الفصل الأول

الرمز والأمثولة في التعبير الشعبي

-١-

لما وجد الإنسان نفسه، منذ أن قدر له أن يعيش على الأرض، محصوراً في عالمه المحدود، وأن ما حوله فضاء مطلق،' وما تحته عمق لا حدود له، ولم يكن الكثير من مظاهر الطبيعة غير معد وجاهز للفهم، كان لابد له، لكي يقتنع بسر وجوده في الحياة، من أن يخلق بفكره وشعوره عالما تقترب فيه الأشياء المعلومة من الأشياء المجهولة وتتعانق في وحدة من العلاقات. فإذا تعارضت الأشياء إلى حد وصولها إلى التناقض الذي لا يسمح باجتماعها، فإن الفكر الإنساني قادر على أن يجمعها في نسيج من العلاقات الذهنية والروحية.

ومن هنا كانت الوفرة الهائلة من الرموز التي صنعها الفكر الإنساني الجمعي، ليفسر بها طبيعة الوجود الخفي وعلاقته بالوجود المرئي. وحتى يصل الإنسان إلى ذلك التكوين التصوري، حيث تتشابك الأشياء القريبة والبعيدة، والحقيقية والمصنوعة،' ويتداخل بعضها في بعض، كان عليه أن يمر بمستويات من الإدراك يتصاعد فيها الوعي من الحسي إلى المطلق، فهو يبدأ بمعايشة تجاربه الفريدة في الحياة مع الطبيعة الجامدة والحية، والساكنة والمتحركة، والصامتة والمصدرة لأصوات مبهمة. وفضلاً عن هذا فهو يرى الطبيعي في أبعاد متعددة، يراه ممتداً إلى أعلى حيث السماء وأعالي الجبال، ويراه ممتدا إلى أسفل حيث يدفن الموتى، أو حيث تختبئ بعض الكائنات، أو حيث تختبئ البذرة لتنمو في شكل نبات فارع، أو يراه ممتداً في أعماق البحار

بعوالمها الخفية أو يراه في عمق الكهوف التي تغريه باكتشاف خباياها.

ولم يكن الإنسان يعيش بفكره مع المكان في حد ذاته فحسب، بل كان يعيش فيه أحداثه التي كانت تفاجئه في كل حين من مصادرها المعلومة والمجهولة، فالمطر والرعد والبرق أحداث تأتيه من عالمه الفوقي، والميلاد والمرض والموت أحداث لا يعرف أسبابها ومسبباتها. هذا فضلاً عما يعيشه من صراع المتناقضات بين الموت والحياة، والخصب والجدب، والفيضان والتحاريق، والنور والظلمة.

ولم يكن من الممكن أن يقف الإنسان سلبياً بفكره إزاء هذه المظاهر المثيرة والغريبة، فقد خلق قادرا على التفكير المتحرك فيما حوله. إن مركز التفكير يقع بداخله، والعالم من حوله يتحرك، ولا مفر له، لكي يشعر بالطمأنينة من أن يجمع الأشتات في وحدات فكرية مؤتلفة وهذه هي المرحلة الثانية للإدراك.

وليس من الضروري بالنسبة للفكر الجمعي أن تجتمع الأشياء على أساس عقلاني بل يكفي أن تقوم على أساس ذهني وشعوري يثير الأفكار التي تهتدي إلى تعليل ما للظواهر الكونية وطريقة تكيف الإنسان معها لصالحه. ومهما تكن درجة العقلانية في هذه التعليلات، فهي تحتوي على المعنى الغائب الذي يحاول الإنسان أن يستحضره في كليته وضبابيته المكثفة.

حتى إذا ما استقر الإنسان على تصور يريحه من دواعي القلق، واطمأن إليه، جمع من الأشياء المتناثرة أشياء بعينها ليضعها في نظام فكري محدد، وذلك بعد أن يسمى هذه الأشياء بمسمياتها، التي تكشف عن كنهها ووضعها الكوني. وعندئذ يتحول الشيء الحسي إلى مغزى روحاني متعدياً بذلك خصائصه الحسية المحدودة.

وتتمثل المرحلة الإدراكية التالية في رحلة تصاعد الوعي عندما تجتمع الأشياء المسماة بأسمائها في إطار حدث فريد وقع في الزمن الأول المقدس الذي تحددت فيه الأشياء لتفصل الديني عن الدنيوي من ناحية، وتربط بينهما في رباط أزلي محتم من ناحية أخرى. وهذا الحدث ينبغي أن يؤدي في شكل طقوس، أو يعاد أداؤه في مناسبات دورية، لأنه يذكر الإنسان بالإنبثاقة الأولى، وبالرباط الديني الذي ربطه بالقوى الخفية المتحكمة في شئون حياته والمسيرة لها.

والأشياء التي انتزعها الإنسان ذات يوم من الطبيعة أو شكّلها بخياله وسماها بمسمياتها هي الرموز التي تقوم بوظيفة وسائطية بين المعرفي والكوني، أي بين داخل الإنسان وخارجه. وبقدر ما يكشف الرمز للإنسان عن الحقائق الكونية، يظل الرمز مسدلاً على هذه الحقائق غطاء شفافا ليكشف أشياء ويخفي أشياء. وهذه هي الطبيعة السحرية للرمز التي نود أن نستكشفها في التعبير الجمعي والشعبي، ولكننا قبل أن نصل إلى ذلك نحاول أن نحصر خصوصيات الرمز، لأن هذا يساعدنا على رؤية الرمز موظفاً في

أشكال التعبير الشعبي المختلفة، وتنحصر خصوصيات الرمز فيما يلي:

أولاً: إن الرمز هو المحصلة النهائية لتحول الظاهرة إلى فكرة والفكرة إلى تشكيل تصويري يحس، لأنه في إطار هذا التشكيل التصويري تتحرك الأشياء وتتجاور وتتداخل. والرمز ينتزع من الطبيعة ولكنه من الممكن أن يكون مصنوعاً من بنات الفكر الإنساني وخياله.

ثانياً: عندما يكون الرمز ممثلاً للظواهر الكونية التي بهرت الإنسان ذات يوم وشغلته إلى درجة القلق، ولم يشعر بالارتياح إلا بعد أن اهتدى بتصوره إلى أن يحيل هذه الظاهرة إلى حدث تؤدي فيه الرموز دورها، وبتعبير آخر عندما يختزل الإنسان مشاعره وانفعالاته بالأحداث الكونية في شكل رموز، تصبح دلالات هذه الرموز مكثفة للغاية، بحيث يصعب أن تستبدل بها لغة شارحة. وكأن الرمز يتعمد أن يحصن نفسه ضد عمليات التفكيك التي قد تنتهي به إلى المسخ، ولهذا يظل للرمز، مهما خلع عليه من تفسير وتأويل، طابعه الكهنوتي المغلف بالغموض[١].

ثالثاً: تمتد الرموز الراسخة في ضمير الإنسان إلى أعمق أعماق التاريخ البشري فالإنسان خلق صانعاً للرمز، وقد وظف هذه الخاصية عنده منذ أن قدر له أن يمارس حياته في الأرض. وقد توارثت الأجناس البشرية رموزها وهي ما تزال تستخدم بعضها على الأقل، بخاصة الرموز المرتبطة بأشياء محسوسة، في ممارساتها، مع انفصال هذه الرموز عما كان يربطها بطقسها

الأول، ومع غياب دلالتها الأولى، فرمز القدم، على سبيل المثال، الذي يوظف لدرء مفعول العين الحاسدة، لا تدرك علاقته بوظيفته إلا على سبيل التأويل وإن استمر حضوره في ضمير الجماعة، وفي حين أن رمز الملح، وهو قديم كذلك، بسبب خاصيته المعروفة في منع فساد الأشياء، يظل أكثر وضوحاً في ارتباطه بالطقس الذي يمارس فيه، فالملح يرش على العروس ليلة زفافها، والملح يرش كذلك في أرجاء البيت كافة ليلة الاحتفال بسبوع الطفل، والملح يلقى في البخور ليحدث فرقعة تماثل فرقعة العين الحاسدة، وهكذا يجاوز الملح وظيفته العادية إلى وظيفة مجازية، وهي إفساد عمل القوى الشريرة، وعلى رأسها العين الحاسدة، على ألا يصل الطقس إلى غايته المرجوة، وهي الوفرة والرخاء.

رابعاً: لا يقوم الرمز بوظيفته الفعالة إلا عندما تشترك معه رموز أخرى في أداء حدث ما، سواء كانت هذه الرموز قولا أو فعلاً، أو قولا وفعلا معا، على نحو يؤكد إدراك الإنسان لتداخل الظواهر الطبيعية، ثم إدراكه أن الطبيعة لا تستمر في علاقتها الطيبة معه إلا إذا كان الرمز فعالا على نحو متصل.

"لقد كان العرب إذا اشتد عليهم الجدب، واحتاجوا إلى الأمطار، يجمعون بقراً معلقة في أذنابها وعراقيبها السلع والعشر، وهما نوعان من الأشجار خشبهما شديد الاحتراق، ويصعدون بها إلى جبل وعر، ويشعلون فيها النار، ويضجون بالدعاء والتضرع، وكانوا يرون ذلك من الأسباب المتوصل بها إلى نزول الغيث" (٢) ويعلق الألوسي على ذلك بقوله: "إنما يضرمون النار في أذناب

البقر تفاؤلا للبرق بالنار، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات [٣]".

فنحن هنا إزاء حدث تؤدي فيه الرموز دوراً يهدف إلى الوصول إلى التأثير السحري على ظواهر الطبيعة، فالبقرة هنا ترمز للسحب، كما أن النار ترمز إلى البرق، وقد تداخل الرمزان أحدهما مع الآخر على نحو ما تتداخل الظواهر في الطبيعة. فإذا أضفنا إلى ذلك أن أداء الطقس في حد ذاته رمز يحتاج كذلك إلى تفسير، أدركنا كيف أن العملية الرمزية تجمع بين الرموز في حدث موحد.

ونلاحظ هنا شيئاً آخر، هو أن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة اكتمال فيما بينهما، فليست هناك علاقة بين البقرة والسحب، كما أنه ليست هناك علاقة بين النار والبرق، اللهم إلا في بريق الضوء الصادر عن كل منهما. فالعلاقة إذن افتراضية وتعسفية. ولكن حيث أن البقرة والنار رمزان قديمان. فإنهما يقفزان في عقل الإنسان من رصيد الذاكرة ليؤديا دورهما في تكافؤ تام، في لحظة إدراك العلاقات بين الأشياء. ولهذا فمن الممكن أن تدخل البقرة والنار في علاقات أخرى مع أشياء أخرى في مجال فكري آخر. وكل هذا يؤكد أن خلق الرموز ليس مبنياً على الوهم، بل على الإدراك الواعي بحقيقة ما تثبته الرموز من أفكار.

خامساً: لا يكون للرموز فعالية إلا إذا دخلت في السياق اللغوي. يقول **فون هومبولت** في معرض الكلام عن اللغة بوصفها

تعبيراً عن الفكر: "إن الإنسان يعيش أساساً مع الأشياء في عالمه المحسوس فهذه الأشياء هي الوسيط بين مدركاته والكون. وبقدر ما تتحدد الأشياء في اللغة تتحدد مدركاته"[٤].

فالإنسان يغزل اللغة من نسيج وجوده، وهو ينفخ فيها من روحه، وعندئذ ترسم اللغة حولها هالة من السحر الذي يظل يأسر الإنسان بداخله إلى أن تنشأ لغة في سياق آخر، أي عندما ينتقل الإنسان إلى فكر آخر. ومع تطور اللغة وتعقيدها يزداد الرمز تعقيداً وغموضاً.

فالإنسان في البداية كان يعيش التجارب الجزئية، حيث يسمى كل شيء باسمه. وفي هذا المجال الفكري كان كل إله مرتبطا بجزئية التجربة لا بكليتها فهناك إله الخمر، وإله الجمال وإله الغضب، وإله الرعد.. الخ. ولما كان هذا غير كاف للتعبير عن الإحساس بكلية الحياة، انتقل الإنسان بالآلهة إلى مستوى آخر من التعبير حيث شخصها وأدخلها في صراع مع بعضها البعض، وجعلها تتحاور. وعندئذ دبت الحياة في الرموز، إذ أصبح كل شيء نابعا من الكل وموجها إلى الكل.

وإذا كانت الأشياء قد استنفذت نشاط الإنسان ذات يوم، فإنه يعود، بفضل اللغة فينفصل تدريجيا عن الأشياء، ويعيش في اللغة التي أصبحت مستودع رموزه ومشاعره وأفكاره، ومن هنا كان خلود النصوص القديمة، التي تركت علامات بارزة على تأكيد الإنسان لوجوده الفكري، وصارت شاهداً على إصراره على أن

يتحرر من المعرفة الناقصة التي حصل عليها من قبل، بالوصول إلى المعرفة الكلية التي توصل إليها من بعد[٥].

سادساً: استكمالاً لهذه الخصوصيات، هناك شروط ثلاثة ينبغي أن تتوافر في الرمز حتى تميزه عما يمكن أن يلتبس به. وهذه الشروط هي:

١- أن يكون الدافع وراء الرمز تأمليا وليس نفعيا. وبناء على ذلك فإن إشارة المرور لا تعد رمزا لأن دافعها نفعي.

٢- ألا تقوم العلاقة بين الرمز ومعناه على أساس المشابهة التامة، كما لا تقوم على العلاقة السببية، بل تقوم العلاقة بينهما على أساس التأويل أو التفسير، وفي هذه الحالة لا يكون المعنى بديلاً للرمز، بل إضافة إليه، وامتداداً بوظيفته، وبناء على ذلك فإن الخريطة التي تمثل الكرة الأرضية أو جزءاً منها لا تعد رمزاً، لأنها تقوم على المشابهة كما أن السحب الدكناء لا تعد رمزا لسقوط المطر لأن العلاقة بين السحب وسقوط المطر علاقة سببية.

٣- إن الرمز لابد أن يتمتع بحالة من الاستقرار في فكر الجماعة، قبل أن يصطلح عليه بوضعه رمزا، وقبل أن يؤدي وظيفته الرمزية[٦].

وعلى الرغم من انتفاء السببية والمشابهة والنفعية عن الرمز، يظل الشيء في حالة ائتلاف مع مدلوله، إذ لابد أن يكون هناك في الشيء ما يثير فكر الإنسان ويحيله إلى الكوني والميتافيزيقي؛ فصوت البومة ونعيب الغراب لم يتحولا إلى رمز

إلا بعد أن أصبح هذان الصوتان جزءاً من بنية وعي ا لإنسان للكون، فهذا الوعي هو الذي ثبت المعنى الذي خلع على الصوتين وهو الدافع وراء الإحساس بشؤمهما.

-٢-

ونود الآن أن نقدم بعض نماذج من تشكيلات الرموز التي استقرت في العقل الجمعي ابتداء من الأسطورة المخزون الأساسي الأول للرموز، ثم نواصل تقديم الرموز في صيغها المحولة في التعبير الشعبي الحي.

ولسنا في هذا المجال بصدد دراسة مستقصية للرموز الأسطورية فهذا موضوع يحتاج إلى بحث مستقل، وإذا كان من الضروري عند الحديث عن الرمز في التعبير الشعبي أن نبدأ من الأسطورة، فإننا نؤكد بذلك أن بذور التعبير الشعبي ليست وليدة عصرها، بل هي متجذرة في أعماق التاريخ البشري وظلت راسخة في ضمير الفكر البشري في العصور الوسطي، وما تزال متأصلة فيه حتى اليوم.

ولهذا الغرض نكتفي باقتطاع مقتطف من أسطورة الخلق الفرعونية المعقدة. وكما هو معروف، كانت هذه الأسطورة تخدم هدفين، الأول أن تصور الخطوات التي تم تنظيم الكون وفقا لها، والتي انتهت بالانتصار النهائي لحورس وقيام الملكية الفرعونية. أما الهدف الثاني الذي لم يفهم إلا تدريجياً فهو توفير سلسلة من الرموز التي تصف أصل الوعي وتطوره. لقد انبثق الهدف الأول

من نظرية الملكية المقدسة وخرج الثاني من عقيدة الروح[٧]. وتسرد أسطورة التكوين على النحو التالي:

كانت المياه الأزلية العنصر الرئيسي في أساطير خلق العالم المصرية. وتفترض جميع أساطير الخلق وجود لجة من المياه الأزلية سابقة لظهور المخلوقات. وكانت تمتد إلى ما لانهاية في جميع الاتجاهات. ولكنها لم تكن بالبحر، إذ أن للبحر سطحا، بينما كان تلك المياه القديمة تمتد إلى أعلى مثلما تمتد إلى أسفل، وتخلو من الهواء، ويسودها العماء، وكل ما بها ظلام لا شكل له ولا صورة[٨].

وكان للخروج من المياه الأزلية أربعة مظاهر، وهي انبثاق الضوء والحياة والأرض والوعي[٩] وفي البدء كان أتوم وحيدا في الكون. لم يكن إلها فحسب، بل كل المخلوقات التي سيقدر لها الوجود. ثم شرع أتوم في الخلق من خلال عمليتي الاستمناء والقذف الرمزيين، فكان مولد شو، أي الفضاء أو الفراغ المضيء في قلب الظلام الأزلي. ويمثل شو النور والهواء كليهما، والحياة الجلية باعتباره أبنا للإله. وهو يفصل السماء عن الأرض لكونه النور، ويحمل قبلة السماء بوصفه الهواء[١٠]. وهذه المرحلة الأولى تمثل الفجر الأول لبدء الخليقة. وتنتهي هذه المرحلة بارتفاع الشمس من المياه، وهو ما يرمز إليه بصورة طفل رضيع يضع إصبعه في فمه.

ثم تأتي المرحلة التالية لذلك وتمثل الحركة التلقائية إلى أعلى، ويرمز لها بثعبان منتصب، أو زهرة تخرج من المياه وتتفتح براعمها لتميط اللثام عن أول ضوء، وتعني الأرض انبثاق

التل الأزلي، أو الموطن الأزلي، أو العرش الأزلي، حاملاً معه منشأ النظام والإرادة إذ أن مفهوم عالم الأحياء ينطوي على وجود العقل والإرادة وسيطرة المرء على ذاته[١١].

ومع مرور الزمن تتعدد الرموز وتتنوع، وعندئذ يمكن تصنيفها في مجموعات ذات دلالات محددة، فإذا كان شو قد خرج من المياه الأزلية وخرج معه الضياء من قلب الظلام فإن حشرة الجعران تمثل رمزا آخر لهذه الفكرة مع تشكيل جديد. فالجعران حشرة اعتادت أن تضع بيضها في كرة من الروث ثم تدحرجها على الرمال، لذا أصبح الجعران رمزا للإله عندما جاء إلى الوجود، وللشمس المشرقة بما تمثله من إعادة يومية للخلق[١٢] وفي طقوس هليوبوليس هبطت العنقاء (طائر النور) على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة، تعرف باسم بنين[١٣].

هذا الفكر الأسطوري الفرعوني استمد بطبيعة الحال من النصوص المدونة التي تؤيدها الرسوم، ومعنى هذا أن الفكر قد استقر في النهاية في لغة ناقلة لكنه النظام الأزلي، الذي يبدأ مع نشأة الكون. ولابد للإنسان، لكي يظل مرتبطاً بنظام الكون، من أن يتذكر على الدوام هذا الحدث الأولى الجليل. ووسيلة ذلك تكرار اللغة التي تقول الحدث وتكرر الطقوس التي تفعل الحدث. ولهذا كانت تأدية الطقوس الفرعونية تتطلب نوعين من الكهنة، مؤد وقارئ: الأول يرتدي جلد فهد ينسدل على ظهره، أما الآخر فهو حامل اللفافة ويميز بارتداء شريط من الكتان ينسدل من فوق

كتفه[١٤] وهو يقوم برواية ما حدث في الزمان الأولى فيقول على لسان الإله شو، روح الحياة والخلود:

إنني الخلود خالق الملايين
الذي يكرر بصقة آتوم التي خرجت من فمه
إنه يمد يده ليخلق ما شاء من مخلوقات
قبل أن يتركها تهوى إلى الأرض
ويقول آتوم
هذه هي ابنتي الأنثى الحية تفنوت
التي ستظل مع أخيها شو
الحياة اسمه والنظام اسمها [١٥].

ومع نمو الفكر الميتافيزيقي يضاف عنصر آخر إلى الأسطورة الأولى، وهذا يعني مزيداً من التشخيص ومن الرموز، فإذا كان الإله آتوم فجر الحياة، وإذا كان الإله شو خلق الحياة والنظام، فإن الإله بتاح خلق العضوين الأساسين القادرين على استمرارية الحياة بين الكائنات الأرضية وعلى رأسها الإنسان على نحو يجمع بين الفكر والفعل، وهذان العضوان هما القلب واللسان:

"الآن حاز القلب واللسان السلطان على كل الأعضاء، لأن الأول موجود في كل جسد والثاني موجود في كل فم، في كل إله وكل إنسان وكل حيوان وكل دودة وكل ما هو حي فالقلب يفكر فيما سيكون واللسان يأمر بما سيكون"[١٦].

وليس في وسعنا، في هذا الحيز المحدود من البحث، أن نتتبع تطور الفكر الأسطوري المصري القديم، الذي يمثل مع

تشعبه وتطوره ووفرة رموزه بنية أسطورية واحدة متكاملة سجلت لتميز الفكر المصري القديم في بحثه في القضايا الميتافيزيقية عن مصدر الزمان والحركة والنظام الأخلاقي والطبيعي.

ونعود إلى الرموز التي أشارت إليها تلك المقتطفات المبتسرة من أساطير الخلق المصرية القديمة لنجد أنها تربط بين الحسي والمثالي في وحدة تشكيلية مثيرة، فالتلال الطينية التي تتشق عنها مياه الفيضان في أثناء انحسارها ثم تكسوها الأعشاب وتعج بها الحشرات ويرتع بها الحيوان، وكأنما ولدت الأرض حشودا من المخلوقات الجديدة – هذا المنظر الحسي الذي يوحي ببداية الخلق، يتجاوز في لحظة من الإدراك المجال الحسي إلى المجال الفكري والشعوري ليعبر عن حنين الإنسان الشديد إلى معانقة الدنيوي للديني. فهذا التل الحسي المحدود يتحول إلى التل المقدس الذي انبثق من السديم ذاته ليفجر الحياة منه. ومع انبثاقة التل انتصبت الحية لتزيح الظلام وتمهد لانبلاج النور. وعندما راقب الإنسان حشرة الجعران وهي تدحرج بيضها على الرمال، ضمها إلى تلك الرموز الإلهية المبشرة بخلق الكون على نحو واضح ومنظم ومحدد. ثم تشارك هؤلاء جميعا العنقاء طائر النور وقد هبط على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة.

ويهمنا في هذا المجال أن نشير إلى رمز العين الذي يماثل الحية في خصوصيته في تراث الشعوب قديما وحديثا، يقول آتوم: ذرفت دمعا هيئة عيني وهكذا جاء الإنسان إلى الوجود. واستبدلته العين بأخرى براقة الشمس فغضبت مني حينما عادت لتجد أخرى

تتألق في موضعها.[١٧] ويقول نص آخر على لسان العين، عين آتوم:

لن يأتي من يقدر على مقاومتي سوى آتوم
فهو من تحرك في البدء ووضعني أمامه
حتى أستخدم قوتي وأشع حرارتي
وقلت لأبي آتوم
بفضل قولك دبت فيّ القوة
فبت أكثر الآلهة جبروتا [١٨]

فالعين بذلك لم تصبح لها علاقة بعين الإنسان إلا في قوة التأثير فيما حولها، ومعنى هذا أن العين الأسطورية القديمة استقلت بكينونتها لتمثل في حد ذاتها قوة وجبروتا وسلطانا، فهي رمز القوة والضوء المعشي للأبصار والنار والعواطف والغضب الجامح[١٩].

أما الثعبان فهو رمز كبير مغلف بالغموض إذ إنه يحمل معنى الضدين، الخير والشر معا. فتارة هو الإله القديم المنبثق من المياه الأزلية، والمنتصب إلى أعلى. وتارة هو الإله الحارس للأرض الذي تحيط لفافته بالعالم المخلوق. ولكنه خلاف ذلك الكائن المراوغ الذي اختلف مع الإله رع حول وراثة هيليوبوليس. فلما استعد رع لضربه، حول الثعبان نفسه إلى فتاة ذات غدائر.

لقد نظر المصري للثعابين باعتبارها القوى الشيطانية التي تبث الفوضى والتي تسكن العالم السفلي. وحينما كان الإله الأعلى موجوداً في اللجة أو على الأرض كانوا يخضعون لسيطرته. ولكنه رحل إلى السماء بعد أن تمرد عليه البشر، وظنت الثعابين أن الإله

لم يعد له وجود وشرعت في الكشف عن طبيعتها الحقة. لذا أنزل لهم جب برسالة مكتوبة يقضي فيها عليهم بالتزام البقاء على الأرض حيث سيبقون إلى الأبد(٢٠).

ومازال الثعبان حتى اليوم يحمل معنى الضدين: الخير والشر معا. أليس هو رمز الشفاء الذي يرسم على لافتة تعلق عند مداخل الصيدليات؟

-٣-

وقد يبدو أننا نقفز قفزة كبيرة عمرها آلاف السنين إذا ما انتقلنا من الطقوس والرموز الأسطورية القديمة إلى الرموز الموظفة في الطقوس والتعبير الشعبي اليوم. ولكن عندما نتذكر أن التعبير الشعبي ميراث تتوارثه الأجيال، وأنه يأخذ من السابق أشياء ويضيف إليه أشياء.. وأن الرموز ذات المغزى الكوني التي تتداخل في عالم الإنسان الشعبي موروثة، وقد يكون لها طابع عالمي وليس محلياً فحسب، عندئذ تبدو الهوة الزمنية بين القديم والحديث أكثر ضيقا.

فالاحتفال بسبوع الطفل، على سبيل المثال احتفال طقسي، وهو يؤدي مستوفيا لجميع عناصر الطقس القديم؛ فهو أولا يقوم على انتقاء أشياء حسية تتحول إلى رموز عندما يزحزحها فكر الإنسان من النفعي إلى الكوني، وهذه الأشياء هي الملح والبخور والغربال والحبوب الجافة والماء. فضلا عن رمز العدد سبعة، وتتداخل هذه الرموز مع اختلافها في إجراء الطقس في نسيج موحد بحيث يكشف أحدها الآخر في مغزاه ويكمله، ثم إن هذه

الرموز لا تصل إلى فاعليتها إلا إذا اتخذت شكل أداء عملي تصاحبه الكلمة التي تمتص قوة الرمز وتوحي بفاعليته، ويجرى طقس السبوع على النحو التالي:

تعد الأشياء التي تستخدم في السبوع في عصر اليوم السادس لميلاد الطفل، أي ليلة السبوع وهي: الملح وخليط من الحبوب (سبع حبات من كل صنف وهي القمح والشعير والفول والذرة والعدس والحلبة)، إبريق من الفخار إذا كان المولود ذكرا وقلة إذا كان المولود أنثى. غربال وهاون من النحاس شموع وورود وبخور، وملابس جديدة للطفل.

وفي هذه الليلة يحم الطفل ويلبس ملابس جديدة ثم يلف ويوضع في الغربال ويحتفظ بماء الحموم في صينية تلقى فيها الحبوب ثم يملأ الإبريق أو القلة بالماء وتلف (أو يلف) بملابس الوليد التي خلعت عنه. وتزين القلة أو الإبريق بالورد التي يوضع بوسطها شمعة.

يرقى الملح بأن تتلى عليه الآيات الدينية والرقي، ثم يوضع بجوار المولود حتى الصباح. وعندئذ ينفصل الملح عن الملح العادي في وظيفته ويسمى الملح المرقي. ووظيفته الرقية أن تحمي الطفل من العين الحاسدة، ولذلك فإن الرقية تبدأ بقول الراقي: بسم الله الرحمن الرحيم الأولة باسم الله والثانية باسم الله والثالثة باسم الله والرابعة باسم الله والخامسة باسم الله والسادسة باسم الله والسابعة باسم الله والثامنة فرقت عيني وعين خلق الله على الله، رب المشارق والمغارب، ولا يغلب الله غالب. ثم تستمر

الرقية فتعدد العيون التي يمكن أن تصيب الطفل بالحسد، ويحظر بعد ذلك تقبيل الطفل، إذ إنه يكون محاطا بالملائكة التي توشك أن تغادره في اليوم السابع، وهذا هو السبب في إجراء الطقس.

يبدأ الإجراء العملي في صبيحة اليوم التالي فتنتشل الحبوب من ماء الحموم وتوضع في الغربال مع الطفل، ثم يرمى ماء الحموم تحت شجرة خضراء أو نخلة عفية أو في مزود عجلة، وتسمى هذه الأشياء باسم الطفل فيما بعد.

ثم تبدأ الحركة بعد ذلك بحمل الأم لوليدها والخطو به فوق البخور المشتعل وبه بعض الملح سبع مرات وفي أثناء اشتعال البخور وفرقعة الملح تقول أحد النساء:

الأولة: واحد

الثانية: وداد

والثالثة: منعاد

والرابعة: حسن الختام

والخامسة: النبي عزيز الإسلام

والسادسة: حسبتك بالأربعة المدركين

والسابعة: العاشق في جمال النبي يصلي عليه

ثم يلي ذلك عملية رش الملح في جميع أرجاء البيت والكل يغني:

يا ملح دارنا كتر عيالنا

يا ملح الملوك يجعلك مبروك

يا حنان يامنان املأ دارنا بالصبيان

يا ملح دارهم كتر عيالهم

وبعد ذلك يغربل الطفل في الغربال مع الحبوب، ويصاحب هذا دق الهاون. ومع صليل النحاس تطلق إحدى النسوة الدعوات الطيبة للطفل ويرد عليها الجمع المحتشد في صوت واحد بكلمة: آمين.

وفي النهاية تزف الوالدة والمولود في أرجاء البيت والكل يغني الأغنية الشائعة:

برجالاتك برجالاتك حلقة ذهب في وداناتك
يارب يا ربنـــــــا تكبر وتبقى أدنا[٢١]

وبهذا يكتمل طقس السبوع في صيغته الأصلية، وهو مازال يتبع حتى اليوم مع بعض التغير في المدن المصرية بصفة خاصة.

ويعد هذا الاحتفال طقسا أسطوريا بكل تفاصيله: إذ تجتمع فيه الرموز واللغة والأداء لتسهم جميعا في تكرار حدث موغل في القدم وهو إبعاد القوى الشيطانية التي يمكن أن تصيب الإنسان في كل ما يجلب له السعادة والرخاء، والطفل رمز الميلاد الجديد وللثروة والوفرة، ولهذا فهو يماثل النبت الذي يوشك أن ينمو ويترعرع. وإذا كانت الحبوب تغربل لتنقى، فإن الطفل يكتسب هذه الخاصية عندما يغربل معها. وينضم الماء بطبيعة الحال إلى هذه الرموز الدالة على الخصب والنماء وكأن الماء الذي يوضع في الإبريق أو القلة وكذلك ماء حموم الطفل، اختزال لهذا الماء الأزلي الذي خرجت منه الحياة ذات يوم.

وتكتمل رموز الوفرة بالملح الذي تصرح الأغنية بوظيفته في قولها: يا ملح دارنا كتر عيالنا، وهو يحقق هذه الوفرة بطرق غير مباشرة عندما يصيب القوة الشريرة في عينها الحاسدة. ومن الطريف أن ينسب الملح إلى الملوك، وهو لفظ عام يشير إلى القوى الطيبة غير المرئية، ولا يتحول الملح العادي إلى ملح كوني إلا إذا سلطت عليه الكلمات ذات القوة السحرية.

ولا يبعد دق الهاون عن هذا المجال، فالقوى الشيطانية كما يقول **فريزر** تفزع من صليل النحاس وتهرب[٢٢] وبهذا تتوزع الرموز في حزمتين: حزمة تضم رموز الوفرة والنماء والنور الجديد وتشمل الحبوب والشمع والماء والغربال. وحزمة تضم ما يفسد على القوة الشريرة فعلها وهي الملح ودق الهاون والبخور.

وهناك من الرموز ما يتصل على نحو مباشر ببقايا الرموز القديمة، فهناك في مركز **تل البسطة** التابع لمحافظة الشرقية تمثال من الجرانيت لرجل وامرأة يقفان متجاورين وسط حطام من الآثار وحول هذا التمثال تتناثر الأباريق السوداء المهشمة. وقد اختزنت الذاكرة الشعبية قصصا حول هذا التمثال منها، أن **تل البسطة** كانت مدينة عامرة بالناس والخير. ثم فسق أهلها فسلطت عليها اللعنة فأحالتها إلى حطام. وتصادف أن كان هناك في المدينة فتى وفتاة يعشق أحدهما الآخر في شدة، وكانا ساعة حلول اللعنة بالمدينة في حالة جماع، فمسخا وتحولا إلى حجر، وأصبحا رمزا للقوة الجنسية العارمة، أي رمزا للقوى الكونية الدافعة على الإخصاب. ولهذا فإن السيدة العاقر أو التي

تأخرت في الإنجاب، تزور هذا التمثال وتعانقه بعد أن تخلع عنها ملابسها وحولها النسوة يغطينها بملاءة. ثم تصب المرأة الماء على جسمها من إبريق أسود وترميه بعد ذلك وتهشمه[٢٣].

ومن هنا نرى إلى أي حد يصر الإنسان الشعبي، على نحو ما كان يفعل الإنسان القديم، على أن يحتفظ برموز الخير والشر. وعندما يكون الرمز ضاربا بجذوره في المعارف الإنسانية مثل العين والحية والزرع والملح، تظل هذه الرموز فعالة ومؤدية دورها في الممارسات الشعبية بعد أن تنتزع من مجالها الديني الصارم وتدخل في نسيج الحياة اليومية.

وعلى هذا النحو حول الإنسان الشعبي أسطورة الصراع بين الشخوص الشيطانية والشخوص الإلهية إلى نمط خاص من القص ينغلق على الصراع الحسي بين قوتي الشر والخير. وهذا النمط من القص هو الحكاية الخرافية. والفرق بين أساطير الصراع القديمة والحكاية الخرافية، أن الأولى مجالها المعبد، أما الثانية فمجالها الحياة وإذا كان رمز الخير يتمثل في الإله الخيّر في الأسطورة، فهو في الحكاية الخرافية الإنسان البطل، وإن لم يكن لهذا الإنسان وجود إلا في إطار الحكاية الخرافية. أما الشخوص الشيطانية الشريرة فقد أبقى على غرابتها وصورها المفزعة حيث أن مجالها العالم المجهول.

وأود أن أشير في عجالة إلى حكاية سجلتها بنفسي من سيدة في مدينة شبراخيت في محافظة البحيرة وأعدها نموذجا لهذا القص حيث يبلغ فيها الصراع قمته بين القوى الشيطانية والإنسان.

ولا أنسى أن الراوية بدت في لحظة، بعد أن استغرقت في القص وكأنها انفصلت عما حولها وأصبحت تستقرأ أحداث الحكاية من العالم الأسطوري البعيد قالت:

كان يا ما كان، كان هناك أم ولها ولد وبنت، الولد كان يدرس في المدرسة، والبنت كانت تساعد أمها في أعمال البيت واسمها كشكول دهب، وذات يوم تغيب الابن عن ميعاد عودته إلى البيت. فطلبت الأم من الابنة أن تذهب إلى المدرسة وتبحث عن أخيها. فلما ذهبت الابنة وجدت المدرسة يسودها الصمت إذ كان التلاميذ قد غادروها. ولكنها وجدت البوابة مفتوحة، فدلفت إلى الداخل ثم نظرت في أحد الفصول المفتوحة، ولشدة فزعها وجدت أن الفقى – هكذا قالت لي الراوية – (والفقى في لغة أهل الريف يعني المدرس) يأكل أخاها. وجرت البنت من شدة خوفها وفزعها ولكنها بدلا من أن تذهب إلى أمها لتخبرها بما رأته جرت هائمة على وجهها حتى وصلت إلى بلد غريب لا تعرف أحدا فيه. وكان الظلام قد بدأ يغشى الكون وهي لا تدري أين تبيت ليلتها. ولما كانت قد تعبت من السير جلست عند عتبة دكان يبيع الأصباغ. وأبصرها صاحب الدكان وهو يغلق بابه، واستدر منظرها عطفه فسألها عن سبب جلوسها على هذا النحو، وأجابته بأنها ضلت الطريق إلى بيتها. فلما طلب منها أن تصطحبه إلى بيته حيث أن له أبناء في عمرها، رفضت وأصرت على أن يدعها تنام في الدكان ويغلق عليها الباب. وإزاء إصرارها فعل الرجل ذلك.

وما كاد الباب ينغلق عليها وتشيع الظلمة الداكنة في داخل الدكان حتى انشق الحائط وظهر لها شبح مخيف يسألها سؤالا معدا

من قبل ويخاطبها باسمها ويقول: كشكول دهب، إيش رأيتي فيما تعجب؟ وردت الفتاة على الفور كما لو كانت قد أعدت نفسها للسؤال والإجابة وقالت: رأيت يا سيدي الفقى بيعلم الناس الأدب. عندئذ قام ببعثرة الأصباغ حتى امتزجت ببعضها البعض وبعدها أغلق الحائط واختفى.

وجاء صاحب الدكان في الصباح ليفتح دكانه، وفوجئ بمنظر الأصباغ المبعثرة هنا وهناك فاستشاط غضبا وهَمَّ بضربها وهو يسألها عن السبب الذي دفعها إلى هذا الفعل. ولكن الفتاة التزمت الصمت التام، فضربها وطردها فهامت الفتاة على وجهها مرة أخرى حتى فاجأها الليل فجلست عند عتبة دكان يبيع القماش. وحدث ما حدث في الليلة السابقة، فالشبح يشق الحائط ويسألها نفس السؤال نفسه وهي تجيب الجواب نفسه. وفي هذه المرة بعثر الشبح الأقمشة قبل أن يغلق الحائط ويختفي. ويفاجأ صاحب الدكان بما حدث لبضاعته ولم يساوره شك في أن الفتاة هي التي قامت ببعثرة الأقمشة فضربها وطردها. وفي الليلة التالية كانت جلسة الفتاة في المساء عند باب لقصر، وأبصرها صاحب القصر، وكان شابا لم يتزوج بعد، وهو يخطو إلى داخل القصر، فأعجبه جمالها ورق لحالها. فأصطحبها إلى داخل القصر وأمر بأن يعتني بها. وكبرت الفتاة وازدادت جمالا وتزوجها صاحب القصر. ولم يكد يمر الحول، حتى كانت كشكول دهب على وشك الوضع وولدت فيما بعد ولدا، فسعد الجميع به. وبينما كانت تجلس وحدها مع وليدها في حجرتها، انفتح الباب وإذا بالشخصية المخيفة تدخل وتخطف

طفلها بسرعة، وتمسح فمها بالدم وترحل، وتكرر هذا الحادث مع ابنها الثاني والثالث.

وشاع في ربوع القصر أن زوجة صاحب القصر غولة تأكل أولادها. وعندئذ أغلق عليها زوجها باب الحجرة وتركها وشأنها، وقرر أن يسافر للحج لعله يكف عن التفكير فيما حدث. وكان من المعتاد أن يسأل أهل البيت عما يمكن أن يحضره لهم معه، فأعرب كل عن رغبته. ودعاه العطف على زوجته في أن يخاطبها قبل أن يرحل. ففتح عليها باب الحجرة وسألها عما إذا كانت ترغب في شيء. فقالت له: لا أريد غير علبة الصبر، إن جبت علبة الصبر مركبك سارت، وإن ما جبتش علبة الصبر، مركبك وقفت في البحر واحتارت.

وأدى الزوج فريضة الحج، ولكنه نسي علبة الصبر، فلما ركب المركب، اهتزت المركب وأبت أن تتحرك، وعندئذ تذكر قول زوجته، وخرج من المركب، واشترى علبة الصبر وعاد إلى المركب، فسارت على بركة الله.

وعند وصوله وزع الهدايا على أهل بيته، ثم فتح باب الحجرة على زوجته ورمى إليها بعلبة الصبر. فكانت علبة الصبر كلما حملتها في يدها، تهتز وترتج من هول ما يحدث لها، فتقول لها: يا علبة الصبر اصبري كما صبرت.

وقرر الزوج أن يتزوج غير زوجته التي أشيع أنها أكلت أبناءها الثلاثة. وفي الليلة التي تقرر فيها الزواج، وكانت الزينات

معلقة في كل مكان، فتحت الشخصية المفزعة الباب على كشكول دهب وردت إليها أبناءها الثلاثة وقد كبروا.

وعندئذ أمرتهم أمهم بالإسراع إلى الذهاب إلى أبيهم قبل أن يتم زواجه من عروسه الجديد. فأسرع الأبناء إلى مقر إقامة الفرح وحاولوا الدخول، ولكن الحراس منعوهم، وعندئذ صرخ الأبناء في وجوههم وقالوا محتجين: هو الفرح فرح أبونا والأغراب يطردونا؟

فسمعهم أبوهم وخرج للقاؤهم وعرف منهم حقيقة ما حدث. وعندئذ أبطل الفرح وذهب معهم إلى أمهم ليعيشوا جميعا في التبات والنبات.

ويتميز هذا النمط الخاص من القص بالتنوع الهائل في تشكيلاته، كما يتميز بأنه نابع من اللاشعور الإنساني الجمعي الذي يعد مستودعا هائلاً للرموز، بدليل أنه ليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا القص. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا القص كله يخضع لبنية واحدة كشف عنها العالم الشكلي **فلاديمير بروب** في كتابه الأشهر، **مرفولوجية الحكاية الخرافية**. وليس هذا مجال الدخول في الأبحاث الجادة المتنوعة التي عرضت لهذا القص بصفة خاصة، وشملت الأبحاث الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية، ولكن يهمنا أن نشير إلى أن تحليل **بروب** الذي يقوم على أساس الوحدات الوظيفية في النص، حدد بدقة مجالات الصراع بين الإنسان والقوى الشيطانية. والشيء المثير في هذا الصراع كما يتضح من حكايتنا، أن البطل يتعمد أن يقحم نفسه في الصراع مع

هذه القوى. وأكثر من هذا أنه يعرف لغتها، ومن ثم فهو قادر على الدخول معها في مساومة وإن كانت قادرة على الخداع والمراوغة. وسواء نجح البطل في أن يهادنها حتى تتركه في سلام في النهاية، أو دخل معها في صراع بمعاونة الأدوات السحرية، فإنه ينتصر عليها في النهاية ويعود مرة أخرى إلى حال الاستقرار النفسي والاجتماعي(٢٤).

وربما كان تفسير **يونج**، من خلال نظريته في اللاشعور الجمعي، أنسب التفسيرات لهذا القص بصفة خاصة، نظراً لما يكتنف هذا القص من غموض، من ناحية، وما يثيره من تساؤلات لا تتفق مع المنطق من ناحية أخرى، فلماذا آثرت الابنة الصغيرة أن تنام في الظلمة الحالكة بعد أن أغلق عليها باب الدكان، وهي تعلم، كما توحي الحكاية فيما بعد، أنها ستواجه القوة الشيطانية مرة أخرى؟ ثم أنىّ لها أن اكتسبت لغة التفاهم الحواري مع هذه القوة الشيطانية؟ وإذا كانت الفتاة أجابت الإجابة التي لم تغضب هذه القوة فلماذا شاءت هذه القوة الشيطانية أن تسيء إليها، بطريق غير مباشر؟ ثم لماذا ظلت تتعقبها فيما بعد؟ فخطفت أبناءها الثلاثة؟ وإذا كانت هذه القوة شريرة إلى هذا الحد، فلماذا عادت وردت إليها أبناءها بعد أن كبروا؟ كل هذه التساؤلات المثيرة يجمع بينها الباحث النفسي الشهير **كارل جوستاف يونج** الذي شغل نفسه، في مجال التطبيق لنظرياته، بهذا القص بصفة خاصة، وهو يرى أن كل هذا الاضطراب والتناقض الذي ينتهي إلى المصالحة والانسجام والأمان، إنما يجسد تلك العملية النفسية الداخلية المعقدة التي تبدأ مع الإنسان منذ الطفولة وتستمر معه حتى يصل على

نحو مثالي، إلى مرحلة الوعي الكامل والانسجام الكامل مع نفسه ومع الحياة.

وكل هذا لا يبعدنا كثيرا عن الصراع بين الآلهة والقوى الشيطانية في الأساطير القديمة. إن كلا النمطين وليد الفكر البشري الذي لا يكف عن التعبير عن رغبته الملحة في الالتحام بالتصورات المتعالية transcendentales حيث يتحقق الجمال المطلق، والخير المطلق، والعدل المطلق، وذلك عندما يقهر النور الظلام وعندما يقهر النظام الفوضى.

-٤-

على أن الحكاية الخرافية لا تستنفد وحدها استخدام الرموز، فالتعبير الشعبي بصفة عامة يرتكز، في أخص خصائصه، على التحرك في سرعة من الواقع إلى المثال. ولهذا فإن الإنسان الشعبي قادر على التقاط الرمز في كل مجال من مجالات حياته. وإذا كان الرمز يعد ضربا من ضروب الاستعارة، فإن التعبير الأدبي الشعبي الذي يصاحب الحياة – على نحو ما يصاحب الفن الحياة بصفة عامة – يقوم أساسا على الاستعارة القادرة على نقل الشيء من مستواه النفعي إلى المستوى الرمزي.

فالاستعارة في التعبير الشعبي، ليست مجرد تشكيل جمالي يقرب الأشياء بعضها من بعض، بل هو وسيلة معرفية حية، فالفكرة لا تتمثل بدقة ولا تصبح مقنعة إلا إذا عثرت على ما يمثلها. وعندئذ تكون الاستعارة قد قفزت بالشيء إلى مجال الرمز الذي يحتوي على المعنى وفائضه، وتكون قد دخلت إلى مجال

الفعل، وليس إلى مجال المعنى فحسب. وهنا نصل إلى ما يسمى بالحقيقة الاستعارية التي تعلمنا شيئا غائبا في الحياة.

ولهذا فإن التعبير الشعبي لا يحتوي قط على ما يسمى بالاستعارة الميتة، حتى وإن ترددت الاستعارة نفسها في صور التعبير المختلفة، وذلك لأن الخيال الشعبي قادر على صياغتها في تشكيلات جديدة قادرة على الدوام على أن تبقى على الرمز مشعا لكينونته.

وها هي ذي بعض الأمثال الشعبية التي تقوم على الاستعارة التي تمس الأشياء في أخص خصائصها ومن ثم فهي تحولها مباشرة إلى رموز:

- قالوا للغراب بتسرق الصابونة ليه، قال الأذية فيّ طبع.
- لما يشبع الحمار يبعزق عليقه.
- الخشب قال للمسمار فلقتني، قل له: لو كنت شفت الدق اللي فوق دماغي، كنت عذرتني.
- زي الطبل، صوته عالي وجوفه خالي.

وفي هذه الأمثال وغيرها تتحرك الأشياء من وظيفتها الحياتية إلى الوظيفة الرمزية حاملة معها فكر الإنسان ومشاكله الحياتية، وحنينه إلى الوصول إلى عالم من النظام حيث تختفي النواقص وتلغى المتناقضات، ثم تفاجئنا بعد ذلك، تلك القدرة البارعة على تأمل الظواهر العادية التي كثيرا ما يصادفها الإنسان في حياته، ولا يكاد يأبه بها، فإذا بالخيال الشعبي يعزلها عن مجالها ويدخلها في إطار فكر وكوني.

وقد يبدو في هذا تناقض مع ما سبق أن ذكرناه من أن الرموز قديمة ومتوارثة، ولكن هذا اللبس سرعان ما يزول عندما ندرك أن الأشياء التي حركها الإنسان بخياله لتصبح رموزاً، هي في حد ذاتها ظواهر كونية، أي أنها جزء من حقائق الحياة. وتظل هذه الأشياء ساكنة وقابعة في مكانها إلى أن يحركها الخيال الشعبي عندما يكتشف فيها العلاقة بين المحدود واللامحدود والحقيقة والمجاز.

فالجمل على سبيل المثال، ذو دلالة رمزية كبيرة في الحس الشعبي، فهو يعد رمزا للصبر والتحمل من ناحية، والقهر من ناحية أخرى. وإذا ذكر الجمل، ذكر الجمال الذي من المفروض أن يكون أكثر الناس إحساسا بالجمل وأكثرهم حرصا على سلامته، ولكن التعبير الشعبي يعيد صياغة هذه المعرفة الأولية ويضعها في قالب جدلي جديد. يقول الموال الشعبي:

جمل حداه ألم تحت الحمل مدارى
لا الجمل بيقول آه ولا الجمّال بيه داري
قول، دارى على بلوتك باللي ابتليت داري

ويتأكد هذا المعنى في تشكيل جمالي رائع آخر، يقول:

البين عملني جمل واندار عمل جمّال
ولوى خزامي وشيلني تقيل الأحمال
أنا قلت يا بين هوه الحمل دا ينشال
قال لي: رق الخطا يا جمل وامشي على مهلك
وكل عقدة ولها عند الكريم حلاّل

ثم يأتي المثل الشعبي فيشارك الموالين السابقين التعبير عن الظلم الواقع على الجمل. وفي هذه المرة لا يقع الظلم من الإنسان، بل من الطبيعة وكأن هناك اتفاقا كونيا كاملا على قهر الجمل: "قالوا للجمل زمر، قال: لا فم مضموم ولا صوابع مفسرة". وعلى هذا النحو تصبح الكلاب في التعبير الشعبي بصفة عامة، رمزا للحقارة والخسة، في حين يتمتع السبع بمغزى العزة والمنعة والأصالة:

لموا الكلاب بعضهم ع السبع واتعدوا
وقالوا احنا كتار ع السبع واتعدوا
في قومة السبع فر الكل مطروبين
كبشة كلاب سود لا سَدوا ولا عدُّوا

إن الرمز في التعبير الشعبي، قديما وحديثا، مهما كثر الكلام عنه والبحث فيه، يظل شديد الإغراء لأن نظل نبحث فيه وفي مهاده الفكري والاجتماعي والأنثروبولجي. ونحن لا نبالغ إذا قلنا، إن كل أشكال التعبير الشعبي رمزية في أساسها وفي هدفها، فاللغز الشعبي شكل مميز من أشكال التعبير، وهو في حد ذاته، رمز لمعميات الكون. والحياة عندما تُتأمل تبدو حشدا هائلا من المتناقضات والمفارقات التي يصعب وضعها في وحدة من التفسير ومع ذلك فهي تصنع وحدة الكون والحياة.

وهذا هو بعينه شكل اللغز، إنه سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض في صيغة

استعارية ماكرة، طالبا الوصول إلى كنه الشيء الواحد الذي يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات.

قد السمسمة وتجيب الخيل ملجمة (الكتابة)
أبويا اشترى لي عجل بأربعين رجل
يشيل رجل ويحط رِجْل (الساقية)

وليس كل إنسان قادرا على حل اللغز، بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات في شكل يبتعد عن السؤال ويقترب منه في الوقت نفسه.

وليس غريباً بعد ذلك أن يحرك الخيال الشعبي الشخوص التاريخية التي تروقه والتي لعبت دورا بطوليا على نحو ما في التاريخ وينقلها مع أفعالها من المحدود إلى اللامحدود لتصبح رموزا مستقرة في اللغة، ولهذا أصبح عنترة والظاهر بيبرس وأبو زيد الهلالي والأميرة ذات الهمة والملك سيف بن ذي يزن وغيرهم رموزا للبطولة التي توجهها قوة كبرى تقع في المجال الخارج عن مجال الذات، ولهذا كان البطل الوسيط الضروري بين الحياة التي تسير فيها الأحداث على غير هدى، والنظام الكوني الذي ينبغي أن تستمد منه الحياة نظامها. ومهمة البطل التاريخي الرمزي أن يحقق للجماعة الشعبية أملها في أن يسود النظام الحياة.

-٥-

وإذا كان الرمز يعد العماد الأول الذي يقوم عليه التعبير الشعبي، فإن العماد الثاني لهذا التعبير هو الأمثولة أو الأليغوريا، إن شئنا أن نحتفظ بالمصطلح الأجنبي. وربما كان الرمز أكثر

اتساعا في مجالاته التي يوظف فيها من الأمثولة، فالأسطورة وهي التعبير الجمعي الأول صيغت من حشد من الرموز. والرمز مرتبط كل الارتباط بالأداء الطقوسي. ثم إن الرمز يتداخل في كثير من أشكال التعبير الشعبي كما رأينا عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك إلى المعنوي المجرد ومن الجزئي إلى الكلي.

أما الأمثولة فهي كما يتضح من اسمها، مختصة بالقص، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد في شكل قصة خيالية مصنوعة. ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح المعادل الموضوعي للمعنى المجرد.

وربما كان من الأفضل أن نقف وقفة لنقارن بين الرمز والأمثولة، حيث إن الفروق الدقيقة بينهما تضع كل مصطلح في مستواه الفكري والدلالي. وتتلخص وجوه الاختلاف فيما يأتي:

أولا: إن الأمثولة تصل مباشرة إلى المدلول، وتتمثل قيمتها التوصيلية في الوصول إلى هذا المدلول. أما الرمز فيظل محتفظاً بشيء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن الرمز، كما يقول **تودوروف** بمثابة الفعل اللازم في حين أن الأمثولة بمثابة الفعل المتعدي [٢٥] بمعنى أن الدلالة في الأمثولة لا تؤجل، ولابد من الوصول إليها مع نهايتها، لأنها هي الهدف الأخير منها، أما الرمز فهو يقدم نفسه أولا، ثم يدرك مغزاه في مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثولة فإن المستمع إليها أو القارئ لها يركز عليها بوصفها كلا دون مراجعة الجزئيات، في حين أن المتأمل للرمز في أي شكل كان، يروح

ويغدو بفكره بين الرمز في حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

ثانياً: إن الرمز فيه صرامة الكون وقدسيته فمن خلاله نستقرئ نظام الطبيعة التي يعد الرمز فيضا منها. ولهذا فإن الإنسان يتعامل مع الرمز بمزيج من العقلانية والروحانية، فالعقلانية أساس إدراك العلاقة بين الرمز ومغزاه، والروحانية هي ذلك الإحساس الغامض الذي يربطنا بالرمز لارتباطه الشديد بمعميات الكون الذي نعيش فيه، ولهذا يظل الرمز لا معنى له ما لم نرده إلى العملية الروحية التي تنتمي إلى جوهر الوعي بالوجود.

أما الأمثولة فهي معنية بالتجارب الإنسانية وتحولاتها وتغيراتها، بشرط أن تنقلها من الخاص إلى العام عن طريق تشخيص المفهومات المدركة. وقد تستخدم الأمثولة الرموز المصطلح عليها على أساس أنها تقوم بدور الشخوص التي تجسد المعنى، ولكن الرمز في هذه الحالة لا يجاوز المعنى الواحد الذي تريد الأمثولة توصيله.

ويمكننا أن نقول إن الأمثولة تبدأ من ظاهرة تتحول إلى شيء مدرك، ثم يتحول المدرك إلى قصة تمثيلية تظل ممسكة بالمدرك حتى يتضح كاملاً في نهايتها. أما الرمز فهو يبدأ بالتمعن في ظاهرة سرعان ما تنتقل إلى المجال الفكري، الذي يحيلها بدوره إلى صورة على نحو تظل فيه الفكرة نشيطة وغير مستهلكة، حتى تبقى موضوعاً للتأمل. وبتعبير آخر إن المعنى يكتمل بالأمثولة،

وينتهي بانتهائها، أما الرمز فيظل حيا ومحتفظا بسحره الذي يجذب الإنسان لتأمله على مر العصور[٢٦].

ثالثاً: لا يرجع الفرق بين الرمز والأمثولة في طريقة التعامل مع الأشياء فحسب، بل يرجع كذلك إلى الأشياء نفسها التي يتعامل معها كل منهما. فالأمثولة تتعامل مع الأشياء التي لها طابع الصيرورة والتحول، في حين أن الرمز يتعامل مع الأشياء التي لها طابع الكينونة، التي هي جزء من الوجود الثابت. ولهذا فإن الرمز يحتاج إلى تأويل، وليس هناك حدود لتأويله، أما الأمثولة فليست في حاجة إلى قراءة تأويلية، فالمعنى فيها واضح يدركه المرء في يسر ولكنه لا يهبط إلى مستوى التسطيح أو السخف.

ولهذا فإن هناك من يضع الرمز على مستوى اللاشعور، في حين يضع الأمثولة على مستوى الشعور، فهي تبنى على أساس مستويين متوازيين من المعنى: مستوى المعنى المستكن في النص الذي يتحرك معه في الوقت نفسه ومستوى المعنى الذي يدور في عقل المتلقي عندما يربطه بتجاربه الشخصية في الحياة.

وربما استطعنا أن نتمثل الفرق بين الرمز والأمثولة على نحو أوضح من خلال تقديمنا لنموذجين للأمثولة. وقد استخدم في كل منهما رمزا من الرموز المستقرة في ضمير الجماعة فلنحاول أن نرى كيف وظفت الأمثولة الرمز، بعد أن درسناه بوصفه بنية مستقلة في حد ذاتها.

اعتاد رجل أن يحمل "نايه" ويصعد إلى أعلى جبل تعيش فيه حية، فكان إذا وصل إلى هناك عزف على نايه أنغاما جميلة تخرج على إثرها الحية من جحرها، وتظل ترقص له وكأنها سكرى بسحر أنغامه وفي النهاية تضع له بيضة من الذهب، ثم تدخل حجرها. وتوطدت العلاقة بين الرجل والحية، فهو يزورها كل يوم ويطربها بأنغامه،' وهي تقدم شكرها بأن تضع له البيضة الذهبية.

وبعد مدة من الصداقة المتينة بينهما، راودت الرجل فكرة أن يقتل الحية إذ تصور أن في جحرها كنزا من الذهب، وظلت الفكرة تتسلط عليه حتى قرر أن ينفذها، فصعد الجبل كعادته، وعزف على نايه فخرجت له الحية ترقص منتشية. وفي لحظة أخرج الرجل سيفه وهوى على الحية ليقتلها، ولكنه لم يصب إلا ذيلها الذي قطعه. وأسرعت الحية والتفت على عنقه وظلت ممسكة بخناقه حتى أفرغت سمها فيه، ولم تغادره إلا بعد أصبح جثة هامدة.

ولما تغيب الرجل عن بيته أياما، وكانت أسرته تعلم قصته مع الحية، خرج ابنه ليبحث عنه، وصعد إلى قمة الجبل، وهناك فوجئ بعثوره على جثة أبيه وبجانبه نايه.

وفي لحظة فكر الابن في مصير البيض الذهبي الذي كان تمنحه الحية لأبيه، فنحى الجثة جانباً، وتناول الناي، وأخذ يعزف عليه ألحانا جميلة مثل ألحان أبيه. وخرجت الحية من جحرها ولكنها لم ترقص بل انتصبت متجهمة، واتجهت نحوه كأنما تريد

الفتك به. ولاحظ الابن أن الحية مقطوع ذيلها، فتراجع وسألها عما حدث، فحكت له عن غدر أبيه بها، فقال لها: لننس ما مضى ولنبدأ عهد صداقة جديد فيما بيننا. وعندئذ أجابته الحية: إن هذا لن يكون، فأنا لن أنسى قطع ذيلي وأنت لن تنسى قتل أبيك.

أما المثال الثاني فترد فيه الأمثولة على شكل حلم. وقد حكى لي هذا الحلم أحد الرواة أثناء بحثنا عن القص الذي يروي عن الأولياء وعلاقتهم بالناس قال لي:كان لي ابن مريض، ونذرت أنه إذا شفي أن أقدم نذرا لضريح ولي من أولياء الله الصالحين فلما شفي الابن وفيت نذري،' واشتريت الكسوة. فلما رأت زوجتي الكسوة، وكانت غالية الثمن، وأعجبتها، آثرت أن تحتفظ بها لغرض آخر. وإزاء إصرارها على الاحتفاظ بالكسوة، ذهبت واشتريت كسوة أخرى أقل ثمنا من الأولى. وفي الليلة نفسها، وقبل أن أذهب بالكسوة إلى ضريح الولي، رأيت في المنام أن نافذة الحجرة التي أنام فيها تتفتح بشدة ويطل منها رأس جمل. وأخذ الجمل يدير رأسه يمنة ويسرى، كأنما كان يبحث عن شيء في الحجرة، ثم مد عنقه عن آخره حتى وصل إلى الدولاب الذي بالحجرة ففتحه بفمه، ووجد الكسوة فيه، فانتزعها بفمه، ثم انسحب من النافذة ومضى.

وقد فهم الرجل من الحلم أن الولي تجسد في شكل جمل، وجاء يستنفذ كسوته الأصلية التي بخلت بها الزوجة عليه، وذلك قبل أن تتصرف فيها، أي أن الولي كان يطلع وهو في قبره على

ما حدث بين الرجل وزوجته بشأن الكسوة، ولهذا فقد تجسد في شكل جمل وجاء إلى الرجل محتجا واسترد حقه عنوة.

حقا إن هذه الحكاية من قبيل حكايات المعتقدات التي تروى بهدف تأكيد المعتقد، وحقا إنها ترد في شكل حلم، لكنها من الناحية الفنية تعد أمثولة، حيث أن الأمثولة حكاية يمثل المعنى فيها شخوص وهمية، وتؤدي من الأدوار ما يلمح إلى المعنى. وبهذا يكون للحكاية معنى حرفي يقف عند حد الكلام المحكي، ومعنى خفي يستخلص في يسر من المعنى الحرفي.

وواضح في كلا الأمثولتين أن الحية والجمل وظفتا على نحو مخالف لتوظيفهما بوصفهما رمزين، فثمة فرق كبير بين تصوير الحية والجمل بوصفهما جزءا لا يتجزأ من بنية الكون ونظامه، وبين أن تدخلا النص بوصفهما أداتين لإبراز المعنى. لقد كان من الممكن أن تُستبدل الأمثولتان بالجمل والحية أشكالا حيوانية أخرى تقوم بالدور نفسه دون أن يخل هذا بمضمون الحكاية.

على أن هذا لا يعني أن التعبير الشعبي الذي يقوم على الرمز أعلى في قيمته الفنية من الأمثولة، فالأمثولة تشغل حيزا أساسيا ومهما في التعبير الشعبي الإبداعي. إنها تتغلغل في أعماق الحياة الشعبية وكأنها حارس على فكر الشعب وانشغالاته في كل مجالات الحياة: السياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية. ثم إنها قادرة من خلال التمثيل الإبداعي المتنوع على الكشف عن مشاغل الشعب في كل هذه المجالات. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأمثولة

قديمة قدم الأسطورة، بدليل أن القص الفرعوني يتضمن بعض الأمثولات مثل أمثولة الصراع بين الصدق والكذب، وأمثولة الصراع بين الرأس والجسد، أدركنا أن الأمثولة شأنها شأن الرمز، قامت، وتقوم بدور أساسي في التعبير الجمعي والشعبي.

ومن أهم خصائص الأمثولة أنها تتركب من موتيفات شعبية تنتقي بدقة من بين الرصيد الشعبي الهائل من الموتيفات الموروثة والمختزنة في ضمير الشعب، بحيث تحقق هذه الموتيفات، عندما تصاغ في بناء محكم المعنى المراد توصيله.

ولنحاول الآن أن نتمثل بأمثولتين تعبر كل منهما عن مجال من مجالات الحياة لنرى كيف تنتقي كل أمثولة موتيفاتها لتصنع منها بناءً محكما يمثل المعادل الموضوعي للمعنى الذي تريد توصيله:

خرج ملك ليستطلع أحوال الرعية مع وزيره وظلا يسيران متنكرين حتى وصلا إلى شاطئ البحر، حيث وجدا صيادا كهلا يجر شبكته في جهد بالغ إلى درجة أنها أدمت يده. ولكن الصياد لم يأبه بذلك، واستمر في عمله حتى يفوز بالصيد الثمين. وعندئذ أمر الملك وزيره بالتوقف. ثم دار الحوار الآتي بين الملك والصياد:

الملك: كيف حال البعيد؟

الصياد: والله يا جلالة الملك أصبح قريبا.

الملك: وكيف حال الجماعة؟

الصياد: والله تفرقوا.

الملك: وكيف حال الاثنين؟

الصياد: أصبحوا ثلاثة.

عندئذ قال له الملك: إياك أن تبيع رخيصا فأجابه الصياد: إنك لا توصي حريصا. ثم غادر الملك الوزير الصياد، وعادا أدراجهما. وفي أثناء الطريق سأل الملك الوزير عما إذا كان قد فهم شيئا من الحوار الذي دار بينه وبين الصياد، وأجاب الوزير بالنفي. عندئذ طلب منه الملك أن يأتيه في الغد ومعه معنى هذا الحوار، وإلا قطع رأسه.

وظل الوزير يدير في عقله الكلام الذي سمعه بحثا عن معناه، ولكن دون جدوى، ولما أعيته الحيل، وقد أوشك الوقت المحدد على أن ينقضي، هداه فكره إلى أن يذهب إلى الصياد ويقدم إليه مبلغاً من المال حتى يفشي إليه معنى هذا الكلام الملغز.

ولكن الصياد أبى أن يقبل المال في مقابل أن يكشف له عن لغز الكلمات. وظل الوزير يضاعف في الرشوة ولكن دون جدوى. فلما سأله عن الثمن الذي يريده إذن أجاب الصياد: الوزارة. وكانت الإجابة مفاجئة للوزير، ولكنه لما وازن بين بقائه في الوزارة أو قطع رقبته، أبدى استعداده للصياد لأن يتنازل له عن الوزارة. وقبل الصياد، ولكنه أبى أن يطلعه على معنى الكلمات إلا إذا مثلا معا أمام الملك.

وما أن رآهما الملك حتى سأل الصياد: هل بعت رخيصا؛ فأجاب الصياد على الفور: لقد قلت لك إنك لن توصي حريصاً، فسأله: وبما بعت؟ فقال: والله بالوزارة. ثم شرع الصياد في شرح الكلمات، موجها الكلام إلى الوزير، فقال: إن البعيد هو عيناي، لقد كنت أبصر بهما بعيدا، أما الآن فأنا لا أبصر إلا القريب. وأما

الجماعة فهي أسناني، فقد تفرقوا. وأما الاثنين فهما رجلاي وقد أصبحت الآن أستعمل معهما العصا.

ثم صدر المرسوم وأصبح وزيراً بدلا من الوزير الأصلي، وشرع الصياد يقوم بعمله في الوزارة. وذات يوم كان الوزير الجديد يسير في الطريق إلى بيته فوجد عربة ملأى بالخيار الطازج. فاشتهى الخيار ووقف ليشتري منه. ولكنه سرعان ما رمى الخيار من يده بدعوى أن الشعيرات الدقيقة في الخيار، لكونه طازجا، قد آلمته، ثم ذهب إلى بيته وادعى المرض. ولم يذهب إلى عمله في اليوم التالي. فلما سأل عنه الملك قيل له إنه مريض فذهب ليعوده، وسأله عن سبب مرضه، فأجاب بأن شعيرات الخيار الطازج آلمته وألزمته الفراش.

واغتاظ الملك، وقال له: يا رجل لقد كانت يدك تدمى بالأمس وأنت تجر شبكتك، ومع ذلك فإنك لم تعر الألم أي اهتمام، وظللت تجر الشبكة. عندئذ رد عليه الصياد قائلا: يا جلالة الملك! لقد كنت بالأمس صيادا أما اليوم فأنا وزير.

إن المغزى السياسي في الأمثولة واصل على نحو مباشر، وباقتصادية ومتعة في السرد. وهذا المغزى السياسي ليس سوى نقد لاذع لبيئة يتحول فيها الفرد العامل الجاد إلى خامل لا يبحث إلا عن دعته. لقد قدمت الأمثولة شرطين لمن هو قادر على ممارسة الحكم السياسي: أن يكون ابنا من أبناء الشعب العامل الذي يعي تماماً مطالب الشعب، وأن يكون حكيماً عارفا. ولهذا صعد الصياد

إلى الحكم ولكنه ما لبث أن شغله المنصب فنسى نفسه ونسى ماضيه ونسى انتماءه إلى الشعب.

أما الأمثولة الثانية فتمس المجال الميتافيزيقي الذي لا يكف الإنسان عن الالتحام به ومساءلته في أخص مشكلاته الحياتية، وبخاصة مشكلة التفاوت في الأرزاق [٢٨].

لقد رأى رجل في المنام من يقول له: من جاور السعيد يسعد. فقام في الحلم يجري حتى وصل إلى قصر ملك. وما كاد يتهيأ للجلوس بجواره حتى يسعد، تحقيقا لحكمة المثل، حتى استوقفه على مقربة من القصر منظر آثار تطفله؛ لقد رأى رجلا غريبا يجلس وأمامه عدد من الصنابير التي يخرج من كل منها أشياء غريبة، فسأل الرجل الغريب عن هذه الصنابير، فقال له: إنها صنابير الأرزاق. عندئذ سأله الرجل عن صنبوره فأشار الرجل الغريب إلى صنبور يكاد الماء يقطر منه. فغضب الرجل وذهب وأحضر سلكا ينظف به الصنبور، ولكن السلك انقطع بداخله، وكفت القطرات عن النزول. وفي هذه اللحظة استيقظ الرجل مذعورا وهو يصرخ: شفت بعيني ما حدش قاللي. وظل يجري حتى وصل بالفعل إلى قصر الملك. فلما سمعه أهل القصر وهو يصرخ على هذا النحو ويقول، شفت بعيني ما حدش قاللي، ظنوا أنه قد رأى شيئا غريبا في القصر. فاستدعاه الملك وسأله عن قصته، فحكى له ما رآه في الحلم. عندئذ قال له الملك، إنها أضغاث أحلام، ثم أدخله في حجرة مملوءة بالذهب وسمح له أن يغرف من الذهب ما يشاء، فملأ الرجل جيوبه ويديه حتى ثقل جسمه عن السير. وبينما كان ينزل الدرج اختل توازنه وتدحرج،

وهوى إلى الأرض، وتبعثر المال من حوله. واجتمع حوله الخدم فوجدوه فاقد الأنفاس وقد كتب على جبينه: نحن خلقناه ونحن رزقناه، ونحن أمتناه.

وقد استغلت هذه الحكاية كذلك عدة موتيفات شعبية، منها المثل الشعبي الشائع: من جاور السعيد يسعد، ثم استغلت موتيف الملك الذي يمثل السلطة العليا المتحدية، وموتيف الحجرات المليئة بالذهب، التي يسمح للبطل أن يفتحها ويأخذ منها ما يشاء فيما عدا حجرة واحدة وهي الحجر المحرمة. وإذا كانت الأمثولة لم تصرح بهذه الحجرة المحرمة فإن وجودها يحس ضمنا، وتتمثل في حجرة الغيب الذي لا يجوز للإنسان أن يزج بنفسه فيه. ثم أخيرا هناك موتيف المكتوب على الجبين، الذي لابد أن تراه العين.

وتعد هذه الحكاية مركبة على الرغم من قصرها. ولهذا يتحتم الربط بين وحداتها في حركة السرد من ناحية، وإدراك وظيفة كل جزئية فيها في إطار المغزى الكلي – إذا شئنا أن نصل إلى هذا المغزى، من ناحية أخرى.

فإذا كانت الأمثولة قد بدأت بالمثل الشعبي: من جاور السعيد يسعد، الذي يعد صدى لمجال اجتماعي خاص، وإذا كانت قد وضعت الحلم إلى جانب الواقع، وجعلت الواقع يحقق الحلم فعلا، حتى جاءت حادثة الرجل الغريب صاحب الصنابير، فأحدثت صدعا بين الحلم والواقع، فإن هذا يعني أن المثل الشعبي الذي يقدم نموذجا سلوكيا، لم يتحقق ولم يعد قابلا للتحقق.

ولقد شاء الرجل أن يدخل معركة التحدي بين تعلقه بالمثل والحلم من ناحية وصنبوره الشحيح من ناحية أخرى، فخسر المعركة الأولى، وعندما شاركه الملك في التحدي خسر المعركة الثانية، ثم تنتهي الأمثولة بعبارة نحن خلقناه ونحن رزقناه ونحن أمتناه، لتحسم القضية في أن الرزق حقا من عند الله، وأن سلوك الإنسان في تحصيل رزقه ينبغي ألا يعتمد على المثل القديم.

إن الأمثولة الشعبية حقا فن جدير بالتأمل في صنعته ونحن لا نتعجب من المواقف الفكرية التي تحرك الفكر الشعبي وتدفعه إلى التعبير عنها، بقدر ما نتعجب من تلك الصنعة التي تلتقط من الموتيفات المتراكمة في ذهن الإنسان وكأنها حبات من الفسيفساء المعدة لأن تصنع منها أشكال لا حصر لها من التكوينات الدقيقة والبديعة.

الهوامش

1- DAN SPERBER, RETHINKING SYMBOLISM (CAMBRIDGE: CAMBRIGE UP, 1975)34.

٢- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري نهاية الإرب (القاهرة: دار الكتب المصرية د.ت) جـ١، ص١٠٩.

٣- محمود شكري الألوسي، بلوغ الإرب (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.) جـ٢، ص٣,٣.

4- Quoted by Ernst Cassirer, Language and Myth, trans, by Suanne K. Langer(New York: Dover Publication, 1946)9.

5- Ibid., 61.

6- Philip Wheelwright, "The Archetypal Symbol", in The Interface between the Written and the Oral, ed. Jack Goody (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 2160

٧- رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) ص ٣٠.

٨- نفسه، ص٣١.

٩- نفسه، ص٣٢.

١٠- نفسه، ص٣٨.

١١- نفسه، ص ٣٢.

١٢- نفسه، ص ٣٦.

١٣- نفسه، ص ٣٥.

١٤- نفسه، ص، ص ٢٦.

١٥- نفسه، ص ٤٢.

١٦- نفسه، ص ٥٨.

١٧- نفسه، ص٩٠.

١٨- نفسه، ص٢١٨.

١٩- نفسه، ص ٢١٨.

٢٠- نفسه، ص٢٤٠.

٢١- محمد عبد السلام، الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، بحث قدم لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٢ بإشراف نبيلة إبراهيم ص ٤٢- ٤٤.

٢٢- جيمس فريزر الفولكور في العهد القديم ترجمة: نبيلة إبراهيم القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤، جـ ٢، ص٢٢٨.

٢٣- محمد عبد السلام الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، سبق ذكره، ص٢٦.

24- Vladimir Propp, Morphology of the Folktale (Bloomington: Indiana UP, 1971)25-69.

وقد ظهرت ترجمة لهذا الكتاب إلى العربية قام بها أبو بكر أحمد قادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٩.

25-Tzvetan Todorov, Theories of the Symbol, trans by Cathrine Porter (Oxford : Basil Blackwell, 1982) 2.

26- Angus Fletcher, Allegory, The Theory of a Symbolic Mode (Ithaca: Cornell UP, 1 976)1 5

27- Ibid., 355.

٢٨- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (القاهرة: دار الفكر العربي ١٩٧٣) ص ١٧١ – ٢١٤.