الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي
-بالشلف-

كلّية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماجستير بعنوان

تجليات المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري "لعلي البطل" نموذجا)

قُدِّمت هذه الدراسة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: النقد الأدبي العربي

الأستاذة المشرفة:

أ/د. سميرة أنساعد

إعداد الطالبة:

فاطمة طاهر بوجلطية

لجنة المناقشة:

د. مختار درقاوي.....أستاذ محاضر (أ)..... رئيساً

د. سميرة أنساعد.....أستاذ التعليم العالي..... مشرفاً ومقرّراً

د. بلمهل عبد الهادي.....أستاذ محاضر (أ).....عضواً مناقشاً

د.عبد المجيد رخروخ.....أستاذ محاضر (ب)..... عضواً مناقشاً

د. صفية بن زينة.....أستاذ محاضر (ب).....عضواً مناقشاً

السنة الجامعية:

1436-1437هـ/2014- 2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى اللّذين لأجلهما أسعى وأجتهد والديّ العزيزين وإلى جميع أفراد أسرتي وكل من قدم لي يد المساعدة

مقدمة

أحمدك اللّهم حمد الشاكرين لأنعمك، وأسألك العون والتوفيق والسداد، وأصلي وأسلم على نبيّك ومصطفاك، وعلى آله وصحبه والسائرين على سنته وهديه، وبعد:

إذا ما حاولنا البحث عن الإنسان الجاهلي فإننا لن نجده، لكن بالمقابل سنجد آثاراً تدل عليه، وخير ما دلّ عليه شعره ذلك المعين الثرّ القابل للعطاء في كل زمان ومكان، الذي ظلّ ينقل إلينا صور ومظاهر الحياة الجاهلية الدالة على أحوالها الفكرية والاجتماعية، ولعل هذا ما شدّ إليه انتباه النقاد بحبل وثيق مبرم فاهتموا به اهتماماً بالغا وعاملوه معاملة خاصة لأنه منبثق عن أصالة عربية، وقد كان سبيلهم وطريقهم إليه اتجاه حديث العهد على الساحة النقدية الغربية هو اتجاه النقد الأسطوري الذي تبناه نقادنا العرب محاولين تطبيق مقرراته ومباحثه على موروثا القديم.

يعد الاتجاه الأسطوري واحداً من أحدث الاتجاهات النقدية التي حملت خصائص العلوم الإنسانية انطلاقاً من الاتجاه التاريخي والاجتماعي والنفسي... وصولا إلى الأسطوري الذي يعدّ من جملة ما تم تداوله في النقد العربي الحديث إلى وقت قريب، مستقيا أطره من علم النفس وعلم الأناسة وعلم الأديان والفلسفة، ليسعفنا بذلك على تحليل النص الأدبي، ويمكننا من تأويل صوره وإزاحة الستار عن طقوس القدماء وعاداتهم وشعائرهم وطبيعتهم البدائية.

لقي هذا الاتجاه الحديث رواجا واهتماما كبيرين من لدن النقاد العرب بالرغم من تأخر ظهوره مقارنة بالغرب، فبرزت دراسات كثيرة تحاول معالجة الأدب قديمه وحديثه في ضوء الاتجاه الأسطوري في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ومن هؤلاء النقاد الذين شهدت دراستهم جوانب من النقد الميثولوجي نذكر: نصرت عبد الرحمن، وعبد الفتاح محمد أحمد، وسمير سرحان...، فكانت أعمالهم فاتحة أعقبتها نماذج عديدة مسايرة لها.

نذكر في السياق نفسه دراسة عليّ البطل من خلال كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)، والتي اعتبرت من أبرز الدراسات في مجال نقد الشعر الجاهلي وتفسيره في ضوء النقد الأسطوري.

وجاء اختيارنا لموضوع «تجليات المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري لعلي البطل نموذجاً) » استجابة لمجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية، يأتي في طليعة الدوافع الذاتية معرفتنا المحدودة ببدايات المنهج الأسطوري وأسسه وأهم مرتكزاته، لذا أردنا التوسع فيه والتشعب أكثر رغبة في الإلمام بجوانبه، وكذا سعيا منّا إلى إبراز جهود النقاد العرب في تقصي وتتبع هذا الاتجاه أو بالأحرى محاولة معرفة مدى تلقي النقاد العرب للمنهج الأسطوري، وذلك بالتطرق للجهود الأدبية والمواقف النقدية التي تناولت هذا المنهج بالتنظير والنقد، وبالتالي الوصول إلى كشف ما قدمه العرب من جديد لهذا المنهج.

أمّا فيما يخص الأسباب الموضوعية فتمثلت في سببين هما:

أولا : محاولة الوقوف على تبعية النقد العربي للنقد الغربي.

ثانيا : بعد عودتنا إلى موقع الأطروحات النقدية الوطنية، لم نعثر على بحث في إطار الدراسات العليا ألمّ بجوانب النقد الأسطوري العربي وخصّه بالتعريف ونّوه برواده على مستوى الوطن العربي.

عند بداية تفكيرنا في هذا المنهج كموضوع للدراسة استوقفتنا مجموعة من التساؤلات الملحة والتي تستدعي الإجابة عنها، لأنها تفرض نفسها على الواقع النقدي العربي الحديث منها:

ما هو المنهج النقدي الأسطوري الحديث؟ وما هي أهم مرتكزاته؟

ما هي مصطلحاته ومفاهيمه؟ وما هي أهم النماذج النقدية الغربية والعربية التي تدخل ضمن هذا الاتجاه؟

هل النقاد العرب في دراستهم لهذا المنهج اقتصروا فقط على ما جاء به الغربيون، أم كانت لهم إضافات تذكر؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات كان لا بّد لنا أن نعرج أولا على مفهوم الأسطورة، ولا يتيسر ذلك إلا بالعودة إلى مصادر ومراجع بثّت في ثناياها هذه المادة، فكانت أهم المصادر مجموعة من المعاجم القديمة، كـ"الصحاح" للجوهري، و"تاج العروس" للزبيدي، و"أساس البلاغة" للزمخشري...، أمّا عن المراجع فكثيرة منها:"الأساطير دراسة حضارية مقارنة" لأحمد كمال زكي، و"الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة "لعبد المالك مرتاض...وغيرها

بالإضافة إلى مؤلفات أخرى استعنا بها في هذا البحث، والتي انصبت مادتها النقدية على دراسة الشعر الجاهلي أسطورياً فأثْرَت النقد العربي بما تحمله من قيمة علمية نذكر منها:كتاب عليّ البطل " الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري"، وهو المصدر المعتمد في الدراسة النموذجية للفصل التطبيقي، إضافة إلى كتب كل من: نصرت عبد الرحمن "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث"، وعبد القادر الرباعي "الصورة الفنية في النقد الشعري الجاهلي في ضوء النقد الحديث"، وإبراهيم عبد الرحمن "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية"، ومصطفى عبد الشافي الشوري "الشعر الجاهلي تفسير أسطوري"، وكذا أحمد إسماعيل النعيمي "الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام"... إلى غير ذلك من المؤلفات الأخرى المعتمدة في الدراسة.

وقد جاء البحث تبعا لما توفر بين أيدينا من مادة علمية حول الموضوع، وبما يحمله في طياته من عناصر رئيسية وأخرى ثانوية مقسماً إلى فصول مبوبة على النحو الآتي :

يتصدر البحث مدخلا، تناولنا فيه مفاهيم حول الأسطورة قصد التعريف بها ومحاولة كشف الغموض المحيط بها، ويلي ذلك فصل أول تمّ فيه البحث عن الأصول النظرية العامة والمفاهيم الأساسية للمنهج الأسطوري، ويتفرع إلى ثلاثة نقاط مهمة أولها :مفهوم المنهج الأسطوري، وثانيها : بدايات المنهج الأسطوري في النقد الغربي، أما ثالثها فتضمن رصداً لأبرز المنظرين للمنهج الأسطوري في الدراسات النقدية الغربية.

وقد جاء الفصل الثاني معنونا بـ: تجليات المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث، بحيث ارتكز العمل فيه على عنوانين رئيسيين هما: الاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية، والاتجاه الصوري في تشكيل الأسطورة.

أما الفصل الثالث والذي خصصناه للنموذج التطبيقي فيتناول: عليّ البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي القديم.مقاربة نقدية في كتاب (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)، متفرعاً إلى عنصرين، العنصر الأول: تمحور حول الهوية المعرفية للكتاب، أما ثاني عنصر: فكان رصدا لأهم القضايا النقدية التي تضمنها هذا المصدر.

وقد اعترض بحثنا هذا بعض العثرات كان من بينها عدم وفرة بعض المصادر المهمة في الدراسة أبرزها كتاب : "قراءة ثانية لشعرنا القديم" لمصطفى ناصف، وكتاب " المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي" لعبد الفتاح محمد أحمد، وكتاب "التفسير الأسطوري في النقد الأدبي" لسمير سرحان، بالإضافة إلى كتاب النقد الأسطوري mythocritique لبيير برونيل Pierre brunel ...، مع صعوبة الوصول إليها لظروف خارجة عن نطاقنا.

أما عن المنهج المتبع في إنجاز البحث فهو المنهج الوصفي كونه الأنسب في محاولة تتبع بداية ظهور الأسطورة قديماً،كما لا يمكن في مثل هذا النوع من البحوث أن نتجاوز الاعتماد على المنهج التاريخي في تتبع حركة النقد الغربي والعربي، للإحاطة بظروف نشأة هذا المنحى النقدي الحديث، ومعرفة بداياته وموقف النقاد العرب والغرب منه.

ولا نملك في النهاية بعد حمد الله وشكره، إلاّ أن نشكر الأستاذة الدكتورة أنساعد سميرة على قبولها الإشراف على هذه الدراسة المتواضعة، وعلى كل النصائح والإرشادات التي أفادتنا بها، ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر لكل من كانت له يد أو مساهمة من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث العلمي.

مدخل:
مفاهيم حول الأسطورة

لا يهدف هذا المدخل إلى رصد جلّ تعريفات الأسطورة، بقدر ما يسعى إلى عرض أكثرها بروزا على مستوى الساحة النقدية، مما قد يساعد على كشف المفاهيم المحيطة "بالمنهج الأسطوري" الذي تطمح هذه الدراسة إلى اكتشاف بداياته واهتماماته وتجلياته.

قامت البداية الأولى للنتاج الأدبي (شعرا ونثرا) على أساس اللغة، للتتطور عند مستعمليها من الأدباء متجاوزة حدود الاستعارة والتشبيه والمجاز، هذه التوظيفات التي تُوصِل في بعض الأحيان إلى الحرفية التي تفقد الأدب جوهره[1]، فتخرج اللغة بذلك إلى صور تعبير أخرى منها الرموز الأسطورية التي هي:«**لغة السحر التي أذهلت العقول وحيرتها، ولغة الثورة التي أذكت القلوب وأججتها**»[2]، وبهذا تحقق معنى الإبداع الحقيقي على مستوى الأدب، فتكون الأساطير القديمة معينا لا ينضب للمبدع، محاولا الانتفاع بها في التعبير عن حياة مجتمعه.

وقد كانت الأساطير ولا تزال، محل اهتمام ومحط أنظار كبيرين منذ ولادتها وصولا إلى عصرنا الحالي، فنجدها أولا عند البدائي كأداة بها يفسر غوامض كل ما يدور حوله من ظواهر طبيعية استغلق عليه فهمها، إنها إمكانيته الوحيدة ليعيش في هدوء وراحة عند عجزه أمام نظام الكون، فهي:«**ليست مجرد حكايات تؤلف عمدا، بل هي تعيش بالضرورة في عقل الإنسان، لتقدم له حلولا، وتعبر عن أوضاعه الاجتماعية وقيمه الأخلاقية، فضلا عن حالاته النفسية والذهنية الكامنة في الصلات اللاشعورية القائمة بين الأنماط العليا للحياة التي تعبر عنها الأساطير، والواقع الذهني والنفسي للجماعات التي تستعمل رموز الأساطير في مواجهة مشكلات حياتها غير المستقرة**»[3]،كما استطاع الإنسان الأول بواسطتها أن يرسخ دعائم حياته الروحية والاجتماعية، من خلال طاقته الرمزية التي مكنته من تجسيم معرفته بالعالم الخارجي وعالمه الداخلي

[1]- ينظر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، بيروت. لبنان، دار العودة ودار الثقافة، ط 3، 1981، ص231.

[2]- رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، دمشق.سوريا، دار التكوين، ط 1، 2009، ص31.

[3]- أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، القاهرة.مصر، سينا للنشر، ط 1، 1995، ص208.

بشكل حسي وملموس ، فخلع بذلك عن حياته معنى وألبسها ثوبا محددا[1]، وبعد التطور الذي شهدته البشرية في كافة المجالات، خاصة المجال العلمي المتمثل في ظهور النظريات العلمية المفسرة لمكنونات الحياة، أصبح استخدامها محصورا أكثر في المبدع أديباً كان أو شاعراً، فمن خلال عودتنا لبعض الدراسات*، نجد جملة من الكتاب والدارسين إنّما كانت مرجعياتهم في توظيف الأسطورة للتعبير عن توجهاتهم الفكرية المعيشة.

ولعل الأديب حينما يتوجه بعمله الإبداعي إلى المتلقي، إنما يهدف إلى البحث في واقع الإنسان من خلال ماضيه وما يدركه من مشاكل ومعاناة إزاء واقعه، وهنا يصدق ما قاله إسماعيل النعيمي عندما نفى عن الأسطورة اعتبارها مجرد موروث ثقافي، أُودِع في نص شعري يؤشر بسعة إطلاع الشاعر، ومقدار ثقافته، بل هي في نظره وسيلة لدى الشاعر لمعالجة قضايا مجتمعه، وحل مشكلاته، وتبديد مخاوفه، أو في إطار المعالجة الفردية بالنسبة له أيضا، لاسيما أن الأسطورة كانت لها القدرة على الحضور الدائم والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور، وما كان ذلك ليتحقق لولا فهم الشاعر لمغزى الأسطورة وتمتعه بحوار وإمكانيات إدراك فريدة من نوعها [2].إذن فما هي هذه الأسطورة؟ وما معناها ؟.

تعتبر الأسطورة من أكثر حقول المعرفة غموضا بالنسبة للإدراك البشري، إذ تتشابك الأمور وتتعقد حينما نحاول البحث عن ماهيتها، وتعريفها تعريفا دقيقا جامعا ومانعا، لذلك سوف نتطرق إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي للكلمة محاولين تقديم الصواب في ذلك.

---

[1]- ينظر يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، لبنان، دار الحداثة، ط 1، 1999، ص66.

* مثل الدراسة التي قامت بها رجاء أبو علي حول شعر أدونيس .

[2]- ينظر أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص329.

- **لفظة أسطورة في القرآن الكريم:**

بالعودة إلى القرآن الكريم لم تكن لفظة أسطورة مقصاة الذكر، إذ نجدها تكررت في تسع آيات من سور متفرقات، وقد جاءت في صيغة الجمع لا الإفراد، منها قوله تعالى: ﴿وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ ۖ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِيٓ ءَاذَانِهِمْ وَقْرًا ۚ وَإِن يَرَوْا۟ كُلَّ ءَايَةٍ لَّا يُؤْمِنُوا۟ بِهَا ۚ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءُوكَ يُجَٰدِلُونَكَ يَقُولُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ ﴿٢٥﴾﴾[1]، فما يستشف من هذه الآية أن مفهوم الأساطير هو الكذب لأنه رُبط بالكافرين الذين يكذبون قوله(ص)، لتفسير ابن كثير "أساطير الأولين" بقوله أن الكافرين يحاجون الرسول (ص)ويناظرونه في الحق بالباطل وما هذا الذي جاء به إلا كلام مأخوذ من كتب الأوائل.[2]

وجاء في تفسير التحرير والتنوير أن قائل هذه المقولة هو النضر بن الحارث العبدري، الذي كان من كفار قريش يكره الرسول (ص) ويقول: «**أن قصص القرآن من قصص الماضيْن، وكان النضر هذا قد تعلم بالحيرة قصص ملوك الفرس وأحاديث رستم وإسفنديار، فكان يقول لقريش أنا. والله يا معشر قريش أحسن حديثا من محمد فهلمّ أحدثكم، وكان يقول في القرآن هو أساطير الأولين. قال ابن عباس كل ما ذُكر فيه أساطير الأولين في القرآن فالمقصود منه قاله النضر بن الحارث وقد تقدم هذا في سورة الأنعام وفي أول سورة يوسف**».[3]

---

[1]- سورة الأنعام، الآية 25، (برواية ورش عن نافع).

[2]- ينظر ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط 2، 1990م، مج 3، ص247.

[3]- ينظر محمد طاهر بن عاشور: التحرير والتنوير في تفسير القرآن، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ج1، ص325.

كما ورد هذا المصطلح في قوله تعالى في سورة النحل: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمۡ قَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٢٤﴾[1]، وتفسير هذه الآية حسب ما ورد ذكره عند ابن كثير أنه إذا قيل (لهؤلاء المكذبين ماذا أنزل ربكم) قالوا معرضين عن الجواب:(أساطير أولين) أي: لم ينزل شيئا، إنّما هذا الذي يُتلى علينا أساطير الأولين، أي مأخوذة من كتب المتقدمين، ونجد كذلك قوله تعالى في محكم تنزيله:﴿ وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ٥﴾[2]، أي: يفترون على الرسول ويقولون فيه أقوالاً مختلفة، متضادة كلها باطلة.[3]

ما يمكن قوله في لفظة أسطورة حسب ما ورد ذكره في آيات الله المحكمات، أن لها جذوراً في التاريخ الإسلامي إذ ارتبطت بمزاعم المشركين، فكانت تدل على الأحاديث المفتريات (الأباطيل)، فهي روايات وأخبار لا يوثق بها، وهذه الكلمة بما تحمله من معنى كانت معروفة عند العرب ومتداولة بينهم، لأن القرآن الكريم كان لا يخاطبهم إلا بما يفقهون ويعلمون دلالته، والشاهد على ذلك ورودها في أشعارهم، مثلما جاء في شعر عبد الله بن الزبعري في قوله[4]:

أَلهى قُصَيًا عنِ المَجْدِ الأَسَاطِيرُ ورِشْوَةٌ مثلَمَا تُرشَى السَّفَاسِيرُ

وأَكلُهَا اللَّحمَ بحتًا لا خليطَ لَهُ وقولهُاَ رحلتْ عِيرٌ أَتَتْ عِيرُ*

---

[1]- سورة النحل، الآية 24، (برواية ورش عن نافع).

[2]- سورة الفرقان، الآية 05، (برواية ورش عن نافع).

[3]- ينظر ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 4، ص565.

[4]- أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص21.

* «أراد الشاعر أن يعير بني عبد مناف بن كلاب بهذه الرفادة (المكرمة) التي يمنون بها على الحجيج عند كل موسم، فيأكل من لم يكن له سعة ولا زاد، وقد كان من الحجيج من يخرج من أمواله خرجاً يدفعه إلى (قصي) إزاء ذلك، فنعته بالسمسار، وسمي مثل هذا العمل الجليل رشوة زوراً وبهتاناً، وذلك ما "بني قصي عن المجد فضلا عن الأساطير" أو الأحاديث (الأباطيل) المتداولة إلى جانب غناهم وترفهم واقتدارهم (لأكلهم اللحم بغير خبز) وإقامتهم في مكة لا يخرجون إلى التجارة، إنما يترقبون التجار ويتلقونهم». أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص21.

وقد أورد ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء، أن عبد الله بن الزبعري إنما قال هذين البيتين في الجاهلية وقبل أن يسلم[1]، فمن خلال هذا الرأي يستشف أن كلمة أساطير كانت معروفة ومتداولة لدى العرب الجاهليين، غير أنها لم توجد في أشعار أخرى من زمن الجاهلية ولعل السبب في ذلك راجع إلى ضياع جزء من شعر ذلك الوقت، فقد أكدّ أبو عمرو بن العلاء حقيقة ضياع الوافر من هذا الشعر في رأي ذائع الصيت[2]، وبذلك يكون مفهوم الأسطورة في شعر عبد الله بن الزبعري مطابقاً للمعنى الذي جاءت به في القرآن الكريم، وذلك في اتفاقهما بأنّ معنى الأسطورة هو الأباطيل.

أمّا بالنسبة للحديث النبوي الشريف، فقد اتفقت كلمة العلماء على أن لفظة الأسطورة غير واردة في كلامه عليه الصلاة والسلام[3]، بل وردت لفظة أخرى تقارب كثيرا في معناها كلمة أسطورة ألا وهي "الخرافة": «**التي تعرف في معاجم اللغة "بأنها الحديث المستملح من الكذب" كما أنها تطلق على ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يُستملح ويتعجب منه**».[4]

كما تقول لغتنا الأدبية "خرافة"* من خَرَفَ خَرفا أي فسد عقله، وتقول أن "الخرافة" هي الموضوعة من حديث الليل المستملح تعني السمر، أما بالنسبة لاستعمالها من طرف الرسول(ص) فقد جاءت فيما روي عنه قوله: «وخرافة حق»، وفي حديث عائشة أم المؤمنين أن رسول الله (ص) قال: حدثيني، فقالت: ما أحدثك حديث خرافة.[5]

---

[1]-ينظر ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ،شر: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، دط، دت، ص 238.

[2]- ينظر أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في العربي قبل الإسلام، ص23.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص25.

[4]- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، بيروت. لبنان، دار الفرابي، ط 1، 1994م، ص17.

* كما يقال أن خرافة رجل من عذرة استهوته الجن – فيما ترويه الأخبار– فكان يحكي ما رآه فكذبوه بقولهم: «حديث خرافة» أي حديث مستملح كذب. أحمد كمال زكي:دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1980م، ص152.

[5]- ينظر: أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، ص152.

1. المفهوم اللغوي:

- **لفظة الأسطورة في المعاجم العربية:**

شغل البحث عن مفهوم الأسطورة حيزاً كبيراً في لغتنا العربية منذ البدايات الأولى في تاريخ الأدب، وكان ميدان الكتابة لكثير من العلماء، حيث يعود الفضل **للجوهري (ت 400 هـ)** في تحديد المفهوم المعنوي لكلمة **"أسطورة"**، وذلك بالاعتماد على الأصل الذي جاءت منه اللفظة أي الفعل الثلاثي (سطر)، فهي من مادة سَطَرَ: «**السَطْرُ: الخط والكتابة وهو في الأصل مصدر والجمع أسطار ثم يجمع على أساطير والأساطير: الأباطيل الواحد أسطورة بالضم وإسطارةٌ بالكسر**».[1]

فالأسطورة في مفهوم الجوهري ليست إلا أباطيل، ويقف صاحب تاج العروس **الزبيدي (و1145هـ– ت1205هـ)** الموقف نفسه حينما يرجع مفهوم الكلمة إلى الأباطيل والأكاذيب، فقد ورد في قوله أن: «**الأساطير: الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها يقال: سطر فلان علينا يُسطِّر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل يقال هو يُسطِّر ما لا أصل له أي يؤلف**»[2]،إذن فالأساطير في موروثنا اللغوي هي أباطيل وأحاديث لا نظام لها، أحاديث تشبه الباطل، زخرفة أقاويل، وما يدعم هذا المعنى ما جاء في مؤلف **الفيروزبادي (و 729 هـ– ت 817 هـ)** وهو يشرح مادة سطر: «**سطَّرَ تسَطيراً: ألَّفَ و–علينا أتانا بالأساطير**».[3]

---

[1]– إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، ط 4، 1990م، ج 2، ص684.

[2]–محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح:مصطفى حجازي، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، د ط، 1973م، ج 12، ص26.

[3]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز بادي: قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، مكتبة التراث مؤسسة الرسالة، ط8، 2005م، ص407.

ويتطور المفهوم من الكتابة والتأليف إلى معنى القصّ والحكاية عند **الزمخشري**، حيث وظفه في أساس البلاغة:«**سَطَرَ: سَطَر واستطَر: كتب وكتب سطراً من كتابه وسَطَراً وأسطُراً وسطوراً وأسطاراً. وهذه أسطورة من أساطير الأولين: مما سطّروا من أعاجيب أحاديثهم وسطّر علينا فلان: قصّ علينا من أساطيرهم**».[1] من هذا التعريف نرى أن أصل الكلمة حسب **الزمخشري** يعود إلى تسطير الكلام وتصفيفه، وقد يكون مدونا أو مشافهة لأن أساطير الأولين لم تكن مكتوبة، وأغلبهم ليس لهم علم بتدوينها بل تلقفوها عن طريق الحفظ والمشافهة، وهنا يصدق رأي وهب روميه حين اعتبرها«**بنّية مفتوحة مجهولة المؤلف**»[2].

إذن هذا هو معنى الذي دلّت عليه كلمة أسطورة، حسب ما جاء في المعجمات العربية القديمة والتي نستنتج من خلالها، أنّ المعنى من اللفظة-أسطورة-يصب في قالب واحد هو الأباطيل والأكاذيب سواءً كانت محكية أو مكتوبة.

وقد جاء في أحد المعجمات العربية الحديثة: «**الأسطورة.ج أساطير، القصة أو الحكاية الشعبية وفيها مزيج من مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية** »[3].

وبالرجوع إلى الوزن الصرفي فإن لفظة سطر من الجذر **س-ط-ر** على وزن (فَعَلَ)، الجمع أساطير على وزن أفاعيل كأحاديث وأقاويل، وكلمة أسطورة وزنها أُفعُولَة كالأطروحة والأحدوثة والألعوبة، ولهذا الوزن في اللغة العربية مدلول خاص، ففي لغتنا الحديث ليس كالأحدوثة واللعب ليس

[1]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 1998م، ج1، ص474.

[2]- وهب روميه، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، (مقال متاح على الانترنت) اطلع عليه : 00:09 -2011/09/30 http://www.startimes.com/f.aspx?t=29229099

[3]- دار المشرق بزيادة على أصل منجد المعلوف: المنجد في اللغة العربية والأعلام، بيروت. لبنان، دار المشرق، ط 42، 2007، ص11.

كالألعوبة لأن هذا الوزن يفيد التكرار والاستمرارية، فالأحدوثة هي حديث يكرر على الألسن، والألعوبة تقال حينما يصبح الشيء مادة يتلاعب بها في كل اتجاه[1].

2. المفهوم الاصطلاحي:

أ. الأسطورة في الدراسات الغربية:

يرجع بعض الباحثين الجذور الأولى لكلمة أسطورة إلى اللغة اليونانية، حيث تقابل **Muthos** ومنها اشتقت **Mythos** في اللغة الإنجليزية ومثيلاتها في اللغة اللاتينية، وهي ترتبط ارتباطا وثيقاً بالأدب، لأنها تعني قصة أو حكاية حسب رأي **"أفلاطون"**، الذي كان أول من استعمل تعبير **Muthologia**، وعنى بها فن رواية القصص وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير.[2]

ومن كلمة الأسطورة **Myth** اشتق مصطلح معاصر هو الميثولوجيا «**Mythology** **ليدل على معنيين أولهما العلم الذي يدرس الأساطير، ويبحث فيها، والثاني مجموعة أساطير أمّة ما كالأساطير الإغريقية أو السومرية أو الفرعونية**»[3]، وعن المعنى الثاني تحدثت كارين أرمسترونغ قائلة بأن مصطلح **Mythology** يحيل «**إلى ذلك الفراغ من المعرفة الذي يتعامل مع نظام الأساطير على العموم.وكلمة ميثولوجيا تحيل إلى مجموعة أساطير تؤلف بمجموعتها نظاما أو جهازا أسطوريا،كان مجتمع معين يستعمله من قبل فترة معينة من التاريخ، وكان أفراده**

[1]- ينظر جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية: سلسلة عندما نطق السراة : الأسطورة توثيق حضاري، البحرين، ط 1، 2005، ص23.

[2]- ينظر نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد كتاب العرب، د ط، 2001م، ص15.

[3]- أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دمشق. سوريا، دار علاء للنشر والتوزيع، ط 1، 2001، ص10.

يعتقدون بصحة تلك الأساطير في تفسير الطبيعة والكون والإنسان»[1]. وليس في لغتنا العربية مثل ذلك المصطلح فيقال: «**الأساطير، وعلم الأساطير، وقد عرب بميثولوجيا**»[2].

هذا بالنسبة للجذور الأولى للكلمة، أما بالنسبة لتعريفها فقد تنوعت التعريفات وتعددت، ولعل مرد ذلك راجع إلى تعدد رؤى الدارسين ومنطلقاتهم واستعمال مصطلح الأسطورة في مختلف العلوم الإنسانية كالأنتروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع، حيث بالكاد نستطيع العثور على علم من العلوم الإنسانية لم يولها جزءا من اهتمامه ليحاول كل باحث أن يطوع معناها ويلوي عنقه لصالح الحقل الذي يشتغل عليه، فـ«**أصبح من الصعب العثور على تعريف للأسطورة يكون محل إجماع من المتخصصين، ويكون في نفس الوقت سهل الإدراك بالنسبة لغير المتخصصين... فالأسطورة حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات عديدة ومتكاملة**»[3].

تعود البدايات الأولى لتعريف الأسطورة في الدراسات الغربية إلى ما قبل القرن الثامن عشر، حيث سلك الدارسون في تحديد معناها اتجاهات عديدة ومتباينة، فمنهم من رآها «**حكايات القدماء في الدين مثل زوينوفانيس(xenophnes) ورأى سقراط أن صفات الآلهة يمكن اكتشافها من تحليل أسماء الأصنام، ومنهم من ذهب إلى استنباط فلسفة الأولين مثل تياجنس (theagenes)الذي سلك مسلك أصحاب التشبيه والمجاز**».[4]

مما سبق ذكره، يظهر لنا أن كل واحد من أولئك العلماء اختار في تعريفه نوعا من الأساطير وربط تعريفه بها، فقد رآها زينوفانيس متصلة بحكايات القدماء في الدين، ورآها سقراط متعلقة بأسماء

---

[1]- كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، بيروت. لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2008، ص08.

[2]- أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ص10.

[3]- علي عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة. مصر، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2006، ص174.

[4]- محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة. مصر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د ط،1937م، ص- ص07-08 .

الأصنام، أما بالنسبة لتياجنس فقد فسرها بأنها مجرد مجازات وتشبيهات اخترعها مؤلفوها عندما فضلوا اللجوء إلى التلميح والرمز على الكلام الصريح، وبذلك لم يتم التوصل إلى تعريف شامل جامع للأساطير على تعددها.

يرى محمد عبد المعيد خان أن الغرب قد اهتم بدراسة الأساطير ونقدها بالمعنى الصحيح منذ القرن الثامن عشر، حيث نبغ من المفكرين ماكس مالر(**Max Muller**)، وهربرت سبنسر (**Herbert Spincer**) اللذان اهتما بالأساطير اهتماما كبيرا وبذلا مجهوداً في تحديد معناها، فنظر إليها ملر بأنها مرض من أمراض اللغة **Duease** [1] من خلال قوله:«**إن الأسطورة إنما نشأت نتيجة قصور أو عيب في اللغة مما أدى إلى أن تكون للشيء الواحد أسماء متعددة، كما أن الاسم الواحد كثيرا ما يطلق على أشياء مختلفة، وكان من نتيجة ذلك أن خلط الناس بين الأسماء، ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة المتعددة ليست إلا تصورات مختلفة لإله واحد، وجنحوا كذلك إلى تصور الإله الواحد على هيئات متعددة**»[2].

ويعلل مالر «**تميز التركيب اللغوي العقلاني المنطقي عن فوضوية البنية الأسطورية، بأن الأسطورة هي من مظاهر «اللغة السلبية»، فاللغة يمكن أن تكون مصدراً لأوهام وأباطيل، وأن تعدد المعاني و المرادفات في الكلمات يدل على عراقة اللغة، ولكنه قد يؤدي إلى ظهور «الجناس»، وهي نقطة الضعف في اللغة، التي تمثل في الوقت ذاته، الأصل التاريخي الذي انبثقت منه الأسطورة**»[3]، إذن فمالر في حديثه عن الأسطورة اعتبرها مظهراً سلبياً للغة وبذلك يكون

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص08.

[2]- أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص– ص39-40.

[3]- أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني، لبنان، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط 1، 2006، ص22.

قد سلك اتجاه علماء اللغة، ثم جاء من بعده سبنسر فما كانت الأسطورة في رأيه إدراكا مبتدئا بل إدراكا خاطئا **Erroneous set of interprétation**[1].

في هذا الضوء ما يمكن قوله أن كلاً من مالر وسبنسر لم يقدما تعريفا عميقاً ملماً بجميع أنواع الأسطورة، وإنما قام كلاهما بربط معناها بالحالة النفسية لمؤلفيها، فالأول رآها وسيلة لجأ إليها القدماء عند عجزهم في التعبير عن أنفسهم بلسان مبين لقوله: «**وجدت أساطير كثيرة سببها عجز اللغة الإنسانية في نشأتها الأولى**»[2]، وكذلك قوله: هي «**تصوير فترة من الجنون كان على العقل البشري أن يجتازها**»[3]، بينما رآها الثاني مرد إدراك خاطئ للطبيعة من قبل القدماء.

ويشير أحمد إسماعيل النعيمي في كتابه الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، أن الدراسات الغربية للأساطير قد أصبحت دراسات علمية بالمعنى الحقيقي للكلمة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر مع مجموعة من الأعلام البارزين.يقول:«**كانت أولى الدراسات التي ظهرت عام 1871 دراسة إدوارد بيرنت تايلر E.B. Tylor الموسومة بالثقافة البدائية ثم أعقبتها دراسة روبرتسن سمث وعنوانها دين الساميين the religion of the smites ، وذلك في عام 1889، ثم دراسة جيمس فريزر في كتابه الغصن الذهبي عام 1890.ثم أخذت تترى، حتى ظهر فرع جديد من فروع المعرفة يعنى بدراسة الأساطير وتفسيرها، دعي بالميثولوجيا Mythology...ومن أهم فروع هذا العلم علم الأساطير العام général Mythology وعلم الأساطير المقارن comparative Mythology**»[4].

---

[1]- ينظر محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص08.

[2]- حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، 1998 ، ص 25.

[3]- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مصر، مكتبة الأسرة، د ط، د ت، 2002م، ص41.

[4]- أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص-ص29-30.

وإذا عدنا للبحث في بعض هذه الدراسات الغربية الأولى وجدناها تتفق في مفهوم الأسطورة، حيث تم اعتبارها بأنها الجزء القولي المصاحب للطقوس والمتعلق بها، وينسب هذا الرأي إلى العلماء المهتمين بعلم الأجناس، الذين يطلق عليهم في الاصطلاح الأجنبي اسم الأنتروبولوجيين.[1]

من هؤلاء الأنتروبولوجيين روبرتسن سميث **R.smith**، الذي رأى أن الحكايات قاصداً بها الأساطير "ما هي إلا تفاسير لشعائر الدين وقواعد متعلقة بالعادات"[2]،ويؤكد ذلك قائلا:«**يمكن التأكيد بكل ثقة بأن الأسطورة منبثقة من الطقس**»[3]، ونفس الرأي نجده عند جيمس فريزر الذي أورد في كتابه الغصن الذهبي بأن: «**الأسطورة قد استمدت من الطقوس، فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته، يبدو الطقس خاليا من المعنى ومن السبب والغاية، وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير لطقس مبجل قديم،لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه. إن قيام أتباع ديانة ديونيسوس، مثلا، بشرب دم ثور حي بعد تمزيقه، وأكل لحمه نيئا بعد ذلك، هو طقس قديم أتت أسطورة موت ديونيسوس على يد التيتان مفسرة له ومحافظة على حرارته ودفعه.فديونيسوس يحاول الهرب من التيتان، أعداء أبيه زيوس، ولكن عبثا يغير أشكاله وهم يتبعونه، إلى أن يقبضوا عليه في هيئة الثور فينهالون عليه تمزيقا ويلتهمونه حيا ويشربون دمه**»[4].

ويوافق هذا الرأي كاسيرر**Ernest Cassirer**، وذلك في حديثه عن أسطورة "ديونيسوس زاجريوس اليونانية" قائلا: «**الأسطورة ليست مجرد قصة خرافية، إن لها أساس في**

---

[1]- ينظر المرجع نفسه، ص30.

[2]- ينظر: محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص10.

[3]- أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص30.

[4]- فراس السواح: مغامرة العقل الأول دراسة في الأسطورة، سورية وبلاد الرافدين، دمشق، مكتبة الأسرة، ط 11، 1996، ص 15.

الحقيقة فهي تشير إلى حقيقة معينة، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية إنها حقيقة طقوسية، فلقد قامت الأسطورة بتصوير ما تؤمن به الديانات الديونيسية».[1]

كما سلكت كارين أرمسترونغ أيضا نفس المسلك، فربطت الأسطورة بالدين في حديثها عن قبور جماعة النيندرثال* **neanderthaL** قائلة: «**لا معنى لكثير من الأساطير خارج شعيرة طقسية تبعثها إلى الحياة، وهذه الشعيرة غير قابلة للفهم على خلفية دنيوية**».[2]

لكن على عكس ما سبق، نجد علماء من الغرب وقفوا موقفا معارضا فيما يخص ارتباط الأسطورة في تعريفها بالطقوس والشعائر الدينية، أبرزهم:

مرسيا إلياد Mircea Iliade: الذي يرى أن الأسطورة تحكي لنا بداية إنتاج، ووجود شيء في هذا الكون قائلا: «**تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون** Cosmos **مثلا، أو جزئية تكون جزيرة أو نوعاً من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسته، إذن هي دائما سرد لحكاية خلق**».[3]

ونجد كارل غوستاف يونغ **carl gustav jung** يربطها بالنفس الإنسانية، وفي ذلك يقول : «**الأساطير في الأساس هي رؤى النفس ما قبل الواعية، هي تأكيدات لا إدراكية بخصوص أمور نفسانية لا واعية**»[4]، ولا يخرج جيلبير ديوران عن رأي يونغ مُورِداً أن: «**الأسطورة**

---

[1]- أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، تر:أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1985م، ص-ص.65-66.

* فصيلة بشرية انتشرت في أوروبا ووسط آسيا وغربها. ظهرت في أوروبا حوالي 350000 قبل الميلاد وانقرضت حوالي 30000 ق. م. ويتسم أفرادها بجبهة رأس متراجعة إلى الخلف وجبين ناتئ.ويعود اسم نيندرثال إلى اسم إقليم في ألمانيا، وهو المكان الذي وجدت فيه بقايا هذه الفصيلة.كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، ص07.

[2]- كارين أرمسترونغ: موجز تاريخ الأسطورة، تر: أسامة إسبر، سورية، بدايات للطباعة والنشر، ط 1، 2007م، ص07.

[3]- مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، سوريا، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 1، 1991، ص10.

[4]- مارسيل ديتيان: اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2008م، ص19.

منظومة دينامية من الرموز والنماذج البدئية والأنساق، منظومة بدئية تنحو–تحت ضغط نسق معين –إلى الشكل ضمن قصة»[1].

كما يتجه برونسلاف مالينوفسكي إلى أن الأسطورة «**لا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة بل هي تنتمي للعالم الواقعي وتهدف إلى تحقيق نهاية عملية فهي تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعي وما إلى ذلك. فهي والحالة هذه العملية في منشئها وغايتها**»[2]، بذلك فقد خلص إلى أن الأسطورة « **في حقيقتها ليست تعبيراً تافها ولا تدفقا عشوائياً لخيالات عميقة، ولكنها قوى ثقافية هامة تشكلت بصورة محكمة**»[3]، وقد ذهب جان بيار نفس ما ذهب إليه ديوران في كون الأسطورة قصة، لكن جيلبير نظر إليه من الناحية اللغوية أما فيرنان فمن الناحية التراثية قائلا: «**هي قصة تراثية اكتسبت من الأهمية ما جعلها تُحفظ وتتداول من جيل إلى جيل داخل ثقافة معينة**»[4]، وترى مستر لانغر أن «**الأسطورة مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي وأول تجسيد للأفكار العامة**».[5]

وخلاصة لما لاحظناه من هذه التعاريف الخاصة بالأسطورة، ندرك صعوبة إيجاد تعريف موحد لها يقبله جميع الباحثين والعلماء وهذا طبعا راجع إلى نظرة كل دارس، ولعل السبب الأساسي يتمثل في كونها امتدت في بداياتها الأولى إلى مختلف نواحي الحياة، محاولة الإجابة عن جميع التساؤلات التي طرحها العقل البشري البدائي الذي كان عاجزاً عن فهم ما يحيط به من ظواهر طبيعية وميتافيزيقية، لذلك يصدق قول القديس أوغستين عندما طلب منه تعريف الأسطورة فكان جوابه: «**إنني أعرف**

---

[1]– المرجع نفسه، ص22.

[2]– فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، ص15.

[3]– كارم محمود عبد العزيز: أساطير العالم القديم، مصر، مكتبة النافذة، ط 1، 2007م، ص21.

[4]– مارسيل ديتيان: اختلاف الميثولوجيا، ص16.

[5]– محي الدين صبحي: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ليبيا، الدار العربية للكتاب، د ط، 1988م، ص98.

جيداً ما هي الأسطورة، بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ».[1]

ب. **الأسطورة في الدراسات العربية الحديثة:**

اختلف الباحثون العرب في وضع مفهوم موحد للأسطورة شأنهم في ذلك شأن الغرب فجاءت آراؤهم متباينة، وأبرز دراسة في هذا المجال تعود لمحمد عبد المعيد خان في كتابه "الأساطير العربية قبل الإسلام"، والذي جاء تحديده لمفهوم الأساطير العربية انطلاقا من الدراسات الأجنبية، وكذا من حيث أصلها عند العرب القدامى، فوصل إلى القول بأنها عبارة عن تفسير لعلاقة الإنسان بالطبيعة، وهذا التفسير هو آراء الإنسان لما يشاهده حوله من خلال فكره البدائي، قائلا: «**الأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين... إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً عند القدماء، وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة، بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصيغة الإطناب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس...**»[2]، وهي في رأي محمد غنيمي هلال «**الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء**».[3]

في حين يعرفها جواد علي بقوله:«**والأساطير Mythos=Myth، ونعني بها هنا الخرافات والأقاصيص المتعلقة بالآلهة Legend، هي مصدر مهم لمعرفة تطور الأديان وتطور فكرة الألوهية عند الشعوب** »[4]، فما يلاحظ في تعريف جواد علي هو عدم تفرقته بين الخرافات والأساطير.

أمّا إذا عدنا إلى تعريف فراس السواح، فإننا نجده يورد أن «**الأسطورة حكاية مقدسة، يلعب أدوراها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في**

---

[1]- كارم محمود عبد العزيز: أساطير العالم القديم، ص19.

[2]- محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، ص11.

[3]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، 1970، ص145.

[4]- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، العراق، جامعة بغداد، ط 2، 1993م، ج 6، ص19.

الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجّة العماء، ووطدت نظام كل شيء قائم»[1]، من هنا نرى كيف ربط فراس السواح الأسطورة بالآلهة والدين، فهذا التعريف هو تكرار لمفهوم الأسطورة الذي رأيناه عند الغرب، ويعرفها السيد الغزالي في كتابه "الأدب المقارن" منهجاً وتطبيقاً «**بأنها حكاية خيالية اقتنع العقل بتصديقها في حينها، لأنها محاولته لفكر أسس له فهم الكون بظواهره المختلفة، إنها وليدة خيال وقد شغل بها الإنسان، بما واجهه من ظواهر طبيعية، ولم يستطع تفسيرها فأنشأ حولها الأساطير**»[2]، وبذلك يرى السيد الغزالي الأسطورة محض خيال صنعها الإنسان لتفسير ما يحيط به من ظواهر طبيعية عجز عن فهمها، فهي حكاية حكاها عقله البدائي.

كما عرّفها محمد حسين عبد الله في كتابه "عابرة الحضارات -الأسطورة والتشكيل-" بقوله: «**الأساطير في الحقيقة مجموعة من الأكاذيب، لكنها أكاذيب كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس، وكان لها في فكر وعواطف معتنقيها ما للعقائد من قيمة**»[3]، نستشف من قوله هذا أنه يقف موقف المدافع عن الأسطورة، فيرى أنه مهما حصل من اختلاف حول صدق الأساطير أو كذبها، إلا أنه علينا الإقرار بأنها كانت في ذلك الزمن البدئي حقائقا فسر من خلالها الإنسان القديم الظواهر المبهمة التي تحيط به.

وتذهب نبيلة إبراهيم نفس المذهب، فهي تقر أنّ الأسطورة نتاج خيالي، ثم تعود فتقول أن لها منطق منه كان تطور العلم والفلسفة لاحقا، وذلك في قولها: «**إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلوا من منطق معين**

---

[1]- فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، ص19.

[2]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معياراً نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، عمان، جهينة للنشر والتوزيع، د ط، 2006م، ص44.

[3]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، 2009م، ص25.

ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد»[1]، في حين يرى مصطفى الجوزو في كتابه "من الأساطير العربية والخرافات" أن: «**الأسطورة أولا حكاية، وثانيا تتحدث عن عالم وهمي يرمز إلى أشياء وأحداث حقيقية لكن محرفة أو مضخمة»**[2]، وقد جاء هذا التعريف كنتيجة توصل إليها من خلال تتبعه لآراء الغربيين في الأسطورة.

أما أحمد كمال زكي فيقرّ بعدم واقعية الأسطورة، وأنه لا يمكن للعقل البشري أن يقبلها فهي «**لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ ولا يقبلها العقل، حتى أننا عندما نريد أن ننفي وجود شيء نقول أنه أسطوري»**.[3]

وبالنسبة للدراسة التي قام بها أحمد إسماعيل النعيمي فقد حاول من خلالها أن يضع تعريفا للأسطورة، وصفه بأنها مانع جامع لكنه لم يتمكن من جعله مجملا مختصرا، إضافة إلى ذلك أنه لا يتجاوز كونه إعادة لما قدمه الغربيون من تعريفات للأسطورة، وذلك من خلال ربطها بالطقوس الدينية فتصبح عنده: «**فكراً أو معتقداً احتوته قصة أو حكاية تقليدية، تروي تاريخا مقدسا، أو حافلا بالخوارق والأعاجيب، منذ انبثاق الفكر من تلك الكلمات المصاحبة للطقوس والشعائر التي مارستها الشعوب القديمة، إزاء (الكون) الذي قد كانت نظرت إليه نظرة ملؤها الإحساس بوجود أنماط قوى قادرة على التحكم لا بالظواهر الطبيعية فحسب، إنما بمصائر البشر، متجسدة بالآلهة وأنصاف الآلهة وبعض البشر، ومما له القدرة على الالتحام بالقوى الغيبية، انطلاقا من اعتقاد تلك الشعوب، بأن كل ما في الكون ذو حياة، وأن الأرواح حالة في كل**

---

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مصر، دار نهضة مصر، د ط، د ت، ص09.

[2]- مصطفى الجوزو من الأساطير العربية والخرافات، بيروت، دار الطليعة، ط 1، 1977 ، ص 108 نقلا عن أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص36.

[3]- أحمد كمال زكي، الأساطير – دراسة حضارية مقارنة، ص41.

مكان...، فضلا عن تفسير الأساطير، خلق الكون والإنسان ومعالجتها لموضوعه الموت أو (العالم الأسفل)».[1]

ما يلاحظ أن كل تعريف من تعريفات الأسطورة التي ورد ذكرها —سواء من طرف الباحثين العرب أو الغرب– يصب في قالب خاص به، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين:

أولهما: انتماء هؤلاء الدارسين إلى تخصصات مختلفة كالأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم تاريخ الديان... وغيرها من الحقول الإنسانية التي اهتمت بدراسة الأسطورة، حيث أن لكل حقل من هذه الحقول منطلقاته ورؤاه الفكرية التي يدرسها بها.

وثانيهما: أن الأدب رحب بكل الفنون الذي تضم الأسطورة من بينها الحكايات الخرافية، والملاحم، وقصص الأبطال، وقصص الآلهة، وبهذا نجد عبد المالك مرتاض يقول بأنها : «**مزيج من كل شيء في كل شيء، فهي حكاية خالصة، وهي حكاية مستوحاة من حوادث التاريخ، وهي قصة سردية، وهي تاريخ الآلهة، وهي تاريخ أبطال، وهي تاريخ أجداد، وهي سيرة حيوان...**»[2].

ما يمكن قوله أن هذه الأساطير التي مثلت رغبة الإنسان وتوقه وسعيه للمعرفة واستكشاف مجاهل الكون وخوافيه، هي طفولة الإنسانية وهذا ما عبّر عنه ريتشارز حين قال: «**إنّ الأساطير العظيمة ليست أوهاما بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل ولا تأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة أو ملاذا للهرب، حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها، معروضة ممثلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضا. ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا وتتوحد قوانا، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضا يتزن كياننا**

[1]– أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص– ص.37–38

[2]– عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الجزائر، مكتبة النافذة، د ط، د ت، ص14.

المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث وبهذه الأساطير يطمئن التناقض وينسجم النشاز في الأشياء،ومن خلالها حصلنا على التكامل الذي يجعل منا أناسا متمدنين».[1]

[1]– أحمد زياد محبك: دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ص09.

الفصل الأول:

الأصول النظرية العامة

والمفاهيم الأساسية للمنهج

الأسطوري

توطئة

لقد كانت ولادة الأسطورة في أحضان الأدب منذ البدايات الأولى له خاصة في الشعر الملحمي والشعر الجاهلي، وهي لا تزال إلى يومنا هذا مرتبطة به برابطة متينة، فالأدب من أكثر الحقول اهتماما بها واشتغالا عليها، سواء من الناحية الإبداعية كونها تشكل المادة الخام لإنتاجه الفني، لما تتميز به من لغة ذات ملامح إيحائية وخيال واسع ليس له حدود، ومن الناحية النقدية وفق الآراء التي نادى بها النقاد والتي تدعم النصوص التي تتضمن أساطيراً، هذا الاتصال الوثيق بينهما دعا إلى ضرورة البحث لمحاولة إيجاد منهج يهتم بالظواهر الأدبية التي توظف الأسطورة بشتى أنواعها (أسطورة التكوين، الأسطورة الطقوسية ، الأسطورة التعليلية، الأسطورة الرمزية ،أساطير الآلهة والأسطورة البطولية)* فنتج عن ذلك كله ما نسميه بالمنهج الأسطوري، فما هو هذا المنهج الجديد ؟ وكيف برز وتطور ليصبح منهجا يفرض نفسه على الساحة النقدية، في عصر يضج بالمناهج التي تقدم كل ما تملك من إمكانيات في سبيل الخروج بآلية، تمكن القارئ من استيعاب وتفسير ما استغلق عليه في مواجهته للنص؟

مفهوم المنهج الأسطوري

يعد المنهج الأسطوري أو كما يعرف كذلك بالمنهج النمطي الأصلي **archetypal**، والذي يسمى في بعض الأحيان بالطوطمي أو الطقوسي[1]، واحداً من أحدث المناهج النقدية على الساحة الغربية والعربية التي تهتم بالأسطورة، إذ يقوم على تتبع الرموز الأسطورية داخل النصوص الإبداعية، وما ينجم عن ذلك التوظيف من رسائل إيحائية يمكن النظر إليها أنها تهدف إلى وجهة معينة[2].

* للتعرف على هذه الأنواع بتفصيل أكثر ينظر طلال حرب، أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، بيروت. لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ، 1999، ص- ص.94-95.

[1] - ينظر إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، القاهرة. مصر، دار المعارف، د ط، د ت، ص69.

[2] -ينظر علي محمد زايد غيث : المنهج الأسطوري في أراء المحدثين (مقال متاح على الانترنت)، اطلع عليه: على الساعة 1:36، الأربعاء 16 ديسمبر 2009.

يقوم هذا المنهج الذي أخذ يكتسب اهتماما كبيرا في وقتنا الحاضر على خطوتين إجرائيتين هما: **الفهم والتفسير**، يقصد بال**فهم** قراءة النص الإبداعي وفهم دلالاته وتفكيك صوره البلاغية ورموزه الخيالية، ورصد كل المفاهيم المتكررة والمطردة وما تنسجه الصور من تيمات وموضوعات متواترة ومتكررة ثابتة، ثم يأتي بعد ذلك **التفسير** ليقوم بعملية التأويل ضمن التصور الأسطوري باحثا عن النماذج العليا ومفاهيم العقل الباطن ورواسب اللاشعور الجمعي، قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية أي بالثقافة الأولى، وبذلك فالناقد الأسطوري لا يكتفي بالبحث عن جماليات العمل الفني لكنه يتجاوزه بالبحث عن الماضي الثقافي و الاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي[1].

لكن تختلف الأسطورة التي يتعامل معها الأدب والنقد عن الأسطورة الأولية التي ابتدعها الإنسان البدائي، فالأديب أو الشاعر يضفي على هذه الأسطورة الأولية الأساسية آليات وتقنيات يملكها هو وحده، تجعلها تختلف عن الأولى فينتج عن ذلك ما نسميه بالأسطورة الأدبية[2]، وهنا يبرز دور المنهج الأسطوري في رصد التغييرات التي تلحق بالأسطورة الأولية سواء بالزيادة أو النقصان، من خلال رصد مختلف الانزياحات التي تصيبها وهذا وفق التعريف الذي وضعه **نوثوب فراي**، في كتابه **تشريح النقد** عندما عرف منهج النقد الأسطوري (**La Mytho critique**) قائلا أنّ: « **الأنماط الأولى ما هي إلا أساطير لابد أن تجلى في الأدب ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعليل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لابد أن يكون نقدا أسطوريا ما دام فنا مجازيا ومادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى**»[3]، وبذلك فإن الأسطورة التي يتعامل معها الناقد الأسطوري في الأدب هي أسطورة جديدة، وليست هي نفسها الأسطورة الأولى التي ابتدعها الرجل البدائي والتي كانت

[1]- ينظر جميل حمداوي: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصف في قراءة ثانية لشعرنا القديم (مقال متاح على الانترنت) http://www.doroob.com/archives/?p=13659

[2]- ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص10.

[3]- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري: دراسة، دمشق. سوريا، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999م، ص117.

تفسر الظواهر الطبيعية وكل ما يُكَوِن هذا الإنسان جسديا وروحيا ، فهذه الأخيرة يختص بمعالجتها عالم الأنتروبولوجيا وهي في حالتها الخام «**إنّ الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنتروبولوجيا في ميدان عمله، لقد غذّاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد، وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنه لا يحتمل الإضافة**»[1].

كما قام **جلبرت ديوران** أيضا بتعريف النقد الأسطوري، لكنه استخدم لفظة "الديكور" بدل لفظة "الانزياح" التي استعملها **نوثورب فراي** قائلا أنّ :« **النقد الأسطوري هو النقد الذي يبحث في النص عن الوحدات الأسطورية من جهة ويبين ما أصابها من إضافات أو ديكورات من جهة ثانية، وهذا يعني ضبط الموضوعات التي تتجلى فيها الأسطورة الأولية، ثم ضبط الحالات التي تظهر فيها الشخصيات وفي النهاية وضع العمل في المكان المخصص له إلى جانب الأعمال الأخرى، أو بمعنى آخر القيام بنوع من المقارنات لتحديد العمل الجديد**»[2].

وفي نفس السياق، يتحدث حنا عبود عن الانزياحات التي تحدث في الأسطورة الأساسية داخل الآثار الأدبية، والتي ينصب عليها جهد الناقد الأسطوري مضيفا أن هذه التعديلات تفرضها ظروف عديدة منها**:** شخصية الكاتب، وثقافته، وعصره، فالإنسان المبدع أينما كان إنما يُعَدِل الأسطورة حسب ما يعيشه ويوافق واقعه «**فكل أثر أدبي هو طريقة في التعامل مع الأسطورة، فإن النقد راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب، يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ذاته ومع روح عصره، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب، لكن التجديد أي الازياح عن الأسطورة الأولية، مهما بلغ من شدة، يظل مشدوداً إلى** الأساس، **لا يستطيع أن يخرقه ولا أن يخرج عنه** ...»[3]، ويضيف أيضا أن هذا

[1]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 207، د ط، مارس 1996م، ص36.

[2]- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص125.

[3]- المرجع نفسه، ص144.

الانزياح هو انزياح إجباري، لكنه غير ظاهر وذلك باعتبار الظروف التي يعيشها الأديب فهي ظروف مختلفة تماماً وجديدة كل الجدة لظروف العصور القديمة.يقول:«**إن في الانزياح نوعا من الحتمية الخفية المتأتية من معطيات الثقافة والظروف والبيئة وحتى المزاج الشخصي لكنها حتمية لا تبدو للعيان**»[1].

يبدو من خلال ما تقدم ذكره، أن دور الناقد الأسطوري واضح جلي وهو تتبع مسار التجديد الذي لحق بالأسطورة الأولية في النص الإبداعي عن طريق "الانزياح"، وهذا التعديل أو التجديد الذي طرأ عليها إنما تستدعيه الظروف المحيطة بالمبدع، فهو بذلك حتمية يفرضها العصر ومتطلباته.

وبإمعان النظر في المنهج الأسطوري، و الذي يتخذ من الرموز والتوظيفات الأسطورية أداة يفسر بها النص الأدبي، ويجلي الغموض الذي يكتنفه ويبرز مقاصده و يدرك غايته بها، نجده يشابه بقية المناهج فهو «**كالمنهج الشكلي يتطلب قراءة متفحصة للنص، وعلى هذا يهتم –إنسانيا– بما هو أبعد من الاكتفاء بالقيمة الداخلية الجمالية للنص في النص. كما أنه يبدو نفسيا بمقدار ما يحلل مدى اجتذاب العمل الفني لمستهلكيه...وهو اجتماعي بمقدار اعتماده على الصيغ** petterns **الثقافية الرئيسية كأساس للاجتذاب، وهو تاريخي لأنه يتفحص في الماضي الثقافي أو الاجتماعي، ولكنه ليس تاريخيا حين يؤكد قيمة الأدب اللازمنية أي المستقلة عن عصور معينة**».[2]

هذا بالنسبة لتعريف المنهج الأسطوري، لكن ما هي البدايات الأولى لهذا المنهج؟ وما هي أسسه؟ وما هي المدرسة التي تبنت هذا الاتجاه، وهل كانت موفقة فيما ذهبت إليه؟.

[1]– حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص123.

[2]– إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، ص70.

بدايات المنهج الأسطوري في النقد الغربي :

إن المتتبع للمنهج الأسطوري سوف يدرك أن هذا المولود الجديد لم يأت من العدم، وإنما تعود بداياته الأولى إلى نهايات القرن التاسع عشر[1]، بحيث نستطيع أن نتلمس أصول النظريات التي جاء بها ومفاهيمه الأساسية التي يعتمد عليها، في تلك الفلسفات والعلوم التي شهدها ذلك العصر والتي اهتمت اهتماماً كبيراً بالأساطير وأولتها العناية الفائقة، فأصبحت موضوعا تدرسه حقول عديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأناسة والديانات المقارنة والفلسفة، لكن هذه المجالات الدراسية لم تتفق على اتجاه واحد لدراسة الأسطورة بحيث نجد كل علم يدرسها وفقاً لمنظوره الخاص، وطبقا للآليات التي يتعامل بها هذا العلم، فكان ذلك الاختلاف الحاصل.

ويعود هذا الاهتمام الكبير بها لأسباب عدّة منها: «**وجودها في جميع المجتمعات تقريبا، ومنها إيمان مجموعات بشرية بأكملها بها واستنادهم إليها قولا وفعلا مما يبعدها عن أن تكون مجرد عبث ذهني لا يجدي نفعاً، ومنها أنها توفر معطيات عن تصور المجموعة للمجتمع وكيف يكون لمؤسساته واحتفالاته وطقوسه ومحرماته ونظام قيمه، وعلى ماذا تستند ومما تستمد السلطة شرعيتها وكيف تتحدد العلاقات بين البشر وعالم الآلهة والأرواح أو الأسلاف، وما هي مشمولات كل جنس من ذكر و أنثى في مختلف مراحل حياته وهي معطيات قد لا تتوفر في غيرها من المصادر**».[2]

أما الآن فنعرج لمعرفة نظرة كل من علماء النفس، وعلماء الأناسة (الأنتروبولوجيا)، والفلاسفة إلى الأساطير، وما هي الفائدة التي قدموها إلى المنهج الأسطوري والتي من خلالها وضع أسسه النقدية؟ أو بعبارة أخرى ما هي أصول المنهج الأسطوري العامة، ومفاهيمه الأساسية التي شكلت الأسس النظرية التي يقوم عليها؟

---

[1]- ينظر جميل حمداوي، الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث، (مقال متاح على الانترنت).
http://www.wata.cc/site/Literary_articles/9.html

[2]- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص40.

1-النقد الأسطوري والتحليل النفسي:

أ- سيغموند فرويد:

تعود بداية الحديث عن الأسطورة في علم النفس إلى مؤسس هذا العلم سيغموند فرويد **Freud** الذي يرى أن:« **الحلم أسطورة الفرد ولا يمكن تفسيره إلا بشقبه الفردي، أمّا الأسطورة فهي حلم الشعب وتفسر بالشبق الجماعي على أن الرموز في كليهما هي هي**»[1].

ظنّ فرويد أن الأسطورة تكشف لنا عن ظواهر مرضية نفسية معقدة مثيرة للاهتمام، فالتشابه جلي واضح برأي فرويد وأتباعه، بين نفسية البدائيين، وعقلية المصابين بأمراض نفسية وعصبية، كالعصاب التسلطي، ومخاوف اللمس والمخاوف الشاذة بين الحيوانات، والأفكار التحريمية المتسلطة...[2].

لكن حديثه عنها –الأسطورة- لم يكن إلا في معرض حديثه عن اللاشعور عندما بحث عن «**الوسائل التي تتيح معرفة دلالات الرموز في الخيال والأساطير والأحلام، وكان ذلك أثناء معالجته لبعض العصابيين أو المرضى بالذهان (Psychose)**»[3]، مما أدى إلى اكتشافه أهمية الرمز الذي يستعمل من قبل الفرد في أحلامه ومن قبل الجماعة ليظهر في الأسطورة، فيصبح وسيلة تعبير تساعد في الهروب من كل الضغوطات وتعبيرا عن رغبات لم تشبع في عالم الواقع، والذي يحتاج إلى تفسير وتأويل، وفي هذا يقول فرويد:«**إن النزاع الجوهري القائم داخل الفرد عامة ...يجري بين الطبيعة والثقافة، فتراه يسعى للمصالحة بينهما بواسطة أعمال لا شعورية ذات أبعاد رمزية، منها ما هو فردي مثل: ''الإسقاط''و''الانعكاس'' والأحلام، ومنها ما هو جماعي كالأسطورة، فيجد الفرد في كليهما متنفسا له من إلزامية المجتمع وقهره وكبته أو من ''العقل**

[1]- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص51.

[2]- ينظر: أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص20.

[3]- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص51.

الواعي" فيتحرر من قيود الزمان والمكان وقوانين الواقع، ويكون التعبير عن ذلك بلغة رمزية غير مباشرة تحوج الناظر في كليهما إلى تفسير وتأويل ».[1]

نلاحظ كيف جمع فرويد بين الحلم والأسطورة باعتبارهما نتاجاً للعمليات النفسية اللاشعورية، ويُقر بوجود تشابه في كيفية العمل في كليهما وتشابه في الرموز، كما أن وقوع الأحداث يكون خارج قيود الزمان والمكان «**فالبطل في الأسطورة كما هي حال صاحب الحلم، يخضع لتحولات سحرية ويقوم بأفعال خارقة هي انعكاس لرغبات وأمان مكبوتة، تنطلق من عقالها بعيدا عن رقابة العقل الواعي الذي يمارس دور الحارس على بوابة الشعور. فالأسطورة والحالة هذه ملأى بالرموز التي إن فسرت زودتنا بفهم عميق لنفس الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة**»[2]

ب–كارل غوستاف يونغ :

بعد فرويد برز كارل غوستاف يونغ **carl gustav jung***، الذي يعد مؤسس المنهج الأسطوري من خلال ما قدمه من إسهامات ساعدت في تكامل نظرية الأساطير بعدما كانت تعاني من اختلافات واسعة، جامعا ما تفرق نتيجة تفرع الاختصاصات واختلافها، هو أول من اهتم

[1]– محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص51.

[2]– فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، ص16.

* كارل غوستاف يونغ: من مواليد سنة 1875م، بسويسرا،تلقى علومه في مدينة بازل،حيث تخرج طبيبا، بدأ حياته العملية عام 1900م، طبيبا مساعدا في مستشفى الأمراض العقلية في "برغزلي"...، لكنه استطاع بفضل مثابرته أن يتقلد منصب أعلى ويتحصل على مراتب عليا...، وما النقد الذي سلطه يونغ على نظريات فرويد وضمّنه كتابه المنشور عام 1912م، بعنوان "سيكولوجية الخافية"، إلا مظهراً علنياً للاختلافات التي كانت قائمة بين الاثنين، وهي الاختلافات عينها التي أودت بصداقتهما في عام 1913م، وانتهت إلى استقلال يونغ بمدرسة خاصة به عرفت فيما بعد باسم علم النفس التحليلي تمييزا لها عن مدرسة فرويد المعروفة باسم مدرسة التحليل النفسي ...، ثم بدأ ينصرف شيئا فشيئا إلى البحث عن طبيعة الخافية وظاهرتها، وفي مشكلات السلوك النفسي عامة، ولقد كانت لهذه الأبحاث أثر في ابتعاده عن ميدان اختصاصه والانتقال إلى دراسة أحوال الأقوام البدائية سلوكا وطباعا. (ينظر: كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2 ، 1997م، ص–ص. 15– 16

بالمنهج الأسطوري فهو بحق « **مبدع هذا المذهب النقدي الذي طفق منذ عقود ينافس بقية المذاهب**»[1].

لقد تتبع يونغ أثر أستاذه فرويد في اعتبار الأسطورة نتاجا للاشعور، لكنه خالفه وتجاوزه جذريا حين اعتبر اللاشعور الذي تنتج عنه الأسطورة هو اللاشعور الجمعي للبشر، فهذا الرأي هو نقيض لأراء فرويد القائلة بأن الأسطورة والحلم يعبران عن رغبات مكبوتة في لاشعور الفرد لم يكتب لها الوقوع الحقيقي، فيونغ يرى بأن:«**الصور والخيالات المتبدية في الحلم والأسطورة لم تكن في وعي الفرد الشخصي في يوم من الأيام.ولذا فإنها لم تكبت والأصح أن نقول أنها قد عاشت في اللاشعور الجمعي ولكن انبثاقها كان من خلال الفرد**»[2]، وبذلك تنم عن مشاركة طبيعية في اللاوعي الجماعي.

ويوضح يونغ رأيه هذا فيصوغ المثال الآتي قائلا: « **نحن عندما نتنفس لا نستطيع تفسير هذا التنفس فرديا ولذا يمكن القول بأننا ممتلكون من قبل هذه الصور والخيالات أكثر من كوننا مالكين لها. ونحن كلما تعمقنا نحو طبقات النفس السفلى، كلما غادرنا عالم الفرد الشخصي تدريجيا واقتربنا من الأرضية الإنسانية المشتركة لبني البشر، إلى أن نصل إلى قاع النفس لا نجد هناك سوى العالم بكل بساطة، مجردا من أي طابع شخصي فردي، تماما كما هو الأمر عندما نحلل المواد المكونة للجسد الإنساني، حيث تعود مادة الكربون الموجودة في الجسم إلى الكربون الطبيعي العام الذي تشكل منه جميع الأجسام.فمن خلال رموز الأسطورة نجد العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقا، كلما كان أقرب للعالمية والشمول**»[3].

وبذلك فقد نظر إلى «**الرموز لا بصفتها تعويضا عن رغبات شبقية لم يتم إشباعها ولا تعبيراً عن مكنونات مكبوتة في اللاوعي الفردي مما يجعلها مجرد علامات أو دلائل**

[1]- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص42.

[2]- فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، ص17.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

Signes أو أعراض مرضية Symptômes، إنما بصفها صوراً أو رموزاً جماعية تتجسد من خلالها النماذج الأصلية Archétypes**، التي يوفرها اللاوعي الجماعي، وتبدو في بعض الأحلام والمبدعات الفنية وفي الأساطير لإقامة التوازن بين مختلف عوالم النفس من فكر وعاطفة وتجاوز النزعات».**[1]

إذن فأكثر ما أفاد به يونغ المنهج الأسطوري، يتمثل في نظرية النماذج الأصلية أو النماذج الأولية والتي تعرف أيضا بالصور البدئية (**Primordial images**)، ويعرفها بقوله: «**مفهوم النموذج البدئي مستفاد من الملاحظة المتكررة لما تشتمل عليه الأساطير وقصص الحوار Fairy tales المعروفة في الأدب العالمي من موضوعات محددة رئيسية، شائعة في كل مكان، لكننا نصادف هذه الموضوعات لدى أفراد يعيشون ...في أيامنا هذه، في خيالاتهم وأحلامهم، هذياناتهم وضلالاتهم، هذه الصور النموذجية، وما يتصل بها، هي ما أطلق عليه اسم الأفكار البدئية، وكلما اشتدت حيوية هذه الأفكار اشتدت حدّة المشاعر الناجمة عنها، فهي تنطبع وتؤثر فينا وتفتننا، وهذه الأفكار البدئية تستمد أصولها من النموذج البدئي، الذي هو –بحد ذاته– شكل سابق الوجود غير شعوري، وغير قابل للتمثيل، ويبدو جزءا من بنية النفس الموروثة، ولذلك يتبدى عفويا في كل زمان ومكان، النموذج البدئي، بسبب من طبيعته الفطرية، ينطوي على عقد ذات حدة شعورية، ويسهم في استقلالية هذه العقد**».[2]

إن ما يفهم من هذا القول أن الأنماط الأولية أو النماذج البدئية، هي عبارة عن تصورات وأفكار فسّر بها الإنسان الأول كل ما واجهه في هذا الكون من الطبيعة والمجتمع وحتى في طبيعته هو ككائن حي، هذه الأفكار التي تعود أصولها إلى نموذج بدئي لا شعوري سابق للوجود وهو جزء من

[1]– محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ص52.

[2]– كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، ص–ص. 243– 244.

بنّية النفس الموروثة، ولهذا فهو مشترك بين البشر لأنه فطري، وما يؤكد ذلك هو تكرار هذه الأفكار منذ القدم في الأساطير وقصص الحوار المعروفة عالميا، والتي نجدها إلى يومنا هذا عند الأفراد في خيالاتهم وهذياناتهم.

ويرى يونغ أن هذه النماذج الأصلية التي تتجلى في الأساطير والأحلام تتمركز في منطقة باطنة أسماها بـ "اللاشعور الجمعي"، أو اللاوعي الجماعي **collective unconscions** تقع تحت طبقة اللاوعي الشخصي **personnel unconscion** أو 'اللاشعور الفردي"[1]، هذه الطبقة التي اكتشفها فرويد «ورآها **أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة الجنسية المكبوتة والمكبوحة التي تشكل العقد**»[2]، أما طبقة اللاشعور الجمعي فيعني بها يونغ «**جماع تجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس الإنسانية عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد، والآباء، وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساساً عناصر من الرواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها "النماذج البدئية" تظهر في الأساطير بصورة عارية من التغير**»[3]، فوفق هذا التعريف الذي قدمه يونغ للاشعور الجمعي والذي اكتشفه أثناء معالجته لمرضاه عندما كان المرضى أثناء تداعي أفكارهم يقدمون له "لا وعيا" متكرراً، وجد أن هناك صوراً وتخيلات تتكرر عند المرضى حتى ولو كان عددهم لا يُعدُّ ولا يحصى فرأى أنّ: «**ما نسميه اللاوعي الفردي، إنما هو لا وعي جمعي يمكن إثباته من مئات المرضى الذين يتلون أحلامهم، ولو وصل عدد المرضى ليس إلى المئات فحسب، بل إلى مئات الملايين لما تغيرت هذه الأنماط الأولية**»[4].

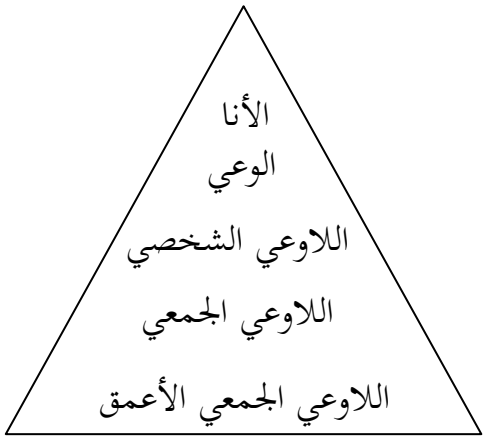
[1]- ينظر أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت، ص28.

[2]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص32.

[3]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص14.

[4]- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص44.

إذن فاللاشعور الجمعي يوجد في أنسجة دماغ الإنسان ويحتوي على النماذج الأصلية، التي هي عبارة عن قوى نفسية تستمد مكنوناتها من الموروث الإنساني العام، فالإنسان يرث من جنسه جسديا وعقلياً «**ويحتفظ وراثة بمعارف تعود إلى ما قبل التاريخ**»[1]، ومنه نجد ذلك اللاوعي مشتركاً ومتشابها عند كل الناس على عكس اللاوعي الفردي، فهو خاص حيث يستمد مكنوناته من تجارب الفرد الشخصية، «**وهو يتكون أساسا، من المحتويات التي كانت في وقت من الأوقات شعورا.ولكنها اختفت منه بالنسيان أو الكبت.أما مضمون اللاوعي الجماعي فلم يكن أبدا في الشعور أو الوعي، ولم يكتسب فرديا بل استمد وجوده وراثة**»[2] وبذلك يمكن أن نبين تقسيمات النفس الإنسانية، فهي تتكون من: الأنا، الوعي، اللاوعي الشخصي، اللاوعي الجمعي، اللاوعي الجمعي الأعمق، حيث نلاحظ كيف يطغى جانب اللاوعي فلا ندركه في الوعي فهذا القاع السحيق مستعص على الرصيد، والمخروط التالي يوضح ذلك التقسيم[3]:



كما أفاد النقد الأسطوري من موقف يونغ اتجاه العمل الأدبي وذلك في معارضته لأفكار فرويد، فبعدما عدّ هذا الأخير العمل تعبيرا عن تجربة خاصة خاضها أو يخوضها الفنان، رأى يونغ أن الفن إنما هو نابع من تجربة البشرية، مسلِّماً وفق هذا المنظور بأن الفن العظيم يستمد وجوده من تجربة إنسانية، فلا يعبر عن تجربة الإنسان الفرد بل عن تجربة الإنسان الكلي، ورأى أنّ نظرة فرويد تَحُد من

[1]- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص28.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- ينظر: حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص19.

مجال الفن، بل تعد خطيئة في عالم الخلق الفني، ومنه رفض أن يدعو العمل الفني الصادر عن تجربة شخصية فناً بل سماه اضطراباً عصبياً يحتاج إلى علاج[1]، وبذلك تذوب التجربة الفردية عنده داخل التجربة الإنسانية.

وإذا ما عدنا إلى الحديث عن الأسطورة والرمز، فإن اكتشافات المدرسة اليونغية في هذا المجال تُعَد من أهم وأبرز ما توصل إليه علم النفس التحليلي وكان له أكبر الأثر في النقد الأسطوري، فقد فسروا الأسطورة تفسيراً مخالفاً لما كان سائداً عند علماء الأنتروبولوجيا، نأخذ مثالا لنوضح أكثر فمثلا شروق الشمس هو ولادة للبطل الإلهي من البحر الذي يقود عربته في أقطار السماء، وعند الغروب تكون التنينة، الأم الهائلة، بانتظاره لكي تبتلعه، وفي جوف التنينة يسافر في أعماق اليمّ، وبعد معركة رهيبة مع أفعوان الليل يعود فيولد من جديد عند إطلالة الصباح، إذا عدنا لتفسير هذه الأسطورة من ناحية علماء الأنتروبولوجيا فإنها لا تعدو أن تكون مجرد محاولة أولى من طرف الإنسان البدائي لتفسير الكون، وكانت خرافة لمعايير ما كشف عنه علم الفلك والجغرافيا، بينما إذا عدنا إلى يونغ نجده لا يتوقف عند حدود القول بأنها محاولة تفسير للطبيعة، بل هي عنده أبعد من ذلك بكثير، فهي تكشف عن "اختبار" الإنسان لهذه الحوادث وتعبر عن موقفه منها، وما ينطوي عليه هذا الاختبار من شحنات عاطفية لا يصحّ أبدا نبذها بدعوى منافاتها للعلم، فهي إنما تبين عن توافق إيقاعات النفس مع إيقاعات الطبيعة، في تعاقب الولادة والموت، وعن الصراع بين الظلام (الظلم-الباطل) والنور (العدل-الحق)[2].

كما يرى يونغ أن الأسطورة تأتي من تشكيل الواعية، فهي التي تصوغها لتنتقل وتنتشر لكن روحها والمشاعر التي تعبر عنها إنما تأتي من الخافية العامة، وبذلك بما أن الأساطير تعبيرات عن الخافية العامة، فهذا ما جعلها متشابهة عند جميع الأقوام وفي كل الأزمنة ويقول يونغ أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش بدون أسطورة، وإلا فهو مقتلع من تربة ماضيه، ومنسلخ عن الحياة السلفية المستمرة في ذاته

[1]- ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف: خليل حاوي، كلية اللغة العربية، الجامعة الأمريكية في بيروت، آذار 1978م، ص21.

[2]- ينظر كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، ص12.

وعن المجتمع الإنساني المعاصر، ويقول يونغ أن المجتمع الذي يفقد أساطيره –بدائيا كان أو متحضراً– يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه[1].

وفقا لما تطرقنا إليه، يتأكد لنا أن دراسات العالم النفساني الألماني الأصل كارل غوستاف يونغ في الأسطورة تمثل حجر الأساس في نشأة المنهج الأسطوري، وذلك لاكتشافه الرموز التي تكررت عند الإنسان عبر الأزمنة والأماكن، وهي ما أسماها بالنماذج الأصلية «**فكانت القاسم المشترك الذي يجعل العمل الأدبي الواحد عضوا حيا في التراث الحضاري الإنساني . وهذا هو الأساس الذي أقام عليه النقاد الأسطوريون دراساتهم ليؤكدوا وحدة التراث الإنساني**»[2].

2–النقد الأسطوري والأنتروبولوجيا* (علم الأناسة):

تعد الأنتروبولوجيا من بين أكثر الحقول المعرفية التي ساعدت على إيجاد النقد الأسطوري وبث روحه في الوجود، وذلك من خلال ما قدمه العلماء الأنتروبولوجيون من دراسات حول الأسطورة، فَهُم أول من اهتم بدراستها في العصر الحديث، ومن بينهم نذكر:

---

[1]– ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص19.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

* تعتبر الأنتروبولوجيا علم من العلوم الإنسانية التي لاقت رواجا واسعا وشهرة كبيرة خصوصا في الدول الانجلوساكسونية، وبشكل متميز في الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار هذه الأخيرة خليطا ومزيجا من الثقافات والديانات ، فأغلب الإبداعات النظرية والعلمية كانت في هذا البلد ، وفي الجانب الآخر أخذ شيوعها في الدول الفرنكوفونية خاصة فرنسا، وترجع نشأة علم الأنتروبولوجيا حسب أكثر الدارسين إلى نهاية القرن الرابع عشر ميلادي أي عصر النهضة الأوروبية (عصر التنوير) ،وقد اتسمت الأبحاث الأنتروبولوجية منذ ذلك العصر بالنزعة الثقافية ومن أعلامها: «كلود ليفي ستروس»،«جورج دوميزيل »، و«مارسيل موس»، وكذا «فلادمير بروب»، ولذا فإن علم الانتروبولوجيا يركز اهتمامه على كائن واحد هو الإنسان ويحاول فهم أنواع الظواهر المختلفة التي تؤثر فيه . وقد عرفها شكر سليم في قاموس الأنتروبولوجيا الصادر عام1981على أنها: «علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا» ينظر حسين فهيم، قصة الأنتروبولوجيا، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 098، د ط، 1986م، ص17. ويعرفها أحمد هلال تعريف أكثر شمولا بأنها : «العلم الذي يدرس الإنسان من حيث هو كائن عضوي حي، يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظل ثقافة معينة ... ويقوم بأعمال متعددة ، ويسلك سلوكا محددا، وهو أيضا العلم الذي يدرس الحياة البدائية ،والحياة الحديثة المعاصرة ،ويحاول التنبؤ بمستقبل الإنسان معتمدا على تطوره عبر التاريخ الإنساني الطويل ... ولذا يعد علم دراسة الإنسان الأنتروبولوجيا علما متطورا، يدرس الإنسان وسلوكه وأعماله» عيسى الشّماس، مدخل إلى علم الإنسان والأنتروبولوجيا – دراسة، دمشق ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، د ط، 2004 ، ص– ص.12– 13.

أ- جيمس فريزر:

وضع جيمس فريزر كتابه الذي بعنوان "**الغصن الذهبي**" عام 1890م، والذي تضمن دراسة ضخمة للسحر والدين وتتبع لعدة أساطير إلى ما قبل التاريخ في طبعته الأولى من جزأين*، فهذا الكتاب يمثل بداية الاهتمام بالدراسات الأسطورية قام فيه صاحبه بدراسة كل ما هو بدائي من عادات، وتقاليد، ومعتقدات، وطقوس، وشعائر دينية وسحرية، لدى البدائيين وذلك لأنه يَعتبر دراسة الإنسان البدائي السبيل لفهم معطيات الحضارة الإنسانية كاملة وبالتالي فهم الحضارة الحديثة المعقدة، وبذلك تكون لهذا الكتاب أهمية كبيرة الكتاب مبلغها أن كاتبه جيمس فريزر«**استند فيه إلى نظرة دينامية تطورية، تقول بأن الأسطورة تنمو في الدين والأدب والفن بعد أن تموت الطقوس التي كانت علة وجودها**»[1]، وبذلك فبداية الأسطورة في نظر فريزر تتصل بالطقوس لكن بعد تغير أحوال المجتمع الذي شاعت فيه هذه الطقوس، وهو الأمر الذي يستدعي اختفائها فتنتقل الأسطورة من مجال الطقوس لتتصل بعد ذلك بالدين والأدب والفن، فتنمو وتتطور وهذا ما يعكس توجهه التطوري والذي صبغ كل التفكير العلمي في القرن التاسع عشر**.

وقد اعتمد على الأسطورة في دراسته للفكر الإنساني، هذه الأسطورة التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون، فرأى أنه مرّ بثلاث مراحل وهذه المراحل هي: «**مرحلة السحر ثم مرحلة الدين وأخيرا مرحلة العلم**»[2]، وقد ربط فريزر بين السحر والعلم، حيث أطلق على السحر اسم العلم

---

* إن أولى كتابات جيمس فريزر حول مجال الأنتروبولوجيا كانت عندما عهد إليه روبرتسون سميث بكتابة مقالين لدائرة المعارف البريطانية عن «التابو» و«الطوطمية» عام 1888، وبعد ظهور هاذين المقالين بعامين ظهر كتاب الغصن الذهبي وكان يتألف في طبعته الأولى من جزأين لا غير، مع أنه يقع في اثني عشر مجلدا (ينظر:جيمس فريزر: الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر: أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ط،1971 ،ج 1، ص- ص. 19،20.

[1]- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص04.

** ينتمي جيمس فريزر إلى المدرسة الأنتروبولوجية التطورية التي ظهرت كنتيجة لكتاب دارون عن "أصل الأنواع" مما أدى بها إلى فرض وجود مراحل معينة بالذات مرت بها الحياة والنظم الاجتماعية في تطورها بحيث أن كل مرحلة من هذه المراحل تعتبر الأبسط من المراحل اللاحقة لها والممهدة لظهورها . ينظر جيمس فريزر: الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين ، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص43.

الزائف أو العلم الكاذب (**Pseudo-Science**)[1]، فبرأيه «**أن الساحر في أثناء قيامه بطقوسه السحرية، لا يختلف من حيث المبدأ عن أي عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيميائية في معمله من حيث المبادئ وأساليب التفكير والاستدلال وبمعنى آخر فإن هذه النظرية العقلية التي يمثلها فريزر... ترى في الأسطورة تركيبا عقليا مبنيا على مقدمات خاطئة مما يفضي إلى خطأ النتائج والتصورات، ويتعين اعتبار الطقوس السحرية بمثابة تطبيقات خاطئة لأحد القانونين الأساسيين للفكر وهما : التداعي بين الأفكار اعتمادا على مبدأ المشابهة والتداعي بينها اعتمادا على المجاورة في المكان والزمان وما السحر سوى الأخ غير الشرعي للعلم**»[2].

وبذلك فالسحر هو إساءة تطبيق للمبادئ، وما نسميه سحرا في عصرنا إنما هو علم الرجل البدائي والمتمثل في مدى معرفته بأسرار الكون وظواهر الطبيعة، بينما اعتبر الدين معارضاً للسحر والعلم، وذلك لكونه يقوم على الاعتقاد فهو متصل بعالم الغيبيات والكائنات الخارقة أو الإعجازية[3].

إنّ ما يمكن قوله عن أهمية ما جاء به جيمس فريزر في كتابه، وكان له كبير الأثر في الأدب والنقد يتمثل في: «**ربطه الأسطورة بالطقوس الدينية، لما تقوم به هذه الطقوس من دور أساسي في الحضارة الإنسانية، فهي المصدر الذي انبثقت منه فنون الموسيقى والرقص والرسم والنحت... الطقوس هي مضمون الفعل الدرامي**»[4]، وبذلك فما يمكن قوله عن كتاب الغصن الذهبي أنّه «**دراسة للمضمون الطقسي في الدراما لأنه يعد الطقوس نماذج أصلية تشكل مبدأ بنائياً في العمل الدرامي**».[5]

---

[1]- ينظر جيمس فريزر: الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ص46.

[2]- أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص21.

[3] - ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص-ص.04- 05 .

[4]- المرجع نفسه، ص05.

[5]- المرجع نفسه، ص05.

نجمل الحديث عن جيمس فريزر والذي تأثر تأثرا واضحا بكتابات داروين واهتمامه بالبحث عن "أصل الأنواع"، وذلك ما أدى إلى سيطرة التفكير التطوري عليه، فنقول أن ما قام به من دراسات تمثلت في بحثه عن الأصل وتتبعه لجذوره إلى بدايات ما قبل التاريخ، مؤكدا أن هذا الأصل يتمثل في الطقوس الأسطورية البدائية باق وسيظل في الذاكرة الجمعية للإنسان، وذلك كله ليؤكد نظريته المتمثلة في وحدة العقل الإنساني في شتى أقطار الأرض المختلفة، والتي تساعد على تثبيت نظريته في التطور الإنساني[1]، هذا كله من خلال الجهد المضني الذي بذله في جمع الأساطير من مختلف بقاع الكون، والتي أفادت الأدب والنقد معاً، وبالأخص النقد الأسطوري حيث اتخذها النقاد أساساً لدراساتهم.

إلا أن أفكاره صحبتها مجموعة من الانتقادات خصوصا نظرته للأسطورة، عندما اعتبرها محددة بزمن تاريخي معين، حين كان الإنسان بدائياً وبذلك تختفي في العصر الحديث فقد قوبلت هذه الفكرة بانتقاد يرى «**أن الإنسان يلجأ إلى القوى الغيبية المتمثلة في الأساطير في أية مرحلة من مراحل تطوره كلما واجهته صعوبات لا يستطيع السيطرة عليها أو تفهمها، كذلك اتجهت بعض هذه الدراسات إلى نفي التعارض بين الأسطورة والعلم، لأن كل منهما يعمل في مجال خاص به ويلبي حاجات مختلفة في النفس الإنسانية، فلا خوف أن يقضي العلم على الأسطورة لأن الواحد منهما يكمل الآخر**».[2]

ب– مالينوفسكي:

بعد الدراسة التطورية التي قام بها فريزر، قامت مدرسة أنتروبولوجية أخرى تهتم بدراسة الأسطورة من ناحية الوظائف التي تقوم بها داخل المجتمع، لذا سميت بالمدرسة الوظيفية فمالينوفسكي رأى أن الأسطورة «**تدعم التقاليد الاجتماعية وتضفي عليها قيمة كبرى ومكانة عليا بإرجاعها إلى حقيقة ما ورائية سامية سامية... الأسطورة ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية، تنظم المعتقدات**

[1]– ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص07.

[2]– المرجع نفسه، ص06.

وتعززها وتصون المبادئ الأخلاقية وتقويها، وتضمن فعالية الطقوس، وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان».[1]

بهذا نرى كيف أبرز مالينوفسكي الدور الفعال الأسطورة، فهي عبر تعاقب الأجيال والأزمان ستبقى السبيل الذي يجعلنا نتغلب على الحاضر بالطقوس والمبادئ الأخلاقية والدين قائلا أن: «**الأسطورة المنحدرة إلينا من الماضي هي السابق الذي يحمل وعداً بمستقبل أفضل**».[2]

كما أن مالينوفسكي ورغم رفضه لفكرة فريزر فيما يخص علاقة التعارض التي عقدها بين السحر والدين، وذلك لأنه يراهما يصدران عن سبب واحد وهو ضعف وعجز الإنسان في تفسيره للكون، فهما يتشابهان في لجوئهما كليهما إلى الأسطورة إلاّ أنه يوافقه في ربطه الأسطورة بالطقوس قائلا أن: الأساطير التي لا ترتبط بالطقوس حكايات خرافية ترويها العجائز[3].

خلاصة القول لما قدمته المدرسة الوظيفية من أمور تفيد النقد الأسطوري، تمثل في تأكيدها على أن الأدب بناء أسطوري يلتزم بقضايا الإنسان والحضارة، فيضطلع بالدور الحضاري نفسه الذي تضطلع به الأسطورة، ويؤدي الوظيفة الاجتماعية ذاتها، كما أن الأدب (شعراً ونثراً) يصدر عن أصول أسطورية في المراحل المختلفة للحضارة الإنسانية، ولا يعود لجوء الفن الحديث إلى الأساطير ارتداداً إلى البدائية وتعارضا مع التطور الحضاري بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدّها زمان ولا مكان.[4]

إلا أنّه ورغم ما أسهم به مالينوفسكي ومدرسته الوظيفية، لم يسلم من النقد وذلك لرفضه التأويل الرمزي للأسطورة مما أدى إلى ظهور اتجاه جديد .

---

[1]- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص07.

[2]- المرجع نفسه، ص07.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص08.

[4]-ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص08.

ج- كلود ليفي ستروس:

عُرف الاتجاه الجديد الذي جاء منافيا للمدرسة الوظيفية بالمذهب البنيوي، بزعامة **كلود ليفي ستروس** وقد كان سبب ظهوره أنّه في عام «**1955م، نشر العالم الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستروس مقالة في مجلة الفولكلور الأمريكي بعنوان ''الدراسة البنائية للأسطورة''**»[1]، وقد اعترف ستراوس أنّه ذو نزعة بنيوية قائلا :«**من المحتمل أن يكون عقلي قد انطوى على شيء ما يرجح أنني كنت على الدوام ما أنا عليه من نزعة بنيوية ... إنها البحث عن الثابت، أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة فوارق مصطنعة**»[2]، وفي حديث آخر له يقول: «**هكذا كان توجيه الأول... محاولة اكتشاف نظام ما وراء هذا الاضطراب البادي للعيان فكانت المشكلة هي ذاتها بالضبط، القصص الأسطورية الاعتباطية عبثية لا معنى لها أو هكذا تبدو، لكنها مع ذلك تعاود الظهور في كافة أرجاء العال... لقد انحصرت مشكلتي في محاولة اكتشاف ما إذا كان هناك نوع من النظام وراء هذا الاضطراب البادي للعيان، هذا كل ما في الأمر**»[3]**.**

إذن فهو في تحليله للأسطورة يتعدى تحليل مسمياتها أو مضمونها أو حدودها، حيث عاد إلى طريقة جيمس فريزر من خلال دراساته المقارنة للأساطير ولكن يختلف القصد فستراوس لا يقارن بين معاني الأساطير المتشابهة وإنما ينصب جل تركيزه واهتمامه على بنيتها محاولا اكتشاف العلاقات التي توجد بينها ككل، وقد أصبحت هذه العلاقات من المواضيع المهمة في التحليل البنيوي عنده، والذي يحاول من خلاله الكشف عن الأبنية الموحدة في الأساطير فقد عدّ الأسطورة موازية للغة، لأنها تماثل اللغة في العناصر التركيبية وكذا في بنيتها الرمزية «**الأسطورة بنية رمزية تشبه بنية اللغة، وهذا يعني أن الصور اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام ولهذا نجد أن الوظيفة الرمزية تمثل**

[1]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص14.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

جوهر الدراسة الأسطورية»[1]، وبالنظر إلى اعتباره الأسطورة تشبه اللغة فقد درس الأساطير وفق مفهومات البنيوية التي تربط النص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة[2]، وقد أخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناءً عليها، ففي منهجه «**تقوم العلاقة بين الوحدات بدور أساسي هو وظيفة هذه الوحدات والوظيفة هي ذات الأهمية، التي هي تجاوز للمضمون الخاص**»[3].

على اعتبار ما سبق، يمكننا الوصول إلى نتيجتين كما يقول ليفي شتراوس هما:

«- **أن أسطورة مثل بقية مظاهر اللغة، تتشكل من وحدات مكونة Constituent units.**

-إن هذه الوحدات المكونة تقتضي ضمنا الوحدات الأخرى المكونة الموجودة في اللغة عندما يتم تحليلها إلى وحداتها المكونة كالفونيم والمورفيم وغيرها، ولكنها مع ذلك تختلف من ناحية أخرى فيما بينها، أنها تنتمي إلى نظام أعلى وأكثر تعقيدا، ولذلك تتم تسميتها بالوحدات لمكونة الكبرى Gross constituent unîtes، هذه الوحدات لا يمكن أن توجد على مستوى الصوت أو مستوى الكلمة، لكنها توجد عند مستوى الجملة وعلى الباحث ... أن يتقدم بطريقة اختبارية، بالمحاولة والخطأ مستعينا بالمبادئ الضرورية لأي تحليل بنيوي وهي الاقتصاد في التفسير ووحدة الحل، والقدرة على إعادة تكوين الكل من الأجزاء وكذلك الوصول للمراحل اللاحقة من المراحل السابقة وغير ذلك من المبادئ».[4]

كذلك عدّ الأسطورة موازية للموسيقى، ويقصد بها الموسيقى التي ظهرت في الحضارة الغربية في بدايات القرن التاسع عشر، مع فرسكو بالدي وفي بدايات القرن الثامن عشر مع باخ، وهي الموسيقى التي بلغت أوج تطورها مع موزارت وبيتهوفن وفاجنر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إذ يرى انه

[1]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص15.

[2]- ينظر عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998م، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص36.

[4]-كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 1986م، ص07.

يستحيل قراءة الأسطورة وفهمها والإلمام بها من كل النواحي فقط من خلال التتابع سطر بعد الآخر من الشمال إلى اليمين ومن الأعلى إلى الأسفل وصفحة وراء صفحة، لأن ذلك لن يوصلنا إلى الفهم الصحيح بل علينا فهمها ككل متكامل مثل مقطوعة موسيقي[1].

فوفق ما سبق يقول شتراوس: «**لابد لنا أن نتفهم وان نفهم كذلك بان شيئا ما قد كتب في المقطع الأول أعلى الصفحة يكتسب معناه فقط من خلال نظرنا إليه باعتباره جزءا أو قطعة مما كتب أسفله في المقطع الثاني والثالث وهكذا وهذا يعني أن علينا ألا نقرأ من اليسار إلى اليمين ولكن أيضا وفي نفس الوقت ورأسيا، من أعلى إلى أسفل، من القمة إلى القاع ،وعلينا أن نفهم أن كل صفحة هي «كل» وأنه من خلال معاملة الأسطورة كما لو كانت عملا أوركستراليا فقط، كتبت مقاطعه واحد بعد الآخر، وأنّه يجب أن نفهمه كعمل كلي. هكذا يمكننا أن نستخلص المعنى من الأسطورة**»[2]، ومن هنا إذا كان ترابط الأنغام يؤلف بناءً موسيقيا كذلك يؤدي ترابط التفاصيل إلى تأليف قصة أسطورية تفهم باعتبارها كلا متكاملا.

ما يمكن قوله عن دراسة شتراوس والتي استفاد فيها كثيرا من الدراسات النفسية لفرويد، أنها ذات أثر في النقد الأسطوري وذلك من خلال تأكيده على عدم إمكانية الفصل بين شكل ومضمون الأسطورة، وكذلك نظرته إلى أساطير الشعوب على أنها واحدة لا تختلف من حيث العناصر الأساسية بين بلد وآخر، كما أنه أرجع تشابه الأساطير إلى وحدة العقل البشري.

3- النقد الأسطوري والفلسفة:

ساهمت الفلسفة مثل بقية الحقول في إثراء المنهج الأسطوري، من خلال ما قدمه الفلاسفة من نظريات في دراستهم للأساطير، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

[1]- ينظر كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، المغرب، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ،ط 1، 1986، ص-ص.36-37.

[2]- المرجع نفسه، ص- ص.67- 68.

أ- أرنست كاسيرر:

يعد الألماني **أرنست كاسيرر Ernest Cassirer** من أكثر فلاسفة هذا العصر اهتماما بالأسطورة من خلال نظريته الرمزية، ويعد كتابه مقال عن الإنسان الصادر عام 1944م، حوصلة لآرائه منها قام فيه بتعريف أسس **"فلسفة الصور الرمزية"**. باعتبار تتبع الأشكال الرمزية للإنسان البدائي من بينها الأسطورة ليؤكد أن الإنسان حيوان رامز[1].

وفي حديثه عن الأسطورة يعارض كاسيرر النظريات التي تعتبرها مجرد انفعال إنساني، ليخرج بقوله إلى أنها تعبير عن انفعال لمجموعة إنسانية إذ تعنى الأسطورة بوصف تجربة الإنسان الاجتماعية لا تجربته الشخصية، مثال ذلك أسطورة ديونيسوس زاجريوس* التي تقوم بتصوير ما تؤمن به الديانات الديونيسية، وفي سياق ذلك يقول: «**إن الأسطورة لم تنبعث عن عمليات عقلية فقط، ولكنها انبعثت من انفعالات إنسانية عميقة، على أن كل النظريات التي اكتفت من جهة أخرى بتأكيد العنصر الانفعالي قد أخفقت في إدراك نقطة أساسية، فلا يمكن وصف الأسطورة بأنها انفعال فحسب، لأنها تعبير عن انفعال والتعبير عن الشعور شيء والشعور شيء آخر، إنها انفعال حول إلى «صورة»، وتدل هذه الحقيقة ذاتها على حدوث تغيير عميق، فما سبق الشعور به حتى ذلك العهد صورة باهتة، قد أصبح يبدو في شكل محدد، وما كان في حالة سلبية محضة، قد تحول إلى شيء فعال**».[2]

---

[1]- ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص14 .

* أسطورة ديونيسوس زاجريوس هي مثال نموذجي لأصل الحكايات الأسطورية ابتدعها اللاهوتيون الأورفيون. قصة ديونيسوس زاجريوس الذي وصف بأنه ابن زوس وسيميلي. ولقد أحبه أبوه ورعاه ولكن هيرا اضطهدته وشعرت نحوه بالمقت بدافع الغيرة وحرضت الطيتان على قتله في طفولته. وقد حاول الهرب من هذا المصير بتغيير مظهره جملة مرات ولكنه في النهاية عندما تخفى في صورة ثور، ومزقت جثته إربا والتهمها أعداؤه. وقد قام زوس بالقضاء على الطيتان جزاءا لهم على جريمتهم بأن صرعهم بوميض من البرق فانبعث من رمادهم الجنس البشري الذي امتزجت فيه عناصر الخير المستمدة من ديونيسوس زاجريوس بعناصر شيطانية ترجع إلى العنصر الطيتاني (ينظر آرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ص65).

[2]- المرجع نفسه، ص-ص. 66-67.

يُرجع كاسيرر إنتاج الحضارة إلى الرموز الإنسانية، هذه الرموز التي يتميز بها الإنسان عن الحيوان، إذ عدّ هذا الأخير التعبير الرمزي معادلا لإنسانية الإنسان الذي ينفرد بإيداع الحضارة[1]، يقول في هذا السياق «**لقد كشق الإنسان نوعا جديدا من التعبير هو التعبير الرمزي، ويعد هذا التعبير الرمزي عاملا مشتركا في كل الأفعال الحضارية، أي في الأسطورة والشعور واللغة والفن والدين والعلم**»[2]، حيث يجب التفرقة بين نوعين من التعبير، التعبير الرمزي اللغوي والرمزي الأسطوري، «**فالرمزية اللغوية تموضع التأثيرات الحسية كما تموضع الرمزية الأسطورية المشاعر**»[3]، أي أن الرمزية المتعلقة باللغة تتمثل في عملية التسمية، بمعنى إضفاء علامة متفق عليها إلى شيء محسوس عكس الرمزية الأسطورية التي تعبر عن شيء لا محسوس يتمثل في المشاعر.

لقد أبرز كاسيرر وظيفة الأسطورة في حياة الإنسان الحضارية، مبينا ما اكتسبته من أهمية خاصة إذ تمنح الإنسان إنسانيته باعتبارها صورة من صور الحضارة، من خلالها «**تعلم فن جديد غريب هو فن التعبير، وهذا يعني اكتسابه القدرة على تنظيم غرائزه البعيدة وآماله ومخاوفه وتظهر هذه القدرة التنظيمية في أقوى صورها عندما تواجه الإنسان أعظم مشكلاته، أي مشكلة الموت**»[4]. لأن مشكلة الموت اعتبرت منذ الأزل من أكثر المسائل المحيرة للإنسان، وكانت الأسبقية للأسطورة في التطرق إليها ومحاولة حلها بما يتناسب مع عقل البدائي، فلن «**تستطيع الأسطورة الرد بأي إجابة عقلانية عن مشكلة الموت، ومع هذا فلقد سبقت الأسطورة الفلسفة بأمد طويل في القيام بدور المعلم والمربي الأول للبشر إذ استطاعت وحدها في طفولة الجنس البشري إثارة مشكلة**

[1]- ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص14.

[2]- أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ص69.

[3]- المرجع نفسه، ص70.

[4]- المرجع نفسه، ص73.

الموت وحلها في لغة كانت مفهومة لدى العقل البدائي... هذه المهمة العسيرة هي التي اضطلعت بتحقيقها الأسطورة».[1]

كان لنظرية كاسيرر الفلسفية تأثير في النقد الأسطوري، عندما عدّ الفن (خاصة الشعر) والأسطورة صورا رمزية من صور الحضارة الإنسانية، وقد ربط بينهما فقال: أن الشاعر وصانع الأساطير يعيشان في عالم واحد، فلم تعد الأسطورة مرتبطة بمرحلة تاريخية بدائية، لأن الفن لا يفقد إطلاقا "العصر الإلهي" الذي تصوره الأساطير، بل يتجدد مع كل فنان عظيم في أي عصر من العصور[2]، ويبقى الطقس أو الشعيرة البدائية، هي المنبع الذي تطورت عنه الفنون والآداب في الحضارات المختلفة عبر بقاع العالم.

ب– مارتن هايدغر:

من بين الفلاسفة أيضا الذين كان لهم تأثير في النقد الأسطوري الفيلسوف الألماني الوجودي **مارتن هايدغر**، هذا الأخير الذي رأى أن الإنسان في العصر الحديث فقد وجوده كإنسان داعيا بذلك إلى ضرورة العودة إلى الأساطير ليكتسب وجوده من جديد معبراً عن ذلك بقوله: «**الإنسان في هذا العصر عندما تحول عن الاهتمام بالوجود إلى الانشغال بالموجودات، فانصرف إلى الأمور التافهة في حياته اليومية وفقد ماهية وجوده من حيث هو إنسان، فأصبح مقتلع الجذور من الأرض التي ينتمي إليها، أصبح بلا مسكن**».[3]

ومنه فقد اهتم هايدغر بالبحث عما ينقذ البشر من هذه الحالة، بغرض إعادة الإنسان إلى مسكنه وذلك عن طريق"الكلمة"، التي هي«**اللغة الأولى التي تمنح الوجود، و ''المسكن'' الذي ينتمي الإنسان إليه ويحتمي في ظله، وليست ''الكلمة'' مجرد ألفاظ، بل تفاعل الحقائق المطلقة، ولا يقصد هايدغر باللغة المصطلح العلمي السائد في العصر الحديث، لأن**

[1]– أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ص75.

[2]– ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص–ص.15– 16.

هذه اللغة –كالحضارة التي ترتبط بها– فقدت صلتها بالوجود، لكن اللغة في حقيقتها هي الشعر، فالشعر هو اللغة الأولى لتي تبدع الوجود»[1].

إذن فالسبيل الوحيد لعودة الإنسان إلى الوجود وانتشاله من ظلام المادية، يتمثل في اللغة التي يقصد بها على وجه الخصوص لغة الشعر، لأنه يرى أن الشاعر يحدث الناس أحاديثاً ويروي حكايات متعلقة بالآلهة، ومن هنا ربط بينه وبين منابعه الأصلية فيرى أنه لا يكون شاعرا حقيقيا إلا بمقدار كونه بدائيا يعود إلى اللغة الأولى لغة الرمز والمجاز التي صنعت الأسطورة، وفي هذا يقول: والأسطورة... "كلمة الله المقدسة"، يصطفي الله الشاعر ليوصل "كلمته المقدسة"، إلى البشر، فيحدثهم الشاعر أحاديث الآلهة ويروي حكاياتها، فيكشف الحقيقة المطلقة، ويتخطى الشعر–في دوره هذا– التعريفات التي تحدّه بالنظم أو الجمالية، ويغدو رؤيا علوية يعبّر عنها الشاعر النّبي.[2]

ما يمكن قوله أن فلسفة هايدغر الوجودية أفادت في النقد الأسطوري، خصوصا في تعريفه للشعر، ما جعل فراي يؤكد «**أنّ الشعر –في أعلى مستوياته– أسطوري يروي حكايات الآلهة وأحاديثها، وهو الكلمة التي تبدع الوجود**».[3]

بعد هذا العرض الموجز لأهم المصادر التي أفادت في إثراء النقد الأسطوري، فاستلهم منها في تكوين نظريته نصل إلى القول بأن هذا المذهب جاء مناهضا للمذهب المسمى"بالنقد الجديد"، الذي تقوم أسسه على فصل العمل الأدبي عن جذوره ودراسته كوحدة منفردة قائمة بذاتها، لذا برز النقد الأسطوري وكان الهدف منه أن يعيد ربط الشعر بالحضارة، فدرس القصيدة الواحدة باعتبارها جزءا من التراث الشعري، ودرس الشعر باعتباره جزءاً من الحضارة الإنسانية فأصبح العمل الأدبي

[1]– ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص16.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص–ص.17– 18.

[3]– المرجع نفسه، ص17.

الواحد نغما منفردا لا معنى له بذاته، بل يؤديه مع الأنغام الأخرى في خلق سمفونية كاملة، إذن هدفه العام يتمثل في إبراز موقع كل عمل أدبي منفرد من التراث الأدبي العام.[1]

– رائدا المنهج الأسطوري في النقد الغربي:

بعد تطرقنا لأهم مقولات الدراسات العلمية في المجال النفسي، والأنتروبولوجي، والفلسفي، التي استمد منها النقد الأسطوري الأصول النظرية والمفاهيم الأساسية له، سنعرض أراء أبرز المشتغلين على هذا المنهج والمنظرين له في الدراسات الغربية كنوثورب فراي **Northrop fray** الذي يعد من أبرز دعاته وذلك في كتابه تشريح النقد 1957، وبيير برونييل **pierre-Brunel** الذي تبلور على يده المنهج النقدي الأسطوري قي الساحة الأدبية الغربية.

1- نوثورب فراي: Northrop fray

يعد الناقد الأدبي الكندي الأصل **نوثورب فراي**، من أهم رواد هذا الاتجاه وأبرز دعاته، وقد برزت جهوده في هذا المجال من خلال كتابه الذي نشر عام 1957م، بعنوان **"تشريح النقد"** الذي حاول من خلاله وضع الأسس لمنهج جديد يتم عن طريقه تحليل الأساطير داخل الأعمال الأدبية ألا وهو "المنهج الأسطوري"، وأغلب الظن أن تسمية "النقد الأسطوري" تعود إليه، يتضح ذلك من خلال كتابه الذي ضمنه عنوانا جزئيا هو **Archytipal oriticesm theory of Myths** [2]، متطرقا فيه إلى مفهوم هذا النقد الجديد قائلا أن:« **الأنماط الأولى ما هي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب، ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لابد أن يكون نقدا أسطوريا مادام الأدب فنا مجازيا، ومادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى**»[3].

---

[1]– ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص01.

[2] – ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص16.

[3]– حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص117.

وبذلك فقد جعل فراي مهمة النقد الأسطوري متمحورة حول إبراز مدى الانزياح الذي لحق بالأسطورة الأولية حين ترتبط بالأدب، هذه الأسطورة التي أولاها جانبا كبيراً من الاهتمام لما لها من وظيفة فعالة قائلا :«**تتعدى وظيفة الأسطورة الإبلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع الذي تنتمي إليه، كأصل القانون والطوطم والطبقات الحاكمة والمؤسسات الاجتماعية**»[1]،بعد أن عرفها في معيار النقد الأسطوري بأنها حصيلة اتحاد للطقس والحلم في صيغة كلامية، وأنّها لا تعطي معنى للطقس وسرداً للحلم فحسب، بل هي مطابقة بينهما بحيث نرى الطقس في حركة الحلم ونموه.[2]

تمثل نظرية "الأنماط العليا"، أو كما تسمى "بالنماذج البدئية"، أو "الصور الكونية" الموجودة في اللاوعي الجماعي الإنساني والتي تعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد وفي الأساطير على مستوى الجماعة، وفق نظرية كارل يونج أهمية بالغة لدى نوثورب فراي، والتي تعني عنده:«**أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد ''الصور الكونية'' التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطا بالطبيعة**»[3]، بمعنى أن كل مخلوق بشري يرث صوراً كونية، والتي هي عبارة عن أفكار ابتدعها الإنسان القديم ليفسر بها كل ما واجهه في الكون، و«**هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقا، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيدا عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي**»[4].

إذن يرجع فراي أصل الأدب إلى الأسطورة، فهي التي أوجدته وذلك في حالتها الأولية قبل الانزياح أي حين كانت تؤدي الوظيفة الطقوسية، وقد أسماها فراي في هذه الحالة باسم الميثة

[1]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص16.

[2]- ينظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص24.

[3]- وهب أحمد روميه: شعرنا لقديم والنقد الجديد، ص 31.

[4]- المرجع نفسه، ص 31.

Mythos لتتحول هذه الميثة فيما بعد بفعل الممارسة إلى ما سمي بالأسطورة، وتأكيدا على ذلك قوله: «**فالأدب يصدر عن بنية أساس –نسق أو نظام– هي «الميثة» أي هي «الأسطورة»، في حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل»، أيام كانت شعائرها ''وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج'' هي وحدها التي تحددها**»[1].

وقد ربط فراي بين الميثة والطبيعة حيث رأى أنها تتماشى منسجمة مع دورتها، فخلص إلى أن هناك أربع ميثات أساسية يعبر كل منها عن فصل من الفصول الأربعة :"فميثة" الربيع تنتج "كوميديا/ الملهاة"، و"ميثة" الصيف تنتج "الرومانس/ الرواية"، و"ميثة" الخريف تنتج "التراجيديا/ المآساة"، و"ميثة" الشتاء تنتج الهجاء[2]، ومنه فـ «**الأدب والطقوس هما تعبيران عمليان عن التصور البشري للكون**»[3] .

ما يمكن قوله أنه من خلال ما تصوره البشر عن الكون، ومن خلال دورة فصول السنة تولدت الطقوس المناسبة لدورة تلك الفصول وبمرور الزمن نشأ الأدب، الذي عن طريق تحليله نجد ثلاثة أشكال له، هي[4]:

«**1–التصور الرؤيوي وهو تصور عالم فوق مستوى البشر ويتألف من الآلهة والأرواح الهيولية وجغرافيته السماء وكل ما هو فوق الأرض.**

2–التصور الشيطاني وهو تصور عالم ما تحت الأرض من شياطين وأبالسة وأشرار الجن ومردة وعماليق وغيلان وجغرافيته الجحيم وكل ما هو تحت الأرض.

3–التصور التماثلي وهو تصور أرضي أي أن هناك من يحاول الارتفاع عن مستوى البشر وهناك من يحاول التشبه بالعالم الشيطاني إلا أنه يظل مشدودا إلى البشر».

---

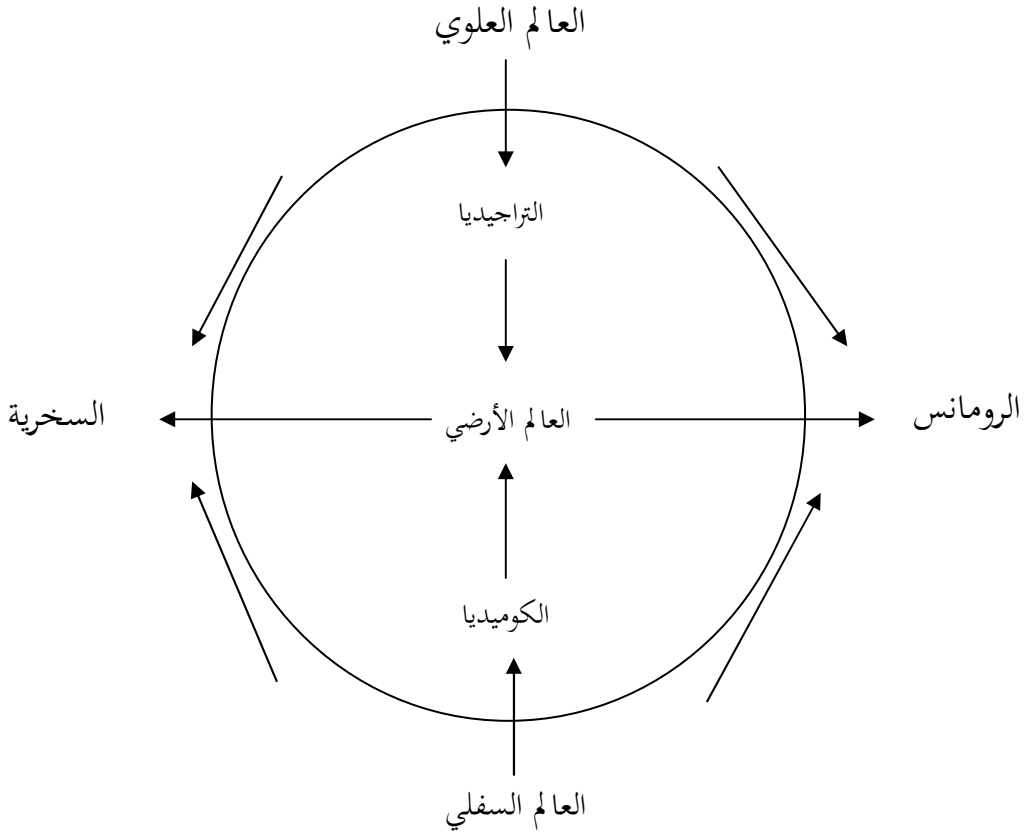
[1]– وهب أحمد روميه: شعرنا لقديم والنقد الجديد، ص32.

[2]– ينظر نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص18.

[3]– حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص73.

[4]– المرجع نفسه، ص–ص.73–74.

ويوضح المخطط الآتي هذه التصورات الثلاث وعلاقتها بالأدب[1]:



ما يمكن قوله من خلال الرسم التوضيحي أن الهبوط من العالم العلوي إلى العالم الأرضي أو ما دونه في الأدب يمثل تراجيديا، مثال ذلك أنّ العظيم الذي يسقط يثير فينا الخوف والشفقة، بينما يمثل الصعود من العالم السفلي إلى العالم الأرضي أو ما فوقه كوميديا، مثاله التافه الذي يرتقي مثيراً فينا الضحك لأنه يدخل في عالم أعلى منه، لا يجيد التصرف فيه. وهذان العالمان ثابتان أما العالم الأرضي فإنه خاضع للتغيير فيه منازع للارتقاء ومنازع للهبوط، ولذلك فالرومانس يجمع بين العالمين إلا أن اتجاهها نحو الأعلى مهما كان نوع العمل الأدبي من قصيدة، أو مسرحية، أو رواية. فالرومانس تجمع النقيضين: الأبطال وهم أرقى من مستوى البشر، يتشبهون بالأرباب أبرياء يدافعون عن براءتهم لكنهم أيضا يدافعون عن المظلومين والمقهورين، حبهم راق وتضحيتهم راقية، والنساء في الرومانس هن أجمل النساء إلا أن الشخصيات المضادة سواء للرجال أو النساء هي شخصيات ممسوخة مؤذية،

[1]- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص74.

وبالمقابل فإن السخرية هي تصوير السمات السلبية أي مادون مستوى البشر، ولذلك فإنها تميل إلى الأدنى وهذا لا يعني أنها لا تشتمل على صفات علوية، بل لابد من هذه الصفات حتى تتم الحركة.[1]

أطلق فراي على الأسطورة الأولى المرتبطة بالشعائر والطقوس اسم الميثة، وهو مصطلح أخذه من علماء الأنتروبولوجيا مثلما أخذ مصطلحات أخرى منها : «**بياكولاتيف (طقس التضحية بين المقدس والعبد) وألاستور(انتقام الإله أو الأرواح)**».[2]

لا حظنا مما سبق أن فراي اعتبر الأدب صادراً عن الأسطورة فهي بذلك عنصر مهم في بنائه، كما حلّ التراث الأدبي محل الأساطير، والناقد الذي يهدف إلى تفهم الأدب يسعى إلى البحث عن هذا الإطار العام من التراث الأسطوري، مؤكداً أن الأدب، بجميع روافده يشكل إطاراً عاما لكل عمل أدبي منفرد، كما أن التراث الأسطوري المتكامل يشكل إطارا عاما لكل أسطورة منفردة.[3]

كذلك وضّح فراي الأمور التي شغلت نقاد المنهج الأسطوري منها بحثهم عمّا يجمع بين الأعمال الأدبية الشعرية المختلفة، ليصل إلى القول بأنها الرموز المتكررة في الأعمال الأدبية، لأنها نماذج أصلية تصور حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني، هذه النماذج الأصلية تؤدي إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة في وحدة متكاملة، إذن فالرابط الموحد للقصائد هو الرمز والذي هو عبارة عن نماذج أصلية، هذه الأخيرة التي يستخدمها الناقد عندما يقصد الدلالة، بينما يستخدم تعبير أسطورة عندما يقصد السرد.[4]

يعتقد فراي أن « **استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية فيكشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن ،وهي أن هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الإنساني،**

[1]- ينظر حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص-ص. 74-75.

[2]- المرجع نفسه، ص71.

[3]- ينظر ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص01.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص02.

وتعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد و الأسطورة على مستوى الجماعة وتسمى بالنماذج الأصلية.ويقول أن اكتشاف النماذج الأصلية يساعد الناقد الأدبي على أن ينظر إلى الأدب من حيث امتداده أفقيا في المكان بالإضافة إلى الامتداد العمودي في الزمان فيغدو الأدب كيانا حيا يمكن أن يوضع على المشرحة ويدرس دراسة دقيقة»[1].

وبالحديث عن الشعر، فإن النقد الأسطوري يراه سبيل لبناء الحضارة والمجتمع، وفي هذا يقول فراي: «**أن النقد الأسطوري يهتم بالشعر بما هو مظهر اجتماعي، ومحور ترتكز إليه الجماعة الإنسانية، فيصبح النموذج الأصلي سبيلا إلى إيصال التجربة الأدبية، وإذ يترتب على الأديب في معيار النقد الأسطوري أن يلتزم بقضايا الإنسان الاجتماعية والحضارية**»[2]،إذن فالنقد الأسطوري وفق ما ذكره نوثورب فراي يجعل الشعر مرتبطا بالمجتمع الذي وجد فيه، فيعكس مظاهره ويعبر عن قضاياه، وهذا معاكس تماما لاتجاه النقد الجديد وما نادى به من فصل بين الأدب والمجتمع.

بالإضافة إلى ما فرضه النقد الأسطوري على الأديب، فقد فرض على الناقد عدم الاكتفاء بالنص الأدبي واعتباره أساسا للعمل النقدي، وإنما عليه «**أن يعود إلى حقول علمية متعددة ... تزيد بحثه شمولا وعمقاً، لأن التراث الحضاري موضوع اهتمامه، مصبّ تلتقي فيه روافد ثقافية مختلفة**».[3]

كان هذا رصد لجهود نوثورب فراي رائد المدرسة الرمزية، وإسهاماته اتجاه النقد الأسطوري، إلا أنه رغم كل ما حققه في هذا المجال يعترف بأنه وجد نفسه من دعاة هذا الاتجاه صدفة، قائلا: «**الأسهل علي أن أبدأ بإشارة شخصية، كانت أولى جهودي المستمرة في البحث، محاولة لكتابة تعقيب موحد على كتب ويليم بليك التنبؤية، إنها قصائد أسطورية الشكل، وكان عليّ أن**

[1]- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص (ج).
[2]- المرجع نفسه، ص02.
[3]- المرجع نفسه، ص03.

أتعلم شيئا عن الأسطورة لكي أكتب عنها، وهكذا اكتشفت بعد أن نشر الكتاب، أنّي من مدرسة –النقد الأسطوري–، التي لم أكن قد سمعت بها من قبل».[1]

2- بيير برونيل:pierre-Brunel

لقد قمنا بتتبع المراحل التي مر بها المنهج الأسطوري وكيف استفاد من مختلف التخصصات، لينمو ويتطور ويصبح منهجا يفرض نفسه على الساحة النقدية ، فهذا الأخير الذي هو من أحدث المناهج يعمد إلى تحليل النصوص الأدبية مبرزا ما فيها من انزياحات أسطورية، وقد أرسى العالم الفرنسي بيير برونيل **pierre-Brunel** منهجه النقد الأسطوري (**Mythocritique**) سنة 1992م.[2]

وقد استهل منهجه بعبارة لغابريال غارسيا ماركيز **Gabriel Garcia Marquez**: **«هناك عشرة آلاف سنة من الأدب خلف كل قصة نكتبها... ليس خلف كل قصة فحسب، وإنما خلف كل نص، فزخم تلك التقاليد ليس المبرر الوحيد لاهتمام مؤرخي الأدب، بل يسمح أيضا بالبحث الواسع حول حضور الأساطير في النص الأدبي وتلك التعديلات التي تضفيها عليه، وحول ذلك الضوء الساطع المشع الذي تكسبه إياه، فقد كنت أظن لفترة من الزمن أنه بإمكاننا صياغة القوانين ولكن الأدب يعطي مقاومة أخرى بخلاف المادة، فاليوم أعتبر كلا من: تجلي، مطاوعة، وإشعاع الأساطير في النص كظواهر دائمة التجدد ...هذا التصنيف الذي أقترحه ليس له هدف سوى إضفاء القليل من الإضاءة وإقامة نوع من التحليل الأدبي هو النقد الأسطوري»**[3].

فبرونيل يرى أن اهتمام النقاد أو كما أسماهم مؤرخي الأدب بالعمل الأدبي لا يعود فقط إلى احتوائه على تقاليد أدبية ماضية وإنما بحثهم في النص عن حضور الأساطير وما فيها من انزياحات

[1]- جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1980م، ص09.

[2] - ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص17

[3]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص18.

تكسبها ضوءاً مشعاً، مبرزا أيضا أن الأدب لا يمكن صياغته في "قوانين" لأن له مقاومة حيال أية قوانين، معتبراً أن الآليات التي قدمها (التجلي، المطاوعة، الإشعاع) في تحليله للأساطير داخل النص هي ظواهر متجددة[1].

اعتمد برونيل في التحليل النقدي للنصوص ذات الاستعمالات الأسطورية على ثلاث آليات، وفيما يلي عرض لكل آلية بالشرح المفصل:

أ. **التجلي** : ترجمة لمصطلح Emergence الذي استعمله " برونال" :

و«**هو تجلي العنصر الأسطوري في العمل الأدبي، وهو لا يتوقف على نص واحد، فقد يكون في أعمال كاملة لكاتب، وقد يكون في جنس أدبي لمجموعة من الأدباء، أو في أدب قومي برمته ... بحسب المدونة التي تقوم عليها الدراسة: ويرى بيير برونيل أن تحليلا من هذا النوع –أي النقد الأسطوري– يكون شرعيا أكثر إذا ما انطلق من الصدفة الأسطورية في النص لكن ليس معنى هذا الاكتفاء بتحليل سطح النص فحسب، وإنما يجب على التحليل أن يتعمق في داخله**»[2]

بذلك فالتجلي هو الآلية الأولى من آليات التحليل الأسطوري لدى برونيل، والذي يقصد به ظهور وبروز التوظيف الأسطوري في عمل أدبي واحد، أو في مجموعة من الأعمال لأديب واحد أو في جنس أدبي (شعر أو نثر) لمجموعة من الأدباء أو في أدب قومي، وعلى الناقد في تحليله الأسطوري أن يسلك سبيل التعمق لا السطحية، والتجلي يكون من خلال التقنيات التالية[3]:

– **التقنية الأولى**: من خلال العبارة الاستهلالية التي تتصدر النص في شكل حكمة أو قول مأثور أو جملة استهلالية تنبئ بتوجه النص وتمنحه هامشا.

– **التقنية الثانية**: العنوان، الذي قد يشير صراحة للأسطورة، أو يكون مضللا.

---

[1]– ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص–ص.17–18.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص18.

- **التقنية الثالثة:** اللازمة، وهي عبارة تتكرر في النص عبر وتيرة معينة، وكأنها فعل ثابت لا يمكن تجاوزه ومن خلالها يصبح العنصر الأسطوري حجر الزاوية في النص.

- **التقنية الرابعة:** التناص، عندما يبنى النص من خلال توظيف نصوص أخرى في بنيته بغية إنتاج جديد، وكثيرا ما يلجأ المبدع إلى نصوص تراثية فيكون التناص عنصر تجلي ونجد مثل هذا التناص بكثرة في الروايات.

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

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

- **التقنية السابعة:** البناء الفني، ويشبه إلى حد ما بناء النص الأسطوري، حيث يقترب شيئا ما من التقنية السابقة، إذ يتبنى المبدع بناءً فنيا جاءت عليه أسطورة ما ويصوغ فيه نصه الإبداعي، ومن ثم يوحي ذلك الإبداع الفني على الأسطورة مباشرة.

إذن فالتجلي ينحصر في سبع تقنيات (العبارة الاستهلالية، العنوان، اللازمة، التناص، الصورة البلاغية، الخلفية الأسطورية، البناء الفني)، كما أنه يكون في ثلاث حالات[1]:

- **الحالة الأولى:** صريحا أو تاما: عادة ما يكون في العنوان أو اللازمة أو التناص، حيث تحدث الإشارة بوضوح بواسطة التسمية مثلا. فيكون التجلي واضحا صريحاً.

[1]- ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص –ص.18-19.

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

الحالة الثالثة: مضمر أو مبهما: وهو الأكثر شيوعا في الإبداع الفني من سابقيه، يرد في الصور البلاغية على وجه الخصوص، لأن ضبابية العنصر الأسطوري الموظف تمنح المبدع أبعاد أوسع، وتمنح القارئ مساحات دلالية أوسع، نرى كيف تتعدد حالات التجلي فنلمس الحرية التي يتمتع بها الأديب داخل نصه.

ب. **المطاوعة:** ترجمة لما أطلق عليه " برونيل " مصطلح :Flexibilité

« وهي ذات دلالة فيزيائية، وقد اقتبس هذا المصطلح في النقد الأسطوري ليدل على تصور ذهني يمثل المسافة الدلالية أو البعد الدلالي القائم ما بين الثابت والمتحول انطلاقا من طبيعة الكلمة ومطاوعتها في الأساس ثم من طبيعة قلة الثبات في التصور، هي البعد القائم ما بين الشيء الأصلي والحالة التي أصبح عليها مثل: الذهب طبيعي وأشكاله مطاوعة، حيث هناك مسافة بين طبيعة الكلمة والبعد الجديد الذي جاء نتيجة اقتران النص بالأسطورة، يقول بيير برونيل: إني لا أستعمل المطاوعة إلا لكلمة تقريبية من الصعب الإمساك بها، إن الكلمة توحي بليونة التكيف وفي الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطوري في النص الأدبي».[1]

والمطاوعة تأتي في ثلاث حالات يحددها المبدع في إنتاجه، وهي[2]:

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

الحالة الثانية: التشوهات والتغييرات: يعمد فيها المبدع إلى إحداث فروق ما بين العنصر الأسطوري الموظف والعنصر الأدبي الذي يرتبط به عن طريق الزيادة والنقصان أو المفاضلة في الأدوار، فتحدث

[1]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص19.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص19.

مسافة دلالية بين العنصرين تمتد من النقيض إلى النقيض، وبذلك يكون أحدهما مركز الخيط ويكون الثاني طرفه في جهة من الجهتين، وبذلك تقوم فيها مسافة دلالية ولدتها المطاوعة التي أدخلها المبدع على العنصر الأسطوري بواسطة التشوهات الحاصلة فيه.

الحالة الثالثة: الغموض وتعدد الرؤية: حيث يعمد الأديب إلى تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأسطوري الذي يرتبط في النص.

أما التقنية الثالثة فهي:

ج. **الإشعاع:** ترجمة لمصطلح Irradiation " لبرونيل":

«له دلالات فيزيائية، وظيفته جديدة تكتسبها الأسطورة بعدما توقفت عن الوظيفة الأولى، وهي تلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات الداخلية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف بفضل عملية المطاوعة ودرجتها ومدى ملائمة ذلك لأفق انتظار القارئ، وقد يكون ساطعاً قوياً عندما يكون التجلي جزئياً أو مضمراً، ويكون الاشعاع خافتاً أو باهتا عندما يصرح المبدع بالأسطورة أو بالعنصر الأسطوري وفي هذا السياق يقول بيير برونيل:" وجود العنصر الأسطوري في النص له دلالة ومعنى كبيرين، بل أكثر من ذلك فإن تحليل النص ينطلق من هذا العنصر الأسطوري الذي حتى ولو كان دقيقاً أو مستتراً لابد أن يكون له قدرة إشعاعية، وإذا حدث تدمير فإنه نتيجة لهذا الاشعاع"»[1].

كما يرتبط التجلي مع المطاوعة بعلاقة عكسية، فكلما كان التجلي صريحا تكون المطاوعة أقل امتداداً أو متقلصة، وكلما كان جزئياً تكون المطاوعة أكثر امتداداً، وكلما كان مضمراً تكون المطاوعة أوسع، أما المطاوعة فتتناسب طرداً مع الإشعاع فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا، وكلما كانت المطاوعة متقلصة كان الإشعاع خافتاً.[2]

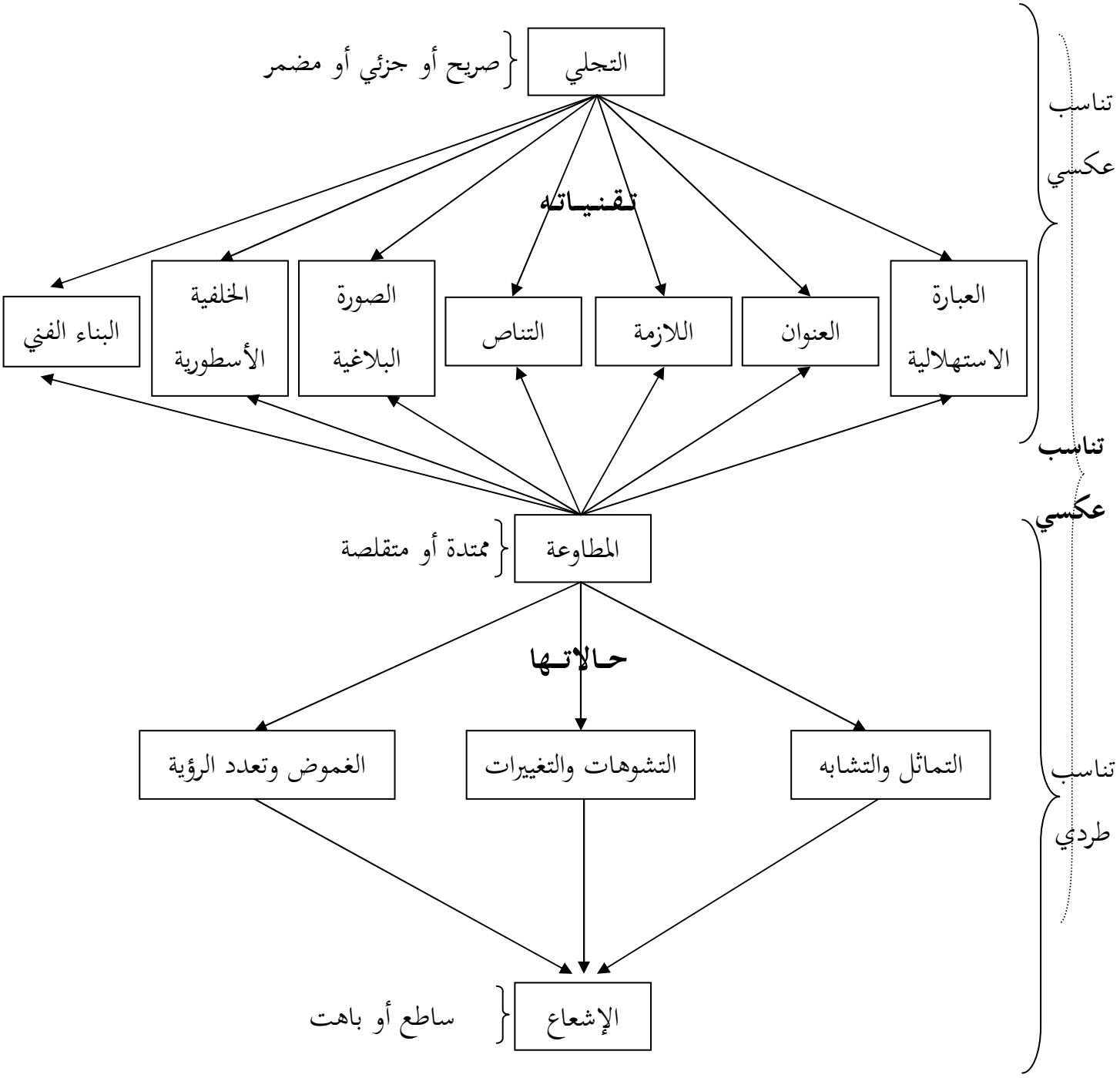
[1]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص-ص.19-20.

[2]- ينظر هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص-ص.19-20.

مما سبق التطرق إليه، نصل إلى القول بأن برونيل قدّم خطوات إجرائية وعملية فيها تسهيل للناقد الأسطوري في تعامله مع الإنتاج الأدبي، من خلال ثلاث معايير أسماها: "التجلي والمطاوعة والإشعاع" يستطيع بواسطتها دراسة الأسطورة الموظفة في النص ومقارنتها بالأسطورة الأصلية.

والمخطط البياني الآتي يوضح منهج النقد الأسطوري لصاحبه "بيير برونيل"[1]

[1]- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، ص20.



المخطط 01: يمثل مخطط بياني لمنهج النقد الأسطوري (La Mythocritique)

تقويم المنهج الأسطوري : من ايجابيات هذا المنهج أنّه[1]:

1- يسعفنا في تحليل النص الأدبي من الناحية الأنتروبولوجية والاجتماعية والثقافية والإنسانية.

2-يساعدنا على تأويل الصور الفنية والشعرية، من خلال ربط الحاضر بالماضي ورصد شبكة الصور التي تتحول إلى رموز ونماذج عليا تذكر المبدع بأصوله الإنسانية الفطرية والطبيعية وبثقافته الأولى.

3-يتجاوز المنهج الأسطوري الدلالات السطحية متجها نحو الباطن، وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن فيتحول النص الأدبي وبخاصة القصيدة، إلى وثيقة أسطورية تحفر في الذاكرة وتنبش ماضي البشرية وتكشف طقوس الإنسان وعاداته وشعائره.

بالإضافة إلى ذلك[2] :

4- يبرز هذا المنهج الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عند كلّ شعب.

5- هذا النوع من المناهج يحتمل توسّع الرّؤى والتفاسير والمناظير حسب تقدُم التفاسير الميثيولوجية، وتقدُم الفهم لطبيعة تلك التفاسير، وتَقدُم إدراك الرمز في حياة الإنسان.

6- يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من النّاحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء بقيمة الجماليات الدّاخلية في النّص، فهو يهتم بالمتلقي، وبالأنماط الأساسية في المجتمع.

7- هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وغير أدبية، كما يستعين بمعارف عصره في تفسير نصوص.

8-إذا أُحسن تطبيق هذا المنهج وفق معايير الموضوعية، فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقاً فلا يترك مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، مستمداً في سبيل ذلك ممّا توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طقوس.

أما عن سلبيات المنهج الأسطوري فنذكر[3] :

1- مبالغته في تفخيم الأعمال الأدبية، والارتفاع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة.

---

[1]- ينظر جميل حمداوي: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصف في قراءة ثانية لشعرنا القديم (مقال متاح على الانترنت) http://www.doroob.com/archives/?p=13659

[2]- ينظر سناء شعلان: المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النصوص الأدبي (مقال متاح على الانترنت) http://www.arrafid.ae/arrafid/p9_10-2012.html

[3]- ينظر سناء شعلان: المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النصوص الأدبي (مقال متاح على الانترنت) http://www.arrafid.ae/arrafid/p9_10-2012.html

2- يبعد القراء عن قراءة التحف الأدبية، لأنه يجعل المرء محتاجا إلى أن يفكر مليا في كل جملة من جمل العمل الأدبي.

3- قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلف على وجه الحقيقة ويؤولون ما أراده على غير ما أراد.

4- يجعل من الأدب كحامل لعدد من الأساطير، فيفقد العمل جزءا من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفك القارئ رموز العمل دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.

5- إلغائه الحدود بين الفن والأسطورة، فهو يضعهما على قدر المساواة فكل ما يهم المنهج هو تفسير باطن النص وفك رموزه.

كما أنه[1]:

6- يهمل الجوانب الفردية للمبدع.

7-يقصي النص كبنية وعلامات سيميائية.

8-يغفل دور المتلقي في بناء النص.

[1]- ينظر جميل حمداوي: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصف في قراءة ثانية لشعرنا القديم (مقال متاح على الانترنت) http://www.doroob.com/archives/?p=13659

الفصل الثاني:

تجليات المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث

تمهيد :

كَثُرَ مُعتنقو المنهج الأسطوري في النقد الغربي، وقد بات يلاقي حفاوة واضحة واستهواء كبيراً في نفوس عدد غير قليل من النقاد والدارسين العرب وفي أكثر من موقع جغرافي، منذ النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين[1]...، من خلال الجهود المضنية التي بذلها هؤلاء النقاد محاولين فتح المجال أمام هذا المنهج لِيَلج ساحة النقد العربي، فتجسدت جهودهم في مجموعة من الدراسات التي اتجهت نحو شعر ما قبل الإسلام أي الشعر الجاهلي لتفسره تفسيرا أسطوريا.

وقد جاء «**الاتجاه الميثولوجي في دراسة الأدب الجاهلي تعبيرا واضحا عن الإحساس بأزمة النقد التطبيقي في هذا الأدب وبضآلة القيمة لتلك المناهج السائدة ولاسيما المنهج الاجتماعي بصورته المبكرة، كما كان تلبية لرغبة عميقة في "تحديث" نقدنا وأدواته واللحاق بموكب النقد العالمي**»[2]، ومنه نرى أنّ هذا المنهج النقدي جاء مناديا للخروج عن قواعد النقد القديم ومحاولا التخلص من سلبياته، متطلبا فهم عميق باستخدام المعطيات العلمية الإنسانية المختلفة، من أجل الوصول إلى تفسير أفضل للنصوص الأدبية ورغبة في اللحاق بركب النقد العالمي.

كان ظهور هذا الاتجاه في المجتمع العربي متأخرا عن المجتمع الأوروبي، هذا التأخير«**الذي قد يكون فيه بعض النفع للأدب والنقد العربيين، فنحن لا نبلوا هذا المنهج ابتدءا، وإنما نستعيره بعد أن مرّ بمرحلة طويلة من الاختبار والتجريب ظهر في أثنائها مدى صلاحيته، وصرنا بذلك قادرين على أن ننظر إليه في أصوله وفي تطبيقاته العربية نظرة أكثر أناة وسدادا** »[3].

تقوم الدراسات التي قدمها النقاد العرب لتفسير الشعر الجاهلي وفق المنهج الأسطوري على تحليل النص، من خلال الكشف عمّا يحمله من رموز أسطورية، ثم ربطها بالمعتقدات والطقوس العربية الجاهلية فربطوا المرأة بالخصب وعبادة الشمس، واعتبروا الفرس أيضا رمزا للشمس في المعتقد الجاهلي،

[1]- ينظر نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص18.

[2]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص38.

[3]- المرجع نفسه، ص37.

وربطوا حيوانات الصحراء بنجوم السماء، لكن توجهات أصحاب هذه الدراسات إلى الشعر القديم قد اختلفت وذلك باختلاف رؤية كل واحد منهم فنجدهم انقسموا إلى قسمين:

- ❖ الاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية.
- ❖ والاتجاه الصوري في تشكيل الأسطورة.

سيقدم هذا الفصل عرضا لما وقع تحت أيدينا من دراسات حسب كل اتجاه.

– الاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية:

يُقصد بالاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية انطلاق النقاد في دراستهم للشعر الجاهلي وتفسيره من خلال ربط صوره المختلفة بالدين، فيتجهون في البداية إلى «**دارسة الخلفية الدينية والمعتقدات التي آمن بها الجاهليون، وربط الصور بالأساطير والشعائر الدينية، والكشف عن الصور النمطية في الشعر**»[1]، بمعنى البحث عن الأصول الدينية والأسطورية لكل صورة شعرية من الشعر العربي القديم.

–رواده:

1- نصرت عبد الرحمان:

من بين النقاد المحدثين الذين سلكوا هذا الاتجاه نجد:"نصرت عبد الرحمان"، الذي يُعَد من مؤسسي المنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي القديم في العالم العربي منذ سنة 1976م، من خلال كتابه النقدي الموسوم بـ:"الصورة الفنية في الشعر الجاهلي"، هذا المنتوج النقدي الذي هو من أقدم الكتب والمقالات التي كتبت في مجال الميثولوجيا، استقى فيه كاتبه منهجه هذا من نظرية نقدية غربية لم يكن للنقاد العرب المحدثين علم بها، لذا حشد فيه ما أمكنه من مصادر التراث محاولا إقناعهم بالنقد الأسطوري[2].

[1]– عماد علي الخطيب: الأسطورة معايرا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، ص60.

[2]– ينظر المثنى مد الله العساسفة وقتيبة يوسف الحباشنة ومها محمود العتوم : المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمان (دراسة نقدية)، مركز اللغات.الجامعة الأردنية، الأردن، مجلد 39 ، العدد 03 ،2010 ، ص ،ص.185، 187.

لقد جعلت الدراسة التي قام بها نصرت عبد الرحمان الطريق معبداً أمام النقاد العرب وبيّنت لهم الكيفية التي يراها مناسبة لدراسة الشعر الجاهلي، حيث نظر إليه بأنّه فلسفة العرب لذا يحتاج إلى دراسة عميقة بعيدة عن السطحية.يقول: «**الفلسفة والشعر انبثاق للوجدان وخروجه من القوة إلى الفعل.ووجدان الأمم بعيد الغور، لا يستطيع أن يبلغه إلا قلة من الأشخاص نسميهم فلاسفة ونسميهم شعراء، والشعر كتعبير عن الوجدان أكثر صعوبة من الفلسفة لذا فإن شعر أيّة أمة لا يفهم إلا وفق فلسفتها**»[1].

قسّم نصرت كتابه إلا ثلاثة أبواب، ليبدأ الباب الأول بعنوان: (**الصورة الجاهلية في إطار الموضوع**)، وهو عبارة عن «**دراسة وصفية تقريرية للصور في الشعر الجاهلي حتى تحول الباب إلى ما يشبه المعجم الموضوعي المصنَفِ للصور الشعرية الجاهلية**»[2]، وتقع تحت هذا الباب ثلاثة فصول، جاء الفصل الأول بعنوان:(**صورة الإنسان في الشعر الجاهلي**) فقسم الباحث موضوعات الصورة فيه إلى أربعة عشر موضوعا، يترأسها موضوع الدين مورداً أن الصور الشعرية الجاهلية تدل على وجود عدة أديان منها الوثنية، والجاهلية، والنصرانية، وما يجعل الأمر صعبا عند محاولة التفريق بينها هو ورود كلمة الجلالة مستدلا على رأيه بما جاء في شعر كل من امرؤ القيس وزهير ابن أبي سلمى والنابغة الذبياني، ويرى أن دراسة الشعر والكشف عن صوره في ظل المعتقدات الدينية، تبرز لنا حياة ميثولوجية تمثل نظرة عرب الجاهلية إلى الكون والخلق والحياة والموت، والتي كانت متخفية في ثنايا الرموز الشعرية[3].

أما الموضوعات الأخرى فتمثلت فيما يقوله الشاعر« **في دينه، وفي وصف أدوات كتابته، وفي وصف فنونه، وفي صورة الصيّد عنده وصورة الزارع والصانع والتاجر.. وصورة الشاعر**

[1]– نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، عمان. الأردن، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط 1، 2013م، ص 06 .

[2]– المثنى مد الله العساسفة وقتيبة يوسف الحباشنة ومها محمود العتوم : المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمان، ص589.

[3]– ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص، ص.29 ، 30.

ذاته وما يريد أن تكون عليه امرأته، إلى غير ذلك من صور العالم الطبيعي من رياح ومطر وحيوان وكل ما عاش حول الجاهلي من نبات أيضاً»[1].

بعد انتهائه من الفصل الأول يلج إلى الفصل الثاني، والذي جاء بعنوان (**صورة العالم الطبيعي في الشعر الجاهلي**)، فقسمه إلى مجموعة معينة من الصور وهي: السماء، الرياح، المطر، الماء، فصول السنة، الناقة، الثور الوحشي، الحمار الوحشي، النعام، الخيل، العقاب، القطاة، الظباء، الضواري، النبات[2].

أما الفصل الثالث فعنونه ب:(**موضوعات الصورة عند ثمانية شعراء جاهليين**)، وفيه يقوم بذكر مجموعة من الشعراء موضحا ما تضمنه شعرهم من صور والموضوعات التي تتعلق بها منهم: امرؤ القيس، النابغة الذبياني، زهير ابن أبي سلمى، طرفة بن العبد، عبيد بن الأبرص، أوس بن حجر، قيس بن الخطيم[3].

وبذلك ينتهي الفصل الأول الوصفي، الذي قدم فيه صاحبه بالاعتماد على الشعر الجاهلي صورة مجملة عن حياة الإنسان الجاهلي وما يحيط من عالم طبيعي، ليبدأ الباب الثاني الذي جعله تحت عنوان: (**الصورة الجاهلية في الإطار الرمزي**) مقسما إلى فصلين هما:

الفصل الأول (**الصورة الجاهلية في الإطار الرمزي**)، والثاني (**الصورة والرمز الوجودي**).

صدّر نصرت عبد الرحمن هذا الفصل بحديثه عن الشعر، معتبراً أن القول بوضوحه يجعله مثل الأرض الميتة التي لا تنبت، ويضفي عليه صفة السذاجة، ومَرَدُ ذلك القول ناتج عن التفريق بين الشعر الجاهلي والمعتقدات الدينية القديمة، فهو يرى أنّنا عكس الجاهلي ننظر إلى ما حولنا من الحيوانات والطبيعة فلا تؤثر فينا، أمّا الإنسان الجاهلي فمثلت له الحيوانات مثل:(الناقة والحمار

[1]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معايرا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، ص60 .

[2]- ينظر نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص- ص.75- 100.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص- ص.103-117.

الوحشي والغزال والثور)، والطبيعة مثل(الشمس والقمر والنجوم) جزءاً رئيسيا من وجوده فعبدها[1]، ومن هنا كانت دراسة نصرت لصورة الإنسان والحيوان والطبيعة في الشعر الجاهلي فأدخل الصورة مع تفسير الأسطورة، وذلك لأنّ الشاعر الجاهلي ربط في شعره بين الأساطير التي يؤمن بها وفن التصوير.يقول:أن الشعراء قد « **تصورت لديهم فكرة القداسة على التصوير، وتصور لديهم كل ما قدسوه شعراً، ويمكن للناقد أن يفسر تلك الصور بالنظر في الأسطورة التي شكلت تلك الصورة ورمز لها** »[2].

ينوّه الناقد إلى أن دراسة الصور الواردة في الشعر الجاهلي وفق المنظور الديني من أكثر الأمور الشاقة، ويعود السبب في نظره إلى غموض الحياة الدينية الجاهلية وتعدد الديانات فيها، وبالرغم من ذلك خاض التجربة فانطلقت دراسته للصورة في الشعر الجاهلي في ضوء الدين من خلال عقد علاقات رمزية مبيناً مثلا ما رمزت له ومثلته المرأة، فيرى أنها شُبهت بالشمس وبالغزالة وبالمهاة وبالدمية، وقد كانت الدمى والتماثيل تصاوير لربّات عبدها الجاهليون، وهنا نجده يتساءل ليثبت رأيه هل يقدر الشاعر على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم تكن هذه المرأة رمزا لشيء مقدس؟[3].

إذن فالمرأة في الحياة الجاهلية –في رأي الباحث– مثلت رمزاً دينيًا مقدساً فهي كاملة الصفات الإنسانية وصفاتها أقرب إلى المثالية، ترمز للشمس معبودة الجاهليين، وقد ورد في القرءان الكريم ما يثبت عبادة الجاهليين للشمس لقوله جلّ وعلا: «لَا تَسْجُدُواْ لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَٱسْجُدُواْ لِلَّهِ ٱلَّذِى خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ ﴿٣٧﴾»[4]، كما أن العرب كانوا يُقسمون فيقولون: لا ومجرى الآلهة، وبعضهم يطلق على الشمس اسم"الإلهة"وبذلك سموا عبد شمس وعبد شارق، وهنا

[1]– ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص121.

[2]– عماد علي الخطيب: الأسطورة معيار نقديا، ص60.

[3]– ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص– ص.122– 126.

[4]– سورة فصلت، الآية 37، (برواية ورش عن نافع).

يستدل نصرت بما جاء به "**دتيلف نلسن**"الذي أكدّ أن العرب عبدوا الشمس من خلال ما دلّت عليه نقوش وكتابات الجزيرة العربية[1].

وذكر الباحث تشبيه المرأة بحيوان آخر هو الغزال ورآه كثيراً في الشعر الجاهلي، وأن الشعراء لم يذكروا في شعرهم صيدهم للغزال وذلك لتقديسهم له، فصنعت له تماثيل ووضعت في محاريب الملوك، وكانوا ينوحون عليه إذا مات ويُحرق من يقتله، والسبب لكل هذا التقديس ربما يعود إلى كون الغزالة في اللغة اسم من أسماء الشمس لأنها تطلع في غزالة النهار أي في أوله، وشبه الشاعر الجاهلي المرأة بالمهاة وفي اللغة يرمز للشمس بالمهاة[2]، ومنه نستنتج أن الشعراء يشبهون المرأة بالشمس مباشرة أو بما يرمز لها كالغزالة والمهاة.

بعدما وضح الكاتب ما ترمز إليه المرأة من رموز دينية، نجده انتقل إلى الحديث عن الطلل موضحا أنّ المرأة التي تمثل عنصراً رئيسياً فيه إنما هي الشمس، التي يؤدي رحيلها إلى إقفار الديار وخرابها، فما من امرأة تقفر ديار قومها برحيلها، لكن الشمس رمز الخصب عند الإنسان الجاهلي تفعل ذلك، ويلاحظ الكاتب أن رحلة الظعائن* في الشعر إنّما هي رحلة الشمس كل يوم من المشرق إلى المغرب، وهي رحلتها في مواسم العام ترحل بثياب أنطاكية وحلل وردية ولأنها تمنح الخصب ولا يؤثر فيها الجدب تراها ترحل بأبهى حلة[3].

بعد هذا يورد الكاتب دراسة لصور تتعلق برحلة الشاعر الجاهلي كالناقة والظليم والفرس ليصل إلى رابطة تجمع هذه الصور بالنجوم، فالناقة العنتريس التي ركبها الشعراء موجودة في نجوم السماء، والعنتريس عند الفلكيين في وادي الظلمان الذي تبدو فيه النجوم كالنعام، وفي كل طرف من طرفي الوادي مجموعة كواكب صغيرة سماها العرب "**أدحى النعام**" ومجموعة كواكب أخرى سموها "**الرثال**"، وقد ربط بين قصة صراع ثور الوحش مع الكلاب، ومجموعة النجوم التي تسمى الثور والكلب الأكبر

[1]- ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص- ص.124- 125.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص- ص.126- 131.

* الضعائن: وهي النساء المحملات في الهوادج.

[3]- ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص-ص.141-149.

والكلب الأصغر والجبار، وإلى جانب صورة الفرس السماوية توجد مجموعة الدجاجة كما تسمى اليوم وبجانبها مجموعتان من النجوم تسمى إحداهما النسر الطائر، وتسمى الأخرى النسر الواقع، هذا كله ليصل إلى تبيان ما ترمز إليه الفرس فهي رمز للشمس ويضيف أن لها نضير في السماء يتمثل في تلك المجموعة النجمية التي تسمى الجوزاء أو الجبار[1].

ويعتقد نصرت أنه يوجد تشابه بين رحلة الشعراء الجاهليين "**وملحمة جلجامش السومرية**" ففي كليهما ثور وحشي، كما أن "جلجامش" يوم مات صاحبه "أنكيدو" هاله الموت فعبر الدروب وجاب البحور لملاقاة الشمس ونيل الخلود، وهذا ما نجده عند الشاعر الجاهلي ممثلا في الطلل الذي ينوح عليه، ويغني للشمس التي لا تشيب أبداً ويركب ناقته العنتريس إلى جانب الثور والظليم وحمار الوحش[2]، ليجعل بذلك نصرت عبد الرحمن «**مسار جلجامش مشابها لمسار الجاهلي لأن الجاهلي اعتقد بوجوب الظفر بالخلود، كما يخال الكاتب أن تكون الصور المكررة في الشعر الجاهلي معتقدا جاهليا يمكن أن نسميه اليوم بالأساطير**».[3]

بعد ذلك يعود المؤلف إلى رمز المرأة من جديد، فإلى جانب الرمز الديني العام الذي تمثله جميع أسماء النساء وهو رمز الشمس المعبودة، يوضح أن لكل اسم من أسماء النساء اللائي وردن في الشعر الجاهلي رموزاً خاصة، فنجد من هذه الأسماء ما تصدر "**بأم**" **مثل:** (أم أوفى، أم عمرو، وأم معبد وأم جندب) وهي رموز لربة الحكمة ولا يخاطبها الشعراء إلاّ في الأمور الصعبة الخارجة عن نطاقهم، كما نجد اسم "**ليلى**" التي ذكرها أهل حضرموت في قَسَمِهِم فقالوا تارة: "**وحق ليلى**" وتارة أخرى:"**وحق ليله**"بالهاء، وهي في الشعر الجاهلي مثل **DIANA** ربّة الصيد عند الرومان فليلى يهيم على ديارها

[1]- ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص-ص.152-157.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص163.

[3]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيار نقديا، ص 62 .

الذين خيّلهم حبّها فأفقدهم عقولهم، تصيد القلوب لكنّها سيدة ممتنعة دائمة النفار إذا ما دنا منها دان[1].

كما أورد الباحث في تحليله اسم "**سلمى**" أنها ترمز للحب العذري والعفّة، فتاة عزيزة حسناء تُحَبُ ولا تُحِب ينشدها الفتيان ويخطبون وّدها ويتعلق بها الشيوخ، هي كالطيف يمر بالقلوب فتظل متعلقة به، وهي رفيقة جُوّاب الصحراء، أما "**سعاد**" التي ذكرها الشعراء فهي رمز لربّة الربيع والسعادة ويغلب ذكرها من طرف الشعراء عندما يشتد بهم القلق فيبكونها كما يبكي المرء على سعادة قد ولّت، وتمثل "**أسماء**"رمزا لربّة الرعي أو لحياة المراعي، أما "**أمامة**" و"**أميمة**" فرمز للأم الحانية العطوف يريح الشعراء رؤسهم المجهدة على صدرها ويشكون إليها حزنهم، و"**خولة**" سيدة الزرع وما يتبعه من حياة وغنى ويسر، وآخر اسم ختم به نصرت تحليله هو اسم "**هرة**" رمز الحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشراب والجنس[2]. ومنه فإن استغلال الرمز في الشعر الجاهلي يؤدي دوراً مهما في مواضيع الشعر.

بعد هذا يختم المؤلف فصله بالحديث عن تصور الجاهليين للمطر، ليصل بالقول أنّهم تصوروا السماء ناقة، ثمّ يعلق على ذلك بأنّه ليس أمراً غريبًا فقد تصورها الفراعنة على هيئة أنثى يتحلب المطر من ثدييها، كما تصوروها بقرة كبيرة الضرع، موضحا كذلك أنّ اللغة جمعت الدرّ الدال على الحليب والدرّ الدال على المطر، ولعّل الجاهليين تصوروا المطر حلبا حقيقياً وليس محض خيال، ومنهم من تصور قطرات المطر بنات للأم المعبودة ممثلة في الناقة[3].

ثم يقدم المؤلف الفصل الثاني من الباب الثاني تحت عنوان (**الصورة والرمز الوجودي**)، ليدرس ثلاثة رموز وجودية هي: اليأس والأمل والعمل، فيبدأ باليأس الذي رمز له الشعراء بالطلل ذاكرا أن الوجود الإنساني نسيج من خيطين : خيط الحياة وخيط الموت وكلاهما حاول الشعراء الجاهليون أن

[1]- ينظر نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص-ص.163-168.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.168-172.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص176.

يظهروهما في الطلل، فظهر القلق من الموت أومن الفناء ومن القلق يتولد البكاء، ومنه فالبكاء على الطلل بكاء إنسان قلق يحس أن الفناء يتربص به، وبعد اليأس الممثل في الطلل تفتحت بوارق الأمل فرمزوا له بالمرأة الجميلة (بيضاء، ناهد، مصقولة الترائب، جيداء، ذات شعر أسود وعينان كحليان برجاوان، وشفتان لمياوان، وأسنان كالبرد متناغمة النبت)، ومن الرمز الكبير للأمل تتفتح رموز أخرى فرعية منها: اللون الأحمر الدال على الأمل، والأبيض الدال على الحياة الهنيّة، والأخضر الدال على الخير، بعد ذلك ينتقل نصرت إلى رحلة الصحراء التي يراها رمزاً للعمل، كما يرى في الناقة رمزا للقوة، وقصة الصراع الحيواني إنّما هي رمز للصراع الإنساني من أجل تحقيق آماله[1].

أمّا الباب الثالث والأخير فهو (**الصورة الجاهلية في الإطار الشكلي**) مقسما إلى فصلين، فكان الفصل الأول والذي بعنوان: (**الصورة الجاهلية الشكل**) دراسة حاول من خلالها ربط شكل الشعر بمعتقد الجاهليين بعد أن ربط بين المضمون ومعتقداتهم، فنجده يبدأ "**بالمكان والزمان**" معتبرا إياهما قضية من أخطر قضايا الفكر الأيقوني، ليذهب إلى أنّ المكان محدود مادي والزمان غير محدود مقسما بذلك الفنون إلى زمانية كالموسيقى، ومكانية كالنحت، وزمانية مكانية كالشعر[2].

بعد هذا ينتقل الباحث إلى ذكر "**الصورة والتشبيه**" معتبرا التشبيه عمدة الصورة الفنية فيأتي قصيراً أحيانا وطويلا أحياناً أخرى، حيث يقيم الجاهلي علاقة حسية بين المشبه والمشبه به مثال ذلك: تشبيه المرأة بالمهاة فتظهر العلاقة الحسية التي هي"**الحَوَر**"، وتظهر العلاقة المعنوية في رابطة الأمومة، ثم يعرّج نصرت إلى "**الشكل والحس**" ملاحظا أن الشكل الحسي للصورة الجاهلية هو الصورة البصرية، وأبرز ما تتميز به هذه الصورة هي الحركة مثال ذلك : الناقة التي تشق البيداء، وبقر

[1]- ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص-ص.177-187.

[2]-ينظر المثنى مد الله العساسفة وقتيبة يوسف الحباشنة ومها محمود العتوم: المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمان، ص592.

الوحش في عراكه مع الكلاب ، وحمار الوحش الذي يجوب الأرض بحثا عن الماء، والجنادب التي تقفز وفروع الشجر التي تتأود من الريح[1].

ليختم بعد انتهائه من ذكر هذه الصور البصرية المتحركة فصله معرجاً إلى الحديث عن "**التشبيه والمثل**"، حيث يرى أن في الشعر الجاهلي تشبيهات تعرف طرفيها فلا يُوهِم الشاعر القارئ بأن المشبه يماثل المشبه به تماماً، وفي أحيان أخرى يتقارب طرفا التشبيه حتى يصبح التشبيه "**كالمثل**"، ففي قصيدة زهير بن أبي سلمى عنق الفتاة لا يشبه عنق الغزالة بل يحل محلها ومقلتاها لا تشبهان مقلتي المهاة بل تحلان محل مقلتيها وكذلك حلت ملاحة الدّر ونقاوته محل ملاحتها ونقائها[2].

ما يمكن إجماله مما سبق أن نصرت يرى «**الصور الجاهلية لها شكل ينطلق من التصور والمعتقد، إذ التصور يتشابه مع الدين الذي آمن به الجاهلي، كما اتحد التصور مع مضمون الفن العام وما توحي به التشبيهات من تجسيد للمعنى يبين الحركة واللون لكل صورة، ومن هنا ينشأ تصوير سمعي وبصري وشمي ولمسي على ما نعرف من سبل الذوق**»[3].

ينهي الكاتب الباب الثالث بفصل ثان وأخير هو (**الصورة وبناء القصيدة الجاهلية**)، مستفتحاً حديثه عن الوحدة في الشعر الجاهلي التي يعتبرها من أخطر القضايا في النقد الحديث، وهي قضية فلسفية في جوهرها، فيصل إلى القول بأنّه من السهل الحديث عن الوحدة الموضوعية في القصيدة الجاهلية، على عكس الوحدة العضوية التي تحتاج إلى معرفة نظرة الإنسان الجاهلي إلى الكون وعوامل الوحدة فيه، معترفا بأنّه أمر لم يبلغه[4].

بعدها يقسم أشكال البناء الموضوعي إلى أشكال ثلاثة: **الشكل التوافقي** أو(**البناء التوافقي**): وهو أن تتفق علاقة الشاعر بالموضوع وعلاقة الآلهة به، ثم ينعطف إلى **البناء المفارق**

[1]- ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص- ص.195-202.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.202-213.

[3]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيار نقديا، ص62.

[4]- ينظر نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص-ص.215-220.

وفيه يتعارض موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه، ويتبدى في الموضوعات القدرية التي لا يقدر الإنسان على دفعها مثل: الموت، والشيب، والجدب، وهنا يتذلل الشاعر للآلهة ويسترحمها لكن لا يظهر موقفها، وأمّا البناء الأخير فهو **البناء المنقطع** الذي يمثل علاقة الذات بالآلهة والذات بالموضوع، فتكون القصيدة بذلك مكونة من موقفين: الذات والآلهة والذات والموضوع، ولا يظهر موقف الآلهة من الموضوع، بعد ذلك يصل إلى أن هذه الأبنية منبثقة من النظرة الجاهلية الأنتولوجية والتي مفادها أن الجاهلي يشعر أنه ليس وحده في الوجود بل معه آلهة أقوى منه وكان عليه أن يبني شعره على وجوده، بينما ينبثق البناء العضوي في الشعر الجاهلي من نظرية إبستيمولوجية **Epistemology** تقوم على عامل الوحدة التي تربط بين الموجودات[1].

مما سبق نرى مدى إسهام نصرت عبد الرحمن في إدخال النقد الأسطوري إلى النقد العربي الحديث، من خلال الجهد المضني الذي بذله في تفسير الشعر الجاهلي وما قدمه من معلومات قيمة أفادت النقاد[*] من بعده، هؤلاء الذين تبنّوا المنهج الأسطوري في دراساتهم وتحليلاتهم، لكنه لم يسلم من النقد إذ نجد "**وهب أحمد روميه**" في كتابه "**شعرنا القديم والنقد الجديد**" يخصص الفصل الثاني من الباب الأول ليبرز ما وقع فيه نصرت عبد الرحمن من هفوات، منتقداً بذلك طريقته في فهم لغة الشعر الجاهلي ومبالغته في توظيف منهجه الأسطوري قائلا:«**إن هذا التصور الذي يصدر عنه نصرت في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معا، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره، لأنه يلغي المجاز، ويحمل الشعر على الحقيقة كما لو أن هذا الشعر يعبّر عن فجر الحياة الإنسانية الأولى. ومما يزيدني استغراباً لهذا التصور اللغوي أن المرحلة التي**

[1]– ينظر المثنى مد الله العساسفة وقتيبة يوسف الحباشنة ومها محمود العتوم : المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمان، ص 594 .

[*] منهم: إبراهيم عبد الرحمن في كتابه (الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية)،وعبد القادر الرباعي في كتابه (الصور الفنية في النقد الشعري)، وعلي البطل في كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري) وعبد الجبار المطلبي في (قصة الثور الوحشي وتفسير وجودها في القصيدة) وكذا أحمد كمال زكي في (التفسير الأسطوري للشعر القديم) و (الأساطير دراسة حضارية مقارنة) ومصطفى عبد القادر الشوري في (الشعر الجاهلي تفسير أسطوري) و(شعر الرثاء في العصر الجاهلي).

يتحدث عنها هي الجاهلية المتأخرة، وأن الشعراء الذين يفسر شعرهم بهذا التفسير–أو بعضهم على الأقل– قد أدركوا الإسلام»[1].

أمّا بالنسبة لتسليم نصرت بصدور الشعر الجاهلي عن المعتقد الديني وحده، وتأكيده على أن معرفة تلك المعتقدات هي الوسيلة التي تتيح الكشف عن ذلك الشعر وما يكتنفه من غموض وخبايا يرد وهب روميه «**وتأسيساً على هذا "الفرض" ينقلب الشعر الجاهلي بين يديه إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة، فإذاً الغزل الجاهلي عبادة وتقرب للإلهة الشمس، وإذاً كل امرأة في هذا الغزل هي الشمس، وإذاً رحلة الظعائن في هذا الشعر هي رحلة الشمس كل يوم، وإذاً رحلة الشاعر الجاهلي ممتطيا ناقته يقطع بها ظهر الصحراء ترمي إلى هدف واحد لا يتغير هو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود، وإذاً حديث هذا الشاعر عما يلاقيه من ضروب الحيوان الوحشي في رحلته المذكورة حديث عن نجوم السماء المختلفة.... وإذاً الشعراء الجاهليون جميعاً– لا يستثني أحداً– رجال دين من طراز رفيع، نفضوا أيديهم من تراب الدنيا وزخارفها، ونأوا بقلوبهم عن غواياتها، وانحرفوا بوجوههم وضمائرهم عن ضراوة الحياة ومسراتها وتعلقوا بالسماء. وليس يخفى ما في هذا الفرض من خلل ومجافاة لروح الفن عامة ولروح الشعر الجاهلي خاصة وما فيه من بُعد عن صورة الحياة الإنسانية في ذلك العصر»**[2].

ونجد علي البطل ينتقده قائلا: بأنّه «**اعتمد على الأفكار الشائعة عن المعبودات المعروفة بالأصنام فقط، وهو و إن تنبّه إلى وجود حياة ميثولوجية وراء الصور الفنية إلا أنه لم يحاول الوصول إلى هذه الحياة، فيلتوي بالصور إلى الرمز الذي يفسره تفسيرا انطباعيا لا يعتمد على أرض الأساطير التي يشير إليها،كما أنه في بحثه عن الأساطير يتجه أساسا إلى السماء ،صحيح أن ديانة العرب قبل الإسلام كانت ديانة كواكب في أساسها، لكن يجب أن ننتبه إلى أن المعبودات القديمة كانت تخلق على الأرض أولا ثم ترفع إلى السماء، فقد عبدت المرأة**

[1]– وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص49.

[2]– المرجع نفسه، ص40.

والغزالة والنخلة ثم توحدت في اللات– الشمس، وعبد الثور الوحشي ثم رفع باسم ود أو المقة فعبد به القمر، ولكن الدكتور نصرت يكتفي بالنظر إلى الكواكب وطرح أسئلة لا يجد الإجابة عنها»[1].

2– أحمد إسماعيل النعيمي :

أحمد إسماعيل النعيمي ناقد عربي آخر درس الشعر العربي القديم وفق اتجاهه الديني أسطورياً، من خلال كتابه "**الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**"، والذي أفاد كثيراً في دراسته من مدرسة التحليل النفسي وأفكار "يونج" حول الأساطير معبراً عن ذلك في آخر كتابه.بقوله: «**أفادتنا مدرسة التحليل النفسي ونظرياتها حول الأساطير ونشأتها، من حيث أن الأساطير ما هي إلا رواسب باقية في النفس ترجع إلى آلاف السنين، اصطلح علماء النفس على تسميتها (بالأنماط العليا)، بعد أن احتفظت بها الذاكرة الجماعية بشكل رموز عن طريق اللاشعور، وأدرجتها في الأسطورة، وذلك وحده كاف لتفسير شيوع الأساطير في عموم المجتمع، وبهذا الفهم كان تتبعنا لعملية الإبداع الشعوري، ورصد ما احتوته من رموز جاءت من أراء ذلك المجتمع، وخيالاته، ومُثُله إزاء نظام الكون، منتقين أصول بعض تلك الرموز، وكيفية تبلورها في وعي المجتمع ككل**»[2].

لقد درس إسماعيل النعيمي مجموعة من صور شعر الجاهلي المرتبطة بوقائع أسطورية فيها قصص دينية، ومن بين هذه الصور صورة الحيوان، حيث رأى أن «**شيوع الصور المقدسة للحيوان بوقائع أسطورية فيها قصص ديني، يحكى عما قد يشكل امتدادات أسطورية قد ضاعت أصولها، وبقي لدينا شيء من رموزها في الصور الأسطورية في الشعر الجاهلي**»[3].

---

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، بيروت. لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، 1983، ص– ص.09-10.

[2]– أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص231.

[3]– عماد علي الخطيب: الأسطورة معيار نقديا، ص66.

من بين الحيوانات التي تعرض لها الباحث في دراسته نذكر أولا: **"الحية"**: حيث وصل باستنتاجه إلى كونها رمزاً للخلود وتجديد الشباب وطول العمر عند الشعوب غير العربية، وكان العرب قريبين من هذا الاتجاه عندما عدّو أصل صنم (**اللات**) هو الحية. ثم بعدها يأتي على ذكر حيوان آخر هو **"الناقة"**، التي احتلت مقاما رفيعا لدى عرب الجاهلية وتعددت الملامح الأسطورية المحيطة بها ، لعل من أبرزها هذه الملامح ما تجسد في الطقوس والشعائر الدينية فكان العرب يقسمون بها[1].

ويُعد النابغة الذبياني من أبرز الشعراء الذين أقسموا بالإبل، وهنا يرجح "النعيمي" أنّ ما بلغته من أهمية يرجع إلى كونها معجزة النبي صالح[*]، كما تشاءم الجاهليون من قتلها استرجاعا لما آل إليه قتل ناقة ذلك النبيّ المخزونة أثارها في وعي العرب، ومن الملامح الأسطورية الأخرى المقترنة بالناقة اعتبارها ربّة الحرب، تحمل حملا كريهاً، وتدر دماً أحمر مشؤوماً ولذلك قالوا «**أشأم من ورقاء**»يعنون الناقة، ومن المعطيات الأخرى أنّ بعضهم كان إذا حضره الموت يقول لولده ادفنوا معي راحلتي ومبعث هذه الشعيرة هو أن الناقة ستشهد له أنه قد سار بها نحو الحج وأدى طقوسه المطلوبة خلال حياته الدنيوية، وبعضهم كان يصطحبها في الحروب تيمناً بها وغيرها من الملامح الأسطورية المتعلقة بالناقة[2].

ثم جاء الباحث على ذكر"**الثور الوحشي**"، ليكشف عمّا يتعلق به من معتقدات طقوسية جسدّها الشعراء في صورهم الشعرية، معترفا بتسليمه بمعتقد العرب القائل: "أن الجن هي التي تَصُدُ الثيران عن الماء حتى تمسك البقر عن الشرب فتهلك"، وبذلك تشكلت أسطورة (**ضرب الثور**)، وهو يرى في هذا المعتقد امتدادا للأفكار الأسطورية التي سادت في وادي الرافدين، عندما كان "أهل بابل وأشور يعتقدون أن العفاريت من الجن تدخل الإصطبلات الخاصة بالحيوانات فتؤثر فيها"، ويفسر أسطورة (**ضرب الثور**) باعتقاد العرب حلول أرواح شريرة في الثور، فكأن هذا الضرب الواقع على ظهر الثور بمثابة طرد للأرواح التي حلّت فيه، كون المتعارف عليه عندهم أن الطرق والكي، وإحداث

---

[1]- ينظر إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص،ص.176، 181.

[*] ولا يعني ذلك أن أهل الجاهلية كانوا يدركون حقيقة نبوة صالح (عليه السلام) على مثال ما روى القرآن الكريم فلو صح ذلك لكانوا موحدين ولكننا نهتم بما خلفته نبوة النبي صالح في عقائدهم دون وعي تاريخي منهم، أما ما وعوه عن القصة فهو متعلق بالناقة، ولعلهم حملوها على محل النذور الجاهلية (ينظر إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص188.)

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.174-190.

الأصوات هي أدوات كان يستعين العرب بها لطرد الشياطين، كما يضيف أن شعيرة استسقاء العرب بالبقر هي نوع من القربان الذي تقدمه القبائل التي لحقها الجدب رضاءاً للأرواح المتحكمة في المطر[1].

ويرى المؤلف بعد عرضه لما سبق بنوع من التفصيل جديرا بالذكر أن: «تكرار معتقد (**ضرب الثور**) الأسطوري على ألسنة شعراء العصر بصيغ فنية متباينة، في معرض التعبير عن تحقيق قيم العدالة التي كانوا هم أنفسهم يفتقدونها، وهم يواجهون موقفاً آنياً، يتجسد في تخلي القبيلة عنهم، وإحجامهم عن نصرتهم.أو قد تفتقد قبائلهم إلى مثل هذه القيم أيضاً، فما كان على الشعراء إلا أن يعقدوا تلك الموازنة الرائعة بين موروثهم الأسطوري، وحصيلة تجارب الحياة التي خلصوا إليها »[2]، وهنا يستشهد بإحدى الأبيات الشعرية المعبرة عن تلك المواقف، والتي يراها إثباتاً لرأيه وهما بيتان للأعشى يقول فيهما:

«إنّي ومَا كلَّفتُمونِي وربّكُمْ لِيَعلَمَ مَنْ أَمْسَى أعقَّ وأحْرَبَا

لَكَالثَّورِ والجنِّيُّ يَضرِبُ ظهرَهُ، وما ذَنبُهُ إنْ عَافَتْ الماءَ مَشْرِبَا»[3]

بعد ذلك ينهي حديثه بالعودة إلى تشبيه الثور بالكواكب المعبودة، والتي يراها «**بقايا ذلك التراث الديني القديم الذي اندثرت طقوس عبادته، ولم يبق منها سوى إشارات موجزة توحي بالمعتقد القديم، وتوميء إليه**»[4].

ثم ينتقل إلى الحديث عن "**الغزال**" وقداسته لدى العرب أيام الجاهلية، إلا أنّه واجه صعوبة في التسليم بالأبعاد الأسطورية التي نسبها الباحثون إليه لنقص البراهين وورودها مبتورة على حد تعبيره فعارض ما التمسه الباحثون من مؤشرات حول قداسة الغزالة وعبادتها، من بينها استنادهم إلى ما رواه ابن هشام في سيرته "بشأن حفر عبد المطلب جد الرسول –صلى الله عليه وسلم– لبئر زمزم، الذي وجد فيها غزالين من ذهب، وهما الغزالان اللذان دفنت جرهم فيها حين خرجت مكة ووجد فيها

[1]– ينظر إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص–ص.193–194.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص –ص. 194 –195.

[3]– الأعشى: ديوانه، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 3 ، 2003 ، ص22

[4]– إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص195.

أسيافا قلعية وأدرعاً"، إذ قالوا: "فهل نماري في عدم قدسية الغزال بعد أن وُجد تمثاله في الكعبة"، كما رجّحوا أن هذا دليل على عبادة الغزال في العصور القديمة، أما المؤشر الثاني فتمثل فيّ استشهادهم ببعض النصوص الشعرية ليدلوا على ألوهية الغزال بوضعه في محاريب الملوك*، كما وُضعت الشمس المصورة بامرأة حسناء[1].

فوفق هذا التصور استنتجوا أن الغزالة لم تكن مقدسة لذاتها بل لأنها رمز للإلهة الشمس، ومنه يحرم أكلها على عابدي الإلهة ولا يحرم ذبحها قربانا لها، وذلك ما التمسوه في الصور التشبيهية المختلفة التي يربط فيها الشعراء الجاهليون بين الشمس والمرأة، وبين المرأة والغزالة وغيرها من الحيوانات بوصفها رموزاً يتعبد لها الجاهليون، أمّا آخر مؤشر فيرجع إلى تذرعهم بالمعجمات اللغوية لتأكيد أنّ الغزالة هي الشمس وذلك لأنها تمد حبالا كأنها تغزل عند طلوعها[2].

بعد عرضه لما سبق يوضح أن ما ساقه الباحثون لتأكيد قدسية الغزال، لا يرقى إلى أن يكون دليلاً مادياً ملموساً، معقباً على ذلك بأن: مسألة «**العثور على غزالين ذهبيين في بئر زمزم لا في الكعبة كما قيل، لا تعني بالضرورة أن الغزالة اتخذت إلهاً معبودا، إذ لو كان كذلك لأنبأتنا المظان المعنية بأصنام العرب بأخبار عنها من حيث تعبد العرب لها، وهي لم تترك صنما إلا وأشارت إلى من كان يعبده**»[3]، ثم يعود إلى مسألة تماثيل الغزلان الموجودة في محاريب الملوك، مع الشمس معتبرا الربط بين الغزالة والشمس مجرد فرضية وأن العلاقة بينهما جاءت من التشبيهات التي يصوغها الشعراء مقدما دليلا يثبت صحة شكوكه قائلا: «**ماذا نقول إذا استعار الشاعر القرن**

---

* يقول امرؤ القيس:

وماذا عليه أن ذكرت أوانساً كغِزلانِ رمْلٍ في محاريبِ أقيالِ

(إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص196).

[1]- ينظر المصدر نفسه، ص196.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص196.

[3]- المصدر نفسه، ص197.

والقرون لشعر المرأة فهل يعني ذلك أن المرأة مقدسة لأن الغزالة وهي ذات قرون صورة من صور الشمس، كما قال بذلك بعضهم».[1]

ثم يعود "النعيمي" فيقول بأنه يسلم بما ورد في شعر الحارث بن حلزة اليشكري عند مخاطبته لبني تغلب* بقوله:

«عَنَناً باطِلاً وظلما، كما تُعْ تَرُ عن حَجْرةِ الرَّبيضِ الظِباءُ»[2].

ففي رأيه هذه إشارة إلى أن الغزالة كانت مقدسة و توجب على العرب عدم ذبحها، لكنه بالرغم من ذلك يرى في المؤشر نقصا إذ يفتقد إلى ما يكمل امتدادات أصوله الأسطورية.

ويختم إسماعيل النعيمي حديثه عن الصورة المقدسة للحيوان وارتباطها بوقائع أسطورية في الشعر، بدراسته للطيور التي يراها تحتل مكانة كبيرة في عالم الأسطورة منها بينها: "**الغراب**" هذا الطائر الذي ربط اسمه بالتشاؤم و الطيرة عند العرب، فلم يفكروا أبدا في صيده و حُكيت عنه الحكايات التي دخلت مجال الأساطير منها أسطورة (الغراب والديك)، التي تروي أن "الديك كان نديما للغراب وأنهما شربا الخمر عند الخمار ولم يعطياه شيئا، فرهن الغراب الديك وذهب ليأتي بالثمن فغدر بصاحبه فبقي محبوسا "[3]، وفي هذا يستدل بشعر أمية بن أبي الصلت الذي يقول فيه:

«ومرْهْنُهُ عند الغُرابِ حبيبه فأوفيت مرهونا وخلفا مسابيا

وأمسى الغُرابُ يضرِبُ الأرضَ كلهَّا عَتيقًا وأضحى الدِّيكُ في القِدّ عانيا»[4].

---

[1]- إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص197.

* في شرح البيت الشعري أن العرب القدامى كان الرجل منهم إذا دخل رجب وقد بلغت شاؤه مائه، وبخل أن يذبح من غنمه شيئا صاد الظباء، وذبحها عن غنمه ليوفي بها نذره، فالشاعر هنا يؤنب التغلبيين الذين يطالبونهم بذنوب غيرهم، كذبح أولئك القوم الظباء عن الشياه فكان ذلك عملا باطلا يوجب إيقاع الذنب على مرتكبه (ينظر المصدر نفسه، ص-ص.197-198.)

[2]- المصدر نفسه، ص197.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص202.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص202.

كما ذكر المؤلف أن بعض قبائل العرب كانت تمارس بعض الشعائر خلال مواسم الحج لاتقاء شؤم الغراب وكذا قصد التطهر من الأرواح الشريرة، مرجحا أن عادة الغراب في أكل أجسام الموتى قد ساعدت على نظرة الناس إليه نظرة خوف ورهبة[1].

ثم يعود إلى الحديث عن طائر آخر وهو "**النسر**" الذي كان من آلهة العرب التي على شكل حيوان، يقول:« هو واحد من أصنام قوم نوح عليه السلام. وكان صنم لذى الكلاع بأرض الحمير»[2]، وهذا ما يؤكد أنه إله عربي قديم، كما أورد "النعيمي"قصص أسطورية تبيّن تقديس القدامى له منها: أن «**قبيلة مراد كانت تعبد نسرا، يأتيها كل عام، فيضربون له خباء ويقرعون بين فتياتهم، فأيتهن أصابتها القرعة أخرجوها إلى النسر فأدخلوها الخباء معه، فيمزقها ويأكلها، ويؤتى بخمر فيشربه، ثم يخبرهم بما يصنعون في عامهم، ثم يأتيهم في عام قابل، فيصنعون به مثل ذلك**»[3]،بالإضافة إلى اقتران اسمه بالجن وهذا ما يكمل أسطورتيه فقد زعموا أن الجن تتراءى في صورة النسر[4].

وفي الأخير يخلُص الباحث بعد كل ما تقدم بأن:«**الأساطير التي دارت حول الحيوانات التي اكتسبت صفات إنسانية يمكننا خلال تصويرها أن نتصورها معينا للأسطورة. ولعل ما يحيط بتلك الحيوانات من صور تأليه وتقديس، وصور امتدت من حضارة سابقة، وظلت في أسطر الشعر الجاهلي لعلها تكون مصدراً من مصادر الوعي التاريخي للدلالات الدينية وشبه الأسطورية التي جسدها الشاعر في صوره شعراً**»[5].

[1]- إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص-ص.202-203.

[2]- المصدر نفسه، ص206.

[3]- المصدر نفسه، ص206.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص207.

[5]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص66.

ما يمكننا قوله باعتبار ما تقدم، أنّ الشعر العربي القديم كان ولا يزال مصدراً بالغ الأهمية زاخراً بالمعلومات القيمة، حيث نستطيع من خلاله استنباط المعتقدات الدينية والشعائر والعادات والتقاليد التي سادت الفكر الجاهلي، ورصد الملامح الأسطورية التي آمن بها العقل العربي.

بعد ما وضّح النعيمي مكانة الأسطورة في بناء القصيدة الجاهلية باعتبارها مكونا من مكوناتها الفكرية، وذلك لاستعانة الشاعر بموروثة الأسطوري بما يحمله من أبعاد دينية في معالجة ما يحيط به من قضايا، نجده ينتقل لإبراز ما لعبته من دور في بنائها الفني أولا من حيث الشكل "**البنائي**" الذي رآه دائم الاتصال بفكر أسطوري موروث، وثانيا في نمط "**الصور**" ودلالاتها وأصولها وكيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الأساطير، وكذا من حيث "**التشكيل القصصي**"، وبذلك درس المؤلف البناء الفني للقصيدة الجاهلية من خلال لوحتي "**الطلل والرحلة**" بوصفها لوحتان تقعان داخل إطار "**التصوير الرمزي**".

رأى الناقد في "**الطلل**" رمز للفناء والموت، الذي كان هاجس الإنسان الأول ولا يزال مرورا بمراحل حياته المختلفة، موردا أن الشاعر اعتبرها أقرب إلى القبور وهذا الرمز امتداد لما كان يوجد في الأساطير والشعائر الدينية القديمة، عندما كان الأوائل يتلون الأناشيد والترانيم على قبور الفانين وصروحهم لغرضين: الأول إرضاءاً للآلهة سواء التي كانت في العالم الأسفل، أو التي كانت في الأرض والسماء. والغرض الثاني: لاستجلاب الخير وترضية النفوس لتكون آمنة مستقرة، وبمرور الزمن أصبحت تلك الأناشيد الدينية المقترنة بشعائر القبور قوالب فنية تتضمنها الأشعار محتفظة ببعض الإشارات والرموز التي تشير إلى ذلك العالم الغيبي[1].

ومنه فالنعيمي رأى في الأطلال امتدادا لتراتيل وطقوس دينية قديمة العهد، ورأى أن تكرر تصويرها عند الشعراء ناتج عن اللاشعور الجمعي المختزن، مبرزا التماسهم لها كرموز في (**الوقفة الشعائرية**) وما كان يرافقها من بكاء وحزن وأسى وتساؤل وحيرة، وفي (**أدعية الاستسقاء**) التي كانت تقام من أجل تطهير الأرواح أو إرواء ظمئها، أو دعوة آلهة السماء للبكاء على قبورهم لتأكيد

[1]- ينظر إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص-ص.265-331.

قدسية منزلتها، وكذلك في (**الوشم**) في معرض تشبيه الطلل أو الأثار الدراسة بالوشم في ظاهر اليد الذي هو عبارة عن تعويذة سحرية في ذهن الشاعر الجاهلي[1]، وكذا في (**الكتابة**) أي تشبيه الأطلال «**ببقايا الخطوط على الكتب المقدسة، وهو ما يحمل في تضاعيفه طابع القداسة**»[2].

كما ارتبط ذكر "**المرأة**" بالطلل، وقد نظر إليها النعيمي مثل باقي المشتغلين على المنهج الأسطوري، بأنّها رمز للخصوبة و التناسل واستمرار الحياة، معتبراً أن الشاعر أطلق الخاص (**المرأة**) وأراد العام (**الأهل**)، فالمرأة في المقدمات الطللية رمز لأولئك الأهل جميعا من حيث استخدام صيغة التعبير عن العام بالخاص، ومعنى ذلك أنّها وضعت في إطار مجازي على نحو يصح من خلاله تسمية المقدمات الطللية التي تشترك فيها المرأة ب(**المرثاة الغزلية**)، مع إمكانية أن تكون هذه المرأة حقيقية ارتبطت بعلاقة مع الشاعر لكنّه يضعها في إطار المقدمة الطللية تأثراً بموروثة.[3]

وفي ختام التشكيل البنائي درس الباحث "**لوحة الرحلة والصراع** "بما تحمله من أبعاد أسطورية اتفقت كلمة الباحثين عليها، والتي يبرز فيها ثور الوحش كثيرا باعتباره حيوانا مؤلها، استمد تألهه من طقوس عبادة القمر في العصور القديمة، ليرجع النعيمي ما احتله الثور من منزله في نفوس المجتمعات الأولى إنما يعود إلى وجه الشبه الكامن في الهلال وقرن الثور ، كما أن الصراع الذي يخوضه الثور في إطار تلك اللوحة هو صراع رمزي ذو صلة بواقع التجربة التي يعيشها الشاعر وحالته النفسية الباعثة على القول[4].

بعد إنهاء الكاتب من **التشكيل البنائي** يعرج إلى **تشكيل الصوري**، الذي يراه يتشكل في الشعر الجاهلي من:«**تفسير المجاز تفسيراً أسطورياً قائما على أثر الأسطورة في الصورة من حيث لغتها، ونشأتها الأولى كمجاز، عندما كانت العقائد الأسطورية تقوم على إسناد صفات الإنسان**

[1]- ينظر إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص332.
[2]- المصدر نفسه، ص271.
[3]- ينظر المصدر نفسه، ص332.
[4]- ينظر المصدر نفسه، ص332.

إلى الكائنات الأخرى فضلا على إسناد الحياة إلى الجمادات»[1].ويرجع النعيمي التشكيل الصوري للأسطورة إلى «**علم البيان، فيضمنها تارة التشبيه وتارة الاستعارة، وتارة الكناية، ويربط كل ذلك بالفكر الأسطوري الذي يرسم الصورة و يحركها نحو تشكيل قصصي للقصة الأسطورية التي أخضعها الشعراء لأسلوب الحوار والصراع، فصنعوا لهم نسيج كيان من خيوط أخبار الأقدمين وأساطيرهم التي يعيشون معها، وفصّلوا في تصوريها واتسعوا وثبتوا لهم طريقة اختلف فيها شاعر عن الآخر واتحد فيها الشعراء جميعا تبعا للباعث على القول»**[2].

3-مصطفى عبد الشافي الشوري :

درس مصطفى الشوري في كتابه "الشعر الجاهلي تفسير أسطوري"، الصور الأسطورية المتكررة في ثنايا الشعر العربي القديم من منظور ديني، جاعلا كتابه من بابين الأول تحت عنوان «**قضايا عامة**» تناول فيه "مفهوم الجاهلية"، ووقف عند قضية الوضع والانتحال في الشعر،كما تحدث عن الأسطورة في التراث الجاهلي، وقد نوّه في هذا الفصل إلى أن ذلك الزخم الأسطوري في الأدب الجاهلي، هو موروث تناقل عبر الأجيال وتناقله العرب عبر أجيالهم من القبائل المندثرة، لذا يجب عند دراسة التراث العربي أن لا يكون ذلك بمعزل عن دراسة أسلافهم لتكون دراسة علمية نافعة[3]، كما يتعجب الشوري من قول أغلب الدارسين أن العرب لم يعرفوا الأساطير، مقررا بذلك أنهم مثل الإغريق في تصورهم الأسطوري .يقول:«**إنّهم لم يكونوا ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق**»[4]، مستدلا على رأيه من خلال تشبيه الغول في قصص العرب بالمينطور اليوناني.يقول : «**وما أشبه "المينطور" وهو الحيوان الخرافي الذي كان نصفه الأسفل نصف عجل ونصفه**

[1]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر الأدبي الحديث، ص67.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

[3]- ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1996، ص60.

[4]- المصدر نفسه، ص66.

الأعلى نصف رجل، وله أنياب الأسد، وقد قتله "ثيسيوس"– بالغول التي طالما عرضت في أشعار شجعان العرب، وهم يقطعون الصحراء»[1].

أمّا الباب الثاني من الكتاب فأسماه «**بدراسات تطبيقية**»، وذلك لمجموعة من الصور منها:الطلل ورحلة الظعن، الحيوان، رحلة الصيد: الفرس.

بدأ مصطفى الشوري حديثه عن "**الطلل**" فربطه مباشرة "**بالمرأة**"، التي تشكل عنصرا مهماً من عناصره مقدما لذلك عدداً من الأبيات من شعر المرقش الأكبر، و الأعشى، و قيس بن الخطيم كقول المرقش:

«أَيْنَمَا كُنْتِ أوْ حَلَلْتِ بِأَرْضٍ أَوْبِلادٍ أَحْيَيْتِ تِلْكَ البِلادَا»[2]

وقول الأعشى:

«لَوْ أَسْنَدَتْ مَيْتاً إلى نَحرها، عَاشَ وَلمْ يُنْقَلْ إلى قَابِرِ»[3]

وكذا قول قيس ابن الخطيم:

«كَأَنَّ القَرُنْفُلَ وَالزَّنْجَبيلَ وَذَاكي العَبيرِ بِجِلْبَابِهَا

نمتها اليهودُ إلى قُبَّةٍ دوين السَّماءِ بِمِحرْابِهَا»[4]

فبعد سرده لهذه الأبيات المختارة من شعر الأعشى، و المرقش الأكبر، وقيس بن الخطيم ينتهي إلى القول أن ارتباط المرأة بالشمس واضح في هذه المقدمات: «**فالشاعر بعد أن يقف على الأطلال ويبكي وحده أو يدعو رفيقيه للبكاء معه نراه يبدأ بذكر الحبيبة التي رحلت و يصفها إما بالشمس مباشرة،وإما ببياض البشرة أو ببياض مشرب بالصفرة أو بالغزالة أو المها، وهما رمزان للشمس أيضا ويصفها كذلك بصفات الجمال المثالي،....وكأن الشاعر يصف تمثالا جميلا و**

[1]– مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص–ص.66-67.

[2]– المصدر نفسه، ص93.

[3]– الأعشى: ديوانه، ص92.

[4]– مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص94.

التماثيل كانت معبودة عنهم ،أو دمية لطيفة»[1]، وهو في هذا لم يخرج عما جاء به الدارسون من قبل خصوصا اعتباره المرأة التي بكى الشعراء لرحيلها في أشعارهم ترمز للشمس ربّة الجاهليين، التي أينما حلت عمّ خيرها تهب الحياة والخصب والماء، وفي هذا يقول موضحا:«**إنّ احتفال الشاعر الجاهلي برحلة الظعن ليس إلا ترديداً فنياً لأسطورة قديمة، فهو لا يرى ظعائن حقيقية، وإنما يحتفل بمنظر الشمس ويصورها بكامل زينتها، فالمرأة هي نفسها الشمس ورحلتها رحلة عودة، وهكذا يتجدد الأمل لدى الشاعر في استمرار الحياة، ومن ثم يبدأ رحلته التي يتحدث عنها بعد حديثه عن الطلل ووصف الظعان، ولاشك أن ما نسميه اليوم أسطورة، كان معتقداً دينياً وقتئذٍ**».[2]

بعد هذا عرّج إلى الحديث عن الحيوان بداية "**بالناقة**"، التي لم تكن مجرد حيوان في العصر الجاهلي، فقد تبوأت مكانة عظيمة بلغت حدّ التقديس وذلك عندما وجد لها الجاهلي مثيلا في السماء، وقد يظهر معها الظليم الذي يشبهها ثم يسرد الشوري مجموعة من الأبيات الشعرية الجاهلية ليصل إلى الاعتقاد بأن العرب تصوروا الناقة سماءاً، وأن مطرها هو حليبها، كما يقول أن الجاهلي يرى في ناقته السند لمواجهة قسوة الطبيعة، إذ تبدو في أشعاره قادرة على مقاومة التغيرات وقادرة على حل المشاكل، وإليها يعود الفضل في انتشال الشاعر من همومه و أحزانه وحمايته من مخاطر الصحراء وكأنها أم تحتضن أبنائها وتحيطهم برعايتها، إذن فالناقة عند الشاعر الجاهلي ترمز لمجموعة من الرموز، وهذه الأخيرة ترتبط بتجربته في الحياة وبتصوراته وأفكاره الداخلية فهي أحيانا رمز للحياة واستمرارها وأحيانا أخرى رمز للأمومة والمحافظة عل الجنس كما هي رمز للحياة وحبّها والحرص على التمتع بها ومثلما كانت بشير حياة فهي أيضا نذير شؤم وخراب ودمار[3]، وهذا كله مرتبط بعقيدته الدينية .

[1]- مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص94.

[2]- المصدر نفسه، ص100.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.102-111.

بعد انتهائه من الحديث عن الناقة ينتقل إلى صورة "**الثور الوحشي**"، ودلالتها الرمزية في الشعر الجاهلي فيذكر أن الشعراء يشبهون نوقهم به لصلابته وقوته، وقد يكون ذكره في بعض القصائد أساسيا فهو رمز للخصب والقوة والإرواء، كما نجده في قصائد أخرى رمز لحتمية الموت ففي قصائد الرثاء في الشعر العربي عندما يريد الشعراء ضرب المثل بحتمية الموت وتقلب الزمن وبطش الدهر يختارون الثور مثلا لذلك فهم على الرغم من إيمانهم بقدرات الثور الخارقة، وقواه الجبارة، وقدسيته إلا أن الموت يغلبه ويصرعه ويتركه يلقى الفناء ويتصف الثور في الشعر الجاهلي بالجلال والحكمة والجمال والهيجان، ومعظم الشعراء يؤكدون هذه المزايا فيه، وهي أقرب ما تكون إلى صفات الآلهة القديمة منها إلى صفات البشر[1].

ثم يعرّج البحث للحديث بعد ذلك عن صورة " **الحمار الوحشي**"، وما تحمله من أبعاد أسطورية فيكرر أراء علي البطل في قصة الحمار الوحشي والتي مفادها :«**أن ما بقي من صورة الحمار الوحشي في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس، بخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف، أي الفترة التي ينمو فيها النبت حتى يصوح، كما تتصل اتصالاً كبيرا بالترحل والانتقال الذي تقوم به الأحياء بين مناطق الرعي وموارد المياه، فرحلة الثور الوحشي في الشعر تبدو لا هدف لها، بينما رحلة الحمار تهدف دائما إلى الوصول لموارد المياه، وبينما تبدأ صورة الثور بمنظر الشتاء والمطر، تبدأ صورة الحمار بالربيع المنتهي والقيظ البادئ، وهي فترة السيطرة الشمسية على الأرض...**»[2].

ويوضح الشوري أنه إذا رفض معترض فكرة ربط الثور بالقمر الذي يظهر في السماء مع النجوم، ورفض كذلك فكرة ربط حمار الوحش مع أسرته بالشمس التي لا يشاركها عند ظهورها في السماء شيء فهنا نقول: أنّ للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، واكتمال الصورة لا يتضح إلا عندما يدلي التاريخ بما عنده وتبوح الأرض بأسرارها، إذا قُدر لهذا أن

[1]- ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص-ص.117-130.

[2]- المصدر نفسه، ص133.

يكون عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة[1]، لكن حسب كلام الشوري سوف يغدو«**البحث العلمي رجما بالغيب، وتقريرا لحقائق موهومة فإذا أنكر ذلك منكر، أو اعترض عليه معترض، قيل له: انتظر، فإن التاريخ سيدلي بآرائه في قابل الزمان، وستنبع في يوم ما من جوف الماضي شهادة على ما نقول**»[2].

ثم يقرر بعد ذلك الشوري ارتباط هذه الصور في الشعر بتقاليد المجتمع و مجريات الحياة فيقول بأن « **الشاعر يريد أن يصل إلى شيء ما، هو فعل الدهر في الأحياء، أم هو صراع ضد الفناء؟ أهو التأمل في مظاهر الكون، أم نوع من رد الفعل تجاه هذا كله...ومن خلال هذه الصورة التي رسمها لبيد للحمار وأتانه نلحظ الحركة الدائمة المتطورة، والصراع من أجل الحياة والبقاء، فالأتان حامل، وهذا رمز للخصوبة والنماء واستمرار للحياة ونلحظ كيف صور الطريق تصويرا ينم عن هواجس تظهر فكرة الموت وسط عناصر الحياة** »[3].

ويواصل حديثه عن الحمار الوحشي الذي يحرص معظم شعراء العصر الجاهلي على أن ينعم وأتنه بالحياة العادية « **إلا في قصيدة الرثاء، فيحرص الشاعر على قتل الحُمُر الوحشية تأكيدا لحتمية الموت وقسوة القدر المرتبطة بالأحياء،وتنتهي الصورة بلوحة مأساوية تنزف دما وألما**»[4]، **وفي قصائد أخرى**«**ينتقل الشاعر فجأة إلى الحديث عن صياد رافق هذه الأتن مع حمارها، ويستغرق في الحديث عنه تمهيدا للحديث عن القدر وفعله في تسديد ضرباته للإنسان** »[5]، لينتهي إلى القول «**ولا شك أن الشاعر عندما شبه الناقة بالحمار الوحشي كان يقصد شيئا، فثمة علاقة بين قصته في الحياة وقصة هذا الحمار،تظهر في الرحلة وما بها من**

[1]- ينظر مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص134.

[2]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص118.

[3]- مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص-ص.134-135.

[4]- المصدر نفسه، ص135.

[5]- المصدر نفسه، ص137.

مشاق ومخاطر وصعوبات ثم البحث عن الحياة والحرص عليها، ومن خلال ذلك تظهر قيمة الحمار في الرحلة وكذلك قيمة الناقة »[1]

بعد ما سبق يختم الشوري كتابه بالحديث عن "الفرس"، وصورته المرتبطة بالصيد والفروسية، مضيفا أنّه:« **إلى جانب صورة الفرس الأرضية توجد صورة الفرس السماوية، ولهذا حظيت الخيل باهتمام شديد وعناية فائقة من الجاهليين**»[2].

مضيفا أن رحلة الصيد مثّلَت في فكر الشاعر الجاهلي رحلة أمل في المستقبل، ورغبة في استمرار الحياة ودوامها، ويرى في صورة امرؤ القيس التي تظهر سرعة حصانه وقوته بتلك الصورة الأسطورية وربطه بفكرة الماء والسيل ما هي إلا وسيلة للخلاص النفسي، الذي ينقل الشعراء بعيدا عن واقعهم إلى واقع جديد متميز قادرين فيه على تحقيق آمالهم في استمرار الحياة و تجددها و في الانتصار على الواقع المؤلم الذي يعيشونه [3].

بعد هذه الدراسة التطبيقية التي قام بها مصطفى الشوري يبدو أنّه حقّق نظرته للشاعر الجاهلي وهو ينظم قصيدته فقد رآه:«**كالعابد و الساحر يواجه قدره، ويعيد إلى نفسه الثّقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته، فالقصيدة عنده شبيهة بابتهالات العابد وتميمة الساحر، يخرجها بدوافع روحية فكرية قاصدا بها السيطرة على الكون**»[4].وبذلك وصل إلى القول أن الشعر كان ذا طابع أسطوري.

الاتجاه الصوري في تشكيل الأسطورة:

في هذا المبحث سنهتم بتقصي ما كتبه النقاد العرب في المنهج الأسطوري، وفق الاتجاه الثاني في دراسة الأسطورة من خلال«**دراسة الصورة التي تشكلت الأسطورة خلالها ولا يخلوا حديثهم من**

[1]- مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص-ص.137-138.

[2]- المصدر نفسه، ص141.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص144.

[4]- المصدر نفسه، ص83.

الانطلاق من مفهوم الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية للجاهلي، لكنهم عنوا بتطبيق فن التحليل بالصورة لما قد حوته أبيات الجاهلي من أساطير يمكن للأسطورة بالصورة الكشف عنها».[1]

رواده :

1- إبراهيم عبد الرحمان:

يعدّ إبراهيم عبد الرحمان من أبرز أصحاب هذا الاتجاه في تفسير الشعر الجاهلي من خلال كتابه "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية "، والذي عمل فيه على تحليل وتفسير هذا الشعر من خلال رصّد جميع مكوناته، وغايته من ذلك حلّ مغاليقه الأسطورية، ويختلف إبراهيم عبد الرحمن عن غيره من نقاد الاتجاه الأول -الاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية- أنه «**يبدأ من اللغة/الشعر لا من الدين /المجتمع...، وهو يريد حلّ مغاليق الشعر لا مغاليق الدين الجاهلي كما أراد د.نصرت عبد الرحمن، وحين يتحدث د.إبراهيم عن منابع الصورة الشعرية يجعل الأسطورة واحدا من هذه المنابع ويضم إليها منبعا رئيسيا ثراً هو الواقع أو الحياة بمفهومها الشامل الرحب وهو يرى أن الشعراء يحوّرون الأصول الميثولوجية لأغراض فنية**»[2]. وقد وضّح أفكاره بنفسه قائلا:«**إنّ فهم الشعر الجاهلي خاصة والقديم عامة، لا يتأتى لدراسته إلا بفهم هذا الأسلوب التصويري، وتحليل صورة المركزة تحليلا يكشف أولا، عن أصولها الميثولوجية التي نبعت منها، ويبرز ثانياً تلك العلاقات الخفيّة التي كان يقيمها الشاعر الجاهلي بين عناصر الصورة ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه أو قل "فلسفته " في الحياة وظواهرها المتناقضة في بيئته**»[3].

[1]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص68.

[2]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص69.

[3]- إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مصر، الشركة العالمية للنشر، ط 1، 2000، ص175.

إذن فإبراهيم عبد الرحمان اهتم بدراسة "الصورة الشعرية "باعتبارها أصلا من أصول الشعر الجاهلي، والتي من خلالها أصبح الشعر بناءا لغويا مجازيا حافلا بالرموز والمعاني لا يمكن فك مغاليقه الأسطورية إلا بفهم صورة الرمزية، التي غلبت على وسائل التعبير اللغوي والفني في الشعر الجاهلي وتراكمها في قصائده على اختلاف الشعراء والموضوعات، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده الجيدة من هذه الأداة الفنية، ويستشهد على تراكم الصور الشعرية للتعبير عن معنى من المعاني بشعر عبيد بن الأبرص الذي يرد فيه لوم زوجته إياه على إتلافه مَالِهِ في شرب الخمر، واصفا مشاعره من خلال وصفه للسحاب وما يحمله من مطر ينشر الحياة والخصب في الأرض القاحلة من حوله في صور متراكمة يستمد مادتها من الحياة الطبيعية من حوله[1]، في قصيدته التي يبدأ فيها بقوله:

«هَبَّتْ تَلُومُ ولَيْسَتْ سَاعَةَ اللاحي، هَلَا انْتَظَرْت بِهَذَا اللَّوْمِ إصْبَاحي!»[2]

كما استشهد بشعر امرؤ القيس الذي فيه:

«وَلَيْلٍ كَموْجِ البَحْرِ أرْخَى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنْواعِ الْهمومِ لِيَبْتَلِي»[3]

وصولا إلى قوله:

«لَهُ أَيْطَلاَ ظَبيٍ وَسَاقا نَعَامَـةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحانٍ، وَتَقْرِيبُ تَتْفُل»[4]

يعقب الباحث بعد ذكره لهذه الأبيات بأن امرؤ القيس يعبّر عن ضيقه لرتابة الحياة وجمودها بسلسلة من الصور التي يرسمها لليل الطويل، كما يعبر عن تغير هذه الحياة وحيويتها في سلسلة أخرى من الصور يحرص فيها على أن يضفي على حصانه الذي يحقق له آماله في الصيّد، قوة أسطورية تخلق منه حصانا غريبا متميزا عن غيره من الخيل[5].

---

[1]- ينظر إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص-ص.171-173.

[2]- المصدر نفسه، ص174.

[3]- امرؤ القيس: ديوانه، ص 177 .

[4]- المصدر نفسه، ص119 .

[5]- ينظر إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص-ص.173-175.

ينتقل الناقد بعد ذلك إلى التفصيل في الصور الشعرية والتي يدخل التشبيه في بنائها أكثر من أية أداة مجازية أخرى، مما يؤدي إلى"**خلق الصورة التشبيهية**" التي بنى عليها الشاعر الجاهلي أسلوبه الشعري، ويرى إبراهيم عبد الرحمان أن التكرار والمبالغة في توظيف الصور التشبيهية بمثابة شعائر مقدسة يتلوها جميع الشعراء[1]، كما أنه لم يسم «**الصورة التشبيهية التي تنتمي إلى حدث أسطوري باسم الصورة الأسطورية، لكنه اكتفى بأنها نوع من الصورة التي تقبل التحليل الأسطوري لصور لا تخلو من الغموض، وتحتاج إلى معرفة واسعة بحضارة الجاهليين وثقافتهم، وقد يحتاج النقاد برأي إبراهيم عبد الرحمن إلى الكشف عن الأصول الأسطورية للدين عند الجاهليين لتحليل الصورة الشعرية عندهم. كما يرى إبراهيم عبد الرحمان استقرارا في الموروث الأسطوري عند الجاهلي يمكن معرفته واستغلال تلك المعرفة بتحليل الصور في شعره**»[2].

ويرجع الناقد ما شهدته الصورة من تطور لتصل إلى تميزها بالحركة واللون وتوفرها على التحديد الزماني والمكاني وكل ما لحقها من إضافات، إلى جيل الشعراء المتأخرين الذين كانوا يعيشون في فترات الجاهلية القريبة من ظهور الدين الإسلامي حيث تطوروا: «**بالصور تطورا واسعا، إذ استحالت على أيدي شعرائه أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم**».[3]

وحاول إبراهيم عبد الرحمن من خلال مجموعة من النماذج الشعرية الجاهلية البحث عن الأصول الأسطورية للصور المثالية، هذه الصور التي يستمد الشعراء عناصرها المتنافرة من ظواهر البيئة الحيوانية والمكانية والكونية من حولهم فيخلقون بينها علاقات معينة كما يقيمون بين أطرافها المتنافرة وبين المرأة صلة ما،وهو ما حاول ناقدنا الكشف عنه، وتعتبر صورة المرأة من بين الصور ذات الطابع المثالي

[1]- ينظر إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص179.

[2]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص-ص.69-70.

[3]- إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص202.

حيث تشكل عنصرا أساسيا في الشعر تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى من الوقوف على الطلل والذكريات ووصف الرحلة والحيوان[1].

لقد اختار إبراهيم عبد الرحمن للكشف عن حقيقة صورة "**المرأة المثال**" بعض النصوص من شعر الغزل لثلاثة شعراء بارزين في هذا الغرض كامرئ القيس والأعشى وقيس بن الخطيم، فحين يتحدث عن القصيدة امرؤ القيس يرى: «**أن تلك الصورة المثالية المركزة لا تعطينا صورة طبيعية لامرأة حقيقية، ولكنها تنقل إلينا إحساسا عاما مبهما بالجمال الأنثوي، وكأن الشاعر يريد أن يبرز ضعفه أمامها وفتنته بها وجرأته على التقليد من أجلها، أو في عبارة أخرى إنها "امرأة مثال"، كان امرؤ القيس يحرص على رسمها في غزله كما يحرص على رسم "حصان مثالي" في حديثه عن خروجه للصيد**»[2] .

ما يمكننه من خلال ما سبق قوله أنّ امرؤ القيس جعل من المرأة التي يتغزل بها كائنا مقدسا، وهو ما نجده كذلك في قصيدة قيس بن الخطيم، التي علّق عليها إبراهيم عبد الرحمان. قائلا: «**الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة، يتخذ من المرأة رمزا عليها يتحدث عن "الشمس" تلك الإلهة التي كان يتعبد لها أكثر الجاهليين...وقد كانوا يرمزون عن "الشمس"، بالمرأة والغزالة والمهاة والنخلة... وفي أبيات قيس بن الخطيم ما يدل في وضوح على أنه يقصد هذه المعبودة، فقد قرنها بتقليد ديني يحرص عليه اليهود في بناء معابدهم، هو أن يصوروا الشمس فيها على هيئة هالة تحيط بها الفصول الأربعة، رمزا عن تضحية إسحق عليه السلام**»[3].

أمّا في قصيدة الأعشى التي يتغزل فيها بمحبوبته "**سلمى**" فيقول ناقدنا أن هناك تطور حاصل في عقائد الجاهليين فبعدما جعل الأعشى لهذه المرأة أنصابا وقبابا ومعابدا، وعبادا يطوفون بها، وجعل

[1]- ينظر إبراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص210.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص184.

[3]- المصدر نفسه، ص214.

لها ذكرا في الكتب الدينية، وعذابا في الآخرة، وبذلك فهي الشمس الإلهة الأم، يعود إلى السخرية من هذه الربّة، التي يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة ويتخذ من سلمى رمزا عليها[1].وبذلك كما سبق الذكر الشاعر الجاهلي قد عقد علاقة دينية بين الشمس الإلهة الأم، وبين المرأة الجميلة وكذا بينها وبين الظبية، والنخلة المثمرة، والمهرة، والظبية، والنعامة، والغزالة، والبقرة الوحشية، وهذه الحيوانات والنباتات هي في الأصل رموز عن الشمس معبودة الجاهليين.

كان هذا رصدا للوحة الغزل التي حرص فيها الشعراء على إبراز الصفات المشتركة بين الشمس وما يمثلها في الأرض مما يدل على الخصوبة والأمومة، أما اللوحة الثانية التي أشار إليها إبراهيم عبد الرحمان فهي لوحة الصيد التي يتحدث فيها عن الثور الوحشي، ويبدؤها بقوله: «**إنّ وراء هذه اللوحة أسطورة قديمة ضاعت فيما ضاع من أخبار الوثنية، ونستطيع عن طريق ما تسجله لوحات صيد الثور الوحشي خاصة، وغيره من الحيوانات والطيور عامة، من أحداث وأوصاف أن نؤلف على طريقة علماء الآثار والمؤرخين ما يمكن تسميته "أسطورة الثور الوحشي"**»[2]، ومنه ينطلق في بناء أسطورة صيد الثور الوحشي من أبيات للنابغة الذبياني التي تحمل قصة شعرية تكررت عند شعراء« **أمثال أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى والأعشى...كأنها ترانيم مقدسة يتناقلونها وتراتيل قد وُكِلوا بتلاوتها تتمثل بالنسبة للثور في رصد لونه ووصف قلقه ووحدته، وتأكيد قوته في مواجهة أنواء الطبيعة، واستحالته على القتل في مواجهة عدوان الإنسان، كما تلجئه دائما إلى شجرة الأرطاة المقدسة فتستضيفه، وتصل ما بينه وبين المطر المنهمر، والمرعى الخصب والكوكب الدرى! وهذه كلها عناصر تئول بالثور إلى مجمع الخصوبة جاعلة منه وسيلة من وسائل تجدد الحياة، ومواجهة الفناء**»[3].

[1]- ينظر إبراهيم عبد الرحمان محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص219.

[2]- المصدر نفسه، ص138.

[3]- المصدر نفسه، ص140.

بعد عرض الباحث لتلك الصور الشعرية يقول أن:«**الوجود التصويري في العالم الميثولوجي المرتبط بالدين عند الشاعر الجاهلي يتخذ صفات ينقلها بالصورة الجزئية التي يؤلفها الشعراء من التشبيهات والاستعارات ويضرب مثلا لذلك الوجود التصويري بصور تقسيمات سماء الجاهلي إلى بروج، ومعرفته لمجموعات النجوم، التي يسميها باسم ما يراه ويتصوره وقد ترتبط صورة السماء بما فيها من مواكب نجوم، بصورة موكب الحبيبة الراحلة، وقد يقيم الشاعر بين عناصر صورته علاقات خفية، تمثل في مجملها فلسفة الشاعر في الحياة والظواهر المتناقضة في بيئته، وكل تلك الصور هي جزئية، يكون لها جميعا مركز خاص تأتلف حوله لتشكل صورة كلية وتخرج من هذه الصور الكلية بقية عناصر القصيدة**»[1].

هذا جزء من فيض مما درس إبراهيم عبد الرحمان، والذي ركّز اهتمامه على تحليل الصورة الشعرية، مستحضرا لذلك مجموعة نماذج من الشعر الجاهلي تصُب في موضوعات محددة كالأطلال، والغزل، والرحلة، والحيوان الوحشي، هذه الموضوعات التي يشكل فيها الحديث عن المرأة عنصرا مهما، كما أن فهم الأصول الأسطورية التي تحيط بها يعد المفتاح لمغاليق القصيدة الجاهلية حسب رأي هذا الناقد في قوله: «**إن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة، يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفا الظعائن وصفا إنسانيا مؤثرا، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها وقدرتها على المضي به بعيدا عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق...**»[2]، ويواصل حديثه عن الشاعر الجاهلي قائلا أن: «**الصراعات التي يشخصها تشخيصا**

[1] – عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص–ص.71–72.

[2] – وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص–ص.72 –73.

بديعا في قصص الصيد المعروفة حينا، ووصف مظاهر الطبيعة من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العنيفة حينا آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحا إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها»[1]

لكن ما يؤاخذ عليه ناقدنا أنه ركّز على موضوعات محددة كالطلل، الرحلة، الحيوان الوحشي الظعائن، ولم ينتبه إلى موضوعات أخرى كثيرة «**فماذا نقول في شعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاكا كاملا ؟وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك ؟ وماذا نقول في كتلة الشعر السياسي أو القبلي الضخمة التي تكاد تبتلع أطرافا واسعة من هذا الشعر؟ ثم ماذا نقول في قصائد الرثاء؟ بل وكيف نصل في النموذج الذي يتحدث عنه بين المرأة وغرض المدح أو بينها وبين غرض الاعتذار، أو بينها وبين وصف الحرب وشعر الحكمة ...»**[2]

2- عبد القادر الرباعي :

قام عبد القادر الرباعي في كتابه "الصورة الفنية في النقد الشعري—دراسة في النظرية والتطبيق-" بدراسة الصورة الفنية وتحليل عناصرها وعلاقاتها، باعتبارها من أكثر الوسائل المفيدة في الكشف عن معاني الشعر الخفية، وذلك من خلال فصل سماه بـ "مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي"، معتبرا إياه بحثا ضمن (التفسير الأسطوري) وفي ذلك يقول: «**لقد اتخذ هذا البحث – لذلك – من النظرة الأسطورية التي كان عليها الإنسان البدائي منطلقا للكشف عن ماهية الصورة الجاهلية والمعنى الجاهلي ذلك لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود**»[3].

لقد قدّم الناقد لهذه الدراسة ما أمكنه من مادة نظرية تعرض فيها إلى مفهوم الصورة الحديث الذي تأثر بالدراسات النفسية، ثم انعطف بعد ذلك إلى الحديث عن ديانة الإنسان الجاهلي وهي

[1]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- المرجع نفسه، ص89.

الديانة الوثنية ليصل بالقول:«...**ومن خلال هذا السلوك تجاه ظواهر الكون الأرضية و السمائية والغيبية أو الماورائية ندرك أن عقلية القوم كانت تجسد العقلية البدائية نوعا وإن ابتعدت عنها زمانا**»[1]، وبذلك فهو يرى أن«**نظرة الإنسان الجاهلي إلى العالم هي نظرة الإنسان البدائي عينها، أي هي نظرة أسطورية ويغلو في إيمانه هذا ، فلا يفرق بين الشاعر وغيره من أهل الجاهلية**»[2].

إذن فالرباعي يرى أن النظرة الأسطورية قد طغت على عقلية الجاهلي، والتي من خلالها انتصر على الواقع ومشكلات الحياة، وقد اتخذ الشاعر الجاهلي من الصورة وسيلة ليعبّر عن ذلك كله.يقول الباحث:«**إن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، ويمثلان نوع واحدة من البنية الرمزية وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعا من الرهبة والدهشة السحرية، إنّ في كليهما انتصارا للخيال على الواقع أو تجاوزا للواقع المخيف إلى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وأمالها المشرقة. إنّ ثمة اندماجا كاملا بين الفن والأسطورة منذ كانت الحياة وهو اندماج قام أساسا على التوجه نحو (الصورة) ورسم أبعادها وإدخالها في مجال الحدث التجريبي، فالتكوين الأسطوري شأنه شأن التصوير...**»[3].

بعد ذلك يعرج إلى مسألة أخرى وهي مسألة "غزارة الشعر الجاهلي"، والتي يعللها بالنظرة الأسطورية للشعراء آنذاك فيقول:« **طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامة لأنّها كانت ذات نظرة أسطورية، فالشعر الجاهلي الذي كان، وهو ينظم قصيدته، كالنقاش والعابد والساحر، يواجه قدره، ويعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته...**»[4]، لكن إذا كانت النظرة الأسطورية هي السبب في غزارة الشعر وكثرته «**فلم كان في القبائل المضرية أكثر منه في القبائل القحطانية على نحو ما ينص ابن سلام في**

[1]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري "دراسة في النظرية والتطبيق"، الأردن، دار جديد للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص121.

[2]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص92.

[3]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص122.

[4]- المصدر نفسه، ص123.

طبقاته؟ ولم كان نصيب مكة منه دون نصيب يثرب؟ ولما ازدهر ازدهارا عظيما في نَجْد حتى صح في رأي الباحثين أن تكون في عاصمة الشعر الجاهلي دون غيرها من بلاد العرب؟ ثم لماذا كثُر في مكة بعد الإسلام؟ وإذا صح أن الفنون عامة – لا الشعر وحده –ترتبط بهذه النظرة الأسطورية فلم لم تزدهر الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والنحت في بلاد العرب عامة وفي المجتمعات المستقرة خاصة كمكة ويثرب والطائف»[1].

بعد هذا عكف الناقد على القراءة الأسطورية، والتي توقف فيها على مجموعة من الصور المشتركة بين أكثر شعراء الجاهلية، بداية بصورة الطلل الذي شبهه الشعراء بالوشم: فصورة الطلل تحقق رمزا عاما ممتزجا بمخزون من الشعور الشخصي والجماعي، والشعراء في تشبيههم للطلل بالوشم ركزوا على يد الإنسان دون غيرها من الأماكن التي يستطيع الإنسان أن يقوم بالوشم عليها كالظهر والوجه والصدر وهذا تأكيد على أن لليد أثرا كبيرا في تحديد معنى صورة الوشم في الأطلال ومنه يخلص الرباعي بأن الطلل والوشم يشتركان في صفة واحدة هي أنها نهاية لفعل واشمة رسمت وأتقنت فخلقت على اليد أثرا. لكن فعل الإنسان لم يكن نهاية الأفعال.كما أن الوشم لم يكن آخر الوشوم، وإنما هناك تراجيع للفعل على اليد وفوق الأرض، وبهذا يصبح الطلل محورا لعمل إنساني لا ينتهي.فالطلل شاهد الحياة التي كانت والطلل بداية التكوين لحياة ستكون والطلل لحظة تنويرية في الزمن الوجودي للإنسان، وفي الوقوف عليه يتوزع بين تاريخ كان وهذه آثاره وتاريخ يمكن له أن يكون من جديد[2]، ومن هذا المنظور كان الطلل عمل أبدي فوق المكان وعبر الزمان.

ثم يرجع الرباعي إلى فك رموز صورة أخرى فيأخذ بيت لبشر بن أبي خازم الذي يصف فيه نساء أعدائه بعد معركة كان النصر فيها لقومه قائلا:

«تبيت النساء المرضعات برهوة تفزّع من خوف الجنان قلوبها»[3]

---

[1]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص-ص.94-95.

[2]- ينظر عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص-ص.126-127.

[3]- المرجع نفسه، ص127.

فعند تفسيره للبيت يعود للثالوث المعبود: القمر والشمس وعثتر، الذي تتساوى فيه صورة القمر مع الذكر، وتتساوى صورة الشمس مع صورة الأنثى، وصورة عثتر تساوي صورة الولد ليصل إلى التصور الأسطوري بأن «**النساء المرضعات في مبيتهن فوق الرهوة ...كُنَّ كمن يمارس طقسا شعائريا من أجل منع كارثة ... يتوسلن بأطفالهن إلى عثتر (إله الطفولة)... للتوحد بالأزواج حتى يعود اندفاع الحياة بولادات جديدة**» [1].

بعد ذلك نجده يربط صورة "**المرأة**" في رمزيتها بالقبيلة حيث يقول: «**وهكذا تغدو "سلمى" صورة للقبيلة المفصولة عن أصلها أو مكان وجودها. وليس غريبا في العقلية العربية الأسطورية أن تكون "سلمى" صورة ترمز إلى القبيلة ككل**»[2]، «**والشاعر في ذلك يذكر اسم حبيبته "سلمى" على سبيل المثال، فإنه يذكرها في قصيدته التي تتناسب مع غرض القصيدة، فلو كان غرضه في قصيدة حربية فإنّ "سلمى" تعد تسجيلا لنشوته بالنصر، وذلك لأن تلك المرأة كانت لصيقة بجو الحرب، بل هي سبب إثارته وقد يعي الشاعر في استحضاره لحركة الصورة في قصيدته واستحضاره حدث قصيدته ككل، تشابه المرأة والقبيلة في مسألة الوجود الإنساني التي تتحول فيها كلمة الشاعر إلى صورة، وتتحول صورته من وصفها الحسي الواسع إلى ظاهرة في الحياة، وهكذا يمكن أن يشترك تصوير المرأة بتصوير القبيلة الجاهلي**»[3].

ويتابع الناقد تحليله وقوفا عند صورة "**الفرس**" لدى الشاعر الجاهلي، والتي تصور عقليته ذات الطابع الأسطوري، فنراه يرسم له صورة بطولية من خلال ثلاث علاقات هي: علاقة الفرس بالمكان حوله، وعلاقة الفرس بالنار المتوقدة، وكذا علاقة الفرس بالشمس المشرقة وفي كل علاقة يصنعها الشاعر مقصد وغاية رمزية، وقد أوّل الرباعي صورة الفرس ليخرج بقوله أن هناك علاقة جدلية بين

[1]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص-ص.128-129.

[2]- المصدر نفسه، ص130 .

[3]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص78.

الطبيعة والثقافة بحيث يمثل المهر في الأساس الطبيعة، لكن إعداد الإنسان له بالتجويع يمثل الثقافة[1] وهو ما استشهد عليه بقول الشاعر دؤاد الأيادي:

وبتنا نغرثه* باللجام نريد به قنصا أو غوارا

وفي انتزاع الطعام غير النافع من فمه يقول الشاعر:

فبتنا عراة لدى مهرنا ننزع من شفتيه الصفارا**

وإعطائه بدلا منه طعاما خاصا مناسبا، غيّره من الطبيعة إلى الثقافة، فالفرس هي حصيلة فعل الإنسان الثقافي ووسيلته إلى التغيير من الأسوأ إلى الأفضل[2].

أمّا صورة "**الثور**" فهي آخر صورة أثيرت في دراسة الناقد، حيث يحكي قصته من خلال قصيدتين واحدة "**لضابيء بن الحارث بن أرطأة البرجمي**"، والثانية "**لامرئ القيس**" وفي هاذين النموذجين يقول: « **يدخل الثور ليلا قطعة من الرمل عريضة، وهناك تغزوه قطع من السحب الماطرة يلوذ منها بشجرة الأرطأة*** **التي يتخذ له بجانبيها مكانا يبيت فيه، ويظل في معاناته القاسية الطويلة يرقب بزوغ الفجر أو شروق الشمس وعند الشروق تداهمه كلاب الصائد المدربة وتطارده وتلامسه، ويشعر بالخطر فيرتد إليها يطعنها بقرنيه(كما عند البرجمي) أو يزيد من سرعته حتى تيأس من ملاحقته فتتركه وتغور بين الأشجار (كما عند امرئ القيس)**»[3]

ويفسر الرباعي هذه الصورة أسطوريا جاعلا من الثور رمزا لـ:«**رجل مبدأ يضع عقيدته بين جنبيه ويمضي لا يلوي على شيء. رجل المبدأ الذي قد يكون قد يكون نبيا أو مصلحا أو**

---

[1]- ينظر عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص-ص.132-134 .

* نغرثة: نجوعه.

** الصفار: نبات له شوك (لمزيد من التفصيل ينظر عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص132).

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.132-135.

*** شجرة الأرطأة: شجرة تنبت في الرمل لها نور رائحته طيبة (ينظر عبد القادر الرباعي: الصور الفنية في النقد الشعري، ص137).

[3]- المصدر نفسه، ص138.

صعلوكا أخلاقيا، يظل يرتبط في السماء بسبب لأنه في حاجة إلى عون إلهي (ربما كانت الشمس في قصة الثور رمزا لهذا الرابط).وكذلك يظل يؤسس له في الأرض قاعدة أو قواعد لأنه بحاجة إلى مكان أو أمكنة تنطلق منها وفيها مبادئه (ربما كانت الأرطاة التي اعتاد أن يحفر له بيتا بجانبها رمز لهذه القاعدة)، قد يشرد، قد يعاني لكنه يظل صابرا أبيا منيرا بالخير في المكان الذي يحل فيه».[1]

في الأخير، ما يمكن قوله وباختصار عن أصحاب المنهج الأسطوري في تفسير ظواهر الشعر العربي القديم وصوره، أنهم نظروا إلى الشعر الجاهلي بأنه حديث عن الأساطير المتعلقة بمعتقداتهم الدينية، وبذلك قطعوا الصلة بينه وبين الحياة الاجتماعية التي يعيشها الشعراء فأصبح الشعر وفق هذا المنظور مرتبطا بالأساطير والآلهة والسماء فلا يتحدث عن البشر الذين نشأ بينهم، ولا عن عواطفهم وأحاسيسهم وما يواجهونه في الحياة من صعاب، بل تعبيرا عن الديانات الأسطورية القديمة وهذا الرأي فيه مجافاة لمفهوم الشعر، الذي كان ولا يزال وسيلة يوصل بها الإنسان أفكاره ويعرب فيها عما يكتنفه من مشاعر وسيظل منغمسا في تراب الدنيا، ولا يمكن أن يكون منقطعا إلى عالم السماء[2].

[1]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص142.

[2]- ينظر وهب روميه: الأدب الجاهلي، محاضرة 02، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، ليوم 19-10-2008 ، ص 03.

الفصل الثالث:

علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي القديم – مقاربة نقدية في كتاب "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري"

تمهيد :

بعد ما تمّ استعراضه من نماذج خاصة بالمنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث، نستكمل حديثنا بأبرز عمل نقدي قُدِم في هذا المجال، وهو البحث الذي تقدم به الدكتور علي البطل لما فيه من قيمة نقدية وعلمية لا يستطيع أحد إنكارها، وكذا بالنظر إلى ما حمله من توقيعات فكرية ومعرفية جديرة بالمتابعة والاهتمام تبعا للمضامين والمعطيات المنهجية والعلمية، التي طبعت ساحة النقد والأدب.فكان هذا باختصار خلاصة كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري– دراسة في أصولها وتطورها".

يعد علي البطل من أهم النقاد العرب الذين صَبُوا اهتمامهم على التراث العربي القديم والحديث بالدراسة، من خلال مجموعة من المؤلفات نذكر منها: "القصيدة الطقوسية محاولة في التأويل"، و"تفوض العالم المثال دراسة في الشعر الأموي"، و"الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب"، و"في الشعر الحديث"، وكذا "الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر دراسة في شعر الثبيتي"، و"بنية الاستلاب بين عالم النص وعلم المرجع دراسة في قصيدة «مراوحة» للشاعر رفعت سلام"، و"يذهبون إلى الشعر دراسة في شعر أربعة من الشعراء المنيا"، هذا إلى جانب دراسة تحليلية مقارنة بعنوان "شبح قايين بين إديت سيتول وبدر شاكر السياب"، بالإضافة إلى مجموعة من البحوث والمقالات التي نشرت في مجلة فصول المصرية وإصدارات النادي الأدبي بجدة منها:"إشكالية القديم والجديد في الوساطة بين المتنبي وخصومه"، و"النص الشعري بين عمودية الشكل وحداثية الإشكال عند البردوني" و"أزمة القصيدة التقليدية بعد شوقي"، و"تحولات المقدس والمدنس في سيرة الشيخ نور الدين الحجاجي"، وكذا "الغزل العذري واضطراب الواقع"[1].

ويعد كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" من أهم دراساته التي قدمها، حيث انكب فيه على الشعر العربي القديم بالفحص والتحليل والتقييم في محاولة لتطبيق المنهج

[1]– ينظر عبد الفتاح محمد العيقلي: الدكتور علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي، (مقال متاح على الانترنت).
http: //dr-alaqeely.com/؟p=82

الأسطوري، وقد تميزت دراسته هذه عن غيرها لعدة أسباب منها: أنّه حصرها كلها في التأصيل للاتجاه الأسطوري في نقد شعرنا القديم، كما قام فيها بحشد طائفة ضخمة من المعلومات حول الدين عامة وأديان الجاهلية خاصة، بالإضافة إلى كشفه في كثير من المواطن عن تذوق حار للنصوص الشعرية، وسبب آخر يضاف يتجلى في بنائه هذه الدراسة بناءا منهجيا محكما مما يعزز نبرة الثقة التي يحسها القارئ عند اطلاعه على هذا المنتوج النقدي[1].

1. الهوية المعرفية لكتاب الصورة في الشعر العربي:

أ- عرض وصفي للكتاب:

يقع كتاب "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" لعلي البطل، في حوالي مائتان وخمس وأربعين (245) صفحة، في طبعته الثالثة لسنة 1983، أما عن واجهة الكتاب وغلافه الخارجي فإنه يبدو ملفتا للانتباه، وهو بلون أخضر فاتح وفي داخله شريط بالأخضر الغامق، وفي أسفل الجهة اليمنى شكل دائري بألوان ممتزجة منها الأسود والزهري والأبيض، ويتوسط الغلاف عنوان الكتاب الأصلي بنبط غليظ، تحته عنوان فرعي بخط رفيع. وفي وسط الغلاف أعلى العنوان خط اسم المؤلف، وفي أسفله اسم دار النشر حيث صدر الكتاب عن (دار الأندلس ببيروت اللبنانية).

ب-محتوى الكتاب:

يتضمن الكتاب في ثناياه إهداء الكاتب، يليه تمهيد أو مقدمة يعرض فيها الباحث حوصلة عامة يلخص فيها:(مبررات البحث، ميدانه، الصعوبات التي واجهها، الدراسات التي سبقته في هذا المجال، وخطة العمل التي سار عليها)، وفيما يتعلق بتفصيلات البحث، فإن المؤلف أخرجه في أربعة فصول أو كما سماها أقسام، حيث عنون القسم الأول بـ:"الصور الفنية" وهو مهاد نظري مكون من شقين تطرق في أولهما إلى: المفهوم النظري للصورة، ثم بحث في الثاني عن الأصول الأسطورية للصور، أمّا القسم الثاني فقد عنونه الباحث بـ :"صورة المرأة بين المثال والواقع"، بينما جاء القسم الثالث بعنوان:

[1]- ينظر وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص-ص.54-55.

"صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني"، وكان آخر قسم—الرابع- تحت عنوان: "صورة الإنسان بين شؤون الحياة، والموت، والطبيعة".

ج- حول مضمون الكتاب:

ينطلق علي البطل في كتابه الذي يندرج ضمن الدراسات النقدية الأدبية النّصية التي تحاول قراءة الشعر الجاهلي وفق التصور الأسطوري، من فرضية أساسية وهي أنّ الأدب العربي قبل الإسلام لم يقرأ من طرف الدارسين قراءة جيدة واعية متقصّية، مما أدى إلى الحكم على شعراء تلك الفترة بالمادية وخواء الجانب الروحي في حياتهم، وقد ساعد على شيوع هذه الرؤية —حسب رأيه- ذلك المصطلح المظلل الذي يطلق على فترة ما قبل الإسلام وهو مصطلح الجاهلية الجهلاء، لذا كانت غايته من خلال كتابه "الصورة في الشعر العربي" إعادة النظر في الشعر الجاهلي أو كما أسماه شعر مرحلة ما قبل الإسلام ، والغرض من ذلك هو الكشف عن وجه للشعر العربي كان متحجبا طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره، وهو وجه ارتباطه الوثيق بالمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة والأساطير التي تسربت منها إليه الكثير من الصور[1]، وبذلك فغايته ربط الصور الفنية للشعر القديم بالأساطير ثم ربطها بالمعتقد الديني، وكانت هذه غاية نقاد سبقوه منهم نصرت عبد الرحمن في كتابه "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث"، الذي رأى فيه علي البطل نقصا فحاول في كتابه الاستفادة منه واستيفاء ما يجب استيفاؤه.

كانت تلك حدود الموضوع ومبرراته وأهدافه العامة، التي أفضت بالباحث إلى هذه الوجهة النقدية، أما فيما يلي فسنحاول التطرق بالتفصيل إلى القضايا النقدية التي عالجها الباحث في كتابه.

2.أهم القضايا النقدية في كتاب الصورة في الشعر العربي :

أ- المفهوم النظري للصورة الفنية:

انطلق علي البطل في كتابه من البحث عن مفهوم الصورة التي يرتكز عليها البناء الفني باعتبارها جوهر وروح القصيدة، حيث أن«**الحديث عنها وعن أنواعها هو الحديث عن التجربة الشعرية**

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص08.

كاملة»[1]، مذكرا بتاريخ تطور الصورة الفنية انطلاقا من المفهوم القديم الذي يحصر استخدامها على ما عرف بالصورة البلاغية* محددة في التشبيه والمجاز، ثم يعرض لمراحل تطور هذا المصطلح عبر المنابع التي شاركت في تطويره كالفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس وعلوم الأدب[2].

يرى الباحث أنّ الصورة بمعناها الفلسفي استمدها العرب من الفلسفة اليونانية بالخصوص مع أرسطو، مما أدى إلى تضييق دلالة هذا الاستخدام على أيدي النقاد الذين تحدثوا عنها من خلال اللفظ والمعنى، فقدامة بن جعفر يرى أن «**المعاني مادة الشعر.والصور شكله كالخشب للنجار والفضة للصياغة**»[3]، من هنا ساووا بين الشعر وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية، وهذا الفصل بين اللفظ والمعنى جعل المعنى هو المدار واللفظ صورة يخرج بها المعنى إلى وجود الفعل بعد وجود القوة، ثم تولد عن ذلك الفصل بين اللفظ والمعنى فكرة المعاني الأولى والمعاني الثواني، مما يؤدي إلى تحطيم الحقيقة الشعرية بإغراقها في متاهات من المفهومات الذهنية المجردة[4].

كما أخذ الفلاسفة العرب عن أرسطو مصطلح **المحاكاة** و**الفنطاسيا** وجمعوهما في مصطلح واحد هو التخييل لكن لم ينظروا إليه باعتباره قوة منتجة يتسامى بها الشاعر فينطلق متجاوزا الواقع إلى عالم لا حدود له فيتمكن من إبداع صوره الشعرية[5]، وإنما عرفوه بقولهم: «**إنّ يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع شيئين – في وصف ما– علة الحكم الذي يريد، وإن لم يكن في المعقول ولا مقتضيات العقل وهكذا يكون التخييل مرادفا في أكثر حالاته– للمغالطة**»[6]، وترتب نتيجة هذا الفهم الخاطئ للتخييل، تفضيلهم للتشبيه على المجاز كونه يجمع بين حقيقتين حسيتين، كما

---

[1]– محمد غنيمي هلال: المدخل للنقد الأدبي الحديث، القاهرة. مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2 ، 1962، ص 383.

* كما نرى عند السكاكي والقزويني وغيرهما.

[2]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص15 .

[3]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة، مصر، مطبعة الخانجي، ط 3، ص19.

[4]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص16.

[5]– ينظر صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي: الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، رسالة دكتوراه، إشراف:أحمد سعيد محمد، قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات بجدة، 1998، ص234 .

[6]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص17.

اهتموا بالاستعارة دون غيرها من أنواع المجاز لأنهم عدوها تشبيها بشكل ما، ولم يكتسب الخيال مكانة محترمة إلا في رحاب الشعر الصوفي ومع **ابن عربي**، الذي أبرز دور الخيال في خلق الصورة الشعرية، إلا أنّ الشعر العربي لم يُكتب له الإفادة من فهمه لأنه كان يحتاج إلى ناقد فذّ يفهم قصده[1].

اهتم علي البطل بالاستعارة باعتبارها جانب مهم من جوانب الصورة، وذلك من ناحيتين[2]:

الأولى: أنها تصويرية بطبيعتها، وليست مغالطة زخرفية كما يرى البلاغيون القدامى.

والثانية: علاقتها بالأسطورة وبداية اللغة نفسها، حيث تعاونت استعارتها ورموزها في خلق الأساطير والملاحم.

يرى الباحث بأنّ ما كان من التحام وتشابك بين علم النفس وعلم الجمال والمدارس الأدبية، لكبير الأثر في تكوين مفهوم حديث لمصطلح الصورة وتطور دلالتها واختلافها عن المفهوم القديم الذي يحصرها في الصورة البلاغية، ولعل أكثرها تأثيراً علم النفس، ولاسيما مع فرويد الذي اعتبر الصور الشعرية رمز مصدره اللاشعور، ثم أضيفت إليه فكرة يونج عن النماذج العليا **Archétypes** مما أدى إلى قيام تعريفيين جديدين للصورة، يتجه أولهما اتجاها سلوكيا يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له، ويصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية، وسمعية، وشمية، وذوقية ولمسية، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس، ويضاف إليها الصور الحركية والعضوية، أما التعريف الثاني: فيدرس الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية، ويهتم منها بالأنماط المكررة، التي سميت بعناقيد الصور، والمقصود بذلك أن الصورة إذا تكررت لمرات عديدة تصبح نمطاً، لدى شاعر بعينه، أو شعراء عصر بعينه، حيث أنّ ذِكْرَ أي واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط[3]. وهذه الصور الرمزية

---

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.17-22.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص64.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.28-29.

أو الأنماط المكررة من الصور، وما وراءها من ارتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير هي ما اهتم علي البطل بدراسته.

يخرج الباحث بعد هذا كله بمفهوم جديد للصورة يرتكز عليه بحثه فيقول أنها:«**تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية**»[1].

ب–علاقة الصورة بالأسطورة:

بعدما خاض الباحث تجربة البحث عن المفهوم النظري للصورة انتقل إلى البحث عما يربط الصورة الشعرية بالأسطورة، متطرقا في أول الأمر إلى صعوبة تحديد البداية الأولى التي انطلق منها شعر ما قبل الإسلام حتى بلغ تلك المرحلة المتقدمة من النضج الفني واللغوي، فرغم الدراسات التي قام بها القدماء إلا أنهم –حسب رأيه–«**لم يستطيعوا أن يقدموا لنا تصوراً صحيحاً عن أولية الشعر العربي**»[2]، كما يرى أن المحدثين لم يكن حظهم في ذلك بأفضل من القدماء، فرغم ما اتسم به منهجهم من السلامة العلمية إلا أن «**غاية الجهد لا تعدو التخمين لعدم توفر المكتشفات التي توجه الباحث وجهة صائبة**»[3].

يوضح علي البطل أن غايته من الكشف عن بداية نشوء الشعر وتطوره، ليس لمعرفة بدايته التي كان عليها سواء حداء إبل أو ترقيص أطفال أو انفعال حماسي في العمل والمنافرات والحروب، وإنما القصد من ذلك هو تبيان الروابط التي تربط بين الدين العربي القديم والشعر العربي القديم، فالكشف عن ذلك سيؤدي إلى جلاء كثير من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية في ذلك الشعر لأن كثير من الصور الواردة فيه أصولها الأسطورية والدينية الموغلة في القدم، تفسرها الطقوس الشعائرية في العقيدة

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص30.

[2]– المصدر نفسه، ص24.

[3]– المصدر نفسه، ص25.

القديمة، كما أنه –أي البطل– قد اتخذ من ارتباط نشأة الفنون جميعا بالفكر الديني والممارسات الشعائرية، ومن قياس المجهول من أطوار فكر أسلافنا على ما صار لدينا من علاقة بين الفن والدين، وكذا عند كثير من الأمم التي مرت بالأطوار نفسها وسيلة لدراسة الصورة وجلاء غموضها في الشعر العربي[1].

بعدها يعود الباحث إلى الحديث عن الإنسان البدائي، وما عاشه من حاجة ماسة إلى ما يُشبِع تفكيره في غياب التفسير العلمي للظواهر الطبيعية التي تحيط به من كل ناحية، فكان المسلك الوحيد له هو الدين الذي «**بدأ مع أول خطوة خطاها العقل البشري لتأنيس الطبيعة من حوله فعبد كل ما كان حوله من مظاهر الطبيعة، بعد أن خلع عليها خياله قوى روحية فاعله ومقدسة**»[2].وإلى جانب رجال الدين ظهر الفنان الساحر الذي يحسن الرقص والغناء ورسم اللوحات، ويقوم بتفسير معطيات الكون والتحكم في الظواهر الطبيعية وصياغة الطقوس التعبدية العامة للجماعة وتعريفها بآلهتها، وهو ما أدى إلى ظهور أساطير الجماعات الإنسانية وأنساب آلهتها وقواعد ممارساتها الدينية الطقوسية، لكن مع تطور المجتمع انفصل الفن عن الدين مكتسبا منه خصائص عدة، ومن بين الفنون الشعر[3].

تناول الناقد معبودات العرب القدامى وعقائدهم وما تركته هذه العقائد من آثار، ومن هذه المعبودات آلهتهم "الشمس" التي عبروا عنها بعدة صفات* تبين نظرتهم إليها وتأثيرها في حياتهم،

---

[1]– ينظر عبد الفتاح محمد العيقلي: الدكتور علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي، (مقال متاح على الانترنت).
http: //dr-alaqeely.com/?p=82

[2]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص39.

[3]– ينظر المصدر نفسه، ص–ص.40-41.

* فصّل جواد علي في كتابه المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام في الصفات التي وصف بها العرب الشمس فقال عُبر عن الآلهة (الشمس) بـ (ذاتحمم)، أي (ذات حميم) بمعنى ذات الحرارة الشديدة والأشعة المتوهجة التي تشبه الحميم من شدة الحر، وهذا المعنى قريب من (ال حمون) و (بعل حمون) في العبرانية ويراد بذلك الشمس، وورد في بعض النصوص التدمرية اسم الإله (حمن)، كما ورد نفس الاسم في بعض النصوص النبطية التي عثر عليها في حوران كما عبر عنها بـ (ذات بعدن) والمقصود حينما تكون الشمس بعيدة عن الأرض أيام الشتاء وهي (مشرقتن) أي ذات اللون الذهبي المشرق و(ذات حسول) أي شمس الشتاء وغيرها (ينظر جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص–ص.300-301).

«وقد جعلوا لها رموزاً مقدسة، فالمرأة والحصان والمهاة، والغزالة والنخلة وجوه متعددة لها، أما صنمها فهو اللات (لت أو هلت) وتسمى الربة أو الآلهة، وقد مُثلت في بعض النصوص بقطعة من الشمس وفي بعضها بشكل امرأة عارية»[1].

كما عَبَد العرب القدامى "القمر" فاتخذوا له صفات وأسماء متعددة ومن رموزه صورة الثور، وصورة الرجل المكتمل الرجولة، وعن الاقتران بين الشمس والقمر جاء ثالث الثالوث وهو الابن عثتر أو كوكب الزهرة الذي عُبد بوصفه إله ذكراً، كما عبدوا "مناة" آلهة الموت واعتبروها أيضا آلهة الحظوظ والأماني وغيرها.[2]

كما استقصى الباحث الكثير عن معبودات الجاهليين وممارساتهم الشعائرية ودلالتها والتي لم يبق منها قبل الإسلام إلا آثار باهتة، ثم بعد انتهائه من تعدادها يُذَكِر بالدور الذي أداه الشعر في هذه الممارسات، وكيف احتفظ بمرور الزمن بصور فنية مستقاة من تلك المعتقدات، وفي هذا يقول: **«إنّ للعرب حياتهم الروحية وأساطيرهم وحضارتهم قبل الإسلام، ومن الطبيعي أن يكون للشعر دور كبير في طقوس عبادتهم، وإذا كُنَّا قد فقدنا هذا الشعر، فليس معنى ذلك أنه لم يوجد على الإطلاق، وإنما علينا أن نلتمس آثاره وتقاليده الفنية التي عاشت في شعر المراحل التي وصلتنا آثاره، حيث تركز هذه الآثار في الصور الفنية»**[3].

ما يمكن استنتاجه وفق المعطيات السابقة أنّ علي البطل يربط بين الصور الشعرية والأساطير، وذلك من خلال وجود صور متكررة ترتبط بالمتوارث العقلي الإنساني استقاها من الشعائر والأساطير، وبالكشف عن تلك الصور النمطية يوضح الناقد دلالات النص. فالصور الأسطورية والدينية تفسر –حسب رأيه– من خلال العقيدة التي آمن بها الشاعر وبالتالي جسدها في شعره.

---

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص44.

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص–ص.44-45.

[3]– المصدر نفسه، ص51.

جـ- الأسطورة أداة لبناء صورة المرأة عند علي البطل:

تناول علي البطل صورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام ليعود بهذه الصورة إلى الفترة الطوطمية، حين ربط البشر في ذلك الوقت بين سر الخصوبة في المرأة وسر الخصوبة في الأرض حيث كان معنى الأمومة هو المعبود في كليهما، وقد تمثل هذا المعنى بالخصوص من خلال صورتها البدنية الممتلئة الجسم، بينما اتجه العرب إلى الشمس فنسبوا إليها صفة الأمومة واعتبروها الربّة والإلهة الأم، وجعلوا لها رموزاً مقدسة كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان ،والنخلة والسمرة من النبات، والمرأة من الإنسان، وقد ظهرت هذه الصور متجاورة عند تصوير الشعراء للمرأة في شعر ما قبل الإسلام، فهذه الصور وإن تحولت فيما بعد إلى قوالب فنية لكنّها تدل في كثرتها على نماذج سبقت تظهر الصورة المقدسة للأم بشكل غير واع، عند حديث شعراء هذه المرحلة عن المرأة رمز الخصوبة والأمومة المعبودة التي ارتبطت بالرّبة الشمس في الدين القديم[1]، ويسوق الباحث مثالا لذلك من شعر امرِئ القيس الذي يقول فيه:

«ويارب يوم ناعم قد لهوته بمرتجة الحاذَيْنِ، ملتفة الحشا
بَرَهْرَهَةٌ كالشمس في يوم صحوها تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى
أسيلة مُسْتَنٍّ الوشاح، كأنما تكسر في أوراكها هابِرُ النقا
مضخمة الأردان، سهل حديثها لطيفة طي الكشح، وَهْنَانَةِ الخط»[2]

نلاحظ كيف صّور امرؤ القيس هذه المرأة تصويراً حسياً حرص فيه على إبراز أعضاءها الأنثوية، وقد فسّر الباحث هذه الأبيات بقوله أنّ الشاعر إنّما ركز على تصوير تلك الأعضاء الأنثوية والتي **«تؤدي وظيفة الخصوبة، تاركا الوجه بلا ملامح محددة إذ يربطه بالشمس مباشرة، ثم ينصرف إلى إكمال الملامح الجسدية، فالفخذان ممتلئان والخصر ضامر وامتلاء الفخذين مبالغ فيه،**

[1]- ينظر عبد الفتاح محمد العيقلي: الدكتور علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي، (مقال متاح على الانترنت).
http ://dr-alaqeely.com/؟p=82

[2]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص59.

وكذلك ضمور الخصر...ثم يقرن هذا الاكتمال بصورة المعبودة الأم: الشمس التي تضيء الظلام وتبدده مهما احلولك»[1].

يواصل الباحث رصده لهذه الصورة (المرأة البدينة التي ترمز للشمس الأم)، والتي كثُر ورودها في الشعر القديم مبرزا نماذج أخرى من الشعر ترتبط فيها هذه الصورة الجسدية بالدمى والتماثيل، ولهذا المعنى صلة وثيقة بالدين القديم، مثال ذلك ما أورده بشر بن أبي خازم:

«كأن على الحُدُوجِ مُخَدَّراتٌ دمى صنعاء خُطَّ لها مثال»[2]

فالشاعر يصور المرأة على أنها دمية من دمى صنعاء، مصورة تمثالا جميلا مرتبطا بالرحيل، وعند ذكر الرحيل تصور المرأة في صورة أخرى وهي ارتباطها بالشمس[3].وفي قصائد أخرى يربط الشعراء صورة المرأة بالغزال وبصورة النخل المخصبة، وفي هذا يستشهد علي البطل ببيتين لأبي دؤاد الأيادي يقول فيهما:

«وتراهن في الهوادج كالغزلان ما إن ينالهن السهام

نخلات من نخل بيسان أينعن جميعا، ونبتهن تؤام»[4]

معقباً على ذلك بقوله أن جوانب الصورة تتكامل لترسم للمرأة نظائرها المقدسة المخصّبة، من الغزال والنخيل وهي ككل رموز الشمس الأم، فيربط الشاعر المرأة بالغزال المحمي بمقتضى العقيدة الدينية لماله من قداسة أو لما فيه من قوى سحرية، ثم يربطها الشاعر بصورة النخل المحوط بالحماية والرعاية كالمرأة التي يجب أن تكون دائما في حماية ورعاية لأنها مخصبة مثمرة[5].

يواصل البطل تتبعه لصورة المرأة وهذه المرة وقوفاً عند صورة "المرأة المثال"، التي لا تختص بامرأة بعينها وإن اتخذت لها أسماء معينة، فتتكرر عناصر هذه الصورة عند الشعراء جميعا مما قد يشير إلى أنها

---

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص59.

[2]- المصدر نفسه، 65.

[3]- ينظر المصدر نفسه، 65.

[4]- المصدر نفسه، ص 68 .

[5]- ينظر المصدر نفسه، ص68 .

تحاكي نماذج قديمة العهد متصلة بالدين القديم الذي كانت تُعبد فيه الشمس الأم ونظائرها أو رموزها المقدسة، فيقدم الباحث مجموعة من الأبيات لمجموعة من الشعراء مبرزا تتبعهم لذلك التقليد الفني القديم كـ (طرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، والأعشى)، وخير شاهد على ذلك هي أبيات الأعشى الذي كان شعره أكثر الشعر المتأخر اتصالا بالنماذج القديمة التي كانت تنتمي إلى الشعر الديني في صوره الأسطورية[1]، حيث يقول:

«وَقَدْ أَرَاهَا وَسْطَ أَتْرَابِها، فِي الحَيِّ ذِي البَهْجَةِ وَالسَّامِرِ

كَدُمْيَةٍ صُوِّرَ مِحْرَابُهَا بِمُذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ

أَوْ بَيْضَةٍ فِي الدِّعْصِ مَكْنُونَةٍ أَوْ دُرَّةٍ شِيفَتْ لَدَى تَاجِرِ

عَهْدِي بِهَا فِي الحَيِّ قَدْ سُرْبِلَتْ هَيْفَاءَ مِثْلَ المهْرَةِ الضَّامِرِ»[2]

«قَدْ نَهَدَ الثَّدْيُ عَلَى صَدْرِهَا فِي مُشْرِقٍ ذِي صَبَحٍ، نَائِرِ

لَوْ أَسْنَدَتْ مَيْتاً إِلى نَحْرِهَا، عَاشَ، وَلَمْ يُنْقَلْ إلى قَابِرِ

حَتَّى يَقُولَ النَّاسُ مِمَا رَأُوْا يَا عَجَباً لِلمَيِّتِ النَّاشِرِ»[3]

وقد اعتبر الباحث صورة الأعشى أفضل الصور لأنه جمع لها كل العناصر التي تجتمع رموزاً للمرأة المثال، فهي بيضة، ودرة يتلهف الناس عليها، ومهرة، بالإضافة إلى صفة الإشراق والإصباح والنور، كما ربطها بالدمية المثال المقدس للشمس الأم في هيكل عبادتها المصنوع من بالذهب والمصفح بالمرمر، وتتمتع أيضا بقوة خارقة تذهل الناس فلديها القدرة على بعث الحياة في الموتى، إذا سندتهم إلى صدرها، ولا يخفى ارتباط الثدي بالخصوبة، وبالأمومة[4].

يذكر بعد ذلك الباحث بعنصرين لعبا دور بارزا في الدين القديم هما: الماء والخمر، قائلا: **«عنصران يرتبطان بالدين القديم ارتباطاً حميما هما الماء والخمر، أما الماء فالآثار الدينية ما**

---

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.69-72.

[2]- الأعشى: ديوانه، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 3 ، 2003، ص91.

[3]- المصدر نفسه، ص92.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص83.

تزال عالقة بصورته حتى الآن فمنه يخلق كل شيء حي، وهو أساس خصوبة الأرض، وحياة ما ينبت فيها، وأما الخمر فلها شأن آخر، فإذا كان الإله "شيع قوم"* يكره الخمر وشاربيها فذلك لأنه إله القوافل، والقيام عليها يتطلب اليقظة والانتباه، ولكن بقية الآلهة لم تكن على مثاله، بل إننا لنجد في شعر ما وصلنا من هذه المرحلة آثار واضحة لارتباط الخمر بالدين، ولطقوس كانت الخمر تدخل ركناً مهماً فيها»[1].

ثم عرّج الباحث إلى قضية الصورة الجزئية الموسعة، والتي يقصد بها فَصْلُ الشاعر عنصر من عناصر صورة المرأة ثم يقوم بالتوسع فيه مثل: عنصر الدرة الذي سبق ذكره، أو البيضة، أو القطاة**، أو الحمامة، وهي عناصر مستمدة من أصول دينية قديمة، إلى جانب صور خاصة تصور علاقة أسطورية قديمة بين المرأة والحرب، ومن أمثلة ذلك ما ورد في شعر امريء القيس عن صورة البيضة[2] قوله:

«مُهَفْهَفَةٌ، بيضاءُ، غيُر مُفَاضة تَرائبُها مَصْقُولةٌ كالسّجَنجل

كبكْر، المقَاناة البيَاضِ بِصُفرةٍ غَذَاهَا نميرٌ الماء غيُر المحلَلّ»[3]

فالشاعر يصفها بأنها« **بيضاء كبيضة بكر، وللبكورية تقدير خاص في التراث السامي كله،... يختلط في لونها البياض بالصفرة»**[4].

ومن الصور الجزئية التي أوردها الباحث والمرتبطة بالمرأة كذلك، صورة الحمام والقطا – نوع من الحمام البري–المتصل أيضا بالدين القديم يقول الأعشى:

---

* «شيع ها قوم–شعهقم »شيع القوم وهو إله القوافل النبطي، الذي يكره الخمر وشاربيها فكان عابدوه يحرمونها على أنفسهم (ينظر جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص306).

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص74.

** القطاة: تطلق على الطائر المعروف، وعلى موضع الرديف في ظهر الفرس، وتشبه الناقة «لدى زهير مثلاً» وكلهما نماذج مرتبطة بالشمس في الدين القديم: المرأة، والحصان، والناقة، والقطاة (علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص81).

[2]– ينظر المصدر نفسه، ص–ص.77-79.

[3]– امرؤ القيس: ديوانه، شرح: مصطفى عبد الشافي، بيروت، دار الكتب العلمية، د ط، د ت، ص–ص.115-116.

[4]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص79.

«تَجْلُو بِقَادِمَتِيْ حَمَامَةِ أَيْكَةٍ بَرَداً أُسِفَّ لِثَاتُهُ بِسَوادِ»[1]

ويقول المنخل اليشكري:

«ولقد دخلت على الفتا ة الخدر في اليـوم المطير

الكاعب الحسناء تر فل في الدمقس وفي الحرير

فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير»[2]

نرى كيف استشهد علي البطل على كلامه بشعر الأعشى، إلا أن صورة الحمامة هنا تدل على معنى آخر وهو الحزن والفقدان، وبذلك لم يعد خاصا بالمرأة فقط بل صار مشتركا بينها وبين الرجل في هذه الدلالة، وذلك نتيجة القصة الخرافية التي تحكي أن فرخ حمام يدعى "هديلا" قد فُقِدَ على عهد طوفان نوح، فكل الحمام يبكي عليه وينادي وهذه القصة من قبيل الأساطير التفسيرية* التي تعلل صوت الحمام وترجيعه الحزين، بينما نجد المنخل اليشكري يشبه المرأة بالقطاة في وصف مغامرة جسدية مرَّ بها وهذا ما اعتاد الشعراء تكراره، وفي ذلك يقول الباحث أنه لا حرج من هذه الصورة فقد عبدت صورة المرأة المتصلة بهذا الجانب أيضا[3].

أمّا آخر صورة جزئية تطرق إليها ناقدنا فتمثلت في صورة المرأة المحاربة والتي تشترك بين معظم الديانات لنجد "عشتار" في بابل، و"أثينا" في اليونان، و"سخمت" في مصر، فكلهن إناث محاربات أو ألهات للحرب، ولقد احتفظ شعر ما قبل الإسلام بآثار عن هذه الصورة الأسطورية القديمة[4]، مثل قول زهير بن أبي سلمى:

---

[1]- الأعشى: ديوانه، ص55.

[2]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 82 .

* الأسطورة التفسيرية أو كما تسمى أيضا التعليلية نوع من أنواع الأساطير، وقد تحدث عنها طلال حرب في كتابه قائلا: الطبيعة ملأى بالظواهر التي أثارت اهتمام الإنسان ودفعته إلى التأمل بحثاً عن تعليل لها. ولما كان الإنسان البدائي يمتاز بالنزعة الإحيائية (هي الاعتقاد بأن الأشياء والنباتات والحيوانات أرواح). فقد علل الكثير من الظواهر انطلاقا من مذهبه هذا (ينظر طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ص96).

[3]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.77-81.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص82 .

«إِذَا لَقِحَتْ حربٌ عَوانٌ مُضِرَّةٌ ضَرُوسٌ تُهِرُّ الناسَ أنيابُها عُصل

قُضاعيَّةٌ أَو أُختُها.. مُضرِيَّـةٌ يُحَرَّقُ في حافاتِها الحطبُ الجَزْلُ

تَجِدُهُم، على ماخَيَّلَتْ، هم اِزاءَها وإِنْ أَفْسَدَ المالَ الجماعاتُ والأَزْلُ»[1]

فهو بذلك يصور الحرب على أنها أنثى تحمل وتلد، وهي خصوبة بغيضة ولكن متحققة، تلد الموت والخراب كثرت مواقعها كالمرأة ترادف عليها الأزواج[2].

بعد انتهاء الناقد من تتبع صورة المرأة المثال وما يتصل بها من رموز، يعود للحديث عن صورة "المرأة الواقعية" عند شعراء ما قبل الإسلام، وهي إمّا قينة مغنية أو راقصة، أو امرأة مهجوة من نساء الأعداء، أو هي الزوجة السيئة الأخلاق[3]، مستدلا على كلامه بما صوره طرفة في شعره من تمضيته أيام الشتاء في الحوانيت:

«نَدَامايَ بِيضٌ كالنّجُومِ، وَقِينَةٌ تَرُوحُ عَلينَا بَيْنَ بُردٍ وَمَجْسَدِ

رَحيبٌ قِطابُ الجَيبِ منها، رقيقَةٌ بِجَسّ النّدامى، بضّةُ المتجَّردِ

إِذَا نحنُ قُلنا:أسمِعِينا انبرَتْ لنا على رِسْلِها مَطروقَةٍ لم تَشَدَّدِ»[4]

ثم يعقِّب الباحث بعد ذكره لمجموعة من الأبيات الشعرية المتصلة بصورة المرأة الواقعية عند امرؤ القيس والأعشى قائلا : «**والملاحظ على صورة المرأة في هذه النماذج أنها قد تضم عنصرا من عناصر صورة المثال، فالأعشى يشبهها بالغزال، وعند طرفة وامرئ القيس بضة بيضاء ولكن هذه التشبيهات تنقطع عن ارتباطها الديني القديم، فلا تكون الغزال، أمًا، ولا تكون البدينة شمسا، فهي هنا محض جسد تتداوله الأيدي، لذلك لم تحشد لها الرموز المقدسة كما كانت تحشد للمرأة المثال فتخرجها عن عالم الواقع، لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في**

---

[1]- زهير بن أبي سلمى: ديوانه، شرح: علي عافور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 3 ، 2003، ص-ص.84-85.

[2]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص83.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص85.

[4]- طرفة بن العبد: ديوانه، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 3 ، 2002، ص24.

صورة المرأة الواقعية، بمثابة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية إذا يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائما بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد»[1].

إذن وفق ما جاء به الباحث كان الشاعر العربي القديم في تصويره للمرأة يسلك وجهتين:

أولاهما تصويره للمرأة المثال التي يحشد لها العناصر المقدسة كالشمس، الضبّي، المهاة، النخلة، والحصان، كما أنه يصورها ساكنة، ثقيلة الحركة، مخدومة، ذلك لأن الأصل في صورة المثال هو سكون الدمية في المحراب، كما أن الشاعر يجمع لها صفات الجمال الكامل غير قاصد بذلك المتعة الحسية وإنما لإظهار هذا المثال بصورة كاملة الأهلية لأداء الدور الإلهي في الخصوبة ومنح الحياة، فعلى قدرتها يتوقف استمرار الحياة وبقاء القبيلة، وبذلك نعود لنوضح أن صورة المرأة المثال بالنسبة للشاعر والقبيلة ككل هي الشمس الربّة الأم أصل الحياة وسرّ الوجود والبقاء[2].

أمّا ثاني وجهة للشاعر فتتمثل في تصوير حركتها فهي إمّا ساقية للخمر، أو راقصة، أو مغنية يتحسس الندامى جسدها دون أن تنفر منهم كونها تعودت هذه المهنة واعتادت التهتك، أو يصورها بدوية تقوم على شؤون المنزل، وإذا ما أورد الشاعر عنصراً من عناصر المثالية فيها فذلك ضرب من الانحراف الفني عن الصور الدينية المتواثة حسب رأي الباحث، والذي يعود سببه إلى انحلال الروابط التي تجمع بين الدين والشعر وكذا قدم عهد الصور الموروثة عن الدين القديم، ومن ثم يقرر علي البطل أن على الباحثين حتى لا تضّل تفسيراتهم ويسقطوا في متاهات الحدس الذي لا يؤدي إلى شيء في

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص87.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص92.

نهاية الأمر أن يربطوا هذا المنهج التصويري للقدامى بإطاره الطبيعي من العقيدة الدينية[1]، وبهذه الفكرة تتضح وبشكل مباشر طريقة التعامل والتحليل المناسبة لشعر ما قبل الإسلام.

ينهي الباحث حديثه عن صورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام بالحديث عن أسماء النساء ودلالتها، قائلا:«**سوق تظل الأعلام النسوية ودلالاتها في هذا الشعر أمراً مغيباً حتى يستجد من الكشوف التاريخية ما يعين على تفسيرها، أما الأسماء المصدرة بأم، فواضح ارتباطها بالمعنى العام لوظيفة المرأة في الخصوبة والإنجاب**»[2]، جاء هذا الكلام بعد معارضته لتحليل نصرت عبد الرحمن في كتابه "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث" لأسماء النساء المصدرة بأم (كأم أوفى، وأم جندب، وأم عمرو...)، حيث حكم عليه بالانطباعية وعدم استناده في آرائه على الكشوف التاريخية و الأساطير القديمة [3].

يعود الباحث بعد ما سبق إلى التفصيل في قضية مهمة تتلخص في قوله: « **أن الشعر الذي وصل إلينا من مرحلة ما قبل الإسلام.و إن لم يكن هو الشعر المستخدم في طقوس الدين إلا أنه لا يخلو من روحه، و لكنه لا يبعد أن يكون مستوحيا بعض صوره لا من الدين مباشرة و لكن من شعر أسبق لم يصلنا منه شيء،وهو الشعر الذي كان يؤدي دوره في الطقوس التعبدية القديمة .وعلى ذلك فليس هذا الشعر دينيا خالصا، كما كان في مرحلة سابقة، ولا تقليديا محضا، كما صار إليه في مرحلة تالية، وإنما يستمد صوره – إلى جانب الواقع – من تراث ديني وفني عريض**»[4]، وبذلك يكون شعر المرحلة السابقة للإسلام واقعا بين مرحلتين، فلا هو شعر ديني خالص متعلق بالطقوس التعبدية التي تؤدي المعنى التفسيري لظواهر الكون، والمفعم بالروح

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص92 .

[2]- المصدر نفسه، ص96.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص95.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص97.

الأسطورية مثلما كان الشعر الذي سبقه، ولا هو شعر مُقلّد مثلما أصبح عليه الشعر مع ظهور الدين الجديد (الإسلام).

❖ صورة المرأة في الشعر بعد ظهور الإسلام :

يرى علي البطل أن الشعر أصبح مع ظهور الإسلام يستقي استخداماته اللغوية من النموذج الأكثر كمالا وهو القرآن الكريم، و هكذا فقدت الصور منبعها الأسطوري ولم يبق لها إلا التراث الفني وحده، وبالرغم من أن صورة المرأة المثالية قد بقيت في الشعر الإسلامي إلا أنها قد أفرغت من محتواها الديني وهذا ما رآه الباحث أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود، الذي يتزايد في رأيه كلما أوغل الزمن في قدمه مستشهدا على ذلك بمجموعة من النماذج الشعرية لشعراء مخضرمين وظفوا عناصر الصورة المثالية المفرغة من روحها الديني القديم كقول سحيم[1] الذي يَرِدُ فيه تشبيه المرأة بالقطاة:

«وماشية مشي القطاة اتبعتها إلى الستر تخشى أهلها أن تكلما»[2]

في ضوء هذا يقول أنّ الشعراء في تلك الفترة بالغوا في محاولتهم تقليد القدامى، وهذا ما جعل شعرهم يصبح ممقوتا مما أدى بالنقاد في ذلك الوقت إلى وضع قاعدة صارمة تنُص بأن لشعر ما قبل الإسلام قداسة يجب ألا تم تمس، فحولوا الصورة تبعا لذلك إلى قالب فني تقليدي، وقد حرص شعراء الاحتراف في العصر الأموي* على عدم الإخلال بالقاعدة فتتبعوا شعراء ما قبل الإسلام في تصوير المرأة، وكان الأخطل من أكثر الشعراء براعة في ذلك حتى قال عنه أبو عمرو بن العلاء " لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا"[3]. ومن الصور التقليدية في شعره قوله:

«(سبَتْك) (بِمُرتَجّ الرّوادِفِ) ناعِمٍ (وأبيضَ) عذْبِ الرّيقِ، مُعْتَـدِلِ الثَغْرِ

---

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.98-99.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص99.

*شعراء الاحتراف تسمية أطلقها عبد القادر القط في كتابه "في الشعر الإسلامي والأموي". يقول "إن الشعر الجاهلي قد سيطرت تقاليده على الشعر فيما تلا الجاهلية من عصور. فوجد المحترفون فيها طريقا معبدا وتراثا مرموقا يغري بالمتابعة ويناسب أحوال المجتمع الذي يعيشون فيه...لذلك أقبل هؤلاء الشعراء الكبار على الشعر الجاهلي يحتذونه في بناء القصيدة وصورها وكثير من معجمها إلا فيما تقضي به الضرورة من بعض المجاراة لروح العصر وماجدّ من تطور لغوي" عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، بيروت .لبنان، دار النهضة العربية، د ط، 1987، ص-ص.312-313.

[3]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص102.

ومُتّسِقٍ كالنُّورِ مِنْ كلّ صَبْغَةٍ يُضيء الدُّجى فوْقَ (الترائبِ) والنّحْرِ

(مَهَاةٌ) مِن اللائي إذا هي زُيِّنَتْ تُضيء دُجى الظَّلْماء كالقمرِ البدْرِ

مُثَقَّلَةُ (الأرداف) لَيْسَتْ بِمُرْضِعٍ ولا مِنْ نساء (اللَّلخلَخانيّةِ الحُمْر)

إذا ما مشَتْ مالَتْ روادُفها بها جَميعاً، كما مال (المهيضُ) مِنَ الكَسْرِ»[1]

وعن هذا يقول الباحث :«**إن صلب التجديد يبدأ من انحراف فني لم ينتبه إليه أحد لأن الحياة الدينية قبل الإسلام قد وصمت بالجاهلية ،وهذه الحياة الدينية هي التي كانت تمسك بصورة المرأة فلا يصيب شكلها فساد لأن وراءها معنى مرعيا، أمّا وقد درس المعنى فقد انصب التجديد على الشكل وحده، الذي أخذ إطار القالب الفني دون مضمون يعي الناس حقيقته، لذلك كان النظر إلى التشبيه بالقمر نظرا فيه المنطق العقلي الواعي للتشابه الشكلي، وكذلك النص على أنها ليست مرضعاً، لأنه أسلم لمواضيع الفتنة في صدرها من الترهل**»[2]، ومنه فالأخطل من شعراء الاحتراف الأمويين الذين تأثروا بشعر ما قبل الإسلام فقلده، محافظا على الصورة الخارجية في كثير من عناصرها مع الفصل بينها وبين مغزاها الأسطوري.

يرى الباحث أنّه بمقابل شعراء الاحتراف الأمويين، وُجد تيار آخر وهم شعراء الغزل الحجازيون، الذين انقسموا إلى قسمين نظراً للظروف السياسية التي انعكست على واقعهم المعيشي، فمنهم شعراء الحواضر الذين يعيشون حياة الترف، وشعراء البادية بما يعيشونه من حرمان.

لقد اعتنق شعراء الغزل في بوادي الحجاز ما يعرف بالغزل العذري أو العفيف، الذي يهتم بالروح أكثر مما يهتم بالصورة الجسدية، لأن هدفهم الأساسي هو التعبير عن العاطفة، ونجد في توظيفهم للصور القديمة انفصالا عن المثال الديني، فكان التشبيه عندهم نابعاً من طبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر وحبيبته[3]، مثال ذلك قول الشاعر:

---

[1]- الأخطل: ديوانه، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 2 ، 1994، ص-ص.177-178.

[2]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص103.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص107.

«**أقول لأصحابي: هي الشمس: ضوءها قريب، ولكن في تناولها بعد** »[1]

فالشاعر في هذا البيت يشبه محبوبته بالشمس بل« **هي الشمس ذاتها، ولكن فيم؟ ليست هي الشمس الأم، باعثة الحياة، التي تخلع ضوءها على وجه المحبوبة، ولكنها هنا شمس في معناها الذي تعززه هذه العلاقة بينهما، فهي قريبة، يراها مثل غيره من الناس، ولكن حصوله عليها لتكون شمسه وحده أمر مستحيل**»[2].

أمّا عن الشعراء الغزل في حواضر الحجاز وما حَضَوا به من تشجيع من قبل الملوك الأمويين فإن نظرتهم للمرأة قد اختلفت، لينصب اهتمامهم بها لذاتها لا بالنظر إلى العاطفة التي تثيرها في النفوس، وصورتها في الشعر صورة حضارية تعكس المجتمع الحضاري، وقد بلغ " عمر بن أبي ربيعة" في فن النسيب ما لم يبلغه أحد آنذاك، في هذا يقول الباحث :« **إن عمر قد استجاب لمقتضيات التحول الحضاري الجديد في عصره فعبر عنها، متجاوزا التراث القديم في معظم الأحوال. فهو يصور المرأة التي تعيش في أيامه، والتي أتاحت لها الحياة الاجتماعية قدرا كبير من التحرر والانطلاق ،حتى صارت تتعرض للشعراء كي يقولوا فيها شعرا، لذلك فإننا نجد في شعره كل امرأة بذاتها و ملامحها الخاصة، وليست صور مطلقة، أو نموذجا مجردا يصح أن تتلبس به أي امرأة – فللأسماء في شعره –في الغالب دلالة حقيقية** »[3]، كما أنّه وظف في شعره الشكل الحواري "قالت وقلت "–الذي سبقه إليه امرؤ القيس من قبل– فجعله كمنهج يتبعه في تعبيره الشعري غالبا فتميز به، وتبعه فيه الشعراء في الحواضر الحجازية حتى صار منهجا أسلوبياً لابد منه[4].

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص108 .

[2]– المصدر نفسه، ص108.

[3]– المصدر نفسه، ص–ص.112–113.

[4]– ينظر المصدر نفسه ، ص115.

ويمضي الباحث في تتبعه للتطور الذي لحق بالشعر وصولا إلى عصر بشار بن برد، وما وجد في قصائده من صور تقليدية تظهر أحيانا في الشعر بصفتها نوعا من التظرف بمحاكاة الأقدمين، حيث أنه في كل عنصر قديم يأتي به يقدم إضافة جديدة عليه[1]، من ذلك قوله:

«فَفُؤَادُهُ طُرّاً يَعِيشُ بِذِكْرِهَا وَيَمُوتُ حِينَ تُطِلُّهُ الزَّفَرَاتُ

شَوْقَا إِلى صَنَم العِرَاقِ فَعَيْنُهُ قَدْ وُكِّلَتْ بِمَنَامِهَا الْيَقَظَاتُ

لَا الشَّمْسُ تَقْشِرُهَا ولاَ قَمَرُ الدُّجَى وَهُمَا اللَّذَانِ إِلَيْهِمَا المثُلاَتُ»[2]

«وَجَارِيةٍ خُلقت وَحْدَهَا كَأَنَّ النساءَ لديها خَدَم

دُوَارُ العذارى إِذَا زُرْنَهَا أَطَفْنَ بِحَوْرَاءَ مثلِ الصَّنم

يَظَلْن يُمَسِّحْنَ أَركانَها كما يُمسحُ الحجرُ المسْتَلَمْ»[3]

وعن الجديد الذي أضافه بشار بن برد يعلق علي البطل قائلا:«**فنرى حبيبته وحولها البنات (كظباء مكة، صيدهن حرام)...مع أن تحريم صيد الظبي لم تنفرد به ظباء مكة بالذات – وحبيبته:(براقة، ولكنها براقة سوداء)...، وهي (تتثنى في مشيتها كأن عظمها من خيزران)، ففي كل عنصر قديم يأتي بتحوير جديد له، مازجا بين الصورة القديمة والروح الحضاري الجديد في وقت واحد**»[4].

وآخر شاعر اختاره الباحث لينهي به دراسته لصور المرأة بداية بشعر ما قبل الإسلام وصولا إلى العصر العباسي، هو أبو نواس الذي جسد في شعره ما بلغته الحضارة المادية من تطور، وأيضا ما لحقها من انحلال، وهو مثل بشار بن برد قد مزج في شعره بين العناصر القديمة وبنّية الصورة الجديدة[5] من ذلك قوله:

---

[1]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص117.

[2]– بشار بن برد: ديوانه، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، د ط، د ت، ص214 .

[3]– المصدر نفسه، ص588 .

[4]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص–ص.117–118.

[5]– المصدر نفسه، ص119.

«سَقَى الله ظبياً مُبْدِيَ الغُنْجِ في الخطْرِ يميسُ كغِصْنِ البان من رقّةِ الخصْرِ

بعينيه سحْرٌ ظاهرٌ في جفونِه، وفي نَشْرِهِ طيبٌ كفَائحةِ العِطرِ

هو البدر، إلا أن فيه ملاحةً بتفْتيرِ لحْظٍ ليْسَ للشمسِ والبَدرِ

و يضْحكُ عن ثَغْرٍ مليحٍ كأنّهُ حُبَابُ عُقارٍ، أو نقيٌّ من الدُّرِّ»[1]

وفي هذا يقول علي البطل:«**فهي ظبي، وثغرها كالدر وهذان عنصران تقليديان، ولكنه يلبسهما صورة محدثة، فالضبي لعوب وليست أما، وثغرها وإن ربطه القدماء إلى الخمر، ولكن أبا نواس لا يجعل الخمر للريق ولكن يجعل حبابها في صورة هذه الأسنان، وهي صورة جديدة تحمل في ثناياها مثيرات الصورة التقليدية.حتى تشبيهها بالبدر لا يرضيه فيضيف إليها ملاحة اللحظ الفاتر التي ليست للبدر**»[2].

كان هذا رصد لما قام به علي البطل من دراسة لصورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام، وما تلاه من عصور وصولا إلى العصر العباسي، أما فيما يلي فتتبع لدراسته حول صورة الحيوان.

د– الأسطورة أداة لبناء صورة الحيوان عند علي البطل :

يبدأ علي البطل في حديثه عن صورة الحيوان بالإشارة إلى مرحلة بعيدة من الزمن لها صلة بالدين القديم، حين كان الحيوان يمثل إمّا طوطم الجماعة وجَدُهَا الأعلى وإمّا معبودها الذي يمثل رمز الإله السماوي الذي تتجه إليه في صلواتها، فقد عبدوا الثالوث المكون من: الشمس الأم، والقمر الأب، والابن الزهرة أو عشتر، وربطوا بين هذه المعبودات وبين الحيوان فعلى ضوء هذا وعلى ضوء الممارسات السحر دينية، يحاول الباحث أن يعيد بناء أسطورة من هذه القصائد التي تتكرر فيها عناصر صورة الثور الوحشي وصورة الحمار الوحشي وصورة الظليم وغيرها، وقد انطلق في دراسته لصورة الحيوان من فكرة أن لكل حيوان تمَّ ذكره في الشعر الجاهلي تاريخ أسطوري، يمثل نظرة الذهن

[1]– أبو نواس: ديوانه، شرح: علي عافور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 2، 1994، ص227 .

[2]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص119.

البدائي له حيث ربط بينه وبين صور سماوية،[1] وفيما يلي سنقوم بتتبع ما قام به البطل وقوفا عند صور لحيوانات معينة.

❖ **صورة الثور الوحشي:**

يرى علي البطل أن العرب القدامى عبدوا القمر واتخذوا الثور رمزاً دالاً عليه، وهذا ما احتفظ به شعر ما قبل الإسلام حتى ولو كان هذا الشعر متأخراً عن تلك المرحلة الأولى التي عُبد فيها الثور باعتباره رمزاً للقمر، مضيفاً أنّ هذا الإله هو إله عرب الجنوب وفق النصوص الشعرية، وهو إله عرب الشمال لكنه لم يجد ما يثبت ذلك فأرجع السبب إلى ضياع الأساطير العربية. وفي هذا الصدد يقول: «**لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته، فقد عبد عند شعوب سامية أخرى، إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى، هذه الأساطير التي لم نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله، مولده، حياته، والصراعات التي خاضها ضد القوى المناوئة، وانتصاره أو موته ثم عودته للحياة، على عادة الفكر الأسطوري...**»[2]، «**ومن الواضح أن عرب الشمال ينبغي أن يكونوا من هذه الشعوب السامية الأخرى**»[3].

يرى الباحث أنّ صورة الثور الوحشي في الشعر قد ارتبطت بحديث الشاعر عن ناقته من خلال التشبيه الذي «**يترك الشاعر فيه صورة الناقة مفيضا في رسم صورة الطرف الثاني من التشبيه. حتى أنه يرسم أولا صورة كاملة مفصلة لهيكله الجسدي من لون وحجم وحركة ثم يبدأ في توسيع الصور بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر**»[4].

---

[1]- ينظر عبد الفتاح محمد العيقلي: الدكتور علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي، (مقال متاح على الانترنت).
http ://dr-alaqeely.com/؟p=82

[2]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص124.

[3]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص60.

[4]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص125.

فقد تكررت هذه الصورة كثيرا عند الشعراء وفق رأي الباحث، ويُرجع ما وُجِد من اختلاف في صورة الثور بين شاعر وآخر إلى ضياع النصوص الشعرية. يقول:«**وإذا رحّنا نتتبع هذه الصور في الشعر لوجدنا عناصرها مكررة تكراراً يكاد يكون تاما عند الشعراء، بل هو تكرار تام بالفعل في العناصر الأساسية للصورة، أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثره من النصوص تحدث هذه الخلافات**»[1].

يُثبت الباحث أن شعر كل من بشر بن أبي خازم وزهير وامرئ القيس والأعشى، يحتوي على صورة الثور الوحشي بعناصرها الكلية التي تشير إلى عقيدة القدماء، وتشير إلى الأسطورة المتعلقة به، غير أن قصيدة النابغة تجمع كل العناصر المتناثرة التي وجدت في غيرها من القصائد، ثم يوجز القول عن أسطورة الثور «**إننا أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة، فالثور كما نعلم رمز الإله القمر، ولا يبدأ ظهوره في الصورة إلاّ مع قدوم الليل، وهو يظهر–دائما– قريبا من شجرة أرطي ليحتمي بها من البرد والريح والمطر. وهذه هي المحنة الأولى التي يتعرض لها في الصورة وهي توحي بالأصل الذي نبعت منه فالقمر– الذي يظهر، حين يظهر، في بداية الليل– يتعرض في ليل الشتاء لأن يحجبه السحاب المظلم فيتصور الذهن البدائي عدوانا على الإله من هذه الظواهر الطبيعة الشريرة، فيلجأ إلى قوى خيرة مساعدة يحمي بها. حتى إذا جاء الصباح، تعرض لمحنة أخرى لا تنفعه شجرة الأرطي، تلك هي محنة الصراع بينه وبين الصائد وكلابه– وهي مجموعة كواكب في السماء–، ولا ينجيه منها إلا المواجهة التي ينتصر فيها الإله الخير على أعدائه**»[2]، ثم يضيف بأن هذه الملامح التي توفرت غير كافية لمعرفة حقيقة الأحداث الأسطورية، وأنه ربّما ما سيكشف من حفريات مستقبلا سيكمل النواقص.

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص125.

[2]– المصدر نفسه، ص131.

كما أنّه يرى بأن قصة الثور «**تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولا حيث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب– النجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس**»[1].

❖ **صورة البقرة الوحشية وابنها:**

في حديث الباحث عن البقرة الوحشية يربطها بالشمس فهي رمز لها، وفيما قاله عنها «**كثير مما في حديثه عن الثور الوحشي**»[2]، يقول: أنها «**في مكان وسط بين القطيع وبين ابنها الذي تركته بعيداً، فعين منها على الصوار–قطيع بقر الوحش– حتى لا تمعن في البعد عنه، والعين الأخرى على الفرقد –وليدها – حتى لا تضيعه، ترعى القطيع ما رعت، حتى يدر لبنها فتعود آنا بعد آن لترضع هذا الوليد الصغير... ويتطور الحدث، ففي إحدى رجعاتها إلى ابنها ترضعه، تجد السباع قد عدت عليه فأكلته، ولم تترك منه إلا بقايا جلد وعظام** »[3].

يضيف البطل أن ما ورد في النصوص الشعرية عن دخول البقرة في الليل وتحديها للظلمة والمطر بأنه:«**خطأ فني وأسطوري جاء نتيجة ملاحظة صورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة... ومصدر احتمال الخطأ أن البقرة قرينة الشمس ورمز لها لذلك لا يأتي الليل عليها كما يأتي على الثور الذي هو رمز للقمر**»[4]، ثم يأتي بتعليل آخر قائلا:« **وإن هناك احتمال آخر أن الشاعر يعتمد على أصل أسطوري مباين لغيره، إذ أنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل، وعلى أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة**»[5].

---

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص131.

[2]– وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص62.

[3]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص–ص.133-134.

[4]– المصدر نفسه، ص134.

[5]– المصدر نفسه، ص–ص.134-135.

ثم نجد الباحث ينتقل إلى الفرقد (ابن البقرة)، قائلا بأنه العنصر الثالث من الثالوث المعبود (الثور/ القمر، المهاة/الشمس، الفرقد/عثتر)، وقد ربط مصرعه بما جاء عن العرب القدامى من وأدهم للبنات حتى تتم له الأسطورة، حيث يقول:«**إننا أمام أسطورة تتعلق بالأقنوم الثالث، من الثالوث المعبود، وهو الابن عثتر، أو رضو، أو عزيزو، أي الزهرة، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة أنثى دموية، كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال. وبملاحظة القصة في الشعر، التي تقص مصرع الفرقد، وملاحظة ما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات، يتكامل هيكل الأسطورة التي تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة...**»[1].

❖ **صورة الحمار الوحشي:**

في حديث الباحث عن صورة الحمار الوحشي يقول: لقد «**تحيفه التاريخ فلم يكشف لنا صورته في الدين القديم. كما حدث بالنسبة للثور الوحشي، إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صوره ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها**»[2]، في ضوء ذلك نقول أن الباحث عندما لم يجد في التاريخ ما يساعده على رسم صورة حمار الوحش لجأ إلى وسيلة أخرى «**للبحث والتدقيق هي سبيل المقايسة**»[3]، فكانت المقايسة بينه –حمار الوحش– وبين الثور الوحشي.

قام علي البطل بتقديم صورة الحمار الوحشي فرسمه مع أتنه في وضح النهار، عكس الثور الذي يظهر وحده في الليل، كما أن صورة الحمار تتلازم مع نهاية الربيع وبداية الصيف وحرارته وهي فترة السيطرة الشمسية على الأرض، حيث يجف الماء ويبس العشب عكس صورة الثور التي تتلازم مع الشتاء العاصف والمطر، وزمن أحداث صورة الحمار يستغرق وقتا أطول أمّا زمن أحداث صورة الثور فلا يتعدى ليلة وصباحها الباكر، أما بالنسبة لمسرح الأحداث فإنه متسع متباعد الأطراف مع الحمار ومحدود بشجرة الأرطي وما حولها مع الثور، كما أن رحلة الحمار تهدف للوصول إلى موارد المياه بينما

[1]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص–ص.136–137.

[2]– المصدر نفسه، ص138.

[3]– وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص65.

تبدو رحلة الثور الوحشي بلا هدف، هذا بالنسبة للتقابل الوارد بينهما.وفيما يخص التشابه فإن حمار الوحش مثله مثل الثور ينجو مع أتنه من سهام الصياد، الذي لا يصحب كلابه في صيده، هذا إذا اقترنت صورته بصورة الناقة، أما إذا اقترنت بالإنسان في الرثاء فإنه يهلك مثل الثور لأن قوة الدهر تترصد كل حي[1].

يربط البطل صورة الحمار الوحشي التي استشفها مما بقي من الشعر بأسطورة نعتها بأنها مفقودة، لكنه كان شديد الحذر في ربطه لأن إيمانه بمنزله الحمار الوحشي من الديانة القديمة إيمان غير صاف ثم يربط بينه وبين صورة الحياة الاجتماعية ربطا صريحاً[2]. يقول :«**ومع تحيّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة، إلا أنّ ما بقي من صورته في الشعر تُكَوِّن ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس وبخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف أي الفترة التي ينمو فيها النبت ثم يصوح، كما تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال التي تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه**»[3]. فهناك فرق بين قوله:«"**تتصل بسبب ما بالشمس" وقوله: "تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال**"»[4].

❖ صورة الظليم:

أمّا في حديث الباحث عن الظليم (زوج النعام)، فيرى بأنّه حيوان مقدس لأن الناقة شُبهت به[*] مثلما شُبهت بالثور الوحشي وحمار الوحش، لكن التاريخ والشعر قد أهملا المكانة الدينية والأسطورية له، إلا أنّه ومع ذلك يتتبع صورته في شعر عدد من الشعراء فيحكي قصته رغم انقطاعها في بعض

---

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.138-144.

[2]- ينظر وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص66.

[3]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص144.

[4]- وهب أحمد روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص66.

[*] يذكر محمد النويهي في تحليله لقصيدة علقمة بن العبد ما وجده من تشابه بين الناقة والظليم فيقول بأنه:«يشبه ناقته في سرعة عدوه، وما إن يعرض له هذا التخلص الوجيه حتى يسرع إلى اتخاذه، فيقول "كأنها خاضب" وبعد هذه الكلمة الواحدة "كأنها" بضميرها الذي يعود على الناقة، ينسى المشبه نسيانا تاما، ويستطرد في "التشبيه" في ثلاثة عشر بيتا كاملة» محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة .مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، د ط، د ت، ج 1، ص-ص.344-345.

الأشعار، مرجعاً السبب في ذلك إلى ضياع الأبيات التي تكملها مثل ما هو الحال في شعر "بشر بن أبي خازم"، "وامرئ القيس"، و"الأعشى"، وفي معلقتي"عنترة"و"الحارث بن حلزة"، وتأتي الصورة كاملة في شعر شاعرين هما : "ثعلبة بن صغير"، وعلقمة بن عبدة"[1].

ثم بعد انتهاء الناقد من سرده لأبيات من قصيدة "علقمة" الميمية يعرج بالقول:«**لقد اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعر الإنسانية العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى إيابه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل بوعي عقلي لا عن غريزة طبعية، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر، وينتابه القلق عليها، و(يأوي) إليها – وفي هذا التعبير عن المشاعر الإنسانية الحميمية شيء كثير، حيث تجمع المودة والرحمة بين الزوجين– ثم هو لا يهجم على الأدحى، بل يطوف حوله (يقفره) أولا، متحسبا لأخطار ما قد تكون عودته قد لفتت أنظاره من الضواري. وحين يطل على بيته يعلو الصياح منه ومن زوجه، معبرا عن عشهما بأنه (أدحى عرسين)، لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة**»[2].

بعد ذلك يعود علي البطل إلى الحديث عن الجذور الدينية لصورة الظليم وأسرته قائلا: «**أما الجذور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال، وإن كنّا لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة، وعلى أية حال فإن الملامح التي تظهر منها تشير إلى خصوبة جنسية واضحة، فهو يظهر دائما بين موسمي تناسل، واحد انقضى، ببدء الفقس، وواحد يوشك أن يبدأ، بتخضبه، وخضوع زوجه التي تستقبله فرحة مغازلة**»[3]، ثم يعدنا بأن الكشوف المستقبلية ستكشف لنا الصورة الواضحة للأسطورة المتعلقة بالظليم وأسرته.

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.145-148

[2]- المصدر نفسه، ص149.

[3]- المصدر نفسه، ص149.

❖ **صورة الإبل والخيل:**

إنّ الباحث في حديثه عن الإبل والخيل كان موجزاً لأن صورتهما في الشعر قريبة من الواقع اليومي للشعراء بالرغم من جذورها الأسطورية. يقول :«**صحيح أن الإبل والخيل قد عبدت في الديانات العربية القديمة، ولكن المعايشة القريبة تغلبت في تصويرها على الظلال الميتافيزيقية المترسبة حول هذين الحيوانين الأليفين، فتعامل معهما الشاعر تعامله مع معالم الواقع من حوله**»[1]، ثم يضيف بأنّه قد تظهر بعض العناصر الأسطورية المتعلقة بهما ولكنها غير مباشرة، مثل بقية الحيوانات الأخرى المقدسة كالثور الوحشي وحمار الوحش والظليم، فلا تتعدى كونها مجرد إشارات لروابط بعيدة «**تربطها بمعاني الأمومة أو الخصب، كما في تشبيه الناقة بالمهاة وبالدرة رمز الشمس، كما في الربط بين الحصان والماء، باعتباره رمزاً لشمس الشتاء"ذي بعدن"**»[2].

❖ **صورة الحيوان في الشعر بعد ظهور الإسلام:**

تطرق علي البطل إلى صورة الحيوان في الشعر بعد ظهور الإسلام مثلما فعل قبلاً مع صورة المرأة، ليكرر كلامه بأن الشعراء المخضرمين كانوا سبيلاً لعبور الصور النمطية في شعر ما قبل الإسلام إلى ما بعده من المراحل الزمنية، ومع انقطاعها عن أصولها الأسطورية تصبح صورة الحيوان بذلك أيضا مجرد قوالب فنية تقليدية متوارثة، فنجد صورة الثور الوحشي، وحمار الوحش، والظليم، والناقة، والحصان في شعر المخضرمين تتكرر بنفس تفصيلات شعر ما قبل الإسلام، وفي هذا يسوق لنا مجموعة من النماذج الشعرية جرى أصحابها مجرى القدماء أمثال: "سحيم عبد بني الحسحاس"، و"الشماخ بن ضرار الذبياني"وغيرهما.

وفي ضوء ما سبق فرض نقاد العصر الأموي الالتزام بالصور القديمة كقاعدة لا يصح الخروج عنها، يقول الباحث: أن صورة الحيوان لا تختلف في«**شعر المخضرمين عنها في شعر سابقيهم، ومن الطبيعي ألا تختلف أي من هذه الصور لديهم، فهم حديثوا عهد بالتقاليد الفنية القديمة،**

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص150.

[2]- المصدر نفسه، ص-ص.150-151.

ولقد عاشوا أمداً طويلا تحت سيطرتها. وكان المتوقع أن تختلف هذه الصور في شعر شعراء الدولة الأموية، إلا أن شعراء الاحتراف قد اتخذوا من الشعر القديم نماذج فنية يحذون حذوها مما جعل التقليد الفني سنة يطالب النقاد الشعراء بعدم الخروج عليها ولذلك عاشت صورة الثور الوحشي وحمار الوحش والظليم، والناقة، وحصان الصيد، في الشعر الأموي كما كانت تعيش في شعر ما قبل الإسلام. وتابعه شعر المخضرمين»[1].

ثمّ انتقل الباحث بالحديث إلى العصر العباسي، مظهرا اختفاء الصور النمطية المتوارثة عن ساحة الشعر، وفي رأيه هذا الأمر كان لابد منه في تلك الفترة. قائلا:«**وكان في منطقي أن تبدأ ثورة الشعر على التقاليد الفنية القديمة التي لا تناسب هذه المرحلة الحضارية الجديدة. لذلك فنحن لا نرى صورة الثور الوحشي أو حمار الوحش أو الظليم في شعر العباسيين، كما تراجع ذكر الناقة، واختفى حصان الصيد إلا نادرا، فقد استبدل به الشعراء وصف كلاب الصيد المدربة والفهود والصقور...»**[2].

وبالرغم من كون أبي نواس ممثل الاتجاه الثائر على التقاليد القديمة في الشعر في تلك الفترة، إلا أن الصور الموروثة عن شعر ما قبل الإسلام تظهر في بعض قصائده، ويرجع الباحث السبب كونه قال مثل ذلك الشعر في «**فترة شبابه حيث كان يدرب نفسه، أو يدربه به أستاذه –خلف الأحمر– على تملك ناصية الصياغة الشعرية»**[3].

من هذا المنظور خرج أبو نواس بعض الشيء عن التقاليد التي راعاها القدماء، كترتيب الأحداث كونه لا يدرك الارتباطات الأسطورية التي كانت قديما، وبالإضافة إلى ما وجد عنده من صور نمطية في شعره ذكر الباحث أن أبا العلاء المعري أيضا قام بتوظيفها في ميدان النثر من خلال ثلاثة كتب مهمة له هي:"رسالة الغفران"، "ورسالة الصاهل والجاحش"، و"الفصول والغايات في

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.162-163.

[2]- المصدر نفسه، ص171.

[3]- المصدر نفسه، ص 174.

تمجيد الله والمواعظ"، حيث عادت تلك الصور في الظهور عنده بوصفها من أشكال البناء الفني واللغوي الغريبة التي كان مولعا بالطرافة في استخدامها، فلم ينتبه للأصل الأسطوري لها، وإنما القصد من ذكره لتلك الصور إنما كان في معرض تعليم وتمريس تلاميذه بالأساليب التراثية ، فكان يمليهم الصورة ثم يعرفهم بعد ذلك على غريبها وشواهدها من شعر القدماء، وبذلك وصلت الصور الموروثة إلى ما وصلته نتيجة غموض الأصول الأسطورية لها وعدم احتفاظ التاريخ بصورة متكاملة للحياة الدينية العربية القديمة[1].

ثمّ ينهي الباحث حديثه عن صورة الحيوان في الشعر العربي بنتيجة مفادها أن وراء كل حيوان تم ذكره تاريخا أسطوريا، يتمثل في نظرة البدائي له ربطاً بينه وبين صور سماوية فالثور رمز للقمر، والصياد وكلابه رمز لمجموعة من النجوم، ولكل من الثور الحمار والظليم رحلة لها زمن معلوم ولكل أعداؤه المتربصون به وتكون «**نهاية الأمر تشارك في مساق أسطوري تتقارب عناصره. وهو الصراع بين هذه القوى، وقوى أخرى غامضة أو معادية، يتعاورون النصر بحسب التوجيه الأسطوري، والموقف التعبدي، والزمن الذي يقام فيه الطقس الشعائري**... »[2].

هـ–الأسطورة أداة لبناء صورة الإنسان عند علي البطل:

يمثل هذا آخر قسم في كتاب علي البطل وقد جعله للحديث عن صورة الإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة، مبتدئاً دراسته بإحدى الصور التي عُبد عليها الإله القمر*وهي صورة الرجل المثال "ود"، كما عُبِدَ في صورة الثور الوحشي، وفي ذلك يقول: «**أمّا ارتباط الرجل –المثال بالقمر، فهو شكل من أشكال التقديس التي يخلعها الذهن البدائي على العظماء** »[3]، وبذلك اتخذ

[1]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص–ص.172–177.

[2]– المصدر نفسه، ص180.

* "ونُظِرَ لهذا القمر على أساس أنه هو الإله الذكر، صار بمنزلة الأب. فدعي بـ (ابم)، أي (أب).ونعت بمحب، فقيل له (ودم) (ود)، لأنه يحب عبيده ويشفق عليهم. وهو (كلهن)، أي القادر والقدير، وهو (حكم) أي الحاكم والحكيم، وهو (سمعم)، أي السامع والسميع، وهو (علم) أي العالم والعليم ... " جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص175.

[3]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص–ص.183–184.

شعراء ما قبل الإسلام ممدوحيهم وعظماء أقوامهم رمزاً أو بديلاً لما عُبد لديهم وهذا امتداد للنظرة الدينية الأسطورية، ومن أمثلة ما ساقه الباحث في ذلك مدح "الأعشى" "للأسود بن المنذر اللخمي" وتصويره في صورة القمر المعبود.يقول:

«أريحي، صَلْتٌ، يظل له القو م ركوداً، قيامهم للهلال»[1]

كما ورد تشبيهم المرثي بالبدر وهو ما جاء في " في شعر بشر أبي خازم " الذي يقول فيه:

«لله دَرُّ القبور، ما حُشِيَتْ، أروع، شبهاً للبدر إذ سطعا»[2]

ثم عرّج الباحث إلى الإشارة بأن بعض عناصر صورة الثور الوحشي قد تسربت إلى صورة الرجل المثال، منها التشابه في المحنة وهو ما دلّت عليه بعض القصائد، مستشهدا بما جمعته أبيات الأعشى عن حالة الرجل المثال في السلم والحرب وذلك في مدحه لأحدهم [3]،يقول:

«النَّاسُ حَوْلَ قِبَابِهِ، أَهْلُ الحَوَائِجِ والمسَائِلْ
يَتَبَادَرُونَ فِنَاءَهُ قَبْلَ الشُّرُوقِ، وَبِالأَصَائِلْ
فَإِذَا رَأَوهُ خَاشعاً، خَشَعُوا لِذِي تَاجٍ حَلاَحِلْ
التَارِكُ القِرْنَ الكَمِ يّ مُجَدَّلاً، رَعِشَ الأَنَامِلْ
والقَائِدُ الخَيْلَ العِتَا قَ ضَوَامِرَا لُحْنَ الأَيَاطِلْ»[4]

يبين الباحث وجه الشبه بين الرجل المثال والثور الوحشي في هذه القصيدة، بقوله:«**الناس يترصدونه ليصيبوا من كرمه فهم حول قبابه منتظرين، أو إلى فنائه مسرعين، وفي أوقات بعينها، قبل الشروق، كأنهم كلاب الصياد، أو عند الأصائل وقت هطول المطر على الثور الوحشي. هذا في السلم، أما في الحرب فهو يكر في الأعداء كأنه الثور الوحشي في كره على كلاب**

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص184.
[2]- المصدر نفسه، ص 185.
[3]- ينظر المصدر نفسه، ص186.
[4]- الأعشى: ديوانه، ص-ص.153-154.

الصياد فيصرعها ويغدوا منتصراً»[1]، ومنه فقد ارتبطت صورة الرجل المثال بصورة القمر والثور الوحشي المقدستين بخاصة في شعر المديح، فيكون ذلك الربط دالا على صفة الكرم في حالة السلم، وعلى صفة البطولة في حالة الحرب.

وقد بقيت صورة الرجل المثال في الشعر الإسلامي، وهي وإن انفصلت عن المعتقد القديم إلا أنها عادت لتظهر باعتبارها صورة فنية، وقد مستها بعض الانحرافات وهو ما أطلق عليه البطل اسم "المخالفات الفنية" والتي تعود إلى بعد الزمن بينها وبين أصولها الأسطورية وكذلك تأثرها بالحضارة الجديدة، حيث يقول:«**انتقلت الصورة من المثال الديني إلى المثال الواقعي... وإن جاءت بعض العناصر التقليدية فهي تخطيء موضعها، مشيرة إلى تحولها إلى "حفرية فنية"**»[2].

بعد ما سبق يرجع البطل إلى الحديث عن غرض الهجاء الذي كانت بدايته متصلة بالطقوس السحرية، فانصب هدفه بذلك على إلحاق الأذى والضرر بالعدو المهجو، ثمّ تطور مع مرور الزمن ليصبح شكلا من أشكال السخرية والتهكم في الشعر المتأخر من مرحلة ما قبل الإسلام، إلا أنه رغم ذلك لم يصل إلى الانحطاط والفحش الذي وصله في شعر النقائض الأموي[3].

ويستكمل الناقد تقصّيه لمظاهر حياة الإنسان قبل الإسلام، وذلك من خلال الاستناد إلى الشعر في تلك الفترة فنجده يقف عند صورة"الحرب"، هذه الأخيرة التي مثلت لدى القدماء لذة من لذات الحياة يكسبون بها المجد والشهرة والأموال، فكان الشعراء بذلك ينهضون لتصويرها وتصوير محاربي قبيلتهم وأبطالها مركزين على النتيجة التي وصلت إليها المعركة، لكن مع مجيء الإسلام تغيرت نظرة العربي للحرب متخذة طابعاً قومياً ودينياً[4].

بعدها يعود "البطل" ليواصل حديثه عّما كان لدى العرب القدامى من عادات ذات أصول شعائرية "كشرب الخمر"، الذي ارتبط بالدين فهو «**إما شراب الآلهة، وإما الإله الذي صرع يشربه عبدوه لتحل فيهم روحه وقواه في احتفالات يمثل فيها مصرعه وقيامه من بين**

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص188.

[2]- المصدر نفسه، ص192.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.192-193.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.197-199 .

الأموات»[1]، لكن هذه الصورة بما تحمله من أصول أسطورية لم تكن واضحة بهذا القدر في شعر ما قبل الإسلام، إذ نجد الشاعر يتجه إلى تصوير مجالس الخمر واللهو في صور مجازية تكشف في بعض الأحيان عن طقس قديم، وفي هذا يسوق البطل ثلاثة أبيات لثلاثة شعراء وهي:

كأن ابريقهم ظبي على شَرَفٍ مُفَدَّمٌ بِسَبَا الكتان مَرْثوم

جَفْنٌ من الغِرْبيب، خَالِصُ لَوْنِهِ كَدَمِ الذبيح إذا يُشَنُّ مشعشع

بكروا علي بسحرة،فسبحتهم من عاتق كدم الغزال مشعشع[2]

يحللها الباحث مبرزا ما فيها من ارتباطات أسطورية قائلا: «**إننا واجدون فيها ارتباطاً مابين صورة الغزال وصورة الدم وصورة الخمر ونحن نعلم أن الغزال كائن مقدس يرتبط في التشبيهات بالشمس والمرأة، كما ترتبط الخمر أيضا في التشبيه بريق المرأة...**»[3].

ومن أبرز الشعراء الذين صوروا الخمر تصويراً واقعياً بعيدا عن الشعائر الدينية ذكر الباحث: الأعشى أبو بصير (قبل الإسلام)، والأخطل (العصر الأموي)، وأبو نواس (العصر العباسي) حيث كان تصوير الأعشى والأخطل لها في ذاتها، بينما اتخذها أبو نواس وسيلة للدعوة إلى التطور الحضاري ومواكبة العصر وتجاوز الأسلوب التقليدي في نظم الشعر، فانطلق يدعوا إلى تحطيم القيود الفنية من أجل حرية التعبير، كما حطم المجتمع القيود الخلقية من أجل حرية المتعة[4].

نكمل متابعتنا لما تقصاه علي البطل من مظاهر حياة العرب القدامى وهذه المرة وقوفا على طقوس تأبين الميت، إذ كانت تقام له مراسيم مهمة من بينها حبس ناقته على قبره وتسمى "الرذية" أو "البلية"، وتوضع بوضع خاص يعكس فيه رأسها نحو ذنبها وتترك حتى تموت وإذا أفلتت لا تُصد عن ماءٍ أو مرعى، والقصد من ذلك أن يركبها الميت يوم الحشر وإلا ذهب ماشيا إلى المحشر، كما كانت زوجة الميت تؤدي واجب ديني خاص يسمى"رمي البعرة"، وهو عبارة عن طقس تطهري تعرفه المجتمعات البدائية، تعتزل فيه الزوجة المجتمع مدة طويلة تصل إلى العام تقريباً وكأن زوجها يلاحقها

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص203.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص203.

[3]- المصدر نفسه، ص204.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص207.

حتى تتخلص منه، فتقيم في كوخ خاص إلى أن يمضي زمن الحداد وبعده تقوم بطقوس التطهر فتؤتى بدابة تتمسح بها وقلما تتمسح بشيء إلا ومات، ومنه فالمجتمع يتجنبها حتى تتخلص من شحنة "المانا" التي علقت بها، وفي النهاية ترمي بعرة وراء ظهرها معلنة بأنها قد قطعت علاقتها بحياتها القديمة وعادت لتمارس دورها في الحياة من جديد.[1]

أما العادات الخاصة بالرجال فتتمثل في إعلانهم الحزن بجزهم لنواصي الخيل وهدب أذنابها وتحريم الطيب والخمر والنساء واللحم والاغتسال حتى إدراك الثأر، مع تحريم البكاء على الميت ما دموا قائمين في طلب ثأره فإن تم ذلك أباحوه، وينادون عند المعركة "يالثارات فلان" ويقول الطاعن "بؤبفلان" معتقدين أن هذه الكلمة تريح الميت في قبره وتكف هامته من صياحها المشؤوم "اسقوني ... اسقوني"[2]، وغيرها من الممارسات الطقوسية التي ظهرت صورها في الشعر العربي القديم.

بعد هذا يصل الباحث بالحديث إلى "غرض الرثاء"، الذي اعتبره مكملا للطقوس الجنائزية الخاصة بالميت، مورداً أنّ النماذج المتقدمة من شعر الرثاء تظهر استخدامه في الشعائر حيث تتكرر وحدة نغمية بألفاظ متقاربة في الجرس، هذا التكرار الذي هو وسيلة سحرية تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري*، ومن أمثلة ما أورده الباحث نجد تكرر اللازمة الموسيقية "علي أن ليس عدلا من كليب" في رثاء مهلهل لأخيه، مما يشير إلى احتمال استخدام هذا التكرار في أثناء طقوس جنائزية أو في أثناء رقصة الحرب التي تقام ثأراً للقتيل[3].

ويدل الباحث أن غرض الرثاء بما فيه من التزام الشعراء بتكرار لازمة موسيقية واحدة على طول القصيدة والتي ترتبط في أغلب الأحيان بالطقوس الشعائرية الأسطورية، قد أصبح مجرد تقليد فني في

---

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص-ص.212-217.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.212-217.

* يرى كارل بروكلمان أن الرثاء كان «ذا غاية سحرية في أصل نشأته» كارل بروكلمان ،تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، مصر، دار المعارف، ط 2، 1968،ج 1، ص-ص.47- 48. نقلا عن علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص118.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.218-219.

المرحلة المتأخرة من شعر ما قبل الإسلام حيث زالت فيه الروح الشعائرية القديمة، ثم تلته مرحلة أخرى هي مرحلة التقسيم المقطعي الصوتي للشعر والذي «**يبرز حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وإن كان لا يعتمد على الضجة الرتيبة التي يحدثها التكرار اللفظي، فهو نتاج تطويع واعٍ إلى حد كبير للتكرار اللفظي، وإن كان لا يفقد اتصاله بطقوس الحزن القديمة التي تؤدى في تجمعات الندب والبكاء على الميت**»[1]. مبرزاً أن الخنساء قد مثلت ظاهرة التقسيم المقطعي الصوتي في شعرها بشكل كبير مقسمة «**كل بيت إلى أربع وحدات موسيقية متكافئة تساعد على إظهار الترديد والترجيع الصوتي في تكرار رتيب يوحي حركة التموج النفسية الحزينة**»[2].

وفي ضوء ذلك يورد البطل أن هذا النوع من الشعر بقي قائماً حتى مرحلة الإسلام رغم رفض تعاليمه لمظاهر الحزن التي كانت أيام الجاهلية، لكنه لم يحافظ على الشعائر القديمة وإنّما حلت محلها قيم الدين الجديد مع بقاء لبعض التقاليد كالتقسيم المقطعي، الذي ظهر عند حسان بن ثابت في رثائه للرسول (صلى الله عليه وسلم) مقلدا به الخنساء، ومع تقدم الزمن صار الرثاء من لوازم بلاط الحكام ليأخذ صفة الحرفة، وسمي "بالتأبين"، تمييزاً له عن الرثاء النابع عن صدق العاطفة، فحمل الشعراء عبء مهمة صعبة إذ عليهم في بعض الأحيان الرثاء والتهنئة في نفس الوقت، معزين عن ملك مات ومهنئين ملكا جديداً ومنه اجتهد النقاد بوضع ضوابط تُحَمِل الشعراء "إصابة الغرض"[3].

بعد ما سبق يصل علي البطل في حديثه إلى رثاء أبي نواس الذي اعتبره حقيقيا، لأنّه خرج فيه من التدرب على استخدام الأسلوب القديم، فجاء رثاؤه المتأخر متماشياً مع دعوته إلى التطور الفني

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص221.
[2]- المصدر نفسه، ص221.
[3]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص.222-225.

بما فيه الصدق الفني، وفي ذلك يقول الباحث: « **رأينا كيف حمل أبو نواس لواء الثورة على الصياغة التقليدية، كما رأينا دعوته إلى الصدق الفني لذلك جاء رثاؤه –حتى الرسمي منه– صورة صادقة لشعوره بالفقد والخسارة**»[1].

قبل أن ينهي الباحث هذا القسم الخاص بالإنسان عرّج على ظاهرة مهمة في حياته وهي ظاهرة المطر، وما يتصل بها من البرق والسيول والنبات، فالمطر أساس الحياة في البادية لذا كان العرب يقومون بممارسات سحرية تؤدي في اعتقادهم إلى نزوله. مبرزاً ارتباط هذه الممارسات بالإضافة إلى الثور بحيوان آخر هو البقر. فيقول:«**رُبطت هذه الممارسات بين المطر والبقر بالذات من الحيوانات ... فكانوا إذا تتابعت عليهم السنون واشتد الجدب قاموا بطقس الاستمطار أو ما يسمى بصلاة الاستسقاء، فيجتمعون، ويجمعون ما يقدرون على جمعه من البقر فيصعدون بها جبلاً ويعقدون في أذنابها أغصان الشجر من السلع والعشر بالذات ثم يشعلون فيها النيران ويضجون بالدعاء والتضرع ليسقط المطر**»[2].

هذا عن أهمية المطر في حياة العربي اليومية أمّا في مجال الشعر فقد جاء ذكره عندما يستمطر الشاعر السماء على قبور أحبائه أو قبور ذكرياته المتمثلة في الأطلال، ويرى علي البطل في طلب الشاعر للمطر على قبور الأحباء أمراً مقبولاً من طرف العقل ومن طرف منطق الأسطورة، لكنه

[1]– ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص227.

[2]– المصدر نفسه، ص229.

يصبح غامضا عند ارتباطه بالأطلال متأملاً أن توضح لنا الكشوفات التاريخية ذلك مستقبلا، لتتضح الصورة الطقوسية المتعلقة بالرحلة عن الديار طلباً للمرعى ومصادر المياه [1].

ثم يعود ليفصل في رحلات العرب والمتمثلة إمّا في رحلة قوم المحبوبة عن ديارهم، وإمّا في رحلة الشاعر مبرزاً تعلق الأولى بالماء وما فيها من طقوس، فالشاعر يمر بديار خالية مجدبة مصوراً لنا «**أنماطاً شتى من بقايا عمليات سحر تشاكلي تظهر من خلال موقف الشاعر أمام الطلل في صور متعددة، أولاها ما نرى الشاعر بصورة من بكائه في الأطلال... لتتحول وقفة الشاعر أمام الطلل إلى طقس استمطار له، ليسقى ولكي يعود إليه أهله. وقد يصور الشاعر مطراً حقيقياً قد نزل على الطلل وليس مجرد الدموع وقد أنبت فيه مرعى أوت إليه قطعان البقر ولم يبق إلا عودة المحبوبة فهو يتوقعها** ...»[2]، أمّا الرحلة الثانية فهي رحلة الشاعر وحده وتتنوع أهدافها فتكون مثلا مجرد ذكر للهمّ الذي جلبته رؤية الأطلال الدارسة وذكرى للأحبة.[3]

ثم أصبحت الرحلة في الشعر الإسلامي مع تطور الزمن حسب رأي البطل مجرد نموذج واقعي، يصور رحلة الشاعر الإسلامي من البادية إلى الحواضر رغبة في التقرب من الملوك لكسب المال، إلا أنها قد حافظت على كثير من العناصر التقليدية من وصف لطبيعة الصحراء ووعورة مسالكها وقسوة مناخها، ويمثل الشاعر "ذو الرمة" أكثر شعراء هذا العصر تصويراً لذلك[4].

---

[1]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص230.

[2]- المصدر نفسه، ص231.

[3]- ينظر المصدر نفسه، ص 231.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص-ص. 235-236.

في الأخير تجدر الإشارة إلى أنّ الدراسة التي قام بها علي البطل تُعد من أبرز الدراسات في مجال نقد الشعر القديم وتفسيره ميثولوجيا، وذلك لأنه قام فيها بالتوغل والبحث عن الأنماط الأصلية والمكرورات الأسطورية لذلك الشعر وكذا لإحاطته بمعظم صور شعر ما قبل الإسلام في أنماطها المكرورة وعدم اقتصاره على صورة بعينها[1].

[1]- ينظر عبد الفتاح محمد العيقلي: الدكتور علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي، (مقال متاح على الانترنت).
http ://dr-alaqeely.com/؟p=82

خاتمة

بعد ما مضى من مراحل تضمنها بحثنا هذا الموسوم بـ: **تجليات المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري لعلي البطل نموذجاً)**، لابد في ختامه من الوقوف على بعض النتائج التي خلصّنا إليها، وهي كالآتي:

– المنهج الأسطوري متشعب الرؤية، تتداخل فيه جملة من التيارات الفكرية ممّا يزيد في صعوبة نظرياته النقدية

– أغلب أراء النقاد والدارسين في العصر الحديث سواء الغرب أو العرب منهم، حول مفهوم الأساطير القديمة والتي تشكل الأساس الذي ينطلق منه رواد المنهج الأسطوري، تصب في قالب واحد وهو اعتبارها مجرد قصة لا تتعدى كونها خيالية، لكن ما يمكننا قوله أنها خيالية بالنظر إلى التفكير الإنساني المعاصر، أما بالنسبة للإنسان البدائي عامة فهي بصدق قد مثلت واقعه وفكره، وساعدته على الاستقرار والسلام النفسي وذلك في خضم غياب النظريات العلمية، إنها تعبير عن منطقه وأسلوبه في المعرفة ووسيلته لتفسير ما يحيط به من ظواهر طبيعية وإبراز أسباب حدوثها.

– إنّ ما يقوي هذا المذهب النقدي الحديث هو كينونته، باعتباره نابعاً من تجارب العلوم الإنسانية كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم الأديان...، بتصوراتها المشحونة بالدلالة العلمية، خصوصا علم النفس من خلال مدرسة التحليل النفسي التي تزعمها **كارل غوستاف يونغ (carl gustav jung)**، والتي استقى منها جلّ النقاد الأسطوريين، خاصة فيما يتعلق بمقولة **"الذاكرة الجماعية"**، وليس الاتجاه الأسطوري من هذا كله سوى أنموذجا يحتذى به فضلا عن المناهج الأخرى.

– بالرغم من حداثة المنهج الأسطوري، إلا أنّه يعد الأقرب من بين المناهج العلمية إلى مقاربة النصوص الأدبية عامة، والشعرية خاصة الموظفة للعنصر الأسطوري.

– لقد حقق اتجاه النقد الأسطوري في النقد العربي نتائج قيمة، ووصل إلى مستوى لا بأس به من الكفاءة العلمية على الرغم من كونه اتجاه حديث العهد على ساحة نقدنا، وحتى على الساحة الغربية.

– لم تخرج الدراسات النقدية التي قام بها نقادنا العرب عن كونها مطابقة للغرب لا غير، إذ لم تستطع التخلص من قيود التبعية والإتيان بالجديد لهذا المنهج، إلا أنه وبالرغم من ذلك نجدها أثمرت نماذج تستحق التقدير والإشادة، نظراً لما توصلت إليه في قراءاتها و تحليلاتها و تطبيقاتها على الشعر العربي القديم فكانت خلاصة ذلك المجهود نتائج مبهرة، ووصلت إلى حقائق نقدية لم يُسبق إليها من قبل في تحليل الشعر الجاهلي .

– يعد الدكتور **علي البطل** من أوائل النقاد العرب الذين تبنّوا المنهج الأسطوري على الساحة النقدية العربية، حيث فرضت دراسته التي قام بها حول الشعر الجاهلي من خلال كتابه "**الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**" نفسها لتكون بحق من أبرز الدراسات الحديثة، عاقدا فيها صلة وثيقة بين الشعر الجاهلي والدين القديم في تطبيقه لهذا المنهج الحديث.

– يقرّ علي البطل في دراسته، بأن أحسن طريقة لتفسير شعر ما قبل الإسلام وذلك باعتباره وثيقة نفيسة تحفظ في ثناياها تاريخا مهماً، هو ربطه بإطاره الطبيعي من العقيدة الدينية.

– استطاع علي البطل في بحثه حول الأسطورة، وذلك من خلال تتبعها في الشعر العربي القديم أن يقدم لنا صورة عن حضورها الدائم، وعن ضرورتها في تكوين عقلية العربي وفي صنع الحياة عامة.

– أثبت علي البطل أن أغلب الصور الشعرية لشعراء مرحلة ما قبل الإسلام مستمدة من بيئتهم الاجتماعية والدينية، منها: صورة المرأة التي مثلت رمزاً للشمس آلهة الخصب، والرجل الذي اعتُبِرَ إلهاً مقدسا يرمز إلى القمر المعبود وإلى الإله "ود"، وكذا صورة الحيوان (الناقة، الثور الوحشي، حمار الوحش، بقر الوحش، والظليم ...) باعتباره كائنا مقدسا.

في النهاية، قد حاولت جاهدة من خلال هذا البحث التعريف بالمنهج الأسطوري ورواده ونظرياته غربيا وعربيا، على أمل تطبيقه -إن سمحت الفرصة بذلك- في دراسات أخرى بإذن الله.

قائمة المصادر والمراجع :

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ- المصـــادر :

1. ابن جعفر.قدامة، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة، مطبعة الخانجي، ط3.
2. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي ابن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1990، مج3.
3. أبو نواس، الديوان، شرح: علي فاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط2، 1994.
4. الأخطل، الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط2، 1994.
5. الأعشى.ميمون بن قيس، الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2003.
6. امرؤ القيس، الديوان، شرح: مصطفى عبد الشافي، بيروت، دار الكتب العلمية، دط، دت.
7. بشار بن برد، الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، دط، دت.
8. البطل.علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، بيروت. لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983.
9. الجمحي.محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، دط، دت.
10. الجوهري.إسماعيل بن حماد، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت. لبنان، دار العلم للملايين، ط4، 1990، ج2.
11. دار المشرق بزيادة على أصل منجد المعلوف، المنجد في اللغة العربية والإعلام، بيروت. لبنان، دار المشرق، ط42.
12. الرباعي.عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري "دراسة في النظرية والتطبيق"، الأردن، دار جديد للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
13. الزبيدي.محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، تح: مصطفى حجازي، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، دط، 1973، ج12.

14.الزمخشري.أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ج1.
15.زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح: علي فاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2003.
16.الشوري.مصطفى عبد الشافي، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مصر، الشركة المصرية العالمية، ط1، 1996.
17.طاهر بن عاشور.محمد، التحرير والتنوير في تفسير القرآن، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع، دط، دت، ج1.
18.طرفة بن العبد، الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2002.
19.عبد الرحمان.إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مصر، الشركة العالمية للنشر، ط1، 2000.
20.عبد الرحمان.نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، عمان.الأردن، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
21.الفيروزبادي. مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005.
22.النعيمي.أحمد إسماعيل، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، القاهرة. مصر، سينا للنشر، ط1، 1995.

ب– المراجع :

– مراجع عربية :

23.إبراهيم.نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مصر، دار نهضة مصر، دط، دت.
24.أبو علي.رجاء، الأسطورة في شعر أدونيس، دمشق. سوريا، دار التكوين، ط1، 2009.
25.إسماعيل.عزّ الدين، الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، بيروت. لبنان، دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981.
26.جبرا.إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1980.
27.الجوزو.مصطفى، من الأساطير العربية والخرافات، بيروت، دار الطليعة، ط1، 1977.

28.الحاج حسن. حسين، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دط، 1998.
29.حرب.طلال، أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، بيروت. لبنان، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
30.حلاوي. يوسف، الأسطورة في الشعر العربي، لبنان، دار الحداثة، ط1، 1999.
31.حمادة. إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، دط، دت.
32.حيدوش.أحمد، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.
33.خان.عبد المعيد، الأساطير العربية قبل الإسلام، القاهرة. مصر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دط، 1937.
34.ديب شعبو.أحمد، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني، لبنان، المؤسسة الحديثة، ط1، 2006.

رومیه.أحمد وهب :

35.الأدب الجاهلي، محاضرة 02، قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، ليوم 02-10-2008.
36.شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 207، د ط، مارس1996.

- زكي.أحمد كمال :

37.دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1980.
38.الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مصر، مكتبة الأسرة، دط، 2002.

39.زياد محبك. أحمد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دمشق. سوريا، دار علاء للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
40.السواح. فراس، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة.سوريا وبلاد الرافدين، دمشق، مكتبة الأسرة، ط11، 1996.
41.الشمّاس. عيسى، مدخل إلى علم الإنسان والأنتروبولوجيا-دراسة-، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 2004.
42.الصالح.نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دط، 2001.

43.صبحي.محي الدين، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ليبيا، الدار العربية للكتاب، دط، 1988.

- غنيمي.هلال محمد :

44.الأدب المقارن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1970.

45.المدخل للنقد الأدبي الحديث، القاهرة. مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962.

46.عبود.حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري: دراسة، دمشق. سوريا، اتحاد كتاب العرب، دط، 1999.

47.عجينة.محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، بيروت. لبنان، دار القرابي، ط1، 1994.

48.عشرى زايد.علي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة. مصر، دار غريب للطباعة والنشر، دط، 2006.

49.علي.جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، العراق، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج6.

50.علي الخطيب.عماد، الأسطورة معياراً نقدياً دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، عمان. الأردن، جهينة للنشر والتوزيع، دط، 2006.

51.الغذامي.عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

52.القط.عبد القادر، في الشعر الإسلامي والأموي، بيروت. لبنان، دار النهضة العربية، دط، 1887.

53.لعور.هجيرة، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2009.

54.محمود عبد العزيز.كارم، أساطير العالم القديم، مصر، مكتبة النافذة، ط1، 2007.

55.مرتاض.عبد المالك، الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الجزائر، مكتبة النافذة، دط، دت.

56.النويهي.محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة. مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، دط، دت، ج1.

– مراجع مترجمة :

– أرمسترونغ.كارين :

57.تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، بيروت. لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

58.موجز تاريخ الأسطورة، تر: أسامة إسبر، سورية، بدايات للطباعة والنشر، ط1، 2007.

59. إلياد.مرسيا، مظاهر الأسطورة ، تر: نها خياطة، سوريا، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1991.

60.بروكلمان.كارل، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، مصر، دار المعارف، ط2، 1968، ج1.

61.ديتيان.مارسيل، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008.

62.غوستاف يونغ.كارل، علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1997.

63.فريزر.جيمس، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر: أحمد أبو زيد، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، 1971، ج1.

64.كاسيرر.أرنست، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985.

– ليفي شتراوس.كلود :

65.الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986.

66.الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، المغرب، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1986.

جـ– الرسائل الجامعية :

67.السريحي.صلوح بنت مصلح سعيد، الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، مذكرة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جدّة، السنة الجامعية 1998.

68.عوض.ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، الجامعة الأمريكية في بيروت، السنة الجامعية 1978.

د– الدوريات :

69. جمعية التجديد الثقافية، سلسلة عندما نطق السراة، الأسطورة توثيق حضاري، البحرين، ط1، 2005.

70. روميه.أحمد وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد، 207، دط، مارس 1996.

71. العساسفة.المثنى مد الله والحباشنة. قتيبة يوسف و محمود عتوم. مها ، المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمن (دراسة نقدية)، مركز اللغات الجامعية الأردنية، الأردن، مجلد 37، العدد03.

72. فهيم.حسين، قصة الأنتروبولوجيا، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 098، دط، 1986.

هـ– المقالات :

73. حمداوي.جميل، النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ناصف في قراءة ثانية لشعرنا القديم (مقال متاح على الانترنت) http://www.doroob.com/archives/?p=13659

74. حمداوي.جميل، الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث (مقال متاح على الانترنت) www.wata.cc/site/ literary-articles 19.html.

75. روميه.أحمد وهب، توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي (مقال متاح على الانترنت) http://www.startimes.com/f.aspx?t=29229099

76. زايد غيث. محمد، المنهج الأسطوري في آراء المحدثين (مقال متاح على الانترنت) www.albshara.net/ show thread-php t=6952.

77. شعلان.سناء، المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النصوص الأدبي (مقال متاح على الانترنت) http://www.arrafid.ae/arrafid/p9_10-2012.html

78. العقيلي. عبد الفتاح، الدكتور علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي (مقال متاح على الانترنت) http ://dr-alaqeely.com/؟p= 82

فهرس الموضوعات

مقدمة	**(أ، ب، ج، د، هـ)**
مدخل : مفاهيم حول الأسطورة	**(09-28)**
الفصل الأول : الأصول النظرية العامة والمفاهيم الأساسية للمنهج الأسطوري	
توطئة	30
مفهوم المنهج الأسطوري	30
بدايات المنهج الأسطوري في النقد الغربي	33
1- النقد الأسطوري والتحليل النفسي	34
أ- سيغموند فرويد	35
ب- كارل غوستاف يونغ	36
2- النقد الأسطوري والأنتروبولوجيا	42
أ- جيمس فريزر	42
ب- مالينوفسكي	45
ج- كلود ليفي ستروس	46
3- النقد الأسطوري والفلسفة	49
أ- أرنست كاسيرر	49
ب- مارتن هايدغر	52
رواد المنهج الأسطوري في النقد الغربي	53
1- نوتورب فراي	54
2- بيير برونيل	59
آليات النقد الأسطوري عند بيير برونيل	60
أ- التجلي	60
ب-المطاوعة	62
ج- الإشعاع	64

تقويم المنهج الأسطوري	67
الفصل الثاني: تجليات المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث	
تمهيد	70
الاتجاه الأسطوري ذو الخلفية الدينية	71
رواده	71
1- نصرت عبد الرحمان	71
2- أحمد إسماعيل النعيمي	82
3- مصطفى عبد الشافي الشوري	90
الاتجاه الصوري في تشكيل الأسطورة	96
رواده	96
1- إبراهيم عبد الرحمان	96
2- عبد القادر الرباعي	102
الفصل الثالث : علي البطل والتفسير الأسطوري للشعر العربي القديم–مقاربة نقدية في كتاب الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري–	
تمهيد	109
1- الهوية المعرفية لكتاب الصورة في الشعر العربي	110
أ- عرض وصفي للكتاب	110
ب- محتوى الكتاب	110
ج- حول مضمون الكتاب	111
2- أهم القضايا النقدية في كتاب الصورة في الشعر العربي	111
أ- المفهوم النظري للصورة الفنية	111
ب- علاقة الصورة بالأسطورة	114
ج- الأسطورة أداة لبناء المرأة عند علي البطل	117
• صورة المرأة في الشعر بعد ظهور الإسلام	125
د- الأسطورة أداة لبناء صورة الحيوان عند علي البطل	129

• صورة الثور الوحشي	130
• صورة البقرة الوحشية وابنها	132
• صورة الحمار الوحشي	133
• صورة الظليم	135
• صورة الإبل والخيل	135
• صورة الحيوان في الشعر بعد ظهور الإسلام	136
هـ- الأسطورة أداة لبناء صورة الإنسان عند علي البطل	139
خاتمة	147
قائمة المصادر والمراجع	155-150
فهرس الموضوعات	