق، التقى بأوديب دون أن يعرفه هناك، كما شهد جريمة مقتل الملك لايوس ففر مذعورا من هول ما حدث، وخوفا على نفسه من القاتل السفاح الفاقد لسيطرته على نفسه، إذ هو من أكد حقيقة أوديب وأصله ومولده وقطع أي شك في خلد أوديب الذي فقأ عينيه. صحيح أن البطل فقد بصره، جراء إنزاله العقاب بنفسه الأثمة، فهو لا يستهدي بأيدى البشر بل يستهدي بالنور الذي صار ينبثق من بصيرة قلبه وكأن المسرحية درس أخلاقي .

ومن هنا وقف أوديب ليشهد مأساته الذي ساقها إليها القدر، التي يتغلب فيها الماضي على الحاضر ومستقبله، وفيها يسحق المذنب البريء ويتخبط في متاهة الشك والحيرة والذنب المخزي ، ويقهر فيها المجهول الحقيقة المؤلمة والصادمة، والواقع يصبح مبدأ الصدفة وسخرية القدر، وهو الذي يقود الأحداث لتبلغ منتهاها، وهو المبدأ الذي أشارت إليه جوكستا نفسها في خضم هذه الأحداث، من هنا ولدت الصدفة النظام بأكمله، وأصبح هو نظام الآلهة الذي يتحكم في مصائر الكون و الأشخاص.كانت هذه الأساطير التي تتعلق بالآلهة والطبيعة والإنسان، ووعي الواقع الذى عاشه الشعب اليوناني يوما ما جراء هول القدر وتصفياته لحسابات القديمة، ومن جراءه تم سن تحريم الزواج بالمحارم. بحيث أن مسرحية أوديب ملكا، ماهي إلا مأساة تسبب فيها القدر، وبذلك تكون أحداث مسرحية أوديب ملكا بمثابة صدى اجتماعي سوسيولوجي للواقع المعاش.

وأوديب كبطل تراجيدي والذي حتم عليه قضاءه وقدره تحمل مأساته، فقأ عينيه حتى لا يرى ما يجب ألا يراه، هذه المسرحية اقربها إلى النفس في إنسانيتها، لمجرد كونها مسرحية سوفكل، إن أسطورة أوديب قد احتلت مكانة بارزة في كل من المسرح الإغريقي والغربي والعربي على حد سواء " إن للميثولوجيا الإغريقية لغة متكاملة من الرموز، تنعكس عليها هموم ومشاغل الإنسان سواء ما تعلق منها بالدنيوي، أو بالخالد، أو بالمطلق. إنها انفتاح على المقدس، ومدخل إلى الحقيقة، وإلى الكائن. واستخدامها في المسرح هو نوع من إعادة خلق ذلك الجو الطقوسي والشعائري الذي كان يتميز به المسرح القديم، وصار يفتقده المسرح الحديث. إن استلهامها محاولة للعودة إلى قدسية المسرح التي ضاعت في مجتمعات صناعية، وبورجوازية، أبعدت الإنسان عن القيم الأساسية، والمنابع الأصلية "[1].

نجد في هذا المقطع من الجزء الثالث المضمن في الرواية رواية "السيمورغ" والمعنون ب "يونانيان حقيقة المسكوت عنه نهاية المعنى" في نص عنونه محمد ديب ب" **سمو أوديب**"حضور الأسطورة وتمظهرها في العنونة"

[1] يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، ص 77، 78.

سمو أوديب"، حيث نجد الراوي تقمص في هذا النص دورين اثنين: دور القارئ الذي يقدم انطباعاته الشخصية حول مقاطع من مسرحية أوديب في كولونيا لسوفوكليس، و دور المتأمل في شخصية أوديب و المسقط لها بما علق بها من متناقضات على شخصيته هو كراو من الدرجة الأولى، أما الدور الأول، فهو يعكس أحد أشكال التفاعل النصي مع نص قديم على أساس علاقة نقدية، وهو ما يوافق التناص، حيث أسقط محمد ديب انتقاداته وتعليقاته ضمنها مقاطع مأخوذة من نص سوفوكليس، فهي إذا علاقة تناص وعلاقة ميتانص، أما الدور الثاني تقمص الراوي في هذا النص دور المتأمل في شخصية أوديب فهو كامن في مختلف ما يصدر من تلميحات تمت بصلة إلى مسائل عديدة منها: الكبر في السن، الاغتراب، الحرمان.وعبر علاقتي التناص والميتاناص أعطى محمد ديب صورة أخرى وانطباعا آخر للأوروبين الذين يجعلون الشخص المسن"علامة على السقوط فقلة الاعتبار وعدم الاستحقاق"، ليبرهن أن المرحلة الأخيرة من حياة الإنسان تعادل مرحلة الصفاء والنقاء والطهارة والضياء، هنا استكمل محمد ديب مرحلة أو رحلة البحث عن الصوفية.

كما افتتحه محمد ديب محيلا على الأسطورة بقوله" « الغربيون الذين أصبحت الشيخوخة في واقعهم مرادفة للهوان والمهانة والعجز **لا يعيرون الملك أوديب القادم على"كولون"، الكثير من الاهتمام** .إنه مجرد عجوز لم يعد يستحق ذاك الاهتمام الكبير من البعض، الذي أسدى عليه فيما مضى، و بفعل الشهرة التي لاحقته في جميع الأحيان هالة من التقديس: **لتذكير، اغتياله لأبيه لايوس ومواجهته لسفينج ورجوعه على شاكلة المنتصرين بعد التفوق عليها في تيباس التي حررها من الوحش والتي جعلت منه الأمير بامتياز وجرته للتزوج من أمه من غير علمه. وفي سياق اندهاشنا من سلوك تلك الحاضنة ، الأم ، يوكاست التي لم يكن في مقدورها التعرف على أوديب الابن الذي تم اختطافه وليدا! شيء لا يتصور! لكن دعنا نواصل حتى لا يغيب عنا الأساس الذي من أجله نروي كل هذا الذي نكشفه في أوديب في كولون، تلك المأساة التي أعقبت مأساة أوديب الملك: مباشرة نجد الإنسانية العميقة التي ميزت أوديب الرجل عند وصوله كولون والإحساس**

الذي اتصف به سوفوكليس في نفس الوقت والذي يكبر مع التقدم في العمر، فترتقي الإنسانية في تحول خافت إلى القداسة وإلى البريق والانتشار الذي تحيط القداسة نفسها به. هذا التصور لما يستقر في القلب، له التأثير العميق خاصة لدينا نحن الأفارقة لو كنا اطلعنا على مسرحيات سوفوكليس. لمثل هذا الاستعداد الإنساني الذي نؤمن به، يفترض أن يكون الكاتب منه محترسا وبه واعيا ولو مع شيء من قلة الدقة والغموض. على الأقل هذا تصور وربما هي قناعة نتجت عن قراءة و لو سريعة لأوديب في كولون. إنها فكرة، بل حدس غير موجود و مجهول للمعاصرين، ولم لا ؟ وإلا ماهو السبب الذي دعا سوفوكليس ليتبع آثار أوديب في شيخوخته وجره إلى كولون وجعله يعيش تلك النهاية الغريبة؟ ألم يكن لسوفوكليس ويونانيي تلك الفترة تصور خاص للقداسة؟ تجري الأمور على ما يبدو بمرور الكاتب المسرحي بمرحلة توبة، الأولى من نوعها لكن كان لزاما عليه المرور بأهوال أوديب الملك التي كان من شأنها تحقيق نجاحات كبيرة في شارع المعبد وشارع الجريمة»[1]

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" و تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل و التشابه"، بحيث إرتبط مفهوم القداسة بتيمة التطهير، كان الإشعاع خافتا في أرجاء النص تناسبا مع المطاوعة، ومعبرا عن تميمة " الخلاص" والقداسة و التطهير.

وقوله كذلك: " لنفترض بأنه كان هناك جهل تام لدى الإغريق القدامى بأي مصطلح عن القداسة وهذه مجرد فرضية قدمها الغرب. من خلال طبيعته الموغلة في الغلو، استحوذ الغرب على الإرث اليوناني وفسره حسب تصوراته لينتهي به المطاف إلى تملكه. لكن اليونان القديم لم يكن إلا الشرق بكل طبوعه. الشرق، تلك الجهة من المعمورة التي شهدت ميلاد وانتشار الديانات الثلاثة. إنه مصدر مسيحية الغرب الذي استولى عليها من غير تأنيب بل إنه قرر صناعة ديانة على مقاسه ولمآربه سماها الكاثوليكية العالمية ثم بعد أمد وقرون من التفكير اخترع في أقصى غربه كنسا إصلاحيا أكثر تماشيا معه، البروتستانتية تحت مسميات عدة: اللوثرية والكالفينية

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 281، 290.

والانجليكانية الخ. (هذا لم يمنع الغرب من البقاء قوطيا وفوستيا في العمق، بمعنى: ناهبا ومجنونا بالحروب الصليبية، **كما لم يقه كل هذا من السقوط في مفارقة هي الغوص في تفسير نفساني مرضي والخضوع بعد ذلك، إلى جانب أشياء أخرى، للانبهار الذي فرضته حالة أوديب، في قدره المحتوم وعثراته التي شرحها بإسهاب وراح يبحث عن معاني هي أبعد ما تكون عن الحس المشترك وبتواطؤ مشكوك فيه**). وعلى الرغم من كل هذا، وفيما يخص الإغريق، مازالوا إلى اليوم أرثوذكسيين، أي أنهم ينتمون إلى الكنيسة الشرقية. "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" و تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل و التشابه"، بحيث ربط مفهوم القداسة بمأساة أوديب، كان الإشعاع خافتا في أرجاء النص تناسبا مع المطاوعة، ومعبرا عن تميمة "القداسة" عند الغرب و وفي فكر اليونان القديمة.

وفي قوله" **دعنا نقتفي آثار أوديب خطوة بخطوة كما اقتاده سوفوكليس إلى كولون ممسكا يد أنتيقون التي لم تعد أخته بل ابنته، في تناس لرذيلة زنا المحرم التي تم تخلص منها. العجوز الأعرج ذو العينين الحمراوين والعمى على أهبة دخول كلون**، أصبح الآن طاهرا–نقيا حسب علم الاشتقاق – ولم يعد سوفوكليس يقارنه بأي من المترادفات الوضيعة التي تذكر بالوحش الذي كانه في تيباس: ذاك الوحش الذي تخيله من أجل تمهيد موقع لأجيال من المحللين النفسانيين القادمين وصناعة مجدهم. لنعر أسماعنا لبعض أقواله التي على عرافينا التمعن فيها"[2].

وظف الكاتب أسطورة "السيمورغ" و تجلت عبر تقنية " التناص " في هذا المقطع، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث جسدت" عقدة أوديب" مجالا خصبا للعلماء النفسيين لدراستها، من الدناسة لمرحلة التطهير، كان الإشعاع خافتا في النص.

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 290، 291.
[2] المرجع نفسه، ص 291، 292.

ويعلق محمد ديب عن المقطع المسرحي الذي ضمنه في نصه وهو مقطع من حوار أوديب مع ابنته أنثيقون يسألها في مدينة وصلوا فتجيبه أنهم على مقربة من المدينة وبحسب قدرتها على التبصر قالت أن هناك عن بعد، حصون تحمي المدينة، وبأنها مكان مقدس وذلك لما يبدوا عليه من الأكاليل التي تغطية وأشجار الزيتون و الأعناب والتي تشدو وتغرد عليها العنادل ترنيماتها ، هذا الشرح لمنظر الذي وصفته أنتيقني لأبيها أوديب ما إسترعى انتباه الكاتب محمد ديب وشده إليه ليعلق عليه " لن نصادف اليوم منظرا مماثلا في ريف أوروبي، غربي، وفي محيط من أشجار الزيتون والعنب والأكاليل ولا حتى في الأراضي القاحلة والمحروقة بفعل أشعة الشمس القوية. في عالم اليوم، **من الممكن تصور منظرا بهذا المشهد في الجزائر لكن ليس في اليونان الحديث الأوروبي إلى أقصى الحدود. من غير المقبول أن نصور منظرا بهذا الشكل لأب عجوز بائس تقوده ابنته في ترحال على دروب مجهولة.** صورة رجل لن تزيد قلب الجزائري شفقة أكثر. في اليونان كان في مقدوره ركوب حافلة أو الاستعانة باستيقاف عابر سبيل؛ أما في الجزائر فمن المؤكد أنه سيذهب في مسعاه راجلا على شاكلة ما كان يحدث مع معاصري **أوديب وأنتيقون**. بالفعل، قد يحدث في أيامنا هذه، في القرن الحادي والعشرين، في ريف جزائري، أن تصادف باستعمال قليل من الترصد على منعرج درب ما، حوريات وجنيات ونساء خرافية **وحتى أوديب وأنتيقون** وربما شيء من الإلهات المقدسات النازلات من السماء للانخراط في قضايا العامة على الشاكلة التي كانت سائدة آنذاك"[1].

وظف الكاتب أسطورة " أوديب" و تجلت في هذا المقطع عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث وصف محمد ديب موطنه " الجزائر وعبر عنه بتشبيهه ب " أوديب" حيث قال "لأب عجوز بائس تقوده ابنته في ترحال على دروب مجهولة" واصفا مشقة أوديب في السير على قدميه وتكبده مشقة ذلك في رحلتاه نحو القداسة، بالجزائري الذي يكابد نفس المشقة في حياته اليومية في الريف، بعدم

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 293، 294 .

توفر المواصلات. حيث قال منظرا كهذا لا يمكن أن تراه إلى في الريف الجزائري، خلافا للغرب وحداثته ،كان الإشعاع خافتا، متناسبا مع المطاوعة في النص.

كما وظف محمد ديب نفس الأسطورة، أسطورة " أوديب" في نفس المقطع وتجلت عبر تقنية " التناص" امتصاصا، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، حيث وصف رحلة **"أوديب وأنتيقون"** التي تقوده، وتصاحبه في رحلة طهارته إلى المكان الذي تربى فيه صغيرا، برحلة الرجل الجزائري الذي يتكبدها يوميا، كان الإشعاع مشعا نوعا ما تناسبا مع المطاوعة، فكان لهذا التوظيف جمالية أضفاها على الخطاب الروائي.

وفي قوله أيضا "**لا أوديب ولا قصته جزء من ثقافتي أنا**. لأي ثقافة ينتميان اليوم ؟ إلى تراث البشرية ! أو بالأحرى لأولئك الذين لهم نصيب من الثقافة عبر عالمنا وأكثر من هذا، للموجودين في العالم وهم من غير ثقافة ولو أنهم لا يعون ذلك ويعيشون نفس المغامرات في أرض منسية. أشك في كون الإغريق الورثة الوحيدين. "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" و تجلت في هذا المقطع عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث وصف محمد ديب معاناة الإنسان الجزائري والمشقة التي يتعرض لها من جراء الفقر و صعوبة الحياة بمأساة أوديب في رحلته نحو القداسة، كان الإشعاع مشعا في النص معبرا بدقة لا متناهية عن خلفية هذه الأسطورة.

وفي قوله " لم يكن سوفوكليس طبيبا نفسانيا ممارسا. وإذا ما كان هناك نمط تفكير غريب عن اهتماماته وعن اهتمامات عصره، فهو هذا بالضبط. لقد كان مسرحيا، ذا إحساس مرهف، لأجل ذلك لم يكن همه سوى فاعلية التأثير المسرحي: كيف يحرك ويجذب اهتمام المتفرج، والشيء الآخر الذي كان سائدا وضروريا هو معرفة الدروس التي كان يجب تلقينها. هنا الجوهر: إنه التعليم. أما فيما يتعلق بالباقي فإنه لم يخترع شخصية أوديب ولا الوضع ولا الملابسات التي صنع منها مادة تراجيديته. استعمل آخرون من قبله هذه الوسائل لما سنحت لهم الفرص. **لقد**

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 294.

كان أوديب وجها مألوفا في الرصيد المسرحي. علينا ألا نغيب عن أذهاننا مايلي : بأن الإغريق اتفقوا على تقدير مجموع المسرحيات التراجدية والكوميدية التي نظمها سوفوكليس بمائة وعشرين. ثم عرضها على المسارح في زمانها ونالت نجاحات باهرة – ما عدا مسرحية الملك أوديب التي لم تحققه وذاك عدد تجاوز بكثير كل الانجازات مجتمعة لإسكلس عمه، ويوريبيد منافسه. من مجموع مسرحيات سوفوكليس المائة والعشرين وصلتنا سبعة، منها أربعة كاملة، مثل الملك أوديب، الانجاز الذي أنقذ من الثقب الأسود الذي ابتلع الكتب الأخرى، ربما لإسعاد الطبيب النفساني للمنطقة. ولو واصلنا السباحة في مخيلتنا وافترضنا بأن كل هذا لم يحصل **وافترضنا بأن الثقب الأسود قد أخذ معه أيضا الملك أوديب**، ماذا كان ليحصل لطبيبنا. "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، و تجلت عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث تطرق لنجاح مسرحية " سوفوكليس" خلفا لكتاب مسرح عصره والذين وظفو أسطورة أوديب نفسها، إذ اقترت " أوديب" باسمه، وافترض في حالة أن الثقب الأسود ابتلع أوديب فكيف ستكون حالة سوفكل حينها يا ترى، لن يكون شيئا يذكر ولن يحقق نجاحا باهر بدون " أوديب" أكيد ،كان الإشعاع باهتا في النص، وهذا لا ينفي أنه كان معبرا بدقة لا متناهية عن خلفية هذه الأسطورة.

وفي قوله كذلك " إذن كنا بصدد التذكير بالحالة الفكرية التي تميزت بها فترة تيباس. ويدلنا كتاب تلك المرحلة على أن قصص أوديب وجوكاست ولايوس كانت تندرج ضمن سلسلة من العروض العامة المقدسة. لنتفق بأن ذلك كان قبل ظهور سوفوكليس.كان التمثيل يعد شيئا من الغرابة يتم خلال طقوس تقام في محيط جماعي. والعرض التمثيلي على غرار الكلام المنطوق كان ملكا للجميع يتم اقتسامه بينهم كمواطنين، غنيهم وفقيرهم، سيدهم وعبدهم. لم يكن لأي من رجال المسرح دخل في ترتيب المشاهد. كان المسرح ضربا من صناعة المعجزات بحيث يكون الإخراج جماعيا وبفضله تنزل الآلهة على مكان العرض الذي هو المسرح. وفي هذه الحالة بالذات **التي**

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 296، 297.

اغتيل فيها لايوس على يد ابنه أوديب، كما صوره علماء الميثولوجيا الإغريق، فإن أعضاء الدولة–المدينة لم يكونوا يتابعون سوى تمثيلا مسرحيا يطبق حكم الإعدام على الملك الشمس من قبل وريثه. حالة الموت ذاتها التي تؤدي إلى الظهور الفجائي **لأوديب** والممثل لوصول اليوسيس ابن الآلهة، وهي المرحلة الأساس لغرائب اليوسيس. وإلى أن **يتم زواج أوديب بأمه** والذي لم يكن سوى تذكيرا لتقليد غابر لزفاف إله بإلهة. من غير المعقول إذن أن يكون سوفوكليس أو جمهور عصره قد نسيا كل هذا، وقناعات أخرى من هذا، وقناعات من هذا النوع لم تكف عن الحدوث. لكن كيف كان تعامله الخاص مع هذه المادة ؟ هل تملكته رغبة إلى تحويلها عن مسارها لبناء تكملتها الأوديبية بطريقة سطحية وبذلك يخلق الثقب الأسود في النفس الإنسانية الحالية والمستقبلية ؟ كيف يمكن النظر إلى كاتب مثله وكذا انجازاته ؟ ألم يعد سوفوكليس ذاته الثقب الأسود ؟ "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث تطرق لمسرحية "أوديب" لسوفوكليس وكيف تم توظيفها عنده، وهل حافظ على النموذج الأصلي لها، إذ اقترت اسم" أوديب" باسمه، وافترض أن الثقب الأسودهو سوفكل نفسه،كان الإشعاع خافتا في النص تناسبا مع المطاوعة، وهذا لا ينفي أنه هذا التوظيف رسم جمالية لنص.

يقول محمد ديب في نصه " ارتقاء مقلوب ؟ ذوبان في القدسية ؟ أم تحول للقداسة ؟ لاشيء من هته، وربما كلها في بعضها. الإحساس هنا ليس للكشف عن أي منا، فهو يواجهنا من هناك وعلينا الذهاب للتعرف عليه. باستثناء أنا ننكر نيتنا المبينة لذلك والتي تجلت عند سوفوكليس: **بهذه الطريقة بلغت الدورة الأوديبية منتهاها**. حصيلتها ونهايتها. نهاية تؤكد على الإحساس. تفرض نهاية إحساس، تغلق الدائرة، تجبر على الصمت. بقي أن نتساءل إذا ما كانت هناك منفعة ما لأي كان. "[2].

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 298، 299.
[2] المصدر نفسه، ص 302.

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث تطرق ل "أوديب" عند الكاتب المسرحي "سوفوكليس" وكيف بلغتع دروتها عنده، بحيث حافظ في نص مسرحيته على النموذج الأصلي لهذه الأسطورة وبنائها الدرامي المتفرد ،كان الإشعاع خافتا في النص تناسبا مع المطاوعة.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في النص المعنون ب" غابات المعنى (2)"، هذا الجزء الذي هو عبارة عن عدة مقاطع متسلسلة ومدرجة تحت أرقام بالترتيب التصاعدي لكل مقطع موضوعه الخاص، ومن ضمن هذه المقاطع ما يتقاطع مع بعضها ومن ضمنهم ما يكون عبارة عن جملة مقتبسة مع اسم قائلها.في سلسلة 87 مقطع .

تجلت هذه الأسطورة في المقطع المدرج تحت رقم 58، " **ليس من قبيل المضمون أبدا أن تتحول عقدة أوديب إلى صنيع الضمير والتجربة**- لهذا من الواجب التأكد من واقع هذا المرض- لدى شعوب غير الشعوب الأوروبية فقط ولدى الطبقات غير الطبقات المثقفة فقط ولدى هذه الطبقات أيضا قبل نهاية القرن 19 والوصول إلى القرن 20. ماهو الوضع اليوم في القرن 21؟ ألا يمكن لهذه المسلمة القاعدية لعلم التحليل النفسي المعاصر أن تكون منتجا زراعيا- كما يحدث مع بعض أنواع الجواهر- التي يمكن الإستغناء عنها من قبل أفراد التجمعات البشرية العريضة الأخرى الموجودة فوق الكرة الأرضية الذين يتمتعون بعقل لا يقل ثراء باستثناء إذا ما تم اعتبارهم أقل مهارة على الاستبطان حين يخونهم الذكاء الضروري للقيام بذلك، يبقى هذا في النهاية بحاجة إلى برهان. واقعيا، **ألا يغذي ظهور عقدة أوديب والتحليل النفسي بالتزامن سوى ثقافة معينة بطريقة منتظمة في مرحلة تاريخية محددة أي أنها مؤقتة منذ البداية** ؟ ألم تبدأ في الاشتغال صدفة لدى الأبناء مع وضد الآباء الذين بدأوا في نفس الوقت عنوة تصنيع الغرب وظهر في نفس السياق تطور هائل للتقنية ولكن بأي ثمن! لم يكن ذلك هو الخبز المقدس الذي نهلت منه كوكبة من الكتاب والفنانين الذين تبدو لنا أعمالهم اليوم في بداية القرن 21 بعد

مرور الوقت (خاصة بالنسبة للكتاب) قديمة ونغمتها نشاز. المثال النموذجي : "النزل الأبيض" لتوماس. أما الشيء الغريب، فإن الأعمال المرسومة لا تمنحنا هذا الانطباع. "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، بحيث تطرق لعقدة "أوديب" في سلسلة تساءلاته، وكيف تم تناولها وتوظيفها في الأعمال الأدبية بطرائق مختلفى للكتاب، وبكونها عقدة متجدرة في اللاوعي الجمعي، ويمر بها كافة الأطفال في سن معين حتى وصولهم لمرحلة البلوغ فتعاود الاختفاء في اللاوعي لديهم، لكونها ظاهرة غير مقتصرة على الغرب فقط، بل هي ظاهرة انسانية عامة، كما صرح بذلك علماء النفس، كان الإشعاع خافتا في النص تناسبا مع المطاوعة، ومع ذلك كان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص.

وهكذا "نلاحظ أنه منذ أن أبدع سوفوكليس تراجيديته الخالدة عن **أوديب**، وإمكانيتها الفكرية والفنية لا تكف عن اجتذاب كتاب المسرح على مر العصور. ولعل ذلك راجع إلى ثراء هذه الأسطورة وعمقها الإنساني، وما تتيحه من فرص الإبداع والخلق، وراجع كذلك إلى أنها تجعل الناس أمام حقيقتهم الشخصية والاجتماعية، بطريقة مباشرة ومؤثرة أكثر من أي أسطورة أخرى"[2] و" إذا كان الكتاب الغربيون يلجأون إلى مصادر مشتركة، فإنهم يصلون إلى نتائج مختلفة، وهذا الاختلاف يبدأ من فهم الأسطورة وتفسيرها، مرورا بطريقة صياغتها وإعادة تشكيل مادتها تشكيلا جديدا، وانتهاء بالقضايا المعبر عنها، و الحلول المطروحة، والمواقف التي ينبغي تبنيها"[3].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب"هذه الأسطورة التي أسالت حبر العديد من أقلام كتاب المسرح المعاصرين، والتي أثرت نصوصهم الإبداعية، محاولة منه لرصد موضوعة الإنسانية التي جسدها أوديب، والذي مر بأهوال ومشاق كثيرة جراء تحديه لقدره المحتوم، فأبوه لايوس ملك طيبة أراد التخلص منه فور مولده بسبب النبوءة التي

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 264، 265.
[2] يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، ص47.
[3] المرجع نفسه، ص 57.

خبر بها، بأن هذا المولود إن ترك ليكبر ويعيش فسوف يقتله ويتزوج بأمه جوكاستا ويتولى العرش من بعده، فلما ولد أوديب أمر الملك أحد خدمه أن يدق مسامير في أقدام الوليد ويرميه من فوق جبل، ومن هنا جاء اسمه الذي يعني صاحب الأقدام المتورمة أو متورم القدمين، إلا أن الخادم رأف لحاله فتركه معلقا على شجرة بالقرب من جبل ضخم، وبالصدفة مرّ أحد الرعاة فوجده وأخذه إلى ملك كورنتيا الذي قام بتربيته.

ولما كبر أوديب أخبره أحد العرافين بمصيره واللعنة التي ستلاحقه طوال حياته، فقرر مغادرة مملكة كورنتيا تفاديا لحدوث اللعنة ولكنه لم يكن يدري أن ملك وملكة كورنتيا ليسا أبويها الأصليين، بل هما من أشرف على تربيته، فتوجه أوديب إلى طيبة موطنه الأصلي دون أن يعرف ذلك، وفي الطريق صادف رجلا حاد الطباع تشاجر معه واشتدت المناوشة بينهما، فاستبد به حتى قتله، ولكنه لم يكن يعرف بأنه قتل أباه ملك طيبة، وأكمل أوديب سبيله قاصدا مملكة طيبة، وفي ذلك الوقت كان السفينكس ذلك الحيوان الذي له رأس امرأة وجسد أسد وجناحا طائر يقسو على أهالي طيبة ويعذبهم أشد العذاب بأمر من الآلهة التي أرسلته ليسأل الناس ألغازا، فمن لم يستطع حل تلك الألغاز قتله، فدفع هذا الوضع بكريون خليفة الملك لايوس أن يعلن للناس بأن من يخلص البلاد من محنتها، سيتولى العرش ويتزوج بأرملة الملك لايوس الملكة الجميلة جوكاستا، وعندما دخل أوديب المدينة قابله السفينكس وألقى عليه لغزا كغيره، موقنا بأنه لن يحله مهما حاول.

ولكن أوديب استطاع حل اللغز، فعندما سمع السفينكس الجواب انتحر من فوره، وتبعا لهذا صار أوديب ملكا على طيبة وتزوج الملكة دون أن يعلم بأنها أمه وأنجب منها، وذات يوم عندما جاء العراف إليه أخبره بالحقيقة المرة، فعندما عرفت زوجته بالأمر انتحرت بشنق نفسها، أما أوديب فقد فقأ عينيه وغادر طيبة، وهام على وجهه مع ابنته الوفية أنتيجوني التي تولت قيادته، وهكذا عاش اليأس حتى أراحته الآلهة من حياته وبهذا كان أوديب رمزا للشجاعة والملك والخطيئة في آن واحد.

تجلت الأسطورة في نص "**فالو**" من رواية " **ثلوج ورخام**" الذي يدور موضعه حول اغتراب والد عن ابنته، واشتياقه لها، "إن الذي يقول، أنا **كالأعمى** ينتقل من عقبة إلى عقبة، يصطدم بواحدة، يصطدم بالثانية، يتكئ على واحدة، ثم على الثانية، يتعثر ويسقط داخل جميع الحفر.

"إنها السماء، يخاطب نفسه، السماء التي تنفتح !"

تتمدد قرب قدميه، تنهض وتمشي طالما يحميه عماه، يسانده، لفترة طويلة، ليس غير.

سيتقدم، سيذهب بعيدا، أطول وقت ممكن، واحد في طرف، والأخرى في الطرف الثاني، هو بين الطرفين. **أعمى مثل الملك الذي يقوده، حظه الذي جعله أعمى** "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث شبه والد "ليل" المغترب عن ابنته بأوديب الذي يسير أعمى ويستند على عكازته، وكتف ابنته "أنثوقني"، فشبه مأساته بنفس مأساة أوديب، الذي جعله القدر يسير أعمى تكفيرا عن خطيئته، شبه الكاتب والد الطفلة " ليل" بالأعمى الذي يستند على ذكرياته مع إبنته، ويعيش على طيفها، يعيش نفس معاناة الملك الأعمى" أوديب" في رحلته للبحث عنها ومحاولة استعادتها من زوجته الأجنبية روسيا الفلندية،كان الإشعاع مشعا في النص تناسبا مع المطاوعة، فكان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص.

كما تجلت أيضا في نص " **الطفل العاري**" والذي يسرد فيه الراوي ما أل إليه اغترابه مع ذاته، اغترابه عن ابنته، تلتهمه ذكرياتها وهي في بلدها هناك، حيث صور منفى الروح الذي يعيش فيه ووحدته القاتلة، سرد فيه تمزق علاقته بروسيا انتهاء فترة الحب التي لم تدم طويلا، وها هي بوادر الشقاق تلوح في الأفق صارت حياتهما مع بعض جحيما كل واحد منهما يزيد من عذاب الآخر فالانفصال صار مطلبا، ولا مهرب منه، روسيا نفسها التي

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 26.

منحته الحياة سلبتها منه، استحوذت على ابنتهما الصغيرة لييل، بحيث يجد الراوي نفسه وحده في بلاد الغربة بعيدا عن ابنته، يجتر ذكرياته مع ابنته، يستحضرها لكي يبقى على قيد الحياة، صار الحلم وحده هو سبيل الوصل بينهما، برغم المسافة الفاصلة بينهم، عبر الحلم يواصل التواجد هنا وهناك، لا يوجد غير الحلم ليقرب بينهم، عبر الأحلام يلتقي مع ابنته، لذلك أصبحت الأحلام هي الحياة بالنسبة له، وتنفتح له أبواب الذاكرة، ليلتقي بابنته لييل "نيفرتيتي " ملكته التي أدخلته إلى سلالة الأمراء، لييل دفنت في عمق ذاته ويلتقي بها عبر الحلم.

يقول " أراك جالسة على ركبتي: هذا الرضيع هو أنتي الآن لييل. تراقبني عيناك. إنهما هادئتان. تبقيان هادئتين. يبدو أن نظرتهما تشق الفضاءات الشاسعة لتعبرني وتذهب بعد ذلك لتتيه بعيدا عني، داخل السرمدي. وبالهيئة الهادئة نفسها، تحطين قبلة على خدي. ولا تتوقفين عن تأملي بتلك النظرة الهادئة. أحوطك بذراعي، بدوري أقبلك. لا كلمة بيننا، دائما بلا أية كلمة. بقينا نتفرس بعضنا بعضا. حينئذ لاحظت لون عينيك : أخضر المحيطات. ليستا بسمرة الدخان، ولا بسمرة العنبر، ولا بسمرة محروقة إلى أن تبدوان سوداوين مثلما كان ينبغي لهما أن تكونا. سمعت نفسي أفكر : أليست هذه إشارة على أنني ضيعتها ؟ كسرت الصمت وقلت : " لا تمنح لنا الحياة أي شيء تمكننا من الاحتفاظ به. لقد أخذت ما أعطته لي، بأسرع مما منحته لي. ولكن أنا عاجز عن فك قيدي". **يقودنا ملك أعمى. ألتفت خلفي بين الفينة والأخرى وأقرأ طريقي في محجري المفرغين.** جبهتها : لامعة، ولكن يوجد تحتها سواد الهاوية العميق، حيث أفك معالم دربي. روسيا، إنك استوليت على أحلامي. أعثر فيها على لييل، ولكن هذه ال لييل هي أنت. **أواصل طريقي بعيدا وألتقي الملك الأعمى: هذا الملك هو أنت ويتقمص عينيك**، فلا يعتبر أعمى. بعيدا، أبعد من ذلك بكثير، هناك حيث يبيض ثلج الصمت، أصادفك في طريقي. "[1].

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام ، ص 234، 235.

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " التناص" محاورة، بحيث هدم الكاتب الأسطورة وأعاد بناءها في نصه المرجعي شكلا ومضمونا، بطريقتة معاكسة لوضعها الأول نمودجها الأصلي الأول، وصاغها بما يتناسب مع رؤاه في بنية نصه، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه وتعدد الرؤية" بحيث لجأ محمد ديب إلى إحاطة النص الأسطوري المرجعي عند توظيفه له، بما أمكنه من هالات الغموض والضبابية، حاجبا بذلك أهم معالمه، وتشاكل معها، بحيث شبه والد "ليل" المغترب عيون ابنته وطفلته الوحيدة " ليل" الخضراء المبصرة في اخضرارها وبصيرتها التي تتمتعان بهما ب " أوديب" الملك الأعمى، في عمائهما المخضر، الذي شكل الحياة بالنسبة له، والذي يقودهما عبرهما الملك الأعمى نفسه" أوديب" في هذه الرحلة السرميدية، ليستفيق من حلمه بنفس الخضرة في عيون طليقته روسيا التي أبعدته عن طفلته، كان الإشعاع مشعا في النص تناسبا مع المطاوعة، وكان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص.

وكذلك تجلت اسطورة " أوديب" أيضا في هذا المقطع من نفس النص " **الطفل العاري**" " أن نلتقي وننسى. ننسى أننا تعذبنا الواحد بسبب الآخر وطبيعة ذلك العذاب. لو يمكن لهذا أن يكون صحيحا، روسيا : بأن يكون الخراب، الأطلال، خلفنا. لا ننتهي من الموت، من الولادة من أجل الموت، وربما متنا عن الحب، موتا لا رجعة فيه. عندئذ ما ألعننا نحن الذين نحمل هذه البشاعة بداخلنا ولا نتقزز من احتضانها بحرارة. لتكون هذه النيران التي نشعلها ونؤجج لهيبها بلا توقف بحطب من العنف، بلا توقف نؤججها لننام فوقها، طريقتنا الوحيدة للحياة. هذا الذي اكتسى أهمية، وهذا الذي فقدها ويبرر سلوكنا الراهن، الكائن الذي أصبحتِ،الكائن الذي أصبحتُ، أنا الذي ظننت أنني وجدت فيك قدري- بأخضر المحيطات ذاك، أضاءت نظرتك كل شيء فجأة- ما تبقى منه. ما تبقى منه. لا أتكلم ولا أحكي إلا مع الأشباح. هل أصبحت الآن واحد منها، من فرط معاشرتها ؟ كيف يمكن التأكد حتى وإن صرحت المظاهر بالعكس : أتردد أحيانا عن الالتفاف ورائي لأرى إن كان خيالي يتبعني. رغم هذه المظاهر، **قد يكون الملك الأعمى** ؟ نريد. نأمل أن لا نبقى دائما على صورتنا القارة، تلك التي

نتصور أنها تشكل كياننا. إن الرجل الذي يقول، أنا، يعرف... لم أعد أراها إلا داخل نوع من العمق، من الابتعاد. مظهر نبات السحلبية وسط ضباب يقضم وجهها، نظرتها، يقضمها كاملة، ومن جميع الجهات. أن نرى تلك التي نحبها من بعيد، فقد لا نرى إلا شبحا يتراجع باستمرار. لقد قربنا الحب إذا من وهم. لم يجد قوته إلا فيه. لقد ترك الخريف ثلما مذهبا في الأسس، وخلال بعض الوقت، كان النور. في تلك اللحظة، امتلأ المكان بذلك النور، العيون يسكنها تمثال. تمثال غريب، منفصل، إن لم يكن شبحا، هل هذا أفضل ؟ ولكن أحيانا، تتضبب النظرة بالشفقة. من أجلها، من أجلنا ؟ أريد أن ينيرك سري، روسيا، وأن يمطر من جراحك قليل من دموع الدم وكثير من دموع النور. ذلك النور الذي يذهب عينيك."[1]

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث شبه الراوي نفسه بالملك الأعمى" أوديب" ومأساته التي لطالما لاحقته، والذي يتبعه حظه العاثر، ويتشبث به كظله، فالراوي يعيش مأساة لا تختلف عن مأساة أوديب باغترابه عن ابنته،كان الإشعاع خافتا في النص تناسبا مع المطاوعة التي جاءت خافتة بدورها.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في رواية "لايزا" في النص المعنون ب" إل كندور باسا" ويسرد قصة مرحوم الذي عشق وتعلق بأخته بجنون، " لأنه ما كان ليفهم شيئا، تراه يعود. ويقع في نفس الفخ، ولا يكون قد تعلم بعد شيئا من الدرس. المغلوب الذي يتوهم أنه غلبني. الوحش الذي ظن الناس أنني هو، ليس أنا، بل هو، مرحوم. المرحوم، المرحوم : هو الذي تتملكه في كل مرة يعود فيها إلى أهله، **الرغبة في قتل أبيه**، مكررا المحاولة في كل مرة، لكن في كل مرة يفشل في ذلك، ومحاولا أيضا في كل مرة **أن يستدرج واحدة من أخواته لتكون عشيقة له**. في البداية ورط أخته الكبرى، المغلوبة على أمرها، والتي باتت تتقلب في نار الخزي والألم، و**كانت قد كوت عينيها قبل ذلك بواسطة القضيب الحديدي الذي استخدمه مرحوم في ثقب عينيه**. المغلوب، الوحش. جعل

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 235، 236.

منه القدر عبدي الذليل، وجعله لعبة بين يدي. ابتلاءاته كانت بلا حد. **تتبعه اللعنة الأبدية حيثما حل، وتطارده من مخبىء إلى آخر، وتمسكه، تلك اللعنة الأبدية**. ستجعله يعيش من جديد الجحيم الذي لا حد له، ثم تطلق سراحه، ثم تمسكه من جديد، **اللعنة الأبدية تجعله يعيش نفس العذابات**. وأنا، سألبس وجه الشاهد من الأمام، ومن الخلف ألبس وجه قدره. وسأشهد صروف الدهر التي سيشهدها، وأنا واقف في مكاني. أنا لست تجسيدا للشر : لست سوى سؤال، البئر التي يردها الإنسان، وهو الحيوان القذر الذي لا أمل في خلاصه، **بحثا عن الحقيقة التي ضيعها**. لن أرفع شعار الانتقام، أنا الذي أسرد حكايته الأن، ولكنني لن أجد أحدا ليسرد حكايتي، **حقيقتي هي البراءة**، التي لن تفسح المجال للمراوغات والتصنع، البراءة كاملة وغير مجزأة. أنا من يجسد البراءة والحقيقة. من سيخبر الناس بهذا، من سينشره ؟ هل هي أشياء مخيفة ؟ لماذا ؟لأنه عندما تنظرون إلي، تنظرون إلى وجوهكم ؟ هل يحدث لكم أن تفعلوا هذا أحيانا ؟ إذن لا تضيعوا هذه الفرصة المزدوجة. لا يغامر الناس عادة في ميادين. قليلون من يجازفون للمجيء إلي ومسائلتي في صحرائي، لأنها الأرض التي أرابط بها. أظل أنا المجهول ما بين المعروفين. كل ماهو مجهول يميزني، وهو هويتي. وبي تحيط كل الهالات التي لا تنتمي إلى عالم الأجسام. الطباع والتسميات ليست متعلقة بالجسد، ولكن بالإيمان، وهي بالأحرى جروح متجددة، وشموع مشتعلة دون توقف. إذا كنتم تبحثون عن وجهي، فإنكم ستجدونه في كل الوجوه، في وجوهكم ربما "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث اتخذ محمد ديب بناء محاكيا لمسار أسطورة "أوديب" مع تصرفه في مضمونها وتطويعه لها، ولبنيتها الفنية والرمزية، بحيث جعل مرحوم ك "أوديب" الذي له رغبة غرزة سيطرت عليه لقتل والده، والتي لا تزال تسري بداخله بعد محاولته العديدة للقضاء عليه، لكن ليستحوذ على أخواته وليس أمه، والتي وقعت أخته الكبرى ضحية له، لتقوم بفقأ عينيها بنفس القضيب الحديدي الذي فقأ به مرحوم عينيه، مرحوم الكائن

[1] محمد ديب، لايزا، ص 71، 72.

الهمجي الذي وقع ضحية لغرائزه وشهوته، ووفقد السيطرة على نفسه ليعتدي على أخته، لقد استحوذ عليه جنون الطائر" بانو" وسكنه، لينتهي به المطاف في مستشفى الأمراض العقلية، جراء وساوسه التي سيطرت عليه واستحوذت على عقله، جاء الإشعاع مضيئا امتد عبر كامل تناسبا مع المطاوعة الممتدة، فكان لهذا التوظيف جماليته خاصة منحت النص توهجا وعمقا وثراء.

كذلك تجلت في نفس النص" ...مرحوم، كم تتأخر حين لا تجد مكانا لتغامر فيه بخطواتك، وأنه ما من مكان أنسب من هذه الصحراء لتختبئ ولتخبئ آثارك. هل تظن أن بإمكانك العيش دون هذا الشعور وهذا اليقين بأنك لن تجد الإجابات إلا عندي ومني. كما كان متوقعا دائما ومهيئا له من زمان. متوقعا ومهيئا لأجلك أنت، كي تمنح تلك الإجابات لك أنت، **حتى تضيء لك ألغاز حياتك** . ما كان سيحصل لك لو لا ذلك ؟ أين أنت ؟ أيها القلب الكبير المعطل بالعقل. كم أنت ساذج وضعيف لدرجة الرثاء لو كان الرثاء من شيمي. كالآخرين، لن تتمكن من قراءة الختم المطبوع على جبينك دون مفاتيح المعرفة التي في فؤادي. تذكر هذا دائما، حتى وإن قطعت الصحاري وتشردت مطاردا من زبانية الشرق والغرب، عد إلي. **تريد قتل أبيك، وتشتهي نكاح أختك، ترغب في أن يكون أولادك هم إخوتك، حتى وإن كان الثمن عينيك اللتين ترى بهما** ؟ تود رؤية ذلك ؟ تعال إذن، تعال، تعال عندي. لن تحصل على قدرك إلا من يدي هاتين، مقابل اعترافك... الاعتراف الوحيد الذي أنتظره من زمان. الاعتراف الذي لن يفقدك إلا لكي يخلصك، **حكاية مدبرة من قبل حتى أن تولد.**

قل بأنك ستأتي إلي "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث اتخذ محمد ديب بناء محاكيا لمسار للأسطورة "النموذج الأصلي" مع تصرفه

[1] محمد ديب ، لايزا، ص 91 ،92.

في مضمونها، بحيث جعل مرحوم أوديب الذي له رغبة غريزة ملحة، سيطرت عليه، واستولت على كامل تفكيره، لقتل والده، والتي لا تزال قائمة بذاتها عنده، بعد محاولته العديدة للقضاء عليه، لكن ليستحوذ على أخواته ويستفرد بهم، وينجب إخوته، إذ وقعت أخته الكبرى ضحية له ولوحشيته، كما لم تسلم باقي شقيقاته منه ومن استدراجه لهن في غرفته المنعزلة بسابق اصرار وترصد، مرحوم الكائن الهمجي الذي وقع ضحية لغرائزه وشهوته، ووفقد السيطرة على نفسه،لينتهي به المطاف في مستشفى الأمراض العقلية، وبجنونه ، جراء هلاوسه التي سيطرت عليه واستحوذت على عقله تماما، جاء الإشعاع مضيئا امتد عبر كامل النص بظلاله، تناسبا مع المطاوعة الممتدة، فكان لهذا التوظيف جماليته خاصة منحت النص توهجا وعمقا، كما اكسبه ثراء ودلالات مشحونة.

كما تجلت في المقطع المندرج تحت رقم 59. من ضمن 90 مقطع منفرد من مقاطع الجزء المعنون ب " لوحة ذاتية" والذي هو عبارة عن مجموعة مقاطع من نصوص منفردة لكل موضوعه، هاته النصوص عبارة عن وجهات نظر تبناه الراوي وحاول معالجتها وطرحها بطريقته الخاصة لعل أبرزها مسألة الاستنساخ، واللافت لانتباه أنه استعار اقتباسين، اقتباس من مذكرات ما بعد القبر، واقتباس منمن كتاب ما وراء الخير والشر من الجزء الأول لفريدريك نيتشه وهو ما سنلمسه في هذا المقطع موضع التحليل والذي ورد فيه، " فريدريك نيتشه: " **من منا هو أوديب هنا، ومن هو أبو الهول** ؟ (ماوراء الخير والشر، الجزء الأول) راسيك، **أوديب في شيخوخته. يرى نفسه منتهيا ومنهكا هو أيضا**. هكذا تكون نهاية العالم، حيث كل تدخل هو بمثابة انتهاك. وماذا يتبقى من مكان يتم انتهاكه ليل نهار، أو من ذاكرة جسد خرافي (أو صوفي). عندما يكون نفس الأتقياء مسموما فإنه يصبح مدمرا. وكل واحد من هؤلاء المدعين للمعرفة سواء لبس طاقية العارفين أو لا، ينهب جزءا منه ويخبؤه تحت عباءته. ولكن هل بإمكان هذا الجزء الذي ينهب من الهيكل الجميل هل بإمكانه أن يقوم مقام الهيكل ؟ إذا ما ألصقنا كل الأجزاء ببعضها، فلربما سنحصل على مسخ وبإمكاننا أن نتوهم أنه الهيكل الأصلي. مجرد سراب. الهيكل الوحيد الذي يظل حقيقيا هو هذا الذي لم يعد موجودا، هو هذه الأطلال الخاوية من الحياة والروح لقد

مات راسيك، حتى وإن ظل يتنفس ويخادع الآخرين بكل تلك الفصاحة. مات كما مات **أوديب** في الأسطورة بعد أن طاردته الإيرينياس، ربات الانتقام (أو المحللات النفسانيات) إلى حدود كولونيا بأثينا حيث تخفي خشبها المقدس. يتوجب الآن إيجاد الشيطان وإن كان مجرد صورة افتراضية، حيث نسجل اسم **أوديب** ضمن الذاكرة البشرية"[1].

وظف الكاتب أسطورة "**أوديب**" في هذا المقطع، والذي استهله باقتباس "من كتاب "نيتشه"، وتجلت عبر تقنية " **الخلفية الأسطورية**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التشابه والتماثل**"، حيث عمد الكاتب في هذه التقنية إلى التلمح والتصريح ضمنيا، وإلى الإشارة إلى الحضور الأسطوري الضمني المحايث لخلفية الأحداث، والأفعال، والمصائر، مع ما حفظته الذاكرة الأسطورية من مشاهد وأحداث، وصور في تراثها الملحمي، حيث أثث الكاتب للأطر الفنية المحيطة بهذه الأسطورة، حيث شبه الكاتب راسك ب " أوديب" وبمأساته، واللعنة التي لاحقته، إذ عانى راسك في حياته كثيرا وفي طريقه الذي سلكه نحو الخلاص، جاء الإشعاع مضيئا امتد عبر كامل النص بظلاله، تناسبا مع المطاوعة التي جاءت ممتدة، فكان لهذا التوظيف جماليته خاصة منحت النص عمقا ودلالات مشحونة ومرمزة.

كما تجلت الأسطورة كذلك في رواية" مثل طنين النحل" في الجزء الثاني من النص المعنون ب " **يوم قبل نهاية الزمن** " المدرج تحت العنوان "**ابتسامة الأيقونة**"، هذا النص الذي يدور حول حرب الإبادة الاستعمارية واستخدام آلات الدمار (الذبابات الحربية والمدافع) لقصف المدن والأرياف والاعتقالات العشوائية في حوارية على لسان نينا وراسك المناضلين كل منهما يناضل على طريقته وقناعته وأخلاقياته .

ورد في النص "وإذا بالهدوء والصمت يعودان ويحلان من جديد على المكان. هدوء وصمت: فراغ جميل في أرض حرم يشعر أي إنسان بالغثيان ! ماذا عسانا نفعل يا إلهي سوى أن نرفع رأسنا ونتأمل السماء ؟ أما راسك،

[1] محمد ديب، لايزا، ص 145، 146.

فراح يفكر في أن الحياة ما عادت إلا سلسلة حالات جوية يمليها الهواء؛ حتى أن المرء يخال نفسه دوما في فصل الخريف. وإذا به يستنشق الهواء عميقا وينتظر. إلا أن أنوار الساحة لم تستعل بعد لأنها مازالت تتبع التوقيت الصيفي، وكذلك بقيت المصابيح في الانتظار. وراح راسك يفكر : أهو الخريف؟ إني أعرف بالتالي ما أنا عليه وما لست عليه. **إني شبيه بأوديب**، إنما ينبغي أن أتصرف وكأني لا أعرف ذلك. **إني أوديب الذي وجد أبواب ثيبة، فما عاد مضطرا إلى البحث عنها، ولكنه في الوقت نفسه ملزم بأن يعتبرها** مجرد مداخل لمدينة مفتوحة على الزائرين جميعا.**وفي ذاك الوقت بالتحديد، كان السفنكس يؤدي مهمة حراسة البوابة الرئيسية**، مدخل الشرف، **ولكن أين هو ؟ إذ عليه أن يقف في المكان المحدد له.** وإن كانت نينا هي ذاك الكائن الخرافي...إن كانت هي ! لتورطت في أزمة لا مخرج منها ! هل من الممكن أن تكون نيا ابنة الكلب أرتوس والخيمر الذي وصل عبر الفضاء قادما من أعماق أثيوبيا ؟ **هل من الممكن أن تكون السفنكس ؟ فيتعذر علي الامتناع عن مواجهتها والتعرض لأسئلتها والإجابة عنها** ؟ كلا، فقد يكون ذلك بمنتهى الغرابة. **وحتى أن هذا الوحش**، ذاك المخلوق المسكين قد يكون عديم الأهمية. **فاللغز يكمن في مكان آخر أبعد من ذلك**، في رواق أبعد ليس مفتوحا فحسب : إنما عالي السقف وعريض الممر أيضا. **فالسفنكس**، إن كان كلبا أو كلبة، **لا يطرح الأسئلة عند المدخل سوى لتحقيق الآمال من أجل تخييبها فورا بعد ذلك.** ولا يأخذ الكلب وضعية التأهب، إنما يتمدد على الأرض طاويا ذنبه تحت جانبيه منغرزا في الرمل. وهكذا يتمكن الرواق من تأمين الحماية لنفسه **معتمدا على اللغز والمدخل الملكي....** "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث شبه راسك نفسه ب "أوديب" والذي هو مضطر أن يجيب عن اللغز ليعبر مدخل

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 17، 18.

المدينة التي سافر لدخولها، كما وشبه مأساته بنفس مأساة أوديب،كان الإشعاع مشعا في النص تناسبا مع المطاوعة، فكان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص.

كما تجلت الأسطورة في هذا المقطع "وهاهي الكلمات تنفجر بشكل ألعاب نارية فظة تبرز فيها كل كلمة ثم رفض سماعها لفترة من الزمن؛ فتفرقع وسط أنصاب النيون المشيدة في أرض حرم رويتوف. باقات وضمات وهبات من الكلمات تمثل نيا التي لم تفقد يوما الحجج ولن تمل يوما من توجيهها إلى من حولها.

أما هو، فلشدة قلقه عليها ولحماية نفسه في آن، جاء جوابه كما يلي:

-تريدينني أن أمر عبر **البوابة السوداء** ؟ أهذا ما تريدينه حقا؟

...أتراه خائف إلى حد تبليل ثيابه ؟ **الرواق والبوابة السوداء** : كيف يتأكد المرء، ومم تراه يتأكد ؟ وإن اكتفى في هذه الحياة بصلاة واحدة ؟ ومن دون التفكير في الموضوع. **فأوديب لا يفكر أبدا.إنما يكتفي بالتقدم عندما يشارف على الموت.**

فتسلحت نينا بنبرة عالية لتغرز عبرها المسمار بل عشرات المسامسر :

-كل هذه الأسئلة ! إنك تفرط في طرح الأسئلة. وتسعى **دائما إلى المعرفة** وكأن رغبة ملحة تتآكلك. ولا تقوم في النهاية إلا بما يحلو لك. أنت عنيد وسيء الطباع. لابد بأن **البوابة السوداء** أصبحت قريبة. ومنذ ذلك الحين، بدا لراسك بأن الهواء بات صامتا واصما. وأصبح متصلبا إلى حد أنه قد يتعذر على رصاصة دمدم اختراقه، وقد تضطر في النهاية إلى الاستسلام له حزينة بهزيمتها. وبما أن حبل التواصل قد انقطع بينه وبين نينا، قال في نفسه : ولكن لا تنس **العينين**، فأنت ما زلت تملك سلاح العينين، ويمكنك اللجوء إليهما إن أردت ذلك لتنجح بنظرة

واحدة في اختراق سماكة هذه البوابة وسوادها وليلها وتتمكن من تذويب سبيكة الحديد والدلب الممزوجين وتقطع وحشيتها إربا إربا."[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث شبهت نيا الإقدام على المخاطرة وعبور رواق البوابة السوداء كما وصفتها من طرف الفدائيين والمناضلين، بإقدام "أوديب" الذي تميز به وهو يدق أسوار "ثيبا" ليجتاز البوابة التي يحروسها أبو الهول وحش "السفنكس"، لتحث زوجها راسك ليستعمل بصيرته وإقدامه،كان الإشعاع متوهجا في النص تناسبا مع المطاوعة، فكان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص.

كما وتجلت في هذا المقطع "إن ما تقولينه غير صحيح. لم تفكري يوما في الحال بعد عملية التنظيف. لم تفكري أكثر من زملائك. لن يبقى إلا أفظع اللعنات. كوني على ثقة...لن يبقى إلا أعظم اللعنات !واسمها سينجلي بكلمتين هما : الطاعون الأسود. ولن تتمكنوا من تفادي محنة مماثلة !

فلم تقو نينا إلا على الفقفقة :

مثلي أنا ؟

وما لبث **السفنكس** أن شعر بالاهتزاز مذهولا بكلام راسك الذي راح يفكر : **علي ألا أنسى أنني أوديب فقد** يشكل هذا النسيان خطأ فادحا حاليا.وإلا، **فما فائدة الزواج من الأم ؟ أن أكون ابنها وزوجها في آن حتى لا تفكر هذه المجرمة إلا في إجباري على المرور عبر البوابة السوداء ؟أنا** من يدرك كل ما يدور حوله. أنا من يرى نفسه **وقد بدأ يتجول بعينين مقتلعتين.كما أن الضحية ستكون في هذه الحال على أتم اتفاق مع الجلاد. ولكن البؤس سيكون قد ألقى بظله على العالم قبل بدئه بالبحث عن طريق ثيبة وهو مقنع،**

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل ، ص 118، 119، 120.

واستعارة سكان ثيبة بعد ذلك لوجه أوديب. لا بل قبل ذلك : ساعة قتل أوديب أباه وساعة يحين وقت اكتشاف ثيبة للجرائم التي حصلت على أرضها، بدءا بقتل الملك، مرورا بقتل الوالدين، وصولا إلى فظاعة ذنب سفاح القربى كتتويج للجرائم السابقة. ولن يكون الوقت بالطبع مناسبا حينذاك للمناداة بحياة القيصر، إنما ربما بحياة الإمبراطورة. فمن يدري ؟

وإذا بنينا تتكلم من جديد، إنما بنبرة أعلى من نبرتها الاعتيادية، فبدت وكأنها تتمتم في ذاتها تقريبا :

-أقوم بهذا العمل من أجل من يستحقه، من أجل الجيل اللاحق. أقوم بهذا العمل كرفيقة ينبغي أن تقدم مثلا صالحا لغيرها "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث شبه راسك نفسه ب "أوديب"، كما وشبه مأساته بنفس مأساة أوديب،كان الإشعاع خافتا في النص تناسبا مع المطاوعة، ولكن ذلك لم يمنع من إحداث جمالية خاصة طبعت النص، من وراء هذا التوظيف للأسطورة الأصلية.

كما وتجلت أسطورة " أوديب" كذلك في هذا المقطع" تقومين بهذا العمل من أجل الآخرين بالدرجة الأولى، إنما من أجلك أنت أيضا بالدرجة الثانية !

-من الضروري أن يقوم به أحد. ولكنك لا تفهم ذلك. ينبغي أن يمهد أحدنا الطريق ويرفع الركام ويتخلص من الأشياء الموبوءة والأوساخ. علينا السهر على هذه المسألة، فنحن نحافظ على سلامة الناس. أما في ما يتعلق باستفادتي الشخصية من هذه المبادرة، فلم تصب في ذلك على الإطلاق.

إنما بدت عليها الحيرة فجأة، فأطلقت هذه الملاحظة :

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 121، 122،123.

-ولكن ما بك ترجح رجليك بانتظام ؟

فما كان من راسك إلا أن أجاب متذمرا : -رجلي مشوهة.

-يالها من مهزلة ! رجل مشوهة ! أنت ؟ يا لها من قصة ! ومنذ متى ؟ هذا إجرام، لا بل أقرب إلى التراتيل في الكنائس !

وفي الوقت، أخذ راسك يقول في نفسه : إني لا أنزعج إن وصفتني يا نينا بالمؤمن المتزمت أو المخالف للقانون، بل إني على العكس أحب ذلك. فأنا **أوديب** بالرجل المشوهة ولكن لا أهمية للموضوع. أردت تذكيرك بالشاعر فحسب. ألا تذكرين أنه كان يقف في هذا المكان بالتحديد بوجهه القرمزي ولحيته الشبيهة بلحية الأقزام ؟ ولكن أين هو الآن ؟ أين هو بحق السماء ؟ تذكري المشهد : ما إن رآنا نرقص حتى جر الآخرين بكل بساطة إلى نشوة الحلقة فيما كنا نستدير. فانظم كل من حولنا إليها، وكأن مجرة الأخت النيرة تغمر الشمس والقمر بذراعيها. وهكذا بارك اتحادنا : على طريقته كشاعر.أما أنا الشاعر الهاوي، إنما في روحه فحسب كما يفترض بي أن أكون في هذه السن، فبدوت كالمخبول. كنت شابا ولم أكن أفهم معنى الشباب الذي يعوض على الشاعر عمره الغابر ويرفعني إلى مستواه. وقد رفعتك بدوري إلى المستوى نفسه. تذكري كيف كان يحسب نفسه مساويا لنا ويحادثني وكأني زميله ويعاملك على أنك من النبلاء. أين هو الآن ؟ ربما تعرفين ما حل به. فنحن لم نكن نفترق. ألم تتمثل مهمتكم أنت وأصدقاؤك بالسهر عليه هو الآخر والمحافظة على سلامته ؟ أو تراه كان يشكل عونا خطرا ومشكوكا فيه لا يجوز الاستناد إليه عند البدء بالعمل على تحقيق سعادة الجميع ؟ "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، بحيث شبه راسك نفسه ب "أوديب"،كان الإشعاع خافتا في النص تناسبا مع المطاوعة، ولكن ذلك لم يمنع من إحداث جمالية خاصة طبعت النص، من وراء هذا التوظيف للأسطورة الأصلية.

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 123، 124.

كما وتجلت الأسطورة في هذا المقطع " الأشخاص الخيرون. أشخاص أفترض أنكم تكرسون لهم حياتكم ، أنت وغيرك ممن معك، وتوافقون على القيام بهذه الأعمال من أجلهم. فما أدراني ؟ أما الذين لا يطلبون منكم بذل هذا القدر من الجهود، وربما حتى من يقومون بمساندتكم، فيدفعونكم حتما من الوراء !

وللمرة الأولى خلال نزهتهما، استرسلت نينا في ضحك اجتاز المساحة التي تشغلها الأبنية زارعا الرعب في قلب راسك. وأطلقت هذه الضحكة بنبرة الطائر الليلي الواضحة نفسها...ولم تضع له حدا حين كررت ما قالته:

-أنا وأنت ونحن جميعا. المهم أن يؤدي المرء واجبه على أكمل وجه.

-لديكم مفهوم أخلاقي خاص بكم قد لا يوافق عليه غيركم.

_لا يهمني رأيك.

_ويبدو ألا أهمية لكوننا متزوجين فضلا عن ذلك.

-هذا ما يسمى بالنزعة الفردية !

-ترددين اللازمة نفسها. ولكن هل فكرت يوما في مدلولها منذ أن بدأت بغنائها على مسامعي ؟

فقال راسك في نفسه حينذاك وهو مازال يعرج على مضض :

أما امتياز أوديب،- فكان اهتمام الآلهة به."[1]

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الخلفية الأسطورية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " االغموض وتعدد الرؤية "، بحيث لم ينل راسك إهتمام زوجته نيا وتقديرها له، كما ناله أوديب جراء تكفيره عن خطيئته الغير متعمدة والذي ساقه إليها قدره الملعون، فأوديب بالرغم من خطيئته، إلا أن الألهة

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 126، 127.

إستجابت لدعائه،ونال رضاه، وهو سائر في طريقه للخلاص نحو القداسة،كان الإشعاع متوهجا في النص تناسبا مع المطاوعة الممتدة، بحيث منح هذا التوظيف جمالية في النص.

كما وردت أيضا في الجزء3 من نص **"يوم بعد نهاية الزمن"** المدرج تحت العنوان **ابتسامة الأيقونة** دائما "راحت فكرة تطرق أيضا وتضايق راسك، تشبه فكرة روادته منذ خمس عشرة سنة : **ليس أوديب من يريد. أن يحلم بالكائن، نعم؛ أن يحلم بالالتقاء بالسفنكس، نعم. ولكن من يحلم هو تماما كمن يطلق ريحا وسط العاصفة. أما أن يتمتع أوديب بملامحك، فمسألة مختلفة، أوديب من ينتظر زيارته السفنكس ممددا على الرمال ومشرفا على الموت، أوديب من يعرف حتما كيف يجيبه في هذه المناسبة ويحصل مقابل جوابه على وعد بمصير؛ حتى أنه أكثر من ذلك : يرى ذاك المصير يدخل حيز التنفيذ ويدوم بما يكفي حتى تخرج منه عينين مفقوءتين؛ أما هذه، فمسألة مختلفة...**

مسألة مختلفة عن مجرد الاضطرار إلى **مجابهة ذلك السفنكس**، الأنثى بحلمتيها المصنوعتين من الورق المعجن، الجالسة هناك على كرسيها، مخدرة ومحرومة من عينيها.

في تلك الأثناء ساد صمت طويل ومزعج، وكانت الملائكة وحدها من يتحدث. فألقى راسك نظرة إلى الأيقونة من وراء كتفه. كانت في زاوية الغرفة تبتسم، يحرسها ضوء متحرك صادر عن مصباح خفيف النور."[1]

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الخلفية الأسطورية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " االغموض وتعدد الرؤية "، بحيث نجده سائرا نحو الخلاص والقداسة، بنظراته حين التفت لورائه، ليتمعن في إبتسامة الأيقونة نيا زوجته ورفيقة دربه، التي ضحت بعينيها لأجل وطنها، ولنصرته حينما كانت فدائية ومجاهدة

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 193.

في زمن العشرية السوداء، كان الإشعاع متوهجا في النص تناسبا مع المطاوعة الممتدة، بحيث منح هذا التوظيف جمالية في للنص.

وكذلك تجلت في النص المعنون ب" **النهاية الرابعة** " المدرج تحت العنوان **ابتسامة الأيقونة** والذي كان الجزء الرابع من تتمة قصة نينا وراسك." ثم مشيت بعدما دخلت إلى المدينة، ومررت عبر ساحات.

واجتزت بخطاي المتساوية نفسها جادات أعادت واحدة بعد الأخرى تأليف جادات أعمدة وقناطر وممرات كبيرة بفضل استقامتها الثابتة. وتوصلت إلى بلوغ أدراج ضخمة يتعاقب فيها اللونان القمري والشمسي.

وكان أهل **ثيبة** يظهرون علنا في أماكن عدة منفردين أو ضمن ثنائي أو حتى ضمن مجموعات كما لو أرادوا إظهار خط ذلك المشهد.

وبعض من توقفوا في أمكنتهم كانوا يتحادثون في ما بينهم.

لا بد لهم من أن يكونوا قد لمحوني بما أني مررت على مرأى منهم.

ولكني لست سوى الملك المتغير دوما.

هذا أنا راسك، راسك البائس. وهذه قصتي أيضا حتى نهاية العار، حتى نهاية الرعب مع أن نينا قد سبقتني في ذلك. إلا أنها في الوقت نفسه قصة وجدت نهايتها. فهل ستنطفئ مع موتنا ؟"[1]

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الخلفية الأسطورية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية "، راسك الذي شبه نفسه بالملك التعيس"أوديب"، بحيث عاش نفس القدر البائس الذي ساقه إليه القدر، هو وزوجته، الأكثر بئسا وشقاء منه، كما ساقت أوديب خطواته نحو قدره الملعون، بحيث كانت نهاية كل منهما أكثر شقاء، لم يحالف الحظ راسك وهو سائر في طريقه للخلاص نحو

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 285، 286.

القداسة، ليبقى سجين ماضيه المرعب، وأسيرا له، لدرجة أن سكان منطقته صدموا لقدره البائس، ولعمى زوجته، فهل سينهي الرعب الذي يعيشانه بمجرد موتهما،كان الإشعاع متوهجا في النص تناسبا مع المطاوعة الممتدة، بحيث منح هذا التوظيف جمالية في لنص.

كما وتجلت أسطورة " أوديب" في الخطاب الروائي في هذا المقطع " ولكن إذا كانت القصة منتهية منذ لحظة بدايتها، **فهل تبقى قصة ؟ أوديب، أيها البطل الساذج والجدير بأقصى درجات الشفقة، لقد تلقيت مقابل إجابتك عن السؤال البسيط يا أوديب مصيرا كان سيدمرك ويدمرنا معك.كان المسمى بالسفنكس في صحرائه، في مقره الثابت ينتظر زيارة من أوديب، ثم....ثم ؟ من المختبىء تحت قناع أوديب والمعتبر نفسه أوديب الذي دخل إلى ثيبة ؟** ... "[1].

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الخلفية الأسطورية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية "، بحيث لم ينل راسك هو وزوجته نيا إلا المزيد من البؤس والشقاء، في فضاء رهيب صنعته طبيعة حرب الإبادة المتوحشة، والتي لا تقل همجية عن المستعمر، يخاطب راسك أوديب في نفسه، أوديب الساذج الذي تواطؤ عفويا مع قدره اللعين، بحيث كانت إجابته عن السؤال الصعب الذي طرحه السيفنكس بداية مأساته الفعلية التي جر نفسه إليها بقدميه، ليرتكب خطيئته الشنيعة ويحقق نبؤة قدره الملعون، هكذا تكون في بعض الأحيان، الإجابة عن السؤال ملغمة وقاتلة، وبداية لمأساة وأهوال عظيمة، وتترتب عليها مأساة بأكملها، بما تجره من خيبة وبؤس وألم، كان الإشعاع متوهجا ومضيئا في النص تناسبا مع المطاوعة الممتدة، بحيث أغرقت النص بضلالها ودلالاتها المختزنة، والتي تفجرت في النص، لتمنحه جمالية لا متناهية.

وكذلك تجلت الأسطورة في هذا المقطع " لم تتأثر على الإطلاق بكلماتي الفارغة والرنانة.كما أني فقدت كل أمل بإقناعها بالخروج، لذا لمحت أعضائي واحدا واحدا ونهضت طوعا أو كرها لأقوم بجولة حول الطاولة وأنا أتكئ

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 286.

عليها بيدي. وما إن أصبحت قرب نينا حتى قبلتها من دون الكف عن الاتكاء إلى الطاولة. فأحسست بنسيج ذلك الخد الرخو وبذلك اللحم المائع بتجويفاته الضاربة إلى اللون البنفسجي وكأن أصابع قد تركتها على وجهها، أما البشرة فألفيتها ناعمة ولينة إلى أقصى الحدود. وبعدما مستني خصلة الشعر المتمردة الممتدة على طول جبهتها مسا خفيفا، شعرت بمجموعة نمل تركض على صدغي. يمكن للمرء أمام الجمال البهي وتحت سحر روعته أن يختبر كذلك الشعور بالرعب. ولكن الأمر لا يصح مع نينا، ولا معي في حركتي تلك التي ستبقى سرا بيننا لن يتم إفشاؤه. لم يرتعش الخد بالطبع تحت تأثير ما طبعته عليه من قبلة، غير أن دمعة عبرته بطوله في اللحظة التالية. وبعدما استعدت توازني ووقفت مستقيما على رجلي، تفرست في وجهها ثم مضيت لأستقر أمام النافذة.كانت تلك قبلة الوداع. **فأنا عائد إلى ثيبة**...وأنا واقف على شرفة أشرف من أعلاها على كل تلك العجائب بعدما أصبحت سيدها الآن، رحت أستمع إلى أرواح الموتى تدور حول نفسها كفرق نحل. "[1]

وظف الكاتب أسطورة "أوديب" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب "راسيك" بأوديب في شيخوخته، الذي عاد لثيبة ليشهد نهايتها ، ويجلس على مقربة من من أنقاضها يتأملها، ويتبصر في ماضيه اللعين، الذي خلفه ورائه، وجره لما هو عليه الآن، بعد الشوط الذي قطعه نحو رحلة الخلاص والقداسة، كان الإشعاع متوهجا، بحيث أضاء ثنايا النص تناسبا مع المطاوعة، فكان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص.

أسطورة بيجامليون:

تعد أسطورة بيجامليون، أسطورة إغريقية قديمة تدور حول حياة ملك ونحات قبرصي قديم، حيث كان بجامليون "فنانا من قبرص هام بجمال تمثال من صنعه، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ففعلت

[1] مثل طنين النحل، ص 295، 296.

أكثر من ذلك إذ وهبت التمثال نفسه الحياة"[1]، كان يتميز بحرمانه من الحب وعزوفه عن النساء، وذلك بسب حكمه على النساء بالنقص، وبانتشار الرذيلة في أوساطهم وجريهن وراء غرائزهن، فانكرته فينوس لذات السبب.

بجامليون فنان لم يعش إلا لفنه، وقد أنهكه التحليق وأتعبه النظر والبحث عن المثالية الخالصة ومنشادتها، والانتقاء حتى أبدع أثره الفني الفذ والخالد "تمثال جلاتيا" المرمري الناصع البياض، ومعنى ذلك أنه وصل إلى القمة الشاهقة في الفن، والوصول معناه ابتداء التأزم بطبيعة الحال، فبيجماليون حلم وحقق الحلم، وليس بعد الحلم إلا الواقع الحقيقي، ومن هنا يدخل بجامليون في دوامة الصراع بين الحلم والواقع، الصراع بين الفن والحياة، الحرب بين الأبدية والفناء، حلقة هذا الصراح المتشابكة والتي شغلت باله كثيرا، والوصول في الفن يتطلب عزوف عن الحياة ولذاتها، فوصل به الحال لشدة بؤسه بأن عشق تمثاله، وشغفه حبا، ولشدة هيامه تضرع بالدعاء لربة الحب والجمال فينوس أن ترأف لحاله، وتبث الروح في هذا التمثال، وهو على حاله يدعو فينوس لتستجيب له، ويتزوج بتمثاله الذي صار امرأة وتحضر فينوس زفافه.

هذه الأسطورة التي تؤدي مضمونا فكريا واجتماعيا، وتؤدي رسالة معينة، تتسم بالعمق، وتعبر عن جدلية الحب، الحياة والفن، هذه الاسطورة "أسطورة بجماليون" التي مفادها أن الحياة هي غاية الإنسان في هذا الوجود، وأن الإنسان مهما سما على نفسه وخلق لها عالما من الفن والجمال، فإن ذلك لا يغنيه أبدا عن الحياة، وهي تؤكد أن الجمال منفصل بذاته عن الحياة، والجمال في غير حركة لا يمكن أن يكون إنسانيا، وإلا لحقق قناعة واقنع به بجامليون مجسدا في التمثال الذي صنعه.

وظف ديب هذه الأسطورة ورموزها في نص"السيمورغ "حيث يقوم بطرح عدة تساؤلات ويتركها مفتوحة في فراغ من الحيرة والغرابة، تتخللها نزعة التصوف والانطواء على الذات ومن ضمنها هذا المقطع: «ما هذا الذي لا يوجد ؟ ثم يباشر وجوده والعيش بمجرد أن نجمع جملة من الكلمات ونرصفها بشكل معين أو نفرقها بفوضى.

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، درار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1977، ص297.

الأمر سيان أكان ذلك مع مجموعة صغيرة من الكلمات أو مع كثرة منها. ثم يمضي، يهجرك، يرسم طريقه في الحياة، يثبت رشده من خلال سلوكياته، استقلاليته، فعاليته الخارقة، قدرته على المقاومة. هذا هو النوع الذي يجب التفكير في الاعتماد عليه، هذا الذي يدفعنا إلى الاعتراف بتميز وقدسية الذات. تلك التي يجب الحديث عنها. تلك التي يجب طرح الأسئلة حولها، بل أكثر من ذلك : يجب أن نمارس الانتقاد إذا ما كنا لا نأبه باتهامنا بالمتخلفين القادمين للتو من الريف، بالحمقى. لكن قبل أن تدفع بالتواضع إلى حدوده، من الممكن أن تتجلى الحكمة في التساؤل حول ما إذا لم يكن هذا الوجود قد تناسل ذاتيا بقرار غريب. هذا طبيعي من قبل الوجود. الحقيقة أنك على علم بأن هذا الشيء قد حصل على العلم والضمير من لدن حكيم عارف، الحقيقة أنه يشبه **بيغماليون** المثير للشفقة إذا ما وجد وتلك حكاية أخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الذكاء والاعتراف لا يأتيه إلا من الخارج، من الجوار. هذا الحس الذي تتباهى به الثابتة منح لها علاوة على ذلك رغما عنها ويستعصي على تسمية ما يقال وما لا ينبع من تجربتنا العادية وليس له علاقة بأي علم كان. »[1].

تجلت الأسطورة من خلال تقنية " التناص" إذ استحضر الاديب اسم الشخصية الأسطورية "بيجامليون" وضمنها في نصه، وحملها مدلولا جديدا، يتواكب ورؤياه، وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، أسطورة النحات العظيم الذي وقع في حب تمثال مرمري تفننت في صنعه يداه، ضمنها الكاتب في بنية هذا المقطع ليعبر عن خلاجات داخلية وأفكار طرأت واستحوذت على تفكيره، في نص الأسطورة الأصلية كان بيغماليون فنانا ندر نفسه وحياته للفن، فتفنن في نحت تماثيل الآلهة، وذات مرة عقد العزم بأن يصنع تمثالا لآلهة الحب والجمال فينوس الفاتنة، وها هو يمسك بمطرقته وإزميله ويتفنن في نحت الحجر المرمري الجميل، الذي أصر أن يفجر فيه كل مواهبه وإبداعاته، وبعد أن أنهى اللمسات الأخيرة وضع إزميله ومطرقته جانبا، ورفع رأسه لينظر إلى تمثاله فسحر وفتن بجماله المجسد بالمرمر الأبيض، وألقى بنفسه عند قدمي التمثال يقبلها ويبللها بدموعه.

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 30، 31.

وسرعانما ما لبث أن وقع في حبه فراح يلبسه أغلى الحلي والجواهر، وينثر الورود أمامه، ويطيب بالبخور الجو حوله، ويطيل النظر إليه، حتى أصبح لا يصبر على فراقه لحظة واحدة، إلى أن وصل الأمر به أن عبده و«ظل المسكين منكبا على هذه الدمية التي صورها بقلبه كله، وروحه جميعها، يشكو إليها كأنها تسمعه، ويبثها كأنها تصغي إليه، ثم انتهى حاله إلى هيام شديد، وحب ودنف، ولوعة وصبابة، وانقلب عشقه المبرح إلى لون كاشف من الوجد، وضرب شديد من أمرّ ضروب الحزن، مصدره العقل الحائر والوجدان المضطرب، إذ كيف يعشق هذه الكتلة المجسمة من الرخام، وهي ما صنعت يداه، وأي أمل في هذا العشق الشاذ؟ لا ريب أنه ضرب من الجنون»[1].

وظل بيغماليون يتعذب ويبتهل إلى الآلهة أن تبث الروح في هذا التمثال، إلا أنها لم تستجب له بالرغم من صلواته ونداءاته الطويلة وتأوهاته، حتى رأفت آلهة الحب والجمال فينوس ورقّت لحاله، فجعلت الحياة تدب في تمثاله المرمري الناصع البياض، ولقد عبّر الأديب من خلال استدعائه للأسطورة بيغماليون عن الحيرة الوجودية التي سيطرت على تفكيره، والتي تمثلت في تضارب سطوة الأنا مع الوجود، وهذا التوظيف عكس توجهه الفلسفي في تصوره لظاهرة الوجود،إذ شبه الوجود بالتمثال المرمري الذي نحته "بيغامليون"، والذي خرج بلا شبب يذكر، وانبثق عبثا، والذي تناسل ذاتيا جراء قرار غريب.كما عبر عنه محمد ديب في نصه.

طرح محمد فكرة الذات والوجود والصراع القائم بينهما، في مقابل جدلية الفن والحياة الذي عبرت عنها أسطورة "بيجامليون"، بتوظيفه لها، إثراء لقضيته، حيث مكنته الأسطورة وإعادة تحيينا من تعميقها، وإعطائها البعد الفكري المناسب، فبيجامليون الأسطوري قد أبدع نموذجا، في الفن جعله ندا للآلهة ولفينوس خاصة، لكن

[1] دربني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان –دراسة ونصوص–، دار التنوير، بيروت–لبنان،ط1،1983، ج1، ص 251، 252.

هذه "الندية" لا تعني الاستغناء عن الحياة، لذا لم يستقر ولم يسعد إلا بفضل أفروديت مانحة الحياة. والرواي في هذا النص عانى من صراعه مع ذاته عندما فهم طبيعة هذا الوجود.

فنداء بيجامليون لأفروديت أن تمنح الحياة للتمثال هو نداء المنفعة لا الفن، لهذا فالحب ألزم للإنسان من الفن، فينزل بجامليون بتمثاله من سماء الفن والحلم إلى أرض الواقع والحياة، فكان الحب ألزم للإنسان من فنه، ربما قصد محمد ديب بتوظيف وتركيزه على هذا الجانب من الأسطورة، فبجمليون لا يرى في التمثال سوى صناعته وبراعته، هو لا يحبها لذاتها وإنما يحب فيها انعكاس ذاته، فبجامليون في الأسطورة حقق عملا عظيما، وتمكن من إبداع التمثال، إلبا أنه طلب له الحياة في أخر المطاف، فتحقق بذلك النصر للحياة، بعد أن أيقض فيه التمثال غريزة الحياة ، وتحرك فيه الجانب الإنساني بعنفوان، بعد أن أمضى حياته في الخلق الفني، فتحجرت الأدمية فيه جراء ذلك، وجراء تمجيده للفن وعزوفه عن الحياة، إذا ماتت إنسانيته وغذا بعد ذلك ألة للخلق، زاهدا في فنه.

كما وظف الكاتب الأسطورة نفسها في روايته " غفوة حواء"، وردت في هذا المقطع: "كنا، أوليغ وأنا، نلعب لعبة العائلة في كيفنلينا حيث بدأت مباشرة إعطاء دروس اللغة للأجانب. الحقيقة الساطعة والحزينة معا في قصة "**بغماليون**" أنه فقد كل اهتمام لعمله بمجرد أن خرج من يديه. لا تضيء جميع أنوار الحب إلا لحظة الولادة إن عملي في الجامعة يبتلع كامل وقتي. لا أملك لحظة شاغرة لي"[1].

وظف الكاتب أسطورة "بجامليون" في هذا المقطع، وتجلت عبر تقنية " البناء الفني "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " بالتشويه"، حيث عند الكاتب إلى خرق العنصر الأسطوري، الذي استعاره في نصه، حيث لم يظهر تطابقا واستسلاما لسلطانه وقوة تأثيره، محدثا بذلك جملة من الفروق بين النص ومرجعيته الأسطورية، فعكس مسار الأسطورة الأولية/ الأصلية، ومصير أبطالها، وقلب مصائرهم، حين وظفهم بطريقته الخاصة، معبرا بذلك عن اقتداره وإبداعه في نصه، لتنقلب سعادة بجامليون إلى شقاء ويصبح ضحية لفنه، ومذنب لأنه خلقه بنحته،

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 71.

وأخرجه للوجود، حيث استفاد محمد ديب من توظيف الأسطورة بالقلب النموذج الأسطوري، وتلاعب بالمتن الأسطوري وروضه، وكيفه مع مراده بأسلوبه الخاص، بحيث غير في مضمون ومسار الأحداث، حيث نلاحظ في هذا التوظيف بالتحوير بقلب مسار الأسطورة الأصل، هذا التوظيف العكسي للأسطورة بقلب الأحداث، بحيث يطل علينا بجامليون أخر لم يحب ما أبدعه بل كرهه منذ الوهلة الأولى عندما أنهى العمل عليه، حد الحقد عليه حين حوله من وجه مقدس إلى ملمح مشوه بل إلى مسخ، هذا المسخ الشائن هو المرأة بحد ذاتها حسب وجهة نظر فاينة، في حين هام بجامليون في الأسطورة بجمال تمثاله وعشقه لحد الجنون، تجسيدا لتعلق المبدع بما يخلقه من عمل فني، كان الإشعاع متوهجا، بحيث أضاء ثنايا النص تناسبا مع المطاوعة الممتدة، فكان لهذا التوظيف جماليته الخاصة التي طبعت النص بدلالات المشحونة و المتفجرة للأسطورة الموظفة في مثنه.

وفي مقطع أخر وظف الكاتب هذه الأسطورة عبر تقنية " الخلفية الأسطورية"، وطوعها عبر تقنية " التشويه"، تقول فاينة "**حولتني لتمثال**" يا صلح، فالصلح صنع من فاينة تمثالا، وحولها من الهيئة الأدمية والإنسانية إلى هيئة الجماد، بحيث سلب من فاينة الحياة، ويشكلها تشكيلا جديدا في هيئة تمثال مرمري ، حيث سعى صلح سعى أن يصنع تمثالا آخر ويضيف نصرا إلى نصره المنشود بذلك، كان الإشعاع متوهجا، بحيث أضاء ثنايا النص متناسبا بذلك مع المطاوعة التي جاءت ممتدة، فكان لهذا التوظيف جمالية خاصة طبعت النص بدلالاتها المشحونةو المتفجرة في مثن النص.

أسطورة هابيل وقابيل:

تعد أسطورة هابيل من الأساطير المتعارف عليها في كافة الحضرات القديمة، وذلك راجع لأهميتها، ولإرسائها قانون تحريم القتل، كما ورد ذكر هذه الأسطورة خلافا للمثولوجيا العربية، في المثولوجيا البابيلية و السومارية القديمة، وفي مثولوجيالت العديد من الحضارات القديمة، تحت مسمى" الإخوة الأعداء"، وتضارب الزراعة مع

الرعي، حيث تقبل من الراعي ولم يتقبل من الفلاح الذي قدم أسوء حبوب عنده للرب، فالأمر راجع لجودة القربان والنية الخالصة.

ورد ذكر هذه الأسطورة في الميثولوجيا السومارية، في قصة صراع الأخوة " إيميش و إينتين" على الحضوة عند الإله[1] " أنليل"، كذلك ورد ذكرها في الكتاب المقدس، قصة " قايين وهابيل"، والتي تتشابه كثيرا مع الميثولوجيا الإسلامية، إذ في نصه" قدم لنا حرتقة جديدة، إذ أن الرب يقبل قربان هابيل، ولا ينظر إلى قربان قايين الفلاح فيلجأ قايين إلى قتل أخيه، كما يقول الإصحاح الرابع من سفر التكوين وعرف آدم حواء امرأته فحبلت وولدت قايين. وقالت اقتنيت رجلا من عند الرب، ثم عادت فولدت أخاه هابيل. وكان هابيل راعيا للغنم وكان قايين عاملا في الأرض. وحدث من بعد أيام أن قايين قدم أثمار الأرض قربانا للرب، وقدم هابيل أيضا من أبكار غنمه ومن سمانها، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه، ولكن إلى قايين وقربانه لم ينظر. فاغتاظ قايين جذا وسقط وجهه. فقال الرب لقايين لماذا اغتظت ولماذا سقط وجهك. إن أحسنت أفلا رفع. وإن لم تحسن فعند الباب خطية رابطة وإليك اشتياقها وأنت تسود عليها، وكلم قايين هابيل أخاه. وحدث إذ كانا في الحقل أن قايين قام على هابيل أخيه وقتله. فقال الرب لقايين أين هابيل أخوك. فقال لا أعلم. أحارس أنا لأخي. فقال ماذا فعلت. صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك" تكوين 4: -12."[2] إذ باء قايين بإثم أخيه وإثمه. وليستأثر بعد ذلك بشقيقته من نفس البطن، والمحرمة عليه.

و ورد ذكر هذه القصة مفصلة في القرآن الكريم، في قوله تعالى في سورة المائدة من الآية 27 إلى غاية الآية 32." واتل عليهم نبأ ابنى_ادم بالحق إذ قربا قربانا فتقبل من احدهما ولم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين

[1] ينظر علي الربيعو، الإسلام وقصة الخلق والأسطورة، ص 114، 115، 116، 117، 118.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص 120.

إني أريد أن تبوأ بإثمي و إثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاؤا الضالمين ، فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يوارى سوءة أخيه قال ياويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأوارى سوءة أحي فأصبح من النادمين من أجل ذلك كتبنا على بني إسرائيل أنه من قتل نفسا بغير نفس او فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعا ولقد جاءتهم رسلنا بالبينات ثم إن كثيرا منهم بعد ذلك في الأرض لمسرفون ".

حكاية الأخوين"هابيل وقايين"، "التي صوّرت صراع الأخوين حول استئثار أحدهما بشقيقته"بودا"، ولعل البعض، اعتبرها أحد أقدم نص تضمّنت أنساقه (styles) وقائع العنف البشري، فأُدرجت على هذا النحو في المُدونات الأدبية التأريخية. ورأى دارسون في علم النفس التحليلي، أنها أول نشوء لـ (غريزة العنف)، جُسّدت وصوّرت في بنية نصيّة، وراح يتعامل بها العقل الإبداعي البشري بتواتر عجيب، ومن الجائز أن تُعد أول مُحكاة (simulation) أدبية رفيعة في زمنها الأسطوري."[1]. غريزة العنف بدافع الاستئثار بأخته.

ومن المفيد "معالجة أسطورة الانقلاب وتداخلاته الدلالية والرمزية والدينية والثقافية فمن الواضح، أن واقعة مقتل "هابيل" الرعوي، شهيد الانقلاب الدموي، على يد شقيقه "قابيل" الزراعي رمز العنف الدموي، تُمثل عملية تاريخية كبرى لانتقال الألوهة من طور حياتي إلى طور آخر بواسطة العنف، بمعنى، انتقال نظام الحكم من الرعوي الهابيلي إلى الزراعي القابيلي، وترميز الشقيقة "بودا" بالأرض الأم "ويتراءى لي أن الرموز " الميثيولوجي" للانتقال من عهد إلى آخر في هذا النص، نتيجة سيادة الخصب، ووفرة الغلال، وتوسُّع الملكية، قد اقتضى ضرورات الحاجة الملحة إلى إدارة قيومية، ترعى شؤونها، فضلاً عن زيادة حجم العلاقات والتعاملات، حتى باتت هذه العوامل

[1] منير الحافظ ، مقامات العنف في : الدين والعقل الحداثي في الأسطورة والأباديع الأدبية والفنية –دراسة–، ص 14.

الحيوية من أهم الأسباب المنطقية التي أفقدت أنوثة العهد الرعوي قدرتها على إدارة شأن أبوة العهد الزراعي الجديد "[1] حيث جسدت أسطورة الإخوة الأعداء حالة الإنتقال من العهد الرحوي إلى العهد الزراعي.

كما وتتعدد الرؤى بخصوص ذلك، " لقد تعددت الرؤى في قضية الجنس في المرموز الأسطوري، خاصة أسطورة قابيل وأخيه هابيل، التي عبرت عن دلالة جنسية، وحددت موقع اللذة الاغتصابية في شقيها، فاللذة في عالم المقدس الأعلى الممثلة بقابيل ، مباحة حرة في ممارسة الفعل الاشتهائي السوي، واللذة في عالم الدنس الأدنى الممثلة بهابيل، محرمة ومكبوتة إزاء ممارسة الفعل الاشتهائي الانفصامي، أما الصراع بين قوى الجنس السماوية فيمثلها البطل الرمز قابيل، وقوى الجنس الأرضية يمثلها البطل الرمز هابيل، ودافع الصراع للإستئثار بحواء "الشقيقة" يرجع إلى نزوع التملك الجنسي الذكوري الاغتصابي للأنوثة بالقوة، وهكذا ساق هذا النزوع الاشتهائي "الجنسي" الأخوين إلى ارتكاب جريمة القتل. "[2] في نهاية المطاف.

تجلت هذه الأسطورة بناء وتشكيلا وتحويرا في رواية محمد ديب المعنونة ب" هابيل"، والذي تدور أحداثها حول الإتراب الروحي في الغربة، الذي عانى منه بطل الرواية، حيث رماه أخوه الأكبر في المنفى وحكم عليه بالاغتراب، ليجد نفسه في أخر المطاف غريبا عن نفسه وعن ذاته، إذ قتله أخوه وصلب هويته عندما نفاه وخادعه بأنه سيكون من الممتع له أن يكتشف مدية جديدة، وأن يكتشف العالم خلف البحر، ويتضح ذلك جليا في نص الرواية، من خلال حوار هابيل مع نفسه في مناجاة أخيه الظالم والمستبد، وظف محمد ديب أسطورة هابيل بطريقة فنية عالية، إذ كانت القالب العام لروايته، وهذا ما سنلامسه في تحليلنا لطريقة توظيفه لهذه الأسطورة.

[1] منير الحافظ ، مقامات العنف في : الدين والعقل الحداثي في الأسطورة والأباديع الأدبية والفنية –دراسة، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

تلاحم النسيج الروائي للرواية مع النسيج الأسطوري لأسطرة قابيل وهابيل نحو هدف واع من طرف الكاتب، ليعبر عن قضية الذوبان في الرأسمالية وتماهي الإنسان في عالم مشيأ، إضافة لتوطيد الصلة بين النصين الروائي والأسطوري بحيث يكون أحدهما اللحمة والآخر السداة، كما يحشد النص في الكيان الروائي زخما من الرموز الأسطورية المفعمة بالدلالات المشحونة، وعبر دائرة الخطاب الروائي، تكون أسطورة هابيل هي مركزها والمحور الأساسي التي بنيت عليه الرواية والكيان السردي الروائي.

رواية هابيل رواية حملت في طياتها واستبطنت في بنائها العام الكثير من الرموز والإشارات التاريخية والدلالات والأساطير، زاخرة بالأسئلة حول مصير الإنسان والوجود في جو من الجنون والحلم والاغتراب والمنفى والضياع والمناجاة والذي أسس محمد ديب من خلالها عالم زاخرا بالأسئلة والدلالات والأساطير والرموز و الجنون والحلم متبعا دروب الاستبطان، ومعتمدا لغة شبه شعرية وصوفية محملة بالصورة، رواية كلها خلق وتكوين جديد.

هذه الميزات جعلت منها رواية إنسانية وعالمية، والتي عدت منعطفا جديدا في عملية الابداع، كما تعتبر عملا روائيا متميزا لأب الرواية الجزائري المكتوبة باللغة الفرنسية محمد ديب، إذ حصدت جائزة " افريقيا المتوسطية الخاصة ب (A.D.E.L.F)" في نفس السنة التي صدرت فيها، والتي مثلت تحولا جديدا في مسيرة الروائي التي امتدت على مدار أربعين سنة تقريبا من مساره الإبداعي. بحيث "اعتبر نقاد محمد ديب روايته العاشرة "هابيل" من أهم أعماله الروائية، وأقواها تعبيرا عن هموم الإنسان المعاصر في المجتمعات المختلفة عموما. كما اعتبروها أقوى كذلك من حيث بنيتها الفنية. ولا بد أن نشير من البداية بأن الشكل والمضمون في هذه الرواية، يتداخلان تداخلا غريبا، يجعل تحليل الرواية صعبا جدا؛ لأنها حُطمت فيها بنيات الرواية التقليدية جميعها، ويبرز الاهتمام فيها باللغة أكثر من أي اهتمام آخر. " [1]

[1] يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، د/ط، 2004، ص 111، 112.

أسست هذه الرواية لبداية مرحلة جديدة في تطور تقنيات الكتابة عند محمد ديب، كما وجسدت الحكمة المختزلة من تجربة الإنسان وتجربة الكاتب، وصورت فجيعة الاغتراب وبشاعة المنفى، وصعوبة الغربة الكلية في وطن الغربة، غربة في عالم رأسمالي يهمش الإنسان ويحط من قيمته، يشيئه ويفرغه من محتواه الأخلاقي والجمالي معا. لقد تخلى الإنسان المعاصر عن القيم وأضحى العالم مسكونا بصنم المادة، تلتهم فيه الاطماع الإقتصادية والسياسية كل جميل في هذه الحياة، "إن رواية "هابيل" هي طرح جديد لوضع الإنسان، أمام الحياة التي يتصارع فيها الإنسان على البقاء، وعلى السيطرة. وتطرح حلا للخلاص من هذا الصراع، لكنه يسقط "هابيل" بطل الرواية، في صراع آخر عندما هاجر من وطنه الأصلي، إلى بلاد أجنبية تلبية لرغبة أخيه الذي يريد أن ينفرد بالوطن الأم. تتحول هجرة "هابيل" إلى منفى، ثم البحث عن هوية في هذا المنفى. يصطدم بحضارة جديدة مناقضة تماما لحضارته وثقافته، إنه في مواجهة مع ذاته "[1] في الغربة.

لجأ محمد ديب في روايته "هابيل" إلى الأسطورة، إذ اعتمد على توظيف أسطورة "قابيل وهابيل" في بناء أحداث روايته وبنيتها الفنية وليفسر الإشكاليات الاجتماعية المعقدة في حياة القرن العشرين التي تخضع لأنظمة وقوانين وضعية صارمة، ليشرح مشكلة معقدة من الإشكاليات الشائكة في القرن العشرين الرأسمالية النظام الرأسمالي من خلال بطل روايته "هابيل" الذي ابتلعته ماكينة الرأسمالية الحاصدة لكل ما هو روحي، بعد أن نفاه أخوه الأكبر ليستولي على الحكم، إذ قام الأخ الأكبر بنفي أخيه الأصغر هابيل ليستولي على الحيّ، حيث لا تتأتّى له السيطرة عليه دون أن يُزيحه عن طريقه، وبذلك يخلو له المجال للاستيلاء الكليّ على كرسي السّلطة، حيث " أدرك محمد ديب كغيره من الكتّاب إلى ماضي هذه القصة من أهمية في تفسير تناقضات الواقع الجزائري، وإلى ما في مضمونها من إيحاءات وظلال تكسب الرّواية فنا وجمالا؛ ولذلك فقد استعان برصيده الثقافي والفكري في

[1] يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، ص 112، 113.

استيحاء هذه القصة الموغلة في القدم "[1] ولتعبير بعمق عن هذا الموضوع جعل الكاتب قصة "قابيل وهابيل" المعروفة في الديانة الإسلامية، وفي الديانة المسيحية محورا أساسيا له، بحيث يقوم الأخ الأكبر بنفي أخيه الأصغر بهدف الاستيلاء على "الحي" الجديد، بمعنى ليخلو له الطريق نحو السيطرة الكلية على البلد، لأن الأخ الأصغر هو العائق الوحيد للاستيلاء على السلطة.

تجليات الأسطورة من خلال "العنونة":

أحسن محمد ديب تكييف رمزية الأسطورة عبر تجلياتها في العنونة، ليخلق منها عنصرا فكريا وفنيا يخدم مرامي الرواية، ويلقي بظلاله الممتدة على كافة خطابه الروائي، وذلك عبر تنويع أشكال التوظيف ومطاوعتها عبر تقنيات متنوعة، بالدمج المباشر أحيانا وبالمحاورة والمناجاة أحيانا أخرى وبالتلميح الذكي والتداعي مرات عدة. لتجسيد هول الضياع الذي عانى منه هابيل، في المنجز الروائي المتكئ على الأسطوري.

1- عنوان الرواية " **هابيل**" :

تجلت أسطورة هابيل من خلال تقنيتي" العنونة" وتقنية البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التشويه"، إذ عمد الكاتب إلى خرق العنصر الأسطوري وطمس ملامحه بإزاحات فنية مختلفة بهدف تطويع مقاومة العنصر الأسطوري الذي استعاره الكاتب في عمله، بإحداث جملة من الفروق بين النص ومرجعه الأسطوري، حيث عكس المسارات الأسطورية للأبطال، وقلب مصائرهم، بحيث نجد أن أخ هابيل الأكبر حصل على السلطة ولم يكون مصيره النفي والضياع، كما جاء في الأسطورة الأصلية، بينما كان هذا المصير مصير " هابيل"، كانت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيء في ثنايا النص، وخلقت هذه المطاوعة الممتدة في الخطاب الروائي جمالية عالية.

[1] سعيد سلاّم، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجاً ، عالم الكتب الحديث، الأردن- عمان، ط1، 2010، ص 336.

2- عنوان الجزء الأول المدرج ضمن الرواية والذي حمل عنوان "**هابيل**" من ضمن أربع عناوين حوتهم في طياتها هذه الرواية وفي متنها، حيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "العنونة"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، بحيث كان مصير هابيل الضياع والتيه، على عكس أخيه الأكبر الذي حصل على الكرسي والسلطة، حيث قلب الكاتب مصائرهم وظلمه،كانت المطاوعة ممتدة، وبدوره كان الإشعاع ساطعا ومتوهجا في ثنايا النص.

3- عنوان الجزء الثاني المدرج ضمن الرواية والذي حمل عنوان "**أأنا حارس أخي**" : حيث تجلت الأسطورة عبر تقنية العنونة، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، بحيث ماثل الأخ الأكبر قابيل في الأسطورة المحورية، ودهائه وظلمه، بأن كاد لأخيه الأصغر ليستحوذ على السلطة، كانت المطاوعة خافة، وبدوره كان الإشعاع خافتا.

و" يؤكد الكتاب المقدس"**العهد القديم**" على روح العنف المتوهجة عند الرجال وشبق الإله إلى القربان الدموي في العهد الذكوري "الأبوي" الرعوي، فقد أبان أن "**هابيل**" كان راعياً للغنم، و"قايين" عاملاً زراعياً في الأرض وحدث أن قدّم قايين من أثمار الأرض قرباناً للرب، وقدّم هابييل أيضاً أبكار غنمه، ومن سيمانها، فنظر الرب إلى قابيل وقربانه، ولكن لم ينظر إلى قايين وقربانه"[1].

كما و"يبدو أن الرب"يهوه" العبراني لم يُرق له طعم الثمار، وإنما طعم الدم، ولهذا غضب الرب، ولم يصفح أو يغفر لقايين، وهنا لا نرى في المقتلة تعبيراً عن الصلة الدمائية، بقدر ما هي كشف صريح عن العنف الدموي للأدبية الأسطورية الواردة في المسرود المؤسطر في مقامات النص التوراتي"[2].و"سنستعرض الحوارية التي جرت بينه وبين "قايين (قابيل) بعد سفحه دم أخيه هابيل" واستئثاره بشقيقته "بودا":

الرب: أين هابيل أخوك ؟

قابيل : لا أعلم.. **أحارس أنا لأخي ؟**.

[1] منير حافظ، مقامات العنف في : الدين والعقل الحداثي في الأسطورة و الأباديع الأدبية والفنية –دراسة–، ص 50.
[2] المرجع نفسه، ص 50، 51.

الرب : ماذا فعلت ؟! صوتُ دم أخيك صارخ إليَّ من الأرض !..

فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها..

لتُقبل دمَ أخيك.. متى علمتَ الأرضَ لاتُعطيك قوتَها..

تائها وهارباً تكون في الأرض.

قابيل : ذنبي أعظم من أن يُحتمل..إنك طردتني اليوم عن وجه الأرض..ومن وجهك أختفي.

الرب : لذلك كل من قتل قابيل، فسبعة أضعاف ينتقم منه .**الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح 4**.

وواضح أن محمد ديب استعار عنوان الجزء الثاني من ضمن أربع عناوين، من لفظة "**أحارس أنا لأخي**" الوارد ذكرها أعلاه في الكتاب المقدس .

4- عنوان الجزء الثالث المدرج ضمن الرواية والذي حمل عنوان "**أنظر إلى الملاك يا هابيل**": يدور هذا الجزء حول رمزية ملك الموت عزرائيل الذي يظهر لهابيل بهيئات مرعبة، حيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "العنونة"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث جسدت هلاوس هابيل في الغربة، اغترابه عن ذاته، جاءت المطاوعة ممتدة، وبدوره كان الإشعاع ساطعا ومتوهجا في ثنايا النص.

5- عنوان الجزء الرابع المدرج ضمن الرواية والذي حمل عنوان "**الجريمة تسكنني**": ركز الكاتب في هذا الجزء والعنوان على أسطريم الخطيئة ربطه بالمتن الروائي، وهذ العنوان من العنواين الفرعية الذي ضمنه الكاتب في الرواية يعدّ امتداداً لأسطورة "قابيل وهابيل"، امتداد لهذه الأجواء السحرية التي تهيمن على الرواية وتطبعها بطابعها الخاص، حيث تجلت الأسطورة عبر تقنية "العنونة"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، بحيث كان مصير هابيل الضياع والتيه في المنفى والغربة، على عكس أخيه الأكبر الذي حصل على الحضية والسلطة، حيث قلب الكاتب

مصائرهم على خلاف توارد الأسطورة الأصلية،كانت المطاوعة ممتدة، وبدوره كان الإشعاع ساطعا ومتوهجا في ثنايا النص.

أسماء الشخصيات ومضمونها :

-اسم الشخصية المحورية "**هابيل**": الذي جسد الضياع ، المقاومة، الثبات في آن، "إنه الإنسان ! المطارد، المنفي، الملاحق، المهمش الذي رمى به أخوه (قابيل) خلف البحر ليأكله الحوت..لتبتلعه الرأسمالية الهمجية..لتطحنه في مفترقات طرق باريس... إنه الآن في فم ماكينة كبيرة تأكل تبلع البشر عمالا لتطرحهم فضلات ومجانين ومسلولين!! "[1]. (لاتظنني قد ذهبت من أجل هذه الأسفار التي تعود منها، أسفار لم تجربها أنت أبدا.)

تجلت أسطورة هابيل من خلال تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث عكس المسارات الأسطورية للأبطال ومصائرهم، بحيث نجد أن هابيل الذي كان مصيره النفي والضياع في الغربة كما وظف الكاتب الأسطورة في هذا المقطع " إنه **هابيل**، لكنه شخص آخر ضائع، ونسي الفطيرة، ونسي القاعة بأنوارها وبحركاتها من حوله. وأدرك أنه أكثر ضياعا من أي وقت مضى، أكثر ضيلعا من ذلك المجهول الذي خلفه في دورة المياه، وأكثر من هذا الرجل الذي لم يتمكن من طرده من مخيلته، أكثر من هذه المدينة، أكثر من هذا العالم، أكثر، وأكثر عجزا. إذا لم يبق هناك سوى الشرطة التي تذهب لإسعاف شحص، لأنه لا يوجد أحد يريد أن يقوم بهذا : عالم ضائع. رجال ضائعون. هابيل ضائع..."هو ذا إذن ؟ هذا: الذهاب إلى نهاية الكل، كما كانت فكرتي الأولى. الفكرة التي جعلتني أرحل، أغادر العائلة، البلاد، وأصل إلى هنا ؟ "[2].

[1] محمد ديب، هابيل، تر أمين الزاوي، ص 25.
[2] المصدر نفسه، ص 111.

حيث كان مصيره الضياع والتيه في المنفى خلافا لمصير"هابيل" في الأسطورة الأصلية الذي كان مصيره الموت من طرف أخوه الأكبر "قابيل" الذي باء بإثمه، وكان مصيره الضياع والتيه في الأرض جراء جريمته الشنيعة، وإن كان هابيل بطل الرواية يشترك في الاسم مع "هابيل" في الأسطورة الذي لقي مصير الموت وباء شقيقه " قابيل" باثمه وعانى الضياع والتيه في الأرض جراء جريمته النكراء، فإن مصير هابيل في نص الرواية كان أشد، من مصير الموت والخلاص على عكس ما جاء في الأسطورة الأصلية، كانت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيء في ثنايا النص، وخلقت هذه المطاوعة الممتدة في الخطاب الروائي جمالية عالية.

-أخوه الذي كان مقابل لشخصية قابيل: في صفاتها (الظالم /القاتل) الذي قضى على روح هابيل وكيانه، ورماه إلى الموت البطيء وإلى غياهب الضياع والجنون من غير أن يلوث يديه بدمه، قابيل الشيطاني نسخة أفتك من قابيل في الموروث الأسطوري، فليس هناك عذاب أكبر من عذاب اغتراب الانسان عن ذاته وانحلاله في الضياع، أخوه الذي الذي جسد قوى الشر والظلم و الجور، الطاغية الذي رماه إلى المنفى بلا رحمة ولا شفقة الذي أبعده ليؤسس مملكته ويخلو له العرش، فرمى به ماكينة الرأسمالية لتهضمه وتصيره من المخلفات، أخوه الذي مثل البورجوازية الجديدة وجسدها، البورجوازية الطفيلية التي تخلصت منه ليخلو لها المكان، ليتوج نفسه ملكا على المدينة ويضع الصولجان " لتؤسس المدينة الجديدة.."، أخوه الذي طبع على المكر والخداع " رضعتها مع حليب أمك "، أخوه الوحش الذي نفاه الذي جرده من هويته وجذوره .

تجلت الأسطورة عبر تقنية "الخلفية الأسطورية، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، في أسطوريم وتيمة " الظلم والجور"، بحيث شابه أخوه الأكبر، نموذج " قابيل" في الأسطورة الأصلية، وكانت شخصيته مجسدة لشخصيته، جاءت المطاوعة خافتة، فكان الإشعاع بدوره خافتا.

-ليلي التي جسدت أخت قابيل: والتي جسدت تيمة الخلاص بالنسبة لهابيل، فكانت ملك له دون أخيه الأكبر، وكانت مرفأ ذاته في المنفى الذي رماه فيه أخيه، "(لأنك لن تعرف أبدا هذه الهواجس، هذه المخاوف

وهذه الأفراح، لا أقول أكثر من هذا. فضلا عن ذلك فإنها تنفتح بمقدار اقترابنا.كل هذه المدينة، مدينة حيث نمر، مدينة حيث نقبر، مدينة حيث نصير ظلاما، مدينة حيث نفكر، مدينة حيث نطارد، مدينة حيث نضيع. تنغلق عليك ولا تحتفظ بأكثر من آثار مرورك. ولا الوقت الذي أضعته فيها، لا الماضي ولا المستقبل، يبدو أننا لانجتاز سوى حاضر لا ينضب، لا نعرف سوى جنون، **عداء متكرر**. لا تظنني قد ذهبت من أجل هذه الأسفار التي نعود منها. أسفار لم تجربها أبدا. ليست لك أدنى رغبة في القيام بها والتي تمنحك فرصة العودة. لتنسى مثلما يجب أن أنساك أيضا. شخص آخر أنا ليس ذاك الذي صرفته يجول من الآن فصاعدا في ظلمة هذه المدينة. شخص آخر، والتقى ب "ليلي". في الواقع الأمر لم يتعرف عليها بسهولة ثم عرفها. خيانتي لكم أقوم بها منذ الآن. بعد دقيقة سأدير عيني عنكم، وستكونون قد اختفيتم وقد انتهى وجودكم. منقصلا عنكم، سأكون من جديد."[1]

جسدت ليلي "نموذج آخر-نموذج باريسي محلي للضياع والتمزق والاستلاب، فليس "هابيل" القادم من خلف البحر وحده الضائع..فحتى"ليلي" و"صابين" الفرنسيتان تعانيان ما يعانيه، فالرأسمالية لا تميز في قمعها بين الجنس أو اللون أو بطاقات التعريف !! إنها تطعن كل شيء"[2] " ن المحتمل ألا يوجد شخص يشعر بالعزلة في العالم مثل ليلي، حتى في الفترة التي كان هابيل قد تعرف عليها...."، و" هكذا في كل زيارة، يكتشف كم هو عاجز، كم هو عار، وحيد في المنفى، بجانب"ليلياه" التي كانت أكثر عجزا، أكثر عراء أكثر وحدة أكثر منفى)."، إنه "العراء المشترك الذي يعيشه "هابيل" و"ليلي" والذي يجعل منهما أكثر إتحادا ووحدة، وأكثر رغبة في بعضهما البعض رغم كل أجهزة القمع "[3]، (آه يا ليلي.. احتفظي بيدي في يدك، كوني عيني وقلبي، في ظلمات الوجود، عينان، قلب، نفس، لا يضمحل، إذا كانت روحي لا تصلح كثيرا لتلقي للكلاب. "

[1] محمد ديب، هابيل، ص 95.
[2] المصدر نفسه، ص 27.
[3] محمد ديب، هابيل، مقدمة الترجمة بقلم أمين الزاوي، ص 28.

تجلت الأسطورة عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التشويه"، بحيث جسدت ليلي الخلاص بالنسبة لهابيل وكانت من نصيبه وليس ملك لأخيه الأكبر، كما ورد في الأسطورة الأصلية، " لكن أفكاره تواصل فعل نفس الشيء، تتبع نفس المنحدر، تنزل دون أن تنزل: كان ذلك البارحة، أو قبل ذلك بكثير، ربما أشهر. لكن أكثر من كل هذا **يا أخي. هذه لن تحصل عليها، لن تأخذها مني، لن تسرقها مني، هذه لن تراها حتى بعينيك،** بإمكانك الاحتفاظ بالأخريات، غنائم سهلة، بهذا القدر خاضعة ومتساهلة مثلها تعرف أن تكون، نساء بهذا القدر منقادات خاضعات ومتساهلات، مثلما تعلمت وستتعلم أن تكونه كل نسائك. **ليلي امرأة، تلك التي لا تملك عنها أدنى فكرة، امرأة سبب حياة كاملة،** هدف، حرارة، بياض حيث نلتقي، حيث تكشف كل الإجابات. ليلي وهي نائمة ثلج الأزمنة الراقدة في فرو نوم أصهب... "[1].

إذ ساقها القدر لهابيل، "ومع ذلك ستفكر:"ذهبت لتمرر عملة مزيفة فرجعت إليك !" ولكني لن أكون قد نفذت الأمر لأني قمت به تلبية لأمرك، **أمر لم يكن إلا وسيلة لضياعي،** وأخيرا وجد سفري دافعه، ولا يعلم متى حدث هذا، البارحة أو قبل ذلك ظهرا، ولا يعلم أين. لا، لن أكون قد نفذت الأمر، لن أكون **قد التقيت بليلي،** والعالم لن يكون عالما، ولا أي شيء كان يجب أن يكون، **لن تكون هناك عدالة، سترى بعد قليل لماذا يا أخي.** بياض، فور تعريته يجعل القلب مغشيا عليه، يقلص الحلق، جلد مثل مشد تماما، تطابق كبير، ممتلئ بغرابة بائنة، **حتى أنت نفسك رغم أنك عراف لا تدري أين توجد المعجزة**...أو هاتين العينين اللتين لم تصادفا إلا نادرا، **رؤية السماء الحقيقية، التي تحمل الزرقة بحنين، وتجعل منها نورا أخضر،** أو في هذا الوجه، في لطافتها المذهلة، وابتسامة، مظهره الحنون المغري دائما. إلا إذا...**إنها هي ، ليلي** "[2].

[1] محمد ديب، هابيل، ص 142.

[2] المصدر نفسه، ص 140، 141، 142.

لقد اهتدى هابيل لضالته، ووجد ليلي رغما عن أنف أخيه، ليلي التي جسدت أخت قابيل، تناصا مع بنية أسطورة "قابيل وهابيل"، وأن خلافهم كان بسبب جمال إمرأة، أخت قابيل الغوية، وهنا ليلي تجسدها والتي منحها القدر لهابيل دون أخيه الذي نفاه، وأبعده عن عتيقة زوجته والتي تصغر هابيل سنا، ليجدها في آخر المطاف وتكون الخلاص بالنسبة له، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع بدوره ساطعا ومضيء، ولقد خلف هذا التوظيف في الخطاب الروائي نوعا من الجمالية، التي طبعتها الدلالات المشحونة والمتفجرة في المثن الروائي.

البناء العام لرواية / البناء الأسطوري لرواية وهيكلتها:

عمد الكاتب إلى توظيف أسطورة " هابيل وقابيل" في خطابه الروائي، عبر عدة تقنيات، وطوعها حسب ما يتناسب مع الرسائل التي وجهها للقارئ والمتلقي على حد سواء، حيث جسد ضياع هابيل في المنفى والعزلة في مدينة انحلال القيم والأخلاق مدينة الفساد، وفي مصيره الذي رماه فيه أخيه دون أن يلوث يديه بدمه، رماه إلى موته الروحي وضياعه واغترابه عن ذاته مصير أشد فتكا من جريمة قتله، صلب روحه بابعاده ورميه في براثن العزلة والاغتراب والمنفى، قابيل أخوه نفاه بدل قتله، رمى به في غياهب الاغتراب الروحي، رماه في المنفى ليتكفل بالقضاء عليه وصلب روحه وذاته، النتيجة المهلكة التي عاشها هابيل وأكثر مما تخيل أخوه من ضريبة الاغتراب والمنفى الذي رماه إليه، حيث أل به الأمر إلى مصير أشد فتكا مما كان يتخيل أخوه بجره إلى المنفى، وتتضح من خلال الخطاب الذي يوجهه هابيل لأخيه عبر وتيرة معينة والمبثوث في عدة مقاطع أو جمل في الرواية كافة، والذي شمل أيضا الأجزاء الأربع المعنونة ضمن الرواية

تجلت الأسطورة في هذا المقطع " لابد أن تعرف هذا، أيضا، يا أخي.(سبعة مساءات متتالية، وأنا على موعد مع موتي في هذا المفترق. سبعة مساءات. يجب أن تعلم هذا، أيضا، **يا أخي**. يجب أن تعرف كل شيء. ألست أنت الأكبر والأكثر حكمة والأكثر فطنة؟ ألم تظهر ذلك في كل المناسبات، مشاكل عائلية، مشاكل الآخرين، وفي كل أحكامك، كان النجاح حليفك، عقل لم يخطئ أبدا. شيء معترف به إلى حد كبير. قيل وردد مرات، ولم

يعد شيء يضاف إليه؟ لا شيء..سكوت وموافقة ؟ إنك تفهمني يا أخي.كل هذا، **مثلما قررت أن تصارحني** وكان الحق إلى صفك أيضا :" **بالنسبة لك قد حلت ساعة رحيلك**..تجرب حظك وتجرب العالم. إذهب، إكتشف مدنا. تعلم كيف تتعرف على البلدان. أسرف حياتك. لا تستجب لرغبتنا في الاحتفاظ بك بالقرب منا. خالفنا وارحل. اجعل من حياتاك شيئا ما يشبهك. انفصل عنا مثلما فعلت أمنا. سحبتك إليها ثم فصلتك عنها. مثلما قمطتك، أرضعتك ثم فطمتك" "[1].

تجلت الأسطورة عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، بحيث كان مصير هابيل النفي كما قرر ذلك أخوه الأكبر الظالم، " متظاهرا بالاقتناع، الاقتناع الشديد الذي نتمسك بأعجوبة والذي، لأسف منع **هابيل** من الضحك بعد هذا الخطاب. بقيا وجها لوجه، وكلاهما منزعج، العينان في العينين. شعر **هابيل** بالخوف اتجاه أخيه القريب الوحيد بعد أن أشار إليه بالانصراف، ألا يتراجع. دراسة **هابيل**. لا هذا ولا ذاك يصدقها. دراسة لا فائدة منها وفي ايجابيتها سلبية. هكذا فكر هابيل. وهو يفكر في زوجة أخيه الجديدة، "عتيقة"، فتاة تكبره بقليل. وأجاب: "طبعا". لم تبرح "عتيقة" فكره طوال مدة الحوار. ولم تبرح فكر زوجها أيضا. فهي التي تشغل حديثه دوما. "طبعا" أجاب **هابيل**. ولم يكن باستطاعته إلا الإجابة ب"طبعا"، ولم يكن باستطاعته أن يفعل أقل من أن يكون كما يأمره به أخوه. هكذا يجب أن يكون أو يحاول .. أخوه الذي لم يغير رأيه. لم يضف كلمة واحدة لوصياه؛ ولم ينقص واحد كذلك.. ونفد **هابيل** نصائح أخيه. أقل من أسبوع في ما بعد استقل قطارا ثم باخرة. "[2] متوجها إلى منفاه، وإلى الفخ الذي رسمه له شقيقه الأكبر للقضاء عليه، حيث كان متأكدا أن لا نجاة له من وحش الرأسمالية الذي أرسله له.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 92، 93.
[2] المصدر نفسه، ص 93، 94.

يخاطب هابيل شقيقه في نفسه "(**هذا ما كنت تريده، ماكنت تنتظره، لم أخيب أملك وإذا كان هذا البلد البهاري الخمور، المسطول، المعلق يسود الآن حولي فهذا ما كنت تريده أيضا.**) أصبح **هابيل** في البعد البعيد. داخل مدينة كبيرة كأنها الكوكب، مظلمة، ثؤورة كزوجة أب شرير. وغضوبة مثلها. مدينة تنفتح مثلما الغابات وحدها تعرف كيف تنفتح، متراجعة بمقدار متعرية باستمرار. أكثر من ذلك، وفي كل الحالات لكي تضايق بتحذيرات مسبقة وفريدة لتطعم حقيقة اللقاءات، ربما أشجانا لا مثيل لها أيضا، والتي ليست مصادفة أبدا. "[1]، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع بدوره ساطعا ومضيء، ولقد خلف هذا التوظيف في الخطاب الروائي نوعا من الجمالية، التي طبعتها الدلالات المشحونة في المثن الروائي.

تجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع "(لا، لن أنفصل عنكم **يا أخي**، إنه شيء لن يحدث لأن الأمر لا يتعلق، لابك أنت ولابي أنا، **لا نستطيع أن نهرب من بعضنا البعض. أنت هناك وأنا أنتظر الموت في مفترق هذه المدينة.** (ثماني مساءات متتالية. لم يحدث شيء. ومن المحتمل أن لا يحدث شيء أبدا. أعطي موعدا لموتي. ربما كانت هذه هي **الخطيئة الأولى، الخطيئة** التي لم أعرف كيف أتفاداها ثمانية مساءات متتالية. **فالموت لن يعود مرتين إلى نفس المكان.** يجب ألا نكون أكثر ذكاء لنفهم هذا. لا مرتين في الموعد، ولا أقل من ثلاثة، أيضا. وأقل من خمسة كذلك، أيضا أقل من ثمانية "[2].

تجلت الأسطورة عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، بحيث كان مصير "هابيل" بطل الرواية أشد فتكا من مصير "هابيل" في الأسطورة الأصلية، الذي قتله شقيقه " قابيل: ليبوء باثمه واثم أخيه، خلافا لمصير "هابيل " في الخطاب الروائي، الذي ينتظر الموت في مفترق طرق المدينة التي نفي إليها، وتغرب فيها، بعد أن فقد ذاته والرغبة في العيش، صار الموت ملاذ له، هذا الموت الذي أصبح بعيد المنال بالنسبة له، هذا المصير

[1] محمد ديب، هابيل ، ص 94، 95.
[2] المصدر نفسه، ص 96.

البائس الذي جره إليه شقيقه الأكبر الجائر والمستبد، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في المتن الروائي.

وتجلت الأسطورة في هذا المقطع " ذاهب، آيب، متمتم، منظم، قال لنفسه: **يجب أن تعرف كل شيء**، بإمكاني، إذا رأيت ذلك ضروريا، أن أنشر خريطة أمام عينيك، **لأبين لك كيف وجدت قصتي طريقها**، كيف تبعتها، وإلى أي حد توغلت، بإمكاني أن أفعل ذلك، وعلى هذه الخريطة سأريك كيف لبيت النداء الذي أخذ يناديني، بأي الطرق، وكيف استجبت له، **منتبها دائما إلى ما تصرخ به عليه**، ليست لدي رغبة أخرى غير الاستماع إليه، وطاعته، وكيف مشيت حتى خانتني قواي، أو خانني الأمل، كيف واصلت، لقد كان بإمكاني أن أستسلم، كان بإمكاني أن أترك نفسي تنساق وتسقط في الإغراء، تنساق إلى الملاجئ، مخابئ الغابات، مخابئ المدن، كانت المصادفة تضعها في طريقي وتحت تصرفي، في متناول يدي، وكان بإمكان يدي أن تمتد فقط نحو الأشياء الممكنة، المسموح بها، كان بإمكاني أن أتراجع، أن أرجع أدراجي إليك مرة أخرى، وحتى ذاك المكان، ولن يكون في **وسعك طردي** "[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه" وتقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث يخاطب هابيل أخوه المستبد الذي كان سببا في هلاكه المحتوم، والذي قام بطرده من وطنه إلى عالم المنفى والضياع بنية التخلص منه والقضاء عليه، ليخلو له الحكم، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في المتن الروائي.

كما وتجلت الأسطورة فيس هذا المقطع " ما إن قلت لليلي منذ اليوم الثاني للقائنا، بأني لم أصل بعد إلى هدفي، هذا الذي يجب أن يكون مرفئي الأساسي، رغم أنه لم يكن لدي حوله فكرة أو معرفة مكانه، هذا المرفأ، ما أن شرحت لها أنني لا أستطيع أن أتوقف، حتى وإن كان هنا تم تعارفنا. حتى بسبب هذا، قلت هذا فقط، ثم

[1] محمد ديب، هابيل، ص 140.

وضعت يدها في يدي، وانطلقنا. **تفاهم لا يمكن أن تصدق حدوثه في هذا العالم، يا أخي**. ما كان يجب أن يحدث لنا، لها وبالمثل لي **ما كان مقدرا لنا، كل ما كنا نجهله آنذاك، أما هو، فلم يكن يجهلنا – هذا القدر مثلما تسميه أنت– لا ينسانا**، لا. ومن دون شك فقد بدأ يهتم بنا، هل كان يقوم بعمل، عمر منزه، صلب؛ لكننا كنا نقول له: طز. **السعادة التي ستحل فورا، هي ليلي وأنا، ستكون سعادتنا التي تكفينا، سعادة لا تستطيع أن تحياها وتتحملها إلا إذا عشت مرات عديدة، عدة حيوات** "[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"بحيث حصل هابيل على ليلي مصدر سعادته، بالرغم عن أنف أخيه الظالم، والذي تصور هلاكه، أخوه الظالم الذي إستأثر بجميع النساء الذي مال إليهم قلب هابيل، بالأخص زوجته الجديدة عتيقة، إلا أن ليلي بعيدة عن مرمى بصره، ليلي الجميلة، الأنثى المتفردة، هبة السماء، التي لن يحصل عليها شقيقه أبدا، خلافا للأسطورة الأصلية، التي مفادها أن هذه المرأة البارعة الجمال يحصل عليها قابيل بعد قتل أخيه الأصغر، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في الخطاب الروائي.

ووظف الكاتب هذه الأسطورة في هذا المقطع " **معك الحق يا أخي**، إذ جعلتني أغادر البيت العائلي، بدعوى إرسالي لأرى ما الذي يجري هناك.. **لقد نزعت البذرة الفاسدة. لقد كان أوانها. لقد أنقذت وجودك، ممتلكاتك، نساءك، فعلت بالضبط ما يجب أن تفعل**. لقد أعجبت دائما بحكمتك. وأنا الآن معجب بها أكثر. لكن، **لا تطاوع نفسك، فلا زال بيننا حساب، أنا وأنت. التصفية بدأت الآن. هاجرت، لكن هل فارقتكم، يا أخي، أو فارقت بيتنا، وكل أولئك الذين سيكونون دائما روحه؟** "[2].

[1] محمد ديب، هابيل، ص 182.

[2] المصدر نفسه، ص 182.

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث يخاطب هابيل أخوه المستبد الذي كان سببا في هلاكه المحتوم، والذي قام بطرده من وطنه بغية القضاء عليه، ليخلو له الحكم و وتكون له السلطة، هابيل الذي لن يسامح شقيقه الجائر مطلقا، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في المثن الروائي.

تجلت الأسطورة في هذا المقطع من الرواية، ففي محاولة هابيل لانتحار لعدة مرات في نفس مفترق الطرق يستمر بمخاطبة أخيه " **إني هنا، لم يكن الكل إلا انتظارا** : هذا كل الذي حدث أثناءها، **ذاك الذي حدث لي ، ذاك الذي يجري الآن وسيدوم زمنا طويلا، هذا الزمن، هذا الماضي**، هذه الحياة المستهلكة. وحده الإحباط، يتبع طريقه نجمة لا ترى. ربما طلعت الآن دون شك، بكل بريقها. بكل حكمتك، **يا أخي، وبكل ذكائك لم تستطع توقع شيء. ها أنذا أنتظر أيضا، في هذا المفترق لعاصمة أجنبية** "[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث يخاطب هابيل أخوه المستبد والذي قام بطرده من وطنه إلى عالم المنفى والضياع بنية التخلص منه، أنه لم يكن يستطيع توقع الذي يحدث معه في بلاد الغربة، حيث فقد روحه ومعنى وجوده في هذا العالم بسببه، وأن مصير الموت الذي توقعه له أخوه أهون عليه من الذي هو فيه، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في المثن الروائي.

كما وظف الكاتب هذه الأسطورة في هذا المقطع " (بكل بصيرتك. بكل ذكائك. **بكل إرادتك. لن تستطيع أن تصنع من حياتي ذاك الذي آلت إليه. لكنك طردتني**. أهي ذي أيضا، إحدى الاتهامات التي وجهتها ضدك دائما ؟ **لتؤسس المدينة الجديدة**، لم يكن بوسعك أن تفعل شيئا، **سوى التضحية بأخيك الأصغر. لكي يسطع نجمك فوقها بكل بريقه، كان يجب أن ينطفئ نجم أخيك الأصغر. لتستولي على**

[1] محمد ديب، هابيل، ص 195.

الصولجان وتصبح ملكا على المدينة، كانت مهمتك التصريح بأن الأصغر غير جدير، أن تظهر ذلك للشعب، ثم لتبيعه مثل عبد. ولم يكن بإمكانك، عدلا أو جورا التخلي عن هذا. **لم يكن بإمكانك التخلي عن ارتكاب هذا الاغتصاب وهذا الجور.** أنا هنا في هذا المفترق. في نفس المفترق دائما. منذ أربع مساءات. يلزم على الأقل، **يا أخي، أن تبني الآن قدسا جديدة،** بهذا الصوت المتميز من ألف، الوحيد الذي أستطيع تمييزه دون خطأ، **ولتريح ضميرك ستمدح قداسة مهمتك"**[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث قام الكاتب بقلب مصائر الأبطال، ليكون الضياع والتيه في الأرض من نصيب"هابيل" الأخ الأصغر، الذي لا ذنب له في ذلك، من طرف شقيقه الطاغية والظالم، المستبد، خلافا لما ورد في الأسطورة التراثية، الأصلية، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية لا متناهية في كافة المثن الروائي.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الخطاب الروائي، بعد أن ارتكب هابيل جريمة الخزي مع العجوز المزدوج الشخصية الذي يسمي نفسه "مدام دي لاميرسي"، و استحوذت عليه فكرة قتله بعد أن وعى وأدرك ما حصل وهو يجمع الأوراق النقدية ليدسها في جيبه بعد أن أشارت عليه "مدام دي لاميرسي" أن يأخذها يخاطب أخيه الذي قرر رميه في مدينة الخزي والشذوذ والفجور " **ليكن، لتحدث أشياء مماثلة يا أخي** : ما الشيء الذي لا نقدر عليه حين نريد، في اللحظة التي نريده. طريقة في الملاحظة، **تروق لك ولمذهبك.**) "[2].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث يخاطب هابيل أخوه المستبد الذي كان سببا في هلاكه المحتوم وفي ممارسته الشذوذ الذي يمقته،

[1] محمد ديب، هابيل، ص 213، 214.
[2] المصدر نفسه، ص 227.

لأجل بعض الأوراق النقدية، ليسد بها جوعه، شقيه الأكبر الذي جره إلى هذا البلد القذر، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في الخطاب الروائي.

ووظف الكاتب هذه الأسطورة في هذا المقطع "(إنني هنا.

أنتظر.

إنه ميت الآن. مات العجوز.

العجوز، دام دي لامرسي. من المحتمل ألا يحدث شيئا فقط.

..هل سمعت يا أخي ؟ لا شيء أقل احتمالا.

أتمنى، مع ذلك، أن تكون قد سمعت، أتمنى لك ذلك، لأنه، **لأول مرة في وجودك**، مع ذلك، طويلا وأكثر امتلاء،**كان لابد أن تعرف لون وطبيعة كلمات الحقيقة. الوحيدة. إذ لا وجود إلا لحقيقة واحدة.**

إنها الإنسان لكن لكل إنسان، كل إنسان يا أخي؛ هو الاختلاف. إنها حالة من دونها لن يستطيع أن يكون إلا كاريكاتورا لذاته. حقيقة تنتفي من الوجود إذا نقص منها قلامة ظفر. إنك تعرف قيمة الكلمة. فأنت تستعملها في أغلب الأحيان "[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث يخاطب هابيل أخوه المستبد ليخبره أن العجوز الشاذ قد توفي، وتحققت رغبة هابيل في مقتله، لقد ساقه ظلم وجود أخوة الطاغية، في أن يفعل جرائم عديدة في حق نفسه،لأنه نفاه عن وطنه وقطع جذوره، وتسبب في اغترابه عن نفسه، التي بات ينكرها، ولا يكاد يتعرف عليه من الويل الذي عاش فيه ويعيش فيه، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في المتن الروائي.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 229، 230.

كما وتجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع" مثل هذه العبارة، إني أفكر فيها أيضا، **لقد كنت كثيرا ما تسوقها:** "لتأت إلى خالقك عاريا، يكسيك." عبارة تحيرني، تجعلني لا أفهم لماذا كنت تستعملها، **وأتساءل إذا كنت لم تشك يوما في معناها.** عبارة مثل جميع كلامك، **لا توجهها ولا تطبقها إلا على الغير ناسيا نفسك.** إني **أراك ثانية** وأنت تنطق بهذه الكلمات، وأرى نفسي أستمع إليك بنفس اليقين الذي أضعته فيها الآن ظانا أنك تعرف عن أي شيء تتحدث. تدرك ذلك أو تتخيله على الأقل، ماذا يعني لإنسان ما أن يكون عاريا، وأن يحضر هكذا ل... **الذي نريده !** تعلمه تتخيله، أو تجربه. **إني أشرح الأن لنفسي ضعف روحك. لقد حصلت على العفو، إنك متأكد أنك ستكسى من جديد، بكل هذا الذي يغرق أمثالك بهاوية، الهاوية نفسها التي ستنتشر بينهم، والرحمة، إن كان هناك شيء من الحظ في وجودها، إن كان هناك شيء بهذا الاسم يمكن أن يكون مقبولا** "[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، بحيث يخاطب هابيل أخوه المستبد الذي كان سببا في مصابه، الذي حصل على العفو،خلافا للأسطورة الأصلية في تواردها التراثي، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في النص الروائي.

وتجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع" بعد المكوث طويلا دون الارتياب، فأنا أعرف اليوم، لماذأ قطعت كل هذه الطرق، **يا أخي، لماذا بحثت طويلا.** لماذا لا يسمحون لي بأية استراحة، يكسرون قدمي، لكي أتقدم دائما، متنقلا من مكان إلى آخر مواصلا بحثي. **لم تكن تتوقع ذلك حين قررت طردي !** إنك تفهم دائما ؟ لم يعد لذلك أهمية كبري. **إن لديك حقيقتك التي لا تشك فيها أبدا. بعد أن اكتشفتها من أول يوم، من أول خطواتك، وحتى قبل، بكل تأكيد فقد رضعتها مع الحليب الذي تغذيت به صغيرا. وأنا أيضا لي حقيقتي الآن، فقد وجدتها غصبا عنك. ليأتي اليوم الذي تستطيع أن تقاس بحقيقتك، فقط لتأتي ساعتي.** حقيقة لها

[1] محمد ديب، هابيل، ص 230.

فضل ميزة الفهم على حقيقتك. حقيقة **ترى وكأنها كانت القلعة أين استقرت حقيقتك وتمترست. حقيقي أنا، التي تواصل الهروب منك زمنا طويلا**، رجل، **الرجل الذي أصبحته أنا، والذي سيبقى بالنسبة إليك لغزا دائما، رجل تتعمد دوما إنكاره، لكنه مسلوخ من تاريخه، من جذوره، فاقدا روابطه، كل مصيره، رجل دون اسم مهيأ لكي يحولك إلى نفس المصير. رجل: ربما هو آخر عصره، أو ربما هو العكس هو الداعية لأزمنة جديدة، إني أجهله، لكن من دون انتظار حين يظهر لك، عندما تستند إليه في الأمكنة المستبعدة جدا، عندما تلقاه تحت كل التنكرات"**[1].

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، إذ عمد الكاتب على قلب مصائر الأبطال، لتكون حياة شقيق هابيل الحصول على الحكم والحضوة، ومصير هابيل الهلاك في المنفى،" **صرح له أخوه ذات يوم : "هابيل، لتجعل من وجودك شيئا يشبهك"** وكان على حق مرة أخرى. إنه لا يؤمن، بكل تأكيد، بالكلمة التي كافأ بها **هابيل، وكل الكلمات التي يوزعها حوله. جوزات منخورة : هو نفسه يدرك أن هذا النوع من النوايا لم يعد يساوي شيئا. هو نفسه يقدمها جهرا وبوقاحة لغيره. دون شك ! إنه لا يمنع سوى حصول تعاسة مشتركة، تعاسته**، وأن يكون صادقا رغما عنه، رغما عن الكل. هذا اليوم أيضا، أخوه على حق– مثل الأيام الأخرى، مثل سائر الأيام. **وهابيل لم ينس الصيغة. اجعل من وجودك شيئا يشبهك. إنه أيضا ما يليق به أكثر بعد كل حساب "**[2].

ويكون مصيره مظلما في حالة الضياع والتيه الذي هو فيها، ومن عمق الهاوية داخل العراء والضياع وعبر حدود المقاومة يحاور هابيل أخاه **"من هنا، يا أخي، سأتركك لنفسك، ذلك لأنني سأفكر أنه من الأحسن لك أن تذهب لتعيش مع الوحوش...لن أكون في حاجة كي أنتظر في هذا المفترق مثلما أفعل الساعة.؟ لن**

[1] محمد ديب، هابيل، ص 231، 232.
[2] المصدر نفسه، ص 239.

أكون في حاجة كي أنتظر هنا، ولا في أي مكان آخر"[1]، خلافا لما ورد في الأسطورة التراثية الأصلية، ليعبر محمد ديب من خلال توظيفه لهذه الأسطورة بالقلب، عن حالة الضياع الذي تسببه الرأسمالية والبرجوازية الجديدة، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف توظيف هذه الأسطورة المفعمة والمشحونة بدلالات العميقة جمالية في المثن الروائي.

كما وتجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع **وفي كلمات العجوز**: "(**اكتسبوا الخطيئة ثمنا للحقيقة والعذاب ثمنا للعفو**" [2]، لا توجد **خطيئة**، ولا حقيقة. هنا أو في أي مكان آخر، **برغم العذابات برغم العفو**"[3]، "لا وجود لأي كابوس. لا شك عشت طويلا، مشيت كثيرا (هذه السيارات، هذا الضجيج، هذا الحشد)، ولكن لا وجود لأي كابوس. كما لا توجد أي **همجية، كما لا وجود للخداع أو التدنيس**. وتقول: "إنهم في كل مكان !"لا، لا وجود لشيء من هذا القبيل مطلقا. لم يوجد، أبدا"[4]. " **وبما أنه ليس بالسؤال. بما أنه لم يعد يتعلق الأمر منذ فترة طويلة– بهذا السؤال. بهذا الصراع القديم بين الخير والشر. بهذه القصة القديمة**. ولكن شيئا آخر. **لا شيء سوى الإنسان والمصير. الأثر الأزلي الذي عليه اتباعه وحده وملآه**. هذا المجال، أو، **مهما كان اسمه، المفتوح والمقفر الواسع مثل كارثة**، وفي الوقت ذاته ضيق مثل حد شفرة حلاقة. هكذا نحن. هكذا كنا وحدنا. نستطيع أن نسكنه ويستحيل علينا سكنه وملؤه. "[5]

تجلت أسطورة "قابيل وهابيل" عبر تقنية "الخلفية الأسطورية، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، بحيث عمد الكاتب على تجسيد تيمة " الخطيئة" والخلاص في خطابه الروائي، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا، بحيث خلف جمالية في المتن الروائي.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 234.
[2] المصدر نفسه، ص 58.
[3] محمد ديب، هابيل، ص 58.
[4] المصدر نفسه، ص 59.
[5] محمد ديب، هابيل، ص 86.

أسطورة خطيبة الذئب الفنلندية :

وظف محمد ديب هذه الأسطورة الفنلندية كقالب عام وهيكل بنيت عليه الرواية، رواية " غفوة حواء" من ثلاثيته الشمالية، أو ما يعرف برباعية الشمال، متماشية تماما مع متن الخطاب الروائي، قصة عشق فاينة لصلح الجزائي، لحد الجنون وهي المتزوجة و الحامل بطفلها لكس من زوجها أوليف، التي شاكبت تماما في مضمونها أسطورة " خطية الذئب" الفنلندية.

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية " **العنونة**"، في عنوان نص " **خطيبة الذئب**" المدرج كأخر أربعة نصوص من الجزء المعنون: "**أنا المسمى صلح**"، هذه الأسطورة الفنلندية التي تروي هروب إمرأة متزوجة ولديها طفل مع ذئب، سيطر عليها فعشقته حد الجنون، ومهما حاولت الإبتعاد عليه والعودة لزوجها وابنها الصغير، تجد نفسها سرعانما تعود راكضة إليه، باحثة عنه في الغابة، إنها أسطورة الفتاة التي عشقت ذئبا وفرت معه، وتاركة خلفها زوجها وابنها الصغير، الذي هو في أمس الحاجة لها، حيث طوعها الكاتب عبر تقنية " **التماثل والتشابه**"، إذ شبه "**فاينة**" بخطيبة الذئب تماما التي تملكها وسيطر عليها حب صلح المجنون له، لتتخلى على زوجها وابنها راكضة إليه، ولتصل في نهاية المطاف لدرجة فقدان ذاتها بسببه، وبسبب شغفها له. كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها. ولا يفوتنا أن نشير أنه سبق الإشارة إلى هذه الأسطورة في الجزأ الأول من الرواية المعنون: "**أنا المسماة فاينة**"، وكذلك في نص "**الشبح الأصلي**" من الجزء الثاني للرواية المسمى : "**أنا المسمى صلح**"، وسنود المقاطع لاحقا. وقبل هذا نورد تجليات الأسطورة في نص" **خطيبة الذئب**".

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " هذا الصباح من 16 أوت، أول بطاقة بريدية من فاينة. أرسلتها من شمال ألمانيا، المكان الذي قضى ثلاثتهم فيه ليلتهم قبل ركوب الباخرة، وسيارتهم كذلك، لمواصلة سفرهم. أمسكها بين يدي، هذه البطاقة، نسخ للوحة" هيجو سيمبرغ" بعنوانها : "ساغة". ماذا تمثل ؟ **خطيبة الذئب. المرأة التي**

تحولت إلى ذئبة من أجل حب ذئب، في تللك البلدان. بطاقة سبق لفاينة أن بعثتها لي، وأكيد أنها نسيت. إلا إذا فعلت ذلك بلا قصد، ويكون الشبح الذي لا اسم له هو الذي أوحى لها أن تفعل. الشبح الوفي. إنها طريقتها في تسيير حياتها. لم يكن لديها ما تكتب به، فوضع القدر هذه البطاقة تحت يديها.إنها الصدف. يمكننا الإفاضة في التأويل حول هذا الموضوع. هناك الكثير والكثير منذ أن عرفتها، أتحدث عن الصدف. و الآن هذه الأخيرة: طوال الليل، عذبتني **قصة المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب**، وهذا الصباح تصل البطاقة[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص " اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه محمد ديب فاينة الشخصية المحورية في خطابه الروائي بشخصية سارة خطيبة الذئب، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب لها، إذ أن حب فاينة المجنون لصلح الجزائري صيرها لذئبة تبحث عن صلح الذئب في الغابة، لتكون معه، تاركة خلفها ابنها الصغير " لكس" حديث الولادة، وزوجها أوليغ،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " **كانت فاينة تعرف هذه القصة منذ زمن بعيد، قصة من بلدها. ولكنها لم تكن تعرف آنذاك أنها ستكون قصتها. ليس بعد. الآن تعرفها. لم تكن تعرف أن ذئبا سيأتي لاختطافها، والآن تعرف. كان بإمكانها أن تتوقع ذلك، أن تعد نفسها، هي التي تعرف القصة.** ولكنها كانت مجرد قصة بالنسبة إليها. قصة لا غير. ولم تكن تنتظر، لم تكن مستعدة. **الآن تعرف أنها ليست مجرد قصة.** أكيد أنها أدركت ذلك في نهاية المطاف. تطلب منها وقت. في بداية الأمر، بدأت تحكي القصة بمفردها. هكذا أعتقد. ثم حكتها لي دون أن أطلب منها ذلك. **قصة تلك المرأة التي تركت كل شيء، البيت و الأطفال والزوج، لتتبع الذئب. قصة هذا الذئب وتلك المرأة اللذين ذهبا معا. فأصبحت قصتها. كانت تعود من حين لآخر لتأخذ مكانها، أو تحاول أخذه، بجانب أطفالها، بازاء زوجها. أن تفعل مثل السابق،**

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 206، 207.

أن تعيش ثانية حياة امرأة بشرية. لم تكن تصبر على ذلك وقتا طويلا، لا تستطيع، لا تتحمل. الذئب ينقصها، كانت رغبة الذئب أقوى منها. كان قلبها يخفق من أجله بقوة كبيرة. فتذهب لتلتحق به. فاينة، إنك تعرفين القصة. وإذا كنت أنا في ذلك العهد أجهل القصة، فإنها تهمني. يجب لمثل هذه الأشياء أن تحدث كما يجب أن تحدث دائما، إنه أمر ضروري. يجب أن يحدث لك، ويحدث لنا. فأصبحت، **برفقتي، ذئبة أكثر فأكثر**. الآن، انسي إن استطعت. ولكن من بعث البطاقة ؟ **فاينة ؟ الذئبة ؟**"[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "**الصورة البلاغية** "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التشاكل والتشابه**"، إذ شبه **"فاينة"** بخطيبة الذئب التي تملكها حب صلح المجنون وسيطر عليها، لتتخلى على زوجها وابنها راكضة إليه، مهما حاولت أن تعود لحياتها البشرية، سرعانما تتخلى عنها لتعود إليه، بسبب شغفها له. وحنينها لتكون معه، لتكون ذئبة برفقة الذئب صلح،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " هتفت لي منذ حوالي خمس دقائق. إنها في حالة أفضل مما نتصوره. قالتها بعبارات متشابهة. تأرجحت حالتها قليلا، ولكنها لم تعرف سقطة جديدة. مع أني تلقيت رسالة منها الخميس الماضي، بعد البطاقة، جعلتني أخشى تدهور صحتها من جديد، وقبل قليل عندما تعرفت على صوتها في الهاتف تساءلت عن أية كارثة ستعلنها لي. ولكن لا بأس، غيمة عابرة. أعترف أن مكالمتها الهاتفية أدهشتني. لم أكن أتوقع أن تسترجع عافيتها بتلك السرعة وتتمكن من مكالمتي. إنها إذا في أحسن حال. اقترح عليها من جديد أن تدرس في الكلية. كانت متشوقة إلى القبول. قلت: " لا تضيعي مثل هذه الفرصة".ستبقى هناك، ولن تعود. لم تكن إلا صوتا ضعيفا في البعيد. أردت اختراق القدر، والارتباط بحبي. ولكن القدر لا يخترق. يتصنع الاستسلام. لحظة، ثم يسترجع مساره وينتصر، أكثر إجلالا من ذي قبل. إنه هو، **ذلك الذئب الذي**

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 207، 208.

استولى عليك ويوجد هناك، يسكن الأراضي نفسها التي تسكنينها. أتمنى أن لا توافقين على سماع أولئك الذين يمنحونك هذا الاسم : **ذئبة.** "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "**التناص** " اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه "فاينة" بشخصية سارة خطيبة الذئب، في الأسطورة الفنلندية، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب لها، إذ أن حب فاينة المجنون وعشقها لصلح الجزائري جعلها تتوق لتصير ذئبة لتبحث عنه في الغابة، لتكون معه، تاركة خلفها ابنها وزوجها أوليغ،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كما وردت هذه الأسطورة في القسم الأول من الرواية المعنون ب" **أنا المسماة فاينة** " في النص الثاني من ضمن الخمس نصوص التي يحويه ، المعنون ب " لكس"، " وفاينة تحاول أن تستذكر أحداث ولادتها للكس، وكيف ولدت في عيادة التوليد، ولكن الصور تتبخر في ذهنها بمجرد تشكلها " لا، ليس بعد، لقد سقط الليل منذ فترة. يظلم المخ نفس الضباب بمجرد أن أحاول رؤية نفسي داخل الحاضنة المعقمة لعيادة التوليد. الآن، ليست لدي إلا فكرة واحدة : **أن آكل الدم. نعم آكله** لأني أمقت شربه. يأتي على شكل أرغفة الشيلم المشربة بالدم عوض الحليب أو الماء. فمنذ مغادرتي المستشفى، ليست لدي الشهية للمأكولات الأخرى. في المقابل، شغفت بخبز الدم هذا. في العادة، لا أهتم كثيرا بما آكله. الآن أضحى عندي ولعا. كما أضحى يبهرني لون الأرغفة الأسود. أقضمها مرفقة بعنيبات النيئة، الحصرمة الناعمة، بطعمها البري. هكذا آكل الأحمر والأسود. **يجب على صلح أن يرى هذا. أكيد أنه سيكون مرعوبا وهو يكتشف ميلي الطبيعي إلى مص الدماء. لا تنسي يا فاينة أنك ستسمين" ذئبة" أيضا** "[2].

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 208، 209.
[2] المصدر نفسه، ص 27، 28.

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "**التناص** "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه محمد ديب فاينة الشخصية المحورية في خطابه الروائي خطيبة الذئب، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب لها، لتصبح ذئبة وتتخلى تدريجيا عن طبيعتها البشرية،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كما تجلت الأسطورة أيضا في نفس النص " عادت إلي نشوة الحياة حينما قرأت تواريخ رسائل صلح التي وصلت هذا الصباح. منذ يومين فقط، كنت منهارة كما لو أنني ارتكبت معصية. وصلني أولا الكتاب الذي أرسله يوم 12 ماي، متقدما الرسائل. تلقيت إذا هذا الكتاب بعد صمت طويل من قبله، دون كلمة شرح. كانت الرسالة واضحة: يريد قطع علاقتنا ولكنه يبعث إلي بشهادة حبه بحكم طبعه الودود. هكذا تغلب عنده فعل العقل والذي لا يدل إلا على شيء واحد، قوة طبعه. لو يعرف كم تأملت كتابته على الغلاف في تلك اللحظة ! كانت هذه الرسالة. تساءلت إن كنت حقا أرى الكتابة العزيزة لآخر مرة. ولا داعي لإزعاجه ثانية : احتراما للقرار الذي بدا لي أنه اتخذه، اكتفيت فقط بشكره على إرسال الكتاب ببعث بطاقة بريدية (**خطيبة الذئب،** حسب لوحة لسيمبرغ). ثم تلقيت رسائله. **أقضي أيامي مرددة اسمه. أنطق باتجاهه، ثم أنسحب، كالموجة الزاحفة على الرمال** "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه محمد ديب هوس فاينة لصلح بشخصية سارة خطيبة الذئب، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب، إذ أن حب فاينة المجنون لصلح الجزائري صيرها لذئبة تبحث عن صلح الذئب، لتكون معه من جديد، والتي تمضي أياما صعبة

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 39، 40.

بدونه، "بدأ هذا الأحد الأول من سبتمبر بتمزيق رسالة كتبها صلح، والتي لم أتقبل رؤيتها بعد الانتهاء من قراءتها. ولم يبق لي الآن إلا أن أواصل نهاري بلجة من اليأس بأمواجها البطيئة تنتفخ وتنزل تباعا بكل ثقلها. "[1]

والتي سرعانما ما صارت تبحث عنه، منذ عودتها إلى فرنسا" مريكور" وهي تبحث عن صلح بعينيها بوعيها بحواسها بهذيانها تجلس في عتبة الباب وتنتظر صلح مع يقينها بأنه لن يأتي لأنه يجهل عودتها، ومع ذلك تنتظره وبمجرد نزول البرودة تدخل تستلقي على سريرها وهي تحدق عبر النافذة وتبصر رأس شجرة بلوط كبيرة تركت أثرا في نفسها وتخمن غدا سيأتي، غدا سيأتي، ويزداد هذيان فاينة مع الأيام ويسيطر عليها جنونها وتفكر يوجد على الجهة الأخرى من السكة الحديدية وينتظر لأنه لا يملك عنوانها، لماذا لا تأتي يا صلح ؟ "أفسر جميع علامات النهار. بدءا، أحاول تصنيفها عبر سلاسل، أميز بين تلك التي قد تكون في صالحي- ثم الأخرى. في حقيقة الأمر، لا أتعرف جيدا ولا أحتفظ إلا بالسيئة منها. أحيانا، أسأل الأشجار، أو نوافذ الجيران : **هل سيأتي، أو لن يأتي** ؟ أضم لكس إلى صدري وأسأله عن أخبار. وكانت نصف المداعبات التي أغدقه بها موجهة إلى صلح "[2] إنها تنتظره ليخطفها كما فعل ذلك من اللحظة الأولى التاي وقعت عيناه عليها.

واستمر جنون فاينة لا تفكر إلا بلقاء صلح منذ عودتها ، ويزيد هوسها بلقائه صدفة " بالأمس، بدأ النهار بهذا البلوط. وبعد ذلك، ذهبنا لشراء سرير للكس. أثناء الطريق، كنت أراقب كل سيارة بيضاء تمر، آملة أن أتعرف على سيارة صلح، ثم جميع السيارات بلا تمييز، بيضاء أم لا، إن كان صلح يوجد بداخل واحد منها. فعلت الشيء نفسه في المركز التجاري، فعوض الاهتمام بما أتينا من أجله، أصبحت أحدق في جميع وجوه زوار سبت الدخول هذا. أختلس النظر إلى هذه الوجوه الكثيرة العدد، مع رغبة جامحة في التعرف على وجهه. **واحتمال وقوع الصدمة التي ستشل ساقي من ثانية إلى أخرى. لعبة خادعة تكررت ألف مرة. علبة مرايا**

[1] محمد ديب ، غفوة حواء، ص 83.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

خيبت أملي ألف مرة. يا للمجنونة، كيف أفكر أني سألتقي صلح صدفة في هذا المكان. لا أعرف أين أوجد. لا أعرف أين أوليغ. لم أتمكن حتى من إيجاد طريقي داخل هذا المركز التجاري الضخم. في الأخير، تهت. حينما استعادني أوليغ، لم يوجد أمامه إلا خرقة باكية. بمجرد العودة إلى البيت، غرقت في نوبة عصبية. لم أتصور أبدا أنه يوجد بداخلي هذا الكم الهائل من الهلع والدموع. استمرت أزمتي، لم تترك لي فرصة للراحة، دامت ساعات طويلة. كان الرضيع في حالة يرثى لها. من جهته، بكى أوليغ أيضا. لم أكن أشعر إلا بحالة من الضباب حولي. ليست هذه الأزمة هي الأولى منذ عودتنا إلى هنا، ولكنها الأخطر بكل تأكيد "[1]، كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع، بحيث يستمر هذيان فاينة بصلح وجنونها به وتستمر الأحلام والكوابيس التي تأرقها والتي يوجد بها صلح. وحينما يخيم الليل تغطس في عظمة صلح، ووردت في نص" **اللحم والصوت**" النص المدرج بعد نص " **لكس**" مباشرة"، " **إنك الآن تعرفين اسمك الحقيقي**، ولكن اششت... **يجب أن يبقى هذا الاسم سرا، ولا يستعمل إلا بين أربعة جدران، بيني وبينك فقط**. دون أن نعرف، قد نتعامل في حياتنا مع أشخاص هم في الأصل بهائم في طور التحول إلى بشر. ومع ذلك هل نعي بأننا غالبا ما نلتقي بهائم هم في الأصل بشر في طور استرجاع طبيعتهم البهيمية ؟ **إنك تسترجعين طبيعتك الحقيقية، طبيعتك الذئبية. اسمك " ذئبة"**. ولكن اششت...أما بالنسبة لصلح، فقد سبق وأن استرجع طبيعته. لم تتعرفي عليه بعد. **كان ذئبا**. وقد دفع بعيدا عنك. فنسي وضعه واسمه. يمكنهما البقاء هكذا إلى الأبد. وأثناء هذا الوقت، تتقدم البهيمة نحونا متخفية تحت حجاب عروسة. تتقدم، وهي تستعد لضغط جوع بشري ضد صدرك. لا ينبغي لأحد أن يعرف هذا الأمر. لا ينبغي، لا، لا ينبغي. بأي ثمن. " لكنه هل يعرف، هو **صلح–الذئب** ؟" **تقصدين، هل يعرف بأنك تعرفين الآن، تقصدين، اسمك الحقيقي، واسمه الحقيقي** ؟ " لقد بعثت إليه

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 84، 85.

بطاقة بالأمس القريب، عليها اللوحة المنسوخة : **خطيبة الذئب**". بعثت إليه هذه البطاقة. سيفهم قصدك. **لا يمكنه أن لا يفهم. نحرسك منه. غادري الآن أولئك الذين يحرسونك. تعقبي أثره، واذهبي حيث يريد أخذك** "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "**التناص**" وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه محمد ديب فاينة بخطيبة الذئب في الأسطورة الفنلندية، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب، لتعود ذئبة من جديد وتبحث عن صلح الذئب، لتكون ذئبة برفقته،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

تجلت الأسطورة أيضا في نص " إذ لا جحيم " هذا النص ما قبل الأخير من القسم المعنون أنا "المسماة فاينة"، بعد أن استولت على فاينة الأحلام والكوابيس المتتالية، وهي تستيقظ مذعورة من إحداها " إذا، حدث هذا مع الفجر. عندئذ صرخت. **بل عويت كما تفعل الذئبة حينما تنادي الذئب**. هزني أوليغ. وضع يده على فمي. حاول إيقاف صراخي. أظن أننا تشاجرنا. لم ينجح في إسكاتي. لكس أيضا صرح معي، **عوى مثلي**. بعد قليل، استرجعنا هدوءنا، مع ابني. **وجاء الليل. فلم أقدر على المقاومة. الليل حيث تعوي الذئاب. فعويت. وناديته أيضا بصلح الذئب. ناديته، ناديته. وعويت**. وعند الصبح، جاء. **ليس صلح الذئب**، بل الآخر. ذلك الذي كان يرتدي الأبيض كله. كان واحدا، كان اثنين. كان اثنين ونفسه. كان ثلاثة ونفسه. أربعة ونفسه. كان نفسه، وكان أخر. كان النساء حيث أخذوني. في ذلك البيت حيث أخذوني هو والأخريات. الآن أنا وحيدة وفي مكان مغاير. منغلقة في هذه الغرفة، وفي مكان مغاير. لا أعرف ماذا أفعل هنا. ولا لماذا. قمت بشيء وغرقت في دمي. لطخت وجهي بدمي. كان يجب علي أن أغتسل، إنه الصباح "[2].

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 63 ،64.
[2] المصدر نفسه، ص 78، 79.

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب هوس فاينة وشغفها بصلح، بنفس هوس خطيبة الذئب في الموروث الأسطوري الفنلندي،هذه المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب لها لتنساق لعوائه، إذ أن حب فاينة المجنون لصلح الجزائري صيرها لذئبة تبحث عن صلح الذئب، وتنساق كذلك لعواء الذئاب لتكون معه، هذا الهوس الكبير لصلح جعلها تدخل مستشفى الأمراض العقلية والنتفسية في نهاية المطاف،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كذلك تجلت هذه الأسطورة أيضا في نص"**فاينة في المنظر**"، " تلقفتني الذكريات. تراجعت الغابة التي بداخلي، احترقت. **أنا الذئبة، أبحث عن صلح الذئب. هو أيضا ذهب للبحث عني.أعرف ذلك، أكتشف آثاره في كل مكان، على جميع الأشياء. آثار مروره: في عمق هذه الغابة التي تعج بالأشباح**، عند مذراة هذا الدرب- ولكن ليس هو. أتفاجأ دائما بوجودي في المكان الذي لا يوجد فيه. مثلما يتفاجأ هو أيضا بوجوده في الثانية التي لست فيها. وإن حدث صدفة أن عرفت أين يوجد ؟ هذا هو لب السؤال. وهذه النوافذ المشتعلة من الداخل، والتي أراها وأنا ممدة. هذه النار المشتعلة خلف كل واحد. هذا الحريق. الساطع والمنسحب، بلا لهب،- ثابت. لماذا ؟ "[1].

تجلت الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه محمد ديب فاينة بشخصية خطيبة الذئب، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب لها، إذ أن حب فاينة المجنون لصلح الجزائري صيرها لذئبة هي أيضا، لتبحث بدورها عن صلح الذئب في عمق الغابة، لتكون معه، تاركة خلفها ابنها الصغير " لكس" حديث الولادة، وزوجها أوليغ،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 101، 102.

كما تجلت أسطورة " **خطيبة الذئب**" الفلندية في نص" **فاينة في المنظر**" أثناء تجوال فاينة عند عودتها قصدت الأماكن التي زارتها مع صلح قبل رجوعها لبلدها، وأثناء تجوالها تجد نفسها على الرصيف الذي افترقا فيه قبل أن تلتحق بأهلها وتنتظر القطار الذي سيقلهم لبلدها لتضع مولودها هناك منذ أزيد من سنة "كنت وحيدة على الرصيف وأنتظر، أتمنى دون علمي بذلك. **لو ينبثق صلح بغتة أمامي** ؟ لا تحدث المعجزة مرتين. الآن، إنه زمن الحضور العاري، الحياة العارية. وتساءلت: "هل أحسنت الفعل بمكالمته ؟ مثلما فعلت قبل قليل ؟ " تكون صرختي التي رميتها نحوه قد زعزعت راحته، راحة دفع الثمن الغالي لكسبها، مقابل كفاح مرير. **ولكن هو، هل طلب إذني ليدخل حياتي، ليتملك جوارحي ؟ امتلكني بحبه كحيوان متوحش. احتل كياني فأجبرت على العيش مع الحيوان المتوحش إلى غاية آخر نفس.** فلا يزال الدم الذي تدفق منا، هو وأنا، في هذه المعركة، يدخن ويحمر. مجزرة لا يبدو أنها على وشك النهاية. وهل لمثل هذه المجزرة نهاية ؟ **أنا متأكدة يا صلح أنك لم تتعلم أن تعيش دون أن أكون دائما أمام عينيك. ولا أن يمتلئ قلبك بهذا الدم، بهذا اللهب.** "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب شخصية فاينة بشخصية سارة خطيبة الذئب، المرأة التي لم تتمكن من مقاومة نداء الذئب لها، إذ وقعت أسيرة وضحية له، حبها المجنون وهيامها به، بصلح الجزائري صيرها لذئبة،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كما وردت الإشارة إلى تجلي هذه الأسطورة أيضا في نص" **الشبح الأصلي**" والذي يسترجع فيه صلح ذكرى قضاها مع فاينة حيث الغابة، بسحرها الخاص الذي أسرهم" كما توجد تلك اللحظة أيضا داخل القطار الذي أخذنا إلى الأعلى نحو الدائرة القطبية. قضينا هناك الليلة. تلك اللحظة، في الصباح، بعد أن اغتسلنا وأخذنا فطورنا، رفعت ستار النافذة وتلقيت بملء عيني العاصفة الجليدية الصهباء للغابة السارية مع المقصورة. الغابة

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 100.

السارية، وأنا مذهول أمام ذلك المنظر.، كما لو كنت تحت أثر سحر. تتناثر الجذوع في رقصة هائجة. المروج القابعة عند الأسفل، الأغصان المرشوشة بالجليد والشمس والضباب. أبدا لم يمسكني إحساس بالذهول والسفر بعيدا بمثل هذه الفظاظة. أدركت لب الخرافات. وهذا التموج الأصهب الذي بيضه الجليد، يغطيه شريط من السماء، شريط رقيق متهدب، بزرقته الصافية التي تخطف الألباب. كان الحلم يتوجه منها إلى فاينة، حيث كنت أغرق. كنت أرى من أين تخرج فاينة. من تلك الغابات الساحرة، **غابات الذئاب. عيناها أيضا، كانتا عيني ذئبة. كانتا باللون الأخضر، ذلك اللون الذي ينسجم، يتواطأ مع الذهب المسمر بتلك الأشجار الهاربة، ويقتسم سرها.وبعد ذلك التفتت**، ولففتها بنظرة. كانت منحنية، تجمع أمتعتنا، ها قد وصلنا. كان شعرها يميل، أكثر من أي وقت آخر، إلى شقرة تلك الغابة، ويلمع بنفس السمرة الجليدية المذهبة. "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب فاينة بخطيبة الذئب، المرأة التي تحولت إلى ذئب، إذ أن حب فاينة لصلح الجزائري وهوسها به صيرها لذئبة، ويتابع صلح سرد الأحداث "انتصبت وواجهتني، فتأملتني بتلك العينين، نفس العينين، بلمعان أكبر من لمعان الشمال القطبي الساطع. أدركت أفكاري. تدرك دائما أفكاري. يقول لي عمق نظرتها بأن نعم، كان مثلما توقعته. فابتسمت. عينان فسفوريتان، **عينا ذئبة فعلا**. هي أيضا وافقتني على ذلك. عينان تؤججهما لا نهائية اللمعان الذي يشعله الجليد فوق الأشجار التي تضغط على القطار بأمواجها. وجهها أيضا، اكتسى، وإلى اليوم، بياضا شفافا تلهبه حرارة داخلية. أرجع هواء البلد لبشرتها نوعا من العذرية. تنظر إلى نفسها في مرآة المقصورة، تدور من المرآة باتجاهي، تضحك، ثم مرة ثانية، تتأمل صورتها، تنظر إلي، منعشة، مبتهجة أكثر من ذي قبل.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 185، 186.

وأسعد من أية لحظة سابقة"[1]،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها. إلى أن هذا لم يمنع من إحداث جمالية في الخطاب الروائي خلفتها الدلالات المشحونة والعميقة لتجلي الأسطورة في الرواية.

أسطورة هارمافريدتوس/ رمزية الكائن الخنثوي :

تعتبر هذه الأسطورة من أساطير اللعنة والعقاب،كما تعود دلالتها وجذورها إلى أسطورة البيضة الكونية، و"لعل الكائن الخنثاوي Androgyne الأسطوري الأصلي يمثِّل شكلا مشبَّها بالإنسان anthropomorphe للبيضة الكونيّة. ويجد الباحث الظاهرة الخنثاوية في فجر كل أسطورة نشْكونيّة، وفي خاتمة كل أسطورة أُخرويّة، أي في ألف التّجلي الكوني ويائه. وهي ترمز إلى امتلاء الأحديّة الأساسيّة حيث تندمج المتناقضات، إما لكونها لا تزال في طور الممكن، أو لأن الإنسان قد أفلح في توفيقها وتوحيدها النهائي. ويؤكد مرسيا إلياد عالمية انتشارها بذكر أمثلة عديدة من ميثولوجيات متباعدة، من الديانات الهنديّة والمصريّة والصينيّة، ومعتقدات أوروبا الشمالية، ومن التراث الإغريقي والإيراني،... ويمكن القول إن هذا التقسيم الأوّلي الخلاّق، الذي يميّز على الصعيد الكوني، السماء والأرض، والليل والنهار، هو ذاته تقسيم الين واليونغ الصيني، الذي يضيف إلى هذه المتناقضات الأساسيّة الثنائيّات ساخن/بارد، مذكر/مؤنث، وهو أيضا ما يرمز إليه الزوجان الإلهيَّان إيزانامي وإيزاناجي، المندمجان أصليّا في بيضة السديم (في الأسطورة اليبانيّة)، والبتاه المصري Ptah ، وتيمات البابلي Tiamat. ويصف الريغ فيدا Rig Vèda الخنثاوي بأنّه البقرة الحلوب المبرقشة الخليطة، أي الثور ذو البذار الطيّب. وتقول الطاوية بأن الواحد يُنتج الاثنيْن. "[2].

حيث كان " الشمول والتكامل يرمز إلى وحدة أزواج متناقضة في الحضارات القديمة بشكل عام: مؤنث/مذكر، منظور/غير منظور، أرض/سماء، نور/ظلمة... وكانت الآلهة الأشد خنثويّة هي أكثرها تميُّزا بصفة

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 186، 187.

[2] أحمد ديب شعبو، في الفكر الأسطوري والرمزي –أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، ص 99.

الأنوثة، أو الذكورة بشكل حصري. ويشير هذا المفهوم إلى الاعتقاد بأنه لا يمكن أن يتحقَّق، في كائن ما، شيء بامتياز، إلاّ إذا تحقّق فيه الشيء المتناقض معه في الوقت ذاته، أو حتى في أشياء أخرى مختلفة. لذلك نجد أن آلهة عديدة كانت تدعى الأب والأم في آن، إشارة إلى صفة الامتلاء الملازمة لها، وإلى تكوينها الذاتي، أو إلى طاقات الخصوبة الخلاّقة الكامنة فيها. ويمكن التكهُّن، بأن كثيرا من الأزواج الإلهيّة Couples divins، ليس سوى اعدادات èlaborations متأخّرة لآلهة بدائيّة خنثاويّة، أو تجسيدا لصفاتها.كذلك تجعل الميثولوجيا العالمية الإنسان الأوّليّ، والسلف الأسطوري، خنثاويا. وفي تراث شعوب قديمة مختلفة، يحلّ توأمان مكان السلف الأسطوري، كما في الهند: ياما Yama، وأختهيامي Yami، وفي إيران: ييما Yimaوييماغ Yimagh ،...كما تصّور أساطير نشكونيّة عديدة الحالة الأوّلية، أو السديم Chaos، كتلة متماسكة ومتجانسة، لا يمكن تمييز أي شكل فيها، أو دائرة تُشبه البيْضة، تجتمع فيها الأرض والسماء، أو عملاقا كونيّا، الخ... ويحدث الخلق دائما بتجزئة البيضة إلى نصفين (الأرض والسماء)، أو تقطيع العملاق، أو تفتيت الكتلة الكونيّة الموحَّدة "[1].

كما وتتحدث سائر الميثولوجيات القديمة عن الكائن الخنثاوي المزدوج الطبيعة الجنسية، والذي له صفات الجنسين في آن واحد، قبل انفصالهما، وتتكرّر هذه الرمزيّة الخنثويّة في ميثولوجيات شعوب كثيرة ومتباينة ونشير هنا أن" فكرة الازدواجية الجنسيّة البشريّة نتجت بالضرورة عن مفهوم الازدواجية الإلهية الأصليّة المماثلة، وهي تفرض أن الكمال والشموليّة يكمنان في اجتماع المتناقضات Coincidentia oppositorum. وتُعتبر هذه الصورة الرمز للألوهية مقنعة إلى حد كبير، مما يفسّر عالميّة انتشارها، وهي تحثّ الإنسان على الاقتراب، قدر المستطاع، من هذا الامتلاء، بطقوس وتقنيّات اندماج نسكيّة "[2].

[1] أحمد ديب شعبو، في الفكر الأسطوري والرمزي –أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، ص 99 ، 100 .
[2] المرجع نفسه، ص 100.

كما "وتندرج طقوس وشعائر تحقيق الخنثى في الذات، في إطار البحث عن سّر التكامل، وعن توحيد الذات المنقسمة في عالم الكون والفساد، وهي ترمز، في مجملها، إما إلى بداية الحياة الجنسيّة والحضاريّة (المسارّة)، أو إلى السنة الجديدة، أو إلى الربيع، أو إلى البداية التي يُمثِّلها كل حصاد جديد. ومنها طقوس الأضحية، وفي الديانات البرهمنيّة الهنديّة، التي تجمع خلالها أعضاء براجاباتي Praja'pati ، ويُعاد إصلاح وحدة الكائن الإلهي المنحور في البدايات الكبرى، حين صدرت الخلفية عن جسده المفتّت. ولهذه الشعيرة رمزيّة نشْكونيّة وجنسيّة ومساريّة في آن. ومنها طقوس إدراك سن الرشد المساريّة في استراليا، وتفترض الرجوع مسبقا إلى وضع الخنثى، لدى التابع الجديد، ولذلك يُزوّد بعضو أنثوي، بعد أن كان عديم الجنس asexuè، قبل دخوله في الشعيرة. وكأنّ الإنسان لا يصل إلى مفهوم جنسي ذكري ناضج، قبل التعرّف على اندماج أو تواجد الجنسيْن في الخنثاويّة، أو أنه لا يفضي إلى نمط معيّن من الوجود، قبل معرفة نسق الكيان الشامل والكليّ. "[1]

ويخضع "القصّاص الفرنسي بلزاك لسحر الأسطورة، وغواية الكائن الخنثاوي، فيخلق تحفته الأدبيّة سرافيتا Sèraphita التي تتحدّث عن إنسان مكتنف بالأسرار، يتمتع بجمال حزين وغير مستقر. ذلك أنّه يحبُّ ميّنا، التي تبادله الحب بدورها، فيبدو حينئذ رجلا، ويدعى سيرافيتوسSèraphitus؛ لكنه، في الوقت ذاته، محبوب من قبل فيلفرد Wilfred الذي يتعاطى معه على أنّه امرأة هي سيرافيتا Sèraphita. وينزع بطل بلزاك، بكل قواه ومشاعره، نحو الحياة الروحيّة، كالإنسان الكامل في نظريّة سويدنبورغ (Swedenborg)، التي تأثّر بها القصّاص الفرنسي بشدّة، لكنه لا يستطيع مغادرة الأرض، إلاّ بعد أن يمرّ بتجربة الحبّ، أي أن يحبّ واقعا وحقيقة شخصيْن من جنس مختلف، في الوقت ذاته. إنه الإنسان الشمولي الكلّي والواقعي، الذي يعيش على الأرض الصلبة، ويحب شخصيْن من لحم ودم "[2].

[1] أحمد ديب شعبو، في الفكر الأسطوري والرمزي –أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني ص 104.
[2] المرجع نفسه، 106 .

وتُرجِّع عدة مؤلّفات أخرى كثيرة، " في القرن التاسع عشر، أصداء هذه الأسطورة، لكنّ الرمز يلقى فيها انحدارا واختزالا شديدين، كما في نظرية كراولي مثلا، لأنّه يتعذّر على المحدثين فهم المعنى الميتافيزيقي للرمز، فيصبح الخنثاوي مخلوقا غريبا، وغير طبيعي، وإنسانا مخنّثا، على الصعيد الفيزيولوجي-التشريحي، ويغدو الامتلاء دليلا على الغزارة الجنسيّة والخصب الشبقي. ولعله يدلّ على غضب الآلهة، مما يفسِّر نفور العقليّة البدائيّة منه، ولجوء المجتمعات القديمة إلى إلغائه !"[1]

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من رواية " غفوة حواء "من جديد رأيت حلما هذه الليلة. كنت ذاهبة إلى عرض أزياء برفقة شخص شاب وجميل، أمشي بجواره وكياني يفيض بإعجاب صامت. **ولكني عاجزة عن القول إن كان رجلا أو امرأة هل من الممكن أن يكون الاثنين معا ؟** في بيت الخياطة، **اتضح أنها امرأة بسبب ذلك الجمال الأخاذ الذي يسلب العقل**. قمنا باختيار فساتين من نسيج أبيض شفاف كما الغيوم وخرجنا نتجول وسط ريح الشوارع. قلت مع نفسي: " قد أكون لا أزال شابة، وجميلة أيضا". غادرنا باريس ومشينا بمحاذاة نهر السين، حيث كنا نحب التجوال دائما صلح وأنا. وبعد ذلك رجعنا وعدنا إلى البيت... عبر الباب العظيم للحلم السابق! في غرفتي، كان السرير نفسه وفي المكان نفسه. بغتة، وجدت نفسي أمام **فتى-الفتاة نفسها** ؟ أحسست أن رغبة مشتركة تؤججنا. كان أصغر مني، في حوالي السابعة عشر أو الثامنة عشر من العمر، بينما لا زلت في عمري الحالي. وفيما كنا نستعد للذهاب إلى الفراش، رن الجرس. ذهبت لأفتح الباب؛ لا أحد. أمام الباب، **أدركت أني فقدت الفتى إلى الأبد**، بالفعل، حينما عدت إلى الغرفة لم يكن موجودا. إذا، حدث هذا مع الفجر. عندئذ صرخت. بل عويت كما تفعل الذئبة حينما تنادي الذئب. هزني أوليغ. وضع يده

[1] أحمد ديب شعبو، في الفكر الأسطوري والرمزي –أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني-، ص 106.

على فمي. حاول إيقاف صراخي. أظن أننا تشاجرنا. لم ينجح في إسكاتي. لكس أيضا صرخ معي، عوى مثلي"[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث تشاكلت تيمة "الخنوثة/ رمزية الشخص المزدوج" في النص المرجعي مع ما ورد في الخطاب الأسطوري التراثي في هذا الأسطوريم ،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل" في الجزء المعنون ب" أأنا حارس أخي"، "ووصل بسرعة إلى ساحة بداخلها تبكي نافورة. خف الضجيج الذي لا يطاق. سيارات أخرى تقف على الطريق. تنام. وحوش شؤم أخرى. وحتى في نومها تحتفظ ببعض من النفاق. حركة شبح متسلل بينها في نوع من الرقص الشعبي، أيقظ فورا فضول هابيل. **من الممكن أن يكون رجلا لا إمرأة. من الممكن أن يكون الاثنين في الواحد، رجل وإمرأة. والاثنان من نفس النوع يكنان حبا لا حدود له للسيارات**. هذه **الثنائية** المتحركة الصامتة تمد يدها نحو الوحوش الهادئة، وتجمعها كلها في لمسة لطيفة واحدة. لكن هابيل لا يرى من هو بالضبط: رجل أم إمرأة..هناك، الشبح دائما، يتوقف بالقرب من سيارة ضخمة، ولا يتحرك مطلاقا. ثانية ثانيتان، ثلاث ثوان، يخرج هذا من جيبه شيئا لامعا، أداة من دون شك ويضعها على الزجاج الجانبي، يضغط بكل قواه، يتأكد هابيل من أنه رجل. يسرع الخطى الآخر يختفي "[2].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، في أوسطوريم " الخنوثة/ الكائن مزدوج الجنس"، حيث شبه هابيل رجلا في الضباب بالكائن الخنثوي الذي هو كلا الجنسين في واحد، إمرأة ورجل في أن معا،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 78، 79.
[2] محمد ديب ، هابيل ص103 .

أسطورة أجاممنون:

تندرج أسطورة أجاممنون ضمن أساطير اللعنة والعقاب، هذا الأخير الذي قرر التضحية بابنته الجميلة " إفريجني" كقربان للآلهة تغطية عن خطيئته في سرقة واستبدال القربان الأصلي، لإعجابه به، لترفعها الإلهة ديانا ربة الصيد إليها وتستبدلها بغزاله.

وردت هذه الأسطورة في رواية **"غفوة حواء"**، " نعترف مع "فرج" بأن اللغة هي الفضاء الحتمي ومأوى كل تظاهرة، كما لا يمكن أن لا نتقبل بأنها في نفس الوقت المكان الذي يقيم فيه الشيطان. ويسألنا السؤال: هل سنعرف التحايل مع الشيطان؟ مبادرة خطيرة، بل وبائسة. ومع ذلك يجب محاولتها مهما كلفنا من ثمن، واكتشاف ماذا نعني بالعدد كي نجيب عن السؤال : كم ؟ ثلاثة : فاينة، المياه، الضياء واحد ؟ لم يكن باستطاعة " **آكاممنون**" أن يقول لنا كم لديه من أرجل. سيكون محكوم علينا ألا نعرف كم لنا من أرجل ما دمنا عاجزين عن تعريف العدد. **سأبقى سجين عجزي بالقول كم يوجد من فاينة، وكم من مياه، وكم من شموس.** الكثافة هي كثافة اللغة: إنها الفعل الأول، والأخير أيضا، لأنها تجبر كل عملية على المرور عبرها، هي المادة المسلمة على شكل خطاب. لذلك، فعلى عالم الرياضيات أن يعطي العناية أولا لشكل كلامه الخاص. تجر كتلا من العقلانية الأجنبية عن المجادلات العقلانية للفلاسفة. هي وحدها في نهاية المطاف– دائما هذه الصيغة الرائعة: في نهاية المطاف– تمنح لها المعنى الذي يجب إتباعه، الفهرس الذي يعين ويكشف عن" الأشياء" التي ستكون موضوع النشاط الرياضي. فلن يتوقف السؤال: " ما هو العدد ؟ " عن مساءلتكم إذا لم تتخلوا عن فكرة أن العدد ينتج من ترقية طبيعية للحساب. ربما بدت الفكرة غريبة نوعا ما... "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث صور الكاتب أجامليون في الأسطورة بأنه عاجز عن معرفة العدد، والحل لمعضلتهن على عكس ما ورد في الأسطورة الأصلية، إذ

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 152، 153.

وجد الحل بالتضحية بابنته لتجنب عقاب الآلهة، على عكس صلح في المتن الروائي عالم الرياضيات والذي يفهم معنى اللغة المرتبطة بصيغة العدد، كان صلح باستمرار يدير معادلات رياضية في رأسه عن حالة فاينة ويجتر أفكاره بمعالة ويربطها بحالتها يعزي نفسه لربما. "حينما كنت أقص حكاية لفاينة، ما يتبادر إلى ذهني أنني أجد نفسي أكثر حرية لأفكر في عملي. وفي الوقت الذي تتابع الحكاية سيرها، تنعكس أمام عيني، أو لأكون أكثر دقة، ترتسم في كما على نصب رخامي متتاليات من الأعداد أكثر دقة، ترتسم في كما نصب رخامي متتاليات من الأعداد، و الأحرف، والدلالات. متتاليات مزيفة في بادئ الأمر، ولكني كنت أعرف مسبقا أنها لن تبقى على زيفها طويلا وأن معناها، حتى وإن لم يصغ بجلاء، سيتضح لي قريبا. تتواصل العلمية. يبدو لي أن النصب الرخامي يحي بحياة فردية، يتحول دون أن يفقد طبيعته، ليصبح خفيفا حد الشفافية. كان يكفيني أن تواصل تلك الصيغ، برغم غرابتها، تسجيل نفسها ومنح الحياة لتلك اللوحة. تواصل تدحرجها، تسري في تقدم هادئ محملة بهذا المعنى الذي يتشكل عبر أمل يتأكد رويدا رويدا. "[1]

لكنه بقي عاجزا ومشدوها في ثلاثية فاينة، الماء، والضياء، وفي في كونهم واحد، إنها رمزية العدد، جاءت المطاوعة ممتدة، فجاء الإشعاع متوهجا ومضيء بدوره تناسبا معها، ولقد خلف هذا التوظيف جمالية في الخطاب الروائي. " كان يهمني، برغم تجندي في دورية غير مكتملة، أن يبقى المعنى في مستواه الإيحائي. يهمني أن يبقى متألما في ريب من معناه. حينئذ، وفي الوقت الذي أحس أن جميع هذه الدلالات تكاد ألغازها تلامسني، وعلى وشك البوح بمكنوناتها، تجتمع في معادلات عظيمة، بل وفي تقزح لانهائي. معادلات، تقزحات تمليها لغة الرياضيات التي تمتلك العلم والسلطة. رمز الإيجاز، أحجار النرد للعب مع المجهول، همس الواقع. عندئذ، يحدث اللقاء المنتظر. "[2]

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص143.

[2] المصدر نفسه،ص 143، 144.

هذه المعادلة الصعبة التي تجسدت في فاينة،الضياء، والماء بالنسبة لصلح :" هذا الصباح، حملت لها باقة أزهار برية ندية. وضعتها بين يديها. فلم تمسكها. فضغطت يديها ضد يدي كي تتمكن من إمساكها جيدا. باءت محاولتي بالفشل. يجب على ذلك الذي ينتصب بيننا أن يعترف بكذبه عاجلا أم آجلا. حدثتها. فلم تتغير ملامحها. بقيت خارج مدى كلماتي، وعلى وجهها يرتسم ذلك الذهول الحزين. عندئذ، حدقت في عمق عينيها. وككل مرة، لم أر إلا البحيرات، بحيرات بلادها، بحيرات تختزل في واحدة. كما المرات الأخرى، كما كل مرة، بحيرة واحدة، ولا تراني، فيما كنت أرى نفسي أقترب منها، صورة، تخلف نفسها، رؤية، ولم أعد أعرف من أين أخرج، ولا أتذكر شيئا كلما اقتربت أكثر. **ذلك أن عيني فاية المفتوحتين على اتساعهما تحدقان في مثل شمس صماء. وأنظر إلى تلك الشمس، وهي تلعب بالماء، تصيرها ضياء. وهي تتدحرج نحوي، تسحبها لترميها، إلى الثانية. وأخيرا، لم أتأخر من الإحساس بأني وصلت حيث يجب أن أكون بكل ضرورة. ألم أجد نفسي إلا مقابل نفسي ؟ كان الحظ في تلك اللحظة أن أتعرف على ذاتي. كانت دائرة المياه والإشعاعات التي أنتصب أمامها تبدو شاغرة، مسلمة مثلما هي لإشاعها الخاص.** لم تتعرف علي، أم أنها لم ترد التعرف علي، لنم تتماسك نفسها: **فاينة، المياه، الضياء**،. ليس أكثر مما أتعرف على نفسي. لم أعرف من كان يتهرب مني. فكرت: "هذه هي اللعنة محمد ديب، غفوة حواء، 150، 151"[1]. ويبقى السؤال بالنسبة لصلح وهو يحدثها، وهو ذلك التي تطرحة لفظة عدد وتطرحه التعابير الرقمية، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيء ومتوهجا، ولقد منح هذا التوظيف جمالية لنص الروائي.

أسطورة المستذئب:

تعد أسطورة الكائن المستذئب الفنلندية، الرجل الذي تحول لذئب تحت ضوء القمر، من أساطير اللعنة والعقاب، حيث مسخ لهذا الكائن، وتحول من طبيعته الآدمية، إلى الطبيعة الحيوانية، لكائن شرس بسبب عشقه

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، 18، 19.

لفتاة جميله كانت بيد غيره مخطوبة له، ولم تكن تحبه هو الذي يريدها غصبا عنها، لتقع في حبه في نهاية المطاف وليحولها لمستذئبة عن طريق عضه لها. ليختلي بها، ويتركها ليعود ويختفي في الغابة من جديد، والذي كان يزورها في بعض الأحيان، وإن كانت مواعيد الزيارة متباعدة بسبب طبيعته الذئبية التي تنحو نحو الحرية.

تجلت هذه الأسطورة في الخطاب الروائي " غريبة الثلج والرمال" في المقطع "بالنسبة للأشجار التي تنمو عن الطرفين، هناك دائما أمل. وهي ليست مجبرة على العودة في كل مرة إلى نقطة الصفر. فالماء يستطيع زيارتها كيفما يحلو له، وكذلك الهواء، وينصرفا عنهما وقتما طاب ذلك. ذات يوم، ألقى علي أبي هذا السؤال : أنت تغتنمين !سألته : أنا أغتنم ؟ أغتنم ماذا ؟ ضحك بدون صوت كما تعود أن يفعل بعينيه، **عيني ذئب الرمال المتقدة**. لم يجبني على سؤالي وصرح بكل بساطة: " كل الأطفال، رميات ر، م، ي، ا، ت" قلت : "هل هو اسم جديد تمنحني إياه ؟ تشويه للأجنة !" توقفت ضحكة أبي هذه المرة مسبقا؛ لقد كانت على وشك أن، ولكنها توقفت، وسأل: "من أين تأتين بهذه الكلمات ؟" قلت: "منك أنت. إنها تأتي منك." قال : "مني أنا ؟" وبدوري سألته : "لماذا يهبط الظلام عندما يجن الليل ؟ " بحث ولم يحر جوابا، وقال في الأخير : "هل تعرفين ذلك أنت ؟" أنا : " أعرف تمام المعرفة" هو: " لم لا تنيرين مشكاتي حينئذ ؟ " أنا: " حتى تتمكن الأشباح أيضا من العيش قليلا" لم يضحك هذه المرة "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب شخصية والد " ليلي بال" بالمستذئب في الأساطير الفلندية، بحيث يمتلك عينا ذئب متقدة، والذي سرعانما يتحول لمستذئب من جديد ويتركها هي وأمها، ويعود ليختفي في الغابة من جديد، كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص18، 19 .

تجلت هذه الأسطورة كذلك في نص" **الوريثة بين الأشجار**" في رواية **غريبة الثلج و الرمال**" " أمي ؟ حمامة تنفتح حنجرتها وتنطلق في الهديل. وأما أبي بالنسبة إليها، **فهو ذئب بنظراته**. لا ليفترس الحمامة، بل على العكس من ذلك إنه يترقب عبارتها، و يوشك أن ينهمر باكيا. هي العالمة بذلك، تواصل استعراض هديلها وعيناها ملتفتتان إلى مكان آخر أو مرفوعتان نحو السماء. تهدل وتهدل. وأنا أنظر إليها تارة ثم أنظر إليه تارة أخرى. ثم لا أنظر إلا إليه. **إنه ذئب ترسل عيناه نورا من مخمل وعرفان**. لسنا بحاجة إلى البحث عن السعادة، إنها هنا، في متناولنا... وواصلت دون أن يسمعني : إن ذلك لا يضر، لن أعاني من أي هم. دون أن نكون موتى، كل ما هنالك أننا ننسى أن نعيش لكننا دائما موجودون، **إنك تعرف ذلك وتعرف كيف تعود. وإن لم تتذكر، فنادنا وسترى كيف نأتي للبحث عنك. لذا ينبغي أن لا تحمل هما أنت الآخر.** "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب شخصية والد الطفلة الصغيرة " ليلي بال" بالمستذئب في الأسطورة الفلندية، بحيث يمتلك نظرات ذئب متقدة، والذي سرعانما يتحول لمستذئب ليتركها هي وأمها، ويعود ليختفي في الغابة من جديد، متناسيا وجودهما تماما، ليتوحد مع القمر ويختلي بنفسه لعدة ليالي طويلة ومقمرة،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع من الرواية " هل يمكن أن نكون سعداء بما عندنا فقط ؟ أطرح السؤال الآن على نفسي. سعداء بما عندنا من الأشخاص، وبما نحن عليه ؟ فالشمس مثلا تسطع في الخارج وعمق البيت يلفنا. **وضعت هذه الأزهار في مزهريتها على حافة النافذة من أجله. وقد لاحظ ذلك. لقد رأيته.** ماذا بقي لنا أن نعرف فوق ذلك أو أن نكسب أكثر من أننا مع بعضنا بعض ؟ ولكن توجد دائما، بينك وبين الأشياء، وبينك وبين الآخرين، صحراء برائحة رمالها الحارة. – **لأنك تحمل أيضا في داخلك ذئبا، يا أبي.**

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص 23،24، 25.

والذئب لا يمكن أن يعيش بعيدا عن الصحراء، أليس كذلك؟ رشقني بابتسامة من نظره النوراني ولم يقل شيئا. أنا أفهمه كما أفهم هذا النور الصحراوي. هناك شيء ما لا يتوقف أبدا عن الطواف من حولنا. أمكث تحت نظره كما لو كنت بهذه الطريقة أحتمي بخيمة. ذهبت أمي الجميلة جدا لتحضر لنا الأكل. وبقينا نحن في الانتظار. في انتظار أيضا من منا سيستأنف الحديث. **ماذا يمكن أن يجد ذئب في الصحراء من الأشياء ليأكلها ؟ كنت قد انتظرت أن يعود من هناك مثلما أنتظر الآن أن يعود للحديث. ليأخذ كامل وقته !** فالحياة نفسها لا يمكنها أن تمنع نفسها من أن تدير جانبا من وجهها نحوك ذات يوم، **وفي اليوم الموالي الجانب الآخر. اذهب أنت واسأل ما جدوى هذه اللعبة. كانت شعلة عينيه تلتهب طول الوقت. وفي ظلها الذي لا يكاد يلمسك،** يجعلك الشيء تصرخ من الرعب. **وعلى الرغم من أنه موجود هنا فعلا، فإنك من الصعب أن تعرف عنه أي شيء.** والأكثر من ذلك: **أنه كلما طال بقاءه كلما قلت معرفتك به.** ثم طأطأ رأسه واستأنف الكتابة"[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبهت الطفلة " ليلي بال" والدها بالمستذئب الذي ورد ذكره الأسطورة الفلندية، بحيث يمتلك نظرات الذئب وغموضه، والذي يشترك معه في تيمة الإختفاء، فسرعانما يتحول لمستذئب ويختفي ويتركها هي وأمها عائدا لصحرائه التي لا يستطيع العيش بدون اعتناقه لها ،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.ولدها كمستذئب التي حتم عليه المغادة للصحراء لا يقوى على فراقها يجب عليه العودة إلى هناك .

كما وتجلت هذه الرواية في هذا المقطع " إنما خلقت الطفلة الصغيرة لتفكر في أبيها. **أما هو، فيذهب ويجيء.** وهي هنا، تبقى لتفكر فيه، وتفكر في العصفور الذي لا يبقى في المكان ذاته مدة طويلة. ما العمل ؟ إنه لمن السعادة، قبل كل شيء، **معرفة أنه موجود، وهذه الفكرة تملأني سعادة. لن تفهم أمي ذلك أبدا، لن**

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، ص 25 ،26.

تفهم أن للأب دائما أسبابا معقولة للذهاب. وذلك لأنها تحبه خلافا لكل منطق. مسكينة أمي : لأننا لا نحب أبدا، بالقدر الكافي، شخصا ما، **فهي تتعب في حب أبي**. إنها تتعب، وهذا لا يكفي، هناك مبالغة في الحب. لدينا كل الوقت لنحب أكثر مما نستطيع. وفي كل وقت يعاودنا جوع الحب كله. "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه والد الطفلة " ليلي بال" بالمستذئب الذي يختفي ويعود ليختفي من جديد في اغترابه عنها، كما ورد ذلك في الأسطورة الفلندية، والذي تتملكه الرغبة في الاختفاء، فيشترك بذلك في تيمة الإختفاء مع المستذئب، إذ سرعانما يتحول لمستذئب ويختفي تاركا إيها هي ووالدتها في نار الإشتياق والحنين بانتظار عودته لهما من جديد" كيف نصير من دون هذه الغابة؟ التي تصلي من أجلنا. **بمجرد ما يعود أبي للظهور**، يكون شغلنا الشاغل فكرة واحدة: القيام معا بجولات كبيرة. وأكون أنا من يسير في الأمام، أنا من يقوده. ولكن ينبغي أن أسهر لأرى إن كان يتبعني، ولا يتماطل في ذلك. في المرة الأخيرة، بعد أن مشينا مسافة كبيرة، وتغلغلنا بعيدا بين الأشجار، سألته : –والآن، كيف تجد نفسك ؟ وماذا تحس ؟ –أنا شبه متأكد، أجابني، أني لو صادفت خروفا في طريقي لالتهمته نيئا تماما. هكذا أحس الآن. –آه من أبي ! "[2].

فولدها كمستذئب التي حتم عليه المغادة للصحراء لا يقوى على فراقها يجب عليه العودة إلى هناك، "**لا أكاد أعرف نوع الأب الذي أملك وكيف سيحميني**. وأنا مغمضة العينين، أشعر به حينما يكون هنا فيتملكني انفعال يقشعر له جسمي. هل يوجد من هو أقوى من... "[3]،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، ص 145

[2] المصدر نفسه، ص 146.

[3] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص44.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " **إن شاء إبليس**"، بينما كان عمران يتسكع في الغابة بعد حادث هروبه من حرم القديس أفلكو إثر رفضه لإتمام الطقوس التي كان من واجبه القيام بها إنطلق يعدو "عجلت الغابة في المجيء لاستقباله أكثر مما أسرع في الركض باتجاهها. وبالرغم من رغبته الملحة في التوغل فيها، تساءل : هل لها من اسم يا ترى؟ هل من داع إلى القلق بحجة جهله هذا الاسم ؟ بدل وتيرة سيره. أخذ يتنزه وكله أعين وآذان كما لو كان ينتظر جوابا. ومن سيعطيه هذا الجواب؟ الجواب أتى منه؛ ولكنه كان بصيغة سؤال: "**هل سأرى نفسي عما قريب وقد تحولت إلى ذئب؟**"يا له من سؤال ! دعك وهذا يا عمران. بانتظار الجواب، **هي الغابة من بدأ يطوف حوله. إذا كان لا بد أن يكون لها من اسم. فهو"مغارة ذئاب". إنه يهيم الآن في ما يشبه الظل وولادة الأزمنة، سديم يدخر الذعر وحيث لا الإنسان ولا صورته يبدوان في الفضاء**"[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب عمران بالمستذئب في هروبه وإختفائه في العابة، ليتوحد مع القمر في الليالي المقمرة، والذي سرعانما تحول إلى ذئب في عدوه وتوغله في الغابة وفي عمقها، عمران وفي غمرة توحده بالغابة صار ظله يعكس الذئب الذي يتشكل بداخله وقد غرق في أكثر الغابات كثافة " فكر عمران وأيقن أنه يفكر: "غابة". غسق في وضح النهار. مساء دائم، أبعد من أن يكون مجموعة من الأشجار الحلوة، وأقرب من مخلوق أشعت معجون بالكمدة يتطاير شعره شررا. من يمسك أنفاسه ويتبع خطواتك حتى ويسبقك ليرشدك إلى الطريق". ودون أن يطيل البحث أحس بأنه على مرأى من هذا الحيوان الثاقب النظر. ذئب ! أدرك عمران أنه يطأ القطاع الذي يخضع لأمرة هذا الحيوان. ذئب ينبغي ألا يمتد سلطانه سوى على مجموعة أشجار وبالطبع على أرهاط وأرهاط من بني جنسه حتى ولو كانت هذه الأخيرة من فصيلة الكلاب، ولما لا من تلك التي قامت بزيارة تادار. ومرة أخرى قال عمران في نفسه: "كلاب لم تبطل أبدا أن تكون ما صارت عليه؛ كلاب لم تبد من رغبة، تبعا لما عاد وتذكره، سوى أن تحتشد

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 134، 135.

حول أميرها". **ألم يشعر هو بأن نفسه القديمة تستيقظ في هذه الغابة؟ توقفت وكذلك توقفت الأشجار. ينبغي أن يرى وهو يراقبها عن كثب فيما إذا ما أفسحت مجالا للسيد الذئب بأن يمر، لن ينتهي بها الأمر إلى مجابهته.** " [1]

إستعاد عمران نفسه القديمة في عمق هذه الغابة، إذ استرجع طبيعة المستذئب فيه وهو يجري ويتوغل في أرجاء الغابة " وفيما كان في هذا الوضع من تنبه الاحساس والترقب، أخذت اللحظة تشتعل؛ اللحظة والاحساس باللحظة. في الجحيم سمع صوتا بعيدا لا هوية له، صوت ذاكرته يأمره بالتقدم بالركض في تعرجات الغابة. بعيدُ وقريب معا كان الأمر الذي يمليه الصوت هو هو: ينبغي أن تعرف، أن تجد المنقذ". إقتلع نفسه من مكانه وقذف بجسده نحو الأمام وانطلق كالأعمى غير قلق لإمكانية وجود هذا المنقذ أو عدم وجوده ولا لاحتمال انطلاق نداء من مكان ما داعيا لتحدي السكون وناره. "[2]، " مقلدا حركته مدد عمران خطاه وضبطها في خطها.. أما وقد تقلص تنفسه وضُغط، **فقد عرف، وهو على أهبة أن يصبح ذئبا بلسانه المتدلي، أنه انخرط في سبل أخرى،** أنه يتتبع أثار أقدام أخرى، يطير فوق خيط ممدود فوق طريق منحرفة. وسيكتشف عاجلا أم آجلا الفراغ المنفتح في القصة التي ستستمر تنتشر وتذيع الخبر البعيد، بل لتحرره من الزمن، هذا التحرر الذي كان يزداد عند كل خطوة يخطوها. القصة ستنطفئ من تلقاء ذاتها؛ بتعبير أكثر بساطة ستكتمل. لكنها قبل أن تعرف نهايتها وقد جُردت من أهميتها واستبدلت بقصة أخرى تتولى الكلام محلها، قصة جديدة ستلد حيث سينبري بالاعلان عن أسمائهم من ليس لهم من اسم ويتلبس وجها بأعين ونظر من ليس لهم وجه، وينجز إخراجها صوت يرتفع ويدلي، كما ليبرئ نفسه من دين، بقصته هو، التي هي أشبه بمسيرة طويلة تتخللها استراحات وتوقفات تتمنى أن تراه، يلتزم بها قبل أن تصبح تدريجيا قصتك يا عمران. أعد نفسك لاحتمال ظهورهم واستقبلهم كانو من كانوا، بُش

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 136.

[2] المصدر نفسه، ص 141.

لهم. غريب في هذا العالم كما أنت هنا؛ وحيد وعار أعرف أنك منفي في غربتين..."[1]، كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

أسطورة سيكري القاتلة:

تجلت هذه الأسطوورة في رواية "**لايزا**" في الجزء المعنون ب" **لايزا**"، " يغلق عينيه بعد أن يوجه بصره نحوها ثم يعيد فتحهما: إنها هنا، إنها هي، مبتسمة، وقد تخلصت سحنة وجهها من الانتفاخ الصبياني الذي كان مرتسما خلال نومها واسترجعت شكلها. هي في مكانها مجددا، بالفم الذي يجعل المرأة امرأة والذقن المستوي والأنف الذي يثنيه التحدي تلك العينين الزرقاوين أو الرماديين المقدامين مثل جمالها. يزدرد ولا يبتلع سوى عاطفته. – بشعة، بشعة."إيشيدنا" [الأفعى]! –بشعة ؟ كلا، **بل سيكري [الساحرة] المنتصرة!** ضحكات لايزا تدوي بارتدادات متكررة عبر أركان المنزل، أما هو، فيتعرف على رائحة المسك الناعمة هذه التي زعزعت منخريه منذ قليل والتي بات قابلا للتأثر بها فجأة. **هذه الرائحة لم يكن ممكنا أن تنبعث من غير سحر" سيكري"** منذ أن جلست في المكان الذي نامت فيه. إنها رائحتها الطبيعية، بيد أنها تاهت في الشذا المنفر لعطر من النوع الرفيع. يفقد أعصابه وينفجر فيصرخ بحماس [باللغة الروسية]: –**أنا لك، أنا لك يا "سيكري"** فلتعد الأفعى **"إيشيدنا" إلى جحرها! أنا لك ! أنا لك!... كم يحب الفتاة "إيشيدنا"، "سيكري"، لايهم، إنها ترعبه.** "[2].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب شخصية لايزا بشخصية "سيكرى" القاتلة، التي امتلكت جموح القتل في الأسطورة الفرعونية، هذه المرأة التي سيطرت عليها فكرة القتل، فقامت تذبح الناس صغارا وكبارا وعجائز، لم تكد تترك أحدا لولا تدخل الإله وإيقاف هذه المذبحة الجماعية التي قامت بها، وهي تطلق ضحكات نصرها، مدرجة بدماء قتلاها، حيث تنتشي

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 141، 142.
[2] محمد ديب، لايزا، ص 22، 23، 27.

بشغف القتل الذي سيطر عليه، والتي لم تتمكن من كبح رغبتها في القتل، إذ أن للايزا نفس السحر والجموح والشغف بالحب، والذي يظهر لامعة في عينيها، والذي لا يقاومه أحد من ضحياها، حيث لم يتمكن من مقاومة رائحتها، ونداء جسدها للحصول عليه، إذ وقع أسيرا وضحية لها، منذ لمح بريق الانتصار في عينيها، ورائحتها الساحرة، إذ لم يستطع كبح حبه المجنون وهيامه بها،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

أسطورة ساتير:

تجلت الأسطورة كذلك في رواية لايزا في الجزء الأول المعنون ب " لايزا " يفقد أعصابه وينفجر فيصرخ بحماس [باللغة الروسية]: -أنا لك، أنا لك يا "سيكري" فلتعد الأفعى "إيشيدنا" إلى جحرها! أنا لك ! أنا لك !

- ماهذا ؟ **أهو صراخ "ساتير" [الإله الخرافي]** ؟

-إنها لغة روسية.

-غير ممكن. أنت روسي، أليس كذلك ؟

-إطلاقا. لكن، ثمة روسي ينام في كل واحد منا بعين واحدة. ألا ترين ذلك ؟

-وما معنى هذه الكلمة ؟

-أنا لك، أنا لك... "سيكري" !

يصيبها الذهول. "[1]

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث تشاكل صراغ عشيق لايزا بصراخ الإله ساتير في الأسطورة اليونانية، الذي يسكنه الشبق والشهوة المتأججة، والذي

[1] محمد ديب، لايزا، ص 23.

هو ذكر من القوات المصاحبة ل إله المراعي والصيد البري والأحراش، وديونيسوس إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم الطقوس الابتهال والنشوة، الساتير له ملامح (الماعز)، بما في ذلك ذيل الماعز، وآذان الماعز. على النقيض من ذلك، في الأساطير الرومانية هنالك مفهوم مماثل لهجين الإنسان والماعز يسمى فاون ويتكون من نصف رجل ونصف ماعز، وتقول الأسطورة بكون الساتير يجوبون الغابات والجبال، كانوا رفقاء الغله ديونسيوس ويعتقد أنهم يسكنون مناطق نائية، مثل الغابات و الجبال والمراعي، غالبا ما حاولوا إغواء وإغتصاب الحوريات والمرأة الفانية على حد سواء والساتير كائن شبقي، تميز بعشقه لنبيذ والموسيقى والغناء والنساء، كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

أسطورة ليليث الغاوية:

تشير الأساطير القديمة أنها هي حواء العبرانية الباطنية التي سبقت في الخلق حوّاء التوراة، فقد خلقت كالإنسان الأول آدم، مباشرة من الأرض، وليس من ضلع الرجل، وفي رواية أخرى، حواء أوّلية، تخاصم لأجلها قايين وهابيل، خلقت بشكل مستقل عن آدم، ولا تمتّ بصلة القرابة إلى المتنافسين. ويذكر عن سبب اختلافها مع آدم أنها قالت لآدم أنهما متساويان لانتسابهما للأرض، عنصر خلق كل منهما، وهو ما كان سبب شقاقهما، لتهرب ليليث غاضبة لتبدأ حياة شيطانية ومعربدة لغواية الرجال وإبعادهم عن زوجاتهم، وتتحول هذه الثائرة وتصبح في ما بعد عدوة لحواء البشرية ولجميع النساء على الأرض، والمحرِّض على العلاقات اللاشرعية، ومُربكة الحياة الزوجية وقاتلتها إن دخلت فيها، وقد جعل مقامها في أعماق البحار، وتُطلق صرخات الرجاء الملّحة لإبقائها في مكانها من طرف الجميع، إتقاء شرها، ومنعها من إقلاق حياة البشر على الأرض، فهي تمثّل المرأة الحاقدة والغيورة التي حرمت من الأولاد بسبب كرهها لنساء كافة، واستعدادها لخطف رجالهم منهن، لتجسد هذه الأخير مصدر رعب دائم.

بحيث عدت رمز للمرأة المنبوذة، الحقودة على العائلة والأطفال على حد سواء بسبب عدم حصولها على عائلة وطفل، وتمثل آلهة ليليّة، تحاول إغواء آدم، وتنجب منه مخلوقات الصحراء الطيفيّة، وعذراء الفصول الوحشية التي تمتص دماء النساء والأطفال بلا رحمة ولا أدنى شفقة، وتعطي هؤلاء حليب الأحلام السامّ المتجسد في الكوابيس البشعة، "وقد منحت امتياز انتزاع عينيها، وإعادتهما إلى موضعهما، حسب هواها.وتشبَّه ليليث بالقمر الأسود، وعتمة اللاوعي، والغرائز الجنسيّة الخفيّة."[1].

تجلت هذه الأسطورة في رواية لايزا في الجزء المعنون ب" لايزا"، "توبخéئ: – دور عارضات الأزياء ارتداء إبداعات الخياطين لتقديمها للعاهرات التي لا تعرفن كيف تصرفن نقودهن. أنا لست هكذا. أنا أخرج عرضا مسرحيا. هذه هي الفكرة. لا توجد دار خياطة تجرؤ على القيام بذلك وتوظف واحدة مثلي لهذا الغرض لأنني عارضة أزياء ونريد أن نتفوق على دور الخياطة الأخرى، بل نريد أن نقضي عليها تماما. عارضات الأزياء يعرضن ما يرتدين كما تعلمن، إنه عملهن، أما أنا فأبدع مشهدا بيد أنني أعرض الأزياء مع باقس البنات وعلى غرارهن. هل فهمت السر ؟ واعلم أن هذه الفكرة فكرتي.... يلي التوبيخ بسمة فضحكة انتصار. **إنها لايزا كما هي : سالبة الروح، الشيطان بقبقاب أو إسكربينة، لا يهم، إنها ليليث [غاوية الرجال] التي لا تكتفي بالوجود بل تشبع الجو بوجودها**؛ تلك التي يتحول شكلها في نظرة عابرة وفي نفس الثانية إلى الوجه الناعم لصبية الأمس، وكأنها شبح يختفي في برهة ويترك لغولو إحساسا بالتيه. تنظر إليه بتمعن، بعينين فاغرتين مرحتين بلون يميل إلى الرمادي أكثر منه إلى الأزرق في بريق شمس الزوال، دون أن تنتظر منه ردا على ما يبدو. وهو لا يرد بتاتا وكأنه أجنبي أمام أجنبية لحاجة في نفس يعقوب– أي حاجة ؟ يجتر سرا" أنت أمام أجنبية تمعن فيك النظر لكن من

[1] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي –أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني–، ص111.

بعيد وهي منطوية على ذاتها.إنه عالم تخشين التخلي عنه أيتها الجميلة...أيتها الجميلة إلى حد لا يمكن لمسك. أتفهمين ؟ يستحيل أن تكوني لي"[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب شخصية لايزا عارضة الأزياء بشخصية ليليت الأولى الغاوية، المرأة الشيطانية الغاوية، والذي يقع الرجال أسرى لها، إذ وقع جميع الرجال أسرى لسحرها الخاص وضحية له، مثل عشيقها،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

أسطورة إلكترا:

تجلت هذه الأسطورة في رواية لايزا في الجزء المعنون ب" **إل كندور باسا**"، " ... **ربما الجريمة لا تصبح جريمة إلا عندما يتم الحكم بوقوعها. عندما أمعن التفكير في الموضوع، أجد نفسي الثمرة المصرة على قتل الشجرة بعد أن منحتني الحياة، بل لأنها منحتنا الحياة، الحقيقة أنني، لم أعد أعرف جيدا، الآن، صارت هذه الشجرة تمص دمائي.** هيا نواجه الكلمات دون خوف: **أشعر أنني مستعد لبعث والدي إلى الجحيم، أنا العاشقة التي أقسمت على قتل عشيقها الخائن.** إذا لم تكن العائلة عبارة عن عصابة متوحشة، فماذا تراها تكون؟ ماذا نتقاسم مع إخوننا وأخواتنا غير خبز الحقد ؟ وماذا يمكن أن نفعل لأبوينا أحسن من بعثهم حيث حطت حملها أم قشعم ؟ أم قشعم. ها. **مجرد التفكير في ذلك يدفعني لقتل أحدهما.** وكم سيكون حصادا جميلا. جميلا "[2].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "الخلفية الأسطورية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التشويه"، حيث يسعى مرحوم بشغف لقتل والده أو والدته، إن سنحت له الفرصة فلن يتردد في قتلهما معا، مثل إلكترا تماما التي حاولت

[1] محمد ديب، لايزا، ص 55، 56.
[2] المصدر نفسه، ص 73، 74.

قتل والدتها لتستأثر بوالدها لوحدها، أو أن تقتل والدها الذي جعلته عشيقها في الخفاء بعد محاولته قتلها وهروبها منه بعد إكتشافها لما فعلته، مرحوم امتلك ننفس شغف إلكترا في الأسطورة اليونانية، التي عشقت والدها وخدعته لتجري علاقة غرامية معه دون علمه، حيث تسللت في ظلمة الليل إلى سريره، لتقع في الفاحشة، ويسعى والدها لقتلها، جراء فعلتها الآثمة، كما تسعى هي للقضاء عليه بعد أن كشفها، ولكن ليستأثر بأخواته ويجعلهن عشاقا له،كانت المطاوعة ممتدة، فجاء الإشعاع متوهجا بدوره تناسبا معها، بحيث منح هذا التوظيف الأسطوري جمالية للخطاب الروائي من خلال دلالات الأسطورة العميقة و المشحونة بالمعاني المتنوعة.

أسطورة رداء نيسوس:

تروي هذه الأسطورة مقتل البطل هرقل بسبب حيلة ذبرت لزوجته، حيث شكت في وفائه لها، وأصرت على استعادة حبه لها حسب وجهة نظرها، فقدمت لزوجها ترياق غدرا فيه سم صنع من دم نيسوس، حيث سرح لها هذا الأخير ان فيدمه قوة سحرية للحب في لحظاته الأخيرة متمسكا بالأمل الوحيد والضئيل للقضاء على هرقل من طرف زوجته دون علمها أن دمه قاتل، بنية أنه ترياق سحري يعيد لها حب زوجها، كما كان في السابق، " وبالإضافة إلى هذا نسبت القوى السحرية الخارقة حتى إلى أدوات جامدة استخدمها الأبطال خلال حياتهم، فمن ذلك قوس هرقل وسهامه المسمومة التي تحمل الموت المؤكد إلى من تصيبه حتى أن دم نيسيوس الذي اخترقه أحد هذه السهام صار يحمل قوتها السحرية القاتلة فكان فيه مقتل هرقل "[1] بعد صراع مرير من أجل نزع هذا الريداء المسموم من عليه.

تجلت هذه الأسطورة في رواية "**السيمورغ**" في الجزء المعنون ب " **الثنائي الجهنمي**"، " **لقد أشرنا سابقا إلى مبتغاك العميق وهو محاولتك نزع رداء "نيسوس" الذي ألبسوك إياه**. مبتغاك الذي يكمن في التخلص من الصورة وهي في بدايتها وهذا ما يحصل في كل مرة إشارة ضبابية إلى ضرورة الانتزاع من الذات أولا وتدمير الذات

[1] عماد حاتم، أساطير اليُونان، ص 21.

قبل الآخرين. أنت والصورة تشكلان واحدا. إنها تضعك في وضعية دنيا وتحكم عليك بالعجز وتدفع بك إلى اليأس. المهرب الوحيد المثالي الباقي هو تدمير الذات. القول أسهل بكثير من القيام بالفعل أو البدء بالتحدي والمواجهة والهجوم على المضطهِد/الخالق الذي حرمك من شخصيتك ليزرع مكانها نموذجا عجنه بكلتا يديه محاولا إعادة صياغتك على شاكلته من جديد. هذا هو الذي من الواجب قتله. أي عمل آخر، يعد مجرد تهريج. لكن لكثرة تهريجه تعوّد هذا المنبوذ على أن تحرير نفسه ليس هو أبسط مشاكله. فالرفض القطعي دون استئناف للصورة/ الفخ هو عمل معاد للتقاليد لا نصل إليه ولا يبلغ مبتغاه سوى بالطرق العنيفة المشبعة بروح مليئة بالكبت توجه الحرب أولا ضد ذاتها قبل أن تتوجه نحو سيد الصور، الملك المستبد الذي يجب القضاء عليه وبلوغ النهاية. في قائمة الأسلحة المختارة تتواجد بالضرورة العودة الاستيهامية إلى الأصول والمناداة على خرافات السلالة وكذا الكره الضروري للأجانب"[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه محمد ديب الإنسان المغترب الذي عانى من العنصرية بالشخص الذي ألبسوه رداء نيسوس، وهو يحاول جاهدا نزعه عنه، حيث فقد ذاته في غربته" مهما كان شكل السلوك الذي سينتهجه، سيكون في طريقه شيء ما لن يتمكن من تفاديه وهو الصورة الحقيرة والمنبوذة التهكمية التي سيجد نفسه في مواجهتها. الصورة هي ذاته ومهما كان تعامله معها فلن يفلت من مقارنة نفسه بها. ها هو يتأهب، إنه يقارن نفسه بها وكله مرارة وغيظ. هو أيضا يتأذى في أعماق روحه. حينما يفكر في الصورة الوحيدة التي يدعي عدوه أنها صورته فإن ذلك يحيي فيه العار والغضب واحتقار الذات. إنها الصدمة النفسية للعبور (للتدمير). ابتداءا من درجة معينة للحت فإنه يتفسخ ذاتيا إلى أشكال إضافية لإذلال الذات. إنه يحتقر نفسه أكثر ويعاقبها. في طريقه يحاول عازما على تدمير الصورة

[1] محمد ديب، السيورغ ، ص 70، 71.

المقيتة وذلك بتدمير ذاته. هنا وصلنا إلى أعماق المعانات البشرية "[1]، و" أقل ما يحدث للفرد هو أن يجد نفسه مسكونا بنزق لا يعرف له خفوتا، **نزق يضعه تحت التعذيب ويجعله يترصد أيّما إيماءة وأيما إشارة تدله على أنه الضحية**. هذا يغذي الحقد الدفين الذي يدفعه إلى محاولة الظهور في أبهى صورة وبالتالي تكبُّد الإهانات والتظاهر بالبشاشة والمحبة دائما بنفس الخوف من أن تخونه أحاسيسه. هو موقف دفاعي إلى حد اللامعقول. لا يمكن إتباعه لكن...لكننا في مواجهة أبناء الدنيئين الذين يملكون كل الحقوق: كلمة واحدة منهم تدخلك تحت الأرض. نتنحّى كثيرا ونمنع على أنفسنا اللجوء إلى الهجوم لأنه مضر وسيء العواقب إضافة إلى أنه يعرّض حياتنا للخطر. دعم هذا الحصار على المدى الطويل يغدو نوعا من القدر"[2].

فالكاتب عانى من العنصرية المقيتة وشاهد أناس يتعرضون لها في الغربة "الأكيد هو أن الشخص العنصري الوضيع إذا ما أصبح على وشك القيام بالفعل يحس فعليا ببعض الأثقال التي تكبل يديه. تحيره فكرة ضرورة الهجوم على الصورة/ الفخ التي لا تعدو أن تكون صورة كاريكاتورية أقل فظاعة من صورة الخالق التي التصقت به، هو المحتقِر العظيم، هو الأيقونة ذاتها، تلك التي رغم كل شيء، انحنينا أمامها. ستقوم أنت بنفس العمل وستسجد من جديد إذا ما لم يمنعك ضعفك الشديد من القيام بذلك كما هو حال درجة الرفض التي تحركك. **الاغتراب يسد قلبك** . لقد سبقت الإشارة إلى أن ثورتك ستدفع بك إلى جر حالتك كضحية ويتقودك إلى أخذ زمام قدرك بيديك كفاعل مسئول وحازم. أنت الآن حر ومن الآن فصاعدا ستكون دعامة نفسك ودليلها ومرشدها"[3].

كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

[1] محمد ديب، السيورغ، ص 69.

[2] محمد ديب، السيمورغ، المصدر نفسه، ص 69، 70.

[3] محمد ديب، السيمورغ، ص 70، 71.

أساطير البطل المؤله:

أسطورة هرقل:

تعد أسطورة البطل العظيم هرقل نصف الإله، الذي كان آية في القوة والشجاعة، وخاصة حينما كان عليه أن ينجز مهامه الاثنتي عشرة الصعبة[1]، من أساطير البطل المؤله،كما تروي الأساطير أنه ساعد البطل اليوناني الآخر جايسون في الحصول على الصوف الذهبي " الجزة الذهبية"، وأنه أنقذ بروميتيوس وحرره من قيوده، من العقوبة الشنيعة التي حلت عليه بعد سرقة النار. والمتمثلة في تسليط نسر عملاق ينهش كبده ليلا والذي يتجدد في النهار، لتستمر عقوبته الأبدية، بسبب منحه النار لبني البشر، حيث قتل هيرقل هذا الطائر ستيمفاليا الآكل للحوم البشر، ومن بين مهام هرقل أنه كان يتوجب عليه أن يقتل أفعى الهيدرا ذات الرؤوس التسعة، وأن يأسر خنزيرا بريا، وهرقل ابن لزيوس من البشرية ألكميني، حيث تجري في عروقه دماء الآلهة، إذ أنعمت عليه الألهة بعطايا عديدة جعلته ينجز ما يعجز عنه الناس العاديون، وأصبح من أعظم أبطال الأساطير اليونانية القديمة، ولقد شددت الأساطير اليونانية على قوة هرقل وشجاعته التي ليس لها نظير.

ويعد البطل هرقل بحسب المعتقد الميثولوجي، الذي طهر الارض من الشرور فقضى على أفعوان ليرنا وأسد نيميا ومهاة كرينا وطيور الستيمقال السرشة، والتي يصعب التعامل معها، لكونها من آكلة لحوم البشر، وفضلا عن ذلك كله أنجز مغامرتين لم يقدر لأحد سواه إليهما سبيلا، كما وحصل على تفاح الهيسيريد ونفذ إلى أعماق عالم الظلام ليخرج منه بالكلب الجهنمي كيربير" أسكولبيون"، إضافة إلى العديد من بطولاته التي سمت به إلى عالم الآلهة ووضعته بين الخالدين، بسبب تفانيه في أداء مهامه الصعبة، خدمة للخير ولأجل مصلحة البشر، الأبطال لايستطعون الخلود كالآلهة، ولكن بموتهم يقتربون من وضعية الآلهة بأعمالهم الخارقة وبطولتهم الفذة، التي تخلدهم، فالبطل في الميثولوجيا الإغريقية بعامة يسعى دائما إلى تجاوز الحدود والقيود، بل تجاوز نفسه لمواجهة الآلام والموت

[1] ينظر فكتور سالس، الميثولوجيا الحية فن الحب والحياة في الأساطير اليونانية، من ص 212، إلى ص 224. وينظر من ص 92، إلى ص94.

والفناء، ولعل ما يميزه – داخل قدره كإنسان – هي الأعمال التي نجح في إنجازها. هذه الأعمال التي تختزل الفضائل، والمخاطر، والمغامراة الخارقة، والفعل الإنساني النبيل. فأصبح بذلك نموذج يقتدى به في البطولة، إنه فعله الذي يضمن في أحلك الظروف الانتصار في المعارك، وإعادة النظام والتوازن بعد ذلك، إنه الفعل الذي يتجاوز حدوده الخاصة، ويتجاوز الشرط البشري، ليلتحق بالقدرة الإلهية، كما يتصل الغدير بمنبعه الأصلي. إنه بطل لأنه يحقق المستحيل بما يقوم به من أعمال خارقة، وكذلك يمكن له أن يحضى بمساعدة الآلهة بأدوات سحرية تساعده في مهامه كالبطل بريسيوس الذي تلقى مساعدة من الإلهة أثينا التي زودته بلجام ليستطيع ترويض الحصان المجنح بجاسوس ودرع فضي بفضله تمكن من القضاء على الميدوزا .

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع "حين عادا إلى المقهى مرة ثانية، ما أن جلسا في إحدى الموائد حتى سمعا صوتا ضخما أبح يصل إليهما من خارج:–يا الله، ساعدني يا رب، أصبحت لا احتمل الحياة. لماذا تنسى عبدك يا رب ؟ اقبض إليك هذه الروح التي هي ملكك. ثم رأيا رجلا رث الثياب مغبرا، هرما، مستندا بذراعه إلى طفل يتهافت على الأرض عند مدخل المقهى، ويضع عصا بين ركبتيه المرفوعتين. إنه يميل برأسه على صدره كأنه مكسور العنق، ويلبث على هذا الوضع لا يتحرك، حتى لكأنه يغفو، غير أن يده الضخمة ذات الأظفار الطويلة لا تدع قبضة الصبي النحيلة، تتشبث بها تشبث اليائس. فلما رأى أحد زبائن المقهى هذا المنظر، نهض واقفا بين الموائد، ودفع شاشيته الحمراء القاتمة، وصاح بالمتسولين قائلا: أأنتما آتيان من الريف، فسؤاله إذن من نوع الأسئلة التي لا جدوى فيها، ولكنها تطرح دائما. دمدم الشيخ الهرم يقول وهو يرفع رأسه في مشقة:–نعم أيها المحسن. واضطربت شفته السفلى وتركت لمجاجة من لعابه أن تقطر من فمه. ونظر المتسول طويلا إلى جميع الناس من مكانه ذاك. سأله الرجل:–هل في الريف مجاعة ؟ وكأن الطفل قد تدحرج على الشيخ تدحرج الكرة. قال الشيخ في مثل رجع الصدى:–مجاعة ؟ ثم شخر شخرة غريبة مزعجة. فاستدار عكاشة في هذه اللحظة مع كرسيه نحو الباب، ونظر إلى الشيخ. كان الشيخ ذاهلا، مبهم العينين، متجمد القسمات. وقال أخيرا بصوته الأصم الثقيل:

– حتى عصافير ربنا تموت جوعا هناك. –العصافير ؟ آه. آه. آه إذن لم يبق على الأشجار ثمار ولا بقيت بذور برية. أيتم أنتم على كل شيء ؟ وفغر الزبون فمه الواسع، وانطلق في ضحكة صاخبة. إن قوة ظافرة تخرج من شخصه. وأسنانه البيضاء تلتمع في وجهه العريض الذي عنى بحلق شعره عدا شاربيه الكبيرين المشدودين.–من أجل الأكل أنتم أقوياء ..آه، آه، آه، أما من أجل العمل فتلك حكاية أخرى. هل يمكن أن تنال المجاعة من إنسان يعمل ؟ أنتم أناس تؤثرون أن تستعطفوا على أن تبذلوا شيئا من جهد. وانطلقت تلك الضحكة نفسها مرة أخرى تهز صدره الذي يشبه أن يكون **صدر هرقل**. فخاف الشيخ الهرم خوفا ما كان السوط يقرقع فوق رأسه أن يبعثه في نفسه. –آه...أيها المحسن... "[1]

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب صدر رجل الشرطة التابع لقوات فرنسا، بصدر هرقل،كانت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع خافتا بدوره تناسبا معها.

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 344، 345، 346.

الفصل الخامس:

الأساطير الأدبية والرمزية

الأساطير الأدبية والرمزية:

الأساطير الأدبية:

أسطورة فاوست:

تعتبر أسطورة فاوست المتعلقة بالمصير الإنساني، والتي تبشر بتفكير مستقبلي يكون فيه الإنسان مالك الطبيعة وسيدا عليها والتعالي على الجوهر الإنساني بغية الارتقاء لمستوى أعلى من الأساطير الأدبية، تجمع هذه الأسطورة بين التاريخي والخيالي، والواقعي والأدبي، وذلك أن فاوست شخصية تاريخية عاشت ما بين 1480و1540. ويمثل فاوست الإنسان الذي تحالف مع الشيطان بغية تجاوز حدود المنزلة البشرية، ولقد اتّخذ منها كتاب المسرح والأدباء على اختلافهم بيئة وحضارة و أزمانا منوالا لنسج أساطير أدبية للإنسان الذي ينفي الحدود ويستعين بالسحر والمفارقة رغبة في المعرفة الكاملة وخروجا عن ضيق التّجربة الإنسانية.

تُعَدُّ أسطورة "فاوست" من أبرز وأعمق الأساطير القديمة التي تَمَّت معالجتها منذ نشأتها على امتداد العصور، بواسطة العديد من المبدِعين مستخدمين وسائط فنية مختلفة. وقد ظهرت أسطورة الرجل الذي باع نفسه للشيطان في نحو القرن السادس عشر الميلادين ثم توالى تداولها، عبر حقبة العصور الوسطى كي تظهر بعد ذلك في عِدَّة أشكال " ومازالت "أسطورة فاوست"منهلا ساحرا ومنبعا لا ينضب للمبدعين كافة منذ ظهورها حتى هذه اللحظة، بما يتناسب مع إيديولوجية وفلسفة كل منهم وطبيعة ومتغيِّرات عصره وقضاياه التي تشغله، كما أنها مازالت تحتمل المزيد من الدراسة لجوانبها العديدة ولكيفية استلهاماتها المختلفة. فهي الأسطورة التي تبحث في وجود الإنسان ذاته وتطلُّعه الدائم إلى الأفضل والأقوى، باحثا عن أي سلاح واقعي أو غَيبي لمواجهة قدراته المحدودة التي تُحيله دائما إلى الفَناء، وهدم كل ما أضنى فيه عمره القصير مهما طال في بنائه. هذه المنظومة القهرية المسيطرة على الإنسان ضدّ أي سلطة مهما كانت، سواء أطلق عليها اسم القدر أو تجسدت على هيئة شيء

ملموس أو تم تشخيصها في قالب إطار بشري، هي دائما الدافع الأساسي لظهور نموذج فاوست المتجدد الذي يخاف الخوف ذاته، ويضني نفسه بالتفتيش عن ملجأ من حصار اليأس والشقاء. وكلما زادت الحياة من تعقيداتها وغموضها وقسوتها وجبروتها، زاد تطلع فاوست إلى المعرفة الكلية وامتلاك السلطة المطلقة، وأمعن في ابتكار وسيلة للخلاص من مصير الانسحاق والمحو المنتظر. وعلى الرغم من وجود شخصية فاوست في الواقع كرجل عاش في الزمن الماضي وأبرم عهدا مع الشيطان، فإن الأساطير الشعبية التي تناقلها الناس عنه أضفت عليه الكثير من التهويلات ومنحته مبالغات مجانية رددتها الألسنة والأقلام، حتى خلقت منه> شخصية مثيرة للجدل والتشويق بشكل كبير ومحير أيضا. فزعمت الأساطير أنه كانت له صلة قرابة بالشياطين، وأنه ساحر وله القدرة على مخاطبة الموتى، ثم وقع معاهدة بدمه مع الشيطان عاهده فيها على الطاعة مقابل أن يعيد إليه الشيطان شبابه."[1] وبالفعل عاد شابا في مقتبل عمره.

وربما " لعب موت فاوست المبكر والغامض أيضا عام 1539 أو عام 1543 دورا مؤثرا في نسج خيوط هذه الأساطير، حيث يروى بعضها أن فاوست مات طريدا من رحمة الله عثقابا له على خروجه عن طاعة ربه، وهذه الأسطورة هي التي اعتمد عليها الشاعر الغنجليزي كريستوفر مارلو في مأساته ط الدكتور فاوستوس" وبطله الذي كان ينشد القوة. في حين تحكي أساطير أخرى أن فاوست باع روحه للشيطان ليرضي نفسه في معرفة الحقائق، لكنه عصى الشيطان بعد ذلك فغفر الله له واهتدى إلى الحقيقة، وهذه هي نفس فكرة المؤلف والشاعر الألماني جوته في مسرحيته " فاوست" بجزأيها "[2] ليصنع منها عملا فنيا متميزا، ومن بعده توالت المعالجات المختلفة لهذه الأسطورة إلى يومنا هذا، نظرا لما تتمتع به هذه الأسطورة من شهرة عالمية، وتأثير كبير على مؤلفي الأدب على مر الأجيال، طبقا لمكانتها المتفردة، إذ تحول فاوست مع هؤلاء الأدباء بمختلف ميولاتهم وتوجهاتهم

[1] إبراهيم نهاد، أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحي رضوان، دراسة تحليلية مقارنة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2009، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

واهتماماتهم إلى مادة أسطورية طيعة، ورمز فلسفي أو اجتماعي مستقى من الثرات القديم ومنصهر داخل رؤى متجددة.

والذي " تحول بمرور الوقت إلى دلالة ديناميكية لا تجف ولا تموت. ف"اسطورة فاوست" هي الصراع الدائم بين الخير والشر، لبكن الشر هنا لا يتمثل في الشيطان وذلك على عكس الاعتقاد الشائع، فالشيطان دائما هو الحد الفاصل في اختيار الإنسان بين الخير والشر، هو من يقوم بمهمة الإغواء و الغواية على أكمل وجه، وهو ليس إلا مجرد دافع دون أن يجبر الإنسان على فعل أي شيء رغما عنه، كما أنه لا يمنع أي إنسان من الإقدام على فعل الخير بمعناه العام. فالشيطان إذن هو الاختبار الأزلي العنيد الذي وضعه الله أمام الإنسان ليختار دنياه ومصيره بيده، أما فاوست الأسطورة فقد رسب في الاختبار وتعاهد مع الشيطان على المتعة الممتدة سنوات مقابل تسليم الروح. أي أن فاوست هو الذي استدعى الشيطان ولبى نداءه وليس العكس"[1] وكل انسان مخير في هذه الحياة.

فاوست الذي يبحث عن تخطي حدود البشر الضيقة ويتطلع إلى الرتبة الأعلى التي لا تعرف حدودا، للحصول على السلطة والقوة والسيطرة، وبذلك يعلن أنه أفضل من أقرانه بعلومه وبطموحه اللانهائي، وإن كان عقاب الشيطان له لأنه حاول أن يثبت لخالقه أنه أفضل من الإنسان، فإن فاوست يحتقر الإنسانية ومحدودية البشر ويصبو إلى مكانة أعلى، من هذا المنطلق وجد كل من فاوست والشيطان ضالته في العثور الحتمي على الآخر، وصار فاوست رمزا لهذا الفرد المتمرد من بني البشر الذى تَحدى الزمن وتحالف مع عدوه"الشيطان" لمزيد من المعرفة غير المتوافرة بسهولة للإنسان العادي، لما طغى عليه وعلى إرادته حب الاطلاع وروح المخاطرة وحنينه للمجهول وإلى الانطلاق نحو إدراك الحقيقة وراء كل ما يحتجب عنه.

[1] إبراهيم نهاد، أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحي رضوان، دراسة تحليلية مقارنة، ص 36.

وتوظيف محمد ديب الإرادة والقوة الفاوستية على. حد تعبره – لدى علماء الوراثة تجاوزت حدود المعقول وصار العلم مشوها، فلقد راح هذا الإنسان الفاوستي فردي النزعة يعطي للإرادة العمياء وروح المخاطرة في تصرفاته والتلاعب بالجينات البشرية (الاستنساخ) لتحقيق شباب دائم ولخلق علم افتراضي يوازي العالم البشري ،بل لتعايش معه بأناه وذاته، لينقرض الجنس البشري شيئا فشيئا لتبقى مجرد النسخ في نهاية المطاف، نتيجة الخلل في الجينات الورثية وضعف انتاجيتها.

وردت هذه الأسطورة في نص " **إذا ما متُّ يا توأمي المستنسخ**" تحدث محمد ديب في هذا النص عن قضية الاستنساخ هذه المسألة الخطيرة التي شغلت الغرب الذي كان ولا زال دائما يحاول أن يجد البديل لضمان استمرارية حضارته وقوته، ولكن هل كانت قوته في التفكير في عملية الاستنساخ؟، فأوروبا العجوز وسياسية تحديد النسل ونقص البشر كلها عوامل أدت بالغرب إلى التفكير بعملية الاستنساخ بداية من الحيوانات، فأجريت عدة تجارب في هذا المجال و لكن سرعان ما باءت بالفشل، فهذا الاستنساخ الافتراضي في عالم البشر يبقى سؤالا مطروحا، بدل الاهتمام بمعالجة بقضايا الإنسان وتخليصه من كل المشاكل والمعانات التي يتخبط فيها، وإيجاد الحلول الكافية لكل من يتعذب على سطح الأرض، يسعى هذا الإنسان إلى التفكير في شيء قد يدمر الإنسانية، فكل الاحتمالات التي قدمها محمد ديب ممكنة وسارية، و العواقب ستكون وخيمة حتى وإن كانت خيالية أو افتراضية "ستصبح عملية الضمان ضد الموت هذه عقدا احتياليا بعد أن يتم إثبات نجاعتها. حسب رأيي، ليس بسبب إمكانية الإخلال ببنود العقد، الرهان كبير ومن المؤكد أنه سوف يتم احترام البنود و قبول الرهان، بل بالثمن الذي سوف يدفع: كيف يجب أن يكون هذا الثمن؟ سيكون من المهم معرفة ذلك. هل سيكون أي ثمن هو ثمننا، أي الموت؟ يقول لي خنصري بأننا سنكون فكرة في قليل من الوقت. قليلا من الصبر فقط. **حلم بشباب دائم. آه يا فوست!** "[1].

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص113، 114.

تجلت أسطورة فاوست في هذا المقطع عبر تقنية " التناص"، ودوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"،حيث شبه محمد ديب علماء الوراثة بفاوست بسبب سعيهم للحصول على المعرفة الامتناهية وضمان الاستمرارية بحثا بذلك عن الخلود والشباب الدائم، بسبب التطلع والطموح الزائد على ما يفوق حدودهما البشرية، عبر تقنية الاستنساخ، حيث أشار محمد ديب هنا إلى عملية الاستنساخ فيقول في بداية النص " لن ألف وأدور بل أن أقول : " ستتحول هذه الأرض إلى جهنم. كل اللعنة دفعة واحدة. لن أضطر لانتظار هذا حتى الموت". أنا أشير إلى تلك المسألة التي نوقشت بطريقة مشوهة، خاصة في السابق وهي الاستنساخ والافتراضية. إنهما حيلتان لجأ إليهما الإنسان كي يطيل مدى حياته ويضع سدا أمام الموت. إنه لأسفٌ كبيرٌ ألا يكتشف الفراعنة في الوقت اللازم هذه المعجزة التي أصبحت واقعا في يومنا هذا. لم يفت الأوان بعد لأنه، إذا ما كنت فهمت شيئا ما، بالإمكان إعادة الحياة من جديد لأخناتون ورمسيس والآخرين من خلال شعرة صغيرة في لحاهم أو قلامة من أظافرهم. أتعجب كيف لم يبدأ التفكير في هذا مجددا. بعثهم من أجل حياة ثانية على الأرض، حقا ولكن ليس من أجل حياة في الجنة. تلك غبطة لا أحد يرفضها. "[1].

حيث عالج ديب من خلال توظيفه واستحضاره لهذه الأسطورة إشكالية الاستنساخ.والذي عده جريمة في حق البشرية "حين نفكر قليلا نجد بأن الإنسانية هي ذاتها بعد كل شيء نتاج ذاك الاستنساخ القديم الذي مورس من خلال أخذ ضلع من ذاك المخلوق الأول والفريد من نوعه، الغائب الحاضر دوما في كل واحد منا. ما دمنا بشرا فوق هذه البسيطة فنحن عرضة للاكتظاظ والازدحام.وصولا إلى الرب نفسه، إذا لم يكن الشيطان:كيف يتعرف على مريديه من بين المستنسخين من عدمهم وكيف يعرف من منهم سيجازى ومن سيعاقب؟ سيتم طرح السؤال لا محالة. "[2].

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 213.
[2] المصدر نفسه، ص 217، 218.

فعقد فاوست مع الشيطان بتحالفه معه لا يختلف عن العقد الاحتيالي الذي حاول الغرب إجراءه بتحايل على الموت والتعدي على حقوق الإنسانية وذلك بمحاولة استنساخ البشر ودمج العالم الافتراضي بالواقعي، ودمج الانسان المستنسخ مع بني البشر، وفي كلا الحالتين سيكون مصير الغرب أسوأ من مصير فاوست لما في ذلك من تدمير للإنسانية والقضاء عليها إن لم يتراجعو عن فعلتهم تلك " رغم الإنكار والاحتجاجات التي شبت من كل جهة إضافة إلى تهديدات المشرّع بالمنع فإنه من المؤكد أن التلاعب الوراثي في العالم المتحضر جاري بكل صخب. هل كنا نقول لأنه بسبب قلق الإنسانية على استمرارها ؟ أو قلق الجنس الفرعي الغربي على نفسه ؟ الحالة الأخيرة تعني إهمال ثلاثة أرباع النوع البشري من الناس الذين يضج بهم ضباب الأفق المسمى آسيا مما يدفعنا للتفكير بطريقة مغايرة. ألا يوجد هنا أيضا الكثير من الأرواح التي يمكن جنيها ؟ ليتم إعلامنا ونكون بالتالي على اتفاق ! على خبراء الأجنة التصريح دون حجل بأنه انطلاقا من المعطيات فإن نسبة الإنجاب في الغرب تبدو في تراجع شديد مما أدى إلى شيخوخة سكانية مربكة (موضوع كتبت حوله الروائية الإنجليزية ب.د.جايمس مؤلفا رهيبا يحمل عنوان أبناء الإنسان إذا ما لم أكن مخطئا. لكن كيف المواجهة ؟ تلك قضية لم تحاول التعرض لها. كيف يمكن إراحة الغرب خاصة من هذا المرض ؟ هل سيكون الحل في استنساخ البشر ؟ ممكن. "[1]. لارتباط بالحياة و الخوف من حتمية الموت، والمصير المنتظر للإنسان.

حيث عقد الانسان عقدا مع الشيطان في سبيل التطلع إلى معرفة أكبر من المتاح لقدرته وعقليته وذلك بتلاعب بالجينات الوراثية عن طريق الاستنساخ. وجعل العلم سلاح لمحاولة تجاوز محدود الطاقة البشرية وإشباع تطلعاته تجاه أطياف القدرات الإلهية بسلاح العلم وعن طريق استنساخ البشر عبر التلاعب بجيناته البشرية، فالتعاقد مع الشيطان رمز لطموح الانسان الجارف لتجاوز الحقائق وتوقع لسلطان المعرفة الذي يؤكد حصار الانسان داخل تساؤل جوهرى وجودي عن مكانته في هذا الكون عصر النهضة المتمرد المنفتح الفردي النزعة،

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 219، 220.

حيث اعتبر محمد ديب هذه القضية خطيئة، لعدم معرفة الانسان بمكانته السامية فدعا إلى فدعا الغنسان إلى معرفتها وتصالحه مع نفسه مكتفيا بسموه الداخلي دون داع إلى التمرد أو التجرؤ على الدخول في ندية مع خالقه، بحيث وجه محمد ديب رسالته من خلال توظيفه لهذه الأسطورة ليرجع الانسان عن فعلته ويتوب ويعيش بسلام استناد على قوة الاعتراف بمكانة الانسان وتفرده، بحيث نجد أن الإنسان دائما هو حجر الأساس الفكري العقلي والبطل المحوري المتفرد عن غيره من الكائنات. حيث يسعى الانسان عن طريق الاستنساخ لدماره و يلقي نفسه للعذاب والشقاء جراء فعلته الأثمة للقضاء على جنسه البشري بعدما سلبه سعادته. سعيا لضمان البقاء والخلود، حيث عبر الكاتب عن رؤياه وأفكاره التي جسدت كمرآة صادقة تعكس فلسفة روح العصر، مع التركيز على الرؤى المعاصرة والدلالات المنبعثة من تغير الطبيعة وأهداف الصراعات، مستخدما في الأسطورة بأبعادها وإيحاءاتها الخصبة الثرية ومدى اهتمامه باستلهام روحها وثناياها وتطويع ما بين سطورها طبقا لمفهومه هو، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فجاء الإشعاع بدوره خافتا تناسبا معها.

أسطورة شهرزاد / الليالي العربية:

تعتبر أسطورة "شهرزاد" من الأساطير الأدبية العالمية "ومعروف أن ألف ليلة وليلة من أهم أعمال الأدب الشعبي العربي، بالرغم من أصلها الهندي وترجمتها الفارسية، إلا أنها بصياغتها العربية وإضافاتها العربية الكثيرة وأسمائها العربية للمدن والملوك ووقائعها العربية وروحها العربية، تعد عملا من أعمال العبقرية العربية في الأدب الشعبي العربي"[1] وبغض النظر عن إختلاف الدارسين والباحثين حول أصل الليالي وزمن كتابتها ومؤلفها إن كان فرد بعينه أو جماعة، والذي لم يسفر عن ارتضاء حكم نهائي بخصوص ذلك، كذلك كان هنالك الجدل الذي أثير حول القصة الإطار لليالي العربية، فالقصة الإطار هي أكثر أجزاء الكتاب إثارة للجدل ولا يخف ذلك لكونها

[1] أحمد محمد عطية، أدب البحر، دار المعارف، ، القاهرة، (د/ت)، (د/ط)، ص 59.

تروي سبب نشأة الكتاب فتذكر السبب الذي أدى إلى رواية كل ذلك الكم من القصص التي حوتها، والتي سعى الباحثون للوصول من خلالها إلى أصل التسمية وزمن الكتاب ومؤلفه.

حيث أن شخصية شهرزاد غدت أسطورة بحد ذاتها، فكانت رمزا للمرأة الكاملة والمثالية من جميع النواحي والنموذج القدوة، وملخص الأسطورة في الحكاية الإطار أن شهرزاد كما ترسبت في المخيال وركزتها الأسطورة صورة للمرأة الكاملة التي إستطاعت بحكمتها وذكائها تجاوز مصيرها المظلم كباقي بنات جيلها، وإستطاعت ترويض الملك شهريار الوحش المتعطش لسفك دماء العذارى بسبب خيانة زوجته له مع عبد اسود، حيث استمر بفل القتل لمدة ثلاث سنوات كاملة، والتي " كانت كفيلة بإفراغ المدينة من العذارى وإفنائهن دون أن يستفيق الملك من دوامة الجنس والقتل والمدة نفسها أو تكاد "ألف ليلة وليلة" كانت زمنا لصراع لغوي مرير خاضته امرأة واحدة (شهرزاد) سلاحها اللسان والجسد الفتان لتستعيد به كينونة جنسها المهدورة. ولاشك أن في مثل هذا الفعل ما يكسبها نزعة إنسانية ويخلص غايتها من الارتهان بالفائدة الشخصية "[1]

القصة الإطار:

قصة ملك من ملوك ساسان الذي توفي وخلف ولدين، تولى الكبير الحكم (شهريار) الذي ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد، لكونه أفرس من الصغير (شاه زمان) الذي كان ملك سمرقند العجم. والذي دام حكمهما مدة عشرين سنة وكلٌ منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته، إلا أن يشتاق شهريار لأخيه الصغير، فيأمر وزيره أن يسافر إليه ويأتيه به، قبل أن يقف شاه زمان على خيانة زوجته والذي يطيح برأسيهما على الفور بعد أن عاد في منتصف الليل، حين صار إلى مشارف بلدته لنسيانه هدية كان ينوي أخذها إلى أخيه، ليكمل طريقه إلى بلدة أخيه بعد ذلك، التي بلغها والهم يعصف به، ليقف عن مشهد خيانة زوجة أخوه بدورها ، ليكون

[1] خالد السويح، مصطفى بوقطف، توظيف الأسطورة ودوره في تنامي الفعل المسرحي في مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، دار نهى، صفاقس، ط1، 2011، ص 32.

المشهد أفظع هذه المرة ، فالخيانة شملت خيانة العبيد والجواري، ليطلع أخيه بالحقيقة المرة، وبعد حصولهم إلى أدلة تدين المرأة ككل، تبدأ عقدة شهريار بعد قتله لزوجته وعبيدها وجواريها، في إفناء العنصر الأنثوي بسفك دماء العذارى بعد ليلة زواجه بهن في فجر اليوم الموالي، إذ كان يتزوج كل ليلة بعذراء يقتلها في الصباح، وتستمر طقسية تقديم القرابين هذه كل ليلة طيلة ثلاث سنوات. لتظهر شهرزاد على مسرح الأحداث بزواجها من الملك شهريار لتكون فداء لبنات جيلها ولأختها دنيا زاد، متبعة حيلة سرد الحكايات لتنجو وينجو بنات جيلها المتبقيات من الجزرة الرهيبة. ولتلهي شهريار عن قتلها لتبدأ لعبة الحكي والقص مع عداد حياة شهرازاد .

و" أول ما ذُكرت شهرزاد كان في "ألف ليلة وليلة" وكان ظهورها بعد اكتشاف الملكين خيانة زوجتيهما، وضربهما في البلاد بحثا عن مخدوع غيرهما قامت باستغفاله مخادعة ماكرة، وبعد اكتشافهما ما أوقعت المرأة المخادعة- الإنسية- بالعفريت الذي يفوقهما قوّة وجبروتا وحرصا- هانت عليهما مصيبتهما، ورجعا إلى بلادهما، لينتهي دور شاه زمان ويخرج من مسرح الأحداث لتدخله شهرزاد. إذ بعد افتراق الأخوين، وعودة شاه زمان إلى بلاده انقطعت عنّا أخباره- أو قطع عنذا السّارد أخباره بعد أن انتهى الدور المسند إليه، وهو مساعدة أخيه في البحث عن الحقيقة-، هنا يقرّر شهريار-الذي يصاب بعقدة نفسية-، الانتقام لرجولته الجريحة ممنذ تسبّب في ذلك-المرأة- فيعتزم الزّواج كلّ ليلة من فتاة بكر، يقتلها حين يصبح ليضمن عدم تكرار الخيانة. وبعد مرور ثلاث سنوات، ذاق النّاس خلالها كل ألوان الهوان، هربوا ببناتهم، حتّى لم تعد في المدينة فتاة يسمح لها سنّها بأن تلعب دور الزّوجة لليلة واحدة، لتلقى مصيرها عند الصباح؛ هنا يحتار الوزير- الذي كان المكلَّف بجلب القرابين كلّ ليلة-في كيفية إرضاء الملك- بعد أن عجز عن تلبية الأوامر-، وهنا تدخل شهرزاد لتأخذ دورها بطلة فدائية، إذ تبدأ بمساءلة أبيها عن سبب همّه، ولما تقف على الحقيقة المؤلمة، تقرّر أن تكون الفداء لبنات جنسها، فتطلب من أبيها تزويجها من الملك. ولا يجد الوالد- الذي يرفض في البداية التّضحية بابنته- بدًّا من الرّضوخ تحت إلحاحها الكبير. وهنا تبدأ حيلة شهرزاد، ويبدأ تخطيطها لخوض معركة -تعلم مسبقا أنّ نسبة الفوز فيها تكاد تكون

منعدمة- وعلى الرّغم من ذلك فقد آثرت المغامرة، شعارها في ذلك: إما النصر فتنجو وتنجي شعبا كاملا بنجاتها، وإمّا الموت، فتكون فداء لبنات جنسها. وكانت الخطة التي وضعتها- هي التي قرات كتب الماضين معتمدة على ذكائها وثقافتها تلك- تستدعي وجود أختها دنيازاد، كما كان شاه زمان عونا لأخيه على اكتشاف حقيقة المرأة. فاتّفقت شهرزاد مع دنيازاد على أن تأتيها متى قضى منها الملك وطره، لتطلب منها أن تحكي لها حكاية تقضيان بها اللّيل. وهنا يبدأ العلاج "[1] باعتماد على عنصر الحكي والتشويق حيثماتكاد تنهي حكاية حتى تدخل في حكاية مغايرة ولا تنهي سردها إلى في ليلة اليقم الموالي لتستمر في فعل القص لمئة ألف ليلة وليلة كاملة، التي تكون كافية لعلاج الملك وتجاوزه عقدته، حيث يعيش في سعادة رفقة زوجته شهرزاد التي خلصت نفسها وبنات جنسها لتصبح نموذجا للمرأة الكاملة.

وكثرة توظيف شخصية شهرزاد في الأعمال الأدبية في الشرق والغرب جعل منها شخصية أدبية واسعة الانتشار والحضور، بل جعل منها أسطورة أدبية، اعتمدها الكثير من المسرحيين في بناء مسرحياتهم حسب توجهاتهم السياسية والثقافية لمعالجة مختلف القضايا المتنوعة، فإخماد غريزة القتل في شهريار من طرف شهرزاد بفعل الحكي يعد انتصارا أسطوريا للمعرفة، مما يضفي على هذا الفعل عظمة خارقة قياسا إلى "عقدة شهريار" الذي ما فتئ يتزوج ويقتل تحت ألم الخيانة يوميا ولمدة ثلاث سنوات متواصلة، فصار بفضل الحكي حين يبلغ الصباح ينام ليعاود الاستمتاع في الليلة المقبلة، إنه فعل خارق قامت به شهرزاد، حيث تحمل هذه الأسطورة نواة وفكرة تمكن الكتاب من أن يبنوا من خلالها أعمالاً فنياً خالدة، بحيث يتخد منها وسيلة لأداء الفكرة ومعادلاً موضوعياً لطرح قضايا معينة.

تعتبر شهرزاد هي "الأنثى التي جمعت أجل ما تكون به كذلك ، ذلك أنّها رمز الجمال وفتنة الجسد.. فاسمها يدل أولَ ما يدل على كمال الأنوثة جسدا فاتنا، ويضاف إلى هذا الكمال في الأسطورة كمال آخر موصول

[1] سامية عليوي، تجلّيات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر –دراسة نقدية أسطورية، ص 47 .

بالقوّة القوليّة، أي القدرة الفائقة على السّرد واتّساع المحفوظ، فهي لسان بارع لا ينقطع عن القصّ و"أف ليلة وليلة" من الحكي دليل بيّن على ذلك. ويرفد هذين الكمالين كمال ثالث مجاله العلم والمعرفة ، "[1] فبمجرد ذكر اسم شهرزاد تنبعث في ذهنك الأسطورة "ألف ليلة وليلة"، بل ما توّج فيها للأنثى من خصال ظلت لصيقة بالمخيال الجمعي للأفراد، ف إلى جانب الجمال والحسن وطلاقة اللسان تميزت شهرزاد كذلك بسعة المعرفة هي التي إطلعت وقرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وتبحرت في أخبار الأمم السالفة، وحكاياتها، وهذا ما عكس عمق معرفتها، كما "وتكمن خلف هذه الصّفات جميعا قوّة أخرى اكتسبتها شهرزاد ووظّفت في تحقيقها كلّ صفاتها الأولى: إنّها الإيمان بالفعل والإلحاح على الاستطاعة والقدرة، ذلك أنّها دخلت طاحونة القتل التي كان يديرها شهريار الملك في تكرار واسترسال آذنا بخراب الجنس الأنثويّ في المدينة بعزم فائق وإلحاح صارم، شعارها الحياة أو فداء البنات. ولئن أمكن لتتويجها زوجة أن يكون دليلا على قوتّها وانتصار إرادتها"[2]

فبفضلها وبفضل ذكائها توقف الملك عن القتل واستماعه لها لألف ليلة وليلة دال على قوة ذاتها المتفرّدة التي لم تتوفر في بنات جنسها، فكانت شهرزاد كما ترسّبت في المخيال وركّزتها الأسطورة صورة للمرأة الكاملة، فهي الذات التي صنعت العدد بحكاياتها و"بالعودة إلى الأسطورة نلاحظ أنّ الفعل السّرديّ الذي حكمها وربط بين أقاصيصها الدّاخلية إنّما هو عزم شهرزاد على السّرد وإلهاء الملك عن القتل وعزم الثاني على السّماع والمعرفة والولع بتسقّط نهايات الأبطال في الأقاصيص الفرعيّة. ولقد آل العزم الأوّل إلى تحقيق غايته ليظفر شهريار بعلاقة تمنعه من القتل "[3] مادامت اللّيالي التّي قضّاها هناك ساهرا توّاقا لمعرفة ما ستقصّه شهرزاد كثيفة العدد.

ركز توظيف محمد ديب لأسطورة شهرزاد على الحكاية الإطار، ركما وركز في ذلك على فعل السرد التي قامت به شهرزاد طيلة ألف ليلة وليلة وحافظت على ذاتها وسيرورتها من خلاله،إضافة لذلك أن شهرزاد قد

[1] خالد السويح ومصطفى بوقطف، توظيف الأسطورة ودوره في تنامي الفعل المسرحي في مسرحية"شهرزاد" لتوفيق الحكيم، ص 31.
[2] المصدر نفسه، ص32.
[3] خالد السويح ومصطفى بوقطف، توظيف الأسطورة ودوره في تنامي الفعل المسرحي في مسرحية"شهرزاد" لتوفيق الحكيم، ص 34.

احتفظت في ظاهر الأمر بمركزيتها وقيمتها التيّ تميّزت بها في الأسطورة بل وحافظت كذلك على إيمانها بالقدرة على الفعل، بحيث فعلت قصص شهرزاد بالملك الهمجي ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى، بحيث كان فعل القص والحكي بمثابتة العلاج التدريجي للملك وتطهير لنفسه وتهذيبها بحيث تغيرت تصرفاته تدريجيا، ليغدو شخصا جديدا تحرر من عقدته واكتسب الحكمة والمعرفة، وعاد لعقله بفعل القص ومفعوله السحري "تهذيب وتقويم لسلوكه"، شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" هي أسطورة المعرفة علاوة على كونها المرأة الأسطورة التّي قهرت ذكورة الرّجل في مجتمع الذّكورة، بسلاح المعرفة وسطوتها مستعينة بإرادتها وعزمها وقوتها.

تجلت الأسطورة في نص" **غن، أيها الطائر**" والذي يسرد فيه الراوي ذكرياته مع ابنته التي نقشت في قلبه، كيف كان ينيمها بقربه وتحط رأسها فوق بطنه وهي ممدة على عرض السرير ورجلاها موضوعتان على ظهر أمها، واسترسل بعد ذلك في سرد كيف حولت ابنته طاولة المطبخ إلى ميدان بنت عليه ابنته ليل مدينة وتشكيلها، حيث بدأت باستخدام أحجار لعبة الدومينو الصغيرة كمواد للبناء، ثم بعدها ما لبثت أن غرقت في لعبة البناء مع المكعبات الخشبية الملونة، هي التي كانت هوايتها المفضلة قبل ذلك في رمي قطع الدومينو بالجملة وتمضية الوقت بعد ذلك في التقاطها والبحث عنها عبر المطبخ، كان الرواي يتأمل المدينة التي تشيدها ابنته بإعجاب كبير، واسترسل في وصف تلك المدينة التي جمعت كل ما وقع تحت يد ليل عليه، كذلك يسرد كيف يرافق ابنته إلى غاية الحديقة لتذهب إلى المدرسة بعد ذلك قبل أن تطلب منه أن يحرص على مدينتها، وأن يودعها من الطابق الأعلى عبر النافذة وهو يلاحظ كيف تجرها روسيا خارجا والتي لا تتحمل قرب ابنته من والدها، فهي تعتبرها من ممتلكاتها الخاصة، هذا المشهد الذي يتكرر دائما والذي يفتح صحراء العزلة بداخله.

ويسرد بعدها ما تفضله ابنته من ألعاب "ونسجل باختصار. تتدحرج هذه الشبكة من الدروب الملتوية وتتوقف باستمرار، وفي آن واحد، كما تولد مائة وجه غريب، من تلك الوجوه التي ننتظر ارتسامها دون يقين، شمس إزاء شمس أخرى برغم عدم التأكيد من ظهورها، من وجودها، **وفي نفس الوقت تدير هذه الشبكة قصة**

محبوكة وسط الفضاء الحضري المتنامي داخل الفضاء الممتد دوما للقصة التي تحكيها ليبل وأننا نقرأها عبر تاريخ بناء هذه المدينة. وحينما تنتهي القصة، ليس لأن للقصة نهاية، ولكن كان يجب أن نتوقف عند لحظة ما، مثلما كانت تفعل شهرزاد أمام شهريار الذي يمنح لها الإذن بالتوقف واستئناف الحكي في يوم الغد. صحيح أنني لست السلطان شهريار وأن ليبل ليست بحاجة إلى أوامري حينما ترى الوقت مناسبا لتترك كل شيء، لأنها فعلا اللحظة المناسبة. لحظة الذهاب إلى المدرسة مثلا. "[1].

تجلت الاسطورة في هذا المقطع عبر تقنية" البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية"التشويه"،حيث أن روسيا هي التي تعرف متى توقف سرد الحكاية، ومتى تسمح باستمرارها من جديد، إذ جسدت شخصية شهريار، والراوي جسد شخصية شهرزاد في الخطاب الروائي، والذي يحاول منع روسيا من سلب ابنته منه بفعل الحكي المتواصل لليبل ابنته كي لا تنساه ولا تنسى ذكرياتها معه، فهو بهذا الفعل يمنع حدوث نهايته بانفصاله عن ابنته والذي يجسد الموت بالنسبة له، إذ هو مرهون بسلطة القانون التي تجسدها روسيا، حيث قلب محمد ديب الشخصيات، حيث القوة الذكورية المسيطرة جسدتها روسيا الانثى، والقوة الأنثوية الواعية جسدها الراوي خلافا للمرجع الاسطوري الأصلي، وحيث يكون هنالك صراع بينهما يحاول الراوي احتوائه وتفاديه بتقنية الاستمرار في فعل الحكي لابنته ليبل، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئ، مما منح جمالية في الخطاب الروائي، بحيث أغرقت الأسطورة الأصلية النص بالدلالات المتنوعة .

كما تجلت هذه الأسطورة أيضا في رواية "غريبة الثلج والرمال" في الجزء الثاني المعنون ب" غريبة الثلج والرمال"، "من الأفضل التصرف مثل **الأميرة التي حكى لي أبي حكايتها. كانت هذه الأميرة تختلق كل مساء حكاية تحكيها للملك؛ زوجها لليلة واحدة حتى لا تموت. وفي الغد تبقى على قيد الحياة. كان من المفروض أن تكون ميتة، ولكنها لم تكن كذلك، وهكذا ليلة بعد ليلة. إنها لا تموت لأنها كانت تحكي**

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 165، 166.

حكايتها لملك كان يريد دائما معرفة الفصل الموالي، وكان يقول : سنرى ذلك في الغد. وعندما يأتي صباح ذلك الغد، يقول الملك مرة أخرى: سنرى ذلك في الغد. ودائما ولنفس السبب، ما كانت الحكاية لتنتهي. ذلك ما كان ينبغي علي أن أفعله أنا أيضا : أن أحكي حكايات حتى لا أكون ميتة، وحتى لا أحتاج لأن أموت. على كل واحد أن يفكر في ذلك، إن الحياة تريد منا أن نركب طريق السعادة. وإن مجرد السير على هذه الطريقة، هو في حد ذاته سعادة. ولكن أين هو الملك الذي سنحكيها له؟ فنحن لن نجد كل مساء واحدا في متناول اليد. أما أنا فملكي متوفر تماما : إنه أبي. سيسمعني من هناك حيث ذهب. وأشرع، بل لقد شرعت : لقد ذهب هناك من أجل أن يعود حيا تماما. لأنه، كثيرا ما يصل الأمر أحيانا، عندما يكون هنا، أن نراه على وشك الموت. وهي اللحظة التي أخشى فيها أكثر أن أفقده، رغم أنه لو كانت هناك جنة، فستكون هذه اللحظة هي المناسبة. لذلك فهو يسافر. عندما نكون هناك، لا يمكن أن نعرف حتما أنها الجنة. ينبغي أن نطرد منها. وسأكون مضطرة للاعتقاد أنه لا جنة لاثنين أبدا. وأنه إما أن أكون وحدي، وإما أن أكون مع جميع الناس. لو تحدثنا إلى قلب شخص ما، فأنا أشك في أنه لا يسمع مهما كان بعيدا. وعليه فأنا لا أشك أبدا أن أبي لا يسمعني. هل أقول له أن غرفتهما، هو وأمي، شبه المسحورة، والأشياء المسحورة بداخلها، تنتظره ؟ كلا، لن أسممه بهذه الأشياء التافهة "[1].

تجلت الاسطورة في هذا المقطع عبر تقنية" الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية"التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الطفلة ليلي بال بشخصية شهرزاد في المرجع الأسطوري الأصلي، عبر تيمة "الحكي، وعبر الأسطوريمات التالية: ليلي بال /شهرزاد، الملك/ والدها. الحكاية/الحياة، ليلي بال تحكي الحكاية لكي لا تموت لتواصل الحياة بانتظار عودة والدها ولكي تبقى حية بداخله، لكي يسمعها من هناك من صحرائه، بحيث أن موتها

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، ص 154، 155.

وحياتها بيد والدها ومواصلة الحكي الطريقة الحياة الوحيدة لنجاة ومواصلة العيش، فليلي بال تحيا بفعل الحكي بقدر أملها بعودة والدها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره.

وكذلك تجلت أسطورة شهرزاد في هذا المقطع من نفس النص " سأتأخر قليلا فقط في هذه الغرفة وبحضور الانتظار الذي نشهده فيها. إن رائحته ترفرف فيها. وجميع الأشياء تشمها، وهي تقوم بالحراسة من أجل حمايتها : الجدران، الزرابي، الأثاث، والكتب. وأنا أنتظر مثلها دون عناء ودون دموع. وأقوم مثلها بالحراسة. وهذا لا يرق كثيرا لأمي، لا يحلو لها أن أظل هنا. إنها تجلس في المطبخ مع امرأة أخرى وكل واحدة تحكي حكاياتها للأخرى. هل تفعلان ذلك حتى لا تموتا كذلك ؟. إن أمي، بكل تأكيد ، تجهل أني عدت خفية، وأنني وحيدة في الغرفة، لقد جعلتها تنساني. بمجرد أن يدير أبي ظهره ويغيب عنا، هنا لا يتأخر عن النوم. ولا يستيقظ إلا عندما أصل أنا، وعندما تشرع أشياءه والأشياء الأخرى من أماكنها في سؤالي، بإلحاحها المعتاد، إن كانت فعلا قد تم التخلي عنها. هذا كل ما تريد أن تعرفه مرة أخرى.

-كلا ، قلت لها، وأصبع على فمي، لم يتخل عنك. سيعود. وأنا ؟ هل تتصورين أنه تخلى عني ؟ أبدا. لقد ذهب هناك فقط ليعود أكثر حياة ويتقاسم هذه الحياة معنا، نحن الذين سيجدنا تماما كما تركنا، تماما كما لو كان لم يتركنا لحظة واحدة. لنصمت. بعد أن اطمأنت هكذا، لم تعد تقول شيئا وعاد للنوم من كان نائما من قبل. بقيت صحبتها لبعض الوقت. فهي، التي تتسلح بالصبر دون أن تريد إظهار حزنها، وأنا، متماثلتان ومتعودتان بالقوة. ولكن أحيانا يكون الانتظار كذلك بكاء في صمت. وبالنسبة لبعضها ممن فقدت معنى النوم، أقوم إزاءها، **مقلدة الأميرة في لياليها، بسرد حكايتي**، الحكاية ذاتها التي سبق أن سمعتها، ولكنها تفضلها عما عداها لأنه لا يمكن أن نكرر سوى الحكايات الجميلة، مثل الزائرات اللاتي نتمتع برؤيتهن من جديد لفرط معرفتنا بهن. وهن، بعد أن يمضين سويعة معنا، يذهبن مسرورات بحسن استقبالهن. وهكذا، وحتى لا أضني مستمعتي، فقد واصلت. قلت : إن بلد أبي، لو كنت فيه، الصحراء. رمال ورمال. وتخيل هذا الكم من الرمل، لا أحد يستطيع ذلك، لا

أحد يبلغه. لا أتحدث عن عد حبات الرمل لأنك لن تعرف النهاية أبدا. وفي هذه الحالة، يكون من الأفضل عد النجوم في السماء. لم أعرف أبدا مثل هذه الكميات من الرمل..."[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية" الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية"التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الطفلة ليلي بال بشهرزاد في المرجع الأسطوري الأصلي، عبر تيمة "الحكي، ليلي بال هي شهرزاد أمها وأبيها، تحكي حكايتها لأبيها لتمتد للصحراء وهي تحيا بها بانتظار عودته من جهة، وتحكي الحكايا لأمها لتساعدها على مواصلة العيش على أمل رجوعه لهما مجددا، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره.

الأسطورة مجنون ليلي:

تعد أسطورة مجنون ليلي من الأساطير العربية التي تناقلها العرب في شعرهم وأخبارهم، حيث تروي هذه الأسطورة قصة الشاعر قيس بني الملوح من قبيلة بنى عامر و ليلى العامرية في القرن السابع الهجري، حيث وقع قيس وليلى في غرام بعضهما منذ الصغر، وبدأ قيس في تلحين شعر في حبه لها، يذكر فيه كثيرا اسمها في جل قصائده، وبالغ في التودد لها عن طريق شعره، ولما كبر طلب يدها من والدها فرفض إعطائها له، بتزويجهما لبعض وأبعدها عنه، لأنه يعتبر قيس غير متوازن عقليا، وستكون فضيحة إذ زوج ابنته به، وقيل أنه رفض ذلك تماشيا مع غرث العرب في أنهم لا يزوجون من ذاع صيتهم بالحب، حيث ترى القبيلة في ذلك عارا. فيصبح قس مجنونا بليلى عندما حجبت عنه، ويلقبه عامة أفراد القبيلة بالمجنون أي الممسوس من الجن، وتمضي الأيام وهو على حاله ذاك بسبب البعد عن ليلاه، وفي فترة وجيزة من رفضه من قبل والدها، حدث زواج ليلى من تاجر نبيل من قبيلة ثقيف بالطائف، وعندما سمع المجنون بزواجها جن قيس وهرب من مخيم القبيلة هائما على وجهه في قفاري الصحاري المجاورة، وتخلت عائلته عن أملهم في رجوعه فتركوا له الطعام في البرية، فكانوا يرونه أحيانا يتلو على نفسه أبياتا

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص 155، 156.

من الشعر ويكتبها بالعصا على الرمال باحثا عن ليلى، وصار ينشد الشعر ويحسب الخطوات التي توصله لليلى ويكتب الشعر في الرمل أينما حل ارتحل مستعيدا ذكرياته معها، وكلما ذكرت له ليلى يستعيد وعيه قليلا، وسرعانما يعود لحالته، ليكنى بمجنون ليلى، ليموت في البرية بالقرب من قبر ليلى بعد أن مرضت وماتت من حسرة قلبها لعدم تمكنها من رؤية معشوقها الأبدي، حيث نقش ثلاث قصائد من الشعر على صخرة قرب القبر، وهي آخر ثلاث قصائد منسوبة له، نذكر من ضمنها هذا البيتين الشعريين:

أمر على الديار ديار ليلى أقبل ذا الجدار وذا الجدار

وما حب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا

فأخذ الأدباء هذه الحكاية من التراث العربي وأسطروها وضمنوها واستوحوها في مسرحياتهم وأعمالهم الأدبية والابداعية، لتتبلور بعد ذلك وتصبح من الأساطير الأدبية المتعارف عليها عربيا وعالميا. ولتجسد أعظم قصص الحب العذري الخالدة في التاريخ الإنساني، حيث تشبه كثيرا في مأساويتها قصة روميو وجولييت.

ويقال أن قيسا عشق الصورة التي رسمها في خياله لليلى، فعندما جاءته ذات يوم ليلى خاضعة وسلمت نفسها له رفضها، ليزوجوها لغيره، وليجن بعذها ويتشرد في طرقات القبيلة " ولما كانت الرومانسية هي إعلاء مشاعر الذات على حقائق الواقع، وذلك في أحد جوانبها، فإن الطريقة الرومانسية تضفي الأسطورة على الذات ومشاعرها، ولذلك نفهم لماذا جن قيس في حب ليلى، فلو أن ليلى كانت في عقل قيس مجرد فتاة مثل غيرها من فتياة القبيلة، قد تفوقهن جمالا، أو تتميز عليهن بشيء ما، لما جن من أجلها، ولكن جنونه أتى من إضفاء صورة أسطورية عليها، فتحولت لذات فريدة لا مثيل لها في الواقع، فليلى في عيون الآخرين مجرد واقع بكل ما فيه، فتاة

لها ملامحها الجسدية والعقلية والنفسية المحددة، بكل ما فيها من مزايا وعيوب، أما ليلى في عيون قيس قد توحدت مع أسطورة ليلى، فإن حرمانه منها هو حرمانه من ذاته، من وجوده كإنسان متميز."[1] وهذا سبب جنونه.

تجلت هذه الأسطورة في رواية هابيل. قصة مجنون ليلي التي وردت في أخبار العرب وشعرهم، هابيل الذي وقع أسير ليلي وتعلق بها إلى حد الجنون من أول نظرة ألقتها عليه بالأخص ابتسامتها " تتقدم منه، تتجه نحوه بثقة وابتسامة، تجعل قزحيتي عينيها تلمعان من سبغ، وبثبات. وحين جانبته، مدت له ذراعها، تريد أن تأخذ يده. يقفز جانبا، يصفر بين أسنانه : "لا تلمسيني" يداه متدليتان خلف ظهره، ويوفقها بنظره. لا تقوم الفتاة بأية حركة. تبقي ذراعها على امتداد جسدها... إنها أمامه، تبتسم باستمرار، متوقفة أمامه، تترك، بهدوء، نظرها ينساب إلى داخل نظره. تبحث عنه تحاول أن ترسو هناك. فجأة، ما الذي حدث ؟ شيء آخر يحدق بهابيل خلف هاتين العينين. وهذا الشيء له نفس النظرة الساخنة. اللحظة، تميل الفتاة برأسها، إنها مشغولة بالنظر، ومتابعة بقية الغرفة التي تبتعد. حفرة بدأت تفتح فجوة، تفتحها ببطء في العالم. لن تحدث تمزقا بهذا المقدار. تم تلتفت نحو هابيل، تبتسم في وجهه، نفس الابتسامة التي تحملها على وجهها منذ لحظة. التي لم تتغير. فتاة متفتحة حائرة. فتاة كلها امتلاء. مشبعة حبا وتذبذبا، لم تكن سوى هذه الفتاة. ثم مسرعة فجأة، في اتجاه أصدقائها تاركة هابيل على حافة هاوية الانتظار التي حفرتها بينها وبينه، وهي منطلقة بأقصى سرعة لتلتحق بهم. لم تعد سوى فتاة قد غابت. فتاة قد اختفت. "[2].

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب هابيل بمجنون ليلي في الأسطورة الأصلية، والذي وقع في عشق ليلي التي بادلته نظرات الهيام، ليجد نفسه يعيش من خلال هذه الذكرى معها، باحثا عنها وهو هائما على وجهه في شوارع

[1] سامح سعيد عبود، العلم والأسطورة منهجان للتغير الاجتماعي، ص 142، 143.
[2] محمد ديب، هابيل، ص 82، 83.

المدينة الغربية، ليستمد بحثه لأيام لأشهر، يقوده هوسه بها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشجونة للاسطورة الموظفة.

وتجلت هذه الأسطوة في هذا المقطع، أنما يريد أن يزيح الصورة والابتسامة التي خلفتها بعد انصرافها، صوت يحيط بهابيل : " وضعت يدك في يدي، سأريك الطريق. إني أزهارك في المروج، وثمارك على الأشجار.

–أوه، أوه ليلي. خذي بيدي، أرشديني. قال هابيل ذلك."[1].

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب هابيل بمجنون ليلي من الموروث الأسطوري العربي، والذي وقع في عشق ليلي لحد الجنون، ليجد نفسه مدفوعا بحثا عنها في شوارع المدينة متشبتا بذكرياته معها مناجيا إياها، يقوده هوسه بها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشجونة للاسطورة الموظفة.

تجلت أسطورة مجنون ليلي في هذا المقطع، ليلي الذي أعادت إليه روحه وبعد ذلك هربت منه، ليستمر هابيل في ملاحقتها وإعادتها إليه عبر طرقات ومخابئ المدينة لعدة مرات، كان ينتابه الضياع والهذيان والتهديد بمجرد هروب ليلي منه، كان يحلم بأنه يراها يبحث عنها في حلمه وفي هذيانه وبأخص في لعبة الموت التي لعبها لعشرة مساءات متتالية كان يترئ له أنه يراها مرتدية شعر أحمر " **في حالة اليقظة، كما هو الشأن في حالة النوم، تركت "ليلي" آنذاك العالم يكبر ويتذمر أكثر فأكثر. الوجود بجانبها، جعل الوحشية، الغابة المرعبة، تنمو حول هابيل**، غابة خانقة، عدوة، دون مخارج. وفي قلب هذه الغابة المتولدة من أيام وليالي **"ليلي" الممتدة**

[1] محمد ديب، هابيل، ص 84.

الآن في أيام وليالي هابيل. تظهر ليلي الآن وكأنها سرب عصافير، ترتدي شعرا أحمر لم يعد إلا رعبا وتهديدا مرسلا "[1].

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب هابيل بمجنون ليلي من الموروث الأسطوري العربي، والذي وقع في عشق وهيام ليلي لحد الجنون، ليجد نفسه مندفعا للبحث عنها في شوارع المدينة في كافة الأماكن التي يمكن أن تكون متواجدة فيها، متشبثا بذكرياته، يقوده هوسه المحموم بها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع، حيث إشتد هوس هابيل بليلي أكثر من أي وقت مضى، بعد أن سلبها منه المصح الذي وضعت فيه ويصبح شغله الشاغل رؤية ليلي أكبر فترة ممكنة وانتظار موعد زيارتها المقبل بفارغ الصبر "الجمعة، أحد هذه الأيام من الأسبوع، حيث يفتح السوق ليلا، وحيث يبدأ هابيل عمله عند الظهيرة وفي ساعات متأخرة، هذا يناسبه، **مادام بإمكانه الذهاب لزيارة "ليلي". يذهب مرارا لزيارتها حتى لم يعد لذلك أهمية. لأنه لا يجدها بل يجد شخصا آخر. شخص كأنها ويكونه أقل كلما عاد إليها. شخص لم يعد يعرفه، لم يعرف من هو، لا يعرف شيئا. لكنه يذهب إليها باستمرار، يبقى معها في هذا البيت، حيث هي الآن. يحتفظ بها بالقرب منه، أطول وقت ممكن، بقدر ما يتركونها معه، لا يعيدها إلا في اللحظة التي يأتون لاسترجاعها ولأخذها**. يقص عليها الكثير من الأشياء ليلهيها : نكت، **كل شيء يخطر له ببال، كل ما حدث له منذ زيارته الأخيرة، يعيد على مسمعها قصصا قديمة تعرفها**، أو يجب أن تكون قد

[1] محمد ديب، هابيل، ص 149، 150.

عرفتها. يتكلم ويتكلم- ولا أحد غيره يتكلم، ولا أحد غيره يسمع صوته. هي، لا شيء. لا تقول كلمة واحدة، لا تسمع، يبدو أنها لا تعلم أنه يتحدث. "[1]

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التشويه"، حيث قلب الكاتب مصائر الشخصيات وتلاعب في مسار الأحداث ومجرياتها خلافا لما ورد في النص الأسطوري، إذ نجد أن ليلي من جنت وهابيل من عايش إغترابها عنه وهي بجواره ، "مرات فقط. تحدق في عينيه، هكذا مصادفة ثم تبتسم. ساعتها كأن كل روائع الفجر تتفجر، كل شيء يتحطم في داخله. إنها ليلي من جديد، هذه الابتسامة، يسترجعها فجأة، مثلما كانت في أول يوم، منتعشة. كل شيء يتحطم فيه إلا أن كل شيء يحيا من جديد. هذه الابتسامة التي يظن أنه عرفها فجأة، هذه النظرة الخضراء المرغوب فيها بشدة، إنها آلهة مضطهدة ومقيدة من طرف شياطين حقودة. تحرمه منها، نعم، يالشيطان ! ترهق في داخله كل اللطافة العنيفة، أنوارا لا متناهية، هكتارات من الخير كلما دامت يعتبر قليلا. وقت تفتحها ثم اضمحلالها، متسع من السعادة. لكن فقط في برهة من الزمن يتأكد أنها لم تعد تراه، **وأن لا مبالاتها تحاصره من جديد مثل أرض محروقة، ومن دون قبس من الحياة. برهة من الزمن، لعنة أزلية** "[2].

حيث يعاني هابيل بجوار ليلاه أكثر من بعده عنها " هذا اليوم، هذه الجمعة، وجد نفسه مرة أخرى بعيدا عنها. مرة أخرى تأملها، ثم تساءل ما الذي يجب أن يفعله، أعليه أن يعوي مثل ذئب جريح؟ عليه أن يخدش الجدران بأظافره، هل يجب أن يحطم كل شيء في هذا الكوخ أو يقول لنفسه : **إن "ليليتي" قد ذهبت إلى مكان آخر**. يمسك بيد ميتة، دون أن تموت صاحبتها، محاولا أن يبعث فيها قليلا من الحرارة، أن يمنحها قليلا من حنانه، حنان لم تنتظره من أحد، لأنها لا تستطيع أن تبادله؛ ماكثا مع هذه الفتاة المطاردة من العالم، ماكثا معها

[1] محمد ديب، هابيل، ص 167، 168 .
[2] المصدر نفسه، ص 168، 169.

أطول وقت ممكن... "[1] جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا بدوره، ما منح جمالية عالية لا متناهية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

وتجلت هذ الأسطورة في هذا المقطع كذلك "**آه يا ليلي، هكذا توسل إليها هذا المساء، متفحصا وجهها. احتفظي بيدي في يدك، كوني عيني وقلبي في ظلمات الوجود. عينان، قلب، نفس لا يضمحل. إذا كانت روحي لا تصلح لتلقى للكلاب. فعودي، ابحثي عني في كل الدروب، اعثري علي من جديد...**" [2]

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، حيث يتعذب بالقرب من ليلاه أكثر من بعده عنها، ويتوحد بذكريات ليلي التي أصبحت ذكرياته هو أيضا " **هكذا في كل زيارة، كان يكتشف كم هو عاجز كم هو عار، وحيد في المنفى بجانب لياليه التي كانت أكثرا عجزا أكثر عداء أكثر وحدة أكثر منفى. وليذهب من جديد بعد لحظة ويجد نفسه في الشارع بعد أن أعادها لأناس ذلك البيت. بيت لا يسترجعها ولا يتركه.** هو في هذه المدينة إلا ليخلف فراغا في عمق قلبه، ويلقي فيه قطعة كبيرة من الثلج. أوهامي، يقول لنفسه. كل الأوهام، كل الأسباب التي أجمع بعناء كبير لأخادع مخاوفي. لست أعرف غيرها، ليس لدي إلا حمايتها الدخانية. "[3]

حيث كان مصير ليلي الجنون في نهاية المطاف منفية في عالم أخر غير مدركة لما يحدث حولها" **في الطرف الآخر من العالم توجد دائما. مهما كان نظرها مثبتا عليه، مندهشا، مفتوحا لا تولد منه صحراء، لا يزرع إلا شر العطش، إلا التبديد ودمار الأشياء التي تخرج من نفسها، تنمحي من نفسها، عيناها لا تدعو بأي شكل من الأشكال سوى الغروب، لكنها تستطيع أن تعود لترد عليه، لتشعر بالحضور إلى جانبه. لا، من**

[1] محمد ديب، هابيل، ص 169.
[2] المصدر نفسه، ص 172.
[3] محمد ديب، هابيل، ص 174.

دون سبب ومن دون شك، يتساءل هابيل إذا لم يكن هو أكثر الاثنين ضياعا وأكثرهما وحدة. مثل هذا الشعور بالهجران يخنقه فيرى نفسه مثلما هو، مجهول في مواجهة مجهولة، وأكثر غربة. وصل إلى هنا، يجتاحه الشعور بأن يغادر نفسه. حاضرة، لكنها غائبة باستمرار، ليلي الجديدة هذه، لا تعرف الذهاب بيدين فارغتين، حين تشعر بحريتها التامة ولا يستطيع ملاحقتها؛ إنها تفلت منه كل مرة ومعها جزء منه. من أين لها كل هذه القوة؟ على ما يبدو إنها لا تشعر بما يجري بينهما، تجهله، في نظره، لا بد من العودة لهذه الليلة الداخلة الآن..."[1]

منفية ليلي في عالم غير العالم الذي توجد فيه " **لأنها ضائعة في حلمها الذي لا يمكن الكشف عنه، الذي يصعب وصفه وكأنه سجن، منفية في مجال حيث الكلمة نفسها تعدل عن سماع ذاتها، حيث الذكريات نفسها تختلط. نسيت ليلي حتى هذه النظرات كانت تسوقها الواحدة نحو الأخرى،** والتي لم تتوقف على فعل ذلك، حتى هذه الدروب التي كانت تنشق بين الواحد و لآخر لم تعد تفعل ذلك. وتواصل الأرض دورانها دون أن تتعب ! لكن لماذا ؟ أللقتراح. أليتبدل كل شيء. لكن ما الذي تريدة؟ لم كل هذه الهديا الوفيرة، هذه الهبات التافهة ؟ **هو هابيل، ليس هذا ما يرغب فيه، إنه يريد ليلي يطلب أن يعيدوها إليه، هي لا شيء غيرها، هي وحدها،** حتى صابين لا تفهم هذا، أو لا تريد. حتى صابين. أو إذا كانت تفهم تتظاهر بأنها لا تفهم. "**أوه أنت، أنت إلى جانبي متوجة بعصافيرك، بزهورك، بأغصان شجر السندر. آه ليلي، وأنا الذي أحمل عبء اللعنة. ليس فقط في ظلمتي، لن أرتمي في غياهبي فحسب : سأتوغل أيضا في غياهبك ظلماتك، في هذه الليلة التي أحس بك مستعدة للرجوع،** مثل كل ما لا يحدث، لكنه سيحدث.. عندما تفشل صابين في السيطرة على هابيل وعلى تسكين الآلام الحادة القوى الملعونة التي تغذيها توجساته **يجن جنون هابيل وتتفتق رغبته في رؤية ليلي أن يكون بقربها هنالك فقد يحس بالراحة والسكن، هابيل الذي لا يعرف كيف يعيش ثانية وكيف يمضي الوقت بدون ليلاه يجن جنونه يحاول أن يطرد روحه من جسده "حينئذ يبدأ**

[1] محمد ديب، هابيل، ص 162.

التعذيب، الرغبة في رؤية ليلي من جديد رغبة لا تمنحه أية مهلة يريد أن يعود إلى هناك بالقرب منها، يجب ذلك إنه ضروري. "[1]، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا بدوره، ما منح جمالية عالية لا متناهية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع كذلك من الخطاب الروائي، إذ أصبح هابيل " **مطارد، مكنوس. جسد معذب يبحث عن روحه التي ليست أقل عذابا. وهو تائه في الشوارع لا ينتظر سوى أوقات الزيارات**"[2].

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه، حيث شبه الكاتب هابيل العذب بهيامه بليلي بمجنون ليلي من الموروث الأسطوري العربي، والذي وقع في عشق ليلي لحد الجنون، ليصبح هابيل مشرد تائه لا ينتظر إلا اللحظة التي يبصر فيها ليلي من جديد، يقوده هوسه المحموم وذكرياته معها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع، حيث صار هابيل مهوسا ينتظر بفارغ الصبر اللحظة التي يناشدها التي يتمناها، لحظة دخوله لمستشفى، لا يستطيع أن يقوم بأقل من ذلك وهو شغله الشاغل ليلي التي يقدسها هابيل والتي تجاوزت كونها المعشوقة والملاذ إنها آلهة بالنسبة له " **الإلهة. التي أطلق سراحها تتبادل وإياه النظرات. الإلهة. فالشخص الذي يقف أمامه هنا ليس إلا إلهة، المحبوب في أعماق السر. في أعماق النور. قليل من العتمة ضروري لكل واحد. لكن ليس لليلي** "[3].

[1] محمد ديب، هابيل، ص 176.
[2] المصدر نفسه ، ص 178.
[3] محمد ديب، هابيل ، ص 181.

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث، حيث قلب الكاتب مسار الأحذاث والمصائر، لتجن ليلي ويعتني بها هابيل في مستشفى الأمراض العقلية، لشدة حبه لها وتعلقه بها، ولا يفعل هابيل شيء أمام هاته الإلهة إلا تأملها وأن يمتع عينيه بهذه اللحظات المسروق" شمس جوان تسطع في الخارج، لكن شمسا أخرى، شمس العينين، الابتسامة، شعر ليلي الذي يلمع بين هذه الجدران الأربعة. في إعجاب تخلى هابيل فجأة عن نفسه في استسلام لا يمكن أن يكون أكثر تواضعا. لحظات مسروقة من القدر لصالح العدو. لحظات. ساعات. هابيل لا يعلم. لا يستطيع أن يفسر كيف مرت، وفي أي شيء "[1]. ليلي التي غدت الوطن والسكن لهابيل ، ليلي الحماية و الاستقرار و الأمن في مدينة الخراب التي نفي فيها.،هابيل الذي يغرق في التفكير ويناجي ليلاه " **آه يا "ليلي" أين أنت...إنها لا تعرف ما يخصني، ذلك ما قاله هابيل لنفسه.** من أي شيء أنا، من أين أتيت، إنها تجهل الأهم. **آه يا "ليلي"، "ليلي" إنها لا تعرف كل شيء ولا تستطيع أن تعرف** ! لأنها لو استطاعت أن تعرف لاستطاعت أن تفهم...**أراك تبتسمين وكأنك تريدين أن تقولي لي : "إنه بحق ما يجب أن يكون وهكذا يجب أن تكون الأشياء. وما يجب أن يلمس بلأصبع والقلب." آه يا"ليلي" أين أضعتني؟...** "[2] حتى وهو في عمله يفكر فيها ويشرد في تأملاته " هابيل منهمك كثيرا في هذا اليوم، السبت، بين السوق المركزية وكل ما يراه : **صورة ليلي. في كل ناحية اتجه، من هنا أو هناك، تحترق الصورة أمامه. تحرقه أيضا في داخله بقدر الرحمة الإلهية.** "[3]، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا ومتوهجا بدوره تناسبا معها، حيث أغرق النص بضلاله الممتدة، وهذا ما منح الخطاب الروائي جمالية نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 181.
[2] المصدر نفسه، ص 40، 41.
[3] محمد ديب، هابيل ، ص 139.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع، أثناء مرض ليلي بعد أن استرجعها هابيل من هروبها الأخير والذي طالت فيه مدة إجادها وصعوب عليه البحث عنها " **هابيل، عين جائعة لجمالها، إلا أن هناك حاجزا غامضا يبعده عنها، ربما ابتسامتها وكل الحب الذي يشع منها لا يستطيع ولا يعرف غير السهر عليها وهو سعيد بما يفعل. في هذه اللحظات كانت لا توليه أي اهتمام إلا قدر اهتمامها بكرسي، بل، كان يصعب عليها معرفته،** إلا أنه لم يكن ينزعج كثيرا. ليتها فقط لم تترك نفسها تنجذب إلى الوراء مرارا، **وليتها فقط لا تتصرف وكأنها موجودة في مكان آخر،** لكن لا : إننا نقسم إنها ترغب في استعادة شيء ما بأي شكل من الأشكال، اللحاق بوقت ضائع، أو غير ضائع، أو لم ينقض بعد، ولا مضى، **بل باق هناك مجمدا في منبعه ينتظر، منتظرا ليلي، هي وحدها لا غير تجيء لتعيد جريانه. " بكل تأكيد، هذه القوة التي جعلت منها ضحيتها غير قابلة للشفاء، لم يستسلم هابيل بعد، منح ليلي ذراعيه ملجأ، لاطفها، هدهدها،** خرجا للتجول، إلى حانة، أو لمشاهدة الأفلام الجديدة "[1].

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية "البنا الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث جنت ليلي وزاد هونس هبيل وشغفه بها، ليحتفظ بها بقربه، فبقدر ما ملأته ليلي بقدر ما ستفرغه، وبقدر ما ستسلب منه ما تيسر لها أخذه .من عمق الأسى ومعاناته الداخلية يناجي هابيل ليلاه " " **أوه، ليلي، واصلي الحفاظ علي من نداءاتهم، من إغراءاتهم، من سوء طالعهم حتى يتسنى لي بدوري ألا أكون بالنسبة إليهم جميعا سوى ذكرى بعيدة، صورة غامضة. لقد روضت سري، أوقفت صوته الدامي. واصلي قيادتي مثلما فعلت إلى حد الآن، لقد عمدتني ثانية في مياهك الحية**"[2]، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا،

[1] محمد ديب، هابيل، ص 161.
[2] المصدر نفسه، ص 214، 215.

ما منح الخطاب الروائي جمالية عالية نظرا لامتدادات الدلالات المتفجرة و المشحونة للأسطورة الموظفة بعد تطويعها.

كما وتجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع، **بعد أن أدرك هابيل" أنه لم يوجد على الأرض مصادفة : إذا كان جنون ليلي قد جاء (ربما) من حبها له، إذن لا بد أن تكون هناك إمكانية التصليح**"[1].

تجلت أسطورة مجنون ليلى في هذا المقطع عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التشويه"، حيث قلب الكاتب مصائر الشخصيات وتلاعب في مسار الأحداث ومجرياتها خلافا لما ورد في النص الأسطوري، حيث جنت ليلي وقرر هابيل البقاء بجانبها وبالقرب منها في مصحة الأمراض العقلية، بحيث قرر هابيل بعد أن فقد كل اهتمام حتى بعمله الذي أهمله أن يبقى بجانب ليلاه في مصح الأمراض العقلية، فطلب من الدكتور أن يسمح له بالبقاء في المصح وذلك بالعمل في عيادته وهكذا سيتواجد باستمرار بالقرب وبجانب ليلاه. بقاء هابيل بجانبها كان ضرورة له ليبقى متزنا ويشعر بسكينة أكثر من بقاءه لأجلها، إذ قال له الدكتور " **لكن، إذا كان لها قليل الحظ للنجاة، فإنك بكل تأكيد أنت الذي يجب أن تمنحها إياه. وإنه لحظ لها أكثر مما هو حظنا نحن** "[2].

لم يفهم الدكتور كيف لشاب في مقتبل العمر يضحي بشبابه لأجل البقاء في مصح عقلي بجانب مريضة، وهذا ما كان سببا في خوفه وتردده لأن العلاج يتطلب سنوات يمضيها هابيل مسجونا في المصح بجانب مريضة سيكون ذلك موحشا ومرعبا إنه لا يزال شابا، إضافة إلى خطر أكبر قد لا يتوقعه، هو أن يفقد هو الآخر صوابه، سيكون ذلك مصيبة لا تغتفر كما صرح بذلك الطبيب لهابيل، إلا أن هذا ما سيحدث بالفعل إن ظل هابيل

[1] محمد ديب، هابيل، ص 243.
[2] المصدر نفسه، ص241.

بعيدا عن ليلاه قبل أن يرد عليه هابيل قائلا " **ليس لدي ما أفعله بصوابي ...أريد البقاء بقرب ليلي** "[1]، حيث دفع هوس هابيل ب"ليلي" التي كان يرى من خلال عينيها ذاته الذي يبحث عنها في منفاه وغربته، – سلسلة هروبها المتكرر ولعبة بحثه عنها، وفي أخر المطاف زيارته لها في المصح العقلي وشغفه بالبقاء بجانبها أطول مدة ممكنة– أن يقرر البقاء معها في المصحة العقلية وأن يطلب من الدكتور المشرف عليها أن يتذبر له عمل داخل المشفى ليبقى قريبا من ليلاه، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا، ما منح الخطاب الروائي جمالية عالية نظرا لامتدادات الدلالات المتفجرة و المشحونة للأسطورة الموظفة بعد تطويعها وإعادة تحيينها، إذ وجد محمد ديب في هذه الأسطورة ملاذه وأداته الفنية المعبرة، إذ هي الوعاء الأنسب لتعبير على توجهاته وأفكاره مضامينه فاستثمر الأسطورة بوصفها الأرضية الأساس التي وقف عليها خطابه الروائي.

الأساطير الرمزية:

أسطورة نرسيس:

تعد أسطورة نرسيس من الأساطير الرمزية المعروفة عالميا، والتي تدور حول فتنة الجمال والإعجاب بالنفس وبشاعة الموت من فرط النرجسية، والتي ترمز إلى عقدة النرجسية وعواقبها التي دفعها نرسيس "فهو ضحية الأنانية الفاجعة التي بلغت الشخصية فيها غاية انقطاعها عن الآخرين، فحتى في الطبيعة الساحرة لا يرى نرسيس إلا نفسه ولهذا حكم على نفسه بالموت قبل أن تحكم عليه الحياة"[2] بذلك.

أما نرسيس" فهو ابن الحورية (نيروبي) من (أكسيفورس) وكان آية في الحسن والجمال، لذا هامت النساء والحوريات به حباً، فكن يلاحقنه أينما حل ويطاردنه أينما وصل. وتنبأ له الكاهن أنه إذا لم ير صورته ولم يعرف نفسه فإنه سيعمر طويلاً، لكن نرسيس جاء مرة ليشرب من غدير صاف، فلما قاربت شفتاه صفحة الماء أبصر

[1] محمد ديب، هابيل، ص 243.

[2] عماد حاتم ، أساطير اليونان، ص 45.

وجهه الجميل فظن أنه حورية من الحور فعشق الصورة التي لم تكن سوى وجهه، فهام بها حبا حتى ذبل ومات على حافة نهر، ونبتت هناك زهرة بيضاء جميلة عرفت بزهرة النرجس. "[1] حيث تنبأ له العراف تيريزياس بأنه سوف يعيش طالما لم يبصر صورته. أما ايكو وهي ابنة إله الهواء وإلهة الأرض، فإنها ارتكبت خطأ عاقبتها عليه هيرا زوجة كبير الأله زيوس بإلهائها عن مراقبتها بأمر من زوجها، بأن جعلتها لا تستطيع الكلام وتكتفي بترديد أخر الكلام من كل ما ينطق به، " وكانت الميثولوجيات اليونانية تقرن نرسيس ب(إيكو)، وهي الحورية التي استخدمها جوبيتر ليلهي زوجته (يونو) حتى يستمتع أمناً مع عشيقاته الجميلات، لكن الزوجة تكتشف حيلته، وتصب نقمتها على (إيكو) فتسلبها قوة اللسان الذي خدعها بحلو الكلام وسحر الحديث، وأعطتها القدرة فقط على إعادة المقطع الأخير من الحديث، أي الصدى ومنه لفظة (ECHO) بمعنى الصدى."[2]

وعندما وقعت إيكو في حب نرسيس ظلت تتبعه أينما حل دون أن تكون لها القدرة على الكلام لتعبر له عن حبها ويعتمر قلبها تجاهه، فكان ذلك أقصى عقاب لها لتطاولها على جونو والهائها ،إذ "حكمت عليها بألا تتكلم إلا إذا سألها أحد وألا تجيب على الأسئلة إلا بالكلمات الأخيرة التي توجه إليها. فحين التقت بالشاب الجميل(نرسيس) وأحبته، مضت في أعقابه زمنا طويلا دون أن تتمكن من مبادأته بالكلام، من ثم عجزت عن الكشف لمحبوبها عما في نفسها. أما "نرسيس" الذي يتجول في الغابات، فقد حدث أن توقف على حافة نبع فرأى فيه صورته، فأصبح مغرما بشبهه (بذاته) ولم يمل تأمل صورته في الماء الصافي. فلما رأى "إيكو" لم يبد أي اهتمام بها، بل إنها شعرت بإزدرائه لها، من ثم توارت في أعماق الغابات، وسكنت الكهوف والصخور، فلم يبق من الحورية الجميلة سوى صوتها؛ فهي تسمع في كل مكان، ولكنها خفية لا يراها أحد، كما أننا لا نسمع من كلماتها سوى الكلمة الأخيرة. هذه نهاية الحورية "إيكو"، التي تعني صدى الصوت، أما نهاية "نرسيس" (عاشق ذاته) فإنه لم يبارح النبع حتى لا تغيب صورته عن عينيه، من ثم عاش بين العشب المغمور بماء ذلك النبع، وقد

[1] حميد علاوي، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص66.
[2] المرجع نفسه، ص66.

تحول إلى زهرة تحمل اسمه، وهي زهرة"النرجس" "[1]، و"تحولت اسطورة نرسيس (Narcisse) أيضا إلى مصطلح نفسي، نعرفه الآن باسم "النرجسية" ونقصد به المبالغة متجاوزة الحد في عناية الشخص بذاته، وانغلاق مداركه عن غيره بحيث لا يرى غير نفسه. "[2] متجاهلا كل من حوله تحث مسمى عشق الذات.

كما ولم يخلو الأدب العربي القديم من صدى هذه الأسطورة "إيكوا" فنجد إشارة في العديد من الأبيات الشعرية في العصر الجاهلي إشارت إلى أسطورة الصدى "**هامة القتيل** " في الميثولوجيا العربية، ونورد منضمن الأبيات :

بيت لشاعر النقائض الكبير جرير إذ يقول فيه :

إذا الليل هاج صدى حزينا بكى جزعا عليه الممات

وصدى المقتول في البيت هو للزبير الذي قتل غدرا في قبيلة خصمه الفرزدق، ويبدو جليا أنه كان مفتونا بالأسطورة نفسها إلى حد بعيد فقال "وبات الصدى عقالا وضمضما" غير أننا نلاحظ أن جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن إيمانه بأنه يقرر حقيقة ولا يرسم أسطورة، وتقريره في هذا الإطار التصوري تسليم ما بارتباط الفن بالميثولوجيا

كما ويقول الشاعر الجاهلي ذو الأصبع العدواني

يا عمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي أضربك حتى تقول الهامة اسقوني

فيستحضر الشاعر في هذه الأبيات اعتقاد العرب الأولين أن القتيل إذا لم يؤخذ بثأره خرجت من رأسه هامة، فتصيح : اسقوني ...اسقوني ولا تسكت حتى يقع ويأخذ بالثأر لروح الميت.

[1] محمد حسن عبد الله ، أساطير عابرة الحضارات"الأسطورة والتشكيل"، ص 33، 34.
[2] المرجع نفسه ، ص 33.

فالأخذ بثأر عند العربي القديم فريضة يؤكدها ويلزمه بها طائر الهامة بحسب معتقدلتهم وتصوراتهم لهذه الظاهرة، ولرمزية هذا الطائر الذي يربط بين عالم الأموات والأحياء ويخبر بعذاب الميت في قبره إلى أن يأخذ بثأره، فمن معتقدات العرب الجاهليين أن طائرا يخرج من قبر القتيل، فيقف جهة رأسه ولا يزال يصيح : اسقوني ...اسقوني.. حتى يأخذوا بثأره، فإذا أخذ بثأره طار وسكت.

نلمس في نص " بابادياماتيس" من رواية "هابيل" هذا الكاتب الذي استدعى إعجاب محمد ديب به وهو امتداد لذات الكاتب في مرايا ذوات كتاب آخرين فالأدباء والقراء يحتاجون بعضهم البعض، الذي أشار فيه محمد ديب إلى أعمال هذا الكاتب وضرورة الاطلاع عليها ولقد استهوت الأساطير المبدعين منذ القدم وعلى مر العصور، فوظفوها في أعمالهم وابداعاتهم الفنية بطرائق مختلفة وبأشكال متباينة، بلغت قمة الإبداع عند اليونانيين الذين وجدوا في الميثولوجيات روحا غنية تكتنفها الرموز والدلالات المعبرة عن حياة الإنسان ومصيره، فكان حضور الأسطورة قويا في المأسي اليونانية حتى أنسانا ذلك أصول بعض الأساطير المستلهمة.

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الخطاب الروائي « ما الذي يبقى من القول حول هته الرواية سوى أن أحداثها تدور في قرية، في جزر، في بحر، في مناظر طبيعية من المحتمل أنها لم تتعرض لأي تغيير منذ عهد هوميروس، مناظر لها نضارة الشباب، مناظر تسحر الألباب؟ تنساب في لغة بابادياماتيس لوحدها توسيمات مثل:"... **النرجس الذي تأتيه رغبة ليرى ظله في الماء... صراخ قوي غامض ترد عليه جنيات الصدى... مغارة جنية، مغارة لحورية الغابة أو لحورية الماء...**" مشاهد طبيعية، استحضار: جرائم يانو الفرنكية تبدو فيها مجرد حوادث صغيرة جدا، مجرد أفعال لا تسيطر عليها إرادة الإنسان»[1].

تجلت أسطورة "نرسيس ورجع الصدى "إيكو" " في هذا المقطع، عبر تقنية "التناص" وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"،حيث شبها الكاتب جرائم يانو الفرنكية في رواية " بابادياماتيس" بلعنة نرسيس وإيكو

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص308.

في الأسطورة اليونانية، وذلك عبر استحضار رموز أسطورية تدل عليهما، رمز "زهرة النرجس" التي نبتت من رماد نرسيس الذي قتل نفسه لأنه عشق انعكاس صورته في الماء ظنا منه أنها حورية ماء تتودد إليه، ورمز "الصدى" ذلك الصوت الذي يتردد في الكهوف والمغارات والأماكن القافرة وهو ما بقي من صوت إيكو التي ذبلت ورقّ عودها، فلقد كانت إيكو حورية جبل رائعة الجمال، ذات لسان عذب يطرب من يستمع إليه بحكاياتها الساحرة وحكمتها الباهرة، فما تكاد تنهي قصة حتى تبدأ الأخرى، وهذا ما جعلها مقربة من ديانا، ثم أولعت بها هيرا زوجة كبير الآلهة زيوس فيما بعد، ولكن هيرا ذات يوما اكتشفت أن إيكو أخرتها عمدا بحديثها الحلو، فغفلت على مراقبة زوجها زيوس الذي كان يلهو مع حورية فاتنة، فغضبت هيرا وعاقبت إيكو عقابا شديدا، بأن سحبت منها القدرة على الكلام، وبهذا لا تستطيع إيكو أن تتكلم ثانية مع أي شخص إلا بترديد آخر مقطع من كلامه، فما كان منها إلا أن اتخذت الغابة مأوى وسكن لها.

وذات يوم صادف أن مر شاب رائع الجمال اسمه نرسيس في الغابة التي تسكنها إيكو، فأحبته إيكو بمجرد أن لمحته وأبصرته، فاندفعت نحوه لتخبره بأنها وقعت أسيرة لحبه لكنها لم تقدر على محادثته، فظلت تحدق به، إلى أن تحدث إليها سائلا إياها من تكون، وكان كل ما أمكنها قوله هو تكرار آخر كلمة من كلامه، فظنها تسخر منه، وعمل كل ما بوسعه ليتجنبها، لكنها كانت تتبعه أينما سار، حتى إذا يئست إيكو أخذت تدوي حتى صارت مجرد صوت فحسب يسكن الكهوف والأماكن المنعزلة والمهجورة، فنرسيس لم ينفر من إيكو وحدها بل نفر من سائر الحوريات الأخريات، من شدة غروره لاعتقاده بأنه لا توجد من تستحق حبه وإن بلغت أقصى حد من السحر والجمال، وهكذا استمر يصد كل فتاة تتقرب منه، إلا أن تمنت إحداهن أن يعرف نرسيس معنى أن يحب و لا يقابل بالمثل، فسمعت فينوس أمنيتها فأخذت على عاتقها تلبيتها، وذات يوم حار انحنى نرسيس على بركة ماء عذب في الغابة لينهل من مائها البارد، فلمح صورته على ضفة ماء البركة فظنها حورية ماء خجلى تتقرب إليه، فوقع في عشق صورته المنعكسة على ضفة الماء، فأخذ يتحدث إليها ويبثها بلواعج غرامه، وفي آخر المطاف

مد يديه ليعانقها ولكن انكسر انعكاس صورته على ضفة الماء لتموجه، فظن أن حورية الماء رفضته، فانتحر وخرجت عرائس المياه يبكين خسارة شبابه، فحملن جثته برفق وأحرقنها ونثرن رماده على ضفة الماء، فخرجت منه زهرة النرجس الجميلة التي مازالت تحمل اسمه.

فتتعززت "المرجعية الأسطورية لهذا النص الروائي إذ يبدو نصا مثقفا غير منغلق على أية ثقافة إنسانية، و من ذلك الأسطورة الإغريقية المتعلقة بنرسيس الذي أحب ذاته حد العشق مما أغضب الآلهة التي حولته إلى زهرة نرجس ترميزا لأنانية الرجل و عشقه ذاته حد اللعنة من جهة نظر هذا النص. "[1]. وقد حافظ محمد ديب عن دلالات شخصية نرسيس كرمز لافتتان المبدع بذاته، لكنه أيضا استغل هذه الشخصية في التعبير عن أفكار أخرى كالخلق بالفن وعلاقة الفنان بموضوع فنه، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتابدوره تناسبا معها

ووردت هذه الأسطورة أيضا في المقطع التالي،أثناء الفرحة العارمة التي أخذت بلب بنتي عينا وهما يحاولان أن ينقلها إلى أمهما التي وقفت هي وعمر وسط الغرفة ولم تألف أعينهم عتمة الغرفة بعد، جراء وهج الشمس الحارق الذي كان يلفحهما خارجا قبل ولوجهما ، ويحثانها أن تنظر إلى سبب سعادتهما" قالت لها بنتاها :-تعالي، تعالي انظري بعينيك.

إن عيوشة لا تفكر الآن في كبت فرحها.

فقالت لها أمها :

-في أي جهة أنت ؟

واستمرت مريم تنادي:

-ياما، ياما.

[1] صبري مسلم، النقد الأسطوري والأنساق السردية والشعريةوالمسرحية، ص 34.

لا شك أن شيئا قد وقع. لقد جنت بنتاي.

قالت عيني ذلك، ثم صرخت:

–غبية، بلهاء...ما لها تصيح هذا الصياح: ياما ياما ؟

–إن الضحك يصعد إلى الصغيرة بلا نهاية. وراحت تردد كأنها الصدى:

–ياما، ياما.

فجاءت صرخة من الطرف الآخر من الغرفة تقول :–ماذا ؟ ...فلما ألفت أعينهم عتمة الغرفة، رأوا مريم جالسة قرب سلة من الخيزران في مثل حجمها، وقد أدخلت ذراعها في عروة كما يمسك المرء بذراع صديق. إن هذه السلة ذات الكرش الضخم تبدو مترعة. لم تر عيني في حياتها سلالا كهذه السلة. من أين تراها جاءت ؟ من أتى بها ؟ وما الذي فيها ؟ ... "[1].

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب مريم ابنة عيني بالصدى "إيكو" في الأساطير اليونانية، حيث راحت تنادي في بصوت محموم ياما. يما، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية غريبة الثلج و الرمال في جزء حمل عنوان" غريبة الثلج و الرمال"، "يا ثلجي المسكين الجميل، إني أتساءل بأي كيفية أصفك لأجعل الجد يلمسك بأصبعه فهو لا ينتظر غير ذلك. أثقل رأسي بالتفكير دون أن أوفق لأي شيء. ومن أجل مواساته ومواساة نفسي أكثر، قلت :

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر،ص 92، 93.

-إن الثلج نقي.

واستأنف الشيخ على شكل صدى :

-**نقي**، الرمل أيضا يجعل العالم نقيا. ها أنت تعرفين الآن لماذا أحيط نفسي بكل هذا الرمل. "[1].

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب صوت الشيخ وهو يكرر أخر كلمة من الجملة التي تلفظت بها ليلي بال في حلمها ب"إيكو/ رجع الصدى في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة"الصدى"، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في رواية"لايزا" في النص الأول الذي حمل عنوان" لايزا"، " من ثمة أصبحا زوجا، فتغير كل شيء. وهما يدوران في شكل دوامة على نفس الوتيرة، تارة على أصابع قدم وتارة على أصابع القدم الآخر، يفتحان طريقهما بجنون، كمذنبات تحدث جيشانا عبر فضاء الراقصين والرقصات الثابتين في مكانهم، **مغمورة هي بسكرتها كالحورية المولعة بإله الكل الإغريقي** وقد نبتت في قدميه أجنحة عوض القبقاب المتشعب. ومن لم يحذر ويترنح جانبا بأقصى سرعة دفعاه غير آبهين به، ولكن، كل من اعترض سبيلهما كان يفسح لهما المجال طوعا، فتقابل لايزا ذلك بقهقهات رنانة، وقد مال رأسها إلى الخلف وأينعت رقبتها "[2].

تجلت أسطورة " نرسيس وإيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب لايزا بالحورية "إيكو" التي عشقت نرسيس وولعتبه في الأسطورة اليونانية، عبر

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال. ص 162، 163.
[2] محمد ديب، لايزا، ص 13.

تيمة"الوله والحب"، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشجونة للأسطورة الموظفة

تجلت هذه الأسطورة في نص لايزا"، " سأذهب . لا أريد البقاء.يأمل جوابا منها، لقد صدق ظنه. هاهي تغلق سياجها.يرنو إليها من خلال ذلك السياج. أدرك أن شيئا ما سيحدث.

وهاهي بصوتها المتبتل تقول له:

-نعم، بوبي.

-وإلا، فما العمل ؟

ونامت لايزا، وهي تردد بصوت يشبه الصدى :

-وإلا ، فما العمل ؟

ولكن أين ذهب الرجل المغروس في الباب ؟ وهي التي تحاول فتح أجفانها، أما لمحت شيئا من هذا ؟ " [1]

تجلت أسطورة "إيكو/رجع الصدى" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب لايزا برجع الصدى الحورية"إيكو"في ترديدها لنس الكلام، دلالة على إصرارها على الافتراق من عشيقها الذي يسكن في بيتها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشجونة للأسطورة الموظفة.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية مثل طنين النحل" في النص المعنون " النهاية الرابعة " المدرج تحت العنوان ابتسامة الأيقونة، "...استجمعت قوة إقناعي كاملة وقلت لها :-عليكِ ألا تفكري في الأمر بعد الآن. عليكِ أن تنسي....فرحت أمشي هائما، ضائعا بين تلك الجدران، غير قادر مرة أخرى على إتمام أي إجابة وأنا

[1] محمد ديب، لايزا، ص 66.

أتساءل كيف كانت ليلة كتلك التي مرت منذ خمس عشرة سنة ممكنة بحق الجحيم : تلك الليلة تحديدا أو الليلة التالية أو السابقة لها، لا فرق، على افتراض أن واحدة أو الأخرى قد وجدت مكانها داخل الزمان، وتذكرت أين وإلى أي حد تقع على ممر ظروف مؤكدة وطارئة مفاجئة. رحت أمشي تاركا فيها ذاكرة مفلسة، دون أن أفقه شيئا من المسألة. وعللت النفس بحلم أعترف أنه يفوق إمكانياتنا، الحلم بنعمة حتى ولو كانت دنيوية. فمن دون أن نلتمسها ترانا نروم إلى النعمة لانعدامها. أجابتني نينا بهمسة أتت من حدود ضائعة : -ماذا أنسى ؟

فقلت لها : -كل شيء.

-كل شيء ؟

كل شيء، فكرة أجترها إلى أن أتمكن من رؤية الأمور بشكل أوضح قبل أن أقدم تتمة مناسبة :

-كل شيء مر قد مر الآن وبات ميتا.

وبعدما انطلقت بالكلام انطلاقة جيدة تابعت قائلا :

-علينا ألا نتكلم عن المسألة ثانية. فحياة جديدة تبدأ الآن. أقصد أننا نبدأ من جديد، نستعد لانطلاقة جديدة.

فرددت من ورائي اللازمة التالية:

-...نبدأ من جديد...انطلاقة جديدة.

لم تستطع أن تتخلص من عادتها الجديدة المستهجنة القاضية بتكرار كل كلمة تفلت مني؛ كلمة أو اثنتين في كل مرة، إنما ليس جملة تامة أبدا. وأشك أنها تبكي في سرها؛ تبكي لأنها مضطرة إلى التخلي عن الباقي داخل الكهف حيث تتلف وجهها لشدة ما تذرف من دموع "[1].

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب نينا ب"إيكو" في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة "رجع الصدى"، وأسطوريم "اللعنة" إذ كانت اللعنة نفسها التي أصابت نينا هي اللعنة التي أصابت الحورية"إيكو" بسبب اللعنة التي تلقتها من جونو زوجة كبير الألهة زوس، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي .

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " إلا أني رحت أقول في نفسي: "من دون أن تعود إليها حرفيا، تعود لتكرر بصمتها تلك الركائز، تلك الكلمات الغائبة والحائرة غير العائدة إليها بمعظمها، إنما المقتبسة مني بكل بساطة". تأملتها لبرهة، ثم أكدت على قولي انطلاقا من حقي المطلق :

–أجل، الحياة تبدأ من جديد.

فبلغني مرة أخرى الصدى المرتد المثير للشفقة :

–الحياة تبدأ من جديد.

حينداك صرخت :

–أجل !

وأصررت على كلامي :

[1] محمد ديب ، مثل طنين النحل، ص 289، 290، 291.

–تبدأ من جديد ! نستعد لانطلاقة جديدة !

–انطلاقة جديدة...

–حياة جديدة تنتظرنا وتنادينا. عجبا، كل ذلك يعيد إلى ذهني أغنية أعرفها."[1].

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"،حيث شبه الكاتب نينا ب"إيكو/ رجع الصدى" في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة "الصدى"، وأسطوريم "اللعنة" إذ كانت اللعنة نفسها التي أصابت نينا هي اللعنة التي أصابت الحورية"إيكو" وذلك بترديد أخر مقطع من الكلام المسموع، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " إن شاء إبليس" في الحديث الذي أثاره عمران بينه وبين توكيلة، هذه الأخيرة التي تقمصت لسان إيكو (الصدى) بترديد المقطع الأخير من كل جملة ينطق بها عمران "لم يعكر سكوت القبر طوعا عندما قرر ذلك وإذ تذكر عبارة تعلما في صف اللغة الانكليزية، أقسم : **–تبا لهم جميعا، والآن ؟**

تركت الفتاة بعض اللحظات تمر قبل أن تعيد آليا بصوت خفيف أجوف :–الآن؟

–الآن وبصورة جدية. أحب أن أعرف أي لعب سنلعب.

لاحظ أنه يتكلم كرجل. أما من جهتها فقد رددت، مجددا وبذات الصوت الأبيض :

–في أي لعب سنلعب؟

–هل سنبقى طويلا مسمرين داخل هذا المكان ! ماذا نفعل؟ طرح هذا السؤال الأخير شكليا دون أن يتأكد أنه سيحظى على جواب...وبالفعل دمدمت بالنبرة الباهتة ذاتها وبشيء من الجهد.

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، 291.

–مسمرين داخل هذا المكان. نبرة هذا اليأس الناعم و البارد في هذا الجو الذي تقتحمه الظلمة وتعبئه بقسوة بالدخان الأسود، لم تكن هي ، لم تكن تشبهها. "[1].

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب صافية/توكيلة ب"إيكو" في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة "رجع الصدى"، وأسطوريم "اللعنة" إذ كانت اللعنة نفسها التي أصابت صافية هي اللعنة التي أصابت الحورية "إيكو" بسبب اللعنة التي تلقتها من جونو زوجة كبير الألهة زوس، بسبب التغطية على خيانة زوجها بشدها لحكايتها عبر سحر الكلام العذب الذي تقوله، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي .

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع "حاول الشاب أن يكتشف ما الذي جرى لها، ما الذي بدلها إلى هذه الدرجة. تأملها دون أن يقترب منها لأنها على مسافة بضع خطوات تنطوي على ذاتها متربصة كذئبة على أهبة الانقضاض.مع هذا، ضاعف إلحاحه :–لعب، أو لا، لا هم. لقد طال هذا المزاح. **فهل سنخرج قريبا؟**

–أن نخرج ؟ قريبا ؟

رنت كلمات صافية هشة ودون نبرة.

–وإلا ماذا ؟ أن نبقى يتأكلنا العفن في هذا القبر...لا أفهم ذلك.

–لا أفهم ذلك.

لم تعد صافية تلك التي تقف أمامه. "[2].

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 88، 89.

[2] المصدر نفسه، ص 88، 89.

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب صافية/توكيلة ب"إيكو" في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة "رجع الصدى"، وأسطوريم "اللعنة" إذ كانت اللعنة نفسها التي أصابت صافية هي اللعنة التي أصابت الحورية "إيكو" في الخطاب الأسطوري المرجعي، بسبب اللعنة التي تلقتها من جونو زوجة كبير الألهة زوس، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي .

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع، بعد أن لم يتوقع تصرف هذه الفتاة ولم يتصوره إطلاقا تسائل عمران أي طيف غامض أوحى لهؤلاء الذين واكبوه ورموه داخل هذا الحرم و تركوه وجها لوجه بصحبة توكيلة " **هذه (التوكيلة) المعنية، هذه الساحرة التي لا تملك القدرة مؤقتا على الكلام و التي ليس بإمكانها أن تعبر عما تريده بألفاظ آدمية والتي لا تعرف إلا أن تردد ما تقوله أنت إذا اضطرت أن توهمك بأنها تتكلم**... لم يحدث أي شيء، ... هذا إذا كان من المفترض أن يحدث شيء. ولكن، أي شيء؟ (التوكيلة) على علم بذلك. لقد أعلمت بذلك مسبقا. فهل ستتذكر ؟ أصبر. "[1].

تجلت أسطورة "إيكو" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب ترديد صافية لأخر مقاطع الكلام ب"رجع الصدى/ إيكو" في الأسطورة اليونانية، بسبب اللعنة التي أصابته بهاج ونو زوجة كبير الإلهة لإلهائها بعذب الحديث لتغفل عن مراقبة زوجها زوس، نفس اللعنة أصابتصافية فجأة في حرم القديس شفيع تدار"سيدي أفلكو"، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 90.

أسطورة بيجاسوس (الجواد الأبيض المجنح):

تعد أسطورة الجواد الأبيض المجنح "بيغاس/ بيجاسوس" من ضمن الأساطير البالغة الصيت، والمعروفة عالميا، وبسبب ذلك احتلت الخيول مكانة عظيمة في حياة الناس، وكانت رمزا للخير والقوة والبسالة، والجموح " ففي بعض الأساطير الدينية والحكايات الشعبية السحرية، احتلت الخيول مكانتها كرموز للسرعة والقوة، والشجاعة والولاء، والجمال والنبالة. فالخيول، البيضاء منها على الأغلب، لديها ارتباطات روحية بالآلهة والأبطال في كل من أوروبا وآسيا على حد سواء، وما زالت آثار رمزية الحصان القديم حية في أدب العصور الوسطى، وفي التراث الشعبي في الكثير من البلدان. ومن اللافت للنظر أن الخيول تؤدي دورا هاما حتى في الحكايات الشعبية لبعض شعوب أمريكا الشمالية الأصليين، وذلك على الرغم من أن تلك الثقافات عرفت هذا النوع من الحيوانات منذ خمسة قرون فقط، وليس لآلاف السنين."[1]

وبالنسبة إلى الإغريق، "كانت الخيول مخلوقات الإله "بوسيدون poseidon"، إله البحر، الذي خلقها لتكون أجمل أنواع الحيوانات، كما يوجد الكثير من الخيول الإلهية التي وردت أسماؤها في الأدب الإغريقي الكلاسيكي، مثل تلك الخيول التي جرت عربة إله الشمس،"هيليوس Helios "، عبر السماء، أو زوج الخيول الذي جر عربة البطل "أخيلAchilles"-"بوليوس Balios " و"خانثوس أو زانش Xanthos"، وهما اثنان من الخيول أحدهما رمادي اللون والآخر كستنائي، وُلدا لإله الريح الغربية "زيفروس Zephyros". فالكثير من خيول الأساطير اليونانية كانت نسلا للرياح، في إشارة واضحة للسرعة كصفة مرغوبة بها في الحصان. كما احتلت أيضا الخيول المجنحة، وأنصاف الخيول مثل خيول القنطور وأحصنة البحر "هيبوكمبوسز hippocamps"،

[1] كاثرين، جونز، الخيول –التاريخ. الأسطورة. الفن–، تر حسن عبد العزيز عويضة، مشروع كلمة، أبو ظبي، ط1، 2013، ص39.

مكانتها في الأساطير اليونانية. "[1] القديمة، " ومن هنا ظهرت فكرة الخيل والسحر. واستخدام الإنسان فكرة السحر لصيد الخيل وامتلاكها، وبرزت فكرة التقديس والتضحية بالخيل، كما اختلطت الخيل بأساطيرهم وخرافاتهم في الخبل الشعبية،والخيل المجنحة وبالمقابل كانت الخيل رموزا للجنس والخصب، واعتقدوا بقوتها الجنسية، كما رمزت الخيل إلى النار والشمس والموت"[2].

و" توحي سرعة الخيول ورشقتها بفكرة الطيران، وظهرت أسطورة الخيول المجنحة بشكل مستقل في مختلف الأزمان والأماكن وعلى أية حال، فإن الاسم الذي نقرنه عادة بأي حصان مجنح هو الاسم الذي يعود إلى الأسطورة الإغريقية على وجه التحديد، "بيغاس Pegasus"، نجل إله البحر "بوسيدون Poseidon"، الذي خرج فجأة من عنق الإلهة "الغورغونة ميدوزاGorgon Medusa"، عندما قطع رأسها البطل " بيرسيوس Perseus " "[3]، و"يعد تصوير الحصان المجنح "بيغاس" على قطعة فضية من مدينة "قرطاجCarthage"، يعود تاريخها إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، تصويرا كلاسيكيا كاملا للحصان المجنح الإغريقي الخالد، الحصان المقدس الأعظم الذي يُعتبر تأْليها لجميع الفضائل الخيلية، وهي صورة تثير الإحساس بالجمال والحرية والنبالة. و استحدمت فيما بعد على نطاق واسع في أعلام النبلاء في العصور الوسطى، وانتقل الحصان المجنح

* أخيل : أحد أبطال حرب طروادة وفقا لأساطير اليونانية القديمة.

*بوليوس : أحد الخيول الخالدة التي ورد ذكرها في الأساطير اليونانية وتعني الخيل الأرقط

*زانش: أحد الخيول الخالدة التي ورد ذكرها في الأساطير اليونانية وتعني الخيل الأشقر.

*الحصين أو خيل البحر: حسب تعريف اللغة الإنجليزية. وهو مخلوق أسطوري مركب وُصف له رأس وجسده مع ذيل سمكة أعوج.

* بيغاس: حصان مجنح في الميثولوجيا اليونانية. روظه بيليروفون فساعده على قتل الوحش شيمير، ويقال أنه رفس بحافره جبل هليكون ففجر نبعا. ويعتبر رمزا للإيحاء الشعري .

*جورجن ميدوسا : يشير حسب الأساطير اليونانية إلى المخلوق الأنثى المرعب. وهو مصطلح يشير عادة إلى ثلاث شقيقات يمتلكن شعر الخلود وثعابين سامة ونظرات مرعبة تحول من ينظر إليها إلى حجارة.

[1] كاثرين، جونز، الخيول –التاريخ. الأسطورة. الفن–، ص39.

[2] حمود الدغيشي، الخيل في الشعر الجاهلي دراسة في ضوء الميثولوجيا والنتقد الحديث، دار جرير، (د/م)، ط1، 2007، ص4.

[3] كاثرين، جونز، الخيول –التاريخ. الأسطورة. الفن–، ص188 .

لزماننا هذا كرمز لعدد لا يحصى من المؤسسات والأفكاروالمنتجات، بدءا من برنامج الكمبيوتر حتى الفروسية، ومن الطيران إلى الشعر. "[1]

وما يزال "الفرس اليوناني"بيغاس Pegasus"*" يمثل لنا السلف الأصلي فعلا للحصان الطائر. فهو إبن إله البحر "بوسيدون poseidon" والإلهة "جورجن ميدوسا Gorgon Medusa"، الذي برفسة من حافره أوجد على حيز الوجود النبع المقدس "نافورة الحصان Bellerophon"، كما حمل صاعقة الإله "زيوس Zeus "."[2] كبير الألهة.

فكان بيليروفون* يمتطي الحصان "بيغاس" المجنح عندما ذبح الوحش الضاري "شيمير"*، "كما وتعتبر قصة البطل بيليروفون الذي إمتطى صهوة بيجاسوس ذابحا الوحش شيميرا من القصص المتعلقة ببطولة هذا الجواد" مثله مثل الكثير من أبطال الأساطير، كان "بيليروفون Bellerophon " من "كورنث Corinth "مضطرا لقتل الوحش، وهو بهيمة ضارية تسمى " شيمرChimaera"، كان لها جسد أسد، ورأس معزة تبرز من ظهرها، وذيل على شكل ثعبان، ينتهي برأس . وكعادة سائر التنانين التقليدية، كانت تزفر لهبا. أعطت الإلهة" أثينا Athena" البطل "بيليرفون" لجاما ذهبيا وأخبرته عن كيفية الإمساك بالحصان المجنح "بيغاس" عندما جاء للشرب من نبع. وبامتطائه لهذا الحيوان الخالد، سليل الإله، كان "بيليروفون" قادرا على ذبح الوحش. وشرع "بيغاس" و"بيليروفون" معا بتنفيد أعمال بطولية أخرى، ولكن في نهاية المطاف عُوقب "بيليروفون" لعجرفته، وذلك من خلال محاولته الوصول إلى موطن الآلهة "أوليمبوسOlympus " فألقي به إلى الأرض : ومن ناحية أخرى،

*بيليروفون : بطل ميثولوجي يوناني. تمكن من ترويض بيغاس الحصان المجنح وامتطاه ليساعده في القيام بأعماله البطولية، فقتل شيمير وتغلب على الأمازونيات فآمن به ملك ليقيا وتأكد له أنه من صلب الآلهة فزوجه بابنته وأورثه عرشه.

*شيمر: وحش من الأساطير اليونانية القديمة له ثلاثة رؤوس، رأس أسد ومعزة وذيل ثعبان.

[1] كاثرين، جونز، الخيول –التاريخ. الأسطورة. الفن–، ص 188 .

[2] المرجع نفسه، ص 41.

تبوأ "بيغاس" مكانة بارزة بين الآلهة الكلاسيكية، بين خيول "زيوس Zeus ". "[1] كبير الألهة الذي سكن جبل الأولمب.

وردت أسطورة بيجاسوس في رواية الحريق على لسان كومندار الذي حكا لعمر عن قرية بنى بوبلان وسكانها، وسرد له الوقائع التي حدثت فيها، وتحدث عن بؤس العمال الزراعيين في بنى بوبلان بحيث لا يستطعون تأمين قوت يومهم برغم من أنهم لا ينقطعون عن العمل في الحقول والمزارع التابعة لمعمرين، قص كومندار لعمر عن تعنت المستعمرين واضطهادهم للفلاح لقاء أجر بخس وعن تجريدهم من أراضيهم التي ورثوها عن أجدادهم وأنتزاعها منهم بالغصب، "وبحكم ولادة عمر ونشأته في المدينة فإنه كان يجهل كل شيء عن حياة الريف، وعن تلك الأرض، إلى أن قابل الرجل المقعد الذي يقال له"كومندار"، حيث كشف له هذا الرجل عما كان يجهله. وكان "كومندار" قد اكتسب اسمه هذا من خدمته الطويلة في الجيش الفرنسي، وشارك في الحرب العالمية الأولى، وفيها بترت ساقاه، وبسبب إعاقته هذه لم يعد قادرا إلا على التأمل أو الحديث.وبالطبع، كان حديثه ينبع من تجربته العميقة في الحياة التي انتهت بمأساة بتر ساقيه، وكانت تجربة غنية جدا، تعلم أثناءها أشياء كثيرة ما كان ليتعلمها لو ظل في " بني بوبلن" يعيش كبقية الفلاحين الآخرين "[2].

فتح كومندار وعي عمر وقال له لايهم إن فهمت ما أقول يابني، خزن ما قلته لك ستحتاجه مستقبلا "تحدث "كومندار" إلى عمر حديثا طويلا عن أرض"بني بوبلن"، وعن أهلها الفقراء الذين تحاصر أكواخهم حقول الكرم المسيجة، وعن المستوطنين الذين ملكوا البلاد ويريدون بعد ذلك أن يملكوا رقاب العباد، وعن نساء "بني بوبلن" اللائي يذبل جمالهن بسرعة، وعن الجدة "أم الخير" التي عاشت "أيام الحرية قبل مجيء الفرنسيين، وعن البطالة التي يعاني منها أغلبية الفلاحين، وعن الجوع الذي يلازمهم معظم الوقت. إلا أن" كومندار" كان واثقا،

[1] كاثرين، جونز، الخيول –التاريخ. الأسطورة. الفن–، ص 192.

[2] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص 324.

رغم نبرة الحزن التي كانت تخالط صوته، أن الوضع سيتغير، وأنه سيأتي يوم يثور فيه ذلك الفلاح وينقلب على المستغلين الأجانب، يقول: "قويا ورهيبا، لابد أن يكون، ولابد له من يوم يحمي فيه بالسلاح بيته وحقوله، وعلى الرغم من حديث "كومندار" من الإلغاز وعدم الوضوح بالنسبة لعمر على الأقل، إلا أنه مع ذلك كان يفهمه على نحو ما، ويتجاوب معه، ويتابعه بلذة كبيرة، لكن أغرب ما جاء في حديث"كومندار" وأكثره إثارة، روايته عن ذلك "الحصان الطائر" الذي رآه الفلاحون يعبر سماء"بني بوبلن" في ليالي الصيف المقمرة، ويطوف بآثار "المنصورة" كأنه يذكر الفلاحين بماضيها، بل كأنه كان يذكرهم بماضيهم هم، وماضي أجدادهم "[1]وعلى "عكس ما كان متوقعا-كما أوضح كومندار لعمر- فإن قلوب الفلاحين لم تطر هلعا من ذلك الحصان العجيب، وإنما راحوا يتابعون جريه في شيء من الإجلال والخشوع، وتمكنوا من فهم الرسالة التي حملها إليهم، وراحوا يخاطبونه في دخيلة أنفسهم "[2] بهذه العبارات:" **اجر ياحصان الشعب، في ساعة النحس، وفي الطالع السيئ، أجر إلى الشمس وإلى القمر**".

وهكذا "تحول الحصان الطائر إلى حصان الشعب، وأصبح ظهوره في سماء"بني بوبلن" بشيرة خير، يترقب الفلاحون ظهوره في المساء، بقدر غير يسير من الشوق والفضول "[3]، كان عمر راقدا على العشب الحار، فأخذته سنة. فلما رآه كومندار غارقا في نوم عميق، صمت عن الكلام. ودمدم يردد لنفسه وحدها تلك الفكرة التي تلح عليه: "ومنذ ذلك الحين، أصبح الذين يلتمسون لأنفسهم مخرجا، الذين يبحثون عن أرضهم مترددين . الذين يريدون أن يتحرروا وأن يحرروا أرضهم، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون آذانهم منصتين. إن جنون الحرية قد صعد إلى رءوسهم. من ذا يحررك يا جزائر ؟ إن شعبك يمشي في الطرقات يبحث عنك "[4].

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص325.
[2] المرجع نفسه، ص326.
[3] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ص 326.
[4] محمد ديب ثلاثية الجزائر، ص 135.

تجلت أسطورة "بجاسوس(الجواد الأبيض المجنح)" في هذا المقطع من رواية الحريق "كانت نار قريبة بيضاء تضيء الفضاء، وكانت الحقول تتقبض **ووثب حصان ضخم نحو السماء وجعل يصهل**. وصمتت الأرض القديمة . وانطفأت النار البيضاء. الجداجد وحدها ما تنى تثقب النهار بمثقابها.

-هل رأيته، **الحصان الذي اجتاز السماء ؟**

_لا يا كومندار، ما من حصان يمكن أن يطير.أنت تحلم. الشعل التي تتساقط من السماء ذهبت بلبك، فتراءت لك أشياء.

-أنت لم تر شيئا. لذلك تقول هذا الكلام.

تمدد عمر في الظل الممزق الذي تلقيه شجرة من أشجار الزيتون. لماذا لم ير شيئا ؟ "[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" الغموض وتعدد الرؤية"، ليعبر من خلالها عن الشعلة التي تلهب صدور الفلاحين والشعب الجزائري من خلال النزوع العارم نحو الحرية وإستعادة أراضيهم من طرف المستعمر الفرنسي، وتمكنوا من فهم الرسالة التي حملها إليهمالجواد الأبيض المجح بيجاسوس، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا، ولقد خلف هذا التوظيف جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما خلفته الظلال السحرية للأسطورة الاصلية.

تجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع، قص عليه كومندار ما رآه الفلاحون ذات ليلة، قال: "كان قمر الصيف يزبد فوق الوهاد السوداء المنفغرة بين الجبال، لم يعد الوقت ليلا. وكان الجو و الأرض يتألقان، وكان في وسع المرء أن يستبين كل حزمة من عشب، وكل مدرة من تراب. وكان الجو والأرض والليل تتنفس لهاتا غير ملحوظ. **وفجأة ترجعت في الأرجاء أصوات حوافر تقرع الأرض. انتصب الفلاحون جميعا على أقفيتهم.**

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، 134، 135.

ازداد وقع الحوافر.إنه كالرعد يتدحرج من أقصى المقاطعة إلى أقصاها.لم تأخذ أحدا من الفلاحين سنة من النوم بعد ذلك. استقر بعضهم أمام أكواخهم. فرأوا تحت أسوار"المنصورة" حصانا أبيض بلا سرج ولا لجام ولا فارس ولا عدة، يهتز عرفه بعدو جنوني..حصان بلا لجام ولا سرج، بهرهم بياضه. وغار الحصان العجيب في الظلام." وما كادت تنقضي دقائق معدودات، حتى دوى عدوه من جديد يطرق الليل، عاد الحصان يظهر تحت أسوار"المنصورة" وعاد التطواف بالمدينة القديمة المندثرة. كانت الأبراج الإسلامية التي قاومت الفناء تلقى ظلالها الكثيفة في الضوء المعتم. **"ودار الحصان بالمدينة القديمة مرة ثالثة. حتى إذا مر بالفلاحين أحنوا رءوسهم جميعا، وامتلأت قلوبهم اضطرابا وحلكة لكنهم لم يرتجفوا هلعا..فكروا في النساء والأطفال..قالوا لأنفسهم:" عدوا في الليل يا حصان الشعب، عدوا إلى الشمس وإلى القمر في ساعة النحس ونذير الشؤم" "**[1].

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" الغموض وتعدد الرؤية"، ليعبر من خلالها عن النزوع العارم نحو الحرية الذي يختلج في قلوب سكان بني بوبلن و رغبتهم الشديدة لإستعادة أراضيهم من طرف المعمر الفرنسي، إذ تمكنوا من فهم الرسالة التي حملها إليهم الجواد المجح بيجاسوس من خلال طوافه بآثار "المنصورة"* المدينة العتية والمنارة التي يرجع عهدها إلى فترة ازدهار الجزائر وسيادتها، وكأنه يذكر الفلاحين بماضيها وأمجادهم، بل كأنه كان يذكرهم بماضيهم هم، وماضي أجدادهم، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا، ولقد خلف هذا التوظيف جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما خلفته الظلال السحرية للأسطورة الأصلية.

* مدينة المنصورة، بناها الخليفة المريني أبو يعقوب المنصور في القرن الرابع عشر الميلادي، تقع على بعد ثلاثة أميال من مدينة تلمسان، وبها آثار عديدة أهمها أسوار القلعة ومنارة المسجد التي ما يزال جزء منها قائما إلى يومنا هذا.

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 135 .

تجلت هذه الأسطورة أيضا في رواية "إن شاء إبليس" بعد أن جن جنون صافية بعد مشاهدتها جنون الحضور الذي كان يلقي بجم سخطه على النار بعد هروب عمران دون إكمال الطقوس ووقوف صافية على عتبة الحرم وحيدة بلا قربان الذبيحة المنتظر وبعد أن حلت فيها أرواح الأرض والتي لعنت بدورها عمران مع تأكيدها بحلول اللعنة لا محالة على سكان تادار إقتربت من الموقد حافية القدمين وفي نيتها الواضحة أن تدوسه وترقص على البساط الجهنمي كما يرقص الآخرون غير أنها أبعدت في الحال من قبل البعض، في حين شدها البعض الآخر من الخلف، فما كان منها إلا أن حولت إخفاقها نقمة على ثوبها فشقته من أعلاه لأسفه لتتحول إلى لهبة بعد إنعكاس ألسنة النار على جسدها الذي كان يلمع إلى جانب اللُهب الأخرى والذي سرعانما أحاط به جمهور النساء فورا وحجب إشعاعه **قبل أن يختطفها والدها في لمحة عين على جواد إكتسح الجمع الغفير وغادره بسرعة هائلة " في غمرة هذا الحدث وصل الرجل واجتاز النار وشق طريقه في الحشد النسائي وانتشل الفتاة ليحملها على ذراعيه عارية كما في يوم ولادتها. فما الذي كان يقوله في نفسه هذا الرجل وهو أبوها ومختطفها؟ إنها ولدت مرة ثانية أم أنها ماتت إلى الأبد؟ هل كان يكتفي بطرح السؤال فقط؟ المسألة بالنسبة لها مسألة جواد لا أكثر،** جواد لم يثر نقله إياها أي شيء غير طبيعي بينما كان كورس النساء بمساندة أصوات بعض الذكور ينشر أنشودته على بساط الليل وعلى مدرج الجبال المحتجب وأبعد من ذلك أيضا نحو الأعالي حيث كانت تقف مجموعة الجنيات صاغية. هذه المجموعة التي كانت تخترق الفضاء دون أن تمتنع عن إعلام كل فرد، ذكرا كان أم أنثى.-لا تقترب و إلا أحرقتك !"[1]

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" الغموض وتعدد الرؤية"، حيث جاء والد صافية/توكيلة على ظهر حصان جموح وخطفها بسرعة هائلة، بحيث ماثلت سرعته سرعة الجواد المجنح بيجاسوس في الأسطورة الإغريقية، ليبعدها بذلك عن حرم القديس شفيع تدار "أفولكو" بعد أن خذلها عمران

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 100.

وخرجت تجر خيبتها وسخطها أمام الجمع المحتشد، لتلقي بغيظها على النار المقدسة، معلنة بذلك حلول اللعنة على عمران وعلى تدار وسكانها، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا، ولقد خلف هذا التوظيف جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما خلفته الظلال السحرية للأسطورة الاصلية.

وتجلت أسطورة "بيجاسوس" كذلك في هذا المقطع " كلمات أضيفت إليها كلمات أخرى. **كلمات في وجدانها كفارسة، تتلفظ بها أو يخيل إليها أنها تتلفظ بها، ما الفرق، المهم أن تكون قد وصلت إلى Borak الحصان الإلهي الذي يهرب حاملا إياها بين ذراعيه القويتين. أشعة مغلفة بريش من دخان كانت تريه هذه الكلمات لكونه منتشيا بحمله وبالرائحة الخفية التي كانت تفوح منها ولكونه كان يعدو ويرقص ويشع وهو ينفض لبدة غريبة من ذهب ودم والموت في نفسه تحت حمل حياة بهذه الخفة.** فهل كان بإمكانه أن يكون غير ذلك، في الليل القاتم الضوء حيث كانت تراه بوجه وذراعي بشر أو بشكل ألسنة لهب مفترسة؟"[1]

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب صافية بالبطل اليوناني الفارس "بيليروفون" التي إمتطت الجواد الجامح بمساعدة والدها، وشبه الحصان الجامح بالجواد المجنح بيجاسوس في الأساطير اليونانية، ليكون المنقد في الوضع الصعب، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا، ولقد خلف هذا التوظيف جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما خلفته الظلال السحرية للأسطورة الاصلية.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 100 .

أسطورة السنتور " الرجل التيس":

هو كائن ميثولوجي له نصف إنسان ونصف حصان أو تيس، وتألفت بنيته القياسية في الفن من جذع رجل يبرز من أكتاف حصان وكذلك السيقان الأربع هي سيقان حصان، وجسد هذا الكائن قوى وصلب، يرمز لقوى الطبيعة الوحشية والجامحة، هذا الكائن الذي للم يكن يمكن السيطرة عليه، وكانت هذه الكائنات تميل إلى المشاجرة و سفك الدماء والعربدة.

وتجلت هذه الأسطورة في نص "منى" من رواية "السيمورغ" عبر تقنية "الصورة البلاغية، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، والذي صور فيه محمد ديب الإرهاب ومرحلة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر من قتل الأبرياء والعائلات بوحشية و همجية بلا رحمة و لا أدنى شفقة، حيث نسج قصة يتضارب فيها الواقع بخيال ولها إسقاطات واضحة على أرض الواقع، قصة" منى" الطفلة الصغيرة التي لا تحسن الكلام بعد حتى مع الشاب التيس أو " الرجل التيس" هذا الرجل الوحشي الذي تفوح منه رائحة الموت، والذي قام بقتل أفراد عائلتها جميعا بلا رحمة ولا شفقة، حيث رأته يقوم بعملية القتل، هاته الطفلة التي يصل طولها إلى أعلى ركبتيه قليلا والتي تضع إصبعها في فمها ثم تخرجه كي تتكلم أمام هذا التيس الضخم.

والتي واجهت هذا القاتل الإرهابي ببرائتها وعفويتها وطلبت منه أن تذهب معه لأنها تخاف أن تبقى وحدها وأصرت عليه بالرغم من رفضه المتكرر، هذه الطفلة البريئة جعلت هذا الرجل المجرم إنسانا وحولته من طور الوحشية وسفك الدماء إلى الأدمية، كما استطاعت أن تقنعه ليأخدها معه بعد قتل عائلتها كلها، والذي بعد تخليه عنها وتركها وحيدة للحظات عاد بسرعة فائقة وأمسك بيدها وأخذها معه.

وكذلك كانت دعوة من محمد ديب إلى الاهتمام بالطفل الذي يعاني في بلدان مختلفة من العالم من ويلات الحرب والإرهاب والفقر والعنف، والتسلط والاحتجاج. «**كل ما فعله الرجل التيس هو الانطلاق**

بسرعة مدهشة حتى أصبح لا يرى منه سوى الأرجل وهي تهرول. أما البندقية المتدلية في رباطها على صدره فكانت حين يقابلنا لا تبدو منها سوى مؤخرة مصورتها من على كتفه، ها هي الآن تقفز على خصره وهو يركض مثيرا غبار خمري اللون...وصل حيث تقف. يبدو كأنه تذكر شيئا ما لا نعرف ما يكون. عاد مسرعا للبحث عنه. وصل و هو يركض بأقصى سرعة. أمسك منى من يدها و أخذها في إثره »[1].

هذا الكائن الغريب الذي وصفه الأديب بالقمر الأشعر ذي السوالف المتأرجحة من كلا الجانبين ولونه أسود شنيع هذا التيس الضخم الواقف على قائمتين ورائحة الموت تنبعث منه، التيس الواقف الشاب الذي لم يصبح رجلا بعد الرجل التيس إن يقول في وصفه " لا وجود لابتسامة على وجه التيس رغم عدم كبر سنه حتى لو كسا وجهه شعر كثيف لا نرى سواه.لا وجود لابتسامة على وجهه. هو من النوع الذي لا تحضره الابتسامة أبدا. **لا يستطيع أن يبتسم بسبب الشعر الكثيف أما الرائحة، رائحة الموت فهي فيه. تفوح منه رائحة الموت... الرجل الذي ليس برجل حتى ولو بدا عليه ذلك. حتى ولو كان يشبهه عن بعد ثماني أو عشر خطوات فإن صورته أقرب لتيس يقف على قائمتين. نظراته تشبه النيران المسعورة**... تكلم بنبرة يابسة لا يحسنها سوى من غدا القتل روتينا بالنسبة له "[2]. حيث شبهه الكاتب ب"السنتور" الكائن الأسطوري في الميثولوجيا اليونانية.

استحضر محمد ديب أسطورة «السنتور»، والسنتور من المنظور الميثولوجي كائن أسطوري نصفه العلوي إنسان ونصفه السفلي تيس أوثور، وكان هذا الوحش كغيره من الوحوش الأسطورية قوي جدا وبالغ الضراوة والشراسة، مجبول على سفك الدماء وتمزيق كل من يقترب منهأو يعترض سبيله، مستعينا في ذلك بالأسلحة التي يصنعها بيديه، وفي بعض الأحيان تصل به عدائيته بأن يختار ضحاياه، ويهاجمهم ويقوم بتقطيعهم إربا إربا، ويشفي غليله برؤية الدماء الممشوقة وهي تتناثر في كل مكان، ثم يأخذ يعدو حتى يغيب عن الأنظار، ويرمز هذا

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 228.
[2] المصدر نفسه، ص 225، 227.

الكائن إلى الظلام، كما يجسد قوى الطبيعة العاصفة.والأديب عندما وظف هذه الأسطورة جسد من خلالها قضية العنصرية التي كانت ولا تزال تعاني منها أغلب شعوب العالم.

حيث عمد ديب إلى تبني البناء الفني لأسطورة السنتور الكائن الأسطوري واعتمده في بناء نصه، لتجسيد العنصرية و التعبير عنها." العنصرية واحدة من بين أشياء أخرى تتخفى تحت أسمال فظة لفلسفة الصُّدفة التي لا يمكن أن تستغفل أحدا وتقدم نفسها ممثلة لأخلاق السموّ والتعالي لكنها في عرف إرادة السلطة لا تمثل سوى أداة حرب تضاف إلى الأرمادة الهجومية التي تجمعها شعوب مدّعية مهرّجة لمحاربة أناس أخر وشعوب أخرى. إن الحمقات والجرائم التي حصلت بسبب العنصرية وكذا الأعداد الرهيبة للقتلى قد دخلتْ كلها في كل من التجربة والذاكرة المأساوية للإنسانية بالقدر الكافي الذي لن تتمكن معه من مخادعتنا بقدسية مهمتها الكاذبة. لا يوجد اليوم فرد واحد في أي مكان من هذا العالم ومهما كانت درجة مشاركته المباشرة أو غير المباشرة لا يؤمن بكلٍّ من هذه التجربة والذاكرة. إن الأضرار الفضيعة والخبيثة التي تُحدِثها في ضمائرنا تتقدم على حساب إيماننا بذواتنا وهذه سمة أخرى مميزة إلى ثقافة التمييز العنصري (الأبارثايد). يبقى الكثير من آثار التشويه الشنيع الذي نحدثه للآخرين أو نتعرض له مجهولة من طرفنا معظم الوقت. هذه ليست هي القضية. القضية تكمن في تعريض الآخرين للتشويه. لماذا ؟"[1].

كما وأشار محمد ديب لهذه القضية وقربها للأذهان في النص المعنون ب " الزائرة التائهة " إذ لم يكتف بالحديث عن العنصرية والذي أورده في عدة مقاطع و نصوص من الأجزاء المضمنة في الرواية بل قربها لوعي القراء بصورة واضحة مميزة والتي إختزلها في هذه القصة المعبرة عن العنصرية في أبشع صورها وفي قتلها و تحطيمها لذات واستعبادها ، قصة حملت معاني عميقة ، الآلة التي جسدت العنصرية وعكست ما يحمله أسيادها من ضغينة و تمييز عرقي والتي قذفت بها في وجه الكناس الأسود الذي كان يكنس مخلفاتها التي تفرزها من أوراق الينا صيب ،

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 55، 66.

الكلمات التي أطلقتها الألة و التي نعتته بها صدمه أن تخرج من فلاذ لم يكتفي أصحابه بتصنيعه بل بتلقينه مبادئ العنصرية بقدر ما زرعت في قلبه البلادة و اللامبالات تجاه حقيقة يعرفها وعايشها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

أسطورة بينلوب:

وردت هذه الأسطورة في رواية الحريق في هذا المقطع الشعري:

" الجبال لا تزال صابرة

والأنهار لا تزال صابرة

وسوف تقضي المساء،

العروس تنسج الغلالة،

التي يسجل فيها طلوع البشائر،

بأي مكوك

تحيكين النسيج،

الذي نمضي به على مهل،

من الشباب إلى الكهولة ؟ "[1].

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص234.

تجلت أسطورة "**بينلوب**" [1] في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الجزائر ب"بينيلوب" في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة" الصبر والإخلاص"، إذ لا تزال الجزائر صابرة تحت وطئة الإستعمار، كما دمج محمد ديب في هذا المقطع الشعري بين أسطورة بينلوبي وأسطورة خيوط القدر والتي كان يعتقد بها الإنسان الإغريقي، حيث كان يعتقد "أن حياته مسطرة من قبل القدر وخاضعة له. فموته قدر يوم ولادته، والمسافة الفاصلة بين ميلاده وموته هي ما كان يرمز إليه بالخيط الرفيع الذي تنسجه الآلهة. ومع كل هذا فإن الإغريقي كان يعتقد أنه مادام لم يتجاوز الحدود المرسومة له من طرف الآلهة، فإنه لن يتعرض لغضبها"[2]. فلقد كانت هنالك ثلاث وصيفات للألهة وكلت كل واحدة منهن بمهمة، يطلق عليهن بنات القدر، ومن ضمنهن من وضيفتها قطع الخيط / خيط الحياة بامر من الألهة، هذا الخيط الذي ينسج بصبر كما نشجت بينلوب توب زفافها بمهل منتظرة بذلك عودة زوجها أوديسيوس (أوليس) من رحلته ليخلصها فيما بعد. فأفراد الشعب الجزائري ينتظرون بصبر اندلاع الثورة لإستعادة السيادة الوطنية، ولتخلص من المستعمر الفرنسي المستبد، إذ يجب تحطيم الاستبداد ودفعه،جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

أسطورة السيكلوب:

ورد هذه الأسطورة في رواية" سطوح أرسول"، " كان الأوائل الذين باشر الاتصال بهم مراهقين بأجساد مقولبة في غمود جلدية سوداء. كانوا واقفين باستقامة، سبعة أو ثمانية، مهوبو الجانب، بقرب عدد مماثل من الدرجات النارية، بهائم فولاذية ضامرة ومتجمدة، وقد أدرك بأنه محل أنظارهم الضائعة في الحشد في اللحظة التي بدأ يتكلم، ولكن تلك العيون تملصت حينما فكر بالبحث عنها. لم يقل أزيد مما ينبغي قوله، الكلمات الضرورية،

[1] ينظر ادموند فولر، موسوعة الأساطير (الميثولوجيا اليونانية-الرومانية- الاسكندنافية)، ص 115، 116.
[2] يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، ص 15.

فسكت.مرت دقيقة كثيفة وهو يكتشف بينهم نماذج السوبرمان والأمازون، يتأملهم بحياد بارد. بعد هذه الدقيقة، التحموا بمطاياهم الآلية، فرعدت المحركات وزأرت بصخب، فعم هديرها المكان. **تراجعت دراجة نارية، لها قرنا كبش وعين سكلوب، ثم انقضت عليه**. تجنبها ولكن شريطا من سترته تعلق بطرف قرن المقود، وقبل أن يقدر طابع الخسارة، صدمته دراجة ثانية في الظهر ودفعته يترنح بعيدا. تلقته ثالثة، وأعادته إلى وسط الدائرة المفتوحة للقادمين، للمتفرجين الجاثمين فوق مركباتهم الآلية والذين واصلوا محاصرة هذا الميدان بالقيام بدورات مستمرة و الضغط على دواسات المحركات الراعدة. انبرى للدفاع عن نفسه، مادا ذراعيه، مشكلا قبضتين قويتين. فرد الصاع صاعين؛ بقدميه أيضا، دخلت قدماه ميدان المعركة فانحطت واحدة على محرك، والثانية على عجلة، ولكن الراكب وآلته الجهنمية لم يتزحزحا من مكانهما. ومن بين الفضوليين، تمسكت به نظرة، سوداء فحمية، جسورة، مختلفة عن النظرات الأخرى الشفافة جدا وبلا عمق،- نظرة، شعاع من وراء عالم آخر. ألقى نظرة متفحصة على التجمع الموجود في تلك الدائرة الشيطانية من الحراس الأكثر شيطنة : أظلم الشعاع، انمحى، فلم يجده؛ لم يعد يعرف."[1]

تجلت أسطورة "السيكلوب" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب مصباح الدراجة النارية بعين السيكلوب الكائن الأسطوري في الأسطورة الإغريقية، حيث كان هذا الكائن عملاق بعين واحدة يمتلك قوة فولاذية وعين شرسة وحادة، ،حيث حطمت هذه الدراجة عظامه وقتلته بقبضة سيكلوب، حيث مات عايد في بلد أجنبي، فاقدا لذاكرته، بعيدا عن موطنه أرسول بلد الشمس، حيث سقط عليه الموت حاملا شعاع نور من وطنه أورسول، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 208، 209.

أسطورة الفاينامونان الفنلندية :

وردت هذه الأسطورة في رواية"**غفوة حواء**"، " قمت بدورة داخل الحي، بقرب المقبرة. يا له من صمت ! لا أحد، لا أثر للخطوات. ثلج بكر. صنوبريات ميدان الاستراحة، وحدها مع الأموات. تواجهك بسحنتها الرصينة. مشيت بفم مفتوح كي يستنشق الجنين في بطني قليلا من هذه السعادة على مسافة غير بعيدة، **على منحدرات صخرة"الفاينامونان". كان طفلان يصرخان وهما يهبطان فوق مركبة الجليد**. حين وصلت إلى مستواهما كانا في الأسفل، طفلان في حوالي السادسة أو السابعة من العمر.

قال مقهقهين بضحكات ماكرة : "أنظر! أنظر هذا !". كانا يشيران بالأصبع إلى بطني "[1].

تجلت أسطورة " **الفاينامونان" الفنلندية** في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبهت فاينة الطفلين اللذان يلعبان بالثلج بالأخوين الذي حولتهم الألهة إلى صخرة الفاينامونان رأفة بهما كما ورد ذلك في الأسطورة الفنلندية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

أسطورة أثينا/ الحارسة:

تجلت في هذه الأسطورة في نص" الوريثة بين الأشجار" النص الأول من رواية غريبة الثلج والرمال، " **إنها تدخل الغرفة العلوية التي أشتغل فيها، تدخل بهيئة طفل الجزر، مكللة بالأزهار التي ليست سوى بتلات مذهبة كانت قد بذرت–سلفا– في الحديقة من طرف أشجار السند. تقدمت نحوي. رفعت رأسي فرأيتها تتقدم. لاحظت للوهلة الأولى أنها، بدل أن تظفر إكليلا، قامت بخياطة الأوراق المستديرة مع بعضها**

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 17.

لتجعل منها تسريحة. لم أتفاجأ، فحبها لتمويه أمر معروف منذ زمن طويل. ابتسمت تحت قبعتها الذهبية ولم تتفوه بكلمة. كانت واقفة هنا تماما، وتبتسم، ابنة الغاب، الصيادة التائهة بيننا. من خلال النوافذ، وبتواطؤ تام، أخذت الطبيعة والغابة تشيران لها أن لا، لقد أخطأت، لقد دخلت هنا دون أن تنتبه. وطفقت كل هذه الخضرة ترتعد من أجلها. وصفر عصفور بشغف منبها إياها بدون شك : " إنك عند أناس خارج عنصرك !" من المحتمل أنه كان يتحدث هكذا في الجنة قبل أن يذهب الرجال ويعكروا هواءها...**كانت قد ذهبت، تحت تسريحة أوراقها الذهبية، لتلتحق بأخواتها الرميات**. ولكن الأريج النباتي الذي أدخلته وتركته في الغرفة، ظل يتضوع. **لما عادت للظهور، بعد مدة طويلة من الزمن، لم تكن ابنة الغاب الصغيرة بل ليلي بال التي كان علي أن أستقبلها. لا أثر للقبعة الذهبية، فقط ذلك الشعر الذي ينحدر كشلال أسمر على الظهر، على الوجه وعلى العينين. عينان كبيرتان جدا بالنسبة إليها.**"[1].

تجلت أسطورة "أثينا الحارسة " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الطفلة ليلي بال بأثنا إلهة الصيد في الميثولوجيا الإغريقية، عبر تيمة "الإندماج مع الطبيعة والحراسة"، إذ كانت ليلي بال منسجمة مع الطبيعة و العصافير في حديقة المنزل وتشعر بالطبيعة وتشعر بها الطبيعة كذلك، كما أنها تفهم لغة الأشجار والطيور. في إشارة من الكاتب إلى أن ليلي بال هي الحارسة لوالدها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص 78، 80.

أسطورة الميدوزا:

تعد أسطورة الميدوزا من أشهر الأساطير اليونانية البائعة الصيت، حيث تروي هذه الأسطورة قصة تحدي الميدوزا للإلهة أثينا، حيث كانت الميدوزا الوحيدة من الغورغونات" الثلاث أخوات" التي كانت بارعة الجمال،وتبججت بعينيها الزرقاوين رائعتي الجمال والساحرتين، وبشعرها الذهبي، حيث بلغ بها الامر من شدة غرورها أن أعلنت أنها أكثرا جمالا من الإلهة أثينا، فوصل ذلك إلى مسامعها فقررت معاقبتها بسلبها ذلك الجمال الذي تعالت به على أسياددها، وإضافة لكون الميدوزا كانت تلجأ إلى جمالها لكي تغوي وتتملك الآخرين، وتستعبدهم، وكانت عقوبة أثينا لها أن حولت نظرها الحار والشهواني إلى بريق بارد ومتجمد، فأصبح النظر الذي يقتل ويحجر من ينظر إليه، وشعرها الذهبي إلى أفاع تقتل بسمها، وبذلك لن تستطيع إخفاء الموت الذي تحمله في عينيها وشعرها، لقد مسختها الإلهة أثنا إلى هيئتها الحقيقة، حيث كانت تغوي الناس وتسلبهم إرادتهم ليصيروا عبيدا لها.

وعلى هذا النحو" فإن الميدوزا ذات الجمال الفائق، حولت إلى صورة مرعبة، ونحن نعرفها جيدا بوجه مرعب ذي شعر من الأفاعي وعيون تقتل وتحجر من يجازف بالنظر إليها. فضلا عن ذلك، فقد كان يتم تصويرها دائما وهي تقوم بتكشيرة مروعة، ولسانها ممدود إلى خارج فمها. معنى هذا الوجه المرعب وتحوله هو ما يمثل المجهول: فالمجهول بالنسبة لنا مرعب ويشلنا دائما. أما التكشيرة فتمثل المختلف والمتنوع وإظهار اللسان يعيدنا إلى طفولتنا عندما كنا نخشى التكشيرات."[1] يتعلق "الأمر بقناع يرمز إلى الخوف الذي يتملكنا من المجهول، وكيف بوسعه أن يميتنا. ويبدا هذا الأمر منخوف بسيط من مواجهة سلطة ويصل حتى تجاهل الطبيعة. وتكون ردود أفعالنا التحجر أو الرعب ببساطة. لكن الطريق المقترح من قبل أثينا لا يترك مجالا للشك. أولا، لا يمكن الانتفاع من الجمال لكي نفتن الآخر ونقتله، أو على الأقل من أجل الحصول على مكايب، ثانيا، طريق الإنسان يجب أن

[1] فيكتور د سالس، الميثولوجيا الحية في الحب والحياة في الأساطير اليونانية، ص 228.

يكون محفوفا بالشجاعة لمواجهة الآخر أو المجهول بشكل عام. ردود فعل الجاهل ستكون دائما إلى الهرب والارتداد أو حتى محاولة تدمير المجهول لمواجهة الميدوزا، أو أنه يجب رفع الحجاب عن السر وقبوله، وعدم تدميره أبدا. ويتضمن ما سبق واحدا من ردود الفعل الأكثر عمومية للكائن الإنساني إزاء تنوع الآخر: إنه الموقف الذي نعرفه بما يسمى الأحكام المسبقة، والاحتقار أو الرفض."[1]من الأخر.

تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل" في الجزء المعنون ب" أأنا حارس أخي"، "هابيل يتوغل في الشوارع التي أضحت، أقل فأقل، شوارع. وأكثر فأكثر سبلا. تفتح على...على ماذا، بأضوائها الحمراء تارة والخضراء تارة أخرى ؟ لاشيء على الأرجح. ربما على ضياع. ضياع، بقليل من الحظ، مثلما يحلو الاعتقاد، سيعثر على نفسه، سيعرف نفسه بنفسه. على كل حال، **مدينة مسخت إلى هجوم واسع ومعزول من"مدوسات" (mèduses). مدوسات ترسم طريقها الدامي وتضع على اللسان نفس المذاق الدامي.."**[2]

تجلت أسطورة "**الميدوزا**" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب عربات السيارت بالميدوزا التي تقتل وتحجر لتتذوق مذاق الدماء كما ورد ذلك في الميثولوجيا اليونانية، بحيث مسخت المدينة بسب الهجوم الواسع المعزول لهذه الميدوسات، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع" مواصلا سيره في هذه الليلة الشبحية التي أخرجت كل مياهها المخجلة. يحرك الأفكار التي ليست أفكارا، بل مزيج مرير من نزوات ومشي، والتي خطوة واحدة توصلك إلى جسر، تضع أمام جسر. مكان لا تدري كيف وصلت إليه، حيث تقف فجأة وتتفحصه، مثلما تتفحص الحواجز

[1] فيكتور د سالس، الميثولوجيا الحية في الحب والحياة في الأساطير اليونانية، ص 229.
[2] محمد ديب، هابيل، ص 113.

الجانبية، تتأملها باستغراب قائلا لنفسك : **ممر؟ فقط ممر نحو مدينة أخرى ؟ لا إنها ليست بمدينة، ليس هجوم المدوسات بوهمه، ولكنه شيء آخر. دوامة متوقفة، سوداء هائلة.** "[1]

تجلت أسطورة "**الميدوزا**" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث ذكر الكاتب المدينة المقيتة السوداء والتي هي أسوء من هجوم المدوسات بوهمه، محيلا بذلك إلى أسطورة الميدوزا، ليعبر من خلالها عن المدينة القاتلة والمعتمة التي نفي فيها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشجونة للأسطورة الأصلية، والتي امتدت ظلالها لتغرق النص بالدلالات المتفجرة والرمزية.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في الجزء المعنون ب"هابيل" من رواية هابيل، " يتذكر، **يسمع عواء العجلات يمزق الفضاء. يلتف، يرى السيارة تواصل زحفها، عجلاتها معطلة، تظهر أنيابا من النيكل في شكل ضحكة ساخرة غير مقبولة. سيارة، حنطور أسود شيطاني يهجم، يصل. ثم ميز الرأس. "مادوسة" ملتصقة خلف الزجاج الأمامي. وصوت نبوي ينطلق بوتيرة واحدة ومن دون روية، ليكون ساخرا** : كل شيء قد يحدث الآن **!يرى في المادوسة يقترب منه مع المركبة في اللحظة ذاتها**، لا شيء، غير هذا. وسمع من جديد الصوت من دون جسد دون أثر للسخرية، يملأ المفترق الذي أضحى أسود، إلى قلب العمق السحيق العجيب للامعتاد بدكاكينه ومقاهيه وصالات السينما وجمهور السادسة مساء الذي كاد أن يصبح مثل جمهور السابعة صباحا. ويعلن من جديد : إنه سيواصل، هذا الغبي، سيواصل زحفه، وقريبا. "[2].

تجلت أسطورة "**الميدوزا**" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب زحف السيارة بأنيابها وضحكتها الساخرة بالميدوزا في النص الأسطوري اليوناني،

[1] محمد ديب، هابيل، ص 113، 114.
[2] المصدر نفسه، هابيل، 56، 57.

عبر تيمة "الضحكة الساخرة" حيث تسخر منه هذه المدينة القذرة بسيارتها وشوارعها وكل ما فيها، زاحفة نحوه، حيث فرضت عليه مواجهتها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

أسطورة فايتون / العربة الجهنمية (الحنطور):

تعتبر أسطورة فايتون من ضمن الأساطير الرمززية التي لها مغزى معين هذه الأسطورة رحلة بحث فايتون لمقابلة والده أبولو إله الشمس بعد معرفة أنه والده، ليشترط عليه أن يقود عربته ليسامحه على تخليه عنه طوال تلك المدة، وفايتون "ابن أبوللون إله الشمس والحورية كليمينا، لما علم أن أباه هو إله الشمس هزأ زملائه في الدراسة بفكرة بنوّته للإله، فأشارت عليه أمه أن يقصد والده إن أراد، فذهب إلى قصر الشمس وطلب من والدهان يهبه برهاناً يثبت انتسابه إليه،فأكد له صحة نسبه إليه ودعم كلام والدته وسأله أن يطلب ما شاء وأنه يتعهد بتلبية طلبه، فطلب فايتون السماح له بقيادة عربة الشمس ليوم واحد كدليل على ميلاده، فندم الأب على وعده له وحذره من خطورة طلبه وأنه سيلقي بنفسه إلى التهلكة لكونه بشري وطلبه يفوق قدرة البشر وطاقتهم فهو نفسه لا يكاد يستطيع أن يتطلع إلى أسفل دون حذر، لكنه سمح له على مضض بعد تشبث ابنه بطلبه، فالبرغم من كافة التحذيرات التي صرح بها لأبنه بما سيقدم عليه ، فسمح له وأعطاه عربة الشمس ونصحه بكيفية التعامل ما كافة الأهوال التي تواجهه وكيفية التحكم في الجياد، وأرسله في رحلة خطيرة، ولكنه فقد السيطرة على قيادة العربة لقلّة تجربته. وكادت أن تتسبب في احراق الأرض فما كان من زيوس إلا أن أصابه بصاعقة فسقط فايتون كشهاب يخط السماء بلمعانه خلال سقوطه، وراحت شقيقاته ينتحبن لمصيره فاستحلن إلى أشجار حور على ضفَّتَي النهر الذي سقط فيه. ففايتون وإن لم يستطع أن يقود عربة والده النارية لمدة طويلة إلا أن أمنيته كانت نبيلة "[1]

[1] ينظر كتاب علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أُخرى، ص 253،إلى ص262. ينظر أدموند فولر، موسوعة الأساطير (الميثولوجيا اليونانية–الرومانية–الاسكندنافية)، من ص 34، إلى ص 38.

تجلت هذه في الأسطورة في عدة مقاطع في رواية "هابيل" في لعبة الموت التي لعبها هابيل لعدة ماساءات متتالية تجلت في الجزء المعنون ب" هابيل" في عدة مقاطع نوردها فيما يلي:

تجلت هذه في الأسطورة في هذا المقطع " أنفذ من خنادق الميترو، وأقف في هذا الركن أترقب وأنتظر. أنسى صابين. ليس صدقا أن أنسى صابين. أنا لا أرغب ولا أقرر رؤيتها. لست أدري لماذا. منذ مساءين وأنا أنفذ من خنادق الميترو، لأنتصب في هذا المفترق وأنتظر، إنه المساء الثاني. وأنا أنتظر لأعاين ماذا سيحدث. نعم، نعم، نفس الأشياء في الأماكن ذاتها. يتذكر، يسمع عواء العجلات يمزق الفضاء. يلتف، يرى السيارة تواصل زحفها، عجلاتها معطلة، تظهر أنيابا من النيكل في شكل ضحكة ساخرة غير مقبولة. سيارة، **حنطور أسود شيطاني يهجم، يصل**. ثم ميز الرأس. "مادوسة" ملتصقة خلف الزجاج الأمامي. وصوت نبوي ينطلق بوتيرةواحدة ومن دون روية، ليكون ساخرا : كل شيء قد يحدث الآن ! يرى في المادوسة يقترب منه مع المركبة في اللحظة ذاتها، لا شيء، غير هذا. وسمع من جديد الصوت من دون جسد دون أثر للسخرية، يملأ المفترق الذي أضحى أسود، إلى قلب العمق السحيق العجيب للامعتاد بدكاكينه ومقاهيه وصالات السينما وجمهور السادسة مساء الذي كاد أن يصبح مثل جمهور السابعة صباحا. ويعلن من جديد : إنه سيواصل، هذا الغبي، سيواصل زحفه، وقريبا. "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة فايتون / العربة الجهنمية " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل السيارة الزاحفة نحوه بالعربة الجهنمية/ الحنطور كما ورد ذلك في أسطورة فايتون اليونانية، حيث كانت سببا في موته لفقدانه السيطرة وليتلقى بعدها رمح رعد من جوبيتر كبير الألهة ليلقى مصرعه ويسقط ميتا على الأرض، إلا أن هابيل قد نجا بأعجوبة من الحنطور الشيطاني القاتل، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، هابيل، 56، 57.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " الكل تصادم، وكأن الصدمة التي لم يشعر بها قبل بضع ثوان، تأخرت ثم طعنته.

تيقن، فعلا، من ذلك.

حدث نفسه : الآن أتقبلها، لم أخسر أي شيء.

(..والعجوز .

هو أيضا، في نفس المفترق حيث أخطأت موتي، مفترق الحنطور الشيطاني.

العجوز، ليس اسما. ولكنه لم ير هذا ضروريا فلم يقدم نفسه. إذن سميته العجوز، لأنني لم أجد اسما غيره. وواصلت فسميته دائما العجوز. لكني أتساءل إذا كان عجوزا أكثر شيخوخة. وحين لم يأتيني في تلك اللحظة أي إسم آخر في رأسي، لم أجهد نفسي في البحث عن سنه. أما الآن فقد فات الأوان لأقلق. في هذا المفترق نفسه. الأشياء نفسها. نعم. نعم. منذ ثلاثة أيام أحمل نفسي إلى هنا. منذ ثلاث أماس). "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة فايتون / العربة الجهنمية " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل مفترق الحنطور الشيطاني بالعربة الجهنمية/ الحنطور كما ورد ذلك في أسطورة فايتون اليونانية حيث كان مفترق طرق فقد فيه السيطرة على عربة –والده في رحلته لشمس– سببا في موته وليتلقى بعدها رمح رعد من جوبيتر ليلقى مصرعه ويخر صرعيا على الارض، إلا أن هابيل قد نجا بأعجوبة في نفس المفترق حيث أخطأه موته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 59، 60 .

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع : " (أذهب إلى هناك ولا أدري ما السبب. ليس من أجل سواد عيونهم، هؤلاء الشباب الذين لا يفعلون شيئا آخر غير التواجد هنا. لا أعرف غباء أكثر من هذا التجمع).

إنه لا يرغب في الاختلاط بهم. شيء لن يفعله أبدا، **والحنطور الأسود، الحيوان الجحيمي الذي يقتحم يهجم ليصل**. إنه مثل الأعمال التي يقبلها ليحصل على قوته، عموما، أعمال كثيرة من دون مشاكل، وإذا شعر بأن أحدا من الرفاق أو رفيقات العمل المستبعدين ينمون اتجاهه علاقة عطف، أو، لو بدا شيء من ذلك على ملامحهم، يترك الشغل، وينصرف للبحث عن وظيفة في مكان آخر.

(إنه نفس الشيء لا أعرف لماذا)

والعجوز أيضا.

في هذا المكان أيضا. مكان المركبة المشؤومة، لكن قبل ذلك بكثير... "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة فايتون / العربة الجهنمية " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل الأعمال التي يقوم بها بالحنطور الشيطاني / بالعربة الجهنمية كما ورد ذلك في أسطورة فايتون اليونانية حيث كان مفترق طرق فقد فيه السيطرة على عربة –والده في رحلته لشمس– سببا في موته مكان المركبة المشؤومة، إلا أن هابيل قد نجا بأعجوبة في نفس المفترق حيث أخطأه موته لعدة مرات متتالية،جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة للأسطورة الموظفة.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 62.

وكذلك في المقطع " في نفس اللحظة يقول هابيل لنفسه : لاحظت أن الليل لا يروق المدن كثيرا. إنه ينتهي دائما بصراع حد الموت، بينما. وفوق هذه المدينة، وطد الليل وجوده الأشد صرامة والأكثر عراقة. إنه سيدها الآن. لذا يمكن للكلمة أن تتكلم، ولهذا الرجل أن يرفع قناعه قليلا.

انتظر لترى ما سيحدث. الحنطور الشيطاني.

جبينه، ذقنه، ظهره، الكل كان يتصبب عرقا. إنه وابل، لا أكثر ولا أقل، يتصبب من أحشائه الخفية، من السماء البائسة، المنتشرة في داخله، سماء، لا تعرف سوى ضخ هذا الماء الساخن، ماء لم يكن إلا جهلا وخطيئة. ويبقى هنا ينظر بعينين متسعتين، إلى هذا المشهد الذي يعرضه الشارع في شكل سرب من السيارات. "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة فايتون / العربة الجهنمية " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل سيارة الحنطور الشيطاني بالعربة الجهنمية/ كما ورد ذلك في أسطورة فايتون اليونانية، إلا أن هابيل ولعدة مرات ينجو بأعجوبة من موته المحتم في نفس المفترق حيث أخطأه موته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

كذلك في المقطع التالي" (لا، لن أنفصل عنكم يا أخي، إنه شيء لن يحدث لأن الأمر لا يتعلق، لا بك أنت ولا بي أنا، لا نستطيع أن نهرب من بعضنا البعض. أنت هناك وأنا أنتظر الموت في مفترق هذه المدينة.

(ثمانية مساءات متتالية.

لم يحدث شيء.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 66.

ومن المحتمل أن لا يحدث شيء أبدا.

أعطي موعدا لموتي. ربما كانت هذه هي الخطيئة الأولى، الخطيئة التي لم أعرف كيف أتفاداها ثمانية مساءات متتالية.

فالموت لن يعود مرتين إلى نفس المكان. يجب ألا نكون أكثر ذكاء لنفهم هذا. لا مرتين في الموعد، ولا أقل من ثلاثة، أيضا. وأقل من خمسة كذلك. أيضا أقل من ثمانية.

ثمانية مساءات متتالية، كان يجب الانتظار في مكان آخر. وهذا المكان كان بإمكانه أن يقع في أي مكان آخر، هنا، أو في أي مكان هناك. وسأكون قد علمت إن كان هناك موعد. أو لن أعرفه أبدا. مرة واحدة فقط يمر الشيء، يتم اللقاء، **عندما يكون الحيوان الجهنمي، الحنطور الملعون قد مر.** إذا كان هذا ما يجب أن يكون.) "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة فايتون / العربة الجهنمية " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل السيارة الحيوان الجهنمي والحنطور الملعون بالعربة الجهنمية / عربة الشمس كما ورد ذلك في أسطورة فايتون اليونانية حيث كانت عربة والده سببا في موته، إلا أن هابيل قد نجا بأعجوبة ولعدة مرات من الحنطور الملعون الذي كان قد مر، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

وكذلك تجلت في الجزء المعنون ب" أأنا حارس أخي"

" (إنه المساء العاشر.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 96.

ننتظر، وإن لم يكن هناك شيء ينتظر.

ننتظر من دون انتظار.

لكن، ليس مرتين في الموعد، ولا أقل من ثلاثة أيضا، ولا أقل من سبعة، ولا أقل من عشرة أيضا.

ولا مرة واحدة : يمر الشيء، اللقاء، الوحش، الحنطور الملعون.

لم أذهب للانتظار.

ليس هناك ما ينتظر). "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة فايتون / العربة الجهنمية " في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل سيارة الوحش، الحنطور الملعون بالعربة الجهنمية/ الحنطور كما ورد ذلك في أسطورة فايتون اليونانية حيث كانت عربة والده أبولو- في رحلته لشمس- سببا في موته بعد فقدانه السيطرة عليه في مفترق طرق صعب العبور ويتطلب تركيز عالي لذلك وعدم الغفلة للحظة واحدة، لم يعد هابيل يضرب موعدا مع موته بعد أن نجا بأعجوبة في نفس المفترقلعدة مرات متتالية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الموظفة.

أسطورة سيبيبل وآتيس/ الخصي :

تعتبر أسطورة سيبيبل وآتيس من الأساطير اليونانية الرمزية المعروفة في أنحاء العالم، تروي هذه الأسطورة "أن زيوس تعرض لفقدان سائله المنوي عندما حاول عبثا إغواء الإلهة سيبيبل. لكن سائله لامسها وسقط على اليابسة، فولد من ذلك آغديستيس " A'gdistis". وهذا بدوره، أثمله ديونيسيوس وقام بخصائه. ومن دم أعضائه

[1] محمد ديب، هابيل ، ص 112.

التناسلية المخصية ولدت شجرة رمان. تناولت حورية تدعى نانا "Nanà" ابنة إله نهري سانغاريوس ثمرة هذه الشجرة وأخفتها بين ثدييها. فحملت نتيجة لذلك، وولدت طفلا تخلت عنه، فاعتنت بع عنزة. دعي الطفل "آتيس"، ولما كبر، تزوج فتاة جميلة اسمها إيا. ولما كان جميلا جمالا خياليا، أغرمت ذات يوم، كا من الإلهة سيبيل وآغديستيس بآتيس. لكن الأخيرة، إذ رفضها آتيس، قامت في فورة يأسها وغيرتها بإفقاد آتيس عقله وجعله يخصي نفسه تحت شجرة صنوبر، لكي يقاوم الإغواء الذي أيقضته فيه كل من الإلهة سيبيل وآغديستيس. قامت سيبيل بدفن عضو آتيس، ويقال إنه من الدم الذي انسكب من عضو آتيس ولد البنفسج، وعندما علمت زوجته إيا بما حدث، قتلت نفسها، ومن عضوها المدفون ولدت أيضا شجرة لوز رمزا للحزن والمرارة."[1] والأسى.

وبعدها " ظهرت الأعياد لإكرام سيبيل وآتيس، وذلك لتذكر هذا الحدث، ففي أحد الطقوس كان يمارس البتر الرمزي للعضو. وتمثل كل هذه الرموز التغير المدهش الذي تتيحه الطبيعة لنا. لكن، علاوة على كل شيء، يمثل ههنا الأمل بعدم إعادة خلق ذاتك نفسها ثانية في الآخر. الذي هو بالضبط عمل الأم آغديستيس التي حاولت فعل ذلك عندما خلقت ذاتها ثانية في الابن آتيس. وهكذا، يحتفل بالإخصاء في سبيل التمكن من ولادة الذكورة والأنوثة، لأنه لن يكون بمقدورنا غير مرة أن نكون الاثنين معا، بسبب شرطنا الفاني. ولمن الاهمية بمكان ان نشدد على هذه المسألة لا تعني لا من قريب ولا من بعيد رموز المثلية الجنسية، وليس هدفها. لدينا هنا تبصر حول نقص شرطنا الإنساني، الذي بقدر ما يبتلى به المشتهون للجنس المغاير، يبتلى به أيضا المثليون، لأن كليهما يسعى لأمر مغاير له حتى في الجنس نفسه. أما النرجسي فوحده لا يسعى إلى أحد. إنه طقس عشق الشطر الضائع، الذي كان ذات يوم خاصتك، لكنه اليوم يلد كائنا آخر، وههنا تكمن المجازفة: فبقدر ما أن الشطر الضائع قريب منا عن كثب، بقدر ما يكون الحب أكثرا تطابقا مع أنفسنا نحن، وكما بوسعه أن يصير أكثر هيجانا وجنونا. لكن، ثمة مخاطر أخرى، وربما أعظمها خطورة أن نحب انفسنا ذاتها، ولكن ذلك يكون بتغيير

[1] فيكتور د. سالس، الميثولوجيا الحية فن الحب والحياة في الأساطير اليونانية، ص 193، ص 194.

جنسنا في جنس آخر. فالإنسان لا يكمل ذاته لطالما لم يحقق هذه الحكمة في عدم البحث في الآخر عن ذاته هو، وإنما فتنة المختلف والمجهول"[1].

تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل" في الجزء المعنون ب" الجريمة تسكنني" عندما اصطحب العجوز/مدام دي لامرسي هابيل إلا جولة في مكان غريب، وعندما دخلوا في آخر المطاف قاعة مزدحمة بالحضور تزينها خشبة مسرح بإضاءة خافتة، رأى هابيل بأم عينيه طقس الخصاء ذاك الذي قام به شاب في مقتبل العمر فوق كرسي على خشبة المسرح على مرأى من الجمع الحاضرين ومن ضمنهم هابيل والعجوز الملقب ب" مدام لا مرسي"، "**وصل المجهول هكذا حتى الخشبة دون أن يتحرك، بنوع من الاستعلاء. وجد نفسه فوقها. استقرت كتفاه في العتمة في اللحظة هذه. استراح قليلا، منذ لحظة، منذ أكثر من جزء من الثانية، توقف، أرغم هابيل على أن يحبس أنفاسه هو الآخر، وأن يصبر طوال هذا التوقف. وكما بقي الرجل فوق الخشبة، مضاء من الجذع حتى رجليه الحافيتين**. هنا، وبحركة غير متوقعة، حركة، ومضى، سرعة مرت دون أن نشعر بها، تخلى عن فستانه الأبيض، الذي سقط فأصبح عاريا تماما.وعاريا طويلا، نحيفا، منحوتا بدقة ووحشية مرهفة، من طرف الظل أكثر منه من طرف سهم نور الإضاءة المسلط عليه، مفتشا من قبلها هما الاثنين، من صدره حتى العظام التي تبرز في الوركين، بالإضافة إلى هذا، أخدود ينزل من رقبته حتى العانة، يقسمه إلى قسمين، عرض نفسه عليهم كتلة واحدة ليست فيها شعرة خفيفة هنا أو هناك. **مثيرا للعواطف يبدو الآن منتصرا بغرابة، تجمع النور حوله، وكل نور ينطلق كأنه هو الذي ينتجه، يشع منه ليهالجم هذه العتبة مع المتفرجين المتعنكبين**. "[2].

تجلت أسطورة "سيبيل وآتيس/ الخصي" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل طقس الخصي الرمزي الذي قام به شاب في مقتبل العمر بأسطورة

[1] فيكتور د. سالس، الميثولوجيا الحية فن الحب والحياة في الأساطير اليونانية، ص 194، ص 195.
[2] محمد ديب، هابيل، ص 211، 212.

خصي آتيس من قبل الإلهة آغديستيس في ثورة غضبها في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة وأسطوريم "الخصي الرمزي" لإعادة تحيين التغيير في الطبيعة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورةالمرجعية الأصلية.

تجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع " **واستولى على الكرسي الموجود فوق المنصة، فرق ما بين فخذيه كثيرا، عرض أعضاءه التناسلية. بهدوء. فور جلوسه، ابتعد ذراعه الأيمن في حركة دائرية، حاملا أو خالقا؛ في كل الأحوال كان يعرض بريق شفرة تسلحت بها يده، والتي شاهدها كل الحضور تلمع. عاد الذراع نفسها في حركة سريعة بضربة بين الفخذين المنفرجين. حينئذ ارتفعت صرخة حلقية وحشية، صرخة ليست صرخة آلام أكثر مما هي صرخة انتصار. عواء ...لكن شخصا مختفيا كان، حتى هذه اللحظة، سارع نحوه، واعتنى به.** أما الآخر المعدم، رجل شاب، كان ذلك واضحا، انكفأ، سقط بين ذراعيه، كدنا نرى وجهه. القاعة التي امتلأت فوضى وضجيجا، فوضى غامضة، وفزعا انطلق من جهات عدة ماتزال غارقة في الظلام حتى هذه الثانية. شعر هابيل كأنما ألقوا بإسمنت مسلح في صدره، وأن الكتلة لا تكتفي بالبقاء في مكانها : صعدت في تسلق بطيء، ارتفعت نحو حلقه وبدأت تخنقه. فجأة وكأنه يستجيب لأمر. تقيأ. "[1].

تجلت أسطورة "سيبيل وآتيس/ الخصي" في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل طقس الخصي الفعلي الذي قام به شاب في مقتبل العمر أمامه وأمام المتجمهرين بخصي آتيس من قبل الإلهة آغديستيس في ثورة غضبها في الأسطورة اليونانية، عبر تيمة وأسطوريم "الخصي" لإعادة تجسيد هذا الطقس لأجل تحيين التغيير في الطبيعة، وبغية اتحاد الشاب بكلا الجنسين، ليتغير جنسه إلى الأنثوي، كما تغير جنس الإلهة آغديستيس حيث كانت ذكرا لتصير أنثى فيما بعد، جاءت المطاوعة

[1] محمد ديب، هابيل، ص 212، 213.

غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورةالمرجعية الأصلية.

أسطورة السندباد:

تعد أسطوورة السندباد من " أعظم أعمال أدب البحر اكتمالا وتأثيرا في التراث الشعبي العربي وفي الأدب العالمي كله، فظهرت "رحلات السندباد" أولا ككتاب مستقل، ثم ضمنتها ألف ليلة وليلة مع مجموعة من القصص البحرية العربية الأصل، وشكلت أكثر أعمال أدب البحر العربي عبقرية، فنيا وعلميا. كما افادت هذه القصص البحرية بدورها في تطور أدب البحر عند العرب فيما بعد على أيدي ابن ماجد وملاحي االخليج في أدب المرشدات البحرية، "الرهنامج" أو " الرهماني"، في القرن الخامس والسادس عشر.."[1]

يعتبر السندباد أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة شيوعا من حيث تناولها من طرف الكتاب والشعراء وفي تحميلها، كما "يعتبر "السندباد " أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة شيوعا في شعرنا المعاصر، واستحواذا على اهتمام شعرائنا العرب، حيث إنهم وجدوا في تعدد مغامراته وتنوعها إمكانيات فنية رائعة للتعبير عن جوانب التجربة الذاتية التي هي الأخرى مغامرة مستمرة في ارتياد المجهول بحثا عن كنوز الشعر المختلفة. "[2]

ولقد أخذت مغامرة "السندباد" دلالات عديدة يمكن إجمالها في ثلاث دلالات رئيسية وعامة هي كالأتي: الدلالة الفكرية أو الحضارية، والدلالة السياسية أو الاجتماعية والدلالة الفكرية اخر شيء؛ أما الدلالة الفنية فهي أول ما أُسقط على مغامرة "السندباد" من دلالات على نحو ما نجد عند الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي كان سابقا إلى استخدام رمز السندباد في شعره، والتعبير من خلاله عن المغامرة الفنية الخاصة به، وذلك في قصيدة"رحلة في الليل" التي حملت طابع رحلة السندباد وجوهر تشويقه إلى المعرفة

[1] أحمد محمد، أدب البحر، ص 59.

[2] علي زايد العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 197، 199.

وأما الدلالة الحضارية والفكرية لمغامرة السندباد فنلمسها عند الشاعر خليل حاوي في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة" والتي عدت مثالا لحلول الشاعر في قلب أمته العربية مستشفا نكبتها، وشفافية سماته النفسية، ورموزه الفنية التي تعبر عن وضع الأمة الراهن، ومكوناتها التاريخية بكل ما كان لها من قدرة على الاتصال بجوهر الوجود الإنساني، وأما الدلالة السياسية لهذه المغامرة الفنية والإبداعية، فنصادفها في قصائد كثيرة يحضر فيها السندباد باعتباره رمزا للثائر المعاصر الذي يقتحم الأهوال والأخطار، ويواجه الأهواء، في سبيل تحقيق واقع أفضل لأمته، وعلى هذا النحو يستدعي عبد الكريم طبال السندباد بوصفه ثائرا متمردا، يحمل حلم الشعب الحائر الذي يتصدى لجميع أشكال القهر والإذلال المسلطة عليه من قبل الحاكم المستبط والسلبطة الجائرة، والساعية إلى شل تحركاته في أفق معانقة المستقبل، وكذا تطلعاته إلى واقع أفضل وهذا ما نجده في عنوان قصيدة الطبال "إلى طفل من الدار البيضاء"، وعدة قصائد كثيرة لشعراء متميزين، ليعبرو من خلالها عن الوقاقع المرير بسبب فساد السلطة الحاكمة، ويجسدو آلام الأمة وتطلعاتها.

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشابه والتماثل"، حيث نجد أن محمد ديب شبه هابيل بسندباد في رحلاته كما ورد ذلك في الليالي العربية"، عبر تيمة" الرحلة" ليستحضر الكاتب أسطورة السندباد عبرها في ثنايا خطابه الروائي، "حيث يبدأ "السندباد"/هابيل رحلته..رحلة الهوس، رحلة الاستكشاف الباطني العميق، ليس اكتشاف "نوتردام" أو "برج ايفيل" أو "الطاحونة الحمراء" أو أروقة"لافييت" ..إنها اكتشاف الذات المطعونة..الذات التي تهوي مشوية كقطع الكبد في هذا العراء الرأسمالي..يبدأ رحلة الجنون والضياع ليعري الجنون والضياع، إن كل شيء يفقد نفسه "[1]، جاءت جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره، إلا ان ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة المرجعية الأصلية.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 25، 26.

تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"،حيث كانت رحلة هابيل عبارة عن رحلة هابيل ، رحلة واحدة ، ذهاب بلا رجعة، رحلة منفى وضياع على عكس رحلات السندباد في الليالي العربية كما وردة في أسطورة شهرزاد، رحلته إلى رحم الاغتراب لتتبتلعه المدينة الملعونة ولا يستطيع الخلاص من بين فكيها التي أطبقتهم على كيانه..رحلة الضياعفي الرأسمالية لتخلفه شخصا آخر شخص منهوك خائر القوى، شخص وعى مصيره الذي أل إليه. ليقع في متاهة الاغتراب الروحي وتتملص منه ذاته شيئا فشيئا ويتبع درب الجنون ليلاحق بقايا طيفها والتي خيل إليه أنها قابعة في عمق نظرات ليلي، لينتهي به المطاف عندما اكتشف ضياع ليلي نفسها أن يلازمها في مصحة الأمراض العقلية إذ أصبح هابيل شخصا آخر غير ذاك الذي صرفه أخوه المستبد يجول في ظلمة المدينة /المنفى.في مواجهة الموت في مفترقات طرقاتها، بعد أن سقط قناع باريس ليظهر تحت ذلك الماكياج والبهرج الذي تتقنع به وجهها الحقيقي، وجه يكشف عن مدينة الفحش والفساد والتوحش، باريس الرأسمالية " أرض قفر، مزبلة بخرائبها وأحجارها وحصاها وفضلاتها ونباتها البري المتوحش، إنها ليست إلا هذا..".

إذ بطل الرواية هابيل يرحل مجبرا صوب المجهول والغريب والجديد معبرا عن مغادرته حياة الاستقرار في موطنه الأصلي باتجاه عالم معتم ، ليكتشف هابيل هشاشة الحياة ولا جدوتها من خلال التجربة الحية والمريرة التي عاشها وتفاعل معها مباشرة في منفاه اللااختياري ليصتدم بزيف الواقع وعري الحقيقة وعبثية الوجود . ليقوده أخوه الظالم إلى المنفى الإجباري الذي لا رجعة منه رحلة بلا عودة، بخلاف سندباد الليالي العربية الذي قام بسبع رحالات في كل مرة يعود منها منتصرا، في حين أن رحلة هابيل لا عودة منها في المنفى الاجباري الذي سيق إليه مكرها، والتي تلتها عدة رحلات في أعماق ذاته، تجارب للكشف، لينتهي به المطاف على حافة الجنون .

وإن كانت رحلة هابيل رحلة واحدة لا عودة منها فإنها بحد ذاتها انفتحت على عدة رحلات/ تجارب في المنفى الإجباري خضع لها هابيل بحثا عن ذاته، إذ لاتتحقق هذه الرحلات الرمزية على صعيد المكان، ولكنها

تنجز عبر الإبحار في عالم الذات واستكناه أسرارها وسبر أغوارها، ولقد ترافقت الرحلتان على الصعدين الذاتي والمكاني إذ نجد أن هابيل ظلا معلقا في فراغ الغربة وسطوة المنفى بلا استقرار متخدا من مملكة هلوسته ملاذا له في مدينة الفساد الأوربية التي حل بها.

إذ أن هابيل دولج في نمطين من الإبحار، أحدهما في أقصي الغربة المكانية ليجد نفسه في مدينة أوروبية، والآخر في أعماق الروح وذاته حيث يتضارب زخم الذكريات وحشد التجارب التي عاشها في هذه المدينة مع مكابدات الغربة والمنفى، تجربته مع صابين محاولته لنسيان آلامه /ليلي التي كانت بمثابة الملجأ والملاذ الروحي له، تجربة هابيل مع العجوز/دام لاميرسي العجوز الذي كشف له الوجه الحقيقي لمدينة الفساد، رحلته مع الحنطور الشيطاني / في مفترق الطرق الذي ضرب فيه موعدا مع الموت لعدة مرات متتالية، تجربته مع الملك عزرائيل الذي يكشف له أسرار ذاته، تجربته على حافة الجنون في مشفى الأمراض العقلية بجانب ليلاه أين انتهى به المطاف، وتتخلل كافة تجاربه حواره مع أخيه أي إبحاره في ذكرياته التي تركها هناك في بلده.

رحلة هابيل التي اختلفت في جوهرها عن رحلات السندباد البحرية، بل فاقتها مجتمعة في حدة المغامرة وأهوال المجهول، رحلة في غياهب المنفى في مدينة الفساد في جوف وحش الرأسمالية التي لا ترحم، والتي شيأت الإنسان هضمته وصيرته من المخلفات، توظيف عكس قدرة محمد ديب الفنية وعمق رؤيته وتبصره في استغلال الأسطورة الاولية الأصلية خدمة لموضوع الرواية وللتعبير عن أبرز القضايا الشائكة ولتشريحها، في تبسطها وتقريبها لذهن المتلقي، مبرزا بذلك مشاكل وقضايا العصر، أسطورة السندباد التي كانت بمثابة المرجعية الأسطورية التي عززت وعمقت الرؤية الفنية والابداعية للمبدع، وأصلت المواقف، حيث استثمر أسطورة السندباد (رحلاته) لإدانة هذا العصر، وذلك بفضح التناقض الحاد بين ما يطرحه من أفكار براقة وبين ما يمارسه من قتل وتدمير وإلغاء على أرض الواقع. وهذا ما يؤكد انفتاح الرواية ليس على قضية الرأسمالية وتشيئة الإنسان فحسب بل على آفاق إنسانية أكثر اتساعا.

فتوظيف أسطورة السندباد البحري الرامز لروح المغامرة والاستكشاف، إذ إن المعروف عن السندباد- وكما ظهر في حكايات ألف ليلة وليلة- أنه بدأ تاجرا وانتهى مغامرا. ورحلاته تزخر بروح المجازفة والدهشة بما في هذا العالم من مدن وأحداث وأشخاص ممن رآهم السندباد أو رافقهم في رحلاته السبع. ولكن وجه الشبه بين رحلات السندباد ورحلة هابيل لتي تفرعت عنها باقي الرحلات هي المجازفة غير مأمونة العواقب، رحلة هابيل القاتلة والتي فاقت في حدتها ومصيريتها ومأساتها خطورة رحلات السندباد، بحيث استثمر محمد ديب إيحاءات شخصية السندباد، والتي تفضي عن المجازفة وركوب المخاطر المهولة بكل بسالة وشجاعة، فإن كان سندباد الليالي متطلعا إلى المعرفة والمغامرة، باحثا عما يشوق ويدفعه فضول لاهفا شوقا للرحلة بعد الرحلة ، فإن هابيل دفع ثمنا باهضا كان ان يؤذي بحياته وفقدانه لذاته وجذوره وهويته الحقيقة لخوض المغامرة التي لا رغبة له فيها والتي كان يعرف مسبقا إلى ما ستأول إليه والذي لن يسره مطلقا، فالمدينة التي اجتاز البحر ليعبر إليها هي رمز للمنفى والعذاب والتحلل والضياع على غرار السندباد الذي واجه الأهوال بكل بأس وشجاعة خلال مغامراته الخارقة والعجيبة من أجل اختراق المجهول واستكشافه.

فروح المواجهة والتحدي التي كانت تسيطر على السندباد وتحركه دافعة إياه في اتجاه ركوب المخاطر بشتى أشكالها، فقادته إلى خوض الرحلة تلو الأخرى إلى جزر بعيدة بغية إطفاء عطش الفضول لديه، والتشوق إلى استكناه ماوراء البحار حثا لذات على الإصرار في طلب المنى وتحدي الصعاب التي تعترض له، فهابيل الذي يتماهى مع السندباد في ترحاله صوب المجهول بيد أنه يخالفه في الخوض في مغامرة لا رجعة منها يجابه فيها الأهوال والأخطار وانكشاف الحقائق الصادمة وسقوط قناع المدينة المبهرج لمعرفة ذاته، ولا يكون السبيل إلى ذلك إلا بإستئناس الجنون، لينتهي به المطاف في مستشفى المجانين يناجي ليلاه.مغامرة لا سبق لسندباد بها، وإن كان السندباد صادف في أحد رحلاته الرخ فإن هابيل إبتلعه وحش الرأسمالية ورأى ملك الموت بأجنحته، جاءت

المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا بدوره، حيث منح هذا التوظيف جماليةعالية، لا متناهية الدلالات والرموز المشحونة في هذا الخطاب الروائي نتيجة للدلالات المتفجرة للأسطورة المرجعية الأصلية.

الباب الثالث:

الأساطير الإفريقية والفرعونية والمسيحية

الفصل السادس:

الأساطير الشعبية والتاريخية

الأساطير الشعبية و التاريخية

الأساطير الشعبية:

تنبث العناصر والثيمات اللقطات المستمدة من عالم الأساطير تشظياتها عبر حشد المعتقدات الشعبية لتتشكل في هيئات مختلفة تحتضنها مشاهد الرواية وأدواتهما الفنية، وتنعكس في التوظيف الأسطوري لها من طرف الكاتب محمد ديب في خطابه الروائي، ومن ذلك شخصية الولي الصالح والذي هو سليل الشامان في المجتماعات البدائية الأولى، إذ كثيرا ما يكتسب طابعا عجائبيا ملفوف بالروحانية، بالكرامة-تنسب إليه أعمال خوارقية- والقدسية التي يتمتع بها بحيث يشيد له مزار مقدس يدعى بالضريح، بعد موته والذي لا يقل قداسة عنه -يستمد منه الناس القوة ويتبركون به - مبدأ الحيلولة والتبرك الاستمدادي- بسبب القوة التي تستمد منه "المانا"، إضافة لاعتقاد بالكائنات الغيبية والعجائبية التي لها هالة أسطورية كالجن والغيلان والمسخ والأشباح والتنين...إضافة إلى الإعتقاد بقوة غيبية سحرية تدفع أذى القوى غير المنظورة التي تسيطر على الإنسان من الحسد والعين والضرر، توضع في تميمة وتعلق في رقبة الشخص المراد حمايته، إضافة إلى الإعتقاد السائد في قوة بعض الأعداد والتي اكتسبتها من ميثولوجيات الشعوب القديمة.

أسطورة الأولياء الصالحين:

تنبني هذه الأسطورة على قدسية الولي الصالح وكراماته، ومنها زيارة ضريحه والتبرك به "وتنبني على إبراز الجوانب الخارقة في حياة الشيوخ والأولياء وإظهار تميزهم عن الخلق وقربهم من الحق، كمعرفتهم للغيب، وتحكمهم في حركة الكون، وإحاطتهم بأسراره وغيرها من الأمور القدسية. ومن الكرامات الدالة عليها "[1] فمن صميم المعتقد الشعبي زيارة أضرحة الأولياء الصالحين والتبرك بهم، والتضرع إلى الولي ومنحه من الصفات والقدرات والتي تكتنفه أجواء أسطورية لصيقة بكرامته " نجد الناس يطوفون بالضريح ويتقربون إليه بالقرابين ويتضرعون إليه طلبا

[1] محمد الظريف، الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية المحمدية، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 455.

للرزق والولد والصحة والزوج وغيرها من المطالب، تدرك أن الإنسان في هذه المواسم قد عاد إلى تاريخه البدائي واخترق جدار الزمن في اتجاه ماضوي "[1] وللكرامة والتبرك الاستمدادي انعكاس صورتهما على الوعي الشعبي، " لذلك فالقدسي رديف للوجود والبركة، والطهارة والمطلق والسمو، والتعالي عن الدنيوي"[2] نحو المقدس، ويمضي الخطاب الروائي في تقصي هذه الرغبة البعيدة في أعماق الإنسان الشعبي، وهو أن هذه الرغبة الدفينة في أعماق الإنسان الشعبي تنبع من سجية المعتقد الشعبي .

وردت هذه الأسطورة في رواية "**الدار الكبيرة**، "سار المعلم بضع خطوات بين مناضد التلاميذ. فتبددت الضوضاء الصماء، ضوضاء ضرب الأرض بالنعال وخبط المقاعد بالأرجل، والنداءات والضحكات والهمسات. وخيم الهدوء المؤقت على القاعة كأنما بسحر، **فإذا التلاميذ يحبسون أنفاسهم، وينقلبون إلى أولياء صالحين،** ولكن رغم سكونهم ورغم اجتهادهم، كان يتموج في الجو فرح خفيف مجنح متراقص كالضياء. "[3].

تجلت أسطورة " الأولياء الصالحين" عبر تقنية "الصورة البلاغية، وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه المعلم هدوء التلاميذ ورزانتهم فجأة بهدوء ووقار الأولياء الصالحين، عبر تيمة "الهيبة والوقار والهدوء"، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع كذلك: " وكان عمر يدمدم أخيرا بأطراف شفتيه قائلا:

-لا، لا، هل لك أن تعطيني قطة خبز ؟

[1] محمد شدان الحراق، مقدمات في نقد الثقافة الشعبية الرأسمال اللامادي بين التنميط الفلكلوري والاستثمار التنموي دراسة، الراصد الوطني لنشر والقراءة، طنجة، ط1، 2016، ص 62.

[2] سعيد بنحمادة، العوائد الاحتفالية في الفكر الأندلسي: بحث في سوسيولوجيا القدسي، تحولات الفكر الأندلسي أعمال الندوة الدولية المنعقدة بتطوان، الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، المغرب، ط1، 20017، ص 98.

[3] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 18،19.

فتتوقف لا لا عندئذ عن دمدمة أدعيتها توقفا تاما، وتجعل تتفرس فيه، وهذه هي اللحظة التي كان يخشاها الصبي أكثر ما يخشى. **ثم تنهض من مجلسها وهي تستعين الأولياء الصالحين،** متشكية من آلام الروماتزم التي تصلب ظهرها، وتمضي إلى خزانة صغيرة، فتستل منها قرصا كبيرا من الخبز ملففا بفوطة ندية، ثم تتناول سكينا فتقطع قطعة من هذا الخبز الذي كان عمر يحتفظ في فمه دائما بطعم رطوبته ورائحته العفنة قليلا. ما كان ألذ من مذاقه هذا !

وكانت لا تلبث أن تأمر الصبي بأن يعود إلى بيته."[1].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "الصورة البلاغية، وطوعها عبر تقنية "التناص"، عبر تيمة " الاستعانة بالأولياء الصالحين، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع "-مسألة جلب؟ ...لسنا سوى بلهاء بسطاء، مجانين يهيمون في الطرقات، ويعتاشون من الصدقات. فما مدى فهمنا نحن للمسألة؟ السؤال موجه إليك. إذا كانت الحياة والناس والأعمال تتطلب شيئا من الجدية، فنحن نسأل أنفسنا عن ماهيتها. فهذا السؤال أو ذاك لا يهمنا البتة إذا، ولا نهتم به، مفهوم ؟ **سيدي-لقادري، ذاك القديس الذي تزاوج مع أتان في الساحة العامة لتجنب خطر فيضان كان يهدد بغمر الأمة وسكانها،** حاول أن تتذكره...لقد كان جديا-ألم يكن جديا بنظرك؟ نحن ممن يرغبون في المشي على خطاه. ولكننا نعفيكم من الاقتداء بنا. يكفينا أن نتواجد نحن في جهة، وأن تتواجدوا أنتم في أخرى. فنعيش وندع غيرنا يعيش حياته ! ... وحينذاك، دمدم العجوز بصوت أعلى، مع أنه لم يكن من المفروض أن يكلم إلا نفسه : -كثيرون ينسون أن السيد هنا هو الصحراء، وأنها وحدها مهيأة لرفع نبرة صوتها. ولكن من الممكن أيضا أن تنام الصحراء طويلا، طوال قرون في بعض الأحيان، واستخدام لفظة قرون ليس مجرد وسيلة تعبير. ثم تصحو وتستأنف مسيرها. كما أنها قد تبعث تعنيفا عظيما يتبعه إلتهام عظيم، وهذه ليست مرة أخرى

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 61، 62.

إلا وسيلة تعبير. وينسون أنها لم تقم قبل ذلك سوى بالاجترار : فبم تباشر، بهذا أم بذاك؟ إنها بحاجة إلى الوقت، إلى الكثير من الوقت حتى تقرر. وبمجرد انتهاء وقت إجراء حسابها حتى يصبح من المستحيل ردعها. هي نفسها يمكنها أن تتكهن إلى أي مدى قد تهيأت للوصول. إنها تكتفي بالسير. ثم عاد أبو صمد مجددا إلى صمته، إنما بات أقل حضورا بالنسبة إلى العالم الخارجي من نظره الجامد تحت غابة حاجبيه، وبقي جالسا على حصير الحلفاء نفسه ذاك ساندا ظهره إلى جدار مخزن البقالة، رافعا ركبتيه وضاما يديه بين ساقيه. زما إن خرج من ذلك الحديث من فمه، ولم ير أحد لأي ضرورة استجاب بشكل امالي، حتلى عاد فورا بعد ذلك ليصبح رسما من حجر، صنما صالحا لصحراء. وبدا جليا أن ما شرع فيه منذ الماضي البعيد من عملية تآكل وإكمال في عالم الغياب والنسيان قد بدأ يستولي على كيانه بالكامل مرة أخرى. "[1].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "التناص" اجترارا، وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " التضحية والقداسة" حيث ضحى الولي الصالح "سيدي لقادري" بزواجه من أتان لإنقاظ القرية من الانجراف بسبب الفيضان الذي كاد يقضي عليها، ويفتك بسكانها بغاية وقف المطر، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة الشعبية في رواية " إن شاء شاء إبليس"، "كانت النسوة تثرثن بخصوص ما وقع لصافية وحول كيفية الإصلاح وهن يقمن بأعمالهن من نخل وطحن و ..أسرت تنينا بصوت خافت " لم يبق الآن من بإمكانه أن يفعل شيئا، أخواتي، **سوى المتحذرين من شفيعنا القديس . هم من ينبغي اللجوء إليهم في مثل هذه الأحوال، فمن حقهم أن يتوجهوا عند آيات الصالحين** بعد أن يكونوا قد انتشلوه من نعشه وأبقوه معروفا. **في المساء عينه ستتلبد الغيوم ويسقط المطر بإرادة العلي.** "[2]

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 253،254، 255.
[2] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 113، 114

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "التناص"، وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " البركة والقداسة،حيث لا وجود لحل المشكلة التي حدتث مع صافية إلا باللجوء إلى الأولياء الصالحين، والاستعانة بهم، والمنحدرين من سلالة القدسي "افولكو" الوالي الصالح لتدار،جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وتجلت كذلك أسطورة الأولياء الصالحين في هذا المقطع، حيث تجمع شيوخ "تادار" لعقد جلسة خاصة " في عصر ذلك النهار كان القدامى يعقدون جلستهم في ظل الميسة الضخمة التي بخشبها الطري البلغمي وبظلها المرقش الذي يغطي خمسمئة قدم مربع من الأرض تشكل مفخرة تادار. المقعد الصواني الذي كانت تصطف فوقه **تماثيل هؤلاء الأولياء القدامى التي نحت بعضها بالحجم الطبيعي في خشب الخروب والبعض الآخر**، وهم الأقدم عهدا، في خشب أكثر صلابة، كان يلمع لفرط ما استعمل. الإنطباع الذي كانت توحي به الشخوص بستراتها ومدارتها وسراويلها هو أنها أخرجت من قبورها لتتنشق قليلا من الهواء. من عن يمين المقعد ويساره وعلى الأرض الباهتة الصفار، كانت تماثيل أخرى أقل قدما تقوم بمهمة الحراسة : ركبة جاثية وأخرى مرفوعة، قبضات أيد مشدودة على عصيها التي أُثبتت قنادقها على الأرض. أعين هذه التماثيل كانت منصبة على **تماثيل الأولياء** في حين أن هؤلاء وقد أثقل العمر كاهلهم ولزموا الصمت لم يكونوا يلقون على العالم سوى نظرات باهتة وممحوة"[1].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها عبر تقنية " التماثل والتشابه"، عبر تيمة "البركة والقداسة"، التي تتجلى في تماثيل الأولياء الصالحين القدامى، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية عالية في الخطاب الروائي.

[1] محمد ديب ، إن شاء إبليس، ص 114، 115.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة، في الولي الصالح قديس "تادار"، "سيدي أفلكو" هذا القديس الذي يبجله سكان تادار ويقدسون حرمه ويقومون في كل فصل ربيع بطقس "خطبة الربيع" لتحل عليهم البركة التي يمنحها لهم هذا القديس بعدا أن يروى قبره بدماء حراس الأمكنة ولتكتمل طقوس تقديم القربان وهو مدرج في دمائه إلى النار طلبا للماء. تجلت في مناجات يمى جوهر " **سيدي أفالكو، أنعم علينا بحمايتك وبحماية جميع القديسين** "[1].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "الصورة التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " البركة والقداسة" التي يتمتع بها الولي الصالح القديس "سيدي أفولكو"، والذي تقوم يمنى جوهر بمنجاته والاستعانة به، "**سيدي افلكوا شملنا بحمايتك** "[2] ، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" في حديث عمران مع نفسه وهو محتجز في حرم القديس "أفلكو" وهو يجهد نفسه بإعادة تشكيل الأحداث التي وقعت له بعد الظهر تبعا لتسلسل حدوثها "كما أنك كنت تجهل أيضا **حتى ولا كان بإمكانك أن تشك بأن من كان ينتظرك في آخر المطاف هو سيدي، أفلكو القديس شفيع تادار الميت. إنسان يتمنى كل واحد منا أن يفعل فعله، بمجرد أن ترك على الأقل اسمه وظله على هذه الأرض...وقال –ذهبت للقياه،** وها أنا أمام هذا. قال عمران أو من يتكلم في هذا الوقت وقال أنا : مهما كان اسمه"[3].

تجلت أسطورة "الولي الصالح" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة "البركة والقداسة"، حيث وجد عمران نفسه بعد أن إستفاق في ضريح قديس تدار الولي الصالح والقدوة "أفلكو" جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا. إلا أن ذلك لم يمنع هذا التوظيف من إحداث جمالية في النص، خلفته الدلالات الرمزية والمشحونة للأسطورة الأصلية.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 19.
[2] المصدر نفسه، ص 26.
[3] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 38.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في توصيات أم عمران له، كانت من ضمن جملة التوصيات التي أوصت أم عمران "زهرة" ابنها بها قبل أن تموت أن يزور حرم القديس نيابة عنها " **لاتنس بأن تطلب بعد ذلك مشاهدة حرم الشفيع القديس أفلكو**. قبل الباب وقل بأنك تفعل ذلك من أجلي واطلب إليه ألا يحقد علي إذا كرمته من بعيد فقط، الله غلبني "[1].

تجلت أسطورة "الولي الصالح" عبر تقنية "التناص"، وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " البركة والقداسة"، اتي تمتع بها ضريح الولي الصالح القديس "أفلكو"، حيث طلبت أم عمران المرحومة "زهرة" وهي في أنفاسها الأخيرة في الغربة من ابنها الأصغر عمران أن يزور القرية التي تربت فيها ويزور ضريح القديس الولي الصالح "أفلكو" من أجلها وأن يقبل الباب وأن يطلب صفحه لأنه، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

تجلت هذه الأسطورة كذلك في وصف عمران لحرم القديس، و قداسته، عمران يصف الحرم من الداخل وهو يتأمله " الظلمة الواهنة تتكدس حيث يموت على نار خفيفة شعاع الشمس الأوحد الذي دخل واستقر. ومع هذا كان لا يزال ينتشل، **من هذا الجو العكر عمودين شبه مطليين بالكلس الأزرق المجلد، وشقة جدار ترتفع وراءهما بكواتها ومحاجرها السوداء. قاعدة نصب رخامية منفردة في احدى الزوايا كانت تبرز بفعل وهجها وكأنها تسهر وحدها على راحة القديس أفلكو**. "[2].

تجلت أسطورة "الولي الصالح" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعهاالكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة "القداسة"، حيث وصف عمران قدسية حرم وضريح الولي الصالح قديس وشفيع تدار "أفلكو" وجو الرهبة الذي يميزه، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 50.
[2] المصدر نفسه، ص 69.

كذلك وردت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الخطاب الروائي، في خطاب عمرار لنفسه" لما لا ؟ إنني جاد في ما أقول. وعوضا عن أن يحدق في صافية نقل نظره إلى ما هو أبعد منها، **إلى بياض قاعدة النصب الغامضة الفاتنة التي تشير أو من المفترض أن تشير إلى موقع قبر**...قبر ما من أحد يجرؤ أن يؤكد أنه يخبئ جثة ! أو أن جثة مزيفة، ترتفع فوق نعش وإن كان فارغا لا بد أن يكون بانتظار أحد المصطفين. **إن سكان تادار اليقظين لا يخطئون في حمل نذوراتهم وصلواتهم إلى مقر الشفيع العتيد**..."[1].

تجلت أسطورة "الولي الصالح" عبر تقنية "التناص"، وطوعها عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة "النذر والبركة" والقداسة التي يتمتع بها حرم القديس "أفولكو" بالنسبة لكافة سكان تدار، نظرا لمكانة الولي الصالح "أفلكو" عندهم ، حيث يقمون بزيارته باستمرار وتقديم النذور له وصلواتهم إليه، كما أنهم خصصو طقس" خطيبة الربيع" في كل فصل ربيع يقومون به ، ولقد اختير كل من عملران وتوكيلة "صافية" لطقس هذا الربيع بقدوم عمرا لتدار، وكان واجب عليه ذبح حمامتين من حراس الأمكنة بمساعدة صافية على قبر القدسي ليبارك سكان القرية ويحميهم، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

بعد أن زارت يمى جوهر بيت صافية وأثناء حديثه مع أمها ملولا، بعد أن عرضت عليها زواج عمران من صافية وأن يسعيا إلى تصليح الأمر وإيجاد العلاج لعودة صافية لطبيعتها " ما بوسعنا أن نعمل ؟ لقد نصحنا زوجنا الذي تبنى قناعتنا، **بأن يذبح ثور أسود أمام حرم سيدي أفلكو**. وسنرى حينئذ ما سنراه ! وسيأخذني العجب، **وقد رأى القديس بابه مرويا بالدم، إن لم يعمد إلى مكافئتنا وإلى مد يد المساعدة إلينا وإلى رد العافية إلى صافية** "[2].

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 84.
[2] المصدر نفسه، ص 129، 130.

تجلت أسطورة "الولي الصالح" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " الاستعانة " بالولي الصالح لشفاء صافية من جهة، ولاصلاح الأمر الذي تسبب فيه عمران، عندما رفض ذبح الحمامتين على قبر القديس الذي وجب رويه بدمائهما لتحل بركته على تدار وسكانها، وبتالي حدوث القحط في المنطقة بسبب فعلته، التي لابد من تصليحها عاجلا بزواجه من صافية وذبح ثور أسود على قبر القديس لجلب مرضاته وبركته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذا الأسطورة في حديث عمران مع نفسه وهو ماكث في الغابة بعد حادثة هروبه من الحرم " ...فهل ستراه أنت شخصيا يا عمران هذا الباب وترى هذه النجمة التي تشع على جبينه والتي تستعد أن تدخلك إلى حيث لا ينتظرك أحد. هل ستحتار بنية طيبة هذه العتبة وقد سبق لك أن اجتزت شبيهتها عندما دخلت مقبرة تادار وأصبحت تعرف الآن ما يترتب على اختيار مثل هذه العتبات ؟ هل أُبتُلِعت ؟ **لقد غمرك القديس بذراعيه** ولكن ليبقيهما بالطبع مطبقتين عليك. تخيل حلم افتراس حيث يتلذذ طوباوي ويحلم بدوره أنه تعيس."[1].

تجلت أسطورة "الولي الصالح" عبر تقنية "التناص" وطوعها عبر تقنية "تعدد الرؤية والغموض"، عبر تيمة "اللعنة والعقاب" التي سلطها الولي الصالح والقديس "أفولكو" على عمران وصافية وسكان تدار، لأنه لم ينهي الطقس الذي وكل به، ككل سنة في فصل الربيع، المتمثل في تقديم دماء الأضحية لقبر القديس جلبا لبركته ورضاه، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيء، حيث خلف توظيف الأسطورة جمالية في الخطاب الروائي.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في إبتهالات ومناجاة رجلين من تادار للقديسين على قمتة جبلين " رجلان منتصبان كل واحد منهما في وضح النهار على رأس جبل يشرف على سهل تادار.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 143.

يمتزجان برؤوس الجبال، أو لا. ثم إن نداءاتهم تسمع ولا يصعب كشف المواقع التي يجثمون فوقها. قد يُظن أنهما من المؤذنين. لكنهما ليسا بمؤذنين وما يدعوان إليه هو غير الصلاة. **ياقدسي المعونة، ويا مكافحي الجفاف، انهضوا وقاتلوا تلك التي تتهددنا ! أيها المحتجبون، أيها الحراس، أيها الخدام : هبوا ليتمكن أطفالنا من تناول خبزهم كل يوم.أيها المحتجبون، أيها الحراس، أيها الخدام**... هذه الكلمات تضيع في الفضاء. ورنين الأجراس التي تقرعها سترددده الجبال أكثر صفاء. "[1].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " الاستعانة" بالأولياء الصالحين لمكافحة الجفاف، ولجلب الخصب ليتمكن سكان تدار من محاربة الجذب والعيش بعد ذلك بما تجود به الأرض عليهم، عبر بث الابتهالات لهم "وكأنه يُجيب على النداء، يصرخ مرصد الشرق بدوره : تصرفوا بالشكل الذي يؤمن لرجالكم ولبهائمكم أن تأكل وتشرب كفاية. أن نؤمن لهم...ما يشربون...وما يأكلون...كفاية ! آمين! يصرخ الآخر محيلا أمره إلى القوات التي تسهر. آمين!... يردد الصدى، طويلا.-حتى الأموات في قبورها، الأموت نفسها بحاجة إلى الماء والظل! **فليهطل المطر من حجركم أيها المشفقون، أسياد المياه! ولتغمر زخاته الغزيرة كافة البلاد؛ ليهطل هذا الحليب الذي يغدي الأرض** !قبل، قبل، قبل أن تكون الشمس قد جعلت العالم سريرا لها! قبل...قبل...قبل... قبل أن تكون نسوتنا العجائز قد حكمن بأن ساعة إشعال القناديل الجنائزية وجعلها في مفارع الأشجار قد حانت :قبل، قبل أن تقرر بأن تحفر بأصابعها فخار المقابر. قبل أن تنجزن صلواتهن وقد أدرن ظهورهن إلى إله مكة Lal Mekka قبل، قبل ! أقول ذلك أيضا، إنسان، رجل الشرق! قبل! أنا...رجل...الشرق.قبل!... "[2].

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 104، 105.
[2] المصدر نفسه، ص 105.

كانت الابتهالات تتردد عبر رجع الصدى ليسمعها سكان تدار، فسمها كذلك الحاج مرزوق وهو "جالس في مكانه في بيته وفي هذه الغرفة المفتوحة صيفا شتاء على الحوش وعلى المنطقة التي يسدها الأزرو اوفرنان بجبهة صخوره الحمراء التي تعلوها أشجار الصنوبر والشوح والسنديان والعفص، **الحاج مرزوق يمد أذانا صاغية للابتهالات التي ينقلها الهواء**. نهض. أحد الصوتين وصل إليه:أضرع، أنا رجل الغرب، إلى إدارة الموتى والعائدين إلى الحياة. أقول. إن شاء السموح الرؤوف. "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

تجلت كذلك هذه الأسطورة في رواية " **إن شاء إبليس**" في طقس يوم **العنصرة**. يوم تذهب فيه النساء برفقة أولادهن لتجمع من على منحدرات التلال بعناية الأعشاب التي تصلح **للتطهير**، وليس أي أعشاب بعضها فقط، تلك التي فوح دخانها وسحره الفاعلان يطهران مأوينا ويتوجهن إلى الوادي بصحبة أبنائهم بعد ذلك لإكمال طقس التطهير وقبل ذلك يرددن ابتهالات للأولاياء الصالحين "النساء أنفسهن يتوجهن إلى الوادي **ويتلين :"شمهروس" أفريت وميمون، احفظوا بناتنا وأبنائنا من كل شر. أبعدوا عنهم الصقيع واعطوا كل واحد منهم وكل واحدة منهن ما يتمناه من سعادة"**. بعد ذلك تبدأن يقذف صفائهن إلى الماء، ثم تتبعهن وتغصن في الماء وتخرجن منها مبللة بكاملهن وشعورهن ترشح ماء، **وتخرجن في حال النعمة والغفران مولودات جديدات. ذات يوم ستعود صافية تحت ملامح إحدى هذه النساء** "[2].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة "الاستعانة" بالأولياء الصالحين، كل من الولي الصالح "شمهروس" و"أفريت" و"ميمون" ليحفضوا أبنائهن، وليمنحوهم السعادة كذلك، عبر ابتهالاتهن المبتوتة عبر حافة النهر، والموجهة إلى الأولياء الصالحين، بذكر

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 105، 106.
[2] المصدر نفسه، ص 196.

أسمائهم في طقس التطهير الذي يقمون به، حيث يحصلن على الراحة النفسية بعد قيامهن به، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت في رواية "**السيمورغ**" في الجزء المعنون ب " **غابات المعنى (2)**" المدرج تحت رقم 70. " القْرينة : هي ذاك الفرن الذي يستعمل لتحضير الخبز من طرف الفلاحين الجزائريين الذين لا يزالون يسكنون الخيام وهم أفقر البشر فوق الأرض. يتم عجنها من الطين وهي تشبه واحدة **من قباب الأولياء الصالحين** التي يبلغ ارتفاعها مترا. توضع على الأرض مباشرة وفي العراء. تحرق فيها أعواد المصطكا المعطر وكذا بعض الحطب النادر ويتم بعد ذلك تجميع الجمر الذي تطهى فوقه الكسرة المصنوعة دوما من الشعير. يتم غلق فتحتها التي تشبه مدخل القطط بنفس الطين والخبز تحت تلك القبة ويودع الكل بين يدي الله. أثناء عودتنا إلى البلاد أنا وزوجتي وأحد أولادنا رحنا نقطع طريقا محمرة ومدبوغة بشمس أوت. امرأة فلاحة تخرج الخبز من الفرن، وقفت حين اقتربنا منها، تقدمت منا دون أن تنطق ببنت شفة وضعت كسرتين اثنتين ساخنتين في أيدي أهل الحضر الذين كنا نمثل. وأنا كالمغفل أردت أن أدفع لها نقودا مقابل كسرتها. امرأة قوية متوسطة في السن، هزت رأسها رافضة. نظرت إلي مليا دون أن تقول كلمة واحدة ثم ابتسمت ملء آلاف نقاط البريق كحجر الصوان الرمادي في عينيها اللتين اكتسبتا سحرا بعد تكحيلهما. الدفع مقابل الخبز ! لقد أصبحت جزائريا مشوها. لن أنسى ذلك الخزي الذي وخزني مثل الكسرة الحارقة لكنه ما حرمني من أكلها بعد ابتلاعي لجرعة من خجل. كانت كسرة لذيذة."[1].

تجلت أسطورة "الأولياء الصالحين" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب قبة الفرن التقليدي المصنوع من الطين، بقبة من قباب أضرحة الأولياء الصالحين، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 127، 128.

زرقاء اليمامة :

من الأساطير العربية والتي أشار إليها بعض الشعراء الجاهليين في أشعارهم من ضمنهم الأعشى قيس ميمون "امرأة من جديس عرفت بحدة البصر وسلامته، ترد قصتها في حكاية طسم وجديس وكلاهما من العرب العاربة التي هلكت في الزمان الخالي، فلقد سار حسان بن تبع ملك حمير في جيش إلى جديس ليفنيهم انتقاما لما فعلوه من الغدر بإخوانهم من طسم، فرأتهم زرقاء اليمامة وهم على بعدثلاثة أيام وقد حمل كل رجل منهم شجرة يستتر بها لأنهم يعلمون بأمر زرقاء اليمامة وحدة نظرها، فخبرت زرقاء قومها بما رأت فلم يصدقوها ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان فاجتاحهم ودمرهم، ثم أخذ الزرقاء وشق عينيها فوجد فيهما عروقا سودا من الإثمد، وكانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب "[1] كما هو متعارف عليه.

تجلت أسطورة "زرقاء اليمامة" في هذا المقطع من خلال تقنية "**التناص**"، " أشباح ستخاف صورتنا إذا ما حدث وأن رأتها في المرآة. هذا نحن: صورة كاريكاتورية بائسة، صورة مؤلمة بعض الشيء، بعيوننا المليئة بالرمص ونحن نتخاوص بألم تحت ضوء الشفق، **ببؤبؤ محروق ونحن نعبر المساحات الدرامية. غاب عنا لأبد ذلك النظر الثاقب الذي يمنحنا القدرة على رؤية الديدان المتخفية في التراب**" [2]وطوعها محمد ديب من خلال تقنية "التشابه والتماثل"، في تيمة فقدان "النظر الثاقب"، فأسطورة زرقاء اليمامة التي كان يضرب بها المثل في حدة البصر والتي فقدته بسبب طمس عينيها في نهاية المطاف وقتلها صلبا، إذ كانت تبصر الراكب على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تنذر قومها من الجيوش الغازية، حبث كان لا يأتيهم جيش إلا واستعدوا له وأعدو العدة لذلك، فاحتال حسان بن تبغ الحميري وكان يريد غزو قومها، حيث أمر أتباعه فقطعوا شجرا وحملوه أمامهم ليتستروا به ولما أصبحوا على مسيرة ثلاثة أيام، أبصرتهم زرقاء اليمامة فعلمت بالحيلة، وأخبرت قومها بالحيلة المدبرة من قبل

[1] الميداني، مجمع الأمثال، تر محمد محي الدينعبد الحميد، المعاونية الثقافية لآساتذة لرضوية، إيران، (د/ط)،1987، ج1 ص 158.
[2] محمد ديب، السيمورغ، ص 14.

العدو الماكر وبأنها ترى شجرا من خلقها بشر وحذرتهم من المكيدة، لم يستمعوا لنصحها وكذبوها، فهجم عليهم الملك حسان وجنده فأفناهم وشتت شملهم، فلما فرغ حسان من جديس دعا باليمامة بنت مرة ونزع عيناها ففوجئ بعروق سود داخلهما فسألها عن ذلك فقالت أنها كانت تكتحل بحجر أسود يقال له الإثمد فكانت أول امرأة تكتحل به فإتخذوه بعد ذلك كحلا، وأصدر بعد ذلك بأمر قتلها فصلبت على باب خيمتها، فجعلها محمد ديب معادل موضوعي ليعبر عن مأساة الطيور الناجية ومعاناتها من أثر الرحلة والصعاب والمجابهات التي لاقوها أثناء طريقهم للوصول لمدينة" السيمورغ"، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

أساطير الكائنات اللامرئية /الكائنات الأسطورية:

1-أسطورة الغول:

من المعروف أن الغول كائن خرافي وأسطوري إكتسب هالة من التعظيم وشهرة كبيرة، وسطوة بالغة النظير في المعتقدات الشعبية، وبالأخص العربية، إذ لا تكاد حكاية خرافية أو شعبية تخلو من ذكر هذا الكائن وإدخاله/ إدراجه كعنصر ضروري وفاعل في سير خطية الأحداث ووتيرتها، ودفعها، ولايفوتنا أن نذكر أن هنالك من الحكايات الشعبية والخرافية ما أدرج في عنوانها اسم هذا الكائن نذكر منها حكاية "الغولة وسبع بنات"، "لنجة بنت الغول"، وغالبيتها "الحكايات" ما يأخذ هذا الكائن دورا محوريا فيها.

أما عن أوصافه فتفننت المخيلة الشعبية في وصفه، ولم تستقر هيئته على هيئة واحدة، والغول"حيوان خيالي، وإذا كان مع الإنسان سلاح وضربه به، فإنه يقتله، فإذا ضربه ثانية يحيا؛ ولذلك إذا كان الضارب عارفا لا يثني الضرب، وعيون الغول مشقوقة بالطول، وإذا حدقت في إنسان خرج منها الشرر، وهو ميراث من القدماء يقول الشاعر:

والغول بين يدي يخفى تارة ويعود يظهر مثل ضوء المشعل

بنواظر زرق ووجه أسود وأظافر يشبهن حد المنجل

ويسمي العامة أنثى الغول (سعلوة)، والعامة في كلامهم يشبهون من يأكل كثيرا بالغول، فيقولون- إنه- يأكل زي الغول"[1]

والجدير بالذكر أن هذا الكائن الخرافي معروف في كافة أقطار العالم العربي الإسلامي / أفريقيا ، لتمتد سطوته في أنحاء العالم بعد ذلك والهند و"يبدو أن جذوره الأولى ترجع إلى العرب الذين كانوا يجوبون صحراء شبه الجزيرة العربية ليلاً بما فيها من هوام ووحوش، فكانوا يروون قصصاً كثيرة عما يتراءى لهم ويتعرض طريقهم؛ وذلك من خوفهم من هذه الصحراء. "[2] لوحشتها.

ولقد عرفه وذكره ابن منظور في لسانه، والغول عند اللغويين " جنس من الشياطين والجن كانت العرب تزعم أن الغول في الفلاة تتراءى للناس فتتغول أى تتلون تلونا في صور شتى، وتغولهم أي تضلهم عن الطريق وتهلكهم"[3] ومؤنثه السعلاة، والغول مقترن بالشر دائما والشراهة، فالأمهات يخفنا أولادهن به ويقولوا لهم "غول يأكلك" ، كما يشبه الإنسان الأكول الشره بالغول.، أما الغولة فتمتلك جانبي الخير والشر كل بحسب نيته وطبعه تجازيه الغولة،كما وردت ودلت عليها الحكايات الشعبية والخرافية،كما هو مستقر في مخيلتهم على وجوده وهيئته.

وذكره المسعودي كذلك بقوله" قد حكى عن بعض المتفلسفين أن الغول حيوان شاذ من جنس الحيوان مشوه لم تحكمه الطبيعة وأنه لما خرج منفردًا في نفسه، وهيئته توحش من مسكنه، فطلب القفار، وهو يناسب الإنسان والحيوان البهيمي في الشكل"[4] فنجد الوجدان الجمعي يصف شكله بأنه يتصف بصفاة حيوانية وإنسانية في الوقت نفسه، بحيث يجمع ما بينهما في هيئة مفزعة.

[1] أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هندوسي لتعليم والثقافة، (دأم)، (د/ط)، (د/ت)، ص 290.

[2] خطري عرابى أبو ليفة، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية سيرة سيف بن ذي يزن نموذجا، ص87.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،ط 1 ،1968،ج11، ص 508.

[4] علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، المكتبة المعصرية، بيروت،ط1، 2005، ج2، ص 156.

ويتجلى الغول غالبا في الأماكن المقفرة والصحاري فهو "ذلك الكائن الخرافي الذي يظهر لهم في القفار والأماكن الخالية، يتسم بالتلون والقدرة على التشكل في صور شتى، ويرتبط بفكر العرب وبيئتهم القاحلة المترامية الأطراف التي يجن عليها الليل وتتناوح فيها الرياح، وتنعب البوم وتعوي الذئاب، فيسكن الخوف قلوبهم وتسيطر الوحدة عليهم فيرون ما لايرى ويتخيلون موجودات وكائنات غريبة. "[1] تتراءئ لهم.

ولقد ورد ذكر هذا الكائن عند شعراء الجاهلية في الكثير من الأبيات، ولعل أبرز الشعراء الذين تحدثوا عن هذا الكائن، نجد أبوا المطراب عبيد بن أيوب العنبري، حيث كان يخبر في شعره أنه يرافق الغول والسعلات ويبايت الذئاب والأفاعي في القفار والصحاري. ومن قوله :

ولله در الغول أي رفيقة لصاحب قفر خائف متقفر

أرنت بلحن بعد لحن وأوقدت حوالي نيرانا تبوخ وتزهر[2]

كذلك الشاعر تابث بن جابر بن سفيان المسمى تأبط شرا، الذي زعم أنه نازل الغول فقتلها، وذلك في نونية له تنحو منحا قصصيا يبرز فيها شجاعته وقوته، ويخبر فيها بما وقع له، فالغول عند العرب اعتبروها نوعا من الجن، توجد في الأماكن الخالية ويراها المسافر في القفار وزعموا أن هذا الكائن يتلون في ضروب شتى، ويتشكل في هيئات متعددة، كما يجسد الشر .

وردت هذه الأسطورة في رواية النول "وما كاد الصبي يفرغ من حكاية هذه القصة حتى شرع في حكاية قصص أخرى. فلم يبق في ذهن عمر من هذا السيل من الكلام الذي سمعه إلا أن هناك عصابات من اللصوص لا يستطيع أحد أن يقبض عليهم، حتى ولا ذلك الجيش من رجال الدرك الذي يطاردهم..ففي اللحظة التي يظن

[1] محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 198.

[2] الجاحظ، الحيوان، تر عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2،1922،ج 4، ص 483.

أنهم على وشك يقبض عليهم، يتحدث الناس عنهم في الطرف الآخر من البلاد. وحين يعتقد أخيرا أن القبض عليهم أصبح أمرا أكيدا، يختفون بما يشبه السحر، فما يعثر لهم على أثر. وخفض زبيش صوته ليقول أن الفلاحين يساعدونهم لأن هذه العصابات من اللصوص تعاقب أغنياء المستوطنين الفرنسيين وتفرض عليهم الأتاوات.كان الصبي يعرف قصصا كثيرة مرعبة، عن السحرة، والقتلى، والأرواح، **والغيلان**..إن اعتلال صحته، وذبول جسمه قبل الأوان لم يخفضا نشاطه، بل إنهما ليوقدان في عروقه نارا. "[1]

تجلت أسطورة "الغول" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " الرعب" الذي يحدثه ذكر هذه الكائنات المخيفة، والتي غالبا ما ترد في الحكايات الشعبية و الخرافية،المتوارثة جيلا بعد جيل، حيث تناقلها الأجداد، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " ثم عاد العمل يجري في صمت. إن كآبة قاتمة قد جعلت الحائكين ينكبون على أنوالهم كأنهم صم. نظر عمر إلى عيني شول وهو يبتسم في سخر خبيث. فإذا هو يشعر بجميع أثقال ذلك العنف الذي يرين في المصنع تنصب عليه. **أحس أن غولا من الغيلان التي يراها النائم في الكوابيس ينشب في كتفيه أظافره الحديدية**. وما انقضت بعد ذلك ثانية واحدة إلا في بطء رهيب. إن به رغبة قوية خانقة في أن يصرخ معلنا سخطه على هذه الحياة التي يعيشها، وصعدت هذه الرغبة حتى صارت على حواف شفتيه "[2].

تجلت أسطورة " الغول" عبر تقنية " الصورة البلاغية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة " الرعب والخوف" الذي شعر به عمر فجأة، بسبب الحياة البائسة التي يعيشها، حيث لابد له أن يعمل في مصنع للأنوال تحت الأرض، مع أناس أشد بئسا منه، هذا الشعور بالخنق الذي يشاكل نشب غول من الغيلان

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 289.
[2] المصدر نفسه، ص 317، 318.

أظافره في كتفيه، حيث أراد عمر أن يصرغ بشدة، ليفرغ الثقل الذي أثقل كاهله في طفولته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية الحريق عندما اصطحب عمر زهور إلى الريف إلى "بني بوبلان"، حيث كان ذلك يروق عمر كثيرا أن يصعد إلى" بني بوبلان" مع زهور، بعد أن سمحت له أمه بذلك" كانت تنبعث في عمر حياة جديدة. وكانت دار سبيطار تبدو له في هذه اللحظة أشبه بسجن رهيب، وتلك النسوة اللاتي تقلبن الدار أثناء فورانها المألوف رأسا على عقب، يبدون له **غيلانا** لا تحتمل ولا تطاق. إنهن أقرب إلى بهائم متعجرفة منهم إلى البشر. كان يحس حين يلاحظهن في بعض اللحظات بانزعاج شديد يخنقه خنقا، وكان يشعر في لحظات أحرى بفيض من الحزن والمرارة في قلبه: لا شك أن ظروف السجن التي تحيط بهن تزيدهن غرابة وشذوذا"[1].

تجلت أسطورة " الغول" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه عمر نساء دار السبيطار بالغيلان، بسبب صراعتهن المتواصلة وشجاراتهن العنيفة، المصحوبة بالغضب والألفاظ النابية والعدوانية الشديدة اتجاه بعضهن البعض، حيث يتخلين عن طبيعتهن الأدمية ليصرن بهائم وضيعة، في الواقع كن بهذه الطريقة ينفسن عن غضبهن وبأسهن الذي يعيشونه في الدار الكبيرة فوق بعضهم البعض، حياة بائسة لا تقل عن البأس الذي يعيشه سكان الجزائر في هذه الفترة الصعبة من الاستعمار الفرنسي، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت هذه الأيسطورة في هذا المقطع " تقول لنفسك: ما قيمة عشرة أكواخ. فاعلم إذن أنه بني بوبلان الأدنى كله ! منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة، ذلك أن بني بوبلان لم يكن له وجود. اسأل شيوخ القرية يقولون لك أنهم جاءوا إلى هذا المكان يستقرون فيه واحدا بعد واحد. أما قبل

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر ،ص 122.

ذلك فكان للفلاحين حقول شعير، وبساتين تين، وغياض ذرة، وجنائن خضر، وكروم زيتون، ثم انتزع منهم هذا كله. منذ تلك اللحظة أصبح يقال عن الفلاح أنه كسول وأنه يترك الأرض للقصب والعناب ونخيل المقل، وأنه عاجز عن صنع أي شيء نظيف منتج ! وهذه مزايا الحضارة يا بني! **آه ما أحذقهم في تجريد هؤلاء الفلاحين من كل شيء في سبيل مصلحتهم وفي سبيل الحضارة ! كان هناك غول شره لا تراه الأعين، ما ينفك يبتلع بين فكيه الفاغرين أشلاء كبيرة من هذه الأرض التي سقوها بعرقهم وبدمائهم، يبتلعها على ذهول منهم وغفلة**، من حيث لا يحتسبون. إنه "القانون". أينما تواجدوا صفعهم"القانون". وهم دائما مذنبون في نظر "القانون". لوائح "القانون" تحاصرهم من كل جهة، وتعترضهم في كل مناسبة. "القانون" يشق طريقا يقطع مزارعهم كما يقطع الدولاب أجسامهم. "القانون" يحرم عليهم امتلاك أراضيهم. القانون تبدل، هكذا يقولون لهم، هناك قانون جديد ..ألغيت سندات التمليك القديمة. لا يرث أحد أرضا عن أسلافه. الحبس صودرت. وكذلك أراضي المشاع. ثم قالوا للفلاحين: من كانت له شكوى، فليراجع المحاكم. هناك محاكم. المحاكم تنصفكم. يكفي أن ترفعوا قضية. القانون يحمي حقوقكم إذا كانت لكم حقوق. القانون الجديد الذي صدر بالعدل والمساواة بين الجميع يدافع عنكم إذا اقتضى الأمر ذلك. وأجاب أولئك الرجال الطيبون: ولكن كيف نلجأ إلى القانون، القانون هو الذي يجردنا من أملاكنا "[1].

تجلت أسطورة "الغول" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه كليمندار قانون المستعمر الجائر بالغول الذي يلتهم الأراضي بشراهة، وإن لجأ بعض الفلاحين إلى هذا القانون الجائر لأجل استعادة أرضهم تم تشريدهم، "إن الذين صدقوا ذلك الكلام عانوا من الشقاء ما لا يوصف ولا يحد. فقدوا البقية الباقية من أملاكهم، وبعضهم فقد عقله كذلك. وأصبح يكفيهم الآن أن يجدوا مكانا يستلقون فيه على مقربة من السهول الحصبة المروية. فإذا وجدوا هذا المكان، تلبثوا فيه ولم يمضوا إلى أبعد من

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص168.

ذلك. والذين يستطيعون أن يعملوا في أقرب مزرعة من مزارع المستوطنين الفرنسيين، يشغلون المغاور القديمة التي في الجبل، بينما الطامحون منهم يبنون لأنفسهم أكواخا من طين وقش. وهذا هو"بني بوبلان" الأعلى. هكذا تكون ، يا بني. وهكذا حل في الأرض ناس محل ناس، هكذا طرد أصحاب هذه الأرض من أرضهم وأصبحوا غرباء عنها. وثمة فلاحون آخرون أقصوا مع سكان بني بوبلان في وقت واحد، ولا يزالون الآن يسيرون. وهناك آخرون اقتربوا من المدن . ما من يوم يمر إلا وترى أسرة من الأسر تقترب من المدينة، الأب يحمل على كتفيه صرة، والأم تشد إلى ظهرها رضيعا. غير أنهم سيصبحون قوة رهيبة. إنهم الآن يؤجرون أنفسهم لأولئك الذين جردوهم من أرضهم، ويقولون :"كذلك كانت مشيئة الله. ولكن الله سيهدينا إلى الطريق القويم" لم تع ذاكرة الإنسان لعنة أشد نكرا من هذه اللعنة "[1].

حيث " ألوف الهكتارات من الأرض كانت تصير ملكا لمستوطن واحد من الفرنسيين. وهؤلاء المستوطنون جميعا سواء : لقد وصلوا إلى هذه البلاد بأحذية مثقبة نعالها. إن الناس هناك لا يزالون يذكرون الحالة التي كانوا عليها حين توافدوا إلى هذه البلاد. وها هم أولاء الآن يملكون مساحات من الأرض لا تعد ولا تحصى. وسكان بني بوبلان في أثناء ذلك تقطر أجسامهم عرقا ودما من أجل أن يزرعوا قطعة صغيرة من الأرض "[2]، إذ كانت الأراضي تمنح لمعمرين الفرنسيين ويجرد منها الفلاحين باسم القانون، إنها سياسة الاستيلاء على الأرض وتعميرها بالعنصر الأوروبي واصدار القرارات بما يتناسب ذلك " وهو القرار الذي كان فاتحة لمرحلة جديدة في استعمار الأرض الجزائرية، بفتح المجال أمام رؤوس الأموال لاستثمار أموالهم في الزراعة واستصلاح الأراضي. وقد ارتفع عدد المستوطنين الأوروبيين في فترة حكم"بيجو" ليبلغ مائة ألف مستوطن،بزيادة نسبية قدرها423% عما كانت عليه في سنة1839. وحين نفذت الأراضي التي كانت في حوزة سلطان الاحتلال، أصدر الجنرال قرارين في سنة 1844 و1846 على التوالي بمصادرة أراضي الجزائريين غير المزروعة، وأراضي كل من ليس له أوراق رسمية منهم

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 168، 169.
[2] المصدر نفسه، ص 138، 139.

تثبت ملكيته لأرض. وقد شملت المصادرة حتى أراضي" البور" التي كانت تزرع كل عامين، متجاهلا نظام" التبوير" الذي كان تقليدا شائعا بين الفلاحين الجزائريين "[1] .

أما "الاستيلاء على الأرض وتعميرها بالعنصر الأوروبي فقد كان يشكل أولى الأولويات في عملية الغزو، و يأتي في مقدمة كل الأهداف والخيارات الأخرى، وكانت القوة العسكرية مسخرة أساسا لخدمة هذا الهدف. عبر عن ذلك منذ السنوات الأولى للاحتلال العديد من القادة العسكريين، وفي مقدمتهم الجنرال "كلوزيل" الذي ترجم هذا المعنى بكل وضوح وهو يخاطب جمعا من المعمرين الأوائل "[2] وما صاحب ذلك من تشكيل احتياطا ضخما من اليد العاملة الرخيصة في أراضي المعمرين الذين آل حالهم إلى الفقر المدقع بل بلغوا إلى مرحلة الفاقة والجوع و العوز، وتحول الفلاحون إلى متشردين ومتسولين ، يهيمون في الأرض و يقتاتون على كل ما يصادفونه في طريقهم من الحشائش وثمار الأشجار البرية وجذورها، وحتى الأجر الزهيد جدا الذي يحصلون عليه من أجر خدمة الأراضي التي استولى عليها المعمرين لا يكفي لسد رمقهم و ذوي-هم و أطفالهم، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا. إلا أن ذلك لم يمنع من إحداث جمالية على الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات رمزية و متفجرة بالدلالات المشحونة.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية "سطوح أرسول"، " هنا يهيمن الإيمان ولا يكون أعمى : تتمدد الحدقتان، وتكتشفان بأن النهاية لا وجود لها، لا تحدث أبدا، وأن كل موت ليس إلا تزييفا، ينهض البطل، ينفض الغبار عن ملابسه، يبتسم لرفيقته معترفا :" **أشعر بجوع غول**"، قبل أن يتوجه إلى مطعم الممثلين. وهذا نعرفه جميعا، أنتم وأنا. نعرف أيضا ما ينبغي أن نفكر فيه حول هذا الحل المواجه للموت. "[3].

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] محمد ديب، رواية سطوح أرسول، ص 29.

تجلت أسطورة "الغول" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، عبر تيمة"الجوع"، هذه الميزة التي يتمتع بها الغول الذي لا يشبع، إذ ماثل وشاكل جوع الممثل في السنيما بجوع الغول، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

تجلت هذه الأسطورة كذلك في نص" **المستكشفة**" الذي يسرد فيه الراوي حيثيات أحداث عايشها قبل سفره الأخير بلا عودة، كان ذلك في الشتاء الأخير الذي قضاه مع ابنته وروسيا، كان يوضب أمتعته للسفر حيث لم يبقى له شيء يفعله إلا الذهاب في سكون، حيث كانت ابنته تلعب أمامه دور المسافرة، وعاد بذاكرته إلى ذات شتاء إلى ذالك الشجار الذي حدث بينهم هو وروسيا، واحد من تلك النقاشات التي أرهقتهم كلية، الغير قابلة لاغتفار مثل سابقتها، بحيث امتد شجارهما إلى هزيع الليل، تقاذفوا بالاتهامات والكلمات الشنيعة، كان ذلك قبل ولادة ليبل واستمر تصدع علاقتهم وتوسعت الفجوة بينهما، وها هو الراوي في نهاية النص يستقر بذاكرته على مشهد توديعه لابنته قبل أن تغادر مع روسيا المطار، حيث قبلته خلف الزجاج الفاصل بعد أن تجاوز نقطة مراقبة الشرطة، ووقف خلف الواجهة الزجاجية الكبيرة ، منذ حلقت الطائرة في تلك اللحظة، أحس بأنه كائن لم يعثر على مكان له على وجه الأرض، ولم يفهم لأي سبب خلق.

شعر بالغربة عن ابنته التي سلبتها روسيا منه بالقانون الأجنبي " وأنا ، عدت إلى تحضيراتي الخاصة بالسفر، أواصل إدخال تنظيم في أمتعتي. أذهب هذه المرة دون أمل في الرجوع. نسيت ليبل. نسيت اللعبة الجديدة التي اخترعتها لتسلي نفسها في الليالي التي تنزل على الثانية بعد الزوال. أنا أيضا أستعد للذهاب إلى بلد الصقيع، بلد الحب الميت. الحب حينما يغرق. ما بقي لي أن أفعله يجب أن يكون بسيطا : لا شيء، لأنه غرق . والذهاب في سكون. لا، لا يموت الحب الذي أحببنا به شخصا ذات يوم. توجد فقط تلك اللحظة التي ما تنفك تصل، حيث نثق أكثر في الشقاء، ونريد له أن يصل. وهاهو يصل. ولا نسمع صوته. فجأة، يبدو الأثاث قد تعب من الوجود هنا، دائما هنا؛ وجميع الأشياء. ومعها العالم. العالم : يبدو صدئا مثل مخزون حداد تعرض لسقوط

الأمطار طيلة سنوات عديدة، سقوط الدموع. يجب المغادرة. تردد : " يجب المغادرة". كيف نغادر ؟ " أن نغادر، بكل بساطة". روسيا، أنا، من المسئول عن هذا الغرق ؟ ما فائدة معرفته ؟ لنفترض أننا تمكننا من معرفته، **ذلك الغول**، ابتداء من اللحظة التي يرتفع فيها صوته، لا يمكن لأية قوة أن توقفه، أية قوة. لا يمكن للمحاولة إلا أن تعجل بالغرق، تسحبنا إلى العمق، وبداخل هذا العمق، يواصل صراخه، حتى وإن كان أخرس.هكذا كنت أفكر في بؤسنا، روسيا وأنا. بعد أن عذبنا، ها هو يحطمنا. لم يكن الخريف الذي مر علينا إلا خريف ذبول. "[1]

تجلت أسطورة "الغول" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الشقاق بينهما بالغول، حيث انتهى الحب بينهما وانطفأ ومعه استنفذت كل محاولة العيش واصلاح التصدع الذي مزق علاقتهما، إنه غول التهم كل ما كان جميل بينهما، وصدع علاقتهما ، يسحبهما للغرق، فالراوي يتحدث عن علاقتهما هو وروسيا، وسبب الانفصال الذي شبهه بالغول الشره، الذي دمر كل شيء بينهما، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية" هابيل" في الجزء الأول المعنون ب" هابيل"، " منذ ساعات وهما مرتخيان يسحبان أقدامهما على الأرصفة وقد أمتلآ داخليهما دون أن يدركا ذلك بالعصف العظيم **لغول ذي آلاف الرؤوس المشبوهة**. إنهما لا يشعران بأي شيء، لكن رغبة التصرف بسفالة تطاردهما. وعندما استعادا وعيهما كانا قد ابتعدا، يلعبان مع السيارات لعب الأطفال ويرقصان حول نساء من رخام ينتصبن عاريات في الحدائق. رضيت الشمس بالظهور، تركا رأسيهما ينسابان إلى الخلف ليتعرفا على ملامحهما. حبة بيض يقطر معها على الواجهات، الحشود البشرية، القصور، الكنائس. عمر هابيل تسع عشرة سنة ولكنه متشدد في أن يبدو باثنتين وعشرين سنة حتى يسمح بالمقابل لصابين ذات العشرين عاما لتظهر بثماني عشرة "[2].

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 140، 141.
[2] محمد ديب، هابيل، ص 140، 141 .

تجلت أسطورة "الغول" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب تصرفات هابيل وصابيل السافلة بتصرفات الغول المشوه، حيث كانا يتسكعان في شوارع وأرصفة المدينة، وهم في حالة سكر ومرح غير واع، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " إن شاء إبليس"، عمران وهو يحاول أن يكتشف ما يوجد في الحرم وسط ظلمته، لم يستطع أن يتعرف على صافية لشدة الظلمة، وظنها غولا لشدة التحامها بالعمود في بادئ الأمر. "بدت له كتمثال ضبابي بشكل إنساني. قد تكون وهما يستعد للتلهي به : كانت متحدة بأحد الأعمدة. **هل تكون غولا** ؟ نظر عمران مذهولا، وقد شك بما تنقله إليه حواسه، إلى تمثال منتصب على قاعدته. الوقت الذي يستغرقه ليضع رجلا أمام الأخرى ويجازف بخطوة أولى ثم بثانية، وهو لامتناه هناك. لكن في اللحظة التي كان سيخطو فيها الخطوة الثالثة انتزع الحيوان الموهوم، أو لا هم أن يكون ما كان، انتزع نفسه من العمود واجتاز بقفزة واحدة المسافة التي تفصل بينهما وانقض عليه. أُمسك عمران بذراعيه بشيء من الهياج. إنتفض عمران وتحرر وأمسك هو بالشبح. غير أنه لم يقبض إلا على هيكل عظمي نحيف لعصفور فاتر مرتجف يحاول في هياجه أن يتفلت ويتملص من الفخ الذي وقع فيه دون أن ينجح. جمده عمران مكانه "[1].

تجلت أسطورة "الغول" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه عمران صافية في ظلمة الحرم بهيئة الغول، بسبب التحامها بالعمود بضعفها ونحولها، وكذلك شعرها الأشعث، " قال عمران: توكيلة (Tawkilt) غير منظورة مهما قل إيماني بذلك. ومع هذا فإنني أمسكها أسيرة. هل بإمكانها أن تكون شيئا آخر ؟ لا هم. التي أمسك بها، هي في قبضة يدي فريسة لن أفلتها. عليه أن يتفحصها. تشبه ماذا ؟ اقترب عمران وإياها وهو قابض عليها بشدة من مخروط الضوء المنحني الذي كانت قاعدته على الأرض العارية ورأسه يمتد حتى الشق المحفور في تجويفة القبة المظلمة : الساحرة تحت الهالة التي تنصب عليها ، هي

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 60، 61.

مخلوق من لحم ودم. غير أنها شفافية تثير الشفقة بنحولها. حقيقة. ولكن ليس كفاية بالرغم من الانطباع الذي تولده. هل أنا أحمق !فتاة. قال عمران وهو على حافة الرعب : فتاة؟ ما من أحد بإمكانه أن يتصور "توكيلة" بقبر هذه الملامح. ما بإمكان أحد أن يفترضها أقل فتوة، وأقل ذعرا، أقل شقارا، أقل جمالا وشعرها أقل تشعثا، هذا أقل ما يُرجى إيجاده عند "توكيلة". لم يجد أية صعوبة أن يكتشف فيها، صافية، فتاة من تادار "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

أسطورة بنات إبليس :

تجلت هذه الأسطورة في رواية "إن شاء إبليس"، "في بعض الأحيان تبدو لك وكأنها لا تقل ألفة عن الأصوات التي تتكلم في داخلك. ثم تبدو بعد لحظة وكأنها مجهولات تتحدث إلى مجهولات. لست أنت من تسائل. كما ليست أذنك من يتلمسها بوحها. ولن تعرف لماذا تفعل ذلك. غير أنها مهما بلغ رطنها المدوخ فإنها تركض وتمرح على طرقات البلاد البعيدة. **هل هي بنات إبليس، مخلوقات سحرية أرسلت لكي تضللنا بقوانينها؟** أم هي، على عكس ذلك، بنات النور، نبيات جاريات مع الريح فخورة بسحرها وناشرات الكلمة الحسنة، مبشرات بالخير و السعادة؟ أمنيتي أن تكون من الفئة الأخيرة، الآن وقد اقترب الحساب. ها أزمنة كل زمن قد حلت، لن يتأخر الحساب. غالبا ما تتساقط في الوقت الحاضر حبات لؤلؤية من المطر تخترقها لمعات من الشمس خاطفة. هي بركة عندما تشرفنا بأفعالها الحسنة، من يدع نفسه تتقبل رشاشها يكتسب المناعة التي تقيه طوال سنة من آلام الرأس. تجعل شعر النساء يطول وشعيرنا وقمحنا ينمميان قويان "[2].

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 61.
[2] المصدر نفسه، ص 15.

تجلت أسطورة "بنات إبليس" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الحاج مرزوق أصوات النفس الداخلية ب "بنات إبليس" المضلة، وتمنى أن تكون لغيرها لأن ذلك فال سيء، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

3 أسطورة الملائكة:

ورد في رواية "سطوح أرسول"، " اليوم، مرت أربعة شهور بالتحديد منذ أن أقمت بجرفير. أربعة شهور من القيام بمهمة خاصة، وها أنا أباشر شهرا جديدا، والشيء الغريب أن شعورا بمتعة الحياة والعمل تملكني ونما بسرعة، ولم تعد شوارع المدينة التي أصبحت أعرفها جيدا تثير في نفسي التعب والملل كما سابق عهدي بها. بدا لي أنه سبق لي أن قلت أن جرفير هي ثاني مدينة البلد، ومع ذلك فلا نتصورها مدينة ضخمة تبتلع سكانها وتشكل آفاق الإنسان الثابت– فقد سبق لي أن زرت بعضها ! – بتلك الصحاري الصخرية الممتدة بعيدا، إلى أبعد نقطة نذهب إليها. عظيمة، هي الكلمة اللائقة بجرفير، دون أن تسقط في الإفراط. **لسنا في عشية استقبال زيارة رئيس ملائكة بسيفه الناري**، إنما مدينة تعرف كيف تواجه الأحداث ببرودة دم، وستبقى كذلك لمدة طويلة في رأي. ويبرز ذلك في مظهر تنظيم المنازل. سقوف قبلية رائعة مطلية، جبهات المنازل مقطعة بأناقة، واجهات مزينة من الخارج بمشاهد مجازية أو رعوية تشهد على وفاء جميل للتقاليد، ومن الداخل ستصادفون تعبيرا عن إيمان راسخ بقيم التقدم المجسد في شكل رفاهية، وأية رفاهية، سأترككم تتخيلونها "[1].

تجلت أسطورة " الملائكة" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الافراط في وصف جرفير بالضخامة والعظمة بعشية استقبال زيارة رئيس الملائكة بسيفه الناري، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 35.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية" سطوح أرسول"، "بفظاظة رعناء، كسر صمت الليل **الملائكة أصحاب الغمود الجلدية**، في اندفاع مهول لدراجاتهم الجهنمية المنقضة على المتجولين المذهولين الذين لم يجدوا من حل للحيلولة دون اصطدامهم إلا القفز على الأرصفة. وهو : لا أزال ممددا على هذا الرصيف. أنا مدد بقرب فوهة مزراب، ميدالية، قطعة نقدية، مدورة كما شمس منطفئة. تلك التي سأمنحها لدفع ثمن مروري. لقد تم وضعها هنا، أمامي، من أجل هذا. سوف لن يبقى فعل شيء بعد هذا. مثلما انهار : على الجانب، الساقان مضمومتان ومطويتان، الركبتان صاعدتان نحو البطن، بقي كذلك ولم يمت. وكان"نيون" المصابيح كما هلال بلا قمر، يسقط مستقيما داخل العينين المفتوحتين على اتساعهما. وكان جميلا، لطيفا كما الهلال. "[1].

تجلت أسطورة "الملائكة" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه أصحاب الدراجات النارية الأشرار والمتهورين بالملائكة ذو الغموض الجلدية بسيوفهم الجهنمية القاتلة، حيث تم صدم الراوي من طرف دراجتهم بسابق اصرار وترصد، ليلقو به بعد صراع مرير من طرفه ممددا على الرصيف، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت أسطورة الملائكة في رواية "إن شاء إبليس" ... لن أفهم أبدا لماذا عمران لم يقتل سواي في حرم الهيكل حتى ولا اليمامات.تلك الحال التي أنا فيها والتي سأظل فيها. فهل شعرت منذ البداية بما سوف يحدث ! نعم. ربما. إن كنت أشعر بشيء أكثر مما بإمكان أي إنسان في العالم أن يشعر به، فبسعادة. يكفي بأن أدع له الوقت الكافي، إنه سيقتلني من جديد. غير أن الوقت لا يتلهى بإضاعة وقته معي. هو أكثر خفة من الهواء وأنا أكثر خفة من الوقت. كنت توقعت ما سيحدث : ترك هذه البلاد تحترق برمتها وتدفن في لهيبها وتتحول بعد ذلك إلى بئر أسود، عند ذلك سأظهر وسأرى وعيناي مغمضتان، **الملائكة تتقدم مني وتأخذني بيدي لتقودني إلى المكان حيث كل شيء يبدو واضحا وكل إنسان يلاقي صورته ويكتشف ذاته من خلالها. سأكون**

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 211.

بالقرب من الملائكة وسأتنشق نارهم، وطهارتهم وسأعرف إسمي، إسمي الصحيح. فيا أيتها الملائكة لا تتخلي عني."[1]

تجلت أسطورة "الملائكة" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث تناجي صافية الملائكة ليأخذوها معهم، وترتاح من عذابها وجنونها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

أسطورة عزرائيل:

تجلت هذه الأسطورة في النص المعنون ب" **ندى من الدماء**" في رواية "مثل طنين النحل" ، "عبثا تشهد للشيطان في دعوى الله. أما الآن يا تيس الحبشة، فاعلم أن الشرف يعطى للسيد أولا. ستنتقل في الطليعة إلى رحمته تعالى. تتم التضحية بالفتيات أنفسهن عندما يظهرن، لنقوم نحن بعد ذلك بنزع الأقراط الصغيرة عن آذانهن بكل بساطة. ولكن الأخيرة... **في غمرات الموت يا عزرائيل! أسلب روح هذا الشيطان في غمرات الموت!** ما إن رأيت الصغيرة الحبيبة مقطعة بطعنات سكين، حتى اقتربت منها : كانت لا تزال تمص إبهامها. كانت ذراعها مبتورة على حدود الكتف، والإبهام معلقا عند طرفها، ولكنها بقيت، حتى وهي ميتة، تضغط بأسنانها على إصبعها. كانت ترقد بسلام، ممدة على الأرض بين الآخرين، الراشدين، وعيناها الفاتحتان تلمعان زرقة "[2].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث كانت الأسيرة تطالب الملاك عزرائيل بأخذ روح الارهابي الشيطان ، القاتل بقلبه الحجري، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل" في النص المعنون ب" أأنا حارس أخي"، "كان يجب الانتباه. وعندما يكون قد انتهى، منذ زمن بعيد، من مطاردة الوجه الظلي القريب دائما، البعيد دائما. ستكون هي،

[1] محمد ديب، إن شاء ، إبليس ، 132، 133.

[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 164.

خاصة هي، عندما تتخلى عن إحاطته برائحتها، رائحة الصوان. وجه يستطيع أن يلمع مثل جهاز تنوير. وجه. سلطة حدة الذكاء، ولا التضحية، تستطيع أن تعرفه عليه، إذ سيعرف ساعتها من لقي. قد يكون التقى بها مرة أخرى في وجود متطور مثلما هو الشأن في هذه الليلة التي لا مثيل لها، الحالمة، الغريبة. والبقية تأتي. سيكون قد انتهى من النظر إليها أو تخيلها؛ مثلما نظر إليها أو تخيلها قبل ذلك، مثلما ينظر إليها ويتخيلها في هذه الدقيقة أيضا. ينظر إليها، يتخيلها، مثلما ننظر، نتخيل كل شيء عادة. (**ثم التفت الله نحوي وقال :" خذها يا عزرائيل، فقد أخضعتها لك"**، ولن يكون متأكد لحظتها بأنه لم يكن يحلم. "[1].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" سيد الموت عبر تقنية "الاقتباس والتضمين"، حيث ضمن الكاتب مقطع من الخطاب الأسطوري داخل نصه، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل روح عشيقته ليلي بالروح التي منحها الله لعزرائيل ليقبضها ساعة يحين أجلها، اذ تقول الأسطورة أن الله منح الملاك عزرائيل أرواح البشريقبضها كيفما يشاء، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من نفس الجزء" أأنا حارس أخي"، "يبحث في ذاكرته وسط هذا الازدحام، ولكنه يعثر على صورة أليفة لديه، ينطلق حاملا معه هذه الحيرة في قلبه. أجساد نائمة بقرفصاء. مستهلكة. تملأ الزوايا المظلمة مع القمامات. إنهم هكذا. (**سألت: " يا إلهي بأية قوة أحملها ؟ " ومنحني الإله القوة وحملتها، وظلت في يدي**. (هذا المساء لم أعد إلى هناك.

لم أذهب للانتظار.

ليس هناك ما ينتظر. إنها الليلة التاسعة.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 99.

مع ذلك. ننتظر حتى عندما لا يكون هناك شيء، ينتظر عندما لا ننتظر أبدا.) "[1].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" سيد الموت عبر تقنية "الاقتباس والتضمين"، حيث ضمن الكاتب مقطع من الخطاب الأسطوري داخل نصه، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل روحها العالقة في كف الملاك عزرائيل بسائر أرواح البشر، لكون الإله منح الملاك عزرائيل أرواح البشر ليقبط على ما يشاء منها في المرجع الأسطوري الأصلي، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في المقطع من نفس الجزء" أأنا حارس أخي"، " يمسك هابيل الفطيرة بين أصابعه الطويلة ثم يعضها، يمضغها بسمو، بغتة، الكلمة الأخرى، مرة أخرى هي، تسقط عليه ومن حوله، مثل إعصار. كلمة بكل أخطارها كالعادة، كلمة كما هي دائما متعصبة وثائرة. كلمة، عليها، تعتاد شفتاه دون علم منه، وهو يرتجف بنفس الطريقة الثائرة المتعصبة. (**ويقول الله : "ستكون حارس الموت". سألته: "يا إلهي ما الموت ؟" أمر الله الأكوان بالتباعد وأن تكشف الموت لأراها..وقال الله للملائكة أيضا: "قفوا وانظروا، هذه هي الموت،" وظلت الملائكة وقوفا. وقال الله: "إنها هي لقد خلقتها."**) "[2]

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" سيد الموت عبر تقنية "الاقتباس والتضمين"، حيث ضمن الكاتب مقطع من الخطاب الأسطوري داخل نصه، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتبجهل هابيل بكلمة الموت كجهل الملاك عزرائيل به قبل أن يشرحه الإله له ولبقية الملائكة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت في الجزء المعنون" **أنظر إلى الملاك يا هابيل**" من رواية هابيل، " فكر هابيل (مكان)، يردد مع نفسه (مكان)، ثم (مهما كان)، يقول لنفسه هذا لكنه كان قد توقف، التفت إلى الوراء لأن قطرات معزولة

[1] محمد ديب، هابيل، ص 104.
[2] المصدر نفسه، ص 110.

سقطت على قفاه، ولم يفهم هذه الغرابة، لماذا يسقط المطر خلفه وليس أمامه. وعندما يمد يده ليرى بقعا أرجوانية، منتشرة قليلا، قليلا. حتى بعد أن حركته، جذب يده وقت تفشت بنجوم من دم. لم يجرؤ على فعله من قبل، أما الآن فقد رفع رأسه. لآلئ طويلة سائلة، مئات، آلاف من هذه القطرات تخز عتمة الليل أمامه. وعندما وصل إلى المصدر الوهاج، حيث المدينة نائمة، تذوب هناك، وقد تشربها فورا وهج الإنارة. لكن أخريات تتبعها، وتتواصل متساقطة، تخز الهواء بهدوء تمدد نفس الستار اللامع ثم رافعا عينيه إلى أعلى من ذلك، رآها تتساقط في سرب عصافير مرتدية شعرا أحمر. "[1].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" سيد الموت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية " التغموض وتعدد الرؤية "، حيث عمد عزرائيل هابيل ليمتلك بعدها قدرة المعرفة في أخر لقاء معه، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا. وخلف هذا التوظيف الأسطوري جمالية في النص الروائي عبر الدلالات المشحونة.

وتجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع، حيث يصف هابيل شكل الملك عزرائيل في هلوسته حين بدا له أنه رآه ومنحه زوج من عيونه "مرتجفا، حيا، دافئا، ناعما، هذا الشعور نفسه، يشبه ملاطفة للنظر الذي تملؤه عذوبة. لكنها، وهي تملأ المجال بتساقط عددي لا يحصى، ولا يمكن توقعه، هذه العذوبة نفسها توحي بوجه. **وجه كبير يرتدي ريشا بلون الزعفراني مثل فرو من نار. وفور تجليه تنتشر فيه عيون، وفي نفس الوقت يبدأ في التحول. يبدأ ؟ لم يبدأ أبدا. من الواضح أنه دائم التحول داخل نفسه، هي الحقيقة الثابتة دائما تحت هذه العيون الكثيرة. يفكر هابيل فورا : إسرافيل. السلاسل حينئذ لم يتأخر في ملاحظة السلاسل التي كانت تكبل التجلي، وأدرك أنه ليس أمام إسرافيل، سمع آنذاك نفسه يصرخ : "السجون ألف سلسلة التي يقيد عزرائيل ملك الموت !"**[2].

[1] محمد ديب، هابيل ، ص 183، 184.
[2] المصدر نفسه، ص 184.

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" ملك الموت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التغموض وتعدد الرؤية "، حيث استطاع هابيل أن يرى ملك الموت عزرائيل ويتعرف عليه في تجليه الذي يرمز للمعرفة، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا. وخلف هذا التوظيف الأسطوري جمالية في النص الروائي عبر الدلالات المشحونة.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من نفس الجزء المعنون ب" أنظر إلى الملاك يا هابيل"، " **الملك الذي لا تقترب منه الملائكة الأخرى، الملك الذي لا تسمعه الملائكة الأخرى، الملك الذي لا تعرف الملائكة الأخرى مكانه، الملك الذي حين خلق الله الموت منحه إياها.**

لكن هابيل نسي قلقه.

"لماذا يا عزرائيل، يا ملك الموت تظهر لي.؟"

وسادت لحظة من السكون الأبدي.

"لماذا تظهر لي يا عزرائيل؟"

هنا في هذا المكان، يحاصر هابيل من قبل صوت يندلع من كل الأمكنة، من كل أركان الأفق، مثل رعد غليظ قوي لا يحتمل، مما جعله يحتفظ بصعوبة، بيقظته : "**أنا أيضا طلبت من المولى في الوقت الذي وجب علي أن أتقبل مهمتي: لحظة سكون أبدية أخرى تمتد.**

والهوة نفسها، تستعيد الكلمة هادئة :

"أنا كذلك، حين قال الله : ستكون حارس الموت" سألته" مولاي ما الموت؟"

وينطلق الصوت نفسه من دون توقف :

"الموت أيضا، حين يمنحني المولى القوة، وأخذ في يدي، سأل "ما أنا. ونادى بدوره في السماوات: "مولاي لماذا يجب أن يكون لدي حارس؟".

وانمحى **الملك** في سماء باريس، ولم يصبح سوى هوة خلفتها قنبلة مكتومة الصوت.

وحده أمام هذا الفراغ المدوخ، بقي هابيل في حضن هذه العزلة المقبرية وبردها. ثم يقلق، دون أن يقلق، ليعرف فيما إذا كان الملك الذي حدثه قد أعطاه جوابا، وإذا كان قد أجابه، ماذا كانت يا ترى إجابته. " [1]

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" سيد الموت عبر تقنية "الاقتباس والتضمين"، حيث ضمن الكاتب مقاطع من الخطاب الأسطوري داخل نصه، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل مصيره ومهمته في المنفى بنفس مصير ومهمة ملك الموت عزرائيل، حيث كلاهما سأل الإله عن فحوى مهمتهما، ومعناها، قبل القيام بها، لكونهما اختير لذلك جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في الجزء المعنون ب" الجريمة تسكنني"، " السؤال الحقيقي ليس هو ذاك السؤال القديم حول ماهية الخير والشر، إنما هو إيجاد لماذا وجب بالضرورة، ودون اختيار المرور من هنا، من خلال هذا الطريق الوحيد، والوصول إلى هذه النعمة المرفوقة والمحروسة بلعنتها، لكنه الطريق الوحيد المفتوح، الوحيد الذي نبحث عنه، الوحيد الذي نرغب فيه، الوحيد الذي يحفر دون توقف جرحه. وأي شياطين لا مرئية ألقت فيها العالم. لكنه ليس حقيقيا أن يكون شيء آخر في لحظة ما ممكنا، ليس هذا إلا واحدا من أوهامنا."

يسأل من؟ هابيل؟

لا أحد على ما يبدو.

ويواصل:

[1] محمد ديب، هابيل 185، 186.

" شيء آخر غير هذا العطش، وهذا الجوع...

لم يستطع هابيل أن يقول شيئا. أما بالنسبة له ، **فقد رأى الملك مغطى بالعيون، والذي لم يجئ إلا ليفصل الروح عن الجسد. ولأجل هذا فهو هنا على قيد الحياة دائما.**

هل عفى عنه الملك لأنه بدا له قبل أوانه ؟

حين يجيء ملك الموت قبل ميعاده يقال إنه يمنحك إحدى زوج عيونه العديدة التي تغطي جسده، آنذاك يمكنك أن ترى كل ما لا يراه غيرك. هل يحمل نظرة جديدة على المخلوقات والأشياء؟ هو. هابيل. ما هذه النظرة ماشيا على وتيرة خطى العجوز، كأن ينظر إلى نفسه بدقة، **محاولا أن يرى في داخله عيون الملك، أو على الأقل نورها.** "[1].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" ملك الموت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية "، حيث استطاع هابيل أن يحصل على زوج عيون من ملك الموت عزرائيل، الذي منحهما له، ليستطيع أن يبصر داخل نفسه في تجليه الذي يرمز للمعرفة، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا. وخلف هذا التوظيف الأسطوري جمالية في الخطاب الروائي عبر الدلالات المشحونة.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع " ...وهنا. امتد هذا فجأة عند قدمي هابيل، إنه الشخص الغريب الذي شاهده من عدة أسابيع في السابق. شاهده يضرب حتى الموت في دورة مياه مقهى : هو، مثلما تركه منغمسا في الماء المتساقط، الأنف في القيء، لكنه هابيل أيضا. إنه يرى نفسه–في نوبة خاطفة حد الإدراك–هو نفسه، اكتشف نفسه، ممددا في مكان الشخص. في مكانه ؟ لم يكن هناك شخص آخر عداه، في هذا المكان ! هو.هو.هو. ولا شخص غيره. إنه يدعى هابيل وهو ممدد في دورة المياه. قال اسمه اسماعيل وهو متمرغ في البول.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 205، 206.

قال هذا–ما لم يقل– البراز المجهول لعاصمة يحاصره ويقف في الحلق تحت كتابات فاحشة. **هي ذي إجابة الملك؟**."[1].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" ملك الموت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية "، حيث استطاع هابيل أن يحصل على زوج عيون من ملك الموت عزرائيل، الذي منحهما له، ليستطيع أن يبصر الحقيقة ، الملك عزرائيل كان دوره توعية هابيل وأن يمنحه إجابة. فمنحه في أخر تجلي له زوج عيون من عيونه فانفتح وعيه على حقيقة الأشياء ومدركاتها، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا. وخلف هذا التوظيف الأسطوري جمالية في الخطاب الروائي عبر الدلالات المشحونة.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " ...معزولا فوق خشبته. الكرسي لم يغادر، رغم كل هذا، عيني هابيل؛ كان يراه من خلال الظلام الكثيف، يتأمله وقد رسم بخيوط من نار. بكل يقظته المدهشة. متسائلا إذا كان من الضروري جدا استقبال **عيني الملاك كي يميز الشر**، إذا كانت عيناه لا تكفيان وحدهما. "[2].

تجلت أسطورة "الملاك عزرائيل" ملك الموت عبر تقنية " البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "الغموض وتعدد الرؤية "، حيث أصبح بامكان هابيل وبعد أن منحه ملك الموت "عزرائيل" زوج العيون أن يفرق بين الخير والشر وأن يبصر حقيقة العالم والمنفى الذي وضع فيه، وفي معبد المخنثين أين تقام طقوس الخصي حضر هابيل برفقة العجوز دام دي لاميرسي، شاهد هابيل بعينيه طقس الخصي على خسبة المسرح، حيث قام شاب بهذه العملية تحت وقع أنظار المتفرجين ونظره، ومن خلال الجو الممهد لذلك وكشف الأضواء عن كرسي وسط الخشبة أحس هابيل قبل ذلك بأن ما سيحدث لن يكون في الصلاح من شيء وبالفعل صدق حدسه في أخر المطاف، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع متوهجا.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 186، 187.
[2] المصدر نفسه، ص .209

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "التناص"، " يوجد ملك صارم جدا ينتظر دون توقف ليتخذ منا ضحاياه الصارمة المتألمة. "[1]، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه، حيث شبه هابيل "الملاك عزرائيل" سيد الموت بالصارم، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا.

أسطورة العفريت:

تجلى ذكر هذا الكائن الميتافزيقي في القرآن الكريم، في قصة سيدنا سليمان عليه السلام وطلبه باحضار عرش بلقيس (التسخير وإحضار عرش بلقيس)، إذ أنعم الله عليه بمعجزات لتكون دليلا على نبوته، إذ سخر له الله تعالى الجن والشياطين يعملون تحت أمرته لايعصون له أمرا ، كانوا يقومون له بأعمال لا يقدر عليها أحد من الإنس، لأن لديهم قدرات خارقة ولهم امتيازات ليست للإنس، ومن ضمن الأعمال التي يقدرون عليها مثلا إحضار عرش بلقيس، إذ أراد سليمان أن يفاجيء الملكة بآية باهرة ومعجزة قاهرة مخالفة لقوانين الطبيعة بما خصه الله تعالى به ، لتكون دليلا على صدقه بأنه نبي مرسل معه العون والمدد والنصرة من الله ، وكذلك يختبر عقلها بأن ينكر عرشها فينظر أتعرفه أم تنكره. فيعرض سليمان الأمر على جنده أيهم يأتيه به، فيأتيه عرضان ردا على طلبه ليختار من بينهما كما موضح ذلك في الأية الكريمة

قوله تعالى في سورة النمل من الآية 38إلى الآية 41" قال يأيها الملؤا أيكم ياتينى بعرشها قبل أن ياتونى مسلمين قال عفريت من الجن أنا ءاتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإني عليه لقوي امين قال الذي عنده علم من الكتاب أنا ءاتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلما رءاه مستقرا عنده قال هذا من فضل ربي ليبلوني ءآشكر أم أكفر ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربي غني كريم قال نكروا لها عرشها ننظر اتهتدي أم تكون من الذين لا يهتدون "

[1] محمد ديب، هابيل، ص 212.

فالعرض الاول من طرف العفريت يدلنا على أن للجن قوى خارقة يتفوقون بها على سائر الإنس، فهم أسرع وأقوى، ولهذا أراد سليمان أن يظهر بتلك العجائبية لملكة سبأ قوته وقدرته تعديل، أما العرض الثاني فقد تقدم به أحد الجالسين وهو عرض عجائبي أكثر من العرض الأول تعديل تحريك الجفن إذا كان التحريك لازمة النظر، إذ إنه يريد إحضار العرش خلال ثوان من الدقيقة، ولا يمكن أن يكون هناك عرض أسرع وأفضل من هذا العرض تعديل. وكذلك قاموا بأمر منه بتنكير عرشها أي جعلوه متغيران وغرضه من كل ذلك أتهدي إ'لى الإيمان بالله ورسوله وإلى معرفته.

وكذلك في موضع أخر يبرز قدرات وقوى جنده من الجن والمردة والعفاريت، يصنعون له من الثماتيل والقوارير الممردة إذ أراد نبي الله سليمان ذلك، ليفاجئ الملكة مرة أخرى وليريها بعض معجزات الله ونعمه عليه، بعدما أبدت فطنة وذكاء حاد، وسرعة بديهة، في إجابتها على سؤاله بعد أن تأتيه وقد نكرو لها عرشها وهي تنظر إليه " أهكذا عرشك"، لتجيب بعد المفاجأة الكبيرة التي تلقتها إذ تركت عرشها خلفها فكيف تأتي وتجده أمامها، في هذا الموضع "كأنه هو" وجوابها ينم عن ثباتها، إذ لم تأمن على الرغم من هذه العجائبية التي أدهشتها وسحرت لبها، وقد عبر القرآن الكريم عن ذلك بقوله تعالى في سورة النمل الآية 44 " وصدها ما كانت تعبد من دون الله إنها كانت من قوم كافرين (44) ، إذ أعد لها قصرا من البلور المملس، أقيمت أرضيته فوق الماء، ويظهر كأنه لجة، أي ماء غمر عظيم. من تردد أمواجه " قيل لها أدخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقها قال إنه صرح ممرد من قوارير" .

فكانت المفاجأة أنها أمام قصر من البلور والزجاج المصقول والممرد في الصرح، والذي أقيمت أرضيته فوق الماء، فبدا هذا المنظر وكأنه لجة بحر من تردد أمواجه، فلما طلب منها نبي الله سليمان عليه السلام دخول القصر، ورأت هذا المنظر العجيب، لبس عليها الأمر، وحسبت أنها تخوض في المياه، لذا شمرت ثيابها، وكشفت عن ساقيها، وعند ذلك كشف لها سليمان السر، بعد أن تم له مراده، وتحققت غاياته، وأظهر عظمة سلطانه، وقوة

ملكه، وكانت المفاجأة من قوة التأثير بحيث أذهبت وساوس صدرها، فاعترفت قائلة " ربي إني ظلمت نفسي" ثم تدرجت في درجات التحلي بالإيمان فقالت "وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين" وهذا الإيمان والتدرج ماكان إلا بهذه العجائبيات التي أدهشت ملكة سبأ، وجعلتها تؤمن أن هذه الغرائب لا يمكن إن ياتي بها بشر عادي إلا أن يكون رسول لله.

تجلت هذه الأسطورة في رواية النول" ثم طاف ببصره على المصنع باحثا، وقال:-يا زبيش، إنه يستطيع أن يبدأ. فخرج من الظلام وراء عمر **عفريت صغير** مشوه، له شعر كأنه الوبر أشعث، فشد عمر من كتفه قائلا:- تعال.فتبعه عمر، وابتعد الاثنان إلى القاع الرطب اللثق من الكهف.-ما اسمك؟ كانا قد وصلا إلى كومة ضخمة من الأكياس والعجلات وقطع الأنوال والخيوط والعدد والأشياء الأخرى التي يصعب على المرء أن يعرف أوجه استعمالها.."[1]

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الطفل الصغير المصاب بتشوه في وجهه وضعيف البنية بالعفريت الصغير المشوه، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " - إلى العمل يا أولاد. إن شول هو ذلك الرجل الذي ليس له أسنان . أنه بجسمه المعروق ووجهه الأغبر وشعره القصير، أشبه بمقشة عتيقة متنتفة. أخذ يدنو بخطا متبخترة، وهو يضحك ضحكة تكشف عن لثتيه البنفسجيتين، وعيناه جافتان جارفتان كعيني باز..حتى إذا أوشك أن يحاذي زبيش، انبطح **العفريت الصغير** على الأرض، إن هذه الحركة تجنب الصبي لطمات اليد العريضة الصلبة، يد هذا

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 287.

الحائك. كان شول يتصرف تصرف من هو صاحب المصنع، أتراه كان يستمد هذه السلطة من رب العمل؟ لا شك في أن الأمر كذلك، فقد كان العمال يخضعون لأوامره. "[1]

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب زبيش الحذق بالعفريت الصغير، جاءت المطاوعة غير متدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع، حيث سرد كومندار لعمر ووصف له الآلة الجهنمية التي قتلت فلاح في حقل تابع لمستوطنين " قال كومندار: "حين صارت الشمس فوق رؤوس الحصادين توقفوا عن العمل. فلما انتصبوا قائمين سقط ظلهم على أقدامهم. كانوا جميعا سودا. تركوا الحقول ومضوا يجلسون تحت الأشجار. وانتظر آخرون قليلا : تركوا الآلة الكبيرة وحيدة وسط جداول النار التي تتكون في حقول الحصاد : إن الآلة الكبيرة تتحدى كل شيء. فكأنها بأجزائها الكثيرة التي من حديد ومن خشب، **المشابهة لأذرع عفريت هبط من السماء**، تبدو نائمة في الحقول هي أيضا. هذه القضبان الحمراء القاني لونها، وهذه الأسنان الجديدة القاسية التي من فلاذ، وهذا العرى وهذه الدمامة كلها، هذه العطالة وهذه القوة، **كل هذا الذي اجتمع في كائن من معدن لا وجه له. ولكن له أذرعا ومخالب وأفكاكا، هذا كله كان يلوح إن وجوده هنا إنما يرجع إلى مصادفة لا يدرك كنهها ولا يفهم سرها**."[2]

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه كومندار أذرع آلة الحصاد العملاقة بأذرع العفريت، كما شبه كذلك قوتها ومخالبها وفكها بما يمتلك العفريت من صفات، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، 289.

[2] المصدر نفسه، ص 176.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية" غفوة حواء"، " على الطاولة وردة لا تريد أن تذبل. نحن غارقون في نصف ظلمة. ينبعث ضوء خافت من المصباح السريري الصغير. يتجول لكس. أقول إنه يتجول عندما لا يكون نائما. لقد عاد الجار إلى منزله بعد أن قضى كامل الظهيرة يصلح السقيفة التي انهارت تحت ثقل الثلج. أسدل الستائر وأشعل : لمع نور خلف نوافذه فجأة كشمس مختفية. إنه لطيف جدا، هذا الجار؛ وزوجته كذلك. لو لم يكن رجل اليوم، ولا يزال شابا، ويشتغل صباغا، لحسبناه من **عفاريت الأساطير**. مستعد دوما لمد يد العون، وفي كل مرة الكلمة الطيبة المناسبة، وكذا الحركة الواجبة. إن مثل هذا الحضور عند بابك مريح للغاية. "[1].

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبهت فاينة جارها الطيب بعفاريت الأساطير، الطيبة منها، حيث أنه مستعد دائما لمد يد العون، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وردت الأسطورة في الرواية في هذا المقطع " يهود، عرب... فاينة، إنه صدى الذاكرة الجريحة التي لم تتوقف عن وخزي. لحم أحمر يختلج، ما عساه يفعل ؟ شمس حارقة، ما عساه يفعل ؟ شمس حارقة، ما عساه يحكي ؟ يهود، عرب. ماذا يمكنه أن يقول عن القانون المكتوب، وبعد ذلك، عن القانون غير المكتوب ؟ سيواصل، مثلما تواصل الكلمة المشئومة أيضا، أخذ كل طرف على انفراد، الاعتراف بالواحد دون الثاني، قانون مكتوب، قانون غير مكتوب، مع الاختراق دوما. وحده القانون، تضحية حالكة وبلا شفقة، يساوي نفسه، **يساوي العفاريت التي يولدها**. يفرض بطريقته الخاصة تاريخا مماثلا عبر القرون، يتنكر له، يطمئنه، ثم يلغيه. هو، وهم الدم الذي يحافظ على السر ويبدأ من حيث نسيت. دائما من لحظة نسياني. لم يغادر هذا الطوفان الشمسي، وهذه الجبال

[1] محمد ديب ، غفوة حواء، ص 32.

الصامدة، وهذه الأروقة الهوائية، وغفوة الهاوية. شيء جيد المعرفة، ربما كان تخمينا، ربما جزءا مزورا لكل ما هو موجود في العالم، مع أنه لم يكن حاضرا دوما؛ بعد كل تفكير، بعد كل موت. كما في الأيام الخوالي "[1].

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه صلح القانون الجائر بالعفاريت التي يولدها، وتذكر ما عناه في بلده جراء المستعمر، والعنصرية الغربية، حيث فاضت ذاكرة صلح وفتحت جراحه عندما حدثته فاينة بدون حرج وبكل براءة عن دهشتها عن التبادل الذي أجرته مع أبيها ذات يوم ، وأعادت ذكر الحوار وردة فعل والدها والجملة التي نطق بها مذعورا ، حينما عبرت أمامه عن أسفها لأن عيني لكس لم تكونا باللون البني، وإذ بالأب يصرخ مذعورا " ماذا تقولين ؟ عيون بنية مثل العرب واليهود !" هي التي لم تحاكم أباها على هذا الموقف ...انفتحت ذاكرته على تاريخ الكفاح المرير الذي كتب على بلده ، عن المعانات، عن المجازر، عن جرم المستعمر ودناءته ، مرر أمامه شريط الأحداث التي عايشها مع جلاديه وعلى العقاب الذي عايشوه هو ورفاقه، حيث أصيب بطلقتين ناريين على إثره بسبب إيواء قريتهم لبعض المجاهدين، والذي أنقذ بدوره من طرف مجاهدين آخرين وجدوه مرميا يصارع الموت وجراحه تنزف فالتقطوه وعالجوه ...هل كانت تدري فاينة قدر الألم الذي رشقته به عندما سردت على مسامعه الجملة التي نطق بها ولدها يهود، عرب ما تعرف هي عن الآثار النفسية الرهيبة التي خلفتها فيه الحادثة وإن قدرت له النجاة، الجرم الذي عاناه بلده بسبب المستعمر، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية غفوة حواء في نص" الشبح الأصلي"، "انتصبت، أصغيت بإمعان. عائد يتكلم.كانت فائقة الجمال، ببشرتها المتلألئة، اللبنية اللون، تحت انبعاثها الذي هيجته الشمس. والعينان اللتان فتحتهما على اتساعهما فجأة : مياه، وفي العمق سر المياه. استأنفت بنفس الصوت الهش : " لا أعرف من أنا. لم أعد موجودة".... سألت : "قد يحدث لنا. ماذا يحدث لنا ؟"

[1] محمد ديب غفوة حواء، ص 117، 118.

-أن لا نعرف في بعض اللحظات إن كنا نوجد أم لا.

-بل نقوم بتبادل. ويحدث أثناء التبادل.

-مانوع التبادل ؟

_**عفاريت**. تبادل **العفاريت**. الآن هي عندي، وبعد ذلك تكون عندك...".

بقيت جملتها معلقة. كم كنت أحمق، بأن تركت نفسي أنساق خلف هذا الحوار : أدركته فجأة فانتابني ندم.

لقد حرضت اهتمام فاينة. ومع ذلك، ماذا سأقول لها بعد هذا ؟ أي شيء ؟ ليست لعبة. استأنفت بالسؤال الوحيد الذي تبادر إلى ذهني : " متى ؟ "

وقفت وواجهتني : " ستكون عندك بعد فترة. ليست بالبعيدة".

رن صوتها، طبيعيا تقريبا، وبعد ذلك، إثر هذه الكلمات، تاه بصرها وعادت إلى شرودها. فلن أعرف أبدا ماذا تعني بقولها. لم ألح. ومع ذلك، بدأت تتكلم، حينما تمددت ثانية. كان ذلك غير متوقع أيضا، خاصة بعد الصمت الذي استغرقها، والذي تصورت أنها لن تخرج منه ثانية. كلمة، كلمات آتية بلا شك من أماكن الاعتزال، تلك القلاع التي يصعب اقتحامها." لا أعرف ماذا فعلت منذ ربع ساعة ! لا أتذكر شيئا. كل شيء يبتعد بسرعة، ينمحي بسرعة. لست شيئا..." "[1].

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب تلاعب الزمن بالعفاريت، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

تجلت الأسطورة كذلك في نص" **ألعاب من أجل غفوة**" من رواية **ثلوج من رخام** " أشغل وقتي باجترار الأفكار، منتظرا. استرجعت الليلة التي انقضت، وتلك الليالي المشابهة لها. جميع تلك الليالي **بعفاريتها** التي

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 180، 181.

تستبسل في ملاحقتنا، في تعذيبنا. أفكر" الجحيم. ونجر ليبل خلفنا. من يشفق علينا ويوقظها من كابوسنا ؟ كيف الخروج منه ؟ " دموع ليبل في هذه الليلة، من جديد تستأنف التدفق على قلبي، الآن يخنقني صمتها. لأية لعنة وعدنا ؟ من أين تأتي المغفرة ؟ أحيانا، في كل حياة، تتكثف عقد الظلام ولا تتوقف عن الاهتزاز وسط عتمتها. وبعد ذلك يمكن لكامل نور الكون أن يزورك ؛ وهي تبقى معتمة، لا تمنح أي ثغرة لهذا النور ولا لغيره. ذلك أنها عتمات تفكر. تتملص من جميع القيود. تلهب النار جميع الأشياء، الأفكار والأدوات، الأيام مثلما تقضيها، الذكريات المتبقية من هذه الأيام، ما تريد قوله وما لا تريد قوله. جميع الأشياء. من أي نوع عتمتها : إن أمكن معرفتها، سينقضي الكون في الدقيقة التي سنتعرف عليها. تحضن إحدى تلك الشعل في العينين اللتين ولدت من أجلهما؛ عيون ليبل. "[1].

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الليالي التي يحدث فيه الصراع بينه وبين روسيا بالعفاريت، حيث جسدها شجاره مع روسيا واستمرار مشاحنتهما والأثر الذي يخلفه على ليبل في سلوكها وتصرفاتها ونوبات البكاء والصراخ والتهيج الغضب التي تنفجر به فجأة في بعض اللحظات العابرة ، وبعد الليلة الفائة بعد الصراخ الرهيب بينا والديها صباح اليوم الموالي انتابتها النوبة رمت بالملعقة التي قدمتها إليها جدتها من مربى الكاشا ولفظتها بعيدا في زاوية من زوايا المطبخ. ونفس المصير عرفته بقية الأواني الموضوعة على الطاولة وردت ما أكلته بمصاحبة نزيف عينيها بدموع. بعد ذلك ما لبثت أن هدأت بعد لفتها أمها بحركات من حنانها وجء الوقت الذي تذهب فيه للمدرسة، استبقت هي ووالدها الذهاب إلى الحديقة ولكن بعد ذلك ما لبثت ارتجفت عيناها بدموع وهي تضع حصاة في يد

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 63، 64.

والدها بعد أن جرت لتلتقطها " تلك الدموع الإضافية لأنها لم تنس المشهد السابق، ولا حزن هذه الليلة. ولكن الدموع لم تنهمر، لقد منعتها العينان اللتان ترسلان إلي تساؤلهما من السيلان. "[1].

حيث قضى هو وروسيا ليلتهما في الشجار" قضينا كامل الليل تقريبا في المناقشة. إنها المرة الأولى منذ عودتي. كانت ليبل تتقلب في سريرها باستمرار، وتتألم. كنا نخنق أصواتنا، أو نجتهد لذلك، نتشاجر بلا صراخ. ليلة لا تغتفر، ليلة عبثية. لقد ذهب تصالح الأيام الأخيرة في مهب الريح، لم يصمد السم المتسرب إلى عروقنا.كانت ليبل تتنفس الوخم الذي كنا ننشره حولنا، ليبل البارعة في اكتشاف ما يصعب اكتشافه. كانت تستنشق تلك الروائح بملء رئتيها. إن لم يكن هذا الذي يؤثر في أعصابها طوال النهار ويربكها، أريد حقا أن أعرف ماذا. أصبحت عصية الاحتمال، تتصرف بكيفية مستحيلة. هذه الليلة، ورغم احتياطاتها، في أعز الليل، انتهى بها المطاف إلى الانتصاب باكية على سريرها. لا، إنها لا تفهم ما يحدث حولها: يا إلهي، لا أريد تصديقه ! فهي لا تبكي لحالها فقط. تبكي لأجلنا، علينا، بذلك الوجه المحمر، المتشنج. هكذا، ومن ليلة إلى أخرى، نركض، روسيا وأنا، نحو مزيد من اللاإنسانية.[2]، جاءت المطاوعة غير متدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كما تجلت أيضا هذه الأسطورة في نص" **المستكشفة**"، "حدث ذلك ذات شتاء، ولكن ماهو ، أكيد أنه ليس الأخير، وخلال واحدة من تلك الليالي الممتدة إلى ما لا نهاية. حدث شيء ما. ولكن ماهو ؟ بدا كما لو أنه حلم. أقول حلما لو لم أحافظ طوال الوقت على صفاء ذهني. لدي اليقين المطلق أنني لم أحتفظ إلا بما أظهرته لي عيناي المفتوحتان على اتساعهما، أنني لم أر إلا ما حدث فعلا. أظن أن كل شيء انطلق من السرير. في السرير الذي عرفناه، روسيا وأنا، واحدا من تلك النقاشات التي أرهقتنا كلية ، وهي غير قابلة للاغتفار مثل سابقتها. امتد الشجار إلى هزيع الليل، إلى أن حولنا إلى **عفريتين** مهلوسين. غرقنا في حالة بين اليقظة والنوم

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 66.
[2] المصدر نفسه، ص 62.

بحيث لم ندرك جيدا ما كنا نتقاذف به من اتهامات. ربما كانت بذاءات، ببساطة، كنا نهذي. رسخ في ذاكرتي أنه أغمي علي من فرط اليأس، ومع ذلك واصلت الكلام، أقذف كلماتي الشنيعة. غفوت دون أن أتوقف عن الهذيان. في مثل هذه اللحظات، نأمل أن ينقلب الكون علينا وننام ونحلم أننا نائمون في عمق ذواتنا. "[1].

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الراوي نفسه هو وروسيا بالعفريتين بسبب طبيعتهم المتوحشة والشجار الذي اعتادا عليه، حيث يستمران في تجريح مشاعر بعضهما في مشجراتهما ، في الواقع هما لا يستمران إلى في إيذاء ذواتهما،" الواحدة صباحا، تتوجع روسيا في سريرها. تبكي وتصرخ، تهدد بالذهاب، بمغادرة المنزل، هنا في هزيع الليل، هذه الليلة التي يتواصل بياضها في الخارج، ليلة سهاد. هددت بالانتحار. تتكلم، بجرح نهائي في الصوت. لا يبدو أنها تعي أو تفكر أن شخصا يسمعها. أنني أسمعها. لا تكترث. تتكلم مثل الذي يفقد كل أمل في أن يسمع من فرط الكلام ولا يريد أحد توقيفه. تتكلم منذ مدة، مدة طويلة، لا تتكلم إلا لنفسها، واكتسى صوتها خشونة جريح. إنه موت الحب الذي يعرض كامل رعبه. انتابتني رغبة غامضة : أن أضمها بذراعي، مندفعا، لأخلص ديني اتجاهها، دون أن أعرف ما هو. أو أن تغفر لي. هذا هو؛ أن تغفر لي. ولكنني لا أعرف أيضا لماذا. لا أعرف من منا نحن الاثنان يجب أن يتوسل المغفرة من الثاني. لم آخذها بين ذراعي. ميت ممد في مكانه، جامد، بارد، لحد هذه اللحظة أنا هو هذا الميت. وحده الموت يجمد شخصا بهذه الطريقة."[2]

هذا الشجار الذي أثر على طفلتيهما الصغيرة ليبل، " تحلم ليبل بكابوسنا وتشهق داخل حمامها الزائف. تبكي ضدنا. إن العجز الذي يكسرنا كما لو أننا فوق قرمة جزار ليس حقدا. إنه شيء تصعب تسميته. إن

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 143،144.
[2] المصدر نفسه، تر محمد ساري، ص 114.

الاعتراضات التي نوجهها لبعضنا البعض تمنح شبه تبريرات ليس من ورائها أي طائل. هذا هو وأشياء أخرى. ماذا تريد مني هذه الليالي ؟ "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وتجلت كذلك هذه الأسطورة في رواية" مثل طنين النحل" في النص المعنون ب" العاقبة المحتمة" والذي يسرد حادثة الانقلاب الرملي في الصحراء" الذرور" في واحة طريف، بحيث لا يمكن التنبأ بحركات الرمل المفاجئة وسط وداعة الصحراء وسكونها، والراوي في هذا النص يروي كيفية تشكله إلى غاية الانقلاب الرملي " وراح يتأمل بنظرة فارغة، وهي كذلك، آلات الرمل الخفية والصغيرة جدا تتفتح بفعل التولد الذاتي على مستوى الأرض. وتظهر بمظهر أجنحة شفافة تقلع مدفوعة في صعودها بنوع من دوار. غير أنها لم تكن ترتفع كثيرا. فلا تكاد تعلو إلى مستوى أعقاب مهدية وعبد حتى تعود وتحط على الأرض من دون التوقف عن الدوران. **وكانت بعض تلك العفاريت المتلاشية**، تجد في نفسها بعد ذلك القدرة على الزحف لعشرة أو عشرين سنتيمترا قبل أن تنفق من جديد، وذلك من خلال الانضمام إلى طبقة الرمل. فتسلح عبد بتلك النبرة المتحفظة التي كانت على الدوام تزرع في نفس زوجته الاضطراب نفسه الغريب والمألوف للغاية، ليأمرها قائلا: فلنعد. فلنعد ؟ ولكنه هو من بقي شبه مغروز في مكانه. وكأني به عاجز عن العودة على أعقابه، وعن انتزاع نفسه من رؤية الأشجار والأشباح المكسوة هي الأخرى بمسحوق رمل الصوان. فارتأت مهدية أن تقول : – هكذا إذا. لهذا السبب بالتحديد، قامت العصافير بهجر طريف "[2].

تجلت أسطورة "العفريت" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب حبات الرمل بالعفاريت في تولدها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، تر محمد ساري، ص 114.
[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 240.

4-أسطورة المسخ:

والمسخ هو التحويل من هيئة إلى أخرى، ومن العجيب نوع يعتمد على مسخ الإنسان في هيئة غير إنسانية من طير أو حيوان أو نحوه"[1]، فالمسخ رمز لقدرة خارقة للآلهة تمكنها من التصرف في حياة الإنسان وخلقته إذا هو خرج عن طوعها وتجاوز الحدود التي رسمتها شعائرها، فتحوله من وضع أعلى- صورة الإنسان- إلى وضع أدنى- صورة حيوان أوجماد، ومن مظاهر هذا الاعتقاد عند العرب ما رووه عن صنمي إساف ونائلة " أنهما كانا رجلا وامرأة من جرهم: إساف بن بغى ونائلة بنت ديك، أقبلا حجاجا وكان يتعشقها في بلاد اليمن، فدخلا الكعبة ووجدا غفلة من الناس، وخلوة في البيت فوقع عليها فمسخهما الله حجرين"[2] وبعد ذلك أخرجا ووضعا عند باب الكعبة ليتعظ الناس بهما، ولترسيخ قدسية البيت في نفوس الأفراد والجمعات.

وإن مسخ البطل في صورة حيوانية "طائر أو حمارأو قط..." موتيف وأسطريم معروف في جميع أنحاء العالم في الحكايات الشعبية والسير، فهنالك المئات من الحكايات الشعبية المجموعة من القبائل الأمركيين تتضمن هذه الظاهرة وبأخص المسخ في صورة طائر "الغراب"أو "غزال" أو "فأر"، وكذلك وردت في الكثير من الأساطير الإغريقية كعقاب على التطاول والتمادي على الآلهة كأسطورة الميدوزا التي حولتها الآلهة إلى مسخ بسبب تطاولها عليها، أسطورة أراخي التي حولتها الإهة أثنا إلى عنكبوت لأنها تحدتها في فن الحياكة، إضافة إلى المسخ إلى أشجار كما في أسطورة دافني. وكذلك في مصير كثير من الحوريات عشيقات زوس كبير الآلهة حينما تكتشف هيرة علاقاته بهن، ومن ذلك أنه مسخ حورية جميلة إلى بقرة تجنبا لغضب زوجته "هيرا".

[1] أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط1، 2005، ص 91.

[2] ينظر عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تر مجدي فتحي السيد، دار الصحابة لتراث، طنطا،ط1 ،1995، ج 1، ص83.

وكذلك نشير أنه ربما تكون للمسخ جذور أسطورية تربطه بعقيدة التناسخ "تناسخ الأرواح عند الهنود"، والمسيخ، والأرجح أن عقيدة المسخ ترجع إلى التاريخ المصري القديم، إذ إن في كتاب الموتى الفرعوني ما لا يقل عن اثنى عشر فصلاً، خصصت لتمهيد الميت بالكلمات والتلاوة اللازمة لتمكنه من مسخ نفسه في صورة نسر أو أي شيء يريده ليواصل الحياة في صورة أخرى. فعقيدة المسخ قد عرفها المصريون القدماء كذلك، ومارسوا الطقوس الممهدة للعملية بحسب معتقداتهم، ولايزال صدى هذا الموضوع موجودا في الكثير من الحكايات الشعبية والخرافية والسير، كبقايا حية للأصول المصرية القديمة، " لاسيما أن المسخ إلى حجارة هو ثيمة أسطورية كانت تنسب إلى الآلهة ويبدو أنها انحدرت إلى السحرة والعرافين، وقد شاع رمز ميدوزا الإغريقية في الشعر العربي وشعر السياب خاصة، إذ تحيل من تنظر إليه إلى حجارة، ومثل ذلك يقال عن الحلول في إهاب النبات أو الحيوان، إذ إنه ثيمة أسطورية ورثتها الحكاية الخرافية والشعبية "[1] والسير.

وإن كنا سنتحدث عن المسخ، فلا بد من الإشارة إلا أن كتب التاريخ تقربنا من بعض النمادج التي شكلت أصل الظاهرة، ومن ذلك ما ورد في كتاب عجائب المخلوقات للمقري، ومما ورد فيه بهذا الخصوص من أن الصفا و المروة كانتا رجلا وامرأة، ثم مسختا صخرتين. وفي كتاب حياة الحيوان للدميري أن أساف ونائلة كنا رجلا وامرأة فصارا صنمين بسبب فاحشتهما في الحرم المقدس، كما ونجد في القرأن الكريم حادثة مسخ اليهود في صورة قردة .

وقبل أن نلج في عملية التحليل لهذه الأسطورة بحسب تجلياتها في الخطاب الروائي لمحمد ديب وتمظهراتها، نسلط الضوء، على أن ما يكتنف أسطورة المسخ في التوظيف الأسطوري لمحمد ديب، هي كونه يعكس صورة المسخ الذي أل إليه الإنسان المستضعف من طرف المستعمر والتي غدا مسخا بسبب بؤسه وشقائه الذي سلطه علية الظالم ..

[1] صبري مسلم ، النقد الأسطوري والأنساق السردية والشعرية والمسرحية، ص 30.

استغل محمد ديب هذه الأسطورة بالاتجاه المعاكس في سياق اجتماعي ونفسي خاص، اشتغل الكاتب محمد ديب على هذا النسق، مبرزا قوته اللغوية وعمق بصيرته، ضمن سياقات مختلفة، عبر وتيرة محددة، وعادة في النموذج الأصلي لأساطير المسوخ، يكون فعل المسخ عقابا لجرم لا يغتفر استحقه الممسوخ ، ولكن في النموذج الديبي فعل المسخ سلاح بيد الظالم المستعمر ليصير الشعب المستعمر لمسخ، وذلك بتجريدها من أقل ضروريات الحياة وحصرها في جو من البؤس والشقاء، عبر الإشارات والرموز المشحونة في خطابه الروائي، كما وظف هذه الأسطورة في قضية الاستنساخ التي عالجها الكاتب.

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع "...وفرق رجال الشرطة الحشد. غير أن الناس لم يلبثوا أن تجمهروا في بعيد جماعات، وعادت الألسن تتحرك وقد انحلت عقدتها. وأقبل على المثرثرين شيخ طويل يسير بخطا بطيئة . ما الذي تعرفونه عما وقع لهم؟ قال الشيخ ذلك، وهو يصوب لحيته التي بلون الزعفران إلى جهة الشحاذين الذين لم يتحركوا من مكانهم. – ماذا تعرفون عن الأسباب التي انتزعتهم من الركن الذي كانوا يعيشون فيه من الأرض؟ أيها المسلمون لا تتكلموا في طيش إذا كنتم .. وهنا انبرى **مسخ قصير** تتدلى عليه مريلة حذاء، فقال يقاطع الشيخ ويمنعه من إتمام جملته: –يا لهذا العصر الذي نعيش فيه !

وقال رجل حكيم: –صدقوني ..إن تعاستنا ليست بنت اليوم، وإنما هي ترجع إلى عهد بعيد.فيم تقلق إذن؟

–ولكن لهذه الأزمان أثرا فيها.

–هبوا ذلك ..أن هذه الأزمان تكشف عن الجرح..ولكن الجرح ينزف من عشرات وعشرات السنين.كل ما هنالك أننا اليوم نرى الجرح رؤية أوضح. صاح الحذاء القصير يقول مرة أخرى في دهشة: –لا أستطيع أن أتصور أن شعبنا تحمل آلام كهذه الآلام.

فقال الحكيم مؤكدا: –إنه يتحملها.

مضى عمر .إن هذه الأمور ليست بنت اليوم. هيهات أن تكون بنت اليوم."[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الرجل القصير ضمن الحشد بالمسخ الصغير، حيث كان حذائه قصيرا جدا، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "غفوة حواء"، " كانت فاينة تستمتع بهذيانها قبل أن تقاطعها أمها بندائها " نحن معا، ولكن أين ؟ – في اللامكان. في مكان إنكاري. تحدثنا معا، ثم فجأة، **مسخنا من كائنات بشرية إلى تلك الشبكية التي تحمل المؤن بداخلها**. الشبكية التي انفتحت بنفسها وتحولت إلى بلد كثير الأودية، شبيه بذلك الذي نعبره للذهاب إلى" مونفور لاموري". وبعد ذلك أضحت الحقول طاولة لعبة الشطرنج. كانت أيادينا تحرك القطع الخشبية. عزلنا في مناخ يجمع بين السواد و الرمادي. المكان ؟ منزل"رافل" ؛ ضاق بنا المقام ومع ذلك كنا في أفضل حال.و...

يجب أن أتخلص من هذه الهذيانات، أمي تناديني. "[2].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث قالت والدة فاينة انهمن مشختا من كائنات بشرية إلى شبكية تحمل المؤن بداخلها، بلا هوادة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

تجلت هذه الأسطورة في رواية لايزا في الجزء المعنون ب "لوحة ذاتية" في المقطع المندرج تحت رقم 9." لم يقم الدكتور آنتينوري إلا بالتبجح كما اتهمته بذلك صحيفة تحظى بالإجماع : يبدو أنه وحسب آخر المعلومات/ مارس 2002 **أنه قد نجح تماما في إخراج أول مستنسخ بشري إلى الوجود**. بيد أنه لم يفصح لا عن اسم البلد

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 322، 323.

[2] محمد ديب غفوة حواء، ص 15، 16.

ولا اسم المخبر الذي تمت فيها التجربة، ولا حتى عن جنس هذا الكائن الجديد. إذا تأكدت المعلومة، ستكون المجموعة البشرية قد تعززت بكائن ذي جوهر بشري، إلا أنه يظل لحد الآن كائنا بشريا من الصنف الثاني. لتتوقف إذاك المزايدات التي لا طائل تحتها حول هذه القضية، سيكون علينا نحن البشر من الصنف الأول أن نرحب بنسختنا الثانية، وأن نعتاد على هذا الأمر. فكر نيتشه الذي يعد استشرافا في سياق الفكر الغربي، كان كامنا ومبثوثا في كل هذا الذي وصلنا إليه اليوم: ثقافة القوة والبطل الاستثنائي (الرابح)، أنشودة الغزو الذي نال الأرحام كما نال الأكوان. لن يكون هنالك حديث سوى عن الحرب : الحرب الاقتصادية، الحرب الإعلامية، حرب مواقع الإعلام الآلي، حرب الهواتف النقالة، حرب الموضة، حرب الأذواق، الحرب. الحرب. ربما علينا انتظار تقديس الكائن المستنسخ كي تسود أرضنا البريئة بشرية نقية وهادئة ومتصالحة مع نفسها. وأخيرا الخير دون شر. ستصير الأديان المتهالكة جزءا من الماضي. وأما دانته، ذلك الضمير الميت الذي كان سيشكل جحيمنا المحمول، سيكون مآله المزبلة. الآن لدي أمنية : أن نحتفظ بنماذج من الصنف البشري القديم كمثال على ما لا يجب أبدا أن يكون"[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث تم استنساخ أول بشري، كائن أقل ما يمكن أن يقال عنه أنه بشري من الدرجة الثانية، وظف محمد ديب هذه الأسطورة ليعالج ويطرق قضية الاستنساخ، التي باتت تهدد الجنس البشري، وتهدد بانقراضه إذا تعايش هذا الكائن المستنسخ مع البشر الطبيعيون، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كما تجلت هذه الأسطورة أيضا في رواية" مثل طنين النحل" في النص المعنون ب " نيا" والذي يسرد فيه الكاتب قصة رحلة نعمة المحقق الصحفي وعودته إلى براغ لتحري عن قضية شائكة والتي يتضح في نهاية المطاف أنها قضية الاستنساخ والذي استغرقته سنتين كاملتين، الأمر الذي يحير زميله في المجلة الذي يسرد قصته، وما زاد

[1] محمد ديب، لايزا، ص 108، 109.

حيرته أنهم لم يتلقو أي رسالة أو خبر منه منذ رحيله إلى هناك إضافة أن الأموال الموضوعة تحت تصرفه في مصرف براغ لم تمس بعد ولم ينقص منها فلس واحد، والذي ألقى أسئلة على نفسه مرارا ماذا حل به، لماذا لم يعد من مغامرته تلك، والإدارة متحفظة بخصوص هذا الأمر، ويبدو أن الجميع قد نسيه وكأنه لم يكن عضوا في أسرة التحرير يوما ؟، وذات يوم جمعة أكتشف الراوي في بريده الصباحي ظرفا من الورق موجه إليه والذي كتب عليه اسمه وعنوانه ما صدمه، وود في أعلاه لا تفتحه حاليا بخط نعمة، ما جعله يضطرب ويقع في حيرة من أمره هل يحترم طلب صديقه بعدم فتحه حاليا، والموضح بكلمات واضحة ويبقي الظرف مختوما كما تسلمه، أو يتجاهل الطلب ويفتحه ويكتشف ما بداخله، وراح يتخبط في دوامة أفكاره، لا شك بأنه سيكتشف فيه أسباب صمته طيلة العامين الماضيين، وربما يجد خبر مختلفا تماما عموما فهو لا يقوى عن تحمل فكرة غيابه عن هذا العالم، إن مجرد تفكيره في هذا الاحتمال المخادع يشكل أفظع إهانة يوجهها له، وبعد تردد وتأجيل من يوم لآخر فتحه في آخر المطاف.

على هاجس أن يكون صديقه واقع في ورطة كبيرة، بعصيبة كبيرة فلقد مرت سنتين عن انقطاع أخباره هل عليه أن ينتظر سنة لاطلاع على محتواه؟ ، عندما فتح الظرف وجد به مفكرة كما توقع قبلا، بعد أن تحسسه قبل فتحه، وسرعان ما بدأ بقرأته، ويرد لنا السارد ما قرأه في المفكرة صفحة صفحة، الصفحات تسرد جملة الوقائع التي عايشها في براغ، من لحظة استقباله في المطار ومكوثه في الفندق ولقائاته المتكررة مع إيفو وجيري صديقيه المدعوين بالأخوين بريش، وهو يأمل الحصول على الإيضاحات اللازمة منها لإنجاح مهمته التي عاد من أجلها لبراغ، لتبدأ لعبة النسخ نيا/ لايي/ أوريان وتزيد من حيرة نعمة، نسخ لوجه واحد نيا تلميذته السابقة عندما كان قبلا في براغ، ليصدم في اللقاء الأول عندما التقى الأخوين بريش بجلوسها بينهما وجه نيا في شخص لايي والنسخة التي صادفها في المدينة التي تدعى أوريان نسخ لوجه واحد وجه نيا والتي لها علاقة في قضيته التي أرجعته

لبراغ مجددا، لتتضح له سلسلة الحقائق وتتجلى في أخر الأمر على لسان جيري عالم الوراثة في آخر لقاء جمع بينهما قبل اختفاءه الغامض الذي لحق اختفاء أخيه عالم الوراثة بدوره.

تجلت الأسطورة في سلسلة الأقوال التي أدلى بها جيري لنعمة بلا مقدمات في حانة يوكاليشا أين اتفقا على اللقاء، بعد أن جاء بمفرده ولأول مرة لا يرفقه أخوه إيفو كعادة وهو في حالة قلق محموم نوردها فيما يلي: " أراها: اللعنة علي، أراهن في كل مكان ! وسأراهن كل يوم في أمكنة أكثر ! أجل، إنها الفتاة نفسها. هي نفسها ضمن حدود الممكن. إنها نفسها ومتعددة الوجوه إلى حد أنه يمكن الالتقاء بها كل يوم. فهي فريدة من نوعها **ولكنها مستنسخة في سلسلة لامتناهية من الفتيات**... أما الآن فبدأ يرتجف كما لو كان يصف جرما، وكأن هذا الجرم تبنى وجه نيا، وجها يمكن تعرفه في وجوه فتيات أخريات يظهرن وجها مماثلا يجلن به ليلا ونهارا في مدينة يان هوس وحناياها. من البديهي أنه يعاني من خطب ما. ولكنه يتابع قائلا:

-نماذج المرأة ؟ (يشدد بصوته على أل التعريف في كلمة المرأة). نماذج المرأة ؟ يبدو الوضع غريبا حاليا ولكنه لا يزال سريا. ولكن لا بد أن يلاحظ الجميع يوما حيث تظهر الغرابة على وجوههن كافة. قريبا! سيأتي يوم يتعرين فيه جميعهن في أنحاء المدينة كافة. ويعرضن أجسادهن حيث لا تتوقع أنهن قد يقدمن على ذلك، إلى حد أنك ستقول حيث تفرح برؤيتها : "إنها نيا. كيف تسير الأمور ؟" فيما توجه تحيتك إلى أخرى لا تعرفها. ولكن ماذا تفعل نيا وأين هي ؟ نيا الحقيقية. هل من نيا حقيقية ؟ وبين الأخريات، هل من واحدة حقيقية ؟ لن تطرح السؤال على نفسك بالطبع لأنه ما من سبب وجيه يدفعك إلى فعل ذلك : ألا تجد نفسك دائما أمام نيا وأنت مقتنع بذلك، لا أمام دمية تجهل هويتها أو كائن يظهر في كل مكان وهو ليس إلا نيا، إلا حين يكون امرأة أخرى وفريدة ووحيدة؟ بالطبع نعم، وبالطبع لا. لقد جمعت هذه المرأة الوحيدة مجموعة تجسداتها الحقيقية والحية. أما هي فتفيض عليك بالنعم والابتسامات، بذاك النوع من التكلف، بينما تثني أنت عليها باندفاع بريء وترتمي عند قدميها تماما كما ترتمي عند أقدامهن جميعا وتثني عليهن بروعة وثقة، لا سيما وأن الأمر يلتبس عليك. فمن

تتحدث إليها تكون الوحيدة التي تجمع كل النسخ المشتتة في الطبيعة فتتركز فيها تلك النسخ وتختصرها بدورها في داخلها وتستهلكها متحلية بقوة الوحدة والوضوح والجوهر الفردي المدمرة."[1]

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث عالج الكاتب قضية الاستنسالخ، في تجربة إيفو وجيري، عالما الوراثة السرية، حيث قاما بنسخ الفتاة لاي لعدة نسخ، " الإثبات بأن عبقرية الإنسان تجهل الحدود بل تنكر فكرة الحدود نفسها، وكأن الحدود وضعت ليتم انتهاكها. أصبح العلم ثملا من سلطانه وسيطر عليه جنون العظمة. أما زال الأمر جنونيا اليوم ؟ كلا . لم يعد هذا الرأي جائزا، فانتهاك قوانين الطبيعة لم يعد أمرا جنونيا اليوم. أصبحنا نواجه هذا التطور ببرودة أعصاب. ترهات ! علينا أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال بشكل طارئ ! إن هذا السؤال يتعلق بمعرفة ما إذا كان الإنسان سيبقى كائنا بشريا إذا استمر في هذا الاتجاه. وأؤكد لك أن ليس من السخافة أن يتساءل الإنسان من دون أي تأخير : ماذا يعني أن يكون الإنسان كائنا بشريا ؟ على إلهامنا أن يكون قويا جدا حتى نتمكن من الإجابة عن هذا السؤال من دون مماطلة.وبالصوت السري والخشن نفسه، قال بعد صمت وجيز :- لم يكن من الضروري التفكير بهذه الطريقة في الأمس. إذ كنا بشرا بحكم قانون إلهي معين. ولكن الوضع تغير الآن."[2] جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " لن يعود للبشر أي وجود ؛ **إنما سيحل مكانهم وفرة من نسخ طبق الأصل**. سأترجم كلامي : ما من عقبة تمنع أي نسخة من الادعاء بثقة فاجرة بأنها نسخة أخرى والنسخة نفسها في آن معا. ستمر اختباراتنا من دون عقاب ولكننا لم نحصل من أنابيب الاختبار إلا إلغاء الذاتية في كل

[1] محمد ديب ، مثل طنين النحل، ص 92، 93.
[2] المصدر نفسه ،ص 95.

أنحاء الأرض **وفقدان النموذج البشري جراء استنساخ النسخ وانقراضه حيث سيتجزأ إلى ما لا نهاية**. أسمعه وأنا أشعر بلوعة. هل يدرك ما يقوله بهذه السرعة الفائقة ؟

– **ماذا تعني لك النسخة الأصلية الفريدة وسط تجلي نسخاتها كلها** ؟ إنها نيا ولايي وأوريان، وكل واحدة منهن مرآة تعكس صورة الأخرى! ولكن مادام عليك الابتكار، فلم لا تخلق إلها فريدا ومتعدد الوجوه على صورتنا ؟ فليكن إلها يرث أفكارنا وتصرفاتنا، وتكون ملامحه مطابقة لملامحنا فيسود سلطانه بيننا "[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث عالج الكاتب من خلالها أضرار قضية الاستنساخ، وما ستؤول إليه الأمور بسببه، "اليوم بعد ثلاثة أسابيع، فتحت نسخة أخبار العالم الموضوعة كما في كل صباح على مكتبي، فقلت في نفسي : انتهينا، انتهت الأسئلة ! إذ لفت انتباهي العنوان المكتوب بأحرف حمراء على مساحة خمسة أعمدة : "بشر مستنسخون يعيشون بيننا ؟". لست إلا وكيلا في القسم التجاري، لذا ترى الخبر أثر في كما قد تفعل تلك الآلات الحديدية الشبيهة بالمكواة التي يضعها أطباء القلب على صدر من توقف قلبه عن الخفقان. لم أكن مطلعا على ذلك من قبل ولم أمر بوضع مماثل يوما، إنما رأيت تللك العملية على التلفاز وأنا أتابع سلسلة أمريكية. إن العنوان في أخبار العالم قد أثر في بالطريقة نفسها. بعدما استعدت وعي، وقعت، فحملني جسدي وبعد ذلك الكرسي. إلا أني عاودت القراءة :"سبق صحفي لمراسلنا الخاص". إن لم يكن ذلك نهاية العالم، فإنه يشببها كثيرا، ولكن الموضوع لم ينته عند هذا الحد. فقد ورد ما يلي بخط كبير بدلا من الحرف الطباعي المائل : بشر مستنسخون، ولكن أين ومتى وكيف؟ هذا ما سيعرفه قراؤنا في الطبعة الأولى من صحيفة الغد. مستنسخون، بأي هدف ؟ سؤال مخيف إذا صح ما يطرحه ! سنسعى إلى الإجابة عنه أيضا "[2].

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، 96، 97.
[2] المصدر نفسه، ص 99، 100.

كما "وضعت عدد أخبار العالم على الطاولة ودفعت كرسي إلى الوراء مستندا إلى المسند. وأخذت أفكر بموضوعية. إلا أن محاولتي باءت بالفشل، فكدت أفقد صوابي. أخذت الصحيفة من جديد وأنهكت نفسي لأنهي قراءة النص المعيب والشاذ: جمعنا علماء أجنة معروفين، ومن بين الفرضيات المطروحة، مالوا باتجاه هذه الفرضية من دون أن يأخذوها على عاتقهم، إنما من دون أن يدحضوها كذلك. وسنوجزها لكم كما يلي بانتظار أن يفصلها لنا هؤلاء الاختصاصيون : منذ خمسين سنة انخفض عديد الحيوانات المنوية عند الرجل الغربي المتوسط العمر بنسبة 50 %. ويظن العلماء أنفسهم بأن هذا العديد سيستمر في الانخفاض مع مرور الزمن، وأن الحيوان المنوي الخاص بالإرث الجيني البشري أصبح اليوم فاقدا بعضا من قدرته على الإخصاب في جميع الأحوال. فهل يشكل الاستنساخ الحل الأنسب لتغطية عجز الشعوب المهددة بارتفاع نسبة الوفيات عند الولادة ؟ بدت لي كتاباته شديدة الشبه بالهذيان التام. فأعربت عن هذه الفكرة لصديقي : "لا أرغب في الحلول مكانك يا نعمة. لا، لا أرغب في ذلك. أشعر بالحزن الشديد إلى حد أن قلبي كاد ينفطر. فهذه البدعة، الاستنساخ، لن تؤدي إلا إلى إنتاج بنات هوى وفئران مختبر وجنود منذورين يتبوأون المدفع وعبيد! وقد يتغلب السراب بشكل خاص على الإنسانية". "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كما تجلت أيضا في النص المعنون ب"وراء الحجاب الأسود" والذي يسرد قصة امرأة مجنونة متعلقة بالمكان الذي قتل فيها ابنها إثر انفجار كبير، قابعة مكانها في ترقب مستمر بانتظار عودته ، يقصها الراوي لزوجته صالحة بعدما يستيقظ مذعورا من حلمه وفي الصباح الباكر عندما يتوجه لمكتبه الحكومي يرى نفس المرأة التي غطت وجهها بقطعة قماش سوداء." فقلت للمرأة : –تعالي ، سنبحث عن كريم معا. ما رأيك ؟

– لم تنبس ببنت شفة، إنما تأبطت ذراعي وسمحت لي بإرشادها إلى الطريق، فهي باتت الآن عمياء كما أرادت في عمق أعماقها أن تكون دائما، حتى أنها أجبرت نفسها على أن تصبح كذلك.

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 100.

وهكذا توجهنا معا بصمت متقدمين بخطى رشيقة، إنما جاهلين في الحقيقة الهدف الذي نأمل بلوغه. وكم تحملنا من نظرات دهشة وصدمة رمقنا بها هؤلاء **المنحدرون من سلالة القردة** ممن التقينا بهم في الطريق !ولكنني لا أبالي بهم ولا بأفكارهم... "[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الراوي من رمقهم بنظرات الدهشة بالممسخ والمنحدرون من سلالة القردة، أي تم مسخهم لقردة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

وتجلت هذه الأسطورة كذلك في رواية " **إن شاء إبليس**"، "تحت السنديانة الضخمة التي تتشبث بركام من الصخور في ضواحي تادار، كان يُترك لسانه يتدلى ويدخن في البرد الذي عاد وكأنه صدفة، برد أزرق جهنمي. كان يركز علي، علينا جميعا وهو مسمر في مكانه، **نظرة المسخ الذي يرقد في داخل كل حيوان– وأحيانا في الإنسان تلك النظرة التي لا يُسبر غورها**. ولولا خفقان جنباتها لظننت أنها ضوار انتزعت حاملة الصقل من الحجر. أعمتني الحقيقة. فهذه، خلافا لكلابنا لم يكن فيها أي شيء إنساني : حتى ولا الأب الذي كان مع ذلك من عندنا، حتى ولا قبيلته. ضوار لا شيء إنساني فيها ؟ هذيان ! كيف بإمكان تصور مشوه كهذا أن ينبت في نخاعي ؟ كلاب تنتسب إلى الإنسان، ولم لا أناس ينتسبون إلى الكلب ! كان البرد ينزع الدموع من أعيننا. والبلد الذي كان يحتضنه من كافة الجنبات كان يبدو نازفا. كانا نبقى و الكل كانوا يبقون بهدف معرفة ما سيحدث"[2].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الحاج مرزوق البهيمة التي تزاوج معها كلبهم بالمسخ، لكونها لا تشبح الكلاب، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 42، 43.
[2] محمد ديب، إن شاء ابليس، ص 30.

وكذلك تجبت في رواية "**السيمورغ** ." إذا ما فكرنا قليلا يأتينا السؤال : كم من شعلة سيضيفها إلى فوانيسنا في هذا المجال مصطلح الافتراضية الذي أشرنا إليه سابقا ؟ كلمة أخرى نضيفها لن تكون زائدة عن الحاجة هذا إذا ما اشتُرط مسبقا الاقتصاد في الكلام وفي كل شرح مطنب. رمانا بتحد من الوقاحة بمكان. ومهما يكن فإننا لن نبرح الموضوع. إن الأفعال والأشياء التي تبني ذاتها على هذا المصطلح قد عرفناها منذ زمن طويل، كذا فإن الوجوه التي يتقمصها أليفة جدا. قصيدة، لوحة فنية، سمفونية، بعدٌ مجزأ، مبدأ الشك لهايزبرغ، " فينومينولوجيا العقل"، وجوه مذهب إنساني قادم من تخميرة جديدة. مسموح لنا بإضافة عديدة من الأمثلة الأخرى. لكناليوم، **إذا ما تمكنت من القول أن الشيء ظهر في صورة شيطانية : صورة الافتراضي، صورة الاستنساخ : وهما واحد**"[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الافتراضية بالاستنساخ والمسخ، " كيف وصلنا إلى هذه الحالة وبأي زيغ من الفهم ؟ هل لأن النوع البشري أصبح للتو يخاف على بقائه وخاصة منه النوع الفرعي الأوروبي؟ لم يكن الإنسان دوما في هذه الحالة منذ الأزل وهو على تمام المعرفة بذلك. وُلد الإنسان مزودا بقدره. هو قدر نفسه. كيف وصل إلى اللحظة التي معها الإفلات من قدره ؟ كيف يمكنه ذلك ؟ من جهته، إذا ما كانت لديه السلطة الكافية لذلك، هذا يعني الهروب من ذاته"[2].

رغم "أنه يعتقد منذ مدة قصيرة امتلاك السلطة، إيجاد باب الخروخ، المخرج، المنفذ الجميل. **في المجال الافتراضي. في الشكل المستنسخ.** بهلوان ! أو هذا، أي أحسن من ذلك إذا ما كان الإنسان فطنا بما فيه الكفاية. **يكون تقريبا مساويا للقرد الذي انحدر منه، القرد الذي سار دربا طويلا مقنعا في شكل إنسان.**

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 36.
[2] المصدر نفسه، ص 36.

هل بإمكان الإنسان المتمتع بهذا القدر الواسع من الذكاء أن يكون على هذه الدرجة من السذاجة ؟ أن يضيع كل احترام لذاته بسبب تباهيه بكل جميل لديه؟ أن يسقط إلى الحضيض ثم يدعي الافتخار ؟ يلعب لعبة من يخسر يربح بكثير من عدم الاكتراث، قلة الوعي ؟ أن يخسر بهذا القدر معتقدا أنه ربح بهذا القدر ؟ كي يجعل من نفسه إنسانا فإن الإنسان بالتأكيد مريض من تلقاء نفسه. كي يجعل من نفسه إنسانا، لم يكف عن خوض كل المغامرات دون أي رغبة في التخلي عن سلوكياته المتبجحة، هو المخدوع السعيد داخل هذه اللعبة. السعيد إلى حد الآن "[1] ، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في نص " **الثنائي الجهنمي** "، " لكنك مطالب أيضا باحترام إجراءات تثبيتك داخل حريتك الجديدة، فهل ستكون قادرا على أن تكون سيد الموقف ؟ حين تمتلك كامل السلطات هل سيكون في مقدورك استعمالها كي **تبعث بذلك القرد الذي كنت ترى نفسك فيه منذ مدة قصيرة** ؟ لنفترض حدوث ذلك، هل ستجنح هذه المرة إلى نقل الثياب من السيد السابق، العدو العنصري، إليك، فتلبس الثياب المضحكة كما نلبس الثياب الجاهزة، على شاكلة النسخة المسودة، والبدء في تقليده وإعادة إنتاج مواقفه ولغته وأفعاله تجاه رفاقك إلى درجة الذوبان في النموذج القديم الذي يعتبر الأعلى وهذا إلى حد الارتباك ؟ **استنساخ سيد البارحة** هو في حقيقته محاكاة ساخرة لكن كنهه ساحر ويندرج في إطار سيناريو متوقع جدا وقابل للتصديق إلى درجة إقناع المرؤوس ومخادعة المحيط. النموذج الأصلي بقوته المرشدة لم يعد موجودا لمحو شطط المحتال وتدمير كذبته رغما عنه. سيستمر الحاوي في مخادعة الحواس طيلة المدة التي يستفيد فيها من المساعدة التي يتلقاها من فريقه الذي يقبل اللعبة طواعية أكثر مما يتصور ما دامت استعارة السلالة المعروفة بالتفوق قوية وتمثل النموذج المحتذى. رغم هذا يمكن لأبسط تفكير أن يوضح استحالة إعادة إنتاج هذه الصورة لصعوبة اختزالها : بنقرة من طرف الأصبع يمكن أن نهشم نسختها المقلدة شظايا. ما يحدث هو أنه يتم للتو تصليحها وإعادة ترقيعها ونجدتها من الضياع.

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 36، 37.

كل الحيل ممكنة لبلوغ هذا الهدف إلا أنه من هنا فصاعدا لا يسمح لأية حيلة أن تفسد الواقع الجديد الذي هو اليوم واقعك مهما أتعبت نفسك في تحويل ذاتك وتناسخها في شكل سيد سابق. بماذا ستتزين ؟ بريس الطاووس ؟ الجنون في شكل مأزق، مأزق بتضاريس السجن حيث لا نهاية للدوران داخل حلقة مفرغة. "[1]

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الاستنساخ بالمسخ ، بالقرد الذي مسخ إليه الانسان قديما، جراء اللعنة التي أصابته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الاسطورة في الجزء العمون ب "غابات المعنى (1)" في النص المدرج تحت رقم 8. " يحيا النوع البشري بعلمائه وفلاسفته وشعرائه ومكتشفيه اللامعين ولم لا رجال سياسته الكبار وهذا رغم الإخفاقات البليغة وإخفاقات أخرى متكررة أكثر منها بليغة بسبب الفكرة الكاذبة والسذاجة بأن الحضارة ستقوده نحو إنسانية أكبر مهما كان الثمن. والإنسانية في أبهى حلتها لا تقوم سوى بتجريد نفسها من الإنسانية. نحسها متعبة إلى درجة أنها من يأسها تلتهم أسدا وتقوم بأفعال أكثر عصبية مما نريدها فعله. وهي قليلة الانشغال بالحياة الباقية. الحياة الباقية. حين ترفع عينيها نحو السماء تجدها خاوية رغم اكتظاظها. لا شيء يهمها عدا المحرك الذي أرسلته دون أن تزوده بوسائل المراقبة الذاتية. قد **تكون هذه نبوءة مجنونة جعلتها تظن نفسها على مشارف انسلاخ جديد يخرج من جرائه إنسان جديد، وحش فوق طبيعي، أو شيء آخر، لم يعرف له وجود حتى اليوم ولا حتى بالتخصيب الاصطناعي ومن أجل ذلك تذهب إلى أعماق نفسها وتكون فخورة باستهلاك آخر إمكانياتها. في هذه الحكاية الكثير من الزهو و بإمكاننا الآن التقدم بالتحية.** "[2].

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 72، 73.

[2] المصدر نفسه، ص 92، 93.

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب المستنسخ بالمسخ، الوحش فوق الطبيعي، والذي لم يعرف له وجود قبل ذلك، إن العلم سلاح ذو حدين، لذلك وجب الحفاظ على الجنس البشري النقي، إذ دعا الكاتب إلى اغلاق المخابر التي تقوم بهذه الجريمة ضد البشرية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك هذه الأسطورة في نفس الجزء في النص المدرج تحت الرقم 55. " بالضبط. هناك خبير إيطالي في علم الوراثة يسمى "أنتينوري" وليس الدكتور "فرانكنشتاين"، قد صرح بأن بلاده قد تمنع الإنجاب بواسطة **الاستنساخ** مما قد يدفعه إلى القيام به في مكان آخر : "في إسرائيل أو كوريا أو حتى الولايات المتحدة الأمريكية بحيث هناك 38 ولاية تسمح بذلك وسيكون الشخص المانح من حوض البحر الأبيض المتوسط". هناك معلومات أخرى هامة : " **إذا ما نجحنا في إنتاجه** سيزن بعد الولادة مباشرة حوالي سبعة أو ثمانية كيلوغرامات". **يقول : "في إنتاجه" وهذا ما يعني أنه منتجا وليس كائنا بشريا** "[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب المستنسخ بالمسخ، لكونه كائن هجين فوق الطبيعي، والذي لم يعرف له وجود قبلا، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في الجزء المعنون ب" **العولمة والعالمية ثم ماذا أيضا** ؟ "هذا الجزء الذي يتحدث فيه الكاتب عن مصطلح العولمة وعن معانيها وكذلك تكلم عن الافتراضية التي انشقت عنها ." لاتناقض إذا ما دفعت العولمة من دون شك الكثير من الناس إلى الإغلاق على أنفسهم بطريقة محكمة ولجوئهم إلى الإبحار و التجول معظم الوقت عبر الإنترنيت في كوكب افتراضي. هل ستكون العولمة هي زمن الاستغلال و الاسترقاق ؟

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 117.

لقد دخلنا مرحلة الافتراضي وغدت العلاقات البشرية افتراضية أكثر فأكثر وأصبحت الأسفار افتراضية أكثر فأكثر وصار التاريخ والجغرافيا افتراضيين أكثر فأكثر وكذا الفن والأدب **واليبولوجيا التي راح أبناؤها من الاستنساخ يستعدون للحياة**. الإعلام افتراضي والجنس افتراضي. في كلمة واحدة، كل شيء غدا افتراضيا. الشيء الوحيد الذي لم يعرف الافتراضية هو موتنا "[1].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكئن المستنسخ المصنع مخبرينا والمعدل ورثيا بالمسخ، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

وتجلت كذلك في الجزء المعنون " غابات المعنى (2)" المندرج تحت رقم 13. " شهد القرن العشرون تطورات، ولو أنها غير متكافئة، متسارعة للمجتمعات خاصة إذا ما عدت من ضمنها دول آسيا وأمريكا الجنوبية وأفريقيا. كانت تلك التطورات في اتجاه واحد : تمثلت في مبالغة الاهتمام بالعلوم والتقنيات على حساب الحكمة الإنسانية.في المقابل ، الشيء الذي لا يتغير والذي لن يتغير أبدا في أي مكان كان، **طالما الإنسان لم يستنسخ– ولو أن ذلك لا يبدو بعيد المنال– : هو رصيد الإنسانية العاطفي. على هذا الأساس بإمكاننا الجزم بذلك. ففي إنائنا القديم، المحشو بعنصريتنا وأشياء أخرى، سوف تجد كل العناية. في ذاك التجسيد الكيميائي النقي لوحشيتنا، يبقى الاندفاع الغريزي الشكل الأساسي الذي يدفعنا للمبادرة.** "[2].

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الكائن المستنسخ بالمسخ، إذ هو تجسيد كميائي لوحشية الإنسان، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 168، 169.
[2] المصدر نفسه، ص 237.

وكذلك تجلت هذه الاسطورة في العنونة في النص المعنون ب" **إذا ما متُّ يا توأمي المستنسخ**" والذي افتتحه الكاتب مباشرة بالإشارة إلى قضية الاستنساخ وعلاقتها بلافتراضية الذي لجأ إليه الإنسان، كي يطيل مدى حياته ويضع سدا أمام الموت، لتصبح عملية الضمان ضد الموت هذه عقدا احتياليا بعد أن يتم اثبات نجاعتها حسب رأي الكاتب، والكاتب يرفض هذه العملية المشينة في حق البشرية " فيمنحونا الحياة ثانية لمرات عديدة قدر المستطاع مقابل فسل أو بذرة مأخوذة من أجسامنا ! سنكون من الجنون بمكان كي نقبل ذلك "[1]، حيث طوع الكاتب هذه الأسطورة عبر تقنية " التماثل والتشابه، ويقول " هل من الممكن في مثل هذه الحفلات تفادي الخليط الفلسفي الصوفي الأخلاقي الذي يصاحبها ؟ **ما أريد قوله هو أن الاستنساخ ككل العمليات الافتراضية هدفه تحويلك إلى شيء وفي نفس الوقت، رغم المظاهر، يجعلك نادرا بنوع من التذويب داخل مجموعة من النسخ المصنوعة** من أنا. نرى أبطال هذه القضية قادمين : بدعوى تطوير العلوم ها هم يطمعون في أخذ عرش الله الذي بدا لهم فارغا. (من الممكن) أنهم يجهلونه لكن هذا لا يغير شيئا. هو الحلم الذي راود الكثير قبلهم، ذاك الذي نقابله جميعا، الذي يأتي من حين لآخر لزيارتنا. كأن الإنسان لم يحتمل فكرة بقائه إنسانا وكفى. هل لمعرفته بأنه إنسان راح يبغي لنفسه أكثر إذا لم يكن هذا أقل ؟ قال جون روستان : "لا تعرف النملة بأنها ليست سوى النملة لكن الإنسان يعرف أنه الإنسان". هذا ربما هو حظنا وتعاستنا "[2].

كما " توجد دوما بيننا أرواح طيبة بها رغبة لإعادتنا إلى السن التي كنا معها نمص إبهامنا : إنهم الدكتاتوريون... والعلماء الذين لطيب نواياهم نغفر لهم الكثير. قصة رددها التاريخ عن الإحساس بقوّتهم التي تدفع بهؤلاء الشياطين إلى التناسخ. إنها نفس القصة : عدم تحمل الفراغ حين يتغيب الرب أو حين يتظاهر بذلك. رغم الإنكار والاحتجاجات التي شبت من كل جهة إضافة إلى تهديدات المشرّع بالمنع **فإنه من المؤكد أن**

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 214.
[2] المصدر نفسه، ص 218.

التلاعب الوراثي في العالم المتحضر جاري بكل صخب. هل كنا نقول لأنه بسبب قلق الإنسانية على استمرارها ؟ أو قلق الجنس الفرعي الغربي على نفسه ؟ الحالة الأخيرة تعني إهمال ثلاثة أرباع النوع البشري من الناس الذين يضج بهم ضباب الأفق المسمى آسيا مما يدفعنا للتفكير بطريقة مغايرة. ألا يوجد هنا أيضا الكثير من الأرباح التي يمكن جنيها ؟ ليتم إعلامنا ونكون بتالي على اتفاق ! "[1] .

إن "مسألة الخلق في الفكر الديني عامة وفي الاسلام خاصة، وكما تحدد مفهومها في النصوص المقدسة، في الزمن الذي ظهرت فيه تلك النصوص، تنطلق من أن "الخلق"عملية يعجز الإنسان عن القيام بها، فهي (معجزة) حيرت العقول، خصوصا عقول البشر في زمن البدايات، إذ اعتبر القدماء الأول، بأن الخلق الحادث للكون والطبيعة والإنسان، هو عملية تتجاوز إمكانيات وقدرات الإنسان، لذلك فهي بالضرورة وقعت بفعل وقدرة أو قوى خفية، هي في النهاية (القوة الإلاهية) حسب الأديان والتي لاتمنعها قوانين الطبيعة من الخلق... "[2]بل هي التي أوجدت القوانين بحذ ذاتها. "لكن الإنسان الذي تراكمت خبراته، معلوماته، تجاربه منذ القرن 15م، قد تخلى عن الإيمان بمقولة (المعجزة) واقتنع بأنه غير عاجز عن الإتيان بأفعال خلق من نمط جديد في تاريخ البشر، حيث امتلك إرادة جديدة لامتلاك قدرات خلق تقهر الطبيعة، فكانت مسيرة الخلق والإبداع الإنساني قد تأسست مرّة أخرى على أسس خلاقة وجديدة غير مسبوقة أي على أفكار النهضة Renaissance وأفكار عصر التنوير (Siècle(ldèes ou Philosophie des Lumières وما واكبها من حركة الاكتشافات الجغرافية (Lesdècouvertes) للعالم الجديد وغيره، مرورا بالثورة الفرنسية والأمريكية، والثورة الصناعية العلمية والتقنية الخ...وهكذا فمنذ القرن 16/15 وإلى بداية الألف الثالث ميلادي، أصبح الخلق أو الإبداع الإنساني هو الأصل وما عداه فمادة وطبيعة، تنتظر من يحولها من كيفية الخامة إلى كيفية مُخَلَقة "[3].

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 219.
[2] عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، ص 50.
[3] المرجع نفسه، ص 50.

حيث لم يكتفي الإنسان بهذا القدر من الاكتشافات بل تمرد على قوانين الطبيعة وحاول اختراقها بمحاولة استنساخ البشر وخلق جنس موازي له، وذلك بالتلاعب بالجينات الوراثية له، بعد أن تلاعبو وحاولو تغير خلقة الله و العمل على قضية ما يسمى بالمتحول الجنسي . هل يصبو الإنسان إلى التمرد على خالقه؟ وذلك على قدرته أيضا على الخلق –فيما يخص عملية الخلق ،الاستنساخ، – بيد أن عملية الاستنساخ ليست إلا زرع جينات موجودة في الإنسان والتلاعب بها، ام اعملية الخلق التي أختص به الله تعالى فهي من العدم، إيجاد شيء من العدم ، وبهذا لا يكون فعل الخلق مقترنا إلا بالذات الإلهية، هذا الأمر الذي لا يخفى على العلماء الوراثيين وعن باقي البشر ، غير أن تمرد الإنسان على سنة الخلق لن يكلفه إلا دماره في نهاية المطاف، فجاءت المطاوعة غير ممتدة، وجاء الإشعاع خافتا تناسبا معها.

مصاصي الدماء:

وردت هذه الأسطورة في رواية "سطوح أرسول"، "... عندما فعلها عايد مجددا واستدعى خادم الفندق الجديد ولم يتحفظ عن شيء، لإحساسه بأن الكل لديه مسؤولية ما تجاه تلك المؤسسة البشعة كما سماها، "امتلأت بأهمية ما اكتشفته هنا فقلت له دون أن أفقد خيط فكرتي : " أصبحت هذه الحفرة واقعا دخل في الأعراف، برغم خصوصيتها". ثم وبضربة واحدة أطلقت في وجهه الكلمة التي كانت تحرق لساني منذ فترة: "إنها مؤسسة ! نقبلها، نتعايش معها، أصبحت جزءا من حياة كل شخص، لقد راقبت الوضع جيدا، لا أحد يتصرف كما لو أنها موجودة. ومن جهة أخرى لا أحد يجهل أن الجميع على علم ؛ على علم بوجودها (وبالباقي)، ومن ثمة يمكننا استنتاج أن الجميع يعرف لماذا هي موجودة...ومن أجل من. أقول لك بأنها مؤسسة.ولكنك سترد علي : " لا أحد نبس بكلمة حولها، ولا أشير إليها ولو بالتلميح". حينئذ أجيبك بأن المسألة أضحت من البديهيات، وقد استسلم لها الجميع، بحيث أصبح الحديث عنها أمرا غير مجد، وبتالي عبثيا بامتياز. الحديث عنها؛ ها قد حان الوقت، لقد لمسنا النقطة الأساسية للحوار.لا أرغب بأي حال أن أظللك أو أن أحرضك على ارتكاب زلة ما.

سجل هذا جيدا، ومع ذلك أعترف بأن كامل المسألة تكمن هنا. أن تكون حذرا، كتوما، جادا، مسرعا، هذا أمر مفروغ منه، لقد تأكدت منه بنفسي. ولكن توجد الليالي بلا نوم، اليقظة المفاجئة والجسد يتصبب عرقا، **الكابوس وما يجره من أشباح، ووحوش، ومصاصي دماء وكائنات أخرى غريبة**. كما الندم، وسخط الروح الرحيمة وكذا الرفض الحاد لكل دناءة. "[1].

تجلت أسطورة "مصاصي الدماء" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب الحفرة بالكابوس وما يجره من أشباح ومصاصي دماء، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

أسطورة الأقزام:

وردت هذه الأسطورة في رواية "سطوح أرسول"، " كنت غارقا في هذه الأفكار، وكان شيء آخر يبحث عني، يريد الوصول إلى كياني، كما لو أنها فكرة، مستعجلة أكثر، آتية من بعيد (وربما من قريب ؟)، تفكير، أمكر، تفكير أو أمر، يشترط مني أن أتوقف، أن أعود على خطاي، أرجع، – الرجوع دون تضييع دقيقة واحدة لانعكاس الضياء الساطع الذي لمحته قبل قليل. العودة والعثور عليه. لا أظن أنني ابتعدت عنه كثيرا خلال ذلك : أرجع القهقري. أتقدم بالخطوة. إن ما أحتاج إليه هو مكان لركن سيارتي؛ سوف لن يكون من السهل العثور عليه. كان الطريق مسطرا وسط الجبل، ضيقا وإلى جانبه السكة الحديدية؛ أواصل التدحرج. ظهر منبسط من التراب على الجانب فتوقفت دون تردد. نزلت من السيارة فتلقيت في وجهي نفس الضياء الساطع، بشحوبه المثير، الضياء الذي كنت أبحث عنه. ينبثق من منجم على الهواء الطلق عند الأسفل. يتصاعد من بحيرة ممددة مع نوع من الانبهار في انعكاساتها الخاصة. فجر غريب، **يتبخر الضياء بعد ذلك في الحقول والغابات وقرى الأقزام**

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 95، 96.

عبر شسوع سكينة الهواء. أشرف على المياه التي تنشرها وتبقيها سجينة لدينا، فترسل إلي شيئا شبيها بنظرة، أبعد من كل شيء؛ غريبة هذه المياه. "[1].

تجلت أسطورة "القزم" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب جمال الطبيعة الساحرة بقرى الأقزام، حيث انتاب الراوي الإحساس وهو يتفسح في الطبيعة بأنه اقترب من ذاته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت الأسطورة في رواية "مثل طنين النحل" في النص المعنون ب" **يوم من نهاية الزمان**"، "...ويبدو أنه لدى رؤيتنا نرقص، قرر الآخرون أن يتحركوا وينهضوا. وكان الأكثر حيوية بينهم الشاعر المدعو يفغيني غيليفيكوف القصير القامة، **لكأنه قزم الأساطير الألمانية المحافظ على كنوز الأرض بشخصه مع لحية تغطي عنقه بالكامل، إلا أنه يخبئ وراء هذه اللحية عبقرية الإلهام**. وما الدليل على ما أدعيه ؟ إنها عبارة وقعت عليها في أحد كتبه فحفظتها غيبا، ومفادها : "إن أصغر زهرة، أذن الفأر، تشهد للإنسان بالحياة الأبدية". لا أستطيع أن أشرح، حتى اليوم، كيف تصرف مع المدعوين كافة من دون استثناء، فسعى وراء كل من لم يشكل ثنائيا وجره إلى الرقص مقدما يده أولا إلى أحدهم، أظنها رفيقته أو المرأة الجالسة إلى الطاولة إلى جانبه، أو قد تكون أول امرأة لمحها، ثم شجعها على الإمساك بيد أحد المحتفلين، المراقص الأقرب إليها ... "[2].

تجلت أسطورة "القزم" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه راسك " غيليفيكوف" بالقزم ذو اللحية الطويلة، والذي يخبأ كنزا تجسد في العبقرية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 105 ،106.
[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 17، 18.

أسطورة جنيات البحر:

تجلت هذه الأسطورة عندما قام عايد بجولة في المدينة ، بعد أن انغلق على نفسه، وهو ينتظر رسالة أو أمر بالاسترجاع من أرسول، أقنع نفسه بأن لن تكون هناك رسالة ولا أمر بالاسترجاع وبأن يترك كل شيء على حاله ويخرج" أتدحرج عبر الشوارع الهابطة التي تؤدي إلى الوسط، فيتضاعف الحشد والسيارات والضوضاء، الجو جميل دائما، شيء غير متوقع، شيء مدهش بالنسبة لهذا البلد.ومع ذلك توجد رائحة الخريف في الجو- والصيف لم يبدأ بعد- ولكن في هذه الظهيرة المشمسة يوجد السكون أيضا، وفوق كل هذا، يحلق هذا الشعور بمداومة غريبة عن الفصول. ودون تفكير مني، قادتني خطاي إلى غاية الجسر الطويل فوق" الصلان" **جسر جنيات البحر**، لقد سبق لي أن تجولت فوقه مرارا. لا يمكنني الشعور برغبة أكثر شرعية في يوم كهذا. في كل مرة أجد متعة كبيرة في تجوالي. وكم كانت مفاجأتي كبيرة عندما اكتشفت بيوتا سوقية منتقلة مصطفة بنيت حديثا على المنبسط، هذا المنبسط العريض الطويل الذي بإمكانه احتواء جميع مركبات وبيوت أسواق العالم. لا أتذكر أني رأيت مثلها في هذا المكان رغم أنها بدت لي كما لو أنها انغرست هنا منذ الأزل. "[1].

تجلت أسطورة " جنيات البحر " عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث ذكر الكاتب الجسر الذي حمل اسم جنيات البحر، استدعاء منه للأسطورة الأصلية في نصه، حيث تعتبر جنيات البحر حوريات نصفهن العلوي إمرأة، والنصف السفي ذيل سمكة، ويتميزن بجمال بارع، وسحر رهيب في أصواتهن، ولهن هالة من القداسة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل"، " مفترق في ساحة، أين يرتبط بمفترقات أخرى، واجهة تتقدم إلى الأمام أنف، وعين، وقرن. بإمكاننا أن نطلق على ذلك أي اسم. وخصوصا نافورة. نصب ضخم

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 166.

لنافورة لما يجب أن تكون في متروبول. نافورة نموذجية بتلافيفها **وعرائسها البحرية**، ومحاكاتها الحجرية. رمز لا غير، تجريد في مضختها الضخمة، شيء لا يلاحظه أحد قط، لا أحد يراه. والذي يجب مع ذلك أن يكون في مكانه، وفي تواجده يجب أن يحاط به حوض في شكل هلال. والذي يجب أن يراه المارة في هذه اللحظة، أو في أية ساعة من النهار، رغم لا مبالاتهم، مجموعة من الشباب المحتشد(هذه الكلمة لصابين، حشد) ولا شيء غير هذا يمكن رؤيته. إذا كان لهذه النافورة معنى، يجب أن يكون لشيء من هذا القبيل معنى، معنى وحيد. يؤلف إحدى نقاط هذا الحشد، شباب من دون أحلام في رفضهم، في زهدهم، في حقدهم على كل سلطة، جالوا العالم، إحدى هذه النقاط الخاصة التي آثروها عن كل باقي من العالم المتحرك والذي لا فائدة منه. "[1]

تجلت أسطورة "جنيات البحر" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث ذكر الكاتب النافورة الجميلة بعرائسها البحرية الساحرة، استدعاء منه للأسطورة الأصلية في خطابه الروائي، حيث تعتبر جنيات البحر حوريات نصفهن العلوي بشري لإمرأة، والنصف السفلي سمكي ذيل سمكة، حيث يتمتعن بجمال خلاب ومتفرد، وسحر رهيب، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كذلك تجلت في هذا المقطع من رواية "هابيل" أيضا " مثل هذه الكلمة لا توجد، لا تستمد عنادها من ذاتها. **عروس البحر** الطاعنة في السن، اللعوب، طرحت هذا السؤال. وكان هذا الكاتب موجودا، هذا الرجل الذائع الصيت، وربما كان سؤاله ضروريا. هابيل لا يعلم شيئا ولا تهمه كثيرا معرفة ذلك، إن هذا اليوم أكثر جهلا له. يمشي العجوز ويلقي بثبات بصره أمامه، وينوع من الغضب القاسي، كأنه ذاهب أو يجب اكتشاف الإجابة في عمق هذا الليل. ويقول هابيل لنفسه: إنه بالضبط هذا؛ كأنه يهم أو يجب أن يجد فيها الإجابة. يقول لنفسه :

[1] محمد ديب، هابيل، ص 60، 61.

لكنه لن يعثر عليها. كلمته تسمع ذاتها، لكنها، كان يجب عليها أن لا تتحدث بهذه الطريقة إذا كانت قد وجدت ما تبحث عنه."[1].

تجلت أسطورة "جنية البحر" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبها هابيل العجوز دام دي لاميرسي بعروس البحر، التي لها سحر خاص ، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من رواية هابيل "روتين..روتين؟ قالها هابيل لنفسه. قالها فورا. ربما. ثم خاطب نفسه : لكنه أيضا، هذا كل ما يستطيع أن يمنعني من الذهاب إلى ليلي، هذا هو الذي يقدر علي الوقوف بيني وبينها ويكبلني، يجعلني ألتفت، يسجنني، هذا الشخص، هذا الشبيه بالمرأة. بقي لحظة دون أن يحرك هدبة، ولا عضلة. شعر أنه وحتى هذه اللحظة. كان دائما خارج المكان الذي يجب أن يكون فيه. إنه هذا. واستغرق كل هذا الوقت ليفهمه. استغرق وقتا طويلا ليدرك أنه لن يستطيع تحرير طريقه نحو ليلي، أنه لن يخليها مادام هو لم يحرر نفسه. **عروس البحر** هذه، "مدام دو لاميرسي" انتزعها منه. وغد ذاك الذي كان في نفس الوقت امرأة أو الله يعلم ماذا..وليلي كرهينة بين يديه. "[2].

تجلت أسطورة "جنية البحر" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه هابيل"مدام دو لاميرسي" **بعروس البحر** الساحرة، والتي الهته عن التفكير والبحث عن ليلي، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تنتاسبا معها.

[1] محمد ديب، هابيل، 203.
[2] المصدر نفسه، ص 219.

أسطورة بابا نوال (سنتا كروز):

وردت هذه الأسطورة في رواية " **غفوة حواء**"، " تلقيت من فرنسا الأفلام الشفافة وصور صلح في العلبة الواحدة. يا له من شقاء ! إنه متشنج وبتقاسيم مجعدة طوال الوقت. لم يبق لي إلا التوقف عن أخذ صور له. لا توجد إلا واحدة نراه فيها منشرحا، تلك التي يقبل فيها تولي في عيد الميلاد : **هي بقلنسوة حمراء لبابا نوال على الرأس**، وهو بسترة بحرية حمراء. يقهقهان بطلاقة، هو الرقيق جدا، وهي القوية جدا ! ومع ذلك بدا كما لو أنه قادر على خنق عشرة تولبات بذراعيه. صور أخذت هناك. جاء آيرو وتولي لقضاء حفلة نهاية السنة عندنا. إني أثرثر دون توقف. ربما لأني أظن أننا ابتعدنا من جديد عن بعضنا البعض. إنه لشيء طبيعي هذه المرة."[1]

تجلت أسطورة "بابا نوال" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبهت فاينة قبعة تولي الحمراء بقلنسوة بابا نوال، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " مثل طنين النحل" في النص المعنون ب " النهاية الرابعة"، " —نعم، ولكن إذا كنت سأرحل لأجد نفسي في وضع مماثل في ضاحية قذرة، فلن أحرك مؤخرتي عن هذه الأرض العجوز اللعينة. ما دمت سأبتلي بكهف آخر، فلدي ما يلزمني هنا، شكرا.–عالم جديد هفاف ينتظرنا في الأعلى، فيه كل ما يلزم لنا جميعا !

–هذا ما تقوله ! سترى إن كان سيبقى جديدا وهفافا لحظة نصل إليه. جديد وهفاف وفيه كل ما يلزم لكل واحد منا : هل من يراهن ؟

–إذا بقي عجز فاشل يتمسك بهذه الأرض الساقطة، فلن يرغب أحد في الرحيل يا أرنبي.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 32، 33.

-ما هذه الترهات !

-النذل !

وراح يصدر صفيرا من أنفه :

-ستجعلني أؤمن **بابا نويل** أيها النبي-المتعكز !

ثم توقف عن اصدار الصفير من أنفه، وتابع :

-وماذا لو بدأنا بالاهتمام بهذه القذارة النتنة إلى أقصى الدرجات، ماذا لو بدأنا بتنظيفها وحفها، ما رأيك ؟ "[1]

تجلت أسطورة "المسخ" عبر تقنية " التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث ذكر الصبي بابا نوال مخاطبا النبي المتعكز، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

أسطورة جنية الغابة:

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " وهناك أيضا، دائما في بلادها. كانت الساعة الواحدة صباحا، وكانت فاينة تقودوني عبر بوهجان، تشرفني بالتعرف على شوارع عاصمتها. ثم انتهت نزهتنا بالعودة إلى الفندق الذي أقيم فيه، المسمى"أكاديمكا" أليس اسما جميلا ؟ ومع ذلك لم ندخل، بل واصلنا نزهتنا، هبطنا عبر الشارع الممتد أمامنا. بعد قليل وجدنا مفترق طرق تقطعه سكة الترامواي الحديدية على شكل صليب في هدير أصم. قطعناه، ووصلنا طريقنا باتجاه مستقيم، ثم سلكنا شارعا بلا أضواء، هكذا طريقنا باتجاه مستقيم، ثم سلكنا شارعا بلا أضواء، هكذا تقول ذاكرتي، به أشجار البتولا، بيضاء كأرواح الموتى، ظلال بلا كثافة في ليلة هي نفسها شاحبة بكيفية لا مادية. ليلة، أفق حنين حيث يبدو فيه كل شيء، وطريقك أولا، متجها نحوه، وأنت تحمل المنظر الذي يعبر جسدك المعرض لنشوة لطيفة. أما أنا فكنت أتقدم. ولم يكن بمقدوري أن أقول كذلك بالنسبة لفاينة. ولكن لم

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 301، 302.

أمنع نفسي من الاعتقاد بأن شيئا ما حلق بها عاليا. الدليل ؟ كانت في الغالب إلى جانبي، ومع ذلك أراها تتقدمني، قافزة، راقصة، تدور على نفسها. **جنية صغيرة**. **جنية** تفتح لي الطريق وهي تواجهني. كانت تمنحني أيضا تلك البراهين التي تمنحها لتلك الليلة التي سكنتها بشكل عجيب. وكان ذلك يذوب في صمت عظيم، وما أوسع ذلك الصمت. ثم، ودون أن توقف ألعابها، أشارت لي **الجنية** أننا نحاذي مقبرة على يسارنا. وعلى اليمين، تمتد فضاءات عارية، لتصطدم بسد منحدر من العمارات. وفي إحداها يسكن والدا فاينة؛ كانت فاينة وهي صغيرة تأتي لتلعب في هذا الميدان ستحكي لي، ولكن فيما بعد، بأنها كانت تأتي، أيام حملها، لتتجول فوق الثلج : وهناك شاهدها طفلان كانا يلعبان بمركبة ثلجية... "[1].

تجلت أسطورة "جنية الغابة" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه صلح فاينة بالجنية االصغيرة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

تجلت هذه الأسطورة أيضا في نص" درة السعادة" يحيا الراوي في عزلته ومنفاه من خلال الدخول في متاهة الذكريات، يصفها بمتاهة الهادئة التي يساوي اليوم بداخلها ألف سنة، هناك حيث يسلب الزمان منه حقوقه ويجره نحو خسارته، وبمجرد اكتشافه لزوايا المتاهة، يجد نفسه في نقطة الانطلاق يحكي لابنته حكاية، وبعد سردها لها يعبر عينا ليبل اللتان تعكسان النور واللتين يمثلان المخرج الوحيد لمتاهة، الذي يعبر هذه الجهة من المرآة التي تلتمع أمامه والذي تشير إليه شعلتها. درة السعادة هي فجوة المتاهة التي تشده إليها، ليبل ابنته تحيا في ذكرياته بعد أن سلبها القدر منه، الراوي في عزلته يدخل المتاهة حيث يلتقي بابنته عبر تموجات الذاكرة، درة السعادة ما هي إلا ليبل التي يرعها في حديقة ذاكرته ويحرص عليها، يسرد الراوي في هذا النص قصة درة السعادة لابنته والتي أصرت عليه أن يحك لها الحكاية.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 153، 154.

كان السارد يحكي لابنته دائما حكايات يبرع في سرد أحداثها بحيث تعلقت ابنته بها، وكانت تنتظر بلهفة الحكاية القادمة التي سيحكيها لها، " كان ذات مرة طفلة صغيرة، جميلة جدا، تسمى ليبلي. في ليلة من الليالي، رأت في منامها سيدة بهية الطلعة. "**إنها الجنية**"، فكرت مباشرة في حلمها. بالفعل، كانت الجنية نفسها. ترتدي فستانا يلمع كما لو أنه نسج بخيوط من النور، وتحمل فوق رأسها إكليلا حيث يتلألأ عدد لا يحصى من الأحجار الكريمة : ألف أو أكثر ؟ يستحيل تحديد عددها.ولكن هناك درة نادرة تتدلى على رقبتها وتتجاوز جمالا وأناقة جميع الدرر الأخرى، لأن لها شيئا شبيها بنظرة مداعبة تمس القلب من فرط حيويتها ونعومتها. ابتسمت الجنية لليلي ونزعت تلك الدرة الرائعة من رقبتها لتحطها في تجويف يدها وهي تهمس :-أعطيك درة السعادة. ....امتنعت عن لمسها باليد، بل وتراجعت خطوة إلى الوراء كي تتجنب الإغراء. في تلك اللحظة، أدركت سبب هذا التحذير. يمكن لدرة السعادة، بما أنها درة-جنية، أن تنتقل إلى مكان آخر إن تم لمسها، أو أنها ستختفي كلية عن الأنظار. البومة العجوز حكيمة، وتعرف أسرار الكون. إنها تدين لها بالعثور على درة سعادتها. فمن الأفضل احترام تعليماتها. فكرت ليبلي بصوت مرتفع :

-مهما كان الأمر، أعرف الآن أين هي، فلا أخاف أن تضيع مني مرة أخرى. "[1].

تجلت أسطورة "الجنية" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث ذكر والد ليبل في حكايته التي رواها لابنته الجنية السحرية، والجنية ماهي إلا روسيا رمز المانحة التي منحته ليبل والتي يحيا مع ذكراها وبذكرياته معها، إذ جسدت ليبل درة السعادة لوالدها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وتجلت كذلك في رواية غريبة الثلج والرمال" في الجزء الأول المعنون ب" الوريثة بين الأشجار" " في هذا التوقيت من الصيف، لا يكون الليل ليلا طول الليل. وقبل أن يستيقظ أي واحد، أكون قد نهضت وتسللت ! أنا

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 93، 101.

لا أنتظر الصباح لكي أخرج، وأذهب لملاقاة الغجر، **والجنيات المتجليات كضوء النهار**. يكون الكل قد سبقني إلى الحديقة عندما أصل إليها. يدورون بين الأشجار وهم صامتون، ويندفعون دون أن يوقظوا هذا الليل الحالم وهو مفتح العينين. وأثناء تقاطعهم وتسابقهم، أدخل أنا في الحلقة بخفة وبقدمين حافيتين. فلا أعود أحس بالأرض، ولا أعود أحس بجسدي. وفي البيت، ينام من أحب. أرقص لهما، لأجل إنقاذهما من كل المخاطر، وحتى لا يصنعا بذاتهما شقاءهما الشخصي. يتلألأ الليل جميلا وأنا أفكر فيهما. أفكر وأرقص، مثل دوامة هواء، سريعا، سريع، قبل أن تدق ساعة النهار، وقبل أن يشرع الفجر في تحريك زغب أجنحته. "[1]

تجلت أسطورة "الجنيات" عبر تقنية " التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث ذكرتهم الطفلة الصغيرة ليلي بال، التي تصحو باكرا لمقابلتهن في حديقتها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وتجلت أيضا في نص " **غريبة الثلج والرمال**"، " إنها جد بارعة، ينبغي رؤية ذلك. فهي على العموم، تغني جيدا بصوت جميل جدا لدرجة أنه يفتح فيك أبواب الجنة عندما تشرع في ذلك. حاول أن ترافقها وستجد نفسك مجرد صرصور صرار. وهي ترسم وتلون بروعة. وأنا لا أتعب من تأمل يديها حين تبادر للحياكة. **إنهما جنيتان صغيرتان نشيطتان رائعتان**، هاتان اليدان. وإن رقصت... فهي أكثر ما تكون جمالا على وجه الخصوص. سأقوم الآن مباشرة برواية حكاية لها، كان أبي قد جاءني بها من هناك، من بلاده. "[2].

تجلت أسطورة "االجنيات" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبهت ليلي بال يدي والدتها النشيطة بجنيتين، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص 55.
[2] المصدر نفسه، ص 131، 132.

أسطورة التنين:

يتصف الكائن الأسطوري التنين بالقوة والبأس، والتمرد والجموح، حيث يعتبر التنين كائن أسطوري ورد ذكره في التراث العربي والعالمي، في الأساطير والحكايات الخرافية والحكايات الشعبية على السواء، كذلك ورد ذكره في بعض السير والرحلات العجائبية، كما ورد ذكره كذلك في كافة الحضارات القديمة السمارية، الإغريقية والهندية والمصرية وبأخص الحضارة الصينية، حيث شيدت تماثيل لتنانين وأساطير متنوعة بأسمائها وصفاتها، ولايزال يقام مهرجان باسم هذا الكائن الخرافي في اليابان، وفي الحضارة الصينية يمثل التنين السلطة والقوة "يعتبر التنين شرساً وشريراً في الحضارة الغربية، ولكنه رمزٌ للشجلعة والقوة والسلطة والنبل والكرامة في الصين. ويزعم الشعب الصيني أنه من ذرية التنانين، ويأمل أي والد ووالدة في الصين بأن يصبح أولادهم"تنانين"، أي أن يتمتعوا بمستقبل أفضل."[1]

و"يعود أصل التنين إلى عبادة الطواطم في المجتمعات القبلية البدائية. وجسمه مثل جسم الأفعى، أما قوائمه فتشبه قوائم الثدييات، ويشبه شعره شعر الحصان، وذيله كذيل سمكة المنوة، وقرناه مثل قرنيّ الغزال، ومخالبه كمخالب النسر، وزعانفه وشواربه كتلك الموجودة لدى الأسماك. إن العملية التي تشكلت فيها ثقافة التنين هي بعينها العملية التي مرت بها الأمة الصينية؛ إذ اندمجت القبائل واستقرت على ضفاف نهر يانغتسه والنهر الأصفر. "[2] ولصينيين أساطير متنوعة مرتبطة بهذا الكائن الأسطوري ومن ضمنها طيران الإمبراطور هوانغ على ظهر التنين الذي عاد به إلى حضرة الإله.

يعد التنين من المخلوقات الأسطورية التي ترمز لسلطة العظيمة والقوة، والشجاعة، والتين حسب ما وصفته شعوب العالم القديم، بحيث له جسد تركيبي من ثعبان وتمساح مغطى بالحراشف وأرجله الأمامية الأمامية والخلفية

[1] فانغ مينغ وزو وينيو وشي جون، طفولة حضارة الأساطير والخرافات الصينية، ص 115.
[2] المرجع نفسه، ص 115.

كذلك، ورأسه لأسد أو لنسر أو لصقر، كل هذه الخصائص الحيوانية مدمجة في تركيبة جسد التنين الأسطوري، كما أن له أجنحة، والتنين معروف أنه من البقايا المترسبة من المعتقدات والأساطير القديمة.

كما ورد ذكره في الكتاب المقدس موازي للثعبان كرمز لشر وللسلطة الجهنمية، كما وارتبط ذكره في العديد من الأساطير التكوينية ومن ضمنها أسطورة الكائن "تيامات" التي اتخذت شكل تنين ضخم في ملحمة الخلق البابلية، وأساطير قاتل التنين موجودة في العديد من الأساطير ونذكر منها على سبيل المثال أسطورة هرقل الإغريقية، وقاتل التنين يستعين بقوى وأداة تعينه على قتله والقضاء عليه، وكذلك نذكر أسطورة الجرة الذهبية والتي ورد فيها ذكر هذا الكائن وكيف بذر البطل جاسون أنياب التنين ليخرج منهم رجال مقاتلون أساوس بعد ذلك يتغلب عليهم باللجوء إلى الحيلة.

كما ورد ذكره كذلك في ملاحم العصور الوسطى، بالإضافة إلى وروده في العديد من الحكايات الشعبية والخرافية والسير الشعبية كسيرة سيف بن ذي يزن والذي يقضي على تنين قاتل شديد العدوان والشرر والذي خرج من وكره بعد أن اشتم رائحته، بعد أن أن يستعين بالطاقة الروحية للدعاء وتمتمة كلمة السر، وفي ملحمة جلجامش، وفي التراث العربي كذلك، وفي وصف هذا الكائن، يصف المسعودي التنين بقوله" وأنها على صورة الحية السوداء لها بريق وبصيص، لا تمر بمدينة إلا أتت على ما لا يقدر عليه من بناء عظيم، أي شجر أو جبل. وربما تتنفس فتحرق الشجرة الكبيرة "[1]وما ذكره الجاحظ في حيوانه بشأن اختلاف العرب حول ماهية وجوده إن كان واقعي أم خرافة، فمنهم من يزعم رأيته، والتنين ذلك الكائن الخرافي ذي اللهب المحرق والجلال المسيطر على كل ما حوله من مخلوقات.

تجلت أسطورة "التنين" في نص" الزائرة" حيث اصطحبت الجدة ليبل لرؤية والدها في المستشفى، وكانت تملك قفة رابضة عند قدميها، أخرجت منها قنينة من عصير عنبيات مصنوع في البيت قبلا : " الآن وفي نفس

[1] المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر،تر محمد محي الدين بن عبد الحميد، دار الفكر، ط5، 1973، ج1، ص 123.

القفة تستخرج السيدة العجوز ثلاثة كتب، ثلاثة كتب ألبومات لم تكن ليبل لتفارقها أبدا. من المستحيل توقع ما يمكن أن نراه يخرج من هذه القفة : دزينتان من البيض. من يعرف، باقة ورد، من يعرف، **تنين ينفث لهيب نار**، وربما القمر؛ شيء وراءه شيء وجميعها معا في كل لحظة وكلها من الأشياء المعجزة. تقترح علي السيدة العجوز الألبومات بألواتنها الساطعة، وكانت حركتها وعيونها بتلك الزرقة اللبنية الموفقة بابتسامة متأسفة هي بمثابة الكلام.

قلت : -اسباسيبا.

تأججت نظرتها، أجابت، بخجل، ربما لسمع صوتها الخاص :-بوجالستا. "[1].

تجلت أسطورة " التنين" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث استعار الكاتب الكائن الأسطوري "التنين" الذي ينفث اللهب في تشبيه منه أن حقيبة الجدة تحتوي على أشياء لا تخطر على بال، إذ كانت هذه القفة قفة معجزات في نظر الراوي، قد يخرج منها أي شيء في أي لحظة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية السيمورغ" في الجزء المعنون ب " مدن الأشباح الحزينة" في النص المدرج تحت رقم 3. والذي يتحدث فيه محمد ديب عن الرمل كيف يقتل بتواطؤه مع الريح وفق تحالف بينهما، وعن الصحراء، كما يسرد قصة حادث وقع لإمرأة شابة مع مولودها عندما اجتاح الرمل طايفة، بحيث لم يجد سكانها الذين تعرضوا للهجومات الرمل إلا تجميع أغراضهم والهروب في تللك الفوضى العارمة، والتي خلفت ورائها مولودها الرضيع في حين كانت تظن أنه على ظهرها ملفوف في البساط في ظل ارتباك الرحيل ورعبه، وما إن تكتشف الأمر حتى تعود أدراجها مسرعة الخطى وعندما وصلت إلى الواحة، وجدت بأن بيتها إبتلعته الكتبان الرملية، ولم تحدد مكانه إلا عندما تعرفت على أغصان شجرة الزيتون التي طلعت أمامها والتي سرعان ما راحت تحفر بكلتا يديها، حيث تمكنت من فتح خندق وحررت باب غرفتها كان الرضيع مستيقظا سحبته إليها ورفعته "

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 16.

حتى تعرف يجب أن تكون قد تعرضت لتقلبات مزاجه وعانيت من إساءته. إذا، احذر ! الحقد الذي يسكنه. بالتحالف والتواطؤ دوما مع الريح، هذا الشريك والذي مثله لا يُرى، يصبح بإمكانهما القضاء ببطء وفظاظة على أجمل واحة نابضة بالحياة. أوف. **تنتهي في عناق قاتل لتنين مشعر يشكلانه معا لأنهما دوما معا**، الرمل والريح. لقد سردتُ هذا في مكان آخر بحيث قلتُ أنهما يمضيان يدا بيد، يستيقضان ويستعدان ويحاصران مكان الماء والظل والحياة. يكونان قبلها قد حددا الواحة الضحية بدقة ثم يهاجمانها ويبتلعانها بطريقة تسخر من العالم. لن يتركا لك أية فرصة ولن يخلفا منك أي أثر أو نتوء. كل الضحايا التي يلتهمانها تتحلل في الطبيعة، ولا أحد سمع ولا أحد رأى. من المؤكد أن الصحراء بحاجة إلى ذلك كي تبقى على قيد الحياة. وهكذا دواليك طبقا لنزوة تتخبط خبط عشواء. أتحدى خبراء الأرصاد الجوية (أو الجيو لوجيين ؟) التكهن بأبسط تحركاته أو بالوجهة التي سيسلكها بعد حين. هو أداة القدر وهو يمضي. بعد أن يبرك على ضحاياه، يجلس فوقها زمنا قد يكون طويلا، قد يكون الأبدية وقد يكون ساعة. بالتأكيد لن يفقس شيء مما يحتضنه رغم أنه يقوم بذلك بحنو كبير وبكثير من التدبير. إنه الرمل."[1]

تجلت أسطورة " التنين" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب اتحاد الرمل والريح معا بالكائن الأسطوري "التنين" الذي يتميز بالقوة الرهيبة للقضاء على ما يريد، بحيث يقومان بالقضاء على الواحات الجميلة بكل ما فيها في لمح البصر، " هو ليس بحاجة إلى أعداء من حجمه كي يعلن الحرب ويكفي لحبة جلبان غير مكتملة النمو أن تستفزه بحيث سيجر خلفه كل الصحراء ليهجم على الحبة المسكينة من موجات صغيرة إلى موجات ضخمة، سيكسو رأسها بأورام تنتفخ وتكبر وتستدير وتنتشر ثم تتراكم فوق بعضها البعض. نعم، كل عقبة تصبح ملكه. فالرمل يستقي قوته من المقاومة التي تعترضه. كل شيء

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 49، 50.

يصبح موطئا بالنسبة له. بمجرد أن يتلقى المساعدة من نفس ريح متبخرة سيباشر بالهجوم وما يبقى لك من فرصة سوى أن تجمع كل ما تملكه وتفر مغادرا بأقى سرعة ممكنة "[1].

بحيث لا يمكن لأحد الوقوف في وجهه، أو التنبأ بحركته "كيف يقتل الرمل الواحات. حين يقوم بفعلته لأول مرة يصبح مثل الأم. إنه يقتل بتواطؤ من الريح. الرمل في ذاته شيء جامد. بطبعه لا يرتبط بأي شيء ولا يرى قيمة في شيء ما عدا في ذاته وهذا ليس مؤكد. مثلا : ها هو الكثيب مشكل، مكور، متناسق، أنثوي في هاته اللحظة. في نفس اليوم أو في اليوم الموالي عند الغسق يكون قد اختفى. ينتهي، يغيب. لا وجود للكثيب أبدا. لا تُراهن على أنه ذهب كي يتشكل في مكان أخر لأنك ستخسر بسهولة. إنها كثبان أخرى تلك التي تتمدد وتسترخي في البعد، في أبعد ما يستطيع النظر الذهاب. أما الرمل فهو لا شيء بحيث يمكن إزاحته بنقرة بسيطة من طرف الظفر. "[2] جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

أسطورة الأمزونيات:

تجلت الأسطورة في نص **"اليد والذاكرة"** من رواية ثلوج من رخام " هذا الصباح، تمددت ليبل بقربي وراحت تلمس وجهي برفق، في اتجاه، ثم في آخر، تطيل استكشافه كما لو أنها تريد الذهاب بأصابعها إلى أقصى حد المعرفة، ربما لصقل الذكريات؟ إنها أول من يستيقظ كل يوم. أخذتها من سريرها قبل فترة قصيرة. أنمتها بقربي ولكنها لم تغف ثانية. يحدث لها هذا، ولكنها اليوم بدأت تمرر يدها على وجهي. هكذا نتحول، هي وأنا، إلى حلم ملك. بعد لحظات وجيزة، سأكون بعيدا. ربما بدأ يحلم بنا، هذا الملك، كيف سنكون في ذلك الوقت. ليبل كائن جديد. لا تملك ذاكرة. ربما سيكون حلم هذا الملك ذاكرتها. انبثقت ذكرى أبي المتوفى حينما كنت في عمرها تقريبا عبر إحساس مماثل ليدي، علامة بقيت منقوشة في تجويف راحتي. لقد تاهت أصابعي في مداعبة

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 50، 51.
[2] المصدر نفسه، ص 49.

مماثلة، في حلم مماثل، على وجهه المنتفش بسنن صغيرة. وتواصل الأصابع في هذا الحلم عجن بشرة الرقبة الأكثر نعومة. يتواصل الحلم أكثر حيوية، بحرارته المنعشة. هل تعرف ليبل هذا الأمر، هل تعرف بأن ذكرى لطيفة ستبقى من هذا الحلم؟ ربما لا وجود للحب إلا في مثل هذا التواطؤ وفي سر الأحلام المتقاسمة. إذا حدث لها الآن ما كان يحدث سابقا، ستغفو شيئا فشيئا، ويدها محطوطة على وجهي. كما نحلم أثناء النهار أيضا، العيون مفتوحة. حينما تقفز وترتمي علي مثلا. لا أحد غيرها وغيري يعرف أنني كنت الشجرة التي تتسلق فوقها، كما السنجاب، وتجتهد للوصول إلى القمة. أو حينما تمتطي رجلا من رجلي المتشابكتين، **كما الأمازونية المنطلقة لاكتشاف الأراضي المجهولة**. مرة أخرى يأتي الملك نفسه ليلعب معنا حينما يتنافس خيالنا ونغرق في لعبة الألغاز. لا أتذكر كيف حدث هذا، كيف انبثقت الصورة الأولى. يبدو لي الآن أننا، شيء مستحيل، لم نقم بفعل أي شيء آخر. "[1]

تجلت أسطورة "الأمازونيات" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب تسلق ليلي بال لوالدها باصرار كما الأمازونية المنطلقة لاكتشاف الأراضي المجهولة.، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وتجلت أيضا في نص" أب وغياب" الذي يسرد فيه الراوي أصناف اللعب التي كان يلعبها هو وابنته كل صباح بعد الفطور، خلافا للعبة الألغاز التي يحبانها وكيف يلعبانها، كانت هي دائما من تصر عليه ليلعبا معا، وعندما يوافق ويستجيب لطلبها – وكيف يرفض لها طلبا وهي التي تأتي للبحث عنه وتخليصه من السخرة اليومية التي تفرضها عليه الترجمة–، تأخذه إلى الغرفة المشتركة وتغلق الباب ورائهما الشيء الذي لا يعجب روسيا، بحيث ينتابه الإحساس بالتهميش، حيث كان لهم جدول أعمال للعب، يبدأ بدور السرك، بحيث يكون الراوي هو المداح الذي يجذب الجمهور بإغرائه، وبعدا ذلك يلعب معها لعبة تقمص أدوار حيوانات غابية في ألعاب صيد

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 117 ، 118.

وصيادين، وبعد ذلك يلعب معها لعبة القطة الصغيرة التائهة ...، يصف الراوي ابنته بالأمازونية المحاربة " لا أقضي وقتي في الخطاب السياسي فقط، لدي أشياء أخرى كثيرة أقوم بها ؛ الآن أقوم بدور الجمهور الذي يصفق راضيا لأتحول مباشرة إلى دوري الأول، دور الثرثار الذي يغدق هذيانه على ذلك الجمهور. ولكنني لم أنته من قول كلمة الختام **حتى أتت ليبل الفارسة. جاءت الأمازونية على فرسها الذي يتدحرج بافتخار**، يقوم بدورات حول الحلبة : ذورة الجمال، حلم الجمال. أمدح خصالها سلفا ولست مخطئا. فعد أن ركضت في رقصة بطيئة، دفعت مطيتها إلى عدو جنوني تعبر مجموعة من الدوائر الحديدية المعلقة في مسلك سباقها. لم نجد الوقت الكافي لإدراك تفاصيل هذا السباق حتى انطلقت في تصنيف حماسي، مناديا الجمهور ليتقاسم معي ابتهاجي بتصنيفات أكثر باعتباري قائد اللعبة. تتابعت أدوار أخرى بلا توقف. وبعد ذلك لعبنا دورا دراميا لا علاقة لع بألعاب السيرك، حيث تقمصنا أدوار حيوانات غابية في ألعاب صيد وصيادين. بابتهاج وشراسة. قصة اخترعتها ليبل أيضا. كنا بلا رحمة اتجاه الصيادين وكلابهم معا. كنا نستولي على أسلحتهم ونسدد رصاصها اتجاههم. ثم نأكلهم بعد طهيهم بجميع أنواع المرق، ولا أصف لكم لذتنا. وحينما يكون عددهم كبيرا نحتفظ بالباقي في الثلاجة. "[1].

تجلت أسطورة "الأمازونيات" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث شبه الكاتب طفلته ليلي بال أثناء اللعب بالأمازونية المنطلقة والمحاربة العظيمة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

أسطورة الخرطوشة/ التميمة:

تعتبر الخرطوشة في المثولوجيا العربية تميمة تعقد في العنق، أو هي قلادة يوضع فيه غبار ملفوف في قطعة جلد أو خرزة زرقاءأو تعويذة، لدرأ الحسد والعين وجلب الحظ الجيد، والتميمة عوذة تعلق في رقبة الإنسان غالبا يعوذ بها الإنسان من قوى الشر التي تحيط به، " ولذلك ليس غريبا أن يكون هذا الطقس لا يزال منتشرا في أريافنا

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 219، 220.

فالكثير من النساء تعلق في قلادتها خرزة زرقاء وتوضع مثلها في قبعة الطفل أو رقبته وأحيانا كثيرة في رقبة الحيوانات الأليفة؛ في رقبة الكبش أو في رقبة البقرة لحمايتها من العين والحسد، بحيث يمكن القول إن الخاتم هو تحوير موازي ولاحق على موضع الخرزة فبدلا من أن تكون في الرقبة أصبحت في اليد والذي يعود إلى تفسيرات ابن سيرين عن مكانة الخاتم ووظيفته كتميمة يصل إلى النتيجة السابقة"[1]

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من رواية غفوة حواء " **هل ما أخفاه صلح في الخرطوشة الصغيرة غبرة هدفها تحويل الأشياء غير مرئية أم تعويذة ضد العين الحسود ؟ علقت الخرطوشة في سلسلة و مررتها حول رقبتي.** للأسف لم أتمكن من حملها في المستشفى، بسبب العملية، القيصرية. بسبب الحمامات الكثيرة التي أجريت لي أيضا. الأطباء صارمون في مسألة الحلي. يمنع حملها. "[2].

تجلت أسطورة "الخرطوشة أو التميمة" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث قام صلح الجزائري باهداء فاينة الفتاة الأجنبية تميمة لحمايتها من العين الحسود وجلب الحظ الجيد لها، والتي قامت بدورها بتعليقها حول رقبتها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " لا يوجد بالبيت إلا أنا والشمس، و أشعر بألم في الحلق، ربما تمزقني كل كلمة لا أستطيع نطقها. **علقت تميمتك على رقبتي، – الخرطوشة الصغيرة. أنتظر المعجزة التي ستخرج من أعماقها** . "[3]

[1] تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر قراءة في سفر الخلود، ص 161.
[2] محمد ديب، غفوة حواء، ص 33.
[3] المصدر نفسه، ص 41.

تجلت أسطورة "الخرطوشة أو التميمة" عبر تقنية " التناص" اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث قامت فاينة الفتاة الأجنبية، بتعليق تميمة أهداها لها عشيقها صلح الجزائري لحمايتها من العين الحسود والقوى الشريرة وجلب الحظ الجيد لها، حيث تنتظر هي بفارغ الصبر هذه القوى المتجسدة في الغبرة السحرية داخل هذه التميمة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

كما تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " **إن الخرطوشة التي أحملها على عنقي تثير الحيرة عند الناس**- سألني أحد طلبتي إن كانت صفارة أستعين بها في حالة الاعتداء. أجبته : "نعم، هذا هو".

أهداها لي صلح بعد أن وضع شيئا بداخلها. ما هو ؟ شيء لحمايتي. "[1].

تجلت أسطورة "الخرطوشة أو التميمة" عبر تقنية " التناص" اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه "، حيث أن فاينة الفتاة الأجنبية تعلق تميمة أهداها لها صلح الجزائري بهدف حمايتها، بواسطة الغبرة المقدسة التي تحتويها التميمة، حيث آمنت فاينة بهذه القوى المتجسدة في الغبرة السحرية داخل هذه التميمة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا بدوره. تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الرواية " **إني دائمة التفكير في الخرطوشة. تلك الخرطوشة التي وهبني إياها. ماذا تخفي ؟ أطرح السؤال. لغز حقيقي. وإن فعلها ليسحرني ؟ ولو... ربما يكون قد سحرني. سؤال آخر : هل يملك قوة روحية ؟ ما نوعها ؟ يرهبني صلح أكثر مما أتصور**. أبسبب هذا ؟ أم لسبب مختلف تماما ؟ لا أستطيع العيش بدونه، ولا هو بدوني أيضا. هذا هو السبب. هذا هو السبب ببساطة."[2].

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 72.
[2] المصدر نفسه، ص 76.

تجلت أسطورة "الخرطوشة أو التميمة" عبر تقنية "البناء الفني" ، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث شكت فاينة أن غرض صلح من منحها التميمة هو سحرها لتقع في حبه، خلافا لما ورد في نص الأسطورة الأصلية بكون هدفها الحماية ورد الأذى ودفع الضرر، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيء بدوره. ولقد ترك هذا التوظيف الأسطوري جمالية في الخطاب الروائي.

تجلت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع من الرواية " حينما أصير عجوزا وتخشى أن لا تتعرف علي يوم موعدنا، أنظر فقط إلى رقاب النساء. انزع المناديل والزينة الرخيصة المحيطة بالأغباب المتغضنة **وابحث عن الخرطوشة التي تحوي رائحتك**... اذهب "[1].

تجلت أسطورة "الخرطوشة أو التميمة" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث أن الخرطوشة التي تعلقها فاينة على رقبتها تحمل رائحة صلح الجزائري الذي قام باهدائها لها لحمايتها، والتي من خلالها يستطيع أن يتعرف عليها عندما تصير عجوز خلافا للنص المرجعي في الخطاب الأسطوري، والتي قامت بدورها بتعليقها حول رقبتها، جاءت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيئا تتناسبا معها.

أسطورة علاء الدين والبساط السحري :

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الرواية "اليوم ، أهبط عبر شارعنا، شارع فندق أكاديمكا. إنه يوم الأحد. اسمه الحقيقي: "هيتانيمنكارو"، شارع شبه جزيرة الرمل. ولكنه بالنسبة لي فندق أكاديمكا ولن يتغير، لأنه شارع قدري. أن تلقى قدرك عند بابك – يقع منزل والدي على بعد خطوتين من هناك- شيء غير عاد، يجب الاعتراف بهذا. وقد بعث في نفسي تفكيرا متواصلا وإلى اليوم.... **في هذه اللحظة إذا، تطأ قدماي سجادة خرافة، وليست أرضا عادية. لا يبدو لي أن قدماي تلمسان أرضا. إني أحلق، خفيفة كما الريشة، متحررة**

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 98.

من كل قيد. تهز النسمة المنعشة الصاعدة من البحر القريب شعري ونهدي. نعم. من هذا الشارع، وفي مثل هذا اليوم وهذه الساعة، قبل عام بالتمام والكمال، بدأت أحلق نحو المغامرة، نحو المجهول. نحو المغامرة ؟ شيء آخر قد يبدو غريبا : إني واثقة. نحو قدري، هذا هو الصواب. في المقابل، تبقى صفة المجهول قائمة، وهي تكتسي هناك ملامح، وجه صلح. "[1].

تجلت أسطورة " علاء الدين والبساط السحري" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث أن فاينة شبهت المشي في شارع شاطئ الرمل بسجادة علاء الدين السحرية، حيث شعرت أنها تحلق عاليا فعانقت ذاتها وتحررت من كافة قيودها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

أسطورة قوس قزح:

تعد " ظاهرة قوس قزح (Rainbow) على أنها من الظواهر المبهمة، التي لا زالت مباحث الفزياء المعاصرة بصدد محاولة تفكيك مكوناتها، فقد اعتبر اليونان القدامى إلهة قوس قزح إيريدا (Irus)، وسيطة بين الآلهة والبشر، فهي التي تمنح الناس إرادة الآلهة، كما كانوا يعتقدون أن قوس قزح يصل السماء بالأرض. وساد إعتقاد آخر، فحواه أن هذه الظاهرة العجيبة تملأ السحب بالماء بعد المطر (يصعد الماء من البحار والبحيرات والأنهار إلى السماء عبر قوس قزح) وهو رمز التحرر والسعادة والانتعاش، وطارد للزوابع والعواصف. أما الهنود القدامى تغزلوا به شعرا؛ على أساس أنه عبارة عن الألوان التي تذبل في الأرض فتصعد للسماء، ثم تعود للانتعاش من جديد، كما توجد أسطورة هندية قديمة ذكرت "إلاه الرعد"وقوسه ذو الألوان السبعة في رواية "ريامانا"، وهو أبو الآلهة إيندرا (Indra) وهم بذلك يعتبرن قوس قزح. أما قدماء العرب، فاعتبروا أن قزح هو إلاه الضوء، وسمو الألوان السبعة" قوي قزح"، وبعد انتصار إلاه الضوء على إلاه الظلام، علق قوسه فوق السحب. لكن، فيه من يعتقد،

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 66.

بأن قوس قزح يظهر بعد مطر خير، وبعد انتصار إلاه الرعد "بيرون" بالبرق على الأرواح الشريرة، قوس قزح يعني البشائر الطيبة، ظهور الشمس وارتواء الأرض والطقس الجميل، ثم إن كلمة "راداغو" (قوس قزح) في اللغة السلافية القديمة مشتقة من كلمة "راد"؛ أي السعيد وفي الانجليزية (Radiant) أي المتفتح والمنبسط وكثير من يعتقد أن هذه الكلمة مشتقة من كلمتين ("راسيكا"/"دوقا") أي قوس الجنة"[1] لما يجلبه معه من خير وبركة.

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الخطاب الروائي " ها هو محل الفطائر القديم الذي تحول الآن إلى مدرسة لتعليم السياقة، وبعده مركز محافظة الشرطة، المخيف دوما. أخذت منه شهادة رشدي، أول بطاقة هويتي. سلام يا زمن المراهقة السعيد ! وبعده مباشرة، محل بيع الحيوانات الأليفة والأسماك. هل لا يزال يديره ذلك الروسي الأشقر الغريب ؟ يا له من ثرثار، هذا الذي ستتهمه مصلحة الهجرة بالتشويش على سلامة لغة مواطنيه المقيمين هنا ! لسنا بحاجة إلى الشراء كي يسمعنا خطاباته اللانهائية حول ضيوف سفينته، ونتعلم من عنده كل الأسرار التي تخصهم. أكيد أنه يدرك أننا، نحن الأطفال، لا ندخل إلى محله إلا بدافع الفضول. ما كان يجذبني تلك الأحواض الزجاجية التي تحوي أسماكا عجيبة غريبة كما قطع من **قوس قزح**. لقد نجح في غرس تلك البذرة النادرة بداخلنا : إدراك مسئوليتنا تجاه الحيوانات، خاصة عندما نقرر تربية واحد منها، حتى وإن تعلق الأمر بحلزون. كان والد مايجا-لينا يملك حويض سمك. أتذكر جيدا تلك العناية وذلك الشغف اللذين يستخدمهما للاهتمام بتلك الجواهر الحية. "[2]

تجلت أسطورة "قوس قزح" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبهت فاينة الأسماك الأحواض الزجاجية بقوس قزح من حيث ألوانه الزاهية والساحرة، والذي يبعث على السعادة

[1] قوعيش جمال الدين، العلم والأسطورة أو كيف يمكن تفسير العلم أسطوريا؟، ص 123، 124.
[2] محمد ديب، غفوة حواء، ص 67.

والسرور في النفس عند رؤيته، فهو رمز التحرر والسعادة والانتعاش وكذلك من حيث عجائبيته وغرابته، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تنتاسبا معها.

الأساطير التاريخية:

أسطورة هتلر:

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الرواية، عند إندلاع الحرب العالمية الثانية والتجنيد لها من طرف الفرنسيين الذين فرضوا على الجزائريون تجنين أولادهم خدمة لعلم فرنسا "كان سكان دار السبيطار قد سمعوا صوت صفارة الإنذار عدة مرات متتالية خلال الأسابيع الماضية. كانت صفارة الإنذار هذه تجرب باطراد. وقد قيل لهم أن الحرب ستندلع. لا شك في أن الحرب ستندلع: لقد ألفوا في دار السبيطار هذه الفكرة. وكانوا يتحدثون في الأمر في كل مناسبة.**كان يقال أن الذي سيشهر هذه الحرب رجل قوي جبار.إن شعاره وهو ذلك الصليب المعقوف الذي يشبه عجلة، يملأ جدران المدينة مرسوما بالفحم أو بالطباشير. وكان هناك صلبان رسمت بالقطران وكتب إلى جانبها: يعيش هتلر.** إن الإنسان يصادف هذا الصليب وهذه الكتابة أنى توجه. **إن هذا الرجل اسمه هتلر قوي قوة هائلة لا يستطيع أحد أن يقيس نفسه به. وهو ماض يستولي على العالم كله. وسيكون ملك العالم كله. وهذا الرجل الذي يبلغ هذا المبلغ من القوة صديق للمسلمين فمتى وصل إلى شواطئ هذه البلاد، أدرك المسلمون كل ما يتمنون، وحظوا بسعادة كبرى. إنه سيحرم اليهود من أملاكهم، فهو لا يحبهم، ولسوف يقتلهم. سيكون حامي الإسلام، وسيطرد الفرنسيين. ثم إن الحزام التي يشد جسده قد كتبت عليه الشهادة: لا إله إلا الله، محمد رسول الله. إن هذا الحزام لا يتركه لا في نهار**

ولا في ليل. وهو لذلك لا يمكن أن يغلب. كانت تجارب صفارة الإنذار قد دخلت حياة الناس، فمتى أخذت تدوي قيل: –هي ذي تصرخ. "[1]

تجلت أسطورة "هتلر" عبر تقنية " التناص"اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث أن الجزائريون كانو يرددون بأن هنالك رجل عظيم وقوي جدا في طريقه لحكم العالم بأسره اسمه هتلر تناسبا مع الأسطورة الأصلية، فهو رمز التحرر والسعادة، حيث كان يعتقد سكان دار السبطار كسائر الجزائريون أن هتلر من سيحررهم من الاستعمار الفرنسي الغاشم، فلا بد من حدوث معجزة لنيل التحرر، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

أسطورة أفران المحرقة:

تعد مذبحة محرقة اليهود في أوروبا على يد النازيين.أكبر مذبحة حدتث في تاريخ البشرية، لقد فكر النازيون بإبادة يهود نمساويين وروس وبولنديين. لتخلص منهم، واليهود المنعزلين في مساكن مغلفة "الغيتو" في "فرسوفيا". لقد أمر "هتلر" بإبادتهم، فرأى أن استخدام غاز محركات الغواصات السريع الاشتعال، والغاز والأفران، خيرما يتم فعله لابادتهم ،فدربوا القتلة آليا ونفسياً لأجل هذه المذبحة التاريخية، حتى أصبحو قتلة مؤهلين علميا للإبادة الجماعية. ولتصفية اليهود كليا، وبالرغم من أن هذه الحادثة التاريخية حقيقية إلا أنه تم إلباسها ثوبا أسطوريا، وهالة من القداسة لهتلر الذي خطط لها بدقة.

وردت هذه الأسطورة في هذا المقطع من الرواية "...يوجد الاعتزاز، توجد جرأة اليأس. حينئذ كيف ستبقى غير مبال، تبقى دون أن تسأل أين واجبك،– دون أن تستبد بك الرغبة في ترجمة هذا الحماس النبيل إلى أفعال، أو على الأقل إلى أقوال. ولكن هل أثبتت شيئا : بعيد عني مثل هذا الزعم، لا أستطيع شيئا، ولا أفكر في شيء خاص، ثم إنه لا يليق بأجنبي– من أنا غير هذا– أن يمتلك مثل هذه الأفكار حول هذا الموضوع. من جهة

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 106 .

أخرى، لدي التزاماتي الخاصة وتشغلني بما فيه الكفاية. ربما تساءلت ما الفائدة من كل هذه القصة، ولماذا أفرط في روايتها : طيب، أسلط عليكم هذه الحكاية لكي لا تتهموني بأنني لم أطرح عليكم السؤال : هذا هو هدفها. كي لا يذهب بكم الظن يوما، أنت أو أي شخص آخر، لا فرق عندي في هذه الحالة، إلى القول بأنه لم يوجد أحد طرح علينا السؤال. **أراهن بأنك سمعت عن أفران المحرقة**، وكن على يقين بأنني لا أريد إهانتك بهذا القول، أنت الخادم في هذا الفندق، مرة أخرى، أقول مع نفسي إنه إنسان طيب، وسيقتنع بكلامي، وستكون حججي مقبولة لديه، وسيتكلم ؟ بما أنه مذنب هو أيضا، يجب أن يتكلم، ودون أدنى تأخير".

تجلت أسطورة "أفران المحرقة" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه عايد ما يحدث في الحفرة بأسطورة أفران المحرقة وما حملته من هالة أسطورية، حيث شاكلتها في الغموض، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "السيمورغ " في الجزء المعنون ب" الثنائي الجهنمي" في النص الأول المدرج تحت رقم 1. ضمن ثلاث نصوص، والذي يتحدث فية الكاتب عن العنصرية وعن الأعمال العنصرية وعلاقتها بديانة." ...من الأكيد أن هذا التوزيع سيعبد الطريق أمام كل أنواع الآلهة التي ستأتي فيما بعد. (هل هو ابتياع جديد للخطايا حسنا. كلهم ؟ وباقي الذين لا يتم شراؤهم ؟ ما الذي سيحصل لأولئك الذين لا يتم شراؤهم ؟ ما الذي سيحصل لأولئك الذين هم من ديانة مغايرة لديانتكم ؟) إنه دور التشدد الآن كي يحدد قواعد التسامح. ستجد العنصرية في هذا الجانب مادة تشتغل عليها وستفتش هنا وستجد الإلهام وستستقي منهجيتها باستعمال الخطب الدنيئة والنزوع إلى تكرار الكلام. **في الافتراضي يكون قد تم إشعال النيران في أكوام الحطب وتم تحضير المحرقة التي تنتظر سيئي الميلاد**، هؤلاء الذين لا يقفون في الجهة المفضلة، لن يستمروا طويلا عبر القرون. بدءا من تلك اللحظة، **لن تحدث الأشياء باسم طهارة الإيمان بل باسم نقاوة**

السلالة. سوف لن نتوقف عن ملاقاة بعض أولئك الذين لا يعرفون الأشياء إلا على حسابهم ويدفعون ضريبة عدم الانتباه إلى القيام بالمبادرة في المقام الأول. "[1].

تجلت أسطورة "أفران المحرقة" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب العنصرية وما يحدث في الافتراضي بأفران المحرقة التي يتم التحضير لها، حيث شاكلتها في الغموض، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في نفس الجزء، في النص المدرج تحت الرقم 2." سنكون على خطأ إذا اعتبرنا المغامر الجشع بقدر عنصريته مجرد شخص فظ غليظ مستعد لسرقة دمية مهشمة من طفلة يبعث بها إلى **فرن حرق الجثث**. كثير من هؤلاء يهيمنون تحت المظاهر الأكثر حضارة. أما هم اليوم فلا تبدو عليهم الفظاظة حين يتسترون لنهب قارات بكاملها برعاية المؤسسات الدولية. **إنهم يدمرون الحضارات ويمحون شعوبا كاملة من الوجود** أو إذا لم يحصل ذلك فإنهم يحكمون عليها بتخلف لا يمكن تداركه من أجل الرقي بكافة مستوياته. إن هذا النهب المنظم للكرة الأرضية يتم توضيبه أمام أعيننا بسبب عجزنا ولا مبالاتنا وتواطئنا رغم أنه سيؤدي إلى تعريض المستقبل للخطر وإلى تهديد بقاء الإنسان على هذه الأرض. هكذا بكل بساطة . هؤلاء أيضا سيلغون لحظة سرقة الدمية المهشمة من البنت الصغيرة وسيكونون على استعداد لسحقها بقنابل اليورانيوم التي يملكون. "[2].

تجلت أسطورة "أفران المحرقة" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب العنصرية بأفران المحرقة، حيث شاكلتها في حرق الجثث في الفرن لنتيجتها المهلكة على الحضارة والبشرية على حد سواء، حيث أن الشخص العنصري لا يتوانى لحظة في أن يدوس الأطفال إن تطلب ذلك منه لأجل أهدافه، والتي لن تقف الطفولة والبراءة في طريقها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

[1] محمد ديب، السيمورغ ، ص 58.
[2] المصدر نفسه، ص 64 ،65.

أسطورة شبح الكريماتوريوم (المحرقة):

وردت هذه الأسطورة في رواية غفوة حواء " علقنا على ذلك المنظر. لم نكن بحاجة إلى كلمات. لقد صيرنا الليل بلا كثافة، كما جميع الأشياء التي تحيط بنا. الكلمات. لا، لم يفرغها من فحواها، وإنما أثقلها بوزن لا يمكن لأي يوم أن يخففها منه. وعندما أشارت فاينة هذه المرة، فوق المقبرة وجدراها، **إلى شبح الكريماتوريوم (المحرقة)**، توقفت أشجار البتولا فجأة، غابت. المدينة أيضا. ومعها مشهد العالم. توقف كل شيء. كنا نمشي على الرمل. يوجد البحر أمامنا. لم يكن هناك إلا البحر وسقسقة نورس آرقة. كانت المياه جامدة، هادئة، تتدثر بفجر ليس كجميع الأفجار، يشبه تلك التي يحلم بها القيمون لخدمة الآلهة. كان ذلك البياض الأملس يرتوي من ينابيع الليل، حيث تطفو على الماء جزيرات بضفائرها المتوحشة، كما الحيوان الخرافي. تعانقنا أمام مثل ذلك البحر، لا ليلي ولا نهاري، بل هو شيء آخر غير البحر. "[1]

تجلت أسطورة "شبح الكريماتوريوم (المحرقة)" عبر تقنية " التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الرهبة التي حدثت لصلح وفاينة عند رؤية المقبرة بنفس رهبة رؤية شبح الكريماتوريوم (المحرقة)"، حيث ساد السكون وتوقف كل شيء للحظات، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

أسطورة نفريتيتي (الملكة الفرعونية/ الجمال و القوة):

وردت هذه الأسطورة في نص "الزائرة " النص الأول من رواية "ثلوج من رخام" الجزء الثالث من الثلاثية الشمالية، والراوي يسرد أحداث زيارة ابنته ليبل له في المستشفى مع وجدتها، المستشفى عبارة عمارة تحوي اثنتي عشر طابقا، إثر توعك صحي شبه مريض، وضع تحت المراقبة الطبية، حيث رافقهم إلى مقهى داخل المستشفى

[1] محمد ديب غفوة حواء، ص 154، 155.

موجود في الطابق الثالث وجلسوا الثلاثة حول طاولة مع بعض، واسترسل الراوي في وصف تصرفات ابنته كيف جلست، كيف اكلت قطعة الحلوة، وكيف قرأت من الكتاب الذي أحضرته جدتها، كيف ودعته قبل خروجها من غرفته لتلتحق بجدتها التي كانت واقفة تنتظرها خارج الغرفة.

والراوي في هذا المقطع يسرد كيف امتنعت ابنته عن استقبال قبلته التي كان سيطبعها عليها، كما يصف شكلها وجمالها الذي شبهه بجمال نيفرتيتي الملكة الفرعونية الآسرة الجمال " لم ألح. أعرف أن ليبل تنزعج من البوس المصاص. إن الطرق التي تقودنا الواحد باتجاه الثاني منحنية دائما. لا، لم أكن لأحبها لو كانت أقل سمرة، وبشعر أقل سوادا في هذا البلد المليء بالرؤوس الشقراء إلى حد التخمة. وعيناها العنبريتين كذلك لم أكن لأحبهما لو كانتا أقل حرارة، أقل لمعانا بين جميع أوراق الأزهار في السماء الشاحبة، العيون الوحيدة التي يمكن لقاؤها هنا. كما لم أكن أريد لها جمالا أقل سطوعا مما هو عليه. **نفرتيتي**... ومع ذلك أهمس هذا الاسم في أذنها، **نفيرتيتي، نفيرتيتي**. وأنا أنظر إليها، لم أتمكن من منع نفسي من نطق وتكرار هذا الاسم. نظرت إليها مرة أخرى. تكون **نيفرتيتي** في مثل هذا العمر نفس الخوخ المجفف على ساقين. سيعرف المستقبل كيف يجعل منها تحفة رائعة. للمستقبل وقته. أفكر لنفسي: "**نفريتيتي**، إنها زائرتي هذا اليوم". **نيفريتيتي في بلاد البرابرة، في أقصى الشمال، ببياضه المبهر**. كانت جدتها تتبعها، ليست "روسيا"، وإنما جدتها. لماذا : إن الذي يقول، أنا لا يعرف شيئا ولا يريد أن يعرف لأن **نفيرتيتي** توجد هنا. أمسكت السيدة العجوز هذه الأخيرة من كتفيها، وهي تمتنع عن قول صباح الخير، ثم ترفض أن تقبل. تريد للطفلة أن تتصرف بلباقة أحسن. هزت **نفيرتيتي** القيد، مرتابة، وتحدثت عن شيء آخر بصوت أرعد زجاج النوافذ. وكان هذا كافيا ليدفعنا خارج الغرفة التي أهملناها لمذنبي المرض، بسرعة

أهملناها. هي، لييل، واصلت احتجاجها أثناء الطريق، بذلك الصوت المدوي. اقترحت عليهما أن نذهب إلى المقهى. "[1].

تجلت أسطورة " **نفيرتيتي**" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الراوي ابنته الجميلة والجذابة بشعرها الأسود وبشرتها السمراء، وعيناها العنبرتين بنفيرتيتي الفرعونية أيقونة الجمال الآسركما ورد ذلك في الأسطورة الفرعونية، حيث كان لا يستطيع إلا أن يهمس لابنته بهذا الإسم ويستامر بمناداتها به، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

وردت هذه الأسطورة في هذا المقطع ، وحيث يظهر تعلق الراوي بابنته وحبه لها وهو يتأملها ولا يفعل غير ذلك ، وتعلقها هي به "بعد أن أنهت عمل التفتيت، وضعت لييل أول قطعة في فمها، وبدأت تقضمها ببطء لترى. نصف تينة ونصف عنب مثلما يقال. قضمت قطعة ثانية.، دائما في مرحلة التجريب. أنظر إليها وهي تفعل. ثم تتابعت القطع، الواحدة وراء أختها بسرعة. تقوس جسدها قليلا، تأكل بتمهل، بتمييز، **العين ممددة تندرج مباشرة في هيئة جامدة التقاطيع لملكة مقدسة والوجه الذي يفرض الصمت حوله يوقف الزمان**. فلا ينقص، بين الأصبعين المرفوعين، بابتسامة قلبية، غير زهرة ورق البردي. يوجد طرف البسكويت، فتتفتق الابتسامة، ربما. **فعلا بدت لي من الخالدات**...مالت برأسها ذي كتلة الشعر الأسود الكثيف إلى الوراء، فضحكت بملء شدقيها. لقد فهمت. **والإكليل غير المرئي الذي انحط على هذه الكتلة من الشعر** ؟ قد يكون قد سقط أرضا وتحطم كلية في هذه الساعة. أيتها الطفلة، عندما تضحكين هكذا، تتحولين إلى الرضيع الذي لا تزالينه في عيوني. أعود معك إلى المعنى الأول والنهائي لكل كلمة."[2]

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام، ص 10، 11.
[2] المصدر نفسه، ص 14، 15.

تجلت أسطورة " **نفيرتيتي**" عبر تقنية " الصورة البلاغية "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الراوي ملامح ابنته الجميلة والجذابة وتقاسيم وجهها وتقاطعها بنفيرتيتي الملكة الفرعونية أيقونة الجمال الآسر، ابنته ليبل الملكة المتوجة بالنسبة له، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

وردت هذه الأسطورة في هذا المقطع، حيث الراوي يواصل وصف جمال ابنته " فيما كنت أقلب الصفحات. تحني رأسها مثل السابق، أراها دائما من الجانب، **وجنتها الفرعونية** التي ابيضت ثم احمرت بشفتي شعرها الذي تنبعث منه رائحة الحيوانات الغابية. تركتني أفعل؛ ملأ صوتها كامل المقهى. عجزت عن تدوير حرف الراء في بلد يشترط ذلك، كانت تروضه على طريقتها ويلتفت الجالسون حولنا، فضوليون، كي لا يفوتهم شيء. أعرف ماهو الشيء الذي يفتقد في هذه اللحظة : حياة أمي هناك في بلدي. إنها تموت في هذه الدقيقة. "[1].

تجلت أسطورة " **نفيرتيتي**" عبر تقنية " الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الراوي ابنته الجميلة والجذابة ليبل بالملكة الفرعونية نفيرتيتي أيقونة الجمال الآسر، كما ورد ذكر ذلك في الأسطورة الفرعونية الأصلية، بحيث كان يناديها نفيرتيتي ، ويستمر بمنادتها نيفرتيتي تقول ليبل في المقع التالي من نص " تقول ليبل وهكذا" والذي تسرد فيه ليبل هي علاقتها بأبيها وأمها ، تتحدث عن والدها الذي يغيب ثم يحضر ثم يعاود الغياب .. " كم أريد أن أكون طائرا ! نورس. سأكون حرة. سأطير بعيدا. سأرى بلدانا بناسها. ربما سأصل إلى غاية الجنة. على كل حال، ليس بمقدور أي ماكر أن يلحق بي ، صدقوني. إذا حاول أحد أن يضر بي، ضربة جناح واحدة، وها هي النورس تحلق في العلا. سأقهقه من الأعلى كما تفعل النوارس. سأسخر منه. أحيانا يناديني أبي **نيفرتيتي**، ربما تعني النورس في لغته. بابا وأنا، يتكلم كل واحد لغته. إنها لغة أخرى، ولكنني أفهم كل ما يقوله حتى وإن لا أعرف الكلمات. كما أفهم كل ما لا يقوله أيضا. إن الأطفال الضائعين مجبرون على الفهم، والابتسام كي لا يبكون. هل أنا طفلة ضائعة ؟ سأبتسم، سأكون هادئة أكثر. والآن، أنتظر، بلا

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام ، ص 18.

حراك، هادئة، أن تفكر الأشياء في أمور أخرى، أن لا تهتم بي. يتطلب ذلك منها وقتا. وبعد ذلك الوقت، يضاف إليه وقت آخر. الآن، أراقبها خلسة. ها هي هلعة. إلهي، إنها تفقد صوابها !تستعجل لاسترجاع هيئتها الأولى، هذه السحنة غير المبالية التي تكتسبها عادة. فلك. فلك، فلك، الضرب في الماء، شيء مضحك !"[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

كما تجدلت هذه الأسطورة في نص" نورس، يا نورس"، **"نيفرتيتي– لييل**، لا تنتمين إلى أمك بقدر مما تنتمين إلي. لا تنتمين إلى أحد، سوى لنفسك. لا يهم أين يوجد عشك لحد هذه اللحظة. إنه مؤقت لا غير. سيكون مؤقتا دائما. حلقي يا نورس ... أحررك من نفسي؛ حرري نفسك مني."[2].

تجلت أسطورة " **نفيرتيتي**" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الراوي ابنته لييل بنفيرتيتي الملكة الفرعونية أيقونة الجمال الآسر، كما ورد ذلك في الأسطورة الفرعونية، حيث كان لا يستطيع إلا أن سناديها بهذا الاسم الذي يليق بها وبسحر جمالها الخاص، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

أسطورة أبي الهول:

يعد أبو الهول" نصف إنسان ونصف وحش، له لبدة أسد. يرقد منذ آلاف السنين، ومستعد ليرقد آلاف أخرى لا عهدّ لها، يرقب حركة الزمن بهدوء، جعل منه جنود نابليون نيشانا لرميهم، وهو الآن محط فضول السياح. وخلافا للزمن الهلنستي لم يكن أبو الهول (سفينكس) في مصر القديمة شخصية ميثولوجية بل مثّل فرعون بعينه أو إله عبادة الشمس"[3]. وقيل " ذلك الحيوان المركب الذي له وجه وصدر امرأة ومخالب أسد، وذيل تنين

[1] محمد ديب، ثلوج من رخام ، ص 39، 40.
[2] المصدر نفسه، ص 225.
[3] م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير –دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة، ص9.

وجناحي طائر عجيب. والذي كان يقف على أبواب مدينة. طيبة. اليونانية، ويقتل كل خارج أو داخل إليها ما لم يخبر اللغز"[1]، و " السفينكس مسخ أسطوري، برأس إمرأة، وجسم أسد، وجانحي عقاب، نشأ هذا الموروث في مصر وعبر إلى اليونان، وبقي تمثاله الرئيسي في معبد أبولو، فيما يدعى وسيط وحي دلفي، "أبو الهول" (السفينكس) كلمة من اللغة المصرية الموغلة في القدم، وهي تعني الضغط على الحنجرة حتى الخنق أو حتى الموت اختناقا، في حين أن " وسيط الوحي" في جزئها الأول منها يوناني، وفي الآخر لاتيني وتعني "نبي"،"متكهن"."[2]

تجلت هذه الأسطورة في رواية" لايزا" في الجزء المعنون ب"لايزا"، " غمزات، آثار الضوء الكاشف لأيام هذا الشتات كما تمضي. إنها لايزا وخليلها، يتحديان بعضهما، دافعين، وهما منطلقان في ركن أخير نحو الهدف. تصرف طفولي، أليس كذلك؟ لا يليق بهذا السن حتى عندما نكون عاشقين منثنيين تحت وطأة السنين. الهدف المنشود: مطعم بسيط في إحدى جزر وسط [المدينة] حيث يعلم الثنائي أنه يطهى لحم الحمام بالبزلاء. لايزا، على الرغم من قهقهتها، سبقت أبلهها الكبير في ذلك اليوم أيضا.والحدث ؟ الحدث الذي لن يسعه إلا أن يغير وجه العالم ؟ الحدث جميل للغاية وسوف يحدث بنفسه –إذا حدث– وسوف يجدهما مهيأين. تجربتهما–تجربة ربما لم يعرف الإله مثلها– حتى ولو ماتا إثرها... في الحقيقة، نعم، حتى ولو ماتا إثرها، آلت بهما إلى التأمل مع أنهما قد حضرا نفسيهما لذلك. الفتاة نسيت أن تجهر بحساباتها لصاحبها. هو فعل نفس الشيء **وكلاهما شبيه بأبي الهول**؛ كلاهما ينطوي على نفس الأمل، كلاهما صابر. الله أعلم إذا كانت لا تبعدهما عن هذا الحدث– في الآخر– إلا بعض شعرات لايزا العنكبوتية. لايمكن لغريزتهما أن تكذب. لا يمكنهما أن يخطا. اللهم إلا إذا كان للحدث مجرد المظهر عندما يطرأ. "[3].

[1] محمد فخر الدين، الألغاز والأحاجي الشعبية المغربية دراسة سميائية، دار نشر المعرفة، المغرب، (د/ط)، 2017، ص 10.

[2] فيكتور د. سالس، الميثولوجيا الحية فن الحب والحياة في الأساطير اليونانية، ص 13.

[3] محمد ديب، لايزا، ص 36 ،37.

تجلت أسطورة " **أبي الهول**" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب لايزا وخليلها بأبي الهول الذي ينتظر حل اللغز، حيث بدا على كليهما الأمل والصبر لتكشف وتتضح الأمور من الطرف الآخر، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " **إن شاء إبليس**"، " من هنا أنه كان يسمع كل صوت يدور حوله ولا يبتعد إلا ليعود يتراءى في غير مكان، في مكان أكثر بعدا عند منعطف ممر، وهو منعزل، في ألفته الغريبة، ومنجرف في النفحة التي تحمله. الناس أحرار في أن يهبوا وجها لهذا الشيء أو لذاك من هذه الأجناس الدائرة في هذه اللعبة من الألوان والشموس والضبابات والأشجار والروائح والآفاق المنبهرة. فعمران من جهته كان ينصرف إلى سبر أقصى أبعاد حريته حيث تباغته أجوبة كانت لا تزال معلقة. **أما الأسئلة ! فأبو الهول المهيمن على القفر ويداه مضمومتان أمامه ونظره ضائع في البعيد، بإمكانه أن يحلم بطرحها ويعرض نفسه للتلاشي في حلمه بانتظار معرفة على من يطرحها. ويداه مضمومتان بإمكانه تبعا لهواه أن يندهش أيضا بما كان ولم يعد سوى كلمات مبددة وفريسة للريح.** "[1].

تجلت أسطورة "**أبي الهول**" عبر تقنية "التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الأسئلة التي أجوبتها كانت تباغث عمران بلغز أبي الهول، حيث تشبه بالأسئلة الصعبة التي لا يمكن لغير أبي الهول طرحها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 42، 43.

أسطورة برج بابل :

يعد برج بابل بمثابة الكاتدرائية " إن برج بابل هو كاتدرائية العصور الغابرة، بل أنه أكثر من ذلك، لأن البشرية عندما شيدت الكاتدرائيات كانت قد عرفت الرؤيا المسيحية. وفي الألف الثالث ق.م، كان الجنس البشري لم يزل يلتمس طريقه، ولكن الناس كانوا قد بدوا يضمون أيديهم في وقفة الصلاة ويرفعون أعينهم بالسليقة نحو السماء.

البرج، بناء قوي لحماية الذين يحتمون فيه وأيضا يتحصن فيه السكان ضد العدو المهاجم ويقام البرج عادة على سور المدينة ويحرسه حراس أقوياء، ويوجد به رقيب ليعطي تحذيرا بالبوق إذا رأى خطرا وكانت توجد أبراج في أسوار أورشليم"[1] و " لقد أكدت الدراسات الأثارية على أن البرج، مكان مرتفع يؤدي فيه الكهنة طقوسهم الدينية المرتبطة مع إله المدينة وكان في أور برج مشهور، وفي بورسيبا وبابل أيضا، وكان البرج مركزا لكل النشاط الديني، وتجري حوله الإحتفالات السنوية الخاصة بالعيد الديني المكرس لأحد الآلهة"[2] طقسيا.

تجلت أسطورة "**برج بابل**" عبر تقنية "التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الأسئلة التي أجوبتها كانت تباغث عمران بلغز أبي الهول، حيث تشبه بالأسئلة الصعبة التي لا يمكن لغير أبي الهول طرحها، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

تجلت هذه الأسطورة في رواية "**لايزا**" في الجزء المعنون ب"**لوحة ذاتية**" في المقطع المدرج تحت رقم 33، " سلطة الكلمة.هل أننا صرنا نتواصل أحسن مع الانتشار الفظيع للوسائل الجديدة لإرسال الرسائل واستقبالها، كالانترنت؟ ما هو مؤكد هو أنه بقدر ما كان التواصل حسنا بقدر ما قل الكلام (المسموع). فمع الوسائل المتطورة، صار لزاما علينا أن نصمت كي نتمكن من البوح بأسرارنا. وحين تقوم هذه الوسائل بتسجيل أقوالنا والرد عليها، من يكون هذا الذي نتوجه إليه بالكلام لكي يرد علينا بعد ذلك ؟ لنعترف أن هذه الأدوات التي صرنا

[1] ناجح المعموري، موسى وأساطير الشرق، ناجح المعموري، موسى وأساطير الشرق، دار الأهلية، عمان، ط1، 2001.ص 132.
[2] المرجع نفسه، ص 133.

نستخدمها في علاقاتنا وهذه المسافات المذهلة التي بفضلها، صرنا نقطعها بسرعة الضوء، لنعترف بأنها حولت كلامنا إلى جمل خرساء. **إلا إذا... اعتبرنا الضوضاء التي في قلعة بابل محادثة بين متسامرين حول كانون نار**. الكلمة الخرساء، وهي الكلمة المكتوبة، تظل الكلمة التي تحظى بأكبر قدر من السماع، وهذا ما يميزها في النهاية. صوتنا هو الذي يحرك أصابعنا التي تنقر ملامس الحواسيب. لا أقل من ذلك، أنه منذ أن صارت الأحكام القانونية هي التي تتحكم في العلاقات الإنسانية، فإن تبادلاتنا قد دخلت بلا شك في طور جديد تماما. لا شك أيضا في أن التقنيات المفروضة بهذا الشكل، وفي لقائها مع التقنيات المفروضة علينا في سياق الإعلام الآلي، قد تؤدي بالكلام إلى الانقراض."[1]

تجلت أسطورة "**برج بابل**" عبر تقنية "التناص "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الحديث الافتراضي عبر تقنية الأنترنيت والتي لا تعدو أن تكون مجرد جمل خرساء بالضوضاء التي حدثت في برج بابل الذي يرجع الصدى، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

كما تجلت في رواية مثل طنين النحل في النص المعنون ب" ندى من الدماء" حيث يفتتح النص بإسترسال الفتاة بالحلم بأنها تقضي على الأمير الذي وقعت تحت أسره .بعد أن انفصل عنها للحظة، ويبدأ تأملها بأنه أعطاها سلاح كلاشينكوف لتعذبه به، وفي هذا التأمل تسرد حقائق الارهاب والمجازر اللاإنساني.. ليوقظها نداء الأمير من شرودها وأملها ويقطعه بندائه المتكرر عليها ليكملا تسلقهما" ....سأريك كيف أتعامل شخصيا مع مومس، مع عدوة لله ستري. -الجيش موجود خلفنا مباشرة. إن كنت مصرا على إظهار قفاك له قبل الانتهاء من التغوط، فلا تستعجل الآن، بل تابع صراخك بشكل أقوى، أليس هذا ما تريده، أيها الزعيم الأكبر؟

-إسمعي يا عدوة الله. إعلمي...ره!...ره!...هوم ! غلبته نوبة سعال جديدة، فخنقت صوته. كيف له أن يكون زعيما أكبر وهو ليس سوى ممحاك مهزوز؟ غير أن تضرعه المولود بصعوبة بالغة جعله يصرخ :

[1] محمد ديب، لايزا، ص 125، 126.

الحمد لله الذي فضلنا على كثير من عباده.

-فليسقط هذا الثغر المدنس بالدم البشري والمفعم باسم ربنا. لا تأت على ذكر هذا الإسم على لسانك. أنصت بالأحرى إلى ما تقوله سورة الإسراء: "وقل الحمد لله الذي لم يتخذ ولدا، ولم يكن له شريك في الملك، ولم يكن له ولي من الذل وكبره تكبيرا".

-يا بنت الهوى ! **يا كاهنة بابل** !

- تدخلت اليوم اليد الإلهية لتقضي عليك. وليس عليك إلا أن تصبر حتى تحين الساعة ويرشح ثغرك بالدم البشري الذي شربته، وتمثل أمام الفريد حيث ستتعرف إلى قوة معصمه....

-كيف لك أن تكلمي سيدك بهذه الطريقة أيتها الخنزيرة ؟ أنا الأمير عادل أنا من أبقاك على قيد الحياة؟ أنا من أعلنك محمية الله؟ أنا من نجاك من نار جهنم المخصصة لأمثالك؟ ألعنك أنا الأمير عادل، أتخلى عنك وألعنك"[1].

تجلت أسطورة "**برج بابل**" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الارهابي الفتاة الرهينة بكاهنة بابل، عندما توعدته بدفع ثمن الأرواح البريئة التي قتلها، وبدفع ثمن جرائمه اللاإنسانية وفق عدالة الرب، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية السيمورغ" في الجزء المعنون ب " غابات المعنى (2)" في النص المدرج تحت الرقم 25. " في رواية "دموع اورباك" الجميلة تستذكر جزلان كوطون في لحظة ما ذاك المرض الروحي الذي ألم بموظفي وأعضاء المجلس الأوروبي. **إنهم يجتمعون في محيط شبيه بما كانت تنعم به قلعة بابل**، في صراع مع مهاترات وكوابيس الإدارة وفي خضوع لمشاق وطبوع عرفية، مجرورين في ذلك إلى طقوس خيالية في قلب بروكسل

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 161، 162.

الخرافية. كل هذا، بطبيعة الحال، مع الاستفادة من التعيينات المذهلة والامتيازات الأخرى التي يعرفون جيدا مدى ثقل عبئها على المجتمع البلجيكي، بداية. "[1].

تجلت أسطورة "**برج بابل**" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الامتيازات التي يحصل عليها السياسيون بالنعم التي حوتها قلعة بابل ، حيث إنهم يجتمعون في محيط شبيه بما كانت تنعم به قلعة بابل،،جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

[1] محمد ديب، السيمورغ، ص 245، 246.

الفصل السابع:

الأساطير الدينية والطقوسية

الأساطير الدينية و الطقوسية :

الأساطير الدينية:

أسطورة المسيح/ الصلب والخلاص:

تعد قصة ولادة المسيح التوراثية وما خلق لأجله، المتجسد في هدفه السامي الخلاص فداء للبشرية من الأساطير المسيحية التوراثية المعروفة، والسيدة(مريم) ولدت السيد المسيح (عليه السلام) من دون نكاح ، "هذه العلاقة هي التي تفسر لنا إشارة النّصوص الأسطوريّة الطقسية إلى الإله الابن على أنه لبن الأم الكبرى "[1]، و"لقد بقي في علاقة المسيح بأمه العذراء أثر من هذا التقليد القديم، بعد أن ارتفعت العلاقة المزدوجة إلى مستويات روحاية سامية"[2]، ومما "يشير إلى التداخل بين الأسطورة والأعياد الدّينيّة، مثلا، ما نجده في احتفال العالم يوم (25 كانون الثاني) بعيد السيد المسيح (عليه السلام) من بعد أسطوري، لأن هذا اليوم عُدَّ في الديانات الشمسية، عيد ميلاد الشمس، وهو يوم الانقلاب الشتوي إذ تصل الشمس إلى آخر مدى لها في الميلان عن كبد السّماء، ويكون أقصر يوم في السنة"[3]، و"قديما في سورية يحتفل في هذا اليوم بمولد الإله (أدونيس) فيجتمعون في المعابد ويهتفون عند منتصف الليل، لقد أنجبت العذراء ابنا، والنور ينتشر "[4].

وعن قصة صلبه كما يزعم المسيحيون واليهود في التوراة ، كما قرنو يوم بعثه بنهاية العالم النصوص /الأيات، الأسفار "وعلى جبل الزيتون تحدث السيد المسيح (عليه السلام) عن نهاية العالم وضرورة التوبة "[5]، فكان المسيح ثمرة حبل بلا دنس، وتدبيرا إلهيا، وبشارة للأنثى/الأم التي كانت في التجربتين مطيعة حاملة للأمر

[1] ينظر فراس السواح لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، سورية_دمشق، ط1، 2002، ص 268.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 296

[3] ينظر فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، ص 291.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 291.

[5] حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، (د/ط)، 1994 ، ص 37.

الإلهي الماورائي والذي انتهى إلى المخاض، وميلاد المسيح، وحسب زعمهم أن المسيح قد حملت به أمه مريم من الروح القدس إذ جاء في "إنجيل متى" "أَمَّا يَسُوعُ ٱلْمَسِيحُ فَقَدْ تَمْتْ ولاَدَتُهُ هَكَذا: كَانَتْ أُمُّهُ مَرْيَمُ مَخْطُوبَةً لِيُسُفَ وَقَبْلَ أَنْ يَجْتَمِعَا مَعْا وُجِدَتْ حُبْلَى مِنَ ٱلرُّوحِ ٱلْقُدُس" متى 1 :18

وكذلك فقد زعموا أنه أبان عن ولادته نجم طالع في الشرق اهتدى به المجوس إلى مكانه لما أمرهم هيرودس بالبحث عنه. متى : 2: 9 "فاليسوع ولد من رحم أنثى عذراء"بتول"، وما كان قد مسها بشر قط، ولم تحمل اليسوع من دافق دم ونطفة، بل هو نفخة نورانية، فالروح الإلهية التي نفخت متماهية في جسده التضحية : التوبة و الطهر:" وتجسدت فكرة الخلاص في أمرين: الخلاص و الانقاد.

وفي النصوص التي ترجع إلى عصر التلمود والمؤلفات الأخرى في نفس الفترة، تختلف مدلولات لفظ المسيح فيها ودلالته، واسمه يستخدم للدلالة على ملك يأتي في نهاية التاريخ (أو سبت التاريخ) ليعيد جمع شتات اليهود المنفيين خارج أرضهم، مزودا بقوى من الرّب الذي اختاره لينفذ مهمة تخليص بني إسرائيل من أعدائهم ويعود بهم إلى الأرض المقدسة التي كتبت لهم. ويحكمهم كملك عظيم وعادل، ويتخذ من مدينة أورشليم عاصمة له، ويعيد بناء الهيكل المقدس، ويخضع باقي الأمم الأخرى لسيطرته الدينية والسياسية، والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وبهذا المعنى صار "المسيا" أي المسيح المخلص يعني على نحو مميز ملك المستقبل الأتي من بيت داود، ومن خلاله ايضا يأتي إذاعة خبر نهاية العالم وتحقيقه.

فالتضحية النبيلة تتمثل في تقديم المتعبد أثمن ما يملك من ضحايا تعظيما للجلالة الإلهية مثل "أوزوريس" و"بروميثيوس"، وصلب السيد المسيح، فهكذا كانت مجمل القرابين تأخذ منزلة المقدس والخلاص، الذي يُفصح عن الرضى، والرمز المعبر عن الامتنان والشكر والحب للخلاص الأعظم، وأكثر ما ذكرت فيه هذه المعتقدات القُربانية، كان في الديانة المسيحية، فكرة الخلاص والفداء، إذ اعتبرت دم السيد المسيح فدية، يتم بها تطهير الناس

من وزر الخطيئة ورفعهم إلى مصاف السماء، وتحقيق المصالحة مع الله، إذ أنه من دون دم الفداء لا تحصل المغفرة والخلاص.

ويتضح ذلك جليا في قول منير الحافظ "وهكذا أخلص إلى القول: علينا أن نُمعنَ ملياً في ظاهرة فلسفة "القربان الدموي"، سواء أكان حيوانياً أم بشريا، والأصوب عندي، أنه رغم تعدد أنواع القرابين وطرائق تقديمها المؤلمة، كانت رموزاً مُثقلة بالجمالية، لا من حيث أن الرمز يُعبر عن نزوع دموي وحشي مُريع لا ترتضيه النواميس، بل لأنه يمثل روح التضحية في تقديم الإنسان أثمن ما يملكه من حيازاته الغالية، فالروح الحيوانية أو الآدمية المتمثلة بالرمز الدموي، ليست تعبيراً عن محبة الروح الإلهية للدم قط، بل لأنها شعيرة تقرّب من نزوع حالات الوجد الراقية نحو آلهة يكن لها العقل المتأمل كل إجلال، وتتوثب العاطفة الآدمية إليها بكل محبة. أليست هذه التقديمات، خير تعبير عن المعرفة العقلانية لحضورية الإله الخلاق عند أداء الطقوس العبادية ؟."[1] والقربانية.

ولا "يختلف النزوع الدموي-"عنف الطقس"- الروحي أو العقيدي أو الاجتماعي عند الإنسان البدائي، بوصفه تقليداً روحياً تطهيرياً، بل لعله من الأدبيات السحرية التي تنشد "التماثُل" مع الإله المعتبر، وقد كشفت رموز الأدبيات "الميثولوجية" عن التطابق النزعوي بين الإله والبشر، لإمكان استمرارية الموجودية لكليهما، وعشق الدم بوازع الخوف على كينونتهما، وهكذا يتوارث الوعي الدموي "ثقافة الخوف" على الذات، فيرتهن لمحكومية "ثقافة القيم" المتراكمة في وجداناته، وتاريخ الشرق حافل بالنصوص الأدبية والروحية والطقسية والمعالم الآبدة، فالدم تأكيد على موجودية الإله الساكن في دواخل الإنسان. واللازم لأفعاله، أكثر من التأكيد على موجودية الإنسان ذاته. "[2] وهذا ما نجده في التعاليم العيساوية دعوة إلى أخلاقيات السلام والمحبة. حيث تسري روح القدس في عقول وأفئدة تلاميذ اليسوع، والذين يحملون الرسالة الإلهية ويبشرون بتعاليمها.

[1] منير الحافظ، مقامات العنف في: الدين والعقل الحداثي في الاسطورة والأباديع الأدبية والفنية –دراسة-، ص 38.
[2] المرجع نفسه، ص30.

إن تجسد روح التضحية حيث يقدم المسيح نفسه قربانا يُطهر البشرية من أرجاسها وأثامها. حيث يغفر لهم الرب خطاياهم ويوقف أحزانهم ومآسيهم، هذا الخلاص المتجسد في شخصية المسيح، فصورة الفداء والانبعاث تتجسّد بشكل رئيسي في رمز يسوع نفسه، فقد مثّل استمرار حيّا للفكر الانبعاثي، يسوع الذي بذل نفسه من أجل حياة الآخرين، فبذل النّفس من أعظم وأرقى التضحيات على الاطلاق "إنّ يسوع لا يموت، بالمعنى المباشر والبسيط للكلمة، بل يضحّي بنفسه من أجل خلاص البشر من الخطيئة الأصليّة. فموته تضحيةٌ وفداءٌ، بكلّ ما للكلمة من معنى، وهو يُدعى على لسان المؤمنين به بلقب"الفادي". لكنّ قصّته لم تتوقّف عند حدود هذا الفداء، إذ أنّه ظهر في اليوم الثّالث لرحيله؛ وظهوره هذا كان قيامةً أي بعثاً من عالم الموت. وهذه العمليّة المتكاملة، الفداء والانبعاث، هي التي تؤمّن الخلود لأولئك الذين اكلوا جسده وشربوا دمه، ضمن الطّقس الذي يسمّى "تناول القربان"."[1]

وتبدو مسألة الفداء واضحةً في نصوص الإنجيل تعديل إذ قدّم يسوع نفسه قربانا من أجل البشر حيث "شكّل هو الخلاص لبني البشر، فكان هو الخبز الذي يمثل عنصر الغداء الأساسي.... لذا كان جسد الإله – الابن قرباناً من أجل الحياة الحقيقيّة "[2] الواقعية، كما ورد ذلك في إنجيل يوحنّا: "أنا هو خبز الحياة مَن يُقبل إليّ فلا يجوع، ومَن يؤمن بي فلا يعطش أبداً. أنا هو خبز الحياة... هذا الخبز النّازل من السّماء. إن أكل أحدُ من هذا الخبز يحيا إلى الأبد. والخبز الذي أعطي هو جسدي الذي أبذله من أجل حياة العالم يوحنّا 6: 35-48-51."

يتجسد الخلاص في مفهوم الفداء والانبعاث و" لذلك نرى أنّ المسيحيّة قامت على مجموعةٍ من القيم الرّاقيّة جوهرها المحبّة التي يعطيها الإله – الأب من خلال تقديم ابنه للعذاب والموت ليخلّص البشر، وهي قيم الحقيقة

[1] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التّموزيّة نموذجاً، ص111.
[2] المرجع نفسه،ص 112.

والحقّ والخير والجمال. "[1] باعتبار المسيحية ترتبط بمفاهيم روحية تستهدف خلاص البشر من الخطيئة من خلال عملية الصلب والقيامة، وبحسب المعتقد اليهودي الذين يرون أنّ يسوع هو الملك والمسيح المنتظر الذي يّخلص بني إسرائيل ويقيم مملكتها، أي فكرة موت يسوع وقيامته لإنقاذ العالم من الخطيئة، فالعقيدة المسيحية هدفها الرئيس متمثل في الخلاص الروحي من الخطيئة، إذ استهدفت المسيحية فوز الإنسان بملكوت السماء، واستعادة المجد الضائع، وهي متعلقة بالأمل اليسوعي في إنشاء دولة متفوقة مسيطرة خاصة باليهود .

إن عقيدة موت يسوع وقيامته تستهدف الخلاص من الخطيئة وإعادة بناء الهيكل المقدس، إذ هو رمزا للخلاص من الخطيئة / الخلاص الروحي من الخطيئة "ويعزو البعض الاعتقاد بهذه العملية "الافتدائيةط إلى سبب آخر، قد يكون موازيا للتفسير الطبيعي الذي أوردناه. وهذا السبب هو الشعور بالخطيئة التي رافقت وعي الأنسان، والمعروفة باسم الخطيئة " الأصلية"، وقد حاول الإنسان جاهدا للخلاص منها، وهذا ما نجده بشكل رئيسي في قصة الصلب المسيحية. "[2] كما نجد في أقول يسوع المسيح حضورا قويا لمعاني الخصب في الطبيعة إشارة إلى تحقيق عملية البعث بشخص يسوع وعلى مستوى الطبيعة.

ويعزى الاعتقاد بالعملية الافتدائيّة "الشعور بالخطيئة التي رافقت وعي الإنسان، والمعرفة باسم الخطيئة "الأصلية"، وقد حاول الإنسان جاهداً للخلاص منها، وهذا ما نجده بشكلٍ رئيسيٍّ في قصّة الصّلب المسيحيّة "[3] إذ وُجد الإنسان ومعه الشّعور بالخطيئة الأصليّة الخروج من جنة عدن ومن هذا المنطلق كان يرى وجوب التضحية والبذل تكفيرا عن احسّاسه القائم على الخطيئة البدئية، وقد أوصلته طقوس التضحية إلى حدّ الحزن العميق أو تعذيب الذّات في محاولةٍ للوصول إلى طمأنينة النفّس وتوازن المشاعر .

[1] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التّموزيّة نمودجاً، ص 113.
[2] المرجع نفسه، ص 68.
[3] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التموزيّة نمودجاً، ص 68.

تتجسد "صورة الفداء والانبعاث في رمز يسوع، إذ مثل استمرار حيا للفكر الانبعاثي، إن يسوع لا يموت، بل يضحي بنفسه من أجل خلاص البشر من الخطيئة الأصلية، فيعد موته تضحية وفداء، وهو يدعا على لسان المؤمنين به بلقب " الفادي". لكن قصتهلم تتوقف عند حدود هذا الفداء، إذ أنه ظهر في اليوم الثالث لرحيله؛ وظهوره هذا كان قيامة أي بعثا من عالم الموت. وهذه العملية المتكاملة، الفداء ةالانبعاث، هي التي تؤمن الخلود لأولئك الذين اكلوا جسده وشربوا دمه، ضمن الطقس الذي يسمى "تناول القربان""[1] إذ شكل يسوع الخلاص لبني البشر، فكان الخبز الذي يمثل عنصر الغداء الأساسي. إذ جسد أقصى درجات العطاء بذل النفس من أجل حياة الأخرين وخلاصهم، والتي حملته تعاليم يسوع بمظهره الإنسانيّ الرّاقي الخالص.

وردت هذه الأسطورة في رواية الحريق في هذا المقطع الشعري :

"إني اعهد إليك

بحراسة أزمان الخير

انحني لأقول:

إنك ستعودين

يا أيام الهدوء الكبرى،

لسوف ننصب منضدتنا

في الميدان العام.

إنني انحني أمامك،

الجبال صابرة

[1] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التّموزيّة نمودجاً، ص 111.

والأنهار صابرة."[1].

تجلت أسطورة " أسطورة المسيح/ الصلب والخلاص" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب تنصيب المنضددة في الميدان العامن طرف الشعب بمنضدة السيد المسيح في مشهد تناول المسيح مع تلاميذته وحواريه الطعام المقدس الذي نزل من السماء، دلالة على الخلاص والفداء والتحرر، حيث استعاره الكاتب من النص الاسطوري رمزا عن طريقه للخلاص من العبودية التي كرسها المستعمر، وكذلك رمز على الزاد اليقيني والإيماني بحصول الثورة وبتالي التحرر من براثن الاستعمار، وقيام الدولة الجزائرية، فتنصيب المنضدة رمز للخلاص،جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها. ، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة.

تجلت هذه الأسطورة في الجزء الأول من النص المعنون ب" يوم من نهاية الزمان " المدرج تحت عنوان ابتسامة الأيقونة " ...الآن يا عزيزتي هو الوقت المناسب للذهاب إلى محلة بريفيا لحمل الزهور وتقديمها في ذكرى الأبطال الذين سقطوا لكي تنتصر الثورة. من دون أن تبدي اهتمامها من خلال حركة تأتي بها أو كلمة تقولها، أغلقت نينا عينيها. ولكن من بين جفنيها المحفورين كما لو كانا قطعة من رخام، سرعان ما رأيت دمعة تتسرب من كل عين، فتجري واحدة واحدة على تجاعيد خد والثانية على تجاعيد الخد الآخر. فقلت لها من دون أن أصر أكثر على الموضوع : -أجل، أصبحنا ناسا ككل الناس في هذا العالم. لم نعد أشخاصا استثنائين. فشعرت بالوحي، ورغم أن ما فكرت فيه لن يروق لنينا، صرحت :**-المسيح قام!**"[2].

تجلت أسطورة " أسطورة المسيح/ القيامة،الصلب والخلاص" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه راسك تضحية أبطال الثورة والفدائين بتضحية السيد المسيح عند صلبه لخلاص

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، 235.

[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 34، 35.

البشرية، فراسك ونيا ينتضران بفارغ الصبر قيام المسيح لتجسد فكرة نهاية العالم وبالتالي الخلاص، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تنتاسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "هابيل" في الجزء الثاني المعنون ب" أأنا حارس أخي"، " ولكنه ما زال يلتفت إلى الوراء. ليتأكد من أن عاهرة تنتصب دائما في زاوية الشارع. وبسببها لا يتردد للدخول في اصطدام مع سكير كان قد باعد بين ساقيه في منتصف الرصيف، يلقي خطبة ويقذف بولة على عمود إنارة. فتح السكير الطيب والشجاع ذراعيه المفتولتين ليحتضنه، ومن لحيته تتطاير الكلمات من دون تواصل. مقاطع جمل:

"الجميع يشتم شرف الإنسان...أوغاد، نهمون، زناة.. **برفقه الذي صعد إلى الصليب**..."[1].

تجلت أسطورة " أسطورة المسيح/ الصلب والخلاص" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه هابيل الرجل السكير الذي راح يتمتم بعض الكلمات آخرها برفقه الذي صعد إلى الصليب بمناجاة فكرة الصلب والخلاص فداء للبشرية التي قامت عليها أسطورة المسيح، حيث نجد أن ذلك السكير يريد الخلاص مما هو فيه جراء اغترابه، وفكرة الخلاص بالنسبة له الصلب رفقة المسيح الفادي والمخلص، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تنتاسبا معها. ، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة.

وكذلك تجلت في هذا المقطع من نفس الجزء المعنون ب" أأنا حارس أخي"، " وفي دورات المياه. حين يغلق الباب خلفه يجد نفسه أمام خربشات. يبدأ رد فعل بسيط، بحركة دفاعية ضد الحبس، ثم يبدأ فك بعض هذه الخربشات. نقوش تمجد ترتيلة الرعشة الجنسية، لكن دون فخر، دون عطش، دون تحد، دون فائدة ولا رغبة في اللعنة أو أي شيء آخر. كل واحدة متجاهلة طبيعة اللذة، مرددة النداء، نفس صرخة اللحم البشري الحزين. ليس إلا هذا. كل ما قرأ، عدا عبارتين متميزتين بنفور عن هذه الشتائم الكئيبة. لا علاقة لها البتة بباقي النقوش.

[1] محمد ديب، هابيل، ص 99، 100.

إحداها تعلن: "ضعوا كمامة على أفواهكم الادعائية، الفضاء–الزمن. لتغرب إلى الجحيم ! عاشت العصور الأولى ! ". أما العبارة الثانية فكانت مرسومة بحروف كبيرة: "**قريبا هو الوصول. قف. أعلنوا عن وصولي. قف. المسيح**" "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة المسيح/ الصلب والخلاص" عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه الكاتب الشخص المنفي الذي تعرض للعنصرية وهو في دورة الحمام ويقرأ عبارة قف المسيح قادم بالخلاص المتجسد في شخص المسيح الفادي والذي اقترن اسمه واعادة بعثة بنهاية الوجود والخلاص،جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

إقرن التوظيف الأسطوري لهذه الأسطورة بثانئية أسطوريم الصلب /الخلاص، إذ أن الانبعاث المسيحي شكّل تجسيداً لهاجس الإنسان الدّائم بالسّعي نحو الخلاص، وجاء مفهوم الخلاص من الخطيئة الأصليّة تطويراً لها. والشغف بفكرة نهاية العالم البشري بانتظاره، بحيث أن قيام المسيح ونزوله للأرض مأشر على الفناء ونهاية العالم، الذي اقترن بقدومه وبعثه، إن الكاتب في عدة مقاطع من الخطاب الروائي يجمع بين رمزي الصلب والقيام، ثم يوحدهما في شكل فني استغلالا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية في خطابه الروائي، تجسيدا لقيمتي الخلاص والطهر التي تفتقد منها مدينة الفساد والضياع التي نفي فيها هابيل، فكان رمز للخلاص "قيام المسيح"، و لهذه الأسطورة دلالة عميقة على تمثل فكرة الخلاص والقيامة، إذ هي وعاء روحي تتضمن طاقة وديمومة وقدرة سحرية على النفاد لأعماق النفس البشرية والتوغل فيها، نظرا لحمولتها الفكرية والثقافية، فربط البعد الأسطوري بالسياق الواقعي ماهو إلا اختزال للأسطورة الأصلية في حدث الحضور الرمزي خبز القربان المقدس / يسوع .

[1] محمد ديب، هابيل، ص 105، 106.

أسطورة مريم العذراء/ الأيقونة:

وردت هذه الأسطورة في نص" خطيبة الذئب" في رواية غفوة حواء "وفي الصباح، عند تناول الفطور، لاحظت التغيير. أكيد أن شيئا قد حدث. هذه الليلة ؟ في البداية، لم أنبهر إلا بالجمال الجديد الذي اكتشفته في فاينة. الجمال المغاير. كنا جالسين في الأسفل، داخل الصالة التي تقوم مقام المقهى. أعطت فاينة ظهرها لنور النهار الذي تسده النوافذ، وتخفف من وطئه ستائر صغيرة من الدنتيلا- هذه النوافذ، الطاولات الضخمة، المقاعد اللامعة، الزخارف الجدارية، منظر الثلج الذي يغطي جدارا بأكمله : فكأننا فعلا في شالي سويسري. تبتسم فاينة؛ تبتسم لي كما لو أنها تظهر لي تحولها. ولم أكن أريد إلا التصديق بما يحدث من معجزة، لا أطلب إلا هذا، أريده بجنون. عام فوقها النور الصباحي الأبيض الذي يرتعد في النوافذ، يغرقها، يداعبها. لم تنبس ببنت شفة، ولكنها واصلت ابتسامتها، فانفجرت شفتاها على بياض أسنانها الساطع. ربما كانت تتسلى باندهاشي. ليست فاينة السابقة التي أراها أمامي. ولا فاينة الأيام الأخيرة كذلك. فكرت : **"أيقونة"**. فكرت أيضا في ذهولي واضطرابي : **"تشبه أيقونة حقا بهيئتها الجديدة"**. وأيضا : " جمال عهد آخر، بعيدا جدا. أيقونة". جلبت للنهار هذه الرائعة الليلية وأثقلت بها الفضاء، واللحظة الراهنة. توجد بلا شك في آلام الكون ثغرة يمكن للأمل أن ينزلق عبرها. تلتحق فاينة، **المشكلة على صورة العذراء الروسية، المسيحية، البدائية، الأرثوذوكسية المؤمنة بالوحي، بنعمتها وعينيها الطويلتين المتأملتين، بماضيها وأصلها " عذراء الأيقونة".**[1]

تجلت أسطورة "مريم عذراء الأيقونة" عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه صلح فاينة بالسيدة العذراء/مريم الأيقونة في تجليها، وعودتها ثانية لإدراك العالم حيث جسدت بذلك عذراء الأيقونة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، 198، 199.

وردت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع من الرواية " بقيت هنا وكلها سكون ولطف، بوجهها الشبيه بهالة حول نظرتها. تبطل مفهوم العمر ذاته بهيئة الشباب الذي ارتسم على محياها. إنها هنا، توجد هنا فقط، هي ذاتها والكائن الذي بداخلها المتجاهل للزمن. جازفت ومازحتها : " تحتفظين بمخزن المتزوجة الجديدة. **يبدو لي أنني أمام أيقونة**. أليس هذا كفرا بالنسبة إليك ؟ ومع ذلك، أقوله. نعم، **أيقونة وسأعبدك**".

تجلت أسطورة " مريم العذراء/ الأيقونة " عبر تقنية "الصورة البلاغية"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه صلح فاينة بمريم عذراء الأيقونة، وهي تعود من منفاها وتفتح عينيها، وتنظر لا شك في رجوعها، أم أنها بصدد الرجوع تدريجيا، حيث تعمقت ابتسامتها أكثر. لم تخرج عن صمتها. " **واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا؛ فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا**"؛ إنها هنا شخصيا، وتعود من منفاها وتفتح عينيها، وتنظر. هل رجعت كلية، أم أنها بصدد الرجوع، وتفعل ذلك بخطوات مترددة ؟ أصبح عالمنا غريبا في عينيها، غير مفهوم. ولكنه مليء بالحقيقة الجديدة التي جلبتها من هناك. إن النظرة التي تلقيها على كل شيء هي نظرة اعتراف. تشوش بصري فجأة. سألتني : " ما بك، صلح ؟ " بسبابتها المنطوية، مسحت على خدي دموعي التي سالت.

قلت: " لا شيء، صدقيني".

فذهبنا ثانية داخل الاخضرار الخانق، باتجاه انبهار هذه الصبيحة الصيفية./ " **فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا؛ قالت إني أعوذ بالرحمن...**"/ "[1].

حيث اقتبس محمد ديب أيات من القرآن الكريم وضمنها في نصه " ومعنى الانتباد هو التخلي للعبادة والاعتكاف بالمحراب، وفيه إشارة واضحة عن زهد مريم وقوة إيمانها، وانقطاعها عن البشر للعبادة والتأمل في

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 199، 200.

ملكوت الله. وتأخذ الأحداث بالتصعيد حيث المفاجأة أنها على حين غرة تجد نفسها مع شخص لا تعرفه، ويبدأ الحوار من الصدود والرفض من مريم لمخاطبته كما ورد في سورة مريم الآية 18 "قالت إني أعوذ بالرحمان منك إن كنت تقيا"، وهنا نجد مريم امرأة معتكفة بالعبادة في محرابها ففاجأها بشر كما ورد في سورة مريم الآية 17. "فتمثل لها بشرا سويا"، فلم تجد في تلك اللحظة ما تلجأ إليه للخلاصمما هي فيه، ومن هذا الأمر الغريب والمريب لما هي عليه من التقى والورع والحشمة إلا اللجوء إلى الله، لذلك خاطبته بقولها "قالت أعوذ بالرحمان منك إن كنت تقيا" إذ لما أدهشها حضوره عندها فجأة وعلى حين غرة وهي تحسب أنه بشر تهجم عليها لأمر يسوؤها استعاذت بالرحمن استدرار للرحمة الإلهية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة والمتفجرة للأسطورة الأصلية.

كما تجلت هذه الأسطورة أيضا في رواية "لايزا" في الجزء المعنون ب" لوحة ذاتية" في المندرج تحت رقم 49." وبخصوص الأيقونات مرة أخرى، لا توجد ضمن رسومها أبدا شخوص مبتسمة... إلا في واحدة ربما، **وهي الصورة التي غطاها الرسول محمد عندما دخل إلى الكعبة لأول مرة**، ووجد تلك الرسوم التي تغطي جدران الكعبة، فأمر بأن تمحى جميعها وعلى الفور، ليس لكونها رسومات مسيحية، بل لأنها تصور أشكالا بشرية. **الصورة الوحيدة التي لم يشملها ذلك الأمر هي تلك التي كان يغطيها بيديه كما لو كان يريد حمايتها، وهي صورة مريم العذراء. يحلو لي أن أتصور بأنها تبتسم. وبعد مرور زمن طويل، تعرضت الكعبة لحريق لم تسلم منه العذراء. لقد اختفت عذراء الكعبة. يحلو لي أيضا التفكير بأن بصمة ابتسامتها الحاضرة والغائبة، ظلت مطبوعة على يدي** "[1].

تجلت أسطورة " أسطورة مريم العذراء/ الأيقونة " عبر تقنية "التناص"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه"، حيث شبه صلح نفسه بالنبي الذي حما ابتسامة الأيقونة بيده، لتطبع ابتسامة عذراء الأيقونة على يده

[1] محمد. محمد ديب، لايزا، ص 138.

كما يحلو له التفكير ببصمة ابتسامتها والتي جسدتها فاينة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تنتاسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

الأساطير الطقسية :

أسطورة القمح القتيل:

إن الاعتقاد يمتد من حدود الحياة النّباتية أو الزّراعية لتأثير في عملية التّكاثر على المستويين البّشري والحيوانيّ هذه العملية المقدسة إذ أن قوّة الإخصاب الكونيّة مسؤولة بشكل رئيسيٍّ عن الإنبات ورعاية الحياة الزّراعية. وهذا ما أدّى بالإنسان إلى تشبيه فكرة القربان القتيل بسنبلة القمح الأولى، إذ يعد جسد ذلك القربان لتقديمه كأضحية، لأن تضحيتّه جعلت منه نبتة الحياة بالنسبة إلى البشر.

ولقد "قامت الشعوب بتجسيد قصة الفداء والانبعاث باحتفالات شعبية ضخمة يجري فيها تمثيل الدورة الفدائية، بشكل يمتلك الناس من خلاله حسا بمشاركة فيها وبمساندة قوى الانبعاث. ومن خلال ذلك تحول الإله المخلص إلى إله"[1] يموت ويبعث من جديد، حيث يمثل القمح جسد الإله القتيل، حين ترفرف روحه في حزمة القمح الأخيرة، أو يموت الإله من خلال جسد بشري حلت فيه الروح المقدسة، فيبدل جسده للخلاص، ويبقى الامل في عودته لتعود الحياة من جديد وتستمر،" يموث على ثلاثة مستويات متطابقة، يظهر بعضها بعضا. المستوى الأول غيبي، حيث يتم موت الإلبه في المجال المقدس غير المنظور. المستوى الثاني طبيعي، حيث يمثل القمح جسد الإله القتيل، وحيث ترفرف روحه في حزمة القمح الأخيرة. المستوى الثالث إنساني، حيث يموت الإلبه من خلال جسد بشري من لحم ودم حلت فيه الروح المقدسة مستعدة للهبوطإلى العالم السفلي، وحيث يتم تمثيل ما يجري على المستويين الأولين بشكل واقي يستقطب كل الشحنات الانفعالية، من حزن على الإله وشفقة

[1] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيتها الأدبية التموزية نموذجا، ص 70.

بجسده الذي بذله لخلاص الجميع، وأمل في عودته التي يتوقف عليها معاش البشر"[1] وحياتهم، إذ لا بد من التضحية من أجل الاستمرار، وعملية التضحية والفداء المقدس هي لب عقيدة الخصب النباتية، إذ يعد تقديم القربان البشري خلاصا ضروريّا للحياة الزراعيّة فالدم المراق يروي الأرض ويخصبها.

وردت هذه الأسطورة في رواية الحريق.." قال كومندار : " وما حدث بعد ذلك تصعب متابعته. إن صوتا معولا رهيبا قد انطلق يشق الهواء الهادئ. ويملأ الحقول بحنق ضخم. كانت الآلة تهز مفاصلها الفولاذية الكبيرة في وحشية أن رجلا قد انطوى فيها فهو يتحرك محاولا أن يتملص منها، ولكنه يظل معلقا بها وقد انغرزت أسنانها في جسمه. **وأخذت قطرات ضخمة من الدم تنهمر ببطء، على السنابل التي حلقت منذ لحظة**. ثم نزلت النهاية نزول الصاعقة. إن هذا الجهاز المعقد من الأذرع والروافع قد تفضفض دفعة واحدة وهو يقرقع قرقعة شديدة. فانخبط العامل على الأرض وانسحقت عظامه. إنه لم يعد إنسانا بل أشلاء سوداء. وهرع كلب كبير وهو يرعرع، وتجمد أمام الجثة في دهشة، ثم أخذ ينبح نباحا طويلا. وما هي إلا لحظات حتى امتلأت الحقول بالناس، على هدوئها في تلك الساعة، كأنما الأمر سحر، نبع عمال من كل جهة من الجهات، فزاد بهم عدد الذين كانوا يعملون هناك، وأخذوا يتزاحمون في دائرة مضطربة مهتاجة يحاولون أن يتكلموا جميعا في آن واحد. إن كلا منهم يروي الآن قصته التي وقعت له، ويناقش ويشرح". كان عمر يرى هو أيضا هذا الحشد، ويرى جثمان الرجل في وسط الدائرة باردا كل البرود. لقد فات الأوان أوان ماذا ؟ العامل مات منذ الضربة الأولى، منذ اللحظة التي ارتطم فيها بالأرض. قال كومندار" تحطمت كليتاه، وتهشمت عظامه كلها تقريبا. **كان الدم يرشح من جسمه بغير انقطاع، فيسقي الأرض ببقع حمراء لامعة**".التفت عمر نحو الأرض لاهثا. واستأنف كومندار حديثه: "وظل الكلب الأسود الكبير هناك. كان يهتز ويلهث كقاطرة، وكان لسانه الكبير يتهدل من فمه بطوله كله. كان رأسه ضخم، فيرى ارتعاش فمه الكثيف. واضطراب عضلات رقبته القوية، وطفق عدد من الفلاحين يحاول طرد

[1] فراس السواح، لغز عشتار، ص 287.

الكلب. إن صاحب الكلب هو صاحب المزرعة. قالوا: -اذهب يا كلب النحس. ملعون أنت وأصحابك... إن الوعيد الذي حلق عندئذ في الهواء، مسلط فوق الرؤوس كقبضة عمياء، كلعنة. "[1]. تمزق وحشي ..

تجلت أسطورة "**القمح القتيل**" عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه كومندار العامل الذي قتل بقربان القمح القتيل لأجل تخصيب الأرض، عبر قرينة "الدم/ القمح/ الأرض"، حيث تجسدت أسطورة القمح القتيل، حيث كانوا يقدمون ضحية بشرية بعد نهاية الحصاد كالشكر وعرفان لأم الأرض على جودة المحصول ولضمان محصول السنة القادم، واستمرار عنصري الوفرة والخصوبة فدم العامل الزراعي المراق كان تتويجا لخصوبة الأرض و لنهاية الموسم الزراعي بالوفرة، بحيث رفرفت روحه في حزمة القمح وسقى دمه تراب الأرض، حيث مثل القمح القتيل واتحد جسده بجسد الإله القتيل، فكان العامل الزراعي قربان سقى الأرض لضمان خصوبتها في الموسم القادم، بيد أن من قام بالطقوس هي آلة المستعمر الفرنسي، التي زفته لمثواه الأخير، ويرمز محمد ديب بتوظيف هذه الأسطورة إلى بشاعة المستعمر وآلاته القمعية الذي تسلط على الشعب الجزائري وبأخص العامل الزراعي، فأصبح المواطن الجزائري يصلب فوق أرضه تحت وطئة الاستعمار، إن العامل الزراعي قربان قدم ضحية بشرية لأجل ضمان خصوبة الأرض وجودة المحصول، إذ أن المستعمر الفرنسي لا يتوانى في استغلاله بأبشع الطرق وبأرخض الأسعار وإن حدث ومات عامل زراعي خطأ كأن شيء لم يكن، فهو لا يعدو أن يكون مجرد نملة دهشت لا غير، ويلصقون التهمة ويرجعون سبب موته لجهله بطريقة عمل تلك الألات المتطورة "الحاصدة" وعدم تواخيه الحذر، إن آلاف المزارعين كلهم قرابين بيد الاستعمار حياتهم مرهونة بخدمة الأرض والعمل على خصوبتها بعرق جبينهم، يصبون فيها كل جهدهم وقوتهم وطاقتهم ليكون المحصول وفيرا، فالمزارع يمضي الساعات الطوال منكبا على معوله بل يمضي السنين في تفانيه في خدمة أرضه، التي رهنت بيد المعمر الفرنسي فكل إنتاجها ملك له كما ملك الأرض والمزارع على حد السواء. كلهم وهبوا أنفسهم للأرض

[1] محمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 177، 178، 180.

كقرابين حتى وإن كلفهم ذلك حياتهم، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات الرمزية المشحونة والمتفجرة للأسطورة الأصلية.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية الحريق في هذا المقطع الشعري :

"**أيتها الخادم يا ذات اليدين المبرقشتين**

والقدمين المبقعتين،

أيتها الخادم التي تنشر أقمشة جديدة

نقد منها قمصانا،

لمحو الآلام،

قمصانا تخفف ما نلقى من عناء الحمل،

إنني انحني أمام يديك وقدميك.

واعهد إليك

بحراسة الإنسان والخروف

والفرح والصبر،

والقربان والقلب،

بجميع الأيدي الماهرة

وبكل ما صنعتوه

أيها العامل الطيب

والفلاح الطيب، والغزالة الطيبة.

والأم الطيبة ".[1]

تجلت أسطورة "**القمح القتيل**" عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب الخادم بقربان القمح القتيل/ الإله القتيل لأجل تخصيب الأرض وتحيينها، عبر قرينة "الحراسة /القربان / الأم الأرض"، حيث تجسدت عبرها أسطورة القمح القتيل، إذ تقدم ضحية بشرية يتجسد فيها الإله القتيل وينبعث من خلالها لتتحد الدماء المراقة مع لأم الأرض لإحداث الخصوبة ولضمان محصول جيد واستمرار الحياة ، واستمرار عنصري الوفرة والخصوبة فدم الخادم/الإله الزراعي المراق كان تتويجا لخصوبة الأرض ولنهاية الموسم الزراعي بالوفرة، ليرمز الكاتب من خلال توضيفها إلى ضرورة التضحية لتحقيق السيادة والحرية، واستعادة الأرض من يد المعمر والمستعمر الفرنسي، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

كذلك تجلت في النص المعنون ب" **النبي**" في ذات الرواية " مثل طنين النحل"، "**هل كنتم تتصورون أن القمح كان ينمو في هذا المكان حولنا منذ زمن غير بعيد ؟ نعم؟ ولكن أين أصبحت تلك الحقول التي كانت تؤمن ما يعطي الحياة للناس على الأرض، ويجعلهم يخلفون الموتى : الخبز والقربان** ؟ حتى أن الأزهار والأكاليل نفسها قد اختفت هي الأخرى ودفنت تحت بلاطة إسمنت. يا لهذه العبودية ! نفقت خلالها الأرض بكيانها وخيراتها. أما الحجة : **فواجب التضحية في سبيل التقدم**. حسنا إذا، فلنر ماذا حصل! لقد تقدمت الهمجية مموهة بغطاء ذهبي من الثقافة والفن والجمال : فتلك شعارات وحجج لا يمكن تفاديها. ولكن

[1] امحمد ديب، ثلاثية الجزائر، ص 234.

التنكر المضحك لم يختلق طوال التاريخ أسلحة أشد حذقا وبالتالي أكثر فعالية من تلك التي يستخدمها اليوم ضد الإنسانية. غير أن الدولة الهلينستية الأولى تلاشت ما إن تبينت أن أرغفتها الرائعة تقوم على ظهور عبيدها. "[1]

تجلت أسطورة "**القمح القتيل**" عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب الحرية واستعادة الأرض بقربان القمح القتيل/ الإله القتيل الذي لا بد منه لأجل تخصيب الأرض وتحيينها، وإلا حل الجفاف والقحط، عبر قرينة "القمح /القربان / الأرض"، حيث تجسدت عبرها أسطورة القمح القتيل، إذ لا بد من تقدم ضحية بشرية يتجسد فيها الإله القتيل وينبعث من خلالها بفعل إراقة الدم لتتحد الدماء المراقة مع الأرض لإحداث الخصوبة ولضمان استمراية الحياة، بتوفر الغذاء الأساسي المتمثل في الخبز، ليرمز الكاتب من خلال توضيفها إلى ضرورة التضحية لتحقيق السيادة والحرية واستعادة الأرض والوطن من يد المستعمر الفرنسي، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

أسطورة مقدم القرابين/القربان :

وردت هذه الأسطورة في رواية " سطوح أرسول"في هذا المقطع: " قلت بأنه لم يحدث أن ارتكبت جريمة قتل واحدة في جرفير. المسألة بحاجة إلى تدقيق بسيط، لقد حصلت جريمة قتل واحدة : عرفت الخبر من هؤلاء الأصدقاء. كشفوا لي عن أدنى التفاصيل بلا ذلك الحرج أو التحفظ الذي يزهر تأنيب الضمير، أو بالعكس يعبر عن وقاحة هادئة. لماذا لم أشر إلى هذا من قبل ؟ لأنه كان سيترك أثر خزي لا مثيل له، بشاعة بلا اسم عادة ما تشرينا من رعبها، بينما ينبغي أن ننظر إلى هذه الحادثة في هذا البلد الذي نحن فيه بعيون مغايرة وأن نعتبر فعل هذا المجرم كظاهرة لا تصنف ضمن الجرائم وإنما، لنقول، ندرجها ضمن تصور خاص لأشياء. لقد صرح صاحب الجريمة، وهو صانع قبعات، بأنه في قتله لزوجته وأطفاله الأربعة استجاب لتحقيق رغبة تم التعبير عنها مرارا داخل

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 207، 208.

العائلة. فلا يتعلق الأمر إذا بجريمة قتل لخمسة أفراد وإنما لانتحار جماعي وأن الجميع كان مع هذا الموقف، بما في ذلك القاضي. وأكد لي الأصدقاء أن هذا الرجل لم يوجه السلاح ضد نفسه بعد المجزرة، وهي نيته قبل العملية، لأنه خضع في آخر لحظة إلى توسل زوجته في آخر دقيقة حياتها. توفي الأطفال بين ذراعيها، **فطلبت الضحية الخلاص من الكاهن، مقدم القرابين**، فاستجاب لها... يمكننا الإفاضة في تفسير هذا "الحدث" إلى ما لا نهاية."[1].

تجلت أسطورة "**مقدم القرابين/القربان** " عبر تقنية " **الصورة البلاغية** "، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب القاتل بالكاهن مقدم القرابين وزوجته وأطفاله بالقربان، حيث لم يحايبه القانون على جريمته التي اعتبروها خلاصا، وارث عائلي، " اكتفى المتحدثون معي بطرح السؤال التالي أمامي، وبدا كما لو أن القضية وجدت حلها كلية، في نظرهم على الأقل : "باسم أي شيء كنا سنقيم حاجزا من شأنه أن يصد تحقيق هذه الرغبة ؟ -ينبغي أن نفهم طبعا الرغبة في مغادرة هذا العالم- لا نتعب أنفسنا في البحث عن الكلمات، فلا يعارض أي دين، بل جميع الأديان تنوه بالقبول الهادئ للموت، باستثناء الدين الحديث الساذج للحياة بأي ثمن. بالنسبة إلينا، لا تزن رغبة هذه العائلة أقل من الرغبة المناقضة، فلا نعرف مسئولية أعظم من تلك التي تفرض على شخص، دون رضاه المعلن، إجبار مواصلة حياة لا يطمح إليها، ولا يحلم إلا بمغادرتها "[2]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

وردت هذه الأسطورة كذلك في رواية غفوة حواء، "لقد فارقتني في السرير حيث استيقظت بفزع من الغفوة القصيرة التي غرقت فيها بعد عناقنا. كنت مستيقظا، أراقب الفجر، وعيناي تحدقان في الظلام؛ كانت الأذرع

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 39.
[2] المصدر نفسه، ص 39، 40.

والسيقان متداخلة، وأنا استرق السمع إلى الصمت الذي حطمه هدير السيارة المندفعة على الطريق السريع القريب، تلفني موجة من الأفكار المأتمية، وقد أهملتنا أسوار الفندق المتشققة التي تكاد تنهار تحت المد العنيف، في مكان ما، وهو اللامكان. ولكن هذا الكلام سيأتي لاحقا. أما الآن، فلا تخرج أفكاري إلا لتتجه نحوها، نحو المرأة التي تنام إلى جانبي، بتنفسها الخافت. أتيت بها من الضفاف التي لجأت إليها لتفقد ذاتها، **حيث ركضت لتمنح ذاتها كقربان**. مسكتها من يدها وقدتها إلى غاية هنا. هل هي أكثر سعادة ؟ بدأت تعرف من أنا ثانية، وتتعرف على ما حولها، وتندهش. هل لهذه الأشياء قيمة؟ ولكن السؤال الآن، السؤال الحقيقي : ماذا يمكنني أن أفعل معها من اليوم فصاعدا ؟ "[1]

تجلت أسطورة " **القربان** " عبر تقنية "**الصورة البلاغية**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب منفى فاينة التي سيقتله جراء مرضها بالقربان ، حيث جنت فاينة جراء فقدانها لذاتها، وعدم تقبلها حقيقة فراقهما هي وصلح، أن يتركها صلح أن ينتهي كل شيء بينهما كان سببا في تدهور حالتها ودخولها المستشفى، حيث أدخلت مستشفى الأمراض العقلية جراء النوبات العنيفة التي تنتابها، لتصبح فاينة في نهاية المطاف قربان في المنفى الذي حبست فيه بعيدة كل البعد عن العالم وما يجري حولها وعن الإدراك، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

كذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية "**مثل طنين النحل**" في الجزء الأول من النص المعنون ب" يوم من نهاية الزمان" المدرج تحت عنوان ابتسامة الأيقونة "... الاحتفال المحتجز في الداخل والمنتشي من الصراخ. وهكذا انطلق عازف البيانو بحماسة بعدما أصبح مأخوذا ومثارا بطريقة العزف هذه الشبيهة بضربات مطرقة ! وبناء عليه، دعوتك إلى الرقص يا أنطونينا. لم أكن أناديك بعد نينا في الفترة الأولى تلك، إنما ألفظ اسمك بالكامل لشدة

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 110، 111.

لباقتي وخجلي. ولم أكن أعرف في السابق أكثر مما أعرف في الحاضر كيف أضع رجلا أمام الأخرى، إلا أنني تجرأت أن أدعوك إلى رقص تلك الفالس. فحينذاك، لم أكن على طبيعتي. إذ شربت كلماتك والنبيذ معا فانسابوا في حلقي كما لو كان مصدرهم **كأس قربان**. يا له من نبيذ قداس عجيب ! فتراني أثرثر وأدعي المكر والذكاء مفيضا في إيماءاتي أكثر مما أستمع إليك. أجل، فثمالة وجودك كانت تعصف في ثمالة الحفلة داخل رأسي ودمي يغلي. حينذاك، لم تكن تنطبق علينا إلا الصفة التالية: مجرد عاشقين فتيين. "[1].

تجلت أسطورة "**القربان**" عبر تقنية " **الصورة البلاغية**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه راسك حبه لنينا بكأس القربان الذي ابتلعه، حيث دخل في حالة نشوة وسكر وسعادة محمومة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " إن شاء إبليس"، "هذا القدر الذي يلذ له، دون سبب محدد، أن يصنع عبرا لأنه... لأنه لا يجد أفضل مما يفعل ليصنع أكثر مما تفعله العبر، ولأنك أنت، كما يمكن أن يكون أيا كان: ما هذا ؟ فكرة ؟ وأية فكرة ! الموعود غصبا عنه يغلي في قرارة ذاته. فكرة شنيعة : لا أكثر ؛ فكرة شنيعة سوف لن يعتنقها لا اليوم ولا غدا. **أن يُشيد مذابح للقرابين**، وماذا أيضا ؟ لا لأنه إذا تأمل بهذا الشكل يفكر بأن يتهم نفسه مباشرة. ولكنهم جميعهم، أغفري له أيتها الملائكة الحراس، ومن جملتهم عمته، متهمون. يتهم عمته أيضا، **لأن صافية من جهتها ستكون إذا صح التقدير المصطفات المنذورة لهذه المذابح، الحمل الذي أُجبر اختياره خاصة إذا كان عمران هو من يمسك السكين**. هل سيستسلم دون مقاومة ؟ هل سيدع القدر المشؤوم يفرض شريعته؟ سيكون ذلك جرما عن سابق قصد وتصميم..."[2].

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 16، 17.
[2] محمد ديب، إن شاء إبليس ، ص 155، 156.

تجلت أسطورة "**مقدم القرابين/القربان** " عبر تقنية "**الصورة البلاغية**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب صافية بالقربان الممنوح من أجل إضرار المطر وبتالي الخصوبة، حيث يكون عمران هو السبب في موتها بفعل خطيئته بامتناعه عن اراقة دماء حراس الأمكنة فوق قبر القديس أفلكو، إذ جسد مقدم القربان، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

أسطورة الاحتفال برأس السنة:

تعود ميثولجية هذه الاحتفالية والخلفية الأسطورية لها والتي تجسدت عند الكثير من الشعوب في الاحتفال برأس السنة وانبعاث سيد الخصب تموز "أدونيس" ولتمتد إلى ديونيسوس عند الدارسين " فعلى المستوى الطبيعي اعتبر الموت حلقة في سلسلة دورة الحياة، لذلك لم يمثل خطراً مخيفاً في هذا السياق، بل غدا في معظم الأحيان عنصراً هاماً، احتل مكانة خاصة في الطقوس الإحتفالية التي كانت تقام بمناسبة حلول العام الجديد، ولعل الأهمية التي كان الموت يحظى بها في تلك الإحتفالات إنما كان بفعل اعتباره مرحلة تمهيدية، تسبق تفتق الطاقات الحياتية."[1] ومن ناحية أخرى سنجد أن مهرجان أكيتو لا يقل صخبا وكرنفالية عن الأعياد الإغريقية والرمانية وبنفس الخطوات والمراحل تتركز حول موضوعات مماثلة هي الملك نزع تاجه، وإعادة تتويجة، وتقديم الاضاحي والزواج المقدس، وتلاوة ملحمة "أينوما- إيليش" خلال الاحتفالات بمقدم رأس السنة البابلية إذ كان هدف تلك القراءة هو تمكين الملك من تنظيم الدولة والقضاء على مختلف الشرور، كما طقوس الجنس المقدس كانت هي الأخرى تستهدف المحافظة على القوة الاخصابية في الطبيعة و المجتمع، والتجديد الدوري الرمزي لخلق العالم.

وعن احتفالية السنة الجديدة في بابل " ثمة مهرجان، كان يُمارَسُ في بابل الألفيَّة الأولى ق م، يُدعَى "مهرجان أكيتو"، يرى أغلب المؤرِّخين أنَّ عدَّة مهرجاناتٍ اجتمعتْ في مهرجانٍ واحدٍ. ولذلك كان هذا المهرجان يستغرقُ

[1] عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديداً)، ص 187.

مدَّةً طويلةً تمتدُّ إلى أحد عشر أو إثني عشر يوماً. ويشمل الاحتفال بالمهرجان أكيتو، الذي يجري في مطلع نيسان، أي بداية السَّنة البابليَّة، الاحتفال بالسَّة الجديدة، وطقس الزَّواج المقدَّس، ورواية أسطورة الخليقة البابليَّة "حينما في الأعلي"، كما ينطوي على احتفاليَّة تتويجَ رمزيٍّ لملك بابل "[1] ليتجدد ملكه.

هذا الاحتفال الذي كان يقام في الألفية الأولى في بلاد بابل والذي يدعى بمهرجان السنة الجديدة. الذي لا يخلو من الرمزية بحيث كان الملك هو أهم عنصر في المهرجان ويتعذر إجراء المهرجان بدونه وذلك راجع لمعتقد " في العراق القديم، كانت الملوكيَّية كيانا هابطا من السَّماء، فهي كلمة الآلهة التي تختارُ لها الملوكَ المناسبين. وحالما تحلُّ هذه الكلمة في رجل معيَّن، يصبح جَسَدُهُ نفسه تمثيلا لإرادة الآلهةِ. غير أنَّ الاستعارة الملكيَّة قادرة على الاتِّساعأكثر، لأنَّها تستطيع أن تمثِّل جسد المجتمع برمَّتِهِ. ولذلك يكتسب حضورُ الملكِ في مهرجان السَّنة الجديدة هذه الأهميَّة، فهو من ناحيةٍ تمثيل لإراذةِ الآلهة في جَسَدِ الملكِ، ومن ناحية ثانيةٍ اختصارٌ لجَسَدِ المجتمعِ بأسرِهِ في جَسَدِ الملكِ. "[2] صاحب التتويج.

في عملية الاستعارية الملكيَّة هذه، إذ يمثل الملك كيان استعاري لتمثيل لحمة المجتمع وليس السلطة الحاكمة " طقس السَّنة الجديدة هو طقسُ تجديدٍ، أي طقسُ يُعلِنُ نهايَة عاملٍ وبدايَة عامٍ آخرَ. فهو طقسُ موتِ عالمٍ، وميلادِ عالمٍ آخرَ جديدٍ على أنقاضِهِ. وحين يقترنُ بطقس الزَّواج المقدَّس، فإنَّ طابع التجدُّد لا بدَّ أن ينعكسَ على طقس الزَّواج المقدَّس "[3]. فالهدف من عملية تتويج الملك في الاحتفالية أو مسحه إنَّما إنما هو تتويج رمزيٌّ للمجتمع الذي يختصرُ كُلِّيَّتَهُ. وتتويج المجتمع هو تتويج للكون بأسرِهِ. فالملك يغدو المسؤول الأول والأخير عن استقرار الكون برمَّته وخصوبته، ومسحه يكرَّرُ ولادة الكون من جديد التي يُحتَفل بها في كل عام جديد، حيث

[1] عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديداً)، ص 97، 98.
[2] المرجع نفسه، ص 101، 102 .
[3] عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديداً)، ص 103.

الملك كان يجدد الخلق كله والتجديد بامتياز إنما هو التجديد الذي يجري في العالم الجديد عند مباشرة دورة زمنية جديدة.

إذاً "يرتبطُ الاحتفالُ بالعام الجديد بفكرة "غبطة البدايات" التي يجبُ استعادتُها عن طريقِ إنشادِ ملحمة "حينما في الاعالي". وهكذا يصبحُ الملكُ محور هذه الاحتفالاتَ، لأنَّه الأداةُ التي يجدِّدُ بها المجتمعُ سلطتَهُ على الملكِ نفسِهِ، ويعودُ من خلالِهِ إلى كمالِ البداياتِ الأولى في ملحمةِ الخليقةِ، فيجدِّدُ الملكَ والمجتمعَ والكونَ بأسرِهِ. وهذا هو السَّبب في الأنشودة التي يقرأُها الملك أمام الإله مردوك بأنَّه "لم يرتكبْ إثماً في بابلَ" [1] وحافظ عليها، حيث كان ملكا عادلا، وقد "قامت الشّعوب بتجسيد قصّة الفداء والانبعاث باحتفالاتٍ شعبيّةٍ ضخمة يجري فيها تمثيل الدّورة الفدائيّة، بشكلٍ يتملك النّاس من خلاله حساً بالمشاركة فيها وبمساندة قوى الانبعاث.ومن خلال ذلك تحوّل الإله المخلّص إلى إله . "[2]

و" إضافة إلى ذلك، فإنّ فكر الانبعاث والفداء لم يتجّد في بلاد الرّافدين من خلال دوموزي أو تمّوز فقط، فقد عرفت تلك البلاد عدداً من الرّموز هو مردوك البابليّ. وهذا الإله يقوم بمهمّة تنظيم الكون وإنقاذه من حالة العماء الأزليّة ومهمّة خلق الإنسان، ويظهر ذلك في ملحمة"إينوما إيليش". وهو، مع أمثاله من آلهة العصور الأخرى في ما بين النّهرين، يقوم بالتّضحية الاختياريّة بالنزول إلى العالم الأسفل من أجل تطهير حياة البشر من الخطايا وتجديد تلك الحياة. ولهذه الغاية كانت تقام في تلك المنطقة احتفالات رأس السّنة في نيسان من كلّ سنة، وتستمرّ طوال اثني عشر يوماً، ترمز إلى الخلاص من الخطايا، وإلى تجدّد الحياة البشريّة، وبتالّي تأمين استمراريّة القيم في وجود المجتمع البشريّ. وإقامة احتفالات رأس السّنة في نيسان لم يكن اعتباطيّاً أبداً، فقد كان له دلالةٌ مركزيّةٌ فيها، إذ أنّ التّجدّد المنشود من خلال هذه الاحتفالات، يتواكب مع التجدّد الحاصل في الحياة النّباتيّة وفي

[1] عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديداً)، ص 104 .
[2] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التموزية نموذجا، ص 70.

الطّبيعة بشكلٍ عام."[1] وتتم الاحتفالات حسب ترتيب معين ومدروس بدقة، إذ كان حكم الألهة يقضي بأن يقيم تموز جزءا من السنّة في العالم السفلي وباقي أيّام السنةّ مع عشتار وبذلك تحقق فكرة البعث السنوي ببعث الطبيعة من جديها وقحطها، والأسطورة التموزية /الانبعاثية تتجسد في إعادة بعث إله الخصب والفداء، والانبعاث فلا ينتج المحصول كل عام إلا من بين فكي الموت دورة الحياة الطبيعية، ذلك الحدث الذي يكرر على نحو تعبدي أثناء الاحتفال بعيد رأس السنة.

وردت هذه الأسطورة في رواية" سطوح أرسول" بعد تلقى عايد دعوة من طاليلو أحد معارف دودريك لزيارة جزيرة من الجزر الشهيرة قصد الاحتفال برأس السنة " اتفقنا على موعد لمنتصف نهار الجمعة، أي بعد ثلاثة أيام من الآن، في أحد موانئ جرفير :" منتصف النهار، أرأيت ؟ " دعاني طاليلو إلى قضاء **حفلات رأس السنة** على واحدة من الجزر الكثيرة التي تزين الساحل. لقد سبق لي أن سمعت كلاما عن هذه الجزر الشهيرة، ولكنني لا أعرفها بعد ولا أطلب إلا زيارة واحدة منها قبل رحيلي. وبما أنه لم يضع السماعة، انتهزت الفرصة وقلت له بكل بساطة. وبلا أدنى ارتياب، صرح لي هو أيضا (himself) كان ضيفا وينتظر من تلك الزيارة متعة تماثل متعتي. تبا له، كنت سأصاب بإغماء مباغت ! ما هذا، ضيف يسمح لنفسه بدعوة ضيوف آخرين. يا له من جريء، لا تنقصه الوقاحة. فكرت في رفض دعوته والتخلص منه بفظاظة، لكنه أحس بذلك فسبقني محتجا : " ستأتي معي، يجب عليك أن تأتي. أنت ضيف مثلنا جميعا، وربما أكثر. أفضل من هذا : هناك من يطالب بحضورك، ولا فضل لي في هذه الدعوة، أؤكد لك، أرأيت ؟ أنا لست إلا وسيطا. **لا يمكنك أن تقضي احتفالات رأس السنة بمفردك في جرفير، سيكون الأمر محزنا، بل وقاتلا**. سوف لن يتقبله أحد من أصدقائك "[2].

[1] لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التموزية نموذجا، ص78، 79.
[2] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 104.

تجلت أسطورة " **احتفال رأس السنة** " عبر تقنية "**التناص**" اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب جملة **احتفالات رأس السنة** الدجالة على المرجعية الأسطورية، استدعاء منه لأسطورة الاحتفال برأس السنة الطقسية البالغة القدم، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

كما ورد ذكر ه الأسطورة أيضا في رواية" غفوة حواء"، " حلم أخر. هذه الليلة أيضا. كنا، صلح وأنا، في السنة الماضية، موجودين في شقة أعارها لنا أحد معارفنا، ليس لنا فقط وإنما لزوج آخر جاء هو أيضا يقضي **حفلة رأس السنة** في باريس. استغل الغاز في زاوية، تماما مثل يوم دخولنا الشقة، نحن الأربعة. كان المكان في الحلم مظلما والنيران مرعبة. ولم يكن ذلك هو الأخطر. كنت أرى صلح يحترق أيضا. هل وجب علي أن أرمي بنفسي داخل اللهب لإنقاذه ؟ كنت أبحث عن طريقة أخرجه بها من هناك. قادني الجزع الذي يخنق صدري إلى رمي نفسي يائسة داخل اللهيب. وقمت بعضه. انقضضت عليه كالكاسرة. كانت لي مخالب، فغرزتها في أضلعه. كلما زاد هلعي زاد ضغطي وتعذيبي له. الدم، اللهيب، العذاب، دوختني كل هذه الأشياء. ومع ذلك لم أرخ شدي. أحسست بصلح كما لو أنه لا يزال بين مخالبي، بداخل فمي، حينما احترق كحزمة تبن دون أن يترك أثرا. انتابتني نوبة تشنج، والتويت حول هذا الفراغ. أحسست بطعم قبر مرعب على لساني. "[1].

تجلت أسطورة "**احتفال رأس السنة**" عبر تقنية "**التناص**" اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب جملة **احتفال رأس السنة** الدالة على المرجعية الأسطورية لأسطورة الاحتفال برأس السنة الطقسية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 86، 87.

وتجلت كذلك في رواية غريبة الثلج والرمال، في الجزء المعنون ب " **غريبة الثلج والرمال**" " لقد تركني أعود إلى هنا، أنا شجرته وابنته الصغيرة. أما الأسرار فقد بقيت هناك تحترق في الصخر. وستظل هناك طالما لم يتوقف العالم عن أن يكون ممسحة أقدامنا من أجل استعادة جماله وكبريائه. الأشجار تعج بالعصافير المذهولة بصياحها وبكل باقات الأسئلة. تسأل ماذا ؟ وإلى متى ؟ رعب يبدو أنه لن يهدأ.وحتى الديوك البرية ذاتها لو توصلت إلى القفز من الأرض إلى غصن فهي لن تتأخر. إنها تزقزق كلها في جوق، كما لو كانت مجموعة أطفال اكتشفوا ألعاب **عيد رأس السنة**. يكاد يصيبنا الصمم. ولكنها لا تقول أي أسرار. هل تعتقد أني ملكتها. يكفي شيء قليل لتكون ملكة شخص ما. إني أتقاسم فرحها لأني أشكل جزءا من معاناتها. إنها تفكر بكل تأكيد أني أفضل ما هو موجود بالنسبة إليها.

-هلا قررت في الأخير أن تنزلي عن هذه الشجرة، ليلي بال !"[1].

تجلت أسطورة "**احتفال رأس السنة**" عبر تقنية "**التناص**" اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب جملة ألعاب عيد رأس السنة الدالة على المرجعية الأسطورية لأسطورة الاحتفال برأس السنة الطقسية والتب بقيت جذورها ممتدة ليومنا هذا، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

أسطورة طقس عبادة الشمس :

وردت هذه الأسطورة في رواية" سطوح أرسول"، " تحدث عايد عن **تقليد سنوي يحيه الجفيريون سنويا** وبسبب هذه العادة يتوقف كل شيء عن العمل وتغلق جميع الدكاكين و الفنادق و المحلات" فلولا أن الجرائد

[1] محمد ديب، غريبة الثلج والرمال، ص 119 ،120.

تتخصص من حين لآخر سطرين لبلدي لاعتقدت أنه توقف عن الوجود، وذاب كما الثلج تحت الشمس. المسافة طويلة، وقد تنشئ بلا شك نوعا من الظلام ؛ أكيد أن رسائلي وصلت إلى مقصدها. ولكن هل سقطت بين أيدي نزيهة ؟ هذا ما ينبغي التأكد منه. وهو ما أتمناه و أنا صابر في مدينة أجنبية حيث قضيت أياما، تحولت شيئا فشيئا إلى شهور، ثم إلى سنوات، فأصبحت أحتفل بأعياد ليست لي، وأذهب إلى الجزر أيضا، عادات أخرى لهذا البلد. بداخل هدير التراموای الذي لا يوقظ عبر هذه المدينة الضخمة التي توقفت عن العمل إلا أصداء كهوف، وهذا ما يقلقني أكثر مما يمكن أن يدبره جرفيري يعرف مرات عديدة في السنة التوقعات الصارمة، – حيث يتوقف كل نشاط، وتغلق جميع الحانات والمطاعم والفنادق، باستثناء تلك القليلة المصنفة دوليا مثل فندقي، دون أن نتكلم عن محلات بيع المواد الغذائية والملابس.**عبادة مخصصة للشمس. تعمل التقاليد على إحيائها سنويا**، هكذا هي هذه المدينة... "[1].

تجلت أسطورة "**طقس عبادة الشمس**" عبر تقنية "**التناص**" اجترار، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب جملة عبادة مخصصة للشمس الدالة على المرجعية الأسطورية لأسطورة كلوني وأبولو، هذه الفتاة التي عشقت تجلي إله الشمس والضياء الذي يشكل هالته، وشغفها حبا لدرجة أنها منذ رأته في السماء على عربته في دوريته اليومية بقيت تنظرإليه ولا تفارقه عيناها لدرجة أنها تسمرت في مكانها ولا تشيح نظره عليه، ومع مضي الأيام وهي على هذه الحالة تحولت ‘لى زهرة عباد الشمس التي تنحني مع جهة الشمس وتذبل ليلا، وإذا سطعت الشمس عاد إليها نشاطها في تتبع حركته، ومن هذه الأسطورة أبتكر طقس عبادة الشمس الذي يقام كل سنة في مسقط هذه الأسطورة الطقسية والتي بقيت جذورها ممتدة ليومنا هذا، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

[1] محمد ديب، سطوح أرسول، ص 112، 113.

أسطورة التعميد المسيحية /طقس التعميد المسيحي:

إن طقس "التعميد بالماء الموجود في العديد من الديانات أصله سومري يرجع إلى عبادة إله الماء (إيا) كما هو موجود في الأسطورة السومرية-البابلية والذي يعني اسمه (إله بيت الماء)، وكان البابليون يرمزون للإله (إيا) بحيوان خرافي نصفه الأعلى لجدي، ونصفه الأسفل لسمكة "[1]، كما وكانوا يرمزون لبرج (أنكي) السماوي بنفس الحيوان. فإذا علمنا أن الاسم الذي عرف به الإله أنكي في الحقب المتأخرة هو (اوانيس) الذي يلفظ باليونانية (ايوانس)، وباللاتينية (يوحانيس) وبالعبرية (يوحنا) أدركنا العلاقة بين إله الماء (أنكي) ويوحنا المعمدان في الإنجيل، وفي المعتقد المسيحي أن كل من يمرّ بتكريس العمادة (التحول التقليدي من خلال التعميد) يشاطر يسوع موته وانبعاثه من جديد، إذ أنه يجسد بذلك تحول المسيح إلى بطل مات وانبعث في حياة جديدة، وبعد صلبه رفعه الله إلى مكانة عالية جدا وفريدة لم تأتى لغيره في العالمين، وهكذا فقد حقق ارتقاء إلى نمط أعلى من الوجود، لم يعد يسوع مجرد شخصية دينية تاريخية وإنما حقيقة روحية في حياة المسيحيين يتجسد عبر الطقس وعبر الانضباط الأخلاقي وإتباع حياة تخلو من الأنانية كحياته، حيث أنه ضح بحياته لمصلحة الأخرين فهو الفادي المخلص "وباتو على يقين من أن هذه الأسطورة حقيقية ليس بسبب الدليل التاريخي الذي يؤكدها وإنما لأنهم جربوا التحول. وهكذا كان موت و"انبعاث" يسوع أسطورة: حدثت مرة ليسوع، وهي الآن تحدث في كل وقت. "[2] أن يسوع مات كي ينقذ البشر من وزر وتأثيرات الخطيئة الأصلية .

وبعد "ولادة يسوع بثمانية أيام أجري له الختان ومنح اسمه وكان اقتران الختان مع منح الاسم، وبهما معا يكون الانسان متمتعا بكينونيته وهذا ما إهتمت به الديانات الشرقية القديمة حيث يظل الانسان خارجا عن محيطه الانساني والاجتماعي، ولا تحوز عناصره الانسانية والبشرية إلا بعد حيازته على اسم يميزه عن غيره وهذا ما

[1] فراس السواح، لغز عشتار، ص 29 .

[2] كارين آرمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، ص 94.

تؤكده الأساطير الطرفية القديمة"[1]، إن "النداء النبوي الحامل لرسالة الرب يسوع الناس، هي رسالة السماء إلى الأراضي، رسالة داعية إلى ختان القلب وتنظيف الروح والتصديق داخليا على الرتبة الخارجية. هذا هو الذي دعت له المسيحية وكرسته"[2] في عقيدتها.

تجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع " طالت إجراءات شراء منزلنا بفرنسا. وهذا يربك خططنا نوعا ما. إنها مسألة تواريخ. يجب على أوليغ إمضاء العقد يوم 1جوان، كما عليه أيضا أن يتواجد هنا لحضور **حفل تعميد لكس**. إن ركام الأوراق هذا مضجر للغاية. يطول، يطول. لم يعد باستطاعتي تصور متى ستنطلق أعمال تهيئة البيت من أجل استقرارنا هناك. ربما سيمر الصيف قبل أن نتمكن من فعل شيء. مسكين أوليغ الموجود في عين المكان، يقرر بمفرده كل شيء دون أن يجد أحدا يقاسمه همومه. "[3].

تجلت أسطورة "**التعميد المسيحية /طقس التعميد المسيحي**" عبر تقنية "**الصورة البلاغية**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب حفل تعميد لكس بتعميد المسيح، حيث يمنح له اسمه ويعمد بالماء تجسيدا لفكرة موت وبعث الفادي المخلص، " كان لكس رائعا خلال **تعميده**، إلى النهاية. رائعا وهادئا ! **نعم تعميده**... كان الحفل جميلا، حزينا بعض الشيء. "[4] ، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

[1] ناجح المعموري، موسى وأساطير الشرق، ص227، 228.
[2] المرجع نفسه، ص 231.
[3] محمد ديب، غفوة حواء، ص 39 .
[4] المصدر نفسه، ص 45.

أسطورة الاحتفال بعيد القديس يوحنا :

وردت هذه الأسطورة في نص" اللحم و الصوت". " أفارقك يا صلح، ولكن لا تتركني أختفي عن أفكارك. لم أفارقك. لم أتوقف لحظة واحدة عن الحديث إليك، ولا زلت أحدثك. أنا في المطار. جئت أرافق أوليغ الذي سيقل الطائرة بعد دقائق قليلة. سيكون في باريس على الثامنة مساء. إلهي، يالبساطة الأمر ! لماذا أجبر على البقاء هنا، أنا التي أملك أشياء كثيرة أريد قولها لك، الإتيان بها إليك ؟ السماء زرقاء. زرقاء ساطعة. **نقترب من عيد القديس يوحنا**. أغمض عيني على هذه السماء. لا توجد حلول أخرى ....إن ما كتبه لي مزق قلبي. قال بأنه لم يتذكر نبرة صوتي. لم يتعرف علي في الهاتف. إلهي، أتمنى أن لا يحدث هذا أبدا، أن لا ينسى. إنه الرابط الحي الوحيد بيننا، وفوق هذا يتسم بهشاشة كبيرة. أنتظر اليوم الذي أكون بين ذراعيه، أنتظره إلى حد أصبحت أحس بأوجاع في كامل جسدي. **عيد القديس يوحنا** على الأبواب وقلبي يتدفق بالذكريات في الصيف الماضي عشت سعادة لا حد لها، أما هذا الصيف... "[1].

تجلت أسطورة " **عيد القديس يوحنا** " عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب جملة **عيد القديس يوحنا**، والتي تحيل على المرجع الأسطوري الأصلي يوم مولد المسيح في العقيدة المسيحية، في هذه السنة قررت فاينة عدم الذهاب للاحتفال بعيد القديس يوحنا على جزيرة" فيلجالا" كعادتها مدام صلح غائب "وصل **عيد القديس يوحنا**، ينتابني هلع عصي الوصف. وعدت إيرو وتولي أني بهذه المناسبة سأذهب عندهما في جزيرة " فيلجالا". قالت تولي أني الشعلة التي ستشعل عيدهم. ولكني أعرف أني لن أذهب. إني في اتصال ذهني مستمر مع صلح بحيث يكون فوق طاقتي مواجهة غيابه المباغت. سنكون معا ذات يوم، بداخلي إيمان عميق. وإلا بم سنؤمن إذا ؟ "[2].وتذكرت فاينة الأمسية على الشاطئ بصحبة صلح " الثانية

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 48، 49 .
[2] المصدر نفسه، ص 50، 51.

زوالا. اتخذت قراري : سوف لن أذهب إلى فيلجالا. إن **عيد القديس يوحنا** هذا ليس عيدنا. بدا لي أن عددا كبيرا قد قرر عدم الحضور. يا له من جو بارد ! أعلنت مصلحة الأرصاد الجوية أن المطر سيواصل السقوط لأسبوع كامل على الأقل. ألا يساوي الحلم- وهذا حلم عشته- أفضل من أي شيء ؟ لنبقي جماله وبريقه خارج أي لوثة. وأين سنحميه إن لم يكن داخل قلوبنا ؟ هل يمكنني أن أراك في حلمي هذه الليلة يا صلحي ؟ "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

وردت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع من الرواية " **احتفل السكان بعيد القديس يوحنا خلال الليل، ليلة لم تغرب فيها الشمس**. بدا الحي راكدا، لا مارة، ولا سيارات. يستريح أبي وأمي في قيلولة هادئة. من لحظة إلى أخرى، يشق طائر الخطف كتلة الهواء وهو يطلق صرخات حادة. في الحديقة، عندنا عشان للخطب. كان لكس عصبيا طوال اليوم. بكى كثيرا. ربما بسببي، أنا التي لا زلت ألوم نفسي على إفشال مكالمتي مع صلح. يضاف إلى مرارتي الندم الذي نغص يومي. في نهاية الظهيرة، بدأ لكس يصرخ بجد. صعب علي تنويمه. أخذته بين ذراعي وخرجت بغرض تهدئته. ضممته إلى صدري وتجولنا عبر الغابة. بعد لحظات، تحسنت حالتنا، نحن الاثنين. إنها أول جولة له داخل الغابة. **احتفلنا بعيد القديس يوحنا على طريقتنا الخاصة**. أليس الأهم في هذا الحفل أن نتواصل مع الطبيعة ؟ من حسن حظي أني أخذت على عاتقي عدم الذهاب إلى فيلجالا. لا أرى نفسي في أحسن حال وسطهم في الوضعية التي أنا فيها "[2].

تجلت أسطورة " **عيد القديس يوحنا** " عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب الاحتفال بعيد القديس يوحنا، إشارة منه إلى أسطورة يوم مولد المسيح، حيث احتفل السكان بعيد القديس يوحنا خلال الليل، وحيث احتفلت فاية رفقة ابنها بعيد القديس يوحنا على

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 53، 54 .
[2] المصدر نفسه، ص 56، 57.

طريقتهما الخاصة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

كما وردت هذه الأسطورة كذلك في نص " الشبح الأصلي في هذا المقطع " صلح يستذكر ذكريات من طفولة فاينة عندما كانت في سن الحادي عشر، حيث وضعها والداها عند عائلة سويدية كحارس أطفال، عائلة أرستقراطية، كانوا في عطلة على واحدة من جزر آلاند، أسندت إليها مهمة الاعتناء بطفل ، ابنهما الوحيد، وعلى عاتقها أيضا الجدة وطرف من الحديقة ،حراسة واحدة، كبيرة جدا، والعانية بالآخر ، بمشقة كبرى.، كانت مكانتها في ذلك البيت بمثابة خادمة، أدركت ذلك في الأخير، برغم من كونها تشعر بسعادة هنا فلها غرفة خاصة بها، الشيء الذي لا يمكن أن تطمح إليه تحت السقف العائلي، وهي هنا مالكة لنفسها، الشيء الذي لن يسمح به والداها بالأخص والدها " تتغيب صاحبة الدار، وهي طبيبة، ولا يظهر الزوج إلا لفترات خاطفة. مهما كان الوضع، فإن فاينة تملك هوامش كبيرة من الحرية، وفي سكونها بدأت تكتب. يوميات حميمية، مراسلات مع العائلة، مع صديقتها؛ وتكتب الشعر. تكتب، وتكتب. كانت تنضج، وتحس بذلك. المدهش في الأمر أنها تعرف. ذات صباح، وبفضل استضاءة، أدركت أنها أضحت فتاة. من الضروري أن تؤشر على ذلك اليوم بعلامة لا تترك أدنى مكانة للشك. ولكن أية إشارة، أي فعل، أو علامة ؟ فقصت شعرها. سنتيمترات قليلة في تلك العفرة الفاخرة الكستنائية اللون. وبالصدفة، **كان اليوم عيد القديس يوحنا**. لنرتدي أجمل فستان لنا. ونذهب معا، برفقة فتاة من الجيران، ونتظر أن يأتي الفتيان ويأخذوننا نرقص. في الجزيرة، لا توجد نيران على طريقة **أعياد القديس يوحنا**. بسبب تلك الريح المفجرة للحرائق ؟ ومن أين نأخذ الحطب، تللك المادة المادة الثمينة ؟ ولكنهم

نصبوا صارية وسط الحديقة. وزينوها بشرائط طويلة من القماش، متعددة الألوان، كما يفعلون مع فحل الخيل المستعد للاستعراض. سنرقص، وندرو حولها ماسكين الوشائح. "[1].

تجلت أسطورة " **عيد القديس يوحنا** " عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب يوم عيد القديس يوحنا ، إشارة منه إلى أسطورة يوم مولد المسيح، حيث يحتفل المسيح كل سنة بعيد القديس يوحنا، حيث يشعلون الحطب المقدس ويرقصون حوله في رمزية طقسية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

وكذلك تجلت الأسطورة في رواية غريبة الثلج والرمال في الجزء المعنون ب" غريبة الثلج و الرمال"

" قالت وأنا لا أدري من يتكلم، هل هما العينان أم هو الصوت:

هل يمكن أن أعهد إليك بسر، ليلي بال...هل أستطيع؟

أشرت برأسي أن نعم.

-أنا محتارة، محتارة بشكل فظيع، واصلت. محتارة بشكل لا يمكن تصوره.

-ولكن لماذا يا أمي!

-لماذا، لماذا ؟ **بعد بضعة أيام سيحل علينا عيد القديس يوحنا.**

- سيحل **عيد القديس يوحنا** وأنت مهمومة بسبب ذلك ؟ **طالما انتظرناه هذه الليلة والسعادة التي تحملها** لك ؟

أنا لا أفهمك.

[1] محمد ديب، غفوة حواء، ص 167.

-بالضبط، ليلي بال. عندما يتهيأ كل شيء، **عندما تكون كل الأنوار مهيأة للاشتعال في كل مكان.**

-حسنا، **ستكون رائعة هذه الليلة بشموسها التي لن تغرب أكثر من شمس السماء** ! ألا تعتقدين ذلك ؟

وتهمس أمي بصوت منخفض تماما لا أكاد أميز كلماته :

-لقد تعارفنا ذات ليلة من ليالي **عيد القديس يوحنا**، أنا وأبوك.

-وفي هذه اللحظة بالذات، لا يكون بقربنا. هل هذا ما تريدين قوله ؟

-آه، لو كان ذاك هو السؤال ! لا ليس ذاك. سيكون عيدا فظيعا هذه السنة.... أنا لا أشعر بأي شيء غير طبيعي في هذا الجو الجميل. أنا أرى أن **عيد القديس يوحنا سيكون** بالأحرى جيدا.

...وهل ينزعج أبي هناك حيث هو، عندما يعلم أن **عيد القديس يوحنا** سيكون على وشك الوصول ؟ فكرة تقلقني أنا. "[1].

تجلت أسطورة "**عيد القديس يوحنا**" عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب يوم عيد القديس يوحنا ، إشارة منه إلى أسطورة يوم مولد المسيح، حيث يحتفل المسيحيون كل سنة بعيد القديس يوحنا، حيث يشعلون جميع الأنوار في رمزية طقسية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

كما تجلت كذلك هذه الأسطورة في نفس الجزء " الحديقة باكية منذ ثلاثة أيام، فقد شهدت مرور سيول من المياه كما شهدت مرور **عيد القديس يوحنا** في الوقت نفسه. مازال الجو ممطرا ظهيرة هذا اليوم، ولكن الشمس ساطعة، والأشجار تكسوها دموع الفرح. لم تخطئ أمي : لقد كان الجو مرعبا في **عيد القديس يوحنا**.

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، ص 112، 113، 114، 116.

كانت قد تنبأت بذلك، وها هو المطر ينزل دائما ولكن مع وجود الشمس. كيف عرفت ذلك ؟ ها نحن نتنفس أخيرا، والعالم يتنفس تحت هذه الأمطار التي نصفها ماء ونصفها شمس. سيعود الجو صحوا جميلا دون أن نموت من فرط الحرارة. "[1].

تجلت أسطورة "**عيد القديس يوحنا**" عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث ذكر الكاتب عيد القديس يوحنا إشارة منه إلى أسطورة يوم مولد المسيح، حيث يحتفل المسيحيون كل سنة بعيد القديس يوحنا في رمزية طقسية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها.

وكذلك تجلت هذه الأسطورة في رواية " مثل طنين النحل" في النص المعنون ب"النبي"، " نفذنا من وراء الدركيين. إذ كان علينا أن نأخذ احتياطنا ونلتف حولهم لنواجههم وننضم إلى اللصوص والمبتزين، جماعة مومو، ونظهر تعاطفنا مع أولئك الأوغاد. فما أن احتدم القتال حتى سويت المسألة، ولكنك لن تتخيل مدى انزعاجنا من تحولنا إلى أصدقاء أتباع مومو حينذاك نظرا لكونهم أعداء أعدائنا ؛ وإذا أردتم التحدث عن احتدام المعركة، فلقد احتدمت بالفعل. وطالما أنك فقدت صوابك بالكامل، لا تستطيع أن تعي كيف تتجه رجلاك ولا ما يتآكل أحشائك ولا ما يخطر في بالك. لا تعي إلا أنك تلوذ بالفرار. ولا تشعر إلا بغضب شديد وحقد أعمى يجعلان دمك يغلي، وتحترق بالكليروسين تماما كتلك السيارات الرديئة **التي تبدو وكأنها تحترق بألعاب عيد القديس يوحنا النارية، خصوصا وأننا نحتفل تحديدا بهذا العيد** "[2].

تجلت أسطورة "**عيد القديس يوحنا**" عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب السيارة المحترقة نتيجة الشغب بألعاب عيد القديس يوحنا النارية ، إشارة منه إلى أسطورة يوم مولد المسيح، حيث يحتفل المسيحيون كل سنة بعيد القديس يوحنا، ويشعلون النار في الحطب الذي يتجمعون

[1] محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، ص 125 .
[2] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 215 .

حوله وجميع الأنوار في رمزية طقسية، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

أسطورة عرائس النيل:

تجلت هذه الأسطورة في رواية "مثل طنين النحل" في النص المعنون ب"النبي"

" فاستعلم القاضي قائلا:

-وماذا بعد ذلك ؟ عندما تكونون قد انتهيتم من مهمتكم" ماذا ستفعلون يا صاح ؟

-بعد ذلك، النبي يعرف ماذا سيلي، سيضع الأمور في نصابها كما يجدر بها أن تكون. وسيرى كل مغفل يرجع ماذا سيحل به !

-ونبيك، ما اسمه ؟ محمد ؟

-لابد من أنك تمزح، أنت مغفل تماما كالآخرين. إنه النبي المتعكز. هو يعرف.

-يمكننا التحدث إليه ؟ أين يمكننا أن نجده ؟

-لا يمكن لأحد أن يراه. فإذا رآه الناس، سيخبرون عنه في ما بعد. وهذا لن يحصل يوما. فنحن لم نبلغ هذا القدر من البلاهة بعد. أنتم المغفلون يا صاح، سترحلون جميعا يوما ما.

-لأنكم ستستمرون في أفعالكم الغبية.

-أما أنا، فعندما أرحل من الكهف حيث أنام وأتغوط، أظن أنه لن يبقى أمامك من خيار أفضل من الرحيل أيضا. ضعني في السجن وسترى بأي حال سيصبح بفضل أفعالي الغبية.

-أفعال صوص منتوف الريش مثلك ؟

-أجل، هذا لأنك لم تكترث لرؤية ما إذا كنت صوصا منتوف الريش. ولكن لا خيار أمامي سوى أن أكون الصوص الذي تتحدث عنه إذا كنت ستجلس على مؤخرتك بهذه الطريقة. إذ يبدو أنك حين تضع مؤخرتك تلك على هذا المقعد، تصبح عاجزا عن نزعها عنه. إنما إعلم أني في بعض الأحيان لا ألتهم سوى الهواء الذي أتنشقه لأنه مجاني. أكنت تعلم ذلك ؟ بالطبع لا، **فأنت لا تهتم للحصول على عرائس النيل** ما دمت حاصلا على كل ما ترغب فيه فضلات المائدة، من دون أن ننسى التحلية. أقسم أن هذا هو الواقع. "[1].

تجلت أسطورة " **عرائس النيل** " عبر تقنية "**التناص**"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "**التماثل والتشابه**"، حيث شبه الكاتب العيش الكريم بالنسبة للأطفال المشردين كالحصول على عرائس النيل في الأسطورة الفرعونية، حيث كانت تقدم العذراء كقربان لنهر النيل لإيقاف فيضانه، لما يعانونه من فقر مدقع وجوع شديد حيث في بعض الأحيان يكتفون ببعض الهواء الذي يبتلعونه، جاءت المطاوعة غير ممتدة، فكان الإشعاع خافتا تتناسبا معها، إلا أن ذلك لم يمنع من حدوث جمالية في الخطاب الروائي نظرا لدلالات المشحونة للأسطورة الأصلية.

أسطورة أنزار وتيسليت/ عروس إله المطر:

تعد أسطورة أنزار وتيسليت من الأساطير الأمازيغية المعروفة، تروي الأسطورة أن تيسليت كانت فاتنة عاشقة للماء فكانت ترتاد النهر الفياض بالمياه، ترتوي من مائه وترضي عشقها له، وذات يوم لمحها أنزار إله المطر فأعجب بها وأستمر يراقبها مع توالي الأيام، لدرجة أن هام بها حبا، فحل الخصب والمطر والخضرة في منطقة الاوراس، وكانت تيسليت سعيدة جدا بسقوط المطر، وفي يوم من الأيام قرر أنزار أن يبوح بحبه لتيسليت، فنزل من عليائه فوق سحابة بقرب المكان التي كانت تيسليت تقضي معظم وقتها فيه بقرب النهر تراقب تموجات الماء وتغرق بتأملها فيه، ليفجأها أنزار ويوقضها من صرحانها في حضرة الماء، ويخبرها برغبته بالزواج منها لترفضه تيسليت لأنه لا حاجة لها بالزواج لكونها تعشق التحذيق في الماء وهذا كافي بالنسبة لها، فغضب أنزار وتوعدها

[1] محمد ديب، مثل طنين النحل، ص 223، 224.

بالجذب، وغادر الأوراس ليحل الجذب بعدهان وتمر الأيام لتندم تسيليت على فعلتها ندما شديدا، وتلوم نفسها على ما حصل لقريتها ومحاصيلهم ، وبحيث جف النهر، لتقرر بعدها مناداة أنزار إله المطر تتضر إليه أن يعود ويغمرها بالمطر ، عندما يسمعها أنزار وهو محلق في السماء يهبط بسشرعة فوق سحابته ويرفعها معه، وتمطر السماء بعدها وتعود الخضرة و الخصب للاوراس من جديد، فيفرح السكان كثيرا عندما يعلمون أن الإله أنزار، إله المطر قد تزوج بتسيليت ورفعها معه إلى السماء، وتخليدا لهم لذكراها تقام كل سنة في بداية الربيع الطقوس لجلب المطر وكسب رضا إله المطر أنزار.

لقد بنى محمد ديب روايته "إن شاء إبليس" على الخلفية الأسطورية لهذه الأسطورة وهيكل روايته عليها عبر تقنية البناء الفني والخلفية الأسطورية، محاولة منه لخلق أسطورة جديدة خاصة بالقحط واللعنة و الجفاف رمزا بذلك لسوداوية العشرية السوداء والتي وقعت خلافا لما كان متوقع من حصول السيادة الوطنية واستقرار التنظيمات الإدارية للبلاد، وفي الواقع كان المصير سوداويا وقاتما بسبب الارهاب واراقة الدماء الطاهرة، تجلت هذه الأسطورة بناء وتشكيلا وتحويرا في رواية محمد ديب المعنونة ب "إن شاء إبليس" والذي تدور أحداثها ، وظف محمد ديب أسطورة "أنزار وتيسليت" بطريقة فنية عالية، إذ كانت القالب العام لروايته، وهذا ما سنلامسه في تحليلنا لطريقة توظيفه لهذه الأسطورة.

تلاحم النسيج الروائي للرواية مع النسيج الأسطوري لأسطورة عروس إله المطر نحو هدف واع من طرف الكاتب، ليعبر عن قضية الجذب والخصب في قرية تدار واستعطاف القديس شفيع تدار أفلكو، وظاهرة الارهاب في العشرية السوداء، إضافة لتوطيد الصلة بين النصين الروائي والأسطوري بحيث يكون أحدهما اللحمة والآخر السداة، كما يحشد النص في الكيان الروائي زخما من الرموز الأسطورية المفعمة بالدلالات المشحونة والمتفجرة، حيث تكون أسطورة "أنزار وتيسليت" هي المركز والمحور الأساسي التي بنيت عليه الرواية والكيان السردي لرواية.، رواية حملت في طياتها واستبطنت في بنائها العام الكثير من الرموز والإشارات التاريخية والدلالات والأساطير، زاخرة

بالأسئلة حول مصير الإنسان والوجود في جو الجذب والحلم والضياع والمناجاة والذي أسس محمد ديب من خلالها عالم زاخرا بالأسئلة والدلالات والأساطير والرموز، متبعا دروب الاستبطان والتصوف، ومعتمدا لغة شبه شعرية وصوفية محملة بالصورة الشعرية، حيث كانت رواية كلها خلق وتشكيل وتكوين جديد.

تجلت أسطورة من خلال تقنيتي" الخلفية الاسطورية " وتقنية البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية" التشويه" و " الغموض وتعدد الرؤية" عبر طرية التحوير الأسطوري والخلق الأسطوري كذلك ، إذ عمد الكاتب إلى خرق العنصر الأسطوري وطمس ملامحه بإزاحات فنية مختلفة بهدف تطويع مقاومة العنصر الأسطوري الذي استعاره في عمله، بإحداث جملة من الفروق بين النص ومرجعه الأسطوري، حيث عكس المسارات الأسطورية للأبطال، وقلب مصائرهم، بحيث نجد أن الزواج لم يحصل بسبب موت صافيةكما جاء في الأسطورة الأصلية إذ تزوج أنزار من تيسليت وحل بعدها الخصب، بينما كان مصير "صافية " الموت وعمران الهجرة وحلول القحط والجفاف بسب ما حصل لصافية التي جسدت المياه، كانت المطاوعة ممتدة، فكان الإشعاع مضيء في ثنايا النص، وخلقت هذه المطاوعة الممتدة في الخطاب الروائي جمالية عالية.

تجلت أسطورة أنزار وتيسليت من خلال تقنية "البناء الفني"، وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه"، حيث عكس المسارات الأسطورية للأبطال ومصائرهم، بحيث نجد أن عمران الذي كان مصيره النفي والضياع وصافية التي كان مصيرها الموت بسببه، فلم يحدث لا الخصب ولا الزواج كما ورد في الأسطوروة الأصلية.

تجلت هذه الأسطورة في رواية" إن شاء إبليس" حيث جسدت راضية دور خطيبة الربيع (توكيلة) وعمران القادم من المهجر – لتنفيد رغبة والدته الأخيرة في أن يزور أرض بلاده، الأرض والقرية التي ولدت فيها وترعرعت، والتي ماتت ودفنت بعيدة عنها، وكأن أمه ستستعير كل ما يراه ابنها في قريتها، وتمتع به عينيها وهي في لحدها، كما أوصته بأن يبلغ سلامها للقديس أفلكو– دور المضحي بحراس الأمكنة فوق قبر الولي الصالح للقرية القديس سيدي أفالكو. ليقوم هو وصافية بالطقوس اللازمة لكسب مرضات القديس أفلكو، ليمنح قرية تدار بركته ويحل

الخصب ويسقط المطر لتعود الحياة للقرية ولأرضها. ترميزا من الكاتب وإشارة منه إلى أسطورة أنزار وتيسليت التي دمجها بأسطورة القديس أفلكو، الوالي الصالح وشفيع تدار.

البناء الأسطوري والهيكلة الأسطورية :

أسطورة أنزار وتيسليت / خطيبة الربيع (توكيلة) :

وظف الكاتب أسطورتي أنزار وتيسليت / خطيبة الربيع (توكيلة) ودمج بينهما في أسطورة الولي الصالح القديش أفلكو شفيع تدار ليخلق أسطورة جديدة من تحت أجنحتهم مجتمعين ألا وهي أسطورة القحط والجذب/ العشرية الدامية، رامزا بذلك لارهاب العشرية السوداء بعد الاستقلال، معبرا عن الخيبة وسطوة الانهزامية التي أصابت الجزائريون فكانت بمثابة صدمة ما بعد الاستقلال، حيث صور محمد ديب الهجومات الارهابية التي حدتث في قرية تدار رمزا لها بهجوم الكلاب المتوحشة الشيطانية، والتي حدتث تزامنا مع فشل عمران المختار في تنفيد تقديم الذبيحتين واراقة دمائهما فوق قبر الشفيع أفلكوا، بعد أن أدى سكان القرية واجباتهم تجاه الحرم المقدس كما يجبه من القيام بطقوس استضرار المطر من الشفيع أفلكو، لتحدث الكارثة بعد أيام من انتهاء الطوس مباشرة لتقتل صافية خطيبة الربيع ورمز استضرار المطر من طكرف جماعة الكلاب الشيطانية والذين فصلوا رأسها عن جسدها وبقيت عيتناها شلخصتين لاعلان عن اللعنة التي حلت والمترتبة عن خطأ عمران بحصول الجفاف والقحط.

طقس خطبة الربيع :

تجلت أسطورتي **أنزار وتيسليت / خطيبة الربيع (توكيلة)** في البناء الفني لأسطورة الولي الصالح شفيع تدار القديس أفلكوا، و طقس خطبة الربيع يشاكل طقس تقديم تسيسيلت لأنزار كعروسه لاستضرار المطر، وحلول الاخضرار والخصب، وتجلت هذه الأسطورة في طقس " خطبة الربيع " الذي يقوم به سكان القرية كل عام بحيث

يختار الفتية و الفتيات فتاة وفتى من أجمل الوجوه، يقوم الفتية باصطحاب المختار من القرية إلى غابة البطم حيث يلبسونه برنوس ناصع البياض ويسوقونه فوق حصان لا يقل بياضا في موكب عبر طقوس من الرقص والتراتيل عندما يصلون أمام مصرعي باب الحرم المقدس يجزون به داخل الحرم المقدس حرم القديس أفلكو شفيع تادار، بينما تقوم الفتيات بتزين المختارة عند ارتداءها لثوب مزين بزهور يخص هذه المناسبة، ويصطحبنها إلى الحرم بحيث يتركنها لوحدها ويعدن بعد ذلك لتادار، لينهي المختار والمختارة/توكيلة الطقوس المترتبة عليهم، يقوم المختار بذبح الترغلات (حراس الأمكنة) بعدما تقدمهم له توكيلة ليذبحهم ويسيل الدم المسفوح على ضريح القديس الموجود في قلب الحرم الذي يرتشف هذا الدم المراق ويسلمهم بعد ذلك لتوكيلة لتفتح باب الحرم وتستعرضهم بفخر عند عتبة الحرم ولتلقي بهم في النار التي سهر المتجمهرون في الخارج على تغذية لهيبها، وهم مدرجين بدمائهم، تجرى كل هذه الطقوس في جو احتفالي صاخب من الرقص وضرب الأرجل بالأرض والصراخ وحمحمة الأحصنة والتصفيق و التصفير الحاد، بحيث يقوم الجمهور المعتكف بالخارج أمام صومعة الحرم بالرقص حول النار والتصفيق بانتظار خروج المختارين من داخل الحرم واجتيازهم عتبته ليلقوا بالقربان المذبوح في النار التي أضرمها الحضور في مجمرة أمام باب الحرم المقدس، وبعد إلقاء الذبيحة في النار ينتظر حلول البركة بخيوط المطر من السماء.

لكن عمران كان جاهلا بحيثيات هذا الطقس لأنه لم يتربى بالقرية ووقع في حيرة من أمره عندما اصطحبه الغلمان إلى الحرم تلبية لرغبة يمنى جوهر بحكم أنه ابن سلفتها وبمثابة حفيدها، ولقد عاد إلى وطنه مؤخرا وظن أن الأمر مجرد احتفال صبية وترحيب بعودته إلى القرية وكأن الأمر قبول بينهم .ذ، وجراء استهزائه بالمقدس وقع في المحضور وارتكب خطيئته التي لا تغتفر بحلول اللعنة على تدار وحلول الجفاف والقحط بعد مقتل صافية بسببه.

ولذلك قام الصبية باصطحابه لعدة أيام واحتجازه داخل الحرم ولم يكن عمران يفهم شيء ولا المطلوب منه قبل أن يدرك هذا الأمر في آخر احتجاز له وقبل أن تتجلى له الحقائق داخل الحرم وتطلعه توكيلة /صافية بنت المؤذن بماهية المطلوب منه لقد تطلب منه فهم الأمر ثلاث ليالي كاملة، ليقوم في آخر المطاف بالهرب وترك توكيلة تواجه

ما يترتب عليه هذا الأمر الذي قام به بعد أن رفض ذبح الحمامتين وإراقة دمائهما فوق قبر اللقديس أفلكو لتلقيهم توكيلة في النار المضرمة خارج الحرم، هذا الأمر الذي تسبب في حلول اللعنة على القرية وحصول الجفاف ومقتل راضية في آخر المطاف، بعد أن مزقتها كلاب جهنم التي هجمت على القرية في دورية منظمة وفصلت رأسها عن جسدها، التي ترمز للإرهاب في فترة العشرية السوداء، والذي عثر عليه العم مرزوق بعد أن دخلت في حالة من الهلوسة بعد حادثة الهروب التي قام بها عمرانبعد أن تركها وحيدة تجر خيبتها على باب الحرم المقدس، والذي غادر القرية وعاد من حيث أتى بعد أن قتلت راضية وفقد الأمل في كل تصليح بعد أن دبرت لالة زهرة زواجهما.

والقربان ممثل في يمامتين من حراس الأمكنة توضع في الحرم في قفص ويوضع بجانبه سكين حاد ليقوم المختار بمساعدة خطيبته في الربيع بذبح اليمامتين بذلك السكين وبعد ذلك تقوم المختارة /خطيبة الربيع بعد فتح باب الحرم برميهم في النار التي أججها المتعربدين خارج الحرم في احتفالهم ورقصهم الجنوني وبهذا تنتهي الطقوس، وينتظر سقوط المطر بعد إتمامها على أكمل وجه.

لمح عمران وهو محتجز في قبو الحرم المقدس بعد أن امتد من أعلى ثقوب القبة نور شعاع شمس لكشف له عن قفص به حمامتين " يمام قال عمران الذي لم يعد يستغرب أي شيء. هذه الفتيات العصافير الشتبة التي تشكل في هذه البلاد حراس الأمكنة التي ما من أحد يحرسها، هي لغز موقر... هي أسيرة أيضا، وأسرها مضاعف لكونها محتجزة في قفص من قضبان الصفصاف المتروك هنا على زجاج النافذة. رقاصات حية فهي تضاعف من حدة شكواها إلى درجة أن ذلك لم يعد محتملا. ناهيك عن أن الخنجر الذي كان مستندا إلى القفص كان

يضاعف اختناقها خاصة و أن لمعانه والنار المنبعثة من حده و التي كان يؤججها لمعانه كانت وكأنها تتهددها. "[1].

عمران الذي يجهل سبب وجوده هذه الطيور هنا ؟ وسبب وجوده هو أيضا في هذا داخل الحرم ، واتضح له الأمر بعد أن شرحت له توكيلة/ صافية خطيبته في الربيع سبب وجودها في الحرم و سبب وجودهما معا داخل الحرم وما ينتظره الناس الموجودون خارج الحرم منهما، حيث ويعلو صياحهم وضجيج رقصهم وضرب الأرض بأرجل ... بعد أن طلب منها توضيح وأبدى مللله من مكوثه في هذا المكان وكيفية خلاصه منه.وهي تحاوره " هل يعقل أن يكون الإنسان على هذا القدر من الغباء؟

قالت ذلك وأشارت هي، هذه المرة بيديها وأصابعها المفرعة، إلى قفص الترغلات مفترضة أن حركتها لن تغوث الشاب.

-هل ترى هذا الخنجر؟

أجاب

-رأيته.

-ينتظر الناس أن تأخذه. وهل ترى هذه الطيور؟ إنها تنتظر بأن تضحي بها وتروي هذا القبر بدمائها، وأن تدفع بعد ذلك بمصراعي هذه البوابة، وعندها سأقوم أنا بعرض الطيور المذبوحة على الناظرين.

أدلت الفتاة بشروحاتها بصوت هادئ ومتزن. "[2].

ف " دمدم عمران وقد اختنق صوته عندما هم بالإجابة.

-ماذا؟ لا. دعيني عن هذا الأمر. أنا لن أفعل ذلك.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 59.
[2] المصدر نفسه، ص 91، 92.

بعدها استفسر بصوت حازم:

–وأنت، ستراقبينني أثناء ارتكابي هذه المجزرة؟

ما إن أنهى كلامه حتى شعر بنفس صافية الحار يلفحه في وجهه:

–ماذا، أيها الركيك؟ هل أنت بحاجة إلى من يشجعك على قتل هذين العصفورين المسكينين؟ لا ينقصنا إلا هذا **! أنا خطيبتك في الربيع ! لهذا السبب أهدوني إليك، يا خطيبي في الربيع. أنا هنا لأساعدك، لأقدم لك السكين ولأسلم الطيور إليك. وبعد أن تكون قد قطعت رؤوسها سيعود لي شرف فتح هذا الباب والتلويح بهذين الطائرين ورميهما في النار وهي غاصة في دمائهما ! وسأعتز بذلك. "**[1]

لتجيبه توكيلة مشددة على كلماتها "–عليك كما على الآخرين ألا تنتظروا أن أقوم بمثل هذه الفعلة.

سألها عمران مستفهما بعد أن أبلغها رفضه وأخذته الحيرة.

–لماذا هذه المجزرة؟ لا أفهم.

–لم يتم اختيارك لتفهم بل لتقوم بواجبك. هذا للماء يا عمران.

ما كادت الفتاة تلفظ كلماتها الأخيرة حتى انكسر صوتها. إلا أنها أجهدت نفسها وتابعت بارتجاف تصعب ملاحظته.

–من أجل أن تنزل المياه، عندما يتقدم الربيع ويتأخر المطر. ذلك هو السبب. لقد نسيت. لم تعد تعرف شيئا من بلادك. يا للمصيبة !

–من أجل الحصول على المطر؟

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 92.

–فعلا. لكي يسقط الماء. "[1].

شرحت توكيلة/ صافية لعمران أن من واجبه تنفيد التعليمات فقط لا طرح الأسئلة والتملل، وأن واجبه كمختار أن يقوم بما هو منوط إليه استنادا لتعليماتها ومساعدتها له لكونها خطيبته في الربيع، حيث أن الطقوس التي سيقوم بها كل منهما هي التي ستجلب المطر والخصب والازدهار لتدار ، وعليه دمج الكاتب بين أسطورة خطيبة الربيع والتقرب لولي الصالح شفيع تدار القديس أفلكو، اشارة منه لأسطورة عروس إله المطر " أنزار وتيسليت" في الميثولوجيا الأمازغية، وما يترتب عليها من احياء الطقوس لاستضرار المطر والتقرب إلى إله المطر بترديد اسم زوجته تيسليت، إذ تجلت هذه الأسطورة عبر تقنية " الخلفية الأسطورية، ولقد طوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه" و تقنية " الغموض وتعدد الرؤية"، حيث رمز الكاتب لعمران بأنزار ولصافية بتسيليت، حيث لابد من زواجهما لتخلص من القحط والجذب، وليعود المطر والخصب ثانية للمنطقة، وغير في مصير الشخصسات والأحداث وقلب مصائرهم خلافا لما ورد في الخطاب الأسطوري الأصلي، لتحل اللعنة، ويسود القحط والجفاف، معبرا بذلك عن العشرية السوداء الدامية، وما خلفته من دمار وسوداوية قاتمة للبلاد والعباد و نظام حكم الوطن، جاءت المطاوعة ممتدة، فجاء الإشعاء مضيئ و مشع في كافة أرجاء الخطاب الروائي، وقد خلف هذا التوظيف جمالية متناهية غلى الخطاب الروائي، وأغرقته امتدادات الأسطورة الأصلية، لما فيها من دلالات ركزية مشحونة ومتفجرة في النص.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 92، 93.

الهيكلة الأسطورية:

بناء الرواية على هذه الأسطورة

البناء العام لرواية / البناء الأسطوري لرواية وهيكلتها:

عمد الكاتب إلى توظيف أسطورة " أنزار وتيسليت" في خطابه الروائي، حيث اعتمد عليها في بناء روايته، إضافة إلى وهيكلتها، في تواشج شبه تام بين البناء العام لرواية والبناء الأسطوري للأسطورة الأصلية عبر عدة تقنيات، وطوعها حسب ما يتناسب مع الرسائل التي وجهها للقارئ والمتلقي على حد سواء، حيث جسد من خلالها وعبرها دلالة القحط والجذب، باعادة انتاجها في قالب جديد، تجسيدا منه لفترة العشرية السوداء الدامية التي عايشتها الجزائر بعد الاستقلال لتكون صدمة الخيبة والانكسار جراء إنضفاء الأمال والطموحات التي رسمها الشعب الجزائري لتحقيق السيادة و استعادة الجزائر لسابق مجدها.حيث أل الأمر بالشعب الجزائري إلى مصير أشد فتكا مما كان يمكنه تخيله ، وأسوء بكثير من نار الاستعباد والقهر واليأس الذي عاشه الشعب إبان الاحتلال الفرنسي. لتنصب أحداث الرواية على هذه التيمات و الأسطوريمات تادار / الخصب (خطبة الربيع/ راضية/المياه/ حلول البركة / الجذب والقحص/ ال اللعنة/ الجفاف وصعوبة واستحالة استمرار الحياة على هذه البقة من الأرض.

الأحداث وفق البناء الفني الأسطوري:

تحكي الأسطورة أن إله المطر أنزار لمح شابة جميلة على ضفاف نهر، حيث كانت عاشقة للمياه وأحبها حبا جنونيا وحينها تنازل عن كبريائه، صارح أنزار الفتاة بحبه لها لكنها رفضته بأدب وإعتبرت مواعدتها لأنزار خيانة لأهلها وقبيلتها بالرغم من أنها أحبته، وبعد أن رفضته أصبح يعيش في حنق شديد، وفي حزن وغضب وحبس الماء عن قبيلتها فأصابها الجفاف، فما كان منها إلا أنها تضرعت لأنزار بالعودة وقبلت أن تكون زوجة له من أجل قبيلتها. وتقول الأسطورة أن أنزار تزوج الفتاة وأصبحت تيسلت عروسته، وحملها بين ذراعيه ورجعا بها إلى

السماء وجعلت حياته ملونة بألوان السعادة والخير وتلك الألوان تسمى بالعربية " قوس قزح" وهي حسب الأسطورة الأمازغية نتاج زواج أنزار بتسيليت، وهي بالضبط الطكريق الذي سلكها من الأرض نحو السماء، ويسمى قوس قزح بالأمازغية إلى يومنا هذا "تسيليت ن أنزار"، لذا فإن الأمازيغ يتبركون بأنزار وهم يرددون أهازيج تمجيد عروسته من أجل استدرار عطفه ليسقي الأرض بمائه، ولا زال لحد الآن في إفريقيا عند الجفاف يطوفون ويرددون أهازيج تختلف من منطقة لأخرى تمجد أنزار وتيسليت دون أن ننسى ألوان زي العروس الأمازغية التي تستمدها من قوس قزح.

مسار الأحداث حدثث عكس الأسطورة الأصلية حيث حدث تحوير فيها من طرف الكاتب ليعبر عن توجهاته وأفكاره ورؤيته، حيث اختار محمد ديب هذه الأسطورة لتكون بمثابة الهيكلة الأسطورية ليبني عليها أحداث روايته، عودة عمران من المهجر خيانته لتوكيلة هروبه وعودته لقرية وبعدة موت صافية يغادر القرية من جديد، حيث أن قدر الإنسان المغترب عودته لمنفاه، فصافية /توكيلة جسدت سر المياه والخصب وموتها كان بمثابة لعنة للقرية وانذار بحلول القحد والجفاف حيث أنه لا سبيل للخلاص، أو تصليح الأمور بعد انزال اللعنة عليهم، بسبب المختار الذي كان جاهلا بعادات وتقاليد طقوس بلده ." مع هذا ظلت الأسباب التي قضت بانحباسه في كهف الصمت خافية على الغلام. أخذت الظلال تزحف على أطراف الضوء الخافت. فهل حصل له أن اهتم يوما بهذه الأسباب؟ وبعد، **ألم تعلن صامتة أنها خطيبة الربيع؟** فما معنى ذلك؟ "[1].

الشخصيات :

صافية /المياه/ خطيبة الربيع :

حيث أن صافية جسدت شخصية تسيليت من حيث عشقها للمياه، وفي كونها كانت خطيبة الربيع، والتي وقع عمران في حبها وعشقها حد الجنون، ولم يستطع نسيان بريق عيناها وسحرهما، وكان لصافية سحر خاص

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 64

وخلاب مثل الجميلة "تسيليت" من منطقة الأوراس، التي ألهمت إله الأمازيغ أنزا، فأغدق بالمطر والخير على قومها، بعدما وقع في حبها، وطلب الزواج منها، لكن تيسليت رفضت عرض الإله، فهي لا تقدم على أي عمل وخطوة بدون علم والديها وقومها، الأمر الذي لم يرق الإله وأغضبه بشدة، فقرر إمساك المطر، ومعاقبتها على تحطيم كبريائه، وتحولت المنطقة جراء ذلك إلى أرض جرداء، لكن بعد أن وجدت تيسليت نفسها ضائعة بسبب فقدان الأوراس لرونقها و جمالها، واختفاء رواسيها وعشبها المخضر قررت تيسليت الموافقة على عرض أنزار والزواج به لانقاد الأوراس وقومها، ومباشرة بعد أن رفعها الإله إليه،عمت السعادة أرجاء قبيلتها، لأن أنزار مدهم بالمطر فاستعادت الأوراس اخضرارها، وتحولت الأسطورة إلى تقليد توارثه الأمازيغ عبر السنين.

لقد جسدت تيسليت عروس أنزار/ تاسليت نونزار في الميثولوجيا الأمازغية، كما جسدت صافية خطيبة الربيع لأجل نزول المطر، حيث أختيرت صافية لطقوس استضرار المطر رفقة عمران خطيبها في الربيع، كما كانت تيسيليت عروس إله المطر "تالغونجا"، " كم كان من الصعب علينا، أنا وباقي الفتيات اللواتي كان يغمرهن الفرح، **واللواتي اخترنني لأكون خطيبة الربيع**، أن نحتفظ بجديتنا، خاصة بينما كنا في طريقنا إلى هنا.كان علي أن أبقى وحدي وأن ينصرفن هن. **ذلك تقليد قديم لم نزل نتذوقه. هي المرة الأولى التي أُخترت فيها لأكون خطيبة الربيع. وذلك ما لا يصح إلا مرة واحدة للفتاة ولبعضهن فقط. أما هو فسأرى عما قريب كيف سيدفعه الفتيان الآخرون إلى داخل الحرم** وكيف سينصرفون بعد أن يقفلوا الأبواب علينا. كنت الأولى في الوصول، بينما هو فقد اقتيد في وضح النهار ورُمي به في هذا المكان الذي بإمكانه أن يكون حصارا وإن لم يكن كذلك. لم يتنبه إلى حضوري بادئ الأمر، لأنه في تلك اللحظة لم يكن بوسعه إلا أن يبحث، متلمسا، ليعرف أين هو، كمن يتساءل عما يجري، ولماذا فجأة وجد نفسه في حرم القرية وما هو في الواقع هذا المكان. كنت أسخر منه في سري؛ بالأحرى منه ومني. لم يكن برفقتنا سوى هذا اللاشيء من النهار الذي كان يتساقط على رأسينا وينظر إلينا من الثقوب المفتوحة في القبة، وكنت أضحك. كان كل واحد منا بالكاد يرى نفسه.وما مضى إلا القليل إلا

وصعد الدم ليحترق في وجهي، ويستمر هادرا في أذني كالسيل المنحدر من هناك من صخور الشاطئ. أما الآن فالباب قد انفتح والفتى قد انصرف، في حين أن الفتيان لا يزالون أمام الحرم يضحون ويتململون، وكذلك الليل كان هنا. ما الذي بعد علي أن أفعله؟ سوى أن أظهر بمظهر عجوز أو يتيمة كما يشاء جميع أولئك الذين لا يفكرون إلا في اللعب، وفي الانتشاء بصياحهم وفي الاستسلام للرقص الذي يتجاوز الحدود التي لم يتمكنوا من بلوغها في صياحهم ورقصهم. فلينظروا إلي بكل ما فيهم من نشوة، فحتى الآن لم يحصل شيء وليس بإمكان شيء أن يحصل "[1].

وتجلت هذه الأسطورة في هذا المقطع، حيث كان جمال صافية فريدا ولا أحد يمكنه مقاومة سحر عينيها وبريقهما " **أهي "توكيلة" الساحرة التي تجتذبك إلى كهفها أو أنا على خطأ فاضح!** لم تكن لهجته ارتيابية، بل مدعية. لم يتنازل أحد على إجابته. **فالساحرة لم تتفوه بأية كلمة ولم تبد أي اعتراض أو أية رغبة أو أي شيء من هذا النوع. جميلة بشكلها الشيطاني، ظلت جامدة لا يرف لها جفن في الظل الحائر حيث يشع وجهها. كانت خرساء، لكن عينيها كانت لا تكتفي بالتحدث عنها بل بتحدي عيني الظلام، بنظرة فيها من القوة ما يمكنها من أن تخترق الجدار وترديك.** إستقرا في مواقعهما، الفتاة متوترة بصورة دراماتيكية، بل قل متوحشة في حين كانت ملامحهما مغشاة، وعمران في رقة لاهية. معزولان وملتحمان بالتحدي الذي ينصب الواحد منهما ضد الآخر، استمرا في موقعهما بينما الثواني تتمادى في طولها. وأخيرا أطلقت صيحة قوية كالتي يفرضها التحدث مع إنسان أصم أو لا يفهم لغتك.**–أنا خطيبة الربيع !** "[2] لقد كانت ساحرة بالفعل ويصعب تفسير هالة جمالها الرباني الآسر" **توكيلة ساحرة لا مثيل لها في العالم** "[3].

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 94، 95.
[2] المصدر نفسه، ص 62، 63.
[3] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 69.

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية" وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه" حيث شبه الكاتب جمال صافية بجمال عروسة إله المطر تيسليت التي عشقت الماء، إذ ماثل جمال صافية جمال الأميرة تيسيسلت، أما عن جمال توكيلة فيقول عمران الذي بقي مشدوها لنور الذي يشع من عينيها و يفيض على تقاسيمها كلها " **أن الفجر الأزرق الذي كان يفيض من هاتين العينين ويغمر الوجه ويذيب تقاسيمه كشف عن تقاسيم أخرى شفافة وعن ذقن اتخذ شكل كأس زهور شبيه بوجه حوريات الله.** "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، وبدوره كان الإشعاع خافتا تناسبا معها، لكن هذا لم يمنع من حدوث جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومتفجرة .

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " الصورة البلاغية" وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه" حيث شبه الكاتب جمال صافية التي استطاعت الاتحاد مع الماء بتيسليت الفاتنة التي عشقت الماء، " ...صافية هي أيضا هناك لتجيب عن أسئلتها. "هل أنت شيءُ أيضا ؟ فتجيب صافية، نعم، إنني شيء آخر. واحدة بينكم. وأنا النائم هنا هل أنني شيء آخر. واحدة بينكم. وأنا النائم هنا هل أنني بسري الغامض شيء أيضا ؟ **صافية الساحرة**، هذا الشيء الممدد في قعر الهاوية، وأنا الواقف في أطراف الحاجز الصخري والذي يرى ويضرع ويقول نعم دون أن يحدث شيء هل نحن أشياء ؟ **حقيقة الأمر أن لا وجود إلا للماء. هذه الماء هي بلون عينيك يا صافية وهي بدت نائمة تسهر كعينيك. وكما تنام وكما تسهر وكما أدركها، أقول في نظر ذاتها. أما وقد اقتربت أكثر من حافة الهاوية ثم أكثر ثم اقتربت فقد قلت : أقذف : – خطوت خطوة أخرى وانتقلت إلى غير مكان وأمسكت بك في سر الأشياء المنيع !** كما أنني أريد أن أرى ما أرى. كنت أتمنى ألا أكون قد رأيت ما اضطررت أن أراه، هذه العين المفتوحة حيث أسقط دون انقطاع كثيبا صامتا متخليا عن كل

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 87.

شيء متخليا عن العالم. "[1]، جاءت المطاوعة غير ممتدة، وبدوره كان الإشعاع خافتا تناسبا معها، لكن هذا لم يمنع من حدوث جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومرمزة.

وكذلك وردت هذه الأسطورة " أسطورة أنزار وتيسليت" في هذا المقطع، حين نجد أن صافية جسدت المياه، وأثناء تعمق عمران في كثافة أشجار الغابة كشفت له ضمة الأشجار عن حاجز صخري في عمق جنبته، عين المياه التي أسرته يراقب مياهها وهو يحاول أن يسائلها " أما وقد أصبح في هذه اللحظة تحت رحمتها فقد كلمته عين المياه :" بماذا تأمل ؟ أن تذهب إلى أبعد من هنا ؟ أين هو هذا الأكثر بعدا ؟ وكيف ستتدبر أمرك إن كان ذلك ما تبتغيه ؟ ومن أنت لتحشو رأسك بمثل هذا الادعاء الأرعن ! في اللحظة التالية، رأى ما رأى. في وسط الهاوية، تراءت من خلال شفافية ميوعة النور حدقات عيون أخرى، هلع لها قلبه. **هي عيون صافية، إنها هي، هو متأكد من ذلك، إنها تتأمله بتأن، وقد ارتسم على شفتيها ظل ابتسامة** : ولكن هل هو ظل أو شبه ظل، يرفض، ينسحب ويحتجب ؟ طارد عمران وميض النور بنظره، إشارة الذكاء التي وقد انثنت على نفسها تلاشت في الفراغ وفي هلع مياه دائمة النقاوة. "[2].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " الصورة البلاغية" وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه" حيث شبه جمال صافية واستطاعتها الاتحاد مع الماء بتيسليت الفاتنة التي عشقت الماء، جاءت المطاوعة غير ممتدة، وبدوره كان الإشعاع خافتا تناسبا معها، لكن هذا لم يمنع من حدوث جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومرمزة.

وتجلت أسطورة "أنزار وتيسليت" في هذا المقطع كذلك " دون أن يعير انتباها متنبها إلى السماء المضغوطة بين قنطرة الباب من الجهة العليا، والعتبة من الجهة السفلى وإلى "الأزرو أوفرنان" والقمم المجاورة هذا الشريط الرفيع

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 161، 162.

[2] محمد ديب، إن شاء إبليس، المصدر نفسه، ص 144.

ذو الزرقة الدائمة النضارة؛ هذه السماء كان يقول، **تمنعت من أن تسكب دمعة على صافية وعلى الآخرين، وعلينا وعلى الأرض.** لم تفعل ذلك ولن تفعله. لن تتغير. جميلة بحيث تحيي الأموات، ستبقى كذلك دون أن يكون في استطاعتها أن تأتي بالخير على أي إنسان حي وأقل من ذلك على الذين ماتوا. **تلك التي ضرعت إليها ورجوتها أن تمن بالماء، صافية الماء بحد ذاتها والتي ببراعتها كانت تروي هذه الأرض، صافية بعينيها الكبيرتين المندهشتين في الموت تبقى ولا ماء في عينيها.** النهار و المساء يقترب رهيبا.. إن تكن ساعة حلول المساء بعيدة أم قريبة لا هم. الهم هو أن المساء آت وسيكون سكونه الصاعد من كافة الجهات أكثر هولا. لدينا وقت أيضا، طويل أم قصير، لا هم في ذلك. شأن هذه الغربان التي قد تطوف هناك في الأعالي حول قمم الأزرو أوفرنان كانت الأفكار تدور حول رأسه !" **كانت حية. تلك الصغيرة.ثم ماتت وانقضت الأيام. هذه هي الحياة،** في حين أنك لا تزال تتساءل : "ما الذي جرى والذي لم يكن بإمكانه أن يجري خلافا لذلك؟" "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية " البناء الفني" وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه " حيث كان مصير صافية الموت، وبتالي حلول اللعنة على سكان تدار وعلى عمران الذي تسبب فيها، حيث حل القحط والجفاف في القرية، معبرا بذلك عن هجوم الارهاب وتسببهم في هلاك القرية ودمارها، جاءت المطاوعة ممتدة، وبدوره كان الإشعاع متوهجا تناسبا معها، ولقد منح هذا التوظيف الأسطوري الخطاب الروائي جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومرمزة مكنت الكاتب من تجسيد فكرته وطرح رؤاه وأفكاره، وتمرير رسالته من خلال توظيفها في الخطاب الروائي.

وردت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع من الرواية "عمران أيضا قد رحل ومرت الأيام. طريقه لم تكن معدة كي تنتهي عندنا. لقد عاد من حيث أتى. ليست هي المرة الأولى التي يخدعنا فيها أهلنا.كان لنا وعاد إلى عالمه حيث هو في بيته. البلاد التي ينتمي إليها هي هناك وعليه أن يكون هناك. **أما في ما يتعلق بصافية فقد**

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 192.

حملتها بنفسي إلى الأرض كما لو أنني من عداد الصالحين. والدها في الحالة التي كان فيها لم يكن بإمكانه أن يقوم بهذا العمل. **حملتها إلى الأرض لأنني أنا من وجدها ولأنها تخصني ولا تخص أحدا غيري. فلو كان عمران تزوجها لكان أصلح الأمر. لقد أساء إلى عالمنا لجهله بعادتنا. قد يكون ذلك. إلا أن صافية هي الوحيدة التي كان بإمكانها أن تغسل خطيئته.** أن تكون له ماء الوضوء في ساعة الصلاة. هل كان باستطاعته أن يبقى هنا في حين قد ارتحلت هي ؟ أفلا يكون الناس سواء في تادار أو في غير مكان، قد رشقوه بحجارة لأنهم لم يفقهوا السبب ولكان اضطر في آخر المطاف إلى الرحيل. لم يكن له بعد من مكان هنا. ولكن ما حالنا نحن؟ نحن الذين سنمكث هنا لأننا لا نعرف أين نذهب؟ "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "البناء الفني " وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه " حيث قلب الكاتب مسار الأحداث بالاتجاه المعاكس، كما قلب مصائر الشخصيات، حيث نجد أن صافية خطيبة الربيع توفيت، وعمران هاجر لكونه لم يستطع تحمل ما حدث لها بسبب جهله وتهوره، كما أن اللعنة حلت على سكان تدار ولم تفارقهم ساعة موت صافية، إذ أن موتها كان بمثابة تحذير لهم عن غضب الاله وحدوث اللعنة المترتبة على ذلك، بحلول الجفاف والقحط نتيجة لخطيئة عمران بحقها والتي لا تغتفر.إذ كانت صافية تجسد المياه، وبزواج عمران منها تحل الخصوبة وينزل المطر ليبارك الأرض نتيجة اتحادهما، لقد قتل عمران صافية في الحرم رمزيا، لتموت بعد وقت قصير ممزقة تحت وطأة كلاب جهنم "**لن أفهم أبدا لماذا عمران لم يقتل سواي في حرم الهيكل حتى ولا اليمامات. تلك هي الحال التي أنا فيها والتي سأظل فيها.** فهل شعرت منذ البداية بما سوف يحدث نعم. ربما. إن كنت أشعر بشيء أكثر مما بإمكان أي إنسان في العالم أن يشعر به، فبالسعادة. يكفي بأن أدع له الوقت الكافي، **إنه سيقتلني من جديد...** "[2].

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 193.
[2] المصدر نفسه، ص 132، 133.

هذا المصير القاتم الذي تنبأت به العرافة "في ذاك اليوم بذات ارتسمت رمز الموت المحتم على ألسنة النار والتي لم يكن خافيا على إثنتين من النسوة عزيزة وتنينا التي كانتا حاضرتان من ضمن النسوة " باطل كان القلق الذي يعصر قلبيهما، والذي كانتا تسكنان روعه بثرثرتهما. **الشعور الكاسح هو أنهما تقتسمان علما بالغيب. لقد تيسر لهما أن تقرءا، دون أن تعيا ذلك، رقم الموت، المدون على ألسنة النار البيضاء التي كانت تشتعل في ذلك النهار. ذلك الرقم الذي كالإشارة الآدمية لا يظهر في أي مكان؛ والذي لا ينضح إلا بشيء من الرعب المبهم الذي يفرزه لمعان الفضاء الوهاج،** في حين لا ينبعث من الأشجار القريبة والبعيدة الغارقة في جموديتها سوى هذا الصمت ذي اللهاث الكبريتي. إنعدام رؤية تغشي كل الأشياء المرئية. هذا هو الحال هناك وفي ذلك ما يكفي. "[1].

فبسبب جهل غفران وسذاجته فقد صافية سر المياه وجره قدره ليكون سببا في قتلها ليعود لمنفاهبعد هذه الحادثة منبوذا كسير النفس والكبرياء "هذا القدر الذي يلذ له، دون سبب محدد، أن يصنع عبرا لأنه... لأنه لا يجد أفضل مما يفعل ليصنع أكثر مما تفعله العبر، ولأنك أنت، كما يمكن أن يكون أيا كان: ما هذا ؟ فكرة ؟ وأية فكرة ! الموعود غصبا عنه يغلي في قرارة ذاته. فكرة شنيعة : لا أكثر ؛ فكرة شنيعة سوف لن يعتنقها لا اليوم ولا غدا. أن يُشيد مذابح للقرابين، وماذا أيضا ؟ لا لأنه إذا تأمل بهذا الشكل يفكر بأن يتهم نفسه مباشرة. ولكنهم جميعهم، **أغفري له أيتها الملائكة الحراس، ومن جملتهم عمته، متهمون. يتهم عمته أيضا، لأن صافية من جهتها ستكون إذا صح التقدير المصطفات المنذورة لهذه المذابح، الحمل الذي أُجبر اختياره خاصة إذا كان عمران هو من يمسك السكين.** هل سيستسلم دون مقاومة ؟ هل سيدع القدر المشؤوم يفرض شريعته؟ سيكون ذلك جرما عن سابق قصد وتصميم..."[2]، جاءت المطاوعة ممتدة، وبدوره كان الإشعاع متوهجا تناسبا

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 112، 113.
[2] المصدر نفسه، ص 155، 156.

معها، ولقد منح هذا التوظيف الأسطوري الخطاب الروائي جمالية لا متناهية لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومرمزة مكنت الكاتب من تجسيد فكرته وطرح رؤاه وأفكاره، وتمرير رسالته من خلال توظيف الأسطورة في الخطاب الروائي.

وردت هذه الأسطورة كذلك في هذا المقطع من الرواية، يقول الحاج مرزوق إذ تجسد راضية المياه عندما تذكر طقس العنصرة التي تقوم به النساء في تادار الذي ينتهي باغتسال الأولاد و أمهاتهن في الماء الوادي ويخرجن منها مبللة بكاملهن وشعورهن ترشح ماء، تخرجن في حال النعمة والغفران مولودات جديدات."**ذات يوم ستعود صافية تحت ملامح إحدى هذه النساء** "[1].

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "البناء الفني " وطوعها الكاتب عبر تقنية "التشويه "، حيث نجد أن الكاتب غير في مسار الأحداث ومصائر الشخصيات عبر تيمة " الانبعاث من جديد" بأسطريم التجسد، حيث أن صافية بعد موتها تعود وتنبعث من خلال طقس العنصرة التي يقمن به نساء القرية رفقة بناتهن لأجل التطهير ونيل البركة، جاءت المطاوعة ممتدة، وبدوره كان الإشعاع متوهجا تناسبا معها، مما منع جمالية لا متناهية للخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومرمزة.

عمران / المختار:

والذي جسد شخصية الإله أنزار/ إله المطر في الأسطورة الأصلية، إذ أن الكاتب عكس مسار الأسطورة بحيث جسد عمران الجفاف والقحط والجذب، كما جسد أسطوريم الخطيئة/ اللعنة/ العقاب بسبب جهله بطقوس القرية وعاداتها المتوارثة والذي دفعه لتدميرها، وفقدانه لحبيبته صافية التي جسدت المياه، حيث نجد أنت لالا جوهر

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 196.

التي اعتبرت المختار الذي ساقته الأقدار إليهم ولكونه يجسد الفال الجيد لهم وللقرية، بقدومه يحل الخطب وينزل مطر الخيرات والسعادة " **العناية الإلهية أرسلته إلينا** "[1]

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية" وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه" حيث شبه الكاتب عمران المختار بإله المطر أنزار، عبر أسطوري متيمة جلب الخير والبركة والسعادة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، وبدوره كان الإشعاع خافتا تناسبا معها، لكن هذا لم يمنع من حدوث جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومتفجرة .

وردت هذه الأسطورة أيضا في هذا المقطع، والذي يقول الحاج مرزوق " **بورك الالهام الذي دفعه بإتجاه بلده؛ وبوركت عتبتنا إذا كان اجتازها ليمكث**. قلبي يخامره الهم والقلق تخوفا من أن يخطر في بال هذا الصبي أن يحزم مرة ثيابه ويدير لنا ظهره. لا، لن يفعل ذلك. **فالذي روى هذه التينات أثناء ليالي الراعي هو واثق بأنه سيجد نفسه أمام منشر مثقل بالفلة**. "[2]

تجلت الأسطورة في هذا المقطع عبر تقنية "الصورة البلاغية" وطوعها الكاتب عبر تقنية "التماثل والتشابه" حيث شبه الكاتب عمران المختار بإله المطر أنزار، عبر تيمة جلب الخير والبركة والسعادة، فبمكوثه بالقرية دلالة على استمرار المطر والخصب والبركة، جاءت المطاوعة غير ممتدة، وبدوره كان الإشعاع خافتا تناسبا معها، لكن هذا لم يمنع من حدوث جمالية لا متناهية في الخطاب الروائي لما للأسطورة الأصلية من دلالات مشحونة ومتفجرة.

[1] محمد ديب، إن شاء إبليس، ص 20.
[2] المصدر نفسه، ص 28.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال تحليلنا لإشكالية الدراسة المطروحة، خرجنا بعدة نتائج، لقد وظف محمد ديب الأسطورة في خطابه الروائي كقالب عام إعادذ شحنا بالمضامين المعاصرة لمعالجة مختلف القضايا التي شغلت تفكيره، فمحمد ديب ككاتب متمكن من أدواته فإه يجتهد ليظفر بالتميز والخصوصية في إطار الفن الملتزم ، ويثابر ويجهد نفسه ليكون عوالمه وأجواءه الخاصة المسقولة من ذاته، في صحراء الغموض والأساطير و الاستغراق ذاتي، بحيث استفاد من توظيف الأساطير في خدمة نصوصه، ولتأكيد تميز ما يكتبه، فلجأ إلى الأسطورة وغاص في أعماقها واستدعاها فيفي خطابه الروائي، كقالب فني تارة منح نصه الجمالية والشعرية الطافحة وكبناء فني تارة أخرى، فاستخدم ذكاءه بحيث لم يستخدمها استخداما سطحيا اعتباطا بحيث تأتي مفروضة من خارج السياق وإنما جعلها جزءا من نسيج العمل الأدبي الابداعي في خطابه الروائي، وذات وظيفة إيحائية رمزية مثل أسطورة السيمورغ و بيجاسوس وهابيل وأسطورة السندباد لمعالجة مختلف القضايا من مثل التمرد والثورة والمنفى، والرأسمالية ... والواقع أن محمد ديب استخدم في خطابه الروائي أكثر من أسطورة من الأساطير، فيتداخل الواقع مع الأسطورة بشكل فني جميل.

استطاع محمد ديب أن يوظف الأسطورة عبر مختلف تقنيات التجلي المعروفة وطوعها كذلك عبر تقنيات المطاوعة من تماثل وتشابه، الغموض وتعدد الرؤية و التشويه، ليتجاوزها إلى مسالة الخلق الأسطوري، وليخلق أساطير حضارية تواكب الراهن، في تعالق فني مميز ينم عن تعمق كبير وسعة المعرفة بمختلف الأساطير لكل أمة من الأمة، إذ وظف الأساطير اليونانية و الفرعونية والإفريقية وحتى الإسكندنافية، والتي تعرف عليها عند إقامته هنالك لعدة سنوات ليكتب ثلاثية الشمال، وليستغل التراث الأسطوري لتلك المنطقة ليعبر من خلاله عن رؤياه وفهمه للعالم والوجود، وملامسته لأعمق الرغبات الإنسانية الكامنة في الوعي الجمعي.

كما نجد أن محمد ديب على إطلاع كذلك بأخر التطورات العلمية في مجال علم الوراثة ، ولم يغفل عن معالجة قضية الإستنساخ في عدة من رواياته رواية السيمورغ ورواية إن شاء هابيل...، وليوظف في هذا الصدد أسطورة فاوست كمعادل موضوعي لها، ليعالج بطريقتة متفردة هذه القضية ويوضح الهلاك الذي ستجر البشرية له في حالة عدم منعها، ليعود ويعالج قضية المنفى والاغتراب في روايته هابيل والتي استند فيها على أسطورة قابيل وهابيل ليوضح الاستنزاف والاغتراب الروحي في عالم الرأسمالية والبرجوازية الجديدة التي عملت على افراغ الإنسان من كافية الجوانب الروحية الإنسانية التاي تميزه عن غيره من بقية المخلوقات، لتسيطر المادة في هذا العصر الذي تسوده الأنانية والمصالح الفردية. وغيرها من القضايا التي لا تقل اهمية كذلك، والتي عالجها الكاتب بطريقة فنية وابداعية متفردة اعتمادا على التوظيف الأسطوري في خطابه الروائي.

إذ أن ممحمد ديب يشكل الأسطورة و يعيد إنتاجها بصيغ جديدة ليعبر علن الواقع المعيش وعن مختلف القضايا الشائكة التي تمس الأمة والمجتمع، فيشكلها بما يتناسب مع منظوره وأرائه ورؤياه لمختلف القضايا المعاصرة والتي يوردها من خلال آليات المونولوج والاستغراق الذاتي والمحاورة وغير ذلك حتى من خلال الحلم وآلياته، ويغتنم النص كسانحة الرؤيا فيسرد علينا ذلك الحلم مستثمرا آلياته في اقتناص صور تتداخل فيها الأمكنة والأزمنة والأشخاص، وتفضي الرؤيا إلى كابوس يكرسه واقع الغربة المعتم. مستثمرا ما للاسطورة من قدرة هائلة على الترميز، بالإضافة إلى مرونة تشكيلها الفني وإمكانية إعادة صياغتها من أجل أن تستوعب هموم عصر آخر وأن تتكيف في السياق العام للنص. إذ ارتكز عليها الكاتب بوصفها ركيزة ومهاداً ونبعا سواء كان هذا في مضامينها ذات الطابع الترميزي أم تشكيلها الفني وأدواتها وتقنيتها والتي افادت الخطاب الروائي من خلال الأجواء المشحونة و الشخصيات والمضامين والأزمنة والأمكنة والأحداث لتشيّد الصرح الجمالي للنص وتكسير النسق الخطي للغة، فيتم تبئير الرموز وإحالة النص على نص سابق ثري بأحداثة وشخصياته وفضاءاته كما وجدنا ذلك في رواية هابيل واليمورغ ورواية إن شاء ابليس ورواية غفوة حواء، إضافة لرواية مثل طنين النحل.

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

❖ **القرآن الكريم**

2 الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ط8، 2005.

3 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،ط 1 ،1968،ج11

4 جبران مسعود، الرائد– معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط7، 1992.

5 محمد ديب، ثلاثية، الجزائر (الدار الكبيرة، الحريق، النول)، تر سامي الدروبي، دار سيديا، الجزائر، ط1، 2005.

6 محمد ديب، السيمورغ، تر عبد السلام يخلف، دار سيديا، (د./م)، (د/ط)، .2011

7 محمد ديب، غريبة الثلج و الرمال، تر عبد الرزاق عبيد،دار سيديا،ردمك، 2011

8 محمد ديب، لايزا، تر مهني حمدوش، دار سيديا،ردمك، 2011

9 محمد ديب، مثل طنين النحل، تر ديالا طوق، منشورات ANEP، الجزائرن 2007.

10 محمد ديب، غفوة حواء، محمد سارين منشورات الشهاب، الجزائر، .2011

11 محمد ديب، سطوح أرسول، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر،2011.

12 محمد ديب، ثلوج من رخام ، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر، 2011

13 محمد ديب، هابيل، تر أمين الزاوي، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2007

14 محمد ديب، إن شاء إبليس، تر جوزف بو رزق، دار الفرابي، الجزائر، 2012

15 علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر،ترمحمد محي الدين بن عبد الحميد، دار الفكر، ط5، 1973، ج1.

16 علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، المكتبة المعصرية، بيروت،ط1، 2005، ج2.

17 الجاحظ، الحيوان، تر عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2،1922، ج4 .

18 الميداني، مجمع الأمثال، تر محمد محي الدينعبد الحميد، المعاونية الثقافية لآساتذة لرضوية، إيران، (د/ط)،1987، ج.1

19 أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هندوسي لتعليم والثقافة، (دأم)، (د/ط)، (د/ت). الطبري ،تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتاب العلمية بيروت- لبنان، 301هـ،م5.

20 ابن الأثير، الكامل في التاريخ تاريخ ابن الأثير، بيت الأفكار الدولية، الأردن- السعودية، 630 هـ ،ج1.

21 الكتاب المقدس التوراة

22 الإنجيل.

ثانيا: المراجع:

1-المراجع الأجنبية:

23 Paul RiCOEUR: Le gonflit des interètations.Eds du seuil 1969 -1

24 P300. Gilbert durand: Introduction à la mythodologie-Eds Cèrès-1996P 187.

2-المراجع الأجنبية المترجمة:

25 جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، دار كلمة، سورية-دمشق، ط1، 2003.

26 أديث هاملتون، الميثولوجيا، تر حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د/م، د/ط، د/ت.

27 بيير برونيل، كلود بيشوا، أ.م.روسو، ما الأدب المقارن؟، تر عبد المجيد حنون، نسيمة.م.عيلان وعمار رجال، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة -الجزائر، ط1، 2010.

28 جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها اساطيرها انساقها، تر مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، ط1 ،.1991

29 ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، تر صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، .1985

30 م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير دراسة في الأسطورة. التاريخ. الحياة تر حسان ميخائيل اسحق، منشورات دار علاء الدين، سورية- دمشق، ط1، 2005.

31 سير جيميس فريزر، الغصن الذهبي- دراسة في السحر والدين، تر أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة، (د/ط)، 1971.

32 أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرسة العامة للكتاب، القاهرة،(د/ط)،.1975

33 يوسف شلحت، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تر خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط1، .1196

34 فانغ مينغ وزو وينيو وشي جون، طفولة حضارة الأساطير والخرافات الصينية، الدار العربية للعلوم، بيروت- لبنان، ط1، 2017.

35 توماس بلفيتش، عصر الأساطير، تر رشدي السيسي، القاهرة، دار النهضة العربية، ط1، 1966.

36 رنيه وليك و آوستن وآرت، نظرية الأدب، تر عادل سلامة، دار المريخ لنشر، الرياض- المملكة العربية، (د/ط)، 1992.

37 يوسف شلحت، نحو نظرية جديدة في علم الإجتماع الديني، (الطوطمية- اليهودية- النصرانية- الإسلام)، تر خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت-لبنان.

38 ألكزندر هجرتي، علم الفولكلور،تر رشدي صالح، دار الكتاب العربي القاهرة، (د/ط)،.1967

39 كلرين آمسترونغ، موجز تاريخ الأسطورة، تر أسامة إسبر، بدايات، سورية، ط1، .2007

40 جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، تر نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.

41 جوزيف كامبل. سلطان الأسطورة، تر بدر الديب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002.

42 مرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، تر حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

43 فيكتور د. سالس، الميثولوجيا الحية فن الحب والحياة في الأساطير اليونانية، تر نبيل سلامة، دار نوافد، 2011.

44 ادموند فولر، موسوعة الأساطير (الميثولوجيا اليونانية- الرومانية- الاسكندنافية)، تر حنا عبود، دار الأهالي، سورية_دمشق، ط1، 1997.

45 غاستون بشلار، النار في التحليل النفسي، تر نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط1، .1984

46 كاثرين، جونز، الخيول –التاريخ. الأسطورة. الفن-، تر حسن عبد العزيز عويضة، مشروع كلمة، أبو ظبي، ط1، 2013

47 مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991.

48 مرسيا إلياد، المقدس والعادي، تر عادل العوا، دار التنوير، (د/م)، ، (د/ط)، 2009.

49 مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، رمزية المقدس والأسطورة، تر نهاد خياطة، مدونة أبو عبدو، دمشق، ط1 ،1987.

50 جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، تر حسن صقر وميساء صقر، دار الكلمة، سورية- دمشق، ط1، 1999.

51ستيفن بلجر، أساطير النشوء الإغريقية، تر موسى الحالول، كلمة، أبو ضبي، الإمارات العربية، ط1، 2017.

52 كارلين أرمسترونغ، تاريخ الاسطورة، تر وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2008.

53 دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر غسان السيد ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط

54 جيلبرت دوران، الخيال الرمزي، تر علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994.

55 فروديش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت- لبنان، ط1، 1973.

56 مارسيل ديتيان: اختلاق الميثولوجيا،تر مصباح الصمد، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1 ،2008.

57 كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغد اد- العراق، ط1، 1986.

58 كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، تر نهاد خياط، دار الحوار، اللاذقية دمشق-سوريا، ط1، 1985.

59 ألان كومبس، مارك هولند، التزامن- العلم والأسطورة و الألعبان، تر ثائر ديب، دار الفرقد، سورية- دمشق، ط2، 2008.

60 حمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، 2007.

61 وليم رايتر، الأسطورة و الأدب، تر صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط1، .1991

62 كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر صبحي حديدي ، دار الحوار ، سوريا- اللادقية، ط1، 1985 / 2000.

63 نورثروب فراي، تشريح النقد، (د/د)، لندن، (د/ط)، 1957.

64 جان فرانسوا دورتيه، ثورة في فهم أصول البشر وثقافتهم –بدايات الانسان والفن والأخلاق والحرب والأسطورة، تر إياس حسن، دار الفرقد، دمشق- سورية، ط1، .2017

65 نورثروب فراي، نظرية الأساطير، تر حنا عبود، دار المعارف، حمص، ط1، 1987.

3- المراجع العربية

66 أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007

67 محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، دار الأمان،الرباط،ط1 ،2018

68 عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، (د/م)، (د/ ط)،1988.

69 حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1990،

70 عبد الناصر حسن، صانع الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د/ط، 2016

71 عبد الحميد أحمد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين الخلق التكوين، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1998.

72 علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى ، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط1،

73 نزار حبوبة، مساءلة الأسطوري في المسرح العربي، تونس المنار، تونس، (د/ط)،2013.

74 كاميلي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة –قراءة في المكونات والأصول- دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د/ط)، 2004.

75 عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة، القاهرة .

76 قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، ط1، .1984

77 وجيه جرجس، المسرح بين التاريخ والأسطورة دراسة تحليلية مقارنة لعناصر هذا المضمون، مصر العربية لنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2010

78 عثمان جمال الدين، الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، السودان، د/ط.

79 عبد الرحمان بسيسو، استلهام الينبوع المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية –دراسة نقدية-، مؤسسة سنابل، د/م، ط1، .1983

80 منجية التومي، التناص الأسطوري في شعر أبي القاسم الشابي جدلية الحضور والغياب، دار الفكر، د/م، ط1، 2014.

81 ناصر صبار، الفولكلور، دار الغرب، (د/م)، (د/ط)، (د/ت).

82 أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي أساطير رموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2006.

83 محمد علي الموساوي، جماليات الرمز الديني في الشعر العربي المعاصر بين التأصيل والتأويل، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2018.

84 خيري الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008

85 محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، دار المعرفة، تونس، .2006

86 بدري محمد فهد، محاضرات في الفكر والحضارة، دار المناهج، عمان- الأردن، ط1، .2002

87 شكري عياد، البطل في الأدب والاساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971.

88 نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت.

89 مصطفى عبد الشافي الشوري، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط1، .1992

90 جعفر ابن الحاج السلمي، الأسطورة الغربية –دراسة نقدية في المفهوم والجنس، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، .2003

91 فاروق خورشيد، أديب الاسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الابداع، عالم المعرفة، الكويت، (د/ط)، 2002.

92 مخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1994.

93 منى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، كلمة للنشر والتوزيع ، د/م، د/ط، د/ت.

94 فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوردي العلمية، الأردن-عمان، (د/ط)، 2009.

95 محمد عبد الرحمان يونس، الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية، ، (د/م)، ط1، 2014.

96 أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة،(د/ط)، 1970.

97 علاء صابر، مغامرات أوديسيوس وأساطير يونانية أخرى ، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ط1، 2013

98 أحمد كمال زكى، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د/م)، (د/ط)، 2002.

99 هشام حتاتة، أساطير التوراة وأساطير الأناجيل، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2018.

100 عبد الله الحمداوي، الأسطورة :المفهوم المتعدد، من كتاب الأدب والأسطورة، تأليف جماعي، جمعية ملتقى أدباء شرق المغرب، ط 1، 2004.

101 إيميل بديع، وميشال عاصم، المعجم المفصل للغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنانا، ط1، 1987، ج2، 1191.

102 محمد الشبة، نشأة الفلسفة، الناشر الأطلسي، المغرب، د/ط، 2018

103 هجيرة لعور ،الغفران في ضوء النقد الأسطوري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ط1 ،2008 ،

104 محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، 2007

105 عبد الباسط سيدا، من الوعي الأسطوري إلى بدايات التفكير الفلسفي النظري (بلاد ما بين النهرين تحديدا) ، دار حصاد للنشر والتوزيع، سورية–دمشق، ط1، 1995

106 منير الحافظ، مقامات العنف في الدين والعقل الحداثي في الأسطورة و الأباديع الأدبية والفنية –دراسة–، دار الحوار، سورية، ط1، 2016

107 علياء الداية، الرموز الأسطورية في مسرح وليد إخلاصي (دراسة جمالية مقارنة)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية–اللاذقية، ط1، 2010

108 النجار. د. محمد رجب، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، دار عين للدراسات، القاهرة ط1، 2001

109 لؤي زيتوني، مفهوم الأسطورة ورمزيّتها الأدبيّة التموزيّة نموذجاً، دار فكر للأبحاث والنشر، بيروت–لبنان، ط1

110 عادل شداد، التوظيف الدرامي لأسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015

111 عفيف البوني، الإبداع الإنساني في الفكر الأسطوري، الديني والعلمي، ، دار سحر للنشر، ومركز النشاط الجامعي، د/م، ط1، 2008 ،

112 أحمد بن مبارك النوفلي، أقانيم اللامعقول –قراءة نقدية في التقليد والأسطورة والخرافة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت–لبنان، ط2، 2016، ج1.

113يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، المركز الدولي للدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2014.

114 خطرى عرابي أبو ليفة، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجا، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجزيرة، ط1، .2009

115 سامية عليوي، تجلّيات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر –دراسة نقدية أسطورية، دار ميم، الجزائر، ط1، 2018.

116 خالد السويح ومصطفى بوقطف، توظيف الأسطورة ودوره في تنامي الفعل المسرحي في مسرحية"شهرزاد" لتوفيق الحكيم، دار نهى، تونس، ط1، 2011

117 هشام مباركي، الصبغة الأسطوريّة في التوراة قصة شجرة الحياة أنموذجا، من الكتاب الجماعي ، الأسطورة في النصوص المقدسة تحت اشراف عبد الله البهلول، ، مخبر بحث تجديد مناهج البحث و البيداغوجيا في الإنسانيّات، مطبعة inèdite ، ط1، 2016

118 مؤلف جماعي، الأسطورة ثوثيق حضاري،دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2009 .

119 عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003.

120 منجية التومي، فتنة الأسطورة وسطوة السياسة –قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي–، دار نهى للطابعة والنشر، تونس، ط1، 2013.

121 فتيحة قارة شنتير، الشعبي خطاب، طقوس وممارسات_ دراسة ميدانية، منشورات أبيك، (د/م)، (د/ط)، 2007.

122 ضحى المصعبي، الأسطورة في شعر محمد عفيفي مطر، الدار التونسية للكتاب، تاونس، ط1، .2019

123جدي عبد الحي، الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، د/ط، 1977.

124 خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة – دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د/ط)، 2003.

125 جعفر ابن الحاج السلمي، فصول في نظرية الأدب المغربي والأسطوة، منشورات جمعية تطوان أسمير، تطوان– المغرب، (د/ط)، 2009.

126 أحمد داوود، تاريخ سوريا الحضاري القديم، دار الشرق، دمشق، ط1، 2004، ج.2

127 وديع بشور، الميثولوجية السورية أساطير آرام، (دأد)، (د/ط)، (د/ت).

128 طلال حرب، أولية النص –نظرات في النقد والقصة، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي–، دار كلمة، ط1، 1999.

129 سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، القاهرة– بيروت، ط1، 2000

130 كمال الدين حسن، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية ، الجيزة، (د/ط) 2001.

131 ميسون صلاح الدين الجرف، الأسطورة في الرواية السورية، دار أفكار، سورية– دمشق، ط1، 2014.

132 أيوب بن حكيم، تخيل الحيوان في الشعر العربي القديم السمة، الرمز، الأسطورة، مركز القصبة، أكادير، د/ط، 2017.

133 فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2001.

134 لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة – في علم التراث الشعبي–، منشوراة وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية، العراق، ط1، 1979.

135 محمد الصالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط1، 2006.

136 أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2 ،2000، ص43.

137 محمد كريم الكواز، من أساطير الأولين إلى قصص الأنبياء، الانتشار العربي، بيروت_ لبنان، ط1، 2006.

138 أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

139 نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة ، منشورات التحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط1، 2001.

140 مصطفى علي الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980.

141 سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط1، 2000.

142 كارم محمد عزيز، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، الجيزة، ط1، 2006.

143 خزعل الماجدي، بخور اللآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، دار الأهلية، عمان، ط1، 1998.

144 فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، (د/د)، (د/م)، ط11،(د/ت).

145 إيميل بديع، وميشال عاصم، المعجم المفصل للغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ج2.

146 غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة، (د/م)، (د/ط)، 1973.

147 عبد الله البهلول، الأسطورة في النصوص المقدسة، (د/د)، (د/م)، ط1، 2016.

148 جلال الربيعي، أسطورة الخلق في كتاب السد من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2004.

149 نادية عبد الفتاح الباجوري، الحكايات الشعبية عند الهوسا في نيجيريا (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2015.

150 نبيلة ابراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية و التطبيق، المكتبة الأكادمية ، القاهرة، د/ط، 1994.

151 أحمد بن مبارك النوفلي، أقانيم اللامعقول قراءة نقدي في التقليد والأسطورة والخرافة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط2، 2016.

152 محمد مجدي الجزيري، الفلسفة بين الأسطورة والتكنولوجيا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

153 قوعيش جمال الدي، العلم والأسطورة أو كيف يمكن تفسير العلم أسطوريا ؟، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2013.

154 سامح سعيد عبود، العلم والأسطورة منهجان للتغير الاجتماعي، مركز المحروسة للبحوث والتدريب والنشر، (د/م)، ط2، 1999.

155 آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر"سامية عليوي" أنموذجا -دراسة نقدية أسطورية-، منشورات دار قرطبة، ، الجزائر، ط1، 2011

156 ريم العيساوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب أنموذجا، كتاب جماعي الأسطورة و الإبداع، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط 1، 2005.

157 تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر قراءة في سفر الخلود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1997.

158 محسن سليمان، أسطورة المسرح الياباني "النوة والكابوكي" ودراما الأقنعة، دار كُتَاب للنشر والتوزيع، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015.

159 محمد عبودي إبراهيم، مقدمة في الأدبين اليوناني والروماني، دار المعرفة الجامعية، (د/م)، (د/ط)، 2010.

160 محمد صقر حفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

161 أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، (د/ط)، (د/ت)، ص12 ينظر

162شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، (د/ط)، 2007.

163 شاكر حسن آل سعيد البحث في جوهرة التفاني بين الأنا والآخر تأملات ودراسات في الأسطورة واللغة والفن، المركز العربي للفنون، الشارقة، (د/ط)، .2003

164 محمود عبد المولى، في علوم الانسان والحضارة–دراسة تتناول التاريخ. والأسطورة. والفن. والمرأة والزواج. والعلاقات الجنسية وأنظمة القرابة والعائلة، دار MTM، تونس، ط1، 1998.

165 منى حجاج، أساطير الإغريق ابتداع وإبداع، كلمة، (د/م)، (د/ط)، (د/ت).

166 وائل غالي، معرفية النص، دار الثقافة، القاهرة، (د/ط)، .1998

167 أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة،، ط1، .1996

168 السعيد الورقى وزين الدين زكريا الشيخ، دار المعرفة الجامعية، (د/م)، (د/ط)، .2005

169 صلاح رزق، أدبية النص – محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، (د/ط)، .2002

170 مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر مشروع نظري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د/م، د/ط، .2006

171 حنا عبود، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري دراسة، اتحاد الكتاب العرب (د/م)، 1999(د/ط).

172 عبد الله الغدامي الخطيئة و الفكير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1 ،.1985

173 ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، .1974

174 وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، د/ط، د/ت.

175 سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، د/ط، 2015.

176 سليم الشريطي، قصة الخلق في الرواية العربية بحث في تلقي الأسطورة الآدمية، الدار التونسية للكتاب، توني، ط1، 2012.

177 عبد الله الهاشمي،في مكاشفة الأسطوري، مرزاق للطباعة، مكناس، ط1، 2007.

178 صبري مسلم، النقد الأسطوري والأنساق السردية والشعرية والمسرحية ،إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د/ط، 2004.

179 علي الربيعو، الإسلام و ملحمة الخلق والأسطورة، المركز الثقافي العربي، ، ط1، 1991.

180 طه باقر، ملحمة جلجامش أوديسة العراق الخالدة، دار الوراق للنشر، 2006.

181 أحمد داوود، العرب الساميون والعبرانيون وبنو اسرائيل واليهود، دار المستقبل، دمشق، ط1، 1991.

182 ماجد عبد الله الشمس، الحضارة والميثولوجيا في العراق القديم بحوث ودراسات الأسطورة أصل النوروز البستنة، دار علاء الدين، سوريا -دمشق، (د/ط)، 2018.

183 محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1، 1994، ج1.

184 حمادي المسعودي، متخيل النصوص المقدسة في التراث العربي الإسلامي، دار المعرفة، ط1، 2007.

185 محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، دار عين للدراسات، القاهرة ط1، 2001.

186 نذير العظمة سفر العنقاء، نذير العظمة، سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، (د/ط). (د/ت).

187 دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان –دراسة ونصوص، دار التنوير، بيروت- لبنان،، ط1، 1983، ج1.

188 محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، درار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1977.

189 يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، د/ط، 2004.

190 سعيد سلاّم، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجاً ، عالم الكتب الحديث، الأردن- عمان، ط1، 2010.

191 إبراهيم نهاد، أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحي رضوان، دراسة تحليلية مقارنة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2009.

192 أحمد محمد عطية، أدب البحر، دار المعارف، ، القاهرة، (د/ت)، (د/ط)،.

193 خالد السويح، مصطفى بوقطف، توظيف الأسطورة ودوره في تنامي الفعل المسرحي في مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، دار نهى، صفاقس، ط1، 2011

194 حمود الدغيشي، الخيل في الشعر الجاهلي دراسة في ضوء الميثولوجيا والنتقد الحديث، دار جرير، (د/م)، ط1، 2007.

195 علي زايد العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، (د/م)، (د/ط)، 1997.

196 محمد الظريف، الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية المحمدية، الدار البيضاء، ط1، 2000..

197 محمد شدان الحراق، مقدمات في نقد الثقافة الشعبية الرأسمال اللامادي بين التنميط الفلكلوري والاستثمار التنموي دراسة، الراصد الوطني لنشر والقراءة، طنجة، ط1، .2016.

198 أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط1، 2005.

199 عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تر مجدي فتحي السيد، دار الصحابة لتراث، طنطا، ط1995،1،ج 1.

200 محمد فخر الدين، الألغاز والأحاجي الشعبية المغربية دراسة سميائية، دار نشر المعرفة، المغرب، (د/ط)، 2017.

201 فراس السواح لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، سورية_دمشق، ط1، 2002

202 حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، (د/ط)، 1994.

203 ناجح المعموري، موسى وأساطير الشرق، دار الأهلية، عمان، ط1، 2001.

ثالثا: الرسائل العلمية:

204 شوقي زقادة، بناء السرد الأسطوري بحث في تقنياته وأساليبه مجموعة ديوان الأساطير. سومر وأكاد وأشور أنمودجا، م عبد اللطيف حني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي تخصص: الأدب الشعبي، السنة الجامعية 2018 / 2019.

205 نسيمة يعقوبي، دراسة كرونولوجية وفنية في آثار محمد ديب الأدبية، محمد العيد تاورثة، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر. السنة الجامعية 2013/ 2014.

رابعا: المجلات:

206 وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، مجلة عالم المعرفة، ع2،7، الكويت.

207 عبد الغفار مكاوي، جذور الاستبداد قراءة في أدب قديم، عالم المعرفة، الكويت، 1994.

208 محمد بن رجب، الأدب والعجيب في بلاد الغرب وعند العرب، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد 194، جوان 2008.

209 خديجة قمش، الفن والأسطورة بشمال افريقيا القديم، مجلة أسيناك، العدد السادس، 2010.

210 وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، مجلة عالم المعرفة، ع2،7، الكويت.

211 شريط سنوسي، الأسطورة والمعنى: مقاربة سميائية لرواية (الحوات والقصر) للطاهر وطار، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، منشورات كلية الأداب واللغات جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر- الجزائر، العدد 05، جوان، 2015.

خامسا: أعمال ملتقى

212 عبد الحليم منصوري، من عولمة الأسطورة إلى أسطورة العولمة (بحث في الأصول الشرقية لبعض الأساطير الغربية)، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي 23و24 جانفي 2007، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة باجي مختار/عنابة)، مخبر الأدب العام و المقارن.

سادسا: أعمال ندوة

213 سعيد بنحمادة، العوائد الاحتفالية في الفكر الأندلسي: بحث في سوسيولوجيا القدسي، تحولات الفكر الأندلسي أعمال الندوة الدولية المنعقدة بتطوان، الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، المغرب، ط1، 20017.

214 محمود طرشونة، تحولات أسطورة أساف ونائلة وتوظيفها في أدب المسعدي، محمود المسعدي مبدعا ومفكرا جمالية الكتابة وأسئلة الوجود أشغال الندوة الدولية التي انتظمت ببيت الحكمة بمناسبة مائوية الأديب محمود المسعدي من 13إلى 16 ديسمبر 2011، مطبعة الغرب، تونس، (د/ط)، 2012.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

❖ شكر وعرفان	
❖ مقدمة	5-1
❖ تمهيد	13-6
الباب الأول: الأسطورة و النقد الأسطوري	
الفصل الأول: الأسطورة المصطلح الخصائص والخطاب الروائي	
الأسطورة في الإصطلاح عند العرب وعند الغرب	
الأسطورة عند الغرب	27-18
الأسطورة عند العرب	41-27
خصائص الأسطورة	45-42
أهمية الأسطورة ودورها	47-46
وظائف الأسطورة	59-48
الوظيفة التبليغية	51-50
الوظيفة التفسيرية	53-51
الوظيفة التعليلية	53
الوظيفة الرمزية	55-53
الوظيفة البنائية (التوظيف الأدبي)	56-55
الوظيفة الإستكشافية	57-56
الوظيفة التظليلية (فصام الأزمنة)	59-57
الوظيفة التنويرية (كلية الأزمنة)	59
أنواع الأساطير	72-60
الأسطورة الطقسية	62-60
الأسطورة التاريخية	64-62
الأسطورة التعليلية	65-64
الأسطورة التكوينية	67-65
الأسطورة الأدبية	70-67

الأسطورة الرمزية	71–70
أسطورة البطل المؤله	72–71
نظريات الأسطورة	75–72
تداخل الأسطورة مع باقي أجناس الأدب الشعبي	83–75
الأسطورة و الملحمة	78–75
الأسطورة و الحكاية الخرافية	80–78
الأسطورة و الحكاية الشعبية	82–80
الأسطورة و السيرة الشعبية	83–82
الأسطورة و الثقافة	106–83
الأسطورة و الفلسفة	89–83
الأسطورة والعلم	92–89
الأسطورة و الأدب	97–92
الأسطورة و الشعر	100–97
الأسطورة و المسرح	102–100
الأسطورة والفن	102
الأسطورة والنحث والرسم	104–102
الأسطورة والموسيقى السينما والإشهار	106–104
الأسطورة والخطاب الروائي	108–106
الفصل الثاني: النقد الأسطوري ألياته وطرائق توظيفه	
إرهاصات النقد الأسطوري وأعلامه البارزين	110
فرويد	111
كارل يونغ	115–111
كلود ليفي ستراوس	117–115
نور تروب فراي	123–117
بيير برونيل	124–123
النقد الأسطوري الأليات والاجراءات	124
أليات النقد الأسطوري	131–225

طرائق التوظيف الأسطوري	133-132
التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب – دراسة نقدية أسطورية-.	
الباب الثاني: الأساطير اليونانية والاسكندنافية والعربية	138
الفصل الثالث: أساطير الخلق والتكوين والموت والانبعاث:	
أساطير الخلق والتكوين	195-140
أسطورة الخطيئة الأولى السقوط من جنة عدن	155-140
أسطورة غواية حواء/ حواء الغاوية و رمز الخطيئة	162-156
أسطورة الطوفان	170-162
أسطورة الأرض/ الأم الكبرى	177-170
أسطورة موت ماو" التهام الأفعى ذنبها" نهاية العالم	184-178
أسطورة شجرة الحياة	195-184
أساطير الموت والإنبعاث / الخصب	246-195
أسطورة طائر الفنيق العنقاء	230-195
أسطورة فينوس	242-230
أسطورة إيزيس الفرعونية	247-242
الفصل الرابع: أساطير اللعنة والعقاب والبطل المؤله	
أساطير اللعنة و العقاب	352-249
أسطورة أوديب	291-249
أسطورة بيجامليون	296-291
أسطورة هابيل وقابيل	319-296
أسطورة خطيبة الذئب الفنلندية	331-319
أسطورة هارمافريدتوس رمزية الكائن الخنثوي	335-331
أسطورة أجاممنون	338-336
أسطورة المستذئب	345-338
أسطورة سيكرى القاتلة	346-345
أسطورة ساتير	347-346
أسطورة ليليث الغاوية	349-347

أسطورة إلكترا	350–349
أسطورة رداء نيسوس	352–350
أسطورة البطل المؤله	355–352
أسطورة هرقل	353
الفصل الخامس: الأساطير الأدبية و الرمزية	
الأساطير الادبية	384–357
أسطورة فاوست	363–357
أسطورة شهرزاد الليالي العربية	372–363
أسطورة مجنون ليلى	384–372
الأساطير الرمزية	433–384
أسطورة نارسيس	397–384
أسطورة بيجاسوس الجواد المجنح	406–398
أسطورة السنتور	410–407
أسطورة بينيلوب	411–410
أسطورة السيكلوب	412–411
أسطورة الفاينامونان	413
أسطورة أثينا / الحارسة	414–413
أسطورة الميدوزا	418–415
أسطورة فايتون العربة الجهنمية / الحنطور	424–418
أسطورة سبيل وأتيس	428–424
أسطورة السندباد	433–428
الباب الثالث: الأساطير الإفريقية والفرعونية والمسيحية	
الفصل السادس: الأساطير الشعبية والتاريخية	
الأساطير الشعبية	523–436
أسطورة الأولياء الصالحين	447–436
زرقاء اليمامة	449–448

أساطير الكائنات اللامرئية/ الكائنات الأسطورية	449
أسطورة الغول	460-449
أسطورة بنات إبليس	461-460
أسطورة الملائكة	463-461
أسطورة عزرائيل	471-463
أسطورة العفريت	481-471
أسطورة المسخ	500-482
أسطورة مصاصي الدماء	501-500
أسطورة الأقزام	502-501
أسطورة جنيات البحر	505-503
أسطورة بابا نوال (سنتا كلوز)	507-506
أسطورة جنية الغابة	510-507
أسطورة التنين	515-511
أسطورة الأمازونيات	517-515
أسطورة الخرطوشة/ التميمة	520-517
أسطورة علاء الدين والبساط السحري	521-520
أسطورة قوس قزح	523-521
الأساطير التاريخية	523
أسطورة هتلر	524-523
أسطورة أفران المحرقة	526-524
أسطورة شبح الكريماتوريوم (المحرقة))	527
أسطورة نفريتيتي / (الملكة الفرعونية/ الجمال و القوة)	531-527
أسطورة أبي الهول	533-531
أسطورة برج بابل	537-534
الفصل السابع: الأساطير الدينية والطقسية	
الأساطير الدينية	551-539
أسطورة المسيح الصلب والخلاص	547-539

أسطورة مريم العذراء/ عذراء الأيقونة	551–548
الأساطير الطقسية	551
أسطورة القمح القتيل	556–551
أسطورة مقدم القرابين/ القربان	560–556
أسطورة رأس السنة	565–560
أسطورة طقس الشمس	566–565
أسطورة التعميد المسيحية	568–567
أسطورة عيد القديس يوحنا	575–569
أسطورة عرائس النيل	576–575
أسطورة أنزار وتيسليت	596–576
❖ الخاتمة	599–597
❖ المصادر و المراجع	620–601
❖ المصادر	601
❖ المراجع	602
❖ المراجع الأجنبية	602
❖ المراجع المترجمة	606–603
❖ المراجع العربية	618–606
❖ الرسائل العلمية	619
❖ المجلات	619
❖ أعمال ملتقى	620
❖ أعمال ندوة	620
❖ الفهرس	627–622
❖ ملخص الدراسة	634–629

ملخص الدراسة

الملخص:

تدور هذه الأطروحة حول موضوع : التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب، وقد اشتملت على مقدمة، تمهيد وباب معنون ب: الأسطورة والنقد الأسطوري، يحوي فصلين نظريين الفصل الأول المعنون ب: الأسطورة المصطلح، الخصائص والخطاب الروائي والفصل الثاني المعنون ب: النقد الأسطوري الآليات وطرائق التوظيف، وبابين يحويان خمسة فصول تطبيقية الباب الثاني المعنون ب: الأساطير اليونانية والإسكندنافية والعربية ، والذي يحتوي على ثلاث فصول تطبيقية، الفصل الثالث المعنون ب: أساطير الخلق والتكوين والموت والانبعاث، الفصل الرابع المعنون ب: أساطير اللعنة والعقاب والبطل المؤله، والفصل الخامس المعنون ب: الأساطير الأدبية والرمزية، والباب الثالث المعنون ب: الأساطير الإفريقية والفرعونية والمسيحية، والذي يحتوي على فصلين، الفصل السادس المعنون ب: الأساطير الشعبية والتاريخية، والفصل السابع المعنون ب: الأساطير الدينية والطقسية وخاتمة، ففي التمهيد تناولنا قضية إشكالية الهوية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية (الأدب المهاجر)، وتحدثنا فيه عن التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي المهاجر عند محمد ديب، ففي الفصل الأول، الموسوم ب: الأسطورة المصطلح والرواية، عرضنا فيه ماهية الأسطورة عند الغرب وعند العرب من تعريف لغوي واصطلاحي ، لننتقل إلى عرض خصائصها، وذكر أنواعها، ومحاولة حصر وظائفها ، وإبراز علاقتها مع باقي أجناس الأدب الشعبي، ثم الانتقال بعد ذلك إلى علاقة الأسطورة بالأدب والتركيز على التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي المهاجر، وفي الفصل الثاني، الموسوم ب: النقد الأسطوري الآليات وطرائق التوظيف، تحدثنا فيه عن النقد الأسطوري، وعن إرهاصاته وأعلامه البارزين، لنعرج بعدها للحديث عن آليات النقد الأسطوري، وطرائق التوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي.

وفي الشق التطبيقي الذي وسم بالتوظيف الأسطوري في الخطاب الروائي لمحمد ديب –دراسة نقدية أسطورية–، كعنوان رئيسي، أجملنا فيه القول بخصوص بقية الفصول التطبيقية، التي قمنا فيها برصد تجليات

الأسطورة داخل الخطاب الروائي لمحمد ديب وتمظهراتها، ثم تتبعنا هذه الأساطير –بعد تصنيفها– ودراستها وفق آليات المنهج الأسطوري لبيار برينال، وفق آلياته الثلاثة التجلي المطاوعة والإشعاع، والتي حصرناه في خمسة فصول عناوينها متسلسلة كالأتي: الفصل الثالث: أساطير الخلق والتكوين والموت والانبعاث، من ضمنها أسطورة الطوفان وأسطورة الشجرة المقدسة وأسطورة الخطيئة الأولى/ السقوط من جنة عدن، هذا بالنسبة لأساطير التكوين والخلق ، أما بالنسبة لأساطير الموت والانبعاث، أسطورة طائر العنقاء / الفينيق، أسطورة فينوس، أسطورة إيزيس الفرعونية

الفصل الرابع: أساطير اللعنة والعقاب والبطل المؤله من ضمنها أسطورة أوديب، أسطورة بيجامليون، أسطورة هابيل، وأسطورة البطل المؤله هرقل .

الفصل الخامس: الأساطير الرمزية والأدبية، من ضمن الأساطير الرمزية أسطورة نرسيس، أسطورة بيجاسوس الجواد المجنح، أسطورة السندباد، ومن ضمن الأساطير الأدبية أسطورة فاوست، وأسطورة شهرزاد وأسطورة مجنون ليلى العربية.

الفصل السادس: الأساطير الشعبية والتاريخية نذكر من ضمنها أسطورة الولي الصالح، أسطورة الغول والعفريت وأسطورة بنات إبليس، ومن الأساطير التاريخية نذكر منها أسطورة هتلر، أسطورة نفريتيتي الفرعونية، أسطورة برج بابل.

الفصل السابع: الأساطير الدينية والطقسية، فمن الأساطير الدينية أسطورة عذراء الأيقونة، أسطورة صلب المسيح/ الخلاص، ومن ضمن الأساطير الطقسية، نذكر منها أسطورة القمح القتيل ، أسطورة أنزار وتيسليت الأمازيغية من بلاد القبائل.

وخاتمة حاولنا فيها الإجابة عن مجمل التساؤلات الفرعية التي طرحت في مقدمة البحث بعد الإجابة على إشكالية البحث المطروحة، وأهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات الأساسية: الأسطورة، الخطاب الروائي، النقد الأسطوري، التوظيف الأسطوري، محمد ديب.

Abstract

This thesis sheds light on the topic of "The legendary use in the novelistic discourse of Mohamed Dib". It includes an introduction, a preface and a part entitled "The legend and the legendary criticism" which involves two theoretical chapters; the first one entitled "The legend, term, characteristics and novelistic discourse" while the second one is entitled "Legendary criticism, mechanisms and methods of use" in addition to two parts containing five practical chapters where the second one is entitled "Greek, Scandinavian and Arabic legends" which contains three practical chapters. The third chapter is entitled "Legends of creation, formation, death and rebirth". The fourth chapter is entitled "Legends of curse, punishment and the deified hero" and the fifth chapter is entitled "Literary and symbolic legends". The third part is entitled "African, Pharaonic and Christian legends" which contains two chapters; the sixth chapter is entitled "Folk and historical legends", the seventh chapter is entitled "Religious and ritual legends" and a conclusion. In the preface, we dealt with the issue of identity in the Algerian literature written in French (immigrant literature) where we talked about the legendary use in the immigrant novelist discourse of Mohamed Dib. In the first chapter entitled "The legend, term, characteristics and novelistic discourse" we presented what the legend is in the West and the Arabs from a linguistic and idiomatic definition, so we moved to presenting its characteristics and its types, trying to limit its functions, and highlighting its relationship with the other genres of

folk literature. Moreover, we tackled the relationship of legend with literature focusing on the legendary use in the immigrant novelist discourse. In the second chapter entitled "Legendary criticism, mechanisms and methods of employment, we talked about legendary criticism, its prominent signs and well known pioneers. After that, we dealt with the mechanisms of legendary criticism, methods of legendary employment in the narrative discourse.

In the practical part, we highlighted the legendary use in the novelistic discourse of Mohamed Dib – a legendary critical study –, as a main title, and we summarized the other practical chapters, in which we presented the manifestations of the legend within the novelistic discourse of Mohamed Dib and its representations, then we followed these legends – after their classification – and their study according to the mechanisms of the legendary approach of Pierre Brinal with his three mechanisms of transfiguration, compliance and radiation, which we have limited in five chapters whose titles are as follows: The third chapter entitled " Legends of creation, formation, death and rebirth, including the legend of the flood, the legend of the sacred tree and the legend of the first sin / the fall from Eden paradise, this for the legends of formation and creation, whereas for the legends of death and rebirth; the legend of the phoenix, the legend of Venus, the pharaonic legend of Isis.

The fourth chapter "The legends of curse, punishment, and the deified hero" including the legend of Oedipus, the legend of

Pygamelion, the legend of Abel, and the legend of the deified hero Hercules.

In the fifth chapter entitled " The symbolic and literary legends" including the symbolic legends like the legend of Narcissus, the legend of the winged horse Pegasus, the legend of Sinbad, and among the literary legends are that of Faust, the legend of Scheherazade and the legend of the Arab crazy Leila.

The sixth chapter entitled "The popular and historical legends" including the legend of the good guardian, the legend of the ghoul and the goblin and the legend of the daughters of Satan. Among the historical legends, we mention the legend of Hitler, the pharaonic legend of Nefertiti, and the legend of the Tower of Babel.

The seventh chapter entitled "Religious and Ritual legends" including the religious legends like the one of the Virgin of the Icon, the legend of the crucifixion of Christ/salvation, and among the ritual legends, we mention the legend of the slain wheat, the legend of Anzar and the Berber Teslit from Kabylie.

And a conclusion in which we tried to answer all the sub-questions raised in the introduction of the research after answering the exposed research problematic, and the most important reached results.

Key words: Legend, novelistic discourse, legendary criticism, legendary use, Mohamed Dib.

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of August 20th, 1955 Skikda

Faculty of Letters and Languages Department language and Arabic Literature

A thesis submitted for the fulfillment of Doctorate diploma (Third cycle L.M.D)

The Legendary Use in the Novelistic Discourse of Mohamed Dib

Specialty: Comparative Literature

Presented by the student:

Amel SALHI

The supervisor:

Pr. Abdelhak MANSOUR BOUNAB

The board of examiners

Full name	Grade	Quality	Institution of origin
Pr. Ahcene Tlilani	Professor	President	University of August 20th, 1955 Skikda
Pr. Abdelhak MANSOUR BOUNAB	Professor	Supervisor and reporter	University of August 20th, 1955 Skikda
Pr. Moussa Meriane	Professor	Examiner	University of August 20th, 1955 Skikda
Pr. Rachid KRIBAA	Professor	Examiner	University of Constantine -1-
Dr.Hadjira LAOUAR	Assistant lecturer(A)	Examiner	University Badji Mokhtar Annaba

Academic year: 2022/2023