

نظم رموز القص في "كبار الحوادث في وادي النيل"

للشاعر أحمد شوقي (١٨٦٤/١٩٣٢)

دراسة بنيوية في ضوء منهج ليفي شتروس في دراسة الأسطورة

د. أحمد بلبولة (جامعة القاهرة/جامعة هاتكوك للدراسات الأجنبية)

مقدمة

يعالج هذا البحث نظم رموز القص في المطولة الشعرية: "كبار الحوادث في وادي النيل" للشاعر أحمد شوقي (١٨٦٤/١٩٣٢)، وفق منهج ليفي شتروس البنيوي، واعتمادا على فهم رولان بارت الواسع للسرد، والبحث من حيث تقسيمه يأتي في جزئين متكاملين، يختص الجزء الأول فيه بدراسة منهج ليفي شتروس في معالجة الأسطورة، فيعرض لتأثر شتروس بدوسوسير وجاكوبسون وفرويد، وللتشابه الذي رصده بين اللغة والموسيقا والأسطورة من حيث آلية عمل نظم العلاقات في كل منها، ويعرض أيضا لنظم علاقات القص في الأسطورة عنده نظريا وتطبيقيا، من خلال عرض ثلاث دراسات تطبيقية له: الأولى عن قصيدة القطط لبودلير وهي التي شاركه فيها صديقه جاكوبسون، والثانية عن سيمفونية ثلاثية الخاتم لفاجنر، والثالثة عن أسطورة "التوأم والأشرم" لدى الهنود الأمريكيين، ثم لعلاقة ذلك كله بالشعر من خلال استخلاص رابط منهجي مقبول، ويختص الجزء الثاني بمعالجة مطولة شوقي معالجة تطبيقية وفق ما تم استخلاصه من نتائج في الجزء الأول النظري؛ حيث تم تقسيم أبياتها المكونة من مئتين وأربعة وستين بيتا إلى خمسة عشر وحدة قصصية أساسية، ووحدتين استطراديتين طويلتين، وثمانين سوابق تمهيدية، وست لواحق استطرادية، ثم تم رصد وتحليل علاقات التماثل والتعارض التي تحكم نظم رموز القص في الوحدات الأساسية على المستوى الخارجي والداخلي للبنية، وقد جاء البحث مشتملا على المحاور التالية:

- مدخل تاريخي توثيقي عن المطولة.
- إشكالية النوع في المطولة.
- المطولة والمعالجة السردية.
- المطولة والمعالجة البنيوية.
- نظم رموز القص عند شتروس.
- الشعر والموسيقا والأسطورة: الرابط المنهجي.

- نظم رموز القص في المطولة.
(١)مدخل تاريخي توثيقي عن المطولة:

يوجد تاريخان مثبتان لمؤتمر المستشرقين الذي عقد بجينيف وحضره شوقي نائبا عن الحكومة المصرية وألقى فيه نصه "كبار الحوادث في وادي النيل"، الأول مثبت في هامش ديوانه بقلم محمد حسين هيكل، وهو ما يذكر أن المؤتمر كان في سبتمبر عام ١٩٩٤^١، والثاني عام ١٨٩٦ وقد ذكره شوقي في المقدمة التي صدر بها ديوانه في طبعته الأولى والثانية^٢، وعلى ضوء هذين التاريخين يكون النص قد كتب وشوقي وقتها قد نيف على الثلاثين أو أتمها لتوه، وهو العمر الذي كان شوقي قد أنهى فيه رحلته العلمية إلى فرنسا دارسا للقانون والأدب، ولا شك أن القصيدة ثمرة من ثمرات الروح الفنية الجديدة التي اكتسبها شوقي من اطلاعه على آداب الغرب وفنونه، وقد ظهرت بذور هذه الروح في ترجمته لقصيدة "البحيرة" لـ"لامارتين"، وتجريب نظم الحكايات على أسلوب لافونتتين، وبداية كتابته المسرح الشعري؛ حيث كتب أولى مسرحياته "علي بك الكبير أو فيما هي دول المماليك" في فرنسا عام ١٨٩٣، ليصبح فيما بعد رائدا للمسرح الشعري في الأدب العربي، ويبدو أن شوقي كان قد تنبه آنذاك إلى النثر وخطورته، خاصة ذلك الذي يصدر عن شاعر، فاستدرك على من يرى الشاعر ليس بناثر كما أن الناثر ليس بشاعر أن "الأشقياء" لفكتور هوجو و"اعتراف ابن العصر" لألفريد دي موسيه، وهما عملاقان نثريان مقدمان على سائر مؤلفاتهما "وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف في سلفيته اثنان"^٣، إذن "لقد كانت رحلته الباكرا إلى فرنسا هي التي فتحت عينيه على مظاهر التعبير التي تتجاوز القصيدة الغنائية، وكان شوقي، وهذا سر العظمة فيه مولعا بتجاوز إمكانياته وتجريب قدراته، والانفراد عن معاصريه، فجرب المسرح، وحاول الرواية النثرية في عام ١٨٩٧، إذ نشر في هذا العام ثلاث روايات نثرية، كما جرب القصيدة ذات النفس الملحمي في أرجوزته "دول العرب وعظماء الإسلام"^٤، وبمطالعة إنتاج شوقي الشعري والنثري يتضح ولع شوقي بالتاريخ شعرا ونثرا، يضيف العقاد: "وكان التاريخ المنظوم معهودا في جيل شوقي وقبل جيله، ولكن القصيدة المطولة التي نظمها شوقي عن كبار الحوادث في وادي النيل عمل

^١. شوقي، أحمد (١٩٨٨): الشوقيات، بيروت، دار العودة ص: ١١/١.

^٢. شوقي، أحمد (٢٠٠٧): شوقي وحافظ في مرآة النقد، "شوقي بقلم شوقي"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص: ٤٣.

^٣. نفسه، ص: ٣٥.

^٤. عبد الصبور، صلاح (٢٠٠٧): شوقي وحافظ في مرآة النقد "بين شكسبير وشوقي"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص:

مستقل المقصد مجتمع الأجزاء، يصح أن ينفرد وحده في بابه، كأنه شريط متسلسل من أشرطة الصور المتحركة، يعرض للناظرين مواقف الدول والمناسك والأديان من أقدم عصور وادي النيل".^٥

(٢) إشكالية النوع في المطولة:

يضع العقاد في إشارته السابقة إشكالية النوع الأدبي في هذا النص بشكل مجمل وحاسم حين يقول إنه "عمل مستقل المقصد، مجتمع الأجزاء، يصح أن ينفرد وحده في بابه"، غير أن ما أجمله في عبارته القصيرة هذه يحتاج إلى تفصيل، فالنص من حيث الشكل مثنان وأربعة وستون بيتا على وزن واحد وقافية واحدة، ومن حيث الموضوع عرض تاريخي لكبار الحوادث التي جرت في وادي النيل، وهو بشكله وموضوعه هذين يطرح إشكالية نوعه، فهو كما يقول رولان بارت: "تفجرات عمل متنام، غالبا ما يكون غامضا إزاء ذاته"^٦، أو كما يذكر في موضع آخر من أن "الأدب يخضع لسلسلة الإكراهات الحتمية"^٧، كما تخضع المدن في تكونها إلى عقولنا الإقليدية- نسبة إلى إقليدس على حد قول شتراوس^٨، ويكون بذلك شوقي، قد خضع لما تشعب به من ثقافة أدبية غربية، وقد وجدت هذه الثقافة الصدفة المناسبة من حيث إن النص قد أعد في الأساس ليخاطب أهلها؛ ويكون شوقي أيضا قد استجاب لأنساق مختلطة من الشعر الغربي و"أشكاله الفارغة الضخمة التي تسمح بصياغة الكلام وإدارته"^٩؛ "إذ ثمة هوة بين الصدفوي الأكثر تعقيدا، وبين التركيبي الأكثر بساطة، ولا يمكن لأحد أن ينتج .. دون العودة إلى نسق ضمني لوحداث وقوانين"^{١٠}. والدرس البنيوي وهو يعالج قضية الأجناس الأدبية يطرح تفسيراً مقبولاً لهذه الإشكالية؛ فظاهرة هذا النص "يمكن أن نطلق عليها الوعي الخاطيء بالجنس"^{١١}، أو من ناحية أخرى هي محاولة لإيجاد نوع أدبي لم يُسمَّ بعد،

^٥ . العقاد، عباس محمود، (٢٠٠٧) : شوقي وحافظ في مرآة النقد "كلمة الأستاذ عباس محمود العقاد مقرر لجنة الشعر في افتتاح مهرجان شوقي بالقاهرة-١٩٥٨، ص:١٢٠.

^٦ . بارت، رولان (١٩٨٨) : النقد البنيوي للحكاية، ترجمة : أنطوان أبوزيد، بيروت- باريس، منشورات عويدات، ص: ٦.

^٧ . نفسه، ص: ١٢.

^٨ . Levi-Strauss, Claude. (1992) *Tristes Tropiques*, translated by: John and Weightman, New York, Penguin Books , p.298.

^٩ . بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص: ٦٨.

^{١٠} . نفسه، ص: ٩١.

^{١١} . <http://www.schouilly.x10.mx/Assoura/Assoura-No4/04-001.pdf>.

و"في مرات عديدة ظهر اسم الجنس بعد ظهور الجنس نفسه بمدة زمنية"^{١٢}، وإذا كانت الأجناس هي البنيات الكلية المجردة من وجهة نظر العالم، كما يقول سعيد يقطين، أو البنيات الكائنة الملموسة من وجهة نظر الناقد^{١٣}؛ فإن فرصة الإفلات من معياريتها قائمة حين يكون على الناقد التعامل مع النص بما هو كائن، أو بما هو خطاب مكتف برموزه وفارض لبنيته؛ "إن بين الجنس والعمل (الأدبي) علاقات متعددة لا تنحصر في أن العمل يتقيد بقواعد الجنس، فهو عندما يدخل عناصر جديدة ويمارس تأثيراً قويا، فإنه يستطيع بذلك أن يغير تكوين نسق فرعي نوعي بواسطة توسيع إمكاناته (مثلما وسعت أوليس Ulysse لجويس Joyce إمكانات الرواية)"^{١٤}. ويبقى بعد ذلك كله أن كبار الحوادث في وادي النيل من حيث الجنس المرتفع على أنواعه شعر، ومن حيث النوع عمل تردد بين نوعين هما القصيدة والملحمة، وإن جسد طموح النوع في أن يخلق جنسه.

(٣) المطولة والمعالجة السردية:

وقد تطرح معالجة هذا النص من منطلق سردي إشكالية استقلالية الجنس الأدبي مرة أخرى، فالشعر شعر والنثر نثر أحدهما "يخصب الحقيقة"^{١٥}، والآخر "يعقم الاحتمال"^{١٦}، والشعر بينيته المتوترة وبقانون إيقاعه مقاوم للسرد بمفهومه الواسع بشكل عام، وبشكل خاص، إذا ما قورن هذا النص الكلاسيكي بشكله، وزنا وقافية، الذي يبذل فيه الشاعر "جهداً في تلخيص الأحداث والوقائع وإخراجها"^{١٧} بالشعر العربي الحديث الذي يعمد في كثير من إنتاجه إلى تحطيم الشكل والاستعانة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة، واعتماد السرد آلية من آليات تطويره، لكن هذه الإشكالية تحل نفسها بمراجعة بسيطة لتاريخ الأدب؛ "فدبول الشعر الملحمي التقليدي هو الذي ساعد، من بين العوامل الأخرى على ازدهار الرواية"^{١٨}، وهو ما يسهل عملية التناسخ بين جنس وأخيه في مملكة الأدب

¹² . Ibid.

¹³ . يقطين، سعيد (١٩٩٧) : الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص: ١٨٠.

¹⁴ . <http://www.schoulyy.x10.mx/Assoura/Assoura-No4/04-001.pdf>.

¹⁵ . Levi-Strauss *Tristes Tropiques*, p. 409.

¹⁶ . Ibid.

¹⁷ . عبد المالك، بوتيتة (دت): تجليات السرد في القصيدة الجاهلية، رسالة مخطوطة، الجزائر، كلية الآداب واللغات - جامعة منتوري قسنطينة، ص: ٦.

¹⁸ . <http://www.schoulyy.x10.mx/Assoura/Assoura-No4/04-001.pdf>.

"إلى جانب الاعتبارات التي قدمها القدامى حول أفضلية الشعر وأسبقيته على غيره، في طبيعة الشعر المزدوجة : قبوله التحقق بواسطة "القول" أو "الإخبار"، أو هما معا في القصيدة الواحدة"^{١٩}، والشعر بجمعه بين القول والإخبار يعد أوسع من النثر في استيعاب "أدبية الخطاب الأدبي"^{٢٠}؛ وبصفة عامة، وعلى الجانب الآخر، فإن السرد بمفهومه الواسع قادر على استيعاب أكبر قدر من فنون القول إلى جانب قدرته على استيعاب الفنون الأخرى، وهو ما يلمح إليه رولان بارت في قوله : "يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد، شفوياً، أم مكتوباً، عبر الصورة، ثابتاً أو متحركاً، عبر الإيماءة، وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد، السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المسأسة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة..، والواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع، والمحادثة"^{٢١}. وفيما يتعلق بالمعالجة السردية ذاتها فإن المهم فيها أن يتم اختبار النص موضوع الدراسة "باعتباره بنية مجردة أو متحققة من خلال جنس أو نوع محدد"^{٢٢}، يضاف إلى ذلك أن يظل المعالج على وعي بما يضع النص من فخاخ تفرضها بنيته ومحتواه في طريق المعالجة؛ فالنص موضوع الدراسة غاصُّ بالتاريخ، والتاريخ يصبح فخاً إذا قاد الدراسة إلى تتبعه مع اتساع رقعته إذا دعت الرغبة إلى شرح المتن الحكائي؛ فـ"أن يفهم المرء سرداً لا يعني فقط أن يتتبع تحلل التاريخ، بل أن يعترف بوجود مراتب، ثم أن يسقط التتابعات الأفقية للخيط الإنشائي على محور عمودي ضمنا، وأن تقرأ/تسمع سرداً لا يعني فقط أن تمر من كلمة إلى أخرى، بل أن تتجاوز المستوى إلى آخر"^{٢٣}، ويظل المحك في النهاية هو إحكام المعالجة من غيره، وإعطاء تقرير مقبول عن النص، غير أنه لا ينبغي أن تسقط المعالجة المعنى بشكل كلي وهو السؤال الذي يطرح نفسه بقوة: "أيجب أن تؤول كونية السرد هذه إلى عدمية معناه؟"^{٢٤}؛ فالمعنى فاعل في تجسيد التركيب وتمثل البنية، شريطة أن يأتي من النص نفسه مصحوباً بأدلته الدامغة، نتيجة صاعدة لا مقدمة هابطة عليه، أو بمعنى آخر أن يكون المعنى هو معنى البنية ذاتها التي هي "جسد متضاعف الأبعاد a multidimensional

^{١٩}. يقطين، مصدر سابق، ص: ١٩٤.

^{٢٠}. نفسه، ص: ٢٣.

^{٢١}. بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص: ٨٩.

^{٢٢}. يقطين، مصدر سابق، ص: ٢٢٦.

^{٢٣}. بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص: ٩٩.

^{٢٤}. نفسه، ص: ٩٠.

body"^{٢٥}. وينبغي أن يكون المتلقي حاضرا في الذهن أثناء عملية التحليل وفق ما تتطلبه السرديات النصية التي تهتم بالنص "من جهة نصيته التي تحدد وحدته وتماسكه، وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان"^{٢٦}. ومن الضروري أن يستعان ببعض منجزات السرد في الحكاية دون أن يتعارض ذلك مع ما ينجم عن عملية اختبار النص ذاته، مع الوضع في الاعتبار، تأكيدا لما سبق، أن للشعر خصائصه النوعية التي تميزه عن النثر من حيث كونه جنسا ثابتا من الأجناس الأدبية.

(٤) المطولة والمعالجة البنيوية :

المشكلة التي تواجه الباحث أثناء معالجته البنيوية يمكن أن تطرح على صيغة هذا السؤال: كيف للمعالج البنيوي وهو يقطع شوطه في المعالجة الفاحصة لقلب نص من النصوص بحثا عن وضع رسم تجريدي له أن يبقى على النص حيا نابضا دون أن يفتته إلى أجزاء غريبة عنه بها تغدو المعالجة عبئا عليه لا كاشفا حقيقيا لبنيته، وبتبني مقولة شتروس من أن النص والسيمفونية في بنائهما كالمدينة، كل يخضع لترتيب خاص في العقل^{٢٧}؛ فإن على المعالج إذا كان يريد أن يبقى على نشوته pleasure ألا يغفل مجال site هذه النشوة عند قارئه، هذا المجال الذي يمثل "احتمالات جدل الرغبة ولذتها غير المتوقعة"^{٢٨}، وهو لكي يحقق ذلك لابد أن يحافظ على التوازن بين التحليل والبناء، وعليه أيضا أن "يتحمل تناقضاته دون خجل غير مدع البطولة لأنه مجرد معالج لنص في لحظة نشوة"^{٢٩}، ولا يعدو أن يكون عمله غير قراءة ضمن قراءات أخرى محتملة؛ ف"البنيوية المعتدلة تكون صادقة مع معتقداتها هي حين تقر بأن التفسير البنيوي يتحدد بالاختلافات القائمة بينه وبين غيره من التفسيرات"^{٣٠}، ولا يعني هذا إلغاء العلمية أو إغفال الذاتية في المعالجة، وإنما مرة أخرى لحفظ التوازن بتعقيل الذاتي و كبح جماح العلمي

²⁵ . Levi-Strauss, Clude (1969). *The Raw and the Cooked*, translated by John and Doreen Weightman, Chicago, the University of Chicago Press, p.3.

^{٢٦}. يقطين، مصدر سابق، ص: ٢٢٦.

²⁷ . Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 124.

²⁸ . Barthes, Roland (1975). *The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, New York, Hill and Wang, p.4.

²⁹ . Ibid, p.3.

^{٣٠}. بارت، *النقد البنيوي للحكاية*، ص: ٢١.

الموضوعي* . والحل أن يظل المجال برمته للمعالج والمنطوق - كما هو - هو المعالج، وذلك يتم بفحص النص على مستوى الرمز (=دالا ومدلولا)، وإدراك شبكة العلاقات التي تربط بين عناصره المختلفة، والوقوف على قيمة الرموز التي تتحدد هويتها، أخذاً بفكرة التزامن synchronism، على أساس الاختلافات الخلاقة بين رمز وآخر في المنطوق؛ وفي المسرح فإن "قيمة شخصية ما على سبيل المثال تقدر بالطريقة التي قد يستخدمها المرء لتقدير كلمة في لغة ما، أي بمقارنتها لا بالعالم الذي يقع خارج المسرحية بل بشبكة العلاقات القائمة داخل المسرحية ذاتها، بالشخصيات الأخرى التي تضمها، والاختلافات بين الشخصيات هي الدليل على معناها الدرامي"^{٣١}.

وللمعالجة مستوى آخر حين يكون على المعالج أن يبحر cruise في عقل الكاتب وعقل عصره من خلال مقارنة منطوقه بمنطوق غيره في العلوم الأخرى، وفي الأدب في عصر لاحق أو سابق، وهو ما يُطلق عليه "انعكاس للمفاهيم ترى فيه ذاتها"^{٣٢} حين تكون لغة العلم واحدة في حقبة من الحقب مع اختلاف فروعه وتخصصاته، أو ما يسميه فوكوه "أبستيمية العصر". "وإذا كان البناء في أبسط تعريفاته هو مجموع من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة، فإننا نلاحظ في داخل الأبستيمية أن الشيء يمكن أن يرمز لأشياء أخرى كثيرة، ومع ذلك يقوم بدوره على نفس الوتيرة، بمعنى أن تظل العلاقة بين العناصر محتفظة بطبيعتها"^{٣٣}، وهو ما يجعل الانتقاء ضرورة في المعالجة بشرطيه الذاتي والموضوعي، الانتقاء الذي يفرض التوقف على منطوق دون غيره، فعلى المعالج "ألا يفترس أو يلتهم وإنما يرعى ويجز بعناية، كي يحيي قراءة الرفاه الماضية، ليكون قارئاً أرسقراطياً"^{٣٤}*، هذا على مستوى القراءة، أما على مستوى المنهج فينبغي ألا تكون عدته باهظة مثقلة بالمقولات والاقتباسات، مدججة بالأدوات

* لقد غالت البنيوية في رفضها للذات subject، ودعت إلى اختفائها، وتطرفت في تحيزها ضد الجوهرية essentialism، إلى حد إنكارها، مؤسسة ذلك على العداء لكل الفلسفات الفردية والمناهضة للبرجوازية، وقد وصل بها الحد إلى اعتبار الفرد شكلاً غير مستقر، قابل للاستبدال، ضمن نظام لا روح فيه. (نفسه، ص: ٢٢، ٢٣)

^{٣١} ستروك، جون (١٩٩٦): البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس حتى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة ع ٢٠٦، ص: ٢١.

^{٣٢} جعفر، عبد الوهاب (١٩٨٩): البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكوه، القاهرة، دار المعارف، ص: ٨١.

^{٣٣} نفسه، ص: ١٢٢.

^{٣٤} Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 13.

* اعتمدت في ترجمة هذه العبارة "but to graze, to browse scrupulously" على ترجمة منذر عياشي، وقد لاحظت إسقاطه لجمليتين من النص الأصلي أثبتت إحداهما، ولم أترجم الأخرى؛ لأنها غير داخلية في سياق الحديث الذي أنا بصدد معالجته: (ينظر: بارت، رولان ١٩٩٢: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، سورية، مركز النماء الحضاري، ص: ٣٨).

والإجراءات، وإنما عليه الاكتفاء بما يضمن التوفيق في المهمة ولا يعوق التقدم والمسير، ولكي تخلو هذه المعالجة من الادعاء فعلى الجانب الآخر سيظل كل ما هو صالح للتطبيق على موضوعها أكبر من أن يحيط به المعالج في بحث واحد، ومن ثم تكتفي المعالجة هنا بالأخذ بما أسماه شتروس علاقات التعارض والتماثل في معالجته للأسطورة، مرجئة بعض الإجراءات المنهجية البنيوية الأخرى لبحوث أخرى من مثل مستويات السرد الثلاث التي أشار إليها رولان بارت: مستوى الوظائف ومستوى الأعمال، ومستوى الإنشاء^{٣٥}، أو بعض المقولات البنيوية الأخرى كالفضاء الحكائي، والجدول المورفولوجي، والتبئير، والزمن الحكائي، أو "أبستيميه" فوكوه الذي سبق ذكره. غير أنه من الضروري هنا، كنقطة أخيرة، التنبيه لفارق السياق الثقافي الذي نشأت فيه البنيوية والآخر الذي أنتج مطولة شوقي موضوع المعالجة، فالكلاسيكية الغربية ربما يصدق عليها ما توصل إليه التحليل البنيوي، وليس بالضرورة أن يصدق بكليته على كلاسيكية الشرق، يؤكد ذلك ما ذكره فوكوه من أن الجنون لم يعامل كمرض في الغرب إلا بعد العصر الوسيط بأثر تيارات ثقافية شرقية^{٣٦}، وفي المقابل فإن البنيوية كمنهج^{٣٧} جاءت تطورا طبيعيا لمذاهب فلسفية ولغوية ونقدية غربية تراكتت بعضها فوق بعض أو قام أحدها ليناهض الآخر، كما نلمح ذلك بصدق عند الثالث البنيوي الفرنسي*: ليفي شتروس، وميشال فوكوه، و رولان بارت، الذين لا تخلو كتاباتهم من الإشارة إلى مفكري الغرب وفلاسفته قبولا ورداء، من سقراط حتى ماركس وفرويد ودوسوسير، في حين أن ثقافتنا العربية الحديثة لم تعرف المذهب، ولم يستقر لها منهج، لا على المستوى الفلسفي ولا النقدي ولا اللغوي، وإنما عرفت اجتهادات كبرى توضع في سياقها التاريخي كاجتهادات تمام حسان اللغوية التي تذكر بما أنجزه علماء اللغة الأوائل من سيبويه وابن جني، واجتهادات حماسة عبد اللطيف التي طورت مفهوم نحو النص عند عبد القاهر الجرجاني، واجتهادات عبد الكريم قحطان في الكشف عن بنية عروض الشعر العربي التي تذكر باجتهادات الخليل بن أحمد الفراهيدي.

^{٣٥}. بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص: ١٠٠.

^{٣٦}. فوكوه، ميشال (٢٠٠٦): تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص: ١٣٣-١٣٤.

^{٣٧}. ستروك، مصدر سابق، ص: ٩، ويقول جون ستروك في نفس الصفحة: "إن البنيوية ليست مذهبا بل هي منهج؛ إذ لا يمكن للمرء أن يصبح بنيويا بالطريقة التي كان يمكن له أن يصبح بها وجوديا- فليس ثمة نواد ليلية بنيوية على الجانب الأيسر من النهر، وليس ثمة ملابس بنيوية ترتدى أو أسلوب حياة يتبع، لأن البنيوية ما هي إلا منهج بحث، طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات-فيما يقول البنيويون- للمعايير العقلية".

*. انتشرت البنيوية منذ الستينات في فرنسا، وخارج فرنسا على مستوى أصغر ويقدر أقل من الحماس، ولكن بقدر لا يقل عما انتجته في فرنسا من الأثر والإرباك.(ستروك، مصدر سابق، ص: ٩).

(٥) نظم رموز القصة عند شتروس :

يمكن معالجة نظم رموز القصة أي منطوق، بالاستعانة بآليات منهج ليفي شتروس في دراسة الأسطورة، وذلك بالوقوف على علاقات التناظر والتماثل والتعاكس التي تنتظم هذه الرموز فيما احتوى عليه المنطوق من قصص، وقد درس شتراوس وفق منهجه هذا ما يزيد عن ثمان مئة أسطورة من أساطير الهنود الأمريكيين في كتابه "مقدمة لعلم الأساطير" * mythologiques وانطلق من فرضية أن "الذهن البشري قادر على فرض نوع محدد من النظام على طريقة تمثيله للعالم وميال إلى فرض هذا النظام، ويمثل هذا الافتراض خطوة واضحة بعيداً عن النظرة التجريدية الخاصة بالتعلم، وهي النظرة السائدة في علم الأنثروبولوجيا الحديث"^{٣٨}، فالمنتج المحيط بالإنسان، والمحتوى الثقافي لأمة من الأمم هما نتاج "الذهن البشري الذي هو أكبر من أجزاء إنتاجه المنتشرة في العالم، هذا الذهن الذي يحوي من المعاني ما يفوق ما يوجد في الواقع من أشياء"^{٣٩}؛ وكان شعاره في ذلك قول تيلور Tylor: "إذا وجد القانون في مكان فإنه في كل مكان"^{٤٠}، ومن ثم فالإنسان سابق على الطبيعة، والبنية كامنة في ذهنه، وهي وفق هذا التصور "شبكة العلاقات التي يعقلها الإنسان ويجردها ويرى أنها هي التي تربط بين عناصر الكل الواقعي أو تجمع أجزاءه، وهي القانون الذي يتصور الإنسان أنه يضبط العلاقات بين العناصر المختلفة، وهذا القانون هو الذي يمنح الظاهرة هويتها ويضفي عليها خصوصيتها"^{٤١}، لكن هذا الذهن الذي أنتج العالم لا بد أن يبدأ دورته المعرفية بشكل معكوس وهو يحاول أن يصل إلى بنيتها، بمعنى أن يبدأ مما أنتج من مجسّدات، ويعمل على تجريدها واختصارها في عناصر أو قوانين؛ "لأن العقل حين ينقطع عن عالم الأشياء، ويبقى متصلاً بذاته فقط فإنه لا يكون أمامه إلا تقليد ذاته"^{٤٢}. وعلى هذا يُصدّر كتابه "النّيّ والمطبوخ" The Raw and the Cooked، وهو السفر

* كلمة mythologiques تعني منطق الأسطورة في مقابل Logic المنطق العقلي.

^{٣٨}. ستروك، مصدر سابق، ص: ٤٨.

39 .

<http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA12/MD13/M0357.HTM>

⁴⁰. Levie-Strauss, *The Raw and The Cooked*, p.10.

41 .

<http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA12/MD13/M0357.HTM>

⁴². Levie-Strauss, *The Raw and The Cooked*, p.10.

الأول من كتابه السابق عن الأساطير، بقوله: "هذا الكتاب يوضح كيف أن السلاسل التجريبية كالتجريبية كالتجريبية والمطبوخ، والطازج والفاقد والمُبلل والمحروق، التي تُعرَّف إثنوجرافيا* بإرجاعها لثقافة محددة يمكن أن تستخدم كأدوات إدراكية بها تُحكَّم الأفكار المجردة، وتدمج في شكل مقترحات"^{٤٣}؛ فعلى سبيل المثال يمكن لمجموعة من الأساطير أن تكون "معمل الباحث الذي يُجري فيه تجربته ليبرهن على وجود منطق ملموس لأعراضها ويوضح طريقة عمل هذا المنطق ويزيح النقاب عن قوانينه"^{٤٤}، ومن ثم فإن الأساطير أو المنطوقات بشتى أنواعها تصلح أن تكون مجالاً للتجربة، ويتم اكتشاف قوانين منطقها باكتشاف تعارضاتها الثنائية binary oppositions، مع إسقاط البنية التاريخية أو تعليقها^{٤٥}، وهو ما سيأتي الحديث عنه لاحقاً، وبذلك تكون البنيوية نأت بنفسها عن عزلة الفلسفة التي تحصر نفسها في عمل عقلي بحث بغرض الحصول على قوانين كلية تفسر العالم، حين "فضلت أن تدرس أمبريقياً empirically مجاميع الأشكال الملموسة ذات الخصائص الصلبة التي تكشف عن نظمها الراسخة التي تمثلها بلا حصر"^{٤٦}، أي من خلال اتصال مباشر بموضوع معين في زمن محدد، وهو ما يشكل، إضافة إلى قطعيتها وأخذها بفكرة الإلهام الواقعي، فارقا جوهريا يميزها عن غيرها من المناهج الأخرى كالمثالية idealism، والشكلانية formalism، ومدرسة التسلسل الموسيقي * serialist school، ومع ذلك فإن ثمة اشتباكا سيظل قائما بين البنية المجردة المفترضة التي تشكل النظام المنتج في علاقتها بالحدث أو المنطوق أو النص كما يحلو للمعالج أن يطلق على موضوعه المعالج، من حيث: "أي منهما يأتي أولاً؟"^{٤٧}، رغم ما قدمه شتروس من مبرر توفيقى لفض هذا الاشتباك في قوله: "إن ما يشكل أهمية في هذه المسألة هو أن العقل البشري سوف يكشف عن بنية واضحة تنتج عن

* الإثنوجرافيا Ethnography هي الحقل الذي يدرس الجماعات البشرية الأصلية، ويفحص مشاكلها التي تطرحها العلاقات بين الأفراد والجماعات في مجتمع معين من منظور اجتماعي واقتصادي وسياسي. (Levie- *The Raw and the Cooked*, p.9.) (Strauss,

⁴³ . Levie-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p.1.

⁴⁴ . Ibid.

⁴⁵ .

<http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA12/MD13/M0357.HTM>

⁴⁶ . Levie-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 10.

* مدرسة التسلسل الموسيقي أكثر هذه المذاهب قربا إلى البنيوية فهي تتفق معها في مدخلها الثقافي المحكم والتحيز للترتيبات المنظمة، وعدم الثقة في الحلول الميكانيكية التجريبية، ولكنها تختلف عنها كاختلاف التفكير الحر عن الدين بالإضافة لما ذكر في متن البحث. (Levie-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p.27.)

^{٤٧} . ستروك، مصدر سابق، ص: ١٧.

انعكاس مزدوج على حركة عمليتين عقليتين كل منهما يمارس فعله على الآخر، ويعطي الشرارة أو مادة الاشتعال، واجتماعهما هو ما يلقي الضوء على كليهما⁴⁸، فالمعالج والمعالج، طبقاً لكلامه، يتبادلان جدلاً استكشافياً يؤدي إلى كشف تصور مقبول عن البنية، ومن ثم فإن تجاهل هذا الاشتباك مع الإقرار به هو الحل، ما دام المعالج حلقة في سلسلة طويلة لا تنتهي. ومن الجدير بالذكر أن طريقة شتروس في تعامله الميداني مع مادة بحثه هذه تذكر بما فعله علماء اللغة من العرب الأوائل حين خرجوا إلى البادية ليجمعوا مادة اللغة المنطوقة الحية الصافية الخالية من اللحن الذي كان قد شاع في حضرة الدولة الإسلامية جراء اختلاط العرب بغيرهم من غير العرب، حفاظاً على الصورة المثالية للغة العربية، وقد قامت على هذه المادة المجموعة، علومُ العربية من نحو وبلاغة، وغيرها، ولا يبتعد منطلق شتروس عن منطلقهم كثيراً، وربما يكون قد قرأ عن ذلك وتأثر به* ؛ والثابت أن علماء اللغة اليهود استفادوا من علماء اللغة العرب في تعبيدهم للغتهم التي أحيوها بعد موتها، ومن ناحية أخرى قد يكون هذا المدخل المادي materialism في منهج شتروس قد جاءه من يهوديته*.

وقد تأثر شتروس في معالجة بنية الرموز، كغيره من البنيويين، بدسوسير Ferdinand de Saussure؛ من حيث نظرة الأخير للغة على أنها نظام من الرموز، كل رمز فيها مقسم إلى دال signifier ومدلول signified، الدال: يمثل الجانب الفيزيقي المادي physical نطقاً أو كتابةً، والمدلول: يمثل الجانب الذهني conceptual، ومن حيث تفرقه بين اللغة والكلام، وتمييزه بين التتابعية diachronic والتزامنية synchronic في دراسة اللغة وانحيازها للتزامنية، وإقراره مبدأً اعتباطية اللغة arbitrariness على مستويي الدال والمدلول؛ ووفق هذا المبدأ الأخير تكون اللغة شكلاً لا جوهرًا، ينشأ نظامها على المخالفة التي بها تتحقق وظيفتها، وتتحدد خصوصيتها، "باختصار : ليس هنا معنى دون اختلاف. واللغة التي تتشكل من كلمة واحدة لغة مستحيلة، لأن كلمتها الواحدة

⁴⁸. Levia-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 13.

* يقارن شتروس بين عمله في جمع الأساطير التي استخلص منها بنيته، مقمداً عذراً مقبولاً عن تقصير خارج عن إرادته، باللغوي فيقول في عبارة تشي بوعيه بما كان يفعله اللغويون العرب حين بدأوا جمع اللغة: "ربما تنتقد اللغوي على جمعه نحو لغة دون حصوله على سجل كامل لكلماتها المنطوقة منذ نشأتها، أو دون معرفة بما سيستجد منها في وجودها المستقبلي. (Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p.7).

* أشار ويندي دونجر Wendy Doniger في مقدمته لكتاب الأسطورة والمعنى، وهو عبارة عن مجموعة مقالات أخذت عن سلسلة حوارات أديعت في راديو سي بي سي CBC للبي شتروس مع كارول أور جاروم Carole Orr Jerome في ديسمبر عام ١٩٧٧، إلى الأصول التوراتية في أفكار ليفي شتروس، من مثل فكرة أن العقل البشري جزء من الكون، والحاجة إلى النظام وجدت من حيث ان الكون منظم، وليس فوضى. (Levi-Strauss, Clude, (1995) *Myth and Meaning*, , New York, Schocken Books,) (p. xi.

يمكن أن تطلق على كل شيء ولا يمكنها أن تميز شيئاً عن سواه، وهي تحتاج إلى كلمة واحدة أخرى على الأقل حتى يتحدد معناها^{٤٩}؛ وللتوضيح، يضرب جون ستروك مثلاً تقريبياً لذلك فيقول: "لو كانت كورديليا الابنة التي تحب أباه وتطيعه ابنة وحيدة محرومة من المقارنات المتاحة لقراء مسرحية الملك لير بسبب وجود شخصيتي غونرل وريغن لفقدت كل ما يحدد هويتها"^{٥٠}. وبشكل عام، فإن البنيوية تعمل وفق آلية المخالفة هذه من حيث إنها "تدرس العلاقات القائمة بين عناصر في نظام يشترط كل منها وجود الآخر، وليس بين جواهر كل منها مستقل عن الآخر"^{٥١}، وبشكل خاص يرى شتروس، فيما يخص معالجة الأسطورة، أن "المعنى في كل حالة يتحدد بالمكان الذي تحتله هذه الرموز ضمن شبكة العلاقات التي تتضمنها تلك الأسطورة بالذات"^{٥٢}. والرموز، هنا، تشكل مستوى خارجياً في المعالجة يتجاوز التناقض بين ما هو ملموس tangible وما هو مدرك intelligible؛ إذ تتحدد وظيفتها في "أن يعبر كل رمز عن نفسه بواسطة رمز آخر، حتى ولو كانت محدودة العدد يتعاور بعضها البعض في مزيج منظم بصرامة قادر على نقل الظلال الدقيقة للنطاق الكلي لخبرة الإحساس"^{٥٣}، ومهمة المعالج حين يتعامل مع هذا المزيج الذي يدرك بشكل كلي كما تفوح الرائحة من العطر، على حد تعبيره، "أن يستخدم الرموز في تقديم خصائصه الثانوية إلى عالم إجراءات الحقيقة operations of truth"^{٥٤}؛ فالبنية حقيقة، وإن كانت إحدى "حقائق اللاوعي" unconscious truths^{٥٥}، ولا شك أن هذه إحدى صيغ فرويد Freud بامتياز، وهو ما يقر له شتروس بدينه عليه^{٥٦}. ويبقى التنبيه لفارق جوهرى بين شتروس ودوسوسير في أن الأول يقصر مفهوم الرموز على الدوال دون المدلولات؛ من حيث إن "نظام الرموز الكامن يربط الدوال بغيرها من الدوال: إذ ليس هناك من مدلولات. كل شيء له معنى، لكن ليس هناك من معنى مقصود"^{٥٧}،

^{٤٩}. ستروك، مصدر سابق، ص: ١٩.

^{٥٠}. نفسه، ص: ٢١.

^{٥١}. المصدر السابق، ص: ١٩.

^{٥٢}. نفسه، ص: ٢٠.

^{٥٣}. Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 14.

^{٥٤}. Ibid.

^{٥٥}. Ibid, p. 18.

^{٥٦}. Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. xi.

^{٥٧}. ستروك، مصدر سابق، ص: ٤٢.

وإن كان ثم من معنى فإنه معنى العلاقات وعلاقة الدال والمدلول الدوسيسيرية تختلف عن ذلك؛ فالمزيج المنظم الناجم عن هذه العلاقات، في نظر شتروس، هو في حد ذاته "شبكة معان matrix of meanings"^{٥٨}، وعلى هذا فإن تجاهل المعنى بمفهومه التقليدي هو المنفي، لكن من ناحية أخرى يمكن القول، مع ويندي دونجر Windy Doniger عن معالجة شتروس بصفة عامة: "إنها غالبا ما تنتهي بعد أن تنزف الأسطورة كل معانيها"^{٥٩}.

ويمكن الوقوف على تصور هذه العلاقات من خلال المقارنة التي عقدها شتروس بين الموسيقى والأسطورة، وأسسها على مقولة بودلير Budelaire: "الموسيقى تثير أفكارا متشابهة في العقول المختلفة"^{٦٠}؛ حيث يعزو هذا التشابه إلى أن "الموسيقى والأسطورة تناشدان البنية العقلية المشتركة للمستمعين المختلفين"^{٦١}، و يعمل كل منهما من خلال تسوية شبكتين: "إحدهما داخلية والأخرى خارجية، وإن كانت شبكتنا الموسيقى أعقد من شبكتي الأسطورة؛ من حيث قدرة الأولى على التضاعف المتكرر reduplication. هاتان الشبكتان: الداخلية والخارجية، بدورهما، إحدهما : ثقافية، والأخرى: طبيعية، الثقافية تتمثل في حجم الفواصل والعلاقات الهرمية بين النغمات، والطبيعية تتمثل في عمل ذهني، وبين الأولى والثانية تجري حالة من التأمل المفرط hyper meditation يعزز العلاقات بينهما"^{٦٢}، ولا مكان للطبيعة هنا التي هي أشجار وبحار وكائنات؛ فشتروس يفرق بين الطبيعة والثقافة، من حيث إن الثقافة منتج عقلي بشري، والطبيعة ليست كذلك، وهي عنده "محض ضوضاء تقف الموسيقى منتجا ثقافيا مناقضا لها stand contrast to noises"^{٦٣}، وعلى هذا فإن الموسيقى لها من القوة ما يجعلها تعمل في العقل والإحساس في وقت واحد simultaneously، "وكما تجعل الموسيقى الفرد واعيا بتجذره السيكلوجي، فإن الأسطورة تجعله يقظا لتجذره في مجتمعه، الأولى ضاربة في الأحشاء، والثانية تخاطب فينا غريزة الجماعة"^{٦٤}، وكلتاها

^{٥٨}. نفسه، ص : ٦٠.

^{٥٩}. Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. xii.

^{٦٠}. Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 26.

^{٦١}. Ibid.

^{٦٢}. Ibid, p. 27.

^{٦٣}. Ibid.

^{٦٤}. Ibid, p. 28.

تحققان ذلك بميكانيكية ثقافية صارمة، وتتفوق الموسيقا، كما سبق، بقدرتها على التضاعف، التضاعف الذي ينتج عن آلة وصوت، ويعاد إنتاجه خلال وحدة تجمع بين ما هو ثقافي وطبيعي. ويرصد شتروس أثناء عقده هذه المقارنة تماثلا isomorphism بين اعتراضين، بين الطبيعة والثقافة من جهة والاستمرار والتناوب المتقطع من جهة أخرى؛ فيقول: "إن مجتمعات عديدة في الماضي والحاضر كانت ولا تزال مقنعة بأن العلاقة بين لغة الكلام language speech والغناء والترنيم تماثل العلاقة بين الاستمرار والتناوب المتقطع، وهو المعادل لأن نقول في ثقافة ما: إن الغناء والترنيم يختلف عن لغة الكلام كما تختلف الثقافة عن الطبيعة"⁶⁵، وعلى مستوى الوظيفة يقارن شتروس بين التكامل بين وظيفتين: الاجتماعية phatic، والشخصية conative لمالينوفسكي⁶⁶ Malinowski في اللغة والموسيقا، ويرى أنهما أكثر ارتباطا في الموسيقا عنهما في اللغة؛ "فهما على صعيد واحد ينفلان رسالة محملة بالمعلومات للمستقبل،.. ويمكن تصور الوظيفة المعرفية cognitive function للموسيقا، وهي وظيفة ثالثة تضاف إليها بالمقارنة بين ما كان يُعنى به ثلوث الموسيقا الشهير في عصر ازدهارها: باخ Bach وبتهوفن Beethoven، وفاجنر Wagner، من حيث إن باخ يهتم بالرموز، وبتهوفن يعنى بالرسالة، وفاجنر بالأسطورة، الأول: يشرح ويعلق على القواعد الموسيقية، والثاني: يحكي قصة، والثالث: يُشفر عناصر هي بالفعل داخلة في طبيعة السرد"⁶⁷، ومن ثم فالعلاقة بين المرسل والمستقبل هي الأخرى علاقة وحدة غير منفصمة inseparable.

وانطلاقا من فكرة تبادل الأنظمة exchange systems يرصد ليفي شتروس علاقتين بنائيتين بين الأسطورة والموسيقا، بشكل عام، هما: التشابه similarity والتماس contiguity، التشابه، من حيث "إن كلا منهما ليس تتابعا متسلسلا continuous sequence من الأحداث، يقرأ سطرا بعد سطر"⁶⁸، وإنما يقرأ في كليته totality، والتماس من حيث حلول الأولى ونهايات chords الثانية، وبشكل خاص، وبعد إضافة اللغة إلى المقارنة يرصد علاقتين بنائيتين أخريين بين الأسطورة والموسيقا واللغة، هما التشابه والاختلاف، فالفونيمات

⁶⁵ . Ibid.

⁶⁶ . ينصرف تعريف كلمة phatic إلى الوظيفة اللغوية التي تؤدي غرضا اجتماعيا كمشاركة المشاعر، و conative ما يدل في أفعال بعض اللغات على نشاط أو عرض أو جهد معين قام به الفاعل (<http://oxforddictionaries.com/definition>).

⁶⁷ . Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, pp.29-30.

⁶⁸ . Levi-Strauss, *The Myth and the Meaning*, pp. 44-45.

phonemes المكونات الأولى للغة يوجد ما يماثلها في الموسيقى: التونيم toneme ، وهو الممثل في النغمات الموسيقية: (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي)، وفي الأسطورة: الميثيم Mytheme ، وهو مصطلح افتراضي من اشتقاقه، ثم يجمل الخلاف حين يرتب مكونات كل واحدة من الثلاثة فيقول: "اللغة تبدأ بالفونيم ثم الكلمة ثم الجملة، والموسيقى بالتونيم ثم الجملة وتسقط الكلمة، والأسطورة فيها الكلمة والجملة وليس فيها ما يعادل الفونيم والتونيم"⁶⁹ ، وعلى هذا تكون الموسيقى والأسطورة كلتاهما قد خرجتا من اللغة، ولكن كل منهما لوى وجهه مفارقا "فالموسيقا تؤكد على الجانب الصوتي الموجود بالفعل في اللغة، والأسطورة تؤكد على الجانب الحسي المعنوي الموجود أيضا في اللغة"⁷⁰ ، والجدير بالملاحظة أن اللغة تمثل عنصر الثبات في المقارنة؛ فعلى مستواها النحوي "يمكن لأي فكر قومي أن ينقل ويدرس بوضوح عبر قانونه الثابت، بينما الأسطورة تظل بنية متنوعة تحتاج إلى معالجة تتفق مع هذا التنوع"⁷¹ ، ولا شك أن التفات شتروس للغة راجع إلى تأثيره بدوسوسير، وقد تمت الإشارة إلى ذلك من قبل، بالإضافة إلى تأثيره بصديقه جاكوبسون Roman Jakobson ، خاصة فيما يتعلق بفهم الأخير للصوت والمعنى، والاختيار selection ، والوضع Combination ، وآلية تكافؤ equivalence acts عمل العلاقات الرأسية والأفقية الدوسوسيرية في إنتاج الدلالة، وهو ما فصله جاكوبسون في كتابه "ست محاضرات عن الصوت والمعنى"⁷² ، الذي قدّمه له شتروس نفسه في طبعته الإنجليزية. وعلى أساس من هذا الالتفات، وما سبقت الإشارة إليه من علاقتي التماس والتشابه في الموسيقى والأسطورة يؤسس شتروس مفهومه لكل من الاستعارة Metaphor والمجاز metonymy وآلية عملهما في الأسطورة أو أي منطوق آخر؛ إذ يرجع طبيعتهما المتعالية إلى نوع الرابطة التي تقوم عليها كل منهما؛ وعنده "الاستعارة تقوم على التشابه الملموس sensed likeness ، والمجاز يقوم على التجاور Juxtaposition ، وكلاهما يمكن توضيحه في أي نظام من خلال فكرة التعارض الثنائي"⁷³ ، "الاستعارة وسيلة ربط، تصل الأشياء سواء موضوعا

⁶⁹ . Ibid, pp. 52-53.

⁷⁰ . Ibid, p. 53.

⁷¹ . Boon , James A. (1972) *From Symbolism to Structuralism: Levi-Strauss in a Literary Tradition*, New York, Harper and Row, Publishers, p.97.

⁷² . See, Jakobson, Roman (1981) *Six Lectures on Sound and Meaning*, translated by John Mephram, England, The MIT Press, p.3.

⁷³ . Ibid, p. 57.

بموضوع، علاقة بعلاقة، مستوى بمستوى، نطاقا بنطاق، موضوعا بنطاق، أناسا بطيور، أناسا بأناس، .. إلخ، ومبرر الربط قائم على التشابه بين الأشياء، أما المجاز فهو وسيلة ربط قائمة على تجاوز الأشياء سواء كانت زمنية أو مكانية، وعلى سبيل المثال فإن المنضدة ترتبط مكانيا بالكرسي"^{٧٤} ، والنتيجة أن "الاستعارة والمجاز عنصران يحددان فكرة الاستبدال المعجمي lexical substitution في اللغة، ومن ناحية أخرى يكونان أي نظام من أية عناصر، اعتمادا على طبيعتهما المنطقية المتعالية"logical prerequisites"^{٧٥} ، وعن آلية عملهما كتعارض ثنائي يعطي ليفي شتروس نموذجا طريفا في كتابه "نظم القرابة" The elementary Structures of Kinship، حين يتعاون كل منهما في تجسيد الـ"هم" THEY والـ"نحن" WE، الضميرين المعبرين عن "نحن" والآخرين في خلق الشبكة الاجتماعية في بيئة معينة، "ف(نحن) هي (هم) تارة، و(نحن) ليست (هم) تارة أخرى على المستوى الاستعاري، وعلى المستوى المجازي تعود جموع الـ(نحن) WEs إلى (نحن) الكلية WE على المستوى المكاني؛ لأن الأولى جزء من الثانية و مشتقة منها، لكن انقسامات نحن الكلية على المستوى الاستعاري فقط من حيث إنها كيان واحد؛ لأن الكل هو جموع الـ(نحن) all are Wes ، وهكذا، ولهذا فإن المجاز والاستعارة الممنوحين لأي نظام أو بنية مشتقان تحليليا من تنوعهما، وهما أساسيان في كينونة النظام وتكوينه وإحكامه"^{٧٦} ، ويشير موس Muss إلى أن "شتروس وسع بالاستعانة بعلم اللغة مفهوم دوركايم عن المنطق السيسولوجي Socio-logic حتى أصبح يشكل نواته العلمية وجوهره core، فدوركايم قد لاحظ أنه لا يمكن تحقق نظام اتصال بشكل منطقي دون وظيفتين two functions نسميهما المجاز والاستعارة"^{٧٧} ، وعلى مستوى التفرقة بين الثقافة والطبيعة التي سبقت الإشارة إليها، فإن نظام الثقافة الذي يشكل مجال الأنثروبولوجي البديل، من وجهة نظره، عن فوضى الطبيعة "يعمل من خلال وظيفتي الاستعارة والمجاز"^{٧٨} ، وبشكل خاص فإن "الاستعارة تساعد على بناء الرموز بما تتميز به من الاحتفاظ بالعلاقات المتداخلة بين البنى المختلفة"^{٧٩} ، فهي

⁷⁴ . Ibid, 74.

⁷⁵ . Ibid, pp. 74-75.

⁷⁶ . Ibid, p. 76.

⁷⁷ . Ibid.

⁷⁸ . Ibid, p. 77.

⁷⁹ . Ibid, p. 81.

"تنقي اللغة وتعيدها إلى طبيعتها الأولى بطمس تأقيت المادة المتضادة *synecdoches* الهائلة المكونة للخطاب"^{٨٠} ، ولذلك لكي يتم الفهم الصحيح للاستعارة لا بد من مقارنتها بغيرها في نصوص أخرى، ففي تحليل شتروس لقصيدة "القطط" *Les Chats* لبودلير، على سبيل المثال، والتي سيأتي عنها الحديث تفصيلا فيما بعد، يرى أنه "لكي نقف على تميز المرأة في عالم بودلير الدلالي لا بد أن نتتبع أي شيء قاله عن القطط"^{٨١} ، وربما يكون هذا المنحى ما دفع نير يالمن *Nur Yalman* لأن يقول عن طريقته في معالجة الأسطورة "إنها طريقة مُشْتَنَّة؛ فالمستغرق في قراءة الأسطورة كدليل *evidence* يقع في فخاخ من دراما المرايا التي تتحرك من انعكاس لانعكاس"^{٨٢} ، وربما يكون أيضا ما دفع غيره من النقاد لأن يقولوا: "إن الرمزية استطاعت أن تثري الحضارة الحديثة بأسطورة نرسييس *Narcissus* بينما شتروس قدم العقل البشري في صورة لا تعدو أن تكون أكثر من عقله هو الذي جسد نرجسيته"^{٨٣}

بمثل هذا النقد أو قريب منه ووجهت سلاسل صيغ شتروس الرياضية *mathematical formulas* التي قدمها لفهم ميكانيكية عمل الرموز في الأسطورة؛ فقد وسمه غيره من الأنثروبولوجيين بالعلمي البارد"^{٨٤} ، على حين نعتها هو إمعانا في منحاه الرياضي بـ"الصيغ الكنسية" *canonical formula* ، وإن صرح في موضع آخر، مخففا من حدة ذلك، بأنها ليست خوارزمية *algorithms* ، فعالم الأسطورة الشاسع المليء بالتفاصيل، كما يرى، لا بد من وضع خريطة تسهل على معالجه الوصول لخطابها الثقافي بسرعة دون أن يضل في متاهاتها، "هذه الخريطة تكون بمثابة تدرج استطلاعي *reconnoiter* *piecemeal* ، وتأتي رموزها الرياضية لتختزل التفاصيل والاستطرادات في مجموعة من العلاقات *relations* والتحويلات *transformations* ، دون أن يعني ذلك إسقاط الوصف أو استبداله، وإنما لتقديم المعالج في شكل مبسط"^{٨٥} ، خريطة تشبه إلى حد كبير شفرة الجينات *genetic code*؛ تلخص وظيفة البنيوي في الاختزال *reductionist* ، أو "تلمس للثابت الكامن *invariant* أو عناصره

⁸⁰ . Ibid, 82.

⁸¹ . Ibid, p. 89.

⁸² . Ibid, p. 96.

⁸³ . Ibid, p. 95.

⁸⁴ . Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. x.

⁸⁵ . Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, pp. 30-31.

في المتغير الظاهر superficial differences⁸⁶ ، سواء كان هذا المتغير موسيقيا أو أدبيا أو فنيا، الأمر الذي لم تنفرد به البنيوية وحدها⁸⁷ . ومن ثم، ووفقا لرأيه، يمكن حصر هذه العلاقات والتحويلات الهائلة التي تشكل خريطة جينات المعالجة البنيوية في "حزم bundles اصطلاحية هي: التناظر symmetry، والتعكس inversion، والتعادل equivalence، والتشابه homology، والتماثل isomorphism⁸⁸ ، مع الأخذ في الاعتبار أن يُعاد إحياء هذه العلاقات في ضوء كل مادة جديدة تتوخى معالجتها إحكامَ منطقتها الرياضي- logico-mathematical ، وبعدُ، فلن يكون غريبا إذا لجأ المعالج في "رسم خطاطات sketch the outlines بنائية لطريقة عمل هذه العلاقات بطريقة فطرية naïvely⁸⁹ ، ولا شك، أن هذا المنحى الرياضي راجع إلى تصور شتروس وغيره من البنيويين للعقل البشري، وهو "يضع شتروس مع العلماء الذين ينشدون العالمية"⁹⁰ universality في مناهجهم، ووفق كلامه فإن هذه الصيغ الرياضية ما هي إلا "خصائص مثالية للفكر الجامح savage mind"⁹¹ ، أو "للخزن storage، والاستعادة retrieval"⁹² وفق ما قاله جون ستروك، وبالتالي فإنها، بشكل عام، تلقي الضوء على جوانب من الذهن البشري لا يعرف عنها الكثير، وأخيرا يلخص شتروس ذلك كله في قوله: "لو العقل البشري بدا محددًا في عالم الميثولوجيا فإنه لمحدد بالضرورة في كل مجالات نشاطه"⁹³ . فهل تقعد مطولة شوقي المعالجة الثابتة في حبرها وورقها، النوعية من حيث إنتاجها ومنتجها، أن تلقي الضوء على العقل البشري، وقد وفق شتروس في إضاءة مصباحه من جاذبات أساطير منثورة في أرض منسية، أم يقعد المعالج ؟ سنرى.

⁸⁶ . Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. 8.

⁸⁷ . يقر بذلك ليفي شتروس فيرى أن المهيمن الأساسي على كل الدراسات الثقافية المسجلة هو تقديم نوع من النظام (Levi-Strauss,) *(Myth and Meaning, pp.12-13.*

⁸⁸ . Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 31.

⁸⁹ . Ibid.

⁹⁰ . Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. xi.

⁹¹ . ستروك، مصدر سابق، ص: ٦٢، ٦٣.

⁹² . نفسه.

⁹³ . Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 10.

(٦) الشعر والموسيقا والأسطورة : الرابط المنهجي

للفي شتروس دراستان تطبيقيتان طريقتان، أولاهما، بالاشتراك مع صديقه جاكوبسون، عن قصيدة "القطط" *Les Chats* لبودلير، والثانية، عن سيمفونية خاتم نيبلونجن *Der Ring des Nibelungen* (The Ring of the Nibelung) لفاجنر، تلقين الضوء على الجانب التطبيقي لمنهجه البنيوي على مُعالَجين آخرين غير الأسطورة، أولاهما وأقربهما، كما يبدو للوهلة الأولى، أبعدهما عن المعالج في هذا البحث، وثانيتها وأبعدهما، كذلك، أقربهما، كما سيتضح؛ ففي بداية معالجة قصيدة "القطط" يشكر ليفي شتروس (وجاكوبسون) القصيدة على مستوياتها الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية، والعروضية.. إلخ؛ ويبيّن ذلك على عقيدته في طبيعة الشعر، من حيث إنه "ترتيب منظم لتنوعات متراكبة stacked"^{٩٤}، وعليه فقد "أمعن ليفي شتروس (وجاكوبسون، فَعَلَ رجل واحد unkindred spirit) النظر في الجانب الصوتي منتقيين خاصة ما يشكل ثنائيات twofold في بعض ظواهره"^{٩٥}، وقد بدا كل شيء في القصيدة ذا دور في بناء نظامها: "توزيع القوافي من حيث المذكر منها والمؤنث، والتصنيفات النحوية كالجنس والحالة، بناء الجملة والتوازن النحوي، الحقل الدلالية فيما يخص الحي والجماد، التماثل، التقفية الداخلية، إيقاع السجع، جذر الكلمات، أزمنة الأفعال، التطابق الصوتي، الحركات الأنفية، الصوامت الرخوة، تصنيفات البشر، الروابط المحكمة، لواحق الإيقاع، الجرس، وظائف الاستعارة والكناية، .. التخطيط الذي لم يصنع فقط من العناصر المفردة بل من المؤلفة مع غيرها: وحدات جموع المؤنث الطويلة في مقابل وحدات المفرد المذكر القصيرة، عزل الوحدات المتماثلة ووضعها في مقابل بعضها البعض لحين إيجاد الصلة، أو انتظارا ريثما يكون ثمة نظام ما خلف هذه الفوضى"^{٩٦}، وهو مسلك لغوي في المعالجة تصلح نتائجه أن تتصرف لغير هذه القصيدة وتصدق عليها أيضا، وعلى مستوى البناء الكلي للقصيدة يرصد شتروس (وصديقه) التوتر الناشئ بين طريقتين في ترتيب القصيدة، وبين العناصر المنسجمة وغير المنسجمة التي يعتمد عليها هذا البناء: "فالتقسيم الثلاثي للسوناتا يتضمن تعارضا مبدئيا بين المقطعات ذوات القافيتين، والأخرى ذوات الثلاثة القوافي، ويتوازن هذا التقسيم بواسطة تفرع ثنائي يقسم العمل إلى مجموعتين من الفقرات: رباعيتين وثلاثيتين، هذا التقسيم الثنائي بدوره تم دعمه بواسطة التنظيم

^{٩٤} . Boon, *From Symbolism to Structuralism*, p. 38.

^{٩٥} . Ibid, pp. 40-42.

^{٩٦} . Ibid, 40.

النحوي للنص، والسوناتا تتضمن أيضا تعارضا ثنائيا بين القسم الأول، رباعي القافية، والقسم الثاني ثلاثي القافية، وبين التقسيمين الجزئيين الأولين أو الفقرتين الشعريتين رباعيتي القافية والأخريين ثلاثيتي القافية⁹⁷ ، وبفحص الرباعية الأولى، يرى شتروس(ورفيقه) أن نقطة انطلاقها مفروشة بالقرب (أوالتجاور)؛ من حيث الوجود في سكن واحد، بين القطط والعلماء والعشاق، القرب الذي تترجم عنه قضايا التماس الناجمة عن عود ضمير الجمع في(مثلهم، مثلهم) على كل من الفواعل الثلاثة، وحتى في الثلاثية الأخيرة يتم تطوير هذا التماس اعتمادا على القرب والتشابه، وعلى مستوى العلاقة بين آلية عمل كل من الاستعارة والكناية وعلاقتي التشابه والتماس فإنه "بينما في الرباعية الأولى تبنى العلاقات الاستعارية على العلاقات المجازية بين قطط البيوت وسكانها، فإن علاقة التماس في الثلاثية الأخيرة تعتمد على المعاني المتضادة synecdoche فضلا عن الملاءمة المجازية: ١) أجزاء جسد القطط (الأسود والتلاميذ)، هيأت معادلة استعارية لقطط كونية وهمية بعبورها من المحدد لغير المحدد، من التكافؤ للغموض. ٢) بين الفقرات الداخلية تمت إعادة تأسيس علاقات التكافؤ، من حيث إن الرباعية الثانية ترفض بواسطة الأخرى (القطط وحياد الجنازة) والأخرى تقبل بواسطة الثلاثية الأولى (القطط وأبو الهول)، وقد أدى هذا في الحالة الأولى إلى رفض التجاور بين القطط وإرابوس⁹⁸ Erebus ، وفي الحالة الثانية إلى تأسيس القطط في عالم الوحدة، والملاحظ على عكس الحالة السابقة أن العبور من المحدد إلى غير المحدد تم بواسطة علاقة التكافؤ الناجمة عن الشكل المعزز بالتشابه (الوظيفة الاستعارية) مع علاقات التماس (الوظيفة المجازية) سواء بالسلب أو بالإيجاب⁹⁹ ، وفي ضوء هذا إضافة إلى تحليل التعارضات والتماثلات وتصنيفها وتوضيح أوجه الشبه والاختلاف على المستوى النحوي والصرفي والعروضي وما ينشأ من ديناميكية وظيفة كل هذا في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها يكشف ليفي شتروس (ورفيقه) عن "دور ذلك كله في مضاعفة إحساس القارئ بالقصيدة من خلال نقله إلى عالم غير حقيقي تتجلى فيه القطط من خلال امتداد عبر زمان ومكان يشكلان جزءا من بنائها كمخلوقات خارقة، تجسد بدورها فكرة استغراق بودلير في عالم المرأة"¹⁰⁰ ، وعن دور اختيارات الشاعر لشخصيات قصيدته "التي جاءت معظمها مذكرة فيما

⁹⁷ . Ibid, pp. 42-43.

⁹⁸ . إله الظلام عند الإغريق، وهو أحد أول خمسة كاننونات تأتي إلى الوجود من الفوضى الكونية، ويشير إلى العالم السفلي أيضا حيث يعبر الموتى خلاله حين يموتون (<http://en.wikipedia.org/wiki/Erebus>)

⁹⁹ . Boon, *From Symbolism to Structuralism*, p. 46.

¹⁰⁰ . Ibid, pp. 48-49.

عدا القوط وبديلها الذاتي *alter ego* أبو الهول العظيم في تجسيد الطبيعة الخنثوية إضافة إلى الاستخدامات المتناقضة للمنعوتات المؤنثة مع القوافي المذكورة¹⁰¹ وعلى مستوى الفواعل التي سبقت الإشارة إليها (العشاق والقوط والعلماء) "فإن القوط كفاعل، عبر تأمل كل من العشاق والعلماء، سهلت إضاءة عالم المرأة، بوضعها وجها لوجه وبشكل غير مريبك شاعر القوط وقد حرر من الحب مشلول الإرادة، والعالم وقد سلم من تقشف العلماء"¹⁰². وربما يكون في هذا الاستعراض السريع ما يوضح بصورة شكلية طريقة شتروس في المعالجة البنيوية بشكل عام والتي يجلها في قوله: "المسألة ليست في استبدال أو إحلال مكون محدد بمكون آخر، ولكن في اكتشاف الخصائص الشكلية التي تقدم التشابه، وأي نوع من التشابه هو، أو التناقض، وأي نوع من التناقض هو، أو العلاقات الجدلية التي ربما يتم التعبير عنها في شكل تحولات"¹⁰³، غير أن ما وجه لهذه المعالجة من نقد ربما يعطي الفرصة للتعرف على سلبياتها أو يعمل على تحديد مسارها بشكل أكبر.

في مقالة بعنوان " وصف البنية الشعرية: معالجتان لقصيدة القوط لبودليير" عام ١٩٦٧، نقد مايكل ريفاتر *Michael Riffaterre* طريقة شتروس التطبيقية في معالجة القصيدة، وأشار إلى انقطاع الصلة بين ما تم رصده من مستويات نحوية وشعرية النص، وانعدام الفائدة الجمالية وراء تصنيفات المذكر والمؤنث، ورفض أن تكون القوط ممثلة للمرأة، وإن أقر بأن بودليير أحيانا عبر مستويات المعنى المتعددة يربط بينهما، وقد رد على ذلك جيمس .آ. بون *James A. Boon* مرجعا كل انتقادات ريفاتر إلى خلل في فهمه للشعر وللبنوية التي لم تزعم أن شعرية النص داخلية في اهتماماتها، وإلى صعوبة تقبل معالجة النص داخليا وفي معزل عن أي شيء خارجي، وهو أحد انتقادات البنيوية الأساسية بشكل عام، لكنه أقر بدوره بضياع الموضوع بين الناقد والشاعر، بين العمل المدروس وأفكار المعالج، حين يصبح من المستحيل تمييز الموضوع عن انعكاساته الرمزية في مسرح المرايا البنيوي، وهو ما يقر به شتروس نفسه في قوله: " لا يمكن للمرء أن يعرف، أثناء الكشف عن شبه الحوار *sedu-dyaloge* القائم بين الناقد والعمل، إذا كان الناقد ملاحظا أمينا أو محاكيا لاوعيا للمنتج الذي تشبع بمشهده، وسيظل قارؤه في دهشة من ما إذا كانت الشخصيات المنبعثة من النص نوات لحم ودم أم

¹⁰¹ . Ibid, pp. 49.

¹⁰² . Ibid.

¹⁰³ . Levi-Strauss, Claude (1972) *Structural Anthropology*, translated by Claire Jacobson, aengland, Penguin Books, pp.85-86.

دمى صنعتها مهارة الناقد¹⁰⁴ ، واعتمادا على الملاحظات اللغوية الكثيرة في المعالجة والتي ربما يكون المسئول عنها جاكوبسون، بوصفه لغويا، فقد أشارت ماري دوجلاس Mary Douglas إلى أن المعالجة اهتمت بما يستطيع الوعي أن يقدمه وليس اللاوعي، معطية مثلا تقريبا بين تحليل معالجة شتروس (ورفيقه) لهذه القصيدة ومعالجته للأسطورة في قولها: "حين تطبق تقنية عاصر الليمون على الشعر فإن العصارّة تفيض بها الأكواب، ولكن عند تطبيقها على الأسطورة فإن العصارّة دائما ما تكون شحيحة"¹⁰⁵ ، وهو أمر فيه تلميح بأن أدوات شتروس قد وجدت مجالا ثريا لإعمالها في القصيدة، الأمر الذي لا يتحقق بنفس المستوى مع الأسطورة، وهو ما يرجعه جيمس.آ. بون إلى اختلاف طبيعة الأسطورة عن الشعر، ويعلل معالجة شتروس لهذا النموذج الشعري تحديدا بأن شتروس "أراد أن يقدم نموذج رجل القش straw man الدال على طريقته من حيث إن كلا من الشاعر والمعالج يجتمعان في عالم حقيقة الكلمات"¹⁰⁶ ، ولذلك فإن المعالجة من حيث تعاملها مع مادة ملموسة قد وضعت أدوات البنيوي في لحظة مواجهة حقيقية مع قارئه وناقده، وقد أسفرت عن نتائج، من وجهة نظر بون، "قدمت فيها حلا للتعارضات الاستعارية بتحويلها إلى وسائل مجازية تكشف عن البنية، وسهلت إمكانية إدراك كل من الاستعارة والمجاز كل بواسطة الآخر، وقدمت لغة تحليلية محكمة غير اللغة المفتوحة في عالم الأسطورة، أتاحتها طبيعة الشعر، وقد ساعد على ذلك التشابه الموجود بين الشاعر والأنثروبولوجي؛ من حيث اشتراك كل منهما في منطق الشعور sensory logic"¹⁰⁷ .

وفي عرض معالجة شتروس لثلاثية الخاتم لفاجرز خطوة أبعد عما وجه إليه من قبل ناقيه في المعالجة السابقة؛ من حيث إن المادة المعالجة، هنا، ليست ملموسة كالقصيدة، وإنما أقرب إلى التجريد، فهي ليست لغة محكومة بمستويات صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، وليست "رجل القش" كما ذكر بون، وإنما لغة إبحاؤها مفتوح واحتمالات تأويلها غير محدودة. وإن كانت معالجة تتفق مع سابقتها من حيث المنطلق، وإن اختلف كل منهما بعد ذلك، من حيث تركيز الثانية، ووضوح هدفها، وعدم إسرافها في التفاصيل، ففي معرض المقارنة بين الموسيقا والأسطورة يؤسس

¹⁰⁴ . Boon, *From Symbolism to Structuralism*, p.55, and Levi-Strauss, Claude (1965) Risposte a un questionario sullo structuralismo, Paragone, pp.126-128.

¹⁰⁵ . Boon, *From Symbolism to Structuralism*, p.56.

¹⁰⁶ . Ibid, p. 59.

¹⁰⁷ . Ibid, p. 61.

شتروس معالجته لثلاثية فاجنر على علاقتي التشابه والتماس، وهو منحى قريب من المنحى الذي كشف به عن جدل العلاقة بين الاستعارة والمجاز في فك تعارضات قصيدة بودلير وتحديد تماثلاتها، لكن المادة، وليكن ذلك اتفاقاً جزئياً مع كلام ماري دوغلاس السابق، هي الفارقة هنا. وفي هذه المعالجة، وقد يكون تكرار بعض ما سبق أمراً ضرورياً، من نفي شتروس أن يكون الربط بين الأسطورة والموسيقا أمراً اعتباطياً *arbitrary*، ورفضه أن تقرأ الأسطورة كما تقرأ الرواية أو الجريدة من البداية إلى النهاية أو من اليسار إلى اليمين؛ لأنها ليست تسلسلاً متتابعاً، رأى شتروس وفي ضوء ذلك أن الأسطورة "لا بد أن تقرأ في كليتها *totality* بواسطة حزمة من الأحداث حتى ولو لم يتزامن ظهورها في القصة في وقت واحد"¹⁰⁸ ، تماماً "كما تقرأ الأوركسترا *orchestral score* التي يتطلب فهم صفحة واحدة منها أن ينظر إلى علاقة ما كتب في أعلاها بما كتب في أدناها وعلاقة ذلك بما كتب ثانياً أو ثالثاً وهكذا، وليس فقط بالنظر إليها مدرجاً موسيقياً *stave* مدرجاً على التوالي، ومن هنا يبرز دور التماس الذي يعطي المفتاح المميز *significant clue* لكل ذلك"¹⁰⁹ ، وينبغي التنبيه إلى أن الموسيقى المقصودة هنا "هي تلك التي ظهرت في القرن الثامن عشر على أيدي فرسكوبالدي *Frescobaldi* وباخ، وبلغت أوجها في القرن التاسع عشر على أيدي كل من موزار *Mozart*، وبتهوفن، وفاجنر، وهي الفترة التي تزامنت مع ظهور الرواية الأوربية."¹¹⁰

قسم شتروس سيمفونية فاجنر* إلى ثلاث لحظات متباعدة تتكرر فيها النغمة الدالة أو "التيمة" *theme* على فكرتها الرئيسية، دون أن يظهر ذلك في النص الكلامي للأوبرا *libretto*، والفكرة الرئيسية للسيمفونية "كما هو معروف في فرنسا هي نكران الحب *le theme de la renunciation a l'amour*"¹¹¹، اللحظة الأولى: حين أعلن القزم ألبرش *Alberich* أنه حصل

¹⁰⁸ . Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. 45.

¹⁰⁹ . Ibid, p. 45.

¹¹⁰ . Ibid, p.46.

* هي أربع أوبرات استغرق فاجنر في كتابتها وتأليف موسيقاها ستاً وعشرين سنة من ١٨٤٨ إلى ١٨٧٤، ويستغرق عرضها خمس عشرة ساعة، وهي على التوالي: ذهب راين، والفالكيري، وسيفريد، وشفق الآلهة، اعتمد فاجنر في تأليف نصها الأوبرالي على أسطورة إغريقية وبعض الأساطير الألمانية والإسكندنافية والفلكلور، وتدور القصة حول خاتم من الذهب من يحصل عليه يحكم العالم، صاغه القزم ألبرش من ذهب سرقه من عرائس نهر الراين، وقد سرقه رب الأرباب فاتون بمساعدة من لوج، لكنه أجبر على تسليمه للعلاقين فافنر وفاسولت، ثم خطط لاستعادته مرة أخرى عبر أجيال مختلفة، وأخيراً حصل على الخاتم حفيده سيغفريد لكن هاجن بن القزم ألبرش خدعه وذبحه، فأعدت حبيبة سيغفريد التي هي ابنة فاتون الخاتم لعرائس النهر، وقد دمرت الآلهة بيوتها. (http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen)

¹¹¹ .Ibid.

على الذهب بعد أن أنكر الحب؛ واللحظة الثانية: في "فالكييري" Valkyrie، لحظة اكتشاف سيجموند Siegmund، وهو على شفا السقوط في زنا المحارم incestuous relationship، أن سيجليندا Sieglinde التي وقع في غرامها هي أخته، عندما انتزع السيف المدفون في الشجرة، واللحظة الثالثة في آخر مشهد في "فالكييري"، عندما أقدم رب الأرباب فوغون Wotan على معاقبة ابنته برونهيلدا Brunhilde بنومة سحرية طويلة وأحاطها بالنار، واللحظات الثلاث من خلال تحليله هي لحظات نكران حب وإن اختلفت صورها، ولكي يتم فهم هذه اللحظات الثلاث التي تبدو مختلفة، يقترح أن تجمع مع بعضها البعض وتختبر إمكانية اعتبارها حدثا واحدا، ويذكر تدليلا على ذلك ثلاث مناسبات ارتبطت بكل لحظة من اللحظات الثلاث: "الكنز في اللحظة الأولى الذي لا بد أن يُفَضَّ حرزه، والسيف في الثانية الذي لا بد أن ينزع من الشجرة، شجرة الحياة، أو شجرة الكون، والمرأة برونهيلدا التي لا بد أن تستنقذ من النار، هذا التواتر في الظهور جعل الذهب والسيف وبرونهيلدا أمرا واحدا، الذهب رمز لقهر السلطة، والسيف رمز لقهر الحب، ومع الأخذ بحقيقة التشابه بين المرأة والسيف والذهب، فإن في نهاية الجزء الأخير من الثلاثية: "شفق الآلهة" Twilight of the Gods سيكون عبر برونهيلدا نفسها أن يعود الذهب لنهر الراين Rhine مرة أخرى"¹¹². ثم يمضي شتروس في تحليله إمعانا في تأكيده على وظيفة النغمة الدالة فيقول: "وبالتواتر فإن النغمة الدالة تشرح شيئا لم يتم شرحه أبدا في النص الشعري للملحمة، إذ ترصد علاقة قرابة توأمية بين هاجن Hagen الخائن، وسيجفريد البطل، تتجلى في حالة من التوازي المتقارب على مستوى الأفعال، الذي يوضح كيف أن سيجفريد وحده أولا أو متخفيا في هيئة هاجن ثانيا، وعبر لحظات مختلفة من القصة يحاول إنقاذ برونهيلدا إلى أن ينجح في انتزاعها، فعل واحد يقوم به شخص وشبحة، أو معنى وصورته"¹¹³، ومن خلال هذا التحليل يصل شتروس إلى نتيجة يؤكد بها على أن معالجة الأسطورة لا بد أن تتم في ضوء من هذا الفهم للموسيقا، من حيث إنها عملية بناء وإعادة بناء مستمرة في عقل المستمع، يقول "عندما نستمع إلى سيمفونية، نستمع إلى شيء يتقدم من البداية إلى النهاية ويتطور عبر الزمن، ولكي نفهمها لا بد أن نحدد ما استمعنا إليه من قبل وما نستمع إليه، وأن يبقى الوعي بإدراك ما نسمعه في كليته، ويمكن اتخاذ النغمة الدالة وتنوعاتها طريقا للفهم من خلال ما يضيفه كل تنوع من طعم جديد لها"¹¹⁴، وأخيرا يقدم نموذجا مماثلا طريقا لذلك، حين يبين

¹¹² . Ibid, pp. 47-48.

¹¹³ . Ibid, pp. 48-49.

¹¹⁴ . Ibid, p. 49.

الطريقة التي تتكون بها الأسطورة مقارنة بكيفية الوصول إلى الفيچ الموسيقي * *fugue* في زمن باخ فيقول: "القصة تنسج من أن جماعة (=حزمة نغمات) من الجماعات (=حزمة نغمات) تقلت أو تهرب من جماعة (=حزمة نغمات) أخرى، فتكون مطاردة من الأخرى للأولى، وأحيانا جماعة (=حزمة نغمات) (أ) تلتحق مرة أخرى بالجماعة (=حزمة نغمات) (ب) الهاربة، وهو ما يطلق عليه التناقض والتجاوب *le sujet et response* الذي يقود إلى الاستراتا¹¹⁶ *stretta* في الفيچ الموسيقي"¹¹⁶.

أما عن معالجة الأسطورة ذاتها، فإن كتاب شتروس، السابق ذكره، "مقدمة لعلم الأساطير" بأجزائه الأربعة الذي يعد توسيعا لفكرته الرئيسية في "العقل المتوحش"؛ من حيث إن "الأساطير تعطينا نظرة بالغة النفاذ في طبيعة العمل العفوي للذهن البشري"¹¹⁷ فيقدم فكرة شاملة عن الجانب التطبيقي لمنهجه الأسطوري، إضافة إلى ما ذكره جون ستروك عن دراسته التطبيقية المختصرة: "أربع أساطير من أساطير قبائل وينباغو: بحث بنيوي قصير"، عام ١٩٦٠، نشر ضمن كتاب بعنوان: "الثقافة والتاريخ: مقالات لتكريم بول ريدن *Culture and History: Essays in Honor of Paul Radin*"، في تكريم الأنثروبولوجي الأمريكي بول ريدن، الذي يقدم فيها تحليلا لأربع أساطير جمعها بول ريدن نفسه وقد حاول فيها أن يثبت أن هذه الأساطير مرتبطة ببعضها البعض بما لم يخطر لريدن على بال¹¹⁸، وهو منحى منهجي عام عنده، يتكئ على إمكانية قراءة أسطورة بغيرها، في حالة الإبقاء على كل تنوعاتها التي عثر عليها دون تدخل أو إضافة من الإثنوجرافي؛ إذ يقول "إنه لمن المؤسف أن يتدخل الإثنوجرافي في صياغة الأسطورة، فالتشوه *distortion* الموجود فيها مكون أساسي من مكونات بنيتها"¹¹⁹، وعلى هذا يرى، درءا لما افترضه ريدن من العلاقة السببية الواهية بين أحداث الأسطورة، أن الأسطورة فيها من نظام التماثلات والتعارضات أكثر من فكرة التتابع الزمني، ويعطي نموذجا لآلية عمل هذه التعارضات والتماثلات بالسلم

* الفيچ هو تكنيك موسيقي يقوم على تطابق صوتين أو ثلاث ويعبر عن موضوع معين يتم تقديمه في البداية ويعود ظهوره على فترات عبر البناء الكلي للعمل الموسيقي. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Fugue>)

¹¹⁶. فقرة موسيقية ختامية تعزف بإيقاع سريع. (<http://dictionary.reference.com/browse/stretta>)

¹¹⁶. Ibid, p. 50.

¹¹⁷. ستروك، مصدر سابق، ص: ٥٠.

¹¹⁸. نفسه.

¹¹⁹. Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, p. 45.

الاجتماعي، و يرصد هذه التعارضات والتماثلات رسدا جدوليا يبرز حضورها الفاعل في البنية، على شكل نظم رموز، "فأسفار الأبطال وتغير أمكنتهم نظم رموز مكانية، والأواصر الاجتماعية التي تربطهم: كالأبوة والزواج والزعامة والصدقة إلخ نظم رموز اجتماعية، وتشكل العلاقة بين كل من العناصر والرموز والأحداث والأساطير الشبكة التي تمثل البنية"^{١٢٠} ، وفي مناقشته لدور راوي الأسطورة، ما يكشف عن تقليله من أثره في تدمير صورة الأسطورة الخام؛ إذ لا يجد في التحويرات التي يمارسها الراوي عليها سوى "إزاحات تناسبية homological replacements وتعاكسات متناظرة، لا ترقى إلى أن تكون تحريفا"^{١٢١} ، وقد يكون في عرض دراسته لأسطورة "التوأم والأشرم" harelips and twins ما يلقي الضوء بشكل أكبر على آلية عمل نظم رموز التماثل والتناظر في البنية، إضافة إلى ما تم عرضه من الدراستين السابقتين عن قصيدة القطط لبودلير، وسيمفونية الخاتم لفاجنر.

يذكر ليفي شتروس في بداية معالجته لهذه الأسطورة، أن مدخله لتحليله "سيختلف عما لاحظته المبرش دي جي دي أرياجا P.J. de Arriaga في بيرو Peru في القرن السادس عشر من أن أحد القساوسة البيرويين لكي يحل مشكلة الزمهرير bitter cold الذي عصف بالمدينة نادي في أولئك الذين أنجبوا طفلا أشرم، أو طفلا نزل من أمه بقدميه أولا feet first، أو توأما، أن يأتوا ليتوبوا لأنهم بأكلهم الملح والفلفل مسئولون عن إنجاب هؤلاء الأطفال المتسببين في كوارث الطقس، وهو عكس ما هو سائد لدى هنود كولومبيا الذين يرون في هؤلاء الأطفال قوى اصطفايية خاصة تجلب الطقس الجيد"^{١٢٢} ، والسؤال المَحَكُّ crux عنده هو: لماذا وُضِعَ كُلُّ من الأشرم والتوأم والمولود بقدميه أولا معا في سلة واحدة؟ ولكي يجيب عن هذا السؤال، يرى أنه لا بد من القفز من أمريكا الجنوبية إلى أمريكا الشمالية بحثا عن مفتاح الأسطورة هناك، دون الالتفات إلى الاعتراض القائل بضرورة تفسير أو فهم الأسطورة في إطار ثقافة شعبها، "فإن أمريكا ما قبل كولومبوس، طبقا لمدرسة بركلي Berkeley School، كانت أكثر امتدادا مما هو شائع بحيث كان الاتصال قائما بين جنوبها وشمالها بشكل سمح بما يمكن أن يسمى تسربا seeping through ثقافيا، وقد تحقق وجود هذه الأسطورة على طول الطريق الواصل بين بيرو وكندا، ولم يقتصر وجودها عليهما وحدهما، وإن

^{١٢٠}. ستروك، مصدر سابق، ص : ٦٠.

^{١٢١}. نفسه، ص : ٦٢.

كانتا تشكلا معا، إن صح القول، قُدر الأساطير الأمريكية pan-American myths¹²³.

لماذا وضع كل من التوأم والأشرم والمولود بقدميه أولا في سلة واحدة؟ تأتي إجابة ليفي شتروس عن هذا السؤال من خلال مقارنة فريدة عقدها بين روايات الأسطورة التي تناولت هذا الموضوع، سواء الذي توفر منها في أمريكا الشمالية أو الجنوبية، والرواية الأولى، كما يذكر شتروس هي رواية هنود الشاطيء القديم في البرازيل وقت اكتشاف القارتين، وهي رواية بيرو أيضا، تتحدث عن امرأة فقيرة مغربية ومغراة، وحسب ما رواه الراهب الفرنسي أندريه تيفا Andre Thevet في القرن السادس عشر؛ فقد أنجبت هذه المرأة المغواة توأما من أبوين مختلفين : مغويها وزوجها الشرعي، حملت من الأول الذي خدعها بأنه رجلها الذي تبحث عنه، ثم أتت زوجها الإله، بعد أن اكتشفت خديعة الأول فحملت منه حملا على حمل، ولأن هذا التوأم الذي أنجبته كان شيئا شاذا كونه من أبوين مختلفين فقد جاء متشابها غير متماثل antithetical features خَلَقَة وَخُلُقًا : أحد التوأمين شجاع والآخر جبان، الأول حام للهنود، والثاني حام للبيض، الأول جالب الخير للهنود، والثاني شؤم عليهم¹²⁴. والرواية الثانية، يقول شتروس، رواية أمريكا الشمالية، شمال غرب الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، وهي رواية شبيهة بالرواية الأولى، رواية أمريكا الجنوبية فيما عدا اختلافات هامة وردت في نصوصها الكندية، الاختلاف الأول: يأتي من اعتقاد قبائل الكوتاناي Kootenay، و جبال الروكي Rocky Mountains أن ثمة تلقيا وحيدا نجم عنه توأم أصبح أحدهما فيما بعد الشمس والآخر القمر، والاختلاف الثاني: يأتي من رواية هنود الثومبسون Thomposon والأوكاناجان Okanagan، فصيلة شاليس اللغوية* في بريتش كولومبيا، التي تنص على أن أختين قد خدعتا بشخصين دل مظهرهما على تميزهما، وأنجبتا منهما ولدين، ولأن الولدين من أمين مختلفتين فهما بالضرورة ليسا توأما لكن الظروف الأخلاقية والنفسية التي أحاطت مولدهما جعلتهما شبيهين بالتوأم على نحو من الأنحاء، ومن هنا، يرى شتروس أن الرواية الشاليسية أضعفت توأمية البطل، من حيث عدم توفر عنصر الأخوة، فهما أولاد خوولة، وليس ثمة من تواز بينهما إلا ظروف الخديعة التي أحاطت بميلادهما، ومع ذلك فالنتيجة واحدة

¹²³ . Ibid, pp. 26-27.

¹²⁴ . Ibid, p. 27.

* مجموعة لغوية موجودة في الشمال الغربي للمحيط الهادي في محافظة بريتش كولومبيا بكندا وفي واشنطن وأرجون وإداهو ومونتانا بالولايات المتحدة الأمريكية، وهي عبارة عن تجمع متميز ومغر من الصوامت (http://en.wikipedia.org/wiki/Salishan_languages)

برغم أن البطلين ليسا توأماً وبرغم أنهما ليسا من أبوين متميزين على الحقيقة كما هو الحال في نسخة أمريكا الجنوبية، وبرغم أنهما مختلفان في الصفات وهو ما سيعكسه سلوك أحفادهما فيما بعد. ذلك، ويرى شتروس، أنه في كل حالات الأطفال التوائم، أو الذين اعتقد في توأميتهم، كما في نسخة الكوتاناوي، تأتي مغامرتهم لتجسد فكرة انفصال التوأم *untwin them*، وتمثل فكرة الانفصال، بشكل عام، بين فردين تم تقديمهما كتوأمين: سواء توأم حقيقي أو متكافئ، سمة أساسية لكل أساطير أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية¹²⁵. وعليه يرى شتروس مستطرداً، وساردا تفاصيل أكثر عن هذه الرواية الثانية تذكر بأن الاختيتين اللتين خرجتا باحنتين عن زوجيهما قد حملتا في طريقهما وأنجبتا ولدين ليسا توأمين من أبوين مخادعين، خرجتا في الأساس بناء على نصيحة من جدتهما بعد أن أعطتهما أوصافاً دقيقة لزوجيهما الموعودين، ألا وقد ضالتا وأنجبنا من غير زوجيهما، فقد ظلنا على حالهما، تبيتان الليل في كوخيهما مع من أنجباهما، وكان أن خرجت الكبرى في زيارة لجدتهما الساحرة "معزاة الجبل" التي عرفت بسحرها مسبقاً بقدمها، فأرسلت إليها أرنباً برياً يلقاها، ويرحب بها، فاخترت تحت زند شجري ملقى بعرض الطريق، حتى يرى متاعها حين ترفع رجلها لتخطي من فوقه، فرأى ما رأى، وسخر منها بنكتة بذيئة، فاغتازت، وضربته على أنفه بخيزرانة *cane* شقت أنفه". يقول شتروس: في ضوء هذا، تفسر هذه القبائل أصل الشفة العليا المشقوقة في فصيلة القوارض *leporine*، ولهذه الشفة المشقوقة ذاتها اشتقت الإنجليزية لفظ الأشرم *harelip* من اسم الأرنب البري *hare*، ثم يذهب شتروس إمعاناً في تأويله إلى افتراض غريب، فيقول: لو أن الفتاة مضت في شقها للأرنب لقسمته قسمين من أنفه إلى ذيله، محولة فرداً إلى توأم من فردين متشابهين أو متماثلين لأن كليهما جزء من كل، والتوأم ما هو إلا انقسام أو شق مكتمل في عقيدة الهنود الأمريكيين، والتوأم في الحقيقة، يرى شتروس، ما هو إلا انقسام داخلي لمائع جسدي سيجمد عما قريب ليكون طفلاً، لذلك تمنع المرأة الحامل، بين بعض هنود أمريكا الشمالية من الانتفاف السريع، وهي نائمة حتى لا ينقسم المائع الجسدي داخلها إلى قسمين، فتنجب توأمًا.

¹²⁶ والرواية الثالثة، يذكر شتروس، هي رواية هنود الكواكيوتل *Kwakiutl* بجزيرة فانكوفر *Vancouver*، تحكي أن فتاة صغيرة شرماء، كانت مكروهة لشرمها، وأن امرأة غولا *ogress* آكلة لحوم البشر *cannibal*، ظهرت وسرقت كل الأطفال بما فيهم هذه الفتاة، ووضعتهم جميعاً في سلتها وتوجهت بهم إلى بيتها لتأكلهم، وقد كان أن جاءت الفتاة في قاع السلّة لأنها كانت أول من سُرق، ومن

¹²⁵ .Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, pp. 28- 29.

¹²⁶ . Ibid, p. 30.

حسن حظها أنها كانت قد التقطت صدفة من شاطئ البحر فخرقت بها السلة التي كانت الغول تحملها على ظهرها، وانسلت وجرت، وسبقت الأخريات كالمولود بقدميه أولاً feet first. ومقارنة بين هذه الرواية والرواية السابقة يرصد شتروس تماثلاً في سلوك هذه الفتاة الصغيرة التي انسلت والأرنب البري، فربوض الأرنب واختباؤه تحت زند الشجرة حتى تعبر الفتاة ويرى ما يرى يمثل بالضبط كما لو أنه ولد منها بقدميه أولاً، وتأسيساً على الأسطورة الجامعة لكل هذه الروايات فإن ثمة علاقة بين حالة التوأم والمولود بقدميه أولاً، أو بين وضعي تشابههما على المستوى الاستعاري. ويمضي شتروس في محاولة عولمة تأويلية لما استخلصه من ذلك، أو فتح مجال تطبيقي لأفكاره على مستوى تفسير ما غمض ميثولوجيا على المستوى الأسطوري والديني؛ فيعطي تأويلاً مغايراً لما ذكره غيره من الأنثروبولوجيين من تفسير اتخاذ الأرنب البري معبوداً لدى هنود الأوجيبوا Ojibwa وغيرهم من جماعات أسرة الأجونكيان اللغوية Algonkian-speaking family ، رافضاً ما قدموه من تفسيرات من أن الأرنب البري على أهميته لم يكن معبوداً أساسياً لديهم، أو من أنه حيوان سريع أو موهوب أو غير ذلك، مرجعاً ذلك تأسيساً على افتراض صحة تأويله السابق إلى (١) من بين القوارض الأرنب البري هو الأسرع والأكثر بروزاً والأهم، ومن الممكن اتخاذه ممثلاً لهذه العائلة. (٢) تمثل القوارض خصيصة تشريحية تجعلها توائم أولية، لأنها جزئياً انفصلت عن بعضها البعض، وبصفة عامة يرى أنه حين يوجد توأم أو أكثر من طفل في رحم الأم فإنه من العادة في أية أسطورة أن يكون لذلك توابع خطيرة، ففي حالة التوأم على سبيل المثال تنشأ منافسة بين الجنينين على من ينال شرف النزول قبل الآخر، وبدلاً من أن ينتظر ميلاده بشكل طبيعي ينفصل عن جسد أمه هارباً، وهي حالة شبيهة بحالة المولود النازل بقدميه أولاً، إذ يسرع الأخير مأخوذاً بفكرة المنافسة أن يكون أول مولود ولو دمر جسد أمه، وكلاهما الطفل الأسرع في حالة التوأم وهذا النازل بقدميه أولاً فار من خطر الولادة، أو من الممكن أن يقال إنها ولادة البطل heroic delivery، حيث يمثل إسراع كل من الأخوين التوأم عملاً بطولياً أولياً feat يبدأ به دوره البطولي منذ لحظة الميلاد، والأسرع غالباً ما يكون قاتلاً في بعض الحالات، وهذا ما يفسر، يرى شتروس، سر قتل التوائم أو الأطفال النازلة بأقدامها أولاً في بعض القبائل الهندية، لكن الشيء الأهم، من وجهة نظره، في الميثولوجيا الأمريكية أو ميثولوجيا العالم بأسره هو مسألة وجود وسطاء intermediaries بشكل دائم بين قوى الأرض وقوى السماء، فالمسيح Messiah على سبيل المثال هو توأم سماوي heavenly twins، ومن هنا فإن الأرنب البري في الميثولوجيا الأجونكية يحتل نفس المكان الذي يحتله المسيح في الديانتين المسيحية واليهودية، إنه وسيط متفرد أو توأم سماوي، ليس توأمًا ولكنه مرحلة توأمية أولية، لم يزل

فردا كاملا لكنه مشقوق الشفتين، إنه في منتصف الطريق من أن يصبح توأما، إنه بين حالتين: معبود واحد مفيد للبشر، وتوأم يجمع الخير والشر في شخصين يجسدان ذلك، لم ينفصل بعد بشكل كلي إلى اثنين، باق الضدان أبدا في واحد^{١٢٧} .

وفي ضوء كل ما تقدم يمكن معالجة نظم رموز القص في نص شوقي "كبار الحوادث في وادي النيل"، أو أي معالج آخر غيره من خلال سلسلة من الإجراءات قائمة على الجدل الاستكشافي بين المُعالج والمُعالج، تتلخص في النقاط التالية :

أولا: الإجراءات الكلية للمعالجة:

- الأخذ بمفهوم شتروس للعقل البشري، وطريقة عمله في إنتاج المادة الثقافية، شعرا، نثرا، أسطورة، موسيقا، ..إلخ، والعمل على إضاءة البنية الكامنة فيه من خلال المادة الملموسة المتوفرة، في ذاتها وبعيدا عن أي شيء خارجها.
- الأخذ بفكرة التقارب بين الفن والأسطورة، منذ أن كان كل منهما "يعطي الإنسان زاده من الخيال الذي به يفهم العالم"^{١٢٨}.
- تمثل الأسطورة المنتج الثقافي الخام للعقل البشري، تحفظ صورته وتدل على بنيته، ومن ثم فأسطورة أي نص نوعي، إن صح القول، أقرب إلى كشف بنية قائله العقلية، وبنية العقل البشري.
- الفن بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، منتج مزيج للعقل المتوحش، والمعرفة الفنية المكتسبة، المعرفة التي سمحت، على سبيل المثال، للمؤرخ أن يتدخل في إحكام أحداث التاريخ وتسلسلها، على نحو ما حدث في الإنجيل Bible؛ "الذي كانت تمثل مادته الخام عناصر غير مترابطة ثم رتبها الفلاسفة في شكل يجعل حكاياته متصلة"^{١٢٩} .
- الاتكاء على مبدأي المخالفة والاعتباطية في اللغة، وما أسفر عن تأثر شتروس بهما، وإفادته في تطوير آليات منهجه في معالجة البنية، بالإضافة إلى غيرهما من ثنائيات دسوسير.

ثانيا: الإجراءات الجزئية للمعالجة:

¹²⁷ . Ibid, pp. 29-33.

¹²⁸ . Ibid, p. 17.

¹²⁹ . Ibid, p. 35.

- رصد الوحدات القصصية، وتصنيفها، وتحديد الوحدة القصصية الأم في النص موضوع المعالجة.
- رصد علاقات التعارض والتماثل على المستوى الخارجي بين الوحدات القصصية بعضها البعض، من حيث إن ما ينقص في إحداها يكمله ما هو مذكور في الأخرى، وهذا يتطلب إسقاط طريقة المسح الرأسي أو الأفقي للنص بشكل عام، والتعامل مع الوحدات ككل، أو روايات مختلفة لقصة واحدة.
- تنحية مبدأ السببية الذي يقتضي الأخذ بفكرة التابع الزمني في الوحدات القصصية.
- رصد التعارضات والتماثلات لكل وحدة قصصية على حدة.
- رصد التوتر الناشئ عن التعارضات والتماثلات في الوحدات القصصية المفردة وبين الوحدات بعضها البعض، ودور ترتيبها في تضاعفها.
- رصد خصائص التماثل والتعارض الشكلية التي تحدد نوع كل منهما.
- تفعيل آلية إدراك كل من الاستعارة والمجاز بواسطة بعضهما البعض، في ضوء علاقتي التجاور والتماس.
- أن تكون المعالجة عملية بناء وإعادة بناء مستمرة في عقل المعالج، يتذكر ما قرأه في الوحدة القصصية وهو يقرأ وحدة قصصية أخرى، وهكذا.
- الحفاظ على تشوهات النص قدر الإمكان بصفتها دوالاً على البنية.
- تطبيق نتائج المعالجة من خلال إيجاد حلول تتجاوز النص المعالج إلى تفسير ظواهر أخرى في مجاله أو غير مجاله تخص حقبة أو غيرها من الحقب.

(٧) نظم رموز القص في مطولة كبار الحوادث في وادي النيل

أولاً: على المستوى الخارجي للبنية:

- ١- تتكون الخريطة البنائية الخارجية لنظم رموز القص في مطولة شوقي ذات المئتين والأربعة والستين بيتاً من خمس عشرة وحدة قصصية أساسية (أربع

عشرة وحدة مستقلة، ووحدة قصصية ملتبسة) تتراوح من حيث الطول والقصر ما بين البيت وثلثي البيت إلى الخمسة والعشرين بيتا، وحدثين قصصيتين استطراديتين طويلتين مستقلتين، وثمانى سوابق، تشكل كل سابقة فيها حزمة من الأبيات تتراوح ما بين القصر والطول، وست لواحق استطرادية، تشكل كل سابقة فيها حزمة من الأبيات تتراوح هي الأخرى ما بين القصر والطول.

٢- تتوزع فواتح الوحدات الأساسية وخواتيمها إلى ست فواتح مستقلة (١)، ٨٣، ١٤٥، ١٦٩، ٢٤٩، ٢٥٥)، وثلث فواتح مستقلة وملتبسة (١٠٦، ثلثا البيت ١١٢: ولبطليموس في الأرض دولة علياء، ١١٦)، وست فواتح مستقلة ذوات سوابق تمهيدية (٢١، ٥٨، ١٥٨، ١٩٧، ٢٢٣، ٢٣٦)، وإلى تسع خواتيم مكتفية: منها واحدة مدمجة في فاتحة وخاتمة وحدة أساسية (ثلث البيت ١١٢: والرعايا في نعمة)، وثمان غير مدمجة (٩، ٣٥، ٨٢، ١٥٤، ٦٨، ٢٣٠، ٢٥٤، ٢٦٤)، وأربع خواتيم مكتفية ذوات لواحق استطرادية (١١٣، ١٢٧، ١٨٢، ٢٤٥)، وخاتمتان ملتبستانا ذوتا لاحقتين استطراديتين، إحداهما مزدوجة (٢١٠/٢٠٢)، وهي تمثل إحدى التعارضات البنائية، والأخرى فردية كغيرها في كل الوحدات (١٠٠).

٣- تأتي الوحدات القصصيتان الاستطراديتان الطويلتان ذواتي فاتحتين مستقلتين، وخاتمتين مكتفيتين، وهما ما تمثلهما الأبيات التي تحمل هذه الأرقام على التوالي (١٣٣-٣٦:٥١). (١٤٤).

٤- تشكل أسماء الأعلام* دوالا مفتاحية في الوحدات القصصية الأساسية، حيث تحقق ذلك عبر اثنتي عشرة وحدة، وهي على التوالي: رمسيس (٥٨: ٨٢)، وقمبيز (٨٣: ١٠٠)، والإسكندر (١٠٦: الجزء الأول من البيت ١١٢: والرعايا في نعمة)، وبطليموس، التي تشكل وحدته أصغر وحدة قصصية أساسية في المطولة كلها (ثلثا البيت ١١٢: ولبطليموس في الأرض دولة علياء: ١١٣)، وكليوباترا (١١٦: ١٢٧)، وإيزيس وأوزوريس (١٤٥: ١٥٤)، وموسى (١٥٨: ١٦٨)، وعيسى (١٦٩: ١٨٢)، وأحمد (١٩٧: ٢١٠/٢٠٢)، وعمرو (٢٢٣: ٢٣٠)، وصالح (٢٣٦: ٢٤٥)، وأخيرا نابليون (٢٥٥: ٢٦٤)، ولم يتحقق ذلك في الوحدة القصصية الأساسية الأولى التي يمكن أن تسمى وحدة البحر (١: ٩)، وفي الوحدة (٢١: ٣٥) وهي التي يمكن أن تسمى وحدة الأهرام، لم يرد ذكر الأهرام

* تم الأخذ هنا بمفهوم العلم وفق تعريف عباس حسن؛ من حيث: إنه اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينا مطلقا، أي غير مقيد بقريئة تكلم، أو خطاب أو غيبة، أو إشارة حسية أو معنوية، أو زيادة لفظية كالصلة... أو غير ذلك من القرائن اللفظية أو المعنوية التي توضح مدلوله، وتحدد المراد منه. فهو غني بنفسه عن القرينة، لأنه علم مقصور على مسماه، وشارة خاصة به، وافية في الدلالة عليه وحده. (حسن، عباس(دت): النحو الوافي، القاهرة، دار المعارف، ص: ٢٨٧، ٢٨٨، وينظر أيضا الصفحات من ٢٨٦ إلى ٣٢٠)

صريحا فيها، لكنه يعود ليظهر في آخر وحدة قصصية أساسية في النص، وحدة نابليون في البيت (١٦٤: سكنت عنه حين غيرها الأهرام، لكن سكوتها استهزاء)، وفي الوحدة (٢٤٩: ٢٥٤) التي يمكن أن تسمى وحدة الترك والجراسك (=الماليك)، اسم الجنس "الترك"، بمخالفة للوحدات الأخرى الذي جاء العلم فيها علما شخصيا، جاء دالا مفتاحيا في البيت الأول: (وانكر الترك، إنهم لم يطاعوا/فيرى الناس أحسنوا أم أساءوا: ٢٤٩)، وقد تلاها اسم الجنس "الجراسك" في البيت اللاحق: حكمت دولة الجراسك عنهم/وهي في الدهر دولة عسراء)، وقد سبق ورود كلمة "الترك" بشكل منفرد في وحدة سابقة، وحدة عمرو بن العاص (٢٢٧: من يصنه يصن بقية عز غيِّض الترك صفوه والثواء)، والأعلام التي تشكل دوالا مفتاحية تأتي كلها بشكل مضطرد في البيت الأول من كل وحدة قصصية أساسية، فيما عدا كليوباترا ونابليون اللذين جاءا في ثنايا الوجدتين القصصيتين الخاصتين بهما، وفي وحدة نابليون ثمة علم إشكالي، يزاحم رمسيس في أن يكون دالا مفتاحيا، هو "سوزوستريس"، يمشي جنبا إلى جنب معه وعلى التوازي، ويأتي ذكره تاليا لذكر رمسيس (٧٠/٥٨) على فترتين متعاقبتين (٧٦/٦١)، وفي الوجدتين القصصيتين الاستطراديتين الطويلتين، الأولى (٣٦: ٥١) لا تشكل الأعلام فيها دوالا مفتاحية، وقد ورد في ثناياها علمان اثنان هما (فرعون، ومصر: وردت مرتين)، والأخرى يغيب ذكر الأعلام كلية في إحداهما (١٣٣: ١٤٤).

٥- والأعلام التي لا تشكل دوالا مفتاحية يرد ذكرها كالاتي في الوحدات الأساسية للقصص: وحدة الأهرام (فرعون، مصر: مرتين، فرعون، الشمس: مرتين، الجديدان، آثينا)، ورمسيس (سيتي، الغبراء، فرعون، بنتاهور، آمون، مصر، أبيض الهديل، الهلال، الشمس)، وقمبيز (مصر: ثلاث مرات، منفيس، كسرى، بنت فرعون، فرعون: مرتين)، والإسكندر (مصر، ثغر المعالي، المنار)، وبطليموس (لفظ الجلالة)، وكليوباترا (قيصر: مرتين، روما: خمس مرات)، وإيزيس (مصر: ثلاث مرات، ذكاء، لفظ الجلالة: ثلاث مرات، أبيس، أوزوريس)، وموسى (فرعون، لفظ الجلالة: مرتين، مصر: مرتين)، وعيسى (لفظ الجلالة، السماء، ثيبة: أربع مرات، منفيس، النيل، روما، آثينا، الأرض)، وأحمد (لفظ الجلالة: ثلاث مرات، جبريل، الفرقان، بغداد، مصر، الحمراء)، وعمرو (الضاد، النيل: ثلاث مرات، أفريقيا) وصلاح (المسجدان، أمرد الملوك)، والترك (مصر) ونابليون (النيل، السماء، رومة: ثلاث مرات، مصر، السودان، الأهرام، واترلو)، بينما خلت الوحدة الأولى وحدة البحر من الأعلام.

٦- الأعلام التي تشكل دوالا مفتاحية غالبا ما تظهر في صور أخرى تمثل بديلا شخصيا alter ego، سواء بعد اسم العلم أو قبله حسب موقع ورود اسم العلم

من الوحدة، ففي وحدة رمسيس، يذكر رمسيس أولاً ثم يأتي اسم آخر يشغل دور اللقب سوزوستريس! وفي وحدة قمبيز يأتي كسرى لقباً متأخراً لقمبيز، بينما يغيب ذلك في وحدتي الإسكندر وبطليموس، اللذين يمكن ضمهما معاً ليشكلا وحدة واحدة إذا تم تجاهل التاريخ ليكون بطليموس لقباً للإسكندر، وفي وحدة كيلوباترا يأتي اسم العلم "كيلوباترة المكايد" متأخراً، بينما يتقدمه بديله الشخصي: (أنثى)، الذي يتكرر أربع مرات: مرتين في الوحدة الأساسية ذاتها، ومرة في وحدة بطليموس السابقة عليها، وفي السابقة التمهيدية لها، وفي وحدة إيزيس يتكرر الاسم بذاته مرتين: مرة في فاتحة الوحدة، ومرة في خاتمتها، وفي وحدة موسى يتصدر اسم العلم "موسى" الوحدة، ثم يرد لقبه "الكليم" لاحقاً، ويتصدر عيسى الوحدة الخاصة به بينما يأتي لقبه "المسيح" لاحقاً أيضاً، وفي وحدة أحمد يرد اسم العلم "أحمد" متصداً، بينما يأتي لقبه "اليتيم الأمي" تالياً له، وفي وحدة عمرو بن العاص يرد اسم العلم متأخراً بينما يأتي لقبه "عمرو البلاد" متصداً الوحدة، وفي وحدة صلاح يأتي اسم العلم "صلاح" متصداً (يعرف الدين من صلاح ويدري من هو المسجدان والإسراء)، بينما يأتي اللقب "حصن الدين" أو "حمى الدين" تالياً (إنه حصنه الذي كان حصناً وحماه الذي به الاحتماء : ٢٣٧)، وفي وحدة الترك، يتصدر اسم الجنس "الترك" بينما اسم العلم "باشا الترك" الذي يؤكد فكرة التحول البنيوي هذه يأتي متأخراً، وفي وحدة نابليون، بينما يتأخر اسم العلم "نابليون" يأتي اللقب "النسر" متصداً الوحدة، وتغيب هذه الظاهرة في وحدة البحر، الوحدة البنائية الأولى.

٧- يسيطر الخبر على فواتح الوحدات القصصية الأساسية وخواتيمها، الفواتح جاءت بمعدل عشر فواتح خبرية في مقابل خمس وحدات إنشائية، الفواتح الخبرية كلها جمل فعلية ما عدا جملة واحدة اسمية (ولبطليموس في الأرض دولة علياء: ١١٢)، تتوزع ما بين ثماني جمل تبدأ بفعل ماضٍ (همّت الفلك: ١، شاد إسكندر لمصر بناء: ١٠٦، ضيَّعت قيصر البرية أنثى: ١١٦، سجدت مصر في الزمان لإيزيس: ١٤٥، واتخذنا الأسماء شتى: ١٥٨، وُلِدَ الرفق يوم مولد عيسى: ١٦٩، أشرق النور في العوالم: ١٩٧، وأتى النسر: ٢٥٥)، وجملة واحدة تبدأ بفعل مضارع (يعرف الدين من صلاح: ٢٣٦) والفواتح الإنشائية تتوزع ما بين ثلاث جمل فعلية، اثنتين تبدآن بفعل أمر (قل لبان بنى فشاد فغالي: لم يجز مصر في الزمان بناء: ٢١، واذكر الترك: ٢٤٩)، وواحدة تبدأ بماضٍ منفي (لا رعاك التاريخ يا يوم قمبيز: ٨٣)، وجملتين اسميتين استفهاميتين تبدآن بنفس الأداة (من كرمسيس في الملوك حديثاً؟: ٥٨، من كعمرو البلاد؟: ٢٢٣)، والخواتيم جاءت بمعدل سبع خواتيم خبرية (والرعايا في نعمة: ١١٢، ولبطليموس في الأرض دولة علياء: ١١٢، ولروما الملك الذي طالما وافاه في السر نصحها والولاء: ١٢٧، فكبيرٌ

ألا يُصان كبير وعظيم أن يُنبذَ العظماء: ١٦٨، وأتته العقول منقادة اللب ولبي الأعران والنصرأء: ٢٠٢، أمة ينتهي البيان إليها وتتل العلم والعلماء: ٢١٠، فيداري ليعصم الغد منهم والمدارة حكمة ودهاء: ٢٥٤) وثلاث إنشائية (رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء: ٩، ما لبال مع الزمان بقاء: ٨٢، فأين الجيوش؟ أين اللواء: ٢٦٤)، وخمس خبرية إنشائية (إن يكن غير ما أتوه فخار فأنا منك يا فخار براء: ٣٥، فإذا قيل: ما مفاخر مصر؟ قيل: منها إيزيسها الغراء: ١٥٤، هكذا الملك والملوك وإن جار زمان ورؤعت بلواء: ١٠٠، فهي تلو شأننا إذا حرر النيل وفي رقه بها إزراء: ٢٣٠، ولو ان الملك هيب أذاه لم يخلصه من أذاها الفداء: ٢٤٥).

٨- تأتي نتيجة توزيع الفواتح والخواتيم في مقابل بعضها البعض من حيث الخبر والإنشاء إلى ست وحدات (خبرية/خبرية): الإسكندر، وبطليموس، وكليوباترا، وموسى، وعيسى، وأحمد، وواحدة (إنشائية/إنشائية): رمسيس، واثنين، هما وحدتا البداية والنهاية في المطولة (خبريتين/إنشائيتين): البحر، ونابليون، وواحدة (إنشائية/خبرية): الأتراك والجرأكس، وثلاث (إنشائية/خبرية إنشائية): الأهرامات، وقمببببب، وعمرو بن العاص، واثنين (خبريتين/إنشائيتين): إيزيس، وصلاح الدين، ويلاحظ غياب وجود التقلبيين (خبرية إنشائية/خبرية)، و(خبرية إنشائية/إنشائية) من الوحدات برمتها.

٩- وفي الوجدتين القصصيتين الثانويتين الاستطراديتين الطويلتين تأتي فاتحتاهما إنشائيتين، وهما على التوالي (ليت شعري والدهر حرب بنيه وأيأديه عندهم أفياء : ٣٦، رب شفت العباد أزمان لا كتب بها يهتدى ولا أنبياء: ١٣٣)، وخاتمتها خبريتين، وهما على التوالي (والليالي جوائر مثلما جاروا وللدهر مثلهم أهواء: ٥١، جمع الخلق والفضيلة سر شف عنه الحجاب فهو ضياء: ١٤٤)، وبالتالي يأتي توزيع الفواتح والخواتيم من حيث الخبر والإنشاء متطابقا.

نتائج تحليل المستوى الخارجي للبنية:

- تشكل أول وحدة قصصية أساسية في المطولة، وحدة البحر، الوحدة الأم، بمراجعة كل النتائج التي أسفر عنها التحليل الخارجي للبنية، فهي أقرب في توصيفها إلى الفاتحة الموسيقية المجردة؛ إذ خلت من وجود الأعلام سواء العلم الدال المفتاحي، أو غير المفتاحي، وهو ما ترتب عليه بالضرورة غياب البديل الشخصي alter ego فيها، كما أنها جاءت (خبرية/إنشائية) مشتملة على الصورة النموذجية للوحدات، من حيث الخبر والإنشاء، وقد حققت بذلك تماثلا بنائيا مع آخر وحدة في المطولة، وحدة

نابليون التي جاءت هي الأخرى (خبرية/إنشائية)، هذا التماثل الذي أحدث توازنا بنائيا بين مقدمة المطولة ونهايتها، وهو ما يعده محمود الربيعي عنصرا كلاسيكيا أصليا^{١٣٠}.

- تأتي الوجدتان الاستطراديتان الطويلتان إحداهما تلعب دور اللاحقة الاستطرادية والثانية حيادية تقوم بدور ثانوي في القص يشبه إلى حد كبير الفواصل الموسيقية في الأغنية، وهو ما سيأتي الحديث عنه تفصيلا فيما سيأتي، غير أن هاتينوظيفتين اللتين تقومان بهما لم يخرجهما عن كونهما وحدتين ثانويتين، وهو ما يؤكد مجئ فاتحتهما مستقلتين، وخاتمتيهما مكتفيتين، وغياب الأعلام التي تمثل دوالا مفتاحية فيهما، وتطابقهما من حيث الخبر والإنشاء.

- تقوم علاقات التماثل والتعارض بين الفواتح والخواتيم، من حيث الخبر والإنشاء، ومن حيث الاستقلال والالتباس والاكتفاء، ومن حيث ارتباط الأولى بسوابق تمهيدية والثانية بلواحق استطرادية بوظيفة التوتر *tension*، وهو "مصطلح ارتبط بالإنشائية الذي يعتبره إنجاز الشعر العظيم، ومعنى الشعر، وهو الجسد المثالي المنظم لكل إسهاب *extention* أو إيجاز *intension* يمكن أن يوجد في الشعر"^{١٣١}.

- يشكل وجود الخواتيم الخبرية الإنشائية على حين غياب ذلك في الفواتح تعارضا بنائيا يوضح أن حلول *resolutions* وحدات القص الأساسية عند شوقي، وفقا لعلاقتي التشابه والتماس في بنية المطولة، تقوم على فكرة استخلاص القانون الذي يأتي في شكل نتيجة، أو حكمة، وهو ما تناسبه الجملة الشرطية الخبرية الإنشائية التي تقوم مقام المعادلة الرياضية، ومن ثم تلعب اللواحق الاستطرادية دورا أساسيا في إكمال هذه الدورة العقلية الشوقية في الوحدات التي لم يتم في خواتيمها استخلاص هذا القانون، وربما كان في ذلك أيضا ما يفسر بعض تعارضاتها كالتباس الحادث في الخاتمة المدمجة في وحدة الإسكندر (ثلث البيت: ١١٢)، والخاتمة الملتبسة في وحدة بطليموس (١١٤) الملتبسة ذاتها، حيث احتاجت كل منهما إلى وحدة أساسية كاملة تقوم مقام اللاحقة الاستطرادية، وهو ما قامت به وحدة كيلوباتر الأساسية التي جاءت مختومة بقانون (وهكذا الأعداء: ١٢٦)، وقد يفسر ذلك

^{١٣٠}. الربيعي، محمود (٢٠٠٧): شوقي وحافظ في مرآة النقد، "توازن البناء في شعر شوقي: نموذج تطبيقي"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص: ٥٩٢.

^{١٣١}. Boon, *From Symbolism to Structuralism*, p.98.

أيضا الخاتمة المزدوجة في وحدة أحمد، التي تعكس ترددا بناييا ضاعف من التباسها؛ حيث تخطى التباسها اللاحقة الاستطردية إلى وحدة أساسية تالية هي وحدة عمرو، التي جاءت خاتمتها خبرية إنشائية.

- يفسر مبدأ البديل الشخصي *alter ego* البنائي في بناء الوحدات الأساسية للقص في المطولة الخطأ التاريخي الذي وقع فيه شوقي بالخلط بين شخصيتي رمسيس وسوزوستريس، ويفسر تكرار اسم إيزيس نفسه مرتين في وحدة إيزيس، والالتباس الواقع بين وحدة بطليموس ووحدة الإسكندر؛ إذ يكمل هذا الالتباس ما تم افتقاده في وحدة الإسكندر؛ فيأتي بطليموس من وحدة أخرى ليلعب دور البديل الشخصي بها، إذا تم اعتبار الوجدتين (وحدة الإسكندر، ووحدة بطليموس) وحدة واحدة، وهو أمر يعززه التباسهما، ويتحقق باندماجهما إكمال بنية شوقي العقلية دورتها المحتومة، ومن ناحية أخرى وعلى مستوى الوحدة التالية لوحدة بطليموس الملتبسة، يأتي البديل الشخصي (أنثى) في وحدة كيلوباترا سابقا على وحدتها أولا في خاتمة وحدة بطليموس (١١٣)، مثل الجنين الذي ينزل بقدميه من أمه أولا *feet first*، على حد تعبير شتروس، فيضاعف من التباسها، ويأتي أيضا في السابقة التمهيدية (أنثى: ١١٤)، ثم يتكرر مرتين (أنثى أنثى: ١١٦، ١١٩) في فاتحة الوحدة وثناياها، بشكل يعكس إلحاح البنية الشوقية على هذا المبدأ، ولعل ما تداركه شوقي بعد ذلك في مسرحيته "مصرع كيلوباترا" كان رغبة منه في الاعتذار عن الإساءة لكيلوباترا في هذه المطولة، بعدما أتيح لعقله المعرفي أن يتفحص الظواهر السطحية لعقله المتوحش *savage mind*، دون أن يعرف السر وراء ذلك. ويفسر أيضا هذا المبدأ البنائي عدم أخذ شوقي بمبدأ الترتيب بين الاسم واللقب، كما يلمح عباس حسن: "يجب الترتيب بين الاسم واللقب، بحيث يتقدم الاسم ويتأخر اللقب، مثل: عمر الفاروق هو الخليفة الثاني من الخلفاء الراشدين، وهذا الترتيب واجب إن لم يكن اللقب أشهر من الاسم، فإن كان أشهر من الاسم جاز الأمران؛ مثل المسيح عيسى بن مريم رسول كريم، أو: عيسى بن مريم رسول كريم، ذلك أن المسيح أشهر من عيسى"^{١٣٢}، ولو أن هذا المبدأ النحوي يقتضي ورود كل منهما في جملة واحدة، لكن يمكن اتخاذه دليلا لتتبع منطق البناء في المطولة، ففي وحدة عيسى، لم يلتفت شوقي إلى مسألة الشهرة، ولم يأخذ بمسألة الجواز في الترتيب من عدمه، فذكر عيسى أولا، ثم المسيح ثانيا، بشكل يؤكد الحضور

^{١٣٢}. حسن، مصدر سابق، ص: ٣١٦.

العقلي لمبدأ البديل الشخصي في بنيته العقلية واعتباطية arbitrary تنفيذه، على طريقة فهم ثنائيات دوسوسير اللغوية. وأخيراً، قد يكون هناك تفسيرات أخرى لا تخص البنيوية، لورود هذه الأعلام وبدائلها الشخصية في المطولة، كأن يُرجع معالج آخر غير بنيوي السبب وراء ذلك إلى أثر بيئي؛ نظراً لنشأة شوقي في بيئة ملكية تعطي قيمة كبيرة للألقاب والكنى، وانتمائه لثقافة زمن كان يعترف بالألقاب الرسمية، وشوقي بك نفسه كان أحد حاملي هذه الألقاب، وقد يكون هناك تساؤلات عند معالج آخر من مثل: لماذا جاءت معظم الشخصيات الواردة في المطولة أجنبية، وقد انحاز شوقي إلى الجيد منها ولم ينف عنها مصريتها؟ وقد يجيب المعالج نفسه على ذلك، بأن شوقياً المصري نفسه ذو أصول أجنبية، تركية ويونانية، ومن الطبيعي أن ينحاز ولا ينفى المصرية، دعماً لمصريته، أو يقول إن لشوقي مفهوماً خاصاً للمصرية يختلف عن غيره من المفاهيم، عرفه جمال حمدان في كتابه: "مصر: دراسة في عبقرية المكان". والبنيوية تقر، كما سبق بأنها مجرد تفسير بين تفسيرات.

ثانياً: على المستوى الداخلي للبنية:

١- تبنى الوحدات الأساسية للقص في مطولة شوقي على حزم من المتناقضات تشكل شبكة من العلاقات ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي :

الوحدة	المتناقضات
البحر	الفلك- المارقون من شرك الأرض - سفين
الأهرامات	بناء- هيكل - قبور - دعائم الحاسدون - أصاغر آثينا
رمسيس	رمسيس/سوزوستريس- أبيض الهديل المملقون- غراب - الزمان/الدهر
قمبيز	بنت فرعون- فرعون - صديق فرعون - الإسكندر
الإسكندر	عز الملك أنثى - الفساد
بطليموس	بطليموس أنثى

كليوباترا	كيلوباتر/قيصر/روما	بطل الدولتين- روما
إيزيس	إيزيس/أوزوريس/حورس	-
موسى	موسى	فرعون- البلاد
عيسى	عيسى	منكرو الديانات - الهرم
أحمد	أحمد	الفوضى- الترك
عمرو	عمرو	الترك
صلاح	صلاح- المسجدان	الصليب- أمرد الملوك
الترك	الترك- باشا الترك	الجراس
نابليون	نابليون	الأهرام

النتائج المترتبة على بيانات الجدول السابق:

- تأتي المتناقضات واضحة ومنصوصا عليها في وحداتها الأساسية أو لواحقها الاستطراذية أو في وحدة تالية، مدعومة بغيرها أو مستدرك عليها بغرض تأكيد أحد قطبيها أو دعمه، وغالبا ما يأتي التأكيد أو الدعم ملازما للقطب الثاني، في لواحقها الاستطراذية، أو في وحدة أساسية لاحقة، أو يمتد قافزا عبر وحدة أساسية إلى وحدة أساسية أخرى، وقد جاءت هذه المتناقضات على التوالي، بداية من الوحدة الأولى وصولا إلى الوحدة الأخيرة: في وحدة البحر جاء المتناقضان واضحين: الفلك في مقابل البحر، ثم تم دعمهما في الوحدة ذاتها بزوجين آخرين من المتناقضات: "المارقون من شرك الأرض" في مقابل "شباكا تمدها الدأماء"، وسفين في مقابل لجة، وفي وحدة الأهرام جاء كل من بناء وهيكل وقبور ودعائم في مقابل الحاسدين وأصاغر أثينا منصوصا عليها جميعا في الوحدة، ولأن الحسد أو الادعاء لا يناقض البناء أو ينقضه، فقد تم استكمال المناقض عبر الوحدة الاستطراذية الطويلة بعدها (٣٨: ٥١) الذي هو الدهر، وهو يمثل أعلى نقيض وجودي في كل الوحدات، في قوله: (فعلا الدهر فوق علياء فرعون وهمت بملكه الأرزاء: ٣٨)، الذي سيتوب فيما بعد عن فعلته هذه في السابقة التمهيدية لوحدة رمسيس التالية في قوله: (وأتى الدهر تائبا بعظيم من عظيم

آبؤه عظماء: ٥٧)، وفي وحدة رمسيس، يأتي رمسيس/سوزوستريس في مقابل المملقون الذين يتملقون الملوك فيفسدونهم بتملقهم، متناقضة مدعومة بصورة أخرى لها هي "أبيض الهديل" في مقابل "غراب"، ثم لأن "المملقون" غير كافية لأن تقوم مقام النقيض، فيأتي الدهر ليقوم مقام النقيض القوي منقلبا على رمسيس الذي تاب على يديه قبل ذلك في السابقة التمهيدية للوحدة (هكذا الدهر حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان بقاء)، كل هذا يأتي منصوفا عليه في الوحدة ذاتها، وفي وحدة قمبيز يأتي "قمبيز" نفسه في مقابل "بنت فرعون" و"فرعون" و"صديق فرعون"، ولأنها جميعا نواقض مستضعفة يتم دعمها في اللاحقة الاستطرادية بنقيض أقوى هو "الإسكندر" الذي قضى على دولة الفرس الطاغية (وارتوى سيفها فعاجلها الله بسيف ما إن له إرواء/طلبة للعباد كانت لإسكندر في نيلها اليد البيضاء: ١٠٤، ١٠٥)، وفي وحدة الإسكندر يأتي أحد النقيضين في منتهى الذي يمثله "عزُّ الملك" الذي عم مصر في عهده وهو ما تشغله الأبيات (١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، وتلث البيت ١١٣) بينما يغيب النقيض (أنثى) في منتهى ويأتي في خاتمة وحدة بطليموس بعد وحدة الإسكندر (فقضى الله أن يضيّع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء: ١١٣)، ولأنه نقيض غير كاف فيأتي مدعوما في وحدة كيلوباترا بعد وحدة بطليموس بنقيض أعم وأقوى: الفساد (فتناهى الفساد في هذه الأرض، وجار الأبالس الإغواء: ١١٥)، وفي وحدة كيلوباترا تأتي كيلوباترا/قيصر في مقابل بطل الدولتين (فأتاها من ليس تملكه أنثى ولا تسترقه أهواء/ بطل الدولتين حامي حمى روما الذي لا تقوده الأهواء: ١١٨، ١١٩)، وفي هذه الوحدة تأتي متناقضة مختلفة تتمثل في كلمة واحدة هي "روما" روما الحليف في مقابل روما العدو لتدعم المتناقضة الأولى (فبروما تأيدت وبروما هي تشقى وهكذا الأعداء: ١٢٦)، ومسرح المتناقضة الثانية كيلوباترا نفسها، والمتناقضتان كنتاجهما منصوفا عليهما في الوحدة ذاتها، وفي وحدة موسى، تأتي المتناقضة وصورها منصوفا عليها في منتهى، فيأتي موسى في مقابل فرعون مشكلا متناقضة الوحدة، وتأتي صور هذه المتناقضة في سحر مقابل سحر، ويدعم جهة التناقض المقابلة لموسى البلاد التي أيدت فرعون، وفي وحدة عيسى تأتي المتناقضة آية المسيح في مقابل منكري الديانات (إنما ينكر الديانات قوم هم بما ينكرونه أشقياء: ١٨٤)، ويتم دعم هذه المتناقضة التي جاءت في المتن بالشيوخ التي أطاعت المسيح من جهة (وأطاعته في الإله شيوخ خضع له ضعفاء: ١٧٥)، وفي اللاحقة الاستطرادية يتم دعم منكري الديانات بهرم دولة القياصر(هرمت دولة القياصر والدولات كالناس داؤهن الفناء: ١٨٥)،

ويمتد الدعم ليتم نقص طرف التناقض أكثر عبر اللاحقة الاستطردية، التي تمثل في نفس الوقت سابقة تمهيدية لوحدة أحمد التالية، فتأتي الأوثان نقيضا مكملا لهذا النقص (وتولى على النفوس هوى الأوثان حتى انتهت له الأهواء: ١٩٢)، فالهرم والفناء لا يناقضان الإيمان، وفي وحدة أحمد يأتي "أحمد" في مقابل "فوضى" (جاء للناس والسرائر فوضى لم يؤلف شتاتهن لواء: ٢٠٣)، وهي متناقضة منصوص عليها في المتن، لكن طرف المتناقضة الثاني (فوضى) يبدو ضعيفا، وفي وحدة عمرو يأتي "عمرو" في مقابل "الترك" متناقضة منصوصا عليها في المتن، وربما يفسر ذلك ظهور كلمة الترك المبكر في وحدة تسبقها وتفصلها عنها وحدة أخرى هي وحدة صلاح، ويمكن تفسير تقدم كلمة الترك في هذه الوحدة أيضا إضافة إلى أنها تلعب دور النقيض في وحدة عمرو بأنها تقوم بوظيفة دعم طرف المتناقضة الأضعف في وحدة محمد، ويمثل حضورها أولا feet first تجسيدا لقيمة المفردة في البناء، فعلى حين يبدو وجوده في هذا المكان غريبا فقد قامت بإحكام البنية كالبنة الذهبية المتممة للبناء، وفي وحدة صلاح يأتي "صلاح" في مقابل "حاملو الصليب"، الطرف الذي تم تخصيصه فيما بعد بـ"أمرد الملوك"، وهي متناقضة منصوص عليها في المتن، وفي وحدة الترك تأتي "الترك" في مقابل "الجراكس" متناقضة مكتملة منصوصا عليها في المتن، ومدعوما طرفها الأول بـ"باشا الترك"، وفي وحدة نابليون يأتي طرفا المتناقضة منصوصا عليهما في المتن أيضا، نابليون في مقابل الضمير "نا" الدالة على الفاعلين في (عَلِمْتُ كل دولة قد تولت أننا سمُّها وأنا الوباء: ٢٦٠) ويتم دعمها هذا الطرف الثاني بـ"واترلو"، المعركة التي تمت هزيمة نابليون فيها بمساعدة من الروسي بلوخر على يد الإنجليزي وولنجتون، وعلى أثره تم أسره ونفيه إلى سنت هيلانة في ١٨ يونيو ١٨١٥م.^{١٣٣}

- تشكل وحدة إيزيس تعارضا استثنائيا، فهي تأتي في الترتيب الثامن بين الوحدات من حيث موقعها في المطولة، سواء كان الترتيب من أسفل إلى أعلى أو من أعلى إلى أسفل، تأتي خاتمة لسبع وحدات سبقتها، و فاتحة لسبع وحدات أخرى تالية لها، وقد جاءت متناقضتها ناقصة، حضر طرفها الأول الذي هو إيزيس بينما غاب طرفها الثاني، ولا يبدو أن موسى في فاتحة وحدة موسى التالية، (واتخذنا الأسماء شتى فلما جاء موسى انتهت لك الأسماء: ١٥٨) يشكل بديلا مقنعا لطرفها الغائب، وإن عزز قبوله ما تم من إزاحة

^{١٣٣}. شوقي، الشوثيات، ص: ٣٣/١.

لوحة إيزيس نفسها من موقعها، فقد جاء ترتيبها ترتيباً موضوعياً مخالفاً طريقة ترتيب شوقي مادة مطولته كلها الذي اتبع فيها الترتيب التاريخي، وذلك أن ظهور إيزيس تاريخياً وعلى أسوأ تقدير يعود إلى الأسرة الرابعة، عصر بناء الأهرام.^{١٣٤}، وهو تاريخ سابق لرمسيس، وبالتبعية لكيلوباترا وبطليموس والإسكندر وقمبيز. وسوف يتم تفسير هذا الغياب لاحقاً بشكل آخر، إن شاء الله.

٢- تدور الوحدات الأساسية في المطولة حول فكرة رئيسية واحدة هي الصراع البشري والعناية الإلهية، وهي الفكرة التي يمكن إدراكها في كل الوحدات من خلال إجراء منهجي يبدو غريباً يدعو إلى أسطرة النص؛ بتجاهل خصوصية ما ورد فيه من أسماء تشكل محاور فكرته الرئيسية المشار إليها المهيمنة على البنية في كل وحدة على حدة، وتفعيل وظيفة الاستعارة والمجاز في تفسير التماس والتشابه بين البنى الجزئية التي تشكل دوالاً على هذه الفكرة المهيمنة، والاستفادة من تكرار التيم الموسيقي وظهوره في فترات زمنية محددة، كما فعل ليفي شتروس في معالجته لثلاثية فاجنر فيما سبق، وهذا يقتضي تكرار ما تم عليه الإلحاح فيما قبل من ضرورة النظر إلى المطولة ككل *totality* غير متجزء، يقرأ كوحدة واحدة بعيداً عن الاعتبارات اتجاهات القراءة التقليدية، من اليمين إلى اليسار أو العكس، ومن أعلى إلى أسفل والعكس. وعليه فقد سبقت الإشارة إلى أن وحدة البحر هي الوحدة الأم في وحدات القص الأساسية في المطولة وفقاً لما أسفرت عنه نتائج التحليل الخارجي للبنية، إذ تمثل وفق ما سبق، وحدة التجريد في النص، وتشبه إلى حد كبير في وظيفتها ووظيفة المقدمة الموسيقية التي تشتمل على خلاصة ما سيرد ويتكرر أو يتضاعف في بقية المطولة، ووفقاً للإحصاءات الجدولية السابقة لمتناقضات البنية، فإن أطراف الصراع في كل الوحدات يقوم بين أقطاب هذه المتناقضات، ومن ثم فإن الصراع في وحدة البحر، قائم بين البحر والفلك اللذين يأتيان على حقيقتهما قطبين مجردين غير مشخصين، فالبحر ليس بإنسان أو إله من آلهة الأولمب يقوم بما يقوم به الإنسان، وكذلك الفلك، وإن كانت إحدى نواقل الإنسان. الصراع يأتي من أن الأول يدفع بلجته أو دويّه، والثاني يراوغ، تارة يلوح وتارة يختفي، والعناية الإلهية ثالث الفكرة المهيمنة ترقب، وهي تأتي في صيغتها واضحة ومباشرة بحيث لا تحتاج إلى تأويل استعاري أو مجازي: (رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالفضاء مضيق: ٩)، ثم يتوالى الصراع بنفس الطريقة بين أقطابه المتناقضة، وإن اختلفت الأسماء في كل الوحدات التالية في حضور العناية الإلهية.

^{١٣٤}. الفمني، سيد (١٩٩٩): رب الثورة أوزوريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، القاهرة، المركز المصري لبحوث الحضارة، ص: ١٥٨، ١٥٩.

- في وحدة الأهرام، يشكل قطبي الصراع القائم على البناء والهدم "بناء الأهرام" و"الحاسدون"، بناءً الأهرام المعجز الذي لم يجزه بناء عبر الزمان، أحد المستحيلات التي صارت ممكنة على يد المصريين القدماء (ليس في الممكنات أن تنتقل الأجيال شما وأن تنال السماء: ٢٢)، الشمس تشفق منه، والكواكب، والليل والنهار والبلى والفناء، وفي المقابل وعلى النقيض يقف الحاسدون ذامين متبعين أصغر آثينا فيما ادعوه من أن هذا البناء ما هو إلا شاهد على عصر من الاستعباد غبر، متجاهلين أن عصره كان عصر الحكمة والقضاء والعدل والرأي والعقل والذكاء، ويقف الدهر أعلى قوى الهدم الوجودي من وراء هؤلاء الحاسدين، محكما دائرة الصراع، بينما "الهيكل" يقوم مقام العناية الإلهية (هيكل تنثرالديانات فيه فهي والناس والقرون هباء : ٣٥)، ويظل الهيكل ماثلا باقيا مراقبا بينما الديانات التي كانت تنثر على تعاقبها تنتهي، ويفنى البشر، وتخلق القرون، ويصير كل شيء هباء، ثم يأتي الدهر أعلى قوى الهدم في صيغة تكرر شطر التيمة الرئيسية في وحدة البحر (رب إن شئت فالفضاء مضيق) في قوله: (فَعَلَا الدهر فوق علياء فرعون وهَمَّتْ بملكه الأرزاء: ٣٨)، بينما ما مُدَّ من عُمر وما بُسط من وقت لتشديد هذا البناء يمثل الشطر الثاني منها (فالمضيق فضاء).

- وفي وحدة رمسيس التي يشكل فيها قطبي الصراع "رمسيس/سوزوستريس"، وشوقي هنا يحسبهما واحدا كما سبق، و"المملقون"، رمسيس النقي السريرة المتواضع البشوش، والمملقون الذين يفسدون الفطرة بزخرف قولهم، الذين يحولون كل أبيض جميل إلى أسود قبيح (فإذا أبيض الهديل غراب وإذا أبلج الصباح مساء: ٦٩)، لكن في هذه الدورة التي تشكل دورة الصراع الأولى ينتصر رمسيس، ويعلو، فيرسل الجيوش ويُعَيِّن القضاة ويجعل بطانته الحكماء، ويرسي دعائم دولة العلم، حتى ينبغ شاعر مصر القديمة الشهير "بنتاهور"، ومن ثم يحل النعيم على مصر ريفها وصعيدها، لكن للصراع دورة أخرى حين يأتي الدهر أعلى قوى الهدم الوجودي ليكتب النهاية، يأتي في صيغة تكرر التيمة الرئيسية في وحدة البحر (هكذا الدهر: حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان بقاء: ٨٢)، وهي نفس التيمة الرئيسية في وحدة البحر بطرفيها (رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء)، بينما تتمثل العناية الإلهية في "آمون" (لك آمون: ٧٨).

- وفي الوحدات الأربع قمبيز، والإسكندر، وبطليموس، وكيلوباترا تغيب العناية الإلهية مانحة البركة، ففي وحدة قمبيز، السياق سياق اعتداء، من قمبيز ممثل قطب الصراع الأول، الذي يأتي بالملك العزيز فرعون وبنته وصديقه أذلاء، الفرعون وبنته اللذان يعتصمان بالإباء حين يكون آخر أسلحة البطل في المقاومة، لتختتم دورة الصراع الأولى، وفي دورة الصراع الثانية تظهر العناية الإلهية في صورة القاهر المهيمن "الله"، على دولة الفرس التي ارتوى سيفها بالدماء (وارتوى سيفها فعاجلها الله بسيف ما إن له إرواء: ١٠٤)، تأتي في اللاحقة الاستطردادية للوحدة، لتكرر شطر التيمة الرئيسية في وحدة البحر (فالفضاء مضيق). وفي الوحدات الثلاث الإسكندر وبطليموس وكيلوباترا، وقد سبق الوقوف على سر الالتباس في الاثنتين الأوليين، يأتي بطليموس متمما لحالة النعيم والرخاء التي أقامها الإسكندر، حالة النعيم التي تمثل شطر التيمة الرئيسية الأول في الوحدة القصصية الأم (فالمضيق فضاء)، ويأتي شطرها الثاني (فالفضاء مضيق) في نهاية وحدة بطليموس (ففضى الله أن يضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء: ١١٣)، وممثل العناية الإلهية غائب غير محدد في الوجدتين معا، وغائب أيضا في وحدة كيلوباترا التالية لهما، التي يحضر فيها نقيضها، الذي هو الفساد في قوله: (فتناهي الفساد في هذه الأرض وجاز الأبالس الإغواء: ١١٥)، وقد حاولت "روما" أن تعوض هذا الغياب لممثل العناية بحضورها الزائد؛ حيث تكررت ست مرات في وحدة كيلوباترا الرئيسية، ولاحتقتها الاستطردادية، وهو ما يشير إلى **خلط معرفي** أو نفسي لدى شوقي بين روما زمانه، معقل المسيحية، وروما زمان كيلوباترا، التي تحولت لتدعم قطب الصراع المناوئ "قاهر الخصم والجحافل" في مقابل الأنثى كيلوباترا، ولتكرر التيمة الرئيسية في الوحدة القصصية الأم (فبروما تأيدت وبروما هي تشقى وهكذا الأعداء: ١٢٧)، التي هي نفسها استعاريا أو مجازيا، وفقا لعلاقتي التماس والتشابه (رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء)، وبغياب ما يمثل العناية الإلهية في الوحدات الأربع المتتالية: قمبيز، والإسكندر، وبطليموس، وكيلوباترا، يأخذنا عقل شوقي الجامح في ابتهاج روي يغسل النفس عبر وحدة استطردادية مستقلة، ليعوض هذا النقص البنيوي، ويمهد لما سيتناوله من حديث عن الأديان فيما سيعقب ذلك من المطولة:

رَبِّ شَقَّتَ الْعِبَادَ أَيَّامَ لَا كُتِبَ — بُّ بِهَا يُهْتَدَى وَلَا أَنْبِيَاءُ

ذَهَبُوا فِي الْهَوَى مَذَاهِبَ شَتَى جَمَعَتْهَا الْحَقِيقَةُ الزَّهْرَاءُ

فإذا لَقَّبُوا قَوِيًّا فَله بِالْقَوَى إِلَيْكَ التَّجَاءُ
إِلَيْهَا

وإذا آثروا جميلاً ببتزيب ه؛ فإنَّ الجمالَ منك حِباءُ
وإذا أنشأوا التماثيلَ غُرًّا فإليك الرموزُ والإيماءُ
وإذا قدَّروا الكواكبَ أربا با؛ فمناك السننُ، ومناك السننُ
وإذا ألَّهوا النباتَ؛ فمن آ ثار نُعمائك حُسْنُهُ والنَّماءُ
وإذا يَمَّمُوا الجبالَ سُجوداً فالمرادُ الجلالةُ الشَّماءُ
وإذا تُعبدُ البحارُ مع الأسدِ ماك، والعاصفاتُ، والأنواءُ
وسباعُ السماءِ والأرضِ، والأر حام، والأمهاتُ، والآباءُ
لعُلاك المذكَراتُ عبيدٌ خُضَّع، والمؤنثاتُ إماءُ
جَمَعَ الخَلْقَ وَالْفَضِيلَةَ سِرُّ شَفَّ عَنْهُ الحِجَابُ فَهوَ ضِيَاءٌ^{١٣٥}

- وفي وحدة إيزيس يأتي الصراع غائبا من حيث غياب قطب الهدم فيه "ست"، وفقا لرواية أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، وحضور قطب البناء "إيزيس" في متناقضته، وتأتي الصبغة البشرية غائبة أيضا، من حيث إن الصراع لو كان قد وجد فإنه سيكون صراع آلهة لا بشر، بينما لا يغيب ممثل العناية الذي هو العجل "آبيس"، حامل قرص الشمس والأفعى كقرنين على رأسه، ويرجح أن شوقي يقصد به هنا "سيرابيس"، وهو إله جديد مستحدث من أوزوريس لتوحيد أهل الإسكندرية من الإغريق والمصريين القدماء^{١٣٦} ، وربما يكون هذا العجل نفسه هو الذي ستمتد عنايته انتقاما لفرعون حين يصنعه السامريُّ من الذهب الذي حصل عليه موسى وأتباعه من المصريين لحظة خروجهم من مصر، داعيا الناس لعبادته من دون الله حسب الإشارة القرآنية. وبعد، وعلى مستوى القراءة المتعجلة، فإن غياب الصبغة البشرية عن "إيزيس" يمثل تعارضا عاما للوحدات كلها على

^{١٣٥}. شوقي، الشوقيات، ص: ٢٥ / ١، ٢٦.

^{١٣٦}. <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A2%D8%A8%D9%8A%D8%B3>.

مستوى آخر، لكن هذا التعارض يُحلُّ بمجرد معرفة أن إيزيس إلهة بشرية من سلالة الإله "أتوم رع"؛ وهي تعادل ، بشكل قريب، ما أسماه شتروس "التوأم السماوي" *heavenly twins*؛ فهي، كما يذكر التاريخ، مع ثلاثة أخوة أحر: "هم: أوزير وست ونبت حت، نشأوا نتيجة طبيعية خالصة للتفاعل بين عناصر الكون، السماء بأقطابها ورياحها وحرارتها ومختلف ظواهرها، بالأرض وخصبها وتربتها ومياهها وإمكانات الحياة فيها، وأصبحت مهمة هؤلاء البشر إنجاب الذرية البشرية لتعمير الأرض بالإنسانية"^{١٣٧} ، ومن ثم فالصراع الغائب الحاضر هنا صراع بين آلهة بشر، أو بشر آلهة. وتسهم أيضا هذه المعرفة في حل التعارض الآخر، الذي تمت الإشارة إليه في آخر النتائج التحليلية لجدول المتناقضات السابق، تعارض الترتيب التاريخي الاستثنائي للوحدة، والذي لا يخفف منه فرض انتماء "أبيس" للفترة الرومانية^{١٣٨} السابقة لها، وتأسيسا على فكرة التوأم السماوي تلعب وحدة إيزيس من خلال مجيئها متوسطة للوحدات الخمس عشرة المكونة للمطولة كلها دورا يشبه دور الوسيط الإلهي *intermediary* بين الوحدات السبع السابقة عليها والسبع التالية لها، فباختتامها الوحدات السبع السابقة عليها تنهي حديثا عن آلهة من صنع البشر، وبتصدرها للوحدات السبع التالية لها تشكل فاتحة بنائية للحديث عن الأديان السماوية التي تمثلها الوحدات الثلاث بعدها: موسى وعيسى وأحمد، إضافة إلى أن تصدرها لوحدات ثلاث تأتي بعدها تتناول سيرة ثلاثة أنبياء يجعل تأويل "إيزيس" التي تمثل قطب البناء في الصراع الغائب بها على أنها تصور بشري خالص لمفهوم النبوة. ثم إنه، وبافتراض تأويلي شاطح، ليكن، يأتي حل تعارض غياب قطب الصراع الثاني في المتناقضة، من أن شوقيا أثناء إبداعه لهذه الوحدة عانى تذبذبا بين اللاوعي الفردي واللاوعي الجمعي، وبقي عقله الجامح مسيطرا في التزامه بمبدأ الصراع بين متناقضين، اعتمادا على أن "ست"، رمز الشر، وحسب نص الأسطورة، الذي قتل المَحَبَّب "أوزوريس"، وقطع جسمه أشلاء، حتى لا تعود له الروح مرة أخرى، قارٌّ في متلقيه، وبالتالي، وتكرارا لما سبق، فإن دورة الصراع هنا تكتمل خارج النص، ولا يرجح أن "موسى" في بداية وحدة موسى التالية لهذه الوحدة هو القطب الغائب (واتخذنا الأسماء شتى فلما جاء موسى انتهت لك الأسماء: ١٥٨)،

^{١٣٧}. القمني، مصدر سابق، ص: ١٠١.

^{١٣٨}. <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A2%D8%A8%D9%8A%D8%B3>.

ويكون حضور إيزيس في النص بنشرها الرخاء والنماء برا وبحرا (إن تل البر فالبلاد نضار أو تل البحر فالرياح رخاء: ١٤٦) ممثلا لشطر التيمة الرئيسية للوحدة الأم في الوحدات القصصية (وإذا شئت فالمضيق فضاء)، بينما يمثل ما فعله "ست" في "أوزوريس" القارّ في اللاوعي الجمعي (=المتلقي هنا) شطرها الثاني (رب إن شئت فالفضاء مضيق)، بل إن قصة الأسطورة في مجملها تمثل هذه التيمة، من حيث إنها تنتهي بانتصار "حورس" ابن إيزيس من "أوزوريس" الذي تزوجها وهو في عالمه الآخر بعد أن جمعت أشلاءه، على عمه "ست"، وإقرار المحكمة الإلهية بشرعية بنوته وتبرئة أمه.*.

- وتأكيذا ودعمًا لما سبق من تحول شوقي من الترتيب التاريخي الذي التزمه في الوحدات الست السابقة على وحدة إيزيس إلى الترتيب الموضوعي الذي شملها وشمل السبع الوحدات اللاحقة عليها مع عدم إسقاطه الالتزام بالتعاقب الزمني في كل مجموعة من المجموعتين على حدة، فإن حل التعارض البنائي الناجم عن ترتيب الوحدات الثلاث: موسى وعيسى

* نص الأسطورة: إن أوزير الابن البكر لإله الأرض جب، وإلهة السماء نوت، وهو رمز الخير في الأسطورة عندما تزوج إيزيس وأصبحت زوجا مقدسا يحكمون مصر لم تك مصر دولة متحضرة وكان الاهالي صيادين رحلا، لا يعرفون شيئا عن القراءة والكتابة، وليس لهم حكومات مستقرة علمهم أوزوريس فنون الزراعة والكتابة ليحيوا حياة منظمة متحضرة وشاركته زوجته إيزيس في أعماله، ويحكي بلوتارك : أن أخاه ست ويرمز للشر فقد عليه وحسده على حب شعبه له فقرر قتله وأخذ سرا مقياس جسم أوزير وصنع طبقا له صندوق جميل فاخر الزينة والزخرف وأحضره إلى مأدبة أقامها لتنفيذ خطته الشريرة وعندما أعجب الجميع بجمال الصندوق لم يتفق حجمه مع أي منهم، حتى دخله أوزير فأسرع ست وعصابته بإغلاقه عليه بالمسامير والرصاص المصهور وحملوه إلى النيل وألقوه فيه؛ فمات أوزير بينما نادى ست بنفسه حاكما على مصر. ولكن برستد يؤكد أنه لا توجد لدينا أية وثيقة في المصادر المصرية القديمة عن قصة الصندوق التي رواها بلوتارك، وبالرجوع إلى متون الأهرام نجدها تقول وصرعه أخوه ست على الأرض في نديت، وفي رواية أخرى تقول : إنه قد طرحه أخوه ست على جنبه على الشاطئ الأقصى لأرض جحستي، المهم في الأمر أن ست قد اغتال أخاه أيا كان هذا الاغتيال فحزنت عليه حبيبته إيزي وسارت تضرب في الأرض بحثا عنه بصحبة(عنوب أو أنوبيس) الابن غير الشرعي لأوزير، من اخته الثانية نبحت/نفتيس، حتى عثرت عليه بعد أن ألقى البحر به على شاطئ مدينة بيبولوس الساحلية الكنعانية، وعادت به إلى مصر نائحة باكية، وأخفته ريثما تعد العدة لدفنه، فعثر عليه ست مرة أخرى، فجن جنونه، ومزقه اربا، ونثر أجزاء جسده في أرض مصر، كان رمى بفقرياته في أبي صير بالدلتا، وبرأسه في أبيدوس، وبعضه التناسلي في النيل حيث ابتلعته سمكة (القتومة oxythnque)، وعادت الحبيبة المخلصة مرة أخرى لتجمع اللحم والعظم الممزق وجلست تبكي على جسده الطاهر، وتستعطف الآلهة فحزنت الآلهة عليه ورقت لحال العذراء إيزي، فقامت أمه نوت بإحياء رميم عظامه فقام من بين الأموات وساعتها حملت منه حبيبته بوحدها حور وقامت الآلهة برفع الناهض من بين الموتى إلى السماء جسدا حيا ليصبح إلهًا لمملكة الغرب مملكة الموتى تعويضًا له عما لحقه من أذى، ولما كبر حور قرر الثأر لأبيه واسترداد عرشه، ولكن ست تنكر في هيئة خنزير أسود وهاجم حور فجرحه واقتلع منه إحدى عينيه، ولكن حور عاد فانصر على عمه، واسترد عينه وقدمها لأبيه تضحية وعرفانا بالوادية، ونظرا لأن ست كان قد طعن في شرف العذراء، وشكك في شرعية بنوة حور لأوزير أمام المحكمة الإلهية التي انعقدت لوضع حد لهذه الحرب الدموية، وتكونت من آلهة أون الكونية الخمسة، تحت زعامة رع لتقضي بين المتخاصمين، فقد دفعت إيزي إدعاء ست وتشكيكه في عذريتها بقولها لهيئة المحكمة الإلهية: أنا إيسه ربة الشهرة والقداسة، وإن ما في أحشائي هو غرس أوزير فعلا، وبعد مداوات عدة أعلنت الآلهة قرارها قائلة: اعهدوا بمنصب أوزوريس لابنه حوريس ولا ترتكبوا ظلما كبيرا، وإلا فإني سأغضب وستسقط السماء على الأرض، وبموجب حكم المحكمة الإلهية أصبح أوزير يعرف بأنه رب أصحاب البمين، بينما أصبحت العذراء الطاهرة إيزي تعرف باسم الأم المقدسة بعد أن تاكد أن حملها بولدها كان من روح أبيه الإله بطريقة إعجازية؛ ليكون ذلك ثالوثا مقدسا يشكل أضلاعه أبا وابنا وروحا قدسا، ومن ثم خضع ست لقضاء الآلهة الأونية، بل واعترف بحور حاكما على البلاد، ووضع على رأسه التاج المقدس واعتلى عرش مصر من نسب شريف يعود بشرفه لبنوته للإله أوزير وعليه فقد أصبحت سلالة نسله من ملوك مصر سلالة من الآلهة المقدسة. (القمني، مصدر سابق، ص : ١٠٢، ١٠٤)

وأحمد موضوعيا لا تاريخيا يأتي من إدراك تدخل عقل شوقي المعرفي في البنية لحل إشكالية تاريخ الرسل والأنبياء، أو دورهم في التاريخ الفرعوني؛ "فما زال موضوع تحديد وقتهم غامضا، ولهذا من الصعب تحديد عهود هؤلاء الرسل والأنبياء داخل الفترات المختلفة لهذا التقسيم التاريخي الطويل"^{١٣٩}، ويعد هذا الترتيب الموضوعي سببا آخر يضاف إلى الأسباب السابقة لحل تعارض وحدة إيزيس، وعلى ضوء ذلك يمكن تفسير أيضا مجئ "فرعون" أحد قطبي متناقضة وحدة موسى غير محدد باسم معين كرمسيس أو مرتباج على سبيل المثال، واتكاء على منهج شوقي الانتقائي في تعامله مع التاريخ يمكن تفسير أيضا لماذا لم يذكر غير هؤلاء الثلاثة الأنبياء عليهم صلوات الله وسلامه بينما التاريخ يذكر استقرار إبراهيم فيها فترة ورحيل يعقوب إلى مصر وتولي يوسف وزارتها؟^{١٤٠}، غير أن ثمة تعارضا آخر لا يمكن تفسيره في ضوء مشكلة غموض وضع تاريخ الأنبياء من التاريخ الفرعوني، أو وفق منهج شوقي الانتقائي، ذلك التعارض الناشئ من إدراج تاريخ النبيين محمد وعيسى عليهما السلام في تاريخ مصر، وهو ما سيأتي تفسيره لاحقا. وعليه ففي وحدة موسى يمثل "موسى" قطب الصراع الأول في متناقضته في مقابل "فرعون" الذي جاء بهذا الإبهام؛ ليأخذ الصراع البشري دورته سحرا بسحر، في وجود العناية الإلهية "الله" وهي عناية فائقة؛ يدل عليها تكرار لفظ الجلالة مرتين؛ وهي عناية عاكسة للقيم، من حيث إن فرعون الذي ربي سيكون جزاؤه العقوق امتثالا لأمرها(فرأى الله أن يُعَقَّ ولله تقي لا لغيره الأنبياء: ١٦٣) وهي مجازيا نفس التيمة الرئيسية في الوحدة الأم (ربّ إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء).

- وفي وحدتي عيسى وأحمد يمكن تفسير التعارض التاريخي الذي سبقت الإشارة إليه، من كون عيسى وأحمد نبيين غير مصريين، بديا دخيلين على المادة التاريخية للمطولة، بتعارض آخر أقام شوقي عليه الوجدتين، فعلى حين تأتي مجموعتا الوحدات الست السابقة لوحدة إيزيس، والثماني الوحدات المكونة من وحدة إيزيس نفسها والسبع الوحدات اللاحقة لها مؤسّسة على فكرة التعاقب الزمني الأفقي، الذي يجعل كل وحدة متتابعة في ذاتها، وسابقة من حيث الترتيب للوحدة التي تليها، فإن هاتين الوجدتين(وحدة عيسى وأحمد) في بنائهما تؤسسان داخليا على تعاقب زمني عمودي معكوس، يبدأ بالنتيجة، التي هي قبول مصر

^{١٣٩}. علي، رمضان عبده (٢٠٠١): تاريخ مصر القديم، القاهرة، دار نهضة الشرق، ص: ٣٣٣، ٣٣٤.

^{١٤٠}. نفسه، ص: ٣٣٣.

للمسيحية في الأولى (فإذا هيكل المقدس دير وإذا الدير رونق وبهاء/ وإذا ثبية لعيسى ومنفيس ونيل الثراء والبطحاء: ١٨٠، ١٨١)، ودخول مصر الإسلام في الثانية، وهو ما يأتي ذكره في وحدة عمرو، وهاتان الوحدتان (وحدة عيسى ووحدة أحمد) تشهدان تعاورا، كل على حدة، بين ما أسماه شتروس مجموع الـ"هم" THEYS ومجموع الـ"نحن" WES، من حيث إن المؤمنين اليهود الذين تبعوا عيسى، في وحدة عيسى، والذين يمثلون مجموع الـ"هم" (وأطاعته في الإله شيوخ خشع خضع له ضعفاء: ١٧٥) يمكن اعتبارهم بعينهم مجموع الـ"نحن" الذي يتمثل في المصريين (دخلوا ثبية فأحسن لقياهم رجال بنبية حكما: ١٧٨)، ويمكن اعتبار مجموع الـ"هم" أيضا في وحدة أحمد مجموع الـ"نحن" أو العكس، أحمد الذي كانت دعوته للعالمين كافة، الذي أشرق نوره على الجميع (أشرق النور في العوالم لما بشرتها بأحمد الأنباء: ١٩٧). وفي وحدة عيسى يأتي الصراع البشري من خلال المتناقضة التي يتمثل قطبها الأول في "عيسى"، عيسى الذي لم يرفع سيفاً، في مقابل قطبها الآخر "منكرو الديانات" الذي يأتي متأخرا في اللاحقة الاستطرادية للوحدة، وتحسم دورة الصراع الأولى لصالح عيسى، لأن منكري الديانات إنما يفنون أنفسهم بأنفسهم (إنما ينكر الديانات قوم هم بما ينكرونه أشقياء: ١٨٤)، ثم يعقبها دورة صراع ثانية تأتي في اللاحقة الاستطرادية تكون فيها "دولة القياصر" التي آمنت بعيسى قطب المتناقضة الأول، والهَرَم قطبها الثاني، أحد أسلحة الدهر أعلى قوى الهدم (سنة الله في الممالك من قبل ومن بعد ما لنعمى بقاء: ١٨٨) وهي الصيغة التي تكرر شطر التيمة الرئيسية في الوحدة الأم (رب إن شئت فالفضاء مضيق)، بينما يأتي شطرها الثاني (وإذا شئت فالمضيق فضاء) ممثلا في (وإذا ثبية لعيسى ومنفيس ونيل الثراء والبطحاء: ١٨١)، وتأتي العناية الإلهية ممثلة في "الرب الذي في السماء" رافع عيسى إليه، حين ضاقت به الأرض (إنما الأرض والفضاء لربّي وملوك الحقيقة الأنبياء/ملك جاور التراب فلما مل نابت عن التراب السماء: ١٨٢، ١٧٤)، وفي وحدة أحمد يمثل "أحمد" قطب متناقضة الصراع البشري الأول، بينما تمثل الفوضى التي فرقت الناس أشتاتا قطب المتناقضة الثاني، ويدور الصراع بين هذين القطبين في ظل عناية إلهية ممثلة في "الله" لاتزال تنزل رحمت تأييدها من السماء على يد مبعوثها جبريل (فلجبريل جيئة ورواح وهبوط إلى الثرى وارتقاء: ٢٠٥)، الذي يحمل القول الثقيل إلى أحمد؛ فينسخ سنن النبيين من قبله، وتتجلى أيضا هذه العناية في إحاطة أحمد بالتأييد في الأرض برجال كرام أشداء رحماء بينهم (وحماها غر كرام أشداء على الخصم بينهم رحماء: ٢٠٩)، وتأتي تيمة الوحدة الأم الرئيسية

(رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء) متكررة في (قوة الله إن تولت ضعيفا تعبت في مراسه الأقوياء: ١٩٩).

- وفي الوحدات الأربع الأخيرة: عمرو وصلاح والترك ونابليون، يتشكل قطبا متناقضة الصراع في وحدة عمرو من "عمرو" و"الترك"، عمرو الذي نشر الضاد في البلاد، وشاد من خلال فتحه لمصر ركنا جسما للإسلام، وامتد أثره إلى أن جاء قطب الهدم الممثل في الترك الذين ذهب كسلهم بصفو ما فعل عمرو (غِيضَ الترك صفوه والثواء: ٢٢٧)، وتأتي "الخلافة" ممثلا للعناية الإلهية لإرث عمرو (طالما قامت الخلافة فيه فاطمأنت وقامت الخلفاء: ٢٢٥)، وتأتي التيمة الأساسية في الوحدة الأم من خلال تنويعتها في (فهي تعلو شأننا إذا حُرر النيل وفي رقه لها إزراء: ٢٣٠)، ويتشكل الصراع في وحدة صلاح من "صلاح" الذي يشكل قطب المتناقضة الأول ممثلا للبناء، و"حاملو الصليب" قطب المتناقضة الثاني ممثلا للهدم، هذا الصراع الذي يحسم بسبني "أمرد الملوك" الممثل لحاملي الصليب، بينما يمثل "الدين" العناية الإلهية في الوحدة، الدين الذي يعرفُ صلاحا جيدا (يعرف الدين من صلاح: ٢٣٦)، وتأتي التيمة الأساسية في الوحدة الأم (رب إن شئت فالفضاء مضيق وإذا شئت فالمضيق فضاء) متنكرة في معكوسها الذي يتمثل في ملك لا يضر ولا ينفع، ملك تعطلت هيئته في الأسر ولم يستنقذه إلا الفداء، ملك إذا شاء فلا المضيق فضاء، ولا الفضاء مضيق (وإذا ما الملك هيب أذاه لم يخلصه من أذاها الفداء: ٢٤٥)، وفي وحدة الترك يتمثل قطبا متناقضة الصراع في "الترك" و"الجراكس"، الأتراك مسلوبي الإرادة الكسالى المتقاعسين، الذين لم يظهر لهم من أثر ليقال أحسنوا أو أساءوا، بينما الجراكس يستأثرون بالسلطة للحد الذي يصير به "باشا الترك" عديم الفائدة (آلة صماء: ٢٥١)، والصراع هنا كما يبدو صراع على السلطة؛ لا يؤدي إلى انتصار طرف على طرف، لكن يثبت تعطلا لإرادة قطب الصراع الأول "الترك"، ومن ثم يصبح غياب العناية الإلهية مفهوما في حالة اللانصر واللاهزيمة هذه، وتأتي التيمة الأساسية في الوحدة الأم في صورة متنكرة هي الأخرى التي تلعب الحيلة فيها دور الإرادة (فيدياري ليعصم الغد منهم والمدارة حكمة ودهاء)، وفي وحدة نابليون التي تمثل خاتمة الوحدات، تحضر الأهرام مرة أخرى لكن باسمها؛ وقد سبق حضورها، بغير اسمها في وحدة الأهرام، أول وحدة ذات موضوع، وثاني وحدة أساسية في الوحدات كلها، فكأنما شوقي ابتدأ بها حديثه عن تاريخ مصر ليختتم بها، ليقول هذه مصرُ البداية والخاتمة، والأهرام في هذه الوحدة تمثل العناية الإلهية (سكنت عنه يوم عيرها الأهرام لكن سكوئها استهزاء: ٢٦٣) ويمثل الصراع البشري في الوحدة قطبا

متناقضتها: نابليون وضمير "نا" الدالة على الفاعلين الذي يمثل المصريين هنا، نابليون جاء طائشا طامعا في النيل كما جاءت روما والقيصر من قبله، وذهب طائشا كما ذهبوا، والتزمت الأهرام الصمت حين تطاول عليها، صمت الحكمة الطاعنة في الزمن، صمت العليم بتقلبات الدهر (فهي توحى إليه: أن تلك واترلو فأين الجيوش أين اللواء: ٢٦٤)، باختصار، فالفضاء مضيق.

(٨) الخاتمة

تناول البحث بالدرس والتحليل نظم رموز القص في مطولة كبار الحوادث في وادي النيل، وفقا لمنهج ليفي شتروس في دراسة الأسطورة، وقد عرض البحث للحدث عن توثيق مطولة شوقي تاريخيا، ومشكلة النوع فيها، وعلاقة السرد بالشعر، وإمكانية استخدام منجزات البنيوية في دراسة المنطوقات بشتى أنواعها، ثم عرض أيضا لمنهج ليفي شتروس تفصيلا، فتم تناول تأثيره بكل من دوسوسير وجاكوبسون وفرويد، ودراسة الإجراءات المنهجية التي دعا إليها فيما أطلق عليه الصيغة الكنسية من تماثلات وتعارضات وتعاكسات وتشابهات، وهو ما اقتضى مراجعة العلاقة التي رصدها بين الموسيقى والشعر والأسطورة، وعرض ثلاث دراسات تطبيقية له: اثنين منهما خارج مجال الأسطورة، الأولى عن قصيدة القط لبودلير والثانية عن سيمفونية ثلاثية الخاتم لفاجنر، والثالثة التي هي من مجال الأسطورة نفسه عن أسطورة الأشرم والتوأم، إحدى أساطير الهنود الأمريكيين، وقد بدا من نتائج دراسة منهجه أن معالجة الشعر أو أي منطوق آخر وفق منهجه أمر ممكن إذا ما طبقت إجراءاته وفق طبيعة المادة المدروسة، ومن ثم جاء التطبيق على مطولة شوقي دليلا دامغا على ذلك، وقد أسفرت معالجة مطولة شوقي وفق إجراءاته المنهجية عن ضرورة تحكيم مبدأ الانتقاء على مستوى الإجراءات من ناحية وعلى مستوى المادة المعالجة وفق مبدأ ذاتي بحت، وإلا لوجد الباحث نفسه أمام باب من القول مفتوح لا ينتهي فيه الكلام، وعلى الباحث أن يقتنع بأن معالجته مجرد معالجة ضمن معالجات، لكن اللافت في هذا المنهج أنه يُسَلِّح الباحث بما يضمن اقتراب عمله من العلمية التي تحد من جموح التأويل الذي لا سقف له، وهو أحد طموحات الدراسات الإنسانية الكبرى، وعليه وعلى مستوى معالجة مطولة شوقي فقد كان من حسنات هذا المنهج أن جعل المعالجة رحلة دائبة يذهب فيها الباحث ويعود مرات لا حصر لها بين بيت وبيت أو وحدة قصصية ووحدة قصصية أو كلمة وكلمة، ويتقلب بين كتب التاريخ والنحو والفلسفة والمعاجم والمواقع الالكترونية المختلفة، وقد كشف البحث عكس ما هو شائع عن الكلاسيكيين من عبادة للتاريخ من أن شوقي كان يتعامل بحرية مع التاريخ، وكان عقله المتوحش بمفهوم شتروس مهيمنا على بناء المطولة من أولها إلى آخرها من خلال ما تم

رصده من تماثلات وتعارضات ظهر ذلك في المنهج الانتقائي الذي اتبعه في اختيار حوادث تاريخية دون غيرها، وفي حرية تعامله مع الأعلام، بل وفي بعض أخطاء تاريخية وقع فيها كخلطه بين سوزوستريس ورمسيس، هذا الخلط الذي أكد ما ذهب إليه البحث من تحليل لبنيته العقلية التي تعتمد على الأنا وبديلها *alter ego* ، في بناء الوحدات القصصية، وقد كشف البحث أيضا على هيمنة فكرة محورية على كل الوحدات انتظمت المطولة من بدايتها إلى نهايتها، فكرة الصراع البشري في وجود عناية إلهية، هذه الفكرة كانت تكرر نغمتها الدالة أو تيمتها، في كل وحدة من الوحدات، على طريقة ثلاثية فاجنر، وقد تجسد هذا الصراع من خلال متناقضات ظهرت اثنين اثنين في كل وحدة قصصية من الوحدات الخمس عشرة الأساسية أو في الوجدتين الاستطراديتين الطويلتين أو في السوابق التمهيدية للوحدات الأساسية أو في لواحقها، وقد كشف البحث عن دور التعارضات والتماثلات في تحقيق وظيفة التوتر الشعري، وفك مغاليق المطولة وأسرارها، وعن دورها أيضا في ضبط بعض المفردات التي تسللت عبر البنية قافزة من حدود وحدتها إلى وحدات أخرى وتفسير ذلك مثل مفردة "الترك"، بل في تفسير توسط وحدة للوحدات كلها على الرغم من أن مكانها الطبيعي من حيث الترتيب التاريخي سابق على ذلك، وهي الوحدة التي تم تسميتها في البحث بوحدة إيزيس، وقد كشف رصد التعارضات والتماثلات أيضا عن حيادية الوحدة الأولى في المطولة والتي تم تسميتها بوحدة البحر بشكل أدخلها في التجريد الذي جعلها تقوم بدور الفاتحة الموسيقية التي تحمل الخريطة الجينية للوحدات كلها، وكشف أيضا عن السر وراء ختم المطولة بالأهرام وبداية أول وحدة وظيفية أساسية بالحديث عنها، إضافة إلى التعديل المنهجي الذي أحدثه شوقي في ترتيبه لمادة المطولة حيث انحرف عن الترتيب التاريخي إلى الترتيب الموضوعي مع عدم اسقاطه مبدأ التعاقب الزمني حين شرع في الحديث عن الأديان. وبعد فإن أخطأت فمن عندي، وإن أصبت فمن الله إنه سبحانه نعم المولى ونعم النصير.

المصادر والمراجع

- الشوقيات، بيروت، دار العودة، ١٩٩٨.
- شوقي وحافظ في مرآة النقد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.

أولا: المراجع العربية:

- ١- بارت، رولان (١٩٨٨) : النقد البنيوي للحكاية، ترجمة : أنطوان أبوزيد، بيروت- باريس، منشورات عويدات.

٢- بارت، رولان ١٩٩٢ : لذة النص، ترجمة : منذر عياشي، سورية، مركز النماء الحضاري.

٣- القمني، سيد (١٩٩٩) : رب الثورة أوزوريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، القاهرة، المركز المصري لبحوث الحضارة.

٤- جعفر، عبد الوهاب (١٩٨٩) : البنوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، القاهرة، دار المعارف.

٥- حسن، عباس(دت): النحو الوافي، القاهرة، دار المعارف.

٦- ستروك، جون (١٩٩٦): البنوية وما بعدها من ليفي شتروس حتى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة ع ٢٠٦.

٧- عبد المالك ، بوتيته (دت): تجليات السرد في القصيدة الجاهلية، رسالة مخطوطة ، الجزائر، كلية الآداب واللغات - جامعة منتوري قسنطينة.

٨- علي، رمضان عبده (٢٠٠١) : تاريخ مصر القديم، القاهرة، دار نهضة الشرق.

٩- فوكوه، ميشيل (٢٠٠٦) : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

١٠- يقطين، سعيد (١٩٩٧) : الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1. Barthes, Roland (1975).*The Pleasure of the Text*, Translated by Richard Miller, New York, Hill and Wang.
2. Boon , James A. (1972) *From Symbolism to Structuralism: Levi-Strauss in a Literary Tradition*, New York, Harper and Row, Publishers.
3. Jakobson, Roman (1981) *Six Lectures on Sound and Meaning*, translated by John Mephram, England, The MIT Press.

4. Levi-Strauss, Clude, (1995) *Myth and Meaning*, , New York, Schocken Books.

5. Levi-Strauss, Claude (1972) *Structural Anthropology*, translated by Claire Jacobson, aengland, Penguin Books.

6. Levi-Strauss, Clude (1969).*The Raw and the Cooked*, translated by John and Doreen Weightman, Chicago, the University of Chicago Press.

7. Levi-Strauss, Claude. (1992) *Tristes Tropiques*, translated by: John and Weightman, New York, Penguin Books.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

1. <http://ar.wikipedia.org>.
2. <http://dictionary.reference.com>.
3. <http://www.elmessiri.com/encyclopedia>.
4. <http://en.wikipedia.org>.
5. <http://oxforddictionaries.com>.
6. <http://www.schouilly.x10.mx/Assoura/Assoura>.